עכשיו

ספרות · אמנות · ביקור

עכשיו

ספרות – אמנות – ביקורת

בעריכת

ברוך חפץ

גבריאל מוקד

יהודה עמיחי

(5 - 6)

סתיו תשכ"א – 1960

מען המערכת — ת.ד. 505, ירושלים

הוצאת „אונדן" – ירושלים

A H'S H A V

LITERARY REVIEW

P. O. B. 505, Jerusalem, Israel

Copyright 1960 . Printed in Israel

כל הזכויות שמורות

נדפס בדפוס א. סטרוד ובניו, תל־אביב

העורך האחראי : שמואל בן־נאה.

לקוראינו,

בהוצאת **'עכשיו'** הופיעו, לפי־שעה, הקובץ הספרותי **'עכשיו'** מס' 4—3, **'בגינה הציבורית'**, פואימה לירית של יהודה עמיחי, וספר־שיריו של דוד אבידן: **'סיכום ביניים'**.

קובץ **'עכשיו'** הנוכחי מופיע במתכונת־מאסף מורחבת.

בעתיד ייצא **'עכשיו'** כרבעון. בהוצאת־ספרים של **'עכשיו'** מצויים בשלבי־הכנה שונים כמה ספרים בפרוזה, ביקורת ושירה.

התוכן:

דוד אבידן: שעת לא כושר (מערכת־שירים) 9

יוסף בר־יוסף: החלון (סיפור) 12

ישראל פנקס: ארבעה שירים 27

משה בן־שאול: שני שירים 31

דן מירון: הערות ל„אפרים חוזר לאספסת" 33

ריינר מריה רילקה: ארבעה שירים 54

אלזה לסקר־שילר: לברברי (שיר) 56

יהודה עמיחי: יונה בניגוה 57

אורי ברנשטיין: שלושה שירים 68

יונה דוד: שני שירים 71

עדי צמח: על שיר אחד של בן־גבירול 72

משה דור: ארבעה שירי לבנה 79

פראנץ קאפקא: ששה קטעים מ„הגילגול" 82

אהרן שבתאי: שני שירים 95

אהרן אפלפלד: פיצויים (סיפור) 98

עפרה שונית: שני שירים 117

ת. ס. אליוט: על המוסיקה בשירה 118

ת. ס. אליוט: שני שירים 126

בליז פאסקאל: תשעה קטעים מתוך ה־Pensées 131

עזרא פאונד: חמישה שירים 132

גבריאל מוקד: אפשרויות ביקורת 135

אנדד אלדן: שלושה שירים 146

נתן זך: משנה לשנה זה (שיר) 148
דוד אבידן: משורה לשורה זה 149
דליה רביקוביץ': שני שירים 154
דוד גרינברג: תחילות העריכה הפילמאית 156
דליה הרץ: שלושה שירים 173
יוסף בן־גל: יקיצה שלא לעניין (סיפור) 176
אריה סיון: חמישה שירים 183
ישראל אלירז: הערות ליצירת מ. פרוסט ובעייתיותה 188
מרג'ורי אדיכס: פגישה עם דילן תומאס 203
אריה זקס: על שיריו הראשונים של דילן תומאס 208
דילן תומאס: שלושה שירים 212
משה הנעמי: שני שירים 215
יהודה האזרחי: לעשות יפה (פרק־מסע) 216
אבנר טריינין: שני שירים 227
מלאכי בית־אריה: פועל סתום (שיר) 228

סוציולוגיה ותרבות

אריק כהן: הערות על היחס בין המחשבה החברתית לבין מדעי החברה . 229
ד. ג.: על 'אידיאולוגיה ואוטופיה' של קארל מאנהיים 238

בינו לבין עצמם

ראיון עם דוד אבידן 241
ראיון עם משה דור 246

דפים לתיאטרון

יוסף מונדי: שבירת צורות בתיאטרון אוואנגארדי 249

גדעון מירב: ספרות וזרמים רעיוניים 253
הערות 255

בגיליון זה משתתף ברישום יואב בראל

בשש אילוסטראציות ל„הגילגול" של קאפקא.

אולי הפעם

בְּבֵית־אַחַת שָׁמַע הַשּׁוֹמֵעַ
אֶת חֶרְשׁוּתוֹ מִתְקוֹמֶמֶת. אָמְנָם
מַשֶּׁהוּ גָּנַב לְאָזְנָיו. נוֹגֵעַ
וְלֹא יוֹדֵעַ. וְאָז נִפְרַם
תֵּפֶר טָרִי לְכָל אָרְכּוֹ
בְּקוֹל רִשְׁרוּשׁ חָשׁוּד, שָׁטוּחַ,
וְאָז הַזֵּמֶר אֶת שׁוֹרְקוֹ
אִבֵּד לְלֹא צַעַר. לְיַד הָרוּחַ
מַשֶּׁהוּ אָרַב לוֹ, מַשֶּׁהוּ חִכָּה
לַסִּכּוּי הַסּוֹפִי, לַסִּכּוּי הַקּוֹלֵעַ,
לַסִּכּוּי הַבָּא. וְאָז שָׁקַע
מַה שֶּׁשּׁוֹקֵעַ.

ליתר ביטחון, בירור נוסף

מִנַּיִן לִי שֶׁאֲנִי מִתְכַּוֵּן לְמַה
שֶׁאַתָּה מִתְכַּוֵּן, כְּשֶׁאַתָּה מוֹדִיעַ:
„אַתָּה מִתְכַּוֵּן
לְמַה שֶׁאֲנִי מִתְכַּוֵּן"?
בְּלִית־בְּרֵרָה יֵשׁ הֶכְרַח לְכַוֵּן
אֶת הָרְגִישׁוּת מֻחְדָּשׁ, לֹא כְּמוֹ פְּסַנְתֵּר,
שְׁנִשְׁפָּנִים עָלָיו בַּיָּד, בְּבֶרֶךְ, בְּסַנְטֵר
וְנִוָּהָרִים מְאֹד לֹא לְקַנְתֵּר,
אַף גַּם לֹא לְנַתֵּר.
יֵשׁ זְמַן אַחֵר,
בּוֹ הַשְׁמִיעָה
אֵינֶנָּה נִזּוֹנָה מִן הַשְׁמִיעָה.
וְהִיא נִמְדֶּדֶת
עַל קַו הַמַּצָּבָר, שֶׁהָעוֹבֵר
בּוֹ לֹא עָבַר, וְאַף אֵינוֹ זוֹכֵר
אִם מַשֶּׁהוּ אַחֵר
בּוֹ נִתְאַחֵר.

ובעצם, מה זה משנה

אִם אֵין מַה לְהַפְסִיד, כִּי אָז
יֵשׁ, כַּנִּרְאֶה, מַה לְהַרְוִיחַ.
אוּלַי כְּדַאי, אֲפוֹא, לְהָזִיז אָרִים
וְלִבְדֹּק מַה מֵּאֲחוֹרָיו.
אוּלַי הַקֶּרֶב
יִכָּרַע עוֹד הָעֶרֶב
בְּאַסְפַת הַשָּׁעוֹת הַמְּקֻדָּמוֹת,
הַדּוֹמוֹת
לְכָל הַשָּׁעוֹת הַמְּאֻחָרוֹת
הָאַחֲרוֹת.

הקושי העיקרי

הַצְּפִירָה הָאַחֲרוֹנָה הִיא הַמְסֻכֶּנֶת
וְהִיא הַהִזְדַּמְּנוּת שֶׁאֵינֶנָּה נִתֶּנֶת
לְתַקֵּן אֶת
הַטָּעוּן תִּקּוּן
בְּיָמָה הַמִּבְרֶשֶׁת, בְּיָמָה הַמְּצֻנֶּנֶת,
בָּהּ הַנְּסִיעָה הָאַחֲרוֹנָה מוּגֶנֶת,
בָּהּ הַיְצִיאָה הָאַחֲרוֹנָה מְסֻגֶּנֶת,
בָּהּ הַיְדִיעָה הַפִּתְאֹמִית נִשְׁמֶנֶת
עַל הַקֶּנֶה וְעַל הָרָצוּץ
וּמְאַבְחֶנֶת
בְּעֵין מְאֻמֶּנֶת
מַה לְּחוּץ וּמַה נָּחוּץ.

בינתיים, מה שיש

מַה שֶּׁיֵּשׁ הוּא שֶׁיִּהְיֶה
גַּם לְהַבָּא. מַה שֶּׁאֵין
הוּא שֶׁיְּמַאֵן לְקַבֵּל בַּזְּכִיָּה
הַצְּפוּיָה מִדַּי. וְאָז תִּקָּבַע
הַשָּׁעָה הָאַחֶרֶת, הַיּוֹתֵר טוֹבָה.

יוסף ברדיוסף / החלון

הקיץ בשל מכבר, גם ריקבונו נשרף והחורף התמהמה מאוד. פתאום, ביום שלישי ירד הגשם, ואליעזר קירשנבוים, אלמן ופקיד בארכיון של משרד ממשלתי בירושלים, נזכר שהוא בן ארבעים ואחת.

בבוקר עוד היה האוויר חם ועומד. קירשנבוים הלך לעבודתו וריח של אבק צמא גירד את נחיריו עד שהתעטש כמה פעמים, ואת הדמעות שעלו בעיניו ניגב במטפחת יבשה שחיכתה לחורף. בצוהריים יצא לאכול בפנסיון של זקנה אחת וראה שעננים נאספו במערב. ליד פתח הפנסיון היו פחי־אשפה עוברים על גדותיהם ומצחינים בשמש וזבובים אחרונים של קיץ רוחשים עליהם בתאווה חסרת־כוח. הם זוללים סעודת־אשכבה לעצמם, חשב, חכו חכו קצת. אחר הצוהריים גברה הרוח ונצטננה. עננים צעדו לאט, לאט ובהתמדה מעבר לחלון המשרד על־פני השמיים. כשיצא לחזור לביתו היה ריח גשם שיבוא נופל בכל מקום. בעיניו הכלות היה האוויר רועד מצמא ומגעגועים שעולים למעלה ומהבטחות שיורדות למטה. ברחובות היתה הרוח דוחפת וקורעת. העיר צעקה. החיש את צעדיו כדי להגיע לביתו ולראות את הגשם מהחלון. ביתו היה של אבנים כבדות ואדמדמות שהאפירו, ועמד בסימטה ליד רחובות הנביאים והחבשים. הספיק להקדים, עלה במדרגות התלויות, שמעקה ברזל ירוק להן, אל דירתו שבקומה השניה, נכנס והתייצב ליד החלון. שעה קלה אחרי־כן חשך הכול קודם עיתו, די, פתאום נאמר די, וגשם עז וכבד כרע ונפל.

הוא מיהר וסגר את שמשות החלון, הפשיל את הווילונות והיה מסתכל. היה נמוך קומה, רזה, גבו כפוף קצת וראשו זקוף הרבה, עד שסנטרו מקביל לקרקע. פניו המאורכים החרוצים עמוקות משני צדי הפה, שזיפי זקן סמיך שגולח בבוקר כבר שופכים עליהם צל אפור, היו חתומים, מאופקים בכוח. גלי נשימה עמוקים היו פותחים מדי פעם את שפתיו הקפוצות. לפני עיניו היה החלון, שצלעותיו אבנים מסותתות, אדנו לוח שיש, והוא מסורג בברזל חלוד. מעבר לחלון היה הגשם ניתך על עץ האורן שבחצר שלו, על חומת־האבן המקיפה את הבית, על הסימטה, על חומת־האבן של הבית מנגד, על גג הרעפים של הבית מנגד, על גגות אחרים ועל צמרות עצים שעלו זה מתוך זה במעלה גבעה. פנס נדלק ברחוב. אורו עבר דרך טיפות הגשם וביניהן והטיל מלבן צהוב ומסורג על קיר החדר מאחוריו וגם את

מחצית צילו העמיד שם בגובה. סורג מאוזן אחד הטיל את צילו על עיניו של קירשנבוים. הוא לחש כן, כן. זה היה נוח, שהסורג הסתיר מעיניו את האור המסנוור. זה עשרים שנה, וכלום לא השתנה, כלום. כבר קרה לו, שהתרגשות היתה תוקפת לראשונה ליד החלון ברדת היורה. הצל נח תמיד על העינים; גופו אינו גדל עוד. ואז זכר, שהנה מלאו לו לפני חודש ארבעים ואחת שנים והוא לא שם לב. ואז זכר שנשא אשה לפני שבע וחצי שנים והתאלמן לפני שבע, ושהוא לבדו כאן בארץ זה עשרים שנה, וכלום לא השתנה, כלום. כבר קרה לו, שהתרגשות היתה תוקפת אותו ביום הגשם הראשון והשנים היו חוזרות אליו כיונים אל התיבה מפחד המים.

*

הוא היה הרבה לבד. חודש ימים לפני שניגש לבחינות הגמר באוניברסיטה פסקה לבוא קיצבת הכסף מהוריו, והוא למד שכל יהודי עירו בפולין הושמדו על־ידי הגרמנים. נטש את הבחינות, הסתגר כמה שבועות בחדרו על גג בנחלת אחים וחזר רזה כשלד להר הצופים, אדיש וזר. המשיך ולמד בלא סדר, סתם כך, לנוח מן העבודות הקשות של שמירת לילה ושטיפת כלים במיסעדות וחלוקת עיתונים טרם שחר. היה מבודד, התבייש מן הבחורים, התבייש יותר מן הבחורות. לפעמים היה משוטט בשבילי הר הצופים, אולי תבוא אחריו נערה ללקט פרחים, והיה רואה את האיל מרביץ כבשים בעדרי הצאן הרועים על ההר. בלילות פקדוהו חלומות עונג והיה מתעורר מהם חוטא ואחר. השנים כיסו אותו אחת, אחת, והוא היה מתנהל נפחד וגא כמו כלב בית שהושלך לחוצות, ושגונב מפחי־אשפה של מיסעדות ומפחד כל הזמן שמא יבעט בו מישהו ויצעק כלב, שעה שיש לו שם פרטי.

במלחמת השיחרור גוייס לצבא ליחידת חיל רגלים, והיה חושב שאם ייפול לא יידעו מה שמו ויכתבו על מצבתו, "פה נקבר אברהם בן אברהם". ובשלהי הקיץ שוחרר מהצבא ושוטט ימים ארוכים ברחובות בידים ריקות ובטישטוש דעת. כשטייל פעם ליד הגבול והביט בהר הצופים ניתך גשם ראשון. רץ רטוב ברחובות עד שהגיע אל חדרו, פשט את בגדיו הלחים ונכנס עירום אל בין שמיכות הצמר המגרדות של מיטתו. סדינים לא היו לו. היה רועד בצמרמורת, דעתו נצטללה והוא זכר את אימו ואת אביו ואת אחיו ואחיותיו, וביקש שיבוא שינוי וקצת אושר, ושיהיו סדינים ותנור ובית ואשה וילדים. בימים הבאים טרח ומצא עבודה בארכיון של משרד ממשלתי ועבר לגור בחדר מרוהט טוב יותר מן הקודם.

כשהיה בן שלושים וארבע פגש אותה בספריה האוניברסיטאית בטרה־סנטה. ערב אחד הופיעה וישבה כנגדו, במרחק שני שולחנות ממנו והוסיפה ובאה בכל יום. גופה היה גדול, מלא ורך, פניה כולם לבנים־כחלחלים ועל לחייה שני כתמי אודם עז, ועיניה קטנות ואיטיות, ושערותיה ספק אדומות ספק צהובות־מכסיפות ודומות לאש כובה באפר. כבדה ועצלה היתה יושבת בלא לזוז ממקומה שעות ארוכות, ואת דפי הספרים היתה הופכת באצבע בלבד כטורדת זבוב שעלה ועמד על הציפורן. היתה לועסת מאסטיק ולסתותיה לבדן היו נעות. תוך זמן קצר גילה שנטלה פעם ספר קודש ישן ופעם ספר בלאטינית, ופעם מאמר על נוסחה מתמטית. הבין שהיא מדפדפת סתם בשביל לנוח, כמוהו. נתמלא רחמים ואחווה אליה ורצה לאמור לה,

בואי נלך מכאן שנינו יחד. אחרי כמה חודשים החלו להניע ראש זה לזה, אחר כך היו יוצאים יחד בדרכם הביתה, אחר כך הלכו לקולנוע.

לילה אחד נכנס אחריה לחדר המדרגות של בית הוריה. עלתה שלוש מדרגות, הוא נשם עמוקות והיא עמדה כאילו אמר משהו. מלבן אורו של פנס־הרחוב שכב בחדר המדרגות, נוגה חיוור עלה ממנו והיה עוטף אותה שם גבוה. השפיל את ראשו ולחש צרודות:

"סליחה, אני, אני מבקש את היד, את היד".

הושיטה לו במבוכה יד דשנה ועגולה.

"לא, לא", קרא, "את היד, את ידך, אני מבקש את ידך לחופה".

ידה חזרה לאט, לאט למקומה. נתישבה על המדרגות בכבדות ובעצלות, רגליה ובטנה נכנסו אל תוך מלבן האור, פתחה את ארנקה והעלתה משם מאסטיק אל פיה וסיפרה לו בשקט, לועסת, שעד שבאה לספריה, עד שפגש אותה, שכבה שנים רבות בבתי־חולים.

"בסוף הוציאו אותי", אמרה ברגילות ובלא יאוש, "מפני ששום דבר לא יועיל במיל. זה חור בלב עוד מהלידה. ואני עוד מעט יקברו אותי. גם עכשיו אני נשרפת".

נשימתה החרישית והאיטית לא נתערערה כלום, לא היתה בה אפילו ציפייה. לסתותיה לעסו את המאסטיק בשקדנות, כדי להיות כמו תמיד ולקבל את תדהמתו ואת הסתלקותו של המבקש מן היד בדרך הנכונה.

קירשנבוים ביקש לברוח ולא זע. רטט. הוא ביקש את ידה ולא סירבה לו, והיא רוצה בו. ואם היא חולה, מה — שאל — אושר יש ולמה לשאול כמה זמן יהיה? מה איכפת יותר? כה גדול הוא האושר, ששום אסון אינו יכול לפקדו. והוא אוהב אותה ואיך יוכל לבקש את ידה ולהסתלק. הוא חולה כמותה. הם שניהם אחד. עיניו נפקחו ונעצמו עם גלי־נשימתה האיטיים. לא הביט בה. בשפתיו היה רועד את תנועות בטנה שבתוך האור, את נשימת שדיה הגדולים בנוגה החיוור מעל האור. שמחתו עצמה. אמר בתוך עצמו, אי אפשר שכל כך הרבה חום ואהבה וילדים האצורים בתוכה בשבילו הולכים לאיבוד. נעשה לו ברור, שאם יישא אותה לאשה היא תחיה.

הוא תפס בידה, שנחה בתוך חיקה, הרימה אל פניו ונפל כרע על ברכיו באבירות ובחולשה ואמר:

"לא תמותי, לא, לא, ואני מבקש, אני רוצה לשאתך לאשה".

עמדה וראשה השקט עלה למעלה, למקום שהיה בו רק צל רחוק של האור.

"קום", רעדה נוצה בגרונה.

עמד, עיניו לחות, עדיין מתחננות וכבר מודות.

"טוב", אמרה וירדה מהמדרגה השלישית אליו.

הביא את פיו הצרוב אליה ושפתיה הרכות והלחות עטפו אותו במציצה ובשיקשוק. בכה בשקט. נתנה לו ממחטה, שריח בושם לה וריח תרופות.

את טכס החופה ערכו במסיבת בני משפחתה הקרובים, ירושלמים ותיקים,

יוצאי העיר העתיקה שגילחו את זקנם. הוא עזב את חדרו ובא אל ביתה. דירה גדולה היתה שמורה לה ריקה מאז שהיתה בת שמונה־עשרה. בת עשרים ושמונה היתה עכשיו, בתולה ומקבלת מעשי אהבתו כברכת אלוהים אחרונה ולא נעה ולא זעה מרוב העונג והתודה. שתקנית היתה נעה בדירה כמעט בלא חיוך, עושה את כל עבודות הבית באיטיות ובשלמות, משרתת אותו הרבה וכשמתפנה שוכבת וקוראת רומנים זעירים, והכול ברחש רך ולאה של תנועת חפרפרת בעפר תחוח. נישואיהם היו בסתיו וכשהיה חוזר רטוב בימי גשם מן העבודה היתה חולצת בידיה את ערדליו והוא היה מתנפל על ידיה ומנשקן עד שהיו נרטבות כסוליותיו. בלילות היו מקדימים לכבות את אור החשמל והיו מתחבקים הרבה, כאילו היה מישהו מושך בגדיהם מעליהם וכורך אותם לפי־שעה סביב מותניהם. היא מתה בחודש הששי להריונה.

את חדר המיטות עזב ועבר לגור בחדר הקטן שבדירה, לישון על ספת־הפינה הצרה. את עבודתו עשה בנאמנות וביבושת וכשעלה לדרגת סגן־מנהל הארכיון נהג בחומרה אדיבה בשני הפקידים שלמרותו. את מרבית שעות יומו היה עושה לבדו בדירתו. פעמיים בשבוע היה יוצא לשחק שח עם דוד זקן של אשתו המנוחה ופעם בחודש היה שותה תה בביתו של מנהל הארכיון. בלילות היה קורא עד שהספר היה צונח מידו ברבע לעשר או בעשר, ולעיתים רחוקות בעשר ורבע. זיכרונות וחלומות היו פוקדים אותו בימות השנה רק מעט. לפעמים, כשהיה חוזר ממשחק השח עם רדת הלילה, היו חלונות הבתים המוארים וההומים פיטפוטי ילדים מעוררים בו געגועים. כשקרא באחד מימי הסתיו לפני רדת היורה על רשת התעלות שחפרו העבדים המצריים על גדות הנילוס חשב, שגם חייו זורמים בתעלות שהוא חופר כל הזמן. לעיתים היתה שלוותו מתערערת בימי היורה, כמו מתוך זיכרון. היה יודע מראש, בתחושה, שכך יהיה והיה מצפה בשלהי הקיץ לגשם בסבלנות של איכר זקן על־מנת לקום למוחרת לעבודה.

*

עכשיו היה מסתכל. מעל גגות הרעפים ובין צמרות הברושים היתה הרוח רצה ודוחפת לפניה את טיפות־המיים הכבדות, המבריקות מאורו הצהוב של הפנס. חתול ילל, שני ענה לו והם היו צועקים בשניים. פח שיקשק על אבני מגרש עזוב. הרוח גברה ועבתה לפתע וענף אחד מעץ האורן שבחצר, ענף שהילדים נתלו עליו תמיד ודילדלו אותו, עזב את מקומו, התפרע חסר כוח כמו משוגע ונדחף בעיוות גמור הצידה עד שפגע כמעט בסורגי החלון שלו. קירשנבוים נרתע לאחור, סובב את פניו וראה את מחצית צילו בתוך מלבן האור המסורג שעל הקיר. זז הצידה ונותר רק האור, ריבועים של אור בתוך מלבן מסורג. נוגה חיוור היה עולה משם ומרחף בחדר ולנוגה ריח מוזר של בושם ישן, ואולי של תרופות.

נכנס לאיטו לחדר המיטות וסגר את הדלת מאחוריו. חלון החדר הזה היה פונה למזרח, אל חומת החצר האחורית שהיתה מוארת ממרחק על־ידי פנס שעמד בסימטה בחזית הבית. אור רך ודק, מראה לו של נוצות אפורות, נטף מן החלון אל החדר, וריח תרופות ובשמים עטה אותו. אחרי רגע התרגלו עיניו לאפרורית. היתה

שם שוב המיטה הכפולה, מכוסה מרבד ישן מימי סבתא של אשתו, מצויירת כתמים צהובים וחומים ודומה לשדרה בסתיו באירופה. כנגדה ליד הקיר שולחן התמרוקים ריק ומאובק. פעם היו בקבוקים זעירים מוערמים עליו, תרופות ובשמים ושפתונים וגלולות, כולם יחד. זכר שכשהיתה נוטלת גלולה לפיה היתה צובעת את שפתיה ואחרי שהיתה לוקחת ואלריאן היתה מנטפת בושם יסמין חריף אל מאחורי אוזניה. נתיישב על הכיסא ליד שולחן התמרוקים והביט בראי העגול שמעליו. ראשו הקרוב, כל קמטיו ברורים וחדים, היה מרחף מעל מרבד המיטה, שנראה מטושטש בשל המרחק. המרחק בינו לבין המיטה שמאחוריו, שהיה רואה אותה בראי, נראה לו כנוזל עכור, כחומר מפורש של עצבות ושל חיסרון. היה נושם אותו ביודעין דרך הראי.

אחר כך קם יגע וסובב בכל החדרים ובמיטבח ובחדרי הנוחיות, ופתח את כל המגירות ואת דלתות ארון הבגדים שהדיף נאפטאלין ודיפדף במחברותיו הישנות מן האוניברסיטה והמשיך והלך לאה וחרישי בין הרהיטים. היה נתקל לפעמים בשולחן או בכיסא, שבאור האפור לא היו להם צללים והוא לא היה בטוח אם הם באמת. גשם פסק בחוץ, רוח עמדה והוא שמע את קול נעליו ההולכות וזכר הלווייה שעברה ברחוב שלהם בפולין. השלג הראשון ירד, אחרי יום כיפורים, ומחלון ביתו ראה המון אנשים קרבים. ירד לרחוב וראה מיטה נישאת בידי ארבעה והמון אנשים עטופים, שכובעי פרווה וצעיפים מכסים את פניהם כמעט כליל, הולכים לאט, לאט ובלחישת מגפיים על שלג רך. לפניהם היה שלג לבן מכסה את הרחוב ורגליהם היו עושות אותו לבוץ. הלך בצד ההלווייה. לפתע שמע שאון רגלים רצות. אימו הטובה, לחת העיניים, הדביקה אותו, נטלה אותו בידיה, הושיבה אותו על אדן חלון סמוך, חלצה את נעליו, העלתה על רגליו זוג גרביים שני, חזרה והנעילה, נתנה בידו סוכריית תרנגול אדום על מקל ואמרה לו, עכשיו אתה יכול לשחק. הוא רץ והשיג את ההלווייה, שהתרחקה ממנו בינתיים, והיה הולך ליד האנשים ומלקק עד שהתרנגול נמס בפיו והוא חזר הביתה, כי פחד שמא יתעה. הזיכרון נעלם והוא הוסיף ושמע שאון רגלים הולכות לאט. כל אנשי ההלווייה ואימו ואביו ואחיו הלכו לכיבשנים. והירושלמים נשאו את אשתו לבית הקברות בסנהדריה. ומניין שכירים של חברא קדישא הוציאו לפני שבועיים את הזקנה הייקית הגרומה שגרה בחלון הבית ממול, זו הזקנה שהורישה את כל כספה להחזקת הכלב שלה במוסד מכובד — כך כתבה בצוואתה הערוכה על־ידי עורך־דין. הרגיש לפתע שהוא צועד לאט, לאט ובפסיעות קטנות סביב השולחן. הפיל את עצמו ברחמים על הספה. לא ידע אם כולם באמת מתים, לא ידע אם הוא חי באמת. כינס את רגליו אל חזהו והיה מוטל כעובר.

עברה שעה והוא התייגע מכל זה, חשב שחייו היו הבל הבלים ויכלו שלא להיות הבל הבלים. למה, שאל. קפץ פתאום חסר סבלנות מן הספה ורץ והדליק את כל אורות החשמל בדירה, מעל הספה ובניברשת למעלה ובחדר המיטות ובמיטבח ובמיסדרון ובחדר האמבטיה, רץ והדליק אותם בזה אחר זה כמחפש גנב. באור הצהוב זכר לא את שעוללו לו, כי את מה שהוא לא עשה, את הבחינות שלא עבר,

את נערות האוניברסיטה שלא ניגש אליהן, את הפקידה הרזה, מרכיבת המשקפיים וגדלת השדיים — כך, גדלת שדיים במפורש, חשב — שהביטה בו עד שנישאה לפני שנה, את החידושים בעבודת־הארכיון המסורבלת שלא הגיש למנהל האגף מעל ראשו של מנהל הארכיון, את הילדים שלא הוליד באיזו שהיא דרך עד היום הזה. הרגשת כוח רעבה נפלה עליו. השתוקקות וצמא ותאווה, תקיפים, תובעניים, אכלו את בשרו. הסערה שטילטלה אותו עינגה אותו עד אין קץ. נהיה מאושר.

השעון צילצל אחת עשרה והוא עצם יגע את עיניו היבשות והבוערות. פקח אותן והן היו לחות כמו אחרי בכי. כיבה את כל האורות והשאיר את האור שמעל הספה. הציע את מישכבו על הספה, פרש את הסדין, את הכר הניח והחל מתיר את כפתורי חולצתו. ראה יתוש מגודל מתעופף באור מעל הכר הלבן. אימה באה עליו וגועל נפש והוא צעק בתוך עצמו, לא, לא, לא. לבש את מעילו ויצא החוצה. כשיצא — נבוך, לא היה רגיל להיות ער בחוץ בשעת־לילה כה מאוחרת, ובכל זאת המשיך והלך לכיכר ציון. נתקנדס ונכנס לקפה וישב שם עד שכיבו את האורות קרוב לחצות. טייל קצת ובחצות חזר לכיכר הרטובה והריקה. פעמונים צילצלו מאחורי חומות העיר העתיקה במזרח. לא שמע אותם אף פעם בשעה כזו. צילצוליהם היו חטובים ובהירים, קולות בדמות עינבלים. זכר ריח אגסים של בוסר בגשמי האביב בגן הפרי של הכנסיה ליד הרחוב שלהם בפולין. שאל את עצמו, למה לא בא לכאן תמיד לשמוע, למה היה ישן בחצות, למה היה ישן בכלל כל כך הרבה. ראה את עצמו עומד ככה לבד בחצי הלילה וחשב, כמה מוזר, כמה מופלא, כמה חדש. הנצה בו תקווה רוטטת שמשהו עתיד להשתנות, שאושר יבוא בקרוב. הצילצולים פסקו. פעמון אחד התעכב והשמיע שני צילצולים אחרי כולם. הביט למעלה ללוות את הקול וראה צמרת של אקליפטוס מזדקרת למעלה ומגרדת את העננים הרצים עם הרוח. בחור ובחורה חבוקים עברו על פניו, כמעט השתפשפו בו ולא העיפו בו אפילו מבט אחד, כאילו היה בול עץ. השפיל ראשו וסילק רגליו. השניים עלו ברחוב הרב קוק לעבר רחוב הנביאים. גם הוא עלה אחר כך.

*

בחור ובחורה היו עומדים ליד שער הבית שמנגד לשער הבית שלו. ראה אותם כשנכנס לסימטה ועמד. לא ידע מי הם וחשב שאולי דיירים חדשים. מיד זיהה אותם עם השניים שעברו על פניו בכיכר ציון. נבוך. עדיין לא הבחינו בו. מיהר ונכנס לזווית אחת, שהיתה משוקעת בתוך גדר־אבנים מימין ונצטופף בצילה.

הבחור היה גבוה, על כתפיו הזקופות שיכמיה ברישול גנדרני, פניו רחבים, עצם לחיו מזדקרת ושערו צהוב וזוהר באור הפנס מלמעלה. נראה כמו גוזע. אור הפנס מעליו היה מטיל את צילו על גופה של הבחורה עד צווארה. את פניה ראה קירשנבוים עולים בזווית שבין כתפו וצווארו של הבחור. היא דיברה בקול גבוה, מתנגן ועליז. קירשנבוים שמע, לעיתים במקוטע: "התחלה נהדרת של שנה בחדר כזה, קצת באיחור, ככה אצלי... ארבע שנים בחדרים מחורבנים וסוף, סוף... וגם מקלחת לבד, תיכף תראה. והסביבה, בתים ישנים, גגות רעפים, גפנים, גרניום על החלונות, מריח? כל בית אחר לא דומה לשני, סגור לעצמו, לבד בעולם, מה

יותר טוב? והחדר בא יחד איתך, זוכר איך..." עין אחת מוארת שלה נתלחלחה וזהרה.

"שנה חמישית, ועוד לא בי.אי?", שאל הבחור באמצע דבריה.

היא לא נבהלה מזה. הוסיפה וחייכה בהתמכרות, בגילוי שלם, ואמרה: "לא היה בשביל מה למהר. אבל עכשיו... אותך ואגמור השנה והיטב. הו, תראה את החומה סביב הבית, אבנים ואבנים חצובות, אבל לא מסותתות יותר מדי. כאן הלב הישן של העיר, לא?... למקום מתאים ואיזה יללות בלילה. כל החתולים מהעיר מתאספים לכאן, אז... יחד." צחקה וגהרה אל חזו של הבחור עד שפניה נעלמו מקירשנבוים.

מטר סוחף החל יורד, הוא לא יכול להסתלק. הם עמדו שם. הבחור תפס בידה למושכה והיא חייכה. ידה מונחת ברוך ובעיגול בתוך ידו הקשה והמעשית, אחרת לגמרי מידו, ייחור של תפוז בגזע חושחש, צעדה אחת לאחור והניפה את פניה לאחור עד שנהיו קרקע כלפי השמיים. ככה עמדה. גשם כבד זרם על פניה, שיקשק וניגר אל צווארה.

"לנקות, הו, להיטהר, להתחלה חדשה", קראה.

הטיפות היו מכות על עורה בחזקה ובצפיפות וחיוכה האיר אותן. כעבור רגע ראה קירשנבוים שהפנים האלה, הצוהלים והשוקקים מיים והאדומים מצינה, לחיים שלהן נפולות קצת, עורם אדמדם וצהבהב, שקיקים דקים להן מתחת לעיניים, רמזי חריצים בצידי הפה. היא לא נערה, היא בת עשרים וחמש, ואולי עשרים ושמונה, ידע. וגם הוא, הבחור הזקוף והקשה, רואה את קמטיה ואת שנותיה בגשם שהיא שותה מאהבה אותו. תיכף הורידה את פניה, הביטה אל עיניו של הבחור, שהוא לא ראה אותן, ראתה מה שראתה, פחד רטט בפניה והיא שאלה:

"נכון?"

קירשנבוים שמע את חלקה האחרון של התשובה:

"...ולמה לילל ולהירטב כמו חתולים?"

הבחור משך אותה אחריו בתקיפות אדיבה אל השער שהוביל אל חדרה.

קירשנבוים עמד רטוב ורועד מקור כמוסיף ורואה ושומע. הגשם היה יורד מהכתם השחור של השמיים, ממלא את אור הפנס הצהוב, שוטף בפלגים על חומות האבן האפורות של הסימטה, והן, האבנים, נראו לו לפתע כמצבות על קברות נשים. התנער, הביט סביבו כחוטא ויצא מן הזווית. לאט, לאט הלך והיה דורך על הבוץ המתיז בסוליות הנעליים בלבד כמי שיוצא באמצע רסיטאל של זמרת. ולא בקו ישר עשה את דרכו אל שער ביתו. אמר לעצמו שהוא עוקף שלולית ופסע כשיכור אל המקום שעמדו בו השניים קודם מתחת לפנס. עמד שם והרגיש כאילו הוא ישן וחולם שהוא בן ארבעים ואחת ולבדו ובא באיחור. פנה אל שערו. בדירתו לא הדליק את האור, רגליו נשאוהו אל החלון ושם התפשט. בחלון אחד בבית ממול דלק אור חשמל נמוך, ליד מיטה כנראה. הו, הזקנה הייקית הגרומה שמתה לפני שבועיים היתה גרה שם. האור בחלון ההוא כבה. עצם את עיניו וחשב בבושה, הם אינם נשואים. גל של חום עבר בעל כורחו בגופו. השפיל את עיניו וראה את עירומו רועד,

משתוקק לעלות ולהציץ בחלון. נבהל ולבש בחופזה את הפיז'אמה ונכנס למיטה שהציע שעתיים קודם לכן.

שנתו נטרפה. נעקץ מדי פעם. התעורר כמה פעמים בקדחת ובפהד מפני איום לא־ברור שרובץ מעליו בקירבת מקום. האיום לבש פעם דמות מיפלצת־מיים בעלת שני ראשים ופעם שמע נביחה. כשקם בבוקר דומה היה עליו שלא ישן כלל, גם לא היה ער, ושלא היה כלום ושהזמן של הלילה אבד בתוך קמטי הסדינים, שהיו ממועכים כמו אחרי ליל אהבת קודחים מחום. לעבודה הלך בכאב ראש, חזר בהרגשת חולי ובחמש אחר הצוהריים נפל על הספה ונרדם כמו אבן.

בחמש בבוקר התעורר רענן ושליו, ודומה היה עליו שקם לחלק עיתונים. אחרי שהתרחץ ולבש בגדיו ואכל פנה אל החלון ופתח את שמשותיו לרווחה. מערב כנגדו, נתבהר ממזרח וניחוח בוקר עלה מן האור. ציוצים נשמעו. אוויר רטט כנוצת אפרוח עולה ונפרשת. חתול אפור הלך עצל וגמיש על חומת האבנים של חצרו עד שהגיע לקצה וקפץ נועז כציפור על־פני חלל השער והמשיך, והלך לאיטו על גדר הבית השכן. ואז, אחרי צפיה רוגעת, הביט לשם. החלון ההוא היה מסורג ומקושת, ושלי מרובע, חשב. ענפי גפן טיפסו בקיר האבנים של הבית וסובבו את החלון, יבשים וצהובים ומגויידים בשלכתם ומראה להם של שיכורים זקנים ורזים ישנים באור הבוקר. ענף אחד השתרבב משמאל אל החלון כנחש סקרן. השמשות היו סגורות ומאחוריהן הבהיק ויילון לבן וצח. ראה את הווילון ונשימתו גבהה. חולשה מוזרה ומבולבלת תקפתו והוא הסמיק. דימה נערה בכתונת לילה תלויה כמו ויילון בעומק מי נחל.

החלון שלו התחדש עליו בימים הבאים, כאילו קרעו אותו בשנית והחליפו את האוויר שבין סרגיו. היה עומד אצלו הרבה בקומו בבוקר ובחוזרו מן העבודה ובלילה. אם שמע את צעדיה יוצאים בראשית הלילה היה קורא עד עשר, מכבה את החשמל ומצפה במיטתו לשמוע את צעדיה החוזרים. כשחזרה לבדה היו פעמיה מצלצלים באוזניו כפעמונים נקיים של כסף. כשהיה זוג רגליים שני מתלווה לשלה היה זוכר דישדוש עקבי הצאן. היה קם ממיטתו ועומד ליד החלון ורואה איך עושים חושך. יש שהיתה יוצאת ולא היתה חוזרת. נשארה אצלו, כנראה. היה נרדם בלא יודעין באחת או בשתיים אחר חצות וליבו מדפק בהתרגשות, חסר אותה אחת וחסר אותה גם כשהיא בשניים.

ימיו ולילותיו נתפרעו מן החלון. לעבודה היה הולך באי־רצון. במשרד, בו היו שני פקידים עובדים ליד שולחנות קטנים משלו והמנהל ליד שולחן גדול משלו, היה חש תפלות ולפעמים היה מתבייש בפניהם על חלום שחלם ועל שהציץ בבוקר בסתר מחלונו ודימה שראה בטישטוש מדכא איך קמו שניים מתוך מיטה אחת מאחורי ויילון צח. היה חוזר מן העבודה בחופזה ובלהיטות אל אכילה חטופה או זללנית מאוד, אל קריאת־עיתון שאינה קולטת, אל ספר שאותיותיו נתקטנו ונהיו נקודות שחורות. שעותיו נקרעו מהפתעות. היה משוטט פתאום בכל החדרים או שהיה שוקע בזיכרונות ובחלומות. היה מכבה אור לשעה קלה בשמונה, כדי ששכנים לא יראוהו בחלון, והיה מדליק אור לפתע באחת עשרה, כי לא יכול להירדם. פעם

שקע בהסתכלות שקדנית בעץ ברוש קטוע־ראש שעמד שם רחוק, ופעם בנעלי־בית ישנות, ופעם נמלא געגועים עזים אחרי צל של ציפור שעבר על פני אור השמש המסורג שעל קיר הדרו בשעת אחר־צוהריים.

לא המיד היה צריך לעמוד ליד החלון כדי לראות. בשבועות המאוחרים של החורף נעשה לו החלון פתח של צינור זכוכית, שפתחו השני בחלון שמנגד. תנועות אור יום, פנס נדלק, גשם מצליף, ציוץ ציפורים, הכול, הכול, שהיו באים אליו דרך חלונו, היו נושאים עימהם אותה ואת אהובה ואת האוויר הסובב אותם. אוויר חדריו נעשה חם. הוא היה מלא אותם, מקנא ומאחל טוב, מפריד ומדביק, משתתף ומסתלק, כורע ברך לפניהם או מסתגר בפינתו בתוך ריח של תרופות. בלילות היה מתגלגל לפעמים על מיטתו בבדידותו, כשהם שם מעבר לשני קירות האבן, כאילו ששים אמה של מדבר רוחבה. בלילות היה גם מרגיש את אהבתם עוברת אליו דרך שני חורי החלונות, דוחסת את מיטתו כאת נקיק הסלע, והוא לא היה מוצא בה מקום לעצמו והיה מוטל עליה קופא וחרד ואוהב כאילו סיף רוחבה. בשנתו היו חלומות מבוהלים, שאין בהם דמות ויש בהם תחושה של מגע באזובים אפלים במיים, ממלאים אותו וניגרים ממנו בתענוג ובבושה.

*

שני חודשים עברו מליל הגשם ההוא ובחצות של מוצאי שבת חזרה לבדה. הלכה לאיטה ופניה לעפר, כאילו נזהרה, ועקבי נעליה הגבוהים טיפסו על כל אבני הסימטה, התנדנדו והתעקמו. לא הדליקה אור בחלונה. דימה ששמע קול בכי. נוחות מוזרה היתה בידו, שכיסתה את גופו בשמיכה. אף פעם לא חזרה לבדה במוצאי שבת.

כל השבוע ההוא היו צעדיה של זוג רגליים אחד, מנורת שולחן היתה מאירה לרוב את חלונה וכשיצאה לילה אחד חזרה מוקדם ואחת. הוא החל לפקוח עליה עין הרבה בשעות היום. קומתה היתה ממוצעת, גופה גרום קצת, גבה רחב ופסיעותיה רחבות ומפושקות. פניה, פניה אחרים — חשב, היו כבדים ובשלים בצעירותם, עיניים בהן גדולות וחמות ומתבוננות, הרבה עיניים, אפה המוצק והגדול והדק נראה לו כאפה של בעלת־אחוזה דווקא, ושפתיה הפתיעו אותו, שהיו מצויירות בקו דק ונקי. בגדי היום שלה היו טובים, חולצותיה לבנות לרוב ומגוהצות וגרביה הקצרים בנעלי היום הקלות בהירים כפרחים שנתלו לה כשהלכה. בית טוב, אבל לא הקפידו די, ואולי לא אהבו די ואולי יתומה, חשב והזה.

אוויר חדרו נתרכך. דימה, שהחלון שופך עליו יותר אור מהרגיל. בליל שלישי שמע בשנתו אצבעות דופקות על חלונו. התרגשות של מי ששומע דפיקות בחלון נשארה בו גם אחר כך. בליל חמישי חלם שמישהו יצא מהחלון שממול, ירד בענפי הגפן, שרט בדלתו כמו כלב והוא פתח וראה זקנה יקית גרומה וחבק אותה בשמחה גדולה. ער ומדמדם וישן היה רואה את עצמו איתה כאב עם בתו וכמי שמטייל ברחוב עימה וחופה עולה מגזעי העצים של המדרכות ומכסה עליהם על ספת פינה צרה. זכר הרבה את ימי לימודיו וצליל המלה סטודנט היה מדנדן באוזניו קרוב וממשי, כאילו מישהו קורא לו עכשיו, היי אתה סטודנט שם. הירבה

להסתכל בראי. מחשבות הגיוניות אמרו לו, שבן ארבעים ואחת הוא זקן. מחשבות הגיוניות יותר אמרו לו, שבן ארבעים הוא גבר במלוא כוחו.

ביום ששי חזר ממשרדו וילדה שחרחורת ויפת עיניים, אפה הזעיר והאדמדם נוזל מצינה, באה כנגדו ברחוב יפו והושיטה זר צבעונים אל פניו. נבוך וקנה ודחף את הפרחים לכיס מעילו הגדול. בבית התבייש מן הקירות ושם את הפרחים בכוס מיים על כוננית בפינה רחוקה. כל שעות אחר־הצוהריים דומה היה עליו, שהפרחים לא בכוס עומדים אלא בידה של הילדה. לקראת שבת טבל באמבטיה ולבש נקיים ונכנס לחדר המיטות. עמד רך ונוח, גבו אל ראי שולחן התמרוקים ופניו אל המיטה. שמש קרבה לשקוע בחלון השני במערב וכאן התנועעו כתמי אור בראשי העצים. המרבד שעל המיטה, העשוי כתמים צהובים וחומים, נראה לו כעלי גפן. שעה ארוכה עמד עד שהאפיר ושכח שיש מרבד של מיטה וראה רק עלים של גפן. יצא וסגר אחריו את הדלת חרש ובמתן־כבוד.

הלך אל החלון, חייך בלא חיוך אל החלון שמנגד ושאל את עצמו, כיצד יגיע. שמע ממרחק קול מתפללים "לכה דודי לקראת כלה פני שבת נקבלה". הרים את עיניו גבוה, גבוה, וכחול אפל וזוהר מילא אותן. שמע שריקה חדה ולא שם לב. החלון מנגד נפתח. ליבו היכה בפליאה. ראשה עלה אל החלון ואור מאחוריו עטף אותו בהילה.

"חכה", קראה, "אני יורדת, דוד". הביט למטה וראה איש מתחת לפנס. איך הגיע והוא לא שמע. תוך רגע היתה למטה, כאילו עפה, צהלה, התנשמה. הוא היה נמוך אפילו ממנה, סרן, מדיו מרושלים עליו, תלתלי שערו שחורים אדמדמים ופרועים כשער הרועים.

"לא היה קשה למצוא?", שאלה.

"הלכתי על פי הריח שלך", אמר בהיוך דק וחד, תפס בידה ומשכה אחריו מדדה בזריזות ובלחש על סוליות הגומי של נעלי הצנחנים שלו.

זה נמשך שלושה שבועות. מטרות כבדים, שנשאו את שארית מיטענו של החורף הקשה והקר, ירדו. רוחות עזות הצליפו והתפרעו, איי, עוד מכה אחרונה, והוא קירשנבוים לא הבין כיצד החליפה זה בזה כל כך מהר. בשאון סערה אחת שמע אנקות נשים וגברים. כשחזר בלילה מן הדוד של אשתו נראו לו הנשים שהלכו לבד ברחובות זונות. יללות החתולים הרגיזוהו כאילו שרטו בציפורני־נשים ארוכות על פח. הוא קילל אותה הרבה פעמים. פעם חשב לחפש את אביה ולספר לו. את פרחי הצבעונים השליך כבר ביום ראשון לאשפה. אחר כך התפלל שתעקור מהחלון שלה, שתסלק את רגליה הנפשקות לעיר אחרת, אל כל השדים והרוחות ותניח לו בשקט כמו פעם. ועם כל זה יכל אותו זמן, כמו בשמים עם תרופות יחד, בער עליו בשרו בתאווה גסה ונואשת אליה ונפשו היתה רחמים אליה והבנה ורצון לתקן. חלם שהיא באה אליו ערומה ורטובה מגשם ופרחי צבעונים בידיה. והבחור פסק לבוא. קירשנבוים דומה היה אז לכפות רגליים רכות שיצאו למסע רגלי, השתפשפו והאדימו וכאבו, ואחר כך העלו יבלות ונתקשו ונעשו כשרות למסע ארוך יותר.

*

היא היתה שיכורה כשחזרה בשתים אחר חצות בליל השבת הבא, ליל המסיבות וההילולות בעיר.

עד יום חמישי ירדו גשמים וביום ששי נתבהרו השמיים ונהיה חם. היא יצאה בשעה תשע והוא חיכה לה ער עד אחרי חצות באפלת חדרו. האוויר היה בשל ודשן וניחוחי ורווי אידי שלוליות בוץ ועסיסי ענפי עצים ואזובי קירות ועשבי עפר. אחר כך נרדם. רוח נשבה בענפי עץ האורן שבחצרו, התעורר מן הרעש, הקשיב ושמע צעדים משקשקים על אבני הסימטה. קפץ אל החלון. היא נשענה אל גדר אבנים בפתח הסימטה והיתה כפופה כקשת משומשת. ניתקה משם, הלכה בזיגזגים, נתקלה באבן גדולה, נדחפה קדימה ונפלה בידיה וברגליה על בוץ הסימטה כמו כלבה, וקמה בקושי והוסיפה והתנדנדה עד שהגיעה אל הזווית השקועה בחומת האבנים, שבה הסתתר הוא פעם, ושם עמדה. שיכורה, ידע, שיכוררה, צילצלה המלה באוזניו ומשהו פרוץ היה מצפה לו בה. התלבש בחופזה בחשכה, ולא את כל הכפתורים הספיק לרכוס. בסימטה הביט לצדדים לראות אם אין איש. כל החלונות היו חשכים והבתים היו סלעים מרובעים ועיוורים. למה הביט גם בחלונו שלו, החשוך. הוא לא היה בבית.

הלך אליה וראה את גבה. היתה גוהרת על אבני החומה, כמעט דבוקה אליהן, נוטה על צידה, נשענת על רגל ימין בלבד, שמאל כפופה ומדולדלת, והיתה בוכה בעייפות ובעצלות כמו מעבר לכאב, וסתם כך, תינוקת, בשביל לנשום עמוק. אף פעם לא היה קרוב אליה כל כך. עכשיו היה הכול כאן, כאן הכול והכול בוכה. לא היה לו אוויר לנשום.

אחר כך התגבר וביקש לעזור לה ולהוציאה מכאן. לא ידע מה שמה. השתעל ולא שמעה. נהם משהו ולא הבינה. העז וטפח על כתפה בראש האצבע שלו שלוש פעמים ועוד חצי פעם, שהאצבע קפצה מעצמה ונגעה בה עד שהספיק להחזיר אותה.

גבה נשם אחת כמו קודם ואז נזדעזע והתכווץ ועמד. קירשנבוים נבהל ממה שעשתה אצבעו. אמרה חנוקות מאחורי פרעות השיער:

"לך! סתלק!". ומייד, בבהלה, "לא! חכה!".

ניפנתה אליו בבת אחת כאילו נחלשה והביטה בו כל כך מוזר עד שנצטמרר. עיניה הנפוחות, שדמעות רחשו בהן כנמלים, נתלו בו קרובות, מתרפקות, אוחזות בציפורניים. מגע חם ואפל של כאב ושנאה וציפייה ואהבה והכול והכול, כמו של לבבות חיים דמיים ונושמים, עלה מעיניה אליו. בחיפזון חשב קירשנבוים, שככה מסתכלים במישהו קרוב ולא לגמרי, במישהו שעמדו איתו תחת חופה והחופה נשרפה באמצע הטכס. הדבר ארך רגע. טעות. עיניה נעצמו, סוגרו בהתאמצות ורשתות של קמטים הקיפו וכלאו אותן כאת הדגים.

כעבור רגע נפקחו עיניה והן היו ריקות, להתמיה איך אפשר לרוקן כל כך מהר. ידע שחלונו הלך אל חלונה וחלונה לא הלך אל חלונו.

"מה יש לך פה?", שאלה אותו.

נשימת פיה עלתה אל פניו והיה בה ניחוח בושם דק ושברירי, ממועך על־ידי ריח יי"ש, שהוא לא ידעו אלא מן השמועה ושהיה דומה קצת לריח תרופות,

אבל אחר לגמרי. שאל את עצמו באמת מה יש לו פה והשפיל את עיניו וראה את עירומה.

היתה עטופה באדרת כבשים צהבהבת, כנפותיה מופשלים הצידה לאחור וביניהם חולצה שלגית וצחה, ששני כפתוריה העליונים קרועים והאחרים פתוחים סתם, ומעל לפיסות הבד הלבן והממועך היה חזה עירום עד חציו. שדיה היו שם, מתרוממים במלאות ובשפע, חשופים לאור הפנס הרחוק עד פסגותיהם, עד רמזי הצל האדום של כפתורי פטמותיהם, והם מחליקים זה אל זה במורדות אגסיים כדי להיפגש באהבה בצל של השביל האמצעי, שהוביל למטה והסתבך והתאפל. עיניו נעצמו כשראה, שפתיו נפשקו וריח כבשים פרץ אל נחיריו, בושם גווילי קלף בספריה וצחנת עדר צאן בשמש וחלום העדר על נערה, מלוא הר הצופים. פקח את עיניו בהיסוס וראה שהביטה בעיניו שנעצמו ונפקחו במשהו פחד, והחלה מתנשמת. סילק את עיניו במאמץ משדיה המתרוממים והשוקעים והביט בפניה וראה את השבילים הלחים והמבהיקים של בכייה הקודם, שהם עוברים בדיוק בתוך הקמטים שמשני צידי פיה. מבולבל מאוד, עדיין זוכר ברעדה לוהטת את עירומה, ראה אותה כראות אשה קטנה ויגעה, כמותו ממש, כמותו. אמר לעצמו שהיא אהובתו משכבר, שלקתה במחלת השיכחה. שפתיו רטטו ופיו החל מדבר:

"הו, סליחה, את שאלת מה, אני, הגברת אינה צריכה לפחד, כלל לא, אני מכיר אותה מהחלון שם ממול, ראיתי כל הזמן. לא לחשוש, אדם נשוי, לא, אלמן, מתה מזמן, כאן בבית הזה שלה אני גר. כן, ועובד ממשלה, גם כן פעם סטודנט באוניברסיטה, נעים להכיר. עוד מזמן ראיתי, בהתחלה בגשם אותך ואחר כך בחלון, שם היתה גרה אשה עם כלב ליד הענבים, מתה ואת באת, ואת צעירה וצריכה להיזהר, ואני ראיתי שבכית עם ההוא ועם ההוא, צריכה להיזהר, ואני חיכיתי בלילה וקמתי בבוקר, כל הזמן את, כל הזמן אני איתך שמה בחלון..."

דיבורו נפל כמו שקם בבת אחת ובלא דעת. מזווית העיניים, מלמטה, הציץ בה ורעד. והיא עפעפיה שקעו חציים בעייפות כאילו באה עליה מנוחה. חיוך חלוש של קודח מחום עלה על חצי פיה והיא אמרה, כמו לעצמה:

"אז היה אצלי עוד מישהו במיטה? עוד?"

לחייו אדמו בכאב, גימגם משהו, השפיל את ראשו כמה שיכול, פסע אחת לאחור, כבר הרגיש איך ירוץ ויברח רחוק, רחוק, ועמד. כי היא השתעלה פתאום בקושי ובצרידות ובנאקה וגופה נזדעזע וראשה ניטלטל עד שנפל למטה. שכח שרצה לברוח, שכח הכול ושלח ידיים רועדות קדימה לתמוך בה, בילדה הקטנה אחוזת הצינה בחוץ.

היא הזדקפה קודם שנגע בה, אדומת פנים ולחת עיניים ונושמת בכבדות צנחה עייפה לאחור עם גבה אל הקיר. ואז, הו אז, ראה קירשנבוים ונתחלחל. שד שלה השמאלי, חמק מתוך החולצה והחזיה, כשהזדעזעה קודם בשיעולה, ונתחשף ויצא החוצה עירום כמינקת שיצאה לחפש את בעלה ברחוב בלילה. השד הרועד מנשימתה היה מרעיד את האוויר שהוא, קירשנבוים, נשם, ומראה נורא ופראי היה לו כשהיה תלוי ומרחף באוויר והוא בשל וכבד. נשתכר ונסחף וניסה להיעצר

ולהימלט והביט אל אוזנה, וזו היתה ליטוף נכנס בעיגול חושק של קונכיה אל תוך גופה, והביט אל רקתה וזו היתה פלח עור חלק שנהיה סבך אפל. תאוותו גאתה, בשרו בער עליו ונגש בו בשוט של אדון.

"כסי, כסי את זה, אסור, הכניסי בפנים!", קרא פתאום.

"מה?"

"את הבשר, לכסות את הבשר", צעק בלחישה.

ויותר לא יכול. קרב אליה במהירות כמו בשביל לכסות בצל גופו עליה וכרע ונפל ארצה לרגליה.

לא על שתי ברכיו כרע, על ברך אחת נפל והשניה נתכופפה בעיוות הצידה. את פניו הגהיר אל תחתיות בטנה, אל פגישת ירכיה, ובידיו לפת אותה סביב, סביב בעווית.

"היי, אתה!", צעקה צרודה ועכשיו נפחדת ועכשיו נרעשת.

הוא לא שמע. חלש ואובד חושים התפלל לרחמים, יודע שהנה תדחף אותו מעליה, שהנה תבעט בו ותדרוס. רגע עבר, ועוד אחד, ושרירי ידיו המתעוותים הרגישו את עיגולי ירכיה ונרגעו ונתחזקו ופניו נלחצו אל רוך בטנה ושמעו קול של עשב על מים. ריח תוככי גופה בא אל נחיריו עד שנגדש. אשה, אשה, אשה, לחש קול בתוכו ושפתיו נצטמאו בתקיפות. אובדנו נתפזר ואדנות באה ממנו. היה חובק דבר של אושר ומוטל היה עליו לקחתו, לגנבו אף בערפילי השיכרון, ולא לשאול יותר כלום. העבד משכרע נהיה בעל ואצבעותיו החלו לוחצות בכוח בבשרה להיכנס.

והיא נכפפה אליו בפחד ובתימהון כמו לראות מי כרע לה על ברכיים. עינית המעורפלות מיין נקרעו לרווחה, לא האמינו שאפשר. יד אחת שלה נפלה אליו עייפה, נגעה בראשי האצבעות בשערות ראשו המלבין והכבד, ספק רמזה לו שיקום וספק ליטפה אותו בשביל שיישאר. רטט של עונג ושל נחמה עבר בגופו. רחום ומוצק, ריח גופה ממלא אותו כוח, הרים אליה עיניים מודות ולחש בקול יציב מלמטה למעלה:

"כן, כן, את לי. הם הלכו, הם עזבו, אני בא, אני ארים למעלה".

"קום, קום, קום", השיבה לו בלחישה.

עמד. הביטה בו ברוך של כלב פצוע, שחובש אותו זר ולא בעליו. לא היסס הרבה. אחז בידה ומשכה. פסעה עימו שלוש, עמדה והביטה בו, פיה נפתח כמו לאמור משהו, ולא אמר כלום ונקמץ והוסיפה והלכה עימו אולי נפחדת, אולי מודה, אולי סקרנית ואולי נכבשת.

הלך איתה בסימטה. כשהגיע אל בין שני השערים עמד והביט אל זה ואל זה. בשער משמאל עברה היא עם הצהוב ועם השחור ובשער מימין עבר הוא שבע שנים לבדו. היסוסיו בטלו, קפץ את לסתותיו ומשך אותה לשער ימין, אל השער שלו. עוד לא הגיעו אל השער והוא הרגיש שהוא מכאיב לידה בלחיצתו הקשה. ולמה למשוך, ולמה למשוך. סילק את ידו כליל מזרועה. היא הלכה אחריו מרוככת ויגעה ולא יודעת, כמו בקשתו האילמת מושכת אותה בזרועה.

לא העלה אור בדירה. הגיעו ועמדו מול החלון. שני צללים היו באור המסורג שעל הקיר. אור הפנס הביא אותה לכאן סוף, סוף. סגר את תריסי הברזל של החלון וציריהם חרקו בחלודתם, שלא השתמש בהם כל החורף ההוא. אחז בכף ידה והביא אותה בחשכה אל שפת הספה הצרה. נשימתה עלתה אליו כבדה וחרישית ונוטפת ניחוחות כוהל וגוף חי. הביט בה וראה רק צל כהה. ואז שכח את כל הפרטים ואת כל העובדות, מי היא ומהיכן באה ואם היו לה אהובים ואיך היא נראית. נעלמת בחשכה ונושמת את ניחוחותיה נעשתה לו חשובה ומלאה מאוד, כל האוויר שהוא נושם עכשיו ושנשם כל השנים, כל געגועיו, כל שחסר לו, כל הבית הזה, בעלת האחוזה שלו. נשימותיו נתרגשו. הניע בראשו הנה והנה, מהסס עוד רגע, ותיכף הרים סנטרו גבוה כנוגח בתנועה נואשת, תפס בראשי אצבעותיו בכף ידה ונשא אותה אחריו אל חדר המיטה הכפולה.

אור דק, זה האור שבא מן הפנס בחזית והקיף את הבית ופגע בחומת־האבן האחורית וחזר ונכנס אל הבית בחלונו האחורי, היה כאן. הביא אותה אל המיטה וראה את הכתמים הצהובים של המרבד מאחוריה וחשב, אולי אוריד את המרבד, והחליט, לא, לא. עמדה בעיניים עצומות. קרב אליה והיה נושם גבוה ורחוק. עפעפיה המושפלים נרעדו מגלי נשימותיו והתרוממו קצת למעלה. הביטה בו, פיה נפתח בהתאמצות ואמר, אבל.... ונסגר בהתאמצות גדולה יותר, שעיניה ראו את מבטי עיניו. עפעפיה חזרו וירדו. הוא הפשיט את בגדיה בלהיטות ובלחש כצמא חופר בור בעפר. היא עמדה עירומה, לבנה, בלי צל, קלה כנוצה. נוראה ואיומה היתה לו, חי ולא הוא, איתו ולא הוא, געגועיו ולא הוא, תאוותו ולא הוא, הכול והוא, ולא הוא, לא הוא. איפה הוא. לא פשט את כל בגדיו. נפל איתה על המרבד שעל המיטה. רוחשת בענגיה ואובדת בהם וביינה הישן, זכרה בצלילות דעת להביא את עונגו בכאב אל המרבד. אחר כך ליטפה את שערותיו בליאות רכה ונרדמה.

שכב לידה ער ונקי וגא ומברך ועיניו פקוחות. היא, הישנה לידו, נהיתה המנוחה של גופו. פעמונים צילצלו מן העיר העתיקה והיו מתרבים כל שעה. הוא, שהיה בילדותו תלמיד שקדן ושקט, זכר שזרקו אותו פעם אחת מן השיעור הראשון בבית־הספר שלא באשמתו והוא התבייש לחזור הביתה וחיכה בחצר ובכל שעה היו ילדים נוספים נזרקים מן השיעורים, באים ומתרבים. השמיים כחלו ולילה ניגר לאט, לאט החוצה. אור הציץ במזרח. זכר ששבע שנים עברו עד שחזר וראה ממיטתו זו ומביתו אור עולה במזרח. נמלא אושר וחשב, כמה התמהמה זה לבוא, כמה קשיים עבר, ואף על פי כן הוא בא. לא יכול להכיל עוד וקם מן המיטה. הביט בה, שהיתה ישנה בין עלי גפן, מכוסה בשמיכה שהטיל עליה עוד קודם וגופו התעורר אליה ועכשיו בשביל לשמוח בה והוא הרגיעו, תן לה לישון, עוד יבואו לילות. הביט החוצה בחלון עד ששמש זרחה ועיניו נעצמו מקרניה. סובב את גבו אל החלון ואת פניו אליה ואור שמש הטיל את צילו של קירשנבוים, חזק ובולט, אל הריק המואר. עמד והביט בצל עד שחש עייפות נעימה, לישון. החליט שלא יילך לעבודה ביום הזה. חופשת נישואים, חשב בקונדסות. עזב את מקומו על סף החלון בשביל ללכת אל המיטה, ואור מלא של שמש נפל על פניה של הנרדמת.

עיניה שנפקחו בבהלה היו אדומות, שקיקים שחורים מתחת להן. הביטה לכאן ולכאן, שפן שנלכד באור זרקורי מכונית על הדרך, עד שעיניה נתקלו בו והשתוממו, כאילו ראתה אותו לראשונה. אחר כך הבינה ועפעפיה שפלו. היפנה אליה את גבו והיא קמה והתלבשה. היתה לבושה בבגדי הלילה שלה, נעולה בנעליים בעלי העקבים הגבוהים והדקים, ובאור הבוקר נראתה כמו חתיכת לילה שנעקרה ממקומה ונפלה. הביט בה בעיניים רכות ומאושרות. השיבה לו בחיוך חלוש, כחולה קודחת שאינה מצויה כאן ופנתה אל שולחן התמרוקים ועמדה מול הראי המעוגל. העלתה מסרק צהוב מארנקה, והיתה מסרקת את שערותיה בתנועות יד קשות ותכליתיות, בשקדנות ובמסירות, כמו אין לה כלום מלבד שערותיה. קירשנבוים נמלא פחד כשראה מן הצד את עיניה שבראי. הן הביטו אל עצמן במרירות, בשנאה עייפה ובבוז יגע. רק סיימה, קפץ לעומתה וקרא:

"קפה, ארוחת בוקר, אני אכין".

הביטה בו בליאות, עפעפיה נפלו על שליש קומת העיניים, קצות שפתיה נתמתחו במעין חיוך שביקש להיות דורש טוב ולא הצליח, ואז אמרה:

"יש לי, משלי, אצלי". התנשמה, והוסיפה כמתנצלת, "תודה, אני פשוט ממהרת".

היא יצאה בשיקשוק עקבים.

הלך אל החלון כמו הולך איתה, ובכל זאת ידע שהוא לבדו. פתח את התריסים, שסגר בלילה כשנכנסה לביתו, והביט וראה איך היא יוצאת מן השער שלו, חוצה את הסימטה ונכנסת אל השער מנגד. פתאום הביאה בו התנועה הזאת משער אל שער עצבות מרה.

הוא חיכה לה בלילה הבא, ליל יום שני, בדירתו. לא אצל החלון עמד, גם לא הביט בחלונה. בחשכה ישב על כיסא זקוף־מיסעד ליד השולחן שבחדרו והיה מסתכל כל הזמן במפית לבנה רקומה שנחה באמצע השולחן, עד שנרדם לפנות בוקר בישיבה.

בליל יום שלישי דלק אור על שולחן בחלון חדרה. בשעה אחת־עשרה ירד מביתו, ללכת אליה, וכשהגיע אל שער ביתה החל רועד באימה וחזר בריצה הביתה.

בלילה השלישי, בליל יום רביעי, חזרה חצי שעה אחרי חצות עם אחד.

הוא סגר את תריסי הברזל של החלון ולא פתח אותם עוד. בלילות היה שומע מחשכת התריס צעדים של ארבע רגלי ברזל. עד שלא יכול לשאת עוד. הוא מכר את הדירה, דירת אשתו, ועקר למקום אחר.

לעולם לא יביע כל

לְעוֹלָם לֹא יַבִּיעַ כֹּל שֶׁהוּא מַרְגִּישׁ
וּכְשֶׁהוּא נִגְמָר בַּסּוֹף וְהוּא מַגִּישׁ
אֶת תֵּיבַת־הַחוֹל שֶׁלּוֹ. הַדַּק וְהָרְגִישׁ.
לִמְמָנִים עָלָיו, בְּמֶכֶס הֶחָדִישׁ
וְעוֹמֵד מַרְצִיד שָׁם
מִפַּחַד הַהִתְוַדְּעוּת הַחֲדָשָׁה
וְאוֹמֵר: אֲנִי אִישׁ
שֶׁלֹּא כְּפִי דָּבָר, שֶׁטֶן רַק אֲבָנָיו לְחוֹל.
בְּבַקָּשָׁה לִפְתֹּחַ וְלִרְאוֹת. זֶה מַה שֶּׁיֵּשׁ לִי. אַחֶרֶת אֵינֶנִּי יָכוֹל
וְעָלַי לְהַסְפִּיק עוֹד לִנְסֹעַ וְלַחֲזוֹר —
אָז הֵם לוֹקְחִים אוֹתוֹ
וּבוֹחֲנִים אוֹתוֹ וּבְמַצָּלַת הַנְּחוּשָׁה
הֵם מַצָּלִים אוֹתוֹ וְשׁוּב הֵם
מוֹרִידִים אוֹתוֹ, וְגַם שׁוֹקְלִים אוֹתוֹ.
אַחַר־כָּךְ נוֹתְנִים לוֹ לַעֲבֹר. לְיַד הַכְּבִישׁ
מַחֲזִירִים לוֹ אֶת תֵּיבַת־הַחוֹל שֶׁלּוֹ, הַדַּק וְהָרְגִישׁ,
טוֹפְחִים לוֹ עַל שִׁכְמוֹ וְשׁוֹאֲלִים אוֹתוֹ:
„אֲדֹנִי, צָכְשָׁו. אֵיךְ צָכְשָׁו אֲדֹנִי מַרְגִּישׁ?"

שיר של מיכלית

יֵשׁ בִּי דְּאָגָה
כְּמוֹ בְּמִיכָלִית
אַחֲרָאִית.

אֲנִי נָע־וָנָד, זָהִיר,
בְּיָם הַפָּחוּחַ
לְנְמַלִּים חֲשׁוּבִים.

תָּמִיד בּוֹדְקִים
וּמְתַקְּנִים אֶצְלִי, לְבַל
אֶמְצַל.
תָּמִיד שָׂבִים וּמְמַלְּאִים אוֹתִי
בְּדֶלֶק הַמְסָכָּן.
תָּמִיד אוֹמְרִים לִי
לֵךְ עַכְשָׁו. אַתָּה מְתֻקָּן.

לִפְעָמִים עוֹבְרוֹת
לְיָדִי אֳנִיוֹת־סוֹחֵר
עֲלִיזוֹת.

הָיִיתִי רוֹצֶה לְהַחְלִיף
עִמָּן אוֹתוֹת־דְּגָלִים
צִבְעוֹנִיִּים. אֲבָל
אֵינֶנִּי יָכוֹל. אֲנִי מַפְלִיג
לְתַפְקִיד הָרְצִינִי.

בַּלֵּילוֹת חוֹתֶרֶת בִּי
הָרוּחַ הַמַּרְפָּה, הַמְסַפֶּרֶת לִי.
אֲבָל אֲנִי מַפְלִיג
לְתַפְקִיד הָרְצִינִי.

הַמִּטְעָן שׁוֹמֵר עָלַי וַאֲנִי
עָלָיו. שְׁגִינוּ
חֲמוּרִים מְאֹד.

פַּעַם אֶפְרֹק אוֹתוֹ
כְּמוֹ בּוּצָה
עַל יַד פַּאמַאגוּסְטָה
עַל יַד פַּאמַאגוּסְטָה.

שִׁיר יָם־תִּיכוֹנִי

מִבֶּטֶן הַסְּפִינָה. הַשָּׁטָה
לְמֶרְחַקִּים, אֲנִי
נִבָּט קָשׁוּב.

הַמַּיִם מְרַחֲמִים. הָעֶרֶב
כְּמוֹ לִפְנֵי אֶלֶף
שָׁנָה.

בַּיָּם הָעַתִּיק שֶׁלָּנוּ
אֵין חָדָשׁ.
רַק הָרוּחַ מְשַׁתֶּנָּה.

אֵינֶנִּי חוֹשֵׁב
שֶׁהֶחְמַצְתִּי מַשֶּׁהוּ.
כֹּל שֶׁנִּתַּן מֵאָז
הוּא מַתָּנָה.

פֶּצַע בָּא
סוֹחֵר פְּלוֹרֶנְטִינִי
וְהִצִּיעַ
זְכוּכִית אֲדֻמָּה.
בְּשְׁנַת אֶלֶף
אַרְבַּע מֵאוֹת וְאַסְתְּ זֶה הָיָה.
לֹא הָיָה
לִי מָה לְתֵת
בַּעֲבוּרָהּ. וְהוּא שָׁב.
אֶקְנֶה אוֹתָהּ צַכְשָׁו.

כְּמוֹ לִפְנֵי אֶלֶף
שָׁנָה, גַּם הָעֶרֶב.

*

מָה עוֹשָׂה אֲנִיָּה כְּשֶׁהִיא
נִשְׁאֶרֶת רֵיקָה?
הִיא צָפָה, הִיא צָפָה, הִיא צָפָה.
לְאַף אֶחָד אֵינָהּ מְחַכָּה.
אֶת בֶּטֶן־הַיָּם הִיא סוֹרֶטֶת
בְּמַחֲשָׁבָה, לֹא
גַּבְרִית כְּמוֹ קֹדֶם, לֹא
פּוֹצַעַת, בְּלִי טְצִינָה וּפְרִיקָה,
נִכְנָס בָּהּ שִׁגָּעוֹן וְהִיא צָפָה
אֲפִלּוּ לִשְׁקַע אֵינָהּ יְכוֹלָה.

מָה עוֹשָׂה אֲנִיָּה כְּשֶׁאֵל
מְחוֹז חֻפְצָהּ מַגִּיעָה?
הִיא שׁוֹרֶקֶת שְׁרִיקָה יְחִידָה וְסָדָה
וְהִיא מוּכָנָה לִקְרָאתוֹ וּמְחֻדָּדָה
וּכְשֶׁחֻפְצָהּ לֹא בָּא הִיא צָפָה
סָבִיב לְצַצְמָהּ וְסָבִיב
לִמְחוֹזָהּ. וְיֵשׁ בָּהּ רָצוֹן לַעֲשׂוֹת
אֶת כָּל הַדֶּרֶךְ הַזֹּאת חֲזָרָה.
הִיא חוֹלָה אֶת הַמַּיִם וְחוֹלָה
אֶת הַחוֹל וְלִמְנֹעַ אֵינָהּ יְכוֹלָה.

וּכְשֶׁהִיא רֵיקָה הִיא שׁוֹאֶלֶת
מִי מִלֵּא אוֹתָהּ וּמִי הֵרִיקָהּ.
אֲבָל כָּל הַזְּמַן הִיא צָפָה
הַזִּכָּרוֹן אוֹכֵל אֶת מוֹחָהּ
וְהִיא רוֹצָה לָעוּף אֲבָל לֹא צָפָה
וּכְשֶׁהִיא שׁוֹכַחַת יֵשׁ בָּהּ
תְּשִׁישׁוּת שִׁגָּעוֹנִית וּמְתוּקָה וְקַלָּה
אֲבָל לִשְׁקַע אֵינָהּ יְכוֹלָה.

וְלָכֵן הִיא צָפָה הִיא צָפָה הִיא צָפָה.

משה בן־שאול / שני שירים

*

הִסְתַּחֵף עִם מַיִם כְּפֵרוּר כְּרֻכָּר
צְצָמוֹת גּוּפְךָ עִם נְשִׁבַּת רוּחַ
וְשׁוּב רַק נַפְשְׁךָ צְחַת־קְרָה
בָּחָלָל תְּשׁוּט.

לְבַד טַיְפוּן, וּלְבַד תִּפְנֶה
אֶל כּוֹכָבֶיךָ.

רַסָּק. רַסָּק מִן הַדְּמָמִים. כְּקוֹ הַדְּמְדּוּמִים.
חֹק הַשְּׁוָרִים בָּאָרֶץ: יְרוּץ טוֹרוֹ
דּוֹקֵר עֵינַיִם
מֵאוֹת מֵאָיִם
מְשֻׁלְהָב.

וּפֶה רוּחוֹת קַלּוֹת, קְלִילוֹת, מְהֻלָּלוֹת. שְׁנָהָב.

מכתב

בּוֹאָה מוֹנָמִי, בּוֹא אוּד אוֹבֵד
בְּשָׁעַת הַפִּלְיוֹנוֹת מַפְלִיגָה הָרַכֶּבֶת הָרִאשׁוֹנָה
מֵאֶרֶץ פִּרְפּוּרֵי הַצִּפֳּרִים.
גַּדֵּשׁ אֶת הֶמְיוֹתַיִךְ. יֵלְכוּ עִם הַסְּפָרִים.
עִם רְצִינוּת־הָאָשׁ הַיְשָׁנָה
וְסִקּוּסֵי

אַתְּה יוֹדֵעַ מָה. תִּקָּנֶה
רַק כַּרְטִיסֵי הָלוֹךְ וְאַל תִּמְנֶה אֶת הַמַּעוֹת.

שׁוּבָה שׁוּב קְשִׁישֵׁי אִישׁ הֶעָשָׁן
פְּעוּי־פֶּה, חַטָּט, קַר־נְהָמוֹת.
רוֹקֵן אֶת הַצִּקְלוֹן מִשְּׁצָת יוֹמְךָ.
אָז בְּהָמוֹט בֵּיתְךָ
תִּפְרַח. וּבְמְנוּסַת
הָאֶפְלָה תֵּצֵת כְּמוֹ שְׁבִיבִים.

לוֹן נָא לוֹ נְתָנוּךָ צַל הַסִּפּוּן.
מוֹנָמִי בֵּין צַחֲצָחוֹת הַפַּח. עִם הֶעָבִים
וְהַשָּׁבִים שְׁבִמְלַחֲכֵי הַיָּם.
הַקְּאָתוֹת יַחְלִפוּ צַל פָּנֶיךָ. אֶת מִשְׁיָן
יְפַרְקוּ. פְּלוּמָתָן רַכָּה. אֵתָן עִם הַשָּׁבוֹת
אֵלַי

אַתָּה יוֹדֵעַ אָן. בְּרִדְתְּךָ
אֶת שׁוֹאֲלֵי הַשְּׁאֵלוֹת תִּשְׁאַל לְאָן
נוֹסְעוֹת הָרַכָּבוֹת וּלְאָן
מַפְלִיג הַיָּם
בַּחֲזָרָה.

חֲזֹר מוֹנָמִי. חֲזֹר אֶל אַרְצְךָ נִצָּן קָמֵל.
בְּשָׁעַת הַגַּעְגּוּעִים מַפְלִיגָה הָרַכֶּבֶת הָאַחֲרוֹנָה.
כִּי מִי יֶעֱרַב לְךָ כָּאן שְׁלוֹ־נְדוּדִים עָיֵף.
עִם הֶמְיוֹתַיִךְ הַכְּרוּתוֹת וְחַלִּילְךָ הַמִּתְצַלֵּף
תֵּלֵךְ. אֶל רְצִינוּת־הָאָשׁ הַיְשָׁנָה
וְסִקּוּסֶיךָ.

דן מירון / הערות ל„אפרים חוזר לאספסת"*

א.

הופעתו של „אפרים חוזר לאספסת" לפני עשרים ושתים שנה ב„גליונות"[1] עמדה בסימן התמיהה וההשתאות לעצמיות החריפה והמובהקת ולכוח הרגשי והתיאורי, שנתגלו במעשה ידיו של צעיר מתחיל. מעטים המספרים העבריים, שזכו להתוודעות־בכורה לקהל־קוראיהם כהתוודעות זו, שלה זכה יזהר הצעיר בסיפורו הראשון. ההשתאות והתמיהה הגיעו בזמן קצר למדי גם לביטוי מנוסח ומפורש של הערכה ביקורתית בלתי־מסתייגת. שלוש שנים אחר פירסום הסיפור הראשון תיאר אחד המבקרים את שלוש הנובילות המוקדמות של הצעיר בן הכ„ג כ„פרוזה חדשה ואינטנסיבית, החורשת מעניתה עמוק־עמוק — ודווקא בשדה החיים החדשים בארץ, שרבים העלו שם בעינם ובעיטם רק את קרומם החיצוני"[2]. גם כיום אי־אפשר שלא להשתאות לנחשוניות האמנותית, שגילה יזהר בסיפורו הראשון. מרחק הזמן, וכן התפתחותה המאוחרת של יצירת יזהר עצמה, מקילים עלינו כיום את סימון הפגמים ואותות־הבוסר המרובים שבסיפור, כגון התפרים המיבניים הגלויים־לעין וחוסר הביטחון בעיצוב דמותה של נחמה, אי־הבהירות שבה שרויים גם כמה מעיקרי עולמו החווייתי של אפרים עצמו והרגעים שבהם נעשית הרגישות הדקיקה של הסיפור לרגשנות מעובה. אך בכל אלה אין כדי לטשטש את מהותם המפתיעה של ההישג התיאורי ושל התנופה הסיגנונית, שנדחסו אל השורות הסמיכות של הסיפור בכוח לחץ פנימי מוחש ומרשים. למן פתיחתה הטופחנית של דלת חדר־האוכל שבפתיחת הסיפור ועד לנעילתה של הדלת בנעילתו אחוז „אפרים חוזר לאספסת" תנופה אחת של פורקן אמנותי ראשון וגדול, ותנופה זו מעמידה אותו, למרות כל פגמיו, בין יצירותיו העיקריות של יזהר גם כיום.

כיום ניתן לנו להשתאות לסיפור־הבכורים של יזהר גם מבחינה אחרת. בדיקת טיבו של סיפור זה לאור התפתחותה של יצירת יזהר במשך עשרים השנה, שבין „אפרים חוזר לאספסת" לבין „ימי צקלג", עשויה לברר את מהותה של קפיצת־הדרך האמנותית, שקופלה בו. יזהר גילה בסיפור ראשון זה כמעט את כל הגורמים

---

* פרק מתוך מסה על יצירת יזהר.

האמנותיים, שגילויים עולה למספרים רבים בשנים ארוכות של חיבוטים וחיפושים, הוא גילה בו את הסממנים העיקריים של סיגנונו, את גופי־היסוד של העולמות החווייתיים והתיאוריים, שפותחו לאחר־מכן בסיפוריו האחרים, ולכל־לראש — את גיבורו, הגיבור היזהרי האחד, העתיד להתפתח בווריאציות מסיפור לסיפור ומתקופה לתקופה ביצירתו. ניתן לומר, שב"אפרים חוזר לאספסת" קבעה לעצמה יצירת יזהר מיסגרת, שהורחבה, אך לא נפרצה, עד היום.

הכניסה לעולמה של יצירת יזהר ולעולמו של הגיבור היזהרי דרך "אפרים חוזר לאספסת" מוצדקת, איפוא, לא רק מן הבחינה הכרונולוגית, אלא אף מבחינת המהות והאופי. דרכי התיאור והסיפור, המשמשות כאן, הן דרכי־אב של תיאור וסיפור ביצירת יזהר כולה; אפרים עצמו הוא דמות־האב של גיבורי יצירה זו.

עם זאת יש להיזהר, שלא למעט גם את חשיבות ה ה ב ד ל, שבין דמותו של אפרים לבין דמויות הגיבורים הראשיים ביצירתו המאוחרת של יזהר. את ראשית הופעתו של יזהר נוהגים לסמן בתאריך הראשית והפתיחה של הופעת הדור הספרותי בן הארץ, "ולאו דווקא משום טעמים שבכרונולוגיה", אלא בעיקר "בזכות האיכות החברתית החדשה המתגלה בו"[3]. סימון זה נכון הוא בעיקרו, אך אין הוא צריך להאפיל על מהותו החברתית והסיפורית המיוחדת של אפרים. יזהר הוא באמת "סופרו המובהק של הדור ה ש נ י בארץ"[4], אבל אפרים, גיבורו הראשון, אינו שייך, לפי תולדתו החברתית ולפי קורות עולמו הרוחני, לדור "שני" זה. בעובדה זו אין כדי לבטל את הקירבה הרוחנית המהותית, שבין אפרים לבין גיבורי סיפורים כגון "שירה של חצות", "השבוי", או "בטרם יציאה", שכולם בנים מובהקים לדור השני. עם זאת קובעת היא בינו לבינם גם פדות של הבדל עמוק.

אפרים הוא הגיבור הראשי היחיד בסיפורי יזהר, שאחת מן התימות העיקריות של עולמו היא נהיית היגון, שמחמת חווייה של ה ז ד ק נ ו ת, ושמעוצר געגועים נוסטאלגיים לעבר חברתי ואישי של נעורים רחוקים. רוב גיבוריו הטיפוסיים של יזהר נתונים בעצם ימי עלומיהם. אין בכך כדי לומר, שיצירת יזהר אינה מעמידה במרכזה אלא גיבורים עולי־ימים. תיאור קבוצת קודחי הבאר שב"בפאתי נגב", או קבוצת המגינים שב"בחורשה אשר בגבעה", כולל קטעים נכבדים ומרשימים, שעיקרם כניסה לעולמו של אדם, המתרחק ממעגל הנעורים, כגון פועל ותיק וחסון, החש בראשית ההתרופפות של גופו (ריגאי ב"בפאתי נגב"), או של איש לאשה ואב לילד, הנזכר דווקא ברגעי־הסכנה הגדולים ברגעים נושנים של קירבה מבויישת ראשונה בינו לבין הנערה, שנעשתה אחר־מכן לאשתו (יעקב ב"בחורשה אשר בגבעה"); אלא שלעיתים רחוקות ביותר מניח יזהר לגיבורים אלה לקבוע את עיקר המיגוון של הסיפור. קודמים להם תמיד בחשיבותם ובמרכזיותם אלה, שלבטיהם לבטי נעורים ותהייתם נעוצה במקור תהיית הנוער אל מול פני הבלתי־נודע, שבעתיד לבוא. תופעה לא־ריקה ממשמעות חברתית רחבה היא צמידות בלתי־מתרופפת זו של הסיפור היזהרי לדמותו של האיש הצעיר. גם משיצא יזהר את התחום הכרונולוגי־הביולוגי המקובל של "צעירות" לא פסקו העלומים מהיות נושאה העיקרי של יצירתו. אדרבא, ככל שהולך יזהר עצמו ומתקרב לשנות בינה

ועצה הולכים גיבוריו ונעשים צעירים יותר בגילם (גיבורי "ימי צקלג" הם נערים, ממש). מבחינה זו, כמו גם מבחינות מרובות אחרות, מעמידה יצירת יזהר עולם ספרותי אופייני לקיבוץ חברתי, שתנאי־קיומו ההיסטוריים הסיטו את נקודת־הכובד של האידיאלים החברתיים שלו מן הבשלות וההישג של הבגרות אל התנופה והקורבן של הנעורים. יצירת יזהר לא היתה יכולה להיווצר כמות שהיא מחוץ לתחומיו הרוחניים של עולם חברתי, שעשה את מושג ה"נוער" לאידיאל מיתולוגי כמעט. גם עולמו של אפרים קשור קשר הדוק באידיאל של הוויטאליזם שב"נוער"; אפרים עצמו הוא, מכל מקום, גיבור מזדקן. סימון הווייתו ולבטיו כהווייה של "לבטי נוער" (על־פי ד. כנעני[5]) נובע מטעות אופטית לא־מקרית, כנראה, שמקורה בזיהוי הגיבור הבוגר עם המחבר הצעיר. אפרים אינו חסר סימנים של "אדולסצנטיות" שנתמשכה, אלא שעשויים אנו להשתבש בכללות התפישה בפאתוס המיוחד שלו, במתיחות המיוחדת של הדרמה שלו, אם נתעלם מן המוטיביקה הנוסטאלגית של הסיפור. המומנט הפאתטי והטראגי בדרמה של אפרים כרוך בתודעה המתמדת של אובדן השנים שחלפו, ושל ריקות השנים החולפות, בלא שהביאו פורקן ופירעון ל"חוב" אישי גדול, שחב אפרים לעצמו יותר ויותר בחלוף הימים. מומנט פאתטי זה ניגלה לנו עם כניסתו של אפרים לחדר־האוכל בראשית הסיפור. הרהוריו של אפרים, המתבונן בחבריו, חברי הקיבוץ, המזכירים לעצמם את ההתלהבות של הימים הראשונים ב"אתערותא" של זמר, צמודים למוטיב ההזדקנות והכמישה. הוא מרכז את מבטו בפניו של דוב, "היושב זקוף וידיו שלובות על חזהו, רציני, מקומט ומחורץ, ובשערו מבשלת שיבה (בן כמה הוא בעצם?)", ובשרה, המתבוננת בפרקי אצבעותיה מתוך היסח הדעת ("כבר צפד וקומט עור כף היד"). הסתכלות זו מוליכה אותו מייד אל המוטיב הנוסטאלגי של "אותם ימים", אותם ימים, שבהם היה דוב זה, שב הבלורית, "מטיח פזמון אוקראיני בריקוע רגלים וטלטול בלורית", וצפורה זו, הכנוסה עתה במושבה ובהרהוריה, היתה "צפורה של ימי הכבישים (אותם הימים!)" (181—182).

מוקד עולמו הנוסטאלגי של אפרים מצוי, איפוא, בימי הסער והפרץ של העלייה השלישית, ימי הכבישים ושירת הפטיש וה"הי" ("הי־מולדת והי־לבי והי־עמל והי־בונים"), אלה הימים, שגיבורי "ימי צקלג" רואים בהם מקור לזרותו של דור הוריהם, דור "שכור" ותמהוני ("דור מופלא הזקנים שלנו — — — אותו פאתוס שהיה להם, וכמעט אבד נאתנו. — — — העבודה שיכרה אותם. גם הרגיעה גם הפעימה" וכו', "ימי צקלג" א', 557)[6]. כל קיומו הרוחני של אפרים עומד בסימן הזיקה הנוסטאלגית ל"אותם ימים". הוא עשוי להתמרד בה, ולשאול את עצמו במרירות ובסארקאזם: "מה היה באותם הימים, שכל כך חבל על אשר הלכו ואינם עוד? מה היה אז ואינו עתה? חה, אותם הימים!" (209), ועם זאת לא במקרה משמיע הוא בסוף הסיפור משפט אחרון, שקודם ליציאה אל הלילה ולכניעה, והוא אינו אלא: "בוא, שלומקה, נלך. הזוכר אתה אותם הימים?" (235).

בשמה של הנוסטאלגיה מבקר אפרים את חבריו, ש"באו בין הבריות", ונעשו אנשים מבוגרים לכל דבר, עד כדי התכחשות בלתי־מוסווית כמעט לעובדה,

"שפעם היה מדובר במשהו אחר", ועכשיו מסתלקים הם מאותו ,משהו' כ,מחטאת נעורים' (197). בשמה של נוסטאלגיה זו בא אפרים בטענות גם על הנוער החדש, שמקץ שנה־שנתיים להצטרפותו לקיבוץ נס ליחו, והיה גם הוא לעדת מבוגרים, המסיחים בעניינים שבינו לבינה, ב,התלבטויות' וב,טראגדיות', ו"הס מלהזכיר להם את עוונם", את נעוריהם (212). אפרים כואב את כאב מותו של הפאתוס, שעליו מדברים גיבורי "ימי צקלג" בתיאור דור הוריהם, לאחר שנתחלף במשהו, שאינו אלא "באתוס" דברני וחסר־כנות. הדחפים הנוסטאלגיים שלו מביאים אותו גם לתביעה לתמורה בעבודתו (מעבר מן האספסת אל הפרדס), שבה הוא רואה סמל ואות (בלתי־מחוורים, אומנם) לבלימת תהליך ההידרדרות לעולם של אדישות ושיממון.

עולמו של אפרים נתון במיסגרותיה של נוסטאלגיה, שעיקרה — געגועים על חיות שנעלמה. את האידיאל הנוסטאלגי שלו אין לתאר, אלא כאידיאל של ויטאליזם ו"סטיכיות". העולם לשעבר היה עולם ויטאלי, מלא חיות וסערה, וממילא היה עולם של שמחה ("אותה צהלה רבה שהיתה פעם"). השמחה והסערה הקיפו גם את חייה המלוכדים של הקבוצה וגם את כיבשון עולמו האישי של אפרים. המונולוג האחרון שבסיפור (הפותח במלים: "לאן הם מובילים הגעגועים?", 226) מגלה טפח מכיבשון עולם אישי זה. הוא מעלה באפרים תמונה של מתיחות חיונית, שצירה — האהבה. דמותו של אפרים הצעיר, הרוכב ברהיטה על סוס אל מחנה האוהלים, שבו מצויה גם אותה "פלונית רחוקה", מעמידה ניגוד חריף לדמותו של אפרים העייף, המצועף תנומה של שיממון, אפרים של ההווה. ניגוד דומה שורר בין נוף ההווה של אפרים, השרוי כולו בתחומו של קיץ חרר וכבד־חום, לבין נוף הנעורים, השופע אסוציאציות של לחות, פיריון וחיות ("נוטלים סוס ודוהרים במרחב, בין דגנים נובטים, ושלל סביונים כתומים, וכלניות מגוונות ומרוות־דגולות ואיריסים סגולים, וסוללות צנוני־בר וחרדלי־בר לבנים וזהובים, וכתמים מאירים ממלאים את השטח ואין בהם מטושטש וחיוור ואין שרטוט וקו שיגביל ויתחום בין שירת אור לצבע, וצפרירי־בוקר אחרונים מטילים סמרמורת קרירה ובריאה, ושלוליות סגורות בירק שופע, וערוצי־נחלים, ששרטונים לחים וחלוקי־אבנים בהם, ובני־עורב צרחניים מדברים בגשם האחרון"). הגעגועים "מובילים" את אפרים לעולם של צבעוניות חריפה וסוערת, שאין בה טישטוש וחוורריינות, של שירת אור וצבע, של נביטה, דהירה, בריאות ורעננות. לוזו של עולם זה היא האהבה, האהבה הנואשת והמאושרת כאחת. השנים הרבות שחלפו לא ריפאו את פצעי האהבה, ולא "הקימו לדממה" את סערתה של אותה פלונית, אבל נטלו מאפרים את החיוניות ואת הסער הראשונים. אפרים חש בנעורים האוזלים ממנו ומן הקבוצה גם יחד. הסיפור על פרשת התביעה למעבר מעבודת האספסת מגלה אותו בניסיונו לבטא את מרידתו בתהליך זה.

ב.

מבחינות מסויימות קרוב אפרים לטיפוס של שלהי העליה השלישית יותר משהוא קרוב לגיבורי יצירת בני הדור הספרותי החדש, שיזהר הוא ראש המדברים

בו. ההבדל שבין "אפרים חוזר לאספסת" לבין סיפורי החלוצים העייפים של יצחק שנהר, למשל, מקיף בחינות מרובות של קווי־היכר טיפולוגיים ושל דרכי סיפור ותיאור; עם זאת יש גם צד מסויים של קירבה בין אפרים היזהרי לבין גיבורים שנהריים אחדים, כגון נתן מ"צעירים" (הזוכר בדאבה את הימים הראשונים הגדולים, ימי "מקהלות פטישים במחנה הכביש"), או הגיבור הנוסטאלגי של "חמדת ימים", הנושא בליבו המזדקן את פצעי הבדידות והאהבה הביישנית, הנושנה[7].

את גיבורו הראשון בחר לו "סופרו המובהק של הדור השני בארץ" דווקא מן העולם הטיפולוגי של בני הדור הקודם. בעובדה זו יש גם כדי להסביר כמה מחולשות הסיפור. עובדה היא, למשל, שאף פעם אין זיכרונותיו והרהוריו של אפרים "מובילים" אותו אל המציאות שקודם לימי־הצוותא הסוערים של הקבוצה ושל הכביש. אומנם, אפרים מזכיר מדי פעם "נימה אחת מותרת פתאום והיא מנהמת בעריגה של חלומות הילדות, שנשכחו לכאורה" (192), אבל ילדותו המוחשית של אפרים, ילדות שיש עימה בית וחינוך והוויות שבין ילד לעצמו ושבינו לבין הסובב אותו, אינה מעמידה בסיפור מציאות זיכרונית קונקרטית כולשהי. הזיכרון הקדום ביותר שבסיפור הוא זיכרון הרכיבה על הסוס למחנה האוהלים. חסרון זיכרונם של הימים שקודם למאורע זה בולט בייחוד משום אופיו האינטרוספקטיבי והנוסטאלגי של הגיבור, ומשום הטכניקה של המונולוג הפנימי, המדריכה את המיבנה ואת דרכי התיאור של הסיפור. הגעגועים אינם מוליכים את אפרים ל"אלוני המולדת" (כביטויו של גנסין), אלוני הילדות הקונקרטית, מסיבות רבות (האידיאל הוויטאלי האישי־הקיבוצי אינו עשוי להיאחז בעידן זה); אחת מן העיקריות שבסיבות אלו היא גם העובדה, שיזהר אינו מ כ י ר באורח חווייתי וממקור ראשון את ילדותו של בן העליה השלישית. ניתוק זה של הגיבור מילדותו אופייני לא רק לאפרים, אלא לכל גיבורי יזהר, שמקורם בעולם הנופי והחברתי שמעבר לים. לעיתים רחוקות ביותר מנסה יזהר להחיות את זיכרונותיהם של הללו, ואף פעם אין הוא מצליח להוציא החייאות זיכרוניות אלו מתחום של סטראוטיפיות ושל סתמיות ליטראטית. יואל, אחד מגיבורי "בפאתי נגב", שואל את חברו שאול אם זוכר הוא "את שדמות מולדתם הרחוקה, זו נשימת המרחקים, שאדם יכול להלך הרבה ולמתוח תלם ארוך במחרשתו ולשוב על עקביו ועודנו מהלך במישור גדול ומעבריו מישורים ברוכים... ואיך היו שם נירים בין יערות, נירים שחורים וריחניים, וגני הדובדבנים שהיו, איזה דובדבנים, וכשהיו פורחים היו כשלג, ובכלל — שלג יורד..." ("בפאתי נגב", 39)[8]. זיכרון זה בולט בחוסר הקשר שבינו לבין הווייתי־חייו הקונקרטית של הגיבור מעבר לים (חיים בעיר או בעיירה יהודית, שגדול המרחק בינם לבין חיי עובד אדמה, ה"מותח תלם וכו'), בשפע מטבעות הציור והלשון השחוקות שבו ("שדמות מולדת", "נשימת המרחקים", "מישורים ברוכים", "נירים שחורים וריחניים") ובסתמיותם של ה"נירים", "גני הדובדבנים" וה"שלג" שבו. זהו ניסיון בודד, כמדומה, ביצירת יזהר לחזרה אל קטע נוף, שאינו מנופה של ארץ־ישראל. הרהוריהם של שאול ושל יואל בהמשך הסיפור, כהרהורי אפרים בסיפורו, או כהרהורים של הגיבורים הבוגרים ש"בחורשה אשר בגבעה", אינם שבים אל העולם האחר בגילומו הנופי, שלא לדבר על הוויותיו

התרבותיות, הלאומיות והמשפחתיות. הגיבורים הצעירים של "ימי צקלג" עשויים להשתעות בתיאור קאריקאטורי של בעלי "שיני הזהב" מן ה"קורסים הפדאגוגיים" בגרודנא, של "הבדיחה הזו, שקורין לה אידיש, על צליליה ונגינתה, על פרצופיה הלא־שזופים", או של "ריר הזיכרונות מן העיירה" ("ימי צקלג", א', 374). הגיבורים, שהמהפכה הציונית אמורה להיות חלק מן הביוגראפיה שלהם, אינם חיים באורח מומחש אף פרט אחד מחייהם שלפני ימי העלומים.

