מואזנים

אגודת הסופרים העברים בישראל

המשתתפים:

ס. יזהר
ש. שלום
שלום קרמר
ישראל זמורה
ב. י. מיכלי
דוד פאיאנס
אברהם ברוידס
עזריאל אוכמני
יוחנן טברסקי
ראובן אבינועם
יוסף ליכטנבום
אוריאל אופק
נחום גוטמן
נצה בת־שאול
אהרון אמיר
ש"י פנואלי
גליה ירדני
מרדכי שטריגלר
יצחק אברהמי
ברוך קרוא

חוברת ה
כרך ה
(ל, קסג)

תשרי
תשי"ח

בנק ישראל לחקלאות בע"מ

המכשיר לפיתוח
החקלאות בישראל

★

תל־אביב, רח' החשמונאים 83
ת. ד. 2440 / טלפון 25155

חוברת ה
כרך ה

תשרי תשי״ח
אוקטובר 1957
תל־אביב

מאזנים

ירחון אגודת הסופרים העברים בישראל

ס. יזהר

בהליכה לקראת

מה לא אירע בינתיים ועדיין יאמבו ומחלקתו לא הגיעו. בהתחלה עוד נותר חישוק תפוז מעל מקום היבלע השמש, והוא ניכמש והחוויר ורק הדממה השקופה האדירה מאוד. ואחר־כך דעך גם זה ולא נותרה שם אלא טבעת כהויה, נושקת צמודה לעגול האדמה החשכה, ומעלה, בינה לבין הבהירות המוריקה למעלה, כבו גחלי אדום עכור, עמעמו סגול וצהבון מעושן, שפחתו והדליחו ואבדו במאפלה הזו שלמעלה, הרקועה משטח גדול ושעיע בלי סוף, שרק פתלתולי ציווחת הצרצדים היו ניסקות עד אליו וחודרות — ועדיין לא הגיעו. כבר צביקו כאן, גם מישקה מ״פ „המסייעת״ כבר היה, ומיטב „מסייעתו״ המתינה אי־בזה, וכבר נטל מאנשיו ויצא לשיח עמהם, וגם התותחן הבכיר וגיחורו הנמרץ, ומכבר נערכה מועצת מלחמה ונתפזרה, והוסברו הדברים, השיטות והמשימות, ובשולי כל פרק ופרק הונח מקום לשאלות שלא נשאלו, וגם לעסו כבר מציות מלופתות בשימורי גבינה ושתו תה תפל ומעושן, ומכבר היה יכול להיות מוחוור הכל לכל — ורק עוד לא זזים. אגמים אגמים מקרירים, ותרקית ירקותם הבוהקת מהבהבת ומאפירה למעלה יותר ויותר, וכנגדם שלוליות של חושך גמור כזפת מוקוות צפופות מתחת בכל העמקים מסביב, בבואות נעתמות של השתקפות כבויה — ואחרוני אודים אחרונים דועכים ומאריכים בפרידה, והד אחרון ללחשם גווע על הסף. אי־מזה רומשת לה הרגשה ברורה כי הנעלם, שמעולם לא שאל את פיך — גם הפעם לא ישאל. ומי יודע מה הוא מבשל לך. עתה כשירדה האחרונה במכוניות הפלוגה המסייעת והפליגה לה, ועמה מחסן החבלה, חולית חבלנים הוללה, וקובי מנחה אותם דרך, ונבלעה בחשכה אחר קודמותיה שעמסו את מחלקת המרגמות, את מישקה המ״פ ואת מחלקת המקלעים הבינוניים, את תחמושתם ופגזיהם, את כליהם ואבי־זריהם, ואת הצוותות ואת קריאותיהם ושריקותיהם ואת הד זמירותיהם. מיטלטלים וחותרים להם בלילה ובתנודות אל קבוצת הבתים שעל הדרך הגדולה, לתפשם ולהתבסס בהם, ולהציב כליהם אי־שם בקרבתם, ולא לטווחם אלא על־פי המפה, על־פי בקיאותו של ברזילי, על־פי הרצון הטוב והגזרה שהצודקים יותר חייבים לנצח. ולא לפני המועד, אלא כשכבר יהיה בידיהם לחפות באש — יקומו ויעברו אז הרגלים, כמתחת לחופת אש מהלכת, בשדרת זרמי קליעים, בצעדם ציקלגה; ועוד יהיה עליהם להנחית מכת אש על האויב, ככל שיותר מקום פנוי לאש קטנה בין רוחחי האש הגדולה של התותחנים. כולנו ארוחים וצרורים וכבר כמעט שש — ועדיין היאמבואים אין להם סימן! לכל הרוחות והרי הם הם האמורים, על־פי המתוכנן, לצאת בראש השדרה, ולהיות לנו לחוד, זאביק יבוא אחריהם, ומוטה סוגר מאחור. מוטה! אבל, המתן, לא שמעת כי מוטה אינו יוצא כל עיקר? — למה? — בחיי! שאל מי שתרצה: הוא נשאר כאן. למחלקתו רק שתי כיתות, של גידי ושל בומה, גידי

עצמו ילך בראש החוד, בראש כל המסע, להנחותו, ואנשיו המיותמים יזדנבו במאסף, אחרונים למגע, ודאשונים לעזוב, עם ההתבססות (וכך גם נאה להם!) — מי נשאר איפוא? בומה ועשרת היהודים הישנוניים שלו, כל אותם מוניה ושמוניה, והם יסמלו בצעדם את עוז רוחה הסוערת של מחלקה שתיים פלוגה א׳, ואת התפרצותה להסתער ולנצח — מה איפוא נותר למוטה? על מה ינצח בידיו האמונות, את מי ילהיב, למי יאמר פסוקים בבאס שלו? — אז יישאר? — הי, אל תחשוש לו שלא יסתדר כאן טוב! — הו, לא, סמוך על מוטה! — ואילו זאביק עג עוגה למחלקתו והוא בתווך בחינוך מחנך, ובין כל שתי שתיקות מאלף להם מאמרות מאמרות מן הספיץ׳ שיש לו. שיחזור ויבדוק כל אחד בדלוג ובטלטול אם אינו מרשרש, אם אינו מצלצל. ומתדווחת שתיקה. ושימשש כל אחד ויוודא אם תחמושתו אתו, ואם תחבושתו האישית, ושלא יישמט ממנו דבר בדרך. ומתמצעת שתיקה. ושמא יש כאן בחור שלא הסווה או ליכלך את קסדתו ותבוא זו ותבהיק ותגלה הכל — מהד ירטיב־נא תחתיו וימרח ברפש. ועוד שתיקה. ואל תשכחו — אמר אחר־כך זאביק, ובדברו נוקד בידו פעמיים שלוש ואצבעותיו למטה, ופעם אחת הופך כפו למעלה כשוקל את הדבר, בפושק אגודל ואצבע, וחוזר והופך ונוקר שלוש נקירות למטה — אל תשכחו כי אנחנו הולכים ולוקחים, ואצלנו אין אפשרות אחדת בחשבון, אלא לוקחים. כאלה אנחנו. אנחנו דבקים במשימה. אמר זאביק חגיגית. ומי יודע כמה עוד מאמרות טובים להועיל היו עוד בין פיו לנקירות ידו, ובין שתיקה לשתיקה שבינתיים, לולא פתאום, בתוך כדי המאמר שאמר, שאם יש עוד מישהו שצדיך עתה משהו — שירוץ מהד ויעשה עתה — בא נצנוץ אור מחיק דרום, שאם לא פנסי היאמבואים הוא, מה הוא? המערב עודו מהבהב עמומות, גדולי הכוכבים מתגברים על החיוורה, ואילו היה צף ענן שהוא על־פני ריק השמים, היה אולי נדלק משהו, ומתעגם בדעיכה, אבל ענן אין.

נקרע ביבבת מאמציו טיפס הקרון הבא במעלה הדרך, אבל בתוך כדי השתדלותו ובעודו חוגד כל כוחו — פקע לבו באמצע והדמים באחת, והשירה הגדולה שהתרעשה מעליו כדגל ברוח: „על שפת האגם עומדת פרה״, ומענה הפזמון הצווחני, הרוחץ בתענוג כללי: „אוֹלדָה־דֶדִי, אוֹלדה־דֶדָה!״ נמצאה גולשת אז עודפת מעל גדות השקט הפתאומי ונדמה כדי תדהמה, ומיד נתהפכה ונתערבלה להמולת קריאות מסוכסכות. ואחרי זה כבו גם הפנסים, ומטר חֶרֶג הזהב הצונח שפי נגוז כבאגדת כשפים. ובינתיים היה מישהו משתלט שם על המהומה, וגם צביקו הארוך קם לדדת אליהם. ומשמע הדבר בקצרה: הנה זזים. האיחור הגדול הזה? לא כלום. כרגיל. שכחנו שתמיד מאחרים, זה הכל. מעשה בכיתה שלא הגיעה למועד, או שלא יצאה למועד, בדלק שלא היה במקום המיועד, ובוויכוח אם ארוחת ערב קודמת למסע, או מסע קודם לארוחת ערב, הכל כדרגיל — לא זה העיקר, ומה העיקר? העיקר הבריאות. קמים ואוזרים וחוגרים ונזוז. הגרון קצת נחנק. הברכיים קצת פקות. מיד יעלה המסך ותתחיל ההצגה. סוף־סוף. מריחים זה את זה; תוקעים פרצוף בפרצוף אם אין כאן מכרים, אם לא אינה לך המקדה את עמיתך איש חסדך, ופה ושם כבר זועקים אהלן ומשיבים מה נשמע ותוקעים כף, ויש גם ששותים מים לפני היציאה, יש מציתים סיגריות. ואחד היה טוען כדורים ברובה. הזהר אתה שם שלא תפליט. חסד דק שנמות מהפלטה. שתוק, אביך הפליט. ויש גם צוחק צחוק, קול גדול ומצלצל ומלב קל. אז ככה: כיתה שתיים (מחלקה שלוש, פלוגה ד׳, של יאמבו) תצא בחוד. יאמבו עצמו מאחוריה. קַשֶר עמו ודץ עמו. אחריו תבואנה הכיתות שתיים ושלוש. סוף מחלקה שלוש. אחריה בא צביקו ומטה הפלוגה, אחריו מחלקה שלוש, פלוגה אלף, של זאביק, ומחלקה

שתיים, המקוטעת, של מוטה, בלי מוטה (אבל הבאס שלו נשמע להפליא בלילה, במועצה שלפני היציאה), בומה ואחריו גידי, לא גידי גופו (שיהיה דאשון לדאשונים) אלא דויד במקום גידי. וזה הכל. השמים בהידים והאדמה כגוש אשון שחור. מישהו היה דץ עובר בריצה סוערת וקודא לפניו: גידי, גידי! וגידי ענה: כאן, מה העניינים? תוך כדי שאותו סועד התנפל עליו וחיבקהו בהתלהבות, מבהיק צהלה מן האפלה: „אהלן, גידי!" — „הו — צווח גם גידי לקראתו — עודד! מתי באת!" והלה, עודד, מן הכפר שלנו, הזריח שיניו הלבנות. „מה נשמע?" — דיבר אליו גידי שלום וחיבה — „מאה אחוז!" צהל עודד. עוד בצהדים כשאמרו להם שיבואו לכאן — ידע שייפגשו! מה נשמע? יה, איך שקפצו בדרך הזאת! פתאום נפתחה לה דופן הקרון והחבריה נשפכו החוצה וחטפו מהלומה בריאה וצחוק אדיר. אז מה? גם אתם הייתם שם בחידבה ההיא? הספיגו לכם כהוגן, הא? מי יש פה עוד מהחבריה? כזה וכזה מבהיק עודד בשיניו הלבנות ובמצחו, ומדי הצבא האמריקאי שזכה בהם היו מכסכסים, כאילו חדשים, ובוהקים כפני בעליהם — „מה אתה כאן?" שאל גידי באבהות — „אני הרץ!" לא כיחד עודד גאוותו. — „אז עוד ניפגש — אמר לו גידי — שמעת דבר מן הבית?" ועודד היה נכון להדחיב דיבור על הכל, לולא קצרה רוחו של גידי ורגליו כבר היו מפדכסות להתחיל לצאת. „אל תתרוצץ יותר מדי!" נפרד גידי מעודד בדברי דוך, צידה לדדך, — „סמוך! — אמר עודד — אני רץ לי, ונודא שמח שמצאתי אותך!" — אמר בלחש שוטף, ככה שנעשה מיד טוב בלב ורוך גאה בו. — „גידי! לאן נעלמת?" כבר היה החושך צועק חסר סבלנות — אני פה, אני פה, אני בא. אחד שורק בלילה סימן שיש לו בינו לבין רעהו, וגם מוסיף וקודא לו בשמו, ובקוצר רוח גובר: „יהו — שוע!" וההמולה הכללית מתיזה מעל פניה את השריקה ואת הקריאה. עיסה מבעבעת ורותחת. תמתח חזק, תמתח עוד — אומר אדם לחבדו שמאחוריו, המושך ומותח ברצועות הגב. שלא יתחיל לדפוק על הגב כשנלך. — מה, לא נוסעים? הולכים בדגל עד שם? — כמו כלום. הולכים וגם סוחבים. — קח תמרח מזה. מה זה? — נגד היתושים. תן גם לי. — ליתושים זה לא יזיק, אבל את זגוגית השעון זה יהדוס. — היתושים אפילו אוהבים ללקק מזה — מחסן אותם מצרות. באמת? תן סיגריה. — אתה כבד חייב לי מאה. דשום הכל, והיורשים שלי יחזירו. — או האלמנה. — הרבה זמן היא לא תהיה אלמנה. — עליזה מדי בשביל זה. — אז למה לא זזים? על שפת האגם עומדת פרה, אולדה־דרי, אולדה־דרה. והרבה קולות כבושים. אחד עובר ונותן יד לכל אחד. מה זה? כלום, תחבושת קרב אישית. וגם אומד: שים בכיס ימין. לא דברי נבואה ולא דברי נפש, אלא פשוט: שים בכיס ימין. ונחפז להספיק הלאה. ואולי מוסיפים כעת ואומרים איזו מלה טובה, איזה, נאמר, מאמר ציוני צידה לדרך. לא. מתארגנים. לעמוד בשורות. פה לא. אנחנו כאן! כן כן. ושם הלאה? בסדר, ואצלכם? מאה אחוז. משתעל מאוד. הרבה ביחד אנחנו. הרגע של היציאה. המיוחד. תבדוק. תבדוק יפה. תבדוק עוד פעם. אף פעם אינך יודע מה. לעזאזל מה שם? איפה זה? צחוק באסי עמוק. זה מוטה? הה, שיישאר פה, לא צריכים אותו. נסתדרר בלעדיו. לי לא היה לב להשאר כעת, לא ללכת עם כולם. כמה היא הדדך? בכלל לא הרבה. שעה בערך. שעה? בקלות. יוצאים ומגיעים. ושמה? טוב. פשוט. אין בעיות. מובן מאליו. ההרגשה? הכל ייגמר בטוב. חידודין חידודין.

— „זזים?" — אמר גידי. — „זזנו" — ענה צביקו, והאבנים התחילו חודקות. יורדים. כסוסים שהותרו. דרדור אבנים ואווטת הדרדרים הנטפלים להאחז. יורדים, הרגלים רצות במורד, ואין לך אלא להדביקן. עובש השלולית. יתושים. חופים תלולים. סלע מלבין. המון

אויר טוב לריאות. מבותר ורב הרפתקאות. לא לאבד את השביל. הלאה. הגשר ההרוס יכוון — ולשמאלו! חישת קני סוף צפופה. דוממת. יודעת. צופנת. מקרוב הכל פתאום שומם פי כמה. הרגליים עייפות קצת. צוחקים עוד מאחור. שוהים רגע — וגלישת הרגליים מתנחשלת ובאה מאחור, ודרדור האבנים. חלוקי הנחל. חלקלקות. לבן מצהיר. סוף מעשיב. להאחז, ובדלוג ועוברים. עוברים כבני מרון. שדה שלהלן. בכל שתפנה תגיע לסוללת הרכבת הישנה, והגשר קרוע מול שמים. בהירים, וכוכבים. תמונת נוף: ראשי סוף, קמרון גשר פרוץ, וכוכבי שמים בפשק. קפיצה ומעבר. מגע ההליכה מרענן. רבצנו כמו נבלות. כל היום. אלהים יודע מה מחכה לנו שם. עד הבתים — בסדר. לא להדבק. לא להניח לחיטוטי הטרדה. הסטן מתלבט, להקטין רצועה. צרצרים. צעקות שהם צועקים. שדה צרצרים, ולמטה הדרדרים. צרצרים דרדרים, דרדרים צרצרים, וכוכבים. צרצרים. דרדרים. וכוכבים. לה־לה־לה. והולכים ככה: ישר מזרחה. פשוט ככה, וזה כוכב הציר. חטמה של הדובה הקטנה מערבה וזנבה מזרחה, והגדולה הפוכה לעומתה, על גבה מתפלשת וזנבה במערב. לילה מוצק. ברור, גברי. (שם בחורה כעת באיזה מקום, בחביקה, וריחה הטוב, ריח מור עובר, וריח שלמותיה, ושער חפוף מקרוב ו...). ששה קילומטר. פחות, חמישה אולי. ואולי פחות. וכל רגע פחות ופחות. ויפחת עד שנהיה שם. פתאום ונהיה שם. והכל יהיה פתאום. התל מאחור נישפה, הנהו, מגובן, וכוכב למעלה: המזל. הפסיעות נשפכות ובאות מאחור. סומכים על ההולך בראש. אני בראש. השדה לפני, הבלתי נכבש. כל צעד שלי קו־הכיבוש של היהודים זז קדימה. ואתמול בשעה זו היינו נסחבים פה להיפך. סחוטים, עלובים ובורחים. פינילה, ואורי. ומוטה... לא חשוב. יתושים. קדחת. אמא דואגת לה. מה היא יודעת. מסכנה אמא שלו. קשה להיות כעת אמא. משתעלים. אבל בשקט. השביל! אבד? לכרוע, לעצור. להקשיב סביב. הכיתה מאחור נעצרה. העצירה רצה לאחור. דאגת כולם רצה קדימה, לכאן. מרחוק עוד רשרוש הצעידה בדרדרים בא. כאן, ניפנה ונעלה מן העמק. הלאה. אל כל שתפנה — שמים. שביל החלב והקאסיופיה טובעת בשיפוליו. זוהר ערפלית. נורא רחוק. אנחנו, כמדומה חלק משביל החלב, טסים בחלל היקום. לפעמים מרגיעים הכוכבים, לפעמים עצובים עד אין שאת. כמו לשכב פצוע ועזוב בשדה. חמישה קילומטר. כמו מן המחלבה עד הכביש הראשי. בהליכה בריאה, ובליל ירח — בשעה (ובפעם ההיא, כשרצתי לדעת מה עם אמא עשיתי בפחות מארבעים רגע! אהה, זו היתה ריצה, ואיך שהיתה זוועה לשער שאולי כבר... והרווחה כשהתברר שלא נורא... ברחתי לבכות מתחת הגואיבה...). כעת, בחושך הזה, לא פחות משעתיים. ומדי פעם להקשיב. וזה בלי הקרב. אם יהיה קרב. יהיה? רוצה כבר להיות אחרי. נורא רוצה. פתאום עלה ריח המחלבה באף. החלב, קצף החלב, החמצמצות. הזבובים על כדי החלב. טפיחות הכדים, גרירת הכדים, הבוץ, ה„סופר" הגדול עם הסולמות, השלולית הקטנה הרובצת עולמית אצל הפתח, ההודעות על הדלת, הברז הקר. גם לאחר מאה שנה, רק יעלה ריח חלב באפי... איפה אהיה בעוד שעתיים? (לא מתקבל על הלב!...) עודד. כמו שהיה. טוב שהוא. רק שיישמר, הפזיז הזה. לא נשארו בחורים בכפר. וכשנחזור, יהיו בחורים שיעשו להם חשבון כזה: לפני שאנחנו נרתמים מחדש למשק, בואו קצת נריח מרחב, ועוד נלמד, וקצת ניסע לראות ,נסתובב קצת, לפני שנחזור ונצלול אל עומק המשק. לפני שמתחתנים, מולידים ילדים, ורתומים חזק לסחוב. כדאי לנצל את התקופה שעוד עודך עייר פרא — וקצת להתרוצץ, קצת לטעום מן החיים. החיים? מה פירוש החיים? אה, אני מתפלסף. חשבון חיי על כף ידי. הכל, ולא הרבה מאד. לא. רק נורא הרבה רוצה. איפה אני? מה כאן?

עוד הלאה. רק נרד ונעלה והדרך הגדולה וקבוצת הבתים. כלבים רחוקים. או נפלה טעות? אי אפשר. כולם שותקים ובאים אחריך. הליכת מאמץ גדולה. המשא על הכתפים מתחיל מלחש. פתאום: לאן, בעצם, מוליך לו השביל הזה? לאן אנחנו? ריח שלף. יורדים. צעידת לילה. הרגשה מרחיבה של שדה. מהרהר באמא. כמה שאני עשיתי צרות לאמא שלי, המסכנה. כמה לילות שלא ישנה בגללי. בחורה נפלאה, בעצם, אמא שלי. טעם טוב היה לו לאבא כשלקח אותה. לא כזה בדיוק רצתה, כמדומה, לראות אותי. או שהיא טועה ביכלתי, או שאני טועה בי בעצמי. זה רע שהיא חולה תמיד. אני מוכרח, משהו, כשנחזור. כעת נעלה. ובמרץ, במרץ חבריה. ואחר־כך הכל פתוח מנגד. וכולך. החזה שלי ראשון. בלילה. אמא.

הבקתות. הי, הנה כבר. פתאום. הנה המכוניות. בחורים יוצאים. זה כבר אתם? אנחנו. — מה נשמע? — כלום. — איפה כולם? — התפזרו בשטח. — ומוכנים? — מוכנים תמיד. — יופי. — יושבים רגע? — לא יושבים כלום, ממשיכים. רק עתה מתחיל הענין, וכולו מונח לפנינו שמה. שם למטה, היכן שהוא, בחושך. נכנסים לשדה כלתוך ים. הברכיים חלושות אבל הן תלכנה. כל־כך הרבה צעדים בזה אחר זה צריך להריץ כדי לכסות כברת ארץ שעיניך תופשות ביעף. הולכים והולכים בכל התנופה. בעוד מחצית שעה ואנחנו באש. מכאן — לאט. יוצאים ונכנסים למים עמוקים שאין להם סוף. הדרך הגדולה מבהירה קצת. החפירה, שדה התלמים שמעבר — אנחנו כאן. בוער בלב באש קטנה, והלחיים מלוהטות. בקצה השדה מזה אנחנו, בקצה מזה — הם. ונראה איך יפול דבר. להיות זהיר ולא ליפול למארב קדומני שלהם. אף כי אינם נוהגים. הבטן שלך חלולה ומפולשה. הרגשה כאילו נוצה מדגדגת לך על פני העור, במקום שיפגע הכדור. שוב נובחים כלבים רחוקים. ועוד מעט תתרסק הדממה והתותחים ידברו. שלנו, שלנו ידברו דברם, עברית צחה. והמרגמות שלנו והמכונות — וזה יהיה. הגב כולו מתעצבן, לשמוע את השריקה הראשונה. הלאה לעומק השדה. עפר רופסני ומתקמח. נשימת אבק לילי. שרטוטי שחור הגבעות. והשמים ידידים. הקאסיופיה מתאבקת בעפר זוהר עמום. להקשיב קשב. לשכב רגע, לקשוב. עד שיירגעו כל הרגליים שמאחור. לשכב על הבטן, להקשיב, בין הרגבים הקמחים, הנמסים מכובדך. כלוא בעריסתם. עוד הולכים מאחור. שורה ארוכה ובאה. אדם בשדה. ברגבים. הלב דופק וכל האדמה שומעת. עונה. אבנים קטנות. מלוא החופן. אבק. חמור פצח נעירות. וכלבים עליו בנביחות. אחד יותר מאחרים. נעירות נעירות. לוּ היתה לי נערה, שלי, אוח. לקום, הו, לא, עוד לא. כדור בקנה ממול. ההוא עוקב כל תנועותי. אקום — וידפוק. בהירים מעל חוג השחור. מזהיב שלף מכאן. די, בקפיצה, הלאה. צבא הכוכבים. השמיים זכל צבאם. גם שם צבא? יש איזה רעד בחלל. או זמזום מעובה שכזה. נרד עד המקום שהואדי חורץ, שמימינו יש, לא נראה, הבוסתן ההוא, הרבוע. כבר שבע. אולי יותר. מתי פותחים באש? כשנעבור או רק כשנגיע? יש זמזום שהוא. יתושים? איך סחבנו כאן אתמול את הג׳ינג׳י בשמיכה. אתמול? לפני שנים. הרגשה אדירה ללכת בלילה. להקת תנים שוחרת טרף. חבל שלא יחפים. יותר הרגשת גמישות וכוח. בן האדמה. רק לא רביצה ארורה בשוחות. סיכויים להפגעות. הה, הלא זה האווירון מזמזם ובא. הקדים הלילה, הקדים מאוד. כמו מוסר־כליות כל הזמן. עוד מעט ישפל ויסוב שם לרדת. מה אנחנו כאן לעומת טיסה בשמים? נמלים רוחשות. אלפי צעדים למעבר כברת ארץ קטנה. וכל צעד מחובר לאדמה. צלליתו תתבלט כשיעבור ויכסה את הכוכבים שם. המון געגועים יש בו. הביתה, ולמרחבים נוספים. וגם פטור מן האדמה ותלאותיה. ועצוב. מתי מתחילים להריץ?

מדגדג בגב לשמוע כבר את השריקה הראשונה. מקווה שהתותחים בסדר. שלא יבואו ויספרו לנו פתאום — נזדפתו. לשחות. להקשיב. האדמה החרושה בולעת את קול הצעידה. רק נשימות כבדות מפחפחות באות. עוד קילומטר אחד והבקתה הבודדת. ושם נתפרס. שקט לגמרי. מישהו רץ. צנח מהר לאדמה. ועל ידו הצטנח מתנשף בחור. עודד? כן. „יאמבו שואל: למה לא ממשיכים?" — „תגיד לו, שסופרים את הכוכבים, וכשיגמרו". — „יש מִשהו? טעינו בדרך?" — „לא. הכל בסדר" לחש גידי צרודות אבל שוקטות מאוד. — „טוב. מת לעשן סיגריה. לילה נחמד לא?" — „מאוד". נפלא לשכב ברגבים ולשוח שיחת לילה עם עודד. — „אז מה לאמור לו?" — קם עודד לחזור: „אמור לו: הגן פורח, נעול ואין פותח". — „אר־קיי" חייך עודד והלבין שיניו באפלה וחמק בדהרות גדולות. ילד טוב. הלאה. האופק קצת התכווץ. משמע, ירדנו, גבות הגבעות התקרבו. הקאסיופיה — כוכב הציר: ככה. קאסיופיה. יש איזו אגדה. על כל כוכב אגדות. מי יכול לזכור כולן. הלאה. בור של שתיקת לילה. חותרים ומפליגים בקרקעית הלילה. הולכים ולא חושבים ולא יודעים, ורק הולכים. הלילה נספג בדם. קשה להגיד כל מה שיש בך בשעת הליכה בריאה ברגל. אתה חלק מן הכל. והכל נבצר מיכלתך. חייה גדולה כולנו נעה על גחונה, מחומשת, חייה מתנשמת ומפלסת לילה. כל הלך־לילה בא רגע עליו והוא מאבד היותו ונעשה פרט מן הלילה. פרט קסום לילה. הולכים בשביל בולע הצעדים. האם החשבונות שלנו נכונים? שמא ממשיכים ומסתערים בשקט, בלא כל התראה של רעש, וחונקים אותם על משכבם! מה, סוף־סוף התותחים הללו, שלנו, מה בכוחם לעשות מלבד אשר להעיר את כולם, לקדם פנינו באש מטווחת מראש? ואולי להסתלק מן התותחים האלה, שלא הורגלנו בהם, ונסמוך רק על הסטן הקטן שלנו, ועל זוג הרימונים האלה התלויים בחגורה — המה רעינו הטובים, מבחר רעינו הטובים! — אני בעד! תחי ההתגנבות החשאית, הסתערות הפתע ברימונים, ובסטנים מן המותן! ארוץ לדבר עם צביקו, מאחור. לא שאלו לדעתי. אינני שקט. רק ליאקושים זו תפילה ראשונה. אנחנו כולנו צליינים ותיקים. תַני לילה. אז תנו לנו! פ־ס־ס־ט! מה הדבר? הו, הנה שורקים ובאים! רטט בשידרה, כמה שהעצבים שונאים שריקות תותחים. הרי לכם! אֶגֶ׳א אֶל יאַהוד! חזרנו! עוד אחד. שורק ורץ לפגוע. הידד, איך שזה נשמע. אנחנו כבר קרובים. מתחיל העסק. עוד אחד! עושה רושם, בחיי! נבקע הלילה — התוף מכה והולכים הלוך. ושלנו! איך אצלכם שם, ערבושקים? תקע! עוד. יופי. עוד. והנה הבקתה הבודדת. עד כאן. אנחנו כאן. העסק מתחיל. אולדה־דרי, אולדה־דרה.

מתוך הספר „ימי צקלג", שיופיע בהוצאת „עם־עובד"

ש. שלום

שִׁירֵי עֲקֵדָה

מִזְבֵּחַ

„קח נא את בנך את יחידך אשר אהבת... והעלהו... לעולה"
(בראשית כב, ב)

א

חֹשֶׁךְ. חוֹל. שׁוֹחָה וָשִׁים. לַיְלָה הוֹצִיאֲנִי חוּצָה,
שְׁנֵי יָמִים שֶׁכְּבָר אֵינָם. כּוֹכָבָיו צִוָּה לְסַפֵּר;
גֵּץ יִצְרַח. נָחָשׁ יָנִיחַ. כֹּה זַרְעִי יִהְיֶה... אָרוּצָה
קוֹ לְקוֹ בּוֹהָה עֵין תַּן. יֵין הַכּוֹכָבִים שִׁכּוֹר.
אָב יִבֵּן פּוֹסְעִים בְּיַחַד, אַךְ דְּבָרוֹ פּוֹרֵץ עוֹד פֶּרֶץ:
אָב טוֹמֵן בַּלֵּב הַפַּחַד. — זַרְעֲךָ יִירַשׁ הָאָרֶץ!

פַּחַד אֵין מוֹצָא, אֵין פֶּשֶׁר, וּבַבֹּקֶר, עֵת נִשְׁקַפְתִּי
עַל רֹאשׁוֹ יָחוּג אָיִם עַל פְּנֵי עֲמוֹרָה וּסְדוֹם.
עִם הָעַיִט וְהַנֶּשֶׁר — מִקִּיטּוֹר כִּבְשָׁן עָלַפְתִּי,
מִן הַיּוֹם צִוָּה פִּתְאוֹם: מֵאֵימַת אֵין־מָאוֹם אָדֹם.
— אֶת בִּנְךָ אֲשֶׁר אָהַבְתָּ נִכַּח פּוֹר וּמוֹט שָׁמַרְתִּי
עוֹלָה כָּלִיל לְךָ וְהִקְרַבְתָּ! הַבְּשׂוֹרָה אֲשֶׁר בָּשַׂרְתִּי.

אֶת בְּנִי? מָתַי הֻגַּד לִי: הַס מֵחָשׁב... בְּנִי פּוֹסֵעַ,
„בָּעֵת חַיָּה וּלְשָׁרָה בֵּן"? עַל שִׁכְמוֹ עֲצֵי עוֹלָה.
כָּל חַיֵּי חִידָה הוּא חָד לִי, לוּ כָּמוֹהוּ לֹא־יוֹדֵעַ
בַּעַר לֹא אוֹכֵל הָבֵן. פֹּה רַגְלִי הָיְתָה עוֹלָה!
מַה בְּשׂוֹרָה אֲשֶׁר בָּשַׂרְתִּי? אֵל קָרָא אֵלַי. — הִנֵּנִי! —
אֵיךְ יִחְיֶה אֲשֶׁר קָבַרְתִּי? עֲנִיתִיו... אַף גַּם הִנֵּנִי...

ב

מַה, יִצְחָק, תִּקְרִין עֵינַיִם — שֹׁשׁ אָנִי וְאַךְ שָׂמֵחַ,
בְּהוֹלֵךְ אֶל הַמָּחוֹל? כִּי אֵל חַי אָנִי אוֹהֵב,
הַאִם לֹא תִּצְמָא לְמַיִם, וְחֶלְדּוֹ כְּגַן פּוֹרֵחַ
הַאִם לֹא תִּרְעַב לָאֱכֹל? וּבְשָׂרִי בּוֹ מְלַבְלֵב.
מַה, יִצְחָק, תִּשְׁקִיף שְׁקוּף־נַחַת שֹׁשׁ אָנִי, כִּי לִי נִמְסָרַת
פְּאַת־קֶדֶם הַמִּתְלַקֶּחֶת? זֹאת הָאָרֶץ לְמִשְׁמֶרֶת.

– אָב! הַנִּנִי, בְּנִי! – מַאֲכֶלֶת — עִם הַגִּיל הוֹלֵךְ הַצַּעַר,
בְּיָדְךָ אֶרְאֶה וָאֵשׁ. וְהַצַּעַר זֶה אֲנִי.
עַל גַּבִּי עֲצֵי גַּחֶלֶת, אֱלוֹהִים יִרְאֶה לוֹ נַעַר
אַךְ קָרְבָּן עִמִּי אֵין יֵשׁ. לְעוֹלָה, אוֹתְךָ בְּנִי!
פִּי הַלֵּל, לִבִּי שַׁבַּח — — בִּנְתִּי, אָב רַחוּם, אַל פַּחַד!
מַה נַּגִּישׁ אֶל הַמִּזְבֵּחַ? וַיֵּלְכוּ שְׁנֵיהֶם בְּיַחַד.

ג

אָב עוֹקֵד בְּנוֹ לַטֶּבַח מִי הוֹסַף יוֹמִי לְלַיִל?
מוּל רָקִיעַ בְּתְכֶלְתּוֹ. מִי מֵמִיט בִּרְגַלַי לְרָעַד?
אָב לוֹטֵשׁ עַל צוּר אֶת אָבַח מִי זִמֵּן בַּסְּבָךְ הָאַיִל?
אֹדֶם שֵׁחַם מַאֲכַלְתּוֹ. לֹא אָשִׁיב יָדִי מִשְּׁחֹט!
אָב נִצָּב אֶל הַמִּזְבֵּחַ, אִם כָּזֶה צַוְּךָ, אֱלוֹהַּ —
שֶׁמֶשׁ עַל רֹאשוֹ קוֹפֵחַ: לֹא יוֹעִיל נִחוּם גָּבוֹהַּ...

— אֲכַסֶּה עֵינַי בְּדָמַע, ... כֹּה נָאֱבַק מַלְאָךְ עִם גֶּבֶר,
אֲכַסֶּה עֵינַי בְּדָם. כֹּה נָאֱבַק עִם אַל אֱנוֹשׁ.
לֹא אֶזְכֹּר לֵילוֹת הַכָּמַהּ, אֵין־אוֹנִים עֶלְבּוֹן וָשֶׁבֶר
עֵת דָּמִי חוֹלֵל אָדָם. מוּל זְמָם סָתוּם קָדוֹשׁ.
קַר אַעֲבִיר אֶת הַמַּאֲכֶלֶת עַד גֶּבֶר הַגְּזָר כַּסַּעַר:
עַל צַוָּארֵי בְּנִי הַיֶּלֶד. — אַל תִּשְׁלַח יָדְךָ לַנַּעַר!

...אַךְ שָׁרָה הִיא לֹא הִשְׁלִימָה,
אַךְ שָׁרָה הִיא לֹא אָפְסָה.
דַּם הַבֵּן זָעַק אֶל אִמָּא,
וּלְשִׁמְעוֹ פֶּרְחָה נַפְשָׁהּ.
אָב וּבֵן וּכְרוּב שָׁמַיִם —
לֹא פָּקְחָה עוֹד הָעֵינַיִם.

סיני אוקו

פילוסופיה של נימוסים

הבאים אלינו מארצות אירופה והשבים מנסיעותיהם בחוץ לארץ מרבים לספר על נוחיות החיים שם, אבל יותר משהם מספרים עליה ועל פלאי העולם הטכני, מספרים הם על יפי הנימוסים השוררים שם, על צורות חיים מקלות ועל הליכות אדם יום ביומו: על הפקיד המרבה הסברות באדיבות, על הילד הפונה אל האורח בחצר בית־הספר בשאלה ספונטאנית „במה אוכל לעזור לך?", על מורי־דרך מתנדבים ברחוב, על השקט במקומות ציבוריים, על „בבקשה" ו„תודה", המלוות כל השיחה וכדו'.

ובאשר הם מספרים חשים הם, ואנחנו אתם, בהעדרם של דברים אלה בארצנו, ואז הננו מנסים לתרץ העדר זה באלף תרוצים. והחשוב שביניהם הוא, כי בארצנו הצעירה אין מ ס ו ר ת לנימוסים. אין נימוסים „נעשים", אלא צומחים במשך דורות רבים, מתוך טיפול בלתי פוסק, כאותן מדשאות בקמברידג' ובארמנות אנגליה. הסתמכות זו על מסורת והיסטוריה שתי פנים לה: נכון הוא, כי צורות חיים אינן נבראות באמירה בלבד ושהות רבה דרושה להם, אך לא פחות נכון הוא, כי בלי טיפול מתוך רצון לא יצמח דשא גם במשך מאות בשנים.

לנימוסים תולדות עתיקות ביותר, שרשיהם נעוצים ביחסים חברתיים אשר זמנם עבר מכבר (הקידה מתוך אדיבות), או במסתרי המאגיה (הסרת הכובע שם, כיסוי ראש כאן). מסורות אלה מתחמקות מהסבר ראציונאלי. מבחינה רציונאלית לא נוכל, כנראה, לנמק מדוע יש לומר „בבקשה" לפקיד המוכר לנו בולים, שהרי בכך הוא רק ממלא את חובתו, ומדוע יש לומר „תודה" לשליח המביא לנו את חשבון מס־ההכנסה. ואולם, במציאותן של צורות אלה טוב לנו ובהעדרן רע לנו. כולנו עורגים לריפודם הרך של החיים היומיומיים, לאותן צורות „ריקות" אשר קשה לנמקן הנמקה רציונאלית. האם אין כל הצורות האלה, או מרביתן, לקויות בחוסר א מ י ת ו ת? האין הן נבובות ואף שקריות? האם לא קמו תנועות־הנוער, בדורות האחרונים, כנגדן ואמרו שהן בחינת סמלים בלי משמעות אמיתית? זוכר אני אותו בוקר, באחד מישובי הארץ, — כשהתאוננתי בחדר־האוכל, על שהחברים אינם מברכים זה את זה על יד השולחן ב„בוקר טוב". מולי ישב אז חבר ותיק, מאנשי העליה השניה, שענה לי: „אנחנו אומרים ,בוקר טוב' בלב ובעיניים. בתשובה נעימה זו מקופלת היתה השקפה שלמה, שאפשר לנסחה: סולדים אנחנו מכל צורה אשר אין עמה משמעות אקטואלית. אם אינני בטוח, שאגיד את הברכה בכל כוונות הלב, מוטב שאוותר עליה, כי מצוות צריכות כוונה. אנו אומרים „שלום" בלב ובעיניים ולא על־ידי גינונים חיצוניים. הואיל והאינטימיות בהליכות חיינו היא האידיאל, הרינו חושדים בצורות שסכנת השקר מרחפת עליהן.

הנה כי כן עושה כל הטפה לנימוסים רושם מגוחך על נוער, שהשאיפה לאמיתות טמונה בעמקי לבו. סמלים ריקים אשר אין רגש אמיתי מאחריהם, כיצד נוכל לקיימם? ולגבי טענות אלה גם מצפונו של המטיף אינו שלם עוד, כי גם הוא רואה את הסכנות האורבות לצורתיות הרצויה לו. אומץ־הלב להתנגד לצורות וחוסר אומץ־לב לדרוש אותן גרמו לבקיעים בהליכותינו. על התוצאות קל לעמוד אבל קשה מאוד לתקנן. אנו מבינים: יש כאן כמיהה לאינטימיות ולאמיתיות שלמה בחיי יום יום, אלא שהנוגעים בדבר שכחו, כי אינטימיות כזו היא פרי מאמץ חברתי ואינדיבידואלי, החוזר ומתחדש תמיד. שגו השוגים

בסברם, כי אינטימיות עשוייה להימסר במסורת וכמורשה! משגה זה הוא שהיה בעוכרינו. ויתרנו על הצורות למען „הלב והעיניים", וכשלא הצלחנו לשמור על היחסים האינטימיים בחברה מתרחבת, — נשארנו בלעדיה ובלעדי הצורות גם יחד. דצינו רק בפנים, שממנו נובעת הצורה היפה, ונשארנו בלי פנים ובלי חוץ. שכחנו שזרם החוויה אינו זורם רק מבפנים אל החוץ, אלא גם מן החוץ אל הפנים.

סגנון חיינו — מאז ימי העליה השניה — הושפע עוד מגורם אחד. סגנון החיים האירופיים והאמריקאיים נעשה „עניני". והארכיטקטורה המודרנית תוכיח. אמנותנו ממאנת בקישוטים ואורנאמנטיקה, שאינם נובעים במישרים מצרכי הבנייה הפונקציונאלית. „איננו חיים ברוקוקו". כיצד נוכל — אם כן — לנמק הנמקה אסתיטית את צורות החיים והנימוסים הרבים „המרפדים" את חיינו, לפי הרגשתנו, ואין להם פונקציה ממשית? את ה„תודה" ואת ה„בבקשה", וכיוצא בהן, לא נוכל לראות כפונקציות עניניות, מועילות. האין הפקיד חייב לעשות, תמורת משכורת, מה שאני מבקש ממנו, ואין אני חייב להראות למבקר באוטובוס את כרטיסי גם אם לא יבקש אותו בנימוס?

*

על המחנך בישראל מוטל תפקיד כפוי־תודה. בארץ שמועט בה טיפוח הנימוסים, ללא פולמוס, בגיל הרך, ושהכרח לנמק את שלא ניתן — לכאורה — להנמקה. אין פתחון פה כלפי השאיפה לאמיתות ולעניניות וכלפי האיבה לצורות ריקות.

אפשר אולי להסביר הסבר תכליתי את המצוה „מפני שיבה תקום", שכן משמעותה המוסרית מסתברת מאליה, אבל קשה לתת הסבר ראציונאלי לנימוסים שאין להם תוצאה קונקריטית. „מפני שיבה תקום" — יש תוצאה מעשית למצוה זו, כי היא עוזרת לתשוש־כוח, אבל מדוע יש להוציא את הידיים מן הכיס בשעת שיחה, ומדוע יש לקום בפני אורח הנכנס לחדרך? הלא בין כה וכה יש עוד כסא פנוי בשבילו. מה טעם לכיעור של ידיים בכיס ויופי בידיים שאינן בכיס? כל אלה דרישות שאין להן „תוצאות". אם תרצה לומר שאלה סמלים לגילוי כבוד, הרי שחוזרת הטענה: לא אחלוק כבוד אלא לאחר ששקלתי ומדדתי את זכותו של האיש לכבוד. ובכלל: סמלים אינם מתאימים עוד לחיינו העניניים. נוער זה הוא אנטי־צורני באופן עקרוני.

ומול עקרון יש להעמיד עקרון.

לארושפוקו אמר, שהצביעות היא המחמאה שהשקר מגיש לאמת, ולפי דעה זו אתה רשאי לטעון, כי הנימוסים, גם כשהם ריקים מתוכן לבבי, באים לרמוז על מצב רצוי שבו ישלוט באמת יחס של כבוד בין האנשים, אספקלריה של מצב אידיאלי העתיד לבוא. וכמעט שאין צורך לומר, כי סימליות ממין זה רחוקה מלבסס את נימוסי יום־יום. מן הראוי שהפילוסופיה של הנימוסים לא תפגע בעקרון, שבו דוגלים אנשים צעירים ברוחם, בין שיגדירוהו במפורש, או שיחושו אותו בלבם: לא צורות ריקות ולא סמלים אשר אין בהם טעם אקטואלי. לעיקרון „גדול כבוד הבריות" וכבוד לכל אדם „באשר הוא אדם" יסכימו כולם באופן תיאוריטי, אולם דחה ידחו את ביטויו הסמלי הריק.

