

ק ש ת

# ק ש ת

העורך:

אהרן אמיר

סגן העורך:

יהושע קנז

## קשת

מופיע אחת לרבע-שנה בהוצאת עס-הספר בע"מ, רח' ביאליק 9, תל-אביב, טל. 611244. דמי חתימה לשנה: 14 ל"י; בחוץ-לארץ, \$ 7.00. חוברת בודדת: 4.00 ל"י; בחוץ-לארץ: \$ 2.00. מחיר המודעות: 250 ל"י לעמוד שלם; 150 ל"י לחצי עמוד; 90 ל"י לרבע עמוד. כתבייד לא יוחזרו אלא אם כן תצורף אליהם מעטפה מבוילת ועליה כתובת השולח. המערכת אינה נושאת באחריות לכתבייד שלא הוזמנו. כל הזכויות שמורות להוצאת עס-הספר בע"מ.



שנה שמינית, חוברת ד, קיץ 1966

נסדר ונדפס בדפוס דבר בע"מ, תל-אביב

## התוכן :

|   |     |
|---|-----|
| ז'ן ז'ירודו : לולא התיאטרון                     | 4   |
| שיחות עם נסים אלוני (מראיין : משה נתן)          | 5   |
| אנטונין ארטו : התיאטרון והתרבות                 | 40  |
| אברהם רו : משפט קנריה (מחזה)                    | 51  |
| יגאל תומרקין : על ברכט, על תיאטרון בישראל       | 76  |
| פרידריך דירנמאט : המטאור (מחזה)                 | 87  |
| בועז עברון : תפקיד המבקר בעולם של תקשורת המונית | 110 |
| ראיון עם גיורא גודיק (דליה למדני)               | 121 |
| נפתלי יבין : הילדה שהיה לה הכל (מערכון)         | 128 |
| תיאטרון-ילדים כיצד ?                            | 139 |
| משאל בהשתתפות ארנה פורת, ע. הלל, יהודית ברטוב   |     |
| ראיון עם אורי זוהר (דליה למדני)                 | 153 |
| ע. ג. חורון : עולם בהשקפה עברית (ד)             | 160 |
| בקרות קצרות                                     | 185 |
| המשתתפים בחוברת                                 | 198 |
| מפתח העניינים ל"קשת" שנה ח                      | 200 |



## ז'ן ז'ירודו: לולא התיאטרון

ז'ובה:

בארץ הזאת, שיש בה כה הרבה עתונאים ואין בה עתונות, שיש לה חופש וכה מעט אנשים חפשים, שבה המשפט שייך מיום ליום מעט פחות לשופטים ומעט יותר לעורכי־הדין—איזה קול עוד נשאר לך מלבד קולנו? במת־הנאום? אין עוד נואמים במקום שניחר קולו של התיאטרון! בעוד אשר שום דבר אינו אבוד אם בכל ערב יהיו המתעשר, המועל והשחצן חייבים לומר לנפשם: הכל היה עשוי להתנהל כשורה, לולא התיאטרון; ואם הנער המתבגר, החור־קר, פשוטי־העם, הבעלים־בעמיהם, הנכזב מן החיים, הנותן תקוותו בחיים יאמרו לנפשם: הכל היה עלול להידרדר, לולא התיאטרון!

(מתוך ז'ן ז'ירודו: "אילתור של פאריז", מערכון, 1937)



# שיחות עם נסים אלוני

## משה נתן: כתב ישן בלב הלהטים הצבעוניים

ב"נסיכה האמריקאית" עולה מחוץ לבימה קולו של הבימאי ז'ן-פול קרופניק, הנשמע כהד מסתורי מעולם-רפאים מיתולוגי. "רק המלך...", הוא ממלמל, "...כמו פצע פתוח... כאב ישן, נשכה, מפרך בלב המערבולת של אחיזת-עיניים... הלהטים הצבעוניים... מלך..."

מאז הוצג "בגדי המלך", הירבו לדבר אצלנו על המשחקים שבמחזות נסים אלוני, על מערכי לות אחיזת-העיניים, על קאליידוסקופ הקסמים התיאטראליים שלו, שמגלה בין סיבוב לסיבוב מלך שהוא מוקיון ומוקיון שהוא מלך. התמונה העולה על הדעת למראה להטים צבעוניים אלה היא תמונה של זיקוקי-אש מתפוצצים; כמו שאומר פרדי ב"הנסיכה האמריקאית": "זה היה תסריט עליו, קפיטן. עם זיקוקים... אתה יודע, מן הסוג שמתפוצץ בשמיים ונשאר תקוע בעיניים..."

גם מי שאינו חסיד נלהב של הזיקוקים המרהיבים שמפריח אלוני ב"בגדי המלך", "הנסיכה האמריקאית" ו"המהפכה והתרנגולת", חייב להודות, כמדומה, שהיטב-היטב הם נשאים "תקור עים בעיניים". אך מי שראה רק אותם, על משחקי אחיזת-העיניים שבהם, ולא את "הפצע הפתוח" ו"הכאב הישן" החבוי בתוכם—לא ראה את העיקר.

והדברים מזכירים לי אניקדוטה ששמעתי פעם מנסים אלוני עצמו. מעשה בסופר יפאני, שנהג כל ימיהו לשעשע ולהצחיק בני-אדם (לכן כינהו במזרח "מארק טוין היפאני"). כשגטה הסופר למות, והסובבים אותו היו עצובים, אמר להם: "יום מותי יהיה יום של שמחה גדולה יותר מכל ימיהי". איש לא ידע למה התכוון הסופר והוא נשא עמו את סודו עד יום מותו. אחרי שמת נפתחה צוואתו ובה כתב כי הוא מצווה לשרוף את גוויתו. כשהחלו לשרוף את הגופה, הסתבר שהלך היפאני מילא את כיסיו זיקוקי-אש וככל שנאכל גופו כן התמלאו השמיים "להטים צבעוניים". הוא היה לאפר, אך בכל העיר היתה חגיגה גדולה.

אניקדוטה זו מאפינת יותר מכל את יצירתו של אלוני. גם במחזותיו יש תמיד חגיגה גדולה, אך אסור, נדמה לי, לשכוח כי הזיקוקים והקסמים נפלים תמיד מתוך כיסו של מישוה הנשרף אי-שם במסתרים; מאחר שאלוני מאמין בתיאטרון מבדר, הוא דואג תמיד להסוות את השריפה.

בשיחות שניהלתי עמו לצורך ראיון זה—שיחות שנמשכו הרבה-הרבה שעות—ניסיתי לאתר את הפ'אנטום המסתתר מאחורי האופירה-בופא שמציג אלוני על הבימה ולהבין את השורש של אותו כאב ישן המסתתר בלבבו מוקיון בלב נשף-המסכות העליו. לא תמיד ניתן הדבר להשגה.

העדפתי במידת האפשר לא לשים "סדר" בדברים ולמסור אותם כנתינתם, כקילוהם בשעת השיחה: באפיקים פתלתלים, פסקניים ואמירות חד-משמעיות.

לפנינו, אם כן, לא נאום-כתר ערוך ומסודר, אלא כמה דיאלוגים קטועים; כמו שאומר פרדי ב"נסיכה האמריקאית": "גבירותי, רבותי, עמי! ביום הכתרתני זה הבאתי שלושה בלונים צבעוניים. לא מתוך כוונות סמליות—או, חלילה, אירוניות—אלא מתוך החלטה נחושה לא לשאת לפניכם את נאום-הכתר. רק הערות קטועות, זה כן. אני בטוח שתמצאו בבלונים האלה, איש לפי תפיסתו והשקפת-העולם שלו, את נאום-הכתר המלא. בבקשה מחיאות-כפיים (דומיה). הוא מביט על סביבותיו ואחר-כך מגחך.) לא?... בלונים יפים כה-כך?... צבעוניים?... לא?..."

## פגישה ראשונה

נתן: אולי נתחיל מן הסוף. מה אתה כותב בימים אלה? שמעתי מידידים שאתה עסוק בכתיבת מחזה על הורדוס. האם זה נכון?  
אלוני: כן.

נתן: הוא גם ייקרא "הורדוס"?  
אלוני: כן. או שייקרא "הורדוס השלישי". ו"הורדוס השלישי" מפחיד אותי בגלל "הנרי הרביעי" של פיראנדלו.

נתן: האם מפריע לך שיש דמיון בין המחזה שלך לזה של פיראנדלו?  
אלוני: לא, לא. אני אפילו בדקתי את זה שוב: קראתי שוב את המחזה. לא. מה שהדאיג אותי באמת זה שמצאתי פתאום שהמחזה ההוא, ככה באיזה שהוא מקום, פתאום מוצא חן בעיני יותר. אבל ישנו המשחק הזה של פיראנדלו, המשחק בתוך משחק, אז פתאום ראיתי שזה באמת השפיע עלי. אצלי זה שונה מאד באמת, אבל זה כנראה השפיע.

נתן: אבל הורדוס שלך איננו משחק משוגע. הוא משוגע באמת.  
אלוני: אני לא יודע. זה סיפור של הורדוס. בסיפור המקורי של הורדוס, הורדוס הוא משוגע.

נתן: רגע אחד. מדובר במחזה שלך על אדם בן־ימינו, אז איך הוא הורדוס?  
אלוני: זאת באמת שאלה שהייתי עסוק בה הרבה מאד זמן. הרי זה דבר מוזר מאד. הורדוס הוא למעשה איש ארמני, שגר בניציה. לא בניציה עצמה, אלא ליד ניציה. בהתחלה לא שמתי לב, וכתבתי באיזה שהוא מקום: מיליונר ארמני. אחר־כך התחלתי להתעסק בארמנים. אחד הדברים המוזרים ביותר שקרו לי זה שפתאום גיליתי שבזמן הורדוס היו "קשרי־תרבות" בין יהודה לבין הממלכה שנקראה ארמנית. ואחד הדברים המוזרים ביותר הוא שאצלם היו הרבה שמות יהודיים, וביניהם הורדוס. עד היום אני לא יודע בדיוק איך הארמני שלי הוא הורדוס. יש לי עוד חודש לעבוד. אני עוד לא יודע, באמת, זו שאלה נורא... אני לפעמים מנחם את עצמי באמת־לאות. אני באמת לא בטוח... הסיפור הוא סיפור הורדוס ומרים. זה סיפור שישנו... בספר שנקרא "זכרונות לבית דוד". תחילה לא הייתי בטוח שהסיפור קיים. יש לי קושניר אחד, הלכתי אליו והוא הביא לי את "זכרונות לבית דוד". זה כרך יפה מאד ושם כל הסיפור. סיפור מופלא. במקרה יש על הורדוס גם ספר של פרופיסור מירושלים, שליט. ספר טוב מאד. מפני שאין דבר קשה מלכתוב על מלך כהורדוס... לכתוב היסטוריה על פאראנואידי, תאָר לעצמך! אנשים מסוימים היו עושים מזה מטעמים. אבל הוא לא! הוא כתב את זה יפה־להפליא. זה באמת ספר טוב מאד. לא רגיל.

נתן: נחזור לשאלה הקודמת. איך נהפך אצלך המיליונר הארמני להורדוס?  
אלוני: עשיתי שלושה דברים. לקחתי את סיפור הורדוס ומרים, ולקחתי גם אגדות יווניות מסוימות, כי אני מוכרח משום־מה להישען, בשתי רגליים כאן וברגל אחת

כאן. כל זה בתוך סיפור מודרני על שלושה אנשים: הארמני הורדוס, השחקנית שהיא גם הנסיכה מרים, וסופר־הצללים. הסיפור הוא פשוט: הורדוס לקח לעצמו "סופר־צללים" בטירה שלו, שכותב בשבילו סצינות. האימפריה של הארמני מתמוטטת, כלומר, אחרי רצח מרים (נדמה לו שהוא רצח אותה). כמו בסיפור המקורי. בעצם זה לא בדיוק כך, כי גם מלכות הורדוס לא התמוטטה. אז סופר־הצללים הזה מכתוב להורדוס את חייו שלו על־ידי השחקנית הזאת שהיא גם הנסיכה. זה קצת מסובך. הוא על סף השגעון, אבל המומנט הזה של שגעון הוא לעולם לא, איך להגיד, לעולם לא מומנט נחרץ. אפילו לא עובדה פתולוגית. הוא נובע לא רק ממניעים פסיכולוגיים, אלא כנראה גם ממחלת הסרטן או כיב־קיבה. הוא סובל נורא. אתה לא יכול לקבוע בדיוק מי משוגע, אלא אם כן אדם פתאום מאבד לגמרי קשר עם בני־אדם אחרים, ואז זה פשוט לא מעניין. נדמה לי שבמחזה "הורדוס" זה לא שגעון במובן זה שאתה לא יכול להתקשר יותר. פעם ראיתי בן־אדם שצעק באמצע הרחוב: "טקסי!" חשבתי שהוא משוגע, מפני שלא ראיתי את הטקסי. אם אדם צועק פתאום ברחוב, ואתה לא רואה את הנושא של הצעקה, אז נדמה לך שהוא משוגע. אני חושב שגם אצל משוגעים אתה פשוט לא רואה מה שהם רואים. באיזה מקום שהוא זה נעלם ממך. אבל אתה מסתכל ומסתכל, ואז אתה רואה את הטקסי.

אצל הורדוס האדומי מתנהלים הדברים לא כמו בממלכה הכספית של הארמני, אבל יש כמה קווי־אופי משותפים לשני הגיבורים. מלבד זה שהורדוס היה איש מאד יפה, וגיבור—במובן הפיזי. איש חזק מאד. יפה מאד. מאהב גדול, כנראה. היו לו אפילו עניינים עם קליאופטרה. טוב, אלו שטויות.

נתן: האם אתה עובד הרבה על כתיבת מחזה—למשל, על כתיבת "הורדוס"?  
אלוני: מה־זאת־אומרת הרבה! בטח הרבה. שנים! זה עסק ביש. את המחזה הראשון שלי התחלתי לכתוב כשהייתי בן 22—21. עבדתי עליו הרבה מאד זמן. אני זוכר שעברתי על כל התנ"ך, חיפשתי כל מיני ביטויים שלא יהיו שחוקים. עד היום אני מאמין שיש איזה שהוא סוד בספר הזה, שאני רוצה למצוא אותו. אבל אז הלכתי בצורה הגסה ביותר. כל התגליות שמצאתי, הייתי שש עליהן. כמו ילד, מה! עכשיו, למשל, אני כותב סיפור לספריית "תרמיל" של צה"ל. עורך הסידרה הוא חבר שלי: ישראל הר. הוא עשה לי את המוות כל זמן הכתיבה. וזה יפה! אתה צריך לדעת: יש הרבה אנשים שלא יכולים לכתוב אלא רק אם מונף עליהם שוט. אבל מה? ההבדל הוא בזה שאני כבר יותר רגיל לתיאטרון. וזה מתחיל להדאיג אותי. אתה כותב על נייר חלק, ואתה צריך למלא אותו תיאורי־נוף. זה מצחיק! נוף... הסיפור שאני כותב זה סיפור על אוגוסט בתל־אביב. בתחילת הכתיבה ניסיתי להימלט מזה, וכתבתי סיפור על ירושלים. חייתי בירושלים איזה ארבע שנים, או קצת יותר, אבל לא זכרתי טוב את המקומות. אז עשיתי את כל הסיפור בערפל. אמרתי: אני לא רואה טוב בדיוק, או שזה יהיה בערפל. אז עשיתי את כל הסיפור בחנוכה. חשמונאים, חנוכה, מלחמות. מה שנכנס לי בראש

פתאום זהו שפל המלחמות האלו עם היוונים היו בבוץ והיה קר, אתה יודע מה זה בירושלים בקור הזה! אבל מכיון שלא יכולתי להמשיך, עברתי לתל־אביב. אז עכשיו זה סיפור עם נוף של חמסין. נו, מה אפשר לכתוב על חמסין? אפשר, בעצם...

נתן: אתה אוהב לכתוב? יש לי רושם שקשה לך לכתוב ואתה מתחמק מזה.

אלוני: אני לא יודע. לפעמים זה משעמם לכתוב, לא?

נתן: אולי תתאר לי יום־עבודה שלך. יום שבו אתה כותב, כמובן.

אלוני: בימים הטובים שלי אני קם בשעה שש בבוקר. קודם־כל אני רץ למטה לכיכר, יש לי שם כל מיני מכרים, למשל מוכרת־העתונים. יש לה משקפיים כאלה. אני בא אליה והיא כבר בוכה לי על המצב, ועל זה שהיא צריכה לקום מוקדם, באיזה שהוא חוש היא יודעת שאני לא צריך לקום מוקדם. אז אני קונה ממנה את העתונים וקורא אותם. זה לוקח בערך משעה שבע עד שעה תשע. אחר־כך איזה סיפור על ספורט, איזה ספר קטן עם ציורים, איזה חצי ראדיו... מה ששומעים שם. אז אתה שואל אם אוהבים לכתוב. לא, אין ברירה. אז לשבת לכתוב. מה תעשה בוקר שלם?

נתן: העובדה שאתה מרבה לביים בשנים האחרונות איננה איזו שהיא צורה של בריחה מן הכתיבה?

אלוני: לא, זה לא נכון. אתה טועה בענין הזה.

נתן: האם אתה מביים כדי להשלים את כתיבת מחזותיך תוך כדי העבודה בהצגתם?

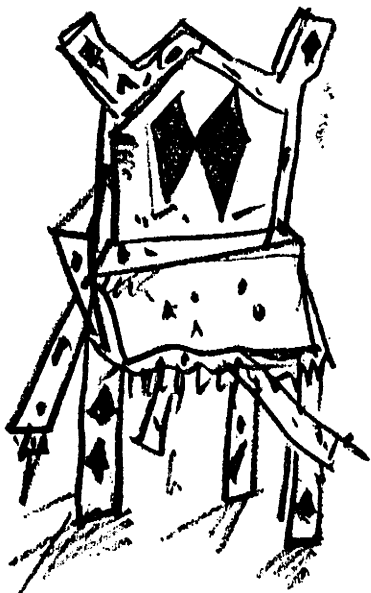
אלוני: כן. הענין הזה של לביים באמת־באמת, בפשטות הגדולה ביותר, זה ענין של לגמור את המחזה. אני לא מבין אף פעם למה אנשים באים עם כל מיני תיאוריות טפשיות על בימוי. אני לא מאמין בבימוי בכלל. כל ענין הבימוי הוא באופי יחסי די חדש. כמה זמן זה קיים? שבעים שנה, שמונים שנה? תיאטרון קיים כבר הרבה יותר זמן. לא, אני לא אומר שבימוי לא חיוני, בייחוד כשיש לך בן־אדם שגם לו יש מה להגיד בעסק הזה. אבל לסופר יש מה להגיד. אני לא מבין: האדם שכתב את המחזה יישב בבית? זו שטות. ממילא אני לא יכול לשבת בבית אם אני יודע שמציגים איזה שהוא דבר שלי. אז אני אשב בבית ואהיה שלו וקר כמו תמונה של מונטרלאן?

נתן: כשאתה אומר "לגמור" את המחזה, אתה מתכוון לגמור את כתיבתו, או לגמור אותו מבחינת המימוש הסופי של הבימה?

אלוני: אני אגיד לך, אני לא מתכוון לטכניקות, למשל טכניקות של דיבור או הגייה, או נניח, איזה שיטות של שחקנים איך להעביר סצינה שתעשה רושם יותר. זה לא זה. אני כל הזמן מאמין שבאיזה מקום שהוא מה שאני כותב, למעשה, מה שכל אדם כותב, נועד לאיזה שהוא גובה ורוחב. הבמה הזאת היא מין חור כזה שצריך למלא אותו באיזה אופן שהוא. תמיד נדמה לי כך, ואני אף פעם לא מצליח בענין הזה; לפחות כמעט אף פעם. תמיד נדמה שמחזאי המביים בעצמו

את המחזה שלו יכול להוסיף, לא למחזה הכתוב אלא להצגה. אם מישהו אחר יביים, הוא יראה אותו בצורה אחרת. ראיתי, למשל, את "הנסיכה" מוצגת באוסלו. לא מצא חן בעיני כל־כך. הבימאי עשה עבודה יפה מאד, אבל זה לא היה מצחיק. לא. זה לא ענין של "מצחיק" או לא. באיזה מקום שהוא חסר היה משהו. אני לא יודע בדיוק מה. לפעמים יש הרבה פאתוס שלא כתוב במחזה עצמו, אבל נדמה לי שהוא צריך להופיע על הבימה באיזו צורה שהיא. אם זה דגל מרוט שנופל באיזה מקום, אם זאת קריאה הנשמעת מבחוץ. כך זה נדמה לי, לפעמים. אני לא יכול לכתוב את זה. זה לא מופיע במחזה עצמו. אבל אתה רואה את זה, זה מסמל איזה דברים. נדמה לי שב"נסיכה" ישנה הרפליקה הכי טובה שכתבתי אי־פעם בחיי: מישהו יורה שם במלך, והוא נופל ואומר: "אה?" זה יפה! זו שורה יפה מאד! בגלל זה שהיא כל־כך במקום. אם היה בא בימאי זר לביים את המחזה, אז אחת משתיים: או שהיה שואל אותי מה זה? ולך תסביר לו מה זה—או שהיה עושה כל מיני "אה" שלו. אני רציתי להיות שם בזמן החזרות. רציתי להגיד שם את ה"אה", כמו שאני חושב שצריך להגיד אותו. אני חושב שסופר שכותב לתיאטרון מוכרח להיות בתיאטרון.

נתן: אתה נוהג לכתוב בשעות קבועות? ביום או בלילה?  
אלוני: אני לא יכול לכתוב בלילה עכשיו. אני כותב בלילה רק כשמגיעות השעות הקריטיות לפני פרמיירה וצריך לגמור את המחזה. זה גם ענין של מקום. אני בעצמי לא יודע עדיין. אתה לא יודע מה אתה עושה. כאן אני גר לבד. אבל כשאני נשוי, אז אני לא יודע אם זה מתוך חיבה לאשה שאני נשוי אתה, או מתוך אי־חיבה, שאני קם בלילה לכתוב. זה נוגע לאשה, לא?



נתן: כמה שעות אתה מסוגל לכתוב, אם אתה כבר נכנס למסלול?

אלוני: תלוי. זה לא קבוע. אני כותב עכשיו את הסיפור הזה ל"תרמיל". כתיבה, זה ענין שמוציא אותך מן הכלים. אתה מתחיל לאט־לאט להאמין במה שאתה כותב. זה טיפשי. בהתחלה אתה לגמרי משוכנע שזו סתם רעות־רוח, פתאום אתה כותב סיפור ואתה נוכח שאתה רואה את האיש. אז בשביל שלא להשתגע, אני הולך למטבח ושוטף כלים. או אני עושה כל מיני עבודות־בית. אני אוהב לעבוד עבודות כאלו. זה מקרב את הסופר קצת לנשים. בכלל, הסופר קם בבוקר, הולך לחנות־מכולת. ביחד עם כל הנשים.

החנווני החדש כבר מתיחס אלי כמו אל אשה. באמת! אבל הוא תפס מי אני וכבר אמר לי: "כרטיסים!"

נתן: האם כתבת את כל המחזות שלך תוך כדי החזרות עם השחקנים, או שבחזרות הראשונות היה המחזה בנוי פחות או יותר?

אלוני: בהתחלת העבודה על "המהפכה והתרנגולת" חשבתי באמת... שאוכל לכתוב את המחזה יחד עם השחקנים, תוך כדי החזרות. חשבתי שהשחקנים משתעממים ואמרתי לעצמי שבסופו של דבר אני לא יכול להוציא מהחשבון את העובדה שהם נוסעים ערב־ערב, משחקים אותו דבר ועושים אותם הדברים. אמרתי לעצמי: אני כבר יודע בערך מה יהיה במחזה. אבל אולי יחד אתם זה יגיע לדבר אחר, וכל שחקן ירגיש שלא סתם נתנו לו טקסט לומר, אלא באיזה שהוא מקום זה מחזה שלו.. אני זוכר, למשל, שמישהו בקאמרי לחש לי כי לניסן יתיר מלאו ששים שנה. אז כתבתי במיוחד בשבילו טקסט, לתפקיד המתופף של האי ויקטוריה. המתופף שם מתופף רק שלושים שנה, אבל בשביל "קוליה" כתבתי: "אני כבר מתופף ששים שנה". באתי בבוקר בשמחה גדולה. עשיתי את עצמי אדיש, וחשבתי שכאשר יקבל את הטקסט הוא איקפוץ משמחה מפני שהמחזאי זכר שהוא בן ששים. שום דבר. הוא התחיל: "אני כבר מתופף ששים שנה..." והמשיך את כל העסק... שום דבר. השחקנים הם אנשים עייפים וכל העסק הזה ששמו תיאטרון נמאס עליהם. גם על הצעירים.

ב"הורדוס" אני גומר את כתיבת המחזה לפני החזרות, אבל השארתי כמה מקומות למה שנקרא אימפרוביזציה. כלומר, שאפשר יהיה. אתה לא יכול היום לעשות מחזות כמו הקומדיה־דל'ארטה, שבה השחקן מילדותו מתרגל לסוג זה של תפקידים והוא עושה את זה בעצמו. תן לו את המסלול, והוא ימצא את זה בעצמו. היום בתיאטרון זה לא כך. להוציא, אולי, בודדים, שבאמת יכולים. אבל בדרך־כלל, כשהם עושים את זה, זה רע. אין להם החוש הזה, אני בעצם לא יודע מדוע. מדוע זה?

נתן: מה יחסך לשחקנים? אתה אוהב שחקנים?

אלוני: יש כאלה שכן, יש כאלה שלא.

נתן: אתה חושב שהם חשובים בתיאטרון יותר מן המחזאי?

אלוני: אני חושב שכן. תראה, נקח דוגמה: אתה רואה כדורגל, יש בימאי כמו צ'יריץ'. בכל הנבחרת שלנו יש שחקן אחד יוצא מן הכלל, אותו לא עוברים שם, כל העסק הזה שנקרא בימאי טוב, זה לא זה. שחקן טוב אחד עומד שם והוא עושה את זה. השחקן על הבימה קובע את כל העניין. תראה, בסופו של דבר המחזאי כותב מחזה וזה נשאר באיזה מקום. מישהו לוקח את זה וקורא. כאן, על הבימה, קובע רק השחקן. תמיד!... מחזה? אני לא מאמין בזה. המחזות המוצלחים ביותר היו מאז ומתמיד מחזות אוויליים מהסוג של "קאמליות", וכל מיני דברים כאלה. תן לשחקנית הזדמנות לנשום באיזה מין שחפת, והיא כבר תעשה מזה תיאטרון.

נתן: פעם אמרת שלהיות מחזאי זה לא "קונץ גדול", משום שאתה לא עומד אחר־כך על הבימה כמו השחקנים, ואם הקדחת אם התבשיל—לא אתה תצטרך

לאכול אותו ערב-ערב לעיני אלפי צופים. האם מפני שהמחזאי "מוגן" מפני הקהל הוא צריך, לדעתך, להתחשב בשחקן הנושא באחריות?  
 אלוני: לא להתחשב. תראה... לי כל הענין הזה של משחק זה סיוט, מפני שאני לא שחקן. אני משוכנע בעצם ששחקן זה אינסטינקט מסוים. כלומר, הוא עושה את רוב הדברים שלו באופן מיכני. הוא זו, נגיד, עובר ממקום למקום, ובמעבר הזה ממקום זה למקום זה הוא קונה את עולמו. זה לא צחוק. נניח, אלף זוגות עיניים מסתכלות בו ורואות אותו: יפה, נמוך, שמן, טיפש, חכם. המעבר הזה מנקודה לנקודה, זה אינסטינקט. מה קרה, אני אומר לעצמי כל הזמן, מה יקרה אם פתאום שחקן לא יוכל יום אחד לעשות את המעבר הזה? לי נדמה תמיד שזאת תהיה קטסטרופה, והכל יתמוטט. באיזה שהוא מקום הכל נופל, קלעים על אנשים, והתמונות. זה כבר קרה.

כשאני עולה על הבימה, אני כמעט נופל. הרגליים שלי מתמוטטות. אני מרגיש שאני עושה במכנסיים. והאנשים האלה עושים את זה, כביכול בקלות. אבל צריך לחשוב רגע אחד שהקלות הזאת שבה הם עושים את זה, פתאום יום אחד, באיזה רגע, היא יכולה להיפסק ולא להיות עוד. והם הופכים אז להיות כמוני: לא שחקן. מה קורה אז? אז אני כל הזמן אומר לעצמי שכאשר שחקן אומר לי שלא נוח לו משהו, צריך לשמוע מה הוא אומר. אם אפשר לעקוף את זה קצת, זה טוב. שחקנים בדרך-כלל שומעים מה שאתה אומר להם. זה כן, אבל אני חושב שיש להם חושים טובים לגבי מה שהם עושים. הם דואגים לעצמם.

נתן: אחד משלושת הגיבורים ב"נסיכה האמריקאית" הוא שחקן. אתה מתאר אותו כאדם בלי שם פרטי, בלי אופי, בלי אגו, בלי עצמיות. אפילו פנים משלו אין לו מפני שהוא עושה כל הזמן ניתוחים פלאסטיים בהתאם לדמויות שהוא מגלם ("ניתוח בא ניתוח הולך, ומן האחוריים שלי לא נשאר כלום! אבל כלום! סרווס! קודש לאמנות הקולנוע"). האם בקריקטורה הזאת של השחקן אתה מבטא את היחס שלך למקצוע המשחק?

אלוני: הענין הזה עם השחקן התחיל בכלל... מן המיתולוגיה. יש סיפור על הרקולס שירד לשאול. אחד התפקידים הגדולים שהטילו עליו היה לראות את מלכת-השאול. כשהוא ירד למטה הוא גילה שם במקרה שני חברים שלו, שהעזו גם-כן. זה סיפור נורא יפה על ההעזה של אלה שאסור היה להם להעז להציץ במלכת-השאול. האדיס מלך-השאול תפס אותם והושיב אותם על שני כיסאות והם נשארו דבוקים אליהם. כשבא הרקוליס, הם צעקו לו: "הושיע!" בא הרקוליס, ומכיון שהיה חזק, הוא איך-שהוא הוציא את האחד מהם. את השני אי-אפשר היה להוציא. הוא משך ומשך, ואומרים שכל שערי השאול זעו. בסופו של דבר הוא הצליח להוציא אותו, אבל בלי תחת. מהאיש הזה יצאה שורה שלמה של שחקנים. שחקנים בלי תחת. הם היו ידועים. האיש הזה נורא מצא חן בעיני. מכיון שפל סיפור ה"נסיכה" הוא על השאול, חיפשתי מה אני יכול לעשות עם האיש הזה? שחקן בלי תחת! תן רעיון מה עושים? את העזר לניתוחים הפלאסטיים לוקחים

מהתחת, נכון? אז עשיתי ממנו שחקן שעושה כל הזמן ניתוחים פלאסטיים, וגם שמתי לו נעליים גבוהות, כמו ביוון. זאת כל הבדיחה. אתה רואה: איך ילד קטן, "מוריץ הקטן", משקיף על העולם? מהשכונה! איך אני משקיף על העולם? מהשכונה. אלא מאיפה? אם מנתחים אותו ניתוחים פלאסטיים, אז אין לו תחת. זה מצחיק וגם נורא פאתיטי. כשהשחקן הזה היה מופיע, אני הייתי בוכה. נתן: קראתי שוב את כל המחזה, והוא נראה לי נורא עצוב. בהצגה הוא היה הרבה יותר עליו.

אלוני: כך צריך להיות! אפשר היה לעשות את זה עוד יותר עליו! זה מחזה עצוב, נורא עצוב. אני הייתי יושב שם והייתי אומר לעצמי, אוי ואבוי לי, צריך להוציא כמה דברים. מחזה עצוב, נו. אז מה? כל מחזה הוא עצוב. כמעט. להוציא אולי אחדים.

נתן: מדוע מחזה צריך להיות יותר עליו על הבימה משהוא באמת? למה צריך לכסות את הפצע, את הכאב בזיקוקים של בופונאדה?  
אלוני: זו ההרגשה שלי. אני חושב שהצגות צריכות להיות מזויפות יותר ככל האפשר. שזה יהיה עם זיקוקים.

נתן: אתה שונא סנטימנטליות?  
אלוני: אני סנטימנטליסט ממדרגה ראשונה. אני בוכה בכל הסרטים של המערב הפרוע. רק אני רואה שמיים כחולים וקאובוי נפרד מאהובתו, ואני בוכה.  
נתן: מדוע אתה רוצה לעקוף את הרגשני בדברים מצחיקים?  
אלוני: זה מפריע?

נתן: איך אתה מסביר את זה? מה קורה כאן, בעצם?  
אלוני: אני לא יודע, אני בעצמי לא יודע. חכה רגע, נראה. אני כל-כך מרגיש שזה נכון! אין לי כמעט ספק בענין הזה. יש לי, למשל, סצינה אחת, במחזה "הורדוס". הורדוס בא הביתה שיכור. מכיון שסופר-הצללים עושה לו כל מיני טריקים, וזה היום שבו הוא מוציא את מרים להורג, הוא שומע פתאום פעמונים. לקול צילצול הפעמונים, נדמה לו שהוא שולח את הרוצחים. זה נורא רגשני, ופתאום אתה שומע מבחוץ כאילו איזה גרדום יורד. הורדוס שיכור לגמרי, והוא אומר: "לא, לא, מרים!"—"בום!"—"אני רווק!" (צחוק) אז אני אומר לעצמי כל הזמן, אולי זאת סתם בדיחה רעה אבל זה מוכרח להיגמר כך.

נתן: האם הבדיחות האלו אינן באות לפעמים על חשבון הפנות והאמת?  
אלוני: השאלה היא אם הרגשות המוצהרים שלנו, המוחזקים רגשות כנים ואמיתיים, אם הם באמת ההשלכות של מה-שנקרא בן-אדם. מי יודע. מה אתה יודע מה זה? בכלל, החתירה הזאת לאמת היא ענין מוזר ומוגזם, שהופך להיות פסיכוזא המונית. אבל זו שטות. היהודים אמרו מזמן שעולם-האמת זה לא כאן, זה שם.

אתה אומר: כאב. מה זה כאב? כשכואב לי, לפעמים אני שר. או שורק. מי יכול לדעת ממדים של צער בכלל? זה דבר כל-כך מוזר. אני, למשל, מצאתי את עצמי



במצבים נוראים. כבר מצאתי את עצמי במצב שבו רעבתי ללחם. היו לי מצבים כאלה. הייתי אומר לעצמי: זה נורא? זה מה שאומרים "נורא"? זה היה בפאריז, לא היה לי אפילו כסף בשביל לאכול. אמרתי לעצמי: אני אלך שם לדוכן ואגנוב. אז מה יקרה? ישימו אותי בבית־סוהר. זה נורא? מהו הדבר שנקרא "נורא"? אין נורא מלבד דבר אחד: המוות. באמת, אני לא יכול לעשות צחוק מהענין הזה. אתה לא יכול להתבדח עם גוסס. הוא מת. זה עצוב! אבל תיאטרון זה לא בשביל המתים.

נתן: בכל המחזות שלך היית זקוק עד עכשיו לבסיס של יצירה אחרת. ב"אכזר מכל המלך" זה היה התנ"ך, ב"בגדי המלך" הסיפור של אנדרסן, ב"המהפכה והתרנגולת" הסיפור של מרק טוויין. נוסף לכל אלה אתה נעזר יותר ויותר בסיפורי המיתולוגיה היוונית. ב"בגדי המלך" נקרא בית־הקפה של האמנים "פרנאסוס", הסוס "סיפגאסוס", שחקנית הקולנוע—לילי מינרבה. גם הגיבורים שלך מרבים לדבר על מיתולוגיה. פרדי, למשל, אומר ב"נסיכה האמריקאית": "טיגנת לי חביתות מביצים של כל מיני עופות מהמיתולוגיה מפני שחשבת שזה ידליק את העיניים שלי בזיו מלכותי..." ובמקום אחר: "אם אתה רוצה את הראש שלי שתי מעלות צפונה, אתה לא צריך למכור לי את כל המיתולוגיה היוונית".

אתה עצמך אינך מהסס לטגן חביתות מביצים של עופות מיתולוגיים, בעיקר לא ב"נסיכה".

אלוני: "הנסיכה האמריקאית" מבוסס על סיפור מיתולוגי ברור מאד! זה הסיפור על פרסיפונה מלכת־השאול, שמופיעה דווקא באביב. האדיס גנב אותה מהאדמה והוביל אותה לשאול, ומדי־פעם־בפעם, באביב, היא עולה למעלה. לכן סיפור "הנסיכה" מתרחש בחודש מאי. לפרסיפונה שלי יש תכונה אפיינית כמו לפרסי־פונה של השאול: היא מרבה להעתיר מתנות על אהוביה. ואהוביה מוזרים מאד: אחד מלך, אחד מתאגרף באיזה מקום. זה סיפור הנסיכה. נקודה נוספת: השאול מחולק לשלושה מדורים—ישנו המקום שבו טנטאלוס נמצא יחד עם כל הרעים; ויש שדרות־אליזיום, ששם למעשה נמצאים אלה הטובים והעתידים לחזור לחיים, שם חיים בהוללות ושמחה; וישנו המקום של הבינוניים, לא טובים ולא רעים—וזה האספודל. באספודל יש כל מיני בעיות. לא זוכרים טוב. יש שם אפילו בריכה ועצי־צפצפה וכל מיני דברים טיפשיים. ומה שיש שם יש גם ב"נסיכה האמריקאית". העימות הולך לאורך כל המחזה. למשל, קרופניק בא עם מקל ביד, מקל של עץ־דובדבן. עץ־הדובדבן היו עושים ממנו מקל ביוון לאותם רואים, כמו הרואה ב"אדיפוס". והחוטאים שבהם, כלומר אלה שאיבדו את השליחות שלהם, הם ספק נשים ספק גברים, שמנים כאלה. כמו קרופניק.

נתן: מדוע קרופניק וגיבורים אחרים לא מופיעים במחזה ורק קולם נשמע? האם גם כאן יש איזה רמז מיתולוגי?

אלוני: רצייתי שהמלך והבן יהיו כל הזמן בזירה של רוחות־רפאים. היו מקומות שרצייתי שאפילו הבן יכנס למקום שהוא כמלכות של צללים. מכיון שכל האנשים האלה הם מיני צללים, כל מיני צורות של צללים. אני נזכר עכשיו בסיפור שאני כותב. הגיבור שלי קורא רק ספרי־בלשים. ורק את הבלשים של קאזימיר... (אני תקוע בשם הזה. לא יכול למצוא את השם הנכון).

נתן: איך אתה מגיע לשמות כשוואנק, הוהנשוואדן, מגראס?  
אלוני: אני לא יודע אם זה רק משחק. אני חושב שבאיזה מקום יש כתיבה שהיא לא של מלים. כמו שאתה עושה קורים מסוימים שמתחילים לקבל איזו ממשות על־ידי הטווייה שלהם, כך אתה עושה גם טווייה של חלקים אחרים של המחזה, שהם לא בדיוק מלים. אחד מהם זה, לדעתי, שמות. בייחוד אצלנו. מפני שאצלנו זה נורא מסובך. השמות האלה שהזכרת נבעו מתוך הדברים שסיפרתי. נניח, מגראס. זה שם אחת מהפוריות. שוואנק זה בגרמנית צורה תיאטרלית של בופונריה. בופון כזה. עד שאני מוצא את השמות אני יושב לפעמים ימים שלמים. לפעמים נדמה לי שזה משחק כדי לא לעבוד, אבל אני לא מאמין כל־כך בזה. אמנם זה גורם לי תענוג, ולא תמיד אני רוצה לעבוד, מפני שקשה לעבוד, וזה גם משעמם לפעמים. אבל באיזה מקום שהוא השמות מוסיפים, כמו בבנין כשאתה צריך סמוכה או פיגום. זה הכרחי. אני חושב שכל אחד מרגיש את זה כשהוא נתקל בשם נכון.

בסיפור שאני כותב יש גיבורה. איך לקרוא לה? מיכל? לא. זה טיפשי. התחלתי לחפש. קראתי לה פאולינה—אבל זה מגוחך. לא טוב. דיתה! זה נכון! אני לא יודע למה. אפילו שתהרוג אותי. אני לא יודע. זה נכון: דיתה! השם של הבעל לא מוצא חן בעיני עוד.

נתן: אני מבין שאתה נזקק כל הזמן לחומר־רקע כדי להעשיר את הידיעות שלך על הנושאים שאתה כותב עליהם, לשתול את הסיטואציות הדמיוניות שלך בתוך מציאות קונקרטית. לנגד עיני אני רואה עכשיו אוטוביוגרפיה של הנרי פורד וספר־תיירות על ניצה.

אלוני: בוודאי. הורדוס שלי הוא מיליונר שחי בניצה. יש כאן בעיה. האינפורמציה כיום הולכת ומתרבה ואין עוד כיום המצאה גאונית שתתן לפלוגי אפשרות להכניס לתוך עצמו מספר ידיעות מספיק. כמו האלף־בית דבר גאוני כזה אין. אז אין ברירה, בייחוד לסופרים, אלא להיכנס לבעיות של תחומים מסוימים. למשל, סופר אמריקאי יכתוב על בית־המטבחיים בשיקאגו. טוב. או שאחד יכתוב על ספורט. אז הוא לומד את המקצוע. ילמד חמש שנים, יידע טוב מאד את העסק, ויכתוב על זה. באיזה מקום שהוא זה נשמע קצת טיפשי. ספורט—ספורט, טוב מאד, אבל מה בנוגע לראש־העיר? או מה בנוגע לקצבים ולספורט? הוא מרגיש את זה בעצמו, הוא מרגיש שבאיזה מקום שהוא זה לא נגע בעסק. ומצד שני, אתה אומר לעצמך: אם הוא בוחר לעצמו דבר כזה, הוא מגיע בסוף לדבר נורא סכימטי.

נתן: מה אתה עושה בתיאטרון כדי לשבור את הסכימטיות ולהעשיר את המשמעויות?

אלוני: זה כמעט הצלה ששתי המלים בעברית שיש להן נגיעה במה שאנחנו עושים נקראות: "משחק" ו"מחזה". מלים אלו נותנות אפשרויות עצומות. כי למעשה אתה מנסה כל הזמן ליצור בתוך מסגרת של תיאטרון משהו כמו



פרפטואום מובילה—מין משחק בלתי־פוסק. וזה אינו יכול להיעשות אם אתה לא שם כל מיני מראות שמשקפות כל מיני דברים באורות שונים. אם אתה כותב, למשל, שפלוני נכנס לאיזה בית, ופגש שם את חברו ששכב שם עם איזו אשה, והאשה הזאת היא חברה שלו מנוער—זו דראמה. אבל אם פלוני נכנס כאן באיזו שליחות של מלך מסוים, זה כבר לא אותו יחס. ואם זה מלך מסוים ששייך בדרך מסתורית ביותר לקבוצת קושרים, הרי הענין כבר משתנה, כמובן.

עכשיו, אם אתה לוקח את הסיפור, כפי שהוא משתקף כיום על־ידי רבדים מסוימים של מה־שנקרא תרבות, מיתולוגיה, כלומר סיפורים שחיים אתנו עד היום, העסק נעשה הרבה יותר רחב, מלא הרבה משמעויות.

נתן: אפקטים כאלה תלויים בעולם אסוציאטיבי משותף. אני מפקפק אם הקהל שבא לראות את "הנסיכה" הבין את הרקע המיתולוגי של המחזה.

אלוני: אני לא אומר שהכל צריך לעבור, אבל אם, למשל, שחקן הולך על עקבים גבוהים, וזה מה שהיו עושים בתיאטרון היווני, אז זה זורק משהו, משהו נוסף, לא רק הצורך להיראות גבוהים.

נתן: כל זה מצריך הרבה חומר־רקע ובקיאיות. איך אתה משיג את זה? אלוני: אני קורא.

נתן: וזה לא מסבך אותך? למשל, בעבודה על "הורדוס"?

אלוני: אל תשאל. ידיד שלי—יליד ניצה—שמע שאני כותב על ניצה והוא משכנע אותי לבקר שם אצל הוריו. אמרתי לו: תעזוב אותי, אל תספר לי על ניצה! הוא שולח אותי לניצה כדי שאני אראה ואדע שאי־אפשר לכתוב על זה מחזות. אם אני אלך לראות את המקום הזה, אני כבר לא אוכל לכתוב. גמרנו.

נתן: ב"נסיכה" אומר פרדי על קרופניק: "הוא כבר עשה שלושה סרטים. שלשתם על מלכים. שלשתם כשלונות פאר־אקסלאנס, אבל כשלונות שפתחו תקופה... בעתונות המקצועית קוראים לו: 'מלך המלכים'". אני רואה שאינך נעדר אירוניה עצמית.

אלוני: זה לא נכון... אני כל הזמן... אני מתכנן הרבה מאד שנים מחזה על ישו... וחשבתי... אני לא יודע למה... הסופר צריך להיות אידיוט גמור... באמת! זאת טיפשות! אבל זאת טיפשות של עטלפים. זה פוגע בסופו של דבר... כתבתי מחזה אחד שהיו בו שלושה חלקים. שלושה חלקים אלה, השילוש הזה, המספר שלש, הוא מספר המלווה לא מעט אנשים ולא מעט ימים. לא מפני שזה קודש כל-כך. שנים זה בעיה. שלישי תמיד מציל באיזה מקום. האב, האם... תחשוב למה אנשים עומדים על דעתם שמרים לא שכבה עם גבר!

נתן: נעזוב את השילוש. שאר המשפט מתאים קודם-כל לך: שלושה מחזות על מלכים, ושלתם לא הצליחו אצל הקהל. שלושה "כשלונות פר-אקסלאנס שפתחו תקופה" במחזאות העברית.

אלוני: אני לא מאמין שהייתי כותב דבר כזה על עצמי.  
נתן: מדוע נכשלו כל המחזות שכתבת עד כה? מדוע לא הצלחת לכבוש להם קהל-צופים?

אלוני: אני שואל את עצמי כל הזמן. זה לא ענין של "להצליח". מכיון שנדמה לי שהמושג הזה, "להצליח", לא מטריד אותי. מטריד אותי שיכול להיוצר מצב שבו אני אמצא את עצמי בעמדה של "מלמעלה", אם מתוך הרגשת כשלון ציבורי או מתוך מרירות, או במקרה הגרוע ביותר, מתוך רצון לנמק לעצמי כמה דברים. אני נורא לא הייתי רוצה בזה. אני לא יכול להגיד, למשל, שהחננוני כאן יכול לקבוע מה אתה עושה או לא. לא זה. אבל להימצא במצב שאומרים פתאום: "הקהל לא מבין, הקהל אידיוטי". זה לא טוב.

נתן: שאלת את עצמך פעם מדוע הקהל הרחב לא בא להצגות שלך—ואם הוא בא, הוא מגיב בקרירות?

אלוני: יש משהו שהוא כנראה לא בסדר. אני בעצמי הייתי נוסע עם "הנסיכה האמריקאית", הרי עבדתי שם, הייתי עובד עם הטייפריקורדר. ניסיתי להבין מה קורה כאן. אחד הדברים המוזרים היה שהקהל היה צוחק לעתים די קרובות, ובמקומות הנכונים, שהתכוונו להם. כמעט בכל מקום. אני לא חושב שהיו מקרים (אולי רק בודדים) שההצגה לא התקבלה. אבל באיזה מקום שהוא הרגשתי שיש כאן שני דברים. אחד: הקהל חשד. אז אמרתי לעצמי: בטח חושבים ככה—הבחור הזה כתבו עליו בעתון שהוא נולד בתל-אביב. ואם הוא ישראלי, מה פתאום הוא אומר שמות כאלה? מה זה? זה חשוד. כשאתה חושד בהצגה, במחזאי, או במישהו ששייך להצגה, אתה בא להצגה ככה, מהצד. ברגע שאתה יכול ללקק לקהל, אתה יכול לעשות מה שאתה רוצה. וזה קשה לי. או שאני לא יכול, או ש...אני פשוט לא יכול באמת. זה עסק שלם, כל הדבר הזה עם הקהל. וקהל זה הכרחי. מה-זאת-אומרת הכרחי? בלי זה תיאטרון לא קיים. ואני מרגיש, ממש מרגיש, שאנשים חושדים.

נתן: מה הרגשתך אחרי הבכורה, כשהמחזה שלך הפך ממלים לגוף חי, מתנועע, מרגיש? האם אתה מרוצה?

אלוני: כשאתה כותב מחזה ועושה הצגה, אתה בדרך-כלל יוצא מזה בשאט-נפש. זה לא מה שרצית, וזה לא יכול להיות מה שרצית, וזה לא מגיע אפילו לחלק... אחר-כך, כשההתרגשות חולפת, אתה יכול להסיק איזו שהיא מסקנה של אחוזים. טוב, זה הגיע לחמשים אחוז, למשל, ממה שרצית. נו, מה עוד? אבל האסון הוא כשאתה חושב על אלף הצופים שמסתכלים בהצגה ערב-ערב ואתה מתפלא, איך אף אחד מהם לא קם ולא מפוצץ את כל העסק. ואיך הם יושבים בשקט. ואם הם יושבים בשקט, איך הם יוצאים אחר-כך החוצה עם אותן קריעות-לחתיכות שקורעים בהם. אבל אולי כל ענין התיאטרון הוא בשביל הצופים משהו מקרי. הם לא היו הולכים לתיאטרון אם היו מוצאים משהו אחר.

נתן: האם גם אתה מפקפק לפעמים בכנותך?

אלוני: גם לי נדמה באיזה שהוא מקום שאני עצמי מזויף. מה שאני תמיד שואל את עצמי: מדוע, למה דווקא מחזה על בית הוהנשוואדן ולא משהו אחר? למה לא לכתוב מחזה על שוש וציפ, וכל זה?

ומצד שני, אני כותב עכשיו סיפור על תל-אביב. מה-יש אם אני כותב על סופרת-בלשים שנולדה באמריקה וחיה בפאריז? למה לא? סוף-סוף אני קורא עתונים שבאים מצרפת או מאנגליה ומאמריקה. ולא קראתי מיתולוגיה יוונית כשהייתי ילד? עוד כשהייתי בן 13 כתבתי מחזה שנקרא "אדיפוס".

נתן: זה היה המחזה הראשון שלך?

אלוני: הייתי בן 9—8 וגרתי בשכונה, ברחוב הקישון בתל-אביב, כשכתבתי מחזה על "שלגיה ושבעת הגמדים". הראיתי את זה לאנשים. באיזה מקום שהוא היה נדמה להם שכבר כתבו את זה פעם.

נתן: האם זאת היתה הגניבה הראשונה?

אלוני: לא בדיוק. ולמה לא לגנוב? אני ראיתי מקרה נורא. היה הסרט של צ'אפלין שקראו לו "אורות הבמה". כשראיתי את הסרט היה נדמה לי פתאום שצ'פלין נמצא לבדו. כל זמן שהוא לא היה לבד, היו ליצירתו הדים ובנייה-הדים. פתאום נשאר לבד, והוא לא שומע עוד מה האחרים אומרים. הוא לא גונב, לא מעתיק, לא מגיב, לא משיב הד. הוא לבד שם על איזו פסגה קרה מאד. לבד! אנחנו לא לבד! תודה לאל. ככה למטה, בתחתית ההר. אנחנו גונבים כל מה שאפשר, למה לא?

נתן: מה היומרות שלך? מה אתה מקווה להשיג שלא השגת עד כה?

אלוני: אני לא יכול לגלות הכל. אבל מה זה בעצם יומרות? קודם-כל, אחד הדברים שקורים לכל אחד שכותב: אחרי שהוא גומר משהו, נדמה לו שהוא אבוד, גמר! הוא לא יוכל לעשות את זה. זה בטח כמו בענייני מין, לא? הוא לא יוכל עוד. מה יעשה? לאן יילך? אז כדאי תמיד להכין שלושה דברים מראש...

נתן: נסה להסביר לי איך נולד במוחך הרעיון למחזה חדש. מתי, ואיך, אתה מתחיל לכתוב אותו?

אלוני: אני כותב תמיד מחזות שחשבתי עליהם לפני עשר, חמש-עשרה שנים. לפעמים אני מתאר לעצמי... מה אני עושה בזמן שאני לא יודע מה לכתוב? ובכן, זה בערך כך: אני יושב ליד מכונת-הכתיבה. או... פעם כתבתי בעט, ועכשיו, ישר על המכונה. אין לי סבלנות. כשבן-אדם יושב בלילה, בייחוד כשהוא כותב לבד, נראה לו כל ענין הכתיבה אידיאוטי. כל העיר ישנה, ואין לו אף אחד. יושב לבדו וכותב! והמכונה משמיעה קולות משונים! זה קצת אידיאוטי, לא? תודה. כתיבה זה לא מקצוע. ואם זה מקצוע, זה מקצוע אידיאוטי. לא רציני. הקולות האלה שזה מוציא! בנוגע לשאלה שלך, איך מתחיל מחזה להיוצר, נקח את הסיפור האחרון שכתבתי. לפני כשלוש שנים בא אלי ידידי הג'ינג'י ואמר לי: תכתוב בשביל הספרייה של הצבא סיפור. אמרתי לו: תשמע, אני כותב עכשיו מחזה על הורדוס. קראתי הרבה ספרים על התקופה. למה שלא ננצל את זה ואני אכתוב לך סיפור היסטורי? הוא אמר: "רעיון מצוין". מזה יצאתי, אבל בסוף הגעתי, כמובן, לדבר אחר לגמרי.

לא. לא שכחתי מה שאלת אותי. האדם לא שוכח. מישהו אמר לי שהפסיכולוגיה המודרנית טוענת שהאדם משכיח מעצמו את הדברים הרעים. זה לא נכון. אני זוכר רק את הדברים הרעים. כל דבר רע שהיה לי—אני זוכר. את כל הפשלים שלי אני זוכר מצוין.

נתן: איפה אתה נמצא בתוך המחזות שלך? מדוע אתה דואג כל-כך לטשטש את העקבות?

אלוני: אתה לעולם לא יכול לדעת איפה אתה נמצא בתוך יצירתך. באמת אינך יכול. אי-אפשר לדעת.

נתן: אתה באמת לא יודע?

אלוני: תכתוב אחרי שאלה זו: "היתה שתיקה". אני לא בטוח בענין הזה. באמת. אני מנסה לדמיין לעצמי. יש כותבי-כרוניקות צרפתיים של ימי-הביניים שכתבו על מסעי-הצלב. אתה קורא את הכרוניקות האובייקטיביות שלהם ואתה לא יכול אף פעם להוציא אותם מסבך העניינים. אפילו כותבי-כרוניקות לא יכול להגיד: "אני כותב לי על מסעי-הצלב ולא מתערב בעניינים". אין דבר כזה. הוא היה מעורב בעסק בצורה זו או אחרת. הוא לא יכול להיות לא-מעורב. גם אני לא יכול להיות לא-מעורב במחזות שלי. אבל כנראה אני לא יכול בשום אופן לדעת בדיוק איפה אני נמצא...

נתן: לא תמיד זה כך. ב"מסע ארוך לתוך הלילה" אתה יודע בדיוק מיהו אוניל. כך גם ב"האב" של סטרינדברג וב"אחר הנפילה" של מילר.

אלוני: אני לא בטוח. אני יודע... אני עכשיו קורא מחזה כמעט בלתי-מוכר של סטרינדברג, "בעלי-חוב". זאת באמת בעיה: איפה אתה עומד בענין הזה שנקרא: "הדברים שאחה עושה". החיטוט בשאלה זאת, אגב, נובע מדבר אחד פשוט—פרסומת. היום נותנים חשיבות גדולה מדי לאישיות של הכותב ומיחסים לו, על סמך יצירתו, דברים שהם בכלל לא מטבעו.

הנה, קראתי עכשיו סופר איטלקי, איטאלו סוואבו. הוא סופר גדול באמת. בלתי־רגיל. אצלו נדמה לך—וכך גם כותבים שם בהקדמות—שזה אוטופיור גרפיה. יש בזה משהו, אבל אני גם בזה לא מאמין. זה מחזיר אותנו לשאלה של המיתולוגיה. ומדוע מיתולוגיה? אתה לא יכול לדעת דברים כאלה. האיש עושה לעצמו כל מיני דברים. הוא בעצמו בתוך הענין ולא תמיד יודע להעיר עליו.



נתן: לא קורה לך שאתה שם ביודעים בפי גיבור מלים שהן שלך, מלים אישיות ביותר?

אלוני: על חייך? לעולם לא. זה לא יכול לקרות אצלי אף פעם. אתה לא יכול לכתוב סצינה במחזה בלי שאתה עושה את הסצינה. אתה לא יכול! אתה עושה סצינה, ואתה רואה: כיסא, איש, אשה; האיש אמר משהו, האשה ענתה, והכיסא שתק. אתה שואל: איפה אתה כאן בין האיש, הכיסא והאשה. זה כן. אבל לך תדע איך נולדים דברים כאלה. אולי היית פעם ב"באר־עדן" ברמת־גן וראית מישהו שדומה לאשה והיא נחרטה בזכרוֹנך. זה כמו קאליידוסקופ. לך תחזיק דבר חיוני, ממשי, בתוך משחק־הצבעים הזה. לא פעם

אתה אובד־עצות כמעט. זה לא צחוק לכתוב. בסופו של דבר אני מתחיל להיות גאה במקצוע שלי. כל מי שכותב, עושה מלאכה קשה.

נתן: אתה מאמין בהשראה?

אלוני: כן. מעולם לא ראיתי אותה. אבל לפעמים אני בעצמי מתפלא. מתפלא איך אדם יושב בחדר ומגיע מנקודה לנקודה לדברים שמעולם לא למד ולא ראה אותם. אני חושב שזאת השראה.

נתן: אתה שותה כשאתה כותב?

אלוני: חלילה! לעולם לא! לעולם! אני חושב שעבודת הכתיבה היא עבודה נוראה... כמו בניינים... לא בניינים, בעצם... אני יכול פתאום לעמרד שעות וימים על שורה אחת ולא למצוא דרך להמשיך. יש לי עכשיו, למשל, שורה אחת שראיתי שהיא לא טובה. שורה זו צריכה להראות שקט. במקום שאני אכתוב שורה שמראה שקט, כתבתי "שקט". זה הדבר הקל ביותר: "הוא דיבר חרש, הלך לאט". אבל זה לא זה. אני לא יודע איך לצאת מזה. איך לכתוב שהשורה תהיה לא "חרש"—עלידי אמירת המלה, כי אם חרש, באמת, בלי המלה הזאת שמפריעה. כל המשפט כתוב עם "חרש" ו"שקט" ו"לאט", וכל

זה. שטויות! זה לא טוב. מה אני יכול לעשות? אני משאיר את זה בינתיים שם. אז אני שואל אותך איך אפשר להתגבר על דברים כאלה כשאתה שיכור? כשאני שיכור, אני רץ!

נתן: קורה לך לעתים קרובות שאתה עומד שעות לפני גליון ריק ואינך יכול לזוז?

אלוני: אני נתקע, כמו כל אחד שנתקע, ואני הולך להיעזר בכל מה שאני יכול. אני מגייס את כל הידידים שלי מן המיתולוגיה היוונית, ומנסה לקחת מהם משהו. אני צועק להם: תעזרו. אדם נמצא לבד, כל העיר לפניו, מה הוא יעשה? זה גיחוך אחד גדול!

נתן: במי אתה אוהב להיעזר מחוץ למיתולוגיה?

אלוני: אם לא תרשום, אני אגיד. כל דבר משפיע עלי. אני נורא אוהב לקרוא מחזות. נדמה לי שלקרוא מחזה של אחר זה דבר מוזר. אני קורא הרבה מאד מחזות ששולחים אלי. אז זה תמיד מוזר. אני מפחד, אבל אני רוצה שזה יהיה מחזה טוב. אני לא יודע מדוע, בעצם, למה אני רוצה שזה יהיה טוב? הרי אני לא כל־כך רוצה שזה יהיה טוב! אני קורא, למשל, עכשיו את אלבי, שהוא מחזאי גדול. "וירגיניה וולף" לא כל־כך מוצא חן בעיני. אני לא יודע מדוע. מצא מאד חן בעיני "אליס הפעוטה", זה מחזה יפה מאד. כתוב יפה, אבל חסר שם משהו. פעם שמע טולסטוי שאומרים על דוסטויבסקי כי הוא סוס־מרוץ טוב, אז הוא אמר: סוס־מרוץ טוב, אבל עם פגם... אלבי—אני מרגיש שם משהו... הייתי רוצה מאד לקרוא עוד מחזה שלו.

נתן: אתה לא מקנא לפעמים, כשאתה קורא משהו טוב של מישהו אחר?

אלוני: זה כן! אני מקנא בעיקר בנושאים. ראיתי את "קאזאנובה 70". איך לא עלה בדעתי הנושא הזה. אני מקנא בנושא, אבל במחזאי עצמו אני לא מקנא.

נתן: מה יחסך היום—במרחק הזמן—למחזה זה? מדוע אתה מתרתה כשאומרים לך שזהו המחזה הטוב ביותר שכתבת?

אלוני: המחזה הזה הוא... אני אגיד לך משהו: כל מי ששונא אותי, אוהב אותו—ואני שונא את האוהבים. הם אומרים שאחרי "אכזר" הידרדרתי. הידרדרתי!! למה? הרי זה מחזה ילדותי. זה כתוב... טיפשי. הייתי ילד כשכתבתי אותו. רק בן עשרים. מה אפשר לדרוש מבן־אדם בן עשרים שכותב מחזה.

נתן: ב"אכזר מכל המלך" הישגת הישג לשוני בלתי־רגיל בדראמה הישראלית. הצלחת למצוא שם שפה שהיא גם קלאסית, גם חגיגית ורוממה, וגם עסיסית, חיה, שפת־יאטרון אמיתית. האם זה הישג מבוטל כל־כך?

אלוני: כן, עבדתי הרבה על השפה. וכולם אומרים עד היום: שפה, שפה, שפה. זה טיפשי. זה לא העיקר. שפה! אפשר לחשוב שמי־יודע־מה־שם־היה.

נתן: איך הגעת לפתרון של שפה תנ"כית שהיא גם שפה מודרנית־מדוברת?



אלוני: מזמן שהייתי בן 18 ועד גיל 20 קראתי את כל התנ"ך. ישבתי ורשמתי הרבה-הרבה פסוקים... עדיין המחברות אצלי! איזה אידיוט! עבדתי שנתיים על שטויות. כתבתי כל מיני דברים, חיפשתי מלים יוצאות-דופן כדי להדביק אותן למשפטים יוצאי-דופן, כדי שזה יהיה משפט מתקבל-על-הדעת.

נתן: "אכזר מכל המלך" היה בזמנו חידוש רענן במחזאות הישראלית. זה היה המחזה הראשון שחרג ממחזות הרפורטאז'ה הרדודים ומן המילודרמות ההי-רואיות של מלחמת-העצמאות. איך הצלחת לחרוג בשנים ההן מן הנוף הדראמתי הקלוש? בהשפעת איזה מחזאים כתבת את "אכזר מכל המלך"?

אלוני: בשעתו אהבתי מאד את המחזות של אנואי. קודם-כל אהבתי את "מדי-אה". הוא עשה גם "אנטיגונה", אבל זה רע מאד, לפי דעתי. אבל "מדיאה" היה יפה. תירגמתי את זה. אהבתי גם את כריסטופר פריי. הייתי באמת נער. היום כשאני מדפדף ב"אכזר מכל המלך" אני נחרד ומקיץ בבעתה.

נתן: לא היית רוצה לעבד את המחזה הזה ולהציג אותו מחדש?

אלוני: לא. אני רוצה להציג מחדש מחזות אחרים שלי. (מדפדף בטקסט שאני מגיש לו) נו, באמת, תראה מה הוא אומר לאמו: "צאי". "צאי!" זה לא מוצא חן בעיני. או תראה כאן: "דברייך מנשקים את כל גופי כמו פידון משוח-מור..." זאת-אומרת? רגע אחד... אני לא הבנתי אז אפילו את ענייני המין. מה זה "כמו פידון משוח-מור"? או, למשל, תראה כאן רפליקה: "גופי כפרי בשל מאד ועסיסו חומק מבעד לקליפה..."

נתן: כשהוצג "אכזר מכל המלך" ראו בו רבים אליגוריה שקופה למדי על ישראל של אז; על אומה קטנה, הנלחצת בין הפטיש והסדן של גושים פוליטיים גדולים ונקרעת בתוכה בין אידיאולוגיות סותרות. נאמר, בתוך השאר, שירבעם—הגיבור העייף ממלחמות ומנקמות אפלות וחצוי בין המרד לבין הרצון למנוע שפיכות-דמים—מבטא את הדור הצעיר שלאחר מלחמת-העצמאות. היה נסיון אפילו לחלק את גיבורי המחזה בהתאם לגושים המפלגתיים שהיו אז בארץ.

אלוני: אי, מה שאז כתבו! הם תפסו אחד בשביל להעיף אותו ברובה תלת-קני! כאלה הם המבקרים: מעלים, מעלים, מעלים, בשביל להפיל בכוא הזמן. יש להם תאנה כזאת, למבקרים.

נתן: אבל אינך יכול להכחיש שכתבת דראמה אקטואלית, פוליטית.

אלוני: מה זה! בטח אקטואלית, אלא מה? אני לא חי כאן? אתה לא חי כאן? מה זה משנה? ואם אני אכתוב על סין, זה לא אותו דבר? זה כאילו שמים עליך אופף ואומרים לך לחרוש. תראה, אני לא מאמין שדברים כאלה קולעים למטרה. בכלל: מנתחים ספרותיים ומבקרים ספרותיים לא אומרים לי שום דבר. באמת, זה שום דבר.

נתן: ובקורת התיאטרון השוטפת אומרת לך משהו?

אלוני: המבקרים, מכיון שהם אנשים נחמדים מאד, ובעלי הבנה מסוימת, יכולים בדרך-כלל להגיד לך את כל החטאים שלך. חטאים מלשון החטאת-המטרה. (עברית היא, אגב, שפה מאד יפה...) כשאני קורא אותם, אני אומר: נכון, נכון, נכון—כל הדברים האלה נכונים. ואז לפתע-פתאום אני מתקומם: טוב, אבל מה זה נוגע לך? מה זה עניינך? זה עסקי שלי! והם—המבקרים—לא החטיאו? תמיד היה נדמה לי שבעברית אומרים "לפתח חטאת רובץ", זו גם ההחטאה, החטאת-המטרה (עברית זו שפה נפלאה. נדמה לי תמיד שבעוד איזה מאה שנה היא תהיה שפה מאד... ממשית). אני חושב שכל סופר מחטיא באיזה מקום. אז מה? ענין המבקרים הספרותיים זה ענין קשה נורא.

נתן: אתה חושב שלא כתבו עליך עדיין בארץ דברים של טעם?  
אלוני: המבקרים? איפה! לא. לא. בדרך-כלל לא.

נתן: אם כן, אתה יכול לומר למראיין שלך כמו שאומר אחד מגיבוריך: "אווה, באמת. עזוב אותי. אף אחד בין כך וכך לא מבין אותי, אז מה זה חשוב אם אני כן אגיד לך מה זה, או אני לא אגיד לך מה זה, בלונים!" אבל נעבור לשאלה אחרת. אם הבקורת, לדעתך, מיותרת, האם אפשר לוותר עליה?  
אלוני: מה זאת אומרת מיותרת? לא מיותרת. זה כבר נעשה כאן כמו באמריקה. אנחנו עוד לא קמים וכבר תופסים את העתון לקרוא מה כתוב. זה חלק ממערך הפרסומת. אם המבקרים אומרים דברים רעים, אז זה לא טוב. אם הם אומרים דברים טובים, אז זה טוב מאד. זה ענין של פרנסה. זה חשוב מאד מבחינה מסחרית. זה מביא קהל, או לא מביא קהל. הבקורת עושה הרבה מאד בענין זה. ולא כל-כך הבקורת, כמו, איך לומר—יש איזה מין בת-קול שהבקורת משאירה, שאותה מפרסמים מדי שבוע בשבוע במדורים האלה שממליצים ללכת או לא ללכת להצגות.  
אני לא יודע, אני חושב שבסופו של דבר הבקורת התיאטרונית היא מין תחנת-מעבר. המבקרים כאילו נסעו לאיזה מקום אחד, ונעצרו בתוקף דרישתו של העורך, או משהו אחר שאני לא יודע, כדי לכתוב בקורת תיאטרונית. רובם לא מבינים הרבה בענין הזה.

נתן: מה קרה למחזה הבא שלך, "ראש-העיר בא"? האם נכון שנאסר על-ידי צנזורה פנימית מסיבות פוליטיות? מדוע לא הוצג מעולם?

אלוני: לא. איזו צנזורה! המחזה היה רע. הו!

נתן: הבימאי שעבד אתך באותם ימים אומר שהיתה זו סאטירה אקטואלית נוקבת.

אלוני: שוב אקטואלי! זה היה מחזה על ראש-עיר שיודע את כל החטאים של בני-עירו. יש לו אפילו כרטיסיה כזאת. תמיד היה מתעסק בכרטיסיות. והוא עצמו אב שפול. אוף! איזה דברים! הוא ככה מטפס להיות האיש הגדול של העיר הזאת. לא, זה טיפשי נורא. אני זוכר שמסקין החזיק לי אז את היד באהבה ואמר: "זה לא טוב". הוא צדק. באמת צדק.

נתן: בין "אכזר מכל המלך" לבין "בגדי המלך" חלה הפסקה של כמה שנים, שהביאה למיטאמורפוזה מוחלטת בסגנון התיאטרלי שלך. מה קרה בשנים הללו, שגרם שינוי כל־כך קטבי בהשקפתך על התיאטרון? מדוע התחלת מחדש את דרכך כדראמטורג?  
אלוני: למדתי באוניברסיטה.

נתן: איך קרה המפנה המוחלט הזה של "בגדי המלך". מה קרה בחלל שבין שני המחזות האלה? ב"נסיכה האמריקאית" אומר השחקן־המלך: "בהתחלה הייתי נורא רציני, אבל מרוב שחשדו בי נהייתי ציני". האם התהליך הזה חל גם עליך? האם נסים אלוני הצעיר, הרציני, התמים של "אכזר מכל המלך" פינה את מקומו לנסים אלוני הציני, המפוכח והמאוכזב של "בגדי המלך"?

אלוני: (שתיקה ארוכה והתלבטות) בין זה לבין "בגדי המלך"? אני חושב שזה מחזה טוב, "בגדי המלך". הרבה אמרו כן, לא? אני כותב אותו עכשיו מחדש.



נתן: למה לא כתבת במשך כל־כך הרבה שנים? כמה? שש שנים?

אלוני: לא שש. שבע שנים... (שתיקה ארוכה). באמת, אני לא יודע... קודם־כל, הייתי בירושלים. הייתי שם איזה חמש שנים. למדתי היסטוריה ותרבות־צרפת.

נתן: קראת אז מחזות אחרים שהשפיעו עליך בכיוון חדש?

אלוני: תראה, אני קורא המון! בטח קראתי אז אבל זה לא זה. אני מנסה לצייר לעצמי תמונה של מה שקרה... הייתי פעם בעיר קטנה בתורכיה;

עיר בשם איספנדרון, עם בתים לבנים וצמחיה ירוקה (נגד זה אי־אפשר לעשות שום דבר). אלקסנדרטה. אני מכיר בעצם רק שני משוררים שביטאו את האיזור הזה. על אחד מהם כתב דארל בקוורטט האלקסנדרוני. (החברים הטובים שלי אומרים לי: מה, אתה לא מתבייש? אתה אוהב את דארל זה? אני מצטער! אני אוהב אותו). למשורר הזה קוראים קאואפיס—זה יוני שכתב יוונית וגר באלקסנדריה. לא אלקסנדריה ההזויה אלא הממשית. עכשיו הספר הזה נמצא אצלי. כאן. הוא משורר יוצא־מן־הכלל. כותב על הליבאנט. כאן! האיזור הזה! כל האיזור הזה מאיספנדרון ועד אלקסנדריה. לי תמיד יש הרגשה שבאיזה מקום שהוא אנחנו שייכים לאיזה מין פולחן כזה של ספק דיוניסוס ספק אל מחמיר. אל מחמיר... וכל האלים המחמירים הם שלנו. ואנחנו כולנו מסגלים את עצמנו למקום הקטן הזה כדי שלא נצא מזה. מין תאווה נפלאה! לא?

נתן: ההתנגשות בין פולחן דיוניסוס לבין האל־מחמיר־הפנים מופיעה גם ב"אכזר מכל המלך", אך לא הסברת עדיין מה קרה בשנות השתיקה שבין מחזה זה ובין "בגדי המלך".

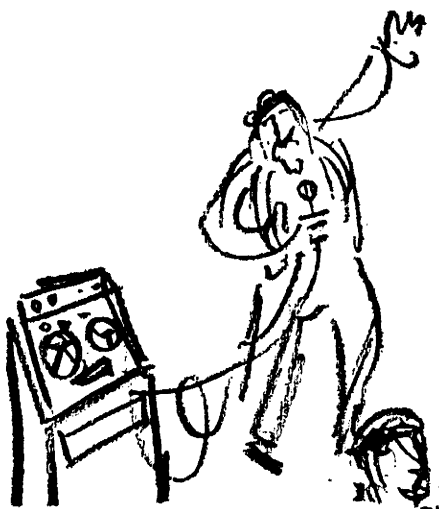
אלוני: כשאני צריך לומר: כתבתי את זה ואת זה, משום שפגשתי את זה ואת זה בזמן זה וזה—זה נשמע בעיני תפל! תפל ומגוחך. לא־לענין. הייתי בן עשרים־וכמה כשכתבתי את המחזה הזה... אוף!... מה קרה בין "אכזר מכל המלך" ל"בגדי המלך"? זה לא נראה לך כמו מין גילוי־עריות? פתאום הכל נחשף... למה אני נכנסתי פתאום לענין הזה של הליבאנט והמשוררים האלה של הליבאנט... אני בעצמי לא מבין את זה. זה מין... אני לא יודע...

## פגישה שנייה

נתן: מה קרה בין "אכזר מכל המלך" לבין "בגדי המלך"?  
אלוני: פגשתי לפני זמן־מה איזו חוקרת מצ'קוסלובקיה. היא שאלה אותי על ההשכלה שלי, ונזכרתי שיש לי השכלה! והתחלתי פתאום להיות גאה בזה. מצחיק! היא ככה התביישה לשאול, כי אנשי־תיאטרון הרי זה משהו בין צוענים ואנסים משונים, ובין אינטלקטואלים מהמדרגות העליונות ביותר. אז היא שאלה אותי: אולי תגיד לי מה ההשכלה שלך? אמרתי לה: אוניברסיטה, רק שלא גמרתי. נזכרתי אז בשאלה שלך משיחתנו הקודמת. ובכן, בשנים הללו הייתי באוניברסיטה בירושלים. הפסקתי לכתוב, למזלי הגדול, בזמן הלימודים. אחר־כך התחלתי מחדש. מין מעבר. אני באמת לא יכול להסביר את הדבר הזה. אחרי הצבא הייתי כותב כמו שד. ומפרסם! איזה בושות! שטויות! דברים נוראים! הייתי יושב וכותב וכותב...  
למזלי הגדול הלכתי לאוניברסיטה. אני לא יודע מה למדתי שם, אבל הפסקתי לכתוב. זה כן. לא כתבתי. והיו לי שם כמה מרצים שהם אנשים גדולים באמת. הם נתנו לי פתאום מין מכה: תירגע, אדוני הצעיר, רגע אחד, יש עוד כמה דברים בעולם הזה. ואני הייתי ילד! באתי שמה צעיר. והיתה לפני זה מלחמה.

אבל, קשה להשיב על השאלה שלך. אתה מבין, אני חושב לפעמים דבר כזה: אתה שואל אותי שאלה שהיא בעצם שאלה פרטית שלי. נכון? אז מה אני אעשה? אני אתחיל לשבת ולשחזר לי ענין של שבע־שמונה שנים! לא תמיד יהיה לי קל להשיב על זה—גם מתוך מין הגנה־עצמית, או מתוך נסיון להצדיק את עצמי תמיד, וגם משום שברוב המקרים אני לא אזכור את הכל. אני זוכר, למשל, שישבתי בבית־קפה עם ידיד אחרי ההצגה הזאת שהיתה לי ב"הבימה", וסיפרתי לו שיש לי רעיון למחזה על מלך ערום וילד. "בגדי המלך". אמנם המחזה נכתב

במשך כל השנים הבאות, אבל קשה לי לתת דין-וחשבון לעצמי על השנים האלו. והסיפור הזה הוא סיפור מלוקט, מין סיפור נמלי כזה, זחלי, של פרט אחרי פרט. לדעת מה קורה. חלק בטח אני יודע. חלק אני עוד לא יודע. או על-כל-פנים זה תקוע באיזה מקום שאני עדיין לא מנער את זה. זה גם לא חשוב לי כל-כך, כנראה. ואם יש חלק שאני מנסה להסתיר, מאיזו שהיא סיבה, לאיזו הגנה-עצמית, אני לא בטוח שהוא קיים ממש. מדברים על תת-הכרה, תת-מודע. אבל זה לא יהיה כל-כך נכון.



אני למדתי היסטוריה מודרנית כמקצוע משני. למדתי על המהפכה הצרפתית ונפוליאון. אני זוכר שהייתי מוקסם לקרוא על מחירי הלחם בימים הקריטיים האלה של 1789. למעשה הייתי מאבד לילות על העניינים האלה. לא יכולתי לקרוא יותר, כי הייתי רואה כל הזמן את החנויות והלחמים (עוד לא ידעתי מה זה פאריז. כעבור שנים, כשבאתי לפאריז והכרתי אותה, והייתי רואה לנגד עיני את הלחמים האלה שאנשים אוכלים, היה נדמה לי שעוד מעט הם יגידו: נעלה על ורסאי!). בשיעורי היסטוריה למדתי על ההסתעפויות של הדברים והמורכבות שלהם, שבאיזה מקום היה נדמה לי כל הזמן שהיא חסרה בתיאטרון.

נתן: מסתבר שהקהל הרחב לא היה מוכן לקבל את ההסתעפויות האלו, כפי שאתה ביטאת אותן במבנה המורכב מאד של "בגדי המלך".

אלוני: מה שהקהל רוצה—וקהל זה תמיד משהו ממוצע—זהו דבר ברור מאד, בהיר מאד, חד-משמעי, וככל האפשר על קו אחד. שזה לא יהיה כמו החיים שלו, שלא יהיה מסועף, מפורק וכו'. אבל בשנים האלו שלא כתבתי עמדותי וראיתי שהעסק הזה הוא בכלל לא כך. לא. וזה בא עלי כמו איזה הלם גדול וחזק. אתה פתאום מסתכל ואומר: מה עשיתי? כתבתי מחזה שבו הגבר—המורד הגדול—אומר לאשה: "פויה! לא חיכית לי עשר שנים!" נו, באמת! הייתי אז ילד רומנטי. אבל איזו שטות זאת שאשה תחכה לגבר שלה עשר שנים! ועכשיו, כל החכמים האלה באים אלי ואומרים לי: כתבת מחזה אחד גדול, והשאר זיפת! למה? יש שם רק דמות אחת שמוצאת חן בעיני: זה המלך רחבעם. הוא מוצא חן בעיני יותר. גם אצלו כמה שטויות. אם הייתי עושה את זה עכשיו...

יש נטייה שלנו כאן, של כולנו, להחניק, נטייה לא-מודעת להחניק. והדבר הגרוע ביותר: עשו ממני פילוסוף, "בודק את הבעיות של המזרח הקרוב". בדיחה! למה? מפני שהלכתי וקראתי בספרים שבאמת אחד המלכים האשורים שחה בים התיכון וזה קסם לי. או שידעתי בדיוק שבאיזו עיר קטנה באיזה מקום היו מפריחים זיקוקים, כי זה היה בשבילי פרט צבעוני, והיה נחוץ לי למחזה כדי

לעשות אותו יותר חי. אבל בשביל זה לוקחים ילד בן 20 ועושים ממנו פילוסוף. כמו שעושים מכל אחד כאן? פילוסוף גדול! משווים אותו עם אחרים: "סארטר היה אומר על המצב הזה..." והזמינו אותי לאסיפות! אמרתי להם: "רבותי, אין לי מה להגיד, אתם השתגעתם?" וגם עכשיו אתה יכול לראות כאן איזה בחור צעיר כותב מערכון ובעתון כתוב למחרת: "הבעיות של הסופר, והמדינה, והחברה". עוד פילוסוף! זאת בדיחה! וכולם כאן שבעי-רצון מזה. יכול להיות שייצא מהבחור הזה מחזאי טוב, אבל הם מנסים לתפוס אותך כבר עכשיו: טראח! תפול כאן! תהיה פילוסוף. לא, אנחנו לא נסכים למשהו פחות מסארטר. נכון, מחר נבעט בך. זה דבר אחר.

נתן: נסה לזכור את השנים שכתבת את "אכזר". מה היו היומרות שלך באותם ימים? מה רצית לומר על הארץ, על הבעיות הפוליטיות והחברתיות שלה? מה היה הרקע החברתי שהצמיח מחזה כזה?

אלוני: זה היה בסוף המלחמה, בתל-אביב. פעם אחת הזמינו אותי חברים של המפלגה הקומוניסטית. סאלון-קומוניסטים. הייתי אז קרוב מאד לעניינים האלה: "שמאל", וכל זה. נכנסתי לשם. היינו שומעים בטהובן או משהו כזה. וכשאני השמעתי בלי כוונה איזו חריקה בנעליים, כולם נעצו בי עיניים, כי על בטהובן היתה החותמת של סטאלין; הוא אמר "בסדר". היינו מדברים אז על סטאלין... ז'דאנוב. אני קורא אותו שוב עכשיו. פתאום אני רואה: איזה דברים! טירוף ממדרגה ראשונה. וכולנו קיבלנו את זה אז כמו שהוא. הייתי שם פעם אחת באמת. זה היה טיפשי. אבל היה בזה משהו. היום, למשל, אני קורא בעתון שברקת הולך ממזכירות מפא"י ועשו לו מסיבה. אז אני חושב לי: אשכול וברקת וכל אלה, הרי הם אנשים שעשו טרוסט ענקי! טרוסט שעשה מדינה! מפא"י זאת מפלגה עצומה! ופתאום אני חושב לעצמי איך בשנת 51, אחרי המלחמה, המלה מפא"י היתה בשבילנו מין דבר מוקצה-מחמת-מיאוס! אבל אז היה לזה תוקף עצום, מפני שהיתה איזו מרירות נגד השלטון. כנראה המרירות על שכבשו את הארץ. כי פתאום הארץ נעשתה קטנה. כל החיים אמרנו "מבית-אלפא עד נהלל" וחשבו שזה סיביר. אז הבינו שמבית-אלפא ועד נהלל זה ענין של קילומטרים. פתאום עשו לנו את הארץ קטנה. כבשו. נהיתה הארץ שלהם, וכולם היו שרים בירושלים: "אלץ איזו דרעק!"—"הכל דרעק!" כן, זה היה השיר המפורסם. למה? כי כל ה"מאה-אחוזניקים" הגדולים, כל הלוחמים העזים, ראו פתאום שדי! נגמר! עכשיו העסק מתחיל כמו בכל מקום, נגיד: ישו מת, פאולוס מתחיל. פאולוס עושה מבנה-כנסיה, עניינים, דאגות—זה עומד מעל זה, וזה עומד מעל זה. ככה זה! מה הם רוצים? שלא יהיה ככה?

הייתי אז בן 22—23, ואני שואל את עצמי: מה חשבתי אז? אני לא זוכר בדיוק. היתה איזו מרירות—זה אני זוכר. אז גם המלים האלו, "גון-קונפורמיזם", היו במלוא התוקף. ופתאום התחילו ההבחנות הנוראות האלו בין אנשי-השלום ואנשי-המלחמה. אחדות-העבודה היו "פנינו לשלום", מפא"י היו המנוולים. אז אני שואל

את עצמי אם אני לא הייתי בתוך אותה העגלה כשכתבתי את "אכזר מכל המלך". יכול מאד להיות. וכל דבר שנכתב או פורסם אז נבחן אם הוא "אנטי-מערבי" או "אנטי-מזרחי". אני זוכר שערכתני אז עתון מפא"י בשם עי"ן ונאלצתי להתפטר מפני שהאשימו אותי שאני "קומוניסט חתרן". עבדתי שם כמו חמור. בסוף, אני קומוניסט חתרן! כל זה בגלל דברים שהיו באותן שנים באמת טבעיים! אם הייתי מסתכל עכשיו בגליונות האלה שערכתני, הייתי רואה מה הדברים שהחשבנו... אני זוכר, למשל: היו בעיות עם אודן. הוא פירסם אז איזה מחזה. התלבטנו קשה אם לפרסם את זה או לא; אם אודן כשר או לא לפירסום. לא היינו קומוניסטים, אבל היתה האווירה הזאת: "האם זה מותר או לא". אם יותר מדי אמריקה זה בסדר—או לא בסדר? ומה ביחס לפוקנר? וקפקא? אני אהבתי את קפקא מזמן שהתחלתי לקרוא אותו. והייתי עומד תמיד תוהה... בדיחות! זה היה באמת זמן כזה. אז אני שואל את עצמי עכשיו אם באמת זה מצא את הביטוי שלו ב"אכזר מכל המלך".

נתן: יש במחזה דברים בוטים מאד המוכיחים שפן.  
אלוני: כן, "שלום", "לחם"! אבל זה... (מדפדף בטקסט) וגם שלא תהיינה "דמויות מן האופל", רק אור... סוציאליסטי כמעט... כמובן, הזמן משפיע ואתה לא יכול לעמוד נגד הזמן... יכול להיות, אני לא יודע מה הכוח שלי, אף אחד לא יודע מה הכוח שלו. לפעמים, בחשכת הלילה, פתאום אתה מרגיש את זה בצורות נורא מוזרות, שכמעט לא ניתנות להסברה, אפילו לא לעצמך. אתה לא יכול להסביר את זה.

נתן: יש לי הרושם שאתה מסתייג כל-כך מ"אכזר מכל המלך" מפני שאז, כשהיית צעיר, העזת לומר דברים ישרים, מפורשים, חד-משמעיים, ועכשיו אתה סולד מאמירות מפורשות, פשוטות וחד-משמעיות, מהפיכת בימת התיאטרון לקתידרה. ב"אכזר" יכול היה רחבעם להגיד משפט כמו: "האם ראית את האלוהים ניצב בשתי רגליים על מוסדי הארץ ומצליף בשוט על-פני כולנו, עבדים שלא יכלו למות כי הוא מצליף 'לחיות', ולא יוכלו לחיות כי החיים יוצאים מן הייאושו אל הייאושו באים".

האם אינך מנסה באמת כל הזמן להסתתר מאחורי הלהטוטים הבימתיים? האם הסתתרות זו איננה מין בריחה מן האמירה המפורשת, הבוטה, החד-משמעית? אלוני: זה לא רק ענין של האמירה הבוטה. אני לא בטוח אם אתה יורד לסוף שאלתך. אתן לך דוגמה. אני עכשיו מחבר הקדמה לאלבום-תמונות של בוריס כרמי. והבעיה של אחד שעושה הקדמה (ואני כבר כמעט מומחה להקדמות) זה שאתה פתאום הופך להיות "פיגורה". מי שמתבקש להקדים הוא פיגורה, אז אם אני פיגורה, אני אומר לעצמי כך: אחת מן השתים, או שאני יכול להטית את הפיגוריות שלי (אני פיגורה, בבקשה! הנה לכם מלוא-הכף פיגורה), או שבכל-אופן אני ממשיך להיות אני. כשאתה "פיגורה" זה טוב בשביל המסחר, העסק, ואני לא נגד זה. אבל כאן אני יושב, פתאום אני רואה שהתחלתי לכתוב

קטע בהקדמה ב"אני", "אני חושב"... אז אחר־כך אני אומר כל הזמן לעצמי שאני לא כל־כך מפחד... כן, אני כן מפחד, אבל אני חושב שאף אחד לא פטור ממראות כאלה...

אגב, אנשים אוהבים נופים והרים ויערות, ואף־על־פי־כן עד כמה שאני זוכר את עצמי, איפה אני מבלה את רוב הזמן שלי? בשתיים־שלוש כיכרות, שבעה־שמונה רחובות ועוד שבעה־שמונה בתים. זהו! עשיתי חשבון. אגב, מדברים על "העיר הגדולה", איפה העיר הגדולה הזאת? אבל יש משהו שעושה את זה אחרת. בעצם, לא חשוב אם זה נכון או לא נכון, מה שאני כותב שם על צילומי־הנוף, הבעיה היא מה אני עושה בתוך כל העסק הזה? אני כותב הקדמה למישהו אחר, ומצד שני אני מעיד, ועל מי אני יכול להעיד אם לא על עצמי? ואפילו שזאת רק הקדמה, אתה לא יכול, זה מין דבר שמעיק. יש מין "בוטות", מין "דיבור מפורש" שהוא כמו איזו קריאה מתוך איזה מבווע־אוויר. אז אתה אומר לעצמך ככה: הדיבור המפורש הזה, אין זאת אומרת שהוא לא צריך להיות לפעמים מעורפל־כביכול, דיבור מפורש חייב להיות. כלומר: צריך להיות קול מסוים, צריך להיות קול. אבל זאת באמת בעיה נורא מסובכת. אין לזה סוף. זה לא הדיבור המפורש של אמירה פילוסופית.