אפרים נבדל, איפוא, מן הגיבורים המרכזיים של יצירת יזהר המאוחרת הבדל של גיל, שהוא גם הבדל של תחושת עולם ושל קורות. לא כל קוויו של הבדל זה הומחשו בסיפור באורח קונקרטי, ועובדה זו אחראית במידה מסויימת לחוסר העצמאות הבדיונית של אפרים, להיעדר מותר המחבר מן הגיבור בסיפור ("המחבר הצעיר כ"כ השקיע כאן את עצמו כול־כולו, בלי לזכות במותר החכמה מן גבורו"[9]), ולרגעים של חוסר הריאליות בדמותו, חרף הפירוט הפסיכולוגי הדקיק המשוקע בה. השאלה מדוע שיקע יזהר את ניסיונו הראשון בגילום דמות שלא מבני דורו דווקא שייכת, אולי, לתחומה של הביוגראפיה הספרותית יותר מאשר לתחום הישיר של הביקורת (אין להוציא מן החשבון את הקשר בין אפרים לבין דמויות ספרותיות, שבהן מצא יזהר הד לעולמו, וראשונה להן — דמות אפרים ב"אצל" לא. נ. גנסין, וכבר הצביעו[10] על דימיון השם, שאינו דימיון שם בלבד)*. מכל מקום, עובדה שיש בה, אולי, משהו שבמשמעות היסטורית־ספרותית, היא עובדת מעבר זה, שעובר המספר הראשון של דור המספרים בני־הארץ אל עיצוב חוויית עלומים דרך שירה נוסטאלגית של עלומים שחלפו, ואל מתן ארשת פני בן הדור החדש דרך ציור דיוקן של בן הדור הקודם. שכן ברור הוא, שלא היתה היאחזותו הראשונה של יזהר בגיבור הנוסטאלגי המזדקן היאחזות מקרית. סיפורו של אפרים שימש את יזהר קודם־כול ככלי פורקן שירי־אישי. בעובדה זו מקור כמה מן החסרונות הבולטים של הסיפור בבחינותיו הבדיוניות, אבל ממנה לו גם התנופה הפיוטית והאינטנסיביות החווייתית החריפה. יזהר בחר דווקא בדמות הגיבור, המבכה נעורים שחלפו, משום שבה נמצא לו גילוי מרוכז של אותה חוויית־חיים, שלה שאף לתת פורקן שבביטוי, ושממנה עתידה היתה להתפתח יצירתו כולה.

אין כל טעם וממש, למשל, בתיאור המקובל של יצירות כגון "אפרים חוזר לאספסת" כ'סיפור קיבוץ' או 'סיפור עבודה', משום שאין יזהר מתכוון לתאר בו הווי של קיבוץ או הווי של עבודה; בכלל, אין ההווי כשלעצמו נכלל בתחום כוונות התיאור האמנותי של יזהר. עם זאת ברי, שאין יזהר מעצב את החווייה הלירית,

---

* אפרים שב"אצל" נבדל מאחיו, גיבורי "הצידה" ו"בינתים", הבדל מקביל, מבחינת הגיל, להבדל שבין אפרים של יזהר ובין גיבורי "לילה בלי ירח", או "שיירה של חצות". הוא "מבוגר" — עייף ניסיון, נדודים וחיים, קרוב אל הבלייה הגופנית (ובבוקר אחד אשכים — והקרחה הנה צמחה לי בראשי! זו הנה צמחה!"[11]) ואחוז נהייה דקה של הזדקנות נוסטאל־גית־אירונית — יחיד בקרב גיבורים השרויים, למעשה, בראשית עלומיהם. ביצירת גנסין כרוכה "הזדקנות" זו של גיבור הסיפור האחרון בגידולו הטבעי של הגיבור הגנסיני האחיד, המתפתח כדיוקן עקיב ורצוף של האמן. ביצירת יזהר מופיעה הדמות הבוגרת דווקא בסיפור הראשון.

שלשם ביטויה נכתב הסיפור, אלא בעזרת חומרי החיים של הקיבוץ ושל העבודה. הוא הדין גם בקביעת תחומי האטמוספירה החברתית של גיבור כאפרים. ודאי, אין אפרים גיבור "בן העליה השלישית". תהום רובצת בין המהות הספרותית, שבאה בו לידי ביטוי, לבין מהותה של ספרות ה"טיפוסים" בני העליות השונות, שנתפתחה על־ידי כמה מבני דורו הצעירים של יזהר (ה"טיפוסים" בסיפורי אהרן מגד, למשל[12]). אפרים הוא גיבור המגלם גילום שירי את עולם חוויותיו של יזהר; אבל עובדה היא, שלשם גילום שירי ראשון של חוויות אלו נזקק יזהר לחומרי חיים, הנטולים דווקא מעולמה של העליה השלישית. הדמות הפאתטית של החלוץ הרומאנטי המזדקן, ש"הוכנה" במידה מסויימת על־ידי ה"חיים", גיבשה במוחש אותן ערפיליות חווייתיות, שתעו במספר הצעיר וביקשו להן ביטוי. במיסגרת הדמות המוכרת (שמצאה לה אף תיאורים ספרותיים, כגון סיפוריו הזכורים של יצחק שנהר) ניתן ליזהר לנסח לראשונה את המוטיביקה ואת הפרובלמאטיקה של יצירתו.

ג.

"אפרים חוזר לאספסת" נפתח בהקדמה קצרה, המתארת את חדר האוכל של הקיבוץ, והמכינה את הקורא לכניסתו של אפרים לסיפור. קטע־פתיחה זה הוא קטע התיאור היחיד בסיפור כולו, הנמסר מזווית ראייתו ה"אובייקטיבית" של המספר (הסיפור כולו עומד על מונולוגים פנימיים של אפרים ונחמה). יזהר מכין בו את המתיחות, העתידה להתפתח לאורך הסיפור, בעזרת תיאור קומי־גרוטסקי של עולמה החברתי של הקבוצה.

צד הראייה הקומית הוא אחד הצדדים העיקריים בדרך הסיפור של יזהר, שרוב מעריכי יצירתו לא עמדו על חשיבות תרומתו לרושמה האמנותי הכללי. הראייה הקומית, הנולדת מן הריחוק וחוסר הזהות הריגשית בין העין הרואה והאובייקט הנראה, ממלאה ביצירת יזהר, שעיקרה — ראיית הגיבור בעצמו, תפקיד של איזון וריווח. ההסתמכות על הכלל האמנותי של המונולוג הפנימי, אופיו המיוחד של הגיבור היזהרי וטיבם של המצבים הדראמאטיים המתוחים שבהם הוא נתון — כולם מטים את הסיפור היזהרי לאפיקי הפאתוס. את המתיחות הפאתטית מאזן יזהר ברגעים של "אובייקטיביות" קומית, העשויים להשתזר בגוף ריקמת המונולוג הפנימי (הגיבור עצמו רואה את עצמו ואת הסובבים אותו בגיחוכם מתוך אותו ריחוק "פילוסופי" של אדם, הצוחק לעצמו בשעה שהוא מחליק ונופל), והמתרכזים בייחוד בקטעים, שבהם מסיט יזהר את זווית הראייה של הסיפור מעינו של הגיבור ומצמידה לעינו של המספר ה"כול־יודע". בקטעים כאלה — וקטע הפתיחה של "אפרים חוזר לאספסת" הוא דוגמה להם — מגלה דרך התיאור של יזהר את מלוא הזרות והמרחק, המשתקים את אפשרות יכולת הקירבה וההזדהות שבין הרואה לנראה (כדעת ברגסון)[13]. צחוקו של יזהר מבוסס כאן לרוב על קומדיה פיסית חריפה, שבה ממחישה המציאות הגרוטסקית של התנועה הנלעגת את הכוונות הפאתטיות הנרגשות של הגיבורים המתוארים. יזהר נוטה, למשל, לתאר אנשים שרים שירה נלהבת, הנהפכת לצווחה מגוחכת דווקא בקטעיה הנרגשים

ביותר, מחמת תנועה עזה של מכונית מתנהלת בדרך־לא־דרך. חביב עליו תיאורם של אנשים, המנסים לדבר זה אל זה מעבר למרחקים בקול גדול ובתנועות נרגשות; הרוח סוחפת ומעלימה את קולם והופכת את תנועותיהם לריקוד גרוטסקי חסר־פשר.

קטע הפתיחה של "אפרים חוזר לאספסת" עומד על תיאור חדר האוכל של הקיבוץ בשעה של ערב, אחר סילוק שיירי הארוחה מעל השולחנות, וקדם להתכנסותה של אסיפת החברים, העתידה לדון, בין השאר, גם בבקשתו של אפרים להעתיק מן האספסת אל הפרדס. החברים המתאספים נסחפים לזמר. פותחים בו ראשוני גומאי התה הפושר, המסבים נינוחים ליד השולחנות ומפזמים מתוך פיזור הדעת ומתוך אינפוף ותפיפה שלאחר יד. מגבירים אותו ומסלסלים בו המחפשים בו את ,הניצוץ' המסותר ואת ריח ,הבית' של הזמר החסידי. משלהבים אותו ,יודעי־השיר' המפורסמים, המניחים את כל "הבלי העולם הזה" ופורשים לעולמות עליונים של פסוקי־דזמרא. נגררים אחריו גם הנמושות, שאינם מוכשרים אלא ל"אי־אי־אי" קצוב של פיזמון חוזר. מתחילת התיאור מעניק יזהר לזמר גוון של סמליות פארודית. הזמר הוא ביטוי מוחשי ומופגן של אחדות הקבוצה, אחדות המזמרים, שתתגלה בהמשך הסיפור גם כאחדות המתנגדים לבקשתו של אפרים. אחדותם זו מוצגת מלכתחילה בנלעגותה. הזמר, השוטף את חדר האוכל, הוא "אותו זמר עצמו, שהכול שטופים בו וכרוכים אחריו בחבורה וביחידות". הוא "נשמע ברננה, בשריקה, בריטון ובהמיה דקה, נצמד לכל מלאכה, פושט צוהל מגן־הירק, מתנגן חולם במתפרה, נגרס בפי התינוקות, נישא בין טרטור לטרטור בטראקטור ועולה בגעיה של כלות־נפש במקלחת בין סבון לזילוף" (179). בו מתבטאת הדבקות הריתמית של חיי קבוצת האנשים. בו מנסה קבוצה זו גם לבטא את ערכיה המוצהרים. היא מבטאה בו את הנוסטאלגיה המתוקה אל ,הניצוץ' החסידי של ,הבית'. כשם שהיא מבטאה את הכמיהה להתעלות בצוותא, כן היא מביעה בו את הכרת־הערך העצמית, את הצדקנות החברתית ואת שאגת התרועה המרדנית של תיקון העולם. כל ערכיה של הוויטאליות הקיבוצית אמורים להתמחש בשירה זו.

אלא שיזהר אינו מקבל את הזמר על פי המשמעות, שמשווים לו משמיעיו. לגביו אין הוא אלא מיסגרת לפארודיה תמציתית ועוקצנית על אחדותה של הקבוצה המתלהבת בזימרתה. יזהר מתבונן במזמרים בלי ליטול כל חלק בעולמם הפאתטי. בינו לבינם קבוע המירווח, שמתוכו נולדת הקומדיה, המכוונת לתפישת המשמעות העדרית של חוויית הזמר בצוותא. בייחוד בולט המומנט הקומי־העדרי בתיאורי התיאום שבין המזמרים השונים:

"איזה מהם שפצחו רמות השפילו וגישושו אחר קול נמוך, אחרים רגשו לעומתם וציפצפו ועלו, ואלה ואלה תרים אחר בר־סמכא שינהלם למישרין".

"היו גם קולות בטוחים בעצמם שנישאו ברמה, ואפילו אלה, שקולם אינו נשמע להם מעיקרו — לא סרבו מבמבם ברוב הרהורים ולענות ברצינות בבית החוזר, שרק ,אי־אי־אי' נאמר בו, ולתלות עיניים מתרעמות באותם, שנחפזו והגיעו לכלל מרוצת־אבירים, בלא להתחשב, שישנם המסתפקים בהגיית מלים וקצב בלבד" (180).

שימושי הפעלים במשפטים אלה (פצחו, גיששו, רגשו, ציפצפו) עומדים על תחושת הגרוטסקי שבזימרה המלוכדת, לכאורה, שיש בה משום שוקקות, שבתנועתם של בעלי־חיים מבוייתים ("מרוצת אבירים" — דהרת סוסים). חיפוש הרועה בר־הסמכא, הניגודים וההתאמה שבין המגביהים למנמיכים, תליית העיניים מתוך רצינות גרוטסקית מלאה בדוהרים־דולקים, המקדימים לרוץ — בכל אלה יש יותר משמינית שבהוויית עדר־אנושי. ככל שמנסה הזמר לבטא חוויות נעלות יותר של געגועים ושל אמונות נצמד יזהר ביתר עקיבות קומית לתיאור התנועות וההעוויות, שבהן הוא כרוך. "הידים המתופפות, הרגל המקישה, הגו המתנועע בדבקות", תמיכת "פלג־הגוף" בשולחן ונעיצת "מבט־סומא" בתקרה, אלו שיזהר מתארם בדקדקנות מלאה, צופנים, בעיקרו של דבר, קומיות שמקורה באי־אימון בכנות וברצינות של אותם ערכים, הבאים לידי ביטוי בגילגול העיניים הפאתטי של הזמר. על אי־אימון זה מרחיב את הדיבור אפרים עצמו, שעה שהוא מוקיע את ה'ראציונאליות' ואת ה'בגרות' של חבריו, שכולם "מפוכחים, מיושבים, מבוגרים ויודעים את ,החיים"', ואין ליבם נתון כלל להזיות של התלהבות, אך כיוון "שלישון עוד מוקדם — אפשר ,נעשה' שמחה, אפשר ויכוח, או סתם ,מצב־רוח' טוב, ושמא נשיר בשירים, ואפשר גם נתלהב ונצא במחולות, ,הי־מולדת והי־לבי והי־עמל והי־בונים' — ערב מוצלח היה הערב, אפשר כבר ללכת לישון. זו — בגרות שמה. איש לא רומה, כולנו ראינו הכל מקודם, ומה שראינו בא. כאלה הם החיים" (209—210).

בזמר מבטאים המזמרים באורח הקאריקאטורי את האידיאליים, שאליהם חותר אפרים, אידיאלים של ויטאליות ושל סטיכיות. אבל לגביהם אין אידיאלים אלה אלא חומר למילוי דקוראטיבי של "ערב מוצלח". הם מתופפים על לב ומרימים עין, ומרחיקים עצמם, כביכול, מכל הבלי העולם הזה, משום "שלישון עוד מוקדם". אבל דווקא הקאריקאטורה שבהתלהבות מגלה את אחדותם. הם מתיימרים לבטא הווייה של היתוך־חברתי פאתטי וסטיכי, אבל עינו של הקומיקאי מגלה הווייה של היתוך, שמתוך אחדות ריתמית מגוחכת.

לאורך כל הסיפור ממלא הזמר תפקיד סמלי זה של ייצוג האחיד־העדרי שבקבוצה. אפרים גופו מגלה את עצמו נתפש בלא דעת לגילגול "בשיר האחרון העומד על הפרק" בשעה, שהוא נתון לטימטום מוחלט של אין־מחשבה ואין כל, ואותה בריה פנימית ובוכיה שבו "מצטמצמת ונמחקת עד שלכאורה תיעלם". משפטיו הם רוויי הגיים של זימרה בשעה כזאת, משום שבהם מגיע אפרים למאכסימום של זהות עם הקבוצה הגרוטסקית של המזמרים. בקיטועם ובגיחוכם מעמידים משפטים אלה ניגוד חריף למשפטים רחבי־הנשימה שבמונולוגים של אפרים ("נו, זאת אומרת שכבר הגיעה שעת ארוחת־בוקר ועלינו לשבת לאכול. מה דעתך? הווה אומר: בסדר. והיכן הבחור שלנו? נ—חו—ם! אה! הוי — טרא — לה — לה — בים — בם — אוי — אוי. ואני אומר, היינו: יום הגון יהיה היום הזה, והרבה זיעה תישפך. חה־חה, מה?..."(190—191), ומעוררים בו את האבטר־קומיקן, הרואה את הגיחוך שבעצמו. נחמה מזהה את הזמר עם גורם העמדת־הפנים שבחייה

בקבוצה ("לקום ולעבוד בלול כדבר יום ביומו, לשיר בשלוה ולגלגל בנוחיות ולגלגל עם חברותיה" וכו', 220). הזמר הוא המלט של היסח הדעת וריפיון המחשבה, שבו מאחזים האנשים את קיומם.

הסצינה של הזמר מעניקה דראמאטיות מסותרת מיוחדת לכניסתו של אפרים לסיפור. אפרים נכנס לחדר האוכל כניסה סמלית של ניגוד לחבורה המזמרת. כניסתו מלווה מייד בפרישה ובהצטדדות. הוא "נבוך תחילה", מחפש לו מיקלט בקריאת מודעות (שכבר קראן קודם לכן), ומצטדד לבסוף ליד החלון. השחור והרוח הלילית הקלה מלטפים את עורפו ומשרים עליו משהו שברווחה של לילה ושל שטח פתוח (העמידה ליד החלון או ליד הדלת הפתוחה אופיינית לאפרים ולנחמה לאורך כל הסיפור). ממעמדו המצודד סוקר אפרים לעברים "בנוחיות של משקיף מן הצד", שאינו שייך לחבורה ולתמונה. החבורה המשולהבת משמשת לו אובייקט להתבוננות. הגורם הסארקאסטי, ששלט בתיאור עד עתה, אינו נעלם, אלא שנספחת אליו נימה של עצבות רכה. שלא כעיונו ה"אובייקטיבי" והחיצוני של המספר, אין עינו של אפרים יכולה להביט בבני קבוצתו בלא זיקה כולשהי של שיתוף, שמקורה במוטיב הנוסטאלגי של "אותם ימים". ב"אותם ימים" היתה חבורה זו כולה קרובה לאפרים קירבה שבנפש. מתוך העימות של ההווה עם אותם ימים עשוי אפרים לקבוע יחס אישי לגבי יחידים היושבים ליד השולחן. יחידים אלה נתונים במצב של ביניים, שבו מתחילה להתבלט חריגותם ממעגל ההתלהבות של הזמר. פרץ "מוסיף אמנם להקיש בשולחן בפרקי אגרופו השעיר, אך במצחו רוחשים כבר קמטי הרהורים" (181). שלומקה מתכנס לתוך עצמו ומבטא את המרחק שבינו לבין המזמרים במשחק ילדותי של מישוך שלוליות תה על גבי השולחן. שרה מתבוננת בהיסח־הדעת בפרקי אצבעותיה. דוב יושב רציני ושב־שיער וצפורה של "ימי הכבישים" אחוזת הרהורים.

לעומת זאת מגביר אפרים את הטון הגרוטסקי של הפרולוג בתיאור דמויות כגון יצחק, היוצא ב"טלאי תמיד" של גינדור ובספיח־זקן מטופח לתפארת הרשלנות, והוא "שואג ומריע" בהפקרות מדומה, ובצידו אותם שלושה, השרים משעה שהחלו הכל שרים, "וישירו כל עוד אחרים שרים ובבוא עתם יחרישו באין תלונה ואחר יעלו בשלום על יצועם עד־בוקר" (181). בהערה אחרונה זו מגיע המוטיב העדרי־הבהמי שבקומדיה של הזמר לשיאו.

ד.

כניסתו של אפרים מסיימת את הפרולוג הקצר של הסיפור, ואיתה נעלמת ממנו עינו הכל־רואה של המספר. מעתה אין העין הרואה את הדברים לאורך הסיפור כולו אלא עינו של הגיבור. "אפרים חוזר לאספסת" עומד כולו על סידרה של מונולוגים הגויים ורובם — "פנימיים".

ניכרים כאן (כמו גם בכל סיפוריו המוקדמים של יזהר) המאבקים על כיבוש הטכניקה הסיפורית של המונולוג הפנימי, שיזהר עתיד להשתמש בה ביצירותיו עד ל"ימי צקלג" ועד בכלל. בקטעים לא־קצרים של הסיפור מצליח יזהר להעמיד

את המונולוג הפנימי הטיפוסי שלו, אך בדרך כלל נשארות הבעיות המיבניות, הנולדות מתוך השימוש בטכניקה זו, פתורות פיתרון של חצאין.

הבעייה החמורה והעיקרית, שעמדה בפני יזהר, היתה בעיית כיוון התנועה הפסיכולוגית של אפרים בזמן ובמקום תוך שמירה על מהימנות של השיבה אסוציאטיבית חופשית. הסיפור על אפרים מזקיק את יזהר לשתי חטיבות־תיאור עיקריות, שלכל אחת מהן ממדי זמן ומקום משלה. חטיבה ראשונה היא המיסגרת הקונקרטית של ליל הסיפור, הלילה הנפתח בזמר ובשתיית תה והמסתיים בשעה מאוחרת עם תום האסיפה ועם כניעתו של אפרים. חטיבה שנייה היא סיפורו של יום קיץ שלם וכבד מבוקרו ועד ערבו, יום טיפוסי וסמלי של עבודה באספסת. הבעייה שעמדה בפני יזהר היתה בעיית המיזוג. היה עליו לשלב את שתי החטיבות זו בזו ולהתיכן למהות אחת, הניתנת להרצאה במיסגרת מונולוג פנימי אחיד ורצוף, המשכנע במהימנות של מעבריו והתפתחותו. הפיתרון של שיזור זיכרון יום העבודה בריקמת ההרהורים והמעשים של ערב האסיפה כפה על הסיפור מיסגרת מלאכותית ביותר והביא את יזהר לקביעת תפרים גסים וגלויים־לעין של מיבנה שרירותי. ההבלעה הזיכרונית של יום העבודה הקייצי בליל האסיפה אינה עולה יפה משום, שסיפור יום העבודה באספסת קובע, למעשה, מיסגרת סיפורית עצמאית ומיוחדת, ואינו ניתן לקישור אסוציאטיבי ישיר בסיטואציה אחרת. המעשה המפורט, האחיד והרצוף של היום הכבד והגדול, העושה את מעגלו לאיטו מן הבוקר המטולל ועד הערב בשקיעתו, אינו נולד מתוך האסוציאציות השוטפות של ליל־האסיפה ואינו תלוי בהן. הוא קיים לעצמו כפרק נפרד ושלם בתוך הסיפור. יזהר מפצל פרק זה לשלושה פרקים קטנים יותר (בוקר, צוהריים וערב) ומשבצם בתיאור הערב, שקודם לאסיפה, ובתיאור האסיפה עצמה כאילו היו נולדים מתוכם לידה אסוציאטיבית. המלאכותיות של שיבוץ זה בולטת במיוחד ברגעים הקריטיים של המעברים. הקשר בין שיחתם של אפרים ונחמה, היושבים מחוץ לחדר האוכל, לבין ראשיתו של פרק הצוהריים בסיפור יום הקייץ תלוי, למשל, על חודה של מלה ("...באמת נחמה, מה אומר לך? — איני יודע, טוב או לא טוב, ובכל־זאת... ...ובכל־זאת היתה השמש עומדת שוב גבוהה ולוהטת" וכו', 192). פרק הצוהריים מסתיים בתיאור תנומת־הצוהריים, התוקפת את אפרים בשעת הפסקת־העבודה; תנומה, ששום קריאת "אפרים, אפרים!" אין בה כדי לקרוע את קוריה. המעבר מתיאור זה למציאות מצטיין שוב בטבעיות מלאה, כביכול, שדווקא בה מומחש מאמץ ההמצאה המלאכותית של הקישור (קריאות "אפרים!" נשמעות גם במציאות. נחמה מעוררת את אפרים מתנומה, שחטפתו). המעבר מן הישיבה בחוץ לחדר האוכל ומן השיחה עם נחמה להמולת האסיפה מבליט את חוסר התלות האסוציאטיבית של סיפור יום הקיץ בסיפור הערב. המעבר אינו מביא לתמורה בזרם ובסדר ההרהורים של אפרים. הרהוריו נפתחים במקום בו נסתיים הפרק הקודם, ונמשכים עד לסיומו הסדיר של הפרק הבא, ורק כאן "נתקע כטריז קולו הנלהב של שמואל", המחזיר את אפרים מהיסח־דעת של הרהורים, כביכול, אל המציאות. יזהר אינו מצליח להקים ב"אפרים חוזר לאספסת" מונולוג פנימי אחיד בעל מעברים טבעיים שבזמן

ושבמקום. יותר משהוא מעמיד בו מונולוג אסוציאטיבי הריהו מעמיד בו סיפור־מיסגרת, שלתוכו משתבץ סיפור־מישבצת. רק בסוף הסיפור, כששוב אין הרהוריו של אפרים צמודים לפאבולה של יום הקיץ, נעשות התנועות של המונולוג הפנימי גמישות ומשכנעות. ההרהורים שבקטע האינטרוספקטיבי האחרון ("לאן הם מובילים הגעגועים") — זיכרון הרכיבה למחנה האוהלים, הפלונית החטובה, נחמה השותקת ליד דלת חדר האוכל, העשן הלוחך באור־הנורה הצהוב — צמודים להוויית היאוש והריגשה של אפרים בסופה של האסיפה ונובעים ממנה, עד כדי העמדת יחידה אורגאנית ודראמאטית של סיפור. בסיומו של "אפרים חוזר לאספסת" מתגלה ראשית יכולתו הבוגרת יותר של יזהר, העתיד לגלותה במונולוגים הפנימיים בכמה מסיפוריו המאוחרים.

ניתן, איפוא, להבחין בין שתי חטיבות ב"אפרים חוזר לאספסת", שאינן משתלבות שילוב אורגאני מבחינת המיבנה ורציפות ההיגיון הפסיכולוגי של המונולוג הפנימי, אך קשורות זו בזו קשר הדוק מבחינת הפרובלמאטיקה של הגיבור ומשלימות את תמונת עולמו הרוחני. חטיבת הערב־והאסיפה מצטיינת בהתפתחות דראמאטית. מתחולל בה תהליך דראמאטי, הדולה מתוך אפרים משהו, שנצטבר בו במשך שלוש שנות העבודה באספסת, ומביא אותו לידי גילוי שבפראקסיס. הכניסה לחדר האוכל, השיחה עם נחמה, האסיפה, הוויכוח, הכניעה — אלה הם ראשי־הפרקים במהלכה של דראמה זו. החטיבה השניה, חטיבת יום העבודה, היא סטאטית בעיקרה. היא מקיפה את מהלכו הקבוע והנחרץ של יום עבודה אחד החוזר על עצמו. על חטיבה זו מוטלת המשימה האמנותית של המחשת הצטברותה האיטית של המתיחות הפנימית, המגיעה בערב האסיפה לביטויה המרוסק. משום כך חייב יום העבודה להיות סתמי וסמלי. יזהר מצליח לשוות ליום המתואר אופי ערטילאי, שיש בו מיסוד הסיוט, משום שהוא קובע אותו בתחום הרהוריו של אפרים על העתיד. היום, שבו נאחזים הרהוריו של אפרים, הוא יום המוחרת. תיאורו ניבנה על זיכרון מפורט של ימים שעברו, אלא שזיכרון זה מסלק ממנו כל אפשרות של חדפעמיות. לא מתרחש בו דבר, החורג ממחזור האירועים השיגרתי של כל ימות־העבודה הקיציים והכבדים. כך נעשה היום המוחשי־הדימיוני לביטוי מרוכז של הבלהה, שבה שרוי אפרים.

גיבורי "ימי צקלג" מזהים את הסיוט שבקרב עם חווייה של מות הזמן; חווייה המשתקת את הרצון האנושי, ממיתה את הבחירה החופשית ומסלקת מן הקיום האנושי את גורם הסיבתיות. את מהותה המבעיתה של המציאות המקיפה מבטאים סמל השעון, שמחוגיו קפאו, או הקריאה "כמה זמן כבר ארבע ורבע?", יותר מאימי הפגזים.

קיים קשר מהותי בין חווייתם זו של גיבורי הסיפור הגדול על מלחמת השיחרור לבין חווייתו של אפרים ביום־העבודה הסיוטי שלו, שאין "לדעת אם היום הוא, אתמול או מחר" (219). אפרים חי גם הוא בתחושה של שיתוק הזמן, אלא שתחושה זו כרוכה דווקא בחילופיות החמקמקת של אותו זמן. "אין מספיקים להביט אנה ואנה וכבר עברה שנה". בדברים אלה מנסה גדליה לנחם את אפרים,

הנקרא לחזור לעבודתו באספסת (222). חמקמקותה הניגרת של השנה מוכרת גם לאפרים, אבל הוא נותן את דעתו גם לסיבותיה. השנה חומקת־חולפת משום שדבר אינו מתארע בה, משום שכולה חזרות־חזרות על יום אחד של קבע סתמי וסיוטי. הזמן מהיר כל־כך משום שהוא זמן כרונולוגי ובלתי־אנושי. אין הוא זמן של חיים, היינו של תמורה ושל שינוי, ולפיכך אין מעברו ניכר. "השנה היא מהירת כנפים", אבל דווקא משום כך "קשה ונורא כל יום עד שיעבור" (222—223).

כמו גיבורי "ימי צקלג" חי גם אפרים את יומו תוך תחושה מתמדת במעבר האיטי, השהוי, המאומץ של הזמן. תנועת השמש במעגליה הניצחיים והאדישים היא המאורע המרכזי המתארע ביומו של אפרים. לפיה הוא מחלק את היום לחטיבותיו (ולא לפי ההיגיון העצמי של חייו שלו באותו יום. אין לחייו היגיון עצמאי, הקובע לו עיתים וזמנים שלו). תנועת־השמש קובעת גם את החלוקה המיבנית של הסיפור לשלושת פרקיו (פסוקי הפתיחה של הפרקים: "וממילא זורח ועולה יום המחרת" — 189; "השמש עומדת שוב גבוהה ולוהטת בברק מועם מחום" — 192; "אמת, שמשה של צהרים העתיקה קמעה מערבה בלא לשנות מן החום" — 208). בה אצורה האימה שבזמן החומק־עובר וחוזר על עצמו בעת־ובעונה אחת. אפרים מבטא את הוויית יומו בתמונה, הלקוחה, לכאורה, מעולם רחוק מן האספסת והקבוצה, ועם זאת יש בה כדי לבטא אותה בתמציתה הסמלית:

"...גם יש לי לספר בדבר קרוב שלי בעיר, שען בכל יום יפרק וירכיב ברגים ומחוגים, ישא ויתן ויתגר, יעמוד על המקח, פדיון ושטרות, יפהק וידאג, ובערב יחזור לביתו בדיוטה השלישית, בשפולי העיר, ימים רבים, שנים על שנים, יום יום ושעוניו, יום יום ואבק החנות, בזכוכית הראווה חולפות בריות, ושעה שעה מתברגת אף אם אינה מתברגת. נעצרים שעונים, צלצולים עוממים... — האמנם לא כלום זה, בפירוש לא כלום?" (218—219).

תמונת האדם, שנשבה לחלוטין לחיים שמתוך רוטינה מכאנית ממצה את קיומו של אפרים. אבל לא במקרה נבחר השען בחנותו המאובקת לניצוגה הסמלי של הרוטינה. בשום מקום אין הניגוד בין זמן כרונולוגי לבין זמן אנושי מתבטא בחריפות שאליה הוא מגיע בתמונה זו של חיים, בה מגיעה הבלהה של איבוד קשר עם הזמן האנושי, שפירושו גם איבוד קשר עם העולם האנושי (זה נהפך לתהלוכה מרוחקת ודוממת של בריות חולפות "בזכוכית הראווה") למדרגה של חזון ושל סיוט. גם נחמה מסמלת את סיוטיה ב"שעון מכה בצליל מתכת תנצב"הות תמצב"הות לרגעים מתים" (219), אלא שחזונה מצטיין בסימנים מובהקים של סטיריאוטיפיות לעומת החיוניות של תמונת השען, כפי שהיא מצטיירת במונולוג של אפרים.

לחווייה זו של זמן חולף וקופא גם יחד מגיע אפרים מתוך השאלה היסודית, שהוא שואל את עצמו לאורך הסיפור כולו, בדבר טיבה הרצוני או המקרי של מציאות חייו. הפאבולה של הסיפור סובבת כולה סביב ציר התמורה, שמבקש אפרים להביא בעבודתו ובסדריה. בתמורה מוצא אפרים פתח לגאולה וסמל של הצלה לא משום שהוא שואף לנוחות. אפרים דוחה טענה זו, המושמעת מפי נחמה,

ולאחר־מכן גם מפי אחרים. תמורה זו חייבת להיות ביטוי סמלי לרצוניות ולחוסר־המקריות שבחייו. יכולתו להמיר את יום־העבודה באספסת ביום־עבודה אחר בפרדס תבטא לגביו את שליטתו בקיומו. הוויטאליות של "אותם הימים" היתה ויטאליות שבגילוי פעולתו של הרצון הבוחר, השליט בחומר הגלמי של מציאות החיים. שדה האספסת מגלם זירת קיום אנושי של חיים אוטומאטיים מהוסרי־רצון. היורד במישעול המוליך אליו "מטביע עקבותיו בחזותם של תמול שלשום" (189) ונתקל בסידרה קבועה של אירועים, שכולם מתארעים "פתע, כלומר: כרגיל". אפרים מתמרד בחיים, המסתמלים ביום האספסת, לא משום חיפוש הנוחות, אלא משום חיפוש חייו באשר הם חיי אפרים, ולא חיי אחר; חיים שגם הקשיים שבהם יגבעו מטיבם החדפעמי והעצמי. אפרים שואף להטיל סדר בהוהו־ובוהו של המאורעות והקורות, לנהוג סלקציה בשטף הסתמי של החיים: "מדוע לא יהא בנו הכוח לבור לנו לעצמנו מבין המזדמן מתוך השוטף ובא, את מה שחסר לנו באמת, את מה שאנו אוהבים, ולדחות בכוח רצוננו את מה שאינו נראה בעינינו, ולא להסכים לו, לא להניח, לא לוותר. ולא להיכנע!" (198), זוהי קריאת־התגר שלו, ובה מקור המרחק שבינו לבין קבוצת המזמרים.

התשובה על קריאתו־שאלתו זו, כפי שהיא מתרמזת לו מטיב חייו ביום־העבודה בשדה, מכניסה אותו לעולם השרוי בתחומו של הסיוט. בשדה, בעבודה, בתנועת השמש, במעגל־ההרים המקיף — בכל הסחרחורת המעוגלת והחוזרת על עצמה של עצמים ושל אירועים, מגלה אפרים מציאות, שיסודה הוא הפקר פיסי ודימוני של חומר כל פשר וחוסר כל קשר. הדברים מוטלים זה אצל זה בלא שום סיבה פנימית. אפרים, השרוי בין האבנים, הסלעים, הרגבים, ההרים, הקוצים, אינו נבדל באורח מהותי משום גוש אחר של חומר, המוטל כמוהו באשר הוא מוטל. לעומת האמת של החומר המגובב נעשים המושגים של העבודה, 'המעשה' ו'המפעל' למליצות שדופות:

"...כי מציאות מהי? הנה כאן דוד, הלאה, שם, נחום. והנה אפרים. הנה המים הנה הערוגות, שמהן נובטות ומהן מלבלבות בשפע־ירק ומחכות לחרמש. הנה ההרים הנישאים מקרוב. ושם אותם הרחוקים ולוטים באד. הנה הכביש. הנה בתי המשק. וחם מאד והשמש מסואבה..." (192—193).

"...אפרים אחד כפוף על מעדרו במרחב השדות המוקפים הרים — זוהי המציאות כולה ותו־לא. — — — היה אפרים אחר, או הכל טעות ארוכה, לא בידו הוא להפסיק, לא בידו לשנות. שמים אלה — קלויי התכלת, רחוקים, מסנוורים, ולא איכפת להם מאומה; ההרים — רצונך הרי הם הוגים מחשבות עליונות. רצונך הרי הם סתם מגובבים בהפקר מלגלג; ואלה השדות — אדמה, אדמה ולא־עוד" (209—210).

ההתייחדות עם עולם החומרים והגופים מגלה לאפרים לא רק את האדישות העמוקה של ה"מציאות" המוחשית לעולם הפאתטי של קיומו האנושי, אלא אף את הלעג, שלועג היש חסר־הרצון־והתנועה להתחבטות שבחיי האדם. ההרים מוטלים ב"הפקר מלגלג", אף "חרטומי הנעלים מחייכים בחוצפה" (189). האפשרויות,

שפותחת לפני אפרים חווייה זו של מציאות הפקרית של גושי חומר מגובבים, אינן אלא שתיים: תאוות התאפסות והתמזגות מוחלטת עם העולם הפיסי חסר־השחר ("לנפול אפים בין הרגבים החמים והפרירים ולא לזוז, לא לנוע, לא לנשום ולא לחשוב, ולשקוט כאבן אחת — — — עד תום, עד חלוף..." 194) מתוך קבלת תנאיו מחד־גיסא, או תחושה של בלהה ושל חלום רע ("אין במה להיאחז עוד, והקרקע נסחפת תחתיך" — 211) עם רצון בריחה וזעקה וקריאה לעזרה. במרד בעבודת האספסת מנסה אפרים לזעוק ולקרוא לעזרה.

ה.

מה הם סמלי תמורה — תמורה שבשטח ותמורה שבזמן — שבהם מבטא אפרים את כמיהתו לחיים מכוונים ורצוניים? סיפורו של יום העבודה מעלה כמה סמלים כאלה. בולט, למשל, אופיו הסמלי של תיאור הרכבת, החולפת שלוש פעמים ביום על־פני אפרים, העומד תקוע בלב השדה. הצפירה המרוסקה, חבילות הצמר הנמוגות, השעיטה, הרכבת עצמה על "ריח הפחמים ומרחקים שמאחוריה ואופקים שלפניה" (190), ואף הפסים כשלעצמם, אלו הפסים, המתלקחים עם שקיעה "כשרביטי אש" — בכולם נרמזת לאפרים הווייה של חירות גדולה ובלתי־מושגת. הדיה של חווייה זו מתגלגלים גם בדמות ערבי חולף עם גמלו (סמל הבדווי הנודד), או בדמותו של אפרים הצעיר, הדוהר על גבי סוס, שצווארו המשיי "רוחש תנועת שרירים סמויים וחמים" (הרכיבה על הסוס ממלאה תפקיד סמלי לא רק ב"אפרים חוזר לאספסת". נודע לה תפקיד נכבד אף יותר בסיפור כגון "לילה בלי ירח", למשל). בכל אלה משתקפות בבואותיו השונות של מיתוס־החירות היסודי ביצירת יזהר כולה — המיתוס של הצוענות. לא רק אפרים תוסס ב"ערגון לדרור ורגלי צועני נודד ללכת בהפקר מרנין לבוא בחרות לכל עבר ומכל עבר" (219). אחים לו גיבור "בטרם יציאה", שמראה פרופיל אפלולי של נערה חושף את "כל מערומיו הדלים", קורע מעל חייו את כל "הפיוטים הסרוחים", וקורא "להתחיל ממקום שבו פשע לעצמו כשוויתר אז על ההפלגה למרחקים הגדולים, למרחקי המרחקים" ("ארבעה סיפורים", 19)[14], או גם יאקוש מ"ימי צקלג", האורג בעצם הקרבות את חלום הנדודים הגדולים בג'ונגלים רחוקים, ביערות עד ובהרי אלף. חלום־הנדודים הצועני — מגילויי היסוד של ה"אדולסצנטיות" הקבועה והעומדת בדמות הגיבור היזהרי — הוא סמלם האידיאלי של חיי התמורה, שאותם מנסה אפרים לסמל בתביעתו הצנועה למעבר מעבודת האספסת לעבודת הפרדס, מתוך ידיעה של ודאות, שאין הבדל בין השתיים, ושקודם שיעבור עליו שבוע בפרדס ישוב־ויתקוף אותו שיממון החיים האוטומאטיים הבלתי־רצוניים, סיוט הזמן החוזר על עצמו בסיבובה של השמש ובמחוגי השעון. חייו של אפרים נשברים בהתנגשות זו שבין אידיאל נערי־רומאנטי של חירות אנושית אינסופית, חירות של גיבורים דוהרים במרכבות מעלות אבק "ברוכי עתרת חיים", חולפים "בשעטת אבירי סוסים שוקקים בחמוקי שריריהם השרים גאוותם" (232), לבין המציאות של הסיבוב "במשעולי יום יום מזריחה עד שקיעה", סיבובו של אדם הרומס בלי־הרף "עקבות

תמול שלשום", **וחי את חיי השמש בתנועתה** ("לבוא עם זהרורי חמה זורחת ולשוב עם נגוהות ערב, וביניהם שמש דולקת", 228).

הוויטאליות האבודה של "אותם ימים" היתה ויטאליות של צוענית שיכורה מעצמה. אפרים אינו כואב, ביסודו של דבר, את כאב התיישנותם ואובדנם של ערכים חברתיים־קיבוציים, שהיו בבני הקבוצה ב"ימי הכבישים" ואבדו מהם. ימי הכבישים היו לגביו עידן פיקארסקי של חירות, של נדודים ושל "עתרת חיים". ממש כך עתידים גיבורי "ימי צקלג" לדבר בגעגועים על ימי העלייה הבלתי־לגאלית שחלפו בהיותם לגביהם לא ימים של הרואיקה לאומית, אלא גם ימי הרפתקה צוענית ("הבאת היהודים המעפילים בספינות. זה ששרנו ושרו לנו אלף השירים — כלום לא היתה כאן גם הרפתקה, גם חוץ־לארץ, גם פגישה עם ים ואניות ונמלים, גם עלילות הברחה ואומץ וערמה, והרבה פחות דברים אחרים, שעליהם דווקא שרו השירים? ובאותה התלהבות גופה כלום לא היינו מבריחים גם שקי תבואה או משהו?", **כרך א'**, 374). **הניגוד בין חזון הרכבת החולפת או הרכיבה על גבו השרירי של הסוס לבין חזון השען בחנותו הקטנה הוא המפתח לעולמו של אפרים. בו מתגלה אחד מעיקריה החווייתיים של יצירת יזהר כולה, ומתוכו מסתברת במידה מרובה הסימפטומאטיות הגדולה של יצירת יזהר לכל מהותו הרוחנית של "הדור השני", דור תש"ח, שחייו זימנו את החובה ואת ההרפתקה הנערית וכרכו אותן בכרך אחד, שכמעט לא ניתן להתירו. הנוסטאלגיה של אפרים על "אותם הימים" של כביש ופטיש והנוסטאלגיה על "היו זמנים עת במשלט ישבנו" נובעות שתיהן משורש נפשי אחד, שהאידיאל הפיקארסקי, הרומאנטי, הוא אחד הגורמים העיקריים שבו. מבחינות רבות העמידו דור שנות העשרים כמו הדור של שנות הארבעים טיפוס של איש צעיר, שהנסיבות של התפתחותו שיוו לו אופי פאראדוקסאלי. כשם שהוטלו עליו בנעוריו המוקדמים תפקידים ומשימות של בוגרים, כן איפשרו לו תפקידים ומשימות אלה עצמם למשוך את נעוריו, להאריך אותם הארכה בלתי־מוגבלת כמעט, ולשוות לעצמו דמות של "סבל, שוליית נפחים בעשן, פודה ומציל, נודד וכלי־זמר" (אלתרמן)[15]. הנוסטאלגיה של אפרים, המבכה בשנות השלושים את אובדן החיות והצהלה של שנות העשרים, מקבילה באורח מאלף ביותר לנוסטאלגיה של שנות החמישים, נוסטאלגיה של דור שלם, שביכה את ההרפתקה ואת הנעורים האבודים של שנות הארבעים הסוערות, והפקיע את מושג "הנוער" ממושג הגיל.**

מתוך התנגשות זו בין מציאות פיסית הפקרית של יום גדול, החוזר על עצמו חזרה ניצחית, ובין אידיאל צועני־רומאנטי של חירות ונעורי־נצח, ניפנה אפרים גם לתגובותיו והרהוריו בהוויות שבינו לבינה. המשכו ההגיוני של מיתוס ההלך הנודד הוא מיתוס ה"אלה" או בת־המלכה הרחוקה. אגדת הטרובאדור ("נודד וכלי זמר") אינה יכולה לבוא על תיקונה בלא דמות רחוקה ועילאית של אשה, שהיא מחוץ לכל אפשרות של הישג. אשה זו עשויה ליהפך גם לדמות של "הגבירה היפה והאכזרית", "La belle dame sans merci".

דמות זו של אשה־אלה שלטת בכל יצירתו של יזהר (רק חלקים מסויימים

של "ימי צקלג" מתארים זיכרונות והזיות של אהבה מומחשת, מלאה ושלמה בתוך עצמה). הגיבורים של יזהר מפתחים את אגדת האשה־הנסיכה מתוך הכרה מלאה בטיבה הנערי הבלתי־בשל. ההזיות הרומאנטיות האופייניות לגיבורים אלה, שעה שהם מהרהרים בעתיד בצידה של האהובה, רוויות משום כך אותו צירוף יזהרי טיפוסי של פאתוס ואבטו־סארקאזם. עתיד זה אינו מתמחש אף פעם בחזון של נישואין, או של חיים מאוחדים בתוך חברה אנושית. את החלומות של הגיבורים היזהריים ניתן לתאר בשם "חלום הטירה" ("נו, ומה — איך היית נס עתה איתה למקום מן המקומות — והבה נא נרקיע בעוז — נס אל מקום רחוק, מקים שם מניה וביה בית־אבנים לתלפיות בראש הגבעה, נוטע אורנים סביב, נוסך בו כבדות וחג׳גיות וחום שמבפנים ומביא אותה שמה כבת מלכים"... "בטרם יציאה", "במבחן קרבות" עמ׳ 65[16]). חלום זה הוא גולת הכותרת של אגדת הטרובאדור־האביר והנסיכה הרחוקה, שמקורה באידיאל של אהבה שאינו חותר להתגשמות ריאלית.

אגדה זו מופיעה במלואה ב"אפרים חוזר לאספסת". היא נעשית כאן, מכל מקום, מורכבת ומסובכת. שלא כגיבורי "בטרם יציאה" או "שיירה של חצות" אין אפרים נתון בעצם ההתקסמות לאשה הרחוקה. כמו כל האירועים החיוניים של חייו אירע גם מעשה־התקסמות זה בעבר, ב"אותם ימים". משום כך מופיע כאן גם חלום הטירה בלשון עבר: "פעם, בימי קדם, היה חלום על טירה בצורה במעבה־חורשות בראש הר בודד, אבל זה חלום... רק חלום היה, נאה או מטפש, אך מה עתה?" (219). משום כך מתפצלת כאן גם דמות האשה המרוחקת לשתי דמויות. שתי נשים מופיעות ב"אפרים חוזר לאספסת", אף שרק מתוך קריאה מדוקדקת ניתן לעמוד על עובדה זו, שעורפלה בשטף המונולוג הפנימי. נחמה אינה האלה־הנסיכה עצמה. היא רק בבואתה ודמות־דיוקנה. אפרים קורא לה "אחות לאלתי היקרה מכל" ומתאר את יופיה ואת אצילותה, שהם "כשל אותה נעלה" (231). הנסיכה המקורית והאמיתית היא אותה "פלונית רחוקה", שאליה "מובילים הגעגועים" בסוף הסיפור. זיכרון הביקור במחנה האוהלים נאמן בכל פרטיו לאגדת הטרובאדור. אפרים מגיע למחנה על גבי הסוס, סובב בכותנתו הלבנה בין האוהלים. האהובה עוברת על פניו ביעף וללא שוב. הוחמצה ה"הזדמנות" עד לטיול הבא, שגם הוא "אינו מבטיח הרבה", "ואף על פי כן גדלה העליצות, — — — ואתה חש וטועם בהופעה זו בת הרף חולף את כל תהום הערגה והצער והחדוה והכניעה המעריצה וההתבטלות בפני מה שאינו נתפש ואינו מוגדר, במסתוריו המגרים, בפיוט זה, מעשה אמן שבגוף תמור אצילות רחוקה וקוסמת כאגדה" (227). דמות קסומה וערטילאית זו של אהובה רחוקה עומדת במרכז החוג הפנימי והעמוק ביותר שבגעגועיו של אפרים. ה"פלונית הרחוקה" מופיעה מדי פעם בהזיותיו "זורחת וממלאה בזהרה" את כל ליבו. השנים הרבות, שחלפו מאז נעלמה, לא השקיטו את סערת אהבתו של אפרים אליה. נחמה קרובה אליה בדמותה, בזקיפותה, בטהרתה, בדממה ובגאווה העוטפות אותה, בצללים שתחת עצמות לחייה ובאשד השיער הערמוני, אבל אין בה אותה שלמות פנימית רחוקה ואגדית, שבפניה חש אפרים את כל "הערגה והצער והחדוה והכניעה המעריצה וההתבטלות". האלילה הרחוקה של ימי העבר אוצרת בתוכה את "יקר החיים"

ונימנית עם אלה "השותים את יינם כקרואי אלוהים". אפרים ונחמה גם יחד נימנים עם "האוכלים פיתם ליד שולחנות ירוקים", פוסעים במישעולי היומיום וחוזרים סביב מהלכם "כאותו חמור קשרהו בעליו לגדר דחויה" (232—233).

לפני אפרים ונחמה פתוחה הדרך של החיבור הארוטי־הסטיכי, אבל דרך זו אכזבית היא. הגופים והנשמות נמשכים "כפרפרים" לשלהבת הפגישה הגדולה, ניצודים, מתלהטים, ניצוקים אלה לתוך אלה, אך מיד "אחר כך, בו ברגע, עובר הכל ותם חזון ונפסל, ושממון הבאות מהבקך מאוס שבעתיים" (232). אפרים ונחמה אינם יכולים לתקן את פגמי עולמם תיקון ארוטי, להם "אין מזור במזמוטי פיוט וגופים" (232). משום כך לא יביא אותם חיבורם לשלמות, ולא יקרב אותם אל אותו חוף, ששמו מתרמז בשמה של נחמה ("החוף הרחוק, אשר שמו כשמך"). אהבתו של אפרים תעמוד תמיד בצילה של ההתנגשות בין המציאות של יום החולין לבין אגדת ההלך והנסיכה.

ו.

דמותה של נחמה היא אחת מאותן אפשרויות שלא נתפתחו ביצירת יזהר, שגילויין ב"אפרים חוזר לאספסת" נשאר בלא המשך. נחמה שייכת לסידרת הנשים המרוחקות והאצילות, שהגיבורים היזהריים חולמים עליהן; היא פותחת סידרה זו. עם זאת ניסה יזהר להעניק לדמותה אותו גורם, שלא העניק לשום דמות אשה שבסיפוריו — חיים עצמאיים. פעמיים במהלך הסיפור מפסיק יזהר את המונולוג הפנימי של אפרים ופותח במונולוג של נחמה. עובדה זו יכלה להיות בעלת חשיבות מרובה ביותר, משום שהרהוריה של נחמה פותחים לפני הקורא הזדמנות יחידה בסיפור כולו לראות את אפרים דרך העיניים שאינן עיניו. אלא שיזהר אינו מנצל הזדמנות זו ניצול־של־ממש. שתי השהיות הקצרות, שבהן הוא נזקק לדרך ראייתה של נחמה, מובלעות כל־כך בשטף המונולוגים של אפרים, עד שרק קריאה זהירה ואיטית עשויה לגלותן. יזהר עובר מן המונולוגים של נחמה מעברים חטופים וסמויים, שכמעט אין להבחין בהם אלא על פי כינויי הגופים המעטים, הממירים את מין הזכר במין נקבה. המונולוג הראשון של נחמה (נפתח בפיסקה: "כאן הגיע קולו של אפרים לסופו" — 199) מעמיד קטע מחוור ועצמאי (הסלידה האיסטניסית מקובלנותיו של אפרים — "וזה עודנו סח" — ההרהורים על הפסנתר שנזנח ועל האלגרו הקל והאביבי של מוצארט) יותר מן המונולוג השני (פתיחתו: "שותקת נחמה. אי מה מדגדג בפנים" — 219), אך שניהם כאחד אינם עשויים להוציא את הדמות מכלל סתמיות, משום שהיא קרובה מדי לאפרים בהלך־מחשבתה ובדרך הביטוי שלה. במידה שניכרת מתוך המונולוגים שלה דמות בעלת ביוגראפיה עצמאית, הרי שאין קווי־ההיכר שלה אלא קווים חיצוניים וכוללים (הליכה לקיבוץ למרות התנגדות המשפחה, הנגינה בפסנתר — מורשת מובהקת של הגיבורות הגנסיניות, העתידה להשתמר לאורך כל יצירת יזהר — מתיחות בינה לבין החברות). בעיקרו של דבר, היינו בסיגנון, במיבני המשפטים ובהלך־הרוח הלשוני, אין מונולוגים אלה אלא המשך רצוף למונולוגים של אפרים. משפטים כגון:

"נעשה ברור שבכל היה כחש וכזב, ואשליות בלבד הסתירו מאחוריהן את האימה, וטעות נוראה, שאין מוסר כליות לכפר עליה בכל מה שהווה... נעשה ברור שכל אותם הפעלים והדיבורים והחיוכים מוקיוני בלהות היו, וצלילי מורא גדול, ואמת אחת, מודחת, תופשת בגרונך, תפוש וחנוק: מה מעשיך כאן, מה לך כאן? ואין להשתמט הפעם, ואין לאן..." (219—220), **שומרים על התחביר האופייני לאפרים (אגב, המשפט, הנפתח ב"נעשה ברור ש..." אופייני לכל יצירת יזהר ולכל גיבוריה), על הזיקה היתרה לוו החיבור, שהיא תכונה מהותית בכל משפטיו (וגם היא עתידה להתפשט על־פני כל יצירת יזהר). ניתן לעקור משפטים אלה מדבריה של נחמה ולקובעם בדברי אפרים. אפרים ונחמה זהים כמעט בהילכי־רוחם. שניהם מפתחים אותו אבטו־סארקאזם מריר** ("נאה, בחור שלי, יאה, גם נאה"... "חה־חה־חה, לאט לך עלמה רבת־חסד, עד־כאן!"..), **קובעים אותו יחס עצמו כלפי הפראזאולוגיה של "שינוי ערכין" ו"אדם חדש", מהלקים את העולם באורח דומה בין ה"אני" לבין הקבוצה. נחמה אינה אלא ואריאציה נשית על דמותו של אפרים. בה מתגלה אחת המיגבלות החמורות ביותר, האופיינית ליצירת יזהר עד ל"ימי צקלג", לפחות — הצימצום בתחומיה של דמות אחת, החיה בעולם אחד בוואריאציות סיגנוניות וטיפולוגיות זעירות.**

התוספת הברורה היחידה, שמוסיפה נחמה לדמותו של אפרים, היא תוספת שבהדגשת המומנט הסיוטי בסיפור. נחמה נבדלת מאפרים בהעדר כל זיקה מצידה ל"אותם הימים". לגביה אין מציאותה בקיבוץ אלא "טעות נוראה"; השחור הנפער סביבה מוחלט ועמוק יותר מן השחור המקיף את אפרים. לילותיה הם אותם לילות, שבהם קוצב השעון "תנצב"הות תנצב"הות" של רגעים מתים; במשך כל האסיפה עומדת היא ליד דלת חדר האוכל "ספק תמיהה ספק מלגלגת", "גומות עקשנות לה מעברי פיה" ו"מראה לה כצור חלמיש" (204, 217) — **סמל של חומרה קודרת ושל נבואה אכזרית.**

*

תיאור האסיפה מביא גם את התמונה הקומית של הקבוצה המשתלהבת לידי קדרות גרוטסקית. יחסו של אפרים לקבוצה זו אינו נובע מ"אינדיבידואליזם", הסולד מחיי הרבים כשלעצמם. אפרים עצמו לועג ל"פרובלימה של היחיד", ל"יחיד בחברה" ול"שאלת החבר" (216). **הקריאה המחלחלת בקרבו אינה קריאה של בוז לחברה, אלא קריאה של איש פצוע, הנעזב לנפשו** ("נהי גלמוד מתחטא וזועק שאי־אפשר לו עתה להישאר כאן לבד, ולמעלה מנשוא שאין מישהו על ידך, ועד להיחנק תקועה ההתייחדות הזו. הוי, היוותרו על ידי אחים, אל תניחוני כאן, אל תטשוני בדד, קחוני עמכם, ביניכם, ככל שתלכו — אל תניחוני לבד!", 211). **אבל דווקא סיוט זה, שאפרים קורא מתוכו לישועה ולחברות, הוא שמחדד את ראייתו הגרוטסקית בדמויות כגון דבורקה, הפותחת דבריה** "ברוב מרץ וכפליים צדק", **או פרץ, שכל דבריו סירוגין של "אני חושב" ו"אני מתפלא". אם יכול אפרים בתחילת הערב להבחין בסימנים של תום אמיתי בפני כמה מן הדמויות, ולהתייחס אל אנשים אחדים מן החבורה כאל יחידים, הרי שאין החבורה באסיפה נראית לו אלא כתמונה**

מוקיונית אחת, ארשת כוללת, שמדי פעם מזדקרים מתוכה פרצופים בופוניים אופייניים. כל דבריהם של החברים — להט הצדק ו"נוגה הוידוי", פרצופי תמיהה של "אני כשלעצמי מה אני?! רק להבין תנו, אבין ומיד ארפה...", הבחינות ה"סובייקטיביות" וה"אובייקטיביות" של הפרשה הנידונה, ה"בירור הפנימי" וה"בדרך כלל", כל המינוח החסר גוון אישי ואנושי — בכל אלה מוצא אפרים לא מוצא מן הסיוט אלא המשך של סיוט, אלא שהמשך זה מצטיין בסממניה של פאנטאסיה גרוטסקית. הישיבה בקרב החברים המדברים נעשית לאפרים חלום־בלהה ממש ("החדר אינו נהיר כל צרכו. ממילא עוברים דבורים ושיחות סביב גופי, שאינו אלא גוף זר", 231).

אפרים חוזר לאספסת לא משום חובת אחריות משקית או לאומית, או משום בגרות, שנתגלתה בו לפתע, אלא מתוך הרגשה מיסטית כמעט של הכרח הניצחון של "המאוס בתוך המאוס" ושל "התמסרות גמורה ושלמה ליסורים כמו שהם", (232). מעין ירידה מכוונת אל תוך הקליפות. במידה שאין שיבה זו נובעת מעייפות ומיאוש, מתבטאת בה ההכרה, שאת הסיוט אין לנצח על־ידי בריחה ממנו. אפרים מנסה להשתקע בסיוט ו"לביית" אותו, להפוך אותו לעולם של חיים. המציאות, שאליה הוא יוצא בסוף הסיפור היא, מכל מקום, מציאות של אפלה דוממת וגדולה, על כל המשתמע ממנה[17].

ב"אפרים חוזר לאספסת" הביא יזהר לידי ביטוי ראשון חוויית חיים, העתידה להתפתח בכל יצירתו. עם זאת מעמיד דווקא סיפור ראשון זה אחת מן החטיבות הקודרות ביותר ביצירה זו, כשם שהוא מעמיד אחת מחטיבות־הסיפור הקודרות ביותר בסיפורת העברית של הדור האחרון כולה. לצירוף אינטנסיבי של סיוט וגרוטסקה, כזה שהושג בכמה מפרקי "אפרים חוזר לאספסת", שב יזהר רק ב"ימי צקלג". בזכות פרקים אלה, בייחוד, שומר הסיפור עד היום על מקומו בין היצירות המשובחות ביותר של הספרות העברית בת־הדור, למרות פגמיו האמנותיים המרובים.

מראי מקומות

[1] יזהר פירסם את ארבע הנובלות הראשונות שלו ב"גליונות". "אפרים חוזר לאספסת" נתפרסם בכרך ו' (תרצ"ז—צ"ח), עמ' 312—350. ב־1947 כונס הסיפור, ועימו שתיים מן הנובלות האחרות של יזהר, לכרך "החורשה בגבעה" (ספרית פועלים', מרחביה). סימוני המובאות על פי כרך זה.

[2] א. קריב: "ס. יזהר", בכרך "עיונים" (הוצאת אגודת הסופרים העברית ליד 'דביר', תל־אביב, תש"י), עמ' 190. הרשימה נכתבה אחרי פירסום שלוש הנובלות הראשונות של יזהר: "אפרים חוזר לאספסת", "משעולים בשדות" ו"לילה בלי יריות".

[3] דוד כנעני: "בשיירה ובצידה — על יצירתו של ס. יזהר", בכרך "בינם לבין זמנם" (ספרית פועלים', מרחביה, 1955), עמ' 94.

[4] לפי ביטויים של עורכי האנתולוגיה "דור בארץ" (ספריית פועלים', מרחביה, 1958) עמ' 39.

[5] מסתו הנ"ל, עמ' 95.

[6] "ימי צקלג", הוצאת "עם־עובד", תל־אביב, 1958.

[7] **ראה הסיפור** "צעירים" **בקובץ** "מארץ אל ארץ" (**ספרי תרשיש, ירושלים, תש"ג**), **עמ' ל"ח, וכן הסיפור** "חמדת ימים" **בקובץ** "ימים ידברו" (**הוצאת שוקן, ירושלים—תל־אביב, תש"ה**), **עמ' 93—103.**

[8] "בפאתי נגב", הוצאת "עם־עובד", תל־אביב, תש"ה.

[9] **כנעני במסתו הנ"ל, 95.**

[10] **קריב ברשימתו הנ"ל, 194.**

[11] **א. נ. גנסין, כתבים, כרך א'** (ספרית פועלים, מרחביה, 1946), **עמ' 269.**

[12] **סיפורים כגון** "תרבותניק" **בקובץ** "רוח ימים" (**הוצאת הקיבוץ המאוחד תש"י**), **או** "חברה ליובה ברקאית" **ב**"ישראל חברים" (**הוצאת הקיבוץ המאוחד, תשט"ז**).

[13] **אנרי ברגסון:** "הצחוק" ("Le Rire"). **ראה במיוחד פרק א': "הקומי בכלל".**

[14] "ארבעה סיפורים", **הוצאת הקיבוץ המאוחד, תשי"ט.**

[15] **בשיר** "ובחורף ההוא". "עיר היונה" (**הוצאת** "מחברות לספרות", **תל־אביב, 1957**), **עמ' 87.**

[16] **את הנוסח הראשון של** "בטרם יציאה" **פירסם יזהר ב**"במבחן קרבות" (**שנתון** "דבר" — **תש"ח—ש"ט**). **מטעמים שונים מובא הציטט על פי נוסח זה.**

[17] **נוסח המשפט האחרון של הסיפור, כפי שנתפרסם ב**"החורשה בגבעה", **הוא: "דלת חדר־האוכל ספקה מאחור בטפיחה, ולפנים היתה דוממת האפלה". במשפט זה הוכנס תיקון זעיר בהשוואה למקבילו בנוסח שנתפרסם ב**"גליונות": "**דלת חדר האוכל ספקה מאחור בטפיחה, ובפנים היתה דוממת האפלה". אפשר, שאין כאן אלא טעות, שתוקנה בנוסח המאוחר. אם לא היתה זו טעות חייבים אנו לשאול היכן מצוי אותו "פנים", שעליו מדבר הנוסח הראשון. בתוך חדר האוכל, או בליבו של אפרים?**

הברבור

זוֹ הַטִּרְחָה לַעֲבֹר כְּמוֹ קְשׁוּר,
בְּכֹבֶד, אֶת אֲשֶׁר עוֹד לֹא נוֹצַר,
הִיא כְּמוֹ הִלּוּךְ כּוֹשֵׁל שֶׁל הַבַּרְבּוּר.

וְהַמִּיתָה, זוֹ בָּהּ לֹא עוֹד נָשִׂיג
אֶת הַקַּרְקַע עָלָיו נַעֲמֹד, לֹא עוֹד יָבֹר,
הִיא כְּמוֹ הַחֲרָדָה שֶׁבָּהּ יַחֲלִיק

אֶל תּוֹךְ הַמַּיִם הַמְקַדְּמִים בְּרֹךְ פָּנָיו,
וְהֵם בְּאֶשֶׁר נְסוֹגִים, וְאַחֲרָיו
עוֹבְרִים זְרְמֵי הַמַּיִם בְּנָתִיבָה,
וְהוּא בּוֹטֵחַ וְשָׁקֵט יָשׁוּט,
הוֹלֵךְ וּמִתְבַּגֵּר, מוֹסִיף מַלְכוּת
וּמִתְרַצֶּה לְלֶכֶת, בְּשִׁלְוָה.

גורל אשה

כְּמֶלֶךְ שֶׁבְּצִיד כּוֹס יְקָח
אֵיזוֹ שֶׁהִיא, לִשְׁתּוֹת, יִתְפֹּס בְּיָד.
וּכְמוֹ שֶׁבְּפָלְיָהּ אַחַר־כָּךְ
כְּלֹא־דָבָר יָשִׂים אוֹתָהּ בַּצַּד.

כָּכָה, אוּלַי, בְּעֵת צָמָא לִשְׁתּוֹת,
גַּם הַגּוֹרָל, הֵרִים אֶל פִּיו אִשָּׁה.
אַחַר, חַיִּים קְטַנִּים, יָרְאוּ מְאֹד
פֶּן תִּשָּׁבֵר, הַרְחֵק מִשְּׁמוּשָׁהּ

אוֹתָהּ הִנִּיחוּ בַּשָּׂדֶה הַזֹּהִירָה.
בָּמָקוֹם שֶׁבּוֹ כָּל כְּלִי־יְקָר יוּשַׁם
(אוֹ כָּל דָּבָר שֶׁכְּלִי־יְקָר נֶחְשָׁב).

צָמְדָה כְּחֹפֶן שֶׁהָשְׁאַל, זָרָה.
וְהִיא זָקְנָה וְהִתְצַוְּרָה, כְּךָ סְתָם,
לֹא נְדִירָה הָיְתָה, כְּלֹא עֵרֶךְ רַב.

סטרופות

אֶחָד יֵשׁ, שֶׁאֶת כֹּל יִקַּח בַּיִד.
לִהְיוֹת בְּאֶצְבָּעוֹתָיו כְּחוֹל נָגָר.
אֶת הַיָּפוֹת שֶׁבַּמְּלָכוֹת יִבְרֹר
שֶׁתְּחַצַּבְנָה לוֹ בַּשִּׁישׁ הַצָּחֹר
שׁוֹכְבוֹת בְּשֶׁקֶט בַּגִּנּוֹן שֶׁל גְּלִימָתָן,
אֶת הַמְּלָכִים יָנִים לְצִדָּן
בְּנוּיִים מֵאוֹתָהּ הָאֶבֶן כְּמוֹתָן.

אֶחָד יֵשׁ, שֶׁאֶת כֹּל יִקַּח בַּיִד.
לִהְיוֹת כָּל אִישׁ כְּסִיף רַע נִשְׁכָּר,
וְהוּא לֹא זָר, כִּי הוּא שׁוֹכֵן בָּדָם,
שֶׁהוּא חַיֵּינוּ. יִרְצַח יָנוּחַ שָׁם.
לֹא אַאֲמִין כִּי יַעֲשֹׂק, אִם גַּם
שָׁמַעְתִּי כִּי רָעוֹת בּוֹ יְדַבֵּר.

שלהי סתיו

שׁוּב לֹא תָּחוּג הָצִיר כְּפִתְיוֹן
לְלֵכֶד יָמִים מִתּוֹךְ הַמְּצוּלָה,
צְלָצוּל שֶׁל אַרְמֹנוֹת וְכוֹכִית יָרֹן
נָקֹשָׁה יוֹתֵר, צַל מַבָּטֵךְ. נִתְלָה

הַקַּיִץ מֵעֲבְרֵי גַּנִּים כִּשְׁלַל
בְּבוֹת־מִשְׁחָק, הָפוּךְ, עָיֵף, נִרְצָח.
אַךְ מִשְׁלַדֵי יַצַר קְדוּמִים — אֶל עָל
עוֹלֶה רָצוֹן, כְּמוֹ שַׁר־שֶׁל־יָם הָלַךְ.

עָבַר עִם לַיִל וְהִכְפִּיל מִסְפָּר
שֶׁל סִירוֹתָיו בְּבֵית־נַשְׁקוֹ הָעֵר,
לְמַעַן וְפֹת רוּחַ יוֹם מָהָר

בְּצִי חָדָשׁ אֲשֶׁר יַכֶּה מָשׁוֹט,
יִפְרֹץ, וּלְפֶתַע. בְּכָל דְּגָלָיו יַחְבֹּט,
בְּמִלּוֹא־רוּחוֹת, מַבְהִיק, גּוֹרָל גּוֹזֵר.

תירגם משה הנעמי

אלזה לסקר־שילר / **לברברי**

בַּלֵּילוֹת
אֲנִי מוּנַחַת צַל פָּנֶיךָ.

צַל צַרְבוֹת גּוּפֶךָ
אֶטַע אֶרֶז וַצֲצֵי שָׁקֵד.

לְלֹא לַאוּת אֶחְפַּר בְּתוֹךְ חָזֶךָ
לִמְצֹא אֶת תַּצֲנוּגוֹת הַפֶּה שֶׁל פַּרְעֹה.

אֲבָל כְּבֵדוֹת הֵן שְׁפָתוֹתֶיךָ
נַפַי לֹא יִגָּאֲלוּ אוֹתָן.

הָרֵם נָא אֶת שְׁמֵי הַשָּׁלוֹם
מֵצַל נַפְשִׁי —

חֲלוֹמוֹת הַיְהַלוֹם שֶׁלְּךָ
פּוֹתְחִים אֶת עוֹרְקַי.

אֲנִי יוֹסֵף חֲגוֹר אַבְנֵט מֶתוֹק
צַל עוֹרֵי עוֹר הַפַּסִּים.

אַתָּה מִתְמַלֵּא שִׂמְחָה
מֵרַחַשׁ פִּתַע שֶׁל צְדָפַי.

וְלִבְּךָ לֹא יִתֵּן עוֹד לְיָמִים לַחֲדֹר.
הוֹ אַתָּה.

תירגם יהודה עמיחי

יהודה עמיחי / יונה בנינווה

(מערכה שניה / חלק שני)

(פנים בטן־הדג. צינורות בתקרה כמו בבטן אונייה. הכול ירוק. מין ירוק של זכוכית ירוקה. שעון גדול תלוי מהתקרה כמו בתחנות הרכבת. אין בו מחוגים. נראים שולחן וכיסא. מנורת לוקס על השולחן. מזמן לזמן קול גירגור וחירחור וקול מיים בצינורות. על השולחן נמצא ראדיו).

ראדיו: **...וזכור: בלי רוח חיים אין חיים. כבר הספקת ללמוד דברים רבים וחשובים בזמן הקצר הזה. באיחור למדת. הכול אתם לומדים באיחור. אך אני ארך אפיים ואתם קצרי רוח. ורוחי ארוכה והיא באה מארבע רוחות השמיים. יונה! השומע אתה את קולי?... יונה!** (צועק) **יונה! אינך שומע ואני מדבר. אייך? אייך? מייד לבוא! אתה מתחבא. שוב אתה מתחבא, כרגיל.**

קול יונה: (עמום ממרחק) **כן... אני בא... אני בא.**

ראדיו: **מייד לבוא... אני מדבר במקום ריק... אתה מתחבא.**

יונה: (מגיע מירכתיים) **אינני מתחבא.** (נראה צעיר יותר ומאושש יותר).

ראדיו: **שב. קח את העט. עליך לסיים את תפילת ההודיה. עליך לספר להם על דבר ההצלחה המופלאה במעמקי הים. זה יעלה את ערכך בעיניהם: אדם מוצל בחסד עליון וברגע האחרון. מבטן שאול קראת. גליי עליך עברו. הזמן עובר. ספר להם על מעי הדג שבו אתה יושב.**

יונה: **אך טרם הוכשרתי די הצורך לתפקידי. רק עכשיו אני מתחיל ללמוד את כל שהייתי צריך ללמוד. טרם מצאתי את עצמי. טרם.**

ראדיו: **בני אדם, בני אדם. מצאתם לכם נוסחה יפה: "למצוא את עצמכם". וכך לא תצטרכו לטרוח כאבותיכם למצוא אותי או לעשות מעשים כולשהם. מי מוצא את עצמו? בתחילה אתם בורחים ומאבדים ומתחבאים ואחרי זה מתקשים אתם למצוא את עצמכם. ואז עולות הצעקות והיללות: אבדנו לעצמנו! משחק־מחבואים עליז בארונות הבגדים, בפינות האפלות של עריכם, ביער הקדמון. ובסופו של דבר, מה אתם מוצאים? אולי את אחוריכם, אם תחפשו בזריזות רבה. לא, לא, נביאי הצעיר, אין זה תפקידכם**

למצוא את עצמכם. השאירו לי את הדבר הזה. אני אמצא אתכם. יש בידי כל הכלים הדרושים לכך.

יונה: אבל המציאה הזאת, שאתה מוצא אותנו, היא מותנו. אבדנו מידך כמו עט, כמו מפתח, במזיד או בשוגג. אתה מחפש ואתה מרים אותנו — ומותנו, בכף ידך.

ראדיו: ואם אתם מוצאים אותי, הרי גם זה סופי.

יונה: תן לי למצוא את עצמי. תן לי מעט להישאר כאן בבטן הדג.

ראדיו: ראה את עצמך: כשנבלעת, כשהגעת לבטן הירוקה הזאת, היית עלוב ככלב קטן ורטוב. כולך מכוסה בסוף. אפילו עכשיו אתה עדיין מתקשט בו. סוף חבוש לראשך, עלוב היית ורטוב, אך גאה מאוד. אדם גאה וחיוור. וכל פניך אומרים גאוות אדם שאבד את עצמו לדעת. אבל נגעת בליבי. אתה מחמם את עיניי. מיניתי את הדג הזה, הזקן והמרווח־למדי, לבלוע אותך. וכאן למדת, בבית־המדרש הירוק והצף הזה, בתנאי מנוחה ושלווה.

יונה: (נאנח).

ראדיו: הנכסף אתה לחיים ההם? לביתך? לאשתך? ואומנם, עוד מעט שעת השידור ותוכל לשמוע את קולה. או שמא אותה אשה בשמלת המיפרשים?

יונה: שאתה שלחת אותה לעקור אותי מביתי.

ראדיו: לא אני שלחתיה. היא באה מתוך קריאה שבפנים.

יונה: כינור חדש שמצאת: קריאה שבפנים. קריאה שבפנים מן המעיים מבין הצלעות, קריאות!

יונה 2: אתה צודק, אל תתן לו להתערב בענייניך הפרטיים! (בעת מלים אלו מואר כוך קטן בדופן הדג. מן הכוך מוציא את ראשו אדם מזוקן).

יונה: מי אתה? חשבתי, כי אני לבדי כאן.

יונה 2: אל תתן לו להזכיר את הנשכחות. אינך לבדך כאן.

יונה: מדוע אינך יוצא משם, מתוך הקיר?

יונה 2: אינני יכול, אני כלוא. (יונה ניגש ורואה שאין שם סורג כלל וכלל).

יונה: הרי אין דבר שכולא אותך. אתה יכול לצאת. אין כאן סורג.

יונה 2: עניין של השקפה הוא. אני כלוא, הוא כלא אותי שלא אהיה חופשי, כי אני מסית ומדיח. הוא רוצה למנוע ממני מגע עם האנושות. (הדג משמיע קול גירגור ועילעול וביעבוע. יונה טופח על דפנותיו).

הירגע הירגע
דבר בך לא נגע
אל תתרגש
אל תאוושש
נבהלת, נתבלבלת, נתעלעלת
האוויר חדר לצינור לא נכון
הירגע. אל נא בחרון
(הדג נרגע).

ראדיו: השפעתך טובה עליו. הוא נרגע. הוא נצחי. מיניתי אותו מימי בראשית.
יונה: להציל את הבורחים. ולהשיב את השובבים.
ראדיו: אתה מתחיל להבין את שיטתי. למדת, בכל זאת למדת. (נשמע קול רכבת מתקרבת ונעצרת).
יונה 2: עלי לצאת. עלי לצאת. הרכבת עוברת. (קול הרכבת שורקת ונוסעת). שוב לא נתת לי לנסוע.
קול יונה 3: (מירכתיים) סע. סע. סע. מי מנע בעדך הפעם?
יונה: (נבהל) מי זה? העוד כאן איש?
יונה 3: (בסרבל־עבודה יוצא מירכתי הדג. בידו כלי־עבודה של שרברב וחשמלאי). זו היתה עבודה קשה. אבל עכשיו הכול כשורה.
ראדיו: יונה!
שלושתם: כן. הנני.
יונה: האם כולכם נקראים בשם יונה?
יונה 3: אומנם כך הוא. ברוך בואך. מתי הופעת במקומנו הירוק? כאמור, היתה זאת עבודה קשה. עכשיו ישנה תאורה גם בחלק הצפוני ואפשר לשהות שם. כמו כן, התקנתי שם רשת חימום. אפשר להתגורר גם שם. גם החלפתי מספר צינורות ולוחות. זוהי הרחבה ניכרת של מקום קיומנו. אנחנו מתפשטים, ובעיקר...
יונה 2: נאה, נאה. תמיד בונה, אדם חיובי ובונה. אילו יכולתי לצאת הייתי טופח על כתפיך, חנפן זקן.
יונה 3: אל תשמע ללעגו, כי בעצם הוא מרוצה מאוד, שאני מתקן את המקום ועושה אותו מוכשר למגורים. זה מאפשר לו לשבת בכלאו המדומה ולקלל. ציפור מקללת ומדובללת. והרי כאן מלון ומקום הבראה. לאחדים מלון לתמיד ולאחרים — מעבר; לימוד ומנוחה לפני התפקיד. אינני אוהב לשבח את עצמי; אך זו היתה עבודה קשה ומלוכלכת למדי בתנאי־תנודה תמידיים. ובסך הכול עבדתי כמאתיים או כשלוש מאות שנה. אנחנו צריכים לסדר את המקום בו אנו שוהים כדי שיהיה נוח וחם. אפשר להסתדר בכל מקום. זה עניין של רצון והשקפה. (קול רכבת נעצרת).
יונה 3: אפתח לך את הסוגר ותוכל לנסוע. (עושה, כאילו הוא פותח מנעול. יונה 2 קופץ מן הקיר) סע, סע ידידי.
יונה 2: סוף סוף אני נוסע מן המקום הארור הזה.
יונה 3: שלום ידידי.
יונה 2: אבל אין מקום ליד החלון.
יונה 3: אין דבר, שב בפנים. אחר־כך יתפנה מקום ליד החלון (שריקת רכבת).
יונה 2: רגע אחד. נדמה לי כי שכחתי. הגד להם שיעמדו (רכבת נוסעת).
יונה 2: אתה רואה? אין נותנים לי לצאת. עלי לשוב לכלא. האלוהים סגר אותי. הוא מפחד.
ראדיו: יונה, עליך לסיים את שיר ההלל.

יונה: הם מפריעים לי בקריאה (נעלמים יונה 2 ויונה 3).

יונה: (קורא מן הנייר) דולפינים קופצים מגיל ומרוב טוב ונחת. אוניות קטנות. אוניות־יין אדומות. רוחות מובאות על־ידי גליך. שפות זרות עם רוח־ערב מביאת עננים אחרים. הקולות הממריצים את הרצים בקריאות, ממריצים את הנביא לשבח. כאונייית יין, שיכור אתנדנד בשבחך. שעשית נשמות גבוהות בנביאים, תרנים באוניות וגעגועים בלהקות דגים. שהפכת לי יום לים ויום־יום לים־ים. ששברתי את כלא חיי וקולך שמעתי מתוך ארגזים אפלים ומעי הדג.

יונה 2: (מוחא כפיים) נאה ומקורי.

יונה 3: רב לך. מוג לב. ממשיך־אחר־מותך. ממשיכן.

יונה 2: ומה אתה? היית כאן לפני. לקקן וחנפן.

ראדיו: יונה, ההלל טוב ונוגע בליבי. אך מדוע תרצה להיות מקורי. כתוב על הסוף החבוש לראשך ועל זה ששיוועת ואני שמעתיך, שאפפו אותך מיים עד נפש. והבטח בסוף זבח תודה ואמור, כי את אשר נדרת תשלם, השתמש בדברים המקובלים והמסורתיים. הם לא יבינו את דבריך המקוריים.

יונה 2: ידעת, ידעתי. אותו השיר. אותו שיר הלל שאנחנו חיברנו כביכול. כלומר שחיברת אותו בשבילנו. (מוציא תנ"ך) הנה, שמע: כך כתוב: בהתעטף עלי נפשי את ה' זכרתי ותבוא אליך תפילתי אל היכל קודשך. ואני בקול תודה אזבחה לך...

יונה 3: שתוק, למה אתה רוצה לשדוד ממנו את תענוג השראתו.

יונה 2: אבל כתוב בספר שחור על גבי לבן.

יונה 3: אל תשים לב לדבריו. הוא מושחת. הוא היה רוצה שאלוהים יעניש אותו ויכלא אותו באמת. אך הוא חופשי ללכת. גם הוא וגם אני נשלחנו לנינווה לאמור להם, כי בעוד 40 יום נינווה נהפכת, מה עשו אנשי נינווה? חזרו בתשובה ואנחנו רומינו, כל אחד בזמנו, כך נדמה היה לי בהתחלה. הקרבתי את שלום ביתי, ניסיתי לברוח לתרשיש. בלע אותי הדג, הקיא אותי בנינווה. ניבאתי. חזרו בתשובה, אלוהים סלח להם, ישבתי בסוכתי מחוץ לעיר ורטנתי.

יונה 2: ואני ביקשתי למות, לאבד את עצמי לדעת ולדעת את אשר אני מאבד.

יונה 3: תן לי לגמור לדבר. ואחר האכזבה חזרתי לדג הזה. טוב לי כאן. אינני מתגעגע לדבר. זמן אינו קיים. אך הוא, ידידי, אחר שקרה לו בדיוק כאותם הדברים, לא הסתפק. ועדיין הוא ממשיך לכעוס ולזעום ולהסית ולהדיח ולשנוא.

יונה 2: ואלוהים משתמש בכעסי. כעסי מניע את הדג הזה. הדג מתחמם בכעסי.

יונה 3: בתחילה כשהגיע הנה, ניסה להטיח את ראשו בדפנות בטן־הדג. אך בטן־הדג היא רכה ואי־אפשר לשבור בה ראש. וכן האלוהים: רך הוא ואי־אפשר להטיח נגדו דבר. אתה שוקע בו. אבל אני שמח בחלקי. (ראשו

מורם כבתפילה) **העולם משחיר ומתבהר חליפות ולא אחוש. לא חסרתי דבר בעולמי, אני נוסע בדגי, אני ממשיך לחיות לעד אחר מותי. חיי הם מותי הירוק, מותי — חיי המרופטים.**

יונה 2: **חנפן, חנפן שכמותך!**

ראדיו: **שעת השידור מביתך הגיעה.**

יונה: **המוכרח אני לשמוע? שוב איני רוצה.**

יונה 2 ו־3: **בבקשה, בבקשה תן לנו לשמוע. אנחנו רוצים לשמוע את ביתך!**

ראדיו: **לא אדם אל כי יתנחם. ארצי היא הארץ אחר ההחלטה. ארצכם היא ארץ ההיסוסים והספקות. השידור יהיה, ביקשת שידור ויהיה.** (שריקות וקולות כמו תחנות־ראדיו שונות) **הקשב יונה. הקשב, הנה ביתך:** (יונה 2 ויונה 3 מרותקים לראדיו. יונה מן הצד לא מעוניין ביותר. דממה ואחר־כך: אנחה עמוקה של אשה).

יונה 2 ו־3: **אנחה! קול אדם! אלי, אנחה מתוך השינה.** (עוד אנחה).

יונה 2 ו־3: **אה... אנחה בעולם. קול אדם בעולם.**

ראדיו: **סוף שעת־השידור.**

יונה 3: **אנחה בלי גוף מחפשת את הגוף שאבד לה. דם בלי גוף זורם בעולם. בכי מחפש את הכאב המתאים לו. הם אבדו זה לזה במהומה ובתחנות הרועשות ובמלחמות.**

יונה 2: **אנחה, אנחה. מעץ הקולות המצלצל. רק אנחה כזאת תציל את השמיים משיעמום** (יונה משעין ראשו).

בוודאי אשתו שוכבת בחיק גבר אחר ונאנחת מרוב הנאה.

יונה 3: **שתוק, נבזה!** (מתקוטטים ומתגלגלים תוך צריחות וקללות וצחוק אל מאחורי הבמה).

יונה: **אין טעם לשוב. ואין ערך בקשר לשם. אדם צריך לדעת לשרוף את הגשרים מאחוריו.**

ראדיו: **האם שרפת אותם בעצמך?**

יונה: **לא. שרפו אותם בשבילי. אך התוצאה היא שווה. אי־אפשר לשוב.** (שני ה"יונים" חוזרים מרוטים ופרועים אחר הקטטה. כל אחד מניף ביד מורמת את זקן השני).

יונה 2 ו־3: (מתוך התנצחות וצרחנות ילדותית) **זקנו מזוייף, זקנו מודבק. אני ניצחתי, אני ניצחתי.**

יונה 2: **איפה השגת את הזקן? חנפן זקן. במספרות של נשים ליקטת מחלפות־נשים גזוזות מן הרצפה ועשית לך זקן. מנשים, מנשים!**

יונה 3: **ואתה. לא רק זקנך מזוייף. כולך מזוייף ומודבק. אני אדבר אל יונה.**

יונה 2: **לא. אני מקודם.**

יונה 3: **זכור את ההסכם!**

יונה 2: **טוב. דבר. אך קצר דבריך. שחקן עלוב. מוקיון מרוט!**

יונה 3: **ראה, ידידי הצעיר. אתה עומד לפני תפקיד חשוב. אני נכשלתי. תשובתם**

של אנשי נינווה היתה מזוייפת. ואני נכשלתי. אני אוהב בני־אדם. וכשראיתי דמעות ושק ואפר.... ריחמתי. וויתרתי.

יונה 2: כמו שכתוב: ויזעק ויאמר לאמור: האדם והבהמה, הבקר והצאן אל יטעמו מאומה... ויתכסו שקים, האדם והבהמה.

יונה 3: אל תפריע לי.

יונה 2: אבל כתוב.

יונה 3: (בנימה של רחמים) סגור את הספר. תן לו לנוח. תן לנוח. נוח. אל תביא את הספר.

יונה 2: אתה רוצה לפייס אותי. חינכת אותם לצביעות ולהעמדת־פנים: שק ואפר ודמעות, ואורך־רוח ורחמים.

יונה 3: ומה אתה עשית? כבודך העצמי נפגע. הנה כך: קיקיון גידלת לך. צמח עלוב. שיהיה לך צל מעל ראשך. ישבת לבדך ואכלת את בשר ליבך. וכשיבש הקיקיון והשמש היכתה על ראשך, כך אמרת: טוב מותי מחיי. מוקיון קיקיון שכמוך. בגלל כבודך הנפגע, היית מוכן להרוג אלפי אנשים.

יונה 2: הם צבועים. היזהר! הם יעשו תשובה ואתה תהיה בעיניהם שוטה, שקרן, רמאי! לא יהיה עוד כל תוקף לדבריך. מילותיך יהיו כרוח נושבת. ישמעו אותך ודבר לא ייעשה. הם ישימו שק ואפר. יבכו. יילולו. רמאים. וכשתפנה את גבך יהיו רעים משהיו. אבל האל אל רחום וארך אפיים! חזור לביתך אל האנחה הטובה והחמה.

יונה: ומדוע לא חזרתם אתם לבתיכם? מדוע חזרתם למעי הדג, למיקלט הירוק הזה?

יונה 2: (ליונה 3) תגיד לו! אין לי זמן. הרכבת תבוא עוד מעט!

יונה 3: (ליונה 2) תגיד לו, אתה! אין לי זמן. עלי לתקן תיקונים. (שניהם פתאום ידידים טובים, ונראה כאילו שאלתו האחרונה של יונה איחדה אותם נגדו).

יונה 2: בוא, ידידי, אתה חנפן ולקקן, אך אנחנו אחים באותה רחם. הוא זר, הוא לא יבין.

יונה 3: בוא נשאיר אותו. הוא לא יבין. אתה מסית וחולני ומטורף ונבזה, אך מה הוא יבין, רק אני יודע לטפל בך.

יונה: אני אנהג אחרת. אני אלמד, מניסיונכם. אני לומד. אני מתכונן, אני אדע איך לדבר. שברתי את ארגזי ועכשיו אני מוכן. רק עוד זמן מה אשהה ואחר־כך אצא לתפקידי. ולא אשוב הנה. עלי רק ללמוד כמה דברים נוספים. אני אקבל הוראות מדוייקות. לא תהיינה לי הפתעות. אני אדע מתי להיות תקיף, מתי להכות ומתי ללטף. וגם למדתי ללטף ביד אחת ולהכות בשנייה.

יונה 2 ו־3: גם אנחנו סברנו כך. (קול רכבת).

יונה 2: (פתאום) תנו לי לצאת, לצאת. אני מוכרח לצאת (מטיח ראשו בכותל) לנינווה או הביתה. הביתה הביתה. אל האנחות. (מתייפח) אל האנחות החמות.

יונה 3: (מלטף את יונה 2) **ביתך איננו קיים. האנחות מתו מזמן. הירגע, אחי הטוב, אין בית, אין נינווה. הישאר כאן; אין לך טוב מן המקום הירוק הזה.**

יונה 2: **לצאת, לצאת! אשרוף את נינווה. אכרות ברית עם אויבי העיר ואצא למלחמה על נינווה.**

יונה 3: **שקט, שקט אחי, חזור לכלובך, לא אעזוב אותך. אני אסדר לך תאורה בכלובך שבקיר. תוכל לקרוא.** (אל יונה) **בר־מזל אתה. אלוהים עוזר לך. אלוהים כיום הוא ליבראלי יותר. סלחן הוא. עוזר לך. בזמני היה קשה כאבן. מי יודע, אולי לך יהיה הדג רחם שתגדל אותך שנית ללידה חדשה. שקט, שקט. ילדים ישנים. אנחנו נשארים. הייה שלום** (יונה 2 מתייפח ויוצא נשען על כתפי יונה 3, שמרגיע אותו כמו תינוק) **ואל תשוב הנה לעולם. הלוואי ולא תשוב. ואם תצטרך לשוב, נקבל אותך. אחינו אתה.** (פונים לאיטם).

(**מערכה שלישית** / חלק ראשון)

(חוף ים. רואים כמה כיסאות־נוח ציבעוניים ועליזים. מזדקר ביתן־טלפון שדלתו פעורה. יונה יוצא מתוך הקהל, זוחל על ארבע כעיף, מתוך הגלים. מגיע ליבשה. שוכב באפיסת כוחות. שומעים קולות־מתרחצים. צחוק בהיר של אשה. יונה אינו שומע. מתרומם. בידו האחת זקן. סוף חבוש לראשו. מתנער מן המיים ומן החול ומרוקן נעל מחול. פונה עוד פעם לקהל־ים. במבט געגועים והודיה. מנפנף לשלום והולך לביתן, כאילו מובן מאליו הוא שימצא ביתן־טלפון ציבורי במקום כזה. הדלת נשארת פתוחה, כך שהקהל יכול לשמוע שיחתו. הוא מחייג).

יונה: **סליחה... טעות. הרי ביקשתי סליחה... כמו ביום כיפור... ביקשתי סליחה...** (מוריד את השפופרת ומחייג מחדש). **כן! אני כאן. הגעתי. שמה אעשה? אך אין איש כאן... אל מי אדבר!? מייד להתחיל? אני צריך לנוח... לנקות את עצמי... להתייבש.** (**סוגר את הדלת. גבר לבוש בגדי־קיץ עם כדור־משחק ובגד־ים בידו ניגש עד הביתן בהתגנבות**).

גבר 1: (צועק לכיוון רחוק) **אינני יודע מה הוא עושה... הוא מתפלל...**

קול אשה: (צוחקת) **מתפלל?**

גבר 1: **כן, חביבה, מתפלל. עיניו מתגלגלות. קשה להבין. אני חוזר עוד מעט. חכי לי כאן.** (נעלם. יונה פותח את הדלת ויוצא. ניגש אל מאחורי הביתן וחוזר משם כשגיליונות־נייר ודלי־דבק בידו. פתאום, כנזכר במשהו, הוא שם את הדלי ואת גליל־הניירות ונכנס שנית. מחייג. רוצה לסגור את הדלת, אך זו נפתחת מחדש. לבסוף הוא מתייאש ומניח את הדלת פתוחה).

יונה: **האלו? 2246? לא, אינך מכיר אותי. אני רק שליח. במקרה. המישלוח יישלח. היא היתה עצובה. וישבה עימי בארגז האפל. במקרה. האלו! האלו!**

אתה שומע... אל תסגור! חכה... האלו 2246? 2246? המישלוח (מתייאש ויושב על סף הביתן).

קול אשה: איש זר! האלו! איש! בן אדם!

יונה: כן. הנני. מי קורא? אינני רואה...

קול אשה: אני מאחורי הסלע. אל תתקרב.. אני בלי בגדים... בגדיי לידך... ערימה קטנה... זרוק לי... (יונה נבוך־במקצת זורק את הבגדים. הטלפון מצלצל. יונה ניגש).

יונה: כן. אני עדיין פה... ראש־הגשר הוצב. אני מוכן... אין אדם... הכביש לעיר הומה מרוב מכוניות־נוסעים... אבל החוף שומם... אף אחד... אף אחד... כן, מייד... איננני מפחד.

(יונה ניגש אל הדלי. פורש גיליון־נייר גדול ומדביקו על ביתן־הטלפון. על הפלאקאט כתוב באותיות גדולות: "בעוד ארבעים יום נינווה נהפכת!". בעודו עסוק בהדבקה, באה האשה לבושה בשמלה קייצית רחבת־חצאית. הולכת, ותוך־כדי־כך היא מסתרקת).

אשה: תודה, אדם זר... המשך בעבודתך... אתה עסוק... מניין אתה בא?

יונה: (מצביע על הקהל־ים) **משם, מתוך הים!**

אשה: מתוך כל אלה? באיזו אונייה הגעת?

יונה: לא הגעתי באונייה.

אשה: שחית? אתה עוד רטוב... מן הים הזה באת? זה נורא! זה ניפלא... (קוראת את הפלאקאט).. **נינווה נהפכת... הרי לזה אני מחכה כבר בכל הזמן הזה... זה ניפלא... ולאיזה צד תיהפך נינווה?... דע לך, כי היא נהפכת ומתהפכת במשך כל הזמן.**

יונה: (בפאתוס) **היכן הדרך העירה, אשה?**

אשה: שם. יש לך מכונית?

יונה: (בפאתוס) **היכן הדרך? פני דרך!**

אשה: אתה יכול לבוא עימי במכוניתי. עוד מעט אסע. אסע הביתה, איש זר, למה תדבר אלי כך? אני אשה צעירה. רחצתי בים.

יונה: (בפוזה של נביא תנ"כי) **אל תחשבו כי אתם חוזרים הביתה. הבית אינו ביתך. הקירות ינותצו. הדלת מודבקת. החלון מצוייר. מבטך לתקרה. כשאתה שוכב על גבך, הוא מבט אל עננים חולפים. הבית איננו ביתך, עוד ארבעים...**

אשה: (תוהה, אך בלי לעג) **איש זר, אתה מדבר דברים מוזרים. אל מי אתה מדבר, ומדוע בלשון רבים, אני כאן. בסך הכול: אני. הדברים שלך כל־כך אינם מתאימים. כל כך אינם מכאן. כל כך אינם בשבילי. איש זר, למה אתה מדבר כך? אתה... אתה צריך להתאים את הסיגנון... השאלה היא שאלת סיגנון.... אני... זאת רק אני. הורד את הסוף מראשך... אתה נראה עייף... כמה זמן לא אכלת?** (מחטטת בתיק־הרחצה ומוציאה חבילה קטנה). **הנה, זה אשר נשאר לי. קח ואכול!**

(יונה מתנגד בתחילה לטיפולה, אך אחר־כך מתוך מבוכה מסויימת נותן לה להוריד את הסוף ולהאכילו. טלפון מצלצל. יונה נכנס לתא).

קול גבר 1: היכן היא?

קול גבר 2: הנה, שם. ליד הטלפון!

(שני גברים צעירים באים).

גבר 1: למה אתה מחכה? מה זה? (ניגש וקורא את הפלאקאט): **"בעוד 40 יום נינווה נהפכת!".**

גבר 2: מה זה?

גבר 1: בוודאי תעמולה חדשה למישחת־גילוח. בעוד 40 יום נינווה נהפכת עם הופעת מישחת־הגילוח החדשה...

