ספרים

אובלומוב

בספרות העולמית יש שמות פרטיים שהיו לשמות כלליים, לשם־דבר, והשם הפרטי בא, במקרה זה, לסמל מושג של אופי אנושי זה או אחר. נוכל להביא כמה דוגמות לכך — אחדות מני רבות. ראשית, מן התנ"ך. שם־העצם הפרטי „קין" נעשה שם־עצם כללי, שהוראתו רוצח, ולא רוצח סתם אלא רוצח אחיו. שם־עצם פרטי כ„איוב" נעשה שם־דבר לאיש מוכה־גורל.

הוא הדין גם בשמות מן המיתולוגיה וההיס־טוריה היוונית, כגון הרקלס, שהוא שם־עצם כללי שהוראתו גיבור: או קסנטיפה, האשה שמירדה את חייו של סוקרטס, שם כללי המכוון לכל שכמותה. גם מן הספרות האי־רופית נוכל להזכיר שמות של דמויות שנעשו שם־דבר כ„דון קישוט", או „האמלט".

בספרות הרוסית, בתקופת „תור־הזהב" שלה שבמאה ה־19, מרובים שמות־עצם פרטיים שנעשו כלליים. חלסטאקוב — ה„גיבור" של „רביזור" לגוגול — הוא שם כללי מקובל ברוסיה ל„בלופר". ספק אם המושג „בלופר" ידוע לאיש הרוסי, אבל ידוע גם ידוע לו השם חלסטאקוב. „רודין", הרומן של טור־גנייב, הקרוי על שם גיבורו הראשי, הוא שם־עצם כללי ברוסיה, שהוראתו בקירוב „האמלט". „פצ'ורין", הגיבור הראשי של „גיבור דורנו" ללרמונטוב, הוא הטיפוס הביירוני הרוסי. הרוסים המשכילים, בדברם על פלוגי שבילי הוא, יאמרו שהוא „פלוש־קין" (אחד מגיבורי „הנפשות המתות" לגוגול). הטיפוס ההאמלטי שכיח ביותר בספרות הרוסית. אבל ב„אובלומוב", גיבור הרומן הידוע של המסופר גונצ'ארוב, מוצג האמלט בצורתו הקיצונית. אובלומוב איננו סתם האמלט, סתם רודין. הוא יותר מהם. הללו מלאים כוונות טובות כרימון. הם מרבים לדבר, אבל הם מחוסרי מרץ ההגשמה. ואילו אובלומוב לא די שאינו נוקף אצבע לעשות מאומה, אף הדיבור קשה עליו. המושג „אובלומוב" הוא מושג מיוחד לספרות הרוסית, מושג שאין משלו בספרות אחרת בעולם. אובלומוב הוא העצלן בה"א־הידיעה.

*

השנה מלאו מאה שנה לצאת „אובלומוב" לאור. הופעתו של רומן זה היתה דבר בעתו. קשה יהיה למצוא דוגמה נוספת של יצירה ספרותית שתהיה לה השפעה חותכת כל־כך על החברה כזו שהיתה ל„אובלומוב" על החברה הרוסית. עברו מאה שנה מאז הופיע רומן זה. ועדיין השפעתו ניכרת ומורגשת בחיים הציבוריים הרוסיים. בספרות הרוסית הופיעו יצירות שערכן האמנותי גדול הרבה מזה של „אובלומוב". ואולם במובן החברתי השפעת „אובלומוב" גדולה מהשפעתן של כל יצירות פושקין, „מלחמה ושלום" ו„החטא וענשו", גדולה אף מזו של „רשימות הציד" לטורגנייב, ששימשו המרץ רוחני לביטול צמיתות־האיכרים ברוסיה. דומה שרק ספר מודרני אחד יכול להתחרות עם „אובלומוב" מצד השפעתו החברותית; כוונתנו ל„אוהל הדוד תם", ששימש גורם נכבד כל־כך בבי־טול העבדות בצפון־אמריקה ובמלחמת־האחים הנוראה.

קהל־הקוראים הרוסי ראה ב„אובלומוב" תיאור שלילי של אדם שאינו עושה. התנאים החמריים איפשרו לו להתקיים מבלי לנקוף אצבע. ובכן: יש לחסל תנאים אלה. יש ליצור תנאים שיכריחו את האובלומובים לשחר לפת־לחם... ונמצא שגונצ'ארוב, ששמרני היה בהלך־נפשו עוד יותר מאשר

---

* איבן גונצ'ארוב: אובלומוב. עברית: י. אורן. עם מבוא מאת המתרגם. הוצאת מ. ניומן בע"מ. ירושלים / תל־אביב, תשי"ט. 577 ע'.

בהשקפותיו, בחשבון אחרון עשה שירות לאותם שהפילו את המשטר הרוסי הישן...
כאן סוד ההצלחה, סוד ההד הגדול לספרו של גונצ'ארוב. באמצע המאה ה־19 עמדה רוסיה על סף שינויים גדולים. עמדה להיבטל הצמיתות של האיכרים. דומה היה כאילו תסגל רוסיה לעצמה את המשטר הליברלי המערבי. רוסיה נראתה בחינת הוויה סטאטית, איבלומבית, שיש להעבירה לפסים דינאמיים, מערביים. וגונצ'ארוב השמרני נעשה, למרות רצונו, מטיף לשינויים מרחיקי־לכת.

•

בתרבות הרוסית נוהגים להציג זה לעומת זה צמדי אמנים־יוצרים הנמנים על דור אחד. מכאן פושקין הרנסנסאי, ומכאן לרמונטוב הביירוניסטן, מחפש־אלוה; או פושקין, המתאר את האדם „בצלם אלוקים", לעומת גוגול, המתאר אותו כ„טיפה סרוחה". מרז'קובסקי העמיד זה לעומת זה את דוסטויבסקי, מתאר ה„חולני" שבאדם, לעומת לב טולסטוי, מתאר האדם ה„בריא". ורסאייב מעמיד את דוסטוייבסקי הדיוניסי לעומת לב טולסטוי האפולוני.
אבל נדמה לנו שאין בסיפור הרוסי ניגודים גדולים כניגודים שבין דוסטוייבסקי הסובייקטיבי, הדינאמי, שכולו תנועה, חוסר־מנוחה, „אש אוכלת", לעומת גונצ'ארוב האובייקטיבי, הסטאטי, העשוי כנציב קרח. דוסטוייבסקי „האיכפתי" לעומת גונצ'ארוב „הלא־איכפתי" הגדול שבספרות הרוסית. ובשום יצירה אחרת מיצירותיו לא באו תכונות אלו של גונצ'ארוב על ביטוין כדרך שבאו במפורסמת שבהן, ב„אובלומוב".

א. גיא

החוק

החוק הוא המשחק המקובל והפופולארי בפורטו־מאנאקורה, עיירה בדרומה של איטליה.

החוק עיקרו השמצה במלים, שאותה חייבים המפסידים לשאת בדומיה וללא תנועה, והוא גם המשחק הקובע באופן סופי ומוחלט מי הוא „הפטרון" ומי הוא זה שעליו להיכנע לכל התעללות ולסבול מבלי הניד עפעף את עלבונותיו ואת האמת שלו — כל זה עד שמתרוקן כד היין שנקנה בתשלומיהם של המפסידים.

אם „החוק" נראה לכאורה משחק אכזרי וחסר־טעם, הרי טבעי הוא בהחלט בפורטו־מאנאקורה, עיירה שבה שולטים יצרים עזים ואנשים תאווי־חיים, שלגביהם „החוק" הוא המסגרת הטבעית והמקובלת לחיים. ודומה שוואיאן בחר, או, נכון יותר, יצר עיירה זו, לצורך סיפורו. כי אטמוספירה גיאו־פרימיטיבית לוהטת ומוגזמת מסוג זה, שבה התחומים בין מחשבה למעשה מטושטשים לגמרי, איפשרה לו לצלול למעין לא־אכזב של יחסים אנושיים ראשוניים ולדלות מתוכם תשובות לשאלות יסודיות על טבע האדם וגורלו, תשובות שאצל ואיאן הפכו ציניות בעצם מהותן, הן מבחינה מסורתית־ספרותית הן מנקודת־מבט אנושית.

בפורטו־מאנאקורה של ואיאן מתחלקים התושבים לשולטים ונשלטים, והעלילה מתרקמת סביב המאבק הפנימי בין השולטים על מעמד הפטרון. הראשון בין השולטים, והיחיד שבאמצעותו ואיאן מרשה לעצמו לבטא השקפת־עולם מסוימת, הוא דון צ'יזארה, הפיאודל הזקן ההולך למות, שגאל מתוך הביצות והחול של פורטו־מאנאקורה את שרידיה של אוריה, העיר הרומית העתיקה והנאצלה.