כל אחד עובר כאן בעולם בלי שהוא בדיוק יודע מה הוא עושה כאן. (אוי! איזה משפט. אני פתאום מתחיל לדבר על דברים שלא־לענין!) האמירה המפורשת, אם לומר בגסות, היא אחד הדברים שהם בגדר הנחתר אליו, כלומר, בעצם אתה הולך לקראת זה, וזה לא הכרחי שתגיע. די שיש מטרה כזאת.

בסיפור שכתבתי לספריית "תרמיל" הכנסתי שם סופרת, סופרת שהיא סופר. סופרת־בלשים. לא בדיוק בלשים, אבל נניח. הגיבור שלי אוהב אותה, מכיון שהוא מגלה את עצמו בגיבורים שלה. אבל לא ברוצחים. למה? מכיון שהרוצחים, אף־על־פי שהם לא שונים בדרך־כלל מהגיבורים האחרים של הספרים, הם שונים לפחות בדבר אחד: הם תמיד נחושי־החלטה, חרוצי־דעת. אנשים שגם מחליטים החלטה חד־משמעית וגם מבצעים את ההחלטה. מוציאים אותה אל הפועל. הרוצחים הם כמעט אנשים הגונים. וזה שמבלבל את העסק. כל האחרים נמצאים באיזה מצב של רפיו־ת־דעות, כלומר, מרוב דעות הם כמעט מקהלות. ולמקהלות האלו, אצלם, יש לא רק קולות ובני־קולות והדים של קולות אלא גם צלילים שהם בגדר משהו שמתמצא באיזה שהוא "תוך" מעורבל ומפוזר, מפורד ומפורז. לא כך. אצל רוצחים. כל רוצח, בתוקף היותו רוצח, עושה מעשה מסוים שמדיר ממנו כל אפשרות להיות מפוזר, בעל לא־דעות, שמסוגל לשקר או לראות את הדברים מצדדיהם השונים.

זה מסובך מאד, כל הענין הזה של האמירה או המחשבה ה"נחרצת"—האחת מתוך שלל האפשרויות. זה, אגב, מתבטא בצורה מוזרה מאד בתיאטרון, כשאתה עומד תמיד בפני ההכרח לחשוב על דבר אחד בלבד. להיות בוטה לפחות בדבר אחד בלבד—והוא דבר שאינו ניתן לך כמעט, בדרך־כלל. כלומר, כל הסביבה היא



נגדך. באיזו עין טובה מאד הם יודעים להפיל אותך ברגע שאתה לגמרי לא מוגן. אני כל הזמן אומר לעצמי: הם לא ייטפלו אלי עד שאני אעמוד חמישה ימים לני הפרמיירה, ואני אשמור על צלילות דעת דווקא בימים האלה. פעם אחת הצלחתי להגשים את זה במאה אחוזים. על פי רוב אני לא מצליח. נתן: אתה מתכוון ודאי ל"נסיכה האמריקאית"—ההישג השלם ביותר שלך עד כה...



אלוני: כן. זה קרה כאשר עשינו את "הנסיכה האמריקאית". ביום שבו התחלנו להציג אותה, זה היה דבר איום. מאותו יום ועד הפרמיירה היה רק שבוע, ואני תיקנתי במשך שבוע את כל המערכה השניה. כתבתי אותה מחדש, בעצם. עשינו חזרות יום ולילה על המערכה השניה, כשכולם צועקים סביב: אתה אידיוט, אתה מנוול, אין לך כלום. לי היה באותו זמן בראש רק דבר אחד: "הנסיכה האמריקאית". שום דבר אחר בעולם לא. אני ידעתי באיזה מקום, קודם, כשאתה עושה דבר כזה אתה באיזה מקום מסתכן. אני יודע מה הסכנה הזאת. אבל באותו שבוע, היה לי רק דבר אחד בראש: להגיע לפרימיירה עם מחזה מוכן. אחרי הפרימיירה נפלת. אבל לא לפני זה.

ב"בגדי המלך" הייתי ילד. אנשי "הבימה" תפסו אותי בדיוק ברגע האחרון. תפסו אותי ויצאו. בהצגה לא מוכנה, שבה הדברים לא נאמרו עד הסוף כמו שאני רציתי שייאמרו.

הדיבור המפורש זה לא רק ענין של "דיבור המפורש". זה ענין שהוא באמת עסק ביש—עסק ביש שאתה נושא אותו אתך כל חיך. באיזה מקום שהוא אתה גם צריך להיות זקן יותר בשביל להגיע לאיזו אמירה מפורשת.

נתן: לי נדמה שאצלך קרה ההיפך. ככל שאתה מתבגר אתה מסתתר יותר. אולי

אתה מבין עכשיו יותר את הקושי שבאמירה המפורשת ואתה נמנע ממנה יותר ויותר.

אלוני: אתה צודק. אני מבין מה שאתה אומר.

נתן: אולי אתה פחות בטוח עכשיו במה שקורה סביבך, ויותר ספקני ביחסך לדברים.

אלוני: תראה, גם אצל הספקנים זה ענין של טכניקות שיש לכל אחד מאתנו כדי לעמוד בלחצים הנוראים האלה של הכל. כמו הדגים המסכנים. אחת הדרכים להרוג דגים עדינים מהמעמקים היא להשליך עליהם פצצות־אור. מפיון שהם מאבדים את החוש־למרחק, הם עולים במהירות רבה מאד אל השכבות העליונות של המים, ושם הם מקבלים הלם, בגלל המעבר המהיר מאד. אני מבין את השאלה. היא גם כנה, ומתנסחת בכנות. אני רק לא בטוח שאתה יודע, בדיוק כמו שאני יודע, מה הדבר הזה. אני לא אומר שאני יודע בדיוק, אבל אני מנסה. אני מנסה כל הזמן... לפעמים אני אפילו מחליט לגעת, כמעט בבשר החי. לא כאמירה, אלא בנושא. לגעת בדבר כשהוא לעצמו. באיזה מקום שהוא אתה צריך להחליט. כמו אותו שבוע לפני הפרמיירה של "הנסיכה". זה דורש טכניקה עצומה, הנסיון להגיע למין דבר כזה; המאמץ להגיע לזה—לא ההחלטה עצמה. זה עסק לא פשוט, אני חושב. לכל אחד יש, איך לומר, חברים שונים, או יותר נכון, מודעים, שיש להם השלכה חדפעמית לגבי דברים שהם נורא בוערים לגביך. למשל, אם בא יום אחד משה נתן ואומר לך מה שאתה אומר, אז הוא חדל להיות בשבילי מראיין. הוא הופך פתאום להיות איזו דמות שזרקה לי איזה אור על דברים שמעסיקים אותי ממילא. אני חושב שאנשים מודעים לך, כולם בעצם עוסקים באותם דברים, באזורים שלהם. הם זורקים לך את זה. זה כמו סכר, לפעמים, או כמו פתיחה של חור שנסתם, לפעמים כמו איזו כמיהה, כמעט. יש דבר כזה, אצל חברים שחושבים עליך. זה לא הרבה, אבל זה בכל־זאת משהו.

נתן: מתי התחלת לחשוב על "בגדי המלך"?

אלוני: כמו תמיד, כשאני עושה מחזה אחד, אני חושב על מחזה אחר.

נתן: ובינתיים כתבת מערכון בשם "כמו כולם".

אלוני: זה הוצג אחרי "בגדי המלך". אני זוכר את זה טוב. בימי־הביניים כשהיו רוצים להראות את הגבול היו לוקחים איכר לאורך הדרך, מביאים אותו לאיזה ציון־גבול, ושם האציל היה תוקע לו מכות־רצה. וכשהיה אומר: "מה עשיתם לי?" היה האציל אומר: "שום דבר. זה המקום של הגבול". והוא היה זוכר את זה כל ימי־חייו. מהמכות. זה מה שהיה אצלי. אני זוכר את כל ההצגות בזו אחר זו.

נתן: הרשה לי לשאול אותך שאלה שטותית: מדוע אתה כותב תמיד על מלכים? אלוני: אני לא מבין. כולם לא כותבים על מלכים? באמת! על מה כותבים בתיאטרון? על מלכים, או על קבצנים. אין דמויות אחרות. באמת.

נתן: מה זה בשבילך מלך? גם בשיחה שלנו אתך אתה מרבה כל הזמן להביא דוגמות ודימויים ממלכים.

אלוני: כשהייתי בן 13 הלכתי לבנימינה אל דודי. שם אני כתבתי מחזה וחשבתי שהוא מקורי. "אדיפוס המלך". בחרוזים. כמו טשרניחובסקי. איך שם היה: "ובחשכת הלילה, בלי קשת ושלח" וכו'. על מה כותבים? מה מושך בני-אדם—לא זה? שאול המלך, אדיפוס המלך, מלכים אחרים.

נתן: ב"המהפכה והתרנגולת" אין מלך.

אלוני: אבל יש אופירה. זה אותו דבר.

פעם הלכנו לאמא של יוסי בנאי לאכול צהריים. היא התחילה לספר סיפורי מעשיות. כל סיפור שסיפרה התחיל במלים: "מלך אחד..." וכשסופוקלס כותב את אדיפוס, הוא מתחיל במלך. מדוע? כי הגורל של המלך נוגע לכולם. אז מי יכול להתאפק ולא לגעת בנקודה הזאת? באמת! אתה נוגע בזה באופן טבעי. לא? מדוע פורצת שם המגיפה בתבאי? זה לא בגלל שהמלך חטא וכולם סובלים מזה? הכל מדובר על זה. מלכים, קבצנים, ליצנים, זונות. מה יש עוד? על מה כותבים מחזות? על מה כותבים בכלל?

שאלו שחקנית אחת, פגי אשקרופט, בראיון בבי.בי.סי. מה דעתה על המחזות המודרניים. היא אמרה: תמיד חשבנו שהתיאטרון זה יותר מהחיים. עכשיו זה כמו החיים.

נתן: אחד משני גיבורי "הנסיכה האמריקאית"—המלך בוניפאציוס לבית הוהנר-שוואדן—אומר כמה דברים בוטים מאד נגד הדמוקרטיה. בוגומניה הדמוקרטית נראית לו אפורה, אפורה, אפורה. "הבגד אפור, הבגדים אפורים, הלב אפור... היפוכונדרונים כולם, כל הדמוקרטים! נברוטים! מתאבדים! כל יום נופל אווירון". גם למלך קאספר—גיבור "בגדי המלך"—יש דעה דומה על הדמור-קרטיה. הוא גאה על החד-הפעמיות שלו כנגד חברת ההמון ה"סופרמארקטית". "אני מלך", הוא צוחק, "מלך, לא מפלגה שצובטת כל בוקר את הלחיים בשביל לשמור על הצבע. לא טרוסט או איגוד מקצועי. אני מלך לבד, ג'נטלמן. כל דבר הולך היום בתריסרים".

האם פנייה לעולם הרויאליסטי-האגדי שלך אינה מין בריחה מן העולם האוני-פורמי, האפור והמטושטש, שאתו מתמודדים מחזאים כמו צ'כוב, בקט, פינטר?

אלוני: תראה, כולם קיבלו את הדמוקרטיה כדבר נורא פשוט. כלומר, שהדמוקרטיה יכולה להיות פתחון-פה לכל בני-האדם יחד. לכל אחד יש זכות להגיד מה שיש לו להגיד. ודאי, אני לא אומר שלא. אבל אין שוויון. שיגידו אלף פעם שיש שוויון—אין שוויון!

יש נקודה אחת. אני לא יודע אם זה נכון או לא נכון, אבל זה כל הזמן מעסיק אותי. יש לי הרגשה תמיד שהסידור הזה של החיים הדמוקרטים שלנו הוא סידור של פשרה. יש תמיד מחוג גדול ומחוג קטן בבעיות כאלו. יש מחוג גדול שמראה דקות ומחוג קטן שמראה את השעות. באחת הוורסיות של "בגדי

המלך" יש משפט שאומר: "היין הזה שלא נשאר..." יש שם איזה משקה שהברון הרויאליסטי נותן לחייטים, זה בערך מאה וחמשים־ששים שנה—מזמן המהפכה הצרפתית ועד היום. מאז בערך מתחיל כל העסק הזה. אז נדמה, ואני אומר את זה מפני שבארץ נראה המופת הזה של הדמוקרטיה כל־כך חותך, נדמה לי שהעסק הזה של "באמת, מה אתך, מה אתך? אתה רעב? טוב, נסדר משהו. אתה לא תהיה אמנם עשיר גדול, אבל תקבל כדי לחיות"—כל זה הוא פשרה. אם תצעק: "אני רוצה קממבר!" יענו לך: "טוב, תקבל גם קממבר. נסדר קממבר לכולם".

מצד שני, כשאני רואה למשל את השיכונים האפורים ה"דמוקרטיים", אני אומר לעצמי: אלוהים, ההמונים האלה צריכים לחיות. הצטברו כאן שני מיליוני אנשים, הם צריכים לגור איפה שהוא. לא? יצעקו אניני־הטעם אלף פעם שזה מכוער, אבל האנשים צריכים לגור. אז, פתאום, אני בא לתיאטרון—והתיאטרון זה דבר אסתטי—וב"מהפכה והתרנגולת" רצייתי אופירה. לא רצו לעשות לי אופירה. נתן: אתה רואה, אם כן, גם את הצד השני של הדברים. ב"מהפכה והתרנגולת" אומרת אחת הדמויות: "דמוקרטיה—זה מה שאני אומר תמיד. אין כמו דמוקרטיה. לא מושלם, נכון. אבל זה מה שעושה את זה". זאת כמובן הלצה, אבל יש בה משהו.

אלוני: בני־אדם לא שווים, לא יעזור. שיתפתלו אלף פיתולים, לא! הם לא שווים. כמובן, עוד מעט אולי יהיו שווים, כי כולם מנסים להיות שווים, ואם הם רוצים להיות שווים—אז הם יהיו שווים, אולי. לי תמיד נדמה שאבא שלי נגע בכתף של הסולטן, הסולטן הזה נגע בכתף של העוזרת שלו, שנגעה ביד של הזונה מצד ימין, והזונה הזאת בכלל היתה איזה דבר של חצי־חיגר חצי־פיסח באיזה שהוא מקום. איך יכול בן־אדם להיות שווה? ממתי? והפנים, עשו אותנו דומים? בבקבוקים, כן. שם נצא דומים. זה אולי. לא שווים.

נתן: השוויון האוניפורמי הזה שרוצים לכפות החייטים שלך על העולם הוא גם הנושא של "בגדי המלך". נושא זה חוזר גם ב"נסיכה האמריקאית" וגם ב"מהפכה והתרנגולת". בכל המחזות האלה אתה שם לצחוק "מוסדות דמוקרטיים" כגון: הסתדרות, ביטוח לאומי, יוקר המחיה, הכרזות ממשלתיות, תלושי־המשכורת ועתונות וקולנוע. אתה מצייר עולם דמוקרטי שבו היצרים מתרופפים ו"התאוות ירדו עד לחצי".

אלוני: תראה, במה מתעסקים בעולם? באהבה, פרנסה, ועוד דבר אחד או שנים. התמונה שיש לנו היום, של כל אחד מאתנו לגבי עצמו, ולגבי אחרים, היא למעשה תמונה של ימי־הביניים. כמעט כמו בלימוד החשבון. הרי מערכת הלימודים בבתי־הספר היא למעשה מערכת־לימודים של ימי־הביניים. זאת שטות. כך גם התמונה שלנו על עצמנו היא תמונה של אביר מימי־הביניים שהוא כולו יצרים וכו'. רק לחשוב על המלה הזאת "יצרים", "תאוות", לגבי כל מה שנעשה בימינו בין גבר ואשה, זה אהד האבסורדים הגדולים ביותר בימינו. מפני שכל

העסק הזה, במסגרת של היום, כשגם האיש וגם האשה עובדים, והזמנים שלהם נעשים קצרים, והעניינים שלהם נעשים אחרים, והאהבות שלהם בכלל שבורות לגבי כל מה שנמצא, הם פוגשים המוני אנשים יום-יום... האדם חי בצורה שונה



לגמרי. כל התמונה היא אחרת. אבל עדיין מדברים, כמו בפירסמות האמריקאיות בבתי-הקולנוע, על "אהבות גדולות", "תאוות" ו"תשוקות". אבל זה לא כך!

זה לא כך! לא קופצים כל-כך מהר!

איפה כאן הסיפור על הגבר העז וכל זה, הבלונדי וכחול-העיניים שהיה קופץ כמו שד? יש משהו... אני לא אומר... אני לא מטיף לצורה חדשה של דברים, אבל העסק הזה הוא בלי שום ספק אחר. זה לא כך. ואני חושב שאני משוכנע שאנשים מוצאים את עצמם במצבים טיפשיים מכיון שהמעמס הזה של המיתולוגיה החדשה נורא מעיק. אין לי שום ספק בזה. למעשה, רוב הדברים שנעשים

נעשים כדי להתאים לאיזה מושג שיש לבני־אדם לגבי מה שנעשה בעולם הזה. לכן, לפי דעתי, ב"בגדי המלך" חשבתי שאני מתעסק בבעיה שהיא נורא חשובה: זו הבעיה של אהבה, ואמת. כי שני הדברים האלה הם אותו דבר— כך היה נדמה לי. שכל הזמן החתירה הזאת אל המושגים האלה, אל מושגים... אוף! אני מרצה הרצאות.

נתן: מאחר שהמלכים שלך חיים בתקופה של "תאוות שירדו לחצי", הם שרידים של עולם שאבד. יש בהם, כנראה, משהו מעולם־מלכות שהתנוון. הניווט האריסטו־טוקרטי הזה, אם אינני טועה, מושך אותך מאד כיוצר.

אלוני: כן. נכון. כשעמדנו לעזוב את "הבימה", היתה לי תכנית לכתוב ליוסי וחזקי שלושה מערכונים—אחד על שני ליצנים, שני על ליצן ומלך, ושלישי על שני מלכים. ככה זה התחיל. אחד אפילו כתבתי. היה לי איזה רעיון על מלך שחור ומלך לבן (כמו שח) והמלך השחור כובש את המלך הלבן. המלך השחור עז ואמיץ, צעיר ויפה, המלך הלבן מנוון, צבוע, מרוח בהרבה צבע וכולו מקושט בעדיים, נשיי. זה מגיע למצב שהמלך הלבן והמלך השחור נפגשים בסופו של דבר, ומסתבר שהמלך השחור כלוא עם המלך הלבן בחדר אחד, ולמעשה המלך הלבן סידר סידור שהפגישה שלהם נראית לכל העולם דרך טלביזיה, והמלך הלבן בעצם מוכן להיכנע, באופן סופי, אם יהיה המלך השחור מוכן לשכב אתו, לעיני כל העולם. הם יושבים על שני כיסאות, והם רואים טלביזיה. הפנים אל הקהל. אחר־כך המלך הלבן מהטלביזיה מעביר אותו לרעיון שלמעשה הם צריכים לשכב כאן, אם יש לו העוז... המלך הלבן אוהב את המלך השחור, השחור הוא הכובש! הכובש שבא לעיר וכולם כמו נרות רפו לפניו, והוא לא היה צריך לכבוש. כאילו המלך הלבן נתן הוראה להתכופף, וכולם התכופפו, נעשו רכים. והשחור חודר כמו בחמאה, לא צריך אפילו לכבוש. היו להם גם שתי אהובות, אהובתו השחורה והאהובה הלבנה. אבל זה הסתבך.

נתן: נשאר משהו מן המלך השחור והמלך הלבן בגיבורי "הנסיכה האמריקאית". אלוני: אני חושב שנשאר. נדמה לי שנשאר. אני לא בטוח. אני מפחד נורא מזה. כל זמן שאני לא יכול לשים את זה במסגרת של מקום ריאלי, נורא קשה לי. המקום הריאלי. מובן שחשבתי על הקיסרות הרומאית המתנוונת והכובשים. כי אני אומר לעצמי: המלך השחור הזה, מה זה? הוא רוסי? המלך הלבן הזה, הוא צרפתי? אילו הייתי מוצא לזה איזה רגע היסטורי. חשבתי על זה הרבה אז, אבל לא מצאתי. זה עסק נורא. אני לא יכול להסתדר עם הדבר הזה. מכיון שאני לא יכול למצוא להם מקום ריאלי. אני לא יכול לכתוב בלי למצוא את באיזה מקום שהוא הקיסרים המנוונים האלה נורא קוסמים לי. זה מתזיר אותי אל המיתוסים שישנם, המיתולוגיות, האגדות. ילדים ומבוגרים זה אותו דבר. זה לא משנה. לא חשוב איזה מין אגדה. אבל זה מה שקורה, כי אנחנו נמצאים כל הזמן עם אלפי דברים. אני מרגיש את עצמי חי כל הזמן עם אגדה ועם

סיפור עתיק מאד ועם כל מה שיש. אני גם חושב שאנשים אחרים חיים כך. ואני גם חושב שכשאדם בוחר לעצמו מקצוע כמו תיאטרון, שהוא בעל מיגבלות משלו—מיגבלות משום שהכל נעשה בו על-פני השטח, תיאטרון הרי זה שטחי— אז מוכרחים למצוא איך להציל את זה: לשון, קצת מיתוס, קצת צחוק; או משהו מאד דראמטי.

אני לא יכול לסבול את המחזות האלה, שמגיעים בייחוד מאנגליה ומציגים כל הזמן את המעמדות הבינוניים והאפורים האלה. אותי זה מדכא, "אסכולת המטבח" הזו.

נתן: רוב הסצינות ב"בגדי המלך" נמסרות על-ידי הטלביזיה, כאילו היו הצגה מוסרטת. לעומת זאת, במחזה "הנסיכה האמריקאית" אתה מעביר הרבה סצינות בקולנוע. איך אתה מסביר את ההזדקקות הזאת לספר את הסיפור התיאטרלי על-ידי מדיום אחר, כביכול?

אלוני: ראית פעם צייר מצייר? הוא מצייר שיכבה אחת. לא טוב. על זה הוא מצייר עוד משהו, ועוד פעם. הוא צריך את השכבות, אני חושב שזה עושה את הציור... כך גם בתיאטרון, זה מין דבר משונה. להגיד, נניח, שדרך טלביזיה הולך הראש של הבן-אדם, מהראש שלו למשחק כדורגל, ממשחק כדורגל לימין הביניים ומימין הביניים חוזר לדראמה בת-ימינו. תמיד צריך את השכבות האלו. כל הזמן זה מזיז את הדבר, בין הראדיו ובין הטלביזיה, בין הראדיו ובין האנשים. אפשר לעשות משהו בזה. אחרת, מה אפשר לעשות?

נתן: שמת לי לב שאתה בוחר להציג סצינה דרך טלביזיה או קולנוע, דווקא כשיש לך משהו מאד רגשני להראות, כגון הפגישה בין המשורר בארזונה ונערתו ב"בגדי המלך", או רצח המלך על-ידי בנו ב"נסיכה האמריקאית". האם אין כאן מעין בלם של רגשות, מעין מסננת?

אלוני: אני בעצם די רגשני, אמרתי לך...

נתן: אבל לא בהצגות שאתה עושה...

אלוני: היית צריך לראות אותי ואת יוסל ברגנר בזמן ההצגות של "בגדי המלך"! אבל נכון. אתה צודק. לפעמים, כדי שזה לא יהיה יותר מדי, אז סוגרים. סכרים כאן, סכרים שם. אבל זה בסדר. איך כותבים? אם כותבים ככה, אז זה לא רע. נתן: יש לי הרגשה שקשה לך מאד לדבר על עצמך. אולי תסביר מהו הקושי הזה? לא הייתי שואל אותך לולא היה אותו קושי קיים גם ביצירתך.

אלוני: אחד הדברים המוזרים שקורים לך כשאתה מדבר על עצמך זה שאתה צריך כל הזמן... לנסות כמעט לכתוב בפרהסייה. אני לא אומר שלכתוב זה כל-כך עסק של... זה בעצם היה צריך להיות כך... אוף! אני מסתבך בדיבורים. קשה לי לדבר עם אנשים שאני לא מכיר; לא שאני לא מכיר, אלא נפגש אתם אחת לשנה. אתה צריך להתחיל כל דבר מבראשית. למה? כי אם תתחיל לדבר באמת על מה שאתה עושה, לא יהיה לזה סוף. בשביל זה כותבים!

יש לי, למשל, חבר שחי לבד. ואני כל הזמן אומר לעצמי שכמה דברים שהוא

אומר אני מיחס אותם לבדידות. אני חושב שמחשבה יש לה כוח של מקדת. זה קודח וקודח, ואפילו הקירות הם קירות נקדחים. כמעט אין כוח או מלה אחת שתעצור את הקידוח הזה שאינו פוסק. אז המחשבה יכולה לעבור, כמו שאומרים, הרים וגבעות. היא עוברת את ארבע כנפות הארץ וחוזרת, ותופסת שמיים והרים.

לפעמים הראיון כופה עליך לצאת פתאום ולהגיד דברים—אמנם בסבכי־סבכים, נכון—אבל בכל־זאת לבטא דברים שהם כמעט פרטיים על עצמך. כשדברים אלה חוזרים אליך, אתה שואל פתאום את עצמך: רגע, רגע, מה אמרתי? אמרתי לאדם זה וזה דבר כזה וכזה. האם לא שיקרתי? שמעתי שפעם לפרויד היה עסק עם איזה פאציינט, איזה רוזן שסיפר לו כל מיני סיפורים, ופרויד עשה לו איזו אנאליזה. לבסוף האציל אומר לו: שיקרתי אותך. אומר לו פרויד: אין דבר, אני מקבל גם את הדרך הזאת שבה שיקרת. גם זה, גם זה משהו...

כל הזמן נדמה לי שספרות זה לא בשביל לדבר על זה. מה החכמה? שאני אהיה חכם גדול? שאני אהיה קצת פסיכולוג, וקצת סוציולוג, ועוד קצת אנתרופולוג, ואתחיל להרצות? מה הטעם בזה? הרי כל אחד יודע שזה לא זה. אז יוצאים דברים מוזרים. אדם צריך לדבר על ספרות. אז לפעמים הוא נופל למהמורה אחרת, וזה הרצאות בספרות. טוב, יש אנשים שמתעסקים במקצוע כזה, וזה עניינם. אבל אם סופר צריך באמת לדבר, אז זה מצחיק שהוא יתן הרצאות. זה לא נוגע לענין. מה זה חשוב אם סופר יודע עוד מאה־אלף עובדות על סין, זה לא נוגע לענין עצמו.

נתן: ואם מבקשים ממנו לדבר על מה שהוא עושה בתור אמן?  
אלוני: מה שהוא עושה? זה תלוי. מעורבים בענין הזה כל־כך הרבה גורמים. זה מה שעושה אותנו בארץ, ככה, נורא משונים. את הספרים שלנו לא קוראים פה. אז אנחנו מחויבים להיות דוברים לא רק של עצמנו אלא גם של העבודות שלנו. אם, נניח, היית בא לסופר שהוא "בסט־סלר", שקראו אותו מאה אלף, אז זה טבעי שתשאל אותו מה הוא אוכל בבוקר. כי את הספר קראו. אם הוא סופר שקוראים אותו מאה איש, אז תשאל אותו על הזעם שלו. אתה שואל אותי על "המהפכה והתרנגולת", אבל כמה אנשים ראו את זה? הרי היו רק עשרים הצגות באולמות חצי ריקים!

הצרה היא שכשאתה מדבר על ספרות, אז אתה נכנס עם כל המטען ומתחיל לקשקש. לי אין דעות. באמת אין לי דעות. כלומר, יכולות להיות לי דעות בנקודה מסוימת או בנקודה אחרת. אבל אני חשבתי על זה כל הזמן: מה אני עושה אינטרוויו—זה שיגעון! אם יש לי איזו שהיא תיאוריה, הרי היא יוצאת אחרי שאני כותב. שמת לי לב אלף פעם שאני יכול לשבת ולחשב ולחשב אלף פעמים אותה סצינה עצמה. מה יוצא מזה? שום דבר. אני הולך לכתוב, ויש מיני גלגלים מסתוריים שמתחילים לעבוד. אחר־כך אני יושב וכותב, ופתאום אני רואה שהדבר החשוב ביותר יצא. בלי שאפילו העליתי בדעתי שהוא ייצא.



אני לא אומר שמלכודות הציפרים האלו לא הונחו. הן הונחו! אבל אתה בעצמך מתפלא על עצמך ואומר: אלוהים, בזמן שחשבתי וחשבתי זה לא יצא. עכשיו כאן זה יצא. אז מה? אני אצא עכשיו החוצה ואומר שהתיאוריה שלי זה כך או כך? יש בכל ענין הכתיבה, אם תרצה תקרא לזה מעשה־להטוטים, תרצה תקרא לזה מעשה־כישוף, תרצה תקרא לזה השראה, ומלים עוד יותר גבוהות, אם תרצה. אבל, זה נורא מוזר.

נתן: רוב המחזות שלך מתרחשים במקומות דמיוניים או רחוקים מאד מאתנו... אלוני: אני מתקרב לאט־לאט ארצה. ב"מהפכה והתרנגולת" הייתי בדרום־אמריקה. ב"הורדוס" אני כבר בניצה. מניצה אני חוזר הנה...

נתן: למעשה, אתה נמצא כל הזמן כאן, גם ב"נסיכה" גם ב"בגדי המלך" וגם ב"מהפכה"... נדמה לי שככל שאתה מרחיק—כך אתה מתקרב יותר לכאן, לאותם שנים־שלושה רחובות וכיכר שעליהם דיברת קודם. כשאתה מספר על אנשי "ויקטוריה הקטנה" השולחים את נערותיהם לחזר אחרי אורח מאמריקה—אני זוכר דברים שקרובים לנו מאד. כשאתה מספר על זקנה שמתעקשת לנהל שוב ושוב חקירות משפטיות שתוכחנה את צדקתה, אני זוכר תופעה ישראלית מסוימת. כשאתה כותב על הקונפליקט בין מלך זקן נלעג ומגוחך ברומאנטיזם האנא־כרוניסטי שלו לבין בנו האופורטוניסט, הציני, המפוכח, אני רואה לנגד עיני דברים מדויקים מאד עלינו. עכשיו, כאן.

השאלה היא למה אתה נזקק תמיד להרחקת העדות.

אלוני: זה נראה לי כל־כך טבעי שכך זה צריך להיות.

נתן: האם אתה בוחר לפעמים מקומות רחוקים, דמיוניים כדי להיות קצת אקס־טראוואגנטי וכדי להדהים באיזה נוף אקזוטי מיוחד־במינו?

אלוני: אני לא חושב שמישהו יכול בכלל להדהים. כתבתי, למשל, על דרום־אמריקה שני מחזות. זה מוזר, אבל אף פעם לא הייתי בדרום־אמריקה. ראיתי את זה מרחוק. לי גם־כן נדמה לפעמים שזה יוצא מאיזה מקום של שטות. "הנסיכה האמריקאית", למשל, מתרחש באיזה שהוא מקום מתחת לקו־המשווה. אני הייתי צריך מקום מתחת לקו־המשווה. חשבתי על מקום. דרום־אמריקה תמיד התישבה לי כשהייתי ילד כמקום מוזר של תככים. בזמן המלחמה היתה אניה, "גראף שפא", שטיבעו אותה שם במונטווידאו. אני יודע גם מהסרטים ("גילדה") שקנוניות של ריגול, ועניינים כאלה, קורים שם. אז את "הנסיכה האמריקאית" הטלתי לדרום־אמריקה. אחר־כך כתבתי על צילי, ומקומות כאלה, וחזרתי לאי הזה שנקרא "ויקטוריה". טוב לי שם. אתה לא יודע. אני אומר טוב לי, למשל. אפילו כשאני כותב סיפור, אני מוכרח למצוא את המקום הנכון. זאת לא שאלה של מקום אקזוטי. אין מקום אקזוטי. זה מתחיל בזה שאתה לא יכול לכתוב על ארץ־ישראל. אני עדיין לא יכול.

נתן: מדוע אינך יכול?

אלוני: מי לא כותב על המקום שלו? אני לא כותב על המקום שלי? אני בא

משכונה קטנה בתל-אביב, לא? אבל אני לא יכול לכתוב על ארץ-ישראל באופן ישר. זה התחיל מזה שכתבתי את "אדיפוס" כשהייתי ילד. העם חולה. זה נוגע למלך. אני אומר לעצמי: מה אני אכתוב, על ראש-משלה? יש שנים. אם אני אכתוב על ראש-עיר, יש חמישה. אני אכתוב על פרופיסור, יש שבעה. ואחר-כך מתחילים לבוא בטענות... מה אתה יכול לעשות? זאת ארץ קטנה.

נתן: אתה לא רוצה לכתוב פעם משהו שיתרחש כאן?

אלוני: נו, כמובן, אני רוצה גם את זה! אני אכתוב גם את זה! אני רוצה לחזור הנה! באמת, אני רוצה לחזור.

אני כותב עכשיו סיפור על הארץ. אני באמת עשיתי מין יציאה קטנה החוצה, אבל זה באמת מעיק!

אתה יודע מה קרה לי? קרה לי שכתבתי שם של ספרן אחד. יש לי שם בסיפור שני ספרנים. אחד, תודה לאל, עבר בשלום. השני, לא שמתי לב, כתבתי שם, ואחר-כך אני מספר ליוסל (ברגנר) ואני אומר לו, השמות האלה והאלה. הוא אומר לי: אתה משוגע? הלא הספרן הזה שמו כך וכך, והמקרה שלו כזה וכזה. נו, מה אתה עושה בזה? הראש שלך עובד עם האנשים שאתה מכיר, מי שאתה מכיר נכנס אליך באיזה אופן שהוא. אתה מכיר פלוני, אז הוא נעשה חבר שלך, פחות או יותר. חבר, או אויב, או שונא, או קרוב מאד. אתה כותב עליהם כל הזמן. כמובן לא עליהם, זה לא אותם...

נתן: ואיך היית מתיחס למישהו כמוני שהיה מלביש פרובלימטיקה ישראלית אקטואלית על מחזה שלך; למישהו שהיה רואה ב"נסיכה האמריקאית", למשל, מחזה על מאבק-הדורות בישראל בין צעירים לבין ותיקים?

אלוני: אני חושב שזה בהחלט... מה-זאת-אומרת, אני אומר לעצמי... למשל, הייתי רוצה לראות את דיין זה מול אביו דיין הזקן! בטח! מה זאת אומרת? לא? איך שני אלה הולכים יחד? אני כל הזמן רואה את הדברים האלה. זה שקוע מאד כאן. נתן: אז למה אתה מדגיש את הרחקת העדות? למה אומר פתאום מישהו ב"נסיכה האמריקאית" על ישראל את הבדיחה הפיקחית הזאת: "ארץ קטנה באפריקה המשתחררת. קנאים מאד. הרבה פולקלור"?

אלוני: להיפך. יש לי מין תאווה להגיד—כמו התאווה של היצ'קוק להופיע למשך שניה בסרטים שלו—שזו כל הזמן דווקא ארץ-ישראל. אני לא גדלתי בארמונות מלכים. אני גדלתי בשכונה בתל-אביב, וזה מה שמרגיז אותי כל-כך לפעמים. הם לא נותנים לך, הם אומרים לך ככה: אדוני הנכבד, אתה נולדת בשכונה, אתה תהיה בשכונה כל ימי-חיך, ואתה לא יכול לכתוב על מלכים. למה? מה יש? שקספיר נולד בחיקה של איזו פיה? מה זה? ברצינות! ואיפה הוא נולד, זה שאומר לי את זה? ומדוע אסור? מה יש?! ואני מדגיש את זה כל הזמן. תל-אביב, אני לא יכול מחזה בלי איזו פלשתינה, איזה דבר, מלך כנען, אני מוכרח! אני כאן כל ימי חיי. וזה משונה. גדלתי כאן, ואני חושב שאני אקבר

בתל־אביב. אולי יהיה לי זמן לקנות לי איזו אחוזת־קבר? אני אקבר כאן. זה ברור, לא?

נתן: החשמלאי ב"הנסיכה האמריקאית" אומר: "הבן־אדם זה בכלל דבר מוזר, חי כל־כך הרבה זמן ולא מבין כלום". מה דעתך על זה?  
אלוני: "הבן־אדם"—זה לא רע. זה הרי בעצם משפט הפוך: כל־כך הרבה שנים מתעסקים עם בן־אדם, כבר צריכים לדעת עליו משהו. אנשים מתעסקים בפרי, בצמח, בחיה, יודעים משהו. גם על האדם כבר היו יכולים לדעת.  
מה אני אגיד לך על משפט כזה? זה טוב שחשמלאי מלמעלה אומר משפט כזה. לא רואים אותו, הוא אומר את זה מלמעלה. מוסתר.

## אנטונין ארטו: התיאטרון והתרבות

אף שפיוס החיים עצמם נתונים בסימן־שאלה, עדיין לא הרבו כל־כך מעולם לדבר על ציביליזציה ותרבות. ויש הקבלה מוזרה בין התמוטטות כללית זו של החיים אשר בשורש המבוכה הנוכחית שלנו ובין דאגתנו לתרבות, שמעולם לא עלתה בקנה אחד עם החיים, שלמעשה הומצאה כדי להטיל את מורא עריצותה על החיים.

בטרם אוסיף עוד לדבר על התרבות, שומה עלי להעיר שהעולם רעב ואינו מעוניין בתרבות, ושהנסיון לכוון אל התרבות מחשבות המוסבות רק אל הרעב הוא הוראת־שעה מלאכותית־בתכלית.

חשוב יותר, כך נדמה לי, הוא לא דווקא להגן על תרבות, שקיומה לא מנע מעולם רעב מן האדם, אלא להוציא, מתוך מה־שקרוי תרבות, רעיונות שפוחם הדוחף והמחייב זהה עם זה של הרעב.

ראשית־כל, אנו צריכים לחיות; להאמין בדבר המחייב אותנו ולהאמין כי יש דבר מה המחייב אותנו—להאמין כי, יהי־מה הדבר המופק מנבכינו המסתוריים שלנו, לעולם אל לו לרדפנו כדאגת־עיכול בלבד.

רצוני לומר שאם חשוב לנו קודם־כל לאכול, הרי חשוב לנו עוד יותר שלא לכלות אך־ורק בחרדה לאכילה את כוחנו הפשוט לרעוב.

אם המבוכה היא סימנו של הדור, רואה אני בשורש המבוכה הזאת קרע בין הדברים למלים, בין הדברים לרעיונות ולסימנים המסמלים אותם.

ודאי, לא מהיעדר שיטות פילוסופיות; מספרן וסתירותיהן של אלו אפיניים הם לתרבות הצרפתית והאירופית הישנה שלנו; אבל היכן אפשר להוכיח ששיטות אלו הש־פיעו אי־פעם על החיים, על חיינו? לא אומר כי שיטות פילוסופיות יש לעשות בהן שימוש ישר ומיידי; אבל מתוך האלטרנטיבות הבאות, אחת חייבת להיות נכונה:

שיטות אלו מצויות בתוכנו וממלאות את הווייתנו עד כדי לכלכל אח החיים עצמם (ואם כך הדבר, מה־בצע בספרים?), או שאין הן ממלאות אותנו, ומשום כך אין בהן יכולת לכלכל את החיים (ובמקרה זה, מה איכפת אם תיעלמנה?).

עלינו לעמוד על המושג של תרבות־בפעולה, של תרבות הצומחת בתוכנו כאבר חדש, כמין נשימת־משנה; ועל הציביליזציה כתרבות שימושית החולשת אפילו על פעולת־תינו הדקות ביותר, צליל־ת־ד־ע־ה; ההבחנה בין תרבות לציביליזציה היא מלא־כותית, שתי מלים הבאות לציין פונקציה זהה.

אדם בן־ציביליזציה דן ונדון לפי התנהגותו, אך אפילו התואר "בן־ציביליזציה" מביא לידי בילבול: אדם "בן־ציביליזציה" ומחונך נחשב אדם הלמוד בשיטות, אדם החושב בצורות, סימנים, סמלים—מפלצת שפשרה להפיק מחשבות ממעשים, תחת לזהות מעשים עם מחשבות, מפותח עד לאבסורד.

אם חיינו חסרים אש וגפרית, ז.א. כישוף תדיר, הרי זה מפני שאנו בוחרים להסתכל במעשינו ושוקעים בעיונים בצורתם הדמיונית תחת שיהיה כוחם ממריצנו. והפושר הזה הוא נחלת האדם בלבד. הייתי אומר אפילו שנגע זה של האנושי הוא המטמא רעיונות שהיו צריכים להישאר אלוהיים. כי על כן רחוק אני מלהאמין שהאדם המציא את מה שלמעלה־מן־הטבע ואת האלוהי, ואני סבור שהתערבותו הנושנה של האדם היא אשר השחיתה, בסופו של דבר, את האלוהי שבתוכו.

כל רעיונותינו על החיים צריכים עיון מחודש בתקופה שבה שום דבר אינו דבק עוד בחיים; הבקע המכאיב הזה הוא שהסב בנקמתם של הדברים; השירה שאיננה עוד בתוכנו, ואשר שוב אין אנו מצליחים למצאה בדברים, מופיעה לפתע מצדם ההפוך: תנו דעתכם על המספר הרב ללא־תקדים של פשעים שחוסר־השחר הנשחת שבהם מוצא לו הסבר רק בחוסר־אונים לקנות לנו שליטה מלאה על החיים.

אם התיאטרון נוצר כפורקן להדחקות שלנו, הרי השירה המיוסרת, המתבטאת בסילון־פיים המשונים שהיא מסלפת את עובדות החיים, מדגמה את העובדה שאינטנסיביותם של החיים עודה נשמרת בעינה ואינה מבקשת אלא הנחיה טובה יותר. אך כל כמה שנשווע בקול לקסם בחיינו, לאמיתו של דבר אנו מפחדים לבקש הוויה שכל־כולה נתונה להשפעתו ובסימנו.

משום כך חוסר־התרבות הוודאי שלנו נתמה נוכח אי־אלו אנומאליות כבירות; למשל. באי שאין לו שום מגע עם הציביליזציה המודרנית יכול עצם המעבר של אניה המור ליכה נוסעים בריאים בלבד להביא לידי התפרצות פתאומית של מחלות שאינן ידועות באי שהוא אלא הן מיוחדות לאומות כגון שלנו: שלבכת, שפעת, שעלת, שיגרון, סינוסיטיס, פוליניוריטיס וכו'.

בדומה לכך, אם סבורים אנו שהפוששים ריחם רע, נעלמת מאתנו העובדה שבכל מקום אחר מחוץ לאירופה הרי אנו הלבנים "ריחנו רע". והייתי אומר אפילו שאנו נודפים צחנה לבנה כמורסה ממוגלת בפצע מזוהם.

כמו שהברזל אפשר ללהטו עד שילבין, כך אפשר לומר שכל דבר מוגזם ויתר הוא לבן; בעיני האסיאנים היה הלבן לסימן של התמקקות מופלגת.

אחרי הדברים האלה, יכולים אנו להתחיל ליצור לעצמנו מושג של תרבות, מושג שהוא קודם־כל מחאה.

מחאה נגד האיננוס חסר־הטעם הכפוי על מושג התרבות מתוך שמורידים אותו למד־רגה של מין פנתיאון שאין להעלותו על הדעת, דבר המצמיח דתות המגלות את אלו־היהן לפנתיאונים.

מחאה נגד מושג התרבות כמובדל מן החיים—משל כאילו היתה תרבות מזה וחיים מזה, וכאילו לא היתה התרבות־לאמיתה אמצעי מעודן להבנת החיים והפעלתם.

אפשר לשרוף את הספרייה באלקסנדריה. יש כוחות שלמעלה ממגילות־גומא ומעבר להן: יכול שבאופן זמני תישלל מאתנו היכולת לגלות את הכוחות האלה, אבל עצמתם לא תדוכא. טוב הדבר שהאפשרויות המופרזות שלנו שוב אינן מצויות בעין.

שצורות משתפחות : תרבות בלי מרחב ובלי זמן, מוגבלת רק על-ידי יכולת-הקליטה של עצבינו-אנו, תשוב ותופיע במשנה-עוז. אמת שמזמן לזמן באות תהפוכות המאל-צות אותנו לחזור אל הטבע, כלומר לגלות מחדש את החיים. אמונות הטוטם הישנות של בעלי-חיים, אבנים, עצמים המסוגלים לפלוט רעמים, מלבושים הספוגים תמציות של חיות—קיצורו של דבר, כל מה שעשוי לקבוע, לחשוף ולכוון את הכוחות הכמוסים של היקום—בשבילנו הוא דבר מת, שממנו אין אנו שואבים אלא תועלת סטאטית ואסתטית, תועלת של קהל-צופים ולא של שחקן.

ואולם הטוטמיזם הוא שחקן פועל, לפי שהוא מתנועע, והוא נוצר בשביל שחקנים ; כל תרבות אמיתית נשענת על האמצעים הברבריים והפרימיטיביים של טוטמיזם אשר לחייו הפראיים, כלומר הספונטאניים-בתכלית, אני מבקש לסגוד. הדבר שבגללו אבדה לנו התרבות הוא מושג האמנות המערבי שלנו והרווחים שאנו עמלים להפיק ממנה. אמנות ותרבות אין לשקול אותן יחדיו, בניגוד ליחס שנוהגים בהן הכל !

תרבות לאמיתה פועלת מתוך התרוממות-רוח וכוח, ואילו האידיאל האירופי של האמנות מנסה לצקת את הנפש בדפוס המובדל מן הכוח אך להוט אחר התרוממות-הרוח. זהו מושג עצלני, שאינו בר-שימוש, והוא מחולל מוות קרב. אם פיתוליו וסי-בוביו המרובים של הנחש קווצאלקואטל הם הרמוניים, הרי זה משום שהם מבטאים את שיווי-המשקל והתנודות של כוח רודם ; עצמת הצורות באה כאן רק כדי לצודד ולכוון כוח אשר במוזיקה עשוי יהיה ליצור היקף צלילים שאין לשאתו.

האֵלים הישנים בבתי-נכות : אֵל-האש בעל מחתת-הקטורת שלו הדומה לחצובה של אינקוויזיציה ; טלאוק, אחד מאֵלי-המים המרובים, על קיר השחם הירוק אשר לו ; האֵל-האֵם של המים, האלה-האֵם של הפרחים ; ההבעה שאינה משתנה, המהדהדת מתחת לרבדים רבים של מים, של האֵל העוטה אבן-ירקן ; ההבעה המאושרת, תפור-סת-הקסם, תווי-פנים המתבקעים מרוב קטורת, מקום שם חגים-וסובבים אטומים של אור-שמם—קלסתר-פנים של האֵל-האֵם של הפרחים ; עולם זה של עבודת-חובה אשר בו אבן קמה לחיים כאשר גילפיה כדין, העולם של אנשים בעלי תרבות אורגא-נית שגם אבריהם החיוניים מתעוררים מתרדמתם, העולם האנושי הזה נכנס לתוכנו, כשהוא לוקח חבל במחול-האֵלים בלי להיסוב אחור ובלי להביט לאחור, מפחד פן יהפוך להיות, כמונו, לנציב-מלח מט ליפול.

במקסיקו, הואיל ועל מקסיקו אנו מדברים, אין אמנות : דברים נעשים לשם שימוש. והעולם שרוי בהתרוממות-רוח תמידית.

כנגד מושג האמנות שלנו, חסר-החיים וחסר-הפניות, מעמידה תרבות אותנטית מושג אנוכי וכישופי—כלומר, בעל-פניות—עד-להחריד. שכן המקסיקאים מבקשים מגע עם ה"מאנות", כוחות הספונים בכל צורה, שאינם משתחררים מתוך התבוננות בצורות כשלעצמן, אלא הם נעזרים לחיים על-ידי זיהוי מאגי עם הצורות האלו. והטוטמים הישנים באים כאן לזרוז את הקומוניקציה.

מה-קשה הוא—שעה שהכל מעודד אותנו לישון, אם גם נביט על סביבנו בעיניים

מודעות, עורגות—להתעורר ועם זאת להביט סביב כמתוך חלום, בעיניים ששוב אינן יודעות את תפקידן ואשר מבטן מופנה פנימה.

כך באה לעולם התפיסה המוזרה שלנו בדבר פעולה חסרת-פניות, גם אם בכל-זאת פעולה היא, ואלימה שבעתיים מהיותה לוחכת את הפיתוי של המנוחה. כל צלם אמיתי יש לו צל שהוא כפילו; והאמנות חייבת להסס ולהכזיב מרגע שהפסל מאמין שקרא דרור לאותו מין של צל שעצם קיומו יחריב את מנוחתו. בדומה לכל התרבויות הפישופיות המבוטאות בסימנים מתאימים של כתב-חרטומים, כך גם התיאטרון יש לו צללים משלו, והוא היחיד שגותר מכל הלשונות ומכל האמנויות אשר צלליו ניפצו את סייגיהם. אפשר לומר שמלכתחילה לא היו צלליו טובלים סייגים.

המושג המאובן שלנו על התיאטרון קשור למושג המאובן שלנו בדבר תרבות ללא צללים, אשר בה תפגוש נפשנו, בכל אשר תפנה, רק בריקנות, אף כי החלל מלא. אבל התיאטרון האמיתי, משום שהוא נע ומשתמש במכשירים חיים, מוסיף להרגיז צללים במקום שהחיים מעולם לא חדלו מלגשש את דרכם. השחקן אינו עושה אותם מחוות פעמיים, אבל הוא עושה מחוות, הוא מתנועע; ואף-על-פי שהוא נותן אופי בהמי לצורות, הרי מאחריהן ומתוך חורבנו הוא חוזר ומתחבר בכל-זאת עם הדבר המאריך ימים יותר מן הצורות ומביא לידי המשכתן.

התיאטרון, שאינו מצוי בשום דבר אך מנצל כל דבר—מחוות, צלילים, מלים, צווחות, אור, חושך—חוזר-ומגלה את עצמו בדיוק בנקודה שבה הנפש צריכה ללשון כדי לבטא את גילוייה.

וקיבועו של התיאטרון בלשון אחת—מלים שבכתב, מוזיקה, אורות, קולות-שאון—מבשר את חורבנו הממשמש-ובא, לפי שבחירתה של לשון אחת כלשהי מעידה על זיקה לאפקטים המיוחדים של אותה לשון; והתיבשות הלשון מתלווה להגבלתה. לגבי התיאטרון כמו גם לגבי התרבות נשאר הדבר בגדר שאלה של מתן שמות לצללים ושל הנחייתם: והתיאטרון, שאינו מצטמצם בלשון קבועה ובצורה קבועה, לא די שהוא משמיד צללי-שווא אלא הוא גם מפלס דרך לדור חדש של צללים, שמסביבם מתרקם חזיון-הראנה האמיתי של החיים.

להבקיע מבעד ללשון כדי להגיע אל החיים, פירושו הוא ליצור את התיאטרון או ליצור אותו מחדש; העיקר הוא לא להאמין שמעשה זה חייב להישאר מקודש, כלומר מופרש—העיקר הוא להאמין שלא סתם כל אחד יכול ליצור אותו, ושחייבת להיות הכנה.

דבר זה מביא לידי דחיית ההגבלות הרגילות של האדם וכוחות האדם, והוא מרחיב עד-אין-קץ את הגבולות של מה-שקרוי מציאות.

עלינו להאמין במשמעות של חיים שתחודש על-ידי התיאטרון, משמעות-חיים שבה האדם משתלט בלי פחד על מה שאינו קיים עדיין, ומולידו. וכל מה שלא נולד אפשר עדיין להביאו לחיים אם לא נאמר די בכך שנישאר גופי-הקלטה בלבד.

זאת ועוד, כשאנו הוגים את המלה "חיים", יש להבין שאין אנו מתכוונים לחיים כפי שהם ידועים לנו מפני-השטח העובדתיים שלהם, אלא לאותו מרכז שביר ומתנועע שאליו אין צורות מגיעות לעולם. ואם יש עדיין בתקופתנו דבר אחד שטני, ארור באמת, הרי זה המישמוש האמנותי שלנו בצורות, תחת שנהיה כקרבנות הנשרפים על המוקד ומאותתים מבעד ללהבות.



### תיאטרון-האכזריות (קול-קורא שני)

ביודעים או בלא-יודעים, בהכרה או שלא-בהכרה, הרי את המצב הפיזטי, נסיון-חיים טראנסצנדנטאלי, הקהל מחפש, ביסודו של דבר, על-ידי אהבה, פשע, סמים משפרים, מלחמה, או התקוממות.

תיאטרון-האכזריות נוצר כדי להחזיר לתיאטרון תפיסה לוחטת ומפרפרת של חיים, ובהוראה זו של חומרה אַלימה ודחיסה מופלגת של היסודות הבימתיים יש להבין את האכזריות שעליה הוא מיוסד.

אכזריות זו, שלעת-צורך תהיה עקובת-זמים אך לא תהיה כך דרך-שיטה, אפשר אפוא לזהותה עם מין טהרה מוסרית קפדנית שאינה חוששת לשלם לחיים את המחיר שחובה לשלמו להם.

#### 1. מבחינת התוכן

כלומר, מבחינת הנושאים והעניינים הצריכים טיפול: יבחר תיאטרון-האכזריות נושאים ועניינים המתאימים לריגשה ולתסיסה האפיינית לתקופתנו.

אין בכוונתו להניח לקולנוע לבדו את המשימה להפיץ את המיתוסים של האדם ושל החיים המודרניים. אך הוא יעשה זאת על-פי דרכו: כלומר, על-ידי שיתנגד לשיווי הכלכלי, התועלתי והטכני של העולם, וכך שוב יכניס לאופנה את העיסוקים הרוחניים הגדולים ואת היצרים המהותיים הגדולים, שאותם הסתיר התיאטרון המודרני מתחת לחלודה של האדם המתורבת-כביכול.

הנושאים האלה יהיו קוסמיים, אוניברסליים, ויבוצעו בהתאם לטקסטים הקדומים ביותר, שיילקחו מקוסמוגוניות מקסיקאיות, הינדוסיות, יהודיות ואיראניות ישנות. עם שידחה את האדם הפסיכולוגי, שאפיו ורגשותיו גזורים ומנותחים היטב, ואת האדם החברתי, הכפוף לחוקים ומעוות על-ידי דתות ומצוות, יפנה תיאטרון-האכזריות רק אל האדם השלם.

והוא יביא לא רק את הצד העליון של הנפש לידי מילוי תפקידה אלא גם את צדה ההפוך; המציאות של דמיון וחלומות תופיע בו על בסיס שוויון עם החיים. יתר על כן, תהפוכות חברתיות גדולות, התנגשויות בין עמים וגזעים, כוחות



הטבע, התערבויות המקרה וכוח-המשיכה של הגורליות יבואו על גילויים בין בעקיפים, בתנועתן ומחוותיהן של דמויות מוגדלות כדי שיעור-קומתם של אלים, גיבורים או מפלצות, בממדים מיתיים—ובין במישרים, בצורות גשמיות שתושגנה באמצעים מדעיים חדשים.

האלים או הגיבורים האלה, המפלצות האלו, הכוחות הטבעיים והקוסמיים האלה, יפורשו על-פי דימויים מפתבי-הקודש הקדומים ביותר ומן הקוסמוגוניות הישנות.

## 2. מבחינת הצורה

מלבד צורך זה של התיאטרון לטבול במעיינותיה של שירה גלהבת וחושנית עדי-עד, הנתונה אפילו לתפיסת החלקים המפגרים ומוסחי-הדעת ביותר שבקהל, שירה המוגשמת על-ידי חזרה למיתוסים הפרימיטיביים, נתבע מן הבימוי ולא מן הטקסט את המשימה לממש את הסיכסוכים הישנים האלה, ועל הכל—לשוות להם אופי של בלתי-אמצעיות; ז.א., נושאים אלה יובאו במישרים אל התיאטרון וימומשו בתנועות, הבעות ומחוות בטרם ידלפו-ימוגו במלים.

כך אפוא נוותר על אמונת-ההבל התיאטרונית של הטקסט ורודנות המחבר. וכך אנו חוזרים אל הדראמה העממית העתיקה, המוחשת ונחוות במישרים על-ידי הרוח בלי עיוותי הלשון ומחסום הדיבור.

כוונתנו היא ליסד את התיאטרון ראשית-כל על חזיון-הראוה, ואנו נחדיר בחזיון-הראוה מושג חדש של מרחב המנוצל בכל המישורים האפשריים ובכל דרגות הפרספקטיבה בעומק ובגובה, ובהוך המושג הזה תתוסף תפיסה ספציפית של הזמן לזו של התנועה:

בפרק-זמן נתון, בלווית מספר התנועות הגדול ביותר שבגדר האפשר, נצרף את המירב האפשרי של דימויים ומשמעויות פיוזיים הקשורים לתנועות הללו. הדימויים והתנועות שיופעלו לא יבואו אך-ורק להנאתן החיצונית של העין או האוזן, אלא לאותה הנאה כמוסה וכדאית יותר של הרוח. הנה כך ינוצל המרחב התיאטרוני לא רק בממדיו ובנפחו אלא גם, כביכול, במה שמתחת לו (dans ses dessous).

חפיפת הדימויים והתנועות תגיע לשיאה על-ידי הקנוניה של עצמים, שתיקות, צעקות ומיקצבים, או בלשון פיוזית-לאמיתה אשר בשרשה אותות ולא מלים. שהרי יש להבין כי בכמות זו של תנועות ודימויים המסודרים למשך פרק-זמן נתון אנו כוללים את השתיקה והמיקצב כאחד כמו גם פעימה וריתחה פיוזית מסוימת, המורכבת עצמים ומחוות עשויים באמת ומופעלים באמת. ואפשר לומר כי רוחם של כתבי-החרטומים הקדומים ביותר תהיה חופה על יצירת הלשון התיאטרונית הטהורה הזאת.

כל קהל עממי אוהב היה תמיד הבעות ודימויים בלתי-אמצעיים; דיבור דבור-על-אופן, ביטויים מילוליים מפורשים, יכנסו לכל חלקיה הברורים והחותכים של הפעולה, החלקים שבהם החיים שרויים במנוחה והתודעה מתערבת.

אך מלבד המובן ההגיוני הזה תבואנה מלים בהוראה פישופית ומאגית באמת— בעבור צורתן וקרינותיהן החושניות, לא רק בעבור מובנן. כי ההופעות המסעירות האלו של מפלצות, הילולות גיבורים ואלים, גילויים פלאסטיים של כוחות, פריצות-נפץ של שירה והומור המאוזנים כדי לקעקע ולפצפץ את ההופעות שלמראית-עין, בהתאם לעקרון האנארכיסטי של כל שירה אמיתית— ההופעות האלו לא תשפענה את קסמיהן האמתיים אלא באווירה של סוגסטיה היפנוטית שבה לחץ בלתי-אמצעי על החושים הוא שמשפיע על הנפש. בעוד אשר בתיאטרון העיפולי של ימינו זונחים במתכוון את העצבים, כלומר רגישות פיזיולוגית מסוימת, ומפקירים אותם לאנארכיה האינדיבידואלית של הצופה, הרי תיאטרון-האכזריות מתכוון לחזור ולהעמיד על כל האמצעים בדוקי-הזמן של לכידת הרגישות.

אמצעים אלה, הכוללים דרגות-עצמה של צבעים, אורות או קולות, המנצלים את הפעימה, הריטוטים והחזרה, בין של מיקצב מוזיקלי ובין של משפט הגוי, טונים מיוחדים או שפיכת אור כללית, יכולים להשיג את מלוא השפעתם רק על-ידי השימוש בדיסונאנסים.

אבל תחת לצמצם דיסונאנסים אלה במעגלו של חוש אחד-ויחיד, נביא אותם לידי כך שיתפשטו מחוש אחד אל משנהו, מצבע אל קול-שאון, ממלה אל אור, ממחווה חטופה אל טונאליות שטוחה של צליל, וכו'.

חזיון-הראנה, שכך יחובר וכך ייבנה, יורחב, על-ידי ביטול הבימה, אל מלוא אולמו של התיאטרון ויטפס בגשרים צרים של אור על הכתלים מן הרצפה ולמעלה, יקיף את הצופה בפועל-ממש וישרה אותו במרחץ תדיר של אור, דימויים, תנועות וקולות. התפאורה תכלול את הנפשות-הפועלות עצמן, המוגדלות לשיעור-קומתן של בובות-דגם ענקיות, ונופים של אורות נעים המוטלים בחילופים מתמידים על עצמים ומסכות.

וממש כמו שלא תהיה בחלל נקודה שאינה תפוסה, כך לא יהיו הפוגה ומקום פנוי בנפשו או ברגישותו של הצופה. רוצה לומר: בין החיים והתיאטרון לא תהיה מחיצה מפורשת, ותחת זאת תהיה רציפות. כל מי שהסתכל פעם בשעת הסרטה של תמונה באיזה סרט שהוא יבין בדיוק לכוונתנו.

לצורך חזיון-ראויה בתיאטרון—רוצים אנו שיעמדו לרשותנו אותם אמצעים חמריים, באורות, בשחקנים מוספים ובמשאבים מכל הסוגים המתבזבזים בכל יום ויום על-ידי להקות שלעולם תקצר בינתן מלהשיג כל מה שהוא פעיל ומאגי בהתפרסות מעין זו. החזיון הראשון של תיאטרון האכזריות ייקרא

### כיבוש מקסיקו

הוא יעלה על הבימה מאורעות ולא אנשים. אנשים יבואו בבוא תורם, על הפסיכולוגיה שלהם ועל יצריהם, אך הם יתקבלו כקרינתם של כוחות מסוימים ויובנו לאורם של המאורעות והגורליות ההיסטורית אשר בהם מילאו את תפקידם.

נושא זה נבחר :

1. בגלל אי-האמצעיות שלו וכל הרימוזים שהוא מאפשר לבעיות שענין חיוני בהן לאירופה ולעולם.

מנקודת-הראות ההיסטורית, "כיבוש מקסיקו" מעמיד את שאלת הקולוניזציה. הוא מחייה בצורה אכזרית שאינה יודעת חמלה את סיכלותה הפעילה תמיד של אירופה. הוא מאפשר לבקע את מושג עליונותה שלה. הוא מעמיד את הנצרות לעומת דתות עתיקות הרבה יותר. הוא מתקן את התפיסות הכוזבות שיצר המערב בצורה זו או אחרת ביחס לעבודת-הכוכבים ולדתות-טבע מסוימות, והוא מדגיש ביקוד-רגש את ההוד ואת השירה הסמוכה-לעולם של המקורות המיטאפיזיים הישנים שעליהם דתות אלו בנויות.

2. מתוך שהוא ניגש לשאלה הזאת המיידית עד-להחריד של הקולוניזציה ושל הזכות שרואה יבשת אחת לעצמה לשעבד את זולתה, הרי נושא זה מעמיד בסימן שאלה את העליונות האמיתית של גזעים מסוימים על זולתם ומצביע על שלשלת היחס הפנימית ביותר המקשרת את גאונו של גזע לדפוסים מסוימים של ציביליזציה. הוא מעמיד את האנארכיה העריצה של המתנחלים בניגוד להרמוניה המוסרית העמוקה של אלה שעדיין לא שועבדו.

ועוד : מתוך ניגוד לאי-הסדר של המונארכיה האירופית של אותו זמן, המיוסדת על עקרונות של גשמיות ועוולה שאין למעלה מהן, הוא גוסך אור על ההייררכיה האורגאנית של המלוכה האצטקית, המיוסדת על עקרונות רוחניים שאי-אפשר לערער עליהם.

מנקודת-ראות חברתית, הוא מראה כמה שוחרת-שלום היתה חברה שידעה לפרנס את כל בניה ואשר מעצם ראשיתה הוגשמה בה המהפכה.

מתוך התנגשות זו של אי-הסדר המוסרי והמונארכיה הקתולית עם הסדר העכו"מי, יכול הנושא להביא לידי התפוצצויות שלא נשמעו כמותן של כוחות ודימויים, הזרועות פה-ושם דיאלוגים אכזריים. אנשים הגלחמים פנים-אל-פנים, והם נושאים בתוכם, כאותות-קלון, את הרעיונות המנוגדים ביותר.

לאחר שהודגשו די-הצורך הטעמים המוסריים ואי-האמצעיות של הענין שבחזיון-ראוה אשר כזה, הבה נטעים את הערך החיוני של ההתנגשויות שאותן יעלה על הבימה.

קודם-כל, הרי הלבטים הפנימיים של מונטיזומה, המלך המפוצל שההיסטוריה לא הצליחה להאיר את עינינו באשר למניעיו.

לבטיו, והוויכוח הסמלי שלו עם המיתוסים החזותיים של האסטרונומיה, יוצגו בצורה תמונית אובייקטיבית.

ואחר, לצד מונטיזומה, בא ההמון, השכבות החברתיות השונות, מרד העם נגד הגורל כפי שהוא מסתמל במונטיזומה, שוועתם של הכופרים, פילפוליהם של הפילוסופים והכהונים, קינות המשוררים, בוגדנות הסוחרים והבורגנות, צביעותן ופריצותן של הנשים.

רוחם של ההמונים ומשב המאורעות יעברו גלים-גלים ממשיים על-פני החזיון, ופה-ושם יקבעו קווי-כוח מסוימים, ועל-גבי גלים אלה תצוף כקני-קש תודעתם הדועכת, הממרה או הנואשת של יחידים.

מבחינה תיאטרונית, הבעיה היא לקבוע את קווי-הכוח האלה ולהביאם לידי הרמוניה, לרפזם ולהפיק מהם מנגינות סוגסטיביות.

אלה הדימויים, התנועות, המחולות, טכסי-הפולחן, אותם מנגינות מרוסקות ודיאלוגים פתאומיים, יובעו ויתוארו במידת האפשר במלים, בפרט לגבי אותם חלקים של החזיון שאינם בדיאלוג, לפי שכאן העקרון הוא למסור בצפנים, כמו בפרטיטורה מוזיקלית, מה שאי-אפשר לתאר במלים.

\* וכאן המבנה של חזיון-הראויה לפי סדר התפתחותו.

### מערכה ראשונה

#### אותות אזהרה

תמונה של מקסיקו בציפיה, על עריה, נופיה, מערות-המגורים שלה, הריסות-המאיה שלה.

עצמים המזכירים בקנה-מידה גדול כמה צלמי-נדירים ספרדיים ואותם נופים מוזרים הסגורים בבקבוקים או תחת פעמוני-זכוכית.

בדומה לכך יועלה זכר הערים, המונומנטים, הנוף, היער, ההריסות והמערות—הופעתם, היעלמותם, צורתם במובלט—באמצעות תאורה. האמצעים המוזיקליים או התמוניים להדגשת צורותיהם, ללכידת חדותם, יתוכננו ברוח של ליריות כמוסה, הנעלמת מעיני הצופה, שתתאים להשראתה של שירה השופעת לחשים ורמיזות.

הכל רועד ונאבק, כחלון-ראויה בסופה. נוף החש בסערה הממשמשת-ובאה; עצמים, מוזיקה, אריגים, שמלות אבודות, צללי סוסי-פרא חולפים באוויר כנפלי-כוכבים רחוקים, כברק באופק המלא על גדותיו תעתועי-שרב עם שהרוח סוחפת בעים לאורך הריצפה בתאורה המנבאת סופות-מטר אלימות. אחר-כך התאורה מתחילה להשתנות, ועל השיחות הצרחניות, הוויכוחים בין כל הדי התושבים, משיבים הפינסים האילמים, המרוכזים, חדורי-האימה של מונטיזומה עם כוהניו הנאספים ברוב-טכס, עם אותות גלגל-המזלות, הצורות החמורות של הרקיע. בשביל קורטס, תפאורה של ים ואניות פעוטות וחבוטות, וקורטס ואנשיו גדולים יותר מן האניות ואיתנים כסלעים.

\* הפיתוח הזה השלם יותר של "כיבוש מקסיקו" לארטו לא הוכלל במהדורה הצרפתית של "התיאטרון וכפילו", הספר שממנו מאמר זה לקוח; הוא פורסם לראשונה ב-La Nef מרסי-אפריל 1950, ושם נקרא הטקסט כולו "פולטאץ' של צבאות אדירים לאורחיהם האדירים" (המלביה"ד)

## מערכה שניה

### וידוי

מקסיקו נראית הפעם בעיני קורטס. שתיקה ביחס לכל לבטיו הכמוסים; למראית-עין קיפאון ובכל מקום כישוף, כישוף של חזיון חדל-ניע, בל-יישמע, עם ערים כמו חומות של אור, ארמונות על תעלות של מים עומדים, מנגינה כבדה. אחר, לפתע, לצליל אחד חד וחודר, גולגלות מעטרות את החומות. אחר-כך רעש כבוש מלא איומים, רושם של חגיגות נוראה, חורים בהמונים כמו כיסים של דממה בסופת-עלעול: מונטיזומה צועד לבדו לקראת קורטס.

## מערכה שלישית

### פירפורי-עווית

בכל מישורי הארץ—מרד. בכל מישורי תודעתו של מונטיזומה—מרד. שדה-קרב בנפשו של מונטיזומה, המתנצח עם הגורל. כישוף, תפאורה כישופית המעלה את זכר האלים. מונטיזומה חותך בחלל החי, משסעו כשסע ערוות אשה כדי למלט את הסמוי-מן-העין. קיר הבימה ממולא בצורה בלתי-אחידה גולגלות, גרונות; מנגינות סדוקות, מוזרות בשבירותן, ותשובות על המנגינות האלו, מופיעות כגדמי-עצים. מונטיזומה עצמו כמו מבוקע לשנים, מפוצל; כמה מחלקיו בספק-אור, האחרים מסנוורי-עין; הרבה ידיים משתלחות מתוך שלמתו, ועל גופו הבעות צבועות כדיוקן רב-פנים של תודעה, אך מתוך תודעתו של מונטיזומה כל השאלות נשפכות לתוך ההמון. גלגל-המזלות, שקודם-לכן שאג על כל חיותיו בראשו של מונטיזומה, הופך להיות קבוצה של יצרי-אנוש שהובאו לידי גילום על-ידי הראשים המלומדים של הדוברים הרשמיים, המזהירים בוויכוח—קבוצה של משחקים חשאיים שבמרוצתם אין ההמון שוכח להלעיג, למרות המסיבות. ואולם הלוחמים האמיתיים מנופפים בסיפיהם, כשהם משחזים אותם בבתיים. אניות מעופפות צולחות באוקינוס שקט של אינדיגו ארגמני, טעונות אוצרותיהם של נמלטים, ובעבר השני מגיעים כלי-נשק מוברחים בכלי-שיט מעופפים אחרים. איש כחוש ורזה ממהר לאכול מרק ככל אשר יוכל, בהרגשה מוקדמת שהמצור מתקרב אל העיר, ובשעה שהמרד פורץ—חלל הבימה ממולא פסיפס רעשני שבו מתנגשים כאחוזי-תזוית פעם אנשים ופעם חיילות דחוסים וצפופים אבר אל אבר. החלל ממולא מחוות-צניפה, פנים איומים, עיניים גוועות, אגרופים קמוצים, רעמות, שריונים, ומכל מישורי הבימה נושרים אברים, שריונים, גולגלות, כרסים כברד המפציץ את הארץ בהתפוצצויות שלמעלה-מדרך-הטבע.

## מערכה רביעית

## התפטרות

התפטרותו של מונטיזומה מביאה לידי אבדן מוזר ומרושע כמעט של בטחון-עצמי אצל קורטס ולוחמיו. מחלוקת מסוימת מתעוררת עקב גילוי האוצר, המהבהב כאשליות בקרנות הבימה. (דבר זה יושג על-ידי מראות).

אורות וצלילים מפיקים רושם של התפוררות, התפרקות, התפוררות ומיעוץ—כמו התבקעות של פירות מימיים על הארץ. מופיעים זוגות מוזרים, ספרדי עם אינדיאני, מוגדלים עד-לזוועה, צבועים ושחורים, מתנוודים אנה-ואנה כקרונות המחשבים להתהפך. הרנאנדו קורטס אחדים נכנסים בבת-אחת, לרמוז כי שוב אין עוד מנהיג. בכמה מקומות אינדיאנים שוחטים ספרדים; ואילו נוכח אנדרטה אשר ראשה סובב לקצב של מוזיקה נראה קורטס, שמוט-זרועות, כחולם. מעשי-בגידה אינם באים על ענשם, צורות רוחשות בכאן-ובכאן, ולעולם אינן עולות על גובה מסוים באוויר. התסיסה הזאת והאיום של מרד מצד הנכבשים יובעו בריבוא דרכים. ובתוך התמוטטות והתפוררות זו של הכוח הגס שפלה בתוהו (הואיל ואין לו עוד מה לטרוף) יסתמן רמז ראשון של אהבה רומנטית לזהות.

עתה שהופקרו כלי-הנשק, מופיעים רגשי-תאווה. לא היצרים הדראמטיים של קרבות כה רבים אלא הרגשות מחושבות, תחבולת-ערמה אשר בה, זו פעם ראשונה בחזיון-הראווה, יתגלה ראש של אשה.

וכתוצאה מכל זה הרי זו גם עת לאֲדִים ממאירים, לחלאים.

על כל מישור של הבעה מופיעים—כליבלובים אילמים—צלילים, מלים, ניצני-רעל המניצים סמוך לקרקע. ובתוך כך, משב של רוח-דת משחה ראשיהם של בני-אדם, צלילי-נעירה מחרידים מתפרצים כביכול, ברורים כצלילות הגחמניות של הים על מרחב-חול כביר, על כף רצוע-סלעים. אלה טכסי-ההלוויה של מונטיזומה. רקיעת רגליים, מילמול. המון הילידים שקול פסיעותיהם כשל זרועות עקרב. אחר, מערבלות בנתיבם של האדים הממאירים, ראשים עצומים שחטמיהם נפוחים מחמת הצחנה—ומאומה, מאומה מלבד ספרדים עצומים על קביים. וכנחשול-גאות, כפרץ חד של סער, כחבוט מטר על ים, המרד הסוחף את ההמון כולו חבורות-חבורות, וגופתו של מונטיזומה המת מיטלטלת על ראשיהם כאניה. ופירפורי-העווית העזים של הקרב, קצף ראשיהם של הספרדים הנלכדים, הנסחטים כדב אל מול החומות החוזרות ומזריקות.

# אברהם רז: משפט קנריה

מחזה בשמונה תמונות ופרולוג

המשתתפים :

רול — איש נציבות הבטחון

קצין-בטחון-ראשי (קב"ר)

מזכיר-המדינה

סגן קצין-בטחון-ראשי (סקב"ר)

לארי—בנו של רול

מרגה—אשתו של רול

לינה—כלתם של רול ומרגה. אשתו של לארי

דולה קיפן

עדה

ילדה

תובע. סניגור. שופט. זקיף

המקום—מדינת קנריה

הזמן—ההווה

כל הזכויות שמורות למחבר

\* המחזה זכה לתמיכת המועצה הציבורית לתרבות ולאמנות במסגרת "צוותי מחזאים ובימאים לעידוד המחזה המקורי".

## פרולוג

הבימה שרויה בחשיכה. קרן־אור יחידה מאירה את סמל מדינת קנריה בלבד. מתחת לסמל המואר מתגלה ילדה כבת שלש־עשרה, תלמידת בית־ספר, הלבושה חגיגית: חצאית־קפלים כחולה, חולצה לבנה, בשערה סרט ורוד וכו'. בידיה ספר מכורך יפה.

ילדה:

(פונה אל הקהל ופותחת בכעין נאום) במלאות עשרים־וחמש שנה למרד בני ארצנו—ארץ קנריה—נגד הדיכוי והעריצות, חוגגים אנו היום מחצית יובל לחירותנו.

אפתח עצרת־חג זאת בפרק מתוך ספר "תולדות המרד", שניתן היום שי לתלמידי בתי־הספר, מטעם משרד־הנוער בקנריה.

(פותחת את הספר וקוראת) "...תשע שנים תמימות שלט הרודן קיפו בבני קנריה, ומשנה לשנה כבדה עריצותו. ובשנה העשירית לשלטונו פרץ המרד, וראשיתו בעיר־בירתנו. המורדים, שהתארגנו בקריית־המכללה, הסתערו אל עבר בנין הנציבות, אך לא חלפה שעה וגיסות הרודן הוזעקו לעיר. המורדים נהדפו, נסוגו אל קריית־המכללה, והתבצרו בבית־ניה. שלושה ימים החזיקו המורדים בקריה המכותרת מכל עבריה ולא נכנעו. לאחר שלושה ימים הופגזה המכללה בפקודתו של הרודן. הקריה היפה והדורת־המראה, משכן התרבות והרוח של קנריה, היתה למאכולת־אש. המורדים חלקם נפלו, חלקם נשבו, ויתרם נמלטו להרים. אולם המרד לא תם.

קנריה כולה זועזעה מן ההפגזה האכזרית, והמרד התלקח והלך וסחף אחריו המונים. רבים נהרו להרים. יחידות־צבא שלמות עברו על נשקן למחנה המרד. וכעבור חודש ימים של מלחמת־גבורה נופץ כוחו של קיפו, והרודן המובס נמלט מן הארץ.

לקנריה הושבה חירותה.

וכעבור שש שנים, לאחר מצוד ממושך ומיגע, נתפס קיפו מעבר לים, והובא לקנריה.

וכך הגיעה שעת החשבון: הרודן האכזר וצמא־הדמים נמסר למשפטם של לוחמי־החופש..." (הילדה נעלמת. אור מתפשט על הבימה כולה.)



## תמונה ראשונה

לשכתו של הקב"ר בבנין נציבות הבטחון של מדינת קנריה. במרכז החדר שולחן וסביבו כיסאות אחדים. על השולחן שני טלפונים: האחד אדום—טלפון הקו הפנימי, והאחד שחור—טלפון-חוץ. בעומק-חלון. סמל המדינה נשאר במקומו כמקודם.

קב"ר: (יושב ליד השולחן).

סקב"ר: (עומד ליד החלון ומביט החוצה).

מזכיר: (פוסע בחדר הלוך וחזור. נעצר, ולאחר שהות) כבר מחשיך.

סקב"ר: כן, מחשיך.

קב"ר: הוא עשוי להגיע בכל רגע.

מזכיר: אתה בטוח שהוא לא עבר שם בינתיים, במקום המעצר?

קב"ר: היו מודיעים לי מיד, בקו הפנימי.

מזכיר: אבל מדוע הוא מאחר?

קב"ר: אינו יודע שאנו מחכים לו.

מזכיר: (מופתע) אינו יודע?

קב"ר: זה בסדר. הוא יהיה מופתע.

סקב"ר: ההפתעה במקרים כאלה היא תמיד חצי הניצחון.

מזכיר: ואולי נסע הביתה וכבר לא ישוב הערב?

קב"ר: הוא מוכרח לשוב.

סקב"ר: עליו לחתום בלשכתו על הדו"ח היומי.

מזכיר: אבל הוא לא יידע שאנו מחכים לו.

סקב"ר: הכל מסודר. הזקיף בשער יודיע לו.

(צילצול טלפון)

מזכיר: (בבהילות) הקו הפנימי!...

סקב"ר: (חש אל הטלפון ומרים את השפופרת) לשכת קצין-בטחון-ראשי... (מכסה

בידו על פומית הדיבור) זה הוא!... בעצמו...

קב"ר: (לוקח מידו את השפופרת) מדבר... כן... לא, אי-אפשר לדחות... בשום

פנים ואופן... לא בטלפון. עליך לעלות... כן, עכשיו. (טורק את השפופרת)

מזכיר: מהיכן דיבר?

קב"ר: מחדרו, כאן בבנין. עתה-זה הגיע.

מזכיר: ובכן?

קב"ר: מיד יעלה. רק מטלפן לביתו.

מזכיר: לביתו?... מה מטלפן?!

קב"ר: שיחזור הביתה באיחור.

(שעון-מגדל רחוק מצלצל שש פעימות)

מזכיר: (מציץ בשעונו) כבר שש...

סקב"ר: כן, שש.

מזכיר: (לאחר שהותמה) אתם בטוחים בבחירתכם?

קב"ר: אין טוב ממנו.

סקב"ר: והדמיון הזה... ממש מזל. (אל המזכיר) לא שמת לב לתסרוקת שלו? תמיד הוא מקפיד להסתרק כלפי מעלה, כדי להפחית מדמיונו לקיפּו. לכן גם גילח בזמנו את השפם.

מזכיר: אני רואה שיש לך אינפורמציה מדויקת.

סקב"ר: לפני המרד הייתי נכנס אליהם הביתה. למדתי עם הבן.

מזכיר: זה שנפל?

סקב"ר: לא. לא עם אלקס. עם הצעיר, לארי.

מזכיר: אהה, זה... ראש ארגון הנכים (אחר שהותמה, אל הקב"ר) ומה אם הוא לא יסכים?

קב"ר: הוא יסכים. אל דאגה. הוא הממונה על מקום המעצר של קיפּו. הוא לא יתכחש לאחריותו.

מזכיר: ואם יתכחש?

קב"ר: הוא לא יתכחש. אני מכיר אותו.

מזכיר: ההיפרות היא פתח לאכזבה.

קב"ר: לא זו.

מזכיר: כל היפרות עלולה לאכזב.

קב"ר: אני ראיתי אותו כשנודע לו על מות בנו, אחרי ההפגזה של קריית־המכללה. היינו אז יחד במטה. בהרים. גם מרגה היתה אתנו. אשתו. היא היתה חולה והוא חשש לספר לה. למעלה מחודש ימים מילא את תפקידיו במטה, ביוקר, לרול...

מזכיר: אבל המשפט איננו קל מן המרד.

קב"ר: רול לא השתנה מאז. לא הוא. אני בוטח בו כמו שאני בוטח בעצמי.

רול: (נכנס. לבוש מעיל כאומר להמשיך מיד בדרכו) ערב טוב.

קב"ר: (קם לקראתו) ערב טוב.

רול: מה הדחיפות הזאת?

קב"ר: שב.

רול: מה הדחיפות הזאת?

קב"ר: שב.

רול: (עומד) אני ממהר הביתה. אנו עורכים הערב ארוחה חגיגית. חמש שנים לנישואי לארי ולינה.

קב"ר: כבר חמש שנים? והרי רק עכשיו חגגנו יחד את החתונה!

רול: כן, כבר חמש שנים... (מבחין במזכיר) מזכיר־המדינה!... לא הבחנתי כלל.

קב"ר: שב בבקשה.

- רול : (יושב) במה העניין?  
 קב"ר : אולי היית במקום המעצר?  
 רול : לא. הייתי באולם המיועד למשפט. נשארו עוד הרבה סידורים. הרי  
 נותרו עוד יומיים בלבד.  
 קב"ר : ומה המצב שם?  
 רול : יהיה מוכן למועד.  
 קב"ר : (לאחר שהותמה) אני חושש שניאלץ לדחות.  
 רול : לדחות? שוב?  
 קב"ר : כן...  
 רול : אבל מדוע?  
 קב"ר : (לאחר שהות) קיפו... מת!...  
 רול : (נדהם) מת?!...! (לאחר שהות ארוכה) אינני יודע על כך דבר... לא  
 הודיעו לי.  
 קב"ר : לא היית בבנין. הודיעו לנו.  
 רול : מתי זה קרה?  
 קב"ר : אחר-הצהריים. לא יכולנו לאבד זמן. יצאנו לשם מיד עם קבלת הידיעה.  
 רול : מי מסר?  
 קב"ר : השומרים התורנים.  
 רול : איך זה קרה?  
 קב"ר : (לאחר שהות) רעל.  
 רול : רעל?... מי קבע?  
 קב"ר : הסקב"ר.  
 רול : (מצביע על הסקב"ר, ובתמיהה) הוא?  
 קב"ר : הוא למד רפואה לפני המרד. הרי אתה יודע.  
 סקב"ר : יחד עם לארי.  
 רול : מדוע לא קראו לרופא?  
 מזכיר : אסור שהדבר יתגלה.  
 רול : והשומרים?  
 קב"ר : הם בודדו.  
 רול : חקרתם אותם?  
 קב"ר : עוד נחקור.  
 רול : יש לחקור! מיד!  
 מזכיר : (בהדגשה) ולא רק אותם...  
 רול : מה פירוש?  
 קב"ר : אתה הממונה על מקום המעצר, רול.  
 רול : אתם יודעים שנעשה הכל למען בטחוננו. יום-יום בדקנו כל פרט.  
 קב"ר : ובכל-זאת, הרעל לא חדר מעצמו.

- רול : אינני מבין... אינני מבין... מי היה מעוניין?  
 קב"ר : אנשיו.  
 רול : של קיפו? הרי הוא היה מנהיגם.  
 קב"ר : חייו לא יכלו עוד להועיל להם. רק מותו.  
 קב"ר : לא היית בבנין. הודיעו לנו.  
 מזכיר : מותו יהרוס אותנו. אינך מבין? תשע שנים הוא רדה בקנריה. תשע שנים שפך את דמה. מה נאמר לעם, שקיפו מת? לאחר שאנחנו לכדנו אותו? אנו, שהבטחנו לעם את המשפט, נגזול אותו מידיו?  
 רול : (נבוך) נוכיח שהם הרעילו אותו.  
 מזכיר : איך?  
 רול : (בהיסוס) נמסור את הגופה לבדיקה גלויה של הרעל...  
 מזכיר : האם הבדיקה תקבע מי הרעיל אותו ותמנע הסתה נגדנו?  
 רול : הסתה נגדנו? מדוע?  
 מזכיר : יאמרו שאנו חיסלנו אותו. שאנו מפחדים מן המשפט.  
 רול : קנריה מכירה אותנו. היא תאמין לנו.  
 מזכיר : כיצד תאמין? הרי קיפו היה בידינו. העם לא יסלח לנו על אבדן המשפט. ואנשי קיפו? הם רק מחכים לזה. הם יהפכו את אכזבתו של העם לנשק נגדנו. ההמון ייסחף וישכח שהוא היה רודן אכזר ואנו הלוחמים למען החופש. קיפו יהפוך בעיניו מסתורין, רוח, אגדה.  
 רול : קנריה יודעת מי הוא קיפו.  
 קב"ר : הזיכרון הוא קצר. משום כך דרוש המשפט.  
 מזכיר : עלינו לחזור ולהוקיע אותו בפומבי, ובכך גם את אוהדיו. הם ישנים. הם קיימים.  
 סקב"ר : הם מתארגנים מחדש.  
 מזכיר : זהו. הם רק מחכים לשעת-כושר. לרגע של חולשה מצדנו.  
 סקב"ר : וגם יש תומכים בהם מבחוץ. יש לנו הוכחות לכך.  
 קב"ר : (באירוניה) העולם הנאור מסביבנו.  
 מזכיר : ועכשיו הם יאמרו שגם אצלנו ג'ונגל. שאנו מחסלים אנשים ללא משפט.  
 האם אינך מבין שהמשפט הכרחי?  
 קב"ר : קנריה אינה זקוקה לקיפו, רול. היא זקוקה למשפט.  
 רול : היא זקוקה למשפט. אבל איך לקיימו?...  
 קב"ר : אפשר לקיימו. גם עכשיו...  
 רול : אבל את מי נשפוט?  
 קב"ר : את קיפו...  
 רול : (בבהלה פתאומית) אתה... מתכוון?...  
 קב"ר : כן... לכפיל.  
 רול : לא, לא...

- קב"ר : לא תצטרך לדבר, רול. אף לא מלה אחת.  
 רול : אבל מדוע דווקא אני?  
 קב"ר : אתה יודע...  
 רול : (מעביר ידו על פניו בתנועת יאוש).  
 קב"ר : ולא רק זאת, רול... אתה היית הממונה על מקום המעצר. מי כמוך מכיר אותנו. יום-יום ראית אותנו. התבוננת בו. בתנועותיו, בהבעתו...  
 רול : לא לא, אינכם רשאים...  
 מזכיר : שמונה מיליוני אזרחי קנריה הפקידו את קיפו בידיך. הם רשאים.  
 רול : אני לא אוכל. הם הרגו את אלקס... לארי איבד את רגלו...  
 קב"ר : אנחנו נעזור לך. לא תצטרך לדבר. דרושה נוכחותך בלבד.  
 רול : אני לא אעמוד בזה.  
 קב"ר : אתה תעמוד, רול. רק אתה. יותר מכולנו.  
 מזכיר : גורלה של קנריה בידיך!  
 סקב"ר : גורל המשטר שלמענו לחמנו!...  
 רול : (קם, כמבקש להיחלץ) תנו לי זמן, תנו לי זמן...  
 מזכיר : הזמן לא יחזיר את קיפו.  
 רול : אל תלחצו!...  
 קב"ר : (לאחר שהות. קרב אליו, ובנימה אישית) מרגה זקוקה למשפט, רול. בשביל אלקס.  
 רול : היא תביט בי...  
 קב"ר : היא לא תזהה אותך מבעד לאיפור.  
 רול : האיפור... היא תראה בי את קיפו...  
 קב"ר : גם לארי ולינה זקוקים לכך. גם הם נפגעו במרד, שניהם...  
 רול : (מתוך החלטה) עליהם לדעת.  
 סקב"ר : (נזעק) לא! לארי הוא מראשי ארגון הנכים, לוחמי המרד. אסור לשתף אותם. אסור לשתף ארגון כלשהו בענין כה סודי.  
 רול : אבל מרגה...  
 מזכיר : לא בא בחשבון!  
 רול : אני לא אוכל בלעדיה. היא מוכרחה לדעת.  
 קב"ר : חודש ימים הסתרת ממנה את מותו של אלקס. המשפט יאריך פחות.  
 רול : שוב להסתיר?... ואחר-כך שוב לילות השתיקה, והזרות... אינני יכול שוב. היא מוכרחה לדעת. אינני יכול עוד לבדי...  
 קב"ר : (לאחר שהות) טלפן הביתה. (אל הסקב"ר) שלח רכב להביאה.  
 מזכיר : (אץ מבוהל אל הקב"ר) מה אתה עושה!?!  
 קב"ר : (בלי שיס לב אל המזכיר) טלפן, רול. (מגיש לו את שפופרת טלפון-החוף).  
 רול : (מהסס) לא... אני... רוצה לדבר אתה ביחידות. (פונה אל הדלת).  
 מזכיר : (חוסס בפניו את הדרך) לאן!?!

