

הקובץ אינה עולה בקנה אחד עם חלקו השני, המסורבל, המשתדל להיות חכמני כאילו אין פירושה של מודרניות אלא קי-צוצי מלים, הברות ושורות, תליית שורות באוויר וחצאי-דימויים.

יש אולי גם נסיון "להיות צבר" בכל מחיר. והמחיר יקר: "כשרועמים התותחים, שות-קים הדגים / בחיי שהם פסיכיים / מאז מלחמת דין והנצחון וכו' מאז הפכנו / להיות המלכים" (ע' 55). ובמקום אחר: "חייל עם יונה בקסדה אומר, 'בימי מלחמה הזין שלי עומד' / להוכיח את הברית בין ויגוס למרס" (ע' 78).

אולי הדבר המקסים ביותר בשירי שימל הוא התערובת של מנהטן עם ברנר ופיכמן-של-מליצה ולשון עילגת (בכוונה?) של חולין ("עצוב הבשר, ככה זה") וקודש ("חפצי לשיר ברננות"), כולם צמודים זה לזה. גותר לנו רק לקוות שעם שיידפסו שאר שיריו של שימל תהיה הסינתזה שתניצר בין מנ-הטן לברנר בעלת-משמעות, או לפחות בגדר ההשגה.

צ. ג.

צהריים

יסודם של הדברים, של החפצים, של הטבע, הוא ברות. זו, שאין להשיגה, רק משור-רים מרמוזים עליה, דולים אותה ממעמקים, נוגעים-לא-נוגעים בה באליגוריות שדמיונם מצווה עליהם להעלותן על הכתב. הדבר, התופעה, הם רמז מוחשי, חושי, של הרוח למי שפתוח לקלוט, באופן על-חושי ולא-אמצעי, את בשורתה:

דבר, רק נרמז ומיד שב / לדממה. (ע' 25)
שאיפה עצמאית יש לו ל"דבר" או ל"חפץ"
להיות "רוח", להתלכד ב"רוח", ולבטל את
ארעיותו, זמניותו ביחס ל"רוח":
...צנצנת קטנה / ... / קטנה, כמעט לא
נראית, רוצה להיעלם בין / כפות הידיים...
(שם)

לנו ביוגרפיה מוסמכת של אב"א אחימאיר, שלא לדבר על ביבליוגרפיה טובה לפזורי כתביו.

ש. י.

שירי מלון ציון

אילו נתפסנו לרישעות או ציניות, אולי היינו מגדירים את שירי הרולד שימל כ-חקינות מאוחרת לאי. אי. קאמינגס קדום, מתובלת בגלות, חלוציות, סממני-אקדמיה של שנות ה-60, סקס וביטוי "צברי" יומרני, ומעשה-אונן בלשון העברית. אלא שאנחנו יופי אנו מבקשים בשירה, בתכלית התמי-מות, ועל כן נתיחס לשירה שב"שירי מלון ציון", אף שלא אחת נאלצנו לחרוק שן ולהתמרמר על תערובת מוורה של חמרים שנפלו לקנקן אחד וזה האחרון טולטל עד כי נתערבו החמרים ללא תקוה.

שיר יפה קצרצר ויפה כמו "צהל" (במלואו):
"הציפרים מאמינות בקו הרקיע ששברנו / עם הקמת המאהל / ונחות" — שיר מיכתמי, אמנם, אולי בסגנון הייקי, ואולי מיכתמי מדי. ובכל-זאת טוב הוא בעינינו מ"שירים של ורדה" (עמ' 78—55), שיש בהם עושר רב של אירועים, תמונות, מאזזוריות של ביטויים, אלא שאין בהם שליטה של המשורר ("ליהודי השימלי, מיטב השלום והברכה / הפסל הנהדר עומד לפני גמר והוא בעצם שייך לאביגיל / מחר יצא תורש צעיר לפר עם מכתב קטן / לש"ב המקומי, והקוקיה קוראת וקוראת בלי הרף / קו-קו, קו-קו, קו-קו... ציפור טובה בעולם הגדול!" — ע' 65).

ראשיתו של הקובץ — שירי "חמשת הכרכים" ו"נופים עם כיפה" ושער "גולה גולה" — יש בה תום כמעט בסיסי: "פרח / ורוד / כולו / נייר / אלוהים / עשה / אותך / זמני / כשד / ואני / עושה / אותך / עם / דבק פלסטי / וצבע אקרילי / עד- / עולם" (ע' 28). אולם ראשיתו זו של

* דן צלקה: צהריים (פואמה); הוצאת ספרי סימן קריאה, תל-אביב, 1974; עמ' 27.

* הרולד שימל: שירי מלון ציון; הקיבוץ המאוחד, 1974; עמ' 80.