דון צ'יזארה הוא הפטרון ה„טבעי", שדברו היה קודש לתושבי העיירה, ואשר כאדונה בעל גם את כל בתולותיה — אולם דון צ'יזארה הוא העבר, ורוז ה ואיאן אינו מביט אפילו אל העבר מתוך סנטימנטליות. אלא שהעבר טומן בחובו הכרה מוגדרת, מעין מחשבה שלאחר־מעשה, ודון צ'יזארה הוא היחיד היודע שאותם שאינם נכנעים לחוק הם הציבור הקטן של אלה „המחריבים בניינים שעבר זמנם ומפלסים דרכים חדשות

לחייהן של חברות", וכן הוא משיג מתוך הכרה אינטלקטואלית מובהקת „שזכות ההתאבדות, לאלה שאינם יכולים להימלט בגופם מן העריצות, היא ההוכחה היחידה ובלתי־המוכחשת לחירות האדם, והוא, שנולד ב־1884 באירופה המערבית, וביתר דיוק באיטליה הדרומית, התאבד אט־אט, שלבים־שלבים, בד־בבד עם תקופתו". אולם לעומת פילוסופית חיים פסימית זו, המחרידה באמיתותה, שהיא נחלתו של דון צ'יזארה לבדו, ושהיא גם מסקנתו הסופית של הספר עצמו, עומדים כל האחרים המשליטים את החוק והשואפים לרשת את מקומו, אנשי־מעשה שאינם נתונים להרהורים ומחשבות אלא אך ורק לפעולה, ובהם מאטיאו בריגאנ־טה, המפקח על הכל ומשליט למעשה את החוק בעיירה; מאריטה היפה, שאמה ואחיותיה היו לפי התור פלגשיו של דון צ'יזארה, ועתה היא משליטה את החוק על כל הרוצים בבתוליה, בתוכם מאטיאו בריגאנטה, שעל לחיו היא משאירה סימן בסכין־הרכבה וגורמת לו שייאסר בגלל החטא היחיד שלא חטא — גניבת חצי מיליון לירטות מתייר שוייצרי, שהיא־היא אשר גנבתם. מאריטה מצליחה לאחוז את החוק בידיה, הודות לעזרתו של דון צ'יזארה, המוריש לה חלק מרכושו, ובסופו של דבר היא מתמסרת לפיפו, ראש ה„גואליוני", הבריונים־המתלמדים. סביב שלושת אלה אוכפים את החוק, בתחומם הצר יותר, רבים אחרים, כבנו של בריגאנטה, פרנצ'סקו, על אשת השופט היפה, וג'וזפינה, על קומיסר־המשטרה ואשתו השמנה.

בדרכו שלו ממשיך ואיאן בעיסוקו בבעיות המסורתיות של הספרות הצרפתית, אולם נקודת־מבטו, השונה כל־כך, הופכת את הקערה על פיה ועולמו זורם באפיק שונה, שצליל האמת שלו קשה ומוכר. כי עולמה של פורטו־מאנאקורה, האחוזה שתי תאוות, תאוות הבשר ותאוות הרעב (לנשים, לשלטון, לאדמה ולכסף), הוא עולם „אקסיסטנציא־ליסטי" בתכלית — עולם ללא אלוהים, שערכיו המוסריים נוצרו והתפתחו על־ידי אנשיו, וכל אותם ערכים הומניים של חופש הפרט וקדושתו נראים כאן בראי עקום, המסגוור אותנו בברק אמת חסר־רחמים ומפתיענו בהרגשות לעגניות־אירוניות הנש־קפות מתוכו.

מאריטה היפה היא המנצחת, והיא־היא הפטרון במשחק, מכיון שבדמותה גלומה התפיסה הטיפוסית כל־כך של האשה והאה־בה, אולם תפיסתו הצינית של ואיאן מערערת את המובן והידוע, ומאריטה מנצלת את האהבה והתאווה רק למטרה אחת, והיא היא המשליטה את החוק בכות בתוליה. „החוק" הוא הצדק של פורטו־מאנאקורה, שאנשיה, כפי שמהרהר דון צ'יזארה, אינם נוצרים אלא עובדי־כוכבים, וכך מזהה ואיאן, מתוך החלטתיות פסקנית קצת, מושגים פילוסופיים ומציע פתרון משלו לאחת מבעיותיה העיקר־יות של הספרות הצרפתית בכלל — להשליט איזו צורה שהיא של סדר וחוק בעולם זורם של תוהו־ובוהו. אולם החוק שלו הוא האנטי־תיזה של צדק ושל כל תפיסה הומניסטית.

אם בראשונה נראה לנו „החוק" משחק אכזרי, חסר־רחמים וחסר־טעם, הרי משכנע אותנו ואיאן בכתיבתו המלוטשת והאירונית, בדמויותיו, בהימנעותו המחושבת מכל פילוסופיה מוצהרת ומכל ניתוח פסיכולוגי נדוש, ש„החוק" הוא המשחק היחיד שלפי כלליו אנו חיים כולנו את חיינו. הסמליות, דומה, מתבקשת מאליה, ולפנינו סיפור מלוטש, ציני ואמיתי, על הרעב הגדול של עיר קטנה.

ה. ב.

...את אשר בחרתי

יפי־נפש מסוגים שונים נוהגים למהר ולעקם חטמם למשמע המלה „אנתולוגיה", ובפרט — אנתולוגיה של שירה, משל כאילו בזיון יש באכסניה מעין זו למשורר כמו גם למי שיש לו איזה „יחס" לשירה. עם זאת בטר־חים אנו שקצת מאלה, אם אנשים ישרים

---

* רוז'ה ואיאן: החוק. מצרפתית: אהרן אמיר. הוצאת „הדר". תל־אביב, תשי"ט.

הם, יודו כי הם עצמם בזכותן של אנתולוג־יות הכירו לדעת את עולמם השירי של יוצר זה או אחר, או גם של ארץ זו או אחרת ותקופה זו או אחרת. ודאי, לעולם אין אנ־תולוגיות יכולות להיות בחינת מנה עיקרית, קל־וחומר ארוחה משביעה ושלמה לעצמה. אבל יכול תוכלנה להיות בחינת צלחת מגרה וממריצה של „מנות ראשונות", או, אולי, חלון־ראוה ערוך בטעם ומפתה.

זו שלפנינו, הבאה בעקבות קודמתה, „...את אשר בחרתי — בפרוזה", באותה הוצאה ובעריכתו של י. טברסקי, הצד הבולט שבה הוא גיוונה ורוחב חופתה. ניכר שהמו"ל והעורך התאמצו מאד להכליל כאן שמות וזרמים רבים ככל האפשר, אף הגיעו לידי כך שאספו תחת כנפם שלושה משוררים הכותבים ע ר ב י ת במדינת־ישראל והביאום כאן, מקור בצד תרגום. בהקף זה, כמדומה, עיקר שבחה של אנתולוגיה זו שלפנינו, אם לא נוסיף ונזכיר גם את המבוא שבו אומר דב סדן, על פי דרכו הפתלתלה להפליא, דברים חשובים וראויים להישמע.

הנקל להבין את מצבו העדין של העורך, שמצד אחד ודאי ראה חובה או אף צורך לעצמו לפנות אל „כולם", „להשיג" את „כולם", ומצד שני אין ספק שהיו לו לפחות קצת הסתייגויות מטעמים שבטעם לגבי זה או אחר מן הנענים לו. הגיונה של עריכת מין „אסופה" כוללת־כל שכזאת מחייב ויתו־רים מרחיקי־לכת על קני־מידה אמנותיים. העורך היה אנוס להיכנע כאן להגיון זה.

ה„הנמקות" של משתתפים באנתולוגיה לב־חירה אשר בחרו, איש מערוגתו, מעוררות בסיפומן את הרושם שגם הספר גם משתת־פיו היו נשכרים לולא הוצרכו הבוחרים ל נ מ ק את בחירתם.

משוררים אחדים, מציין מר י. דוד בהקדמתו, „סירבו משום־מה להשתתף עם חבריהם־לעט ולהופיע באנתולוגיה"; על אלה נמנו „ד. אבידן, א. ברוידס, פ. אלעד, א. רגלסון, א. גרנות וג. אלתרמן". לפחות חמישה מן המנויים כאן ודאי לא גרע היעדרם מאומה מן הקובץ. אפשר להצטער אולי על שכמה מאותם שנענו לא הצטרפו אל המסרבים. על אף ה„גיוון" היתר, ועל אף ליקויים וזרו־יות בחלוקה הפנימית של הקובץ, בהגשת השירים, בעימוד ובגלופות, אין ספק שאנ־תולוגיה זו היא „רפרזנטטיבית" גם באה למלא צורך קיים ומורגש.

בתוך כך היא חוזרת ומבליטה את הצורך באנתולוגיה אחרת, שתכנוס את מיטב השי־רה העברית בת־ימינו, ואשר בה יהיו לא 65 „בוחרים", כמניינם בקובץ הזה, אלא „בוחר" אחד, אשר טעמו עמו ונימוקיו עמו ואשר יבחר, „בלי דקדוקים של טכס", מתוך שירתם של ה־65 — או פ ח ו ת — כשהוא משוחרר מכל קנה־מידה שאינגו ספרותי בלבד.

מ. ב.