ההנמקה הפדגוגית־פילוסופית צריכה לפנות אל ה ח י צ ו נ י דווקא, ואל אותו הקשר בל ינתק, הקיים לא רק מן הפנים אל החוץ אלא גם מן החוץ אל הפנים, בין גוף לבין נפש, באישיותו של האדם. נקודת המוצא היא—תפיסה כוללת של המושג „א ס ת י ט י".

דורות אחרונים רוקנו הרבה מושג זה מתכנו. כתגובה לאסתיטיקה של תקופת

ההשכלה, שבה היתה החוויה האסתיטית קשורה קשר הדוק לתכנים מוסריים, נתחדשה תפיסה האומרת „היפה למען היפה". האסתיטי הובן כקטיגוריה עצמאית, שאינה נוגעת באישיות כולה ואין לה שייכות ליחסים אתיים. לתפיסה כזו מסכים הנוער שלנו, שעה שהוא מסתכל בתמונות אמנות ובנוף יפה, אך אסתיטיקה זו אינה דורשת — כשלעצמה — התחייבות וגילוי ביחס שבין בני־אדם. אסתיטיקה של צורות החיים יכולה לדבר אל לב צעירים — רק אם היא כוללת את האדם כולו, על התחייבויותיו בחיים. והיא הנותנת.

אמנם כן, מתן צורה וכל גילוי אסתיטי באים, לכאורה, למען עצמן ואינם רתומים למטרה. זה „משחק", והוא נבדל ממטרות החיים, כמו שנבדל המשחק מן העבודה. כל המרתק צורה אסתיטית לתכלית, לכוונה מחנכת, או לתעמולה, מקפח אותה במהותה. עיקרים אלה נעשו נכס־דלא־ניידי של התורה האסתיטית המודרנית. ומי יכחיש את האמת הזאת? אלא שאמת זו אינה האמת כולה, ועיקרים אלה יש להם תוקף רק לגבי השכבה הפסיכולוגית שבמתן צורה. ומתחת לשכבה זו, הסוביקטיבית־פסיכולוגית, גנוזה עוד שכבה, אוביקטיבית יותר, שיש לחשוף אותה מזמן לזמן.

האדם בעולמו כפוף לשלטון הזמן החולף. חייו הקצובים הולכים לקראת חדלון. מכוח ידיעת החדלון הוא מעצב את היצירה האסתיטית. מאז ומתמיד, עוד מתקופת המאגיה נוצרה היצירה כדי לפצות אנוש על קוצר ימיו. היא באה להאריך את החיים. היא באה להכפילם. האדם מסתכל בתמונותיו ובפסליו, יצירי כפיו, וקובע על־זמניות, נצחיות, לחוויות החולפות במהרה. בשיר ובסיפור הוא מתגבר על הזמן, כי דבר שהיה רק פעם אחת, האמנות מאפשרת את חזרתו. באמנות יכול האדם „לחיות עוד פעם" את הדברים שחלפו. בקרוא האדם ספר הוא משתחרר מן המקום המסויים שבו הוא נמצא, ומן הזמן המוקצב לו, ומפליג אל ארצות אחרות ואל נפשות אחרות. את המימרה העתיקה, ש„האמנות היא ראי המציאות" יש לפרש לא רק מבחינה זו שהצורה באה לצלם את המציאות אלא גם שהיא באה ליצור מציאות נוספת אשר בה הננו מתגברים על החולף והדל, ומנסים כביכול „לרמות את הזמן". היצירה האסתיטית, והחוויה הכרוכה בה, באות לומר: כבשתי את הזמן, עצרתי בו, יצרתי לי זמן מעבר לזרם הבלתי־פוסק של החדלון. היצירה היא הכרזה: י ש ל י ז מ ן. יש לי זמן, שכן יצרתי מציאות משלי מול המציאות אשר אל תוכה נולדתי, ואשר בה החולף שולט בי. האסתיטי אינו רק היפה, אלא הוא, עיצוב הזמן. לפי תפיסה זו גם הצורה הנעוצה ביחסי בני אדם מקבלת משמעות מיוחדת. גם הצורה „הריקה" ה„נבובה" של החיים החברתיים מגלה ומסמלת את התלבטותו של האדם ואת התמודדותו עם הזמן. היחסים עכשיו שבין בני אדם בעולם כולו, ובארצנו במיוחד, עומדים תחת הסימן: אין לי זמן, אין לי פנאי. האין אנו שרים בארצנו: במקום אתמול יש לנו מחר, ובמקום היום יש לנו מחר? מבטנו מכוון אל העתיד, אל ה„עוד לא", אל הזרם הזורם מן ההווה אל העתיד.

כשאני מוותר על צורה הריני נכנע לאותה מציאות שבה אין פנאי והזמן שולט בה. אבל שעה שאני משתעבד לצורה הריני מכריז ואומר: יש לי זמן! יש לי זמן בשבילך!

ודאי הצדק עם הטוענים ואומרים, כי באמרי דברי נימוס אלה או אלה הנני מבטא מלים ריקות. אלא שהם שוגים משגה קטן. שוכחים הם, כי לא רק למלה ולתכנה דרושה משמעות, כי משמעות רבה יש לצורות המוסכמות על ידי הזמן המוקדש להן, על ידי הזמן שאני מקדיש להן. בקיימי צורה, ותהיה זאת הצורה של „בבקשה לשבת", או הצורה של שינוי עמידתי לפני עמיתי, או הוצאת ידיים מן הכיס, או הפסקת עישון בפתיחה של

שיחה — על ידי כל אלה הנני מכריז, כביכול: אני מפסיק את זרם הזמן שבו אני נתון. הנני יוצר זמן. ואין לי אפשרות אחרת להכרזה כזאת, אלא באמצעותה של „מלה ריקה", או תנועה מסוימת. אותו אורח על יד שולחן המסעדה השואל את המלצר לשלומו מגלה בצורה קונקריטית כי נטול נטל לו זמן לראות את המלצר. כל ג'סטה ריקה אומרת, בהשהותה את הזמן „הנדרש": יש לי פנאי לראות אותך, מחוץ לפונקציות אשר אתה מקיים בתוך מנגנון החברה. הצורה האסתיטית־החברתית עוזרת (ולא יותר, כמובן) לשמור בתוך מנגנון היחסים הפונקציונאליים על ראיית הזולת בעת זיקת־גומלין.

החלל הריק מתכליתיות, שנוצר על ידי המלה הנימוסית, עשוי לספוג רגשות ויחסים שאינם משועבדים לזמן. „המלה הריקה" יוצרת רווח והפסקה הפתוחים לאפשרות של ניב אנושי חדש בתוך יחסים שהם תיפקודיים בלבד. אמנם כן, אין רווח והפסקה פוריים יותר מהשתיקה, אבל השתיקה היא אמנות עילאית, הניתנת אך למעטים, ודורשת התאמנות רבה. ולא עליה נדבר כאן, אלא במלים „ריקות" וב„תנועות" שהן אך צורות.

*

יש צורות הנחשבות כנוקשות ביותר והן יוצרות לא רק רווח אלא אפילו מרווח (דיסטאנץ בלע"ז), כגון הפנייה אל הזולת בגוף שלישי.

ואל נשכח, כי מושג המרווח גם הוא מן המושגים שהם יסוד המחשבה האסתיטית. אינני יכול לומר יפה על חפץ, אדם או ענין, שעה שאני שואף לכבשו בחושי, ושעה שאני רוצה להשתמש בו. תמונת דומם, למשל, בה מתוארים מזונות, היא יפה רק כשאינני רוצה לאכול את המזונות. רק בעת שאני מתרומם מעל השאיפה להתקרב התקרבות יתרה ראה אראה את היפה ואת המקודש במושא אשר מולי. רק מתוך דיסטאנץ, ותוך דיחוק החושים כבד אכבדהו.

חיינו נפגמים לא מעט מחוסר מרווח. צרתנו היא, שאנו מערבבים, לעתים קרובות, חוסר מרווח עם לבביות. אבל האינטימיות והחיבה אינן נוגדות את המרווח, אלא מחייבות אותו, ממש כמו ששתיהן, אינטימיות וחיבה, אינן בנות־קיימא בלי רגשי כבוד. לא אוכל לכבד את רעי, אלא אם יש לי הכוח לראותו כמו שהוא, ולא רק בעיני אהבה. יחסים אינטימיים אינם קיימים ברציפות בלתי פוסקת. הם קיימים ומתמידים רק כשהם נפסקים, לפרקים, על ידי ראייה „פאר דיסטאנץ". אפילו איש ואשה, הקשורים בקשרי אהבה לוהטת, זקוקים להתבוננות שקטה, המתגברת על המציאות הרגעית והאינטנסיבית, למבט שקט, שבו רואים את הזולת „כמטרה בפני עצמה".

גם כאן באות הצורות ובאים הנימוסים לעזרתנו, ושוב קנתה המלה „צורה ריקה" משמעות־משנה. היא יוצרת מרווח: רעי אינו עוד כה קרוב לי. הצורה יוצרת מרחק־מה. אמנם, תודעת הריחוק תובעת שוב קירבה, ריחוק צריך קירוב, אבל עלינו לדעת שקירבה אינה מתת טבע מובנת מאליה. היא מגמה של החברה, הנעה מן הקוטב של יחסים תיפקודיים אל הקוטב של חברותא אינטימית, וחוזרת חלילה.

אינטימיות לא ניתנת למסורת, אבל צורות, המסייעות ליחסי כבוד, ניתנות להנחלה. אם אתה רוצה במרווח — עמוד בו, אם אתה רוצה שיזרום זרם הלבביות — עשה למענו.

עכשיו נשארנו בלי הצורות המאפשרות מרווח וכבוד, כמו שנשארנו בלי הצורות המפסיקות את היחסים הפונקציונאליים.

חכמי החינוך מבחינים בין חינוך בגיל הטרונומי לבין חינוך בגיל אבטונומי. בגיל הרך קונה הילד ערכים מבחוץ, גם אם אינו משיג את טעמם, ואילו בגיל האבטונומי — אינו יכול לקנותם בלי הנמקה המתקבלת על הדעת.

כולנו מנחילים ערכים לגיל הרך, אם ערכים אלה נראים לנו יסודיים. איננו שואלים אם הילד מבין את הדבר כשהמדובר הוא בערכים ראשוניים, כגון ערכי ההיגיינה או כיבוד־אב־ואם. חברתנו לא תהיה חברה בלי ערכים אלה, ועל כן הננו כופים אותם על הילד, ומצפוננו נקי, כי בטוחים אנו בצדקת מעשינו.

בהקנית הנימוסים חסר לנו, מסיבות היסטוריות, שעליהן רמזנו, המצפון הנקי, זה המרשה לכפות על הקטנים, בעזרת הרגלים, כל מה שלא ניתן להסברה קלה.

העמקה בהכרח הפנימי של הצורות ובמשמעותן — תסייע בידינו יותר מתלונות על העדרן, תוסיף לנו כוח להיות תקיפים בתביעותינו בפרוזדורי בית הספר, בכתות, וברחובות העיר.

ליובל השבעים של זלמן שניאור

שלום קרמר

על שירתו הלירית

א

בשעתו, כשהופיע שניאור, היה הוא המודרניסטן המובהק בשירתנו, ולא רק בשל עולמו הנפשי המיוחד אלא גם בשל צורותיו. בשעתו הדהימו אותנו בחידושם כל אותם חוויות ואידיאות, נושאים ומוטיבים, שהוכשדו על־ידו לבוא בתחום השירה העברית, קסמה לנו אותה מודרניות גמורה של ביטוי, אותו שיחרור גמור מכבלי המליצה התנכית, אותו חדוש מהיר־בהיר, המצטרף בקלות הגיונית אל הקודם לו ואל הבא אחריו ונמשך אל ענינו ללא שהיות ועיקופים — ובעיקר אותה עמידה גאה של גיבור וכובש, של מורד ומסעיר, של חוטא ומחטיא, משהו משלמה בן דוד ומירבעם בן נבט בדמות אחת...

זה המודרניזם של שניאור עמד במבחן הזמן. ערך שירתו נשמר יפה ונתקיים. נראה שאותן חוויות ואידיאות קיצוניות טבועות עמוק בנפשו של אדם, כמוסות ומסותרות פנימה והוא רק העז לבטאן במלוא הפה, ונראה שאותם כיבושי צורה אינם בני־חלוף אלא מעצמו ומגופו של פיוט. לא נתקפחה גדולתו של שניאור במשך התקופה הארוכה שלמעלה מיובל שנים, תקופה רבת שינויים והפיכות בעולם ובעם, ואם תמצא לומר הריהי מוסיפה והולכת, משאתה חודר ונכנס לתוך יער יצירתו ומפלס לך דרך בסבכיו. לא רק אותם הערכים — והם מועטים! — שכבר עמדה עליהם הביקורת, עומדים וקיימים — וגם אלה זקוקים לטיפוח נוסף עם שינויי העתים — אלא גם הולכים ומתגלים לנו בשירתו נופים חדשים, לא ראינום מקודם, או לא הוכשרנו לראותם. כי עדיין אנו מסתובבים במבואי שירתו ולא סללנו לנו נתיבות אל כל העושר הרב הטמון בחביונה. לא עמדה שבוויכוח דרושה לנו — והיא גם היא אפשרית! — ולא פיטור בכמה מונחים ספרותיים שגורים, אלא קודם כל התמודדות עצומה להעפיל ולסייר בהר יצירה זה, להכיר את כל מבואיו ומוצאיו, מכל צד ומכל קצה.

עם המעלימים עין מן ההר אין טעם להתווכח, הרי ההר עומד וכולו מכריז ועומד על ישותו. יכול אתה להצביע על פגימותיו של שניאור, יכול אתה להתפלמס עמו, לקבל או לא לקבל את עמדתו המוסרית או העיונית, אבל אי אתה יכול להכחיש את קיומו האמנותי המורכב.

ואם תשאל במה כוחו של שניאור? — בכוחו! שניאור הוא מבעלי העצמה בשירתנו: עצמה ציורית לו ועצמה שבדמיון, עצמה לירית ועצמה ריטורית, עצמה מחשבתית ועצמה לשונית. וגם ידיעה עצומה יש לו, ידיעה של דברים ועניינים בתרבות האדם והעם, בתרבות המחשבה ובתרבות המעשה, ידיעה מרובה של סוגים ומוטיבים בספרות, משלנו ומשל הגויים, של דרכי ביטוי וצורות נוי. כוח של אתליטין לו, מרים הוא משקלות עצומים בקלות יתירה, ומקבל על עצמו תפקידים שלא לפי כוח אדם רגיל. בזאת כוחו המיוחד.

עצמה זו אל תתננה ענין לכמות העצומה של יצירתו, לשלל הסוגים והצורות, לריבוי שפופרות הראייה הפיוטית, אלא אתה יכול להרגיש בה, לחוש אותה במלוא היקפה באחת היצירות שלו — והן מרובות! — אתה יכול לתאר ולמדוד אותה במקום אחד שבחרת לך. איזו עצמה פיוטית, לירית וריטורית, אפית ודראמאטית, סמלית ותרבותית בוקעת ועולה מן הסדרה „משירי הגורל" בכלל ומשירת „כורה הזהב" בפרט. כורה הזהב יורד וחודר, כששרירין דרוכים וחשופים, אל כליות האדמה וכשילו דועץ לפניו, והריהו מגלה במעמקי לב האדמה את גידי המלח, העופרת והגיר, את מפל השחם ואת עיני המתכת ואת לועי הנקיקים ואת חלודת הברזל, ולבו של הכורה רוטט, ומשאת נפשו בוערת לפניו: למצוא את הזהב במטמוני האדמה — לא למענו אלא למען האדם. והרי שניאור עצמו הוא אותו כורה הזהב: כוחו — כוחו, ומשאת נפשו — משאת נפשו!

ב

שניאור קפץ אל החיים ואל הספרות, והוא נער צעיר לימים, ברגשי מרי ומרד, תוך התנצחות עצומה בין אמונה לספקנות, בין יאוש לתקווה, בין הדביקות במציאות ובין הצפייה לנס, בין החטא הקוסם וזיק הקדושה שעמם בו. ומיד נתברר לו למשורר, כי אין החיים אלא כיבושם בפועל, ושירתו נעשתה ביטוי לתשוקת החיים, לתשוקת החושים ולחמדת האהבה. החיים — אהבה הם, ואהבה משמע אהבת נשים. מידת התרבות הנפשית שבאהבה זו הלא היא תלויה באוהב ובנאהב. ובעקב האהבה באה הקנאה והשנאה. רק לא אדישות, קהות, פשרנות. האהבה והקנאה יסוד עולם הן, ובלעדיהן אין טעם לחיים.

לא אידיליות של ילדות הביא עמו שניאור הצעיר מאוד, ולא געגועים ערטילאים של עלומים, אלא שקיקה עצומה ל„תבל בוגרת", למצות את הנאותיה אחת לאחת — עד תומן. לא דאה שניאור את החיים אלא כמקור הנאה, ומי שמשחית לו מקור זה מצווה לדרסו. שניאור הוא החומד הגדול בספרותנו, שלא דאה את העולם אלא כפדי בשל שצריך ליתן בו עיניים. לא לגאולתו של עולם ולא לתיקונו של עולם הוא בא אלא לחטיפתו ולבליעתו. דבר זה אינו מוציא את געגועיו לאור ואת אהבתו לטבע ואת רצונו לארוג את „נשמת היופי בשירת הנצחים" שלו. כי אכן לא סתם נהנתן הוא אלא אמן הרגיש ליפיו של עולם והמרגיש את כוחו לצרוד כל אותו יופי בשירתו הגדולה. ואם גם אמביציה אישית מעורבת בדבר, שאיפתו ליופי היא משהו על־אישי, לא פרטי אלא עולמי.

כשיצא ביאליק הצעיר לשדה נתקף בכייה על ניתוקה של היהדות מעבודת אדמה, בכייה ששככה משנזכר בעובדי האדמה הראשונים בארץ ישראל („בשדה"); ואילו טשר־ניחובסקי כשיצא אל הים ואל היער למד ממנו את הגבורה, את הגבורה שבעמידה ושבהתקפה („לא דגעי שנת", „נוקטורנו"). שניאור כשהוא יוצא אל הטבע, רואה הוא את השדות עולים באש, רואה הוא פרגים, עלומים ודם; לא גבורה הוא רואה אלא תאווה העולה בקיטור מן האדמה. הפרגים הם „צעקות חשק קופאות" וגם הגבר עולה בלהבת תאוותו תמיד.

אָז אֶחְחֹר וְאֶתְיַצֵּב בְּטַבּוּר שְׂדֵה־שַׁלְהֶבֶת, —
וּלְשׁוֹנוֹת־אֵשׁ כִּתְרוּנִי וְדַהֲרוֹת גַּלֵּי־נוּר;
עַל רֹאשִׁי בּוֹעֵר שֶׁמֶשׁ וּלְרַגְלַי פִּרְחֵי־לַהַב,
וַאֲנִי כְּזָהָב נִלְבַּן וְנִצְרַף תּוֹךְ הַכּוּר...

(שירים, הוצ' „עם עובד", כרך א', עמ' קמו)

רוצה שניאור לחבוק זרועות עולם בתאוותו, לאהוב ולמצות את כל התענוגות של ההנאה החושנית, לספוג בעיניו את המראות היפים ולשמוע באזניו את הצלילים הערבים, לשתות את קובעת ששון החיים עד תומה — ואינו יכול. לא רק נסיבות החיים, המכשולים הנערמים במסלולו אל ההנאה וקטנותם של בני אדם הם במפריעיו, אלא גם הגלות מעיקה עליו, ולא רק תעוקה חיצונית אלא בעיקר תעוקה פנימית. הגלות שפה בעקבו וטורדת את מנוחתו הנפשית; בשלה הוא חסר אותה גישה חפשית, תמימה אל מנעמי החיים, כזו של אדם היושב בארצו וחי לו חיים טבעיים. גלות זו נעשתה כמין איכות נפשית, הכובלת את האדם, מצירה את צעדיו וסותמת את מעינותיו. „מכאוב המורשה" (בלשון המשורר), שעליה קבל גם טשרניחובסקי (ראה את שירו „האדם אינו אלא"...) קוסס את לבו מימי ילדותו, משבית שמחת עלומיו ומעכיר אשרו גם בחבקו אשה ובנשקו ילד.

עֲבָרוּנִי מְרוֹרָיו עַל בָּמֶתֵי־הָרִים
וּבְמֶרְחֲבֵי־שָׁדִי;
בְּיַיִן־רָקַח טְעַמְתִּיו וּבְחַבְּקִי רַעְיָתִי
וּבְנַשְּׁקִי יְלָדַי.

(שם, עמ' שלב)

יש בו בשניאור קורטוב של בהילות חושנית ורגשית, רעבתנות המביאה לראוותנות; בהילות זו נוטלת ממנו את הרגשת החופש המלאה, את התום ואת השלימות, עד שהוא מציג לראווה את שפע גבריותו בחרוזים חופזים כגון בשירו המפורסם „כן נושקים אנחנו". וגם הקריאה המפורסמת: „קום, גול וקרע השמלה, והנה כל הפתרון", היא ביטוי לאותה רעבתנות־תאוותנות. בהילות זו מתערבת בכוחו העצמי של שניאור, כוח גבר רודה וכובש. לאנשים אשר מסביבו יש לו לשניאור רק שנאה ובוז, וגם לאשה, שלה נתונים כל עשתונותיו, אין לו אלא לעג, שאינו רואה בה אלא אובייקט להנאה. ואת החברה, זה הכוח המצורף של אנשים קטנים, הוא שונא, כי כל מגע עמה דורש ממנו ויתור, שאין הוא מוכן לו.

שָׂנֵאתִי כֻלָּם, כֻּלָּם, לְבַדִּי אֹבֶה לִהְיוֹת...
מָאַסְתִּי לֵאמֹר: שָׁלוֹם — וְשָׁלוֹם אֵין בִּלְבָבִי,
וְלְדַבֵּר רַכּוֹת — וּבְתוֹכִי מַדְקֵרוֹת חָרֶב —
לְבִלְתִּי הַרְגִּיז הֶבֶל־פִּיהֶם...

(שם, עמ' קמג)

פירורי האושר שנפלו בחלקו אינם משביעים אותו, והוא רואה בצרות־עין את האושר המתבזבז בעולם, כלומר אותו אושר שלא נפל בחלקו. החושנות הגרויה גחלת ממנו את שלוות נפשו. צרות עינו כפולה היא. קנאת־שאול אוחזת אותו בראותו אותם עצים שלא הוא יאכל את פרים הבשל ואותן נשים יפהפיות שלא הוא יאמצן אל לבו („שירת האביב", שם, עמ' לד־לה). ועוד בוכה הוא על העולם שיוסיף להתקיים אחרי מותו, שהעדנה והנעימות לא תכלינה עמו, וצר לו על המראות שהוא לא יראם ועל המאורעות שהוא לא יהיה עד להם („אני אינני מבכה את החיים"... שם, עמ' לו־לח).

עולמו של שניאור אכזרי הוא, מלחמה של גברים על רוב אשרם ותענוגם; עולם נשוי חסד וחמלה. הגבר העז הוא הרודה את הדבש מן הכוורת שהמוני הדבורים הצדקניות הכינו אותו ברוב חריצות ושקדנות. השקפת עולמו מבוססת על מרכזיותו של האדם בבריאה; לא האלוהים ולא הטבע הם נקודת־המוצא ומחוז־החפץ אלא האדם, ואם תמצא לומר האני, כלומר שניאור בעצמו. האני הוא הציר שעליו יסבו כל מראות אלוהים ואדם, בלעדיו — אין כלום בעולם. כל זמן שאני חי, העולם חי עמי, במותי — גם הוא מת.

הֲבַנְתִּי: אֲנִי צִיר־הָעוֹלָם, עֲרָפֶל וְכוֹכָב וָאָרֶץ,
הַחַיִּים יִסַּבּוּ עָלַי; — וְכָל מַה שֶּׁעָבַר וּבָא, —
וַאֲנִי תָּמִיד בּוֹדֵד וְנִסְתָּר, אֲנִי הוּא לְבָדָם הַדּוֹפֵק,
וַאֲנִי לֹא לְמַעָנָם חָי. וְכֻלָּם לֹא יָדְעוּ עַד־מָה.

(שם, עמ' קטז)

אידיאות־חוויות קיצוניות אלה גם להן יסוד בנפשנו, אלא שאין הלב מגלה אותן לפה. בא שניאור וגילה וחשף את אנוכיותו של אדם ללא רתיעה — ועל־ידי כך פרק את הלב ממשקעיו. אבל גם ערך לאומי נכבד היה בשעתו לשירה זו. שניאור הפשיר את הקרח מעל הלב הגלותי היהודי ונפח בו נשמת חיים, ומוטב לומר החיש קצבו והגדיל חומו. גם בכך סימל את רצון העם, את תשוקת העם ליהנות הנאה מלאה מן החיים בעולם הזה. בשירתו — עם כל הקיצוניות שבה — היה שניאור במידה מרובה שליחו של עם, שתאוות החיים שבו דוכאה בגלות הארוכה ובאה תקופת התחיה וקראה לה דרור.

ג

הכל מכירים את שניאור הבן הסורר, החותר תחת אשרנו הקטן המוסכם והבועט במקובלות החברה הצדקנית, ואינם מכירים את שניאור המפויס עם העולם, שעדנת הטבע מרחישה את לבו, המקשיב אל הריתמוס הפנימי שבנפשו — הליריקן הזך שבו. אין להעמיד איש כשניאור על יסוד אחד ואפילו על כמה יסודות; נפשו מורכבת ביותר ומכילה ניגודים מרובים. אין שניאור כולו תאוות שדה וחמדת כרכים, ואין צריך לומר, אין שניאור כולו הגיון ופאתוס וריטוריקה. אתה מוצא ביבולו הפיוטי העשיר גם שירים ליריים דקים ועדינים — ליריקה שבעמידת הפלאה מול מראות הטבע וליריקה שבהגיון נפש, כשהיא עומדת על חליפותיה.

יודע שניאור גם לתפוס מומנטים מסוימים בהתרחשות הנפשית ולמצות אותם בציור של טבע, או מראות מסוימים בטבע עם חליפות היום והשנה ולמזוג בהם את הלך נפשו. הטבע והאדם לעת בוקר ולעת ערב, בסער ולאחר גשם, בוא הסתיו ונפילת השלג הראשון והקיץ ששב לעלומיו. ויש גם הלכי נפש והרהורי נפש שלא נשתבצו לתוך תיאור של טבע והם מוסרים את נשמת המשורר בגיאותה ובשפלה, ויש גם שירים שבדימדומי חוויה ונוף, שבקונטמפלאציה שלוונית, הירגעות והירדמות המאוויים.

וַאֲנִי דוּמָם, דוּמָם כָּכָה –
פָּתִיל־מַאֲוַיַּי חֶרֶשׁ צָשֵׁן;
אֵינִי עָלֵז, אֵינִי עָגוּם,
עֵר אֲנִי – וְלִבִּי יָשֵׁן.

(שם, עמ' מד)

אבל גם בליריקה הטהורה שלו חוויותיו ברורות ורגשותיו מוצקים, או יותר נכון, שניאור מוצא להם ניב ברור ומוצק. ציורי הטבע מרוכזים ושלימים, ואין המומנט החוויתי מספיק לו, אלא עומד הוא לגזור ממנו תורת חיים במשפט כולל.

רֵיקִים הַחַיִּים בִּשְׁאוֹנָם וְיָפְיָם
לַחוֹלֵם הַמְבַקֵּשׁ וְעוֹרֵג כָּל חַיָּיו –
וְכָכָל אֲשֶׁר יִפְנֶה וְחָסַר
לוֹ עִנְיָן לְמַלֵּא מַאֲוַיָּיו.

(שם, עמ' לא)

והרי זה רק צד אחד בעולמו הנפשי המרובד ובשירתו המאליפה בצורותיה ובסוגיה. ועוד לנו שירת הטבע הגדולה, העומדת ברגשי הפלאה ראשונית כנגד איתני הטבע, והשיר החזוני, הבא לנחש עתידות לאנושות ולקוסמוס, ושירת התרבות הגדולה, השרה את שירתן של שכבות חיים בהיסטוריה האנושית, והשיר האפי הטהור, הנצמד אל ההווי, והשיר העממי והרומאנסה והבלדה... הפעם לא נתייחדנו אלא בפינה אחת שביער יצירתו.

י. זמורה

דיוקנו הפיוטי

א

דיוקנו הפיוטי — תמיר, בולט, בעל תוים חדים, משפיע רושם; זה דיוקנו של משורר שהוא לעולם יחיד לעצמו, בעל מחשבה אישית, בעל מאוויים עצמיים, ואפילו במסכת מאוויים שהם כלליים, ועל־כן גם בעל חיתוך־שיר אישי ועצמיי; בכל שיר, קטן או גדול, טבוע חותמו המובהק ובשום פנים אין לטעות ולייחס שיר שלו לזולתו או לייחס לו שיר זולתו; יש איזה כוח־המתסיס במחשבתו, יש איזה צחצוח־חדב בלשונו, יש איזו חריפות לרגשו, המכריזים ואומרים: — זה זלמן שניאור שד!

בעצם הווייתו הפיוטית יש איזו התגרות מעורבת עם תרועה; דומה שהוא בז לכל שפלות־רוח, לעצבות חסרת־אונים, לקטנות־התאוות, לחסרון חדוות־חיים. — והוא מבקש, ואפילו שלא־מדעת, לחנך לגילוי כוח, להתעורדות היצרים, לזקיפות־הקומה, לדצון ההנאה, — בהעמידו למופת את המשורר בעל העינים הבורקות, המתבונן ונהנה, בעל הידים הכובשות ונוטלות מן המכמנים הפזורים על כל שעל; הוא קורא להעזה טבעית — לחיות חיי היום ולא לדחותם למחר; לא התשוקה והחשק, אלא, אדרבא, חוסר־ההנאה־והתענוג הם חטא ופשע; ויותר מזה: — אין ממיתי־הנצח אלא מדכאי־ההווה, ובוני עולם־הבא הם רק אלה השמחים על העולם־הזה; ז. שניאור לא רק יודע שיש עצבות בעולם, אלא עצבות זו טבועה גם בו, אלא דווקא משום שהשיג את חוסר אונה של עצבות זו — הגיע לכלל עליצות; דכדוך הנפש מביא גם לדכדוך הדעת ואין טעם עוד לכל חי בעולם, — ואשר על־כן יש לדלג על העצבות, לבוז לה במתכוון, ולחיות את החיים לא בחשבון מרחיק אלא בחשבון נוקב ומעמיק:

אוֹי לוֹ לַכְּסִיל אֲשֶׁר יִמָּאֵס בַּגְּבָרִים,
וּבִקֵּשׁ לוֹ שְׁמָשׁוֹת שֶׁל אשֶׁר.

לא מן השטח־העליון באה עליצותו של המשורד ותביעתו לעליצות, אלא דווקא מן המעמקים, ואין בזה רק גילוי־יצר, אלא השקפת־עולם, מחשבה פילוסופית, וכוונת מכוון — לטעת בנו, בקוראי שיריו, — חפץ־חיים לחנכנו לגילוי רצון למעשים ולפעלים; ובזה מילא גם ז. שניאור אחדי צו ההיסטוריה העברית בדורו — לשנות טבענו שסולף, לחנכנו לשאיפת תקומה, להחיות את הווייתנו האנושית־הטבעית.

ב

האם לא עובדה מעניינת היא, ששירת ימי־הבינים העברית נשענת על ארבעה עמודי־תווך: — שמואל הנגיד, שלמה אבן־גבירול, משה בן־עזרא ויהודה הלוי, וכדוגמתה גם שירת הזמן החדש, העברית נשענת על ארבעה עמודי־תווך: — ח. נ. ביאליק, שאול טשרניחובסקי, ז. שניאור ויעקב כהן? כמו־כן מעניינת העובדה, שהיא גם סמלית, ומאלפת כאחת, כי כמו אז, בימי הבינים, כן גם עכשיו עם תחילת הזמן החדש היו הארבעה לעמודי־תווך של בניין אחד, לא בשל היותם דומים זה לזה, אלא, אדרבא, בשל היותם שונים זה מזה, ואיש איש במהותו ובאופי כשרונו, רחוק ת״ק על ת״ק מחברו.

אז, — הנגיד — עשיר בחכמה ואציל במחשבה, שקול בדעתו ומדוד בדיבורו;

רשב״ג: — לוהט במאווייו, נסער ברעיוניו, חריף בלשונו ומסולסל בשירו; משה אבן־עזרא: — נבון — גם ברגשו, מלומד — בחרחור, דתי — בדעתו, אסטניס — גם בגילוי יצריו; יהודה הלוי: — רגשי — גם בשכלו; פיוטי — גם במחשבתו השיטתית, מורכב — בפשטותו, גלוי — גם בסתרו, גם בכובד־ראשו — לבבי ומנעים־זמר.

ועכשיו, — ח. נ. ביאליק: — אכזרי ברחמיו, זועף באהבתו, מברך בקללתו, כללי בייחודו, סוער בשיקול־דעתו, מנגן שברים, מביט לקרוב ורואה למרחוק, תקוע ושקוע בעבר — בונה עתיד לתלפיות; שאול טשרניחובסקי: — כל העולמות — עולמו, כל הזמנים — זמנו, כל יופי, גם המופשט במופשטים — לא מושג הוא אצלו, אלא מוחש במוחשים, אהבה ושמחה — אינם רצון ושאיפה בלבד, אלא הם הווייה ועובדה; את השירה אין שרים, אין מחברים — היא מושרת, היא נובעת מן המשורר, לא, — הוא עצמו שירה. היסטוריה לאומית, שייכות לאומה — אינן תורה ולא חכמה הנקנית, אלא הן — טבעיות, דם־התמצית, פשטות שבפשטות, כוח־הכוחות, וכל מחשכי אדם — מוארים באור נפשו, והכל־הכל — רן ונוגן; יעקב כהן: — רוך — המבקש את תיקונו בגבורה, ליריקה — הקוראה למלחמה, מתינות — השרה את קוצר־הרוח, אין ההוות כדאי אלא אם הוא משנה עצמו ויתגלה אחר ונבדל — בעתיד, מחשבה — השואפת להיות מחזה, ולו מחזה לירי, אין אני אלא אם הוא עצמו כלל; וז. שניאור: — החיים — לחיים (והמוות — למתים), „למעלה מאושר אין אושר״, אין טוב ויפה, אלא אם הוא להנאת אדם בחייו, חיים של קאריקאטורה, כמו אדם שהוא קאריקאטורה — אינם מגוחכים, אלא הם מכוערים ופסולים עד תכלית; וכן גם עם, שהווייתו היא קאריקאטורה; ויש בשנאתו זו של ז. שניאור לחיים מזוייפים ומסולפים משום שנאה לשקר ולשקרנות, שנאה עזה, שהיא מיסודות אפיו העמוק בו, ומכאן גם אהבתו והימנונו לטבע בראשוניותו ובפראותו, ולאדם בפרימיטיביות שלו; לפי ז. שניאור — השקר לא רק מכוער, הוא מנמיך את הקומה, הוא משפיל את הגדלות, והוא — מקלקל את הכשרון; ומשהבחין בשקר אצל מספר או משורר — הוא מבחין בירידת הכשרון; גם ההתכחשות לעם — שקר וצביעות, ואילו ההשתייכות לו — טבעית, אמתית, מעניינת, רבת־פנים ורבת־טעמים.

בזכות שוני ברור זה, בכוח הבדל מובהק זה, בשל ייחוד זה, בתוכן ובצורה — היה ז. שניאור עמוד־תווך בשירת הזמן החדש; ובהעדרו, חלילה, היה חסר לשירת הזמן החדש — עיקר מן העיקרים, סם חיים וקיום מן הראשיים וההכרחיים לאומה ולאמנות שיש שיעור לקומתן.

מכוח אותם ארבעה מעינות־שירה שבימי הבינים — נתגלגלה השירה העברית והתפתחה במשך אלף שנה, ומכוחם ניזונו אפילו דחוקים שברחוקים מטעמם ומכשרונם, — ולאחר אלף שנה, אנו חוזרים אליהם עצמם וברי כי רק הבאים אחרינו יעמדו על מלוא ערכם לעצמם, ולא רק על ערכם לזולתם.

ומכוח ארבעת מעינות שירה שבזמן החדש — שעמהם נמנה, כאמור, ז. שניאור — מתגלגלת השירה העברית ומתפתחת, וניזונים הימנה אפילו אלה המדמים בנפשם שהם זרים להם ורחוקים מהם ת״ק על ת״ק, — וגם לאחר תקופות ותקופות עוד יחזרו אליהם עצמם ועמוד יעמדו על מלוא ערכו של כל אחד מהם לעצמו, כמשורר, ולא רק על ערכם לזולתם.

אף־על־פי ששירת ז. שניאור הגיעה כבר לפרקה, — היא תשוב ותגיע לפרקה הרבה והרבה פעמים בהכרת האומה ובהשגותיהם של מוקירי שירה ויודעי ערכיה הנצחיים.

ב. י. מיכלי

הבחנות ושובריהן

א

רבת נפתולים וניגודים היא השירה, הן ביסודה הרגשי והן בגילויה ההגותי. כמוה כנפש האדם, שאינה עשויה מיקשה אחת, אלא נסערת בגליה העולים ויורדים. מה האחרונה כפופה לתמורות ונתפסת להפכים, אף הראשונה כך. מימי קדם ועד ימינו ידועה היא בתנודותיה, בקיטובה המתמיד. משמשים בה בעירבוביה אור וחושך, תקווה ויאוש, אמונה וכפירה, בנין וסתירה. אמנם, הביקורת חותרת ליישב את הסתירות, להחזירן למקורן האחד, אבל בלי העלאתן והבהרתן לא תושג מטרה זו. לכן אין טעם להידרש ליסוד האחד ולהתעלם מחברו המכחישו, אפילו הראשון תדיר והשני נדיר. התעלמות כזאת מעידה על ראייה לקויה, שבחוג פעולתה נלכדים רק זיזים ובליטות, בעוד שנשמטים מתוכה אותם חיקוקים ושקערוריות הנחבאים אל החרוזים ונבלעים בעיקופיהם.

שירת ז. שניאור, החובקת עולמות בנושאיה ומפליאה בגיוון סוגיה וצורותיה, לא נקלטה בשלימותה על ידי מבקרינו. אלה ששו אל קולותיה וברקיה, אך לא נתנו דעתם על רחשיה הטמירים. בהעמידם שירה זו על צליליה המאז׳וריים בלבד, על מראותיה הססגוניים ועל הצהרותיה המודגשות, ממילא נצטיירה לעיניהם תמונה חלקית. הואיל והחלקי, גם בהכילו את הרוב המכריע בתוך השלם, מוסיף לעמוד במקוטעיותו, הרי שהמסקנה הנשענת עליו מקוטעת אף היא. המקוטע בכללו, ביחוד במקרה הנדון, אינו חלק מן האמת אלא היפוכה וסילופה. מכיון שכך רשאים אנו להרהר אחרי כמה הבחנות ביצירת שניאור ולערער על המוסכמות שבאו בעקבותיהן.

ב

מקובל: בשירי שניאור מפעפעת התאווה, והיא יוקדה כאש אוכלה, אבל האהבה נעדרת מהם. מכאן לא רק איבתו לאשה, שעוד ניתן להסבירה כתולדתה של אהבה גדולה, נכזבת, כי אם בוז ולעג לאם כל חי, הנראית לו כאובייקט לסיפוק יצרים בלבד; מכאן הוולגאריזציה של חידתה הנצחית („קום, גול וקרע השמלה, והנה כל הפתרון"), שמדור דור הפליאה אמנים והצמיחה להם כנפיים. יחס ציני זה אין לכלוא עדותו בתחום האישי, בחישוף תכונות של אנוכיות ופיכחון ואבירות לב; בחרגה מתוכו היא חותכת דין קשה בתחומו השירי: מי שכאלו תכונותיו, מי שאינו יודע להתבשם מיין האשליה, הריהו מרוקן את עולמו מתום וחלום, מערגון ומשאת נפש. אך בלעדיהם מקפחת השירה את מקוד חיותה, וסופה שהיא מידלדלת ונובלת.

יש מבקרים הרואים את שניאור כתלמידם של שופנהויאר, ניצשה ואוטו ויינינגר. מרבותיו אלה, סבורים הם, קיבל את יחסו לאשה. אך סברתם תלויה בשערה. ספק רב אם רגש קמאי זה, שיניקתו מן הדם הגועש, ניתן לעיצוב מתוך קריאה בספרים. שירים בודדים, ואפילו רב מגינם, עשויים רק לאשר את השפעת הרושם החולף, אשר כטביעתו כן מחיקתו. אולם המבקש להוכיח את הדמיון שבדעות והכרזות, הנמתח משניאור אל שלושת מוריו, חייב לגלותו ביסוד יציב, החופף את מסכתם המחשבתית ואת הוויתו השירית. והנה מתברר עד מהרה, כי תפיסתם המוניסטית אין לה אחיזה בשירת שניאור. רעיונו, ולא רק הלך רוחו, כקנה ינוע, ואילו רעיונם כמסמר תקוע. הספק המנקר בלבו — ב„שירת איש הדוח" — אינו מניחו לדבוק בנקודה אחת, אלא מטלטלהו בין הקצוות ופוקח עיניו לראות חזיון והיפוכו. אולם פיקחונו־פיכחונו זה, המערער תקפה של האמת האחת, אינו מביאהו לאיון החיים, כי אם מעמיד אותו על יסודותיהם השונים, המתנגשים זה בזה ומשלימים זה את זה (ר׳ שירים, כרך שני, ע׳ רנד). מי שבז לאשה בשיר אחד מעיד עליה בשיר אחר („תפילות"):

חַיֵּי־נֶצַח בְּאַהֲבָתָהּ, שַׁלְשֶׁלוֹת בָּנִים וּבְנֵי־בָנִים,
עוֹלָם זֶה וְעוֹלָם־הַבָּא – בִּזְרוּעוֹתֶיהָ הִיא חוֹבֶקֶת.

(שם, כרך ראשון, ע׳ שכט)

יחסו האמביוואלנטי לאשה אינו מתבטא בנפרד, בשירי תאווה מכאן ובשירי אהבה מכאן. אילו נתקיימה הפרדה זו, כי אז היה אותו יחס מתגלה בקלישותו, בנביעתו מהלכי דוח רגעיים, ללא יציבות שבהגות וללא שרשים בחביון הנפש. אולם הוא בא על ביטויו גם ביחידת־שיר אחת, שבה נראים הניגודים בנקודת מגעם וחיבודם, כאור וצל הנושכים זה בזה, כטוב ורע המעורבים בהוויה האנושית.

אַתְּ – סֻלָּם מֻצָּב בְּעִמְקֵי הַגֵּיהִנֹּם
וְרֹאשׁוֹ בַּשָּׁמַיִם;
הָעוֹלֶה עוֹלֶה בָּךְ וְהַיּוֹרֵד – יוֹרֵד,
בִּלְעָדַיִךְ חָדְלוּ הַמַּדְרֵגוֹת,
בִּלְעָדַיִךְ סָגוּרִים כָּל הַדְּרָכִים
אֶל הָאֵלִים וְאֶל הַשָּׂטָן.

(שם, כרך שני, ע׳ קעט)

ובכן, לא הצצה לסירוגין, שפעם מזדקר במעגלה ראש הסולם ופעם — שלבו התחתון. כאן עדות לדר־עדכיות בדאיית המשורר, שבעת ובעונה אחת נלכדים בה חזיון וניגודו. גם בהיותו קרוב לאלוהים הריהו חש במציאות השטן, אבל גם בשעה שהשטן חדד למחיצתו אינו שוכח את אלוהיו. ואין לך תפיסה אנושית יותר. כדי להיווכח שתפיסה זו אורגאנית בשירתו ולה שרשים עמוקים בלב המשורר — יש להפקיעה מן המיצר של דרך גבר באשה ולהעבירה אל המרחב. אם נתהה על זיקתו לעולם, לאדם בעולם, מיד יתברר לנו, כי בתוך מערכת־יחסים מורכבת מתקיימת בו ברציפות שניות שבדאייה ובהרגשה, שעם יניקתה מנפש המשורר היא אופיינית לדור כולו, דור שנפגם תומו ונפגעה שלימותו. הנה „יושב בעשב״ המשורר „ולצדו חולמת הנאווה״ ו„ידו נמשכת ללקט את אשרו״ (שם, כרך ראשון, ע׳ קכז). אך פתאום צונחת ציפורת והוא דואה אותה גוססת „בגלי הצמה היפים״. מתוך מראה זעיר זה שבהווה, אגב הקשר אסוציאטיבי, מנץ מראה אחר, הבוקע ועולה מחיק העתידות — שער הנאווה „כמראה שלכת״. במפתיע גוועת הבשורה שבפרולוג על „אהבה בתענוגים״ ומתחלפת בתחושת החידלון. וכאן מתפתח דושיח קצר ונוקב. הוא, ש„מתוך יצודיה המלאים צופה בו שלדה וחורק לו שיניו״, קורע ללא רחמים את קורי האשליה; ואילו היא מגיבה בשתיקה נכאבת, ורק בסוף פולטת: „איש אכזר!״ אך אפילו הסיטואציה הבודדת שלפנינו אינה מתמצית בקריאה זו, כל שכן זיקת המשורר לתבל ומלואה. אכזריות בוודאי שאין פה. זוהי לכל היותר התאכזרות של משורר גלוי־עיניים, שאינו מוכן להסיח דעתו מן התהום הפעור לרגליו, אלא מציץ לתוכו בעוז ומתוך ידיעת־אחרית צורבת הוא שר על ששון האדם ויגונו. וסמי מכאן מאניירה ומעושיות. תפיסה דואליסטית זו עוברת כחוט השני משירי נעוריו עד לשיריו המאוחרים. נבטיה הראשונים ביצבצו מתוך צמד השירים „חזון הבריאה״ ו„חזון האדם״ (שם, כרך ראשון, ע׳ כח־כח), שנכתבו בידי עלם בן ט״ז, ואילו פריה האפיל הבשיל בפואמות כגון „משא דממה״, „אחרון״ (שם, כרך שני) ו„האלמוני״ (שם, כרך שלישי).

אמור מעתה: יחס המשורר לאשה אין להפרידו ממיכלול משיכותיו ורתיעותיו. תמורות שבו אינן מקריות, כי אם משתלבות במסכת מחשבתית־רגשית, הטבועה בחותם השניות. אם נתחקה על שרשו יתברר לנו, כי תנועתו הקטבית אינה מתבארת בחילופי האהבה־ואיבה שבין בן־אדם לבת־חוה. מתחת לרובד עילי זה מסתתר רובד אחר, והוא —

זיקת המשורר לחידת הקיום האנושי, שהוויה וכליה נתונות בו במאבק בלתי פוסק. בסבך זה אחוזה גם האשה, שבעצם היותה היא מסייעת למשחק התעתועים של הבריאה. בשירו „מעשה" (שם, כרך ראשון, ע׳ סה) שואל שניאור ל„סוד החיים" ורומז „רמז קל לפתרון": „גם החיים וגם המוות שטנים שניים המה; / שניהם כרתו ברית לשחק עם גמדים: / — ‚אנוכי אברא ברואים ואתה אותם תמית, / והיה לנו מישחק של מתים ונולדים...'". בשיר זה, שנכתב בתרס"ה, אין זכר לאשה ולתפקידה באותו מישחק. אך בשיר אחר, משנת תרע"ג, שבאחד מחלקיו חוזר אותו מוטיב על דרך ההעמקה, מכריז הגבר על בוזו לאשה, המשמשת מכשיר בידי האיתנים: „רק נשק את, עתה ידעתי, / בידי אלוהים והשטן, / להקים על אודי־חורבני, / דור חדש וזר לא ידעתי, / שעשועים חדשים לשניהם" (שם, כרך שני, ע׳ רפ"ג). הרי שהבוז לאשה אינו נעוץ במעגל הצר של יצר וסיפוקו, כי אם יונק מן המרחביה של נפתולי אלוהים ואדם.

ועוד זאת: אף בשירי החשק של המשורר, אלה שאש התאווה מלחכתם, זועקת נפשו לאהבה. בדרך חייו הנפתלה הוא „נחפז אל המלכה", אל „הטהורה". בפידורים ונטפים אינו דוצה. רק השיא — „המלכה" — קוסם לו. זו האשה שאינה שכיחה, הבלתי מושגת, מתרוממת למעלת סמל רב־משמעות בפרק השביעי של הפואמה „האלמוני" (שם, כרך שלישי). „המלכה" היא ראש מאווייו. רק אליה הוא נושא את לבו. היא החולשת על גורלו, היא הנותנת טעם ליסוריו והיא המכוונת רגשותיו ומחשבותיו. בעיצומו של בולמוס התאווה משתעבדים לו כל החושים, אבל גם בשעה שהוא שטוף במערבלתו נדלקים בו געגועים עזים לאהבה, לאהבה גדולה.

ג

יש אומרים: שניאור מתנכר למחוז ילדותו, שהוא בדרך כלל מחוז אהבה וכיסופים למשורר העברי. ביאליק מרבה להתרפק עליו ועוטרו בעטרות ניביו המופלאים: „ונוף מכורותי הרחוק, נאות ילדותי ומסגרתה, / עפר שרשי, מעין רוחי, נעים געגועי והגיוני, / פינת יקרת־לי על־פני תבל ותרומת עפרות אדץ"; שניאור לעומתו מבקש לברוח ממצי־אותו, להשכיח זכרו. אך אין אדם מסוגל לנתק עצמו מעברו, המשוקע בישותו, שאפילו דוחקו לרצונו הריהו פורץ בעל כרחו. ואז הוא מורד בו „וקולו מצלצל בשנאה ובבוז, כמעט בחירוק שיניים שבנטירת־איבה". כך כותב מבקר בעל־משקל כיעקב קופליביץ, הוא ישורון קשת (ר׳ „בדורו של ביאליק", ספר ראשון, ע׳ 154), בצטטו את שירו הידוע של שניאור „לא אובה לשוב עוד" (שירים, כרך ראשון, ע׳ של). אך באותו ספר מביע המבקר דעה נכוחה, המכחישה את הכתוב שהובא לעיל או מעמידה אותו לפחות כטפל ביחס לעיקר: „עצם ההתפרצות הזאת מן התחום היהודי אל שכיות־החמדה של העולם הגדול חתומה היתה בחותם המחשבה היהודית. — — — והמשפט שהוציא על מחוז מאוויו הקוסם והאויב היה משפט־שלילה בשם החיוב היהודי הגדול והקדמון, שלילה נבואית בשם חיוב נבואי, בין אם היה דברו בשם נפשו, הוא דמו השמיי העתיק, ובין אם נשא את משלו בשם התפיסה, כלומר — בשם הכרת הקדושה הישראלית" (ר׳ ספרו הנ"ל, ע׳ 76). ואם כך, מה טעם לייחס למשורר רגשות „שנאה ובוז" על יסוד חרוזים בודדים ואפילו שלמים, שהם אחרי הכל רק חלק במסכת יצירתו? הרי אין לפרש כשנאה לעמו את קריאת ביאליק: „עם־אובד, עם־נבל". הוא הדין לגבי קריאותיו של שניאור.

האידיאליזציה של העיירה התחילה הרבה שנים לפני החורבן הגדול. בעיקר היא נתבטאה בספרות יידיש, ביטוי שנבע משני מקורות: מפריצת חומותיה של העיירה, פריצה שהדליקה זיקים רומאנטיים, געגועים למה שהיה; דביקותם של סופרי יידיש בעיירה, כיסוד להמשך הקיום בגולה. אולם בספרות העברית, שמרדה בקיים וחתרה מגולה לגאולה, לא נתפסה העיירה בהילה של רומאנטיקה. מכל מקום לא אצל האריות שבחבורה, ושניאור ביניהם. הסותם ואומר: שלילת העיירה — עדיין לא אמר מאומה. השאלה היא: מה הוא מושאה של אותה שלילה? סופרינו שללו את צללי העיירה, את הפגעים שדבקו בה מחמת כרחה ולחצה של גלות. אולם בשלילה זו היה כרוך חיוב גדול. אמנם, הבריחה ממנה הלכה

בשבעה דרכים, אבל נתנה לה טעם וצידוק הדרך האחת, שבכל תעיותיו בנכר היתה זו גם דרכו של שניאור.

אך במקביל למלכות השירה משתרעת נחלה גדולה אחרת ביצירת שניאור — הלא היא הפרוזה המפוארת שלו. אפילו הקפדנים שבמבקריו לא יצליחו לגלות בה מגמות „שנאה ובוז". היא שופעת אהבה לעיירה, לפשוטי יהודיה, להווי שנתגבש בתחומה. בתיאור הנלבב של דמויות כגון פנדרי וסנדר חותנו, הדוד אורי הפחל והדוד ז'יאמה, בשהייתו על כל תא זעיר ביריעת חיים זאת — נותנת אותותיה האהבה. בבחירת גיבוריו נמשך שניאור, כידוע, אחרי היסוד הארצי, כמבקש משקל שכנגד להיפרטרופיה של רוחניות אצל יהדות תקופתו. האם לא משיכה זו עצמה היא שהפעימה את ביאליק בחמיקתו ממחיצת „מתמידו" אל כפיפתו של „אריה בעל־גוף"? ביאליק ושניאור כאחד עשו בכך מעשה גדול לאיזון ההוויה היהודית באספקלריה הסיפורית, איזון שהדור כולו נתבע לו. אולם תהיה זו טעות להניח, כי היאחזותו של שניאור ביסוד הארצי מקורה בהתנגדות אל היסוד הרוחני או בזילזולו. הרוצה להיווכח באיזו מידה שולט הפרימאט הרוחני גם בתחומם של עמי הארצות בשקלוב — ישים נא לב לכבוד שהם חולקים לתלמידי חכמים; יזכור נא, למשל, כיצד נחרד ומתגמד פנדרי הגברתן בעמידתו לפני הרב דמתא, עמידה כנועה שמהולות בה יראת כבוד ואהבה ומסירות לאין גבול.

ומה שחשוב ביותר: מעטים הם בספרותנו הספרים — נער יכתבם! — שמחברם העניק להם מתת יקרה זו של הומור, כ„אנשי שקלוב" ו„פנדרי הגיבור". מחוז ילדותו, שמחמת עניו ומרודו הרעב גם זוהר שבו, משתקף הפעם באספקלריה מאירה וענייו ואביוניו נראים בפרץ תשוקותיהם ובשמחותיהם הקטנות. שחוק מרנין־לב זה, המתלווה לתיאורי שקלוב, מה מקורו אם לא אהבה?

ד

בפרקי ההערכה שהוקדשו לשניאור מצוי מדרש־פליאה אחד, שאיני יודע כיצד להולמו. בשעה שמדובר בתאווה־ללא־אהבה השלטת בשירתו; בשעה שמייחסים לו „שנאה ובוז" לעיירה — עוד אפשר להבין לסברת המבקרים. לא מלבם בדו את הדברים, אלא מצאו להם סמוכים בקטעים מסוימים ביצירתו. שאלה אחרת היא, אם יש ממש בסמוכיהם או שהם מתפוררים למגע היד הבוחנתם. אך הנה קוראים אנו בתמהון־לבב גובר והולך:

„לא ניגלה על שניאור — — — האור הבוקע מציון. הוא נשאר עומד כאילו מרחוק ולא התערב בקהל הבונים והנבנים מן הבנין. ואם לא בעומק לבו, על כל פנים בתחום רוחו הפעילה, הוא נשאר אדיש, בעצם, למפעל הגבורה של חלוצי העם בארץ עבדו ועתידו. אם לא נביא בחשבון שירים אחדים לעת מצוא, שכתב בשעת ביקורו בארץ־ישראל כדי לצאת ידי חובת מעריציו, לא נתגלם ביצירתו כל קשר חי וממשי אל החידוש הציוני ואל הישוב העברי היוצר. ביחס לשניאור, העברי הגא, הנלהב כל־כך לתפארת־האומה העתיקה, — — — הרי זו חידה שאומרת פתרני".

המבקר, קופליביץ־קשת, הקובע קביעות אלו (בספרו הנ"ל, ע' 187) מבקש גם לפתור את החידה, אבל נסיונות הפתירה אינם עולים יפה. הפעם אינו מסתייע במובאות — שאינן בנמצא — אלא מעלה הנחות ספקולאטיביות ולצדן הגדרות עמומות. מן האמור לעיל ומהמשכו לא ברור, אם הכוונה להשתקעותו של שניאור בארץ או לזיקת שירתו אליה ואל בוניה. שאלה רודפת שאלה: האם זיקת ביאליק לארץ התחילה משעה שעלה אליה? ומה דינו של משוררנו הלאומי, שגם לאחר עלותו לא שר לנו „משירי ציון"? ועל יסוד מה קובע המבקר, כי משורר כשניאור כותב שירים „כדי לצאת ידי חובת מעריציו העברים" ולא משום שרוחו התפעמה למראה ארץ אבותיו, הטבועה בלבו ובלב שירתו בחותם של גאון ואהבה וכליון נפש? ובמה מתבארת אי־יכלתו של המשורר להתמסר „למפעל העברים הציוני"? לדעת המבקר היא „נובעת מתוך זה, שביחס אל העולם היהודי שניאור מפעיל, כאמור, את הכרתו עד כדי לנצח בעזרתה את הרגש המקשרו אליו, — והכרתו הלא הובילתו תמיד מן העולם היהודי והלאה, החוצה; החוצה לא רק מן הגיטו, אלא גם מקדושת העבר הלאומי בכלל" (שם, ע' 188). הווה אומר: רגשו הוא המקשרו אל העולם היהודי, ואילו הכרתו מנתקתו ממנו. אך בפרקו הראשון של אותו מאמר (שם,

ע׳ 155) נאמר ההיפך מזה: „כי, כאמור, רק נפשו (כלומר — יצרו עם רגשו) היא המורדת בהוויה היהודית, ואילו שכלו דווקא שכל יהודי הוא״. ובכן, החידה שחד המבקר נשארת ללא פתרון. לא ברור: „עומק לבו״ מה פשוטו ו„תחום רוחו הפעילה״ מה משמעו, מה ההבדל ביניהם ובמה מתבאר ניגודם? מהיכן נובעת באמת — לאחר שהמבקר קבע דבר והיפוכו — „התנכרותו״ של „שניאור, העברי הגא״ אל מפעל התקומה של עמו? וכיצד, לדעתו, צריך להתגלם ביצירתו „קשר חי וממשי אל החידוש הציוני ואל הישוב העברי היוצר״? גישה זו מפליאה ביחוד מצד משורר־מבקר משיעור קומתו של קופליביץ־קשת, המחונן בעין חדה, הרואה את המתרקם ביצירה לפני ולפנים, ובכושר נתחני מובהק.

הואיל והמבקר סותם ורומז, בלי לקיים בהשגותיו נקודת־מוקד ברורה, קשה להתווכח עמו. אך מן הראוי להעיר כמה הערות, שתהיינה חופפות את המשוער העולה מסתומותיו ורמוזותיו. יצירת שניאור אינה זקוקה למשענת אפולוגטית. היא קיימת ועומדת מכוח עצמה. אולם כשם שמתבקשת לעתים רביזיה לגבי ערכי שירה, כך זו נדרשת ביחס לבחינותיה והבחנותיה של ביקורת, כדי לגלות נובלותיהן ולסלקן. „הבונים והנבנים מן הבנין״ בארץ אינם זקוקים אך ורק ל„שירי ציון״ אלא גם, ואולי קודם כל לשירה טובה, העושה את שליחותה בשבעים ושבעה דרכים, במישרים ובעקיפים. משורר שהוא ציוני „בעומק לבו״, כהודאת המבקר, כיצד הוא יכול להישאר „אדיש — למפעל הגבורה של חלוצי העם בארץ עברו ועתידו״?

נופה של שירת שניאור מזדקר למרומים ונוטה למרחבים, אבל שרשיה אחוזים בשני רבדי מעמקים: העיירה, שבה עמדה ערישתו, מכאן; ארץ הקדומים, שבה עמדה ערישת אבותיו, מכאן. אמנם, שניאור לא הירבה לשיר משירי ציון על אדמת נכר, אבל מה טהור הדם העברי הנוזל בעורקי שירתו, מה גדולה דביקותו בגאון עמו, מה רבה קנאותו לערכיו המוסדיים, מה זקופה עמידתו בריב שבין ישראל לעמים. מ„עם צלילי המנדולינה״, פואמה שנכתבה בתרע״ב, עד ל„לוחות גנוזים״, שכתיבתם נסתיימה בתשי״א, הולכת ומעמיקה בנפשו הזיקה לגזעו הקדום, לרוח מלכיו ונביאיו וקנאיו, לארץ עברו, שהיא גם ארץ עתידו. יש והוא מערער על חזיונות מסוימים בחיי עמו, בהווה או בעבר, אבל עירעוריו יונקים מבפנים ובאים לצורך תיקון ובנין.

הבחנות שנתרופפה אחיזתן טעונות עקירה, וזו הכרחית כניכוש ועידור בשדה תבואות. עם סילוקן תיפתחנה אפשרויות להערכה ביקרתית אובייקטיבית, שאינה כבולה במוסכמות של אתמול והיום. אז יהיה קל יותר לכרות אזניים ליצירת שניאור ולסול לה מסילות ללב הדור החדש.

דויד פאיאנס

הָיִית לִי

הָיִית לִי כְּלֻגָּם
מַחֲמָת צְנוּנָה
לְלַעַ נָחָר;
הָיִית לִי כְּעֻגָּם
בַּדִּית עֲגוּנָה
בְּבֵית הַשֵּׁכָר.

הָיִית לִי אֲנִי
וְהָיִית לֹא־מָאוּם,
כִּרְאִי עִכָּרוֹן;
נָטַשְׁתָּ מְעוֹנִי
וּמְלוֹת שֶׁל גְּמָגוּם
שִׁיַּרְתָּ לִי דּוֹרוֹן.

עוֹד טַל שֶׁל יָמַיִךְ
רוֹעֵף בְּחַדְרִי —
מָאַן הִתְיַבֵּשׁ,
וְחֹם שְׁפָתוֹתַיִךְ
כּוֹוָה אֶת עוֹרִי
וְאַין מְחַבֵּשׁ.

סָגוּר חַלּוֹנִי,
אַךְ רוּחוֹת שַׁחֲרִית
נוֹקְשׁוֹת בַּשְּׁמָשָׁה.
בַּלֵּךְ, עִצָּבוֹנִי,
וְאַל־נָא תַּכְרִית
חֶדְוָה חֲדָשָׁה.

אברהם ברוידס

בִּשְׂפָתַיִם אִלְּמוֹת

יֵשׁ יוֹם הָעוֹגֵם וְסוֹפֵד
עַל זִיווֹ שֶׁפָּנָה וְהָלַךְ.
חַם הָדוֹ וּמִזְגוֹ מְפַרְפֵּר
בִּדְמָעַי שֶׁלִּי וְשֶׁלָּךְ.

יֵשׁ לֵב הַמְיַלֵּל לְעַצְמוֹ,
מְרַדֵּף בְּעִוּתֵי עִתּוֹתָיו.
שִׁבְרוֹנוֹ לְעוֹלָם לֹא יַשִּׂיג
בְּסִלְסוּל הַמְּלִיצָה וְהַכְּתָב.

יֵשׁ שִׁיר הַנֶּחְנָק וְנִקְטָע
בְּהֶמְיַת דְּאָבָה וּכְלִמּוֹת,
קוֹל זִכְרוֹ הַחוֹלֵף וְכָאוּב
יִתְלַהֵט בִּשְׂפָתַיִם אִלְּמוֹת — — —

ע. אוכמני

מ„אשראה" עד „שירה"

ט׳ ערכים ספרותיים

אשראה — מושג בלתי־מוגדר, מעורפל, שמשמעותו נשתנתה במרוצת הדורות. מכל מקום משהו מיסתורי נתלווה אליו: מעין גילוי שכינה, או מקור־חסד הנפתח לפתע משמים. הקדמונים האמינו, כי רוח אלוהים נכנסת בפועל ממש במשורר אותה שעת פלאים של שגיון — ולא רק הקדמונים: יעקב בן אברהם גבישון (המאה הט״ז) מציין ב„עומר השיכחה", כי „יודעי דעת ומביני מדע" הסכימו ביניהם, כי בעלי חכמת־השיר „אינם דיקנים מההופעות האלוהיות ורוח ד׳ תנוסס ותנוצץ בהם". וכמוהו רמח״ל העברי, בליק האנגלי וסלובאצקי הפולני, ראו עצמם רק בחינת רַשמים הרושמים דבריהם מפי כוח עליון ממש כבלעם המשיב לטענותיו של בלק „היכול־אוכל דבר מאומה, הדבר אשר ישים אלוהים בפי אותו אדבר" (במדבר כב, לח), או כטלמאכוס האומר לאמו פנלופה המבקשת כי פמיוס יחדל לשיר את שיריו הנוגים ויתן קולו בשיר שמח:

...הַכִּי יָאֲשָׁם
שׁוֹרֵר־הַשִּׁירִים, כִּי זֵאוּס הוּא אֲשֶׁר אָשֵׂם, כִּי שָׂם בְּפִי
אַנְשֵׁי־הָרוּחַ אֶת־אֲשֶׁר יָשִׂים בְּפִיהֶם כִּרְצוֹנוֹ.

(איליאדה א 346/8, תירגם ש. טשרניחובסקי).

והקדימם כבר דאנטי, שנשא תפילתו בראש „העדן":

לְגָמֶר עֲבוֹדָתִי, אַפּוֹל רַב־חֶסֶד,
עֲשַׂנִי־נָא לְכֶלִי מֵכִיל אוֹנֶךָ.

(תירגם ע. אולסבנגר).

יסוד הניסיון, הפתיעה והכורח הוא הגרעין המרכזי של כל התפיסות האלה של האשראה. ניצשה, אשר העמיק חקר במסתרי יצירה, מתאר את האשראה: „מתגלה גילוי, זאת אומרת, שלפתע־פתאום מתגלה לאדם בבטחון לא־ישוער ולכל פרטיו משהו המסעיר ומחתך את מעמקי נפשו. המחשבה בורקת כברק, דביקות, האדם מאבד שליטתו על עצמו. אותה שעה נעשה הכול כביכול בכפייה, ועם זאת תצרור את האדם ריגשת־חירות, כמו סערה". ומשורר פולני מן הצעירים כותב ב־1936: „לפי נסיוני נולד שיר ממצב מיוחד, שהייתי מכנה אפילה פנימית; כל גילוי שלו אינו אלא מעין חימום יותר חזק של קרומה, זיהור קליפתה" (מ. יאסטרון).

ואמנם, שעת לידת שירים היא שעה של מתח עליון וריכוז־נפש קיצוני, שמסתיימת לפעמים גם במעין עלפון חושים, ואולם האשראה — אם להוסיף להשתמש במושג מרובה־משמעויות זה — היא רק שעת חניטה: כל מה שקלטו החושים והמחשבה והיה חומר ומבשיל בסתר במשך שבועות, חודשים, ולעתים אפילו שנים, עכשיו מבקיע את קליפת ההיוליות ולובש צורה.

תולדות הספרות יודעות רק דוגמאות מועטות ביותר של דברי־יצירה שקיומם לדורות, והם בני אשראה בלבד — כלומר נשאדו כפריצתם; רק עמלו הבלתי־נלאה של היוצר לחסד ולתקן וללטש, עושה את דברו דבר־אמנות.

זמן — הספרות היא אמנות של זמן, ובעיות הזמן כאחד ממרכיבי היצידה המשפיע הן על הנושא והן על הצורה העסיקו הרבה את הפרוזאיקנים של המאה ה־20, ובעיקר את מגבשי הרומאן הפסיכולוגיסטי, עד שהסופר האנגלי וינדהאם לואיס ראה צורך לטבוע את השם „אסכולת־הזמן ברומאן המודרני" (פרוסט, פאולקנר, דוס פאסוס, גרטרוד סטיין, תומאס וולף, ג'. ג'ויס, דורותי ריצ'ארדסון, וירג'יניה וולף).

סופר הכותב רומאן חייב לקחת בחשבון שלושה זמנים, שאינם זורמים זה ליד זה, במקביל, אלא נוקבים ומחלחלים זה לתוך זה, ללא הפסק: א) הזמן האובייקטיבי, האסטרו־נומי, המשותף לכל האנשים; ב) הזמן האישי־פסיכולוגי, שהוא שונה אצל כל אדם ותלוי באינטנסיביות הרגשית־חוויתית שלו; ג) הזמן הספרותי הנובע מן הפתרונות הצורניים, שהסופר מוצא למסירת שני הזמנים הנ"ל: שיעור אורכם של תיאורי הלכי־נפש, דיאלוגים וכד'. בכוח טכניקות עיצוביות שונות (זרם־התודעה, אסוציאציוניזם, מונולוג פנימי) ניסו הסופרים הנ"ל לפתור בספריהם בעיות הזמנים ובהתאם לפתרונות שמצאו גם הלכו ונשתנו ביצירתם החומר הלשוני ואופני־השימוש בו: לכסיקה, בנין הפסוק, סימני־פיסוק וכו'.

אסכולת־הזמן שואפת למסור באופן הנאמן ביותר, הרשם־מדוייק, ללא שום התערבות מצד הסופר (וכאן קירבתה לנאטוראליזם) את ההצטלבויות הבלתי־פוסקות של התת־הכרה וההכרה.

טראגיות — עד למאה הי"ח אפשרית רק בין בני מרום־הארץ: נפילה פתאומית מרום חברתי רב היא טראגית. אבדון מוכרח — אם מחמת גזירת הגורל ואם מחמת יצרים שאין לכובשם, ועמידה נאצלת, מלאת הוד, ביסורים, היו מסימני־ההיכר הראשיים של הטראגיות. עם דמוקראטיזציית־החיים הגוברת, חל שינוי בתפיסה זו. דידרו ולסינג הרחיבו את תחום הטראגיות והשגב וגודל־הלב — תכונות־היסוד של הטראגיות — לא היו כרוכים עוד במוצא וביוחסין אלא באופי. כל אדם, ויהא מוצאו מה שיהא, בעל אמונה, בעל לב ושאר־רוח, עשוי להיות בתנאים מסוימים דמות טראגית. הטראגיות אינה טמונה עוד בהתנגשות חסרת־מוצא בין האדם והגורל האלים חסר־השחר, אלא בין האדם והסביבה, בין האדם וסדר־חיים. היא נובעת איפוא לא מחוסר־ידיעה, מן המהלומה־ללא־מרפא־מן־המאדב, אלא אדרבה: מן הידיעה הבהירה, מן ההכרה שנעשתה מצפון, מן הבחירה מתוך כורח פנימי נרצה; כולה איפוא דצון, פעילות, הליכה גלוית עיניים אל הקץ. תמורת הטראגיות גבוהה מאוד: סופה, בדרך כלל, מוות, אבדן פיזי, ולפחות, חורבן כל היקר לאדם, כאהבה, אושר וכד'.

כשרון — רב החומר, שהביא עמו החקר המסועף — הפסיכופיזיולוגי והביו־פסיכולוגי — שחקרו חכמים לגלות סודו של הכשרון היוצר ומנגנון פעולתו, ואם כי נתפרשו כמה סתומות, עדיין נשאר תחום עלום — ואפשר הוא הוא תחום התשתית — המתחמק מכל חקר וניסוי, וממילא מכל הגדר ותיאור. אפשר לדרוש אחר המופלא שבכ־שרון, אך אי־אפשר לחקותו. מצוי — מצוי, אינו מצוי — אינו מצוי, ועד היום לא ניתן לאיש לפרוץ שרירות זו של הטבע. מכל מקום ההסתכלות בכשרון ובדרכיו מגלה מעגל המקיף שלושה כוחות התופסים בכל כשרון יוצר: כוח ספיגה, כוח חוויה, כוח עיצוב. כוח ספיגה, היינו, כושר ההתפגשות עם העולם, עושר שלה ואינטנסיביות שלה; כוח־חוויה, היינו, כושר לבנות מן הפגישות עם עולם־שמחוץ, עולם פנימי, נפשי־אישי; כוח־עיצוב, היינו, כושר לחזור ולבנות מאבני־הבנייה של העולם האישי מציאות חדשה, סגולית־יחידה, החוזרת ומתפגשת עם העולם שמחוץ. צירופם של שלושת הכוחות הנ"ל, יחסיהם זה לזה, קובעים אפיו של כל כשרון.

ליריקה — מן הסתם צורת־העיצוב הקמאית של אמנות המלה. קודם שידע האדם לקבע בתוכו תמונה ולתארה, ידע להגיב בקריאות של אימה, או התפעלות, על המסובב אותו.

החומר של הליריקה הוא, כשל כל יצירה אמנותית — **העולם**, אך היא תגובה

בלתי־אמצעית ביותר, אישית ביותר למגע עם החוץ. היא קביעת עמדה מתוך־תוכו של המתרחש, בלא שום חציצה. משלושת הזמנים היא יודעת רק זמן אחד: את ההווה: — גם כשתפליג אל מעבי העבר (או העתיד), תדבר עליהם כאילו עוד (כבר) היתה נושמת את אווירו. מכאן האינטנסיביות הרגשית שלה, הלך־הנפש המפועם שבה. הליריקה היא החוויה שלבשה צורה: ריתמוס, מוזיקה. רב־גוניות נושאיה מופלגת וגם דרכי־העיצוב שלה רבים מאוד, אך בדרך כלל חביב עליה השיר הלא־ארוך, המנוגן.

מקוריות — מקוריותה של יצירה מסויימת — אם של נושא ואם של דרכי־עיצוב — אינה מידה קיימת ועומדת, אלא מידה יחסית: טיבה נבחן ביחס למה שהיה בספרות עד יצירה זו. היא איפוא תמרור־דרך: עד כאן ומכאן. המקוריות אחוזה בעבר על־דרך ההשתחררות האלימה ממנו, ובעתיד, על־דרך כפיית ערכיה עליו. היא גילוי שבילים חדשים הנכבשים ונעשים דרכים חדשות.

קנה־המידה של המקוריות הוא חידושה כלפי מה שהיה לפניה וכלפי מה שמצוי לידה. היא מתגרה באבטוריטות, במוסכמות, בטעם מקובל, בשיגרת דאיית החיים ותפיסתם. ואולם לא די בחידוש שבה: על מנת שלא תהא תמהוניות, אלא כוח יוצר ומשפיע, חייבת המקוריות להיות מצויינת גם בכושר היקלטות — ולו (לפי שעה) ע"י נבוני־לב וחדי־אוזן מועטים בלבד. בחינתה השניה היא כושר ההפרייה: מקוריות שנשארת תמיד „מקורית" ומכוחה לא נמצא לאחר זמן מפכה גם ביצירתם של אחרים, היא חדשנות עקרה.

כל מקוריות בשעתה בחינת יוצא־דופן היא, ואולם ערכה בכוח הטמון בה ליהפך במרוצת הימים לדופן הספרות.

צורה — הדמות שלבשה יצירה אמנותית, האירגון הלשוני והריתמי שלה. הצורה היא לבושו של התוכן, אלא כמו בכל גוף חי אין גם לבוש זה מתואם לתוכן מבחוץ, אלא צומח עמו מפנימו. קשר הצורה עם התוכן בא מכוח העיצוב, היינו: אופן־העיצוב הוא הוא הצורה, ואולם אופן־העיצוב משפיע גם על התוכן, כשם שהתוכן תובע לעצמו אופן־עיצוב מסוים. אפשר לעסוק בחקר הצורות לעצמן, אך אין הצורה קיימת קיום נפרד, שלעולם אחוזה היא בתוכן. כל הצורות החדשות שהיו בספרות לא נולדו אלא משום שהיה קיים, מחמת תנאים היסטוריים־חברתיים מסויימים, צורך לבטא תוכן חדש. אין זאת אומרת, שהצורה היא ערך מישני בספרות, שכן התוכן נהיה לדבר־אמנות רק משעוצב עיצוב אמנותי, ועיצוב זה הוא הוא הצורה. הצורה היא איפוא האמצעי שעל־ידו מתגלה התוכן בתורת ערך אמנותי. היא אינה בחינת קליפתו, היא עצם גילויו, שבלעדיו הוא משהו אחר מעיקרו. הצורה היא העושה את התוכן המסוים ליצירה אמנותית. איך היא עושה — זו היא אחת מן הבעיות — ולא מן הקלות — של מדע־הספרות.

בעיות הצורה הן בעיות מורכבות. גם עצם המושג צורה, כפי שימושו, אינו חד משמעי. ומקצת מן השאלות המתעוררות: א) הצורה והסגנון האישי; ב) צורה ולשון; ג) צורה ודפוסים מוגמרים — למשל הסונטה. טשרניחובסקי כתב סונטות ולאה גולדברג כתבה סונטות. בקראנו סונטות אלה אנו „מרגישים" בצורותיהם השונות לגמרי של שני משוררים אלה, אם כי שניהם השתמשו ב„צורה" אחת. הצורה היא איפוא גם אופן השימוש בדפוסים הנתונים; אופן ההתאמה האישית־יוצרת של התוכן המסוים של הכלים הנתונים.

שירה קובנציונאלית — שירה העושה שימוש בדפוסים מוסכמים, בדרכי־ביטוי, שנשתגרו בשירת הדורות. לאמיתו, בכל מעשה־יצירה מידה לא־מועטת של קונבנציונאליות, שכל רציפות תרבותית שתי פנים לה: חיבור להישגי דורות שקדמו ומעשה של חידוש. היצירה נעשית קונבנציונאלית, כשהיא מקדשת דפוסים נורמאטיביים, כשהיא מקבלת עליה עולם של כללים ואופני־ביטוי שאין לחרוג מעבר להם, וממילא מוותרת על חיתוך־דיבור משלה.

התביעה לביטוי אינדיבידואלי מוחלט והיחס השלילי הגמור ליסודות קונבנציו־

נאליים בשירה, נתגבשו רק בדורות אחרונים, דורות של התפוררות האחדות החברתית האורגאנית והתפצלות הכללי האחדותי ליחידים — דורות ראשונים לא ראו בכך שום פסול: קונבנציונאלית ביסודה היתה השירה המזמורית, שירת הטרובאדורים, שירת ספרד. דוד ילין בספרו המקיף „תורת השירה הספרדית" מפרט י"ז דימויים ותמונות פיוטיות, שנטלה השירה העברית מן השירה הערבית, והמצויים בשינויים מועטים בלבד בשירי רוב משוררי ספרד (הרוח נושאת שלומי האהוב; הידיד — או האהוב — שוכן בלב ידידו; העורב והיונה — סמלי נוער חוקן; העיניים הורגות במבטן; הפנים והשערות — סמלי אור וחושך; היין הלוהט והכוס הקפואה; ידי־הנדיב ממטירות גשמי־נדבות; האוהבים רועי כוכבים, וכו׳) וכן תכנים ותבניות קבועים (שירי התפארות, תהילה, תלונה, פירוד ונדוד, ויכוח וכו׳).

בשחר האנושות ובבחרותה היה איפוא קולו של יחיד בוקע מבעד לקולו של ציבור וקו־ייחוד שלו נבלע ומוסיף על קווי־השיתוף. אולם תופעה זו חדפעמית היתה ואי־אפשר לה שתחזור, שגם ילדותה־של־ספרות, כילדותו־של־אדם, אינה שבה לעולם, וכל הנסיונות להחזיר עטרת הקונבנציונאליות ליצירה הספרותית מכוח סדר־חיים של אחדות חברתית אורגנית חדשה, סופם שמביאים להשטחה ולאוניפורמיזאציה.

שירה — בעמקי הדורות, בפרימיטיביותם, היתה **התפרצות** מילולית־ריתמית, „כורח" פנימי להשמיע דברים במקיצב מסוים, לעת עבודה, שמחה, אֶבל וכיו"ב; בדרגות־התפתחותה המאוחרות — היא שיכלול שבשיכלול, מעשה של ברירה וניפוי, פרציזיות, אך גם אז נשאר בה אופיה הספונטאני, **האלימותי**. חקר מוצאה מגלה את צמידותה לתהליכי עבודה, לתנועות הריתמיות שבה, ובתקופות מאוחרות יותר, תקופות התעצמותה, את צמידותה לכלי־נגינה ולמחול. **הריתמיות**, גליות ההברות (הארכה והשהייה, התזה והבלעה, הטעמה והעלמה), ותואם צלילי־המלים הם היחידים שנשמרים בה במרוצת כל הדורות ומעבר לכל הזרמים והכיוונים.

השירה היא צירוף של מלים בטורים ריתמיים, אירגון סגולי של צליליות המלים. כל ההגדרות האחרות מחטיאות את המטרה, או אינן אלא דברי־שירה על השירה. מיבחר מסוים של מלים האומרות חוויה ורעיון וצירופן הבראשיתי, החדפעמי, שאינו ניתן לחיקוי, אלא רק לחקר, עושים את השיר, משמשים אורח ייחודי, „שירי", של הכרת העולם, שהמיוחד שבה, אופיה **ההתגלותי**: ביטול כל חייץ בין המגלה והמתגלה, ביטול שבא מכוח תמונתיות חריפה, חובקת כול. אחדותיות גמורה זו בין האדם והעולם היא שמבדילה בעיקר בין השירה ובין הפרוזה, שמבליטה תמיד דיסטאנס מסוים בין הסופר ובין החומר הנלוש בידו.

תחומה התוכני של השירה פרוץ. ראשונים עירבבו חריזה עם שירה ומנו עם השירה כל חיבור, שחורז לפי כללים מסוימים. והאמת, אין שום נורמות תוכניות לשירה: כל תגובה „שירית" על פגישה עם החיים, העולם, האדם — כל חוויה אנושית הלובשת ריתמיות מסוימת, יכולה לעשות שיר.

מתוך הספר „אוצר ערכים ספרותיים"

יוחנן טברסקי

שאלתו של ר׳ לוי יצחק

אחרי גשמים שהדליחו את הנהר, אחרי ימים ולילות של בוץ, יורד שלג ראשון, שלג־בתולים. איכר זקן מזרז את הסוסונת הרזה שלו בציוץ שפתיים ובשיקשוק לשון. מפיה המחומם של הסוסה עולה הבל.

— כאן גר ה„ראבין״ (הרב)?

מתוך העגלה קופצים ויורדים שנים — נער ואיש, שכובע־השיער שלו משולשל עד הגבות. שַׁמָּשׁ מכניסם לחדר אפל קצת.

בחדר מהלך אנה ואנה איש, שזקן מקיף את פניו החיוורות. פיאותיו הגדולות, השופ־עות פרועות לכאן ולכאן. ספר בידו. מרוב דבקות מחשבתו באיזה עניין אין הוא מרגיש כלל בבאים. הנה עומד אצל החלון. ופתע מתעורר.

— ציפיתי לשמוע את צעדיו. השם יתברך יתן לנו, שנזכה לראות אותו במהרה בימינו. אמן!

(„על מי הוא מדבר?״)

— ומי אתה?

— מוזג של מי־דבש אני. אַרצ׳י בוהאי קוראים לי.

— וזה ה„בר־מצוה״ שלך?

— לא, רבי... נער זה... זהו מעשה נסים — ומעשה נורא.

— ומהו?

— רבי, קוראים לו „גולם״. הוריו היו קורין לו אַלטר, כלומר זקן, אבל יש לו שם אחר מעריסה. וכינוהו אלטר לסגולה. שיחיה ויאריך ימים. ראיתיו בילדותו — עצמות בלא בשר. וירוק כסכך. אבל אחרי־כך הבריא. פיטמוהו כיאה וכנאה.

— ומה קרה?

— כשמאקסים ז׳לז׳ניאַק וגונטה, ימח שמם, התנפלו על מבצר־אומאַן, נפל גו׳... רצוני לומר, אלטר לרגלי קוזאק אחד, שחיתלן ברצועות של תפילין: „חוס על אבא ועל אמא שלי!״ וההיידאמאק, מרושע כחמות עקרה, אמר בצחוק: „טוב, אשאיר אותך בחיים, אם תהרוג בסכין זו את הוריך!״ אלטר פתח ב„יעלה״ ובילה כמו בשעת לווייה. אבל אותו צורר, אותו רוצח־היער, האיץ בו שימהר, שאם לא כן נכון קרדום לשלשתם. והאב השביע את בנו הנער, שיחוס על עצמו, והוא והאם ברכוהו.

— ריבונו של עולם, ראה כוחו של אדם מישראל! ההורים הקדושים האלו!... והנער?

— רבי, גם הנער... כן, גם הנער מת. חי — ומת. הרי עיני הרבי רואות — מתהלך כמו מתחת לאדמה... או כתרנגול שחוט־למחצה.

עכשיו תופס ר׳ לוי יצחק: כן, עיניו, שמראה קרח ירוק להן, עומדות קפואות וממעטות תנועתן, כאילו אין שום דבר נוגע לו ואינו נותן דעתו על איש — הבכדי שאיש לא יהא נותן דעתו עליו? ומנוחה מאובנת זו שלו מפחידה ביותר.

— מה לעשות בו, רבי? להשאיר אותו כך — גולם?

— חלילה! מן השמיים לא נתנו לו נשמה קטנה.

— אם־כן מה לעשות, רבי? אצלנו בכפר אומרים: כשנועצים לו מחט לאדם

בסובך רגלו, קופץ ממקומו. צריך לתת לו „צידה לדרך", רבי, „פזר ושלשלת", כמו שאומרים. לתת לו „עלייה". להכות אותו מכות־רצח עד ש־

— להכות? חס ושלום! מורנו הבעש"ט היה מנשק את התינוקות, כשהיה מוליכם ל„חדר" כמו ספר התורה.

— רבי, אני מגסי־העם. אדם פשוט. בלי חכמות. וזה — לא ספר תודה הוא. מעשה נורא עשה. ואשתי כבר עייפה ממנו. מקצר הוא ימינו ושנותינו. שותק־שותק. ולפעמים מגמגם־מלמלם. אין לו אלוהים בלבבו!... להכות אותו צריך... להכות! מכות, אומרים, מריצות קדימה.

— ולפעמים אחורנית, ארצ'י! — ר' לוי יצחק ממלא נחיריו טאבאקי. מדבר חרש, בקולו יש מסיטרא של אמא. — יש גם התעוררות טמאה, ארצ'י! בכל אדם ואדם יש קין והבל. התגבר על קין שבך ועל ההבלים שבך! זכור: אין מצילים אדם טובע אלא בהגבהה!

בחוץ מנפנף האיכר הזקן בשוט. מפי התנור מגיע קול פקיעת קיסמים וגזירים באש. ר' לוי יצחק חוזר ופותח בהיסח דעתו את קופסת הטאבאק שלו. הנער המיסכן... ריבונו של עולם, פתח גם את טימטום לבם של אותו מוזג וזוגתו, שיראו את הרוחני שבגשמי של אותו רוצח — ויתום!

אל החדר נכנסת אשה. פניה אתרוג מצומק. כפיה כמראה העפר.

— מפני מה אַת בוכה? מפני מה אַת בוכה?

ר' לוי יצחק נזכר פתע בבעלה של אשה זו. גוץ היה. אפור־זקן וסמוק־לחיים. בהתפללו נעות היו שפתיו. נעים היו שפמו וזקנו, ודומה היה: רעב הוא ממש לתפילה.

— האיך לא אבכה, רבי קדוש מברדיצ'ב? ראשי כואב עלי! לבי כואב עלי! מיום שהוא הלך ממני אין לי מנוחה!

ביתה הקטן. לילות בהם נשמעים קולותיהם של עכברים, הנטרפים לכאן ולכאן רעבים ומטורפים.