מתחת לאבן האפורה, הקרקע העקרה / אין דבר שהוא לנו ולא יהיה לעולם. (ע' 19)

אין עוד דבר מלבד זכרון עמום, משהו שחרג ממסלולו ולא שב. בשיר "ספר על מזרקות רומא" המים, כראי שלנפש, עולים ויורדים במזרקות "בחן, בלי טרוניה" ואולם מהותם היא "פראית וקשה", ששינתה צורתה לסבילה, נכנעת, לשעשועם של הבריות.

ב.צ.

נסיעה בארץ-ישראל

מעיד אני על עצמי שהטורח הכרוך בדרך-כלל בקריאתם של ספרי-מסעות אינו גורע מהנאה שאני מפיק מקריאתם. יש להבחין בין ספרי-מסעות אשר כוונתם ויומרתם להגיש תיאור מהימן של מראה-העין, מסוג ספרי-המסעות של טריסטראם (שפרק ממנו הובא בחוברת האחרונה של "קשת"), לבין ספרי-מסעות שעיקר הענין בהם מופנה כלפי המתווך, לאמור כלפי בעל-המסעות עצמם. איש לא יקרא את פנקס-הנסיעות הקטוע של הרמן מלוויל, למשל, כדי להפיק ממנו אינפורמציה גיאוגרפית או דימוגרפית על ארץ-ישראל באמצע המאה שעברה.

כך גם ספרי-המסעות של פנחס שדה. בין שיסע שדה לאירופה המערבית, לטיפט, לזנזיבר או (באוטובוס) בין בית-לחם לירושלים—לא הנוף עיקר אלא הנוסע הרואה בכל מקום אותו דבר עצמו וכל המראות אינם אלא העיצוב הפלאסטי של המשל ונמשלו. לכן אין המסע אלא תירוגן-תירוגן דחוק, אפילו כוונת-המסע חייבת נסיעות לשמה, שהרי ארץ-ישראל העולה מתוך "נסיעה בארץ-ישראל" וכו' היא ארץ-ישראל "ספרותית", לא "ריאלית", בדויה, שאפשר היה לתארה גם מתוך הכורסה או מאצל שולחן-העבודה, להפיקה מתוך התרשמויות קודמות

* פנחס שדה: נסיעה בארץ-ישראל והרהורים על אהבתו הנכזבת של אלהים; הוצאת שוקן, 1974; 213 עמ'.

שמונה-עשר השירים של הפואימה "צהריים" כמוהם כשמונה-עשרה מדיטציות, ציפיות ל"רוח", שמוקדיהן חפצים באנאליים כשל-עצמם שפונסו כיד המקרה בארגון-משלוח המגיע באניה לארץ בצהרי יום בהיר של שנת 72. מן התענוג הנאיבי של הנבירה בחפצים ישנים עברו אלה, בזה אחר זה, מיטא-מורפוזה פלאית; החפץ הפך מחפץ חפץ, השתנה כדי אינסטנציה מופשטת, כדי "משהו" שאין להשיגו:

משהו רוכב על גב סוס, חומק בדרכים מאופקות. / מה זה? מי זה? האיש? החורשה? / מעבר מסתורי... (ע' 11)

אף המלים תקצר ידן להקיף את ה"משהו" החומק מן התפיסה. נסיון ההגדרה משתמש במלים והיפוכן: אש ומים (בשיר המסיכה), אור ואפלה (בשיר התקליט):

...חשבתי שאולי המלים / שלנו כוזבות ואינן תזאמות דברים, כמו שלולית / נהרות תת קרקעיים... (ע' 24)

מן השיר הראשון, המציג את הפואימה הציפיה לאניה עם מטען החפצים) במסגרת עלילתית-קונקרטי, אנו עוברים, ובמפתיע, למעין אודה לפילוסוף-המשורר היווני הקדום אמפדוקלס. ברוח תורתו המיסטית-למחצה מתבסס הלייטמוטיב של היצירה שלפנינו: הסובייקטיביות הרגשית בראיית החומר, האובייקט. האהבה והשנאה הן מצבים פיזיקליים:

שני חלקי ראש בצבע לבנה אדומה / לוחשים זה לזה: ביני וביני / תהיה יום אחד התאמה מופלאה... (ע' 10)

והלאה, בשיר ה"מסכה":

...שני צללים שזומן רצו להיפגש / בגע-גועי לילה, עוצרים נשימותיהם (ע' 11)

חזיון הסובייקטיביות החמרית, חזיון החפץ ה"משיב אהבה", המתאים עצמו להלך-נפש של המאזין לו, כמו שנתגלה כברק כן הוא מתמוסס כערפל. אין להשחית את חווית ההתגלות על-ידי הארכתה. "חושש מנצחון", טוען המשורר. חייבת האגדה להימוג כדי שתישאר אגדה. הכל חייב לשוב למסלולו הגשמי. מעבר לחומר שוב אין דבר מעורר כמיהה: