



שבתון

ספרות

חברה

תיאטרון

הגות

קולנוע

ביקורת

ירחון ■ גל' 51 ■ אדר ב' תשמ"ד ■ מרץ 1984 ■ 240 שקלים ■ ת"ד 16452 ת"א ■

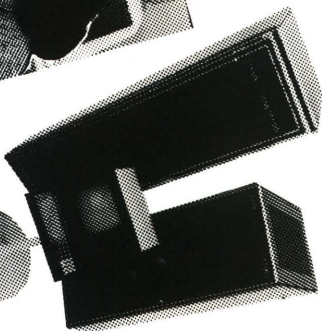




מסודולק ישראלי המתמחה
במכירת אלקטרוניקה
המכשירים, בלטים בהשוואה
ההיות המדויקים בכל מערכות
המכשירים של המכשירים
של כלליות היום-יומית
השלים בכל המכשירים



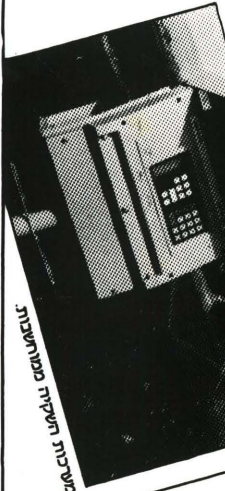
תקשורת, תנוגים ומערכות מידע



מחלקת המחקר והפיתוח של משרד המבחן

[illegible]

クマノ



השכבות השקיה ממוחשבות.

מכרזות המסחר והמסחר
המסחר והמסחר והמסחר
המסחר והמסחר והמסחר

- [illegible]



ממסכתות של סקירת אמריקה ותחליטים



משרבות ממוחשבות לבקרה ולשליטה.

מוטורולה  **התבה יותר מומשך קשר**
משרד האזור, קרמנצק 14 תל אביב, סל. 386388-03

03-388388.

בגליון הזה

שירה וסיפורת

- שלמה טנאי; שלושה שירי מקור ואחד תרגום; 7
ראובן בן-יוסף; שיר; 10
מיכל גוברין; לבלוב; סיפור; 12
זיל סופרוביאל; ילדת לב הים; מצרפתית: יצחק עקביהו; 16
זיל סופרוביאל; שירים; מצרפתית: יצחק עקביהו; 17
אוריאל ברתנא; שירים; 19
דן לוי; שלושה סיפורים קצרים; 19
אנדד אלדן; שיר; 20
ספי שפר; שירים; 20
מיכאל רנטו; התרגיל; סיפור; 20
עפרה סמבורסקי-חמדת; שיר; 20
שלמה אביו; שיר; 21
חזי לסקלי; שיר; 23
מרים מיכאליס; נערה לבושת שחורים; סיפור; 25
יעקב קדוש; שירים; 25
טל רובינשטיין; מאחורי הגב; סיפור; 37
אבנר רוטנברג; רק על תשנה אותי; סיפור; 38
מועין בסיסו; שיר; מערבית: מוחמד עינאיים; 47

מסות, רשימות, טורים

- עמליה כהנא-כרמון; זמנים חדשים, זמירות חדשות; 9
ש. יעקב; אתי מלבנון; 10
גבריאל מוקד; תיזות על הסיפורת שלנו; 11
נסים קלדרון; מתוך מכתב לעמליה כהנא-כרמון; 14
בני ציפר; אין חוויות פרטיות (מאמר שני בסדרה); 15
יהודית כפרי; לאן הולך המשורר; 21
יונת סנד; בין להוכיח לבין להראות; 24
נורית גוברין; מן הסיפורת הארצישראלית (ה); מחאתו של א.ד. גורדון; 31
דינה קטן בן-ציון; תולדות סיפורת כסיפור ותולדות; 34

מדורים קבועים

- טור "עתון 77"; המלצת "עתון 77"; 5
פנקס ארועים; דאר קוראים; 6
אמנון ז'קונט; נקודת משען; אל נא תקלו ראש בטרזה; 18
שולמית גינגולד-גילבוע; שיחת החודש; אסתטיקה מלאת עצבות; 22
יעקב אגס; אמנות פלסטית; שיחה עם עצמי; 27
נורית יערי; גליה שיפמן; מדור נרחב לתיאטרון; 40
התיאטרון של רוברט וילסון; 40
עוד אמירה על המלט; 41
בלט - תהליכים בהכנת העיצוב; 42

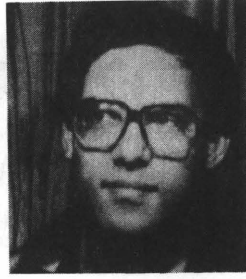
טורים אישיים



יונת סנד
עמ' 24



יהודית כפרי
עמ' 21



בני ציפר
עמ' 15



עמליה כהנא כרמון
עמ' 9

חגיגה עם "עתון 77" - 7 שנים
בית לסין - המרתף העליון 22.3.84 שעה
21.00

קוראים שירים: אנדד אלדן, שלמה טנאי,
יהודית כפרי, דן לוי, רוני סומק, שולמית
ספיר, דן פגיס, צבי עצמון.

הופעות השחקנים: לאורה ריבלין
מוני מושינוב.

שיחה עם שמעון בלס על ספרו החדש.
להקת גיז "77"

עורך ומנחה - יעקב בסר

שיחת החודש



נתן יונתן - עמ' 22-23

תמונת השער: עודד פיינגרש

סאטירה סובייטית בתיאטרון צרפתי; 43
הלל דמרון; קולנוע; אחדות המקום והזמן נוסח
היציקוק; 45
מוחמד עינאיים; פנקס התרבות הערבית; מותו של
העץ הזקוף; 47
ביקורת ספרים; 48-50



יעקב אגס: שיחה עם עצמי; עמ' 27-29

נקודת משען - אמנון ז'קונט, מארח את
אסא כשר, איציק בן-נר, אהרון אמיר

המדור לתיאטרון עמ' 40-43
ערוך בידי נורית יערי, גליה שיפמן



גבריאל מוקד:
12 תיזות על
הסיפורת שלנו
עמ' 11

חתום על "עתון 77" לשנת 1984

לכי ת"ד 16452, ת"א
הנני מבקש להיות מנוי על "עתון 77" לשנת 1984

שם ומשפחה _____

כתובת _____

טל' _____

מצורף בזה צ'ק על סך 1800 שקלים כולל משלוח

המשוך על בנק _____

חתימה _____ תאריך _____

החותם עד 31.3.84 מבטיח לעצמו
מנוי שנתי במחיר הנקוב כולל משלוח.

ITON 77

Literary Monthly

Editor: Jacob Besser

Editorial Members: Shimon Ballas, Amnon Jackont

Sasson Somekh

Assistant Editor: Amela Einat

עתון 77

مجلة أدبية شهرية

المحرر: يعقوب بيسر

اعضاء التحرير: شمعون בלאס, סאסון סומינג

المحرر المساعد: عاملا عينايت

המשרכת והמנהלה: ת"ד 16452 ת"א, טל' 03-456765

המשרכת אינה אחראית לתוכן המודעות;
המשרכת אינה עונה בכתב על פניות כותבים ואינה מחזירה
כתבי יד אם לא צורפה אליהם מעטפה מבוילת.

הגליון הזה הודפס על נייר חדרה "מפעלים אמריקאים ישראלים".

סדר, צילום, לוחות וכריכה: מפעלי דפוס כתר, ירושלים
הפצה - "אטלס" בע"מ.

עתון 77

ירחון לספרות ולתרבות

שנה ז', מס' 51, אדר ב' תשמ"ד, מרץ 1984 מחיר 240 שקלים.

העורך: יעקב בסר.

עוזרת עורך: עמליה עינת.

חברי המערכת: שמעון בלס, אמנון ז'קונט, ששון סומך.

מועצת מערכת: יצחק אורבך, אורפז, ארז ביטון,
גילה בלס, מיכל גוברין, יוסי הדר, א.ב. יהושע, דן
פגיס, חיים פסח, יורם קניוק, עוזר רבין, משה
רוזנטליס, ש. גיורא שוהם, אנטון שמאס.

המו"ל: אגודת סופרים ואמנים לקידום הספרות
והתרבות בישראל - אגודה עותומנית.

מזכירת המערכת: ספי שפר

בסיוע: משרד החינוך והתרבות, המועצה לתרבות ולאמנות.
הסתדרות העובדים הכללית, המרכז לתרבות ולחינוך.

מרץ 1984



ספרים חדשים בספריית "כתר"

בבית הוצאה כתר ירושלים מבחר מגוון ממיטב הספרים – ספרות יפה במקור ובתרגום, ספרי עיון, ביוגרפיות, מדע בדיוני, יהדות וארץ-ישראל.



הסיפור העברי 1880 – 1980

מאת: גרשון שקד

הסדרה עוקבת אחרי הסיפור העברי במאה השנים האחרונות. המחבר מתאר הן את הרצף והן את התמורות הפנימיות שחלו בה, וחושף את הגורמים החיצוניים והתרבותיים שעיצבו אותה. כרך א' – **בבל** – שראה אור לפני שנים אחדות, עסק ביוצרים שיצרו בגולה כמנדלי, ברדיצ'בסקי וברנר. כרך ב' – **בארץ ובתפוצה** – שראה אור החודש, עוסק בסופרים שיצרו בארץ, מראשית המאה ועד שנות הארבעים; יוצרים כשמי, בורלא, עגנון ויהושע בר-יוסף.



יצירה מחוכמה

עיון בשירי שמואל הנגיד

מאת: עדי צמח וטובה רוזן-מוקד

שמואל הנגיד – איש צבא, מפרש התלמוד, ראש ממשלה ו...משורר לירי מופלא שכתב על יין, מלחמה ואהבה. עדי צמח וטובה רוזן-מוקד מפרשים שבעה עשר משיריו של שמואל הנגיד ומנחים את הקריאה בהם. המחברים מבקשים לחשוף את יופיים של שירים אלה, שנכתבו לפני כאלף שנה. הם מראים איך אפשר ליהנות מהם הנאה פעילה וכיצד אפשר לראות בהם שירה חיה, מקסימה ומזעזעת כאחת, שהיא בעלת משמעות עמוקה גם עבורנו היום.

דן מירון:

המכנה המשותף

במעשי האלימות שהתרחשו בימים האחרונים יש כמה צדדים משותפים: ראשית – הקורבנות. אמנם מצד אחד גויה, שלד של אשה, ומן הצד השני – אנשים חיים מאוד המבקשים להמשיך לעבוד ולחיות. אבל המשותף – כולם אינם מבני-ברית, או שהם נחשבים כאילו היו שלא מבני-ברית, שלא "משלנו". ולפי זה אין להם מקום בארץ הזאת. לא מעליה ולא בתוכה. ומאלפת מאוד מבחינה זאת השלכתה של הגויה אל בית-הקברות המוסלמי ברמלה. המשליכים סימנו במו ידיהם את המכנה המשותף שבקורבן ובשנאתם אליו. הם גם קבעו בבירור את כוונתם כלפיו: גירוש, סילוק, הוצאה מחוץ לתחום. את תרזה אנגלוביץ' אל מחוץ לתחום בית-הקברות; את הערבים, אל מחוץ לארץ.

מכנה משותף אחר: קיצוניים, "חמומי-מוח". הכל מסתייגים מהם. כביכול אין לאנשים, שהכוח וההשפעה בידיהם, שום חלק במעשים הללו. הקיצוניים "חמומי-המוח" והמטורפים הם העושים. אבל זהו מכנה משותף מדומה. המכנה המשותף האמיתי והמכריע הוא אחר. קיצוניים, תמהוניים ויוצאי-דופן היו תמיד, כשם שתמיד נמצאים בגוף תאים סרטניים. אבל באלו שלעצמם אין סכנה. הם נעשים פעילים ומסוכנים רק בשעה שהמערכת המתגוננת שבדרך-כלל מצמיחה אותם מייד, מתחילה להתערער. מי שאחראי למחלה באמת הוא זה שמערער את המערכת. לא התמהונים והמטורפים שפרצו אל תוך השער הפתוח.

ראש-הממשלה אמר ש"אין מלים בפיו" להביע את הסתייגותו וסלידתו הן מחופרי הגופה והן מן היורים על האוטובוס. מוטב שלא תהינה מלים. מה שהוא יכול לעשות או לא לעשות במלים, כבר קבעה בבהירות ועדת כהן. הדברים באים להצביע בכיוון של המכנה-המשותף האמיתי. האנשים, המוסדות, הדעות, הלכי-הרוח, שהכשירו את הקרקע, שערערו את המערכת ושהביאונו למקום בו אנחנו נמצאים.



המלצת עתון 77

- **יצחק אורבובך אורפז:** העלם; עם עובד; ספריה לעם; תשמ"ד
- **נורית גרץ:** חירבת חיזעה והבוקר שלמחרת; ספרות משמעות תרבות; המכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה ע"ש פורטר; הקיבוץ המאוחד; תשמ"ד
- **תומס קנילי:** רשימת שינדלר; מאנגלית; עמשי לוי; דומינו; 1984
- **יעקב שביט:** מעברי עד כנעני; דומינו בשיתוף אוניברסיטת תל-אביב; 1984
- **אנרי מישו:** פנים רחוק; תרגמה מצרפתית והוסיפה אחרית דבר; אילנה המרמן; ספרי סימן קריאה הקיבוץ המאוחד; תשמ"ד
- **א.ת.א. הופמן:** קדירת הזהב וסיפורים אחרים; מגרמנית נילי מירסקי; ספרי סימן קריאה הקיבוץ המאוחד; המועצה הציבורית לתרבות ולאמנות המפעל לתרגום ספרי מופת; תשמ"ד
- **עמלה עינת:** עודד שרצה להיות עודד; איורים דני קרמן; הוצ' זמורה ביתן; 1984
- **קונרד לורנץ:** פרנץ קרויצר; חיים הם לימוד; דו שיח על מפעל חייו של קונרד לורנץ; תרגום מבוא וביאורים; זאב שילה; ספרית פועלים; תשמ"ד
- **שלוש עליכם:** כתבים; דלים ועליזים; מיידיש; אריה אהרונ; הוצאת אלף; הוצאת ספרית פועלים; תשמ"ד
- **ע. הלל:** עד פה; מבחר שירים מספריו הקודמים; הקיבוץ המאוחד; תשמ"ד
- **יוסף אבן:** מבחר מסות; עיון מסה מחקר; הוצאת הקיבוץ המאוחד; תשמ"ד
- **עוזי שביט:** ביום שידובר; שירים; הקיבוץ המאוחד; תשמ"ד
- **ש. גיורא שוהם, גיורא רהב:** אות קין; הוצאת שוקן; תשמ"ד
- **מנשה לוי:** שלושה מלאכים מושלגים; סיפורים; הקיבוץ המאוחד ספרית פועלים; תשמ"ד
- **אהרן אלמוג:** רקויאם לזונה; שירים; הקיבוץ המאוחד; תשמ"ד
- **לולה סלפצוב:** הפיסול והציור בצרפת בתקופת הרנסאנס; ציריקובר; תשמ"ד

רציונאלית, המוכתבת על-ידי נתוני החיים בנקודת זמן מסוימת. שהרי בתוך מציאות רציונאלית זו אנו עושים דברים בלתי-מציאותיים לחלוטין. כל המעשה הציוני היה בלתי-מציאותי.

רקע סבוך זה החריף עוד יותר בגלל הגוון הלאומני שהתווסף לו ובגלל המערכת הפוליטית העושה בו מניפולציות לצרכיה. משום כל אלה חל הפיצוץ ועלינו החובה לשאול את עצמנו כמה זמן יעבור עד שהמימסד המדיני יבין שלא מדובר במקרה של ירי בודד פה ושם, אלא במרד של הדתיים בריבונות המדינה – מרד שחייב לבוא לידי פתרון מהיר.

יעקב בסר:
אנחנו והגויה

כמו באחד המחזות של יונסקו, עליו סיפרה השחקנית חנה מרון, בכנס צוותא (7.3. ת"א) אנחנו חיים עם גויה מצחינה בבית. אנחנו השלמנו, כמו במחזה, עם העובדה שיש לנו גויה בבית. היא מעלה ריחות מסניימים מאד. ריח של דתיות פנטית-קיצונית. ריח של לאומניות גזענית קיצונית. ריח של אלימות. ריח של נסיונות חוזרים ונשנים לסתום פיות, וריח של סכנה מרחפת על חופש הדיבור. כל זה יחד מעלה כבר לא ריח אלא סירחון ממש של פשיזציה זוחלת של המדינה. הגויה הזאת, הצליחה להרגיל גם את הציבור השפוי לחיות עימה איכשהו בצוותא ולוותר בהדרגה על תנאים אלמנטריים המאפשרים לקיים חיים רגילים, עד שעוד מעט לא יהיה עוד על מה לוותר. לכן, אין ברירה, אלא על ציבור זה להתנער וכמו שאמרה חנה מרון, הגיע הזמן להוציא את הגויה הזאת החוצה, ולא – נצטרך אנו ללכת.

א.ב. יהושע:
מנעולים לקבר

כל זה היה צפוי ועוד צפויים דברים קשים מאלה. הלוגיקה של ההתפתחויות מוכרת טוב מההיסטוריה. אם הציבור ימשיך בעייפותו ובהשקעת כל האנרגיה שלו בשמירה על הפק"ם וכדומה, הוא יצטרך במהרה לקנות לו מנעולים לקבר.

אברהם בורג:
מרד הדתיים בריבונות המדינה

למה זה קורה? הדרך הקלה ביותר, לומר מטורפים. כך אנו מוציאים את הפורעים מתוך המחנה ופוטרים את עצמנו מאחריות. אלא שאסור לנו להסתפק בכך. עלינו להבין למה זה קורה ולשם-כך יש לראות ראשית את הצד שלהם. הם לא רואים את עצמם כקנאים דתיים, אלא כאנשים המחפשים שלמות שבאמונה ובדת. לשם-כך עליהם ללכת, לדעתם, עד הסוף. ומבחינתם "עד הסוף" פירושו להגיע להחלת הגישה התורנית על מכלול החיים. ואילו אנחנו חיים במערכת דמוקרטית-חילונית, שמשמעותה ריבונות המדינה. הדתיים, לעומתנו, מוכנים לקבל ריבונות זאת רק ביחס לענייני חולין מובהקים כמו מערכת ביו. מעבר לזה, בנושאים כמו ימית והרהיבת, מצווה לדעתם רק סמכות האל.

ניגוד העמדות המתואר מסתבך מאוד בגלל מצב אבסורדי, בו נותנת המדינה החילונית אוטונומיה דתית לגופים המתכחשים לעצם קיומה. המדינה לא מוחלטת עדיין ביחסה לדת. מרדנו במסורת אבל לא הצלחנו עדיין ליצור תרבות חדשה. לא הקמנו משמרות אדומים. יחס אמוניולוטטי זה הוא בעורכינו וגוש אמונים הוא התוצר של אותו יחס. וברובד האמוניולטי – אנו חיים במציאות מטהריאלית, למרות פעילותנו כביכול בצורה

■ שוביניזם, רשימה נגדית

לרשימתו של רוני סומק, "עתון 77" גל' 49-50

מדובר בשוביניזם. ולי כבר קל לאיית את המלה. לפני מספר חודשים, בחוף תל-אביב, אני וחברה שצילמה קבוצת דתיים המקיימים מצוות 'תשל'י, הותקפנו במפתיע ע"י גבר. בתגובה לנסיון ההתנגדות ומבישה האופיינית זכיתי ביריקה לחה שנחתה היישר במרכז פרצופי הנדהם. אודה ואבוס: חברתי ואני הסתלקנו מהמקום בשקט ובזריזות. אחר-כך, מייד אחר-כך, ניסינו לשכנע זו את זו כי הסתלקותנו היתה הדבר הנכון ביותר לעשותו, וכי כל אדם שמוחו בראשו היה נוהג כמונו. האומנם?

תאמרו: אותו אדם היה מטורף. נכון הדבר, אך לא בזה העניין, אף לא בעובדה שאף אחד (או אחת) מאותה קבוצת דתיים (שלא גילו כל התנגדות להיות מצולמים) לא נחלץ לעזרתנו. המדובר כאן בפחדנות טהורה ומבישה האופיינית בד"כ דווקא לנשים. משום מה. משום מה? בושותו של מוחמד עלי, לו נתקף פתאום פחד וסרב לעלות לזירה, היא כאין וכאפס לעומת בושתי שלי בהיזכרי כמה זמן חלף עד שהצלחתי להרים יד רועדת ולנגב את נתו הרוק מפני. זאת אולי הסיבה לכך שאם אניג לארה"ב באחד הימים, חזקה עלי שאחד המקומות הראשונים בהם אבקד יהיה רחוב 42 במנהטן, שם אני מקווה לחזות בהיאבקות נשים. זאת למרות, ואולי דווקא, משום שקשה לי להגדיר את עצמי כאדם אלים.

ועדיין מדובר בשוביניזם: נשים מותקפות, נשים נאנסות, נשים מופלות לרעה בחוקים אזרחיים ודתיים כאחד. אף על פי כן, תהיה זו כמוז, דמגוגיה, עפי" רוני סומק, לתלות את השוביניזם על הוזה הזה, הגבר, עפי" ניטשה למשל, הוא מלך העולם. אולם זוהי דעה שאינה מקובלת כיום על דעתו של איזה גבר נאור שהוא. יוצא מזה שהשוביניזם האמיתי נמצא, איפוא, במחתרת, ואני אכן מוצאת אותו בשירה, בפרוזה, בחנות המכולת, ובעצם, היכן לא?

"נשים טובות הן מערכות הסקה בתיאור", כך כותב אשר רייך, "תמיד אפשר לחסות בהן מן ההמולה..." בשמחה הייתי מציצה בפרצופו של הגבר שיושבו למערכת הסקה ביתית. קשה להניח שהבעת פניו תהיה מוחנפת במיוחד. יכול להיות שאשר רייך, משורר ישראלי, היה מכניס את אנגלה דיוויס, ממנהיגות הנשים באמריקה, לרשימה שחורה. אולי משום אותו הפחד המאפיין גברים מסויימים שעה שהם נאלצים להתמודד עם נשים הרוחקות מלהיות הגורם לאותם גברים לעסוק בפמיניזם דווקא ע"י צלילות סנטימנטליות אל אגם החזיות השרופות, שזמן רב חלף מאז התאדה ואיננו עוד.

אפרת עוז

■ **אגודת הסופרים העברים במדינת ישראל ומרכז פא"ן במדינת ישראל נגד התערבות סמכות פוליטית בחיי הרוח ביום שלושה בינואר 1984 החליטה הכנסת ברוב דעות שהיא "מביעה דאגה לנוכח תופעות של פגיעה בערכי היסוד של היהדות, העם והמדינה, בהצגות תיאטרון ובבמות תרבותיות וספרותיות שונות".**

עקב החלטה זו הוועד המרכזי של אגודת הסופרים העברים במדינת ישראל —

- שולל בתוקף את ההחלטה המהווה התערבות של סמכות פוליטית בחיי הרוח, האמנות והתרבות.**
- מתירע כי החלטה חסרת תקדים זו בתולדות מדינת ישראל מהווה צעד מסוכן שמגמתו הכוונה מגבוה של היצירה הספרותית והאמנותית במדינה.**
- קורא לאזרחי מדינת ישראל להיחלץ להגנה על חופש הביטוי והיצירה.**

תל-אביב, ל' בשבט תשמ"ד
3 בפברואר 1984

■ **נגד התערבות הנשיא בתוכן המחזה "משיח"**

לכבוד מר חיים הרצוג, נשיא מדינת ישראל
יחד עם כל שוחרי חרות הביטוי וחופש היצירה האמנותית, מוחים גם סופרי ישראל המאוגדים באגודת הסופרים העברים על התערבותו של שכבוד הנשיא בתוכן הצגת המחזה "משיח" בתיאטרון חיפה.

אגודת הסופרים העברים במדינת ישראל הוועד המרכזי

תל-אביב, ל' בשבט תשמ"ד
3 בפברואר 1984

את חשיבותם בעזרת הדימוי הידוע: "כתיבת העתה הם קרקע גידולה של התרבות והספרות העברית."

אבנר שלו, יו"ר המועצה לתרבות ולאמנות במשרד החינוך, דיבר על חשיבות הופעתם של כתבי העת הספרותיים ועל הקריטריונים במתן התמיכה לבמה ספרותית זו או אחרת. יעקב בסר ציין שהאחוז העובר מתקציב התרבות לכתבי-העת הוא אפסי, והוסיף: "עם-זאת אני מאמין שהבעיה הכלכלית אינה הבעיה העיקרית של כתבי-העת, אלא הרעיון המרכזי העומד מאחורי היצירות המתפרסמות בהם." בחלקו השני של הערב קרא בן-ציון אורגד משיירו המתורגמים של פאול צלאן על ירושלים. אחריו קראו עשרה משוררים.

■ **הגיגה ספרותית ל"מאזניים" נערכה ב-23.8.84 ב"בית הסופר" בתל-אביב. השתתפו: חיים פסח, אשר רייך, משה בן-שואל, מרדכי גלדמן, משה דור, רוני סומק, דן צלקה, אריה זקס, עדי צמח. הנחה: אייל מגד.**

בפתח הערב ראיין מגד את שני עורכי "מאזניים". הראיון נסב על שאלת השינויים הנערכים ב"מאזניים" אחרי שנות-דור וכן על השיקולים ההערכתיים המנחים את העורכים בבחירת החומר הרב והמוגוון שמגיע אליהם. מרדכי גלדמן, משה דור, משה בן-שואל ורוני סומק קראו משיריהם ודן צלקה קרא דיאלוג מתורגם מאיטלקית. אריה זקס דיבר על "שירה בעקבות" — על בעיות בתרגום שירה. המנחה נטל חרות לעצמו למלא את מקומה של יונה וולך שנעדרה מהערב וקרא שני שירים חדשים מפרי עטו. במהלך הערב הרצה עדי צמח על התיאוריה של הביקורת כתיאוריה אסתטית.

■ **פגישה עם שמאי גולן נערכה ב-16.8.84 ב"בית הסופר" בתל-אביב עם הופעת שני קבצי סיפוריו החדשים "המארב" ו"חופה" ועם סיום תפקידו כיו"ר אגודת הסופרים. חיים גניד ציין שהתרגש במיוחד למקרא הסיפורים "חופה" ו"הסתלקותו של ברוך גיילבן" והתייחס לייחודיות של הדמויות המופיעות בסיפורים. הלל וייס דיבר על הרומן "מותו של אורי פלד" בהסתמכו על דברים שכתב בספרו "דיוקן הלוהם" והאיר את הדמויות בשני הספרים של שמאי גולן. המנחה, אהוד בן עזר, ושני הדוברים האחרים עמדו על הקשר בין הביוגרפיה של המספר לבין תחנות חייהם של גיבורי סיפוריו. הלל ברזל נפרד בשם אגודת הסופרים משמאי גולן עם סיום תפקידו כיו"ר האגודה, וציין את כוחו לשמור על השקט ועל ארשת הפנים הנכונה גם בתקופות קשות.**

■ **במה צעירים לספרות**
מפגש יוצרים ותלמידי תיכון נערך ב-26.1.84 ב"בית הסופר" בתל-אביב. הנחה: ד"ר אברהם גורוני-גדון, המפקח על הוראת הספרות במשרד החינוך והתרבות. דברי ברכה השמיעו נתן וולך — סגן ראש עיריית תל-אביב וראש האגף לתרבות נוער וספורט ויעקב בסר — חבר הנהלת אגודת הסופרים. לאחר מכן סיפר משה דור על דרכו בשירה. כתיסר תלמידים מבתי ספר תל-אביב ושתי תלמידות מבית-שאן קראו מיצירותיהם. לבסוף נערך דיון בנושא: מקומה של הספרות בביה"ס התיכון.

■ **הסופרים דוד מרקיש, יוסף פפרניקוב, מרדכי צאנן והמחזאי מקס צוויג, זכו בפרס מטעם יו"ר הנהלת ההסתדרות הציונית העולמית — מר אריה דולצ'ין. הפרס נועד לסופרים ישראליים שאינם כותבים עברית.**
הטקס נערך ב-1.2.84 בבית-הסופר ע"ש שאול טשרניחובסקי בת"א.

■ **בפרס "ציון" מטעם אגודת הסופרים בשפה הרומנית זכה שאול כרמל. הטקס התקיים ב-21.1.84 בבית הסופר בת"א.**

ספרו של א.ב. יהושע — "גרושים מאוחרים" זוכה להגיע גם לקוראים שמחזיק לארצנו. באחרונה תורגם לאנגלית ע"י הלל הלרין והופיע בארה"ב בהוצאת "דביל דיי". לפני מספר חודשים הוא תורגם לצרפתית ובקרוב הוא עומד להופיע גם בשפות אחרות.

יערה בן-דוד

חתום על

עיתון 77

עד ל-31.3.84 עדיין במחיר הישן

1800 שקל לשנה

■ **טקס הענקת פרסי יצירה לסופרים עבריים מטעם ראש הממשלה נערך ב"בית הסופר" בתל-אביב ב-19.1.84. המישה סופרים ומשוררים זכו בפרס: דוד גרוסמן, פרץ דרור-בנאי, שלומית כהן, רנה ליטוין ושלמה ניצן. ישראל קרנמן, יו"ר ועד הנאמנים של הקרן, נשא דברי פתיחה. אבנר שלו, יו"ר המועצה לתרבות ולאמנות במשרד החינוך והתרבות דיבר על זכותו של האמן לחופש ביטוי מלא. שמאי גולן דיבר את חתני הפרס בשם אגודת הסופרים, פרופ' אפרים שמואל, דיבר בשם ועדת השופטים. רנה ליטוין נשא דברים בשם מקבלי הפרס.**

■ **כנס מחאה נגד מנגמת הקיצוצים בתקציב החינוך והתרבות נערך ב-22.1.84 ב"בית לסין" בתל-אביב. השתתפו: פרופ' מיכאל הרסגור מאוניברסיטת תל-אביב, השחקנית חנה מרון, יחזקאל יפתח — מנהל הסמינר למורים "נהלל" ונחום פסח, יו"ר המרכז לתרבות ולחינוך. הימנה — שלמה טנאי. בסיום הערב הוחלט לשלוח מברק לשר החינוך, שבו הובעה מחאתם של באי הכנס נגד הקיצוצים. השחקנית חנה מרון הביעה חרדה עמוקה ודעה נוכח המנגמת לפגוע בחיי התרבות במדינה וקראה למנוע את המפולת בעוד מועד. פרופ' מיכאל הרסגור ההירי שהקיצוצים בתקציב האוניברסיטאות עלולים למנוע חידמות שווה לבני עדות המזרח ללמוד במוסדות להשכלה גבוהה. כן התריע על הפינת כספים ומשאבים להתנחלויות ואמר שהדבר עוצר את ההתפתחות הטכנולוגית שכה חשובה לנו. יחזקאל יפתח, מנהל הסמינר "נהלל" ציין שהפגיעה בהשכלה הגבוהה היא גם פגיעה בדור שלם של מנהכים.**

■ **ערב שירים ומנגינות עם נתן יונתן ב"בית הסופר" בת"א ב-12.1.84. השתתפו: נתן יונתן, אורצ'יון ברנאן, זיוה בן-פורת, שלמה ארצי, צביקה פיק, במורה הופיעו: חנה אסמן, משה דן, מרק וולך. ורדה שגיא ואיתן גליקמן. הנחה את הערב משה בן-שואל. זיוה בן-פורת מאוניברסיטת תל-אביב הרצתה בעל הנושא: שני ספקר ושירי הומר של נתן יונתן. היא אמרה כי המשורר הוא בעל שמיעה אבסולוטית מבחינה מוסיקלית, והדבר בא לידי ביטוי אפילו בשירי המודרניסטיים האנטי מוסיקליים כביכול. לכן שיריו מושכים מאוד להלחנה. כשירי נתן אלתרמן. אורצ'יון ברנאן דיבר על הצופן המטאפורי והצופן הכחתי בשירי נתן יונתן.**

■ **בבית הסופר בת"א צוינה ב-2.2.84 הופעת ספרו של איתמר יעזרי קסט "לשון הנחר, לשון הים" — שירים ושירים בפרוזה, מבחר 1958-1983. השתתפו: חתני הפרס כדור, חנוך פניקס, שולמית אדר והמשורר עצמו. הנחה: יעקב בסר. פרופ' הלל ברזל הרצה על נושא השואה בשירה בכלל ובשירת יעזרי-קסט בפרט. את הערב חתמה השחקנית שולמית אדר, שקראה את הבלדה "מול הדלת העולה".**

■ **ב-1.2.84 נערך בבית הסופר בתל-אביב טקס חלוקת פרסי יצירה מטעם יו"ר הנהלת ההסתדרות הציונית העולמית והסוכנות היהודית, אריה דולצ'ין. את מתן הפרס יזם בן ציון תומר עם כניסתו לתפקיד יו"ר התאחדות הסופרים. חתני הפרס שהיו: המחזאי מקס צוויג, שמחזותיו הוצגו עוד לפני 20-30 שנה ב"הבימה" ובחז"ל, המשורר יוסף פאפרינקוב, מגדולי המשוררים בידיד, המספר מרדכי צאנן על מפעלו הספרותי בידיד והמספר דוד מרקיש על צירתו ברוסית. סיום הפרס לכל אחד מהיוצרים — אלפיים דולר. דיבר ברכה השמיע אריה דולצ'ין. חיים שהם הרצה על היצירה היהודית לא כלשון העברית. הנחה את הערב בן ציון תומר.**

■ **מפגש עם סופרים כותבי רומנית בישראל נערך בבית הסופר בת"א ב-21.1.84, במלאת עשר שנים לקיומה של אגודת הסופרים בשפה הרומנית. במהלך הערב הוענק פרס ציון לשנת תשמ"ג למשורר שאול כרמל. נשאו ברכות: בן ציון תומר ויצחק ארצי. י. שכטר דיבר על עשר שנות קיומה ופועלותה של אגודת הסופרים הישראלית בשפה הרומנית. על יצירתו של שאול כרמל שוחח פרופ' אנדריי טריחאן. הערב נחתם בדברי חתן הפרס.**

■ **בבית הברו יוניון קולג', בירושלים נערך ב-29.12.83 מפגש עם ד"ר דוד פטרסון, ראש המכללה לעברית באוניברסיטת אוקספורד. המפגש נועד לקבלת דין-וחשבון על פעילות המרכז בשנה האחרונה. פטרסון הרצה על פעולות המרכז וכל המחקרים הנעשים בתוך המרכז ובעידודו בנושא הייחודי. נכחו כעשר פרופסורים לספרות ולמקצועות היהדות מכל האוניברסיטאות בארץ. המנחה היה פרופ' חיים רבין מהאוניברסיטה העברית.**

■ **ערב על הנושא: סיפורי-עם מפי מספרים יוצאי עדות שונות התקיים בבית הסופר בתל-אביב ב-9.2.84. השתתפו: יעקב אביצוק (רומניה), אליהו אגסי (עיראק), פלורה כהן (מצרים), שלמה רבין (קורדיסטן), ראיין והנחה: פרופ' דב נוי. כל אחד מהמשתתפים סיפר סיפורי-עם אחד. פרופ' דב נוי הוסיף דברים קצרים על כל סיפור. הקהל גילה ענין ומעורבות בנושא. הערב נערך מטעם המדור לספרות במועצה הציבורית לתרבות ולאמנות בשיתוף עם החוג לספרות עברית באוניברסיטה העברית בירושלים.**

■ **ערב ספרות רב לשונית בישראל נערך ב-22.12.83 בבית ציוני אמריקה בת"א. השתתפו: ריבה רובין (קראה שירים באנגלית), בוריס וקסלר (רוסית), ד"ר פאול בורק (הונגריה), נפתלי עירון (רומנית), וארנה נחמיאס-קובוס (יוונית). הימנה איתמר יעזרי-קסט. במהלך הערב התפתח דיון על מצבם של סופרים שכותבים בארץ בשפות זרות.**

■ **ערב על ספר שיריה של תחיה בת-אורן "בין שדי לביןך". התקיים ב"עקר" ב-7.2.84. שוחחו על הספר פרופ' לוי וד"ר מנוחה גלבוש. תחיה בת-אורן קראה משיריה. ראיין והימנה: איתמר יעזרי-קסט. פרופ' לוי עמד על יחודיותם וחד פעמיותם של השירים המאופיינים בנימית האישית המשלבת בכתבי רבדים קדומים מהמקורות וציין שאלה שירים שיש בהם מצעקה של אשה.**

■ **הגיגה במלאת 7 שנים ל"עיתון 77" נערכה ב-31.1.84 ב"בית ציוני אמריקה" בתל-אביב. השתתפו בדיון: יעקב בסר, נורית גוברין, מאבנר שלו. קראו משיריה מרים איתן, משה בן-שואל, אורי ברנשטיין, משה דור, גד יעקובי, יאירה גנוסר, עודד סברדליק, אשר רייך, שלום רצבי, יעקב בסר. בן-ציון אורגד קרא מתרגומיו לשירי פאול צלאן. ראיין והנחה: איתמר יעזרי-קסט. נורית גוברין הרצתה על כתיבת ספרותיים שהופיעו בתקופות שונות והמחיה**

שלושה מקור ואחד תרגום

פתרונות

בית, בפנת הרחוב הישן
מבקש להחליף את הטיח.
פועלים, שידיהם רכות,
השחיתו בו, בלהט שמש,
בקלפת הלחם שהביאו לביתם.
לפני יובל שנים. ואחר כך
אשה גדלה בו ילדים.
ומשפחה באה וגם הלכה.

בשדה רחוק הדשן התמוגג
עם קרקע עיפה עד מות.
מים וזרעים שוב שחקו בה
לתענוג אפס ולצמיחה.

החיים — חדה, המות — פותר.
אף כעבר שנה או מאה,
לוחש בראש משפט,
ומלחשה, לנהמה, עד צעקה —
דברו של מת מפר את הדממה.

בבית הישן — אשה צעירה
מסידת קירות נחלשים.
בשדה הרחוק — קציר
והאדמה סחוטת, יבשה.
פתרונות לשעה, לתמיד,
במנות החי, שאינו מוצא שלווה.

התכונה

נשאר הגוף לטהרה.
אולי עוד קרן שמש,
משב קל מן החוף,
מים מן הירדן,
או מי תהום מלוחים.
יותר טהור הוא לא יהיה.

בהר הזיתים מצפים,
ולא יהיה בו רכב.
אולי עוד זיק כוכב,
לטוף ירח מכשף,
צמרמרת מצריחת ינשוף,
או משקשוק נחש.
יותר טהור הוא לא יהיה.

להיות שם בשעה הנכונה.
ולתור על לטיפה רכה,
על הכל ניחוחי גן עדן,
על אור האלהים החם,
על רך נוצות המלאכים.
יותר מאשר הוא לא יהיה.

בערפל

1.
עולה, נפרדת מתוכי
אלהמברה בעשן.
כאדים של תכלת
מתרוממת לעננים.
היא אדמה היתה,
כגון הורד האפל,
עתה היא כחלה,
בחם יוקד ומתעלעל.

נפרדת מתוכי,
כמו מכוהה,
ונמוגה באורירים,
אלהמברה, בלי צירים.

2.
עולה, נתנת מתוכי,
גם רומא במשק.
באד המורקות
היא מתרוממת לעבים.
כבדה היתה,
כאכנים במחצבות,
עתה היא נתן קל
מול האלים.

נתנת מתוכי,
כמו מתפלה
ונמוגה באורירים
גם רומא, בלי צירים.

3.
נשברת מתוכי
כמו לב, גם איסטנבול.
כריסים של נחמה
צונחת מרסקה.
צריחת היתה
זוקרת גאווה
עתה מפולת היא
ברעידה של נשמה.

נשברת מתוכי
כמו צלע מחזה
ונמוגה בשברירים
גם איסטנבול, בלי צירים.

4.

נעלמת מתוכי
ירושלים כתעלומה.
כצל עובר
חומקת היא למחלות.
קרית ששון היתה,
היכל לנפש צמאה
עתה היא מנהרה
של טחב, אפלה.

נעלמת מתוכי.
אני נצמד.
ויכדי קמצוץ של אדמה.
ומעלי —
הר הזיתים רוקד
ומצבות שרות שירים.

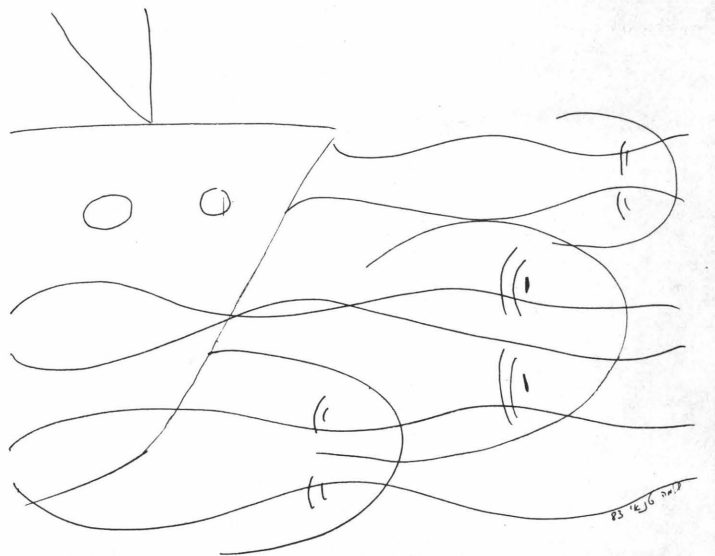
תיאודור פונטנה

ההפסדתי דבר-מה, לי היה זה חסר?

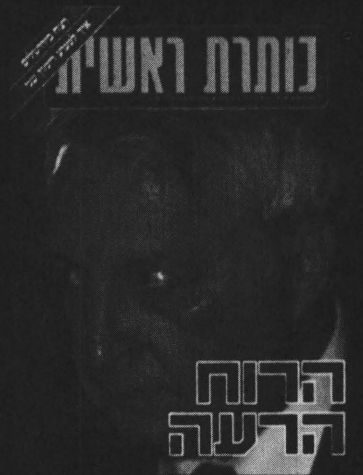
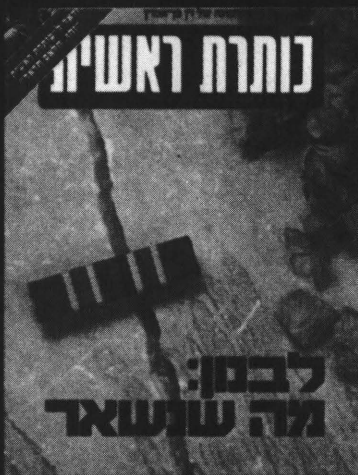
הבקר, לאחר לילה של שנת-ישרים,
התעוררתי כמו בכל הבקרים.
סעדיתי ארוחת-בקר בלי שהיה,
הקפה היה חם, הלחמניה טריה
את עתון הבקר קראתי אות באות.
(כרגיל, שוב היו שם ההעלאות).
נשפתי לחלון, פתחתי תריס,
שוב רעש פרסות, צלצול עליז,
סינר תלוי על פסא באיטליז
ילדות קטנות הולכות לבית-ספר —
העולם כה נאה, מאיר פנים,
אף אלו המשכתי לישון בפנים
ואת כל זה לא הפרתי הכר,
ההפסדתי דבר-מה, לי היה זה חסר?

(1888)

(מגרמנית: שלמה טנאי)



ציור: שלמה טנאי



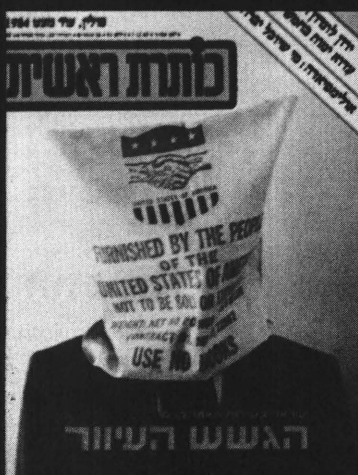
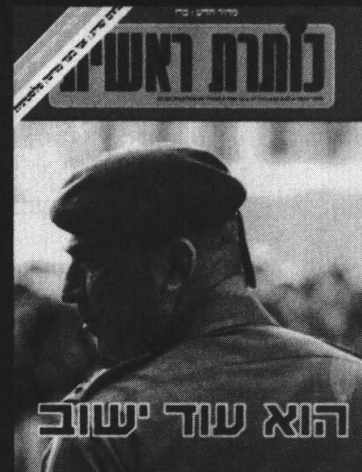
כן, אנא שילחו לי את **כותרת ראשית**.
 למשך □ ½ שנה במחיר 3,978 שקל (לאחר הנחה של 15%) □ שנה
 במחיר 7,020 שקל (לאחר הנחה של 25%)

מצייב שיק לפקודת 'כותרת ראשית' על סך _____ שקל (כולל מע"מ ומשלוח).
 או חייבו את כרטיס ישראלכרט / ויזה / דינרס שלי מס' _____
 בתוקף עד ליום _____.

שם פרטי	שם משפחה	ת"ז	טלפון	עיר/ישוב
רחוב	מס' בית	כניסה	מיקוד	

חתימה _____

* בעלי ויזה / ישראלכרט / דינרס יכולים לרכוש מנוי באמצעות הטלפון 02-521201, המחיר בתוקף מיום 1.2.84 03-293408.





זמנים חדשים, זמירות חדשות

(דברים ב"מיפגש סופרים וחוקרי הסיפור העברית המהווה", מטעם אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, מדרשת שדה-בוקר, 23-24.1.84)

אני אפתח בדברים שהם מובנים-מאליהם: אל"ף — יצוגהמציאות ביצירה, הוא נתון מרכזי בעשייה שלנו.

בי"ת — בעיצומה של מציאות חדשה, אנחנו מוצאים שבד-בבד, בלי-משים, כבר הלכנו והצטיידנו לקראתה במיכשור שונה, בהתאם. מיכשור — הכוונה היא כמובן לדרכי-הגישה להבנה, לטיפול, ולעיבוד, של המערך שקיים באותה עת בינך לבין המציאות, המציאות שלך.

כך שהנחת-היסוד האלמנטרית, שתנחה את דברי היום, תהיה זאת: חלוקה לתקופות — נקבעת על-פי ההתייחסות שלך למציאות ולמקומך בה. ואם אמרתי את הדברים הללו, אולי כבר אמרתי הכל.

אבל בואו וניישים את הדברים על הימים הרחוקים ההם. שהם נושא המיפגש. סיפורת 'דור-המדינה'.

באיזה מופע פומבי לא-מזמן, לפני שנתיים אני חושבת, שמעתי את נסים קלדרון ידידי טוען מעל לבמה, שאנו, דהיינו כותבי-הסיפורת כיום, רק מעטים בינינו אינן מתמודדים עם המציאות האמיתית, דהיינו עושים את מלאכתנו נאמנה.

מהי המציאות האמיתית, הוא שאל. וענה במשהו מעין זה: כשאני לא מצליח להירדם כל הלילה, כי הדוהים ברמת-הגולן החזירו למדינת-ישראל את תעודות-הזהות שלהם, ואז אני קם ממיטתי, יוצא ומשוטט בסערת-רוח ברחוב דיזנגוף, עד שאני רואה לפנות-בוקר כיצד משליכים את צורות-העיתונים הקשורים אל מיפנת-הקיוסקים, ואני נוטל לי עיתון חדש של יום חדש כדי לקרוא את החדשות — אני יודע ששנה זה ולא אחר הוא הסיפור האחד על המציאות האמיתית.

זה ולא אחר. האומנם, אישית, אני פחות בטוחה. לי נדמה שההגדרה המפורשת את המושג מציאות היא תמיד עניין די מוקשה. על אחת כמה וכמה כשהמדובר הוא בסיפורת. שהיא מראש דבר שהוא לא רק סובייקטיבי, לא רק סלקטיבי, כי אם גם בדיוני. ומצדדי, אם לענות על השאלה על רגל אחת, נדמה לי שהתשובה שעלי להסתפק בה תהיה בדומה לתשובה שנתן פעם הבעש"ט, כשענה כי האדם נמצא במקום בו נמצאת מחשבתו.

ההמשך של הסיפור על נסים קלדרון הלך כך. אני ניסיתי לשאול מן הקהל, בקול ענות-חלושה: ולו במקום לשוטט בדיזנגוף, כן היית מצליח להירדם, וחולם על דיזנגוף. ולמחרת היום היית כותב: חלמתי על דיזנגוף-שבחלום, ושם ארע לי כך-וכך. האם זה לא היה אז סיפור על המציאות. ונענית באופן קטגורי: לא.

כלומר, כמו בראשית ימי-הראינוע: הנה פה תהיה הנקודה בה לומייר יבחר להציב את המצלמה. מראש, מה שייכנס אז למסגרת הזאת, קיים במציאות של הסרט שלו. מה שבורח. מהמסגרת החוצה, מפסיק להיות קיים.

אם לפרט: הנער השובב בסרט של לומייר, אתם זוכרים, לוחץ עם הרגל על צינור-ההשקיה של הגן המשקה, הגן, לבדוק מה קרה, מקרב את פרי-הצינור אל עיניו, הנער משחרר בבת-אחת את לחיצת-הרגל, המים מצליפים על פני הגן, והנער בורח.

לא? אל מחוץ למציאות, כי כדי להרביץ בנער, אתם זוכרים, הגן צריך לרוץ אחריו אל מחוץ למסגרת-התמונה, למשך אותו בכוח בחזרה לתוך המסגרת, ורק שם להתחיל לחבט בו, מציג לנו את המציאות שנמצאת רק פה, למול המצלמה הסטטית.

כך שלכל אורך האפיוזודה עם נסים קלדרון, ליוותה אותי תחושה של כבר הייתי כאן, ותחושה של המצלמה הסטטית חוזרת. המצלמה שצריך לגרור את החיים לפזו לפני, במקום שהיא תיגרר אחריהם אל כל אשר ילכו.

אני עדיין זוכרת, למשל, את עזריאל אוקמני, מהוצאת 'ספרית פועלים', שהיתה אז גוף מוביל. אני זוכרת אותו מחזיר לי את כתה"י של 'בכפיפה אחת', בהצהרה ש"ימה זה פה. האם את חושבת שתיאור של

לילה ועוד לילה בונה לנו סיפרות קונסטרוקטיבית. קודם תעשי מוביליזציה של המרץ לאפיקים הנכונים, ואחר-כך תבואי אלי עם סיפורים."

עזריאל אוקמני, בתחילת שנות השישים, ייצג את מה שהשוק עדיין רצה לקנות.

ברור שכל מערכת של יצוגי-מציאות היא תמיד עניין מוסכם, עניין שבקונבנציה. קונבנציה בין הצד המציג לבין הצד שמציגים לפניו. נדמה לי שהקושי, אפשר לקרוא לו הסירוב, מתקופה מסוימת ואילך, להכיר במסמרות הקבועות-מראש של קונבנציות לא-סובטיליות שעיקמן לך את הזרוע — בו, בקושי הזה, נעוץ היה שורש ההבדל, בין הסיפורת-היפה שנכתבה במשך מה שאתם מכנים בשם 'דור-בארץ' לבין מה שאתם מכנים בשם 'דור-המדינה'. בהמשך, אתם תראו שאני סבורה ששעת-היפה של כתיבה נוסח 'דור-המדינה', בתור תשובה לזמנים, כבר עברה. אבל בנאו שתכל עליה במבט היסטורי.

הנה באו אז זמנים, בהם יצוגהמציאות ניבנה מגורמים שנתפשו כחדשים. כי הם היו לא-מוכרים ביצוגהמציאות התיקני המקובל באותה עת, לא תואמים אותו, וזכוכים בקישורים חדשים בדמיון. למה? — כי כשהתכנים הם שונים, גם הטיפול, מבחינת הביצוע, הוא שונה. הלא זה אלמנטרי.

מה שקרה אז, בין התקופה האחת לשנייה, היה זה: הראי הלך ונסדק. עד שהתנפץ. נותרה רק מסגרת-ראי, שהיתה חישוק שהחזיק יחד את כל הרסיסים של מה שהיה פעם ראי שלם. כעת, כל רסיס-ראי כבר שיקף משהו אחר. רסיס על מציאות, ומזווית אחרת. ואז, הסך-הכול של כולם יחד, נתן מין תמונה קוביסטית, שמייצגת רק את קווי-המיפגשים בין המישטחים. כשכל מישטח ומישטח כשלעצמו, הוא מבט על המצב מזווית אחרת. כי כאמור, כל מישטח, הוא רסיס-מציאות מזווית אחרת.

בהמשך, התמונה הקוביסטית הזאת תלך ותעשה כל-כך ערטילאית, שבתור קונטרה, כבר יעלו בה על האופנה של להדביק על התמונה פה-ושם קיטעי-חבל אמיתיים, קצת רשת-קש של כיסא-מיטבח, קרע של עתון 'לה ז'ורנאל', שהפעם יהיה עתון יומי ישראלי, וכו' — וכל הקולאזים הללו, יודבקו כאן כדי לענות על הרעב לממשות שיוצר, הרעב לריאליה. וגם זה יהיה פנטז שיהיה פיתרון חולף, כידוע. כשהשאלה, לאן הלאה בעינה עומדת. לפני מי שהיא עומדת לפני, זאת-אומרת. עומדת לפניכם החוקרים, זאת-אומרת. כי הסיפורת, כמו מים זורמים, היא כבר מוצאת לעצמה את הדרך.

אבל לחזור לענייננו. מדוע, מלכתחילה, נסדק הראי הזה והתנפץ.

הראי נסדק והתנפץ משום שאנשים התחילו לתת לעצמם היתר: להסיט את נקודת-הכובד, על דעת עצמם, אל מה שעכשיו היווה מרכז אישי לכל אחד מהם. דהיינו, מרכז שקיים במישורים הנחשבים למשמעותיים בעיניו שלו, ואפילו אם הקונצנזוס דאז היה אמור לראות אותם כשוליים. בכתיבה הזאת, המבט הושב אל הפרטיקולרי, בדק את הפרטיקולרי, ובזה נעצר, מתוך הכרה.

מה פתאום אנשים התחילו לעשות את זה? ובכן, זה לא היה פתאום. היו כאלה שתמיד עשו את זה. אבל לא הם היו הדמויות המרכזיות בשטח. לא הם נחשבו לנושאי-הדגל. ואילו עכשיו, כתוצאה מהצרימות-באוזניים של המליצות, השיקריות כבר, שהתחילו לחלחל לתוך המיתוס הלאומי שניסר מעל לכל הבמות הציבוריות, החל להיווצר שבר-אמינות, שהלך והתרחב.

געועי-הישועות וחזון-הגאולה הלאומיים — שאיש אמנם לא כפר בהם, לזה זה אף פעם לא הגיע — הם כבר התמסדו, וכבר לא היו יכולים אס-כן להוות גירויים מפעילים לכתיבה. הם היו אזורים מתים לסופר. כי היה ברור שלא בהם התשובות לתהיות הלא-מנוסחות. התהיות של אז. אני הלא מדברת במבט היסטורי.

כך שבשקט בשקט, אנשים החלו לגשש אחרי דרך משלהם, לתשובות משלהם, תשובות למציאות הקונקרטית שלהם. איש איש מנקודת-התצפית שבה הוא מצא את עצמו. אפשר לומר, נקלע אליה. לא בחר בה. כשהוא מתחיל שם, מהתחלה, כמו לאחר שאיזו

קיסרות התקפלה. זאת היתה אז התחושה. אני רובינזון קרוזו. זה היה אז איש איש מדבר רק בשמו ורק בעד עצמו, מתוך ידע אישי בלבד, מסרב לקבל מן המוכן. איש איש רוצה להתייחס לרגע של אמת שלו, ואפילו אם הוא לא רגע מרשים במיוחד מבחינה לאומית. ועל-סמך הצורך הקטן הזה, של רגעים כאלה של אמת, לעבור ככל שידך החלשה מגעת לחשבון הנפש, ולסיכום ושיערוך היש, לפי סדר-הקדימויות החדש, שהאיש מוצא את עצמו בונה לו עכשיו. כשעל יסוד מסקנות מיד-ראשונה, הוא מגבש לו תמונה של המציאות, כפי שהוא מכיר אותה, בני המוכן ועל הבלתי-מוכן בה, ככאלה. ומי שהיה עניי שלא להיות זאב-בודד, זה ברור, היה אז במצוקה.

זה אני רוצה להדגיש. זאת היתה אז המצוקה של אנשי 'דור-בארץ', לא הפואטיקה החדשה. כי גם הם, מעצמם, עכשיו באה להם הפואטיקה החדשה. שאלה אחרת היא אם כולם הגיעו, בביצוע שלה, לכדי אותה תנופה ואותו שריר ואותו עזר, שהיו טבעיים להם קודם לכן. ובכן, מי שכן ומי שלא. אבל המצוקה היתה שכעת כל אחד מדבר בשם עצמו בלבד. מבחינתם, היה בזה עלבון.

אבל לחזור לענייננו. הכוח והחיוניות, שהיו אז בכתיבה המצטמצמת הזאת, באו בעיקר מתוך כך, שלאור שבר-האמינות, אפילו אם אמרת דברים בצורה דווקא יותר עקיפה, או יותר סימלית, או יותר מרומזת, או יותר קטועה, או יותר אימפרסיוניסטית, וכו' — יותר, כלומר בהשוואה למה שנכתב קודם-לכן — אף-על-פי-כן, איכשהו, וזה מעניין, התעבורה בין היד הכותבת לבין ההתרשמויות והרגשות והמחשבות שהיא מוסרת, נתפשה כעושה דרך הרבה יותר קצרה. מדוע?

כי היא התקבלה באותם הימים כיותר אותנטית, וכבלתי-אמצעית, וכן היתה, בהשוואה למקובל עד אז. מפני שאתה הישלת מעליך את מה שתיקני לך לצורך מעצמך, ועיי כך יכולת לגלות לעצמך את המקום האמיתי שתופשות בחיך תגובות אמיתיות לך, רגשות ומועקות אמיתיים לך. לך אישית. זה מה שהועמד כעת באור הזרקורים.

ואנשים קנו את זה. זמנים חדשים, זמירות חדשות. כשרשות-הדיבור התחילה לעבור אל מה שהיווים קוראים לו אנו רואים קטן, על כל איה-הוטאליות שבדבר, ועל אף דרכי-הביטוי הפחות-ישירות בהרבה, רסיס-המציאות שאכן הוגש, נתפש כיצוג-מציאות, שבהשוואה, הוא גם נאמן יותר אל מה שאנשים חושים בשטח, וחשים מבשרם, וגם, וזה חשוב יותר: כיצוג שהוא חווייתי יותר, חודר אל רובד יותר עמוק, ופחות מילולי.

יתר על כן. כשכל אחד עכשיו הוא בגדר סולן, פתאום שמענו באוזניים חדשות את העושר ואת הרבגוניות שהריבוי של קולות עצמאיים מסוגל לתת. כל קול הבליט את המיוחד שבשני שלידי. ולא להיפך. זה היה אופטימי. והסיפורת, המקובלת עד לפני זמן קצר, עכשיו, במידה רבה של אי-צדק, נתפשה פתאום כמין סיפרות מולאמת, ציוד ליום גדיש.

כל זה התחולל כשגם מסביב, זה חייבים לזכור, ממילא השה הישראלי דאז יותר ויותר הלך וניכחד מן הנוף. ואותו כמובן, גם מן הנוף הספרותי. ישראל היתה לאחרת, והסיפורת שהיא הצמיחה היתה לאחרת.

ולסיום. נדמה לי ששום דבר איננו יכול לשמש אינדיקציה כל-כך טובה להבדלי-הגישה למציאות כמו כשזה מגיע לתיאור של נוף הארץ.

כדי לא להפיל אחרים, אני אומר את זה כך. בכתיבה שלי, למשל, נוף, טבעי או בני, גם הוא מאוד מאוד נפש-פועלת בסיפור. זה תמיד. אף-על-פי-כן, כשאני שואלת את עצמי, האם בכתיבה שלי למשל, ההתייחסות לנוף שונה עקרונית מההתייחסות לנופים של ארצות אחרות שמופיעות בה, התשובה היא: לא. בשום-אופן לא.

התפקידים הרבים והנכבדים שיש למסירת מקום מוגדר בכתיבה שלי, אצלי הם תמיד אותם תפקידים. ולא משנה אם המדובר הוא בסיפור שמתרחש בשדה-בוקר או בני-יורק. אני יכולה למנות את התפקידים האלה אחד לאחד. אבל לא כעת. מבחינתנו כאן, אני יכולה להבטיח לכם, שבכל מקרה, לא יימנה ביניהם

אתי מלבנון

ש' יעקב

■ תצפית

ממרומיו של בניין זה בן שתיים עשרה הקומות העיר כמו פרושה לרגלינו. אותו גודש דחוס של בתי-חמור-ואבן וצריפים ובקתות וכיוצא באלה מבנים שונים ומשונים, שיער קרח של אנטנות טלביזיה מצטרף מעליו, והוא ספק עיר עתיקה ספק שבבים ומיני פסולת של עיר-מסחר מודרנית, אלא שהפעם מצוי הוא בעיבורה של העיר דווקא, גלעינה – גודש זה שכיעורו וניונו יופיו מפורקד לו כעין מניפת סחף ומה לנו, הצופים, למן כביש החוף ובית-העולם שלצידו ועד לקו המים, שגושי בטון מאורב-עירגליים מפוזרים לאורכו כשריון קשקשים, מגן לקסבה בפני סערות הים.

בוקר של אמצע ינואר עכשיו ועינינו דומעות ברוח המשתוללת, ובעוד אלה מבינינו עומדים על משמרתם ובולשים מטה בספוני-הרחוב וסאון-האדם שבו, מוליכים אנו, הנותרים, את מבטינו סביב-סביב: צפונה לאורך המפרץ עד לנחש המכוניות שראשיתו במחסום וסופו אי-שם מחוץ לטווח העין, משם – כשהים בגבנו – אל שיפולי הגבעות על בתי הקומות המודרניים שקצר מצעם מהמשתרע, גבעה מעל לגבעה, וכולן מטפסות אל מזרח השמש, ועינינו אורות בה ופונות מעט-מעט ימינה אל עבר הפרבר, שבהמשכו מחנה הפליטים ואחריו הפרדסים ומטעי הבגנות וערוץ הנהר והלאה ממנו הרחק הרחק הבית שבקצה המילואים.

■ יום השישי

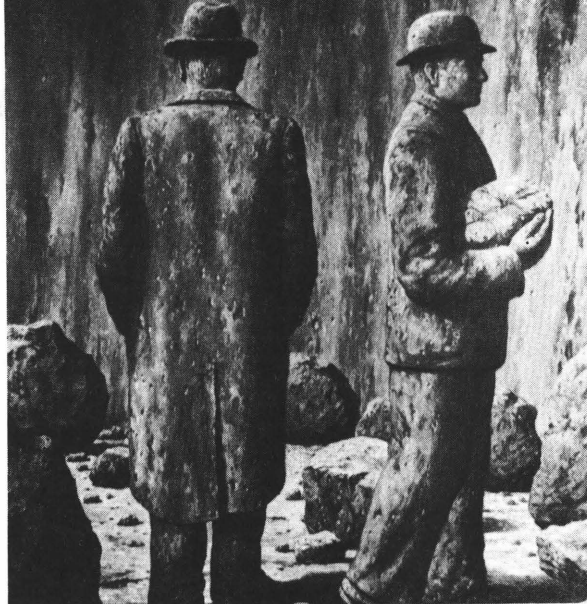
בוקר, יום השישי, ויכולו השמים והארץ וכל צבאם. המואזינים מצריחים סלסוליהם וקול אלוהים חיים בוקע מרמקולים אלקטרוניים משוכללים. שעת האדם הגיעה. עוד מעט תישמע המייתו בנפץ הרימון ובצרורות המאג והגליל. עוד להיט.

■ שני פניו של ינוס

לפני שלושת אלפים שנה הפליגה מכאן התרבות מערבה והקימה מאוזים לכל אורך חופיו של הים התיכון, סביב סביב – בקירני ובקרתגו ובספרד ובסציליה ובא"ב היווני והרומי ודרומה בארץ-ישראל. אחר-כך הביאו עימם הנה היוונים את יפייפותו של יפת ושיכנוה באוהלי-שם. עם ישראל הוסיף לנתן הלינסטי זה את המונותאיזם בלבדו הנוצרי, וכך נולדה התרבות המערבית, שקבעה מושבה ברומא ובביזנטיום והתפשטה בכל רחבי אירופה. היא שבה ונחתה בחופים אלה להרף היסטורי בימי-הצלבנים, וחזרה הנה לאחרונה בשלהי המאה הקודמת כשהיא עוטה מחלצות הלאומיות המודרנית. לבנון היא ערש הלאומיות הערבית. הפן האחר של ינוס זה הוא דיוקנה של הציונות. אבל כאן?

■ העיר

כמוה כאחיותיה ביוון, בדרום איטליה או במגרב: עיר יס-תיכונית. הלשון שונה בכל מקום, השפה-אחת. קסבה כמו בשכם או באלג'יר, ולידה בתי-מסחר ובנקים מודרניים בבנייני בטון וזכוכית נוסח דאלס. שרידי מצודה טורקית – צלבנית – הלינסטית – פיניקית אצל שדרה רחבה ובתים נפגעי מלחמה. קונצרט מתמיד של צופרי מכוניות. פה ושם גלימה ערבית מסורתית, בעיקר אצל זקנות וזקנים, לצד לבוש מודרני. שלא כמו אצלנו, אין מראה "זרוק". הרבה נשים אלגנטיות.



ראובן בן-יוסף על פרשת המים

בקצה שלושה מערבית לירושלים, ביום מענן. גשם-לא-גשם באפק, מבין מחטי היער תוכל להשקיף על מפגש נחלים היורדים הימה, נחל רפאים מתקרב מדרום סובב ומתאחד עם נחל שורק העוקף מצפון וקולט את נחל זנוח ועקרון וגמליאל היורדים אכזב אל ים יבנה. מקום של מענן חרב וחולות זפת וחוף שנאסר לרחצה. שם לא הייתי שנים, כי עליתי לכירתנו. לירושלים העומדת על פרשת המים לשפח את גוף הנצרה המשתרעת לשמח בשכר של אבן שהחליקה על רף ירכה, בקונכיית שהצמידה לאזן. לשמע גאות הקצף המלחש על שדיה. שנים לא שהיתי במשטח שמש כי רציתי מנוח. כל עוד מנחים זכרונות בארון, ורק העינים נוהרות בין מחטי היער, לראות ולכאב.

לכאב ולשאף, לכבות למודי פסופים איכה יחדלו לרטט לפני אפק מענן. ביום שספק מגשים ספק מטשטש איכה ינחוו כלוחות שברון פסופינו בבירה שעל פרשת המים, וכה כבר התחילו עמי הארץ להיות פחזנים וחזנים כסופרים וסופרים פחכמים חכמי אכזב כי אין דורש ואין מבקש בשמים. ולפתע תוכל להשקיף ממפגש נחלים על נצרה משתרעת למטה, ליד מענן חרב, מחליקה באבן על חמד גופה ונאנחת. ועל שדיה הקצף מלחש, מתוך זכרון מה השמחה בחמוקיה, הלטוף באנחתה.

אבל אין מנוח גם ללוחות בארון. כי תכף ישוב הגשם, תבוא עננה לעטף את שרידי המזח, את הקצף הרחק מדממת נחלי האכזב, ויאירו רסיסים על כל חד מחט פצצת חתן, וכתר פלה על פרחי טרם קץ. מים חיים טרם יצאו מירושלים, ומן הארון יקומו לכבות וישקיפו קדמה, לקדרון, ללהט תהומות העולה ממדבר עולמים, שישחף בשטף ועל פני הבירה יתפלג, חציו לגיהנום וחציו לשער הרחמים.

כל הניגודים האלה משתלבים זה בזה ומשלימים זה את זה, רק אנחנו – מחוץ לבית-צורמים כדי-סונס.

■ לפנות ערב

רוח המערב הקלילה של שעות הבוקר שיתנה כיוון ועוצמה, ולעת צהרים התרומם מן הים רקיע אפור ודחוס והחל לטפס ולהתקמר מעלינו מפאת דרום-מערב. ראשונה נעלמו מן העין ספינות הענק של הצי השישי, שבצלליותיהן הבחנו עד עתה סמוך לאופק. אחר-כך התגברה הרוח ועצמנו עיינו כדי סדק צר ועטינו כובעים ושכמיות ונעקצנו בפנינו על-ידי צרעות-גשם ראשונות. השדרה מתחתינו וסעיפיה התנצלו את הולכיהן וגשם כבד ומלוכסן שטף את העיר התחתית ושעט ברחובות המטפסים מזרחה והעפיל עימם בגבעות וְהָלָאָה מֵהָן. לפנות ערב. הגשם חלף הלך לו, ומבעד פצעי הענן בדרום-מערב ליטפו את הים אלומות שמש בודדות. קר. אין עוד מה לעשות כאן. הגיעה השעה לשוב הביתה.

◀ 9 זמנים חדשים, זמירות חדשות

התפקיד של לשמש סיפור על איך האנשים עובדים את הארץ, וכיצד הם עומדים בכך. כי אם להיפך: זה יהיה סיפור על איך הארץ עובדת את האנשים האלה, וכיצד היא, הארץ, עומדת בכך.

לטוב או לרע, זה היה אז ההבדל העיקרי, נדמה לי. כך או אחרת, כאמור, שעת-היפה של כתיבה נוסח 'דור-המדינה' ותו לא, כבר עברה, אני סבורה. ולא רק מפני שבינתיים גם היא יצאה לגמרי מן הכוח אל הפועל, לפחות לפי-שעה, והתמסדה. לא רק משום כך, כי אם בעיקר משום שהזמנים, שתשובה להם היה המבט המוסב אל הפרטיקולרי, הם עברו.

מה שאני מדברת בו הוא עדיין בסך-הכול לא יותר מאקלים וזירמי-מצולה, ולדברים עוד אין שם. למשל, נדמה שעור ישר, עור מת שהצמחנו עלינו איש איש, כשריון שהלך והתעבה – העור הזה הולך ונקרע, אולי בברוטליות, אבל העיקר הוא שהוא חושף תחתיו עור חדש, חי, עדיין דק מאוד ופגיע. פתאום מחדש לכל אחד נעשה איכפת לברר בדברים שעד לפני זמן לא רב הנורמה של הנאורים היתה להסב מהם עיניים. זאת היא רגישות חדשה, חיה. אחת האינדיקציות לה, ורק אחת מהן, ואפילו די חיצונית, היא בכך שמקור אל קיר לאנשים צעירים מלים כמו מעורבות או ציונות וכו', לא רק שחדלו להיות מלים לא-מנומסות, כי אם הפכו להיות דברים שמעבר למלים, דברים שכרוכים בעשייה אישית. השאלה אם לרדת או להישאר בארץ, עד לפני זמן קצר, למשל. וכן הלאה. אני יודעת שאינני מגלה שום אמריקה, כשאני מציינת את כל זה. ואני עושה זאת רק על-מנת לחזור ולהזכיר, חלוקה לתקופות – נקבעת על-פי ההתייחסות שלך למציאות ולמקומך בה.

אם 'דור-בארץ' היה תיזה, ו'דור-המדינה' אנטי-תיזה לו, אולי אנו על סף תקופה של איזו סינתיזה מפתיעה, שתשתמש בשתייהן כבבסיס-המראה, גם תגיע, בדרכים רעננות משלה, אל עורקי-מחצבים חדשים. אבל קודם-כול, תניח לנפשך את הדחלילים החבוטים. בעצם, אני די אופטימית.

עמית. נילאי נילאי

ספרה החדש של עמליה כהנא-כרמון, 'למעלה במונטיפרי', בהוצאת 'ספרי סימן קריאה' – הקיבוץ המאוחד, רואה אור בימים אלה.

12 תיזות על הסיפורת שלנו

גבריאל מוקד

(דברים בכנס שעניינו הסיפורת העברית, אשר נערך במידרשת שדה-בוקר מטעם המחלקה לספרות וללשון עברית באוניברסיטת בן-גוריון בנגב)

1. אפשר שאחדים ממשתתפי המיפגש שלנו נוכחו בכנס לכבוד עגנון שבו דיברתי על שלושה נוסחים בסיפורת העברית: הנוסח הריאליסטי, הנוסח הסימלי והנוסח של זרם-התודעה, או קראו כמה ממאמרי העוסקים בסוגיה הזאת. * אינני מזכיר הרצאה ומאמרים אלה לשם עשיית נפשות לדיעותי, אלא לצורך הדיון שלפנינו, על-מנת לסמן נקודת-מוצא שאיננה פרסונאלית בעיקרה תפישתה; כלומר מעיקר-שלי-דבר אינני מדבר על השפעות פרסונאליות, בין מצד זיקה אישית כלשהי ליצירותיהם של המשפיעים ובין מצד גילוייה ביצירות המושפעים, אלא כוונתי לשייכים תוכניים ומיכניים של נוסח שלם, וכן לרוח תקופה ולאנאלוגיות אובייקטיביות בין יצירות. 2. אמנם ברור, כי קווי-התחברות-ונביעה חלליים (גיאוגרפיים) וזמניים (היסטוריים) בין סיפורת בעולם ובין סיפורת עברית אינם קווי-התחברות יחידים הרלוואנטיים לעניין שלפנינו. בצידם קיימים קווי-התחברות-ונביעה אחרים, המוליכים, למשל, לריאליה הארצישראלית, אך גם לנוסחים הקודמים בסיפורת העברית עצמה. מנדלי או ממשיכי ה"נוסח" של אודיסה, או גנסין או ברנר, עגנון או ברוצ'בסקי עשויים כאן להשפיע על מספרינו בארץ לא פחות, אם לא יותר, מאשר סיפורת ריאליסטית או נאטוראליסטית לוחמת ברוסיה או בצרפת, או קאפקא וקאמי, או ג'ויס ופוקנר, פרוסט וורג'יניה וולף. ושוב, נזהיר כאן את עצמנו שתי הזהרות, ולא רק כדי לא למשוך על עצמנו רוגזם של חברינו כותבי-הסיפורים: לעיתים מדובר לא בהשפעות, אלא באנאלוגיות. ובהתפתחויות מקבילות, פאראלליות, בתוך נוסח מסוים; ושנית, לרוב מדובר כאן בעצמאותו של יוצר, כלומר למרות האנאלוגיות וההשפעות, מדובר לא באפיגונים, אלא ביוצרים עצמאיים בעלי חשיבות אינדיבידואלית וחידוש אינדיבידואלי.

3. למרות שעץ-החיים ירוק לעד יותר מכל תיאוריה, דומה כי ניתן להעמיד את מירב התופעות בסיפורת המאה העשרים בעולם על שלושת הנוסחים שהזכרתי בתיזה מס' 1 לעיל. אם נניח ש'בית בודנברוק', 'יוליסס' ו'המשפט' ישמשו לנו פאראדיגמות בכאנו לדון בשלושת הנוסחים, הרי נראה כי מירב הסיפורת המערבית בכלל, והסיפורת העברית בכלל זה, מושתתת על פאראדיגמות אלו, או על הצטלבויות ביניהן — ומדובר כאן, אפוא, לא רק במאן ובקאפקא, בפוקנר ובקאמי, דרך דוגמה, כשלעצמם, ולא רק בהשפעות של יוצרים כמוהם על הסיפורת בעולם, אלא גם בהשפעותיהם על הסיפורת שלנו, על היצירה הישראלית של דור המדינה, כגון זו של אהרן אפלפלד, עמליה כהנא-כרמון, עמוס עוז, א.ב. יהושע או יורם קניוק ויצחק אורפז, וכו'. אבל גם האבות-המייסדים של הסיפורת שלנו לא פעלו בחלל ריק. למשל, לרוסטוויבסקי או לבאלזאק או לנוסח מסוים של ריאליזם רוסי לוחם, או לסקאנדינאבים מסוימים, נודעה, כמובן, השפעה גם על האבות-המייסדים של הסיפורת העברית, ממנדלי עד עגנון, לרבות השפעה על גנסין וברנר. כלומר אם פלוני קרוב לנוסח שטבע ברנר, או לנוסח שטבע מנדלי, גם אז אין הוא חי ויוצר ברצף עברי טהור ותורלא. אפילו במיקרה של אורי ניסן גנסין שחידש את חידושו (ב'אצל', למשל) בלי שהקדימוהו ג'ויס או וורג'יניה וולף, קיימות, כמובן, בכל-זאת זיקות מסוימות לסיפורת הרוסית והסקאנדינאבית, ואפשר, כמובן, למנות ביצירתו אנאלוגיות לסיפורת זרם-התודעה בעולם, אשר ניתן לייחסן לאותה, התקופה. 4. נוסף להשפעות של יצירות ויוצרים בודדים, תלוי כמובן הדגם שלנו בהצדקה תיאורטית ומעשית של קיום שלושת הנוסחים, באישוש קיומם במסגרת המודל הנתון מבחינה עיונית ואמפירית גם יחד. אבל ב"תיאוריה" הכוונה כאן בעצם לא כל-כך להיפותיות, למרות אינטואיציות והטרמות, אנטזיפאציות, מסוימות, שמציירות את הדגם שלנו. לדעתי, ענייננו כאן במיון טקסונומי של תופעות בסיפורת העולמית, המיון נעשה באמצעות ונגדרות פחות או יותר הדוקות של הנוסחים, או האסכולות, שמדובר בהם; אך קווי-האופי של התופעות קודמים כאן להגדרות, שמסתמכות על התופעות בלי מעגליות. מכל מקום, עצם ההוכחה או האישוש של קיום "שלושת הנוסחים" הוא בגדר משימה שלא אטיל על עצמי כאן, בגוף דבריי, למרות שהיא נושא אפשרי לדיון בינינו, ואני מתיחס אליה בכתב-היד של ספרי 'שלושה נוסחים בסיפורת העברית'.

5. הטכסונומיה של המונחים הנ"ל, הסיווג על-פי שלושת-הנוסחים, הוא כלי מיון והסבר, המעולה כמה וכמה מונים יותר מאשר מיון תוכני — או, על כל פנים, מיון תוכני ניתן לשיבוץ בתוך דגם של שלושת הנוסחים. נחשוב, למשל, על מיון הסיפורת שלנו לפי 'ז'אנר ואנטי-ז'אנר', או לפי תוכן חברתי ותוכן אינדיבידואלי, או גם על מיון לפי דורות. לעניין הראשון — כלומר באשר למיון התוכני — אעיר, כי לדעתי, כל מה שאומר גרשון שקד במחקרו ההיסטורי החשוב על תנודות-המטוטלת של הסיפורת שלנו בין ז'אנר לאנטי-ז'אנר ניתן לתיאור כתנודות בתוך הנוסח הריאליסטי, או, מאוחר יותר, כתנודות בין שלושת הנוסחים, וביחוד בין זה הריאליסטי לבין זה הסמלי-מופשט. ובאשר לעניין השני, של דורות בסיפורת, אעיר

כי מעבר משמעויות בין דורות ניתן תמיד לתיאור כסיכום של מעברים מנוסח לנוסח, או מנוסח-מישנה לנוסח-מישנה בתוך נוסח נתון, כאשר המונחים 'נוסח' או 'נוסח-מישנה' אינם מאופיינים ביסודם באורח תוכני או אידיאי או לכסיקאלי-תחבירי צרף, אגב, כך גם פעלתי כמבקר בשטח, דהיינו ראיתי את המעבר מ'סיפורת תש"ח' ל'סיפורת דור-המדינה', ואף טבעתי את עצם המטבע המושגי 'דור-המדינה', קודם-כל מתוך שיקולים של נוסח, ולא מתוך שיקולים אידיאליים, למרות שבלי ספק שיקולים אידיאליים היו בין גורמים דומיננטיים של מעבר מנוסח לנוסח, או מנוסח (ריאליסטי) לנוסחים.

6. אולם, כמובן מסוים, ניתן להעתיק את המיון של דורות, את העקיבה הכרונולוגית של אבות ובנים, אל תוך ליבו של דגם-הנוסחים עצמו, באופן שהשפעות קאפקא, או של פוקנר או של סיפורת ריאליסטית, תפורשנה כהשפעת אבות-עולם של ספרות, או של ספרות מודרנית, על מעין בניהם-צאצאיהם, כלומר על בני-בניהם בארץ. מבחינה זו, אם ס. יזהר, למשל, הוא בנו או אחיינו הצעיר של גנסין, הרי הוא גם, באורח אובייקטיבי, יורש חלקי של נוסחים ג'ויסיים ופוקנריים; והוא הדין בעמליה כהנא-כרמון מזה ובוורג'יניה וולף מזה, שהרי אין שושלתה של מספרת מוכשרת כעמליה כהנא-כרמון מוליכה רק לדבורה בארון או לגנסין; וגם א.ב. יהושע ויצחק אורפז, בחלק מיצירותיהם, אינם רק בני עגנון, אלא גם נכדי קאפקא, ובני-דודים או אחיינים של קאמי. כלומר, עניין הדורות נכנס כאן בכל אופן גם בשער הרם של ספרות בעולם; והוא הדין, אגב, גם בתחום שירה עברית של דור-המדינה ושל דור שלונסקי-ואלתרמן.

7. המודל של הנוסחים איננו ביסודו מודל של הערכה, אלא מודל של תיאור. כך, למשל, הביטוי 'סיפור סמלי מופשט' איננו בא, או איננו צריך לבוא, כביטוי מגנה או משבח. המצב הוא כזה לפחות *de iure*. ואילו *de facto* קשה לשמור על נייטרליות מוקפדת מעין זו ועל הפרדה הרמטית בין הערכה לתיאור. כך, למשל, ההפרדה התיאורית בין סיפורת ריאליסטית ובין סיפורת סמלי-מופשטת לוותה בדרך-כלל על-ידי רעיון של התפתחות רצויה ו/או הכרחית מנוסח לנוסח. אגב, בתוך בין תיאור להערכה מצוי ואריאנט-ביניים, המתחם לאומדנים ולקני-מידה של טבעיות והתאמה לתהליכים נפשיים וחברתיים. כך אפשר לומר שסיפורת ריאליסטית נתקלת בקשיים אובייקטיביים במצב חברתי ונפשי מסוים, או אפשר לומר שהיא מיצתה את עצמה מבחינת יכולת-ההמשך. לפנינו במיקרה זה חצי-תיאור וחצי-הערכה.

8. כשם שאין דגם-הנוסחים ביסודו-שלי-דבר דגם של הערכה, כך, כאמור, אין הוא קשור בטבורו לצמתים אידאולוגיים, אידיאיים, פוליטיים, דתיים, וכדומה. בפועל היה המעבר מהנוסח הריאליסטי לנוסח הסמלי-מופשט או לנוסח של זרם-התודעה בסיפורת הישראלית של דור-המדינה מלווה במעבר למעין מודל של ישראליות, לקיום עכשווי בישראל הריאלי, בתוך בין יהדות מסורתית לבין כנעניות ימנית-ארכאית, וגם באיזה שהוא מודוס פוסט-ציוני. מכאן שחלק מהתנגשות אסכולות וזרמים במחצית השנייה של שנות-החמישים ובמחצית הראשונה של שנות-השישים היה בגדר התנגשות חוץ-ספרותית או חוץ-ז'אנרית, כלומר לא רק בגדר מחלוקת בין ז'אנרים או נוסחים. כך בסיפורת וכך בשירה. אבל מהבחינה התיאורטית הטהורה אין חפיפה בין נוסח סמלי-מופשט או נוסח זרם-התודעה כשלעצמם לבין מודל רוחני, ישראלי, יהודי, כנעני, קאפיטאליסטי, סוציאליסטי, דתי, חילוני, וכו'. ברור שתמונת העולם של סיפור סמלי-מופשט כ'עד עולם' של עגנון שונה מתמונת-עולם של סיפורים כ'מסע הערב של יתיר' של יהושע או 'מדרגה צרה' של אורפז, למרות שכל אלה הם בתחום הנוסח של הסיפורת האבסטרקטית. ועוד דוגמה: סיפורים בנוסח זרם-התודעה של גנסין וע. כהנא-כרמון אינם "ציוניים-חלוצים", בניגוד ל"התודה "ציונית-חלוצית" חזקה בסיפורי זרם-התודעה של יזהר.

9. מעניין הדבר שקישור הסיפורת העברית בנוסחים המרכזיים בסיפורת המערב (ולצורך זה גם רוסיה כמערב תיחשב) היה נהוג באורח מובהק, וניתן לו מעמד מרכזי, בדורות-עברו, בכרכי תולדות-הספרות, וגם בביקורת הלא-היסטורית. אך בימינו חל איזה ניתוק בנדון, בין התייחסות להתפתחות-הסיפורת בעולם ובין התייחסות לתולדות-הסיפורת שלנו, כאילו הצטמצמה המקור-מחשבה; וכבר בדור הקודם המקור-מחשבה הנ"ל, שיוצגה בעיקר על-ידי ברוך קורצווייל, פנתה יותר ויותר לאפיקים אידיאיים שלא העמידו במרכז את עניין הנוסחים, האסכולות והז'אנרים עצמם. ואם מדובר כבר בעניין ההיסטורי, בירושם תולדות הספרות העברית בכלל והסיפורת בפרט, מקלוזנר עד שקד, ועד מונוגרפיות היסטוריות מוגדרות יותר, שיש בהן בכל-זאת מידת כלליות סינופטית, כגון בחיבוריהם של א. ברתנא או נ. גרץ, הרי מן-הראוי לערוך פעם השוואה מדוקדקת של מעמד שנודע למיפוי הנוסחים והאסכולות בסיפורת-העולם ותיאור השפעתם על הסיפורת העברית, לפי כל ההיסטוריות הללו; והרי זה נושא למחקר מקיף ומרתק.

10. מכל מקום, בביקורת של הדור האחרון רק תשומת-לב מועטה הוקדשה לנוסחים העקרוניים בסיפורת ולאפשרויות העקרוניות בסיפורת כשדה עיקרי, לפחות מבחינת הרוחב הצורני והתמוני של המדיום הלשוני. דבר זה מוזר, ביחוד בשים לב לעובדה כי תשומת-לב מרובה אכן רוכזה בצומת המעבר מדור הפלמ"ח לדור המדינה ברומאן ובסיפור הקצר ובנובלה, למשל תוך עימות חריף בין מודל של 'הוא הלך בשדות' לבין מודל של 'מסע הערב של יתיר' או אף של 'מול היערות'. קו הגבול הטראומאטי והמרתק בין דור לדור, ובין חוד נוסח לחוד נוסח שעל-פני השטח, ספג כביכול באופן חד-ממדי במקצת את עיקר תשומת-הלב, מבלי לראות ומבלי לתאר את הפאנוראמה הכוללת של הפואטיקות והנוסחים השונים. באורח דיאלקטי חוסר ההבנה של הפאנוראמה כולה או של המיתאר והעומק התיאורטי הביא גם לחוסר תשומת-הלב למיקום הפואטיקות הפארטיקולאריות של יוצרים קובעים (אמנם דווקא למיקור-מיכנים הוקדשה בהדרגה תשומת-לב מרובה; אך בדרך-כלל לא הוקדשה תשומת-לב למחווה הסמאנטי המרכזי של פואטיקת כל יוצר חשוב). כך, למשל, אי-אפשר להבין את יצירתו החשובה של אהרון אפלפלד, מבלי לבחון את מעמדו של הריאליזם הלירי במאה העשרים. מבלי לראות את הפאנוראמה של שלושת הנוסחים אין גם, לדעתי, להבין בכלל יצירה מרובת-פנים כלי-כך כזו של יצחק אורפז, שהיא הרבה יותר גמישה באפשרויותיה מיצירות א.ב. יהושע או עמוס עוז. ומבלי להבין את היחס בין נוסח זרם-התודעה לריאליזם פאנטאסטי קשה להבין

* כנס-עגנון הנ"ל נחקים באוניברסיטה העברית בירושלים, 1980; והמאמרים הרלוואנטיים נתפרסמו ב"דיעות אחרונות" (1979) ו"משא" (1980).

לבלוב

מיכל גוברין



ציור: מגריט

והתמוטט. ערמות המחטים התכסו בלהבות כבשתיים רכים, וקרטו במהירות. מפי זקניהם ידעו אנשי הכפר שאין מה לעשות כשנער עתיק מתלקח. הם הסתכלו מרחוק בכבאים המקומיים שכדי לצאת ידי חובה העבירו מים בשרשרת אל שולי השרפה, אולם דלייהם המלאים לא הספיקו אפילו כדי ללחלח את הרמץ מערמות הגחלים.

ביוזמתו של מורה בית הספר ותלמידיו כרו אנשי הכפר תעלה בשטח בין היער והכפר. מעל לשורת צללי העובדים ירד הערב אדום וחגיגי גיצים התעופפו, וחיממו את שמי הלילה. כשסיימו, הצטופפו החופרים עם כליהם במרומי רחוב הכפר והתבוננו בביקעה הבוררת, שנראתה כעיר אדומה המתפשטת על הרכס. אחרוני ההתנגשויות ניטשו עדיין בין האש ובין הפלג בהתנחשויות פרועות של להבות, שהזדקפו מהניק, וישבו וצנחו בנהמות עשן שחור.

האש נעצרה בשולי היער עוד לפני שהגיעה אל החפירה. כאילו מראש ידעה מה התחום המיועד לה, וכלל לא התכוונה לחרוג ממנו. רק למחרת בצהריים גלש הענן השחור מהעמק אל הים, ובעברו כיסה את אדני החלונות בשכבת פחם דקיקה. בבתים נותרו התריסים הכחולים מוגפים, ואור חדש, ישיר, הצליף בחצרות.

אותו ערב פתחה הידיעה על שריפת היער את מהדורת חדשות האי. הקריין הודיע שהמומחים מתנבאים להמשכת גל השריפות, וקרא לאוכלוסיה ולמשמרות האש לא ליפול ברוחם. לסיום ציטט את הגרסה הרשמית התולה את האשמה להתלקחות בגחלים מוזנחות של מדורות הרועים.

בבתים, מאחורי התריסים המוגפים, פטרו בני הכפר במשיכת כתפיים את הקול שבקע מתוך ארגו הרדיו. הם התגודדו סביב לוקנים, והטו אוזן בדממה לדבריהם.

כשיצא קרנוב מהמשרד חש צריבה בגרון, וזכר שכבר בבוקר הבחין בצריבה בדיוק באותו מקום. כשעבר בכיכר החליט להיכנס לבית המרקחת. וכשלקח את התרופה מרוקחת גדולת גוף, שחלוקה היה מעומלן יתר על המידה, הרגיש צורך לפרוק בדחיפות את הרכות שבין רגליו, וביקש לגשת לבית השימוש. הרוקחת סקרה אותו בחשדנות, ופלטה שהמקום לא מסודר. ברנוב נכנע מראש לתנאים הגרועים, ויחס אותם לקפדנותה של הרוקחת או לחוסר נייר. הוא לקח את המפתח, ונגרר בעקבותיה אל הדלת המובילה לחצר. שם הצביעה הרוקחת על מבנה מאחורי חבילות פרחים שעמדו בחצר לממכר בפחיות זיטים.

ברנוב גישש במפתח שבידו את המנעול, ונכנס. הוא סגר את החלון שהיה פתוח לחצר ולפרחים, תוך כדי בליעת נשימתו. בחלל הצר התלבט עם תיקו, מגבעתו ובגדיו. את המפתח, שאליו היה קשור חבל קטן לתליה, הניח על אדן הבטון של החלון. הוא עשה את צרכיו בהקלה, משך את חוט הברזל של מתקן המים, וזרם מרופש התפרץ לאגן סביב כני הרגליים. הוא לקח את תיקו, שהיה תלוי בדרך נס על ידית הדלת, ואת מגבעתו שנשענה על הבריה, ופנה אל המפתח. אך, כמו מחמת כישוף שנתנה בו הרוקחת, חמק המפתח ונפל. ברנוב חיפש למרגלותיו, אבל המפתח נעלם בשולית העכורה. בתקווה שימצא אותו סמוך לגדה, גישש בשתי אצבעות, אבל המפתח לא נמצא. החרדה מפני מבטה של הרוקחת דחפה פנימה את כל כך ידו, והוא הושיט אותה אנה ואנה. גוש סמך וחלקלק נדחף את תוך אצבעותיו. בגועל שתקף אותו התחיל לרעוד, וניער את אצבעותיו. הוא הכניס במהירות את היד עמוק יותר, קרוב לשפך הביוב. חולצתו נרטבה. הוא גרף את המפתח, ואל חבל התליה הקטן היתה דבוקה חתיכת נייר. ביד היבשה המשיך לאחוז בתיק ובמגבעת. הוא יצא, ונעל את הדלת במפתח הרטוב.

בחצר עמדו הפרחים אדומים וצהובים בפחיות. מהצד השני היתה דלת בית המרקחת מכורכמת ומרובה מנעולים. הוא הסתחרר. ברנוב דחף פנימה את דלת הברזל. בחדר האחורי עמדו בקבוקים גדולים בסלי קש, ושני רוקחים רכנו אל השולחן. בפניה גילה את הכיור. רחץ את הידיים עם הרבה סבון, וגם שטף את החפת. אחר כך רחץ את המפתח, ואת החבל הקטן, ורעד. הוא פחד שהרוקחת תגלה שהמפתח רטוב, והניח אותו מבלי לשאול על איצטבאה מתחת לארון הרפואות. סביב למפתח ניקו טיפות. הרוקחת אספה את המפתח, ושלחה אחריו מבט חד. הוא הרכין את ראשו לאות תודה, ויצא. בכיכר הממו אותו הרעש והאור הפתאומי. מהספקיות עלה ריח צלי, ואנשים

מקורם של הדברים במה ששמעתי בימי ינקותי, באותן שנים השוקעות מתחת לשורשי האירועים, וכל מבט עליהן לאור התבונה מותיר מהן רק אפר דק. אז סופרו המקרים מפהם של שני זרים, שהזדמנו סביב שולחן המשפחה, ושעד כמה שזכרונם מגיע, לא חזרו שוב אל ביתינו. למרות שהדברים סופרו בהזדמנויות שונות, וששני האורחים ידעו רק במטושטש האחד על קיומו של השני, משום מה השתרגו בדמיוני סיפוריהם לצל אחד. ויתכן שמחמת נופם היבש של אזורי ילדותי, כך גם הצטייר לנגד עיני במשך שנים מראהו של יער.

לא אתיימר לשחזר במלואם את המראות הראשונים שהטביעו אז הדברים בדמיוני. אנסה רק, להביא את קולותיהם של שני המספרים כפי שהם עדיין מלופפים זה בתוך זה, ומבלי שאוכל לערוב אם לא הוחלפו בזכרונם, פה ושם.

בעיתוני האי הופיעו סמוך לאותו זמן הזהרות ליערנים: מזג האוויר החם מסכן את היערות העתיקים. אמנם שרפות הקיץ בהרים הפכו כבר לשגרה באי, אבל הפעם מסר החזאי שצפוי גל חום כבד במיוחד. לכן, כשראו תושבי הכפר את השריפה באופק לא הופתעו. ובכפר, שלא היה יותר מאשר כמה בתים פזורים בצד הכביש ההררי, חדל המאורע להיות שיחת היום כבר למחרת בבוקר, כשרעיית זקן הכפר גילתה בגינתה את נכד השכנים עסוק בקטיפת שזיפים, וצעקותיה כי תמסור אותו לידיו של השוטר המקומי פיזרו את שארית רשמי שריפת ליל אמש.

זמן מה חלף מאז שהתגבר הדגדוג בדפנות עורו של קרנוב, השכן מהקומה השלישית, אבל בינתיים לא התפנה לתת על כך את דעתו. קרוב לוודאי שלא היתה זו אלא הפרעה זמנית אשר תפוג עד מהרה. יחד עם זאת, כשהבחין בסימנים הראשונים מתחת לעורו עשה כמה נסיונות לשנות את שגרתו. הוא החל לאכול יותר – כמו כדי להזין אותו ואת הרחישה שבקירבו, אבל עדיין שמר על סדר שבועותיו שלא שובש מזה שנים. בבקרים היה מכין לעצמו קפה במטבח, בעשר היה קונה מעובדת המזון, הדוחפת במסדרונות המשרד את עגלתה, עוגת קינמון עגולה, ובצהריים היה אוכל במטבח העובדים. בשבתות היה קם חצי שעה מאוחר יותר, כותש את החלבה שהכין מראש על פרוסת חלה, ממתין עד שירתח הקומקום, וחולט תמצית טריה. אחר כך היה שוקע בכורסת רצועות הפלסטיק הירוקה, וקורא בעתון השבת, או מעיין בספר מספרייתו הצנועה – רומן מופת או חיבור בענייני חברה לכלכלה.

בראשית הרחישה הזמין גם באופן מיוחד את בן-אחיו עם אשתו לשתות כוס תה. מבעוד יום הכין את הכוסות על השולחן, וקנה במכולת עוגיות במשקל. בן-האח בא לבד, כיוון שבנו קיבל אדמת, ואשתו נשארה בבית עם הילד. הוא שתה תה בלי עוגיות, ואחרי זמן קצר התנצל שהוא מוכרח לברוח. כששטף ברנוב בכיור המטבח את הכוסות שנשמה מידי אחת התחתיות, ונשברה. למחרת הזמין את אחד הפקידים ממחלקתו, וגם את השכנה מהקומה השניה, זו שמרפסתה מכוסה בקקטוסים, כדי שלא ישאר עם העוגיות אם שוב יקרה משהו.

כעבור חודש קיבל הזמנת גומלין מהפקיד. זמן רב טרח לבלבוש לפני הראי, למרות אי הנוחות ענב עניבה, וגם ענד את האות, שהוענק לו לציון שקדנותו. אצל הפקיד כובד בשיבה בראש שולחן מכוסה שעוונית צהובה, וגם התה הוגש לו הראשון. כמאות למנהל המחלקה. אך, כפי שחשש מנעה ממנו העניבה להנות מהשתיה. יותר מזה, בעודו משתדל להוסיף בתורו לשיחה שמות שהוזכרו בכל פעם בסדר אחר, התגבר בתוכו הדגדוג עד שכמעט והתפרץ בצחוק.

אבל, למרות אותם שינויים מוגבלים, מי יודע אם היה מתפנה למה שרחש מתחת לעורו, לולא המקרה שקרה יום אחד בדרכו מהעבודה הביתה.

באותו ערב נשרף היער מסביב לכפר. תמרות העשן הראשונות התרוממו ממרכזו, ועד שהגיעו למקום בני הכפר כבר בער כל לב העמק בלהבות גבוהות וסמיכות. היער העתיק השתרע מהכפר ועד מאחורי לרכס. גזעי עיצו הגבוהים היו שקועים בערמות המחטים, וההולך עליהן החליק ונעליו טבעו בדשן. אפלוטית עטפה את הנכנס, ונדמה היה לו כאילו הוא חוצב דרכו בחומות עצים הנפתחת לפניו. אפילו קריאותיו של חזיר בר תועה הוחזרו מצדדים כל כך בלתי צפויים, עד שהחזיר עצמו נבהל והשתטח על מצע המחטים. אלומות אור ריצדו על ערמות הדשן, ומבעד לקולות הציפורים, ורשרושי החרקים והגזעים החורקים, פיכה השצף של הפלג הקטן, שאור חריף בקע מעל לניקיו, ואדים הסתחררו מברכותיו אל אפולולית היער.

היער והפלג היו גאותם של בני הכפר. בחגים היו יוצאים לכרי המחטים שעל גדות הפלג, מטמינים את בקבוקי היין והאבטיחים בגוויים, ובצהריים, אחרי טבילה מקפאת עצמות, היו מתירים את חבילות הלחם והגבינה ומוציאים ממחבואם את המטמונים הצנועים.

החיים בכפרי האי ההררי התנהלו על פי חוקים משלהם, בלתי מובנים לגלי התיירים. גם כשהיו הצעירים עוזבים בבוא זמנם את החצרות ובהן גרעיני החמניות המתייבשים והלטאות, כדי להשכיר את ידיהם לעבודות בכרכי היבשת, לא נטמעו שם ביושבי הערים. בצעד הכבד, החמור, היו מתבלטים ברחובות, כאילו מעולם לא חדלו מלטפס בשבילי ההרים. ועם שובם לאי, היו מחכים להם חדרים המפונים של הזקנים. עד מהרה היה מטושטש בהם זיכרון היבשת ומתכסה כליל באיוושת היערות, ובאוויר החד של ההרים.

האש לא הצליחה למוטט באחיה אחת את העצים העתיקים. תחילה טפסה לאורך הקליפה לענפים, ורק משנותר הגזע קרח ולוהט, נע העץ ממקומו,

מתוך: לאחז בשמש, סיפורים ואגדות היוצא לאור בהוצאת ספרי סימן קריאה / הקיבוץ המאוחד.

לקקו מעדנים. ביד היבשה אחז בתיק ובמגבעת, וביד השנייה פיסק את אצבעותיו. עור הזרוע מתחת לחפת הרטוב צרב. ברכיו של ברנוב התנדנדו. למחרת לא הלך לעבודה, וגם לא ירד למכולת כדי לטלפן ולהודיע. שעה ארוכה דשדש בין כיור האמבטיה החלוד וכיור המטבח, ולא ידע יותר אם החלקלקות שעל אצבעותיו היא מעטה צואה, או שמנוניות סבון. אחר כך התיישב בכורסת רצועות הפלסטיק הכריזה על פי צורת גבו, המתין זמן מה במתיחות, עד שהבחין בהקלה בצביטות ברורות בחלל בית החזה. את מבטו קבע בפינת התקרה במקום מפגש שלושת הכתלים. עכבישים התרוצצו שם ברגליהם הדקות. בימים כתיקונם ודאי היה יוצא נגדם מראש שולחן המטבח, מצידי במטאטא, אולם עכשיו קידם בהנאה מסוימת את החיים השוקקים על תקרתו.

הכובד התרכז בבית חזהו. הוא התמתח כדי שקיפולי גופו לא יעכבו בעד הרחישה, והשתדל להגביב בחיפזון את האוויר כדי לא לקרוע משהו בתנועות חדות מדי של הצלעות. לבסוף התנמנם בפישוט אברים. קו דק של רוק נמתח בין שתי בועות שעל שפתיו המשוברבות.

כשהתעורר טבל גופו בחום. הכובד בחזהו התגבר, ועוד לפני שפרץ את כפתורי החולצה ידע שמשוהו שלא מדרך הטבע התרחש. ואמנם, באמצע חזהו, מראש תפיחה צהבהבה, התרומם גבעול ובראשו שני עלעלים מאורכים. הגבעול הקטן נרעד מעט ממגע שולי החולצה, והזדקף מכיפוף. סביבו על משטח החזה התברו שערות שיבה וכמה מצבטי עור היו פזורים בין הפטמות. חזהו שקע והתרומם בפרכוס קל, ונשימתו זרמה ללא הפרעות.

אחרי רגע שב הדגדגו והתחדש בפינה אחרת. האזור תפח והתקשה במהירות. וכשלהגע עפעף ברנוב בעיניו כבר נפרש לאורך הגידול בקע עמוק ומזוגג. מיד אחר כך נדחק מתוך החריץ נבט מקופל, אשר שלף את ראשו בין שתי כפות עלים, והתמתח אל מול התקרה.

כעבור שבוע פקדה את האי שרפה גדולה וממושכת. הפעם התפשטו הלהבות לאורך הרכס עד לשרשרת ההרים הדרומית. שלושה ימים השתוללה האש, למרות מאמציהם של הכבאים שמדיהם הצבעוניים נשאו עליהם את עקבות גלי השלטון השונים שמשלו על האי. מפקדם הגיע אחרי יומיים מהיבשת, ובחימה הזעיק עזרה במכשירי הטלגרף הממורקים. אולם מחמת הדרכים המשובשות הגיעו מכוונות הכיבוי המעלות צלצול קל בנסיעתן רק עם תום השריפה.

למחרת הגיעו מהיבשת העיתונאים, ובאותו מטוס נחתה גם משלחת המחקר הגיאולוגית, ותגבורת של קצינים בכירים. העיתונאים התמקמו בפונדק שאולתר באחד מבתי הכפר, ורשמו דברים מפיו של מפקד הכבאים המיוזע. אולם, נסיונותיהם לדובב את בני הכפר עלו בתוהו. דלתות הבתים היו נעולות, והתריסים הכחולים נשארו מוגפים במשך כל שעות היום. שיחי הוורדים הבשילו בחצרות המוצלפות בשמש, מבלי שאיש ילקוט את עליהם, ונפש חיה לא נראתה בצד גדרות הבוגנוויליאה או ליד עץ התות מכוסה צרעות. כשהצליחו לבסוף העיתונאים לכתר את הישיש שבביתו התגוררו, כשיצא לחצר לעשות את צרכיו, התבונן הישיש במבט מעורפל בלבושם הצעקני, ולבסוף מילמל: "מזמן היתה צריכה לבוא. כן. כן. מזמן."

הצמיחה התנהלה על חזהו של ברנוב בקביעות. תחילה התרוממו הגבעולים לקומת דשא, ואחר כך פרצו כמה מהם, ופיצלו ענפים. גופו קדח מעצמת הנביטה. כל שאר פעולות חייו הואטו כמעט כליל.

היה זה כנראה כעבור יומיים או שלושה, כשברנוב החליט שעליו להתרחץ. את ראשית המסע אל חדר האמבטיה עשה כשהוא נשען בשתי ידיו על מסעד הכורסה, דחף את פלג גופו העליון קדימה, ובעודו משתאה על הכח שעמד לאצילות ידיו קם, ונעמד על רגליו. בדרך התנשם, ונשען על הריטים שנקרו לפניו. הוא חצה את המזדרון החשוך, וצנח בידיים פשוטות על משקוף חדר האמבטיה. הוא נאחז בכיור הברזל, וכששבה אליו נשימתו, הבליוח למולו מהמראה פרוץ שקוע לחיים ומעלה ירוקת כלשהיא.

כעבור זמן מה שטושטש בזכרונם, (מספר פעולות במשכים שונים נמחקו עכשיו מזכרונם של ברנוב, כך שהיה מזנק ממצב למצב מבלי שיעקוב בבהירות אחרי הפעולות שהתרחשו ביניהם), היתה אמבטיית הברזל מלאה, והוא שקוע בה עד סנטרו. קרום המים היה משוסע בענפים, ומהצדדים נמשכו עשבים גמישים, שנרעדו בתוך המים. כשדחף ברגליו את דפנות האמבטיה יכול היה להתחלק על משטח האזוב שכסה את גבו, והוא הודה בלבו לתבונתה של הצמיחה שלא ריכזה את כל כוחה דווקא בגב, ולא הקשתה עליו למעלה מן המידה את השכיבה. מעולם לא התנגב בתשומת לב רבה כל כך. ענף אחרי ענף זהה לחיכוך מגבת. במיוחד הקפיד בהסגת המים מרגליו. כשהוא ישוב על שולי האמבט, נטוי מעט לפניו, לא פסח על אף משטח ירק בין אצבעות כפות רגליו. לבישת הבגדים קשתה עליו. מראש ויתר על לבישת הלבנים, וכשדחק את רגליו לגלילי הארג של המכנסים, נזהר לא לפגוע בענפים חלילה. מחמת ריכוז צמיחה בבית-שחיו ובשרירי חזהו התאמץ בהשחלת זרועותיו בשרוולים. באחד מן הנסיונות המסורבלים גזדו בו שריריו, וזרועו הקשה נחבטה על בית חזהו. זרם של אדים פרץ מתוך הענפים המרוסקים. הוא הסתחרר, ונפל על הרצפה.

כשהתעורר היתה רצפת חדר האמבטיה מכוסה נוזלים חמים. ברנוב שב ודמדם. כשחזרו אליו כוחותיו הניע את גופו והחל להתנהל חזרה לחדר. בדרך שב ודמדם למשכים לא מוגדרים. במאמץ אחרון, שפירטיו עורפלו ממנו, הרים את גופו, ושקע אל בין זרועות כורסת הפלסטיק הירוקה.

הכל המתין לשריפה הבאה כלקרב המכריע. גולת הכותרת בהכנות הכבאים היה המטוס הצהוב, הקטן, שהמתין על שפת הים, סמוך לסוכת מכשירי אלחוט. עם השמע ההזעקה היה אמור האווירון למלא את המיכל שצמח מבטנו במי ים, ובטיסה מהירה אל ההרים להטיל את המים בלהבות. בימים האחרונים שמשו המטוס הצהוב וטייסו נקודת משיכה לילדי המהגרים, שהתגוררו על רצועת החוף. ואילו בכפרים, במרומי כבישי ההרים, התקבלה הידיעה על המטוס בשיוויין נפש. אם כי, גם שם, בדרכם, חיכו לשוב הלהבות.

השריפה פרצה במפתיע ברכס הצפוני. נדמה היה שלשונות האש מהתלות בכבאים, ומתקדמות מתחת לפני האדמה לנקודות בלתי צפויות. עד מהרה נראו הלהבות למרחוק, ומיד לאחר מכן אישרו את המראה גם השעונים, שנגררו למקום השריפה בעודם רשומים ומתקתקים.

הפעם התכנס במקום קהל רב. סמוך למכשירי המדידה התמקמו הגיאולוגים. המתיישבים החדשים טפסו בחפזון במעלה ההר, אך מחוסר נסיון עשו את רוב הדרך בריצה, והגיעו אל הרכס מחוסרי נשימה. מפקדי מכבי האש הסתובבו בין הקהל מזוקרי שפמים, וחיכו למטוס. אחרונים הגיעו העתונאים, ונעמדו בשורה הראשונה, סמוך לגבול הלהבות.

המטוס חצה את קו הרכס. בטנו הצהובה התנוצצה בשמש, ופזרה שובל של מים. לפני איזור השריפה שהתפשטה ביתניים אל הגאיות, חג המטוס פעם ופעמים, נפנף בכנפיו לממתינים, ואז זינק אל מול הלהבות.

כמתוכנן נפער המיכל, והטיל עמוד כבד של מים. אך, לשונות האש שהתכווצו לרגע שבו והתרוממו ביתר שאת, וכמעט ולחכו את דלתות המיכל. המטוס, שהתפרק ממשקלו, הטלטל, והמים נתזו ממנו בפראות. גלי החום חבטו בו כבעיפון שהסתבכו חוטים, ולבסוף הפכו אותו וראשו למטה. מהכנפים הצהובות עדין נשפכו המים, כשמטוס שקע במהירות אל תוך הלהבות.

האש נעצרה כעבור ארבעה ימים, ורק כשהצטננו ערמות הרמץ באזור יכלו צוותי ההצלה והעיתונאים לצאת לחפש את שרידי המטוס. אולם, לאכזבתם נעלמו המטוס הקטן וטיסו, כאילו כל אותה מהומה כלל לא היתה שייכת אליהם.

כל אותה עת המשיכו הגיאולוגים במדידותיהם לאורך חוף האי, כשמאחורי מכשיריהם נשרת קבוצה הולכת וגדלה של מהגרים, שהחלו לגלות סימנים מדאגיים בשדותיהם הפונים לים. אחרי שבוע ימים של תצפיות אישרו הגיאולוגים את השערתם. אך השמועה שהאי שוקע התפשטה עוד לפני שפרסמו את ממצאיהם, והמהגרים שעקבו ביאוש כיצד מתכסים שדותיהם בשכבת מי ים, מיהרו לארוז את צורותיהם למודי הנדודים, ולא שעו להסברי החוקרים פנו לעתונאים ומסרו להם בהתרגשות שלפנינו תופעה נדירה, הידועה עד כה רק בתיאוריה, של שקיעה מהירה של קימוטי האורך, המבשרת בלי שום שמץ של ספק, את תחילת תקופת השקיעה הגדולה של קליפת כדור הארץ... אבל, בעקבות העתונאים מיהרו גם הגיאולוגים לקפל את מכשירי המדידה, ובדרכם בכביש הצר לשדה התעופה, כבר התערבו בגל המהגרים, התיירים ופקידי הממשל, שמהרו להמלט מהאי השוקע.

שדה התעופה הקטן שבימים כתיקונם פעל בעצלתיים המה ממטוסי ההצלה שהגיעו מהיבשת. באולם ההמתנה רוקנו זה כבר דלפקי המזון היחיד, ומבלי להקפיד על כבודם נדחקו הממתינים אל דלת היציאה. במהומת הנטישה לא נתן איש את דעתו על הצעירים, שירדו מהמטוסים בצעד חמור, מרוכז. שעה ארוכה אחרי שהתרחקו משמי האי עדיין לא שככה ההמולה באוירונים, ואיש מבין הנוסעים לא הפך את פניו אל הרכסים הנמוגים, ולא תמה מה עלה בגורל בני האי בכפריהם כחולי התריסים שבהרים.

את מה שהתרחש אחר כך התקשה ברנוב להסביר לעצמו במונחי השגורים. גם מחשבותיו התנפחו שלא דרך הטבע לשלפוחיות שנשרכו באיטיות לפעמים אל עמוד השדרה, ולפעמים לעבר הרגלים, ובמקום אליו הגיעו נשארו זמן רב. נסיונותיו לחדד את מבטו לא העלו יותר ממראות אטומים למחצה, כאילו כבר הפכו שמורותיו לסיקוסים. אולם ברנוב לא נזקק יותר לכלי תקשורת אלה כדי להתמכר לרחש שזרם בפוארותיו. בכל הענפים גאה משק הלשד, והעלים הבהרניים פקעו מקרומיהם והעלו משב מתמיד של חיכוך ולחיש.

כורסת רצועות הפלסטיק הירוקה כרעה תחת משא העלווה שכסתה כבר את מרבית החדר. הענפים החרידו את העכבישים מתוך קינם, חלקם חסמו את הדלת, וראשוני העלים הכהים החלו נדחקים מבעד חרכי התריס החוצה. במבט לאחור קשה היה לאמוד כמה זמן עבר מאז שהצמיחה התגברה ועד שנפרצה דלתו של ברנוב. הוא עצמו הפליג כבר מעבר לתחום המילים. וגם לו יכול, ספק אם היה נאות לדבר.

רק עדויות קטועות נותרו מהשריפה האחרונה. כמה צילומי אוויר של האי הבווער, וסיפורם משופע הסתירות של צוות מלחים, שכור למדי, שנמצא אותו זמן על ספון אניה שחצתה את קו האופק של האי.

ממקורות אלה השתמע כאילו הורגשה תכונה בכפרי ההרים לקראת פרוץ הלהבות. בחצרות הוכנו סלים מלאי פירות ומקושטים פרחים, מהשידות הוצאו הכותנות הלבנות, המרוקמות, המדיפות ניחוח קל של נסורת, ומהכפרים טפסו התושבים בתהלוכות זעירות ולבושות לבן אל ראשי ההרים. הלהבות שכבר החלו מתאבכות ביערות העד שבלב האי, דלקו בעקבות המטפסים, ולרגעים נדמה היה שהם פוסעים במחנה אחד.

מרחוק נראו חופי האי כגחלי ענק המוטלות אל הגלים. לרגעים נסוגו המים מפני האש והניגים, ואז היו שבים ומתנחשלים, וגורפים סלעים רותחים וגושי אדמה לתימותיהם.

על הפסגות המוקפות חומה של אש נעו בטלטול ידיים וראשים זקני האי, ואחריהם הצעירים, הילדים והנשים במעגל הדוק. הזקנים האצו את הקצב, ואחריהם הלמו גופות הצעירים בלובן מהבהב של הבגדים המרוקמים.

קרעי האדמה השרופים הטלטלו בין הגלים, עד שנשטף האפר מפניהם. וכששקעו במצולות גם שכבה האש.

בצדק עשו המומחים שביטלו בהרמת גבות את העדויות הבלתי מהימנות האלה, שאליהן נוספו דבריו של הניצול היחיד מבני האי — זקן שבמקרה נשאר ביבשת. הוא מלמל דברים על עיר גנוזה בבטן הימים, ועל שערי המים והאש שיבקעו אליה ברבות הימים.

פרסומי המחקר של אותה שנה השמיטו פרטים אלה. הם קבעו בודאות את עובדת העלמותו של האי ואוכלוסייתו, שהיוותה שריד אחרון של חברה מנוונת בהשפעת חיים ממושכים בצל יערות.

כשפרצו השכנים את דלתו של ברנוב מילא את הדירה ריח מהמם של יער. לא כאן המקום להאריך בפרטים על הדרך בה פונה, כדאי רק להזכיר את יום הקבורה החם ביוחד, אולי נאספו, למרות הכל, מוקירי זכרו של ברנוב, הפקיד והאזרח המסור מהקומה השלישית. למבוכת המלווים לא נכנס הארון הענקי למכונית השחורה, והועמס על גגה. סמוך לקבר שוב התגלתה המפלצת הירוקה, והנאספים החניקו את עווית הקבס שאחזה בהם בממחטות.

איש מבין הנוכחים לא שיער בנפשו שהרעד שטלטל באותו רגע את העלווה לא היה רק משב הרוח בעלים, אלא המיית שמחה שאחזה בברנוב, כשלבסוף התמזגו עליו באדמה הדשנה, אשר לחומה כל כך רבו געגועיו.

להתייחס לזה – טוב ויפה, אני זקוק לזה. אם לא נכון לו – יתייחס אל מה שנכון לו, ולא אל "המציאות האמיתית" בעיני. אני מרגיש כמוך ש"זמירות חדשות" מתחילות להישמע והן קשורות לכך ש"לאנשים צעירים מלים כמו מעורבות [...] לא רק שחדלו להיות מלים לא מנומסות, כי אם הפכו להיות דברים שמעבר למלים, דברים שכרוכים בעשיה אישית". דווקא כיון שאני מרגיש כמוך, וכיום ש"הזמירות החדשות" האלה משפיעות גם על האופן שבו אנשים כותבים (לא כולם, וטוב שלא כולם) – מתעוררות אצלי שאלות איך סופר מסוים שומע את הזמירות האלה, או מגיב עליהן, או משנה אותן. אחרי הכל, "כיפוף הזרוע" בנוסח אוכמני הוא בגבך כפי שהוא בגב כולנו. ובשום פנים ואופן לא הייתי רוצה לשכוח את הלחץ המר הזה עכשיו, כשהפוליטי חוזר ונעשה ל"חלק מלב-וקרב, לרקמת עצבים בוערת", כפי שכתב פעם אלתרמן.

101 קצ'רין

לדברי עמליה כהנא כרמון שבעמוד 9.

הפלגה מן המציאות, כפל פניה של מציאות, היפוכה, ואין סוף לאפשרויות). לכן התשובה על קריאת הביניים שלך – "האם סיפור על דיזגנון שבחלום יהיה סיפור על מציאות" – היא כן. (אולי לא כן קטגורי, בוודאי לא לא קטגורי). שלישית, השאלה הקשה והמעניינת מתעוררת כאשר משורר או סופר מסוים מבהיר בגוף השיר או הסיפור שלו, שהוא **רוצה וצריך** להתייחס אל משהו שהוא מציאות גם בעיניו וגם בעיני. הוא רוצה בשיתוף הזה בינינו. שיתוף מסוייג על-פירוב, שיתוף עד גבול מסוים, שיתוף בתנאים מאוד מסוימים – אבל שיתוף. ואז נפתח פתח לסוג של כתיבה שיש בו דר- שיח פשוט, לא דר-שיח שקל להבחין בו בין "מציאות אמיתית" לבין "מציאות לא אמיתית", דר-שיח שיש בו הרבה פחים ומכשלות ומבואות סתומים; ואף-על-פי-כן דר-שיח בין כותבים וקוראים על מצב שלוחץ עליהם, על פצע כואב. נדמה לי שניסיתי לומר באותו ערב שכשקראתי את העיתון, וקשה היה לי עם זה, אחת התגובות שלי הובילה אל סופרים ואל ספרים. ואז שאלתי את עצמי אם יש לסופר מסויים – מתוך אמת עולמו שלו, תחושותיו שלו, מציאותו שלו, הזיתו שלו – מה לומר על הקושי הזה. אני מנסה לשאול אולי אמצא איזו עזרה, איזו הבהרה, איזו העמקה, איזו הערת שוליים – בהתייחסות שלו. אם נכון לו

אני קורא את הדברים ששלחת לי ומסכים איתך באשר למגמות בולטות ב"דור המדינה" וב"דור בארץ" (יש לי הרגשה שאנחנו כבר משתמשים במונחים האלה יותר מדי. גם מתלווה אליהם איזו סטיגמה שמאפילה על המחשבה הזהירה יותר. אולי מוטב לכתוב "ספרות שהחלה להיכתב בשנות הארבעים" ו"ספרות שהחלה להיכתב בשנות החמישים"). אבל קשה לי להכיר את עצמי במשפטים שאת מצטטת. עברו כבר שנתיים מאז אותו ערב באוניברסיטה, וקשה לי להיזכר בדברים המדויקים שאמרתי. ואולי גם נסחפתי באיזו התרגשות והדברים יצאו עקומים. אבל רוח הדברים זרה לי מאוד היום, ואני חושב שהיתה זרה לי גם אז. ראשית, מהי "המציאות האמיתית" ומהי "מציאות לא אמיתית" – אינני יודע. תלוי בעיני מי, מתי, מאיפה הוא מסתכל, אחרי מה, בציפיה למה. התשובה של הבע"שט, שאדם נמצא במקום שנמצאת מחשבתו – גם אני הייתי מצטט אותה בשמחה. שנית, אין שום קשר בעיני בין התמודדות עם איזו שהיא מציאות(אמיתית או לא) לבין עשיית מלאכה נאמנה. סופר יכול בהחלט לעשות את מלאכתו נאמנה גם אם איננו מתמודד לא עם המציאות כפי שהיא בעיני ולא עם המציאות כפי שהיא בעיניו (כשהוא מתמודד, למשל, עם מה שהוא בעיניו לא-מציאות,

ההסתדרות הכללית של העובדים בא"י המרכז לתרבות ולחינוך

המרכז לתרבות ולחינוך יוזם ומפתח פעילות עניפה המיועדת לטיפוח התרבות והאמנות ולעידוד החינוך וההשכלה וכן פעולות הסברה והכשרה בנושאי תנועת העבודה וההסתדרות.

במסגרת זו מתקיימים:

■ כנסים אמנותיים (מקהלות, ערבי זמר, ריקודי-עם).

■ חוגי לימוד במגוון נושאים בתחומי חברה, כלכלה, יחסי עבודה, פסיכולוגיה, ועוד.

■ חוגים לידיעת הארץ ולהנחלת הלשון.

■ פעילות תרבותית ואמנותית בחוגי נוער, סטודנטים וצעירים.

■ רעיוניים וימי-שיח למחנכים, הורים, עובדי הוראה.

■ מפגשים עם סופרים ואמנים.

■ ערבי ראיונות במועצות הפועלים.

בית הוועד הפועל, רח' ארלוזורוב 93, ת.ד. 303, תל-אביב
טלפון 03-431111 מיקוד 61002

ההסתדרות הכללית של העובדים בא"י "מפעלי תרבות וחינוך בע"מ"

"מפעלי תרבות וחינוך בע"מ" מהווה חברת-אם לחברות בת ומחלקות שכל אחת מהן עוסקת בתחום מוגדר וכולן יחד פועלות בשטח התרבות והחינוך.

■ מישל"ב – מכון ישראלי להשכלה.

■ מחלקת הקולנוע בע"מ.

■ הפקות אירועים ולשכת אמנים.

■ הפקת סרטים, ספרית קסטות, וידאו ועריכה.

■ מחלקת הוצאה לאור.

■ אולפנה למוסיקה.

■ מפעלי נופש, עיון וטיול.

■ ספריה למוסיקה ע"ש נסימוב.

■ תכניות אור-קוליות.

■ בית דוד, מרכז נופש ומרכז סימינריוני באשקלון.

לקבלת שירות ומידע בכל התחומים הנ"ל
נא לפנות:

מפעלי תרבות וחינוך בע"מ
רח' ויצמן 53, תל-אביב
טלפונים: 03-256723, 03-219181-3

אין חוויות פרטיות



וזו אולי גם סיבת האטראקטיוויות, בעינינו כיום, של הדור ה"מנותק" הזה. מבעד לשיטין של האכסטאזה אנו קוראים את הפיכחון, את הביקורת העצמית, את אי-ההיסחפות יותר ויותר מתגבשת גם הדעה שאולי הם יותר מעמיחי, זך, אבידן ויתר משוררי שנות החמישים, יצרו את מעבדת-הלשון שאיפשרה את שירת "דור המדינה". בנוגע לזה יש לומר דברים ברורים: אכן, כבר אצל אלתרמן מוצאים שאיפה ל"כיבוש" השפה המדוברת ושילובה בשפת השירה (ב"חגיגת קיץ" באופן הבולט ביותר), וכך אצל אבות ישורון שבמופגן הוא "שובר" את העברית לעגות אידישיות-עבריות וערביות-עבריות. אך יש הבדל יסודי בין הניסיונות הללו, לבין שירת הדור הבא: הם, משוררי שנות הארבעים, התקרבו לעגה המדוברת מתוך רצון, בדרך כלל מתוך עניין תיאורטי: הם

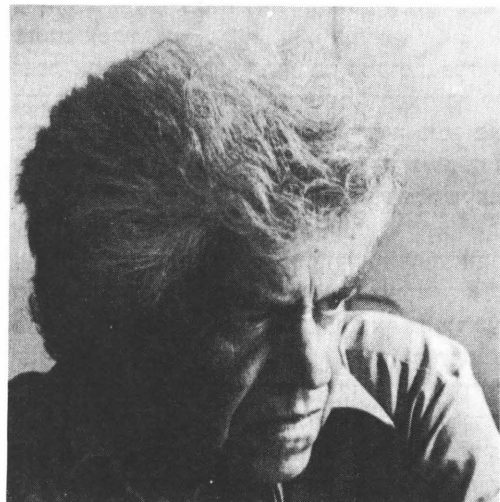
להתעוררות המוזה השירית, והן אצל אבא קובנר בהקשר לשואה, ובמידה מסוימת אצל גלבע וגורי האם מוסרי שהמשורר "ינצל" חוויות אנושיות טראגיות בשירה, היא מן השאלות החוזרות ונשנות בסמיו אצלם. זוהי שאלה אופיינית של משוררים סימבוליסטים. הנגזרת מעצם הראיה של ניתוק בין המשורר כאני-שר, לבין המשורר כאני-חי. ושוב: היה זה דור ביניים, שנידון להיות מיושן עוד טרם שנוול. בחברה בעלת סולם ערכים פרגמטי כזו שלנו, מה בלתי-נסבל יותר מאותן טיראדות הרואיות של גורי על המלחמה, ושל עוזר רבין על המשורר הנאבק עם הנייר, או נאבק עם השאלה ההומאנית אם מותר או אסור לו לכתוב על נושא זה או אחר! זוהי תמונת הדור הבת-שלונסקאי, אם מפשיטים אותו מכל המחמאות שחלקו לו המגלים-המאחרים שלו.

שוררים אלה הם להאמין בהיסטוריה. הם תרים בה אחר נקודות אחיזה, אבות רוחניים וצידיקים לפואטיקה שלהם עצמם. הם מחפשים זאת בדרך כלל אצל המשוררים המינוריים של העבר, אלה ששירתם דוכאה בשעתה ונרמסה ברגלי מי שנחשבו אז ענקי השירה. כך "גילה" זך את דוד פוגל שדעך בצלו של ביאליק; זלדה נתגלתה משקדו מן הבמה שלונסקי, ואלתרמן, ואבות ישורון נהפך למין "גורי" של צעירי "סימן קריאה" לאחר שכה הושמץ על ידי בני תקופתו. בלגיטימציה המאוחרת הזאת יש רק סכנה אחת: יותר משיש לאמיתו-של-דבר בפואטיקה של משוררים מינוריים אלה, מחפשים בהם מגליהם את מה שאין בבני הדור שבא אחריהם. במלים אחרות, אנו מגזימים בחשיבותם של פוגל, או אבות ישורון או זלדה, מתוך רצון להתווכח עם קביעותיה של ההיסטוריה של הספרות, ומתוך רצון להתמרד נגד ההיררכיה הנוקשה שלה.

במידה רבה, זהו מקור הקסם המתמיד שמהלך עלינו דור משוררי הביניים, שצמחו בצלם של שלונסקי ואלתרמן מצד אחד והוחנקו מצד שני עם צמיחת דור צעירי "לקראת", משוררי המדינה. עוזר רבין, אמיר גלבע, אבות ישורון, אבא קובנר, זלדה – כעין גורל טראגי מאחד את הופעתם הספרותית: הם לא "פרחו" מעולם: הם לא הספיקו להגיע לכך משום שנאלצו לעמוד במחיצת מאורות גדולים שהאפילו עליהם. זלדה "נתגלתה" בסוף שנות הששים, עוזר רבין הוציא רק בשנה האחרונה קובץ מסכם של שיריו – אין אלה אלא שתי דוגמאות הבולטות לעוול ספרותי שנגרם לכל אותו דור ש"נפל בין הכיסאות", קורבן לסגידתנו הארוכה למיתוס "השירה הצעירה".

הם לא נכללו זמן רב בקטגוריה הזאת. להוציא, אולי, אמיר גלבע, וחיים גורי. יש בשירתם משהו מביך, לא ישראלי, לא מכאן. האם זה פאתוס, הלשון הנמלצת, הסימבוליות הכבדה? כל אלה סממנים חיצוניים לתופעה מקיפה יותר: הם אחרוני המשוררים העבריים שעולמם איננו מעוגן אך ורק במציאות הישראלית. כל נטעה – כולם כותבים כאן ועל מה שקורה כאן. אך עולמם, ראיית עולמם, עוצבו בדור של היבטים גלובאליים – אפילו אידיאולוגיים – על המציאות; בעידן ששירה אסור היה שתיראה חוויה פרטית. אבות ישורון יעשה את שירתו לחוויה פוליטית, לזיכרון מטפורי על הציונות. האני, בשירתו, יהיה מקרה פרטי, מדגם מייצג, והדברים ידועים. (נסים קלדרון ב"בהקשר פוליטי" מצויר תמונה נכונה זו של אבות ישורון. החסר היחיד שם הוא שישורון מוצג שלא בצדק כיוצא מן הכלל בדורו. אין הוא אלא אחד הפנים של דור מתלבט ופאתטי שניסה, איש איש ברכו, לעכל את חוויות הציונות והמדינה). הפאתוס של גלבע, של "האדם שמרגיש שהוא עם ומתחיל ללכת", הדתיות של זלדה, לבטי הכתיבה של עוזר רבין – כולם מתקזזים לבאר אחת – של התנצלות על החוויה הפרטית, האגואיסטית, ושל תחושת החמצת-המציאות: אם משום מיקומם של כותבים אלה כדור אחרון לשעבוד ולא ראשון לגאולה, ואם משום שראו את שליחותם בעצם ההסתגפות וההאשמה-העצמית על עוון היותם משוררים.

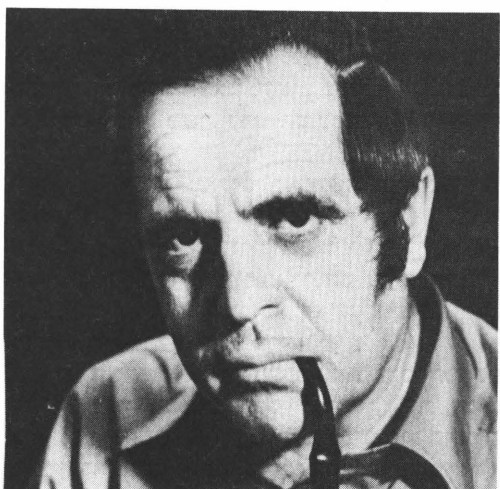
המודעות המובלטת לאשמת-היותם-משוררים היא מן הסממנים שלא נמצא עוד בשירה העברית אחריהם. יש בכך להאיר פרדוקס מעניין של כתיבתם: רבין, קובנר, גלבע צמחו על ברכי סימבוליזם מאוחר, זה שראה במשורר את "החוויה", בעל השליחות, הנביא; הם נותרו סימבוליסטים בהשקפת עולמם, אם כי צעדו הלאה ממנו מבחינת לשון שירתם ותכני כתיבתם. במלים אחרות: רבין, קובנר וגלבע (ואין הם אלא דוגמאות), חיו, או ביקשו להיות על פי הקוד שנתבע בשעתו מן המשורר באידיאולוגיה של הסימבוליזם: לעשות את חייהם למסכת של ניסיונות שבאמצעותם תתפתח ותתרחב יכולתם לשיר. הדבר בולט הן בשירתו המוקדמת של עוזר רבין, שבה נתפסים מוראות המלחמה בין היתר כעילה



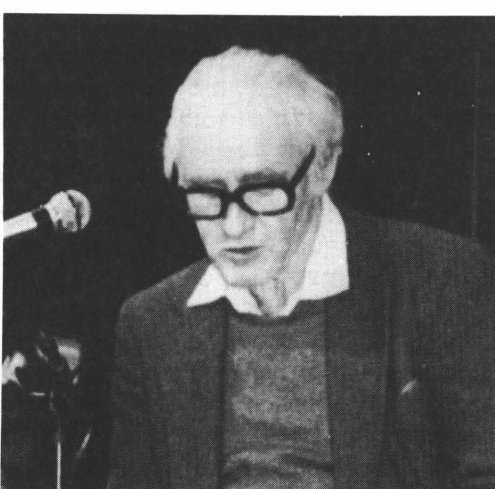
אמיר גלבע



אבא קובנר



חיים גורי



עוזר רבין

ביקשו להוכיח דבר-מה באמצעותה. רות קרטון בלום, במסתה האחרונה על אלתרמן מדגימה זאת היטב: אלתרמן יצר את "חגיגת קיץ" כתשובה לזיכרון תיאורטי עם ספרות האבסורד. מה שחסר אצלם הוא הכוח, הדחיפות. קיימת ההרגשה שלשונם השירית לא השתנתה בתוך תוכה, אלא הם "משחקים" בשפה החדשה, כשם שהם "שיחקו" במציאות את משחק המשורר המשתתף-לא-משתתף. על התרומה הלשונית הממשית, של משוררי שנות החמישים – בפרק הבא.

חולשתו של הדור אם אפשר לומר זאת, היא בעצם מיקומו ההיסטורי בין יום גדולות ליום קטנות – לשון הלימודים האסתטית שלו אינה מתאימה לא לזה ולא לזה. משוררי שנות הארבעים אכן היו אסטייקנים בראש וראשונה: הפוליטיות שלהם, גיוני ההתבטלות העצמית לנוכח אירועים גדולים, היו חלק ממסכת אסטייסיסטית, שבמסגרתה הוטל על המשורר תפקיד של המהסס הנצחי וההירואי בין כתיבה על הנייר לבין קריאתו ויצאה אל החיים. הן עוזר רבין (הוא אולי המובהק מכולם) והן קובנר וגלבע שכללו את שירתם בכיוון של **ליטוש ההיסוס**, ולא בכיוון של **פתרון ההיסוס**: אגב כך הקימו אופוס מרהיב, אך לא פחות הרמטי בסופו של דבר מגני העדן המלאכותיים של הסימבוליזם האירופי.

הי צ'פר

ז'ול סופרוויאל (Jules Supervielle), נצר למשפחה באסקית, נולד לפני מאה שנה במונטווידאו, אורוגוואי, ונפטר בשנת 1966 בפאריס, אשר שם התיישב בעודו צעיר. הוא נמנה עם חשובי המשוררים הצרפתיים במאה זו, אך גם בתחום הפרוזה – הסיפור והרומן – ובתחום המחזאות העשיר את הספרות הצרפתית. המיתוס של "ילדת לב-הים", שترגמו מובא כאן, היה חביב במיוחד על מחברו ועל קהל קוראיו. סיפור זה הודפס במהדורות חוזרות ונשנות, חלקן מאויירות, כיאה לסיפור כה ציורי. ליריות עדינה ונוגה גוברת ביצירה זו על נטייתו של סופרוויאל להסוות רגישותו באמצעות אירוניה דקה. ההימשכות אחר הדמיוני-הפנטאסטי אופיינית הן לסיפורת והן לחלק משירתו של סופרוויאל. יש הרואים בו סוריאליסט מתון, אך הוא עצמו הכחיש כל שייכות לזרם זה.

ילדת לב-הים

ז'ול סופרוויאל

מצרפתית: יצחק עקביהו

פעם אחרת – מי היה זה אם לא היא שהיתה מכה בתוף, תוף הכרוז של העיירה, כדי להכריז כביכול על איזו חדשה. תקפה עליה תשוקה פראית לצעוק צעקה שניתן יהיה לשומעה מקצה המקום ועד קצה, אולם גרונה התכווץ ושום קול לא יצא ממנו. היא התאמצה נואשות עד כי פניה וצווארה כמעט השחירו כמו אלה של הטבועים. אחר כך היה עליה להחזיר את התוף למקומו הקבוע בפניה השמאלית בירכתי האולם הגדול של בית-העיירה. בכבש לוליני טיפסה הילדה אל מרום מגדל-השעון, והמדרגות היו שחוקות מאלפי רגליים אשר לא נראו מעולם. אולי חמש-מאות מעלות (כך חשבה הילדה – לאמיתו של דבר לא היה מספרן אלא תשעים-ושתיים) היו במגדל, והעולה בהן היה יכול לראות את השמיים מבעד לחללים שבין לבניו הצהובות. היה זה צורך דחוף לפייס את האורלוגין ולהעלות מחדש את המשקולות הכבדות באמצעות מנוף-הארכובה כדי שישמע צלצול השעות כראוי יומם ולילה.

הכנסייה, קדושי האבן הגוזרים גזרות אילמות, כל הספסלים הללו שהיו ערוכים שורות שורות ולוחשים את לחשיהם בהמתנים ליצורים חיים בני כל גיל, המזכחות הללו אשר זהבם הזקין והסתמא והוא מוכן להוסיף ולהזקין – כל אלה משכו וגם הרתיעו את הילדה. מעולם לא נכנסה אל-תוך הבניין הגבוה, אך לפעמים, בשעות של בטלה, פתחה קימעה את הדלת הממולאה כדי להעיף בנשימה עצורה מבט חטוף אל המקדש פנימה. בחדרה היתה לה תיבה, ובתוך התיבה התגוללו אי-אלו מסמכים משפחתיים, כמה גלויות-דואר מדקאר, מרירי-ז'נירו, מהונג-קונג, אשר עליהן החתימה "שארל" או "ש' ליאווין" ושהיו ממוענות אל "סטינפורדה (צפון)". ילדת לב-הים לא ידעה היכן ארצות רחוקות אלה ומי הוא אותו שארל ומה עניין סטינפורדה.

כן היא שמרה בתוך ארונה אלכוס תצלומים. באחד מאלה נמצאה תמונת ילדה שהיתה דומה מאוד לבת האוקיינוס שלנו, ולעתים קרובות התבוננה בדיוקן ההוא מתוך ענוות נפש: תמיד היה נדמה לה שהדין דווקא עם התמונה, שהיא היא הצודקת. הדמות שבתצלום מחזיקה גלגל-משחק בידה. הילדה כבר חיפשה אחר גלגל כזה בכל בתי העיירה. לבסוף היתה סבורה כי מצאה את שביקשה: זה לא היה אלא חישוק ברזל של חבית, אולם אך ניסתה להריץ אותו ברחוב הימי, והנה החישוק נמלט מידיה וברח אל אשר ברח. בתצלום אחר נראתה הילדה בין גבר הלכוש מדים של מלח ובין אשה גרמית בבגדי שבת. הילדה, שמעודה לא ראתה לא איש ולא אשה, שאלה את עצמה במשך זמן רב מה פשר האנשים הללו. אפילו באמצע הלילה הרהרה בהם, בשעות האלה הפוקדות אותנו לפעמים בהאר-פתאום שהיא יורדת עלינו כמו ברק.

כל בוקר היתה הולכת לבית-הספר הקהילתי כשעל גבה ילקוט גדול ובו מחברות, ספר דקדוק, ספר חשבון, ספר גיאוגרפיה וספר היסטוריה (דברי ימי צרפת). היה ברשותה גם ספר בוטאניקה מאת גאסטון בונייה, פרופסור בסורבון, וז'ורז' דה לאיאן, חבר האקדמיה למדעים. בספר זה תוארו הצמחים המצויים והיו בו גם פרקים על "צמחים מועילים" ועל "צמחים מזיקים". מספר האורים הגיע לשמונה-מאות תשעים ושמונה. בדברי המבוא קראה:

"למן האביב ועד הסתיו ניתן למצוא את פרחי השדה ואת צמחי היער בלי קושי ובכל הכמויות הדרושות."

ההיסטוריה, הגיאוגרפיה, הארצות, האנשים הגדולים, ההרים, הנהרות והגבולות – מה עשויה להיות משמעותם של כל אלה לגבי מי שאין לה אלא רחוב ריק של עיירה קטנה ונידחת בלב האוקיינוס? ואפילו האוקיינוס עצמו, אותו שראתה על המפות – היא לא ידעה שהוא מצוי מתחת לרגליה, אף שחשבה על כך פעם בכמה-רף-עין. אבל מייד גירשה את הרעיון הזה כמטורף וכמסוכן.

יש כי היתה מקשיבה הקשבה דרוכה, כתבה מלים אחדות, שוב הקשיבה, שוב המשיכה לכתוב, כאילו לפי ההכתבה של מורה בלתי-נראית. אחר כך פתחה את ספר הדקדוק, ורכונה על עמ' 60 היא התעכבה ארוכות בתרגיל קס"ח. את התרגיל הזה אהבה, כי בו החל הדקדוק לדבר, כביכול, כדי לפנות ישירות אל ילדת לב-הים:

א יך קם והיה הרחוב הצף הזה? מי הם הימאים שהתקינו אותו בלב האוקיינוס האטלנטי, ומי הם המהנדסים שתכננו אותו על פני המים כשמתחתיו המצולה בעומק של ששת אלפים מטר? הרחוב המתמשך הזה אשר בתי הלבנים האדומות שלו דהו גונם הפך אפור; הגגות האלה של רעפי ציפחה; החנויות הענוניות הללו שאינן יודעות שינוי? ומגדל-הכנסיה הזה רב-הבקיעים? והשטח הזה שאינו אלא מים, אך בלי ספק הוא מתיימר להיות גן מוקף גדר אשר כלונסאותיה מקושטים בבקבוקים שבורים, ויש כי דג יקפץ מעליהם מדי פעם בפעם? איך כל זה ניצב לו שם, ואפילו בלי להיות מטולטל כלשהו על-ידי הגלים? והילדה הזאת בת השנים-עשרה שהיא כה בודדה, ונעולת קבקי-עץ היא צועדת לה בצעד בטוח לאורך הרחוב הנוזלי כמו על-גבי אדמה מוצקה? איך כל זה אפשרי?

נספר את שיש לספר, דבר דבר במקומו, ככל שנוכל לראות וככל שנוכל לדעת. ומה שחייב להישאר סתום, יישאר כך על-כורחנו.

בהתקרב כלי-שיט, אפילו בטרם יראה סימן באופק, היתה נופלת תרדמה עמוקה על הילדה, והעיירה נעלמה כליל במים. זו הסיבה ששום ימאי לא ראה מעולם את העיירה הזאת, אף לא מבעד למשקפת, ולא היה יכול לנחש דבר על עצם הימצאותה.

הילדה היתה סבורה שהיא הנערה הצעירה היחידה בעולם. אך למעשה, כלום היתה היא מודעת לעבודה שנערה צעירה היא?

מפאת הרווחים שבין שיניה ובגלל האף הסולד קצת יותר מן המידה לא היתה יפה במיוחד, אבל עורה היה לבן מאוד עם כמה נמשים חניניים. בזכות עיניה האפורות, הצנועות אף הזהירות להפליא, היתה דמותה הקטנה גורמת לכס הפתעה גדולה, הפתעת גוף-ונפש הבאה ממרחקי הזמנים.

ברחוב, והוא הרחוב היחיד בעיירה זעירה זו, היתה הילדה מביטה מדי פעם לימינה ולשמאלה כאילו ציפתה לברכת שלום רפרופית של מישהו, לאיזה אות של ידידות. כמובן, זה לא היה אלא הרושם שהיא עוררה בלא יודעין, כי הרי דבר לא היה עשוי להתרחש ואדם לא היה עשוי להיראות באותה עיירה שכוחת-אל המוכנה להיעלם בכל רגע ורגע.

אותה ילדה – על מה כלכלתה? על הדיג? אין אנו סבורים כך. בארון המטבח ובמזווה מצאה מזונות ממזונות שונים, ומדי שניים או שלושה ימים היה שם אפילו בשר. לרשותה עמדו תפוחי-אדמה ושאר ירקות, ומזמן לזמן גם ביצים.

האספקה נולדה מאליה בארונות. ומשנטלה הילדה ריבה מתוך צנצנת, נשארה זו מלאה כפי שהיתה, כאילו מאחר שכך היה מצב העניינים ביום פלוני הרי כך היה עליו להתמיד עדי-עד.

חצי כיכר לחם טרי, עטוף בנייר, המתין לילדה בוקר בוקר על דלפק השיש של המאפייה אשר מאחוריו לא ראתה איש מעולם, אף לא יד, אף לא אצבע הדוחפת את הלחם לקראתה.

היא נהגה להשכים קום, העלתה את מסכי המתכת של החנויות (פה ניתן היה לקרוא "בית מזיגה" ושם "נפחיה" או "מאפייה מובחרת" או "דברי סדקית"), פתחה את תריסי כל הבתים תוך הקפדה לקבוע אותם היטב בקרסים מחמת רוח הים, ובהתאם למזג-האוויר השאירה או לא השאירה את החלונות סגורים. באחדים מן המטבחים הבעירה אש כדי שיעלה עשן משלושה או מארבעה גגות.

כשעה לפני שקיעת החמה החלה סוגרת בפשטות את כל התריסים ושלשלה את מסכי הפח הגלייני.

את התפקידים הללו ביצעה הילדה מתוך איזה דחף פנימי, מתוך איזו אשראה יומיומית שאילצה אותה לדאוג לכל העניינים. בקיץ הניחה שטיח לאיורור על אדן אחד החלונות או תלתה כביסה לייבוש, כאילו היה זה הכרח, והי מה, שתיראה העיר מיושבת ומאוכלסת, וזאת באופן משכנע ככל האפשר.

במשך כל ימות השנה היה עליה לדאוג לדגל של בית-העיירה, שהוא כה גלוי וכה בולט לעין.

בלילה הדליקה נרות או ישבה ותפרה לאור המנורה. כמה מן הבתים היו מצוידים בחשמל, ונגיעת הילדה במתגים היתה טבעית וכלאחרי-יד.

פעם קשרה סרט משי שחור בצורת לולאה למקוש של אחת הדלתות. היא מצאה שזה יפה. במשך יומיים התנוסס הסרט שם, אחר כך שבה והסירה אותו.

— אתה נמצאת? — אתה חושב/ת? — אתה מדבר/ת?
 — אתה רוצה? — צריך לפנות? — מתרחש פה?
 — מאשימים אותי? — אתה אשם/ה? — אתה מסוגל/ת?
 — אתה מתלונן/ת? — מיועדת מתנה זו?

(במקום הקווים יש להציב את מלת השאלה המתאימה, בתוספת מלת־יחס או בלעדיה.)

לעתים דחקה על הילדה איזו תשוקה עזה לכתוב משפטים מסויימים. והיא עשתה כן בשקידה רבה. הנה אחדים מן המשפטים הללו:

— נתחלק נא בדבר הזה? האתה מסכים?
 — הקשב אלי היטב! שב ואל תזוז, אני מפצירה בך!
 — אילו היה לי מעט מן השלג של ההרים הגבוהים, כי אז היו הימים עוברים במהירות רבה יותר.

— קצף, קצף מסביבי, כלום לא תוכל להיהפך למשהו מוצק?
 — כדי ליצור חבורה יש צורך בשלושה לפחות.
 — אלה היו שני צללים נטולי ראש שהתנהלו בדרך־העפר המאובקת.
 — יום ולילה, לילה ויום, עננים ודגים מעופפים.
 — דימיתי לשמוע קול, אך זה לא היה אלא שאון הים.

יש גם שכתבה מכתב אשר בו היתה מודיעה חדשות מן העיירה הקטנה שלה או ממנה־עצמה. מכתבים אלה לא הופנו לשום אדם, ובסופם היא לא שלחה נשיקות לאיש. על המעטפה לא רשמה שם כלשהו. עם סיום כתיבת המכתב השליכה אותו לים — לא כדי להיפטר ממנו אלא מפני שכן זה צריך להיות. ואולי נקטה דרך של יורדי־ים שנטרפה ספינתם, ובתוך בקבוק חסרת־קווה הם מפקידים את מלותיהם האחרונות בידי הגלים.

הזמן לא נתן אותותיו בעיר הצפה הזאת: תמיד היתה הילדה בת שתי־עשרה. לשוא הבליטה את החזה הקטן שלה מול הראי שבדלת הארון. הצמות הללו! המצח הגלוי הזה! כה נמאס עליה להיות דומה לתצלום שבאלבום! ויום אחד חרה אפה בה־עצמה ובצלמה: בתנועה נמרצת התירה את תסרוקתה, ובתקווה כי באופן זה תצליח להערים על גילה נתנה לשערותיה לגלוש על כתפיה. אפילו הים שמסביב ישנה אולי בשל כך את טעמו ועוד תראה בעיניה איך תעלינה מתוכו עזים גדולות, בעלות זקנים מקציפים, ותיגשנה כדי להתבונן בה מקרוב...

אבל האוקיינוס עמד בריקנותו, ולבד מכוכבים נופלים לא הזדמנו לה אורחים כלשהם.

והנה, פעם אירע כעין משגה של הגורל, כעין בלכול של כוונותיו. אוניית־משא קטנה, אך אמיתית לחלוטין ופולטת עשן רב, עיקשת כמו בולדוג ומיוצבת היטב בים, אף שלא היתה טעונה מטען כבד (פס אדום ונאה, קצת מתחת לפני המים, היה מבריק לאור השמש) — ובכן, אוניית־משא עברה ברחוב הימי של העיירה בלי שנעלמו הכתים במצולה, ובלי שנפלה תרדמה על הנערה.

השעה היתה שעת צהריים בדיוק, והאונייה השמיעה את צפירתה. אולם הקול הזה לא התמוזג עם קול הפעמון של הכנסייה. כל אחד מהם שמר על עצמאותו הגמורה.

הילדה, שקלטה בפעם הראשונה הגה הבא אליה מן העולם האנושי, חרדה ונחפזה אל החלון וקראה במלוא הגרון: "הצילו!" ואת סינר התלמידות שלה הניפה אל־עבר כלי־השיט.

הקברניט אף לא הפנה את ראשו. אחד המלחים, שמפיו התמלטו משבי עשן, התהלך על־גבי הסיפון כאילו אין דבר. אחרים המשיכו לכבס את הלבנים שלהם, ומשני צדי החרטום התחמקו הדולפינים כדי לתת מקום לאונייה שאצה לה הדרך.

במהירות רבה קפצה הנערה וירדה לרחוב, השתטחה על עיקבות הספינה וחיבקה ונישקה אותם עוד ועוד, עד כי בקומה שוב לא היה השובל אלא חלקת ים קטנה ואדישה וחסרת־זכרונות. ברגע שעמדה לשוב אל ביתה, נדהמה הילדה על שקראה "הצילו". רק אז תפשה פתאום את משמעותה של המלה ההיא. ומשמעות זו הבהילה אותה. וכי לא שמעו האנשים את קולה? היתכן שהם חרשים ועיוורים, הימאים הללו? או שמא הם אכזריים יותר מתהומות הים?

וגל אחד, שהיה תמיד ממתין במרחק־מה מן העיירה, כאילו בהתאפקות בלתי־מוסויות, בא אז כדי לקחת את הילדה. זה היה גל אדיר שהשתרע לכל סביבותיו כפי שלא עשה שום גל אחר. בראשו נוצצו שתי עיני קצף — עיניים לכל דבר ובחיקיו מושלם. דומה היה שהוא יורד לסופם של עניינים מסויימים ואין דעתו נוחה מהם. אף שמאות פעמים ביום היה הגל מתהווה ומתפזר חליפות, הרי מעולם לא שכח להצטייד בשתי העיניים האלה, ותמיד באותו המקום. לעתים, כאשר היה דבר מעסיק את תשומת־לבו, יכולת להפתיע אותו בעומדו כמעט במשך דקה, מרום פיסגתו באוויר, והוא כמתכחש לטבע הגלים שלו המאלץ אותו להתאפס ולהיווצר מחדש אחת לכל שבע שניות. זה זמן רב כבר חשב אותו הגל לעשות משהו למען הילדה, אבל לא ידע מה המעשה המתבקש. שעה שראה את אוניית־המשא המתרחקת, הבין למצוקת נפשה של זו שנותרה מאחור. שוב לא היה איכפת לו דבר, ובלי לומר מלה, כאילו היה מוביל את הילדה בידה, נשא אותה עמו כבדת דרך כלשהי.

אחרי שכרע ברך לפניו, כמנהגם של הגלים וכרוך כבוד, הוא גילגל אותה אל־תוך קירבו והחזיק בה שם ארוכות. להחרים אותה, בשיתוף פעולה מצד המוות — זאת היתה כוונתו. והנערה נמנעה מלנשום כדי לסייע לגל במשימתו הכבדה. משלא עלה בידו להגיע אל תכלית המעשה, העיף הגל את הילדה השמימה, עד שזו לא היתה עוד גדולה מסנונית, וקלט ושוב קלט אותה כמו כדור, וכל פעם היא חזרה ונפלה בין פתיתי קצף שגודלם כגודל ביצי יענים.

לבסוף, בראותו שאין כל טעם למעלליו ושאין כל סיכוי להעניק לילדה את המוות, החזיר אותה הגל אל מקומה, וזאת במלמולי התנצלות רבים ובדמעות־שליש. והילדה, שלא נחבלה כלל, ולו אך חבלה קלה ביותר, היתה אנוסה להתחיל מחדש בפתיחת התריסים ובהגפתם, ללא תקווה, ומזמן לזמן היה עליה להיעלם במצולות כל אימת שהיה קצה התורן של כלי־שיט מסתמן באופק.

אתם, יורדי־הים באוניות, שהינכם חולמים בלב האוקיינוס, שעונים במרפקכם על המעקה — נא היהזרו מלחשוב ממושכות בחשכת הלילה על פנים אהובים! אתם עלולים להביא לעולם יצור אנושי באיזה מקום שכוח־אל, יצור גזול־אהבה שהוא ניהן בכל הרגישות של אדם חי ושאינו יכול לא לחיות ולא למות; ועם זאת הוא סוכל וחש כאילו היה חי, כאילו היה אוהב וכאילו היתה סכנת־המוות מרחפת עליו תמיד; יצור נידח וחסר־כל־תקווה בישימון המימי, כמו אותה ילדת אוקיינוס שנולדה באחד הימים ממוחו של שארל ליאון, איש סטינפורד, רב־מלח על הארבע־תורנית "תעוזה", אשר בהיותו באחת מהפלגותיו נספתה בתו בת השתיים־עשרים, ובאחד הלילות (55° אורך, 35° רוחב צפוני) הרהר בה שעה ארוכה בריכוז עצום של כל כוחות נפשו — לרוע מזלה של הילדה הזאת.

תינוקות זו

תינִקֶת זו, וְהִיא פֶּלֶא נִרְדּוֹת וְתֵם,
 מֶה לָּהּ וּלְתַאֲנֵן חוֹשִׁים גּוֹאֵה מִתְּהוֹם?
 אֵיכָה אֶפּוֹא מְאוּר שֶׁל תְּמִימוֹת זוֹהֶרֶת
 בְּקֶע כֹּה זָךְ מִמְקוֹר אֲבִינָה סוֹעֶרֶת?

וְכִי עֲתִיד בְּתוֹךְ אוֹתוֹ בְּשׂוֹר חֲדָשׁ
 הַמְסֻתָּרִין שֶׁל יְחֻמֵּנו עוֹד יִרְחֹשׁ?
 הִנֵּה אַחֵר כְּבִשָּׁה בְּחֻתָּף אֶת לִבָּנו
 אֶהְבְּתֵנוּ פֹה בְּעִרְסָה שׁוֹכֶנֶת.

זַעֲרִית אֶגְרוֹף, קֶצֶרֶת יֶרֶךְ, וְכִמוּ פְּדוּר
 הַבֶּטֶן תִּתְרוֹמֵם לֵאל זֶדוֹן וְרֹעַ —
 וְשִׁנֵּינוּ נִצְבִּים בְּמֵלָא מְבֹט לְכֻלָּע
 סוֹדְנוּ הַגָּלוּי, סוֹדְנוּ הַשְּׁמוּר.

זיול סופרוויאל

מצרפתית: יצחק עקביהו

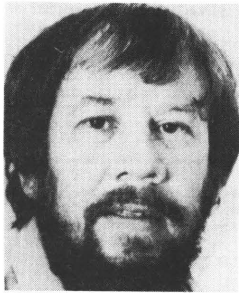
שדיים

פְּרוֹת חֲנֻרִים, הַמְבִשְׁיִלִים בְּשֶׁמֶשׁ חֲשֵׁאִית
 שְׁהִיא תִצּוֹר אֶתְכֶם בְּתֵאֵם דְּמוֹת עֵם גּוֹן הַזְּהוּרִית.
 שְׁהִיא גַם עֲשׂוּיָה כְּדֶרֶךְ הַרוֹחוֹת לְנִשֵּׁב
 לְמַעַן לְשַׁפְּכֶם וּלְמַעַן דַּעַת מְקֻרֹב־קְרוֹב.

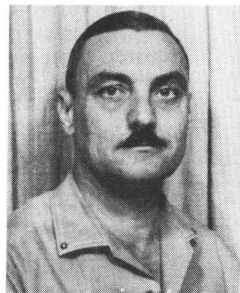
כְּדוּר־יֶחֶן, הִנֵּכֶם אֶף מְצַפִּים לְיָד נֹעֶצֶת
 אֲשֶׁר תַּעֲרִ אֶתְכֶם לֵאט לֵאט מִן הַחֲלוּם
 אֶל שַׁעֲשׂוּעֵי הַתַּאֲנָה, וְעַם שְׁהִיא אֵינָה נִחְפָּזֶת
 הָרִי כְּפִלִּים הִיא, בְּהִשְׁהוּתָהּ, תִּפְלִיא לְקֶסֶם.

אל נא תקלו ראש בטרזה

אמנון ז'קונט



יצחק בן נר



אהרן אמיר

מצליח להתייחס אליהם ברצינות כל אימת שהם חוזרים ומתלקחים על בימת בית השפתותים שלנו או על דפיהם של כתיבי-עת ומדורים לספרות, או באווירה החברית והאינטימית של פתיחת תערוכה חדשה של ציורי מחאה ומרי... מה אעשה ואינני יכול להתגבר על הרגשה של גיחוך כשאני קורא וישומע דיבורים צדקניים או נזעמים על "תפקידם" של ספרות וסופר, שירה ומשורר, בין כשהם נתבעים "לבשם" אווירה ובין כשהם מוזעקים "לחשוף" תופעות שליליות ול"התריע" עליהן. מה אעשה ואין הרגשה זו זזה ממני גם כאשר ויכוחי-סרק והבל מעין אלה מתנסרים באווירת המליאה של תת-פרלאמנט ישראלי או משמשים עילה לפלוגי לעטות אדרת נביא-אחרית ולאלמוני להניף מטה-זעם על ראש הדוקמאניזם-גלאזריזם.

"הייתכן שהסיבה היא איזה קוצר-השגה שאינו מניח לי לראות בזירת ההתגוששות בין בני אור לבני-חושך אלא קריקטורה של שלטון כנגד קריקטורה של לוחמי-חופש ובעלי-מחאה, קריקטורה של פיות כנגד קריקטורה של "סותמי" פיות..."

מי שחזה על בשרו משהו מטעמה של סתימת-פה הוא יצחק בן-נר. סופר, עיתונאי ואיש-רדיו שהודח מתפקידו ב"גלי-צה"ל" בעקבות משפט שאמר בעניין מלחמת לבנון במהלך תוכנית הבוקר. היה זה משפט שלא הכיל ביקורת מפורשת ואפשר היה למצוא בו לכל היותר איזו הרמזה לעמדה פוליטית כזו או אחרת. אולי בשל נסיונו זה, אין בן-נר מקל ראש במשמעותם של הדברים שנאמרו בכנסת. מכאן ועד להטלת הגבלה מפורשת המרחק לדעתו אינו רב: "הכל שאלה של אטמוספירה באטמוספירה הנוכחית, אלה שבכוחם לקבל החלטות נתונים בכל זאת לביקורת מסויימת. באטמוספירה אחרת, מי יודע..."

בן נר רואה את הספרות בעיקר כ"עדותו של אדם על תקופתו, הלכי הרוח שלה, המתחים שבה..." ניכר בעליל שהתערבות בהליך הספרותי מעוררת אצלו לא רק חרדה מפני עצם דיוכיה של היצירה כי אם גם את הרתיעה הידועה מפני שקר, מפני הטלת סילוף בעצם התחושה של "אני הייתי שם, הנה מה שחשבתי, הרי מה שראיתי. אם היו שגיאות — אני חלק מהן". מעמדה של הגב' תעסה גלזר הופך לדעת בן-נר, את הדברים שאמרה לבעלי משמעות באזני חוגים רבים רחבים באוכלוסיה, ממש כפי שהתערבותו של הנשיא בנוסח המחזה "משיח" (התערבות שישודה, לדעתו, בכונה טובה, בתום לב) עשויה להתפרש על ידי רבים כאישור לכך שהנוסח אמנם היה טעון תיקון.

ואף על פי כן, מעבר לנזק החינוכי כאמור, אין, לדעת בן-נר, סכנה של ממש נשקפת לספרות. אף הוא, כאהרון אמיר, משתמש בביטוי "אינני מתרגש" ומוסיף: "ספרות אינה דבר שאפשר לכפות עליו קו או מדיניות. לכל-היותר היא תכתב בחדרי חדרים. כבר היו משטרים שניסו להטיל סייגים על הספרות. זה לא עזר להם... המשטר הנוכחי שריו עתה במבוכה, בחוסר ביטחון. הוא אטום במיוחד ליצירה שיש בה ביקורת ומרבה בדיבורים. אלה דיבורים חמורים אמנם, אבל רק דיבורים. לעולם לא יצא מהם שום דבר מעשי..."

שבנו אל אסא כשר. האמנם "רק דיבורים" הם אלו? "זוהי מתקפת תרבות או, לפחות, מין בן-דוד של מתקפת-תרבות. המדובר בחזית הנשענת על תערובת של ערכים מסויימים: לאומנות, דת בצורתה הפרימיטיבית ודומיהם מול חזית של ערכים אחרים שבאופן כללי ניתן לכנותם "הומאניים". קשה לכנות זאת בשם "מלחמת תרבות" שכן התותחים יורים רק בכיוון אחד. מעטים מאוד משיבים אש בכיוון ההפוך. אני עצמי התחלתי בכך לפני מספר שבועות, כשהקדשתי תכנית רדיו לבדיקת משקלם הערכי של שירי יאיר, משקל שהוא, לטעמי, שלילי לחלוטין. אפשר היה לבחון בדרך זו את אורי צבי גרינברג, למשל, אלא שאיש אינו עושה זאת וההתגוששות, לפיכך, אינה דו-צדדית".

אילו תגובות נוספות היית רוצה לראות בעקבות הדברים שנאמרו בכנסת? "הייתי רוצה לראות תגובה שהביטוי שלה הוא פוליטי, משפטי, ציבורי וגם אידאולוגי. בעצם, בכל המישורים האפשריים. קח לדוגמא את המישור המשפטי-פוליטי: ניסו למנוע את הצגת "משיח", בין היתר בדרך של הפעלת החוק האוסר פגיעה גסה ברגשות דתיים במקומות צבוריים. הייתי מצפה שיקום פוליטיקאי ויגיש הצעה לתיקון החוק הזה כך שהוא לא יחול על מוסדות תרבות ומדע: — אוניברסיטאות, תיאטראות, מוזיאונים ואולמות-קונצרטים. הייתי מצפה שהחוק יוגבל רק למקומות ציבוריים שאדם אינו יכול שלא להימצא בהם כמו, למשל, מחנות-צבא, מרפאות של קופת-חולים, שדות תעופה... אבל במקומות ציבוריים שהשהות בהם היא מתוך בחירה — אסור להטיל הגבלות שכאלה.

מעבר לזאת, באמת הייתי רוצה לראות תגובה של סופרים ומשוררים. הם יכולים לעקוף את המגבלה הכרוכה בשימוש בכתובה כלכלית-תגובה, הם יכולים אפילו לעמוד מאחרי שלטים ולשתוק. גם זו תגובה..."

מדוע, לדעתך אין הם עושים כך? "קשה להשיב. צריך אולי לבדוק את הדבר עובדתית. ראיתי סופרים ומשוררים שהתייצבו מאחרי שלטים בעניין המלחמה בלבנון... מדוע אין הם עושים כך בעניין דברי הגב' גלזר והרב דרוקמן? — אולי משום איזו התנשאות שחשים עולמות התרבות על העולם הפוליטי, בבחינת 'ידברו להם הפוליטיקאים'. יתכן שיש לכך גם הסבר נוסף, מוסדי: אולי הכותבים החשובים, המרכזיים, המשפיעים, אמונים על דרך-פעולה אינדיבידואליסטית ובשל-כך אין הם מתארגנים. מכל מקום, נדמה לי שהסיבות לשתיקה הן, בסופו של דבר, פרוזאיות, לא עמוקות..."

ילי לא נותר אלא לשוב אל האלגוריה בה פתחתי ולבקש: אל נא תקלו ראש בטרזה!...

כבר היו דברים מעולם. בשנת 1935 נולד פרופסור פטר קין אל חיקה של התרבות הגרמנית כשהוא עטוף בדפי ספרו של אליאס קנטי DIE BENDUNG ("סנוורים"), הוצאת זב"מ (1979). כמעט מרגע לידתו הספרותית נרדף הפרופסור קין בידי

סוכנת הבית שלו, שהפכה לימים גם אשתו-משעבדתו, — טרזה. קין, סינוולוג במקצועו ובעל ספריה בת אלפי כרכים שהוא מטפח באהבה ובעמל, מייצג בספרו של קנטי את האינטלקט בהתגלמותו, על הטוב והרע שבו, המיותר והנחוץ, הפנטסטי והמציאותי. טרזה, לעומת זאת, היא שלוחתה של הפשטנות, הארציות, קוצר הראות וההמוניות. ספריו של קין הם בעיניה מטרד או, למצער, נכסים בעלמא שיש לנסות ולהפיק מהם את מירב התועלת החומרית. באחד הפרקים היותר-משמעותיים של הספר היא מגייסת לצידה את שוער הבית פפאף, איש אלים וגם (רמז לברית העתיקה שבין העמארציות והכת?) ויחד הם צועדים אל בית העבוס למשכן את ספרייתו של קין מדף אחר מדף.

לעת ההיא כבר גולה קין מביתו. זהו גם השלב בו הוא מזהה לראשונה (ובאחור רב) את הסכנה הצפויה לו ולעולמו מאת טרזה ובעלי בריתה. גם אז אין הוא פועל באורח העשוי להיות מכונה בפיו "מעשי" ודרך התגוננותו, הנוגעת ללב, יש לה אחיזה בעולמו הפנימי בלבד.

אינני מספר כל זאת אלא כדי לציין בעזרתו של סיפור אלגורי את מיקומה הכמעט מדויק של "הבטן הרכה" שבאמנות בכלל ובספרות בפרט, המבכרת, כמו גם קין, להמתין, לבדוק, לתהות ולפעמים גם להתעלם קמעא קודם שתכיר בקיומו של תהליך הרסני ותגיב תגובה אמונתית הולמת. מעבר להססנות הרגילה, האנושית הקיימת בלב כל אחד מאתנו, נוטה לעתים עולם הרוח להתמחמה בתגובותיו, הן מבחינת העיתוי והן מבחינת העוצמה.

ההתמחמהות דגן הופכת ארוכה יותר כשהמדובר בתהליך המכוון כנגד הספרות עצמה. פרופסור אסא כשר, אליו פניתי בשאלה, מייחס זאת לקושי הבסיסי שבהתייחסות הסופר לספרות או המשורר לשירה.

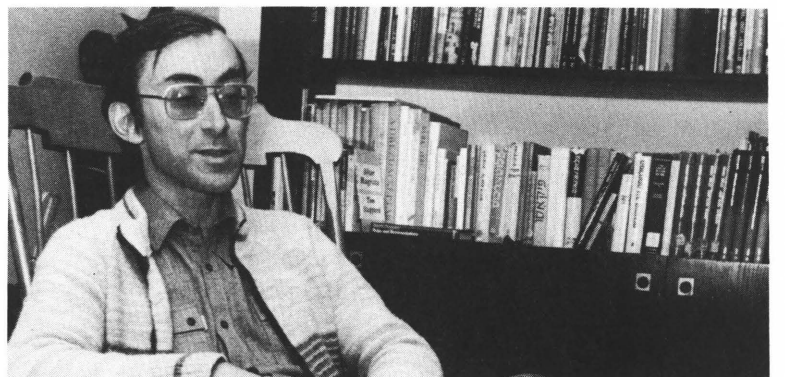
"באורח פרדוכסאלי, על אף היות הסופר נציג מובהק של עולם הספרות אין הוא בדיוק האיש שיש לו גם דעה ברורה, חתוכה ומגובשת לגבי טבעה של הספרות כלומר: מיתקפה על הספרות מחייבת את הסופר לבדיקה מופשטת טרם התייחסות. זהו תהליך שצורך זמן. עניין כמו סאברה ושאתילה, למשל, הוא סיטואציה פשוטה יחסית מן הבחינה המוסרית ואין צורך במידה רבה של מחשבה מופשטת ודקה כדי להגיב עליה. השאלה ההתחלתית שבמיתקפה על דבר שירה או ספרות היא הרבה יותר קשה, מורכבת ורב צדדית. ההתייחסות אליה טעונה, לפיכך, שימוש בכלים מופשטים, לא כאלה שנרכשו בדרך ישירה מתוך הנסיון התרבותי שזרם אל הכותב..."

אצלנו, לובשת טרזה, בשבועות האחרונים, את דמותם של הגב' תעסה גלזר וחי"כ הרב דרוקמן. בדיון שנערך בכנסת אמרו השניים, בין היתר, את הדברים הבאים: "תפקיד האמנות לבשם את אוויר העולם ולא להם אותו לא חלילה להראות לעין את כל הצדדים המכוערים והשפלים האפשריים של האדם... רצוני להציע נחרצות שמדינת ישראל לא תתממן דברי כיעור כגון אלה... אסור שבכספי המדינה נחבל בעצמנו, בחברתנו ובילדינו..." (מדברי חי"כ הרב דרוקמן) וכן: "בעידוד הסופר העברי מקיפים את הטרור הרצחני, האכזרי, את רוצחי הילדים בהילה של צדק וגבורה..." (מדברי הגב' תעסה גלזר).

על חומרתם של הדברים הללו אין צורך לשוב ולעמוד. עשו זאת היטב חברי הכנסת גרנות ושריד והמשיכו בכך כמעט כל העתונים וכתבי העת, כולל "עתון 77". אלא שאחרי ימים מספר קלו המים עוד לפני שסערו כדבעי. דברים חדשים צצו ועלו על סדר היום. העניין נשכח.

ועולם הספרות? — את קולו כמעט ולא שמענו. פעילותם של מנגנוני-ההתמחמהות, ההדחקה, והקלת הראש נמצאת בעיצומה. הנה, למשל, דברים שכתב לנו אהרון אמיר:

"צר לי כל כך שאינני יכול להתרגש ממאבקי האיתנים בין אבריו של חופש-ההבעה ורוח-הרוח בתוכנו לבין אותם מאנשי השררה הממונים כביכול על שמירת החומות של המוסר, ערכי הציונות והדת. עם כל רצוני הטוב גם אינני



אסא כשר

אורציון ברתנא

פעם הייתי רק משורר

פעם הייתי רק משורר. וזו הייתה מסגרת טובה מאד לכול תמונה.

אפילו גדר של בית-קברות לא הייתי צריך אז כי הייתי משורר, וזו מסגרת מספיק חזקה. בתוך הידים הכותכות מלים. בתוך הראש האומר לעצמו בשיר.

בתוך הבית. בתוך העיר.

הייתי רק משורר

מכין את עצמו לומר לדפיקות בדלת אחרי חצות:

לא לפרוץ. לא להסגיר. בפנים רק משורר

בעיניים פלות לשינה

אומר לעצמו אני פיל, אני פיל

כדי שיוכל לצרף בשיר את הזנב הדק שלו

לרגל השמנה.

פעם הייתי רק משורר שוכב אהף כל אשה.

נרד עני.

אנייה חסרת-בושה

צועקת סערה. עושה גלים בחשיכה.

נסוג מאור מסגיר.

עוזב בטרם.

עוזב בדרך המלים אל תוך השיר.

פעם הייתי רק משורר

כמו כתכת טובה על מצבה.

היא לא זזה מפה

האשפה מצפיפה את המטבח.

על הרצפה בין קלפות-עגבניות

מפליגה אנית-הבקבוק השבור של

השקמפו.

אבל היא לא יוצאת מן הבית כי אני צריך לבא.

נגמר האזון שהיה בין הידקות במגרות.

העכש המותק הולך לתדרים.

הוא עולה על שתי רגליה בדרך.

אבל היא נשארת. עושה לו מקום בגוף, כי אני צריך לבא.

לילה עומד בחלון נר ומלא בשורה.

הזכוכית שחכתה לרגע הזה נשברת מרב בושה.

גשם בלי חברים.

סיפה.

פנימה שטים עננים קרים.

אבל היא לא מורידה שמים כמו וילון.

אדרבא, היא אומרת. השארו פתוחים לפחות עד אור ראשון.

אין פה שום אביב ואין פה תנאים לאביב.

וימה יעשה פליטה, בחורף, אביב לבדו?

אבל היא עושה קול של צפור באביב כי אני צריך לבא.

היא לא מרמה אף אחד.

יש לה אמה שמנה מרב זמן שאכלה.

בקול של סכין שבורה היא קוראת לילדה שלה

לבא וללמוד מאמא חכמה.

אבל היא אומרת לא, אמא, לא.

היא לא זזה מפה כי אני צריך לבא.

שלושה סיפורים קצרים

דן לוי

■ תנועה

ט

יפת המים העגולה אינה מבינה את מיתר הגיטרה, אך הוא ממשיך לרעוד זמן רב אחרי שהיא פוגעת ועוזבת. מדהים לראות איזה אוקינוס עולה בו, איזה שמחה של כישלון. חובה היא להחציף פנים ולשאול האם הוא בכלל יודע מה זאת רטיבות?

אבל הכישלון זזם והוא הפיתרון לחוסר הפיתרון. מי היא טיפת המים הקטנה, מה רצונה? רק הכישלון מנחם את מי שחידתו לא נפתרה. למרות רצונה היא שלו, היא כשלוננו.

אחינו יעקב עבר כבר את כל השלבים. הוא איננו זוכר עוד את ראשו, שחיפש לו אבן לנוח ולהרדם. יגיעת הטיפוס השכיחה ממנו את המבנה הנכון של העולם ולבסוף ביטלה גם את עצמה. מאושר ומחייך כילד קטן הוא רץ ממלאך למלאך. הוא אינו שומע את שירת המקלה האדירה הפורצת מגרונם. הוא אינו שואל את עצמו אם כל מה שקורה אכן באמת קרה.

בשיא ההתפייסות הגדולה אנחנו עוזבים את המקום בשקט, כדי לא להפריע ולא להרגיז. בליבנו תקווה שישכחו אותנו. שלא נשבש את הסדר היפה ולא נפריע לדברים העתידיים להתרחש בזה אחר זה. אולם תמיד קורה לנו שאנחנו סוחבים איתנו חוטים, ואנחנו מועדים ומפילים אתנו דברים, והרעש שאנחנו הקטנים גורמים אחרי שזוהרנו מלהשמיע קול, מלהפריע, קם ומתגבר כדי שאון נורא. עכשיו כשנעלמנו כליל כבר לא נשאר דבר, אפילו לא שריד קטן לטוב שהיה. רק סדר רע וקול צעקה. מן המרחק שבו נעלמנו אנחנו חוזרים למרכז בריצה. כולנו רצים כאילו כולנו קשורים בקפיצים.

■ הזאב מכה שנית

ה

געגועים לעבר הקרוב שקולים לרצון למות ולהיוולד מחדש. דווקא המרחק הקצר בין מושא התשוקה לנושא אותה מכריע, עקב היותו בלתי ניתן לגישור, בעד תנועה מהירה בקשת הארוכה של המעגל. הקשת הארוכה מאפיינת את הגעגועים לעבר

הקרוב. התנועה בה מאחדת בקרבה מנוסה, התקרבות ואיבוד-לדעת. מכאן ברור, שהגעגועים לעבר הרחוק אינם יכולים להיחשב לתשוקה. עדינותם וניתוקם מחיי המעשה שוללים את עצם קיומם. התשוקה אינה מאפשרת להיסחף בזמן. אתה חייב לעצור ליד אותו מקום כדי להקשיב. אולי תשמע משהו. אולי תראה דבר-מה.

אני מעוניין בילדה מסביר הזאב. בשביל זה אני כאן כבר פעם שניה. אקח אותה ואעלם. לכם היא לא תחסר. עבורי היא האוצר וגם האי הבודד. אחרי שנים של מחילה, בעיצומו של חושך מאכזב הלב עדיין כואב, הלשון אדומה מתשוקה.

■ כפל במספרים רוטטים

ב

רצוני להכפיל זה בזה שני מספרים בני ארבע ספרות. ברשותי נייר ועפרון. המספרים נתונים ואני רושם אותם אחד מתחת לשני. תחילה אני מכפיל את הספרות הקיצוניות מימין זו בזו. את הספרה הימנית של המכפלה אני רושם למטה והיתר הוא השארית. זמני בידי ואין ברצוני למהר. אף-על-פי שרשמתי את השארית בצד הרי עכשיו, כשאני נזקק לה בצד הבא, אינני מבחין בינה ובין מספרים אחרים הרשומים על הדף. אולי למרות זהירותי מיהרתי יותר מדי? חובה עלי לשוב ולהתרכז במלאכתי. כשאני חוזר על פעולותי מתגלה לי, שנפלה טעות בחישוב הראשון בכפל הראשון. כדי להיות בטוח אני חוזר על אותה פעולה פעם שלישית. רק כך אוכל להמשיך ולפתח את חישובי בדיוק הנדרש.

עכשיו כבר מלווה אותי חוסר-בטחון, שמקורו במכשלה הפעוטה בה נכשלתי בהתחלה, ושאת מקורה אינני יודע. ככל שאני מתאמץ להתקדם גוברת בי ההרגשה שאני מעמיק להסתבך. הבדיקות החוזרות נותנות תוצאה שונה בכל פעם. עכשיו כבר ברור לי שגם המספרים עצמם מאבדים צלמם ומשתנים.

לאט לאט אני מרים ונושא את עיני מן הדף. כיצד נואלתי? אני מתיק את המבט לדרך הארוכה בה אצטרך לסגת, גבי לדרך, משתחוה וקד קידות של התנצלות. אחד אחד, בעדינות אין קץ, אנסה לגרוע, תוך כדי התרחקות, מרגשי האשמה והעלבון שפרצו, תוצאת הכפל במספרים רוטטים.

התרגיל

מיכאל רָנָטוֹ

ביה"ס לציור, תירגול שאינו חדל. ליאונורה בחרה הפעם בגן בית-האבות המוריק, פרשה את כלי עבודתה על הדשא ותרה אחר נושא. הזקנים האריכו שבת וניתן היה להעלות דמותם בניחותא על הדיקט. התוותה מתארו של קשיש ארכני שהתמודד על הספסל. ואולם, בעלות הצבעים אבד דיוקנו ושקע בשפעת העלווה המוריקה. הניחה זאת. בחרה ספסל אחר. צבעוניות סביכתו התאימה הפעם לדמות אפרורית. המתינה לאחד מדרי המקום. ברם, הם דשדשו וחלפו על פניה; משגרים מבט תוהה. הספסל לא נפקד.

— לכל הרוחות — פלטה — הטילו חרם על הספסל הזה? ליאונורה החליפה שוב מקום, התמקמה מול חבורת ישישים שעמסה ספסל טובל בירק. שקטים היו, דבקו בספסל והיו לבשר אחד. במהירות תווה הדיקט ואף החלו להופיע מריחות צבע, מגוונות את מתארי היושבים על רקע העלווה.

קול פעמון עלה. מפניות הגן החלו מתנהלים תושבי המקום אל פתחו, אל תה ועוגה של ערבית. גם הספסל שלה ניטש לאיטו, קוטע את בולמוס עבודתה. המפח תפח ועלה, והגן התרוקן והלך. הקרניים השתפצו והוסיפו להכתים פניות בגן. האור התנוצץ בעיניה. אז קרטעה על פניה, גוששת במקלה, במין תנועות של סוף, ישישה כבדת בשר. לבושה היתה שמלה כתומה לוהכת. היה זה מכאיב, כמעט פיזית, לחזות בתנועות המרטטות, אך מתחילות וכבר חדלות של הכתם הלוהב הזה.

לבסוף צנחה על הספסל. הכתום החם הזה, אפוף הירוק, גירה את ליאונורה. הסתערה על הדיקט בשצף-קצף, כשהשופרת האדומה וזו הצהובה זוכות לטיפול נמרץ.

הצבעוניות היתה מצויינת, ואיזון הצבעים גם הוא לא רע — ציינה לעצמה בסיפוק. עתה התרכזה בעיצוב-יתר של הדמות, עגלה את הכרס הגדולה והסמיכה עליה את החזה, העמיקה את הבדלי הגוון בין הזרוע והחזה והכהתה את הצללים שבמקביל ליד. את הראש קשה היה יותר לעצב. פרטי הפנים האפרוריים נבלעו בהילה הכתומה אך הכתמים החומים של המשקפיים צפו בבירור.

ליאונורה הכירה תודה בליבה לזקנה זו שנשמכה בלי נוע על מסעד הספסל, כמו רוקנה מאוור.

לבסוף הפסיקה לצייר. חילופי הגוונים הפכו מהירים מדי. השמש קרבה אל שיפולי מסלולה. הירוק השחיר במקצת והכתום האדים והלך.

הניחה את המכחולים וסקרה בעין בוחנת את הלוח. שרידי הלחץ הפנימי התפוגגו. תרועה קטנה עלתה בה, שוטפת וגואה על גדותיה. ידעה שזו תמונה טובה. סקרה אותה שוב ושוב, שואבת סיפוק מוסתר ממעלותיה הקטנות ומן הקומפוזיציה הכללית, ממשחק הצבעים ומעיצוב המריחות.

הזקנה ישבה עדיין על הספסל, באותה תנוחה, נהנית כנראה מתשומת הלב. השמש הנמיכה אל האופק, ורוח קלה עלתה, מגלגלת את האוויר שהוצן והלך. צמרמורת קלה עלתה בליאונורה, היא החלה לאסוף את כלי הציור מן העשב המחשיך. בתנועותיה נמסכה עצבנות, והרהורייה נקלשו והלכו, חסרי חיות כמו נמוגים מול אמת אחרת, חזקה יותר. היא לכסנה מבט מהסס לעבר הזקנה. הכתם הכתום נח ללא נייע בתוך הירוק המשחיר. בידיים מרעידות סיימה את אריות חפציה ונצבה דומעת, עיניה קודחות את האפילה המתעבה. האוויר הקר נשב בענפי העצים, מייבב. צעקה רחוקה נשאה ברוח, ואחריה בכי. לא חשה כיצד קרבה לספסל והושיטה יד. היא רעדה כולה.

אורות עלו בחלונותיו של בית האבות, האפלה שבין השיחים העמיקה. ■

עפרה סמבורסקי-חמדת

■
בתי אוֹסֶפֶת אֵלֵי דָפִים
שְׁפָנָה הָרוּחַ מְלִים
קִטְנֹת שְׁעוֹרְקִיָּה
בְּעֵינֵי, בְּתֵי הַקִּטְנָה אוֹחֶזֶת
בְּרֶךְ אֶת כָּל פְּצָעֵי צוֹחֶקֶת אֶל
הַשּׁוֹרֹת שֶׁכָּאֵב כְּתֹכֶן וְכִבֵּד
הָאֹוִיר בִּינִיָּהּ, מְגִיֶּשֶׁה
מִתּוֹךְ יָדֶיהָ קִרְעִים חוֹבֶקֶת
לְתוֹךְ יָדֵי חֲתָכִים שֶׁמִּמֶּנִּי אֶל
תַּחֲמִית אֲדָמָה.

אנדד אלדן

■
לא רָז. לָרָז.
הָרָז; מִזְכִּיר לִי בְּעִקְצוֹת חֲדוּדָיו
אֶת הַקּוֹצִים הַחֲדִים שֶׁרָאִשֵׁי טִלְטַל
זֶרְמִי זֶהְמָה לְזֶרְעֵי מַחֲזָה
כֶּף לְהַפּוֹךְ לִילָה מִפְּחָד
לְחַשׁ חֲשָׁמֶל בְּזִרְעוֹתָיו
חֵישׁ שֶׁתִּיל רָאשָׁף הַשְּׁחָרָחַר
בְּאֲדָמָה הָאֲדָמָה
וְנִדְמָה לֶךְ בְּרוֹשׁ אוֹ אֶלּוֹן
רַק נִדְמָה?
עֲלִיו אֶתָּה מִכָּה
שְׁרָשִׁים? כְּפוֹת רִגְלֶיךָ
צִמְרָת לוֹ לֹא הוּא לֶךְ אֶל
אֶתָּה בְּשִׁבְלֹו אֶלָּה
פּוֹרֶשֶׁת עֲנֻפֶיהָ וּמִכְנִיסָה בְּכַנְפֶיהָ
אֶת כָּל הַגּוֹזְלִים שֶׁטִּפְחָה כְּתִקְוֹת
אֲמֶךְ הַצֶּגֶה לֹא־בָא אֲמָא לְהִיֹּת
אֲבָא אֲמָא קָשָׁה שְׁחוֹרֶת חֲזוֹת אֲמָא
עֲרִין אִימָה
מִהֲלַכְתָּ עֲלֶיךָ
וּפְתַע צִעְקוֹת חֲתָן וְכֻלָּה
קוֹל חֲתָן וְקוֹל כָּלָה
וְעַד שֶׁסָּנֵסן קוֹל שִׁשּׁוֹן
וְקוֹל שֶׁמָּחָה הַכֹּל כָּלָה

ספי שפר

התפצלות הרוח

מה לומר על התפצלות הרוח
סמוך סמוך לסוף האצבעות.
שנים על שנים מה שנגאח מעוף רגוע
אינו אלא אחיזת המקור בענן.
סמוך לקצוות משתנות ידינו, נפרמות.
הרוח עובר בהן נכל
מבעיר יפי
מלחין מרחקים.
לא מעוף.

ידך בידך

וזה מה שמכדיל את הצפור מהגורים.
עינים שלא נגעו,
בדודות מהחם והרף,
פתוחות לצפור
או רוח לבנה.

סגול וקשה מיטיב האור בעצמות
עפעפים גבוהים
גון אחרון.
זהב בהיקף כנפיה. אל תקרא לה.
אל תקרא לה בשם.

גורים גדולים פורקים את כלי-אהבתם.
פרוצים לעצמם.
תפון ידך בידך — זה
כל השם.

לאן הזולך המשוור



קשה להתנגד לכישוף המלים של ס. יזהר*. קשה גם לא להסכים עם טיעוניה הנכונים מאוד. אבל משהו קורה כשמקשיבים למסקנה הכוללת, ל"בסך-הכל", ל"מה יוצא מכל זה".

ראשית יוצא דבר אחד חשוב מאוד בעיני. מרבית ההתבטאויות ששמעתי ושקראתי לאחרונה על נושא שירת המחאה נגד מלחמת לבנון, על תנועת המשוררים נגד המלחמה הזו — היו דברים שטחיים וחפזים, כמו רבים מהשירים שאליהם הם התייחסו. ס. יזהר מתייחס בעומק אחר, ואומר כמה דברים נכונים, שהחשובים שבהם לענייננו הם, אולי, דבריו על האופן שבו מתחבר שיר; על כך ששיר אינו יכול להיות מוזמן לא עלידי הציבור, לא עלידי סמכות כלשהי, וגם לא עלידי המשורר מעצמו אל עצמו. ואילו ההפגנה — הדבר שלמענו או שנגדו מפגינים — מכתיבה הרי הן את הנושא, הן את אופן ההתייחסות אל הנושא, והן את מועד ההתייחסות.

זוהי ללא ספק הבעיה המרכזית בנושא מסובך זה של שירת המחאה. אולם, נדמה לי, שלהצגה מורכבת זו של הבעיה מציע ס. יזהר בסופו של דבר פתרון פשוט מדי: **"השיר אינו הולך להפגנה"** — וזהו. השיר הוא "דיבור אל אדם אחד" — וזהו. "הוא שמיעת השומע שרק שיר יודע להשמיע לו" — וזהו.

זה נכון כל כך — בדרך-כלל. וחשוב לזכור זאת כדי שיוסיפו להיות שירים בעולם ולא התחזויות שדופות של שירים. לא "קליפות של שירים". יש היקף יפני כזה:

**האם היא צעקה
עד שהפכה בלה קול —
קלפת ציקדה.**

משהו שמתרוקן לגמרי מרבידים פנימיים, מהדהדים, מהשתמעויות נוספות, הפוכות, סתירותיות, חיות, — הוא אכן "קליפת שיר". ואם נניח ששיר בכלל יכול להשפיע (ועל כך — להלן) — קליפת-שיר ודאי שאינה יכולה להשפיע. לפחות לא כשיר. ככרו, אולי. כמאמר בעיתון, אולי. האם מאמר בעיתון משפיע? ואם כן, למה שיכתוב אותו משורר כהתחזות של שיר? שיכתוב אותו העיתונאי — הוא מיומן בכך יותר. הכל נכון עד כאן. אבל. הכל נכון בדרך-כלל — בחיים היומיומיים, הנורמליים במרכאות כפולות מאוד, שלנו.

ופתאום (או לא פתאום) פרצה מלחמת לבנון. ומה קרה במגדל השן של המשורר כשפרצה המלחמה האיומה, סרת הטעם? מה היה ס. יזהר אומר, אילו לא הזדעזע מגדל השן של המשורר בשעה המרה הזו, כשאנשים יצאו להרוג ולהייהרג, להרוס ולהתרוס? במלחמה מיותרת, שאסור היה לה בכלל להתרחש? בקובץ "חציית גבול — שירים ממלחמת לבנון"*** כלולות גם כמה רשימות פרוזה. אחת מהן מאת ס. יזהר. זו לא שירה, אמנם, אלא פרוזה "עיתונאית". לטעמי בפרוזה "עיתונאית" זו יש שירה ועוצמה פיוטית. פרוזה "עיתונאית" פיוטית היא "מעשה אמנות" או לא? היא מוזמנת או בלתי מוזמנת? עלידי החוץ — הציבור? או עלידי היחיד מעצמו אל עצמו? יש בספר גם "פרוזה" נוספת צלולה ו"שפופה" של עמוס עוז; ובצידה צעקת-שכול של יעקב גוטרמן ששקל את בכרו במלחמה זו. יש הורים ששותקים באסונם ואינם יכולים לדבר. ויש כאלה שצועקים את הצעקה הגדולה והמרה באזני העולם, באזני מי שעולל להם זאת.

ומה"פרוזה" לשירים. מגדל השן של המשוררים הזדעזע. משורר שר אולי בעיקר כדי שיוכל להמשיך לחיות באופן שפוי. לא מפני שהעולם החיצוני לוחץ אותו בסתירותיו הבלתי אפשריות, אלא אולי בעיקר מתוך הבקעים הבלתי מתאחים שבעולמו הפנימי, שבנפשו שלו.

כשפורצת מלחמה כמלחמת לבנון — המשורר אינו חדל להיות משורר. בקעיו הפנימיים, או מה שיהיו הדברים שממריצים אותו לכתוב — אינם חדלים להתקיים. עולמו הפנימי המסובך נותר מסובך

כמקודם. אבל משהו קיצוני מאוד השתנה בינתיים בעולם החיצוני שסביבו. המשורר הוא אדם שמקשיב בריכוז עצום. פנימה. אבל הוא לא אוטיסטי. אילו היה כזה — שירו לא יכול היה לדבר אפילו אל אדם אחד.

אני, אמר המשורר לעצמו, כשפרצה המלחמה, אמשיך לשבת ולתקן את שבדי שלי, כשהעולם בחוץ מתרסק. ואז אולי צרח בו משהו — מה אכפת לי שבדי שלי, כשהעולם סביבי מתרסק! שיהיו. אין לי זמן אליהם עכשיו. אין להם רשות הצעקה עכשיו. שיחכו. עכשיו כשהעולם בחוץ ככה צועק ומחריש את כל הצעקות האחרות.

ואז התחילה הדילמה האמיתית שהזכרתי בראשית דברי. יזהר היטיב לתארה ולהגדירה. מפני שאי אפשר להזמין שיר...

מה עשו המשוררים? חלק מהם העמיד-פנים שלא כך הדבר; ושמותר, אולי, למען מטרה באמת מקודשת כזו, גם קצת "לרמות". העיקר לצאת ממגדל השן ולכתוב מהר משהו "חזק" נגד המלחמה. והיות שאנו משוררים ויודעים איך לגבש מלים ברתמוס ובצליל וליצור מהן תמונות וסמלים — ניקח מהר את המיומנות הזו שלנו — ונרכיב משהו "כמו-שיר". וכך קרה שהתחברו הרבה כמו-שירים שכאלה. ובכל זאת, (ואני אומרת זאת בסימן שאלה) הם אולי היו **יפים לשעתם**. לרגע נוכחי מסוים שבו היה חשוב, כן היה חשוב — שיאמר משהו, ושלא תהיה שתיקה. שיהיה אולי פלאקט אם אין גרניקה, רק לא קירות חשופים. אבל לא רק זה קרה. קרה גם אחרת. חלק מהמשוררים כתב גם שירים אמיתיים, מורכבים, בהזמנות זו של תנועת המשוררים נגד מלחמת לבנון. איך זה "קרה" להם? מי יודע? אפשר רק לפתוח את העיתונים מהתקופה ההיא, ואת שני קבצי השירים שהתפרסמו לא מכבר, הכוללים מבחר מתוך השירים האלה, ולגלות בין הכמו-שירים, את השירים האמיתיים והטובים באמת. שירים שחלקם ישירים לגמרי וכאלו חד-משמעיים לגמרי בחיתוך הבהיר שלהם, ובכל זאת מעוררים הדים ובני הדים לגמרי לא ישירים ולא חד-כווניניים, כמו השיר על הילד הפליט מעיר-שמר, למשל. ושירים אחרים — עקיפים,

"ליריים" במלוא מובן המלה. שיר שמספר על "מלאך שוכב לצד הדרך", מלאך כזה שהושלך משמיים ארצה; או שיר על זקן ערבי "אטי תנועה כנוגע בזמן... / כמי שקיומו נמלא מעצם ההיות", שיר שמצייר "כמעט גן-עדן" והורס אותו במכת-פואנטה מזעזעת פתאומית ברגע האחרון. כל מיני שירים. אמיתיים. גם הם "קרו" במסגרת הכללית ה"מוזמנת" הזו של שירי המחאה.

ועכשיו, כמובן, הגיע הרגע לשאול: **אז מה? אז** התחברו שירים שרובם פחות טובים או לא טובים (אבל זה קורה בין כה וכה, גם לא בעיתות מלחמה) וחלקם טובים ואפילו מצוינים — אז מה?

"מוטב", אומר ס. יזהר, "שנדרש מייד ונשאל אם אמנם נכון הדבר שהשיר יודע לעשות שליחות וקולו לא רק נשמע אלא גם פועל ועושה דברים ומשנה דברים בעולם?"

מי יכול להשיב על שאלה זו תשובה מנוסחת היטב, ומשכנעת יותר מאשר ס. יזהר עצמו בפיסקה אחת שלו לפני סוף דבריו, פיסקה שהסתייגות בצידה.

שם, אחרי שהרחיב את הדיבור ו"שכנע" את כולנו כי "שיטפון עוצרים במעשים", ו"איש לא יעלה על דעתו לעצור שיטפון בסמלים, בהשבעות ובשירים חזקים", שם באה פתאום פיסקה כזו (שההסתייגות מנסה לבטלה אחר-כך):

"כמובן, לאחר שמתרבים הקולות, וקולות מצטרפים לקולות, ומעשים מצטרפים למעשים — מגיע לבסוף הרגע שכל מה שהצטבר והצטבר — יפרוץ ויגרום שינוי במעשים שבפועל: הכל מצטרף אל הכל, דיבורים ומעשים, שירים ונחשולים — והעולם העצל הזה מתחיל לזוז, עוד צעד אחד, אולי".

אכן, הכל מצטרף — גם השירים! אמן.

שלמה אביו

יום הברדלס

יורד מן ההר, אבני לוח חמות.
רכות כריות צמר, ועדנה להן
גמישה ואצילית: עצמה שלנה.
אישוני נמרים אש רושפים לי
רוחף מעל צוקים, רותחים תוכי
עין בעין ומגע לב בין חומר —
בארץ נעלם ובהיר שארים אנו.
היזנק בכח פרא, פתאם נופל
לשבר צואר, ללק הדם והלשון
שלו מחספסת ניר לטש בעור?
חוגר אור עכשוו יצל על סלע
בדלוגים יפה הליכתי. פרקתי
גיל ושם בלא כאב, כתבת מצב
אלף גלגולים נגלים, ואלף שנה
מעמה נע עודני, צוען, חי אני
פה, באותן רגלים, במוגף-זה
נושא משא שמים ומשתאה לנגלה;
רגלי חשות אפים ארץ בראשית.

תמיר קומה אני כערבית צעירה
כד מים חיים על קדקד כעטרת.
מתהום ים סדום טורקז-טופז
רוזו אלי בנצנוצי זהר צהרי
הנמר במראה מרהיבת אלו
ירט שבילי בשכרירי רגע אלה —
בחיוף אוהב, בהבנת אמן, באמת
כעת, נקי מחשבון ומפחד טורף
יפול על קרבן — בשקט אעלה:
אש לתוך אש, מים באים למים,
נחל בזהק נפש חובק כמו ים,
עמק גבה מקיף נרם מעברים
אובד צדדים ואין אני בזמן
כִּי-אם אבן קטנה, חלוק מסלע
האם, ילד טוב בחיק אבא ההר.
במעלה יאיר הרף עין אופף אף
הולם חזי לב בברדלס (זה אחי);
הו סוד יהלום באור יום נטרף.

* ס. יזהר: משורר הולך להפגנה; "מאזניים"; אוקטובר — 83.
** ספריית פועלים; 1983

נתן יונתן

אסתטיקה מלאת עצבות

שולמית גינגולד-גלבוע



רישום עווד פיינברש

מה שעשה את המהפך בשיירי החיים הם מצב אירוני, או שיש בהם טראגיות חשוכות מרפא, או שיש גיחוך עד בחילה, אך אז באה האירוניה ומצילה מן הגיחוך ומפתטיות המנופחת. היא מכירה בקוצר חי האדם ובקוצר יכולתו, בכל מה שמגמד את הווייתו ויחד עם זה מוכנה לקבל את הכוסף והתשוקה לנצחיות, ולאחר הכל, האדם הרי יצר את מושג הנצחיות. זה מה שעושה את האמנות אפסרית ואולי גם את החיים אפסריים. גרעיני המודעות היו כי תמיד, אך השוני בלט כשהיא עצמה קנתה לה שכיחה בשיירי.

כשפה ושם כתבתי שיירים, כמו שרקדתי, כמו ששרתי עם חברים — לא היתה לי מודעות לכתיבה. כשבודדתי את עצמי — וזה עשיתי למשל בשיר שקדם לפרח-סרק, — "אני בצי שיירי, אתם בצי הדיג, נחתור בערפל למגדלור אחד" — הייתי מדרך קבוצת צעירים שהלכו לקימאות ונפרדתי מהם, להם יצמח הים דגה ולחם ולי שיירים של חורף עצובים — הפרדה זו סייעה לי להתבוננות עצמית עמוקה בהוויית כיצור ובמהות היצירה, וככל שהעמיקה ההתודעות, העמיקה האירוניה.

■ **אתה מוגדר כמשורר ישראלי. שירתך רוויה טון, דרדר, לנטנה, שיטה, שומר — אבל כשאתה מדבר על "במה להמתיק ימים לא בשירים", קיימים לגביך יסנין, בלוק, אחמטובה, בורחס, שלי —**

להיות משורר המבטא את ישראל, זו בעיני המחמאה האהובה ביותר. אך לא אני אקבע אם היא נכונה. משורר מעצב את המולדת לפי הסטרוקטורה הנפשית שלו. קרים של טשרניחובסקי היא נשר בודד בערבה או הרים. למשורר אחר, היא ארץ תבואה, שיפון, ליבנים. המשורר עושה נוף מחומרי. אני ראיתי את הארץ כחוף ארוך אחד. אלא שהנוף אינו רק הארץ. התנ"ך למשל הוא חלק ממנו. שמונה שנות לימודי הראשונות מלאו תנ"ך. למדתי בבית ספר פיק"א, בפתח תקוה, ומור, שהיו מדור המשכילים, ראו בתנ"ך את הרנסאנס של התרבות העברית. דבקתם עברה אלינו, בעיקר לגבי הנבואה. אחר כך היתה השירה העברית לדורותיה וכמובן הרוסית. זה חלק מההיסטוריה של הארץ. העלויות שהגיעו הביאו עימן את לרמונטוב, פושקין, יסנין, אפילו גורקי. זה היה חלק מההוויה היומיומית שלנו טרלסטוי, שולוחוב, גדלנו על ספרות זו. לא היה איש משכיל, ללא קשר לאידאולוגיה בה החזיק, שלא קרא אותה.

את נוף הארץ ראיתי דרך הספרות שקראתי. גם שירי סתיו שלי הם בחלקם מתוך פריזמה של לרמונטוב "לאן תעוף לאן תדא, ענן שחור כליך —" אי אפשר להפריד בין הדברים. ראיתו של אדם מורכבת מהספרים שקרא, מדברים שראה, משירים ששרו לו בילדותו. עם השנים מצטרפים רבדים נוספים לעולם הרוחני. הספרות הדרום-אמריקנית — ומנתי רק את הדומיננטיים. השפעת יצירות האמנות גדולה מהשפעת ארועים. לא היתה זו התקשורת בציטטין.

■ **הים, כולל החוף, מהווה מוטיב מרכזי ביצירתך, תוכל להסביר?**
כנראה שסיבתו קשורה באירוע טראומטי בילדותי שאינו זוכר. אחרת אני מבין את האובססיה הזו. גם כשאני רוצה, במודע, לברוח ממנו, אני מוצא את עקבותיו. כנראה, שהוא נעוץ בתמונות התשתית של נפשי. בראייה מאוחרת יותר הייתי מגדיר זאת בנוסח אליוט objective cozelative. איזו חוויה רגשית, אמורפית, שכשצריך להעבירה לתחום האמנות, ויש לעצבה ולהעבירה לזולת באמצעות מילים או חומרים, דבקים בקוראליטיב, משהו מקביל, חפץ, דמות, סיטואציה, משהו מחוצה לנו, שיביע את שברצוננו להביע. הנוף בכלל, על תמונותיו, הפך לי למקביל אובייקטיבי כזה. רק באמצעותו אני מסוגל להעביר את חוויות הנפש שלי. הצער. הגיל. האהבה. יש בו הרבה אפשרויות, אך גם הרבה סכנות. יש בו עוצמה, הוא כה ססגוני, עד שבמידה מסוימת הוא מתחרה עם מה שאני מסוגל להעניק לו. מה כבר אדם יכול להוסיף לים, לחוף, לעץ צומח? אך זה לא נתון לבחירתי. כך כנראה נגזר עלי.

■ **בדור של דה-סנטמינטיזם ואנטי-פאתוס אתה כותב על נשים, אהבה וכיוצא באלה תחושות רומנטיות. במקרה הגרוע — על גבול הפזמון ובמקרה הטוב — ביטוי לרומנטיקה של מאות קודמות —**
מי שעומד מול תופעה כזו צריך לנסח את השאלה בהתאם. אין מדובר באיזה משורר שפתאום התחיל לכתוב והוא משתפך. עניין זה כבר מנותק ממני. השירים עצמם חיים וקיימים, ולא רק הבשלים, האחרונים. ודאי שיש גם שירים שאינם טובים, אבל

בלורית מתולתלת שהכסיפה, אצבעות, שאינן נחות תוך כדי דיבור. קול חם ועשיר.

יליד אוקריאנה (1923), חבר קיבוץ בעל תואר שני בספרות עברית ועורך מדור הפרוזה בהוצאת ספרית-פועלים. מאחוריו 44 שנות כתיבה, מיעוטן פרוזה ותרגום ורובן שירה. ספר נוסף, ה-17 במספר, "שירים אחרים", עומד לצאת לאור בקרוב.

■ **באחד משיריך הראשונים כתבת, "אתם תוציאו לחם, אני רק פרח-סרק", זו עדיין תפיסתך את האמנות?**

יכול להיות שהייתי עכשיו מנסח זאת אחרת, אבל כך חשתי בזמנו. האמנות, במחזור החיים האנושיים היא בבחינת פרח, שיש לו ערך ומשקל משלו, אך אינו משתתף באופן ישיר בייצור החומרי, הכלכלי. היא מייצרת יופי. יש לה אמנם אידאות, אולי גם מטרות, כבדרך אגב, אולי, היא גם מחוללת שינויים, אך אין זה במהותה או בתפקידה.

למעשה ההתייחסות בשיר היא יותר לאמן מאשר לאמנות. מעמד האמנות הוא נושא הנתון לוויכוח, אך מעמד האמן, הן בעיני עצמו והן מבחינת תדמיתו — הוא מצב של בידור, במובן מסויים. אם משהו שהחברה נוטה לכך ואם משהו אמנה המשותפת לשניהם — לשמור מרחק, זוהי פריבילגיה, שהוא מוכן לשלם את מחירה.

האמן, כשלעצמו, היה רוצה שיראו אותו בבידור. בין השאר, כדי להקנות לו השפעה ולא כדי לשמור על אי מעורבות. השפעתו היא יצירתו ובמידה שיש לו השפעה כאישיות, הסיכוי להשפיע גדול יותר כשאין הוא חלק ממסה גדולה או מאמצעי התקשורת, כי אז הוא אחד בין רבים. כך שיש נטיה לאמנות ליצור מיתוס שבחלקו אולי דרוש למעבדה הנפשית, הספרותית, של האמן, שאין לה חקר, ובחלקו הוא תכליתי. כדי להקרין עליו ליצור סטנד, אם לא מוגבה, לפחות מרוחק.

טעם נוסף, נגטיבי, שהיה בי אז ואולי יש בי עד עכשיו, הוא מין רגש נחיתות כלפי יוצרי הלחם, הבגד, הבית, כלפי העושים. כך הרגשתי בצעירותי, בקיבוץ, כשהפלחים היו עולים על הקומביין, כל אחד הביא יבול והמשורר הביא שיר או שניים, או חוברת ואיש לא יכול היה לשתות זאת, לאכול זאת או להתחמם מכך. יש התנחמות ביופי הנצחי, בדברים הנשארים אחרי — ועוד ניחומים כיוצא באלה, אך רגש הנחיתות חזק מאד. המסקנה האישית שלי היתה, שאיני רוצה להיות רק "יצרן של אסתטיקה". אני רוצה להשתתף בעשייה, ופיתחתי לי אידאולוגיה, לא מוראלי, שכל אדם צריך לקחת חלק בשחזור החיים. זה דרוש לתקינות חיי האדם עצמו. מה עוד לאדם המבקש לתת מבע לבני אדם אחרים, אחרת אין הצדקה לפרסום דבריו. יצירת אמנות היא פרי של חיים והחיים כוללים, בראש וראשונה, עבודה, לא משנה איזו. אין להיות תלוש.

יש לבוא במגע עם אנשים ועם תהליכי עבודה ואני מיישם זאת בחיי. בשנים הראשונות עבדתי בשדה, בבניין, אחר כך כמורה. כבר שתים-עשרה שנה אני עוסק בעשיית ספרים ב"ספרית הפועלים" וגם כמורה, להוציא את התורניות במטבח, בשמירה ובגיוסים שונים שבקיבוצי שירי. כך, שעם כל הנאיביות המצויה באותו שיר, אני עדיין עומד אחר קביעה זו.

■ **קריאה במכלול שיריך מלמדת שהאלמנטים זהים אך הפרופורציות השתנו. בשירים הראשונים בלט השילוב בין כאב ליופי, מתוך הדגשת היפה "חייכי נפשי המתייפחת", במאוחרים, הפסימיות עודפת. השילוב עדיין קיים, אך ביחס הפוך. אין לתלות זאת, לדעתי, באסון שארע לך ואף לא בגיל, יש איזו מין אי-שביעות רצון מעצם היצירה, או במילותיך "אין דבר שאי אפשר לרמות בצבעים." מה פיסרה של אותה תחושת קוהלת?**
כבר בשיירי הראשונים דיברו המבקרים על טון קוהלת, ועם השנים התקרבות יותר ויותר לתפיסה זו, שיש בה הכל, גם הבל הבלים וגם כי מתוך האור וטוב לעיניים לראות את השמש.

ודאי שחלה השתנות, אם את רוצה, התפתחות, אך אני נזהר ממלה זו, כי יש בה הערכה, וזה עניין למבקרים. אם היתה כזו היא היתה בכיוון האירוניה. בשירים הראשונים לא היתה אירוניה או שהיתה מובלעת. אך לאט חדרה המודעות "כמה נזקל יכול להיות זה המשורר". להתייחס ליצירה ולעצמי התייחסות חשדנית. רוב המשוררים אירוניים כלפי עצמם, כלפי מעשה הכתיבה, כלפי הכנות שבו, האמיתיות שבו, התכליתיות שבו, הערך שבו. הכל מוטל בספק ומועמד לבדיקה ולחשד. וזה

הסגנון, עמדת תצפית — זה הרבה יותר מורכב, רציני, משקף את החיים — יותר משירים שהגיעו לחוג מצומצם בלבד. שאלות אלו מגוחכות בעיני. הן כבר לא מציקות לי. הן נראות לי מצחיקות. ודאי שפעם הציקו לי. תמיד התייסרתי ביסורי כתיבה. התמודדתי עם סגנונות זמני. קחי בחשבון, עברתי חצי מאה. אני קורא, מתמודד, נוקט עמדה, מושפע. וזה מוצא את ביטויי בשירה שלי. כל השנים יצאו שירי במהדורות רבות, כנגד כל מיני אקספרימנטים שלא הוציאו את שנתם.

■ תפוצה אינה אסמכתא לאיכות. תמיד אפשר לומר שזו ירידה לטעם ההמון.

זו טענה שאפשר לומר גם על שיקספיר ועמיחי. כשדך מפרסם כ־5,000 עותקים זו לא ירידה לטעם הקהל, וכשאני עושה זאת זו ירידה? יש למישהו הוכחה על כך?

■ **יש לך הסבר, אם כן, להתעלמות שהיתה כלפיך?**
כל-כך פשוט להסביר אותה. יש נטיה באקדמיה ואצל המבקרים המקצועיים ליצור מעמד של עילית. תופעת חרטומי-מצרים. אצלם המפתחות. הם המתווכים והם שיאפשרו לקהל המסכן להבין יצירה. וכמובן רצוי שירה, שעבורה צריכים מפתחות. כך הופכת הביקורת לדבר מרכזי.

אחד ממורי באוניברסיטה, אמר, אמנם בהסתמך על גדולים ממנו, שבשלב א' העולם הוא תופעה כאוטית, בשלב ב' האמן מנסה, איך שהוא, לארגן זאת ביצירתו, ובשלב ג' בא המבקר ומארגן בצורה הטובה ביותר, את מה שהאמן לא לגמרי אירגן... זו תפיסתם. וכמובן השתייכות למיעוט מעלה את היחיד.

זו תופעה, שלכל היותר יכולים להיות סלחנים כלפיה. מצד שני שיהיה ברור, אני מעלה לרגע בדעתי, שתפוצת ספר היא קריטריון לערכו, אך גם לא להיפך.

■ **המצב השתנה, זכית בפרס ברנר, מלמדים אותך בבתי-הספר —**
השינוי ביחס אלי בא מלמטה. נאמר לי שבמשרד החינוך מתקבלים מכתבים מעשרות מורים המבקשים ללמד אותי. זהו לחץ שלא בא מקהל נכנע מדעת, אלא מחניכי סמינרים ומסיימי אוניברסיטאות. אלה אינם קריטריון? מי הקריטריון, מבקר אחד, שניים, שלושה? יש שינוי כי יש הצטברות. אגב, פרסים קיבלתי גם על ספרים קודמים (פרס רמת-גן; פרס זאב; פרס טלפיר; פרס קוגל; פרס ראש-הממשלה; פרס אק"ם; פרס פייכמן — ש.ג.ג.), אבל פרס ברנר הוא אכן בעל חשיבות מיוחדת, לא רק בגלל שברנר היה סופר גדול, אלא גם מפני שיצרו סביב פרס זה מסורת, שזוכים בו יוצרים שיצרו יצירה בעלת ערך מיוחד. ולכן אני מאד מחשיב את העובדה שזכיתי בפרס זה.

■ **עם כל הכבוד שבזכייה — יש בה אי התאמה. ברנר הוא אנטי אסתטיקון גמור. אנטי גיבור נצחי, מובה, ממורמר, בך האסתטיקה שולטת גם כאדם וגם ביצירתך — השילוב ביניכם צורם.**

אם כבר, אפשר לתאר זאת כשני קטבים המחוברים לציר אחד. המקור, הכאב, הוא אחד, ביטוייו שונים. ובמקרה זה — כאמור, קוטביים. ברנר נוטה לפתטי במובן הנוצרי של המושג. יסורים שבקדושה. יסורים שמביאים את האדם להזדככות, להיטהרות, ואולי גם מזכים אותו בנצחיות. כשהזקן לפידות ונכדו מקוששים עצים לתנור, יורד גשם, ויש קוצים בשערות הילד — וכשהם יושבים לנוח היתה ההווה הווית קוצים. זו תמונה שאת יכולה לראותה בכנסייה. יש אנשים שלא מבינים כך את ברנר. להם יש ברנר אחר, אפור, אך לברנר יש אפיפניות והפתיות שלו אינה בניגוד לאסתטי.

בקוטב השני לא הייתי מציב את האסתטי. גם הוא עובר את הוויאידה-לארוסה. הכל עוברים זאת. אך ברנר נותן ביטוי לכל הדרך ובמבט שלי הדרך נשארת בעולמו של היוצר, ומה שמוגש לקורא או לצופה, הוא המומנט. האפיפניה עצמה. מאחר שהקורא לא עבר את כל דרך הייסורים, נוצר רושם של אסתטיקה העומדת ברושם עצמה.

לכן, נראה לי, דווקא, שהגעתי לשירה שלי בהשפעת ברנר לא פחות מאחרים. חוויתי אותו בנעורי. הרביתי לקוראו. כולנו הרבינו. לימים לא דיברנו בו. משוררים מילאו את החלל, אבל בתשתית היה תמיד. הוא התאים לחיינו. האף-על-פיי-כן. תמיד מול הזרם. תמיד במעלה ההר.

כי לא היה הצורך או היכולת לשתף אחרים בפאתוס שהיה בי, אלא רק בקצה האפיפני. אך גם זו אסתטיקה מלאת עצבות. לכן, אין שירת זרה לברנר או מנותקת ממנו. מולו אולי. לא נגדו. הקוטב השני שלו.

■ **באחרונה נבחרת ליו"ר אגודת הסופרים. ברכותי. אך באחד משיריך תיארת משה של מקנאס וצינת, שאלה שלא הוזמנו ונותרו בחוץ, נשאר להם למעשה הכבוד, כך, ברוח הקרה, לכתוב עוד שניים שלושה שירים. עכשיו משהוזמנת, ואתה בפנים, מה יהא על השירים?**

זו באמת הסיבה שרחקתי שנים רבות מעסקנות ספרותית. לא מתוך שבזתי לכן. ידעתי שמישהו צריך לעשות זאת. ואולי מתוך מעט אנוכיות, אם הייתי עסקן הייתי עסקן בינוני, התרומה לא יכולה היתה להיות בעלת ערך. ברגעי גאוותנות-יתר הייתי משתמש במשל יותם, החדלתי מתקי כדי שאלך לנוע על העצים? אבל לבסוף הוכרעתי. לא חתרתי לכן, זה הוטל עלי בלחץ של חברים רבים. היתה לי הרגשה, שלפחות לפרק זמן מסוים עלי לקחת זאת על עצמי, עד שיימצא מישהו טוב ממני. אני רואה זאת כמסלול שאתמיד בו. קיבלתי את הגזירה ויש בי מספיק אירוניה כדי לא לקחת את עצמי בכובד ראש מוגזם. היצירה אולי תילחץ, אך כל השנים כתבתי מתוך לחץ. אני מסוגל להאמין איך כתבתי 16 ספרים במשך אותן שנים. כך שמה שהיה הוא שיהיה, ולעולם לא אוותר על פינת השקט לחלום ולכתוב.

■ **מה המשימות שאתה מציב לעצמך בתפקידך החדש?**
לארגן עד כמה שאפשר את המערכות השונות של אגודות הסופרים. "מאזנים", "גנוים", יחסי-חץ עם סופרים מהעולם ועם סופרים לא עבריים בארץ. המערכת כוללת פעילויות רבות ואם אצליח להמשיך לקיימן, לשמנן ולעודד את הזרועות הרופפות לפעול, אם פה ושם אוכל גם להכניס סגנון לפי רוחי וזו כבר לא הצגת משימה, אלא כבדרך אגב, לשפר את תחום יחסי האנוש. לרענן את סגנון העבודה — אשמח. אני פשוט מקווה להיות מה שאני.

לו הכתיבה שלי היתה אנאכרוניסטית מבחינת הסגנון והחיים, לא היתה מתקיימת. לכל היותר היתה אפיזודה לדור או לקבוצת אנשים. אך היא מתקיימת כבר 44 שנים. אז, שמישהו יבוא ויגיד לי אם יש לו קנה מידה אובייקטיבי מזה.

בתחום הפוליטי אני רואה מקום לדאגה. סערות לא חסרו לנו אף פעם. ישנם אמנם הקשיים של התקופה, שלטון הליכוד ודאי שהטביע חותמו גם על עולם הרוח, אך הדברים השליליים יצרו תופעות חיוביות. הם הקימו על רגליהם מספר יוצרים וסופרים, שהיו אדישים ולא איכפתיים מבחינה ציבורית. ותסיסה ספרותית מעולם לא הזיקה לספרות.

כך שזה לא מדאיג אותי. מישהו מציע לחוקק חוק — במקום שיש ציבור סופרים ער ואקטיבי שום החלטה של מניסטר או איזה חוק, לא יעברו.

■ **ולסיכום בסוף הקובץ הסגול, בו כינסת שירים מ־40 שנה, מצוי השיר "נעילת שער", בו אתה מדבר על שומר סף זקן שמעולם לא קרא דף ועל הקושי לראות משוררים בשתיקתם האחרונה —**

כל שיר הוא בבחינת אפילוג. ככל שהשיר יותר אפילוג הוא יותר שיר. הוא לא חוסך חלום או אור לשירים הבאים. ספר שנסגר, מה עוד שהוא קובץ, יש לך הרגשה שאינך יודע אם עוד יהיה ספר אחר.

נוסף לכך, הפחד מהשתיקה. הוא מלווה כל אמן. החשש שהאמן הוא כבאר נסתמת. אתה רואה מה קורה לחבריך, לאבותיך המשוררים. זהו פחד טראומטי שהוא בן לוויה מתמיד לכתיבה.

אגב, השיר נכתב כאסוציאציה לביקור בביתו של וולט וויטמן בלונג-איילנד. השומר שם לא קרא ולו שיר אחד שלו, וזה כבר לא שייך לספרות, אלא לגורל האדם כאמן. את אבי ראיתי בדמותו. לא משורר ולא בן משורר. הוא קרא את שירי, אך אני יודע עד כמה קלט אותם. והיה הישר באדם.

לעומת המשורר, ישנם אנשים החיים את חייהם בפשטות ובאוויר. רק המשורר בתוך הפיתולים, מכה באגרופו בסלע ומבקש להוציא ממנו את המעט. אם החיים לא נענו לו או שהדרך היתה מפותלת — זו תהילתו. ■

חזי לסקלי

מלה שנאמרה זה עתה בחדר

מֶלֶה שְׁנֵאֲמָרָה זֶה עֵתָה בַּחֲדָר
מִזְכִּירָה לִי אֶת רֵיחוֹ הַמֶּתוֹן שֶׁל צְמִיג הַמְּסִיעֵנִי אֶל תּוֹךְ עִיר פְּרָטִית
מְדִי. גַּם כֵּן תִּמְצָא אֶת הַפְּאָרְסָה שֶׁל הַמְּשׁוֹרֵר הַמְּצִיב מְלֻכָּת
בְּצוּרַת מִשְׁטַח חֲנִיָּה
קָטָן —

— בְּסוֹפוֹ שֶׁל כָּל מִשְׁפָּט.

אֶל תִּנּוּחַ!

עֲבוֹר לְשׁוּרָה הַבָּאָה!

אֶל תִּבְטַח בְּנוּ —

— טְרַחֲנִים הַמְּבִיטִים בְּזִמְן בְּעֵינָיו שֶׁל מְגִלָּה יְבֻשֶׁת עוֹר, נוֹשָׂאִים
אֶת אֲהֻבָּתָם הַבְּלָתִי אֲנוּשִׁית
עַל פְּנֵי קֶרֶקַע פְּגִימָה וּמִחְפִּים
קֶצֶרִי רוּחַ

לְשׁוּבוֹ שֶׁל הַלִּילָה הָרַע

שְׁאִינוּ מְבַדִּיל בֵּין דְּמוּי לְצוּרָה,

בֵּין חֲמֵר לְתִנוּעָתוֹ.

רַק מִתּוֹךְ גְּעִגּוּעִים מְעֻשִׂים אֲנִי שָׁב אֶל בְּדִיוֹנֵינִי שֶׁל עִיר, חֲדָר,

שְׁעָה, גּוֹף, מְלָה

וְאֵל יִפְיוֹ שֶׁל הַדְּבָק הַמְּפִרִיד בֵּינֵיהֶם.

בְּמִשְׁתִּי, בְּאוֹר מְלָכֶלֶךְ

אֲנִי מִבְּחִין

כִּי אֲחַת מִכְּנִפֵי הַמְּלָאךְ שְׁכוּרָה וְאֵלֶּי הַשְּׁנִיָּה גְּנוּבָה.

מִבְּעַד לַחֲלוֹן שֶׁהוּא מְבֹאָר וּמְחֻסָּם

אֲנִי רוֹאָה

אֶכְר הַמְּעֻלָּה אֶת אֶסְמִיו בְּאֵשׁ

הָאֵשׁ אוֹהֶבֶת אֶת זֶה.

הָאֵשׁ רוֹאָה מִעֵבֶר לְאֵשׁ.



בין "להוכיח" לבין "להראות"

התוצאה. המבקר איננו אמור, איננו מתבקש, לבדוק מניעים, מעולם לא ביקשתי ממבקר שיתחשב במניעי. המבקר מתבקש לבדוק את התוצאה, אכן בדרך הוגנת; ושוב, השאלה היא רק אחת: איך. בביקורת, כמו באמנות – ותסלחו לי: קצת גם בחיים – השאלה היא: איך.

האם יש מקום להוראה אקדמית של ספרות, האם יש מקום לניתוח ספרותי שבו אכן נעזרים בכלים של מומחים? אני חושבת שיש. הקשבתי לפני זמן-מה לדיון ברדיו על ניתוח יצירות מוסיקה. וכמובן, הרבה יותר נוח לי להסתמך על הדיון ההוא: לפסנתרנים לא חס. זו אנקדוטה שהקופירייט עליה כולו של חיים גורי: ובכן, רובינשטיין וחפץ היו באולם-קונצרטים, וניגן כנר מעולה, אז חפץ אמר לרובינשטיין: בוא נצא קצת, נורא חם פה באולם; אמר לו רובינשטיין: לפסנתרנים לא חס. כשמדובר בדיון על מוסיקה, לאנשי-ספרות פחות חס. ובכן, נאמרו שם בין השאר כל אותם דברים מוכרים, שניתוח יצירה מוסיקלית הוא מיותר לחלוטין, מקלקל את ההנאה, והוא נחוץ רק לדבר אחד, וכאן בא מין חנחון חברמני של משהו שמקלקלים לו את ההנאה, והוא אמר: יש רק תכלית אחת לדיונים על מוסיקה והיא שאחרי הרעש הנורא של הדיון אנחנו מעריכים יותר את צלילי המוסיקה. אינני אוהבת סוג הצלוחות. אני חושבת שניתוח יצירה מוסיקלית פותח פתחים ועשוי להגביר את ההנאה, ואין סתירה בין מאמץ לבין הנאה, כשם שאין זהות בין יפה לבית הנאה. אני מקבלת את הערתו של גבריאל מוקד, שבנורמה האסתטית – המשתנה – כלפי האמנות אין זהות בין "יפה" לבין "ערך". ושוב, עם מעמדן המעורער של הנורמות בימינו דומה שאין ברירה אלא לבחון כל פעם איך עושים מה.

אחד הדברים ששימח אותי לאחרונה היה כאשר מצאתי שעוד משהו סובר כמוני – זה היה חיים באר, ברשימתו "פתיחות ספרותיות" – שהפתיחה המופלאה מכולן – או אם אתם מתקוממים ואולי בצדק נגד הפסקנות, אחת המופלאות – היא הפתיחה של "דיקון האמן כאיש צעיר". אבל איך להוכיח את זאת? מה פירוש **להוכיח** בספרות? להוכיח בספרות זה להראות, **להראות** בכתוב שזה כך. מה עשה חיים באר? הוא פשוט העתיק את הפתיחה, העתיק כלשונה. מזל: הוא איננו מכהן בתקן "מומחה". המומחה צריך לא רק להעתיק אלא גם **להראות**. וההבדל העיקרי בין המעתיק או הקורא בקול לבין הבא להראות – וזה יכול להיות אותו אדם עצמו – הוא אולי בכך שמלאכתו של זה האחרון – אם היא הוגנת – קשה יותר. ■

דיכטומיה. אבל הנה: אדם מכנה עצמו "חובב" ומייד מסתמך, וכולנו נמשכים להסתמך, על איזה מומחה דווקא. אהרן מגד דיבר על עצמו כעל חובב ומייד ציטט את פורסטר. גם אני, כאשר אדבר על סופר זה או אחר, אצטט מומחים לספרות המקובלים עלי כבקיאים, כבעלי חוש לביקורת חודרת; ואם גרודזנסקי הובא כאן כדוגמה לחובב, אז יש כאן פשוט טעות במינוח. דברים שאפשר לקרוא להם תקרית היסטוריו-ביוגרפית גרמו אולי לכך שמקורות הבקאות שלו, האופן שבו הוא רכש לעצמו את בקיאותו, היה שונה מן האופן שמבקרים המצויים כאן, באולם הזה, רוכשים בימינו. גרודזנסקי היה בקיא גדול, אדם בעל השכלה עמוקה ורחבה, רחב-דעת ומומחה, אם כי לא היה בעל אותו מסלול אקדמי שמקובל בימינו כמסלול המומחים. גם וירגיניה וולף היתה בקיאה ומומחית – גם לאה גולדברג כן – שלא לדבר על ט.ס. אליוט. כיצד אפשר להציג אותם כ"חובבים" – כפי שהוצגו כאן סופרים באשר הם סופרים – המתהלכים כביכול בדרך משלהם "בגני הספרות"?

אינני מקבלת את קווי-התייחס המסורתיים; כשם שאינני מקבלת את החלוקה השיגרית בין הרגשי לבין המחשבת, כן לא נראית לי החלוקה בין העוסק-כחובב לעוסק-כמומחה. אדם בא לעסוק בדבר עם כל עולמו. ולכן גם כאשר מדובר על השפעות, אינני יודעת מדוע אנחנו נזעקים. אני חושבת שרובנו הופכת הספרות ל... אולי אצטט כאן משהי שהיא די מומחית, אבל היא אכן מאוד נזהרת במלים "מומחיות". למה? משום שהיא חברת קיבוץ ולא אוהבת לדבר, כמו שאמר עוד מבקר מומחה אחד, בלשון של סינדרוכות. היא אמרה כך: יפה למצוא בספר מקורות-ספרות שהם לכותב חומרים מחומרי-חיו, יפה לראות איך חומרים אלה נבללים בכתוב. ואני שמחתי שמחה גדולה שמישהו הבחין כך. יש גושים של ספרות שהם לגבי חומרי-חיים, מקום לפנות אליו, שאינני יכולה שלא לפנות אליו, ובאותו האופן ובאותה רמת התייחסות ובאותה רמה של עוצמה רגשית כמו זכרון של ריח מסוים. אני חושבת שהסופר אכן משתנה. אנחנו משתנים עם המציאות המשתנה, וגם עם הספרים שאנחנו קוראים; אנחנו משתנים גם קצת בהשפעת סוגי הטעם הספרותי המשתנים, ולא-דווקא כדי למצוא חן (אם כי לפעמים איננו נקיים אולי גם מזה). טוב מאוד שאנחנו משתנים. אני נשתנית כאשר קראתי את קאפקא. אני חושבת שיש לנו הרבה יותר בחינה עצמית, רתיעות, ספקות, יראת-כבוד, שיקול – אחרי שקראנו את פרוסט, בדיוק כפי שאנחנו משתנים עם שאר הדברים – כי אלה ואלה חומרי-החיים שלנו.

יש שנזעקים מפני שקורה לנו קָשֶׁל מסוים בתביעה מן המבקר, כשל בין בדיקת המניעים לבין בדיקת

לקראת הכנס הזה נטפלה אלי אמרתו של שלום-עליכם: א מענש איז געגליכן צו א סטאַלער, וואס א סטאַלער לעבט לעבט ביז ער שטארבט, א מענש אויך אזוי. אדם משול לנמר, מה נגר חי חי עד שמת, גם בן-אדם כן. ובפאראפראזה קלושה לענייננו: קורא משול למבקר, מה קורא קורא-קורא ולפעמים יורד לסופו של הכתוב ולפעמים לא יורד – גם המבקר כן. ואני מוכנה, כאן, לכלול במושג "קורא" גם את הסופר, ומיד אדגים, ואינני מתכוונת לומר בזה שאין מקום למבקר כמבקר, או שאין מקום לביקורת, ביקורת המומחה. לדעתי יש מקום, אבל ברצוני להדגים שהקווים החוצים אינם דווקא בין המבקר לבין הקורא האחר, וגם לא בין המבקר לסופר; אינני מקבלת את קביעת האנטאגוניזם הנורא, התהומי, שנקבע כאן, בפי דוברים אחדים, בין שניים אלה, המבקר והסופר. קודם-כל כי יש מן המשותף ביניהם, משותף בטוח, וזה היותנו כולנו, כל היושבים כאן, משונים מאוד. אנחנו יושבים ודנים, בחוץ קורה מה שקורה, האדמה רועדת, ואנחנו יושבים ודנים, מנסים להפקיע לעצמנו איזו פיסת-קרקע של המדומה, עושים שרירים האחד לשני, המון שרירים. אחד אומר א' וידידו מתוכח עם ב', שם בפיו דברים שלא אמר, טוען ג' והבא בתור מתדיין עם ד' (כלומר בסגולת הקשב אנחנו לא-דווקא שונים מזולתנו).

ארבע אפשרויות עולות בקווים החוצים את השיחה הזאת (מישהו העיר לי שזה בכלל מבנה תלמודי, ארבע אפשרויות): יכולה להיות שותפות-טעם בין סופר לסופר, יכול להיות הבדל תהומי בטעם בין סופר לסופר, יכולה להיות שותפות ורעות בין סופר למבקר מומחה, ויכול להיות הבדל תהומי בהשקפה בין סופר למבקר (בדויד בלום, גם בין מבקרים, אין ספק).

ואנחנו נוים בלתי-דיונים שבתחום המדומה, וזה מה שמייחד אותנו, לטוב או לרע. אני רוצה לצטט משהו משל גרשון שקד, דברים שנאמרו במסיבה לא-פורמלית לרגל צאת ספרו, הכרך השני של "הסיפור העברית – 1880-1980" (יש לפעמים ייחוס בין גרשון שקד לבני בכמה וכמה דברים, אבל אין זה מטבל כהרזא את הדבר הכמעט בלתי-אפשרי שהוא עושה, את הנסיון של מיפוי וסיווג). הוא אמר שם באותה מסיבה שיש שני דברים משותפים לסופר ולמבקר או לחוקר-ספרות. האחד: גם הסופר וגם המבקר מרגישים לא-יחיד כשאנחנו כותבים, יש בהם מין רגש אשמה. הסופר חייב לכתוב, הוא מרגיש אשמה כשאנחנו כותב, וגם המבקר כך, מרגיש אשמה כשאנחנו מתייחס למה שנכתב. והנה באים ואומרים לו שזה בכלל מיותר, כל מה שכתב... והדבר השני: כל סופר מרגיש שהוא מחזיק בידו איזה מודל של המציאות, גם המבקר כך, מחזיק בידו את מודל המודלים וסבור שאכן מה שבידו זה המודל הנכון.

הנה למשל: הקו החוצה הראשון הוא לא-דווקא ביני לבין מבקר מסוים, אלא דווקא ביני לבין אהרן (מגד) – על הסופר כמבקר. אינני מקבלת את החלוקה בין המומחה לחובב, כשם שאינני מקבלת, מן הצד האחר, את הקביעה שאין הנחתום מעיד על עיסתו. שני הדברים נפגשים בנקודה אחת בלבד והיא: תלוי מי הוא הנחתום. יש נחתומים שלא הייתי מעידה אותם על שום עיסה, ויש יוסף-חיים ברנר, שאכן ידע על ספריו יותר משידעו עליהם רוב מבקרי בני-זמנו, מפני שחיתרתו אל האמת ודרגת מודעותו היו נדירות ביותר. ואכן היה לו מה לומר גם על יצירותיהם של אחרים וגם מותר היה לו להעיד על יצירתו שלו. נכון שגם אצל סופר מצויה אותה נקודת-עיוורון מפורסמת, המצויה אצל כל אדם לגבי עצמו, אבל אינני בטוחה שאצלו היא עולה בחומרית על הנקודות העיוורות שבמבטם של האחרים לגבי עצמם. נכון, יש כתמים עיוורים. אבל כולנו עיוורים לגבי מספר דברים, כסופר כמבקר, כנמר כבן-אדם.

ולחזור אל שאלת המומחה והחובב: אני חושבת שיש כאן איזה היסט. אם אנחנו קוראים מומחה לבעל השכלה פורמלית, המקובלת בימים אלה, שהיא השכלה אוניברסיטאית בעלת אופי וצביון ידועים לכולנו, אזי יכול להיות שאפשר למצוא כאן איזו

דברים בכינוס סופרים ומבקרים במדעית שדה-בוקר

ענת דברת

הרבה נשים צעירות
שחיל ס.ס. לא
נבר עליהן
לשלחן

עכשו משתלללל כאן
הדרךמה השקטה
השקופה

העולמית. ואי אפשר
שלא לראות:
הקיר נקי מכתבת.

אף
חיל ס.ס. לא
נבר עלי
לשלחני

הספוט כל-כך קרובות
לתוצאות
עד שאי אפשר להבדיל.

ברחוב פריסאי
אפר – כל-כך

נערה לבושת שחורים

מרים מיכאליס

היתה ארץ אחרת. היו זמנים אחרים. ומנהגים שונים. הנערה לבשה שחורים משך שנה תמימה. כך היה נהוג במשפחה אחרי מקרה מוות. אבא מת, או אמא מתה — לובשים שחורים עד יום השנה. שחורים באביב, שחורים בקיץ, בסתיו, בחורף ואולי גם בעת לבלובו של האביב החדש. אך אז נותק הקשר, הקשר המיקרי. פגישה יומיומית בחשמלית הנוסעת ממערב העיר אל מזרחה.

שממה. החדר היה ממוזג. התריס מוגף. אף-על-פי-כן חדרה אל-תוך הבית תחושת השרב המתיש. שממה. יום אחד מתוך ימים מדכאים אחרים. מכונת הכתיבה סגורה. גליון הנייר מונח לפניו, ריק מאותיות. העט קפא בידו. בבוקר, במערכת העתון, בה עבד, כתב דברי הספד על סופר ידוע שנפטר והשאיר אחריו רומן בלתי גמור. — איזה חסד — חשב — ללכת אל האין הבלתי נמנע מתוך השפע. — המועקה. היאוש. — איו זאת עוד אתנחתא יוצרת — הרהר. — זה הסוף, החידולן. —

כך כבר מאז ימים רבים. גם הרעים התרחקו.

ברנדרו —

יוספה —

לי —

הדיג מחופה של עכו —

הנער הבדואי שרעה את צאנו בחורשות הגליל —

הרעים שהוא עצמו הגה אותם בדמיונו.

מחשבותיו היו מופעות משך חודשים אל ברנדרו. ברנדרו עמד מאחורי זכוית דלוחה, רחוק עדיין. אט אט הצליח לסלק את הערפילים ולחשוף את דמותו. ברנדרו ליווה אותו, עמד נגד עיניו, לעתים גם בפתאומיות, באמצע העבודה, או בהולכו ברחוב הסואן. אחר-כך הוא כתב את הסיפור על ברנדרו, וברנדרו נשאר קרוב לליבו. הוא הגה בו לעתים כמו באדם שפגש בחייו. המחשבה שברנדרו שלו לא התהלך אי-פעם בין הבריות, היתה לו זרה. הרי הוא ראה אותו, אי-אז, אי-שם —

כך גם עם יוספה, עם לי, עם הדיג מחופה של עכו, עם הנער הבדואי שרעה את צאנו ביערות הגליל.

תמיד הוא עבד בקדחתנות. בבקרים היה הולך למערכת העיתון. בהגיעו לגיל הפנסיה הוא לא ויתר על עיסוקו. הוא אהב את העבודה, את המהומה ואת המתרחשות ששררו בכל הבית, לקראת הוצאת הגליון היומי. יחד עם זה היה מצפה באיסבלנות לשעות הפנאי שבהן יוכל להתמסר לכתיבה. כביתו היה כותב מאמרים, ביקורות ומסות. מפעם לפעם חיבר גם סיפור קצר. אחרי שפירסם את היצירה, היה מרגיש את עצמו מרוקן. — אין לי עוד דבר לומר —, הרהר, — אמרתי את הכל —. אך בעומק ליבו נשארה התקווה. הוא ידע שבאחד הימים יוסיף ויכתוב ואין שתיקתו אלא אתנחתא יוצרת. בגיל שבעים כתב אוטוביוגרפיה. השנים הרחוקות היו כל-כך קרובות. הנוער הסוציאליסטי, הלימודים באוניברסיטה, עלייתו של היטלר לשלטון. המחנה. הבריחה. היערות. הארץ. העבודה במחצבות. רכישת השפה החדשה. החברים. המעורבות בחיי התרבות. — אמנם רבים הלכו בדרך כזו, אך הוא הרגיש צורך לעצב את זכרונותיו בנימה אישית. הוא כתב בלהיטות ובדריכות. בן שבעים, מי יודע כמה זמן נותר. בבקרים הלך לעיתון, שוחח עם העורכים, בחן כתבי-יד וערך אותם לדפוס, כתב מכתבים וניהל שיחות טלפון. ולעתים הפליגו מחשבותיו אל הדברים שמילאו את ליבו עד התפקע: הזכרונות. אחרי חודשים מעטים גמר לכתוב את הטיטה והחל להדפיס את הכתוב במכונת-כתיבה. לפעמים עבד עד לשעות המאוחרות. אשתו ניסתה לעצור בעדו.

"נוח מעט, אינך עוד עלם צעיר. שב על ידי. ראה לפחות את חדשות הטלוויזיה!"

הוא גמר את ההדפסה והביא את כתב-היד אל ההוצאה. הוא קיבל דפי הגהה. הספר יצא לאור.

המועקה. הריקנות.

השתיקה הולכת ומתארכת. אין בו עוד הרצון העז להיות מעורב. הוא התעייף ללכת לאספות, למפגשים ולערבי קריאה. בשעות אחרי הצהריים ישב, כהרגלו, בחדר העבודה שלו. גליון ריק מאותיות לפניו, העט קפוא בידו. שעות הפנאי זוחלות, זוחלות. היה חרד לצאת מחדרו. אם ייצא, יהיה זה כעין וידוי, פסק-דין-מוות ליעודו כסופר, השלמה עם מותו כיוצר. כך ישב לפני גליון לבן ובהה. פעם נכנסה אשתו לחדר למסור לו הודעה על שיחת טלפון. היא נדהמה לראותו יושב ללא מעשה.

"מה אתה עושה?" שאלה, "האינך עובד?"

"אל תפריעי", גער בה, "אני מהרהר".

לעתים באו הילדים עם הנכדים לביקור. הוא היה יוצא לקראתם, העט בידו. בערבים ישב מול הטלוויזיה. אחר-כך קרא ספרים. הדמיון הפורה של הסופרים עורר בו קינאה. יותר ויותר העיקו עליו השעות הריקות. הדכאון הקים תריס בינו לבין הסובב אותו. הוא הרגיש את עצמו תלוש.

הוא המשיך ללכת למערכת העיתון. שם הוקל לו. — ריפוי בעיסוק — אמר לעצמו. אך לעתים שקע בעת העבודה בהרהורים קודרים. היה חושב על איום שעות הפנאי. התקשה להתרכז. שאל את עצמו — מתי ישימו לב עלי ויגידו: נו! מזמן עברת את גיל הגמלאות. היה ממעט לשוחח עם עמיתיו. היה פוחד שמישהו ישאל? "מזמן לא קראתי סיפור מפרי עטך. האינך כותב עוד?"

ואז פגש אותה.

אחרי יותר מיובל שנים שוב עמדה נגד עיניו, בדוחק החשמלית. נערה לבושת שחורים.

כרטיס המינוי נפל מידה. הוא הרים אותו. ראה תצלום של ילדה צוחקת. הגיש לה את הכרטיס. היא מלמלה מילת תודה, לא חייכה. הוא הביט אל פניה החיוורות. בת שבע עשרה או שמונה עשרה. צעיף שחור ודק היה כרוך סביב שערותיה הבהירות. זהב אפל. ביטוי של מועקה עמוקה בעיניה. שחורים באביב, שחורים בקיץ, בסתיו, בחורף. אין זו עוד האבידה בלבד המעיקה עליה. שמחת הנעורים הפורצת דוכאה. יום ועוד יום; שבוע ועוד שבוע; חודש ועוד חודש. האם פניה יאורו כעבור שנה?

היא הלכה לצידו בחדרים הרועשים של בית העיתון. היא הלכה איתו דרך הרחובות הסואנים. לעתים היא התרחקה וערפילים אפפו את דמותה הבהירה — האפלה. ושוב הופיעה ודרשה את כל תשומת ליבו. הוא פגש אותה ביום בהיר, אביבי יושבת על ספסל בגן הציבורי. השלגיות פורחות על הדשא. הילדים צוהלים וזוגות של צעירים שלובי זרוע חולפים. ואילו היא — הוא רצה לדעת את סבלה, הוא רצה לספר את כל מצוקתה.

הנערה, נערה לבושת שחורים.

יעקב קדוש

אל ליבי

חֲזַק וְאַמֵּץ אֶף שְׁאִינֶךָ חֲזַק. בְּכָלֹת הַכֹּל
וְגַם לְמַדְתָּ כִּי הַמְּאָמֵץ כְּמַעֲט תְּמִיד חֲסֵר טַעַם אֶת
הָאִינְסוּף נִתַּתְּ לְזִמְנֵי-אֹז לְמַעַן שְׂמִיחָה שֶׁל כֹּחַ עַד סוּף
הַלְכְּתָּ אַחֲרָיִךְ לִפְנֵי כְּמָה יָמִים וְעַכְשָׁו
בְּחֻרְטָה שֶׁל הַדֶּרֶךְ הַיּוֹרֶדֶת אֶתְּהָ מַחְקָה אֶת עֲצָמָךְ
”הִיָּה חֲזַק, הוֹלָכִים אֲנִי לְשֵׁם” אָכַל
מִקֶּדֶם מְדֵי הַבְּחִנָּה בְּמַחְטֵי הָאֶרֶץ.
עוֹדֶךָ נָע בְּרֹאוֹתֶיךָ צִפְרִים אָכַל בְּשִׁבְלִי לְרֻצָּח
אֶת הַתְּנוּעָה סְמוּךְ לְכַפְתּוֹר מְעִיל
וְלֵאחֶר שׁוֹתֶפֶתְךָ עַל שְׁלֹטוֹן אֶתְּהָ מִתְּגַעְגַּע לְשִׁפְחָ אֶת עַץ
נוֹשָׂא גִזָּע גַּם עֲנָף מְעַל שְׁמִים מִתְּבַהֲרִים
נוֹחַ, כִּי לֹא נוֹכַל לְהֶאֱשִׁים זֶה אֶת זֶה בְּעָרֵב הָעוֹלָה

את איריס קליין פגשתי אתמול

אֶת אִירִיס קְלִיין פָּגַשְׁתִּי אֶתְמוֹל בְּרָחוֹב, הָעוֹלָם
הוּא מֵאֶפְרָה שֶׁל אֱלֹהִים, אִמְרָה
כְּמוֹ הַעֲצָבוֹת שֶׁל פִּילִיפ קוֹלִינס ”נִגֵּן לִי שִׁיר, גִּי”
יָדִיָּה וִילֹנוֹת עֵינַיִם.
וְאִישׁ וְאִשָּׁה מְדַבְּרִים אֶל נְהִיָּה מְמַהֲרִים
”תִּגִּיד, זֶה בְּסֻדְרִי, גִּי”
לְהִבִּיט בְּחֻנוֹת קְטִיפָה מְהֻדָּרֶת, מִמּוֹל
הַפְּנִים הַמִּתְפַּזְזוֹת שֶׁל אֹז ”פֶּקֶח
אֶת עֵינֵי, גִּי”

עזרה הדדית - מאמינים ועושים



החזון והגשמתו היו שלובים זה בזה כבר מראשית הדרך.

ממחנות החוצבים וסוללי הכבישים של העליה השניה, מאהלי מייבשי הביצות בימי העליה השלישית, ממטבחי הפועלים של בוני הערים והשכונות החדשות בתקופת העליה הרביעית, ממפעלי התעשייה והמלאכה של העליה החמישית, מהמעברות ומחנות העולים והישובים החקלאיים הצעירים של שנות ראשית המדינה – מאז ועד ימינו, לאורך כל הדרך, הגשימו אלפים את רעיון העזרה ההדדית; והאלפים היו לרבבות...

...וגם היום נמשך המעשה –

- ★ כשמפעל ריווחי של "כור" מסייע למפעל אחר הנתון בקשיים.
- ★ כשחבר בעל הכנסה גבוהה משלם מס־חבר גבוה יותר ומאפשר בכך לבעל הכנסה נמוכה לקבל את מלוא שרותי הבריאות ב"קופת חולים".
- ★ כשקיבוץ ותיק עוזר באמצעים, ידע והדרכה לקיבוץ צעיר.
- ★ כשעובד חדש בארץ נהנה מפנסיה בסיסית, עם ראשית עבודתו, הודות לתשלומיו של עובד ותיק.
- ★ כשלקוח הקונה בחנות של "המשביר לצרכן" במרכז הארץ מאפשר לתושב בקרית־שמונה ובאילת להנות משרותיה של חנות דומה.
- ★ כשחבר מושב ערב לחברו במושב הנתון במשבר.

עזרה הדדית היא כשעובד לעובד הוא – אדם.

60 שנה לחברת העובדים -

60 שנה בדרך העולה להגשמת הציונות העובדת.



יעקב אגם

שיחה עם עצמי



במשך שנים רבות התעניינתי במורכבות ההבעה האמנותית – כיצד השתנתה בכל דור, בכל מקום. חזרתי למקור ההבעה האנושית – לציורי מערות פריהיסטוריים. ביקרתי כמעט בכל המערות בהן ניתן לבקר – בספרד, בדרום צרפת ובמדינות אחרות. מה שהרשים אותי ביותר היה זה שרב אנשי המערות במקומות שונים בעולם ציירו נושא אחד: אוכל. הם לא ציירו דובים או חיות שניתן להכניע אלא רק את אלה שניתן לאכול. משמעות החיים עבורם הייתה הישרדות והם ניסו לבטא זאת באמנות.

כשלמדתי על האמנות הפרימיטיבית, מצאתי שהיא ביטאה בעיקר סימבולים של פוריות. בפיסול הקדום אפשר לראות עבודות ללא ראש רגליים וידיים, המתייחסות רק לאברי הפוריות. כך הם ביטאו את הכח והמגיה שבלידה ובחיים. עם חלוף הזמן כשהאנושות נעשתה "מתורבתת" יותר גילו בני-האדם שיש משהו חזק מהחיים, משהו המכלה את החיים – המוות.

המצבה המרשימה ביותר למאבק במוות היא הפירמידה, שבאמצעותה ניסו להתנגד לזמן, לעצור אותו. להקים משהו חזק ממנו שיעמד לנצח. בכך מתבטאת גישה מרכזית לרעיון האמנותי בכללותו – הנסיון לברוא בחולף וממנו אילוזיה של הנצח. רב אמנות ימינו מתמודדת עם רעיון זה.

גישה אחרת מפנה אותנו לספור הבריאה התנ"כי. לפי התנ"ך ברא אלוהים אדם בצלמו, כלומר יצור המסוגל לברוא. ההבדל בין בריאה לחיקוי הוא ההבדל בין האדם לבין יתר החיות. בראשית דומה לאלוהים מבחין ומסוגל להפעיל את יכולת היצירה שלו. שלב ראשון בפעילותו היצירתית של האדם היה מתן שם לכל אשר נמצא סביבו. השלב הבא היה שלב התקשורת, כאשר יצר אלוהים את האשה ליוזאם ויאול, לומר לה – "אני חזק" והיא יכולה היתה לומר – "אני יפה". בשלב הבא נולדה באדם תאוה נוספת – התאוה לעץ הדעת האסור עליו מטעם האלוהים. אך האדם לא שמע לאיסור וגילה דברים הרבה שהובילו אותו לתגלית החשובה מכולן – תגלית הזמן. הוא גילה שזמן ומציאות – חד הם. זמן ומציאות שזורים בעבודת האמנות. כאשר ציור או פסל מוצאים חן בעינינו רק מן הבחינה האסתטית, אין בהם אלא דקורטיביות של תקשורת ויוזאלית. עבודות מסוג זה אינן מתיימרות לבטא הבנה עמוקה של המציאות. אך כאשר מבטא האמן תחושת מציאות בעבודתו, כאשר הוא מנסה ע"י גריו ויוזאלי להביא אותנו להבנה עמוקה יותר של היקום, אז מדובר ביצירת אמנות.

כיצד אנו קולטים ומבטאים את המציאות שסביבנו? – בדי"כ, בגלל חינוך מינקות – בדרך ורבלית לחלוטין. חזותית אנחנו בורים. בורות זו כאמור אינה מצב מורש אלא היא נובעת מהתנייה שמילדותנו המוקדמת, המכוונת את נטייתנו הטבעית לחשוב ולתפוש דברים בצורה ורבלית, למרות שהמילים לא מספיקות לחלוטין. ארחיק ואומר שהן אף לא מדויקות. אין הן יכולות בשום דרך לאשר, להחזין או להסביר את האלמנטים הויוזאליים של העולם אותו אנו רואים ומזהים. יוצא מכך שרבים מאתנו, בגלל חוסר אימון נכון, המביא לבורות בתחום, מפסידים הרבה בחיים.

אחזור שוב לתנ"ך. הדיבר הראשון (אחרי "אנוכי ה' אלוהיך") אומר: "לא תעשה לך כל פסל וכל תמונה אשר בשמים ממעל ואשר בארץ מתחת ואשר במים מתחת לארץ". מדוע? זה לא יכול להיות מקרי, שהרי לכתוב ולדבר מותר על כל דבר. אולי משום שבמציאות אנחנו רואים דמות ויוזאלית בשינוי מתמיד. שכן הדבר הקבוע ביותר במציאות הוא השינוי. ואילו הדיבר אוסר עלינו ליצור דמויות סטטיות. מנקודה זו המשכתי למשהו שהפך להיות האספקט החשוב ביותר בעבודתי ובחיי: יצירת אופן תקשורת חזותית הנמצא במצב של שינוי מתמיד ובד בבד לעבוד על הא"ב של השפה החזותית, שיאפשר פיתוח זיכרון חזותי, זיהוי ושחזור של אינפורמציה ויוזאלית העוברת במהירות רבה – במהירות האור. הביטוי הוורבלי, או צורת החשיבה הוורבלית, אותה אנחנו לומדים מילדותנו היא ליניארית, מלה אחרי מלה. לעומת זאת, הרושם הויוזאלי הוא סימולטאני ומדי. בגלל הרגל החשיבה הוורבלי בו הורגלנו אנו חייבים לתרגם את הדמויות הויוזאליות למלים, ותהליך התרגום גוזל זמן רב. לכן, ניסיתי לנסח שפה פשוטה, שפה שמוזהאת את הא"ב של האינפורמציה הויוזאלית. ניסיתי לזהות את האלמנטים הויוזאליים לעצמם מבלי להיתקן במלים. מלים מורכבות מאותיות והן מרכיבות משפט והמשפטים מאוחדים למשמעות גדולה יותר. השפה הויוזאלית עובדת באותה דרך. אנחנו מזהים רכיבים יסודיים כמו הרבוע, המשולש והעגול, עוברים לצבעים בסיסיים ומשם לקונפיגורציות מסובכות הנרשמות במוחנו במהירות האור – סימולטנית ומידית. שיטה זו של הקנייה ושימוש בשפה הויוזאלית האמורה, נבחנה על סטודנטים וילדים וכן ע"י מספר ממשלות, כשהמטרה להכניסה כשיטת לימוד במקביל ובשילוב לחינוך המילולי, בצורה בה נוכל לגרום לשווי משקל בין שניהם. כך נוכל להכפיל את היכולת האינטלקטואלית שלנו, ע"י שימוש גדול יותר גם במשאבים הרוחניים המבוטאים דרך כושרנו הויוזאלי שעד עתה התעלמנו מהם.

דבר זה חשוב דווקא בחברתנו בגלל חשיפתה לחץ ויוזאלי קבוע דרך טלוויזיה, סרטים, פרסומים וכיוצא"ב. אנו לא חונכנו להגן על עצמנו מפני אגרסיה מסוג זה. יתרה מזאת, משום שלא הורגלנו להשתמש באינפורמציה ויוזאלית, לשמרה ולהגיב כלפיה כפי שאנו עושים עם אינפורמציה ורבלית, אזי אנו ממהרים לשכוח את מראה עינינו ואז הוא מופיע לפתע בחלומותינו, אבל לא מסיבה מודעת

ונשלטת. זו אחת ההוכחות לכך שויוזאליות יכולה להשתמר ושאפשר לשחזרה.

אחד מהמחקרים הראשונים בתחום היסודות הבסיסיים של השפה הויוזאלית נעשה ע"י ליאונרדו דה-וינצ'י. בפינתו התיאורית שלו הוא יצר שיטה של התייחסות ויוזאלית באמצעות זיהוי חלקי פנים – אפים, עיניים וכדו'. הוא לימד כל אחד מהם בנפרד ורק אח"כ הרכיב אותם יחד. כלומר הוא לימד את אופי הצורה לעצמה מחוץ למבנה הכללי.

האמנות המודרנית הגיעה בתחום זה להישגים רבים ע"י שחרורה מעצמים. יש לזה גם השלכות חברתיות המקרבות אותנו להבנה ולהבעה טהורה של צורות וצבעים, ה"עומדים" בזכות עצמם. למרות שאמנים מודרניים משתמשים עדיין בצורות וצבעים, בעיקר לביטוי דקורטיבי (דורמדי ותלת-ממדי); אלמנטים ויוזאליים נוצרו והיום קל יחסית להבין כיצד נמצאים אלמנטים אלה במבנה הצורני של העצמים כמו בשפה. פיתוח והפרייה נוספים של השפה הויוזאלית יכולים להביא לתוצאות שישנו את העולם. אנשים יוכלו אז להשיג דרגה כזאת של יצירתיות עד שאפילו האדם הממוצע יהיה יותר יצירתי מכל גאון בן זמננו. ליצור באופן ויוזאלי, לפי דרישה, זה תהליך מנטלי דינמי שכיום בגלל בורותנו בתחום קשה לנו להבין זאת. אבל כאשר נוכל לרשום במוחנו צורות, צבעים ותבניות, נוכל בקלות גם להיזכר בהם, ולהשתמש בהם כבדרך מחשבה והבנה שבאמצעותה נרכיב איך-ספור קומבינציות שלא היו בנו קודם לכן.

עבדתי עם מספר מומחים רציניים בחינוך ע"י לבנות שיטה חינוכית ויוזאלית לכל הגילים, שתחילה בגיל צעיר מאד בו גמישות החושים במוח היא כזו שקל מאד להזיזם באינפורמציה היוצרת שפה. התוצאות של גישה זו אצל ילדים היו נפלאות. ילד העובר אימון בשפה הויוזאלית יכול לזהות דמות במהירות האור, תוך חלק אלפי של שניה, במבזק עין, והוא יכול לשחזר אותה שעה לאחר מכן בדייקנות.

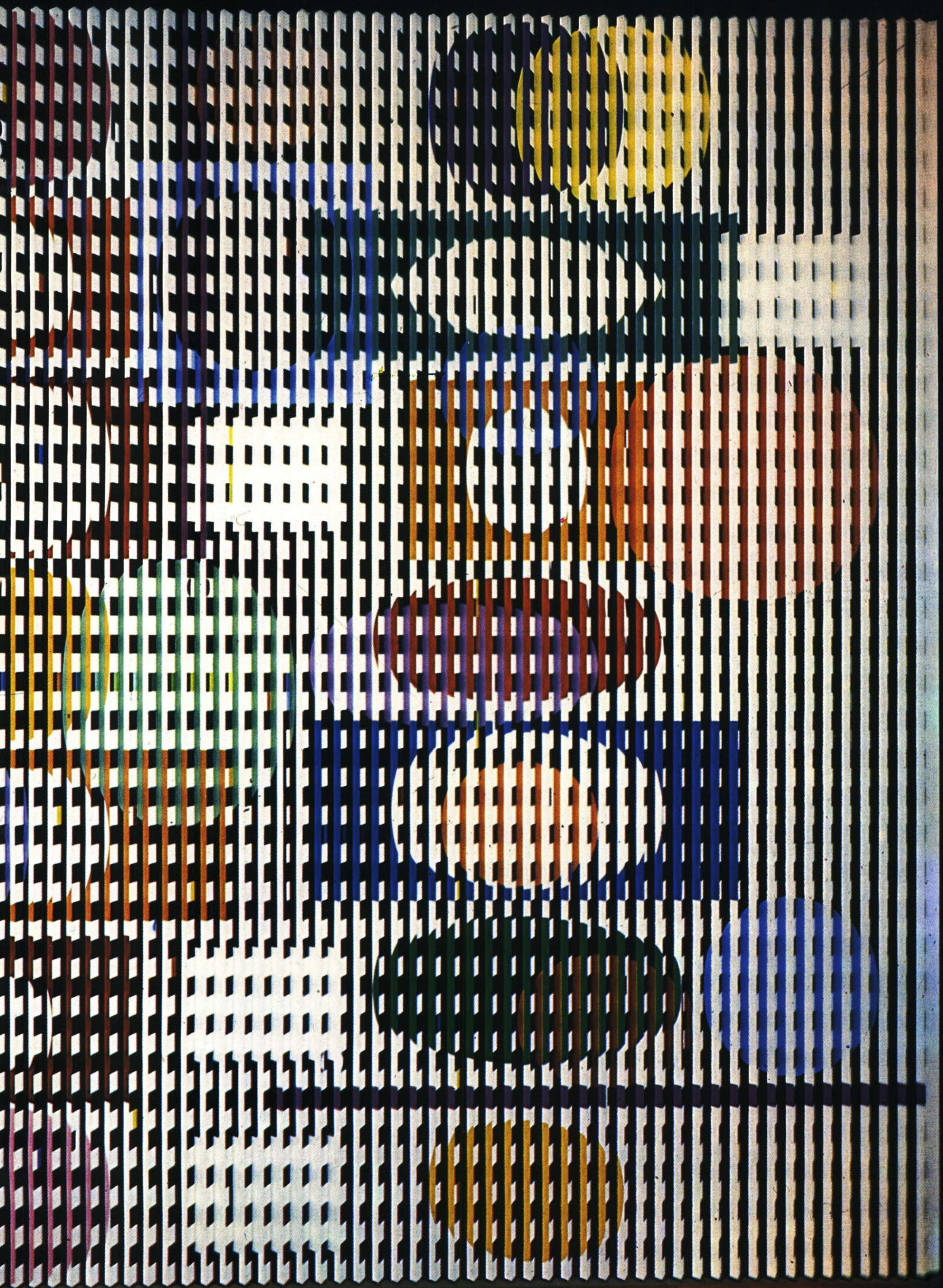
התהליך המילולי, בהשוואה, הוא איטי מאד. אינני מאמין שאנו יכולים כיום לשפר את ההבנה הבסיסית של המציאות המדעית, מתמטית, אמנותית ודיסציפלינות אחרות ללא הבנה עמוקה של הדמות. כל דמות שאנו רואים במציאות סביבנו – פרחים, עלה וכו' – מכילים אינפורמציה שאינה ניתנת לביטוי במילים. על כן ככל שנרחיב את השמוש בשפה הויוזאלית כך נכפיל ונשלש את יכולתו של האדם להתמודד עם עולם המציאות. עוד – השפה הויוזאלית אינה זקוקה לתרגום מארץ לארץ. משום כך היא עשויה להיות השפה הבינלאומית הראשונה בעולם שבאמצעותה תוכל אינפורמציה לעבור במהירות עצומה, לשפר תקשורת בין עמים ולמנוע קטסטרופות וחורבן שפעמים רבות הם תוצאה של חוסר הבנה וחוסר תקשורת הנובעים מלחץ זמן. ואפשר עוד להמשיך ולדבר שעות על תרומתה האפשרית של השפה הויוזאלית לשיפור מצב האנושות.

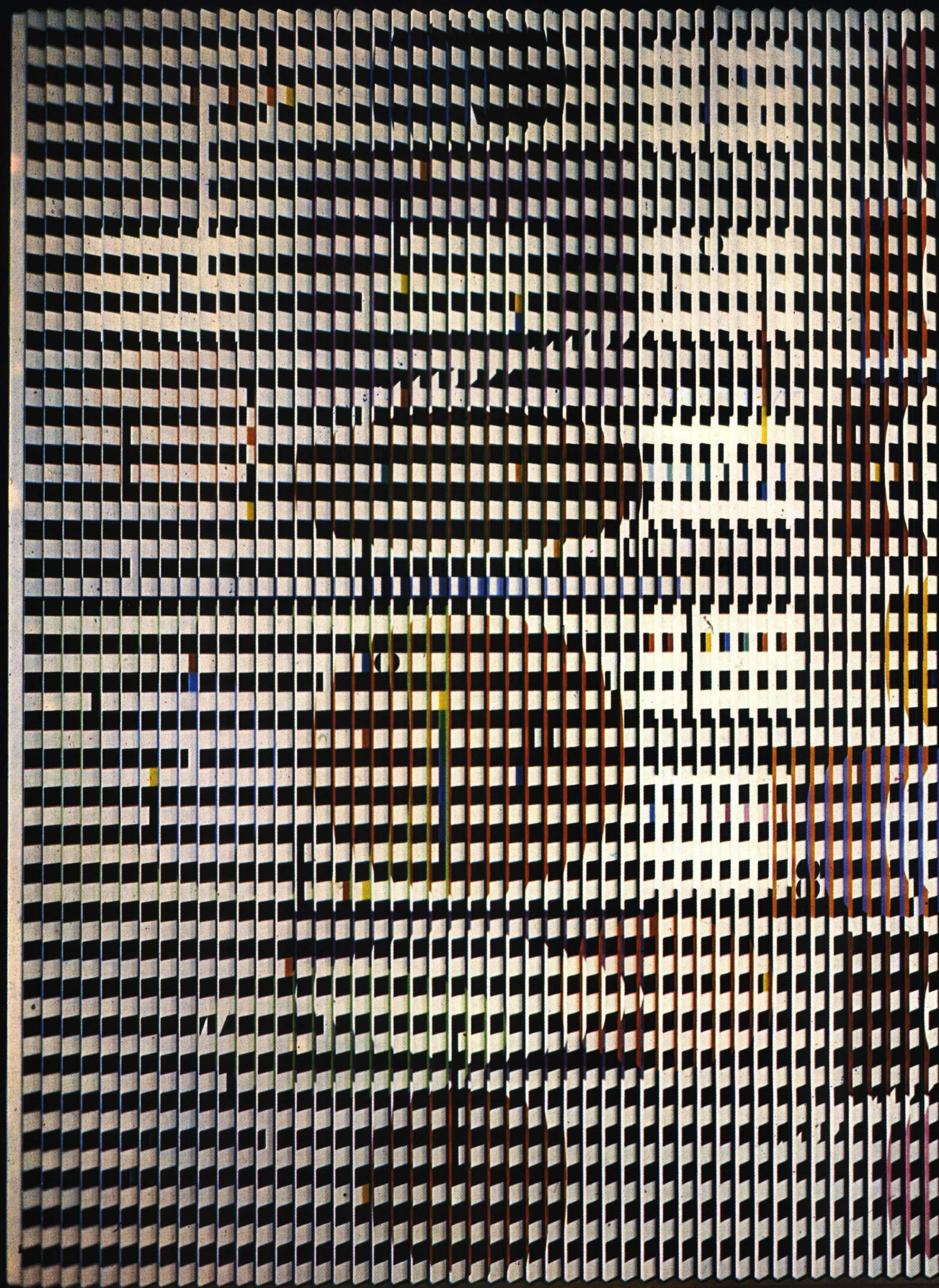
כעת אנו עומדים במגע קבוע עם הרס העולם. כמה פצצות מימן עשויות להתפוצץ ללא הבחנה וחיינו עלולים להיפסק. עולמנו נחרב כבר פעם ע"י מבול. כיום אפשר למצוא באמצע המדבר דגים מאובנים, המצביעים על העובדה שכל העולם היה מוקף פעם מים. אם תתפוצצנה כמה פצצות אטום בקוטב הצפוני שימסו את מסת הקרח שם יבוא שוב מבול על העולם ויחזיר אותנו לאותו מצב. אז – אדם אחד, נח, איש צדיק בדור מושחת, ניצל בתיבה שהלכה על פני המים 40 יום ולילה. הוא צפה בירידת המים וחיכה חסר סבלנות להתגלות יבשה. כשהמבול פסק פתח את דלת תיבתו וראה את ההרס והחורבן ולא רצה לצאת.

אז חתם אתו ה' על הסכם שהיה תחילתו של עולם חדש. היה זה הסכם לא מלולי, אלא ויוזאלי – הקשת. הקשת מבטאת את הברית בין ה' לאדם. אם יצור האדם דברים בעלי ערך, יתנשא הקשת תמיד מעבר לאופק. היא בצבעוניותה הרבה נמשכת ממקום אחד למשנהו. אני מאמין שהקשת היא המייצגת את הפוטנציאל שבשפה הויוזאלית, פוטנציאל האמור להתרחב ולשפר את חיי כולנו.

ב-10.9 ניתן פרס נובל לשלושה חוקרים עבור מחקרם בתחום הנוירופיסיולוגיה. הם גילו שבחלק המפותח ביותר של המוח – הקורטקס – חלקים הנקבעים ע"י תאי עצב מגיבים רק לגירוי ויוזאלי. תגלית זו היא בעלת חשיבות גדולה להבנת תפקוד המוח ופיתוח האינטליגנציה. הפרוייקט של חינוך ויוזאלי חייב להיות היישום הראשון הקשור לתגלית זו.

הביא לדפוס: עודד פיינגרש
מאנגלית: אורה ליבקין







בעולם אומרים שזאת חוצפה ישראלית.

מכבי בירה בינלאומית.



"נוגע בדבר"

מחאתו של א.ד. גורדון

נורית גוברין

א. מבשרו של "הז'אנר הארצישראלי ואביזריהו"

הקטרוג על הסיפורת הארצישראלית, שהיא מיפה את המציאות, ימיו כימיה של סיפורת זו. אותה תכונה יסודית, שאפיינה את הסיפורת הארצישראלית, לתאר את הרצוי כמצוי, כדי לא "להוציא את דיבת הארץ רעה" עם כל ההכנה שעוררה, הביאה בעקבותיה התנגדות עקרונית חריפה של חלק מציבור הקוראים והמבקרים. התנגדות זו בלטה במיוחד בימי העלייה השנייה, שאנשיה הרגישו עצמם חזקים דיים, כדי להתמודד עם המציאות הקשה ועם הספרות המתארת אותה כמות שהיא.

לדרך זו של תיאור הרצוי כמצוי, התלוותה תופעת-מישנה, כמעט קבועה, שאף היא קוממה חלק מן המבקרים והקוראים. מכיוון שהספרות שהחלה להתפתח בארץ-ישראל, היתה צמודה למציאות החדשה והמתהווה, בחרה לה מתוכה, אנשים מסויימים כמודלים לדמויות הספרותיות שתוארה. בשיבוש העברי הקטן והמצומצם של א"י שלפני מלחמת העולם הראשונה, שבו "כולם הכירו את כולם", קל היה לזהות את האדם שמאחורי הדמות הספרותית, והדבר היה לשיחת-היום, בין אם אותו אדם תואר באופן "חיובי" ועל אחת כמה וכמה, אם לא תואר כך.

ויכוח זה על דרכה של הספרות ותפקידיה, חרג מן התחום הספרותי, ונעשה לוויכוח עקרוני על ה"אמת מארץ-ישראל" בתחומי העשייה השונים. הוא הגיע לשיאו בתחום הספרות עם מאמרו הידוע של ברנר "הז'אנר הארצישראלי ואביזריהו" (אב תרע"א),¹ אבל הדעות שהביא בו ברנר, כנגד יפוי המציאות בספרות וזיופה, כבר היו מנסרות קודם באוויר, וכמובן, הדיו של ויכוח אקטואלי זה נשמעים עד ימינו.

כידוע, העילה לכתיבת אותו מאמר של ברנר היתה אישית: "הרעש" שקם בארץ, עם קריאת אותם פרקי "מכאן ומכאן" המתארים את מערכת "המחרשה" ואנשיה. קהל הקוראים טען להיכרות עם המודלים במציאות ששימשו לעיצוב הדמויות הספרותיות, ואנשי מערכת "הפועל הצעיר", ידידיו הקרובים של ברנר, נפגעו מחמת שזיהו בהם את עצמם.

ביקורת זו ידועה בשם "ביקורת של חיפוש החוטם"², והיא העומדת מאחורי מאמרו זה של ברנר על שני חלקיו: העקרוני והאישי. דוגמה זו, והשנייה שתוצג במאמר זה, שתיים מרבות, מאשרות את הכלל, שיש לו כמעט תוקף של חוק, שמאחורי מרבית הפולמוסים העקרוניים עומדת עילה אישית ממשית, של הכותב כנגד בעל-דברו, שקיבלה לבוש עקרוני כללי, ונתנסחה על דרך ההכללה שכוחה יפה תמיד. נגיעה אישית זו, שהיא בדרך כלל מוסווית, נשכחת ברכות הימים, והקורא המרוחק, אין לפניו אלא התיאוריה הנצחית.³ מובן, שהרקע האישי אין לו קשר עם תקפותה של התיאוריה הכללית או חוסר-תקפותה, אבל יש לו חלק נכבד בהכנת מניעי הוויכוח ויסודו.

כשנתיים וחצי לפני פירסום מאמרו זה של ברנר (אב תרע"א), התפרסם מאמר אחר, (אלול תרס"ח) שאפשר להגדירו, כמבשרו של מאמרו זה, בדעותיו ובמיבנהו. גם העילה לפירסומו היא אישית, וגם הוא נותן לתגובה האישית לבוש עקרוני. מאמר זה מחולק לשני חלקים: עקרוני-כללי ודוגמאות. הוא פותח בחלק הכללי, תוך רמזים לויכוחים ספרותיים אקטואליים, ולאחרי מביא דוגמאות מסיפורים שונים, המאשרים את הנחותיו העקרוניות.

הוא דוחה את מה שנכתב בארץ-ישראל, המייפה את המציאות ומזייף אותה, על חשבון האמת והאמנות כאחד. שני המאמרים קשורים ל"הפועל הצעיר", לא רק משום ששניהם התפרסמו בו, אלא משום שהראשון מתרעם על מה שפורסם בו עליו, והשני מתרעם על מה שלא פירסם עליו אבל אחרים ראוהו כך, כמכוון נגדם. בשני המקרים נתן העורך מקום בעיתונו למאמרי מחאה כנגדו, וקיים במלואה את הזכות לחופש הבעת הדעה.

העלילה האישית לתגובה, מתגלית בצורת החתימה של הכותב: "נוגע בדבר", אבל רק מי שקרא את הסיפורים הנזכרים ב"הערותיו", כדוגמאות לטענותיו העקרוניות, יכול לקשר בין אחד מהם, לבין הכותב, המסתתר מאחורי חתימתו בשם-כדוי. למעשה, לפנינו חידה ספרותית כפולה: מי הכותב? באיזה סיפור מדובר? וכמובן, מה העילה האישית לכתיבתו של מאמרו?

ב. הפועל הזקן-הצעיר

בגליון האחרון (12) של השנה הראשונה להופעתו של "הפועל הצעיר" (אלול תרס"ח) נתפרסמה רשימה תחת הכותרת: "הערות", בחתימת: "נוגע בדבר". ב"מפתח" של ג. קרסל ל"הפועל הצעיר" נשארה חתימה זו בלתי מפורענת, אם כי הסוד נתגלה כבר לפני שנים, על ידי בתו של הכותב, לאחר מותו.⁴ מסתבר, שהכותב הוא אהרן דוד גורדון, ו"הערות" אלה היו הרשימה הראשונה שפירסם בכלל, בעברית ובא"י, ב"בבליוגרפיה" של כתביו מופיע פריט זה ומספרו 13, ללא הערה על צורת החתימה והפענוח.⁵ העילה האישית היא, זיהוי עצמו כאחת הדמויות בסיפור: "לילה ויום ברחבות", שפורסם בחוברת הקודמת של "הפועל הצעיר" (10-11, תמוז-אב תרס"ח).

בהערות לכתביו של אביה ולמכתביו, כתבה בתו יעל גורדון, שאת הדחיפה לכתיבתה של רשימה ראשונה זו, "נתנה רשימה אחת של תיירה בשם 'לילה ויום ברחבות' אשר בה היא ספרה בהתפעלות רבה על פגישתה עם אד"ג בכרם שהוא היה אז שומר בו."⁶ "תיירה" זאת היתה המספרת מאנשי העלייה הראשונה נחמה פוחצ'בסקי.

עד כמה לא היתה נחמה פוחצ'בסקי ידועה לציבור, ובמיוחד לחוגי מפלגות הפועלים, תעיד הערה זו הקוראת לה "תיירה", בעוד, שהכותבת היא מאנשי העלייה הראשונה המובהקים, ממייסדי ראשון-לציון, איכרה וסופרת ואשית-ציבור רבת פעלים. בשעה שפורסם סיפורה ב"הפועל הצעיר", כבר היתה ותיקה בארץ, ומלאו אז כתשע-עשרה שנה לעלייתה (אלול תרמ"ט — אלול תרס"ח)⁷ ואילו א.ד. גורדון, היה בה "עולה חדש", פחות מחמש שנים (עלה באדר תרס"ד).

רשימתה של נחמה פוחצ'בסקי,⁸ היא על גבול סיפור-ההווה והתיאור הדוקומנטרי, ובמרכזו מתוארת חתונה של "אחד הפועלים מפתח-תקוה עם בת-אָכר רחובות". התיאור עובר חליפות מקבוצה לקבוצה, תוך הבלטת טיפוסים מסויימים מכל אחת מהן. בין התמונו המתוארות: ריקוד משותף של אורחי החתונה באותו לילה, ביקור אצל "הזקן" למחרת, ביקור בסוכת הנוטר לפנות ערב, וביקור בבית אחת הפועלות המשמש מעין מועדון לויכוחים. זוהי הזדמנות לתאר לא רק את היחיד, של איכרים ופועלים, אלא גם את היחידים המרכיבים מחנות אלה. ההשערה, שכתביו אלה שוקעו אנשים של ממש, שהקוראים בני הדור לא התקשו לזהותם, מקבלת את חיזוקה, מתגובתו זו של א.ד. גורדון, שגם הוא היה בין "הנוגעים בדבר". יש לשער, ש"הסופר הרציני, אָכר כבן שלושים ושלוש" הוא משה סמילנסקי, וכי "הזקן המחשב קצין והכותב ספר בעל כרכים רבים ע"ד שיבת ציון", "ומאמין כי ספרו יביא לידי 'שינוי ערכין' ביהדות הישנה ויועיל לשרש מתוך לבות האדוקים את הקנאות שכנגדה הוא נלחם גם בע"פ עם 'אבות' המושבה מראשית היווסדה", הוא, ישראל הלוי טלר.⁹

מתגובתו של אד"ג, אפשר לשער בוודאות, שהוא היה בן-דמותו של "הדוד ג. זה הפועל הזקן-הצעיר, החביב כל-כך על צעירי המושבה." דמותו מתוארת בהרבה אהבה והערצה, וגורמת לבאים עמו במגע לבחון את עצמם ואת מעשיהם. ברשימתו "הערות" יוצא א.ד. גורדון כנגד התופעה של "מנהג הצלמנות הספרותית" ככלל, גם בשעה ש"היא עולה יפה".

וכן מתואר "הפועל הזקן-הצעיר" "הדוד ג." ברשימתה של נחמה פוחצ'בסקי: המספרת מתלווית "לחבורה של צעירים וצעירות, שהלכה לראות את שקיעת החמה מאחת הגבעות הקרובות למושבה."

אחרנו מעט לבוא אל ראש הגבעה, אף כי רצנו בכל כוחותינו במעלה ההר. ובטפסנו על סוכת הדוד ג., הנוטר פה, ראינו רק חצי עיגול אדום על אופק השמיים [— — —]. ופה למטה על הכרם יושבת חברתנו העליזה עם הדוד ג., זה הפועל הזקן-הצעיר, החביב כל כך על צעירי המושבה. הוא יושב ומבשל לו תה לארוחת הערב בקומקום שחור מכוסה בספל עתיק. שובר הדוד זמירות, ושם מקל אחרי מקל על האה הבורר. והחברה מתלוצצת אחר, מתפלפלת ומברחת את דעתו.

אנכי עם הפועל ע. עודנו יושבים בסוכת הדוד ומרשים לנו להתבונן בספריו המפורזים פה. מצינו אצלו ספרי מדע וחקירה בחמש לשונות: עברית, ערבית, רוסית, צרפתית וגרמנית, וגם מילונים אחדים בשפות האלה ונזירות ומחברות כתובות מכל עברים מונחים פה על הרצפה. ולומד הדוד, ונוטר, וכותב כל הימים וכל הלילות.

מה קטנה ובורגנית הייתי בעיני, בראותי את הדוד הגדול יושב יחף וקרוע בגדים על הארץ ומבשל לו את המים!

הדוד שותק ע"פ רוב, וכשהוא מדבר, מדבר הוא בנחת ובעומק הבנתו את החיים. רק עיניו אז מתנוצצות. — מה משחקך בעיניים השחורות, העמוקות האלה?

דמותו של א.ד. גורדון, שהיה אז בן 52, קסמה לאנשי העלייה השנייה הצעירים, והשאירה עליהם רושם בל יימחה. ההיכרות עמו, היתה אחת מחוויות היסוד העמוקות ביותר שלהם, שאותה נשאו עמם כל חייהם. דמותו הונצחה במספר גדול של סיפורים, רומנים ושרירים, שרק חלקם, נירשם עד היום, ורובם עדיין לא ידוע.¹⁰ יש לשער, שרשימה סיפורית זו של נחמה פוחצ'בסקי, היא מן הראשונות, ואולי אף הראשונה, שבה הונצחה אישיותו של א.ד. גורדון, כדמות ביצירה ספרותית. הוטבעו בה סימני-ההיכר האופייניים שעתידיים לחזור בכל היצירות האחרות: הזקן-הצעיר, הפשטות, העוני המעורר הפלאה, כוח המשיכה שבו לפועלים ולפועלות הצעירים המבקשים אותו תמיד ושוחרים לפתחו: העבודה החקלאית שדבק בה בכל מחיר, תיאור על רקע הטבע והחקלאות, השילוב של עבודה והגות, הניגוד בין ההשכלה הרחבה לבין ההסתפקות במוטע, השתיקה, השלווה, הנחת השקט הנפשי המציניים אותו ומדביקים גם את הסובבים, השפעתו העצומה על הזולת, בתוקף הדוגמה האישית, הגורמת לאחרון להרהר בעצמו ובמעשיו עד כה.

ג. הצלמנות הספרותית

א.ד. גורדון, יוצא במאמרו כנגד, "המנהג" המכוער, ש"הולך וכובש לו מקום בספרותנו העתית", הוא "מנהג הצלמנות הספרותית", כלומר, העברה פשוטה וישירה של דמות מן החיים אל הספרות, כדרך שנוהגת בצילום, או בפוטוגרפיה. המלה "צילום" על כל נטיותיה, שחודשה כנראה כבר על ידי יל"ג בעידודו של בן יהודה, משמשת לסימולגן יחד עם המלה הלועזית פוטוגרפיה, כיוון שהשימוש בחידוש טרם נשתרש: "ובימינו גזרו משרש זה פעלים ושמות, כגון צֶלֶם במשמ' עשה ציור-אור" (אליעזר בן יהודה 'מלון הלשון העברית הישנה והחדשה' ערך צֶלֶם). השוואת הסיפור לציור, היתה מקובלת באותה תקופה, הן על ידי המבקרים, לגנאי ולשבח, והן על ידי המספרים עצמם, שהירבו לתת לסיפוריהם כותרת מישנה: "ציור" או "תמונה".

לדעתו של אד"ג, לשם "צילום" של אדם בספרות, "אין צורך כלל להיות מספר ואפילו לא מבקר", כיוון שזוהי מלאכה טכנית מעיקרה. צורת כתיבה זו, מוליכה בהכרח לזיוף המציאות, ולייפוי: "אינך מקמץ בצבעים מאירים ואינך ממעט בליטוש כל מה שאינו מלוטש וביפוי כל מה שאינו יפה, עד שיוצאת לך תמונה נחמדה, ככל אשר שאלו עיניך ולכן, יפה, מגוהזה, מזהירה, ממש התמונה שעל גבי שלט יפה, מעשה ידי אמן במעשה השלטים." בדרך זו, הופכת הספרות את המצוי לרצוי, וחוטאת חטא כפול: לאמת ולאמנות.



ג.ד. גורדון — רישום מאת שאול רסקין; התמונה שמורה ב"פינת גורדון" — דגניה ב'

אבל הדבר פסול גם מצידו של האדם ש"צולם" באותה ספרות, בין אם נצטיירה דמותו יפה יותר מאשר במציאות, ובין אם נצטיירה כפי שהיא על גפניה וחסרונותיה: המצולם גם לא נשאל על ידי הסופר, לרשות לקבוע את דמותו בסיפורו, ובכך נגרמות לו מבוכה ואי-נעימות רבות:

והמצולם המסכן, אותו שאינו רודף כלל אחר הכבוד להיות מודל לתמונה של שלט, או ככלל להיות מוצג לראווה — מצולם שכזה מביט — ואינו מכיר את עצמו בתמונתו, מביט — ותוהה על עצמו: האמנם עומד אני לפשוט את הרגל, שנמצא שמים את נכסי בפומבי?!

וכן:

אפילו אם היא [הצלמנות] עולה יפה, נפש נקיה ובעלת טעם סולדת בה, והמצולם, אם בעל נפש הוא, מתעלב בה ומרגיש איזה רגש תפל, שקשה לבארו. ובכלל יש בה בצלמנות זו תניפה גסה, חניפה סלונית תפלה כלפי המצולם, חטא כנגד אמת המציאותית וחטא כנגד האמנות.

על אף הניסוח העקרוני והמרוחק, בגוף שלישי, ניכרת הנגיעה האישית של הכותב, המביע בדברים אלה את תגובתו משראה את עצמו מוצג לראווה כ"שלט" בסיפורה של נחמה פוחצ'בסקי, שאכן התכוונה לטובה, ותארה אותו כדמות מופת. בולטים הצער והעלבון, על שכך חשפו אותו, כנגד רצונו, ברבים, לקהל הרחב, ופגעו ברשות-היחיד האינטימית שלו.

למלאכה זו של צלמנות-ספרותית, יש, כפי שמעיד הכותב, דרישה רבה "בספרותנו העתית" בעיקר בחוץ-לארץ, כיוון שהקורא שם, כמָה "לציורים מן החיים הארצישראלים", ותובע דווקא סוג של ספרות: ציורים "שהם יתרים על המציור ונעלים על המציור", ואינו מעוניין באמת כמות שהיא. קורא זה רואה לעיניו ארץ-ישראל-של-מעלה, שהכל בה טוב ויפה, ומצפה לאישור מתמיד של ראייתו זו:

ציור מארץ-ישראל מחויב להיות כלול טווי ומרוקם מניצוצות אור ישראל וטכול בטל של תחיה ופניו מכוונים כלפי שערי האורה והחיים, ואפילו הצללים שבו לא יבואו אלא להבליט את האור.

אלה הם הכללים, על דרך הפרודיה, שנותן הכותב בסיפורים הרצויים לקורא כתבי-העת היושב בחוץ-לארץ אבל גם בארץ, והם מבשרים, את פתיחתו הפרודית של סיפורו של ברנר "עצבים", על "ארצנו החמודה", ואת "ההתנצלות" בפתח "מכאן ומכאן" על התביעה ל"מחזות פיוטיים מהדר גאון הכרמל והשרון, [— — —] מהחיים החדשים והרעננים", שנכתבו זמן קצר לאחר מכן. קרוב לוודאי, שהביטוי "ריאליות פוטוגרפית" בסיומה של "ההתנצלות" בפתח 'מכאן ומכאן', מושפע ממאמרו זה של א.ד. גורדון. אבל בעיקר, מהדהדים בהם משפטי הפתיחה מתוך תכנית "העומר":

"להצלחה רבה נחשב לקבצנו כשנוכל לפארו בסיפורים ושירים כאלו, שהד תחיה לאומית יאה נשמע בהם. בייחוד אנו מבכרים לזכות את קובצנו ביצירות נאות שרוח א"י שורה עליהן, כלומר: תמונות חיות ופיוטיות ממראות הארץ וחיי יושביה בעבר ובהווה.

וכן נשמעים בהם תביעות שאיפיינו את הביקורת על סיפורים "פרי הארץ".¹¹ הכותב אינו חושך עקיפותיו מן הביקורת ומן המבקרים, ורומז לעניינים אקטואליים, שהיו אז על סדר היום והיקרבו להתווכח עליהם. אם מעיזים לבקר את הנעשה בארץ-ישראל, הרי הדבר נעשה רק בפובליציסטיקה, וגם אז, רק בתנאי, שהמבקר אינו שייך "להקלייל של המבקר", אבל לא כך בתחום הספרות: "הנה בציורים אין הדבר כן. פה ממשלת האור והחיים". לאחר עקיצה כללית זו, על "שמור לי ואשמור לך" ב"קריית-ספר שלנו", באה העקיצה השנייה, המכוונת לאותו ויכוח בין "הצעירים" ו"הזקנים", שהיה בשיאו באותה שנה, שבו היה שופמן מן המותקפים הראשיים, ויחד עמו ברנר, נומברג וסופרים צעירים אחרים, ושכמהלכו, פסל שופמן בפסקנות רבה, את זכותם של מי שאינם סופרים בעצמם, לבקר את יצירתם של אחרים:¹²

איני מבקר ואיני לוקח לי רשות לבקר, ובפרט אחרי שנתחדשה הלכה בבית מדרשם של גדולי מספרינו, כי אפילו למבקר אסור להרהר אחרי מדותיו של סופר יצירה, אם המבקר בעצמו איננו סופרי-יוצר, אם אין נשמתו אצולה מהיכל הציור והספור.

ד. חיפוש-החוטם

מכיוון שהארץ קטנה, ומספר תושביה מועט, והכל מכירים בו: את הכל, הרי משתפרסם סיפור-צילום מסוג זה, מזהים הכל את המודל, והוא נעשה לשיחת-היום. גם המודל מזהה את עצמו, ואין לו מקום להסתתר בו.

א.ד. גורדון, מתאר דוגמה לתהליך זה של סיפור-צילום, וקריאתו בפני קהל שבו נמצא גם "המצולם" עצמו:

הדבר הגיע לידי כך, עד כי אפילו הילדות לא נצלה מיד המצלם. באחת המושבות נצטלם באופן כזה נער אחד, תלמיד בית הספר, נצטלם במלוא קומתו ובכל שרטוטיו ועם כל תנועותיו, נצטלם — והוצג לראווה. ואם זה מעט — הוצא הציור הזה כהוצאה מיוחדת בתור חוברת קריאה לילדים! ואולי גם זה מעט — ויקריא המצלם את הציור בנן הילדים של אותה המושבה בפני כל הקהל, שהיו בו גם ילדים וגם אותו הילד עצמו! הילדים, וחבריו בבית הספר ובמשחקיו, כמובן, הכירוהו תכף, והיו הם המבקרים. כלומר הם בקרו לא את הציור, כי אם את המציור, ויגלו בו את המומים, שהמצייר כפה עליהם, או גם מציאו בו מומים, שלא נמצאו בו.

הייתי שואל שאלה פשוטה: האמנם צריך להיות פדגוג, בכדי להוציא משפט, אם נכון לעשות כן או לא?

איני יודעת לאיזה סיפור הכוונה, אם לסיפור של חמדה בן-יהודה, או של משה סמילנסקי, או של ק.ל. סילמן או מספר אחר. אני מקווה, שלאחר קריאת מאמר זה, אולי יזכר אחד הקוראים במאורע שקרה לו או לאחד מבני משפחתו, או שמע עליו, ויוכל להיות לי לעזר בזיהוי הסיפור, הסופר, המודל ומעמד-הקריאה. בכל אופן, אין ספק, שהתיאור הוא גם טיפוסי ומייצג, ואופייני לסיפורים לא מעטים נוספים, ולדרך התקבלותם בקהל-הקוראים.

הדוגמה השנייה, שאותה מנתח הכותב בהרחבה, גם היא אינה מזכירה במפורש את שם הסיפור ואת שם כותבו, אולם מזכירה את שם כתב-העת שבו פורסם, ונותנת סימנים בכותב. לכן, קל יותר לזהותה, ממרחק-השנים. זוהי דוגמה לא רק לציור-פוטוגרפי, אלא בעיקר לכך, עד כמה סופר-תייר-אורח יכול לטעות במראה עיניו, ולשפוט שלא כהלכה. כיוון שבא-לרגע, הוא רואה קטע קטן מן המציאות, ומתאר אותו כאמת גמורה, ומיד לאחר מכן, מציאות זו משתנה, טופחת על פניו, ושמה את תיאוריו לאל. אבל הסיפור כבר כתוב ואת הנעשה אין להשיב.

טענתו הראשונה של הכותב, היא כנגד האכסניה, 'השילוח', 'שהיו ימים, אשר התייחסו אליו בחיבה יתרה ובכבוד מיוחד', אבל כעת, אפילו הוא "לא נמנע מלהדפיס תמונה פוטוגרפית כזאת, ולא חס אפילו על הטרור לתרגמה מרוסית." הסימנים שנותן ה"נוגע בדבר" בכותב הם: "היה פה סופר רוסי-יהודי, שנשלח הנה מטעם עתון רוסי [בטעות נכתב: רומין] בשביל יהודים לבקש מה שמבקשים שכמותם בארץ-ישראל, — תמונות אור וגיבורים. ביקש — ומצא."

וזה סיפור "הגיבור" שמצא אותו סופר, והנציחו בסיפורו הפוטוגרפי:

יש במושבה אכר אחד, שיועד להתעטף יפה בטלית ערבית, לרכוב על סוס ערבי ולדבר ערבית. ומה לנו עוד? ובכן — "גבור!" ויחגור הסופר את מתניו בגבורה וישב ריצי, וריצי גבורות על גבורות, — גבורות שאנחנו, היושבים פה, קצרי-הראות ואטומי-האוזן, לא ראינו ולא שמענו.

אבל, במציאות היה המשך בלתי-נעים לאותה גבורה:

רק בזמן היותו אחרון נפקחו עיניו לראות באכר הזה גבורה נפלאה מיוחדת במינה: בעת החגיגה, שחגגו היהודים ביפו את חג החרות, הופיע "גבור" דנן על סוסו הערבי ובתלבושתו הערבית ונתפל על נושא דגלנו הלאומי ויאמר להכותו ולגרשו עם הדגל, לולא צעירינו, שלא נפל עליהם כל כך מהר גבורתו, שקמו עליו, על "הגבור" — ויגרשוהו.

קרוב לוודאי שהכוונה לשני הסיפורים "גידה" ו"לבני-ברק", שהתפרסמו ב'השילוח' (תרס"ח)¹³, בחתימת: פרָמָן, הוא הסופר והעיתונאי מאודסה אליעזר בן-יוסף קורנמן: (1880–1920), שרשימותיו על ביקורו בארץ-ישראל בשנת 1907, התפרסמו בעתון היהודי-רוסי: 'נובי ווסחוד' [וזיחה חדשה],¹⁴ ובין סיפוריו בירחון 'ברייסקי מיר' [העולם היהודי] נכלל סיפור ארצישראלי, שסלוצקי מגדירו כ"קלוש" בשם "חלומי של שומר".¹⁵ עם הגיע השמועה לארץ-ישראל, על פטירתו בגיל ארבעים, הקדיש לו משה גליקסון רשימה נלכבת, שבה תאר את עבודתו הספרותית, והדגיש את הרושם העז שעשה עליו ביקורו בארץ-ישראל.¹⁶ לדעתו, כוחו בתפיסת "תמונת-הרגע", והוא "מסתכל בעל עין בהירה ומהירה, אדם הסופג וקולט לפי דרכו את הדמות, את הנוף ואת ההווה", ואולי יש באיפיון זה, רמז לתשובה, על אותה ביקורת של "נוגע בדבר" על סיפורו ב'השילוח'.

על חווית ביקורו בא"י, שנעשה בשבילו "למאורע-חיים" כתב מ. גליקסון:

כרמן דבק בארץ וכיבוש הצעיר, ובמשך שבועות וחדשים הפקיר את נפשו לרשמים ולהשפעות של מראות הארץ ושל החיים החדשים הפורחים בה. בייחוד דבק בפועלים ובשומרים, נטפל להם וחי את חייהם מיום ליום ומשבוע לשבוע. יחד אהם רעב למחצה והתענה בקרחת. יחד אהם אכל לחם נקודים ומלפפונים, שתה מים מן הכריכות ולן במלונותיהם בכרמים ובשדות.

גליקסון מספר על כתב-היד הגדול שעבד עליו שנים, שעניינו "כל פרשת הדבר הגדול, שהולך ומתרחש בישראל ובארץ-ישראל", ועמד בפני סיום כשבידו כבר כחמישה עשר גליונות דפוס, אלא שאבד בשריפה שפרצה בבית-העץ שישב בו, בכפר סמוך לפטרבורג, מחוסר רשיון ישיבה בעיר הבירה. לאחר מאורע זה "כאילו דבר-מה נקרע בנפשו". רוחו סערה והוא עבר במהירות מאידאה לאידאה, ובין השאר היה ממעריציו של ז'בוטינסקי ו"קשר תורים לו ולגליונות העברים בארץ-ישראל, מתלהב ורב את ריבו של ז' מיד הסתדרות הציונית." הוא התכוון לצאת מאודסה באניה "רוסלן" עם ראשוני העולים לארץ לאחר המלחמה, אולם, נפטר לפני שזכה לכך, ונקבר בבית הקברות באודסה, בחלקת-הסופרים.

הסיפור "גידה" מעמיד במרכזו את דמותו של אברהם שפירא, השומר-הגיבור "המיתולוגי" מפתח-תקוה, שהנוצח בכמה וכמה סיפורים, כיוון שדמותו השאירה רושם ניכר על הכריות. הוא מופיע בסיפור כשומר האמיתי, כגילום מושלם של דמות הגיבור העברי בן-הארץ, יורשם של שושן, דוד ויתר גיבורי-ישראל הקדומים, מי שמעורה במנהגי הערבים, ומקיים עממה יחסי ידידות קרובים, אבל גם אינו מהסס להשיב מלחמה שערה, ולהגן על הנפש ועל הרכוש;¹⁷

דומה, שזה התיאור, שעליו-יצא קצפו של אד"ג:

אברהם מיכל הוא יותר ערבי משהוא יהודי. הדבור הערבי שגור על פיו, רוכב-אמן הוא וקולע אל השערה. מטרופע הוא עם שיכים ומכובד הוא בתוך הפלחים והבדואים. אין קץ יום חג ומשתה בכפר הערבי הסמוך, כגון חתונה, ברית מילה או יום טוב סתם, שלא יזימו אליו גם את אברהם מיכל בין שאר נכבדי הקרואים, ויש אשר דחו לכבודי חתונה אחת, מפני שחל באותו היום תשעה באב. — שאוני! — אמר להם — היום יום צום ואי אפשר לי.

עוטה הוא אביה שחורה. עגל כפול ושחור כרוך נכחש מסביב לראשו המכוסה כפיה לבנה. יציאתו מן המושבה באותה שעה היא ברוב פאר והדר, כל בני המושבה באים וסוכים בחכיבם. — שפירא! שפירא הולך! שפירא רוכב!

בתולות צעירות תולות בו עינים מפיקות חבה; הפועלים מנופפים לו מצנפותיהם ומטפחותיהם. הוא הוא גאונם. גאון פתח-תקוה. גאון ישראל החסון והלוחם, שחדש את נעוריו על ארץ אבותיו.

המאורע שעליו מספר אד"ג, שהתרחש לאחר פירסום סיפוריו של כרמן ב'השילוח' ארע זמן קצר לפני פירסום רשימתו, והיה טרי מאד בזיכרון. היה זה בחגיגות ה"חורבן", ה"חופש", לרגל מתן הקונסטיטוציה בתורפיה. עם מהפכת התורפים הצעירים, שנחוגו בהתלהבות רבה, בירושלים וכיפו. על החגיגה ביפו שארכה שלושה לילות, דיווח העיתון 'ההשקפה' (י"ז אב תרס"ח) בקצרה, ואילו 'הפועל הצעיר' הקדיש לה שתי כתבות בגליון שקדם לזה שבו פורסמה מחאתו של אד"ג (גל' 10–11, תמוז-אב תרס"ח). הראשונה, בחתימת חרב (חתימה שלא פוענחה ב'מפתח' של ג. קרסל) תחת הכותרת: "יפו", מתארת גם המאורע שאליה רומז אד"ג, אם כי אינה מזכירה שמות. מה שארע הוא, שבשעת התהלוכה של יהודים וערבים לכבוד החופש, נימצאו אנשים שדחפו את נושאי הדגל מעל הבמה ובמקום המייטינג היהודי לא נתנו להעמיד את הדגל על הבמה — דבר שהביא לידי התרגשות וכמעט גם לידי מהלומות. המתחילים היו יהודים: עורך-דין ביפו ואחד אחד בפ"ת שהראה את גבורת ימינו בהכותו צעיר אחד במקלו על ידו.

אותו מאורע מסופר גם בכתבה השניה ב'הפועל הצעיר' "על דא ועל הא" בחתימת: מאן-דהו הוא ק.י. סילמן; אבל מבלי להזכיר את חלקו של "האפר מפתח-תקוה" כלל, אלא רק את זה של "אחד מהחשובים הספרדים ביפו", ש"הואיל לנהוג מנהג בזיון בדגל העברי שהובא לתהלוכה".

יש להעיר, שהרוחות סערו בארץ, ביחס להערכת מתן הקונסטיטוציה ולצעדים שעל הישוב לנקוט בעתיד, לנוכח המשטר החדש.

כותב תולדותיו של אברהם שפירא, יהודה אידלשטיין¹⁸, אינו מכחיש שאותו "אפר מפתח-תקוה" הוא אכן אברהם שפירא, אולם, נותן לכל המעשה אופי ופירוש שונים. לפי גרסתו הנפת הדגל העברי היה מעשה שטרם זמנו, והיה עלול לגרום נזק, ונעשה לצרכי האווה וגיוס כספים מחו"ל על ידי מי שהגיע לארץ זה מקרוב ועדיין אינו מכיר כהלכה את תנאיה, ורק התערבותו של אברהם שפירא, שנעשתה בדרך השכנוע, מנעה אסון. על החלפת מהלומות אין מדובר כאן כלל:

פתאום הונף דגל תכלית-לבן ממעל לקבוצת צעירים יהודים בתוך התהלוכה הכללית, המשותפת לעותומנים בני כל הדתות והעדות. מעשיהם של ה"חלוצים" הצעירים מניפי הדגל היה מובן למדי. מארצות רחוקות באו — [—] כל אחד תאר לעצמו, איזה רושם עצום תעשה בשורת הנפת הדגל על יהודי הגולה, והרי נחוץ רושם זה הן להגברת התמיכה ביהודי הארץ ובמפעליהם והן להיות לראיה בתודעת האחים והמכרים במולדת הישנה, למען ידעו כי לא לשוא היתה עלייתם של ה"חלוצים". לפי תיאורו, "הערבים לא הניפו דגל מיוחד", ואף לא חלמו על דגל משלהם, ואילו "הבחורים לא שמעו ולא הבינו את שיחות הערבים, אבל אברהם שפירא הבינו כהלכה וחשש להפרעה לא-נעימה בחגיגה ולהרעת יחס השלטונות כלפי הישוב העברי.

ניגש אברהם שפירא אל נושאי הדגל, הסביר להם, שלאבוננו עוד לא הגיעה השעה להניף את הדגל העברי בחגיגה כזו מוטב לקפלו בעוד מועד, בטרם יגרום נזק גדול לישוב העברי ולהתישבותו.

הבחורים הצטערו על אבדן ההודמנות היפה להפגין בגלוי בדגל הלאומי העברי בחגיגה ממלכתית בארץ-ישראל, אבל קרבת בית הממשלה העמידתם על הבנת מצב הדברים כהוה, והם שמעו בקול שפירא וקפלו את הדגל העברי למשמרת לימים יבואו.

אכן, "היסטוריה" "משופרת ומשופצת", המתנהלת על מיי-מנוחות, דוגמה "קלאסית" למאורע כפי שהוא מתואר בעיתונות צמוד להתרחשותו, לבין אותו מאורע עצמו ממרחק הזמנים כשהוא מתואר במגמה ל"שיפור התדמית" אותו מקור, מתאר מאורע דומה, שנים מעטות לאחר מכן לרגל ביקורו של הרב חיים אפנדי נחום בפתח-תקוה, אלא שהפעם הוא מתאר את המהומה שהתחוללה סביב הדרישה להורדת הדגל הלאומי, אם כי השימוש בכוח נעשה על ידי "אחד מאנשי המקום" ש"תפס את הדגל והורידו בכוח" ואילו אברהם שפירא, מילא תפקיד מפשר "ואחרי שידוליו הרבים של שפירא הבינו [ה"בחורים"] את ההכרח שבדבר ולא הפריעו את שלום החגיגה".

גם הפעם מחא אד"ג. גורדון נמרצות, כנגד מעשה זה.¹⁹ לאחר שני מקרים אלה, שבהם, לפי דברי הכותב, מלא אברהם שפירא תפקיד מתן ומרסן, קשה להבין את סיכומו: "בעקב שני המקרים האלה רשמו בחורים חמומי-מח בזכרונם את אברהם שפירא 'כמתנגד לתחיה הלאומית'".

המשכו של "גידה" הוא בסיפור "לבני-ברק" הנושא את כותרת המישה: "מרשמי ארץ-ישראל", אלא שהפעם הוא מסופר מפי המספר המתלווה לאברהם-מיכל בנסיעה ללבני-ברק, והאחרון שוב אינו בחור צעיר אלא כבן ארבעים שנה. "ההבדל ביניהם מתבטא בכך שאברהם מיכל רוכב על סוסה ואילו המספר על "חמור — בריה ענותנית, אפורה ודומה לעגל בגדלה, בעלת צלעות נפולות ואזנים ארוכות וזקופות", המספר רואה אותו במשאו ומתנו עם הערבים ומהרהר:

"מי יודע אם לא חולם הוא תחית עמנו? מי יודע אם לא תוצאות גדולות לזרע, שזרעו ה"בליז"ם בשעתם, ושזרעו 'הפועל הצעיר' שבא אחריהם? אברהם זה — כלום אינו ה"מפתח החרות" לכוחות החיים הטמונים בנפש העם?

אולם הפעם מסתיימת הרשימה, ביותר משמץ של הערה-לגלוג מבקרת ביחס להתנהגותו "המשפחית" של אברהם-מיכל:

משך אברהם במסורות סוסותיו, דחפה דחיפה קלה במעקביו והיא טסה כלפי גבעה אחת כעוף הפורח. אם רצה אברהם לצאת הפעם מענותותו או אם כאמת היה צריך לראות את הנסתר, אינו יודע. איך שהוא, הפעם הוכיח לי בעליל, עד כמה אמן הוא ברכיבה.

יתכן שנימת ביקורת זו נוספה, לאחר אותו מאורע, בחודש אב תרס"ח, שעליו מדבר אד"ג ב"הערותיו". מורת-הרוח שביטא אד"ג כנגד 'השילוח' המפרסם סיפורים כאלה, כוחה יפה גם ל'העומר', ו'דומיהם' ש"חובה" עליהם "לנעול דלתם לפני ציורים פוטוגרפיים של אנשים חיים. אבל אין הכותב מביא דוגמה מתוך 'העומר' לסיפור-ציור כזה. אולם בעיקר מכעיס אותו עיתונו "שלו", 'הפועל הצעיר'.

אולם יותר מכל אני מותה נגד המנהג הזה, כשהוא בו 'הפועל הצעיר', תאורגן של הפועלים, שאינם נוהגים סלסול סלנוי כלל לא בעצמם ולא בחבריהם, כשהוא נותן מקום לציורים פוטוגרפיים.

שתי הדוגמאות שהוא מביא הן: הסיפור "שוחט-מלמד" והסיפור "לילה ויום ברחובות" "שיש בהם כל המעלות שמנו חכמים בשיחות סלוניות..." כאמור, הסיפור האחרון, הוא "הנוגע בדבר", והוא העילה האישית למחאה הספרותית, וכבר דובר בו בפתיחה. שני הסיפורים התפרסמו באותה חוברת, של 'הפועל הצעיר',

שקדמה לזו שבה פורסמה תגובתו של אד"ג (תמוז-אב תרס"ח). משה סמילנסקי, בחתימתו: חוג'ה מוסה, הוא שכתב את "שוחט-מלמד", כפרק ראשון בסידרה: "שרטוטים"²⁰, שלא היה לה המשך, אולי בגלל מחאתו הנמרצת של אד"ג.

הסיפור מתרחש על רקע העיר רמלה, בשעת המתנה לרכבת לירושלים, ובמרכזו דמות של שוחט שהוא גם מלמד, על רקע עוני קשה של הקהילה היהודית הקטנה בעיר זו. האיש מוצג כאידיאליסט, המלמד את הילדים בהתנדבות, כדי שלא יסתובבו ברחובות, שולח אל "המליצה" ידו, ומתגעגע להיות "קולוניסט" ו"לעבוד את הקרקע".

בדמותו של השוחט-מלמד מוצא המספר ייחוד:

והמלמד המשיך את סלסולו. ומתוך קולו המסלסל את ההפטורה נשמע לנו איזה צלצול נפשי, צלצול היוצא מאיזה עומק של רגש. ויקנה כפעם אחת את לבנו. "נשמה יש בו..." חשבותי בלבי אובטו אליו בהתענינות חדשה, והפעם מצאתי, כי גם בפניו יש איזה דבר. על פניו הצנונים והדקים שפוך איזה רך, ומתוך עיניו, עיני התכלת, העמוקות, בצבץ רגש.

הסיפור כתוב בנוסח "ספרי-אגורה", "משוק החיים", בפשטנות רבה, וניכר שהכותב עושה מאמץ כדי לשוות הירואיות לדמות שאותה הוא מתאר. יש לשער, שהקוראים זיהו את המודל, גם משום ששוחט-מלמד ברמלה היה רק אחד, ויכלובקלות להשוות את הסיפור עם "המקור".

בספרו על רמלה, כתב זאב וילנאי:

בשנת תר"ן — 1890 היתה קיימת ברמלה קהילה קטנה של משפחות מעטות וחובבי ציון תמכו בשוחט ששימש גם מלמד.

ובערך "רמלה" באנציקלופדיה 'אריאל' כתב:

בשנים תרמ"ט-תר"ן (1889–1890) נסחרה הקהילה, חברת 'למען ציון' דאגה לצרכיה הציבוריים, אף בנתה שלשה בתים למטרות צבוריות. בשנים ההן עלה מספר התושבים היהודים ל-30 בת-ראב בערך, 130–150 נפש. רובם היו פועלים חקלאיים, אשר עבדו במושבות הסמוכות. אף היו חנוונים, תגרים ובעלי-מלאכה. שלשים חינוקות של בית-דבר למדו תורה מפי שוחט.

שני מקורות אלה, אינם מזכירים את שמו של "שוחט-מלמד", ואני מקווה, שבין הקוראים היום, ימצא מי שיוכל לזהותו בשמו.²¹

ה. בין צורך להכרח

מחאתו של אד"ג. גורדון לא עזרה. סיפורים-פוטוגרפיים המשיכו להיכתב, וקהל הקוראים המשיך לקרוא בהתלהבות תיאורי מציאות מיופיים של הנעשה בארץ-ישראל. ובעיקר לא העצילה מחאתו, לסלק מן הספרות, סיפורים המעמידים במרכזם מודל בשר-ודם הניתן לזיהוי בקלות. הוא גופו שימש כאב-טיפוס למספר ניכר של דמויות ספרותיות, עד כדי יצירת ז'אנר מיוחד של דמותו בספרות.²² מסיפורה זה של נחמה פוחצ'בסקי, משתלשת מסורת ארוכה, של הנצחת דמותו בספרות, כחלק מדמויות-המופת של העלייה השנייה שהקרינו מאורן על הבאים עמהם במגע, והללו עשו הכל כדי למסור תחושה זו לאחרים ולדורות.

גם מאמרו החרף של ברנר, אחריו, "הז'אנר הארץ-ישראלי ואביזריה", שהיתה לו השפעה ממשית על הסופרים הספרות, לא העביר תופעה זו מן העולם, שכן היא ניוזנה, כנראה, מצורך עמוק של הכותבים והקוראים כאחד, לקרוא את המצוי כרצוי, ולפיות את החיים, גם על חשבון האמת והאמנות שבדבר, ומן הרצון העז לקרוא על מציאות בהתהוותה, ללא-מרחק וללא עיבוד וסינון.

בין הצורך הדוקומנטרי-אקטואלי, לבין ההכרח האמנותי-ספרותי, נעה הספרות ומתפתחת.

הערות

1. הספרות על מאמר זה רבה מאד. ראה, מאמרי "בין קסם לרסן" בספרי 'מפתחות', הוצ' אוניברסיטת תל-אביב והקיבוץ המאוחד, תשל"ח, עמ' 19–9.
2. יצחק בקון, "ברנר המספר בעיני הביקורת", בתוך 'מבחר מאמרי ביקורת על יצירתו הספרותית', הוצ' עס'עובד וקרן תל-אביב, תשל"ב, עמ' 18–20.
3. נורית גוברין, "מעגלו של פולמוס" בספרי 'מאופק אל אופק', ג. שופמן — חייו ויצירתו, הוצ' אוניברסיטת ת"א ויחדיו, תשמ"ג, עמ' 431–433.
4. ג. קרסל, "מפתח ל-50 כרכי 'הפועל הצעיר' תרס"ח-תשי"ד" הוצ' 'הפועל הצעיר' תשכ"ח. גם בביבליוגרפיה של שמואל לחובר וב. שוחטמן, שצורפה לספר 'אהרן דוד גורדון מכתבים ורשימות' הוצ' הספריה הציונית, ירושלים, תשי"ד, עמ' 260, לא יוחסה הרשימה לאד"ג.
5. 'אהרן דוד גורדון', ביבליוגרפיה, תרס"ה-תשל"ב. במלאות חמישים שנה לפטירתו, הוצ' יחדיו וביט גורדון, דגניה א', עמ' 21.
6. אהרן דוד גורדון, 'מכתבים ורשימות', עמ' 250.
7. נורית גוברין, "נפ"ש מראשון לציון והומיה. נחמה פוחצ'בסקי — מספרת ארץ-ישראלית", מלאת מחקרים בתולדות ישראל ובתרבותה, הוצ' אוניברסיטה הפתוחה, תשמ"ג, עמ' 272–309.
8. שם, עמ' 287–288.
9. עליו, ראה ב'לכסיקון הספרות העברית בדורות האחרונים' של ג. קרסל.
10. ראה בביבליוגרפיה על אד"ג שנזכרה בהערה 5, בעמ' 146–148. מחקר על אד"ג. גורדון, כדמות ביצירה הספרותית נמצא עמי בהכנה. סיפורה זה של נחמה פוחצ'בסקי, אינו כלול ברשימה שם, יחד עם דוגמאות לא מעטות נוספות שאספתי במשך השנים. אודה לכל מי שיוסיף לי על הרשום שם.
11. נורית גוברין, 'העומר' — תנופתו של כתבי-עת ואחריתו, הוצ' יד יצחק בן-צבי, תש"ס, עמ' 62, ועוד שם.
12. נורית גוברין, 'מאופק אל אופק', עמ' 406; 469 תעוד שם הרבה בנושא זה.
13. אלעזר קורנמן [חתום: כרמן], "גידה", 'השילוח', כרך י"ז, תרס"ח, עמ' 492–503; "לבני-ברק, (מרשמי ארץ-ישראל)", 'השילוח', כרך י"ח, ניסן (או אייר) תרס"ח, עמ' 230–236.
14. 'הורה לטוסיץ', 'העיתונות היהודית-רוסית כראשית המאה העשרים', הוצ' המכון לחקר התפוצות, אוניברסיטת תל-אביב, תשל"ח, עמף 340 הערה 125.
15. שם, עמ' 403, הערה 38. עניינו של סיפור זה בעולה חדש, הבא ליפו ומחפש עבודה, ונעשה שומר בפרדיסי פתח-תקוה. בשעה שהוא עומד על משמרתו, הוא נרדס ורואה בחלומו את חברתו, שהוא מצפה לבואה מחו"ל, כדי שיינשא, ובאותה שעה, בא ערבי וגונב ממנו את רובהו.
16. משה גליקסון, "כרמן", 'מעברות', כרך שני, חוב"ט, יפו, תר"ף, עמ' 276–278. ג. קרסל, "אברהם שפירא בסיפור העברי, מי היה 'כרמן' המסתורי?", 'מעריב', כ"ט באלול תשי"ן (21.9.1960).
17. נורית גוברין, 'פתח-תקוה — זירת ההתרחשות', 'עתון 77' שנה ב', גל' 11–12, תשרי תשל"ט (אוקטובר 1978), עמ' 20–22. אהרן בן-עזר, 'אברהם שפירא', בסידרה: 'ספרי דורות קודמים' 'הארץ', 19.6.1970.

תולדות סיפורת כסיפור תולדות

דינה קטן בן-ציון



גרשון שקד

מהיסטוריוגרפיה של הסיפורת העברית, המשלבת ביקורת ספרות בניתוח טקסטואלי, בין-טקסטואלי ואינטרטקסטואלי ומסמיכה את פרטי הדברים הנידונים מנקודות ראות אסתטיות, היסטוריות והיסטוריות סופיות אל קורות העתים ואל אינספור קורות גוף ונפש של בני אדם כנושאי הכרוניקה ומושאיה, עשוי ספרו של גרשון שקד (כרך ב') לעניין לא רק את ההיסטוריון, חוקר התרבות, מורה הספרות או התלמיד, אלא קהל קוראים רחב ולא דווקא מקצועני. ברשימה זאת ייעשה ניסיון לסקור את הספר מנקודת ראותו של קורא מתעניין, שאינו בקיא בכל סוגיותיהן של התיזות ההיסטוריוגרפיות וההיסטוריוסופיות, קורא שחלק מן הסיפורת מוכר לו מכלי ראשון, חלק אחר מכלים שניים וחלקו נעלם ממנו והוא למד עליו תוך כדי הקריאה. שאלתי את עצמי, מהי התמונה העשויה להצטייר לעיניו של מה שמכונה קורא-מן-השורה?

אך תחילה הערה באשר למסגרת הכרך הזה. לפי הבנתי, ההיבט המבני של הספר כשהוא לעצמו — איננו מכריע בשום מובן. הסקת מסקנות והשלכות ממסגרתו המבנית של כרך ב' (כאשר מפאת ריבוי החומר היה הכרח לפצלו לשני כרכים) כיחידה עצמאית, המקיפה מספר יוצרים "ז'אנריים" וז'אנריים-למחצה שלפני עגנון ואת בני דורו-המעבר שלאחריו, כאשר בין שתי חטיבות דיון אלה באה יצירת עגנון בהיבטיה המסתעפים לכיוונים השונים — תהיה מרחיקת לכת, שכן כרך זה הוא חלק מטרילוגיה היסטוריוגרפית, שהוא מהווה בה אחת החטיבות: זו של ראשית הסיפורת העברית בארץ ישראל (ובתפוצה) בשליש הראשון של המאה, אשר לפי המינוח של שקד נחלקת לז'אנרית ול"אנטי-ז'אנרית". כשם שכל אחד מן הסופרים הנידונים בכרך זה עומד בפני עצמו, בנתוניו העצמיים ובחלקו במארג השלם, כך גם נראה לי כי אל שלוש החטיבות הכלולות בכרך יש להתייחס כאל חלק מן הטרילוגיה ההיסטוריוגרפית, שחלקה האחרון טרם ראה אור. דומני שבקריאה כזאת זוכה חלקו של כל אחד מן הסופרים למשמעות שונה, במובן זה שאינה נצרכת לאמות מידה ערכיות יחסיות ואופן סימוכן זו לזו, במסגרת כרך זה בנפרד, כי אם לחידוד הקשב לאיכויות האינדיבידואליות של כל אחד מן הסופרים ושל כל אחת מחטיבות היוצרים במובני חלקם הספציפי במשור הכולל. כך, מכל מקום, נקלט בי המאמץ העקיב שבחשתי הספר הזה, באופן הטיפול והניסוח של סוגיותיו השונות.

בכרך הראשון, כידוע, הוצגו ההשקפות ההיסטוריוגרפיות השונות — גישותיהם של קלוזנר, בן-אביגדור, רבינוביץ, קורצווייל, סדן, לחובר, בן-אור, הלקין — כל אחת בתמציתה ובקהשריה, וביחסה להשקפות האחרות; כן הוצגו כמה מן "התבניות העיקריות בחיי היהודים", אשר "מופיעות כנושא וכעלילה מרכזית בלשונות השונות של העם" (עמ' 29); הוצגו קווי המתאר של התפתחות ממרכיבים נפרדים, בדרכי שלוחות, אל היווצרות המרכז בארץ ישראל, כאשר הלשון העברית וספרותה זוכות למעמד בכורה רק לאחר המערכה שידעה העליה השנייה, ותוך כדי מאבק בין הרבדים הלשוניים המורשתיים על גווניהם, כשהמעקב אחר הקו ההתפתחותי וראשית התשתיות התמונה מציגים בפני הקורא את מימד ההמשכיות. פן אחד של מימד זה הוא בהתמודדות בין המסורת היהודית לבין תרבות המערב, שהיבטיה השונים עוברים כחוט השני בסיפורת תקופת התחייה. בולטת המגמה לעיגון נסיגה הייחודי — במצבה — של הספרות העברית-יהודית עוד בטרם היות לה קרקע ומדינה, ובמוטיבים המתחייבים ממצבה (מנדלי מ"ס) בהתייחס לספרות העולמית (ראה ע' 75).

זהו ספר המזמן לחוקר מפה שלמה בתחום הנושאים והמוטיבים, הסגנון, דרכי האפיון (מטבע הדברים שבהיקף כזה הדברים אמורים קצת פחות מבחינת האמצעים ויותר מבחינת התכנים, ההשקפות, המניעים והתוצאות), וכשהדובר באורגניזם שלם של הרב-מערכת הספרותית, זהו כמובן אוצר בלום.

מנקודת ראותו של קורא בדרגות התמצאות שונות, אחד מהשיגיו המרשימים של הספר הוא, לדעתי, במימוש — הן בלשון המחקר הספרותי והן בלשון סיפור העובדות עצמן — הגישה הדיאלקטית, שבמסגרתה נתפסת הספרות כמכילה את התולדות והתולדות — כמחוללה ומכילה גם יחד של הסיפורת. שוב ושוב, בדרכים ובאמצעים לרוב, מזומנות התשובות-הדרוגמאות, אם אפשר להתבטא כך, באשר לריבוי הדרכים האופנים, הגלויים והסמויים, שבהם משקפת הספרות את "קריבה" של ההיסטוריה, האסתטיקה את נפתלות הכרוניקה ונשמיתה, המוצר ה"מגומר" והגלוי-לעין של סיפור-כפשוטו, לכאורה, — את התהליכים שבעומק. בהקשר זה נהניתי הנאה רבה במיוחד מקריאת ניתוחי היצירות השונות המתקשרים תמיד אל החיים ובעיותיהם, אל מערכות הניגודים הספציפיים שהם מכילים ואל ההרס הפנימי האורב לפתח כל אחד מן הפתרונות — במונחי המחיר הממומש

בגורלות הגיבורים, כאשר הספרות משקפת את הצמתים המרכזיים בחיי העם בתקופה מוגדרת, הנתונה בין אמונה לכפירה, בין גלות לגאולה, בין מסורת למשבר (ע' 230). אלה הם, כמובן, דברים כלליים, ואולם חלק מקסמו של הספר הוא דווקא בריבוי הפרטים הספציפיים.

יחד עם זאת ולמרות האמור לעיל, הרי קורא שלא מצוי בכל היצירות מתקשה לעתים לעקוב בעניין ובמעורבות הנחוצה אחר שפע פרטי התכנים, הדרושים לאין ספק כדי לבסס את הדעה המובעת והמעשירים מצד עצמם. לעתים דומה, כי אפשר היה אולי להקל על סרבול-מה, הנובע מגודש התכנים על ידי עיגון קונצפטואלי של הפרטים בתפיסה מרכזית, העשויה להעניק למכלול הפרטים רלבנטיות של השקפה או מוטיב מנחה, (בכל אחת מן החטיבות) — לעומת רלבנטיות של מכלול השתקפויות במוטיבים, שדברי ההקדמה והסיכום קושרים ביניהם וכאשר עם כל אחד מהם נעשה אכן צדק מדויק, מגובש ורחב-יריעה. ואולם במקרה זה, כמובן, אולי לא תמיד היה מתקבל כל סופר בייחודו ובמלאות יכולו, והרי כידוע לאחוז בשני הקצוות לא תמיד אפשר.

למקרא הספר הזה, מצטיירת הספרות העברית כביוגרפיה הנפשית של תקופת התחייה, חתומה בזכרי כל המאורעות שהטביעו חותמם על מהלכי החיים במעבר מן הגולה והגלות לחיים בארץ ישראל בתקופת טרום המדינה — כמארג עם דוגמת תשתית מרכזית, שבה מוקדים ותצורות למכביר, וביניהם יחסי גומלין וקווי דמיון, אך כל אחת עומדת בנפרד, כחלק שלם במכלול הגדול. מהי אפוא דוגמת התשתית? בחלקה, אולי, היא מצויה בצירוף ההיבטים השונים של "המעבר משבט קנטון בשולי המזרח התיכון — לעם" (ע' 14) — בהתנסויות הביוגרפיות האישיות, ברושות היחיד שבכל היבטיהם השונים של הגורלות האינדיבידואליים, אשר ממבט מעוף הציפור של החוקר כל אחד מהם הווה לחלק מן האודיסאה; ואפשר שהתשתית היא קרקע הספרות המכונה "ז'אנרית" (סמילנסקי, פוחצ'בסקי, ולהבדיל שמי, בורלא וחורגין, ובהמשך דור הביניים שבין עגנון לדור המדינה, — המנחם, הר אבן, זרחי, המאירי, יערי ובר-יוסף) — ספרות העוסקת בסבכי הפשט של "פה בארץ חמדת אבות וגו'", לעומת הגזעים והצמרות שמצמיחה קרקע של ארץ אבות בתחום היצירה האנטי-ז'אנרית (ברנר, עגנון) שהפרדוקסים והספקות, ברמות תפיסת הפרובלמטיקה, מתגלמים בה גם בפריצת הדרך הסגנונית, באסתטיקה ובפואטיקה האישית, ברמות גילומן והגשמתן של המורכבויות והנבצרויות.

אי אפשר שלא להתייחס לספר זה בדחילו ורחימו, מתוך יראת כבוד בפני אוצר בלום של ידע ומידע מפורט, הערוך מתוך ניסיון סינתזה בין הזמן, נסיבות העבר המורשתית וההווה ההיסטורי, הייחוד האינדיבידואלי וה"הצלחה" או ה"כישלון" במונחים אלה. זהו, מצד אחד, ספר קשוב לכל פרט נושאי וסגנוני שבתוכן ובצורה, ועם זאת מכלול יצירה היסטוריוגרפית המודדת זמרים ומהלכים, תפיסות ועמדות בספרות — גם על רקע זמרים בספרות העולם — והמקנה רושם שאינה משאירה שום פרט "לא מכוסה". לפנינו עבודה עשירה בתכניה וברוחה, יסודית, הנמנעת מעמדות של שיפוט ועם זאת, אינה נסוגה מביטוי תפיסות והערכות מחייבות ומנומקות. אי נקיטת עמדות מוצהרות והערכות שיפוטיות חד-משמעיות היא בעיני חלק מקסמו ואמינותו של הספר, הגורם לקורא לחוות תוך כדי מסירת הדברים את האלטרנטיבות

גרשון שקד: הסיפורת העברית 1880–1980, כרך ב' הוצ' הקבוץ המאוחד — בית הוצאה כתר תשמ"א, 455 עמ'.

השונות והרבות, המתגלמות בגורלותיהם של גיבורי הספרים השונים, לא רק במונחי ה"לגיטימיות" שלהם מנקודת ראות ספרותית-אמנותית, אלא במונחי הכורח ההיסטורי שלהן. פן אחר הוא החשיבה הדיאלקטית, שבמסגרתה, לשם דוגמה, ה"זאנריות" של סמילנסקי, או להבדיל נסינו של בורלא, למשל, הווה לחלק מן ה"אנטי-זאנריות" של עגנון, ולו במונחי הטרימינולוגיה הדיכוטומית לכאורה, אך הדיאלקטית מיסודה, המודעת גם לאזורי הביניים. הקורא למד על מרקס יחסי הגומלין הסמויים הפועלים בתוך הרב-מערכת הספרותית, שבחלקם קשורים בהשפעות שבין סופרים, ובהמשך בחיי הספרות, כולל כתבי העת ומדיניות הוצאות הספרים, ובקשרי הגומלין וקוי הדמיון שבין הסופרים (ע' 68, למשל) או בינם לבין קהלם, ועוד. גם בתחומי החלוקה המרכזית לסופרים ז'אנריים (ע' 36) ואנטי-ז'אנריים לסוגיהם, הנכס העיקרי של הדיון הוא בהצגתם ובאופן שיוכם של ההיבטים הספציפיים השונים שהעסיקו סופרים שונים.

איכויותיו של ספר זה באות לידי ביטוי בתפיסה, במבנה ובאופן הטיפול בחומר. ה"התחייבות" שיש לסופר ככרוניסט ולכרוניסטן כסופר היא שקובעת במידה רבה את גורלו של הסופר (ע' 318) — אם יש בספר תפיסה מלכדת ומגובשת, המעניקה להיסטוריוגרפיה של הספרות את משקלה ההיסטוריוסופי — דומני כי זו היא התפיסה התשתיתית, אך כמובן לא כפשוטה. שכן כמות שהיא, בספר זה, ממנה נגזרות הקטגוריות האסתטיות, אמות המידה השונות של קביעת מערכת היחסים וההשפעות שבין הספרות והחיים, ובין סופרים מסוימים לאחרים. ברוחה של תביעה זאת נמדדת הספרות המכונה "ז'אנרית" ביחסה לסיפורת הקרויה "אנטי-ז'אנרית" — ומותר אולי להבין את החלוקה בין הספרות לכרוניקה כמתייחסת לאופן הנאמנות למציאות, לאופן עיצובה ביצירה, כאשר אופן זה גזור גם ערכים אסתטיים-אמנותיים: "גיבורי הספרות האנטי-זאנרית אינם מנסים לדבר בשמן של אידאולוגיות רמות, כשם שיוצריהם אינם מייפים את ההווה ואביוניה, אלא חושפים את גיבוריהם בריאליזם אכזרי... מבית מדרשו של ברנר... שעושה את כתיבתם מהימנה... (בעוד) לחלק מן הסופרים הז'אנריים... ערך פולקלורי ודוקומנטרי בלבד, מעין עדות סלקטיבית מאד על הלכי רוחה של התקופה ועל המעשיים ה"היסטוריים" שנתרחשו בה, ואילו למרבית הסופרים האנטי-זאנריים ערך ספרותי ממש" (ע' 153).

אלמנט נוסף הקשור בתפיסה המנחה בספר, כפי שהיא מצטיירת בעיני, הוא בצורה התמונה השלמה מחלקיה המרכזיים, המשניים, הצדדיים והשוליים, ובהתהוותה כאן על הקרקע הארץ-ישראלית ("ואכן, הקשר אל המקום הוא החידוש הגדול של הספרות הזו" — נאמר בע' 23) — תוך כדי עירוי תמידי של חלקי ה"שם" הרחוק, המתקיימים בתודעה כנופים מנטאליים, שעוברים תהליכי טרנספורמציה (הדוגמאות רבות ונוגעות כמעט לכל אחד מן הסופרים, למשל, ע' 305 או 333). כל החומרים החדורים אל הסיפורת העברית מארבע כנפות תבל הופכים במידה זו או אחרת — על פי שיעור קומתו של היוצר כאסתטיקן אנטי-זאנרי או כ"ראליסטן" ז'אנרי (בלשון המינוח של שקד) לחלק המתועד במסגרת ההיסטוריוגרפיה זאת בזכות הצגת החמרים כחלק ממכלול הסתיונות ביניהם לבין תהליכי התגשמותו של החזון הציוני. במסגרת קונצפטואלית זאת וכזאת — הרי לכל מה שהיה ונוצר יש ערך יחסי ידוע, או במלים אחרות, ה"מרכז" וה"שוליים" זקוקים זה לזה לעצם קיומם כמרכז ושוליים, או כתחומי הביניים.

היענות מסוקנת במיוחד מעורר בקורא אופן הטיפול בסופרים הלא-מרכזיים, תוך החלת אמות המידה של שיפוט אסתטי והיסטוריוגרפי בקביעת מיקומו וחלקו של כל אחד מהם ברב-המערכת הספרותית; השכר הוא כפול: הן בהתודעות לסופר הספציפי, עולמו, תפיסתו ונסינו המסויים, בגבולות הז'אנר שלו ובמונחיו, והן לחלקו, המאופיין והמזוהה, בכלל האורגניזם הספרותי.

כך הופך הקורא לחלק מתהליך של מודעות ליחסיהם ההדדיים הדיאלקטיים של "מרכז" ו"שוליים". גישתו המהפכנית של עגנון, למשל, בתחום הלשון והצורה, שפרק מרכזי ומקיף מוקדש ליצירתו, היא, על-פי השקפת שקד, במיווג הז'אנר לאנטי-זאנר (ע' 161), ובמיווג בין הספרות והתרבות היהודית לזו האירופית (ע' 164), ואילו יצירת קמחי, למשל, אשר "נוזק לחומרים דוקומנטאריים רבים, כמקשרים בין האינטריגות השונות לבין העלילה הציונית" (ע' 136), הגם ש"החומר ההיסטורי משמש מקור לסיפור ולא רק מצע לשיר-הלל או לתעודת הכשר" (שם), נתפסת כ"תופעה טרום עגנונית" (ע' 138), כאשר ייחודו הוא בכך ש"הביא מיפיותו של יפת לאהלי שם בנסותו לכתוב רומנים אירופיים בעזרת מרכיבים יהודיים וארץ-ישראליים" (ע' 138).

אלמנט נוסף, הנגזר מתפיסתו של שקד, קשור בקריטריון האסתטי עצמו. אף הוא, כמו מקומו ומיקומו הספציפי של כל אחד מן היוצרים נקבע מכוח הקורלציה בין היצירה הבדייונית לבין המציאות ה"היסטורית", — קורלציה שהיא, כידוע, אופן של תודעה ומודעות, דרך של אינטרפרטציה והתייחסות. לפיכך אנו למדים, כי רב כאשר, "התקרבו ללב לבו של המתח הפנימי של התקופה, ולא ניסו לעקוף כדי להלל ולשבח, ידעו (סופרים) הישגים מקוריים ומעניינים, כל אחד לפי דרכו ולפי שיטתו" (ע' 338). הדיון בכל שלביו ורבידיו נסמך איפוא אל הרקע ההיסטורי כמתנה, גם אם פריצת הדרך בתחום הספרות האסתטי נעשית בדרכים מורכבות, חלקן ישירות, אחרות הפכיות או פרדוקסאליות.