— הרבי זוכר? קודם הייתי חיה כמו מלכות. אבל בעלי נשאר בעל־חוב לבעל הטאקסה. וכשהוא נפטר, מישכנתי אצל אותו רשע אפילו כרים וכסתות. שמ"ד למאה היא בעיניו הלוואה כשרה. ובאתי לכאן בבכייה גדולה. והרבי ציווה לבעל־הטאקסה להחזיר המשונות.

— והוא שמע אלי. קיבל עליו מכאן ולהבא להתנהג כשורה.

— לא, רבי! אין הוא ירא מעונש הקפדה של הרבי — הרי לרבי קוראים „דער־באַרימדיקער" (הרחמן)! ולכן הוא מדחה אותי... מדחה ומדחה... י.ש בביתו סחורה אסורה. והוא סבור תמיד: ההושענא הירוקה היא שלי, החבוטה שלך... רבי קדוש מבדדיצ'ב, אנא קלל אותו שימות אצלו תיכף תינוק!

ר' לוי יצחק, שהעלה קודם את משקפיו על המצח, מורידם על עיניו.

— לקלל? מה אַת סחה? אשה, אני מגזע כזה, אשר יוצאי חלציו כשבוכים לפני השם יתברך, דבריהם נשמעים לפעמים... וגם כשמברכים... אבל לקלל?

— רבי, רשע מרושע הוא! אפילו קדיש של יתום, המעורר כותל, אינו נוגע בו. קשה הוא כאבן. לב של קידר!

— גם עליו שורה רוח הקודש בראש חודש אלול.

— אז הוא כמו שוחט, רבי. שוחט ומברך. אבל כשבא היריד בברדיצ'ב, שוכח גם לברך!

— אל תבכי, אשה. אקראנו אלי שוב. כל אדם יכול לבוא לידי מדרגת נשמה. ואַת... שיבואו עליך שוב ימים לבריות־הגוף ולמזל ולהצלחה ולברכה ולחסד, לך ולכל ישראל. אמן!

האשה יוצאת. דממה בחדר. ד׳ לוי יצחק יושב מעוטף בטלית ומוכתר בתפילין. ניגון פשוט מנצנץ במוחו והוא ממזג כוח התורה עם כוח הניגון ועם כוח התפילה.

לילה. הצינה הבלתי־רגילה הקפיאה נהרות ובריכות, עשתה דרכים של חימר קשות כאבן. קולה של הרוח חותך את האוויר. במסדרון ביתו של ר׳ לוי יצחק נודף ריח „קוואַס״ של חורף בחביות. אצל פריל הרבנית יושבת ה„מגדת״, שפניה שקטים עכשיו כפני ישנה, אבל היא מביאה את הנשים לידי דמעות בתחינותיה; יושבת אשה עסקנית חמוצת־ריח וצוננת, הגוחכת גיחוכי־נימוסין — מקבצת היא תמיד נדבות בשביל מישהו וכל נערה היא בעיניה „אחרי שלושים״. הן גומעות מכלי־הקפה, לועסות עוגה עם קנמון. לבה של הרבנית פריל מלא דאגה:

— למה זה קרא הרב ר׳ ליבר לפתע את לוי יצחק אליו? ריב היה ביניהם קודם... וללכת בקרירה כזאת! מה הבהלה?

ב

תמיד חביבה על ר׳ לוי יצחק ההליכה ברחובות ברדיצ׳ב. העיירות שבאוקראינה! בכמה וכמה מהן מראים קבר קטן ליד בית־הכנסת — חתן־כלה, שחמלניצקי המיתם בשעה שהובילום לחופה. האומנם זה אירע בכמה וכמה מקומות, או יש בזה משום אות ורמז — חורבן הבית היהודי, עקירת שורש וענף? אבל ברדיצ׳ב... עיר זו היא רעיון. אמנם, אנשי ברדיצ׳ב, כדרך הסוחרים, אומרים תמיד „אני, אני״; אמנם, גם כאן אנשים שיש להם יותר מדי ואנשים שיש להם פחות מדי — ואף־על־פי־כן יש בה „אנחנו״. יש! אבל היכן ביתו של ר׳ ליבר? המרחק שמה רק חצי תחום שבת, אבל עכשיו דומה... הא, הנהו!

בית־עץ קטן, רעוף־גג, אלא שעכשיו מכוסים הרעפים הירוקים בשלג.

גבותיו של ר׳ ליבר כאזוב של סלעים. ועיניו... רוב בני־אדם עיניהם של חולין. ואילו הוא... אדם שלא תמיד מבחין בין „מילי דשמיא למילי דמתא״. אין הוא ישן בעתו ואינו אוכל בעתו. ומה אוכל? פת במלח. גם בחורף הולך הוא לטבול במקווה שלו — מעין גג הנשען על ארבעה כלונסאות. הוא בוקע בקרדום את הקרח וטובל.

— מה שלומך, ר׳ ליבר?

— חולה אני במחלה, שאין לומר עליה „לא עליכם״ — במחלת הזיקנה... אבל לא בענייני הגוף ברצוני לדבר עמך. רבים כרוכים עכשיו אחריך בברדיצ׳ב. גם רבים משלי. אפילו בן בתי... כן, אפילו בן בתי!... שמעתי, קוראים לך „אוהב ישראל״ או „סניגור ישראל״?

— חלילה, ר׳ ליבר! מלמד אני, שעל כל אדם לדבק עצמו בשרשו, במקור החיים.

— אבל אומרים, שאתה אוהב את ישראל אף יותר מאשר את אלוהים?

— זה על דרך ההפלגה, ר׳ ליבר.

— גם ר׳ ברוך ממז׳יבוז אמר לי: „לדעת ר׳ לוי יצחק לא יצא הקדוש ברוך הוא ידי חובתו אף ליהודי אחד״.

— חלילה! אבל אני טוען: מה לו אצל ישראל? דיבונו של עולם חזר עם תורתו על כל האומות, ולא רצו אפילו להסתכל בו. לא כשדיים. לא פרסיים. לא ישמעאלים ולא מדיינים. והנה גונטה... מאקסים ז׳לז׳ניאק... ריבונו של עולם, מי כעמך ישראל?

— אבל האם לא חטאנו במעשה העגל?

— רצון הבורא היה שייצא העגל.

— „האנוש מאלוה יצדק", ר׳ לוי יצחק? ועוד... סיפרו לי, שפעם בא אליך איש בעל עבירות גדולות, רחמנא ליצלן. ולימדת זכות גם עליו.

— כלום מותר לדחות נשמה קדושה? והיכרתי בפניו, שהוא מל״ו צדיקים. ר׳ ליבר, כמעט קינאתי בו על שום מאורו הגדול.

— ר׳ ליבר, מה שנראה דבר שאינו טוב, הוא רק למראה עינינו, שעיני בשר לנו.

— הכול אומרים, שאין ממש שום עבירה שלא התיר לעצמו.

— ר׳ ליבר, מה שנראה דבר שאינו טוב, הוא רק למראה עינינו, שעיני בשר לנו.

— לוי יצחק, גם המצוות נחלקות, לפי המקובלים, למיני זכרים ונקבות, כגון תפילין: תפילה של ראש — הזכר, והנקבה המתייחסת אליו היא תפילה של יד. לוי יצחק, דרכך דרך מסוכנת — לא של אבא, אלא של אמא מפנקת.

— כלום אבא אינו אוהב, ר׳ ליבר?

— אבא מוכיח.

— ר׳ ליבר, אני יודע: אתה נוהג לילך מחנות לחנות ואתה משגיח על המשקלות והמידות, שלא תהיה אונאה, חלילה. דבר גדול אתה עושה! אבל, ר׳ ליבר, זה שעובד את האלוהים מיראה הוא בבחינת „עבד" והעובד מאהבה — הוא בבחינת „בן".

— לוי יצחק, אין אתה רוצה לראות את הגשמיות של שום דבר ואתה שוכח: כל מיני מתיקה קשים למכה. רודף שלום אתה ואינך רואה — יש שאתה עושה שלום עם השטן. לא, לוי יצחק, לא טוב להיות תמיד טוב!

ג

כמי שצולל, חם ומיוזע, צלילת־ראש לתוך נהר, יוצא ר׳ לוי יצחק מהבית אל הלילה. אבל אין הקור מצנן עכשיו את ריתחת לבו.

— כן. תמיד חיפשתי איזו זכות לכל יהודי ויהודי. אבל האם הוא צודק, ר׳ ליבר — האם לא שקר מעורב בקרבי?... לא, מגדולים השגתי את תורתי. מגדולים!

הנה נכנס ה„מגיד" ממזריץ׳ לבית־המדרש. הולך הוא על קביים, גורר את הדגל השמאלית. אבל דומה, שהוא, דווקא הוא, מעורר את מידת הגבורה בעולם. קורי־עכביש קרועים, כחולים־אפורים תלויים הדימדומים בחלל. כמה רוחניות יש בניגון זה של „שלוש סעודות", ניגון בלא מלים, שהכול שרים — „יַא־בַאי־בַאי־בוי". יש בו מכוח של לשון הקודש. נגינה המפשטת עקמומיות שבלב. והנה בוקע ועולה קולו של המזריצ׳. תורה. דיבור של חיבור.

— לא פעם חסידים שאלו אותי: האיך נוטלים התלהבות להשם יתברך? למדו היטב דבר אחד: מי שצריך לאש מחפש באפר! כן, עיקר ההתלהבות הוא מגודל האהבה!

דברים אלו לא שכח ר׳ לוי יצחק לעולם. נשמתו היתה אחוזה בכל אות מתורתו של ה„מגיד". אבל עכשיו — אותו וויכוח — האין להיזהר בגחלתו של ר׳ ליבר? גדול הוא בשמיים! והרי הוא מצאצאיו של ר׳ שמשון מאוסטרופולי ור׳ יחיאל מיכל מנמירוב ודור רביעי הוא למקובל ר׳ נתן שפירא, בעל „מגלה עמוקות".

— הבאמת אין שום אחד, ואפילו הקב״ה בכבודו ובעצמו, רשאי לומר על ישראל שום דבר דע, רק לומד עליו זכות?

פריל הרבנית מניחה לפני בעלה כל המאכלים שהכינה, אבל אין הוא טועם כלום. אורח עני שוכב על התנור מכוסה בפרווה קרועה ומתאנח.

— האם הוא אכל קודם?

— כן. כן. אבל אתה —

ר׳ לוי יצחק סומך ראשו בכותל שניים או שלושה רגעים.

— פריל, הזוכרת אַת, כשאסרו את חתננו הרב מליאַדי ר׳ שניאור זלמן?

— וודאי! הודיעו על כך לכל הקהילות. ואליך שלח שליח שתבקש עליו רחמים.

— ואני שאלתי את השליח, אם שניאור זלמן היה מבולבל מאוד בשעה שנאסר. „כן״, אמר השליח. „מבולבל רק כלפי חוץ?״ שאלתי, „או גם מבפנים?״ „רק מבחוץ״. „זו מנין לך?״ „כי״, השיב השליח, „הוא שכח את הסנדלים שלו, אבל את הטלית ותפילין — לא״.

— ואתה — עכשיו?

שבת שבת, כשפריל לשה ואופה את החלות, נוהגת לומר תחינה: „ריבונו של עולם, אזור לי, שכאשר לוי יצחק שלי יברך בשבת על חלות אלה, יכוון בלבו הכוונות שלי עכשיו״. אולם עתה —

פניו כפני סהרורי ההולך בשולי הגג ללא סחרחורת. לא, הסחרחורת מתגברת והולכת. ופתע פוסקות עיניו לנוע. שוב מסתלקין לשעה קלה המוחין ממנו, וממילא גם העצבות והדאגה. הוא נופל לאחור. הרבנית פריל ובנה מאיר מחזיקים בו, שלא יפול ארצה.

ד

דומה, העיר שביום אצה ורצה ביריד הגדול, ניתן לה שיקוי של שינה. דומה: העיר עכשיו בלי אורלוגין ושעונים. השמיים הולכים ונשחקים לשלג. העיר כולה בסוד הלובן, כאילו אינה מתייחסת אל יסוד העפר. בבית הקטן מוכה־הרוחות קר עכשיו ביותר.

ר׳ לוי יצחק קם חרש כשבלול. היא נרדמה לבסוף, פריל. נרדמה. הוא נכנס לחדר־תורתו. קול עולה מפינת החדר.

ברוב נדודיו וטילטוליו יש שר׳ לוי יצחק היה מדבר אידיש כגליצאי שהוטל זמן רב בין ליטאים או כליטאי שהוטל זמן רב בין אוקראינים. עכשיו חזר לניב ילדותו ועיירת־מולדתו:

— ריבונו־של־עולם, למי אפנה עתה, אם לא אליך? בטוב לי — אתה. ברע לי — אתה. באשר אלך — אתה. באשר אעמוד — אתה! שוב אתה, תמיד אתה! ועכשיו... יש שנדמה לי שעוד מעט תינתק מעט דעתי. לכן אני בא עכשיו, לוי יצחק בן שרה, לפניך, בתפילתי ובשאלתי. מה הדרך בה אלך? לא אחת הרגשתי גם אני כמו ר׳ ליבר: צריך גם לצעוק... לצעוק צריך אצלנו!... האין מעבידים את הנערות המעריכות את המצות עבודת פרך עד מאוחר בלילה? ולא אחת רציתי לקרוא בבית־המדרש: „יהודים, שונאינו אומרים עלינו, שאנו אופים את המצות בדם של גויים. לא, בדם בנותינו אופים אנו אותן!

— אבל ידעתי גם־כן: ישראל הם התפילין שבראשך, ריבונו של עולם. ואפילו פשוט שבפשוטים אם נופלות, חלילה, התפילין שלו ארץ, מגביהן בזהירות ומקנחן ומנשקן. והאין גם עי לנשק ולטהר את התפילין שלך בנפלן לארץ? אהבה היא השתת־פות בצער. אהבה היא תיקון. אהבה היא סולם. או שמא צריך להיות כמוך שתי בחינות: רחוק וקרוב? שמא דרוש יחס של תוכחת מגולה ואהבה מסותרת?

— ענני על שאלתי, ריבונו של עולם, והורני את דרכי!

י. זמורה

בקורת פסולה

(על „מסכת הרומאן" לברוך קורצווייל בהוצאת שוקן)

א

כוונתי במאמרי זה להוכיח, בעזרתו של ב. קורצווייל עצמו, כי הבקורת של ב. קורצווייל פסולה; ולא משום דעותיו הקיצוניות, כביכול, המנוגדות לדעות מקובלות עלינו, — על דעות כאלה אפשר להשיג, אבל אין לפסלן, חלילה; ולא בגלל טעמו הפרטי הנבדל בהערכת כשרונות, ואפילו טעם זה מוזר בעינינו וקפריסי מאד, — על טעם כזה אפשר לחלוק ולהכריז עליו מלחמת טעם־שכנגד, אבל אין לבטלו, חס ושלום, מלכתחילה; ולא מפני חריפות לשונו ופסקנות דינו, כי אין לטעון נגד מזגו של אדם וגילויי אפיו מן הטבע, כל זמן שאינו פוגע בנימוס ההכרחי, — ואדרבא, יש בכך משום מעלה לא קטנה, שכן מתגלית בזאת עצמיותו של האיש ומקוריותו, בנעימת הקול ובצביונו; ואולם, בקרתו של ב. קורצווייל פסולה בעינינו, מפני שהיא חסרה סגולה ראשונה, המובנת מאליה וההכרחית למבקר דברי־אמנות: היכולת לבנות משפט הגיוני ולהביע על ידו בדיוק ובבהירות את שהוא רוצה להביע, לדעת את דקדוק הלשון ותחבירה, כדי למנוע בכתיבתו אפשרויות לפירושים כפולים או משולשים לדבריו. אפילו מחברי שיר וסיפור מצווים למנוע מן הקורא את ההכרח בניחושים — אם כוונת המחבר היא זו וזו, או שהיא אחרת ושונה, ומבקר לא כל שכן שחובתו הראשונה היא להעמיד את כוונתו על משמעות אחת, מפורשת וברורה עד תכלית, ולא לתת מכשול לפני קוראיו, ומה גם מבקר המנתח יצירה לפרטיה, פרטי תוכן ופרטי צורה, מבקר שטבעו ללחום בדעות מקובלות ובטעם שגור, מבקר כזה ודאי שמחובתו להתרחק מן הדיבור המעורפל, מן המלים המסולסלות והנבובות, מן הפראזיולוגיה הלקוחה ללא כל הבחנה מאוצר המושגים והמונחים שבבקורת־הספרות בעולם, ללא צורך מלכתחילה ובלי הצדקה בדיעבד.

ב

יודע אני כי כל המסתייע בציטטות מתוך איזה חיבור מסכן את עצמו להיות נחשד, שאין הציטטה נכונה כל צרכה, שכן היא נשלפת מכלל הדברים שנאמרו לפניה ולאחריה, וממילא היא פגומה ומטעה, משום כך אציין להלן את מספר העמוד שבספרו של ב. קורצווייל, ואני מבקש מקוראי לבדוק את הדברים ולהווכח כי לא נהגתי בשרירות־לב ולא התכוונתי, חלילה, להכשיל.

והנה משפט, שאני לוקחו מעמוד 7 שבספר: „מנדלי היה הראשון שריתך את הלשון העברית בכור הברזל של יכולתו האפית הסינתטית, עד שהפכה לכלי גמיש וצייתני לבטא מה שנתגלה לו בחינת מציאותנו"; ואלה השאלות המטרידות אותי עם מקרא משפט זה:

א) מה זאת „יכולת אפית סינתיטית"? סינתיזה של איזו תיזה ואנטי־תיזה? אני מחשיב את דעתו של ב. ק. — ואני רוצה לדעת בדיוק אל מה הוא מתכוון ולא לתת לדבריו פירוש שלי, חלילה; ב) מה משמע „לבטא מה שנתגלה לו בחינת מציאותנו"? מה טעם המשפט „לבטא מציאותנו"? שמא חסרה כאן המלה „בה", או המלה „בכוחה", או „בעזרתה", כלומר, הוא רצה לומר: „לבטא בה" (או „בכוחה", או „בעזרתה" — של הלשון) את

מציאותנו? אבל גם אם כן הדבר, עדיין לא ברור מה משמע „לבטא מציאות", — שמא מתכוון ב. ק. לומר, „לספר את מציאותנו" או „לספר על מציאותנו", או לתאר אותה?

וכה לשון המשפט הבא לאחר המשפט הנ"ל: „אבל על מציאות זו כופה מנדלי את רצונו הדידאקטי, עד שהיא בעצם נהפכת לנשוא, שקיומו משווע לחיסולו כדבר שבהכרח"; ואני שואל: א) היתכן לומר סתם „רצונו הדידאקטי", בלי לציין קודם־לכן שיש לו בכלל רצון כזה דווקא ומה הוא טעמו? ב) ומה משמעה של תורה זו, שמציאות הופכת כאן ל„נשוא", ונשוא זה יש לו „קיום" וקיום זה „משווע לחיסולו", ומדוע הוא משווע לחיסולו, ומה משמעו של „כדבר שבהכרח"? אכן, — לאחר־כך מסביר לנו ב. ק., הסבר מרומז על דצונו הדידאקטי של מנדלי, ואולם השאלה היא, למה עושה הוא את ההפך — מדבר קודם באופן סתמי ומופשט, ולאחר כך הוא מסביר את סתמיותו?

ובאותו עמוד עצמו אנו מוסיפים וקוראים דברים תמוהים, משפטים מעורפלים לחלר־טין, מושגים מופרכים בהגיונם וכתובים בצירוף־מלים שאין בו כל משמעות:

„אמנם הויטאליות של עולמו הרפאי מניחה שתי מסקנות: היא עדות קטלנית ביותר לדרישת החיסול, ותהא זו אכזרית ביותר, של מציאות זו — וכך באמת קרא למשל ברנר את כתבי מנדלי" —

ואני שואל:

א) מה זה „עולמו הרפאי"? ומה היא „ויטאליות של עולמו הרפאי", ואיך אפשר לאמור „הויטאליות... מניחה שתי מסקנות"? ב) מה רוצה ב. ק. לומר במשפטו „וכך באמת קרא למשל ברנר את כתבי מנדלי"? האם כך היה ברנר מכנה את כתבי מנדלי, כלומר: טעם כזה הוא קושר להם, או שכך היה קורא בכתביו של מנדלי? מאופן כתיבתו של ב. ק. אין להבין דבר לטעמו האחד והברור.

וכך נמשכים המשפטים הנקיים מתוכן של ממש, ממחשבה ברורה; מה זאת: „בהש־פעת המחשבה הניצשאנית, מקבל (?) הפולמוס במסורת הדתית משמעות חדשה וגוברת אשר לשלילת היעוד הדתי המסורתי"?; — מופרך, מטושטש ובלתי־הגיוני; ואפשר לשאול שאלות ולהקשות קושיות כמעט על כל צירוף־מלים, על כל תואר ועל כל הגדרה שלו; מה טעם, דרך משל, למשפט זה: „אבל רחוק הוא עגנון מכל זיקה ריאקציונית דון־קישוטית" (עמ' 10)? מה הגיון ומה משמעות אמת יש למשפט הבא לאחר הנ"ל: „למרות מאמצו האמנותי להקפיא כביכול את הזמן, הוא יודע, ומפעלו מעמיד על ידיעה זו, שידו של הזמן על העליונה"? מדוע מתאמץ ש"י עגנון „להקפיא כביכול" את הזמן? ואיזה „מפעל" יש לו לעגנון שאיננו יודעים מהו (מפעל הפיס או מפעל ים המלח?) והוא דוקא מעיד עליו? וידו של הזמן „על העליונה" היא, אבל לגבי מה ומי היא עליונה?

והנה היאך מתחיל משפט חדש, כמעט עצמאי, אצל ב. ק. (באותו עמ' 10): „אמנם עגנון קוסם נגד עינינו גם את עולם האמונה התמימה של האנשים הפשוטים". ואני שואל: א) מה טעם לצירוף־המלים „קוסם נגד עינינו"? ב) מה משמע „קוסם (נגד עינינו) את האמונה"? ודאי התכוון לומר לנו, כי עגנון מעלה לפנינו ביצירתו, כבקסם, גם את עולמה של האמונה התמימה שאצל אנשים פשוטים, אבל ממה שכתוב אצלו לא ברור מאומה, ברורה רק אזלת־ידו של המחבר בצירוף הדברים ובבנינו של משפט פשוט.

ויוסבר נא לנו מה טעמו של המשפט: „עגנון מפתח את גבוריו"? איך מפתח סופר את גבוריו? ודאי התכוון ב. ק. לומר כי הוא „מעצב את גבוריו", והלא דבר זה שונה לחלוטין ויש בו טעם אחר — ולמה לא אמר כן?

ושוב: „אך כשהסיפורים נגמרים אם לא לפני כן חלה בלבנו תזוזה. הגבורים מכרי־חים אותנו להרהר במהותם ומשמעות פשטותם"; שימו־דעתכם לצירוף „כשהסיפורים נגמרים", כלומר, כשסיפוריו של ש"י עגנון נגמרים — האם אין זה צירוף של תלמיד דל־לשון וחסר־אונים לבטא רעיון מרעיונותיו? והכוונה הן היתה לומר: „לאחר שסיימנו לקרוא סיפור מספוריו של ש"י עגנון" או בדומה לכך; והיאך אפשר שאדם הבא לבקר יצירותיהם של אמנים, לחיוב או לשלילה, יהיה מצרף צירוף ברברי כמו „חלה תזוזה בלבנו"? איזו תזוזה היא זו בלב? תזוזה של מה? לאן? לשמאל? לימין? לפנים? לאחור?

ואיזה הגיון הוא לכתוב (עמ' 14): „כדי להבין את הטראגדיה של מנשה חיים די להבין את העולם הפנימי של האחדות האמנותית היהודית"? דומה כאילו להבין את ה„אחדות האמונתית היהודית" קל יותר מאשר „להבין את הטראגדיה של מנשה חיים"; אכן, הגיון ברזל!

ושוב באותו עמוד: „ההתפתחות בחיי הירשל הורוביץ היא תוצאה מנתונים חברתיים־מוסריים של החברה היהודית בתחילת המאה העשרים, הנתקלים בטיפוס בינוני, אינטרוֹבאָרטי, פאסיבי". מה דעתכם על צירוף נפלא זה של „נתונים חברתיים מוסריים של... החברה" ועל „נתונים הנתקלים בטיפוס" (ולא הטיפוס הוא שנתקל בנתונים?) ודווקא טיפוס „אינטרובאָרטי" ו„פאסיבי", נוסף לזה שהוא „בינוני"? מילא, מה זה „אינטרובאָרטי" ו„פאסיבי" אפשר, כמובן, לדעת, אבל לעולם לא תדעו מה כוונתו של ב. ק. בהגדרת „טיפוס בינוני", — בינוני לגבי מה? אלא שיתכן כי הבן תבינו לכוונתו של ב. ק. מהסבריו הבאים לאחר־כך: — — — „אבל אותו שקט שבקטעי הסיפור העגנוני, שהוא בתהומיותו הקורילאט לפשטות הפרובלימאתית של דמויותיו, מתיחות פנימית כפולה זו, הם והם בלבד מאפשרים מיצוי וגיבוש אמיתי, טוטאלי של החברה היהודית"; האם לא כן הדבר? ברור ומובן עד תכלית! — השקט בתהומיותו הוא הקורילאט, — למה? פשוט מאוד, — „לפשטות פרובלימאטית" „למתיחות פנימית" וזה מאפשר, כמובן, „מיצוי", ו„גיבוש" אמיתי, ובעיקר „טוטאלי" — שכן פחות מזה לא כדאי לו למבקר המכבד־את־עצמו.

ושוב זורק ב. ק. אור גדול על יצירתו של ש"י עגנון (עמ' 35): „בצורה יותר ברורה מאשר בסיפוריו הראשונים מתגלים הממדים האֶפיים וניכר כל ההיקף הרוחני והחברתי המיועדים ליצירתו של המשורר"; האין אתם מבינים מה היא גדולתו של ש"י עגנון? מתגלים הממדים האֶפיים! וניכר כל ההיקף הרוחני והחברתי! ולא סתם כך, אלא שהללו מיועדים ליצירתו של המשורר? ואם תשאלו מי הוא „המשורר" הרי דעו לכם, כי הכוונה היא למסַפר ש"י עגנון, כי על־כן בגרמנית קוראים „משורר" גם למסַפר, כי שם יש למושג „משורר" אותו טעם שיש בעברית למושג „יוצר", כלומר: גם משורר וגם מסַפר.

והנה, כדי להבין יפה לכוונתו בכל הנאמר לעיל, מסביר לנו ב. ק. הסבר מדעי ממש: „הסיפור החברתי כפרי בשל של תרבות עשירה על סף המשבר מנסה להעלות לעינינו מין סקירה טוטאלית של מהות החברה שבה הוא מטפל"; צלול ועמוק בבת־אחת: הסיפור החברתי (!) מנסה (איזה כוח יש לו!) להעלות לעינינו סקירה — ואיזו סקירה לא סתם סקירה בעלמא, אלא בפירוש מפורש — „טוטאלית"! סקירה של מה? של מהות החברה! של איזו חברה? של החברה שבה הוא מטפל! אתם מבינים? — הסיפור מנסה להעלות לעינינו סקירה טוטאלית של מהות החברה שבה הוא עצמו מטפל, אכן, כתיבה למופת היא,

ממש דוגמה לכל מבקר צעיר, הרוצה ללמוד מהי בקורת ומה הדרכים לעסוק במלאכה קשה ומורכבת זו.

ושוב דוגמה ומופת, הפעם לבנין משפט עברי בהיר מאוד: „בשים לב לתפקיד הקשה להביא בשורה מהכלליות שבחיים על כל ניגודיה, מן הנמנע הוא שידון את החברה רק לחיוב או רק לשלילה"; יישר כוחך, מר ב. ק., שאתה ורק אתה, שמת לב „לתפקיד הקשה" שיש לו „לסיפור החברתי" — להביא בשורה (בפירוש בשורה גדולה!) מהכלליות שבחיים! סליחה, „הכלליות על כל ניגודיה"!

את כל המעלות הטובות הנ"ל של „סיפור חברתי" מוצא ב. ק. בסיפוריו של ש"י עגנון, אלא שחושש הוא — שמא לא נבין כראוי למחשבתו, והריהו נוקט כלל נכון ומשוה את סיפוריו לאלה של סופר אחר, שהוא, כמובן, מנוגד לו, וכן הוא כותב (עמ' 36): „חוסר מוחלט של גרעין חברתי אמיתי הוא ההנחה הנפשית לטראגיות המחרידה שבסיפוריו של ברנר"! אתם מבינים, רבותי, כמה אומלל היה, וכמה טראגי היה ברנר המסכן, רק מפני „חוסר מוחלט של גרעין (!) חברתי"! ולא שזוהי פשוט טראגדיה, אלא היא „ה ה נ ח ה ה נ פ ש י ת ל ט ר א ג י ו ת ה מ ח ר י ד ה"; האין זו זוועה ממש, רבותי?

וראו נא איך פותח ב. ק. פרק חדש בספרו (פרק ד', עמוד 45): „תיאור הטוטאליות של חיי החברה היהודית בקהילה אינו מסתפק רק בעיצוב בעית הדורות בשדה המצומצם של תחומה הפרטית"; מזה אנו למדים לדעת כמה וכמה דברים חשובים עד למאוד: א) ה„תיאור" אינו רק חי הנושא את עצמו, אלא הוא גם נושא ועושה למען זולתו — „התיאור אינו מסתפק" — — ב) בתיאור חיי החברה לא די, אלא דווקא בתיאור הטוטאליות של חיי החברה; ג) התיאור (בחינת חי!) מעצב את בעית הדורות; ד) תיאור זה (הבא, כמשוער מידי ש"י עגנון) לא די לו „בעיצוב בעית הדורות בשדה המצומצם של תחומה הפרטית"; הכל מובן לנו וברור עד תכלית ולא נשארה לנו אלא שאלת־דקדוק קטנה: למי מכוונת המלה „פרטית", לשון נקבה? אם ל„תחומה" הרי „תחום" מין זכר הוא, אם ל„שדה" הרי אי־אפשר שהשדה היא אנדרוגינוס במשפט אחד, גם „מצומצם" וגם „פרטית"; אכן, ייתכן שזוהי שגיאת דפוס, אולם מתקבל על הדעת שיש כאן תרגום של מלה גרמנית שמינה מין זכר דוקא ואף הוא, המין, הועתק ללשוננו בידי ב. ק.

בעמוד 60 אנו קוראים משפט מלומד ומקורי מאוד, ממש מדעי, והוא מזוג הפעם עם שירה: „קאטיגוריות כמו שקט־נפש, רגש הבטחון והשלווה, רגש ההשתייכות לאיזו סביבה בניגוד לרגשי האיום והתוהו, הן לפי מהותן קומפלכסיות ומתאימות יותר" — — הנה משל ודוגמא לדברים חדים וחלקים, שמסקנתם ברורה מאוד: קאטיגוריות — — — הן לפי מהותן קומפלכסיות ומתאימות יותר! מי עוד מאתנו מסוגל ומוכשר לחשוב מחשבה כזאת ולנסחה ניסוח כזה? אף איש!

לגבי ספר שהוא כולו רצוף חידושים והפתעות אין כל צורך להדגיש ולהטעים במיוחד חידוש מן החידושים והפתעה מן ההפתעות, ואף־על־פי־כן קשה לי לרסן את התפעלותי משני המשפטים הבאים, הלקוחים מעמוד 70, אלא שלהבנת הענין ראוי לנו להביא משפט אחד קודם, בחינת משפט המוסגר:

„מסתבר משום כך שקוראי ספורי עגנון, כשמגיעים לקובץ הסיפורים המוזר ששמו „ספר המעשים", ינענעו בראשיהם ויתחילו ל ד א ו ג ל מ צ ב ו ה ר ו ח נ י ש ל ה מ ש ו ר ר" —

כלומר: הקוראים יחשדו, לפי ב. ק. כי המשורר (המספר!) ש״י עגנון אינו שפוי, חס־ושלום: ועכשיו ודאי לנו כי יובנו היטב שני המשפטים הבאים; האחד:

„אמנם אין צורך להדגיש במיוחד, שדיאגנוזה כזו של הקורא התמים אין מסמכותה לשחרר את הקורא האמיתי ועוד פחות את החוקר הספרותי מהחובה להעמיק יותר, כדי להגיע להבנה שלמה, או לפחות חלקית, של הפינומין הספרותי, ובמיוחד אם בשעת הקריאה הועמד הקורא לפני הוודאות, שהקשיים בהם הוא נתקל, יסודם בעיקר באי־גמישותו הנפשית והאסתטית, שאינה נותנת לו להשתחרר מתלותו המוחלטת באב־טיפוס מסויים של הסיפור״.

אכן, משפט אחד זה אינו קצר, אבל לעומת זה הוא עשיר־רעיונות, מופלג בפסיכר־לוגיה ובעיקר — הוא ברור ומבהיר הכל, ועל־ידי כך הוא מציל את הקורא מן הדאגה הנ״ל למצבו הרוחני של ש״י עגנון; קודם־כל עלינו להודות לב. ק. על החלוקה החדשה, והמבריקה במקוריות מופלאה: „קורא תמים״ (הוא בעל הדיאגנוזה הנ״ל) ו„קורא אמיתי״, ולאחר־כך — „חוקר ספרותי״, זה המחויב „להעמיק יותר״ מן הקורא התמים, כדי „להגיע להבנה שלמה״, או (איזו ענווה!) „לפחות חלקית״ של הפינומין הספרותי, כי כך יאה וכך נאה, — חוקר ספרותי, מן הדין שיבין „פינומין ספרותי״; אלא שכאן קרה משהו, ובהמשך הדברים שכח ב. ק. כי המדובר הוא על „חוקר״ ופתאום הוא כותב כי „הקורא הועמד לפני הוודאות״ וכו׳, וצדיך להניח כי „החוקר״ הוא גם „קורא״; האם הוא „תמים״ או „אמיתי״? לא ברור הדבר, שכן אם הכוונה ל„תמים״ איכה יבין „שהקשיים בהם הוא נתקל״ — „יסודם בעיקר באי־גמישותו הנפשית והאסתטית״, ואם הוא „קורא אמיתי״, או „חוקר ספרותי״, איכה ייתכן לומר עליו שהוא לקוי, דחמנא ליצלן, ב„אי־גמישות נפשית ואסתטית״? אגב, האם האסתטיקה נבדלת לחלוטין מן הנפש? ואנחנו סבורים היינו כי זו כלולה בתוך זו; ולא נשאר לנו אלא להדגיש את ההברקה המדהימה ממש של ב. ק., שאי־גמישות זו „אינה נותנת לו להשתחרר מתלותו המוחלטת באב־טיפוס מסויים של הסיפור״; איזו צלילות כתיבה, ממוגה עם עמקות של מחשבה!

והמשפט השני. אחרי המשפט הנ״ל: „אם אב־הטיפוס הזה של הסיפור הריאליסטי פחות או יותר — שלו אנו מתכוונים כאן — אם הסיפור שהוא כולו אספקלריה של מה שאנו — אמנם מתוך שיגרה — נוהגים לכנות בשם מציאותנו אנו (מושג מאוד רב־משמעות לאמיתו של דבר) — אם סיפור ריאליסטי כזה על כל הואריאציות שהוא מאפשר, שאותן הוא פיתח, הוא בעינינו בחינת הביטוי האפי האדיקואטי היחיד של זמננו?״

תם — ולא נשלם! — פרק ההנאה ממקרא במחזור־מסות דאשון, בספרו של ב. ק., המוקדש לש״י עגנון, — ומכאן ואילך ההנה ניהנה מקריאה במחזור־מסות שני, המוקדש ל„תולדות הרומאן האירופי״.

ג

לא מבקר סתם, אלא מבקר „טוטאלי״ הוא ב. קורצווייל, — ועל־כן מוסבר מראש, כי הוא לא ירד לדרגה נמוכה מנמוך ויעמוד לתאר לנו את רשמיו או את נימוקי הנאתו מקריאתו ב„דון קישוט״! אלא יגולל לפנינו פרשה מדעית, ניתוח מקיף של סוגי ספרות שונים, וכה הוא פותח את מסתו, בלשון מלומדת:

„החידוש המהפכני שביצירה הגאונית לסרוואנטס מתברר לנו בכל היקפו, על כל מסקנותיו ותוצאותיו הפסיכולוגיות והאסתיטיות, אם איננו שוכחים אפילו לשעה קלה את הצורה האמנותית ועולמה, שאתה מתמודד המשורד, מדעת או שלא מדעת, והיא המרחפת ללא הפסק נגד עינינו, את האיפוס״.

ובכן, רבותי, בגשתכם לקרוא את „דון קישוט" ואתם רוצים לעמוד על החידוש וכו׳ — אל לכם לשכוח „אפילו לשעה קלה" את הצורה וכו׳ — את האיפוס! ואם כבר קראתם, ושכחתם דבר זה, — ודאי שלא נתברר לכם החידוש הנ"ל, ועל־כן עצתי לכם — שובו וקראו מחדש, ויהיה „החידוש המהפכני" של ב. ק. נר לרגליכם!

„רב גוניות וטוטאליות הן מסימניו המובהקים של עולם המחבר"; הידד, — גם סרוואנטס, כש"י עגנון, מבורך, תודה לאל, בטוטאליות, חוץ מרבגוניות, כמובן! אכן, סכנה גדולה היתה צפויה לדון־קישוט אלא שהוא ניצל ממנה, כפי שמוכיח לנו ב. ק.

„אילו נתקל דון קישוט רק באנשים שאינם יודעים לשעד את ערכו, כי אז היתה חסרה היצירה שלמות". בראבו, דון־קישוט! אשריך שלא נתקלת רק באנשים שאינם יודעים לשער את ערכך! ייתכן, הקוראים, כי הדבר לא מובן לכם, — אבל כמה זה עמוק, וכמה למדנות יש כאן!

ובפרק הבא, המוקדש לאולנשפיגל, שהוא „רומאן גאוני" (הרומאן, ולא המחבר?), מודיענו מר ב. ק. כי הקורא הועמד כאן „לפני שלילת היחס שבין שירה לאמת" — התבינו? תיכף ומיד, עם המשפט הראשון כבר הננו תקועים בתוך הפרובלימה!

ולהלן מסביר לנו ב. ק. ומלמדנו תורה שלעולם לא היינו יודעים אותה בלעדיו:

„וגם זה חשוב שברומאן שוררת מעין טיפולוגיה לטובה ולרעה ולטיפוסים נודעת חשיבות גדולה יותר מאשר לאינדיוידואלי". זהו, זה! — „טיפולוגיה לטובה ולרעה", מדויק יותר — „מעין טיפולוגיה", והטיפולוגיה — שוררת בתוך הרומאן!

אכן, ההגדרות והתארים והתיאורים אצל ב. ק. — מדויקים, מדויקים בטעמם כבלשונם; שמעו נא וזכרו את הגילוי:

„בעזרת כשרון פיוטי כביר הצליח לתת לעבר תוקף אקטואלי"; „השירה והפיוט הם שלמעשה נתגלו במפעלו של דה קוסטר באפשרויותיהם הנעלות והיפות ביותר"; כן, — וכי סבורים הנכם כי „שירה" ו„פיוט" הם היינו הך? אצל ב. ק. יש הבדל ביניהם, כי תחושתו דקה מן הדק, והוא מבחין בהללו בכל „מפעל" ו„מפעל", — אם מפעלו של ש"י עגנון ואם מפעלו של דה קוסטר!

בפרק על „סיפורי שטיפטד ובאלזאק" אנו חופנים מלא חפניים פנינים, פניני מחשבה ופניני סגנון: „בעית ההמונים עם כל מה שנסחב אתה, היא מן השאלות המטרידות ביותר בתוך סיפור המאה הי"ט"; „הידיעה על בעיה זו מרטטת בגלוי או במעוצר בין השיטין"; „ובולמוס החיים לא שלשל את האזרח לתוך מערבולת תהומית".

ובפרק ה„פילוסופי" — „הרומן על סף המאה העשרים" אנו קוראים: „כך נראה פלובאר כחוליה נוספת של הרומאן החברתי הצרפתי הגדול", כלומר: האיש פלובאר — הוא „חוליה של רומאן", „כבר הרומאנים של זולא, מתוך שהם מעלים מעל לכל את יסוד הדיוק המדעי ומושפעים מתורת התורשה, מפרקים את הרומאן החברתי ואת נושאו, האזרח הכובש"; כלומר: לא זולא מושפע מתורת התורשה, אלא הרומאנים מושפעים, והם, הרומאנים, מפרקים את הרומאן החברתי וכו׳; — איזה ראיה נוקבת, איזה ניתוח מדויק, וכמה קולעות ההגדרות, ומה מהוקצעת הלשון!

ד

ב. קורצווייל מפרסם במשך כך־וכך שנים, בעתונים שונים, את מאמרי הביקורת שלו, שרובם־ככולם סגנונם גבוה ונמלץ, מנתח ניתוחים ומחנך את הקהל להבחין בין כשרון לבין חוסר־כשרון, להבדיל בין אמן לשאינו־אמן, מוקיע כל פראזיאולוגיה, ביחוד אצל

הצעירים, מצביע על לקויי סגנון, מגנה כל שימוש במלים זרות מחמת סנוביזם, רחמנא ליצלן, מונה מלים החוזרות בסיפור מן הסיפורים, כאילו זה מעשה תוכי, נותן עצות לכתיבה תמה, ובקיצור: הוא רואה עצמו מורה־הוראה בעניני ספרות, עד כדי כך שהוא מצטט את עצמו, — במקום זה וזה אמרתי כבר, ובשנה זו וזו אכתוב עוד כך וכך, וכדומה; קולו של ב. קורצווייל וצביון־הקול הם כשל מחלק־ציונים וקושר־מדליות מחד־גיסא, וכמי שגוער בחבר נערים פוחזים וריקים־מחכמה מאידך־גיסא; הגיעו דברים עד כדי כך, שהיה המבקר בחינת פוחלץ בפרדס הספרות, ביחוד אצל תמימים ואצל לקויים בחולשת־הדעת, ולא השגיחו הללו, או שהשגיחו וחששו לגלות ברבים, כי המבקר הזה עצמו — אין בו שום מעלה מן המעלות הטובות שמבקר חייב להיות מבורך בהן, ולעומת זה משופע הוא בכל המגרעות שהוא מונה אצל זולתו, והוא דוקא חורץ גורלות לשלילה ולהשמדה „טוטאלית".

אכן, כל זמן שדברי־הביקורת שלו נתפרסמו רק מעל עמודי עתונים — אפשר היה להתיחס אליהם יחס של חסד, מתוך הנחה ודאית שכיון שאין בדבדים אלה ערך של ממש, הריהם בחינת קצף על פני נחשול מנחשולי הזמן, — ופקוע יתפקעו כבועות־אויר וישכחו בדרך־הטבע, אף על פי שאין לזלזל במידת הנזק שהם עשויים להזיק גם בצורה זאת; ואולם עכשיו, כשהדברים מכונסים בספר, ומה גם על־ידי הוצאת־ספרים שהיא עצמה מכובדת ובעלת שם טוב, ועשויה על־כן לנטוע דעה בקהל, כי המבקר ראוי לשימת־לב, לקריאה בעיון — חובה עלינו להוקיע את הרע ולפרסם ברבים לא רק את אפסותה של הבקורת הזאת, אלא גם להבליט את קלוקלותה, את הלמדנות המזויפת, את חוסר־ההגיון ואת המוקיונות שלא־מדעת.

כל הדברים שלקחתי מספרו של ב. קורצווייל כדי להסתייע בהם להוכחת דעתי על כשרו הבקורתי — אינם בחינת „צמוקים" שמצאתי בשני מחזורי־המסות אשר בספרו, אלא מעט מהרבה, חופן של דברים לדוגמא בלבד, מתוך הדגשה והטעמה כי הספר רובו־ככולו עשוי „צמוקים" כאלה; ויהיה רצון שקוראי רשימה זאת יטרחו ויבדקו את הנאמר בה על ידי קריאה מלאה בספר הנדון; אין ספק בידינו, כי בוא יבואו בטענות על שקיפחנו אותם ולא הגשנו להם מידה מספקת מן החומר הזה, המעורר צחוק ורחמים כאחד, ויסכימו עמנו כי זהו ספר המעיד כמאה עדויות על מחברו:

א) כי הלשון העברית זרה לו לא רק ברוחה, אלא בגופה, — ועל־כן אינו יודע את טעם מליה, את חוקי התחביר שלה, ואוצר שמות העצם כשמות התואר בשפתנו דומה שהוא נעול בפניו; מכאן הרזון הבולט־לעין והדלות המנוולת את בעליה;

ב) כי אין הוא מבדיל בין מושג למושג במושגי הספרות; יש לו חולשת־הדעת בפני כל מושג בשמו הלועזי; דבריו בנדון זה מעורפלים ודעותיו מטושטשות בגלל כך;

ג) כי גישתו ליצירה ספרותית, ואפילו ליצירה אהובה עליו, כביכול, היא גישה בכלים גסים, והרושם הוא, כי המבקר עושה מלאכתו בקרדומות ובקופיצים, ולא באיזמל בדק או במכחול עדין;

ד) כי אין הוא מעלה על דעתו אפילו לשעה קלה אחת, כי אף הוא עצמו אפשר לבקרו, שמותר לבחון את דבריו, להעריך את כוחו בכתיבה, ועל־כן אין אצלו שום צורך בבקורת־עצמית, בלימוד, בליטוש, במשהו פקפוק, — נטול הוא מידת הסקאָפסיס היפה לכל יוצר, מה גם למבקר;

משום כל אלה נטלנו על עצמנו להוכיח בזה, בעזרתו של ב. קורצווייל עצמו, כי בקורתו של ב. קורצווייל, פסולה מכל הבחינות מבוא בקהל קוראים.

ר. אבינועם

כֹּה סָח לִי אוֹרְלוֹגִין זָקֵן...

כַּמָּה דּוֹרוֹת עָמַדְתִּי
עַל מִשְׁמַרְתִּי כָּבוּד בְּתוֹךְ בָּתֵּי אָבוֹת
וְלֹא פָּגַמְתִּי בִּסְפִירַת רִגְעֵי אָדָם וּשְׁעוֹת חַיָּיו!
אָמְנָם בְּצָדָק יָהֵגָה לִבְּךָ
עַת תִּתְבּוֹנֵן בִּי וְתֹאמַר בְּלִי אֹמֶר,
קָלַסְתֵּר פָּנַי כִּי נִצְטַהֵב מִישֶׁן.
אֲבָל, רְאֵה נָא גַּם רְאֵה:
הַיּוֹם פָּנַי כִּתְמוֹל שִׁלְשׁוֹם
וְלֹא תָחוּל בָּם כָּל תְּמוּרָה מָחָר —
אוֹתָם פָּנִים גְּלוּיִים לִי
הַמַּיְשִׁירִים מַבָּט תָּמִים לְלֹא מַשּׂוֹא לְכָל אָדָם,
וַאֲרִשְׁתָּם לֹא נִשְׁתַּנְּתָה אַף כָּלְשָׁהוּ,
אוֹתוֹ הַלּוּחַ הַפָּתוּחַ לְכָל עַיִן הַדּוֹרֶשֶׁת לוֹ,
אֲשֶׁר בְּמֶרְכָּזוֹ נָע בְּמִקְצָב
מְחוֹג־שָׁעוֹת אָרֹךְ,
וְהַשָּׁעוֹת — מְחוֹג קָצָר שׁוֹמְרָן,
עַת מְטַטֶּלֶת שֶׁל מַתֶּכֶת מְזַהֶבֶת
נָעָה לְכָאן וּלְכָאן וּמְנַצַּחַת
עַל דִּיוּק הַתִּקְתּוּקִים דַּקָּה דַּקָּה
וְעַל צְלִילוֹת הַצְּלָצוּלִים שָׁעָה שָׁעָה:
שְׁלֹשִׁים דַּקָּה — תִּיק־תַּק, תִּיק־תַּק, תִּיק־תַּק,
וּלְאַחַר צְלָצוּל הַמְסַמֵּן מַחֲצִית שָׁעָה
שׁוּב תִּקְתּוּקִים שְׁלֹשִׁים אֲמֻנָּה
בְּטֶרֶם אֲצַלְצֵל מִסְפַּר הַמְסַמֵּן מְלֹא שָׁעָה:
אַחַת עַד שְׁתֵּים־עֶשְׂרֵה
וְשׁוּב חוֹזֵר חֲלִילָה —
מִנִּי בֹּקֶר וְעַד עֶרֶב
וּבְכָל יוֹם וָלַיִל תָּמִיד
בְּלִי קֵץ וּבְקֶצֶב חַדְגּוֹנִי.
רַבִּים רַבִּים נָשְׂאוּ אֶת עֵינֵיהֶם אֵלַי,
לְכָאוֹרָה לָדַעַת מַה שָּׁעַת הַיּוֹם,
אֲבָל שֶׁלֹּא־מִדַּעַת הֵן חִשְׁבּוּ
כַּמָּה מִשְׁעוֹת הַיּוֹם חָלְפוּ כְּבָר
וְכַמָּה שָׁרְדוּ עַד בּוֹא הַלַּיִל.
מְאֹרָעוֹת גְּדוֹלִים צִינוּ עַל פִּי —

רֵאשִׁית חַיִּים וְאַחֲרִיתָם,
שְׁעוֹת לֵדָה וְגַם רִגְעֵי גְסִיסָה,
וְעוֹד וְעוֹד וְעוֹד
בֵּין דָּא לְהָא.

אַךְ בָּא הַיּוֹם
וְלֹא יָסַף עוֹד הָאָדָם לַעֲשׂוֹת חֶשְׁבּוֹן עִתָּיו
וּלְצַיֵּן חֲשִׁיבוּתָם שֶׁל מְאֹרְעוֹת חַיִּים
כְּמַעֲשֵׂה אָבוֹת;
קָם דּוֹר חָדָשׁ שֶׁלֹּא מָצָא
(אַף לֹא יָגַע לִמְצֹא!)
הַתָּא הַקָּט אֲשֶׁר בְּיַרְכָתַי,
בּוֹ הַמַּפְתֵּחַ לְלִבִּי שָׁמוּר,
זוּ בּוֹ כִּוְּנוּ אָבוֹת וַאֲבוֹת־אָבוֹת
כָּל זִיעַ וְכָל נִיעַ בִּי וְכָל תִּקָּתוּק...
אֲזַי נִמְסַרְתִּי פֹּה לִידֵי מוֹכֵר הָעַתִּיקוֹת,
וּרְאֵה הוּמָרָה מוֹרֶשֶׁת שֶׁל דּוֹרוֹת
בְּשַׁעְשׁוּעֵי־שָׁעוֹן מְעוֹרָרִים וּמְצַלְצְלִים,
לֹא תֹאַר וְהָדָר לָהֶם
וּלְלֹא כֹּבֶד־תִּקָּתוּקִים.
וְיֵשׁ גַּם בְּמָקוֹם־שָׁעוֹן
מְטַטַּלְתּוֹ קַלָּה הִיא, כְּרוּחַ מִתְנַשֶּׁבָה,
וְיצוּד הֶדְיוֹט – זוּ קוּקִיאָה קוֹפֶצֶת בְּרֹאשׁוֹ
בְּתֵקַע־הַכְּרָזָה מַצְחִיק שָׁעָה שָׁעָה,
וְלֹא בְּכֹבֶד שֶׁל צְלָצוּל,
כְּבָז לְעֵרֶךְ הַשָּׁעָה אֲשֶׁר חָלְפָה
בַּהֲוָיַת אֱנוֹשׁ וּבְחָלְדּוֹ.

וַהֲתֵדַע?
דּוֹמֶה אֲנִי
כִּי מִנִּי אָז אָבַד לוֹ לָאָדָם
סוֹד הַמַּפְתֵּחַ לְלִבִּי,
נִתְבַּלְבְּלוּ עָלָיו זְמַנָּיו
וּשְׁעוֹתָיו כַּמַּיִם נִגָּרוֹת
וְנִגָּרְפוֹת עִם אֶשֶׁד הָעִתִּים
לְתְהוֹם שֶׁל בֹּהוּ –
וְקוּקִיאָה־מָקוֹן הִיא הַמְנַצַּחַת עַל הַכֹּל...

י. ליכטנבום

על ארבעה מספרים

שרטוטים

יהודה יערי

חותם לירי למחצה טבוע על נסיונותיו האֶפיים של יהודה יערי. „כאור יהל", ספר־ביכוריו, הוא רומאן בצורת סיפור־זכרונות — מגילת־חיים של יוסף לאנדא, שעשה דרכו מבית אביו באחת מעיירות גליציה דרך כל מדורי הגיהינום של אדם בישראל בימי מלחמת־העמים הראשונה ובימי השתוללות הפרעות, עד לשדות הגליל וכפר השילוח המסתופף בצלה של ירושלים. הגיבור מסמל כאן את המשברים ואת המעברים מתקופה לתקופה, מאקלים נפש אחד לאקלים נפש אחר, מארץ גולה ונכר לארץ מולדת בראשית בנייתה. אגב דיבורים מרוסקים, קטעי הלך־רוח, ניתנת כאן אפותיאוזה קיבוצית של הנוער החלוצי על כל דרגות האימים והבלהות שעדו עליו, עד הגיעו הלום. לא טיפוסים מחוטבים, אלא נלהבים, חוזי חזון הפדות. אכן יצירת נעורים, שההתלהבות הרעננה שבה מכפרת על כמה וכמה ליקויים אמנותיים.

נעימת ההתלהבות התמה, הנגינה הנפשית הן היסוד העיקרי בסיפורי יערי. נעימה זו נשמעת גם בספריו „באהלים" ו„בין אשמורות", קבצי נובילות על רקע ההווי של הקיבוץ, אך לא עצם ההווי של הקיבוץ מתואר כאן, אלא תחושותיהם של אנשי הקיבוץ והלך־מחשבותיהם. בדרך כלל נטפל יערי לגילויים נבחרים של המציאות, לקווים יחידים של האופי האֶנושי. התהליך הנפשי, יליד גורם פעוט, מפתיע, הוא המשתקף בסיפורים האלה. הטובים שבהם — „קן צפור", „ערבי בכות" ו„פטר שלומיאל מצא צל". ב„קן צפור" באה ההקרבה העצמית במפתיע, ללא הכנות יתירות; ב„ערבי בכות" נוגע עד הלב הנושא, המספר על קצין פולני המחפש נער יהודי בן חסותו בימי הנאצים ומוצאו על אדמת ארץ־ישראל. „פטר שלומיאל", גיבור ספרותי נודע של אדלברט שאמיסו, המחבר מראה אותו בגילגול חדש שבתקופתנו, מקפל בו במרוכז אפותיאוזה של מגילת ימינו — הוא סמל היהודי הנודד מתחנה לתחנה, שואף לקנות לו מעמד בקרב תושבי מדינות נכר, עד שהאיבה הגזענית מביאתו באחרונה כאחד הפליטים אל חוף מבטחים — ופטר שלומיאל מצא צל בירושלים.

תוגה מיוחדת, לירית־רומאנטית, נסוכה גם על דפי הרומאן „שורש עלי מים", שיש בו בגרות אמנותית ומבנה שקול ומחושב יפה יפה. הגיבורה היא שרה, שנולדה חרשת, ולאחר שש עשרה שנות חרשות, בהן הסכינה לשמוע אך את קול נפשה היא, להסכית להגיגיה וצליליה הפנימיים, נתרחש נס ובעזרת מנתח גדול בבירת אוסטריה הריהי מתפקחת ושומעת קולות העולם כולו, קולות חיצוניים, מוזרים, מנחילי מפח נפש. עולם המציאות כאן מעוטף באגדה, ובכך הלך המחבר בדרכי עגנון, הרומאנטיקה האגדית נאבקת בריאליזם שמחוץ לגבולות הנפש, פשטות ותום לב שפוכים על דפי הספר, מחמת הערגה הסתומה של הגיבורה הראשית ורחשי נפשה של פמלית הגיבורים כולה.

ראובן ואלנרוד

נוביליסטן מובהק הוא ראובן ואלנרוד, מטובי המספרים העברים באמריקה. ספרי סיפוריו „בדיוטה השלישית" ו„בין חומות ניו־יורק" חותם האמריקאיות טבוע עליהם.

אתה מוצא כאן אפיזודות מכרך ניו־יורק, והדמויות הן דמויות יהודיות המשמשות רקע עיקרי לספר, שיש בו משום מתן דמות לדור ראשון ושני של מהגרים בכור־ההיתוך האמריקאי. יש איפוא בסיפוריו מצביון המקום, מן הקצב הניו־יורקי, כעין בת־קול הבהילות והחפזון יום יום ברובעי הכרך הסואנים. יש כאן תיאור נפש היחיד, המעונה ורדוף־הגורל, בין אם הוא טיפוס אינטלקטואלי, סטודנט באוניברסיטת קולומביה, ובין פועל בבית־חדושת, ב„שופ". בסיפוריו ניתן הריתמוס של תנועת הכרך, היא ניו־יורק רבתי. הכל מסתובב במערבולת־צלילים, קולות, הדים ומראות, אנשים ומצבים, הווי שונה ומשונה המתרקם לריקמה צבעונית עד להפליא. הכתיבה היא ריאלית, אבל נוטה לצד הפנימי שבנפש יותר מאשר לתיאוד המערכה החיצונית. יותר משרואה המספר את גופי הדברים הריהו חש בנשימתם, בתנועתם המהירה, ברטט הזעזועים שבהם. תיאורי הנוף והנפש מתלכדים עם חיי הכרך וכבשונם. בסיפורים „מפלט", „גחליליות", „הזיות בוקר", „אחיות", „חיוך", „בדיוטה השלישית", „נגוהות" ואחרים, אנו רואים אנשים מתלבטים בין כתלי ביתם, בבדי־דותם, בציבור או בחיק המשפחה השאננה. גם סיפורו הגדול „בצל החומות" נותן את נשמתו הרהוטה ואת שאונו והמונו של הכרך. לאמיתו של דבר הרי זה סיפור־וידוי של מי שנתגלגל לתוך זוהמת הכרך הגדול, לברודוויי, מרכז האמנות, התענוגות ושעשועי־האהבים, קיצורו של דבר, יהודי שנבלע בין הגויים, והנה נתעורר בו פתאום הניצוץ היהודי, עד כדי שיהרוס במו ידיו את אשרו ואת ביתו. אף כאן מתגלה ואלנרוד כריאליסטן, המסתובב במעגל־החיים המיוחד ומתאמץ לתפוס את הריתמוס ואת התכונה של מערבולת־הכרך המחורה. גם הרומאן „כי פנה יום", שנושאו הוא עונת־קיץ בהרי קטסקיל, נותן פרשת־חיים של יהודי אמריקה — תיאורי נוף, הווי, הבדידות היהודית בארץ־הנכר רבת־האנפין, בצלה של אנדרטת־החופש; הנעימה היא לירית־רכה, ציורית־אימפרסיוניסטית, והרגשת־יגון דקה כובשת את הלב, כבימי שלהי קיץ, כשתוגת הסתיו עומדת מאחר כתלנו. את דרך־הסיפור הלירי המשיך גם ברומאן „באין דור", שהדמויות בו משורטטות בקווים עדינים, רפרופיים, מעין הציור האקווארלי.

עזרא המנחם

הציור האקווארלי הדק עדין־הקווים הוא גם אורח־הכתיבה של עזרא המנחם, ספרדי יליד סרביה, שגדל בין חומות ירושלים העתיקה ושם לו למטרה לתאר את אקלימה ואת המתרחש בתוכה. סיפוריו הכלולים בספרים „בין החומות", „עפר הארץ" ו„בצל ימים" רובם ככולם עלילתם מתרחשת בין סימטותיה הדחויות והאטומות של ירושלים העתיקה, וריקמת־החיים הניתנת כאן היא מופלאה ומיוחדת במינה. אנו מכירים לדעת את הישוב הישן בירושלים לפני דור ודורותיים, או ביתר דיוק, את העדה הספרדית בה. ספרדים אלה רובם ככולם ילידי ארצות הצפון, זאת אומרת ילידי הבאלקאנים. הפאטריארכאליות שולטת כאן שלטון בלי מצרים, והנושא המרכזי הוא איפוא חיי תום וקדושה של אותם זקנים וזקנות, המתואי ים בסיפורים „בסוד קדושה", „ערירים", „אבי", „אבל יחיד", „האלמנה ריקה" וכיוצא בהם. בסיפורים אלה זעות נימות ליריות דקות וסמויים מן העין הם החוטים, בהם ירקום המשורר את מסכת החיים. מתוך המבואות המפולשים והבתים המקומרים עולה קול דממה דקה, בוקע אור כהה, אנו מוכנסים פנימה, חצר לפנים מחצר, חצר ודייריה, שוק והמולתו ושאונו ובשמיו וריחותיו. בלי שירטוטים בולטים, בלי גודש של קווים מסתמנים

כאן הפרצופים התמימים והאצילים היקרים לו למחבר. סגנונו של המנחם מרכך את השידטוטים, מלטף ומלפף בתום ובקצב ריתמי שקול, מתנועע. אין הוא נזקק לתמורות המקרים במהלך החיים, והפאבולה כמעט שחסרה כאן לחלוטין, אישים קולקטיביים, קבוצות, המונים, מעמדות — כל אלה הם ממנו והלאה. דמויות משורטטות במכחול דק, מצבים מלאים הלך־רוח, מעין דשלנות רכה, פעמים עד כדי טישטוש כלשהו, בהגשמת התכונות והעלילה, במקום עבודות מושלמות — מוזאיקה של פרטים דקים מן הדקים. גם בשאר הסיפורים, שמחוץ לחומות ירושלים, כגון „אדם בכפר", „נסיעה בסתיו", „בבית האוצר", אין החיים ניתנים בהתהוותם המגושמת, אלא בהתרחשויותיהם הדקות, בנות־הלוואי של התופעות והמעשים. אף בספר „שבילים בפולין", שירטוטי כפר ועיירה שלפני השואה האחרונה, ניתנו מראות וחזיונות. ציוריות חדישית, רכה וצלולה, כעין כתמי אור וצל, לא אנשים פועלים, אנשי עלילה, אלא שתקנים על הרוב, המגלים את נפשם על ידי מבט־עינים או ג׳סטה קלה. ציורי־נוף מהורהרים, הר ונחל ומרחבי שדה ואפר, וכל אלה בצבעים עמומים, נוגים, כאוצרים בקרבם את אימת הבאות.

י. הר־אבן

מכשירו של י. הר־אבן הוא לא המכחול, אלא החרט הדק. סיפוריו השרויים כולם בצל העבר אין בהם רחבות מבחינת הארכיטקטורה האמנותית, אדרבה, הם מצטיינים בחסכון, בצימצום, הכיסוי מרובה בהם על הגילוי, ומרצו של המספר מופנה כולו כלפי פנים, ולשם כך הוא חורט חריטות דקות, בחינות פסיכולוגיות עמוקות, תוהות, מתבוננות, מתפלספות — וקולעות לעתים קרובות. בסיפורים הכלולים בספרו „חמישי בשבת" מצויים בני־אדם, שהם בבחינת בנים חורגים לחברה, אולם אין כאן מביקורת החברה, אלא התענ־יינות חמה באדם המביאה לידי פסימיזם. המחבר אינו מתכוון לחשוף את מומי החברה, אלא את קוצר־ידה של תכונת־האדם בכלל, באשר ההוויה האנושית כולה היא אשליה עצמית. הניתוח המעמיק, הריכוז החמור, ההגשמה המצויינת שבכמה מן הסיפורים מוציאים אותם מכלל אורח־תיאור מקובל ומשווים להם גוון מיוחד.

אוריאל אופק

אוֹרַחַת

זְמֶר־עַם

אוּלַי תָּבוֹא אֵלַי הַיּוֹם אוֹרַחַת
וְתִכָּנֵס בַּשַּׁעַר חֲרִישִׁית.
כִּי הַשְּׁדֵרָה רוֹגַעַת וּפוֹרַחַת
כְּאִלּוּ בִּפְרִיחָה שֶׁל בְּרֵאשִׁית.

כִּי לְבוֹאָהּ גַּם מְצַפָּה רָקִיעַ
וְהַיָּרֵחַ הִתְקַשֵּׁט מְאֹד.
הוּא מִתְבּוֹנֵן: מָתַי הַבַּת תַּגִּיעַ
וּתְחַיֵּךְ אֵלָיו חִיּוּךְ שֶׁל סוֹד...

גַּם חוֹף־הַיָּם הָעֶרֶב מְצַפֶּה לָהּ
וְלִכְבוֹדָהּ עִטֵּר סְלָעִים וָגַל.
אוּלַי תֵּשֵׁב לָנוּחַ עַל הַסֶּלַע
וְהוּא יַקִּיף אוֹתָהּ בְּמַעֲגָל.

הִנֵּה בָּאָפֶק הַלְּבָנָה זוֹרַחַת
וְאֶת קַרְנָיָהּ הַיָּפוֹת תּוֹשִׁיט.
אוּלַי הַיּוֹם תָּבוֹא אֵלַי אוֹרַחַת
וְתִכָּנֵס בַּשַּׁעַר חֲרִישִׁית...

נחום גוטמן

בור סיד

א. בור

בפינת המגרש שסומן בקרשים עמלו פועלים בחפירת בור לכבוי הסיד.

תחילה גרפו במעדרים את שכבת החול היבש, שהיה עדיין צונן בבוקר, והשתפך כמו סוכר גרעיני, שעם כל מגע בו מתדרדרים גרעיניו במורדות המשופעים.

כיון שהגיעו הפועלים אל שכבת החול הטחוב — החליפו מעדריהם באתים.

האת חותכת בחול הרטוב כמו הכף בדיסה קרושה, והיא משאירה את סימניה עם כל לקיחה. מה שהוצאת הוצאת ובדפנות החפירה משתמרת צורת כף האת.

כסות יפה את מלוא כף האת, והחול רובץ בה כבד ושלם כמו נתח אחד. תנופת ידים חזקה לאחורי הגוף וכל המנה הגדושה נופלת בחבטה אטומה לערימה. נתח החול מתבקע ומתפרך לרגבים רווים ורכים.

תנופות הידים האלו חוזרות על עצמן בקצב. מקורן אינו בזרועות, כי אם מן המתניים. גבות החופרים מזיעים ומנציצים את שריריהם. תענוג לראות את תנועות השרי־רים הגבשושיים המרפדים את עצמות השכם.

דגלי החופרים עומדות בפישוק, בעמידת קבע. האת המונעת היא כחלק מן הגוף.

העיקר הוא לשמור על קצב, כמו דפיקות הלב, כמו גלי הים, כמו ריקוד שהכל משתתף בו ואין לדעת מי הגורם לתנועות ההולכות ונשנות ומשתלבות זו בזו. הלקיחה וההנפה נעשות ללא השהייה או שבירת־קו־התנופה. קצב — דופק החיים.

*

החופר מישר באת את דפנות הבור בתענוג, מתוך סיפוק לטעמו הפלסטי.

החול נקי לא רק בשטחו, כי אם גם בעומקו. כל שמעמיקים בו הוא תמיד נקי ואחיד בטיבו. הנפש סובאת את נקיון החול שבמרחב ובעומק.

הבור הולך ומתעמק ותחתיתו הולכת ושוקעת. העובדים בתוכו שוקעים תחתם. עדיין רואים את קצות הידים המחזיקות באתים, אחר כך נעלמו הפועלים כליל. רואים רק בור רבוע המשלח מתוכו מנות של חול, בחבטות קצובות.

*

משהגיעו הפועלים לשכבת החימר — נטשו את האתים, ירקו בכפות הידים ולפתו בהן את ידיות המקושים, זה המקוש בעל הקצוות המחודדים.

שן המקוש דופקת בחימר הקשה ואינה מצליחה לחדור עמוק. היא רק פורכת דגם בלֵבֶד מן החימר האדום והאטום בגרעיניותו.

לאט לאט מתמלא הסל ברגבי החימר. הפועל מזדקף ומניף אותו בהשמעת קול הרקת ריאות, מרימו עד לגובה כתפיו. זה שעומד בפתח החפירה מתכופף ומקבל את הסל מידיו, פוסע כמה צעדים כשהוא משעין את הסל הכבד על יריכו — ומריק אותו לערימת החימר.

רגבי האדמה הגדולים והכבדים גולשים במורד משופע. גלישה זו יש בה רוחב ותנופה של מסע ארוך. כמה רגבים נעצרים באמצע הדרך ומתחפרים תחתיהם, כמה עוברים על פניהם ומרחיקים להדרדר עד שנעצרים ומטילים צל כפירמידות קטנות בלב מדבר.

הפועל עומד נתון להבטה ומסתכל עד לאן תגיע הגלישה.

עם צהרים מזקיפים הפועלים את גבותיהם ומביטים סביבם מבעד לטיפות הזיעה הדולפות ממצחיהם. מן החום והאור הרב האדימו עיניהם והכל נראה סביבם כאילו היו צלליות. הצל שגופם שוטח תחתם כהה כדיו שנשפכה. והחול הפסיד את צוהבו.

כשהבוד היה מוכן, היו קידותיו מאחנים וקרקעיתו ישדה כרצפה. רגלי הפועלים דרכו עליה בחגיגיות כאילו היו על רצפה חדשה.

כשיצאו הפועלים מתוכו עמדו על שפתו והביטו לתוכו בחיבה כמסתכלים בשעשוע שנסתיים, והרוח מטפלת במכנסיהם ומשיבה מתוך קמטיהם את החול שנצטבר בקמטיהם.

הציבו על שפת הבור את ארגז כבוי הסיד.

ב. סיד

הפועלים התירו את שרוכי שקי הסיד והריקו מתוכם את אבני הסיד לתוך ארגז הכבוי שהיה מלא מים.

היו האבנים מוטלות במים כשאד אבנים — אך משהתמסמסו התפודדו לרגבים מלאי שצף, מעלי אדים, התחילו להרתיע להתפוצץ מרוב כוחות כמוסים שבהן. המים התחילו תוססים ובעבעו בועות אויר גדולות כעיני פרות בהולות — והעלו מתוכן עננת אדים לבנה וגדולה.

מכבה הסיד בחש במעדרו ארוך הידית בתוך המים הרותחים, עצום עינים ומגלה שינים מתוך מאמץ התגבדות על הלובן והאדים המסמאים. עתים מתעלם הפועל בתוך העננה ועתים מתגלה בחלקו או בכולו, כשקול הקשות המעדר על תחתית הארגז משמיע המהום של תוף גדול הקורא לעצרת משונה.

הקצף, השצף, התסס וההתמרמרות הבלומים בתוך אבני הסיד גדולים, בעלי מפנה־חד ובעלי ניגוד־גמוד לאילמותם הקודמת.

פניו של מכבה הסיד מעוותים כמגינים שלא לקבל על עצמם את טיפות הסיד הקוצף. אך ידיו עשו את מלאכתן בקביעות, במין פיוס של חכמת־זקנים, מתוך ידיעה שיש לשכך את הכעס.

בחש ובחש במים שהלבינו עד שיצאו אחדוני בעבועי האויר.

פני המים בארגז נעשו שקטים כמקפא. דמותו של מכבה־הסיד ורקע השמים שמאחוריו הצטלמו בטשטוש של לובן בתוך הראי הלבן של פני המים.

במרחבי החול האלה תן קורטוב של נוזל — מיד מצטלמים בו השמים במין צמאון של צפיה אורבת, צפיה שלא פסקה, אף דקה אחת — ומיד שטוחים לפניך השמים כפולים: למעלה ולמטה.

אז משך הפועל את מוט פתח הארגז למעלה והמים הלבנים פרצו בכוח ובמשובה, נפלו בקשת ובגעש, בזרם נוצץ שהסתלסל, והתיז והטיל עצמו אל תחתית הבור.

הצבע הלבן נפל בשפע רב, הלבין את קירות הבור והלך והגביה את פני המשטח הלבן עד שכבש לו את הריבוע המדויק של הבור שנכרה בחול הצהוב.

נשבה דוח מפייסת של ערבית. החול קבל חזרה את צבעו הצהוב. על השמים שהוורידו נמתחו קוים אלכסונים של עננים וגוונים שכאילו נעשו בידי תינוק שנתנו לו בידו עפרונות צבעוניים. קוים פראיים ומשעשעים שהלב הולך אחריהם ללא הסתיגות. הכל נתרכך במין יופי שאין לו תפיסה ומחוסר בושה.

המראה הזה הצטלם במשטח המרובע של בור־הסיד — אך נמהל עם צבע לבן — ונוסף לו קסם משנה.

ניצה בת־שאול

שְׁנֵי שִׁירִים

א

לִבֵּנוּ —
מִקְדָּשׁ מְעַט.
בּוֹדְדִים
נְכֹהֵן
בַּקֹּדֶשׁ.

הַקָּרֵב אֶל סִפּוֹ —
יִשַּׁל נְעָלָיו,
וְנָהַר מִצָּחוֹ
וְזָהֲרוּ יָדָיו —

סִפּוֹ לֹא יַעֲבֹר.

ב

קֶשֶׁת
עַל מֵיתָרִים
קְטֻלָּת
דָּם

הִבְהוּב רוּחוֹת
וְלוּט הַדְּמְדּוּמִים
יוֹרֵד
כָּבֵד

וְרָמֵץ,
וּכְבָר מַשְׁחִיר.

לֹא־זִיעַ
לֹא־נִיד.

א. אמיר

קַטַר אֶקְסְפְּרֶס בַּלַּיְלָה

מַשְׁטֵמָה נוֹהֶמֶת
וְרִשְׁעָה הִרְעַם:
בִּבְלָיָה נִרְדֶּמֶת
זִיק־תִּגָּר נִפְעָם.

זִיק־תִּגָּר־וָסַעַר
חֵץ־עֶשׁוֹת נִמְהָר:
יָפֵלַח יַעַר
יָבִטֵּק נָהָר.

מַשְׁטֵמָה אוֹכֶלֶת
וְרִשְׁעָה תִּצְלַח:
בְּנַקְבוּת נִבְהֶלֶת
בּוּל־חָרוֹן הָשְׁלַח.

בּוּל־חָרוֹן קוֹדֵם
פַּר מַקְרִין אַכְזָר:
יְנַגַּח יָרֵם
יְסַמֵּר מַזָּר.

שׁוֹט־סוּפָה נוֹצֵם
עַל מֶרְחָב עָקוּד:
מוּל עֶבְרַת־רוֹצֵם
אֹפֶק מָט שָׁדוּד.

מ. א. ז'ק

טינא שבלב

טינא שבלב באה מכוחה או מכוח כוחה של פגיעת הגוף או הנפש, ועל הזכרון פרנסתה. ודאי, הזכרון לא בכדי הוא קיים אלא יש בו צורך לגוף ולנפש גם יחד, לידע מי הוא אוהבו או אויבו, והריהו תלוי בטיבה של הפגיעה ובעצמתה ובשיירי הכאב התוספים ומחלחלים בגוף או בנפש. אבל הסגולה לעורר פצעים שנגלדו ולהחיות מכאובות ישנים נושנים מקורה בתיקון הנפש וסיפוקה. הכאב הולך ופוחת בדרך הטבע במשך הזמן, ואילו זכרון הכאב גובר ועולה דוקא עם טשטושו של עצם הכאב והחשש מפני השכחה וההשלמה הנפשית הכרוכות ביד הזמן המרפא לשבורי לב. סממני הדמיון עזים הם מגווני המעשה ומכחולו יפה לצור צורות ספגוניות שיש בהן משום פירוש לעצם המעשה, פירוש המרובה על הפנים, ואפילו פירוש לפירוש, כאילו מורכב הוא הנפגע מכמה וכמה פלגי ,אני' ופלגי פלגים, וכל חלק הוא בריה לעצמה. וכל כך למה? כדי להציל את הנפש מפחיתותה. החיטוט במעשה העלבון הצורב, הכעס המביא לידי ציורי נקמה מופרזים, שאין כוונתם כלל להוציאם מכוח אל הפועל אלא להשתעשע בהם בדמיון בלבד, הם הם הנותנים סיפוק מה לנפש ומעלים אותה מפחיתותה. ולפי שתיקון נפש זה אינו אלא מדומה חייב אדם להפוך ולהפך בו תמיד כדי שהרבוי שבדמיון יחפה על המיעוט שבמעשה וההפלגה שבציור תכפר על רפיון הכוח שבממש.

תקיף פלוני פגע בדרך הילוכו באלמוני, ולא לבד שלא התנצל לפניו מפני הנימוס, אלא שלא השגיח בו כל עיקר לא בשעת מעשה ולא לאחר מעשה, כאילו היה רגב מרגבי האדמה שמסלקין אותו בחרטומה של נעל אגב תרעומת על מנקה הרחובות שעשה מלאכתו רמיה. מה מצער כאן יותר — הכאב או הזלזול? הוי אומר: הזלזול, שהכאב הרי יש לו תשלומים במדה כנגד מדה ואף הוא יכול לפגוע בו ביד וברגל, ואילו הזלזול אין בידו לגמול לו בזלזול שכנגד, שהכל לפי המבייש והמתבייש, ואף הזלזול מחמת ביטול בכלל. התקיף והמכובד שאינו נותן דעתו עליו בשביל שמך ערכו, כלום ירגיש בדבר אם הלה לא ישגיח בו. רגב אדמה או חרס הנשבר במה נחשב הוא? ומכאן פסיעה אחת להתעלמות סתם, הן מחמת חשיבות וסלסול בעצמו והן מחמת ביטול וזלזול בזולתו, באותה בריה קלה ונמוכה שגבהה למטה מעשרה טפחים ומשקלה אונקיא ומשהו. התעלמות בשוגג דינה בעיני הרגיש כהתעללות במזיד ואף גרועה ממנה, שכאן הוא בחזקו ריב שמטה ידו ועדיין כדאי לצערו כדי להרבות הנאתך, ואילו כאן הוא אפס בן אפס ופחתי בר פחתי. הכרה זו מדכדכת את הנפש עד יסודה. הגע בעצמך, בני אדם עוברים עלי בשתיקה גמורה, ואני לא חטאתי להם, שמע מינה, שישותי אינה בגדר ישות כל עיקר. אמת, דכדוך נפש זה מעורר אותו לגלות את ישותו לפחות בפנימיותו, שהרי אדם קרוב אצל עצמו והוא מצווה ועומד לשמור על קיומו, והריהו משיב להם כגמולו וקורא להם בלבו רשעים גמורים וגסי רוח. אבל הרי גם פגיעת רשעים מכאיבה, שהם גסים ואגרופיהם גסים, ואם הוא עצמו כקליפת השום לפניהם, תאמר שיהו חוששים לדברים שבלב. בתמיהה.

זו ועוד. כיון שהוא קורא להם רשעים, הוי אומר שהוא מצפה להם שיחזרו בתשובה וישאו עיניהם אליו. שמע מינה שהוא צריך להם, ועם שמתכוין הוא לטובתם, שיהיו לצדיקים, הריהו דורש טובתו, שיודו בישותו. כל מי שמבקש קרבתו של חבירו, בידוע שהוא זקוק לו כדי להתעלות על ידי כך בעיני עצמו. ואם חבירו דוחה אותו בשתי ידים או בשתי עינים, לא די שאינו מעלה אותו טפח אלא משפילו טפחיים. וכדי שהמך בעיני אחרים לא ימוך גם בעיני עצמו זקוק הוא לפיצויים, והואיל ואין הפיצויים באים מן החוץ, הרי מחובתו ליצור אותם מבפנים. היום פלוני תקיף הוא, אבל לא לעולם חוסן, ולמחר עתיד הוא לירד מגדולתו, שהרי רבים אויביו והם יכשילוהו וידיחוהו. אמת, אויבים אלו אינם תקיפים כמותו, אבל כנגד זה דבים המה, וכל שאינו תקיף היום מי יאמר שלא יהיה תקיף למחר. הכל מתחלף ומשתנה והולך, זה עולה וזה יורד. ולאחר שירד מגדולתו הרי אפשר אף לו לעצמו למדוד לו מדה כנגד מדה גם בדרך ההתעלמות, הן מחמת חשיבות

וסלסול בעצמו והן מחמת ביטול וזלזול בזולתו. ואם אפשר לו מחר, ממילא יש לו תקנה גם היום, שיפה כוח דמיונו להחליף את הזמנים ולהפוך את היום לאתמול ואת המחר להיום. ולפי שמדת הנקמה אינה מוצאת סיפוקה במעשה הנקמה גדידא אלא היא מבקשת להיות שותף לאותו מעשה, כדי להפוך עליונים למטה ותחתונים למעלה ולהפוך את הסדר, שזה שהיה פוגע יהא נפגע וזה שהיה נפגע יהא פוגע, הרי הוא מתלבש שלא מדעת בדמות המתנקמים או על כל פנים הוא רואה אותם כשליחיו הבאים מכוחו והם כמותו, והוא עומד ומנצח עליהם מקרוב או מרחוק. אמת, הוא לא שלחם ואף אינו מכירם, אבל כלום אין השגחה עליונה המסבבת כל הסיבות לגמול לרשע כרשעתו, והרבה שלוחים למקום.

תאמר, עלייה זו מן הפחיתות אינה עלייה מצד עצמה אלא מתוך ירידתו ופחיתותו של חבירו. ודאי שכך הוא, אבל ירידה זו צורך עלייה היא. שאילו נתעלה הוא בלבד והלה עמד במקומו כבתחילה, לא מצאה נפשו סיפוקה הגמור, שהרי אין כאן מדה כנגד מדה, שיש עלייה ואין כנגדה ירידה. מה בצע בכף המאזנים שלו שנתרבה משקלה בשעה שלא הופחת משקלה של הכף השניה ונפש המאזנים זקופה כמקל באמצע ממש. ואל תתמה על דגש הנקמה, לפי שיש בו לא משום גמול על העבר בלבד, אלא הוא משמש גם מעין תריס כלפי העתיד. היראה מפני הכוח התקיף, כלומר, החשש שמא יחזור ויעשה מעשים מעין אלו, היא היא המבקשת תחבולות לעקור כוח זה מן השורש. וכיון שחלש הוא בגופו ואין כוחו יפה בנקמה ממש, הריהו מבקש תיקונו בנקמה שבדמיון, ולא עוד אלא שהוא מחזיק טובה לעצמו, ששומר הוא על רגש המוסר ואינו להוט להתנקם בידים ובפועל ממש. ואף נקמה זו שבדמיון, כיון שכבר נתנה סיפוק לנפשו, שוב אפשר לו להערים על עצמו ולומר: אין הרהורי נקמה אלו אלא פתויי היצר, והוא הריהו גבור הכובש את יצרו, נעלב ואינו עולב, שומע חרפתו ואינו משיב. לקיים מה שנאמר: „החלש יאמר גבור אני". ואין בכך כלום שזו היא בחינת גבורה שבחולשה. על כל פנים טובה היא מן החולשה שבגבורה, כלומר החולשה להראות את גבורתו תמיד. הגבור האמתי אינו צריך לצחצוח חדבות כדי להטיל אימה על ידיביו שייראו לגשת אליו. אדרבה יגשו וינסו את כוחם ויצאו בשן ועין, וסופם שיצוו לבניהם ולבני בניהם שלא להתגרות בו.

פעזבונו של הסופר המנוח.

שמעון גן

במאים ומבקרים על המחזה המקורי *

משה הלוי

(במאי „יעקב ורחל", „ירמיהו", „שלמה המלך ושל־מי הסנדלר", „אינקובטור על הסלע" — ב„אוהל")

יש הרבה מחזות על במותינו, ביחוד בתקופה האחרונה, שהצליחו הודות לאקטו־אליות שבהם — פתח משה הלוי בהשיבו לשאלה „אלו מחזות בני־קיימא מוצגים על הבמה הישראלית". אלה הם מעין מחזות־ריפורטאז'ות, כמו, למשל, המחזות שנושאם מלחמת הקוממיות, המעוררים את הפאטריו־טיות של הצופה וכן קומדיות ישראליות על נושאים אקטואליים. אלה ואלה זכו לחיבת הקהל, ואחדים מהם נהפכו לשלאגרים על כל הבמות, ביחוד ב„הבימה" וב„אוהל". אך, לדעתי, הצלחתם היא בת־חלוף, כי אילו הועלו בתקופה אחרת או בארץ אחרת, על במה לועזית, לא היו זוכים להד ולהצלחה שזכו בהם בארץ בשעתם. כן מצויים מחזות בספרות העברית שערכם רב מבחינה ספרו־תית ולא הועלו על הבמה בגלל חולשותיהם הדראמאטיות, כגון מחזותיהם של שוהם ויעקב כהן. אשר ליעקב כהן, דעתי היא שהבמה העברית חטאה כלפיו, הואיל ובאר־בעת ספרי־מחזותיו מצויים בלי ספק מחזות אחדים, שמכל הבחינות ראויים הם לעלות על הבמה. אך אם לברור מן המחזות שכבר הועלו על הבמה, הריני מחשיב את „מיכל בת שאול" לאשמן, „בסמטאות ירושלים" ליהושע בר־יוסף, „תמר אשת ער" ליגאל מוסינזון ו„סוף העולם" למשה שמיר. אני כשלעצמי מעדיף את „סוף העולם" על „הוא הלך בשדות", והנני סבור שחלק ניכר של הצלחת האחרון יש לזקוף על חשבון האקטו־אליות הפוליטית שבו.

*

אשר ליעודו של המחזה המקורי — אמר מ. ה. — סבורני שכל מחזה ראוי לשמו יעודו חינוכי־תרבותי. כך גם המחזות המוע־לים על במותינו, שנודעת להם השפעה מוס־רית־חינוכית על הצופה הישראלי. אך המחזה המקורי אין לצמצם ערכו בתחומי הצופה הישראלי, הואיל והוא מעורר ענין אצל היהודים בתפוצות ובמידה מסויימת גם אצל עמים אחרים, כאשר במותינו מופיעות בחוץ לארץ. אנו עדים כיום להעלאת מחזותינו בתרגום לועזי על במות שונות בעולם. אמנם, לעת־עתה נעשה הדבר בעיקר מתוך מגמת ציוניות והוא מצטמצם לרוב בחוגים היהודיים. אך יבוא יום והבמה הלועזית המקצועית תזדקק למחזה ישראלי בגלל תכונותיו הבמתיות והספרותיות.

*

משה הלוי כופר בהנחה כי בלי הווי מגובש לא ייתכן מחזה ישראלי. לא אחת שמעתי טענה זאת מפי סופרים — אומר איש שיחנו. אם כך, למה כתבו סיפורים ורומאנים? יתר־על־כן, אקטואליות רוטטת ומאורעות שוטפים של הווי מתהווה מקוב־לים על המחזה יותר מאשר על כל צורה ספרותית אחרת. בברית־המועצות, למשל, בתקופת המעבר, בעצם התהוותו של ההווי הסובייטי החדש, נוצרה ספרות דראמאטית עשירה ומגוונת ונתגלו דראמאטורגים בעלי שיעור־קומה: ליאונוב, סימונוב, קאטאייב ועוד. אחדים ממחזותיהם, הודות לסגולו־תיהם המשובחות, חדרו אפילו לארצות שמעבר למסך־הברזל. לכן יש להעז ולכתוב מחזות גם מההווי החדש והמתגבש בארצנו, מה גם שעם חליפות העתים יש כבר אצלנו משקע של הווי וגיבוש של שכבות־חיים. התנ"ך, תולדות עמנו ואגדותינו עשויים אף הם לספק לנו חומר רב למחזות מקוריים ומתוכם עשויות להשתמע אמיתות, שהן אמיתות זמננו. דוגמה לכך — „החומה" לאשמן.

*

על השאלה „אילו יצירות מקוריות רצוי לעבד בשביל הבמה?" לא קל לי לענות, כיון שאני נתקל פה בבעיה המרכזית על מקומה של ספרותנו בכלל בחברתנו, ולא רק על הבמה. מצויים סופרים מכובדים ונע־רצים עלי, כעגנון, הזז, שניאור, שרבות

---

* ר' „על המחזה המקורי", „מאזנים", חוברת נ"ד, אב־אלול תשי"ז.

מיצירותיהם שרשיהן נעוצים בגולה ובעבר. והדור הצעיר, זרה לו אווירתם ותפל בעיניו חנם. והדברים הגיעו לידי כך שאנחנו מת־יידאים להעלות על הבמה יצירות דראמאטיות מההווי הגלותי, מדורות עבדו, שערכם דב ומוכר. והוא הדין גם במחזותיו של שלום עליכם, שלום אש או שניאור. ויראה זו מטיל עלינו הדור הצעיד המתנכר ליצירות אלו ואינו מבקש לזכרן ולפקדן. ההיסטוריה היש־דאלית ו„הענין" הישראלי מתחילים אצלנו אפילו לא מאתמול, אלא מהיום ואפילו ממחר. כבך מתבארת, כנראה, להיטותם של המו"לים — אין אני מומחה להעדכה ספרותית — אחד סופרים צעירים ויצירות של „גאונים" שרק היום נולדו, קצת מתוך חיקוי ל„גאו־נים" המתגלים בעולם הגדול (כמו, למשל, בצרפת) והם זוכים לעתים בהכרה ובפירסום לאו דווקא בגלל הערך האבסולוטי של יצי־דותיהם אלא הודות לגילם. פזילה זו לטעם של הדור הצעיר קיימת, לצערי הרב, גם בתיאטרון, הנוהג לפיה בבחירת הריפירטואר.

*

רצוי לעבד בשביל הבמה את היצירות המקוריות שערכן הספרותי רב, אבל לא תמיד אוכל להמליץ על כך, וזאת מטעמים מסחריים, שהתיאטרון צריך, לצערי, להביאם בחשבון. אני סבור כי בין השאר ראוי להמחזה ולהצגה בתיאטרון הספר „עלייתו של שלום ליש" מאת ש. לביא. תקופה זאת אפשר לראותה כהווי שנתגבש. אך מסופקני אם הבמות יעזו לעשות זאת מחמת רדיפתן אחר האקטואליות של היום ושל המחר.

יוסף מילוא

(במאי „הוא הלך בשדות" בתיאטרון הקאמרי ובפסטיבל הבינלאומי לתיאטרון בפאריז)

אינני סבור כי יש איזה שהוא עם בעולם היכול להתפאר בכך, כי שלושים שנה לאחר הולדת התיאטרון בארצו, כבר נוצר מחזה שנודע לו ערך בר־קיימא. אולם מחזות אחדים ישמשו בלי ספק תמיד כעדות להווי התקופה ולהבנת הלבטים האנושיים שליוו את ימי ההתהוות של המדינה. כלומר, אני סבור כי מבחינה דוקומנטארית מצויים כמה מחזות שערכם לא יישחק במרוצת הזמן.

*

יעודו של המחזה הישראלי, כיעודו של כל מחזה בעולם, הוא להיות מחזה טוב. אמנם קיימות אצלנו בעיות מיוחדות, והרי מצבם החברתי של העמים השתקף תמיד גם במחזה, בתיאטרון. בארצות שהגיעו למצב סטאטי מבחינת התפתחותם החברתית, נהפך התיאטרון לשעשוע גרידה, בו בזמן שבאר־צות שהיו נתונות לתנודות חברתיות, תפס התיאטרון, והסופר בראשו, עמדה מסויימת לגבי בעיות אלה, הופיע כצד במאבק וממילא נעשה לגורם מעורר ולוחם.

ברוך איפוא כי ארצנו, על סבך בעיר־תיה, לא תסבול תיאטרון שסיסמתו תהא להשכיח בעיות ולשעשע בלבד. על כן דואה אני את יעודו של המחזה המקורי כיום בראש ובראשונה בהעלאת הבעיות החבר־תיות, הקולקטיביות והאינדיבידואליות והצ־גתן על הבמה בדרך אמנותית. אולם חטא גדול חוטאים אותם מחזאים הסבורים שדי בהעלאת סיפור מרתק או מגרה על הבמה כדי לצאת ידי חובתם או כדי לספק את תביעותינו, אפילו לקוח סיפור זה מן המצי־אות עצמה. הדבר שחסרונו מורגש ביותר בשנים אלו הוא המחזה המקורי הרעיוני, כלומר חסרים אנו את המחזאי היודע להע־ניק חיים על הבמה לא רק לעלילה מרתקת אלא היודע גם באמצעותה להעלות על הבמה רעיונות והתנגשות רעיונית. כדוגמה לכך אביא מהדראמאטורגיה העולמית את ביכנר (מהמאה ה־18), ברכט, תורנטון וילדר ואוס־בורן (מהמאה שלנו), שעלילת מחזותיהם המרתקת כשלעצמה, מצמיחה מתוכה אורג־נית רעיון מוגדר וברור. וקובעת כאן העובדה, כי אין אתה חש שמטיפים לך רעיון, הואיל וההטפה בלבד אינה דרך אמנותית. האחדות האמנותית, כלומר ההצגה שעל הבמה, היא הנושאת בחובה את הרעיון.

*

דומה כי אחד הדברים המגרים והמושכים ביותר את דמיונו של האמן אצלנו הוא תהליך זה של גיבוש הווי, ההולך ומשתנה כמעט מדי יום ביומו, בכוח עליות, זעזועים מדיניים וכו'. אך אין לצפות כלל כי לאחר תקופת קיום כה קצרה יהיה לנו הווי מגובש. ואמנם שונה ההווי שלנו מכל מה שידוע לנו אצל עמים אחרים. אולם דווקא השינויים

החלים בו והצורות שהוא לובש ופושט לבקרים עשויים לשמש מקור השראה גדול יותר מאשר ההווי הקשור במסורת של דורות רבים.

*

שאלה זו של עיבוד יצירות מקוריות בשביל הבמה, הייתי מעמיד ב... סימן שאלה. המחזה הוא יצירה עצמאית. כוחו, לדעתי, בכך, שרעיונו, מבנהו, טיפוסיו וצורתו הדרא־מאטית גובעים ממקור אחד. על כן אינני חסיד של עיבודים. ועובדה היא כי העיבודים המוצלחים ביותר הם למעשה עיבודים של מחזות, כלומר כאשר סופר בן זמננו נוטל יצירה שנוצרה בתקופה אחרת ומתוך שמירה קפדנית (דבר שרבים חוטאים לו) על רעיונו של המחזאי המקורי הוא מנסה להת־אימו לתקופתנו. כך עובדו מחזות הודיים עתיקים ומחזות של המזרח הרחוק בכלל. מסוג זה הם עיבודיהם של הצרפתים אנואי וקאַמי לנושאים יוניים קלאסיים וכו׳. כן סבור אני, שהיצירות הספרותיות שלנו הראו־יות לעיבוד הן אלו אשר מחברי הן מר־גישים בצורך וביכולת לשוות להן צורה דראמאטית. ואני מאמין כי נכס חשוב ביותר היה נוסף לנו אילו, למשל, היו עגנון והזז מוכנים לעשות זאת.

*

קשה להשיב באובייקטיביות על השאלה „האם מיטיבות במותינו לבחור מחזות מקו־ריים״, אולם דומני כי תיאטרונינו עושים מאמצים בלתי־רגילים לעידוד המחזה המקורי וכי מבחינה זאת נשתנה המצב מן הקצה אל הקצה בהשוואה לנוהג שלפני עשר שנים. יודע אני כי לעתים קרובות ביותר הושקעו, ומושקעים אף עתה, מאמצים כספיים בתורת הקצבות לסופרים, אפילו אין בטחון שאמנם תהיה היצירה מתאימה להצגה. אך עצם הבחירה היא, כמובן, שאלה של טעם.

עזרא זוסמן

(מבקר תיאטרון)

„ערך קיים״... השאלה היא אולי מוק־דמת במקצת... יש גם ערך ל„ערך חולף״. ויש מחזות שאין להם גם ערך זה. מה נשאר איפוא מ„המקורי״? צריך היה לבחון מחדש את המחזות, שקירבתם אל המאורעות ההיס־טוריים הגדולים היקנתה להם בשעתם את הצלחת־הקהל. האם ריחוקם מן המאורעות האלה כיום גוזר את פסק־דינם? יש מחזות שלא נהנו מקירבה זאת או שבשעתם לא הלמו את רחשי־לבם של הצופים ובכל זאת ערכם קיים, כמו „קץ הימים״ לחיים הזז, שהצגתו נתקלה בהתנגדות סתומה של הצופים. ערכו של מחזה זה שריר וקיים גם היום. כן עומד בעינו המחזה התנ״כי של אשמן, המחזה התנ״כי המודרני של סופר צעיר נסים אלוני „אכזר מכל המלך״, המחזה של שמיר „מלחמת בני־אור״. „הוא הלך בשדות״ בנוסח החדש, למשל, העמידני על חסרונות המחזה, שלא הייתי רגיש כלפיהם בנוסחו הראשון. גם אלה אולי חסרונות העבר ובחלקם הם גובעים מעצם העיבוד. התעור־רות הדראמאטורגיה העברית בעשר השנים האחרונות היא ודאי מסימני־ההיכר של התקופה. לצערנו מסתגלים מחזאים צעירים עד מהרה לדרישות ההצלחה הקלה ולא אחת בוגדים הם בעצמם ובאידיאל של התיאט־רון שהאיר להם בראשית דרכם.

*

יעודו של מחזה מקורי? ומה יעודו של רומאן מקורי, שיר מקורי? יעודו בכך שהוא נותן לנו טעם של מקור — ונפסקים מאליהם הדיבורים על „יעוד״. המקור טבוע בלשון וברות. ומחזה טוב כזה מחזק בנו את האמונה בכוחנו ליצור, לחדש, לומר לעצמנו מה שטרם אמרו אחרים. אך בל נזהה „יעודו״ של המחזה עם „יעודים״ מפורשים של מפ־לגות, של מאמרים ראשיים, של מנהיגים ושל... מבקרים. יש לשחרר את המחזה המקורי, או אם נתבטא ביתר צניעות, המחזה הישראלי, מעומס היעודים (גם מן „היעוד״ הזה לשעשע את הקהל). נחשוב נא על המחזה המקורי בכל רחבות המושגים הקיי־מים בדראמאטורגיה. טראגדיות צרפתיות של ראַסין, למשל, טיפלו בגיבורים — לא־צרפתיים. והוא הדין לגבי יצירתו הלאומית של שקספיר. שיחרורו של המחזה מ„יער־דים״, אין משמעותו ריקונו מערכים, מאי־דיאות, מאידיאלים. אדרבה, פירושו בקשת הערכים במקום הנכון ובדרכים הנכונות, פירושו התגלמותו של היהודי בשלימותו המאקסימלית במחזאי, בשחקן, בקהל.

*

צריך לחדול אחת ולתמיד מן „ההווי המגובש". אין תיאטרון של „הווי מגובש". והתיאטרון הראוי לשמו איננו תיאטרון של הווי אלא של הוויה. הדראמה מעלה את האדם במשברו, בעימותו עם זולתו, עם כוחות שונים. מן הראוי לדון על „אופי מגובש", אך אין הוא תוצאה מ„הווי מגובש". בקומדיה הקרויה „קומדיה של הווי" ניתן האדם בגיחוכו כתוצאה מן ההווי, למשל, אדם ביורוקראטי — כתוצאה מהווי של משטר ביורוקראטי. אך כל זה מצוי אצלנו ואין להסביר את חולשות הדראמאטורגיה העברית בהעדר „ההווי המגובש". המשבר התמידי, משבר שבתמורות — חברתיות, פסיכולוגיות, אידיאיות — העובר על אדם בישראל עשוי, להלכה לפחות — לשמש את התיאטרון העברי יותר מ„ההווי המגובש" המיוחל. המיוחל הוא — מחזאי, שיראה את ההתרחשות ההיסטורית הגדולה לא בעיני רפורטר ולא בעיני היסטוריון, אלא יחולל את „העברת" המציאות אל תחום אמנות הבמה.

*

אין לייחס ערך מיוחד לעיבודים דראמאטיים. והוכחה לכך הן הדוגמאות שהיינו עדים להן. ה„עיבוד" של „האחים קאראמאזוב", למשל, לא היה אלא צל חיוור לרומאן. אמנם, היו עיבודים של שלום עליכם ומנדלי שעלו כמעט יפה על במותינו. אכן, אפשר מפעם לפעם להשתמש באמצעי זה, אך אין להגזים בחשיבותו. וכמובן, תלוי הדבר בממחיז. באירופה, למשל, מוצגת עתה יצירתו של פאוקנר „רקוויאם של אומנת" בעיבודו של הסופר הצרפתי הנודע אלברט קאמי. פאוקנר סמך את ידו על העיבוד, אף־על־פי שהסופר הצרפתי עבר את גבול ה„ממחיז" ויצר שלימות דראמאטית חדשה. יצירת יחידה דראמאטית עצמאית היא כבר מעשה ממחיז־אמן, אך יש להתנגד בכל תוקף להמחזות התנ"ך, כפי שגורסים זאת במאים שלנו. מעשה־ילדות הוא וקלות־דעת שאינם ראויים לעם יוצר התנ"ך. דראמה תנכ"ית? מחזה תנ"כי מודרני? — כן! אך בשום פנים ואופן לא המחזה תנ"כית, העתקת המאורעות והנפשות הפועלות „כמות שהם" על במותינו. חלום־שווא הוא של גואלי־תיאטרון קצרי־רוח.

*

שאלה זו „האם מיטיבות במותינו לבחור במחזות מקוריים?" יש לנסח ניסוח אחר: כיצד מטפל התיאטרון במחזה המקורי? בדרך כלל מגלים תיאטרונינו בשנים האחרונות התעניינות רבה במחזה המקורי גם מחמת חישובים קופתיים. התעניינות זו לקויה בכך שתיאטרון כופה לא אחת, במישרין ובעקיפין, את טעמו על הסופר. לעתים מגיעים הדברים לידי יחסים שבין עובד ומעביד. ודאי אין לומר מאומה נגד השיתוף שבין המחבר והתיאטרון. אדרבה, שיתוף כזה רצוי הוא ופורה, אף עוזר להתערותו של הסופר בתיאטרון. אך לא אחת מוותר הסופר לתיאטרון על העיקר ולא על הטפל. יש גם שתיאטרון מושך את ידו ממחזה פרובלמאטי שבהעלאתו על הבמה צפון סיכון. בכל המקרים האלה יש לאחל לסופר אופי חזק, עקשנות ואמונה בעצמו. כן, בל יסתגל הסופר לטעמו ולדעותיו של הקהל, אלא ינצחו ויכניעו בפני גילוי של גדלות.

ברוך קרוא

(מבקר תיאטרון)

מעטים מאד מחזות מקוריים שערכם יציב כמו, למשל, „נח פנדרי" לז. שניאור, „בקץ הימים" לחיים הזז, „חדווה ואני" לאהרון מגד, „בעלת הארמון" ללאה גולדברג, „קזבלן" מאת יגאל מוסינזון, „סנונית בחוף מיומבה" ליוש ועוד אחד או שניים. יתר המחזות המקוריים לקויים ברובם בשיעמום או בשיגרתיות — או מה שגרוע מזה — במגמה שלילית של הפיכת הקערה ההיסטורית על פיה, כגון „אכזר מכל המלך" לנסים אלוני. במחזות הטובים המעטים הנזכרים יש משום תיאור, לפעמים בהומור, שאמנם זעום הוא לפי שעה, הווי או הטפה לרעיון או סימול השואה („בעלת הארמון"), או שלילת הגלות כמו במחזה של ח. הזז ואפילו במחזה החלש, מבחינות אחרות, של יוש או ב„סוף העולם" של משה שמיר.

*

יעודו של המחזה המקורי כיעודה של ספרותנו בכלל צריך להיות, ביחוד בדורנו ובארצנו, לא אמנות לשם אמנות אלא אמ־

נות של חינוך ועדוד ומאמץ להחיאת צורות לאומיות. דווקא במחזה קשה הדבר ביותר. ואפשר להגיד שכמעט לא הוחל עדיין בגישה נכונה. אפילו טובי המחזות בספרותנו, שהוצגו ושלא הוצגו, לעולם אינם ממיטב היצירה של המחבר. חסרה לנו מסורת של חיבור מחזות. לפיכך מרובה על־פי־הרוב החיקוי־לדעת. צריך להתחיל מבראשית. צריך לעבד מחזות מסיפורים. גם בספרות העולם נוהגים כך. כמה מטובי המחזות בתיאטרון העולמי וביחוד בסרט, הם עיבו־דים כגון „החטא ועונשו" של דוסטוייבסקי ועוד ועוד. גם אצלנו כל אימת שניסו לעבד מחזה מסיפור — הצליחו. למשל, „מסעות בנימין" למנדלי, סיפורי שלום עליכם, „יום הששי הקצר" של ביאליק, עיבודים מסופרי יידיש. אולי לאחר תקופה ממושכת של עיבודים כאלה, על־ידי שיתוף פעולה של סופרים ובמאים, יקום המחזה העברי הטוב. אינני מבין למה אין מעבדים את הדומאן מסוף ימי ההשכלה „שתי הקצוות" של ראובן אשר ברודס, המקביל את אודיסה המתבוללת לעיירה האידילית, והרי הוא עשוי לתת לנוער שלנו מושג על מלחמת הדעות ועל החיים בכלל בימים ההם. מדברים אצלנו תמיד בזילזול על העיירה, אבל היתה גם עיר ואם בישראל. גם הספרות עדיין לא נתנה את כל מה שצריך היה לתת על העבר הקרוב שלנו ויתכן שכבר לא תוכל לתת. אולם את היש חובה להחיות בצורת מחזה.

עפרות זהב מצפים לנו גם בספרות ימי־הביניים ולאין שיעור בתנ"ך. אפילו מה שנכתב בצורת סיפור מקראי לא נוצל. „אהבת ציון" של א. מאפו עובד למחזה, וזהו היחיד מבין העיבודים שלא הצליח, בוודאי באשמת המעבדים. אולם יש, למשל, „שמשון" מאת ז. ז'בוטינסקי, ישנן האפופיות התנ"כיות של תומס מאן ויש המקרא עצמו. הרי היה זמן ש„אוהל" הצליח להמחיז את פרשת „יעקב ורחל" והיו זמנים בגולה כשהציגו את „מכירת יוסף" ו„מגילת אסתר" ודאי בתמימות ילדותית. למה איפוא לא להעלות את הדברים בתנופה חדשה?

*

כמובן, שאין הווי מגובש. אך דווקא חוסר הגיבוש הוא מקור שופע לנושאים. היתה תקופת ההעפלה — אין זה הווי, אבל יש בה חומר לדראמות או לקומדיות. מן השואה חייבים לבחור פרשיות מתאימות ולהציגן על הבמה עם כל הקושי שבדבר. היו מלחמות עולם, היה מאבק שלפני המ־דינה, היתה מלחמת שיחרור, היה מיבצע סיני, אפשר לעשות מכל אלה משהו יותר טוב מאשר „בערבות הנגב", והרי אף „ערבות הנגב" עשה רושם בשעתו.

כבר נאמר לעיל כי מצד התוכן רצויה כל יצירה מקורית ובלבד שתהיה סצנית, ולפיכך צריך לשתף בעיבוד גם אנשי־במה.

*

לא תמיד מיטיבות במותינו לבחור במח־זות מקוריים. ואפשר לומר כי בדוב המקרים לא הצליחו עד כה. משום־מה סבורים אנשי הבמה, כי יש להסתפק במינימום של רמה ובלבד להציג מחזה מקורי. זוהי גישה פסולה. בבחירת מחזה מקורי צריך להחמיר יותר מאשר בבחירת מחזה מתורגם, שהצליח משום מה בחוץ־לארץ ואנו סקרנים לראותו. המחזה המקורי צריך להיות טוב מכל הבחינות.

מן הראוי להוסיף, כי אין להמשיך בנוהג שהמחזות על במותינו ברובם מתורגמים. לפחות מחציתם בדין שיהיו מקוריים או לפחות בעלי תוכן יהודי (אם לתרגם, מוטב לתרגם מיידיש, שיש בה כמה וכמה מחזות טובים). כאמור, מחוסר מחזות מקוריים יש לעבד ולעבד, לחרוש חריש עמוק בספרות העברית לקורותיה, ואין ספק שימצאו נוש־אים למכביר.

מבוגנית הספרים

קוים למעגל

שירים מאת יחיאל מר, הוצאת „קרית ספר", ירושלים, 1957

הגיאומטריה, כידוע, אינה יודעת להרכיב ולעגל את המעגל מקווים אלא מנקודות בלבד. ואם מתחכמת היא ובונה את מעגליה קווים משיקים, הרי לאמיתו של מעשה רק נקודות היא מרכיבה, שנוטלת מכל קו נקודה אחת לאותו מעגל והשאר „יוצא דופן" אל מחוץ למעגל. ואילו השירה עושה מעגליה גם מקווים גם מנקודות. ואולי לשם כך היא באה לעולמו של אדם, שתהא מאפשרת את הבלתי־אפשרי, שתתן עושר לעניים ואושר לאומללים. לא שהיא מוציאה את העני מעניוינו ונותנת לו את העושר במקומו. יכולת זו בידי התהליכים האובייקטיביים והמקריים היא שמורה, והיא תכונת ה„פרוזה" שבחיים. השירה יכולה שתעשיר את ענייה תוך שהיא מחזיקתם בעניותם, בחווית ענייתם ובהכרת עניותם, וכן היא מאשירה את האומלל תוך שהיא משיירת בו את תודעת שכולו ויתמותו ואלמונו ואזלת־ידו. סוד הוא לשירה, שתהא רנה את הכפל שבדברים, את הדבר כשהוא לעצמו ואת ניגודו, את ההן והיפוכו ואת הלאו וסילוקו ואת היש ואיונו. סודה זה של שירה ידוע לו למשורר יחיאל מר במקצתו, אך אינו ידוע לו עד כדי סכנה לשירו. יודע הוא כי

שִׁירָה הִיא מַאֲבָק שֶׁל אֶפֶס הַמִּלִּים
בִּצְבָא הַיֵּשִׁיוּת שֶׁעָצְמָתָן נוֹהֶמֶת — —
הִיא קֶטֶן הָרְסִיסִים בְּגֹדֶל הַטִּפָּלִים
וְהִיא תַּטָּצִית הַנְּפִילָה הַמִּתְקַיֶּמֶת — —
שִׁירָה הִיא עוֹ כְּבִיר לִהְיוֹת חֵלֶשׁ — —
הַהֶעָנוּת לְמִשְׁאֲלוֹת הַתַּטָּה — —

וזו ידיעה רבה היא על השירה, רבה ממה שאפשר למצוא בעשרות ספרים העוסקים בחקר השירה אלא שנתכנסה לה כל אותה ידיעה בתוך שיר אחד שלו, „שירה" (עמ' 95) ואין היא יוצאת משם להכות את המשורר בדעת בשעה שהוא שר את שיריו האחרים. בשירים האחרים אין הידיעה הזאת יודעת את עצמה. בחסדה וברחמיה היא מונעת את עצמה ממנו לעת שירו ואינה פוקדתו בחכמתה ובאורה, למען ילך בחושך עד שיאיר לו עמלו השירי, כדי שיועם ויגומגם עד שיבוטא בשירו ובחסד שירו בלבד.

וגם סגולתה האחרת של שירה — „עוז כביר להיות חלש", נטל לעצמו יחיאל מר. יכול שחולשה זו עצמית היא לו, טבועה בו ומותגת בעצם תכונתו הפנימית. אך רבים הם החלשים שנוטלים לעצמם גבורה, קטנים שנוטלים גדולה לעצמם, עניי־רוח שמצחצחים את פרוטתם כדי להבריק בה. ליחיאל מר ניתן העוז הכביר הזה לחזוק בחולשתו, להתעצם בה ולהתייחד בה. לא סיגל לעצמו נחלת־אבות להיות יורש לה, גם לא איווה נחלת־בנים. לא „מוהר" הוא אלא מר. את המרי ביחסו לאבות לא הביע בדרך ההפגנה, אך בסתר סגנונו ובצירופי לשונו פועל אותו מרי בלי הפוגה. בשירו אין השמים והבוקר „מספרים" את יופים אלא הבוקר „שותק" לו את יפיו; ולא „ליל־כיפורים" לשירו אלא „ליל־קימורים"; ודבריו לא „דברים כדרבונות" אלא „דברים כקרבנות"; ולא „ככלות הכול" ראשית השיר אלא „ככלות הקול" באה אותה ראשית... וכאלה עשרות עשרות היסוסים ושיעופים בין גושפנקות גושפנקות שטבעה לשון עברית לאבות ובין הסרת סבעות וקריעת חותמות של בן, הנמשך אל אבות כמים ובורח מהם כאש, ואוהב בגלוי ושונא בסתר ורודף באף את כל קבע־שבשיר כרדוף האהבה את משנאיה...

סגנון שירו של יחיאל מר, שבחידושיו אתה שומע הדן של נושנות, מעמידו בריחוק מאבות השירה ואינו מקרבו ביותר לבנים של דור שירה חדש, כאילו קשה עליו פרידתו מדור עובר והסננית היא גם התקרבותו לדור הווה. דמיונו למי שמנחש בדור עובר כוחות משומרים ומוצ־נעים שלא בלטו די ערכם, שלא פורשו ולא הוחשו בכל עצמתם. כמה וכמה דמויות עולות בשיריו שנפשו מעריצתן וכרוכה בעקבן כניחוש של יקר־אדם שעדיין לא יצא אל הפועל. שם אחד „ששרשיו לוטים בארץ הנשכחת, / מקום לא יתומה היא היתמות. / והוא שבור לרוחב, כירח, / בעוד פצעיו, הבוערים באור, / פולחים בקירותינו כמקדח, / שירו הקבלנו ב„נסוג אחור", / ביתנו לא פתחנו לאורה, / על חלוננו לא נשבר הכפור"... ועוד אחד שם אשר את שמו הוא „מנסה להדליק — / שציוה לא

ליסול, / שאמר לא לכרוע, / המוליך את נפשו מול רבי אינקויזיט. / שבשמו הגדול / גם הטוב גם הרוע / עומדים על ערשה של תפילת היחיד". רגע אתה מזהה דמויות אלו בביאליק, בברנר, ורגע אתה מסתם אותם או משלבם ככלים משולבים הזורמים ויונקים זה מזה. אם כה ואם כה המשורר מין „אנוס" הוא בעיניך, העובד לאלוהי הווו בגלוי ולאלוהי עברו בסתר ונותן להם דבריו כקרבנות, לזה כריחו ולזה כריחו; לחדש הוא נותן סימניו וסממניו ולישן את ערגתו, אף־על־פי ששוב אין הוא שרוי בחצרותיו ורק מתגעגע עליו כעל שבת:

עָרַגְתִּי לָבוֹא שַׁעֲרֵי עֲזָרָה חֲגִיגִית.
זֶה סָמְאִי—יְעוּדִי, שֶׁהִזְמַנְתִּי לְלֶכֶת לִקְרָאת...
שֶׁאֵין לִי עוֹד כֹּחַ לָשֵׂאת שְׁתִיקָתְךָ חֲגִיגִית,
כִּי רָחַקְתִּי שַׁבָּת.
כִּי רָצִיתִי הַבַּיְתָה לָבוֹא וּבַבַּיִת אֵין עוֹד קְפֵלָה — —
אֵיךְ אֶשָּׂא זֶה עָנְשִׁי, אֱלֹהִים
לַעֲמֹד מוּל שַׁבָּת נִגְעָלָה — — ?

ועומד שירו בין שבת ובין חול. נטל מלוא עומס משפע השירה החדישה העברית, שמבקשת להיות חילונית, ולאונסה היא חג במידה שהיא שירה. נטל דוגמות רבות משירו של אלתרמן וכמוהו הוא חורז „צוואר" ב„צוואר" כדרך ראשוני פייטנים מבטרם היות חרוז בשיר עברי. אך נאוו גם חרוזיו שלו על צווארי עלמה אהובה וילד רחום. מרבה שירו ב„אליטרציות", לשונות נופלות על לשונות וצלילים על צלילים, ולפעמים עד כדי שפע מופרז כדי חד־צלילים, כמו „תלתלי תינוק בטל־טלי תלתן", אך בדרך כלל קיימת בשירות המידה הנכונה והמעניגה. שוקל הוא את שירו במשקל, מעלה את „עוליו" ומוריד את „יורדיו" כחוק. אך יש בשיריו גם קצב, ריתמוס הנשמע לחוקים אחרים, פנימיים, בלתי חקוקים אלא לשעתם בלבד, וכוחם של אלה יש שעוקר את החוקים הכתובים ויוצר חטיבות ריתמיות סגוליות, שאינן נשנות כחוק שבטבע אלא בודדות הן כתופעות רוח. ויש שמתגלה בשירו של יחיאל מר כוח שירי ודאי, זה שמחזיר למלה את משמעותה הראשונית, כגון „אימרת כנף", ששוב אין היא באה בשירים אלה מפי אדם על דרך המיטאפורה אלא מפי סגונית על דרך המוחש; גם זה הכוח שאינו נותן לרוב שיריו להיהפך לאמרות רגילות שיכולות להיאמר בפרוזה עד אין שיור.

ש"י סנואלי

שאול ויוהאנה

רומאן מאת נעמי פרנקל, ספרית פועלים, מרחביה, 1956

יש מספרים שיצירותיהם הראשונות מגומגמות, חיוורות, ואינן עשויות לרמז על אשר הם עתידים להעניק בהמשך הזמן. אך יש ומספר חדש מופיע ביצירה מגובשת, המעידה על הבשלה אמיתית, על התבוננות מקיפה וממושכת בחיים, יצירה שגלומים בה רבים מפירותיו שלעתיד לבוא. נראה לי שנעמי פרנקל שייכת לסוג האחרון, ולכן ארשה לעצמי כמה הערות על מהות עולמה הרוחני, אם כי העניקה לנו לפי שעה כרך אחד בלבד, ואף הוא אינו אלא חלק ראשון ביצירה, כפי שעלתה במחשבתה.

קווי מכחולה הסגוניים של נעמי פרנקל הם בעלי תנופה רחבה, ונעים על פני שטח גדול. היא מציירת את ברלין של שנת 1930 על פני יריעה, הנמתחת מסימטאות העוני על יושביהן — יהודים קשי־יום, מחוסרי־עבודה, יצאניות, פוחחים למיניהם ולגיליהם, קומוניסטים, סוציאל־דמוקראטים, חברי תנועת־נוער ציונית־חלוצית וסתם בריות, בני־ברית ושאינם בני־ברית, המשכימים לפתחם של ימים קשוחים ואפורים — ועד לארמונות הפאר והחווילות של האצילים ושל אילי התעשיה היהודים־המתבוללים. מקצוות רחוקים אלה נעות לעבר מרכז היריעה שתי דמויות קטנות של ילדים, שאול מן הסימטה, ויוהאנה מארמון הפאר. המרכז עצמו מטושטש במקצת. מופיעות בו דמויות רבות ושונות, שהואיל ואינן בולטות ומאירות די צרכן בכוח עצמן, מצוירות בציידן הרבה דמויות אחרות, ומאחרי כל אלו — רקע של משפחות, של כפרים ועיירות־מוצא. יריעה זו, שבה החיים נתפסים בהיקף רב, חסרים שני דברים עיקריים, שביסודם אינם אלא אחד: משמעות עמוקה של הרקע, וגיבורים.

גיבור של רומאן הוא דמות, שעולמה הרוחני נהיר. בתמונה טובה, ובספר טוב, אנו מבקשים למצוא לא רק יריעה סגונית ובנויה כהלכה, אלא גם עומק, פרספטיבה, אשליה של חיים בשלמותם, אך הדבר לא הושג ב„שאול ויוהאנה". במקום עומק ישנה אילוזיה של עומק, שהמחברת

השכילה ליצור בכשרון רב. הכל בנוי כאן על פני השטח, שהיא מגבבת עליו אירועים ודמויות ככל שהוא יכול לשאת. כמובן, גיבושו של חומר גדוש ועתיר מעין זה במסגרת של רומאן מרתק, אף זו מלאכת־מחשבת. אולם רב־גוניות חיצונית, שאינה נובעת מהגות מעמיקה, מעושר פנימי ורוחני, אפילו יש בה חידוש וענין, אפילו הוענקה לה משמעות וערך מסוימים, רחוקה עדיין מרחק רב מן האמנות הצרופה ובת־הקיימא, זו היודעת לחשוף עולם ומלואו גם בפרט אחד קטן.

כיצד מעצבת נעמי פרנקל את דמויותיה? היא מעצבתן לרוחב היריעה ולא לעומקה. כל אחת מהן מתקיימת מסביב למוטיב מרכזי, מעין תווית־היכר המודבקת לדמות, ובמקום לנסות להדור לפני לפנים שלה, לגוונה ולהעמיקה, היא רק חוזרת, תוך שינוי ואריאציות ונסיבות, על המוטיב המרכזי האחד. אדית לוי, למשל, היא „מאדונה", עדינת־פנים, שקופת־עור, תכולת־עין, זהובת־שער, שבריריות. „מאדונה" זו, שנרתעה מאהבתו של פיליפ רן־הלב, נכנעת לפרץ תאוותו של אמיל רפקה, קצין משטרה נאצי. אפשר למצוא הסברים פסיכולוגיסטיים גסים למעשה זה, אבל לא צידוק חיצוני אנו מבקשים, אלא תמונה פנימית. אנו רוצים לדעת מה מתחולל בנפשה של אדית, מהי נפש זו שלה, מה ומי היא בכלל, מעבר להופעתה החיצונית ולאירועים המתרחשים עמה? רמזים קלושים מופיעים פה ושם, אבל תשובה שלמה ומספקת אין.

סבה של אדית, סבא יעקב עז־היצרים, אישיותו מצומצמת במוטיב החוזר ומופיע בהכ־רזותיו התכופות ש„עצם המציאות, ידידי, עצם החיים, הרי זה אושר". ואביה של אדית, האדון לוי, הוא „נסיך", רם־קומה, אציל־נפש, סגור ומסוגר בתוך איסטניסיות רוחנית, שאינה מאפ־שרת לו מגע קרוב אפילו עם ילדיו, ומאמין בנצחונה של מלכות התבונה עלי אדמות. מה אנו יודעים על האדון לוי מעבר לתווית־סימון זו? מעט מזער. מדי פעם ניתנים קטעי הרהור שלו, שהמחברת מנצלתם מתוך חסכנות ראויה לשבח לשם ציור הרקע המשפחתי והחברתי של הסיפור. אולם הרהורים אלה יותר משהם גילויים הרי הם בבחינת הכרזות. היינץ, בנו בכורו של האדון לוי, מנהל ויורש בית החרושת של המש־פחה, גם הוא בעל מוטיב מרכזי, בעל „שלט" המכריז על מהותו, כביכול. היינץ הוא שומר המשפחה, מגן הבית. הוא מכריז: „אין לפני לא טוב ולא רע, לא נעלה ולא שפל, אלא דבר אחד ויחיד בלבד: לשמור את המשפחה". האמנם אפשר להעלות על הדעת שבחור בן כ"ו, עד ונבון, רב־פעלים ורב־מרץ, לא יהיה לפניו אלא „דבר אחד ויחיד בלבד". ואפילו הוא שמירת ביתו ומשפחתו? וביחוד כאשר קשר עמוק זה שלו למשפחתו אינו מוסבר מצדו הנפשי, אלא הוא בבחינת דבר המובן מאליו. ואם בחור כזה חוזר ומגדיר את עצמו כ„לא כלום", בעקבות הכינוי שנתכנה בו „הייני לא־כלום", מסיק־התנורים בביהח"ר שלו, בן־שמו ובן־גילו של היינץ, הרי הגדרה־מסקנה זו חייבת לנבוע מתוך תהייה רבה על עצמו ועל סביבתו, מתוך לבטים, שבספר אתה מוצא להם רק הדים קלושים בלבד. היינץ הוא „לא כלום" בעיני עצמו משום שעל גבו אינה מתנוססת תווית־היכר של השקפת־עולם מסויימת, מעין זו של סבו, שהיה בעל אמביציות חמריות מרקיעות־שחקים, והקים ביח"ר יהודי ראשון במדינה להתכת פלדה, או של אביו, שחלם חלומות הומאניים רבי־מעוף, שלא השכיל להורישם לבניו. דומה, גיבורי הספר נתפסים אף הם לשיטת ההגדרה של המחברת, החיצונית מעיקרה, ורואים את עצמם בעינית שלה. וראייתה של המספרת פשטנית הרבה יותר ממה שצריכה ויכלה להיות זו של גיבוריה. יש בראייה זו מסימניו של נאטוראליזם מוכני, שזה מכבר הגיע לפשיטת־רגל אמנותית. ברומאן מייצג היינץ פן אחד של דורו בתקופה המתוארת בגרמניה — את האינטליגנציה הצעירה והתלושה. אולם טיפוס מסמל, אפילו ברומאן חברתי שבו שלטת ההכללה, ככל שהוא אישי ומעמיק יותר כן ייטיב לסמל ולייצג את הכלל שעליו הוא בא ללמד. אך הרומאן שלפנינו מורכב ועשיר מבחינת שפע הדמויות המצוירות בו, ואילו מצד הרכבן ועשרן הנפשי של אותן דמויות לוקה הוא בפשטנות ובשטחיות מכזיבות.

היחסים בין הדמויות השונות שבספר מת־פתחים אף הם בצורה סכימאטית, חד־סיטרית וחיצונית. גם עליהם מודבקות „תוויות". אהבתו העדינה של פיליפ לאדית, אהבה שהוא נושא בלבו עשר שנים ויותר, מוגדרת כנסיון „להעפיל להרדי בדולח". מעבר להגדרה זו — נסיון מועט בלבד לתיאור המהות העמוקה, הרוטטת, רבת־היסורים ורבת־העדנה של אהבה אומללת זו. המחברת נרתעת מלפתוח לפנינו את ספר־לבן החתום של הדמויות, או את מירקם היחסים המורכב והטמיר שביניהן, ומשום כך כמה וכמה אירועים, שבתוך מסגרת אחרת של כתיבה עשויים היו לזעזע ולהשאיר על הקורא רושם בל־ימחה, אינם עושים שליחותם אלא לשליש ולרביע.

סימניה של אותה תפיסה סכימאטית ונטולה נשמת־חיים ניכרים גם במבנה הכללי. בספר מופיעה משפחת לוי לדורותיה, ותמורת הדורות מוסברת הסבר חיצוני, מאטריאליסטי־מכאניסטי כמעט, שאין בו כדי לשכנע, לאו דווקא משום שאינו נכון מבחינה היסטורית, אלא משום שאינו נובע מבפנים ואינו מעניק את החשיבות הראויה לאדם היחיד וליצרי לבבו. יחד עם זאת אי אפשר לומר שהדמויות שבספר אינן חיות, אינן אמיתיות או אינן משכנעות. יש למחברת כוח שיכנוע ריאליסטי רב וגדול, ודווקא משום שהוכיחה בספר ראשון זה יכולת כה מפתיעה, מבקשים היינו שתביאנה לידי שלימות.

הגישה המכאניסטית והחיצונית בולטת גם בשני הקטעים, שבהם מבקשת המחברת, בעזרת הסמל של „מיכל הגרמני", שכאן הוא מופיע בדמות של מעין בובה מוכנית, להסביר את התהליכים ההיסטוריים, שהתחוללו אז בגרמניה. „מיכל הגרמני, השקט, האישי, המהרהר והחולם, התחיל לרקוד בקצב מהיר, והיה סובב על צירו בסחרחורת, רוקד חליפות על אחת משתי רגליו בלי למצוא מידרך איתן לכף הרגל השניה. מיכל הטוב והמהוגן, מה יהא בסופו? הימצא, לכשית־עייף, מנוח לכפות־רגליו וילך קדימה שקול ומפוכח, יציב ואיתן? או שמא, שיכור ומסוחרר, יעבט ארחותיו, יבעט וידרוס? מיכל, לאן?" וחמישים עמודים אחרי זה: „ודומה העיר, נושמת בשלווה ואינה יודעת, כי ביום־סתיו זה הצניח מיכל את כף־רגלו השניה. מיכל, שזה שנים הוא מרקד בסחרחורת על אחת מרגליו חליפות, נתייגע, ובכובד זעם צנחה הרגל אל המידרך העקלקל. מיכל היגע אינו בורן, הוא מוכן לצעוד בכל נתיב שיפלסו לו, ואפילו הוא רצוף יסורים, יסורי אנוש". סמל כזה, אפשר היה לקבלו אילו בא בצד ניתוח מעמיק של תהליכים היסטוריים ורוחניים. בלעדיו, אינו אלא מרפרף על־פני השטח בלבד.

חוסר ניואנסים שבתפיסה משתקף גם בסגנון. רומאן כזה, המתאר את הטראגדיה המחרידה של יהדות שלווה ושאננה היושבת על עברי פי פחת, אי אפשר לו בלא אירוניה ובלא פאתוס. הכתיבה בספר זה בהירה, פשוטה, קולחת בשטף של ריאליזם חיצוני. יש בה הומור, מסוג ההומור העממי המלבב, אבל אין בה אירוניה ואין בה פאתוס. היא אינה מתרוממת ואינה מרוממת, אינה נוקבת ואינה מחרידה, אינה כואבת ואינה מכ־איבה, אינה מלעגת מתוך חרון־אף־אונים ואינה מזעזעת. יש בספר מצבים, שהאירוניה הטראגית שלהם משוועת ממש. אך אין ביניהם אף אחד, שבתיאורו תתעלה הכתיבה לאותו גובה שהסי־טואציה מחייבתו.

סיפור ריאליסטי הכתוב בכשרון, אין לזלזל בחשיבותו. ערכו רב בעצם הצגת עולם רחב ועשיר בפני קוראים רבים. אולם האם אותן שתי דמויות קטנות, שאול ויוהאנה, הפוסעות בכרך הזה בצעדי ילדים מהוססים אל עבר מרכז הדראמה, האם עתידים הם, במשך היצירה, לכשייפקחו פרחי ההגות והרגש שבלבם, ליהפך לגיבורי הרומאן, לגיבורים של רומאן? הבה נצפה ונקווה.

גליה ירדני

הרפתקה באגם

צילם: פטר מירום, כתב: ה. רזי, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תשט"ז

רגילים אנו לראות את הציור והצילום כסממני קישוט ופירוש אמנותי לטכסט ספרותי. והנה זכינו לנסיון הפוך: החומר הספרותי מוגש כליווי מילולי לצרור תצלומים מעשה ידי פטר מירום — מלאכת מחשבת, המדברת בעדה. המונח „צילום אמנותי" אינו ממצה את המושג במקרה דנן. עתים נדמה כי המר"ל חמד לו לצון; כי במקום מצלמה פעל כאן צייר בעל עין חדה ומתפעמת, היודע לארגן את העצמים וגם למסור את „ריח המקום" ואת מצב הרוח המלכד את החי והדומם. ואם בכל זאת עשתה מצלמה את המעשה הזה, אין היא אלא מצלמת פלאים, שסודה נהיר לצלם בלבד.

התצלום הראשון: נער, שהפרשן הספרותי ה. רזי (הולכי רכיל מפענחים את הרז: מספר ידוע, „קלסיקן" מהמשמרת הצעירה) הפך אותו לראש ה„הרפתקנים". עמידתו זקופה, רגליו יחפות, פשוקות, ראשו מורם, פניו חייכניות, זוממות ועיניו נעוצות במרחקים. הנוף — צמחי שדה, ערפילי הרים, שמש דשנה ושמים בהירים, גוטים חסד. צלו של הנער רובץ לפניו. פלג גופו השרוי בצל, הצל בעיניו מרמזים כי אין זו עמידה סתם; הכל מוכן להרפתקה — לגלות את המדות החולה הנעלמות מעין לאה.

אחת התגליות הציוריות ביותר — הפגישה עם בעלי הכנף השחורים — הקורמורנים, שקנו

שביתה באי זעיר באגם. שלושה עומדים דרוכים כזקיפים, מקשיבים לבאות. אחד מתגרד להנאתו, אחר עומד להינפש והגיע להתפשטות הגשמיות, חברו חג במרום וצלו נופל ככתם־סיום לצירופי הבהיר והאפל — „מיזאנסצינה" שביים אותה הרגע. והמים רוגעים־בהירים ואדווה קלה מרטיטה מרחוק. הכל נראה כציור־משי יאפאני.

המים נגלים בתצלומים אלה בשלל תהפוכותיהם: זכים, מקומטים, זוהרים, אפלים, מלוטשים ואטומים, הוגים ורוגעים־אדישים, מעורטלים ועטופי אצות ועלי שושנים.

צף עלה של שושנת מים ועליו מהלכת שפיריית זעירה כגוליבר בארץ הענקים. ופתאום צצים ג'ונגלים; קני סוף ענקיים ובשביל המים הרדודים מהלכות נערות — גיבורות ה„הרפתקה". מחביון הג'ונגלים מגיח שקנאי. ה„מפוח" המתנודד מתחת ללסת התחתונה מדמה אותו לחולה במחלת באזאדוב. הוא פצוע, כנפו מרוטה וירודה והנה צרה חדשה — שלושה יצורים מוזרים וגבעולי גומא ארוכים בידיהם. ראשו של השקנאי מורם בסקרנות: מנין הגיעו אלה לכאן? ידידים או שונאים?

חזירי הבר אינם נראים „חזיריים" כל כך. הפרשן הספרותי טופל עליהם כל מיני האשמות: מגושמים, אנטיסאניסאריים, להוטים אחרי הלעיסה. אבל מתוך התצלום ניבטים אלינו יצורים תמימי דרך, צנועים, מרחרחים את היש ואינם שואפים לגדולות. השמש המכסיפה את שערם עוטה אותם בהוד אצילי כמעט.

אגב דיפדוף באלבום נתקלים אנו גם בפורטרטים. במיוחד מלבב דיוקנו של הכלב (חבר ה„משלחת" הצעירה החוקרת את החולה); שערו שחור, על חטמו מבהיק כתם לבן. פה ושם מתלקחים זהרורים. הפרופיל שלו רציני, מלא הגות ואינו מזלזל בערך עצמו. חטמו חומד לצון, אבל עיניו ניבטות ישר אל פני העתיד. איננו יהיר, מודה שאינו אלא כלב, אבל כל ישותו שופעת בטחון משכנע: הוא כלב במובנה הטוב של המלה!

ועוד דיוקן: דג. לכאורה זהו דג באנאלי, הכל מכירים אותו, אמנון שמו ואילו כאן הוא נראה כמפלצת. עינים שחורות יורקות אימה והפה רחב עד כדי זוועה, פעור כלוע של מערה אפלה ועמוקה. כל חזותו מעוררת חלחלה; דוגמה של טאנק אטומי, הזורע פלצות. הפרשן הספרותי יודע לספר גם דברי רכילות מחייו האינטימיים של האמנון: את ביציו הוא מטיל המימה ואחר כך מלקט אותן בפיו הנורא ושם הן מתבקעות ומתוכן יוצאים דגיגים. ההורים מספלים בוולדות בדאגה ובאחריות והפעוטים גדלים, יוצאים אל העולם הרחב ונוטשים את הוריהם לנצח.

הפירוש הספרותי מצטיין בציוריותו, בצחות לשונו וברעננות הסיפור. ומחזורת התצלומים נהפכת ליריעה מגוונת המגלה טפח מתעלומות החולה. הספר מנוקד ומיועד לקורא הצעיר, אבל גם המבוגר ידפדף באלבום ההדור ויברך ברכת הנהנין על הצורה והתוכן כאחד. ה„הרפתקה" עצמה אינה עשירת עלילות, אבל בנסיון זה נרמזה דרך מגרה לגילוי „מסתרי" המולדת, שיופיה ו„סודותיה" נעלמים מעיני החולין שלנו.

י. ס.

רשימות

מרכז ספרותי וגלגוליו

מכתב מניו־יורק

המחבר, מניצולי השואה, הוא מן המפורסמים בספרות יידיש בימינו. עד עתה הופיעו 11 מספריו: סיפורים, רומאנים, שירים (בתרגום עברי הופיע ספרו „נרות שאוכלו" בהוצאת „עם עובד"). כעת — עורך השבועון „אידישער קעמפער" בניו־יורק. המכתב הניתן להלן כתוב עברית במקורו. — המערכת.

א

בשביל הקורא העברי, ביחוד זה הצעיר, המרוחק מספרות יידיש ובעיותיה, כדאי אולי להעלות קצת נשכחות. אלו גם ישמשו כעין מבוא למכתבי הבאים.

בין שתי מלחמות העולם דובר הרבה בחוגי היידישאים על „מרכזים" לספרות ולתרבות. היו אז ימי עליה ניסית ויוצדת לספרות יידיש בארצות אירופה המזרחית, לרבות כמה ארצות באירופה המערבית. מצודתה היתה פרושה לא רק בווארשה, ווילנה, בוקארשט וצ'רנוביץ', אלא גם בברלין, פאריז ולונדון. ולכן בשל הצורך למרכז אחד, שממנו ימשכו כל ההשפעות.

היו כאלה שהחליטו: פולין! אך בין המחליטים עצמם היו הדעות חלוקות: וארשה או וילנה? לודז' או גליציה? בינתיים עלתה קרנה של ברית המועצות בחוגי הנוער היהודי המאוכזב בפולין, וזו משכה אותו בקסמים לא ישוערו. מכיוון שכך נמצאו כאלה שראו את מוסקבה או את קיוב כמרכז הרוחני לספרות ולתרבות יידיש. בניית מרכזים זו סיכסכה את הנוער היהודי בפולין ועורדה במחנותיו ויכוחי־סרק סוערים. צצו ועלו עשרות סופרים בעלי משקל, ומסביבם חסידים לאלפים. היו ביניהם שהתגאו — ולא מעט בצדק — בעתונות היידישאית העשירה שבפולין; בכתבי־העת לספרות, ברבגוניות שבנושאי ספרותה, בעסיסיות סופריה ובהמוני קוראיה ובמקור לא־אכזב של מושכים בעט; ולעומתם היו כאלה שהעלו על נס את ה„ממלכתיות" של שפת יידיש ברוסיה, את שפעה הרב בחוקרי־לשון, אקדמאים, משודרים, מספרים ושחקנים. למי איפוא כתר המרכז, אם לא להם?

ועוד קודם שהספיקו להחליט „מי בראש?" הגיעו הדים חזקים מעבר לים — מאמריקה. אף היא, מדינת הדוד העשיר והמגושם, התחילה להתיימר בנכסיה ולהתמודד במלוא עוזה עם המרכזים הנזכרים. קוראי יידיש בפולין הופתעו כאילו לידיעה, שגם שם קמה ספרות מיוחדת במינה — ורבים מבין ראשיה התפרסמו במשך שנים מועטות בעיירות פולין במידה שווה ואפילו גדולה יותר מסופרי וארשה. הוקמו גשרי אהדה בין מרכז למרכז ונדמה היה אז, שעוד מעט וקרנה של ספרות יידיש תזרח מקצות הים השחור ועד לגדות הים השקט. המוני הקוראים צפו ועלו באודיסה כמו במכסיקו סיטי; בבואנוס איירס כמו בסאן־פראנציסקו — עולם עשיר, בינלאומי, שאינו יודע גבולות...

אשליה גדולה וחד פעמית בתולדות העם היהודי עמדה על סף ההתגשמות. מקביאל של מנדלי ויהופץ של שלום עליכם — עד לפאריז, ברלין, לונדון, ניו־יורק ודיו די ז'אניידו — עד כמה הצליחה ספרות יידיש להתפשט! האפקים התרחבו, שירת יידיש ספגה לתוכה דמויות, צלילים והדים של קצווי עולם ומרחקיו... והיו כאלה שהתנבאו: עתידה ספרות יידיש לעלות על כל ספרויות העולם! תהיה זאת הספרות היחידה, שעינה פקוחה על עשרות ארצות; היא תדע לתאר את „היהודי החדש" שברוסיה הסובייטית, הוא הקומיסאר הפרולטארי מצד אחד — ואת הארמו"ר החסידי שבלב יהדות פולין מצד שני; את עוזן הדענן והפודץ של ארצות־הברית, את המונה הסוער של אמריקה הדרומית, את — — —

כללו של דבר: אם היה מי שחלם על ספרות בינלאומית אחת וחזקה — ימצא את סמלה, בזעיר אנפין ובסימניה הבשלים, בתוך אותה ספרות ששפת יידיש היא לשונה וצינורה.

ב

ובאמריקה עצמה: יכול אתה לשבת ולשמוע ימים וחדשים מפי המוהיקנים האחרונים של דורות הקוראים הגלהבים — וגם מפי הסופרים הוותיקים עצמם — על אותם הימים הטובים של אתמול. בניו־יורק העמלה והמיוזעת התחילה להופיע עתונות עשירה ותוססת; העתונות היומית ביידיש זכתה לתפוצה אגדית (תפוצת ה„פורווארטס" עצמה, בימים שהיו לו כשבעה מתחרים בניו־יורק עצמה הגיעה עד לרבע מיליון קוראים). ועתונים יומיים ביידיש הופיעו גם בערי השדה הגדולות, כפילאדלפיה, שיקאגו, לוס אנג'לס — — — ומספר מהגריה היהודים של אמריקה הלך וגדל: ימי האמיגרציה הכבירה, הכאוטיים והנעימים!

ידוע למדי: לא רק בערכי תרבות כבשה אותה עתונות ענפה את לב המוני הקוראים. בקולניות מביישת הנמיכה לפעמים קומתה עד לאשפתות. היא הירבתה לחטט בגלי הליכלוך והזוהמה שבלב הכרך הענקי, ההומה אינסטינקטים וערב רב של תאוות זולות. אולם אין לקפח את זכותה המיוחדת. בתוך הים הגדול של ציניות שתלה וטיפחה גרעין של געגועים לאידיאלים, ליופי ולדברי הגות. בד בבד עם כתבנות זולה ובתי בושת ספרותיים — בצורת „רומאנים" מבישים — החדירה למוחו של הקורא הפרימיטיבי משהו מאוצר המחשבה העמוקה; גדולי ההוגים, המספרים והמשוררים התחילו להופיע בצוותא — ועל במה אחת — עם הדעש הצעקני, הסאָקסי של המלה היהודית הנדפסת... אותו עודך ראשון במעלה ובהשפעה ששמו אב כהן, התוסס והשונדי, החולם הציני של עתונות יידיש באמריקה, שאף תמיד לקרב את גדולי הספרות ולפרסם דבריהם ליד הרומאנים מסוג „יענטע טעלעבענדע". שאיפתו זאת עשתה לה כנפיים גם אצל העורכים האחרים, שהתקנאו בהצלחתו הבלתי־שכיחה בכיבוש לב הקורא היהודי וניסו לחקותו גם במשיכת סופרים חשובים לבמותיהם.

קו זה שבערבוביה התחיל לאפיין לאט לאט את דמותה הרוחנית של יהדות אמריקה גם בשטחים אחרים. אחת הדוגמאות הבולטות: התיאטרון היהודי, שאליו אחזור אולי במכתבי הבאים. שייריו של אותו עירוב־תחומין אפשר עוד לגלות אצל אלפי האירגונים המקומיים למיניהם; בהתפרצויות הרגש הלאומי באסיפות גדולות וקטנות; בתערובת של שונד, מלודראמה זולה, סנטימנטליות תמימה, רגש אחריות עמוק ונכונות לעשות משהו „לטובת עם ישראל" — ולפעמים עולה הכל בקנה אחד.

טבעי היה הדבר, שבעלי הטעם ואניני הדעת שבין סופרי אמריקה ימרדו בקו הכהני. כעין ביטוי קיצוני להתמרדות שכזאת שימש הנוסח של קבוצת המשוררים והמספרים הצעירים: השתמטות מלשון ההמונים, מרד על ה„מובנית" בכתיבה עד לקיצוניות — יצירה בלשון נשגבה, רחוקה מלב ההמונים ומושגיהם... היתה זאת יצירה שהתנגדה לכל מיני דוגמאות, שללה סנדנציות — ובכל זאת בעלת אופי וסנדנציה משלה: לברוח מכל הרעש שברחוב, להתחבא בפינה שקטה וסגורה ולשיר כציפור בודדת. מגמה זו — גם לה הצלחות משלה: חבורת סופרים בעלי משקל וטעם, יצידות עזות, במות ספרותיות לעשרות וספרות שלימה שהצדיקה את השאיפה להכריז את אמריקה היידישאית כמרכז אחד ומיוחד...

אולם —

כל אלו גבדו דק במידה מעטה על הנוסח שבעתונות. אמנם, לשון העתונים התחילה לאט לאט להשתפר, אבל הנוסח הכללי לא נשתנה. ההמונים הושפעו דק במעט מאותו הרעש הספרותי. את שפת השירה של קבוצות הצעירים לא הבינו כדאוי; מסודת ה„רומאנים" נשארה בתקפה עד היום הזה, ואילו הספרות היפה — במלוא מובנה של המלה — אינה אלא נחלת יחידים. הנוסח הספרותי של קבוצות אלו היכה שרשים לא רק בניו־יורק, במרכז. כדוגמתו קמו בכמה עיירות שברחבי אמריקה כל מיני סניפים לספרות ולתרבות, של סופרים ומוציאים לאור; אולם השפעת־בראשית כאילו עמדה בעינה — ואולי יש לחפש בה את מקור הטראגדיה, העוברת כעת על ספרות יידיש, במיוחד מאותה השעה, שמאחד המרכזים לתרבות יידיש נעשתה אמריקה — לאותו המרכז היחידי, הראש והראשון.

מרדכי שטריגלר

שָׁלֹשׁ תְּמוּנוֹת*)

(אַגָּדָה מִזְרָחִית)

כְּרוּת־יָד וְגַם שְׁתוּם־עַיִן
הַמַּאן הַגָּא אַחְמֶד,
וְלֹא צַיָּר עֲדַיִן —
עַל־כֵּן הַזְּמִין פּוֹרְטְרֶט!

הַצַּיָּר הַשֵּׁנִי הִרְחִיק לֶכֶת
צִיֵּר תְּמוּנָתוֹ לְהַבְעִית.
„מְזֻמּוֹת גִּלִּיתִי בַּמְּלֶאכֶת,
הוֹלַעַת דוּ־פַּרְצוּפִית!

לְצַיָּרָיו הַשְּׁלִשִׁית
צִוָּה (בְּקוֹל אַדִּיר):
צַיְּרוּנִי, כְּלִי עֶשֶׁת,
בְּקֶרֶב, עַל סוּס אַבִּיר!

הַחֲצוֹצְרוֹת הֵרִיעוּ
לְמִשְׁפַּט הַמַּאן הַגָּדוֹל;
שְׁנֵי צַיָּרָיו הֵבִיאוּ
לְפָנָיו אֶת פְּרִי הַמְּכֻחוֹל.

תְּמוּנָה רִאשׁוֹנָה עוֹרְרָה
בַּמַּאן אַחְמֶד חָרוֹן:
כִּי יַד הָאֻמָּן צִיְּרָה
בְּדָרָךְ לֹא נָכוֹן!

שְׁתֵּי יָדָיו אוֹחֲזוֹת כְּלֵי זַיִן,
שְׁתֵּי עֵינָיו, זוֹעֵם מֶבֶטָן:
„גַּדֵּס אָנֹכִי וּשְׁתוּם־עַיִן,
אָכֵן הַצַּיָּר הוּא כַּזָּן!"

אֵיךְ הַעַזְתָּ וּדְמוּתִי שִׁנִּיתָ?
עַל זֹאת שַׁלֵּם תְּשַׁלֵּם!
תִּגָּרֵשׁ, לַכְלָכָן־הַבֶּצַע, כִּי רִמִּיתָ!"
כָּךְ אַחְמֶד הַמַּאן רוֹעֵם.

הַצַּיָּר הַשֵּׁנִי הִרְחִיק לֶכֶת
צִיֵּר תְּמוּנָתוֹ לְהַבְעִית.
„מְזֻמּוֹת גִּלִּיתִי בַּמְּלֶאכֶת,
הוֹלַעַת דוּ־פַּרְצוּפִית!

וְחִצְּפְתְּךָ זוֹ מִנַּיִן,
הַצֵּג אֶת מוּמִי הָאַכְזָר?
גְּדַם וְגַם שְׁתוּם־עַיִן
לְעַיִן אוֹיֵב וָצַר?"

וְאוֹתוֹ צַיָּר חֲסַר־דַּעַת
מָצָא אֶת מוֹתוֹ טֶרֶם עֵת.
אַחֲרוֹן צַיָּרָיו בְּרַעַד
לְאַחְמֶד הִגִּישׁ הַפּוֹרְטְרֶט,

וּבַתְּמוּנָה דְּמוּתוֹ מוֹפַעַת,
אַךְ בִּמְצֻדָּד הַמַּאן מַבִּיט.
וְלֹא בָּרוּר וְאֵין לָדַעַת
אַי יָד וְעַיִן יְמָנִית.

אַךְ יַד שְׂמֹאלוֹ הִנָּהּ בְּסֵדֶר
וְאוֹחֶזֶת בְּעוֹז מָגֵן,
וְעַיִן שְׂמֹאלוֹ תַּבִּיט בְּהָדָר
כְּעַיִן הַנֶּשֶׁר הַקּוֹרֵן!

אַשְׁרֵי צַיָּר אִם קָצַת נוֹכֵל הוּא,
כָּבוֹד נָחַל מִכָּל אָדָם,
אוֹתוֹת שֶׁל הִצְטַיְּנוּת קִבֵּל הוּא
הַרְבֵּה (כְּךָ מְסַפְּרִים בָּעָם).

תְּכוּפוֹת הָאֻמָּנִים בְּקִרְבֵּנוּ
סְגָנוֹן כָּזֶה הִצִּיל!
בִּמְקוֹם אַן־פַּס צַיֵּר חַיֵּינוּ,
הֵם מְצַיְּרִים רַק פְּרוֹפִיל...

מאנגלית **יח"ם**

*) בזה אנו נותנים (לפי Encounter, יולי 1957) אגדה מזרחית בחרוזים, המתפרשת כביקורת חריפה על דרכי הריאליזם הסוציאליסטי. המחבר, סרגיי מיכלקוב, הוא גם מחברו של ההימנון הלאומי בברית־המועצות. — המערכת.

בתיאטרון

„רצח החפים מפשע" ב„הבימה"

מחזה בשני חלקים מאת ויליאם סארויאן; בימוי — פיטר פריי; עברית — יעקב אורלנד; מוסיקה — גארי ברתיני; פזמון — אוריאל אופק; הציירים — אוריאל כהנא, פיטר פריי.

ויליאם סארויאן אינו רק סופר ומחזאי. מפעם לפעם הוא כותב מאמרים ומפעם לפעם, הנושא למאמריו הוא ויליאם סארויאן עצמו. סופר זה כתב על עצמו בהזדמנויות שונות, כי הנו גאון ספרותי, כי הנו המחזאי והתסריטן הטוב בעולם וכי הנו הגדול בבמאי תקופתנו.

אך פירסומו והצלחתו של סארויאן לא באו לו בגלל היהירות והשחצנות שביצירתו הפובליציסטית. סארויאן התחבב על קהל הקוראים בארצות הברית ומחוצה לה בזכות סיפוריו המצטיינים בחיננות תמימה, באהבת־אדם נוגעת ללב וברגשנות כנה, המבטלת את גינוני הציניות המשתרבבים פה ושם, כעשבים שוטים, לתוך יצירתו. יתכן שהסימן הבולט ביותר ביצירתו הוא היעדרם של טיפוסים שליליים. גם ה„נבלים" שלו ניחנו בהן אנושי; אין אצלו דמויות „שחורות משחור". יתר על כן, הקודא מתרשם, שסארויאן אוהב את כל גיבוריו ואהדה זו מועברת גם אל הקורא. והרי זהו אחד מסימניה של יצירת־אמת.

ומוטב שנאמר מיד: „רצח החפים מפשע" הנו כשלון ספרותי ודראמאטי מובהק, מכיוון שבמחזה זה התעלם סארויאן מהיסוד העיקרי שביצירתו — אהבת האדם הפשוט וכתיבה על האדם הפשוט.

אנו מוכנים להאמין, כי סארויאן התקומם בכל נפשו הסוערת נגד הטירוף המקארתיסטי שהשתולל בארצות הברית והגיע לשיאו בשנת 1952. אנו מוכנים להאמין, כי סארויאן ראה את הסכנה ואת האווילות האבסורדית שבתופעה זו. יש להניח, כי הוא ראה את הסכנה הצפויה לדמוקראטיה ורצה להתריע באזני בני־עמו, כי צפויה להם סכנת משטר טוטאליטארי.

אך כבר היה מי שאמר, כי סערת־דגשות והתקוממות־הנפש אינם מולידים דראמה טובה. „רצח החפים מפשע" לא זו בלבד שאיננו דראמה טובה — אף פובליציסטיקה טובה איננו. הואיל וסארויאן כתב הפעם על „טיפוסים" שהם סמלים־כביכול למשטרים מסויימים ולתופעות שבהם, המאשימים והנאשמים המופיעים במשפטים שבמחזה הנם אנשים ללא זהות. הם „מסמלים" משפטי־טיהור, ציד־מכשפות ומשטר טוטאליטארי; אך אין הם בשר ודם.

סארויאן מעלה במחזהו עשרות משפטים, אבל אף אחד מהם אינו מזעזע אותנו. כוונתו ברורה: הוא רוצה להוכיח את האבסורד שבמשפטים־בסיטונות, שעיקרם מהירות ו„הספק". אך כלום היה צורך לשכנע את מישהו, כי משפטים המוניים אינם מקדמים את הצדק? הרי הבעיה היא כיצד לשכנע, כי כל נאשם ונאשם, כל פרט, הנו קרבן של עיוות־דין. על־כן איננו משתכנעים ממסחי־הידיות שאנו שומעים, אף לא מעשרות המוצאים־להורג. אילו במקום סידרת־המשפטים שהועלו על הבמה, הסתפק סארויאן במשפט אחד — למשל, המשפט האחרון, משפטו של הילד בן־השש; אילו פיתח המחזאי משפט אבסורדי זה, וכמובן בצורה לגמרי שונה, כי אז היה סארויאן נשאר בתחום שהוא מומחה לו, כי אז היה מחבר מחזה הרבה יותר טוב, אך אז היה זה מחזה אחר לחלוטין.

הבמאי פיטר פריי הלך בעקבות המחבר וביקש להראות לנו הצגת־סמלים. הבמאי הוסיף סממני קול ותאורה שלא הוסיפו להבהרת המחזה או להעמקת החוויה האמנותית. שוב אין חידוש בהצגה שדמיון ומציאות, חיים ומתים משמשים בה בערבוביה. לא נתעכב כרגע על מידת השרירות שבאורח־הצגה כזה. עם זאת נודה, כי במחזות מסוימים ובהצגות מסוימות מושג אֶפקט מסוים מהשילוב האכספרסיוניסטי של דמיון ומציאות. אך מידת הצלחתו של האֶפקט מותנית במידה בה ניתן צביון אנושי ומציאותי לדמויות ולסיטואציות הסוריאליסטיות. יש הצגות שבהן מעלים על הבימה את המוות. אך המוות יזעזע, יעורר סלידה או אהדה (כן, יש מחזאים הרוצים לעורר אהדה כלפי המוות) — ככל שיהיה אנושי

יותר, חי יותר. אכן, זהו פאראדוכס, אך פאראדוכס אנושי ביותר.

פיטר פריי עירפל את אווירת־המחזה הסתו־מה כשלעצמה באמצעות אפקטים חזותיים (כגון, דמויות החיילים בפתיחה, שאין להבין את משמעותם) ובאמצעות אפקטים קוליים (כגון, השמעת פזמון דרך רמקול, בלי שאפשר יהיה לקלוט את מילותיו ועל־כן, בלי שתובן משמעותו). אולם חסרונו העיקרי של הבימוי הוא בכך, שכל הדמויות (פרט לשלוש שיצוינו להלן) נתבעו למעשה לקרוא את הטקסט בלי שיעצבו דמויות. הם התחלקו לשתי קבוצות: לנציגי השלטון ולנאשמים. אך אלה כן אלה ייצגו באופן סמלי־כביכול עמדות או גישות, בלי שיחיו או ישחקו בני־אדם. עיצוב קיצוני לגישה זו ניתן בדמותו של הקצין איש־השלטון (מישה אשרוב), שהיה לבוש מדים אפורים ואף פניו אופרו בצבע אפור, ממש כבובה. אך בובה איננה מסעירה, אף לא מרגיזה. כן אין מתקוממים נגד בובה. אילו חשנו, לפחות, כי מאחורי הבובה מצוי כוח שטני כלשהו המושך בחוטים! אך לא. כל מה שחשנו היה, שמאחורי בובה זו וחברותיה עומדים במאי ומחזה המכוונים חציהם אל מטרה „סמלית".

שלוש הדמויות האנושיות שבמחזה נפלו בחלקם של נחום בוכמן, שושנה דביד (ועדה טל — שהן כפילות) ושושנה דואר, הממלאים תפקידי בעל בית־המרזח, בתו־המדומה ואשתו־המדומה. גם שלושה אלה מסתבכים ברשת־הסמלים, אך לרוב ניתן להם לשחק כבני־אדם, בשד־ודם. את הישגם יש להעריך בעיקר, מאחר שהם מצליחים שלא להשתלב בהצגה כולה. אמנם, גם הם משמיעים פסוקי „הגות", אך על אף זאת ניתנת להם גם האפשרות להוכיח שהם שחקנים טובים.

אנו מוכנים להניח, לצרכי דיון מופשט, כי גם במחזה זה מצויים יסודות ספרותיים או דראמטיים, שבזכותם ראוי הוא להצגה. אך עם זאת יש במחזה פרט אחד, שבגללו פסולה ההצגה מעיקרה. אנו מתייחסים לקטעים בהם מופיע על הבימה ילד שהוא בן שש במחזה, ובמציאות יתכן שהוא גדול בכמה שנים. אכן, הופעתו היא אנושית ומזעזעת... הוא איננו שחקן — הוא פשוט ילד. אך הזעזוע אינו נובע מהתנגדותנו ל„משפטי טיהור", אלא מהיעדר כל יחס כבוד לילד, שאת שלום־עתידו תובע כביכול המחזה. אכן, הזדעזענו. כי הופעת ילד ב„מחזה־ידיות" זה, כמוה כהופעת מוקיון בעל־מום בקירקס. זו אף זו אין להן כל קשר לאמנות ואף לא לחינוך הציבור.

יצחק אברהמי

כ"ה ל„גזית"

מלאו עשרים וחמש שנה לצאת החוברת הראשונה של „גזית". במשך תקופה ארוכה זו, על תנודותיה ושינוייה, החזיק „גזית" מעמד, נתבסס ככתב־עת יחיד בארצנו הקטנה, המבשר לציבור את קיומה והתפתחותה של האמנות הפלאסטית שלנו, אמנות הציור והפיסול, יתדה מזו: את קיומה והתפתחותה של האמנות הפלאסטית בעולם. שנים רבות, מאז תקופת ההשכלה, ושמא עוד לפניה, קיים אצלנו ניתוק של הספרות, המגלמת את צורות היופי במלל, מן האמנות, המגלמת את צורותיה על בד, באבן ובחימר ובשיש. במשך דורות לא היתה ביהדות הבנה מרובה לאמנות הציור והפיסול, וגם סופרינו בעת החדשה זרים לה במידה מרובה. והרי הקשר בין הספרות לאמנות הוא קשר פנימי, ובמידה רבה התפתחותה של זו מותנית בהתפתחותה של זו. כל הזרמים החשובים בספרות העולם היו ענובים ואחוזים בהתפתחותה של האמנות, ואין שינוי בראשונה בלי שינוי מקביל באחרונה. יש לה לספרות מה ללמוד מן ההישגים הצורניים של האמנות, ושמא גם לאמנות יש מה ללמוד משינוי הרוחות בספרות. ואם לא בא „גזית" אלא כדי לקיים קשר זה — ברכתו מרובה!

כתב־עת יחידי זה לאמנות בארצנו לא נתקיים במשך תקופה ארוכה זו אלא בזכות מסירותו ועקשנותו של יחיד, והוא מייסדו ועורכו, מקיימו ומשמרו — גבריאל טלפיר; הוא הנושא אותו על כתפיו ממש בלא עזרה ממשית מטעם הציבור. ושמא תאמר: ישא הציבור בעולו של כתב עת שהוא דוצה בו ומעוניין בהופעתו? — הוי, המחוכמים התמימים הללו! וכי אפשר לקיים תרבות מסועפת לפי נטיות הציבור בלבד, לפי משבי־הרוחות שבו? האם טרם למדנו, כי לשם קיום מסכת שלימה של תרבות, יש לקיים גם אותם קנינים, שלעת־עתה אין זיקה ציבורית חזקה אליהם. קיומם של אותם קנינים הוא הוא שיעורר סוף־סוף את הענין ואת הצורך בהם.

„גזית" לא הסתפק בהפצת ידיעות והערכות על האמנות הפלאסטית אצלנו ואצל הגויים

(ויצוינו לשבח הריפרודוקציות המשובחות ממיטב התמונות של ציירינו וציירי העולם, שלא לקורא אחד וגם לא לסופר אחד שימשו פתח־כניסה לתרבות האמנות בעולם), אלא גם פתח את שעדיו לפני מתחילים מרובים בספרות, בשיר ובסיפור ובביקורת, מהם המפארים היום בשמו־תיהם את כתבי־העת הספרותיים שלנו. ונוסף על כרייתו אוזן לחדש, הרי „גזית" משמש אכ־סניה לסופרים עברים מכל הזרמים והאסכולות.

לא נעלמו מעיני פגמיו של כתב־עת זה, פגמים שניתן לתקנם. ודאי, „גזית" אינו כליל השלימות, וטענות רבות יש לנו לעורכו, שלא כאן המקום ולא כאן הזמן למנותם אחת לאחת. אולם נדע נא להעריך את ההוויה, את תקי־עת היש הזה לתוך האין הגדול שלנו בתחום הפצת ערכי האמנות. נשמור איפוא אמונים להוויה, תוך שאיפה מתמדת לתיקונה.

ש. ק.

במת הויכוח

ביקורת לביקורת

בחוברת „מאזנים" הקודמת גומר מר שלום קרמר את ההלל „על הסיפור הישראלי הצעיר". והדי בכינוס הסופרים האחדון הודו הסופרים הצעירים עצמם, שאנו עומדים בתקופת מדרון בספרות. אמנם אחד מהם הוסיף, שגם הותיקים נמצאים עתה במורד, מכל מקום לא הכחיש את הרמה הידודה של הספרות הצעירה. עובדה היא שאינה מלהיבה את הדור כשם שהלהיבו ברנר וטשרניחובסקי בשעתם. ובינתיים נפל עוד דבר בקדית ספר הצעירה: משה שלה שבד את הלו־חות, והרי לוחות אלה היו עיקר העיקרים לאותה ספרות צעירה, מסביבם התגודדו והתבצרו והבי־טו מגבוה על כל מי שלא סגד להם. משנשברו הלוחות יש איפוא לבדוק את הספדות ששירתה אותם. כך נוהגים שם, ב„מולדת השניה". שם מחרימים אנציקלופדיות, גונזים סופרים וספרים. צריכה לבוא גם אצלנו הערכה חדשה, שאמנם לדידי ישנה היא.

אבל שלום קרמר כותב כדאתמול, כשהיתה לרבים אשליה, ש„מלך בשר ודם" הוא שיא ביצירה. בכלל — מספר קרמר — היה הכל כשורה בסיפוד העבדי הצעיר בעשור האחרון. יזהר תבע עלבון הערבים, שהרי — כך כתוב שחוד על גבי לבן במאמרו — „השדות שדותיהם והבתים בתיהם", וסיפודיו נקיים מכל „תדועה שוביניסטית, כל אידיאולוגיה פאטריוטית" (זאת אומרת שלא כביאליק המתפאר: „יש־יום — ומים עד־ים יצאו ישתוממו / לראות מה־פעל קסון גויים עם נד", ולא כטשרניחובסקי); משה שמיר הראה את הקאפיטאליזם הרקוב של המושבה, ואהרון מגד — את „חייה הזעיד בורגניים של תל־אביב והעדר האידיאלים שבה" (כידוע כל בני תל־אביב רשעים וכל בני הקיבוצים צדיקים). וכן הלאה במימדות נדושות, שאפילו יש בהן קורטוב אמת אינו נראה מחמת הדישדוש. ועכ־שיו באה הפיסגה: „עוד חסר היה הסיפור הצעיד את הממד ההיסטורי־התרבותי — בא מלך בשר ודם, הדומאן הגדול מתקופת החש־מונאים של משה שמיר והשלים את החסר". ממש ככתוב בספר האגדה: „מהו ויכל אלהים ביום השביעי — משל למלך שעשה לו חופה, ציירה וכיירה, ומה היתה חסרה? כלה שתכנס לתוכה, כך מה היה העולם חסר? שבת".

צריך להוסיף את „כבשת הרש", שקרמר שכח. גם שם אין זכד חלילה ל„שוביניזם" ולפאט־ריוטיות. מה לי מדינה, מי לי מדינה — שמיר מתפלסף בסוף „כבשת הרש" על כך, שבעצם אין הבדל בין העבר הזה והעבר ההוא של הגבול: כאן עצים ושם עצים, כאן ואדי ושם ואדי (ובכל זאת לא איעץ למחבר לשלוח את בתו הקטנה אל מעבר לואדי).

כאמור, קרמר לא הכניס במקרה את „כבשת הרש", ואולי לא במקרה. אחרי השיא של „מלך בשר ודם", שדק הוא היה חסר לתכלית השלי־מות של הספרות הצעירה, אין מה להוסיף.

*

אין כל זאת אומרת, שהסיפוד הישראלי הצעיד כולו חייב, אבל הגיעה השעה לדאות את הפרופורציה הנכונה, שלא לעשות בעלי כשרון כגאונים, מתחילים כמוגמדים ובוסר כבשל, מת־רברבים לגדולים ובעלי תשובה לצדיקים; שלא לשכוח מתי והיכן אנו חיים, לשמור על קצת הומור, שלא להשתמש במימרות שדופות משלשום ומתרבות אחדת, לעתים פסולה — ולזכור, שכל

אותה אסכולה שגידלה וריבתה את „הסיפור הישראלי הצעיר" פשטה את הרגל ועוד רגלה נטויה. כמה שנים לא נתנו בעליה לנשום, הח־רימו כל מה שאינו הולך בדרכה הטועה, נקטו מוסר הוטנטוטי של השתקת הותיקים עד לידי חדלון. באותן שנים נתקיים ממש מה שטען ישעיהו: „ידהבו הנעד בזקן והניקלה בנכבד". מספיק מה שכתב שמיד דק לפני שנה על קלוזנר: „והיסטוריה כלום הוא יודע?" אנחנו יודעים היסטוריה, יודעים להשוות תמול והיום ולא תמיד הלכה כהיום.

ואפילו ניתנה רשות ליוצר להיות לא פאט־ריוטי ולפסוע ברגל גאווה על למעלה משליש של אוכלוסי ישראל, שיש להם חלק בסבל יצי־רתנו, אסור לו למבקר לעשות זאת כלאחר יד ולזרוק בדרך הילוכו ובפסקנות הערכות השנו־יות מאוד במחלוקת. מאזן הספרות העברית בתקופת המדינה עדיין אינו מעויין. כפות המאז־נים עולות ויורדות. הירחון „מאזנים" צריך להי־זהר מחדצדדיות בכלל, כל שכן מחד צדדיות המהלכת ברחוב.

ברוך קרוא

הערת המערכת

אכן, ירחוננו „צריך להיזהר מחדצדדיות". לכן פירסמנו את מאמרו של מר קרמר, ועתה אנו נותנים מקום גם להערותיו החריפות של מר קרוא, ללא השמטות והגבלות. אך אין אנו יכו־לים להצטרף לדעתו, כי תמונה המראה את „חייה הזעיר בורגניים של תל־אביב" היא לא פחות ולא יותר אלא פסיעה „ברגל גאווה על למעלה משליש של אוכלוסי ישראל". אנו רק מתפלאים על ראייתו הכפולה: בתפיסת יריבו הוא רואה „חדצדדיות", ואפילו „חדצדדיות המה־לכת ברחוב", ואילו תפיסה דומה שלו נראית בעיניו כאקסיומה שאין להרהר אחריה. מר קרוא דורש מן המבקר לא „לזרוק בדרך הילוכו זבפס־קנות הערכות השנויות מאד במחלוקת". וחבל מאד שהוא עצמו אינו מקיים עצה טובה זו.

הערות ותגובות

מתיחות „אמוציונלית" כיצד?

בגליון „הארץ" מערב ראש־השנה מעריך הלל ברזל את ספרו האחרון של מרדכי טביב, ואומר בין השאר:

„התחום השני (בספרו של טביב), שיש בו מתח פנימי, הוא בתיאור המאבק לעבודה עב־רית. הזעזוע שבקונפליקט שבין יהודים ליהודים מתורגם לשפת המלים בכוח רב. כאן מפריע מרחק הזמן המפריד בין הקורא של היום ובין הבעיה. המלחמה לעבודה עברית, שהיא נחלת ההיסטוריה, יש לה חשיבות גדולה בתולדות הישוב, אולם נתכחש לעצמנו אם ננסה כיום ליצור בעזרתה מתיחות אמוציונאלית במסגרת של רומאן. עם כל רצוננו הטוב אין הדברים מעוררים התרגשות, והפרשה נראית רחוקה כאו־תה גרוטאה של חפץ יקר, שהכל מזדרזים להת־רחק הימנה, אם כי לא יתכחשו לתפקיד החשוב, שמילאה בעבר".

דעה זו — שלפיה רק דברים אקטואליים, שנתרחשו היום ממש ולא אתמול או שלשום, עשויים „ליצור מתיחות אמוציונאלית במסגרת של רומאן" — נראית מוזרה מאוד. אילו קיבלנו אותה היה נפסל, למשל, הרומאן „תמול שלשום" של עגנון ואתו גם מיטב הספרות העברית והכלל־לית, שהיפנתה את פניה — למגינת־לבו של ה. ב. — אל „הגרוטאות היקרות" של ימי העבר הקרוב.

הדיבורים על "מתיחות אמוציונאלית" של רומאן הם דיבורים, שמהם, ולא מ„הגרוטאות של חפצים יקרים", „מזדרזים להתרחק", או צריכים, על כל פנים, להזדרז ולהתרחק, מבק־רים. לא הזמן, שעלילתו של דומאן מתרחש בו, קובע את טיבו של הרומאן, אלא כשרונו הסי־פורי והתיאורי של כותב הרומאן. יתכן, שהדו־מאן של טביב הוא טוב, ויתכן, שאיננו טוב; אולם את „התרגשותנו" מרומאן זה, אם בעלי־טעם אנחנו, תקבע לא ההיסטוריה של התקופה המתוארת, אלא דרך־סיפורו של הסופר. אם הסו־פר בעל ערך — אפילו „מרחק הזמן" אינו „מפ־ריע" למתח האמנותי שבסיפורו; אם הסופר אינו בעל ערך — הריהו נטפל אל נושאים אק־טואליים בלבד ואולי גם מצליח, תודות לאקטו־אליות זו, ליצור „מתח אמוציונאלי", אך יהיה זה מתח זול ופחות־ערך. מבקר, שאינו מבחין בין מתח אמנותי, קשור בכשרונו של הסופר, לבין מתח אמוציונאלי, קשור באקטואליות בלבד — אינו מדייק בדבריו ומסייע לטישטוש התחו־מים בין רפורטאז'ה לספרות.

זיק

מה אירע לשנתון „דבר"?

אין מזל לשנתונים בקרית ספר שלנו. הם צצים ונעלמים, באין ביכלתם לשאת את עצמם. לפני שנים אחדות נפסקה הופעתו של לוח „הארץ", שהיה מעניק לקוראינו ממיטב היצירה העברית. עתה עברה הכוס גם על שנתון „דבר", שעוד אשתקד בירכנו על יבולו המשופע בשיר ובסיפור, בביקורת ובפובליציסטיקה. במוספים לספרות וכן בירחונים צר המצע מלהשתרע. שני השנתונים שימשו אכסניה לטובי הסופרים, בהם בעלי היריעה הרחבה, שלא במיסכנות יכתבו שודותיהם וחרוזיהם. והנה נסגרו אכסניות אלו, בלי שנפתחו אחרות במקומן.

עוד ניתן לנחש את נימוקי „הארץ" וגם להבינם. מפעל פדטי, הבנוי על יסודות עסקיים, נוהג כמנהגו: עשייה שאינה נושאה פרי לאלתר — דינה נחתך. כדאיות זו, ולא צרכי הספרות, היא הגורמת לתמורות הקיצוניות: „ונתנה הארץ יבולה" מכאן; „והארץ כלאה יבולה" מכאן. אך האם גם „דבר", עתון ההסתדרות, נתפס לשיקולי „רנטביליות" מפוקפקים? כלום לא למדה הסתדרות העובדים מנסיונה, כי מפעלי תרבות וספרות עושים פרי הילולים אפילו בשעה שהם נושאים הפסד חמרי?

ב. י. מ.

הכללה

במאמרו „לסיכום היבול הספרותי" („הארץ", ער"ה) מעדיך גדעון קצנלסון את הפרוזה הצעירה, ה„צברית". לדעתו, קנקנה של ספרות זאת עשוי בתבנית קנקנים זרים שמייצרים בהמון בבתי חרושת של אמריקה, שנוספו להם „קישוטים לפי פאטנטים של קנקנים נפוצים בברית המועצות ולפעמים גם לפי פאטנטים נדירים של חרשתני קנקנים תמהוניים בבריטניה.

התחיל המבקר בקנקנים והריהו ממשיך במשל זה גם בבואו להסביר את ה„מה" המצוי בקנקנים אלה. קצת משרידי יין זר נשתייר בקרקעיתם ובדפנותיהם של אותם קנקנים, ודווקא הפסולת שביין הזר. באו הסופרים הצברים ושפכו מיינם שלהם ונתמזגה פסולת היין הזר ביין המקומי. כאן מעיד המבקר, כי ספרות זו לא היתה, אלא „ספרותם של חוגים קטנים, שהווה זה קשור אצלם בזכרונות אישיים". מכיוון שהכידו בחסרונם זה — פנו מן ההווה „התוסס על השמרים... אל העבר, ששקט כבר על שמריו." אולם תפנית זאת לא היתה למעשה אלא מסווה, הואיל ואת ההיסטוריה הלבישו מסווה של המאה העשרים, וגיבורי עברנו הרחוק התחילו לדבר כמדריכים בתנועות נוער. הקיצור — כל ההסוואות לא הועילו וספרות־הצברים „על תכניה וצורותיה כאחד, במקומה עומדת."

דומה, שאת גזר דינו הקטלני מוציא ג. ק. לפי שניים מספריו של סופר צבר אחד, והוא משה שמיר. השאר, עדיין לא הראו כוחם בסיפור היסטורי מן העבר הרחוק. ועם שנכונים כמה מציוני המבקר, הרי אין זו ממידתה של ביקורת־סיכום להקים בנין שלם על קנה אחד. עד כמה שניתן לדון מסיפורת ה„צברים" בשנה האחרונה, אין לדבר על תפנית אל העבר. אדרבה — מ. טביב עוסק במציאות של ימינו; ס. יזהר שנתבשרנו על הופעת ספרו בקרוב — נושאו מלחמת השיחרור, ואין לומר עליו שקנקנו וגם שרידי היין שבו, רק מרחוק הגיעו אליו. וכן אחרים. אם לא נראו לפי שעה ספרי מופת בולטים ביצירת הצברים הרי — ובזה צודק ג. קצנלסון — מכאן ועד לקטילה טוטאלית רחוקה הדרך.

א. א.

„שר האומה מצווה"

שאלת קשרינו עם גרמניה מוסיפה לשמש סלע־מחלוקת במדינה. שלילה עזה, שהפרימאט המוסרי שולט בהנמקתה, הובעה ע"י נתן א. ב„הטור השביעי" („דבר", י"ז אלול תשי"ז). לצורך ענינו נביא בית אחד מאותו שיר־של־יום: „הנשמדו סייגים עד כה? הה, לא. דבות ניתק העוגן. / סטיות של פרט, סטיות של כלל. רבים ודאי יסכימו אם נאמר ללא היסוס, / כי, למשל, משלחת המודים העברים, אשר הופיעה בברלין בתוך כינוס של פדגוגים, / היא תופעה שיש בה נופך פלצות, ולא כיסו על נופך זה כל ,תשואותיו' של הכינוס".