צלע

זה כעשרים שנה מוכר רטוש לאוהבי־שירה בתוכנו כאחד החשובים, המקוריים והמענ־יינים במשוררים העבריים. החוברת הדקה, „חופה שחורה", שיצאה ב־1941 וכללה מספר שירים שרובם קצרים ומרוכזים עד מאד, די היה בה להקנות לו חוג מעריצים שמאז לא חדלו מראות בו את אחד מגדולי משוררינו המודרניים — אם לא את הגדול שבהם. כמה מן ה„שמות" הבולטים בשירה העברית החדשה חייבים לו הרבה, מי ביודעים ומי בלא יודעים. כיום, עם הופעת קובץ שיריו השלישי, „צלע", כמעט עשרים שנה לאחר „חופה שחורה" ושבע שנים לאחר „יוחמד", זוכה רטוש להכרה רחבה יותר ויותר, וכבר ברי לכל שבלעדיו היו פניה של שירתנו שונים מאד מכפי שהנם עכשיו.

אמנם, בחברה „הגונה" דומה שמעדיפים עדיין במקרים רבים להתעלם ממנו. מאמרי הבקורת שנכתבו עליו משך עשרים שנה (על כל פנים, עד להופעת „צלע") אפשר למנותם על אצבעות יד אחת, בחוברות־

---

* ...את אשר בחרתי בשירה. עריכה: יונה דוד. הקדמה: פרופ' דב סדן. הוצאת „הדר". תל־אביב, תשי"ט. ט"ו+284 ע'. עם רשימה ביבליוגרפית.

מטעם של תרגומים מן השירה העברית החד־שה לשווא נחפש שיר כלשהו משיריו, מפריסי־פרסים לא השכימו לפתחו, ואגודת־הסופרים עצמה — כך אומרים — היססה הרבה עד שגמרה אומר להכלילו ברשימת־חבריה. אף־על־פי־כן הרי מציאותו בשטח מוחשת היטב, ובאחרונה, בפרט על רקע ליקוים של כמה מאורות מרכזיים, פיוטיים ורעיוניים כאחד, רבו המגלים אצל רטוש עולם־מלא של שירה אמיתית מאד, חריפה מאד, חכמה מאד וראשונית מאד.

ב„צלע" מכונסת קבוצת שירים שכמעט את כולם כתב רטוש בפרק־זמן קצר וחטוף של פוריות ב־1953. חלק גדול מהם יש בו אולי כדי לאכזב את מי ש„חופה שחורה" ורוב שירי „יוחמד" הרגילוהו לראות ברטוש משורר בעל „נוסח" מסוים ומוגדר. „צלע" מבליט במידה ידועה כמה צדדים בעולמו הפיוטי של רטוש שאך נרמזו, או שלא באו על מלוא ביטוים, ב„חופה שחורה" וברוב השירים שב„יוחמד". בכללו של דבר אפשר לומר, כמדומה, ש„צלע" הוא ספר א י ש י הרבה יותר מקודמיו, „חכם" יותר מהם — אך גם ערום, מעורטל ושבור הרבה יותר.

אכן, „צלע" הוא ספר דיוניסי מאד. הוא גם ספר של שברון ושל שבירה. של שברון־לב ומפח־נפש ויסורי־יחיד גדולים ונאמנים מאד ועינוי־עצמי פלאגלאנטי ממש, וכן גם של שבירת־כלים ופריצת סייגים, בין צורניים בין תכניים, שהיה המשורר מסייג לעצמו לשעבר.

רטוש אינו „מפלס אחריו מישור", בשום מובן שהוא. הוא עולה הרים ויורד בקעות. כפעם בפעם הוא „מחליף הילוכים". בתוך כך יש ומנוף־ההילוכים חורק מעט לרגעים, גם המנוע יש ויגנח וישתעל אולי יותר מכפי מנהגו בשכבר־הימים, ובכל־זאת אין אנו יכולים לשכוח שלפנינו מנגנון שירי רב־עצמה — גדולה מזו: כוח־טבע.

---

* יונתן רטוש: צלע. שירים. הוצאת אגו־דת הסופרים העברית ליד דביר. 139 ע'.

** אברהם חלפי: כאלמונים בגשם. שירים. הוצאת הקיבוץ המאוחד, תשי"ט. 82 ע'.

כאלמונים בגשם

שתים־עשרה השורות הפשוטות והצלולות של השיר האחרון בקובץ זה, הוא השיר „לוט" נותנות ביטוי תמציתי למה שהוגד והושר והובע ורומז במאות השורות הקוד־מות להן. וככה ייאמר בשיר הזה:

„לוט נמלט אל תרדמת לילו, / נרדף מזעם יום. / צמא אל מי ברכה כורע עם גמלו / בשער סדום. / / לוט נמלט מאלהי ביתו, / שם אשת נעוריו. / נציב של מלח מר — גלעד אהבתו. / מדבר מאחוריו. / / ואם יבואו שוב אותו לצוד / כל חלומות תבל, / האם יקיץ או ייעור, שחלומו שדוד, / לוט האֶבל?"

עולמו של אברהם חלפי הוא, עתה כאז, עולמו של פליט, פליט ש„חלומו שדוד", שהכוכבים רימו אותו, כביכול, תלוש ועקור ונרדף; בצמאונו אל מי־ברכה הנה יכרע בשער־בת־רבים, אבל הרי זה שערה של עיר ששמה הוא „סדום", ומה ישועה תצמח לאיש במקום אשר כזה? נעוריו — בית, אל ואהבה — הם מאחוריו, „מדבר" הם לו, „נציב של מלח מר". אין הוא מבקש להת־רפק עליהם, קל־וחומר לשוב אליהם. אשר לעתיד, ספק־בחרדה ספק־בכמיהה תוהה האיש שדוד־החלומות מה יקרה, ואיך יגיב, אם אמנם שוב יבואו „לצוד" אותו „כל חלומות תבל"; אבל בלבו פנימה יודע הוא, „לוט האֶבל", כי אין זו אלא שאלה ריתורית וכי שוב אין הוא עשוי אפילו לעלות בחרמם של אותם חלומות.

השם הכולל של שירי הקובץ הזה, שם קולע עד מאד, אף הוא מוסיף ומגדיר את עמידת בעליו בעולם — עמידה של „אלמוני", ולא עוד אלא אלמוני המהלך כביכול ברחובה של עיר בגשם, כשייחוד־פרצופם של הבריות מטושטש עוד יותר מכפי הרגיל. חלפי, שכך הוא מבקש לקרא תגר גם לא להרעיש הוא מבקש לקרוא תגר גם לא להרעיש עלינו שמיים וארץ. חזקה עליו גם שבכנות רבה ישיר את שירת נכאיו הרכה, הוותרנית, אשר יאוש מודע ושקט הוא נקודת־המוצא שלה. בזכות נימה זו של כנות ותום־לב,

אף בזכות כמה שירים מכמירי־רגש באמת, אפשר למחול כאן על אחדים הנופלים הרבה מחבריהם, ועל אחדים שפשוט אינם „עשו־יים" כהלכה ומוטב היה לולא נכללו בקובץ זה, ועל אחרים שהוצקו, בצורה בולטת מדי, לתוך דפוסים שאולים.

נהר חוזר

זה כ־15 שנה כותב תומר שירים אבל אין הוא עושה שירים הרבה. הכרך הצנום של־פנינו הוא כינוס כל יצירתו עד עכשיו, ואולי אין לטעון כנגדו יותר מדי אם העלים דעתו מן ההבדלים הניכרים שבין השירים, הן ברמה הן בגיל, ואת כולם צרר בצרור אחד — צרוררו הראשון, היחיד בינתיים.

השירים הם אוטוביוגרפיים מאד, בהלקם הגדול. דומה שאם נרצה נוכל לשרטט על פיהם, בקווים כלליים, את סיפור־חייו של המשורר. על אף הטראגיות, היתמות והגל־מידות שבדברים וברוח־הדברים, יש כאן תמיד חוש־מידה, איפוק אמנותי, מאמץ שלא „לומר" הכל עד תום, לשייר שובל של רמזים בעקבות הפסוק, שהוא כשלעצמו ברור ומחוטב. לשבחו של תומר ייאמר גם שהוא מצליח, דרך כלל, להתגבר על נימה של חמלה־עצמית נרקיסטית, אף שנימה זו „מתבקשת" כמעט מתוך הכתוב. וגם במקום שנימה זו מופיעה במפורש הרי אנו מוכנים לקבלה משום זיכוכה הרגשי ועיצובה הפיוטי — כמו, למשל ב„וריאציות" (ע' 49), שיר המרמז גם על שמו של הקובץ:

א. „נהר שחור / נהר חיי / הפלגתי בו — / ברבור של אור / יפה וגא־כנף. / בחוף אין־אור / ברבור צחור / בוכה, שומט כנף".

ב. „נהר של אור / נהר־חיי / הפלגתי בו — / ברבור שחור / עצוב ושפל־כנף / בחוף צחור / ברבור שחור / בגאון / פורש כנף".

„נהר חוזר" מבצר לתומר מקום בטוח משלו בשירה העברית. השיר האחרון, אולי המצוין שבקובץ, „כעוף החול", מבשר לנו, כמדו־מה, גם שלב של התחדשות, של התנערות מ„נוסח" של כיבושים חדשים וטביעת מט־בעות חדשות. וכך מסיים שיר זה, הנאמר מלב הומה ועם זאת באקורדים מתכתיים:

„אהובה, אם רק תהיי שקטה וחרישית, / נתחיל הכל מבראשית. / נפרח מתוהו ומחול / כעוף החול, / כעוף החול".

שעון הצל

שירתו של פגיס נראה בה שהיא „עשויה" בנקיון־דעת, בהקפדה אקדמאית כמעט השו־קדת היטב על מלאכתה, השוקלת בפלס מליה וביד־אמן תצרף דימוי לדימוי. גם הרגשת־עולם תמה ופיוטית מהלכת בין השו־רות, ורק משום־מה נעדר מכאן אותו „משהו" אשר אותו יבקש אוהב־שיר: אותו גץ־חשמל מרטיט, ניצת במחי אחד, אותו גשר המוצב־נמתח באחת עד לבו של הקו־ראי, אותו מגע־שרביט המפעים ומפרה את עולמו הפנימי של הקורא.

ניבו של פגיס מטופח מאד, „אירופי" מאד. עד כדי כך שתכופות עולה בך ההרגשה שהשירים תורגמו, ודוקה בידי מתרגם אח־ראי ודייקן ובעל־סגנון, מאיזו שפה אירו־פית, מגרמנית למשל. אכן, אולי אפיינית היא העובדה שאם יש בקובץ שירים שנימתם משכנעת יותר ו„אינטימית" יותר הרי הם אלה של המחזור „גני נכר" (ע"ע 64—55), או זה הסמוך אליהם בעניינו, שבו אומר פגיס:

„חמקה לה ילדותי ובמותה / נטלה אגדותי ורק אותי הותירה. / הפך סיפור חיי לי לבדותה. / לשווא אשוב עוד לבקש דמותה / לשווא אפליג תרשישה ואופירה". (ע' 51. ההדגשות שלי — צ. ק.)

צ. ק.

---

* בן־ציון תומר: נהר חוזר. שירים. הו־צאת מחברות לספרות. תל־אביב, תשי"ט. 103 ע'.

** דן פגיס: שעון הצל. ספרית פועלים. 1959. 90 ע'.

האמנות היהודית

לסדרת ספרי האמנות של הוצאת „מסדה" נוסף כרך כבד ועב־כרס, רב־רושם בעשי־רותו ובסידורו הגראפי. בתנאי ארצנו, וב־שים לב לצמצומו של השוק המקומי, אי־אפשר שלא להתפעל מהקף העמל והאמצעים שהושקעו בספר שלפנינו, אף כי פה־רושם אינו נקי מאבק תפלות־טעמם של „עשירים חד־שים".

כמעט אין ספק שהצלחתו המסחרית של מוצר זה מובטחת לו, הן בשוק המקומי הן בשוקי־חוץ, ומבחינה זו ודאי אין המו"ל זקוק לא לחוות־דעתנו ולא לעידודנו. אולם מבחינה מהותית, אמנותית ומושגית כאחת, מעוררת הופעתו של כרך זה פקעת של תמיהות.

„אמנות יהודית"? צירוף־מלים זה מה משמעו? כלום אפשר להגותו כדרך שמדברים, למשל, על אמנות המזרח הרחוק או אמנות טרום־קולומביאנית או אמנות ביזנטינית או אפילו על אמנות ספרדית, למשל? כלום אין זה מושג מופרך בתכלית — אף־על־פי שהאיסור הדתי על עשיית „פסל וכל תמונה" לא נשמר בקפידה רבה כל־כך אצל היהודים לדורותיהם, כפי שפרופ' רות טורח להבהיר לנו בדברי המבוא שלו? כלום אין זה מושג שכוחו יפה, לכל היותר, רק לגבי אמנות של בתי־כנסיות ותשמישי־קדושה יהודיים, כלומר בהוראתו הדתית המובהקת?

לא תמיהה בלבד אלא אף גיחוך מתעוררים בנו כשאנו רואים בספר על „אמנות יהודית", מצד אחד, פרקים על האמנות „הארצ־ישראלית" לפני „הכיבוש הישראלי" ועל „האמנות הישראלית בימי הבית הראשון", ומצד אחר על „אמנים יהודים" בימי האימפרסיוניזם ובימינו אנו, ובארדיכלות העולמית של המאות הי"ט והכ' וכן גם על „הציור והפיסול בישראל". סוף־סוף אי־אפשר לדרוש מאתנו ברצינות שבפסלי־שנהב של „תרבות באר־שבע" מן המחצית השניה לאלף הרביעי לפה"ס, באמנות הבניה ה„פניקית" (שמקדש־שלמה היה אחת מדוגמותיה החשובות ביותר, כדברי ספר זה עצמו), באחאבן להקטרת קטורת ממגידו, בבניינים ההלניסטיים של תקופת הורדוס, בדיוקנו של מנשה בן־ישראל מעשה־ידי רמבראנט(!), בציורים על נושאים יהודיים משל מאוריצי גוטליב, מוריץ אופנהיים ואיזידור קאופמן, בציוריהם של מקס ליברמן, לסר אורי, מורדיליאני ופאסקין, בבית הועה"פ של ההסתדרות ובבית־החרושת של חברת אוהאיו ליציקת פלדה (!), שנבנה על פי תכניתו של הארדיכל אלברט כאהן, ובפסליהם של רודולף להמן ויצחק דנציגר — שבכל אלה נראה „אמנות יהודית"!

רק תפיסה חשוכה, מעוקמת מיסודה, של האמנות כמו גם של הלאומיות, יכלה לשמש מקור־השראה רוחני למפעל־האדירים שתוצאתו מוגשת לנו בכרך הזה, השמן והעשיר, על „האמנות היהודית".

מ. ב.

משלי לה־פונטן

בעיצומו של גל אהדה והערכה לשירתו של רטוש, הבא לאחר שנים ארוכות של השתקה והתעלמות, ובעיצומן של מצהלות־הלל ושבח לעבודתו המונומנטאלית בתרגומו של לה־פונטן, אולי הגיעה השעה להשמיע דוקה כמה הערות של הסתייגות.

אכן, הכרך שלפנינו הוא בבחינת תורה נאה, רצופה מוסר־השכל מועיל וטוב־טעם, הניתנת לנו בכלי מפואר, ובליווי ציורים עתיקים הספוגים תום וחן של ימים רחוקים. מבואו הגדול של המתרגם, פרי עבודה שקדנית, למדנית ודייקנית למופת, קובע ברכה לעצמו והריהו, ככל הידוע לנו, הפתח הנאה ביותר המצוי לקוראי־עברית אל „המאה הגדולה" של צרפת, היא המאה הי"ז, אל התקופה הקלאסית של תרבות צרפת וספרותה ואל יפיפות הכמתה. בתרגום עצמו השקיע רטוש כוחות־יצירה אף גם כוחות־נפש

---

* האמנות היהודית, בעריכת בצלאל ססיל רות. התקין לדפוס: א. גלבוע. הוצאת מסדה בע"מ. תל־אביב, תשי"ט. 423 ע' כפולי־טורים, 535 תמונות, 12 לוחות בצבעים. עם רשימת תמונות, מפתח שמות.

שאין להם שיעור, רק שאולי הפליג בכך מעט יתר על המידה.

מלאכת־מחשבת, מעשה חושב? — אין שום ספק. התאפקות מכל „תוספת חן, ברק וחכ־מות־יתר" על המקור, כחוק למלאכת־תרגום מהימנה ורצינית? — אמנם כן. ובכל־זאת, כשאנו מהלכים בבוסתן־משלים זה של לה־פונטן, לא תסור מאתנו, משום מה, ההרגשה שתרגומו של רטוש יש בו כעין מעשה־אונס וירטואוזי. וירטואוזי — אבל אונס.

הפסיתות המוחלטת למקור, לכל תגיו ודק־דוקיו, שגזר המתרגם על עצמו היתה כאן בגדר גזירה שרטוש, כפי הנראה בעליל, יכול היה לעמוד בה, ואולי אף מידה של סגפנות המריצתו לעמוס עליו את כל החומ־רות שנתחייבו מתוכה לגביו. לגבי הקורא, מכל־מקום, אין זו — אבוי! — גזירה שהוא יכול לעמוד בה. ההנמקים ההגיוניים ביותר והתיאוריות המשכנעות ביותר אין בהם להמציא תקנה לדבר. והרי, בחשבון אחרון, לציבור של קוראים נועד התרגום, אף גם לבני־נוער, ולא לצרכיהם של בתי־נכות ומכונים לבלשנות משווה.

מה־צר שלא ראה רטוש אפשרות לעצמו לנהוג על־פי אי־אלה כללים שהיו נר לרג־ליו של לה־פונטן עצמו בשעתו, כפי שאנו למדים הן מהקדמת המחבר הן ממה שמובא במבואו של המתרגם. במקום הראשון אנו מוצאים: „סברתי אפוא כי אין זה חטא לס־טות ממנהגי הקדמונים שעה שלא יכלתי לנקטם בלא להלבין את פניהם". ואילו במקום השני, באיגרת מאת לה־פונטן „אל אחד מידידיו המלומדים":

חיקוייי אינו עבדות כלל וכלל,
איני נוטל אלא רעיון, גישה, כלל,
נקטום רבותינו בעצמם בעתם.
אכן אם קטע כליל־שלמות אצלם
בחרוזי אין־אונס השתלב יוכל,
אעתיקו לי בלא מלאכותיות,
מתאמץ לקנות לי אותה עין עתיקות.

את ה„אם" הדגשנו כאן אנחנו.

ח. ה.

* כל משלי לה־פונטן. עברית: יונתן רטוש. עיטורים: אנדרה פק. כולל מבוא, הקדמת המחבר, הקדשת המחבר. הוצאת ש. פרידמן. תל־אביב, תשי"ט. 303 ע'.

הנפילה, גלות ומלכות

אלבר קאמי נמנה, ללא ספק, עם גדולי היוצרים של ימינו. גדולתו אינה רק פרי תרבות עמוקה והבנה תהומית של הטבע האנושי; זוהי גדולה מוסרית שרשית, המקנה לכל היוצא מתחת ידיו גון של כנות מזעזעת ושל חשיבות המשכרת את מערכת־החשיבה המודעת של הקורא.

בעל „הנפילה" איננו מספר סתם. לעולם כתיבתו מתכוונת ללמדנו את לקח הגדולה האנושית ואבדנה — בשל פגמינו הפני־מיים; ואת כורח הגורל הטווה סביבנו את רשתותיו, מבלי תת לנו שהות להינתק מתוכה. זוהי כתיבה בעלת מוסר־השכל בשני מובני המלה: סיפורת מוסרית ואינ־טלקטואלית כאחת, ספרות והשקפת־עולם המשמשות בערבוביה.

נטייתו של קאמי להשתמש במלים בצורה עקיפה ומלוכסנת כדי להגיע ליעדו המגמתי והחינוכי — שימוש שאפשר היה לכנותו „הסתגנות מילולית" — נתפסת, אולי, במירב הבהירות בהערותיו של קאמי עצמו על ספרו של יוצר אחר, ז'אן גרנייה, שקדם לו בעשרים שנה ואשר לו הקדיש קאמי את ספרו „האדם המורד".

וכך כותב קאמי על אודות „האיים" לז'אן גרנייה הצרפתי:

„בר־מזל הוא האיש שיכול להשתעבד לפחות פעם אחת בחיים השתעבדות נלהבת [כפי שקאמי עצמו טוען ששיעבד את יצירתו שלו ליצירת גרנייה] — הרוח מולידה רוח ולפיכך נבנות תולדות האנושות, למזלנו, לא רק על נדבכי השנאה אלא אף על נדבכי הערכת־הזולת.

„אולם זוהי נימה שאינה הולמת את גר־נייה. הוא מבכר לדבר אלינו על מותו של

חתול, מחלתו של קצב, בושם הפרחים, הזמן החולף. סיפור זה — אין בו דיבור מפורש. הכל נרמז בעדנה ובעצמה מופלאות. שפה קלילה זו, מדויקת וחולמנית כאחת, נהנית מכוח זרימה ומלחן. היא זורמת בחפזון, אך הדיה מתמשכים אחריה".

אכן, נראה בעליל שיסודות אלה שקאמי מבליט ביצירתו של גרנייה הם ממהותו שלו עצמו. כן ברור שעל אף ענוותנותו הרבה אין קאמי „משועבד" ליצירתו של גרנייה, אלא, אדרבה, יוצר עצמאי ושובה הוא בזכות עצמו, שכבר קמה לו „אסכולה" ספרותית שלמה, להקת אפיגונים שמספרם אינו מבוטל.

*

דומה שקיים הבדל איכותי — ואם גם דק ביותר — בין חלקו הראשון של הספר (הוא הנובלה „הנפילה") לבין חלקו השני, המקוטע יותר.

„הנפילה" ודאי שהיא אחת מיצירותיו המגמתיות ביותר של קאמי. במשטח הסיפורי־החיצוני זהו נסיון לעקוב אחר דרכו של אדם הנהנה ממכמני הארץ ושוקע, בטירוף של התגשמות־לשמה, עד לשאול־תחתיה של חיי החברה המודרנית. אולם ברובד סיפורי אחר אלו הן גם קורותיה של שקיעת אירופה בת־ימינו מדרגת מוקד־תרבות־והשראה לאנושות עד למקום בו כבים כל האורות, בו מתחילים ימי הביניים החדשים של הטוטאליטריות בכלל והנאציות בפרט. בדומה ל„הדבר", בו רוקם קאמי משל שענייניו בפאשיזם הפוקד את העולם, עד היעלמו לאחר סערה, כלעומת־שבא, גם „הנפילה" היא יצירה הכתובה, מעל לסיפוריות הדמויה והמאלפת שלה, במגמה אלגורית־חברתית.

במשטח שלישי יש הרבה מאד מן הרליגיוזי בסיפור זה; רליגיוזיות נטולת דת — אך מושתתת על יסודות איתנים של אמונה — בגורל, בזולת, בכורח המציאות הסובבת.

לא נתפלא אם יגיע קאמי למסקנה ההגיונית של כתיבתו הנוכחית וביום מן הימים ייאחז בדת ובפולחן קונקרטיים — ודווקא דת ופולחן הדורשים משטר־חיים והינזרות חושים, כגון הדת הקאתולית.

*

טעם לפגם אנו מוצאים בתרגומו היומרני והמעוקל יתר־על־המידה של צבי ארד. מה צורך היה — אלוהים אדירים! — לעוות את השפה הצרפתית הצחה והנאה של חתן פרס־נובל זה שכתב פעם (ב„האדם המורד"):

„שעה שהסיגנון נעשה מוגזם ובולט מדי הופכת היצירה געגועים טהורים — ולא עוד; האחידות שיצירה מעין זו מנסה לכבוש לעצמה אין לה ולא כלום לאחידות האמיתית".

אם הערה זו רב משקלה לגבי ספרות טובה בכלל, אין צורך להדגיש שטעמיה עמה בכל הנוגע לתרגום משופר — וביחוד בנוגע לתרגומי־מופת. וחבל שמר ארד לא שמר על רוחו של קאמי בתרגומו, כפי ששמר על המתח העלילתי שלו.

דוריאן גריי

„תמונת דוריאן גריי" היא יצירה ששמרה על ערכה הסגולי על אף עשרות השנים הרבות שחלפו מאז הופיעה לראשונה וחוללה סערת־רוחות בקרב אנשי החברה הפוריטנית של בריטניה הוויקטוריאנית.

אוסקר ויילד, המשורר והסופר המחונן, ניסה לגלם בספר לא ארוך את תכלית עקרונות יצירתו, הנוצצת, העולזת, רבת־הרעיונות — והרדודה.

מעבר ל„אני־מאמין" אסתטי זה, מספר לנו הסופר בלשונו — היחידה־במינה — כיצד צעיר בריטי שומר על הופעתו החיצונית התמימה והזוהרת בעוד תמונתו הסמויה נפגמת אט־אט, בעטיים של חטאותיו ושחיתותו. בינתיים מגולל לפנינו המחבר שטיח רב־חן, גדוש פרטים ומימרות־שפר, שפוגנתו להבליט לא דווקא את ערכו של הספר אלא את ערכו האינטלקטואלי של המחבר.

* אלבר קאמי: „הנפילה"; „גלות ומלכות". תירגם צבי ארד; ספרית פועלים / לכל. 1959.

אף־על־פי־כן, ועל אף הזמן הרב שחלף, המעמיד את האירועים, ההתנהגות והדמויות באור מיושן למדי, לא נמר טעמה של היצי־רה. ולא רק בשל ברק־הלשון־והרוח של ויילד; גם רעיונותיו, על אף שטחיותם, עדיין הם מדברים אל לבנו, עודם מציירים לפנינו תמונות דמיוניות שונות ומשונות. אדרבה, אפשר שעם חידושי הטכניקה והרחבת אפ־קיה של היצירה האנושית, עם בריאתו של דור הסומך יותר ויותר על סממניה החיצו־ניים של טכנולוגיה מכנית ועל עזרה בלתי־מחייבת של אבזרים נטולי־אחריות, גברה חשיבות הסימבוליזם הפשטני של תמונת דוריאן גריי: החפץ המת המסוגל ללקט את רשמי האירוע, ליטול עליו את ה„אחריות" כביכול להתנהגותו של העושה — והחוטא.

הזוכר את פעלם של גאמני המשטר הנא־ציונל־סוציאליסטי, במחנות־השמדה ומחוצה להם; השוקל את משמעות המחקר הגרעיני ב כ ל חלקי העולם בן־ימינו, והחוזה נכונה את התפתחותה של ה„אכזריות המוכנית" ושל ה„אחריות החברתית והקיבוצית", ה־מונעת מן היחיד כל פועל יוצר שיחייבו להכיר בחשיבות מעשיו, ליטול על שכמו את האחריות המודעת על המתרחש סביבו — לא יחוש עצמו בנוח אף שעה שיקרא את מליצתו המבהיקה של ויילד, שוודאי לא התכוון ללמדנו מוסר אך הוא עושה כן בעל־כרחו.

לרומן מצורפים כאן שלושה סיפורים משע־שעים אך קצרים יותר: „פשעו של הלורד ארתור סאויל", „הספינקס ללא תעלומות" ו„רוח־הרפאים של טירת קאנטרויל". סי־פור אחרון זה חייב היה להיות קריאת־חובה לכל המכנה עצמו הומוריסטן. יש בו ים מלא של גרוטסקה, אך גרוטסקה המוגשת לנו בעדנה כה רבה עד שאתה שוכח את המכוער והמעוות שבה וזוכר רק את הקומי.

הספר תורגם לעברית בשניה, בהפרש כ־20 שנה בין תרגום לתרגום, הפעם על־ידי אברהם בירמן. זהו תרגום נוח לקריאה, חינני ונאה.

מג"ל

---

* אוסקר ויילד: תמונת דוריאן גריי. תרגום: אברהם בירמן. ספרי גדיש בע"מ. תל־אביב, 1959.

יונתן ארגמן

ספרו החדש של יוסף בר־יוסף, „חייו ומותו של יונתן ארגמן", עוסק, כפי שמרמז השם, בפרשת־חיים שלמה, מתחילתה ועד סופה, מפגישתם של אבא ואמא והולדתו של יונתן ועד שאיבד את עצמו לדעת.

אכן, כל ספר המקיף יריעת זמן רחבה מסתכן בכך שיחידות־הזמן הנתונות בו לא תימסרנה בתכלית המיצוי. ספר זה, דומה, לא יצא בשלום מסכנה זו. משפט כגון: „הגבעה נכבשה, אולם הלוחמים לא החזיקו בה מחוסר אנשים וחזרו אל הכפר נושאים עמהם חלל ופצוע" — הריהו דוגמה אפיינית לדלות מיצויו של נושא, שאפשר להפיק ממנו הרבה. בסיפורו של יזהר, „החורשה אשר בגבעה", לא קורה, למעשה, הרבה יותר ממה שנאמר כאן. ומה הפיק מזה יזהר! אכן, איש לא יבוא בטענות אל בר־יוסף הצעיר על שלא דש בנושאו בפירוט יזהרי. ואולם, פטור בלא־כלום אי־אפשר. בר־יוסף לא ניסה כלל לטפל בנושאו בכל דרך שהיא, והוא זרקו בספר כעין דו"ח שאינו אומר הרבה.

דוגמה זו לא הובאה כאן אלא משום שהיא מלמדת על הכלל. תיאורי הקרבות — יונתן משתתף במלחמת־1948 — הם קלושים, בלתי־מוחשיים. פרשת היחסים בין האם ובין האב — היא משכילה, אשר הריח הנודף ממנה הוא יותר זה של חוברות „הד החינוך" מאשר זה של שאר־רוח אמיתי, והוא מפשוטי עם, שעיקר תבונתו במלאכת־כפיים — נמסרת אך ברפרוף. המטען האינטלקטואלי — העמדת היהדות כניגוד לרוח אירופה שהיא רוח רצח, וכיוצא באלה דברים הקשו־רים בתודעה יהודית — נמסר בצורה שטחית מכדי שישכנו אותנו להאמין כי אמנם היו אלו המחשבות שהעסיקו נער ישראלי בעי־צומה של מלחמת־48. דרך אגב, התודעה היהודית חודרת גם לעולמו הרגשי של

הגיבור, עד כדי כך שטרם צאתו לקרב מתעוררת בו כמיהה להיכנס לבית־הכנסת כדי להתפלל שם.

אך יותר מכל זועק עוני הבטוי כשמגיע הסופר לעניינו העיקרי: אחרי קרב שבו הורג יונתן במו־ידיו ערבי אחד הוא נפגש במרים, נערה שהגיעה ארצה אחרי שנחלצה ממחנות־ריכוז. יונתן ומרים מתאהבים זה בזו ועקב כך היא עוזבת את ידידה הקודם, חיים. כעבור זמן נפגשים חיים ויונתן במחנה צבאי. והנה מתעורר ביונתן חשש סתום מפני חיים, וכך הוא שולחו, בתור מפקדו, לבצע משימה מסוכנת שאיננה הכרחית. חיים נהרג ויונתן חש (ובצדק!) מוסר־כליות, ומאבד עצמו לדעת.

אין ספק כי פרשה זו היא עצמה די בה שייכתב עליה ספר שלם ומעניין. אך כדי שיהיה הספר כזה חייב היה המחבר לצייר, בצורה משכנעת, תחילה מצב נפשי של סיר־טים ופחדים בלתי־הגיוניים שהביאו לידי פשע ואחרי־כן מצב נפשי של ייסורי אשמה מענים שהביאו לידי התאבדות. וכאן אין לא מזה ולא מזה אלא, לכל היותר, בקצה המזלג. גם פשר מעשהו של יונתן, המתגלה לו לבסוף, נמסר בצורה פשטנית מדי: „בלילה בו הרגתי את הערבי בפרדס עשקתי את חיים, וחיים היה האיש העשוק ששרד בחיים והוא היה נושא בלבו, בלבי, את נקמת כל חטאי הלילה ההוא. נמלטתי על נפשי מן הלילה ההוא וכל מי שנמלט צריך שיהיה רודף אחריו, בחרתי בחיים שיהיה רודפי".

אכן, האשמה, הפחד ופשר הפחד, כמו רוב הדברים האחרים שבספר, אינם מעוררים את הקורא לשקמם בנפשו בדרך של חוויה. ועל כן, אף־על־פי שיוסף בר־יוסף משליך לפע־מים אבנים של ממש, יש חשש שלא רבים ייחלצו אליהן להפוך ולחזור ולהפוך בהן.

ד. ש.

---

* יוסף בר־יוסף: חייו ומותו של יונתן ארגמן. ספרית פועלים/לכל. תל־אביב, 1959. 243 ע'.

בני טובים לאן?

הנוער ללא אידאלים, הנוער הבורח מעצמו ונמלט אל תחליפים מפוקפקים שבחיים ללא חוק וגבול — דוגמת מין, שכרות ופרברי־סיות — ואשר בסופו של דבר נראה כאילו אין לו אלא מטרה אחת, הרס־עצמי, הפך נושא פופולארי ולעתים משעמם למדי לספרים רבים.

בעצם מהותו טומן חומר זה בחובו דראמ־תיות, או, ליתר דיוק, מלודראמתיות מן המוכן: פעילות רבה ומוגזמת באפיקים שונים מן הרגיל, וכתוספת — חומר פיקנטי על אנשים צעירים העוסקים מתוך ענין־יתר בגופותיהם, מורדים בכל מה שנראה מקובל ומשליכים עצמם מתוך סקרנות ילדותית עגומה, ורצון להוכיח משהו, אל מערבולת חיים מסוכנת ואכזרית, שערכיה הקבועים אינם ניתנים לערעור בנקל.

כל אלה גרמו שסרטו של מרסל קארנא, „בני טובים — לאן?" (התרגום העברי של השם אינו מוצלח) יהיה לסרט מעניין, מרתק ורב־רושם, אולם הרעיון לכתוב ספר על פי הסרט דומה שהוא נדון מראש לכשלון, כי הספר הוא רק תסריט מורחב, מבולבל ומטושטש ללא נקודת־אחיזה — רעיון שנופח והוגזם ללא טעם, והמחכה, כאותו בלון מלא אויר, להתפוצץ ולחזור ולהצטמק.

כסרט כך גם הספר עוסק בקבוצה של צעירים וצעירות, שבסיסם הוא סן־ז'רמן דה־פראָ, שאליהם נקלע בוב, סטודנט צעיר, בן למשפחה בורגנית מובהקת, והם מבלים את זמנם במסיבות ההופכות אורגיות, בשתיה, במיני עסקים חשודים, ובעיקר בפטפוט על העולם והחיים מתוך פסקנות מודגשת, כש־דבריהם הם פסבדו־פילוסופיה פשטנית וגרועה. בשטף העניינים מתפתחת אהבה עזה בין בוב ונערה בשם מיק, אולם היא מתגלגלת לסיום עגום של מוות בתאונה ושל הכרה „שרק המוות אינו מרמה". כל האל־מנטים הנדרשים למלודראמה טובה יותר או גרועה יותר מצויים כאן, ומתחת למסווה האדישות ו„הלא איכפתיות" הפסקנית והגמורה מסתתרת סנטימנטליות נדושה־

להבהיל — האהבה הפסבדו־רומנטית שסופה מוות טרגי הנגרם עקב אי־הבנה משוועת בין שני הצדדים, הבתים הבורגניים האטו־מים, הנערות הצעירות המתות מהפלות, השכרות שצריכה לחפות על נפשות מעונות ותוהות, והמוות — הסמל השקוף והמובן כל־כך של דחף ההרס־העצמי.

אם יכולה מלודראמה בעלת נתונים כאלה להיות רבת־רושם ואפקטיבית בסרט שיש בו בימוי מחושב ואמנותי, עבודת מצלמה מודגשת ומשחק רגיש, הנה הספר הוא בליל מוזר ולא ברור, שהקשר הענייני בין חלקיו קלוש ורופף, ולעתים אפילו קשה להבנה, ובו דומה שוחים מספר רב של אנשים ונשים, בעלי שני ממדים, הנמצאים בפעילות מת־מדת, שאינם מסוגלים לא לחשוב ולא להרגיש, שאינם מתפתחים אלא נמצאים כאילו מוקפאים באמצעו של תהליך, והמו־פיעים כפעם בפעם באור הזרקור ומצהירים הצהרות מטופשות על החיים ועל המוות, על האנושות, על האהבה ועל העולם, כמו: „לחיים אין שום משמעות, יקירתי, ועוד פחות משמעות לעולם הזה, ואני מפקפק בכלל אם יש עולם אחר בו מצויה משמעות זו' — הוא קם ממקומו (מעין הוראות לשחקן), ,למוות יש לפחות משמעות כלשהי'".

הצהרות בנליות ומרגיזות כאלו הן נוסח הדיבור הרגיל של גיבורי הספר, ואליהן מתלווה גם רגש של חשיבות־עצמית, כאילו הנה גילו לנו עולמות חדשים ורעיונות שמעולם אף לא העזנו להרהר בהם.

עם קריאה מתברר לנו יותר ויותר שכאן רצון מכוון לסנסציה זולה, על חשבון נושא טרגי ובעיות כאובות ומסובכות של דור חסר־ערכים ונוער ללא־מטרה שאינו יודע לאן מועדות פניו ולשם מה הוא חי.

ח. ב.

---

* פרנסואז דובון: בני טובים — לאן? רומן על פי הסרט של מארסל קארנא. מצרפתית: חמוטל. הוצאת „הדר". תל־אביב, תשי"ט.

אתם נוער אתם?!

הגם שהספר כתוב בחרוזים ובניקוד מלא. אף במידת הומור כמיטב יכלתו וטעמו של המחבר הצעיר, הרי מצד השירה שבו, ולו אף השירה ה„קלה", הוא חשוב ומעניין לאין־ערוך פחות מאשר כתעודה סוציולוגית־תר־בותית להכרת המנטאליות של שכבות־גיל מסוימות בארץ הזאת, ולא שלהן בלבד.

בכותרת־לוואי בשער הספר מעיד עליו מח־ברו, כיד החרזנות והבדחנות הנוחה עליו, שהוא משמש „הזדמנות בלתי־חוזרת / להר־כיר (ולו כזרת) / עד כמה בלתי־איום / הוא ה„סברה' של היום". כמאה עמודים של פזמונים מוקדשים אחרי־כן להוכחת התיזה הזאת, לאפולוגטיקה — אלתרמנית־טור־שביעית טהורה בכליה, ירחמיאלית־נרקיס־טית־גימנזיסטית ברוחה ובנושאיה — על החבובים הקטנים, שלא הספיקו, מעשה־שטן, לקחת חבל בגירוש צבא־הכיבוש הבריטי תחילה וצבאות־הפלישה הערביים אחרי־כן. יש כאן גם „בקורת" על דור־הזקנים, מו־סרו ונימוסיו, ארחו־ורבעו, ערכיו וחולשו־תיו, גם „הוקעה" של קלקלות בהווי חיינו, גם „התרפקות" על ערכים חלוציים, כמו שאומרים, גם „העלאה־על־נס" של גבורת בחורי־סיני (ללמדנו כי, בעצם, „לא כבה שום זיק בארבעים־ותשע, / וממדורות ימי מלחמת־השחרור / אחת היא המסילה המובילה קדשה" וכי „מול גוליי־האש קמים גוליי־קדש"), וגם כעין „פרקי־נוף" חזותיים־חזוגיים כאחד, שתוכם רצוף „הווי" עם היסטוריוסופיה — וכן, אפילו, קיטרוג נוקב כלפי כל אותם המעיזים להטיח כלפי דור בני־גילו שהוא מנוער מ„יהדות", וזאת — שומו שמיים! — לאחר שגילה התנהגות מופתית כל־כך הן כשהרביץ באויבים „תורה — ומסיני" הן כאשר „בפס־טיבל אחד, רב הוד ורושם / בכתה על צוריו, כסמל ועדות / גולה שלמה..." (ע' 34).

ספר חביב, „שובב" מאד, מלא צירופי־לשון זריזים, קרצניים ומתחנחנים („נאומנות או

פטפוטלטיקה כבדה", „קרן־שנורמן", „מלחמת בני עור", „חו"לוציות" ו„על השחיתה" הם, למשל, מן השמות האסוציאטיביים ביותר לאחדים מן השירים), מפליא עד מאד — לגבי ספר שיצא מידי מחבר צעיר כל־כך — בחלקלקותו, בסתגלנותו, בכשרותו לכל חך שאינו טועם. עיטוריו הנחמדים של „שמוליק" כץ חופפים יפה את רוחו של הכתוב.

ספר שבודאי יזכה לפופולאריות בחוגים רחבים, כולל חובבי המוזה של דן אלמגור וחנניה רייכמן.

עכשיו

האדונים הצעירים שהם עורכיו ומשתתפיו, מוציאיו ויוצאיו של קובץ זה רובם, כמדומה, בני־גילו ובני־דורו של יוסי גמזו, פחות או יותר. זוהי, בלי ספק, עובדה ביולוגית רבת־משמעות, מבטיחה גם מנחמת. חרף צד־הדמיון הזה נבדלים מוציאי „עכשיו", לפחות המתבלטים וה„מייצגים" שבהם, הבדל רב במזג ובאופי מיוסי גמזו. אם הלז הוא נער־„מותק", המשתדל להניח דעתו של כל אדם ואינו מבקש אלא לשעשענו, לדגדגנו ולמצוא חן בעינינו, הנה הללו הם טיפוסים חמורים המבקשים להממנו ולהפיל עלינו אימתה ופחד בדחלילים נוראים שהם כבי־כול צירוף של ג'יימס דין והזקן־מן־ההר, מקי מן „האופרה־בגרוש" לברטולד ברכט ומציתי־השריפות מ„אדון בידרמן" של מקס פריש. מכל־מקום, על אף ההבדלים באופי ובמזג כמו גם ביומרה, ועל אף קמיטות־המצח היהירות, האינטלקטואליות במופגן, פה־ושם, דומה כי הרקע ה„אידיאי" של „אתם נוער אתם" ושל „עכשיו" זהה הוא למדי. עד כדי כך שלהלכה אולי נוח יהיה לשני הכרכים הללו להתחלף בשמותיהם.

גלי הקצף שהעלה עליו „עכשיו" מצדדים כה רבים — ודאי להנאתם המדושנת של מוציאיו — אל להם להעלים מעינינו כמה נקודות חיוביות בקובץ זה. כך, למשל, אין החדצדדיות הגסה הניכרת ב„הרהורים על שירת אלתרמן" לנתן זך צריכה לטשטש את החשיבות העקרונית של כמה מן ההשגות שהעלה, אולי בעקבות אחרים שקדמוהו. קצת מן השירים הם בהחלט בגדר שירה, אפילו שירה נאה (איתמר קסט, דליה רבי־קוביץ, טוביה ריבנר). ה„אודיוסקיצה" של ישראל אלירז, „ביבר המגוולים", היא השג מעניין שראוי היה ליחד עליו את הדיבור במסגרת רחבה יותר. אין גם להתעלם ממידת המסירות שוודאי השקיע כאן גרעין של אנשים בעצם הכנתו והוצאתו של הקובץ ומנכונותם ללמוד מן המתחדש, לפחות מבחינה חיצונית, בתחום הפריודיקה בארץ ומחוצה לה.

שבח מיוחד יאה לעורכי הקובץ על שהביאו בו תרגום אחד ממאמריו של המשורר האנגלי סטיפן ספנדר, „המשוררים בהתקוממותם", שלפחות פיסקה אחת מתוכה יש בה, כמדומה, משום ציור קולע ביותר של בחורי־„עכשיו" (ע' 91):

„בצדק הם חושבים את רוב רמי־המחשבה והאנשים הפיוטיים לצבועים, כושלים, שוטים, כלים בידיהם של אחרים. הם זכאים לפחות להתנחם בכך שידם הימנית יודעת את אשר השמאלית עושה; להם הידיעה על אודות אי־כנותם השקופה, הם משוכנעים בפשטות בתשוקתם הברוטאלית להתקדם בעולם. אם הם נכשלים בכל־זאת, הרי זה מפני שאינם יודעים כי מאחורי עזותו של השקר ממתין הגלעין העז עוד יותר של האמת".

י. ע.

---

* יוסי גמזו: אתם נוער אתם?! מעוטר ומשופץ בידיו של שמוליק כץ. הוצאת „מסדה" בע"מ. תל־אביב, תשי"ט. 106 ע'.

** עכשיו. ספרות־אמנות־בקורת. עורך־מרכז־מערכת: ברוך חפץ. עורכים: נתן זך, גבריאל מוקד, יהודה עמיחי. אביב תשי"ט, 1959. „אוגדן", ירושלים. 194 ע'.

ספרי ילדים

דוכני־הספרים המיועדים לילדים גדושים מוצרים דוחים, עשויים בזילזול וברשלנות, שחיצוניותם הזולה וצעקנית זהה בדרך־כלל עם תכנם ועריכתם.

ספרים אלה, הניתנים כמתנות בכל עת־מצוא, לא רק שאינם מוסיפים דבר לחינוכו ולפיתוח דמיונו של הילד אלא גם הורסים הם ביסוד דיות את טעמו.

מאחר שאין להאשים את בית־הספר בארץ במאמצים, או אף בנסיונות, לשים דגש בחינוך לטעם־טוב, והסכנה שהילד יקלוט ערכים אסתטיים ברחוב, בקולנוע, בתיאטרון־הילדים או באמצעות הרדיו אף היא קלושה ביותר, הרי שהמחנך־בכוח לטעם טוב הוא הבית.

החינוך לטעם טוב אינו חייב להיות ישר ובלתי־אמצעי. יכולת ההבחנה בין האמיתי למזויף, בין אורגאני למלאכותי, בין אמנות לחיקוייה הזולים נקנית גם בדרכי עקיפים, ובאותן דרכים עצמן באה הבחנה זו — שטעם טוב נקרא לה — לידי ביטוי: בני־מוסים ובלבוש, בסידור הבית, רהיטיו וקישוטיו, בבילוי שעות־הפנאי, ועל הכל — בבחירת התמונה והספר. ואשר לאלה הרי יש רק מודד אחד וכלל אחד לבחירת החומר לילדים: הטוב ביותר.

אין ספק כי כלל זה הוא המדריך את עורכיה של „ספרית דרור", המוציאה חוברות שהן מופת לטעם טוב בתכנן ובצורתן, וללא ספק הן התשובה ההגיונית והיעילה ביותר לשפך האשפה הצבעונית המציף את שוק־הספרים.

ועל שלוש מן החוברות הללו נעמוד כאן.

מכונית הקסמים

סיפור של דליה רביקוביץ על ילד המתגעגע לאביו שיצא למילואים ובונה מכונית־קסמים להביאו בה הביתה. רצון חזק ואמונה תמימה עומדים לו לילד במקום בו נכשל „הקסם".

סיפור נאה וחינוכי, אף שאינו מצטיין בשאר־רוח מיוחד. ציוריה של איווט שצ'ופק־תומה דקורטיביים מאד, אך „קרים" קצת.

אחות ואחות

קשה לתחום גבולות בין סיפורו של זאב וציוריה של תרצה סנאי. שלמות כזאת בין סיפור וציור ניתן למצוא דרך־כלל רק בספרי ילדים שנכתבו וצוירו בידי אותו אדם עצמו (סנט־אקזיפרי, למשל, או נחום גוטמן). הסיפור, על אודות שתי ילדות הבאות לשמח איש זקן ועצוב, הוא עדין ופיוטי, עשוי באמנות ומעורר יראת־כבוד.

עלילות חומית

סיפורו של ס. יזהר על טיול של אב ובן לתחנת־הרכבת. הסתכלות חדה ומעמיקה בדברים הנקרים בדרכם, ויכולת תיאור המחייה דוממים ומאצילה חן חוויות־של־אמת על זוטות של יום־יום.

„חומית" היא נמלה פעוטה, אחת מרבות בשיירה; סימן־ההכר שלה הוא גרגר־התבואה שהיא נושאת. האב והבן עוקבים אחר הליכותיה, ותיאור מסעה הופך סיפור מרתק ועז־רשמים, אשר בשיאו מגיחה חומית למשאה הכבד, ואז, ללא סימן־ההכר שלה, היא מאבדת את ייחודה וחוזרת להיות אחת מן ההמון. הסיפור מסתיים בתיאור קצר ונפלא של שעת טרם־חשכה, שעה גדולה ופתוחה ומלאה, שיש בה מקום לכל מיני הדברים ועוד יותר", ובבקשה: „כי תמתין לה השעה הקטנה הזו אתנו, שעת הנמלים, ולא תעבור מהר כמו הכל".

ציוריה של נעמי סמילנסקי מעודנים. אך דומה שסיפור אינטלקטואלי זה ראוי לעיטור מסוגנן ומאופק יותר.

חרמשנית הכסף

לא מן הנמנע הוא כי סיפורה זה של אלינור פרז'ן שרשו ועיקרו באגדה עממית ישנה. יסודותיו הפולקלוריים בולטים ומשווים לו צביון של מעשיה עליזה מתחום המציאות יותר מאשר של אגדת־קסמים מתחום המופלא והנסתר.

מקומם של הנערה העניה והיפה, הנלקחת אחר־כבוד לארמון, ושל המלך הנושא אותה לו לאשה — לא נעדר כאן. הנערה היא כפרית „עגלגלת כראש כרוב, ומתוקה כמוהו, ועור פניה מזכיר תות־גינה בשמנת"; בכל עת בה היא פנויה מאכילה הריהי הוגה בעתיד הקרוב, כלומר בארוחה הבאה. עצלו־תה וזללנותה מביאים אותה, שלא במתכוון, להיות אשתו של המלך. הלה אינו אלא נער הסובל מ„פיצול האישיות" והכרוך אחר אומנתו, המנהלת למעשה את הממלכה.

„חרמשנית הכסף" היא צפור מכושפת, פצו־עה, המקבלת טיפול מסור משוטה־הכפר ומאחות המלכה, וכאות־תודה היא באה לעז־רת המלכה ומצילה אותה מאסונות הצפויים לה עקב עצלותה.

על אף העובדה שהכוחות שלמעלה מן הטבע מיוצגים בסיפור זה על־ידי שדונים, מכשפות וידעונים, לפי מיטב המסורת, אין אגדה זו עשויה לגרום סיוטי־לילה אף לרגישים שבילדים. אין היא עשויה במתכונת־האימים הטבטונית המוכרת מסיפורי האחים גרים, ויש בה הרבה פחות סממני־אכזריות מאשר, למשל, בסיפור תמים לכאורה כ„כיפה אדומה".

לעומת זאת יש בו, בסיפור זה, שפע של טיפוסים נלבבים, דר־שיחים קולחים ומשע־שעים ויסודות דרמתיים איתנים, העושים אותו סיפור נפלא לשמיעה לא פחות מאשר לקריאה.

עיטוריו של א. שפרד עשויים בטוב־טעם ובהומור, אם־כי יותר „אישיות" יש בחיותיו המוכרות לנו כבר מסיפורי „פו הדב" ו„הרוח בערבי הנחל".

---

* אלינור פרז'ן: חרמשנית הכסף; ציו־רים: א. ה. שפרד, תרגמה: מאיה אגמון; ערך, התקין והביא לדפוס: חיים אברבאיה; תרגום השירים בידי אוריאל אופק. הוצאת „מחברות לספרות", תשי"ט. 211 ע'.

** אלינור פרז'ן: סנדל הזכוכית; מאנג־לית: דליה רביקוביץ; ציורים: ארנסט ה. שפרד; הוצאת „מחברות לספרות", תל־אביב, תשי"ט; 208 ע'.

סנדל הזכוכית

אגדת ה„לכלוכית", כאגדות־ילדים רבות אחרות, נכתבה תחילה כאגדת־עם למבוגרים, והיא אחת מן העתיקות ביותר בעולם. לרא־שונה הופיעה בכתב בסין, במאה התשיעית, ומקור זה מציין שהיא ידועה כבר מתחילת המאה השניה. מקור סיני זה כולל בתוכו את „הסנדל האבוד", המוכר לנו מן הנוסח הגרמני, וגם את „החיה־הידידה" ממלאת־המשאלות, המופיעה בנוסחות הסלאביות, אשר שימשה מוטיב באגדתו של פושקין, „הדייג ודג־הזהב". באירופה הופיעה „לכ־לוכית" לראשונה בכתב בשנת 1558 (בספרו של דה־פריר), והיתה לאחת מן האהובות והנפוצות ביותר גם בעולם המערבי.

דומה שאין עוד אגדה מן הרפרטואר הקלאסי שיש לה השלכות כה רבות אל המציאות, ואשר הפכה מוטיב ראשי, שאינו נלאה מלחזור על עצמו, בעשרות יצירות וביוגר־פיות, בכל צורות ההבעה האפשריות בכתב ובעל־פה, במחול, במוזיקה, בסרטים וכו'.

נסיון מעניין להחזיר עטרה לישנה עושה המספרת האנגליה אלינור פרז'ן, שאינה מנסה להלביש את הגברת הישנה באדרת חדשה אלא משאירה אותה בבלואיה העתי־קים. מסגרת סיפורה נרחבת מן הרגיל, והנ־כשות הפועלות בה אינן מן הסוג המקובל של „הטוב — כולו טוב, והרע — כולו רע", אלא יצורים אנושיים בהחלט, אשר תכונו־תיהם הטובות אינן מייגעות ברוב טובן, והשליליות אף הן מתקבלות־על־הדעת למדי: רוע־הלב מקורו בסכלות, ההתרברבות גובעת מקוצר־ראיה וכו'. כל ההגזמות עשויות בהומור מצוין, ותיאורי חצר־המלכות יש בהם אפילו שמץ של סאטירה חברתית.

תרגומה של דליה רביקוביץ מצוין. ציוריו של א.ה. שפרד, המעטרים את הסיפור, משעשעים והולמים את מידת קלות־הדעת שבה מתיחס סיפור זה אל האגדה הישנה.

ד. ל.