צד נוסף קשור בהצגת כל אחד מן הסופרים באופן שבו נתקבל בזמנו, על רקע הציפיות והנורמות של ימיו, וגם בפרספקטיבה ארוכת הטווח, ההיסטוריוגרפית, הקובעת מערכת נורמטיבית אחרת, בהועידה תפקיד שונה וספציפי לאלמנטים השונים, (כמו, למשל, הערך המתעד; גילום ההשפעות הקודמות והמאוחרות; המאחזים השונים של חמרי הבניה של המציאות שביצירות הספרות, וכיו"ב. כאחת הדוגמאות ראה ע' 338, בדיון על יצירת שנהר).

המאמץ — וההצלחה שבספר זה — קביעת מקומו הספציפי של כל יוצר, עבודת המיפוי המדויקת — היא לדעתי אחד מהישגיו הגדולים, וזאת בכל המגמות המובלעות בכתיבתו של שקד, הן זו ההיסטוריוגרפית, שברמת ההשקפות והתפיסות המנחות, והן במגמת הביקורת הספרותית הטקסטואלית, כמו גם במגמת התייעוד של

פרטי העלילות וחמרי המצאי של הסופרים, ואף במגמת ההוראה-ההסבר, המסכה את הקשב לדרכי קריאה ועיון ביצירות.

לקונצפציה הבסיסית הזאת יש ביטוי גם במבנה הספר. כך זה עוסק בסיפורת הארץ-ישראלית בשליש הראשון של המאה. חלקו הראשון (הפרק השביעי בטרינולוגיה) דן ביצירותיהם של ראשוני המספרים הארץ-ישראליים, ובהם אלה המהגרים זה-מקרב-באו, שתמימותם היא זו של "המהגרי-העולה, המביט אל מולדתו החדשה בדחילו וברחיו של מבקש להכות שורש בארץ אבות" (ע' 68), וספרותם ז'אנרית, נאיבית-ריאליסטית, (סמילנסקי, פוחצ'בסקי, ולפי דרכם גם צמח, לואידור ווליקנסקי). לעומת שמי, בורלא וחורגין, ילידי הארץ, שניים מהם בני עדות המזרח, שבאישיותם וביצירתם הם תבנית-נוף-מולדתם, ויצירתם משמשת ביטוי לעימות הסופר ה"יליד" עם המערב ותרבותו. הפרק השמיני מוקדש כולו ליצירת ש"י עגנון, והפרק התשיעי לספרות הארץ-ישראלית בתקופה שבין שתי מלחמות העולם, כאשר הציר המרכזי של היצירה (והחיים) הוא בהתמודדות ה"אדם הישן" עם העולם החדש שהוא מקים כמו ידיו, ובו גלי העליה, יחסי יהודים-ערבים, מפעל ההתיישבות והנורמה החלוצית במישור האידאיה וההגשמה, על השאלות המרובות שמעמידה המציאות החדשה הזאת תוך כדי היווצרותה. היוצרים הישראלים בני הדור הזה — דור הבינים בין עגנון לדור המדינה — זרחי, הר-אבן, המאירי, אריכא, יערי, שנהר ויהושע ברייטוסף — מוצגים כמי שיצרו ספרות ז'אנרית בעיקרה, מתובנתת על-פי קני-מידה המבוססים על הערכים החברתיים האידאולוגיים של תנועת העבודה, וחשיבותה של חטיבת סיפורת זאת מוערכת בעיקר כ"תופעה היסטורית רבותית", שחשיבותה בתחום זה "גדולה יותר מחשיבותה האמנותית" (ע' 352) — מה שעומד בניגוד להתרחשויות בשירה.

הסמיכות של עגנון לסופרים הז'אנריים שלפניו ואחריו, מבחינת הרצף (אף כי מדובר בעניין כמעט-טכני בעצם), עשויה במובן זה להעניק לקורא-מן-השורה מושג ביחס למיפוי של דרכי ספרות וסופרים במונחי המעבר מספרות (מעולם-תודעה) שמקורותיה וראשיתה ב-"שם" הרחוק-קרוב, וקרקעה כאן, לספרות שגזעה ושוורשה הם בארץ-ישראל. ובגן הזה מזוהים, כידוע, צמחים שונים — פרחים, שיחים ועצים ואילן-ענף. אף על פי כן, גם עגנון וגם סופרי דור המעבר, כקודמיהם, יהיו לאבותיה הרוחניים של ספרות דור המדינה, אלא שהאבות, כשהמדובר בעולם התודעה והיצירה האמנותית, היא לעולם מורכבת ודרכיה, כידוע, רחוקות מן הפשט. הפרק הדן בעגנון מעמת את יצירתו עם מקורות היניקה במסורת העברית ובתרבות והספרות העולמית, וכן עם מבקרי ומפרשי. הדיון משלב מעקב דיאכרוני עם מוקדי תיאור סינכרוני, ומציג את התווה השונות, כלומר יש בו גם תיעוד של רשות המחקר וממצאיה, תוך הצגת תפיסתו המסכמת של שקד, הגורסת את הריבוי: "סגנונו של עגנון עשוי למלא תפקידים הרבה", כאשר אחדותו היא כ"תפקידו להביא לידי 'התגברות' הראייה על ההגש, מתוך התבוננות אירופית ומרוחקת" (ע' 187), ובמסגרת פואטיקה ואסתטיקה, כידוע, אידיוסינקרטי.

ולבסוף, הערות מספר באשר לאופן הטיפול בחומר, ושיטת הצגת הדברים בפני הקורא. למרות הסיכול המסוים שבאופן מימושה של הפונקציה המתעדת, ולמרות שהיא נמצאת לא אחת בעוכרי המגמה ההיסטוריוסופית (במובן זה שריבוי הפרטים מעיק לפרקים ומכביד על הקשב לעיקרי הרצף המושגי), יש בה הישג עצמאי, בהיותה בעלת ערך רב גם מבחינת המעקב אחר התפתחות הפנימית של כל סופר וסופר (ראה, למשל, ע' 122 — על התפתחותו של אריאלי-אורלוף). זאת ועוד. הבאתן של תמציות עלילותיהן של היצירות, — למרות ההכבדה על רציפות הקשב לחוט מוביל קונצפטואלי, היא מצד אחר פן מרתק המעניק למישור ספציפיות, ייחוד ואמינות, ומעל לכל טעם של אורגניזם חי. כך מוצא עצמו הקורא למד על החלוקה הקונצפטואלית הבסיסית. אך גם למד, לעתים עד לפרטי-הפרטים, על עושרה של יריעה המכילה את ריבוי הפנים וממלא את ריבוי הסתירות והסכיכויות. סיפורי העלילות הם — פשוטו כמשמעו — מטעני חיים ונסיון אנושי, המשקפים את חומר הגלם ההיסטורי האוטנטי מבדל לפריזמה של המיכדה.

דרכו של שקד היא בשילוב בין עולמה הייחודי של מונוגרפיה כמיקרוקוסמוס לבין הרשות הרחבה של ההיסטוריוגרפיה כמאקרוקוסמוס. הספר נשלט בראייה התפתחותית, שבמסגרתה נקבע מקומו של כל אחד מן היוצרים ברצף. (ראה כאחת הדוגמאות עמ' 304–303).

במציאות הפלורליסטית, שבה אנו חיים, מופגזים ב"תיזות" קצרות ומבריקות, ענייניות והחלטיות, בנוסח "מאה מילים על", ההופכות לחלק מעולמנו הנפשי והמנטאלי, נתון הקורא בכרך ב' לא רק לרושמה המפעים של כמות המידע על קורותיה ותכניה של הסיפורת העברית בשליש הראשון של המאה, אלא לכוחה ולתוקפה של התפיסה הדיאלקטית, שבה נשלט הדיון בסוגיות השונות ובהקשרן אל המיכלול: ספרותו של עם — כמכילה את תולדותיו בעומק ובנאמנות, וזאת הן מבחינת הכיסוי המלא של פרטי התמטיקה והמוטיבים, והן מבחינת אופן העיגון שלהם, הן ביחס לקהל היעד בן זמנו של הסופר, תוך כדי דיון וקישור עם מקורות השאיבה שלו מפנים ומחוץ, והן הקשרם בתמונה חכוללת, המצטיירת בפרספקטיבה בת-ימינו.

חגיגת עתון 77

בית לסין — המרתף העליון

יום ה' 22.3.84 שעה 21.00

כניסה חופשית



הריבוע הכחול שיש בו הכל

רשת קו אופ תל-אביב דן השרון כל טוב בו
רשת השיווק הגדולה בארץ. 105 סופרמרקטים מחדרה עד אילת



מאחורי הגב

טל רובינשטיין

בבוקר השוק שקט. בצהריים מתחיל הרעש והדחוק. לקראת הערב הוא נרגע. אני עומדת ליד קיוסק של מיצים וסוגיות. לא בדיוק. ברווח בין הקיוסק והמפעל רהיטים. אני צריכה לעמוד ישר ולהשגיח. לכובע אסור ליפול והחצאית צריכה להיות מגוהצת. כבר מוקדם בבוקר החום מעיק מאוד. אסור לי לזוז במשך שמונה השעות של המשמרת ולא אכפת לי הכאבים ברגליים רק לא נעים שהזיעה נוזלת ואי אפשר לנגב. אנשים מסתכלים.

השוק הזה מועד לפורענות. כדי להשגיח על העבריינים המלוכלכים האלה אני מזוזה את העיניים. אני יכולה לראות כל מה שלפני או בצדדים אבל אחורה לקיוסק או למפעל לא. במפעל שקט. רק מכונות. אבל את המוכרים בקיוסק אני יכולה לשמוע צוחקים ומקללים. יורקים, עושים קנאקים עם האצבעות של הידיים, מושכים באף, מפקקים בקול ומפצחים. הריח שלהם מגעיל.

את התפקיד הזה קיבלתי אחרי שני ראיונות, ארבעה מבחנים בכתב וקורס של שלושה שבועות. הבנות היו נחמדות, היינו שמונה בחדר. כבר יותר מחודש אני באותו מקום אבל ככה אני מכירה את הסביבה יותר טוב ויודעת עם מי יש לי עסק. אני מזהה את האנשים כבר לפי ההליכה או הקול או הריח. הטיפוסים קבועים. ככה זה בכל שוק. כולם פושעים. ואני רק צריכה לגלות מה הם מבשלים. הם מתכננים לפגוע במדינה והם מתעסקים עם כסף שחור ויש להם סכינים ועוד נשק. אומרים שאולי זה אירגון שלם בדיוק כמו האירגון שלנו. רק אצלם הכל הולך באיומים ובגניבות ובדרכים מפוקפקות. הם באמת נראים עבריינים. מכוערים ומלוכלכים. כל מלה שלהם שקר. אבל ביניהם לא יעזו לפגוע כי אם הם פוגעים בי אז יש להם עסק עם המדינה.

הימים דומים. ההסעה מביאה אותנו בשבע. עדיין לא כל כך חם ואין עוד תיירים. הם מגיעים בעשר. עד שלוש בצהריים אני עומדת באותו מקום. אני צריכה לדווח למרכז אם רואה משהו חשוד. יש המון דברים חשודים אבל לא נעים לדווח על כל הסתודדות או כל משאית שנכנסת. פה בשוק הימים דומים.

לפעמים קורה שאני מפחדת מכמה ביריונים שמסתובבים פה. אבל אני לא מראה. ככה למדנו בקורס. להמשיך לעמוד עד שיחשבו שאת פסל. פעם קרה לי שמישהו שם את התיק שלו על הרגליים שלי. או שהוא לא שם לב אלי או שהוא לא ראה שאני בן אדם. הקורס היה מצוין. מעניין וגם חוויה. רחוק מהבית, היכרתי הרבה בנות שלא היכרתי קודם ואוכל טוב.

פתאום מדברים אלי מאחורי הגב. אני יודעת שזה ההוא עם הקול הדק לפי הסחיבה של הרגליים. אני יודעת שהוא מדבר אלי כי הוא משנה את הקול ואת הקצב. הוא אומר, את, איך קוראים לך? אסור לנו לדבר עם הפושעים. לא חם לך? את לא מתבשלת? לא עונה לא צריך. בואי רק תזוזי שני צעדים ואת בצל של הגגון שלנו. איזה עקשנית זאת.

לקח לי יומיים לזוז צעד ועוד שבוע לזוז את הצעד השני. אחרי יום זזתי עוד חצי צעד כדי להיות עוד יותר בצל. לא על הקו. נעים. אני עומדת ישר, זקופה ומתוחה כמו שצריך, רק שיניתי את המקום. עכשיו אני יותר עירנית בשביל לתפוס עבירות אבל הקולות והריחות שלהם מפריעים יותר. אני מסתכלת לאנשים בסלים. מה הם סוחבים. אם בא אוטו מה מורידים ממנו. או מה מעמיסים. אם יש התקהלות או להפך. פתאום נורא שקט. זה גם חשוד. האנשים מהקיוסק חשודים בעיני. יכול להיות שהם פושעים רציניים אבל קשה לי לדעת אם אני עומדת עם הגב.

הציעו לי לשבת. הסכמתי. יש להם שם שרפרפים מעץ קטנים וכנראה היה להם אחד מיותר. הם פשוט שמו אותו ליד והוא המגמגם אמר בשבילך. אני מכירה אותו טוב כי הוא יוצא הרבה מהקיוסק, עובר לפני מסתכל. חשבתי אם לשבת או לא. בסוף חשבתי שאם הרגליים לא יכאבו אני אתרכז יותר בדיבורים שיש מאחורה. אם אני מוצאת חן בעיניהם יהיה לי יותר קל לרגל. בקורס אמרו שאסור להתקרב אל האנשים האלה אבל זה לא נקרא להתקרב. לא מחליפה איתם מלה כמו בחוקים. אפילו לא ממש ראיתי אותם. זה תלוי בהם, אם הם עוברים לפני. ואם ראיתי אז לא ברור כמו שרואים שאפשר לזכור. בקורס אמרו למרחק אבל שמו אותי מאוד מאוד קרוב אז אני לא מסתכלת. המגמגם הוא גבוה עם פיקה בולטת ושיער בהיר, המצפצף לא גבוה לא נמוך, רגיל, הולך עם כובע, יש אחד זקן שמן ויש נער.

בקורס למדנו שני דברים. שאנחנו נציגות, הכוונה, לעשות רושם מכובד. ושהמטרה שלנו היא להשגיח, כלומר להיות על המשמר, הכוונה, לדיווחים. זה שהם הציעו לי לשבת באמת בהתחלה זה היה נראה לי חשוד ולא ידעתי אם לדווח או לא. אולי זה הוכחה שהם לא בסדר. אבל כשהם הציעו לי מים בפעם הראשונה חשבתי אולי הם סתם אנשים טובים שבמקרה שמו קיוסק בשוק הזה והם לא בעניינים על עולם תחתון. העבודה עכשיו בהרבה יותר נחמדה. לא מזיעה, לא כואבות הרגליים ואפילו יש לשותות. אני בטוחה שלבנות האחרות לא היה מזל כמו שלי. במקומות אחרים בשוק זה לא ככה.

כל יום מים. מעכשיו מיץ. פטל או לימונדה. קר. עכשיו אני רואה את הפרצופים שלהם טוב. הם מקרבים את הפרצופים שלהם כשהם נתונים לי לשותות. הנער מחייך. יש לי את העבודה הכי טובה בעולם. בשיבה ועם מיץ. הפרצופים שלהם כבר פחות מפריעים ולסירחון במילא מותרגלים אחרי יותר מחדשיים. כשאני עוזבת עם

ההסעה בשלוש האוויר מריח לי מוזר. המיצים והזיעה חסרים לי למשך כמה זמן. בערך עד ארבע.

מה שלומך היום. עייפה קצת הבוקר? רואים. את מהעיר? תגידי כמה אחים אתם. הם שואלים הרבה. אני עונה בכך ולא עם הראש וזה יוצא מצחיק כי הם צריכים לנסח טוב אתה שאלה. קודם למשל הם שואלים בת כמה את ואז נזכרים שאני לא יכולה לענות ומתחילים לנחש. עשרים ואחת? עשרים? לא נראית.

בהרבה יותר נחמד בעבודה בזמן האחרון. המשמרות רצות. כי יש עם מי לדבר. האמת היא שאף פעם לא אמרו לנו שאסור לדבר איתם. לא אמרו לי שאסור לסובב את הגב, לא אמרו שאסור לזוז או לעשן, רק אמרו להשגיח. אני מרשה לעצמי להוסיף מלבד הכן והלא גם פה ושם פרצופים קטנים שמסבירים יותר כמו נמאס או מצחיק וכאלה. לפעמים אני גם מסובבת יותר את הראש. כמעט עד לגמרי. אני יכולה לראות יותר את הקיוסק. דווקא לא עלוב כמו שחשבתי. סוחבים שם כל מיני דברים ונכנסים הרבה לבקר מהסביבה. הם יושבים ומתלחשים אבל לא נראה לי שיש כאן משהו מסריח. אם משהו פה לא בסדר זה המדינה. גם קצת כסף, הם הסבירו לי, וגם מה זה לעמוד בשמש כל היום בלי הפסקה.

אני בלי בעיות מסתכלת בתיקים. הכל רשום. לא אכפת לי להציץ. בסך הכל רוצים לדעת איפה עומדות הבנות ומתי. ומה כתוב עליהם. למה שאני אחיה בסדר אם לא דואגים לי אפילו לסיגריה. השוק צבעוני יותר בסתיו. הם הבטיחו לי שזה עוד כלום. הרבה ריחות של תבלינים, בגדים משומשים, מפות. הכלי נחושת זה זיוף אין כאן עתיקות. טבעות וצמידים שתיירים אוהבים, מררויחים רק מתיירים, תמונות דתיות ותחרה.

כתוב עליהם שהם מוכרים למרכז. הם חשודים בזה שהם חלק מהארגון של ההברחות והפריצות בכל העיר. אין הוכחות אבל יש מלשינים. העתקתי את השמות שלהם ואיך הזקן שמח. בדוכנים יש דברים נחמדים. בנות בכל הגילים באות כשנגמר הקיץ בזוגות לחפש תכשיטים או קישוטים לחדר או שמלות רקומות. גם חושבת לקנות משהו ששמתי עליו עין. ארנק קטן מחרוזים. נחמד להתרווח בכסא, לשותות ברנדי, ועוד לקבל על זה קצת כסף. הסעה חנים.

11 ► 12 תיזות על הסיפור שלנו

את הפואטיקה של יורם קניוק. קיצורו של דבר, קשה להבין את הפואטיקה הפארטיקולאריות, החורגות ממיפויי-מיקרו אמינים, בלי מודל הזרמים המרכזיים בסיפורת העולמית. אפשר, כמובן, להוסיף, כי לפחות ככל שמדובר ביצירות-מופת, הבנת המחווה הסמנטית המרכזית, המגולם בפואטיקה הבסיסית של יוצר מסוים, מובילה אל הכללה אינדוקטיבית הדרגתית של נוסחים, שהם מעין מאקרו-שבמאקרו-מיפוי.

11. ומכיוון שבאינדוקציה עסקינן, כלומר בהכללה של תופעות כאשר מעמד-הבכורה ניתן לתופעות עצמן, אומר משהו על התעייפות החומר והצורה בשלושת נוסחי-הסיפורת ועל הפערים הכרונולוגיים בספרות העברית לעומת ספרות בעולם. אם כן, ראשית, העימות בין שלושת הנוסחים העיקריים הנ"ל הוא ביסודו תולדת הרבע הראשון, או לכל היותר, המחצית הראשונה, של המאה שלנו. בימינו מורגש בהם מיצוי מסוים, ובולטים מאוד ניסויים שב"שידוך" ביניהם ובטיפוח מסורות אלגנטיות צדדיות מסוימות, כגון זו המובילה מנאבוקוב עד ד.מ. תומאס ולחלק מהסיפורת האמריקנית של העשורים האחרונים. כדוגמה קלאסית למיזוג בין ריאליזם חברתי לפאנאטסיה בארוקית או סוריאליזם עשויים לשמש ספריהם של גראס ומארקס, וסימפוטמאטי הוא שדווקא מיזוג-הנוסחים שבכתיבתם ברא רעננות לעומת העייפות של הסיפורת בכללה. מאוד בולטת גם ספציאליזציה, התמקצעות, כמיסגרת להמשך של אחדים מהנוסחים הנ"ל בימינו. כך, למשל, הרומאן החדש, ועוד יותר סולרס, בצרפת הביאו לידי מיקצוץ והקצעה יחידים את נוסח זרם-התודעה, אף כי לרוב בשטחיות לעומת ג'וזי, פרוסט, פוקנר ווירג'יניה וולף.

12. מכל מקום, אם אפילו שלושת נוסחי-האב העיקריים נתונים כיום במצב של מיצוי, וטעונים בפועל מיזוג של תירכובות אלכימיות שונות ביניהם, וכן השלמה על-ידי אקספרימנטים טכסטואליים חדשים, קל-וחומר שאין שחר לקריאות שמרניות לחזור ולהתבצר באחד מהם. ביחוד הקריאה לחזור אל ריאליזם פוליטי אצלנו, מובילה להופעת מיקרו-ז'אנרים ו"אוכמנים" פעוטים בשנות-השמונים. זהו פוטיביזם פוליטי עקר, המעמיד פאראדיגמה פוליטית האהודה עלי (של "שלום עכשיו") כמו פיל מסורבל בלב הבעיות האסתטיות והסמאנטיות המורכבת. התוצאה של מיקרו-ז'אנריות זו, שכמובן מסוכנת ממנה היא השאיפה הלאומנית של הימין והקליריקאליזם להכפיף להם את הספרות והתרבות, הם רומאנים בנוסח "מיני-עמוס-עוז", "מיני-א.ב. יהושע", ואף בנוסח "מיני-יצחק-בן-נר", שבהם גולת-ההכותרת היא עוד פעם האנאלוגיה השחוקה בין מתחים נופיים למתחים נפשיים, ובינם לבין מתחים פוליטיים, וכן שיחות עם זקנים ערביים וצעירים מגוש-אמונים, וכו', שטובות ונכונות מהן מצויות בכל כתבה בעיתונות היומית והשבועית. אכן, רק ניתוק חטיבות מהסיפורת העברית וחלק מההוגים בענייניה מכיוונים שונים של יצירה בעולם מסביר מוזרות זו.

קיצורו-של-דבר, הטפה לחזרה לריאליזם פוליטי מביאה לרדידות ולאי-עמידה בתחרות עם מדיה אחרים. לעומת-זאת ניסויים צורניים ותוכניים על סמך המודלים הגדולים של שלושת הנוסחים והמיזוג ביניהם, שבצידם קיימים גם ניסיונות-חידוש כנים, מובילים לפחות לסיכוי של רעננות בסיפורת ולפלוראליזם, שבמיסגרתו נשמר מקום גם לריאליזם מסוג. לדעתי, כל מי שיתבונן בפרוזאיקנים הצעירים שלנו בשנות-השמונים (א. דורית, י. ברמה, ד. גרוסמן, א. נבות, ד. שביט ואחרים; וכן ביצירות יוצרים קצת יותר מבוגרים מהם, כגון ד. שיף וי. ראובני, או רות אלמג, והדרה לזר), יוכל לראות כי כל הגישושים והגיבושים הראשונים הללו נתונים במפה מורכבת בין הנוסחים העיקריים בסיפורת העולמית והעברית, באופן שגם את הכישורניים שביצורים הצעירים, ואולי דווקא אותם, מעסיקה ביחוד הבעיה של האופי הבסיסי, של מציאת הנוסח, אשר לכתיבתם.

רק אל תשנא אותי

אבנר רוטנברג

מרגע ששם לב לכך החל גינדל מתנַר מפני עצמו; הוא השתדל רק לחשוב טובות על אנשים וללמד עליהם סגוריה. הוא לא גילה לאיש דבר, וגם לעצמו היה אומר בקול רם: "זוהי שטות ממדרגה ראשונה; אמונה טפלה ותו לא!" אך הדבר היה שב ומציק לו. מקרה נוסף קרה, והיו חייבים לחקור בדבר. הוא לא פחד מן החקירה, אלא מן העתיד, אשר כמו בסרט קולנוע, זורם בהמון נקודות אור קטנות, ועם הכותו באקראי, נדפס עליו בזמן הווה, וכהרף עין הופך להיות נחלת העבר, ותמונה חדשה תופסת את מקומו.

— אני רק רואה אותך וכבר אני מתרגז! אמר לו זגורי. מדוע אין לך יותר יוזמה? אין מה לעשות? אתה יכול לרכז נתונים של כל מפעלי הסיבים, לעשות איזה סקר או משהו, אבל עשה משהו, למען השם! הממשלה משלמת לך שכר — ואתה בוהה באוויר...?!

— אבל אני... אני מחשב את התפלגות... הייצור... ענה לו גינדל, ועוד לפני שהספיק להסביר שהוא עומד למצוא פתרון לשאלה שהעסיקה את זגורי הרבה זמן: התפלגות הייצור לפי ענפים, ומניעה הכלכליים — התפרץ זגורי בכעס, כתרנגול הודו שקראו עליו תיגר, ורק על מנת שלא לצאת מן הכלים נכנס לחדרו וטרק את הדלת. ואחר הציץ שוב, שתה כוס מים, ושוב טרק. — אולי תשוחח אתו... אמרה לו מירה במבט נחמץ, בלא תקווה כלשהי. היא ידעה שגינדל ניסה כמה פעמים.

— את יודעת שניסיתי כמה פעמים, אז למה את סתם... גינדל חי בחשש מתמיד. בבוקר היה בא למשרד ומתמלא פחד כאשר זגורי היה מברך בראש מורם את העובדים ב'בוקר טוב', מלא יוזמה ומרץ, כאילו כלו כל הדיווחים והוא איתר פרויקטים חדשים לדווח עליהם. גם אם עבר היום בשלום הוא היה נעור בלילה ומתווכח עם זגורי, ויודע מה ששייב לו, ומוכיח לו נקודה אחר נקודה, מבלי שהלה היה מוצא עוז בנפשו לפצות פה. לעתים חלם כיצד הוא סוטר למנהל על לחיו, מסתובב לאחוריו ועוזב את החדר בטריקת דלת. אך לא כך היו פני הדברים מדי בוקר. גינדל, שהיה עשוי ללא חת ונחוש החלטה בלילה — היה עייף ורגוע, נוח לחשוש ופגיע יותר בבוקר.

ואז התחוללה התאונה. ומייד — המשרד כמרקחה. הטלפונים מצלצלים, העובדים עומדים, מסתובבים ומשוחחים בפנים רציניות. מאזינים לרדיו ומחכים לידענות מבית החולים. מירה נסעה, אך לא הרשו לה להיכנס. מצבו קשה, אמרו, אך יש תקווה. למחרת חל שיפור במצב. מירה עלתה יותר. הרופאים אומרים... — הרופאים לא יודעים הרבה... אמר לה.

— מה פירוש לא יודעים? הרי הרפואה מתקדמת בכל יום. — אינני סבור שהוא יצא מזה חי. אמר. — איך אתה יכול לומר דבר כזה?! הם אומרים בפירוש שיש סיכוי!... מה, אתה נביא או משהו? ישנם אנשי מקצוע שיודעים מה הם עושים... קראה אליו מירה.

— אני בטוח שהם עושים את המקסימום, אבל יש לי הרגשה... — אתה עם ההרגשות שלך... עוד תראה שהכל יסתדר. ואולי גם הוא ישתנה...

רבים השתתפו בהלווייתו של זגורי. שר המסחר והתעשייה הספיד אותו במילים רמות, שיבח את דבקותו, יזמותו, רצונו הכביר. התחיל כנער שליח והגיע למה שהגיע בזכות המרץ, הרצון... אנשים בכו. גינדל לא בכה. כללית הוא הצטער אולי, המוות נגע ללבו, אך באופן מעשי הוא נשם לרווחה. הלילות התארכו מעט. הוא היה יושב על גג ביתו ומחכה לעליית הירח. מירה באה לבקר פעם או פעמיים, ואחר כך נשארה לישון. בעלה, איש צבא קבע היה בהשתלמות בארצות הברית. אם יצלצל — תאמר לו שהטלפון מקולקל היה. סיפרה שהיתה לה דווקא לשון משותפת עם זגורי, אם כי בזה לו תמיד. עתה היה מבקר במשרד ביתר שמחה, ואף נשאר לעבוד שעות נוספות. בלילות היתה שנתו שלווה יותר. לעתים היה נעור בשש בבוקר: יוספוב, השכן שגר מעבר לרחוב, גרר בחריקה את עגלת הזבל מפאתי ביתו והעמידה ליד ביתם. רק לא להתרגז: מנצור, חבר ועד הבית, בוודאי יטפל בכך. הבנים של יוספוב ניסו בעבר להכות את מנצור, וכשלא הצליחו (הוא ברח לדירתו) ניפצו את הזכוכית בדלת הכניסה לבניין. עתה הם מנסים לחדש את הריב. בדרכו למכונית התלונן לפניו מנצור:

— אין לכם קשרים בממשלה? צריך לעשות משהו. אלה פחי הזבל שלהם, והם מעבירים אותם לכאן, מתחת לאף שלנו. אני שואל אותך: זה צודק? — אין גבול ל אלימות! אמר גינדל. לאנשים היום אין בושה! בערב, כשסיפר למירה, אמרה לו:

— אסור לך לריב עם שכנים. הם עלולים לחקור אותך! — אך עוד באותו ערב הוא ירד והזיז את העגלה אל עברו השני של הכביש, ליד בית יוספוב. הוא קיווה כי בחסות החשכה לא יבחינו בו אך הם הבחינו. — אתה לא תיגע באשפה שלנו! אנחנו נרסק את עצמותיך! קרא יוספוב. — אם זוהי האשפה שלכם, שמרו אותה בבקשה ליד הבית שלכם! — אשכנזי נבזה! חכה מעט, רק יחזרו הבנים שלי...

ואכן הם חזרו, והיה דין ודברים חריף, אך לכדי מהלומות לא הגיעו, כי גינדל ידע: הוא לא נועד להחליף מהלומות...

שוב נטרפה שנתו. היה חושש לעבור ברחוב. הוא עבר להתגורר בביתה של מירה עד יעבור זעם, אך במהרה חזר לפני שעבר זעמם, ושוב זכה למקלחת של קללות. הוא לא השיב. יוספוב המשיך לצעוק, ורידי צוארו התנפחו, ועיניו מלאו דם. גינדל חמק בשתיקה.

גרשון עוז חזר מאמריקה וירד לחייה של אשתו: — מספרים לי שלא היית בודדה בתקופה הזו. ראו אותך עם חברים לעבודה... מירה לא ענתה. רוח קנאה עברה אותו:

— הסתובבת עם אנשים אחרים, ה? יש לך שם של זונה בעיר! — אני מזהירה אותך! אני לא אסבול דיבורים כאלה! אתה חושב שרק לך יש זכות להחזיק חברה בכפר החורש וחברה ברמת השרון? אתה חושב שאני עיוורת-חרשת-אילמת?

גרשון סטר לה, ואחר הכה אותה על ראשה, על גבה. היא התכופה ונסתה להתכנס בתוך עצמה כשבלול הבורח אל תוך ביתו ושואב את מחושיו אל תוך עצמו. רק מיתרי קול אין לו לשבולל, שיספרו לנו על הרגשתו כשיד ענקים מניפה אותו, או מגף רומסו. אך היא צרחה צריחות נואשות; גרשון רצה לחדול: מה יאמרו השכנים ובאותו רגע צלצל הטלפון. גינדל שאל אם היא בבית.

— מי המדבר? — גינדל, מהעבודה. אפשר לשאול אותה משהו? — זה לא יכול לחכות למחר? — יש איזו בעיה במחשבים... אמר גינדל. אולי אשאיר מספר טלפון, והיא תחקש כשתגיע?

מירה חטפה את הטלפון: — יורם, זה אתה? בעלי היכה אותי! — מה? (גרשון היה גבוה ממנו, שרירי יותר...) — מה שאתה שומע. הוא טוען שאני בוגדת בו. הוא בגד בי ששנתיים, אבל זה לא חשוב! יורם, אתה יכול לבוא הנה? — גינדל גרד במצחו. לבו הלם בחזקה. היא בצרה, חשב, ועליו להגן עליה. — מירה, את בטוחה... את חושבת שזה בחכמה שאני אדחף את עצמי ביניכם?

— לא, אתה צודק. אני אגמור את זה בעצמי. גרשון עלול לרצוח אותך. כעבור חצי שעה היא הגיעה עם מזוודה קטנה בידה: — באתי לגור על הגג...

גינדל חיבק אותה והיא בכתה. אחר כך אמרה: — אני רוצה עכשיו רק דבר אחד: להרוג אותו, ומהר!...

בשבוע שלאחר מכן קיבל גרשון התקפת לב, ואושפז בבית החולים. מירה באה לבקרו, אך הוא היה בחדר הטיפול הנמרץ, ולא הניחו לה להיכנס. תקופה ארוכה הוא שכב בבית החולים והיא שמרה את מיטתו. שם התיידדה עם איש כבן שישים בשם יוספוב. גם הוא חולה לב. מצבו היה הולך ורע. בניו ישבו ליד מיטתו, ותוך מספר ימים ליוו את ארונו. מירה בכתה. היא החליטה ללכת לבקר את המשפחה של אותו יוספוב, לנחם אבלים. וכשהגיעה למקום — עמדה תמחה: היה זה מול ביתו של יורם.

— שכן שלכם מעבר לרחוב, נפטר... היינו ידידים טובים. הוא שכב בחדר אחד עם גרשון בבית החולים... יוספוב... יהודי סימפטי...

— הוא נפטר?... גינדל החוויר מעט. לא היתה זו הפתעה, אלא רק תזכורת; תזכורת על מה שהיה כבר ידוע מראש; אישור; בדיקה חוקרת. באותו לילה חלם גינדל חלום, וסיפר למירה:

— בקשר לבנות אינני זוכר כרגע מי הן היו. אך הייתי צריך להסיע אותן על אופנוע כבד לדרום הארץ, לאילת. התיישבתי עליו, רגלי הגיעו לרצפה. נסעתי בירידה וניסיתי את בלם היד — הוא לא פעל. מעצור הרגל פעל. בבלם היד היה צורך למתוח בורג. נכנסתי לתחנת דלק מוצלת, שבאחוריה היה שער שהוביל לחצר פרטית. הנחתי את האופנוע על הדשא, ונכנסתי לתוך הבית, כדי לומר לבנות להתכונן לנסיעה. המכנסיים שלבשתי היו בהירים. חשבתי לקחת גם זוג מכנסיים קצרים, אך התחרטתי, שמא אקבל מכת שמש בבירכיים.

בבית היו אנשים רבים. חלקם שתו יין או ליקר. הן היו מוכנות, אבל אני נזכרתי שאינני מוסמך לנהוג באופנוע. אופנוע מתהפך בקלות. היכן ארכיב שתי בחורות על אופנוע? חבל שאין לי מכונית, חשבתי, מכל מקום אסע לאט

מאד. אופנוע כבד הוא מסוכן כמו כלב זאב גדול. את רואה את הסימן הזה?
 כאן נשך אותי כלב זאב בילדותי.
 ביקשתי שיביאו את הכלב מן החצר, שם הינחתי אותו. יצאתי בעקבותיהן
 וראיתי תיק גדול. הבנתי מיד: הן עטפו את הכלב בשקיות ניילון. הוא עלול
 להיחנק! הן פתחו לאט, שקית אחר שקית. מובן שלא היה לו אוויר שם. מובן
 שנחנק. ידעתי מראש שיחנק. היתה לי הרגשה מוקדמת שכך הדבר. התחלתי
 לייבב, לבכות, ממש לבכות! כשהתעוררתי חשבתי שלחיי רטובות —
 אבל... לא כלום. האם את רואה איזשהו פשר לחלום הזה? מוזר, נכון?
 — והכלב... מת?
 — ברור. ידעתי מראש שימות. הוא היה כמו דג משה רכנו עשוי מבד.
 סמרטוט, וזה הכל. חשבתי על הנשמה מלאכותית; צר היה לי שהשארתי
 אותו בחצר... אבל כל זה כבר סיפרתי לך...
 כשהוטב מצבו של גרשון עזו הוא קרא מייד לעורך דין והחל לעשות צרות
 לאשתו מירה. הוא גם איים לתבוע לדין את גינדל. משהבריא, הופיע בביתו
 של גינדל, פתח את הדלת ואמר בשקט:
 — אתה הרסת את חיי!
 — אני מצטער מאד, מר עזו, אינני יודע על מה אתה מדבר. אני מנסה בסך
 הכל לעזור...
 — אתה הרסת את חיי. ואני מבטיח לך, אני אהרוס את חייך. אני אדאג
 שיחסלו אותך בצבא! אני מודיע לך זאת!
 ובאמרו זאת, תקיף ונחוש, יצא מן הבית וטרק את הדלת. גרשון הוא בעל
 דרגה ובעל קשרים בצה"ל, במיוחד בחיל תותחנים. שבוע לאחר מכן קיבל
 גינדל צו מילואים לארבעים וחמישה יום.
 ברור היה לו כשמש, שמישהו מתנכל לו. ביום הגיוס הוא בלע אפר של
 סיגריות, וכשעלה החום, נסעה מירה במונית לקצין העיר, עם פתק מרופא
 המשפחה. המילואים נדחו בחודש ימים.
 — קצין בצבא יכול לעשות ככל העולה על רוחו, על מנת למרר חייך של
 חייל. הוא יכול להעיר אותך ראשון, לטרטר אותך, לבחור בו לתורניות,
 ולשפוט אותו על כל עבירה, קטנה ככל שתהיה. אם הוא נושם — אל
 תנשום! אם הוא לא נושם — מדוע אתה לא נושם?! את מכירה את זה?!
 — אתה מפקד מהצל של עצמך, אמרה לו מירה.
 ובאמת גינדל פחד. הוא פחד מעצמו. הוא ידע שקיצו של גרשון עזו קרב ובא.
 היה יושב על המיטה בחושך, מכה באגרופו על ראשו ולוחש:
 — אני רוצח... אני רוצח...
 מן הטילטולים התעוררה מירה.
 — מה אתה רוצה?
 — לא כלום.
 — ומדוע אתה עושה תנועות ולוחש: 'אני רוצה'!
 — אני 'רוצח'. לא 'רוצה'. רוצח!
 — יורם, אולי תפסיק כבר עם השגעונות האלה?! בוא לישון וגמרנו! הוא
 חזר לחיקה, אך שעה ארוכה נשאר ער.
 באשמורת הבוקר הירח מסיים את משמרתו בשמיים. הוא שוקע לאחר שמר
 במשך מחצית הלילה, וצעד לאיטו בקשת גדולה לרוחב הרקיע. הוא עיף,
 וכביכול סובל מקוצר נשימה. גם השמיים, הכוכבים, אורות הפנסים — כולם
 מחוורים מעט, מאבדים מעוזם הראשוני, כשומרי ראש בתיאטרון העומדים
 על הבימה זו המערכה החמישית. קריאת התרגול מזכירה להם משמרת זו
 עומדת להסתיים.
 גינדל רוצה להתייעץ עם מירה בנושא ראיית הנולד: האם יתכן שמישהו ידע
 מראש מה יתרחש בעתיד? האם אין כאן אלא מקריות בלבד? הוא יודע;
 לגביו מתחיל ההווה עם יציאת האור מן העדשה למסע היתקלויות בפתותי
 אבק דקיקים השטים לאיטם באוויר ומוארים ומופזים לפתע, נדהמים,
 וממשיכים לרחף. כבר אז הוא רואה את התמונה שתופיע על האקרון.
 בשעת הפסקת הצהריים בעבודה הוא מחליט לספר לה: יש לו תחושה
 מוקדמת של מה שיקרה בעתיד. ועוד — כל מי שמציק לו ויורד לחייו —
 בצורה זו או אחרת פשוט מתפגר. מת! אין הוא רוצה לנקום באנשים שיורדים
 לחייו, ואין לו כוח מאגני כלשהו, אך עובדה היא שזגורי חשב עליו רעות —
 ונהרג. ואחריו יוספוב, זה שאיים עליו במכות, מת... והיו עוד... (אך זה לא
 כלול בסיפורנו) מירה צוחקת, מבטלת כל אחר יד אמונות טפלות. יש מיקריות
 בעולם. ולמה דווקא הוא, יורם, שונה מאחרים? גינדל מתעקש וממשיך
 להסביר, ומזיע, ומירה נעשית קצרת רוח:
 — מספיק עם התיאוריות המטופשות האלה! אתה לא גורם לכלום. בסך
 הכל אנחנו נסחפים בחיים, והמיקריות מפגישה ומפרידה אנשים. אין תכנון!
 אין! אתה יכול להוציא מראשך את המחשבות הללו!
 — אבל מירה, אני בטוח...
 — בסדר, די! הרעיון הזה סתם מנדנד. לשם מה בכלל אתה מספר לי את
 הסיפורים האלו? זה מעשי? הכל רומנטיקה מטופשת!
 — מירה, רגע אחד, יש לזה משמעות ריאלי! אם זה נכון, אם אני בטוח
 שמישהו הולך למות בקרוב!
 — מי?
 הוא שותק. רק מסתכל בה ומניד את ראשו

— ...הוא? הפעם היא מחווריה. אך מתעשתת ואומרת:
 — שטריות. דמיון חולני. הדמיון שלך פשוט חולני!
 את גרשון עזו כבר בחלקה הצבאית של הר הצל, בטכס צבאי מלא. כיתה
 יורים הטיחה מטחי כבוד, והרמטכ"ל בכבודו הספיד אותו. מירה, לבושה
 שחורים, מורה בבכי. גרשון עזו הועלה לדרגת תת אלוף אחרי מותו. גיבור
 היה, ונכוננו לו עתידות בצה"ל. רכב הסיור שבו נסע עלה על מוקש בסביבות
 עזה...
 מירה חזרה לביתה. היא לא ניתקה את קשריה עם גינדל אך הם היו מתראים
 לעתים רחוקות יותר. היו לה חובות משפחתיים, הן כלפי משפחתו של גרשון
 והן כלפי שלה. אנשים באו לבקר, ניסו להקל עליה. היא לא דיברה עוד עם
 גינדל על האפשרות המוזרה, שמותו של גרשון קשור איכשהו עם איומיו על
 יורם. אך לא עבר לילה מבלי שחשבה על כך. תחילה בביטול, ואחר כך —
 לא. היא חיבקה את יורם בחזקה, ואמרה לעצמה שמכל מקום אין זו אשמתו,
 והוא נושא על מצפונו אשמה בגין מעשים שלא עשה.
 גינדל הסתגר בביתו, הפסיק לצאת לבלות, ואף חדל להשתתף בטיולים של
 החברה להגנת הטבע. הוא לא התראה עם חברים, וכשהיתה מירה מגיעה
 אליו מדי פעם, ונשארת ללון בביתו, היה עצבני, אם כי ממושמע. שעות רבות
 ישב על הגג והביט בכוכבים, אך הם נשארו אנונימיים, חיוורים, רפי רוח, ולא
 השיבו לשאלות.
 הוא חשש שמא יסתכסך עם אנשים נוספים, ואזי ימותו גם הם. במקום
 להעניש בעונש קל — נמצא שהוא הורג את היריב. עד כה היה רוצח בשוגג.
 עתה, משנודע לו הדבר, עליו להיזהר ולהימנע מרצח במזיד!
 יש חוסר פרופורציה בין מה שאתה מרשה לעצמך לבין מה שאתה מרשה
 לאחרים. אם מישהו עשה לך עוול קטן, אתה מוכן לפעמים להרוג אותו, או
 אולי מתבטא וחושב כך. ואולם אם היה זה להיפך — לא היית מרוצה מעונש
 מוות על עוול קטן שעשית... עיסוקו העיקרי היה הרהורים... הרהורים...
 מירה עזו התרגלה במהירות לחיי שיגרה כאלמנה בודדה. היא הרחיבה את
 חוג מכריה והחלה מתיידדת עם עורך דין ידוע. לאט לאט פחתו ביקוריה
 בביתו של יורם. אולי משום שסיפרה לידידה החדש על הרהורי יורם, והחלה
 בעצמה להאמין באמיתותם... לא עבר זמן רב, ומבלי שיוורם ידע דבר וחצי
 דבר, החלו בלשי המשטרה לשמור את צעדיו. עם עקבו אחריו עשרים וארבע
 שעות ביממה.
 עתה, בתום אשמורת אחרונה, בעת שקיעת הירח, הביטו בו יורם גינדל על
 הגג והבלש המשטרתי בפינת הרחוב, ושניהם הרהרו באותו דבר. אותו ירח,
 שבזריחתו הוא גדול וצהוב, ומאיר עיניים בחיוך של מי שמתכנן תכניות
 לעתיד, היה בשקיעתו חיוור ומימי, כמעט שקוף, נפוח מעייפות. אור עצמי
 לא היה לו, והיה עליו להחזיר כאספקלריה את אור השמש הרחוק; וזהו
 תפקיד מתסכל וכפוי טובה, שהרי אין לו משלו כלום, וגם משל אחרים לא
 נשאר לו דבר.
 השבועות חלפו, וגינדל חש כי מירה כבר לא אוהבת כבעבר. אם מתרפקת —
 היתה משתדלת לכסות על שמסתירה היא ממנו משהו, ואם מחייכת —
 חיוכה היה קצת יותר מדי מאולץ על מנת שלא לגלות את המזימה. גינדל
 הבחין בזאת, אך פחד שמא הוא טועה. לילה אחד הוא הציץ מן הגג לעבר
 הרחוב אל המקום ההוא בו עמדו פחי האשפה, וראה לפתע את הבלש העוקב
 אחריו, כשזה מנסה להסתתר בזווית הבניין. מייד הבין.
 הוא צלצל אליה. השיחה הוקלטה על ידי המשטרה:
 — מירה
 — כן יורם
 — זו את שיפירת...
 — נכון
 — אבל ברור לך שאני לא עשיתי כלום, נכון? זה קרה מבלי שרציתי בכלל.
 בניגוד ל... המיקרים הללו קרו... ואינני יכול למנוע אותם מלקרות, נכון?
 — נכון, יורם, נכון.
 — ועכשיו, את יודעת מה יקרה?
 — אתה רוצה לומר, שלפי התיאוריה שלך, יקרה לי משהו?
 — כן. אנא היזהרי! אל תצאי מן הבית. תני להם לשמור עליך עשרים וארבע
 שעות ביממה... מירה, אני פוחד! אני פוחד, מירה, מירה!
 קולו השתק.
 השיחה נותקה...

33 ► נוגע בדבר

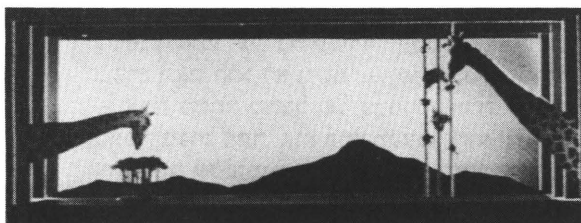
18. יהודה אידלשטיין, 'אברהם שפירא (שיך איברהים מיכה)', הוצ' ידידים, ת"א, תרצ"ט, כרך א', הפרק: "חרות ממלכה ורגל לאום", עמ' 181-185.
19. 'הפועל הצעיר' כ"ט סיון תר"ע. וראה רישומו של המאורע בספרם של שלמה שבא ודן בן-אמוץ 'ארץ ציון ירושלים', הוצ' ווייזנפלד וניקולסון ירושלים, 1973, עמ' 168, תחת הכותרת: "א.ד. גורדון וזועה".
20. משה סמילנסקי [חתום: חוג'ה מוסה], 'שרטוטים', א. שוחט — מלמד, 'הפועל הצעיר', חוב' 11-10, תמוז-אב תרס"ח, עמ' 10-11.
21. זאב וילנאי, 'רמלה. הווה ועבר', הוצ' עירית רמלה, תשכ"א, עמ' 81, הנ"ל, ערך 'רמלה', בתוך 'אנציקלופדיה אריאל', הוצ' עס"עובד תרבות וחינוך, ת"א, תשמ"א, כרך ח', עמ' 7542.
22. ראה הערה 10.

התיאטרון של רוברט וילסון

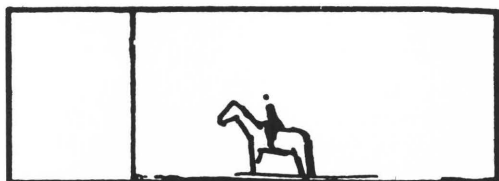
נורית יערי

רוברט וילסון הוא גם המחזאי, הבמאי, הכוריאוגרף והמעצב של הארועים התיאטרוניים שלו ולכן ההגדרה המתאימה לו ביותר היא יוצר תיאטרון. נולד ב-1941 בטקסס, ארה"ב. למד בפקולטה לאמנויות באוניברסיטת טקסס, למד ציור עם ג'ורג' מקנייל בפריס, וארכיטקטורה בניו-יורק. מאז 1968 עובד במסגרת ה־Byrd Hollman Foundation בניו-יורק, ויוצר הצגות וארועים תיאטרוניים בינלאומיים באירופה, יפאן וארה"ב.

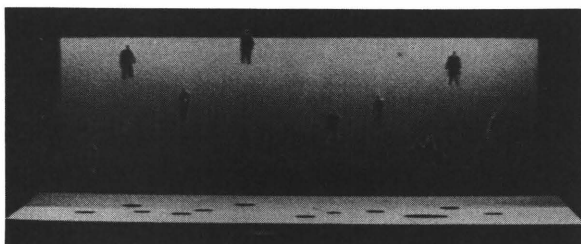
על מנת לחדור אל מסך קליטה פנימי זה שובר וילסון כמה ממוסכמות הארוע התיאטרוני: — ערעור התפקוד של התמונות הבימתיות כסימנים, אותם הצופה חייב לפענח על מנת להגיע לסיפור. — סירוב חד משמעי לבנות באמצעות התמונה הבימתית מערכת של משמעויות. — שבירת מושג הזמן, כפי שהצופה רגיל לו בהצגות התיאטרון, על ידי מתיחת הזמן בו מתרחשת הפעילות הבימתית. ההצגות של וילסון אינן נכתבות, אלא מעוצבות כמארג של אימאז'ים. במקום שפה דרמטית הוא משתמש בתפיסה ויזואלית ומעצב על הבמה שרשרת של תמונות בימתיות המורכבת מצירוף של אלמנטים שונים ומגוונים: אנשים, חפצים, עצים, אניות, מכונות, חיות, ועוד ועוד.



מערכה ראשונה, תמונה 3



מערכה שנייה, תמונה 1



מערכה שנייה, תמונה 2

נבחון במספר סציות עוקבות מתוך האופרה: בסציה השלישית של המערכה הראשונה (ראה תמונה) שתי ג'ירפות ושני נמרים. הנמרים שרים. הג'ירפות מפטפות. בסציה הראשונה של המערכה השנייה: הגנרל לי רוכב לבדו על סוסו. בסציה השנייה של המערכה השנייה: דמויות מן המאגר התרבותי-היסטורי. 1. הנרי הרביעי רכוב על סוס. 2. אישה בתלבושת ימי הביניים. 3. מאתי בריידי. 4. שני תוכים. 5. מרקס. 6. טייס סובייטי. 7. הרייט טאבמן. 8. מאטה הארי. 9. דון קישוט ותחנת רוח. התמונה הבימתית של וילסון מעוצבת כתמונת מוזאיקה או, כפי שהוא נוהג להגדירה, כשטיח קיר שבו ארוגים זה ליד זה דמויות, תיאורי נוף, חפצים, אותיות ומילים. חלל הבמה הופך בידו לחומר, אותו הוא מעצב בהתאם לכניסות וליציאות או להעמדה ולקומפוזיציה של האלמנטים מהם מורכבת התמונה. (ראה תמונה מתוך מכתב למלכה ויקטוריה.) התמונה הבימתית בתיאטרון של וילסון היא קומפוזיציה נעה, אשר קיימת למען עצמה ללא קשר אל

מעצבים, סופרים, מחזאים, קומפוזיטורים ומנהלי תיאטרון שרצה לשתפם בעבודה זו. הוא הכין מקט של ה־shrine והמעצבים הכינו את המודלים של התפאורה לכל מערכה ומערכה. בסיום העבודה התקיימה הצגה בשם "יצירה בתהליך של עבודה" שנמשכה כ-7 שעות. לאחר ההצגה התפזר כל הצוות למשך שנה. ביוני 1982 וילסון ארגן תקופת חזרות נוספת, הפעם בפרייבורג. לחזרות אלה הופיעו כ-80 איש מכל הארצות שלקחו חלק בהכנת הארוע. החזרות נפתחו בפגישות כלליות של כל המשתתפים. וילסון כיסה את הקירות בקטעי טכסט שכתב וציורים שהכין, ופרט את מבנה הארוע. לאחר מכן התחלקו לקבוצות עבודה כשכל אחת מתרכזת בפן אחר של הארוע. לכל תמונה נכתב ספר בימיו, אשר בו נרשמו האביזרים הנדרשים לביצוע התמונה והצעות לקאורדינציה בין הרבדים השונים של המופע. החזרות נמשכו 4 שבועות ובסופם שוב הוצגה הצגה, המראה את תהליך העבודה. כ-100 צופים השתתפו בארוע זה: נציגי רדיו, טלביזיה, הוצאות ספרים, תיאטרות, מוזיאונים וגלריות, קונים פוטנציאליים של היצירות שיווצרו תוך כדי תהליך העבודה. ולסיכום העבודה, חמישה מדיה שונים יצגו את ה־CIVIL warS לקהל הרחב: קודם כל הצגת התיאטרון, ובהמשך:

- תכנית טלביזיה שעקבה אחרי תהליך העבודה ותביא גם קטעים מן המופע.
- המוסיקה והטכסט ייערכו כאופרה שתשודר ברדיו.
- כל אחד מן החלקים יתועד בספר מיוחד שיוקדש לו.
- הציורים שהכין וילסון במהלך העבודה מוצגים כבר עכשיו בתערוכה ב־Pavillon des Arts בפאריס.