אחד מאלה שהוסיפו אותו „נופך פלצות", שלום לוין, הגיב על כך בעקיפים („דבר", כ"ו אלול):

„שר האומה, שפקד עלינו את השואה הנוראה, מצווה על לבנו, הרוצה לקלל את עמו של היטלר ולהחרימו עד קץ הימים — להבליג, לתת ולתת עמו, לברר ולהבחין אף בתוכו בין פושע לבין עד לפשע, בין שותף לרצח לבין מי שהשלים עמו מתוך פחד".

לבי לבי לשר האומה, שכל עסקן עושאו תנא דמסייע לעצמו ואם נוח הדבר לענינו הריהו מוכן אפילו לייחס לו את מעשה־אשמדאי. אך

אולי יגלה לנו לוין בלחישה: כיצד הוא מדובב את שר האומה? באיזה אורים ותומים שאל וקיבל את ציוויו האחרון?

נ. מורה

על „דבר השבוע"

לא מזמן נתבשרנו על חידוש פני „דבר השבוע". דומה היה כי עם השיפור החיצוני יבוא גם התיקון הפנימי, הנפשי. אך מה צר לראות שמלבד תוספת הברק הטכני אין כל שינוי לטובה. יוגד ברורות: זה כמה שנים אנו עדים לסימני השתפלותו של השבועון לעבר הרחוב והסתגלותו לטעם צרכניו. נותני הכיוון ב„דבר השבוע" עושים מאמצים גלויים ללכת בעקבי עתון אחר, להידמות לו באופן הרצאתו, בדרך ראייתו ואווירתו. במקום הנשימה הטובה, הבריאה של ארץ־ישראל החלוצית, שהורגשה בביטאון העממי הזה בשנותיו הראשונות, הרי עתה אצים סופריו וצלמיו להדביק את האופנה האחרונה, הזרה והרחוקה ממורשתנו הרוחנית. ועוד פרט: בשעתו טיפח „דבר השבוע" בתחום אפשרויותיו מדור ספרותי וניסה להחדיר אל שכבות־קוראים נרחבות את הישגינו בשדה היצירה המקורית. כיום נעלם המדור.

בדיבור אחד: במקום לשמש גורם חינוכי, המעלה בנושאיו את הנרעד והעם, נגרר „דבר השבוע" אחרי הזול והמגרה, באין יד אחראית ומרסנת.

עתון, היוצא בחסות „דבר" והנושא עליו גושפנקה רצינית כגון „ההסתדרות הכללית של העובדים העברים בארץ־ישראל", ראוי למתיחת ביקורת, למען יהיה שונה במהותו ונבדל לטובה משאר ז'ורנאלים מסוג זה.

ב. אברהם

מכתב למערכת

מערכת יקרה,

ברגע זה הגיעתני החוברת הראשונה של „מאזנים" בהתחדשותה, וקראתי את דברי ר. ד. (?) וננעל כל שער להתנצלות. אם אגיד: שגגה היא (וזאת תהא תשובת אמת) והרי כבר פסק הסופר: „זו ממין השגגות שעולות זדונות". אם אוסיף ואבאר את הפרטים שגרמו לשגגה ואגיד (את האמת), כי בתוך הרשימה בפירוש נאמר, לשלוח כרטיסים אחדים להנהלת אגודת הסופרים, והממונים על כך בראותם כי האולם יהיה מלא לא נזדרזו לעשות זאת ולא הזמינו אישים מחוץ לירושלים — לא יועיל גם ביאור אמיתי זה, כי כבר קדם הסופר והזהיר מפני הטלת האחריות על מזכירים וכו'. אין לי אלא להשתמש בשעת רצון זו של ערב ראש השנה ולבקש סליחה.

אוסיף רק למען שלימות התמונה, כי מבין שלושים הארצישראליים (כנגד שלושים מחו"ל — מלבד חברי הממשלה וההנהלה הציונית) היו כעשרים וחמישה מושכים בעט ומחציתם חברי אגודת הסופרים, ביניהם גם של ועד האגודה.

בברכת שנת ישועה ורחמים ומחילת שגגות, גם אם הן „עולות זדון".

שלכם,

זלמן שזר

ירושלים, ערב ראש השנה תשי"ח

סקירות

משבצות

(בשולי הספרות העתית העברית)

בשוררו לאחרונה את הוד התפארת שביהודי הפונה לדרך המלכות מהלך, הוא עצמו, אורי צבי גרינברג, כהלום־יין, בנתיבות שירו הנרחבות. חמימות לירית נצטרפה בשנים האחרונות לשיריו, והם כמו התמד הסמיך והטוב. בן העם היהודי החדש עטור הנצחון, הבונה ביתו ועושה למען משפחתו ועמו בתוך ההריסות, נראה למשורר כמבחר המין האנושי. וכך בקראנו את מחזור שיריו בשם „מנופים בקודש" („מעריב", גליון ערב ראש השנה) נתמלא מחדש אמונת־אומן בקדושה החופפת על כל אדם ואדם בישראל.

משהו יהודי, גדול, שופע בטחון לאין שיעור עולה משורות־הדד אלו הממלאות את „מנופים בקודש": „הלל ליה: לאבי הנופים היפים בורא הנופים / ואבי הניגון והשיר מפי אדם, ההולכים עם גלגל החמה / ועם כל כוחות האיתנים שהפדיון בם".

האמונה חוזדת ונמזגת ללב ולנפש עם כל שודה ושורה. האמונה בשיר, במשורר, בשפע העוז הזורם מן היצירה השירית העברית. יחד עם המשורר יכול כל אחד להנעים זמד לעצמו: „כנגול הסלע מעלי עברני זרם מזמור שיר: / לא אירא רע לביתי זה, אלוהי אבי, אתה מכחיל / בכל חלון ביתי... נהר. / ויאמד בני־בן־פורת לי לאשתי: אבא שר, אבא שד — —".

*

דומה, ברית המועצות אינה אלא מדבר גדול לעברית. בשנות השלושים עוד הגיעו אלינו שירי חיים לנסקי, ובימי מלחמת העולם השניה — שידי „לבן" מאת אלישע רודין. אחר כך נפסק הקשר.

והנה הפתעה. בימים שנערך פסטיבאל הנוער במוסקבה נמצא מי שהוא ,ולא מן הקשישים דווקא, שרשם ביד חרדה שיר הלל למדינת ישראל. והנה אחר, שהפתיע אותנו בספר משלים, רענן בתכנו ובלשונו, ואף הוא אינו בא בימים. סימן, שעל אף הכל, עדיין לוחשת שם הגחלת העברית.

את אמונתנו זו מחזקת הרשימה, שנדפסה ב„דבר" בגליון ערב ראש השנה, מאת בלשן עברי — אלמוני בעל כרחו, — היושב באחת מערי רוסיה, שתכנה השגות על הנוסח העברי של „הצהרת המכס", שנזדמנה לידו. והריהו מוצא, שסגנונה העברי אין בו מתום. הכל בה עשוי כמתכונת לשונות לעז. ואין הבלשן הזה חוסך עמל מעצמו, בוחן ובודק את הנוסח המקורי של ההצהרה ומעיר הערותיו ואף מראה את נגעי הסגנון וחטאיו לרוח הלשון העברית הנכונה ולדרכיה.

החשיבות היא לא בנכונות השגותיו, אלא בעצם העובדה, שאי שם בדוסיה יושב בלשן עברי שאיכפת לו מאוד על שמשבשים בישראל, ארץ העברים את הלשון העברית.

*

ב„ניבים", ירחון לנוער איחוד הקבוצות והקיבוצים, ניתנו תוצאות מישאל שנעדך בכתב אצל קוראיו (לדבדי המערכת, נועד העתון לבני ט"ז—כ"ג). קיוו למאות תשובות, אבל נתקבלו רק כמה עשרות. מה עדכן של תשובות מעטות אלה לגבי התוויית דרכו של ירחון זה, שצודתו החיצונית נאה וגם לשונו אינה צורמת בדרך כלל, ומה השפעתן על קביעת קו העריכה — על כך קשה להשיב, אם כי מן הפסקנות שבסיכומים נראה, שההתחשבות היתה מעטה ביותר.

לנו יש ענין הפעם במדור לספרות ובדעות עליו מצד הנשאלים־המשיבים. ניתנו ארבע תשובות, אחד הקוראים, מחברי הקיבוץ המאוחד ממליץ דווקא על הרחבת המדור הספרותי, על שיתוף סופדים גם מחוץ לאיחוד הקבוצות והקיבוצים. כן הוא מדבר בשבח השידה ועדכה בעתון המוקדש בעיקרו לנושאים פוליטיים ותנועתיים. עוזרת כנגדו בחצי פה קוראה מקיבוץ חניתה. אולם שניים אחרים הם בעד צימצום, הן לגבי המדור וגדלו והן לגבי תכנו והמשתתפים בו.

בסיכום המרכז נאמר ביחס למדור הספרותי רק זאת: „במדור הספרותי יש להעדיף יצירות

של סופרי האיחוד על יצירות אחרות. יש להתמיד במדור לביקורת". לעומת זאת הומלץ על הרחבת „מדור הבידור". לבנו למדוד הספרותי שנשאר בעלבונו.

פ. ע.

בשנת תשי"ז ניכרת ירידה מספרית מפתיעה בספרות המתורגמת. אם בשנים קודמות הופיעו מדי חודש מ־12 עד 15 ספרים מתורגמים (מדובר בספרות יפה בלבד), הרי בתשי"ז ירד מספרם ל־3—5 לחודש בממוצע. פ. עזאי רואה את שני הצדדים במטבע הידידה („העובד הציוני", חוב' אלול):

„מצד אחד יש לראות בכך תופעה בריאה בדרך כלל. מיעוט הספרים המתורגמים ממילא מכריח את הקורא הכללי להיזקק לספרים העבריים המקוריים. אלא שהמצב אצלנו בנדון זה אינו טבעי ומובן מאליו. צימצום חומר הקריאה השוטף לנוער בעיקר, הבא מחמת הכרח ממקורות תרגום, קוץ בו. הספר העברי המקורי בפרוזה אינו יכול לספק בשום פנים ואופן, לפי המצב הנוכחי, את צדיכת הקריאה הכללית. גם מבחינת מספר הספרים הקטן לעדך המופיעים במשך השנה, והופיעו ביחוד בשנה האחרונה, וגם מבחינת תוכן הספרים ולשונם המשופרת ומסוגננת יתר על המידה אין ספרי הפרוזה המקודיים מסוגלים להזין את השכבות העממיות הגדולות".

*

מלאו מ' שנה להקמת האינסטיטוט העברי למורים באודיסה. במסיבה שנערכה בירושלים נהוג מאורע זה ע"י שרידי מוריו ומחנכיו של המוסד. פרופ' י. קלוזנר, ש. צמח וא. קריב העלו זכרונות מן הימים ההם. הכל טוב ויפה, אלא מאי? בסוף סיפורו נשטף הכתב הנרגש בשיבולת המליצה ומקפח לחלוטין את חוש המידה: „אכן, היה זה מעמד היסטורי רב־רושם" („הד־החינוך", ח' תשרי).

מעמד היסטורי, בפחות מכך לא כדאי לו!

*

ב„מבפנים" (תשרי) מציחד אריה אבנרי את דיבורו „על צורה ותוכן בשירה". אך הכותרת אינה ממצה את תוכן המאמר, הדן בעיקר בשירתנו הצעירה ומוציא עליה דין קשה. המבקר מסתייע בשידיהם של משורדים שונים, מנתחם ומוכיח את... חוסר שיריותם. ואלה, לדעתו, פגמיה העיקריים של שירה זו:

„א) הצימצום שבהיקף נושאיה — כל כולה נתונה בתוך עצמה, רואה מהרהורי לבה ואינה מנסה לתפוס את החיים בהיקף רחב יותר. ב) לשונה מיטלטלת מקיצוניות לקיצוניות — מסמלים מעודפלים ודימויים רחוקים לשפת יום־יום חסר מלודיות וסמליות. ג) היא חדורה חוסר תקווה ושממון. וד) קשה מכולם: והיא תוצאה של קודמיו — שידה שאינה מוצאת הד בלב העם ואינה מקימה לעצמה חוג קוראים נאמן ומכל שכן שאינה מחנכת ומשפיעה על הדור שלנו".

ק. א—י

מאופק לאופק

(סקירות וליקוטים מהספרות העתית העולמית)

בפאריז מתה אַנטוֹנינה וַאַלנטין. היא נולדה בלבוב בידת גליציה המזרחית. בת עשר התחילה לצייר וניבאו לה עתידות. הנבואה נתקיימה — ולא נתקיימה. דיוקנאותיה לא מעשה־מכחול, אלא מעשה־עט. בת 17 נכנסה לאוניברסיטה שבעיר מולדתה. קנתה בקיאות רבה בתולדות האמנות של הרנסאנס האיטלקי. למדה פילוסופיה באוניברסיטה של ברלין. האינטרוויו שלה עם פּיל־סוּדסקי, זה איש־המחתרת שנעשה ראש ממשלה, מהפכן שביקש לקבור בין קברות היאַגלוֹנים הגדולים בקדקוב את המשורד האהוב עליו בנעוריו: סלוֹבצקי, — פידסם את שמה. היא התחילה להשתתף ב„מאנצ'סטד גאדדיאן" ובעתונים אמדיקאיים. בפירנצי כתבה את הדיסרטאציה שלה על אחד מתלמידיו של ליאונארדו דא וינצ'י. היתה אחת העתונאיות הראשונות הקשורות בחברי־העמים בז'נבה. אולם את עולמה קנתה בביוגדאפיות שלה — „חיי שטרזמאן" (שהיא היתה פעם המזכירה שלו), „היינה, משורר, סורר ומורה" (עברית — נ. רבן, תשי"ז), „אלברט איינשטיין — הדדמה של חייו" (עברית — שמשון קלינגד, תשט"ו), גוֹיה, אֶל גריקו, פיקאסוֹ ולבסוף בריגל (שהחלה לכתוב); ביוגראפיות שהעמידוה בשורה אחת עם סטיפאן צווייג ואנדדיי מוֹרוּאַ.

*

לכאורה, אין לך קל מלכתוב ביוגדאפיה. הדי אין צריך להמציא. נכון. אולם צריך למצוא. ב־25 באפריל 1885 כתב רופא וינאי

צעיר ללא אמצעים וללא שם לכלתו: „עשיתי מעשה, שכמה וכמה אנשים שלא נולדו עדיין, אבל אשר עיתדו עצמם לכשלונות, ירגישו בצער: אלה הם כותבי תולדותי. השמדתי את כל יומני מארבע־עשרה השנים האחרונות, את מכתבי, את ההערות המדעיות שלי ואת כתבי־היד שלי". דק על מכתבי המשפחה חסתי... אנו לא נקל עליהם את העבודה" (לביוגראפים).

עד כאן דברי זיגמונד פרויד הצעיר. לא סופר אחד גדול עשה מעשי־„להכעיס" לביוגראפים שלו. אולם שריפת כתבי־יד היא לא רק איבוד, אלא גם צורה* של התאבדות. אחרים — הזמן ממעט דמותם וזכרם ועל הביוגראף לשער מהנשאר על החסר, לצרף פרט לפרט, לגשר ולקשר.

*

פראנק סווייגרטון מזהיר ב„סאטורדיי דווי" (ניו־יורק): „לעולם אל תפגוש סופר". משום מה? משום התהום שבין החיצוניות לבין הפנימיות. „משורר או מספר יכול להיות שמן ביותר, או מטופל במין צחוק היסטרי חשאי... עצבנות ולא חוסר אדיבות היא שעשתה, לדעתי, את סינקלר לואיס לא־חביב (אם היה לא חביב) על ההמונים. — לואיס היה צנום, מצבע החול, מנומש... הוא היה יכול לשתות בלי סוף, לשוחח עד אין קץ, לחקות במשך שעה או חמש שעות זבן מהמערב התיכון ולהלאות את הכל, חוץ מעצמו... באנגליה פגש שני אנשים שהוא הערי־צם ביותר — את וֹאלס ואת ארנולד בנט. אולם וֹאלס שנא את הרעש".

אבל כלום זהו באמת דיוקנו של לואיס? רק עין זרה, קרה רואה את הקליפה בלבד. וכדאי להזכיר את דברי לואיס עצמו על דרכו של סופר: „גם לא במחיר זהב הייתי מייעץ דרך־חיים זו אלא למי שמצפצף על שכר, על תהילות ותשבחות, על פרסים... או על כל דבר אחר חוץ מההנאה החשאית לשבת בגלימה זהומה לפני מכונת־כתיבה, במשך שעות מעטות באות המלים (אצילות או גסות, אין הבדל) בשטף שחור על גבי לבן, והטלפון אינו מצלצל והארו־חה יכולה ללכת לעזאזל".

*

ב„נוּוול רווי פראַנסז" (פאריז) פירסם אלבר קאמי מאמר בשם „הרהורים על הגילוטינה". והרי סופו: „האמונה אבודה בשביל רוב האירו־פאים. ועמה גם הצידוקים שהיא הביאה בסדר הענשים. אולם רוב האירופאים מתעבים עד לידי הקאה גם את פולחן המדינה שבא במקום הדת... באירופה המאוחדת של מחר צריך להיות הביטול החגיגי של עונש המוות הסעיף הראשון של ספר החוקים האירופי, שכולנו מייחלים לו."

*

הסופר ברונו יאַסיאַנסקי נאסר ב־1937 בברית־המועצות וחוסל. ב„מדע הסובייטי" (חוב' 1, 1957) נדפס קטע מהרומאן שלו „קשר האדי־שים". הנה כמה שורות: „אל תירא את אויביך — לכל היותר אין הם יכולים אלא להמיתך. אל תירא את אוהביך — לכל היותר הם יכולים רק לבגוד בך; אבל תתיירא מפני האדישים — הם אינם ממיתים ואינם בוגדים, אבל רק בכוח ההסכמה החשאית שלהם שולטים בעולם הבגד והרצח".

*

ז'אַן פּוֹל סאַרטר כותב ב„דער מאנאט" (ברלין המערבית): „מסופר, שרץ המרתון מת שעה לפני הגיעו למטרתו. הוא היה מת והוסיף לרוץ, רץ כמת ובישר כמת את נצחונה של יוון. אגדה יפה זו מראה, שהמתים פועלים עוד זמן־מה, כאילו הם חיים. זמן־מה, שנה אחת, עשר שנים, אולי חמישים שנה, מכל מקום זמן מוגבל, ואז מקברים אותם שנית. שהות זו אנו מניחים לסופר; כל עוד ספריו מעוררים קצף, צער, בושה, איבה ואהבה, הוא יוסיף לחיות, ואפילו הוא עצמו אינו עוד אלא צל. ואז — המבול."

*

מאמר ראשי ב„מוסף הספרותי של הטיימס הלונדוני" דן ביחס־הגומלין שבין המדע והשירה בתקופתנו האטומית. „משוררים היו תמיד ,מאו־הבים למחצה במיתה בנשיקה', ואילו המדע ביקש במשך דורי־דורות את מקור החיים. אולם בימינו הגיע המדע, בכוח הפיזיקה הגרעינית, לעיקרון של ההשמדה הסופית. האם על הדמיון השירי לטמע לו תמונה זו של מיליון אנשים המאויינים בהבהק אחד? הנה כאן, בלי ספק, כל כובד הדילמה של ימינו. המדע קובע הנחות, ונשאר, הוא כשלעצמו, נייטראלי; השירה קובעת הנחות אחרות, אבל היא אדוקה ודבוקה בהן במלוא רגשותיה. רק מתוך מיזוגם של השניים יכול להיגלות כיוון מוסרי", מיפנה מוסרי. לא נשק ולא מיתה בנשיקה, אלא חיים של שלום ויצירה.

מ. יוחנן

ידיעות מעולם הספרות

בישראל

✶ „נוכחתי לדעת שרבים כאן קראו את יצירותי ואף יודעים עלי, ואילו אני איני מצוי, לצערי, אצל הספרות העברית. יש לפתוח בפעולת־תרגום ולהביא את מיטב הספרות העברית ליריעת הקורא הפולני" — אמר אנטוני סלוניומסקי, יו"ר אגודת הסופרים בפולין, במסיבה שנערכה לכבודו בבית ביאליק ע"י אגודת הסופרים העברים.

המסיבה נפתחה בדברי י. בורלא וי. הורוביץ. אח"כ התפתחה שיחה ערה בין האורח למסובים, כשאגרה עמיר משמשת בתפקיד מתורגמנית. סלו־נימסקי השיב תשובות תמציתיות על שאלותיהם של י. מברסקי, ישראל כהן, נ. טלפיר וע. אוכמני.

✶ בהימלאות שנה למותה של רבורה בארון נערך בנהורה יום־עיון, שהוקדש כולו להערכת אישיותה ויצירתה של הסופרת הדרולה. המרצים היו: ד. זכאי, רבקה נורפיין, לאה גולדברג, ז. שזר, צביה בצנלסון. — רחל שזר ישבה ראש.

✶ בפרסי אקו"ם לספרות זכו עורר אבישר (בער מחזהו „נעמי") ומרים שנייר (בער קובץ שיריה „שביל בודד"). צוינו לשבח הסיפור „פרשה בתל שמנים" מאת מנחם קפליוק והרומאן „חייו ומותו של יונתן ארנמן" מאת יוסף בר. היצירות הוגשו בעילום־שם. השופטים: ק. א. ברתיני, י. זמורה, א. מייטוס.

א. אשמן, שפתח את המקס, ציין כי זהו פרס ראשון שהיוצרים עצמם כוננוהו לעידוד היצירה. בן נאמו מ. אבירום ומ. זעירא.

✶ עונת ההרצאות במועדון „טלוא" נפתחה עם הר־צאת שר החינוך והתרבות, זלמן ארן, על בעיות התרבות במדינה. בין השאר העלה את בעית הספ־רות לנוער וכן את הבעיה — באיזו מידה הצליח היוצר העברי, בתחומי היצירה השונים, להביע את מיוחדותנו כאן.

כוויכוח השתתפו: ח. שורר, י. אריכא, ישראל כהן וא. ברודרס.

✶ בזה אחר זה עומדים להופיע בהוצאת „עם עו־בד" שלושה ספרים של ח. הזז: שני קבצי סיפו־רים, שאחד מהם מכיל סיפורים שטרם ראו אור; רומאן רחב־יריעה, שפרק ממנו נתפרסם בשעתו ב„התקופה" בשם „שיר ורש נפנשו".

✶ חולקו שני פרסים ע"ש אנא פראנק, ממעם קרן התרבות אמריקה־ישראל. זכו בהם דרור אורון בער הרומאן שלה „ננזי צרות וננזי ישועות"; ובנימין נלאי בער מחזהו „סרום סימי".

השופטים: ש. גרודזנסקי, ב. קרוא וא. ר. שפיר.

✶ במועדון „מלוא" הירצה י. זמורה על הנושא „משוררות עבריות", בייחדו את ריבורו על המשו־ררות שצצו בשנים האחרונות.

פתח ישראל כהן. ש. שפאן העיר הערות אח־רות. ניצה בת־שאול קראה משיריה.

✶ באולם „ביתנו" בחיפה נערבה מסיבת פרידה למשורר ה. לוויק, לפני שובו לארצות הברית. פתח מ. זיננר. בירכו את המשורר אבא חושי, ראש העיר, י. אלמוני, מזכיר מ. פ. חיפה, ושמשון מלצר בשם אגודת הסופרים העברים.

✶ כפי שנורע לנו מכינה „ספרית פועלים" אנתולו־גיה של ספרותנו הצעירה, שתכיל מבחר שירים וסיפו־רים מאת ט"ו משוררים וט"ו מספרים, בלווית תצ־לומיהם. העורכים — עזריאל אוכמני ומשה שמיר.

האנתולוגיה עומדת להופיע לקראת חג העשור של המדינה.

✶ פרס אוסישקין לתשי"ז הוענק למשורר אהרון ציימלין בער הפואמה הדראמאטית שלו „בין האש והישע", ולעתונאי זיו־אב בער ספרו „שלנו ער עולם". השופטים: פרופ' י. קלוזנר, צבי ויסלכסקי וז. שזר.

ברוך דגון ז"ל

הסופר ברוך דגון (פישקו) נפטר ביום ב' דראש השנה בקבוצת גבע והובא בה לקבורה. נולד ב־1876 בעיירה ברוסיה. בנעוריו היה פעיל בתנועה המהפכנית ואחר כך הצטרף לתנועה הציונית הסוציאליסטית (ס. ס.). עלה לארץ בשנת 1922. לאחר שעשה זמן קצר בעין־חרוד השתקע בתל־אביב. בשתים עשרה השנים האחרונות חי בקבוצת גבע ושימש שם במשך שנים אחדות בהוראה למבוגרים.

סיפוריו מעולם החי מכונסים בשלושה ספרים: „נפש חיה", „תעלומות החי" ו„כנף אל כנף". תלאות חייו הועלו בספרו האוטוביוגראפי „גילגולי חיים".

במצרים

✶ „רמים מתאדים", „נהר סנליות", שלהבת מקורשת", „הדחוב האחורי", „נינת דדואן" (נן־ערן), „עברי אדמה"... אלה הם אחדים מעשרות קבצי סיפורים ושירים המופיעים עתה במצרים חדשים לבקרים, מתארים או מנסים לתאר את ההווי המצרי בימינו. מבחינה ספרותית, רובם בינוניים או פחות מזה. לשונם, ביחוד לשון הריאלונים, היא המצרית המדוברת. המחברים הם צעירים הצועדים צעדיהם הראשונים בספרות.

✶ לפני בשנה הופיעה בלשון הרוסית אנתולוגיה של סיפורים מצריים נבחרים. עתה מתרגמים להונגרית שני רומאנים מצריים: „האדמה" לעבד אל־רחמן א־שרקאוי ו„המעונים על אדמות" לד"ר טהא חוסיין הירוע כ„נניר הספרות הערבית בימינו". אגב, זה האחרון עומד בראש ועדה לתרגום יצירות מופת עולמיות לערבית.

✶ בחודש אוגוסט ש"ז העלו את זכרו של הסופר המצרי אחמד אמין, במלאות שלוש שנים לפטירתו. הוא נחשב לאחד מאבות הספרות הערבית החדשה. עד יומו האחרון עמד בראש הועדה לפירסום יצירות במקור ובתרגום, שהוקמה ביזמתו ע"י משרד החינוך המצרי. במשך שלושים שנה ומעלה היה מרצה לספרות ערבית ותרבות מוסלמית בפאקולטה למדעי הרוח באוניברסיטת קאהיר. חיבר סידרת ספרים, שהם מן החשובים ביותר על תולדות האסלאם והספרות הערבית הקלאסית. ב־1939 החל להוציא שבועון בשם „תרבות", שנהפך ער מהרה לאחר מחשובי בתבי העת הספרותיים בעולם הערבי (הופיע עד לשנת ההפיכה הצבאית). אמין היה גם חבר פעיל באקדמיות ללשון הערבית בקאהיר ובדמשק. כן הירצה בשנות השלושים במכון למדעי המזרח אשר באוניברסיטה העברית בירושלים.

✶ אמין אל־ח'ולי, פרופסור לספרות ערבית באוניברסיטה הקאהירית, מכין עתה ספר על „התנועות הספרותיות במזרח התיכון ובמזרח הרחוק".

בלבנון

✶ בביירות יצאה לאור מהדורה שניה של קובץ שירים פוליטיים מאת „פלוני", הוא המשורר המוסלמי מוחמד עלי אל־חומאני. המהדורה הראשונה שיצאה לפני פחות משנה הוחרמה כולה עם הופעתה. משורר זה הוא מן הלאומנים המובהקים בין המשורדים הערבים בדורנו. את עולמו בשירה הערבית קנה בספר שיריו הראשון „חווה", שכולו ליריקה צרופה, אך לאחר מכן עבר לשירה דתית לאומנית פוליטית ההולכת בתלמי המאורעות. לפני שנים אחדות הוציא קובץ שירים, מוקדשים כולו לנביא האיסלאם מוחמד, שבשמו נקרא הקובץ. בחודש ספטמבר ש"ז זבה בפרס האקדמיה המצרית ללשון הערבית על המשת ספרי שידיו.

✶ לעומת המשורד המוסלמי הלאומני הזה, מצויים בלבנון משוררים ומספרים נוצריים, שהם הומאניסטיים בהשקפתם וביצירתם. לדוגמה, הסופר הישיש מיבאל נועיימה, שעשה שנים רבות באמריקה ואת השכלתו קנה בנצרת, בפאריז ובניו־יורק, הנחשב לגדול סופריה של לבנון בימינו. עתה יצא בביידות קובץ סיפוריו החדשים בשם „גדולות".

✶ משורד לבנוני נוצרי ישיש אחד, רופא לפי מקצועו, ניקולא פיאד, הוציא אף הוא קובץ שירים חדשים בשם „אחרי בין־ערביים". בשיריו אלה מביע המשורר את הרגשותיו בערוב יומו. והרי חרוזים אחדים מתוך שידו „עוגב קטן":

„...לא מצאתי דומה לעוגב, יותר מחיי
משוררים אומללים
גם אנחנו נושאים עוגבים בשרי החיים,
אך נוסיף לחיות עמלים
ניצור מנגינות בתוך מעמקינו,
ובאזניו של הנצח יהיו לצלילים..."

✶ מסוג אחר לגמרי הוא קובץ השירים בערבית לבנונית מדוברת בשם „נלנל" מאת המשורר העממי מישאל טראר. נושאי השירים ברובם — דלות ועוני. כידוע, בלבנון כמו במצרים, פורחת השירה העממית, הקרובה ברוחה אל הזמר העממי. גם בה נשמרים בללי השירה הקלאסית, אבל חרוזיה ומשקליה קלים ומגוונים יותר.

ליקט ז. אהרון

בצרפת

✶ המשורר הצרפתי סטיפאן מאלרמה, השפעתו היתה רבה על שידת דורו והדור שלאחריו. הוא היה ממייסדי האסכולה הסימבוליסטית. בסוף ימיו פתח „סאלון" בדירתו, וכו הפיץ את דעותיו המוזרות על השירה וצרכיה. מת בניל 56.

בצרפתית הופיע עתה ספר בשם „לא 'ליבר' די מאלארמה" („ספרו' של מאלארמה") מאת ז'אק שרר. לפנינו מחקר ראשון של התעודות, שנשארו לאחר מות המשורר, והזורעות אור רב על חייו, שירתו וביחוד מלחמת דעותיו. יש כאן בין השאר תיאור ימי ג' בשבוע שבהם היה פתוח ה„סאלון". התיאור כתוב בידי מאלארמה עצמו, והוא מלא מסתורין וסורות. ה„ספר" של מאלארמה פותח לפנינו שער להבנת נפשו המוזרה של המשורר והאנשים שעזרו על ידו. כתב הקדמה אנדי מונדור.

✶ המשורר הספרדי פרדריקו גארסיה לורקה כבש את העולם בשירתו ובמחזותיו. גם הבמה הישרא־

לית הציגה מרכריו, וכן מורגשת השפעתו על אה־רים ממשוררינו הצעירים. לפני 21 שנים, בתקופת מלחמת האזרחים, נרצח המשורר בידי אנשי פראנ־קו. תומכי המשטר ניסו למהר עצמם מכתם זה בתארם את מות המשורר כתוצאה מסיכסוך פרטי, הומוסקסואליסטי, (בנוסח זה דבק גם משורר אנגלי ירוע, רוי קאמפבל, שנלחם לצדו של פראנקו בימי מלחמת האזרחים).

„פרדריקו גארסיה לורקה" מאת ז'אן־לואי שנ־ברג יצא לפני זמן כפאריז. מצד אחד מנסה המחבר לפתור את בעית מותו של המשורר הספרדי ברוח אנשי הפאלאנגה, ללא תוספת ההשמצה; מצד שני, הוא מנסה לשפוך אור חדש על שירת לורקה. לדע־תו נרצח המשורר על ידי שונאיו הפרטיים, שניצלו לצרכיהם את האנרדלמוסיה ששררה במדינה. אין כאן פתרון סופי של הבעיה, כי אם תרומה להסברת מותו. על כל פנים אין לורקה מופיע כאן כגיבור אנטי־פאשיסטי, שמת למען אידיאה גדולה.

באנגליה

✶ משנות השלושים, שנות ההתעוררות העצומה של השירה האנגלית המודרנית, שהיתה חדורה נימה סוציאלית מובהקת, נשתיירו כיום רק משוררים מספר, שהשפעתם לא נחלשה, ואחד מהם — ג'ורג' בארקר.

כסימן לפופולאריותו משמשת העובדה של הו־פעת שיריו לעתים מזומנות, וגם תפוצתם שאינה מעטה לערך. זה עתה יצאו לאור שנים מספרי שיריו, אחד מהם הוא „כל שירי" ג'ורג' בארקר מן השנים 1930—1955, והשני: „וידויו האמיתי של ג'ורג' בארקר". מסתבר ש„וידוי" זה, והוא פואימה אומו־ביונדפית גדולה, לא הוכלל ב„כל שירי", בשל סי־רוב ההוצאה להסתבך במשפט, הואיל ובתכנו יש כאילו משום פגיעה במוסד. לכן יצאה הפואמה בהוצאה פרטית. אגב, בשעתו ביקשו לשרר פואמה זאת בדאריו הברימי ב„תכנית השלישית", אבל בית הלורדים התנגד לכך. ב„כל שירי", נכלל הדוב משירי המשורר המצטיינים בגילוי הלב, בכוח הביטוי, ובהעלאת קשת רבגונית של מראות נפש ורוח.

✶ סטיפאן ספנדר, המשורר האנגלי, ידוע יפה גם לקורא הישראלי. לפני כמה שנים סייר בארץ, לפי הזמנת המחלקה לעליית הנוער של הסוכנות היהודית, וכתב ספר על סיורו זה. בשעתו היה קרוב לשמאל ונלחם לצד השלטון החוקי במלחמת האזרחים בספרד. אולם סופו שהתאכזב מן הקומו־ניזם וסיפר על כך, יחד עם חבריו לאכזבה, בספר „האל שהכזיב".

ספנדר הוא כיום אחד משני העורכים את הירחון האנגלי המשובח „אנקאונטר", היוצא ממעם הליגה התרבותית של אירופה החפשית. הוא מש־תתף בכינוסים בינלאומיים כנציג הספרות האירופית הליברלית. בין השאר השתתף גם בכינוס של סופרי מזרח ומערב שהתקיים בוונציה בסוף 1956, שנועד להדק את קשרי התרבות והיצירה בין שני הנושים. ב„אנקאונטר" נתפרסמה נובלה ארוכה שלו שתצא בקרוב כספר ואשר רקעה הוא אותו בינוס בוונציה. שם הנובלה „עסוק בכתיבה", והיא סאטי־רה עוקצת על שורה של סופרים, שהשתתפו בכי־נוס הזה, מן המזרח ומן המערב גם יחד. ביחוד מופנים עקציו כלפי סופר הונגרי, ששלח את ידידיו הטובים ביותר לעינויים ולמוות, נגד שלושה סופ־רים סובייטיים החוזרים כתוכים על מליצות ידועות וכן נגד סופר אנגלי אחר, איש מדע, העוצם עיניו מלראות את רשע הדורנות ושני סופרים צרפתיים (סרטר הוא אחד מהם), שכל כוחם ברוב דברים, בהיקשים וסברות כרס, ללא אמת שבנפש.

בארצות הברית

✶ מעין אתנחתא בעבורתו הספרותית הרגילה, כתיבת רומאנים שרקעם משמשת כרניל קאליפורניה הדרומית, יש לראות ברומאן ההומוריסטי, „שלטונו הקצר של פיפין ה'4'", מאת הסופר האמריקאי הירוע ג'ון סטינבק. זוהי מעין פארסה, שכוונתה העיקרית היא לשעשע, אם כי חבויה בה גם נימה סאטירית מובהקת. גיבור הספר הוא תוכן־חובב צרפתי ערין נפש בשם פיפין ארנולף הריסטאל, בן 54, והוא הוא שזכה להיבחר למלך על הצרפ־תים ולהחזיר את שלטון המונרכיה אל כנו. החיים הצרפתיים של ימינו — תקוות שאבר עליהן כלח, הפיצול המדיני־מפלגתי, סוחרי אמנות ממוצא אציל ונערות מספרות (מעין פראנסואז סאגאן) שלא התבגרו במלואן ועוד ועוד ממלאים את הכמה הסיפורית הזאת.

הכל מתנהל למישרין, אבל לפתע ביקש המלך החדש לתקן שורה של תיקונים חברתיים במדינה המתפוררת. ערנותו זו מערערת את עמדתו ומלכותו מתבטלת. ההומור של הספר מגיע לעתים לשי־אים אמיתיים, אף שבכללו אין ספר זה משיג את רמת הכתיבה של „ענבי זעם" (בעל תוכן שונה לגמרי, כמובן).

ליקט X

יום סיום החוברת בידי המערכת — כ"ג תשרי תשי"ח

ספרים שנתקבלו במערכת

עיר היונה, שירים מאת נתן אלתרמן, הוצאת מחברות לספרות, תשי"ז.

אם נניע ואם לא נניע, שירים מאת משה דור, הוצאת מ. ניומן בע"מ, ת"א, תשי"ז.

אל חופו של רעיון, שירים מאת אהרן זכאי, הוצאת קרית ספר בע"מ, ירושלים, תשי"ז.

אזובי קיר, שירים מאת אבנר טריינין, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תשי"ז.

ימי ניסן, רומאן מאת צבי ארד, הוצאת ספרית פועלים, מרחביה, 1956.

אבן על פי הבאר, רומאן מאת נתן שחם, הוצאת ספרית פועלים, מרחביה, 1956.

כערער בערבה מאת מרדכי טביב, הוצאת ספרית פועלים, 1957.

כתבי אשר ברש, כרך שלישי, הוצ' „מסרה", תל־אביב, תשי"ז.

מנגינות עברית מאת היינריך היינה, תירגם יעקב כהן, הוצאת מוסר ביאליק ומסרה, 1957.

ענינים צרפתיים מאת היינריך היינה, תירגם מגרמנית שמואל פרלמן, הוצאת מוסר ביאליק עליר מסרה, ירושלים—תל־אביב, 1957.

היסטוריה חברתית ודתית של עם ישראל מאת שלום בארון, ימי קדם, חלק שלישי, הוצאת מסרה, ת"א, תשי"ז.

קווים למענק, שירים מאת יחיאל מר, הוצאת קרית ספר ירושלים, 1957.

ספר שער החסידות, תורות, שיחות, סיפורים ופרקי־תולדות של חכמי החסידות מזמן הבעש"ט ועד ימינו, בצירוף מבואות והערכות מאת אליעזר שטיינמן, הוצאת ספרים מ. ניומן, תל־אביב, תשי"ז.

יחיאל ההנדי, רומאן מאת ש. הלקין, הוצאת ספרים מ. ניומן.

לינקולן מקיבר, רומאן מאת א. ליפסקי, עברית יוסף עוזיאל, הוצאת ספרים מ. ניומן, תל־אביב, תשי"ז.

בורא התמונות, שירים מאת סנדרו רויה, הוצאת „יבול".

הפסיכולוניה בספרותנו · העתיקה בתורה שבכתב ושבעל־פה מאת ר"ר ז. הירש, מאנגלית: שושנה חן־זהבי, ספרית „רביר לעם", הוצאת רביר, תל־אביב, 1957.

כל כתבי י. ל. פרץ, כרך תשיעי: זכרונות; שירים, מתורגם על־ידי ש. מלצר, הוצאת „רביר", תל־אביב, תשי"ז.

אמני־מופת בחייהם וביצירתם, מג'וטו עד ורמייר, כתב אדיה לרנר, אנציקלופדיה „מעין", הוצאת יוסף שרברק, ת"א, 1957.

הרפתקה באנם, מעשה שהיה בים־חולה, צילם: פטר מירום, בתב: ה. רזי, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תשט"ז.

השוק הקטן, סיפורים מאת חנוך ברטוב, ספרית פועלים, מרחביה, 1957.

האש באבן, שירים מאת טוביה ריבנר, ספרית פועלים/לכל, מרחביה, תשי"ז.

איה פלוטו, החרוזים: לאה גולדברג, הציורים: ארי רון, ספרית פועלים, אנקורים, מרחביה, תשי"ז.

The Literature of Modern Israel by *Reuben Wallenrod;* Ram's Horn Books, Abelard—5 human, New York & London.

ארווה, שירים מאת יוסף בן־נגל, הוצ' „נפטון ושות'", 1957.

נשר אכזב, סיפורים מאת דוד א. רקנטי, הוצ' „הדר", תל־אביב, תשט"ז.

קו לקו, סיפורי התורה לילדי ישראל, מסודרים בידי ל. אבישי, ציורים מאת אוטו גייסמר, הוצאת ראובן מס ירושלים, 1956.

לקט סיפורים מספרות יידיש, ערך ק. א. ברתיני, הוצ' מ. ניומן, תל־אביב, תשי"ח.

גן נעול, סיפורים מאת בנימין תמוז, הוצ' שוקן, ירושלים ותל־אביב, תשי"ח.

אברהם שרון ז"ל

עם חתימת הגליון נודע לנו על מותו, בגיל ע"ד, של הסופר אברהם שרון (שבדרון), בעל האוסף הלאומי של אוטוגראפים ופורטרטים.

המנוח נודע כפובליציסט לוחם, הדוגל בתורת „הציונות האכזרית".

יהא זכרו ברוך.

העורכים: י. זמורה, ב. י. מיכלי

תוכן הענינים:

ס. יזהר
בהליכה לקראת 277

ש. שלום
מזבח 283

סיני אוקו
פילוסופיה של נימוסים 285

ליובל השבעים של ז. שניאור

שלום קרמר
על שירתו הלירית 290

י. זמורה
דיוקנו הפיוטי 294

ב. י. מיכלי
הבחנות ושובריהן 296

*

דויד פאיאנס
הייתי לי 301

אברהם ברוידס
בשפתים אילמות 302

ע. אוכמני
מ„אשראה" עד „שירה" 303

יוחנן טברסקי
שאלתו של ר' לוי יצחק 307

י. זמורה
בקורת פסולה 312

ר. אבינועם
כה סח לי אורלוגין זקן 319

י. ליכנטבום
על ארבעה מספרים 321

אוריאל אופק
אורחת 324

נחום גוטמן
בור סיד 325

ניצה בת־שאול
שני שירים 327

המשך התוכן בעמוד 4 של המעטפה

א. אמיר
קטר אקספרס בלילה 328

מ. א. ז'ק
טינא שבלב 329

שמעון גן
שיחות עם במאים ומבקרים 331

מכוננית הספרים: קווים למעגל — ש"י פנואלי; שאול ויוהנה — ג. ירדני; הרפתקה באגם — י. ס.; רשימות: מרכז ספרותי וגלגוליו — מ. שטריגלר; שלוש תמונות — ס. מיכלקוב; „רצח החפים מפשע" — י. אברהמי; כ"ה ל„גזית" — ש. ק.; ביקורת לביקורת — ב. קרוא; הערות ותגובות; משבצות — פ. ע.; ק. א"י; מאופק לאופק — ט. יוחנן; ידיעות מעולם הספרות; ספרים שנתקבלו במערכת.

„פאלק און ציון"
דו־שבועון

יוצא לאור ע"י מחלקת ההסברה של ההנהלה הציונית העולמית

בעריכת משה הורביץ

מוקדש לעניני העם בתפוצות, התנועה הציונית
ובעיותיה, מדינת ישראל לכל שטחי תייה

מקום רב חופסת בעתון הספרות
העברית ותרבות ישראל בכלל

תנאי החתימה בארץ 5 ל"י לשנה

הכתבת: הסוכנות היהודית, ירושלים / ת. ד. 92 / טלפון 4671

כתובת ההנהלה (חתימה, הפצה, מודעות): ת. ד. 4151, טלפון 23451 תל־אביב.
מחיר החתימה: לשנה — 6 ל"י, בחו"ל — 6 דולאר, חוברת בודדת — 600 פרוטה.

דפוס קואופ' „הפועל־הצעיר" בע"מ, ת"א