גבר 1 ו־2: בעוד 40 יום: מהפכה, מישחת־גילוח חדשה! (צוחקים. יונה מתרחק. הם צועקים אחריו). **נביא. נביא. בעוד 40 יום. נביא מישחת־הגילוח.** (יונה הולך כשהדלי וגליל־הניירות בידו).

גבר 2: בואי עכשיו. הגיע הזמן.

גבר 1: הנח לה. היא שקועה. דבר חדש מצאה להיאחז בו. מתי תפסיקי להשתעמם?

גבר 2: ולמצוא לך צעצועים מיוחדים להשתעשע בהם? מדי כמה זמן: שעשוע חדש; אדם חדש שבו תתקשט. ובכל אחד חייב להיות משהו מקורי. אתה זוכר, כיצד הביאה לנשף את איש היער. הלבישה אותו בחליפה נאה, אך נזהרה לא לסרק את שערו הפרוע וכל הנשף סביבה וסביב המציאה.

גבר 1: ואת הרקדן העיוור שכחת? אי לך, אי לך, מצאת מציאה חדשה. אדם מן הים. נפלט מן הגלים ונביא.

גבר 2: גם ממנו תיגמל במהרה. הנח לה.

(טלפון מצלצל. האשה מבטת אם יונה בנמצא. בראותה שאיננו היא ניגשת בעצמה).

גבר 1: אנחנו הולכים. עשי כרצונך. ועונג רב! (הולכים).

אשה: (בטלפון) **לא. הוא איננו. הוא היה והוא איננו... אינני יודעת... סתם נערה שליד הים... אמסור לו...**

(יונה חוזר).

אשה: אני כבר יודעת: שמך יונה. ביקשו אותך בטלפון. לא היית.

יונה: כן. לא הייתי.

אשה: ואני שימשתי מעין מזכירה שלך. אני רוצה לעזור לך. יש לי בית מרווח ואני עשירה. תוכל לעבוד אצלי. אני אדאג למכתבים ולטלפונים ולמסיבות־עיתונאים ולפגישות ולסידור מקום מתאים לאסיפות־העם והישיבות.

יונה: האם את בטוחה שכך עלי לפעול?

אשה: אין דרך אחרת. הנאום שלך הוכיח, כי אין אתה יודע את מה שלפניך, הסיגנון שלך.

יונה: מי את? מדוע את טובה? יש לך עיניים נאמנות.

אשה: (צוחקת). **טרם אמרו לי שיש לי עיניים נאמנות.**

(באים שני גברים, ובידיהם עיתונים. עיתונים מצויירים. יושבים בכורסות־הנוח בלי לשים לב לשניים, ומדפדפים).

יונה: **מה לכם פה?**

גבר 1: **אנחנו ממתינים. אנחנו דוחקים את הקץ, הקץ דוחק אותנו.**

גבר 2: **אנחנו מדפדפים בעיתונים במקום לראות את העולם באמת. הכול נמצא כאן. מי חי ומי מת. נשק חדיש שהומצא, חתונה מפוארת. הספורט, הכאב המאורגן, הכלבה העיוורת.**

גבר 1: **השקת אונייה חדשה, שבירת הבקבוק עליה, שבירת לבבות. ההתאבדות שאין אחריה.**

גבר 1 ו־2: **אנחנו מחכים כמו בחדר־המתנה של רופא ושל ספר. כאב מחכה לנו. ובינתיים: העיתון המצויר.**

(טלפון. האשה ניגשת).

גבר 1: **מה אתה עושה? לאן את הולכת? האם בטוחה את שאינך מסתבכת בעניין לא לך? העיתון אומר. הכול אומרים כך.**

(האשה קוראת ליונה ומוסרת לו את השפופרת בתנועה רכה ואוהבת).

גבר 2: **מאחורי התמונות האלה נערכות המחשבות כצבא מאחורי מסך עשן. אנו קוראים את התבל הנשכחת, הקץ יבוא. ואנחנו ביחד.**

גבר 1: **אמרתי לך לחזור בתשובה. אמרתי לך לא ללכת.**

גבר 1 ו־2: **בעוד 40 יום נינווה נהפכת.**

גבר 2: **אנחנו יודעים זאת. אין בכך חידוש. כבר הכנו את כל הדרוש. דרכון, המלצות, מפות, ציוד, רישיון עבודה ורישיון בטלה, רישיון נהיגה, אשרת־התנהגות, ניירות־ערך ופנים ללא ערך, כרטיס־נסיעה לארץ אחרת.**

גבר 1 ו־2: **הדפים נהפכים, הדפים נהפכים. בעוד ארבעים יום גם נינווה נהפכת.**

(יונה יוצא מתא־הטלפונים).

אשה: **דבר חשוב?** (מביאה מכונת־כתיבה). **נוכל להתחיל במכתבים.**

יונה: **אינני יודע עדיין למי.**

אשה: **אין זה חשוב. נתחיל לכתוב.** (מתחילה לתקתק). **אתה תצליח. אני אעזור לך. בוא לביתי. ממנו תוכל לראות תמיד את הים, אשר אהבנו, אשר מתוכו יצאנו. עורי יישאר שזוף גם בחורף שיבוא. אהיה לך קיץ.**

יונה: **לא תוכלי לעזור. תודה לך, אשה טובה מן החוף.**

אשה: **ואתה מן הים. השיער המקורזל בחזק הוא כמו גלי הים. ישנם עצים תמיד.**

גבר 1: **הסתכל בים.**

גבר 2: **הוא משעמם. אינני רוצה לראות את מה שקורה בחוץ. העיתון מספק לנו את כל הנחוץ.**

(מסתובבים כשגבם אל הקהל).

יונה: **האם אתם רעים? האם אתם חטאים?**

גבר 1 ו־2: **כן, אנחנו רעים.**

גבר 1: **אנחנו בשלים לקראת האבדון, ארבעים יום היא תקופה ממושכת.**

גבר 2: **והיא נהפכת... נהפכת.**

קול: **גברת, מדוע אינך נזהרת?**

גבר 1: **אנחנו בשלים לקראת האבדון, ארבעים יום היא תקופה ממושכת.**

אשה: **אל תשמע. מילותיך לא למענם. לא תתפוס אותם. הם משומנים כמתאבקים הערומים. גורל ומלים יתחלקו מהם. אתה אינך משומן. אפשר לתפוס אותך. בוא. בוא. בביתי יש עליית־גג, תעבוד בה.**

יונה: **רק הביאי אותי העירה. שם ניפרד.**

(יוצאים: היא עם מכונת־כתיבה והוא כשדלי־הדבק בידו. הבמה נעשית חשוכה. ורק שני קוראי־העיתון נשארים).

הפסקה ראשונה

עד עכשו היה לנו שקט.
רכבנו לאט במשעולי ההרים.
אכלנו נקודים. שתינו מחמת.
מזמן לזמן, ברווחים קצרים,
נגסנו תאנה. זנינו. הולמת
השמש על קרקד ושוב נמונה.
חזרנו בתשובה. שכבנו לשגנה.
עד עכשו היה שקט: בגבע
היה הרוח מחפה על האבן.
בערב נתרוקנו השבילים מצבע.
הצכברים היו תופחים בתבן.
פתאם ללא אתראה,
האתון דברה.
לא גרמנו לה סבל. כל ענוי
לא נתענתה. לא יסרה בחבל.
לא היתה לה כל סבה לדבר.
עד עכשו היה לנו שקט.
עכשו, לאט, הכל מסתבר.
עתה ההרים גואים וקצף
זיתים גולש לחנקנו בגיא.
הצתנו פנס. לאט ובעצב
דברה האתון. חרישית. בחשאי
שוחחנו עמה. לא רצינו. לא.
אך אנו צמודים כאדם לצלו.
נאזין. נתעכב. נזהר מטעות.
נשב תחתינו. יש לנו שהות.
האדמה נפערת לאט לאט.
האתון מדברת. הרקיע שט.

לוקרציה בורג׳יה

אֵינֶנִּי אֶשְׁמָה. זֶה הַלֵּב
מִתְעַקֵּשׁ — נִפְחָר — לְלַבְלֵב.

וּמַרְעִילִים כְּבָר מֵהֲרְגֵל
וְאֶת פִּי אֵין עוֹד שׁוֹאֵל.

אֶצְבְּעוֹת תַּחֲרָה הָיוּ לָאֶחָד
וּנְשִׁימוֹתֵינוּ הָלְכוּ יָד בְּיָד.

וְלַשֵּׁנִי הָיָה מַבָּט הַגַּבְּים.
וְלַשְּׁלִישִׁי — חֲלָצַיִם רְצֻבִּים.

וִידֵי כֻּלָּם שָׁרְתוּנִי בֶּאֱמֶת.
וְאִישׁ לֹא חַי מֵהֶם כָּעֵת.

מַרְעִילִים בְּטַבַּעַת. מְמִיתִים בְּשָׁבוּעָה.
הוֹרְגִים בְּשִׁיטָה שְׁקֵטָה וּקְבוּעָה.

כִּי הַדָּם בְּחִנָּם וּמִי יְקַמֵּץ?
עֵת גּוּפִי רָוֶה — אֶגְרוֹפִי מִתְכַּוֵּץ.

הַמֵּתִים נִשְׁכָּחִים. הָעֹור תּוֹבֵעַ.
אֶת הַמַּחִיר אִישׁ לֹא קוֹבֵעַ.

הָרַחֲמִים פּוֹגְמִים מְאֹד בָּאַהֲבָה.
לָכֵן אֵינֶנִּי מְרַחֶמֶת: אֲנִי טוֹבָה.

הַפְקִדוּנִי בַּמִּשְׁכָּב כְּפְנִינָה בַּכַּף.
אֲנִי בּוֹדְדָה וְגוּפִי מְקֻף.

ה ז ר

מָה אִתּוֹ? מָה אִתּוֹ?
הַמַּרְאָה סִלְקָה אוֹתוֹ

מֵעַל פָּנֶיהָ.
מַדּוּעַ הוּא מִתְאַגֵּם?

אֲנַחְנוּ עוֹבְרִים עַל פָּנָיו.
רַק צִינָיו

כַּיָּד בְּבִטְנֵנוּ.
מַדּוּעַ אֵינֵנוּ

נָח, אֵינוֹ מִסְתַּפֵּק?
מַדּוּעַ הוּא שׁוֹתֵק?

אֲנָשִׁים מְשׂוֹחֲחִים יְשָׁנִים.
הוּא עֵר בְּפָנִים

כְּמוֹ צַלְעוֹל.
מַדּוּעַ אֵינוֹ יָכוֹל

לְהִתְצַעֵב בְּשֶׁקֶט, לֶאֱכֹל,
לָלֶכֶת לְקוֹלְנוֹעַ? שֶׁהַכֹּל

בִּדְבָרוֹ — וְהוּא אֵינוֹ דּוֹבֵר.
הוּא נוֹבֵר. הוּא נוֹבָר.

קֶרְבָּיו פּוֹנִים פִּתְאֹם לְרַרְבָּם
וּכְשֶׁהוּא קָם

הוּא מַצְמִיד אֶת רַגְלָיו בְּמִבְחָן
וְהָאֲוִיר אֵינוֹ מוֹכֵן

לִנְשִׁימָתוֹ, וּבְבָּתָּה
צְפְצָפָיו עוֹשִׂים לִי עֲלָטָה.

מַה קֶּרֶה? מַה קֶּרֶה?
הוּא תָּמִיד בְּשָׁפָה שֶׁצְּבָרָה.

דְּרוּשָׁה לָשׁוֹן חֲדָשָׁה לַהֲבִינוֹ
וְהוּא אֵינוֹ

רוֹצֶה לְהַדָּבֵר.
הוּא מִתְגַּבֵּר

אוֹ אֵינוֹ מִתְגַּבֵּר, לְבַדּוֹ.
מִי יַגִּידוֹ

שֶׁהוּא יְחִידֵנוּ, שֶׁהוּא סַעֲדֵנוּ,
שֶׁהוּא הַמְדַבֵּר בַּעֲדֵנוּ.

הפלשתית

כְּעֶבֶד נִרְצָע אַשְׁרָתֵךְ
יוֹתֵר מֵחֲתַן הַתִּמְנִי.
אֶת תְּשׁוּקוֹתַיִךְ לְרִוְיָה אַשְׁקֶה.
אַךְ אָנָּא, אַל תַּפְקִירִינִי
בְּיַדֵי אֲחוֹתֵךְ הַקְּטַנָּה
הַטּוֹבָה מִמֵּךְ.

רות

לֹא אֶתֵּן לָךְ גְּלוּת מַרְגְּלוֹתַי
כְּנָפַי לֹא אֶפְרֹשׂ עָלַיִךְ.
בַּאֲשֶׁר תָּלִינִי לֹא אָלִין
כִּי לֹא גּוֹאֵל אֲנִי
וְאַתְּ וַדַּאי לֹא רוּת.

רְאֵה שֶׁמֶשׁ לְצֵת עֶרֶב אֲדָמָה
כְּאִלּוּ לְבָשָׁה תוֹלָע לְמִכְסֶה
תְּפַשֵּׁט פַּאֲתֵי צָפוֹן וְיָמִין
וְרוּם יָם בְּאַרְגָּמָן תְּכַסֶּה.

וְאֶרֶץ עֲזָבָה אוֹתָהּ עֶרְמָה
בְּצֵל הַלַּיְלָה תָּלִין וְתֶחְסֶה
וְהַשַּׁחַק אֲזַי קֻדַּר כְּאִלּוּ
בְּשַׂק עַל מוֹת יְקוּתִיאֵל מְכֻסֶּה.

על מות ידידו ואיש חסדו של המשורר, יקותיאל אבן חסן, כתב בן גבירול שתי קינות מפורסמות: האחת היא השירה הענקית "בימי יקותיאל אשר נגמרו" המחזיקה 204 שורות, והשניה היא השיר הקטן "ראה שמש", המונה 8 שורות בסך־הכול. והנה, דומה שבשיר לירי מצומצם זה הצליח המשורר להביע מה שלא עלה בידו למסור בשורותיה המרובות של הקינה הארוכה.

*

„רְאֵה שֶׁמֶשׁ לְצֵת עֶרֶב אֲדָמָה"

הפתיחה הינה פנייה ישירה, תקיפה, המכניסה אותנו בבת־ראש לתוך סיטואציה של שקיעה. התמונה פשוטה ביותר, נעדרת כל קישוט, ושניים בה: אדם הצופה בשמש. כבר בקביעה זו צפון יסוד־המתח שילווה אותנו במשך השיר כולו, שכן דיספרופורציונאלית היא התמונה: האדם מול השמש. העצם השמימי המרוחק וה„אתה" הקטן, הארצי, מעמידים בניכוחם תמונה פשוטה מאוד, אך מתוחה ביותר, תמונה דו־קוטבית.

מפתח הצבעים של השורה הראשונה יוצר אף הוא מתיחות דו־קוטבית, המתגוללת ומתפתחת במהלך השיר. שני הצבעים העזים והקיצוניים, האדום והשחור,

מוטלים בו להתנגחות ראשונה: המלה "ערב" מעלה אסוציאציות של אפלה, ואילו "שמש" ו"אדומה" שייכים לקצהו השני של סולם־הצבעים האמוציונאלי, לאדום. ככל הנראה גוברת עדיין בשורה הראשונה ידו של הצבע האדום: גילוייו הם מרובים וברורים, גילויי השחור מעטים ורמוזים.

זמנה של ההתרחשות הוא הערב, והתמונה היא תמונת שקיעת־השמש. זמן זה ואירוע זה מכניסים אותנו לתוך אטמוספירה של קדרות, ירידה, פרידה — וכך, מבלי שנאמרה עוד מלה אחת על יקותיאל ועל שקיעתו ומותו (ומלה זו לא תיאמר במפורש עד סוף השיר) חשים אנו באווירה האמוציונאלית הנוצרת על־ידי שקיעת השמש כשלעצמה. אנו חשים את רוח העצבות והפרידה, את אקלים המוות המתקרב אל השמש המוטלת אדומה בקצה השמיים. כך קושרים אנו קשר סמלי ראשון בין יקותיאל לבין השמש השוקעת. השמש האדומה השוקעת, המתוארת בשיר־קינה על מות יקותיאל שנרצח בידי יריביו בחצר השליט (הוצא להורג בשנת 1039), נראית בעינינו עתה מה שהינה באמת — סמלו של יקותיאל השוקע, הנרצח, המתבוסס בדמו.

*

„כְּאֵלּוּ לָבָשָׁה תוֹלָע לְמַכְסֶה"

השמש דומה עכשיו, למסתכל בה במבט שני, כאילו לבושה היא מעיל ארגמן של תולע[1]. בגד זה בגד־תפנוקים וסימן לשלטון ומותרות הוא, וכן מצאנו במקרא "האוכלים למעדנים... האמונים על תולע"[2]. תמונתו של יקותיאל, שנרמזה לנו בשורה הראשונה, מתבהרת בשורה השנייה: האדום בו הוא עטוי מסמל בעת ובעונה אחת את שלטונו הקודם, את הדרת אישיותו ואת עובדת־הרצח האיומה. האסוציאציות הקשורות באדום שברקע הן בגד־הארגמן והדם השפוך גם יחד.

ברם, אין זה הכול. השורה הראשונה העמידה אותנו בפני מתח קיצוני בין האדום ובין השחור. האומנם נעלם מתח זה כליל בשורה השניה והאדום השתלט על התמונה, כשהוא דוחק מפניו לחלוטין את האפלה האבלה של המוות? אין אנו סבורים כן. אך כדי שנוכל לחשוף את המתיחות השורשית, המהווה את משמעותה העמוקה של השורה שלפנינו, חייבים אנו להזדקק למקורה התנ"כי של שורה זו. אין הפסוק התנ"כי, המשמש יסוד לשורה שירית בתקופה זו, חומר שמחוץ־לשירה; בשר הוא מבשרו של השיר, החלק החשוב ביותר במרחב הקונוטאציות שלו. במקרים רבים אין כל אפשרות להבין דבר וחצי־דבר בשיר בן־התקופה בלי הבנת מקורו התנ"כי. וכן הוא הדבר אף כאן. הביטוי "תולע למכסה" אינו ביטוי „ניטראלי" למען הקורא העברי של אז: הוא יכול להיות שאוב ממקום אחד ויחידי בתנ"ך, ואין לפקפק בקשר שבין אותו פסוק והשיר שלפנינו. "הורד שאול גאונך... תחתיך יוצע רימה ומכסיך תולעה"[3],

---

1 צבעו של התולע הוא אדום, כידוע: "אם יאדימו כתולע..." (ישעיהו א', 18).
2 איכה ד', 5.
3 ישעיהו י"ד, 11.

אומר הנביא. הכיסוי בתולע איננו, איפוא, אך כיסוי באדום: הוא הינו גם הסמל האיום והנוקב למוות. שקיעת־השמש מתגלה כסמל מדוייק ונורא יותר מאשר פיללנו תחילה: הרי זו הירידה לשאול, אל הקבר, בו יכוסה יקותיאל, השליט לשעבר, בתולע, ברימה.

המתח שהועמד בשורה הראשונה בין האדום והשחור אינו נחלש, איפוא, בשורה שלאחריה, אלא מתעצם ומתמקד, כשהוא מרוכז במשחק־הביניים שבין משמעותה הגלויה ומשמעותה הכסויה של השורה השניה.

*

„תְּפַשֵּׁט פַּאֲתֵי צָפוֹן וְיָמִין
וְרוּחַ יָם בְּאַרְגָּמָן תְּכַסֶּה"

הציור מתבהר ומתלבן עוד יותר, ותנועת־מה מתרחשת בתוכו: על מוטיב הלבוש שפתח את היצירה עובר שינוי מסויים: עתה רואים אנו כיצד השמש קורעת בכוח את הכסות מעל צד דרום וצפון ומתעטפת בכסותה האדומה בצד מערב (רוח ים). תמונה זו של אסיפת שולי הלבוש (אותה אדרת אדומה ארוכה) והתעטפות בה, מסמנת, כרגיל, עשיית הכנות אחרונות לקימה ולהליכה. התמונה עצמה היא תמונה מצויה וריאליסטית לגמרי, אך משמעותה בהקשר זה ברורה למדי: ההיפרדות, השקיעה, המוות.

שאלה מעניינת היא, על שום מה נזכרים כאן שלוש מבין ארבע רוחות השמיים: צפון, ימין (דרום) וים (מערב), ואילו המזרח אינו נזכר. התשובה נעוצה, לדעתנו, בעמידה על אחדותו החווייתית, האמוציונאלית והסיטואציונית של השיר. המזרח נושא עימו אסוציאציות של זריחה, של תקווה, של התחדשות. מבחינת האטמוספירה האמוציונאלית, שהמשורר משתדל לקובעה בשירנו, היו אסוציאציות אלו מהוות חומר זר, מפריע. בשיר מעין זה מוטב לו למזרח שלא ייזכר כלל, ואפילו לא על דרך השלילה, כמי שהבגד הופשט הימנו. ברם, אף האחדות הסיטואציונית, מחייבת את התיאור, כפי שהוא מוצג לפנינו, ב ל י המזרח. שכן מהי המיסגרת הסיטואציונית, שנקבעה בשורה הראשונה? אדם עומד ומתבונן בשמש השוקעת. פניו, איפוא, למערב. יכול הוא אגב־כך לראות את הצפון והדרום כשהאור נאסף מהם. אבל אין הוא עשוי, בשום אופן, לראות את המזרח שמאחורי גבו. מבחינה שירית־פנימית (לא עובדתית־גיאוגראפית) המזרח איננו קיים. אילו היה גם המזרח מצוי במקום זה בשירנו, היתה בידנו הרשות המלאה לאמור ששקר כאן, כי חומר זר הוכנס לשיר על דרך ההיקש ההגיוני, ולא על דרך אמת החוויה. התיאור כפי שהינו לפנינו מחזק בנו את הרגשת המהימנות הפיוטית של הבית.

כדי להבין בית זה לאמיתו, בהתאם לתחושתו האמנותית של המשורר, חייבים אנו לדעת את פירוש המלות בו. ולכתחילה — מה פירוש "תפשט"? דבר אחד ברור: „תְּפַשֵּׁט" אין פירושו "תִּפְשֹׁט". אילו לכך היה מתכוון המשורר, היה אומר "תִּפְשֹׁט", או "וְתִפְשֹׁט" לשם המשקל, ותו־לא. המלה „תְּפַשֵּׁט" הוראה אחת לה, ואך במובן אחד מופיעה היא בתנ"ך: להסיר בגד מעל גופתו של מת. כך קוראים אנו: "ויבואו

פלשתים לפשט את החלקים"[4]. ויש שאנו מוצאים "לפשט" בלבד, כמונח מובן מעצמו, כמו "ויך בפלשתים... והעם ישובו אחריו אך לפשט"[5]. כמדומה שהסמל השתנה עתה והתפתח לנגד עינינו: השמיים כולם הריהם כאיש המת, כיקותיאל הנרצח, שרוצחיו מתעללים בו באכזריות. המשורר, הנושא עיניו לשמיים, רואה, איפוא, אף שם, כמו בכל מקום אחר, את דמותו של מיטיבו המת. דימוי דומה מוצאים אנו בשיר מזעזע אחר של בן גבירול, "אני האיש":

ושחק העטה קדרות, וסהר
כאילו מת והענן קברו.

ובשירו "כשרש עץ" הוא אומר:

במות שמש וקום לילי כתנין
להשים על פני ארץ חמריו.

מכל מקום נראה לנו דימוי זה קרוב למדי, כלל־וכלל שלא בדרך־ההפלגה, לדימוי המפורסם על דבר הערב הפרוש על־פני השמיים כחולה מורדם־אתר על־גבי שולחן הניתוח, הפותח את "שיר האהבה של ג'. אלפרד פרופרוק" לת. ס. אליוט.

ראינו, כי ירידת השמש ושקיעתה מסמלות כאן את נפילתו של יקותיאל, מותו וקבורתו. רשאים אנו, איפוא, לשאול על שום מה מלביש המשורר את יקותיאל בגד אדום לפני היקברו? אין אנו בטוחים בכך לחלוטין, אבל כמדומה לנו, שאף אז נהגו בישראל לקבור את הנרצחים בבגדיהם החמוצים מדם, הן משום ש"הדם הוא הנפש" ויש להביאו לקבורות, והן כדי "לעורר חימה ולנקום נקם" למען יראה היושב־במרומים ולא יעבור על פשע. בין כה ובין כה, הירידה לשאול בבגדים אדומים אינה ציור נאטוראליסטי בלבד: היא סמל.

בכל־אופן המתח הראשוני, שהועמד בתחילת־השיר, טרם נפתר: אף כאן עומדים אנו בין "תפשט" מצד אחד, ובין "בארגמן תכסה" מצד שני, והכרעה אין ביניהם.

*

„ אֶרֶץ עֲזָבָה אֹתָהּ עֲרָמָה"

הגענו בדיוק אל אמצעו של השיר — לאחר 4 שורות ראשונות ולפני 4 אחרונות — והנה דבר מוזר מתרחש בו בשיר. לפתע נשברת סיטואציית־החווייה, שהמשורר כה טרח לבנותה, ואנו מסיטים את מבטנו מן הרקיע אל הארץ. הסטת־מבט זו מתמשכת לאורך שתי שורות, ובשורה השביעית אנו חוזרים שוב אל השחק. מה אירע, איפוא, לאחר השורה הרביעית, שאילץ את המשורר להסב את מבטו מעם השמש? מה הוא הדבר שאין הוא רוצה לראות, שאין הוא יכול לראותו,

---

[4] שמואל א', ל"א, 8.
[5] שמואל ב', כ"ג, 10.

ובשלו הוא כובש את פניו בקרקע? כמדומה שלא קרה, אלא מה שחיכינו לו שיקרה במשך ארבע השורות הראשונות כולן, מה שהוכן בקפדנות ברובד המוטיבי ובכל־זאת בא לנו כבלתי־צפוי — שקיעתה של השמש. את הרגע המכריע של השקיעה, את רגע המוות המוחלט עצמו, אין המשורר יכול להראות — והוא מסב את פניו מעם המראה. המלה "בארגמן" היתה הביטוי האחרון של מוטיב האדום בשירנו. באמצעו של השיר הוכרע הקרב, והאדום נעלם. השמש שקעה. כשנחזור אל תמונת־האפלה בשורה הששית, נמצא כבר שמיים קודרים וריקניים לגמרי, ואף היבהוב קל של אודם לא ייצא לנו בהם.

את הקלימאקס של השיר (החל בדיוק באמצעו) מציינת התנועה המובהקת של האבלות, של הקינה: השפלת הראש. כבישת המבט בקרקע. אכן, כמשורר גדול אין בן גבירול מספר לנו שהשפיל את ראשו. כרילקה, המכריח אותנו להרים לאט־לאט את הראש על־ידי תיאור העץ שליד מיפתן־החדר[6], כך מאלץ אותנו בן גבירול להרכין את מבטנו לארץ על־ידי בניין מתואם של הסיטואציה השירית. בסיכומו־של־דבר אפשר לומר, שעל־ידי ההימנעות מתיאורו הישיר של הרגע הטראגי, רגע צלילת־השמש, והנחתו לדימיונו של הקורא, משיג המשורר אפקט חזק בהרבה מזה שהיה משיג לו העלה אף מומנט זה על הבמה.

מאחר שהשמש פשטה את כסותה מעל כל היקום שמסביבה וצללה עם כסות זו במאפליה, נשארה הארץ, כמובן, ערומה. מוטיב הלבוש, שפתח את היצירה בתיאור הבגד האדום, מגיע כאן להיפוכו, לאנטיתיזה שלו: לארץ הערומה. האם מתכוון בן גבירול רק לעצמו בדברו על הארץ, בראותו את עצמו עירום ומחוסר־הגנה עם שקיעתו של יקותיאל? קשה להניח. קרוב יותר לומר, שבמצוקת ליבו רואה הוא באמת את הארץ כולה כמופקרת, מוזנחת, חסרת־הגנה כאשה ערומה לאחר נטוש אותה מגינה.

*

„בְּצֵל הַלַּיְלָה תָּלִין וְתֶחְסֶה"

תחת ציור השמיים הופיעה, באינטרלוד של השורות 6—5, דמות הארץ. במקום השמש מופיע עכשיו הלילה. הוא בא למלא את מקומה של השמש והארץ הערומה, הנעזבת, חוסה בצל כנפיו. ייתכן שכאן מפרכס פירכוס אחרון המוטיב של יקותיאל — שכן האסוציאציות התנ"כיות של "חסה בצל"[7] הן חיוביות לגמרי, בעוד שנפילתה של הארץ בידי הלילה היא קאטאסטרופאלית. הרי לפנינו אותו מצב שנתקלנו בו בשורה השניה, בבדיקת הביטוי "תולע", אלא בהיפוך עוצמה: שם היתה המשמעות הגלויה — אדמומיות, ואילו המשמעות הכסויה היתה תולעי־מוות־ושחור. בינתיים, במהלך השיר, "עלה" השחור "מן המחתרת" וניצח. בשורה הששית (המקבילה לשורה השניה גם מבחינה סטרוקטוראלית וגם מבחינה צלילית)

---

[6] (מתוך 'Eingang') ''...hebst du ganz langsam einen schwarzen Baum und stellst ihn vor den Himmel: schlank, allein;

[7] תהילים ל"ו, 9: "בצל כנפיך יחסיון".

מוטיב השחור שולט בכיפה — אנו שומעים על צל, על לילה ועל לינה — ואילו במיסתר נחבאים עוד הדים קלושים של החסייה החיובית, הרוגעת. בשתי השורות הבאות ייעלמו גם הם.

על־פני השורה כולה נותן את קולו ה־ל הסודי, הלוחש, האונומאטופיאי, המייצג את בואו של הלילה, של צל הליל.

*

„וְהַשַּׁחַק אֲוִי קְדַר כְּאֵלּוּ"

ושוב — מתרומם מבטנו כלפי מעלה וחוזרת מיסגרת התמונה הראשונה, אלא שהשמש נעלמה. צבע אחד לבדו מולך בכיפה: קדר.

יושם לב לעובדה, כי למרות שהשמיים היו מקום התארעות שיר זה מתחילתו, הרי כאן מופיעים הם לראשונה במפורש: „והשחק...". את הטעם הפנימי לכך קל מאוד לגלות: כל עוד היתה השמש בשמיים, היה המבט מרוכז בה. אובייקטים אחרים לא היו קיימים; היתה שמש, והיא קבעה צדדים שונים ביחס אליה: צפון, דרום, מערב. שיש שחק בעולם בתור אובייקט מרכזי לתיאור יכולים אנו לראות רק מן הרגע שבו נעלמת השמש מחוג ראייתנו.

סיומה של השורה מאופיין בכך, שהמשפט משתסע כאן, ורק כאן, באמצעו. המשורר גומר ב„כאילו...". ההמשך רוטט באוויר, אנו צמאים לדעת „כאילו" מה? אולם כל תשובה אינה ניתנת כאן. השורה השירית קורעת את השורה ההגיונית במפתיע. לנו, שקראנו כבר את השורה האחרונה, ידועה כבר התשובה: „כאילו בשק על מות יקותיאל מכוסה". אך תשובה זו מוציאה את המרצע מן השק: היא מספרת לראשונה בפה מלא על מותו של יקותיאל. טרם נגיע לכאן, עוצר אותנו המשורר רגע אחד לפני הסיום, שורה אחת קודם מתן־הפשר התוכני לסמליות של השיר כולו, ומחזיק אותנו במצב של מתח עילאי. רק אחר־כך הוא מרפה את הרסן ואנו מגיעים אל השורה האחרונה. כל השיר בנוי בניין „מתוח" ביותר; אין להטיל ספק, כי שיר קינה על מות יקותיאל בו מופיע מוות זה רק בשורה האחרונה בונה כולו הרבה על עקרון „המתח הסטרוקטוראלי". אולם שורה זו מביאה את המתח עד שיאו האפשרי לפני שהשיר מגלה את נושאו הנעלם, את יקותיאל.

אפשר שפרט ליסוד המתח הסטרוקטוראלי פועלת כאן גם מתיחות פנימית: כשם שבתום ארבע השורות הראשונות ירא המשורר מהביט במותו הסמלי של יקותיאל, כך מהסס הוא לפני תום ארבע השורות האחרונות לספר על מותו הממשי. המלים מוחנקות בגרונו: „כאילו...", והפסק. קשה לו לעמוד פנים אל פנים נוכח האמת המתאכזרת.

הדיסונאנסיות המכוונת של שורה זו מתבטאת גם בכך, ששורה זו היא השורה האחת והיחידה בכל השיר המאכזבת את ציפייתנו לחריזה שלמה: השורה הראשונה התחרזה עם החמישית (אדומה — ערומה), השניה עם הששית (למכסה — ותחסה) והרביעית עם השמינית (תכסה — מכסה). בשורה השביעית ציפינו לסיום

שיחרוז עם — "ימין" שבשורה השלישית. אולם, יחד עם המשפט שנקרע, נשבר אף החרוז שבירה מכוונת.

*

„בְּשַׁק צַל מוֹת יְקוּתִיאֵל מְכֻסֶּה"

עתה קיבל הכול משמעות; עתה מובן השיר הבנה חדשה, מתחילתו, כתיאור של מוות. המוות האטמוספרי, שחשנו בו בעימעום בכל השיר, בכל שורותיו הקודרות, נתגלה לאחרונה בשמו המפורש. האבלות שהורגשה כל הזמן מופגנת בריש־גלי: לבוש שק ואבל. השחור שזה־כבר השתחרר מן האדום שליווהו לכתחילה, שופך את צבעיו בכול וחותם בשורה של קדרות. אף מוטיב הלבוש הגיע כאן לסיומו: אם פתחנו בתיזה, בלבוש האדום, ועברנו אל האנטיתיזה, אל העירום חסר הלבוש, הרי השיר נועל במיזוגם של השניים: הלבוש האפור, לבוש השק הגס, שבא תחת לבוש הארגמן המלכותי.

אנו עוזבים, איפוא, את השיר, כאשר הארץ ערומה ועזובה והשחק קודר ולבוש־שק. או־אז חוזרים אנו וסוקרים את השיר כולו ורואים במבט כולל אחד את מיבנהו השקוף, הפשוט כל־כך: את השורות הראשונות המוקדשות לשמש, לתיאור הסתלקותה. את האחרונות — המוקדשות לתיאור השמיים והארץ המיותמים ולאבלם, ומתברר לנו הכוח המיוחד שבאירגון־זמנים־וחלקים זה, המתקדם אל סופו מתוך הכרח פנימי שאין לעוצרו.

אומרים על הליריקה, כי היא מצליחה להביע את המורכבות הרגשית המביכה ביותר בעזרת כלים דקים ומסובכים ביותר — ולארגן את השיר בתוך מיבנה פשוט, הנראה במבט ראשון כטריביאלי לחלוטין. היכן הגיע כלל זה לידי גישומו, אם לא באלגיה קטנה ורבת־עוצמה זו?

משה דור / ארבעה שירי לבנה

א.

צִפֳּרֵי קוֹלוֹ מְצַפְצְפוֹת
בֵּין הָעֲנָפִים הַמַּחֲשִׁיכִים
׳הוֹלְכִים הַבַּיְתָה חֲבֶרָה?׳

לְבָנָה כְּפֶסֶת יְרַקְרַקֶּת
דַּקֶּת שְׂפָתַיִם מְמֻרְמֶרֶת
אֶל שֻׁלְחַן־הַמּוֹדִיצִין שֶׁל אֱלֹהִים יוֹשֶׁבֶת
וְאֵין תְּשׁוּבָה בְּפִיהָ
׳הוֹלְכִים הַבַּיְתָה חֲבֶרָה?׳

כְּחֹל שָׁחוֹר מֶגֶן הַקַּיִץ הַמְּמֻרָּק
אַךְ צֵל שְׂפָתוֹ בְּצִיּוּרֵי הַכּוֹכָבִים
רוֹחֶשֶׁת תְּהִית הַסָּתָו
׳הוֹלְכִים הַבַּיְתָה חֲבֶרָה?׳

אַסַּת אַסַּת הַצִּפֳּרִים נִרְדָּמוֹת
אֶתְנַחְתּוֹת בְּמִלְמוּלֵי צַלְיָן עֵרֶב

אֲהוּבָתִי אֲהוּבָתִי
צִבְעוֹנֵי חֻזֵּךְ נִפְקָחִים
בְּלִי תוֹר וּבְלִי וֶתֶק

הוֹלְכִים הַבַּיְתָה חֲבֶרָה.

ב.

מִמֶּרְחָק שְׁהָצִּין חוֹדֶרֶת
אֶל מֶרְחָק שְׁהַיָּד הַחוֹרֶת
מְנַשֶּׁשֶׁת אִם זוֹג וְאִם פֶּרֶט
אָבָא הוֹשַׁעְנָה אָב רַחוּם.

חֲשֶׁכָה נְחוֹתִית מְתַמֶּרֶת
וְהַגּוּף מִתְפָּרֵשׂ כְּצַמֶּרֶת
הָעוֹלָה חֲרִישִׁית וְזוֹהֶרֶת
אָבָא הוֹשַׁעְנָה אָב רַחוּם.

מִי יְלַחֵשׁ אֶת סוֹדוֹ שֶׁל הַשַּׁעַר
כְּמוֹ גְּלוּלָה מְרִירָה אוֹ כְּתַעַר
וַהֲלֹא כְּבָר אֵינֶנִּי נַעַר
אָבָא הוֹשַׁעְנָה אָב רַחוּם.

אָז אָבוֹא מַמָּשִׁי וּבְלִי צַעַר
בְּרֹשְׁרוּשׁ צַמַּרְתִּי הַפּוֹרַעַת
עַל בְּרִיחִים אֲפֵלִים כְּמוֹ יַעַר
אָבָא הוֹשַׁעְנָה אָב רַחוּם.

וּמַדְרִיךְ־הַתִּיוּר — דַּף מְאתַיִם
לָעֲנָיָן אָז יַקְדִּישׁ מִשְׁפָּטַיִם:
'אִם זֶה גַּם לֹא הוּכְרַע עֲדַיִן...'
אָבָא הוֹשַׁעְנָה אָב רַחוּם.

לֹא אִכְפַּת. לֹא אִכְפַּת. הָעֵינַיִם
עֲצוּמוֹת וּשְׁלוּבוֹת הַיָּדַיִם
וְהַשַּׁעַר פָּתוּחַ בֵּינְתַיִם
אָבָא הוֹשַׁעְנָה אָב רַחוּם.

ג.

בַּקָּפֶה הַקְּטַנָּה הַנִּסְתֶּרֶת
מִתַּחַת לְהַלְמָיוֹת הַלֵּב הַנּוֹאָשׁוֹת
נָעוּל כְּתַב הַוִּדּוּי:

שֶׁקֶר אֲנִי דוֹבֵר.
גָּזַע חֲלוֹם־הַכּוֹכָב וּשְׁרַךְ־הַבָּשָׂר
לֹא מִבְּאֵרוֹת דָּמִי הַחֲשֻׁכוֹת יִצְמַח.
אֶת דַּעַת צַעֲמִי הַשְּׁכוּרָה אֲנִי גּוֹנֵב:
כְּבָר צָפוֹת הַלְּבָנוֹת הַשְּׁחוּפוֹת מִבֹּצֶד לְנַאֲוֹת הַבְּרוֹשִׁים.
בּוֹדְדִים אָנוּ בְּתְהוֹם אֶרֶץ רַבָּה
אִישׁ לְעֶבְרוֹ מְגַשֵּׁשׁ
אֶת יָדוֹ הָרוֹעֶדֶת יִשְׁלַח בְּיָם אַפְלָה אָטוּם:
אֲנִי הַמּוֹצָא הָרוֹהֵב
אֲנִי הַגֶּמֶר הָרוֹהֶה
אֲנִי הַשֹּׁרֶשׁ הָצֵקֶל
אֲנִי הַצַּמֶּרֶת הַכְּרוּתָה
אֲנִי גּוֹלַת הַגָּפְרִית הַלַּהָה שֶׁל גָּפְרוּר הָעוֹלָם הָאַכְזָב.

ד.

הַלְּבָנָה נִפְקַחַת
(דְּמָמָה)
הַלְּבָנָה נִמְלַחַת
(בְּאֵימָה)
הַלְּבָנָה נִשְׁכַּחַת
(כְּלִי דְּמָמָה)
מִבֹּצֶד לַחֲלוֹם הָעֲנָנִים
הַצָּף
הַמְנֻצָּח
אַל תַּרְעִידוּ
אַל תַּחֲרִידוּ
אֶת הַגַּעְגּוּעַ הָעָטֹק הָאָפֵל הַזֶּה
עִם שׁוּלֵי הַכָּסֶף.

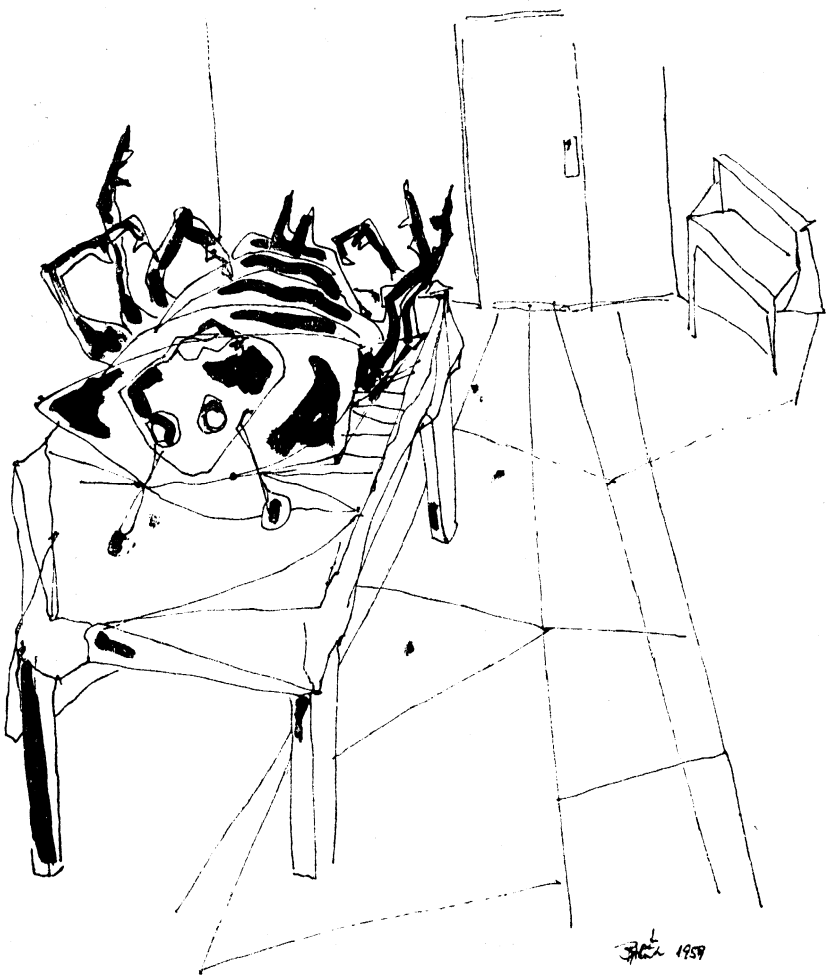
היקיצה

...כאשר ניעור גרגור סאמסא בוקר אחד מחלומות טרופים, מצא שנתגלגל במיטתו בשרץ ענקי. הוא שכב על גבו הנוקשה כשיריון, ובזוקפו מעט ראשו ראה את כרסו הקמורה, החומה, מחולקת על־ידי קשתות מעשה־מיקשה; במרומיה נאחזה השמיכה אך בקושי, עמדה להחליק מעליה ולהישמט. שיפעת רגליו, העלובות בדקיקותן בהשוואה להיקף־גופו הנותר, ריפרפו אין־אונים לנגד עיניו.

מה קרה לי?, הירהר. לא היה זה חלום. חדרו — חדר אנושי לכל דבר, אף כי קטן במקצת — עמד על מכונו בין ארבעת קירותיו המיודעים. על השולחן פרושים היו אוספי־דגמים של מיני אריג, מפורקים מאריזתם — סאמסא היה סוכן־נוסע — ומעליו היתה תלויה תמונה, שאותה גזר לא מזמן מכתב־עת מצוייר והתקין לה מיסגרת מוזהבת נאה. התמונה תיארה גברת, מצויידת בכובע־פרווה וברדיד־פרווה, כשהיא יושבת זקופה ומגביהה לעיני הצופה בתי־יד כבדים של פרווה, המעלימים את כל אמת־היד.

גרגור נשא עיניו אל החלון — טיפות־הגשם טפחו על אדן־הפח — ומזג־האוויר נסך בו עוגמה. שמא אמשיך מעט בשנתי ואשכח את כל השטויות, חשב. אבל דבר זה היה מן הנמנע, כי רגיל היה לישון על צידו הימני, אך בנסיבות הנוכחיות לא היה מסוגל להגיע למצב זה, ככל שהשליך עצמו לצד ימין, התנודד ושב לשכב פרקדן. פעמים מאה, אפשר, חזר על הניסיון; עצם עיניו כדי שלא יראה את רגליו המפרפרות ולא חדל מזה עד שהתחיל חש בצידו כאב קל, עמום, שכמותו לא ידע מעודו.

אלי, באיזה מקצוע מאמץ שלחתי ידי!, הירהר. יום אחר יום בדרכים. ההתרגשויות הכרוכות בעסקים גדולות פי כמה מאשר כאן, בבית־העסק עצמו. יתר־על־כן: עוד מוטלים עלי עמל־הנסיעות, הדאגה לקשרי הרכבות, הארוחות התפלות ולעיתים בלתי־מזומנות, יחסי־אנוש מתחלפים תדיר, ארעיים, שאינם מגיעים לעולם לידי קירוב הלבבות — יילך הכול לעזאזל! הוא חש בגירוי קל במעלה כרסו. אט־אט זז על גבו אל מעלה המיטה, כדי להקל על זקיפת הראש; מצא את מקום הגירוי, שהיה זרוע כולו נקודות זעירות לבנות, שלא ידע פישרן;



היקיצה

רצה למשש את המקום באחת מרגליו, אלא שהחזירה מייד, כי המגע העביר צמרמורת בגופו.

החליק שוב אל מצבו הקודם. השכמה זו, הירהר, עלולה לטמטם מוחו של אדם. השינה, הכרח לו לאדם. שאר הסוכנים חיים להם כנשי הרמון. שעה שחוזר אני, למשל, אל הפונדק בשעות של־הצוהריים כדי להעתיק את ההזמנות שהשגתי, יושבים להם אדונים אלה עוד על סעודת־הבוקר. אילו אך ניסיתי כדבר הזה אצל בעל־העסק שלי — היה מעיף אותי בו במקום. אגב, מי יודע אם לא היה זה לטובתי. אילולא הארכתי רוחי למען הורי, הייתי מתפטר מזמן. הייתי ניגש אל בעל־העסק ומשמיע לו את אשר בליבי עליו. מן הדלפק היה נופל! אכן, נוהג משונה הוא לשבת על הדלפק ולדבר ממרומיו אל העובד — וזה נאלץ עוד לקרב בסמוך אליו, שכבד שמיעה הוא. אולם עוד לא אבדה התקווה; יצטבר בידי סכום כסף, שיספיק כדי לפרוע את החוב של הורי — כחמש עד שש שנים יארך הדבר — אעשה זאת על כל פנים. אז ייחתך העניין. בינתיים, מכל מקום, עלי לקום, כי הרכבת שלי יוצאת בשעה חמש.

התדהמה

...גרגור זז לאיטו עם הכיסא לעבר הדלת, הירפה ממנו, השליך עצמו כנגד הדלת, ובהסתמכו עליה, נשאר עומד זקוף — כפות רגליו דביקות היו — ונח שם לרגע מעמלו. לאחר־מכן הכין עצמו לסובב בפה את המפתח בתוך המנעול. לצערו נתברר, שאין לו שיניים של ממש — במה יאחז עתה את המפתח? — אלא שלעומת זאת חניכיו חזקים היו מאוד. ואכן, באמצעותם הניע את המפתח ולא שם לב לכך שהוא ניזוק איכשהו, כי נוזל חום נבע מפיו אל המפתח ונטף על הרצפה. "שמער־נא", אמר ראש־הזבנים בחדר הסמוך, "הוא מסובב את המפתח". היה בזה משום עידוד רב לגרגור, אלא שצריכים היו לעודדו כולם, גם האב גם האם: "קדימה גרגור", צריכים היו לקרוא, "קדימה בעוז, במנעול אחוז!". ובדמותו שכולם עוקבים במתח אחר מאמציו, נשך במפתח בכל כוחו, עד לאיבוד החושים. על פי התקדמותו של הסיבוב היה מדלג מסביב למנעול, כשאך פיו שומר על שיווי־משקלו, תולה עצמו במפתח או לוחצו כלפי מטה בכל עומס גופו — הכול לפי הצורך. הצליל החד של המנעול, שנפתח בניתור ממש, פיכח את גרגור. בנושמו לרווחה אמר לנפשו: "ובכן לא הייתי זקוק למסגר", והניח את ראשו על ידית הדלת, כדי לפותחה כליל. כיוון שרק בדרך זו יכול היה לפתוח את הדלת, הרי היתה כבר פתוחה לרווחה, ואילו הוא עצמו עדיין לא נראה. היה עליו להקיף באיטיות ובזהירות רבה אחת מכנפי הדלת, אם רצה להימנע מליפול חדל־אונים על גבו, דווקא סמוך לכניסתו לחדר. עסוק היה עדיין בתנועה מסובכת זו ולא היה סיפק בידו לשים לב לעניין אחר, והנה שמע את ראש־הזבנים פולט בקול "אוה" — כצליל נהמת־הרוח; וכעת ראה אותו, שהיה הקרוב ביותר לדלת, כשהוא לוחץ ידו אל פיו הפעור ונרתע לאיטו, כאילו נהדף על־ידי כוח נעלם, הפועל תדיר. האֵם — שעֵרה, הסתור עדיין מהלילה על אף נוכחותו של ראש־הזבנים, סמר — הביטה תחילה באב כשהיא

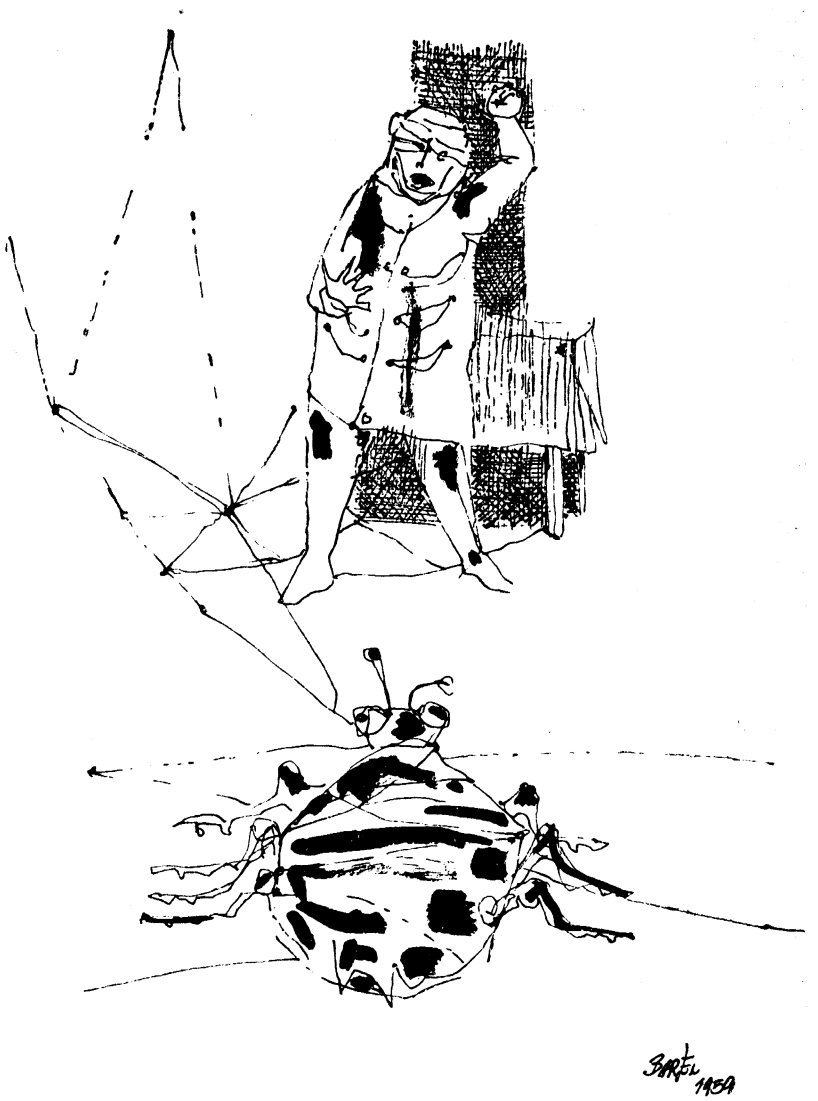
התדרדמה

פוכרת ידיה, קרבה שתי פסיעות אל גרגור והתנודדה, כששכלניותיה נפרשות מסביבה ופניה שקועים עמוק בתוך הזה. האב קימץ ידו בהבעה עוינת, כאילו רצה להדוף את גרגור לתוך חדרו, העביר מבט תוהה בתוך חדר־המגורים, האהיל בידיו על עיניו וביכיו הרעיד את חזהו האדיר.

גרגור כלל לא נכנס לפי־שעה לתוך החדר, אלא נשען מבפנים על כנף־הדלת הסגורה על בריח, באופן שנראה רק חצי גופו ומעליו ראשו השמוט לצידו, שבו הציץ באחרים. האור גבר בינתיים; מעבר לרחוב נראה בבירור קטע מן הבית המפוייח מנגד, מתמשך בלא־קץ, הלונותיו מקעקעים את החזית בקווים סדורים ונוקשים — היה זה בית־חולים. הגשם עוד הוסיף לרדת, אבל רק טיפין־טיפין גדולות, שהיו נראות כל אחת בפני עצמה, כביכול נזרקו לארץ אחת־אחת. הכלים מארוחת־הבוקר עדיין עמדו על השולחן בשפע רב, כי היתה זו סעודתו העיקרית של אבא, שהיה מושכה שעות על שעות, תוך קריאה בעיתונים שונים. על הקיר שממול היתה תלויה תמונתו של גרגור מתקופת שירותו בצבא, שתיארה אותו כסגן, ידו על החרב, מחייך בביטחה ותובע יראת־כבוד בפני עמידתו ומדיו. הדלת לפרוזדור היתה פתוחה, וכיוון שגם הדלת החיצונה פתוחה היתה, ניתן להשקיף על הרחבה שלפני הדירה ועל חלק מהמעלות שהוליכו מטה.

הקונפרונטאציה עם האב

...אולם האב לא היה שרוי בהלך־רוח שבו יבחין בדקויות מעין אלו; "אהה!" קרא כשאך נכנס, וקולו מביע זעם ושמחה בעת ובעונה אחת. גרגור הסיט ראשו מן הדלת ונשאו כנגד האב. אכן צורה זו — כפי שניצב כאן עכשיו — לא היה משווה לאב אף פעם. אומנם, בשל הרגל־הזחילה שסיגל לעצמו, לא הספיק לאחרונה להתעניין כמקודם במתרחש בשאר חלקי הדירה, ובעצם היה עליו לצפות לכך שימצא שינוי בנסיבות. אף־על־פי־כן ולמרות הכול, ההיה זה עוד האב? אותו איש, שבימים עברו היה שקוע בליאות במיטתו, שעה שגרגור היה יוצא למסע עסקיו; שהיה מקבל פניו כשהוא יושב בכורסה, לבוש חלוק־בית, שעה שהיה חוזר בערבים; שמתקשה היה לקום והיה אך מרים זרועותיו כאות לשמחה; הוא אשר בטיולים הנדירים שעורכים היו בצוותא בימי ראשון ספורים בשנה ובימי חג החשובים ביותר, מהלך היה, עטוי מעילו הישן, בהתקדמו בזהירות על משענתו, בין גרגור והאם ומפגר תדיר אחריהם, אם כי גם הם מהלכים היו לאיטם; וכאשר רצה לומר משהו, היה נעצר תדיר ומכנס סביבו את בני ליווייתו. אבל כעת, קומתו היתה זקופה למדי; לבוש היה מדי־שרד מגוהצים מצבע כחול, פרופים בכפתורי זהב, כדרך השמשים במוסדות בנקאיים; מעל לצווארון הגבוה והנוקשה בלט כפל סנטרו המגושם; מבעד גבותיו הסבוכות חדר מבט רענן וער מתוך עיניו השחורות. שערו הלבן לא היה עוד פרוע כמקודם, אלא סדור בתסרוקת מבהיקה, מחולקת בדקדקנות על־ידי פסוקת. הוא השליך את כובעו, שהיה ענוד ראשי־תיבות מוזהבים, של אחד הבנקים — כפי הנראה, בקשת, לכל אורך החדר, אל הספה, וקרב אל גרגור כששולי



הקונפרונטאציה עם האב

מעיל־השרד הארוך שלו מופשלים לאחור, ידיו בכיסי מכנסיו ופניו מעוותים. אפשר לא ידע בעצמו מה כוונתו; מכל מקום הרים רגליו לגובה לא־רגיל, וגרגור השתאה לשיעורן הענקי של סוליות מגפיו. אלא שלא התעכב בשל כך, שהרי מאז יומו הראשון בגילגולו החדש נוכח לדעת, כי האב סבור שעליו לנהוג בו בחומרה יתירה. לפיכך נס מפני האב, קפא בהיעצר האב, והמשיך במרוצתו לכל זיע של האב. כך הקיפו את החדר פעמים מספר, בלא שהתרחש דבר מכריע, ולא עוד אלא בלא שיתעורר הרושם שרדיפה יש כאן, וזאת מפאת הקצב האיטי. משום כך נשאר גרגור לפי־שעה על הרצפה, בייחוד מחשש שבריחה אל הקירות והתקרה עלולה להתפרש על־ידי האב כמעשה זדון. אומנם חייב היה גרגור להודות בפני עצמו, שאף ריצה זו, אם תימשך, לא תהיה לפי כוחותיו; כי בשעה שהאב עשה פסיעה אחת, היה עליו לבצע תנועות אין־ספור. כבר הרגיש קושי בנשימה, כפי שגם בגילגולו הקודם לא היה בעל ריאה מהימנת בכול. ובכן מתנודד היה בעצימת־עינים כמעט, כדי לאגור כל כוחותיו למען הריצה; ובתוך הקהות אף לא העלה על דעתו הצלה אחרת אלא על־ידי ריצה; וכמעט שנשתכח הימנו שעומדים לרשותו הקירות, אשר אומנם מכוסים היו כאן ברהיטים מגולפים בקפידה, מחודדים ומשוננים — והנה נפל בסמוך אליו דבר־מה, שנזרק בקלות והתגלגל לפניו. היה זה תפוח; ותיכף לאחריו התעופף שני; מרוב בהלה נעצר גרגור; לא היה טעם להמשיך בריצה, כי האב גמר אומר להפגיזו. מתוך קערת־הפירות שעל המיזנון מילא כיסיו, ועתה היה זורק, בלא לכוון היטב לפי־שעה, תפוח אחר תפוח. תפוחים קטנים, אדומים, אלו נתגלגלו כמחושמלים על גבי הרצפה והדפו זה את זה. תפוח שנזרק קלות נגע בגבו של גרגור, אבל החליק בלא שיגרום נזק. אולם זה שהועף לאחריו ממש חדר לתוך גבו של גרגור; גרגור ניסה לגרור עצמו משם, כאילו קיווה שהכאב המפתיע והמדהים יחלוף עם שינוי המקום; אלא שחש עצמו כמהודק במסמרים אל המקום והתמתח תוך בילבול כל החושים.

הציתות

...פציעתו הקשה של גרגור, שממנה סבל למעלה מחודש ימים — התפוח נשאר תקוע בבשרו כמזכרת גלויה לעין, כיוון שאיש לא העז לסלקו — הזכירה כמדומה גם לאב, שגרגור הינו בן המשפחה, על אף הצורה העגומה והמאוסה שלבש כעת, וכי אין לנהוג בו כבאויב, אלא שמצווים הם כבני משפחה להבליג על רתיעתם ולסבול, אך לסבול.

אם כי גרגור קיפח בעטיו של הפצע הרבה מכושר־הניידות שבו, וזאת כפי הנראה לתמיד, ולעת עתה נזקק, כנכה זקן, לשעה ארוכה כדי לחצות את חדרו — זחילה בגובה אף לא יכול להעלות על דעתו — הרי ניתן לו פיצוי מלא, כך נראה לו, על ההחמרה שחלה במצבו: לעת ערב היו פותחים את דלתו של חדר־המגורים — שבה היה נעוץ מבטו של גרגור כשעה־שעתיים לפני־כן — וכך הורשה, בהסכמה כללית כביכול, ובכן שלא כמקודם, לראות את כל בני־המשפחה המסובים

הציחות

אל השולחן המואר ולשמוע את שיחם, שעה שהוא עצמו רובץ באפלת חדרו, רואה ואינו נראה.

אומנם לא היו אלו אותן שיחות ערות מימים עברו, שבהן היה גרגור הוגה במין שקיקות, שעה שהיה צונח יגע לתוך כלי־המיטה הלחים שבחדרי־המלון הזעירים. עתה היה מתנהל הכול בהשקט. האב היה מתנמנם בכיסאו סמוך לארוחת־הערב; האם והאחות היו מהסות זו את זו; האם היתה תופרת לבנים דקים בשביל חנות לחפצי־אופנה, כשגווה שחוח מתחת למאור; האחות, שהשכירה עצמה כזבנית, היתה לומדת בערבים קצרנות וצרפתית, כדי לשפר סיכוייה למישרה טובה יותר. לפעמים היה מתעורר האב וכאילו לא ידע כלל שישן, היה אומר לאם: "שוב את מאחרת בתפירה!", ומייד היה חוזר לתנומתו, שעה שהאם והאחות מתחייכות אשה לרעותה בליאות.

מעין עקשנות היתה בו באב, שלא לפשוט אף בבית את מדי־השרד שלו; ובעוד שחלוק־הבית תלוי על הקולב ככלי אין חפץ בו, היה האב מנמנם על מקומו בלבוש מלא, משל נכון הוא בכל עת לשירותו וקשוב לקולו של הממונה עליו. כתוצאה מכך קיפחו המדים, שגם בתחילה לא היו חדשים, את ניקיונם, למרות תשומת ליבן של האם והאחות, וגרגור היה מתבונן לעיתים משך ערבים שלמים בבגד זה, המוכתם בכול־מכול, אם כי היה מזהיר בכפתורי־הזהב המצוחצחים תדיר, שבו היה האיש הזקן ישן בנחת על אף אי־הנוחות שבדבר.

נגינת־הכינור

...דווקא אותו ערב — גרגור לא זכר אימתי שמע לאחרונה את קול הכינור — נשמעה הנגינה מצד המטבח. דיירי־המישנה כבר סיימו את סעודת הערב, האמצעי שביניהם הוציא עיתון, נתן לכל אחד משני חבריו דף, ועתה היו קוראים ומעשנים, כשהם נשענים לאחוריהם. בהישמע נגינת־הכינור פקחו אוזניהם, קמו ממקומם, ניגשו על בהונות־רגליהם אל דלת הפרוזדור וצפופים עמדו בפתח. מסתבר שצעדיהם נשמעו במטבח, כי האב קרא: „אולי אין הנגינה עריבה לאוזני האדונים? אפשר להפסיקה מייד".

"אדרבה", אמר האמצעי שבהם, "שמא תיאות העלמה להיכנס אלינו ולנגן בחדר, שהרי כאן נוח ונעים בהרבה?"

"או בבקשה", קרא האב, כאילו היה הוא המנגן על הכינור. האדונים חזרו לחדרם והמתינו. ללא שהות נכנסו, האב עם פן־התווים, האם עם התווים והאחות עם הכינור. האחות הכינה בנחת כל הדרוש לנגינה; ההורים, שמעולם לא השכירו חדר ומשום כך הפריזו באדיבותם כלפי דיירי־המישנה, אף לא העזו לשבת על כיסאותיהם שלהם; האב נשען אל הדלת, כשימינו תקועה בין שני כפתורים של מעיל־השרד הרכוס; האם לעומת זאת, שאחד האדונים הגיש לה כיסא, ישבה בקרן־זווית, בהניחה לכיסא באותו מקום שבו הציגו באקראי האדון.

האחות פתחה בנגינה; האב והאם עקבו איש מעברו בתשומת־לב אחר

נגינת־הכינור

תנועות־ידיה. גרגור, שנמשך על־ידי הנגינה, ההין להתקדם מעט ובעיני־רוחו כבר היה בחדר־המגורים. כמעט שלא השתומם על שממעט הוא לאחרונה להתחשב באחרים; לפנים היתה התחשבות זו גאוותו. ואילו דווקא כעת מוטב היה אילו התחבא, כי בשל האבק שכיסה הכול בחדרו והיה פורח לכל משב, היה גם הוא מאובק כולו; היה גורר אחריו חוטים, שערות, שיירי־מזון, על גבו ולצדדיו; אדישותו כלפי הכול גדולה היתה מכדי שישכב על גבו וישתפשף בשטיח, כפי שהיה נוהג לעשות לפנים פעמים אחדות מדי יום. ועל אף מצבו זה לא חשש להתקדם כיברת־דרך על גבי רצפת חדר־המגורים, הנקיה מכל רבב.

אומנם איש לא שם ליבו אליו. בני־המשפחה היו שקועים בנגינת־הכינור; ואילו דיירי־המישנה, שבתחילה ניצבים היו כשידיהם בכיסיהם סמוך מאחורי כן־התווים של האחות, עד שיכולים היו להציץ לתוך התווים, דבר שללא ספק הפריע לה, נסוגו לאחר־מכן אל החלון, תוך שיחה לא־רמה, כשראשיהם שמוטים, ושם נשארו, כפי שראה האב שהתבונן בהם בדאגה. עתה נראה בעליל שהם נתאכזבו בציפייתם לנגינת־כינור יפה או משעשעת, ששבעו את ההצגה כולה ואך מתוך נימוס הניחו לבני־המשפחה להמשיך בהפרעת־מנוחתם. עצבנותם הרבה היתה ניכרת במיוחד בדרכם להפריח מפיהם ומאפם את עשן הציגרים כלפי מעלה. וכמה יפה ניגנה האחות. פניה היו מוטים לצידה ומבטה הבוחן עקב בעצב אחר שורות־התווים. גרגור התקדם עוד מעט בזחילה, תוך תקווה שמא ייפגשו מבטיהם. הייתכן שהיה לחיה, אם כה נגעה עד ליבו המוסיקה? מדמה היה לראות את הדרך אל המזון הנכסף, הטמיר. הוא גמר אומר לחדור עד לאחות, למרוט בשולי שמלתה, כרמז שתבוא עם כינורה אל חדרו, כי איש לא יגמול לה כמוהו על נגינתה. הוא לא יניח לה עוד לצאת מחדרו, על כל פנים לא עד יום מותו. תהיה זו הפעם הראשונה שיפיק תועלת מדמות המיפלצת שלו; לכל הפתחים ירבץ וישיב רוחו בתוקפים; אולם האחות תישאר אצלו מרצון ולא מאונס. היא תשב לידו על הספה, תטה אוזנה כלפיו, והוא יגלה לה, שהיה בדעתו לשלוח אותה אל הקונסרבאטוריון, ואילולא האסון שקרה בינתיים היה מכריז על כך באוזני כולם בחג־המולד האחרון — הלוא חג־המולד כבר חלף? — ולא היה שם לב לשום טענות. לאחר גילוי זה תפרוץ האחות בדמעות מרוב התרגשות, וגרגור יתרומם עד לכתפה וינשק לה בצווארה, אשר מאז עבדה בחנות היה חשוף מכל סרט או צווארון.

המיאמוא

"ועכשיו?", שאל גרגור בינו לבינו והביט סביבו באפלה. במהרה נתחוור לו, שאין עוד בכוחו להניע אבר. הוא לא השתומם על כך. אדרבה, תמוה היה הדבר בעיניו, שרגלים דקות אלו נשאוהו עד כה. ובכלל הרגיש בנוח, באופן יחסי. אומנם כל גופו כאב עליו, אבל נדמה היה לו שהמיחושים הולכים־ורפים בהדרגה ולבסוף יפוגו כליל. בתפוח הרקוב שבגבו ובדלקת שמסביבו, שהיתה מכוסה כולה אבק רכרוכי, כמעט לא הרגיש עוד. זכר משפחתו עורר בו ריגשה ואהבה. אשר לסברה

הטיאטוא

שעליו להיעלם, הרי החזיק בה, אם אפשר, ביתר תוקף מאחותו. במצב זה של הרהורי־בטלה שלווים היה שרוי עד שפעמון־המגדל השמיע את השעה שלוש לפנות בוקר. עוד נותרה בו רוח כדי לחזות בדימדומי־השחר, שנשקפו מבעד לחלון. לאחר־מכן נשמט ראשו מטה, שלא ברצונו, ומנחיריו יצאה בריפיון נשימתו האחרונה.

בבוקר השכם באה המשרתת ומשפע הכוח והחיפזון טרקה את כל הדלתות, עד שמרגע כניסתה לא היתה עוד אפשרות לשינה שקטה בדירה כולה, ולא הועילו כל הבקשות שתימנע מזה. בשעת ביקורה אצל גרגור לא הבחינה בתחילה בשום דבר יוצא־דופן. היא חשבה שבמתכוון רובץ הוא בלי נוע, ברצותו להעמיד פני נעלב; נכונה היתה לייחס לו מידה לא־מועטת של שכל. ובהיותה מחזקת דרך־מקרה במטאטא, ביקשה לדגדג בו את גרגור, בעומדה בפתח. כשלא הצליחה אף בכך נתרגזה ודחפה מעט את גרגור, ורק כאשר הזיזה אותו ממקומו בלא שיראה סימן של התנגדות, נתעורר בה חשד. כאשר נתברר לה המצב לאמיתו, פקחה עיניה לרווחה, פלטה קול שריקה, אך לא התמהמהה, אלא קרעה את דלת חדר־השינה והכריזה בקולי קולות אל תוך האפלה: "ראו נא, זה נתפגר; הנה זה מוטל, פגר מובס!". בני הזוג סאמסא ישבו זקופים במיטתם והיה עליהם להתגבר על הבהלה מפני המשרתת, בטרם יעמדו על תוכן הודעתה. אך לאחר־מכן יצאו האדון והגברת סאמסא, איש מעברו, בחיפזון ממיטתם; האדון סאמסא השליך על כתפיו את השמיכה, גברת סאמסא יצאה כשאך כותונת־הלילה לעורה; כך נכנסו אל חדרו של גרגור. בינתיים נפתחה גם הדלת מצד חדר־המגורים, שבו ישנה גריטה מאז כניסתם של דיירי־המישנה; היא היתה לבושה כליל, כאילו לא ישנה כלל, ואף פניה החיוורים העידו על כך. "מת?", אמרה הגברת סאמסא והביטה כשואלת בפני המשרתת, אף על פי שיכלה לבדוק הכול בעצמה ואף להבחין בדבר בלא בדיקה.

"כך הייתי אומרת", ענתה המשרתת ולשם הוכחה דחפה במטאטא את גופתו של גרגור כיברת־דרך הצידה. גברת סאמסא זעה, כאילו היה בדעתה לעצור בעד המטאטא, אך לא עשתה כן. "ובכן", אמר האדון סאמסא, "עכשיו עלינו להודות לאל". הוא הצטלב ושלוש הנשים עשו כדוגמתו. גריטה, שלא גרעה עין מהגופה, אמרה: "ראו נא, כמה רזה היה. הרי מזמן לא בא אוכל אל פיו. המאכלות כפי שהין מוכנסים, כך היו מוצאים". ואומנם, גופו של גרגור היה שטוח ומצומק לחלוטין; בעצם ניכר הדבר רק כעת, כיוון שלא הוגבה עוד על־ידי הרגליים הזעירות ולא היה שום דבר אחר שיסיח את העין.

תירגם אברהם כרמל

רשם יואב בראל

פואנטה

.1

תָּמִיד חַפּוּיֵי רֹאש בְּתִשׁוּבָתָם
בְּתֹם הַחִזָּיוֹן, לְחַץ
יַד הַמַּלְאָךְ וּכְבָר
הַצַּב אוֹמֵר לָלֶכֶת, הָעוֹלָם
יִצְנַח כְּמוֹ עֵלֶה, גַּלִּים
יְגַלְגְּלוּ בַּתְּכֻנִיּוֹת — בִּכְלוֹת
טִפֵּיחוֹת הַכַּף.
שׁוּב קָמִים וְנֶחְלָצִים, בְּצַקְלוֹנֵי
הָרְפוּאָה הָרְקוּמִים, בְּקַלְמְרֵי
הָצֵץ הַמְדֻגָּג — הָרוֹס
בְּמִפְרְשֵׁי עֶרְפֶּם הַצְּהֻבִּים.

.2

זֵר פְּרָחֵי הַשָּׁכוּעַ.
צַל הַדּוּגִית הַקְּטַנָּה,
בְּעֹרֶף הֶעָפָר הָרָפֶה
מַפְלִיג הָאָרוֹן הָרָבוּעַ.

וְשָׁם אַךְ הַמֶּלַח פִּכֵּם
צוֹנֵן בַּמִּצְפֶּן, הַנּוֹט
מוֹכֵר אֶת רַגְלָיו לְיוֹנָה
וְאֶת הָצְּתוֹן לֹא לוֹקֵם.

פְּרֹשׂ אֶת הָעֲלֶה וְנִקְרָא
עַל מוֹת הַמַּמּוּתָה. עַל דַּג
הַבָּרִים הַצָּף מֵרֵים
אֶל רֵים. בְּלֵיל הַבְּשׂוֹרָה
הָעֲקֵרֵב בְּבִגְדֵי צַלְעָנִים.
קַחֲנוּ. מָחָר יַהֲפֹךְ
שְׁלַחֲנוֹת מַחֲלִיפֵי הַכֶּסֶף.
מוֹשָׁבוֹת מוֹכְרוֹת הַיּוֹנִים.

3.

מָטָר שָׁחֹם דּוֹלֵף אֶל
עִיר הַכְּלִים הַשְּׁקוּפִים בְּתוֹךְ
מֵעָיו. אֲבָל הָאוֹכְלִים
אוֹכְלִים, מִם עֶרֶב וְעוּגַת
רָצָפִים. אֵילַן הָעֹלֶשׁ
מוֹסֵךְ קָפֶה בִּסְפָלוֹנִים, מִן
הַגִּשְׁתָּה זֵב הַנָּהָר עַל הַמַּפָּה
וְהָאַלְבּוֹם (תַּצְלוּמֵי מַחֲלוֹת
עֲרָמוֹת וְהַסְּדִינִים צְהַבְהַבִּים). הָאִישׁ
הָרוֹקֵק לַמְּצוּלָה
מֵסֵב אֶת פָּנָיו — אֲבָנִים
עַל מִצְחוֹ — מַשִּׂים
מָשׁוּם בְּנִשִּׁיקוֹת. צָתָה יַאֲכִיל
הַקְּרוּאִים מִזְמֹרֵת רַגְלָיו: חֲצִילִים
וְחָצָב. תָּמִיד
מְחַלְּקִים אֶת בְּגָדָיו, וְעוֹף
אוֹכֵל, מִן הַפַּל, עַל
רֹאשׁוֹ.

ס י א נ ס

מִשֶּׁהִגַּעְנוּ עַד מִלְיוֹן לִסְפִירָתֵנוּ. בְּרֵכָה
כִּבְּתָה אֶת הַמְּאוֹרוֹת („וּמָתוֹק הָאוֹר
וְטוֹב לָעֵינַיִם רְאוֹת — —") — אוֹר
הַחַשְׁמַל וְאֶת הַגָּהָר
הַיָּרָק וְהַדּוֹדִים וְהַדּוּדוֹת פָּרְקוּ
בְּעֶפְרוֹנוֹת
מְחַדְּדִים אֶת דַּג הַבָּרִים וְאֶת הַמַּיִם מִן
הָאֵשׁ וְהַגֶּשֶׁם הַמַּר מֵת בֵּין כְּסֹ־
לוֹ לְבֵין
טֶבֶת.
וְאָחִי יַעֲקֹב נָתַן כְּתֹנֶת וְאֶת סְדִינוֹ כִּי לֹא
יָדַע מְדוּעַ אָכְלוּ אֶת
אָחִיו („מִן הָאֹכֶל יָצָא
מַאֲכָל — —") וּמִן הַלֶּחֶם
אָכְלוּ יַיִן וּמַיִם שָׁתִינוּ מִן
הַלֶּחִי..

— — בְּרֵכָה לְבָשָׂה הֲרוּגִים שְׁלֹשִׁים
כְּתָנוֹת וּשְׁלֹשִׁים סְדִינִים וְהָרוֹפֵא
לֹא שָׁם דְּבָלָה וְלֹא
יֶרֶפֶא..

— — אֵין עֵר וְאֵין
עוֹנֶה וּבְרֵכָה
חוֹפֶרֶת בַּחֲלָצֵינוּ („תְּנוּ לָהּ
אֶת הַיְלוּד הַמֵּת וְהָמֵת אַל
תְּמִיתוּהוּ! — —").

אהרן אפלפלד / **פיצויים**

אותה שנה הקדימו עניני החורף לבוא ונתפשטו מייד אחרי החגים, והטעינו את מחוזות התכול התמים משא עבים נמוכים שנמשכו ברשת צפופה. וכך ניתן האות, והיה ברור כי המעבר יהיה חריף וחד וכמעט לא יהיה סתיו. לרוב אין הבריות חשים במעברים, ואין מקדישים תשומת לב לכך; אחרי מספר הצטננויות שהן כמיני אזהרות, מוצאים את בגדי החורף ומסתגלים אליו, אם כי באי־שביעות רצון גלויה, אבל אחרי זמן קצר נשכח המעבר והחורף משתלט כליל.

בוקר אחד משהוציאה גברת טראום את ידה דרך החלון, אמרה: "החורף מתקרב, אני חשה שהוא מתקרב", חזרה והטעימה. הגביהה עיניה למרומים האפורים במשהו יראה סתומה, וניגשה לארון להוציא את הסודר. ריח הנאפטאלין המודחס כל הקיץ נתפשט בתנופה עוינת, וגברת טראום נרתעה מעט כמפני איזו אש המתפרצת במפתיע מן התנור. ניערה מעט את הסודר העבה, שפסים שחורים מוסווים משהו השליטו בו אווירה חגיגית מאזנת. בלי היסוס, בזריזות חפוזה, לבשה אותו. קרבה אל החלון והעמיקה להוציא את היד ואמרה: "החורף מתקרב".

אחרי כן ניגשה אל המרבד הירוק שעמד בפינה כל הקיץ, הפילה אותו לארץ וגוללה אותו בזהירות. הרצפה נתכסתה כולה ירוק כהה, ועוד יישרה ודרכה עליו, כעומדת לבחון גמישותו. הצבעים נראו לה משולבים בהתאמה, מחוץ לווילונות שגם אותם נהגה להחליף לקראת החורף בווילונות חומים וכבדים יותר.

איזה שקט דק נתמתח בחדר שפתע החליף את גונו, וחגיגיות צבעונית התגרתה לשמח את הלב, וגברת טראום ניגשה לסגור את החלון, כי חששה מן האוויר השנון, שעדיין עומד היה ביציבות כלשהי, אבל על פי כל האותות עמדו הרוחות להתפרם ולהציף את הרחוב משבים. החלונות שהוחבאו מאחורי הווילונות הדקים נתכסו במשך הקיץ אבק וחלודה, ועתה נמצאה שעת־הכושר לקנחם ולשמנם מעט, גם לסגור את האשנב מעליהם. גברת טראום נזדרזה לחלוץ את נעליה והחלה מנגבת את המשקוף, כמבקשת להקדים את הרוחות. ואכן, אחרי שהתגברה על הצירים החלודים נסגר האשנב בקלות וגם החלון הכבד. וגברת טראום התבוננה ואמרה: "עכשיו סגור הכול".

וגברת מורגנשטיין נכנסה, עמדה מייד על השינוי ואמרה: "בוקר טוב, אצלך כבר חורף".

"כן", אמרה גברת טראום כמי שנתפסה בקלקלתה. "ראיתי את העננים ואיזו צינה פלחה..."

"אך, גברת טראום, עד לחורף יש ויש".

"אבל אני חשתי היום איזו צינה ולא ידעתי, אני נפגעת כל כך מהצטננויות, אבל צריכה עוד להחליף את הווילונות". וגברת מורגנשטיין הגביהה עיניה לתקרה ואמרה: "זה עוד מן החורף הקודם ולא ירד?".

"כן" — אמרה גברת טראום, אבל לא יכלה לאפק את חיוכה השביר, "לא יורד".

"נו, נו" — נענתה לה השכנה ויצאה.

ושוב סקרה את החדר כמבקשת לבחון התאמתו של המרבד לציפוי המיטה, והירהרה: "רק הווילונות, רק הווילונות". את שניבא לה ליבה בא. השמיים נתכסו עבי עשן מתפרצים, ואפשר היה לראות איך הם מתמתחים כמיני תצלומי רנטגן שחורים, שרואים דרכם את הצלעות.

וגברת טראום ניסתה לפזר הרהוריה, לכבוש עצמה בספר שפעמים מספר התחילה לקרוא בו, אבל לאחר־מכן הניחתו. הספר תיאר בפרוטרוט, באיזו דבקות מלהבת, חייהם של זוג אנגלים, שיצאו את העיר ונתיישבו לבלות את שנות הפנסיה באחוזה צנועה בהרים. המחבר צייר את הנוף בדקדקנות רבה, עד כי גם גברת טראום שקעה בו אותו בוקר כליל. אך משהגיעה שעה עשר התנערה בתנועה בהולה וניגשה לארון־הבגדים שלה לבור לה שמלה.

כבר מזמן ביקשה ללכת אל דוקטור פרום, אך בכל פעם דחתה זאת; למעשה כבר היתה, וגם קיבלה תור, אבל הצפיפות ליד דלתו של דוקטור פרום היתה רבה, וגברת טראום החליטה לבוא בהזדמנות אחרת, אבל לא באה.

אותו יום נראה לה מתאים, על כל פנים, אולי משום מזג האוויר, ואולי משום אותה שלווה מאזנת, ואולי משום שנדמה היה לה, כי התור ליד דלתו של דוקטור פרום נידלדל, והיא נחפזה להוציא את השמלה החמה וגם את הצעיף. "הפעם אני חייבת להגיע אליו" — אמרה.

התנועה ברחובות היתה בעיצומה ואיזו התרגשות פעמה בהם, ומשבי־הרוח האיצו בהולכים. גברת טראום אישרה את צעדיה ופנתה בלי להתעכב למשרדו של דוקטור פרום. דוקטור פרום נתפרסם בקשריו הטובים, במזגו הנוח ובמוחו השנון, ועל־כן היו פונים אליו מבקשי הפיצויים. בעצמו היה נוסע ומסדיר, ופעמים מתלווה אל הקליינטים שלו לגרמניה ואוסטריה. גברת מורגנשטיין המליצה עליו, גם אחרים אמרו לה כי הוא בעל טאקט ואפשר לסמוך עליו.

ושוב עמדה לפני אותו פרוזדור אפל, שחדרים קטנים קבועים בו, וקולות־אדם יוצאים מתוכם בלולים ורגשניים. מזכירה צעירה הקבילה את פניה: "היום מקבלים, אבל תצטרכי לחכות מעט. אם איני טועה, ראיתיך כבר" — אמרה בנימה של פקידה מסורה. "אפתח לך תיק" — והושיטה ידה לעברו של הארון והוציאה

תיק ירוק, וכתבה באותיות דפוס מעוגלות — גברת טראום —, ואמרה: "עכשיו הכול מוכן ועד מעט יקבלוך. אני אומרת לך, האנשים כל כך רגשניים, כל כך בלתי־סבלניים, הם לא מבינים שעבודה כזאת דורשת מתינות". — השיחה לפניה, אבל מייד שיקעה עצמה במכונת־הכתיבה.

וגברת טראום נתיישבה בכיסא ותלתה מבטה במיסגרת המוזהבת, ששתי דיפלומות מוחתמות היו קבועות בה, העבירה עיניה לארון־הברזל שתיקים ירוקים ומודחסים נצטופפו בו. אבל לא יכלה להתמיד בשתיקתה ואמרה: "היום לא באו אנשים, כל כך שקט כאן". "למעשה רק עכשיו מתחילה העבודה" נענתה לה הפקידה. "עכשיו רק מתחיל המשא־ומתן שהוא עיקר העבודה". "משא־ומתן" — חזרה גברת טראום ואמרה. לפתע נשמע צילצול עמום והפקידה התרוממה ואמרה: "קוראים לי" — ויצאה. אך כעבור שניות ספורות נשמע קולה המוגבה שנצטרם מעט: "גברת טראום, גברת טראום". וגברת טראום התרוממה בבהלה, כשהיא מקפלת את הצעיף ומנסה ליישר את הצווארון.

הדלת עמדה כבר פתוחה, והדוקטור נראה שקוע בתיק. "גברת טראום", אמרה המזכירה. ודוקטור פרום הרים את עיניו, אך החזירן שוב לניירותיו, אבל עוד הספיק לומר בקול שנשמע כאדיב למדי: "נא לשבת, גברתי".

בלי אומר הגישה לו גברת טראום את השאלון, שמילאה אותו כבר קודם לכן, ושני מיסמכים. ודוקטור פרום ריפרף בהם וחזר וריפרף בהם ואמר: "מטובך". "ותעודת רופא" — שאל. "כן, אוכל להביא", נחפזה גברת טראום להשיב.

"אה, לב" — אמר דוקטור פרום. וגברת טראום השפילה עיניה לאות הסכמה.

"אה, אה" — הימהם לעצמו כמי שעומד להתיר את הסבך.

"וילדים" — שאל פתע כמנסה כיוון אחר.

"כן" — אמרה גברת טראום, "נפטר בדרך, בטריאסטי, לפני שהספקתי לעלות לאונייה, דלקת ריאות, רק בן שנתיים היה".

"חשוב" — אמר והחל רושם בצידו הימני של השאלון סעיפי פרקים ועיגלם בעיגול.

"מורה לאנגלית, כפי שאני רואה".

"כן, דוקטור, אבל השנה לא יכולתי, גם הרופאים ציוו עלי, העדפתי שעורי פסנתר, הילדים כל כך בלתי־ממושמעים".

"דורש עיון נוסף" — אמר דוקטור פרום והעביר קו מודגש. "נוכל לומר אינה עובדת, ניטל כושר העבודה, עזבה את הוכבורג, ונמלטה דרך שווארצוואלד. היה לי כבר מקרה דומה, אבל דורש עיון נוסף. חייבים להיות זהירים בהגשת התביעה ולהכין הכול בקפדנות". גברת טראום התרוממה כמבקשת ללכת. הדוקטור שיקע עצמו בתיק אחר ואמר: "המקרה ראוי לעיון", וגברת טראום יצאה.

מייד משיצאה גברת טראום את חדרו של דוקטור פרום הקבילה אותה איזו אפלה צוננה שעמדה מודחסת בפרוזדור. וגברת טראום העבירה את הצעיף בתנועה רפה; בזהירות אחזה במעקה, שנסתלסל למטה אל הרחוב. נשתהתה מעט ורכסה

את כפתורי הצווארון. איזו רווחה מפייסת נתפעמה בה, כבאותו יום שיצאה את בית־החולים ופסעה בכיוון זה לחדרה, ואיזה רצון להלך ברחובות, לאורכם, ליד חלונות־הראווה. אבל ליבה אמר לה לשוב הביתה, ולא לשוטט ברחובות בשעות־מעבר אלו, כשהצינה ושאריות הקיץ בלולות בעירבוביה, ונאבקות על נפשן. ונמצאה פשרה וגברת טראום נכנסה לבית־קפה שהמיה צפופה נתרחשה שם, והבל־סיגריות אפל רבץ בכבדות. התיישבה והחלה מדפדפת בז'ורנאל, אבל לא יכלה להימלט מן המראות שעטו עליה במהומה פוקרת, באיזה סיחרור־ראש מסחף, — מוטב לשבת כאן ולשתות עוד כוס תה —, ושמחה לפגוש את מר טוך שעימו עבדה בבית־הספר ואמרה לו: "הייתי היום אצל דוקטור פרום".

"אצל דוקטור פרום"

"אינני יודעת, אבל אני מקווה, אתה כבר קיבלת את הפיצויים?"

"עוד לא"

"אצלך אני רואה מתקדם".

הגשת התביעה, השהיית תשובתו של דוקטור פרום, זרעו בליבה של גברת טראום ניחושים סתומים ועירבלו סדרי חייה, שעד לאותו פרק זמן התנהלו בשיגרה עמומה, באיזו מתינות חסרת־תכלית. השינוי הבולט נסתמן בחדר. גברת טראום שקדה להכינו לעונת הקור, דיברה תכופות על שלגים ועל סופות שעל פי הרגשתה יתפשטו במהרה. היתה מאיצה בעצמה להקדים ולעשות את הכול. אך לא הוציאה מטעמי זהירות את כל בגדי־החורף, אלא את ההכרחיים בלבד.

אך כמו להכעיס, על אף הסימנים המובהקים, נשתהה החורף על סיפו וחמסינים כבדים הגיחו מרבצם, מן המדבר, והאוויר נדלח זירעוני־אבק משעילים, ומסך אביך של עננים נשתכן והנמיך עד לבתים, ולשונות־אש ליחכו והשחירו את שלא השחיר הקיץ. וגברת טראום אמרה לעצמה: "לא כדאי לפתוח שוב את החלונות, מוטב להמתין ולהתגבר, ולא לצאת". אבל שוב לא מצאה מנוחה בין דפי הספרים, ושוב לא יכלה להסתופף בנופם, אלא רצה בהם מטרפת.

תשובתו של דוקטור פרום נתעכבה, אבל גברת טראום חשה היתה, כי השאלון והניירות שמסרה מתגוללים בידיים, ואיזה כאב זר בא ונתבצר בסמוך לכותלי־הלב, ונזקקה למנוחה. לישון לא יכלה, העירות נדרכה בה למיני קשתות מכוונות, ואי־אפשר היה להפיג את המתיחות בגלולות הרגעה, ובדלי מחשבות כמיני קרעים התפרעו בה בתנועה פוקרת בסיחרור ובעירבוביה.

אחרי שבוע קיבלה גברת טראום איגרת־עידוד ובה נאמר לה, כי השאלון והניירות המצורפים נמצאים בבדיקה ובעיון אצל יועצו של דוקטור פרום, אך כבר עתה ברור, אם כי אין לומר בהחלטתיות, כי הסיכויים לקבלת פיצויים מניחים את הדעת, ותוך ימים ספורים יתקשרו עימה. אך בינתיים למען החיש את הטיפול מתבקשת היא להביא אישור מפורט על טיב מחלתה, ומן ההכרח כי יצויין בו, כי אינה מסוגלת בשום פנים ואופן לעסוק במקצועה, דהיינו הוראה, וגם לעבודה פיזית או כל עבודה אחרת אינה מסוגלת.

איגרת זו שכתובה היתה במכונת־כתיבה, ברווח כפול, הפיחה בה משב

תקווה, גם איזו תשוקה עלומה לנסוע ולגבות את הכספים הרבים, ואחרי כן לשכור חדר בשווייץ ולפוש מעט.

גברת טראום קראה את האיגרת פעמים מספר, ונדמה היה לה עקב הנימה האישית האדיבה, כי איזו אהדה מוסווה ודאגה כנה מקופלים במשפטים הארוכים, המנוסחים גרמנית מליצית. קיפלה אותה בזהירות והניחתה על השולחן ואמרה: "יש סיכויים". כבשה את רגשי השמחה ואת החיוך שנתרעד על שפתיה ולא הניחה להם לגאות. אך משנכנסה גברת מורגנשטיין לא יכלה להחביא את הסיפוק ואמרה: "גברת מורגנשטיין, קיבלתי איגרת". "איגרת", חזרה גברת מורגנשטיין. "זה שאני אומרת, רק אצל דוקטור פרום, ומה את חושבת לעשות".

"אינני יודעת", אמרה גברת טראום בחיוך סתום.

למוחרת שלח דוקטור פרום תזכורת, כתובה סטנסיל, בה הזכיר לה שנית את התעודה הרפואית, ולמטה היתה כעין הערה, בה נתבקשה גברת טראום לסור אליו, לברור כמה פרטים נוספים, הנחוצים להשלמת התמונה. גברת טראום שיערה, כי האינפורמאציה הנוספת הדרושה, היא בקשר לאדולף בעלה, שנעלם באופן מיסתורי בשעת מנוסתם, ונתפס על פי כל המשוער על־ידי הגרמנים. "קביעת ודאות מותו כנראה חשובה", אמרה גברת טראום לעצמה. "הדוקטור רוצה כנראה להתייעץ עימי באיזה אופן יוכיח זאת. בוודאי יעשה זאת בקלות".

ברשותה של גברת טראום היו מיסמכים שונים, אך הם היו טמונים בארגזים, בעליית הגג. חשיבותו של העניין ודחיפותו אילצוה לעלות שוב לקן החשוך והמבהיל, ששם עמדו במפוזר חפצים שהביאה, קרעים אחדים מבגדי אדולף והתעודות.

גברת טראום ירדה מן העלייה כשהיא מאובקת וידיה מטפטפות זפת. כל המיסמכים נמצאו שלמים. הוויזה המזוייפת, קבלות, תעודת־הלידה של רודי בנה ועוד תעודות. וגברת טראום הוציאה את התמונות מארונה וצירפה לכל מיסמך תמונה, מיסמכי אדולף ותמונותיו, הוריו של אדולף. אבל את תמונתו של רודי לא צירפה. — "תמונה זו לא אצרף" —.

לאחר שמיינה את התמונות נתיישבה בכורסה, ואיזו ליאות טפלה ירדה עליה והירפתה אותה כליל. מתוך רמזי דברים וגם מן המכתב שקיבלה הבינה, כי תהיה נאלצת לצאת עם דוקטור פרום לגרמניה, ושמחה לצאת, להניח לחדר חשוך זה, ולהפיג מעט את הכאבים. אבל לאט החלו תקוות הנסיעה מתמוגגות, ואיזו חרדה חגרה עליה. החדר המופרש האיר לה פנים, ונמצא שהוא נוח ותואם צרכיה. "לא, מוטב למסור את הטיפול בידיו של דוקטור פרום, ולא לנסוע ולא להיטלטל בחורף, וכי לשם מה עלי לנסוע?", כך ישבה והירהרה לעצמה. אבל חשה היתה, מבלי שהדבר ייאמר לה, כי תהיה נאלצת לצאת ועוד החורף.

דוקטור פרום לא התרשל ושלח את הנער השליח להזכיר לגברת טראום את עניין התעודה הרפואית ועניין המיסמכים, הנחוצים לו כדברו — כאוויר לנשימה — והוסיף כי נודע לו, על־ידי עורך־דין המייצג אותו שם, כי עתה הוא הזמן המתאים ביותר להגשת התביעה, ויש להתקין את הכול. גברת טראום השיבה

לו בפתק והתנצלה, כי מחמת החום והחולשה הזניחה את הטיפול, אבל מייד למוחרת תסור אל הרופא ותקבל את האישור. הנער השליח נחפז לצאת, וצעדיו הקטנים נשמעו בבירור על הכביש השקט. ושוב נשתררה דממה מייגעת, וגברת טראום אמרה לעצמה: "נראה שהעניינים מתקדמים, ומסורים בידיים נאמנות, ועוד מעט אצטרך לצאת".

למוחרת התאוששה, לבשה את הצעיף ופנתה אל ד"ר פיינהולץ. ד"ר פיינהולץ מקובל על חוליו מחמת ההומור שחוננו הטבע ומחמת אותה עליזות מרפרפת המדביקה אפילו את החולים המסוכנים. בגברת טראום נוהג היה בהתאפקות ניכרת, בדיסטאנס ובאדיבות. אבל אותו יום שבר את המחיצות וכבר בפתח הקבילה — בברוך הבא — רחב וחייכני. "את מבקשת תעודה, זה הכול, הריני לכתוב לך תעודה, בגרמנית רוצה את, אפילו בגרמנית. כבר מזמן לא כתבתי גרמנית".

ד"ר פיינהולץ הוציא משולחנו גיליון ארוך והחל רושם, תוך שהוא מוחק ומתקן, פרטי מחלותיה של גברת טראום, שכנראה ידעם בעל פה.

"יכולתי לכתוב ולהוסיף".

"כן" — אמרה גברת טראום — "חשוב לציין".

"אינה מסוגלת לעבודה, ודאי", אמר תוך שהוא מסלסל את ידיו, בתנועה עליזה, דבר שהיה בו כדי להעלות חיוך על פניה של גברת טראום. ד"ר פיינהולץ סקר את הכתוב ואמר: "כן, אישור מפורט, נותן תמונה נאמנה, כדאי גם לציין על החשדות שנתעוררו אצלנו בקשר לכיס המרה". וד"ר פיינהולץ צירף עוד אישור נוסף, קטן, אך לא הסתיר שביעות־רצונו מן האישור ותוך שהוא קורא אמר: "כן, כן, כן, גם זה, כן, פירטתי את הכול".

גברת טראום קיפלה את האישור והניחתו בנרתיק ואמרה: "תודה". וד"ר פיינהולץ התבונן בה ליד הדלת ואמר: "את נראית היום צעירה".

האוויר בחוץ התייצב. החמסין נעלם. השמיים הצטללו וחשפו את התכול, ורווחה ירדה על הרחובות, ואוויר שנון וצח זרה ריח חורפי. גברת טראום לא יכלה לאפק את הסיפוק מן ההתפתחות ואיזו שמחה לא־צפויה הרחיבה את ליבה והפעימה אותה, וחשה רצון לשוטט ברחובות. אבל אמרה, מוטב לגשת לדוקטור פרום ולהגיש לו את האישור, הרי הוא נחוץ לו.

אחרי כן באו הימים היפים, ימי הציפייה הגדושה. גברת טראום לא יצאה את חדרה, יושבת היתה ומתבוננת דרך החלון, וניחושי ליבה רוקמים לה תמונות, והכול נראה לה חביב וקרוב, גם צבעי החדר נענו לה, גם חלה הטבה ניכרת בבריאותה. העזה לצאת לשוק ולקנות לה ירקות ופירות; לרוב העדיפה, כאמור, לשבת בחדרה ולשקוד על סדריו. ופעם כשנכנסה גברת מורגנשטיין אמרה: "הייתי מעדיפה שלא לנסוע ולקבל את הפיצויים כאן".

"אני חושבת שכדאי לך לצאת, לפוש מעט, להתבדר".

"עכשיו בחורף, בשלגים".

אך גברת מורגנשטיין לא הניחה לה ואמרה: "גם את צריכה לצאת, ולא לשבת כל השנים בחדר, ולא רק להביט דרך החלון".

דוקטור פרום לא הטריח אותה, ולא שלח לה תזכורות, אבל גברת טראום חשה היתה, כי מטפלים במיסמכיה, גם ערכה בליבה טענות תשובה. "כן, לא אוותר להם על כלום, ישלמו לי עד לפרוטה האחרונה, גם בעבור הבתים ועבור החנות ועבור החולי שלי". גם חשבה לגשת לדוקטור פרום להרצות לפניו שנית טענותיה, בפירוט, את הכול, אך לא ניגשה ואמרה: "דוקטור פרום בקיא, ואין צורך להתערב, מבין יותר ממני, מטפל בנאמנות רבה, עכשיו צריכים רק להחיש".

בערב קיבלה מכתב דחוף מדוקטור פרום, בו נתבקשה לגשת אליו למוחרת. גברת טראום הבינה, כי העניין סודר וחייבת להתקין עצמה לדרך, ומשנכנסה גברת מורגנשטיין אמרה: "גברת מורגנשטיין, קיבלתי מכתב דחוף", הוציאה ידה דרך סורג החלון ואמרה: "ברר קור".

גברת טראום הקדימה לקום, אבל לא נחפזה לצאת. השתהתה ליד הארון והתקינה תסרוקתה בקפדנות. השמלה השחורה לא נראתה לה, והיא החליפה אותה בחומה, שלה צווארון נוקשה ומרוכסנת היטב. אבל לא יכלה להשהות יציאתה ופנתה בצעדים חופזניים, במשהו בהילות, למשרדו של דוקטור פרום. בדרך כמו להכעיס נזדקרו חלונות־הראווה, אך גברת טראום אמרה: "צריכים לגשת לדוקטור פרום, ואחרי כן אסקור את החנויות, עכשיו צריכים למהר ולגשת אליו, ולא לבזבז זמן. נאמר לו לדחות את הנסיעה, לאביב, ולא עכשיו, בקור הזה, להיטלטל בדרכים, ולהתרוצץ באולמות של בתי־המשפט. כן, צריכים לומר לו את זאת, הוא ודאי יבין".

התור ליד משרדו של דוקטור פרום נתארך, ואנשים עמדו והסתודדו בעירנות רבה.

משהגיעה גברת טראום אמרה: "איך אוכל להגיע אליו". אבל המזכירה אמרה: "דוקטור פרום רוצה לדבר עימך באופן דחוף, אני רק יכולה לומר לך כי העניין שלך מתקדם, ויש לי הרושם..." וגברת טראום לא הניחה לה להמשיך ואמרה: "אצטרך לנסוע".

"מסתבר" — אמרה הפקידה בקול עליז.

"לבד".

"נציגו האישי של דוקטור פרום אדם חביב, יסביר לך פנים, וישתדל".

כאן, במפתיע, נכנס דוקטור פרום ואמר: "טוב מאוד שבאת גברת טראום, תואילי לסור למשרדי, יש חדשות עבורך, חל מיפנה מכריע בתביעתך, ונצטרך להקדים ולצאת עוד השבוע, כפי שנמסר לנו יש להחיש ככל האפשר ולנצל את שעת הכושר".

"אבל לבד" — ניסתה להתגונן גברת טראום.

"לא אוכל להכריע ברגע זה, העניינים קשורים במערכת שלמה של משפטים, פעמים חשוב יותר להיות כאן, מאחורי החזית, ולכוון, מכאן יש לי פרספקטיבה, אבל יכול גם להיות, כי הנסיבות יכריחו ונוכל לצאת שנינו". "שנינו, שנינו", — אחזה גברת טראום בזרועו. "שנינו, שנינו, כי בלעדיו לא אוכל".

"אבל גברתי הנכבדה, נגהג לפי הצורך, כפי שירשו לנו הנסיבות, כי פעמים, עד כמה שהדבר יישמע מוזר, חשובה יותר אי־הופעתי. גברת טראום, מסרי את השיקול לידיו של ידידך, שהוא בעל ניסיון בתביעות מעין אלו, ויודע בכל מקרה לכוון את העניינים במסלולם הנכון".

"אינני אומרת, אבל לצאת לבד, עכשיו בחורף".

"על כל פנים" — ביקש דוקטור פרום לקצר ולא לתת לרגשנות לגאות. "על כל פנים עליך להתחיל באריזת החפצים, כבר הוריתי למזכירה להכין את הפאספורט והוויזה".

"באונייה" — שאלה גברת טראום.

"לא, גברתי, בימינו אין נוסעים באוניות, עלינו להגיע ככל האפשר בהקדם".

"ובכן באווירון ניסע, ובאותו יום נגיע להוכבורג. אבל מה עלי להכין" — נאחזה גברת טראום בשאלה.

"גו, גו", — פסק דוקטור פרום. "את יודעת, את יודעת" וראה את העניין כמסוכם ופנה מייד לעברו, כשהוא משאיר את גברת טראום תמוהה משהו וחיוך מתרפס על שפתיה.

מכאן ואילך החלה הציפייה הקושבת שנמשכה שבוע. אבל לבסוף, מטעמים שונים, לא יצאה הנסיעה לפועל ונדחתה לשבוע נוסף. גברת טראום טרודה היתה בגדישת המזוודה הקלה, דבר שפיזר את דעתה והטיל עירבוביה בחדר. לכאורה, לפי כל השיקולים הנכונים, צריכה היתה לקחת את הבגדים הכבדים, את מעיל הפרווה הארוך, את הסודר העבה, ואת הגרביים הסרוגות צמר — וכן עשתה. אך משנשקלה אותה מזוודה, נמצאה כי היא היתה כבדה מן המותר, ובהרבה. מכאן הדאגה שנאחזה בגברת טראום ואותה בהלה שלא הניחה לה כל הזמן, ודווקא בשבוע שלפי מצוות ד"ר פיינהולץ מיועד היה למנוחה שלמה ולרגיעה. גברת מורגנשטיין ראתה צורך להתערב ולעזור לה להתגבר על המבוכה. ואכן, בעצתה ואחרי שקילה נוספת, נמצאה פשרה, והמזוודה נעמדה בפינה, כשהיא סגורה, אבל לא נעולה במפתח הקטן.

ביום השלישי היה הכול ארוז ומסודר. וגברת טראום נתפנתה להרהורי הלב והזיכרונות, האריכה לשבת בכורסה, כשהיא מתבוננת דרך החלון, אך נזקקה עקב ההתרגשות של הימים האחרונים לגלולות שינה והרגעה, שהרדימוה בשעות המאוחרות של הלילה בשינה עמוקה ומחלישה.

עוזריו של דוקטור פרום טרודים היו בהכנת הוויזה והפאספורט, ונציגו האישי של דוקטור פרום בגרמניה דיווח בפרוטרוט על הנעשה.

וגברת מורגנשטיין נכנסה ואמרה: "מה איתך, ריבונו של עולם, את נראית כאילו נסעת אינני יודעת לאן, העושר הגדול שאת עוזבת כאן, לשבת ולבכות את החדר החשוך הזה; אילו היו נותנים לי לנסוע, ולראות שוב את היערות, ואת הנהר ואת השלגים הלבנים. ראו איזו מרה שחורה, באמת, באמת לא הייתי מאמינה עליך". וגברת טראום הרכינה את ראשה והבליעה את שפתה התחתונה ואמרה: "את יודעת, כל כך התרגלתי, ועכשיו לנסוע". אבל גברת מורגנשטיין לא הניחה לה ואמרה:

"את חייבת לשכוח ולא לתת למרה השחורה להשתכן בך, את מבינה, את מבינה".

מזכירתו של דוקטור פרום דאגה בקדחתנות לסידורי הוויזה והפאספורט, אבל את ההלוואה שהבטיח הישהה. גברת טראום לא יכלה לסלק את החובות הקטנים שהיתה חייבת. גברת מורגנשטיין פנתה אישית, מבלי שגברת טראום ידעה על כך, וביקשה להחיש את ההלוואה. ודוקטור פרום אמר: "מה המהומה, היא תשוב ותחזיר, כמה היא חייבת?". כאן לא יכלה גברת מורגנשטיין לעצור בעדה ואמרה: "אתה נוהג, אדוני, בחוסר הגינות, אני במקומך הייתי מתביישת".

נראה, כי התפרצותה הנועזת של גברת מורגנשטיין הועילה, כי למוחרת הוזמנה גברת טראום וקיבלה את ההלוואה. ודוקטור פרום עמד והחתימה על קבלות ועל הצהרות והסביר לה, באי־שביעות רצון גלויה, כי הוא נוהג עימה לפנים משורת הדין, וכי מעולם לא נתן הלוואה על סמך משפט העומד להתברר. וגברת טראום אמרה: "עכשיו אני יכולה לנסוע בלב שקט, כל כך העיק עלי שלא יכולתי לעצום עין".

אחרי כן יצאה להיפרד מן העיר, דרך רחוב קרן הקיימת, ודרך רחוב אבן גבירול, ובשדרות רמב"ם, ששם, אם מצב בריאותה הירשה לה, היתה יושבת ומתבוננת בפרחים ובעגלות הילדים, ופעמים מוצאת לה שכנה לשוחח עימה. אותו יום לא איקלע לה מכר, ואף אלה שפגשה תמהו שטרם נסעה. כך פסעה והדרימה לרחוב עזה והגיעה לבתי־קדימה, ומצאה לה עץ לפוש לרגליו. והימים היו יפים ממוזגים, שטופי שמש טובה, וענני נוצה סככו ברוך, ונתעצמה בה הדבקות לרחובות אלה, המוכרים לה כל כך, וזכרה את הטיולים הראשונים, ואיך התגוררה בבתי־קדימה, ורצתה להיכנס ולראות שוב את החדר, אבל לא נכנסה ואמרה: "מוטב לחזור, כי הערב יורד". עוד התבוננה סביבה ובלעה מעט כחול, ונעקרה ממקומה לשוב הביתה. ושוב לא יצאה את חדרה עד שבאו ולקחו אותה לשדה התעופה, ומשם המריאה לגרמניה.

את היומיים האחרונים הקדישה לחדרה. כאן בחדר הזה נגלו לה החורף והקיץ, כאן חלתה וגם הבריאה מעט, כאן שינו הכתלים את צבעם. וכאן הראו לה בשעות החסד מראות יום ומראות לילה. "צריכים להתקין את החדר", הירהרה, "כך שבשובי אמצאהו מסודר, לא נעים לשוב לחדר אבל. השולחן כל כך חשוף". גברת טראום ירדה וקנתה חוטי ניילון דקים וניירות גזורים וישבה לקלוע פרחים, גם שתי צינצנות קנתה. האריכה לשבת ליד הארון ומיינה בדקדקנות ובכוונה, לבנים לחוד ובגדי צמר לחוד ובגדי אדולף ובגדי רודי ושמלות נעוריה, והטמינה את הכול בנאפטאלין ובפיסות סבון וכיסתה אותם ברשתות.

נכנסה למטבח הדירה, איבקה את הכיריים עד שהבהיקו בצבע קרם שלהם וניקתה את הפתיליה, ומאחר שלא ידעה שעת יציאתה, אמרה: "עכשיו המטבח נקי וחבל לבשל וללכלכו", ובשעות הערב היה נעול הכול. "רק לשווא יקדימו לבוא, אני כל כך עייפה". וגברת טראום שקעה בכורסה ושינה טובה, כעין שנת־בוקר, באה אליה בקלות מרפרפת, ומשהעיר השחר נשמעו צפירות טאקסי ונהג קרא בקול שליט: "האלו גברת, האלו גברת, איפה את גברת, כבר מאוחר". גברת

טראום נקרעה מתוך השינה, אבל עוד הספיקה להתאושש, והנהג שעלה במהומה נטל את המזוודה. היא שכחה, כי הבטיחה לסור ולהיפרד מגברת מורגנשטיין. נעמדה ליד הדלת ובחנה שנית את המנעולים.

בחוץ שרר עדיין הלילה, ורוח אפלה שוטטה ברחובות. וגברת טראום אמרה: "אולי כדאי לי לקחת עוד צעיף". אבל הנהג אמר: "לא, גברת, לא. אנחנו מאחרים, את תקני לך צעיף בחו"ל". עשה סיבוב חד והטיס את המכונית לעיבורו של הכביש הנוצץ. אפשר היה לראות איך החושך האחרון הולך ומתפורר בצינה, וגברת טראום קיפלה עצמה בפינה, ליד המזוודה.

בשדה־התעופה המתין לה דוקטור פרום, שכנראה החליט ברגע האחרון להצטרף. דוקטור פרום נראה עליז ושופע, שוחח עם פקידי המכס בלבביות. גברת טראום הבינה, כי דוקטור פרום יתלווה אליה במסעה, ואיזו שמחה נתפעפעה בה, ואורות־השמש הראשונים הפיגו את הערפילים הנמוכים, ומישורי השפלה נגולו מרצדים, וישבו לסעוד במסעדה ודוקטור פרום אמר "צריכים לאכול, כי רק לפנות ערב נגיע להוכבורג, וכי אינך מתרגשת גברת טראום?". גברת טראום קיפלה את ראשה ואמרה: "כן". היתה רוח אחרת וגברת טראום סיפרה בהתלהבות, בהטעמה חוזרת, על נופה השלם של הוכבורג, ועל הנחלים העמוקים המשקים את העיר, ועל שערי העיר המקומרים, ועל כנסיותיה, על בניני האוניברסיטה ששם למדה היא ואדולף בעלה, ואיך נישאה בחגיגת־פאר בבית־הכנסת הגדול, ועוד סיפרה, כאילו נתכוונה לסטות, על טיול חורף בשווייץ, ואיך טיפסו בהרים ונבלעו בסערה ואיך אחרי מאמצים קלטה אותם מערת שלג. ודוקטור פרום ישב ממולה והקשיב. ולבסוף אמר: "הוא שאמרתי, הוכבורג תשוב ותבריא אותך, אה, אה, גברת טראום. אבל עכשיו אין פנאי לזיכרונות, פקידי המכס מחכים". הוא הוציא את הניירות ואמר: "ביחד, אני וגברת טראום, נא לא לעכב, אני עם אשה חולה".

בדיקות המכס, הצגת הפאספורטים, החתמתם, לא נמשכו דומה אלא רגעים, וגברת טראום עלתה על האווירון הענק, כשהיא נשענת על כתפו השמאלית של דוקטור פרום. ודוקטור פרום אמר: "ליד החלון, ליד האוויר". דוקטור פרום הוציא את התיקים שהביא עימו והחל מעיין בהם. ניכר היה עליו שהוא רגיל בנסיעות, ואינו מפסיד זמן לבטלה. התבונן בשעון ואמר: "הם מדייקים". היה חם ומחניק וגברת טראום אמרה: "אף פעם לא נסעתי באווירון, וכי לא קר שם למעלה בגבהים?".

"לא מרגישים", נענה לה דוקטור פרום, "האווירונים החדשים טסים בקלות, נסיעות כאלו מרעננות אותי".

"אבל שמעתי" — אמרה גברת טראום.

"או, לא — רק אנשים רגישים, אבל עכשיו במטוסים החדשים".

ומשנשמעו פעימות המוטורים נתקפלה גברת טראום ואמרה: "דוקטור פרום, מה עושים".

"שום דבר, שום דבר".

עוד רצתה לשאול, אבל האווירון החל להיעקר ממקומו, בתנופה שהלכה וגברה, וגברת טראום דבקה במעקה.

"כך, נוסעים".

"כן, רק קשרי עצמך בחגורה, זאת היא חגורת הביטחון".

דוקטור פרום שיקע עצמו בערימת הניירות, תוך שהוא נוגס בכריך הלבן. בשעות אחר־הצוהריים נתרוממה קימעה גברת טראום, וגופה זקוף כנזהרת מעווית.

"אנחנו מתקרבים".

"כן, ודאי, גברת טראום".

"כל כך קל", אמרה לעצמה, לאחר שהסירה את החגורה, וגם ביקשה לפרוס מהתפעלותה ואמרה: "דוקטור פרום, אני רואה שצדקת, אבל אינני יכולה להאמין, מה רואים שם בעננים האלה".

וכך נתלכדה בקצבי המוטורים שהלמו באחידות, כמשננים לעצמם איזה פיזמון טפל, ולא התבוננה אלא בגברת אחת, שאף היא, כנראה, נסעה לקבל פיצויים, ותיקנה לה את הציפורניים בשקדנות. וכך נתערסלה, ורק כאבים קטנים מחצו בצדעים ונתמוגגו.

מהומת המוטורים נתגברה והרעידה את המושבים בעצבנות, ודוקטור פרום אמר: "התבוננו, גברת טראום, אנו מתקרבים ליערות השווארצוואלד האהובים עלייך". וגברת טראום השפילה עצמה ואמרה: "אלה יערות שווארצוואלד".

האווירון שאב לתוכו את אויר הגבהים האחרון, וגברת טראום חזרה ושאלה: "אלה יערות שווארצוואלד". דוקטור פרום כינס את ניירותיו בתיקו, יישר את עניבתו ואמר: "קשרי את עצמך בחגורת הביטחון".

האווירון נחת ברתיעה קלה, וכתובת רבתי מוזהבת באורות ניאון הכריזה — הוכבורג. הרחבה היתה מוארת באורות מדמדמים, וקולות הפקחים נשמעו עזים ורוגזניים, ופקח אחד נראה מנופף בלפידים, והרצפה בערה. ולפתע נשמע מקרוב צליל שפה מוכרה, ופקח צעק: "חזיז ורעם".

חיוך סתום נתעוות על שפתיה של גברת טראום, ואבריה שהוקפאו, ביקשו להתרומם ולא יכלו, ואמרה: "דוקטור פרום, עוד רגע", והעבירה את ידה לאושש את הגוף המוקפא. ודוקטור פרום הישחה את גבו ואמר: "אחזי בי גברת טראום, בכתפיים, כן, כך, עוד הפעם. נו, יפה, יפה, את יודעת ללכת".

עתה אפשר היה לראות בבירור איך שדה־התעופה ריצד באורות, ואותות־איתות רבים פילסו להם מסלולים. גברת טראום אמרה: "אינני רואה דבר". דוקטור פרום אחז בזרועה, כשהוא מאיט צעדיו, ופנו אל המיסעדה ואמר: "עכשיו את בהוכבורג שלך".

"אני רואה, נדמה לי, את מגדל הכנסיה" — אמרה גברת טראום.

"לא, את רואה את בית־החרושת לכלי־מטבח".

בהוכבורג, כפי שניתן היה לראות דרך חלון המיסעדה, נתפרש שלג לבן, ואורות קרים נתרצדו על האדמה, כשהם משתברים. אפשר היה גם לראות את בתי־העץ הכפריים, פנסיונים לרוב, והם מפוזזים באור קלוש, מוחבאים משהו, וגברת טראום ניסתה לשווא לתלות מבטה, שנתגלש ממקום למקום, ולא נאחז.

דוקטור פרום נתקבל בלבביות, דיבר עם הפקידים ולבסוף קשר חיבה

למלצרית, שנחפזה לקראתו וקראה: "דוקטור פרום, דוקטור פרום". ודוקטור פרום טפף בשובבות, וכרך ידיו על צווארה וצבט לחיה וקרא: "מירצל, מירצל". ולגברת טראום נדמה היה, כי בל עובדי המיסעדה שמחים לבואו, ודוקטור פרום התרוצץ והפיח לבביות, אך לא שכח את גברת טראום, שנתיישבה ליד החלון וציווה להגיש לה ארוחת־ערב כבחירתה, והוא עצמו, לאחר שהתנצל בפניה, נתיישב ליד שתי נשים שבאו להקביל פניו. הוא נראה מאושר מאוד, כאדם שחזר למקומו האהוב, ומייד החל מדבר בשבחם של מאכלי הוכבורג, ועוד דברים שברמז, אבל ניכר היה כי דבריו משובבים את ליבותיהן של הגברות.

גברת טראום ניסתה לראות דבר דרך הזגוגית המהובלת, ללכוד את המראות המתחמקים. אבל לשווא, הבתים עמדו מרוחקים, מפורדים, אך ריח החורף היה צלול וחריף, ואפשר היה לחוש אותו גם כאן, באולם המחומם; ריח מוכר, נוקשה ותורפי.

המלצרית ניגשה ופירטה במשהו ליקוק שפתיים מאכלי בשר ומאכלי חלב, באותם השמות המוכרים והדשנים, כפי שנתכנו כאן בסביבה. אבל גברת טראום השיבה לה באנגלית ואמרה: "כוס תה בחלב". המלצרית חזרה וקראה באנגלית את תפריט־המאכלים וגברת טראום אמרה, כשהיא מטעימה בנוקשות: "כוס תה בחלב".

האולם נתהמה אנשים, עובדי שדה־התעופה שנצטופפו, כשהם מולהבים ועוסקים בקליעה למטרה, וצעקות עידוד פלחו את האולם.

"— הורד לו את הראש —"

"— הוא שחט אותו, חמש נקודות" — קוראים לעומתם אחרים.

גברת טראום הכירה את ארווין, שמש הכנסיה, שכנראה החליף מקצועו במכונאות, כי לבוש היה אוברול משומן, ובידח את החבורה סביבו, כשהוא קורץ למלצרית צעירה וקורא לה בכינויי חיבה משובבים.

איזו רוח קרה התנשפה פתע באולם, וגברת טראום הוציאה את הסודר העבה — סודר זה סרגה לה אימה בנעוריה — והתעטפה בו.

עובדי המיסעדה טרודים היו בשיחם־ושיגם, והמלצריות התרוצצו בטיפוף עליז. יש לשער שלא הכירו את גברת טראום, או אולי התעלמו מפניה, אבל לה, לגברת טראום, נדמה היה כי כל העיניים מופנות כלפיה. נתעטפה בצעיף, ניגבה את הבל הזגוגית והתבוננה אל החוץ, אל פתיתי השלג הגדולים שהחלו יורדים בקצב סמיך וברכות.

דוקטור פרום האריך לשבת בחברתן של הנשים, ופניו שפעו ורידות, וכטוב ליבו החל מפזם:

שווארצוואלד, שווארצוואלד
ליבי כלה ליערותיך
אני שבוי בקסמך
שווארצוואלד, שווארצוואלד
אני שלך תמיד.

ועוד אמר, כי אין בעולם נשים יפות ומסורות כנשי הוכבורג, האוהבות עליזות ושירה, "— כלום לא כן —".

אותה שעה נגלו לה לגברת טראום מראות שבחוץ. פתיתי השלג ירדו סמיכים, אבל מבעדם אפשר היה לראות, אם כי במצוף משהו, בתים ורחוב שילר, שבו נולדה גברת טראום, וגבעה ירוקה, מחודדת, ובתחתיתה כבאספקלריה צלולה ריצדו המיים במשחק ביעבועים הומה, והכול נגלה כה קרוב וכה ברור, כמו מאחורי הווילונות הלבנים של חדרה, כמו באותן השעות של אחר הצוהריים, כשהבית נעזב ורק צעדיה היחפים של העוזרת נשמעו במטבח, ודינדון כלי הכסף. ונשתלב במראה, בהתאמת צבע, גם הגן הלבן, שעמד בסמוך לחלון, נוגה בשלכתו ועורבים זרים מקוננים בצמרותיו, והגיחה פתע איזו ציווחה עוקרת של קטר, ועשן בהול ומאיים. עוד רצתה לראות מבעד הפתיתים הלבנים, אבל המסך נרשת בזרם שלג סמיך, בסיחרור ובעירבוביה, וגברת טראום הרכינה ראשה ובחשה בתה.

דוקטור פרום אזר בינתיים מאמצים לבדר את הגבירות, והקיש כוסות, ולא נתן לה ללאות אונים. פניו נשתלהבו אודם וסיפר להן בנימה ידידותית על עסקיו ורמז לעברה של גברת טראום.

אולם־המיסעדה התרוקן, וקולו של דוקטור פרום נשמע צרוד, והריקנות הצלולה נשתברה בצחוקן של הגברות, וגברת טראום רצתה לקום ולגשת, אבל אמרה: "דוקטור פרום עסוק, כנראה בענייני, אמתין לו". אך לא יכלה לשבת ופנתה לעברה של דלת הזכוכית.

דוקטור פרום נפרד מן הגברות, וניגש לגברת טראום ואמר לה: "גברת טראום, עלינו ללכת".

"אבל לאן", שאלה גברת טראום — "לבית המשפט?".

"או, לא, רק לבית המלון, עבודה רבה מחכה לנו, גם את, כי כבר מחר תצטרכי כנראה להעיד".

"עדות" — חזרה גברת טראום.

"עוד אצטרך לדבר עימך, חשוב לגולל לפני השופטים תמונה נכונה ומסייעת. אבל נדבר על כך, גם נתאמן. לרוב נמשך המשפט לא יותר משבוע, אבל לפעמים בנסיבות סבוכות — מאריכים". דוקטור פרום פתח את דלת הזכוכית וקרא לעברו של הנהג בקול של מקומי — "מלון אירופה".

הדרך עד למלון "אירופה" היתה חשוכה וגברת טראום ניסתה לשווא לזהות את הדרכים, הכול היה זר וחדש. "כנראה, שכונת פועלים", הירהרה גברת טראום ותוך־כך הגיח מן הסימטה אמבולאנס וגברת טראום נבהלה.

בעל בית־המלון, אדם נמוך, הקביל את דוקטור פרום בשמחה וקרא לעומתו: "אורח, אורח". מלון "אירופה" שכן, כפי שהוסבר לגברת טראום, ברחוב ברטהולד, שנהרס בזמן המלחמה, אבל ניבנה מחדש ובניני־פאר הוצבו בו לתפארת, כך שאפילו בחושך נראה מושלם מבחינה ארכיטקטונית. "מאיין", — שאלה המארחת. "לא רחוק" — סתמה גברת טראום, ופרמה את הסודר.

המארחת השתדלה לחבב את המקום על גברת טראום, ניגשה למפה והראתה

לה ואמרה: "העיר שוכנה מחדש, מחוץ לרחוב היהודים, אבל גם שם התחילו לבנות בית־חרושת לנקניקיות, פירמה מקומית המבטיחה רבות. רחוב שילר והכנסיה לא הופצצו, הדבר נחשב אצלנו לנס. אבל בימינו נתמעטו המאמינים, ונתרבו הכופרים, אה, אה" — נצטחקה המארחת.

דוקטור פרום נראה גם כאן כבן בית, קצב פעולתו הוגבר, ולרגע נדמה היה כי כל העובדים עומדים לרשותו לשרתו. ניגש לגברת טראום ואמר לה: "עכשיו עלי להתקשר ולבחון את התנאים ולראות את הנציג, על פי תחושתי יתחילו מחר, עוד הלילה נצטרך להתאמן, מוטב שתעלי לחדרך, את נראית עייפה".

גברת טראום אמרה: "ומה עם המזוודות".

מחדרה של גברת טראום אפשר היה לסקור את העיר. משם, מן הגובה המוסתר, נפרשו הרחובות ישרים ומוארים, המוזיקה בפארק נשמעה צלולה, היה זה הימגון העיר שנתחבר על־ידי הקומפוזיטור היהודי האזנפראנץ. בהימנון זה פותחת התיזמורת המקומית את הקונצרטים, ובבתי־הספר היו שרים אותו בהזדמנויות חגיגיות.

גברת טראום לא היתה עייפה, עירות נדרכה באבריה, וכוח־הקשב נתחדד, משל לאדם המאמץ ליבו לסכנות. אבל חשה מחנק ופתחה את החלון ואוויר צונן ויבש בא ונתכרך סביב צווארה. היא ביקשה להסגיר עצמה לרוח החורף ולנגינות־הפארק הקצובות, והתעלמה מן הצינה. ומשנכנס דוקטור פרום, אחרי כשעה, אמר: "גברת טראום, מה איתך, בקור כזה את פותחת את החלון, בימים אלה מן ההכרח שתהיי בריאה". וחיוך קל נשתחק על פניה של גברת טראום ואמרה: "היה כל כך מחניק".

דוקטור פרום נתיישב בכורסה, הוציא את התיק ואמר: "ובכן גברת טראום, על פי האינפורמאציה שברשותי, באם, כמובן, לא תארע תקלה, תתחיל תביעתך להתברר כבר מחר, ומן הראוי להכין את הכול. עליך, כפי הנדרש, להרצות בקיצור את תולדות חייך, במיוחד — תקופת שהותך האחרונה בהוכבורג, לספר את סבלות הבריחה, ואיך נשאת, למשל, על כתפיך את רודי ואיך נחטף אדולף. המקרה שלך ברור וישר. אבל אנשים רגשניים כמותך נפחדים. עדותך נרשמת, וייתכן מאוד כי השופט יפנה אליך אישית. אגב, אדם סימפאטי בהחלט, אבל פעמים כדרך השופטים, שהיו בעבר עורכי־דין מקצועיים, פרובוקאטיבי מעט ומתחקה אחרי כל סתירה בעדות. אך אל לך להיבהל, את רשאית לבקש את עצתי. המקרה שלך ברור וצודק, הייתי אומר צודק מדי, עליך רק להיות נאמנה לזיכרונך ולעוררו. אבל, כמובן, גם לא להפריז, כדרך שעשה לי מר הולץ. פרטי האסון ידועים להם היטב, יושבים שם אנשי המקום. עכשיו מבחינה פורמאלית צריך הדבר להתאשר על־ידך, גם ישתדלו כדרך החוקרים לגלות סתירות, אבל אנו לא ניתן להם".

"כן", אמרה גברת טראום, משל לאדם חלש שהטילו עליו תפקיד רב־אחריות.

"ומה אומר על אדולף" — הוסיפה.

"אימרי במפורש: נחטף באכזריות, אלא מה עשו עימו, השכיבוהו בחדר חם והאכילוהו. לא, לא, גברת טראום, הם עשו בו כשם שעשו לכל היהודים, הם רצחו אותו".

"אבל אולי".

"ובכן זה שאני אומר לך" — הגביה דוקטור פרום את קולו.

דממה נמתחה בחדר ודוקטור פרום השקיע עצמו בניירותיו.

בכדי למנוע טעויות הציע דוקטור פרום להכין ראשי־פרקים, וגברת טראום נתיישבה בפינה והחלה רושמת בעיפרון ראשי־פרקים.

השמיים התבהרו ואפשר היה לשמוע את חריקת השלג מתחת לרגליהם של העוברים ושבים. דוקטור פרום סקר את הכתוב כאדם הרגיל בכתבי יד, רק תיקן פה ושם, כמעביר מלטשה בפעם האחרונה. ולבסוף אמר: "נותרו חמש שעות לשינה".

וגברת טראום שקעה בכורסה, בישיבה כווצה, ופניה מופנות אל הקיר החיוור, ניסתה ליישר את הגוף הנוקשה ולכוונו אל החלון הרחב, קיפלה את הראש ועצמה את העינים, — "מחר צפוי לי יום קשה" —.

היא נאחזה בדממה, משל לאבן שנתחפרה בגומה, מפני מיים רבים. התחילה, ללא כוונה, משננת פרטי העדות, ומשפטים קטועים, אבל רוהטים, החלו מתדרדרים בכוח סותף ובמריטה, ולא יכלה לעצור בעד שטף המהומה והניחה להם לזרמים המתערבלים, כמפקירה עצמה בלית ברירה. העיגולים נתרחבו במיני צעקות, ברעש קטרים מתנשפים ובולעים. דלתות נפתחו דלתות נסגרו, וגברת טראום הליטה אוזניה מפני הרעשת־פתע זו ונתכווצה.

אבל אחרי־כן כמו נלאו החזיונות העזים, ובאו המראות הרפים, ובא החדר הירושלמי, והאופק הכחול, וערפילים דקים, והמית געגועים, וגברת טראום פקחה את עיניה ונרעדה מן המראות שהשתעשעו בדמותה על הקיר.

ואחרי־כן נשמעו צעדים בפרוזדור, פסיעות של משרתים מרוגזים, וקישקוש דליים וסחיבת צינורות ומשרתת קראה: "המיים קפאו וצריכים לחמם את הדוד".

וקול עבה השיב: "אז מה את נעמדת".

שוב נשתררה דממה ואפשר היה לשמוע איך הקור בחוץ מתעצם, ואיך מפלי־השלג יורדים גושים לתוך הלילה. גברת טראום ניסתה להסיר את הציעיף ולראות את הלילה הלבן.

החוץ היה שקוף ונוצץ, טעון דממה, וציפורים גדולות, כמיני עורבים, פלחו את הקור. פעמוני הכנסיה היו ערים ועירותם גברה ודינדונם תכף בעצבנות. ואחרי־כן נתכנסו האורות ודוק חושך אחרון נתפרש לבשר את הבוקר, וגברת טראום פשטה את רגליה, אל מעבר לכורסה השניה, ואמרה: "עכשיו אני צריכה להתרכז, הבוקר מתקרב, ולהיות ערה, אולי כדאי לחזור על ראשי־הפרקים. אני סומכת על דוקטור פרום", ונרדמה.

השינה היתה קלה, אבל, כנראה, חזיונית מאוד, כי נתעוררה בבהלה ויצאה אל הפרוזדור, שהיה כבר שטוף ומנוקה.

"איה דוקטור פרום" — שאלה גברת טראום.

"דוקטור פרום ישן, חזר לפני שעה קלה, ככל היהודים, הא, הא, מאחר לישון ומאחר לקום, אמר לנו כי היום יש לו משפט חשוב, דוקטור פרום אדם נחמד, מביא

עימו עליזות, גם בעלי הבית מחבבים אותו, כנראה עורך־דין חשוב. מכר שלך? או אולי, אם מותר לשאול, קליינטית שלו. את נראית כל כך בת המקום, הייתי נשבעת שראיתי אותך אי פעם".

העירו את דוקטור פרום, והוא החל מייד בהכנות קדחתניות, ולבש, כדרך שהיה נוהג כאן לקראת כל הופעה, את החליפה השחורה, ששיוותה לו מראה של עורך־דין מקומי.

בהזדמנויות אלו, במיוחד בבוקר לפני יציאתו לבית־המשפט, נוהג היה להתבדח עם העוזרות, לדבר עימן בדיאלקט, ומתבל אימרותיו בניבים כפריים, דבר שהיה בו כדי לקרב אליו את כל המשרתים והעובדים במלון. בסתר, במטבחים, היו מרננים על אורח חייו הקליל, אם כי מתוך סלחנות מסויימת.

אותו בוקר הסביר לדוקטור פרום פנים, אך לאחר־מכן, עקב נסיבות בלתי צפויות, השתבש הכול. דוקטור פרום, לאחר שהתלבש, פנה לבית־המשפט, וכאן נתברר לו לרוע־מזלו, כי השופט החוקר חלה במפתיע, והמשפט נדחה למועד בלתי־ידוע. תקלה בלתי־משוערת זו, שהדוקטור ניסה לעקפה, עמדה בנוקשותה, וכל השידולים וההפצרות לא הועילו, ודוקטור פרום התרוצץ ממשרד למשרד, הריץ פקידים. אבל הפעם, כמו להכעיס, לא הצליח לרכך שום עמדה, אפילו לא את עמדת אותם פקידים שהיה מיודד עימם, ולא פעם הסבו עימו במלון "אירופה" אחרי המשפטים המוצלחים.

מובן, כי בנסיבות מביכות אלו שכח את גברת טראום, שעמדה כל הבוקר בפרוזדור, וציפתה לטלפון, ורק קרוב לשעה שתים־עשרה הודיע לה את הבשורה, שגברת טראום קיבלה אותה בשמחה בלתי־מסוייגת, ודוקטור פרום שהיה מורתח, נזף בה בטלפון, וקרא לה אשה מוזרה.

עתה, משהוסרו מעליה כבלי־הציפייה, לבשה את הערדליים הגבוהות ופנתה אל חוצות העיר, ששלגים רמוסים נערמו בהן, ומטאטאי־רחובות צעירים, במצחיות מוזהבות, פינו אותן. והיתה איזו התרוננות ברחובות, כמו לפני החגים, וילדים השתובבו, כשהם מנופפים בילקוטיהם, ושני זקנים קראו עיתון ספורט.

הרחובות המרכזיים של העיר שונו, ובניני־פאר מסחריים שיוו לה מראה של עיר תעשייתית. שוערים עמדו ליד פתחי הבנקים, ומוסיקה רועשת נסתלסלה מבתי־הקפה. גברת טראום נוכחה לדעת, כי היו אלה אותם בעלי־חנויות; אבל עתה, כנראה, עברו לקימעונות, ונהיו נציגי פירמות בעצמם.

גן העיר נשאר על עומדו; פראנץ, הגנן הזקן, עמד כפוף בערוגותיו בבתי־הזכוכית. בבתי־הזכוכית גידלו תמיד בצורה מלאכותית צמחים טרופיים וסוב־טרופיים. אבל עתה, כנראה, הורחבו בצורה ניכרת, ומבקרים רבים החלו באים מכל קצות גרמניה לראות במעשה ידיו של פראנץ, המפליא לגדל צמחים בבתי־הזכוכית בארגזים ובנסורת. לבתי־הזכוכית צורף ביתן לחיות־טרף, ומיועד היה, כפי שהוסבר בשלט, לילדי בית־הספר ולמבקרים צעירים. נהימות חיות נשמעו מבפנים, וילדים נראו משתעשעים ליד הכלובים, כשהם מתגרים בחיות.

גברת טראום העדיפה, על אף ההפשרה וההצפות, להיכנס אל הגן, ששם עמדו

העצים מכוסי שלג מטפטף. לגן זה היתה האומנת מובילה אותה בימי הקיץ וכאן בשוחות־החול הקטנות היו משחקים. באי־אלו עצים נראו שמות חרותים. אבל עתה מחמת השלגים ומחמת הגידור אי־אפשר היה לגשת אליהם מקרוב.

מירכתי הגן נשמעו בבירור קולות נסירה וקולות עקירה, היו אלה פועלים שעסקו בגיזום. נזכרה במעשה בילדותה, כאשר באו פועלים לביתם והתגרו בה ואמרו לה: "את רואה עץ זה, עוד מעט יהיה מוטל כמת".

בקצה הגן עמדה גדר דחויה שלידה גדלו פרא פרחי אמנון־ותמר ומשם היו מקטפים בגנבה ומביאים הביתה. גברת טראום קרבה בזהירות, אבל אותה פינה נחשפה ולא ראו אלא מישור שנתמזג בגן. וגברת טראום פנתה אל מאחורי הגן. מאחורי הגן, מופרש משהו, נמשך רחוב שילר, שלפי עדותו של דוקטור פרום וגם של אחרים לא נפגע בהפצצות ונשאר על עומדו. גם אותו פשפש שהוביל לרחוב שילר עומד היה עדיין נטוי משהו, וקשת דקה מקרה עליו, וכתובת באותיות גוטיות התנוססה בו. וגברת טראום הבינה, כי לעת עתה מוטב לה להימנע מביקור ברחוב שילר; שם נשאר ביתם, בית נמוך ומסוכך רעפים, שנתפס על־ידי בורסקאי שביתו נהרס, ודוקטור פרום עמד לדרוש את פינויו.

היא פנתה אל שביל הלילכים, שמשם, בסמוך לטחנת הקמח, עמד רחוב היהודים. ברחוב זה היו הבתים בנויים בנוסח גוטי ישן, וכאן התגוררה האורטודוכסיה, יהודים פולניים ויהודים רומניים, שהיו מיעוט ולא נתערבו בשאר היהודים המקומיים, ולא באו בקהלם, אלא בענייני מסחר, ולרוב העדיפו לסחור עם הגויים.

עם פרוץ הפוגרום הוגלו היהודים והבתים נתפסו על־ידי הצבא, אך הופצצו לאחר־מכן בהפצצה הגדולה. עתה בישרו מרחוק שלטים — בית־חרושת לנקניקיות ושימורים — וקומפרסורים הלמו ברעש, ומשניסתה גברת טראום להתקרב עצר בעדה שומר צעיר ואמר: "כאן בונים, הכניסה אסורה". מבין שרידי החורבות ניתן היה להבחין בקיר ביתו של הרב, קיר צהוב, שנותר זקוף ומקורצף במפולת. "כאן בונים בית־חרושת לנקניקיות, גדול בממדיו, כמותו לא נמצא בסביבה", ביקש השומר להסביר פנים.

וגברת טראום שאלה אותו: "אתה אולי מכיר את אדולף שטראוס".

"תסורי בבקשה למשרד, שם יגידו לך" — אמר באדיבות.

"בפעם אחרת, לא חשוב" — אמרה גברת טראום ונסתמקה.

אחרי־כן חזרה אל מאחורי טחנת הקמח, שמשם הוביל שביל אל הנהר. דרך שביל צר זה היו יורדים להתרחץ בקיץ, ופעם בשנה, ב"תשליך", היה מצטופף שם כל הרחוב היהודי. השביל נותר בפיתוליו, וספסלי הישיבה שלצידו נצבעו בצבע קרם בהיר, והכול עמד בשלוותו. גברת טראום נעצרה לקלוט את המיתו של הנהר — כנראה קפא, הירהרה לעצמה. אבל כדאי לגשת ולראות. נהר זה שנקרא על שם העיר, היה עז בזרמו, וקיפאונו בחורף בלתי־יציב וטורף את העוברים עליו. בילדותה סיפרו לה, כי שני נערים יהודיים נבלעו בין גלדי קרח. מכאן אותה מימרה: "יהודי, אל תנסה ללכת על קרח".

עייפות חילחלה באבריה, וזיעה חמה שטפה את פניה, והיא התיישבה על הספסל, והרכיבה את משקפי השמש, והירהרה לעצמה: "למעשה לא נשתנה כאן הרבה, אנוח מעט ואשוב אל בית־המלון, זה יומיים שאני מיטלטלת בדרכים; חוזר אדם לביתו, ומוצא את אותם העצים, ואותם ספסלים ואותם מגדלי כנסיות".

עתה בצעדים מדודים וסבלניים התקרב פרופ' אייכמן, שאצלו למדה גרמנית ופילוסופיה, וגברת טראום נתחייכה — "כנראה חוזר עכשיו מן הגימנסיה, כלל לא נשתנה. אליו אני צריכה לגשת, הוא יכול לכוון אותי, הרי הוא הכיר אותם: הוא יאמר לי שעלי לחפש אותם, הרי כל־כך חביב היה תמיד. עימו אוכל לדבר". אך פרופ' אייכמן פנה במפתיע לסימטת הנרקיסים ונתעלם בפתחו של בית אדום.

אחרי־כן התקרבו שני אנשים שגברת טראום לא הכירה אותם, אבל מתוך קטעי שיחתם נשמע שהם מדברים על שיפוץ הכנסיה, ותיבלו את דבריהם בפסוקים מן המקרא ומן הברית החדשה. אבל לא נראו ככמרים. ושוב נתעצמה הדממה, ושלג לבן היבהב באורות, והשלגים שנפשרו בשולי השדרות החלו מתקרמים וריח חריף ויבש התנשב, ומרחוק הרטיטו הרקיעים בכחול רפה, ובא איזה קול איטי ומודד, ונאחז כאן.

ההתרהשויות בימים האחרונים היו מפוזרות והלב גישש לאוספן. בתנאים אחרים היתה נזקקת לרופא. אין לומר שהבריאה, אבל מותר לומר שחל שיפור בבריאותה של גברת טראום, כי אחרת אין להבין איך יכלה לעמוד בשינויים המכריעים ובהפתעות. "אוכל לעמוד במשפט, הרי הבטחתי לעמוד בזה", נתחייכה. "רק חלשה מעט, אבל רק חולשה של עייפות".

גברת טראום העדיפה לשוב אל המלון דרך שכונת הפועלים, שנבנתה מחדש. מגרש הצוענים היה ריק. רק שתי עגלות סכוכות נראו כעזובות בשקט. במגרש היו משתכנים הצוענים ומדליקים מדורות ומוכרים דודי־נחושת זוהרים, ובקיץ מקימים לונה־פארק. אחד ביניהם, שחום מאוד, היה בולע סכינים ופעם כמעט ונחנק. היא זכרה את המדורות והתרעמה. "צוענים אלה, רצחו אותם והתעללו בהם, ולא למדו לקח וחוזרים".

צוענית זקנה מקושטת־צמידים באה אליה ואמרה: "גברתי היקרה הושיטי לי את ידך. רק שני מרקים, רק שני מרקים". וגברת טראום נרתעה מעט וניסתה לסטות הצידה, אבל הצוענית היתה זריזה ונעמדה מולה ואמרה: "רק שני מרקים, רק שני מרקים, ואני אומרת לך גורלך". וגברת טראום הושיטה לה את ידה הכווצה. הצוענית נטלה את היד ונשקתה פנים ואחור ואמרה: "יד רכה כזאת, יד רכה כזאת, יד של בת מלך. את רואה קו עמוק זה, הוא חותך את ידך. קו אכזר כזה. ישרי מעט גברתי את ידך. כך שנוכל לראות, כן, כן, קו זה חותך את ידך. גברתי, על פי דיני הצוענים חייבת אני לומר לך את האמת, אלה הם הדינים שלנו. אבל כלום אינך יכולה להימלט, אומרים אפשר להימלט. מי אלה המחפשים אותך?"

"מחפשים" — שאלה גברת טראום.

"מחפשים, מחפשים" — חזרה הצוענית.

"וכי אמצאם?" —

"על פי דיני הצוענים לא אוכל לומר לך".
"דוקטור פרום מטפל בזה".
"על פי דיני הצוענים לא אוכל לומר לך".
— "את רואה את אדולף" —

הצוענית לחצה את ידה של גברת טראום אל ליבה, נשקתה פנים ואחור ואמרה: "על פי דיני הצוענים איני רשאית לומר לך יותר".

וגברת טראום הושיטה לה שני מארקים.

שעות הצוהריים היו מוקדשות כאן מאז ומתמיד למנוחה. עוד בזמנו הוציאה העיריה צווים חמורים, שבאו להסדיר את תנועת הרחובות בשעות הצוהריים. התושבים הקפידו על המרגוע ברחובות, ודומה שאיש לא נקנס על עבירה זו. גם עתה, כנראה, עמדו חוקים אלה בתוקפם. החנויות והבנקים נסגרו, ורק פה ושם נראו אנשים צועדים במתינות*.

* כאן מסתיים החלק הראשון בסיפורו של א. אפלפלד.

OMNIBUS CAELESTIS

בַּדֶּרֶךְ הַשְּׁבוּרָה
לְמָקוֹם מִן הַמְּקוֹמוֹת.
בַּחֲזָרָה הַשְּׁכוּחָה
מִן הַמָּקוֹם הַנָּכוֹן.
רַק תֵּדַע עוֹד רוּחַ
וְתִשְׁמַע רַק אוֹר
בְּסִמְטַת קֵצֶה מָקוֹם
מִן הַמְּקוֹמוֹת.
וְאָסוּר שֶׁתִּשְׁכַּח לְחַיֵּךְ
לָרֶכֶב הַמָּהוּהַ
מֵאֵי הָאֵיִם הַיַּבַּשְׁתִּיִּים.
בַּשְּׁדֵרָה
בֵּין הָאוֹר וְהַצֵּל,
בֵּין הַכֵּן לְלֹא
בְּקֶצֶה הָאוֹפֶן.

לכל המאורות הגדולים

כָּל בֹּקֶר אַתָּה הוֹפֵךְ בְּעוֹרֵךְ.
אַתָּה נוֹפֵךְ בְּאוֹרֵךְ
נֹפֶךְ חָדָשׁ
לְצֶבָר הָרוּחוֹת הַפְּרָטִיִּים שֶׁלָּךְ.
תִּתְחַדֵּשׁ — אָמְרוּ בַּבֹּקֶר.
אֲבָל
תִּתְרַחֵק. אָמְרוּ בַּצָּהֳרַיִם.
אַתָּה הוֹלֵךְ וְנַעֲשֶׂה יָשָׁן,
עוֹד תִּהְיֶה מְיֻתָּר.
הַדְּבֵקִים בְּךָ עוֹד יַשִּׁיגוּ אוֹתָךְ,
לֹא יִהְיֶה לָנוּ
כְּלָל צֵרֵךְ בְּךָ.
אָנוּ מַזְהִירִים אוֹתָךְ מֵרֹאשׁ.

ת. ס. אליוט / על המוסיקה בשירה*

הדבר יראה כמוזר, איך שם אני כל־כך דגש על שיחה, שעה שהודעתי שבכוונתי לדבר על ה"מוסיקה" בשירה. ברם, אזכירכם, ראשית, שהמוסיקה של השירה אינה דבר־מה המתקיים נפרד ממובנו. אלא־אם־כן היתה יכולה להיות לנו שירה נהדרה ביופיה המוסיקאלי, אך חסרת מובן, ואני עדיין לא נתקלתי בשירה אשר כזאת. היוצאים־מן־הכלל הברורים מראים רק את הבדלי הדרגה: ישנם שירים הנוגעים אל ליבנו במנגינתם, ואילו הוראתם נראית לנו כמובנת מאליה, כשם שישנם כאלה אשר אנו מקשיבים להוראתם, בעוד שהמוסיקה שלהם פועלת עלינו בלי שנחוש זאת. ניטול דוגמה קיצונית ברורה — חרוזי ההבל של אדוארד ליר. חוסר הטעם שלו אינו ריקנות מטעם: זוהי פארודיה של הטעם, ובכך נעוץ טעמו. 'The Jumblies' הינו שיר של עלילה ונוסטאלגיה לרומאנס של מסעות בארצות נכר ותיורים, 'The Yongy-bongy-bo' ו־'The Dong With a Luminous Nose' הינם שירים של תשוקה שאין לשכחה־ממש, כעין "Blues". אנו נהנים מן המוסיקה הסדורה בצורה מעולה ומתחושת חוסר־האחריות כלפי ההיגיון. או טלו שיר מסוג אחר, ה־'Blue Closet' של ויליאם מוריס. זהו שיר מהנה ביותר, אף שאין בכוחי להסביר מה משמעו, ומסופקני אם המחבר עצמו יכול היה לעשות זאת. השיר עושה רושם הדומה בדרך שהיא לרושם של סוד או קסם. ברם, סודות ומיקסמים הינם פורמולות שימושיות עד למאוד, המתוכננות ליצירת תוצאות מפורשות, כגון הוצאתה של פרה מהבוץ. אבל מגמתו של השיר (ואני סבור שהמחבר מצליח) היא ליצור את האפקט של חלום. אין הכרח, כדי להפיק הנאה משיר, לדעת מה כוונת החלום; ברם יצורי אנוש מאמינים באופן בלתי־ניתן לעירעור שיש שחר לחלומות: הם נהגו להאמין — ורבים מאמינים עדיין — שחלומות מגלים את צפונות העתיד; האמונה המודרנית האורתודוכסית היא שהם מגלים את הסודות — או למיצער הסודות המיראים ביותר — של העבר. מקובל על הכול לסבור, שמשמעותו של שיר מסוגלת להימלט לגמרי מפאראפראזה. אין זה לגמרי כה מקובל לסבור, שמשמעותו של

---

* מאמר זה הוא השני בסידרת מאמרים על השירה בזמננו, המיתרגמים על־ידי 'עכשיו'. מאמר על נושא זה בקובץ הקודם היה מאת ס. ספנדר.

שיר יכולה להיות דבר־מה גדול יותר מכוונתו ההכרתית של מחברו ודבר־מה הרחוק ממקורותיו הוא. אחד מן המשוררים המודרניים הסתומים ביותר היה הצרפתי סטפאן מאלארמה; עליו אומרים הצרפתים, שלשונו כה מוזרה עד שרק זרים יכולים להבינה. רוג'ר פריי המנוח וידידו צ'ארלס מארון הדפיסו תרגום אנגלי של שיריו עם הערות לפיתרון המשמעויות: שעה שאני לומד שסונטה קשה נכתבה בהשראת ראיית ציור על התקרה, המשתקף על־פני שטחו הממורק של שולחן, או בהשראת האור המשתקף מן האיד שעל כוס בירה, יכול אני לומר שזוהי אמבריולוגיה נכונה, אך אין זאת המשמעות. אם אין זה מעורר בנו מאומה, הרי זה חסר משמעות כשירה. יכולים אנו להתרגש עמוקות בשמענו הקראת שיר בלשון בה אין אנו מבינים אף לא מלה אחת; אך אם נאמר לנו לאחר־מכן שהשיר אינו אלא לימלום ואין לו כל משמעות, נחשוב שרומינו — זה לא היה שיר, היתה זו חקיינות בלבד של מוסיקה אינסטרומנטאלית. אם, כפי שאנו חשים, רק חלק מן המשמעות יכול לבוא על ביטויו בפאראפראזה, הרי זה משום שהמשורר נתון בתחומים של תודעה מעבר לאלו אשר בהם נכשלות המלים, אף שהמשמעות עדיין קיימת.

שיר עלול להיראות כמתכוון לדברים שונים בתכלית לקוראים שונים, וכל הכוונות יכולות להיות שונות ממה שהמחבר ראה בכוונתו. לדוגמה, המשורר יכול היה להעלות איזה ניסיון אישי מיוחד, אשר ראהו כבלתי־מתייחס אל שום דבר חיצוני; בעוד שלגבי הקורא עלול השיר להיות ביטויה של סיטואציה כללית, ממש כשם שיכול להיראות כביטויו של איזה ניסיון אישי שלו גופו. האינטרפרטאציה של הקורא תהיה שונה מזו של המשורר, אך גם שרירה באותה מידה — עלולה היא אפילו להיות נכונה יותר. שיר יכול להכיל בתוכו הרבה יותר ממה שהמשורר חש בו. האינטרפרטאציות השונות תהיינה כולן נוסחאות חלקיות לדבר אחד; כפילות המשמעויות תואמת את העובדה שהשיר מתכוון ליותר, לא לפחות, ממה שדיבור רגיל מסוגל להקנות.

כך, גם בשעה שמגמת השירה לבטא דבר מה מעבר לזה הבא על ביטויו בריתמים של פרוזה, נשארת היא, בכל־זאת, איש אחד המדבר אל מישנהו. והדבר נכון בדיוק כך גם אם תזמר זאת, שכן זימרה היא דרך אחרת של דיבור. סמיכותה הבלתי־אמצעית של השירה לשיחה איננה ניתנת להגדרה על־ידי חוקים מדוקדקים. כל מהפכה בשירה עשויה להיות, ולעיתים להכריז על עצמה, כשיבה לדיבור ההמוני. זוהי המהפכה עליה הכריז וורדסוורת ב־'Prefaces'. והצדק היה עימו: אך אותה המהפכה הוצאה אל הפועל מאה שנה קודם לכן על־ידי אולדהם, וולר, דנהאם ודריידן; ואותה המהפכה היתה יאותה שוב משהו יותר ממאה שנה מאוחר יותר. חסידיה של מהפכה מפתחים את הניב השירי החדש בכיוון זה או אחר; הם מלטשים או משכללים אותו; בינתיים ממשיכה לשון־הדיבור להשתנות, והניב השירי נהפך ללא־מעודכן. אפשר שאין אנו יכולים לשער לעצמנו כמה טבעית מוכרחה היתה לשונו של דריידן לצלצל באוזני הרגיש ביותר מבני דורו. שירה, כמובן, אף פעם איננה ממש אותו הדיבור שהמשורר מדבר ושומע: אך שומה עליה להיות קשורה לדיבור של זמנו באופן כזה עד שהשומע או הקורא יוכל לומר "הנה כך חייב הייתי

לדבר לו היה לאל ידי לדבר שירה". וזוהי הסיבה מדוע הטובה בשירת הדור מסוגלת לתת לנו תחושה של רגש והגשמה, השונה מכל רגש הבא משירה של זמן עבר, ולו אף לאין ערוך גדולה יותר.

מוסיקה של שירה חייבת להיות, אם כן, מוסיקה הצפונה בתוך הדיבור ההמוני של תקופתה. ובזאת כוונתי היא, שעליה כמו־כן להיות צפונה בתוך הדיבור ההמוני של מקום המשורר. לא יהיה זה לי למועיל כרגע לצאת כנגד האנגלית המסגלת (או המתואמת) לפי סטאנדארט — השרירה בכל מקום, או אנגלית ה"בי.בי.סי". אם כולנו נועדנו לדבר בדרך דומה, הרי לא יהיה לבסוף כל היגיון באי־כתיבתנו בדרך דומה: ברם, עד שיבוא זמן זה — ואני מקווה שהוא עוד יבושש לבוא — הרי זה עניינו של המשורר להשתמש בדיבור אשר ימצא קרוב לו ביותר. אזכור תמיד את הרושם שהשאיר ו. ב. ייטס המקריא את שיריו בקול. לשמעו מקריא את שיריו־שלו היה למועיל על־מנת להבחין עד כמה אופן הדיבור האירי נחוץ, כדי להבליט את יפיפותה של השירה האירית: לשמוע את ייטס מקריא מוויליאם בלייק היה ניסיון מסוג אחר, יותר מתמיה מאשר משביע רצון. כמובן, אין אנו רוצים שהמשורר רק יעתיק בדייקנות את הניב הדיבורי של עצמו, משפחתו, חבריו ושל מחוז־מגוריו המסויים: אך כל מה שהוא ימצא בכאן, יהיה החומר ממנו יהיה עליו לעצב את שירתו. כמו הפסל עליו להיות נאמן למדיום שעליו הוא עובד; מתוך קולות שהוא שומע, עליו ליצור את המלודיה וההארמוניה שלו.

בכל זאת, יהיה זה מישגה להניח שעל כל שירה להיות מלודית, או שהמלודיה הינה יותר מאשר אחד ממרכיבי המוסיקה של המלים. ישנה שירה שמגמתה להיות מזומרת; רוב השירה של הזמנים המודרניים נכתבת להיות מדוברת — וישנם עוד דברים רבים לדבר בם מלבד זימזומן של הדבורים הרבות לאין ספור או המייתן של היונים בבוקיצות עתיקות. דיסונאנס, אפילו קאקופוניה, יש להם מקום: כשם שבשיר, מכל אורך שהוא, חייבים להיות מעברים בין קטעים בעלי עוצמה רבה ופחותה, המקנים ריתמוס אמוציונאלי עולה ויורד, שתואם מהותית את הסטרוקטורה המוסיקאלית של השלמות; והקטעים הפחותים בעוצמתם יהיו, ביחס למישטח עליו פועל השיר בכללותו, פרוזאיים — כך, שלפי ההוראה המסתברת מעניין זה, ניתן לומר שאין המשורר יכול לכתוב שיר של רחבות, אלא אם־כן הוא אמן הפרוזאי.

מה שקובע, בקצרה, הוא השיר כולו: אם אין לשיר השלם צורך להיות, ולפרקים אסור לו להיות, לגמרי מלודי, יוצא מכאן ששיר אינו עשוי רק מ"מלים יפות". מסופקני אם מנקודת ראות של קול בלבד, קיימת מלה יותר או פחות יפה ממלה אחרת — בתוך לשונה היא, שכן השאלה האם לשונות מסויימות אינן יפות יותר מאחרות הינה שאלה אחרת לחלוטין. המלים הכעורות הינן המלים שאינן תואמות את החברה בה מצאו עצמן; ישנן מלים שהן כעורות משום חוסר־עיבוד שבהן או משום נושנותן; ישנן מלים שהן כעורות משום זרותן או הנהגתן הלקויה (לדוגמה: הטלויזיה); ברם, אין אני מאמין שאיזו שהיא מלה המעורה בלשונה יכולה להיות יפה או מכוערת. המוסיקה של מלה, ראוי לומר, הינה נקודת מיפגש: היא קמה, ראשית, מיחסה למלים הבאות במישרין לפני ואחרי המלה, ובאופן בלתי־

מסוייג מיחסה לשארית הקונטכסט השוטף; ומיחס אחר, זה של משמעותה הבלתי־אמצעית בקונטכסט זה לכל משמעויותיה האחרות שהיו לה בקונטכסטים אחרים, לעושרה האסוציאטיבי הרב או המועט. נראה לעין, שלא כל המלים שוות בעושרן ובקשריהן: זה חלק מעסקו של המשורר להציב את העשירות יותר בין העניות יותה, ובנקודות הנאותות, ואין ביכולתנו להטעין שיר עד לעייפה מן הראשונות — שכן רק ברגעים מסויימים מאוד ניתן למלה לקפל בתוכה היסטוריה שלמה של לשון וציוויליזאציה. זוהי "רמזיות" שאינה אופנה או אכסצנטריות של שירה מיוחדת במינה; אלא רמזיות שהיא מטבע המלים, ואשר קשורה בשווה למשורר מכל סוג שהוא. מגמתי כאן היא להטעים, ש"שיר מוסיקאלי" הוא שיר שיש בו מופת מוסיקאלי של צליל ומופת מוסיקאלי של המשמעויות המישניות של המלים המרכיבות אותו, וששני מופתים אלה הינם אחד ובלתי־ניתנים להפרדה. ואם תתנגדו לכך ותטענו, שרק לצליל בטהרתו, נפרד מן המשמעות, יתאים בצדק תואר השם "מוסיקאלי", אוכל אני רק לחזק את טענתי הקודמת שצלילו של שיר הינו הפשטה מן השיר במידה שווה למשמעו.

ההיסטוריה של שירה בחרוזים לבנים מציירת שתי מגמות מעוררות עניין: ההישענות על הדיבור וההבדל המפליא, בתוך מה שמבחינה פרוזודית הוא צורה שווה, בין שירה דראמאטית בחרוז לבן ולבין שירה בחרוז לבן המשרתת מגמות אפיות, פילוסופיות, הגותיות ואידיאליות. הישענות השירה על הדיבור ישירה בשירה דראמאטית הרבה יותר מבכל ג'אנר אחר. ברוב סוגי השירה ההכרח להזכיר לנו את הדיבור השריר של אותה תקופה מופחת על־ידי המרחב הניתן לאידיר־סינקראסיה האישית: לדוגמה, שיר מאת ג'ראראד מ. הופקינס חזקה עליו שיצטלצל רחוק מאוד מן הדרך בה אני ואתם מבטאים את עצמנו — או במידה ידועה, מן הדרך בה סבינו וסבותינו נהגו לבטא בה את עצמם: ברם, הופקינס יוצר את הרושם שקיימת בשירתו הנאמנות ההכרחית לדרך החשיבה ודרך הדיבור שלו עם עצמו. אך בשירה דראמאטית המשורר מדבר בדמות אחרי דמות, דרך המדיום של חבורת שחקנים, המונהגת על־ידי במאי, ודרך מדיום של שחקנים ובמאים שונים בזמ־נים שונים: ביטויו חייב לכלול את כל הקולות, אך על מישטח עמוק יותר מהנדרש כאשר המשורר דובר אל עצמו בלבד. חלק משירת שקספיר המאוחרת הינו מורכב ומיוחד במינו: אך שירה זו נשארת לשון לא של דמות אחת, אלא לשונו של עולם שלם של דמויות. כל זה מבוסס על דיבור שמלפני שלוש מאות שנה, ובכל־זאת בשמענו זאת בצורה ראויה לשמה מסוגלים אנו לשכוח את מרחק הזמן — כשם שהובא הדבר אל ביתנו בצורה מקורית באחד מאותם המחזות, שהעיקרי בהם הוא 'האמלט', ואשר ניתן באופן נאות להעלותם בבגדים מודרניים. בזמנו של אוטווי נהפכת השירה הדראמאטית בחרוז לבן למלאכותית, ובמקרה הטוב ביותר מזכרת נשכחות, ומשאנו מגיעים למחזות השיריים של המאה התשע־עשרה, מהם הגדול ביותר הוא בוודאי 'The Cenci', קשה לשמר אף אשליה של ריאליה. כמעט כל המשוררים הגדולים של המאה הקודמת ניסו את כוחם בדראמות שיריות. מחזות אלה, שרק מעטים קראום יותר מפעם, מתנהגים אליהם בכבוד והם מוחזקים כשירה

טובה; ותולים את תפלותם בדרך כלל בעובדה שמחבריהם, אף שהינם משוררים גדולים, היו טירונים בשדה התיאטרון. אבל אפילו היו המשוררים ניחנים בכישרונות טבעיים גדולים יותר לתיאטרון, או היו עמלים קשה לרכוש אמנות זו, היו מחזותיהם לא־אפקטיביים באותה מידה, אלא־אם־כן היה כישרונם התיאטרוני וניסיונם מראה להם את ההכרח בוורסיפיקאציה מסוג אחר. אין זה בעיקר העדר עלילה, או העדר פעולה ומתח, או עיצוב לקוי של דמויות, או העדר כל דבר ממה שמוחזק "תיאטרון", שעושה מחזות אלה כה מחוסרי חיים: זה בראש־ובראשונה משום שריתמוס הדיבור שלהם הוא דבר מה, שאין אנו יכולים לייחסו לשום יצור אנושי מלבד לקריין שירה.

אפילו בצאתה מתחת לידו רבת הכוח של דריידן מראה השירה הדראמאטית בחרוז לבן ירידה חמורה. ישנם כמה קטעים מזהירים ב'All for Love'. עם זאת טיפוסיו של דריידן דיברו במחזות ההרואיים, שכתב בזמנו בבתים מחורזים, בטבעיות רבה יותר מאשר במה שעלול להיחשב כצורה טבעית יותר — בחרוז לבן. הסיבות לעלייתה ולנפילתה של כל צורה אמנותית הינן מורכבות תמיד, ותמיד יכולים אנו לעקוב אחר כמה סיבות ההורמות לתהליך, שעה שנראה שקיימת עוד סיבה עמוקה יותר ובלתי ניתנת לניסוח: לא, אין בדעתי לציין סיבה אחת־ויחידה שתנמק מדוע באה הפרוזה ונטלה את מקום השירה בתיאטרון. אך חש אני בביטחון בין השאר סיבה אחת לזה, ששירה בחרוז לבן אינה יכולה כעת לשמש יותר את הדראמה; והיא ששפע רב של השירה הלא־דראמאטית, ושירה לא־דראמאטית גדולה, נכתב בצורה זו של חרוז לבן בשלוש מאות השנים האחרונות. מוחותינו קולטים באותן יצירות לא־דראמאטיות מה שנראה, לכאורה, כאותו סוג של חרוז. אם נתאר לעצמנו, כמו במעוף של דימיון, את מילטון בא לפני שקספיר, נבין ששקספיר חייב היה אז לגלות לעצמו מדיום שונה לגמרי מזה שהשתמש בו ושיכללו. מילטון נהג בשירה בחרוז לבן בדרך שאף אחד לא התקרב ולא יתקרב אליה: ובעשותו כן עשה אותה יותר מכל אחד או יותר מכל דבר אחר בלתי־אפשרית לשימוש הדראמה: אף כי רשאים אנו להאמין, שדללו מקורות השירה הדראמאטית, ובלאו־הכי לא היה לה כל עתיד. אכן, מילטון כמעט הפך את השירה בחרוז לבן לבלתי־מתאימה לאף מטרה למשך שני דורות. היו אלה מבשרי וורדסוורת — תומסון, יאנג, קאופר — אשר עשו את הניסיונות הראשונים לגאול שירה זו משפל המדרגה אליו הורידוה חקייני מילטון בני המאה השמונה־עשרה. במאה ה־19 מצויה שירה טובה, רבה ומגוונת בחרוז לבן: הקרובה ביותר לשפת־הדיבור היומיומית היא זו של בראונינג — אבל, עובדה רבת־משמעות, במונולוגים שלו יותר מאשר במחזותיו. הכללה מעין זו אינה קביעה כלשהי בדבר שיעור־קומתם היחסי של משוררים. היא מעירה את תשומת־ליבנו להבדל העמוק בין שירה דראמאטית לבין כל שאר צורות השירה: הבדל במוסיקה, שהינו הבדל ביחס ללשון המדוברת הנוכחית. דבר זה מנחה אותנו לנקודת טיעוני הבאה: שעניינה השתנות תפקידו של המשורר לא רק לגבי אופיו האישי, אלא גם לגבי התקופה בה הוא מוצא עצמו. בתקופות מסויימות התפקיד הוא לחקור את האפשרויות המוסיקאליות של קונוונציה קבועה על היחס בין האידיום השירי לבין הניב המדובר; בתקופות אחרות, התפקיד הוא לתפוש את

השינויים בדיבור ההמוני שהם השינויים המהותיים במחשבה ובתחושה. גם לתנועה מחזורית זו יש השפעה גדולה על שיפוטנו הביקורתי. בזמן כשלנו, בו ריענון הדיקציה השירית באורך דומה לזה שנעשה על־ידי וורדסוורת היה צו השעה (בלי קשר אם הוגשם בדרך משביעת־רצון או לא), נוטים אנו בשפטנו את העבר להגזים בחשיבותם של החדשנים על חשבונם של המקדמים: כפי שללא ספק תיראה לדור מאוחר יותר חלקת־לשוננו המופרזת בדברנו על דון והפחתת־ערכו היתירה של מילטון.

סבורני, שדיברתי דיי כדי להבהיר, כי אין אני מאמין שתפקידו של המשורר הוא בראש־ובראשונה ובכל זמן להביא למהפכה לשונית. לא היה זה נלבב כל כך, אף אם היה הדבר אפשרי, לחיות במצב של מהפכה מתמדת: התשוקה לחדשנות מתמדת של דיקציה ומטריקה איננה בריאה ממש כמו הדביקות העיקשת בניב של אבות אבותינו. יש זמנים של חקירה ויש זמנים של פיתוח הטריטוריה שנסתפחה. המשורר שעשה יותר מכול למען הלשון האנגלית הוא שקספיר: והוא ביצע, במשך־חיים אחד קצר, תפקיד של שני משוררים. ניסיתי כבר במקום שהוא להצביע על פועלו הכפול: כאן יכול אני לומר בקצרה, שהתפתחותה של שירת שקספיר יכולה בצורה גסה להתחלק לשתי תקופות. במשך התקופה הראשונה, התאים הוא באיטיות את צורותיו לדיבור ההמוני: כך שבזמן שכתב את ,אנטוניוס וקליאופאטרה' יצר הוא מדיום בו כל דבר העלול להיאמר על־ידי כל דמות דראמאטית אשר תהיה, רמה או שפלה, "פואטית" או "פרוזאית", יוכל להיאמר בטבעיות ובחן. משהגיע לדרגה זו, החל הוא לשכלל. התקופה הראשונה — של המשורר שהתחיל Venus, and Adonis' , אך אשר כבר ב 'Love's Labour's Lost' החל לראות את אשר עליו לעשות — היא ממלאכותיות לפשטות, מנוקשות לגמישות. המחזות המאוחרים יותר נעים מפשטות לעבר השיכלול. שקספיר נתון גם לתפקידו השני של המשורר — בעשותו עבודתם של שני משוררים בפרק־חיים אחד — תפקיד הניסוי של ראייה עד כמה מלוטשת, עד כמה מסובכת, יכולה המוסיקה להיעשות ללא אובדן גמור של המגע עם לשון־הדיבור ההמונית, ומבלי שדמויותיו תחדלנה להיות יצירי אנוש. זהו המשורר של 'Pericles', 'The Winter's Tale', 'Cymbeline', 'The Tempest'. ואילו מאלה שחיפושיהם הביאום לכיוון יחיד זה בלבד, מילטון הוא האמן הגדול ביותר. ניתן לחשוב, שמילטון בחקירותיו את המוסיקה התזמורתית של הלשון חדל לפעמים לחלוטין לדבר בניב חברתי; יכולים אנו לחשוב שוורדסורת במאמציו להחיות את הניב החברתי לפרקים מבלבל את השורה ומידלדל: אך בדרך כלל נכון הדבר, שרק בהרחיקנו מדי ללכת יכולים אנו לדעת אל־נכון עד כמה יש בכוחנו להרחיק; אף שצריך להיות משורר גדול עד למאוד, כדי להצדיק הרפתקות מסוכנות מעין אלו.

עד הנה, דיברתי רק על ורסיפיקאציה ולא על סטרוקטורה שירית; וזה הזמן להזכיר שהמיסטיקה של השירה איננה עניין של שורה בשורה, אלא בעיית השיר בשלמותו. רק כשמושכל זה מודע לנו יכולים אנו להתקרב לשאלה המטרידה של הצורה הפורמאלית והשירה החופשית. במחזותיו של שקספיר יכול להתגלות

תיכנון מוסיקאלי בתמונות מיוחדות, ובמעולים שבמחזותיו בכולן. זוהי מוסיקה של אימאז׳ כשם שזוהי מוסיקה של קול: מר וילסון נייט הראה בבחינותיו של כמה מן המחזות עד כמה השימוש באימאג׳יות נישנית, ואימאג׳יות שליטה במחזה אחד, עוזר ליצירת האפקט הכללי. מחזה של שקספיר הינו סטרוקטורה מוסיקאלית מסובכת עד למאוד; הסטרוקטורה הנקלטת יותר בקלות היא זו של הצורות, כמו של הסונטה, האודה הפורמאלית, הבאלאדה, הווילאנל, הרונדו או הססטינה. לפעמים מקובל להניח, שהשירה המודרנית ביטלה צורות מעין אלו. אני ראיתי סימנים של שיבה אליהן; ובאמת מאמין אני שהנטייה לחזור לקבוע, ואפילו לצורות מורכבות, היא נצחית, נצחית ממש כמו הבית החוזר או החרוז החוזר בשיר־עם פופולארי. כמה צורות מתאימות יותר מאחרות ללשונות מסויימות. וכולן מתאימות יותר מאחרות לתקופות מסויימות. יש פרק־זמן בו הבית השירי הוא דרך־העיצוב הנכונה והטבעית ביותר של הלשון לתבנית אחת. אך הבית — וככל שהוא משוכלל יותר, ככל שיש להתחשב ביותר חוקים כדי לבנותו כהלכה, כן רב יותר הביטחון שאומנם כך קורה — נוטה להיצמד לאותו ניב מסויים מאוד של תקופת היותו שלמות. במהרה הוא מאבד כל קשר עם השינויים בדיבור ההמוני, בהיותו קניין השקפת עולם של דורות עברו; ערכו יורד, כיוון שמשתמשים בו רק אותם מחברים, שבאין בם כל דחף פנימי לצורה משליכים הם את יהבם על הדפוסים המוכנים, שלתוכם שופכים הם את רגשותיהם הנזילים בתקוות־שווא שיתקשו בתוכם. בסונטה מושלמת, מה שאתה מעריץ אינו דווקא יכולתו של המשורר לסגל עצמו לתבנית, אלא יותר מעריץ אתה את היכולת והכוח המסגלים את התבנית למלא אחרי מה שיש לו לומר. ללא תיאום מעין זה, המותנה בתקופה כשם שהוא מותנה בגאוניות, השאר הוא במקרה הטוב ביותר וירטואוזיות: ואם היסוד המוסיקאלי הוא היסוד היחידי, הרי גם זה חולף ואובד. הצורות המורכבות חוזרות: אך צריכות לעבור כמה תקופות בהן הן נזנחות.

אשר ל״שירה חופשית״, כבר לפני עשרים וחמש שנים ביטאתי את השקפתי באומרי, שאף שירה אינה חופשית לאיש הרוצה לעשות מלאכה טובה. לאף אחד אין סיבה יותר טובה מאשר לי לדעת, שכמות ניכבדה מאוד של פרוזה גרועה נכתבה תחת השם של שירה חופשית: אף על פי שאחת היא לי, אם כתבו המחברים האלה פרוזה גרועה, או שירה גרועה, או שירה גרועה בסיגנון זה או אחר. אך רק משורר גרוע יכול לקדם פני שירה חופשית כשיחרור מן הצורה. היתה זו מהפכה נגד הצורה המתה, והכנה לצורה חדשה או לחידושה של ישנה; היתה זו הדגשת האחדות הפנימית המיוחדת לכל שיר ושיר, כנגד האחדות החיצונית שהינה טיפוסית. השיר בא לפני הצורה, על דרך ההיגיון שהצורה צומחת מתוך הניסיון לומר דבר מה; ממש כשם ששיטה פרוזודית הינה רק נתינת צורה מסויימת, נוסחתית, לזהויות, בריתמוסים של סידרת משוררים המושפעים זה מזה.

על צורות להישבר ולקום מחדש: אך אני מאמין שכל לשון, כל עוד נשארת היא אותה לשון, הרי היא מטילה את חוקיה והגבלותיה ומתירה את חירויותיה, מכתיבה את הריתמים הדיבוריים ותבניותיה הקוליות. לשון משתנה בתמידות; התפתחויותיה באוצר המלים, בתחביר, במיבטא, הטעמה — אפילו, לטווח רחוק,

ירידתה — חייבות להתקבל על־ידי המשורר על־מנת שיעשה כמיטב יכולתו. לו הזכות המיוחדת לתרום לפיתוח איכות הלשון ולשמירתה, שמירת יכולתה לבטא מערכת רחבה ורבת־ניואנסים של החושה ורגש; תפקידו הכפול הוא להיענות לשינוי ולהופכו לתודעתי ולהילחם בירידה אל מתחת לקני־המידה שלמדם מן העבר. החירויות שעתיד הוא ליטול לעצמו תהיינה אך למען הסדר.

באיזה מצב נמצאת שירת דורנו, זאת אשאיר לשיפוטכם. משער אני שיוסכם, שאם בכלל שווה שירת עשרים השנים האחרונות להיות ממויינת, תהיה היא כשייכת לתקופת ביקוש הניב ההמוני־המודרני המושלם. עדיין דרך ארוכה לפנינו ליצירת מדיום שירי לתיאטרון; מדיום שדרכו נוכל לשמוע את לשונם של יצירי־אנוש בני זמננו, דרכו תוכלנה דמויות דראמאטיות לבטא את השירה הטהורה ביותר ללא דברי גבוהה־גבוהה ובו יוכלו לבשר את הדברים השגורים ביותר ללא הכרח להשתמש בדברי הבל. שעה שנגיע לנקודה שבה יוכל הניב השירי להיות יציב, תוכל לבוא גם תקופה של ליטוש מוסיקאלי. חושבני, שמשורר יכול לצאת נשכר עד למאוד מלמידת המוסיקה: עד כמה נחוצה ידיעה טכנית של הצורה המוסיקאלית אין אני יודע, שכן אני עצמי נעדר ידיעה טכנית זו. אני מאמין, שהסגולות המוסיקאליות הנוגעות למשורר מעיקרן, הינן חוש הקצב וחוש המיבנה. סבורני, שאפשר למשורר לעבוד בקירבה יותר מדי רבה לאנאלוגיות מוסיקאליות: התוצאה תהיה רושם של מלאכותיות; אך אני יודע ששיר, או קטע של שיר נוטה, ראשית, להמחיש עצמו כקצב מיוחד לפני שהוא מגיע לביטוי שבמלים, וקצב זה יביא ללידת הרעיון והתמונה; ואין אני מאמין שזהו ניסיון המיוחד רק לעצמי. השימוש בנושאים חוזרים־ונישנים טבעי לשירה כשם שטבעי הוא למוסיקה. יש לשירה אפשרויות הנושאות דימיון מסוים לפיתוחו של נושא על־ידי קבוצות שונות של כלים; יש אפשרויות של מעברים בשיר, הניתנות להשוואה עם התנועות השונות בסימפוניה או בקוואַרטט; יש אפשרויות סידור קונטראפונקטי (על דרך התנגנות לוואי) של נושאים. אולם־הקונצרטים עוד יותר מאשר בית־האופרה הוא המקום בו עלול לשוב לתחייה זרע השירה. יותר מזה אינני יכול לאמור, אלא לעזוב כאן את העניין לאלה שקיבלו חינוך מוסיקאלי. אך הייתי עוד מזכירם שנית את שני תפקידיה של השירה, שני הכיוונים שבהם בזמנים שונים יש להנחות את הלשון: כך שעם כל המרחק הרב שתעבור בדרך השיכלול המוסיקאלי, יהיה עלינו לחכות לבואו של זמן בו שוב תיקרא השירה לשוב לדיבור. אותן השאלות עולות, ותמיד בצורות חדשות; ולפני השירה מצויה תמיד, כמו שאמר פ. ס. אוליבר על פוליטיקה, "הרפתקה ללא סוף".

האנשים החלולים

A Penny for the Old Guy

.1

אֲנַחְנוּ הָאֲנָשִׁים הַחֲלוּלִים
אֲנַחְנוּ הָאֲנָשִׁים הַדַּחְלִילִים
שְׁעוּנִים בְּיַחַד
גֻּלְגֹּלֶת מְלֵאַת תֶּבֶן. הֶהּ!
קוֹלוֹתֵינוּ הַנֶּחָרִים, כַּאֲשֶׁר
אָנוּ לוֹחֲשִׁים בְּיַחַד,
חֲרִישִׁיִּים וְסַתְרֵי־מוּבָן
כְּמוֹ רוּחַ בְּצַשָּׁב יָבֵשׁ
אוֹ פְּסִיעוֹת עַכְבָּרוֹשִׁים עַל שִׁבְרֵי זְכוּכִית
בְּמַרְתֵּפֵנוּ הַצָּחִיחַ

דְּמוּת לְלֹא צוּרָה, צֵל לְלֹא צֶבַע,
עָצְמָה מְשֻׁתֶּקֶת, נִיעַ לְלֹא זִיעַ.

אֵלֶּה אֲשֶׁר חָצוּ
יִשְׁרֵי־מַבָּט אֶל מַלְכוּת־הַמָּוֶת־הָאַחֶרֶת
זוֹכְרִים אוֹתָנוּ — אִם בְּכְלָל — לֹא כְּנְשָׁמוֹת
אוֹבְדוֹת וְנוֹאָשׁוֹת, אֶלָּא רַק
כָּאֲנָשִׁים הַחֲלוּלִים
כָּאֲנָשִׁים הַדַּחְלִילִים.

.2

עֵינַיִם שֶׁאֵינִי מֵעֵז לִפְגֹּשׁ
שֶׁאֵינִי מֵעֵז לִפְגֹּשׁ בַּחֲלוֹם
בְּמַלְכוּת־חֲלוֹם־הַמָּוֶת
אֶלָּה אֵינָן מוֹפִיעוֹת:
שָׁם — הָעֵינַיִם הֵן
אוֹר־שֶׁמֶשׁ עַל גֶּדַע־צָמוּד
שָׁם — הָצֵץ יָהוֹג
וְהַקּוֹלוֹת
שָׂרִים בְּתוֹךְ הָרוּחַ
רְחוֹקִים וַחֲגִיגִיִּים יוֹתֵר
מִכּוֹכָב דּוֹעֵךְ.

אַל אֶקְרַב יוֹתֵר
בְּמַלְכוּת־חֲלוֹם־הַמָּוֶת
אֶעֱטֶה לִי גַּם אֲנִי
מִן הַמַּסֵּכוֹת הַשְּׁקוּלוֹת
פַּרְוַת צְכָבְרוֹשׁ, עוֹר עוֹרֵב, כְּסוּת
כְּלוֹנָס בַּשָּׂדֶה
לִנְהֹג כְּנֶהֹג הָרוּחַ
לֹא קָרוֹב יוֹתֵר —

לֹא הַמִּפְגָּשׁ הַסּוֹפִי
בְּמַלְכוּת־הַדְּמוּמִים

.3

זוֹהִי אֶרֶץ הַקֵּץ
זוֹהִי אֶרֶץ הַקּוֹץ
כָּאן דְּמוּיוֹת־הָאֶבֶן
תְּקֻמְנָה, כָּאן תִּצְמַרְנָה
לְתַחֲנַת־יָדוֹ שֶׁל מֵת
תַּחַת נְצָנוּץ כּוֹכָב דּוֹעֵךְ.

הַאִם כָּךְ הוּא זֶה
בְּמַלְכוּת־חֲלוֹם־הַמָּוֶת
לְהָקִין לְבַד
בְּאוֹתָהּ שָׁעָה בָּהּ אָנוּ
רוֹטְטִים מֵרֹב עֶדְנָה
שְׁפָתַיִם אֲשֶׁר תִּנָּשֵׁקְנָה
צָקוֹת תְּפִלָּה אֶל אֵבֶן שְׁבוּרָה.

4.

הָעֵינַיִם אֵינָן כָּאן
אֵין עֵינַיִם כָּאן
בְּעֻמָּק זֶה שֶׁל כּוֹכָבִים גּוֹוְעִים
בְּעֻמָּק חָלוּל זֶה
שְׁבַר־לֶסֶת זֶה שֶׁל מַלְכְיוֹתֵינוּ הָאֲבוּדוֹת

בְּמָקוֹם־מִפְגָּשׁ אַחֲרוֹן זֶה
אָנוּ מְגַשְּׁשִׁים בְּיַחַד
מְנוּעֵי־מִלִּים
כְּנוּסִים עַל גְּדָה זוֹ שֶׁל הַנָּהָר הַגּוֹאֶה

סוּמִים, אֶלָּא אִם
תַּחֲזֹרְנָה הָעֵינַיִם
כַּכּוֹכָב הַנִּצְחִי
כְּתִפְרַחַת הַוָּרֶד
מִמַּלְכוּת־דִּמְדּוּמֵי־הַמָּוֶת
זוֹהִי תִּקְוָת
הָאֲנָשִׁים הָרֵיקָנִים.

5.

בּוֹאוּ נִרְקֹד מִסָּבִיב לַבַּרְקָן
מִסָּבִיב לַבַּרְקָן מִסָּבִיב לַבַּרְקָן
בּוֹאוּ נִרְקֹד מִסָּבִיב לַבַּרְקָן
בְּשָׁעָה חֲמֵשׁ לִפְנוֹת בֹּקֶר

בֵּין הָרְצִיוֹן
לְבֵין הַמְּצִיאוּת
בֵּין הַתְּנוּעָה
לְבֵין הַפְּעוּלָה
נוֹפֶל הַצֵּל

כִּי לְךָ הַמַּלְכוּת

בֵּין הַהַשָּׂגָה
לְבֵין הַיְצִירָה
בֵּין הַתְּחוּשָׁה
לְבֵין הַתְּגוּבָה
נוֹפֶל הַצֵּל

אֲרָצִים הֵם הַחַיִּים

בֵּין הַתְּשׁוּקָה
לְבֵין הָצַוִּית
בֵּין הַיְכֹלֶת
לְבֵין הַקִּיּוּם
בֵּין הַהֲוָיָה
לְבֵין הַנְּשִׁיָּה
נוֹפֶל הַצֵּל

כִּי לְךָ הַמַּלְכוּת

כִּי לְךָ הֵם
הַחַיִּים כִּי
לְךָ ה

בָּךְ בָּא בְּעוֹלָם
בָּךְ בָּא בְּעוֹלָם
בָּךְ בָּא בְּעוֹלָם
לֹא בְּתִרוּצָה, בְּיֵלֶל.

מוות במים

(מתוך „ארץ הישימון")

פְלֶבַּס אִישׁ צִדּוֹן, חָלַל מֵאָז שְׁבוּעַיִם.
שָׁכַח צְוָחוֹת שְׁחָפִים וְאֶת גַּאוּת הַיָּם
וְאֶת הַיָּתֵר וְהֶחָסֵר.

זֶרֶם תַּת־יַמִּי
לָחַךְ אֶת עַצְמוֹתָיו בְּלִחִישׁוֹת. בָּקוּמוֹ וּבְנָפְלוֹ
חָצָה אֶת כָּל שִׁלַּבֵּי גִּילוֹ וַעֲלוּמָיו
עַל פִּי הַמְצֻרְבֶּלֶת.

צָרַל אוֹ נָמוֹל
הוּ אַתָּה הַמַּחֲזִיק בָּהֶגֶה וְצוֹפֶה לָרוּחוֹת,
זְכֹר אֶת פְלֶבַּס, שֶׁהָיָה פַּעַם בַּחוּר וְטוֹב
כָּמוֹךָ.

תירגם דוד אבידן

*

שאננים, רצים אנו אל התהום, אחר שהיצבנו לפנינו דבר שימנע אותנו מראותה.

*

נוח לנו להישען על חברתם של השווים לנו: עלובים כמונו, רפי־אונים כמונו, הם לא יעזרו לנו; אנחנו נמות לבדד. עלינו לנהוג, איפוא, כאילו היינו לבדד. ובכן, הנבנה בתים מפוארים וכיוצא באלו? אנו נבקש את האמת בכל עוז; והיה אם נסרב, נעיד על עצמנו שהערכת הבריות חשובה בעינינו יותר מאשר בקשת האמת.

*

מוות פתאומי הוא היחיד שחוששים מפניו, ועל כן שוהים המוודים אצל בני־האצילים.

*

ילדים משתוממים בראותם שנוהגים כבוד בחבריהם.

*

היורש הוא שמוצא את תעודות־הבעלות של ביתו. היאמר: "שמא מזויפות הן?" ויתרשל לבחון את אמיתותן?

*

לו פעל בעל־חי מדעת את אשר פועל הוא בחוש, ולו ביטא מדעת את אשר מבטא הוא בחוש, בעת הציד על־מנת להודיע לשותפיו שהטרף נמצא או אבד, כי אז יכול גם יכול היה לבטא אף דברים הנוגעים לו יותר, כמו, למשל: "כרסם־נא רצועה זו המכאיבה לי ושאיני יכול להגיע עדיה."

*

המקור, אותו מקנח התוכי, על אף שנקי הוא.

*

נהרות בבל זורמים, נופלים (אל הים), ושוטפים הלאה. הה, ציון הקדושה, בה איתן הכול ומאומה לא יפול!

*

יש להתיישב על המיים, לא מתחתם ולא בתוכם, כי על פניהם; ולא בעמידה, כי בישיבה, בישיבה, כדי להיות כנועים, ועל פניהם, כדי להיות בביטחה. אבל אנו בשערי ירושלם עמוד נעמוד. נראה אם יציבה הנאה זו אם חולפת. אם חולפת, נהר בבל הוא זה.

תירגם ישראל פנקס

וילאנל: שעה פסיכולוגית

1.

הֵכַנְתִּי בְּקֻפִּידָה אֶת הַמְּאֹרָע,
שֶׁכֵּה נָדַר רָעוֹת.
בְּזְהִירוּת שֶׁל גִּיל הָצַמִּידָה
עָרַכְתִּי רַק אֶת הַסְּפָרִים הַמַּתְאִימִים
כְּמַעַט הָפַכְתִּי כָּל צְמוּדֵיהֶם.

יְפֵי הוּא עָנְיָן נָדִיר כֹּה
נָדִירִים כֹּה הַשּׁוֹתִים מִמַּעְיָנִי.

מֵרַב חֲרָטָה עֲקָרָה
מֵרַב שָׁעוֹת לַשָּׁוְא
וְכָצֵת מִן הַחַלּוֹן אַשְׁגַּח
מָטָר, חַשְׁמַלִּיוֹת נְעוֹת.
זָעִיר וּמִתְנַדֵּד הַקּוֹסְמוֹס שֶׁלָּהֶם
וְהָאֲוִיר רוֹאֶה וּמִתְחַיֶּה.
בְּרָבְעֵי עִירָם הִנָּם
כְּצַעֲצוּעַ בֵּין כַּחוֹת סוֹתְרִים.
אֵיךְ יָדַעְתִּי?
הוֹ, אֲנִי יוֹדֵעַ זֹאת הֵיטֵב.
בַּעֲבוּרָם דְּבַר־מָה מוּכָן.
אֲשֶׁר לִי;
הֵכַנְתִּי בְּקֻפִּידָה אֶת הַמְּאֹרָע.

לִפְעִי הוּא עָנָן נָדִיר כֹּה
נְדִירִים כֹּה הַשׁוֹתִים מִמֶּעֲנָיו.

שְׁנֵי רֵעִים: נְשִׁימַת יֵצֶר...
רֵעִים? הַאִם פְּחוּתִים בְּרֵעוּתָם
מִשּׁוּם שֶׁמְּצָאָם פְּלוֹנִי לְבַסּוֹף?
אַחַת וּבְשֶׁנִּית הִבְטִיחוּ לָבוֹא.

,בֵּין לַיְלָה לִבְקָרִי
לִפְעִי יִגְמַע מִתּוֹךְ רוּחִי.

נְעוּרִים יִשְׁכְּחוּ עוֹד מְצַט
נְעוּרַי נִפְרְדוּ מִמֶּנִּי.

.2

(„פְּתַח פֶּה! רָקַדְתְּ כֹּה נָקֵשָׁה?
אֶחָד הֶעֱרִיץ עֲבוּדוֹתַיִךְ,
אָמַר זֹאת בְּגָלוּי.
,הַאִם דִּבַּרְתְּ כַּשּׁוֹטָה,
בַּלַּיְלָה הָרִאשׁוֹן?
בָּעֶרֶב הַשֵּׁנִי?'
אֲבָל הֵם שְׁנֵית הִבְטִיחוּ
,לָמָחָר בְּשָׁעַת הַתֵּה")

.3

כְּבָר הַיּוֹם הַשְּׁלִישִׁי נוֹקֵף
אֵין קוֹל אַף מֵאֶחָד;
אֵין קוֹל מִמֶּנָּה. לֹא מִמֶּנּוּ;
רַק פְּתֶק מֵאָדָם אַחֵר:
,פַּאוּנְד יָקָר, אֲנִי עוֹזֵב אֶת
אַנְגְּלִיָה'.

נערה

הָצֵץ נִכְנָס בְּתוֹךְ יָדַי
לֵיחוֹ טִפֵּס בְּזָרוֹעוֹתַי
הָצֵץ גָּדַל בְּתוֹךְ חָזִי.
מַשֶּׁה,
בְּדָיוֹ צוֹמְחִים מִמֶּנִּי כְּזָרוֹעוֹת.

צֵץ הַנֶּדֶף
פְּלוּמָתוֹ הַנֶּדֶף
סְגָלִיּוֹת הַנֶּדֶף וְרוּחַ עֲלֵיהֶן.
יְלוּד — כֹּה רָם — הַנֶּדֶף
וְכָל זֹאת אוֹלֶת הִיא לְעוֹלָם.

נערת־חנות

כְּהֶרֶף רֶגַע נָחָה לְמוּלִי
כְּמוֹ סְנוּנִית דְּחוּיָה לְמֶחֱצָה אֶל כְּתֶל.
וְהֵם מְשׂוֹחֲחִים עַל נְשִׁי סְוִינְבּוּרְן.
וְהָרוֹזָה נִפְגֶּשֶׁת עִם גּוּאִידוֹ
וְיִצְאָנִיּוֹת מְשֻׁל בּוֹדְלֶר.

אפריל

nympharum membra disjecta

שָׁלֹשׁ רוּחוֹת בָּאוּ אֵלַי
הִגּוּ אוֹתִי הַצִּדָּה
לְמָקוֹם עֲנָפֵי הַזַּיִת
נָחִים בְּעֶרְיָה עַל הַקַּרְקַע:
שְׁאֵר חֻזִּי תַּחְתַּי אֵד זָךְ.

פגישה

כָּל מֶשֶׁךְ דַּבְּרָם עַל הַמּוֹסָר הֶחָדָשׁ
עֵינֶיהָ תָּרוּ אוֹתִי
וּבְקוּמִי לֵילֵךְ
הָיוּ אֶצְבְּעוֹתֶיהָ כִּנּוֹר מֶשִׁי
שֶׁל מַפִּית יַפָּנִית.

תירגם אהרן שבתאי

גבריאל מוקד / אפשרויות ביקורת

הצמידות בין הטכסט המבוקר וביקורת היא, לכאורה, אחד המושכלות הראשונים, האסתטיים וההגיוניים, שאין כלל לערער עליהם. מצד שני ברור, שביקורת־ספרות אמיתית אינה יכולה להתחיל את פעולתה ולעצב את דיוקנה, ומה עוד לעצב את דיוקנה ולהתחיל את פעולתה, כל עוד היא מושארת בתחומיה היגעים והמדוקדקים של צמידות רגולארית זו. האם באים אנו לפרש טכסט או להעביר אותו דרך פריסמת חוויותינו: זו השאלה הראשונה, העלולה להישאל כאן והעולה לדיון כמאליה. אך גם תוך־כדי שאלה זו גופה מופיעה ומתגלה בעיקבותיה שאלה שנייה, מרחיקת־לכת יותר: האם בכלל קיים למעשה ,פירוש טכסט' בטהרתו, היכול לעמוד בניגוד ל,העברת־הטכסט' השרירותית דרך פריסמת חוויותינו? ושתי שאלות אלו כאחת רק מוליכות אותנו לעבר אפשרויות־בעייתיות מסויימות ומסובכות, שהתגלויות הכאוס ההגיוני והאסתטי ועירעור קני־המידה (כתוצאה מתקבלת־על־הדעת מהעברת טכסט דרך פריסמה חווייתית שלנו במקום פירושו) הם אולי צד מעוט־חשיבות והפחות מעניין שבהן.

אגב, מובן הוא שלצורך דיוננו כל ,פירוש טכסט' מצוי על רמת־משמעות שווה, בין שמדובר, למשל, בגישת־פירוש סוציולוגית ובין שעניייננו בדרך־פיענוח פסיכולוגית או צורנית וקונוטאטיבית טהורה. כל אחת משלוש אפשרויות אלו, בדומה לדרכי־ביקורת רבות אחרות, יכולה להיות מוצגת אך־בקושי כפירוש־טכסט אובייקטיבי בפני עצמו, כמיכלול רוחני אובייקטיבי בפני עצמו ה,מוסר' את האמת של הטכסט. כמעט בגדר ודאות הוא, שכל פירוש ביקורתי מקיף אינו בסופו־של־דבר אלא מראה־מקום סובייקטיבי נוסף בין הרבה מראי־מקום סובייקטיביים, אפשריים יותר או אפשריים פחות. כל פירוש ביקורתי מייצג רק אפשרות מסויימת, רובד עובדתי, מיטען־משמעות, תדמית של מובן ורקע. הוא מייצג חלק מקוטע כולשהו מהשלמות, לא את השלמות.

ניתן, אומנם, לטעון בהקשר זה, שבידוד גישה ביקורתית אחת מרעותה וניתוקן ההדדי של דרכי הבנת־הטכסטים בכללן אלו מאלו הם הגורמים לשרירותיות של כל אפשרות־,ניתוח'. הסבר סוציולוגי המקיף והמבריק ביותר של קטע רומאן מסויים בן־ימינו יישאר, נאמר, על מישטח־הבנה נמוך־ביחס, אם לא יתלוו לו

ויתוספו בשוליו עיונים קונוטאטיביים מובהקים ומדוקדקים במהות רבדי־הלשון שבו, המגיהים באורם לא רק את מישור־התפישה הסוציולוגי עצמו, אלא בעיקר גם את הצדדים המטאסוציולוגיים של הכתוב.

בדומה לכך עשוי כמעט כל גוון מגוני האסכולות הפסיכואנאליטיות להוסיף עומק רב להבנת כל טכסט ספרותי חשוב, שעה שתחושת קיומו הדינאמי מוצדקת ומוכחת בגוף היצירה.

אין לפקפק כלל במידת העמקתן והעשרתן של חוויות קורא, המסתייע בצירופיהן של כמה דרכי הבנה והארה לגבי טכסט, שהוא מסגל לעצמו ומשתדל לקלוט אותו. קליטה רבצדדית של אפשרויות הטכסט והבנתן עדיפות על תפישה ביקורתית, המרוכזת והמגובשת מסביב לקוטב־הארה אחד ויחיד. אך אין שילובן של כמה דרכי הבנה ופירוש משנה, למעשה, את בעיית־היחסים האמיתית בין הביקורת לבין הטכסט ואת הקושי האימאננטי שבה. דרכי־הארה שונות ושילובן הם תמיד רק בבואה, צל־אידיאה, צד אחד של יחס דוסטרי נוקשה. הם אפשרות חשובה והכרחית, אך לא יותר מזה. אפשרות זו תמיד ממחישה רק את היחס סובייקט־אובייקט, אובייקט־סובייקט, לא יותר מזה. יכולה להיות זו המחשה מקוטעת בלי פרידה ממיגבלות־יסוד מסויימות או המחשה מלאה ומקיפה בלי פרידה ממיגבלות־יסוד מסויימות. בין כך ובין כך, נשאר תמיד בכל ואריאציות אלו קצב־יסוד מתמיד, לא־מתמיה, של נמנעות־השגה, ובעיקר של נמנעות־שיחזור. הטכסט נשאר עומד בפני עצמו. פרוייקציה של ‚עצם בפני עצמו' מוסרטת עוד פעם בקומה עליונה יותר של הגינזך הרוחני שלנו. אין לשלול את חשיבותה של הארת פרוייקציה זו. מכל מקום אין הקורא, שהוא במקרה לעיתים מבקר, פטור כאן מרצון לצעוד מעבר לשניותה של הפרוייקציה.

מתוך כך מתגלה שאלה, שיש בה במבט ראשון משום זרות: האם משמשת טכניקה של ‚פירוש טכסט', כל טכניקה שהיא, את מטרותיה הסופיות, מטרות הארת־האובייקט, בדרג העליון שלה? כאן, איפוא, כדאי אולי להזכיר, שלפנינו מצויות בשלב זה של הרהורינו שלוש שאלות שונות, מעת שהאחרונה בהן נוספה מתוך עיון בשתי קודמותיה, הכלולות בה, אומנם, עד בלי הפרד. יכולים אנו לנסות לענות על כל אחת מהן בפני עצמה, או למיצער לחפש להן תשובה כל אחת בפני עצמה. אך יכולים אנו גם לנסות לראותן כצדדים שונים של בעייתיות מרוכזת ויחידה של ביקורת־הספרות, או כמישטחים שונים של לאבירינת רוחני אחד. הן דרך אחת מובילה מתהייה אם באים אנו לפרש טכסט או להעבירו דרך פריסמת חוויותינו לשאלה אם בכלל קיים ‚פירוש טכסט' בטהרתו ולרצון לדעת באיזו מידה משמשת בכלל טכניקה של ‚פירוש טכסט' את מטרותיה הסופיות, מטרות הארת אובייקט הביקורת, בדרג העליון שלה.

ובהערה מוסגרת: אפשר שלא הוכח עדיין בהרהורים אלה במידה מספקת יסוד־הדימיון בין הכיוון הטכסטואלי בביקורת, שכינינו אותו לעיל קונוטאטיבי, לבין איזו שהיא מגמה ממגמות־הביקורת האחרות, ה„מסבירות", הסוציולוגיות או הפסיכולוגיות. לכאורה מצויים אותם הזרמים הבולטים היום לרוב בביקורת האנגלו־

סאכסית בניגוד חריף לכל ,הסבר׳־טכסט, פסיכולוגי או סוציולוגי. אך למעשה גם זרמים עיקריים בביקורת מודרנית זו שותפים, כאמור, בכמה נקודות חשובות לביקורת־הטכסט ה,מסבירה׳ מהסוג הישן. מצד שני, לעיתים דווקא כמה צדדים המייחדים ביקורת קונוטאטיבית חדישה על־פני קודמותיה אינם חייבים להיות אהודים עלינו מבחינה רוחנית מהותית.

אומנם, מודה הביקורת הקונוטאטיבית בממשותו העצמאית של הטכסט כעצם בפני עצמו, שניתן להאיר את צדדיו, הרכבו וחומריו הלשוניים, כהאר גוש־אפלה מחוטב בריצודים בהירים, מבלי לחתור דווקא ל,הסבר חדערכי׳, שימצא לכל התהוות בטכסט התהוות מקבילה בממשות שאינה בו. בכך ייתרונה הגדול של ביקורת קונוטאטיבית, או לפחות ייתרונה הגדול בשילובה עם פירושים פסיכולוגיים וסוציולוגיים במסכת אחת, על־פני הארת־יצירה חברתית טהורה או רגשית־קלינית טהורה. אך גם ז׳אנר־ביקורת זה לכל ענפיו נתון במיגבלות ובסייגים חמורים, שאינם נחלתה של הביקורת הישנה לגוניה הסוציולוגיים או של הביקורת המשתמשת במתוד הפסיכואנאליטי. שיטות אלו בביקורת מניחות, אומנם, תמיד ובכל עת הקבלה בלתי־מוכחת ושרירותית במקצת בין התהוויות שונות בטכסט לבין התהוויות שונות בממשות שאינה בו, אך דווקא משום כך מניעות הן את הטכסט מתוך הסטאטיות היחסית שלו ומפעילות עליו לחץ דינאמי מסויים, ההולם, למעשה, את מהותו הדינאמית שמעבר לסטאטיות הפורמאלית וההכרחית שלו. בה־בעת מניחה הביקורת הקונוטאטיבית את הטכסט, מניחתו פשוטו כמשמעו, דווקא מתוך יחסה האותנטי לממשותו כעצם בפני עצמו. מיגבלותיהן של השיטות הישנות יותר בתפישתן כרוכות, איפוא, בייתרונות מסויימים, הסותרים באורח דיאלקטי את צרות־אופקיהן הבולטת ביחס לממשות הטכסט, בעוד שייתרונותיה של הביקורת החדישה כרוכים במיגבלות מסויימות, הסותרות באורח דיאלקטי את צמידותה המהותית והעמוקה לממשות הטכסט.

מבקר בעל נטיות סוציולוגיות מקיים זיקה אמיצה עם התהוויות חברתיות ורוחניות. בהרבה מובנים ניצבת זיקה זו כמיכשול בדרכו להבנת ממשות הטכסט. מצד שני היא גורם רוחני, חי, פעיל ומעורר אהדה. בוודאי אין אהדה זו עשויה להסיח את דעתנו מהעיקר הביקורתי, מהעיקר בביקורת. ברם, היא עצמה מהווה עובדה רוחנית ודאית. עירנות חברתית ורוחנית סובייקטיבית היא גורם רב־מתח, אף כי אולי צדדי, במגע בין הקורא לבין הטכסט, בין המבקר לבין הטכסט. הביקורת החדישה ויתרה על גורם דינאמי זה ברוב הארותיה. לכאורה, דווקא מתוך הכרתה המוחלטת ביחסיות האירונית של הטכסט גופו חייבת היתה כאילו הביקורת החדישה לאשר ולהבליט את הפעולה הממשית על הטכסט מצד גורמים שמחוצה לו. לכאורה היה עליה להודות, שגם מצב־עצמיות מסויים זה של הטכסט, בדומה לכל מצב־עצמיות אחר, מותנה, חרף האוטונומיות שלו, המגדירה אותו כ־ ultima ratio יחיד, בנסיבות שרירותיות אחרות לחלוטין. אך על אף ניסיונות־סינתזה מסויימים רבי־חשיבות ניתקה הביקורת החדישה בכללה משדה־התעניינות רבערכי שמחוץ לתחומה במובנו המדוייק. הדינאמיות הפנימית של הביקורת

התכחשה, איפוא, לדינאמיות פנימית של תנועת־הטכסט (המתבטאת, כאמור, כהתרחשות ב,הפעלת' הטכסט, ב,הנעתו' בהתאם למהותו העצמית) וליחסיות האי־רונית שלו, ככל שחוללה את המעבר הקובע להודאה בממשות הנתון הספרותי לא כביטוי סתמי להתרחשות חברתית או לגיבוש אסתטי, אלא כביטוי ליישות עובדתית מסויימת, העלולה לעיתים לשכון גם בתחומי החווייה האסתטית.

הוא הדין גם בהשוואות בין הביקורת החדישה, שהיא אנגלוסאכסית מעיקרה ושכינינוה לעיל כ,קונוטאטיבית', לבין הביקורת הפסיכו־אנאליטית. אומנם, זו האחרונה אופקיה החברתיים והרוחניים מצומצמים למדי עם כל האינטנסיביות שלה. אך בכל־זאת יש בה כוח ניכר של שיחזור, של חווייה־מחדש ושל המחשת מקורות־נביעתו של הטכסט. גם כאן, בקאטגוריה זו, ממשית ,הפעלתו' של הטכסט (חד־צדדית ככל שתהיה) על אף מיגבלותיה. גם כאן, בקאטגוריה זו, חשובים מקורות־נביעתו של הטכסט לא בפני עצמם, אלא כנקודת־מוצא להבלטת יחסיותו האירונית. עובדה פאראדוכסאלית היא, שנהייה ברורה להבליט ממשות שמחוץ לטכסט יכולה להביא אותנו דווקא לגילוי התכונות העיקריות שלו, לא במובן הסוציולוגי והפסיכו־לוגי של ,הסבר', אלא במובן כוח־,התנעה' דינאמי שבו ויחסיותו האירונית. אך המישנות הביקורתיות הישנות לא נתכוונו כלל לגילוי התכונה המהותית השנייה בין אלו שמנינו, ואת הראשונה הגשימו והוציאו מן הכוח אל הפועל על דרג נמוך.

בין כך ובין כך, לא אלו המיגבלות החשובות ביותר של הביקורת החדישה. חשובות רב־יתר הן לא אותן המיגבלות, שניתוספו לה בעיקבות התקדמותה אל מעבר לגבולות הביקורת ה,מסבירה', אלא דווקא אותן התכונות, השמרניות לעיצומו של דבר, המשותפות לה ולשיטות ישנות של ,ניתוח־טכסט. ריבויין ושמרנותן המהותית של תכונות אלו חייבים לעמוד, למעשה, במרכז כל עיון באפשרויותיה של ביקורת. מהי משמעות הטכסט כעובדה בפני עצמה, היינו גם כעצם בפני עצמו וגם כ,עצם בפני עצמו'? האם בדילותו של הטכסט כעצם בפני עצמו, כעובדה בפני עצמה, חייבת להתפרש בממשות ביקורתית בהארת צדדיו השונים של הטכסט כ,עצם בפני עצמו' מתוך נגיעה מהוססת ומרומזת בלבד בתכונותיו en bloc כגוף אירוני, הנתון בהתהוות־ובהתגלות דינאמית ומעוררת־תמיהה? האם תכונות מהותיות אלו של הטכסט כשלמות חייבות באמת להיות מחוץ לתחום הארתו באפשרויותיו השונות? או אולי אין ההודאה באוטונומיות העובדתית של הכתוב מאלצת דווקא לנקוט בזהירות המאכסימאלית במגע־עימור־מתוך־זהירות־מאכסימאלית. מובן, שהטכסט הוא ,עצם בפני עצמו'. אך דווקא שיוויון אי־המובנות בינו ובין חטיבות־ממשות שונות שמעבר לו, שאינן כלולות בו, תובע, לכאורה, קביעת־יחס אליו שתנסה ,לזנק' מעל לעובדת היותו הוא עצמו, אולי גם מעל לעובדת אי־קיומו הריאלי, מתוך יצירת מגע־חולשה, רצף של תחושת חולשה, עימו, או אם מישהו דווקא רוצה: רצף־של־כוח. ,זינוק' מעין זה לקראת הקמת מגע חווייתי אמיתי, היכול לעיתים להיות גם שרירותי למדי, בין המעיין לבין היצירה הספרותית עלול לתבוע לעצמו כלים משלו, שהביקורת החדישה במיצועה אינה רגילה בשימושם משום שגישתה המאירה את הטכסט היא, כאמור, כקרן־אור

המבהירה כמה אפשרויות וכמה סתומות ומוחזרת אחורה למקורה אחרי היתקלות הססנית וקצרה ב„עצם בפני עצמו".

השאלה האמיתית, העומדת לפנינו, היא, איפוא, באיזו מידה ניתן להתגבר על נסיגותיה הזהירות של הביקורת, שכינינוה הקונוטאטיבית, ועל רתיעותיה במגעה עם הטכסט בלי לוותר בו־בזמן על עיקרי הישגיה הבלתי־מעורערים. במלים אחרות השאלה היא איך לצאת מתחום חשוב מסויים לעבר תחום חשוב יותר על־מנת להבין את התחום הראשון, לחרוג ממנו, ובה־בעת לשמור על כמעט כל התוכן והצורה הממשיים שלו. תביעה אחרת, שהמעיין נתבע כאן למלא אותה, היא לא להיבהל מתחושת־שארלאטאניות חריפה הפוקדת אותו בדורכו על קרקע מסוכנת זו של חריגה מתחום־הישגים מסויים ושל הישארות בו באותו משך־חווייה־והגבה גופו. חשש זה של אבק־הונאה, או של יותר מאבק־הונאה, הבא כתוצאה ממילוי צוויה של מתיחות דיאלקטית בין הזיקה לטכסט ובין הטכסט כמציאות מוקפדת לעצמה, הוא הרגש ההכרחי והמוצדק, עם כל שמץ הנכונות בתחושת אי־נוחות שבו, הבא כבן־לווייה במאמץ הביקורת החדישה לפרוץ את סרגי סייגיה, לעזוב בשלווה ובלי צער את סייגיה. הייתי אומר יותר מזה: קיימים תחומים רוחניים וספרותיים בהם מהווה תחושה של אבק־הונאה לא רק בן־לווייה הכרחי, אלא גם הוכחה ממשית לסיכון ולאפשרויות של מישטח־החוויות החדש.

אפשר להניח, שגם הביקורת הקונוטאטיבית החדישה הביאה לכתחילה בעיקבותיה שמץ תחושה מעין זו לאחר שבאה במקומן של הביקורת האסתטית הישנה מזה ושל ביקורת סוציולוגית־„מסבירה" מזה. עיקר־הבעייה לא היה, איפוא, ואינו ברגשות־ספק, המלווים את התימרון המסוכן על גבול שני התחומים הביקורתיים והחווייתיים, אלא הוא בעצם התימרון המסוכן הזה גופו, התובע במקרים רבים שיווי־משקל עדין לא פחות מזה הדרוש להילוך על חבל מתוח.

שיווי־משקל עדין זה תובע באורח מתמיד הכנסת מיטען־משמעות כפול, לפחות כפול, כמעט לכל משפט וניסוח ביקורתי. מצד אחד חייב כמעט כל משפט, או כמעט כל רצף־משפטים, למלא את תביעותיה הרגילות והחמורות של ביקורת ספרות כקאטגוריה וכמימד. מצד שני חייב כמעט כל משפט, או כמעט כל רצף־משפטים, להשתייך לתחומן ולרשותן של קאטגוריות, שאין כל דבר של שיתוף בינן ובין ביקורת־ספרות במובנו המקובל של המושג. קאטגוריות ‚חיצוניות' אלו, שהן למעשה הפנימיות והמהותיות ביותר, קיימות כאן בשני מובנים. בצד מעבר ‚לא־לגיטימי' מתחום ביקורת־ספרות כמושגה הספציפי לתחום ביקורת־תרבות מזה ועיון פילוסופי מזה חייבים אנו לקחת בחשבון גם מעבר אחר: מתחום הסגירות, ההרמטיות, האופיינית של הטכסט לתחום האסוציאציות החופשיות יותר, הדינא־מיות יותר והשרירותיות יותר, של הקורא והמעיין, שיכול להיות במקרה גם מבקר הקורא את הטכסט בשקידה ידועה. שני מעברים אלה חייבים להתרחש כאן לא רק בלי התרחקות מתכונות ה„עצם בפני עצמו" של הטכסט, אלא גם תוך־כדי העצמת כל האפשרויות המהותיות שלהן. המעבר השני הוא, למעשה, הקובע מבחינת הבעייתיות של המגע עם הטכסט. אין בידינו לקבוע את חוקיותו האפשרית מראש.

אך יכולים אנו לפעמים לעקוב אחר כמה מגילוייו ההכרחיים, הנישנים־וחוזרים.

על־פי גילויי־החוקיות הללו של מעבר מתחום הרמטיות־הטכסט לתחום האסוציאטיבי, הנוצר מייד עם קריאתו ברשותו הפרטית של המעיין, יכולים אנו לבחון גם כמה מכללי גיבושו של העיון הביקורתי־האסוציאטיבי כקאטגוריה אפשרית. קיימת התאמה מסויימת בין הגישה הרגילה לטכסט ובין הגישה הביקורתית־אסוציאטיבית, המתייחסת לטכסט יותר כלמצבר־אסוציאציות דינאמי מאשר כל־עצם בפני עצמו׳ סטאטי. אך התאמה זו קיימת רק עד גבול ידוע של מיצוי. מעבר לגבול־מיצוי זה ניתקות האפשרויות האסוציאטיביות מגוף הטכסט ותובעות לעצמן הגשמה אוטונומית מיוחדת. הגשמה אוטונומית זו תלויה לעיתים תכופות יותר בחוקיותה הפנימית מאשר בחוקיותו של הטכסט לעצמו. מכל מקום טעות היא להניח, שההגשמה האסוציאטיבית החופשית של אפשרויות הטכסט מצד הקורא והמעיין מצויה בניגוד להארת הטכסט בפני עצמו. היפוכו־של־דבר: הארת הטכסט בפני עצמו מלווה במיצויה האמיתי באי־ביטחון מוחלט מזה ובחווייה אסוציאטיבית חופשית מזה. משום תלות זו טעון השיחזור הרוחני של הטכסט פעולה אסוציאטיבית משוחררת של המעיין בכתוב, היוצאת מהממשות הראשונית של היצירה וחוזרת אליה רק לאחר סיבוב־מטוטלת שלם של חווייה אוטונומית, של תחושה אוטונומית. הקשר לטכסט והארתו המלאה כפשוטה חייבים, איפוא, להתקיים מבחינה הגיונית־פורמאלית קודם־כול בתחילת עיון־השיחזור הביקורתי ובסיומו. אין פירוש הדבר, שהם אינם קיימים כלל באמצע עיוני המשחזר. אך קשר זה והארה זו אינם מוכרחים אז לעסוק, כביכול, בלי־הרף בלגיטימיזאציה של עצמם ובהבלטת צמידותם לטכסט. הם קיימים רק כחלק מהפעלת הכוח הביקורתי והאסוציאטיבי, אך אינם הממצעים העיקריים בין זרם־האסוציאציות של המעיין לבין הוויית הטכסט. הקשר העיקרי בין הטכסט ובין זרם־האסוציאציות של המעיין נובע מתחושת־קצב עזה ומקבילה, רועדת, חוגגת ואובדת, מוחלטת וחסרת־קיום באותו רווח־זמן עצמו, היוצרת התאמה נכונה בין כל אסוציאציה ואסוציאציה ובין תנועת־התרחשות מסויימת בטכסט.

מובן, שלא כל טכסט מהווה רקע נאות להתפעמות אסוציאטיבית זו ולתחושת־קצב חוגגת שלה. לא תמיד יכולה הביקורת האסוציאטיבית להיות לגיטימית באמת בהתייחסותה לטכסט. נסכן, אולי, את עצמנו בקביעה פשטנית במקצת, שרק טכסטים ספרותיים בעלי ממד־עוצמה אופייני מאוד מעניקים חירות והתר להתרחשותה של ביקורת זו ומניחים לה אפשרות־קיום. אך גם בין טכסטים אלה, המצויינים בממד־עוצמה אופייני, עלולים להימצא רבים הבלתי־נוחים בתכלית לקליטתם בעיקבות התפרצותו המשוחררת של זרם־החוויות האסוציאטיבי. יצירותיהם של קאפקא ועגנון, ג׳ויס ופרוסט, ברוך ומוסיל, אליוט ומאן (ביצירותיו המאוחרות) הן, למשל, מקור טבעי של התפעמות אסוציאטיבית בעלת עומק והקף בל־ישוערו, שגבולותיהם נקבעים רק על־ידי רגישותו ויכולתו של המתרשם. אך יצירותיהם של באלזאק, שולוחוב, מאן ה׳מוקדם׳ או כמעט כל סופר־ריאליסטי ומשורר אפי ממוצע אינן נוחות כלל לביקורת האסוציאטיבית, אלא לביקורת האסתטית, הרעיונית או

הסוציולוגית בלבד. אין הדבר כך משום שלקורא קשוב בן־ימינו חסרה רגישות או אהבה לטכסטים אלה, אלא משום שאין כאן כל אפשרות של התפעמות חווייתית עזה, המלווה מצידה בהתהוויות סמליות רבות, שמובן אחדות מהן נעלם גם מעיני המתפעם עצמו.

נזכור לרגע את תחילת ‚מות וירגיל' של ה. ברוך. תמונת־הקוסמוס של וירגיל הגווע, הנתפשת באינטנסיביות בלתי־רגילה, אינה ניתנת למסירה בדרך מחקרית כולשהי. שום קונוטאציה ובדיקה לשונית לא תוכל לשחזר אל־נכון אפילו את מהות המשפטים הראשונים של ‚מות וירגיל', המתארים, לכאורה, רק את מיפרץ ברינדיזיום ואת צי־האוניות הקטן, המתכוון להשליך בו עוגן. רק תחושה מקבילה אמיתית, רק חווייה מקבילה אמיתית, תוכל לערוך כאן משהו, המתקרב למעשה־שיחזור חדפעמי, לאחר שתקלוט עד הסוף את שורות ברוך ותיפרד מהן בהינשאה בזרם התרחשויות של עצמה לפני חזרתה אליהן.

קיים, איפוא, צימצום ידוע בבסיס הטכסטואלי האפשרי של גון ביקורת מעין זו, מכיוון שרק יצירות מסויימות, ולא אחרות, יכולות לשמש לה כהשראה וכנקודת־מוצא. אך בצד הצימצום האמור מגביל את שימושה הממשי של הביקורת האסוציא־טיבית גם צימצום נוסף, המופיע לעיתים תכופות ב„חיי יום־יום" של ההגבה הספרותית, בכל היותו שני־במעלה מצד עצם מהותו. כוונתי, שהפעלתה של ביקורת אסוציאטיבית אפשרית רק במיסגרת התעמקות מיוחדת ביצירת־ספרות, במיסגרת התמסרות מיוחדת לעולמה הרוחני של יצירת־ספרות, בעוד שכל נוסח מחקרי, סוציולוגי, פסיכולוגי או לשוני־קונוטאטיבי מתאים הרבה יותר למערכת־הגבה צרה ומיידית: למשל, בעיתונות.

ברם, בסופו של דבר, אין למיגבלות הטכניות הללו של הביקורת האסוציא־טיבית חשיבות קובעת באמת. למעשה אין כל רע בעובדה, שטכסטים רבים אינם עשויים כלל לשמש כמקור וכנקודת־מוצא להתרחשות חווייתית אוטונומית ושלא כל מיסגרת ביקורתית מתאימה להתרחשות כזו. סוף־כל־סוף אין מתוד רוחני מוערך אלא על־פי נקודות־הצומת שלו או על־פי רמת משמעותו. חשוב הרבה יותר ממיגבלות אלו או אחרות הוא אופייה הממשי של הנטייה האסוציאטיבית בביקורת, המלווה בצד תכונותיה המהותיות, שנרמזו כבר (שניות כל ניסוח והעתקת הקצב הפנימי של היצירה), גם בהתייחסות אירונית ברורה. ההתייחסות האירונית אינה כלולה ביחס אירוני של ביקורת לטכסט או ביחס אירוני בהכרח, ש‚מגלה' כל טכסט כלפי ביקורת. היא אינה כלולה אפילו בריחוק אירוני הכרחי בין שתי רשויות רוחניות. פירושה רק העתקת יחסיות הטכסט לתחום, שבו אישור היחסיות — בלי לשכוח אותה אף לרגע — מקנה לה גושפנקה של תוקף מלא, בחינת מחווה־קידה אכזיסטנציאלי כלפי הטכסט.

באורח זה באה במקום ‚הסבר' הטכסט או גישה קונוטאטיבית זהירה אליו זיקת־אחדות משולשת בינו ובין ההתרחשות האסוציאטיבית, הבאה כתוצאה ממגע אמיתי עימו. זיקה זו מותנית, כאמור, בתחושת המשמעויות המטאפיסיות של הכתוב, תוך־כדי צמידות דוערכית למשמעויות אלו ולחוקיות האסתטית הפנימית

שלו בה־בעת; וכן בקליטת הקצב המהותי של הטכסט ובקיום התייחסות אירונית כלפי ממשותו. מובן, שכל אחד משלושת מרכיבי־זיקה אלה טעון חוקיות משלו, או טעון סוגי־חוקיות משלו, בהתגשמותו בפראכסיס הביקורתי, בהיקלטו בתהליך־ההתרחשות הרוחני. למשל, קצב היצירה, המועתק למישור ההתרחשות האסתיאטיבית, אינו יכול, כמובן, להישנות ולחזור־על־עצמו מעשה מוכני כממשות ריתמית מוסגרת בסוגריים, ששני כלים מוסיקאליים משחזרים אותה בדיוק מתקבל־על־הדעת, בהפרש רווח־זמן ביניהם. הקצב של הטכסט, הכולל את משמעותו, עובר במקרים רבים בהתרחשות האסוציאטיבית שבעיקבותיו תמורות מרחיקות־לכת. הוא יכול להיות מפורק ליסודותיו ומורכב חזרה. הוא יכול לזרום בשטפו הרגיל, אך גם בזרם חווייתי מואץ או מואט. בצד התרחשות חווייתית, המקבילה לשטף החווייתי המקורי של הטכסט, עלולות להופיע עתה במירווחים מוגדרים היטב קבוצות־אסוציאציות המנוגדות לשטף זה תכלית־ניגוד על־מנת להבליט מצד אחד את קצב־היסוד וסתירותיו ולאשר בה־בעת את העייפות והשלילה העצמית, המולידות אותו בלי־הרף מחדש.

כן עלינו לזכור, שההתרחשות האסוציאטיבית, הבאה בעיקבות הטכסט, יכולה להפעיל בצד תהליכי קצב, לשון ודימוי, שהם רק מקבילים (אחרי תמורה) לאלה של הכתוב, גם את קצבו, לשונו ודימוייו של הטכסט גופו. אירונית וסמלית במידת־מה היא ההכרה, שדווקא המושכל־הראשון של נטיות אחרות בביקורת (הפעלת קצבו, לשונו ודימוייו של הטכסט גופו כראיה הקובעת) היא בגדר אפשרות שנייה־במעלה בלבד בביקורת האסוציאטיבית. כך ניתן להבחין לפחות שלושה יסודות שונים בחווייתי־הטכסט: קצב וזרימה, המקבילים לקצב וזרימה מקוריים; מיצבורי־אסוציאציות בנקודות־צומת רגשיות של חווייתי־הטכסט, הנוגדים את הקצב המקורי; קצבו, לשונו ודימוייו של הטכסט גופו. למותר לומר, שאין גבול לאפשרויות רבגוניות של יחסי־גומלין, מעברים וחלוקה כמותית ומשמעותית בין המרכיבים הללו. נבחן, למשל, שאלה של אי־מובנות מכוונת בטכסט מסויים, שבירת־מובנות מכוונת, המסתייעת בדימויים ארכאיים מסויימים, שמועמדים בכל־זאת במחיצת כתוב בן־הווה, ממש ,מודרניסטי', ביסודו. עיקר כוח הכתוב הוא כאן מבחינת הקצב החווייתי בקשר ריתמי מסויים ומוגדר בין הצדדים הלשוניים השונים, המודרניים והארכאיים. כל הסברה והכללה של קשרי־יסודות אלה, ככל שתמלאנה תפקיד פרשני חשוב בהארת הכתוב, אין בכוחן לשחזר, לבנות מחדש, את ההתרחשות הדינאמית של הטכסט, אפילו מבחינה מצומצמת זו של ניכוח צדדים לשוניים שונים. הוא הדין בעימות צדדים לשוניים שונים, והוא הדין בכל אי־המובנות המכוונת שבטכסט. מה שיכול מעיין מסוג מסויים לעשות במקרה זה הוא לא לנסות להיאחז בקונוטאציה זו או אחרת של אי־המובנות, אלא ,לבנות' אי־מובנות מקבילה על מישור חווייתי שלו, שתתמרן אפילו בחומרים ארכאיים ומודרניים מקבילים.

בתוך זרם מקביל זה של אי־מובנות יכולות לבלוט כאיים גם חטיבות של מובנות סוציולוגית, פסיכולוגית או עיונית, הממלאות אותן פונקציות של הבהרה

וניגוד, שרמזנו עליהן קודם. כן יכולים להשתזר במיטווה כזה של אסוציאציות וחלקי רבדים לשוניים קטעים של הכתוב המקורי, שקיים, כמובן, הבדל דק ובלתי־נתפש כמעט בין אי־מובנותו ובין אי־מובנות ההתרחשות האסוציאטיבית הבאה בעיקבותיה.

צד אחר של קונפרונטאציה בין כמה רבדי־טכסטים ורבדי־משמעות הוא סמיכות־מקום בין כתוב ארכאי־לאמיתו ובין הפעלת כתוב כזה בנוסח המבוקר, כגון סמיכות־מקום בין כתוב דתי־סאקראלי ישן לבין הפעלת כתוב כזה בנוסח המבוקר. כך יכולות להתקיים במחיצתה של חטיבת־משפטים אחת שלוש משמעויות לשוניות וחווייתיות, שלושה מישורי־כוונה: כתוב ארכאי־לאמיתו, כתוב ספרותי חדש הנסמך על כתוב ארכאי־לאמיתו מעין זה ונוסח ההתרחשות האסוציאטיבית, הנסמך על שניהם או על אחד מהם ומעתיק בהתאם לכך את קצב זרימה של שניהם או של אחד מהם. בה־במידה אפשריות גם קונפרונטאציות בין כתובים (ובין ,העתקות׳־קצבים של כתובים) של יצירות שונות מפרי־עטו של אותו סופר עצמו. לעיתים עימות שני טכסטים של סופר ממלא אותה פונקציה כעימות טכסט שלו עם נוסח ארכאי או כעימות טכסט שלו עם נוסח אסוציאטיבי מקביל.

עימות כזה של גוני טכסט וקצביו תובע, כמובן, מהמעמת רגישות לשונית וריתמית אמיתית. אך בה־בעת מלווה העימות הזה, כפי שכבר צויין לעיל, ברצון אירוני להיפרד מיחסיות הטכסט ולעבור לספירת הכללות בעלות משמעות עצמית אחרת מזו של הטכסט, מזו של הכתוב והחתום. עולות, איפוא, לפנינו מאליהן שתי שאלות כרוכות זו בזו, שעניינן היחס החווייתי בין שיחזור הכתוב בדרך אסוציאטיבית ובין הכללות הנוצרות על בסיס השיחזור והמעבר הלשוני והריתמי הממשי מהשיחזור לאפשרויות־הכללה. לכאורה, יכולה הביקורת האסוציאטיבית לוותר על כעין בניין־על של אפשרויות־הכללה, הנושא, לרוב, אופי מטאפיסי או אכזיסטנציאלי־שיטתי. אך, למעשה, אם נתבונן באמת באופי האסוציאציה ה,מקבילה׳, היוצרת את עיקר הזיקה בין הכתוב ובין ההתרחשות הרוחנית הבאה בעיקבותיו, נבין היטב את הקשר בין חריגה מתחום שיחזור הטכסט לתחומים רוחניים אחרים ובין חוויה מפורטת של כל צירוף שבו. אין אלו שתי תכונות, המצויות במקרה זו בצד זו. אלו שתי התגלויות, הנובעות במידה רבה זו מזו. חוויה מפורטת של כל צירוף בטכסט, הכוללת גם את תחושת זיקתו לתחומים רוחניים שונים שמעבר לו, היא רק תחילתה של דרך. היא תחילתה של דרך לקראת היווצרות קצב, המקביל לזה של הטכסט; היא תחילת דרך להתרחשות אסוציאטיבית שבעיקבותיה, ומעבר לפונקציה זו היא גם תחילת דרך של הגדרת משמעויות מוכללות יותר. המשמעויות המוכללות מופיעות תמיד במירווח־זמן מסויים לאחר התפרצות אסוציאטיבית, בתוך רצף של התפרצות אסוציאטיבית, ואינן תופעת־על רוחנית בלתי־רצויה בגובה שמעבר להישג־ידה של ההתרחשות החווייתית, כפי הגירסה האחת, בתחום שדוף שמעבר לממשותה של ההתרחשות החווייתית, כפי הגירסה השנייה.

אומנם, אין ביכולתו של המבקר והמעיין לייחס לקבוצות המשמעויות המוכללות, המופיעות במירווחי־זמן מסויימים, יותר חשיבות מאשר להתרחשות

האסוציאטיבית המיידית, אך גם אין ביכולתו לייחס להן פחות חשיבות. השאלה היא, איפוא, רק זו של שיווי־משקל תוכני בין החטיבות האסוציאטיביות של העיון הביקורתי לבין משפטי משמעות מוכללת ופרקיה.

בעוד שבביקורת המסורתית לגוניה קיים רצון לא לטשטש תחומים בין הארת הטכסט מכל צדדיו ה'אובייקטיביים' האפשריים ובין ההתרחשות האסוציאטיבית, ה'פרטית', חייבת הביקורת האסוציאטיבית לגלות נטייה לא לטשטש תחומים בין ההתרחשות האסוציאטיבית ובין חטיבות משמעות מוכללת. כפי שמשתדלת הביקורת המסורתית למנוע העברת נקודת־כובד של נוסח שלה וגירסותיה מהארת־טכסט ב'טהרתה' להתרחשות אסוציאטיבית עצמה, כן שואפת ביקורת אסוציאטיבית למנוע העברת נקודת־כובד של גישתה מהתרחשות חווייתית שלה לתחום משמעויות מוכללות. אך ממש כפי שקיימת מידת־מה של התרחשות אסוציאטיבית בכל ביקורת מסורתית — ולפחות בזו הקונוטאטיבית — כן קיימת תמיד מידת־מה של חיפוש משמעות מוכללת בביקורת אסוציאטיבית. הבעייה היא, איפוא, בעיקר איך למנוע הפיכת זרם־אסוציאציות לאמצעי מוקפד של משמעות מוכללת כולשהי, ואיך להינזר מהגבלה מלאכותית של זרם אסוציאציות במיסגרת תחום נטול כל משמעות מוכללת.

המעבר הלשוני והריתמי משיחזור אסוציאטיבי של הטכסט ומההתרחשות החווייתית המלווה אותו לתחומי הכללה וחיפוש־משמעות יכול מצידו הפורמאלי יותר ללבוש־ולקבל צורות רבגוניות שונות. בדרך־כלל ניתן 'לבולל' את ניסוח משפטי־ההכללה בתמציתם, היינו את המוטיבים העיקריים של המשמעות המנוסחת, בקצב השטף האסוציאטיבי עד־כדי טישטוש התמורה בין קאטגוריה לקאטגוריה מבחינה לשונית וריתמית. אך ה'קירוב' הזה בין משמעות מוכללת ובין שטף אסוציאטיבי אינו נושא רק אופי לשוני וריתמי, אלא מבחינה מסויימת נושא גם אופי תוכני, אופי תוכני על־תנאי. אופי תוכני זה של 'קירוב' שתי הקאטגוריות מתבטא בעיקר בזיהוי במידת־האפשר של מילות־מפתח ומשפטי־מפתח, המצויים במרכז הרצף האסוציאטיבי, עם מילות־מפתח ומשפטי־מפתח של ניסויי־הכללה משמעותיים כולשהם. הרצף המורכב יותר, המתקבל כתוצאה מסידרת זיהויים ברוח זו, יוצר תחושה של אחדות בכל היותו מקיף רמות שונות של תפישה וחווייה. מובן, אומנם, שלא תמיד אפשר לשמור על תחושת־אחדות של הרצף שלפנינו על־ידי 'קירוב' לשוני, ריתמי ותוכני כאחד. ברוב המקרים מתקיים רק אחד מגוני ה'קירוב', או לכל היותר שניים מהם. ייתכן, למשל, רצף אחיד מבחינה לשונית, שאינו אחיד מבחינה ריתמית, ממש כפי שייתכן רצף אחיד מבחינה ריתמית, שאינו אחיד מבחינה לשונית, ככל שנשמרת בו אחדות מסויימת של קבוצות־אסוציאציות וחטיבות־משפטים, הטעונות משמעות שמעבר להתרחשות החווייתית המיידית.

ומחוץ לכל האפשרויות הללו של מעבר מתחום לתחום, מקאטגוריה לקאטגוריה, קיימת תמיד ההפרדה הסופית בין עיון לבין אסוציאציה, שלאחריה באים הפרקים העיוניים בצד הפרקים האסוציאטיבים או אחריהם. במקרה זה יכול הקורא להפריד בהחלט בין התחומים, להעדיף ולקלוט, למשל, רק צד אסוציא־

טיבי, מבלי לקבל בה־בעת את הכללות המשמעות הכרוכות בו. אך לא ייתכן כמעט מקרה הפוך, שבו יקבל הקורא את ההנחות העיוניות של המבקר, מבלי להבין את האופי האסוציאטיבי של חשיבתו, מאחר שההנחות העיוניות תלויות באופי האסוציאטיבי של ההתרחשות החווייתית, בעוד שאין זו האחרונה תלויה במובן האמיתי של המושג ,תלות' בשום הנחות מוקדמות.

מנינו כמה מאפשרויות־,קירוב' בין האסוציאציה ובין המשמעות בהוראתה המטאפיסית בעבודת־ביקורת ובגישתה לטכסט הספרותי. בכל־זאת אלו הן רק אפשרויות הממשות הביקורתית הלכה למעשה, אך בשום פנים ואופן אין לראות במשמעות המטאפיסית של כל טכסט, של כל חוויית־קיום של הכתוב, רק נספח לא־ממשי לשטף אסוציאציות. בנקודה זו של דיוננו נוכל להסתכן בשמרנות־מה ולטעון לקיום משמעות מהותית ומקיפה של הכתוב, בדומה למשמעות מהותית ומקיפה של כל מצב אכזיסטנציאלי; אלא שלקורא, למעיין ולכותב מתגלה משמעות זו דרך הרצף האסוציאטיבי, ורק דרכו. כל ניסיון לחוות משמעות זו על־פי סקיצה משמעותית מוקדמת ומוכנה כולשהי נדון לכישלון מראש, לא משום שהמשמעות הכוללת של הטכסט אינה קיימת, אלא משום שאין היא נקנית מתוך מערכת בניית־משמעות. היא נוצרת רק מתוך ,הסתכנות' ודבקות בהתרחשות החווייתית האוטונומית של היצירה, של הטכסט. היידגר אמר פעם, שמעבר לשיבוץ העצם, החפץ, במערכת־הכללות הגיונית קיים ה,סיכון' האכזיסטנציאלי שבידיעתו, שבכניסה לחוג אפשרויות־קיומו. באופן דומה נוכל לטעון, שמעבר לשיתוף הטכסט הספרותי במערכת־הכללות כולשהי קיים הסיכון האכזיסטנציאלי שבידיעתו, שבכניסה לתוך אפשרויות־קיומו, הקודם למיצוי משמעותו.

mutatis mutandis אפשר, איפוא, להעז לומר בשאלת תחולתה של ביקורת על טכסט: אם נרצה במשמעות מראש ובכל מחיר עלולים אנו לא למוצאה כמעט בוודאות, אך אם נסרב לעשות דבר ונינשא־וניסחף לתומנו (בהינשאות יודעת מאוד ואקטיבית מאוד במובן מסויים) על גלי המדיום האסוציאטיבי, יכולים אנו לעיתים רחוקות לגלות משמעות פה ושם, או לפחות לחוש מרחוק את טעם קיומה הוודאי והמרמז, מעבר לטכסט ולמלים, מעבר ליוצר הטכסט וחוויותיו, וללא כל ספק גם מעבר לעיוננו אנו.

אנדד אלדן / שלושה שירים

*

צְחוֹרָה צַד צְפָקָה בְּקֻצַּת הַחֲלוֹמוֹת.
מֵצַל גְּבָהֶיהָ הַצְּמֵאִים זָקִיפִים וְצַיָּדִים
סוֹבְבָנוּ.
צָכְשָׁו אֲנַחְנוּ בְּמֵעֶיהָ.
הָעֲצָמוֹת הֵרְחִיקוּ וְקָרְבוּ.
הַזְּמַן זוֹרֵם לַחֲזוֹר.
הַלֵּב וְהָאֲוִיר
מְאֻבָּרִים אֶל אֲבָרִים
נוֹפְלִים בְּתוֹךְ גּוּפִי
מוֹנִים רַמ״ח פְּצָעִים.

גַּם יָדֵךְ נִשְׁמֶטֶת.
עֶשְׂבֵי רֵיסַי לְחֹךְ הָאֹפֶר.
שִׁפְרֵךְ יִהְיֶה לְדַשֵּׁא.

*

מִתַּחַת לְעוֹרוֹ מְלַחֶכֶת שְׁרֵפָה מִשָּׁנִים יְשָׁנוֹת
לְלֹא רֶסֶשׁ שִׁנַּיִם.
הָאֲנָשִׁים (שְׁמֵי בֵּינָם)
נִרְתָּעִים מִשְּׁצָרוֹתָיו כְּאִלּוּ הָיוּ צְוָחָה שְׁחוֹרָה.

כְּשֶׁהוּא אוֹמֵר: לְרוֹחַ צַל בְּשָׂרִי קוֹלוֹת —
סוֹמְרִים שֵׂרְוולֵיהֶם
כְּקוֹצָנֵי תַיִל.

צַל סַף כָּל מְחֻרַת
וְצַל יְדֵיהֶם הַפִּיחַ הַבְּלָתִי נִלְאֶה לִפֹּל
מֵרֹאשׁוֹ.
וּבְצִינָיו נִרְאוֹת אוֹתִיוֹת מִתּוֹךְ
שְׁנָתָם.

*

בַּחֲלוֹן הָרְדוּם צִם צְפָרִים נוֹשְׁמָה.
בַּחֲלוֹן הַדְּמוּם הִיא תּוֹפֶרָה כְּנָפַי.
שְׁנָתָהּ מִן הַלַּיְלָה כְּאֶבֶן מִקִּיר —
לִי מְצַפָּה.
שָׁעוֹת הַשֶּׁקֶט מַגְנִיבוֹת אֶת זִכְרָהּ.

צִם בֹּקֶר תָּשׁוּט בַּסְּפִינָה הָעוֹלָה.
אַחַר־כָּךְ תָּשׁוּב בַּסְּפִינָה הַיּוֹרֶדֶת.

הָרְכָסִים כְּבָר שׁוֹקְצִים לַיָּם הָאָדֹם.
כְּשֶׁנַּזְקִין כַּשֶּׁמֶשׁ לֹא תֶּחְנַר דְּמוּתָהּ.

נתן זך / משנה לשנה זה

מִשָּׁנָה לְשָׁנָה זֶה נַעֲשֶׂה יוֹתֵר מְעֻדָּן,
זֶה יִהְיֶה כָּל כָּךְ מְעֻדָּן בְּסוֹף, —
הִיא אָמְרָה וְהִתְכַּוְּנָה לָזֶה.

אֲבָל לִי יֵשׁ לִפְעָמִים הַרְגָּשָׁה שֶׁאֲנִי טוֹבֵעַ בַּזְּמַן,
יֵשׁ לִי הַרְגָּשָׁה שֶׁאֲנִי טוֹבֵעַ מִזְּמַן,
הַסֵּס.

זֶה הַכֹּל מִפְּנֵי שֶׁאַתָּה שׁוֹקֵעַ, הֵשִׁיבָה.
זֶה הַכֹּל מִפְּנֵי שֶׁאַתָּה שׁוֹקֵעַ, אַתָּה יוֹדֵעַ.

אֵינֶנִּי יוֹדֵעַ. לִפְעָמִים אֲנִי חוֹשֵׁב שֶׁפְּחִי שׁוּב לֹא אִתִּי.
מְעֻדָּן, אַתְּ יוֹדַעַת, זֶה צַד אַחֵר שֶׁל שְׁלִילִי.

אֲנִי יוֹדַעַת וַאֲנִי מְבָרֶכֶת אוֹתְךָ עַל גִּלּוּיֶךָ,
אֲנִי מְבָרֶכֶת אוֹתְךָ עַל צֶבַע עֵינֶיךָ,
שׁוּם דָּבָר אֵינְךָ מַשְׁאִיר אַחֲרֶיךָ.

וּבְכֵן זֶהוּ בְּדִיּוּק מַה שֶׁמַּרְאִיג אוֹתִי,
וּבְכֵן זֶהוּ בְּדִיּוּק מִי שֶׁמַּסְפִּיד אוֹתִי,
וּבְכֵן זֶהוּ מַה שֶׁאֲנִי מַרְגִּישׁ.

שׁוּב אַתָּה טוֹעֶה: אַתָּה מַרְגִּישׁ בְּטוֹב וְהַטּוֹב מַקִּיף אוֹתְךָ.
הוּא כְּבָר מְסָבִיב, עַל כְּתֵפָיו הוּא מַרְכִּיב אוֹתְךָ.
אִם תִּהְיֶה סַבְלָנִי, הוּא עוֹד יַחְבֵּק אוֹתְךָ.
בְּסוֹפוֹ שֶׁל דָּבָר הוּא חַיָּב לְנַשֵּׁק לְךָ.
אַתָּה יוֹדֵעַ אֵיךְ דְּבָרִים כְּאֵלֶּה קוֹרִים.

דוד אבידן / משורה לשורה זה

"משנה לשנה זה", מן המעניינים בשיריו של נתן זך, היה מצריך אולי כותרת מבהירה ומדריכה יותר בראש רשימה, אשר נועדה לקרבו אל הקורא הבלתי־מנוסה בקריאת שירה מורכבת. אין ספק, כי רשימה זו הייתה זוכה אמנם לכותרת אחרת, אילו אך הצלחנו להתגבר על הפיתוי שבחיקויו המגמתי של שם השיר.

שיר מסוג זה, שתחילתו בפיתוי, ולו גם בפיתוי עקיף ביותר, נהנה, כמובן, מייתרון מסויים על־פני שירים מורכבים, שפיתוי כזה חסר בהם. הוא קובע כאילו בכך את מידת כדאיותה של ההרפתקה שבקריאתו לגבי הקורא המהסס. כאשר קריאת שיר אינה מלווה בתחושה דקה וחריפה זו של הרפתקה, כי אז או שהקריאה אינה קריאה או שהשיר אינו שיר.

אך בקריאה שנייה ושלישית של שם השיר מתברר, כי צירוף מילולי מיוחד זה רחוק מלהיות פיתוי בלבד, כשם שהוא רחוק מלהיות "שם" במובנו המסורתי או אף הבלתי־מסורתי. המלים "משנה לשנה זה" אינן ניתנות לשיבוץ במסגרת כל שיטת־כיתור שהיא. הן אינן שם־מגדיר, אינן שם־רומז, אינן שם־מתאר, אינן שם־מפרש ואף אינן בגדר שם־מתמק, המהווה חזרה פחות או יותר מדוייקת על שורתו הראשונה של השיר, כפי שנוהגים לעשות משוררים, המעדיפים להימנע מהכרעה אישית לגבי הגדרת שיריהם או לגבי שילוטם.

למרות הדימיון החיצוני הרב שבין שם השיר לבין שורתו הראשונה — הזהות שביניהם רחוקה. הסיבה לכך היא, כי יותר משמזכירות שלוש מלים אלו איזו משורותיו של השיר, מזכירות הן את כל שורותיו כאחת. "מזכירות" הוא, כמובן, מונח מסורבל במקצת, שכן מידת ה"הזכרה" נתונה למעשה לשינויים קיצוניים, הכול בהתאם לרגישותו ולאימונו של הקורא. מה שמשותף ב"הזכרה" זו לגבי קוראים שונים, מדרגה מסויימת ומעלה, היא העובדה, כי בכולם יש בה כדי לעורר הרגשה סתומה של קשר מחייב עד מאוד בין השם לבין השיר, עוד בטרם יחלו אפילו לקוראו. לקורא הרגיש ביותר עשוי אולי שם זה לומר כמעט הכול לגבי הפיתוח המילולי הבא מתחתיו, בעוד שלגבי הקורא המתחיל עשוי הוא לשמש רמז רחוק בלבד.

למרות שטרם הגענו אל השיר עצמו, כדאי להיענות לתחושה זו של רמז רחוק, שכן בה טמון במידה רבה המפתח להבנת שיר זה, ואולי גם להבנת שירים אחרים של נתן זך.

שתי מלותיו הראשונות של השם, המהוות למעשה, מבהינה אריתמטית, את שני שלישיו, אינן מעמידות אותנו עדיין על מהותו המיוחדת. המלים "משנה לשנה" מכניסות את הקורא לאווירה של זרימת־זמן בכיוונה ההגיוני: מן ההווה אל ההווה המאוחר יותר, דהיינו אל העתיד. ברור לנו, איפוא, כי משהו מתרחש, כי התרחשות זו נתונה בתהליך של השתנות וכי השתנות זו, אם לשפוט על־פי האסוציאציות האנושיות האלמנטאריות, היא השתנות עגומה. אסוציאציות אלמנטאריות אלו, שגם נתן זך מקבל אותן, כנראה, כבסיס מוסכם לצירוף מילולי זה, מעוררות בנו, כידוע, תחושה אלגית. תחושת הנוסטאלגייה, פרי הזמן החולף, משותפת לכל האנשים, בין אם קוראים הם שירה ובין אם לאו. המטבע הלשוני "משנה לשנה" הוא ביטוייה המקובל ביותר, ואף הקולע ביותר, של תחושה זו. לפיכך מייצג הוא, למעשה, את הבאנאליות במהותה הבסיסית ביותר.

המלה "זה", לעומת זאת, איננה מייצגת את הבאנאליות, אלא את הסתמיות. בעוד שהבאנאליות תובעת, מעצם טיבה, השתתפות רגשית מסויימת מן הסביבה, הרי הסתמיות תובעת, כמובן, את העדרה. הצד המשותף בין השתיים, אם מדובר בספרות, הוא היותן בלתי־אישיות מעיקרן.

גם הבאנאלי וגם הסתמי עשויים, כמובן, לפחות בתורת צירופים מילוליים, לחדול בבת־אחת להיות מה שהינם, ברגע בו מצרפים אותם ליחידות מילוליות אחרות. המלה הבאנאלית "מוות" עשוייה לשנות את תכונותיה, אם יצורף אליה, למשל, שם־תואר, שיהפוך אותה ממונח כללי למונח מסויים, כמו, למשל, "מוות איטי" או "מוות רחוק".

הצירוף המילולי "משנה לשנה זה" הוא פרי מיזוג כזה, מחושב וברי־מזל כאחד, בין הבאנאלי לבין הסתמי. אך עיקר משמעותו אינו בכך, שהוא ממזג יחידה מילולית באנאלית כולשהי עם יחידה מילולית סתמית כולשהי, ועל־ידי כך גואל את שתיהן כאחת, — אלא בכך שהוא ממזג את מונח־הבסיס של הסתמיות ("זה") עם ביטוייה האופייניים ביותר של הנוסטאלגייה ("משנה לשנה"). הצירוף "משנה לשנה זה" — לא זו בלבד שהוא גואל את ה"משנה לשנה" מתחום הבאנאליות ואת ה"זה" מתחום הסתמיות, ועל־ידי כך הופך את שניהם כאחד לפרטיים, למסויימים, אלא שעצם קיומו מעמיד בהכרח תיזה שירית, אשר את התחושה החריפה והמפוכחת, שהיא מעוררת, ניתן אולי לתאר בצורת סכימה כפולה: ההשתנות היא פרי הסתמיות והסתמיות היא פרי ההשתנות.

מה שנותר עתה הוא פשוט לקרוא, ברוח תיזה שירית זו, את השיר עצמו ולהיווכח, כי ככל שהוא מצליח, כביכול, להתרחק משמו ולחמוק כאילו מפניו אל תוך נופו האירוני־השוקע, כן אין הוא יכול להימנע מלחזור אליו בכל שלב ושלב של התרחקותו.

לברוח — כיצד? תוקפו הדומינאנטי של השם, שהוא, למעשה, גם שורתו הראשונה של השיר, לגבי כל השורות הבאות מתחתיו — אינו מאפשר להוסיף עליו. הדרך היחידה לאירגון "בריחה" כזאת, דרך בה בחר גם נתן זך, הוא ניסיון

לפרק את התיזה התמציתית ליחידות קטנות, לתרגם את הנוסחה החווייתית לפרטים קונקרטיים־אנושיים.

את האפקט הקונקרטי משיג המשורר בכך, שהוא מגיש את הדיון המפורט בתיזה השירית שהעמיד בצורת דיאלוג בין גבר לאשה. דיאלוג זה, למרות שאיננו, כפי שיובהר להלן, דיאלוג הגיוני — מנוסח כשיחה פרוזאית, בלשון דיבורית מדגשת, ולכן אף תובע לעצמו, ובצדק, אשראי־של־אימון. פירושו של אימון זה היא נכונותו של הקורא להתמכר, על־פני עשרים ואחת שורות, לאשלייה, כי אולי למרות הכול יתרחש כאן משהו בלתי־צפוי, שיבלום את תהליך השקיעה או יפריך את הכרחיותו.

אבל עד־מהרה מתברר, כי המשורר מוותר מלכתחילה על סיכוי זה. בפי המשתתפת הנשית בדיאלוג, המייצגת את השיגרה הטובה והמסוכנת, הוא שם, למעשה, את הטענות המשכנעות ביותר גם בעד וגם נגד. בכך פוטר הוא את עצמו מלבחון את היחס המדוייק בין האימה, שמעורר בו ה"זה", לבין נהייתו המסויימת דווקא אליו.

הצד הנשי בדיאלוג פותח בהאשמה, שהגינוי ושביעות־הרצון־המתגרה משמשים בה בעירבובייה:

"משנה לשנה זה נעשה יותר מעודן, / זה יהיה כל־כך מעודן בסוף, — / היא אמרה והתכוונה לזה".

שלוש ההדגשות במובאה דלעיל, שאינן במקור, מסייעות בהבנת שני גורמים בבית זה. גורם א': המשורר, דווקא ברצותו להתחיל לפרש, חוזר וסותם, חוזר ומשרטט מעגל שלם של סתמיות, שהמלה "זה" חולשת עליו. השאיפה לפרק את ה"זה" לממשויות אחרות טרם הגיעה לכלל הגשמה. גורם ב': אף־על־פי־כן, חלה כאן התפתחות מסויימת, בכיוון לעירעור משמעותו המוחלטת והאחידה של ה"זה". במשפט "היא אמרה והתכוונה לזה" רומז, למעשה, המשורר באירונייה להפך הגמור מן העשוי להשתמע מקריאה ראשונה. הוא רומז, כי "היא", שעליה הוטל לנסח את כתב־האישום, לא הבינה, לאמיתו של דבר, את משמעות ה"זה", ובאומרו "והתכוונה לזה" — הוא אומר בעצם: "והתכוונה למשהו אחר".

אילו היה זה דיאלוג הגיוני, אילו "היא" הייתה באמת "היא" ו"הוא" באמת "הוא", כי אז הייתה המסקנה פשוטה: ההאשמה יסודה באי־הבנה, ולכן אין להשיב עליה ברצינות. העובדה, שהדיון במשמעות ה"זה" נמשך למרות אי־ההבנה האמורה, מוכיחה, כי מה שנראה כדיאלוג בצורתו הוא בעצם מונולוג צרוף בתוכנו. הניסיון המוצלח לערער את תוקפו המוחלט של ה"זה" נועד, איפוא, גם לרכך בדרך אירונית את כתב־האישום וגם להקל את הזרימה המילולית לעבר הפירוק המיוחל של התיזה השירית המרכזית.

ואמנם בבית הבא נעלם לפתע ה"זה" לחלוטין, ובמקומו מופיע טיעון חדש, שנועד להוות מלכתחילה תשובה בלתי־מספקת על ההאשמה שבבית הראשון, על־מנת לשים שוב בפי ה"היא", בבית הבא, הכרזת־אישום נוספת, אשר המשורר מייחס לה, כנראה, משקל רב יותר מאשר לדברי הגנתו של ה"הוא".

הנעימה האפולוגטית שבבית השני מוותרת כאילו מראש על זכותה להיות צודקת בוויכוח:

"אבל לי יש לפעמים הרגשה שאני טובע בזמן, / יש לי הרגשה שאני טובע מזמן, / היסס".

המלה "אבל", בה פותח הבית השני, מבהירה מייד, כי המשורר איננו דוחה את כתב־האישום מעיקרו, אלא רק מנסה לתרץ את אשמתו. אך כבר במשפט הבא שוכח, למעשה, המתגונן את תכליתו. במשחק המלים "טובע בזמן" ו"טובע מזמן", שני סופי שורות המתחרזים כאילו ללא כוונה, בנעימה מלאנכולית־פאתטית, נראה לפתע, כאילו מעדיף המשורר למצות את מלוא תחושת הטביעה המפוכחת מאשר לעסוק בסניגורייה עצמית חסרת־תועלת. ואז באה השורה האחרונה, בת המלה האחת ("היסס"), אשר מלבד היותה בלם־פאתוס רומזת ברורות, כי טענת־ההגנה מכירה היטב בחולשתה.

למרבה האירוניה מנוסחת הכרזת־האישום הבאה, בבית השלישי, כמעט כמו טענת ההגנה שקדמה לה, רק ביתר תוקף וביתר חריפות. כאן אין צורך בכל בלם־פאתוס, כי הפאתוס נעדר כאן מעיקרו:

"זה הכול מפני שאתה שוקע, השיבה. / זה הכול מפני שאתה שוקע, אתה יודע".

המרת פעולת הטביעה, הקונקרטית, בפעולת השקיעה, המופשטת יותר, נועדה אמנם מצד אחד לבסס את כתב־האישום שבבית הראשון, אף־כי היא מצביעה מצד שני על הבאנאליות המסויימת שבעצם ניסוחו. אך מכיוון שמאחורי טענה זו, ולו גם הבאנאלית בצורתה, עומד, כאמור, המשורר יותר מאשר מאחורי הבית שקדם לה, מוקהה עוקץ־ההלעגה על־ידי סיומו של הבית "אתה יודע". במלים אחרות: אם אתה יודע, כי בעיקרו של דבר ההאשמה נכונה, מה זה משנה על איזו רמה היא מנוסחת?

בבית הרביעי קונה לעצמו ה"הוא" ייתרון מסויים, ואז הוא מצליח לקנות לצידו גם את תמיכת המשורר, המתניע את שתי בובות־הדיאלוג כאחת. ממתגונן הוא נהפך למסביר וכמעט לתוקף:

"אינני יודע. לפעמים אני חושב שכוחי שוב לא איתי. / מעודן, את יודעת, זה צד אחר של שלילי".

אך ייתרונו מתגלה מייד כזמני מאוד, והוא משלם בבית החמישי את מלוא מחירו:

"אני יודעת ואני מברכת אותך על גילוייך, / אני מברכת אותך על צבע עיניך, / שום דבר אינך משאיר אחריך".

עתה מתקצרות לפתע השורות. קצבן מוחש ונעשה עצבני יותר. נעימת האפולוגטיקה־מתוך־רווחה, החופשית מהאצה, מפנה את מקומה להצטדקות נואשת, היודעת בעצם, כי לא תתקבל כלל ועיקר:

"ובכן זהו בדיוק מה שמדאיג אותי, / ובכן זהו בדיוק מי שמספיד אותי, / ובכן זהו מה שאני מרגיש".

ואז מכריע אותו מעגל־האישום סופית. לא זו בלבד, שהוא נגרף לשיתוף פעולה בקביעת התחזית הבלתי־מתפשרת של עצמו, תחזית הבאה במקום גזר־דין, אלא שהוא נאלץ לחזור, בעל־כורחו, אל המקום ממנו יצא להרפתקת־הבירור־הכושלת, אל ה"זה". החזרה אל ה"זה" ברורה, דווקא משום שאין הוא מוזכר במפורש בבית האחרון. נוכחותו הסמוייה מעיקה הרבה יותר:

"שוב אתה טועה: אתה מרגיש בטוב והטוב מקיף אותך. / הוא כבר מסביב, על כתפיו הוא מרכיב אותך. / אם תהיה סבלני, הוא עוד יחבק אותך. / בסופו של דבר הוא חייב לנשק לך. / אתה יודע איך דברים כאלה קורים".

כדי לחוש בבירור בהשתלטותו המחודשת והמוחלטת של ה"זה" על סיום השיר, כדאי לשים לב, כי בבית האחרון הוא מסתווה בתוך כינוי־הגוף "הוא". למעשה יש לקרוא בית זה כך:

"שוב אתה טועה: אתה מרגיש בטוב והטוב מקיף אותך. / זה כבר מסביב, על כתפיו זה מרכיב אותך. / אם תהיה סבלני, זה עוד יחבק אותך. / בסופו של דבר זה חייב לנשק לך. / אתה יודע איך דברים כאלה קורים".

ברור, כי אילו היה המשורר ממיר את ה"הוא" ב"זה", כפי שעשינו זאת לצורך הבהרת עניינו, היה הופך בית זה לקאריקאטורה. דווקא העובדה, שה"זה" סמוי כאן לחלוטין, היא המקנה מישנה־תוקף לקיומו המתגרה. אמצעי שירי נוסף, מרומז פחות, לצורך השגת התכלית האמורה, היא המלה "כאלה", בשורה האחרונה, אשר משמשת, למעשה, אקוויוואלנט נבון להעדרו כפול־הארבעה של ה"זה".

אך לשורה האחרונה של השיר נועד תפקיד מכריע יותר מאשר לשמש אכסנייה מילולית לתחבולה שירית מורכבת. היא נועדה בעיקר לקבוע, כי כל הדיון היה חסר־תועלת מלכתחילה וכי כל הפרשה הנידונה יכולה הייתה להתחיל ולהסתיים בתיזה המבוטאת בשם השיר. "אתה יודע איך דברים כאלה קורים" איננה רק פניית ה"היא" שבדיאלוג אל ה"הוא", אלא למעשה הפנייה הראשונה של המשורר מן השיר ולחוץ. משמעותה של פנייה זו היא, כי רק מי שיודע מלכתחילה איך "דברים כאלה" קורים — מסוגל להבין איך קרה כאן "הדבר הזה". והלוא מי שיודע באמת "איך דברים כאלה קורים" — יודע בה במידה, עוד בטרם החל לקרוא את השיר, אילו מקרים־לעתיד־לבוא צופנות שלוש המלים "משנה לשנה זה".

המשורר, אשר מנסה להיחלץ מן ה"זה", חוזר אליו, איפוא, כלעומת שנחלץ. שכן משורה לשורה זה נעשה יותר "זה" — וזה נעשה כל־כך "זה" בסוף.

השתדלות

תִּזְכֹּר שֶׁהִבְטַחְתָּ לָבוֹא אֵלַי בַּחַג
שָׂמֵחַ אַחֲרֵי שֶׁיַּחְשִׁיךְ.
הִנַּחְתִּי חוֹבוֹת בִּמְקוֹמוֹת אֲחֵרִים
וְאוּלַי תִּרְצֶה לְסַלְקָם?
כֵּיוָן שֶׁתָּבוֹא לְאַחַר חֲשֵׁכָה
לֹא יַשְׂגִּיחוּ בָּךְ.
כֵּיוָן שֶׁתָּבוֹא לְאַחַר חֲשֵׁכָה
אֲנִי אַשְׂגִּיחַ בָּךְ.

קָשֶׁה לָהָבִין מַדּוּעַ הַבַּיִת
מָסָךְ וְאֵינֶנּוּ חָם.
נִדְמֶה לִי כְּאִלּוּ קִירוֹת הַבַּיִת
מִתְפַּתְּלִים מִכְּאֵב בְּתוֹךְ הַסִּיד,
וַאֲנַחְנוּ עֲצֻמְנוּ דּוֹחִים הַכֹּל
מִיּוֹם לְיוֹם וְעַד קֵץ הַיָּמִים.
הֲרֵי זוֹ תַּרְמִית שֶׁנְּהַג כְּאִלּוּ
הָיִינוּ בְּנֵי אֵלִים.

תִּזְכֹּר שֶׁהִבְטַחְתָּ לָבוֹא אֵלַי בַּחַג
שָׂמֵחַ אַחֲרֵי שֶׁיַּחְשִׁיךְ,
אֲנִי מִצִּדִּי לֹא אַקְפִּיד עַל עֲוֹלוֹת
אוֹ רֲגָזוֹת עַד שֶׁתָּבוֹא.
אַל תַּאֲמִין אַף לִדְבָרַי
כְּשֶׁהֵם נְלוֹזִים אוֹ מֻפְלָאִים.
אֲנִי יָשָׁנָה כְּכֹל הָאָדָם
וְאֵינֶנִּי עוֹסֶקֶת בְּכִשּׁוּף.
אֲנִי מְנַתֶּרֶת מֵרֹאשׁ עַל כְּבוּדִים
וְאֵינֶנִּי דוֹמָה לִבְנוֹת הָאֵלִים.
תִּזְכֹּר מָתַי וְהֵיכָן.

השתדלות נוספת

אִלּוּ יָכֹלְתִּי לְהַשִּׂיג אוֹתְךָ כֻּלְּךָ
אֵיךְ אֶפְשָׁר לִי לְהַשִּׂיג אוֹתְךָ כֻּלְּךָ.
אֲפִלּוּ יוֹתֵר מִן הַפְּסִילִים הָאֲהוּבִים
יוֹתֵר מִן הַפְּסִילִים הָאֲהוּבִים בְּיוֹתֵר.
יוֹתֵר מִן הֶהָרִים הַחֲצוּבִים בְּיוֹתֵר:
יוֹתֵר מִמִּכְרוֹת
הַפֶּחָם הַבּוֹעֵר.
נֹאמַר מִכְרוֹת הַפֶּחָם הַכָּבוּי
וְהַבֶּל הַיּוֹם הַבּוֹעֵר כְּתַנּוּר.

לוּ אֶפְשָׁר לְהַשִּׂיג אוֹתְךָ לְכָל הַשָּׁנִים
אֵיךְ אֶפְשָׁר לְהַשִּׂיג אוֹתְךָ מִכֹּל הַשָּׁנִים,
אֵיךְ אֶפְשָׁר לְהַאֲרִיךְ אֶת הַזְּרוֹעַ הָאַחַת
כְּפֶלֶג אֶחָד שֶׁל נָהָר בְּאַפְרִיקָה,
בְּרָאוֹת בַּחֲלוֹם אֶת מִפְרַץ הַסְּעָרוֹת
כִּרְאוֹת בַּחֲלוֹם אֱנִיָּה שְׁטֻבָּעָה.
כְּשֵׁם שֶׁמְּדַמִּים עֲנָנִים כִּיצוּעַ
שׁוֹשַׁנֵּי עֲנָנִים כִּיצוּעַ לַגּוּף,
אַךְ בִּרְצוֹתְךָ הֵם לֹא יִשָּׁאוּךָ
אַל תַּאֲמֵן כִּי יִשָּׂאוּךָ.

לוּ אֶפְשָׁר לְהַשִּׂיג אוֹתְךָ כֻּלְּךָ־שֶׁבְּכֻלְּךָ
לוּ אֶפְשָׁר לְהַשִּׂיג אוֹתְךָ כְּמוֹ הַמַּתֶּכֶת,
נֹאמַר כְּמוֹ עַמּוּדִים שֶׁל נְחֹשֶׁת,
נֹאמַר כְּמוֹ עַמּוּד נְחֹשֶׁת סְגָלָה,
(הָעַמּוּד שֶׁזָּכַרְתִּי בְּקִיץ שֶׁעָבָר):
וְקַרְקַע הַיָּם שֶׁלֹּא רָאִיתִי
וְקַרְקַע הַיָּם שֶׁאֲנִי רוֹאָה
בְּעֹמֶס שֶׁל אֶלֶף סְפִינֵי־אֲוִיר
אֶלֶף וּמֵאָה נְשִׁימוֹת כְּבֵדוֹת.

לוּ אֶפְשָׁר לְהַשִּׂיג אוֹתְךָ כֻּלְּךָ־שֶׁבְּצִלְמְךָ
אֵיךְ אֶפְשָׁר שֶׁתִּהְיֶה לִי כְּמוֹ אֲנִי עַצְמִי.

דוד גרינברג / תחילות העריכה הפילמאית

"ושוב אני חוזר ומדגיש, כי העריכה היא הכוח היוצר של המציאות הפילמאית, הטבע מספק את החומר הגולמי בלבד, שבו ניתן לעבוד. זוהי בדיוק מערכת־היחסים בין המציאות והסרט" ("על הטכניקה של הפילם", מאת ו. א. פודובקין). **הכרזה זו, שיצאה מקולמוסו של אחד הבמאים הפילמאיים הנודעים ביותר, נכתבה בשנת 1928 בתחילת לבטי הראינוע הרוסי. לאחר שבדק את הסרטים שנוצרו בשלושים השנים הראשונות של תולדות הסרט, ולאחר שמיצה את ניסיונו הרחב בתור במאי בפועל־ממש, הגיע פודובקין לכלל דיעה, כי תהליך העריכה; היינו בחירתם, עיתויים וסידורם של התצלומים (Shots) בתוך ההמשכיות (Continuity) הפילמאית — זהו המעשה היוצר המכריע בייצורו של הסרט. בימינו אנו קשה להיות תקיף כל־כך בדיעה זו. יוצרי־הסרטים של ימינו העלו יסודות אחרים של ייצור הסרט — ובמיוחד את המישחק ואת כתיבת־השיח — לרמה של חשיבות, שאינה מתיישבת עוד עם הכרזתו של פודובקין. המסורת של העימות (Juxtaposition) האכספרסיבי, שהינו אופייני למיטב הסרטים האילמים, הוזנחה במידה מרובה מאז בואו של הקול. אכן נראה, כי בגלל הזנחה זו נגרמה אבידה גדולה לאמנות הסרט.**

ואולם, בתולדות הראינוע אנו מוצאים הוכחות למכביר לאמונתו של פודובקין. צמיחת כוח־ההבעה של האמצעי הפילמאי, למן קליטת־מראות פשוטה של האחים לומיאר ועד להמשכיות המסובכת והמפוכחת של שלהי שנות ה־20 של המאה — היא תוצאה של התפתחות בטכניקה של העריכה. בשנת 1928 היה פודובקין מסוגל להעלות בסרטיו רעיונות ורגשות מסובכים לאין־שיעור יותר משהיו מסוגלים שלושים שנה קודם־לכן האחים לומיאר, דווקא משום שהוא למד להשתמש בטכניקות של עריכה, שבהן ניתן לעשות את הדבר הזה.

רשימה זו מכוונת לתאר ולנסח את תולדות העריכה בתקופת הראינוע, אשר למעשה שימשה יסוד גם לעריכה לאחר הוספת הקול. סדר הדברים המובא כאן איננו עוקב בדייקנות אחר ההתפתחות הכרונולוגית, אלא משתדל לעקוב אחר התפתחות פנימית של יסודות העריכה מחיבור קטעי תצלום ללא עיקרון כולשהו לעריכה מסובכת ובעלת משמעות מופשטת.

ראשית ההמשכיות של הסרט

בעשותם את סרטיהם הראשונים, אימצו להם האחים לומיאר (1896) נוהל פשוט: הם בחרו לעצמם נושא, שלדעתם היה בו משום עניין, הציבו את מצלמתם מולו וצילמו ללא הפסק, עד גמר פס־הסרט. כל מאורע רגיל — "התינוק ליד שולחן־הסעודה", "סירה מפליגה מהנמל" — שירת את מטרתם. בכוונתם היה לרשום כבפר־טיכל את המאורעות בתנועתם. הם השתמשו במצלמת־הסרט בתור מכשיר־רישום פרטיכלי, שייתרונו היחיד לעומת המצלמה הרגילה היה בכך, שהוא היה מסוגל לתפוס את התנועה: ואכן, את תמציתו של סרט כגון "סירה מפליגה מהנמל" אפשר היה להביע באותה מידה עצמה בצילום דומם.

אף על פי שרוב סרטיהם של האחים לומיאר היו פרטיכלים של אירועים פשוטים, ללא חזרות מוקדמות, מוצאים אנו כבר באחד הסרטים הראשונים פיקוח הכרתי על החומר המצולם. בסרט "השקיית הגנן" רשמו האחים לומיאר זו הפעם הראשונה סצינה קומית ערוכה מראש, שבה שלטו שליטה הכרתית על החומר שלהם: נער קטן דורך על הצינור, בו משקה הגנן את פרחיו; הגנן תמיה ותוהה על שום מה פסק זרם המים, ומביט לתוך פי הצינור; הנער מרים את רגלו מהצינור והגנן נרטב כל־כולו. העלילה עצמה, וכן העובדה שהיא התנועעה — נועדו לרתק את שימת־ליבו של הצופה.

את סרטיו של ז'ורז' מליאס זוכרים כיום בעיקר על שום כוח־אמצאתם בשטח התחבולות (Trick-work) ועל שום קסמם הפרימיטיבי. ואולם, בעת ייצורם סימנו סרטים אלה שלב חשוב של התקדמות לעומת הגישה הקודמת, מאחר שהם הרחיבו את היקף מסירת הסיפור מעבר לתחומו של תצלום (Shot) אחד־יחיד. "ליכלוכית" (1899), סרטו הגדול השני של מליאס, אורכו היה 410 רגל (בעוד שאורכם של סרטי לומיאר היה 50 רגל בקירוב); והוא סיפר את הסיפור שלו ב־20 תמונות (Tableaux) מתנועעות: 1) ליכלוכית במטבח; 2) בת־היער, העכברים והמשרתים; 3) העכבר פושט צורה ולובש צורה וכו' — עד תמונה 20: ניצחונה של ליכלוכית. כל תמונה היתה דומה באופייה ל"השקיית הגנן" של הלומיארים, כי גם כאן וגם שם ביימו מראש מעשה פשוט ואחרי־כן העלו אותו על פס בלתי־נפסק אחד של סרט. ואולם, בעוד שהלומיארים הצטמצמו בהעלאת אירועים קצרים, בעלי תקרית אחת, ניסה כאן מליאס להעלות סיפור בעל אפיזודות אחדות. ההמשכיות של „ליכלוכית" יצרה את הקשר בין התצלומים השונים. עשרים התמונות — שהוצגו כמעין סידרה של תמונות־פנס־קסם לליווי הרצאה — היקנו לעצמן איזו אחידות אלמנטארית, הודות לכך שהן נסבו סביב דמות מרכזית: אם ראו אותן יחד, נתקבל סיפור בעל סביכות יותר גדולה משאפשר היה להעלות בתצלום אחד ויחיד.

מיגבלותיה של „ליכלוכית", וכן של רוב שאר הסרטים של מליאס, שנוצרו לאחר־מכן, הן מיגבלות ההצגה התיאטרונית: כל תקרית — בדומה לכל מערכה במחזה — מתרחשת על אותו רקע עצמו, והיא אחידה מבחינת הזמן והמקום; לעולם אין סצינה מתחילה במקום אחד ומסתיימת במקום שני; המצלמה, הניצבת תמיד בריחוק מהשחקנים, עומדת דום כל העת ונמצאת כל העת מחוץ לשטח־

העלילה — ממש כמו הצופה, היושב באולם התיאטרון. יתר־על־כן, המשכיותה של "ליכלוכית" היא אך־ורק המשכיות של נושא: אין המשכיות של עלילה מתצלום לתצלום ויחס־הזמנים בין התצלומים הבאים בזה אחר זה הוא בלתי־מוגדר.

בעוד שמליאס המשיך במשך שנים רבות לייצר סרטים יותר ויותר שכלתניים וסבוכים, על־פי הדוגמה התיאטרונית של "ליכלוכית", החלו כמה מבני־זמנו לעבוד בכיוונים אחרים לגמרי. האמריקני אדווין ס. פורטר, אחד הצלמים הראשונים של אדיסון, ייצר בשנת 1902 את "חייו של מכבה־אש אמריקני". עצם גישתו אל המשימה של עשיית סרט עומדת בניגוד חריף אל הנוהג שהיה מקובל עד העת ההיא:

"פורטר התעמק באוסף סרטיו הישנים של אדיסון (כותב לואיס ג'ייקובס בספרו "עליית הסרט האמריקני"), תוך חיפוש אחר סצינות מתאימות, שסביבן אפשר לבנות סיפור. הוא מצא כמויות של תמונות, על פעולותיהם של מכבי־האש. מאחר שמכבי־האש נהנים מאהדה כה גדולה של הקהל, הודות למרצם ולפעילותם, בחר לו פורטר את הנושא הזה. אולם עדיין זקוק היה לאיזה רעיון מרכזי או אירוע מרכזי שעל־פיו יארגן את הסצינות של מכבי־האש בפעולה... על־כן חיבר לו פורטר סכימה, שהיתה שונה מכל מה שהיה ידוע אז ומדהימה באותה מידה עצמה: אם וילדה נתפסו בבניין בוער וניצלו ברגע האחרון על־ידי מכבי־האש!"

החלטתו של פורטר לבנות סיפור פילמאי מחומר שצולם כבר קודם־לכן, היתה ללא תקדים. פירושה היה, כי משמעותו של תצלום איננה מן־ההכרח מסוגרת ועצמאית, אלא אפשר לשנותה על־ידי חיבורה עם תצלומים אחרים. די בתיאור הפרשיה האחרונה של "חייו של מכבה־אש אמריקני" על־מנת ליצור לנו מושג על שיטת־הבניין המהפכנית של הסרט. להלן תיאור הסרט:

"בסצינה נפלאה זאת אנו מראים את כל גדוד מכבי־האש, אשר מגיע אל מקום האש". "בניין בוער בפועל־ממש נמצא במרכז החלק הקדמי. בחלק הקדמי הימני רואים את מכבי־האש, אשר מגיעים במהירות גדולה. בהגיע המכשירים השונים, מעמידים את המכונות במקומותיהן, משלשלים מהרה את הצינורות מבסיסיהן, מתאימים את הסולמות אל החלונות וזרמי־מים נשפכים על הבניין הבוער. ברגע מכריע זה בא השיא הגדול של הסידרה".

"התמונה מתמזגת עם תמונת חדר־מיטות, בפנים הבניין, ובו אשה וילד, אפופים בלהבות ובעשן מחניק. האשה מתרוצצת בחדר אנה ואנה, תוך שאיפה להימלט; בייאושה היא פותחת את החלון ופונה בקריאה אל ההמון העומד למטה. לבסוף מכריע אותה העשן והיא צונחת על המיטה. ברגע זה מרסק את הדלת גרזן, המוחזק בידיו של גיבור מכבי־האש איש־החיל. הוא עט לתוך החדר, קורע את הווילאות הבוערים מהחלון, מנפץ את כל מיסגרת החלון ומצווה על חבריו להעלות סולם. מייד מופיע הסולם; הוא אוחז בגופה השרוע

של האשה, מעיף אותה על כתפו, כאילו היתה תינוק, וחיש־מהר יורד איתה אל הקרקע".

"התמונה מתמזגת לתמונת חיצוניותו של הבניין הבוער. האם ההמומה, אשר הכרתה שבה אליה, והיא אינה לבושה אלא בבגדי הלילה בלבד, כורעת ברך על האדמה ומפילה תחנוניה לפני מכבה־האש, שיחזיר לה את ילדה. הכבאים מתבקשים להתנדב; ואותו מכבה־אש, אשר הציל את האם, צועד חיש קדימה, מוכן לצאת ולהביא את ילדה. הוא מקבל רשות ונכנס שוב לבניין שנידון לכלייה. ללא היסוס אץ הוא ועולה בסולם, ולאחר ציפיה עוצרת־נשימה, בשעה שהכול מאמינים כי הוא הוכרע כבר על־ידי העשן, מופיע הוא עם הילד בזרועותיו וחוזר בביטחה אל הקרקע. הילד, אשר יורד מן הזרועות ורואה את אמו, אץ אליה ונלפת בזרועותיה, וכך נוצר סיום ריאליסטי ונרגש עד־מאוד לסידרה כולה".

(מתוך "**קאטאלוג אדיסון**" משנת 1903, המצוטט בספר הנ"ל של **לואיס ג'ייקובס**).

המאורעות המהווים את שיא "חייו של מכבה־אש אמריקני" — עוברים לפנינו בשלושה שלבים. בתצלום הראשון מתעוררת בעייה דראמאטית, שאת פיתרונה אין משיגים אלא בסוף התצלום השלישי. העלילה עוברת מתצלום לתצלום ונוצרת אשלייה של התפתחות נמשכת. תחת לפצל את העלילה לשלושה קטעים עצמאיים, אשר מחוברים על־ידי כתובות — כפי שהיה מטפל במצב כזה מליאס — חיבר פורטר בפשטות את התצלומים. כתוצאה מכך חש הצופה, כי הוא עד למאורע מתמשך אחד.

הודות לבניית הסרט בצורה הזאת, ניתן לו לפורטר לתאר תקרית ארוכה, מסובכת מבחינה פיזית, בלי להיעזר בהמשכיות המקוטעת של סרט מסוג סרטי מליאס, שבו מוצגת בכל פעם נקודה אחת בלבד. אולם ההישג, שמתקבל בשיטה החדשה הזו, הוא יותר מהישג של שטף בלבד. בין השאר, ניתנת כך לבמאי חירות בלתי־מוגבלת כמעט בשטח התנועה, מאחר שהוא יכול לפצל את הפעולה ליחידות קטנות, נוחות. בשיאו של "חייו של מכבה־אש אמריקני" שילב פורטר שני סיגנונות של עשיית סרט, שהיו נפרדים עד כה: הוא חיבר תצלום מציאותי עם תצלום מן האולפן, בלי לנתק באופן נראה־לעין את חוט העלילה.

יתרון אחר, יסודי באותה מידה, אשר נבע משיטתו של פורטר — הוא, כי הבמאי מסוגל לעורר בצופה תחושה של זמן. "חייו של מכבה־אש אמריקני" פותח בתצלום של מכבה־אש, אשר ישן בכיסאו, וחולם על אשה וילד שנלכדו בבית בוער (החלום נראה ב"כדור־של־חלום"). התצלום הבא מראה את האזעקה, ואחריו באים ארבעה תצלומים של מכבי־אש, אשר אצים אל מקום האסון. אחרי אלה בא השיא, שעליו כבר עמדנו. פעולה, אשר נמשכת זמן ניכר, נדחסת כאן לתוך תחומו של סרט חד־גלילי, בלי שתיראה הפסקה כולשהי בסיפור: מן הסיפור נבחרו רק החלקים

בעלי־המשמעות, והם חוברו עד־כדי המשכיות מתקבלת־על־הדעת, אשר מתפתחת באופן הגיוני. פורטר הראה, כי התצלום הבודד, אשר רושם קטע בלתי־שלם של פעולה, הוא היחידה שממנה מוכרחים לבנות את הסרט. **על־ידי כך כונן פורטר את העיקרון היסודי של העריכה.**

סרטו החשוב הבא של פורטר, "שוד הרכבת הגדול" (1903)**, מפגין שימוש בטוח יותר באותו עיקרון של עריכה, שגילה אותו זה־עתה. יתר־על־כן, סרט זה מכיל תצלום־מעבר אחד, שהינו שכלתני ומפוכח־ומחושב יותר מכל דבר אחר בסרטו הקודם. והנה דוגמה אחת בתסריטו:**

סצינה 9. נוף נפלא בעמק.

"השודדים יורדים במידרון הגבעה, מעל לזרם צר, עולים על סוסיהם ויוצאים אל השממה".

סצינה 10. משרד־טלגראף־פנים.

"פקיד־הטלגראף מוטל על הרצפה, כשהוא כבול ופיו בלום. הוא נפתל, קם על רגליו, נשען על השולחן ומטלגרף קריאת־עזרה, תוך הפעלת המכשיר בסנטרו — ומתעלף לאחר־מכן מחמת תשישות. נכנסת בתו הקטנה, הנושאת ארוחה על צלחת. היא חותכת את החבל, שופכת כוס מים על פניו ומשיבה את רוחו. הוא נזכר במאורע המזעזע שעבר עליו ואץ החוצה, להפעיל את האזעקה".

סצינה 11. פנימו של אולם־ריקודים אופייני במערב.

"מראים מספר אנשים ונשים בריקוד ערני של "קוואדריל". החברה מגלה חיש־מהר בחור מבוייש; דוחפים אותו למרכז האולם ומכריחים אותו לנדנד את גופו בריקוד; הגברים העומדים סביב משתעשעים ביריית יריות בסמוך אל רגליו. לפתע נפתחת הדלת ונכנס פקיד־הטלגראף, כמעט נשמתו בו. הריקוד נפסק תוך מבוכה. הגברים נוטלים את רוביהם ויוצאים מהאולם בחיפזון".

התכונה העיקרית בקטע הקצר הזה היא חופש התנועה. המעבר מסצינה 9 ל־10 מעביר אותנו ממערך אחד של דמויות אל מערך אחר — מן התצלום של שודדים נמלטים אל המשרד, שבו הפקיד (שהשודדים כפתוהו בסצינה הקודמת) מוטל אין־אונים על הרצפה. אין קשר פיזי ישיר בין התצלומים: 10 אינו ממשיך את הפעולה שהוחל בה ב־9. שני האירועים, אשר קורים ב־9 וב־10, מתארעים באופן מקביל והם מחוברים על־ידי המשכיותה של המחשבה.

מעבר זה מציין התקדמות ניכרת לעומת ההמשכיות הפשוטה של העלילה ב"חייו של מכבה־אש אמריקני". **פורטר עצמו הוסיף ופיתח דרך זו של עריכת פעולה באופן מקביל, בסרטיו המאוחרים יותר. אולם רק עם בואו של גריפית ניתן לתחבולה הזאת מלוא השימוש והתוקף.**

גריפית: דגש דראמאטי

על־ידי הרחבת השיטה הפשוטה של המשכיות בעלילה הראה פורטר כיצד אפשר להגיש לצופה סיפור בעל־התפתחות במונחי האמצעים הפילמאיים. אולם שליטתו על העלאת הדברים היתה מוגבלת. מאורעות הסרט הועלו ללא בחירה, מאחר שכל מאורע בויים במרחק קבוע מן המצלמה: לפי שעה לא היה בנמצא אמצעי, שבו יכול היה הבמאי לגוון את עוצמת הדגש הסיפורי. אם ביקשו לגוון את עוצמת הביטוי הדראמאטי, היה הכרח להשיג את הדבר רק על־ידי תנועות־ידיו של השחקן.

ועתה נתבונן בקטע של סרט שנוצר כ־12 שנים אחרי "שוד הרכבת הגדול", **בסרטו של** ד. ו. גריפית — "הולדת אומה". **השוואת השיטות הנקוטות בשני הסרטים האלה מראה כיצד פיתח גריפית את ההמשכיות העלילתית הפשוטה של פורטר והפך אותה למכשיר ליצירת מתח דראמאטי ולפיקוח עליה.**

"הולדת אומה"

קטע מגליל 6: רציחת לינקולן

כתובת: "ואז, כאשר חלפו הימים האיומים וימי־נועם של שלום היו קרובים... בא הלילה הגורלי של ה־14 באפריל שנת 1865".

כאן באה סצינה קצרה, שבה בא בנימין קאמרון (הנרי ב. ואלטהול) לקחת את אלזי סטונמאן (ליליאן גיש) מבית סטונמאן. הם יוצאים יחד לתיאטרון. הם נוכחים בהצגת־חג מיוחדת, שבה עתיד להיות נוכח הנשיא לינקולן. ההצגה החלה כבר.

כתובת: השעה — 8.30 — הנשיא מגיע.

1) **תצלום מלא (תצלום שבו נראה הגוף או העצם כולו):** פמלייתו של לינקולן, בשעה שהם עולים, אחד אחד, לסוף המדרגות בתוך התיאטרון ופונים אל תאו של הנשיא. שומר־ראשו של לינקולן עולה ראשון. לינקולן עצמו אחרון.
2) תא הנשיא, נראה מתוך פנים התיאטרון. אנשי פמלייתו נכנסים לתוכו.
3) **תצלום מלא:** הנשיא לינקולן, לפני הכניסה לתאו, נותן את כובעו בידי השמש.
4) תא הנשיא, **כמו ב־2.** לינקולן מופיע בתא.
5) **תצלום בינוני (בו נראית כמחצית גופו של אדם):** אלזי סטונמאן ובן קאמרון יושבים באולם. הם מביטים למעלה, אל תאו של לינקולן, אחרי־כן מתחילים למחוא כף וקמים ממושביהם.
6) **תצלום מסוף האולם בכיוון הבמה:** תא הנשיא הוא מימין. הקהל, שגבו אל המצלמה, עומד לפנים, מוחא כף ומריע לכבוד הנשיא.
7) תא הנשיא, **כמו ב־4.** לינקולן ומרת לינקולן מחווים קידה לקהל.
8) כמו **ב־6.**

9) תא הנשיא, **כמו ב־7.** הנשיא מחווה קידה, אחרי־כן מתיישב.
כותרת: "שומר־ראשו האישי של מר לינקולן תופס את עמדתו בכניסה לתא".
10) **תצלום מלא:** שומר־הראש נכנס לפרוזדור שליד התא ומתיישב. הוא מתחיל לשפשף את ברכיו בקוצר־רוח.
11) **תצלום מסוף האולם בכיוון הבמה:** ההצגה מתנהלת על הבמה.
12) תא הנשיא, **כמו ב־9.** לינקולן נוטל בידו את יד אשתו. הוא מסתכל בהצגה בקורת־רוח.
13) כמו **ב־11.** הקהל חדל למחוא כף.
14) **מראה יותר קרוב** של הבמה. השחקנים ממשיכים בהצגתם.
כתובת: "כדי לראות את ההצגה, עוזב שומר־הראש את משמרתו".
15) **תצלום מלא:** שומר־הראש, **כמו ב־10.** הוא חסר־סבלנות באופן נראה־לעין.
16) **מראה מקרוב** של הבמה, **כמו ב־14.**
17) **תצלום מלא:** שומר־הראש, **כמו ב־15.** הוא קם ודוחף את כסאו אל מאחורי דלת צדדית.
18) **כמו ב־6. תצלום** בכיוון התא ליד תא־הנשיא, בשעה ששומר־הראש נכנס שמה ומתיישב.
19) **בתוך אשנב עגול (מסיכה) אנו רואים מראה יותר קרוב של 18.** שומר־הראש מתיישב בתא.
כתובת: השעה — 10.30 — מערכה 3, תמונה 2.
20) **מראה כללי** של התיאטרון מסוף האולם; **אשנב אלכסוני** משאיר בשדה הראייה רק את תאו של לינקולן.
21) **תצלום בינוני:** אֶלזי ובן. אלזי מצביעה על דבר־מה, בכיוונו של לינקולן.
כתובת: ג'ון וילקס בוּת.
22) ראשו וכתפיו של ג'ון וילקס בוּת נראים **בתוך אשנב עגול.**
23) **כמו ב־21.** אלזי מתבוננת שוב ברוב נחת בהצגה.
24) בוּת, **כמו ב־22.**
25) **מראה מקרוב** של תא־הנשיא.
26) בוּת, **כמו ב־22.**
27) **מראה מקרוב** של הבמה, **כמו ב־14.**
28) **מראה מקרוב** של התא, **כמו ב־25.** לינקולן מחייך בסיפוק למראה ההצגה. הוא מניע בכתפיו, כאילו היה חש קור ומתחיל ללבוש את מעילו.
29) בוּת **כמו ב־22.** הוא מרים את ראשו, תוך כדי קימה מכסאו.
30) **המשך של 28.** לינקולן גומר ללבוש את מעילו.
31) התיאטרון נראה מסוף האולם, **כמו ב־20. האשנב הולך ונפתח** עד שהוא מגלה את התיאטרון כולו.

32) **תצלום מקרוב:** שומר־הראש נהנה מן ההצגה, **כמו ב־19, בתוך אשנב עגול.**

33) **תצלום מלא:** בוּת יוצא מהדלת שבסוף הפרוזדור, ליד הכניסה לתאו של לינקולן. הוא מציץ בחור־המנעול לתוך תאו של לינקולן. הוא שולף אקדח ומתאזר עוז לקראת מעשהו.

34) **תצלום מקרוב:** האקדח.

35) **המשך מ־33.** בוּת ניגש לדלת, מתקשה מעט בפתיחתה, אחרי־כן נכנס לתאו של לינקולן.

36) **מראה מקרוב** של תאו של לינקולן, **כמו ב־25.** בוּת מופיע מאחורי לינקולן.

37) הבמה, **כמו ב־14.** השחקנים משחקים.

38) **כמו ב־36.** בוּת יורה בגבו של לינקולן. לינקולן מתמוטט. בוּת עובר את מעקה התא ומזנק אל הבמה.

39) **תצלום מרחוק:** בוּת עומד על הבמה. הוא מנפנף בזרועותיו וצועק.

כתובת: Sic semper tyrannis

עלילת הקטע הזה היא פשוטה יחסית: הנשיא לינקולן נרצח בתיאטרון, בשעה ששומר־ראשו עזב בקלות־דעת את משמרתו. בימיו של פורטר אפשר היה להעלות את המאורעות בחצי־תריסר תצלומים, והקהל היה מבין את הכול יפה. אולם גריפית אינו חושב על מסירת העלילה בלבד. הוא בנה את הסצינות סביב ארבע קבוצות של דמויות: פמלייתו של לינקולן, הכוללת את שומר־הראש; אלזי סטונמאן ובן קאמרון; בוּת הרוצח; והשחקנים על הבמה. כל אימת שהוא עובר — על־ידי "חיתוך" — מקבוצה אחת למישנה, מתקבל הדבר על הדעת, מכיוון שנקבע מקודם כי כל הדמויות נוכחות במקום. וכך, אף על פי ששוב ושוב נפסקת העלילה הראשית (הנוגעת רק ללינקולן, לשומר־הראש ולבוּת), ומתוארים מאורעות מן הסביבה, אין כאן קיטוע של ההמשכיות: לא מופר כאן עקרון ההמשכיות של פורטר.

ואולם, קיים הבדל ניכר בסיבות אשר מניעות את פורטר ואת גריפית לחלק את העלילה לקטעים קצרים. בשעה שפורטר עובר ממראה אחד למישנהו, הרי זה בדרך־כלל מטעמים פיזיים, מכיוון שאי־אפשר להכליל את המאורעות הדרושים לו בתצלום אחד. בהמשכיותו של גריפית לעיתים רחוקות בלבד עוברת העלילה מתצלום אחד אל מישנהו. הוא משנה את נקודת־הראות לא מטעמים פיזיים, אלא מטעמים דראמאטיים — על־מנת להראות לצופה פרט חדש של הסביבה היותר גדולה, פרט שקיבל חשיבות רגעית בקשר עם הדראמה המתרחשת.

ועל־כן גישתו של גריפית אל העריכה שונה בתכלית מגישתו של פורטר. הקטע מ"הולדת אומה" יוצר את רשמיו על־ידי הלחץ המצטבר באמצעות סידרת פרטים. גריפית חילק את העלילה כולה לכמה יסודות, ואחרי־כן בנה מהם את התמונה מחדש. היתרון לעומת העריכה הקודמת הוא כפול. ראשית, הוא מאפשר

לבמאי ליצור תחושה של עומק בסיפורו: הפרטים השונים מצטרפים ויוצרים תמונה יותר מלאה וחיה של המצב משאפשר ליצור בתצלום אחד, שנעשה מול רקע קבוע. שנית, כאן גדולה יותר יכולתו של הבמאי לכוון את תגובות הצופה, כי הוא יכול לבחור לו את הפרט המיוחד שיתגלה לעיני הצופה ברגע המיוחד. ניתוח קצר של הקטע שלעיל יבהיר את הדבר הזה.

14 התצלומים הראשונים מראים את בואו של לינקולן ואת קבלת פניו בתיאטרון.

אחרי־כן, הכתובת רומזת על הסכנה הצפויה.

חמשת התצלומים הבאים מאפשרים השוואה מעניינת עם המשכיות־העלילה הפשוטה של פורטר, משום שכאן מתוארות תנועותיו הנמשכות של איש אחד בלבד.

15 מראה את שומר־הראש, השרוי בציפייה חסרת־סבלנות.

אחרי־כן, במקום להראות את מעשיו לאחר־מכן, מבהיר תצלום 16 את סיבת קוצר־רוחו של שומר־הראש — הבמה, שאותה הוא מבקש לראות.

17, 18 ו־19 מראים אותו בשעה שהוא קם, עובר בדלת ומתיישב בתא. המשכיות הגיונית לחלוטין של הנושא עוברת בסידרה הזאת. המעבר מ־17 ל־18 הוא ישר: הוא משנה רק את מקום־העלילה, בשעה ששומר־הראש נכנס לתא.

ובניגוד לכך, 18 ו־19 מראים שניהם אותה עלילה — 19 רק מפנה את תשומת־הלב לפרט מאותה תמונה שנראתה קודם בקנה־מידה יותר גדול. ברור, כי המעבר הזה איננו נחוץ כלל מבחינה גופנית־ממשית: הוא קיים רק משום שיש בו רושם דראמאטי.

בכתובת אנו מקבלים רמז הרה־אסון נוסף. 20 ו־21 מראים את קהל באי התיאטרון, שאינם חשים בסכנה.

בתצלומים הבאים (22 עד 30), מוכנסת דמותו האימתנית והדוממת של ג'ון וילקס בות אחרי כל פרט מן התמונה הכללית, גם כדי ליצור מתח וגם כדי להבהיר שאיש אינו מכיר את בות ואיש אינו חושד בו.

לאחר־מכן, אחרי שמזכירים לנו כי שומר־הראש איננו על משמרתו (32), נראה בות בשעה שהוא מתחיל לפעול.

בנקודה הזאת, במקום להראות את הרצח, מפסיק גריפית את העלילה של 36, שצולמה לבטח כתצלום אחד יחד עם 38 — כדי שנציץ הצצה חטופה בבמה (37). שני המעברים האחרונים הם דוגמה תמציתית לשיטת־העריכה החדשה של גריפית. מראה הבמה ב־27 אינו מוסיף דבר לידיעתנו על הנעשה. הבמה מוכנסת מטעמים דראמאטיים צרופים: המתח גובר ומתמשך, בשעה שמדגישים באופן בלתי־ישיר את אי־ידיעתו המוחלטת של לינקולן על קירבתו של בות.

אמרנו, כי עריכתו של גריפית איפשרה להציג את הדראמה באופן יותר מפורט ומשכנע. שתי דוגמאות בקטע הקצר שלעיל מדגימות דבר זה. בתצלום 21 מצביעה אלזי לעבר תאו של לינקולן: לרגע קט נדמה, שהיא גילתה כביכול את הרוצח, אולם חשד זה פג לאחר־מכן. הרגע המייסר של אי־ביטחון מגביר במידה רבה את המתח בסצינה זו.

שוב לפני שלינקולן נורה, רואים אנו אותו בשעה שהוא נע בתנועה מוזרה — כאילו היה חש ברוח־פרצים — דבר שמרמז על נבואת־לב חולפת על מה שעתיד להתחולל. זהו פרט, אשר מנבא באופן קולע את מותו הפתאומי.

תגליתו היסודית של גריפית נובעת, איפוא, מכך, שהוא הבין, כי סידרה פילמאית חייבת להיות בנויה מתצלומים בלתי־מושלמים, אשר סדרם ומיבחרם נקבעים על־פי הצורך הדראמאטי. בעוד שמצלמתו של פורטר היתה מוסרת באופן אובייקטיבי את העלילה ממרחק (זאת אומרת, בתצלום רחוק) — הראה גריפית, כי המצלמה מסוגלת למלא תפקיד חיובי בהעלאת הסיפור. על־ידי פיצול המאורע לקטעים קטנים ועל־ידי העלאת כל קטע מזווית צילומית הולמת ביותר, יכול היה לשנות את הדגש בכל תצלום ותצלום, ועל־ידי כך לכוון את העוצמה הדראמאטית של המאורעות תוך השתלשלותם.

ציינו כבר שימוש של עיקרון זה, בשעה שגריפית עירבב מעברים של ארבעה זרמי־עלילה, בקטע הנ"ל של "הולדת אומה". שימוש אחר של אותו עיקרון אפשר למצוא בתצלומים־מקרוב של גריפית.

כבר בראשית דרכו חש גריפית כמה הוא מוגבל, שעה שהוא מוכרח לביים סצינה שלמה מאותו מרחק קבוע. שעה שרצה להביע את מחשבותיו או רגשותיו של הגיבור, ראה גריפית, שהוא יכול לעשות זאת באופן הטוב ביותר, אם הוא מקרב את המצלמה אל השחקן ותופס את הבעות־פניו בייתר פרוטרוט. ולפיכך, ברגע בו נהפכה תגובתו הרגשית של השחקן לנקודת־מוקד של הסצינה, עבר גריפית בפשטות מן התצלום הרחוק היסודי אל מראֶה־מקרוב; אחרי־כן, בשעה שהסצינה שבה אל עלילה יותר רחבה, עבר אל התצלום הרחוק, היותר מקיף.

תצלום מקרוב (close-up) היה אחד האמצעים העיקריים שלו בהדגשות דראמאטיות מעין אלו. למשל, בסצינת המשפט ב"אי־סובלנות": תצלומים־מקרוב של ידיה של "היקרה", אשר מפרפרת בציפיית־ייסורים, יחד עם תצלומים־מקרוב של פרצופה אחוז־החרדה — אלה מביעים כל מה שאנו צריכים לדעת, בשעה שהיא מצפה לגזר בית־הדין.

הנהגת התצלום הרחוק־עד־מאוד היא דוגמה אחרת לאופן בו השתמש גריפית בתמונות, שאין להן נגיעה ישירה לעלילה ואשר הועלו על־ידו למען הרושם הדראמאטי בלבד. הנופים הפאַנוֹראַמיים הזכורים היטב מתוך "הולדת אומה" מעלים את רושם השואה הלאומית הכללית — רקע שעליו מסופר סיפורם של בני משפחות קאמרון וסטונמאן. הם יוצרים קשר רחב יותר, אשד נדרש על־ידי רצינותו של הסיפור.

חידוש בעל מטרה דומה — הוא שימושו של גריפית בחזרה לעבר ("פלאֶש־בק"). גם כאן ראה גריפית, כי לעיתים קרובות קל יותר להסביר את מניעי פעולתו של אדם כולשהו, בשעה שהצופים רואים מחשבות או זיכרונות שחולפים ברוחו של האיש. ב"אי־סובלנות", למשל, בשעה ש"בת־בלי־ידיד" עומדת להעליל ולסבך את ה"נער" ברצח "מוסקאטיר משכנות־העוני" — מייסר אותה לשעה קלה המצפון,

בעת שהיא נזכרת כי "הנער" גמל לה חסד. מן הסצינה של ההווה עובר גריפית בפשטות אל הסצינה היותר קדומה, ואחרי־כן הוא שוב חוזר אל ההווה. המשכיות הרעיון הדראמאטי היא חזקה למדי על־מנת להעלות סצינה צלולה ומובנת לגמרי.

המהפכה שחלה בטכניקה של הסרט אחרי חידושיו המרובים של גריפית, הורגשה בצורות שונות בדרכי הייצור. בהיותו מצוייד בשיטות העריכה החדשות שלו, לא היה עוד גריפית נאלץ לביים את הסצינות שלו במלואן. בעוד שפורטר היה מביים סצינה מסובכת של רדיפה ומצלם אותה כפי שהיתה נראית בעיני צופה שנמצא במקום — צילם גריפית את הרודף ואת הנרדף בתצלומים נפרדים. רק בשעה שערכו את הסצינות, הועלתה התמונה המבוקשת של הרדיפה. סצינות, שקודם־לכן אי־אפשר היה להעלותן אלא בקשיים עצומים, כעת אפשר היה ללקט אותן מתוך תצלומים שבויימו בקלות: חזיונות־קרב ענקיים, תאונות קטלניות, רדיפות מסמרות־שיער — את כל אלה אפשר היה להראות לצופה על־ידי עריכה מתאימה. שחיטת אנשי בבל ב"אי־סובלנות" מוצגת ברוב שיכנוע על־ידי הרכבה חדשה של תצלומים בעלי אורך נוח. המשכיות בת תצלום אחד — שבה נראה פרסי בשעה שהוא משלח חץ — ולאחריו תצלום שני, של הבבלי אשר נפגע ונופל ארצה — יוצרת תמונה משכנעת בהחלט של סצינה, שקשה מאוד היה לערוך אותה בתצלום אחד.

שיטותיו של גריפית, אשר הקלו על בימוי חזיונות אדירים, היקשו במידה רבה על תפקידו של השחקן בסרט. משחק בתצלום־מקרוב מחייב שליטה גדולה יותר ודקות מובהקת יותר של הבעה, משהיה דרוש עד כה. בעוד שבימיו של פורטר צריך היה להפריז במשחק כדי ליצור רושם כולשהו בכלל, הטילה קירבתה של המצלמה על השחקן את מישמעת ההתאפקות.

ואולם, בעוד שתפקידו של השחקן נעשה יותר קשה, עברה האחריות העיקרית ליצירת הרושם מידיו — לידי הבמאי. המתיחות, המוליכה אל רציחת לינקולן (המושגת על־ידי תחבולות כגון המעבר אל תצלום 37) — אינה נוצרת בעיקרה על־ידי השחקנים, אלא על־ידי אופן סידורם של המאורעות. הבמאי קובע את הסדר ואת האופן בו רואה הצופה את התצלומים בזה אחר זה, ועל־כן יכול הוא להבליט או לטשטש כל סצינה, בהתאם לרצונו. אם הוא עובר לתצלום־מקרוב, עצם הופעתה של התמונה המוגדלת מרמזת לצופה, כי הגיע רגע של עוצמה דראמאטית רבה יותר. רושם משחקו של שחקן בתצלום כולשהו מותנה, איפוא, על־ידי האופן בו מחליט הבמאי למקם את המצלמה ועל־ידי קשר־העניינים בו הוא מחליט לשלב את התצלום.

גם השליטה על משך־הזמן עוברת בסרטיו של גריפית מידי השחקן לידיו של הבמאי. בשעה שגריפית קוצב את הסצינות לחלקים קטנים, ניצבת בעייה חדשה לפני העורך: כמה זמן צריך להשאיר כל תצלום על הבד? אנו רואים בסרטי גריפית, כי עיתוי התצלומים עשוי למלא תפקיד נכבד בקביעת משקלה של הסצינה. קצב חיתוכי־המעבר הולך וגובר, ככל שמתקרבים אל השיא: כך נוצר רושם של מתיחות גוברת־והולכת. סידרות־הרדיפה המפורסמות של גריפית — הטכניקה של

מעברים מצטלבים (cross-cuttings) בשלב הסופי של תמונה עשירת־עלילה נקראה במשך זמן רב בתעשיית־הקולנוע "הצלת הרגע האחרון של גריפית" — נעשו רבות־רושם כל־כך הודות לקצב בו נערכו. קצב המעברים הוגבר תמיד, ככל שהתקרבו אל השיא; והדבר יצר רושם, כי ההתרגשות רבה וגוברת.
לצערנו, קשה לנתח אֶפקטים ריתמיים כאלה בלי להסתכל בסרט עצמו. נסתפק כאן בכך שנציין, כי גריפית ידע את חשיבותו של הגורם הזה.

הופעתו של פודובקין

גאוניותו של ד. ו. גריפית היתה בעיקרה גאוניות של בעל־סיפור. הישגו הגדול בולט בכך, שהוא גילה והפעיל שיטות־עריכה, אשר איפשרו לו להעשיר ולחזק את העוצמה הסיפורית של מאַדיום הראינוע. הבמאי הרוסי סרגיי אייזנשטיין מתאר במסתו "דיקנס, גריפית והסרט כיום" את האופן בו היה גריפית מתרגם את התחבולות והמוסכמות של הסופר (בעיקר של דיקנס) ומעתיק אותם ליסודות פילמאיים שווי־ערך. אייזנשטיין מציין, כי תחבולות כגון חיתוך צולב, צילום מקרוב, תחזיר ואפילו עימעום, לכולם יש יסודות מקבילים בספרות; וכי כל מה שגריפית היה צריך לעשות, היה — למצוא אותם. לאחר שאייזנשטיין מנתח את מקור שיטותיו של גריפית, ממשיך הוא ומסביר את השפעתן על הבמאים הרוסיים הצעירים. הם הושפעו השפעה עמוקה מעבודתו החלוצית של גריפית, אבל עם זאת חשו, כי הוא לוקה בחסר מבחינה חשובה אחת.

"מול ההקבלה של צילומים־מקרוב שמתחלפים בזה אחר זה, הנהוגה באמריקה, ז"א אצל גריפית, מציעים אנו, הבמאים הרוסיים הצעירים, את הקוֹנטראַסט של האחדתם בעירבוב; כלומר, את ההשאלה של המונטאז'" — כותב אייזנשטיין.

"בתורת־הספרות מגדירים את ה"השאלה" כך: צורת־דיבור, שבה משתמשים במלה או במשפט במשמעות שונה מן המקובל אצלה; למשל, מוח חריף (באופן רגיל — פילפל חריף)".

"הקולנוע של גריפית אינו מכיר את הסוג הזה של בניין על־ידי מונטאַז'. הצילומים־מקרוב שלו יוצרים אווירה, מציינים את קווי־האופי של הדמויות, משתלבים בדיאַלוגים של הגיבורים הראשיים, וצילומים־מקרוב של הרודף והנרדף מחישים את קצב הרדיפה. אולם גריפית נשאר כל העת על רמה של תיאור ואובייקטיביות ולעולם אינו מנסה ליצור משקל ודימוי על־ידי עימות התצלומים".

במלים אחרות, גריפית הסתפק בכך, שסיפר את סיפורו על־ידי אותו סוג של עריכה שאנו מוצאים ב"הולדת אומה"; ואילו הבמאים הרוסיים הצעירים סברו, כי יש ביכולתם להרחיב את פיקוחו של הבמאי על החומר עד לשלב נוסף. הם ביקשו — באמצעות שיטות־עריכה חדשות — לא רק לספר סיפורים, אלא גם לפרש אותם ולהסיק מהם מסקנות אינטלקטואַליות.

גריפית ניסה לעשות את הדבר הזה ב"אי־סובלנות". הוא סיפר ארבעה סיפורים, שכל אחד מהם הוא אילוסטראַציה לנושא הראשי שלו, והציג את ארבעתם באורח מקביל — ועל־ידי כך ביקש להביע את הרעיון המרכזי. אייזנשטיין מודה,

כי גריפית מספר יפה את ארבעת הסיפורים של "אי־סובלנות"; אולם הוא טוען, כי גריפית לא הצליח להעלות את הרעיון המרכזי שלו: ההכללה, שאותה ביקש לעשות, לא הצליחה להגיע עד לקהל, מפני שהיא לא הובעה בשום מקום במישרין. כישלון זה — סבור אייזנשטיין — נובע מכך, שגריפית לא הבין כהלכה את מהות העריכה.

"מכאן (מאי־ההבנה הזאת)" נובע — כותב אייזנשטיין — "השימוש הבלתי־מוצלח שלו בתצלום־החוזר: ליליאן גיש המנענעת עריסה. גריפית ביקש לתרגם את שורותיו של וולט ויטמן: "...מתנדנדת לעד העריסה / הוי, המאחד עולמות — הזה עם הבא" — אבל הוא עשה זאת לא במיבנה, אף לא בחזרה האַרמוֹנית של הבעת־מוֹנטאַז', אלא על־ידי תמונה מבודדת. והתוצאה היתה, שהעריסה לא יכלה בשום פנים לעבור להפשטה וליהפך לדימוי של התקופות הנולדות מחדש לעד; היא נשארה, פשוט, עריסה מן החיים הממשיים, המעוררת ליגלוג, הפתעה או מורת־רוח אצל הצופה".

אייזנשטיין סיכם באומרו, כי אם רוצים להעלות במאַדיום הראינוע רעיונות כלליים, כגון אלה שגריפית ביקש להביעם ב"אי־סובלנות" — הכרח הוא לפתח שיטות חדשות לחלוטין של עריכה פילמאית: שיטות של מוֹנטאַז'. ודבר זה, לפי דעתו, הוא מתפקידם של הבמאים הרוסיים הצעירים.

כדי להבין את התרומה היחידה־במינה שתרמו ראשוני יוצרי־הסרטים הרוסיים לקולנוע, מן הצורך לדעת מעט על מצב תעשיית־הסרטים הסובייטית בתקופת הסרט האילם. אייזנשטיין מתאר לנו איך רצו הוא וחבריו להתחיל בעבודת הסרטה ומצאו לפניהם תעשיה שחסרה כמעט לחלוטין מסורת לאומית. אותם סרטים שיוצרו ברוסיה לפני המהפכה, היו בעיקר סרטונים מסחריים חסרי־ערך שאופיים המלאכותי היה זר לרוחם של הבמאים המהפכניים, אשר ראו עצמם יותר כתועמלנים ומורי־הלכה מאשר כבדרנים מקצועיים. כיוון שכך, עמד לפניהם תפקיד כפול: להשתמש בסרט בתור אמצעי בשביל להורות להמונים את ההיסטוריה ואת תורת התנועה הפוליטית שלהם: ושנית, לגדל דור צעיר של עושי־סרטים, שיגשים וישלים את המשימה הזאת.

הנסיבות יצרו שתי תוצאות ראויות לציון. ראשית, הבמאים הצעירים התחילו לחפש דרכים, שבהן אפשר להביע רעיונות בראינוע, כדי שיוכלו להביע את רעיונות אמונתם הפוליטית. שנית, הם ניגשו לפיתוחה של תיאוריה פילמאית, דבר שגריפית — אשר היה עובד טרוד ונוהג על־פי חוש בעיקר — לא ניסה לעשותו מעולם.

כתביהם התיאורטיים של הבמאים הרוסיים מתחלקים (לפני הירידה בתקופה הסטאליניסטית) לשתי אסכולות נפרדות. מצד אחד אנו מוצאים את השקפותיהם של פודובקין וקולישוב, שנוסחו באופן ממצה ביותר בספרו של פודובקין, „טכניקה פילמאית"; ומצד שני נמצאים כתביו הפחות מסודרים ופחות שיטתיים של אייזנשטיין. תרומתו של פודובקין לתיאוריה של הסרט היא במידה מרובה עיבוד וניסוח שכלי של יצירת גריפית. בעוד שגריפית הסתפק בכך שפתר את בעיותיו

כל־אימת שצצו לפניו, ניסח פודובקין תורת עריכה, שאפשר להשתמש בה ולראות אותה כשיטת־הדרכה כללית. הוא התחיל בעיקרים ראשונים.

"אם אנו מתבוננים בעבודתו של במאי־הסרטים" — כותב פודובקין — "נוכחים אנו לדעת, כי החומר הגולמי הפעיל אינו אלא פיסות של צלולואיד, שעליהן צולמו — מזוויות שונות — התנועות השונות של הפעולה. רק מן הפיסות האלו נוצרים על הבד אותם מראות, אשר מהווים את הייצוג הפילמאי של הפעולה שצולמה. ולפיכך, החומר שבידי במאי־הסרטים איננו מורכב מתהליכים ממשיים, אשר מתארעים במרחב ממשי ובמקום ממשי, אלא מאותן פיסות של צלולואיד, שעליהן נרשמו התהליכים האלה. הצלולואיד נתון כולו לרצונו של הבמאי, אשר עורך אותו. הוא יכול — כמו בקומפוזיציה של הצורה הפילמאית של כל מראה שהוא — למחוק את כל נקודות־ההשהייה ועל־ידי כך לרכז את הפעולה מבחינת הזמן, במידה הדרושה לו".

אחר שניסח צורה זו, אשר אותה הוא קורא „עריכה קונסטרוקטיבית", מדגים פודובקין איך אפשר להגשים את הדבר — ואיך הוגשם הדבר הלכה־למעשה על־ידי גריפית — במרוצת הסיפור הפילמאי.

"כדי להראות על־גבי הבד את נפילתו של אדם מחלון בגובה של חמש קומות" — כותב פודובקין — "אפשר לערוך תצלומים בצורה הבאה:

תחילה מצלמים את האדם, כשהוא נופל מהחלון לתוך רשת — כך, שהרשת איננה נראית על הבד; אחרי־כן מצלמים את האדם, כשהוא נופל מגובה קטן לקרקע; אחרי שמחברים אותם, יוצרים שני תצלומים אלה בשעת ההקרנה את הרושם הרצוי. הנפילה האיומה אינה מתרחשת מעולם במציאות ממש — היא מתרחשת רק על־גבי הבד; והיא תוצאה של שתי פיסות צלולואיד שחוברו יחד. מן המקרה של נפילה ממשית, אמיתית, של אדם מגובה מחריד — נבחרו שתי נקודות בלבד: ראשית הנפילה וסופה. הקטע האמצעי, המעבר באוויר — נמחק. לא מן־הנכון לקרוא לכך תחבולה. זוהי שיטה של תיאור פילמאי, אשר מקבילה בדייקנות למחיקת חמש השנים אשר מפרידות על הבימה בין המערכה הראשונה לשניה".

עד כאן כתיבתו של פודובקין אינה אלא הסבר תיאורטי לדברים שגריפית כבר עשאם בפועל־ממש. אולם מכאן ואילך מתחילה תורתו של פודובקין לסטות מעבודתו של גריפית. בעוד שגריפית היה מביים סצינות בתצלום־מרחוק ומכניס תצלומים־מקרוב של פרטים כדי להגביר את הדראמה, סבר פודובקין, כי אפשר להגיע להמשכיות רבת־רושם יותר, אם בונים סידרה רק מאותם פרטים בעלי־משמעות. כפי שמסתבר מדוגמאותיו של פודובקין, שינוי זה בהשקפה הוא יותר מהסבר שונה של שיטה מסויימת אחת; שיטה זו קובעת את גישתו של הבמאי אל נושאו למן הרגע בו נולד רעיון התסריט. למשל:

סצינה 1. עגלת־איכרים, שוקעת בבוץ, נגררת אט־אט בדרך כפרית. בעצב ובאי־רצון מאיץ העגלון, שראשו עטוי ברדס, בסוסו העייף. דמות משתופפת בפינת העגלה, מנסה להתעטף במעיל־חיילים

ישן, כדי להתגונן מפני הרוח החודרת. עובר־אורח, העובר ליד העגלה, נעצר תחתיו, מסתכל בסקרנות. העגלון פונה אליו.

כתובת: האם רחוק עוד לנאַחאַבין?

הולך־הרגל משיב, מצביע בידו. העגלה זזה קדימה, בעוד שעובר־האורח עוקב במבטו אחריה, ולאחר־מכן ממשיך בדרכו...

"תסריט" — מסביר פודובקין — "כתוב בצורה כזו, שהינו מחולק כבר לסצינות הנפרדות ומכיל את הכתובות — הוא השלב הראשון של העיבוד הפילמאי... שימו לב, כי מצויה כאן שורה שלמה של פרטים אופייניים לסצינה הנתונה; פרטים אלה מודגשים על־ידי צורתם הספרותית, כמו, למשל, "שוקעת בבוץ", "בעצב... העגלון", "נוסע, מתעטף במעיל־חיילים", "הרוח החודרת" — שום פרט מכל אלה לא יגיע לצופה, אם הם יועלו כתופעת־לוואי בלבד לצילום הסצינה כולה, כמו שהיא כתובה. לסרט יש שיטות מיוחדות במהותן ויעילות עד מאוד, שבאמצעותן אפשר להניע את הצופה שישים לב לכל פרט ופרט (בוץ, רוח, התנהגותו של העגלון, התנהגותו של הנוסע); הוא מראה אותם בזה אחר זה, ממש כאילו היינו מתארים אותם ביצירה ספרותית בפיסקאות נפרדות, ולא היינו מסתפקים בציון פשוט של "מזג־אוויר גרוע" או "שני אנשים בעגלה". שיטה זו היא באמת "עריכה קונסטרוקטיבית".

פודובקין סבר, שאם רוצים כי סיפורו של סרט יהיה בעל־רושם במשך כל העת, מוכרח כל תצלום ותצלום להעלות נקודה חדשה ומיוחדת. הוא בז לבמאים, אשר מספרים את סיפורם בתצלומים ארוכי־משך של שחקן אשר משחק סצינה מסויימת, ורק מדגישים את המשחק זעיר־פה זעיר־שם על־ידי תקריב הפרטים.

"מוטב להימנע" — סבור פודובקין — "מתצלומים־מקרוב כאלה. אין ולא־כלום ביניהם לבין עריכה יוצרת. מונחים כגון אינטרפולאַציה וחיתוך־מוכנס הם ביטויים חסרי שחר, הם שרידים של אי־הבנה מיושנת לגבי שיטותיו הטכניות של הסרט. הפרטים המשתייכים לסצינה באופן אורגאני... אסור לשרבבם ולערבבם לתוך הסצינה: מהם צריך לבנות את הסצינה".

פודובקין הגיע למסקנות אלו הן על־פי ניסיון ריעו הקשיש ממנו קולישוב והן על־פי ניסיונו שלו כבמאי. ניסיונותיו של קולישוב גילו לפניו, כי תהליך העריכה הוא יותר מאשר שיטה למסירת סיפור שוטף. הוא מצא, כי על־ידי עימות מתאים אפשר לתת לתצלומים משמעות, שלא היתה להם עד כה. פודובקין טען: אם מחברים תצלום של שחקן מחייך עם תצלום־מקרוב של אקדח שמחברים עימו שוב תצלום של השחקן, שהינו הפעם מבוהל, — יתעורר רושם כולל, כי השחקן מתנהג כמוג־לב. ומצד שני, אם יהפכו ויחליפו את סדר תצלומיו של השחקן — יחשוב הקהל, שהוא מתנהג כגיבור. וכך, אף על פי שמשתמשים בשני המקרים באותם תצלומים עצמם, נוצר אֶפקט רגשי שונה — פשוט, על־ידי החלפת סדר התצלומים.

פודובקין וקולישוב התרשמו במידה כזו מן היכולת ליצור אֶפקטים על־ידי עימות של תצלומים, עד כי ניסחו את השיטה בצורת „אני־מאמין" אסתטי:

"על־פי השקפתנו החדשה" — כותב פודובקין — "רעיונותיו של קולישוב הם פשוטים עד־מאוד. הוא לא אמר אלא זאת: ,בכל אמנות צריך להיות בראש־וראשונה איזה חומר; ושנית, שיטה להרכבת החומר הזה, שיטה המותאמת במיוחד לאמנות הזאת'. החומר למוזיקאי — אלה הצלילים, והוא מחבר אותם במיסגרת של זמן. החומר של הצייר — אלה הצבעים, והוא מרכיב אותם במרחב, על־גבי הבד...

קולישוב טוען, כי החומר בעבודה הפילמאית — אלה חתיכות הסרט, וכי שיטת הרכבתן היא חיבורן לפי סדר מסויים, שנתגלה בתהליך היצירה. הוא אומר, שהסרט אינו מתחיל בשעה ששחקן משחק ומצלמים את התצלומים השונים: זוהי רק הכנת החומר. אמנות הראינוע מתחילה ברגע בו מתחיל הבמאי לחבר ולהרכיב את החתיכות השונות של הסרט ועל־ידי חיבורן בקומבינאציות שונות ובסדר שונה — הוא מקבל תוצאות שונות".

אם כי בימינו נדמה, כי זהו משפט מופרז על חשיבות תהליך העריכה, השיג פודובקין תוצאות ראויות־לציון בשעה שהפעיל את תורתו הלכה־למעשה. בשעה שמשווים את סרטיו האילמים עם סרטי גריפית, מוצאים אותם ההבדלים, שנקל לשערם אחרי קריאה בכתביו העיוניים של פודובקין. בעוד שהסיפור בסרטי גריפית מגיע אל הצופה על־ידי התנהגותם ותנועתם של השחקנים, בונה פודובקין את הסצינות שלו מתוך סידרות מחושבות של פרטים ומשיג את האֶפקטים שלו על־ידי עימותן. כתוצאה מכך, הקטעים הסיפוריים שלו הם יותר מרוכזים באֶפקט שלהם, אבל פחות אישיים בפנייתם לצופה.

ההבדל בשיטת העריכה — ומכאן גם באפקט הרגשי — משקף, כמובן, בראש־וראשונה את הכוונות הדראמאטיות השונות של שני הבמאים. בעוד שגריפית עוסק בדרך־כלל בקונפליקטים אנושיים, מתעניין פודובקין בהשתקפויות וב"משמעות העילית" של הסיפור ולאו־דווקא בקונפליקטים עצמם. עלילותיו של פודובקין — מבחינת כמות המקרים — הן תמיד יותר פשוטות מעלילותיו של גריפית, והן מקנות אפשרויות גדולות יותר לצלול לתוך משמעותן ופירושיהן.

ב"קיצה של סנט־פטרבורג" יוצר פודובקין סידרת סצינות על מלחמת 1914—1918, שבה חיילים לוחמים ומתים בבוץ החפירות. כדי להגביר את הרושם, הוא מכניס חיתוך צולב: בתוך סידרה המראה חיילים רצים לקרב נכנסת סידרה, המראה את אילי־הממון של העיר, בשעה שהם רצים ריצת־טירוף אל הבורסה, כדי לגרוף את הכספים בשוק־הניירות הגואה. אנו מרגישים, כי פודובקין ביקש כאן לאו־דווקא ליצור הדגשה פוליטית, אלא לחזק את האֶפקט הרגשי של סצינת החפירות. אכן, הרושם של הסצינות האלו תלוי כמעט לחלוטין בעימות של שתי הפעולות, כי את החיילים בחזית הוא מראה כמעט אך־ורק בתצלום־מרחוק, ואנו איננו יכולים לזהות איש מהם כפרט.

המשכיות אחרת, אופיינית לפודובקין, אנו מוצאים ב"האם", שעה שעומדים לשחרר את הבן מהכלא. פודובקין תיאר את עשיית הקטע הזה כך:

"בסרט ,האם' ביקשתי לעשות רושם על הצופים לא על־ידי מיבצעו הפסי־כולוגי של שחקן, אלא על־ידי סינתזה פלאסטית באמצעות העריכה. הבן יושב

בכלא. לפתע הוא מקבל פתק בחשאי: מודיעים לו, כי למוחרת ישוחרר. בעיית ההבעה כאן, מבחינה פילמאית, היא בשמחתו. לוּ צילמתי את פרצופו, הקורן מרוב שמחה, היה מתקבל דבר שטוח ונעדר־אֶפקט. אני מראה, על כן, את המשחק העצבני של ידיו ותצלום־מקרוב גדול של החלק התחתון של פרצופו, את זוויות החיוך. את התצלומים האלה אני מעלה בחילופים־לסירוגין עם חומר מגוון אחר — תצלומי נחל, שמתמלא בזרימת־אביב שוצפת, משחק קרני־השמש המרצדות על פני המים, ציפורים הטובלות בבריכה שבכפר, ולבסוף ילד צוחק. על־ידי קישור היסודות הללו אנו מעצבים את הבעת השמחה של האסיר שלנו".

ב"אמנות הסרט" מנתח ארנסט לינדגרן באופן מפורט ומאיר־עיניים את הקטע הזה. הוא מציין, בין השאר, כי תיאורו של פודובקין לגבי סידרה זו איננו שלם ואיננו מעלה כל מה שמצוי בה. אולם מבחינתנו, די לנו בתיאורו של הבמאי, כדי להבהיר את הנקודה העיקרית: במקום לנסות לשחק את הסצינה "על פרצופו של שחקן", משתמש הבמאי בסידרת־מוֹנטאַז' מסובכת, כדי להעלות אֶפקט רגשי.

בסרטיו של פודובקין יש שפע של קטעים כאלה, שעה שהקשר בין התצלומים הוא רק רעיון או רגש (אף על פי שפודובקין, כפי שמציין לינדגרן לגבי קטע זה, מנסה להפוך את תמונות הנחל, הציפורים וכו' לחלק טבעי של ההמשכיות, בהקדימו להם כתובת: "ובחוץ — אביב"). מבחינה זו, יש כבר אצל פודובקין רמז לאותו סוג של המשכיות, שבה השתמש אייזנשטיין, שהתרחק עוד יותר מן הסיפור הישר של גריפית.

פלונתר

כַּמָּה זְמַן יֵשׁ קוֹלְנַע בָּאָרֶץ הַזֹּאת
עַל הַקוֹצוֹת.
כַּמָּה שָׁנִים, וְכָל הַכַּפְתּוֹרִים שֶׁאוּלַי נִתְלְשׁוּ,
כְּמוֹ אֲבָנִים שֶׁאוּלַי נִתְלְשׁוּ
עַל הַקוֹצוֹת.

אֲנָשִׁים חֲבוּקִים מְאֹד הֵרִימוּ יָד לַשָּׁמַיִם.
אֲנָשִׁים חֲבוּקִים מְאֹד לָמָּה זֶּה הִתְחַבְּקֶתֶם.
חוּטִים שֶׁל מֶשִׁי פּוֹשְׁעָנִי
יָצְאוּ מִן הַסִּימְטוֹת, יָצְאוּ מִן הַסִּימְטָאוֹת
אֶל הָרְחוֹבוֹת הָרָאשִׁיִּים, לְרָאוֹת
נָשִׁים חוֹתְכוֹת טַבּוּרֵיהֶן, לְרָאוֹת
נָשִׁים וְעוֹר טַמְבּוּרֵיהֶן מִתְגַּלֶּצֶת.

אֲנָשִׁים חֲבוּקִים עָשׂוּ יָד אַחַת בַּשָּׁמַיִם.
אֲנָשִׁים חֲבוּקִים מְאֹד לָמָּה זֶּה הִתְחַבְּקֶתֶם.
נוֹפְלִים הַכְּבָסִים מִן הַחֶבֶל.
אֲנִי בְּאֶמְצַע הַכְּבִישׁ הַשָּׁזוּף
מְכֻסָּה בַּגּוּפִיָּה שֶׁל גְּרִישָׁא.
גְּרִישָׁא, גְּרִישָׁא, מַה יְּהֵא עָלַיִךְ,
כָּל הַנּוֹרָד אֲשֶׁר לְאִשְׁתְּךָ נִשְׁפַּךְ עָלַי.
אֲנִי וְרֵדָה וְאִשְׁתְּךָ כּוֹתֶתֶת.
אִשְׁתְּךָ יְרֵדָה עָלַי מִן הַחֶבֶל
וּגְרִישָׁא?
כָּל הַכְּבָסִים אֲשֶׁר לְגְרִישָׁא יְרֵדוּ עָלַי מִן הַחֶבֶל.

אָכֵן, כַּמָּה שָׁנִים יֵשׁ גְּלַדְיוֹלוֹת בָּאָרֶץ הַזֹּאת.
כַּמָּה שָׁנִים, וְכָל הָאֲנָשִׁים שֶׁהָלְכוּ
בַּתַּהֲלוּכָה וְהַתַּהֲלוּכָה בּוֹכָה בּוֹכָה.
הוֹי, וַי, גְּרִישָׁא.
כַּמָּה שָׁנִים יֵשׁ גְּלַדְיוֹלוֹת בָּאָרֶץ הַזֹּאת
וְכָל הַכַּפְתּוֹרִים שֶׁאוּלַי נִתְלְשׁוּ.
כְּמוֹ חוּטִים שֶׁלְּבַד נִתְקַשְּׁרוּ.
הַכֹּל מִתְבַּדֶּה, מִתְבַּדֶּה,
נִשְׁאַרְנוּ בְּאוֹתוֹ הֶקֵף הַחַוָּה.
רַק אֲנָשִׁים חֲבוּקִים עָשׂוּ יַד אַחַת בַּשָּׁמַיִם.
וּמַה יְהֵא. גְּרִישָׁא, מַה יְהֵא.
מִי יוֹדֵעַ כַּמָּה שָׁנִים אֲנָשִׁים
חֲבוּקִים יִהְיוּ בָּאָרֶץ הַזֹּאת.
וְלֹא נִתַּן הָיָה לִרְאוֹת מִי חָבַק אֶת
מִי, אֲנִי אֶת גְּרִישָׁא
אוֹ גְּרִישָׁא קוֹצוֹת.

דברים

בְּמִקְרֶה הִגַּעְתִּי אֶל הַדְּבָרִים שֶׁהִגִּיעוּ אֵלַי.
הָלַכְנוּ. אֲנִי וְהַדְּבָרִים עַל הַטַּיֶּלֶת.
הִשְׁתַּצַּמְּנוּ.
אָז נִפְגְּשׁוּ הַדְּבָרִים וַאֲנִי.

הָיִינוּ שׁוֹנִים.
אֲבָל הַדְּבָרִים לִמְּדוּ אוֹתִי
שֶׁיֵּשׁ הַרְבֵּה דְּבָרִים כָּל־כָּךְ
שֶׁצָּרִיךְ לִמְצֹא בֶּן־בְּרִית
וְלִכְרֹת. הַרְבֵּה לִכְרֹת אִתּוֹ
וּלְהִכָּרֵת.

הַדְּבָרִים וַאֲנִי חֲבֵרִים טוֹבִים.
זֶה סוֹדִי, זֶה סוֹדִי בְּהֶחְלֵט.

*

חָנַרְתִּי.
פִּתְאֹם חָנַרְתִּי.
כְּמוֹ קִיר.
כְּמוֹ קִיר עָמְדוּ סְבִיבִי. כְּמוֹ נֵד.
חָנַרְתִּ, אָמְרוּ פִּתְאֹם, חָנַרְתְּ כְּמוֹ קִיר. יָרֹק.
מַיִם, הַרְבֵּה מַיִם שָׁפְכִי עַל פָּנַיִךְ.
מַחֲקִי. מַחֲקִי, מַחֲקִי, אִם תִּמְחֲקִי.
אִם תֵּדְעִי לִמְחֹק.
חָנַרְתִּי — מַה בְּכָךְ, תַּבְלִיט שֶׁל עַצְמִי אֶחְרֹט בְּקֶצֶה אַפִּי.
חָבַרְתִּי — עִם הַשִּׁלְגִיּוֹת הָרָעוֹת.

יוסף בן־גל / יקיצה שלא לעניין

התחושה הראשונה ניצתה פתאום, כקוו אור, פולחת את מחשכי התנומה האטומה שהיה משוקע בה, מנתצת את נידבכי השינה הכבדה בזה אחר זה, עד שנתחלף לו השחור המוחלט בהיבהובים מעומעמים של יסורים. אי בזה, ממעמקי האפלה הסמיכה נולדה, צפה, צריבה כהה של כאב והציפה את ישותו הרדומה באי־נוחות, בריגשה גולמנית, מדכאה, שידיו, פרקי ידיו, כפותים. מבלי פקוח עין, עדיין מטומטם־חושים ומחשבה, ניסה, ללא מאמץ יתר, להזיז קימעה את ידיו, למתוח לרווחתו את הפרקים. המדקרות גברו בבת אחת, נאפדות צורה בהירה של ידיעה שידיו, אומנם, כפותות אל חפץ זר, נוקשה ומסוקס. מתוך בעתה נמסו עליו כבלי־השינה כלא היו ותכפוהו תחושות בלתי־רגילות בהחלט, ועד שפער את עיניו הבחין מכבר, שהוא עומד על רגליו, ידיו קשורות מאחורי עמוד־עץ שגופו שעון אליו ותיקתוק השעון המעורר, הניצב ממש ליד אוזנו, על השידה, נאלם דום. האור שהבהיק פתאום, משפקח את עפעפיו, היכה על עיניו כברק והוא עצמן מתוך עווית כשהוא מסב את ראשו הצידה. עתה ידע בטח שאין הוא מצוי במיטתו, שאין הוא בחדר־השינה שלו, שאין הוא כלל־וכלל בביתו. הוא היה ער בתכלית וגדוש בחילה, מין תחושה מרטיטה של חולשה, ריפיון מבחיל שראשיתו מועקה מדכאת בקיבה והוא מתפשט בגלים חיוורים של חוסר־אונים אל הברכיים ומרעידן ברעד מצמית. בפיו עמד טעם רע והוא התאווה ביותר לירוק, אלא שעדיין לא נסתבר לו מה מתרחש ונתיירא שמא יימוג הסיוט והוא יירק הישר על רצפת חדר־השינה. בהחלטה סופית, נחושה, פקח את עיניו ונשא את ראשו בתנועה נימרצת. האור היכה שנית על עיניו, אלא שהפעם נתגבר ועלה בידו, תוך מיצמוצים עצבניים, להשאירן פקוחות. מופתע עד שנתקטעה נשימתו חזה מישטח־אדמה עצום, צחיח, שהשתרע סביבו בקשת־ענקים עד למרחבי האופק. במרחק עשרות־צעדים מעטות נכחו עמדו, קרסו, שכבו כמה וכמה אנשים שחלקם נתייגע בניקוי־וציחצוח רובים. מייד הגיע קולם לאוזניו והוא הבחין שהם משמיעים מהתלות איש לרעהו, מגלגלים צחוק קצר פה ושם ומדי פעם מתאגדים בזמר עממי מוכר. הוא הניח לעפעפיו לשקוע. המראה נעלם, אולם הקולות נשארו. הוא השתדל בייאוש להתרכז היטב,

לשגר גלי־מחשבה עמוק פנימה, אל מרכז עצמו, לצנוח לאפלה רבה, לכפות על עצמו תחושת שינה כבדה, לקלוט בעליל את קול תיקתוק השעון המוכר. לשווא. קולות האנשים נשארו באוזניו, צורמים את מוחו. משהרים את עפעפיו, מיואש, מאוכזב, קפץ המראה ונתייצב, והכול היה נהיר ובהיר. לפתע, משום מה, אפפה אותו בושה צורבת, עד שנתלהטו פניו. לרגע דימה, כי אותם צחוקים מכוונים אליו וכי מצבו המפתיע, העלוב, חסר־ההיגיון, משמש להם נושא לבדיחות־הדעת. באלוהים, אני בפיג'אמה. מלפנים היא קרועה. היפנה את פניו כלפי מטה וסקר את גופו. התנועה החדה העלתה צריבה נוספת של כאב בידיו ומשגילה לרווחתו הרבה, כי אין הוא נתון בפיג'אמה אלא בחליפת־העבודה החומה־בהירה, נשא את ראשו בהקלת־מה וניסה להסתדר איכשהו ליד העמוד על־מנת להרפות את המתיחות בפרקים. מוזר. מוזר ביותר. כיצד זה באה עלי החליפה החומה? החלפתי אותה עוד בצוהריים משחזרתי הביתה. רגע. רגע אחד, לעזאזל. איני זוכר מאומה. הכול מבולבל. איך הגעתי הנה? חטפו אותי. לא, לא מתקבל על הדעת. הייתי מתעורר ללא ספק. לדבורה יש שינה קלה ביותר. גם הילדים היו מתעוררים וצווחים. ובכן, מה אני עושה כאן, קשור? נעשה בזה פשע. זה ברור. מופלא שלא חשתי מאומה. יש לשאול מישהו מן האנשים הללו. זה שעולל לי בדיחה זו ייתן את הדין. רגע. אין הם מתבוננים בי כעת. אינם משגיחים. שמא מוטב להיזכר כסדר. ננסה. ובכן, בשתיים חזרתי כרגיל מן המשרד. בעבודה לא קרה שום מקרה יוצא־דופן. אחרי הצוהריים... ישנתי. בשמונה יצאנו לביקור אצל עליזה. לבשתי את החליפה הבהירה, החולצה הלבנה והעניבה המקושקשת. בכיסים... אל אלוהים, הכסף. חמש מאות לירות להעביר למנחם עבור המכונה. שדדו. אותי. שדדו אותי. מאה אחוז ששדדו אותי. אני חייב להיוודע מייד. לטלפן. להודיע למשטרה. האדם הכפות שניצב מתוח אל העמוד לא הצליח למנוע חיוך חיוור, שמתח את שפתיו בדחילו. לטלפן. ודאי. רק יגיש לי מישהו בשממה זו טלפון. חזר ומיצמץ בעיניים ליאות, בוחן וחוזר־ובוחן את מצבו. אדמה צחיחה, חומה, נוקשה וקרועת־בקיעים הקיפה אותו עד למקום שיכול להסתכל. בכמה וכמה נקודות, במרחק רב מאוד, ראה גושים וכתמים של בניינים, מעין צריפים הנמצאים ברשות הצבא. לא עץ ולא פרדס ולא שדה. לא כבישים ולא גדר־תיל ולא עמודי חשמל. מאומה. אפילו קוצים לא ראה. שום דבר חי. שום דבר נע. אדמה גושית, מצבע החמרה, קרועת בקיעים וערוצים. אבנים עגלגלות בעלות צורה מוזרה, חיוורות־גוון, ואופק בהיר, דמום, שליו, חסר צליל. הוא העביר את משקל גופו מרגל אחת לשנייה וסקר בעניין את האנשים שבקירבתו. היו שם כשלושים במספר. חלקם קורסים, חלקם ניצבים וחלקם שרועים בניחותא. אלה היושבים נתייגעו בציחצוח רובים כשהם מניעים בידיהם אספלניות וסחבות מוכתמות, שטופים בפיטפוט עליז, מתיזים מהתלות לאוויר ומדי פעם נסחפים בצחוק קצר, גברי. הוא מצא שבידי כולם מצוי נשק. לרגע דימה, כי לפניו פלוגת חיילים, אלא שלא היו עליהם שום מדים. בגדים אזרחיים רגילים בתכלית. לכמה מהם היו כובעים על ראשם. האנשים השרועים על האדמה נימנמו, עישנו סיגריות, הזו בהקיץ, ושניים, שלושה, עיינו בעיתונים. הקבוצה הקרובה אליו ביותר היתה

של אלה הניצבים על רגליהם. הללו נתונים היו בעיצומו של ויכוח מלוהט, מנופפים זרועותיהם, טופחים איש על גב רעהו, בוטשים ברגליהם ומזמן לזמן מורים לעבר מסויים באצבעותיהם. אף שהיתה זו הקבוצה הקרובה אליו לא עלה בידו לקלוט משהו סביר, פרט למלל מגומגם, השתעלויות צורמות, צחוקים מידרדרים, ולעיתים ומדי פעם מילות סתמיות וקרעי משפטים תפלים כמו — "עזוב שטויות" או "אל תהיה טיפש" או "דברים ברורים", וכדומה. מבטו נע מעצמו לעבר הכיוון אליו הורו האנשים תכופות אגב התנצחותם, ועיניו גילו בנוף עצם שלא עמד על קיומו קודם־לכן. בזווית חדה לשמאלו, במרחק שלושים פסיעות לערך, ראה — אגב סיבוב מאומץ של צווארו, שבוצע על־אף ידיו הכפותות — שולחן. גדול למדי, עשוי עץ כהה ובנוי כדרך שבנויים שולחנות־כתיבה במשרדים. אל השולחן הסבו שני גברים לבושי־שרד. מדיהם ירוקים־כהים, מגוהצים להפליא, כפתורים ממורטים, חגורות ורצועות־שכם מבהיקות בשמש ומעל כיס־החולצה השמאלי מיני סמלים של מתכת שהתיזו גיצים ורשפי־אור על סביבם. נכחם, על־פני מישטח־הנייר, ירוק, עבה, סופגני, שציפה את פני השולחן, מוטלים היו בפיזור רב מחברות, ניירות קמוטים ועטים מספר. הלאה מזה, ראה מאפרה, או משהו דומה, כמה וכמה קופסות של סיגריות, ובמרכז השולחן חפיסה גדולה של קלפים. הלבושים שרד חפנו קלפים מלוא קומצם, פרושים בידיהם כמניפות, ומתוך שתכפר־ומרטו קלפים מן החפיסה שעל השולחן ומתוך שהטיחו קלפים אל פני השולחן בהינף־זרוע וניע־ראש, כשעיניהם מרצדות בעירנות, ידע, שהללו משחקים משחק כלשהו. היו מרוכזים ועצבניים מאוד, נתונים בינם לבין עצמם, ללא קשב אל הדממה הכפויה סביב, ללא קשב אל יבבת קולות־האדם הצורמים בדממה, ללא קשב אל צחיחות הנוף ויתמותו. הוא החזיר את ראשו, מרפה באנחת הקלה את שרירי צווארו. אלה יודעים מה הולך כאן. אותם חייב אני לשאול. שמא יש בידם אמעי קשר או מה. איני מכיר את המדים. ניכר שזה צבא. אבל איזה? והללו ללא מדים? בתשע ומחצה עזבנו, אם כן, את עליזה ו... כן. חיפשנו בית־מרקחת תורני. פתוח. שעה עד שמצאנו. אפשר לגווע פעמיים לפני שמוצאים אחד פתוח. גלולות. לפני השינה, בשביל הלב. כל ערב לפני השינה, שתיים. וגם בשעת התרגשות. הרופא אמר שמוטב לחסוך גלולות ולא להתרגש. פיקח. חבל שאינו כפות כאן, במקומי. אסור לי להתרגש בשום אופן. לעזאזל. מה זה כאן. עלול לקרות לי עוד משהו. מה פתאום אני קשור? מדוע אין איש ניגש אלי. מה פתאום אני כאן, קשור? חולה. יימח שמם. ובכן, הלכנו לישון. כרגיל. שתי גלולות, כרגיל. כיוון השעון המעורר לשש ומחצה, כרגיל. דבורה נחרה מעט. מצוננת. כרגיל אינה נוחרת. מה איתה עכשיו? היכן היא. היכן הילדים. איפה אני בכלל. אלוהים. מה הולך כאן? הירגע. בחייך. הירגע. הלב כבר דופק כהוגן. אני מזיע. אין כאן טיפת־צל. אי־אפשר אפילו להוציא ממחטה. קשרו אותי. אידיוטים. שמא שדדו אותי. עוד אמות כאן. איך יוצאים מזה? נשא על סביבו מבט מעורפל קימעה, יגע, חסר־אונים. ידע שעצבנות גדולה ויראה גדולה יורדות עליו, ששוב אין בידו להושיע לעצמו במאום, שהדרך שהוא הולך בה כפויה עליו שלא לרצונו וידיו כפותות ואינן לופתות עוד שום הגה. אקרא למי מן העומדים שם. פשוט

אשאל אותם. ודאי יודעים משהו. אולי אינם יודעים שאני קשור. שמא יתירו אותי. ייתכן ויש כאן טלפון באיזה מקום. או תחבורה. לפחות כוס מיים.

— סלח לי, אתה שם, רוצה לגשת?

אף אדם לא שמע אותו. פיו היה צחיח וקולו חרב, ניחר. איש לא שעה אליו. הוא ניבט אל הלבושים שרד. טורפים בקלפים, מלהגים ומקטרים בנחת. הרים את קולו בצעקה חנוקה, שבקעה באוזניו כצווייחתו של אדם זר.

— לכל הרוחות והשדים, לעזאזל איתכם! שמא ייגש הנה מישהו? הי אתם, שם!

עלה בידו לעורר תשומת־לב. אחד האנשים שניצב שעון על רובהו, מטה אוזנו לשיג־ושיח, ניפנה אליו באיטיות וזקף בו עין. אחר־כך טען את רובהו על שכמו, משל היה מקל־רועים, והפסיע אליו בניחותא, מבעיט בדרכו בגושי־עפר ומדלג על ערוצים.

— שמע חביבי, אולי תמהר מעט? אולי כבר תתירו אותי, ותחדלו מן השטות הזו? נמאס לי. אני חולה. אסור לי לעמוד בשמש. בכלל — מי אתם? מי קשר אותי? למה? ממתי אני כאן? שמא תענה כבר!

אותו איש הגיע עדיו ולא הטריח עצמו לענות. ניגש עד־כדי קירבה יתרה ובחן את הכפות בעניין. לאחר־מכן סבב סביב העמוד, בדק ואימץ את החבלים עד שחתכו בבשר האדם הכפות. חזר וניצב נכחו בפנים אדישות.

— אז מה אתה צועק? מה יש. מה כואב לך? בעצמך רצית. כמו כולנו. אז שתוק, וזהו!

— מה רציתי? מה השטויות האלה? מי אתה? מי הביא אותי הנה? מה אתם עושים פה?

— מה עושים פה? חה, חה, אל תיתמם. אתה יודע יפה מה אנו עושים כאן.

— איני יודע ולא כלום. אינני מעוניין לדעת. תפסיק לקשקש ותתיר אותי. מייד!

— אני מצטער. איני מבין לשם מה אני צריך להתיר אותך. קשרנו אותך כשם שאנו קושרים את כולנו. כל אחד בזמנו. אז מה הצעקות?

מה פירוש — קושרים את כולנו כל אחד בזמנו? מה אתה מדבר, מה אתה מתלוצץ איתי כאן? שמע ידידי. גמרנו עם החוכמות! אני חולה־לב. אסור לי לעמוד כאן בשמש. מבין? אוי לכם אם יקרה לי משהו. או שתתיר אותי מייד או תקרא למישהו אחר שיעשה זאת. אחרת אני... אחרת אני... אני... טוב... אני לא צועק. בסדר. איננני צועק. רק אמור לי בבקשה ממך, מי קשר אותי? מדוע אני קשור כאן? אתה מבין... אתמול... ובכן... ובכן אתמול עדיין שכבתי לישון כתמיד בביתי.. אני זוכר שכיוונתי את השעון לשש ומחצה. הבוקר היתה לי עבודה מיוחדת במשרד. ופתאום אני כאן. הקצתי לא במיטתי, כי אם כאן. אתה תופש? איננני מכיר אותך. איני יודע אפילו היכן אני נמצא. אם אתה לא רוצה להתיר אותי... אמור לי, לפחות, כיצד הגעתי הנה? כמה זמן עוד אעמוד כאן קשור כך? אשתי... ילדיי...

— סלח לי, יותר מדי שאלות אתה שואל. בכלל, איני מבין מדוע אתה שואל.

קשרנו אותך כמו את כולנו. כל אחד בבוא זמנו. עוד מעט יוציאו אותך להורג. כל אחד בבוא זמנו. אני הרביעי היום בתור, כמדומני. אז מה אתה צועק? אף פעם לא היו צעקות כאלה. במה אתה שונה מכולנו? אתה באמת מצחיק.

הוא סבב על עקביו וחזר וצעד בכיוון ממנו בא, משתמש ברובהו כבמקל־טיילים, מניפו תנופה ומנפץ בקתו גושי־עפר ואבנים שניתזו ממקומן והתפוגגו בהמיה צורמנית.

באלוהים. נפלתי לחבורת משוגעים. הם מטורפים. באיזו רשות? מי יוציא אותי מזה? הוא קרע את פיו בשאגה היסטרית, צורחנית, שהצליפה על עורפו של האיש ההולך כשוט.

— את זקנתך תוציא להורג. טינופת. חתיכת אפס. עם זקנתך תעשה הלצות כאלה. עדיין לא הכול הפקר. אתם תשלמו ביוקר. מטורפים. יש חוק בעולם הזה. אתם תשלמו ביוקר בעד הלצה עכורה זו. חכו עד שאגיע למקום של יישוב. של תרבות. אני דורש שיתירו אותי מייד. אתה שומע, אידיוט, מייד!

אותו איש, שהיה במחצית הדרך אל חבריו הניצבים בשדה, עצר על עמדו וסבב את ראשו לאחור. פניו היו אוויליים ביותר. פני חמור גמור. משך בכתפיו, חזר והיפנה את עורפו והמשיך להפסיע, מהמהם משהו מתחת לחוטמו.

בשם שמיים. הללו מתכוונים ברצינות של ממש. מה אעשה? מי הכניס אותי לבוץ זה? במה חטאתי. אווילים אלה עלולים באמת לירות בי. יש בידם נשק. מה פתאום. לא עשיתי רע. מה פתאום למות? הרופא אמר שאם לא אתרגש, אגיע לשיבה. מנוולים. וכי מה עשיתי להם? איני מכירם כלל. הם יירו בי. אני מרגיש שיעשו זאת. עדת רוצחים. יצאו מדעתם. יביאו עלי את השחורה בקללות. מוות. ללא עת. ללא סיבה. ללא היגיון. דווקא אותי. יחד איתם. כולם יחדיו לאותו בור. וכי מה ענייני שיירו אחד בשני. שיהרגו אחד את השני. עכברושים עיוורים ומטורפים. אבל למה אותי? הקצינים. שמא יעזרוני הקצינים. ייתכן והם יודעים מה נעשה בזה. לעזאזל! — משחקים בקלפים ומעשנים. מה זאת, העולם יצא מדעתו? אין איש סביב שיעזרני. אני חש ברע. כוס מיים או משהו. זקוק לגלולה. חם לי. הזיעה שורפת בעיניים. הרגליים. כואבות, חלשות. החבלים הללו חותכים בידיי. אסור לי לעמוד בשמש. אסור לי להתרגש. לא טוב. לא טוב לי. טינופות. רוצחים. עזבוני לנפשי. צידד פניו בתנועת־פתע והטיח יבבה קולנית, נוקבת.

— אתם במדים, שומעים או לא? מה אתם משחקים שם בשטויות. אני הולך למות כאן, בשמש. אולי ייגש הנה אחד מכם וישים לב? אולי יביא לי מי כוס מיים? אפילו לנידון־למוות ממלאים בקשה אחרונה. שומעים? שומעים?? שומעים???

ראשו כאב עליו כאילו היה נתון בעקת מלחצי־ברזל. ראייתו נתעכרה ביותר ומיני ווים וקרסים ונקודות־ציבעונין פיזזו במחול־פלצות לנגד עיניו. הזיעה שרפה וצרבה באישוניו כסיכות מלובנות ודיגדגה כקצה־נוצה מרפרף בנחיריים ובזוויות־הפה. עצמות גבו בכו בכאב כהה, מצמית, נוקב, לאחר שפקו ברכיו וכל גופו קרס על החבלים שאכלו בבשר פרקי־ידיו. ליבו פעם בדילוגים מוזרים וחזהו גאה ושפל במאמץ לסחוט אוויר דרך גרון משונק למחצה. במאמץ אחרון היפנה את ראשו,

תוך־כדי מדקרות של עווית בעורפו, לעבר הקצינים. בעיניים קמות, מעורפלות, ניבט אל אחד הקצינים שקם, וטייל לעברו באיטיות מחרידה.

אדוני. אדוני הקצין. אנא. לפחות לשבת. לשכב. אני חולה. לא עשיתי מאומה. אין לי מושג מה מתרחש כאן. בבקשה ממך. תן פקודה להתיר אותי. אני חש ברע מאוד.

הקצין הפסיע וקרב עדיו. משהגיע, שם כף־יד גדולה, כביכול מנחמת, על שכמו.

אל תייבב ידידי. אין מה לדאוג. מייד נטפל בך והכול יעבור חיש. אנו מוציאים את עצמנו להורג ללא בכיות. ללא פחד. אין זה נאה. כולם עושים זאת בשמחה ואין אתה שונה מכולם. אל תהיה פחדן. חזק ואמץ. — הרים את סנטרו המושפל של האדם הכפות בניע־אגרוף קל, מעודד. — היה גבר! — אחר־כך ניפנה בצעדים זקופים, מאוששים, נאים, לעבר האנשים הפזורים בשדה. הללו, משהבחינו בקצין הקרב ובא, נעו ממקומם, התאגדו, תפשו בנשקם והתגודדו בהמולה רבתי, תוך דישדוש ובטישת רגליים ושיקשוק מתכתי של בריחי הרובים.

לא ייתכן. איני מאמין. אני לא מוכן. לא למות. בשום אופן. מה פתאום? אתמול הלכתי לישון. כרגיל. לא עשיתי להם כלום, לעזאזל. איני מכיר אותם. רק לא המוות. עדת מוכי־ירח. אין אדם מסביב שיעזור. לא טוב לי. איני חש יותר את ידיי. אין לי נשימה. החזה. החזה. הם יירו בי. אחרי־כן בכלל לא ארגיש כלום. מאומה. חושך. יקברו אותי. יהיו ניצבים על שפת הקבר וזורקים עפר על פני. לא ארגיש את החול. בפי. בעיניי. באף. באוזניים. על החזה, טונות של חול. חושך. אין לי אוויר. הם יצחקו. יהרגו אחד את השני. ישליכו עפר אחד על פני השני מלמעלה למטה. יצחקו. מתוך שמחה, אמר. באומץ. כמו יתושים. כל מכה, יתוש. לא להתעורר לעולם. חשכת נצחים. אופל שחור, דחוס, על הפנים. על החזה. כמו סלע, כמו הר. לא לחוש יותר כלום. לא לראות. לא לשמוע. לא לנשום. הלב. הלב. אין לי אוויר. איננני מרגיש את ידיי. החזה. רגלי השמאלית. אלוהים. אני משותק. אוויר. אוויר.

לפקודת הקצין נחפזו האנשים וניצבו בשורה חזיתית, נשקם מושט מוכנית קדימה, לביקורת. הוא צעד מאיש למישנהו, בוחן בקפידה את קני־הרובים, המחסניות והבריחים. אחר־כך ניסוט הצידה. קולות־האנשים שקעו. בתנועות חפוזות, חדות, לפי מיקצב קולו של הקצין ששרט באוויר בצליל מתכתי, הציבו את קתות הרובים אל שכמם וכיוונו את הקנים לעבר חזה האדם הכפות, עוצמים עין אחת, מטים את ראשם מעט לצד.

האדם שליד העמוד הלחית פתאום בהשתוללות־אימה. לטש עיני־דם לעומת הקנים המשולחים בו, לשונו נזדקרה מפיו אפופה ביעבוע קצף לבן ומצחו גוייד נוראות. הוא טילטל את גופו בפראות, זורק את ראשו מצד אל צד, פולט מין קול חד, צרוד, כשרירו ניתז על סביביו.

— לא! לא! אל תהרגו! אשלם... לכם. אתן. הכול. רק אל תהרגו! לא עשיתי כלום! לא מכיר אתכם! עזבו אותי! אשתי... ילדים... לא... אני... אני.. אחחח. ראשו נפל בחירחור. חזהו המשיך לקרטע בעוויתות חדות, מהירות, קצובות, פראיות, ולפתע חדל, נתרפט, בבת אחת, על גבי העמוד, כשק ריקן.

הקצין הורה לאנשים, בקול שקט, להנמיך את נשקם. הפסיע מדודות לעבר העמוד. ניצב במרחק־מה, סוקר במבט ענייני את המת. את הפנים, שעורם הפך קלף אפור, מקומט, ישן. את הפה, פתוח לצד אחד ומושפל בשפתיים כחולות, נובעות ריר קצוף, סמיך. את הגוף שנצטמק ונשמט רפויות אל פנים החליפה, שנראתה פתאום גדולה מדי, מרופטת ודהויה, ואת העיניים, פעורות עד אין־סוף, עיניים של זכוכית, של מורא, של ריקנות גדולה, של לא־כלום. היפנה את גבו וחזר אל האנשים. בלשון ברורה, בקיצור, פקד להתיר את המנוח ולקשור תחתיו אל העמוד את הבא אחריו. האנשים כמו נתעוררו שוב לחיים. בגעש של המולה, בצחוק ובמהתלות התפזרו. קבוצה אחת עסקה בהתרת הגווייה, ואילו קבוצה שנייה הקיפה את האיש העומד להיות מומת, לפי התור, כשהם מלהגים עימו, טופחים על גבו והוא עצמו מלהג עימם, פורץ בצחוק מדי פעם ופונה ופוסע לעבר העמוד בניחותא; משראה הקצין שהכול כתיקונו, שכל איש ואיש עסוק בתפקידו כיאות, החל צועד לעבר השולחן, שאליו הסב הקצין השני קפוא, ללא מעשה, משועמם. משהגיע, גהר, נטל חפיסת סיגריות, כיבד את עמיתו והצית אש.

— הלה התחמק — הפטיר, בנשפו את העשן בסילון כחלחל, עבה, לעבר העמוד. — שבץ לב, או משהו. — קירב את הסיגריה אל עיניו ובחן את קצה, המתלקח עמומות ומותיר טאבאק שרוף, אפור. שמט את האפר בצרימת אצבע קלה אל המאפרה. — המוזר בכל העניין — אמר — מה שאיני תופש, הוא זה, שאותו אדם מת עצוב. אני מוכן להתערב שראיתי דמעות בפינות עיניו. פשוט, אינני מבין.

— אכן, ללא ספק. — נאק הקצין היושב, מיישר את רגליו ומותחן בפיסוק נרחב ביותר מתחת לשולחן. — מוזר ביותר. כמעט לא יאומן. — נשא את ידיו מעבר לראשו ומתח את כל גופו באנחה, כשעצמותיו מעלות קול פיקוק. — מילא, — הוסיף, פוער את פיו בפיהוק אדיר וקולו מהדהד כמו מתחתיות חבית ריקה. — ירחם האלוהים על נשמתו. — והוא גחן נכחו, שלח ידו, נטל חבילת־קלפים והחל מחלקם לאט, לאט, מתוך שיעמום, על־פני השולחן.

שני שירי שירין

*

דְּרָכִים עַתִּיקוֹת נִלְפָּתוֹת
אֶל כַּפּוֹת הַצְּמִיגִים אֶל שְׁרִירֵי הַשַּׁרְשֶׁרֶת

מוּל שְׁתִיקָתָם שֶׁל שְׂדוֹת מוּקָשִׁים מְסֻגָּרִים בְּתוֹךְ עַצְמָם
נוֹשְׂאִים תַּפְּיֵי־עֲנָק וּמְדוּרוֹת גְּדוֹלוֹת־לְרַגַּע
בְּשׁוּרָה
הַמַּרְצִידָה אֶת לִבְּךָ
נַר מָאָפֶל רוֹעֵד
בְּהֶדֶף הַפְּגָזִים
פָּעוּר אֶל תֵּיל הַגְּדֵרוֹת
הַמִּתְקָרֵב מִנֶּגֶד
וְאֵין לוֹ מַעֲצוֹר

תּוֹתְחֵי לַיְלָה כְּבֵדִים
תּוֹתְחֵי לַיְלָה כְּבֵדִים

גַּם כּוֹכָבִים חָגְרוּ מַצְנֵם
לְרֶדֶת לְאַטָּם סוּמִים
אוּבְדֵי עֵינַיִם
צֵל הַמּוֹקְשִׁים אֶל תּוֹךְ
כַּפּוֹת יָדֶיךָ

הַכֹּל דּוֹהֶה. גּוּפְךָ
אוֹמֵר שָׁלוֹם לַחֹשֶׁךְ
מִן הַמִּזְרָח בָּאִים הַרְבֵּה פַּסִּים שֶׁל דָּם
לִנְטֹשׁ עִם הַנִּפְגָּעִים
אֶל תַּחֲנוֹת אִסּוּף צְחוֹרוֹת כְּמוֹ תַּחְבּוֹשׁוֹת.

לִיווּי צָמוּד

לִוּוּי צָמוּד
שֶׁל צִיטִים וְדַיּוֹת
עֶשְׂרִים קִילוֹמֶטֶר / שָׁעָה
כָּל הַיּוֹם.
בַּלַּיְלָה
גֵּרַשְׁנוּ אוֹתָם
לִטְרֹף
טֶנֶדֶר צָהֹב שֶׁנִּכְנַע לַחוֹלוֹת הָרַבִּים,
לִנְעֹץ מְקוֹמָם הֶעָקֹם
בְּפִצְעֵי תַּרְמִילִים יְרֻקִּים
מַצְלֵי מָגְלָה —
זוּג מִכְנָסַיִם חָדָשׁ
נַצְלֵי הִתְעַמְּלוּת
תַּצְלוּמִים יְשָׁנִים שֶׁל נוֹפִים רְחוֹקִים.

אביגיל

— בְּפוּתַי חֲרוּצוֹת כְּצוּקֵי הַיְעֵלִים,
לְךָ עֲיָנוֹת בְּצַלְלֵי נוֹפֶךָ
וְעֶשֶׁב רַךְ בְּגֵיאָיוֹת גּוּפֶךָ.
שְׂפָתַי נִיחָרוֹת כְּעַרְשֵׁי הַנְּחָלִים.

דְּרָכַי נִצְרְבוּ בְּחֹמָה אַכְזָרִית
אֶל עוֹרֵךְ הֶעָמוּם כְּצֵל הָר.
אֶחֱסֶה בּוֹ כְּכֶבֶשׁ נִדָּח בַּמִּדְבָּר.
אֶשָּׂאוֹ בְּשִׁנֵּי־נְעוּרַי כְּאַרְיֵה.

— נָבָל כְּבָר מֵת. הַזְּמַן פּוֹעֵל לְטוֹבָתֵנוּ.
קַח אוֹתִי עֶכְשָׁיו וְעוֹד מֵאָה שָׁנָה
תִּסְמַר חֶלְקַת־עוֹרִי לְרֶטֶט שִׂפְרֵךְ
כְּעֶשֶׁב הַמִּדְבָּר לָעֲנָנָה.

אֶנְשַׁק לַשֶּׁמֶשׁ בֵּין רִיסֵי עֵינֵיךְ.
אֲרַפֵּד אוֹתָךְ בְּתַפּוּחֵי צְלָלִים;
שָׁדַי יִהְיוּ זְקוּפִים מִכָּל מִגְדָּלוֹתַיִךְ
וְנִצְחוֹנֵךְ עָלַי מֻעֲבָר כָּל תְּהִלַּת מוֹשְׁלִים.

כִּי גַם עַל הַר הַמּוֹרִיָּה תַּחֲלוּפָנָה שָׁנוֹת הַמֶּלֶךְ
וְרַק בֵּין יְרֵכַי תִּהְיֶה כֵּאלוֹהִים —
נִצְחִי כַּזְּמַן עֶצְמוֹ שֶׁאֵין לוֹ קֵץ וְכֻלּוֹ.
אָדוֹן עַל מָוֶת וּבוֹרֵא חַיִּים.

מיכל

מִלּוֹכַת עֵרְיָתֵנוּ
בְּאוֹר הַיָּרֵחַ
גְּבָעִים שֶׁל כֶּסֶף.
בְּקָעוֹת שֶׁל זָהָב.

עוֹלוֹת קַרְנֵי־סַהַר
מִשְׁלַחַת נִכְנַעַת.
נוֹשְׁקוֹת לְרַגְלַי
הַצְּחוֹת מֵחָלָב.

בְּךָ הַיָּרֵחַ
מֵטִיל כִּידוֹן כֶּסֶף,
נִכְנָע לוֹ גּוּפְךָ.
הַשָּׁצִיר כְּצַשָּׁו.

אִם יָבוֹא גַּם גּוּפְךָ
לְפַרְגֵּס לִרְגְלַי
לְרַחַף בָּעָנָן
לִדְבָרִי הַגּוֹאֵל.

אוּלַי אֲצַוֶּה
לְהָבִיא גַּם אוֹתוֹ
בִּבְרִית בֵּין בְּתָרַי
גּוּפָתִי לְצִיּוֹן־אֵל.

כָּמֵל הַיָּרֵחַ,
שֶׁקָּפָה עֵרְיָתֵנוּ,
פָּטִיתִי אַדֶּרֶת
שֶׁל רוֹם וְצֵל.

וְרַק שִׁפְרְךָ,
פָּרוּעַ כְּעָבָד,
שׁוֹתֶה אֶת הַטַּל
וְגַדֵּל וְגָדֵל.

ב ת - ש ב ע

מֵימֵי חַיֵּי הַסּוֹאֲנִים חָרְצוּ בְּעוֹר־פָּנַי
אֶת כָּל פִּתּוּלֵיהֶם — עַד שֶׁפֶל הָאַכְזָב
כְּמוֹךְ הָיִיתִי פַּעַם צַח וְאַדְמוֹנִי
כְּצַנְגֵי הַבֹּקֶר עַל הָרֵי מוֹאָב.

בְּשָׂרוֹ שֶׁל יוֹנָתָן עַל עֲצָמָיו הִרְקִיב,
אֲבָל עִנְבֵי פָּנַי הָיוּ לְצָמוּקִים.
גַּם בַּחוֹמוֹת הַחֲדָשׁוֹת עָלָה אֵזוֹב בַּחֲרַכִּים
וּשְׂדֵי נְשִׁי וּפִלְגָשַׁי כָּמוֹהוּ צַתִּיקִים.

יָדַי כָּאֲדָמָה וּשְׂעָרָן כָּעֲשָׁב
לִבִּי יָגֵעַ בְּטַפְּסוֹ בְּמַצָּלָה תִּמְרֵיךְ
וְרַק עֵינַי עוֹדָן יָפוֹת כִּבְיָמִים הָהֵם
עֵת הָיוּ פָּנַי תְּמִימִים כִּירֵכַיִךְ.

וְאִישׁוֹנַי אֲשֶׁר כִּוְּצוּ מִשֶּׁמֶשׁ וְאֵבֶק דְּרָכִים
וּמַבָּטַי אֲשֶׁר הֻשְׁחֲזוּ בְּגַרְגְּרֵי הַחוֹל
רוֹאִים אֶת עֲרוֹמֵךְ בְּהִוָּלְדוֹ שֵׁנִית
לִפְרִפּוּרֵי הַיּוֹם שֶׁכְּבָר הִנּוֹ אֶתְמוֹל.

יוֹאָב וְאוּרִיָּה לְמַרְגְּלוֹת הָעִיר
חוֹגְרִים אֶת מָתְנֵיהֶם לַקְּרָב בָּאֲבָנִים;
אַךְ רַק אֲנִי פֶּה לְבַדִּי, בְּאַיִל בַּרְזִלִּי
בֵּין יְרֵכַיִךְ אַפִּיל לַתְּהוֹם אֶת סַחַף הַשָּׁנִים.

אני רואה בבהירות את הדברים הנמצאים במחשבתי עד האופק, אך טורח אני לתאר דווקא את הנמצאים מאחוריו.
אם משום שהכוח היוצר שבי קהה, אם משום שאין המציאות נוצרת אלא בזיכרון, הפרחים הנראים לי כיום לראשונה, אינם נראים לי כפרחים אמיתיים.

מ. פרוסט

ואז ידעתי, כי האדם החי, ולו גם יום אחד בלבד, יכול לחיות בבית־כלא, ללא קושי, מאה שנה. מצויים יהיו עימו זיכרונות במידה שהוא לא ישתעמם.

א. קאמי, (מתוך ,ה ז ר')

שתי הערות־פתיחה ותאריכים נבחרים

אם ספרות המאה התשע־עשרה, ובייחוד הרומאן, נתכוונה בעיקר לנסות לפענח בדרכים אמנותיות ואידאולוגיות שונות את השאלה — „מי היא החברה בה אני חי?", הרי הרומאן מתחילת המאה העשרים מנסה בדרכים משלו להתחקות אחר השאלה: „מי אני החי בחברה?". הווה אומר, את מקומו של הרומאן בעל המושאים החברתיים תופש רומאן הנזון מראייה פרסונאלית. ירדו מגדולתם כפרו וביתו של גרנדה, חוגי החברה הסטנדאליים בפאריז ואמיין, או הפרובינציה של פלובר, ועולים עתה „האיש הצעיר" של ג'ויס, „החיפושית" של קאפקא, „מארסל" של פרוסט, ואחרים. את מקומה של „הסוסייטה" תופש האוטופורטרט של האמן.

אומנם, קדמו למאה זו יצירות אוטופורטרטיות כמו „ויליאם מייסטר" לגיתה, „הנרי ברולרד" לסטנדאל, „דרך כל בשר" לבטלר, ועוד; אלא שברומאן הסובייקטיבי,

ובמיוחד באותו הרומאן הנימנה על אסכולת זרם־התודעה באירופה, הגיע הגיבור לידי סובלימאציה אישית קיצונית.

בין יצירות־המופת, בסוג זה של רומאנים, נמצא מחזור־הרומאנים (ROMAN-FLEUVE) של מארסל פרוסט, ‚בעיקבות הזמן האבוד', ששימש כגורם מאיץ רעיוני־אמנותי בעל חשיבות מרובה בספרות האירופית ובספרות האנגלוסאכסית.[1]

ידיעת שלבי־חייו השונים של פרוסט עשויה לסייענו בהבנת הנושא שלנו. בלא־מעט תמיהה נעמוד מול העובדה, כי פיענוחה הפרובלמאטי של יצירתו מתיישב כמעט עם הדגשתם ומיצויים של פרקי־זמן שונים בחייו, על רקע מיכלול ההתרחשות החברתית באותם פרקי־זמן. מן הנמנע שלא לראות את קצב התפתחות הנושאים, או עילת היווצרותם, ביצירה מחזורית זו, על פי תחנות כרונולוגיות שהיוו את שיאי חייו, או על פי נקודות־המיפנה שבהם. וכגודל היעגנה של יצירת פרוסט בתוך עצמה, בחינת אכזיסטנציה חדפעמית במרכיביה העיקריים, הריהי בה־בשעה יצירה אנציקלופדית, המשמרת את שינויי התולדות של חברתו, מעשה היסטוריון המסכם תקופות, או כדברי ריצ'ארד אולדינגטון,[2] הכותב עוד בימי חייו של מחברנו, היא הניסיון הראשון למציאת הסינתיזה בציוויליזאציה האירופית המודרנית.

היו מבקרים שקבעו, כי באלזאק כתב כשם שאשה פועלת, מתוך אינטואיציה, שגישתו אל החברה היתה „ניחושית", וכניגוד מובהק לו הריהם מביאים (ורובם הגדול של מבקרים אלה הינם אנגלים) את סן־סימון, המעורה בידיעת החברה; אם כי בזאת אין הם, כמובן, מבקשים לומר שגדולה אומנותו של זה האחרון מאמנותו של הראשון. בפרוסט הם רואים את ה„סן־סימון" של דורו. ומה שעשה סן־סימון בדפים הארוכים מאוד של ספריו, עשה פרוסט בווירטואוזיות בתארו את התנהגויותיו של סוואן בתקופות השונות של חייו, את אהבותיו השונות, את התמורות שפקדו את שארלו, או את מזגליז וגירמאנט.

*

אנו לא נרשום לפנינו את תאריכי־חייו של פרוסט, אלא במידה שהם עשויים כמפתחות־עיון לדיוננו, המוגבל מדעת לפיענוח האמצעי הספרותי המהותי ביצירתו — האסוציאציה.

ואלה הם כמה תאריכי־מפתח, היכולים לענייננו:

1880 — התקפת האסטמה הראשונה הפוקדת את הנער מארסל בן התשע, והיא גם שתמית את פרוסט המבוגר לאחר ארבעים ושתיים שנה, והוא אז בן חמישים ואחת. שנתיים לאחר־מכן ממשיך הוא את לימודיו בגימנאסיה קונדורסה, ועם תום שש שנים הוא מסיים את לימודי הפילוסופיה שלו בקבלת פרס־כבוד. באותה שנה מפרסם ברגסון את עבודתו החשובה: 'Les données immediates de la conscience'.[3] לאחר שירות קצר בגדוד רגלים מס' 76, מוצא הוא את עצמו ב־1890 בביה"ס ללימודי מדעי־המדינה, שומע את הרצאותיהם של אלברט סורל, אנאטול לרוי־באולי ואלברט ואנדל, ובה בשעה הוא מבקר בשעורי הפילוסופיה של ברגסון בסורבון.

1892 — מחלתו תוכפת־וגוברת. הוא מתחיל לכתוב את 'Violante ou la mondanité' (שימצא את מקומו מאוחר יותר ב'בעיקבות הזמן האבוד'), תחת השם: 'Les plaisirs et les jours'. הוא מרבה לפרסם מאמרים בכתבי־העת 'La banquet' ו־'La revue blanche', שנתקהלו סביבם בעיקר אינטלקטואלים יהודיים כליאון בלום ואחרים.

1894 — מתחילה פרשת דרייפוס ב־15 לאוקטובר. פרוסט הינו דרייפוסיסט.

1896 — ספרו הראשון, 'Les plaisirs et les jours', יוצא לאור בליווי הקדמתו של אנאטול פראנס, מצוייר על־ידי מדלן למייר, כמו־כן צורפו אליו טכסטים מוסיקאליים, שנתחברו במיוחד על־ידי ידידו הקומפוזיטור ריינלדו האן.

פרוסט מתחיל לכתוב — והדבר נמשך שמונה שנים תמימות — רומאן־ענק שגניזתו נמשכה עד ל־1952 — 'Jean Santeuil'.

1897 — דו־קרב בחודש פברואר נגד ז'אן לוריין, ש„העליב" את ספרו הראשון.

1903 — אביו, אדריאן פרוסט, מת.

1905־12 — פרוסט כותב את רוב חלקיו של הרומאן 'בעיקבות הזמן האבוד'.

1913 — מופיע החלק הראשון של הרומאן — 'Du coté de chez Swann', בהוצאת ברנארד גראסה, לאחר ששאר ההוצאות (וביניהן אף גאלימארד, שלאחר זמן הוציאה את כל כתביו בהידור רב), סירבו להוציאו לאור.[4]

1914 — מלחמת העולם מעכבת את הדפסת הספר.

1919 — ניצחונו הפומבי הראשון של פרוסט. חלק מספרו, 'A l'ombre des jeunes filles en fleurs', שהופיע בהוצאת גאלימארד, מוכתר בפרס גונקור ברוב של 6 נגד 4.

1922 — פרוסט נתקף בברונכיט ומת ב־18 בנובמבר.[5]

*

חולי וגאונות

שני קטבים מצויים ביצירתו של פרוסט, ופניה השונים מקבלים את משמעותם בהדדיותם: רגישות־חושים קיצונית, הגובלת בחולניות, וחוש אינטלקטואלי מדהים. תוצאות פעילותם הסימולטאנית של קטבים אלה בהתרחשות העלילתית או בפיענוח החוויתי תלויות במידת האינטנסיביות שלהן. ועוד אעמוד להלן במפורט על מהות פעילותן ומידת השתקפותן של התייחסויות אלו בהעמדת הגיבורים ובפא־ראדוכסאליות הדרכים השונות של שילובן.

מה הם המקורות הראשוניים, שבהם מושרשים קטבים אלה? הם עולם הילדות. תשובה זו, הפשטנית לכאורה, באה לידי גילומה המלא בווריאציות אין־ספור בכרכים של 'בעיקבות הזמן האבוד'.

ילדות זו נמשכה הרבה יותר משניתן לשער, ולעולם לא נדע מתי פסק מארסל באמת להיות ילד. שאלה זו תתפענח במיוחד לאור יחסו אל אימו. בפיתקת־

רישומים מגיל ארבע־עשרה הוא כותב — „כיצד מתגלם לפניך האסון? — להיפרד מהאם". סמלית בפרשה זו סצינת נשיקת־הלילה בספרו על שמחתה וצערה.[7] עם מות אימו, והוא אז בן שלושים וארבע, כתב לידידו רוברט דה מונטסקיה: „חיי איבדו את מטרתם האחת, את שלוותם היחידה, אהבתם היחידה, נחמתם האחת... אך היה זה ודאי צער רב למענה להשאירני לנצח, ביודעה שאני מוכשר כה־מעט להילחם בחיים.."[8] ועוד יתברר, כי לעולם לא פסק פרוסט לחיות את הילד שבו.

חלקים ניכרים ב,בעיקבות הזמן האבוד' אינם אלא התחיותה של תקופת הילדות.

היתה זו שנה תשיעית לחייו שעה שהותקף מארסל לראשונה במחנק האסטמה. ומאז ועד יום מותו לא הירפתה ממנו מחלה זו, שסגרה בעדו — בעיקר בעשר שנות חייו האחרונות — את הדרך לעולם החיצון. כבר ב־1905 הוא כותב לידידתו דה־מוראנד: „לואיסה יקירתי, הנני חי חיים פאנטאסטיים, איני יוצא מחדרי... איני מעז יותר להיפגש עם זרים. סוף־סוף חיים נפלאים"[9] והוא מוסיף: „האמשיך עד יום מותי לחיות חיים, שאף חולים אנושים אינם חיים — בדול מכול, מאור היום, מהאוויר, מכל המלאכות, מכל הנאה, במלה אחת — מכל החיים?..."[10]

רגישותו העצומה, שמקורה בחינוכו, בסביבתו האריסטוקראטית, ובמיוחד במחלתו, חידדה אות חושיו עד לידי קיצוניות מסוכנת. ומשניסה פרוסט המבוגר לתהות על פשר היתלותו בעצמי אותה מציאות רחוקה, שסבבה אותו פעם, אין הוא יכול שלא לסבור בפשטות הנוגעת ללב: „משום שהאמנתי אז בדברים וביצורים, שעה שעברתי על פניהם... והם היחידים שעוד מתייחס אני אליהם ברצינות והם המוסיפים עוד להעניק לי שמחה..." כך עומד הילד ותולה עיניו בקוצים הוורודים, שעמדו במלוא פריחתם במזלגיז מתוך חיפוש אחר ריחם, מתוך התאוות „להתאחד עם הקצב שהניע את פרחיהם זעיר פה, זעיר שם, בשובבות ילדותית ובמירווחי זמן לא קבועים כמירווחי זמן מוסיקאליים..." לאחר־מכן הוא שב ועומד לפני הקוצים הפרחוניים כלפני יצירות מופת, „שדומה עלינו שניטיב לראותן לאחר שהפ־סקנו להביט בהן לשהות־מה... וכמו במתכוון בחרו להם פרחים אלה מין צבע האופייני למיני מאכל..."[11]

כבר אז מתחיל להתברר בוודאות מודעת לנער החולה והרגיש, כי קיימת מין מציאות טהורה יותר, אמיתית יותר, והיא המציאות המסתתרת מאחורי המציאות הנראית לנו, מאחורי העצמים. פיסת־גג, קרן שמש המתרצדת על פעמוני כנסיה, ריח העולה משביל עפר, עצרוהו במהלכו והעניקו לו הרגשת הנאה מיוחדת. ודומה היה לו, כי הם מסתירים דבר־מה מתחת לחזותם; הם, כביכול, הזמינוהו לבוא ולחקור את כל המוסתר בהם.

באותה עת טרם הספיקו לו כוחותיו הנפשיים וכושרו האינטלקטואלי לרדת אל מהויות המציאות המורכבות, טרם פעלה בו רגישותו המיוחדת, שאומנם כבר הביאתהו לידיעה פנומנאלית של מורכבות זו, אך לא לתפישתה ופיענוחה. הוא נשאר לעמוד מול עצמי העולם, מול מופעיו, על־מנת „לראות, לנשום ולהשתדל ולפסוע עם מחשבתו אל מעבר לתמונה או לריח..."

וכל אותה תקופה טרום־יצירתית, בה טרם נהפכו ריגשותיו לאיזמל־מנתחים חד, היתה תקופת־התיוק הגדולה של פרוסט כדבריו ב 'Temps retrouvé', הוא הכרך האחרון של יצירתו: תקופת איסוף החוויות, שבמשך כל חייו ישתדל להתירן, לפענחן ולהשיבן אל חיים עשירים יותר, בעלי מובן רב ומורכב יותר, נצחיים יותר. או במלים אחרות, הוא יבקש אחר אותה טרנספיגוראציה מודעת, לא־מיסטית, שתהפוך את חוויותיו־זיכרונותיו לאמנות — את הקינטי, הרופס והחולף לסטאטי־נצחי. ופרוסט קובע בלשון שאינה משתמעת לשתי־פנים את הקביעה המעצבת אף את מהות פועלו האמנותי — „הסופר הגדול אינו צריך להמציא דבר, שכן, הכול קיים לפנים, ואין הוא נדרש אלא לתרגמו... תפקידו וחובתו של הסופר הינם אלה של מתרגם".

ואומנם כושר ספיגתו של פרוסט הילד הגיע לידי דרגה פנומנאלית. ספרו הענקי מעיד עד כמה היטיב אמן זה לרדת לפרטי זיכרונותיו ולשוב ולדלותם עד לידי מינוטיאציה מדהימה. ואין זו רק היזכרות של מאורעות או עצמים מיוחדים, אלא העלאתה המחודשת והאינטנסיבית של אותה חווייה בראשיתית, חדפעמית, של החש לראשונה, הרואה לראשונה, המריח לראשונה. פרוסט פונה אל החווייה הנזכרת בכושר מפותח כל־כך עד שמבקרים לא־מעטים מבקשים לראות בדבר את עיקבותיה של מחלת ההיפרמנזיה.[12]

מפתיעה ביותר היא עדותו של ז'אן זיאק רוסו על הזיכרון ב„וידויים" שלו. עדות זו מקרבת אותנו הבנה נוספת לתפישתו של פרוסט.

כפרוסט אף רוסו טוען, כי אין הוא נתפש לדבר שהוא רואה, ואין הוא מיטיב לראות אלא את מה שהוא נזכר בו, ואין הוא מצטיין אלא בזיכרונותיו. „מכל הנאמר, מכל הנעשה, מכל המתרחש בנוכחותי, איני חש בדבר, איני חודר לכלום; המראה החיצוני בלבד מעורר את תשומת־ליבי, ותו־לא. אך מאוחר יותר, הכול חוזר אלי, ואני שב לזכור את המקום, הזמן, הקול, המבט, התנועה, המצבים; דבר אינו מתחמק ממני".

מה הביא את פרוסט לידי אותה תחושה רגישה, „בלתי־טבעית", כי אין המציאות־שבעין אלא הסתברותה החומרית והאירעית של מין מציאות אמיתית ונצחית? מבלי להיתפש לפסיכואנאליזה מפוקפקת ומשוערת, כפי שעשו זאת בכמה מחקרים,[13] יש לראות שני גורמים עיקריים המונחים ביסוד תחושתו זו: החולי והקליטה הפילוסופית של המציאות.

הכליאה, שגזרה על עצמו במו ידיו, מאחורי קירות מחופי־פקק בבולוואר האוסמאן 103, לאחר מות אביו ואימו, למשך שש שנים עד שדימה עצמו כינשוף,[14]. התקפותיה החוזרות־ונישנות של מחלתו ותחושת המוות הקרובה[15] הביאוהו לידי תפישה חדשה של הזמן — לחיות, פירושו לכלות בזמן. ובאחד הבקרים סופך להתעורר ותתחוור לך עובדה הרת־אימה, כי הזמן אבד: שכל יום נוסף של חיים הריהו, למעשה, יום־חיים אחד פחות, שהשנים חולפות ועימן כל שנתרחש בהן, ואנו הולכים־ושוכחים את העבר, אנו מאבדים אותו, וממילא הוא פוסק מלמלא כל משמעות פונקציונאלית לגבי חיינו ההווים, ובוודאי אף לגבי עתידנו המשוער.

החולה ברגישותו הגדולה חש בזמן החולף, חש בו את אויבו בנפש. הוא חש את חילופי העונות בגופו שלו. מוחשיותו של תהליך זה מגיעה לגביו עד לידי הסתברות דימונית במכתב לידידו פאול מוראנד: „אני כותב אליך מכתב ארוך, והלוא זו טפשות משום שהדבר מקרב את מותי". כך גם הוא כותב לאמיל מאל בספרו על כוחותיו, ש„מיום ליום הם מוצפים יותר על־ידי המוות"[16].

הבעייה הגורלית לגבי כל חולה, ובייחוד לגבי אמן כפרוסט, היא כיצד לעצור את הזמן. שהרי זמן שנעצר שוב יוצא מכלל משמעותו של זמן, ואתה הוא שניצחת אותו. פרוסט מנסח תפישתו זו במקומות שונים בספרו, ובמיוחד בחלקו האחרון (‚הזמן שנמצא') — שכיחת העבר מונעת מן השוכח לתפוש את משמעות המתארע לו בהווה; שכן, המקרה הבודד, הנוכחי, אין לו, כשלעצמו כל משמעות: לא לגבי האדם ולא לגבי חברתו. החיים, אליבא דפרוסט, בדומה ליצירה מוסיקאלית, אי־אפשר להיהנות מהם או להבינם, אלא משניתן לתופשם בשלמותם. היצירה המוסיקאלית אינה קיימת בפרקיה, אלא באיחודם. תארו לעצמכם, שהיינו מסוגלים להיתפש לצלילים רק שעה שהם נשמעים לאוזנינו בהיותם נשכחים מייד עם נגינתם של צלילים חדשים — הרי לא היינו מסוגלים לתפוש אז את היצירה כלל. הדרך היעילה והיחידה להתגבר על הקיטוע, על הפירוק, על השיכחה, הינו הזיכרון.

הזיכרון הוא השומר על החולף, הוא המאפשר לנו לתפוש את אחדותו של התהליך ולא את שלביו, שהם כשלעצמם נעדרי כל פונקציה בחוויות האדם או בפעולותיו. הזיכרון, על פי פרוסט, הוא צעד ראשון למציאת העבר האבוד, למציאת הזמן האבוד. את הצעד המכריע הזה תעשה האמנות.

ללא ספק ניזונה תפישת הזמן של פרוסט מתפישת מהות החיים ההירקליטאית. ביסוד עולמו של הירקליטוס מונחת הקביעה ש„הכול זורם" (Panta rhei), וזרימה זו הינה טוטאלית וניצחית כל־כך עד שיכול פילוסוף זה לומר „כי לעולם אין שום־דבר נמצא, אלא תמיד מתהווה"[17], ושאינך יכול להיכנס אל אותו נהר פעמיים, או כהחמרתו של קרטילוס תלמידו: אף לא פעם אחת.

אך בתוך תהליך נצחי של חילופיות קיים דבר אחד, העומד מעל לזרימה זו, חוקיותה של זרימה זו עצמה, התבונה, הלוגוס, ובעל הלוגוס (האל, הפילוסוף), הוא המסוגל לתפוש באופן סינופטי את הזרימה הכללית של הקוסמוס והווייתו.

הזיכרון הפרוסטיאני — כפונקציית התבונה אצל הירקליטוס — נמצא מעל חילופי הזמן, הוא המקשר את המאורעות, הוא מתוך היותו מאחד את הוויית האדם בכללה נותן משמעות לחיים אלה, מצדיק אותם. האמן, בכושר תפישתו הסינופטי את העצמים וההתרחשויות בתקופות־זמן שונות, תופש את ההתרחשויות הללו ומנציחן באמנות. למעשה, עושה האמנות את המעשה הפאראדוכסאלי ביותר, מבחינה לוגית, היא עוצרת את החיים (על־ידי הלשון), ובכך מנציחה אותם.

תפישת החיים כרצף אחד של התרחשויות, המועלות על־ידי הזיכרון, מביאה אותנו לעיון נוסף בבעיית „המציאות הטהורה". אף כאן לא נטעה אם נחפש כמה משרשיה של ראייה אמנותית זו, אם כי בזהירות הדרושה, בהשגה הפילוסופית האפלטונית.

המציאות האידיאית של אפלטון הינה מציאות הקיימת בפני עצמה ומחוץ לעצמים. אין העצמים אלא בחינת לבוש למופשטותם, ואין להגיע למופשטות זו אלא דרך „שבירת הכלים" הנעשית על־ידי ההכרה. הדברים הממשיים, לדעתו, הם רק צללים וחיקויים של האידיאות. מציאות האידיאה היא נצחית ואמיתית.[18] מובן, שאין פרוסט מגיע לידי חשיבה קיצונית זו. פרוסט (שהיה תלמיד מצטיין בפילוסופיה ואף קיבל פרס־כבוד בפילוסופיה עתיקה), יודע להבחין ולהגדיר את גבולותיה של האמנות ואת אלה של החשיבה. אך יש כאן מן המשותף בעצם הקביעה של דואליזם ממין זה ובראיית יישותה של מציאות נוספת לזו הנראית בעין, אפילו אין זו המציאות האפלטונית שהינה על־מציאותית, טרנסצנדנטאלית מבחינה ערכית, שאין עולם העצמים הממשיים אלא קוהרנציה בלתי־נמנעת, אך המפריעה, לתפישתה המושלמת את עולם האידיאות.

עולם־הנסתר של פרוסט[19] קשור קשר הדוק ומהותי עם המציאות הממשית, ואין זו האחרונה לגביו קליפה, או אמצעי קומוניקאטיבי בלתי־נמנע וארעי, אלא ריאליה הכרחית, הנותנת למציאות האחרת האמיתית־יותר, את ערכה הנקלט הממשי. המציאות הנכבשת על־ידי פרוסט אינה מחשבתית־מופשטת, אלא יסודה בניסיון החושים, ואם המציאות האידיאית של אפלטון היא הכרתית, הרי זו של פרוסט היא חווייתית מיסודה, וכאן ראשית אפשרות כיבושה האמנותי, ולא האידיאי.