רול : לחדרי... מיד אחזור... (יוצא).  
 מזכיר : (אל הקב"ר) מדוע אתה מתיר את שיתוף האשה?  
 קב"ר : היא אינה סתם אשה. אני מכיר אותה. המרד צמח בביתה, ליד שולחנה.  
 מזכיר : אבל זה סיפון!  
 קב"ר : (מתפרץ) ביקשתי אתכם שתפטרו אותי!  
 מזכיר : אתה יודע שזה בלתי־אפשרי. עכשיו?  
 קב"ר : אם כך, הניחו לי לפעול לפי הכרתי.  
 מזכיר : אבל עלינו לדעת לפחות מה הם מדברים ביניהם.  
 סקב"ר : אפשר גם להקשיב. הנה. (מצביע לעבר הקיר) השקע להאזנה. (מנתק את טלפון הקו הפנימי ומגישו למזכיר).  
 מזכיר : (ממהר, כשהטלפון בידיו, לעבר השקע).  
 סקב"ר : (פונה אל הקב"ר, וכמעט בלחש) אולי כבר אפשר לצאת לשם?  
 קב"ר : לאן?  
 סקב"ר : למקום המעצר...  
 קב"ר : עדיין לא. עוד מוקדם.  
 סקב"ר : אבל הוא יכול עוד לגשת לשם בדרך הביתה. כדי להיוכח...  
 קב"ר : אל דאגה. אני אסיע את שניהם הביתה, בעצמי. אחר־כך תוכל לצאת לשם.  
 בנת?

(חשיכה)

## תמונה שניה

אותה שעה עצמה. חדר בביתו של רול. מסודר בפשטות. שולחן וכיסאות. בעומק—  
 חלון. בפינה, מכשיר טלפון. תמונתו של אלקס תלויה על הקיר. לינה מנגבת  
 במטלית את פני השולחן. מעיפה מבט סביב. ניגשת אל הקיר ומוחה מאבק את  
 תמונתו של אלקס. שעון־המגדל הרחוק מצלצל שש פעימות.  
 מרגה : (נכנסת לבושת סינר ומגש עמוס כלים בידיה. היא מקשיבה לפעימות  
 השעון) כבר שש.  
 לינה : (משגיחה בה וממהרת ליטול מידיה את המגש) תני לי, מרגה. אעזור לך.  
 מרגה : תודה, לינה. (שתיהן ניגשות אל השולחן).  
 (צילצול טלפון)  
 לינה : (המגש עדיין בידיה) מרגה, גשי את. ודאי זה לארי.  
 מרגה : תודה לאל, כבר דאגתי כל־כך. (ניגשת אל הטלפון) לארי?... מי זה,  
 רול? מהיכן אתה מדבר?... ענין דחוף?... אנו עורכות עכשיו את השולחן...  
 לינה כאן... כן, היא באה לעזור לי... לא, לארי עוד לא הגיע... כן... טוב.  
 (טורקת את השפופרת).

לינה : (פורשת מפה ועורכת את הכלים) מאיין דיבר ?  
 מרגה : מבנין הנציבות. מעכבים אותו שם באיזה ענין דחוף.  
 לינה : (מעמידה נרות על השולחן) את רואה ? האב אינו שונה מן הבן. שניהם תמיד עסוקים.  
 מרגה : מדוע לארי לא בא עדיין ?  
 לינה : הארגון, כרגיל. ישיבות, פגישות, נסיעות. כאילו אין בעולם דבר פרט לארגון הזה. כל־כך ביקשתי שירפה קצת מכל אלה. מגיע לנו קצת שקט... קצת שלנה... אבל הוא אינו רוצה לשמוע. ועכשיו עוד המשפט הזה. הוא כל־כך מתוח לקראתו. אי־אפשר לדבר אתו על שום דבר אחר.  
 מרגה : עליך להבין זאת, לינה. הרי הם הביאו לתפיסתו של קיפו. הוא, והארגון. לולא עקשנותו של לארי ודאי היו מצמצמים את החיפושים.  
 לינה : אבל קיפו כבר נתפס. ואצלו הכל עדיין חי וזורם, כמו פצע פתוח.  
 מרגה : כזה הוא, לינה, כזה. ואלקס לא היה כזה ?  
 לינה : (מעיפה מבט לעבר התמונה) אלקס היה סוער עוד יותר...  
 מרגה : כן, בזה היו דומים. כשהשנים אכלו כאן בבית יחד עם רול, כאילו אכלה כאן קנריה כולה. אינך זוכרת ? היו מתווכחים ומתווכחים, ואני... הייתי מגישה את האוכל לשולחן...  
 לינה : (מדליקה את הנרות).  
 מרגה : לינה, מה את עושה ?!  
 לינה : לכבוד לארי.  
 מרגה : אבל עדיין איננו !  
 לינה : אני רוצה שהוא יפנס לתוך האור. אני אוהבת נרות דולקים. הם כמו ילדים צוחקים לאחר בכי, והעיניים שלהם... זורחות.  
 מרגה : (ניגשת אל החלון) כבר מחשיך... אולי קרה משהו ?...  
 לינה : לארי תמיד מאחר.  
 מרגה : אולי קרתה איזו תאונה ?... ומסתירים זאת מאתנו ?...  
 לינה : מרגה, הירגעני. אילו קרתה איזו תאונה, היו מודיעים לנו. אל תהיי כל־כך מודאגת. הוא מיד יבוא.  
 מרגה : שבועות שכב אז בבית־החולים ואני לא ידעתי. כולם היו לידו. הרופאים, החברים, את. רק אני לא.  
 לינה : הרי את יודעת שהקשר ניתק ואז אי־אפשר היה להודיע.  
 מרגה : אבל על אלקס הודיעו... לרול. רק אני לא ידעתי. אפילו איך נהרג אינני יודעת.  
 לינה : אף אחד אינו יודע... בערבוביה הזאת של ההפגזה... מי יכול היה לדעת מה קורה לזולתו ?!  
 מרגה : אבל על פציעתו של לארי רק אני לא ידעתי. האמיני לי, לו סיפרו לי מבעוד־זמן הייתי רצה לשם ולא הייתי מרשה...

לינה : (מפסיקה אותה) רופאים טובים היו שם. הם עשו בשבילנו ככל האפשר.  
 מרגה : אבל מדוע מיהרו כל־כך לקטוע את הרגל?  
 לינה : הרי לארי היה בסכנת־חיים. הם היו מוכרחים לעשות זאת כדי להציל אותו.  
 מרגה : זה ודאי כאב לו... הוא אף פעם אינו מדבר על כך. אינו מספר לי שום  
 דבר. הוא צעק, לינה? את היית שם!  
 לינה : אני שכבתי בצריף אחר.  
 מרגה : כשהיה ילד, תמיד צעק "אמא" כשפאב לו משהו. הוא גם בכה הרבה. היה  
 משחק עם אלקס ובכה כשאלקס היה מנצח אותו. הוא היה קטן כזה... ותמיד רצה  
 להיות גדול... כמו אלקס...  
 לינה : (יוצאת בלי אומר).  
 מרגה : (מביטה אחריה, וכמו לנפשה) היא אינה אוהבת לשמוע עליהם כשהיו  
 ילדים קטנים...  
 לארי : (נכנס. בהליכתו מורגשת צליעה קלה. בידו אגד פרחים קטן) שלום, אמא.  
 מרגה : לארי! (מחבקת אותו) סוף־סוף. כל־כך דאגתי.  
 לארי : מה יש לדאוג?  
 מרגה : כבר מאוחר כל־כך.  
 לארי : לולא הדלקתן את הנרות לפני הזמן לא הייתן דואגות.  
 מרגה : לינה רצתה לקבל אותך בחגיגות. (לינה נכנסת בזמן דיבורה).  
 לארי : (ניגש אל לינה) תודה, לינה. וזה בשבילך. (מגיש לה את אגד הפרחים).  
 לינה : תודה לך, לארי. (נושקת לו. מסירה מן הפרחים את נייר־העטיפה).  
 לארי : אני קמצן, לינה. רק חמישה.  
 לינה : (מצטחקת) לפני שנה היית קמצן עוד יותר.  
 לארי : ובשנה הבאה אהיה פחות. בכל שנה פרח. (נושק לה).  
 מרגה : שימי את הפרחים באגרטל, לינה.  
 לינה : (יוצאת והפרחים בידה)  
 מרגה : עוד מעט יבוא אבא ונשב לשולחן.  
 לארי : הוא לא יבוא כל־כך מהר.  
 מרגה : מדוע?  
 לארי : במגדל־השן שלכן אין יודעים מאומה. (מוציא עתון מכיסו וחזקו על  
 השולחן).  
 מרגה : (קוראת) משפטו של קיפו נדחה?  
 לארי : זה לא כתוב בסימן־שאלה.  
 מרגה : מתי זה ייגמר סוף־סוף?  
 לארי : מתי זה יתחיל סוף־סוף!  
 מרגה : מדוע הם דוחים שוב?... לארי, אני שואלת אותך!  
 לארי : אינני יודע.  
 מרגה : מה, אתה חושב שהם ישאירו אותו בחיים? הם? הרי הם כולם השתתפו



במרד. הם הנהיגו אותו.

לארי : זה משפט פוליטי.

מרגה : זה משפט על רצח.

לארי : מפיק לאזניהם.

מרגה : אני אשאל את אבא.

לארי : אבא ? הוא לא יאמר דבר.

מרגה : מדוע ? לי אסור לדעת ? תמיד ? !

לארי : אבל הוא אינו יודע.

מרגה הוא יודע. הוא רק מעמיד פנים ומסתיר ממני. הרי הוא בתוך העניינים.

לארי : לא בענייני פוליטיקה. אילו התמצא בזה, היה יושב היום במועצת־השרים

ולא בנציבות־הבטחון.

לינה : (נכנסת ובידה אגרטל פרחים, ובו בזמן מצלצל הטלפון. היא מרימה את

השפופרת) האלו... מרגה, זה בשבילך.

מרגה : מי זה ?

לינה : אינני יודעת. (ניגשת אל השולחן ומעמידה עליו את אגרטל הפרחים.)

מרגה : (ניגשת אל הטלפון) האלו... האלו... מה זה ? לא מדברים... כן, כן, רול ? ...

אינני מכירה את קולך... כן, לארי כבר בבית. מחכים רק לך... עכשיו ? ... לשם

מה ? ... אבל איך אפשר ? השולחן ערוך, מחכים רק לך... כבר שלחת מכונית ? ...

אם זה הכרחי כל־כך... טוב, אחכה. (טורקת את השפופרת) אני נוסעת אל אבא.

לינה : עכשיו ?

מרגה : לא לזמן רב. הוא שלח רכב.

לארי : מאיין דיבר ?

מרגה : מפנין הנציבות. (מחבקת את לארי חיבוק פתאומי) טוב שהגעת לפני

הטלפון, אחרת הייתי... אינני יודעת מה הייתי עושה... אלך להתלבש. (יוצאת.)

לינה : (ניגשת אל לארי) מדוע איחרת ? אמא באמת דאגה.

לארי : היא תמיד דואגת.

לינה : היא הדביקה גם אותי בדאגתה. מה עשית כל היום ? יצאת מוקדם כל־כך

הבוקר. מאתמול לא ראיתך.

לארי : הייתי בארגון. כמה חברים דרשו לערוך הפגנה ביום תחילת המשפט.

לינה : הפגנה ? לשם מה ?

לארי : את יודעת מי הם השייכים לארגון הזה. יש להם זכות.

לינה : ואתה מסכים אתם ?

לארי : לא. אני מאמין במשפט. הארגון בחר בי להעיד בשמו. בי בחר. העדויות

תכרחנה אותם לדון אותו למוות. כל קנריה תשמע אותנו. זה יכריח אותם...

(מבחוץ נשמעת צפירת מכונית.)

לינה : (קוראת) מרגה, המכונית !

מרגה : (חוצה את החדר לבושה מעיל קל. רוטנת) דווקא הערב בחר לו... (פונה

אליהם) האוכל במטבח. אתם ודאי רעבים. תאכלו בינתיים. אל תחכו לנו.  
(יוצאת.)

לינה : מדוע קרא לה דווקא עכשיו?

לארי : טוב שקרא לה.

לינה : כל־כך עמלנו על הכנת הארוחה.

לארי : מדי־שנה־בשנה הטכס הזה מכביד עלי יותר ויותר.

לינה : מדוע? להם זה חשוב כל־כך שביום זה אנו כולנו יחד.

לארי : אחיזת־עיניים. מקשטים כאן ריקנות בנרות ופרחים. אינך מרגישה בזה בעצמך?... הם אינם עוד כמו שהיו פעם. הוא מסתגר בנציבות שלו כמו בכלוב,

והיא בתוך עצמה... לא שמת לב? הם כמעט שאינם מדברים זה עם זה.

לינה : אומרים שאסון מקרב בני־אדם. אותם, כנראה, לא קירב...

לארי : לפעמים, בערבים, אני יושב ליד השולחן הזה, מקשיב לצעדים שלהם בתוך

השקט, להתאפקות האילמת הזו שלהם המחרישה את הדממה... אחר־כך אני נוסע

הביתה וחושב, איך להקל עליהם. איך לתת להם משהו שיקרב אותם... שישמחו

בו... שיקשור אותם מחדש... ואינני מוצא...

לינה : (קמה בלי אומר ומתרחקת ממנו כבורחת.)

לארי : (אץ אחריה) לינה, מה לך?

לינה : (בקול חנוק) ידעת מראש שלא אוכל לתת להם זאת.

לארי : אבל לינה, אני לא התכוונתי...

לינה : (בהתרגשות גוברת) אתה ידעת. עוד בבית־החולים סיפרתי לך על

הפציעה. דבר לא הסתרתי...

לארי : (אוחז בכתפיה) לינה, אל תתחילי בזה שוב, את שומעת?

לינה : אתה התחלת! אתה! למה נישאת לי אם ידעת שביתנו יישאר ריק? למה

נישאת לי? האם רק בגלל...

לארי : (משסע אותה) בגלל מה?!...

לינה : (מחרישה, כאילו נבהלה מדברי עצמה, ולאחר רגע, בקול חנוק) לא־כלום...

לארי : (מביט בה ארוכות) לינה... את יודעת שאהבתי אותך עוד לפני שאלקס

הבחין בך בכלל, בתוך החבורה. רק את לא הבחנת בי. לא ראית סביבך שום דבר

מלבדו, גיבור חלומתיך...

לינה : לארי, חדל...

לארי : כן, הוא גיבור! בכל ספר על המרד שמו מופיע, בכל מקום—התמונה שלו...

לינה : (משסעת אותו) לארי, חדל! אינני רוצה לשמוע על זה עוד. עברו הימים

של גבורות וגיבורים.

לארי : לא! עדיין לא עברו, כל עוד קיפו חי... אני לא יכולתי לצאת לציד אחריו.

אבל אני אגמור אותו. בעדותי, במשפט. זה יהיה המעשה שלי...

לינה : המשפט הארור הזה. הוא אשם בכל. הוא בילבל אותך. הוא בילבל גם אותי.

לארי : שנוותר עליו, את רוצה?

לינה : לא. אבל היום חמש שנים לנישואינו... לארי, קיויתי שלפחות היום תניח  
לכל זה ותהיה... רק אתי. (ברכות) לארי, שכח את הכל. ראה את הנרות האלה...  
בשבילך הדלקתי אותם... רק בשבילך...

(חשיכה)

## תמונה שלישית

לילה בביתו של רול. חמישה שבועות לאחר תחילת המשפט. ימים מעטים לפני  
סיומו. אותו חדר כבתמונה הקודמת. על השולחן רשם-קול, מכשירי-כתיבה, וספל  
קפה. רול יושב ליד השולחן. פניו זקנו ונצטמקו. הוא בוחן את בבואתו במראה  
קטנה שבידו, ואינו מקשיב כלל לקולות הבוקעים מן הרשם-קול. הקולות הם  
קולותיהם של קרין, חוקר, וקיפו הנחקר.

קרין : פרטי החקירה של האסיר אדגר קיפו בישיבת החקירה הארבע-עשרה,  
מיום הרביעי, העשרים-ושמונה בחודש ינואר, בשעה 16.00 אחר-הצהריים. החוקר  
—רב-פקד אמיל רודיג.

חוקר : האסיר קיפו! הפעם הייתי רוצה לשמוע מפיד מספר פרטים על אשתך.  
קיפו : לשם מה לשמוע מפי? אתם יודעים עליה כל מה שדרוש לכם.  
חוקר : בכל-זאת, רצוי לבדוק אם הפרטים מדויקים. ובכן, השם?... (אין תשובה)  
דולה קיפו... נכון?... הגיל?... (אין תשובה) ארבעים...

קיפו : שלושים-ותשע!

חוקר : שלושים-ותשע, יפה... כלומר, אם נעשה את החשבון, היפרת אותה כשהי  
תה בת עשרים-וחמש... (אין תשובה) אומרים שהיתה אשה יפה.

קיפו : כן.

חוקר : ופעילה...

קיפו : אתם יודעים זאת בעצמכם.

חוקר : ידוע לנו שבגיל תשע-עשרה הצטרפה למפלגתכם, וכשהיפרת אותה היתה  
כבר חברה בוועד המחוזי. אחר-כך, כמובן, העלית אותה עד לוועד הארצי. לא  
כן?... (אין תשובה) מתי נולד הבן?...

קיפו : עכשיו הוא בן שלש-עשרה.

חוקר : וחדשיים. שמו?... (אין תשובה) ויקטור, נכון?... היכן הוא נמצא עכשיו?...  
קיפו : במקום בו חטפתם את אביו. אתם עשיתם זאת לעינינו...

(סרטיהקלטה מסתיים.)

רול : (אינו חש בהפסקת ההקלטה ובפעולת-הסרק של המכשיר. הוא מוסיף  
ובוחן את פניו במראה שבידו.)

מרגה : (מציצה פנימה) רול, הסרט נגמר.

רול : (אינו משגיח בקולה)

- מרגה : (קרבה אל השולחן ומפטיקה את פעולת המכשיר) הסרט נגמר, רול.  
 רול : זו הפעם הרביעית שאני עובר עליו, ואינני קולט מאומה.  
 מרגה : אתה עייף. כבר הצעתי לך את המיטה.  
 רול : (לוגס מן הספל).  
 מרגה : הנח לקפה. לא תוכל להירדם.  
 רול : אינני רוצה להירדם.  
 מרגה : שעות אתה יושב ליד המכשיר הזה... כבר קרוב לחצות.  
 רול : חצות? ... (מציץ בשעונו) המטוס שלה כבר הגיע... עכשיו הם מעבירים אותה העירה...  
 מרגה : רול, חמישה שבועות מאחרינו. וכל העדויות כבר הסתיימו. עוד הפגישה הזאת בבוקר, ולאחריה הסיכומים בבית־המשפט—וגמרנו.  
 רול : מדוע הרשו לה לבוא לקנריה?  
 מרגה : אי־אפשר היה לסרב. בעולם החפשי היו מוקיעים אותנו. בזה הוא צדק, מזכיר־המדינה.  
 רול : אבל הם הבטיחו שלא אצטרך לדבר כל זמן המשפט.  
 מרגה : הרי לא תצטרך לשוחח אתה. רק מלים אחדות, ומיד יטיסו אותה בחזרה. רק כך יוכלו לשמור על הסודיות אצלנו.  
 רול : אני פוחד, מרגה...  
 מרגה : הרי הם הבטיחו לטשטש אותה. היא לא תכיר אותך. גם האחרים לא הכירו. השופטים, העדים... בתחילה גם אני פחדתי. לא העזתי לעזוב את מכשיר הטלביזיה אפילו לרגע. בכל פעם שהמצלמות הופנו מן התא שלך חששתי שיקרה משהו. אבל תודה לאל, הכל עבר בשלום.  
 רול : שם לא הייתי מוכרח לדבר. אפילו לא עם הסניגור. אבל אתה... היא מכירה כל גון בקולה, כל קמט בפניו. היא ילדה לו בן...  
 מרגה : הם לא יניחו לה להתקרב אליך. הם לא יספנו את המשפט בגלל מספר הדקות האלו.  
 רול : הדקות האלו הן יותר מן המשפט כולו... (לוגס מן הספל).  
 מרגה : (מרחיקה ממנו את הספל) חדל מן הקפה, רול. לא תוכל להירדם.  
 רול : מוטב לא להירדם... זה סיוט... כל הזמן היא יושבת מולי...  
 מרגה : מי?!  
 רול : האשה הזאת. דולה קיפו. על בימה ריקה... באולם חשוך וריק מאדם... הזר־קורים מאירים רק אותנו... מסביב דממה כזאת, כמו בבית־קברות עזוב... פתאום דופקים בדלתות ומישהו נכנס. הוא קרב אלי... אני רוצה לומר שאינני קיפו. אני רוצה לצעוק!... אבל הוא נעלם... בתוך החושך... לילה־לילה זה תוזר...  
 מרגה : רול, התלומות האלה הם כמו מלכודת. אל תשקע בהם. גרש אותם!  
 רול : לארי צילצל היום? ...  
 מרגה : לא, מדוע אתה שואל? הרי רק אתמול הם ביקרו אותנו.

- רוֹל : הוא השתנה כל־כך בזמן האחרון...
- מֵרְגָה : זה פגע בו קשה, שמנעו ממנו את העדות... לא, לא, אני יודעת שאי־אפשר היה... אבל לארי נפגע...
- רוֹל : ומה רצית, שגם הוא יעמוד מולי?... שמונה־עשר עדים הצביעו עלי ואמרו: זה קיפו—אני... הגנן הזקן הזה מקריית־המכללה... את לא ראי תאת היד שלו? היא משותקת, מאז ההפגזה, והוא לא הזכיר זאת אפילו. רק על הגינות דיבר... זה היה גרוע יותר... והמבט שלו, כשדיבר על עצי־הפיקוס שנעקרו... העיניים שלהם רודפות אותי כאילו קיפו מתחבא מתחת לעורי.
- מֵרְגָה : רול! אסור לך לחשוב כך! קיפו היה רוצח!
- רוֹל : אתמול, כשהלכתי ברחוב, הביט בי מישהו, ואני התחלתי פתאום ללכת מהר. הסתכלתי בחלונות־הראוה כדי לראות את עצמי. זה הרגיע אותי. אחר־כך נתקלתי באנשים ושוב רציתי לרוץ. בקושי עצרתי בעצמי. אז זכרתי שלארי ולינה הבטיחו לבקר אותנו ומיהרתי הביתה. אבל המבט הזה של לארי... הוא מפחיד אותי...
- מֵרְגָה : לארי הוא בנך. הוא אוהב אותך.
- רוֹל : כן. כל הזמן אני חוזר ואומר זאת לעצמי. אבל אני מפחד לאבד אותו.
- מֵרְגָה : מדוע? הרי לארי אינו יודע שאתה ביקשת לבטל את עדותו.
- רוֹל : ובכל־זאת... לפעמים נדמה לי... אני מפחד לאבד את כולכם. גם אותך...
- מֵרְגָה : להיפך, רול. עכשיו אתה קרוב לי יותר מאשר בכל השנים האלו, כשחסתי עלי ולא שיתפת אותי במאומה. אז, כשנודע לי על מותו של אלקס, לא יכולתי להבין איך החזקת בזה לבדך ונשארתי שקט כל הזמן. התחלתי לפחד מהשקט הזה שלך. תמיד חשדתי שאתה מסתיר ממני משהו, כמו איש זר. הרגשתי כאילו מחזיקים אותי באוויר מעל לאדמה ולא נותנים לי לנגוע בה ברגליים. אפילו בלילות, כאשר שכבתי לידך, נשאר המרחק הזה בינינו... עכשיו הכל אחרת... באותו ערב, כשקראת לי לבנין הנציבות, בתחילה הייתי המומה. אבל אחר־כך, כשהשאירו אותנו לבדנו ואתה הסתכלת בי... פתאום הרגשתי כי לזה חיפיתי כל השנים האלו. עכשיו שנינו עומדים ביחד. הנה, מזכיר־המדינה בעצמו אמר שהמשפט כולו תלוי בשנינו. עכשיו כל הדלתות פתוחות לפני, לכל מקום מותר לי להיכנס באין מפריע. לנציבות־הבטחון שלך, אפילו למועצת־השרים.
- רוֹל : אני מפחד, מרגה.
- מֵרְגָה : עוד ימים אחדים, רול, והכל ייגמר. ואחר־כך ניסע מפה. להרים. אתה זוכר את הכפר הקטן ההוא, ליד המפל? היינו נוסעים לשם עם הילדים...
- לֵאָרִי : (מופיע בפתח. בידו עתון.)
- מֵרְגָה : (מבחינה בו) לארי!...
- לֵאָרִי : ראיתי אור בחלון. השבתי שאינכם ישנים.
- מֵרְגָה : בשעה כזאת? קרה משהו?
- לֵאָרִי : אני זקוק לאינפורמציה מסוימת.

- מרגה : איזו אינפורמציה ?  
 לארי : (מושיט את העתון לרול).  
 מרגה : (חוטפת את העתון ומעיינת בו) הוצאה מיוחדת?...  
 לארי : לפני שעתיים. הקהל ברחוב חטף אותה כלחמניות טריות. חיכיתי שהרא-  
 דיו יבהיר את המצב בחדשות־הלילה, אך לא נמסר דבר.  
 מרגה : מה היה צריך להימסר ?  
 לארי : אם זה נכון שדולה קיפו באה לקנריה.  
 מרגה : שמועות־שווא. בכל יום מפריחים סיפורים חדשים. כמו... באלונים בקירקס.  
 לארי : (אל רול) אם כך, עליכם להכחיש, אבא.  
 מרגה : אבא איננו הפתובת לכך.  
 לארי : זה בתחום העניינים של נציבות־הבטחון!  
 רול : לארי, הרי אתה יודע שאין זה מתפקידי לאשר או להכחיש. אינני רשאי.  
 לארי : והיא רשאית להיכנס לכאן כתיירה הגונה ? היא עזרה לקיפו. היא שותפה  
 למעשיו.  
 רול : מדוע לא תפסתם גם אותה ? הרי יכולתם.  
 לארי : כבר שכחת ? ממועצת־השרים דרשו להרפות ממנה. אמרו: היא אשה,  
 אם לבן. (באירוניה) העולם הנאור לא יעכל זאת.  
 מרגה : ועכשיו ? מה השתנה עכשיו ?  
 לארי : אין אנו מכריחים אותה לבוא הנה. אבל אם היא עושה זאת מרצונה...  
 מרגה : היא אשתו, ואם לבנו.  
 לארי : את מגינה עליה ? אמא, את ? !...  
 מרגה : לך עכשיו, לארי. כבר מאוחר.  
 לארי : ואתה, אבא, אין לך מה לומר ?  
 מרגה : מעולם לא ביקשתי ממך ללכת מכאן. הנח עכשיו.  
 לארי : אבא, אני רוצה לשמוע מפיד דברים ברורים. האם זה נכון שהרשו לה  
 להיכנס לקנריה כדי לראותו ?  
 רול : אל תשאל אותי, לארי. זה אסור.  
 לארי : אבא, לי אתה חייב לענות. לי !...  
 רול : (שותק, ולאחר־מכן בקול חלוש) אני אינני יכול...  
 לארי : אם כך, הם צדקו !... איזה שם תמים הייתי. איך לא תפסתי שאין משפט  
 בקנריה ? !  
 מרגה : יש משפט ! אנו חיים אותו שעה־שעה.  
 לארי : אם יש משפט, מדוע מנעו ממני להעיד ? מדוע ?  
 רול : לארי, הסבירו לך זאת. אינך איש פרטי. שמך קשור בארגון, וזה לא  
 לטובת המשפט.  
 לארי : ודולה קיפו איש פרטי ? שמה קשור רק לתעודת־לידה ודרכון ולא עוד ?  
 אתמול חסתם על קיפו ומנעתם ממני להעיד, היום אתם חסים על אשתו, ומחר

תסלחו לשניהם.

מרגה : לארי! איך אנחנו יכולים לסלוח?

לארי : השלטון השחית אתכם!

מרגה : מה אתה מדבר, לארי! האם אנחנו השתנינו במשהו? הבט סביבך. האם

נוסף כאן דבר־מה מאז המרד?... פרט לתמונה של אלקס?

לארי : (מעיף מבט לעבר התמונה ומיד מסיטו ממנה. מבחין ברשם־קול) ומה זה?

שניהם : (שותקים.)

לארי : מה המכשיר הזה כאן?

מרגה : זה... זה של אבא, מהעבודה.

לארי : (באירוניה) מהעבודה. לא יעבור זמן רב ויחנכו אתכם שם מחדש, אבא.

יחלקו לכם נאומים מוקלטים כדי שתלמדו אותם בעל־פה, כמו אז, בימי קיפו.

כך זה מתחיל. ואחר־כך ישמיעו אותם ברחובות... אני עוד זוכר אחד כזה, מלה־

במלה... נאום־הנצחון של קיפו, אחרי הפגזת המכללה שלנו, כשהם סחבו אותי

אתם...

מרגה : (נדהמת) הם תפסו אותך?... לארי, אתה לא סיפרת לי.

לארי : כן, אמא, אני לא נהרגתי כמו אלקס, אבל אני הייתי בידיהם, זהו שרציתי

לספר לו לקיפו, ישר בפניו, מדוכן־העדים... על מרתף־העינויים שלו, מתחת

לבנין הנציבות, ומה הם עשו בי שם...

מרגה : (משסעת אותו) אתה היית במרתף של קיפו?!... מעולם לא סיפרתי לי...

לארי : אלה לא סיפורים בשבילך, אמא.

מרגה : אני רוצה לדעת אותם, לארי. (אוחזת בו) אני רוצה שתספר לי... הכל...

לארי : (משתמט ממנה) הניחי לי, אמא.

מרגה : (מחזיקה בו) אל תלך, לארי. אתה חייב לספר לי. אינני רוצה שתסתירו

מפני דבר.

לארי : אמא, הניחי, (נשמט מאחיזתה.)

מרגה : אם לא עכשיו, תבוא מחר בבוקר. אתה שומע? לארי...

לארי : (רוטן) טוב, טוב. (יוצא.)

מרגה : (קוראת אחריו) תזכור, לארי, מחר בבוקר. אני אחכה לך... (נפנית לפנים

החדר) רול, אתה ידעת?...

רול : כן... ידעתי...

מרגה : ולא סיפרת לי... אבל עכשיו, שמעת? הוא אמר שיבוא מחר בבוקר ויספר

לי. מחר בבוקר, לי ימסור את העדות...

(חשיכה)

## תמונה רביעית

- למחרת בבוקר. לשכתו של הקב"ר בבנין נציבות-הבטחון. החלון סגור ומחופה וילון. רול יושב על כיסא בצד המרוחק מן הדלת. בפניו גון איפור דק, ושפם לבוש בגדים אזרחיים, ועניבה.
- קב"ר : (עומד לידו. מציץ בשעונו) עכשיו גומרים אצלה את החיפוש. היא תיפנס מיד.
- רול : הפשל את הווילון.
- קב"ר : כבר הפשלתי. רול, רוצה משהו בינתיים? אולי לשתות? יש לי במגירה משהו מרענן.
- רול : מדוע העברתם אותי הנה? אין כאן מחיצה.
- קב"ר : הרי לא תיכננו להביא אותה הנה. אבל ההדלפה הזאת קילקלה הכל. כולם כבר יודעים שהיא בקנריה. ליד מקום המעצר נראו אנשים... יותר מן הרגיל. היינו מוכרחים להטעות אותם.
- רול : היא תתקרב אלי.
- קב"ר : לא נאפשר לה להתקרב. (מציץ בשעונו) עוד שלש דקות. הסימן הוא שני צילצולים בקו הפנימי.
- רול : הפשל את הווילון.
- קב"ר : הווילון מופשל, רול. וגם החלון סגור.
- רול : אבל האור... דוקר...
- קב"ר : כאן חושך כמעט.
- רול : עברתי על התמונות שלה. המבט שלה... הוא נראה חד כל-כך...
- קב"ר : היא לא תוכל להבחין. אל תחשוש. היא שתתה את הקפה עד הסוף.
- רול : אתה ראית?
- קב"ר : בעצמי מזגתי את הקפה לספל. למטה במזנון. היא לא השאירה טיפה.
- רול : וזה השפיע?
- קב"ר : זה ישפיע. ללא ספק ישפיע... זה בסדר, רול. אתה אינך רואה את פניך. הם מושלמים. אתה רוצה להיזכר שוב? (מוציא ממגירת השולחן מראָה קטנה.)
- רול : לא!...
- קב"ר : (מחזיר את המראָה למגירה.)
- רול : עד הרגע האחרון קיויתי שהיא לא תעז לבוא...
- קב"ר : היא התעקשה, לא היתה לנו ברירה. הרעישה את כל העולם. האם יכולנו לסרב ולהרוס את האמון שנותנים בנו? ההסכמה שלנו הפעם היא רק לטובתנו. זה יעלה את מעמדנו בעולם... רק אצלנו אין מבינים זאת... דרך ארוכה יש לעבור כדי להבין מהי אחריות. הנה, ההדלפה הזו ברגע האחרון. היא העמידה חצי עיר על הרגליים. לולא היא היינו כבר אחרי הכל. האשה היתה כבר עכשיו בדרך חזרה, ואנחנו היינו מפרסמים הודעה על הביקור... אחרי מעשה.



- רול : ובכל־זאת... לו אפשר היה בלי הפגישה הארורה הזאת...
- קב"ר : אני מצטער, רול. לא שיערנו שהדברים יתגלגלו הרחק כל־כך... זה רק לכמה דקות. בעוד כמה דקות תוכל להוריד את האיפור ולחזור הביתה.
- רול : מרגה צילצלה?
- קב"ר : מרגה? לא. היתה צריכה לצלצל?
- רול : היא הבטיחה, כשלארי יבוא.
- קב"ר : יבוא, לאן?
- רול : אלינו הביתה. הוא אמר שיבוא בבוקר. (קם וניגש אל הטלפון.)
- קב"ר : (ממהר אחריו) מה אתה עושה?!
- רול : (השפופרת בידו) אני רוצה לשאול אם הוא בא.
- קב"ר : כבר מאוחר!
- רול : רק לרגע, לשאול ולא יותר.
- (טלפון הקו הפנימי מצלצל)
- קב"ר : הם נכנסים! חזור למקומך!
- רול : כבר?... (חוזר למקומו.)
- (צילצול שני)
- קב"ר : (מופיע בפתח ופניו אל הדלת) היפנסי בבקשה... היפנסי.  
דולה : (נכנסת. מתקשה בהליכה) אינני יודעת מה קרה לי. סחרחורת כזאת...
- קב"ר : (מושיב אותה על הכיסא הקרוב אל הדלת) שבי.  
דולה : (יושבת) המשחק הזה שלכם! ממקום למקום ומחדר לחדר. אני רוצה לראות אותו ולא את החדרים שלכם... (מבחינה ברול) אדגר! אתה!... (קמה ממקומה לקראתו.)
- קב"ר : (מתיצב בינה לבין רול.)
- קב"ר : (תופס בה מאחוריה ומחזיקה) הזהרנו אותך לא להתקרב אליו.  
דולה : (מתקשה בעמידתה.)
- קב"ר : (מניח מתחתיה כיסא) הושב אותה כאן.  
דולה : לא, לא. (מזדקפת) אני יכולה לעמוד. אני יכולה... (נשענת על הסקב"ר.)
- קב"ר : שבי.  
דולה : (צונחת אל הכיסא) אני בסדר. רק קצת סחרחורת... אדגר. סלח לי על החולשה הזאת... כל הנסיעה חיכיתי לרגע הזה. חייתי אותו כל הזמן, ולא הרגשתי בכל הקשיים שהיו בדרך, ודווקא עכשיו... אינני יודעת מה קרה לי. אל תשיב לב, רק אירגע קצת וזה יעבור... ואיך אתה?...
- רול : איך ויקטור?
- דולה : הוא רצה כל־כך לנסוע אתי. סיפרתי לו שהנסיעה אליך עלולה להיות מסוכנת, אבל הוא לא פחד כלל. הוא התבגר כל־כך בחדשים האלה. לפעמים, כשהוא יושב ליד המכתבה שלך, נדמה לי שזה אתה. הבאתי לך מכתב ממנו, אבל הם החרימו אותו.

רו ל : מה הוא כתב?  
 דו לה : הוא גאה שאינך מכיר במשפט, שאינך מדבר אתם, שלא הצליחו לשנות אותך. הוא כתב לך על הבולים שלך, הבולים של קנריה עם התמונה שלך. שעות הוא יושב לידם ומסתכל בהם. אתה זוכר את בול-הנצחון? לכבוד כיבוש קריית-המכללה, זה שעליו הדיוקן שלך וכובע-המצחיה. הוא אוהב את הבול הזה יותר מכל.

רו ל : הוא אוהב אותו?... למה?... מה הוא אומר עליו?  
 דו לה : הוא אמר שהדואר בקנריה עוד ידפיס אותו בהמונים.  
 רו ל : אבל מה הוא אמר על ההפגזה?  
 דו לה : איזו הפגזה?  
 רו ל : של המכללה. מה הוא אמר? אל תסתירי ממני.  
 דו לה : מה אתה מדבר? אדגר!...  
 רו ל : הוא לא אמר שזה פשע?  
 דו לה : פשע? מה פשע?  
 רו ל : ההפגזה הזאת.  
 דו לה : מה אתה מדבר? אדגר!...  
 רו ל : הכל שם נשרף. העצים, הבניינים, והבנים שלנו בתוכם...  
 דו לה : אל-אלוהים, מה קרה לך? אדגר... הרי זה היה הנצחון שלך. ויק חי אותו עד היום. הוא מתגאה בו. הוא מעריץ אותך על הנצחון הזה.  
 רו ל : הוא מעריץ אותי... לא, לא, אני עוד צריך להסביר לו, אני מוכרח...  
 דו לה : מה להסביר?  
 רו ל : שלא היתה לי ברירה, לא היתה לי כל ברירה...  
 דו לה : מה קורה פה? מה הם עשו לך? אדגר... (רצה לקראתו)  
 ס קב"ר : (עוצר בה) אמרנו לך לא להתקרב אליו!  
 דו לה : מה עשיתם לו?  
 קב"ר : הזמן עבר.  
 דו לה : (נאבקת עמהם) לא, לא, אתם לא תצליחו לקחת אותו מאתנו.  
 ס קב"ר : הזמן עבר. (מושך אותה לעבר הדלת) עליך לעזוב את המקום.  
 דו לה : (נדחפת בידי שניהם לעבר הדלת) אתם חטפתם אותו, אתם סחבתם אותו למשפט בכוח, אתם יכולים לבזות אותו לעיני כל, אבל אתם לא תצליחו לשנות אותו. (אל רול, מאצל הדלת) אל תרשה שהם ישנו אותך, זכור, ויק מעריץ אותך!... (מוצאת החוצה בידי הסקב"ר).  
 קב"ר : (קורא אחריהם) ישר לשדה-התעופה!... (בהקלה) זהו, נגמר... רול, זה נגמר... אתה שומע?  
 רו ל : (כשקוע בתוך עצמו) הוא מעריץ אותו...  
 קב"ר : עכשיו אתה מוכרח לשתות משהו. (חש אל השולחן, מוציא מן המגירה בקבוק ומוזג כוסית) שתה, רול... (ראשו של רול צונח) מה לך?

- רול : סחרחורת...
- קב"ר : אינני יכול להביא רופא, בגלל האיפור. שתה, זה יחזק אותך.
- מזכיר : (מציץ פנימה) אפשר כבר?
- קב"ר : כן, כן. הכל עבר בשלום.
- מזכיר : (נכנס)
- רול : (שותה מעט ושומט ראשו)
- קב"ר : הוטב לך?
- רול : הסחרחורת, ובחילה...
- קב"ר : זה יעבור, רול... מה אומר לך, עמדת במבחן הזה לתפארת! ממש שברת אותה! למען האמת, היה רגע שנבהלתי. לא עלה על דעתי כלל רעיון כזה. (אל המזכיר) חבל שלא יכולת לראות אותו. הוא שיחק לפניו משחק של שטיפת-מוח, זה היה מזהיר!
- רול : מחניק לי... אני רוצה אוויר...
- קב"ר : (אל המזכיר) פתח את החלון, בבקשה. (המזכיר מסיט את הווילון ופותח את החלון. אור נוסף חודר לחדר, ומבחוץ נשמעים קולות המון רחוקים) עכשיו יוקל לך. אני ידעתי שבך אפשר לבטוח. רק כך... מה זה? (מפנה ראשו אל החלון) מה זה שם?
- מזכיר : (ליד החלון) אנשים. המון אנשים...
- קב"ר : מה?! סגור את החלון. מהר! (אץ אל החלון) גם הווילון.
- מזכיר : (סוגר את החלון והקולות נמוגים. הוא פונה אל הקב"ר העומד לידו) נראה כמו... הפגנה...
- קב"ר : באיזה אופן נודע להם, לכל הרוחות?!?
- רול : (ממקום ישיבתו) מדוע סגרת?
- קב"ר : יותר מדי רעש בחוץ. אתה זקוק למנוחה.
- רול : רעש?... איזה רעש?
- מזכיר : שום דבר. אנשים ברחוב.
- רול : (מבחין במזכיר) אתה?... פה?
- מזכיר : כן. אני. (קרוב אליו) באתי אליך. כדי לברך אותך. הנה, הכל נגמר. לקחו אותה למטוס וכבר לא תראה אותה עוד.
- סקב"ר : (נכנס) הם באים הנה!
- קב"ר : מי הם?
- סקב"ר : ארגון הנכים. הם בראש ההפגנה, הם מתקרבים אל השער. (המזכיר ניגש אליו.)
- קב"ר : ששש... (אל המזכיר) חזור אליו ואל תעזוב אותו. (מושך את הסקב"ר הצדה) הגד, לארי ביניהם?
- סקב"ר : לא הספקתי לראות. רצינו להוציא את האשה וכבר לא עלה בידינו.
- קב"ר : מה?! היא עדיין בבנין?

מזכיר : (עומד שוב ליד רול השקוע בכיסאו כשראשו שמוט) כן... זהו... רציתי גם לבשר לך... מועצת־השרים החליטה להעניק לך את אות "מסדר־החירות" על פעליך הרבים למען קנריה.

קב"ר : (אל הסקב"ר) זה מסוכן.

סקב"ר : ברור, הם יכולים עוד לפרוץ פנימה.

מזכיר : אני המלצתי על כך וכל השרים נלהבו לרעיון.

קב"ר : יש לסגור את השערים ולהפעיל תקן־חירום. רק אל תפגע במפגינים. בשום פנים לא לפגוע בהם. בנת?

סקב"ר : כן, כן. (יוצא.)

(קולות ההמון בחוץ מתחילים להישמע בפנים)

מזכיר : עשית גדולות בכל השנים הללו. גדולות ונצורות.

רול : מה הקולות האלה?

קב"ר : זה לא־כלום, רול. עכשיו אתה זקוק למנוחה. בחדר הסמוך יש ספה, תשכב קצת. (מסייע בידו לקום.)

רול : (עומד) אבל מדוע הם צועקים?

קב"ר : (מוליך אותו לעבר החדר הסמוך) אל תשים לב. סתם התקהלות. אמרתי לך, ההדלפה הזאת עוררה התרגשות בעיר.

רול : (מקשיב) אבל זאת הפגנה. (פונה אל החלון.)

קב"ר : (מנסה לחסום את דרכו אל החלון) רול, לאן?

רול : (פותח את החלון ומביט החוצה) לארי!... הוא שם... (נסוג בבהלה) הוא זועף כל־כך, כמו אתמול... (כמו לנפשו) היא אמרה שהוא מעריץ אותי... לארי... (חוזר ומביט החוצה) מה הם עושים לו?!

קב"ר : אינם עושים שום דבר. רק סוגרים את השער.

רול : אבל הוא עבר אותו! הוא נכנס! לחצר!... (רץ אל השולחן, פותח את המגירה ומחטט בה.)

רול : (מוציא את המראָה ומביט בה) הוא יעלה הנה. הוא יראה אותי. (מנסה להסיר את שפמו) לא יורד, זה נכנס לתוך העור...

קב"ר : רול, הירגע, בחדר הסמוך נמצא כל הדרוש להסרת האיפור.

רול : (מורט את השפם) אני לא אספיק. הוא יעלה הנה, הוא יתקרב אלי...

קב"ר : הוא לא יגיע עד כאן. הפעלנו תקן־חירום.

רול : נגד לארי?!

קב"ר : הפוונה רק לסגירת השער.

רול : אבל הוא עבר אותו. הוא בפנים!

קב"ר : הזקיפים יעכבו אותו.

מזכיר : ודאי. נציבות־הבטחון אינה מקום הפקר.

סקב"ר : (נכנס) לארי בבנין! הוא דורש לראות את הקב"ר.

מזכיר : להוציא אותו החוצה. מיד!

ס קב"ר : הוא כבר על המדרגות. הזקיפים מעכבים אותו בכוח.  
 רול : אסור להם להכות אותו.  
 קב"ר : רול, אין מכים שום איש. אבל אסור שהוא יעלה הנה. (אל הסקב"ר)  
 הורידו אותו למטה ויהימה.  
 ס קב"ר : כן, כן. (יוצא בריצה).  
 רול : למטה? ... לאן למטה? ...  
 קב"ר : מהמדרגות, לחצר... רול, מה קרה לך?  
 רול : למטה ישנו המרתף, אל תזרקו אותו לשם.  
 קב"ר : אנחנו איננו משתמשים במרתף הזה. מעולם לא השתמשנו.  
 מזכיר : מאז המרד זהו רק מוצג היסטורי.  
 רול : אבל הם יזרקו אותו לשם. אל תזרקו אותו למרתף של קיפו!  
 (חשיכה)

## השלמת דברים

התמונה החמישית מתרחשת בלשכת הקב"ר לאחר כשעה. לארי, כמסתבר, הורד למרתף בידי הסקב"ר בתוך המהומה הכללית ואבדן העשתונות. הקב"ר פוקד לשחררו מיד. לארי טוען כי נפגע ברגלו ומסרב לצאת מן המרתף בטרם ייבדק על־ידי רופא. הקב"ר והסקב"ר רואים בעמדתו עילה בלבד להדלפת הימצאותו במרתף ולהסערת העיר מחדש. ואמנם, ארגון הנכים קורא לחדש מיד את ההפגנות כדי להפעיל לחץ לשחרורו של לארי. הקב"ר והסקב"ר חוששים להתנגשות אלימה ולתגובות שרשרת קשות. הם מחפשים דרך להוציא את לארי מן המרתף ללא שימוש בכוח, אך אינם רואים מוצא ברור. בתוך המתרחשות והעצבנות פורץ בין השניים ויכוח בדבר הורדת לארי למרתף. הסקב"ר מתרץ את המעשה בנימוקים שונים, ובתוך כך נחשף יחסו העוין אל לארי, הנעוץ, בתוך השאר, ביריבות קודמת. הקב"ר מגן על לארי, מבלי־משים ובחצי־פה, ופותח בכך פתח לעולמו החצוי ולתמורה האטית המתחוללת בתוכו:

קב"ר : (במרירות) צחוק הגורל. אנחנו מגינים על האשה הזאת. שומרים שלא תפול שערה מראשה. לא שמעת באינו חדוה דיברה על הפגנות המכללה? באינו התפארות? את בנה היא מחנכת לאותם מעשים. ואנחנו... במקום לאסור אותה, אוסרים את לארי.  
 ס קב"ר : (נבוך) אבל... הרי לא היתה לנו ברירה. פעלנו רק למען מעמדה של קנריה. מי אשם שהוא אינו מבין מה מועיל היום לקנריה ומה מזיק?  
 קב"ר : ואתה מבין?

ס ק ב " ר : סלח לי, אבל אני רק חזרתי על דבריך. אלה היו הנימוקים שלך, כשהסברת לי את כל המשחק הזה בפפיל. גם לרול אמרת שהדבר הכרחי לטובתה של קנריה. היית משוכנע...

ק ב " ר : הייתי.

ס ק ב " ר : (נדהם) ועכשיו?

ק ב " ר : (שותק)

ס ק ב " ר : אינני מבין... אם כך, לשם מה הסתבכנו בכל המשחק המטורף הזה? פשוט היה יותר להרעיל את ההוא באמת...

ק ב " ר : שתוק!

מרגה המודאגת ומבוהלת פורצת פנימה ושואלת על לארי. מאחר שאין ביכלתם לגלות לה על מעצרו, הם משקרים ואומרים כי לא נעצר כלל אלא בא לרגע ויצא מיד. מרגה מוכיחה את הקב"ר על השימוש בגז מדמיע לפיזור הפגנתם של הנכים. היא מאשימה אותו בהידרדרות, בהרס אמונתו של לארי, ובקריעתו ממנה ומרול. הקב"ר חושש כי מרגה המאוכזבת והממורמרת תתמוטט ובכך תביא לידי התמוטטות המיבצע. הוא לוחם נואשות למניעת קרע בינו לבינה, ומצליח לבסוף לשכנעה שהיה הכרח בפיזור ההפגנה כדי לשמור על בטחוננו של רול. טרם צאתה שואל הקב"ר על מצבו:

ק ב " ר : איך הוא מרגיש?

מ ר ג ה : כשהחזירו אותו הביתה נבהלתי למראה פניו. אבל אחר־כך התאושש. הוציא אחד מאלבומי הבולים והחל להסתכל בהם. זה היה פעם תחביבו של לארי, הבולים. שנים כבר לא נגעו בהם. השתוממתי שרול זכר אותם דווקא עכשיו, אבל שמחתי כשהחל להסתכל...

ק ב " ר : בבולים?

מ ר ג ה : הוא זקוק עכשיו לשלנה. אולי הם ירגיעו אותו.

ק ב " ר : (נפנה ממנה) אל־אלוהים...

מ ר ג ה : מה אמרת?

ק ב " ר : לא־כלום... באיזה בולים הסתכל?

מ ר ג ה : (מחייכת) בבולים של קנריה...

ה ת מ ו נ ה ש ש י ת מתרחשת במרתף מיד לאחר ההתרחשות הקודמת. הקב"ר משדל את לארי לצאת מן המרתף ולשוב הביתה. לארי הממורמר והזועף תוקף את הקב"ר בשצף־קצף בשל ביטול עדותו במשפט. הוא רואה בביטול העדות מעין חסד שנעשה לקיפו ומאשים את הקב"ר וחבריו בבגידה במרד. השלכתו למרתף מתפרשת בעיניו כשלב נוסף בהידרדרות המשטר ובחתירתו להתפייסות עם קיפו. לינה, שהובאה אל המרתף כדי לשכנע את לארי לצאת ולשוב הביתה, אינה מצליחה בשידוליה. נהפוך הוא: הקונפליקט שהתגלע בין בני־הזוג בתמונה השניה חוזר ופורץ ביתר־שאת, והפעם ללא איחוי. לינה עוזבת את המרתף בגפה, לאחר שלא הסכימה לדרישתו של לארי שתודיע בחוץ על כליאתו ותביא בכך לידי התנגשות אלימה.

לארי נשאר במרתף בבדידותו ובמרירותו הגוברת.

התמונה מסתיימת בכך שלארי נענה לשידוליו של הקב"ר והוא נכון לצאת מן המר"ת. זאת בתנאי אחד: כי יורשה לו, ולו פעם אחת בלבד, להיות נוכח באולם המשפט, כמורשה לעתונאים ולמכובדים שונים. הקב"ר מסכים.

התמונה השביעית מתרחשת באולם המשפט, לאחר שעות אחדות. התובע, העומד בנאום הסיום, תוקף את קיפורול הרצוף, ומטיל עליו בתוך השאר אשמה ישרה ברציחתם של אלקס וחבריו. רול, העומד על סף התמוטטות, מגלה סימני התעלפות. הקב"ר רץ מן האולם לעזרתו, מפסיק את הישיבה באמצע ומוציא את רול מתא הזכוכית. לארי, הנמצא באולם, יורה ב"קיפור" והורגו.





## יגאל תומרקין: על ברכת, על תיאטרון בישראל ראיון

ש. איך הגעת לתיאטרון?  
ת. הקשר שלי לתיאטרון הוא בלתי-אמצעי ביותר. תמיד חשבתי שאני אוהב תיאטרון טוב, עוד לפני שראיתי תיאטרון כזה. מה שראיתי כאן, כנער, לא השביע את רצוני. פעם צחקתי ב"שווייק" ופעם סלדתי מן "המכשפה", אך זה לא עשה עלי רושם. תמיד דימיינתי לעצמי תיאטרון טוב.

ש. איך דימיינת לעצמך תיאטרון טוב?  
ת. גם כשלא רואים את המקור נוצר איזה רושם, על סמך אינפורמציה שמקבלים מריפרודוקציות, מתקליטים וכיוצא בזה. נוצר איזה שהוא קריטריון לטוב. מאז ומתמיד קראתי מחזות, אהבתי זאת בהיותי נער (זה התחיל קצת לפני הצבא), ואני אוהב זאת עד היום, מפני שאני אוהב לקרוא דברים קצרים, תמציתיים, ולהניח את כל התיאורים—של סביבה, נוף, נפש וכיוצא באלה—לדמיון שלי. הצגה שעשתה עלי רושם של תיאטרון טוב בימים ההם היתה "אדיפוס המלך" ב"הבימה" בבימויו של טיירון גאתרי.

ש. איך הגעת לתיאטרון של ברכת, ומדוע דווקא אליו?  
ת. בשנת 1955 ראיתי את "הנפש הטובה מסצ'וואן" ב"קאמרי". זו היתה הפעם הראשונה שהתיאטרון דיבר אל לבי. בראש-וראשונה היתה זו התפאורה, שלא ניסתה לשחק באספקטים נאטורליסטיים אלא היתה מין קונסטרוקציה בימתית. המחזה גם הוא השאיר בי רושם כביר. באותה שנה נסעתי לגרמניה והחלטתי להכיר את ברכת ולנסות להתקרב לתיאטרון. לפני כן ראיתי אמנם גם את ה"אופרה בגרוש", ואף כי שמעתי הרבה על המחזה (דודי צייר אז את התפאורה ב"אוהל") לא הבינתי את גדולתו, אולי משום שלא קראתי אותו במקור. בגלל הנשים הפוכות שם, נראה לי הדבר כמו עוד איזה מחזה של גולדפאדן.

ש. האם ביקשת ללמוד אצל ברכת דבר מוגדר, כגון ציור תפאורה?  
ת. לא היתה לי אז כל תכנית ברורה. רציתי לפגוש אותו. בכל הדברים הכרוכים בעבודת-אנסאמבל אי-אפשר לומר שדבר אחד מעניין והאחר לא. להיות מעורה בתיאטרון, זה מחייב ללמוד הכל.



ש. מי בא אז אל ברכת, כיצד נתקבלו תלמידים ?  
 ת. בית-ספר ממש לא היה ליד ה"ברלינר אנסאמבל". היו שם אז כל מיני טיפוסים שבאו מכל מיני ארצות. היו קומוניסטים צרפתים שברחו מצרפת כדי לא ללכת לאלג'יריה, היו משוררים אנגלים מוזרים (כריסטופר לוג, למשל), היו בנו בסון השוייצרי, וסבינארסקי הפולני. ברכת היה משוחח עם כולם. חלק היו מסלקים, וחלק היה נשאר. אני התקבלתי. בשעת החזרות היו כולם יושבים סביבו והוא היה שואל לדעתם.

ש. האם ניתנו לתלמידים גם תפקידים מעשיים ?  
 ת. ברכת עצמו, או בימאי אחר, היו נותנים לנו תפקידים מעשיים. למשל, ללקט בספריות חומר על תלבושות; למצוא כל מיני וריאציות על תלבושות; לנסות לצייר סצינה מסוימת בצמוד לטקסט; לגמק מדוע כאלה הדברים ילא אחרים; לאמת השערות—עבודות של אסיסטנטים—כמו במדע.

הוא אמר לי: צייר קודם-כל את קבוצות האנשים, כדי שתהיה להם משמעות ויוזם-אלית וזיסטית ביחס לטקסט ולמצב שהם צריכים להביע, וסביבם תצייר את התפאורה, ולא להיפך. לפניו עשו דברים דומים גם מאירהולד ופיסקאטור. לגביו לא נועדה תפאורה ליצור אשליה אלא לתת אינפורמציה אסתטית ומהותית. בכל התפאורות שעשיתי מאז, ניסיתי לשמור על קו כזה.

ש. האם התערב בעבודתם של במאים אחרים ב"ברלינר אנסאמבל" ?  
 ת. כשבימאי אחר היה מביים, היה ברכת נותן לו יד חפשית עד שלב מאוחר למדי. אחר-כך היה מתערב, אך עשה זאת באופן דיפלומטי וראציונלי. הוא לא חס על זמנו, ובמשך שעות היה מסביר מדוע עמדה זו או אחרת אינה נראית לו. היה קופץ על הבימה ומדגים (היה לו כשרון-משחק פינומינאלי). התחשבו בדעתו, היתה יראת-כבוד גדולה כלפיו. הוא היה משיב לכל אחד כערפו, כערך השאלה או הדעה ששמע. היה פונה לכולם בגוף שלישי, חוץ מאשר לחבריו הספורים מילדות. גם אל הנשים שלו (והוא תמיד השפיל לחיות עם שלש-ארבע נשים תחת קורת-גג אחת) היה פונה בגוף שלישי כשהן היו "בתפקיד".

העבודה אתו היתה קשה מאד. התירוץ היחיד להיעדרות מחזרה היתה מחלה. (הוא היה חובש בשעתו, ונשאר תמיד היפוכונדר איום. כיסיו היו מלאים תמיד גלולות-ויטא-מינים שקיבל מכל רחבי העולם, ותמיד היה מציע אותן לכל מי שסיפר לו שהוא חולה...) החזרות היו מתחילות ב-10 בבוקר. אחרי ההעמדות הראשונות על הבימה, כבר היו מכינים תצלומים והקלטות. היה גם דגם עם עמדות-תאורה ובופות. אחר-הצהריים היו באים כל האסיסטנטים ומתווכחים על כל ז'סטה, על כל מעמד; כל בנייה נועדה לא רק לסתימת חור אלא לפונקציה מסוימת, אפילו היא אסתטית בלבד, אך תמיד מוצדקת באופן ראציונלי. המטרה היתה למצוא, בכל תמונה, תימצות או סיגנון של הדבר הריאליסטי.

הוא היה שואל לדעת כל היושבים סביבו, והם היו מתווכחים, מנסים להעמיד קבוצות. הוא היה שואל לדעתם, איך צריך טיפוס מסוים להתנהג, מה דרך מחשבתו,

וכו'. מכל הדעות היה שואב אינפורמציה ונבנה ממנה לא מעט. ניגודי הדעות והרבה אינפורמציה—זהו שנתן את הליטוש.

כדי לקצר ולאמת עבודה ממושכת, היו נוהגים במחזות מסוימים לעשות "הצגת-דגם". היו שולחים לאיזה תיאטרון בפרובינציה בימאי, שחקן ראשי וצייר-תפאורה, ומכינים שם את ההצגה עם צוות מקומי. ברכט עצמו היה בא בשבוע החזרות האחרון. זאת עשו כדי לבדוק את ההעמדות, לקצר את ההצגה ולתרגל את השחקן הראשי. היו מצלמים ומקליטים הכל, וזה היה משמש בסיס להתחלת החזרות בברלין.

ש. מכאן שלא ייחס ערך שווה לכל תיאטרון?

ת. ודאי שלא, משום שלא כל תיאטרון היה מוכן לעבוד בשיטותיו. אך זאת היתה ז'סטה דו-סטריית. בשביל ברכט היה הדבר שדה-ניסויים, ובשביל התיאטרון הפרו-בינציאלי היה זה כבוד גדול לקבל בימאי, צייר ושחקן ראשי מברלין. חוץ מזה, בפרובינציה עבדו על הצגה חדשיים-שלושה, ואילו ב"ברלינר אנסאמבל" עבדו בין 9 ל-14 חודש. זאת אפשר לעשות, כמובן, רק עם שחקנים טובים ומגינים. בארץ ספק רב אם יגיעו לאותן תוצאות, אפילו יעבוד בימאי שנה תמימה על הצגה. על השחקנים פשוט יימאס הדבר, ולבימאים לא יהיה מה לומר, מה לתת.

ש. האם היה ברכט משנה את הטקסט תוך כדי החזרות?

ת. הוא היה משנה הרבה. לפעמים היה מקשיב לאיזה משפט ואומר: "מה, בעצם, התכוונתי לומר בזה? אינני יודע, אני לא מבין את זה, אבל שיישאר כך, יש לזה צילצול מעניין".

הוא מעולם לא כתב מחזה לבדו. תמיד לקח חומר מן המוכן ושיתף בעיבודו אנשים שעבדו אתו. תמיד היה זה מיבצע של צוות (גם ה"אופירה בגרוש" המפורסמת היתה, להלכה, עבודתו של בימאי אחר: אריך אנגל). ברכט היה מביא לעבודה טקסט מוכן, אך על-הרוב היו אלה טקסטים ש"שכבו" אצלו זמן רב. (פעם אמר לי: "איך כתבתי את המחזות האלה? כשכתבתי אותם הייתי בטוח שלעולם לא יציגו אותם, ולכן לא היתה לי בעיה של ליהוק. הכנסתי המון אנשים למחזות שלי: אם לא יציגו, לפחות איהנה מן הכתיבה...") אלה היו מחזות שנכתבו בזמן המלחמה, כגון "אמא קוראז", "סצ'ואן", "מעגל-הגיר" ואחרים. השיטה שלו היתה לנסות את מירב האפשרויות כדי להגיע לאיזו שהיא שלמות, בטקסט כמו גם בבימוי, בתפאורה, בחמרים, בתלבשות. פעם החליף ארבע-עשרה תלבשות לתפקיד צדדי אחד, עד שהגיע למשהו שהניח את דעתו.

הוא היה משנה טקסטים כשנוכח לדעת שהטקסט אינו "מתלבש" על שחקן מסוים. זאת לא היתה אימפרוביזציה אלא נסיון למצוא משהו אופטימלי. למעשה, גישתו של כל בימאי היא היפותטית, כי אין שום נוסחה. ואם ינסה יותר מצבים, יש לו יותר סיכויים להגיע למשהו טוב יותר. כך עשה ברכט. שום דבר לא היה קבוע אצלו עד הפרמיירה, וגם לא אחריה. בכל הצגה היה יושב בימאי תורן ורושם הערות. אם ציין שתמונה מסוימת "זוה", היו עורכים חזרה כדי להכניס את התמונה לתוך המסגרת.

ש. איך בחר ברכת שחקנים?  
 ת. הוא בחר אותם בדיוק כמו שבחרים כאן בארץ. הם באו, הציגו קטע, התקבלו— או לא התקבלו. מי שלא נקלט בתיאטרון—פוטר. זה עזר לפתח שחקנים בעלי רמה. אלה שנשארו היו העילית, אבל "עילית של אנסאמבל". שם לא היו "כוכבים", הרוב היו בעלי-מקצוע טובים, וטיפוסים בעלי פרצופים מיוחדים, בשום אופן לא טיפוסי ה"גיבורים" המקובלים. אלה לא עניינו אותו. גם מי ששר בקול אופיראי לא התקבל. הוא היה אומר לאחד כזה: "לך תשיר ממול" (ממול היו ה"דויטשה תיאטר")



והאופירות). השחקניות שבחר היו מכוערות במיוחד. אינני יודע מדוע. (אגב, קנת טיינן כתב באחת הבקורות שלו על אנג'ליקה הורביץ, ששיחקה ב"ברלינר אנסאמבל" בתפקיד גרושה מ"מעגל הגיר": "נערה שמנה, משום שברכט אינו רוצה שנשפוט את הדמויות שלו על הבסיס הנוח של המשיכה הפיזית", וכן: "זוהי נערה שפניה עגולים כתפוח. התיאטרון שלנו היה נותן לה, לכל היותר, תפקיד קומי של משרתת. ברכת עושה ממנה את הגיבורה שלו").

ש. איך עבד ברכת עם שחקניו?

ת. כאמור, לא היה בית-ספר ממש ליד התיאטרון, אך כל השחקנים היו חייבים בלימוד פיתוח-קול ותנועה. כל הזמן. הוא התחשב בנתונים האישיים של כל שחקן. למשל, כדי שימצאו את האינטונאציות הנכונות למשפטים, היה נותן להם לדבר בניבים המקומיים של מחוזות-מוצאם. שפת התיאטרון היא הגרמנית העילית, אך זו כמעט אינה מדוברת בפי העם. קל יותר לשחקן לדבר בדיאלקט שלו. בשלב מאוחר יותר היו עוברים לשפת התיאטרון. המעבר היה חלק, בדרך-כלל, משום שהקצב והתנועה כבר היו מגופשים. אגב, כדי להשיג קצב, וכדי להכניס את התנועה לקצב הנכון, היה ברכת דורש מהשחקנים בחזרות סימון של הקצב בלבד, על-ידי "הבלעת" הטקסט. לפעמים היה אפילו משאיר את הניב המקומי בטיפוסים המשנ"יים, אם הדבר לא הפריע. (ב"אמא קוראז" דיבר הטבח מין הולנדית "מגורמנת", או להיפך). ברכת עצמו אהב לסיים משפטים, גם בדיבור וגם בכתיבה ובשירה, במלים שקוצצה מהן ההברה האחרונה, כנהוג בניב הבאוארי.

ש. איך ניתח עם השחקנים את תפקידיהם? האם התעלם לגמרי מן המוטיבציה הפסיכולוגית?

ת. הוא לא עסק במוטיבציה פסיכולוגית. הוא לא אמר לשחקן: "מאחר שאתה מטורף, עליך לנהוג כך או כך". הוא אמר: "מאחר שאתה משחק מטורף, והקהל יודע שאתה מציג לפניו מטורף, עליך להמחיש את האספקטים הצורניים התמציתיים ביותר שימחישו מטורף. אין זה מעניין אותו כלל כיצד נטרפה עליך דעתך".

יש בידי הקלטה מחזרה אחת על "מעגל-הגיר", שבה ברכת מסביר לשחקנית כיצד להרים את הילד שהיא מוצאת על סף ביתה. הוא מסביר איך איכרה נוהגת במקרה כזה. ברור שברגע הראשון היא נרתעת, בגלל ההפתעה המוזרה. אחר-כך היא רואה שזהו ילד, והיא כורעת כדי להרימו. כיצד כורעת איכרה? מתקבל על הדעת שהיא עושה זאת כמו בכנסיה. ברכת שם את הדגש בצד הצורני של הגישה, של התנועה. כשאדם שונא, מעניין אותו לא מדוע הוא שונא אלא איך הוא שונא. ההסבר הוא תמיד איך הדברים נעשים—דברים הלקוחים מן החיים, אבל מתומצתים ומסוגננים. (הלנה וייגל, למרות כל התיאוריות של ברכת, היתה בוכה בדמעות על הבימה כששיחקה את "אמא קוראז", וזה היה מוציא את ברכת מן הכלים).

אני סבור שהשיטות הנוהגות להצמיד לתיאטרון פסיכולוגיה, או כל מיני ענפים מקצועיים אחרים שאינם נהירים עדיין לבעלי המקצועות עצמם, הן פשוט זילזול במדע. כאן הדברים נפתרים בפשטות כביכול, בשיחה בין הבימאי לשחקן. לדעתי, כל הדברים שנאמרו על "הפסיכולוגיה של הבימה" אין בהם ממש. כל עסקי ה"הזדהות" הללו הם כלי בידי רמאים לרמות בהם אנשים תמימים, כולל הם עצמם. לא מעניין אותי איך שחקן עשה את הדברים. זהו כשרון, מתנת-שמיי, ואפשר כמובן ללטש את הכשרון; אך הפסיכולוגיה והניסויים הפיזיים, זה יכול להגיע לאבסורדים. עד היכן יכולה הזדהות להגיע? עד רצח? עד מוות?

לדעתי, התיאטרון, ככל האמנויות, לא בא לספק איזה שהוא יצר פיזי. ההנאה באמנויות היא הנאה שכלית, בראש-וראשונה. נכון אמנם שהן מספקות את החושים, אבל החושים קשורים למוח. האשליה, וכל דבר שהוא חיקוי לנאטורליזם, מקהה את החושים, ולדעתי לא זאת מטרת האמנות. בימאי יכול להקפיד על כך ששחקן ימלא כל מיני פרטים קטנים—על הצורה בה הוא בוחש את התה שלו, למשל—והרי זה כאילו היה סותם בפקק איזה חור קטן ובינתיים האניה כולה טובעת.

ש. מה בעיניך משמעות הניכור והתיאטרון האפי של ברכת?

ת. הניכור הוא מושג שברכת עסק בו הרבה באופן תיאורטי. העקרון הוא פשוט: כדי להוציא דבר מן הכלל צריך לעשותו אחר, לנכר אותו. אם ארצה להכליט אדם אהד מתוך מאה, אצבע את חטמו אדום. בתיאטרון מנכרים קודם-כל את השחקנים מתוך כלל האנשים: משתמשים לשם כך באיפור לבן, במסיכות, באינטונאציות המשוות זרות לדברים— כדי ליצור הסתייגות, להתרחק על-מנת להתקרב. ה"סונג", גם הוא אמצעי ניכור. הוא שובר את מהלך הדברים כדי שתתפתח, כדי שתחשוב, כדי

ליצור את ההנאה השכלית. (אי-ההזדהות שבסרטי ה"סלאפסטיק", אף היא בבחינת ניפור מסוים). זוהי כל המפלצת שנקראת ניפור.

התיאטרון האפי, גם זה מושג שטבע ברכת, בניגוד לתיאטרון הדראמתי. לא האירועים האישיים הם המעניינים בתיאטרון האפי אלא הפיובולות שאפשר להקיש מהן על דברים אחרים. התפאורה באה למסור אינפורמציה. זוהי מכונה שתפקידה לשרת את השחקן, ולא אמצעי ליצירת אווירה או "לוקאל" בלבד. זהו תיאטרון שנועד למסור אינפורמציה שכלית לאנשים בעלי שכל, בצורה הנהירה ביותר והמהנה ביותר.

ש. כלומר, זהו תיאטרון לקהל נבחר ?

ת. זהו תיאטרון לקהל של תיאטרון. לקהל היודע מה הוא בא לראות. מבחינה זו, כמבחינות רבות אחרות, מושפע ברכת הרבה מן התיאטרון של המזרח הרחוק. גם שם השחקנים הם "בעלי-מלאכה", היודעים את מקצועם, והשלמות שלהם אינה מוטלת בספק. גם שם אין כל "הזדהות", והקהל יודע מראש שהוא בא לראות תיאטרון ולא אשליה של מציאות. כל מושג הניפור בא משם, לדעתי, אף כי יש, כמובן, דוגמות דומות גם בתיאטרון האירופי, בקומדיה דל'ארטה, למשל.

ברכת סומך על הבנת הקהל שלו, וגם עוזר לו להבין. הוא מסתמך בתיאטרון לא רק על "החיים" אלא אף על תמונות קלאסיות, כגון ציורי התהלוכות הדתיות של פיטר ברויגל, שהתקפו ב"גליליאו", או ציורי עורכי-הדין של דומייה, ב"מעגל-הגיר". הוא מניח שהקהל יודע מניין הדברים לקוחים, ושהם יעוררו את האסוציאציות הנכונות. הוא גם מצביע על המקורות בתכניות של ההצגות, ועורך השוואות כדי לקרבם אל הקהל.

השיטה של ברכת היא למעשה היחידה המנסה להגיע למסקנות שכלתניות. הבנייה שלו היא ראציונלית מעיקרה, והשיטה היא טכנית מעיקרה, כלומר—פשוטה. לדעתי זוהי השיטה ההולמת לתיאטרון מעצם טבעו ומהותו: זמן ההצגה המוגבל, שטח הבימה המוגבל, דורשים שפה של סמלים. צריך להגיע בה לשיא הבהירות והתמציתיות, לשיא האסתטיות בשעת הביטוי. תנאי ראשון לכך הוא ה"איך" ולא ה"מה", שאם לא כן צריך היה התיאטרון להסתפק בהטפת עשרת הדברות. האמנות לא נוצרה לשם תיקון המידות והחינוך. לכל היותר היא מחנכת לאהבת האמנות.

ש. אצל ברכת היה ה"מה" בכל-זאת חשוב ביותר ?

ת. נכון. משהו אכל אותו כל הזמן, וזו היתה חולשתו. אך לא ה"מה" הוא החשוב אלא הסגנון שיצר. אילו היה התוכן חשוב, די היה לתרבות המערב בדראמה היוונית, שיש בה הכל. אפשר שאפילו מחזה אחד היה מספיק.

כל אדם נתלה בנושאים הנראים לו חשובים. ברכת זועזע ממלחמת-העולם הראשונה, והוא הגיב על זה. אך כמוהו הגיבו עוד אלפי אנשים שאפילו את שמם איננו יודעים. המוזיקה של באך אינה חשובה דווקא משום שה"פאסיונים" שלו עסקו בישו. כל חבר מפלגה שמאלית שהיה לו עט ביד הביע אותם דברים שאמר ברכת. כולם הטיפו. מובן שהיה אצלו קשר בין ה"מה" וה"איך", אך כשהגזים ברצונו להבהיר את הדברים עד סופם, אבד ערכם האמנותי. כמו, למשל, ב"האם" לפי גורקי. זה היה משעמם.

מכל-מקום, אני סבור שמה שיצר ברכט יישאר גם בלי הדברים המסוימים שהתכוון לומר. הוא היה התופעה של המאה העשרים בתיאטרון. הוא תיזמר את התיאטרון לקבוצה היתה אצלו משמעות. למוזיקה ולאסתטיקה החזותית היה תפקיד שווה-ערך לגביו. הוא הוציא את התיאטרון מן הקאמריות שלו, מן ה"כוכבים" שלו, מכל הרומנטיקה התפלה—ואלה דברים שמאז הקלאסיקה כמעט לא טיפלו בהם. אמנם, לפניו עסקו בזה גם מאירהולד ופיסקאטור, אך אצלם זה כנראה לקה במשהו, לעתים בבומבאסטיות, לעתים בשקידה יתירה "להסביר" דברים על-ידי חזרות מופרות על המשמעות האתית שלהם.

ברכט לא סלד משום אמצעי טכני כדי ליצור תיאטרון של המאה העשרים בשביל אנשים אינטליגנטיים. היחיד שחידש משהו אחריו הוא ז'ן ז'נה ב"הכושים" שלו. לא רק בטקסט אלא ביצירת מצבים—אף כי זה האחרון לא ביים בעצמו. הוא יצר מין תיאטרון-בתוך-תיאטרון-בתוך-תיאטרון. התרחשות בתוך התרחשות. זהו סגנון, וזה עומד מעבר לטקסט.

הטכניקה נותנת ביטוי, היא חייבת לתת צורות-ביטוי, כמו בשאר האמנויות. ברכט הוציא לאור את המיכניזם של התיאטרון, את היופי שבדברים הגלויים-לעין, כמו הפבלים התלויים מעל הבימה, מערכת המסכים ומקורות האור. עושים זאת גם בתיאטרון ה"קאבוקי", שם אפילו מאפרים את השחקנים על הבימה.

ש. מה הם הגורמים הנשארים מחוץ לגבולות הראציונליזציה בתיאטרון?

ת. הדברים הלא-ראציונליים. האמנות היא דבר חסר-נוסחה. זוהי ספיקולציה בדברים הלא-מודעים. לכן חוזרים ומתפלאים תמיד על כשלוננו של דבר שלכל הדעות צריך היה להצליח. פתאום מרגישים בקיומם של דברים: זוהי התכונה, והמיגבלה, של האמנות. זה ההבדל בין הכימיה של האדם לבין המכונה. ככל שקטן הפער בין הרצון לבין התוצאה, באופן ראציונלי, כך מתקרבים לשלמות. אך לפעמים זה פשוט לא קורה.

בתיאטרון של ברכט מספרים כי בשעת החזרות האחרונות על "אופירה בגרוש" בא הקומפוזיטור הנס אייזלר, אחד מחבריו הוותיקים של ברכט, ואמר שההצגה תהיה כשלון חרוץ. כדי להציל את המצב רצו להוציא את רוב ה"סונגים" לפני הבכורה. ההליטו שהשירים פשוט אינם "נדבקים". ולפתע בפרמיירה הם "נדבקו". (אמנם נכון שהשירים נועדו "לשבור" דברים, אך הם נמצאים באיזה יחס קונטראפונקטי, וכאן נראה היה להם מן-הסתם שלא נוצר יחס זה). זוהי דוגמה לדברים בלתי-ראציונליים, סתם-אנושיים, שפתאום הם כך ופתאום הם אחרת.

ש. האין שיטת האנסאמבל ה"מונתה" גורמת את טישטוש הסגנון האישי—אצל צייר-התפאורה, למשל?

ת. גדלותו של ברכט—מחוץ לשיטה, שאפשר להתווכח עליה—היא שהשפיל לשלב תמיד את כל האמנויות בתוך התיאטרון ולהשתמש באמצעים שהיו תמיד מעודכנים. הוא לקח את הקומפוזיטורים המתאימים ביותר, ודאג שתהיה תפאורה טובה. התפאורת נוצרו אחרי שיחות ארוכות וניסויים ממושכים, יחד אתו. אף כי לא ידע לצייר

קו אחד, בכל-זאת ידע להנחות את הצייר. אם בגד כלשהו לא מצא חן בעיניו, לאחר כל הניסויים, היה מסוגל לוותר על הנאמנות לתקופה ולמצוא משהו בלתי-אותנטי אבל מתאים להצגה.

שני ציירי-התפאורה הידועים שעבדו אתו אז היו קספר נָהָר ותיאו אוטו. אני סבור ששניהם הצליחו לשמור על סגנון משלהם, אף-על-פי שקיבלו את ההנחיות של ברכת. אני סבור שלא יקשה עלי להבחין מי משניהם צייר תפאורה כלשהי—אם לא אדע זאת מראש. על האנסאמבל להיות "מונחה", אחרי ככלות הכל, והבימאי הוא האיש בעל זכויות-היתר בתיאטרון. אך כל פרט באנסאמבל חייב להיות בעל ידע טכני רב, ספציפי לתיאטרון. אגב: קספר נָהָר אף ביים כמה מחזות של ברכת וגם כתב אופירה בעצמו (עם מוזיקה של קורט וייל).



ש. האם הציג ברכת בתיאטרון שלו גם מחזות של מחברים אחרים בתקופה ששהית בתיאטרוננו?

ת. בדרך-כלל הציגו כל מיני דברים, גם מחזות של שקספיר, אבל ברכת אמר שכל דבר דורש עיבוד מודרני, שצריך להתאימו לקו של התיאטרון וללהקה המציגה אותו. בזמני לא הוצג שקספיר. הציגו אז איזה מחזה תפל של אוסטרובסקי מפני שאנג'ליקה הורביץ רצתה לביים אותו. זאת היתה זוועה. מדי-פעם היו עושים שם שטויות—כל מיני מחזות רוסיים איומים. שר-החינוך של מזרח-גרמניה באותה תקופה, יוהאנס בכר, כתב מחזה על סטאלינגרד בשם "קרב החורף". הציגו אותו כמו סרט נאטורליסטי לגמרי. העלו טנקים על הבימה, עשו רוח ושלג, והיתה מוזיקה פסבדו-אגנרית של הנס הייזלר—הכל היה מושלם אבל עקר לגמרי.

ש. האם ברכת קיבל מרות פוליטית?

ת. כל עוד היה חזק, לא הרשה להכניס הרבה אידיאולוגיה. גם לשר-החינוך לא הניח להתערב הרבה, חוץ מזה שניאות להציג את המחזה שלו. הוא לא דיבר הרבה בנושא זה, ורק מדי-פעם היה מעיר הערות דו-משמעיות בעניינים של מרות אידיאו-

לוגית. פעם אמדו לערוך בפואייה של התיאטרון "תערוכת האטום" במקביל להצגת "גליליאו". רצו להציג שם נשק מערבי ונשק מזרחי. ברכט אמר שאין זה לגיטימי "משום שאיש לא הוכיח שהנשק המכוון ממזרח למערב מיטיב לירות יותר מנשק המכוון ממערב למזרח".

הדילמה של גליליאו לפתח את ברכט עצמו, בסופו של דבר. בשעתו היה נרדף עד-צוואר. כדי להבין את יחסו למזרח-גרמניה צריך לחזור הרבה אחורנית. לו הייתי אני חי בגרמניה בשנות ה-30, קרוב-לוודאי שגם אני הייתי הופך קומוניסט. זה היה ה"בון טון" של אז והצורה המובהקת של התנגדות לנאציזם. אחת המפגות הנוראות של ברכט בעולם המערבי, שהעבירה אותו בצורה קיצונית שמאלה, היא חוסר הצלחתו באמריקה. ביצעו שם את "אופירה בגרוש" והוא העלה את "גליליאו" עם צ'ארלס לוטון (ראיתי את הסרט ב-16 מ"מ, וזה היה טוב מאד). אבל נדמה שלוטון ועוד כמה חברים התרחקו מברכט בימי החקירות האנטי-קומוניסטיות. דבר זה פגע בו מאד. בהוליווד כתב ברכט גם תסריט בשם "גם תליינים מתים", שבויים בידי פריץ לאנג, עם מוזיקה של הנס אייזלר. זה היה סרט אנטי-נאצי על היידריך. ברכט לא דיבר הרבה על אמריקה, בעצם כל מה שהיה לו לומר אמר בשיר על הוליווד, המתחיל במלים: "בוקר-בוקר אני עומד בתור בתקוה למכור מן השקרים שלי".

מאמריקה עבר לשוייץ, ולשם בא גרהארד אייזלר (אחיו של הקומפוזיטור), שהיה התיאורטיקן של המפלגה ו"האיש השלישי" שלה באותם ימים. הוא הציע לברכט להקים תיאטרון במזרח-גרמניה. ברכט חזר. למעשה, רצה לחזור לעיר-מולדתו, אאוגסבורג, אך האמריקאים לא נתנו לו רשיון.

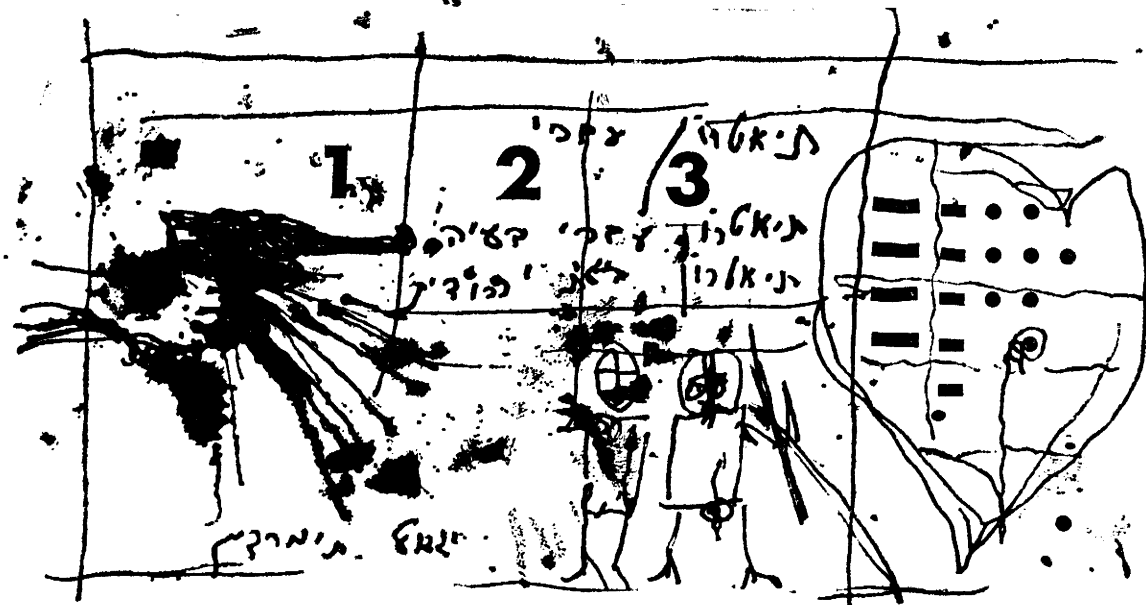
ש. מי היו אנשי התיאטרון שברכט העריך?

ת. הוא העריך את היינריך גיאורגה, אך התאכזב ממנו כשהפך נאצי. גם קספר נהר, חברו-מנוער, נשאר בימי המלחמה בגרמניה ועבד בה. בכל-זאת חזר ברכט וקיבל אותו לתיאטרון. הוא העריך מאד גם את ואלנטין, קומיקן שהופיע בקברטים משנות ה-20. ברכט הופיע יחד אתו, בשעתו, וטען כי למד ממנו הרבה, גם את הניפור. גם את צ'פלין העריך מאד. את "שוייק במלחמת-העולם השנייה" כתב בשבילו (באמריקה היה ביניהם קשר). הוא העריך גם את פסקאטור, שעבד במערב-גרמניה, ואף הזמין אותו לביים בתיאטרון שלו, אך הדבר לא יצא אל הפועל, משום-מה.

ש. כיצד מוצג ברכט בתיאטרונים אחרים בעולם?

ת. בארצות האנגלו-סקסיות החל פולחן ברכט בשנות ה-40. על אף הפולחן, לא הצליחה באנגליה עד היום שום הצגה של מחזה ברכטי. גם צרפת לא עיפלה אותו, לדעתי. כל מה שראיתי שם משלו היה גרוע. רק באיטליה הציג ה"פיקולו תיאטרון דה מילאנו" "אופירה בגרוש" נפלאה, בגישה שונה לגמרי, כיאה לאיטלקים. הם עירבבו את הסרט, המחזה והרומן, עשו מין צ'אפלינסקה או קומדיה דל'ארטה, והתקבל דבר מצוין. בהולנד הציגו ברכט באופן בינוני למדי (הרמה שלהם היא בערך כרמת התיאטרון שלנו). מדוע לא הצליחו בארצות אלו להציג ברכט? אולי סתם





עשו זאת בחוסר כשרון, ואולי ניסו לעבוד לפי תיאוריות. אסור להיות דוגמתי בדברים אלה. כנראה אי-אפשר להעתיק סגנון בתיאטרון חסר-קו.

ש. ומה, לדעתך, מסולף בגישה למחזות ברכת בארץ?

ת. כל הגישה, כל צורת הבנין. ראשית, אין כל תשומת-לב לאנסאמבל. ב"מעגל הגיר" היו על הבימה שני "כוכבים"—וסביבם ערב-רב. כל ההעמדה נראתה מקרית מאד. לא היה כאן המשחק של פאפולה, שום סיגנון, גם המוזיקה שונתה, זה היה כמעט נאטורליזם מוחלט, ונראה כעין דראמה פרטית של אחת שאימצה ילד. "מעגל הגיר" הוא מחזה מוזר: יש בו שתי התרחשויות מקבילות, שמהן צומחת לבסוף השלישית. כאן לא היה קשר ביניהן. זאת היתה אינטרפרטציה שטחית, אופירטה פרובינציאלית עם שני סוליסטים טובים—באמת טובים מאד.

בהצגות אחרות היה המצב גרוע עוד יותר. אפילו השחקנים הראשיים לא התאימו. בימאי טוב יותר היה מיטיב אולי לבנות את התמונות ההמוניות, אך על בעיית אי-ההתאמה של השחקנים לא היה שום בימאי מתגבר.

אגב, פעם ביקש ממני ברכת שאתרגם לו משהו מעברית, משהו מן המקורות שמצא באיזה ספר. מזה הגענו לשיחה על תרגומי מחזותיו. סיפרתי לו שבעברית, ב"הנפש הטובה מסצ'וואן", יש בשיר שלושה-עשר פילים (במקור רק שבעה). הוא שאל אם זה טוב יותר שיהיו שלושה-עשר פילים. ועוד משהו לענין תרגומים. כשהופיע לפני ועדת-החקירה לפעולות אנטי-אמריקאיות קראו לפניו שיר מסוים, מין שיר-הלל לקומוניזם, ושאלו: "אתה כתבת את זה?" הוא ענה: "אינני יודע, אבל כתבתי שיר בעל כותרת דומה בגרמנית".

ש. מה, לדעתך, לקוי בתיאטרון בארץ?

ת. ראשית, אין לו קו. תיאטרון אינו נוצר בחלל ריק. תיאטרון הוא שיתוף-פעולה בין צופים סבילים לבין כוחות פעילים. אי-אפשר לדרוש מקהל שיהיה אנין-טעם אם אין לתיאטרון קו מסוים—ויהיה זה קו פוליטי, או אמנותי, שאפשר להסכים עמו או לא, או לפחות רמה של טעם מסוים. כאן הדבר איננו. ותיאטרון אינו יכול להיות קצת-מזה-וקצת-מזה. את חוסר הקו מצדיקים כאן בקהל גרוע. זוהי פראזה. אין קהל

גרוע, כשם שאין חיילים גרועים. כמו שאי-אפשר לדרוש מתיאטרון שמציג קיטש כל השנה שיעשה פתאום משהו טוב, כך אי-אפשר לדרוש מן הקהל שלו שיקבל את הדבר הטוב לפתע-פתאום. אין נסים בתיאטרון.

צריך להיות ברור שתיאטרון עשוי אנשי-מקצוע ולא עסקני-ציבור. תיאטרון אינו מוסד ואינו קומבינציה של מושב-זקנים, מושב-לצים, בית עליון ובית תחתון. "חומר טוב", שחקנים טובים, אמנם יש, אך זה אינו הגורם הבונה בתיאטרון. בתיאטרון כאמנות של אנסאמבל חייבים כל הגורמים להיות מושלמים ככל האפשר. כאן אין איש היכול להרכיב את התכנית, לתת את הליטוש. אסור להניח לאדמיניסטרטורים להיכנס לחזרות ולהביע דעות, ואסור לשחקנים מתוסכלים לשבת בהנהלה.

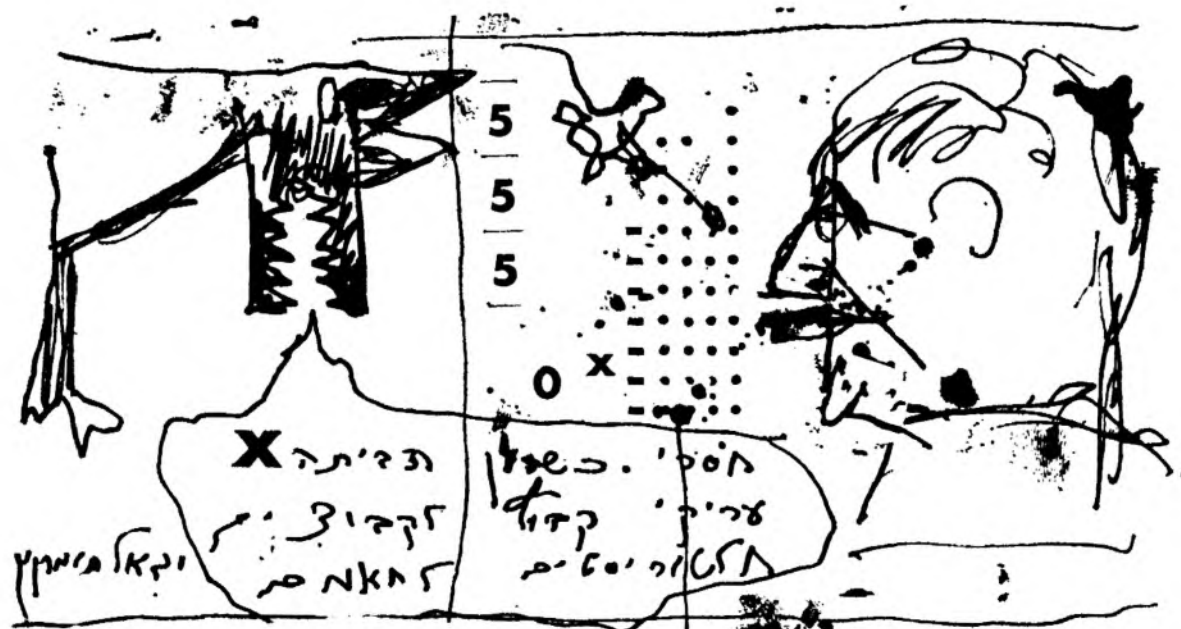
סביב התיאטרון יש יותר מדי אנשים שאינם עוסקים בתיאטרון ממש. לוקחים תפאורנים ומוזיקאים שאינם אנשי-תיאטרון. כולם עושים "חלטורות". אין שום סיבה להתגאות בכך שמי שמצייר את התפאורה הוא צייר ידוע בזכות עצמו, בלי קשר לתיאטרון, כמו שנוהגים להתפאר כאן. כל אלה צריכים להיות אנשי תיאטרון, חלק מהאנסאמבל.

ש. ומה, לדעתך, עשוי להבריא את התיאטרון בארץ ?

ת. פרוור של שני מיליונים אינו זקוק לחמישה תיאטרונים. צריכה להיות אבטלה בתיאטרון. מה שקורה אצלנו, בקוניונקטורה שבתיאטרון, זוהי התפתחות דיאלקטית ביחס להתפתחות שאר הגורמים. צריך להיות תיאטרון אחד, והוא חייב להיות מוחזק על-ידי המדינה. כיום צריכה האמנות להיות מוחזקת על-ידי מוסד ממלכתי, כי ידוע שהיא נשק טוב לא פחות מכל "נשק מרתיע". וכאן יש מקום לדבר הנורא הזה שקוראים לו "צוות-מוחות", שיבטיח שכל אדם יעסוק במה שהוא יכול לעסוק, שתהיה פרופורציה בין הרצון והיכולת.

ואין צורך להעלות מחזות מקוריים כשאינ מחזות מקוריים. אנחנו גם לא משלחים טילים לירח.

(ראיון: דליה למרדני)



# פרידריך דירנמאט: המטאור

קומדיה בשתי מערכות

עברית: עדנה קורנפלד

## המשתתפים

|                  |                  |                     |            |
|------------------|------------------|---------------------|------------|
| וולפגאנג שוויטר  | בעל פרס-נובל     | עמנואל לוץ          | כוהן       |
| אולגה            | אשתו             | מוהיים הגדול        | קבלן       |
| יוחן             | בנו              | פרופיסור שלאטר מנתח |            |
| קארל קופה        | המו"ל שלו        | גב' נומזן           | אשת-עסקים  |
| פרידריך גיאורגן  | מבקר בעל מוניטין | גלאוזר              | סוכן-הבית  |
| הוגו ניפנשוואנדר | צייר             | מאיור פרידלי        | מחיל-הישע  |
| אוגוסטה          | אשתו             | שאפרוט              | מפקח-משטרה |

מבקרים, מו"לים, שוטרים, אנשי חיל-הישע

אטלייה מרוהט. בירפתי הבימה, משמאל, חלון צר וגבוה. מאחוריו נראים בנייני-מגורים גדולים, שמיים. קיץ, היום הארוך ביותר בשנה, החום כבד ומעיק, השעה: חמש-וחצי אחר-הצהריים. בירכתי הבימה באמצע, מעין כוץ מוגבה, בתוך הפוך מתחת לצוהר משופע, פן-ציירים. מאחוריו, בפנים הפוך, ארגז עם צבעים, מכחולים, כלים וכו'. מימין לפוך נמצאת הדלת היחידה, כלומר הפתח היחיד לכניסה וליציאה, אף היא גבוהה וצרה. הלאה מזה מעמיק חללו של החדר וקצהו נעלם אי-שם באפלולית. בקצה השמאלי מלפנים, ליד הקיר השמאלי, שידה ישנה, מעליה תלויה תמונת-עירום. ליד הקיר הימני מיטה, העומדת במקביל לקצה הבימה, למראשותיה מזה ומזה שני כיסאות ישנים, מאחורי המיטה פרגוד ותמונת-עירום נוספת. תמונות-עירום אחרות תלויות ומונחות מסביב. בתווך—תנור-ברזל המשמש גם כירת-בישול, עם צינור-ארובה דמיוני בצורתו, המתפצל מעל התנור ועולה אחרי עיקולי-עקיפים אחדים בקיר הצדדי הימני עד שהוא נעלם בו. כן מתוחים בחדר חבלים, שתלויים עליהם חיתולים. ליד התנור לפני משמאל, עומדת, משענתה כלפי הקיר, כורסה ישנה בלתי-יציבה, מאחוריה שולחן עגול ישן, עקום קצת, ומאחוריו כיסא. ליד כן-הציור עומד בכתונת פתוחה הצייר ניפנשוואנדר ומצייר תמונת-עירום כשסיגריה תקועה לו בפיו. בין המיטה לתנור, גבה אל הקהל, עומדת ערומה אוגוסטה ניפנשוואנדר, אשתו, עם מגבת גדולה, כאילו קפאה בעצם ניגוב גבה.

(נקישה בדלת)

ניפנשוואנדר: יבוא.

(הדלת נפתחת. נכנס שוויטר. בלתי־מגולח. לבוש פרנה יקרה, על אף החום הכבד. נושא שתי מזוודות גדושות. תחת זרועו השמאלית תקועים לו שני נרות גדולים. הוא מביט על סביבותיו בשוֹס־לב. ניפנשוואנדר מוסיף לצייר)

ניפנשוואנדר: כן—בבקשה? (אין תשובה)

ניפנשוואנדר: עמדי בשקט, אוגוסטה. (נפנה סוף־סוף לאחור ולוטש עיניו אל שוויטר)

ניפנשוואנדר: אבל זה הלא... אתה...

שוויטר: כן, זה אני. וולפגאנג שוויטר. (בוזן שנית את החדר)

שוויטר: שום דבר לא השתנה.

ניפ: סלח לי. אבל אתה הלא—רצייתי לומר—סלח לי, אבל... (משליך ברוב מבוכה את בדל הסיגריה על הריצפה וממעך אותה בנעלו)

שוויטר: אני כבר בדרך לעולם־האמת, רצית לומר.

ניפ: אבל מר שוויטר—

שוויטר: בלי אבל. הרי זה נכון. אולי תואיל בטובך לקחת ממני את הנרות—

ניפ: כמובן, מר שוויטר. (נוטל ממנו את הנרות ומניח אותם על השולחן העגול)

ניפ: המזוודות—

שוויטר: אל תעז—

ניפ: סליחה, מר שוויטר.

שוויטר: אולי תואיל לסגור את החלון? הקיץ הפעם נאה מאד, זה שנים לא היה לנו קיץ כזה, והיום גם היום הארוך ביותר בשנה, אבל אני רועד מקור.

ניפ: מובן מאליו, מר שוויטר, מיד. (סוגר את החלון)

שוויטר: העתונים מלאים תיאורים מרטיטי־לב. בעל פרס־נובל מר שוויטר

בבית־החולים על ערש־דווי. בעל פרס־נובל מר שוויטר תחת אוהל־החמצן, בעל

פרס־נובל מר שוויטר על שולחן־הניתוחים, בעל פרס־נובל מר שוויטר על מיטת־

חליו בעילפון עמוק. מחלתי זכתה לפירסום עולמי, גסיסתי הפכה מוקד ההתעניי־

נות הציבורית. אבל אני נשאתי רגלי וברחתי. עליתי על האוטובוס הציבורי

הראשון שנעצר לפני בית־החולים—והנני כאן. איש לא הבחין בכך. ישבתי בין

נוסעי האוטובוס ואיש לא זיהה אותי. (מתנוודד)

שוויטר: עלי לשבת. המאמץ—

ניפ: תרשה לי—

שוויטר: בלי ידיים. אסור לנגוע בגוסס. (ניגש במזוודותיו אל הכורסה אך נעצר

ונועץ מבטו באשה)

שוויטר: באמת מוזר. אדם יודע שבצעוד דקות אחדות לכל היותר הוא עומד להוציא את נשמתו ופתאום הוא מוצא עצמו מול אשה ערומה, רואה ירכיים זהובות, כרס זהובה ושדיים זהובים—

ניפ: אשתי.

שוויטר: אשה יפה. אלי הטוב, לחבק עוד פעם גוף כזה.

ניפ: אוגוסטה, התלבשי. (היא נעלמת מאחורי הפרגוד, בירכתי הבימה מימין)

שוויטר: אלו הזיות־תעותעים של שכיב־מרע, ידידי היקר—אגב, מה שמך?

ניפ: ניפנשוואנדר, הוגו ניפנשוואנדר.

שוויטר: אף פעם לא שמעתי. (מעמיד את המזוודות בצד התנור ומסתכל שוב מסביב)

שוויטר: לפני ארבעים שנה התגוררתי כאן ואז הייתי גם אני צייר. אחר־כך שרפתי את תמונותי בתנור הזה והתחלתי לכתוב. (יושב בכורסה)

שוויטר: עדיין אותה כורסה צולעת. (פולט קול חירחור)

ניפ: (בבהלה) מר שוויטר—

שוויטר: הגיעה שעת. (ניפנשוואנדר מבליע קללה)

שוויטר: אין בזה שום דבר טראגי כשאדם נאסף אל אבותיו.

ניפ: אוגוסטה! מים!

שוויטר: עוד רגע והכל יהיה מאחרינו.

ניפ: היית צריך לחזור לבית־החולים, מר שוויטר.

שוויטר: שטויות. (מתנשם עמוק)

שוויטר: שמע, אני רוצה לשפור את האטליה.

ניפ: את האטליה?

שוויטר: לחצי שעה. הייתי רוצה למות כאן.

ניפ: כאן?

שוויטר: לכל־הרוחות, והרי לשם כך באתי לכאן.

(אוגוסטה, לבושה, נכנסת ובידה כוס מים)

אוגוסטה: מים, בבקשה, מר שוויטר.

שוויטר: אני לא שותה מים. אף פעם לא. (נועץ בה עיניו)

שוויטר: את נקבה מושכת מאד—גם כשאת לבושה. תכעסי עלי אם אקרא לך

פשוט אוגוסטה?

אוגוסטה: בבקשה, מר שוויטר. ברצון רב.

שוויטר: לולא הייתי גוסס, הייתי עושה אותך לאהובתי. סלחי לי שאני אומר

זאת, אלא שעתה, נוכח פני הנצח—

אוגוסטה: כמובן, מר שוויטר.

שוויטר: הנה רגלי כבר איבדו כל תחושה—שמע, ניפנשוואנדר, למות זה עסק

משגע. תנסה ותראה בעצמך. המחשבות האלו הצעות בראשך, המעצורים הנעל־

מים פתאום, האמיתות המתגלות לך. ממש כפיר. אבל עכשיו אינני רוצה להפריע

לכם עוד. עיזבו אותי רבע שעה לבדי וכשתחזרו תמצאו כאן את גויתי. (תוחב ידו לתוך מעיל־הפרנה, שולף שטר־כסף ומושיטו לניפנשוואנדר)

שוויטר: מאה.

ניפ: רוב־תודות, מר שוויטר.

שוויטר: בלי פרוטה, מה?

ניפ: פחות או יותר, הרי בתור מהפכן אמנותי—

שוויטר: כשגרתי באטליה הזה גם מצבי לא היה ורוד. צריך להיות מטורף כדי לתת אשראי לצייר חסר כשרון, הזורק את מכחולו לגרוטאות ומחליט להיות סופר. נאלצתי להיעזר בכל מיני תחבולות מלוכלכות, לנהוג כנוכל, ניפנשוואנדר, כדי לפלס לי את דרכי. (פותח את מעיל־הפרנה)

שוויטר: אוויר! קשה לי לנשום.

ניפ: אולי בכל־זאת מוטב שאודיע לבית־החולים—

שוויטר: עלי לשכב במיטה—

אוגוסטה: אחליף את המצעים, מר שוויטר. אביא סדינים חדשים—

שוויטר: לשם מה? אמות בסדינים שלך, אוגוסטה, הם חמים עדיין מחום גופך. (קם על רגליו. מניח שטר כסף נוסף על השולחן)

שוויטר: עוד מאה. בשעה שאדם עומד עין־בעין מול המות הוא נעשה רחב־לב. (פושט את מעיל־הפרנה, מניח אותו על הכורסה, עומד בכתונת־לילה, רגליו חבושות)

שוויטר: ובכן, אני שוכב. זה ודאי ענין של עוד דקות אחדות ולא יותר. (אוגוסטה מבקשת לסייע לו)

שוויטר: הניחי לי, אוגוסטה. ברגעי חיי האחרונים הייתי רוצה לחשוב על משהו מהותי יותר מנקבה יפה.

(פוסע לאטו אל המיטה)

שוויטר: הייתי רוצה לחשוב על לא־כלום. (משתרע על המיטה)

שוויטר: פשוט לצלול בדימדומים, להימוג ולחדול. (שוכב ללא נייע)

שוויטר: מיטתי הישנה; עדיין אותו מזרן חזק כמו ברזל. גם בשמיכה ישנו עדיין אותו טלאי, וגם ארובת־עקלתון מאוסה זו לא שינתה את כיוונה. אוגוסטה!

אוגוסטה: כן, מר שוויטר?

שוויטר: כסי אותי!

אוגוסטה: בבקשה, מר שוויטר. (מכסה אותו)

שוויטר: קח את הנרות, ניפנשוואנדר, והעמד אותם כאן. מה לעשות, אבל כשאדם מסתלק מן העולם, זה מחייב קצת חגיגות—זה פשוט שייך לענין. כאשר מגיעה שעתנו האחרונה, כולנו נעשים פתאום רומנטיים.

ניפ: ברצון, מר שוויטר. (מציב את הנרות על הכיסאות הישנים משני צדי המיטה)

שוויטר: להדליק.

ניפ: מיד, מר שוויטר. (מדליק את הנרות)

שוויטר: לסגור את הווילונות, אוגוסטה.  
 אוגוסטה: כן, מר שוויטר. (סוגרת את הווילונות השחורים. עתה שרוי האטליה  
 באפלה. רק הנרות הדולקים מפיצים אור)  
 ניפ: בסדר, מר שוויטר. אתה מרוצה?  
 שוויטר: כן.  
 אוגוסטה: זה כמעט כמו בחג־המולד.  
 (הצייר ואשתו עומדים בתנוחה של התיחדות וכוונת־לב. דממה. שוויטר שוכב  
 ללא נייע. השנים נרכנים עליו)  
 אוגוסטה: הוגו—  
 ניפ: כן?  
 אוגוסטה: הוא חדל לנשום.  
 ניפ: גמרנו!  
 אוגוסטה: אל־אלוהים!  
 ניפ: באופן מוחלט וסופי.  
 אוגוסטה: ומה עכשיו?  
 ניפ: אינני יודע.  
 אוגוסטה: אולי כדאי לקרוא לסוכן־הבית—  
 ניפ: מצב ביש, לעזאזל!  
 (דממה)  
 אוגוסטה: הוגו—  
 ניפ: מה יש, אוגוסטה?  
 אוגוסטה: הוא פקח את העיניים.  
 ניפ: יקח אותו השד.  
 שוויטר: (בקול חרישי) הכל תמונות־עירום. האין אתה מצייר שום דבר מחוץ  
 לאשתך הערומה?  
 ניפ: אני מצייר את החיים, מר שוויטר.  
 שוויטר: מה אתה סח, ניפנשוואנדר. האם אפשר בכלל לצייר את החיים?  
 (מבוכה)  
 שוויטר: ובכן, לכו.  
 אוגוסטה: מיד, מר שוויטר. רק אוציא מפה את התאומות.  
 שוויטר: תאומות?  
 אוגוסטה: אירמה וריטה. בנות ששה חדשים.  
 שוויטר: השאירי אותן. אינן מפריעות לי.  
 אוגוסטה: אבל החיתולים—  
 שוויטר: גם הם אינם מפריעים לי.  
 אוגוסטה: עוד מטפסף מהם—  
 שוויטר: לא חשוב.

ני פ: בוודאי, אוגוסטה.  
 אוגוסטה: מר שוויטר—(משתתקת במבוכה)  
 אוגוסטה: אם תהיה זקוק לי—אני לפני הדלת.  
 שוויטר: את אשה יפה, אוגוסטה. (מנפנף לה ברפיון לפרידה. השנים פונים אל הדלת)

שוויטר: ניפנשוואנדר.

ני פ: כן, מר שוויטר?

שוויטר: אתה מזכיר לי מיניסטר בלגי אחד.

ני פ: (מבולבל) כן, מר שוויטר.

השנים עוזבים את האטליה. שוויטר נשאר לבדו. הוא שוכב ללא נייע, ידיו פרושות לו לפניו, וכאשר סבורים כבר כי שבק חיים הוא יורד פתאום מן המיטה, פותח אחת משתי המזוודות. לאחר זאת הוא כורע בכותנתו לפני התנור ומתחיל לתחוב לתוכו את תוכן המזוודה. מופיע באפס־נשימה הכוהן לוץ, בעל חזות חביבה, ילדותית כמעט. הוא בן ארבעים, מבנה־גופו דל, מרכיב משקפיי־זהב, לבוש בגדים כהים, מחזיק בידו השמאלית מגבעת שחורה רחבת־תיתורה)

הכוהן לוץ: מר שוויטר! אלהים אדירים!

שוויטר: החוצה!

לוץ: שבח־והלל לאלוהי־צבאות!

שוויטר: אינני זקוק לשום פסוקים.

לוץ: אתה חי!

שוויטר: התנדף, 'חת־שתים!

לוץ: אני הכוהן עמנואל לוץ מקהילת יעקובוס ובא ישר מבית־החולים.

שוויטר: אינני זקוק לרועה־נשמות. (מדליק אש בתנור)

לוץ: רעייתך הזעיקה אותי אל מיטתך.

שוויטר: זה בדיוק מה שאפשר היה לצפות ממנה.

לוץ: הייתי באמת נבוך. אתה סופר דגול, בעל שם עולמי, ואני כוהן פשוט שאין

לו שום קשרים לספרות המודרנית.

שוויטר: זה בוער מצוין. (מחטט בתנור)

לוץ: תרשה לי לעזור לך—

שוויטר: אם תואיל להגיש לי את הניירות—

לוץ: בחפץ־לב. (שם מגבעתו על השולחן, כורע אף הוא על הריצפה ומגיש לו את

הניירות מתוך המזוודה)

לוץ: היית מוטל במיטתך מחוסר־הכרה ואני אמרתי מזמור־הילים מס. תשעים:

"אדוני מעון אתה היית לנו בדור ודור."

שוויטר: האיורור בסדר. זה בוער מצוין.

לוץ: "מעולם עד עולם אתה אל: תשב אנוש עד־דכא ותאמר שובו בני־אדם."

שוויטר: תענוג לראות איך האש מתלהטת—



ל ו ן : נעשה כאן חם מאד. (מוחה את הזיעה מעל פניו. מבעד לדלת מציצה אוגוסטה)  
 או ג ו ס ט ה : מר שוויטר?  
 ש ו ו י ט ר : אני עדיין חי.  
 או ג ו ס ט ה : כן, מר שוויטר. (נעלמת)  
 ש ו ו י ט ר : ובכן, נמשיך—  
 ל ו ן : (מגיש ניירות) בבקשה.  
 ש ו ו י ט ר : אני רק מתפלא איך הצלחת לעלות על עקבותי—  
 ל ו ן : הודות לאחות הראשית. בהיותך שרוי בדימדומי־קדחת דיברת על כוונתך  
 לגשת לאטליה הישן שלך. (נדהם פתאום)  
 ל ו ן : מר שוויטר—  
 ש ו ו י ט ר : כן?  
 ל ו ן : אבל אלה הלא—אלה—אלה שטרי־כסף, שאנחנו כאן—  
 ש ו ו י ט ר : אז מה?  
 ל ו ן : שטרות של אלף—  
 ש ו ו י ט ר : ברור.  
 ל ו ן : הון עצום.  
 ש ו ו י ט ר : מיליון־וחצי.  
 ל ו ן : (נדהם) מיליון ו—  
 ש ו ו י ט ר : חצי. כל זה הרווחתי מפתיבה.  
 ל ו ן : מיליון־וחצי. אבל היורשים שלך, מר שוויטר, היורשים שלך—  
 ש ו ו י ט ר : לא איכפת לי.  
 ל ו ן : הרי זה הון־תועפות. כשאני חושב מה שאפשר לעשות בסכום עצום כזה:  
 להזין ילדים נצרכים, להכשיר אחיות רחמניות—ואתה הולך ושורף את כל זה—  
 ש ו ו י ט ר : לעפר־ואפר.  
 ל ו ן : אילו היה לי רק שטר אחד של אלף, למען קרן־אישפוז־חינם—  
 ש ו ו י ט ר : לא בא בחשבון.  
 ל ו ן : או למען המוסד המיסיונרי להצלת מוסלמים—  
 ש ו ו י ט ר : בשום־פנים־ואופן לא. הייתי בלי פרוטה כשחייתי באטליה הזו ובלי  
 פרוטה אני רוצה למות בו. (מוסיף להסיק את התנור בשטרי־כסף)  
 ל ו ן : למות? (קם על רגליו) אתה?  
 ש ו ו י ט ר : אחרי שכל הוני יעלה בעשן אשכב לי ואפח את רוחי.  
 ל ו ן : אבל בבקשה ממך, מר שוויטר, איך זה עוד תוכל לפחת את רוחך, אתה—  
 אתה, הלא כבר הלכת מאתנו, מר שוויטר.  
 ש ו ו י ט ר : הלכתי? (לוטש עיניו אל לון)  
 ל ו ן : בשעה שהתפללתי תהילים פרק תשעים, עבר רעד בגופך ועצמת את עיניך  
 לנצח.

(דומיה)

ל ו ן : (חרש) זה היה רגע קורע־לב.  
 (שוויטר מוסיף לתחוב שטרי־כסף לתוך התנור, לפתע הוא קם על רגליו ושואג):  
 ש ו ו י ט ר : אוגוסטה! (בפתח מופיעה אוגוסטה)  
 או ג ו ס ט ה : כן, מר שוויטר?  
 ש ו ו י ט ר : קוניאק! הופ! בקבוק שלם!  
 או ג ו ס ט ה : מיד, מר שוויטר. (מסתלקת)  
 ש ו ו י ט ר : עזור לי ללבוש את הפרנה. (הכוהן מסייע לו) הלכתי, אה!  
 ל ו ן : אבינר־שבשמיים אסף אותך אל כס־רחמיו—  
 ש ו ו י ט ר : פיטפוטים! פשוט התעלפתי. כשחזרה אלי הכרתי מצאתי עצמי שוכב  
 לבדי בחדר־החולים. (תוהה) סביב סנטרי היה כרוך סרט—  
 ל ו ן : זה מקובל לגבי גוויות טריות.  
 ש ו ו י ט ר : על השמיכה נערם הר של פרחים ולמראשותי דלקו נרות. נחלצתי על  
 ארבע מתחת לזרי הממשלה וחבר־הנאמנים של פרס־נובל וניגשתי לאטליה שלי.  
 זה הכל.  
 ל ו ן : כך אתה חושב.  
 ש ו ו י ט ר : זו עובדה.  
 ל ו ן : עובדה היא שהפרופיסור שלאטר קבע אישית את מותך. בשעה 11.50.  
 ש ו ו י ט ר : מקרה טיפוסי של דיאגנוזה מוטעית.  
 ל ו ן : הפרופיסור שלאטר מופר כאוטוריטה עולמית בשדה הרפואה.  
 ש ו ו י ט ר : גם אוטוריטה עולמית יכולה לטעות.  
 ל ו ן : לא כפרופיסור שלאטר.  
 ש ו ו י ט ר : ככלות הכול, אני עוד בחיים. (ממשש עצמו בלי משים)  
 ל ו ן : שוב, מר שוויטר. שבת אלינו מגיא־צלמוות, מר שוויטר, קמת לתחייה. זו  
 עובדה, שאינה ניתנת לעירעור מבחינה מדעית. בבית־החולים פרצה מהומה.  
 אמות־הספים של הכפירה נעו, קרסו תחתן. ראשי סחרחר עלי מרב חדנה וגיל.  
 אולי תרשה לי לשבת שעה קלה. רק דקֹונת או שתיים.  
 ש ו ו י ט ר : בבקשה. (הכוהן לוז יושב מאחרי השולחן העגול)  
 ל ו ן : עליך לסלוח לי. הנס הזה, ההתרגשות, משק כנפי השכינה. אני נרעש עד  
 כלות הנפש. כאילו נפתחו שערי־שמיים וזיו תפארתו של הבורא ירד ממרומים  
 לשרות במחיצתנו. אם תרשה לי להתיר קצת את הצווארון—  
 ש ו ו י ט ר : אל תפריע לעצמך. (פותח את המזוודה השניה) קמתי לתחייה! אני!  
 מגיא־צלמוות! בדיחה מצוינת!  
 ל ו ן : קדוש, קדוש, קדוש אלוהי־צבאות!  
 ש ו ו י ט ר : הנח לי סוף־סוף עם הפסוקים שלך.  
 ל ו ן : השוכן־במרומים בחר בך, מר שוויטר, למען תיפקחנה עיני סומים וערלי־לב  
 יטו אוזן לבשורתו.  
 ש ו ו י ט ר : קדימה, נשרוף את שארית רכושי. (מתחיל שוב להטיל צרורות כסף

לתוך התנור). כתבתי כדי להרוויח כסף. ומפני זה הייתי מקפיד תמיד שתהיה פתיבתי נקיה מדברי-מוסר ולקח-חיים. לא רציתי להיות בן-זנונים ארוך, המוכר רוח תמורת ממון. המצאתי סיפורי-מעשיות, זה הכל. סיפקתי תעסוקה לדמיונם של אלה שקנו את ספרי והייתי רשאי לגבות את המגיע לי תמורת שירות זה. וזה בדיוק מה שעשיתי. אלה היו חיי. עסק ישר והוגן. נשמה לא יכולתי להרשות לעצמי, לכך לא הספיק הזמן. נסה פעם אתה לכתוב בכל שנה מחזה ותיוכח לדעת מהר מאד שעליך להיפטר מן המיטרד הזה הקרוי חיים פנימיים. והנה פתאום אתה מופיע לי כאן, הכוהן לוץ. זה שייך למשלח-ידך, אינני מכחיש. ואף-על-פי-כן. הנה מתפרק לו אדם לרכיביו, מים, שמנים, מינרלים וכו', ואתה בא ומרעיש עולמות על נסים וכנפי השכינה. לשם מה? כדי לשכנע אותי שאני כלי-שרת בידי ההשגחה העליונה? כדי שאספק לך אישור לאמונתך? אני רוצה למות ביושר, בלי פיקציות ובלי ספרות. אינני מבקש עוד אלא דבר אחד: לחדש עוד פעם את תחושת הזמן הצרוף בזרימתו, אותה נהירה חרישית אל החידלון. כל אשר ביקשתי הוא להיות עוד פעם, רגע אחד, את ממשות החיים, עוד שניה אחת שכולה הווה. (קם)

שוויטר: ובכן, סיימנו. רכושי עלה באש.

(בפתח הדלת מופיעה אוגוסטה, מתנשפת בכבודות)

אוגוסטה: הנה הקוניאק, מר שוויטר.

שוויטר: תני!

אוגוסטה: מיד, מר שוויטר. (מסתלקת. הוא מביט אחריה)

שוויטר: החוצה, הוף!

אוגוסטה: מיד, מר שוויטר. (מסתלקת. הוא מביט אחריה)

שוויטר: פרה מקסימה. (יושב בכורסה, פותח את הבקבוק, שותה) זה טוב. (נוטל את המגבעת מעל השולחן, מושיטה לכוהן) המגבעת, שלך.

לוץ: רוב-תודות. (לוקח את המגבעת ונשאר במקומו)

שוויטר: יפה מצדך שעזרת לי לחסל את מיליון-וחצי ה—

לוץ: על-לא-דבר. הבוטח בבורא לעולם ייעזר, מר שוויטר.

שוויטר: ועכשיו, אחורה פנה—והביתה.

(הכוהן קם אך חוזר ומניח את המגבעת על השולחן)

לוץ: מר שוויטר. אני בסך-הכל בן ארבעים, אך אינני בקו-הבריאות. גורלי בידי שמיים. זה-כבר חייב הייתי לשוב לביתי וגם לתפילת-הערב עדיין לא הספקתי להתכונן. אך אני מרגיש עצמי פתאום כה תשוש, כל עצמותי רוחפות, אני עייף עד מזות, מר שוויטר—אולי תרשה לי לשכב קצת—רק רגע—

שוויטר: בבקשה. (שותה) בין-כה-רוכה כבר אינני מסוגל לקום מפה.

לוץ: אני חושש שההתרגשות היתה למעלה מכוחי. (ניגש בצעדים כושלים אל המיטה, יושב עליה) אולי מוטב שגם אחלוץ את הנעליים. (מתחיל להתיר שרוכיו) רק דקונת או שתים. רק עד שמחזור-הדם שלי יחזור קצת לתיקנו.

שוויטר: הרגשת עצמך כבתוך שלך. (לוחץ ידיו אל חזהו) לבי פוסק מפעולתו—  
 לויץ: חזק־ואמץ, מר שוויטר!  
 שוויטר: הרגשת חנק איננה תענוג—  
 לויץ: אבינור־שבשמיים, יתקדש שמך! תבוא מלכותך—  
 שוויטר: (בקול שורקני) בלי תפילות!  
 לויץ: (בבהלה) סליחה.

שוויטר: אני מוציא את נשמת. (שוחה) לא בצורה חגיגית כל־כך כמו שתיכננתי, אלא בכורסה עלובה ומטונפת זו. (שוחה) אני מרחם עליך, כוהן, תצטרך לעשות צלב על תחיית־המתים שלי. (צוחק) בזמנו בא אלי כוהן אחד וגם עליו ריחמתי. זה היה אחרי שאשתי השניה, בתו של תעשיין גדול, איבדה את עצמה לדעת, בלעה חצי קילו גלולת־שינה, אני מעריך, נישואינו היו גיהנום—מה לעשות, הייתי זקוק לכסף וזה מה שהיה לה, אינני רוצה להתאונן לאחר מעשה, ובכן, בשעה ששכבה לה על ערש־מותה, לבנה ודוממת—בקיצור, הכוהן היה נפעם. הוא צץ בשעה שהרופא עוד התעסק בגוויה ולפני שהגיע חוקר־המשטרה. הוא היה בערך בגילך, לויץ, לבוש בגדים כהים כמוך. הוא עמד לפני המיטה ולטש עינו אל המנוחה שלי. מאוחר יותר ישב באולם־המבוא. בידיים פרושות לתפילה. היה ניכר בו שהוא מבקש לומר משהו, אולי פסוקים מכתבי־הקודש, אך בסופו של דבר לא אמר כלום. ואילו אני נכנסתי אחרי הקוניאק השמיני לחדרי ושם התישבתי וכתבתי סיפור, איך כיתת ילדים של בית־ספר כפרי עושה שפטים במורה הצעיר האידיאליסטי שלה ומכה אותו למוות באמצע הכפר, לפני שער בית־הספר, ואיך איכר אחד עובר בטרקטור על גופת המורה ומטשטש את הפרשה. וכולם עומדים מסביב וצופים במחזה. כולל השוטר. אני חושב שזו היתה יצירת הפרוזה המעולה ביותר שהצלחתי לכתוב אי־פעם. כתבתי אותה בנשימה אחת ונדמה לי שמשוהו מן המורה הזה היה בה באמת, ברעייתי שניה: היא פשוט היתה מוציאה אדם מדעתו. אך לפנות־בוקר, כשיצאתי לאולם־המבוא, מתנוודד כסהרורי ועייף כמו כלב, הכוהן כבר לא ישב שם. חבל. הוא היה כוהן חסר־ישע.

לויץ: אני לא־יצלח, כשלון גמור. (חלץ בינתיים את נעליו והשתרע על המיטה)  
 כשאני נושא את דרשתי, הקהילה שוקעת בתרדמה.  
 שוויטר: אפשר שבכלל לא היה כוהן. אולי היה מאהב של אשתי השניה. מי־יודע, אולי אפילו היו לה מאהבים רבים. מוזר שעד היום אף פעם לא עלתה במוחי אפשרות כזאת. (שוחה)  
 לויץ: פתאום אני ממש קופא מקור.  
 שוויטר: גם לי קריר קצת.  
 לויץ: אלוהים כה קרוב היה ועתה שוב רחק מאתנו—  
 שוויטר: היה בכוונתי להיפרד מן העולם הזה בקורטוב של הדר אנושי, וכל מה שהצלחתי הוא—שהשתפרתי. לחיים. (שוחה)

לוץ: אינך מאמין בתחייתך.

שוויטר: פשוט טעות באיבחון. מקרה של מוות מדומה.

לוץ: אתה רוצה למות.

שוויטר: נאלץ. (שותה). מציב את הבקבוק בתנועה נמרצת על השולחן, צונח בחזרה על הכורסה)

לוץ: ירחם האל על נשמתך. (דומיה. הכוהן לוץ פורש כפיו) אני מאמין בתחייתך. אני מאמין שאלוהים חולל נס. אני מאמין כי חיה תחיה. אדוננר־צבאות יודע את נפשי. ואמנם משימה קשה היא, להביא את בשורת האוונגליון על מות־העקידה של כריסטוס מושיענו ועל נס תחייתו, כשאני בידך שום חומר ראיות פרט לאמונתך שלך. בכל הכבוד חייב אני לציין שמבחינה זו היה מצבם של שליחי ישו אדוננו נוח הרבה יותר. אדוננו בקרבם התהלך. לנגד עיניהם ממש חולל נסים ונפלאות. לסומים השיב את מאור־עיניהם, פיסחים ומצורעים ריפא. הוא הילך על־פני המים ובמתים הפיח רוח־חיים חדשה. וכאשר הוא, בשר־ודם, קם מקברו, הורשה תומא הספקן, שעדיין סירב להאמין למראה־עיניו, למשש באצבעו את נקבי המסמרים בבשרו של בן־האלוהים. בתנאים כאלה קל מאד להאמין אמונה שלמה. אך זה היה לפני זמן רב. מלכות־השמיים שהובטחה לנו לא נתקיימה. נגזר עלינו להלך בחשיכה, ולא נותר דבר שיעמוד לנו בשעת פקודה זולת התקוה שבלבנו. היא ורק היא הוסיפה לסעוד את אמונתנו. אבינו־שבשמיים, אתה עדי כי היה זה סעד דל. אולם עתה נכמרו רחמיך עלי ועיני נפקחו לראות את אורה. חוסה־נא גם על אלה שנבצר מהם לראות את זיו תפארתך מפני שהסתרותך היפתה אותם בסנוורים.

(דממה. הדלת נפתחת לאטה. אוגוסטה מציצה פנימה)

אוגוסטה: (בלחש) מר שוויטר. (דממה)

אוגוסטה: (בקול מורם קימעה) מר שוויטר. (דממה. אוגוסטה נכנסת בהיסוס.

מבעד לדלת מציץ ניפנשוואנדר)

אוגוסטה: (בקול רם) מר שוויטר.

ניפ: נו?

אוגוסטה: אין איש עונה.

ניפ: ראי מה המצב.

(אוגוסטה ניגשת אל הכורסה, גוחנת על שוויטר. בפתח מופיע סוכן־הבית

גלאוזר, איש שמן, מזיע וטוב־מזג, ולו שפם עבות שחור)

גלאוזר: ובכן?

ניפ: אשתי ניגשת לראות.

גלאוזר: ראיתי את האיש עולה במדרגות, ניפנשוואנדר. מיד עשה עלי רושם

חשוד. אני שואל אותך, במעיל־פרנה בחום כזה ושני נרות תחת הזרוע. היית

צריך לקרוא למשטרה—

(אוגוסטה מזדקפת)

אוגוסטה: הוגו.

ניפ: מת?

אוגוסטה: נדמה לי.

ניפ: תודה לאל. (גלאוזר בוהה לעבר המיטה)

גלאוזר: שם שוכב עוד אחד. (ניגש אל המיטה) ניפנשוואנדר, אני משתומם עליך.

ניפ: עוד אחד?

אוגוסטה: הכוהן לוץ!

ניפ: גם הכוהן הלך ל...

גלאוזר: אני באמת משתומם עליך. אני סוכן־הבית, אני אחראי שיהיה סדר בבית הזה, ופתאום אני מוצא כאן, באטליה שלך, שתי גוויות זרות.

(שוויטר בכורסה פוקח עיניו)

שוויטר: גם המיניסטר הבלגי היה נוהג לצייר בשעות־הפנאי שלו. (קם על רגליו) לא נוח למות בכורסה זו.

אוגוסטה: מר שוויטר—(לוטשת אליו עיניה)

שוויטר: הוליכי אותי אל המיטה, אוגוסטה, הופ! (שתיקה)

אוגוסטה: (במבוכה) אי־אפשר, מר שוויטר.

שוויטר: מדוע אי־אפשר?

אוגוסטה: מפני ש—מפני שהכוהן, מר שוויטר—הכוהן מת.

(שתיקה. שוויטר ניגש אל המיטה. מביט בזעף בכהן)

שוויטר: ובכן, זה־זה. (חוזר אל הכורסה, יושב בה) סלקו את הגוויה מפה.

(שתיקה)

גלאוזר: אדון שוויטר.

שוויטר: מי אתה?

גלאוזר: אני סוכן־הבית. קודם־כל צריך להודיע למשט—

שוויטר: אני גוסס.

גלאוזר: אני יודע.

שוויטר: באיזו זכות שוכבת הגוויה במיטה שלי?

גלאוזר: מקרה פטירה הוא ענין רשמי.

שוויטר: לא מעניין אותי.

גלאוזר: אני מספן את משרתי, אדון שוויטר.

שוויטר: אני שכרתי את המיטה.

גלאוזר: אני יודע.

שוויטר: אני בעל פרס־נובל.

גלאוזר: בסדר, אדון שוויטר, על אחריותך. נוציא את הכוהן לפרוזדור.

ניפ: קדימה. עיזרי גם את, אוגוסטה—

(שלשתם טורחים לשווא להוציא את הגוויה)

גלאוזר: אלוהים אדירים!  
 ניפ: זה לא הולך—  
 אוגוסטה: כבד מדי.  
 גלאוזר: אולי יסכים גם האדון שוויטר, לתת יד—  
 ניפ: כולנו יחד ודאי נצליח. (שתיקה)  
 שוויטר: (בהחלטיות) בכוהן—אני לא נוגע.  
 ניפ: אז לא צריך.  
 גלאוזר: אם כן, צריך בכל־זאת להודיע למשטרה—  
 שוויטר: אני בא. (קם)  
 גלאוזר: אתה, אדוני בעל פרס־נובל, והאשה, תתפסו למטה, ואנחנו שנינו  
 למעלה. מוכנים?  
 ניפ: מוכן.  
 אוגוסטה: מוכנה.  
 שוויטר: מוכן. (נושאים את הכוהן)  
 אוגוסטה: זהירות.  
 ניפ: רק בלי עצבים.  
 גלאוזר: נניח אותו לפני הדלת.  
 (האטליה ריק. חוזרים שוויטר ואוגוסטה, התומכת בו)  
 אוגוסטה: כך, מר שוויטר, הגענו. הנה המיטה שוב פנויה. אולי בכל־זאת  
 ארוץ להביא מצעים נקיים—  
 שוויטר: לא.  
 אוגוסטה: אולי אתה רוצה להסיר את הפרנה—  
 שוויטר: לא. (משתרע במעילה־הפרנה על המיטה) להסתלק.  
 אוגוסטה: אבל התאומות—הן היו צריכות—  
 שוויטר: החוצה!  
 אוגוסטה: כן, מר שוויטר.  
 שוויטר: אוגוסטה, מרגע לרגע את מוצאת חן בעיני יותר. (מנפנף בתנועה  
 חלושה בידו לאות פרידה. שוכב ללא נייע, ידיו פרושות לפניו, עד שנדמה כבר  
 שהוציא את נשמתו, ואז, לפתע, הוא מזנק מתוך המיטה)  
 שוויטר: התמונות האלו, ימח שמן! (הופך לאחור את תמונת־העירוס שעל  
 גבי כן־הציירים, אחריה תמונות אחרות, מטפס מן הכורסה על השידה, מנסה  
 להפוך את תמונת־הענק התלויה מעליה. הדלת נפתחת, נכנס מוהיים, סוחר־  
 מקרקעים, קבלן־בנין, בעל בתים רבים, בן שמונים, שופע חיות)  
 מוהיים: הי! יש כאן מישהו? (מבחין בשוויטר על השידה) הי! לפני הדלת  
 שלך מונחת גווייה!  
 שוויטר: אני יודע.  
 מוהיים: היא שלך?

שוויטר: לא. (ממשיך בנסיונותיו להפוך את התמונה)  
 מוהיים: אז מה היא עושה לפני הדלת שלך?  
 שוויטר: היא שכבה אצלי במיטה ואני הייתי זקוק לה בעצמי.  
 מוהיים: תרשה לי—בכל הנימוס—לבקש הסבר—(מתרחח) לכל־הרוחות, מי  
 הבר־מינן הזה?  
 שוויטר: הכוהן של קהילת יעקובוס. הוא מת מהתרגשות.  
 מוהיים: שמע, בן־אדם, זה יכול לקרות גם לי.  
 שוויטר: אני מבקש ממך—רק לא זה. (יורד מן השידה) זה לא הולך. (ניגש  
 אל המיטה, פושט את מעיל־הפרוה, משליך אותו על המיטה, נשכב בה) ובכן,  
 מוהיים הגדול, בעל־הבית של אורות־מגורים מחרידה זו, בעליהם של רהיטים  
 מפושפשים אלה ומיטת־סדום עלובה זו, רק הוא עוד חסר לי כאן.  
 מוהיים: (תוהה) שמע, בן־אדם, אתה מכיר אותי?  
 שוויטר: לפני ארבעים שנה התגוררתי עם אשתי הראשונה באטליה הזו. היא  
 היתה חתיכה, חסונה, אדומת־שער, חושנית ומחוסרת השכלה מינימלית.  
 מוהיים: אינני זוכר אותה.  
 שוויטר: היינו עניים, מוהיים הגדול.  
 מוהיים: רעייתי היתה שוחרת אמנות, לא אני.  
 שוויטר: שוחרת אמנות. (שתיקה)  
 מוהיים: רגע אחד. שמע—(מעביר את הכיסא מאחרי השולחן למרכז החדר  
 ויושב עליו) מה אתה רוצה לרמוז בזה?  
 שוויטר: שום דבר.  
 מוהיים: בלי התחמקויות! ובכן—  
 שוויטר: ובכן, בכל ראש־חודש הייתי מביא לרעייתך את שכר־הדירה. נכנסנו  
 למיטה והיא הרשתה לי לקחת את 100 הפראנקים בחזרה הביתה. (שתיקה)  
 מוהיים: 100.  
 שוויטר: 100. (שתיקה)  
 מוהיים: כמה זמן?  
 שוויטר: שנתיים.  
 מוהיים: בכל חודש?  
 שוויטר: בכל חודש.  
 מוהיים: אשתי נפטרה לפני חמש־עשרה שנה—  
 שוויטר: קבל את תנחומי.  
 (מוהיים קם, ניגש אל השידה, הופך את התמונה על צדה האחורי)  
 שוויטר: עשה לי טובה, גם את השאָר.  
 (מוהיים, בשתיקה, הופך את שאר התמונות, פורץ פתאום בשאגה)  
 מוהיים: בן־אדם, אתה לא משקר?  
 שוויטר: לשם מה לשקר? (שתיקה)



מוהיים: מי אתה?  
 שוויטר: וולפגאנג שוויטר.  
 מוהיים: (תוהה) אותו בעל פרס־נובל—  
 שוויטר: בדיוק.  
 מוהיים: אבל בחדשות הצהריים הודיעו הלא—  
 שוויטר: הודעה נחפזת, ידידי.  
 מוהיים: ואחרי זה שידרו שעה שלמה מוזיקה קלאסית.  
 שוויטר: אני באמת מצטער—  
 מוהיים: אבל איך קרה ש—  
 שוויטר: ברחתי מבית־החולים כדי למות כאן.  
 מוהיים: כדי למות—(מסתכל סביב) אני זקוק לכוסית או שתים. (ניגש אל  
 השולחן שבפוך, חוזר ומביא כוס, מוזג לעצמו קוניאק) והנורא מכל הוא  
 שזה כל־כך באנאלי. (בוהה נכחו) 100.  
 שוויטר: לולא זאת היינו פשוט מתים ברעב.  
 מוהיים: 100.  
 שוויטר: אתה אף פעם לא היית מוותר לי עליהם.  
 מוהיים: אני אף פעם אינני מוותר לשום איש על שום דבר. (שותה) ואשתך?  
 שוויטר: תפסה את הענין.  
 מוהיים: ו—  
 שוויטר: היא בגדה בי עם קצב ואני אכלתי אז את אומצות הפילה המשובחות  
 ביותר שטעמתי אי־פעם בחיי. (צוחק) מאז התחתנתי עוד שלש פעמים, בכל  
 פעם עם נקבה מיוחסת יותר מקודמתה, וזה, מוהיים, היה משגה. לבסוף נשאתי  
 לי נערת־טלפון, והיא היתה טובה מכולן.  
 מוהיים: עוד שלש פעמים—(שותה)  
 שוויטר: התנדף כבר, סוף־סוף. אתה מצחין לי את האטליה. נוכחותך מלבה את  
 ניצוץ החיים שבי.  
 מוהיים: אני מחריא על ניצוץ החיים שלך. (שותה) אני בן שמונים, שוויטר.  
 שוויטר: עד מאה־ועשרים!  
 מוהיים: בריא כמו שור.  
 שוויטר: מתאר לעצמי.  
 מוהיים: התחלתי מלמטה. אבי היה רוכל. הייתי נאלץ להיסחב אתו מבית לבית.  
 מכרתי שרוכי־נעליים, שוויטר, שרוכי־נעליים, לפני שהצלחתי לשים רגל בענף  
 של הריסת מבנים ישנים. נוסף לזה פתחתי אחר־כך גם עסק לקבלנות בנייה.  
 אני מודה: צמחוני אף פעם לא הייתי. אבל ככלות הכל גם לא התכוונתי אף  
 פעם לעשות קאריירה בתוך מתקן־עולם סוציאלי. גילחתי רבעים שלמים כדי  
 להקים רבי־קומות רנטאביליים ואת הקונקורנציה לא תמיד חיסלתי בכפפות־  
 משי. עכשיו אני למעלה. המפלגות כולן אצלי בפיס. אויבי רועדים מפני, והאמן

לי שיש לי אויבים. אבל חיי הפרטיים—(שולף סיגר) בלי חיי־משפחה מאושרים  
 אין עסקים גדולים באמת, בלי חמימות אמיתית בבית לא תצליח לטפס בשביל־  
 הגנבים החלקלק המוליך אותך אל מרומי החיים, בלי דבקות פנימית סופך  
 לגמור בביב־השפכים. (רוצה להצית את הסיגר)  
 שוויטר: לא לעשן, אני הולך למות.  
 מוהיים: סליחה. כמובן. (מחזיר את הסיגר לכיסו) והאמן לי, הנקבות עמדו אצלי  
 ממש בתור להפיל את עצמן בזרועותי, אבל אף אחת לא הצליחה בכך. נשארתי  
 נאמן לאשתי גם אחרי מותה, אבל הייתי רוצח אותה לו ידעתי מה שאני יודע  
 עכשיו. וממך, שוויטר, הייתי עושה—וגם עכשיו עוד הייתי עושה ממך—אבל  
 מה לעשות—(חוזר ויושב במקומו) על גוסס אסור להרים יד.  
 שוויטר: אל תפריע לעצמך.  
 מוהיים: הייתי יכול לקרוע אותך לגזרים.  
 שוויטר: אני לרשותך.  
 מוהיים: לרסק את עצמותיך.  
 שוויטר: אל תתאפק, זה לא בריא.  
 מוהיים: אֵל־שבשמיים, מי־יודע כמה פעמים היא בגדה בי נוסף על המקרה  
 הזה.  
 שוויטר: כמה תריסרי מאהבים תצטרך להביא בחשבון—  
 (מוהיים נועץ מבט בוהה בחלל החדר)  
 מוהיים: אם כך, היתה בעלת תיאבון עצום.  
 מופיעה אולגה, בת תשע־עשרה, יפת־תואר, אלגנטית, לבושה בגדים כהים  
 ממיטב יצירות האופנה, אשתו הרביעית של שוויטר. היא נעצרת בפתח הדלת.  
 שוויטר מתישב בבהלה)  
 שוויטר: הנה, נערת־הטלפון.  
 אולגה: (חרש) שוויטר.  
 שוויטר: רק צרה זו עוד חסרה לי!  
 אולגה: אתה חי. (נשענת באפיסת־כוחות על הדלת)  
 שוויטר: אני יודע, לאט־לאט זה הופך להיות שערוריה.  
 אולגה: עצמתי את עיניך למנוחתך האחרונה—  
 שוויטר: יפה מצדך.  
 אולגה: פרשתי את ידיך—  
 שוויטר: נחמד מאד.  
 אולגה: סידרתי פרחים חזרים—  
 שוויטר: התרשמתי מן הקומפוזיציה, אחרי שהתעוררתי.  
 אולגה: נישקתי לך לפרידה.  
 שוויטר: את מתוקה, אולגה.  
 אולגה: בחוץ, לפני הדלת—

שוויטר: שבץ־לב.

אולגה: הוא היה כוהן טוב. (שתיקה) סלח לי שבאתי רק עכשיו—אני—אני—  
התעלפתי כשפתאום מצאתי את המיטה—הפרופיסור שלאטר לא הרשה לי  
לרוץ מיד—

שוויטר: מבין.

אולגה: ועכשיו, תודה־לאל, נגמר הכל בכי־טוב—

שוויטר: בלי ספק.

אולגה: אשאר על־ידך.

שוויטר: אולגה, הנערצת שלי, זה שנה שמדי־פעם אני חוזר והולך למות. זה  
שנה שאני ניצל בכל פעם ברגע האחרון. אני יוצא מן המשחק. אני שובת.  
נמלטתי מידי כנופיית רופאים מטומטמים למקום־מקלט זה. אני רוצה סוף־סוף  
למות בשקט. בלי מדחום בפה, בלי להיות מחובר למכשיר כלשהו, בלי אנשים  
המתרוצצים סביבי. לכן לכי מפה. מזמן כבר נפרדנו זה מזו, עשרות פעמים.  
זה כבר מתחיל להיות מגוחך. אל תהיי עקשנית והסתלקי מפה. לכי לשלום!

(מושך את הסדין מעל ראשו. מוהיים קם)

מוהיים: אני הולך. (מחווה קידה לפני אולגה)

מוהיים: מוהיים. מוהיים הגדול. (ניגש אל הדלת) יכולתי להרוג אותך. אבל  
אדם גוסס—זה בשבילי קדוש. (שתיקה. שוויטר חוזר ומוציא ראשו מתחת  
לסדין)

שוויטר: (בזעף)—את עוד כאן?

אולגה: אני אשתך.

שוויטר: אלמנתי. (מתישב) אינני יכול לשאת עוד את החגיגות הזאת. הפשילי  
את הווילונות.

(היא מצייתת. שוב טובל האטליה באור־שמש בהיר)

שוויטר: פתחי את החלון. (היא מצייתת) הנעליים! (יורד מן המיטה, מרים  
את נעליו של הכוהן, העומדות לפני המיטה, ונוטל מן השולחן את מגבעת  
הכוהן) המגבעת. (משליך מגבעת ונעליים מבעד לדלת החוצה) הכוהן הזה!  
שכח פה הכל. (טורק את הדלת בחבטה עזה) פפי את הנרות הארוורים. (היא  
מצייתת) אווירת הקטורת הצדקנית הזאת עוד עלולה להבריא אותי. אני זקוק  
לשמש כדי למות. עלי להיצרב בלהט השמש, להצטמק בו, להצחיח כעשב־השדה  
בחרבונני־קיץ. יש בי עדיין לחלולית יותר מדי. (מתישב בכורסה) באמת, אפשר  
רק לצחוק; בסופו של דבר אני חוזר בכל פעם אל הכורסה הזאת. (רוצה לשתות)  
ריק. (מחזיר את הבקבוק ומציגו על השולחן. נשמע בכי התאומות) אוגוסטה!  
(בפתח מופיעה אוגוסטה)

אוגוסטה: כן, מר שוויטר.

שוויטר: התאומות צורחות! הופ!

אוגוסטה: מיד, מר שוויטר. (מסיעה את מיטת־הילדים החוצה) ש... שקט.

אירמה. שקט, ריטה. (נעצרת בפתח) אולי כדאי שגם את החיתולים—  
 שוויטר: החוצה! ועוד בקבוק קוניאק!  
 אוגוסטה: מיד, מר שוויטר. (יוצאת)  
 אולגה: אתה רוצה את המעיל?  
 שוויטר: לא.  
 אולגה: יש לך עוד כאבים?  
 שוויטר: לא.  
 אולגה: זה היה סיוט. לא הייתי צריכה להאמין לרופאים.  
 שוויטר: יש לך ברירה לא להאמין?  
 אולגה: כבר לפני שנה אמרו לי שאין לך תקוה.  
 שוויטר: זה הסתבר גם לי בינתיים.  
 אולגה: גם לבן שלך אמרו כך, וברגע שהוא ידע ידעה זאת כל העיר. הוא סיפר  
 על כך לכל חשפנית במועדוני הלילה, בכל מקום דיברו על פטירתך הקרובה,  
 ורק אתה הוספת עדיין לקוות. אלי התיחסו כאילו כבר שכבת מתחת לאדמה,  
 כולם התנפלו עלי כמו על זונה—  
 שוויטר: מה את רוצה? זה בדיוק מה שהיית. (שתיקה) יקח אותך השד!  
 הצייתנות החסודה שלך עוד תהרוג אותי.  
 אולגה: סלח לי.  
 שוויטר: אל תחשבי שאני מקווה שמא, מתוך התחשבות מופרזת בקיומי, נמנעת  
 מלהעניק למישהו מידידי את חסדיך.  
 אולגה: לא הענקתי את חסדי לשום איש.  
 שוויטר: לא היה מחובתך להיות נאמנה לי, מחובתך היה לגלות לי את האמת.  
 אולגה: פחדתי.  
 שוויטר: גם אני פחדתי. הפחד המביש הזה. לא ידעתי את האמת מפני שמרוב  
 פחד לא רציתי לדעת אותה, שהרי לולא כן הייתי מנחש אותה מזמן, ועכשיו  
 אני יודע אותה מפני שאי־אפשר להעלים אותה עוד, גופי כבר מבאיש שמיים  
 וארץ.  
 אולגה: האמת לא התאמתה.  
 שוויטר: אל תבואי עכשיו בשטויות כאלו. רק זה עוד חסר לי.  
 אולגה: לא יכולתי לעזור לך. ראיתי איך אתה הולך ונחלש. ראיתי איך הרופאים  
 מענים אותך. לא הייתי מסוגלת להתערב ולומר: די. הייתי כמו משותקת. וכך  
 נמשך הדבר יום אחר יום, שנה תמימה. הבוקר עמדתי ליד מיטתך, הכוהן  
 התפלל והפרופיסור נרכן עליך כדי לבדוק אם הכל נגמר, ואז, כשהזדקף ואמר  
 שהסתלקת מאתנו, אפילו לא בכיתי. הייתי אמיצה מפני שאתה היית אמיץ.  
 ועכשיו אתה חי. (מתישבת לאַה על קצה המיטה)  
 אולגה: (חרש) אילו נאלצתי לאבד אותך פעם נוספת, פשוט לא הייתי מסוגלת  
 להמשיך לחיות—

(בפתח הדלת מופיעה, מתנשמת בכבודות, אוגוסטה)

אוגוסטה: הנה הקוניאק, מר שוויטר.

שוויטר: סוף־סוף! תני כבר!

אוגוסטה: כן, מר שוויטר.

שוויטר: מיזגי.

אוגוסטה: אולי אקפוץ להביא כוס נקיה—

שוויטר: הבלים!

אוגוסטה: כן, מר שוויטר.

שוויטר: מלא, עד למעלה.

אוגוסטה: כן, מר שוויטר.

שוויטר: ועכשיו אחורה־פנה ולהתנדף. הופ!

אוגוסטה: מיד, מר שוויטר. (יוצאת)

שוויטר: היצור היחיד שאני מסוגל עוד לשאת בקירבתי. (שותה) הסתלקי כבר סוף־סוף.

אולגה: אני נשארתי.

שוויטר: את עולה לי על העצבים. (שותה)

אולגה: אל תשתה כל־כך הרבה.

שוויטר: אין דבר בריא מזה, כשאתה מתכוונן ללכת לעזאזל.

(בפתח מופיע מאיור חיל־הישע פרידלי במדים ולוטש עיניו אל שוויטר)

המאיור: הוא חי! הוא חי! (נעלם)

שוויטר: הנה, חולה־רוח.

אולגה: קודם בית־החולים הנורא, ועכשיו האטליה המפחיד הזה, הכוהן המת—

בוא, נחזור הביתה.

שוויטר: בשביל למות—ביתי הוא כאן.

אולגה: אתה לא תמות. אינני מבינה בדיוק מה קרה כאן, אבל אני בטוחה שתחיה.

שוויטר: נמאס עלי לחיות, זה מגעיל אותי. הייתי אדם ללא דאגות בימים ההם, כשהתחלתי לכתוב. ציפצפתי על כל העולם. לא ייחסתי חשיבות לשום דבר, פרט לרעיונות שצצו בראשי. הייתי טיפוס אסוציאלי, שיפור מועד, הולל, מה שתרצי. אחר־כך באה ההצלחה, הפרסים, הפיבודים, הכסף, המותרות. נימוסי התעדנו והלכו. שקדתי על טיפוח ציפרני וסגנוני. אשתי הראשונה התמסרה לחייט כדי להשיג לי חליפה כחולה, ואילו נְשִׁי השניה והשלישית כבר הקדישו את מרצן לספרות בלבד. הן אירגנו את תהילתי ואת יחסי־הציבור שלי, בשעה שאני עמלתי בזיעת־אפי על־מנת להיעשות סופית סופר־מופת. לבסוף, המהלומה המוחצת: פרס־נובל. זה היה סופי. סופר שהחברה שלנו מאמצת אותו אל חיקה נשאר מושחת אחת־ולתמיד. לכן יצאתי לדוג במים עכורים, ומה העליתי בחפתי? אותך. מרוב זעם. (שותה) מרוב זעם על עצמי.

ועל העולם. הייתי איש זקן שהשתוקק למרוד עוד פעם, בפעם האחרונה. ואת הוכחת, לעזאזל, שאת יודעת את מלאכתך. הצלחת להעמיד אותי עוד פעם על הרגליים למשך שבועות אחדים, ממש פלא-פלאים, עד שהתמוטטתי, בתופים ובמחולות. תמונשלם. את יכולה לסגור את החנות. אין בעולם מקצוע הגון וישר יותר מזה שאת התמחית בו, לא היתה בעיר נערת-טלפון יפה ומוכשרת ממך, חזרי אפוא למקצועך, עשי לי טובה. הודות לנישואינו הפכת אישיות מפורסמת, תמונתך הופיעה בכל העתונים, צילומי-העירום שלך קישטו את קירותיהן של דירות הרווקים, מחירך הרקיע שחקים. את הנכס שאני מצווה לפלל. יוליוס קיסר הוריש לעמו את גניו, אני מוריש לו פרוצה!

(יוחן שוויטר, בן שלושים-וחמש, נכנס לאטליה)

יוחן: אבא! מה אני רואה! הזקן קם לתחייה!

אולגה: (גוערת בו) יוחן!

יוחן: שלום לך, אמי החורגת החמודה. נעים לפגוש אותך.

שוויטר: מה אתה מחפש כאן?

יוחן: (בפנים קורנות) את מיליון-וחצי המרשרשים שלי.

שוויטר: שלך?

יוחן: אני היורש שלך.

שוויטר: אולי.

יוחן: כך, מולידי הנערץ, אומר החוק.

שוויטר: אתה צריך לדעת.

יוחן: התעניינתי. אמא המתוקה שלנו באה בחשבון רק בשוליים.

שוויטר: בכל הכבוד—

יוחן: ובכן? איפה הכסף?

שוויטר: בבאנק.

יוחן: אתה משקר, אבא. (שתיקה) בפירפורי-הגסיסה האחרונים, התבייש לך.

(שתיקה) אני בא ברגע זה ישר מן הבאנק. הורית להעביר את כל כספך

לבית-החולים. (שתיקה) כך, במפתיע, מה?

שוויטר: יש לך מוח חריף-להפליא—

יוחן: ונשמה קרה-כקרה, אבא. הודות לך הלכה אמי לעולמה. ואני הודות לך—

הולך להתעשר.

שוויטר: אתה בטוח?

יוחן: במאתיים אחוזים. (מוציא סיגריה)

אולגה: יוחן, אסור לך לעשן פה.

יוחן: הירגעני, יעלת-חן. שוכב-חיקך לא ימות מקצת עשן. (מצית את הסיגריה)

ובכן? איפה ביצי-הזהב שלי? (נושף את העשן לתוך פניו של שוויטר)

שוויטר: כאן במזוודות.

יוחן: אתה רואה. חינכתי אותך לא-רע. (מעמיד אחת המזוודות על השולחן)

לא נעולה. קלות־דעת מצדך, אישי המיליונר. (פוחח ותוהה) ריקה. (ניגש אל המזוודה השניה, פוחח גם אותה) ריקה. (משליך את המזוודה מן השולחן) שתיהן ריקות. (בפנים קודרים, נועץ מבטו בשוויטר)

שוויטר: גם הבקבוק שלי ריק. (מחזיר את הבקבוק על השולחן)

יוחן: אם כך, זה יילך על־ספינים. מלחמת־חרמה. הזנוזנת שלך כבר הספיקה לשים לה את המיליון־וחצי שלי בצד, מה?

שוויטר: אתה בטוח?

יוחן: אני בטוח.

שוויטר: אני במקומך הייתי מחפש בתנור. (יוחן מתכופף ופוחח את דלתות התנור. שתיקה)

יוחן: (חרש) נייר שרוף.

שוויטר: הנה המיליון־וחצי שלי.

יוחן: אָפּר. (מרוקן בפראות את התנור)

שוויטר: ובכן, אני הולך למות הפעם באופן סופי. (קם. עושה מספר צעדים פוזוניים) פנטסטי. אני בכושר מצוין ממש.

יוחן: רק אָפּר, ושיירי גחלת, זה הכל. (מבעד הדלת מציץ ניפנשוואנדר)

ניפ: מר שוויטר—

שוויטר: אני מלא כמו חבית.

ניפ: המשטרה באה עם אלונקה והוציאה את הכוהן.

שוויטר: שיהיה כאן סדר! (קופץ על המיטה, חוטף וקורע את החיתולים מן החבל) לסלק את החיתולים, קחו מכאן את החיתולים, חיתולים—החוצה!

ניפ: מיד, מר שוויטר. (נעלם בבהלה)

שוויטר: החוצה! החוצה! הם מזכירים לי חיים, הזדווגות, צירי־יולדת. נמאס עלי לנשום כאן ריח של פיפי וישבני־תינוקות לחים. אני זקוק לטחב, לרקבובית, אני זקוק לאוויר קברות, אני רוצה לנשום אֲדִי־נצח! (קורע חיתולים נוספים מעל החבל, לפתע נועץ מבטו באולגה) את עוד כאן?

אולגה: אני כבר הולכת.

(שוויטר משתופף על המיטה, צרור חיתולים בידו)

שוויטר: הייתי כנראה קצת—(שוקע בהירהורים) הגידי, שתיתי הרבה?

אולגה: שני בקבוקים קוניאק.

שוויטר: (קורו) כל הכבוד. (נשען על מסעד המיטה ובוחן את אולגה במבט מהורהר) הייתי בלתי־נסבל?

אולגה: לא.

שוויטר: זאת אומרת, כן. (שתיקה) זה מפני שאני הולך למות.

אולגה: מפני שאתה שוב חי.

שוויטר: תצטרכי לחשוב קצת על עתידך, יקירתי. (צוחק) כל רכושי עלה בלהבות—

אולגה: יש לי כבר משהו בצד.  
שוויטר: אני סומך עליך. (צוחק) בילינו יחד נפלא, קטנטונת שלי, במשך שבועות אחדים...

אולגה: אה, כן.  
שוויטר: צחקנו יחד עד שהקירות התבקעו.  
אולגה: או—אה—  
שוויטר: התהוללנו עד שיצא עשן.  
אולגה: ועוד איך—  
שוויטר: התעלסנו עד שהאדמה רעדה, מה?  
אולגה: זה היה באמת בילוי נפלא, אתך. (יוצאת, יוחן מוסיף עדיין לכרוע לפני התנור המרוקן)

יוחן: הכל נשרף. (קם. ידיו מלאות אפר) מיליון־וחצי.  
שוויטר: זו היתה שריפה עליזה מאד.  
יוחן: מדוע עשית זאת?  
שוויטר: רעיון־פתע, בני. דחף של רגע.  
יוחן: יש לי חובות—  
שוויטר: פרוצות דה־לוקס ויאכטה עולות כסף.  
יוחן: אני מבין. (שתיקה) תעלול גאוני. מה אעשה עכשיו? כבר הבאתי אותך בחשבון, את הכסף שלך.  
שוויטר: חשבון מוטעה, בני.  
יוחן: אתה בלתי־אנושי.

שוויטר: למות, בני—האין זה באמת בלתי־אנושי?  
יוחן: אם כן—מות כבר סוף־סוף! (ניגש אל הדלת) היה חביב, זקן, ועשה לי את הטובה הזאת. עשה מעשה טוב, בפעם הראשונה והאחרונה בחייך. אז אוכל אני לחיות, אחרי שאתה כבר לא תהיה. אז אוכל להיות גבר, אתה שומע, גבר ממש.

שוויטר: לך עכשיו—  
יוחן: אני יורד לבר. (צוחק) אגב, אין מקום לייאוש. עוד נשארו לי התמלוגים מספריך. (יוצא. שוויטר שוכב דומם כמת. מבעד לדלת מציצה אוגוסטה)

אוגוסטה: מר שוויטר. (דממה)  
אוגוסטה: (בהרמת קול) מר שוויטר.  
שוויטר: אוגוסטה. (נועץ מבטו בחלון)  
אוגוסטה: החיתולים על הרצפה—  
שוויטר: אני מצטער—

אוגוסטה: אין דבר, מר שוויטר. (מוציאה מאחרי הפרגוד סל, אוספת אותם)  
יש לך אשה יפה, מר שוויטר.  
שוויטר: היתה לי.



אוגוסטה: היא בכתה כשירדה במדרגות.  
 שוויטר: היא בת תשע-עשרה.  
 אוגוסטה: תרשה לי לשאול אותך משהו, מר שוויטר—  
 שוויטר: שאלני.  
 אוגוסטה: להוגו אין כשרון? הוא לא יודע לצייר, מה?  
 שוויטר: לא. (אוגוסטה מעמידה את הסל על השולחן)  
 אוגוסטה: זהו. כבר אספתי את החיתולים.  
 שוויטר: נעלי את הדלת. הופ.  
 אוגוסטה: מיד, מר שוויטר. (נועלת את הדלת) היא נעולה.  
 (הוא מוסיף לנעוץ מבטו בחלון)  
 שוויטר: בואי הנה.  
 אוגוסטה: מיד, מר שוויטר. (ניגשת אליו בשקט. בחוץ מתחיל ניפנשוואנדר  
 ללחוץ על ידית הדלת)  
 ניפ: אוגוסטה!  
 שוויטר: קרוב יותר.  
 אוגוסטה: כן, מר שוויטר. (ניפנשוואנדר דופק בדלת)  
 ניפ: אוגוסטה, פיתחי!  
 שוויטר: קר לי—  
 אוגוסטה: אולי אביא את הפרנה—  
 שוויטר: התפשטי.  
 אוגוסטה: כן, מר שוויטר.  
 ניפ: פתחי, אוגוסטה! פתחי! לפתוח! (חובט בדלת)  
 שוויטר: היכנסי אלי, למיטה—  
 אוגוסטה: כן, מר שוויטר. (בשעה שהיא מתפשטת מוסיף ניפנשוואנדר לחבוט  
 בדלת ולטלטל אותה)  
 ניפ: לפתוח! לפתוח!

מערכה זו, אחת מתוך שתי המערכות של "המטאור", מחזהו של פרידריך דירנמאט, בתרגומה  
 של עדנה קורנפלד, נדפס פה ברשותו האדיבה של התיאטרון הקמרי. כל הזכויות שמורות  
 לתיאטרון הקמרי.

## בוּעוּז עֵבְרוֹן:

### תפקיד המבקר בעולם של תקשורת המונית

התפקיד המוסרי של מבקר הוא חדש למדי. אין אנו יודעים על מבקרים מקצועיים שישבו בתיאטרונים היווניים על-מנת לפרסם את רשמיהם למחרת, בפאפירוס-הבוקר. אין פירוש הדבר שלא היתה בקורת מעולם, שזו המצאה של הזמנים המודרניים והעתונות המודרנית. לא ייתכן ביטוי ציבורי כלשהו, ואין הכוונה לביטוי אמנותי בלבד, ללא בקורת. כשאנו מצביעים בעד מפלגה מסוימת בפחירות, מובלעת בפעולה זו בקורת כלפי מפלגות אחרות. קל-וחומר שלא תיתכן אמנות בלי בקורת. למעשה, טמון המבקר בכל יוצר. אין יוצר מסוגל ליצור בלא שתהיה בו תכונה בקרתית סלקטיבית. כל נקיטת עמדה בתחום החברתי או הרוחני משמעה גם נקיטת גישה בקרתית. הנביאים היו, בתוך השאר, גם מבקרים. אריסטופאנס, בקומדיות שלו, עסק לא רק בבקורת פוליטית ("ליסיסטרטה") ופילוסופית ("עננים"), אלא גם בבקורת אמנותית, בפארודיות שלו על גדולי הדראמה היוונית. המלט, בהוראותיו לשחקנים לפני הצגת "המחזה-בתוך-מחזה", מותח בקורת חריפה, שפל מבקר-תיאטרון כיום היה מוכן לכללה ברשימותיו, כמעט ללא שינוי, על סגנון-משחק מוגזם ופאתטי—ומהעובדה שסגנון זה קיים-ועומד עד היום מסתבר, כנראה, שאין לו תקנה.

בעצם, הגבולות שמותחים בין ספרות ואמנות לבין בקורת הם שרירותיים למדי. לעתים קרובות הספרות והבקורת אחת הן. ספרות לוחמת היא גם ספרות בקרתית, ובעיקר אמורים הדברים בספרות סאטירית. כבר הזכרתי את אריסטופאנס, אבל גם סוויפט שייך לז'אנר זה. במובן-מה, כל "מלחמה ושלום" של טולסטוי היא בקורת על עולם מחשבתי מסוים, ובפרקיו הפולמיים של הספר לובשת בקורת זו ניסוח עיוני מפורש. תיאור הצגת האופרה ב"מלחמה ושלום" הוא אף בקורת תיאטרלית—אם כי קטע זה יש לו שתי מטרות: האחת, שהיא ביטוי ישר לדעות טולסטוי, היא שלילת האופרה כענף אמנותי, הוקעה של מלאכותיותה ואווילותה; והשניה היא תיאור מצבה הנפשי המיוחד של נאטאשה, הגורם לה שתראה את ההצגה בצורה זו, בלי שתיתפס למתרחש.

הבקורת ליותר אפוא תמיד את האמנויות, אם כחלק אינטגרלי מהן, כמו בדוגמות שלמעלה, ואם כתגובה עליהן. היא קיימת בהכרח כל-אימת שאדם יוצא מהצגת תיאטרון ואומר: "ההצגה מצאה חן בעיני", או סוגר ספר בהערה: "הוא כתוב בצורה איומה כל-כך עד שאי-אפשר לקראו". כשאדם בקי יותר בספרות או בתיאטרון, הוא מנסה גם להסביר ולנמק מדוע הגיע לדעה כזאת. אותם אמנים המכריזים שהבקורת אינה מעניינת אותם משקרים, בידועים או בלא-יודעים. היא מוכרחה לעניין אותם,

מפני שהם יוצרים את יצירותיהם למען הקהל. האמנות, על אף כל התורות האינדיבידואליסטיות, היא מוצר חברתי מובהק. אם יוצרים האמנים למען הקהל, מעוניינים הם בתגובתו הנבונה על יצירותיהם. כלומר: הם מעוניינים בבקורת. קהל-גולם, הכולע בהערצה מטומטמת כל מה שמגיש לו האמן, אינו דווקא הקהל שהאמן מעוניין בו. מובן שאין אמן מעוניין בבקורת בלתי-נבונה, אפילו היא חיובית—אלא אם כן חסר הוא ישרות פנימית. אולם אמן המכריז שאינו מעוניין בבקורת כל-עיקר מתכוון, בעצם, לומר שהוא מעוניין רק בבקורת חיובית. וקשה לראות בכך ישרות פנימית.

אולם מסתבר שבעבר לא היתה הבקורת השוטפת, התגובה המיידית על הופעתה של יצירה, בחזקת פונקציה מוסדית נפרדת. אמנם נכתבו יצירות בקרתיות עיוניות והותוו קני-מידה על-ידי הוגים שונים, אולם הבקורת לא קיבלה עדיין מעמד מוסדי ברור. מסתבר שהטעם לכך היה שהחברות בהן נוצרו היצירות—הכוונה, כמובן, לצמרת החברתית, שהיתה אז בעלת-התרבות היחידה—לא היו חברות אלמוניות. חברות-של-המונים. כשהיה מולייר מציג בחצר המלך, לא המתין לעתונים כדי ללמוד מה דעת המבקרים. ראשית, העדפתם על-פני המלך וגדולי-הממלכה היתה מעליבה את האחרונים, אף אילו היו אז עתונים. ושנית, על קהל-הצופים עצמו נמנו, בלי ספק, האנשים בעלי הטעם המפותח והמעודן ביותר בצרפת, וקהל זה לא היה זקוק לתיווכו של מבקר. הוא עצמו היה המבקר הטוב ביותר. קהל זה ידע מה מוצא חן בעיניו, ומדוע; ידע לנתח היטב את ההופעה, את איכותה הספרותית ואת ביצועה—והביע זאת באזני המחבר והמבצעים מיד לאחר ההצגה. ראוי אף לזכור כי בתיאטרונים הנסיכיים היו בני האצולה עצמם משתתפים לעתים בהצגות כשחקנים, וכך היה הקשר בין קהל לבימה אינטימי ביותר. הצופים היו גם המבצעים, ומתוך כך היתה להם הבנה מרובה בתהליכי היצירה. כמו כן הרי בתיאטרונים אלה היו הנסיכים גם הפטרונים. הם עצמם היו המבקרים, או שנעזרו בעצתו של יועץ לענייני אמנות, והם אף שילמו את מחיר קיומם של התיאטרונים או התזמרות. מבחינה מסוימת נראה כי מוסד המבקר הוא תולדת הדמוקרטיזציה של החברה ושל האמנות. המבקר נעשה יועץ האמנותי של הפטרונים החדשים, המוני הבורגנות והעם; אך כפי שאסביר בהמשך הדברים, אין תפקידו מתמצה בכך.

דוגמה מעניינת ליצירתו של תיאטרון כזה אנו מוצאים בזכרונותיו של סטאניסלאבסקי על-אודות התיאטרון שהקים לו בביתו, אשר בו השתתפו רוב קרוביו וידידיו. פרק זה מתוך "חיי באמנות" הוא אחד המיסמכים המעניינים ביותר שבנמצא בנושא הסוציולוגיה של האמנות. ב"וילהלם מייסטר" של גיתה מספר הגיבור לאהובתו השחקנית על תיאטרון-הפופות שבנה לו בביתו בילדותו, וידוע שבכך תיאר גיתה את ילדותו של עצמו. ואם עד עתה דיברתי בעיקר על התיאטרון, ראוי לזכור שמצב כזה היה קיים לגבי אמנויות אחרות. לא כל היחסים בין אמן לפטרונו היו גרועים כמו אלה שבין מוצארט לארכיבישוף של זאלצבורג. היו גם יחסים דוגמת אלה שבין היידן לבין הרוזן אסתרזאזי. ומלבד זאת, לא שמע אז הציבור המשכיל תקליטים וראדיו אלא השתתף תכופות בעצמו באנסאמבלים קאמריים או זימר קנטאטות

בכנסיה. איש משכיל בימי הרנסאנס, וגם לאחריו, חייב היה לדעת נגינה וכתובת שירים. מצויות בידינו נעימות מוזיקליות נאות שחיבר הנרי השמיני מלך אנגליה. אליזבת הגדולה כתבה שירים טובים, מושלמים בצורתם, וכמוה אף סיר וולטר ראלי, מגלה-הארצות והמדינאי המפורסם. הם היו דילטאנטים במובן החיובי של המלה. ואולי צדק מי שהגדיר את צ'רצ'יל כאחרון אנשי-הרנסאנס, הואיל ולא מדינאי בלבד היה אלא חייל, מלח, סופר וצייר.

מן האמור למעלה ברור כי מעמדו של הפרט לגבי האמנות בחברת-עילית זו היו בו שתי בחינות. מצד אחד, היה בעל בקיאות מרובה בצד הביצועי של האמנות, ידיעה שתכופות הגיעה לדרגה של השתתפות אישית בביצוע. כתוצאה מכך לא היה זקוק שיסבירו לו את טיבה של יצירת-אמנות. הוא עצמו, או ידידיו, היו בעלי הבנה מכפקת בכך. כמו כן היה הפרט בעל השכלה קלאסית מקיפה, שהקנתה לו קני-מידה ברורים לשפיטת ערכה של אמנות. מצד שני, לאור ממדיה הקטנים של החברה, לאור העובדה של קיום מגע בלתי-אמצעי בין חלקיה השונים, לא היתה חציצה בין דעת-הקהל ובין העוסקים באמנות. הקהל יכול היה להביע במישרים את דעתו על יצירה כלשהי. כלומר, היה מצב של יחסי-גומלים אורגאניים וישרים בין מבצעים ואמנים, מצד אחד, לבין צופיהם וצרכניהם, מצד שני. הבקורת אז היתה רופה עיונית ועסקה בקביעת קני-מידה, לא בתגובה שוטפת.

ראוי להעיר שאותה חברה אנינת-טעם המתוארת כאן היא אידיאליזציה, ומכל-מקום ברור שמצב זה היה קיים רק לגבי חוגי האצולה והבורגנות הגבוהה. חברה זו לא כללה את הבורגנות הזעירה, את בעלי-המלאכה והחקלאים, כלומר את רוב-רובה של החברה בכללותה. כל המתאבלים על גוויעתו של עולם טוב-טעם זה ראוי להם שיזכרו, ראשית-לכל, כי אף בחוגים אלה רבות היו הגסות, הסנוביות הריקה והאיולת; ושנית, שרמה תרבותית זו נקנתה במחיר בורות ובהמיות של ההמונים. כלילת ההמונים בתרבות היתה יוצרת, גם בממדים המצומצמים של הימים ההם, תופעות דומות לאלו המזכרות לנו בימינו, ובהכרח היה נוצר אז חוג אלמוני של צרכני-תרבות.

## ב

מתוך נימת האידיאליזציה-של-העבר בדברים הקודמים ברור שהגיעה השעה לתאר את התנוונות הדור, את ההתמחות-עד-כדי-דביליות, את החברה ההמונית מחוסרת-הפרצוף, הפאסיבית, וכל כיוצא באלה הדברים שנוהגים להטיח בפני החברה המודרנית. אלא שבמסגרת זו מוטב לנו להימנע מהשמעת משפטי-ערך, וננסה לתאר דברים-כהווייתם.

נראה לי כי עצם המונח "אמצעי לתקשורת המונית" הוא כוזב. מונח זה צופן בחופו משמעות של אמצע, כלומר של כלי העומד בין שני גופים ומשמש קשר ביניהם. לשון אחרת: זה מונח הצופן משמעות של הרדיות. למעשה, המצב שונה לגמרי. כלי-

התקשורת ההמוניים, מתוך עצם טיבם ומבנם, הם חד-סטריים. התשדורות עוברות בהם בכיוון אחד בלבד. ורק צד אחד קובע מה יעבור בהם ומה לא. אוסיף ואסביר את כוונתי: אין הכוונה לטלפון, למשל. הטלפון הוא אמצעי להתקשרות בין שני יחידים. שניהם משוחחים בו. כלי לתקשורת המונית הוא כלי המאפשר שיגור של תשדורת מצדו של פרט, אם אדם ואם מוסד, לכיוון היקום כולו (שהרי שידורי-ראדיו, למשל, אפשר להלכה לקלוט גם בכוכבים אחרים). אין מבנהו מאפשר לחברה או למישהו בתוכה להשיב לשדרן באותו כלי, כמו בטלפון. אם שולח אדם מכתב למערכת-עתון או לתחנת-ראדיו, מועבר המכתב בדואר ולא על-ידי העתון או מכשיר-הראדיו המשדר, והוא מתפרסם או נפסל לפירסום על-ידי הסמכות שבפיקוחה נמצא כלי-התקשורת. סמכות זו היא קובעת יחידה אם יובא המכתב לידיעת הציבור הנמצא בהיקף תפוצתו של הפלי. הצורה היחידה בה יכול אדם להתגונן מפני פגיעתו של הכלי היא פאסיבית, בדרך הימנעות. הוא יכול לחדול מלקרוא את העתון, לכפות את מקלט הראדיו או הטלביזיה, או להימנע מביקור בהצגה של הסרט.

הבה נוסיף ונהרהר בטיבם של כלי-התקשורת ההמונית. עצם טיבם, עצם היותם כלים לתקשורת המונית, מחייבם לפעול לשם השגת מגע עם המונים גדולים ככל האפשר. הרי לשם כך נבנו. לולא זאת לא היה בהם כל צורך. אם מתכוונים להגיע לקבוצה קטנה מסוימת, אפשר להשתמש במכשירים אחרים, כגון "חוגי-בית", ומכשירים אלה אף עדיפים מבחינה כספית. שכן מטיבם של כלי התקשורת ההמונית שהם יקרים מאד. הם זולים יותר מן האמצעים המסורתיים רק כשמפעילים אותם כלפי המון. בכך הם דומים לכל הייצור ההמוני המודרני, המחייב השקעה ענקית ומחזור עצום של ייצור וצריכה כדי שהצרכן הבודד יקבל סחורה זולה יותר מזו שהופקה באמצעים מסורתיים.

ההשקעות הפרוכות בהקמת בית-דפוס או תחנת-שידור גדולות בהרבה מאלו שבש-כירת לבלרים לשם העתקת כתבי-יד, או בשליחת כרוז למסירת הודעה לציבור. השקעות אלו משתלמות, כאמור, רק אם הן מגיעות אל המונים עצומים. ושיקולים אלה קיימים לא רק במשקים קאפיטליסטיים אלא גם בסוציאליסטיים ובקומוניסטיים. מכאן ברור שנטייה להמוניות במובן הערכי, כלומר לוולגאריות, נעוצה בכלי התקשורת ההמונית מטבע-בריאתם. ככל שתגדל ההשקעה החמרית בהם, כך יגדל הלחץ להמוניות. הכלים פונים בהכרח למכנה-המשותף הרחב ביותר, שאיננו בהכרח הנמוך ביותר. כלומר, יש רמה מקובלת של נימוסים ומוסר שאין הציבור מוכן לסבול ירידה אל מתחת לה בכלי-ביטוי ציבוריים, גם אם נטיותיו של כל פרט בציבור הן מופקרות ו"גסות" הרבה יותר. אולם אין פעולתם של כלי-התקשורת ההמוניים עוברת ללא השפעה על רמתו של מכנה-משותף זה. היא גורמת את הנמכתו המתמדת. הדינאמיות הזאת נוצרת על-ידי עצם טכניקת הפנייה אל המונים. טכניקה זו משת-משת בהכרח בניסוחים גסים ובלתי-מדויקים, ביצרים וברגשות מוכללים. לדוגמה: אם מתברר שרוב הגברים מעדיפים נשים בלונדיות, יהיו המפרסמים נוטים להשתמש בבלונדיות דווקא בסרטוני-הפרסומת שלהם. על-ידי כך הם יוצרים אב-טיפוס של

דמות חשוקה, ומסייעים להשרשתה ולהרחבתה הנוספת של דמות זו אפילו אצל גברים המעדיפים נשים שחרחרות. ומאחר שככל שדימוי או רגש מוכלל יותר כך הוא נטול דקות ואינדיבידואציה—הרי כלים אלה מסייעים לרידוד, להשוואה כללית, להגברת האנטרופיה.

אני מתיחס כאן, כמובן, למגמות כלליות. בתוך המגמה הכללית יש פניות להרבה ציבורים מיוחדים. יש התפתחות של טעמים חדשים, של צורות ותכנים אינדיבידואליים חדשים, בתוך כלי-התקשורת עצמם. כגון הסרט האמנותי, כגון תסכיתי-ראדיו בעלי רמה גבוהה, כגון עתונים בעלי רמה כ"לה-מונד". וקמו גאונים כמו צ'אפלין המנצלים כלים אלה ויוצרים בהם את האמנות ההולמת את הכלים. על כך עוד ידובר, משום שאלה הם תחומיה של הבקורת לגבי כלים אלה. אולם נדמה לי, וזה אחד מיסודות הטיעון, כי הנטייה הכללית היא להימון, לחוסר אינדיבידואציה, וכי נטייה זו עזה יותר מן הנטיות הנוגדות.

תוצאה זו נוצרת גם מתוך עצם טיבם של המכשירים למדידת היענותו של הציבור והעדפותיו של הציבור. אלה הם מכשירים סטטיסטיים, לא תגובה אינדיבידואלית. אלה הם מספרי תפוצה של עתונים וספרים, מספרי ביקור בקולנוע, שיטות לאומדן האזנה, כגון ה"הופר-רייטינג" האמריקאי. בכל אלה נעדר המענה הפעיל של קהל הצופים או המאזינים, שכן המכשירים עצמם, כאמור, הם חד-סטריים. גם אין מפעילי המכשירים יכולים להגיע למסקנות לפי מכתבים שהם מקבלים, שהרי אפשר מאד שאנשים הנוטים לכתוב מכתבים הם מיעוט בעל נטיות מיוחדות ואינם אפייניים לציבור כולו. דעת קהלם של מפעילי המכשירים אינה ידועה להם במישרים מתוך ששמעוהו במו-אזניהם.

אפשר לטעון כי תגובה פאסיבית היתה קיימת בכל הזמנים. אנשים יכלו תמיד להימנע מביקור בתיאטרון, או לסרב לקרוא שיריו של משורר. אולם עצם תפוצתם בקבוצה בלתי-אלמונית, הומוגנית למדי, סלקטיבית, איפשרה תגובה לא-פאסיבית. הדיאלוגים של אפלטון לא היו יכולים להיכתב בחברה שבה הפילוסוף כותב ומפרסם ואינו מתווכח בעל-פה. הדיאלוגים משקפים מציאות חברתית מסוימת, מציאות של ויכוח; בקיצור, של דיאלוג.

ובכן, לפנינו יסוד אחד של ניתוק-מגע. אזכיר גם יסוד נוסף. במקביל לראדיקליזציה המתמדת של הטכנולוגיה והמדע, שהיא מצדה גורמת ראדיקליזציה מתמדת של כלי התקשורת ההמונית, קיימת גם ראדיקליזציה מתמדת בתחומי הביטוי האמנותי והרוחני בכלל. ובדומה לאוטטריות הגדלה והולכת של המדע, מתרחק אף הביטוי האמנותי יותר ויותר מגדר הבנתו של הקהל הרחב. ראוי לזכור כי גם דרכי ביטוי אוטריות אלו משתמשות בכלי התקשורת ההמונית, בפנותן לאותם ציבורים מצומצמים שהזכרתי את קיומם קודם-לכן. אמנם קהל חובבי המוזיקה של שנברג או וֶבֶרן מצומצם למדי, אך יצירותיהם משודרות בראדיו אף הן. פנייה כזו נעשית באמצעות כלי-תקשורת המוניים במקרים שציבורים מצומצמים אלה אינם מרוכזים מבחינה גיאוגרפית, ולכן השימוש בכלים אלה הוא הצורה הזולה ביותר של פנייה אליהם.

יש להדגיש כי הכלים יכולים להרשות לעצמם פנייה כזו רק כאשר עיקר שדריהם מכוון לתפוצה המונית, ומכסה על-ידי כך את ההפסד הנגרם על-ידי פנייה לציבורים מצומצמים. כיסוי זה בא במישרים, כדוגמת השידורים המסחריים המאפשרים מימון של תכניות בעלות תוכן תרבותי; או בעקיפים, על-ידי החזקת כלי-התקשורת על חשבון הציבור לשם שמירה על אינטרס מדיני ותרבותי שמשקלו רב משל אינטרס ההפצה ההמונית כשלעצמו.

כך, לכאורה, נוצר קרע בין המצב בעבר, בו יכלו היוצרים להגיע לידי מגע ישיר עם הקהל, והתפתחות טעמו של הקהל לא פיגרה ביותר אחר התפתחות מחשבתם של היוצרים, לעומת המצב כיום, עם מרחק עצום בין שני הצדדים. לכאורה, נוצר כאן מירווח ריק—ומירווח זה הוא המחייב את הופעתו של המבקר כאיש-הביניים, כמתווך. האיש המפרש את כוונות היוצרים להמונים, האיש המשמיע באזני מפעיליהם של כלי-התקשורת חוות-דעת אינדיבידואלית שאין הקהל מסוגל להשמיע באזניהם.

אך אם ננסה לבדוק את הענין ביתר-קפידה, יתחוויר לנו שבעצם אין כל צורך במבקר מבחינת המגע בין מפעילי כלי-התקשורת לבין קהלם. בידי המפעילים אמצעי-עים המאפשרים להם לעמוד בוודאות רבה על טעמו של הקהל ונטיותיו. אוסיף גם זאת, שבלי ספק הם מכירים את טעמו ונטיותיו של הקהל בצורה יסודית הרבה יותר מן המבקר, שאינו כלל נציג טיפוסי של הקהל ושל טעמו. רמתו התרבותית וטעמו של המבקר הם בדרך-כלל גבוהים בהרבה משל "איש-הקהל הממוצע", במידה שהוא קיים, ולעתים קרובות אף משל מפעילי כלי-התקשורת. בדיקה של בקורות תגלה בדרך-כלל קינות וגיבויים על שתיאטרונים או סופרים מורידים עצמם לרמת הקהל. ואותם דברים אמורים גם בצדה השני של המשוואה. אמנם לעתים קרובות עוסקים המבקרים בפרשנות של יצירות-אמנות ובניתוח כוונותיהם של יוצרים, אבל לעומת זאת אף מזהירים הם את הקהל מפני יצירות הנוגדות, לדעתם, את האינטרס התרבותי. מכאן שאי-אפשר להתיחס אל המבקר כאל מתווך פשוט בין הקהל לבין מפעילי כלי-התקשורת. הוא ממלא פונקציה מורכבת וחשובה הרבה יותר. כאמור, אילו ראינו ביחסים בין כלי-התקשורת לבין הקהל פונקציה מיכנית פשוטה, לא היה בעצם כל צורך במבקרים.

במידה רבה היחסים הם באמת כאלה, כמו שאנו רואים במוסדות כגון "הגל הקל", בימות-הבידור השונות, ספרוני ה"סטאלאגים", סרטים ממדרגה עשירית. בכל התחומים הללו יש יחס מסחרי פשוט של היצע וביקוש, ועובדה רבת-משמעות היא שהמבקרים אינם עוסקים בהם כמעט. מקובל הוא, כמובן-מאליו, שהללו שרויים מחוץ לתחומיה של בקורת לגיטימית. אין לי כל סטטיסטיקה בקשר לכך, אך לא אופתע אם רוב כמותה של התקשורת ההמונית מתרקמת דווקא בתחומים אלה שהמבקר נמנע בדרך-כלל מהציג את כף רגלו בהם, בחינת "מה לכוהן בבית-הקברות". מספר המאזינים ל"תכנית השלישית" של הפי-בי-סי, היא התכנית המובחרת, לא עלה על 1.5 אחוז מפלל המאזינים, אולם טורי בקורת הראדיו והטלביזיה בעתונות הבריטית היו עוסקים בראש-וראשונה בתכנית זו. על מה שקרוי "תכניות

פופולאריות", שהן אולי רוב־מניינה ורוב־בניינה של התקשורת ההמונית, אין למבקר מה לומר.

## ג

לפני שאגדיר ביתר־בהירות את תפקידו של המבקר, רצוי שנבדוק ביתר־קפידה מה משמע "מבקר". נוהגים להבחין בין שני סוגים של מבקרים. האחד הוא של הוגי קניי־המידה של המדיום האמנותי המסוים או של האמנות בכלל. ואנו מזכירים את שמותיהם של אריסטו, בעל "על אמנות הפיוט", של אפלטון ודיונו בתיפקודם של המשוררים במסגרת ההקשר החברתי ב"המדינה" שלו, ובתקופה החדשה אנו מזכירים את שמותיהם של ג'ונסון, קולריג', טיין וביילינסקי, בורקהארט ובראנדיס, לוקאץ' ואוורבך, ובבקורת־הספרות העברית—דוד פרישמן, שלמה צמח, ברוך קורצויל. הסוג השני הוא של בעלי הרשימות השוטפות, הנוגעות לכל מופע, ספר או שידור בנפרד. אבל יש להעיר שגם הנמנים על הסוג הראשון עסקו, ועוסקים, בכתיבה מהסוג השני, נוסף על עבודותיהם היסודיות והמקיפות יותר. מבקרים מהסוג השני הם, כמובן, החידוש של מאתיים השנים האחרונות. אולם בסקרנו את רשימת המבקרים הגדולים שלמעלה אנו מוצאים שאף הם, רובם, בני מאתיים השנים האחרונות. אפשר שעצם הופעתם אפיינית לתקופה בה אבדו אמות־המידה המקובלות על הכל, המוב־נות־מאליהן, למדידת יצירות־אמנות. החילופים המהירים של סגנונות ותפיסות אולי הם שחייבו את הופעתם של מבקרים המנווטים דרך במבוכה זו, והמחפשים קניי־מידה אסתטיים חדשים, שאפשר לנקטם, נניח, לא רק לגבי אמנות יוון והרנסאנס אלא גם לגבי אמנות המזרח הרחוק. הבחנת היפה, הטוב, נעשית קשה פיי־כמה־וכמה עקב ריבוי אינסופי זה.

אולם בעיית ההבחנה ביפה ובטוב קיימת לא רק לגבי המבקרים ה"תיאורטיים". היא קיימת לגבי כל אדם העוסק בבקורת. מי שאיננו לוקאץ' אינו פועל לפי קניי־מידה נמוכים משל לוקאץ'. יש להזכיר, בהקשר זה, שעל המבקרים מהסוג השני נמנים גם אנשים כברנארד שו, בבקורת הדראמה והמוזיקה שלו, ויליאם האזליט, מקס בירבום ואדמונד וילסון. ההבדל, אפוא, אינו חוצה בהכרח בין גדולים וקטנים. משום כך אין לקבל את ההבדלה החדה והברורה שמבדילים בין מבקרים. יש מבקרים טובים ורעים, כמו שיש אמנים טובים ורעים. אולם ההבדל הוא במידת היכולת, הרגישות והאינ־טלקט, לא במטרות של אלה ואלה או ביומרתם ליצור תיאוריות כוללניות. כמו שאמנים, הטובים והרעים, מבקשים ליצור אמנות טובה, כך המבקרים, טובים כרעים, מבקשים להבחין בין בר לתבן, להגיע לידי הבנה אמיתית של הטוב והרע, ולשמור על המורשת התרבותית.

נקודה אחרונה זו, של שמירת המורשת התרבותית, לא תמיד היא מובנת־מאליה לגבי מבקר—אך אם נהרהר קצת בדבר, מיד יתברר לנו שבלעדיה אינו יכול להיות מבקר. עצם עבודת הבקורת היא, במידה רבה, מלאכה של פיווג, של גילוי הקשרים



הפנימיים שביצירה אל המורשת התרבותית, של גילוי מקורות היגיקה התרבותיים של היצירה, ושל בחינה-מחדש של המסורת לאור נדבך חדש זה שנוסף לה—שהרי כל תוספת לתמונה משנה את מראה התמונה כולה. עצם המושגים "טוב" ו"רע", שלפיהם אנו שופטים ובוחנים, הם מותנים במידה מרובה, הם פרי הצטברות התרשמו-יותינו התרבותיות. מובן שהמבקר החסר אינטואיציה אינו שווה הרבה, אפילו ילמד את כל הספרים שבעולם ויהיה בקי בכל טכניקה של בקורת. אבל האינטואיציה המפותחת ביותר חסרת-אונים היא בלעדי הנסיון וההתנאה המוקדמת. אני סבור שאף אינה קיימת בלעדי נסיון והתנאה אלה. רק הם מוציאים אותה מן הכוח אל הפועל, ורק בתוספת נסיון ודעת מתחדדת האינטואיציה כל-צרכה.

לכן מבחינה אידיאלית המבקר הוא במידה רבה "כלב-משמר" של המסורת התרבותית. לאורה הוא בודק את התוספות החדשות אליה, והוא חוזר ובודק את המסורת, כאמור, לאורן של אלו. אפילו כשהוא נלחם, מתוך עיורון ושמרנות, נגד ביטויים אמנותיים חדשים שאינם מובנים לו, יש צד של חיוב במלחמתו. הוא סבור שביטויים אלה הם ניהיליסטיים, שהם הורסים את הצבר התרבות האנושית, ומלחמתו מתנהלת לשם הגנה על התרבות. ואכן, אין להכחיש שחלק עצום מן המתחדש לבקרים בשם "אמנות" אינו אלא אחיזת-עיניים, ושכתופות נעלמים החידושים האמיתיים, החיוביים, יים, בתוך המהומה והשאון של הלהטוטנות הקירקסית. וכשעומדת הברירה—שמרנות או ניהיליזם?—שמרנות עדיפה. אמנם צרת-מוחים היא לעתים וקפואה, אך לפחות אין בה קלות-דעת, חדורה היא אחריות ורגש-כבוד כלפי המסורת התרבותית, כלומר כלפי אותו מקור יחיד שממנו אנו שואלים את קני-המידה שלנו.

יש להעיר שלא רק המבקרים, כמובן, הם נוטרי המסורת התרבותית. היא קיימת בכל אמן ראוי-לשמו, והוא המפתח אותה ובונה אותה. והאמנים עצמם, בפעלם כמבקרים, הם בעלי חוש חריף ביותר למסורת התרבותית. גם האוניברסיטאות משמשות נוטרות המסורת, אולם חולשתן של האוניברסיטאות היא בהיותן בתי-הצבר של המסורת, מקום בו היא נערמת ללא הבחנה, שפן עקרונית ראוי כל דבר לשמש למחקר אקדמי.

## ד

וכאן, אחרי טיול צדדי זה, אנו חוזרים אל תפקידו של המבקר בתחום כללי-התקשורת ההמוניים. לרעתי, אין המבקר מתווך בין הקהל לבין מפעילי הכלים אלא בין המסורת התרבותית לבין הקהל וכלי-התקשורת ההמוניים כאחד. שאם לא כן, אין בו כל צורך. התיווך בין הקהל למפעילי הכלים יכול להתבצע על-ידי סוכנים המתאימים לכך לאין-שיעור יותר. אולם בנושא המצפון התרבותי, ככוח—במידה שיש לו כוח—הלוחם להומאניזציה של השימוש בכלים אלה, לשמירת מיזער של קני-מידה אסתטיים, יש לו חשיבות ויש לו גם השפעה. והשפעתו נובעת מן העובדה שצויגה למעלה, שהוא מפעיל את השפעתו רק בתחומים נבחרים, כלומר—באותם תחומים אשר זיקה להם למסורת התרבותית. אין לו, כאמור, מה לומר בתחום המוזיקה הפופולארית

כגון זו של אלוויס פרסלי ודומיו, פרט לכך שיהיה פוכר אצבעותיו ומקונן על עצם קיומה של תופעה כזאת. אין הוא יכול כלל למוד אותה בקני-המידה של המסורת התרבותית. ובמונח "מסורת תרבותית" כוונתי לתרבות במובן הישן, לא במובן האנתרופולוגי או הסוציולוגי. אני מתכוון לתרבות במובן של מבחר המסורת הרוחנית, בתחומי האמנות, המחשבה, המוסר, הדת והחוק. כלומר: תרבות הנושאת משמעות פלקטיבית והייררכית, ערפית. תפקידם של אנשי-תרבות הוא ללחום נגד תופעות מהסוג הקרוי "תרבות-המונים" ולא להבחין בהן הבחנות. אין מה להבחין בהן. אינני יכול להעלות על דעתי מבקרים רציניים, בין אצלנו בין בחוץ-לארץ, העוסקים בתופעות אלו ברצינות, כאילו יש להן ערך תרבותי. הם יכולים להתיחס אליהן ולבחון אותן רק כסימפטומים למצב רוחני מסוים, כנושא למחקר חברתי, או כנושא לדיסרטאציות הומוריסטיות, ולא כאל דבר העומד בפני עצמו.

כאן ראוי לומר מלים אחדות בשאלת היחסיות התרבותית, שבמסגרת זו אין אנו יכולים, כמובן, להקדיש לה את תשומת-הלב הראויה. המסורת התרבותית הנדונה כאן אינה מסורת של שכבה תרבותית מסוימת, ואילו "תרבות-ההמונים" היא תרבותה של שכבה אחרת, ולכן כביכול אין לדון את זו באמות-המידה של זו. "תרבות-ההמונים", מתוך עצם מבנה, היא תרבות בעלת רמת ארגון נמוכה מאד, מיכנית, חוזרת-חלילה בצורה חדגונית, בנויה לפי קלישאות, ועל כן היא מכוונת להפעלת רפלקסים מותנים בדרג שהוא פיזיולוגי כמעט—ולא להעשרת התוכן הרוחני. תרבות זו מפוגגת והורסת מבנים נפשיים, היא מגבירת-אנטרופיה, מגבירה את חוסר-הסדר והרידוד הכללי לרמה אחת, חסרת צורה. העובדה שאין זו תרבות מסוג אחר, שאין אנו מצליחים לישם אליה את קני-המידה המקובלים שלנו, אלא אי-תרבות, מוכחת מתוך יכלתנו, שהתפתחה במאה השנים האחרונות, להעריך ולהעריך את אמנויות סין, יפאן והודו, את אמנות הפרימיטיבים באפריקה ובאוקיאניה, את אמנות האצטקים והטולטקים—בעוד שנבצר מאתנו להעריך את גיבוריהם של מיצעדי-הפזמונים, שגדלו בתוכנו ממש.

ובכן, המבקר עוסק, כאמור, רק בתחומים שיש להם זיקה וימרה למסורת התרבותית. ובתוקף עצם היומרה הזאת הם מעמידים עצמם לבחינתו ופסק-דינו של המבקר, כמיצג המופר באורח מוסדי של המסורת הזאת. ובהקשר זה יש למבקר השפעה. ורק אם נראה את המבקר כבעל תפקיד של נושא-לפיד המסורת התרבותית נשתחרר מן הטעויות האופטיות לפיהן צריך המבקר לבטא, כביכול, את טעם הקהל ולנבא איזה הצגה, ספר או סרט עתידים להצליח. זה אינו תפקידו של מבקר אלא תפקידו של אמרגן. ועובדה היא שדעת הבקורת משפיעה על הקהל רק בשעה שהצגה או ספר יש להם כוונות אמנותיות ותרבותיות. קוראי הבקורת מבקשים אז לדעת אם ההצגה או הספר מגשימים את יומרותיהם התרבותיות.

כל איש-תיאטרון יודע שיש סוג מסוים של הצגות שהבקורת אינה משפיעה כלל על הצלחתן, אם לטוב ואם לרע—ויש סוג אחר שדעת הבקורת מכריעה לגביו. אדם הרוצה לראות את "המקרה המוזר של עליזה מזרחי", או "מוישה ונטילטור", אינו

מעוניין כלל לדעת מה כתבו על כך המבקרים. ועובדה מאלפת היא שהמבקרים אף אינם מוזמנים להצגות כאלו.

המסקנה שהגענו אליה, אפוא, היא שהמבקר כתופעה מוסדית הוא תולדה של הדיפרנציאציה הנוצרת בחברה בלתי-אישית, אלמונית והמונית. הוא גילוי של הת-מחות בחברה שאינה יכולה לקיים את הדילטאנטיות של עילית במובן החיובי של מונח זה. אולם אין תפקידו לתווך בין הקצוות המתרחקים של החברה, כלומר הדוברים והמאזינים—כפי שהדבר עלול להיראות בראייה ראשונה, אם אנו מסתכלים בהת-פתחות זו מנקודת-השקפה מיכנית, וכפי שטוענים אפילו אי-אלה מבקרים—אלא תפקידו הוא שמירה על קני-מידה מחייבים. לכן חייב הוא להיות בעל ידע, שכן ללא ידע אין הוא יודע מה הם קני-מידה אלה. ואף זו הוכחה למהות תפקידו. אמן אינו חייב להיות ידען. הוא צריך לדעת ליצור, אף שידע מסייעו בכך, כמובן. גם הקהל אינו מוכרח להיות בעל ידע, אף כי רצוי שיהיה. אולם לא יתואר מבקר בור. אם יש כאלה, אין הם ראויים להיקרא מבקרים.

במידה שקיים תיווך, הריהו חל על אותם תחומים מצומצמים במסגרת התקשורת ההמונית שאינם כפופים למגמה הכללית של רידוד ואבדן-אינדיבידואציה. שהרי רק בתחומים אלה יש כוונה להעביר שדרים בעלי משמעות תרבותית—הייתי אומר, בעלי משמעות בכלל. מפני שהתוכן הכללי של התקשורת ההמונית, כאמור, הוא בעל אופי היפנוטי ומיכני, לא בעל אופי ראציונלי ואינפורמטיבי. המודעה המספרת לנו על סגולותיו של מרק אינה מתכוונת לספר לנו מה יש במרק אלא להניע אותנו לקנות מרק. התוכן האינפורמטיבי-לכאורה מסתיר כוונה הנוטלת את כל משמעותה של האינפורמציה. הנסיון להקיף את מירב הציבור מעצם טבעו הוא חסר אינדיבי-דואציה, חסר קני-מידה הייררכיים ותרבותיים, מפני שלא אלה מנחים אותו אלא הכוונה להניע למירב הציבור. המבקר, הפועל בשם קני-מידה הייררכיים, ודאי שאינו יכול להתיחס אל פניות טוטאליות כאלו. יש, אפוא, זרות הדדית, סתירה, בין תחום התקשורת ההמונית לבין תחום הבקורת. אבל עצם מוסד הבקורת הוא יליד אותה התפתחות שהולידה את כלי-התקשורת ההמוניים, והמבקר נמנה על מפעיליהם של כלים אלה. העתונים, שהם כלים מובהקים של תקשורת המונית, הם נושאי-דברם של המבקרים, ואלה אף מתאימים עצמם מבחינות רבות לצרכי העתונים שהם עובדים בהם. זו, למעשה, הדילמה של מבקר מן הסוג השני. הוא צמוד למדיום הסותר, בסופו של דבר, את משלח-ידו. וזו גם סיבת חוסר-הבהירות שבמעמדו, הסיבה לציפיה שמצפים ממנו שינחש מה יאהב ההמון, וכיוצא באלה דברים שאינם מענייניו. משום כך גם גלוי יותר המבקר מן הסוג השני לסכנת אבדן האוריינטציה שלו. לעומת זאת, הודות לצמידותו למתרחש, יכול הוא לקיים פיקוח ולחץ רצופים על המתרחש בכלי-התקשורת יותר ממבקרים תיאורטיים.

נשאלת השאלה: לשם מה העתונים מממנים מבקרים? התשובה היא, כמובן, שהקו-ראים רוצים בהם. אך מדוע הקוראים רוצים בהם? התשובה היא, שוב: כדי לדעת מה טוב, מה לקרוא, או מה לראות בתיאטרון הערב. אך אם אין טעמו של המבקר

כטעמו של הקורא הממוצע, מדוע בכל-זאת מעוניין זה האחרון לקרוא את דעתו? התשובה היחידה העולה בדעתי, עד שייערך מחקר סטטיסטי שיפריכנה, היא שהחברה זקוקה תמיד להתיחסות למסגרת המסורת התרבותית והערפית שלה; שהיא זקוקה לכך לשם תודעת זהותה הרוחנית, לשם צלילות-דעתה. היא אינה זקוקה למבקר כדי שהלה יאמר לה מה מוצא חן בעיניה. היא יודעת מה מוצא חן בעיניה. היא צריכה לו על-מנת שיקיים תמיד מול עיניה את הבחנים התרבותיים המחייבים. ובחנים אלה, אפילו מעוררים הם לעתים את התקוממותה וזעמה, הם החשובים בעיניה בטווח ארוך.

זו, כמובן, גישה אופטימית. היא מניחה שיש לחברה מצפון ויש לה אישיות היסטורית. זו אולי גם גישה יומרנית, שפן משמעה שאנו, המבקרים, הננו בין מקיימיו של מצפון זה. אינני טוען שכל מבקר הוא כזה; אבל סבור אני כי זהו הדגם האידיאלי שאליו הוא חייב לשאוף, אם הוא ראוי לשם מבקר. שאם לא כן, אין הוא אלא רוכל ומתווך קטן בשוק האמנויות.



## ראיון עם גיורא גודיק

ש. איך הגעת לתיאטרון ?

ת. אני דור שלישי בתיאטרון. אבי היה שחקן ידוע, רציני ומוצלח מאד. הוא גמר את הקריירה שלו בתיאטרון הממלכתי הפולני. כל המשפחה מצדו או מצד אמא התעסקו בשעתו בתיאטרון ובסרטים. סבי היה ברוסיה אחד האמרגנים של התיאטרונים. לפי התכנית היה עלי להיות עורך-דין.

נולדתי ברוסיה וחונכתי בוורשה. הורי עברו לפולין אחרי המהפכה. גמרתי תיכון בוורשה ובגלל ה"נומרוס קלאוזוס" למדתי באוניברסיטה בוילנה עד שנת 41, כש- התגייסתי לצבא-האדום שגויס בפולין. שינתי שש וחצי שנים במלחמה באירופה (תותחנים), ובאתי לארץ-ישראל עם קצינים יוצאי הצבא הפולני. גויסתי לצה"ל, ושבע שנים שירתתי כמפקד פלוגת תותחנים.

ש. ובמשך שנים אלו היה לך איזה קשר לתיאטרון ?

ת. כמעט שלא.

ש. הלכת להצגות תיאטרון ?

ת. כן. היתה לי בכל-זאת הרגשה שאני שותף לזה, בגלל העבר של המשפחה. ב-55, כשעזבתי את הצבא, נראה היה לי שמאוחר מדי להתחיל בלימודים וניגשתי לצד העסקי של התיאטרון. ארגנתי סוכנות ראשונה מסוג Booking Agency, עד שבא מיבצע-סיני והרס לי את כל העבודה. החלטתי לחדול מן הדברים הקטנים, עסקתי באמרגנות-חוץ, הצלחתי עד ששברתי את הראש, אבל תמיד כל פיאסקו היה גם צעד קדימה. אם אתה מרוויח בשנה מסוימת סכום מסוים, אתה משקיע את הכספים בפעילות עצמה, וההשקעה אינה הולכת לאיבוד כשקורה פנצ'ר. החשוב הוא השם הטוב, האמון, וכו'. את זה אי-אפשר למדוד בכסף. אחרי תקופה ידועה היו לי הישגים כספיים ומוסריים (למשל: הלהקה הפיליפינית, הארי בלאפונטה, מארלן דיטריך ועוד), עד שהחלטתי שאין די סיפוק מזה. אין בהתעסקות הזאת שום עבודה יוצרת. אינך יכול להשפיע על מהלך ההופעה.

מפיון שפיקרתי הרבה בארצות-הברית בענייני עסקים, והתיאטרון המוזיקלי התאים למזג שלי, חשבתי: "מדוע לא לעשות אצלנו?" פחדתי להתחיל בהפקה מקורית בלי נסיון. הפקתי עם כוחות אמריקאיים את "סיפור הפרוורים", וזאת היתה הצלחה גדולה ללא תקדים. "סיפור הפרוורים" היה בשבילי בית-ספר. למדתי הכל מפשרי. תמיד משכה אותי הגישה האמריקאית לתיאטרון.

ש. מה נדרש ממפיק במחזה מוזיקלי, לדעתך ?

ת. לא רק כושר ארגוני, התמצאות והבנה בתיאטרון, בחירה נכונה של הליהוק, החלטה נכונה איזה אמצעים להעמיד ובאיזה היקף ואיך לקיים את מכונת ההצגה. יש

בתיאטרון המוזיקלי יסודות רבים פי-שלושה מאשר בתיאטרון רגיל : התזמורת, הרי-קודים—אלה חלקים מהותיים בתיאטרון כזה. מפיק צריך לדעת כל זה ולהחליט על זה. מה שעושה בתיאטרון רפרטוארי ההנהלה, עושה המפיק בעצמו. אם ההחלטה נבונה, הוא ייהנה מזה ; אם לא—הוא ייהרס.

אצלנו עובדים הרבה יותר קשה מאשר בתיאטרון רגיל. השמירה על ההצגה הרבה יותר קפדנית, תקופת החזרות על הצגה קצרה יותר אבל אינטנסיבית יותר. 5 שבועות בין החזרה הראשונה לביצוע לפני קהל. אני מקווה שבקרוב יספיקו 4½ שבועות.

גם אחרים ניסו להציג מחזות מוזיקליים, ואני אינני מפתח מן התחרות. להיפך : הצגה טובה אחת עוזרת להצגה אחרת ; כל כשולן פוגע גם ביתר התיאטרונים. אילו יכולתי להשיג שליד "אלהמברה" יהיו עוד כמה תיאטרונים, הייתי מאושר. ריכוז של תיאטרונים מוסיף אופי חגיגי לסביבה, מפתח את הסביבה. כשאתה יוצא מתיאטרון שלי, מהצגה בלתי-מוצלחת, אתה מאבד את התיאבון לתיאטרון. דפרסיה בהצגה שנכשלה משפיעה גם על הקהל וגם על הפריפריה כולה.

ש. מה, למשל, עלול למוטט אותך לגמרי ?

ת. יש גבול גם ליכולת שלי. לי אין אפשרות לקבל עזרה כספית. הפסד של 1/2 מיליון למישהו מספיק כדי להרוס אותו. אני התגברתי על זה, אחרי "איך להצליח בעסקים בלי להתאמץ". אבל לא הייתי יכול לעמוד בזה אילו היו כמה כשלונות רצופים.

ש. מדוע, לדעתך, נכשלה הצגת "אוליבר" ב"הבימה" ?

ת. שלושה אלמנטים, לדעתי. לגבי "אוליבר" היה ללונדונים בערך אותו סנטימנט כמו לקהל שלנו לגבי "שלמה המלך ושלמי הסנדלר". ברגע שהוציאו את העוקץ האנטישמי מפיגין, והדמות הפכה להיות יותר גננת מאשר מנהל של בית-ספר לגננים—ניטל הפילפל. נשאר סאכארין, עם באלאגאן על הבימה. יש לי רושם שהבימאי לא השיג מה שרצה לגבי רוב התפקידים. גם אני אינני מצליח להשיג לתפקידי-משנה אנשים בעלי רמה. "אוליבר" איננו מחזה מוזיקלי "קלאסי", כמו, למשל, "סיפור הפרורים", עם הרגשת האילוזיה הטובה. פה זה היה צריך להיות כביכול אנטי-מחזה-מוזיקלי. בלונדון השיגו את המטרה בעזרת הדיאלקט והיסוד המקומי. כאן קשה היה למתוח את החבל עם הקהל בדמותו של פייגין. זה לא שיכנע, והעבודה על המשחק לא היתה משביעת-רצון. אחד הדברים החשובים בהצגה הזאת הוא הילדים. אנחנו לא נגיע לעולם לילדים עם פרצוף של מלאך, משמעת של חייל בריטי וקול של נער-מקהלה בכנסיה, המשפיעים על ההורמונים של האנגלים.

ש. אתה מעסיק ילדים בתיאטרון שלך ?

ת. ב"המלך ואני". זו פעם ראשונה ופעם אחרונה.

ש. איך להסביר שהילדים ב"אוליבר" היו דוחים כל-כך וב"המלך ואני" אינם דוחים ?

ת. במשמעת חזקה יותר אתה מקבל תוצאות טובות יותר. כשאתה נכנס לרפת לא יהיה לך קשה לירוק על הרצפה, אבל על רצפה נקיה לא תוכל לירוק, אפילו כשאינך אדם מחונך ביותר. זה ענין של אווירת-עבודה. המשמעת חזקה, אבל הקנסות מועטים.

את הכבוד למקצוע אנו מנסים להחדיר באנשים. בגלל זילזול פיטורתי שחקנים חשור בים מאד—מפני שהם "עשו חילטורה" על הבימה. והנה, בנוגע לילדים, מדוע לא אעסיק יותר ילדים? הפורמאליות מבחינת משרד-החינוך ומשרד-העבודה היא כל-כך מגושמת, ויש סיבוך גדול כל-כך וחוסר תיאום בהגדרות, עד שכמעט הכשיל לנו הדבר את ההצגה.

אין צורך לשתף ילדים בהצגה. זה קשה ומקשה עלינו. אבל הילדים נהנים, מזמינים מכרים ומשפחות, וב"המלך ואני" אי-אפשר בלי ילדים. וזה גם מחזה חינוכי...

ש. מה זה תיאטרון מסחרי?

ת. אינני יודע אם תיאטרונים אחרים אינם מסחריים. הם מסחריים-נתמכים, אולי מפני שחלק מהתקציב הם מקבלים, וזה מאפשר להם לעשות דברים שפרור מראש שלא ימשכו קהל. אף כי לעתים דווקא אלה הצליחו. אבל זה אבסורד. מה שנקרא כיום "מסחרי", אלו הן להקות שמוקמות לעונה אחת ומתפרקות. מה ההבדל אם 4 אנשים הקימו להקה מסחרית וקוראים לזה "קואופרטיב" וקיבלו הכשר מהרבנות, או שאחד עשה את זה עם אשתו?

משום-מה, בגלל כותבי הטורים בעתונות, זה נעשה כינוי-גנאי. מספר מבקרים ובעלי-טורים רואים בזה גנאי. זאת גישה בלתי-הוגנת. תיאטרון מסחרי יכול להגיע להישגים שלא יפלו מהישגיו של תיאטרון אמנותי החי על סובסידיה. ברוסיה, בארה"ב ובאנגליה יש תיאטרון המוחזק כולו על-ידי המדינה לשם הצגות-מופת. אינני מאמין בתיאטרון שכולו מוחזק בסובסידיה, כמו "אולד ויק" או "לינקולן סנטר" (עם כל הצרות שלהם), או תיאטרונים בצרפת, רוסיה, פולין וגרמניה המזרחית, שבהם אין לקופה שום השפעה על הרפרטואר. גם תיאטרון שאינו נתמך יוצא ידי חובה בהצגות שיש, לדעתי, הצדקה להעלותן. אבל אצלנו, האם התיאטרון הרפרטוארי הוא בית-חרושת שמחובתו ליצר הצגה אחרי הצגה—ולהוריד הצגה טובה כדי לפנות מקום לאחרת? בחו"ל בנוי התיאטרון בצורה המאפשרת זאת, אבל כאן זה בלתי-אפשרי. התיאטרון המסחרי שלי, יש לו לדעתי אותה זכות לדרוש את התואר של מאמץ לרמה אמנותית, כמו כל תיאטרון אחר.

ש. לדעתך, אפוא, התיאטרון המסחרי הוא ענין של מבנה ולא של רפרטואר?

ת. כן. תיאטרון קובע לעצמו מראש את ייעודו. ואם הוא יכול להתמחות בשטח מסוים, הוא יגיע במשך הזמן לרמה גבוהה יותר מתיאטרון שהרפרטואר שלו מפוזר על-פני הרבה שטחים. המסחריות היא רק שאלה של מבנה.

ש. האם אתה רואה את עצמך סוחר או יוצר?

ת. טוב, אם אני אגיד מה שאתם רוצים לשמוע, יהיה לזה צילצול שלילי. לכן אומר שאני סוחר. מרגע שאקבל את ה-1000 ל"י מהממשלה, אכריז שאני יוצר. אני יכול להרוויח הרבה יותר אם אביא את בלאפונטה, סינאטרה או קליף ריצ'ארד, אנוח הרבה יותר וארוויח הרבה יותר. עכשיו אני עובד קשה, מעסיק 260 איש, משלם קרוב ל-200,000 ל"י משכרות בחודש, מעמיס על עצמי הרבה צרות—לשם מה? הרווחיות היא ללא כל יחס בהשוואה לעסקי אמרגנות. אני עובד בזה מאהבה.

ש. האם יש קו בתיאטרון שלך, ומהו? אמנותי, כלכלי? טעמך האישי?  
 ת. אני פונה למספר הגדול ביותר של אנשים, ומכיון שיש לי כבוד-עצמי ואני רוצה  
 לא לרדת מהרמה, ולעשות דברים שנותנים לי סיפוק, ולא להיפגע בכבודי—הרי אני  
 עושה את המקסימום. מחזה מוזיקלי הוא שער-ענק לכל, מבחינת היקף הגילים, ההש-  
 כלה והחינוך. להגיע לקהל הגדול ביותר באמצעות המחזה המוזיקלי שאותו אני אוהב  
 —זה הקו שלי.

ש. איך אתה בוחר מחזות? רק על-פי הצגות שראית בעצמך?  
 ת. כן. רק דברים שראיתי. תמיד.

ש. הלשינו עליך שאתה מבקר טוב.

ת. אך! אילו הייתי מבקר, הייתי מבקר קונסטרוקטיבי! המיוחד-במינו בהצגת תיאטרון  
 הוא דבר שאין למצוא כמוהו בשום מקום. כשהייתי בצבא אהבתי לשחק פוקר.  
 ניסיתי לשחק פוקר גם עכשיו, כשאני נמצא בעסקים האלה שלי, אבל עכשיו זה  
 משעמם אותי. הפרופורציה של ההאזארד בעסקים היא כזאת שהפוקר כבר משעמם.

ש. האם ההימור הזה גם הוא חלק מהסיפוק שבמקצוע של מפיק?

ת. בלי ספק. זה אחד היצרים הבסיסיים של כל אדם.

ש. מה התכניות לעתיד?

ת. שמתי לי למטרה שבתקופה הקרובה יהיה כל מחזה מוזיקלי שונה מקודמו. אני  
 מנסה להפיק עכשיו מחזה מקורי, "קזבלאן". שקלתי הרבה בדבר. זה צריך להיות  
 שונה מאד מ"צללח שבת". אני לא הולך להציג פה בעיה. זהו מחזה מוזיקלי. זכותי  
 להעמיק בבעיה היא מוגבלת. אבל אני מאמין שנראה את ההרכב של היישוב שלנו  
 וכמה מעט סימפאטיה יש בין קבוצה לקבוצה, וכמה הסכנה מבחוץ מגבשת את כולם  
 לגוף מוצק. ובכל קבוצה אתה מוצא את האלמנט החיובי, אם המסיבות נכונות—  
 וכמובן, גם את האלמנט השלילי. כך ביקשתי שיעשו את זה.

ש. האם אתה מתערב בתהליך כתיבת המחזה?

ת. אני מתערב כשאני חושב שהדברים מתגלגלים לא לפי כוונתי, או כשיש חילוקי-  
 דעות בין השותפים האחרים לכתיבה ויש צורך בפשרה.

ש. האם אתה מתערב בעבודה בשעת החזרות?

ת. בדרך-כלל, אחרי שנגמר הליהוק ואני מאשר אותו (תפקידים ראשיים מוצעים  
 על-ידי, והבימאי מלהק תפקיד-משנה), אני נותן לבימאי לעבוד כ-10 ימים בלי  
 התערבותי; שיוכל להוכיח את עבודתו. כך מקובל. זאת ההעמדה הראשונית. אין זה  
 הוגן שאני "אשב לו על הראש". אחרי-כן אני מבקש שינוי, השמטות של רפליקות  
 פוגעות, וכדומה. אינני מתערב בשום דבר—ואני מתערב בכל. אני בא, רואה, שוקל  
 הצעה, מסכים או לא. אי-אפשר להוציא טקט אחד מן המוזיקה בלי אישורי (אבל  
 אפשר להמליץ), כי זה ענין שאין לו סוף. גרציאני, למשל, היה מבקש להשמיט  
 פתיחה שהוא אינו אוהב אותה, יורם קניוק היה מבקש להשמיט רפליקות שנראות לו  
 "שמאלץ", ואין לדבר סוף.



- ש. איך בוחרים תרגום ?
- ת. יש לי אינסטינקט. אבל אני עלול לטעות, ובשביל זה נמצא אתי יורם קניוק.
- ש. במה, לדעתך, השפעת אתה על התיאטרונים הרפרטואריים ?
- ת. אני חושב שהמרצתי כמה תיאטרונים להקפיד יותר על הצגות, להשקיע יותר כספים. ואם זאת עשיתי, עשיתי דבר טוב. תיאטרון אפשר לעשות נפלא בין קלעים שחורים, וזו יכולה להיות חוויה בלתי-נשכחת. אבל אם צריך לעשות הצגה, הרי זה דורש השקעות גדולות.
- ש. האם, לדעתך, נתת דחיפה להצגת מחזות מוזיקליים בתיאטרונים הרפרטואריים ?
- ת. אני חושב שכן. לולא "גברתי הנאוה" לא היו האחרים מציגים אותם.
- ש. האם יש לתיאטרונים הרפרטואריים יסוד לחשוש מפני התחרות שלך על שחקנים, בגלל השכר הגבוה יותר שאתה יכול להציע להם ?
- ת. אין ספק ששחקן ראשי במחזה מוזיקלי אצלי יש לו הזדמנות בלתי-חוזרת להגיע לפירסום שלא יגיע אליו בתיאטרון אחר. ריכוז של פירסום בדמות, ועצם התפקיד— שהוא בדרך-כלל טוב—אלה אתגרים. אבל באשר לכסף, "אוהל" משלם לא-פחות ממני בשביל תפקיד ראשי... הם רוצים לעבוד אצלי. זה נותן להם סיפוק. אבל כל שחקן רוצה לעשות פעם בחייו את אותלו שלו או את האמלט שלו. לכן אין לדבר על תחרות על השחקנים.
- ש. איך אתה בוחר שחקני-משנה ?
- ת. מגיעים אל המועמדים על-ידי בחינות. גם עם מתחילים הגענו לתוצאות טובות. הסטאז' של השחקן בתיאטרון אחר אינו נחשב אצלי. הוא יקבל אצלי תפקיד לפי התאמתו. כאן יכול מישהו לזנק מאלמוניות לתהילה.
- ש. האם אתה עובד עם קבוצה של שחקנים קבועים בתיאטרון שלך ?
- ת. קביעות יש רק בצוות: יורם קניוק, אברהם צורי (עוזר כוריאוגרפי), גרציאני כמנהל מוזיקלי. זה היסוד. עם הצוות שלי אני מסוגל כבר להתלבש על כל דבר.
- ש. היו לך הצעות של מחזות מקוריים להצגה ?
- ת. הכרזתי על תחרות ונתתי פרסים. קיבלנו טונות של מחזות. צוות של שופטים המליץ על מחזה אחד של אברהם רו.
- ש. האם ויתרת על שאיפותיך בתחום התיאטרון הדראמתי ?
- ת. הפסקתי מפני שאין לי אולם. אינני מאמין שהצגה צריכה "לרוץ" בכל ערב במקום אחר. לזה נחוץ לי אולם קטן מיוחד, ועד אז אני לא "אריץ" הצגה יומיים אחרי הבכורה למקום נידח בלי קהל ראוי. אבל אני אעשה גם דראמה. לשום להקה אין זיכיון על שום ז'אנר תיאטרוני. אני חפשי.
- ש. אתה קורא מחזות ?
- ת. כן, אבל לא הרבה. פעם, פעמיים בחודש. אני אוהב את זה. אבל אני שונא שקוראים באזני מחזות.
- ש. האם על סמך נסיונך, יש לך הצעות איך להבריא את התיאטרון הרפרטוארי ?
- ת. אני חושב שכל אחד מהם היה צריך ללכת בשני כיוונים מקבילים: בקנה-מידה

מצומצם מאד, להגיש תיאטרון אוואנגארדי, נועז, נסיוני. מצד שני, צריך להיות איזה הגיון בבחירת הרפרטואר, ומלחמה נגד שיגרה מסוימת בחלוקת תפקידים.

נחוץ הגיון בבחירה: מחזה קלאסי אחד טוב (זה הכרח שאי־אפשר־בלעדיו בתיאטרון רפרטוארי), מחזה אחד שקשור בהווי יומיומי, קומדיה בריאה (לא חולנית). הרי זה אבסורד להעלות בפני הקהל הרחב הצגה שהוא אינו מוכן לה והיא מתאימה רק לקהל המחפש דברים מיוחדים, אנינינים. אני חושב שהצגה כמו "דבר אלי בוורדים" ב"הבימה" היא הצגה מעניינת, בריאה, נורמלית, ולמה לחפש דברים חולניים?

אין לנו הרבה שחקנים מעולים. בחו"ל, מחזה תפל יכול להיות לחוויה בגלל הביצוע. לנו אין הרבה שחקנים כאלה. דבר זה מחייב אותנו לפחות לבחור מחזות טובים. אנחנו שחצניים מאד, ובלי כל צידוק. גם מבחינת בימוי ומשחק. הקהל שלנו אינו רואה די דברים טובים, ולכן הבחירה הזאת של מחזות לאניני־טעם היא מסוכנת. הסוג הזה טוב לאולם קטן, אבל התיאטרון הגדול צריך להגיע לכולם.

אינני יודע אם חלוקת התפקידים בין הניהול העסקי לאמנותי היא טובה. אינני מאמין ששני אנשים יכולים לעשות זאת. כל תיאטרון היה צריך, לדעתי, למצוא באותו אדם עצמו גם את נותן הקו האמנות וגם את המנהל העסקי. תיאטרון הוא דבר בלתי־דמוקרטי ביותר. כל דמוקרטיה בתיאטרון בהכרח תביא אותו להרס. רק דיקטטורה נאורה יכולה לתת תיאטרון טוב.

ש. האם המשבר הכלכלי ישפיע, לדעתך, על התיאטרון?

ת. החלשים ייפגעו, וגם החזקים ייפגעו קצת. תהיה ברירה טבעית. עכשיו יש יותר פאניקה מאשר ממשות. אין ספק שזה יעבור, אבל אנשים ישקלו היטב לאן ללכת. מצד שני, לגבי השחקנים, אם לא יהיו כולם בתעסוקה מלאה, זה יהיה רק לטובת התיאטרון. בלי תחרות אין תוצאות. גם כאן צריכה להיות ברירה טבעית.

ש. האם תוכל למסור לנו כמה נתונים מספריים על עסקיך?

ת. כל הצגה עולה בגבולות  $\frac{1}{2}$  מיליון עד 600,000 ל"י. לפעמים אני משקיע הכל, ולפעמים לא־כלום. ב"כנר על הגג" כל ההשקעה היא אמריקאית. קבוצת אנשים שהשקיעו 160,000 דולר. אבל ב"גברתי הנאווה" כל ההשקעה היתה שלי. הוצאות חדשיות על זכויות הן בגבולות 25,000—35,000 ל"י. הזכויות של "גברתי הנאווה" עלו לי 120,000 דולר. המחזור הממוצע נע אצלי סביב  $\frac{1}{4}$  מיליון בחודש להצגה אם המצב משיע־רצון.

עכשיו כולם מפטרים אנשים. אני עובד עם 260 איש והם עובדים כולם. אני מקווה שהמשבר הוא זמני. הממשלה טועה, לדעתי. לא היה לה אומץ לעמוד בהחלטותיה. מחלקות שלימות מיותרות במנגנון, ובמקום להתחיל שם—מטילים יותר ויותר מס. אינני אומר שלא צריך לשלם מס. אבל הצביעות אצלנו היא זוועתית. אין אומץ לחתוך שום דבר. ותל־אביב, למשל, בלי פרוטה נוספת של מס אפשר היה להפוך אותה לעיר־פנינה.

ש. האם יש לך גם שאיפות פוליטיות?

ת. בניתי לי מדינה משלי שאני חי בה, וטוב לי בה. הדבר הזה מעסיק אותי מבוקר

עד בוקר. אבל אינני יכול לחיות בניתוק מהחוץ. ובחוץ המצב מחריד. ולדעתי, אם בן-אדם דואג לעצמו הרי מטבע הענין הוא דואג גם לסביבתו. אם אני רוצה להצליח ולהרוויח, אני מוכרח לדאוג לאנשים שסביבי. הם צריכים להחליט—אם זה "עסק" קומוניסטי, שיקחו את הכל ונעבוד בשביל המדינה; ואם לא—שיתנו לעבוד!

ש. היו לך סיכסוכים עם הרשויות?

ת. אני התיאטרון היחיד שמשלם מס על כרטיסים. יש חוק בלתי-כתוב שכל תיאטרון עברי פטור מתשלום מס על כרטיסים—אבל אני משלם. כשרק התחלתי, הגשתי בק"ש. אמרו לי: הרי תציג רק הצגה אחת, יותר לא תעסוק בזה. ועד היום אני משלם.

ש. איזו הצגה בתיאטרון אחר בארץ מצאה חן בעיניך בשנים האחרונות?

ת. שאלה קשה מאד... מאד נהניתי מ"סוף המירוץ", אהבתי את שרגא פרידמן בהצגה הזאת. יצאתי בהרגשה מצוינת. גם "שלמה המלך". יש לי בקורת עליו, אבל הוא הצליח, למה להתאונן.

ש. היית רוצה פעם להציג ברכט בתיאטרון שלך?

ת. "מהגוני" מונח אצלי. חשבתי פעם לעשות את זה. אבל אני מפחד.

ש. מדוע?

ת. אין עם מי להציג אותו.

ש. ו"אופרה בגרוש"?

ת. כבר הרגו את זה.

הייתי רוצה מאד לעשות אופנבאך. הוא אינו מוצג כאן. אילו יכולתי לעשות עיבוד חדש ותיזמור חדש של המוזיקה שלו... נוסף לזה, נמצא אצלי גם "סיפור הפרורים" בעברית, "קובלאן", שאני רוצה להוסיף לו סוף חיובי, כדי שהצופה, לפחות באותו ערב, יאהב את השכן שלו, גם אם אחר-כך יוסיף לשנוא אותו.

ש. יש לך חלומות?

ת. להמשיך בתיאטרון. אבל הייתי רוצה פעם לעשות גם משהו ציבורי—לא פוליטי אלא אדמיניסטרטיבי—להוכיח שאני יכול. תיאטרון זה ענין לכל החיים... אבל שיתנו לי, למשל, לנהל עיר במשך 10—5 שנים. אחר-כך אני אחזיר אותה. רק להוכיח שאפשר לעשות זאת היטב.

ש. היית רוצה לביים?

ת. כן. אבל אני אינני עושה זאת. הורי הרחיקו אותי מתיאטרון. רציתי באמת להיות בימאי, אבל שלחו אותי ללמוד משפטים. אבל אני עוד אביים, עוד תראו. זה יעלה לי המון כסף, אבל אני אעשה זאת. ביום זה שוב ארגון, 90% ארגון.

ש. מה, לדעתך, כוחה של הבקורת?

ת. אני חושב שפרט למקרים נדירים, שבהם בקורת יכולה גם לבנות הצגה, הרי יכולה היא בעיקר להרוס הצגה בקלות. אבל קשה לי לשמור טינה אישית. אחרי שאני פוגש מבקרים אני רואה שיש להם כל-כך הרבה בעיות, אז איך אפשר לשנוא אותם?

(ראיון: דליה למדני)

# נפתלי יבין : הילדה שהיה לה הכל

## מערכון

### הדמויות :

האב (כבן 60)

האם (כבת 55)

הבת (בת 28)

### תפאורה :

חדר-האורחים ופינת-האוכל בדירה אפיינית למעמד הבינוני. שלש כניסות : מן המטבח, מן החדרים הפנימיים ומהחוף. ליד שולחן-האוכל יושב האב. האם נכנסת מן המטבח ובידה צלחת. מגישה לו ואחר-כך מתישבת אף היא. הם מתחילים לאכול. לאחר זקה פונה האם לכיוון החדרים הפנימיים וקוראת :

האם : את נכנסת סוף-סוף לאכול ?

הבת : (מבחוץ, בחוסר-סבלנות) תיכף !

האם : (מסתכלת בשעון, אל האב) שעה בדיוק !

האב : (מנסה להרגיע אותה) נו... נו...

האם : אתה וה"נו" שלך. זה נעשה גרוע יותר מיום ליום. (האב מנסה לומר משהו, אך היא משסעתו) אולי בכל-זאת תדבר אתה פעם ?

האב : היא צעירה, זה טבעי בגילה. תראי, זה יעבור מעצמו.

האם : (קוראת לעבר הבת) את באה סוף-סוף ?! מה את עושה שם ?

הבת : (מבחוץ) אני מחליפה שמלה.

האם : (לאב) למעלה משעה.

האב : זה לא נורא כל-כך, באמת, את מנפחת את כל הענין, תירגעיי...

הבת : (מבחוץ) אני כבר באה.

האב : (לאם, ממשיך) ואל תרגיזי אותה יותר מדי, את יודעת...

האם : (מתאפקת שלא להתפרץ) אני...

(נכנסת הבת. אורח-התנהגותה הפללי עצבני, מתחלף תכופות במין לאות גדולה.)

הבת : (כלפי שמלתה) מוצאת חן בעיניכם ? (בוחנת את עצמה) אני לא יודעת,

היא מצאה חן בעיני יותר כשקניתי אותה אתמול...

האם : (מפסיקה אותה) את רוצה לאכול ?

הבת : לאכול ?

האם : כן, לאכול ! אנחנו תמיד אוכלים בשעה זאת, לא ?

האב : (מפציר) אמא !

- הבת: (בפיוזור־דעת) כן, כן...  
 (היא הולכת בכיוון לשולחן, בדרכה היא פותחת את מקלט הראדיו, מבטת נתקל בעתונים הפזורים לידו, נוטלת אחד מהם, מדפדפת בו, מחליפה באחר.)  
 האם: את מתישבת לשולחן או לא?  
 הבת: מה? הו כן, אני מתישבת. (מהססת במקומה) אני... אני לא יודעת, אני לא רעבה כל־כך.  
 האם: אבל...  
 הבת: (תקיפה) שיניתי את דעתי.  
 האם: (לאב, מתפרצת) אולי סוף־סוף תגיד לה משהו?!  
 הבת: (בטרם יספיק האב לומר משהו) מה יש?! אין לי כבר רשות לשנות את דעתי?! זאת זכותי! זכותי לשנות את דעתי!  
 האב: (לבת, מנסה למנוע את הריב) בסדר, בסדר, הירגע...  
 הבת: כן. (היא משליכה את העתון שבידה, סוגרת את מקלט־הראדיו ועוברת לשולחן. אינה מתישבת) ראיתם כמה הצעות־עבודה יש בעתונים?  
 האב: (בשקט) אולי בכל־זאת תשבי לשולחן?  
 (הבת מתישבת בחתף.)  
 האם: מה תאכלי?  
 הבת: לא חשוב.  
 (האם יוצאת למטבח. הבת נוטלת סיגריה, מדליקה.)  
 האב: (שקט, אוהד) ממתי התחלת לעשן?  
 הבת: ממתי? אני לא יודעת. מעכשיו. (היא מכבה את הסיגריה) עכשיו אני לא מעשנת.  
 האב: מצדי, אין התנגדות. (הבת קמה, מסתובבת בחדר) איך בעבודה?  
 הבת: התפטרתי.  
 האב: מה?!... מה קרה?  
 הבת: שום דבר.  
 האב: אבל...  
 (האם נכנסת מן המטבח, בידה צלחת מרק. האב משתק מיד. היא ניגשת לשולחן ומניחה עליו את הצלחת.)  
 הבת: מה זה?  
 האם: מרק.  
 הבת: אני לא רוצה מרק.  
 האם: מה?! את... (האב מגיב במהירות כדי למנוע התפרצות חדשה. היא מתאפקת)  
 בסדר, מה את רוצה?  
 הבת: (לאחר היסוס קל) חביתה.  
 האם: חביתה?!  
 הבת: (החלטית) כן.

ה א ב : (לאם, משדל) תביאי לה, מה יש ?

ה א ם : (בין שיניה) בסדר.

(האם יוצאת, שהייה)

ה א ב : אני לא מבין...

ה ב ת : מה ?

ה א ב : למה עזבת את העבודה ?

ה ב ת : ניסיתי, ראית בעצמך שניסיתי. שבועיים, שבועיים שלמים! אני לא יכולה

עוד. זה... זה לא בשבילי. אני... (היא מחפשת הסבר) אני לא יכולה להיות בחדר

סגור כל היום.

ה א ב : אבל יש בני-אדם שעובדים בפקידות במשך שנים.

ה ב ת : אני יודעת, אז מה ? אני לא ! (היא מאבדת מהחלטיותה) אני... אני לא

יודעת... אחרים יכולים... אני צריכה משהו אחר...

ה א ב : בעצמך בחרת בעבודה הזאת !

ה ב ת : כן.

ה א ב : (מתוך מאמץ להבין אותה) בסדר. (הפסקה קצרה) מה תעשי עכשיו ?

ה ב ת : אני אהיה דיילת.

(האב מביט בה. האם נכנסת, מביאה את צלחת האוכל ומניחתה הפגנתית על

השולחן.)

ה א ם : הנה החביתה שלך. בחיי שכאב לי הלב לשפוך את המרק הטוב הזה לפת.

ה ב ת : שפכת אותו ? למה שפכת אותו ? הייתי אוכלת אותו אחרי החביתה.

ה א ם : (מתאפקת) אחר-כך יש בשר.

ה ב ת : בשר ? מצוין ! אני אוכל קודם את הבשר.

ה א ם : לפני... החביתה ?

ה ב ת : כן. מדוע לא ?

ה א ם : היא תהיה קרה.

ה ב ת : לא חשוב. אני דווקא אוהבת חביתה קרה. תני לי את הבשר.

(האם מתרוממת מכיסאה ופונה למטבח.)

ה ב ת : את יודעת מה ? לא-חשוב, אני אוכל אחר-כך. (דוחה את הצלחת שלפניה)

אני אהיה מלצרית.

ה א ם : (בתדהמה) מה ? ? ?

ה א ב : אבל רק לפני רגע...

ה ב ת : מה לפני רגע ? מה אני יודעת מה שהיה לפני רגע ? ! החלטתי...

ה א ם : מלצרית ? !

ה ב ת : (כלאחר-יד) עזבתי את המשרד.

ה א ם : למה ? !

ה ב ת : זה לא בשבילי. זו... עבודה לאנשים חסרי-דמיון. אני החלטתי... החלטתי...

אני חושבת...

ה א ם : (מתפרצת) אני לא מבינה אותך! אני לא מבינה!! בשביל מה שלחנו אותך לבית־ספר תיכון ולאוניברסיטה? בשביל מה גמרת את האוניברסיטה? תעני לי!

ה ב ת : (בשקט) אני לא יודעת.

ה א ם : בשביל מה למדת ארבע שנים פסיכולוגיה, ופילוסופיה, וחינוך, ואני לא יודעת מה עוד?

ה ב ת : זה... זה...

ה א ם : כבר היית אסיסטנטית באוניברסיטה!

ה ב ת : הייתי.

ה א ם : (ממשיכה) אחר־כך היית מזכירה.

ה ב ת : הייתי.

ה א ם : (יוצאת מכליה) אני יודעת שהיית! אני יודעת! זה מה שאני אומרת לך. מה כבר לא היית?! במשך השנתיים האחרונות החלפת כבר עשרים מקצועות

לפחות. עשרים! את שומעת אותי? עשרים!

ה ב ת : שנה־וחצי.

ה א ם : מה?!

ה ב ת : שנה־וחצי בדיוק.

ה א ם : שנה־וחצי? פחות משנה־וחצי. מלצרית! זבנית! מה עוד? מה עוד? מה תהיי מחר? ומחרתיים?!

ה ב ת : (מהורהרת, לעצמה) פחות משנה־וחצי, עשרים? עשרים... (לאם, כאילו רק עכשיו תפסה את משפטה האחרון) מה עוד? (לעצמה) מה עוד? מחר? מחרתיים? (לאם) אני לא יודעת... קשה לי... קשה לי להחליט, קשה לי להח — — —

ה א ם : למה את בוחרת לך את כל המקצועות האלה? למה את לא נשארת באיזה מקצוע אחד? כבר לא איכפת לי איזה מקצוע זה יהיה, רק שלפחות תישארי בו באופן יותר קבוע.

ה ב ת : יותר קבוע?

ה א ם : למה את עושה את זה? מה חסר לך בחיים? אנחנו נותנים לך הכל. אנחנו עושים כל מה שאנחנו יכולים. יותר ממה שאנחנו יכולים! לא התערבנו בלימודים שלך. לא רצית ללמוד מקצוע. רצית ללמוד פילוסופיה—למדת פילוסופיה! רצית לנסוע לחוץ־לארץ—שלחנו אותך לחוץ־לארץ! לא רצית לגור בבית—נתנו לך לקחת חדר לבד, חזרת הביתה—קיבלנו אותך בכל הלב! את יוצאת בשעה שאת רוצה ובאה בשעה שאת רוצה. את מחליפה בחורים יותר משאת מחליפה שמלות, אבל אנחנו לא מתערבים. את יכולה לצאת עם מי שאת רוצה, את יכולה לצאת בכל יום עם בחור אחר, אנחנו לא אומרים לך כלום! מה עוד את רוצה? מה עוד חסר לך?

ה ב ת : אני לא יודעת.

ה א ם : לפחות תישארי במקום־עבודה אחד. הרי אי־אפשר ככה! מה קרה לך פתאום? מה קרה לך?!

הבת: (בהתאמצות רבה) קשה לי... קשה לי...

האם: (צועקת) מה קורה לך?!

הבת: מה?...

האב: (שקט מאד, משתדל בכל כוחו להבין את הבת) מה יש לך?

הבת: מה יש לי?... (מתעשתת) מה אין לי? (צועקת) מה אין לי, זו השאלה...

(היא מפסיקה, מסתכלת בהורים, בשקט) אין דבר, יהיה בסדר. אל תדאגו. קצת

קשה לי בזמן האחרון, אבל זה יהיה בסדר, אל תדאגו. (כועסת פתאום) ואולי לא

יהיה בסדר? למה שיהיה בסדר? על סמך מה אני אומרת שיהיה בסדר? לא יהיה

בסדר! שום דבר לא יהיה בסדר! (מתפרצת) מה אתם רוצים ממני? מה אתם

רוצים! אני לא יודעת! אני לא יודעת כלום! תעזבו אותי. פשוט תעזבו אותי.

אני עובדת, אני באה הביתה בערב, אני לא מסתובבת ברחובות, אני לא יוצאת

בחברה מפוקפקת, אני בסדר, אני לא עושה שום דבר שיכול לבייש אתכם.

מה עוד אתם רוצים? אני חיה! מה עוד את רוצה? אני חיה! חיה! (לעצמה)

חיה חיה חיה חיה...

האב: (מנסה להרגיע אותה) בסדר, בסדר... ששש... אל תתרגשי, בסדר, תירגעי.

(בזהירות) אולי כדאי שתאכלי עכשיו משהו.

הבת: מה? לא. כן. אני לא יודעת. אחר-כך. (צועקת) אני לא יודעת מה אני רוצה!

(מיד אחר-כך, בשקט) כן. אני רוצה לאכול. אני רעבה. (מגחכת) אני רעבה,

אני צמאה, אני עייפה, זה ברור. אז מה?

האב: אם את לא רוצה, לא צריך. את לא צריכה להכריח את עצמך.

הבת: לא, לא, אני לא צריכה להכריח את עצמי... להכריח את עצמי... כן, אני רעבה.

האב: (לאם) תביאי לה משהו.

(האם מהססת, ואחר-כך יוצאת במהירות.)

הבת: מה עוד? יום, לילה, קיץ, חורף... מה עוד? שמש, ירח, כוכבים... ים, אדמה...

גם זה ברור, בטוח, תמיד? על סמך מה?

(האם מכניסה את האוכל ומניחה על השולחן. הבת מסתכלת בו רגע ואחר-כך,

בהחלטיות.)

הבת: על הכיסא.

האם: מה?

הבת: את האוכל. על הכיסא.

האם: את י... (היא עוצרת בעצמה)

הבת: (תקיפה) תעשי מה שאמרתי לך.

האב: (לוחש, לאם) תעשי את זה, תעשי...

(האם נוטלת את צלחת האוכל ומניחה אותה על הכיסא. הבת מתישבת על השולחן

ומתכופפת לאכול. אין זה עולה בידה. היא משתטחת על השולחן ואוכלת מן הכיסא

בשכיבה.)

הבת: (תוך כדי אכילה) זה אפשרי. גם זה אפשרי. אתם רואים? אולי לא נוח,



לא, בהחלט לא נוח, אבל אפשרי. זה העיקר. זה עלה בדעתי, וזה אפשרי. לא כפי שנהוג, לא כפי שרגילים, אבל אפשרי. בהחלט אפשרי. אפשרי וגם מעשי. אתם רואים? לא?

(היא אוכלת. ההורים עומדים נדהמים, מסתכלים בה ואינם מוציאים הגה.)  
הכל אפשרי. הכל. (היא מסתכלת לצדדים) כמה זמן עומדים כאן הרהיטים האלה?  
צריך להחליף אותם. הם כאן זמן רב מדי. זה לא אנושי, פשוט לא אנושי, זה...  
זה ממש איום על האנושי... אבל אתם לא תחליפו אותם, כמובן... אני אחליף את  
הרהיטים אצלי בחדר מחר בבוקר. (היא מתרוממת ויורדת מן השולחן) אני חושבת  
שאני אעבור מפה. אני אקח לי חדר. לא, אני אעבור למלון. כן. מלון זה הנוח  
ביותר. אפשר להחליף כשרוצים. אין התחייבויות, אין קשרים. לוקחים את  
המזוודה, משלמים והולכים. כן. אני נמצאת כאן זמן רב מדי. כן.  
(היא נוטלת מעיל ולובשת אותו.)

ה א ב : (בהיסוס) לאן... את הולכת?

ה ב ת : לעבודה. לא סיפרתי לכם? אני מזכירת מערכת־לילה בעתון. עבודה מצוינת.  
רוב האנשים עובדים ביום—אני עובדת בלילה. בכל לילה באות ידיעות חדשות.  
בכל לילה האמת חדשה. (היא צוחקת ומתחילה לצאת) בוקר טוב. (נעצרת לפני  
היציאה) אני חושבת שאולי בכל־זאת לא אעבור מפה.

(היא יוצאת. ההורים נשארים נדהמים במקומותיהם. שתיקה קצרה.)

ה א ס : (מתפרצת) אני לא יכולה! זה בלתי־אפשרי! אי־אפשר להמשיך כך!!

ה א ב : תפסיקי!

ה א ס : אני לא אחזיק מעמד, אתה שומע? זה לא יכול להימשך ככה!

(שהייה קצרה.)

ה א ב : מה את חושבת שצריך לעשות?

ה א ס : אני לא יודעת, אני כבר לא יודעת מה עוד אפשר לעשות.

ה א ב : אני אדבר אתה.

ה א ס : זה לא יעזור. זה הולך ורע מיום ליום.

ה א ב : אני לא מבין, אני פשוט לא מבין. אף פעם לא היו שום סימנים שהיא... או  
משהו... היא היתה ילדה נורמלית לגמרי. בבית־הספר היתה תלמידה מצוינת.  
היא היתה קצינה בצבא. היא למדה באוניברסיטה בהצטיינות כל השנים. היא  
היתה כבר אסיסטנטית. ופתאום דבר כזה...

ה א ס : אני אומרת לך...

ה א ב : ככה. פתאום!... אני לא מבין. (שהייה קצרה) היית אצל הרופא שלה?

ה א ס : הייתי.

ה א ב : מה אמר?

ה א ס : הוא אמר שצריך לחכות. הוא אמר שלעת־עתה אסור לנקוט צעדים  
דראסטיים.

ה א ב : פגשתי השבוע את הפרופיסור שלה מהאוניברסיטה, זה שהיא עבדה אתו.

הוא אמר שראה אותה בשבוע שעבר ודיבר אתה הרבה. הוא חושב שזה משבר אינטלקטואלי. הוא בטוח שזה יעבור.

האם: מה הוא מקשקש?! הרופא אמר שזו בפירוש איזו הפרעה נפשית. היא לא חולת־רוח או משהו, זה בטוח! אבל זו הפרעה.

האב: כן...

האם: הצרה היא שכל הרופאים האלה עצמם אינם יודעים בדיוק מה יש לה.

האב: מה הוא מציע לעשות?

האם: הוא לא יודע בדיוק. הביקורים אצלו לא עזרו לה הרבה. הוא חושב שאולי יהיה צורך להכניס אותה למוסד לזמן־מה, לטיפול יסודי יותר. הצרה היא שבגלל אופי ההפרעה הוא חושש שזה עלול דווקא לערער אותה עוד יותר. הוא מציע לחכות עד שלא תהיה ברירה.

האב: אני כבר לא יודע...

האם: אני יודעת!

(בחלון מופיע פתאום ראשה של הבת.)

הבת: קוקו! (האב והאם מגיבים בבהלה. הבת צוחקת.) איך שאתם נבהלתם...

איך נבהלתם... כל דבר בלתי־צפוי מבהיל אתכם, מה? (היא צוחקת ומתישבת

על אדן החלון) חלון, חלון, חלון זה בשביל להביט החוצה, לא בשביל להיכנס לבית,

נכון? נכון. אז אם משהו נכנס מן החלון זה מבהיל. מי זה יכול להיות? גנב? רוצח?

אולי שד? (צוחקת) אבל ילדים! ילדים אוהבים דווקא להיכנס מן החלון. ילדים

כן. זה מוכיח שחלון אינו בהכרח מה שקוראים חלון. זאת אומרת שאפשר להיכנס

מן החלון אם רוצים. להיפך. זה אפילו רצוי, השינוי, גם אם זה לא נוח כל־כך,

או אפילו, אפילו מסוכן... (היא מפנה את ראשה החוצה ומביטה למטה. שיווי־

משקלה מתערער לרגע. האם צועקת. היא מחזירה לעצמה את שיווי־המשקל וצוֹ-

חקת בשקט) לא להיבהל, לא להיבהל. אני עדיין פה, אני לא נופלת, לא נופלת,

להיפך, אני מחזיקה מעמד. אני מחזיקה מעמד היטב, כמו לוליין על־פי התהום,

אבל מחזיקה. תראו איך אני מחזיקה מעמד, שיווי־משקל... (היא נעמדת על אדן

החלון ומושיטה רגל אחת החוצה. האם צורחת בבהלה)

האב: תרדי משם! תרדי משם!!!

הבת: (בשקט גמור) אתם רוצים שאני ארד? בבקשה. (היא עושה תנועה כאילו

עמדה לקפוץ לתוך החדר, אבל מתעכבת לרגע ומורה לשני הכיוונים) לכאן או

לכאן?... (ובטרם יספיקו להגיב, היא קופצת לתוך החדר) ערב טוב.

האם: (ממלמלת לעצמה בבהלה) היא מטורפת, היא כבר פשוט מטורפת.

הבת: (צלול מאד) את בעצמך מטורפת. אני שפויה יותר מכולכם ביחד. (טון אחר)

אולי בוקר טוב? זה תלוי מאיזו בחינה מסתכלים בדבר, המדעית או האנושית.

מן הבחינה המדעית, איזה ערך אנושי יש לעובדה שעכשיו צהריים־טוב? סוף־סוף,

בשביל אנשים רבים שקמים בשעה זו, זה באמת בוקר. אה, זה הסדר, קנה־מידה.

אם כך, זה שקר. המצאה זולה כדי להתחמק מן האמת המרה. התחמקות! התחמ-

קות! מן האמת, האמת, האמת... (טון אחר) קיבלתי היום משרה חדשה. אני אהיה צלמת, צלמת־עתונות. זו תהיה עבודה מצוינת בשבילי, להקפיא את המציאות על חתיכות נייר. (צוחקת) זה בדיוק מה שאני צריכה. חוץ מזה לא תראו אותי הרבה בבית. (היא מצטללת לגמרי. בשקט רב) יהיה לכם קל יותר... באמת...

(הפסקה קצרה)

ה א ב : את, את רוצה לאכול?

ה ב ת : לאכול, כן, לאכול. זה ברור. (לאם) אבל תזכרי, שום מוצקים. בשום אופן לא מוצקים.

ה א ם : כמובן, כמובן. הכנתי לך כל מיני מיצים.

ה ב ת : כן, נוזלים נוזלים נוזלים. הכל נוזלים...

ה א ם : את רוצה מיץ־גזר?

ה ב ת : מיץ־גזר? אין לך מיץ־רימונים?

ה א ם : יש, אם את...

ה ב ת : אולי מיץ־עגבניות? אני לא יודעת. או מיץ־תפוחים... תיכף, תיכף אני אגיד לך מה אני רוצה... מה אני רוצה... (האם יוצאת ומביאה מגש, עליו כחמש־שש כוסות ובהן מיצים שונים. היא מניחה אותן על השולחן. הבת ניגשת ומסתכלת בכוסות) עכשיו... מה אני רוצה עכשיו? (היא מושיטה ידה לכיוון אחת הכוסות) גזר? עכשיו כבר לא. (אוספת ידה) עכשיו כלום, ועכשיו? תפוזים. (מושיטה ידה לכוס שניה) די. (אוספת ידה) לא. תפוחים. למה תפוחים? תפוזים—תפוחים. די. שום דבר. (פתאום היא מושיטה ידה במהירות לעבר אחת הכוסות ומריקה אותה באחת. האב והאם מחליפים ביניהם מבטים) עכשיו מה? עכשיו, עכשיו מה? זה. משהו אחר. כל אחד משהו אחר. אחר משהו אחר. (להורים) מה אתם עומדים מה? ראדיו. (היא ניגשת לראדיו, נמלכת בדעתה באמצע הדרך) עתונים. זה או ככה? מה אתם מסתכלים ככה? לא ראיתם אותי אף פעם ככה? ככה או ככה או ככה? (מחייכת) זו אני. נכון, זו לא אני. אבל אני. נכון. (היא מתקדמת למרכז החדר) לצאת, כן, לצאת. אולי להיכנס? נכנסים לרחוב, יוצאים לבית. שואבים בסכין, חותכים בכף? לשתות מן הכד וישר מן המבוע? אי־אפשר לעוף באוויר, אבל אפשר לספר סיפור מן הסוף להתחלה. אפשר לחיות מן הסוף, להתחלה? לצפות לעבר ולזכור את העתיד, למות בחיים ולחיות במוות... פה? (להורים) אתם? פה. עכשיו? (לעצמה) אני.

(היא יוצאת במהירות לחדר השני.)

ה א ם : אסור לחכות עוד! היא עלולה להזיק לעצמה, היא אינה אחראית עוד למעשיה!

ה א ב : אולי בכל־זאת...

ה א ם : אם נחכה עוד יום אחד, היא עלולה לצאת מן החלון! אלוהים אדירים! איך היא הצליחה בכלל להיכנס בו?!

ה א ב : כנראה טיפסה במרזב.

ה א ס : היא תעשה משהו שיהרוג אותה, אז נתחרט שלא פעלנו מבעוד-זמן. אין ברירה, צריך לטלפן שיבואו לקחת אותה תיכף-זמיד.

ה א ב : בסדר...

(הבת נכנסת. במשך כל הקטע הבא היא מסתובבת בחדר כשהיא מעבירה מדי

פעם חפצים ממקום למקום. אף רגע אינה נעצרת.)

ה ב ת : סיפרתי לכם פעם מה שקרה לי כשהייתי ילדה? לא, לא, זה היה כשהייתי מבוגרת. כן, לפני, לפני כמה שנים. לא, שנה. לא, שנה וחצי. אחר-כך חשבתי שחלמתי את זה, או שהיה נדמה לי. אבל זה התרחש באמת. כמו סיפור. סיפור מהחיים. (צוחקת) אני אספר לכם סיפור, טוב? סיפור יפה. אגדה. אני זוכרת זאת בבירור גמור, כאילו זה קרה רק לפני רגע, או עכשיו. כן. נסעתי ברכבת, היא טסה כאילו שטה על-פני המים. הרגשתי שאני מרחפת או צוללת באוויר או במים. הנוף חלף במהירות גדולה כל-כך עד שנראה היה שאינו משתנה כלל. כלומר, שאנחנו לא נעים כלל. זאת לא היתה טעות אופטית, אני בטוחה, אבל אולי היתה שם טעות אחרת, מי יודע. כן, זה היה במטוס או בצוללת. נעתי במהירות עצומה והנוף ניצב מולי ללא תנועה. ואני ניצבת מולו ללא תנועה. לא היתה כל תנועה. הזמן לא עבר. הכל נפסק. נפסק... הגענו. ירדתי. ראיתי שהרכבת עומדת לנסוע שוב, מיד עליתי אליה, ושוב... שוב... שוב... (היא פוסקת. שתיקה קצרה) אתם מבינים, יום אחד, בדיוק לפני שנה-וחצי, התעוררתי. מצאתי את עצמי במיטה. מעלי היתה התיקרה, מסביבי החדר. הכל היה כרגיל. אבל פתאום לא ידעתי אם לקום או לא.

(מפסיקה. ההורים מסתכלים בה. שתיקה קצרה. היא יוצאת במהירות לחדר

הסמוך. ההורים מסתכלים זה בזה.)

ה א ב : טלפני.

(האם ניגשת לטלפון, מרימה את השפופרת ומחייגת.)

ה א ס : האלו? דוקטור? ... כן, זו אני... בקשר ל... כן... גרוע הרבה יותר... אני לא יודעת, היא, היא נכנסה מן החלון... אני חושבת. כן... אולי כדאי שתבואו לקחת אותה...

(עם המשפטים האחרונים של האם נכנסת הבת לחדר. מעל לבגדיה העליונים היא לובשת את בגדיה התחתונים. האם מרגישה פתאום בנוכחותה ומפסיקה את השיחה. שפופרת הטלפון בידה. מתוכה נשמע קול הדוקטור: "האלו, האלו...")  
האב מבחין אף הוא בנוכחות הבת. שניהם מסתכלים בה בבעתה. הבת עומדת ללא תנועה ובוהה אליהם. לאט הם יוצאים מתדהמתם, תוך שהם מבינים כי שמעה, כנראה, את שיחת הטלפון. תדהמתם מתחלפת באימה הגוברת והולכת.  
לבסוף האב אזור עוז ופונה אליה בזהירות.)

ה א ב : למה... למה את עומדת שם ככה... היכנסי, היכנסי לחדר...

ה ב ת : (היא מסירה את בגדיה התחתונים. שקטה מאד) למה עשיתם זאת? למה?  
 (התרגשותה גוברת) למה? למה? למה?! (כובשת את עצמה) אני לא מטורפת.  
 אתם לא מבינים? (שקטה מאד, לעצמה כמעט) אסור לכם להכניס אותי למקום  
 כזה. אני לא... זה יהרוס אותי. זה... לגמרי... (במאמץ מנסה היא לארגן את  
 מחשבותיה) תראו... זה קשה... קשה להסביר... אני... אני מוכרחה! (הפסקה  
 קצרה) זה העתונים. לא, לא העתונים. עוד מבית-הספר. קודם. הגן. ואחר-כך  
 העממי. והתיכון. והבית. כן, הבית. אבא אמא אבא ו—או—או... והרחוב.  
 והחברים. אחר-כך האוניברסיטה. הבחורים... זה היה יותר מדי... והמין. אחר-כך.  
 זאת-אומרת גם קודם. המין שלי. של האחרים... אחר-כך, פתאום, בבת-אחת,  
 הכל. הכל!... קשה לי, קשה להסביר, למסור את זה במלים. אפילו... לחשוב...  
 את זה. המחשבה לא מספיקה. אפילו, אפילו בשביל האדם. האדם... האדם... הוא  
 יותר. יותר. (מהר מאד) יותר יותר יותר. (אליהם) איך תוכלו? להבין... כן,  
 זה אפילו לא רגש. לא. לא תחושה, לא מחשבה, יותר, הרבה יותר... ואם לא  
 במלים, אם לא במלים?!... (מתוך מאמץ) איך אני... את עצמי... כולי!... ככל  
 האפשר יותר ממני! יותר!... איך? (צועקת) איך?! (משתדלת להירגע) פחד  
 אינה המלה המתאימה. לא, לא אימה... תקוה אינה היפוכו של דבר. לא, אפילו  
 לא רצון, או צורך. הכרח אף הוא יותר מדי, פחות מדי קיים... (היא מפסיקה.  
 אחר-כך לאט) משהו אחר... משהו... אחר... בתוך צלילות גדולה, כן, בתוך  
 הצלילות הגדולה ביותר, בתוך זרימה, אני עצמי, צלולה, בהירה, זפה, זורמת,  
 זורמת... מתרחקת מפם, מעצמי, לעבר, לעבר... לא, אני לא יודעת, איך לדעת?  
 לא לדעת, אני יודעת, כשאני עוברת על גדותי, כך, ברגע זה, בכל רגע, כשאני  
 משתפכת לכל עבר בתוך חלל זורם, בתוך זמן בוער, בוער ונאפל... שוב ושוב,  
 כשהכל מתרחק ממני... כשאני עצמי... אופק אחר אופק, מעגל בתוך מעגל, שפע  
 מתוך שפע... מחוצה לי ובתוכי... עוד, עוד יותר, עוד... (היא מפסיקה, ההורים  
 בצורה ברורה ושוטפת יותר, אבל לאחר משפט או שניים היא חוזרת לאופן-  
 הדיבור הקודם) בהתחלה חשבתי שזה בגלל הזמן. בגלל שאני מתבגרת, מזדקנת...  
 תודעת הזמן, תחושת הזמן... קדימה, קדימה, אולי אחורה? קדימה או אחורה?  
 ...מראשית הבריאה לאין-סוף, מהאין-סוף לעבר, לפסולת?... או ניסיתי, ניסיתי  
 בכל כוחותי, להיות עם הזרם, הרגע, השינוי, בתוכו. הוא עצמו. אני. הרגע.  
 השינוי. לשנות את דעתי בכל רגע, לא לקבוע שום דבר, לא... לא הצלחתי...  
 אף פעם. אף לא פעם אחת. מחוץ, הייתי מחוץ. הכל התרבה סביבי ובתוכי...  
 (היא צועקת) תנסו!! (היא נרגעת מעט) זאת, זאת ההזדמנות, עכשיו... אולי  
 האחרונה... (היא מנסה שוב, מתוך מאמץ גדול, לרכז את מחשבותיה ולדבר  
 מסתכלים בה ללא הבעה) לא, לא, אל תברחו ממני. בואו, בואו אלי, תנסו!  
 וחלף בי כמו בתוך מנהרה חלולה... ואז... ואז... הכל היה יותר מדי...  
 הכל! בכל שניה, בכל רגע!... ניסיתי להיאחז, בכל כוחותי, להיאחז בכל כוחותי...

כוחות הרצון. כוחות המחשבה. הרגש. החושים. אבל זה היה יותר מדי!...  
 אין! אין שום אחיזה. שום נקודת־אחיזה! בשום דבר! והזמן קצר מדי.  
 לא, לא קצר, רחוק, רחוק מדי, תמיד רחוק מדי. תמיד ריק מדי. הכל מעבר,  
 מעבר לאופק... להישג־היד... מחוצה לי, ובתוכי... תמיד. הכל. כל הזמן. מעבר...  
 (היא נחלשת מאד אבל דיבורה מתיצב והולך לאט־לאט) זה לא העתונים.  
 (היא מחייכת לעצמה) הו לא, מה אמרו לכם הפרופיסורים? משבר אינטלקטואלי?  
 (היא צוחקת במרירות) מה הם יודעים! הם אפילו אינם יודעים שאינם יודעים.  
 זאת לפחות יודע הדוקטור ההוא... הפרעה נפשית? (חוזרת ומחייכת) איזו?...  
 זה מעבר לכל זה. מעבר. לפני. (עכשיו היא שקטה מאד וצלולה מאד. נעימת־  
 הדיבור שלה פשוטה לגמרי) זו השאלה האחת. השאלה. הלא־כלום. הריק הגדול  
 שאין לו מילוי, שאינו יכול להתמלא בכל השפע האיום הזה. הריק, הריק...  
 השאלה... השאלה... (היא מאמצת את כל כוחותיה לרכז את מחשבתה. לאט מאד)  
 למה יש בכלל משהו כשיכול להיות לא־כלום.

(הפסקה ארוכה. האב והאם מסתכלים בה. האם מהססת רגע ולאט־לאט מתחילה  
 להרים את שפופרת הטלפון. מתוכה נשמע קול הרופא: "האלו!.. האלו!..") הם  
 מוסיפים להסתכל בבת.)

מסך אטי

# תיאטרון-ילדים כיצד ?

מ ש א ל

בהשתתפות ארנה פורת, ע. הלל, יהודית ברטוב

1. א. היש צורך, ומה הטעם, בתיאטרון מיוחד לילדים ?
- ב. כיצד נראית לך דמותו האידיאלית של תיאטרון-ילדים ?

## ארנה פורת

א. הטעם בתיאטרון מיוחד לילדים הוא שילדים יוכלו כבר בילדותם לקבל חוויה תיאטרונית, מחומר שנכתב במיוחד לילדים. כי יש בתיאטרון חומר מתאים לילדים ולמבוגרים כאחד, כמו "טוראנדוט" של גוצי, העומד להיות מוצג ב"קאמרי", אבל הצגה כמו "עוץ לי גוץ לי" נועדה לילדים בלבד. לא יהיה די חומר שילדים יוכלו ליהנות ממנו בתיאטרון אם נסתמך רק על אותן הצגות שנועדו למסגרתו הרגילה של התיאטרון, ואשר גם ילדים יכולים ליהנות מהן. לכן יש צורך במסגרת קבועה של תיאטרון-ילדים.

מצד שני אנו, בקאמרי, מקיימים תיאטרון-ילדים שאינו סגור אלא מסונף לתיאטרון-האב. כי אם יעבדו שחקנים רק בשביל ילדים—אין הדבר מפתח די-הצורך מבחינה אמנותית. זוהי הגבלה. אבל אם שחקן משחק בערב בהצגה למבוגרים ובבוקר לפני ילדים—הרי זה מרענן. בתחילה אמנם חשבנו על תיאטרון נפרד לגמרי לילדים. אבל אם רוצים לקחת שחקנים טובים ורוצים שהללו יוכלו להתקיים—זה דבר בלתי-אפשרי.

במוסקבה יש תיאטרון נפרד לילדים ולנוער: בערב משחקים השחקנים בהצגות רגילות של קלאסיקה, הווי וכד', וזה נותן לשחקן אפשרות לעבוד ולהתפתח גם בתפקידים אחרים.

ב. האידיאל הוא בנין מיוחד שהילד יחוש בו את עצמו בנוח. יראה היטב מכל מקום, בנין שתוכנן בשביל תיאטרון-ילדים. בלנינגראד יושב הקהל בחצי-גורן וכל שורה גבוהה מקודמתה. הבימה עגולה ואפשר לשחק גם מלפנים וגם בצדדים. בקהל אין מסתירים. אני מקווה שאשכנע את אבות-העיר שבקומפלקס האולמות שהם בונים יהיה מקום גם לזה. אולם מעין זה יכול לשמש גם הצגות של הקלאסיקה היוונית וגם תיאטרון נסיוני.

השחקנים האידיאליים לתיאטרון-הילדים הם גם אנשים אוהבי ילדים וגם שחקנים טובים, שיידעו גם פנטומימה ושירה—בקיזור, "תיאטרון טוטאלי", כפי שמרבים לדבר עליו עכשיו. השחקנים צריך שיהיה להם מה לומר לילדים, ולא רק מעל

הבימה: שיהיה להם מגע עם הילדים, עם רצונותיהם, תגובותיהם; אני מנסה לעשות זאת, אבל הזמן אינו מספיק. תיאטרון-הילדים הוא גם חינוך לקראת משהו. לא רק הביקור בתיאטרון עצמו. מגע כזה וחינוך כזה היו משלימים את דמותו האידיאלית של תיאטרון-הילדים. אילו אפשר היה להיכנס לחוגים הדראמטיים של בתי-הספר ויחד עם הילדים ליצור מחזה חדש, לתת את החומר הגלמי הזה למחזאי שיפיק ממנו מחזה גמור, היה זה מצוין. כי אנחנו, אנשי תיאטרון-הילדים, נמצאים אי-ככה מעבר לילדות.

השנים האחרונות שינו את מושגי הילדים, והם אחרים מאלה שהיו לנו בילדותנו. המכשף המעופף כבר אינו אגדה, וגם טכניקת החלל איננה פליאה גדולה לגבי הילדים של עכשיו. המחזאות לתיאטרון-הילדים צריכה להביא זאת בחשבון.

### ע. הלל

א. יש צורך בתיאטרון לילדים. אם מתיחסים לילד כאל אדם, וכך אנו מתיחסים, כאל יציר אנושי שהמערכת האינטלקטואלית והאמוציונלית שלו אמנם שונה משלנו אך שלמה-לעצמה—הרי הצרכים הנפשיים והאמנותיים שלו, אם גם אינם זהים לשלנו, דומים הם בעיקרם. התיאטרון, כאחד מיסודות האמנות העתיקים ביותר, יפה וחשוב לילד לפחות כמו למבוגר, אם לא למעלה מזה.

ויש צורך בתיאטרון מיוחד לילדים. הצרכים האמנותיים שלו, כמו גם אפשרויותיו האמוציונליות והאינטלקטואליות, מתפתחים ומשתנים משנה לשנה. אין דין ילד בן 4—5 כדין ילד בן 12. בכל שנה-שנתיים נוצר אדם חדש, שלם לפי גילו. בגיל 18—16 המערכת הזאת משתלבת בזו של המבוגרים. אך גם אצל המבוגרים, הדרישות של בן 22—20 אינן תמיד זהות עם אלו של בן 40 או 60.

ב. אין לי כל מושג; כשם שאין לי כל מושג כיצד תיראה חברה אידיאלית. צריכה להיות חתירה אל הדבר הטוב.

### יהודית ברטוב

א. בוודאי יש צורך בתיאטרון לילדים, ודווקא מיוחד לילדים, בעיקר לבני הגילים הצעירים. לילדים מגיל 13—12 אפשר למצוא מספר הצגות בשנה במסגרת התיאטרון הרגיל, הצגות שיבינו אותן (ואין זה אסון אם לא יבינו הכל, גם לא כל המבוגרים מבינים הכל), יתרשמו מהן וייהנו מהן.

מה שאין כן הקטנים. השפה, הנושאים והפרובלימטיקה היא למעלה מכוח השגתם. על-כל-פנים, אין לי ספק שלא יצמח לנו קהל מבוגר המעריך ואוהב תיאטרון אם לא יהיה לנו קהל צעיר אוהב תיאטרון.

המניע להליכה לתיאטרון הוא מניע נרכש; היכולת ליהנות מהצגה היא יכולת נקנית; והפושר להבחין בין טוב לרע הוא כושר נלמד, תוך התנסות והפנמה מגיל צעיר ביותר. אך לא רק בגלל הדאגה לעתידו של התיאטרון יש צורך בתיאטרון-לילדים. הילדים זקוקים לתיאטרון באשר הם ילדים.



משחקי ה"כאילו" והמשחק הדרמטי ממלאים מקום חשוב בחייו של הילד עוד מגיל 3. באמצעותם הוא ממלא בדרך דמיונית וקומפנסטיבית את משאלותיו ונותן פורקן לפחדיו ושאר חוויותיו הקשות. במשחק יוצר הוא לו עולם כרצונו בו הוא השליט, ותחת שרביט רצונו העולם לובש צורה ופושט צורה. המטאטאים הופכים סוסים, הוא נעשה רוכבם הגיבור, והרהיטים מתגלגלים בטירות כבושות. ושוב הופכים המטאטאים ספינות-חלל, והוא טייסן, והרהיטים אינם אלא פלאניטות נכבשות. ומה שקורה במשחק קורה גם בשעת קריאת סיפור, ובשעה שהילד צופה בהצגת תיאטרון. מתוך השיתוף הרגשי, האמפאטיה וההזדהות עם הנעשה על הבימה נמצא פורקן למשאלות מודעות ובלתי-מודעות, ואולי גם קמות ונולדות משאלות חדשות. כדברי שירו של אלתרמן: "ומאז הוא שודד ומלך / לוליין ופושטת-יד".

התיאטרון הוא אחד הכלים הסובלימטיביים החשובים ביותר שיצר האדם, ולכן לא מקרה הוא שראשיתו בשחר התרבות האנושית. אך ככל יתר האמצעים הסובלימא-טיביים, על האדם להכירו וללמוד להשתמש בו.

ב. קשה לדבר על תיאטרון אידיאלי, אך נראה לי שתיאטרון טוב לילדים צריך קודם-כל להיות מנוהל ומכוון על-ידי אדם או קבוצת אנשים בעלי הבנה וטעם בשטח התיאטרון והספרות בכלל, ובספרות הילדים בפרט.

עליהם להיות בעלי הבנה פסיכולוגית במה שנוגע לעולמם האמוציונלי והאינטלקטואלי של הילדים בגילים השונים, אגב שימת דגש בילדים שלנו כאן ועכשיו, ועליהם לדעת בבירור את המטרות שאליהן חותרים באמצעות התיאטרון; מהו סוג ההנאה שהם רוצים לגרום לצופים הצעירים, ומה הערכים האסתטיים, החינוכיים והאידיאליים שירכשו אגב השגתה של מטרה זו.

בשביל תיאטרון כזה צריכים לעבוד סופרים ומתרגמים טובים, בימאים, ציירים ושחקנים של ממש. תיאטרון כזה צריך שימומן וייתמך על-ידי מוסדות ממשלתיים וציבוריים, כדי שלא יהיה נתון ומכוון לחסדי הקופה.

2. בעוד תיאטרון ה"מבוגרים" נזון בעיקר ממחזות שנכתבו במיוחד להצגה (והם ז'אנר מיוחד בספרות), הרי תיאטרון-הילדים עוסק בעיקר בעיבודים והמחזות של סוגים ספרותיים שלא נועדו מלכתחילה לתיאטרון.

א. האין תפקידו של תיאטרון מצטמצם באורח זה ל"פרשנות" חזותית-

קולית של יצירות שערכן שריר-וקיים גם בלעדי תיאטרון?

ב. האין הצגת אנדות עלולה להגביל את דמיונו היוצר של הילד?

ג. האין להעדיף יצירות ריאליסטיות מחיי הילדים?

ד. היש להעדיף גישה נאטורליסטית בהגשת החומר (משחק, בימוי, תפאורה וכד') על-פני גישה מרמזת ומסגננת?

ה. האם חייבת כל הצגת ילדים להיות מלווה שירים ופזמונים?

ו. היש לבפר עקרונות מקור על תרגום?

### ארנה פורת

א. המצב המשתנה כבר בענין זה. כבר כותבים במיוחד לתיאטרון-ילדים. קיימת תנועה של תיאטרון-ילדים המתפתחת והולכת בכל העולם. במזרח-אירופה הפכו את תיאטרון-הילדים לכלי חינוכי, וגם בארצות אחרות חיזקו את המגמה, מטעמים שונים. השנה הוקם איגוד בינלאומי של תיאטרון-הילדים. יותר ויותר כותבים במיוחד להצגות-ילדים.

ב. כשהילד קורא, הוא צריך לתרגם את החומר ללשון חזותית. מפיון שמתרגמים לו גם את התנועה והדיבור, זו הזדמנות להרכיב על זה לשון גבוהה יותר ולהקנות לו ערכים לשוניים. ב"עוץ לי גוץ לי" של שלונסקי, נקלטה הלשון על-ידי הילדים, דווקא משום שהיו משוחררים ממאמץ ה"ויזואליזציה". וזה מטען חשוב.

בשאלת "הגבלת" דמיונו של הילד: הדבר קיים בכל השטחים. גם בשיעורי תנ"ך בבית-הספר. אם ההצגה טובה ובעלת השראה ודמיון—הילד מזהה את הסיפור עם ההצגה, או שהוא מגלה דבר חדש. הוא הדין לגבי מבוגרים. אם נוטלים אגדה תמציתית כמו "עוץ לי גוץ לי" של האחים גרים, קשה לומר מה כאן מגביל את דמיון הילד. אני עצמי זוכרת שבשעה שקראתי בילדותי את "הנסיכה הנרדמת" ידעתי את המעשיה בעל-פה, וכשראיתי אותה על הבימה ראיתי דבר אחר לגמרי. ואני הושפעתי מציורי הספר, שהיו שונים מן ההצגה. אבל ההצגה היתה מקסימה והיו בה אלמנטים קומיים שלא נזכרו בסיפור, ודבר זה דווקא העשיר את הדמיון.

דמיונו של הילד, במשחקו, מפותח הרבה יותר משאנו משערים. הרי הילד משחק תמיד אישיות שגילה שונה מגילו. דמיונו פועל תמיד. ההצגה אינה מקפחת, אפוא, את אפשרויותיו של הדמיון. אבל אם נוטלים יצירת-מופת, והקיצורים ההכרחיים משמיטים את היסודות האפיים—הרי זה הפסד. בדרך-כלל עיבודי-מחזות למבוגרים נלקחים מחומר עשיר ומפורט יותר. אבל בתיאטרון-הילדים נוטלים תמיד עיבוד מחומר תמציתי ומעשירים אותו. הרמה הספרותית של אגדת-הילדים אינה תמיד גבוהה ביותר כמו בחומר הקלאסי של המבוגרים. "רומיאו ויוליה" אינו חומר לעיבוד להצגת-ילדים. מוטב להביא נוער (מבוגר יותר) להצגת-מבוגרים ולתת לו לקלוט מה שיקלוט מאשר להכין עיבוד מדלדל.

ג. יש מחקרים יסודיים שטיפלו בבעיה זו. נמצא כי יש לענין זה גילים שונים ודרישות שונות בהתאם לקבוצות-הגיל. יש גילאי 7 עד 10, ולהם עדיפה הצגת אגדות. אחרי-כן בא גיל-ביניים המבכר הצגות ריאליסטיות, בהן מבקשים הילדים לראות את חייהם, את הילדים עצמם פועלים ומצילים את העולם. אחרי-כן בא תור סיפורי ההרפתקאות, אריך קסטנר וכד'. הצגות מהסוגים האחרונים דורשות משחק ילדים, דבר שאני מתנגדת לו בכל תוקף.

אין ספק שמבחינה חינוכית יכולה הצגה מחיי הארץ לעשות גדולות: להראות, למשל, התנגשויות בין ילדי עדות, תרבויות ומעמדות שונים. אבל החומר איננו, וכאשר מוצאים אותו הוא דורש השתתפות ילדים, ומשום כך הוא נפסל להצגה.

ד. סגנון המשחק וההגשה תלוי בהצגה עצמה. אבל אפילו אגדה צריכה להינתן בצורה שהילד יאמין לה. לא ביצוע נאטורליסטי; אולי ריאליסטי. מחזה נאטורליסטי כבר כתוב באורח זה. אם מדובר בבני קבוצת-הגיל המאוחרת יותר צריכה ההצגה להיות נאטורליסטית, כי אז יש כבר לילדים בקורת והשוואה לגבי מה שקורה סביבם. באגדה אין צורך ואין אפשרות של ביצוע נאטורליסטי. אצלנו בתיאטרון-הילדים שליד ה"קאמרי", הצגנו את "הרפתקה בקירקס" ו"ערץ לי גוץ לי". בגיל הרך אסור להפריז ברימוז, צריך לתת אווירה ורקע אבל לא לאמץ יותר מדי את הילד בשיחזור הדברים והשלמתם. יש לתת לילד עושר רב וצבעוניות. ב"הרפתקה בקירקס" הצגנו את חנות העתיקות, אבל מחסן החנות נמצא במרתף שאינו נראה על הבימה, רק הפניסה אליו נראית. והילדים הפעילו את דמיונם וציירו בנפשם את מראה המרתף מלא הצנצנות. אולם מה שהם ראו היה מפורט למדי. לעומת זאת, כשהילד כבר נער ומפתח לעצמו חוש וטעם אסתטי, אפשר לצמצם את מספר האבזורים עד למיזער.

זו דעתי עכשיו. אך אולי כדאי פעם לנסות משהו אחר. מכל-מקום, כל ההצגות שראיתי אני לגיל הרך במקומות שונים היו עשירות מאד בתפאורה, בצבע ובאבזורים. אילו היתה גישתם של יוזמי ההצגות לילדים ומבקריהן פרודוקטיבית יותר, אפשר היה לנסות דברים ולא לרצות תמיד להוכיח הישגים ודאיים. אז אפשר היה לעשות ניסוי בבניית הצגה על רימוז ואווירה, ולבדוק את תגובת הילד בגיל הרך. התפאורן של "ערץ לי גוץ לי", חבר קיבוץ הזורע, הוא איש מנוסה בהצגות-ילדים, והוא אומר שהילדים רוצים בבימה של ממש—בימה עשירה, ולא התחרות בקוביות שהם בונים ומשחקים בהן בהיותם לבדם. גם אצל מבוגרים אתה מגיע לדרישה לרימוז רק לאחר נסיון של ראיית הצגות, כשהמבוגר מחונך לראיית תיאטרון. קהל עממי ידרוש תפאורה של ממש. כשהילד משחק לבדו די לו בסחבה כלשהי או בגרוטה כדי שישמשו לו ארמון מפואר. בבואו לתיאטרון הוא דורש יותר מזה. צריך לספק דרישה זו אצלו.

ה. במחזות ריאליסטיים אין צורך בשירים ופזמונים. במחזה-אגדה—טוב לתת לילד מלבד הדיבור והצבעים גם מוזיקה. בשני המחזות שביצענו בתיאטרון-הילדים שלנו לא היו פזמונים מלכתחילה, ואנחנו הוספנו אותם.

הילד יוכל להתרכז זמן-מה, ואחרי-כן יתעייף. המנוחה שנותן לו הפזמון היא חיונית, אפוא. כשאתה מוצא את המוזיקה הנכונה לכל דמות ודמות ולכל מצב ומצב בהצגה הרי זו גם דרך לסייע להבנת ההצגה, מעין תזכורת של המחזה, זמן רב לאחר סיום ההצגה. כי את הפזמון יוכל הילד ללמוד והוא יוכל לשיר אותו עוד זמן רב. אנו הוצאנו תקליטים משירי הצגות-הילדים שלנו. האחד כולל דברי קישור של המחזה, והשני כולל את השירים בלבד. נסתבר לנו שהילדים מעדיפים את השיר הקשור בסיפור-המעשה. החלום הוא להוציא תקליט-ספר צבעוני, עם תצלומי ההצגה ועם הטקסט, ובמחיר מתקבל על-הדעת. המציאות לימדה אותנו שהדפסה טובה עם צבעים תעלה את מחיר הספר ל-14—11 ל"י.

ובתוספת התקליט הרי זה יקר מדי ויגיע רק לקהל מצומצם, לא דווקא זה שאנו רוצים במיוחד להגיע אליו. אילו אפשר היה למצוא מימון למפעל כזל בהיקף גדול, כדי שאפשר יהיה למכור את תקליט־הספר הזה במחיר זול, או אפילו סמלי, היה זה דבר חשוב ביותר. בכך ממשיכים את חווית ההצגה זמן רב אחרי תום ההצגה גופה. גם זו סיבה להכנסת פזמונים להצגות. אנו נשמור את כל ההצגות המוצלחות שלנו בשטח זה ונחדש אותן לכל מחזור־גילים חדש. כך תהיינה ההצגות לבסוף נכס משותף לבני כל הגילים, לכל האחים במשפחה.

ו. בגיל הראשון (10—7) אין המקור עדיף עקרונית. בגיל השני, במחזה הנאטר־רליסטי יותר, רצויה הצגה מקורית. בגיל הראשון, במחזה־האגדה, אין חשיבות לדבר. עם זאת, קיבלתי לאחרונה חומר מעניין מאד, אגדות חסידיות למשל, על הרבי מברצלב, ואם נמצא בהן משהו שאפשר לעבדו לתיאטרון ננסה לעשות זאת. דראמטיזציה עם השלכות, שאפילו אין הילדים יודעים אותן יש בהן יסודות חינוכיים ופילוסופיים ממדרגה ראשונה. בכל אגדה יש יסודות כאלה שאפילו אין הילד תופסם בהכרתו הם נכנסים ללב. ננסה. אם כן, לדלות חומר מן האגדה היהודית.

עקרונית אפשר, כמובן, גם להמחזי סיפורים מהתנ"ך. אבל זוהי אחריות כה גדולה עד שנרתעים מפניה (עם זאת מכינים בשבילנו עכשיו המחזה של מכירת יוסף). בקרוב נכין את "אלוף בצלות" של ביאליק. בנוגע לגיל המאוחר יותר, עדיפה בעיני, למשל, הצגת עיבוד של אריך קסטנר להווי ישראלי מאשר הצגתו ברקע המקורי. עיבוד גם מבחינת הדיאלוג ואופי הלשון וגם ביסודות הגיאוגרפיים.

### ע. הלל

א. אינני סבור שיש כללים בענין זה. כל מה שמתאים להמחזה, אפשר להמחזו. מסיי־פור קטן ופשוט אפשר לעשות יצירה תיאטרלית נאה. כל יוצר, כל אמן, מעלה את הדברים בהתאם לאישיותו או לכשרונותיו. אם הדבר נכון בכל שטחי האמנות, ודאי שהוא נכון גם בתיאטרון־הילדים. לא השיטה, או האסכולה, היא הקובעת את הצלחתו או את רמתו של המחזה; כל מחזה הוא בבחינת יצירה חד־פעמית, בעלת קיום אמנותי עצמאי, שהשיטה או האסכולה הם לו בגדר "אב מאומץ" שלו ולא אביו־מולידו.

ב. האגדה, כהגדרה, אינה תופסת לגבי הילד. התרשמותו מההצגה היא המציאות עצמה. הוא אינו מכיר בגבול בין דמיון ומציאות. אם ההצגה עשויה כהלכה, בכשרון, באמת פנימית ובצורה נאותה תהיה חווית הילד שלמה—ומה עוד מציאותי כחוויה! ואכן, דין הילד כדין המבוגר.

ג. ברור שילד ישמח למצוא את עצמו על הבמה, ממש כמבוגר, אך אין כל סיבה מכרעת שדווקא מחזה מחיי הילדים יהיה נכבד יותר. כל הנושאים בתחומי הנפשי של הילד יפים להצגה. יש להעדיף רק דבר אחד—יצירה טובה.

ד. אינני סבור שיש להעדיף גישה או אסכולה אחת על רעותה. בכל אמצעי או שיטה

אפשר לומר את הדברים בצורה הנאותה. הגבולות בין הנאטורליזם המובהק לדמיון המופלג ביותר—מיטשטשים. כמו שחלום שאנו חולמים הוא נאטורליסטי ביסודותיו, ולהיפך—הנאטורליסטי יכול להיות רווי דמיון.

קביעת ההגדרות, הסייגים והגבולות אינה קיימת בנפש הצופה—כילד כמבוגר—אלא מתגבשת בתודעת המבקר (או הצופה) כשהוא מחוץ למחיצת התיאטרון. ה. אינני נוקט הכללות. אם הפזמון אורגני, נולד ומתפתח באופן טבעי והגיוני, יפירונו מקומו במחזה.

ו. אם יש חומר מקורי טוב—מה־טוב. אם אין—גם זו לטובה.

### יהודית ברטוב

א. נכון שאין לנו רפרטואר של מחזות לילדים (המעט המצוי בידינו אינו ראוי להצגה של ממש), וחבל שסופרים טובים, שאף ניסו כוחם בסיפורים לילדים, עדיין לא עשו דבר בשטח הדראמה לילדים.

אין אני רואה כל פגם בכך שעושים המחזה של סיפור, או כמה סיפורים יחדיו, בתנאי שהיא טובה ושומרת על תכנה, רוחה ולשונה של היצירה המקורית. כמו כן אין נראית לי הגישה האומרת שיש בזה משום הצטמצמות ל"פרשנות" חזותית־קולית ליצירות שערפן עומד להן גם מבלעדי התיאטרון. הרי בזה, באותה פרשנות מיוחדת, כל מהותו של התיאטרון. גם יצירה שנכתבה מלכתחילה כמחזה, ויהי ערכה אשר יהיה, עדיין אינה תיאטרון. זו רק צורה ארכיטקטונית־ספרותית מסוימת, אחת מצורות ההבעה, כשם שקיים הסיפור או השיר.

המחזה עודו מחכה לגאולתו, לאותה פרשנות קולית־חזותית שתהפוך אותו לתיאטרון. מכאן גם מקור המלה תיאטרון—אשר שרשה היווני "תאו" פירושו "לראות". תיאטרון ביוונית הוא מקום ממנו רואים, או קהל־צופים. והיוונים ידעו מהו תיאטרון טוב. הרי גם מחזותיהם של סרפוקלס, אוריפידס, וכן מחזות שקספיר, מולייר וצ'כוב ומחזאים גדולים אחרים, ערכם הספרותי שריר־וקיים גם בלי התיאטרון, ואף־על־פי־כן אנו הולכים לראותם מוצגים על הבימה, וכמה פרשנויות חזותיות וקוליות כבר נעשו בהם עד כה? אכן, נראה שחזוית הקריאה שונה מן החוויה התיאטרונית. יתר על כן, אותה פרשנות חזותית יקולית היא אמנות בפני עצמה ובזכות עצמה.

ולגבי הילד: הרי הוא בדרך־כלל אוהב לשמוע אותו סיפור עצמו פעמים אין־ספור. דווקא המופרות נותנת לו את היכולת להכין את עצמו ולכוון עצמו מראש לסיטואציות השונות, המצחיקות, המפחידות, המרגשות, והוא אינו רודף חדשות, כי אלו דורשות ממנו הסתגלות מהירה למצב בלתי־מופר, חדש, המעורר חרדה. החזרה נותנת לילד את היכולת לעכל חוויה מסוימת, למצותה או להתגבר עליה.

ב. אם נהיה עקביים בגישה של "הגבלת הדמיון על־ידי הצגת האגדה", הרי נוכל לומר זאת על כל הצגה, ולא רק הצגת אגדות. כה רבות הדרכים לתת דרור

לדמיון. היוצר, עד כי אין זה נראה לי כלי-כך שהצגה טובה עלולה להיות גורם מגביל. לגבי ילדים רבים, הצגה טובה יכולה להיות גם גורם המעורר ומפעיל דווקא את הדמיון, ואת דרכי צירופיו של הדמיון, כי הכוח המדמה אינו שואב מן האין אלא מן העין, ומן האוזן ומכל יתר כלי הקליטה התפיסה, ועיקרו בכך שהוא עושה בהם צירופים ומעשי-מרכבה חדשים.

ג. המושג "ריאליסטי" הוא מורכב. יכול גיבור הסיפור או המחזה לשאת שם זה, לחיות בנופים זרים הנושאים שמות נכריים, ואף-על-פי-כן יהיה בהחלט ריאליסטי לגבי הילד (וכן לגבי המבוגר): ריאליסטי במובן זה שהמתרחש יש לו משמעות לגבי הילד מבחינת המציאות הפנימית. כי הגיבור שונא ואוהב, נאבק ונכנע, מצליח ונכשל, נופל וקם—בדיוק כמותו. יש לו מעלות וחסרונות, תשוקות ויצרים: הוא אדם חני. השאלה היא אם חשוב שיהיו ברפרטואר לילדים גם מחזות מן ההווי שלנו. בוודאי חשוב! אך ייתכן גם מחזה שהשמות בו יהיו עבריים והנוף ישראלי והוא עצמו לא יהיה ריאליסטי במובן האמיתי של מושג זה.

ד. אני סבורה שיש להימנע בהחלט מגישה נאטורליסטית. גם הילד, כשהוא מצייר או משחק משחקי "כאילו", אינו מעתיק את המציאות כפי שהיא. הוא מבליט מה שנראה לו חשוב, את החביב עליו במיוחד, או מה שמפחיד אותו במיוחד. צבעיו בציוריו מביעים את התיחסותו הרגשית לנושא המצויר, ולא את הצילום המדויק של האובייקט. יש בכך משום פרוייקציה של עולמו הפנימי על סביבתו.

ה. לא דווקא. אמנם ילדים קטנים אוהבים את המשקל, החרוז, הריתמוס, כל אלה מקילים עליהם לזכור את הדברים ולחזור עליהם. הם אוהבים שעשועים לשוניים—שעשוע לשמו—כמו שהם אוהבים לרוץ לשם ריצה בלבד, לקפוץ לשם קפיצה וכיו"ב. אך הנוהג הזה שפשה, "להדביק" להצגות פזמונים וכירכורים שאין להם כל קשר לסיפור עצמו ואינם מוסיפים דבר, הוא נוהג קלוקל הפוגע בטעם הטוב.

3. א. האם צריך תיאטרון הילדים להיות "חינוכי" ולשים את הדגש בתכנים ובמגמות של המחזה?
- ב. האם תפקידו לחנך קהל-תיאטרון לעתיד-לבוא?
- ג. האם רצויה צנזורה שתגביל או תשמיט מומנטים של אלימות, פחדים וכיוצא-בזה בהצגות-ילדים?
- ד. האם חייבת להיות בכל תיאטרון-ילדים אישיות מרכזת, מנחה ומכוונת? האם רצוי שיהיה זה איש-תיאטרון מקצועי, או פידגוג, או פסיכולוג?

### ארנה פורת

א. כל דבר הוא חינוכי. בין אם אתה פועל במתכוון ובין לא, אתה מחנך. אני מתנגדת לתיאטרון כזה שבו אומרים לילד מה טוב ומה רע. אסור לנו לנקוט

עמדה של מטיף מעל הדוכן. אם החומר מתאים לילדים מבחינת גילם, כלומר— הם מבינים את המתרחש על הבימה, אִרְאֵז הם תופסים בעצמם מה טוב ומה רע. הילד מזדהה עם הגיבור הטוב, אבל גם מומנט ההזדהות עם הגיבור הרע (ויש מומנט כזה) הוא פורקן חשוב ביותר. חשוב לילד שיש אפשרות לעשות גם דברים רעים, משום שהטאבו עדיין אינו קיים לגביו.

האינסטינקט של הילד, וגם המומנט החינוכי בתיאטרון, מצטלבים אולי בנקודה זו שהיא הרצון להביא סוף טוב לגיבור "החיובי". גם בעולם האגדות צריך לתת תקווה לסוף טוב. יש גורסים שצריך משהו מורכב יותר. אך לדעתי אין הילד זקוק לאותו משהו מורכב. אל נהרוס לילד את הערכים! למה להפוך אותו לציניקן כשהוא בן 10? צריך לפחות לתת לו את התקווה והאמונה באפשרותו של הפתרון הטוב.

לסיכום: הדגש הוא, לדעתי, בתיאטרון טוב. החינוך בא לאחר-מעשה. ב. בארץ יש לענין זה של חינוך לתיאטרון חשיבות כפולה-מכופלת, כי הרקע התרבותי של כל בית הוא אחר. אם החל מגיל שבע מקבל הילד פעמיים בשנה חוויה תיאטרונית הוא מתחנך לאהבת תיאטרון ולהבנת תיאטרון, וכשיתבגר, יש סיכוי שיוסיף לתיאטרון וידרוש מן התיאטרון רמה גבוהה יותר, כי את האלמנטרי כבר עבר. הוא יהיה בררני יותר ובעל דרישות חמורות יותר. בכך משרת הענין את האינטרס המהותי של התיאטרון עצמו.

הצלחתו של "שלמה המלך ושלמי הסנדלר" היתה, בלי ספק, מוצדקת ומשמחת. אך אפשר שאילו לפני שנים היה בארץ תיאטרון-ילדים סדיר היתה הצגה זו בגדר תיאטרון-ילדים, כלומר נכס בסיסי, והתיאטרון-למבוגרים היה נדרש על-ידי הקהל למלא תביעות להצגות בעלות אופי "חכמני" הרבה יותר. תיאטרון-ילדים סדיר נותן אפשרויות לפיתוח תיאטרון-מבוגרים בעל נורמות גבוהות הרבה יותר משל תיאטרון-מבוגרים במציאות שאין בה תיאטרון-ילדים סדיר.

ג. שאלה זו נופעת גם לדברי על תפקידו ה"חינוכי" של תיאטרון-הילדים. צריך לתת לילד להתמודד עם פחדיו, להתפרק. מובן שאין זו המטרה, בנקל אפשר לוותר על כל סרטי-הזוועה שמלעיטים בהם את הילדים, כי הללו רק מגרים את היצר בלי שום ריסון חינוכי. אבל אי-אפשר, ואין צורך, לעשות צנזורה. דבר זה חל גם על התנ"ך, שמסופר בו על השמדת עמים. הסתרת הפחדים היא, בסופו של דבר, עוול לילד. יש להכין את הילד לקראת בגרותו. אשר לביצוע: יש להביא בחשבון את הגיל, וכמו כן לשמור תמיד על המידה.

בעת ההצגה של "הרפתקה בקירקס" טענו מחנכים כי אין צורך להכניס את הרשע לכלוב. אבל הילדים צוהלים משמחה על העונש. הרי גם את אייכמן הושיבו בכלוב של זכוכית.

ד. ללא אישיות מכוונת אין תיאטרון-ילדים קם. מאחר שהעיקר בשטח זה הוא עבודת התיאטרון, הרי חייבת אישיות זו להיות מן התיאטרון. יש לנו, למשל, בתיאטרון-הילדים שלנו ועדה פידגוגית מיעצת. אנשי הוועדה מחווים את דעתם.

אך לעתים גם טועים בשיקוליהם. גם בתגובותיהם של הילדים הם טועים. התגובות של ילדים שונים, הן נבדלות ומנוגדות בהתאם לטבעם. אבל צריך, כמובן, להתייחס בכובד־ראש לייעוץ הפדגוגי, בעיקר בקביעת גילאי ההצגה. יש לנו גם ועדה אמנותית מיעצת, שחברים בה ה"ה לאה גולדברג, אברהם שלונסקי, גרי ברטיני ודני קרוון.

### ע. הלל

א. אני כופר בגישה ה"חינוכית" המקובלת. אני סבור שכל יצירה אמיתית היא חינוך־כית, כי ברגע שנאמרת איזו אמת אנושית בעלת ערך ומשקל היא מוסיפה משהו לנפש האדם—וגזירה שווה לגבי הילדים. האמירה ה"חינוכית", ברגע שהיא הופכת להיות אמירה ישירה, עם "מוסר־השכל של גננות", אינה עושה את שליחותה, אינה קולעת למטרה. היא אף עלולה לפתח את הנוגדנים הטבעיים הצפונים בכל ילד, כמו בכל מבוגר.

ב. אם רואים את הילד "כבן־אדם בדרך", הרי אפשר לנסח כך את השאלה ולהתייחס אליה. אולם, אם רואים את הילד כאדם לעצמו, השאלה אינה תופסת כלל. בעיני הרי הילד, כאמור, הוא אדם שלם, והשאלה היא חסרת־משמעות אפוא. מכל־מקום, ברור שילד המתחנך על תיאטרון טוב, כעל שאר ערכים אנושיים תרבותיים, יתבגר כאדם תרבותי.

ג. גם תיאטרון־המבוגרים מלא זוועות למיניהן. השאלה היא אם דבר זה טוב לתיאטר־רון בכלל. לגבי ילדים, הנוחים יותר לקליטה ולקבלת השפעה, יש לשקול היטב את עצם המחזה, והכוונה היא לשיקול כללי. הבעיה תיפתר באופן טבעי, כי מחזאי או בימאי שעוסק בתיאטרון־ילדים לא יכניס דברים שאינם מתאימים. סאדיזם לשמו הוא אנטי־אמנותי משום שהוא אנטי־אנושי. המאה שלנו עדה לכמה תופעות מחרידות ששרשיהן האמנותיים ברורים.

השאלה היא כיצד מתייחס האמן לתופעות כסאדיזם, מאזוכיזם או סטיות־מין. התייחסותו אליהן היא המכרעת, כמו גם לגבי סיפורי־מלחמה (רצח המוני). אם הוא מציגם כאידיאל אנושי, ואת הגיבור כגיבור נערץ—ברור שהשפעתו היא קטלנית והורסת.

ד. תיאטרון אינו יכול להיות מנוהל על־ידי חשמלאי (אלא אם כן הוא אמן ודראמא־טורג שהחשמלאות היא תחביבו). ברור שתיאטרון־ילדים, כמו לגדולים, צריך להיות מנוהל בידי אישיות אמנותית מרכזית, המחוננת ברגישות־יתר בשל הבעיות הספציפיות של הילדים. נדמה לי שכל אמן אמיתי, ובמיוחד בשדה התיאטרון והספר, ניחן באופן טבעי ברגישות ובתחושה־מראש לגבי האדם, כלומר הקהל. ככל שרגישותו, תבונתו ומידותיו התרבותיות רבות יותר—כן ייטיב למלא את תפקידו. ואחת היא אם זוהי אישיות פידגוגית בעלת כשרונות תיאטרליים, או אישיות תיאטרונית בעלת תכונות פידגוגיות. אם אין אישיות כזאת, יש להטיל את המלאכה על צוות המשלב בו את התכונות הנדרשות.



**יהודית ברטוב**

א. אינני מאמינה שיש בכלל יצירה שאינה חינוכית. השאלה היא רק למה היא מחנכת. ומושגי הטוב והרע הם מושגים יחסיים ושייכים לגורמות ולמוסכמות החברתיות. בוודאי יש לשים את הדגש בתכנים—ובמה אם לא בזה נבחן את המחזה? ואם יש תוכן, יש גם מגמה. הרי משהו הניע את האדם היוצר, הוא ביקש לומר דבר-מה, היתה לו תכלית ומטרה כלשהי. בלי כל אלה נותרו רק פיטפופים, כירכורים, תלבשות וציורים, אולם הצגה—אין. מכל-מקום, בוחרים המחזות צריך שתהיינה מגמותיהם ברורות להם.

ב. בוודאי! עמדתי על כך למעלה.

ג. אם האלימות או הפחדים מוגזמים ובאים לשמם, ואינם משתמעים מתכנו של המחזה—הרי אין להם מקום. אך אם הם מסתברים ומתפרשים מתוך ההתרחשות, ואם הם לפי כוח סבלו ועמידתו הרגשית של הילד (והדבר תלוי בגילו), אין להשמיטם. לדעתי, בשום פנים אין להעלים מן הילד באופן מוחלט את הרע, הרשע, הזדון והאלימות. קודם-כל אנו מכינים לו בזה זעזוע קשה ב"מקרה הרע" הראשון שייתקל בו ולא תהיה לו יכולת לעמוד בו. שנית: מאחר שגם בילד מצויים כל אותם "יצרים רעים", הרי אנו מפתחים בו רגשי נחיתות והרגשה שבעוד שהוא רע כל האחרים טובים. ולבסוף: הקאתארסיס האמיתי מתחולל באדם כשעל הבימה ניטש המאבק בין "טוב" ל"רע" כפי שהוא ניטש באדם פנימה. זאת ידעו כבר יפה אריסטו ואוריפידס.

ד. עמדתי על שאלה זו למעלה.

## 4. מה דעתך על השתתפות ילדים בהצגות-ילדים?

**ארנה פורת**

כבר ציינתי שאני מתנגדת בחריפות להשתתפות של ילדים בהצגות. אני יודעת שבעקרון זה אני מוציאה מכלל אפשרות את העלאתם של הרבה מחזות מצוינים לילדים, ובייחוד לנוער, אבל הנזק הנפשי הנגרם לילדים המשחקים חשוב בעיני הרבה יותר מן התועלת שמפיקים הצופים. יש מקומות שמשתמשים בשחקן או שחקנית בעלי מראה ילדותי שיוכלו לשחק תפקידי ילדים—זאת עושים בתיאטרון הילדים של מוסקבה. עלי לומר שאני לא נתפסתי לזה שם. הדברים מתקבלים מלאכותיים מאד. לעת-עתה סובלת מכך קבוצת גיל-הביניים (למעלה מעשר), אבל הם יכולים עדיין ליהנות מהצגות הגיל הנמוך יותר, אף כי לפעמים הם רואים בהן פגיעה ביוקרתם כילדים "גדולים". רק בגיל מבוגר יותר באה השתחררות מ"תסביך הגיל" ויש נכונות ליהנות מהצגה ל"קטנים".

**ע. הלל**

לילד יש יצרי־משחק, וילדים אוהבים לראות ילדים על הבימה. נוצרת ביניהם שותפות רבה כאשר השחקן הוא ילד. אולם, התופעה של ילדים המשחקים בתיאטרון, בכל תיאטרון, דורשת טיפול מיוחד, גישה מיוחדת וזמנים מיוחדים—הן מבחינת העונה, הן מבחינת זמן ההצגה, והן מבחינת משך השהייה על הבימה. המאמץ של הילד־השחקן מן הראוי שיישקל בכובד־ראש. אינני אוהב לראות ילדים בתיאטרון למבוגרים, בעיקר בהצגות כגון "מידיאה". זו הרגשה בלתי־נעימה. אין להרשות שהמשחק בתיאטרון יהפוך אבן־נגף בהתפתחותו הטבעית של הילד. אשר למשחק בסרטים—אין לי כל הסתייגות. אלה הם מועדים קצרים, והבעיות הכרוכות במשחק מסוג זה ניתנות לפתרון מניח־את־הדעת.

**יהודית ברטוב**

דעתי שאין לשתף ילדים בהצגות תיאטרון. המשחק הדראמתי אמנם חשוב לילדים מהרבה מאד בחינות, אך לכך יש מקום במסגרת הכיתה, בית־הספר, המועדון, התנועה, או החוג הדראמתי. בשום־פנים־ואופן אין לשתף את הילד בתיאטרון המקצועי, הדורש השקעת מאמצים רבים, זמן רב, עבודה קשה, ועל הכל—כניעה למסגרות ודרישות של בימוי. הבימוי החפשי מופרע אז מחמת הדחף לחקות את השחקנים המבוגרים המקצועיים. לא טוב גם להפוך ילד ל"כוכב", לצרכי שעה וקופה, ובכך להעלותו על דרך מסוכנת של אכזבות ורגשי־כשל. סיבה אחרת: אם רוצים אנו שתיאטרון־לילדים יקיים רמת משחק טובה מאד, צריך שיופיעו על בימתו שחקנים של ממש ולא חובבים.

5. האם אתה עצמך אוהב לראות הצגות של תיאטרון־ילדים? אם כן, מה הפורקן, או החוויה, שתיאטרון זה מנחיל לך?

**ארנה פורת**

אני אוהבת מאד לחזות בהצגות־ילדים, ותמיד אהבתי זאת. אבל משך תקופה ארוכה מאד לא שבעתי רצון בהצגות־ילדים בארץ, הן מפאת החומר והביצוע הן בגלל הקהל.

אבל בהצגות־ילדים טובות נהנה גם קהל המבוגרים. אני מרחיקה אפילו לכת עד כדי סברה שמתוך תיאטרון־הילדים, שהוא ימתיכוני ביסודו, יצמח לנו גם תיאטרון־מבוגרים ימתיכוני, שלא ישחק בצל של ניו־אנס, בהסתגרות פנימית של הנפש ובסבך של תת־ההכרה, אלא יילך לכיוון של בהירות, צלילות וחד־משמעיות. אני חושבת שדבר זה מתבקש מעצם האקלים הפיזי והרוחני שלנו: השמש הלוהטת, הצבעים הלוהטים. אקלימו של התיאטרון הישראלי כפי שאני מבינה אותו לא יהיה צ'כובי דווקא. לדעתי, הגיבור האפייני שלנו יהיה רחב, בעל מחוות

רחבות וקולני יותר מן האנגלי, למשל. התיאטרון צריך לדבר בצבעים חזקים, במובן הטוב. התיאטרון שלנו יהיה, לפי השקפתי זו, לא תיאטרון של פאסטל אלא של גואש או צבעי-שמן.

### יהודית ברטוב

אני כשלעצמי אוהבת מאד לראות הצגות-ילדים, כשהמדובר כמובן בתיאטרון-ילדים טוב (למשל, "עוץ לי גוץ לי" בקאמרי). מדוע? קשה לבודד את הסיבות, אך אולי מפני העובדה שיש בכך חזרה-לשעה למחוז-הילדות, לאותו כוכב שנסיכו הקטן של אַקזיפרי לא יכול היה בשום פנים לשוב אליו. אולי דווקא אותה מופרות עמוקה של המעשיות והאגדות הידועות לך מאז, היא המושכת. אולי הפִּנטסטי שבסיפור, בתפאורה, בתלבשות הוא השובה את לב המבוגר. אינני אוהבת תפאורה מרומזה, "מודרניסטית", בהצגת ילדים, אף לא את זו הנאטורליסטית, אלא תפאורה עשירה, דמיונית, שאין בה תחומים בין עבר להווה, בין מזרח ומערב.

6. איזו יצירה מספרות-הילדים או מרפרטואר התיאטרון הפללי היית בוחר לראות על בימת תיאטרון-הילדים?

### ארנה פורת

הייתי רוצה לראות בתיאטרון-הילדים משהו מן הצד הפיוטי של אנדרסן, אף-על-פי שזה נוגד מה שאמרתי על הימתיכוניות שאני מחפשת; כאותה אגדה, למשל, על הנערה שנמשכה למים על-ידי קרפדה. אגדה זו, "לילופִּיה" שמה, יש לה עיבוד דראמתי מקסים שראיתי בילדותי. סביב האגדה נתחברו גם באלאדות צפוניות. הנושא הוא המים הדורשים קרבן-אדם. שר־המים מבקש להתקרב אל בני-האדם. הנערה התאבדה למעשה כשהמלח שלה לא שב למועד, וכשחזר—כבר היתה השעה מאוחרת מדי. רק יום אחד בשנה הותר לנערה לצאת מן המים לעולם בני-האדם. הצגה כזאת יכולה להתאים לבני-הנעורים, אם גם לא לגיל הרך ביותר.

### יהודית ברטוב

איזו יצירה הייתי רוצה לראות מוצגת על בימתו של תיאטרון-ילדים? קשה להצביע על אחת מסוימת וקשה לדבר באופן כללי, כי יש להתחשב בגילם של הילדים, התפתחותם וסביבתם. אך אם להצביע על סוג, הרי קודם-כל מן הפּוֹלקלור שלנו ומפּוֹלקלור העמים. וודאי תצחקו אם אומר שהייתי רוצה לראות את הסיפור המקראי, ובעיקר סיפור יוסף ואָחיו—שיש בו כל האלמנטים הפסיכולוגיים והאמנותיים שידברו אל לב הילדים. הייתי רוצה לראות את עלילותיו של הרשלי מאוסטרר-פולי (אך בוודאי לא כפי שהוצג לאחרונה), את תעלולי נאסר אֶדין, "עוֹכר השלֵנָה" (אך לא כמו שהוצג כבר), את טיל אולינשפיגל ודומיהם. בשביל ילדים מבוגרים יותר היית רוצה לראות מחזות מסוג הסיפורים כגון "הילדים מרחוב

מאפו", או "מוכרי הסיגריות מפּיפּר־שלוש־הצלבים". המחזת סיפור משל שלום־עליכם, כגון "מוטל בן פייסי החזן", אך לא בצורת קוקטייל ממותק כזה של "כנר על הגג", שנרקח על־פי המתפונים של ברודויי, כדי למשוך לא־יהודים ולספק רגשי־נוסטאלגיה של יהודים אל "בית אבא־אמא". ובוודאי מחזה מסיפורי ארץ־ישראל, כגון סיפוריו של נחום גוטמן "שביל קליפות התפוזים", מסיפורי המלחמה וסיפורי ימינו. לדאבוני, אין לי דוגמות טובות. חכמתם של ילדי ירושלים הונצחה באגדות התלמוד, אך עדיין לא נמצא לה ביטוי הולם משל ימינו. למען האמת, אינני מרוצה כלל מתשובתי זו האחרונה, ואולי מבוכתי בנדון היא סימפטומטית למצב הכללי השורר אצלנו בשטח זה של מחזאות לילדים.

(ביצוע: דליה למרני, יהושע קנז)



## ראיון עם אורי זוהר

ש. מתי, ואיך, הגעת לקולנוע ?

ת. עדיין לא הגעתי לקולנוע. אם אתה שואל למה עשיתי את המעט שעשיתי, התשובה היא שהחל מגיל צעיר מאד אני הולך לקולנוע ואני אוהב מאד קולנוע, ועדיין לא היה סרט שיצאתי ממנו באמצע. אני חושב שכבר ראיתי הרבה אלפי סרטים. גרתי מול "בית העם", והיתה לי הזדמנות לראות הרבה סרטים. למרבה הפלא אני גם זוכר את הסרטים, ולא קרה לי שיוזכירו איזה סרט ואני לא אזכור אותו. אני פשוט אוהב קולנוע.

ש. מה אתה זוכר ?

ת. בעיקר שני דברים: את הסיפור, ומתוכו—איזה מעמד מסוים, סנוקרת יפה, תגובה מוזרה, וכדומה. כך גם ביחס לסרטי הרפתקות מטופשים ביותר.

ש. איך הגעת לעשייה הקולנועית ?

ת. ראשית, צריך לומר שסתם בחור צעיר, גאון, קולנוען טוב ביותר בארץ, לא יוכל להתחיל לעשות סרטים. זה עולה כסף (ובכל מקום בעולם זה קשה עוד יותר). והנה, אני הופעתי ב"בצל ירוק" והסכתי קצת כסף, הגעתי למעמד כזה שבו יכולתי ללכת אל נבון המנוח ולומר לו שאני רוצה לעשות סרט. לא הייתי אלמוני לגביו. הבעיה הקשה לגבי אלמוני היא השגת הכסף. שואלים אותו "מי אתה ? מה עשית ? יש לך כסף ?" אם יש לו כסף, הוא יכול להיות גם אלמוני. הוא שוכר מכשירים וחומר בשביל עבודה ב־16 מ"מ, בסרט של 10 דקות, ובשביל "לזוז" קצת יש צורך ב־3—4,000 ל"י. ובכן, האמת היא שלא כולם צריכים להיות מוכרים כדי להתחיל. אבל, אלמוני שאין לו כסף, אפילו הוא גאון, לא יוכל לעשות מאומה, להבדיל מסופר או צייר, שההשקעה הכספית שלו קטנה בהרבה.

באתי אל נבון והיה לי קצת כסף, ואמרתי לו שאני רוצה לעשות סרטון. הוא יתרום את עבודות המעבדה, ואני אתן מזומן בשביל ציוד וכו'. לא היה איכפת לו מה אני עושה, והוא הסכים. הסיכון שלו לא היה גדול. הסיפור היה לקוח מקליינט: "תיאטרון־הבובות". סיפור נפלא, ואני התפעלתי כל־כך מן הסיפור עד שרציתי להסריטו. עשיתי שם שטות עצומה. עשיתי אקוויואלנטים, דימויים ויזואליים למלים, למושגים. אמרתי: עצם זה יסמן לי מושג זה, עצם אחר יסמן מושג אחר. השתמשתי שם בבובה ובאדם, וכל הצילומים היו בתוך אולפן על בימה אחת, והסרט באורך של רבע שעה. צילם את הסרט יצחק הרבסט והוא, אגב, היה הראשון שהסכים בכלל לעבוד בלי כסף, אף־על־פי שלא הכיר אותי היטב כל־כך. צילמנו וערכנו, ובחור אחד, אקורדיוניסט, שמו יוסף אורג, כתב את המוזיקה, וגם היא היתה בדיוק לפי המפתח. אם אבוא עכשיו להסביר את הסרט, יהיה ההסבר יפה

הרבה יותר מן הסרט עצמו. בסך-הכל זה היה משעמם, בלתי-מובן. קראתי לסרט "תרגיל בסמלים פשוטים", כי חשבתי שפל חפץ שאני מצלם, מכיון שהוא עומד ביחס ישר למושג כלשהו, הריהו סמלו של המושג. מובן שאין זה נכון, כי הסמלים הפשוטים ביותר הם המושגים, והדברים הנראים הם הדברים עצמם.

ש. מתי נוכחת לראות שזה לא טוב ?

ת. התפכחתי רק אחרי שהראיתי אותו למספר חברים. הסרט לא הוצג לקהל. וכשהראיתי להם ושמעתי כמה תגובות, ושוב ראיתי את הסרט, הבינתי את הטעות. זה היה הסרט הראשון.

ש. מה היה המטען המקצועי שלך אז ?

ת. העשייה הקולנועית איננה דבר מסובך כל-כך. אדם שמרבה ללכת לקולנוע חש לאט-לאט באיזה מקום חתכו וחיברו, והוא מצליח להפריד בין הנשמע והנראה. כך הוא יכול להבין את הטכניקה של הקול בקולנוע. מעט-מעט יכול הצופה לחוש בעקרון הקולנועי. כל מי שרוצה להיות תסריטאי או בימאי יכול תוך תרגיל של שבוע להיות תסריטאי או בימאי; על-כל-פנים, הוא יבין במה מדובר במקצוע הזה. הייתי מושיב אדם כזה ליד מכונת-הקרנה של 16 מ"מ, מקרין לו סרט, ושהוא יוכל להפסיק את המכונה כשירצה. הוא יכתוב מה הוא רואה ומה הוא שומע, מה קורה (למשל: צילום מקרוב של פני השחקן, בטור הימני, ומה הוא אומר, בטור השמאלי). הוא היה מפריד בין ה"פלאנים" השונים ומתאר אותם. וכך היה לומד מהו תסריט ומהו בימוי וכדומה, ואין זה דבר מסובך כל-כך. הוא היה רואה בדרך זו שמה שנעשה על הבד כתוב אצלו על הגייר. אני עצמי קראתי בשעתו גם ספרות מקצועית; אחרי-כן עשיתי כל מיני סרטים קצרים—פרסומת, סרטים מוזמנים בכל מיני תיאטרונים ולהקות. סרטונים של דקה אחת, דקה-וחצי. הראשון היה סרט של שושנה שני ואריה לביא, בשביל ההצגה שלהם, "הוא והיא". בעקבות סרט-הפרסומת הזה באו סרטים נוספים. זהו בית-ספר יוצא-מן-הכלל. התענוג הוא עצום, ואפשר לעשות בשטח זה סרטים נהדרים.

אחרי זה צילמתי, ולא ערכתי, סרט על רחוב דיזנגוף; לא ערכתי את החומר מפני שהוא לא השביע את רצוני. אחרי-כן נעשה "הקרב על היעד", עם חיים חפר—תסריט ובימוי משותף. התסריט היה נסיון מעניין מאד, כי עבדנו על סרט תיעודי-למחצה. ביימנו שיחזור של מה שקורה באמת. הלכנו לאימוני חי"ר, רצנו שם עם המתאמנים והחלטנו לשחזר את הדברים כמו שהם. התוצאה היתה סרט רב-רושם אם גם לא טוב כל-כך, יותר מדי "הו-הא", יותר מדי רעש. נסינו לשחזר מה שקורה באמת, אבל מה שקורה באמת... אם אתה רץ עם הרצים, ואתה רוצה להראות מה קורה פה ומה קורה שם, ובכל מקום יש רעש... הכל היה עמוס מדי. אבל זהו סרט מוצלח מבחינת השגת מטרתו. ראו בו פעולה של חי"ר, ראו את החיילים יפה, ואנחנו התלבטנו איך לסיים. ובהתאם לסגנונו של כל הסרט, עמדנו על ראש היעד והחיילים חזרו על כל ההתקפה, וכשזה נגמר נתנו להם לפעול באופן חפשי, ואנחנו צילמנו. הסתובבנו ביניהם, אך דבר זה לא הספיק להראות מה קורה.

עשינו "סטופ פריימס" של כל מיני פרצופים, ופתאום זה התקבל יפה כל-כך. שום שחקן לא היה יוצא כך. הם פעלו בטבעיות גמורה, התלוצצו על הצילום שמצלמים אותם. אין דבר יפה מזה, כי התנועה, המבט, הטיית זווית הראש יפים כל-כך! יש בזה כוח כה רב. היופי של "סינמה וריטה" הוא כשאין עושים מזה אידיאולוגיה.

אחר-כך בא "עץ או פלסטיין": ערכנו חומר של סרטים מתולדות היישוב. אחריו בא "חור בלבנה". הרעיון הצורני בתחילתו היה לעשות גזירה-שווה בין מה שקורה בארץ לבין הקורה בקולנוע. נכון יותר: המיכניקה של בנין הארץ והמיכניקה של תעשיית סרטים. רעיון מבדח. המצאנו נקודות-הקבלה. למשל: הסיסמה "אקשן!" בקולנוע מפעילים את האנשים עד הקריאה: "קאט!"—והכל חוזר לאי-פעולה. כך בארץ. הביטו על יישוב הארץ; אמרו: "אקשן!" אנשים באים, מגביות, מקימים, נעשית עיר ואנשים חיים בה, יישובי-עולים. וה"עולים" עובדים בארץ ומקבלים סובסידיה. בכל-אופן יש ישובי עולים, בלי שישקלו אם הדבר רנטאפילי—ו"בנו את הארץ". אמרנו: בואו נחליט שהדבר דומה לעבודת הקולנוע, ומכיון שכך—נשחק באנאלוגיה הזאת. האנאלוגיה היתה הרעיון היסודי. המצאנו לזה סיפור: גם הוא לא מסובך, על אדם שמגיע לארץ משום-מקום. הוא בא על רפסודה, בונה לו קיוסק באמצע הנגב, ולמחרת נבנה עוד קיוסק בצד השני של הנגב. באים עוד אנשים, וכשהפל מסתרבל—הם מגלגלים ביניהם שיחה פילוסופית. הרי הם בקולנוע, מצלמים אותם. מדוע לא יילכו לצד השני של המצלמה והם יאמרו "אקשן!"? אז פורצת מהומה גדולה, וכל דמויות הסרטים מתערבבות אלו באלו, עד שאחד משני ההוזים נרצח, נרמס, ומתוך הקבר הוא אומר: "אתה לא יכול לסמוך על נסים. צריך לעשות במאורגן, להביא מומחים". וכמו בקולנוע, שלושת הדברים החשובים ביותר הם אלימות, אהבה (בחורות יפות), ופסיכואנליזה. לכן בא כאן הקטע התיעודי של הבחורות הבאות להציע את עצמן לככב בסרט. וכשהעסק מתארגן, הכל נעשה נורא יותר. אין סוף לתסריט, אין סוף לענין, ואז שוב הדמויות המאורגנות דורסות את הממציאים, אלא שעכשיו הן נשארות ומסיפות לחיות.

זה היה הסיפור והרעיון. הטעות היתה בכך שלא טרחנו לספר סיפור זה, אלא שהוא היה ברור לנו מלכתחילה. אמרנו: נראה מה אפשר לעשות מכל קטע, אילתור על הנושא, ואני הנחתי שאם זו אימפרוביזציה על הנושא, היא מתקשרת לנושא ולאימפרוביזציה האחרת על הנושא. זו היתה הטעות. מפך יצא אוסף של דברים יפים או לא יפים. "באלאגאן". זה הכשלון העקרוני.

ש. האם תערוך את הסרט הזה מחדש?

ת. אינני יכול לחשוב על זה. זה לא אקטואלי ומטריד.

ש. מה לגביך הלקח של "חור בלבנה"?

ת. אני חושב שבקולנוע, כמו בספרות, ההמשכיות צריכה להיות קוהרנטית; כלומר, כמו בסיפור, הרעיון אינו מספיק. כמו בסיפור, הדימויים היפים ביותר עדיין אינם הופכים אותו לסיפור. כך גם בקולנוע: התצלומים היפים ביותר, העריכה המחופמת

ביותר, עדיין אינם הופכים את הסרט לסרט בשביל הצגה לקהל. אין זה מספיק. העובדה שסרט נמשך בזמן מחייבת את חלוקת הזמן בסרט בצורה שתהפוך אותו ליחידה אחת. רציפות, ולא בהכרח רציפות תכנית של סיפור במובן המקובל של המלה, אלא תיתכן רציפות כמו בשיר. יכולים להיות ברציפות הזאת זעזועים. בסיפור-מעשיה רגיל אני מספר דבר שקורה, שעשוי לקרות בחיים. יש סיפורים או שירים שהסיפור בהם אינו סיפור-מעשיה אלא המצאה, גם פה וגם שם הרציפות אינה תכנית אלא פנימית. זהו הצד הדומה העיקרי בקולנוע ובספרות.

כשלעצמי אני חושב שסיפור-מעשיה חמור הרבה יותר מסיפור שאינו מעשה. חמור יותר מפני שהוא עומד גם במבחן המעשים, בנוסף לשאר המבחנים. סיפור שאינו מעשיה יש לו זכות יתירה בכך שאינו עומד במבחן המעשים. כך בקולנוע: סרט העומד במבחן המעשה, הדרישה ממנו חמורה יותר. אין זאת אומרת שקל יותר לאלה שעושים בקולנוע סרטים שאינם סיפורי-מעשיות. לגבי הספרות והקולנוע, מלבד סימן-ההיכר של הרציפות הפנימית החייבת להימשך, יש עוד דברים דומים, ואפשר להגדירם בכך שעקרונות אפשר להסריט כל סיפור ואפשר לסרט כל סרט. אפשר מאד שהעיקר יילך לטמיון אם תספר סרט, או תסריט סיפור כלשהו. היפה, הדבר המעניק לו כוח-משיכה, לא יתקיים בהעברה ממדיום למדיום. ובכל-זאת, ציור אי-אפשר לספר, סימפוזיה אי-אפשר לספר, מחול אי-אפשר לספר, וסרט—אפשר. מובן, גם חוץ מזה יש קשר הדוק בין תיאטרון וקולנוע: בשניהם אנו מוגבלים בזמן ההצגה, וכן יכולים אנו להשתמש גם בקולנוע בשחקנים, בתפאורה, בדיאלוגים וכו'. יכולים—אבל לא בהכרח. תיאטרון בלי ספרות לא ייתכן, וזה כולל פנטומימה וכל סוגי התיאטרון ללא דיאלוגים אבל עם סיפור; ואילו בקולנוע יש אפשרות—למשל, בסרט תיעודי—שהסיפור יוצר לאחר איסוף החומר.

ש. כשאתה קורא סיפור, אתה מחפש בו מיד את המיוחד לקולנוע, מה שיתאים לך, או שהסיפור מוצא חן בעיניך ומשום כך אתה בוחר בו? מה היה בסיפור "שלושה ימים וילד" שמשך אותך להסריטו?

ת. כשאני מסתכל ב"שלושה ימים וילד" כמי שעומד להסריט אותו, הרי לא האווירה חשובה לי במיוחד, לא שמות-התואר והדימויים. הדבר החשוב לי כקולנוען הוא סיפור-המעשה, שבו נמצאות גם העלילה וגם סיבותיה של העלילה. אני נעזר בכל הדימויים והאווירה, מובן מאליו, אבל כשקראתי את הסיפור לראשונה הרי היפה בי סיפור-המעשה—ההמצאה. אופן אמירתם של הדברים, השתיקות, ההפסקות, וגם מה שמאחרי המלים, הוא-הוא שמוסר את הדברים.

ש. האם אין מקום להרבה פירושים, ובאיון מידה ישמור הפירוש שלך על נאמנות? ת. ההנחות שלי בסרט זה פשוטות ביותר. ילד אם יקרא את הסיפור, גם הוא יבין אותו. אינני מספר יותר ממה שמסופר בסיפור. אני רק משתדל שכל פעולה בסרט תתקבל על הדעת מבחינת התנהגות האנשים. אינני רוצה יותר מזה, ואני מאמין שאם אמצא את השחקנים הנכונים הרי הם יתנהגו בצורה שכל שלב ושלב בהתפתחות יצדיק דווקא אותה.



אני משתדל שהתגובה תנבע מתוך הקטע שקדם. לא אינטרפרטציה, כי אם הצגת סיפור-מעשה. ארצישראלי, שזוכר את הקיבוץ, את הנערות של הקיבוץ, ומי שידוע מהו ילד קטן בן שלש—אולי יבוא ויסביר לי מה עשיתי. אני רק מציג את הסיפור. אינני מנסה לומר מהו קיבוץ, ומדוע הדברים הם כך ולא אחרת. אני יוצא מכמה הנחות פשוטות ומספר סיפור.

ש. לאברהם ב. יהושע יש סגנון אישי ומיוחד-במינו. אולי אחת הסיבות לכך שנתפסת לסיפורו זה היתה דווקא סגנון זה. באיזו מידה נראה לך שאתה צריך, או רוצה, או יכול, למצוא שווה-ערך קולנועי לסגנון הזה?

ת. אי-אפשר. הדבר המבדיל קולנוע מספרות הוא שאמצעי-ההבעה בקולנוע הם מסורבלים הרבה יותר, עדינים פחות, מאשר בספרות. המלה רגישה הרבה יותר מהתמונה. במה שנוגע לדימויים, לשמות-תואר, הרי בספרות אני פוטר את עצמי במלה אחת מוצלחת; בקולנוע הדבר מגושם הרבה יותר. אני מוכרח לדאוג לכך שסגנון הסרט יהיה אחיד, שלא תהיינה צרימות. זה ענין טכני לגמרי. צריך שהאנשים ידברו באופן מסוים ומוצדק, שיתנהגו ויפעלו בדרך מסוימת, דרך אחידה, ושיהיה ברור שעליהם לפעול כך ולא אחרת. צריך שקצב הסרט יהיה נכון ואחיד. אינני יכול לעשות השוואה בין מה שראיתי בדמיוני בשעת קריאת הסיפור לבין מה שיתרחש בסרט.

ש. אפשר אולי לראות בסיפור זה המשך ל"חתונתה של גליה" של א. ב. יהושע? האם לא חשבת על צירוף שני הסיפורים לסרט אחד? נראה גם ש"גליה" נוחה יותר לעיבוד לסרט.

ת. "חתונתה של גליה" יש בו קטעים שאינם סיפור-מעשה. למשל, באוטובוס, והיחס אל הנהג, וכו'. אני חוזר ואומר שבסיפור-מעשה הדבר חמור הרבה יותר, ולכן "שלושה ימים וילד" הוא טוב הרבה יותר בשבילי. הוא מתרחש בקיבוץ ובירושלים: במין קיבוץ כזה ובמין ירושלים שכזאת הצובטים ממש את הלב מרוב געגועים. ש. האם אין הסיפור קצר מדי לסרט-עלילה רגיל של שעה וחצי? האם אתה מוסיף עליו דבר-מה?

ת. שיניתי, החלפתי את מקומם של כמה פרקים, שיניתי בסדר-ההתרחשויות. יש שם, למשל, מין "קריאה אפשרית", מין הזיה שלו. מזה עשיתי דבר כזה: הגיבור חוזר הביתה, רואה אור, ואינו יודע מי הדליקו. ואז הוא מעלה כל מיני אפשרויות. כלומר, הזיה.

עוד דוגמה: בסיפור ידוע שהורי יעל יודעים שהוא אינו אוהב אותה. אצלי אין שום דבר שהגיבור אינו נוכח בו. אין פגישה של יעל עם הוריה. אני נותן משפט אחד שבו רואים שהוקנה יודעת שהוא אינו אוהב את יעל.

ש. האם מצאת איזה שווה-ערך צורני או טכני בסרט לעובדה שהסיפור נכתב כולו בגוף-ראשון?

ת. כן, הוא פשוט נוכח בכל מקום. הכל קורה לו.

ש. אצל סופרים, בעיקר אלה העוסקים ביצירה נסיונית, או אוואנגארדית, מתעוררים

לפעמים כיסופים לספר סיפור פשוט על אהבה, סיפור פופולארי אבל טוב ומובן. אתה, כקולנוען, אינך מרגיש בזה לפעמים?

ת. אני חושב שהסיפור הזה הוא, בעצם, סיפור פשוט. הפרט היחיד יוצא־הדופן— היחס שלו אל הילד—הוא מזעזע קצת, אך בסיכומו של דבר, זה פשוט ומאד לא־מסובך. זה הסיפור הפשוט ביותר של א. ב. יהושע, ולכן לדעתי גם המבוגר ביותר. ש. זהו סיפור אכזרי למדי. למשל, היחס לילד, שאותו הזכרת. הסיפור הכתוב מצליח לרפך את האכזריות. בקולנוע הדברים מטבעם בוטים ומפורשים הרבה יותר. איך תנהג בעיבוד הקולנועי?

ת. נרפך מעט. הורדנו את זה. אבל רק מעט מן המעט.

ש. איך?

ת. אי־אפשר להראות חמש פעמים שהוא נותן לו כוסות־מים עם קרח. אינני חושב שהגיבור רוצה להרוג את הילד, אני חושב שהוא רוצה שהילד לא יהיה. אין זה מאקאברי כל־כך, לדעתי. השאלה היא איך אתה מראה זאת.

ש. מה הן הבעיות של קולנוען ישראלי? מה פרובלימתי במציאות הקולנועית בארץ? ת. הכל נמצא עדיין בחיתולים. מצד אחד, אין זה קשה כל־כך. מי שרוצה באמת עושה סרטים. אינני מכיר דוגמה של אדם שרצה ולחם על זה ולא עשה סרט. מבחינה זו קל יותר כאן מאשר באירופה ובאמריקה. גרינברג, יצחק ישורון, פרלוב, איבן לנג'יאל, שמעון ישראלי—רצו, ועשו. הממשלה גם היא עוזרת. היא צריכה אמנם לעזור פחות לסרטים מצליחים ויותר לאלה שאינם מצליחים. יש עוד המון דברים שאינם קשורים בכסף והממשלה אינה עושה אותם—ספרייה של סרטים, למשל. בכל הוועדות המטפלות בסרטים אין אנשי־קולנוע. בגלל זה עושים הרבה משגים ושטויות. היתה התנגדות לשלוח את "ירושלים" של פרלוב לוונציה. לבסוף הוא זכה בפרס. אני חושב שהמצב שבו אין כללים קבועים בענין זה לממונה על הסרט הישראלי מאפשר לו גם לטעות לפעמים.

הבעיה שלנו היא שאין תסריטאים. (מקרה כזה, כמו "שלושה ימים וילד", שבו הסיפור עצמו הוא תסריט, הוא מקרה יחיד־במינו). אך זו בעיה בכל העולם כולו. אין תסריטאים. התסריטאי הוא, לדעתי, האיש החשוב ביותר בסרט: הוא עושה אותו. להלכה כאשר יש תסריטאי טוב, גם בימאי־תיאטרון יכול לעשות סרטים טובים. מובן שבמציאות חלוקת התפקידים קיימת. תסריטאי הוא איש־מקצוע שהוא גם כשרון. הוא צריך להיות סופר, לדעת לכתוב דיאלוג, וגם להיות איש־קולנוע. תסריטאי טוב הוא גם בימאי טוב. אני חושב שאם הקולנוע יתקיים 200 שנה לא תהיה הפרדה בין הדברים.

במידה שהבימוי נבון וגמיש, וגם תקיף, ונותן אפשרות הפעה לאנשים שסביבו— הוא ישיג את מטרתו. זה בדיוק כמו בתיאטרון, עבודת־צוות. אשר לשחקנים הרי הבימאי בתיאטרון מוגבל יותר, מבחינה זו שאינו יכול לכופף את עצמו על השחקנים. שתקן טוב בקולנוע גם הוא תורם משהו שהבימאי, אפילו לא יהיה הגדול ביותר, אינו יכול לתרום. שתקן רע הוא אסון גדול בתיאטרון, אסון קטן בקולנוע.

ש. האם העובדה שאתה, כקולנוען בראשית דרכו, אין לך רקע קולנועי ארצישראלי, היא מיגבלה ?

ת. לולא היתה ספרות ארצישראלית, זו היתה מיגבלה גדולה יותר. אין אסכולות בקולנוע. זוהי אגדה. יש רוח-הזמן. קצת אופנה—אך לא אסכולה. אין מה שנקרא "בית-ספר לקולנוע", "דיסציפלינה קולנועית". די שאתה רואה סרטים מחוץ-לארץ ולומד מהם טכניקות, "קונצים"—את השאר נותנת לך הספרות. לא בהכרח ספרות כתובה, אולי גם ספרות "מן החיים", מה שנמצא בראשך. אך המיגבלה היא טכנית. אילו היו בימאים ארצישראליים לפנינו, זה היה פורה יותר. היינו צריכים לבוא אחריהם ולשנות, לעלות—זה היה תוסס יותר; בינתיים הכל מתנהל קצת על מי-מנוחות. אבל זה לא היה פורה יותר מ-ב-ח-י-נ-ה-י-צ-י-ר-ת-י-ת. ראוי-נא את כל הסרטים הגדולים שנעשו; כל סופר טוב עולה על כל אלה! לעומת זאת, אילו היה לנו כאן איזה אייזנשטיין... וגם ברוסיה, אחרי אייזנשטיין, היה מדבר-שממה.

ש. האם אתה מאמין שכדאי וצריך לעשות סרט "רע" ומצליח, כדי שתתאפשר יצירת סרט "טוב" ובלתי-פופולארי? האם שיטה זו של אמצעים ומטרה נראית לך? ת. כל סרט הוא מסחרי. כל סרט יש לו משימה משלו. אין מה לעשות. מציגים אותו לקהל, והסרט מוכרח לפחות לכסות את ההוצאות. כל המדברים האלה, אניני-הטעם ויפיי-הנפש, פשוט משקרים. יש כל מיני משימות. יש סרט שתכליתו להצחיק, כמו המוקיון בקרקס—לא חשוב מה יעשה, חשוב שהוא עושה זאת בקצב הנכון. המוקיון אין לו הנחות מוקדמות, הוא פועל במישור הבידורי בלבד.

ש. האם אין, לדעתך, רמות שונות של הומור?

ת. אין הומור וולגארי. צחוקו של הקהל הוא קנה-המידה אם זה מצחיק או לא. אין כל מיני קהל. יש קהל אחד שנקרא קהל. אי-אפשר לרמות אותו. תכניס 500 מלכים לאולם אחד ותראה להם מוקיון טוב—הם צוחקים; תכניס 500 בורסקים לאולם אחד ותראה להם תיאטרון רע—הם יצעקו בוז. אפשר שאחד או אחדים לא יצחקו, ובכן הם הוציאו את עצמם מכלל הקהל. אם אתה בא ובחמש הדקות הראשונות של הסרט אתה מראה שאתה רוצה רק להצחיק, ובמשך שעה-וחצי הקהל צוחק—הצלחת במשימתך.

ב"8½" ישבו אנשים ואחדים הפריעו. הקהל שבא לראות את "8½" נהנה. והקהל שבא לראות, למשל, את "חור בלבנה", אוכזב.

כשאני רוצה לעשות סרט בשביל להצחיק אני עושה זאת, ואני גאָה כשאני מצליח. לעומת זאת, "שלושה ימים וילד", אותו אני עושה לתכלית אחרת. זה סרט שצריך להיות יפה, לא להצחיק. אני עושה מה שמחייב אותי הסיפור. אני מעדיף מוקיון טוב על ליצן גרוע; כלומר, אם "משה ונטילאטור" נעשה בשביל הקהל, הוא חשוב לי לא-פחות מהסרט היפה. הסרט צריך להגשים את תכליתו. אני מעדיף סרט שמצליח להצחיק על סרט שמתימר להיות יפה אבל אינו מצליח בכך.

(ראיון: דליה למדני)

## ע. ג. חורון: עולם בהשקפה עברית

משפחת חס־ושם: לשונותיה ויחסיהן

עד הנה, במאמרינו השני והשלישי,\* עיינו בדברי הראשית של ארץ־הקדם ואזורה הטבעי, לאור מימצא ארכיאולוגי שהוא חמרי מעיקרו. עכשיו ננסה לתאר את הדברים באותה מסגרת גיאוגרפית, אבל במישור אחר וגשמי פחות—כלומר, על רקע יחסיה הלשוניים של משפחת חס־ושם, היא המשפחה אליה משתייכת העברית, שפת הארץ. כהוויה רוחנית, תרבותו של אדם היא גם תרבות לשון; לכן היא נשארת "אילמת", טרום־היסטורית, כל עוד אין לתפוס אותה מצדה הלשוני. לרוע־המזל, תיעוד ישר על דברי־שפה אינו משתמר אלא בתוך כתבים. ז. א. מימי יודעי־ספר בלבד; וכל התקופה הזאת נמשכת בסך־הכל כ־5,000—4 שנים בלבד, כנגד תקופת התפתחותו הארוכה של האדם המדבר—האדם ה"נבון" למינו, אשר ידע לדבר עוד בטרם יתם הפליסטוקן התיכון, לפני כ־100,000 שנים, אולי אף יותר. (ר' "קשת" ל, ע' 118—119).

לפיכך ידיעותינו על מוצא התרבות החמרית בטוחות ומיוסדות יותר מכל השערותינו על ראשית קורות הרוח. מכאן הצורך להסתמך גם על הבלשנות המשווה: בעזרת השוואותיה בין קווים מקבילים בשפות נפרדות מטיפוס אחד, מאפשרת היא להסיק מסקנות על תהליכי־לשון הקודמים במעט או בהרבה לתעודות־שבכתב. חוקר השפה העברית, אם הוא מעוניין בגילוי מקורה ותמורותיה, נמצא במובן זה במצב נוח למדי. הקבוצה הלשונית שאליה העברית מתיחסת עתיקה היא ביותר. יחסיה הפנימיים (ה"השוואתיים", ז, א. הניתנים להשוואה) והחיצוניים (של גיאר גרפיה היסטורית־לשונית) עשויים להורות על תנאים שהתקמו עוד בהולוקן התיכון (6000—3000) ואולי אפילו הקדום (8000—6000 לפה"ס), בטרם כל מסמך היסטורי. כי הרי השפה המצרית והשפה האפדית, הידועות לנו במישרים החל מן האלף ה־III, מדגימות כבר אז שני ענפים מרוחקים זה מזה, אשר הסתעפותם ממקור משותף ודאי הצריכה אלפי שנים. יתר על כן, משפחת חס־ושם השתרעה משחר ההיסטוריה על תחום מתרחב והולך, לדרומו ודרום־מזרחו של הים התיכון, אף שעם זאת לא חרגה מגבולות אזורנו הטבעי, שבו הסתכלנו עד כה הסתכלות טרום־היסטורית. כלומר,

\* במאמר השלישי בסידרה זו, "קשת" לא, נשמטה הערה מס' 9 בע' 138, ויש להחזירה: Walter B. Emery, *Archaic Egypt*, 1961 (Penguin), p. 30.

כן יש לתקן בסעיף אחרון לע' 134 את ההערה ל"ימיהביניים המצריים", שמספרה 23 (לא 22). ובע' 129, שורה 13 למטה, יש לקרוא "הלבנון" (במקום "הלבנים").

גם כאן, במישור הבלשני, ניכרת הרציפות שבין הדברים הטרומיים לבין דברי הימים ההיסטוריים של איזור זה.

מותר לומר שאפילו המשפחה ההודו-אירופית—והיא נחקרה בפרטי-פרטיה על-ידי הבלשנים המשווים, לא כמשפחת-נוראנו<sup>1</sup>—אינה מאפשרת להרחיק ראות כל-כך לאחור. תעודותיה הראשונות הריהן מן האלף ה-II בלבד; וגם מתוך הגיאוגרפיה הלשונית שלה לא תצטייר תמונה אחידה כל-כך: רוב שטחיה נכבשו, אם בתקופה טרום-היסטורית ואם בימי ההיסטוריה, בארצות ואקלימים שונים ונבדלים, שאין ביניהם אותה מידת דמיון המתגלה באיזור החמי-השמי.

ובכן, יש לנו על מה להסתמך, בתיאור ימי-הראשית שלנו—גם בדרך הבלשנות, אשר היא-היא השער להבנת תרבות-הרוח. אולם, בטרם ניגש לתיאור זה, יהיה עלינו לדון במספר שאלות-יסוד הנוגעות במושגים, מונחים, ושיטות מחקר.

### 1. מהותה והגבולותיה של הבלשנות המשווה

קודם-כל עלינו להבהיר שאין אנו עוסקים כאן בבעיית הלשון כקנין כל-אנושי; ענייננו אך-ורק במערכת השפות המסוימות בהן התבטאה התרבות בארצנו ובאזורנו, משך כל הזמן הניתן לחקירה, אם במישרים אם בעקיפים: כלומר בתקופה היסטורית או, לכל היותר, פרוטו-היסטורית; ותקופה זו היא מאוחרת-ביחס לעומת ההתפתחות הלשונית של האדם בכללותה.

ההבדל הוא עקרוני. מדענים ופילוסופים לא הגיעו לכלל דעה אחת על טבע הלשון; על תפקידה המדויק ביצירת האדם כנגד יתר בעלי-חיים; ועל מוצאן של כל השפות, אם ממקור אחד ומקום אחד ואם לא. אין ספק שאלה דברים חשובים, אך הם נשארים בגדר הירהור מופשט ואין בהם כדי לסייע בפתרון השאלות הממשיות המעסיקות אותנו, מהשקפתנו העברית-הלאומית, כלומר מבחינתה של ארץ-הקדם.

אין זה חשוב, למשל, אם מאמינים באחדותן של כל המשפחות הלשוניות מראשית הימים; או אם מסיקים מתוך רמזיה של האנתרופולוגיה טרום-ההיסטורית שגם ניבי האדם, כמו גזעי האדם, נולדו ב"עריסות" שונות ובזמנים שונים. בין-כה-וכה נוצרה ה"לשון הראשונית" בתקופה רחוקה עד כדי כך שאין עוד להכיר ולהוכיח את קווייה בתבנית השפות הקיימות—אפילו נניח שכולן התפתחו על אותו מצע ביולוגי-נפשי.

מצד אחר הצליח המחקר הבלשני לברר עובדות של דמיון, הקבלה והסתעפות אשר לפיהן מותר ליחס את רוב הניבים המדוברים כיום, או הידועים לנו ממחציתו האחרונה של ההולוקין, למספר (לא קטן) של "משפחות", שכל אחת מהן אחידה פחות או יותר במוצאה. וזהו הייחוס שאנו יכולים להיעזר בו אף לצרכינו-אנו.

ובכל-זאת יש להזהיר את הקורא מפני מושגים פשטניים העלולים להטעותו בענין הלשון למשפחותיה. לשון איננה סגולה ביולוגית אלא חברתית, או תרבותית. לכן יכולה כל שפה שהיא לעבור בכל עת כנחלה היסטורית מעם אחד למשנהו; ואין להניח קשר בינה לבין התרפובת הגזעית של דובריה. בסופו של דבר מתברר שדרך-כלל אין הגבולות הלשוניים חופפים את הגבולות הגזעיים. אם ידובר, למשל, על

משפחה הודו-אירופית או חמית-שמית, יש להבין כי אין בכך שום טענה בדבר מציאותו של גזע הודו-אירופי או חמית-שמית כלשהו. הוא הדין בענפי-המשנה שבמשפחה זו או אחרת. ה"אריים" הם דוברי ניבים הודו-איראניים, ה"שמיים"—דוברי ניביה המזרחיים של משפחת חס-ושם; ואין לאריים ולשמיים הללו שום תכונות גזעיות במקביל לניביהם. יתר על כן, מונחים אלה הם שרירותיים ומוסכמים בלבד, אף כי נגזרו (לדאבוננו: כלומר, ללא הגיון) מתארים עתיקים, אשר פעם, בימי-קדם, היו כינויים להוויות אחרות לגמרי: לא תופעה לשונית גם לא גזעית אלא הווי חברתי, או חזון תרבותי, ואפילו מיתולוגי. העברים הקדמונים, או ביתר דיוק שיכתם העליונה, היו בעיניהם כ"בני-שם", כלומר אצילים; וזו גם משמעות המלה "אריים" בשפות ההודו-איראניות. (אותו יסוד מופיע בצירוף היווני "אריסטוקרטיה"). מכאן שהאריים האמיתיים היו בני-שם בעיניהם, ולהפך: בני-שם היו אריים, אצילים. חשוב לזכור זאת כשנתקלים במושגים כגון אלה בכתבי קדמונים: אין להם כל יחס לשימוש הגזעני המודרני, אף אין להם קשר למונחים המוסכמים בבלשנות.

ובכן, התחומים הלשוניים אינם זהים עם תחומי האנתרופולוגיה והאֶתְנוֹגְרַפִּיָה. ויש להוסיף שגבולות לשון אינם זהים בהכרח אף עם גבולות-תרבות (חמרית, אמנותית, רוחנית), ולא כל שפן עם יחידות מדיניות. במאמר הקודם ("קשת" לא, ע' 136) הבאנו כבר דוגמה בולטת להיעדר-זהות כזה בארץ-הנהריים; ובתקופות ההיסטוריות, עד לימינו, אפשר להרבות בדוגמות כאלו עד בלי די: בני תרבות אחת, ואזרחי מדינה אחת, לא תמיד ידברו בלשון אחת; ודוברי לשונות דומות יכולים להשתייך לתרבויות ולמבנים חברתיים ומדיניים שונים ביותר. לכן הארכיאולוגיה כשהיא לעצמה אינה משחזרת תמונה בלשנית—אלא במקרים מסוימים שבהם יצליח החוקר לצייר מפות-תפוצה של מיני כלים, סגנוני-בינוי וכו' החופפות במידה מתקבלת-על-הדעת את המפה הלשונית כפי שהיא מצטיירת, לגבי אותה תקופה, מתוך מסמכים ונימוקים בלתי-ארכיאולוגיים (כגון על סמך כינויי-מקום—טופוֹנִימִיָה; או כינויי אדם, עמיו ואלוהיו—אֶוֹנוֹמַאסְטִיקָה).<sup>2</sup>

ועוד סייג אחד: בדברנו על התפתחות לשונית, אין לדמותה לאבולוציה ביולוגית—מצורות פשוטות למורכבות; או להתקדמות הידע הטכנולוגי—מרמה נמוכה לגבוהה. כי תהליכי הלשון, בתמורתם המתמדת, אינם מהווים "קידמה" כלשהי. הפשוט שבמערכת הלשון מסתבך והולך, והמורכב נשחק ונעלם—בתצליל, בדיקדוק, בתחביר; ביטויים חדשים נוצרים בלי הפסק, או משתנים במשמעם, אך מלים ישנות הולכות לטמיון מדור לדור. לכן אין ברשימת השפות המוכרות לנו משך כ־5,000 שנים כאלו שניתן לקרואן "פרימיטיביות" כנגד אחרות שתוגדרנה כ"מתקדמות"—להוציא אולי את המובן הכי־נוֹלֹגִי, שהללו קדמו לאלו בזמן; או שמתוך שפה "ראשונית" יצאו שפות אחרות, שהן "מפותחות" דווקא במידה שממנה התפתחו. אבל איש לא יניח כי ההודו-אירופית הראשונית היתה לשון מורכבת ומשוכללת פחות מכל בנותיה הנוכחיות. לאמיתו של דבר, ספק אם ניביהם של העמים הנחשבים פראים (כגון בושמנים או ילידי אוסטרליה) שונים במהותם מלשונות "בני-התרבות". אם אמנם

היתה אי-פעם אבולוציה מ"נמוך" ל"גבוה ממנו" בשטח הלשוני, הרי חלה בעת טרומית כה רחוקה שאין לנו גישה אליה.

כאן יש להעיר כי מחלקות הלשון ודפוסיה, ואפילו הכלליים ביותר, אינם קבועים אחת-ועד; הם אינם קאטיגוריות של טבע אלא אמצעי-עזר חולפים, לצרכי ההבעה הלשונית, או כלי-מיון בידי הבלשן עצמו. נטול לדוגמה את החלוקה המקובלת ביותר, לשלושה טיפוסים:

(1) הטיפוס ה"מבודד" (איזולאנטי) כגון בסינית, שבה אין דיקדוק ממש, רק תחביר; כי השורש, או היסוד, יכול לשמש בכל תפקיד שהוא—כפועל, כשם-עצם או תואר, וכו';

(2) הטיפוס ה"מדביק" (אגלוטינאטיבי) כמו בתורפית, שבה תוספות-דיקדוק נדבקות ליסוד בלי להיטמע בו;

(3) הטיפוס ה"נוטה", בעל-הנטיית (פִּלְקְטִיבִי), המאפיין את משפחת חסושים כמו גם את השפות ההודו-אירופיות, ואשר בו נטמעים היסוד ותוספותיו בצורות-מלה המשתנות לפי גיזרה, משקל, נטייה וכו'.

אמנם, אין זאת אומרת שניב כלשהו ישתייך כל ימיו ובכל שימושיו לטיפוס אחד בלבד. יש להניח כי השפות ה"נוטות" נוצרו זמן רב לפני קץ טרום-ההיסטוריה מתוך טיפוס קודם שהיה "מדביק" מעיקרו. גם בתקופה ההיסטוריה חלו מעברים מדפוס לדפוס אחר. עדים אנו להתפתחות הלשון האנגלית מטיפוס פִּלְקְטִיבִי לדגם שהוא בחלקו "מבודד"—עד כדי כך שבהרבה מן המלים האנגליות אין הבדל דיקדוקי בין שם לפועל: מצב שהוא כדין בסינית\*. לכן, גם אם האנגלית היא הודו-אירופית במוצאה, קשה לטעון שהיא שפה "נוטה" כיום. יש להבדיל, אפוא, בין ייחוס תולדי (גניטי) לבין דפוס בלשוני (מערכת הדגמים כפי שהיא בנמצא בשלב מסוים).

כל הנתונים הללו נותנים מקום לעוד כמה מסקנות. "שפה", ולא כל שכן "משפחה לשונית", הרי זה מושג יחסי ולא מוחלט. שפה מניבה ניבים, ועוברת שלבי תמורה, בזמן גם במרחב; וניב יכול להתפתח ללשון עצמאית; עד שבדרך זאת תסתעף לשון-האם למשפחת לשונות, אשר כל אחת מהן תתיחס זו לזו. תהליכים כאלה נמשכים תדיר. במסגרת הודו-אירופית טרום-היסטורית היתה פעם הלאטינית הטרומית ניב בלבד; ושוב: לגבי הלאטינית ההיסטורית תהיה הצרפתית בגדר ניב—עד שתעלה גם היא לדרגת לשון בזכות עצמה.

הוא הדין בעברית. מותר לראות בה שפה אחת, ולנתחה בחתך "סינכרוני"—כשיטת הדיקדוקים השימושיים, הדואגים רק למערכת הלשון הקיימת בתקופה ידועה, או בהיקף ידוע (שפת המקרא, שפת המשנה, שפת הספרות החדשה וכו'). מותר גם לחקור את ניביה המקומיים, בתקופות שונות (שפת-כנען הדרומית, כולל יהודית,

\* למשל: man או ship, זהו שם-עצם, שם-תואר, וגם פועל—הכל לפי התחביר. במשפט man a ship ("הפעל אניה" בידי צוות-אדם), man הוא פועל, ship הוא שם; אבל במשפט ship a man ("שלוח אדם" באמצעי-תובלה כלשהו) נהפך הדבר.

מואבית, וכו'; צידונית—כלומר "פיניקית" ו"פונית"; ניב אוגרית, ועוד). אבל אפשר להתעניין בהתפתחותה הכללית ביותר, כשיטת הבלשנות ההיסטורית, ז. א. באופן "דיאכרוני"—בשטף הזמן, בזרם התמורה; ואז מגיעים בהכרח לתפיסת הלשון העברית כמכלול-ניבים בלבד, במסגרת שמית קודמת; ולמושג רחב עוד יותר—של השמית עצמה כענף במשפחת חס-ושם הכוללת. הדרכים הללו כולן נכונות, אבל כל אחת מהן אינה אלא גישה חלקית לדבר בשלמותו: כגון אותם חתכים, העלאות ותכניות-קרקע בהם מנסה הארדיכל לתאר את בניינו בממדיו השונים.

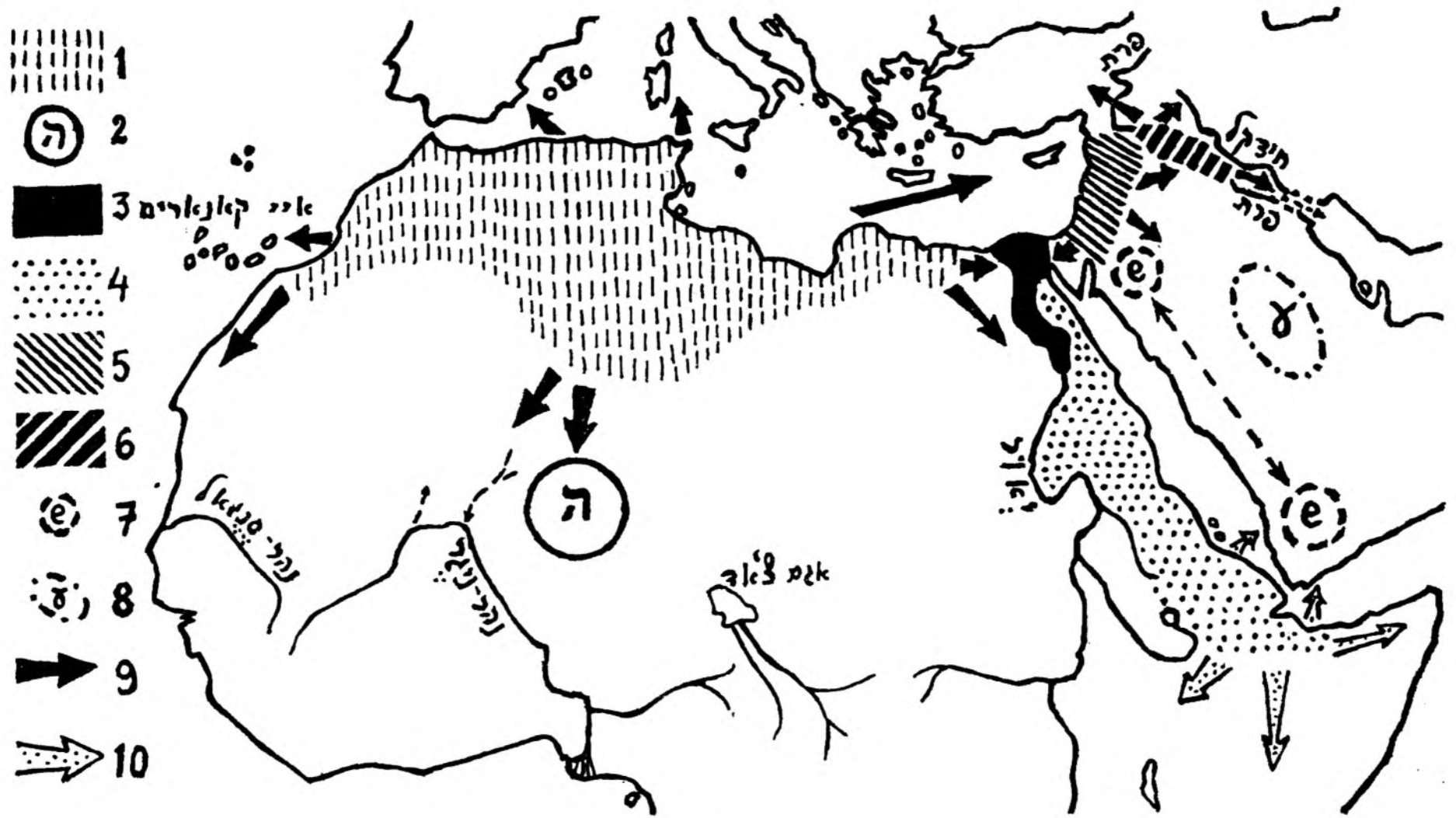
גם כאן אין לנהוג בפשטנות. אפילו בהבנתה הסינכרונית-הדיאכרונית המלאה אין משפחת-לשונות בגדר מציאות מוחלטת, המנותקת משאר הוויות-לשון בהיקפן העולמי. מסופן הוא ללכת שבי אחר הדימוי של אילן-יחש תולדי, המתאר את כל השפות ההיסטוריות כענפים המסתעפים ממקור טרום-היסטורי אחד, היא לשון-האם המשוערת. תמונות כאלו יש להן ערך סמלי או פידגוגי, אך אין הן הולמות את האמת. לשון איננה אורגניזם ביולוגי הצומח מתוך זרע. מקורותיה יכולים להיות גם בלתי-אחידים—אם מראשית היותה, אם בגלל יסודות שחדרו בה ונוספו עליה במרוצת הימים. ושוב נקח לדוגמה את האנגלית, שקורותיה ידועות מימי ראשיתה, ז. א. מימי פלישת האנגלו-סקסים. זוהי שפה "גרמנית" בתחילתה, אם גם מעורבת בניביה, ומושפעת גם מניבים סקנדינאביים. אך עם הזמן הוצפה נחשול של יסודות לאטיניים וצרפתיים, עד שכיום זהותה הגרמנית בולטת אולי פחות מאפיה המשני ה"לאטיני"; ועל הכל מתגלית מהותה העצמאית החדשה, הצומחת על רקע האי עצמו.

מקרה האנגלית אינו יוצא-דופן. בתחום השמי נמצא אותו עירוב מקורות. האכדית, למשל, היא בוודאי שמית; אבל באוצר-המלים, בתצליל, בתחביר ניכרת בה השפעת המסד השומרי. גם בשפות השמיות המדוברות כיום באיתיופיה אין להתעלם מן ההווי הלשוני הקודם של ילידי ארץ זו. המורשה ה"כושית" מקיפה עד כדי כך שהשפות הללו, המוגדרות כ"שמיות", הן למעשה גם "כושיות" במהותן, פחות או יותר; כלומר, פחות—בניבים הנשמעים רק בשולי הרמה האיתיופית (כגון שפת תיגרה).

ויותר—בשפות השגורות בלב הרמה (כגון אמאריית, היא לשון-הממלכה).<sup>3</sup> יש להתחשב אפוא לא ב"אילן-יחש" הסמלי בלבד, אלא גם במסגרת ההיסטורית-הגיאוגרפית המוחשית אשר בה חל הגידול הלשוני. כי לשון צומחת לא רק ממקור תולדי ראשון (אחיד או מורכב, מקומי או מיובא). יסודותיה ומונחיה, צורותיה וצליליה נשאבים גם ממסד קודם שבארץ-התפתחותה (substratum—"תת-שיכבה" לשונית); והשפה עצמה נוונה מכל מיני יבוא נוספים (adstratum); עד כדי כך שאלה ואלה כאחד עשויים לגוון לא מעט אף את "שיכבת-העל" המקורית (superstratum).

בחשבון סופי, אין שפות "טהורות"—כמו שאין גזעי-אדם טהורים. ומשום כך לא תמיד קל לענות על שאלות ה"עריסה" הגיאוגרפית של משפחת-לשונות, או אפילו של שפה מסוימת אחת, כי לא כל יסודותיהן נעוצים בהכרח במרכז או ב"מוקד" אחד.





משפחת חסיושם למחלקותיה, בשחר ההיסטוריה

1. ניבי לוב (כולל שיכבת-על בשפת האוסה); 2. מרכז התהוותה של שפת האוסה; 3. מצרית; 4. ניבי כוש;
5. שמית מערבית, או עברית (כנענית, אמורית וכו'); 6. שמית מזרחית (אכדית, וכו'); 7. מוקדי השפוח מהסוג השבאי; 8. מוקד הערבית.
9. ניבי לוב-יושם; 10. לניבי כוש.

דברים אלה עלינו לזכור גם לגבי העברית. היא שפה חמית-שמית בהגדרתה הראשונית—ולכן יש ללבן את שאלות מקורותיה ומוקדותיה באזור חס-ושם כולו. והיא גם שפה שמית, בהגדרה משנית—כלומר, שפה השייכת לענף המזרחי במשפחה. אבל כשהיא לעצמה הריהי שפת-כנען ולשון-עבר, ועריסתה בארצה-היא, בקידמת-ים, בארץ-עבר. אף כאן אפוא, במישור הבלשני הדיאכרוני, עדיף הוא להתבסס על מצע טריטוריאלי; כלומר: מוטב לפתוח בגיאוגרפיה ההיסטורית-הלשונית האזורית, בשלמותה, וברקעה של ארץ-הקדם בתוך מסגרת כללית זאת.

## 2. לשונות חס-ושם מבחינת הגיאוגרפיה ההיסטורית

כאן אין צורך להסביר מהי "שפה חמית-שמית"; לעת-עתה די להגדירה כלשון כלשהי הדומה דמיון רחוק או קרוב לעברית: בעיקר במורפולוגיה (מבנה דיקדוקי וכו'), אך במידה מסוימת גם בתצליל (פונטיקה); ואפילו, אם גם בקירוב יחסי עוד יותר, באוצר-המלים (וזהו אבן-בוהן שאין לסמוך עליה כל-כך, היות ומלים עוברות משפה לשפה ביתר-קלות מאשר צורות דיקדוקיות והרגלי מבטא).

קודם-כל נעיין בגיאוגרפיה ההיסטורית-לשונית של משפחת חס-ושם, ממערב למזרח—כי במערב-אזורנו התמונה מורכבת פחות מאשר במזרחו. (ר' מפה).

הקבוצה הלוּבית. בטרם תחדור שפת-כנען לאורך חופי לוב המערביים, כלומר לפני מסעי-הים של בני-צור בסוף האלף ה-II, היתה כל אפריקה הצפונית חבל לשוני אחיד למדי, בין היאור לאוקינוס האטלנטי ומן הים התיכון עד לגאות הצתרה. במרחב הגדול הזה דיברו בניביה של שפה אחת, אשר באורח שרירותי כלשהו קוראים לה "לובית" בשלביה העתיקים, ו"ברברית" בדמותה המאוחרת. כל הידוע עליה מתוך שמות אדם-ושבטיו וכינויי-מקום, הנזכרים במקורות מצריים, כנעניים, יוונים, לאטיניים,<sup>4</sup> מורה על כך שהלובית נפוצה מימי-קדם, מזרחה ומערבה, ממוקד טרומי הנמצא אי-שם בין מדבר-לוב להרי-האטלס. גם שפת האיים הקאנאריים, בתקופתם הניאוליתית הממושכת (עד לכיבוש הספרדי), נשארה קרובה לברברית; ואף מזה יש להסיק שהתפשטות הקבוצה הלוּבית החלה עוד בזמן טרום-היסטורי. (ר' "קשת" ל, ע' 131, והערה מס' 27, שם).

תעודות על הלוּבית מתרבות מתור-הברזל והלאה, ואז מופיעים גם כתבים מקוריים בלשון זו. אלפי כתבות-קבר, כתבות-גדר וכו' (קצרות מאד כמעט בכל מקרה) נתגלו עד כה, ומתוך אלו שפורסמו<sup>5</sup> עיקרן מ"אפריקה" (טריפוליטניה—תוניסיה) ומארצות האטלס—בפרט מצפון-מזרח אלג'יריה (כתבות "נומידיות"). ורב מספרן של אלו שלא זכו לפירסום, כולל כתבות על-גבי סלע בתחומי הצתרה המרכזיים.<sup>6</sup>

האלף-בית הלוּבי שאול מפנען, וצורת אותיותיו מעידה כי נשאל מכתב כנעני קדום, אולי עוד באלף ה-II, ולא מן הכתב הפוני המאוחר. הענף הצחרי של הא"ב הלוּבי הוסיף להתפתח עד ימינו, ונשאר בשימוש אצל שבטי הברברים בני-אהגר, אלא שאין הם מסוגלים לקרוא את הכתוב בצורתו העתיקה. הא"ב הנומידי פוענח אמנם בצורה מתקבלת-על-הדעת, בעזרת מספר כתבות דו-לשוניות (לוּבית-פונית, לוּבית-

לאטינית), שהארוכות בהן מתיחסות למלכי נומידיה בני-דורה של קרחדש הפונית בימיה האחרונים (מאה ב' לפנה"ס). כל הנתונים הללו מלמדים שניבי הלובית העתיקים קנו להם כבר מזמן את תכונותיה האפייניות של השפה הברברית. מושבות יוצאי-כנען בהנהגת צור, מרותה של ממלכות קרחדש ושל ניבה הפונית בחופי הים המערביים, וכן ייסוד ערים יווניות בקירנאיקה, ולבסוף עליונות השפה הלאטינית בימי הקיסרות הרומאית, ועל הכל—פלישת האסלאם והשתלטות הלשון הערבית, כל אלה הדיחו את הניבים הברבריים מרוב שטחי לוב ותוניסיה, מחלקה הגדול של אלג'יריה, ומפלכים אחדים במארוקו. אולם ניבים אלה נשתמרו פה-ושם בכל המרחב, מנאט-סינה במדבר-לוב המצרי, היא נאט אל-אמון לשעבר, ועד צפונו של נהר-סנגאל ותסובתו הצפונית של נהר-ניגר; ולא עוד אלא שהתקיימו כשפת-עם שלטת במחוזות ההרריים יותר של האטלס, ובלב הצחרה. כיום עדיין הם לשון-אם לשליש האוכלוסיה של צפון-אפריקה, ובהם מדברים לא-פחות מ-8 מיליוני אדם. ניבי הברברית הנוכחיים עברו דרך ארוכה של התבדלות והתפצלות, כמעט תמיד מחוץ לכל מסגרת שבכתב; ולכן הם שונים זה מזה בהרבה פרטים. למרות הכל לא סטו בקווייהם הכלליים מגדר לשון אחד, עד כדי כך שמחקר השוואתי מסוגל לשחזר את המסד הלובי המשותף, מתחת לכל הרבדים שנוספו עליו במרוצת הימים (החל בהשפעות כנען ורומא במספר מונחי-תרבות וגמור במלים ערביות מרובות, בפרט בענייני דת).

מסד לובי זה הוא מעניין ביותר, לפי שהוא דומה בדפוסיו העיקריים (כגון במערכת הפועל) לשפות השמיות של ארץ-הקדם, ודווקא לשלביהן הקדומים, כפי שהם מודגמים באפדיית, למשל. הואיל ובין אכד ולוב לא היה מגע ישיר בשום תקופה היסטורית, יש להניח כי הזהות המתמיהה בין מבנהו היסודי של הפועל בשתי השפות הללו רומז על מקור לובי-שמי מיוחד וטרומי, בנפרד מיתר הקבוצות החמיות-השמיות. בהמשך הדברים עוד נחזור לבעיה הזאת, אך עתה נפנה לתחום לשוני אחר, הגובל עם החבל הלובי-הברברי מדרומו והמבליט תווי-ייחוס עתיקים המקרבים אותו לקבוצה הלובית. שפת האוסה (Ba-Hausa) לגיביה היא השפה הנפוצה ביותר בכל הסודאן המרכזי, בארץ-ניגר ובצפונה של ניג'ריה. זו הלשון היחידה מדרום למדבר-צחרה שיש לה ותק כשפת-ספר, נושאת האסלאם פנים-האפריקאי מימי-הביניים; ויש בה גם ספרות חילונית. (היא נכתבה בא"ב הערבי, ובמאה ה-20 עברה גם לפתב הלאטיני). כיום היא מדוברת, כלשון-אם או כשפת-תרבות בין-שבטית, בפי עשרות מיליונים.

ביסודה אין זו שפה חמית-שמית. תת-השיכבה שלה מתיחסת לאפריקה המערבית ה"שחורה"—בתצליל, במירב אוצר-המלים, בחלק ניכר של המורפולוגיה. אמנם יש בה שיכבת-על מקיפה, שאין ספק בקירבתה לחמית-השמית, וללובית הטרומית בפרט (ושוב: בעיקר במערכת הפועל; אבל גם בקווי דיקדוק ותחביר אחרים, ובמספר מונחים השאולים מחמית-שמית בטרם כל השפעה ערבית, או אפילו כנענית). יתר על כן, הדמיון הבולט ביותר הוא לא עם הברברית הנוכחית אלא עם מה שניתן

לשחזר מן המבנה הלובי הראשוני. ברור גם שהרובד המתאים לכך הובא מכיוון רמת-אהגר; ועד היום קיימים שרידי לשון-האוסה בצחרה הדרומית-המרכזית, בסביבות הרי איר (אזבין). דומה כי החדרת הרובד הוא, המופיע כשיכבת-על בהאוסה, החלה עוד מן ההולוקין התיכון, ועל-כל-פנים לפני פלישות הלובים או הברברים ההיסטוריים.

על סמך כל אלה נוטים רוב הבלשנים כיום ליחס את ניבי האוסה (למרות תת-שיכבתם הזרה) למשפחת חס-ושם, כקבוצה נפרדת בה.<sup>7</sup>

המצרית העתיקה<sup>8</sup> לא חרגה כשפת-עם מגבולות ארצה-היא, אם גם כלשון תרבות ומינהל פשטה אל אגן היאור בסודאן. (זוהי ארץ "כאש" במצרית, וסופרי מקרא זיהוה עם "כוש" באחד המשמעים של המונח העברי). קשה להעריך את מידת השפעתה בכנען, בים התיכון המזרחי, ובים-סוף; על-כל-פנים, שפת היחסים הבין-לאומיים בימי ממלכת-פרעה החדשה (1200—1500) בקירוב), כלומר בשיא ההגמוניה הפרעונית, היתה האפדית, אפילו בתחומי הממלכה גופה.

המצרית היא שפת-הספר הקדומה ביותר בכל משפחת חס-ושם, והיא מוכרת היטב עוד משלבה ה"ממפי", כלומר מאמצע האלף ה-III (חרף אי-הבעתן של התנועות בכתב ה"חסר" לחלוטים, וחרף יתר הליקויים בידיעותינו, הכרוכים באופי האידיאו-גרפי-למחצה של כתב-החרטומים). דומה כי לשון ממפיית זו מיצגת את ניבו של עמק-מצרים התחתון, והוא קרוב הן ללובית הן לשמית יותר מן הניב של פתרוס, כלומר של מצרים העליונה. אותו ניב מתלבט בשפת המלוכה התיכונה והחדשה (אלף II), אשר מקורה הראשון בפתרוס. ודווקא במצרית הפרעונית החדשה, על אף ריבוי המלים השאולות משפת-כנען, באה לביטוי ניכר אותה תת-שיכבה טרומית של עמק-היאור הקרובה, כנראה, לשפות "כוש", ואולי אף לשפות שאינן חמיות-שמיות שבאפריקה הפנימית.<sup>9</sup>

גילגולה האחרון של המצרית-הפרעונית היא הפופתית—לשון מצרים הנוצרית. אף שזו גוססת מימי-הביניים, אין לומר שמתה לגמרי. יש בה אפילו סימני התעוררות כיום, בהוראת בתי-ספר של העדה הכופתית ובנסיונות טיפוח בעל-פה בחוגי משכילים מצריים.<sup>10</sup>

הקבוצה הכושית (לפי שמוסכם לכנותה) עומדת בניגוד מוחלט לשפת הפרעונים הואיל והיא חסרה כל כתב—אלא שתווי קירבתה למצרית השתמרו מימי-קדם ועד היום. במישרים ידועה היא רק במצבה הנוכחי, מתוך סקירות שהחלו ברצי-נות במאה ה-19; ולגבי רוב לשונות הקבוצה הזאת, עדיין אלו סקירות שטחיות למדי.

אולם כאן יש להסתייג בנוגע ל"כאש" הקדומה, באגן-היאור המרכזי: אחת מלשונו-תיה הפכה שפת-ספר בסמוך לראשית הספירה, בממלכת מְדֻוּה\* (מְרוּאָה ביוונית);

\* האות ד' מסמנת כאן (וגם בשם ה"בד'אוויה" בסעיף הבא) עיצור מיוחד (d cerebralis, d cacuminalis שהיוונים שמעוהו כמין ר. אפשר ש"אנשי מדה" בספר ישעיהו מה 14 הם בניה של ממלכת מְדֻוּה זאת.

אך טיבה הכושי—כהגדרת הבלשנים—או אפילו החמי-השמי הכללי מסופק מאד, ואין להסתמך עליו.<sup>11</sup>

השפות ה"כושיות" מושרשות מתקופה טרום-היסטורית באפריקה שלמזרח היאור, ממצרים עד ים-סוף ומפרץ-עֶדֶן. מצד שני, התפשטותן "מעבר לנהרי כוש" ומדרומן של חבש וסומאליה, עד קנאה, הוא מאוחרת למדי, והסתיימה רק לאחר ימי-הביניים. במרחב גיאוגרפי רב-ניגודים זה, ובהיעדר מסורת-שבכתב, נתפצלה הקבוצה לעשרות לשונות ולניבים מרובים עוד יותר, ויש להבדיל בתחומה גם בין תת-קבוצות השונות זו מזו. מן השפות הראשיות מותר להזכיר את ניבי בְּגֵ'ה (בְּד'אוויה) המדוברים ממצרים עד אַרְיִתְרִיאה; את הסומאלית בקצה המזרחי המדברי של אפריקה; את ניבי אַגָּאוּ ברמה האיתיופית, שהם שרידי לשונות מקומיות מלפני הכיבוש השמי (גם הפִּאֲלֵאשָה, שהתיהדו בתקופה עתיקה-ביחס, הם דוברי אגאו); את ניבי גאלא בדרום-איתיופיה וצפון-קניה, ועוד. אבל חרף השוני והפיצול, יש תקוה כי מחקר השוואתי מעמיק ישכיל לשחזר את המצע המשותף ללשונות אלו.

היות והמוקד הראשון לקבוצה הוא צפוני-ביחס (ז.א. ביחס לשטח-תפוצתה הסופי), יוכל שיחזורה של "כושית טרומית" להדגים את המסד הלשוני הקיים בין יאור-מצרים לים-סוף עוד בהולוקין התיכון, או אפילו הקדום. אפשר גם להניח כי מראשית ההולוקין המאוחר נפוצה הקבוצה משני עברי מפרץ-עֶדֶן, לא רק בשולי אפריקה אלא בתימן וחצרמוות—כלומר באותן ארצות מהן ייבאו הפרעונים את הבושם ויתר מוצרים טרופיים, עוד מתקופת הברונזה הקדומה.\* מעניין הוא בהקשר זה שגם המקרא מכיר ביסודות "כושיים", ודאי טרום-שמיים, בחצי-אי תימן.

כפי שראינו, השפיעו לשונות כוש השפעה מתמדת על ניבי הכובשים השמיים באיתיופיה (החל מפלישתם הראשונה, באלף האחרון לפנה"ס). אפשר שיסודות דומים שימשו תת-שיכבה לשמית עוד בתימן ובשולי מדבר-ערב. בשפות השמיות הדרומיות (הן בערבית הן בלשונות שבא-וחבש) יש קווים שאינם מתישבים כלל עם מוצא "שמי": כגון צורת-הרבים ה"שבורה", שאין לה תקדים בשמית קדומה אלא שיכלה להתפתח מתוך תקדימים כושיים.

מסקנות מעין אלו נסיק גם לגבי המצרית. חלק לא קטן בתבניתה ויסודותיה חורג מכל רקע לובי-מצרי-שמי והוא מסתבר על מצע מקומי קודם, כנחלה מרובד הקרוב יותר לכושית. דבר זה בולט למדי בפועל המצרי: אין בו כל שריד וסימן לאותה נטייה "קידומית", לפי גופים, המאפיינת את השפות הלוביות-השמיות כולן (כמו ב"זמן-עתידי" שלנו). בכושית נטויים כמעט כל הפעלים רק בנטייה "סיומית" (כדין במצרית)—להוציא פעלי-עזר נדירים, בעלי נטייה קידומית, הנראים כשיכבה דקה שהוכנסה מן החוץ (adstratum), אולי מלוב דווקא.

השפות הקרויות ש מ י ו ת הן ענף מזרחי במשפחת ח-ו-ש. אמנם שתי המלים

\* ארצות-הבושם הללו הן "פונת" במצרית (ז.א. "פון-ת"), ואין צידוק בלשני לנהותן עם "פוט" המקראית. (יוסף פלאכיוס ציין כי פוט היא בצפון-אפריקה).

שצירופן מכנה את האחדות של "חם-ושם" לקוחות שרירותית ממלון התנ"ך, לצורך בלשני זר לו, ובחיקוי למה שנהוג בבלשנות החדשה, במונחיה המורכבים כגון "אינדו-גרמנית" או "הודו-אירופית". יש להבין כי הודו-אירופית הוא מושג כולל, המצביע על התפשטות השפות הללו מאירופה עד הודו, ואינו ניתן לחלוקה לשני חצאים, האחד "הודי" והשני "אירופי". הוא הדין ב"חמית-שמית". זוהי יחידה בפני עצמה, ואין לפרקה, על אף הכינוי המוסכם שהוא מורכב. השפות ה"שמיות" שבתחומה אינן עומדות בניגוד לשפות "חמיות" כלשהן. כלומר, הקבוצות החמיות-השמיות, (ואל נאמר: ה"חמיות" בנפרד)<sup>12</sup> המצויות באפריקה ממערב לחבל השמי, אינן קרובות זו לזו יותר משהן קרובות לשמית. כפי שראינו, ההיפך הוא הנכון: מבחינת הפלשן קרובה הלובית לשמית יותר מאשר לכושית.

יתר על כן, יש להימנע משימוש מטעה נוסף: נהוג באַתנוגרפיה, בפרט באנגלית, לציין כ"חמיים" אותם עמי אפריקה (עמי רועים בחלקם הגדול) שאינם "לבנים" ואף לא גֵּרוֹזֵאִידים מובהקים—ללא כל קשר ללשוניותיהם, שברוב המקרים אינן משתייכות למשפחת חם-ושם. הסגנון המקראי אולי היה מניח לנו לכנותם "כושים", לפי אחד המשמעים התנ"כיים שעליו כבר הצבענו (ר' "קשת" לא, ע' 119). אך לשימוש האנגלי ההוא ("חמיים") אין בעצם אסמכתה מקראית, כי "בני-חם" הוא מושג מיתולוגי-קוסמוגרפי, המתכוון לפאות דרום-מערב של עולם עברי קדמון, כלומר לפאות ה"חמה" (השמש משעות-הצהריים עד טרם-שקיעה); וגם לארצות-החמה ועמיהן. בני-חם אלה אין להם שייכות לשום מושג מודרני, אם בלשני ואם אתנוגרפי, אלא לתבל אגדית, בה השמש סובבת-מקיפה בכל יום את "הר-צפון" ומסתרת מאחוריו מדי-לילה.

השפות השמיות (כהגדרתן הבלשנית)—אף אם נחשבו דובריהן בחלקם הניכר "בני-חם" ככנעני וכאמזרי, או כאנשי אפד—מופיעות קודם-כל, בשחר ההיסטוריה, בארץ-הקדום. הן נוצרו לראשונה בתחומיה המערביים יותר, מדרום-מערבו של עמק-הפרת, בשולי מדבר-ערב ולאורך הים התיכון. הנתונים של הפתבות והספרות, הטופונומיה והאנומאסטיקה, המתרבים בארץ-הנהריים אחרי אמצע האלף ה-III ובכנען במשך האלף ה-II, מורים שהשמית הקדומה הזאת, בתקופת הברונזה, מתפצלת לפי-שעה לשני סוגי ניבים בלבד: סוג מזרחי, המתפתח בשנער, ז.א. במישור-הנהריים התיכון, והוא אב לאפדית, ואחר-כך לבבלית ולאשורית; וסוג מערבי, הנוצר בין הים לבין הפרת והמדבר. שני הסוגים הללו כאחד אפשר גם להגדירם כתת-קבוצה שמית-צפונית, בניגוד ללשוניות המאוחרות יותר שתיוצנה בחצי-אי תימן, והן שמיות-דרומיות—כולל שפת שבא והשפות הקרובות לה (בחצי-האי ובמזרח-אפריקה)\*. וכולל הערבית לניביה השונים. למעשה אין השמית המערבית בהגדרה זו אלא עברית כמשמעותה הכוללת.

\* מספרן של שפות-שם בלתי-הערביות, והנבדלות זו מזו, מגיע עוד היום עד לתריסר—בחצרמות, באי סוקוטרה, באריתריאה ובאיתיופיה.<sup>13</sup>

וכשלבניה טרום-הקלאסיים. מעט משרידיה מצויים גם בספרי התנ"ך, אף כי רוב-רובו של המקרא כתוב בניבים ה"קלאסיים" שבתקופת הברזל. אמנם העברית הקדומה, מימי הברונזה, מופרת היטב למדי מתוך מקורות האלף ה-II: לא רק מתוך כתבי אוגרית (בניב כנעני-צפוני מיוחד כלשהו) אלא בעזרת תעודות (מכנען ומעמק-הפרת) שרובן כתובות "אכדית בינלאומית"—אך בגרסות, שימושים ושיבושים "כנעניים", "אמוריים" וכו'; וכמו כן, בהסתמך על שמות-פרט מרובים מאד, הידועים מכל חבלי ארץ-הקדם, וממצרים ואיי-הים. כל אלה מלמדים על מבנה הלשון, אוצר-המלים שלה, הבדליה הניביים (שעודם דקים ביותר), והפצתה הגיאוגרפית—שכבר באלף ה-II היא מקיפה את קידמת-אסיה ואת האגן המזרחי של הים התיכון.

אין ספק שבתחילתן היו כל השפות השמיות קרובות למדי זו לזו, משתי הבחינות—הגיאוגרפית והבלשנית כאחת. אמנם אי-אפשר לשחזר את ה"שמית הטרומית" בדרכי השוואה המסתגרת בתחום הבלשנות השמית בלבד. זאת היתה הכוונה הפשטנית ששררה באירופה במאה ה-19: לפיה כל שפה שמית מוכרחה להתפרש בהתאם לדגם אחד ואחיד, הוא האידיאל הערכי-הקלאסי.<sup>14</sup> כיום יודעים אנו כי תת-הקבוצה הצפונית, הקודמת לשמית-הדרומית (ובפרט לערבית), סוטה ברוב סגולותיה מן הדגם הראשוני המשוער, והיא חורגת מדפוסי הדיקדוק הערבי. דבר זה נכון במיוחד לגבי האכדית, היא הקדומה בשפות השמיות, מכל-מקום כשפת-ספר; ונכון הוא גם לגבי העברית, אם גם אולי במידה ניפרת פחות. יתר על כן, השמית הטרומית (אם נניח שהיתה כזאת אי-פעם, כיחידה נפרדת) מופיעה לראשונה כענף מזרחי, או צפון-מזרחי, במשפחת חס-ושם. לכן יש להביא כאן בחשבון, בראש-וראשונה, נתונים של השוואה חמית-שמית; ולנתונים אלה עלינו לחזור עכשיו.

### 3. קווי התפתחות והתפצלות בתוך המשפחה

תווי-היסוד האפייניים לשפות חס-ושם בולטים מאד אך אין הם מרובים ביותר, כל-זמן שאנו דנים רק במה שמצוי בתחומי המשפחה בשלמותה. אבל כמות הרכיבים המשותפים מתרבה והולכת כשאנו פונים אל המחלקות הלשוניות בנפרד: אל הענפים הראשיים, אל הקבוצות ותת-הקבוצות וכו'. בדיקת היסודות שעליהם בנויה המשפחה בכללותה, וכן סקירת הרכיבים המיוחדים למחלקות הנפרדות, היא המפתח להכרת השפות האלו, בשלבי גידולן והתפצלותן, ולפי יחסי הקירבה שביניהן; כלומר: המפתח להבנת תולדותיהן, ולו גם הטרומיות.

אם נסתפק בצד המורפולוגי של הבעיה (בלי לגעת במישרים בשאלות של אוצר-מלים ותצליל), רשאים אנו לומר שהתכונה המאפיינת ביותר את המשפחה כולה היא המבנה השרשי: כלומר, חלוקת תפקידים חסכונית בין עיצורים ותנועות, כשהתנועות מתיחדות בעיקר לשירותם של יחסי-דיקדוק ואילו "השורש העיצורי" מספק את המשמע הבסיסי. מובן, אין לגשת לתבנית השרשית הזאת גישה דוגמתית וסכימתית, כדרך המדקדקים מימי-הביניים עד ימינו, המגלים (בתחום

הדיקדוק הערבי, הארמי, העברי) דפוס שרשי קבוע אחת-ועד, כמו "מן השמיים", ללא התפתחות היסטורית אלא בדרך שיבושי-צלילים בלבד.

אולם עצם ההבדל בין עיצור לתנועה אינו ברור כל-כך: למשל, ההגה י, או ו, הוא בתחילה תנועה המשמשת בתפקיד עיצורי; והעיצור הטהור ביותר, א (כלומר הפסקת זרם-הקול הטהורה, ה"המזה" בערבית), הוא למעשה עיצור "בדרגת אפס". אף כי תמורות-תנועה בתוך השורש בולטות במיוחד במערכת הפועל, ובפרט בתחום השמי, וכן כמדומה במצרית ובלובית, אין הדבר מובלט בכל מקרה ומקרה בברברית (אולי רק בגלל טישטוש תצלילי מאוחר) ואין הוא אפייני כלל לכושית, אשר רוב פעליה הם "בלתי-משתנים" באשר לתנועותיהם הפנימיות.

דומה אפוא כי "השורש העיצורי" לא נפל מוכן מן השמיים אלא עבר פיתוח טרומי (לא יאוחר מן ההולוקין התיכון) עקב שינויים צליליים של התאמה-וניגוד (כגון תופעת ה-Umlaut הגרמנית). \* ושינויים אלה הועברו ממשורר התצליל (הפיוניטיקה) למערכת התפקידים הדיקדוקיים (תיפקוד מורפולוגי)—בכורח האנאלוגיה, היא השאיפה להביע דברים דומים בצורות דומות. לא כל המשפחה הלכה בדרך זו עד תכלית-הגיונה: במובן זה הרי הקבוצה הכושית, וכן שיכת-העל בלשון-האוסה, עומדות מן הצד. אפשר לומר שהן "חמיות-שמיות" פחות מיתר השפות במשפחה. אך אולי בכך הן רומזות ביתר-נאמנות על התנאים ששררו עוד לפני תום ההולוקין הקדום, בתקופה בה עדיין לא הפך השורש עיצורי-טהור. ראוי גם לציין שדפוס שרשי כזה (בפרט במערכת-הפועל, שהיא טיפוסית לרוב המשפחה החמית-השמית בתקופות היסטוריות) בכל זאת אינו קנין-יחיד חמי-שמי. יש קבוצה, זרה למשפחתנו, שפיתחה פעלים בני-שורש-עיצורי, והיא הקבוצה הגרמנית דווקא, אשר בה הפועל השמרני, ה"חזק", פועל לפי שיטה חמית-שמית \*\* ולא כדגם ההודו-אירופי הכללי. הקצרה: שום סגולה אינה דבקה מפוח הטבע למשפחה כלשהי; סגולותיה כולן פרי תולדות והתפתחות.

הערה נוספת: אין חשיבות יתירה לעיון במספרם היאה, המקורי, של עיצורי השורש. הדקדוק המקובל מימי-הביניים, הנשען על כללי הערבית הקלאסית, כופה שלושה עיצורים על כל שורש "שלם" ומפרש את סוגי-השורש הלקויים (ה"חסרים") בדרך היעלמו של הגה "חלש" זה או אחר. ההסבר הוא מציאותי לפעמים, אך לא תמיד. בשפות השמיות הקדומות, כמו גם במצרית ובלובית, ולא כל שפן בכושית, שרשים שמספר עיצוריהם קטן או גדול משלושה מצויים הרבה מפדי שנוכל להצדיק את הסכימה "תלת-העיצורית" כדבר שנגזר מראש. אמנם יש גם המאמינים בסכימה "דו-עיצורית", בהרחבות שונות. בסיכומו של דבר דומה כי תבנית השורש היתה ארעית בתחילה; היא תוקנה והוגבלה במרוצת הימים, בלחץ האנאלוגיה; ואין כורח טבעי ב"שלש האותיות" השרשיות, גם אם עוד בסוף ימי-הקדם הפכו נושא להירהורי-מסתורין.

\* כגון Land ("ארץ") ביחיד, כנגד הרבים—Länd בגרמנית, —lond בדאנית. כתוצאה הופך כאן ה"שורש" להיות עיצורי.

\*\* באנגלית, למשל, come, came ("בוא, בא") פועל כמו "קום, קום" אצלנו.



נזכיר עוד כמה תווים, המשותפים לשפות חס־ושם. שני המינים הדיקדוקיים ("זכר ונקבה") מצויים בכולן, וסימן־הנקבה היסודי היה כמעט בכל מקום בתוספת ת (הנחלשת גם ל"ה" סופית), והיא סיומת—חוץ מאשר בקבוצה הלובית, אשר בה היא מופיעה על־הרוב כקידומת. אך שוב: "דו־מיניות" כזאת איננה תכונה חמית־שמית ייחודית. היא קיימת בצורות שונות לדרומו של האיזור, בלשונות שאין להן יחס תולדי (גְּניטי) למשפחת חס־ושם במיוחד; והן לשונות מטיפוס מדביק: כגון שפת פול (פּוֹלבה, פּוֹלאני) \* בסודאן המרכזית והמערבית; השפות ה"נילוטיות" (ז.א. ה"יאוריות", של אגן הנילוס העליון), מתוך קבוצתן הדרומית ביותר, כגון שפת מאסאי במזרח־אפריקה; ואפילו שפות נאמא בדרום־אפריקה ("הוֹטְטוֹטית", וכו'). דובריהן משתייכים לחברות מובהקות של רועי־בקר, שכבר עמדנו על מוצאן ממדבר־צחרה הטרומי (ר' "קשת" לא, ע' 119): ומשם אולי קמה להן דו־המיניות הדיקדוקית לנחלה.

מצד אחר, בין הלשונות הפּוֹלקטיביות, כטיפוס משפחת־נוֹראנו, היתה ה"חֶתית" ההודו־אירופית (להבדיל מלשון חֶת המקורית) בעלת שני מינים: מין של "נפש חיה" ומין של "דומם"—כנגד תלת־המיניות הנפוצה ברוב המשפחה ההודו־אירופית (מין זכר, נקבה, ובינוני, הוא "נייטראלי").

דרך־כלל, יתר השפות שבעולם חסרות מינים דקדוקיים. מותר אפוא להניח קשר כלשהו, אולי בערפילים של טרום־היסטוריה (ראשית ההולוקין? סוף הפליסטוקין?), בין מוקדי המשפחות יוצאות־הדופן בהן התפתחה קאטיגוריה מוזרה זו של מין דיקדוקי. מכל־מקום, תחילה לא התייחס המושג להבדל המיני הטבעי שבין הבריאות, \*\* אלא ביטא ניגודים אחרים (כגון הערצה והקטנה, נושא ונשוא, חי ודומם וכו'). יתר על כן, דו־המיניות החמית־השמית נובעת ודאי מרובד מורפולוגי קודם, בו היו בנמצא "מינים" מרובים יותר, הדומים ל"מחלקות" (classes)—תריסר עד עשרים—שעליהן נשען כל המבנה הלשוני האגלוטינאטיבי של משפחות באנטו וחצי־באנטו ("semi-Bantu"), המשתרעות כיום על־פני רובה של אפריקה הפנימית. גם בשמית ולובית נשתמרו שרידי "מחלקות" כאלו (המצביעות כאן על סוגי בעלי־חיים בלבד) \*\*\*

\* העם הזה, פוֹל, בא כנראה מן הצחרה, והוא מוזכר בתנ"ך, ישעיהו סו, 19; אבל בתרגום־השבעים היווני תוקן השם, או שובש, ל"פוט".

\*\* נזכור שבעברית "אבות" הוא זכר, "נשים" נקבה, למרות צורת־המין הפורמאלית של הסיומות, הסותרות את היחס הטבעי. בערבית, הריבוי ה"שבור" הוא לעתים קרובות בצורת־נקבה דיקדוקית גם לשמות־זכר. ועוד, ועוד.

\*\*\* בניבי ברברית ישנה סיומת d- ל"מחלקת חיות־הבר"; והעובדה שה"אריה" הוא arya-d בברברית ידועה היתה לחכמי היהודים בצפון־אפריקה בימי־הביניים.<sup>15</sup> אפשר ששרידי סיומת כזאת, כלומר —ד, השתמרו גם בלשוננו, למשל ב"ערוד", שהוא "ער" (עיר, חמור) פרא. בשפות שמיות קיימת מחלקת־מונחים לחיות זעירות, או צעירות, בקידומת ע—: "עשתרות־הצאן", "עקרב", "עכביש", ועוד הרבה. הקטן ביונקים הוא ע—כבר, המתואר כ"כביר" מתוך הומור סתם. ההקבלה בין ערבית "עצפור" (עם הקידומת ע) והעברית "ציפור" (בלי קידומת) מראה כי ע זאת אינה שרשית.

שהדקדוק השמי המקובל אינו מכיר בהן. אולם הן רומזות על מצב לשוני-טרומי "מדביק", הקיים כנראה מתחילת ההולוקין לכל המאוחר.

עוד תכונה טרומית, המשותפת למשפחתנו, היא מערכת כינויי הגוף. זו אחידה היא למדי מראשיתה, אף כי רכיביה הממשיים משתנים לפעמים מקבוצה לקבוצה או מסוג-שימוש אחד למשנהו, ואם גם יש בהם דמיון, בכמה מפרטיהם, למה שמצוי גם מחוץ לגבולות המשפחה.\* אבל הדבר האפייני לשפות חס-ושם היה השימוש המקיף, המיוחד-במינו, ביסודות כינוי-גוף המצטרפים למלים מכל הסוגים (שם עצם-ותואר, הפועל לצורותיו השונות, מלות-יחס וכו'). בדרך זו נוצרו מימי טרום-ההיסטוריה נטיות מורכבות ביותר: נטיית הפועל לא רק בנושא הפעולה (כינויי הפועל) כי אם גם במושא (כינויי הפועל); נטיית השם (כינויי הקנין), ועוד. כל אלה התפתחו בשילוב עם הנטיות לפי "מין" ו"מספר" דיקדוקיים. ולבסוף דחתה הווייה חמית-שמית זו את ניצני הנטייה ה"תחבירית" (הנפוצה בהודו-אירופית ובמשפחות אחרות), המתבססת על יחסי-המלים הכלליים יותר במשפט, המתבטאים ב"יחסות" (יחסה = casus). יחסות כאלו אמנם הופיעו—אם גם במספר מועט—גם בשלביה העתיקים של השמית (באכדית, בעברית קדומה שבתקופת-הברונזה, בערבית קלאסית וכו'); אבל תפקידן יישאר משני לעומת עליונותו של התחביר, והן מידלדלות מהרה, או נעלמות כליל.\*\*

אשר לתחביר החמי-השמי: במשפטיו השתלט סדר המלים ככלי-הבעה ראשי על דפוסי-נטייה כלשהם; ודבר זה אירע בשלב מוקדם בכל לשונות המשפחה. אולי בכך השוני היסודי בין לבין הודו-אירופית טיפוסית, המתירה סדר-מלים חפשי (אם בלשון עתיקה כגון לאטינית, אם בשפה שמרנית בת-זמננו כמו רוסית). בחמית-שמית תמיד היה חופש זה מוגבל, והדיקדוק הוכרע על-ידי התחביר.

אפשר אפוא למיין את קבוצות המשפחה על-פי חוקיהן התחביריים, ולעקוב בדרך זו אחר הסתעפות ענפיה. נסתפק כאן בדוגמה אחת, הנוגעת בסדר ה"סמיכות", שהוא גם הסדר בין שם לתארו. חשוב לקבוע שכל המשפחה, פרט לכושית בלבד, נהגה לראשונה לפי סדרה של העברית: "בית-ספר", "בית גדול" (ולא להיפך: "ספר-בית", "גדול בית"—כי משמעם של צירופים הפוכים כאלה, אם לא יסופל מעיקרו, יהיה לפחות שונה במהותו). אולם ה"היפך" הוא הכלל בכושית דווקא, וכן גם על-הרוב באותן שפות שמיות-איתופיות שהושפעו ביותר מתת-שיכבתן הכושית. בלשון אמארה,

\* בהודו-אירופית, יסודות הגוף הראשון והשני ביחיד, והראשון ברבים, מבוססים על אותה סידרת-עיצורים (עיצור חיכי, שיני, אנפי)—כמו בלאטינית *ego, tu, no-s*—המצויה בחמית-שמית (כ, ת, נ, בגונים שונים). ההקבלה אינה נראת מקרית. אם-כן, היה דבר-מה משותף בין שתי המשפחות, או בין תת-השכבות שלהן—אולי מלפני סוף הפליסטוקין.

\*\* באכדית נשמטה כבר היחסה בשם הנסמך: *mār-sharri* "בן-מלך", ולא *māru* וכו', כפי שנהוג עוד בשמית-מערבית קדומה, וכנהוג עדיין בערבית ספרותית. מכל-מקום, עם בוא סדר-המלים הקבוע, הנטייה לפי גופים וריבוי מלות-היחס, נעשו היחסות מיותרות בכל תחומי המשפחה.

למשל, נקראת בירת הממלכה "אדיס־אבבה", ז.א. "אביב חדש" (בסדר "הפוך"—בהיות התואר קודם לשם המתואר: "חדש אביב" במקום שאנו אומרים "אביב חדש"). כלומר: גם בתחביר עומד הענף מזרח־האפריקאי של החמית־השמית בניגוד ליתר ענפיה.

הבדלים עמוקים מסוג זה יכולים להבהיר את תהליכי לידתה של המשפחה, לקבוצותיה השונות, עוד מטרום־ההיסטוריה. בנטיית השם לפי כינויי־הקנין, הסדר הקיים בין השם לסימן־הגוף (שהיה פעם יסוד עצמאי) הוא סדר של סמיכות. לכן יבוא כינוי הקנין בשפות חס־ושם כסיומת, כמעט בלי יוצא־מן־הכלל, בהתאם לסדר הסמיכות השולט ברוב המשפחה. זה הדין (למרבה־ההפתעה!) גם בקבוצה הכושית, כנגד הגיון תחבירה־היא. אפשר שנטייה זו, כלומר לפי סדר הנוגד לרוח הכושית, נכנסה לקבוצה מן החוץ; ויש אמנם דוגמות בכושית עצמה לסדר "נכון" יותר בכינויי־הקנין (סדר "הפוך" באזונינו)—כלומר, בקידומת דווקא. יתר על כן, האפדית שמרה מימי־טרם, או רכשה מאיזו תת־שיכבה "כושית" כביכול, כמה צורות משונות כאלו של כינויי־קנין קידומיים\*.

ודאי: בשכבר־הימים, אולי בהולוקין הקדום, היה התחביר החמי־השמי חפשי למדי, ודפוסי הלשון היו "מדביקים" יותר מאשר "נוטים". התוספות, שעתידין להיטמע בתוך מלים משתנות, בעלות־נטייה, חיו אז חיים בלתי־תלויים, כמלות בפני עצמן. גם לכך יש עדות השוואתית בתחום החמי־השמי. נטול לדוגמה את הקידומת שהיא אחת הנפוצות והחשובות ברוב המשפחה: "מ—" (המסמלת מ־קום, מ־פעל, מ־פעיל, וכו').<sup>16</sup> בהאוסה יש ליסודות כאלה (mai-, ma-i) מעמד שעודו עצמאי־למחצה לגבי המונח שהם תואמים לו. מעמדו זה של "מי—, מה—" בשיכבת־העל ההאוסית הוא ודאי שריד ממצב טרומי שהיה שורר פעם במשפחת חס־ושם. ושוב, מעניין שקידומת "מ—" היא קנין משותף לובי־מצרי־שמי, אך לא כושי.

בכושית תבואנה רק סיומות בתפקיד מעין זה. בין הקבוצות של שם־מצרים־ולוב (כולל שיכבת־על בהאוסה) מתגלה אחדות ראשונית גם בנייני הפועל. כאן די להדגיש קו אחד מאפיין: סימון בניינים בעזרת קידומות, שהן זהות מעיקרון ומקבילות בתפקידן בכל הלשונות האלו—ש־ (ז.א. ש־, ש־, ס־), ת־, נ־ וכו', לבנייני "שפעל", "תפעל", "נפעל" ועוד; אף כי צירופי הקידומות, פיתוחן, חדירתן גם לתוך השורש עצמו (בגלל התחלפות צלילים) הצטיינו ברבגוניות—קבוצה־קבוצה, שפה־שפה כתולדותיהן\*\*.

כנגד זה עומדת הכושית: אותן תוספות, בתפקידים דומים, מצויות בה אך־ורק במצב

\* כגון ya-ti, ka-ti ("אותי, אותך"), ya-shi, ka-shi ("לי, לך"). כאן מביאה האכדית את סימני הגוף (ya-ka) במצב קידומי. תופעות דומות נשתמרו בכושית (אגאו).

\*\* העברית ידעה, בזמן זה או אחר, בניינים רבים יותר מן השבעה ה"מוכרים" בדיקדוקנו המקובל. במובן זה עשירה העברית לא־פחות מן הערבית העתיקה. אשר לברברית, מערכת בנייני הפועל מגוונת ומסובכת בה עד להפליא.<sup>17</sup>

סיומי\* גם כאן מתקבל על הדעת שתוספות אלו, לבנין-פועל, היו פעם מלות-עזר עצמאיות בכל תחום המשפחה; והן הורכבו בראשו או בסופו של הביטוי המורכב בהתאם לדרך-התחביר השלטת. לכן דומה שהשפות הכושיות הלכו בדרכן הנפרדת (הסיומית בלבד) עוד בטרם יתפצל הענף הלובי-המצרי-השמי—כלומר, לא יאוחר מסוף ההולוקין הקדום.

במשפחות-לשון מרובות, ובמיוחד במשפחתנו, הפועל הוא החלק המפותח ועשיר-הצורות ביותר בכל המערכת המורפולוגית. החמית-השמית, ובפרט הלובית-השמית, מעדיפה כלי-הבעה "פעליים", ולעומת זה היא ממעטת בשמות-תואר, למשל. לכן ניתוח הפועל הוא אמצעי יעיל ביותר לשיחזור בלשני-השוואתי. נעיין עתה בנטיית הפועל לפי כינויי הנושא—לגופו, מינו, מספרו.

שיטת-הנטייה המשותפת למשפחה כולה היא סיומית בלבד (כמו ב"עבר" שלנו, או בציווי, או בשם-הפועל, ז.א. מקור נסמך). כפי שצויין, אין המצרית מכירה דרך-נטייה אחרת; והפועל הכושי הולך כולו בדרכי בנין ונטייה משלו, והן סיומיות—להוציא קצת פעלי-עזר שמוצאם הכושי מסופק דווקא. גם בשמית ובלובית נוצרה אותה נטייה סיומית—בטרם יופיע חידוש קידומי כיריב לה; ואף הוא אינו ייחודי וטהור אלא מעורב: קידומות התוספו למערכת סיומית קיימת, וגם לא כל הנטיות הסיומיות נתבטלו. רק בהאוסה שוררת נטייה קידומית-ייחודית, טהורה לחלוטין, בלי שום סיומות.\*\* העובדה מאלפת, כשהיא מצביעה על מוקד מערבי להתהוות הפועל הנטוי בקידומות. אולם אין לקבוע את זמן היוצרו של פועל כזה בעבר רחוק מדי (לא לפני ההולוקין התיכון), שהרי המצרית, שבוודאי עמדה במגע עם ניבי לוב-ושם החל מן השלב הטרומי בתולדותיה, לא נשמר בה בכל זאת שום שריד לנטיית-פועל קידומית כתוצאה ממגע זה. הסיבה לכך, מן-הסתם, שנטייה זו התפתחה בשלב מאוחר-ביחס בתוך הלובית-השמית עצמה ונולדה במחוז מרוחק מן היאור. אפשר לשער אפוא שהחידוש הקידומי בנטיית הפועל חל אולי באלף ה-V, בחבל-ארץ שבין רמת אהגר לחופי תוניסיה, על-כל-פנים ב"לוב" מערבית למדי.

חשוב ביותר לציין כי הענף הטרומי—לוב-מצרים-שם—התפצל תחילה בענין יסודי זה לא לפי הקבוצות הללו בנפרד אלא לפי חלוקה אחרת (העשויה להפתיע), והיא: מצרית מכאן, לובית-שמית מכאן. לאמיתו של דבר, שפות המחלקה לוב-ושם הלכו עוד זמן רב בדרכים מקבילות, שלא כדרך מצרים (לא כל שכן כוש!).

הן באכדית הן בלובית נתעכבה במידה רבה התפתחותה של נטיית-הפועל הסיומית מחמת החידוש הקידומי. השיטה הסיומית הטהורה הצטמצמה באכדית בתיאור מצבים

\* למשל, בסומאלית: <sup>18</sup> shakei ("לעבוד"), shakei-si ("להעביר"). ה"הפעיל" או ביתר דיוק ה"שפעל", נבנה בסיומת, כלומר לפי דגם "פעל-ש".

\*\* בהאוסה, <sup>19</sup> למשל בפועל zo ("לבוא"), הנטייה היא קידומית-טהורה אפילו לצרכי זמן-עבר: ya-zo (הוא בא), <sup>1a-zo</sup> (היא באה)—כלומר, בדומה ל"עתיד" הקידומי שלנו: "יבוא, תבוא". אלא שכל הסימונים הם קידומיים, אפילו לתיאור הרבים: sun-zo (הם [הן] באו); צורות מעורבות, כגון "יבואו, תבואנה" בעברית, אינן מצויות כלל.

וסגולות יותר מאשר בהבעת פעולות. הפועל לבדו נטוי לצרכי כל "זמניו" על-פי דגם קידומי (ז.א. קידומי-סיומי מעורב, כמו בעתיד שלנו). וכאן המקום להעיר כי הזמנים העתיקים הללו, כלומר דמוי-הזמנים, אינם אלא "פנים" או "אספקטים" של פעולה או של תהליך (אספקט "מוגמר", "בלתי-מוגמר" וכו'); והם חופפים רק בחלקם את מושגי הזמן המודרניים, המושפעים מלאטינית. באכדית, אפוא, נטייתו של דמוי-עבר כזו של דמוי-עתיד—שניהם כדרך העתיד לבדו בערבית, ארמית ועברית חדשה.\* והוא הדין בברברית, ואולי בחריפות-יתר: רק פעלי סגולה ומצב, שהם מועטים למדי, נטויים בניב זה או אחר גם באופן סיומי טהור.\*\* כל שאר הפעלים הברבריים נוהגים לפי שיטה קידומית-מעורבת, לכל צורות הזמן או ה"פנים". תמונה דומה מצטיירת בשמית-הקדומה אף מחוץ לאכד (או לאשור-ובבל), ואם גם בהסתייגות חמורה: כאן, ז.א. בכל השפות השמיות פרט לאכדית ובנותיה, הוסיפה להתפתח גם הנטייה הסיומית-טהורה, עד שהצליחה לאזן, פחות או יותר, את יריבתה הקידומית-המעורבת. אמנם בעברית הקדומה, ואפילו בסגנון המקראי, וכן בשפות שבא-וחפש העתיקות וביוצאותיהן, קיימות למעשה שלש צורות-זמן, או גוני-פני-הפועל, ולא שתיים. אין זה חשוב לנו כאן מה שימושיהן הדיקדוקיים של צורות אלו, המשתנים מניב לניב ומעת לעת; אבל חשוב לציין כי משלש הצורות שתיים הן קידומיות ואחת סיומית. בעברית הקלאסית—במידה שלא באו הרגלי פוניטיקה מאוחרת לסתור ולמנוע—מקפידים עדיין על כל שלושת פני-הפועל, מהם שנים קידומיים. דבר זה בולט ביותר בפעלים ה"נחשלים" כביכול, שהם למעשה שמרניים, כגון "גור" או "גלה". (למשל, בבנין-קל, גוף שלישי זכר יחיד: *yagûr / yâgor*—*gâr*; ובהפעיל: *higlâ—yaglé / yâgel*). שתי צורות-הנטייה הקידומיות הללו שב-עברית מופתית מזדהות מעיקרן עם אחיותיהן הלוביות-אפדיות. אמנם דיקדוקנו המקובל הסתבך בארכאיזמים כאלה, עד שכיום אין לנו הבנה מלאה בגוניהם העדינים, אף לא במסגרת התנ"ך.

ניבי השמית הצעירים יותר, החל באלף האחרון לפה"ס, עומדים בניגוד לקבוצת לוב-ושם הקודמת, לפי שבטלו בהם ההבדלים הפנימיים שבצורות נטיית-הפועל הקידומיות. ביטול זה חל בתחום הארמית והעברית-המאוחרת, וכן בתחום הערבית. בכל אלה הצטמצמה הנטייה הקידומית כדי דגם יסודי אחד בלבד, והאיזון נעשה מובהק בהחלט—בין "עבר" שבסיומות לבין "עתיד" מעורב-קידומות. גם בכך אין

\* באכדית, בבנין "קל", תהיה צורת ה"מוגמר"—המתאימה יותר לזמני עבר—משורש "שלם" (בעל 3 עיצורים) כגון פרס: *a-prus, ta-prus, i-prus* (ז.א. "ואפרוס, ותפרוס, ויפרוס"); ואילו הצורה ה"לא-מוגמרת"—המביעה הווה ועתיד—היא: *a-par(r)is* ("אני פורס" או "אפרוס"), וכו'.<sup>20</sup> משורש "חסר" (למעשה, בעל 2 עיצורים) כגון כון, יהיה ה"מוגמר" *i-kun*, ה"לא-מוגמר" *i-kan* ההקבלה בכל אלה בין אכדית לברברית ידועה מזמן, כמו בקאפילית (צפון-אלג'ירית) *yefren* ("ויבחר") כנגד *iferren* ("הריהו בוחר").<sup>21</sup>

\*\* למשל בפועל-הסגולה (קאפילית) *imlul* ("הלבן, היה לבן"): *mellul* (הלבין), *mellul-et* (הלבינה) וכו', בלי שום קידומות, בזמן זה בלבד.<sup>22</sup>

הערבית (עם כל שמרנותה בהרבה תווי דיקדוק ותצליל) נמצאת דווקא בראש הדרך החמית-השמית, או אף השמית בלבדה, אלא היא קרובה-ביחס לסוף ההתפתחות— וכמוה כן הארמית, והעברית החדשה.

4. בעית ה"עריסה" השמית, ומוקדי השפות החמיות-השמיות מפני הגבלות המאמר, נסתפק במעט הרשמים הכלליים שהבאנום עד כה—אף שאין מחסור באמצעי עיון וניתוח מפורטים יותר, שבעזרתם נוכל לגוון ולהשלים את ציור המפה ההיסטורית של שפות חס-ושם, גם לגלות את מוקדיהן הראשונים. אולם תפקיד זה מחייב להתרחק תחילה מכמה אמונות תפלות, המקובלות עדיין בחוגים נרחבים.

ה"שמית" (והעברית בתוכה) לא ירדה מהרי אררט עם בנו-בכורו של נוח; היא גם לא התפשטה-נפוצה מבקעת-שנער, בהיהרס מגדל-בבל לאחר המבול. האגדות הללו מנסות לתת הסבר מיתולוגי לפירוד שבין אומות העולם; אין הן מתיחסות לבעיה המדעית של מוצא הלשונות—אף אם פרשנים מאוחרים, ומשכילי אירופה עד למאה ה-19, ביקשו במיתוסים אלה השראה לצרכי תיאוריות בלשניות משלהם. הירהוריהם אין להם ערך רב לאחר התגליות של המאה ה-20. כיום אנו יודעים שהרמה הארמנית, בראשי נהרות החידקל והפרת, היתה עוד משחר ההיסטוריה מחוץ לגבולות הקבוצה השמית; ואפילו לאגן-הנהריים התיכון והתחתון חדרו ניבים שמיים רק בהדרגה, מראשית תקופת הברונזה, וזמן רב לא הדיחו את השפות המקומיות, הזרות להם תכלית-זרות. בתוך אלה יש להזכיר כאן, נוסף על השומרית, את השפות מסוג אילאמי שמצד איראן ומסוג ח'ורי שמצד ארמניה—כולן מטיפוס מדביק, ומבוססות בעיקרן על הדבקת יסודות סיומיים\*.

אמנם, סמיטולוגים וערביסטים אירופיים למיניהם פיתחו באותה המאה ה-19, בתוך שאר תיאוריות, גם תיאוריה אחרת שאינה נשענת על אגדות-מקרא או מסורות עתיקות כלשהן, אלא אם כן היא מעוותת אותן. תיאוריה זו טוענת שהלשונות השמיות, יחד עם דובריהן הנוודים מטיפוס בדווי, יצאו כולן, גל אחר גל, מעריסה אחת-ויחידה שבמדבר-ערב. ההשקפה מסתמכת על תקדים-שאינו-תקדים, והוא מאוחר ביותר:

\* למעמד ה"אילאמית" כנגד השומרית בתחילת התרבות מצפון למפרץ-פרס, ר' "קשת" לא, ע' 130, 132. אשר לח'וריים (ח'רי בכתבי אוגרית, ח'ארו במצרית, Khurrû באכדית, אפילו Khurli- בכתבי החתים ב"חתוש" בירתם): אסור לבלבלם עם בני "חור" וה"חורי" המצריים-הבנענים.<sup>23</sup> (ר' גם "קשת" לא, ע' 123—122). הח'וריים היו אוכלוסיה בסיסית בחבל רמות-והרים מצפוני וצפון-מזרחו של אגן-הנהריים המרכזי, ז.א. בכל פורדיסטן וארמניה. שפתם קרובה לשפת ממלכת-אררט שבארמניה הטרומ-הודו-אירופית בימי הברזל. עוד לפני אמצע האלף ה-II פלשו הח'וריים, בהנהגת שיכת-אצילים אריים (ממוצא זר) אל אגן נהר-חבור ומעבר-הנהר מערבה. לזמן-מה קנו להם מעמד של מעצמה בקנה-מידה בינלאומי (ממלכת מיתאני במישור-הנהריים העליון); אבל ברבות הימים נטמעו כליל באוכלוסיה הדוברת כנענית וארמית. אפשר שהטיפוס האנתרופולוגי המצוי בקידמת-אסיה והמכונה "ארמנואיד" בא במידה מרובה מן הח'וריים.

התפשטות הערבים משך כאלף שנים לפני האסלאם, ובימי קום האסלאם. מטיפי המיתוס המודרני הזה מניחים לא רק ש"בני-שם" היו גודדים רוכבי-גמל עוד מראשית היותם אלא הם מוסיפים עוד השערה, והיא שרירותית לא-פחות: מדבר-ערב, לדעתם, היה פעם ארץ פוריה ורבת-אוכלוסים; וגלי ההגירה השמית (כלומר, הערבית-המשוערת) באו בעקבות שינוי אקלימי והתיבשות המדבר—אף כי לא נתגלו בלב חצי-האי שום שרידים טרום-היסטוריים שאפשר היה לדמותם, למשל, לתגליות שבמדבר-צחרה.

ושוב: ידוע כיום שאמנם חלו תמורות אקלימיות; אבל קביעת מועדן ואיתורן אינם הולמים כלל את הדרוש להנחה של ה"עריסה הערבית". הלחץ הדימוגרפי שנוצר ב"מדבר" הורגש בצחרה, בצפון-אפריקה—בשלבם שונים להולוקין ובסמיכות יחסית למוקד האטלנטי של המאורעות המטאורולוגיים (ר' מאמרינו הקודמים); אך אין סימנים ללחץ כזה בערב, הצחיחה ודלת-אוכלוסיה מכבר. סופרים כרינאן (Renan) הצרפתי ווינקלר (Winckler) הגרמני טעו מן-הסתם בבחירת הזירה הגיאוגרפית: היבשת והמדבר אשר בחרו להם אינם מתאימים להעלאת המחזה השמי-הערבי. אשר לגמל (ועל דבשתו ניצבת הכלכלה השמית המדומה), הרי זה בוית בשלב מאוחר למדי בתקופת הברונזה ונוצל לרכיבה רק החל מתקופת-הברזל. השמיים-הטרומיים לא יכלו להיות נוודים ממש, ובוודאי לא כדוגמת הבדווים. ואשר לתיקון האחרון, בו ניסו "להציל" את התיאוריה—כלומר, השיפור הנוסף בדבר "נוודות-חמורים" (nomadism, כגירסתו של אולברייט)—הרי זה עשוי להעלות חיוך בלבד.

ברור גם שה"שמית" העתיקה ביותר, המופרת לנו במישרים מעמק-הפרת-החל מניבי מרי ואפד וגמור בניב הפבלי—הוכנסה מצד המערב ה"אמורי" ולא מן הדרום, מפאת-ערב. גם אין כל זכר לערב ולערבים בתעודות שומר ואפד; כנראה מפני שהחלק השומם בחצי-האי עדיין היה חלל ריק, או כמעט ריק, ולא היו אורחות-גמלים שיחצו בו.

בסיום: התיאוריה פסולה, ומקומה הראוי לה הוא בקורות הרומאנטיקה האירופית מן המאה הקודמת ולא בבקורת המדעית בת-זמננו. גם לא היה טעם להתפלמס עמה, לולא הפכה בינתיים בדיה זו מכשיר-תעמולה פוליטי.

במישור אחר: שאלת ה"עריסה" השמית אין לה בעצם משמעות אפילו במובן הבלשני, ומן הדין היה שתהיה שאלת הפרק מאז התברר כי אין קיום לשום משפחה שמית כשלעצמה אלא יש רק ענף שמי במכלול של שפות חמיות-שמיות. משפחת חס-ושם זו ודאי שאין למצוא לה עריסה בחצי-האי ערב. כך גרסו טובי החוקרים עוד משנת 1900 בקירוב. נולדיקה (Theodor Nöldeke), למשל, שהיה גדול הערביסטים הגרמנים, הניח באורח הגיוני שעריסת המשפחה כולה באפריקה, כלומר במחציתה הצפונית של יבשת זאת.<sup>24</sup> אבל גם זו הפשטה, אולי יתירה—כי אפשר שאין כלל מרכז גיאוגרפי יחיד למציאות המורכבת ורבת-המקורות שאנו מכלילים אותה, באורח מופשט למדי, במושג "משפחת חס-ושם".

לאור ניתוח העובדות, גלוי אמנם כי מחלקת לוב-ושם (שלא לדבר כאן על שפות

מצרים וכוש) היא אפריקאית-ימתיוכונית במוצאה הראשון, כלומר ביסודות המשור תפים לה, ובגורמים שעיצבו גם את פני הלשונות השמיות במיוחד. ועם זאת, ניבי השמית-הקדומה, היא הצפונית—והעברית בתוכם—לא באפריקה נולדו אלא בארץ-הקדם.

אשר לניבים השמיים העתיקים פחות, כלומר ניבי תת-הקבוצה הדרומית, מסוג שבא-וחבש ומסוג הערבית: הללו, ורק הללו, התהוו תחילה בחצי-אי תימן או בסמוך לחצי-האי; והערבית בלבד נוצרה בחלקו המדברי, היא "ערב" ממש. אלו הן הנחות הנקיות ממשפט-קדום, ומהן אפשר לצאת בבטחון יחסי.

### 5. משלב לובי-שמי עד לשפה העברית ההיסטורית

ועתה נעבור לסקירה מסכמת של תולדות הלשון מבחינת ארצנו, כניביה שלה. נכון יהיה להגדירם כ"לוביים-שמיים", לפי השיכבה המאפיינת אותם (שיכבת-העל). ניבים אלה, אפוא, בדפוסם האפייני, נוצרו בשחר ההיסטוריה, ועוד לפני, מתוך השפעות הבאות מצפון-אפריקה—הן בדרכי היבשה, הן לאורך החופים, הן בנתיבי הים. אך אין לומר כי בקידמת-הים—הארץ שבין חוף-כנען לשנער ומדבר-ערב—לא נקלטו בתוך ה"שמית" גם יסודות-לשון המושרשים באוכלוסיה טרום-היסטורית קודמת.

לאמיתו של דבר הרי שמית זו מורכבת-ומעורבת היא מעצם לידתה. בהקשר אחר הזכרנו מונחי-תרבות ראשוניים, שמיים-כביכול, שאינם ממוצא חמי-שמי ייחודי (כגון "שור"), או שאינם חמיים-שמיים במקורם ("איפר, נגר"), אלא התגלגלו ממערב-אסיה טרום-ההיסטורי, יחד עם התפצים והמושגים המתוארים. אפשר להרבות בדוגמות כאלו, גם בדברים החודרים למילוני העולם השונים ביותר—כמו המלה "יין", שנתפשטה כנראה מרמת ארמניה טרום-ההיסטורית.

אך לא רק באוצר-המלים משתקפים הרבדים טרום-השמיים בארץ-הקדם. באכד מורגש הרובד השומרי גם בתצליל (השמטת גרוניות "חמיות-שמיות" מאכדית, למן שלביה הראשונים). אשר לכנען (כולל הלבנון—אך להוציא, בתחילה, את החוף הצפוני לפאת הר-אמנה), כאן השפיעה תת-שיכבה אחרת על אותה פיוניטיקה מיוחדת שבגללה התרחקה לשוננו משאר שפות-שם. דבר אפייני לה הוא סגירת התנועה השמית הגדולה  $\hat{a}$ , ההופכת  $\hat{o}$  בכנענית-דרומית—עוד מתקופת הברונזה (אך לא כן בניב אוגרית הצפוני!). והיא נוטה לעבור להגה  $\hat{u}$  בצידונית-מאוחרת ("פיוני-קית", כולל "פונית"). מבטא כזה—יהודי—"אשכנזי" כביכול!—הטביע חותמו גם על ניביה המערביים של הארמית, אם בפי נוצרים אם בפי יהודים. תהליך דומה ידוע לנו בקורות המצרית-הפרעונית<sup>20</sup>—אך אינו מצוי בתחומים אחרים של חם-ושם. אפשר שהרגלי סטייה כאלה בתצליל נובעים משיכבה קדומה מאד; על-כל-פנים מקומיים הם ולא מובאים מבחוץ, ומוצאם לא מלובית-שמית.

ועם זאת, המטבע מעבריים הוא שהיה המכריע, גם בעניני פיוניטיקה. תו פיוניטי חשוב, הטיפוסי ל"שמית-המערבית" (כעברית כארמית) וזר בתכלית לשפות שמיות



מדפוס ערבי, הוא "בג"ד-כפ"ת": רפיון בהיגוי עיצורים אחדים, במצב מסוים לגבי תנועה כלשהי. אין זאת סגולה חמית-שמית כל עיקר; אבל היא מצויה מסביב לאגן הים התיכון\* ובחופים האטלנטיים, כהרגל ישן-נושן העובר בירושה לשפות היסטוריות הזרות זו לזו. מפת-האיתור של תכונה זו, אם היא מזכירה משהו, הריהי דומה בחלקה הגדול למפת-התפוצה של הדולמנים הראשונים. גם בלובית שורר "בג"ד-כפ"ת" משלה – אך לא בכל הקבוצה כולה, אלא רק בניבי הברברית שבין הרי האטלס לחוף; שוב, אפוא, במחוז דולמנים צפון-אפריקאי. (ר' "קשת" לא, ע' 128–129).

אשר למורפולוגיה, לצורות דיקדוק ותחביר – והן הקובעות בסופו של דבר – מעניין לציין שהסוג הלובי, אשר בו מבנה-השפה הוא בעל אופי קידומי כה מובהק (עוד יותר אפילו מבאפדית), היה שותף-אופי בענין זה למשפחות שונות מטיפוס מדביק, הנפוצות גם לדרומו של התחום הלובי גם לצפון-מזרחו; כלומר לא רק בלב אפריקה (שפות מטיפוס באנטו קידומי-מדביק) אלא גם באגן האגיאי ובאנא-טוליה עד להרי קאווקאז. לשון-חת המקורית היתה כשפת ה"ליליגים" (leg-Lc)\*\* – הם אשר היוונים ראו בהם את ילידי טרום-ההיסטוריה של יוון ואייה ושל אסיה-הקטנה; וחתית זו, כ"ליליגית", הצטיינה בהדבקה יסודות קידומיים – בניגוד מוחלט לשפות הראשונות של איראן, ארמניה, עבריי-הנהר המזרחיים, וכן של אפריקה צפון-המזרחית (כושיות, יאוריות וכו'). כבר למדנו (ר' "קשת" לא, ע' 132, 137) שעמים אנאטוליים כגון בני-תובל ובני-חת פלשו לארץ-הקדם באלף ה-IV; דומיהם חדרו כנראה גם לפניהם. ניביהם ודאי היו מטיפוס קידומי-מדביק, עוד בטרם יתרגלו פולשים אלה לדבר שמית – היא שפה קידומית למדי, אך בעלת-נטיות.

הרקע הלשוני במזרח-הים-התיכון נוח היה אפוא מקדם-קדמתו להפצת דגם מורפי-לוגי כגון זה הלובי-השמי; ואין לשער כי לשון כזו הובאה בגל אחד, ובפי קבוצת-שבטים אחת בלבד. לצורך המיון רשאים אנו להניח כי בשלושה רבדים, או "גלים" ראשיים, נפוצו מזרחה אותם הניבים שעיצבו את דמות לשוננו.

(1) סגולות משותפות לענף לוב-מצריים-שם, כגון בנין הפועל בקידומות, נפוצו אולי עוד בהולוקין הקדום. מותר לשער כי "גל ראשון" בהפצה זו הגיע

\* דוגמה מפורסמת היא ניב-טוסקאנה, הניב המפואר בכל איטליה: בו נוהגים העיצורים k, t, d בדיוק לפי דיני "בגד-כפת" עבריים-מופתיים,<sup>26</sup> כידוע לכל איש עברי שהזדמן לשוחח עם בני סיינא למשל (Siena). ההרגל הוא לא רק טרום-לטיני, אלא כנראה קודם לאיטרוסקית. \*\* הקידומת "ל-" מציינת את הרבים גם בחתית-מקורית; והיסוד leg/lakh וכו' השתמר בקווקאז במשמעו הקדום: "איש, גבר". ובכן, "ליליגים" היו "בני-אדם" סתם, בעיניהם. כאן טמון, כמדומה, הפירוש לכינוי אללך העיר (אללח, A-la-lakh) שנוסדה עוד ב-3000 כמבצר בני-שם בפלך-חתים, ושמה רומז ל"ליליגים" העוינים, שעליהם השתלטה, בפלך עמוק שלרגלי היראמנה. מומחים סובייטיים ללשונות קווקאז סבורים שהרובד הקדום בהן הוא קידומי-מדביק ומתיחס לחתית מקורית, ואילו ההתפתחות המאוחרת, בכיוון סיומי-מדביק, מזכירה יותר את תהליכי השפות הטרומ-הודו-אירופיות שבארמניה (לשון אררט, חזרית וכו').

לכנען לא יאוחר מן האלף ה-VII. על-כל-פנים, הממצא הארכיאולוגי אינו סותר השערה זו (ר' "קשת" לא, ע' 117).

2) המחלקה הלוּבית-השמית התבדלה—ביחס לשפת-מצרים—באלף ה-V, כנראה, בתווי-יסוד כגון נטיית-הפועל הקידומית. אולי זה המועד שראוי לקבעו לתחילת ההתפשטות המזרחית של ניבים מניבי המחלקה הזאת. נתיבי ההפצה היו הפעם ימיים וצפוניים יותר, בכיוון חופיה של קידמת-אסיה בין הרי תורוס ללבנון. אפשר שהתרבות הארכיאולוגית ה"קדמית" (ר' "קשת" לא, ע' 130) פעלה כמרכז-משיכה, ובני הסוג הארכיאולוגי ה"קארדיאלי", הימתיכוני (שם, ע' 127), היו בין נושאי התכונות הלשוניות שהוחדרו אז לארצנו.

3) מאז 3000 לערך, לכל המאוחר, קיימת בנפרד קבוצה שמית, לפחות בהתגלמותה הצפונית, בארץ-הקדם. וכבר אז מתחיל הפירוד בין ניבי הסוג המזרחי (או צפון-מזרחי), אבי האכדית בעמק-הפרת התיכון, לבין השמית המערבית, היא אם לעברית, בעבר-הנהר ימה.

ואף-על-פי-כן עדיין לא ניתק הקשר לצפון-אפריקה. מלפני תום האלף ה-IV ועד לסוף ה-III הופיעו בשמית חידושי-צורה (שלא לדבר על מלים חדשות)\* אשר בהם ניכר גם היבוא הלוּבי, בפרט בנטיית השם. למשל, סיומת שם-הרבים בעיצור אנפי (-ן, -ם) אינה ידועה כלל באכדית אף לא במצרית; אך שימושה מקיף ביותר בתחום הלוּבי\*\* משם באה בתוך רובד מורפולוגי נוסף, שאמנם אינו חודר לכל השפות השמיות. בשמית-המערבית נתקבלה צורת-הרבים האנפית גם ב-ם גם ב-ן (לפי ניבים) ונמסרה במאוחר למדי לניבי נהריים: הבבלית והאשורית קנו להן את נטיית שם-הרבים ב-ן (-ân) משנת 2000 והלאה, בגלל-הפלישה ה"אמורית" האחרון.

לפני סוף האלף ה-III נהפך כיוון-ההשפעות הראשי לחלוטים, ושוב אין חידושים "לוּביים" בשמית. באלף ה-II מפיצה הלשון הכנענית את מילונה-היא, וכן מונחי-תרבות שומריים-אכדיים, מסביב לאגן המזרחי של הים התיכון.<sup>27</sup> ניבי העברית מוסיפים לחדש, כמובן, את הדרוש להם, גם במורפולוגיה—אבל זו היא כבר צמיחה מקומית לגמרי—כגון בבנייני הסביל, באמצעות שינויי-תנועה פנימיים (כמו ב"פועל" ו"הופעל"). אכדית, שמית-לוּבית, וחמית-שמית בכללותה, לא הכירו צורות כאלו; אבל גם הארמית גם הערבית עתידות היו לקבל את החידוש "השמית-המערבי" הזה.

\*

\* בהקשר אחר ("קשת" לא, הערה בסוף ע' 127) הזכרנו מונח שחדר לכנענית הקדומה יחד עם קידומת-שם-הזכר הלוּבית, והיא "אנו" (a-naw. "אניה"). יש הרבה דוגמות של א קידומית כזאת שאין להסבירן כהרחבות פוֹניטיות סתם (כמו במקרה של "אצבע").

\*\* בתחום הברברי, סיומת -im משמשת בעיקר למושגי "קיבוציות". כנגד סיומת -n (-an, -en, -in) המציינת רבים ממש, גם במין נקבה, או בצירוף עם סיומת נקבה אחרת. בלוּבית-טרומית מצוי ההרכב "תן" (-t-n), שהוא "רבים" ביסודו, בכינויי שבטים ומחוזות. הוא נפוץ מצפון-אפריקה לקצה-המערב האירופי, ובפרט לחצי-האי האיברי. השמות כִּי Mauri-tan-ia ו-Lusitan-ia.

בינתיים הגענו לתקופה ההיסטורית ממש; וענייניה הבלשניים של זו חורגים מגדר המשימה שקבענו לעצמנו כאן. מה שלמדנו עד כה יספיק להתמצאות במאמרנו הבא, החמישי והאחרון בסידרה. והוא יבחן את ראשית עמי-ארצנו לשבטיהם, תולדותיהם ואגדותיהם, בהבחנה השוואתית בין ה"ידוע" ל"נמסר-ומקובל".

## הערות

- <sup>1</sup> מחקר השוואתי חמי-שמי כולל עדיין לא נכתב. הנסיון הראשון (אבל מחוץ לשטח העיקרי, הוא המורפולוגי) נעשה ע"י: Marcel Cohen, Essai compar. sur le vocabul. et la phonétique du Chamito-Sémitique, Paris (Bibl. Ecole des Hautes Etudes), 1947
- H. Polotsky, E. A. : בספר זה תימצא גם ביבליוגרפיה מתאימה. רשמים מועילים נוספים אצל: Speiser, Linguistic data, in: At the Dawn of Civiliz. (Vol. I of "World Hist. of Jew. People") (WHJP), 1964
- <sup>2</sup> F. T. Wainwright, עיון מעמיק בשאלות השוואה, לפי הדגמות בבריטניה-הגדולה: Archeol. and Place-names and Hist., London, 1962
- <sup>3</sup> Wolf Leslau, The infl. of Cushitic on the Semitic languages of Ethiopia, "Word", New York, Apr. 1945
- <sup>4</sup> Oric Bates, The eastern Libyans, London, 1914; Gustave Mercier, La langue libyenne et la toponymie antique de l'Afr. du Nord, "Journ. asiatique", Paris, t. 205, 1924; W. Hölscher, Libyer und Aegypter, in "Aegyptolog. Forschungen", A. Scharff, Hamburg—New York, 1937
- <sup>5</sup> J.-B. Chabot, Recueil des inscriptions libyques, Paris, 1940
- <sup>6</sup> A. G. Horon, "Preuves", No. 177 (Nov. 196, Paris, p. 51
- <sup>7</sup> Bol'shaya Sovetsk. Entsiklop., 2-e izd. : ר' למשל את ה"אנציקלופדיה הסובייטית הגדולה": (1957), t. 49. str. 502 — — השווה עם M. Cohen (1947), p. 25—26
- <sup>8</sup> A. H. Gardiner, Egyptian Grammar, Oxford, 1927
- <sup>9</sup> M. Cohen (1947), p.25; L. Homburger, Les langues négro-africaines..., 1941
- <sup>10</sup> Edward Wakin, A Lonely Minority... New York 1963 גם ע. ג. חורון, הכופתים.... "קשת" כד, ע"ע 179—183.
- <sup>11</sup> Polotsky, WHJP, 1964, p. 361, n. 15
- <sup>12</sup> העובדה שאין שפות "חמיות" משתקפת כבר אצל: M. Cohen (1947), p. 45; A. Meillet, M. Cohen, Les langues du Monde, 1924
- <sup>13</sup> לא הצליח להצדיק את המושג, K. Meinhof, Die Sprachen des Hamiten, Hamburg, 1912
- <sup>14</sup> Henri Fleisch, Introd. à l'étude des langues sémitiques, Paris, 1947, p. 20; Wolf Leslau, Lexique soqotri, Paris, 1938; etc.
- <sup>15</sup> C. Brockelmann, Grundriss des vergleichenden Grammatik der semitischen Sprachen, Berlin, 1908—1912 עבודות יסודיות כגון:
- <sup>16</sup> בגלל האופק ההשוואתי הצר מדי שלהן. ר' גם: Polotsky, Semitics, WHJP, 1964, p. 99 ss.; Speiser, Akkadian, WHJP, 1964, p. 112 ss.
- <sup>17</sup> בשטח העברי (כנעני) גופו, אין מאמץ השוואתי חמי-שמי, החל מן: Z. L. Harris. Develop. of the Canaanite Dialects, 1933 וגמור במחקריו ותגליותיו של Cyrus H. Gordon
- <sup>18</sup> M. Cohen (1947), p. 83, No. 34
- <sup>19</sup> Capt. R. C. Abraham, An Introduct. to spoken Hausa, 1940, (Publ. Governm. Nigeria), pp. 41—42
- <sup>20</sup> André Basset, La langue berbère. Morphologie. Le Verbe.— Etude de thèmes Paris, 1929 (Coll. du Centenaire de l'Algérie)
- <sup>21</sup> J. W. C. Kirk, A Grammar of the Somali language, Cambridge, 1905, pp. 72 18

- Abraham (1940), p. 7 <sup>19</sup>
- Arthur Ungnad, *Babylon.-Assyrische Grammatik*, München, 1926 : ההדגמות הן על-פי : <sup>20</sup>
- Polotsky, WHJP, 1964, p. 358, n. 28 <sup>21</sup>
- A. Basset et A. Picard, *Eléments de grammaire berbère (Kabylie-Irjen)*, Alger, <sup>22</sup>  
1948 ; chap. XIV—Les verbes de qualité
- Speiser, WHJP, 1964, p. 159 <sup>23</sup>
- Th. Nöldecke, *Die Semitischen Sprachen*, Leipzig 1899 <sup>24</sup>
- George A. Barton, : המפנה, מן המושג ה"שמי" למושג "חמי-שמי", מודגם יפה אצל :  
Semitic and Hamitic Origins, Philadelphia, 1934  
בהשוואה לעבודתו הקודמת  
Albert Clay, *Amurru, the home* : על מקור "שמי" בלבד. חשוב גם :  
(Semitic Origins)  
of the Northern Semites, Philadelphia, 1909
- Gardiner (1927), p. 427 <sup>25</sup>
- ז. ז'בוטינסקי, המבטא העברי, הוצאת "הספר", ת"א, תר"ץ, ע' 7. <sup>26</sup>
- Cyrus H. Gordon, *Before the Bible...* London, 1962; Michael C. ר' לאחרונה <sup>27</sup>  
ע. ג. חורון, כנען ויוון בתקופת הברונזה, Astour, *Hellenosemitica*, Leiden (Brill), 1965  
"הארץ" (תרבות וספרות), 8.4.1966.

מקומות" וכדומה. מי שמצוי אצל החומר עצמו, ממילא יזדקק לספרים מפורטים יותר, מותחמים יותר ומעמיקים יותר. יש גם אפשרות שתוך סקירה כוללת ושוטפת יציג המ-חבר נקודת-ראות חדשה להתפתחות הדרא-מה, שהתולדות ורשימת האירועים, האישים והיצירות ישמשו לה הדגמה. דבר זה אינו ניתן בספר זה, ואם ניתן הרי הוא מוצנע כדי-כך שנתעלם מעינינו.

מה התועלת שיפיק מספר זה הקורא הצעיר שחטיבות שלמות ברפרטואר הדראמתי נעל-מות ממנו משום שלא תורגמו עברית—ואם תורגמו, אין למצאן בשוק הספרים משום שמפבר חדלו המו"לים מלהפיצן?

וכמה ספרים רציניים ומפורטים יש בעבר רית על אמנות התיאטרון, בין מקור ובין תרגום? נראה לנו כי אי-ככה כרך מפואר זה הוא בחזקת מותרות שגולדו בחלל המשולל דברים יסודיים יותר, נחוצים יותר. הפאנור-ראמה הנרחבת הזאת, הסוקרת במבט מתפעל ומרפרף 3,000 שנות תיאטרון בשלושים אומה ולשון, אינה יכולה להיקלט ולהביא תועלת בטרם יוצר רובד יסודי יותר: תנופה של תרגום מחזות נבחרים מן הרפרטואר הקלאסי והמודרני, ופירסום הכתבים החשובים ביותר והמתחידים לצדדיה השונים של אמנות זו.

נחמתנו היא בכך שהספר הזה עשוי היטב, נכתב בידי מומחה, תורגם כהלכה, ויצא לאור בצורה אסתטית ועשירה. אחת ממעלותיו העיקריות של הספר, ועדות לגישתו הרצינית של ליאון מוסיניאק, היא שהטיפול בתיאטרון אינו ספרותי אלא תיאטרוני. דבר זה מתבטא גם בבחירת התמונות. הדגש אינו מושם בתכ-נים של מחזות וסיפוריהם אלא בביצועם, בתפיסות השונות של הבימוי, התפאורה וה-משחק בהתפתחותן ההיסטורית. אולם יש וההתרחקות המכוונת (והצודקת) הזאת מן הספרותיות מפליגה אל התחומים האנתרופו-לוגיים שבשרשי התיאטרון, והשתהות זו אינה

\* ליאון מוסיניאק: התיאטרון מראשיתו ועד ימינו (בחירת האירועים על-ידי אני לאטור); תרגום: חיים אברבאיה; הוצאת "דביר", 1966; 182 עמ'.

## ספרים

### התיאטרון

למי נועד ספר המקפל ב-182 דפיו כפוליי-הטורים ובמבחר (יפה) של אירועים יותר מ-3,000 שנות תיאטרון? שאלה זו דומה שהיא נוגעת לסוג שלם של ספרים-אלבומים שלעיתים מתעורר הרושם כי הדרישות לספרי-מתנה לימי-הולדת ובר-מצוה מכתיבה את הוצאתם יותר מחשיבותם ונחיצותם הממשית. מה טיבם של ספרים כאלה? ראשית, צריך מחירם להיות גבוה, כדי שלא לבייש את נותן המתנה ולא לעלוב במקבלה. רצוי ששנות-היסטוריה רבות ככל האפשר תהיינה מקופלות בין דפיהם, כי השיקול העיקרי כאן הוא ש-יקול של כמות. בשנים שהצבאיות היא סחורה שיש עליה קופצים ניתן ליצר ספר כזה על "תולדות המלחמות", "תולדות כלי-הנשק" וכדומה. בימים שהתיאטרון הביב על הבריות, עושים זאת לתיאטרון. וגם זו לטובה.

ובנוגע לספר שלפנינו, בלא שתהיה ההקדמה שהקדמנו ממעיטה בערכו, למי הוא נועד? קצת מסייע לנו המתרגם באחרית-דבר שלו: "... להזכיר יצירות שהיוו ציוני-דרך בא-מנות הדראמה, בשלושים לשון, למען קורא בעל השכלה בספרות הקלאסית, והמצוי אצל הנושא" (ההדגשות שילנו).

מאליו ברור שתולדות התיאטרון בכרך כזה קשה לצפות מהן לעיון רציני, מעמיק. לגבי קורא משכיל המצוי אצל יצירות הדראמה יש בכך, לכל המרובה, משום תזכורת לחו-מר שהכיר מקרוב—שאם לא כן, כמה שורות על ברקט, פרק קטן על מולייר וכדומה, אין בהם כדי לאלפו בינה רבה, לא על התיאטרון בכלל ולא על מחזאים בפרט. כן הדבר לגבי בימאים ואנשי-תיאטרון אחרים. ומצד שני: נער בר-מצוה שיקבל ספר זה ויעיין בו לא ייצא נשכר, משום שחיבור זה מתיחס במפור-רש אל הקורא כאל מי שמצוי פחות-אדירות בחומר, והדבר מתבטא בציטטות, ב"מראי-

ענין רב לכל חובבי-תיאטרון—מצד ההנאה יוד תר מאשר מצד הלימוד. חבל רק שמחירו של הספר הוא כמחיר כמה וכמה כרטיסי-תיאטרון במקומות טובים, אבל זהו כבר עניינו האישי של הקונה. תירגומו של ח. אברבאיה שוטרף, נעים בקריאה, ופותר הרבה בעיות של תעתיקים לוועזיים.

ז.ר.

### מיכאל קולהאס

צירו של הספר הוא מלחמתו של היחיד נגד חזק ממנו, לשם תיקון עוול שנעשה על-ידי החזק. החלש נלחם לחיים ולמוות. מלחמתו מקדשת את כל האמצעים, כולל שוד, רצח, אונס של אזרחים חפים-מפשע. האיש הלוחם נהרס עד-תום. הוא מוכן לשלם—וגם משלם—הוא—את המחיר היקר ביותר, מחיר חייו. בעד בקשת הצדק, בעד קבלת פסק-דין צודק נגד האיש שחטא לו. יודע הוא שהמלחמה אבודה. הוא מנסה להבקיע בראשו את קיר החברה המתיצבת להגנתו של החזק והשליט. בעיניה אין כל ערך לאותו עוול קטן. למי אין עושים עוול, ועל מה זה כל הרעש? כיום היו קוראים לכך תסביך של עשיית-צדק. ב-מאה השש-עשרה קראו לכך מרידה במלכות. בסופו של הסיפור בא האיש הקטן, שנלחם מלחמה גדולה כל-כך, על שכרו. הוא זכה לשמוע הכרזת פסק-דין נגד עושה-העוול. אך המחיר ששילם היה גדול מדי, וזמן קצר לאחרי-מכן מתיזים את ראשו. אבל הוא השיג את מבוקשו: הצדק נעשה, והלוחם האמיץ והעייף יכול למות מתוך הרגשת סיפוק מלא...

פתרון זה אפייני הוא להינריך פון-קלייסט, שחי בגרמניה בסוף המאה ה-18. אף שהיה מוצאו ממעמד האצילים, לא שפרה עליו נחר לתו. איזה אי-שקט קינן בלבו תדיר ונטע בו

הולמת חיבור פופולארי מסוג זה. מוטב היה אילו ניתן קצת יותר מקום לתיאטרון המודרני על חשבון טכסיה-מסיכות והפולחנים, העומדים (גם לדעת המחבר) בטרם התפלגו גותו והופעתו של התיאטרון החילוני—שהוא למעשה התיאטרון שלנו. מבחינה מיתודית מוטב היה להמעיט בפרטים ובהשתלשלויות ולהתעכב יותר על נקודות-השיא החשובות. האופי הלקסיקוני של הספר מקפח את הפרור-פורציות, ואף כי האיורים מאירי-עיניים, הנה קופח בהם חלקו של התיאטרון המודרני לעור-מת האנתרופולוגיה והתיאטרון הקלאסי וה-ניאו-קלאסי; גם חלוקת הנושא על-פי ארצות בלבד לא תמיד היא תורמת להבהרת ההתפתחות.

נספח בסופו של הספר פרק על "התיאטרון היהודי". תחת הגדרה מעורפלת זו נפרשת רשימה של שמות אישים והצגות, שעל-פי אמת-מידה הנסתרת מאתנו היא בוללת בבר-ליל אחד את התיאטרון בתפוצות היהודיות דוברות-האידיש ואת התיאטרונים העבריים בישראל. חלקם של היהודים יושבי ארצות המזרח, או מקומות שבהם לא דיברו יהודים אידיש—נפקד. ומצד שני, יהודים שתרמו מחילם לתיאטרון העולמי (ואלה היו רבים ונבחרים) נזכרים על-פי הארצות שבהן פעלו. לא טרחו גם לציין את שפתו של כל תיאטרון שהוזכר בפרק זה. לדעת המחבר, אין כנראה חשיבות יתירה לצד זה של התיאטרון. המחבר (מיכאל ויכרט) מקדיש גם מקום נכבד ל"סטודיו הדראמטי" שהוא עצמו הקים בוורשה בשנת 1929, אך למען ההגינות יש לומר שהקטע המוקדש לתיאטרון זה קטן בעשר שורות מהקטע המוקדש בספר הכללי לברטולד ברקט (22 לעומת 32), וכך בכל-זאת הפרופורציה נשמרת. על-כל-פנים, דומה כי מסתו זו של מר ויכרט מיותרת כאן מעיקרה, וקשה לדעת מה הניע את המו"ל להכיר לילה... לרגעים היא נראית כמין מהתלה "כנענית", ורמתו הכללית של מוסיניאק מחייבת תקנים שונים לגמרי.

"התיאטרון מראשיתו ועד ימינו" הוא כרך ערוך ומוגש בטוב-טעם (למרות שגיאות-הדפוס המרובות מדי לספר מסוג זה), ויש בו

\* הינריך פון קלייסט: מיכאל קולהאס, קורותיו של סוחר בסוסים כמורד במלכות; תרגום: מאיר חרטינר; הוצאת "תרמיל", 1966; 156 עמ'.

### הרביעי

המחזה נכתב בשנת 1961, ולעדוּת מחברו, הסופר הרוסי קונסטאנטין סימונוב, שביקר לא מזמן בישראל, הוא "במידה ניכרת פרי ביקור אחרי המלחמה בחוץ-לארץ". עובדה זו מסבירה את רקע העלילה, המרוכזת סביב השאלה העיקרית: מה לעשות למצפוננו של האדם? בסופו של המחזה אומר הסופר כי "האחריות אינה נופלת דווקא על כתפי [ה־אדם] הישר ביותר, הנבון ביותר, החזק ביותר... יש שהיא נופלת על כתפיים חלשות, אך במקדם או במאוחר כל אחד חייב להחליט". קל יותר להוציא פסק-הלכה מעין זה במחזה או בספר מאשר לממש אחריות זו במציאות הפרט והכללי. הקניית התודעה של קבלת אחריות על מעשינו ומחדלינו, אשר להם השפעה על גורלם של זולתנו, היא אחת המטרות הקשות ביותר של החינוך. רעיון זה מובע בתלמוד בניסוח מוסרי מקיף יותר: "יראה אדם עצמו כאילו חציו [של העולם] חייב וחציו זכאי. עשה מצנה אחת, אשריו שהכריע עצמו לכף זכות, עבר עבירה אחת, אוי לו שהכריע את עצמו לכף חובה". ראיית האדם במרכז, שכל מעשה טוב או רע אשר יעשה עלול להכריע את כף-המאזניים לכאן

או לכאן, היא הבעיה של גיבור המחזה. המחבר השתמש בחקירות של "הפעולות ה־אנטי־אמריקניות" בנוסח מקארתי כדי להעייד במבחן את גיבורו, שאיננו רע או טוב, חזק או חלש, אלא אדם פשוט ורגיל. בשעת החקירות הוא מוסר, בלי שום כוונות־זדון, שמות של חברים החשודים אף הם בנטיות שמאליות, ובכך הוא מביא לידי מאסרם. אִתם חברים ישבו יחד אתו במחנות־ריכוז ג־מנייים בימי המלחמה האחרונה, ואחנה זו של סבל ועינויים משותפים לא עמדה להם ביום דין ותוכחה. יום אחד מוסר לו אחד החברים ידיעה חשובה: מטוס־ריגול מערבי עומד ל־המריא לשם פעולות ריגול בברית־המועצות. אם ירגישו בו הרוסים—מיד תפרוץ המלחמה

את השאיפה המוחלטת לשלמות או למוות, בבחינת "הכל—או לא־כלום". הרבה מטרות היו לסופר בחייו—אחת מהן היתה רציחתו של נפוליאון—והוא מת בלי שימלא אפילו מחצית תאוותו. בגיל שלושים־וארבע איבד עצמו לדעת, יחד עם ידידתו הקרובה. הוא השאיר כתבים רבים, שפללו סיפורים, שירים, מחזות ומאמרים, שניסה להוציא ולא עלתה ב־ידו. ביצירותיו הבליט את הניגודים הפנימיים שבנפשות גיבוריו, בלי לפגוע באחידות תכונותיהם ואפיים. הוא ידע והכיר את הבריות בחולשתם ובגבורתם, וניסה לשעבדם לרעיון נות המרכזיים שהעסיקהו בשעת עיצובם.

נוסח־כתיבתו בסיפור "מיכאל קולהאס" כולו מעשה־מיקשה. הסיפור כמו נכתב במשפט אחד, ארוך ופתלתול, ללא הפסקות ותחנות. המחבר אינו קוצב שהות לקורא להתעכב רגע ולנסות לעפל את אשר קרא, מה־גם שהאירועים רודפים זה את זה ודוחקים זה לזה במ־הירות מסחררת. סיפור־המעשה זמנו בתחילת המאה ה־16, ומציאות הימים ההם היתה שונה מעט מציאות חיינו כיום; גם התרגום העברי אינו מקל כאן, כי המתרגם עשה כנראה ככל יכלתו לשמור אמונים למקור, וכך נמצא הסגנון העברי לוקה לא מעט.

כדאי להתאזר בסבלנות ולקרוא את הסיפור עד־תום. גם המיתח העצור בו ממריץ את הקריאה. המעשה הוא רגיל, אך לא מן הרגילים הוא אדם התובע צדק ומשפט בכל נפשו ובכל מאודו. לאחר שלא מצאם גיבור רנו בערכאות הדין ובארמונות השליטים, הריהו עושה דין לעצמו ומנסה להשיג מבור קשו בדם ואש. בהכנעה רבה קיבל עליו את תיווכו של לותר, מבשר הבשורה הגדולה של ההתחדשות הרוחנית באותם ימים. הכנסת דמותו של איש הדת המתוקנת באה לסמל את שירותה של הדת בעשיית המשפט והצדק—אך תיווכה של הדת איחר לבוא; הסתבכותם של הצדדים כבר היתה קשה מדי. לבסוף הושג הצדק והוכרו ברבים, וכרגיל במאוחר מדי, מעט מדי...

י. פ.

\* קונסטאנטין סימונוב: הרביעי (מחזה); תר־גום: שלמה אבן־שושן; הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1966; 87 עמ'.

במרכז בימתו של המחזה נמצא "הוא", כדיין וכנאשם, כקטיגור וכסניגור וכעד משני הצדדים כאחד. מסביבו עולות הדמויות הנוספות, שכמעט כולן באות מעולם-האמת. הללו מתו כאנשים, אך לא כעדי של המצפון. שלושת חבריו, שבמותם הבטיחו לו את החיים, מרפיעים, כבספר איוב, "לשפוט בינו לבין מצפוניו". משפטם חמור, אך צודק. לפנייהם עומד איש רפה-ידיים, שחולשותיו הרבות מתגלות בתשובותיו. אך אור הבימה מרוכז סביבו בלבד, והוא מתמזג עם האור הפנימי הקורן מתוכו ומגרעינו של האדם. ההתפתחות הדרגתית של העלילה מודרגת, ולפעמים היא מקבלת דחיפה חזקה על-ידי איזו דמות צדדית-כביכול, התורמת למיתח ומגבירה את קצב העלילה. שיחזור אירועים מלפני עשרות שנים, הממלא את כל המחזה, עשוי מתוך משמעת פנימית ובסדר הגיוני המשתלב בבעיה המרכזית ומקדם את פתרונה.

זהו מחזה שני של סימונוב, שתורגם לעברית, נוסף על כתביו האחרים. מחזהו הראשון, "אנשי רוסיה", שנחשב בעיני מחברו כמחזה הטוב ביותר שכתב בשנים 1952—1940, תורגם גם בידי אברהם לזינסון המנוח, וזכור אף הוצג ב"הבימה" ב-1943.

י. פ.

### סופר המלך

מעטים מאד המקרים בהם מצא מספר כותב-עברית צורך, או ענין, או יכולת, להתמודד עם נושאים, תקופות וגיבורים שמחוץ למעגל ההווה או העבר של הארץ הזאת, או מחוץ למעגל של הווי, חיים והיסטוריה יהודיים. היעדר זה של זיקה אל מה שמחוץ ל"חוג הפנימי" אפשר לראות בו כמיעוט אחד מסימני-ההיכר של הסיפורת העברית, והוא מאפיין את היצירה הישראלית, או הארצישראלית, אולי עוד יותר מאשר את הפרוזה של סופרים יהודים שכתבו בלשון העברית במקומות אחרים ובזמנים

הגרעינית. אם לא יבחינו בו הרוסים מיד—אין ספק שיבחינו לאחר-מכן והמלחמה, אם גם תתמהמה, בוא תבוא. חברו תובע ממנו, כעתונאי, לפרסם את הידיעה ברבים, כדי לזעזע את דעת-הקהל בעולם. העתונאי עלה בינתיים לגדולה—כתוצאה מעדותו בחקירתו. הוא הצטרף לעתונים גדולים ונשא לו אשה עשירה, לאחר שגירש את אשתו הראשונה. אם יודע כי הוא שהדליף את הידיעה החשובה, עלולה כל הקריירה שלו להסתים, אפשר גם שיהיה צפוי לדברים גרועים מזה. אם ישתוק ולא ידבר—מה יגיד מצפוניו? זוהי השאלה הגורלית והמכרעת שמעמיד סימונוב לפני גיבורו, הנאבק קשות ומתפתל עם עצמו ועם עברו עד שהוא מגיע לכלל הכרעה והחלטה.

לעזרתו, וכנגדו, קמים לתחייה חבריו שמתו מזמן. תפקידם הוא לרענן את המצפון ולקלף מעליו את הקליפות החיצוניות שדבקו בו בשנים האחרונות. גם אשתו הראשונה, שהאבתה עודה מלחשת בלבו של העתונאי, משתתפת בהתעוררות המצפון. מצד שני מופיעים אשתו השניה ואחיה, בעל קונצרט העתונים, והם פועלים להרדמתו של המצפון. הגיבור או האנטי-גיבור, או הא-גיבור, עומד לפני הבחירה שבפניה עמד משה האגדי במצרים: זהב או גחלת. וכמו במצרים, בבית פרעה, גם כאן מופיע המלאך הטוב ומטה את היד השלוחה לזהב לבחור בגחלים הלוהטות של השליחות המסופנת. האיש עמד במבחן. המצפון האנושי ניצח.

אך נצחון זה לא בנקל בא. המצפון כולו זכאי, אך האדם הוא גם "זכאי" וגם "חייב". נשמתו היא שדה-קרב בין תודעת השליחות לבין שאיפת הבריחה וההתחמקות. החוויות הרחוקות והמשותפות לו ולחברו קמות לתחייה בכוח רב לעומת הפחד, פחד פשוט ורגיל, המקנן בלבו, כבלב כל אדם. המלים האחרונות של המחזה, הכוללות את הפתרון "אני מפחד, אך יהא כך", הן טבעיות ביותר. ביקש סימונוב אפוא ללמדנו שפל אדם רגיל וצנוע, ידוע-פחד ונס ממשימות גדולות הנופלות על כתפיו, מסוגל לעמוד במבחן. אין צורך שתהיה אדם גדול. די שתהיה אדם.

\* יוסף אריכא: סופר המלך (רומן היסטורי); ספרית מקור, הוצאת אגודת הסופרים ליד מסדה בע"מ, 1966; 366 עמ'.



רוננות המתלווה אליה. ואם גם מתוך הת-  
אפקות וחוש-מידה בחר אריכא שלא ליי-  
טול לו כדמות מרכזית את "המלך" אלא  
את "סופר-המלך" בלבד, ואותן סגולות-  
יקר הן שסייעוהו גם לשמור על הפרו-  
פורציות בשילוב האפיוודה הירושלמית בסי-  
פור-המעשה שלו, הנה לעתים קרובות ישנה  
הרגשה שאמנם היטיב לפצח קליפות ול-  
כתשן אך אל התוך—אל לבי-הדברים ממש—  
לא השכיל להגיע. הרגשה זו, אף שהיא  
ספוראדית למדי ואינה נלווית אל הקורא  
דרך-קבע, היא הלוחשת לנו שאולי לא  
היטיב אריכא לעשות בהביאו בראש ספרו  
את המוטו מן ה"פואטיקה" של אריסטו,  
שכך לשונו:

אין זה מתפקידו של הפייטן לספר מה  
שהיה במציאות, אלא מה שעלול היה  
להיות, כלומר מה שאפשר היה לו להתר-  
חש מתוך הסתברות או מתוך הכרח.—  
ומשום כך פילוסופית היא הפייטנות ונע-  
לה מן ההיסטוריה.

מוטו זה ספק אם הולם הוא אליכון את  
הישגו של אריכא, שהוא הישג של ודאי-  
וגולת-כותרת ל-30 שנה ויותר של יצירתו.  
ואין הוא הולמו דווקא משום שבכוחו האפי  
והנאראטיבי מצליח אריכא לטעת בנו את  
ההרגשה כי אכן מסתבר מאד שכך, כך  
ולא אחרת, התרחשו הדברים בפועל-ממש,  
שאכן כך "היה במציאות"; אבל הרי זו  
בפירוש מסוג ההרגשות שתנחילנו סיפורת  
השוקדת ללכת בעקבות ההיסטוריה ולשחזר  
את עלילותיה לדיוקן, ולא אותה "פייט-  
נות פילוסופית" שהיא "נעלה מן ההיס-  
טוריה".

"סופר המלך" נקרא בענין, ברהיטות. ה"ח-  
ריגה" התימאטית שבו אינה נטולה חשי-  
בות פידאגוגית-כללית. אין עמו "בשורה"  
רוחנית מיזחדת, יוצאת-דופן, פשוט משום  
שאין הוא מתימר לשאתה, וגם זה לשבחו  
ייאמר. הוא "תופס" את הקורא גם בלי  
לטלטלו, הוא מרתקו גם בלי להסעירו. הרי  
זה, באמת-יובתמים, "רומן היסטורי" במובן  
הטוב מימי-ימימה. כשמו כן הוא.

ש. ל.

אחרים. אפשר לטעון, כמובן, שזהו גינון  
חיצוני שאינו מעלה ואינו מוריד הרבה,  
ושגם כאשר נתלה סופר במקומות ובדמו-  
יות הרחוקים ממציאותו הממשית הרי הוא  
מתיחס, בעצם, לאותה מציאות עצמה. אף-  
על-פי-כן ברי שאין זה גילוי מקרי בל-  
בד, ויש משמעות מסוימת בעובדה שפרומן  
האירופי, לתקופותיו וללשוניותו, כתיבה על  
גיבורים "זרים" ומקומות "נכריים" היא  
תופעה שכיחה ביותר, בעוד אשר הנוזקים  
לרומן העברי חשים בהכרח פתיעה מסוי-  
מת כשהם נתקלים ברומן היסטורי כמו  
"סופר המלך", יצירתו האחרונה של המספר  
יוסף אריכא, הפורש יריעה רחבה של הת-  
רחשויות, מעמדים ודמויות שבמרכזה אלק-  
סנדר מוקדון, שרייצבאו ואנשי-פמלייתו,  
ובמיוחד סופר-החצר, או "סופר-המחנה"  
שלו, קליסתנס.

ב"סופר המלך" מקנה י. אריכא במובן-מה  
זכות-אזרח בספרות העברית לאלקסנדר  
מוקדון (לפחות לצדו של אלקסנדר ינאי),  
כמו שלפני כמה עשרות שנים עשה מר-  
ז'קובסקי הרוסי, במידה ידועה, את יוליא-  
נוס "הכופר" דמות בת-בית בספרות המע-  
רב. דבר זה כשלעצמו יש בו כדי לתרום  
להוספת ממד חדש ליצירה הרומאנסקית  
העברית כמו גם למתיחת אותם גשרים-שלי-  
רוח בין "הבית" ו"העולם", גשרים שאצלנו  
הם כה רופפים, פרובלימטיים וצפויים-לסכ-  
נה. ראוי לציון ולשבח גם המאמץ הלי-  
מודי והאינטלקטואלי הניכר שעשה הסופר  
כדי לקנות לו עצמו זכות-אזרח כלשהי  
בספירת-התרבות ההלניית והמזרחית של  
שלהי המאה הרביעית לפנה"ס.

כתיבת הרומן הזה היה בה אפוא משום  
חריגה, ובסביבה החברתית והתרבותית אשר  
בה נכתב ולה נועד בראש-וראשונה יש בהר-  
פעתו חידוש מרענן. לפנינו לא רק חריגה  
ממוסכמות של קהלי-קוראים וקהל-כותבים  
אלא גם ממעגלי יצירתו של המחבר גופו,  
ויש להניח שאף לגביו היה זה נסיון מרענן.  
אבל כדין רוב החריגות הבאות להתוות  
תוואי ראשון לאיזה שביל חדש, אף כאן  
ניכרות מיגבלותיה של ראשונות בצד ההת-

## לקול הצעדה

נושאי הסיפורים שבספר הם אלה הלקוחים מעולמה של היהדות הספרדית והמזרחית, שבהם כבש יהודה בורלא את מקומו בספרות. התמרדות האדם על הגורל מתוארת מתוך השתתפות חמה וערה בנפתולי הגייבורים. יש ויצרים היוליים משתלטים על דמויותיו, מזעזעים את אישיותו, מחדירים בהן צמא עז לאהבה ואושר. המחבר המשורר אינו מסתפק בתיאורים האוביקטיביים של חוויותיהם. מעין ברית אמנותית-פיוטית ל-בורלא עם גיבוריו, ובכוחה הוא חושף בהם יצרי טוב ורע, אגב חתירה נדיבה ומתמדת לגילוי החיוב הגדול שבחביון פנימיותם.

בסיפורים הכלולים בספרו האחרון מעלה בורלא כמה בעיות הקשורות אינכה בהווי-חייהן של עדות ספרדיות בארץ, ובמיוחד בירושלים העתיקה. הבעיה הראשונה במעלת הסדר והחשיבות היא זו של היחסים עם הערבים. שני "צברים" מן העיר העתיקה, אחד יהודי ואחד ערבי, טוענים לשני הצדדים במקסימום. בסיפור אחר חולם ערבי-נוצרי מן הגליל העליון חלום של אחוזה יהודית-ערבית, וישראלית-כוללת. מובנת הרגישות המיוחדת של בורלא בענין זה, אך ראוי לציין שהוא מטיף לשלום דווקא עם ערבים נוצרים, ורק לאחר-מכן—עם מוסלמים. הוא מסתמך על כך שאצל המוסלמים אין בקורת-עצמית. "על ספרי הביבליה הנהדרים נכתבו אלפי מחקרי בקורת, ואילו על הקוראן—שאינו בו שום רעיון חדש אנושי—לא נכתבה עד היום עלידי ערבי אף שורת בקורת אחת".

שני סיפורים מטעימים את הגורליות שבחיי האדם ("גזר-דינו בידו" ו"מאיר לברט"). בצורה אפית המיוחדת לבורלא עולות שתי דמויות, אחת חיובית ואחת שלילית, ושתי-הן עומדות לגורלן בדמי ימיהן. יש גורל בחיים והוא הקובע — מלמדנו יהודה בורלא—זמי אתה, בן-אדם, המנסה "להתערב"

ולהטות את כף-המאזניים לטובתך? בסיפור הראשון הולך הגיבור ומידרדר מדחי אל דחי, מיצר אל יצר, עד שהוא מגיע לידי איבוד-לדעת. הצעד הנכון היחיד שעשה בכל ימי חייו היה ההתאבדות. עד לרגע זה היו ימיו מסכת אחת של שקר. בסיפור השני נפרשת יריעת חייו של צעיר משכונת-הבוכארים, ההולך מחיל אל חיל, בתורה, בחכמה, במאור-פנים ובדרך-ארץ, עד לנקודת השיא—יום האירוסים שלו; והנה פרצה המלחמה ומאיר לברט "נלקח מביתו ובן-לילה נשלח לאשר נשלח ולא נודע מקומו איו".

מתוך הסיפורים האחרים מתגלים ימי ה"הש" כלה" בחייהם של בני העדות הספרדיות בירושלים העתיקה. רוחות-הזמן של ראשית המאה העשרים באות ומתדפקות על לבם של הצעירים, החיים עדיין במסגרות מקור-בלות ומקודשות מדורות רבים. ואולם תרבות-החיים המזרחית, שביסודה היא סובלנית לאנשים ולבעיותיהם, ידעה תמיד לקבל השפעות ולעכלן בלי משברים טראגיים מדי. שני סיפורים, "צדיק בכפירתו" ו"שיירים", מתארים אותם ימים בעיר העתיקה שבהם יצאו צעירים מבתי-המדרש וה"ישיבות" ונכנסו לבית-המדרש-למורים מיסודה של חברת "עזרה". אצילות-מורשתם של הגיבורים, תכונותיהם העדינות ונימוסי-הליכותיהם עם הורים ומורים, עמדו להם בשעה של שינוי-רשויות ועקירת-תחומים, והקלו עליהם את המעבר מירושלים העתיקה לעיר שמחוץ לחומה.

ועוד בספר זכרונות על י.ח. ברנר וש. בן-ציון. בשורות מעטות מספר לנו בורלא על פגישותיו עם עורכיו ורבותיו בספרות. חרף העידוד שקיבל מהם, אינו נמנע מראותם כפי שהיו, כאנשים וכסופרים. השוני ביניהם היה גדול כפל, ובורלא מיטיב לספר עליו ולהבליטו.

י. פ.

## חדר המורים

עשרים שירים שניתן להגדיר במדויק את היקפם בזמן ובמקום—ואף-על-פי-כן אין הם רק בגדר שיחזור תמונת-העולם של ילדי-

\* יהודה בורלא: לקול הצעדה; ספריית "מקור", הוצאת אגודת הסופרים בישראל ליד מסדה, 1965; 177 עמ'.

היתה אחת בצהרי היום / הארוך  
ש בכל הלילות והימים.

וקשה יהיה להמציא ציור אבוקאטיבי-מציתי לעולם הציוני הנאיבי של אותו עידן, כהש-תקפו בפריזמה של ילד מילדי "תל-נורדוי" בתל-אביב של אז, יותר ממספר שורות מק-סימות מן השיר "חדר המורים" (ע' 10), זה שעל שמו החוברת קרויה:

בהדר המורים, גלובוסים / ארוזים בארו-נות עץ, הרצל / וביאליק, קופסות כחולות / מרושתות שפתיים, כמו / ילדות של תנועת נוער נחות / על ספרי "החשבון המעשי" / ... עתה הארץ / נבנית בתעודות של ספר הזהב / זקן שותל יער, נער שט / בשדות, בין זרזירים, לבוש / בגדי גולה. / ... היל-דים מגולה הראש של "Reader One" / צוחים רחוק על החוף במנדאלאי...

אולם מיטב כוחו של שבתאי ב"מיתוח" הר-אייה המציאותית, בהוספת ממדים של מיתר-לוגיה, היסטוריוסופיה ואובייקטיביזציה לציור פשטני-סובייקטיבי של קבוצת עצמים או נפ-שות פרוזאיים ביותר. כוחו זה בא לשיא גיליוו בשיר-הנעילה, "סבתא גילה" (ע' 27):

סבתא גילה, במשי / השחור הישן של שרי, / נמלה קטנה בשולי / ארץ הקרן הקיימת, / ... חיה ואינה מעבירה אלא / תודעה של גיגיות פח וכלי אמייל, / לנ-כדים כנעניים מפספסים בל-שון מזוזות / וסולדים מריח בכי וטי-פות אף. / החדר שלה היה מערת המכפלה / ימים רבים לפני בוא הפלב / שנשך אותה למוות.

הופעת ביפורי-שירתו של שבתאי יכולה להי-חשב הג קטן לאוהבי שירה. נעים במיוחד לציין את ייחודה על רקע מחסום-המלל של שירה דברנית, מאנייריסטית, נרקיסטית-חטט-נית, מתחכמת, עמוסת תורות-שירה-ההלכו-תיה עד כדי איבוד נשמת השיר.

## ב. מ.

\* אהרן שבתאי: הדר המורים (שירים); הו-צאת "עכשיו", 1966; 29 עמ'.

"תנובה" והקרן-הקיימת והגיטו הציוני-האש-כנזי, הפאתטי והמתרונן, של שנות 1948—1935 לערך. אהרן שבתאי הוא משורר המ-צוין בחכמת-לבב, בחוש-מידה, בחסכון-ביטוי ובתרבות פנימית שאינם שכיחים ביותר, משום-מה, בקרב בני-גיל-יורקעו. הודות לס-גולות אלו מתעלה שירתו מן התלם של "היו זמנים" ושל נוסטאלגיה אינטימית-מתחטאת אל ספירות של משמעות רוחנית-חוייתית אוניברסלית מזה ומשמעות חברתית-עודית היסטורית מזה. כי צרור השירים הקטנים האלו אכן יוכל לסייע לחוקר-תולדה נבון בדור מאוחר להכיר את גרעין ישותו של "היישוב העברי" ואת אקלים חייו בצל המנ-דט הבריטי—לא פחות, ואולי יותר, מקבצי כתבים ונאומים של רבים-רבים מעתודי העי-לית הדברנית, שכור-עצמם ושכור-הביטוי-העצמי, של אותו פינאמן חברת-היסטורי. השיר הפותח ("לפני בית הספר") הוא הנותן מיד את הטון:

לפני בית הספר / הייתי עם עצים נמוכים, / ערוגות צנוניות ובצל ירוק, בגן / קטן מתמהמה. //

בסופת יוטה לפני בואי / הניחו כמה ספס-לים. / שמש זחלה על המפה המשובצת / יד נגעה והיתה לחלב / עומד בכד ובכוס.

אותה הרגשה תמה וחריפה של ראשונות, של ראשית-הימים, מופעת כמו בשיר "נועה" (ע' 8. ההדגשות כאן ולהבא, שלי-ב.מ.):

נועה שוכבת על הדשא / בבוקר. הילדה הראשונה עתה / כאילו נולדה-עולם. / בקצה הרחוב, בקפה בוסתן מצל-צלים / עצידעת ועציהיים / בתים נגזרים בחיפזון כמו / ציורים על נייר בריס-טול...

וכן ב"ציאת מצרים" (ב), ע' 17:

מבעד לחלון בקומה השלישית / ראיתי אותם יוצאים. עולים / במעלה רחוב פריש-מן אל עבר / הים, שרים וזובחים במגרש / בין "מעונות עובדים" ובית / הכנסת "בית אל". / הייתי ילד, עמדתי על קצות אצבעותי. השעה /

## שירי שנים שונות

ההפסד שבהרפת שיריו של יבגני יבטושנקו ללשון זרה יצא בשכר הנאתם של הקוראים העבריים, שניתנה להם האפשרות לקרוא ול- עיין בשיריו החדשים. המתרגם גם הצליח, במאמצים ניכרים, לשמור על הביטוי העז וההבעה החריפה והתוססת של המשורר, ול- גייס לשם כך את אוצרותיה העתיקים של הלשון העברית. הודות לכך נמסרות חוויות תיו של המשורר באמצעות גל ישר, הזורם מלשון אחת לחברתה ונמשך מלבו של המ- שורר ללבו של הקורא.

השירים עומדים בסימן מאבקו של המשורר עם אנשי השלטון בארצו על עצמיותו, על זעמו ועל נאמנותו למהפכה. בכך, ובאמיתו הלירית, הריהו ממשיך המסורת השירית ה- רוסית, שאפיריה הגדולים היו פושקין, לרמונ- טוב, ניקראסוב, בלוק, פאסטרנאק, יסנין ומאיאקובסקי.

אמונתו של המשורר באדם באה על ביטויה בשיר "אין אנשים בלתי-מעניינים". אין כוכ- ביהם של בני-אדם דומים זה לזה, ועם מותו של כל אדם מת עולם שלם. האמת היא שאין אנו יודעים מאומה אף על האנשים הקרובים לנו. רעיון זה אינו מקורי במיוחד, אבל בשי- רתו של יבטושנקו הוא משתמע כבשורה ה- מסתיימת בהכרזה: "ובי כל פעם שוב רצון נעור—לזעוק מלכת זה ללא-חזור". בשיר שני, "נהיה כבירים", תובע המחבר מכל אדם, ויהיה סבל, רופא או חייט, לא להיות בינוני, כי הבינוניות אינה אמת, והאמת היא בגדולה. חייב כל אדם להיות גדול. "בושה לא להיות כבירים, כל איש על כך צוה". לעומת זה, בשירי-האהבה מכריע גורם הסליחה מצד ה- אשה לבגידתו של הגבר. הרבה מן הווידוי יש בשירים אלה והרבה מן העבר הקרוב: "בי אבא שלך גוררים אל ירי / בי אמא שלך לבולשת מובהלת / ובי עוממות שתי-עיניך- של-ילד / עת אין להשיג עוד תרופה וצרי". חותמם של השירים הוא הצער והסבל, וחסרה בהם השמחה המצויה כרגיל בשירים של אהבה.

רוב השירים הם בבחינת שירת-זעם. בשנות ה-60, כזכור, הציקו אנשי השלטון הרוסי

למשורר וירדו לחייו. ואף כי יצא מהם יבטור- שנקו בשלום, נשארו בשיריו לא מעט מישק- עים עצובים, העושים את חשבוננו עם "הא- דונים שזיהמו את שלטון הסובייטים". כאן בוערת אש בעצמותיו של יבטושנקו, שאינה מרפה ממנו ואינה משחררתו. עטו הופך טיל שלוח, המכוון ליושבים בקרמל, והוא משוח בארס של בוז, לעג, אירוניה ושנאה. "בשמה של הריבולוציה קטלו הם הריבולוציה"; "הם"—כלומר מתחסדים וחנפים, שבגדו ב- מהפכה בגלוי ובסתר, "שפל עיסוקם נבלה", ואשר קראו לאדם הסובייטי בשם "לא טוב- ייטי". לעומתם הוא מעלה על נס את האיכ- רים והחיילים, שלא ביקשו להם שמץ טובת- הנאה או גמול-פרס והם סופגים עלבונות אינ-קץ. תקופתו של סטאלין מתוארת בכמה שירים כתקופה שבה לא יראו הבריות מפני קרבות ואש, אבל יראו "לשיח איש-איש ללבבו". בתוך כך מכריז המשורר וחוזר ו- מכריז על נאמנותו לריבולוציה, מקדיש לה שירים רבים ועזים. על-ידי כך הוא מבדיל בין המהפכה לבין אנשי השלטון, וכשם שהוא מגנה את השליטים כך הוא משבח את המשטר ואת העם הרוסי.

אחרוני השירים בספר הם קטעים מתוך הפור- אימה שלו "תחנת-הכוח של בראטסק". בפתח הפואימה באה "תפילה", שבה פונה המשורר אל גדולי המשוררים הרוסים ומבקש שיסיי- עוהו במסירת דמות דורו ברוח הרוסית. ה- פרק החזק ביותר הוא "שדר האור", המוקדש ליהודי איזיה קרמר מריגה, שחברתו מתה בעינויים בגיטו ריגה לעיניו. שירו של יבטור- שנקו, המעלה את אירועי הגיטו והמחנות, מתוך סיפורו של אותו איזיה קרמר, מביע בצורה פיוטית את זוועות ההשמדה, שהן המחיר הנורא ששילם איזיה קרמר בעד האור שאותו הוא "משדר" לערים ולכפרים בסיביר החדשה. העמדת האפילה הגרמנית מול האור הרוסי, המיוצר על-ידי יהודי שניצל מן ה- השמדה הנאצית, חדורה אהבה רבה.

י. פ.

\* יבגני יבטושנקו: שירי שנים שונות; תר- גום: שלמה אבן-שושן; הוצאת הקיבוץ המ- אוחד, 1966; 102 עמ'.

אם לא מצד העלילה—שממילא אינה משכנעת כל-צרכה וכמו נפלה קרבן לחיפושיו הרור-חניים של המחבר. אבל באשר לאותו ביטוי רעיוני, אין טוב לנו אלא להניח למחבר שידבר בעדו (ההדגשות של המעתיק—י.ע.): "חמוטל היתה בעיניה כספינה זעירה שמש-ליכה עוגן בחוף פרוץ; כמין מגלה-עולם... בהתרגשות רבה ביקשה להכות שרשים בחייה החדשים... מצאה עצמה מתמסרת לכך בתאנת-נפש, כאותם זקנים שבאחרית ימיהם התחילו מחטטים בעברם ומבקשים לבנות את אילן-היחש של משפחתם. במנזר הירושלמי העתיק החלה לחוש עצמה לא רק כפליט זה המבקש להיאחו בארץ זרה ולומד ביגיעה ובחיישנות את עברה ותלאו-תיה, ומנסה לשייך עצמו להיס-טוריה שלה... אלא גם כבן אובד השב אל חיק משפחתו. היו לה מורים טובים... קלארה, שגהירים לה נבכי המנזר ועברו, ומרקו [אחיו של חימו—י.ע.], שהיה מספר לה ברצון ובהתלהבות על מאתיים וחמישים השנים שמונה משפחתו מיום שעלה אחד מאבות-אבותיה לארץ... הנה היא מטילה עגנים בהססנות לתוך ארץ ובית שנת-קפחה מהם... בלהיטות רבה כרתה אזניה לסיפוריה של קלארה על תולדות המקום... והכל עורר את דמיונה של חמוטל ונטע בה תחושת חירות פיוטית... עד שראתה עצמה כפרח זה שרוח געימה ומשיבת-נפש מחזירה אותו לשדה-מכורתו. תל-אביב, עיר-מולדתה, על הבתים דמויי התחבושות הלבנות שלה, העיר המור-דרגית, נראתה לה עתה ליבנטינית דוקא, וכמעט נשתכחה ממנה, ואילו אותה עיר-הנצח שבפיה מורים לתנ"ך היתה פתאום כמו שכת אותה כלפי מטה ושותלת אותה. קלארה טענה שבחמוטל מתגלמת 'הטרגדיה של הישוב היהודי בפלשתי... בארץ-ישראל'. זה הישוב הבא לכרוך את עתידו על עבר שכל עצמו ספר-זהב של חלומות, ולא היסטוריה ממש.

## חימו מלך ירושלים

לכאורה, הרי זה רומן על חדשי אביב 48 בירושלים, אביב נצור, חמוץ-מדם, לחוץ-פחדים, צמא-מים-ותקה. במגדר יותר: סיר-פור-מעשה על בית-חולים צבאי ארעי בירך-שלים של הימים ההם, על פצועים אנושים, שברי-כלים ובעלי-מומים, והאחיות המטפלות בהם, ובפרט על האחות חמוטל והפצוע חימו, ועל התמסרותה-אהבתה הרומנטית-המילוד-דראמטית של אותה אחות תל-אביבית אל הירושלמי הפצוע שאין לו תוחלת, שכמעט אין לו עוד גוף ובדוחק יש עוד איזו נשמת-חיים באפו. אבל ביסודו הרי זה מסמך-עדות על חיפוש-שרשים וביקוש-זהות, שהם אולי הנושא האותנטי והספציפי ביותר של מספר-רים מבני הארץ הזאת בדור הזה—במידה שהם פורצים אל משמעויות החורגות מן התחום הכרוניקלי או מתחום החוויה האי-שית הטהורה. אם תרצו, הרי מלכות-ירך-שלים, בסמל ובממש, היא-היא עניינו של הרומן.

כמו בדראמה קלאסית נשמרת ברומן הזה "אחדות הזמן והמקום". הזמן הוא בבחינת יום אחד ארוך של דווי, ייסורים ופירפורי-עווית של גוף ונפש; המקום הוא מנזר נוצרי עתיק, שבתוקף מסיבות של שעת-חירום הפך, כאמור, בית-חולים ארעי לפצועי-מלחמה עבר-ריים, שהם "עובדי-אלילים מטורפים ושסור-עים" (ע' 85) בעיניה של קלארה, נזירה מיס-יונרית שנשתיירה כאן יחידה מן ה"סגל" הקודם של הבנין—ספק כדי לשמור על ה"נוכח-חות" המיסדרית במקום ספק כדי לסייע בטיפול הרפואי בפצועים. אבל המקום—בנין, עיר, מכורה, טופוגרפיה וגיאוגרפיה ואף אר-כיטקטורה—הוא התשתית לבנייתו הנאראטי-בית והרעיונית של יורם קניוק; ה"מקום" המסמל את הנצח שבחלוף, את הקבע בתוך הארעי, את השרשיות בתוך התווה-רובהו, מסד איתן של טריטוריה הנשטפת גלים חד-שים-לבקרים של היסטוריה והיסטוריה.

מנקודת-ראות זו נראה שהפרק העשירי של הרומן, וקטעים אחדים מן הפרק השמיני, האחד-עשר והשלוש-עשר, הם כאן נקודות-הכובד של הבנין כולו, מצד הביטוי הרעיוני

\* יורם קניוק: חימו מלך ירושלים; עם עובד/ספריה לעם, 1966; 175 עמ'.

שקבע המחבר לסיפורו, יש בהם כדי לחפות במידת־מה על פגמים לא מעטים בבנין העל־י לה, כפי שנרמז למעלה, ואפילו על פגמים מהותיים פחות, מצערים אך ניתנים־לתיקון, שבא־התאמות משונות בין תיאורי־מצבים "אוביקטיביים" לבין המציאות הממשית—או בין לשון הדיאלוגים לבין "המציאות הלשונית"—של תקופת הרומן ודמויותיו.

י. ע.

### תקלה בשחקים

תקלה בגלגלים מאלצת את המטוס לרחף באוויר משך שעתיים־וחצי עד לשריפת כל מלאי הדלק שבתוכו. רק לאחר־מכן ינחת על "גחונו", מאחר שאין גלגליו נפתחים. זוהי נחיתה מסוכנת ביותר, ולבם של שלושת הטייסים הנמצאים בו חרד לקראת הצפוי להם עם התרסק המטוס במגעו עם הקרקע. רחש־לבו של יואב צור, קצין־חימוש בחיל־האוויר הישראלי, משך אותן שעות גורליות, מתגלים בדפי הספר, המשחזר את המאורעות החשובים ביותר בחייו הצעירים.

הגיבור חוזר לעברו הקרוב, הטיפוסי לצעירי רים רבים מבני הארץ וגידוליה: ילדות בת־לאביב ולימודים ב"בית־החינוך" ובבית־ספר חקלאי; גיוס ל"הגנה", לבריגאדה ול־חיל־האוויר הישראלי; השתתפות פעילה ב"עליה ב" ביים וביבשה; והפגישה עם יהודים מפליטת ההשמדה. החוויה הקשה ביותר שנפלה בחלקו היתה—עורונו הזמני בימי המלחמה באפריקה הצפונית. ניתוקם של עצבי־הראייה בשעת הפצצה גרם לו הפסקה זמנית ויחידה בתקופת־שירות ממושכת. ימים קשים אלה הוקלו—וגם הכבידו יותר—בגלל אהבתה של אחות אנגלית, שאת פניה לא זכה לראות אף פעם; עוד בטרם ישוב אליו מאור־עיניו הועברה זו לבסיס אחר ושם נהרגה. הדמות הנשית השנייה שבספר היתה ילדה קטנה, אשר ניצלה על־ידו בספינת־

ואז ידעה חמוטל שקלארה זו לעולם לא תבין ללבה... איך תבין מיסיונרית זו שהאבנים האלו, וסיפור המנו־זר הזה דוקא, המנו־זר הנוצרי, נוטעים בה הרגשת שיבה, שיבת בת אובדת למכורתה העברית דו־קא, וקמעה־קמעה היא הולכת ונהיית לבעלת־הבית, הרואה את קלארה כסוכנת־בית שניהלה את הבית עד שוב הגבירה ממסע רחוק?" (עמ' 108—107)

וכך עוד, לקראת סופו של אותו פרק עשי־רי:

"על מזרנה בלילה, סמוך לנשימתו הלא־קצובה של חימו, הירהרה חמוטל בחימו שרשיני טמונים בנצח העיר... ופתאום ראתה מתוך הפרסקטי־בה את המלחמה החדשה הזאת שהיא שרויה בה... שהרי עם יסוד הבית הזה [המנו־זר הנוצרי העתיק, שיסודותיו רומיים או אף הלניסטיים—י.ע.] החלה המלחמה על ירושתה של יהודה... כולם חל־פו ואינם, הרומאים והצלבנים והערבים—רק הבית הזה עומד, כאשה זו שקבר־רה את כל בעליה, ואת כולם אהבה. וכל המלחמות והכיבושים הותירו חללים וקדור־שים ומעונים, למן הירונימוס... ועד חי־מו... קשה ועקובה מדם היא המלחמה על ירושתה של יהודה, אולם בהתגלמותה בבית הזה טמון הפתרון האכזרי אך המנחם פורתא לסוד סבלותיו של הנער הישן פה סמוך לה, שבגללו היא מהרהרת בכל אלה... פחד מילא את לבה של חמוטל, לאו דוקא מפני מה שהיה... אלא מפני הרגשה שהמחיר הזה אולי אינו המחיר האחרון". (עמ' 115—114)

במסגרתה של סקירה קצרה, דומה כי די במובאות אלו להעמיד את הקורא על טיב אותה חתירה קנאית־לוהטת אל שרשים, שמשדל המחבר למסור לנו באמצעות גי־בורתו, האחות הרחמניה־האכזריה חמוטל, שהיא בוגרת כאן מעט פחות, ואולי גם מיר־סרת מעט פחות, מן המחבר עצמו. הפנות שבחתירה זו, והצביון הדראמטי שהיא לור־בשת על רקע אותם "נתונים" של זמן־ומקום

\* ברנך אקסלרוד: תקלה בשחקים; הוצאת מסדה, 1966; 169 עמ'.

שהמשיכה בקיומה במדינת-האפיפיור, והוא מתיצב בראש ארגון מחתרתי, הדואג לשבור יים הבריטים באיטליה, עד לשיחרור העיר עליידי צבאות הברית.

פעם אחת בלבד משך תשעה חדשים גור-רליים, מספטמבר 1943 עד מאי 1944, עלו דמעות בעיניו. הוא מודה שלא התכוון לכך, אבל "דמעה הנה אות דל וצנוע לציון רגשות של הזדהות עם גורל של ארבעה חברים-לגשק". הוא קיבל ארבעה מכתבים של ארבעה שבועיים בריטיים, שהוצאו להורג על-ידי הגרמנים. כוהן-הוידוי הקתולי איפשר להם לכתוב דברי-פרידה לקרובים, וחייל בריטי אחד כתב לאמור: "אמא, אבא ומש-פחתי היקרים. זה הוא מכתבי האחרון. לא אוכל לכתוב לכם עוד, מכיון שעתיד אני להיירות היום. משפחה יקרה, מסרתי את חיי למען מולדתי ועבור כל אשר היה יקר לי. אני מקווה שהמלחמה הזאת תסתיים במהרה ושתוכלו לחיות בשלום לעולם. שלום, אוהבכם תמיד חייל, בן ואח". מלים פשוטות אלו זיעזעו את לבו של הקצין הבריטי והביאוהו לידי דמעות.

י. פ.

## מפגש ב

מי שהגה את הרעיון להוציא בישראל בטאון דו-לשוני, "דו-לאומי", עברי-ערבי—מקור ותרגום בצדו—"לענייני ספרות, אמנות ומח-שבה", ודאי טובה היתה כוונתו, אף מסתבר שנמצאו לו כבר מי שהעמידוהו על הברכה. אבל דומה שעם כל הרצון הטוב להערכה חיובית, מעודדת, "קונסטרוקטיבית", של הכי-וונות ושל פריין, הרי כל מי שיבוא לכתוב סקירה כלשהי על "מפגש" ב חייב להתקרב תחילה למדרגתם של מלאכי-עליון וללמוד מהם פרק בהבלגה ובכיבוש-היצר כדי שלא ישפוך עליו קיתון של רותחים. במקרה הנר-דון, לפחות, יהיה זה אולי מיבצע שלמעלה מכוחו של אנוש-רימה, בפרט אם הוא אדם השותף למשאלתם המוצהרת של עורכי הקור בן ל"הפשרת מיקפא-דורות של דעות קדו-מות" ("בפתח מפגש", ע' 17), שהיא עצמה

מעפילים שהגיעה לחופי תל-אביב. אמה של הילדה נעצרה בעתלית, ואביה נלקח על-ידי הנאצים מפינתם שבברלין ועקבותיו אבדו. הוא ניצל ונמצא במחנה-פליטים. הטייס הצעיר זכה להציל את כל בני המשפחה ולהביאם לארץ הזאת. הילדה הקטנה גדלה והיתה לחברתו.

דרכו של הסיפור בדיאלוגים שוטפים וחיים, ולשונם מקלחת וטבעית. סימנים רבים מעי-דים על יסודות אוטוביוגרפיים, שמכוחם הטבעיות שבה הספר משתבח ותודות לה נקרא הספר בנשימה אחת. שילוב ימי-נעוריו של המחבר עם המאורעות הגדולים של התקופה אינו מטשטש את התכונות המיו-חדות של הגיבור, הכותב את ספר-הימים של שנות בחרותו. ספרי-ימים דומים מצטר-פים לכלל ספרות תעודית שמתוך נסיון אישי ובלתי-אמצעי היא מעידה על חלקם של מחבריהם בעשייתה של היסטוריה.

## אסיר שנמלט

הסיפור בנוי שני יסודות: הרפתקה ואומץ-לב. שניהם הופכים את בריחתו של קצין בריטי ממחנה-שבויים באיטליה בזמן המל-חמה למיבצע העזה וגבורה של איש בודד וחולה המצליח לעבור במדינה הכבושה בידי האויב הגרמני ולהגיע למטרותו. בתוך כך נחשפים לפנינו שני פניה של מלחמה: מכאן, אכזריות והתעללות אין-קץ, ומכאן—גילויים נעלים של אהבת-אדם והקרבה-עצמית. במח-נה-השבויים שולטים הגרמנים והם מתעל-לים, כדרכם, בעצירים; מחוץ למחנה חי העם האיטלקי, העני והסובל, העוזר לקצין הפורח ומסייע בידו להגיע לרומא. אנשי הכפרים מסכנים עצמם למענו, פורסים לו מלחמם הדל ונותנים לו את המיטה היחידה שברשותם.

הגיבור, הנמלט ונאסר, נעצר ונמלט עד שהוא מגיע לרומא, מתקשר ב"עיר-הנצח" אל כור-הניידת בוותיקן ואל השגרירות הבריטית,

\* ג'ון פורמן: אסיר נמלט; תרגום: א. די-ויס; הוצאת מסדה, 1966; 188 עמ'.

לה (—י.ע.)—הן מהבחינה הלשונית והסגנונית ובהן מבחינת הסטיל האנושי והחברתי שאותו מייצגת יצירתו. מתוך 'ספר הקבצנים' שלו הבאנו בחוברתנו קטע על פישקה החיגר..."

והנה, הקטע מתוך "ספר הקבצנים" של מנדלי (אגב: לפי הנוסח הערבי הרי זה "ספר הקמצנים", במי"ם ולא בבי"ת. אך למי איכפת!) נבחר מתוך כוונה עמוקה. מקביל הוא כאן וסמוך לקטע שנבחר מתוך "זקאק אל־מדק" (פרוור אל־מדק) לסופר המצרי הנזכר, נגיב מחפוז. שני הנבחרים האלה—שהם יוצאי־דופן בהרכבו של הקובץ מהיותם זרים לכל שאר המשתתפים, לשתי "קבוצותיהם", לפחות מבחינה גיאוגרפית—הצדהשווה ביצירותיהם המוכללות כאן הוא "הנושא האחד, קבצנים ועולמה של קבצנות" (—י.ע.), ששני הסופרים מטפלים בו ביצירותיהם, כל אחד על־פי דרכו. וטעם נוסף לדבר: "מגמה להוכיח שיש שותפות־גורל בין בני־אדם... שהיא מעל לתחומי מקום וזמן, לשון ומוצא, דת ואומה" ("בפתח מפגש", ע"ע 18/19). והרי זה כאומר: "תחי שותפות־הגורל הקבצנית היהודית־הערבית! הידד לחכמת המסכן ולאחוו־ת־האביונים! פושטייד מכל עם ועדה, התאחדו!" וכן הלאה, וכן הלאה...

טיב־הטעם ושאר־הרוח, רחבות־הדעת וחריי פות־הראייה (התרבותית, ההיסטורית, ובעיקר המדינית!) המשתקפים מן הבחירה שלמעלה ומדברי הנמקתה, הם המטביעים חותמם בכלל עריכתו והרכבתו של מאסף־מגדים זה, הם המתבטאים—וכדי בזיון וקצף!—ברמתו הטכנית והגראפית (טיב התרגומים וההגהה, עימות הטקסטים, איכותה של מלאכת־הדפוס וכיו"ב). לאמיתו של דבר, בשנת 1966 יש לעשות מאמץ כדי למצוא בתוך שיפעת דבריי הדפוס הערביים היוצאים בכויית, בח'רטום או בבנגאזי, קל־וחומר בכיירות או בקאהיר (או בתוך התוצרת העברית המקבילה של

רק חלק מן "הרעיון הנשגב" אשר "לשם החדרתו... נוצרה במת' מפגש" (שם).

הספרות והשירה העברית מיוצגות בקובץ זה על־ידי ה"ה יהודה בורלא, אהרן אמיר, פועה של־תורן, חמדה אלון, אברהם ברוידס, נילי סער, זכאי בנימין אהרן, יעקב אורלנד (כל אלה לא במיטב יצירתם, חלילה). ו... מנדלי מוכר־ספרים. נוסף על כך מובא גם מאמר של מיכאל אסף על ספר של פרופ' ש. ד. גויי־טיין, ואיזה קטע מדברים של שר־החוף, מר אבא אבן, על "עתיד של שלום". ואילו היצירה הערבית המקומית לסוגיה מיוצגת על־ידי ה"ה מחמוד עבאסי (מעורכי הקובץ), מואיד אבראהים (כנ"ל), ג'מאל קעואר, אבראהים מוסא אבראהים (סופר יהודי, יליד בגדאד, הכותב בלשון הערבית), פאוזי ג'ריס עבדא־ללה, מישל חדאד, פריד וג'די טברי, פהד אבו־ח'דרה, קייצר כרכפי, חסן צפדי, טהא מוחמד עלי (כל אלה, כנראה, במיטב יצירתם דווקא), ו... נגיב מחפוז, שהוא סופר מצרי נודע. כן מופיעים בחוברת מאמר־בקורת של אבראהים שבאט על "זר לא יבוא" (הרומן של חמדה אלון), וסקירה של המוזיקר לזג סוהייל רדואן: "מבט כללי על המוסיקה הערבית"... "שאותו הוא כתב בערבית ואף תירגמו בעצמו לעברית". ראוי גם לציין שגילם הממוצע של כותבי־הערבית שבקובץ (אם נתעלם לרגע מן האיש המצרי, נגיב מחפוז, שאותו אירחו כאן ודאי שלא בידיעתו) הוא 33 לערך. גילם הממוצע של נציגי התרבות העברית גבוה מכך במידה ניכרת, אפילו נתעלם משיתופו—המתמיה, למבט ראשון—של מנדלי מוכר־ספרים (שאליו האריך ימים היה כיום כבן 135 וממילא היה מסכל כל נסיון להשיג איזה איזון בין קבוצת־הגילים של ה"מפגשים" משני עברי המחיצה).

הואיל והזכרנו את שמו של אותו "ארי שב־חבורה", הבה נתעכב מעט על טיב השתתפותו בקובץ זה שלפנינו ועל עילת שיתופו. יש בכך משהו אפייני ומאלף, לא רק לגבי מושאה של רשימה זו בלבד. ותחילה כדאי שנצטט מעט ממה שמסופר עליו על מנדלי לקוראיו של הקובץ: "... מהות יצירתו יונקת מן השרשים העממיים של העם העברי בגור

\* מפגש, בטאון עבריי־ערבי לענייני ספרות, אמנות ומחשבה, בעריכת מרדכי טביב ומר אייד אבראהים; גליון ב, 1966; 232 עמ'.



בלתי־מקביל בין הטקסט העברי לערבי, במו־נוגראפיות הקצרות של הסופרים והמשוררים שתרמו מפרי־עטם... ולהבטיח לה "את סלי־חת הקוראים... על כל אלה, כקלות כחמורות". אך אם חרף כל זאת מתחמץ הלב על מעשה־באזשים זה שלפנינו, הרי הסיבה היא שכאן דווקא, בתחום שיותר מהרבה תחומים אחרים הוא משווע למעוף, לחזון, למחשבה רעננה ולביצוע מלוטש, זכינו למיצוי של אי־אלו סגולות־יקר שנשתבח בהן המינהל הציבורי־השלטוני בישראל ברוב שטחי פעולתו, כגון דילטאנטיות, קרתנות ויומרות, העלאת־גירה ומצוות־אנשים־מלומדה, רו־ס־המלל ושפלה־ב־רף. ואם פ־אסקו זה—העשוי להיראות תפלה מכוננת ממש—מתרחש בצומת חשוב של עשייה ספרותית־מקצועית, תרבותית־רעיונית וציבורית־מדינית, הרי חובה כפולה־ומכופלת לומר למשחית הרף.

מי שרוצה לחזות בהישגותה של מהתלה רעה זו, ומוכן לסייע בכך, מותר אולי לעוץ לו עצה שינסה ויבוא בדברים במישרים עם דורשי־רעתה של מדינת־ישראל ו/או עם אי־בי הספרות העברית והערבית כאחת במדינת ישראל ו/או עם שונאי הרוח באשר הם שם. קרוב לוודאי שאפשר יהיה להגיע לפחות להסדר חסכוני ויעיל יותר. בימים אלה של מיתון כלכלי ושידוד־מערכות במשק מצווים אנו כולנו על חסכון ויעול—ולא רק על גמילות־חסדים.

י.ע.

ירושלים ותל־אביב) מוצר כה דבילי, מן הצד הגראפי והטיפוגראפי, כדוגמת הכרך הזה. אולי צריך להרחיק גודל עד סאראואק מזה ועד רואַנדה־אורונדי מזה כדי למצוא משהו דומה, אבל גם שם ספק אם יוכתר המאמץ בהצלחה המצופה. מכל־מקום, אין התכלית שווה בטירחה.

בשער הקובץ מונה המערכת כמה מן הגופים שתרומותיהם איפשרו את הוצאתו־לאור. נמ־נים עליהם לא רק הנהלת "הבנק לפיתוח ולמשכנתאות לישראל בע"מ" ("אשר היתה בין התורמים הראשונים ורק משום שיכחה מצערת נפקד מקומה ברשימת התורמים שפור־סמה כנ"ל בראש חוברת א'") אלא גם לשכת היועץ־לעניינים־ערביים במשרד ראש־הממש־לה והמחלקה הערבית בוועד־הפועל של ה־ס־תדרות־העובדים הכללית. אכן, יש להניח שגופים אלה העריכו כראוי את יזמת הוצאתו של "מפגש", אך ברור שהעריכו הרבה למע־לה מן הראוי את כשרון־המעשה של היוז־מים ונתנו אמונם, וממונם, לשאינס־ראויים.

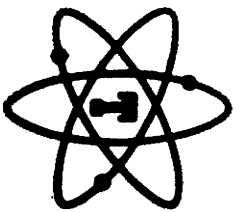
כך היה סבר לשבר, מיפגש—למיפגע... קל הוא למדי לעבור על דברים כאלה לסדר־היום, מה־גם שסדר־היום גדוש כליכך, עמוס סעיפים חמורים, כבדים ונכבדים פייכמה־וכמה. נוח הוא, וגם "חברי", להיעתר לבקש־תה של מערכת הקובץ, שבהערותיה היא מביעה את "צערך" על ש"נפלו כמה שיבור־שים בעריכה הגרפית... משום קשיים טכניים מסוימים. מאלה, למשל—המיקום השונה וה־



## המשתתפים בחוברת

נסים אלוני, המוכר לקוראי "קשת" מסיפורי השכונה שלו, הוא ללא ספק המקורי והמעניין במחזאי ישראל. מחזהו "אכזר מכל המלך", שהועלה בשנות ה-50 ב"הבימה", ומחזותו "בגדי המלך" (ב"הבימה"), "הנסיכה האמריקאית" (ב"תיאטרון העונות") ו"המהפכה והתרנגולת" (ב"קאמרי"), הקסימו את חובבי התיאטרון והפכו להיות ציוני-דרך בהתפתחות המחזאות העברית. בראיון-ענק על מחזותיו—המופיע בחלקו הגדול בחוברת זו, ובשלמותו אולי עוד יראה אור בצורת חוברת בפני עצמה—הוא משוחח עם משה נתן על תפיסותיו התיאטרליות ועל דרכו כמחזאי וכסופר. הקלטה מלאה של הצגת "הנסיכה האמריקאית" יוצאת, אגב, לשוק בימים אלה—אף זה חידוש לצרכני-תרבות שומעי-עברית. אנטוניו טו, הוגה הרעיון של "תיאטרון האכזריות", הוא מחשובי התיאורטיקנים של התיאטרון במאה הזאת, ובשנים אלו חלה תחייה של רעיונותיו, המתבטאת בעבודותיהם של בימאים כפיטר ברוק האנגלי ובמחזאות המערבית החדשה בכלל. "התיאטרון והתרבות", בו הוכלל "המאניפסט השני על תיאטרון-האכזריות", לקוח מתוך הקובץ "התיאטרון וכפילו". יהודית ברטוב, פסיכולוגית ומחנכת, אשתו של הסופר חנוך ברטוב, משתתפת במשאל על תיאטרון-הילדים, המוכלל בחוברת זו. גיורא גודיק, עמוד-התווך של התיאטרון המסחרי הישראלי, שהתאמץ והצליח בעסקי מחזות מוזיקליים בארץ, מספר בראיון על דרכו בסוג זה של תיאטרון, אף משיא הוא עצות להבראת התיאטרון הרפרטוארי. פרידריך דירנמאט, השוייצרי המהולל שמחזותיו עשו רושם כה עז על קהל-התיאטרון (בארץ הוצגו "נישואיו של מר מיסיסיפי" ו"ביקורה של הגברת הזקנה" ב"הבימה", ו"פראנק החמישי" בתיאטרון החיפאי), מיוצג בחוברת זו במערכה הראשונה מתוך שתי המערכות של מחזהו האחרון, "המטאור", שתורגם עברית ויועלה על קרשי התיאטרון הקמרי. ע. הלל, שחלק נכבד מיצירתו השירית מוקדש לספרות-הילדים, נתן מחילו גם לתיאטרון-הילדים, והוא מחווה דעתו בשאלות הכרוכות בתיאטרון זה, במסגרת המשאל. אורי זוהר, בדרן ואיש-קולנוע, עומד להקרין בבכורה את סרטו החדש "שלושה ימים וילד", על-פי סיפורו של א. ב. יהושע, שנדפס בשעתו ב"קשת". על סרט זה, ועל עבודתו של קולנוען צעיר בארץ, הוא משוחח בראיון שנתן לדליה למדני. ז'ן ז'ירו, מגדולי המחזאים הצרפתיים, שיצר במחיצתו של הבימאי המהולל לואי ז'ובה, שם בפיו של זה האחרון את הדברים הניתנים כ"מוטו" לחוברת, במחזה "אילתור של פאריז". נפתלי יבין, שחקן צעיר, לשעבר בתיאטרון הקמרי, החותר למצוא לו דרך משלו במחשבת התיאטרון ובכתיבה-לתיאטרון, תרם לחוברת זו את המערכון "הילדה שהיה לה הכל". דליה למדני, שהיתה שנים-מספר מזכירת-המערכת של "קשת" ועתה היא עוסקת בעבודה ספרותית ועתונאית, ערכה כמה מהראיונות המתפרסמים בחוברת זו והשתתפה בביצוע המשאל על תיאטרון-הילדים. משה נתן, עתונאי, מבקר תיאטרון וקולנוע וחבר מערכת "במחנה", הוא בעל הראיון המקיף עם נסים אלוני. בועז ברון, פובליציסט ומבקר-תיאטרון, עורך המוסף הספרותי של "ידיעות אחרונות", סוקר במארו את תפקידו-ואת מיגבלותיו—של המבקר "בעולם של תקשורת המונית". ארנה פורת, שחקנית התיאטרון הקמרי, היא מנהלת תיאטרון-הילדים שלייד הקמרי, ואשר על כן נענתה והשתתפה במשאל שייחד "קשת" לנושא זה, במסגרת החוברת המיוחדת כולה לתיאטרון. אברהם רוז, סופר ומבקר שסיפוריו מופיעים תכופות ב"קשת", זכה בפרס גיורא גודיק על מחזהו, "משפט קנריה", שחלקו הגדול מתפרסם בחוברת זו. המחזה הוצג במסגרת "הסדנה" של החוג לתיאטרון של אוניברסיטת תל-אביב, בהדרכתו של פיטר פריי. יגאל תומרקין, צייר, פסל ותפאורן, שהה והשתלם בשנות ה-50 בתיאטרוננו של ברקט בברלין המזרחית, ה"ברלינר אנסמבל". על תיאטרון זה, על ברקט, ועל השקפותיו שלו, של תומרקין, בנוגע למציאות התיאטרלית הישראלית, הוא משוחח כאן בראיון עם דליה למדני.

העיטורים המשובצים ב"שיחות עם נסים אלוני" הם מתוך סקיצות של יוסל ברגנר למחזהו של אלוני, "הנסיכה האמריקאית". העיטור בע' 35 הוא שירטוט של אודרי ברגנר לתפאורת מחזה אחר של אלוני, "המהפכה והתרנגולת". יגאל תומרקין עצמו הוא, כמובן, בעל העיטורים המופיעים בשולי הראיון עמו. שאר עיטורים הפזורים בחוברת זעיר-פה זעיר-שם הם משל גד אולמן. הוא גם שעיצב את העטיפה, על רקע תצלום של השחקנית גילה אלמגור בהצגת "אחרי הנפילה" של ארתור מילר בתיאטרון הקמרי. התצלום הוא של יעקב אגור.



EXPERIMENT

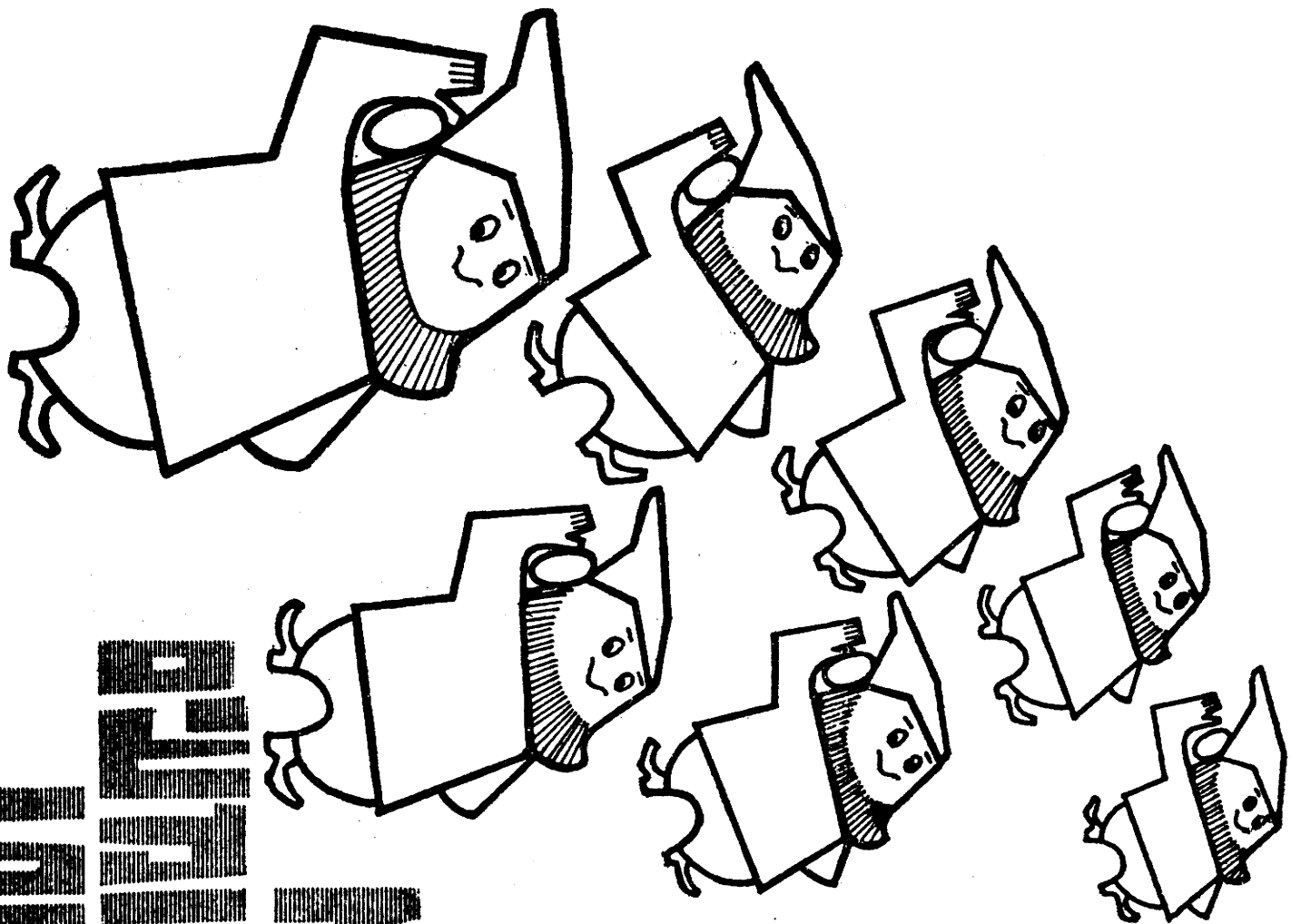
THE

YEAR

BOOK

OF

THE



## מפתח העניינים ל"קשת" כרך ח

דואר, ורדה: אני מכירה (שירים), ל, 82  
דיין, אסף: דרשיח, לא, 44  
דיין, משה: דגש במקום אחר, לא, 82  
דירנמאט, פרידריך: המטאור (מחזה), לב, 87

הלל, ע.: עוף-לילה (שיר), ל, 33; תיאטרון-  
ילדים כיצד? לב, 139  
הנעמי, משה: מריוס (שיר), כט, 41  
הרכבי, יהושפט: קטנים ומבודדים, לא, 85

ויז'ה, קלוד: המועקה של מיתת-סרק ברו-  
מנים של מאלרו, לא, 50  
ויילר, גרשון: אקדמה לבקורת הדת היהו-  
דית, לא, 70

וייסשטיין, י.: ר' ויז'ה, קלוד  
וינר, שלמה: הצורך לאהוב (שיר), כט, 83

זהבי, אלקס: שני שירים, ל, 99  
זוהר, אורי: ראיון עם—, לב, 153  
זירודו, ז'ן: לולא התיאטרון, לב, 4  
זרחי, נורית: חלום על מלוכה (שירים), כט,  
94

חורון, ע. ג.: עולם בהשקפה עברית / מאמר  
ראשון, כט, 96; מאמר שני, ל, 113; מא-  
מר שלישי, לא, 114; מאמר רביעי, לב, 160  
חזן, גלית: שני שירים, לא, 141  
חזק, יחיאל: ובחורף ממאיר השרב (שיר),  
לא, 47

לבין, נסתלי: הילדה שהיה לה הכל (מער-  
כון), לב, 128  
יהושע, אברהם ב.: שתיקה הולכת ונמשכת  
של משורר, ל, 5  
יזהר, רם: קבר (שירים), לא, 140

לאופר, שלמה: המשפט (שיר), כט, 43

אבינור, גיטה: השירה החדשה—אמנות או  
מאנייריזם? כט, 68

אורפן, יצחק: אימפרסיה על הסיפור הנס-  
יוני, כט, 56

אייזנשטאדט, ש. ג.: תהליכי תמורה בסדרי  
החברה, המדיניות והתרבות בעת מודר-  
ניזציה, כט, 139

אלוני, נסים: שיחות עם—, לב, 5  
אמיר, אהרן: כיצד מדליקים? (שיר), ל, 4;  
גוי גדול, לא, 110

אפרת, צבי: איי הים הוא (שירים), כט,  
25; נראית ולא נראית (שירים), לא, 67  
ארטו, אנטוניו: התיאטרון והתרבות, לב, 40

באומגרטן, אורה: הלואיז (שיר), ל, 49  
באר, חיים: שני שירי שיבה, כט, 67; שיכ-  
חת האבן, שיכחת המים (שירים), לא, 24

בן נתן, יגאל: שיכחה, לא, 26  
בן שאול, משה: ערבה לבנה, כט, 26  
בסר, יעקב: שיר, ל, 112

בסתוני, רוסתום: מה—וכיצד? לא, 80  
ברזלי, יוסף: ירושלים, אב תרפ"ט, כט, 122  
ברטוב, יהודית: תיאטרון-ילדים כיצד? (מש-  
אל) לב, 139

גאנסנר, סרו': התנועה הלאומית הכורדית:  
(א) ראשיתה, התפתחותה וסיכוייה, ל, 137;  
(ב) תולדות הארגונים המדיניים הכורדיים,  
לא, 142

גודיק, גיורא: ראיון עם—, לב, 121  
גזית, יוסף: אצה (שירים), כט, 121  
גיא, חנוך: ארבעה שירים, לא, 48  
גפן, יהונתן: נמוש (שיר), ל, 63  
גץ, ליאופולד: לילו האחרון של רובספייר;  
ה"פריוואט-דוצנט", כט, 46

דגני, אסי: במוזיאון (שיר), כט, 138  
דה-גול, שארל: שיתוק ומרפא, לא, 4

פלד, מתתיהו: "השליו והסתיו" לנגיב מח-  
פון, ל, 156

פריש, אלפרד: עתידם של הטכנוקרטים, ל, 84

קמחי, ג'ון: שלש דרכים להסדר, לא, 99

רובינשטיין, אמנון: ענין של בני-אדם, לא,  
101

רוז, אברהם: משפט קנריה (מחזה), לב, 51  
רוזואן, נסים: רוב מהומה על לא-מאומה,  
ל, 168

רייך, אשר: אפילוג (שיר), לא, 113

שב"ט, י.: שלושה שירים בערב, לא, 77

שוראקי, אנדרה: שינוי-ערכים, לא, 102

שטרן, מרדכי ח.: תקופה חדשה, לא, 103  
שכטר, רבקה: אוליסס כמיתוס גנוסטי חדש,  
כט, 85

שמיר, שמעון: מדיניות דינאמית, לא, 106  
שרפשטיין, בן-עמי: מדען, אמן, מיסטיקן,  
ל, 64

תומרקין, יגאל: ראיון עם—, לב, 76  
תלפז, גדעון: מי-ורדים מפורטיסעיד, לא, 5

לה-פירה, ג'ורג'ו: אחרי-כן, לא, 88

לויתן, נדב: לא לעגון (שירים), לא, 43

ליסט, נחמן: צדק הקומינטרן (ו), ל, 100

לסקוב, חיים: בלי התערבות, לא, 89

מירן, ראובן: מעלית לקומת המרתף, ל, 34

נגב, רחל: כאשר תבוא המנגינה (שירים),  
לא, 68

נוימרקט, פאול: יסוד העיגול (שלושה סי-  
פורים), ל, 50

סנה, משה: פיתוח אזורי ומאבק לסוציא-  
ליזם, לא, 92

עבד אל-קאדר, ע. ר.: השלום ופירותיו, לא,  
94

עברון, בועז: מכתב מפונדק-הדרכים, ל, 44:  
תפקיד המבקר בעולם של תקשורת המו-  
נית, לב, 110

פורת, ארנה: תיאטרון-ילדים כיצד? (מש-  
אל), לב, 139

פילוס, שושנה: מלוא עולם (שירים), כט, 54

## ספרים שנסקרו ב"קשת" כרך ח

יהושע, יעקב: ילדות בירושלים הישנה, לא,  
169

כץ, שמואל: יום האש, לא, 175

לארקין, מ.: השמש לא עמד דום, כט, 176

לזסיניאק, ליאון: התיאטרון, לב, 185

מורהד, אלן: נחל קופר, ל, 182

מנצור, עטאללה: באור חדש, לא, 166

ניקראסוב, ויקטור: קירה גיאורגייבנה, כט,  
174

סימונוב, קונסטנטין: הרביעי (מחזה), לב,  
187

סימפרון, ח'ורח'ה: המסע הגדול, ל, 179  
סנגור, ליאופולד סידאר: טוטם (מבחר שירי-  
רים), ל, 187

עזון, עמוס: ארצות התן, ל, 167

פ'אסט, הווארד: ברניקה החשמונאית, לא,  
173

פורמן, ג'ון: אסיר זמלט, לב, 195  
פיראנדלו, לואיג'י: מתיא פסקל המנוח, לא,  
171

קלייסט, היינריך פון: מיכאל קולהאס, לב,  
186

קניוק, יורם: חימו מלך ירושלים, לב, 193  
קרסל, ג.: לקסיקון הספרות העברית בדורות  
האחרונים, ל, 190

שבתאי, אהרן: חדר המורים, לב, 190  
שמיר, משה: הגבול, לא, 168  
שמיר, שמעון: תולדות הערבים במזרח התי-  
כון בעת החדשה, לא, 165

אבידן, דוד: תיאטרון מופשט, כט, 172  
אבן-שושן ש., אדר צ., שלונסקי א. (מתרג-  
מים): כרטיס הכוכבים, כט, 175

אפלפלד, אהרן: כפור על הארץ, ל, 176  
אצ'בה, צ'ינוא: מפולת באומאפיה, ל, 181  
אקסלרוד, ברוך: תקלה בשחקים, לב, 194  
אריכא, יוסף: סופר המלך, לב, 188

באסאני, ג'ורג'ו: גן פינצ'יקונטיני, כט, 167  
באשוויסזינגער, יצחק: העבד, ל, 177  
בוארה, ס. מ.: יוון ותרבותה, כט, 163  
בורלא, יהודה: לקול הצעדה, לב, 190  
בזוזה, חנוך: דרכים ראשונות, כט, 123  
בינארט, חיים: אנוסים בדין האינקוויזיציה,  
כט, 165

בן-שמחון, גבריאל: ימות שקט וחול, ל, 183  
בר, גבריאל: הגילדות המצריות בעת החדשה,  
כט, 177  
בר, גבריאל (עורך): מחקרים אסיאניים ואפ-  
ריקאיים, כט, 178  
בת-מרים, יוכבד: שירים, ל, 184

גולדינג, ויליאם: בעל זבוב, כט, 171  
גייקובסון, דן: הרחק מלונדון, לא, 172

הורביץ, יעקב: מסיבה משפחתית נהדרת,  
כט, 170

זך, נתן: כל החלב והדבש, לא, 169

טביב, מרדכי ואברהמים, מואייד (עורכים):  
מפגש ב, לב, 195

טלמון, יעקב: אחדות וייחוד, כט, 161  
טרנד, י. ב.: בוליבר ועצמאות אמריקה הלטי-  
נית, ל, 188

יבטושנקו, יבגני: שירי שנים שונות, לב, 192

מודעות

# הורים

הדריכו את ילדיכם בבחירת ספרי-קריאה

הוצאת "נוסדה" גאה להגיש

## 24 ספרי מופת לילדים

ממיטב הספרות הישראלית והעולמית

סדרת "מצפן"

בעריכתו המעולה והקפדנית של אוריאל אופק

סדרת "מצפן"

שעות של קריאה מהנה שמורות לילדיכם

הספרים מנוקדים ומעוטרים בציורים



חדש ב' עם הספר"

עומד להופיע בחודש ספטמבר

מתי מגד

# הדרמה המודרנית

מבואות ומקורות

מבואות למחזות

ה. איבסן, א. סטרינדברג, א. צ'כוב, ב.  
שו, ל. פיראנדלו, א. ב. ייטס, ת. ס.  
אליוט, פ. ג. לורקה, א. קאמי, ז. פ.  
סארטר, י. יונסקו, ק. סטאניסלאבסקי,  
י. ואכטאנגוב, ס. בקט, ב. ברכט ועוד

מקורות

מאריסטו ועד ניטשה

למעלה מ-400 עמ'

# נוסד ביאליק \* נחזות בסדרת ספרי נופת נוספרות העולם



## \* אייסכילוס : שבע הטראגדיות

[שני כרכים. כרך ראשון : פרומתווס הכבול ; הפרסים ; המבקשות מחסה ; השבעה נגד תבי. כרך שני : אגאממנון ; נושאות הנסד ; בנות הנקס]

תרגם מיוונית והוסיף מבואות ופירושים שלמה דיקמן  
מחיר שני הכרכים : 20. ל"י

## \* סופוקלס : שבע הטראגדיות

[שני כרכים. כרך ראשון : אוידיפוס המלך ; אוידיפוס בקולונוס ; אנטיגונה. כרך שני : איאס ; אלקטרה ; בנות טראכיס ; פילוקטטס] תרגם מיוונית והוסיף מבואות, הערות ונספחים שלמה דיקמן  
מחיר שני הכרכים : 20. ל"י

## \* ויליאם שקספיר : קונודיות

[חלוס ליל קיץ ; רוב עסק על לא-דבר ; הסופה ; קומדיה של טעויות]

תרגם מאנגלית והוסיף מבואות והערות אפרים ברוידא  
מחיר כל מחזה — 5. ל"י

## \* נוולייר : בית-ספר לנשים

תרגמה מצרפתית והוסיפה מבוא  
לאה גולדברג. ציורים : איווט שצ'ופק-תומא  
המהיר — 6. ל"י

## בהוצאת עמיקם לכתבי מחזות

### הופיעו

|                     |     |                |
|---------------------|-----|----------------|
| פונדק הרוחות        | מאת | נתן אלתרמן     |
| הנסיכה האמריקאית    | מאת | נסים אלוני     |
| גיבור היום          | מאת | מישל דה-גלדרוד |
| טורא                | מאת | יוסף בר-יוסף   |
| ילדי הצל            | מאת | בן-ציון תומר   |
| מהומה רבה על לא-דבר | מאת | ויליאם שיקספיר |
| קומדיה של טעויות    | מאת | ויליאם שיקספיר |
| רביזור              | מאת | ני. ו. גוגול   |
| מגילה לידער         | מאת | איציק מאנגער   |

מחיר כל ספר 2.50 ל"י

כתובת ההוצאה : רח' דב הוז 3 תל-אביב טלפון : 228957

ההפצה הראשית : י. רובינזון ושות'  
רחוב נחלת בנימין 31, תל-אביב



## ספרית פועלים בע"נו

תל-אביב, רח' אלנבי 73  
טלפון 611431

הופיע:

### א. ס. פושקין

בתרגומו המחודש של

### א. שלונסקי

הכרך בן 670 עמ' כולל:

- א. יבגני אונייגין / בוריס גור-דונוב / מוצארט וסאליירי / האביר הכילי / אורח-האבן / משתה לעת דבר / רוסאלקה
- ב. על שירת פושקין—מסה מאת לאה גולדברג
- ג. מדור נרחב של "הערות ופירושים—מאת המתרגם



## תולדות האנונות

מאת

ז'רמן באזן

(מנהל מוזיאון הלובר)

מחקר מוסמך וממצה על הישגי האדם בציור, פיסול ואדריכלות מזמנים טרומהיסטוריים ועד ימינו. מודגם ב-650 פרודוקציות ו-16 לוחות צבעוניים ומפתח שמות. הספר נדפס כולו על נייר כרומו ומוגש בנרתיק נאה.

מחיר מוזל — 19 ל"י

הוצאת דביר



צבא הגנה לישראל  
הוצאת מערכות



## הופיע:

### נורובה הקשת עד פצצת הנויכונו

מאת ב. ו. פ. ברודי

עולמנו הנוכחי—אין להבינו, בלי לעמוד על טיבו ומובנו של חזיון-המלחמה. את המלחמה אין להבין בלי להכיר את תולדותיה, ואין תולדות המלחמה בלי תולדות כלי-המלחמה. ספרו של פרופ' ברודי עוסק בתולדות החימוש, "נורובה-הקשת עד פצצת-המימן". הוא גם ספר-קריאה מעניין, המציג בקווים כלליים מקורות צמיחתם של אמצעי הלחימה בכל תקופה ותקופה. הקורא בו "עושה היפרות" עם גורם שהוא כה חשוב כיום בחיי העמים והעולם.

\*

### אדום על פני חאקי

מאת סא"ל ד"ר ישראל מהריק ז"ל

חן-מספרים ולב רגיש של אדם, שלובים יחד בקובץ סיפורי-זכרונותיו של סא"ל ד"ר מהריק ז"ל. המספר, קצין-רפואה בצבא הבריטי במלחמת-העולם השניה וחירף נפשו בשליחות-עזרה אל מחנות הפרטיזנים ביוגוסלביה. תרם חלקו בשירות הרפואי של ההגנה ובהקמת חיל-הרפואה תוך כדי מלחמת-הקוממיות. שנות פעלו הארוכות בצה"ל מוצאות אף הן ביטוי—אנושי ורגיש—בסיפורים אלה.

# קשת

לאחר שש שנים  
שבהן לא הועלה מחיר החוברת  
יהיה מעתה מחיר חוברת בודדת  
4.00 ל"י

מחיר החתימה השנתית על "קשת"  
החל משנת הופעתו התשיעית  
(חוברת ל"ג) יהיה 14.00 ל"י  
(בחו"ל: 7 דולרים)

מי שיקדים לחתום,  
או לחדש חתימתו,  
עד ל-15.10.66, יוכל עדיין להימנות  
על מנויי "קשת" במחיר  
12 ל"י לשנה בלבד

"קשת", רחוב ביאליק 9, ת"א



## ציון

חברה לבטוח בע"מ

כל עסקי ביטוח

תל-אביב, ירושלים, חיפה  
ובכל ערי הארץ ומושבותיה

המשרד הראשי:

רח' אלנבי 120, טל. 614711, ת"א

## הוצאת

## הקיבוץ הנאחד

תל-אביב, רח' סוטיץ 27, טל. 246194

חדש

נתן אלתרמן /  
אסתר המלכה  
מחזה

הופיעו זה לא כבר  
נתן אלתרמן /  
משפט פיתגורס

מחזה עם אחרית-דבר: "בין סיפרה  
לסיפור".

קונסטאנטין סימונוב /  
הרביעי

מחזה מעוגן בבעיות הווה מאת  
הסופר הסובייטי הנודע.

א. א. מנדילוב, א. שלוי /  
שקספיר, עולמו ויצירתו

חלקו הראשון של הספר מכיל שבע  
מסות כלליות על עולמו של שקספיר:  
תולדות חייו, התיאטרון בזמנו, מקורות  
הדרמה ועוד. במדור השני ט"ו  
פרקים ובהם דיונים מפורטים על  
מחזות שקספיר לפי סוגיהם וזמני  
כתיבתם. בחתימה, מסה מקיפה—"צורות  
ומירקם במחזות שקספיר".



## שרות

## נונוחיות

## נסיון

## בטחון

# מגדל

חברה לבטוח בט"מ



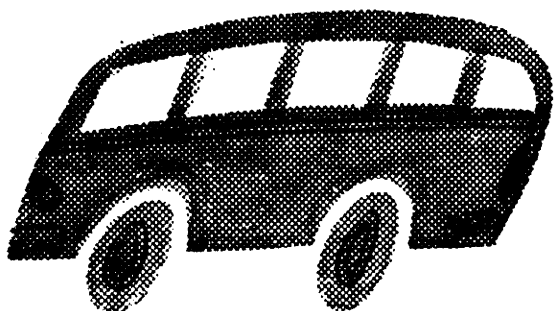
ברכת  
יכין חקל  
לכל בית ישראל



ערה"ש  
תשכ"ז





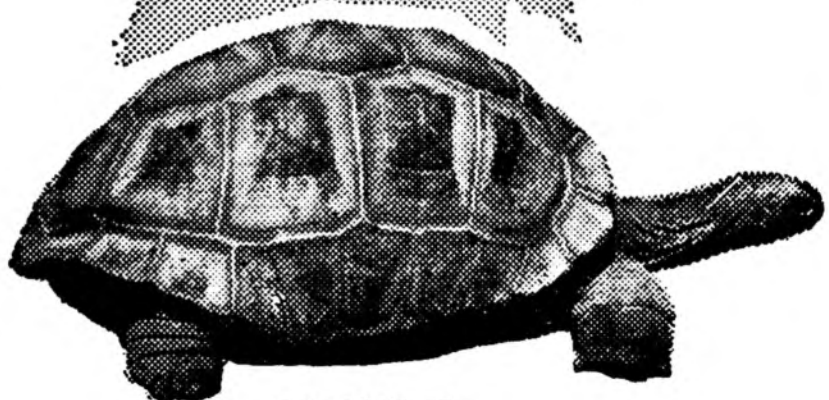
לכל בית  
ישראל  
ברכת



**בהרו  
בתערוכה  
המתמדת  
של 34 מפעלי  
כור**

בת"א, רח' בן-יהודה 99  
ב ת צ ו ג ה  
פאר מוצרי מפעלי כור החל  
מחדר אמבטיה מושלם על  
כל אביזריו ועד מוצרי חשמל,  
אלקטרוניקה, קרמיקה סני-  
טרית ואמנותית, עץ, מוצרי  
מתכת ופלסטיקה.  
התערוכה פתוחה מ-8:00  
בבוקר עד 4:30 אחה"צ.


**המפיצים**  
**סולפיד בע"מ**  

**סולקור**  
 0000  
 SOLCOOR



**דאג  
אתה  
לעצמך  
חסוך  
ובנה ביתך  
במפעל  
החסכון  
לבנין**

**משרד השיכון**

יש  
סיכון  
אבל  
יש  
ביטוח

כל סוגי ביטוח  
בחברת הביטוח  
הגדולה בישראל

**השנה**

חברה ישראלית לביטוח בע"מ



# י פ ו ה ע ת י ק ה

מקומות המסומנים ב(\*) נמצאים בשלבי תכנון ושיפוץ ונועדו  
להיפתח במרוצת שנת 1966/7

## אתרים קדושים היסטוריים, ארכיאולוגיים

כנסית סט. פטר—קתולית; כנסיה ארמנית; כנסית סט. מישל—יוונית אורתודוכ-  
סית; בית שמעון הבורסקי; בים—סלע אנדרומדה; מוזיאון לעתיקות תל-אביב-יפו,  
שני אתרי חפירות ארכיאולוגיות: כיכר-קדומים וגן הפסגה.

## תיאטרון, מרכז נוער, מועדון הסרט הטוב

תיאטרון "החמאם"; מרכז תרבות ואמנות לנוער; ון-ליר, מועדון הסרט הטוב(\*).

## מועדוני לילה ומסעדות

"אריאנה"—מועדון לילה מסעדה(\*); "כליף"—מועדון לילה מסעדה; "הרקיע  
השביעי"—מסעדה ומועדון לילה; "ג'נט"—מסעדה למאכלי דגים; "עומר כיאם"—  
מועדון לילה; בית קפה בכיכר קדומים(\*); "אטון"—מסעדה וקפה(\*); ליפסקי—  
מסעדה(\*); דגן—מסעדה(\*); ברלינסקי—בית תה, מזנון(\*).

## גלריות וחנויות

"מעש"—מפעל קליעת סלים וייצור חפצי חן; "המטמון"—עתיקות וחפצי אמנות(\*);  
"תירוש"—גלריה לאמנות-תמונות ופסלים; גולדברג-בוטיק, וחפצי חן(\*); ציון  
דהרי—מסגרות אמנותיות ושרותי משלוח(\*); זכאי (פרספוליס)—חפצי חן בסגנון  
פרסי ומזרחי; ספילו—יגלום-תכשיטים ואבנים יקרות(\*); ר. סימון (ישראל)—  
תכשיטים(\*); גלריה לאמנות חדשה—אסכולת פריז ואמנים נבחרים ישראלים;  
פרידמן—גלריה ספרותית(\*); גלרית יפו העתיקה—תמונות ופסלים(\*); מרים  
ניק—חפצי פולקלור(\*).

## סטודיות של אמנים

ציונה שמשי—ציור, בטיק וקרמיקה(\*); משה פישזון—ציור; אלי אילן—פיסול;  
מוניה לנדר—ציור; יהודה בן-יהודה—ציור(\*); ממבוש ונינה מאיו—ציור וסטודיו  
לעריכת סרטים(\*); פליקס פרוץ—קדרות, קרמיקה ותכשיטי מלאכת מחשבת(\*);  
שלי הררי—קדרות, קרמיקה; אסתר סדן—חנה וינברג—מלאכת מחשבת(\*); יצחק  
דר—תכשיטים אמנותיים ומלאכת מחשבת(\*); דוד שריר—ציור(\*); קליר סילארד  
באום—ציור וויטרז'ים(\*); חיה שורץ—ציור; שולמית טל—ציור(\*); יונה לוטן—  
ציור(\*); פרנק מייסלר—מלאכת מחשבת, בובות חן; שרגא כהן—ציור(\*); מרי  
ריבנפלד—קדרות, קרמיקה(\*); רפאל מינץ—ציור; זיוה ליבליך—ציור; ברונו  
סימון—פיסול; אליהו גת—ציור; ישעיהו גרנות—ציור(\*); יעל גורפינקל—קדרות,  
קרמיקה(\*); בלפר, קומלוש, עוזרי—ציור(\*); נפתלי בזם—ציור(\*); סופיה  
קיסילוב—ציור(\*); אפרים מודזלביץ—ציור.

ה ח ב ר ה ל פ י ת ו ח י פ ו ה ע ת י ק ה