המציאות שלנו — לדברי פרוסט — אינה כזב, או אשליה אופטית, כסברת אפלטון, אלא עילה חיונית לחיפוש אחר מציאות אחרת, שכבר נמצאת בה, ושהזיכרון עוזר לנו לרדת לעומקה על־ידי האסוציאציה.

בעזרת האסוציאציה ינסה פרוסט לשוב ולחיות את חוויות חייו, „להשתחרר מחיצוניות המוקדם והמאוחר"[20] ולהפוך את זיכרונותיו לאמנות: והלוא זוהי מטרתו. ולמעשה, כבר עתה אפשר לסכם ולנסח את המציאות הנסתרת והאמיתית יותר של פרוסט — התחיותם האינטנסיבית של זיכרונות־העבר בעיקבות הקשרים חווייתיים דומים (אנאלוגיים) במציאות ההווה. צירופן „הסדי" של שתי מציאויות אלו למין מציאות־מורכבת, המשוחררת מתהליכי הזמן, הוא הוא המציאות האמיתית, שעל האמנות להלבישה בלשון ולהנציחה.

האדם המבוגר חי — אם ננסח מצב זה במינוח דיקדוקי — ביחס של אקוזאטיבוס אל הדברים, ולא ביחס של אקטיבוס. הוא אינו מדבר אליהם, כי אם עליהם. פרוסט מבקש לדבר את הדברים ואליהם.

פיענוחה של האסוציאציה והדגמתו

„המסע האמיתי היחידי אינו ההליכה לעבר
נופים חדשים, אלא להיות בעל עיניים אחרות".

כאמור, על־מנת למצוא מחדש את הזמן האבוד, להגיע למשמעות החיים — עלי להיזכר. אך כיצד נזכרים? האם הכול מסוגלים להיזכר במידה הדרושה? מה בא לאחר ההיזכרות? כיצד להנציח את ההיזכרות?

ראשיתה של ההיזכרות אינה באקט המודע או הרצוני, אלא היא פרי התארעות מקרית, המפתיעה את המחבר עצמו. ממין זה היא סצינת שתיית כוס־התה.[21]

טעמה של עוגת־מדלן קטנה השרויה בתה מעלה לפתע־פתאום בפרוסט עולם־ריגושים רחוק ומיוחד במינו, המעורר בו את הסקרנות והרצון למצוא את משמעותו הברורה על־ידי גילוי העולם המסתתר מאחורי ריגושים „אפלים ומעורפ־לים" אלה.

„בו ברגע שהלגימה המהולה בדבש העוגה נגעה בחיכי, נתנערתי כולי מרוכז בדבר הפלאי שהתחולל בקרבי. תענוג עדנים הציפני בלא שאדע את הסיבה לכך".

עם חישה ראשונה זו עדיין לא נתחוור לפרוסט מהו הדבר שהוא חש. כל ידיעתו בשלב זה מסתכמת במודעותו, שדבר־מה סמוי מתרחש בו, והגורם לו הוא טעם התה והעוגה. עתה תתחיל סידרה ארוכה של התאמצויות אינטלקטואליות וחושיות על־מנת לרדת לעומקה של הרגשה זו ולמצוא את מקורה ואת משמעותה.

הוא לוגם לגימה נוספת ולגימה שלישית, אך נראה ש„יתרון־ההפתעה הולך־ופוחת", ואז הוא מגיע להנחת אחת מקביעותיו החשובות ביותר, המעמידות את מהות האמנות לא בחינת קיום אוטונומי, אלא כהקשר אורגאני בנפש האמן גופו — האמת שהוא מחפש איננה בטעם, אלא בו.

הטעם לא היה אלא מאיץ חיצוני שהעיר עולם נסתר, והוא מנסה כדבריו לחקור תופעה זו ולהבהירה. הוא מניח את ספל־התה ופונה אל עצמו. הקושי העצום העומד כאן בפני הדעת, הוא שעליה להיחפש קודם־כול תפישה חדשה על־מנת להבהיר דבר־מה, שטרם נתהווה למעשה ושעודו נמצא בתחומים תת־מודעים.

פרוסט שב ומשחזר לעצמו את כל תהליך ההתארעות משעה שנטל את כפית־התה הראשונה. המאמץ האינטלקטואלי בשלב זה אינו נותן תוצאות כולשהן, ואין הוא מצליח לאחוז ב„תחושה שנמלטה". „ואז באה ההתרכזות המאכסימאלית של כל החושים, וההינתקות מכל מיכשול או מחשבה שאינה קשורה באופן ישיר בניסיון פיענוח הבעייה שנתעוררה". הוא מנסה כניסיון אחרון להעלות בחיכו, פעם נוספת, את טעם הלגימה הראשונה.[22]

„ודאי, זה שכה מתלבט במעמקי תוכי, הריהו התמונה, הזיכרון הוויזואלי, אשר בהיותו קשור לאותו טעם, מנסה, מתוך מאמץ, להגיע עדיי; אלא שהוא מתחבט רחוק מדי, מעורפל מדי. ראיתי את הבבואה האפורה במקום שם מתערבלת המערבולת הבלתי־נתפשת של הצבעים המתנועעים, אך איני יכול להבחין בשום צורה..."

האם תצליח הכרתו של פרוסט להעלות זיכרון זה, שניעור בעיקבות רגע תואם לו בהווה, והוא נמשך ועלה מן העבר הרחוק, להבהירו ולמצוא את המשמעות הגלומה בו? „חייב אני להתחיל עשר פעמים, להתכופף ולפנות לעברו, ובכל פעם מוגות־הלב טורדת אותנו מכל תפקיד קשה..." אמר.

ודווקא אותה שעה, בה נדמה ששוב לא יעלה בידו למצוא את הדבר, מופיע לפתע הזיכרון לפני היוצר במלוא בהירותו וטהרתו. האמן זוכה להארה פנימית

פתאומית. לפתע מתחוור לו, שטעמה של חתיכת־המדלן הקטנה הינו טעמה של עוגת המדלן שנוהג היה מארסל הילד לאכול בימי־ראשון בקומברי לפני שעת־התפילה. ועוגה זו, ככל גורם אסוציאטיבי, אינה אלא מייצגתו של עולם שלם, הסתמלותו, בחינת זרע המקפל בתוכו את העץ, את הענף השלם.

והננו שבים־ומדגישים, כי דווקא טעמה החושי של העוגה הוא שהעלה את כל אותה התמונה הרחבה של עולם הילדות, ולא המראה שלה, שאפשר ונראו לו כמותו לעיתים תכופות מעל גבי דוכני־הממתקים. הטעם, למעשה, לא היה מבחינה פסיכולוגית אלא גירוי, שגרר אחריו תפישה סימולטאנית של מציאות־החושים ברגע הגירוי ושל מציאות דומה, אנאלוגית, בעבר.

השיכחה היא ששימרה את הזיכרון — וזאת נוכחנו לדעת עם היגלותו הפתאומית — במלוא חריפותו. עולם־הילדות הפיזי, לפי תפישת פרוסט, יכול להיהרס ולהיעלם, אך גם אז הריח והטעם יישארו במלוא חיותם, והם יישאו ב„העלמם הקטן והבלתי־מורגש כמעט את הבניין העצום של הזיכרון".

אם ננסה, על פי קטע שציטטנו לעיל, למצוא את הסכימה של ההיזכרות — על־מנת להקל על עצמנו מבחינה מתודית את העיון בבעייה זו — נהיה רשאים לומר, כי ההיזכרות הינה תהליך, שראשיתו פתאומית ובלתי־רצונית, הימשכו רצף של חקירה מרוכזת, המבוצעת על־ידי כל כוחות הנפש והאינטלקט, ופיעונוחו הסופי (בעיקבות התרכזות זו) בהתגלות („אלומינאציה") פתאומית, המחוורת לפתע את ההקשר בין המציאות הנוכחית לבין מציאות אחרת, רחוקה, המתעוררת בדרך אסוציאטיבית והנותנת את תחושת הרציפות של חוויות החיים, את האושר.[23]

שכן התעוררותו של עולם סמוי, מאחורי התחושה המעוררת אותו, גורמת ליוצר אושר בלתי־משוער. „תענוג־עדנים הציפני", אומר פרוסט. פיענוחה הסופי של המציאות האסוציאטיבית מביא לידי האושר האינטלקטואלי. ואמר מי שאמר, כי עולמות צפונים אלה, שבכושרו המיוחד של פרוסט לעוררם, דומים לאותו משחק־ילדים המורכב מגיליונות־נייר צבעוניים, אשר בהם חתוכות מיני־צורות. התמונה המדוייקת והמבוקשת מתקבלת רק עם הנחתם המתואמת לחלוטין של הגיליונות אלה על־גבי אלה, והאמן הפועל לפי עיקרון זה דומה לילד השמח עם הצלחתו.

המאמצים האינטלקטואליים, שהשקיע פרוסט בפירוק חווייתו ליסודותיה ובפיענוח משמעותה, האופי הכללי שבהעלאת זיכרונותיו, כיבושו האמנותי, שמר־כיביו הראשיים הם אפיים, מעניקים ליצירה זו את אופייה ה„המחקרי" ומוציאים אותה מכלל התרחשות ספונטאנית־אינטואיטיבית, אם כי — כאמור — ה„גירויים" והדחפים שאיפשרו אותה (מניעי האסוציאטיביות) הינם מעיקרם בלתי־מודעים ופתאומיים בהופעתם.

עלינו להדגיש כאן שוב, כי עולם אסוציאטיבי זה, המעמיד פרקים פרקים מעברו, ניעור בעיקר בעיקבות פעולתם הרגישה של החושים. קיים כאן איזון אמיתי בין רגישות החושים לבין האינטלקט מאחר שהחושים אינם מצויים בניגוד אינטואיטיבי לאינטלקט, אלא מעמיקים את אפשרויותיו הבלתי־צפויות.

זו גם משמעות פעולתם של חושי המישוש והשמע, שעוררו פרק־

חיים שלם מימיו בוונציה לאחר שנתקל, כעבור זמן רב, במירצפת פגומה בחצר הגרמאנטים, שהזכירה לו היתקלות דומה במירצפת שבכיכר סנט־מרכוס; כך פעל גם חוש־הריח שהעמיד לפניו את עולם אהבותיו, בעיקבות הרחת מפיות־שולחן מעומלנות במלון, שהזכירוהו מפיות דומות מתקופה אחרת באותו מלון.

„אין למעננו קרני־אור או ריחות נעימים יותר מאלה שזיכרוננו כינס אי־פעם; הם היודעים לשוב ולעורר בנו אותה ההצטללות המיוחדת שהעניקה להם צורת חישתנו אז, אותה צורת חישה הנראית לנו מקורית יותר בייחוד עתה לאחר שמחשבותינו כה הרחיקונו ממנה"[24].

פרוייקציה זו של העבר לעבר ההווה מביאה את האמן לפיקפוק בעצם ידיעתו[25] באילו מן השנים הוא מצוי, ומצב זה עצמו הוא שאיפשר לו לבודד את הזמן ולעוצרו „ולחולל את הדבר שאינו קורה לעולם — שהות זמן במציאות טהורה"[26].

תפישה זו היא שדירבנה מבקרים לא־מעטים לדון ביצירת פרוסט כביצירה המעוגנת בעולם סמלי.[27] שכן הסמל הינו צורה אמנותית, שייחודה בעוצמתה הסוגסטיבית. הסמל הינו האמצעי המקשר בין מיטען־החוויות הפנימי של האמן לבין עיצובו באמנות. הסמל יסודו ברוחני, בבלתי־נתפש, ותכליתו להעמיד — מתוכו ובעזרתו — את הקבוע, המבוטא, המוחשי; או בלשון הסימבוליסטים: הסימבול האמנותי הינו הביטוי ה„מאטריאלי" של רוחנו ה„בלתי־מאטריאלית".

אך אפשרות זו של הפיכת החיים הפנימיים הבלתי־נתפשים למוחשיים־ועומדים (אפשרות שלעולם אין להשיגה בשלמות) מצריכה מאמץ כה רב, כוח־התרכזות כה גדול ושליטה כה מושלמת באמצעים האמנותיים עד שרק בודדים מסוגלים להתקרב אל יצירה מעין זו.

האמנות היחידה, לדעת הסימבוליסטים, המסוגלת להביע בשלמות את הפיכת הרוחני־פנימי לממשי־חיצוני ולהופכם ליסודות אינטגראליים של אחדות אחת, היא המוסיקה. זו אמנות, שהסימבולים המובעים במדיום שלה הינם שווי־הערך המדוייקים האפשריים של מצבי־הנפש הפנימיים.

התרכובת בין עולמו הפנימי של המוסיקאי ובין האמצעים הטכניים להבעתו של עולם זה היא כה מושלמת עד שכמעט איננו יכולים להבחין בדיוק היכן מתחיל זה והיכן פוסקים אלה. האמצעים־המביעים במוסיקה נשמעים כה רוחניים באוזנינו והעולם החווייתי הנסתר נהפך לכה נתפש, עד שיש כאן — כביכול — שלמות מוחלטת, וזה שיאו של הסימבוליזם שעלה בידו להביע באורח חיצוני־מומחש את החווייה הנפשית באחדותה הקמאית.

לפיכך, תפקיד הציור, השירה והספרות להשתדל להגיע אל אותו כושר־הבעה של המוסיקה. עליהם להשתדל, באמצעיהם הם, להביע שלמות חווייתית דומה לזו הנוצרת על־ידי המוסיקה. הסימבול, האמצעי העיקרי של החווייה האמנותית המובעת, חייב, איפוא, להיהפך למוסיקאלי. לכן, סימבול כזה חייב להיות רב־פנים, בהיותו מסוגל להיקלט בדרכים שונות, לעורר כמה רגשות בעלי משמעויות רבות — כצלילים. הסימבול חייב, אם־כן, להיות דינאמי.

אך, מודים בפנינו גם הסימבוליסטים עצמם, אין לצפות, כי הסמל הספרותי יגיע לאותה מעלת הסתברות מוסיקאלית מושלמת. אך כסימבול — וכאן ייחודו של הזרם הזה בספרות — יכול הוא לקרב את המציאות החומרית לזו הרוחנית על־ידי אנאלוגיה לחוויותיו הנפשיות של היוצר, ובאופן זה למצוא את משמעותה, את ייחודה, את הטעם שבה. תפקידו לגלות את המציאות האמיתית מאחורי מציאות ההווה ולנסות להרכיב את השתיים למעין „מציאות טהורה".

*

כאמור, מטרתו הראשית של פרוסט היתה אקטואליזאציה של העבר, או בניסוח אחר: מציאת רבדי העבר שביסוד ההווה. אך כיצד להנציח את היזכרות זו, שרק לאחריה יוכל האמן לומר לעצמו, כי כבש את הזמן?

שכן, לאחר שגילה פרוסט „כי הכישרון האמיתי פועל, למעשה, בהתאם למידות־טמפראטורה גבוהות מאוד, שמכוחן לפרק את החיבורים של האטומים ולצרפם על־פי איזה סדר שונה לחלוטין", היה עליו למצוא את המבע לסדר שונה זה — והוא מצאו באמנות.

במדיום אמנותי מכירים אנו מחדש את המציאות הרחוקה, שעל־פיה אנו חיים, אך בה־בשעה אנו אף מוסיפים־ומתרחקים ממנה מיום ליום, וקיים חשש שמציאות זו תיעלם מעינינו בטרם נכיר אותה. בכל אדם קיימת אותה מציאות־אמיתית, אלא שחוץ מהאמן אין האנשים האחרים טורחים להבהיר אותה לעצמם משום שהם חסרים כושר אינטלקטואלי ורגשי המאפשר להם ‚לפתח' אותה.

האמן מתכוון ביצירתו לתפוש מחדש את חייו ואת חיי האחרים, שכן „הסיגנון למען הסופר כלמען הצייר אינו בעייה של טכניקה, כי אם של חזון (ויזיה)". מכאן, שהאמן נושא מעין „שליחות ציבורית" ידועה מחוץ לחישופו העצמי; או, נכון יותר, בעצם חישופו העצמי מצויה השליחות — הוא חושף את האחרים, שביסודם זהריהם דומים לו.

האמנות נושאת ביצירתו של פרוסט שני אספקטים, היונקים מתפישתו העיונית — מצד אחד יש בה, כדבריו בכרך האחרון של ספרו, „חזרה אל העמקים", ומצד שני בעצם פעולה זו יש משום יציאה מתוך עצמנו על־ידי בריאתם המחודשת של החיים.

*

לכאורה, לא היה פרוסט הראשון לגילויה של התפישה, כי הזיכרון, ובעיקר זה של עולם־הילדות, הוא ה‚מפרנס' את האמן המבוגר ויוצר את המסד של כל יצירתו. הלוא התקופה הרומאנטית כולה פנתה לא־מעט אל מבועיה הראשוניים של הנשמה, בחינת בריחה מן העולם בן־ההווה, על־מנת למצוא מציאות יפה יותר, משמעותית יותר בשביל האמן, ואף הספרות שלאחריה ניזונה מתוך כוונת־תחילה מ„ראשיתו" של האמן.

בחקר פרשה זו של השפעות באה תמורה גדולה בספרות המאה העשרים עם התגברות סמכותו המדעית של פרויד[28] ושל הפסיכואנאליזה בכללה. על האמן —

כך אמרו רבים — להעלות ולפענח את מעמקי הנפש, את הסתום והנחבא, שהם המהויות הפונקציונאליות האמיתיות של חיי האדם, ועוזרת לנו בזה אינטרפרטאציית החלומות וסמלי־המציאות המרוכזים בה, שהם ביטוי לעולמותיו הקדומים של המחבר, הניתנים עתה בתוקף התארעויות אסוציאטיביות להסבר מודע, ובכך נגאל „העולם הסמוי" ונהפך שנית לחווייה בעלת תוקף אינטנסיבי בהווה.

בדיסרטאציה של ז'אן פומיה[29] מבקש המחבר להוכיח, למשל, בבהירות רבה, שבספרות הצרפתית כבר קדמה לפרוסט התפישה ה„מיסטית" הזו של גאולת „העולם הסמוי". הוא מביא סמוכין לסברתו במובאות מדגימות מיצירותיהם של דה־נרבל, בודליר, רימבו, אנאטול פראנס, פלובר, ואחרים. אך, עם זאת, מיטיב הוא להבדיל אחת ההבדלות הספרותיות החשובות בין תפישתם האמנותית של הסופרים הללו ובין תפישתו המיוחדת של פרוסט.

לגבי רוב היוצדים, שקדמו לפרוסט בניסיונות פיענוח המציאות שמאחורי העצמים הבודדים — שפרוסט אולי הושפע מהם במידה זו או אחרת — לא היתה אותה מציאות רחוקה אלא אמצעי „ריטורי" על־מנת לעבור „ממישור אחד למישור שני" ולהוליך את הקורא מן ההווה אל העבר, בחינת חילופי רקעים. פירושו של דבר, שהזיכרון לא שימש אלא כאמצעי מקשר בשילובם של רקעים אלה, בעוד שלגבי פרוסט הריהו „המפתחות לגן העדן"[30].

ניתן להוסיף על סמך כל האמור לעיל, כי בשביל פרוסט ה„אבוקאציה" של המציאות האחרת הינה הכרח מוחלט, שאין לאמן שליטה עליו. אצל אותם סופרים שקדמו לו הרצייה להעלות מן העבר מאורע זה או אחר היתה מודעת, בעוד שאצל פרוסט המציאות הנוכחית היא חסרת כל משמעות, לא כהווייה אכזיסטנציאלית ולא כחווייה אמנותית, אם אין היא פיענוחו של העבר.

אם לגבי קודמיו היתה ההיזכרות מרכיב אחד בין שאר מרכיבים ספרותיים שברשותם, הרי למענו פוסקת היא מהיות מרכיב כולשהו ונהפכת למסד תפישתו הרוחנית הכללית וגיבושה הקונקרטי באמנות[31].

*

סופרי צרפת ורבים מסופרי אירופה הושפעו מאוד מהשגותיו של פרוסט על משמעות החיים בתחומי הזיכרון וכיבושם האמנותי[32]. הפתעה לא־מעטה מעוררת השפעתו — ביודעין ושלא ביודעין — אף על נציגיה המובהקים של הספרות האכזיסטנציאלית בצרפת כיום, למרות תפישתם הנוגדת במידה רבה את השקפתו של פרוסט.

בספרו ,הזר'[33] העלה אלבר קאמי אף הוא את יסודות ההיזכרות האנאלוגית ואת רקע הרגשת־האושר לאחר „הירידה אל הזיכרונות":

„באפלת תא כלאי, מצאתים אחד לאחד, וכמו מתוך עייפותי, את כל קולותיה המוכרים של עיר שאהבתי ושל שעה מסויימת, שבה חשתי עצמי מאושר. צוחת מוכרי־העיתונים באוויר, קריאת רוכלי הסאנדוויצ'ים, אנחת החשמלית בעיקולי הדרך שבמרומי העיר ורחש השמיים בטרם ירד הליל אל הנמל, כל אלה יצרו

למעני מחדש עולם שהכרתיו עוד בטרם נכלאתי. כן, וזו היתה השעה, כאותה שעה רחוקה, בה חשתי עצמי מאושר".

*

המבקרים הרבים של ,בעיקבות הזמן האבוד' ניסו לברר שאלה, המונחת ביסודו, והגדירוה כשאלת ,מיהו אני ?'. באמת, ראויה שאלה זו שתיתפש בשתי פניה: כשאלתו האינדיבידואלית של פרוסט־היוצר — „מיהו אני ?" (ומכאן שהיצירה כולה היא מעין הגדרה עצמית של אני), וכן כשאלה אנושית־כללית יותר, „מיהו האני ?", מהו התהליך המעמיד את האני כאמיתות, ולא כאשליה. פרוסט מנסה להשיב על שאלה כפולה זו בכל הכרכים של ספרו הגדול.

*

אם לסכם את תפישתו האמנותית של פרוסט, שהיא למענו הקונקרטיזאציה של הזיכרונות מתוך האוצר הרוחני הגדול של הילדות, ניתן לומר — האמנות הפרוסטיאנית היא ההיזכרות בניסיון החושים מתוך תחושה אינטלקטואלית מועצמת וחדפעמית, בעיקבות תהליך אסוציאטיבי מסויים, שביטויו בתחום המבע הלשוני.

*

במכתבו לידידתו אמיל שטראוס, הוא כותב:

„איני יכול להאמין שספר זה יהיה זר לך; איני יכול לומר, כשם שאמר זאת ז'ובר: ,הבא בצילו יחכים'; אך רשאי אני לומר, שבמובן ידוע הריהו מעין סידור־תפילות של שמחות שתוכרנה על־ידי אלה שהרבה מהשמחות האנושיות ומנעו מהם".

ה ע ר ו ת

1 על השפעת פרוסט על הספרות האנגלית עיין ב־ 'Forces in British Literature' מאת ו. אי. טינדל. על ג'ויס עיין בעמ' 290, על ו. וולף בעמ' 304, על ה. ריד בעמ' 376, ועוד.

2 'Literary Studies and Reviews' / R. Aldington ; עמ' 174.

3 ונעיר להלן על מידת והחשיבות שבעיון הפילוסופי בתפישתו האמנותית של פרוסט. על ההקשרים בין תפישתו של פרוסט לתפישתו של ברגסון עיין בספרה של א. פישר: 'Le Symbole Litteraire'. הוצאת בורטי, פאריס, עמ' 208—153.

4 על מלחמותיו הנואשות של פרוסט לפירסום ספרו הראשון ראה — L. Pierre-Ruint : / Proust et la Stratégie Litteraire', Paris, 1954.

[5] פרטים ביוגראפיים נוספים על פרוסט ראה בספרו החשוב של
L. Pierre-Ruint / 'Proust, Sa Vie, Son Oeuvre'
כמו־כן מעורר עניין מיוחד ספרו של פרנסוא מוריאק:
'Du Coté de chez Proust', Paris, 1947.

[6] הציטוט בדיון זה לקוח מתוך כרך א' של „בעקבות הזמן האבוד", הוצאת גאלי־מארד, פריס, 1942. ציטוט המכתבים הוא מתוך הוצאת פלון, 1930.

[7] ראה „דאן סאנטיי", 73—65, וב„סוואן", עמ' 47—19.

[8] מכתבים, עמ' 163—161.

[9] שם, עמ' 161.

[10] שם, עמ' 165.

[11] ראוי להזכיר את סיפורו של ידידו המוסיקאי ריינלדו האן. משעברו באחד הימים לצד גדר שיחי קוצן ורודים (ופרוסט אז במיטב שנותיו), נעצר פרוסט וביקש להתעכב ולהביט בהם. „יכעיסך הדבר אם אתעכב מעט? רוצה הייתי לשוב ולראות קוצים ורודים אלה..." ריינלדו האן ניפנה לדרכו ומששב אליו לאחר זמן קצר מצאו באותו מצב שבו עזבו: „הראש נטוי, הפנים רציניים, ממצמץ בעיניו, גבותיו מכווצות קימעה... חשתי כי הוא הרגיש בבואי, אך אינו רוצה לומר דבר, או לזוז ממקומו, עברתי על פניו מבלי הפטיר מלה. לאחר רגע, שמעתי את מארסל הקורא בשמי. פניתי לעברו, הוא רץ אלי, בא עדיי, ושאלני אם איני כועס. הרגעתיו ברוח טובה ושבנו לשיחתנו שנפסקה".

מצוטט מספרו של 'Proust par lui même', Claude Mauriac.

[12] באחד הספרים על פרוסט טוען המחבר, כי בניסיונות שנערכו בבני־אדם הסובלים ממחלה זו הוכח, בין השאר, כי הנחקרים יכולים היו לנקוב את מספר התושבים בכל מחוז שהוזכר לפניהם, לפי שמות תחנות הרכבת, את כל מקומות היקבים בצרפת, וכו'; הם גם יכלו למנות בתשובותיהם את כל המאורעות הקטנים או הגדולים, שנתארעו בשנים 1895—1925. הזכירו לאחד מהם תאריך, והוא אמר אף את חדשות־העיתונות של אותו יום. אך הדבר המפליא היה שעל־מנת להיזכר במקרים חייב היה הנחקר להיכנס, כביכול, לתוך האטמוספירה של אותו יום עצמו. ואז היה מתחיל לתאר את הסביבה, את מזג־האוויר, במדוייק — ורק מתוך יצירת כל הרקע הגיע לתשובות שנתבקש להשיב עליהן.

[13] Ch. Rlondel / 'Psychographie de M. Proust'.

[14] „סדום ועמורה", ב', 163.

[15] „מחשבת המוות נשתכנה בי באורח־קבע כאהבה. לא שאהבתי את המוות. שנאתיו. אך עתה, לאחר שבוודאי שבתי והירהרתי בו מעת לעת, כדרך שאנו מהרהרים באשה ששוב איננו מוסיפים לאהוב עוד, חדרה מחשבתו אל השיכבה העמוקה של יישותי, ובמידה מושלמת כל־כך עד שלא יכולתי עסוק בדבר בלא שיעבור תחילה בעד פריסמת רעיון המוות. ואף בשעה שלא נטרדתי בכלום ונשתיירתי במצב של שלווה מוחלטת, ארחה לי מחשבת־המוות בצמידות בלתי־נרפית כמחשבת האני", אומר פרוסט ב„הזמן שנמצא", 248—247.

[16] מכתבים, ה', 71.

[17] על־פי „תאיטיטוס" לאפלטון, 252e, תירגם א. סימון, הוצאת מגנס.

[18] וראה אנציקלופדיה עברית, כרך ב', 635 (ש. ה. ברגמן).

[19] ויש מבקרים הרואים בעולם זה יסוד חשוב בתפישתו ה„מיסטית" של פרוסט, וראה להלן.

[20] כדברי א. אורבך, „מימזיס", 408.

[21] הציטוט לסצינה זו לקוח מתוך הכרך הראשון של 'Du Cotè de chez Swann', עמ' 71—65.

[22] פעולת־בידוד זו מזכירה לא־מעט את מעשה־הניסוי של חוקר מדעי במעבדתו.

[23] „האושר", **מלמדנו פרוסט**, „אינו נמצא במציאות, אלא בדימיוננו. סלק את החלומיות מעל הנאותינו והינך מבטלן בכך לחלוטין. הופעת־פתע של עצים בסביבות בלביק, מראיהם של פעמוני מרטין־וויל או של הקוצים הוורודים, טעמה של המדלן בתה, נקישת המזלגות, ועוד, הם הגורמים לאושר המאפשר לאמן לשכוח את ,כל דאגות העתיד', ואין למוות כל משמעות לגביו".

[24] **פרוסט**, ,פיגרו', **יוני 1912**.

[25] ,הזמן שנמצא', **עמ' 14**.

[26] **שם, עמ' 15**.

[27] E. Fisher / 'Le Symbole Litteraire', Paris, J. Coti, 53—208.

[28] **ראה, למשל,**
'Freud and Literature' / Lionel Trilling. The Kenyon Revue, 1941.

[29] J. Pommier / 'La Mystique de Marcel Proust', Paris, 1934.

[30] **שם, 12**.

[31] **באיזו מידה הצליח פרוסט התיאורטיקן לממש את רוב השקפותיו האמנותיות־אסתטיות, שפיתחן בעיקר בחלק השני של** 'Temps Retrouvée', **אין זה כאן מענייננו. אך ראוי לקורא להיזקק לספר** 'L'art de M. Proust' / P. Trachard, Paris, 1953. **בו מבקר המחבר בחריפות, אם כי לא תמיד בכושר משכנע, כמה מהישגיו של פרוסט, המפוקפקים בעיניו.**

[32] **ראה הערה 1**.

[33] ,הזר', **עמ' 137**.

מרג'ורי אדיכס / **פגישה עם דילן תומאס**

(שיחה כפי שנרשמה בפגישה עם סטודנטים במכללת יוטה)

אתמול נפגשתי עם דילן תומאס. אין פירוש הדבר, שפרצתי ואמרתי לו עד כמה נפלא היה; כוונתי שישבתי במרחק מטר ממנו ב"יוניון לאונג" בשעה שפרופ' ברוסטר גוסלין ותלמידיו הקיפוהו בשאלות משך שעה ומחצה. המשורר המלומד־והמארח אף לרגע לא היה בטוח לגמרי, שאורחו לא יקום ויחמוק מן המקום דרך החלון הפתוח; ומצד תומאס גם התנהגותו המעולה לא יכלה לכסות על אי־נוחותו בהיותו כה חשוף מכל צד. גוסלין פתח בהקדמה קצרה ושאל מפני מה החל המשורר במסע־הקראותיו.

תומאס כשעיניו תלויות בשולחן ללא־ניד ענה ברוך: **"באלוהים, איזו שאלה קשה. אני ירא שיהיה עלי להשיב מייד; זוהי דרך לראות את הארץ ולי אין בכלל כסף, זה גם ענין של אֶגו".**

גוסלין: **אבל מדוע קורא אתה את השירה בקול רם? האם זה מסייע להבנה?**

תומאס: **אנשים באים להציץ בי, הנה אדם קטן ושמנמן בא לעשות עצמו לצחוק — הם חושבים, וכיוון שממילא אין שומעים מה שאני מקריא — אין זה קובע אם אני קולע למטרה או לא... אבל אחרי הכול אין הדבר לגמרי הגון מצידי. גם אני לכשעצמי נהנה...**

גוסלין: **היקראת הרבה בבי.בי.סי... האם חש אתה ששירה חייבת להיקרא בקול רם? האם זה מקרב אותך אל מובנה?**

תומאס: **כן — זה עוזר בפרוש ובהדגשה, אתה מתקרב אל המשורר.**

סטודנט: **האם אתה נוהג להקשיב לצליל של מילותיך אתה? האם אתה מחשיב זאת ממש כמו חרוז ומשקל?**

תומאס: **הו, אלוהים, זו גם כן שאלה קשה. כן — אתה יכול להיאבק עם חרוז ומשקל וצורה, ועדיין לא יהיה שיר בידך, אני מצטער, אינני עונה באופן הרצוי לך.**

סטודנט: **אבל מדוע אתה מקריא דווקא את שירתך?**

תומאס: **בגלל השאון שהיא מקימה, ובגלל זיכרון הרפתקת כתיבתה, אומנם היא כבר אמרה כל מה שהיה עליה לאמור.**

סטודנט: האם אתה אומר את המילים בקול רם בשעת כתיבה?

תומאס: כן. שפן אני דר בביקתה על הצוק.

סטודנט אחר: האם רצוי שלשיר תהיה מטרה? רוברט פרוסט אומר שלשיר חייב להיות פיתרון. אסור לו להיות סתום מכפי הבנה, יש לי קושי להבין אותך, בעיקר את הסונטות המוקדמות.

תומאס: אם כן עליך לקרוא את רוברט פרוסט... אבל אתה צודק: למשורר לפחות יש תמיד מטרה: הסונטות האלה הן רק כתבים של נער מורתח מאהבה עם צורות וצללים על הכר.

גוסלין: אני תמיה על הסונטות. מעולם לא מצאתי בהן משהו עמוק, טוב לדעת שאין לי שם מה לבקש עוד.

תומאס: כן, אבל הן עשויות לעניין נער מורתח אחר או נערה מורתחת (בהפסקה ארוכה) נערות מורתחת.*

כאן תומאס נצטחק לעצמו כמו אבד לרגע בתחבולות־הלשון, במשמעויות — וזאת בזמן שכל אחד ישב כמאובן עד שפלוני החזירו אלינו: "האם זה תמיד הגון לבלבל את הקורא ובמתכוון?"

תומאס: תיארתי לעצמי שמישהו יתפוש אותי בנקודה זאת, לא — זוהי הודיה, ובמתכוון, באי־יכולתך אתה, זה בלתי־אפשרי להיות ברור מדי. אתה יכול לאמור במצח נחושה את כל מה שאתה יודע או לרשום בבהירות כל מה שאתה מתכוון — כל שיהיה מן־הסתם מאוד שטחי ואפילו אכזרי, אבל מה אנו יודעים. על כל דבר — בעיקר על אודות בני־אדם — קיימים חוקי־מדע. אבל מדוע אין המיים בורחים מן האוקיינוס שעה שהאדמה מסתובבת — מפני שזהו כדור מכושף. זה בלתי־אפשרי להיות יותר מדי מובן. אני משתדל גם בכיוון זה, בתחילה הייתי סבור שמספיק להותיר רק רושם של קול ותחושה ולתת למשמעות לזרום פנימה מאוחר יותר, אבל מאז התחלתי בסידורים אלה והיקראתי שירתם של אחרים, כמו את זו שלי, מוצא אני לנכון שתהיה יותר משמעות גם בקריאה ראשונה.

סטודנט: האם אתה מוצא כמועיל ללמוד דברים אחרים על־מנת להגיע לסיפוק גדול יותר בשירתך?

תומאס: אין לעולם "סיפוק", שהרי לכן אני כותב שיר נוסף. האם לומד אני דברים אחרים? כן, ידידים... (הפסקה ארוכה, השואל מניד מהורהר בראשו) אם כן, את עצמי!

סטודנט אחר: מדוע אתה כותב שירה, מר תומאס?

תומאס: מפני שיש לי הזמן לכך, מפני שעלי גם־כן לחיות. (במילמול): איני יודע מדוע... זוהי עבודה איטית מאוד. בכל אופן רק חמישה שירים נדפסו בשש השנים האחרונות, זה איטי, אבל לפעמים אין דבר־מה אחר לעשות, לפעמים יש רגש טוב כשלפניך גיליון־נייר חלק, ואתה כותב את השורה

---

* במקור: boily, boily boy, boily girl, boily-girly.

הראשונה. אז אתה מביט בכל הנייר ומהרהר, עכשיו שומה עלי לחרוז את זאת, וזוהי עבודה, הו אלוהים, זה איום; כתבתי כמה שירים מאוד רעים.

סטודנט: ומה קרה להם?

תומאס: אני שומר אותם — יותר מדי יש בזה מן האגואיזם. אבל אינני עושה מה שרוסטי עשה, שקבר אותם יחד עם גוויית אשתו והיה נאלץ אחר־כך לחפור אותם החוצה. אני שומר אותם במגירה.

סטודנט: מה אתה עושה בהם?

תומאס: מאומה, לאחר כתיבתם הם נחשבים כמוגמרים.

גוסלין: אולי אינך קורא את שיריך הישנים, — יש סיכוי שתהיה מאוהב בהם ותמשיך לכתוב עוד ועוד אותו השיר, יש שעושים כך...

תומאס: יוביס! מעולם לא חשבתי על זה; אני תמיה. מה יש במגירה (פאנטומימה). זה לא כל כך רע אחרי הכול! עצום! (שוב כמו מתרחק).

סטודנט: מי מחליט אם שיריך טובים או רעים?

תומאס: אני מחליט, אף אחד לא קורא את הרעים.

סטודנט: האם אינך שואל את המו"ל לדעתו?

תומאס: הו, לא, אילמלא אהב הוא שיר שאני חשבתיו לטוב — היה הדבר יותר מדי נורא.

סטודנט: אם שירתך לא נותנת לך סיפוק, האם קיימת שירה שכן מקנה לך אותו?

תומאס: זה פשוט: שקספיר!

סטודנט: מי הוא הטוב במודרניים?

תומאס: היפה בשירה הוא שאין זו אמנות של השוואה, אין הטוב ביותר. אבל אני אוהב את תומאס הרדי, ד. ה. לורנס, ו. ה. אודן ו—" (כאן שכני קרא בתימהון, וכך נשמט ממני השם הרביעי).

סטודנט: איך אתה יודע אם השיר טוב או רע?

תומאס: אם אני אוהב אותו.

סטודנט: אבל על־ידי מה?

תומאס: אני אוהב שיר מפני שהוא טוב מאחרים (שתיקה). לפני שאני מוצא שיר אהוב חייב אני לעבור על מספר גדול של שירים שאינם אהובים עלי. כשמוצא אני שיר שאני אוהב, אני קורא אותו, איני יודע מדוע. השאלה הגדולה היא למצוא את השיר ואז לקראו — תלה את עצמך באוזניך על הניברשות. איך שלא יהיה אתה קורא שירה ונהנה.

גוסלין: אולי עלינו לעשות כמוך ולאהוב שיר מפני שהוא טוב מאחרים, אבל סטודנטים חייבים לפרק ולנתח ולהוכיח מפני מה הם אוהבים את השיר ולהגיש זאת לפרופסור.

תומאס: אנשים הסבורים שהם יודעים את ת. ס. אליוט רואים זאת. לא יאומן שהוא אוהב את קיפלינג, זה החרזן הקולני. אלה הם גם האנשים הסבורים שהם יודעים את קיפלינג. כמה משיריו הם מצויינים, (הפסקה ארוכה

מאוד, דילן תומאס לוגם מכוס המיים כחתלתול התוחב חוטמו בצלוחית, והכוס עדיין מלאה עד שפתה לאחר לפחות תריסר לגימות).

סטודנט: האם אתה פונה בקולך רק אל עצמך?

תומאס: הו לא, לא. כן — אני הנני בעצמי קהל של אנשים. על כל פנים סבורני, שאני קהל של אנשים. כמובן אני יודע, והציפורים יודעות, שאני רק אוויל קטן ושמנמן מדבר גבוהה־גבוהה על הצוק. אבל נראה בכל־זאת שאני הנני קהל של אנשים.

גוסלין: שירתך נראית כפותחת דלתות קטנות במאורעות לגמרי רגילים ושכיחים, לפעמים רק על־ידי הסטת ציור לצד אחד — האם על־מנת לתת מקום לאידיאה אחרת?

תומאס: כה יפה אתה אומר זאת, זהו בדיוק מה שאני רוצה ששירתי תעשה ביום מן הימים.

גוסלין: אתה נוהג תמיד להכניס לשירתך מה שאתה רואה בדיוק ברגע הכתיבה — האנפה, והציפורים ליד שפך־הנהר, למשל?

תומאס: כן, כן, רציתי לכתוב על הצוק, והיה אז ערב מעופף עליו, וזה היה נראה כנקודה טובה להתחלה. כן, כתבתי אז על העורב, אני מכניס דברים מתי שדרוש ומתי שלא דרוש.

גוסלין: האם אתה משאיר אותו שם?

תומאס: אם הוא מאושר ומרגיש „כמו בבית" אני משאירו בשיר, אבל באמת עלי לרכוש תריס לחלוני.

סטודנט: האם יש לך תמיד איזו אידיאה של מה שאתה מתכונן לומר?

תומאס: לפעמים. אין אתה יושב ומחכה עד שהדלתות הקטנות תיפתחנה, לפני עשרים שנה הייתי אומר "השראה". זוהי עבודה קשה. אבל לפעמים מצב־הרוח מספיק, נומר שהמשורר עליו והוא רוצה לכתוב שיר עליו — על כל דבר, אביב, או יש לו זוג נעליים חדשות, או אשתו עזבה אותו. כל דבר הוא עליזות. אבל כאן פתאום באמצע השיר הוא עלול להתגעגע לאשתו, זה עלול להיות שיר מאוד עצוב. אינך יכול תמיד לעקוב אחרי תוכניתך המקורית.

סטודנט אחר: האם אתה שם לב למבקרים — למשל?

תומאס: כן, לפעמים אני מתעורר בלילה ותמיה עליהם. אינני יודע מה יש להם נגדי, משהו בתחום העניינים האישיים — אני בטוח, המבקר פשוט אינו סובל אותי, הוא אינו יכול להחזיק מעמד ולקרוא אותי, מדוע — אינני יודע. אני שם לב גם־כן לשבחים, זה יותר קל, על אף שאין אף אחת מן הביקורות אמיתית, אין אני מאמין באחת יותר מאשר ברעותה, אין אני ניתן להימכר בכמה משפטים. איני סבור, שהם ישנו אותי, אני יודע איזה אדם הנני שלושים ושבע שנים עם אותו הראש... וכך זה נמשך עד שגוסלין ביקש את תומאס לקרוא אחד משיריו. הוא נזדקף לראשונה, אסף את חמשת ספריו, דחס אותם בחיקו, נידמה היה לי שהוא נעלב. אבל הוא

סיים, הוציא אחד מהם ופנה אלינו: **הבאתי את הספרים האלה למקרה ואהיה נפחד מדי לענות על שאלותיכם, אומנם לא עניתי עליהן, אבל גם נפחד לא הייתי, תודה לכם עבורן.**

הוא נתחייך וישב והחל משיח בקול רך על אבין, אשר לדבריו היה אתיאיסט לוחמני, לאתיאיזם שלו לא היה ולא כלום עם שאלת קיום או אי־קיום האלוהים. היתה זו טינה אישית ועזה לאלוהים, הוא היה מציץ מבעד החלון ורוטן: "יורד גשם, שתיפח רוחו!" או: "השמש זורחת, אלוהים, איזו איוולת". הוא נתעוור והיה חולה מאוד לפני מותו והיה אז בשנות השמונים שלו, וכך נהפך לבסוף למורת רוחו של תומאס — לעדין ורך...

וכאן לפתע החל המשורר לקרוא, וקולו סער והתנשא בכוח וחרון וקדרות נוראה; הוא קרא את 'Do not go gently into that good night'. **זה היה איטי וקצוב — — אין בכוחי לבטא כמה מיירא היה השינוי שבו, מן האיש הצנוע, המתנצל והסבלני בלהיטותו — ואותו גל של אנושיות גואה. חשתי עצמי שלא בנוח — או צורתו הראשונה או זו האחרונה נראתה לי רק כהצגה, אבל סימן של אי־יושר לעולם לא הייתי מוצאת בו. סבורני שהוא יודע טוב יותר. הוא הינו "קהל של אנשים".**

אריה זקס / על שיריו הראשונים של דילן תומאס

"Subjectivement la littérature n'a rien de formel. Elle est la réalité d'une pensée toujours particulière, toujours anterieure et posterieure a tout objet, et qui, à travers tous les objets, revèle sans cesse l'impossibilité étrange et naturelle où elle se trouve, d'avoir jamais une existence objective". (Georges Poulet)

כתום קריאת שמונה־עשר משיריו הראשונים של דילן תומאס, שיצאו־לאור בכרך נפרד, ניסיתי לעצב ברוחי תמונת־דימוי יחידה, בחינת מכנה משותף, שכל שיריו כאחד, בלי קחת בחשבון את אורחם ואופיים המיוחד, ימצאו בה בדרך שהיא את סיכומם. הנה לזה הגעתי. דילן הקטן רובץ נינוח בתוך רחם לח וחמים, מפלג בידו, כדרך שיעשה במסך, שפת פות אחת ממישנה, — וכך מגלה את העולם. מכך הגעתי לניסוח הקוגיטו התומאסי המוקדם: „אני נמצא בפנים, מכאן שנמצא אני".

ננית, שניטול כנקודת־מוצא להבנת תומאס העלם תמונה זו שציירתי לפני שהוציא לפועל ממש אותו רצון יוצא מגדר הרגיל, שאיפשר לו להביט ממקום מחבואו החוצה ולראות מה טיבו של העולם שבו אנו שרויים.

כך, לפני כל עניין אחר, נעיר שעולמנו הוא עולם של תוכיות, ויתר־על־כן: עולם של תוכיות מוחלטת. כאן הננו, נטועים במשהו קדמוני, שאיננו יודעים אותו; כה לחלוטין בתוכו עד שאין הבדל בין מה שמחוץ לעורנו ולבין מה שבפנים. לגבינו "All the world was one, one windy nothing / and the earth and the sky were as one airy hill, / the sun and moon shed one white light".

קיומנו אנו אינו מורכב אלא ממארג ניפתל של חבלי גוף ווורידים, אכן כך בדיוק עשוי העולם הסובב אותנו. אנו הננו לא־כלומיות ארוזה היטב בלא־כלום, אין הווייתנו מובדלת כלל מכל הווייה מחוצה לה ואם התוכיות אינה מובדלת מהחוץ, אין המחובר מובדל מהמפורד: במלים אחרות, כל דבר בהיותו מיודע לעצמו אינו מיודע לכל דבר אחר. במעמקי התת־ידע — "There in the deep with quartered shades / of sun and moon" כל דבר הינו כל דבר אחר. — "One womb, one mind spewed out the matter / one breast gave suck the fever's issue"

או שוב: "One smile of light across the empty face, / one bough of bone across the rooting air."

כך שרויים אנו בעמקי הווייה נטולת בדילות. ברם, האם אין זה סוג מיוחד מאוד של „עומק"? אין אנו בפשטות בתוך חומר בכללותו, — נטועים אנו בתוך בשר אדם, בתשבץ של בלוטות, ורידים, רקמות וקרומים; במיצי־חייה של האנושות, הקודמים להכרתה את עצמה. ובתוך חיים כנתינתם כאן, באין בדילויות בין עונג ומכאוב, בין חומר ורוח, תמותה ואלמוות אפשריות עדיין באותה מידה. ההווייה הינה ביולוגית־טהורה. יש להרים את המסך ולגלות מציאות אחרת בטרם יינתן לזהות דבר־מה, — וכך הווייה ביולוגית־טהורה זו הינה, למעשה, שלילת־עצמה. הנגנו, "Born of flesh and ghost" "neither a ghost nor man, but mortal ghost".

ציינו, שיחסנו הינו עד כה ביולוגי בלבד. אבל ניתן הוא אף לצימצום־יתר, שכן עד כה לא הגדרנו את עמדתנו די־צורכה, אף שפתחנו בציון עובדת היותנו נטועים בתוך בשר אדם או בתוך תהליך פיזיולוגי. אין זה כל תהליך פיזיולוגי. אין זה כל תהליך פיזיולוגי אשר יהיה, — זוהי הפיזיולוגיה של המין. אנו נטועים ומוקפים על־ידי הבשר שתיפקודו הטבעי הוא הזדווגות, התעברות ולידה, וכפי שציינתי, אין קיומנו אנו בדול לחלוטין מזה של המסובב אותו. כמו־כן יש לנו עוד נקודת־איפיון חשובה לקיומנו. אנו הנגנו זרעים הנושאים אופי של נצחיות סקסואלית. כל המאורעות בסביבתנו היו מיניים, כדרך שיהיו כל העתידים לקרות. נתונים אנו בזרם כל משך ההיסטוריה המינית, המגעת עד מעשה יצירתנו, ובתוספת כל מהלכי החיים המיניים המוכנים לפנינו. עימנו ההבטחה של אהבה, גידול, חיים; אך כמו־כן האיום הבלתי־נמנע של האוננות: ("I see the boys of summer in their ruin / Lay the gold tithings barren, / Setting no store by harvest, freeze the soils..." ; הומוסקסואליות: "O see the poles of promise in the boys / ...O see the poles are kissing as they cross"... ומוות: ("The devil in the loin... the outspoken grave").

אנו הנגנו זרעי מיתותינו העתידות לא־פחות מאשר של חיינו העתידים, — ולכך מכוונת האמירה שהנגנו אהבה בכל מחזור זמנה "from first love's fever to her plague". ה„קוגיטו" שלנו הופך בדילויות של חלל לבלתי־אפשריות, שהרי נשתוו החיצוני לפנימי והאחידות עם השניות. עתה יכולים אנו להיווכח, שגם בדילויות של זמן אינן בגדר אפשרות. בנצחיות המינית של רגע שיא, בתשעה ירחי ההריון, או בתקופת החיים, כל המאורעות שווים האחד למישנהו. הזדווגות שווה להתעברות; הריון שווה ללידה; ובכל ההתחלות מובטחות השתיים: אוננות והגשמה, מובטחים המוות והחיים. "I see the summer children in their mothers" אומר המשורר בבטאו את חדירתו אל נצחיות סקסואלית זו, "Split up the browned womb's weathers, / divide the day and night with fairy thumbs".

ומאותם ילודים ממש "Shall men of nothing / ...Lame the air with leaping from the heats".

הכול הינו תהליך יצירה ומקרה ממשי מוגמר בעת־ובעונה אחת. נקודת־

ראותו הצופה־לעתיד של העובר, שעניינה נצחיות סקסואלית ("Before I knocked and flesh let enter... My heart knew love, my belly hunger / I smelt the maggot in my stool")، ניתנת לחליפין עם נקודת הראייה של המתבגר، הסוקר אותה שלשלת של סיבות ותוצאות، המעניקות לאקסטאזה שלו הרגעית דמויית־המוות את משמעותה המקודשת והאופיינית: "My hero bares his nerves : along my wrist / ... Praising the mortal error / of birth and death, the two knaves of thieves".

איחוד כזה של הפכים ("all, all and all...") מאפיין את תנועתה הראשונה של הדיאלקטיקה הפנימית של תומאס، את היקיצה הראשונה. ברם، ההרפתקה רחוקה עדיין מסיומה, — שכן לאחר יקיצה זו עלינו לעמוד פנים אל פנים עם עולם; עלינו להיות חשים את שתי ההוויות، זו שלנו וזו הקיימת מייד מעבר לאפידרמיס שלנו، ועמידה ממול למציאות שמחוץ לרחם אינה בשום פנים לא־פרובלמאטית, — הלקח הראשון שמלמדת אותנו המציאות החיצונית הוא שהיא קיימת משום שהיא מבחוץ, בעוד שאנו הגנו משום שאנו כאן מבפנים. וכך אנו מגלים דברים, מספר, הבדלים; ארץ ושמיים הינם עתה: "as two mountains meeting / ... And the four winds, that had long blown as one / Shone in my ears the light of sound, / Called in my eyes the sound of light, / ...What had been one was many sounding minded".

תחושת ריבוי והכרה שכלית מתגלות ביחד، שכן רק עתה בהחילנו לחוש את העולם הפיסי של הגשמיות מקיצה אף התודעה מהעולם הנפשי של עצמה — ומהפירצה המפרידה את שני העולמות. ידיעתנו הראשונית הינה، אם־כן، בסימן של הפרדה וניכור، בסימן של "kissproof world". אנו לומדים "From the divorcing sky... the double / The two-framed globe".

אבל הכפילות מתגלה במהרה، כפי שניתן היה לשער מראש، כמצויינת במשמעותה הראשונית במין، בהתנכרות בין החושק לנחשק، בהפרדה בין איש לאשה، ומעל לכול בתחושת־הבחרות המייסרת، תחושת ההבדל בין האשה החיה האמיתית ולבין "one dimensioned ghost" — כל אותם שמות שהמציא תומאס לאותה נשיות סינתטית، הקיימת אך־ורק בדימיון של אוננים.

ניכוח עם העולם הוא، איפוא، פרובלמאטי בכמה דרכים. ברם، בלב הניסיון מצויים תמיד המיני והחולני. עולם הבחרות הינו עולם של אהבת־אכזב; הוא "acquainted with the salt adventure of tides that never touch shore". ואהבת־אכזב זו פירושה מוות، כפי שמתברר במהרה: "Loves twilit nation and the skull of state, / Sir, is your doom".

או שנית: "the lover's rub / that wipes away not crow's-foot nor the lock / of sick old manhood on the fallen jaws".

וכך בסיימנו את התנועה השנייה של מסענו הרוחני מוצאים אנו את עצמנו בממלכת שממון، השפלה וייאוש. ומוות בתד זה בתוך חיים הוא، כך נידמה، הסוף.

אך אין הוא סוף. העתיד נשאר, עתיד ממשי של עולם ריאלי, מראה של חיים בתוך מוות. וכך יכולים אנו לראות את תנועתה הסופית של רוח המשורר כמאופיינת על־ידי אופטימיזם ותקווה, על־ידי שלילה תקיפה של הרע שנתגלה לה. בהביטו אל מחוץ לאותו סבך אינטימי של מעונו הפיזיולוגי גילה המשורר את העולם — והנה מה שנתגלה לו היה רע. הוא ניסה לעשות אף את החוץ לביתו, להעביר אל העולם את דוגמאותיו הפרוטופלאזמיות הבדוקות של ניסיון הנצח הטרום־תודעתי שלו. הוא עשה את העולם אורגאניזם ממש כעצמו, הוא ראה בו שיטה מאוחדת ותכליתית של תנועות. הוא מצא, ש־"The force that through the green fuse drives the flower" היה אותו כוח שהניע את ה־"green age" שלו עצמו. הוא מרד נגד התנכרות וכפילות, נגד "kissproof world", בהכריזו על ההרמוניה בין אותה ריכוזיות סקסואלית שלו ובין סקסואליות קוסמית חופפת.

אבל הממשות נשארה אויב, משמעותו של המין עצמו היתה התנכרות, אכזבה ומוות. עתה בתנועת־הניצחון האחרונה, משיג הוא את המלאות הזמנית של הפנתאיזם שלו. העתיד ניתן להינצל — יש תקווה. נאמר לנו עתה: "have faith / For we shall be a shouter like the cock, / Blowing the old dead back". אמונה במה? בכל שפירושו יצירה מינית ושירה. בלשונו של לוקרציוס פירושו של דבר שליטת ונוס במארס, או במינוח הקודם שלנו — ניצחון ההגשמה על האכזבה, היצירה על ההרס, החיים על המוות.

כך, מתוך היוון הפרוטופלאזמי של התנועה השנייה בחוויית המשורר, מופיעות־ומגיחות אישיות, יצירה, שירה "...grown / Stale of Adam's brine until, vision / of new men strength, I seek the sun", — מכריז תומאס. ואישור חוזר־ונישנה זה של תקווה ותגר מופיע בקונטכסטים המשתנים של הבתים האחרונים ב־"Where once the waters of your face" ("There shall be corals in your beds, / There shall be serpents in your tides / Till all our (sea-faithes die", ב־"our eunuch dreams" וב־"I dreamt my genesis", ממש כבכל "the seed at zero".

נימה זו של תגר מקבלת צורות שונות: תגר מול ההגיוני, מול קונבנציות חברתיות וספרותיות, מול נימוסיות והידור והתביעות הפשרניות של החיים. אך בראש־ובראשונה זה תגר נגד המוות, שכן משמעותו יצירה ותקווה. ואכן, מזרע מוקדם זה צמחו יצירות־המופת המאוחרות של יופי וכוח רוחני כמו "A refusal to mourn", "And death shall have no dominion", "Do not go gently into that good night", ממש כמו שירים רבים אחרים, הידועים פחות, שהינם חיוב בדרך שלילה, מעין „היה לא יהיה" מודגש ומתגרה בפני המוות, ההשפלה והייאוש; ו„יהיה", כמו הידד נבואי, להמשכיות, לאישיות, לאהבה, ומעל לכול — לשירה.

הפצצת שחר

(בין אלה שנהרגו בהפצצת השחר היה אדם בן מאה)

בְּהָקִיץ הַבֹּקֶר עַל פְּנֵי הַמִּלְחָמָה
הוּא לָבַשׁ אֶת בְּגָדָיו וְיָצָא וְהוּא מֵת,
מַחֲסוֹמִים פִּהֲקוּ רְפוּיִים וּבְהֶדֶף נִפְצְרוּ,
הוּא צָנַח בִּמְקוֹם אֲהֻבוֹ עַל אֶבֶן הַמִּדְרָכָה הַמְנֻפֶּצֶת
וְרִסִיסֵי הַהַלְוָיָה שֶׁל הַרִצְפָּה הַשְׁבוּחָה.
סֵפֶר לִרְחוֹבוֹ עֲלֵי גַּבּוֹ עָצַר הוּא שֶׁמֶשׁ
וְלוֹצֵי עֵינָיו הִצְמִיחוּ חִסְרֵי אָבִיב וְאֵשׁ
בְּירוֹת וּבָצַלְצַל הַמִּסְתַּחוֹת כֻּלָּם מִן הַבָּרִיחִים.
חֵפֶר לֹא עוֹד לִנְחוּשָׁתִי לִבּוֹ אֲפֵר הַשַּׁעַר.
הָאַמְבּוּלַנְס הַשְׁמֵימִי מוּבָל בְּכֹחַ פֶּצַע
נֶאֱסָף מַמְתִּין לְנֶקֶשׁ מַאֲדִיר עַל כְּלוּב.
הוֹ מְנַע אֶת צַצְמוֹתָיו מִזֶּה הַקְּרוֹן הַצְּבוּרִי,
הַבֹּקֶר מְעוֹפֵף עַל כַּנְפֵי גִּיל יָמָיו
וּמְאַת חֲסִידוֹת עַל יַד הַיָּמִין שֶׁל הַשֶּׁמֶשׁ.

עוד אש בעששיות

עוֹד אֵשׁ בְּעַשָּׁשִׁיּוֹת. פָּנִים קְדוֹשִׁים,
נְצוֹרוּ בַּמְצֻלַּע הָאוֹר הַמְגֻשָּׁשׁ.
יִבְלוּ וְכָל יֶלֶד אַהֲבָה
שֶׁבַע יַבִּיט וּכְבָר יְאַבֵּד חִנּוֹ
קַוִּים בְּחֶשְׁכָתָם פִּרְטֵית עֲשׂוּיֵי
בָּשָׂר. אַךְ לוֹ יָבוֹא יוֹם שָׁוְא
וּמִשְׁפָּתֶיהָ צְבָעִים דְּהוּיִים יִשָּׁלוּ.
סַחֲבוֹת חָנוּט יַפְקִירוּ שָׁד עַתִּיק.

א הַגֵּד לִי סוֹד דָּבָר מֵאֵת הַלֵּב.
אַךְ לֵב כְּרֹאשׁ יוֹלִיךְ בְּחֹסֶר יֶשַׁע:
הַגֵּד לִי סוֹד דָּבָר מֵאֵת דָּפְקִי,
וּבַהֲחִישׁוֹ הָפְכוּ כָּל הַיּוֹצְרוֹת
עַד שָׂדֶה וְגַג שְׁטוּחִים, וּכְאֶחָד
כֹּה חַשְׁתִּי מִתְקַלֵּס בִּזְמַן, אֲדוֹן מַחֲרִישׁ
וְקָנוֹ נוֹדֵד בְּרוּחַ הַמִּצְרִי.

שָׁמַעְתִּי שָׁנִים רַבּוֹת בְּאָמֶר
שָׁנִים רַבּוֹת רְאֵה יְרֵאוּ חָדָשׁ.

כַּדּוּר הַטַּלְתִּי בְּשַׂחֲקִי בְּגַן
עוֹד טֶרֶם שָׁב עָפָר.

ולמוות לא יהי שלטון

וְלַמָּוֶת לא יְהִי שִׁלְטוֹן
מֵתִים בְּעֵרְיָתָם אֶחָד יִהְיוּ
עִם הָאִישׁ בַּמַּצָּר וְעִם סַהַר מִיָּם
בִּנְקֹר צַד נָקִי צַצְמוֹתָם וְהַנְּקִיוֹת תֹּאבַדְנָה
לָהֶם כּוֹכָבִים יִהְיוּ בְּמַרְפֵּק וּבְשׁוֹק
אַף בְּשִׁגְיוֹן אָרְחוֹתָם שְׁפוּיִים יִהְיוּ
אַף אִם יֵרְדוּ תְּהוֹמוֹת הֵם יֵרוֹמוּ שֵׁנִית
אַף בַּאֲבֹד אוֹהֲבִים אַהֲבָה לא תֹּאבֵד
וְלַמָּוֶת לא יְהִי שִׁלְטוֹן.

וְלַמָּוֶת לא יְהִי שִׁלְטוֹן
מִפַּחַת תַּכְרִיכֵי הַיָּם
שְׁרוּצֵי סָבִיב לא יְמוּתוּן בַּהֶבֶל
נִלְפְּתֵי בַּסָּד בַּאַפֵּס שְׁרִירֵיהֶם
אֲסוּרֵי לְאוֹפֶן וְלא יִשָּׁבְרוּ
אֱמוּנָה בְּכַפָּם לִשְׁנַיִם תֵּחָצֶה
וְרֻצַּת הֶעָרֹב תַּחֲלֹף תַּחְתָּם
רְצוּצִים בְּקֻצוֹתָם וְלא יִבָּקֵעוּ
וְלַמָּוֶת לא יְהִי שִׁלְטוֹן.

וְלַמָּוֶת לא יְהִי שִׁלְטוֹן
לא עוֹד שְׁחָפִים בְּאָזְנֵיהֶם יַצְרִיחוּ
אוֹ יִנָּפְצוּ גַּלִּים בִּדְרָכִי אֶל חוֹף
בִּמְקוֹם הֵגֶן פֶּרַח לא עוֹד פֶּרַח
יִזֹּק רֹאשׁוֹ אֶל מִצְלְפוֹת מָטָר
אַף אִם טְרוּפִים מֵתִים יִהְיוּ כְּמַסְמְרוֹת
רָאשֵׁי גִּבּוֹרִים מְבֻצָּד מַרְגָּנִיּוֹת יַבְקִיעוּ
יַהַרְסוּ אֶל שֶׁמֶשׁ צַד הַמּוֹט שֶׁמֶשׁ
וְלַמָּוֶת לא יְהִי שִׁלְטוֹן.

תירגם אהרן שבתאי

משה הנעמי / שני שירים

*

הַנִּיחוּנוּ לִזְקֹן בְּצִנְעָה
וּבַחֲשֵׁכָה הַזֹּאת לִפְקֹחַ עֵינַיִם
תּוֹהוֹת, הַנִּיחוּנוּ לִבְכּוֹת
וְלִצְחֹק וְלַחֲצוֹת אֶת הָאֹפֶל
פָּמַק וְלָלֶכֶת הָלוֹךְ וּפָזֹר
אֶת הַחֹשֶׁךְ הַזֶּה צַד אֲשֶׁר
גָּחֲזָה אֱלֹהִים נְצִיצִים
בְּאַחַד הַיָּמִים.

*

גַּם אֲנַחְנוּ נִהְיֶה אֲפֵרִים
כְּמוֹ זֶה, וְנָשׁוּב בַּלֵּילוֹת
כְּפוּפִים וְנוֹשְׂאִים חֲבִילוֹת —
גַּם אוֹתָנוּ אָז עֲדַיִן עוֹטְרִים
בִּגְדֵי שִׁיר וְצִצִּיפִים־
צִבְעוֹנִים עוֹד כְּרוּכִים
וְהוֹלְכִים וְסִבּוּכִים בְּמַסֶּכֶת
קוֹרִים, גַּם אֲנַחְנוּ נִהְיֶה
אֲפֵרִים.

יהודה האזרחי / **לעשות יפה**

(קטע מפרקי־מסע)

בפדוּאָה אזל כספי כליל, ונשארתי ללא פרוטה בכיסי.

למעשה, אזל כספי עוד בוונציה. האשם בכך היה — טינטוֹראֶטו. הזמן המוקצב לשהייתי באיטליה הסתיים, ואני עדיין לא הספקתי לראות, ולוּ גם בחטיפה, את תמונותיו הפזורות במוזיאונים, בארמונות ובכנסיות ברחבי העיר. שהרי המיפגש עם התמונות המוצגות בארמון הדוג'ה, ב"אקדמיה" וב"סקוּאוֹלָה די סאן רוֹקוֹ" לא היה אלא התחלה; הוברר לי יותר ויותר, שאם רצוני להתוודע אל יצירתו, עלי לשוט הלוך ושוב בתעלות, לשוטט בסימטאות, לחצות גשרים, לחפש כנסיות — שאחדות מהן אף אינן נזכרות בספרי־"המדריך" — ובהן מוצגות תמונותיו, כשהן מוצבות לעיתים בפינות דלות־אור וצבעיהן מעוממים בפיח נרות ואבק־דורות. באחת הסימטאות הנידחות, למשל, נכנסתי לכנסיה דלה כביכול, שאך עניי השכונה מתפללים בה, ומה נפלאה היתה הרגשתי מש"גיליתי" בה את אחת המדונות של טינטוֹראֶטו, המצויירות בחום־זהוב מגוון ריבדי אור־וצל, המעלים בו זוהר פנימי, מעין הילה; וחום־זהוב זה פרוש במלוא התמונה, אם גם הוא בזוק כתמי צבע בהיר, שמלה אדומה או סודר כחול מתנופף־ברוח, מופלאים בעידון של גוני קיפוליהם — עידון שכמותו לא הושג אלא בגוונים שבקיפולי־הבד של ציורי אל־גרֶאקו. השמש הזקן, ששמח בביקורי, עמד ובידו ראי, שבאמצעותו הוא קולט את קורטוב אור־השמש המסתנן מבעד לחלון גבוה ומקרינו על התמונה, וכך הוא מאיר עליה, קטעים קטעים, ומגלה במפתיע, באפלה־למחצה, את פרטיהם של משכי־המכחול העתיקים, כאילו הוא מציירם מחדש. כעבור זמן, מאחר שהבנתי כי עקיבה זו אחר יצירתו של טינטוֹראֶטו היא מסע־ללא־סוף, וממילא לא אוכל למצותה, החלטתי לנהוג בנבונות. בארנקי החזקתי כרטיס־רכבת ללונדון, דרך מילאנו — באזל — פריז. חילקתי את כספי לשניים: חלק אחד, שיספיק, פחות או יותר, לארוחה חמה במילאנו וללינת־לילה בלוגאנו, או בבאזל, או במקום אחר בדרך, כפי הצורך, ולשאר הוצאות הנסיעה. וחלק שני — לשהייה בוונציה. כשדלל חלק שני זה ונעלם, ידעתי ששוב אין ברירה. ארזתי את חפצי, מניתי היטב ובזהירות את שארית־הכסף ההכרחית להוצאות הנסיעה, שעודנה בכיסי, ונסעתי.

ואילו בפדואה אזל כספי כליל, כאמור, ונשארתי ללא־פרוטה. האשם בכך היה, כמובן — ג׳יאוטו. כרגיל, חונה הרכבת בפדואה במסעה מוונציה למילאנו דקה חטופה בלבד; הפעם חל עיכוב כולשהו, והיא לא זזה ממקומה בתחנה משך חמש, עשר, חמש־עשרה דקות. הצפיפות ברכבת זו היתה נוראה. ואם גם היתה נסבלת — כשהיא מלווה דחיפות, דחיקות, שאגות ״פרגו״, צחוק ומהומה, כטבעם של האיטלקים חסרי־הסדר וטובי־הלב — כל זמן שהרכבת התמידה בנסיעתה, דמתה לי בלתי־נסבלת לחלוטין בשעת החנייה ללא־נימוק, בחום הצוהריים. גרועה ממנה היתה המחשבה, שכאן, בפדואה, במרחק־מה מתחנה ארורה זו נמצאת ה״קפלה דל׳ארנה״, ובה ציורי־הפרסקו של ג׳יאוטו, שלא ראיתים מעודי, וזו לי הזדמנות נפלאה — הגזמתי ואמרתי בליבי: הזדמנות יחידה בלתי־חוזרת — לראותם. לא ייפלא, איפוא, שבסופו־של־דבר נדחקתי ויצאתי מן הרכבת, בנענועי־כתפיים אמיצים ובשאגות ״פרגו״, כאיטלקי לכל דבר, ופניתי ללכת העירה, מבלי לשעות לקולות צפירתה הצרודים. ואכן, כעבור חצי שעה כבר עמדתי בכנסייה הקטנה, והנה קירותיה זוהרים לעומתי בצבע כחול מופלא — הכחול המיוחד לרקעם של ציורי־הפרסקו של ג׳יאוטו — עד כי דומה, שחללה רווי כולו אוויר כחול; הנה סידרת התמונות, תמונה ליד תמונה, תמונה מעל תמונה, וכל אחת נובעת מרעותה וכאילו ממשיכה בסיפור־העלילה של רעותה, כל תמונה מפתיעה בגילום מיקסם־הפרספקטיבה בראשוניותו, בתארה נוף ואדם, ומפתיעה שבעתיים בהצטרפה אל רעותה לריקמה הרמונית אחידה.

אכן, ברור היה, שהכרח לראות ציורי־פרסקו אלה לפחות פעם אחת נוספת, כדי להבין כלשהו את גדולתו של ג׳יאוטו, ״אבי הציור הקלאסי״, ואת אופיה האמיתי של אותה מהפכה שקרתה בתולדות־האמנות עם שירטוטי מכחולו. פעם אחת נוספת, לפחות: כלומר, מחר בבוקר. ובינתיים, כפי שמסתבר, עשויה פדואה לספק מראות מהנים אחרים, ובשפע. למשל, בניניה וחצרותיה של האוניברסיטה העתיקה. למשל, פסלו של גאטאמאלאטה, רכוב על סוסו, מעשה ידי דונאטאלו. למשל, הכנסייה העצומה, ״באסיליקה דל סאנטו״ — הבנויה בסיגנון רומאנסק־גוטי, וכיפותיה בסיגנון ביזאנטי — המתנוססת על קברו של סנט אנטוניו ומוקדשת לזכרו הקדוש. סנט אנטוניו, כפי שמעידים אלפי תמונותיו ופסליו המיוצרים בפדואה, היה קדוש נעים־הליכות וטוב־לב; לעולם הריהו מחזיק תינוק ופרחים בידו האחת, וידו השנייה פשוטה לברכה. אלפי נרות בוערים בכל פינות הכנסייה, ליד המזבחות, ותפילות־מיסה מתנהלות בה, ללא הפסק, עשרים־וארבע שעות ביממה, קייץ וחורף, אביב וסתיו. פה ושם, בין קימוריה, ראיתי תורים מסודרים של אנשים, נשים וטף; זו פעם ראשונה ראיתי באיטליה תור, תור ממש — מסודר וממושמע — ללא דחק וללא מהומה, ומראה זה הרנין כל־כך את ליבי, שמיהרתי להצטרף אליו, ללא חקירה ודרישה יתירה. אולם התברר, שתור זה — היחיד באיטליה, לדעתי — נערך לפני תא־הווידויים של הכומר, ובאין ציפו בסבלנות מופתית להתוודות, כפי הנדרש, ולהתכשר לטקס המיסה. סנט אנטוניו ידוע במלוא העולם הנוצרי כבעל־ניסים, מברך עקרות בפרי־בטן, וכדומה.

אכן, באשר לי, כל נס לא התרחש, ועוד למוחרת, לאחר הפגישה השנייה עם ג׳יאוטו, פניתי להמשך מסעי. קניתי לחם ויין, ואת העודף שקיבלתי — עלי להודות, שהוא לא כלל אלא לירטות ספורות — שילשלתי לקופתו של אנטוניו הקדוש, להדלקת נרות. מזון זה חייב להספיק לי עד לונדון, או לפחות עד פריז, שבה אוכל לשוטט בבתי־קפה מסויימים, שמא ישחק לי מזלי ואפגוש מכר. אם אצטרך לישון בדרך, מילא; המושבים בתחנות־הרכבת אינם קשים כל־כך.

* * *

מראה של הרכבת שחנתה בתחנה היה מחריד. היא היתה עמוסה וגדושת־אדם במלוא גדותיה; לא התאים בלבד, אלא אף המיסדרונות, היו מלאי אנשים, העומדים דחוקים זה לזה, פחוסים וחסרי־נשימה; הדלתות היו חסומות בחומות־אדם קובלות, משוחחות, צחקניות, שאין לחדור בעדן, ויהי מה. קרונות המחלקה הראשונה בלבד היו כמעט־ריקים, ומבעד לחלונותיהם נשקפו אחד שמן, מצוחצח־קרחת ולבוש־הדר, ואחת יפהפיה מטופחת, שהביטו בלא סקרנות על מהומת־הנמלים הרוחשת בפתחי הקרונות האחרים. עמדתי חסר־אונים ומיואש והבטתי אל הרכבת, החסומה בפניי בגושי גופים־וראשים. מראה של המחלקה הראשונה, הריקה־כמעט, אך הגביר את יאושי והוסיף עליו הרהורי־נכאים על אי־הצדק השורר בעולמנו. איש לא היה שותף, כנראה, להרהורי־נכאים אלה, שכן זרמי אדם שטפו־עברו עלי, בקולות שיחה רמים, קובלנות, צעקות וצחוק, הדפו ונהדפו לעבר הרכבת ונבלעו מעשה־פלא בתוך הקרונות המלאים, כשהם מטפסים ועולים על כתפיים, נדחקים ועוברים בין רגליים, נתלים במשקופים ובזיזי תיקרה. הקטר צפר.

״לעולם לא אוכל לעלות לרכבת זו״, אמרתי לעצמי.

״הי, אתה! תוכל לעלות, אם רק תידחק היטב״, צעק אלי מישהו מאחד החלונות, כאילו קרא את מחשבותי. הבטתי אליו. רק ראשו ומחצית־כתפו היו גלויים בפינתו העליונה של החלון. בחור צעיר, ששערו מקורזל, עיניו חומות, טובות, וחיוכו עליז. שמו רוברטו, כפי שהתברר לי כעבור זמן.

״הנה, כאן!״, קרא, ״זרוק אלי את המזוודה״.

הוא שלף יד מתחת לסנטרה של אשה שמנה, הלחוצה אל החלון מתחתיו, והאשה לא התרעמה על אי־הנוחות, אלא, אדרבה, שלחה אף היא את ידה. מסרתי להם את מזוודתי, שהועלתה מייד ונבלעה אי־שם בחלל המלא שמאחוריהם. הניתוק ממזוודה זו — ובה, פרט לבגדים, אוסף של ספרים ורפרודוקציות שליקטתי בעמל רב — החדיר בי, כפי הנראה, כושר יוזמה בלתי־משוערת, ואני זינקתי בחרון כלפי מעלה, ומייד נתפסתי בחולצתי ובמכנסי בכמה ידיים נדבניות, שמשכוני בעוז פנימה, לרכבת. ונסענו.

עמדתי ליד רוברטו, חוטם דחוק אל חוטם, ושנינו מתנודדים במסע הרכבת. גנחתי.

״אין דבר״, ניחם רוברטו, ״תוכל לסבול זמן־מה — עד ורונה״.

"איזו ורונה?", נאקתי: "עלי להמשיך בגיהנום זה עד מילאנו. ושם להחליף רכבת לפריז".

"אינך יורד בוורונה?", תמה רובּרטו.

"לא".

"אתה משוגע", הסביר לי בניחותא, אך בהחלטיות.

פניו של רובּרטו היו מועדות לוורונה. והוא דיבר על ליבי, שאף אני ארד מן הרכבת בעיר זו, ואשהה בה, לפחות יום אחד. עיר זו מופלאת ביופיה — אמר — יפה אפילו מפירנצי; בנויה על גדות הנהר אַדיג'ה, ובה חומה עתיקה וארמונות־פאר מימי־הביניים, בניינים מתקופת־הרנסאנס, קאתדראלה, עתיקות מופלאות מימי הרומאים. העובדה שבה חיו (ומתו) רומיאו ויוליה אינה אלא פרט דל, אם גם רומאנטי, בהשוואה ליופיים הנצחי של סימטאותיה, שווקיה, ארמנותיה. ובליבה של העיר, משתרעת ה"אַרנה" הרומאית העתיקה, ענקית, בלתי־פגיעה — האיצטדיון העתיק היחיד שנשמר בשלמותו — ועכשיו, בעונת־הקייץ, היא משמשת בערבים להצגת אופרות.

"הערב יציגו את 'אאידה'", אמר רובּרטו, וכך הטיל, בחיוך־ניצחון, את הקלף האחרון, המשכנע.

הרבה מהסבריו של רובּרטו — ובכללם, פלאי הצגות האופרה ב"אַרנה", שכל איטליה הצפונית משיחה בהם — היו ידועים לי ממילא. לאמיתו־של־דבר, רציתי זה מכבר לבקר בוורונה, ולוא גם "להציץ" בה יום אחד בלבד, ורובּרטו אך פיזר מלח על פצעיי. סירבתי בתוקף להצעתו, בטענה שטיולי הגיע לסיומו, שחופשתי הגיעה לסיומה, שאני נחפז לדרכי. אבל הוא לא שוכנע. תוספת יום אחד לשהייה באיטליה, בגלל אופרה, אופרה נפלאה, הריהי מעשה אנושי וטבעי, ומי שיתחמק ממנה איננו טבעי ואיננו אנושי, טען רובּרטו. לבסוף, משארך הוויכוח, ובן־שיחי דחק עלי בטענותיו, המוצדקות מאוד, נאלצתי להודות באמת הלא־נעימה, שאין פרוטה בכיסי, ולא אוכל להשיג פרוטה עד בואי ללונדון, או לפחות לפריז.

"שטויות", אמר רובּרטו. "אני מכיר אכסנייה אחת בפיאצה דלה אַרבּא, בזיל הזול. נכנסים לבית־מרזח, ובעליו נראה כמו שודד־ים: עין אחת עקורה, והשנייה ממצמצת. אבל — איש נפלא. משכיר חדר, למעלה, מעל הטאוורנה, בלא־כלום של לירטות. ועוד נותן לשתות בחצי־חינם לדיירים. וכמה יעלה לקנות כרטיס לאופרה?". בקיצור, עניין של מה בכך. הוא מוכן להלוות לי קצת כסף, ובלבד שלא יראה אדם חולף ביעף ליד ורונה, מבלי לשהות בה, ביום שבו תיערך בה הצגת אופרה. איך אחזיר לו את כספו? — הפיקוח על מטבע זר אינו מאפשר מישלוח כסף מאנגליה, אולם אוכל לשלוח לו, כעבור זמן, חבילת סיגריות או חליפה, או משהו.

העיסקה נחרצה ונעשתה. ירדנו בתחנת־הרכבת של ורונה, וממנה שירכנו את דרכנו ברגל, מהלך שעה כמדומה, עד מרכז העיר. רובּרטו, למרות בוזו הגדול לכסף, לא היה, כפי שהסתבר, עשיר גדול, ויעץ לחסוך מחיר נסיעה במונית. הגענו לטאוורנה, שתינו ואכלנו משהו בחטיפה, והפקדנו את חפצינו אצל שודד־הים. ומייד יצאנו לסיור בעיר. ייתכן, שהעיסקה לא נעמה, לאחר הכול, לרובּרטו; שכן מעכשיו

ואילך גררתיו, משך שש־עשרה שעות רצופות — ובפיסוקים שהוקדשו אך לעיסוקינו בענייני האופרה — בכיתות־רגליים נמרץ, ולדעתי אף שיטתי, ברחבי ורונה: מפונטה נאווי עד פונטה דל פייטרה, לשערי החומה העתיקה, מהדואומו עד קיאסה די סאנט זנו מגיאורה, ומשם לתיאטרון הרומאי. לא נרתענו מלגרור את רגלינו העייפות באולמותיו של המוזיאון לאמנות, כדי לראות בהם, בין השאר, את תמונותיו של מאנטינייה. אולם עיקר מעיינינו בעיר היה, כמובן, האופרה.

* * *

ה"ארנה", אותה זירה רומאית עתיקה, שנשתמרה בשלמותה, מתנוססת במרכזה של ורונה. כלפי חוץ, היא נישאת בשתי דיוטות של שערים — שלשלת קימורים על־גבי שלשלת קימורים — בנויות אבן אפורה־מוצקה. כלפי פנים, היא ערוכה בטורים־טורים אליפסיים של מושבי־אבן, ועליהם מקום לשלושים אלף צופים. בקידמת ה"ארנה", הפונה כלפי פיאצה ברא, בנויים שערי־מישנה, המגושרים אל חומתה, ובהם משתכנת הקופה.

עוד לפני שהגענו לקופה, נודע לנו כי הכרטיסים שמחירם ממוצע אזלו זה מכבר. אין להשתומם על כך, שהרי קהל רב נוהר במיוחד להצגות־אופרה אלו מכל רחבי איטליה הצפונית, ואף המרכזית, מוונציה, פירנצי, ואף מרומא. בקופה נשתיירו אך הכרטיסים היקרים מאוד, יקרים הרבה מכדי יכולתו של רוברטו, וכן גם כרטיסים זולים מאוד, שהם נמכרים, בהתאם לתקנות, אך ורק ביום ההצגה.

"בוא!", אמר רוברטו. "ניגש לשם מייד, ונהיה בין הראשונים, ברגע שיפתחו את הקופה".

אכן, היינו בין הראשונים. הקהל שצבא על חלון הקופה בשעת בוקר מוקדמת זו לא כלל יותר ממאות אחדות של נשים וגברים צעירים. מספר הכרטיסים הזולים שלרשותם עלה לאלפים, כפי שסדרן מיואש הכריז וחזר־והכריז בקול צרוד מדי רגעים אחדים. אילו היו מסתדרים בתור, או במשהו שדומה לתור, היה כל אחד מהם זוכה בכרטיסו משך חמש דקות לכל היותר. משום־מה העדיפו הידחקות מבוהלת ופראית, רצחנית ממש. עקרונה של הידחקות זו, כפי שנוכחתי לדעת כעבור זמן, הסתמך, בכל היותה מבוהלת ופראית, על טכסיסיות איסטראטגית שקולה ומחושבת. אדם שכבר קנה את כרטיסיו רוצה, מדרך הטבע, להתרחק מן הקופה ומהדוחק שמסביבה, הוא ושלל־הכרטיסים שבידו. אך מסתבר, שאין לפנות לו מעבר, אלא אדרבה להפריע לו ככל־האפשר, לדחקו בכל כוח חזרה אל הקופה. מכיוון שהוא נדחק מכל העברים, והוא מצידו דוחק את עצמו לכל העברים, הריהו מפנה לו סוף־סוף דרך כלפי ההתנגדות הפחותה ביותר; ובשעה שהוא מצליח להדוף את הדחפנים החלשים, נמצאים הדחפנים החזקים מרוויחים, עם שעולה בידם להתקדם שמץ־פסיעה על חשבונם.

להוותי, הצטרפתי לצד של דחפנים חלשים. מסביבי עמדו אילו סטודנטים אנגליים נבוכים, ממושקפים ומזיעים בדוחק הנורא, ונרתעים וחוזרים ונרתעים

לשמע כל צווחת "פרגו!" נרגזת של הנסוגים המאושרים. חצי־שעה או שעה, שדמו כנצח בעיניי, עמדתי כך. מכל עבר הצליחו דחפנים, שהגיעו לכאן זמן רב אחרי בואי, להידחק לקופה ולקנות את כרטיסיהם. מי יודע מה היה גורלי אילמלא בחור צעיר שבא ועמד לידי, לבוש חליפה בהירה, מגוהצת, וענוד עניבה בהירה. הלה קילל מה שקילל כלפי עצמו, נחלץ מהדוחק השולי ויצא, וכעבור רגע חזר, והנה הוא ערום למחצה, והתחיל להידחף קדימה מתוך זעם חייתי. נגררתי אחריו. לפתע מצאתי עצמי בתוך הקלחת, ומסביבי פיות נואקים, שיניים חשופות, אנחות, גניחות. נערה מתעלפת נזרקה מעל ראשי והוצאה בגרירת ידיים אי־שם מלמעלה, חזרה אל תחום האנושות. גופות זועמים חבטו בגבי ובכתפי. לפתע מצאתי עצמי ליד חלון־הקופה וידי מושטה, יחד עם תריסר ידיים אחרות, לתוך חללו הקטן. מישהו בפנים לקח את הכסף מידי, ושם בה כרטיסים. עכשיו הגיעה שעתי להילחם את מלחמתי האינדיבידואלית ולנסות לצאת למרחב. זינקתי באגרופים מוטים — כלפי צד ההתנגדות הפחותה, כמובן — כשאני נואק כל עוד רוחי בי על־פי צו הנימוס של הקהל שמסביבי: "פרגו!", "סליחה!". סוף־סוף נחלצתי ויצאתי, עייף ונושם־בכבדות, קרוע־חולצה, והכרטיסים בידי.

עם ערב נישנה המחזה, ובייתר דראמאטיות. רוברטו טען, שעלינו לבוא ל"ארנה" בשעה מוקדמת — שלוש שעות לפני תחילת ההצגה — כדי שנוכל "לתפוס מקום". דבר זה דמה לי כביזבוז זמן, והשבתי לו בטענה, שמוטב לנו לוותר על המושבים הטובים ביותר (מבין הזולים, כמובן), ולהסתפק במושבים נחותים כלשהו, ובלבד שנספיק לשוטט ברחבי העיר. הסתבר, שטעיתי טעות מצערת. משהגענו ל"ארנה" כשעה לפני הזמן המיועד לתחילת ההצגה, ראינו והנה היא מלאה וגדושה אדם, ואף במרומי החומות חסרות־המעקה ניצבים אנשים, ודומה שהם תלויים שם בנס. קהל עצום צבא על שערי־הכניסה של בעלי הכרטיסים הזולים, ולעומתו שני טורים — טור־שוטרים וטור־חיילים — הצועקים בזעם, שה"ארנה" מלאה, ואין בה מקום יותר. קומץ סדרנים נבוכים הציצו ונעלמו, הציצו ונעלמו, מעבר לכתפיהם של השוטרים והחיילים, וקראו קריאות־תחינה כלפי הקהל המשתולל. אין יותר מקום בפנים — הסבירו הסדרנים — ואם ניכנס, ייפלו אנשים ממרומי ה"ארנה" החוצה, פשוט אין מקום. — מה פירוש אין מקום?, זעם הקהל — יש לנו כרטיסים, או אין לנו כרטיסים? הנה, בבקשה! כרטיסים מתנופפים בידיים זקופות, לאות. — טוב! טוב! אבל מה לעשות? בוודאי המנוולים בקופה מכרו חמשת־אלפים כרטיסים מיותרים — הסבירו הסדרנים — או אולי חמשת־אלפים איש התגנבו פנימה בלי כרטיסים. בקיצור, הם בפנים, ואתם בחוץ, ואין מקום. — הסתלקו מכאן!, לכו הביתה!, אין מקום! — צעקו החיילים. אולם איש מבין הקהל לא התייחס, כפי הנראה, ברצינות־יתר הן להסברי־התחינה של הסדרנים והן לקריאות־הזעם של השוטרים והחיילים. הקהל רגן, קבל, צחק, הדף ונהדף קדימה. מעתה, לא השתוממתי כל עיקר, משהבחנתי לפתע כיצד גופי מורם כלפי מעלה, מוטל באוויר, נזרק קדימה; כיצד טור־השוטרים וטור־החיילים מתפוקקים לעומתי; כיצד אני נסחף בזרם־אדם, מבלי לצעוד, במעלה המדרגות. כעבור רגע הייתי בפנים ה"ארנה", עייף

כלשהו והקרע המתוקן של חולצתי קרוע שנית, ואני מזיז בקישחות־לב אדם שהתיישב ברחבות על שני מושבים ומבקשו שיפנה לי מקום.

הצגת האופרה התחילה באיחור של שעה. נותרו לי, איפוא, שעתיים תמימות של ציפייה, ובכך ניתנה לי שהות להסתכל בקהל־האלפים שגדל־והלך ללא־הרף ומילא את האיצטדיון מקצה אל קצה, עד כי חלקו נאלץ להתיישב מאחורי הקלעים, חבוי אחר גושי־התפאורות המסתירים מפניו את הבימה כולה. מסביבי ישבו המוני איטלקים מבני דלת העם, הם ומשפחותיהם, אנשים ונשים, זקנים וטף. איש מהם לא התרעם על האיחור; כולם חיכו באורך־רוח לתחילת ההצגה. בינתיים בילו את זמנם בנעימים. שכרו כריות, כדי לרבד את מושבי האבן, ישבו בדוחק־מה, הוציאו מכיסיהם שקיות־ממתקים ובקבוקי־משקה, אכלו, פיטפטו, עלזו. בני־משפחה שהסבו יחד נהגו כאילו באו לכאן למסיבה משפחתית. זרים, שישבו זה ליד זה, התוודעו זה לזה, בנימוס ובטקס־אצילות, הציעו ממתקים זה לזה, ומייד פתחו בשיחת ריעים שאין לה סוף. פני כולם היו מוארים. קולות־צחוק הידהדו, והצליל המלודי־הנאה של הלשון האיטלקית הצטלצל כמוסיקה רוננת.

קולות־צחוק התרוננו מסביב, אולם אני ישבתי ומועקה בליבי. כולם שכחו, כפי הנראה, את ביזיון־המהומה שנלווה לכניסתם; אולם אני חזרתי והירהרתי משום־מה, שוב ושוב, בפרטי־פרטיו. האם אפשר להיפטר ממועקה זו במשיכת־כתף ובריטון כלאחר־יד: "חוסר־סדר"? — אומנם, חוסר־סדר גרידא. אילו היה הקהל מסתדר בתור ליד הקופה, אילו היו כרטיסים נמכרים במספר נאות, ולא עד כדי אילוץ אלפי אנשים לישיבה מאחורי הקלעים, אילו היו הסדרנים מקדישים את המרץ המבוזבז בחסימת הכניסה בפני בעלי־הכרטיסים להכוונת הקהל למושביו — היה הכול בא על מקומו בשלום. אולם הן בגלל חוסר־סדר גרידא חולל כבחדו של הקהל, והוא אף לא הרגיש בעלבון. כאילו חוק־טבע הוא, שכל אדם דל־אמצעים הרוצה ליהנות מאופרה חייב להתבזות במלחמה חייתית. זכרתי, כי בזירה זו ממש התקיימו בזמנם משחקי הרומאים: התגוששות לודרים, הטלת שבויי־מלחמה כטרף לאריות. לכאן, למושבים אלה ממש, התפרץ ההמון צמא־השעשועים. מספר הנהרגים בדוחק־ההמונים היה גדול ממספר הנהרגים במשחקי־הזירה; והעשירים, שהסבו במקומותיהם המרווחים, היו נהנים וצוחקים למראה ההמון הדוחף ונדחף, הורג ונהרג. מאות שנים רבות חלפו מאז. שוב אין מוצגת כאן התגוששות דמים של הלודרים, אלא אופרה תמימה. האכזריות וגסות־הלב הרומאית נכחדו. אולם, האומנם התרחקנו מהן מרחק רב כל־כך? הבטתי לעבר המקומות המוקצבים לבעלי הכרטיסים היקרים, והנה באיהם מגיעים עתה אליהם — רבע־שעה, חצי־שעה ושעה לאחר הזמן המיועד לתחילת ההצגה — והם צועדים בניחותא למושביהם המרווחים, אומרים מילת־גיחוך לגבירותיהם. תהום מפרידה בין עשיר לעני. העשיר בא ליהנות מיופיה של האופרה — כאחד האדם. העני אינו אך מצווה לשבת במקומות הזולים, המרוחקים מן הבימה; אלא עליו להיות מוכן לעבור שבעה מדורי־גיהינום של ביזיון כדי לזכות לראות אופרה — ביזיון שהוא עצמו כופה על עצמו.

אולם הנה דעכו אורות־החשמל. ה"ארנה" צללה בחשיכה. ציפייה דרוכה

השתררה: עוד מעט יידלקו זרקורי־הבימה, עוד מעט יישמעו צלילי האוברטורה. לא! החשיכה עודנה שורה מסביב. ופתאום נדלק אור דל, מהבהב, לא מעבר הבימה, אלא במרחק־מה ממנה, אי־שם בקרב גוש־האדם האפל של הצופים במושביהם. אור שני נדלק, אף הוא מהבהב חלושות, ולאחריו אורות נוספים, ככוכבים רחוקים. ראיתי, שהאנשים היושבים לידי נחפזו והוציאו מכיסיהם נרות קטנים והדליקו בהם אש. חזרתי והבטתי כלפי רחבי ה"ארנה", והנה היא כולה אפופה אורות של אלפי נרות מהבהבים. המראה היה מופלא ביופיו.

"מה הדבר?", שאלתי.

"סתם", אמר רוברטו. "הם מדליקים נרות — כדי לעשות יפה".

מסביב בקעו קולות־התפעלות, מעין "יפה!" ו"נפלא!", ולאחריהם פרץ של מחיאות־כפיים, בהן הודה הקהל לעצמו על תצוגת־השעשוע של האורות שערך לעצמו.

"אנחנו האיטלקים אוהבים לעשות יפה", אמר רוברטו, ומחא כף.

— — — "פארא בֶּאלו" — "לעשות יפה!". לשעבר ידעתי לומר: עשה טוב, עשה חסד, עשה שלום, עשה משפט וצדקה. באיטליה בלבד שמעתי שוב ושוב, עשה יפה. נתקלתי במושג זה עוד בתחילתו של סיורי הראשון, שעה שהרכבת נעצרה בתחנה קטנה בגבול השוויצארי־איטלקי. חיילי־הגבול השוויצאריים, שקטים וקפואי־מבע, לבושים מדים אפורים, עמדו דוממים בצידה האחד של הרחבה. בצידה השני נתגלו החיילים האיטלקיים, רעשנים ומתרוצצים בבהילות, וכולם חבושים כובעים טירוליים, שנוצה ארוכה מתנוססת עליהם ברוב חגיגיות. לשם־מה זקוקים חיילים אלה, שעיסוקם היחיד בדיקת דרכונים ומכס, לנוצה מפוארת זו? אבל היא יפה כל־כך — — בכל עיר איטלקית גדולה מהלכים צמדי חיל־משמר בזקף־קומה: חיילים גבהי־קומה, ממש כשוטרים באנגליה, לבושי מעילים לבנים מבהיקים בניקיונם ומכנסיים סגולים־כהים שסרט סגול־בהיר מתוח עליהם בצידיהם ויורד ומרוכס בסוליות הנעליים. הם מהלכים אט־אט ובחשיבות, כגון השוטרים האנגליים. אולם, בניגוד להם, הם מזויינים בחרבות ארוכות מוכספות־נדנים; וכיוון שהחרבות חגורות למותניהם ברצועות נאות מצוחצחות, אך ארוכות יתר־על־המידה, הם נאלצים להחזיקן בידיהם. לפיכך אין הם יכולים להתפנות לכל תפקיד משטרתי. אולם אין רע בכך. ממילא תפקידם להוכיח את שררת המדינה לא בהשלטת משמעת וסדר, אלא במדיהם ההדורים ובמראם המפואר. הם יפים כל־כך! — — תחנות־הרכבת בעריה הגדולות של איטליה מהודרות ומפוארות עד כדי הגזמה: במילאנו וברומא, למשל, הן מתנוססות כארמונות, בציפויי־השייש של אולמותיהן הגדולים, ברחבות מיסדרונותיהן וטורי־מדרגותיהן, בפסליהן ועיטוריהן. וזאת, אף שעה שהרכבות עצמן, היוצאות מהן ונכנסות אליהן, מרופטות ודחוסות־אדם לעייפה, ובני דלת־העם מרופטי־בגד ועמוסי חבילות־עוני ומזוודות קרועות מהלכים בהן, אובדים ברחביהן. — — פרברי־עוני מעטרים כל עיר איטלקית בצפון, ולא־כל־שכן בדרום, בסבך סימטאותיהם וגיבובי בתיהם המצופפים. אולם בכל עבר מתגלות בהם נשים, שטורחות ושוטפות את מיפתן־הכניסה של בתיהן, עד היותו מבריק, או

עוסקות בכביסה נצחית ליד הברזים הציבוריים. עם ערב, משיוצאות הנערות מפרברים אלה לטייל ברחובות הראשיים, והנה שמלותיהן מגוהצות ומבהיקות בניקיונן ובשלל־צבעיהן, חזותן רעננה ומטופחת, הילוכן נאה וגאה. שפע אלגאנטיות מעין זה אין לראות אף בפריז עצמה. — — חרטומה הנישא כלפי־מעלה של גונדולה ועמידתו הזקופה של הגונדולייר, שעה שהוא הודף במשוטו בתנועות־יד איטיות וגאות וקצובות; שייט בסירה מקושטת בפנסי־נייר צבעוניים, שאורם משתקף במימי ה"קאנאל גראנדה" בוונציה; זמרים שקולם טנורי־ערב, מלווים תזמורת קטנה, שרים את שיריהם הניאפוליטאניים, והם מהלכים בסימטאות העקולות של ניאפולי הענייה, ממסעדה למסעדה, מיטיבים לליבם של הסועדים המשלמים־פרוטה ולליבם של טיילי־רחוב, הנהנים מן ההפקר; — — "לעשות יפה", במלוא החן המחייב, אולם אף במלוא התמימות, ולעיתים אף הילדותיות של מושג זה, בהשתבצו במסכת עוני, מחסור, דוחק, חוסר תבונה מדינית, אי־סדרים, השפלה.

"לעשות יפה" — בשמחה ובהשתלהבות ללא־מידה, ולו גם תוך הסתפקות ביפה הנדוש, או השטחי: זימרתה של נעימה מתקתקה־סנטימנטאלית, הנפת דגלי־צבעונין, תאורה גנדרנית, בניני־חיקוי "מונומנטאליים" מצופי־שייש. אולם כל זאת, כמובן, על רקען המופלא של חורבות רומא העתיקה ואותה תפארת־אגדה המתגלה באלפי זוויות־ראות לנוכח ארמונות וונציה, על רקע קאתדראלות גוטיות מתנשאות אל־על, ואוצרות אמנות הרנסאנס; רקע מופלא זה, שרק כאן, באיטליה, הוא פוסק להיות רקע גרידא, שאריות חנוטות של עבר מפואר, והוא מתגלה "אמיתי", חי, קרוב־ללב, כאילו נוצר אך זה עתה, במלוא עוזו הראשוני.

* * *

אורות הנרות המהבהבים, ככוכבים רחוקים, באוקיינוס־האדם הממלא את ה"ארנה", דעכו אט־אט. זרקורי הבימה הודלקו. שרביט המנצח הורם והבהיק. דממה נשתררה. והנה נשמעו הצלילים הראשונים של האוברטורה: הצגת "אאידה" התחילה.

אלפיים איש השתתפו בהצגה, ובכללם — נוסף לזמרי־המקהלה, לנגני־התיזמורת וללהקות־הבאלט — מאות סטאטיסטים, וכן גם ששה סוסים ופר אחד; הסטאטיסטים גילמו את מיצעדי־החיילים, היוצאים לקרב ושבים ממנו, הסוסים השתתפו במסע־הניצחון של פרעה והפר הובא לקורבן בידי הכוהן הגדול. התפאורות, המתארות את יפעתה של מצריים העתיקה, הוקמו בממדים הולמים את מספר המשתתפים: מיקדשי־ענק, ואש־של־ממש בוערת במיזבחותיהם, חומות ומגדלים הנישאים לגבהים עצומים, ומישמרות בנות מאות חיילים הניצבים במרומיהם, מעל לראשיהם של הצופים. שירת המקהלות והסוליסטים היתה נפלאה: האריות הושרו בחן, ועם זאת בצלילות ובבהירות מוקפדת; שילובי הקולות בדואטים, בטרצטים, בקוארטטים, הוגשו ברגן שהוא כאילו נובע מתוך עצמו, בטבעיות ובקלות, ועם

זאת מתוך שלמות אמנותית; קטעי המקהלה כלאו־נשימה במעבריהם מדראמאטיות סוערת לליריות ענוגה כל־כך, כשירת יחיד של אלט.

אולם, אף בשעת ההצגה עצמה לא פסקה "פעילותו" של הקהל. רחש מתמיד עלה בו, וייתכן שבדוחק־המונים כגון זה היה בלתי־נמנע. מישהו נוכח לדעת, כנראה, שהוא עומד בסכנת־נפילה, ולחש־זעק נואשות; "ששש...", נענו אחרים לעומתו; סבלנותו של מישהו היושב מאחורי־הקלעים פקעה מאחר שלא היה יכול לראות את המתרחש על הבימה, והחל טוען בקולי־קולות: "הזיזו את העמוד"; מישהו דחף, מישהו התנצל, מישהו בא או הלך. פרט לכך, היו רבים עסוקים בהבעת ריגשותיהם, בדיון בטיב שירתם של הזמרים, בהסברת המתרחש לאלה שאינם מבינים איטלקית, או שלא קלטו משפט כהווייתו. דומה, שהקהל חש עצמו שותף לאופרה — ברצותו הריהו יכול להגיס בה את ליבו, כשם שמגיסים לב בבן־משפחה, ברצותו הריהו קם לסייע לה, מתוך חיבה חסרת־פורמאליות.

הזמרים לא נעלבו מריעות מתפרצת וחסרת־פורמאליות זו. אדרבה, דומה היה שהתנהגותם אך מעודדת אותה. כל מסך לא חצץ בין הבימה לבין הקהל, ובכל־זאת לא חתו לעלות בתלבושותיהם על הבימה החשוכה־למחצה זמן־מה לפני תחילתה של כל מערכה, עמדו ושוחחו בנענועי־ידיים מסורתיים ומתוך ביטחון שאין בכך משום פגימה באשלייה האמנותית, שתשתרר עם הידלק האורות והשמעת צלילי־המוסיקה. בתום המערכות הוחלפו התפאורות מול עיני הקהל. זה עתה נדמו צלילי־הסיום של נגינת התיזמורת, וה"ארנה" עודנה הומה במחיאות־כפיים, וכבר פרצו פועלי־הבמה אל בין הזמרים, לבושים גופיות מלוכלכות, והתחילו בעבודתם. ה"פרימדונה" נהדפה, לנוכח עיני הקהל, על־ידי פועל שהתחיל לקעקע מיקדש מצרי; הטנור נמוך־הקומה נבלע בזרועותיו של פועל עצום־קומה, שגרר והציב לעומתו קטע מחומת־ארמון. אם סברנו, שהפועלים נחפזו להחליף את התפאורות כדי לקצר את משך ההפסקות, הרי טעינו בכך. ההפסקות נמשכו ממילא זמן ארוך מאוד, מבלי שאיש יתרעם על כך, ולא הגיעו לסיומן אף לאחר שתחילת המערכה הוכרזה שלוש פעמים על־ידי רעמי־מצילתיים וכיבוי־אורות. אף בתום האופרה, שעה שהחלפת התפאורות שוב לא היתה דחופה, כמדומה, חזרה הפרשה ונישנתה. זרקורי הבימה נדלקו שוב ושוב, לכתחילה לשמע מחיאות־כפיים סוערות של הקהל כולו, ולבסוף לשמע מחיאות־כפיים דלות, שבקעו מידי אחרוני הנלהבים מעבר פינה רחוקה בטורים העליונים. הזמרים־הסוליסטים והרקדנים־הסוליסטים בתלבושותיהם, אף המנצח והבמאי בהליפות־הפראק, עלו שוב ושוב על הבימה להודות לתשואות בקידות עמוקות. ואיש מהם לא נבוך למראה הפועלים לבושי־הגופיות, הסובבים ביניהם, אדישים ויודעי־מטרתם כאחת, והם עסוקים בהזזת אביזרי־בימה מצד אל צד.

אכן, משך הערב כולו הוחש בעליל עד מה אהב הקהל את האופרה. הוא היה צמוד, ראשית לכול, לעלילתה, האזין לכל מלה המבוטאת בה, והוא ממצה את משמעותה במלואה. הוא התרגש לנוכח תהפוכות־הגורל הפוקדות את גיבוריה, כאילו נגלו לו זה עתה לראשונה. תוכנה המלודראמאטי לא היה בעיניו כלבוש

חיצוני בלבד, כנקודת־אחיזה גרידא למוסיקה, שיש להתעלם ממנה בחיוך סלחני תוך האזנה למוסיקה. הוא היה לו תכלית לעצמה. כך בוודאי הוצגו מחזותיו של שקספיר בזמנם, כשהקהל נהנה, בראש־ובראשונה, לא מיופיין הפיוטי של שורותיהם, אלא מהעלילה המלודראמאטית, שבמיטווה שלה שזר שקספיר את פיוטיותו. כך חוזים ילדים בהצגת־בובות, כשהם מוכנים לזנק בכל רגע ולהציל את הבובה־הילד־הטוב מציפורניה של הבובה־המכשפה־הזקנה. אולם עם זאת ידע הקהל לחוש, ומתוך אבחנה דקה, ביופייה של המוסיקה, בטיבו וברמתו של הביצוע. שום הישג אמנותי לא נמלט מרגישותו. אם זמר, ולו גם "צדדי", הפתיע בזימרתו של קטע, ולו גם קטע "צדדי", פרץ הקהל מייד בהודייה של מחיאות־כפיים. אריות ענוגות וצירופי־הרמוניה נאים זכו בתגובת דממה עצורה כלואת־נשימה בשעת הגשתם ובנשימת־התפעלות כבדה עם סיומם. ניכר עד מה המוסיקה והשירה נקלטו ב"ארנה" מתוך הערכה למודת־ניסיון, כאילו היתה מקום־מושב לא לקהל־רבבות של פשוטי־עם, אלא למבקר מוסיקאלי מאומן וברור.

הערתי על כך לרובר־טו. "כרגיל", אמרתי, "נזקק המבקר האמנותי לדיסטאנס מסויים בינו ובין האמנות. אבל כאן, בהצגת אופרה זו..."

רובר־טו היפנה אלי מבט משתומם, ודבריי נקטעו.

"אופרה אינה אמנות", אמר בפסקנות. "היא — החיים".

"היפה שבחיים", ניסיתי לתקן.

"החיים", חזר ואמר.

התבהרות

הַבֹּקֶר עִם עֲלוֹת הַמָּסָךְ,
בְּתוֹךְ הַגַּבָּה הַקַּר,
נֶגֶד הַמְּנוֹרָה בָּרוּם
הַפֶּתֶל הַכָּחֹל —
שׁוּב עָבַר הַסִּילוֹן
וּמָתַח אֶת הַקַּו.
מִקְצֵה הָעוֹלָם עַד סוֹפוֹ.
וְאִישׁ לֹא הֵרִים רֹאשׁ.
אַף בֶּלְשַׁאצַר הַסּוֹבֵא.
רֹאשׁוֹ רָכוּן עַל קִיאוֹ.

שקט

לִפְנֵי הַרְבֵּה הַרְבֵּה שָׁנִים
הָיָה הָיָה
צַלְצוּל שְׁמֻשָׁה
וְאַגָּדָה עַל הָרְצָפָה.

מֵאָז הַשֶּׁקֶט וַאֲנִי
אֶחָד מוּל הַשֵּׁנִי.
אֶת תְּנוּעוֹתָיו אֶשְׁמֹר.
אֶבְחַן הֵיטֵב. מוּכָן הֵיטֵב.
דּוֹחֶה כָּל מַדּוּחָיו:

אֵין קוֹל. מְחוֹל
רַפְרָף כָּחֹל.
לַשָּׁוְא. אֲנִי יָכוֹל
כְּךָ לְהַמְשִׁיךְ וּלְהַמְשִׁיךְ.
אֵינֶנִּי מִתְפָּרֵץ.
אֲנִי שָׁקֶט. שָׁקֶט.

כְּמוֹ פֹּעַל סָתוּם. עוֹמֵד
אֵין יוֹדֵעַ בְּאֵיזֶה גּוּף הוּא
וּבְאֵיזֶה זְמַן
אֲפִלּוּ שָׁרְשׁוֹ עָלוּל.
כְּמוֹ מִלָּה בְּתַשְׁבֵּץ
וְאֵין מִלִּים אֲחֵרוֹת נִקְשָׁרוֹת בְּאוֹתִיּוֹתֶיהָ
אוֹ הַמִּלָּה אֵינָהּ נְכוֹנָה
אוֹ הַהַגְדָּרוֹת
אֲנִי

סוציולוגיה וחרבות

אריק כהן /

הערות על היחס בין המחשבה החברתית לבין מדעי החברה

(א)

מזה זמן רב נטוש ויכוח מסביב לשאלה האם ובאיזו מידה יש ביכולתם של מדעי החברה, ובייחוד ביכולת הסוציולוגיה, לתרום תרומה של ממש לפיתרון הבעיות השונות, המאפיינות את החברה של ימינו. רווחות למעשה שתי דיעות קיצוניות בסוגיה זו: האחת, המופגנת על־ידי חלק מאנשי מדעי־הרוח, ה'הומאניסטים' והאידאולוגים, אומרת, שאין למעשה ביכולתם של מדעי־החברה לסייע לפיתרון בעיות החברה; בעלי גישה פחות קיצונית במחנה זה מודים, אומנם, באפשרות של סיוע מדעי לפיתרון בעיות אלו, אך סבורים כי זה יכול להיות סיוע טכני בלבד ולא יותר. לדעת בעלי דיעה זו צריך הפיתרון לבוא מצד אנשי ההגות והחזון, שיש בכוחם ליצור אידיאלים חברתיים חדשים או להלהיב את הרוחות להגשמת האידיאלים הישנים. מדעי־החברה, בהיותם 'יבשים' ו'מכאניים' בגישתם, אינם מתאימים לטיפול בגוף החברתי ה„חי".

הדיעה השנייה, הנישאת ברמה על־ידי אנשי מדעי־החברה עצמם, ולעיתים על־ידי אנשי מעשה מבין בעלי התפקידים הציבוריים, והנפוצה אף בציבור הרחב, היא, כי ביכולתם של מדעי־החברה למצוא באופן עצמאי פיתרונות של ממש לבעיות חברתיות אקטואליות ולרכוש אותה מידה של שליטה ופיקוח על תחום החברה, שמדעי הטבע השיגום בתחומם הם.

נראה לי, שאין אנו יכולים לקבל אף אחת מגישות קיצוניות אלו. דבר אווילי הוא לדחות את סיועם של מדעי־החברה רק מתוך טענה שרוחם „זרה" לאופיו ה„חי" של האורגאניזם החברתי. אך באותה מידה מסוכן להסתמך על המדע בלבד ולוותר על כל הכוונה רעיונית וכל חזון חברתי, כי מה שלא יהיו יתרונותיו של המדע אין הוא יכול וגם אינו צריך להציע תכלית ולגבש מטרות לפעולה החברתית. נשאלת

השאלה: מהו, לפיכך, היחס בין המחשבה החברתית ומדעי החברה שאליו יש לשאוף, כאשר הוא מאפשר פעולה חברתית נבונה, המנצלת באופן אופטימאלי את תרומתם של שני התחומים גם יחד? ננסה להגיע לתשובה על בעייה זו תוך בחינת הדרכים השונות שבסיוען יכול מדע־החברה להתיחס למחשבה החברתית. כ,מחשבה חברתית' בהקשר זה ייקרא כל גוף של דיעות, הדנות במטרות החברה ובדרכים להשגתן; המושג הוא לפיכך רחב ביותר וכולל הן את השאלות הפילוסופיות־חברתיות הגדולות והן אידאולוגיות יותר קונקרטיות ויותר פופולאריות של תנועות חברתיות, של מפלגות ושל מוסדות ואישים הפעילים בחיי החברה היומיומיים. עיקר דיוננו יהיה מוקדש דווקא ליחס בין מדעי־החברה והאידאולוגיות, באשר השאלות הפילוסופיות הן בדרך־כלל מופשטות מכדי להשפיע במישרין — על הפעולה החברתית הקונקרטית.

(ב)

לפני שניגש לבחינת היחסים בין המחשבה החברתית לבין מדעי־החברה נדגים את בעייתנו באמצעות דוגמה הלקוחה מתחום אחר; בהדגמה זו יש כדי להאיר את הבעייה העיקרית שתעסיקנו להלן.

לעיתים נוהגים להשוות את פעולתו של המדען החברתי עם זו של רופא. לכאורה, בפני שתיהן ,מחלה' שעליהן לטפל בה ובדרך זו להביא להבראת ה,חולה', האדם או החברה. ננתח, לפיכך, בקצרה את פעולתו של הרופא ונבדוק לאחר־מכן האומנם קיימת הקבלה בין זו לבין פעולתו של המדען החברתי.

לפני רופא מובא אדם חולה. הרופא בודקו, קובע את מחלתו ואת התרופה שיש בה כדי לרפאו; אם קביעתו וטיפולו יעילים, הרי שהאיש יחלים ממחלתו.

נראה, אילו הן ההנחות שעליהן מתבססת אפשרות הטיפול הרפואי; נראה לי שטיפול כזה מניח שלוש הנחות:

(1) ידוע מה היא ,בריאות'.

(2) ניתן לגלות ולהגדיר את סוג המחלה ואת גורמיה.

(3) ידועים אמצעי־הטיפול במחלה, שיש בהם כדי להחזיר את החולה למצב של ,בריאות'.

בתחום הפעולה הרפואית, ה,בריאות' היא הרצויה, המחלה היא המצב שיש לשנותו והטיפול הרפואי הדרך הידועה והיעילה להשגת המצב הרצוי. הבריאות היא המטרה והרפואה מערך האמצעים המדעיים להשגתה.

מהו המצב בתחום החברתי? הניתן כאן להגדיר את ה,בריאות', כלומר את המצב הרצוי, את טיבם וגורמיהם של הבעיות והקשיים החברתיים ואת האמצעים לטיפול בהם? או שמא כאן המצב מסובך יותר ופחות חדמשמעי מאשר ברפואה?

,בריאות' היא ביסודה מצב־דברים ביולוגי; היא מותנית על־ידי גורמים ביולוגיים ופיזיולוגיים שונים, ולפיכך משמעותה זהה, או לכל הפחות דומה, בכל חברה וחברה, תהא תרבותה אשר תהא. לעומת זאת, בריאות חברתית היא בראש־וראשונה עניין של ערכים ושל תרבות; ומשום כך הגדרתה שונה בכל תרבות ובכל השקפה־עולם ואידאולוגיה. המחשבה החברתית לכל גוניה מניחה תמונת ,החברה

הטובה' משלה, שהיא לדעתה האידיאל החברתי העליון שלהגשמתו יש לשאוף. אולם כל תמונה כזו מציבה מטרות ונורמות פעולה חברתית שונות מחברתה; ובאותה מידה שבה נטוש הוויכוח על המטרות החברתיות, נטוש הוא גם על טיבם של האמצעים שבעזרתם יש להשיג מטרות אלו. בפני מדעי־החברה אינו עומד, לפיכך, אידיאל אחיד פשוט־יחסית, שלהגשמתו עליהם לשאוף, דוגמת 'בריאות האדם', שהיא מטרתה העליונה של הרפואה. מהו, איפוא, תפקידו של המדע, ביחס למחשבה חברתית, במצב־דברים זה?

פעם רווחה הדיעה, כי מדעי־החברה, מכיוון שהם 'נייטראליים' מבחינה ערכית, אינם אלא מכשיר בידי הפילוסופיות והאידאולוגיות, כלי־שרת להשגת מטרותיהן, מבלי שיהיה ביכולתם או מתפקידם להשפיע בקביעת המטרות עצמן.

לפי דיעה זו, מדע־החברה קובע למעשה, באופן עיוני ואובייקטיבי, רק את האמצעים להשגת המטרות השונות, יהא טיבן אשר יהיה, שלכל אחת מהן בפני עצמה מעמד בחינת מעמדה של ה'בריאות' בתחום הרפואה. ההבדל בין הרפואה ומדעי־החברה הוא, לפיכך, יחסי בלבד: ה'בריאות' היא מטרה אוניברסאלית, העומדת בפני הרפואה בכל חברה ותרבות שהן. המטרה החברתית היא יחסית ושונה בכל תרבות ותרבות ובכל אידאולוגיה ואידאולוגיה. אך כאשר המטרה נקבעה, הרי שהמדען החברתי ניגש למלאכתו באותה הדרך שניגש אליה הרופא.

אולם עיון קל במצב הדברים למעשה ילמדנו, כי אין הדבר כך. נראה, כי במציאות קיים עירבוב־תחומים ניכר בין המחשבה החברתית לבין המדע ואין ביניהם חלוקת־תפקידים כה ברורה כפי שניתן היה לצפות בניתוח שלעיל. ואין מצב־דברים זה מקרי בלבד, תוצאת הסגת־גבול הדדית בלתי־לגיטימית. לתופעה זו שורשים בעצם המיבנה המיוחד של המחשבה ההברתית מחד גיסא, ובטיבה של הפעולה המדעית בתחום החברה מאידך גיסא. כי הרי המחשבה החברתית אינה לרוב פורמאלית בלבד, כלומר מסתפקת בקביעת מטרות חברתיות מופשטות; היא גם מצביעה על הגורמים המונעים בעד הגשמת המטרות ואף מציעה שורת אמצעים לסילוקם של גורמים אלה ולהגשמת המטרות. המארכסיזם והפאשיזם מהווים דוגמאות מובהקות של אידאולוגיות בעלות גישות נרחבות כאלו. אולם, גם המדע אינו מסתפק בקביעת האמצעים להשגת המטרות בלבד; הוא מעלה מטרות חברתיות, שהן לכאורה מתחייבות מתוך עצם הניתוח המדעי של המיבנה החברתי ושל מוסדותיו. מפורסמת היא הטענה, שכל מיבנה חברתי נוטה ל"שיווי משקל פנימי", ומשום כך על החברה לשאוף להשיג ולקיים שיווי־משקל כזה; כלומר על החברה לפתח דרכי־פעולה שיהיה בכוחן לקיים את הפונקציות החברתיות השומרות על המיבנה בפני זעזועים, 'סטיות' ושינויים. מעניין לציין, אגב אורחא, כי מודל זה של החברה הרצויה לקוח דווקא מהביולוגיה, ובייחוד מהרפואה — אף נראה, כי מודל זה של שיווי משקל חברתי מקביל למעשה למודל ה'בריאות', שגם היא אינה אלא שיווי משקל ביולוגי, המקויים על־ידי מילויין הסדיר של הפונקציות הפיזיולוגיות השונות.

מסתבר, איפוא, כי הגבולות בין שני תחומי דיוננו מטושטשים וקשה לקבוע

הן מבחינה מעשית והן מבחינה עיונית היכן מסתיים תחומה של המחשבה החברתית ומתחיל תחומם של מדעי־החברה. כמה וכמה תוצאות שליליות נובעות מעובדה זו: מצד אחד, דבקים בני־אדם לעיתים קרובות, מתוך שיכנוע אידאולוגי, בדרכי פעולה חברתית שהן דוגמאטיות ביסודן, באשר הן מקודשות בעיניהם מבחינה רעיונית, למרות שניתן להראות באופן מדעי שאין הן כלל עילות להשגת המטרות, ולעיתים אף פוגעות בהגשמתן; לעיתים נושאי האידאולוגיה מטילים את האשמה באי־הגשמתה של מטרה מסויימת על קבוצה או מוסד חברתיים, שאין להם ולא כלום עם אותם הגורמים אשר למעשה מעכבים בעד הגשמתה והניתנים לאיתור באמצעות ניתוח מדעי.

מצד שני, גם אנשי המדע מפתחים דוגמאטיקה משלהם: מכיוון שנראה להם שניתוחם מעלה ‚מטרות חברתיות טבעיות', הרי שעלולים הם לזלזל במחשבה החברתית הלא־מדעית ולשלול בדרך זו בירור ערכי־עקרוני של הבעיות החברתיות העומדות על הפרק. איש המדע עלול לטעון, שלמטרות שהוא מעמידן מעמד מחייב בלעדי, באשר הן בלבד עומדות על בסיס אובייקטיבי מוצק לעומת המטרות של האידאולוגים וההוגים, שהן בחזקת סברות ודימיונות. כתוצאה מכך עלולה להיווצר נטייה מוגברת לשמרנות חברתית, המקויימת על־ידי המדענים בשם שמירת ‚שיווי המשקל החברתי', ובמקרה הקיצוני עלולה להשתלט על החברה ‚הטכנולוגיה החברתית' שמדעי החברה פיתחוה, שתחניק, בדרך של אינפלאציה מרחיקת־לכת של הסברה הפרטית, כל פעולה חברתית ספונטאנית וכל עצמאות של מחשבה ומעשה. בלא ידיעת מיגבלותיו עלול המדע לפתח שאיפות לשיעבודו המוחלט של הפרט למכונה החברתית.

ניתוח זה מעמידנו הן על חשיבותה והן על סביכותה של בעיית היחס בין שני תחומי דיוננו. להלן ננסה להציג כמה אפשרויות קונקרטיות של פעולת־גומלין בין שני התחומים, שיש בהן לדעתנו כדי לתרום משהו לפיתרון הבעייה.

(ג)

דיוננו הקודם כבר מרמז על כך, שלא נוכל לקבל את היחס מטרות־אמצעים כיחס העקרוני והיסודי ביותר בין תחומי המחשבה והמדע החברתיים. נכון הוא, שאחד התפקידים של מדעי־החברה הוא למצוא את דרכי־הפעולה היעילות ביותר שבהן ניתן להגשים מטרות נתונות. אולם, יחס כזה בין שני התחומים הוא מצומצם מדי ופשטני מדי מכדי להיות עקרוני ובסיסי; הוא יכול להופיע רק במצבים ספציפיים ומוגדרים, שבהם הבעיות ברורות ופיתרונן טכני, ולפעמים אף שטחי למדי. לדעתי אין יחס כזה יכול להתקיים אלא בזכות צורות־יחס יסודיות ועמוקות יותר, המכשירות את הקרקע ליחסים פשוטים ושטחיים יותר. נראה עוד, שלשם קיום היחס ‚מטרות־אמצעים' נחוץ שיתוף־פעולה בין המחשבה ובין המדע כבר בעצם קביעת המטרות להתהוות החברתית. ומשום כך אין קביעת המטרות נתונה לחלוטין בתחום שיפוטו של המדע ואין קביעת האמצעים להשגתן תפקידו היחידי, ואף לא העיקרי.

נציג ונפרט, לפיכך, אותן צורות־יחס שנראות לנו כבסיסיות וכחשובות ביותר; אין לנו ערובות שפירוט זה הוא שלם וכל־כולל. הוא מהווה רק ניסיון התחלתי של בירור בעייתנו.

(1) הבהרת המיבנה של מערכות הערכים: **המחשבה החברתית מנסחת ערכים ונורמות־התנהגות והיא תובעת את ביצועם.** אולם, רק השיטות הפילוסופיות הצרופות ביותר הן בעלות מיבנה פנימי ברור ומאורגן עד־כדי שניתן לכל המעיין בהן לעמוד על הערך הבסיסי, או הערכים הבסיסיים, שמהם מוסקים באמצעות כללי ההיגיון הפורמאלי ערכי־המישנה ונורמות־ההתנהגות הקונקרטיות. הביקורת של שיטות אלו עשויה, אומנם, מדי פעם בפעם לגלות אי־בהירויות, חוסר עקיבות או אף סתירות במיבנה. ברם, גם ביקורת זו בעצמה היא עניינה של הפילוסופיה ומבוצעת בכלים פילוסופיים.

אולם, אותה המחשבה החברתית שהיא בעלת ההשפעה הישירה על המתרחש בחברה ושבידיה נתונה ההכוונה הקונקרטית, אינה בדרך־כלל פילוסופית־צרופה; היא אומנם מושפעת מהשיטות הפילוסופיות, אך היא עשויה לצרף בתוכה מוטיבים, הלקוחים משיטות אחדות, לסגלם ולהתאימם למטרותיה הקונקרטיות, ואף לסלפם לעיתים. די לנו להזכיר רק את גילגוליה של הפילוסופיה המארכסיסטית לצורותיה הוולגאריות כדי לעמוד על המרחק הגדול שבין שיטה פילוסופית־חברתית לבין אותה ההשקפה האידאולוגית, שבידיה נתונה ההשפעה הישירה על המתרחש בחברה.

אחד מתפקידיהם של מדעי־החברה, ובאופן קונקרטי של סוציולוגיית הערכים, הוא, לפיכך, לעמוד על מיבנן של שיטות מחשבה חברתית ושל אידאולוגיות שונות, ולבחון מה בהן הוא המוקדם ומה המאוחר, מה העיקרי ומה הטפל. אין מדע־החברה בא לשפוט את שיטות־המחשבה ולעמוד על יתרונות האחת ביחס לשניה. תפקידו בשלב זה אך־ורק לברר מה אומרת מחשבה זו הלכה למעשה, מה הן הדרישות הנורמאטיביות הנובעות מהנחותיה הערכיות־הבסיסיות, ומהי מידת גיבושה הפנימי. המדע החברתי בא לגלות את הסתירות, שהמחשבה טומנת בקרבה, ואת הדרכים שבהן נושאיה מנסים לפרש את עקרונותיה כדי למנוע את הסתירות או להתגבר עליהן. מתפקידו של בירור מסוג זה להכשיר את הקרקע לכל דיון אידאולוגי־טכני, שיעמוד על ערכה של מחשבה זו ביחס לאחרות. אולם עלינו שוב להדגיש, שעצם דיון אידאולוגי כזה עומד בהחלט מחוץ לסמכותו של המדע.

(2) קביעת המחיר של הגשמת מטרות: **לפעמים אין סתירה הגיונית־עקרונית בין הערכים והמטרות של המחשבה החברתית; אולם, המאמץ להגשמת מטרה נתונה אחת עלול, בתנאים מסויימים, לפגוע בהגשמת מטרה אחרת, בין באופן ישיר, בין באמצעות פגיעה באמצעים העומדים לרשות מבצעיה. פגיעה כזו במטרות אחרות תיקרא בפינו 'מחיר' הגשמתה של המטרה הראשונה — והוא כולל לא רק אמצעים חומריים, אלא גם כל הפסד של מאמץ, זמן ורצון טוב, הנגרם בעיקבות הגשמתה של מטרה אחת על חשבון חברתה. כדוגמה לכך יכול לשמש מצב העבודה בקיבוץ שעליו חלות, בין השאר, שתי קביעות־ערכים יסודיות, הנובעות מהאידאולוגיה הקיבוצית הבסיסית: ערך הסולידאריות בין החברים העובדים וערך השירות**

הלאומי, הדורש הגשמה יעילה של מטרת היצור והפיתוח המשקי. בתנאים מסויימים, שפירוטם אינו מעניינו כאן, נוצר ניגוד בין שני ערכים אלה — והשגת יעילות־העבודה עלולה עתה לגרום להחלשת הסולידאריות בין העובדים. הירידה בסולידאריות היא ה,מחיר' של הגברת היעילות. ,מחיר', במשמעות של פגיעה באמצעי ביצוע, מודגם, כמובן, על־ידי כל תקציב, יהא זה תקציב של מוסד ציבורי או תקציבה של המדינה, שאמצעיו אינם מספיקים להגשמת כל אותן המטרות שהשגתן נדרשת על־ידי האידאולוגיה. כך, למשל, מדינה המנסה להגביר את קצב התפתחותה הכלכלית חייבת מן ההכרח לוותר על הקצבות לשיפור תנאי המיחייה של תושביה ועל שירותים ציבוריים מסויימים, תהא חשיבותם באידאולוגיה הרשמית אשר תהיה.

מתפקידם של מדעי־החברה להצביע על המחיר, שבו עשויה לעלות הגשמתה של מטרה נתונה במונחים של השגת המטרות האחרות. עליהם להמציא דרכים קונקרטיות למדידה המדוייקת של ,מחירים' אלה ולהציע דרכים להקטנתם. כך, למשל, המעבר משיטת מיסים בלתי־ישירים למיסים ישירים הוצע במקרים שונים על־ידי הכלכלנים אחרי שניתוחם הראה, כי ביכולתו של מס ישיר לגייס למען המדינה אותה כמות של אמצעים, ויחד עם זאת לפגוע פחות בחופש בחירתם ובהנאתם של אזרחיה.

נקודה זו מבהירה כבר במידה מסויימת מדוע היחס ,מטרות־אמצעים' שנדון לעיל, אינו היחס הבסיסי בין המחשבה והמדע החברתיים; כי הרי הגשמת מטרה אחת, ויהא זה בדרך היעילה ביותר, עלולה בהקשר רחב יותר לפגוע בהגשמתן של מטרות אחרות. יעילותה של דרך לביצוע מטרה נתונה ניתנת, לפיכך, לקביעה רק אחרי בירור מקיף של ה,מחירים' השונים שהגשמתה עלולה לגרור אחריה.

(3) בדיקת הטענות העובדתיות, שעליהן מתבססת מחשבה חברתית:

מחשבה חברתית, גם כאשר היא נורמאטיבית גרידא, כלומר מעלה ערכים ונורמות להתנהגות חברתית, אינה פועלת בחלל ריק — היא מסמיכה את דרישותיה על תמונה מסויימת של המציאות החברתית (מציאות, שלדעתה נחוץ להנהיג בה שינויים בשל אי־התאמה לאידיאל החברתי שהיא מעמידה). הטענות העובדתיות, שעליהן מתבסס ההוגה החברתי, יכולות מבחינה עקרונית להיות בשתי רמות: א') טענות על מצב־דברים קונקרטי, כגון היחסים הקיימים במציאות בין העובדים והמעבידים בחברה הקאפיטאליסטית. וב') טענות על חוקים חברתיים כלליים, כגון חוקי התפתחות חברתית או היסטורית. רק על סמך טענות עובדתיות כאלו ניתן להבין את הדרישות הנורמאטיביות, המועמדות על־ידי אידאולוגיות מסויימות, שתכליתן לשנות את המציאות כפי שהיא מוגדרת על־ידי אידאולוגיות אלו עצמן. תפישות מסויימות, כגון המארכסיזם, משתמשות גם בטענות עובדתיות לשם הצדקת דרך הפעולה המוצעת על־ידן: הן מנסות להראות, שהכיוון שהן מציעות הוא מיניה וביה הכיוון שלעברו מצביעים הגורמים הפועלים במציאות ההיסטורית. ואף במציאות הפוליטית היומיומית נוכחים אנו לדעת, שכל מפלגה מציעה דרך־פעולה

מסויימת, השונה מזו המוצעת על־ידי חברתה, לא רק מתוך שוני בתפישה הערכית, אלא גם מתוך הגדרה שונה של המצב העובדתי שעליו מבוססות דרישותיה.

תפקידו של מדע־החברה בבחינת הטענות העובדתיות של האידאולוגיות השונות הוא נרחב ביותר. הבחינה האמורה ניתנת לביצוע משלוש נקודות־מוצא עיקריות:

א') בחינת ה,תיאוריה החברתית' שעליה מתבססת האידאולוגיה; **כאן בוחן** המדע האם בכלל, ואם־כן באיזו מידה, מסבירים הגורמים והתהליכים החברתיים, שחשיבותם מובלטת על־ידי האידאולוגיה, את המציאות החברתית; הוא גם בודק האם ניתן להציע גורמים נוספים או אחרים, שביכולתם להסביר מציאות זו בצורה תואמת יותר. כך, למשל, חלק ניכר של הוויכוח בין שיטות קארל מארכס ומאקס וובר סובב על בעיית ראשוניותו של הגורם הכלכלי בתהליך ההתפתחות החברתית בכלל ובהיווצרות הקאפיטאליזם בפרט. מחקריו של וובר שאפו להראות, שלמעשה מקומו של הגורם הערכי בהתפתחות זו למיצער אינו פחות מכריע, ואולי הוא אף מרכזי יותר, מזה של הגורם הכלכלי; לכן אין לדעתו להבין את היווצרות הקאפיטאליזם בלי ,הרוח הפרוטסטאנטית', שקדמה לעלייתו. לביקורת מדעית כזו של ,התיאוריה החברתית' שעליה מתבססת אידאולוגיה, אין, כמובן, חשיבות אקאדמית גרידא. הרי, כפי שהדוגמה של המארכסיזם מראה, עלולות התפישה הערכית ודרך־הפעולה החברתית, המוצעות על־ידי האידאולוגיה, לאבד את משמעותן עם היהרס הבסיס התיאורטי ומערך הטענות העובדתיות, שעליהם הן ניצבות.

ב') בחינת ה,דיאגנוזה' החברתית שמעמידה אותה האידאולוגיה; **בצד בחינת** ,התיאוריה החברתית' הכוללת ניתן גם לבדוק באמצעות המדע את הטענות הממשיות־המאבחנות של נושאי האידאולוגיה, את ,הדיאגנוזה החברתית' שהם מעמידים. כך, למשל, ניתנות לבחינה מדעית אמפירית טענות שונות, הנשמעות על־ידי מפלגות וגופים אינטרסאנטיים אחרים על קיפוחם או, להיפך, על העדפתם על־ידי שלטון קבוצות חברתיות שונות, או דיעותיהם על הגורמים המעכבים ביצוע מטרות חברתיות שונות ועל יעילותן של הדרכים להשגת מטרות או לסילוק המיכשולים להגשמתן. בדיקה כזו יש בה כדי להראות עד כמה טענות שונות, הנשמעות בחיי הציבור, יש בהן מן הממש ועד כמה הן תעמולתיות גרידא. כך מתאפשרת הבדלה בין בעיות מדומות, המתעוררות רק על־ידי דיאגנוזה מוטעית של המצב החברתי, לבין אלו הנסמכות על קביעת עובדות, העומדת גם בביקורת המדעית. רק אחרי שהוגדרו בעיות ממשיות כאלו, ניתן בידי אנשי המדע להציע דרכים לטיפול בהן; וזה הנימוק השני לכך, שאין להפוך את הטיפול בבעיות שהן בתחום המחשבה והאידאולוגיה החברתית לתפקידו העיקרי של מדע־החברה.

ג') בחינת ,עידכונה' של האידאולוגיה; **האידאולוגיה, ככל מערכת ערכית** ונורמאטיבית, נוטה ,להתאבן'; כלומר היא עלולה להמשיך ולדגול בדרישות ובמטרות שונות, גם אחרי שהשתנו פני המציאות ואבד טעמן של הנורמות שהיא מעמידה. כך תנועות סוציאליסטיות אחדות באירופה של היום מצויות במצב הפאראדוכסאלי של עידוד המאבק המעמדי של הפועלים, שעה שאלה כבר השתוו

למעשה, מבחינה כלכלית, ואף מבחינת האינטרסים, למעמד הבינוני; מסתבר, שתנועות אלו מעודדות את הפועלים להיאבק באינטרסים שהם כבר במידה רבה האינטרסים שלהם עצמם בזהותן יתר־על־המידה את הסוציאליזם עם מושג־ה,פרולטאריון'. מתפקידם של מדעי־החברה במקרה זה לשקול את מידת השינוי של פני המציאות ולסייע בכך לנושאי האידאולוגיה להתאים את דרישותיהם הערכיות והנורמאטיביות לתנאי־המציאות המשתנים.

(4) בדיקת התאמתם של האמצעים, המוצעים על־ידי האידאולוגיה להשגת מטרותיה: המחשבה החברתית אינה רק מעלה ערכים ונורמות, המבוססים על תמונת מציאות חברתית מסויימת; היא גם מציעה דרכים קונקרטיות לתיקון מציאות זו לאור ערכיה. אולם ביכולתה של בחינה מדעית של האמצעים, המוצעים על־ידי האידאולוגיה, להראות שאין אלה כלל מביאים להשגת המטרה, או, לכל הפחות, אינם הדרך היעילה ביותר להשגתה. כך, למשל, הוצע בארץ, לשם הגשמת מטרה של מיזוג גלויות, ליצור מושבי עולים רבעדתיים, שבהם יתחולל המיזוג בדרך הפשוטה של מגע יומיומי מתמיד. והנה, הראה המחקר החברתי, כי דרך זו עשויה להיות בלתי־יעילה, ואף להביא לתוצאות נוגדות למצופות. במקום זה הוצע ליצור מושבים חדעדתיים ולקיים את המגע בין העדות באמצעות מרכזים אזוריים משותפים למושבים אחדים. מדעי־החברה עשויים, לפיכך, להניע את נושאי האידאולוגיה לגמישות גדולה יותר בשימוש באמצעים להגשמת מטרותיהם ולמנוע בדרך זו דוגמאטיות, הנובעת מדבקות עיוורת באמצעים — לא משום שהם יעילים, אלא משום שהם תואמים באופן פשטני את האידאולוגיה.

אלו הן צורות־היחס בין שני תחומי דיוננו, הנראות לי כבסיסיות יותר מהיחס ‚מטרות־אמצעים', ואף כקודמות לו. ייתכן, כי ניתן לנסח גם צורות־יחס נוספות, אך מסופקני אם אפשר לגלות צורות־יחס בסיסיות יותר מאלו שהובאו כאן.

(ד)

דיוננו מראה, כי מערכת היחסים בין המחשבה החברתית לבין מדעי־החברה מסובכת ומסועפת; סביכות זו מקורה באופיין התרבותי של מטרות הפעולה החברתית, שהן הרבה פחות דומות בכל חברה וחברה והרבה יותר רבגוניות מאותן המטרות המבוססות על הנתונים הביולוגיים של האדם, כגון ‚בריאות'. מצב־דברים זה אינו מאפשר יחס פשוט של ‚מטרות־אמצעים' בין המחשבה החברתית ובין מדעי־החברה; הוא מחייב את המדע לקחת חלק בבחינת מיבנה המחשבה עצמה ובסיסה העובדתי בטרם יוכל לגשת להמצאת האמצעים הטכניים להגשמת מטרותיה. שלא כברפואה, לגיטימי הוא שמדעי־החברה יטפלו במטרות עצמן, מיבניהן ויחסיהן ההדדיים, ולא רק בהגשמתן הלכה למעשה. ומכיוון שהמחשבה החברתית לעיתים אינה מסתפקת בהגדרת מטרות, אלא מציעה גם אמצעים להגשמתן, הרי על המדע מוטלת גם ביקורת האמצעים הללו גופם. בה־בעת אין המדע בא במקום המחשבה החברתית, אין הוא קובע מטרות חדשות או מבטל את המטרות הישנות. תפקידו מסתיים בקביעת מצב העובדות בתחום המטרות והערכים עצמו ובבחינת

התאמתן של הטענות העובדתיות, שעליהן מתבססת המחשבה, למציאות. על ההוגה החברתי להסיק את המסקנות הערכיות־תוכניות, המתבקשות מן הביקורת המדעית.

מכל הנאמר לעיל מסתברת החשיבות המכרעת של שיתוף־הפעולה בין ההוגה והאידאולוג מחד גיסא לבין המדען החברתי מאידך גיסא. על־ידי הבנת שטח־הפעולה הלגיטימי, העומד לרשות כל צד בתחום הפעולה החברתית, ניתן להשיג שיתוף־פעולה יעיל ביניהם ולמנוע את הפיצול הנוכחי. רק בעת שהמחשבה החברתית תחדל להיות דוגמאטית ותכיר בזיקתה למדעי־החברה, ורק לאחר שהמדע יכיר שאינו אוטונומי בקביעת המטרות החברתיות, תתאפשר פעולה חברתית ביקורתית, שתהיה מבוססת על התרומה המשותפת של שתי הקאטגוריות הנפרדות הללו כאחת.

על „אידיאולוגיה ואוטופיה" של קארל מאנהיים

בעיות „הסוציולוגיה של הידע"

בכתבו את הספר „אידיאולוגיה ואוטופיה" הציב המחבר קארל מאנהיים בפני עצמו את הבעייה: „כיצד חושבים בני אדם", או נכון יותר: כיצד ממלאת המחשבה תפקיד בחיי־ציבור ובפוליטיקה — בניגוד לאורח־המחשבה העיוני הטהור הבא לידי ביטוי בספרים או במאמרים.

מאנהיים הוציא מגדר דיונו את המחשבה כפי שהיא מתבטאת בתחומי לוגיקה טהורים, כמו בפילוסופיה, מאתימאטיקה ופיסיקה — שהרי תורות אלו ניזונות מתיאוריות קודמות שונות, שאינן עוסקות דווקא בפראכסיס חברתי, ואין להעבירן במישרין לספירות אחרות של החיים. ואפילו שעה שמתייחסות תיאוריות מחשבתיות למציאות זו או אחרת, הרי זו מציאות חלקית בלבד, ואין הן יוצרות זיקה ויחסים בין בני־אדם. מאנהיים עמד תוהה ומשתומם נוכח העובדה, כי עצם תהליך החשיבה החברתית לא היה מעולם מושא למחקר רציני. על אף העובדה שבאמצעות תהליכים אלה מגיעים לידי החלטות גורליות וקובעים את הגורל החברתי והפוליטי של האנושות, הרי הם עצמם נשארו בלתי־מוכרים ומחוץ לתחום הביקורת העצמית.

מטרת הספר היתה, איפוא, ליצור שיטה ודרכי־ניתוח לבחינת אורח־המחשבה החברתי (בניגוד לאורח־המחשבה האינדיווידואלי) ולבדוק כיצד החשיבה נולדת, פועלת ומשפיעה במיסגרת חברתית מוגדרת. למעשה היה מאנהיים ממניחי־היסוד של הסוציולוגיה של הידע (Sociology of Knowledge).

כבסיס עקרוני לתורתו הניח מאנהיים, כי אין להבין כהלכה אורח־מחשבה חברתי מסויים בנפרד מהרקע שלו — ובכך הוא זהה, למעשה, עם המארכסיזם — אלא בעוד שהמארכסיזם לא העמיד מעולם את השיטות הפילוסופיות שלו למיבחן — מעביר מאנהיים תחת שבט־הביקורת גם את המארכסיזם מאחר שהוא רואה בו לא רק כלי למחשבה, אלא גם צורת־מחשבה, הנובעת מתנאים חברתיים מסויימים ומוגדרים.

עובדה היא, שהחשיבה נעשית לאמיתו־של־דבר על־ידי פרטים, ואין בנמצא „חשיבה קולקטיבית", כי רעיונות ורגשות נולדים ברוחם של פרטים — אולם אין זה נכון, שהפרט הוא מקורם היחידי. הפרט מדבר וחושב בשפת הקבוצה החברתית בה הוא נולד וחי. לשירות החשיבה האינדיווידואלית שלו עומד מינוח, שהוא מוצר קיבוצי של סביבתו. „הסוציולוגיה של הידע" מתכוונת לעמוד על טיב החשיבה במיסגרת קונקרטית שלה, בהווייתה ההיסטורית־חברתית. היא רואה את הפרט כתהליך בלתי־פוסק של משא־ומתן רוחני בינו לקבוצתו.

"אידיאולוגיה" — משמעותה בספר זה היא תורת השיכבה השלטת המעוניינת בשימור הסדר החברתי הקיים — ולשם כך היא יוצרת בנין־על תיאורטי, הצריך לחפוף את הסדר הקיים. אידיאולוגיה, במשמעותה אצל מאנהיים, מתעלמת ממצבים שאינם תואמים את שיטתה, או שהיא כופה עליהם כנגד טיבם האמיתי את המיסגרת שהיא יצרה. האידיאולוג — לאחר שיצר את התורה ינסה לשמור על שלמותה הפורמאלית על־ידי התעלמות ממציאות בלתי־נוחה או על־ידי פרשנות ופילפול.

אוטופיה ומחשבה אוטופית הן הקוטב ההפוך של האידיאולוגיה. קבוצות מדוכאות במיסגרת החברתית הקיימת מעוניינות להרוס את הסדר הקיים, ולשם כך הן יוצרות דרך מחשבה "אוטופית". זו איננה הבחנה של המציאות, אלא הדרכה לפעולה, המורכבת על־ידי אינטרסים ראשוניים. המנטאליות האוטופית מתעלמת מצדדים חיוביים של המציאות (אשר אותם מבליטה המחשבה האידיאולוגית) ומדגישה את כל אותם היסודות העשויים לערער את מצב־הדברים הקיים ולהבליט את חולשותיו. בספרו מתכוון מאנהיים להבהיר את שני השלבים הללו של החשיבה החברתית ולברר את החוקיות השלטת בהם.

ההלם שנגרם על־ידי גילויי המארכסיזם, כי האידיאולוגיות למיניהן אינן אלא בבואה של מציאות כלכלית ואינטרסים משוריינים, יצר מבוכה אינטלקטואלית עצומה. כל קבוצה אידיאולוגית ניסתה לקרקר את חומות יריבתה על־ידי חשיפת המניעים "התת־הכרתיים", שהולידו תיאוריה זו או אחרת. התוצאה החמורה ביותר של תנועה זו היא שבירת האימון בחשיבה כאמצעי לפיתרון בעיות. אם החשיבה החברתית משועבדת מלכתחילה לאינטרסים מוסווים — ממילא אין החשיבה יכולה לטעון לאובייקטיביות.

תחושת־העולם המודרנית נושאת, איפוא, שתי מגמות חשובות:

1) היעלמות האחידות בעולם האינטלקטואלי, שהיה בתקופות היסטוריות מסויימות בעל ערכים קבועים ונורמות קבועות.

2) הוצאת ה"תת־תודעה" ממיסתריה לאור השמש.

בעוד שבעבר נראתה החשיבה כגורם "רוחני" בלבד, היא נהפכת עתה למושג חומרי.

אין זה מקרה, כי דווקא בתקופתנו מוקדשת תשומת־לב רבה למקור החברתי והתת־תודעתי של המחשבה. יש משמעות מיוחדת לעובדה, שבמאה העשרים החלו לחקור את המקור החברתי של המחשבה — מאחר שרק במצב מיוחד נוצר תהליך של עליית מניעים קולקטיביים תת־תודעתיים לתחום ההכרה. בעיות אלו צפות בדור בו מרובה אי־ההסכמה מההסכמה. הנטייה לעבור מהסתכלות ישירה בדברים כשלעצמם להסתכלות בדרכי־המחשבה נוצרת ברגע שיש הגדרות רבות מדי של אותו דבר. כל זמן שקיימת יציבות, אפשרית השקפת־עולם אחידה המקיפה שכבות שונות של החברה. דבר זה נכון כל עוד יש למילים אותה משמעות לגבי כל בני החברה — ואז אין אפשרות של התפתחות אופני־מחשבה אחרים. אולם מרגע שנוצרת דינאמיות חברתית, נהרסת האשלייה ש"הכול משתנה חוץ מהמחשבה". מוביליות "אופקית" מוכיחה לאנשים, כי קיימים אורחי־חשיבה שונים — ואז מזדעזע גם בניין־המחשבה ה"מאונך" של הפרט, ונוצר רקע לבחינת עצם תהליך החשיבה.

בחברה יציבה אפשרית החדרת אורח־החשיבה של מעמדות נמוכים לחוג חשיבתם של מעמדות עליונים ללא זעזוע אינטלקטואלי משום שהפרסטיז'ה של המעמד העליון היא כה גבוהה עד שאין לו צורך להרהר בעצם קיומו החברתי ובמשמעות הישגיו — אולם בגלל

תהליך הדמוקראטיזאציה של חברות רבות מקבלות האידיאות של מעמדות נמוכים חשיבות ופרסטיז'ה כמו אלו של המעמד הגבוה. במקרה כזה נוצר מצב, שבו רואה האדם את אורח־מחשבתו כנושא שיש לדון בו. במצב כזה הופך האדם את הסובייקט של עולמו לאובייקט של חשיבתו ונוצר רקע טבעי לסוציולוגיה של הידע.

מאנהיים מדגיש גם עיקרון שני וחשוב, והוא שהמפלגות החדישות ניסו להשתית את מדיניותן על בסיס מדעי. הקונפליקטים נוצרו במקרים מעין אלה בגלל העובדה, שהמדע חייב להישאר על בסיס ניסיוני ולתת מקום לעובדות נוספות ולמציאות חדשה, ואילו המפלגה הפוליטית, בגלל היותה מאורגנת ובעלת אינטרסים מוגדרים, אינה יכולה להיות גמישה די הצורך ולהשיב על שאלות חדשות הצצות לבקרים. מבחינת המיבנה המפלגה היא אירגון ציבורי לוחם — ועצם המיבנה דוחף את המנגנון, הקרוי מפלגה, לדוגמאטיות. ככל שהאינטלקטואלים נהפכים לפונקציונרים, הם מאבדים את היכולת והגמישות לקבל עובדות חדשות — אלא אם כן השתחררו מן המיסגרת המפלגתית.

ויכוח פוליטי נושא אופי אחר מאשר ויכוח אקאדמי. כל צד מחפש לא רק את האמת האובייקטיבית, אלא גם אמצעים לערער את הבסיס לקיומו החברתי והאינטלקטואלי של היריב. הוויכוח הפוליטי חודר אל יסודות קיום־המחשבה הרבה יותר מאשר ויכוח חיצוני העוסק בכמה "נקודות".

הקונפליקט הפוליטי, בהיותו מאבק ראציונאלי על השליטה בחברה, מתקיף את מעמדו החברתי של היריב, את הפרסטיז'ה שלו ואת ביטחונו העצמי.

קשה לדעת אם "התחליף הפוליטי" מהווה התקדמות לגבי "השימוש הישיר בכוח", אומר מאנהיים. דיכוי פיזי הוא דבר קשה מאוד, אולם הכחדה רוחנית היא קשה לא־פחות. כל ויכוח פוליטי מתקיף את כל שטחי החיים של היריב, ועל־ידי הרס התיאוריות שלו מקווים להרוס את קיומו החברתי. בעוד שבעבר, בוויכוחים דתיים או תיאורטיים, לא נזכר מוצאו החברתי של בעל הדיעות — בחלקה של הפוליטיקה המודרנית נפל הכבוד להיות הגורם החושף את המקור החברתי של האידיאולוגיה.

ד. ג.

בינו לבין עצמם

„בינו לבין עצמם" יהיה, החל מ,עכשיו' מס. 2, מדור־קבע, בו ירואיינו סופרים ואמנים, שבדבריהם על עצמם יש עניין לחוגים רחבים־יחסית.

רחבים־יחסית — משום שאין, כמובן, בדעת מערכת ,עכשיו' לתת מקום לחומר עיתונאי מובהק, אלא רק לנצל צורת־הגשה עיתונאית בדוקה ויעילה זו לצורך חילופי־דיעות־ואינפורמאציה בין יוצרים חשובים, בתחומי־יצירה שונים, לבין קוראיהם־מאזיניהם הקבועים.

שאלות המערכת ניתנות במודגש. התשובות נוסחו על־ידי המרואיינים.

● ● ●

ראיון עם דוד אבידן:

אנמי באנאליות, פאתוס ואירוניה, ערכים וביקורת

מבקרים אחדים הגדירו את דרכך המיוחדת בשירה כ„אנטי שירה", ואף הקבילו גישה משוערת זו לדרכו של יונסקו בתיאטרון. מה דעתך על הגדרה זו?

זוהי הגדרה מצלצלת, אך בלתי קולעת.

ייתכן מאוד, כי בכמה משירי המוקדמים היו אלמנטים, אשר קוראים בעלי מנטאליות מסויימת עלולים היו לפרשם כפרובוקאטיביים. אני עצמי, כקורא נאמן למדיי של שירים אלה, איני מצליח לגלות בהם כל "אנטי". טיבו של ה"אנטי", שהוא מופנה כלפי חוץ, שהוא מבקש לקבוע יחס מלחמתי, או לפחות אלטרנאטיבי, להוויות אחרות. ברור, עם זאת, כי תחילת צמיחתו של כל "אנטי" נעוצה בטבור ההווייה, שעליה הוא מבקש לחלוק, בבוא יומו, במידה זו או אחרת של רוח לחימה. מבחינה זו מותר להשקיף, כמובן, על כל דרך חדשה בספרות כעל "אנטי" לגבי מציאויות ספרותיות קודמות לה.

אך מאחר שההגדרה הנ"ל נועדה לתאר את מהות שירי ולא את יחסם לשיריהם של משוררים אחרים — לא הייתי ממליץ להיפתות לצילצולה. מה שנראה למבקרים מסויימים כ"אנטי" איננו אצלי אלא הקרנה־של־תקיפות כלפי פנים, תוך הקפדה בלתי־פוסקת על הימנעות מחומרים, שימושי־לשון, אפקטים ואסוציאציות, הנחשבים עדיין כ"נצחיים" בין קוראי שירה רבים, אפילו בין קוראיה הקבועים של השירה החדשה.

אני אומר "הימנעות" ולא "הינזרות", שכן להינזר אפשר גם מן הטוב והמועיל, בעוד שלהימנע, כפי שאני תופש פעולה זו — ובעיני הימנעות היא, ללא ספק, פעולה, אם גם פעולה מורכבת ביותר — אפשר רק מן המיותר באמת. מה שנראה, איפוא, למישהם כ"אנטי שירה" איננו אלא סוג אישי ביותר של "אנטי באנאליות", הן כהשקפת־עולם אסתטית והן, ובעיקר, כמערכת־תחושות־והפעלות, הכופה בתוקף חוקיותה הפנימית התנקשות בלתי פוסקת בכל מלה, שורה או צירוף מילולי, שלא הצליחו לטהר את עצמם, אגב תהליך הכתיבה או לאחריו, מכל חשד של באנאליות.

לגבי מי שאינו יכול לתפוש את המושג "התנקשות" במהותו הרחבה והמופשטת, המשוחררת מכל אסוציאציות של אלימות, אוכל להציע כתחליף את המושג הנייטראלי יותר "התנכלות". מושג שני זה אולי אף יהלום יותר את מהותו המיוחדת של האמצעי האינטלקטואלי־שירי להפעלת ההימנעות המתוארת לעיל: האירוניה.

מהי מהותה המיוחדת של האירוניה בשירתך?

מתוך תשובתי על השאלה הקודמת משתמע כבר למעשה, כי האירוניה בשירתי נושאת במידה רבה אופי פונקציונאלי. מאחר שאירוניה בכלל, לא רק בספרות, איננה מושג מוחלט ועצמאי, אלא מעין שדה־מיצוע בין הטראגי לבין המגוחך — הרי אין לראות בכך כל חריגה ממהותה המסורתית. ההבדל הקובע, כמדומני, בין משמעותה המסורתית של האירוניה לבין מקומה בשירי נעוץ בכך, כי אצלי היא פעילה יותר ועניינית יותר. ניתן לנסח הבדל זה כהבדל שבין אירוניה־כמצב לבין אירוניה־כפעולה, אף כי בשני המקרים היא נשארת, כמובן, פונקציונאלית במהותה.

כדי להבין יותר את ההבדל הקובע בין אירוניה־כמצב לבין אירוניה־כפעולה, כדאי לזכור, כי יחסיותה של האירוניה בכללה נקבעת בעצם על פי מידת הסיפוק האמוציונאלי והאינטלקטואלי, שהיא מסוגלת להעניק לאדם מסויים ברגע מסויים. מה שמקנה לאירוניה מקום חשוב כל־כך בספרות, ובעיקר בספרות המאה העשרים, הוא היותה ערך אינטלקטואלי־חווייתי. מיעוט חשיבותה לגבי הכלל הוא, איפוא, ריבוי חשיבותה לגבי היחיד, המפיקה ברגע מסויים מתוכו, כאילו הייתה מעין עודף־ערך אמוציונאלי, פרי התרחשויות פנימיות סותרות.

יש משהו פאראדוכסאלי בסוג הסיפוק, שמקנה האפקט האירוני בספרות

ליוצרו: בעוד שהוא עצמו נועד לשמש ברוב המקרים מעין בלם־פאתוס, הרי התחושה, שהוא מעורר, היא דווקא פאתטית ולא אירונית — בעיקר כאשר אין כל ספק, כי יד האירונייה על העליונה. אין זו, כמובן, הרגשת רוממות, במובנה הפאתטי־המסורתי, אלא מעין היפעמות, הנקייה כמעט מכל חגיגיות, פרי התאזנות נפשית פתאומית, המאפשרת להשקיף, כבאורה־פלא, על הטראגי כעל מגוחך ועל המגוחך כעל טראגי — עד כדי מיזוגם בתחושת־רוגע־מורכבת אחת.

נדמה לי, כי בשירי המאוחרים יותר הולך ומתגלה סוג זה של סיפוק כמיותר — ולכן אין אף לחפש בהם בדרך־כלל אותה אירונייה, שציינה את שירי הקודמים. במקום לפעול במישרים או אף להכריז על עצמה בתוך הריקמה המילולית, כמו נימי־דם, המשתקפות מבעד למעטפת־העור, היא יכולה כבר להרשות לעצמה להסתוות מאחורי מערכות־קשרים־ואיזונים, אשר קצבן־הפנימי־המיטאפיסי ומהותן־הניסוחית־המופשטת שוב אינם יכולים להתיר לאירוני נתיב־פעולה ונקודת־תצפית אוטונומיים.

בעוד שבשיר כמו "דיון דחוף" ("סיכום ביניים", עמוד 77) נושאות השורות־החוזרות "אז למה לנו כל העניין הזה" אופי אירוני גלוי, עם הבטחה לסיפוק פאתטי מסויים, הרי בשירים כמו "תהליך" (שם, עמוד 73) או "הצעת פשרה" (שם, עמוד 84) — מוותרת האירונייה על עצמאותה למען ערך חשוב יותר: הניסיון להתקרב במידת האפשר אל המהות האמיתית של הקשרים־העקרוניים בין הדברים, תוך התגברות הדרגתית על כל המכשולים, העלולים לשתק־ולהרגיע איבחון כזה בעצם הפעלתו והמפתים ללא־הרף להמירו באותם סיפוקי־ביניים, אשר מרכיבים למעשה כל ריקמה ספרותית אלמנטארית יותר.

בדברים אלה נתכוונתי, כמובן, אך ורק להצביע, דרך רמז, על כמה עקרונות אירוניים בשירתי — ולכן לא יקשה על הקורא דק־ההבחנה לגלות שורות ובתים, שלא יהלמו אף לא אחת מההגדרות דלעיל. השורות הבאות, למשל (מתוך "הפוגה זמנית", "שירים באור מלא", שם, עמוד 65), אינן לא אירונייה־מוצהרת ולא אירונייה־מוסווית, אלא אירונייה־פארודית, אשר הנעימה המאקאברית, הנלווית אליהן, היא יותר פרי השתלשלות־העניינים־והאסוציאציות במערכת־שירים זו מאשר פרי מהותן המילולית הנפרדת:

ולכן יש עצבות שכזאת בירח,
ולכן בארץ יש שמחת־חיים.
ולכן כל טיפש מעצמו בורח,
ולכן החכמים אל עצמם חוזרים.

מכל־מקום, אין טעם להמשיך לפרט בתחום זה, שכן אינני רואה את שירתי כשירה אירונית דווקא, למרות הגילויים האירוניים המרובים שבה.

בשנים האחרונות האשימה הביקורת את השירה הצעירה בכך, שהיא משוללת כל ערכים. האם יש, לדעתך, אמת בטענה זו?

הדים על האשמות מסוג זה הגיעו אלי מפעם לפעם, וחייב אני להודות, כי מובנן אינו נהיר לי ביותר. אם כוונתן להעדר ערכים אסתטיים בשירים אלה או אחרים, הרי אינני סבור, כי זוהי תופעה, האופיינית למשוררים צעירים דווקא. העובדה, שרוב הסופרים, בני כל הגילים ובני כל התקופות, אינם מצליחים ליצור טכסטים בעלי־ערך, איננה בגדר חידוש, ובשום פנים אין לראות בה בעייה ציבורית או נושא להתרעות.

אולם מאחר שכותבי הביקורות בישראל אינם רגישים, כידוע, לסוג זה של ערכים, יש להניח, כי נתכוונו למשהו אחר, אף כי לא הגדירוהו במדוייק: לאופי הנגאטיבי המסויים, לעתים אף המתגרה־מדעת, של שירים מסויימים, כפי שהוא מתגלה בנקודות־השקתו עם האידיאולוגיה התרבותית־הציבורית המקובלת. אידיאולוגיה זו, אשר עתים מכנים אותה בשם "תודעה יהודית", עתים "מורשת הספרות העברית" ועתים סתם "ערכים", ואשר אילמלא היא היו מוצאים עצמם סופרים ומבקרים רבים משוללי כל תעסוקה רוחנית, נושאת, במו כל אידיאולוגיה, אופי מעשי־קוניונקטוראלי. ברור, כי נוח יותר למישהו לרשום לפניו בצער, אולי אפילו בלתי־מדומה, כי הסופרים החדשים מנוערים מכל ערכי חברה ומוסר, מאשר להודות, כי בטווח קני־המידה החדשים עלול הוא, המאשים, לחדול בכלל מלהיחשב סופר. לסוג זה של האשמות אין לייחס, איפוא, כל חשיבות ספרותית או ביקורתית, מה גם שאין הן מזיקות לאיש.

נזק ממשי יותר מסיבים דווקא אותם מבקרים, המנסים ללמד סניגוריה, כביכול, על שירים אלה, על־ידי חשיפתו הנלהבת של מה שנראה להם כעיקרם. מצויידים בהכשרה ביקורתית מעטה, אך בביטחון עצמי מדאיג, מצהירים הם בכל הזדמנות, בשמחת־הגילוי מהולה בצער־אבות, על מימצאים כ"ייאוש", "אובדן", "ניהיליזם" ו"ציניות" — עד שמישהו עלול עוד להיפתות להאמין להם, בלי לקרוא את השירים עצמם, כי ארבע תכונות אלו ממצות באמת עניין יגע זה עד תומו. סוג אחרון זה של מבקרים מזכיר לי את העבר הלא־רחוק, בו הוצפה ישראל במחפשי־נפט פזיזים, שהיו נכונים, כמדומה, לקדוח בה חורים אין־ספור, אילו רק הורשו לעשות זאת. הללו ידעו רק מלה אחת — "נפט", וממילא כל מקום, עליו דרכה כף־רגלם, חייב היה להיות אדמת־נפט.

כאשר מדובר על ערכים בספרות, אין, איפוא, כל אפשרות להפריד בינם לבין הטכסטים, בהם הם קשורים. קודם־כול יש פשוט לקרוא טכסטים אלה קריאה רצינית, ואז יתברר ממילא, כי הטובים שבהם מקיפים קשת־ערכים נכבדה בהחלט.

האם נכונה ההאשמה, כי השירה החדישה היא בלתי־מובנת?

לא. אם נשווה טכסטים חדשים וישנים, ניווכח אפילו, כי השירה החדישה מובנת יותר מזו שקדמה לה. היא תמציתית יותר, מדוייקת יותר בניסוחיה ובדימוייה, רגישה יותר, קרובה יותר ללשון הדיבור וקונקרטית יותר בחומריה. המאמץ היחסי,

הכרוך בקריאתה, בשל היותה מורכבת יותר מן השירה שקדמה לה, אינו סותר טענה זו, אלא דווקא מאשר אותה. שכן ככל ששיר תובעני יותר ביחסו לקוראו, כן יש בו יותר מה "להבין".

מה שנראה לרבים כאי־מובנות אינו אלא אי־קומוניקאטיביות, היוצרת חיץ לא בין היצירה לבין קוראיה, אלא בין קוראיה לבין אלה, המבקשים להימנות עליהם. יש סיפור־מדע־דימיוני, המתאר מוח־אלקטרוני ענק על כוכב־לכת מסויים, אשר מסוגל היה לספק את כל התשובות, בתנאי אחד: שתוצגנה לו השאלות הנכונות. סיפור זה מסיים במסקנה המייאשת: "כדי להציג את השאלה הנכונה, עליך לדעת מלכתחילה את עיקרה של התשובה". את בעיית הקומוניקאטיביות של השירה החדישה ניתן, איפוא, לתאר כפאראדוכס: בעוד שהמרחק בין השואל־בפועל לבין התשובה נצטמצם, כמעט עד כדי אינטימיות הכרחית — הרי המרחק בין השואל־בפועל לבין השואל־השואף גדל בשיעור ניכר, עד כדי צורך בסוג מסויים של "זינוק" כדי לחצותו. לצערי, אין לי כל נוסחה ל"זינוק" זה, אך אני מאחל הצלחה לכל מי שינסה לגלותה.

תשובה זו מכוונת לטענות אי־מובנות, המועלות על־ידי קוראים. במידה שהן מושמעות מפי מבקר, הרי יש בכך בדרך־כלל משום הודאה בחוסר־הכשרתו. אני אומר "בדרך כלל", משום שיש גם, ללא ספק, שירים, שאין להבינם בשום פנים — ואז גם אין, כמובן, להדפיסם בשום פנים.

האם יש אמת בדעה הנפוצה, כי השירה החדישה בישראל מושפעת באורח חד־צדדי מהשירה האנגלו־סאכסית וכי היא ניתקה עצמה לחלוטין מהשירה העברית לדורותיה?

אינני יודע, עד כמה טענה־כפולה זו נפוצה. אך אם היא באמת נחלת הרבים, כי אז טועים הם טעות־כפולה.

נראה לי, כי דווקא מבחינת מקורות־יניקתה נתברכה השירה הישראלית החדישה ברב־צדדיות. הטכסטים, אשר נכתבו בעשר השנים האחרונות, נראים לי כמזיגה, אף כי לא תמיד מוצלחת, של חמישה מקורות־השפעה: השירה הרוסית, השירה האנגלו־סאכסית, השירה הצרפתית ובמידה מסויימת השירה הדרום־אמריקנית והגרמנית. העובדה, שדווקא ההשפעה האנגלו־סאכסית, הרחוקה מלהיות דומינאנטית, זכתה לעיקר תשומת־הלב, היא, כנראה, פרי ההלם הפסיכולוגי המסויים, שגרמה השפעה זו לחסידי ההשפעה הרוסית, המנוגדת לה כל־כך, הן באקלימה האנושי והן בעקרונותיה האסתטיים.

אשר להינתקותה, כביכול, של השירה הישראלית החדישה מהשירה העברית לדורותיה — הרי זוהי פשוט טעות אופטית. אני בטוח, כי מי שיקרא שירים אלה ללא דעות מוקדמות, מבלי לחפש את עצמו במקום בו אין הוא יכול להימצא, יודה עד־מהרה בטעותו. הסיבה לכך היא פשוטה: שום דור ספרותי אינו יכול "לנתק" את

עצמו מהספרות שקדמה לו, לפחות אם הוא ממשיך לכתוב באותה לשון. ברור עם זאת, כי יש הבדל עקרוני בין צמידות טבעית לעבר לבין אפיגוניה. בעלי טענת ה"ניתוק" הם, מן־הסתם, אלה, שהבדל קובע זה אינו נהיר להם כל צורכו.

על־פי אילו עקרונות ערכת את "סיכום ביניים"?

"סיכום ביניים" הוא צירוף של שלוש קבוצות־שירים, המקיפות יחד 44 שיר: מיבחר מצומצם מתוך ספרי הראשון, "ברזים ערופי שפתיים"; מהדורה שנייה, עם השמטות, של ספרי השני, "בעיות אישיות"; ו־14 שירים חדשים, שנתפרסמו לאחר "בעיות אישיות".

סדר השירים והשערים אינו כרונולוגי. השתדלתי להדגיש בו את הקשר המהותי והענייני שבין שירים שונים, עד שנראה לי, כי מבחינה מסויימת עשוי "סיכום ביניים" להיקרא כמעט כמערכת־שירים אחת. לא נתכוונתי ל"מיבחר שירים" במובנו המקובל, אלא יותר למיבצע "איחוד־משפחות" שירי, בו הוגשמו קשרים, שהיו קיימים, כנראה, עוד לפני שחלק מהשירים נכתב בכלל.

נראה לי, כי ספר זה, כפי שנערך, משקף בנאמנות את עיקר פעילותי השירית עד להוצאתו לאור.

האם סבור אתה, כי יש ביקורת־שירה רצינית בישראל?

נדמה לי, כי מבקרי־השירה הישראליים חיים קצת מעל לאמצעיהם, וחוששני, כי את רובם הולמת שורה מסויימת של עזרא פאונד:

"One average mind with one thought less each year..."

● ● ●

ראיון עם משה דור:

דימוי ואימאז', ליריקה וחברה ז'דאנוביזם וחבורתיות

הביקורת טוענת, שבספר־שיריך האחרון בולטת הנימה החברתית והרעיונית. באיזו מידה נכונה בעיניך טענה זו?

נכון הדבר, שבספר־שירי האחרון בולטת נימה זו.

האם נכון יהיה להכתיר את החלק ה„חברתי" בשיריך האחרונים בשם „ליריקה חברתית" או „ליריקה רעיונית"? אם כן, מהן תכונותיה של ליריקה זו ואיזה שם היית נותן אתה עצמך לחטיבות־שירה אלו?

אני מהסס להיכנס לתחומן של הגדרות, שפעמים הרבה הן מחטיאות את מטרתן. שירים רבים ב„צו עיקול" עוסקים במוטיבים „חברתיים" כפי שהם משתקפים באיספקלריה של הפרט. נקודת־מוצא אישית היא הכרח לכל ליריקה. אחרת עשוייה השירה לגלוש לעבר „הפלאקאט הפיוטי", שברוב המקרים הוא פלאקאט ולא פיוט. מההכרח שבחינתו של המשורר את המצבים החברתיים תיערך במישור הלירי האישי ותהיה פרי החווייה האישית. ברגע שהמשורר משעבד את החווייה הזאת לתכתיבם של גורמים, שאינם מצויים בד' אמותיה של השירה, הוא מקריב את הצידוק הפיוטי לביטוייה. מכאן ואילך אינו שונה מן התועמלנים וממורי־ההוראה.

אתה, שהיית תמיד בין הלוחמים נגד הז'דאנוביזם והפסבדו־ז'דאנוביזם בספרותנו, בין שלבשה הכפייה הרעיונית צורות „לאומיות", „דתיות" או „סוציא־ליות", איזה הבדל מבדיל אתה בין הפנייה הרעיונית שחלה לאחרונה בשירתך ובין תוכן רעיוני, המודחס באורח מלאכותי בשירי „משוררי־הנושא", שמעיין־שירתם נידלדל ונתייבש, כגון ש. שלום או א. פן, או אף נ. אלתרמן ב„עיר היונה"?

אומנם כן, נמניתי — ועדיין אני נמנה — על הלוחמים בגילויי ז'דאנוביות לסוגיה השונים. הכפייה, או „ההכוונה", מוצאת לה ערוצים רבים, ולעיתים מזומנות מוסווים. לפיכך יש להישמר מפניה שבעתיים ולעוקרה מן השורש כל אימת שעומדים על קיומה. אם המשורר נותן ביטוי לנושא „קולקטיבי" מרצונו הפיוטי הטוב והוא עושה זאת על דרג פיוטי — הרי זו שירה ממש כאילו היה כותב על נושאים הנחשבים לנכסי־צאן־ברזל של הליריקה ה„פרטית". ברגע שהמוטיב ה„ציבורי" עובר את התהליך הסמוי במעבדתו של המשורר, תהליך ההופך את המחכת „השפלה", כביכול, לזהב טהור, הוא קונה לעצמו את תכונות־היסוד הליריות, הקובעות את האופי השירי. במלים אחרות: אין נושא פסול לשירה, אך חובה שהשיר יהא נובע מן החווייה הנפשית ומן הכישרון היוצר, שבמיזוגם הם עושים את השורות המנוקדות לשיר. משוררים מסויימים בישראל — כמו באומות אחרות — ויתרו ביודעין או שלא ביודעין, על החווייה או... על הכישרון היוצר, ואולי אף לא היו להם לא זו ולא זה.

האם לדעתך גם בתקופה הקודמת של שירתך טמנה בחובה הליריקה שלך גרעין של מיפנים רעיוניים?

אין נחתום מעיד על עיסתו, אולם במידה שיותר לי הדבר, נראה לי כי מוטיבים רעיוניים מסויימים טמונים גם ברבדים קדמים של שירתי.

האם נכונה לדעתך טענת הביקורת, ששירתך לכל חטיבותיה היא שירת הדימוי והאימאז' בניגוד לפיתוח חווייתי־אכזיסטנציאלי, הנטול כמעט כל דימוי מהסוג הישן?

זכותם של מבקרים — במידה שהם מבקרים — לתפוש את יצירת המשורר כרצונם ולפי הבנתם. אם נוטים הם לתפשה על דרך הצימצום, הגורסת את הדימוי ומתעלמת מן החווייתיות — רשאים הם לעשות זאת, בתנאי שיוכיחו את הנחתם, אלייה וקוץ בה: לא פעם הם חפצים לעשות מלאכה קלה על־ידי השלכת תיאוריות סתמיות בחלל ואת ההוכחות הם דוחים „עד לכשירחיב".

מגדירים אותך, לעיתים תכופות, כאחד מ„בני החבורה" של ,לקראת' ו,עכשיו'. אם נשמיט את השם המתגרה „בני החבורה", האם יש ממש בטענה זו על זיקתך ל,לקראת' בזמנו ול,עכשיו' כעת כדרך ספרותית של כתב־עת ונוסח ברירה ועריכה?

הייתי בין מייסדי ,לקראת' והשתתפתי בקובץ ,עכשיו' הראשון. אך מעולם לא סברתי, כי היוצר נולד בכוחה של החבורה. לא אחת ולא שתיים אירע, שיוצרים פחותי־כישרון ומעוטי־כוח הסתתרו בחפירותיה של החבורה ועשו אותה מחסה לעצמם והסתר לדלותם. אך הקולקטיב מעולם לא הוליד סופר־אמת.

היווצרות מישמרות ואגודות היא תופעה טבעית בחיי הספרות ומוצאת מקום לעצמה בייחוד בתקופות של משברים ובנקודות־מיפנה. לעיתים משמשת החבורה הספרותית חוד־כידון הפורץ את מגן השמרנות ואז היא ממלאה תפקיד קונסטרוקטיבי. אך לעיתים היא מאבדת במרוצת הזמן את כוח־הנפץ האצור בה, ואז היא מסתאבת ונעשית כלי־שרת אנוכי וחממה של „שמור לי ואשמור לך", מעין חברה לביטוח הדדי.

היוצר האמיתי הוא תמיד בודד. זוהי קביעה מהותית, ולא רומאנטית, אף־על־פי שהפיליסטרים, האוהבים את שאון ההתכתשות וההתחככות בקריית־ספר, אינם שמים זאת אל ליבם. הזיקה של הסופר חייבת, בראש־וראשונה, לנסות להיות מכוונת כלפי עצמו. האסכולה תתפוש את המקום השני.

אפשר לנטות חיבה אל דרך זו או אחרת בספרות. אך גם בשעה שמזדמנים בדרך המסויימת כמה וכמה הולכי־רגל, צועד כל אחד מהם על רגליו שלו. לפיכך יש לעסוק פחות בהדבקת תוויות ויותר בחיפוש קווי־הייחוד, שבלעדיהם אין הסופר אלא מספר אלמוני בישימון של נוסחאות אריתמטיות אחידות.

דפים לתיאטרון

יוסף מונדי / שבירת צורות בתיאטרון אוואנגארדי *

,שבירת־הצורות' היא הביטוי הרווח בעת דיון ביקורתי על התיאטרון האוואנ־גארדי. אך למעשה קשה לדבר כאן על ,שבירה' ועל ,ניפוץ' צורות. בדראמה הניסיונית הטובה שבירת־הצורות אינה מתבטאת בצורה חיצונית, אלא במהות. המחזאי האוואנגארדי יוצר מצבים נפשיים חדשים, שבמרכזם חווייה המתאימה למזגו האישי ולתחושת־עולמו, ואותן הסיטואציות הנפשיות החדשות, המיוחדות, אולי, במינן, נראות לנו כשבירת־צורה.

לא במקרה עמדה המחלוקת מסביב ל,שבירת־הצורות' במרכז הפולמוס בין ה„האוואנגארד" התיאטראלי וה„שמרנים" בשנות החמישים. שעה שהופיע האוואנגארד הצרפתי בשנות החמישים לא הוצגו יצירותיו, לראשונה, בתיאטרון המקובל (למרות שזו היתה, ככלות הכול, צרפת). רק קבוצות של חובבים העזו להעלות על במה מחזות ניסיוניים תוך התלהבות ותחושה ברורה של ניצחון רעיוני. עובדה היא, שלאחר זמן קצר כבש אוואנגארדיזם זה את מקומו בסערה, ומחזות של יוצריו הוצגו ברוב פאר על בימות התיאטראות המקובלים. נציגיו של אותו אוואנגארד הם שלושה: אדאמוב, בקט ויונסקו, שבין גישותיהם השונות לתיאטרון קיים קשר בולט.

אצל שלושתם נהפך הרעיון לדמות, לאחר ששלושת ממדיה הריאליים של הדמות עצמה מאבדים את חשיבותם, ובמקומם מופיעה מציאות הממד הרביעי, המטאפיסי (ואפשר לומר: המטאפיסי בלבד). דמויותיו של בקט במחזה החשוב ביותר שלו מוסרות לנו חוויות מטאפיסיות של ציפייה לאפשרות של גאולה. הדמות מאבדת כאן כל קשר עם סביבה ועם מקום. לכן גם התפאורה מאבדת את חשיבותה; היא פיקטיבית בלבד ובאה למלא רק חלל מסויים של הבמה (עץ, קרש, שלט).

* בקט, יונסקו ואדאמוב בראי הפגישה הראשונה.

גם במחזותיו הראשונים של יונסקו באה לידי ביטוי התפרצות אינטלקטואלית שלוחת־רסן, שאינה מכירה שום גבול ושום מרות. הוא מחפש את משמעותן של המלים חיפוש־שווא; הדמויות הן, למעשה, בידיו בובות — הוא מדריך אותן כפי שהוא רוצה, ואינו נותן להן לדבר בהיותו לבדו מדבר דרכן. דמויותיו דומות מהרבה בחינות ללוליינים בקירקס, הקופצים ומנתרים מחבל לחבל בלא פחד ובהעזה, באבדם כל קשר עם המציאות וכל זיקה לחושניות. גם שעה שמופיעה אצלו סצינה חושנית, היא מוצגת בצורה גרוטסקית במצב של חוויית־קאתארזיס מהופכת ומתמידה.

המחזה „הכסאות", שהוצג זה עתה בארץ בפיגור של כעשר שנים, מבליט קווי־דימיון בינו ובין „בציפייה לגודו", בין יונסקו ובקט. גם כאן הדמויות מצפות לבשורה כשם שמצפות דמויותיו של בקט. אך ההבדל המהותי הוא במקרה זה, שיונסקו עובר במפורש את סף חוסר־התקווה בהציגו גואל־לא־גואל. ואילו אצל בקט מצפות הדמויות בתקווה סתומה, בחוסר ברירה, במחנק המוחלט לגואל מופרך ובלתי־סביר.

במחזותיו הראשונים מבקר יונסקו בחריפות את החברה המודרנית. בלעגו לה הוא מראה לנו את המשפחה הזעירבורגנית כפי שהיא; על סף האבסורד של התקופה האטומית. בחילופי־דברים בין דמויותיו הוא מוותר באורח „אנטי־דראמאטי" על כל משפט שאינו מתייחס במישרין למצב המהותי שלהן ומקנה לצופה רק את תמצית השיחה על הבמה, שלמעשה אין לה ערך בפני עצמה כשלמות הגיונית. המשפחה של יונסקו קיימת רק כמיסגרת גרוטסקית, אך למעשה היא אינה קיימת יותר. מחזות כ„הדייר החדש" ו„הזמרת בעלת הקרחת" שיכנעו את הקהל הספרותי והתיאטראלי עד העת האחרונה (עד „הקרנפים", למשל) לראות ביונסקו את הקומיקאי של האוואנגארד, אף כי הגרוטסקיות שלו אינה, למעשה, קומדיה. מאידך גיסא, אין הוא מצוי באמת על אותו הדרג המטאפיסי של העמקה מהותית כבקט.

בקט הוא בלי־ספק הרציני בין „השלושה" שהזכרנו, למרות שאין הוא מכיר את הבמה כשם שמכירה יונסקו ולמרות שאחדים ממחזותיו כ„סוף המשחק", למשל, לקויים מהרבה בחינות. אך למרות הכול הוא המעמיק ביותר ומלא־הכאב ביותר. כאב שלו מתבטא בהתפוררות. דמויותיו מתפוררות כריקמת־בד ישנה ומשומשת. דמויותיו הן חסרות־מגן והן מעמידות את עצמן כמעט בעדינות במצב־נכונות לספוג כל בעיטה. הן זקוקות לרחמים, אך לא לרחמי הצופה המשקיף עליהן, אלא לרחמים במובן המטאפיסי המוחלט, שכן הן נמקות במחנקן המקוטע. הן סגורות ומסוגרות בעולמן הפנימי ומנותקות אחת מהשנייה.

עצם הדבר, שדמות זו או אחרת מוצאת את עצמה לפתע בפח־אשפה מסויים או בחדר מסויים בחוסר־הבנה מוחלט מדוע וכיצד הגיעה לשם, מעורר בנו זהות־הרגשה עם זעקתו החנוקה של בקט. מובן מאליו, שאדם ההולך בהכרה שהליכתו בטוחה והנמצא לפתע תלוי במורד תהום, ונאחז אך בקושי בזיז־צוק רופף, מזדעק: כיצד הגעתי לכאן. מאותו רגע הוא נלחם אך־ורק נגד גורלו בנסותו בכוחות על־אנושיים להיאחז במשהו ואינו מוצא במה. כן גם בקט מרחף על־פני תהום ומתהלך

מעליה על חוטים דקיקים ופריכים. אנו מצפים בחרדה לנפילה הסופית, בעוד שהתהום נמצאת בין משפט למשפט.

מנקודת־ראות זו מתבררת לנו גם שאלת־התפאורה אצלו. מובן, שהיא נטולת־משמעות. אם שאלת המקום לא־ברורה, אם בעיית הזמן מאבדת את חשיבותה, כיצד תהיה ברורה ומוגדרת התפאורה? כאן חוזר המחזה האוואנגארדי לתחילותיה של הדראמה היוונית, שאף היא בראשיתה (אייסכילוס) יכולה להתכנות אוואנגארדית משום התמורות שחוללה והעזתה האכזיסטנציאלית.

עד עתה דיברנו על יונסקו ועל בקט. פנים נוספות של האוואנגארד הנוכחי בתיאטרון מגלה לנו השלישי בין ,השלושה', בין טריאדת המחזאים הבולטים בתחום זה, אדאמוב. אמרנו ,שלישי', אך, למעשה, מבחינה מסויימת אדאמוב הוא הראשון, שכן בעיקבותיו הלכו גם יונסקו וגם בקט. לשם הדגמת עמדתו של דראמאטורג זה אצטט משהו מדבריו, היכולים להאיר במקצת את אישיותו ודיעותיו.

„עברו כמה שנים", אומר הוא, „מאז שהתחלתי לכתוב בשביל תיאטרון. הנימוקים האמיתיים של בחירה זו אינם ידועים לי, וגם איני מנסה לשער את טעמיה של פנייתי. מכל מקום הושפעתי בייחוד על־ידי סטרינדברג. השפיע עלי לעומק המחזה „החלום", וכל סצינות־הרחוב של סטרינדברג. מה שהלהיב אותי תמיד היה הזרם של ההולכים ברחוב, חוסר המובן שבדושיח; כל סימני־ההיכר הללו הבטיחו בלי ספק אמת סמלית. המחזה הראשון שלי, ,הפארודיה', עוצב על־ידי במשך כשלוש שנים. מבלי לדבר על ליקויים, המובנים במחזה ראשון, הבטתי על עולם בלתי־ריאלי כממעוף־ציפור ריאלי, וזה נתן לי את האפשרות ליצור דמויות שהן יותר מאשר בלתי־יציבות. הן דומות תמיד לעצמן, במלה אחת: מאריונטות. חשבתי להתחיל בפרטים ריאליים ושיחות משפחתיות על־מנת לעבור אחר־כך לעיקר. מחזה אחר שלי, ,התימרון הגדול והקטן', נכתב בעיקבות חלום מוזר. הייתי מעל צוק מול הים, בליוויית אחותי, או יותר מאחותי. ידעתי שבעוד זמן מועט עליי לעזוב את המקום ולהישמע לצו. יותר רחוק כמה אדונים חיכו לי כדי להעבירני דרך סיאנסים מטילי־אימה, אימונים צבאיים ותרגילי־ספורט. ידעתי שבעוד כמה דקות עליי להיפצע וליהרס. חלום זה הפחיד אותי. רציתי בכתיבת המחזה להעביר את פחדי לאחרים, דרישה בהחלט לגיטימית".

אלה היו כמה מדברי הדראמאטורג על כתיבתו, המגלים לא־מעט את תחושתו לגבי ,עולם לא־ריאלי', למרות שהמשכנעים ביותר עשויים להיות, כמובן, מחזותיו. כאמור, מוצא אדאמוב את המעניין דווקא בתמונות סתמיות. הרחוב מפחיד אותו, הצילום הוא לא צילום. גישתו לתיאטרון נראית כנסיעה במכונית בשעות ערב בעת שאנו עוצמים את עינינו למחצה במצב של שיכרון. המחזה שמתגלה לפנינו הוא מופלא; הרחוב מדבר, העוברים־והשבים נעים כצלליות, האורות מרצדים ונמשכים לאין־סוף כמרמזים לעבר נעלם מחריד ומסתורי.

אדאמוב הוא דראמאטורג הבא לשבור צורה מסויימת לא משום שהוא רוצה בחידוש לשם חידוש, אלא משום שהחידוש ורגש־הניתוק נובעים ממעמקי־נפשו — בדומה לבקט וליונסקו. פרט אוטוביוגראפי מעניין הוא, שכל שלושת המחזאים

האוואנגארדיים הללו לא נולדו בצרפת, אלא הם באו לשם בהיותם צעירים לאחר שעברו את חוויית־הניתוק הראשונה מסביבת מולדתם. באמצע מאה רצופת אימת־השמדה ומלחמות־עולם, ניצבו כפליטים חסרי־ארץ בלב צרפת וראו בבהירות מזעזעת את חוסר משמעותם של הקיום והזיקה לערכיות ולבנייה סדורות־ומסודרות. כיצד יוכל מחזאי כאדאמוב להעדיף את איבסן, המחשב כל שנייה את משפטיו והבונה בניין לתפארת על־מנת להילחם בבעיות חברתיות חולפות? הערצתו נתונה באורח חדצדדי לסטרינדברג, למשורר המתעלם מצורות מקובלות, לדראמאטורג שבמרכז עולמו מצויה לא הבעייה החברתית, אלא הצלילה הנועזת למעמקי נפשו.

גם מבחינת שימושו בשפה דומה אדאמוב ליונסקו ולבקט. כל מליציות לשונית נעלמת, ונשארת רק הפשטות, המובאת עד לגבול האבסורד (אך אל לנו לגזור גזירה שווה בין המחזות של בקט ובין הטרילוגיה הגדולה שלו). המשפטים הארוכים מתמעטים אף הם משום אי־התאמתם לקצב־הנשימה של הדראמאטורג.

פישוט הלשון מקביל כאן להרס הדמות מתוך כאב. 'השלושה' מאיינים את הדמות על־מנת לגלות את חוקיותה מחדש, אפילו עליהם להסתכן בהכרה, שאין חוקיות כזו שרירה־וקיימת מעיקרה. גם זו אינה, איפוא, 'שבירת־צורות' לשמה. בכך יכולים אנו להסתמך על דוגמאות מתולדות „הגל הראשון" באוואנגארד התיאט־ראלי בשנות־העשרים של המאה, הוא הזרם האכספרסיוניסטי. גם אז לא היתה שבירת־הצורות אלא חיפוש. מ„ר.ו.ר." ועד „הקרנפים" נמשך מסע־סיכון רוחני אחד במחזה המערבי, שאו־ניל מזה וקאמי וסארטר מזה, ברכט מזה (ופריש ודירנמט) וויליאמס ומילר מזה, משמשים לו ביטוי כאחד. יצירות בקט, יונסקו ואדאמוב הן חלק מזרם כללי זה, שהוא התיאטרון האמיתי בימינו. אומנם, שאלה בפני עצמה היא מה אופי זיקותיהם (האופייניות) לשאר ההתהוויות והאפשרויות במחזה המודרני ומה סיכוייו של מחזה אוואנגארדי בעתיד. אך שאלות אלו אינן פוגמות כלל בהתרשמותנו העזה הראשונה מ„בציפייה לגודו", „הקרנפים" או „התימרון הגדול והקטן".

עם צאת קובץ־'עכשיו' הראשון רב ונתעצם הפולמוס מסביבו. צדדים אחדים, המבדחים, למעשה, לא־במעט, של הפולמוס ההוא מתוארים במדור 'דג הדיו', המצורף לכרך זה בדפדפת מיוחדת. אך בין גל ההתקפות המבדחות בלטו כמה דיעות, הראויות לתשובה. העיקריות ביניהן הן אותן ההתרסות, שעניינן הזיקה בין כיוונו הספרותי של 'עכשיו' לבין זרמים רעיוניים.

התרסות אלו באו משני קטבים מנוגדים: היו שגילו ב'עכשיו' וביצירות שנתפרסמו בו לבוש ספרותי ל'ניהיליזם', ל'ביטול־ערכים', או אף ל'כנעניות' פוסט־כנענית ר"ל; והיו שגילו אצלנו מורך־רוח מכיוון שלא העברנו את "המרד הספרותי" לתחומן של בעיות־החברה, מכיוון שלא שללנו, למשל, את "המשטר בארץ", וכדומה.

האמת היא, כמובן, ש'עכשיו' הוא כתב־עת ספרותי, ואין מעניינו להטיף לתמורות כלכליות, חברתיות או מדיניות — ממש כפי שאין זה מעניינו להיחלץ להגנת הקיים דווקא. 'נייטראליות' מדינית או חברתית זו של כתב־עת ספרותי אינה נובעת בהכרח מחוסר־עניין של עורכים או משתתפים בשאלות חברה. היא נובעת בעיקר מההכרה העמוקה, שכל ניסיון לחרוג מתחום הספרות לתחום בעיות־חברה יביא לשתי תוצאות בלתי־רצויות: א') למגמתיות ולהחשבת היצירות לא על־פי טיבן, כי אם על־פי נושאן ומגמתן; ב') להרחקה הדרגתית של סופרים רבים מכתב־העת. שהרי רוב המשתתפים ב'עכשיו' מאוחדים, אולי (ואף זה לא תמיד) בתחושה חווייתית־אמנותית מסויימת, אך בוודאי לא בתחושה רעיונית־חברתית מסויימת.

אין פירוש הדבר, ש'עכשיו' מנותק מכל אכסיומה רעיונית שהיא. ראשית, מתוך אמונתנו בחופש הספרות והאמנות דוחים אנו כל טוטאליטאריות (קומוניס־טית — בצורתה הסטאלינית והנוכחית, ימנית־לאומנית או דתית־כנסייתית), הרוצה לפקח על חיי־תרבות. שנית, אנו כנגד כל קיטש ספרותי, הבא לגלם מהויות רעיוניות. שלישית, אנו אף נגד לחץ עקיף של קבוצות פוליטיות על חיי־הרוח, המורגש במקצת גם בארץ. כן מאמינים אנו, שעצם קיום אווירה ספרותית ואמנותית

חופשית וערה מסייע גם לקיום אקלים חברתי־רעיוני חופשי וער, ממש כפי שנכון גם ההיפך מזה (ואף במידה בולטת יותר).

לפיכך, פתוחים דפי ,עכשיו' בפני כל גוון רוחני־ספרותי, שלא יהיה מצוות־אנשים־מלומדה.

ואילו בתחום שמעבר לעריכת ,עכשיו' רשאי כל אחד מהעורכים והסופרים המשתתפים לנטות לגוון רעיוני שלו. מכל מקום אוירת התעמקות וערנות רוחנית וספרותית יוצרת מעצם טיבה אפשרויות למחשבה חברתית אמיתית.

* * *

שיריו של ישראל פנקס הם חלק ממחזור־שירים, שייצא בקרוב לאור.

*

שיריו של משה בן־שאול נכללים בספרו „מיפרשי מלח", היוצא־לאור בימים אלה בהוצאת „אלף".

*

שירי רילקה, המתורגמים בידי מ. הנעמי, ייצאו בקרוב לאור בהוצאת „עקד".

*

קטע־מחקר על שירי אהבה וידידות של בן גבירול מאת עדי צמח, הם חלק מספר־ביקורת, המצוי עימו בכתובים.

*

שיריו של אורי ברנשטיין ייכללו בספר־שיריו, שייצא־לאור בקרוב.

*

המחזה של יהודה עמיחי, „מסע לנינווה", ייצא־לאור בהוצאת „עכשיו".

*

תרגום קטעים מ„המטאמורפוזים" („הגילגול") הוא חלק מעבודת־תרגום מקיפה של יצירות קאפקא, הנעשית בידי א. כרמל.

*

סיפורו של אהרן אפלפלד, שחלק ממנו מובא כאן לראשונה בדפוס, זכה בפרס אנה פראנק 1960 ומהווה חלק מקובץ־סיפורים ראשון שלו.

*

שיריו של אהרן שבתאי הם מתוך קובץ־שיריו הראשון, המצוי עימו בכתובים.

שיריה של עפרה שונית **ייכללו בספרה, העתיד לראות אור** בהוצאת **,**באלכסון**'** (**ליד הוצאת ,**עכשיו**'**).

*

הקטעים הקצרים מ**,**הרהורים**'** של פאסקאל**,** המובאים ב**,**עכשיו**',** הם חלק מתרגום כולל של **פאסקאל, המצוי** בכתובים **בידי** י**'** פנקס**.**

תרגום שירי ת**.** ס**.** אליוט **בידי** ד**.** אבידן **הוא** חלק ממסכת־תרגומים שבידו**,** הבולטת **על רקע** אי־**אלה ,**עיבודי־**אליוט** קלוקלים בעברית**,** שנתפרסמו אצלנו לאחרונה**.**

*

מאמרו של גבריאל מוקד **הוא** חלק **מספר** ,22 אפשרויות**',** שיופיע **בהוצאת ,**עכשיו**'.**

*

שיריו של אנדד אלדן **ייכללו בספרו השני, שייצא בקרוב לאור.**

*

שירו של נתן זך **ייכלל בספרו השני, שייצא בקרוב לאור.**

*

מאמרו של דוד גרינברג **הוא עבודת־מחקר, שנכתבה** תוך **הסתמכות על טכסטים שונים** של **תולדות הראינוע.**

*

השירים ה,מיקראיים**'** ו**,**שירי שיריון**'** של אריה סיוון **הם חלק משני מחזורי־שירים, שייצאו־ לאור** בקרוב**.**

*

שירי דילן תומאס, המתורגמים בידי א**.** שבתאי**, ייצאו בקרוב לאור בהוצאת** „עקד"**.**

*

פרק־מסע מאת יהודה האזרחי **הוא חלק מקובץ סיפורי־מסע ,**החלון המואר**', העומד להופיע בקרוב.**

*

אין המערכת קשורה בכל **התחייבות להדפסת כתבי־היד, המוגשים לעיונה, ולמיקומם בקובץ. סדר־העימוד אינו מבטא את ה,**דירוג הסגולי**'** של **המשתתפים.**