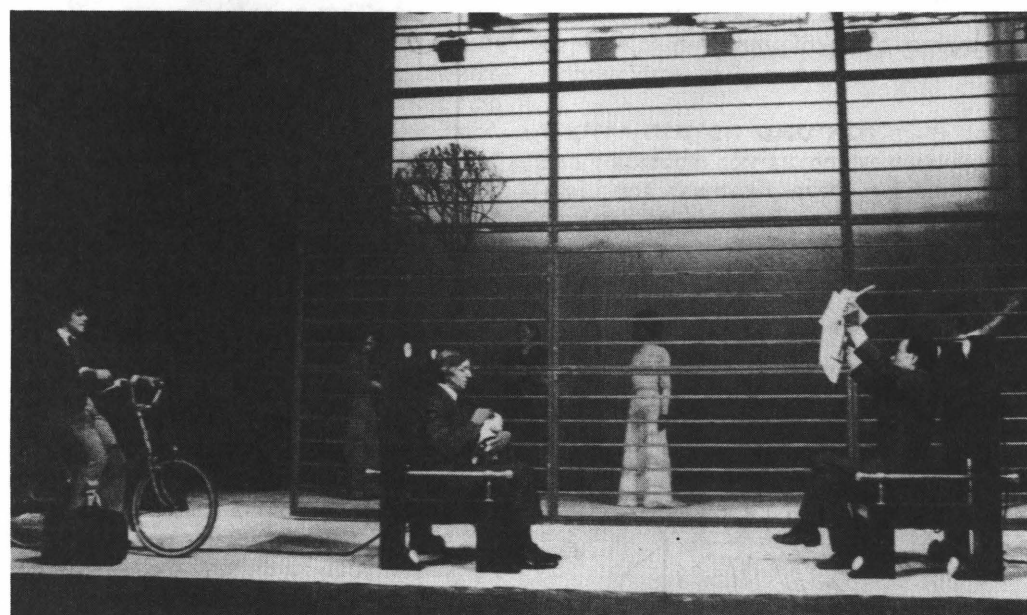
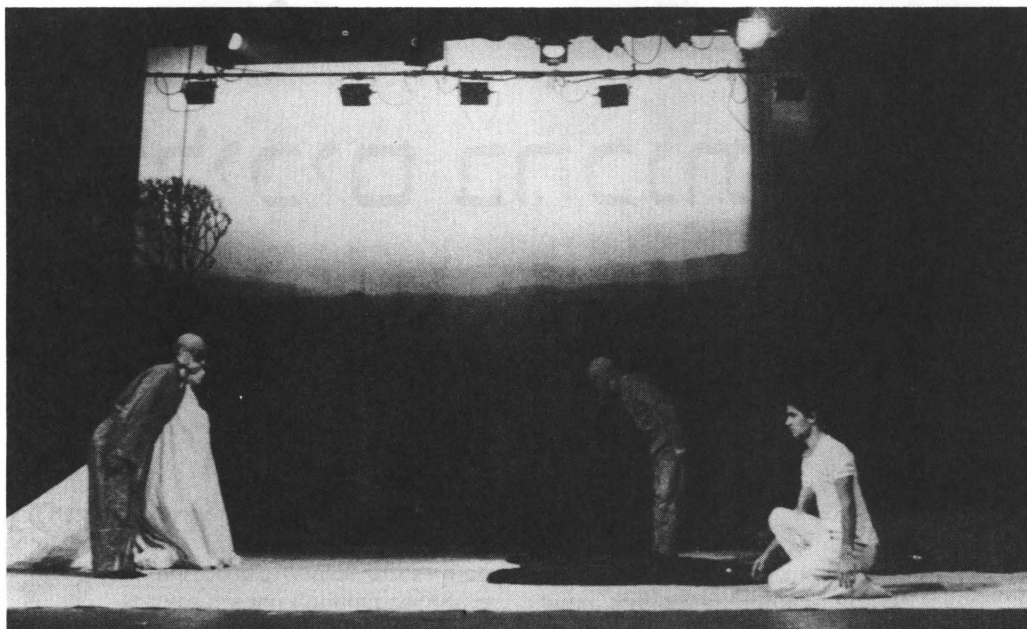
■ מרכיבים אופייניים בתיאטרון של וילסון

לכל מי שבא לראות ארוע תיאטרוני של רוברט וילסון בפעם הראשונה וללא הכנה מוקדמת, נכונה הפתעה מיוחדת במינה. כבר מן הרגע הראשון מגלה הצופה שהכלים שברשותו ל"הבנת התיאטרון" ול"צפייה נכונה", אותם צבר משך נסיונו כצופה בהצגות תיאטרון, אינם יכולים לעזור לו בארוע כזה. כל נסיונותיו להבין את המוצג או ל"תרגם" את התמונות הבימתיות שלפניו לסיפור או עלילה כלשהי מגיעים למבוי סתום. תאורים, הניתנים על ידי צופים או מבקרי תיאטרון ל"סציות" של וילסון, מעידים על המבוכה הגדולה שיוצר תיאטרון זה, על הקושי להגדיר את מה שראו. וכשהם מנסים לחפות על אי הבהירות הם כופים בדרך כלל על הארוע הגיון שהוא זר לו בהחלט. נראה אם כן, כך מסיק אותו צופה מופתע, שיש צורך במציאת כלים חדשים, בחינוך מחדש של הצפייה. על מנת להסביר את נסיונותיו משתמש וילסון במטאפורה של שני מסכי קליטה, אשר קיימים לדעתו בכל אחד מאתנו. מסך קליטה חיצוני, בו משתמשים מרבית האנשים ובו נרשם העולם המוחשי, ומסך קליטה פנימי, שבו נרשמות חוויותינו כשאנחנו חולמים ובו גם נרשם עולמם של החרשים האילמים ופגועי המוח⁵. על המסך הזה נרשמות החוויות בצורתן הראשונית, בצורת אימאז'ים אשר אינם נוקקים לתהליך "תרגום" כלשהו. וילסון חוזר ומצהיר שבתיאטרון שלו הוא מעוניין לגרום לצופה להגיב על פי רשמים הנקלטים במסך הפנימי הזה, ומטרתו היא להעלות תמונות בימתיות אשר יובילו ליצירת האפקט הרצוי.

ביוני 1984 תוצג בלוס-אנג'לס במסגרת ה־Olympic Art Festival אופרה של רוברט וילסון הנושאת את השם: **the CIVIL warS**: a tree is best measured when it is down. אופרה, שאורכה כ-10 שעות¹ ומורכבת מחמישה חלקים (כשכל חלק יכול להיות מוצג כארוע בפני עצמו), היא ללא ספק ארוע תיאטרוני בעל ממדים בינלאומיים. ראשית, כל חמשת החלקים עוצבו ובווימו במהלך שש השנים האחרונות במקומות שונים באירופה, אמריקה, ויפאן ובנוסף לכך, כל המרכיבים הטכניים של הארוע עוצבו במקומות שונים: המוסיקה הוקלטה במינכן, הסרט, שמוקרן במערכה הרביעית, הוסרט ונערך באמסטרדם; התפאורה והמסכים המצוירים עוצבו בפאריס, הדמות של "האישה הגדולה ביותר בעולם" נבנתה, הולבשה והותקנה לתנועה ברוטרדם, התלבושות של כל ההצגה עוצבו ונתפרו בניו-יורק.

מספטמבר 1983 ועד אפריל 1984 מוצגים החלקים השונים בגרמניה, איטליה, יפאן, הולנד, אמריקה וצרפת. ביוני 1984 יקובצו חמשת החלקים לאופרה אחת שתהיה, כך מעריכים, הארוע התרבותי החשוב ביותר של המשחקים האולימפיים². שלושה אלמנטים שימשו מקור השראה לוילסון בתחילת עבודתו:

1. ספר צילומים של Matthew Brady, שתיעד את מלחמת הצפון והדרום בארה"ב.
 2. ביוגרפיה של אברהם לינקולן שנכתבה ע"י Carl Sandburg ואשר הפרק האחרון שלה, המוקדש לרצח הנשיא, נקרא על שם פתגם אמריקאי a tree is best measured when it is down.
 3. צילומים מראים את יפאן במאה הקודמת כשהגיע לשם אדמירל פרי (Peery) ופתח תקופה של חילופי תרבות ופתיחות הדדית, שגרמו לשינוי מהותי בחברה היפאנית המסורתית.
- שלושת מקורות אלה העלו בוילסון את הרצון לספר, בדרך המיוחדת לו, את סיפור המלחמות³ בהסטוריה האוניברסלית. בתחילה חשב להשתמש בדמות של לינקולן או בזו של בריידי כדמות מרכזית, אך אלה היו כמובן רק ההתחלה. הצגות רבות של וילסון סובכות סביב דמויות הסטוריות: "אלברט אינשטיין", "אדיסון", "המלכה ויקטוריה", "פריד", "סטאלין"⁴, אך דמויות הסטוריות אלה משמשות רק מקור השראה. בתוצאה הסופית אין ההצגות בעלות אופי ביאוגרפי, ובתמונות הבימתיות מוצאים רק אלמנטים מעטים השייכים למקור ההשראה. וילסון נותן חרות ליכולת האסוציאטיבית שלו וחולם, ואת החלום הוא מעצב על הבמה. כ-1978 העמיד וילסון את הוורסיה הראשונה של ה־CIVIL warS בשלב זה יצר שני ספרים. האחד — ספר טכסטים אשר בו אסף את כל קטעי הטכסט (קטעים משיחות ששמע, קטעים שכתב בעצמו או ציטוטים הסטוריים), מהם בנה את המלל לסציות השונות. הספר השני — ספר תמונות המכיל ציורים ושרטוטים מלבניים המציגים את מה שיתרחש על הבמה. שני ספרים אלה שימשו לוילסון כספרי בסיס עם תחילת החזרות. ספר הטכסטים עבר שינויים תוך כדי החזרות ולעיתים, כפי שקרה במערכה הרביעית, זנח את הטקסט הקיים והזמין ורסיה חדשה אצל המחזאי הגרמני היינר מולר, שכתב את המערכה על פי אמפרוביזציות שהוצגו במשך תקופת החזרות. ספר התמונות עזר לו בתכנון הבמה והתפאורה לחלקים השונים של היצירה. החזרות הראשונות התקיימו באוגוסט 1981 במינכן. וילסון אסף כ-25 אנשים: זמרים, שחקנים, טכנאים,



שתי סצנות מתוך "מכתב למלכה ויקטוריה"

המציאות הקיימת מחוץ לתיאטרון. אין היא מעונינת להעביר לצופה מסר מסוים, כל מטרתה היא לחדור אל מעבר לתחומי ההגיון והפענוח ולעורר אצל הצופה אותם מישורי התגובה, ששגרת היום יום וההגנות שכנה לעצמו גרמו לו לשכוח, ובאמצעות הגירוי של מישורי תגובה, אלא לגרום לצופה חוויה מיוחדת. ובאמת, אם תמונה כימתית מסוימת המופיעה על הבמה היא ברגע מסוים (רגע מדוד בצורה מדויקת) מכעיסה, מרגיעה, או בלתי נסבלת הרי זה מפני שהיא מצליחה לחדור אל אותו מקום בו נפגשים הדמיון של וילסון, זכרונותיו וההסטוריה שלו עם אלה שלנו.

אלמנט נוסף בו משתמש וילסון הוא האפקט שנוצר כתוצאה ממתחת הזמן, בו מתבצעת הפעולה הבימתית בהצגותיו. משך הזמן בו יכולה להתבצע פעולה כמו הליכה מקצה אחד של חדר לקצהו השני, מעבר מתנוחת גוף אחת לתנוחת גוף אחרת או כניסה ויציאה, יכול לנוע בין חצי שעה לעשר שעות.

וילסון משתמש במתיחת הזמן ובתנועה המואטת על מנת לשנות את הרגלי הצפייה של הצופה מחד, ומאידך לשנות את המודעות של המבצע. אצל הצופה יוצרת האטת התנועה מתח בין מהירות הקליטה ואיטיות התנועה. האפקט שנוצר הוא שהתמונה הבימתית אינה נתפסת כרצף, אלא כהווה מתמשך עד אין סוף. למבצע מאפשרת התנועה המואטת לקשור קשר עמוק יותר עם האחרים הפועלים אתו על הבמה, ועם הקהל היושב וצופה בו.

"לצפות בתיאטרון של וילסון", אומר באסיל לאנגטון⁶, "זה כמו לצפות בצמיחת העשב. כשאנחנו מסתכלים על שושנה היא אינה נעה, אך נפנה את העיניים לרגע והנה עלה כותרת אחד נפל. החיים עצמם איטיים. מי ראה אי פעם תינוק כשהוא גדל? האם אנחנו רואים את עצמנו תוך תהליך ההזדקנות? בטבע, כמו באמנות של וילסון, הזמן אינו זז."

תקוותו של וילסון היא שהצגת האופרה שלו the CIVIL warS תהיה ארוכה בסדר גודל של קונצרט רוק המושך כ-60,000 עד 80,000 איש, המתרגשים מעצם מספרם הרב ובאווירה הכללית מרשים לעצמם להיסחף עם כל מה שמתרחש על הבמה. תגובה כזאת, אם אכן תתרחש, תהיה הצלחה ללא תקדים לגבי הסוג המיוחד של התיאטרון של וילסון. ■

1. הארועים התיאטרוניים של רוברט וילסון ידועים באורכם הבחתי שגרת. ב-1972 הוצג באיראן ארוע שלו Ka Mountain Guardenia Terrace במשך 168 שעות כלומר במשך שבועה ימים ושבעה לילות.
2. האופרה תוצג באודיטוריום Shrine המכיל כ-6000 צופים. מפתח הבמה באודיטוריום כ-30 מטר רוחב ו-10 מטר גובה.
3. לצורת הכתיבה של השם the CIVIL warS משמעות מיוחדת. ה-S של מלחמות באה לבטא את העובדה שמדובר בכל המלחמות של ההיסטוריה האוניברסלית. האותיות הגדולות של CIVIL באות לציין שלמילה מספר מובנים, לא רק "אחרים" אלא גם "מנומס", "מחונך היטב" וכמובן חלק מתוך המושג "ציוויליזציה".
4. Einstein on the beach (1976); Edison (1979) A letter for Queen Victoria (1974); The life and times of Joseph stalin (1969) Byzdwoman (1968) כאן משתלבת בעבודתו התיאטרונית עבודתו הקודמת בתרפיה באמצעות התנועה. אחד הילדים אתם עבד, חרש אילם מלידה אשר הופיע אחר כך במשך שש שנים כשחקן בהצגותיו של וילסון היה נוהג לגעת במקומות שונים בגופו כשנגנו בפסנתר. כשנגנו צלילים גבוהים, נגע בחלק גופו העליון, ובצלילים הנמוכים — בחלק גופו התחתון. מתוך כך הסיק וילסון, לגוף שמיעה משלו.
6. Basil Langton "Journey to ka mountain" T.D.R. (t-68) June 1973 P. 58.

ביבליוגרפיה

- František Deák "Robert wilson" T.D.R. (T-62). June 1974 p. 67-81.
- Francine mimoun Auger "Le retour du théâtre à la scène à Italienne: chéreau et Wilson" Alternatives Thétiales (12) p. 18-29 Bruxelles 1982.
- Pasquier Marie — Claire. Le théâtre Americaine d'ausouidhiui, p. 212-228 P.U.F, Paris 1978
- Robert Wilson, the CIVIL warS a tree is best measured when it is down, Paris 1983
- Helga Finter "Robert Wilson civil wars" p. 12-13 Art Press (73) Paris Sept. 1983
- Ossia Trilling "Robert wilson's "Ka Mountain". TDR (T-68) June 1973 p.33-48.
- Basil Langton "Journey to Ka Mountain" T.D.R. June 1973 (T-68) p. 48-58

עוד אמירה

על "המלט"

בהיפתח המסך בתיאטרון בקרקוב, שבפולין, על הצגת "המלט" בבימויו של אנדז'י נוידה ניצבו על הבמה לצד הכס המלכותי כל הדמויות המשתתפות בתנוחה של כעין צילום משפחתי — לנוכח אולם של זרקורים רבי עוצמה. עיני כל הדמויות ניבטו נכחן ורק עיניו של המלט היו מופנות אל כס המלכות הניצב במרכז הבמה.

לא באותה עוצמה ולא באותה קוהרנטיות של הבעה, אבל יחד עם זאת בתפיסה דומה מאד מופיעה דמותו של המלט על קרשי תיאטרון "הבימה".

משפט המפתח להבנת הדמות הזו הוא המשפט "לא נותנים לי להתקדם", בלשונו של אבידן. המלט, כשאר הדמויות במחזה אינו נקי מאהבת השלטון ומן השאיפה לכוח הנלווה. הסכמתו לקבל, בצורה גלויה, את הורציו כנושא קולו של אביו (שהרי פשוט כל כך לסובב את הראש ולראות את הדובר מאחוריו) ניתנת להסבר אחד בלבד: נראה שיש לו כבר מוכנות נפשית מספקת לקבל כל נימוק שהוא, כדי להצדיק את מעשיו העתידיים. מוכנות זו מנוצלת היטב על ידי פוליטיקאים שונים כהורציו. יחד עם זאת המלט אינו קורבן. גם הוא למד את מלאכת ה"ציתות" בסתר ואת הטכניקה הנוחה של ה"כאילו שיעוץ" הפותרת אותו מאחריות למעשיו. (כמו רצח פולוניוס ה"מצותני"). באיזו מידה מתיישבת שאיפתו לכס המלכות עם יכולתו

האמיתית (כלומר, צדדים שונים באופיו המעידים על צרכים אנושיים כגון הצורך בידידים, באהבה, תשומת לב, וכו'), המונעים ממנו מערכת של התנהגויות המאפיינת אותם פוליטיקאים שבראש מעייניהם ה"כסא" בלבד), זה כבר סיפור בפני עצמו. אך מי שחושב שהמלט שכזה, שייך לממלכת דנאמרק ההיסטורית והמרוחקת, או למדינות טוטאליטריות בלבד, מנסה פשוט להתחמק מן האחריות להתמודדות צינית עם ההשתמעויות הבלתי-נמנעות של ההצגה, כפי שהיא מועלית בימים אלו בתיאטרון הלאומי הבימה. ■

ג.ש.

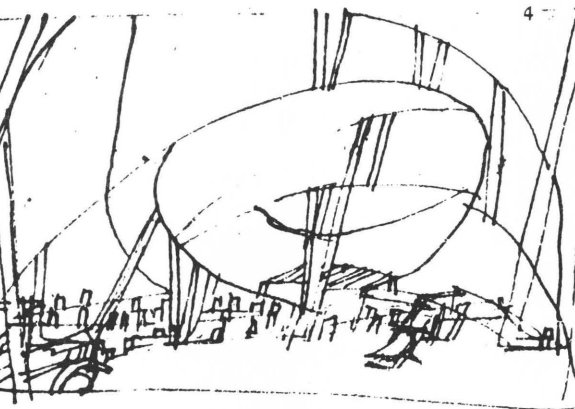
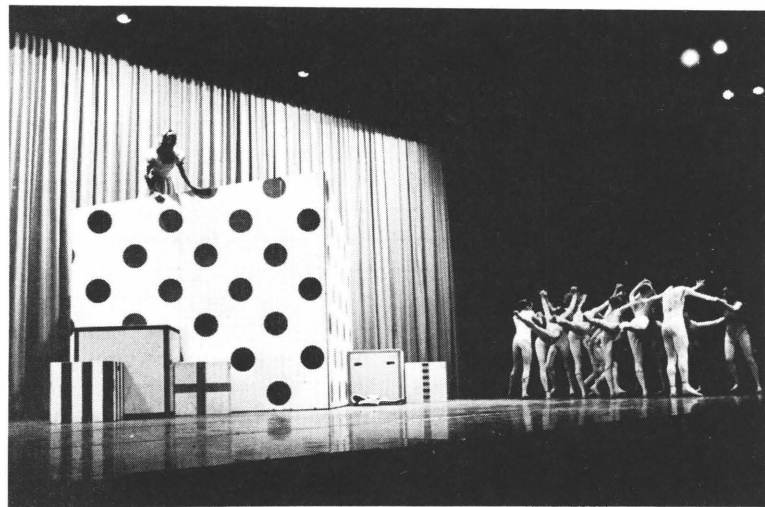
בגליון הקרוב:

"המלך ליר" בבימויו של יוסי יזרעאלי
"מן המשחק אל המשמעות" על-פי רינה ירושלמי
עוד אמירה על "הנשים האבודות מטרויה" של חנוך לוין.

בלט — תהליכים בהכנת העיצוב

(תפאורה, תלבושות ואביזרים)

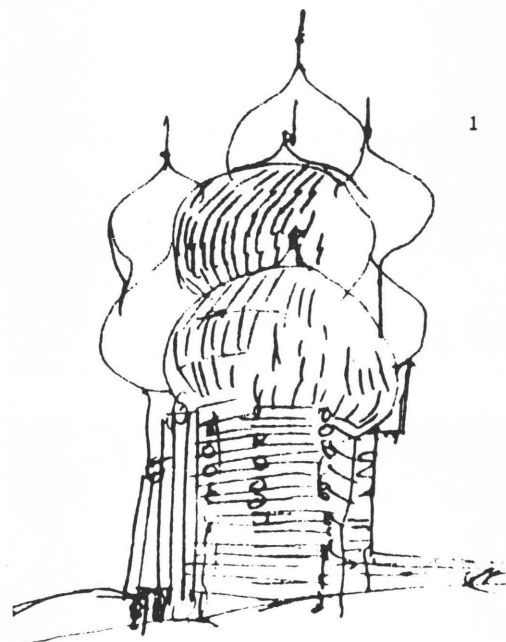
גליה שיפמן



את סוג הבד שברצונו להשתמש בו, כשהוא רואה מול עיניו כיצד ייראה המארג על הבמה, במיוחד כשחושבים עליו בראייה מרחוק. כדי לעשות תלבושת מוצלחת לרקדן צריכה להיות, לדעתי, גם הבנה רחבה לגוף הרקדן תוך התחשבות באולם החלקים אשר "חמיאו" לגופו באופן מיוחד.

■ ציורי הנסיכה טאטיאנה

במחול אנאסטסיה בכוריאוגרפיה של מאקמילן, בשנת 1971, ניתן לראות את תהליך העבודה שלו על היוצרותה של התפאורה:



הרעיון המרכזי התחיל להתגבש בעזרת אסוציאציות וזכרונות ילדות מתקופת שהייתו של בארי קיי הילד עם משפחתו בשווייץ. משפחתו נהגה לבקר כמה מבני משפחת הצאר, אשר ברחו בזמן המהפכה לשם. בזכרונות נחרטו מספר תמונות זעירות של מבנים קטנים מעץ עם כיפות זהב, בשלג, שנהגה לצייר הנסיכה טאטיאנה (רישום מספר 1). תמונותיה הזכירו לו את הכנסיות הרוסיות. הקונסטרוקציה של הכנסיות הרוסיות הקסימה אותו תמיד ולצורך הבלט הזה המתרחש ברוסיה, הוא תהה כיצד יוכל להעביר אלמנטים מכנסיות אלה אל הבמה. הרישומים הראשונים היו של הכנסיות האלה. היה משהו במבנה של הכיפה שריתק אותו במיוחד, והוא שהשפיע על הקו המעוגל המופיע בתפאורה הסופית על הבמה. לצד הכיפה הצטרף היצר הרוסי, גורי עץ. (רישום מספר 2) הוא ניסה לקרב את שני האלמנטים, עד שלבסוף הם הזדקרו מתוך המסכים (רישום מס' 3). כל הקומפלקס חיזק יפה את המשמעות של סיפור הבלט, כמו למשל כשבסצנה האחרונה לכוד הצאר עם משפחתו בכנין מלכות של מערבולות מטאפוריות, שנוצרה בעזרת התפאורה שלו (רישום מספר 4).

■ בלט קלאסי לילדים

קופסת החלומות הוא בלט קלאסי לילדים בכוריאוגרפיה של ארז דרור המבוצע על ידי הבלט הישראלי הקלאסי. את התפאורה והתלבושות לבלט זה עיצב יוסי בן-ארי ואת המסכות והאביזרים הכינה יהודית גרינשפאן. לשני יוצרים אלו היו תהליכי ההפקה מסובכים במיוחד בשל המגבלות שנוספו מעבר למגבלות הקלאסיות שתיאר בארי קיי, המלוות הכנה של כל בלט.

הבלט עוסק בסיפור חלומי על קופסא של פלאים, שמתוכה יוצאים כל מיני יצורים (בובות) כאילו מתוך חלומו של הילד רו שחלם אותם. הבלט עוצב עבור ילדים, לכן היה חשוב לתת מקסימום של ריאליה ואמינות בעיצוב הבימתי.

דוגמה בולטת לתפיסה זו באה לידי ביטוי בעיצוב דמויות הסנאים לבלט. הם היו צריכים להיראות ממשיים ואמתיים, מאחר והקהל שצפה בהם היה קהל של ילדים. ארז, הכוריאוגרף, התעקש על אמינותם ולכן

אחד הקריטריונים להערכה של יצירת בלט או הצגת תיאטרון היא מידת הצלחתה של ההפקה המוגמרת ליצור מהאלמנטים השונים שלמות אחת בעלת קודים ברורים. היוצרים השונים השותפים למלאכת ההרכבה (כגון הבמאי-הכוריאוגרף, השחקן-הרקדן, מעצב התפאורה והתלבושות, התאורן וכדומה) עוברים תהליכים רבים עד הגיעם להפקה הסופית המוצגת לעיני הקהל. השלבים השונים נעלמים בדרך. דווקא שלבים אלה הם מעניינים ומרתקים בפני עצמם, והחלטנו ליחד להם מדור שיקרא "מפנקס של יוצרים".

מעצב של תפאורה ותלבושות לבלט נמצא, בדרך כלל, בצל הכוריאוגרפיה והרקדנים ואמור בעיקר לשרת את צרכיהם "לא להפריע" לתנועה ולשפת הגוף. לא כך רואים זאת היוצרים השונים העוסקים במלאכת הכנת התפאורה, התלבושות והאביזרים לבלט.

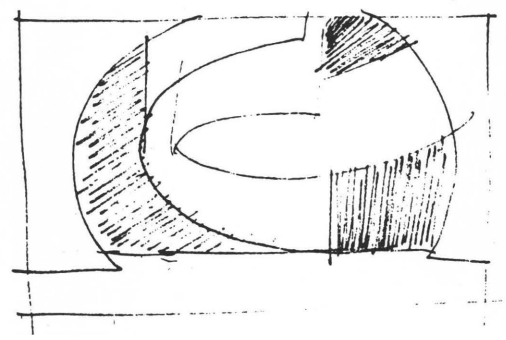
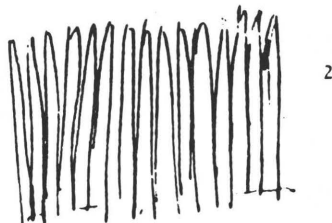
לבארי קיי (Barry Kay) הכנת התפאורה היא כעין יצירה של פיסול או של ארכיטקטורה.

התהליך מתחיל בשיחה בינו לבין הכוריאוגרף, שבה נזרקים על ידו מספר רעיונות ראשוניים תוך כדי כך שהכוריאוגרף (המכיר בדרך כלל היטב את סגנון עבודתו) מלפן את פרטי ההפקה. אחר כך הוא מסתגר לשבועות ולפעמים לחודשים של עבודה עצמית. הוא ממעט ברישומים וציורים. הרישומים הראשונים הם ככוונה גסים ופשטות. זאת כפי שהוא אומר בעצמו "כדי לא להפחיד את עצמי"². כלומר, אלו סקיצות פשוטות, שניתן לקרוא אותן בקלות עד שמתבשל מהן רעיון כולל כלשהו. תהליך היוצרותו של הרעיון הוא חידה בפני עצמה. הוא תוצר של אסוציאציות פרטיות, זכרונות ילדות, שמיעה חוזרת ונשנית של המוסיקה לבלט ומרכיבים רבים אחרים, שקשה לעמוד עליהם. כשנוצר הרעיון המרכזי והוא מקבל את ברכתו של הכוריאוגרף למענו הוא מתכנן את התפאורה, הוא מעדיף לעבוד מייד עם אלמנטים תלת ממדיים ולא עם ציורים. חפיסות עץ, קלפים וכדומה, כדי ליצור גוף תלת ממדי ולחוש את המרחב. הגישה שלו לבניית תפאורה היא גישה קונסטרוקטיביסטית. הצד הסטרוקטוראלי של העיצוב הוא שמעניין אותו בפלטים.

רק אחר כך הוא עובד על התלבושות וזה החלק הקל לגבי דידו, שנמשך לא יותר מארבעה שבועות של עבודה. התלבושות יוצרות, כמו בכל שאר היצירות לבלט או לתיאטרון, מערכת יחסי-גומלין עם התפאורה (על דרך ההשלמה או על דרך הקונטראסט).

המגבלות הרבות של הבלט מהוות אתגר עבורו, כמעצב תפאורה ותלבושות. מצד אחד, צריך להשאיר מקום פנוי לרקדנים (המינימום הוא 8 מטר על 12 מטר של רצפת לינולאום למחול), אך מצד שני צריך לבנות חלל כמה משכנע. ואם על חלל במה להיות ריאליסטי הולכת הבניה ומחריפה.

בארי קיי, אישית, פיתח במרוצת השנים טכניקות שונות לשימוש בחלל שמעל הבמה (מסכים תלויים וכדומה). בעיה נוספת היא ה"טוטר", בגד הבלט לבלטים הקלאסיים המהווה את בסיס התלבושת. הוואריאציות השונות הן רק לסוגי הבדים, אם כי גם אלו מוגבלים. יש צורך להתחשב בגוף הרקדן ובתנועה. התנועה מכתובה שימוש בסוג מסוים של בדים בלבד כגון טול, שיפון, משי, לייקרה וכדומה. בארי קיי יודע בדרך כלל בדיוק





מתוך קופסת החלומות; כוריאוגרפיה: ארז דרור, מוסיקה: רוסיני-רספיגי

הרישומים הראשונים של יוסי בן-ארי, שדמו במקצת למיקי-מאוס, לא התקבלו על ידו. גם יהודית גרינשפאן לא הייתה שבעת רצון מהתוצאה ההתחלתית עד שלבסוף נאלצו להעתיק חיה ממשית (ארנבת) כמודל לסנאים. לגבי יהודית גרינשפאן כל פרט ולו הקטן ביותר במלאכת הכנת האביזרים חייב להיעשות בצורה מקצועית ביותר. מעבר ל"אמינותם" היה צריך גם לאפשר לרקדנים לנוע בתוכם. בדרך כלל הכנת סנאים כאלו בכימות כגון הריאל בלט הייתה מתבצעת על ידי נוצות רכות, כדי לאפשר את התנועה. חומר זה אינו מצוי אצלנו ובמקומו נאלצה יהודית גרינשפאן להשתמש בפרווה סינתטית. כדי לאפשר תנועה מקסימלית, נעשה, למשל, הונב הגדול והמרשים של הסנאים מרצועות רצועות של פרווה ולא מיחידה אחת, שנתפרו כל אחת בנפרד, דבר שהפחית את המשקל הרב שהרקדן צריך היה לשאת על גופו. המצאה נוספת שלה הייתה בתחום הראייה. בתלבושת מעין זו הכוללת מסכה בדרך כלל הרקדן אינו רואה.

ה"פאטנט" הישראלי שיהודית גרינשפאן מצאה היה נדיר בפשטותו. החלק התחתון של בקבוקי הפלסטיק השקופים למשקאות קלים הוכנס למסכה במקום העיניים. דבר זה יצר אמינות בלתי רגילה שיש לדמות עיניים ממשיות וכמו כן אפשר לרקדנים ראייה. יהודית גרינשפאן, בדומה לבארי קיי, מתייחסת לעבודתה כאל יצירה של פיסול, פיסול בחומר רך.

■ התפאורה של יוסי בן-ארי והאביזרים של יהודית גרינשפאן

האלמנט המוביל את התפאורה והתלבושות של המעצב יוסי בן-ארי הוא "ההפתעה". על הבמה ניצבת קופסת ענק בצבע לבן עם נקודות אדומות וסרט אדום, הנראית כמתנה גדולה. על פארקט המחול גוף כלי-כך גדול כתפאורה הוא שבירה של קונבנציה מקובלת. אחריו באה שורה שלמה של "הפתעות", הבאות לידי ביטוי הן בתפאורה (מן הקופסה יוצאים הרקדנים, הקופסה נפתחת והופכת לתפאורת רקע — כמו בתיאטרון בעומק הבמה, עליה ניתן לטפס, להיכנס וכו') והן בתלבושות. תלבושות ורדפות תלבושות בצבעים רבים מתחלפים. עינו של הצופה הקטן באולם מופתעת כל פעם מחדש. שיא ההפתעה הוא כמובן הופעתם הבלתי צפויה של הסנאים. הצבעים הנקיים והצורות המודרניות (עיצולים, משולשים וכדומה) מפתיעות אפילו את המחול הקלאסי המסורתי, המונח ביסודו של בלט זה.

בין הקשיים הרבים המוטלים על שכמו של מעצב הבמה היו גם אילוצים כגון "ניידות ההפקה", שיש לקחת בחשבון. על אלמנט כגון זה שנראה לכאורה חסר משמעות יכול המעצב להקדיש הרבה זמן ומחשבה. (דוגמה: האם לעשות גלגלים לקופסה שיסתובבו לכיוון אחד בלבד או לכל הכיוונים, מאחר והקלט יוצג במקומות שונים בארץ ויש לקחת בחשבון מאיזה כיוון התפאורה תוכנס לבמה.)

יוסי בן-ארי נוהג להתחיל, בדומה לבארי קיי, את תהליך ההפקה שלו מן התפאורה. צבעיה של התפאורה הספציפית הזאת הותאמו לצבעים הססגוניים של התלבושות (לכן היא צבועה בצבעים של אפור ותכלת המאפשרים הבלטה של צבעי התלבושות).

לאור האילוצים של המציאות הישראלית מחפשים המעצבים תחרונות של שיגרתיים, כדי לעמוד בכבוד ברמה המקצועית הנדרשת מהם (ויותר ממה שהיא נדרשת מהם. הם דורשים אותה מעצמם) לצורך הצלחה במלאכת ההרכבה של ההפקה הכוללת.

1. מעצב תפאורות ותלבושות מפורסם. בין יצירותיו "מידה כנגד מידה" לאולדוויק. "ויקטור" לריאל שקספיר קומפני. "המייסטריונגרים מנינברג" באופרה המלכותית בקובן גרדן. "מיס ג'ולי" בבלט בשטוטגרט. "מטראליס" עבור האופרה בפריס. "דון קישוט" עם רודולף נורייה, "איוודורה" עם הכוריאוגרף מאקמילן לרגל יובל ה-50 של הריאל בלט.
2. Roy Strong, Ivos Guest, Richard Bucle, Baary Kay, Izl Designing for the Dancer, Da Costa. London 1981

יש הצגות כל כך חלשות שאינן יכולות לרדת מן הבמה בכוחות עצמן. ס.י. לץ

מקום אחר

סאטירה סובייטית בתיאטרון צרפתי

גארונסקי. חייו של גארונסקי בביתו הופכים לגיהנום. לו קיבל לפחות את רשיון-הנהיגה המיוחל... סוף המחזה.

לכאורה סאטירה קומית פשוטה. אך עם הצגתה בתיאטרון בפאריס פרצו הארועים את הבמה והפכו למציאות. מוסקבה, שאישרה את הצגת המחזה בפאריס לא השלימה עם הפירוש הפאריסאי ומצאה לנכון להזהיר את המחזאי זורין. הנ"ל פנה מייד והגיש תלונה לתיאטרון בדרשו שינויים בתפאורה ובבימוי מאחר והם נוגדים, לדעתו, את רוח המחזה שלו. תגובתו של מנהל התיאטרון הייתה חד משמעית: "התיאטרון לא יסבול לחץ פוליטי".

מה הכעיס כל כך את מוסקבה? קיצפס יצא במיוחד על האינטרפרטציה של סצנת הסנטוריום בקריס. בהצגה בפאריס הוצג הסנטוריום בצורה מכוונת כמחנה ריכוז. גארונסקי מופיע לבוש בכתונת פסים כשעל גבו מספר. ראשה של הסופרת מגולח, במרכז התמונה דמויות קרטון מוקפות בגדל תיל, ובעמדות שמירה. הם נראים כאסירים, בכותונת פסים, אתי-חפירה בידיהם, כאילו שוברים סלעים. גם לגארונסקי את חפירה בידו.

והנה כפיית אינטרפרטציה זו על הקומדיה הסאטירית תוך שהיא משרתת את הכוונות של הבמאי (בוגדן ברסיו, פליט רומני שרצה כפי הנראה לסגור כמה חשבונות עם המשטר הסובייטי) הוסטה הקומדיה ממסלולה.

המבקר הצרפתי שמדווח על ההצגה (Michel Cournot ב-Le monde מן ה-21 בדצמבר) מסיים בתקווה שאותם האנשים, אשר איפשרו את הוצאת המחזה להצגה בפאריס לא ימצאו ב"בגידה" הפאריסאית סיבה להחרים ללאונד זורין את רשיון הנהיגה שלו. ובכך עדיין לא תם הוויכוח על מידת החופש לבמאי, העונה בדוחק על מה שמציע המחזה עצמו.

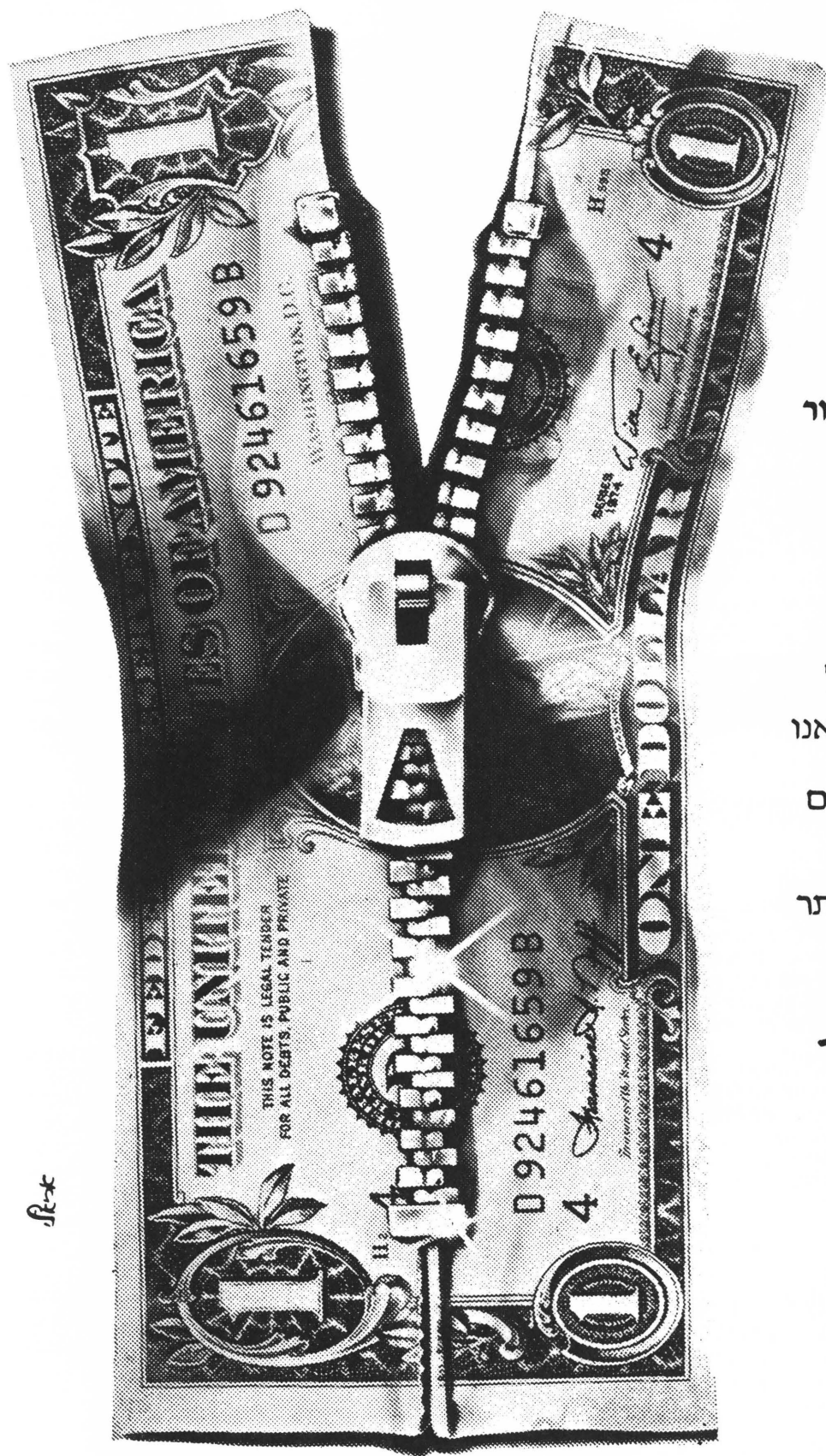
■ נ.י.

ה מחזה של לאונד זורין "הימים הסוערים של גארונסקי" המוצג בימים אלה באחד מאולמות ה"Lucernaire" בפאריס, משתייך לסוג מסוים מאוד של מחזות בברית-המועצות, "הקומדיה הסאטירית", אשר מדגישה סטיות מסוימות של ה"שיטה" והופכת אותן לקריקטורה.

גיבורו של זורין, גארונסקי, הוא אזרח שקט היושב באחת הערים בברית המועצות ושאיפתו היא להשיג לעצמו רשיון נהיגה, או ליתר דיוק אשתו, הגברת גארונסקי, היא זו שדוחפת את בעלה להשיג לעצמו רשיון נהיגה. בין יתר המסמכים, שנדרש מועמד לרשיון נהיגה להציג לפני קבלת המסמך המיוחל, הוא אישור המעיד על המועמד שלא היה מעודו מאושפז בבית חולים פסיכיאטרי. גארונסקי מגיע למקום הדרוש להחתמת הטופס המבוקש. תוך כדי ליווי שאנו מעניקים לגארונסקי עולה בידינו לעמוד על אופיים של בתי החולים הללו בברית-המועצות. הרופא, שתפקידו לחתום על הניירות, מגלה את גארונסקי לוחט, אדיש ועצבני, הוא הגיע ברכבת החשמלית. הרכבת הייתה מלאה עד אפס מקום והיה חם מאוד. גארונסקי שנקלע לכאן בשל לחצה של אשתו, אולץ להמתין בחדר ההמתנה של בית החולים.

בקיצור, האזרח גארונסקי המופיע לפני הרופא מפגין עצבנות קיצונית. לא חולף זמן רב וגארונסקי מוצא עצמו מקבל זריקת-הרגעה ומתאשפז באחת המחלקות של בית-החולים. מצבו של האזרח גארונסקי מתברר תוך זמן קצר, אך ליתר ביטחון נשלח המועמד לרשיון הנהיגה "לתפוס צבע" בסנטוריום בקריס, על חוף הים. בדרום הוא פוגש סופרת הנמצאת אף היא בחופשת מנוחה. הוא מבלה עמה בשיחות ידידותיות ובסופו של דבר חוזר הביתה לאשתו. הסופרת מפרסמת את השיחות האלה בעיתון, דבר המעורר את קינאתה של הגב'

לחסוך מטבע חוץ בהוראת קבע גם בטוח וגם פתוח



איך תשמור על ערך כספך וגם תצבור רווח?

עד שתחליט אם לרכוש בו מוצרים שונים, לנסוע לחו"ל או לחסוך לכל מטרה אחרת - תן הוראת-קבע לרכישת מטבע חוץ, ותקבל הנחה בעמלת הרכישה. בתשלומים חודשיים או תקופתיים, במגוון מטבעות, בסכום הרצוי לך, ולתקופה הנוחה לך - אתה תקבע, ואנו נבצע! ועכשיו - לתקופה מוגבלת: הטבה גם בשער החליפין! הקדם לתת הוראת קבע לרכישת מטבע חוץ וכך תהנה מהטבה על יותר הפקדות.

הוראת קבע *על חשבון*

 **בנק לאומי**

אנשים שליוו אנשים



אחדות המקום והזמן נוסח היצ'קוק

הלל דמרון



היצ'קוק מצולם מן הגב

"חלון אחורי"; מפיק ובמאי: אלפרד היצ'קוק. שחקנים: גיימס סטיוארט, גרייס קלי, ריימונד בר. תסריט: ג'ון מיטשל הייס — עיבוד מסיפור קצר בשם "זה חייב להיות רצח" מאת קורנל וולריץ. צלם: רוברט בקרס. מוסיקה: פרנץ ווקסמן. עורך: ג'ורג' טומאסיני.

"הפיפינג'וטום" אף לא פעם אחת. ולמרות זאת, הסרט אינו משעמם. הוא מהנה ביותר, וההנאה נשאבת משימוש יוצא מגדר הרגיל של תנועות מצלמה מתוכננות ומדויקות להפליא.

הסרט צולם כולו באולפני "פארמונט", הסרט היה גדול במיוחד ובניית התפאורה ארכה חודשים רבים. צילומי הסרט היו כה מתוכננים על-ידי היצ'קוק, עד שלבסוף רק כמאה רגל של פילם נשרו על ריצפת חדר העריכה כטייקים לא טובים. יש לסרט ניחוח של סרטים שכבר לא עושים היום, וזה כולל תפאורת אולפן, צבעים חמים מאוד (בעיקר אדום) והומור מסוג מאוד מסוים. הסרט כולו אכן מסתיים לבסוף בנימה הומוריסטית.

בניגוד למבנה הקלאסי של סרטי מתח, אין הסרט אווזו אותך בגרון ומצמיד אותך לכיסא. הוא משתלט עליך בהדרגה. יש בו גם מיגרעות: דמותו של הגיבור (המשוחק היטב על-ידי סטיוארט) סטאטית מדי לאורך זמן ואינה מתפתחת, כרגיל אצל היצ'קוק, וכן גם דמותה החד-מימדית של גרייס קלי, הבלונדינית המושלמת. גם הרומן ביניהם חסר עניין ומתפתח בדרך המקובלת על היצ'קוק ועל הקולנוע האמריקני. אין לדמויות רבדים נוספים ועמוקים יותר. ואולי זה המס שמשלם המאסטר לקולנוע שהביא אותו מהאי הכריטי, מהיכשת האירופאית הישנה, ליכשת החדשה שהעסק שלה הוא "כידור". הדיאלוגים לרוב שנונים מדי, נוטים להתפלספות מיותרת ולהתחכמות. יש שימוש רב מדי בטכניקות של פייד-אין ופייד-אאוט — כנראה במקומות שלא היה להיצ'קוק פיתרון טוב יותר. התפאורה היא "תפאורה", למרות איכותה הגבוהה, והגם שהסרט מתרחש בחום כבד הרי שהחלונות הפתוחים כל העת, ומאפשרים לגיבורנו להציץ דרכם בכל הנעשה, מציינים סימן שאלה מטריד.

"חלון אחורי" הוקרן לראשונה ב־1954 — לפני כשלושים שנה. הסרט יפתח את פסטיבל סרטי היצ'קוק בקולנוע "אורלי" בתל-אביב, בו יוקרנו חמישה סרטים (מתוך יותר מ־50 שייצר היצ'קוק). שמזה 20 שנה לא הוקרנו בפני הקהל הרחב, מכיוון שזכויות ההקרנה שלהם היו שמורות לאלפרד היצ'קוק. וסיבותיו שמורות עמו. הסרטים הנוספים הם: "ורטיגו", "החבל", "צרות עם הארי", ו"האיש שידע יותר מדי".

יתכן ולכד מצ'ארלי צ'אפלין, אין עוד עושה-סרטים המזוהה כל-כך עם יצירתו הקולנועית כמו היצ'קוק. הוא, כמו גיבורו בסרט זה, יכול לחדור אל חיי הפרטים של מישוה ללא בושא. היצ'קוק סבר כנראה שהוא לא מפריע לאף אחד בשום דבר שהוא מצלם. במקום זאת, הוא הרגיש שתפקידו להאיר מצב מסוים — ובטח יתחן ויסכם את הדברים — להניח לכל אחד להסיק את מסקנתו שלו ממה שהוא רואה. או שמו רק נדמה לו שהוא רואה?

אוהדי היצ'קוק, בין הקהל ובין המבקרים, ודאי יקבלו את "חלון אחורי" בתשואות סוערות. אך גם מי שאינו נמנה עם אלה האחרונים יפיק מהסרט הנאה מרובה. וכדרך אגב, המצלמה (שהיא נשקו העיקרי של היצ'קוק), או יותר נכון הבזקי הפלאש שלה, הם הנשק שבו משתמש גיבורנו במאבקו נגד הרוצח, המסתער עליו בסוף הסרט.

מן השאלה האם היה, או לא היה רצח. סטיוארט מנסה לשכנע את ידידו הבלש שאכן היה רצח, ואילו זה סותר את טענותיו אחת לאחת, ובזילזול קובע שההתרחשות היתה תולדה של דמיון פרוץ של אדם חולה ומשועמם. כלומר לא עלילה מותחת, כרגיל אצל היצ'קוק, אלא ההחשדה, הניגוד: המאבק בין המציאות להזיה; בין היום ללילה; בין האמת לפנטסיה. ובכן מי צודק: הבלש המיקצועי הסותר את כל ההוכחות-לכאורה כולן, או האזרח הקלוד בכיתו, השבוי בכלא דמיונו. מישור זה של הסרט יוצר עניין מסוג שונה, מעניין ומעמיק הרבה יותר מהרגיל אצל היצ'קוק. היכולת האמנותית המרשימה שבה פועל הסרט משאירה את הצופה תוהה; מתנדנד בעצמו בין המציאות לדמיון. מישור נוסף הוא מישור היחסים בין הגיבור לאהובתו. כאן, למרות הופעתה המקסימה של גרייס קלי, אין כל חדש. היא האשה המושלמת, הקלאסית; והיא רוצה להתחתן והוא לא. היא יפה, עשירה, נכונה — כמעט יותר מדי. היא אפילו אוהבת אותו. אבל הוא אוהב את מקצועו. הוא צלם, הוא מציץ מיקצועי. במקום להיענות לחיזוריה הוא שקוע כולו בנעשה אצל שכניו. כלומר, הוא מסיט את עניינו ואת מרכז הכובד של חייו מעולמו הפנימי, מיחסיו עם הסביבה הקרובה לו, אל הנעשה מחוצה לו. שם לא הכל יפה וטוב. ולכן מעניין יותר. כמובן שמעגל זה נסגר לבסוף, עם סיום העלילה, בהפיאנד. כדרכו של היצ'קוק ושל הקולנוע האמריקני.

מעגל אחר בסרט הוא מעגל השכנים. היצ'קוק חושף לפנינו את סיפורם של השכנים, המתפתח לאורך הסרט מרצף של אנקדוטות לכלל סיפור שלם. ממולו של סטיוארט גרה "הגוף" — רקנית בלט בלונדינית בעלת גוף משגע, אשר מייד בתחילת הסרט שומטת את החזיה שלה, ומרימה אותה בתנועות בלט. דירתה מוצפת מחזורים לאורך הסרט, כולם יפייטואר, אך רק בסוף הסרט מגיע האהוב האמיתי, חייל קטן קומה. המחפש קודם כל אוכל — לא אהבה. סיפור אחר הוא סיפורה של גברת "לב בודד", המתכננת לכל פרטיה את פגישתה עם האהובה העתידי, עד שהיא אוספת ברחוב צעיר המסתער עליה מייד עם היכנסו לדירתה כדי לספק את רעבוננו המיני. היא עומדת להתאבד, תחת עינו הצופיה של גיבורנו, אך לבסוף מתחתנת עם הפסנתרן הבודד שמנגינתו באה להצילה בדיוק ברגע הנכון. ישנה גם פסלת זקנה המרבה להשתזף בגינתה, וכן זוג עם כלב, אשר הוא המוביל את הבלשים החובכים לאחר הפשע ואף משלם על כך בחייו. גם זוג צעיר אשר מקבל את דירתו בליל החתונה. כמובן שישנו הזוג המרכזי: האשה רתוקה למיטה וממרת את חיי בעלה (ריימונד בר) המטפל בה במסירות. לבסוף הוא "סוגר איתה חשבון". כך-על-פי הצלם-בלש. בלילה גשום הוא יוצא מדירתו וחוזר אליה שלוש פעמים עם מזוודה ביד, נוסע לאי-ישם (אנו רואים דרך מעבר בחצר האחורית גם פיסת רחוב) וחוזר כלעומת שבא. למחרת האשה איננה. נעלמה.

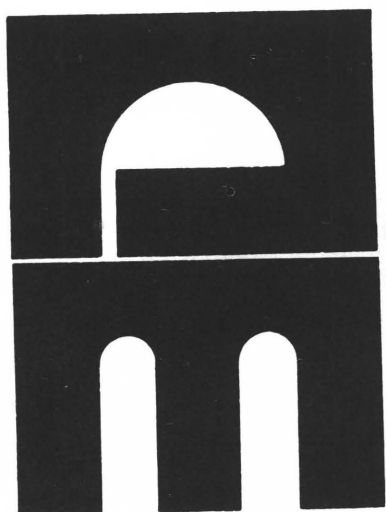
ההנאה האסתטית מהסרט נובעת בעיקרה משילוב של כל האלמנטים לכלל שלמות אחת בתוך מסגרת ברורה ביותר. הלוקיישן הוא אחד. זוויות הצילום תמיד מנקודת מבטו של הגיבור, הצלם, ובעצם של היצ'קוק ושלנו. למעשה לא עזבה המצלמה את חדרו של

פתיחה: חצר אחורית של בית-דירות. המצלמה לא נעה. בקידמת התמונה עולים התריסים וחושפים את מראה המרפסת והחלונות האחוריים. הרחק מאחור ישנה התרחשות במרפסת. סוף כותרות. המצלמה נעה קדימה ומרחפת אל תוך החצר, עוקבת אחר חתול העולה במדרגות, עוברת מחלון אחורי אחד למשנהו, מגלה חלק מהדיירים מבעד למרפסות ולחלונות, עושה סיבוב של 360 מעלות וחוזרת אל החלון האחורי ממנו התחילה את הסיבוב. היא מגלה שם ראש של גבר מזיע, המורד את חומו. שוב יוצאת המצלמה לסיבוב בחצר האחורית, מגלה לנו עוד פרטים על תושביה, וחוזרת לבסוף אל הגיבור, היושב בכיסא גלגלים ורגלו האחת בגבס. לצידו מונחים כמה שבועונים ומצלמה שכורה. הוא מביט אל אחד משכניו, פסנתרן לעת מצוא. על הקיר מגלה המצלמה תמונה של מסלול מרוצים. כך נקבעת המסגרת של הסרט "חלון אחורי". זהו גם השוט המתוכנן ביותר בכל הסרט, הרומז על העתיד לבוא, וקובע את מרבית האלמנטים שיפותחו לאחר מכן בעלילה. מתחילת הסרט ועד סופו לא מש הגיבור, גיימס סטיוארט, מכסאו ומחדרו (למעט בדקה האחרונה — וגם אז הוא חוזר לבסוף אל כסאו). אין רכבות; אין מטוסים; אין מקלחות; אין שדות רחבים והרים גבוהים. הסרט כולו מתרחש בחצר אחורית של בית-דירות, נשקף מהחלון האחורי של הגיבור המציץ. האיכות הקולנועית המיוחדת במינה של הסרט נובעת בעיקר מעובדה זו: אחדות המקום והזמן, והשימוש האמנותי שהיצ'קוק עושה במסגרת זו.

העלילה לכאורה פשוטה: גיבור הסרט, צלם שתופע במסלול מרוצים, רתוק לכסא הגלגלים כשרגלו האחת מגובסת, צופה תוך כדי שעמום בשכניו דרך החלון האחורי של דירתו. הוא מגלה עניין בנעשה אצלם, אך בעיקר רתוק מבטו אל דירה אחת, שם רוצח הבעל את אשתו לעת לילה. כך הוא סבור על כל פנים, משום שאת הרצח ממש הוא איננו רואה. גם הצופים לא. לאחר מכן משכנע סטיוארט את ידידתו ואת האשה המטפלת בו שאכן התרחש שם רצח, ויחד בכוחות משותפים הם מנסים לאסוף הוכחות כדי לגלות את האמת ולהאשים את הרוצח. בשלב מסוים מכניס סטיוארט לתמונה את ידידו, בלש העובד עמו בשבועון. כך נמשכים הדברים עד לשיאו של הסרט — אותו לא אגלה כמובן.

ואולם, שלא כבסרטים אחרים של אמן המתח והאימה, העלילה בעצם כלל אינה חשובה. היא אינה יורדת על הצופה ברעמים ובברקים, והסרט איננו מפחיד כלל — לבד אולי מדמות הסיום. יותר מזה, למן ההתחלה נסוכה על הסרט מין איטיות הנקבעת על-ידי תנועות המצלמה הארוכות והאיטיות, המתוכננות היטב, וזה בתיאום עם מצבו של החולה הרתוק לכסאו. עד לשלב מסוים מנקרת במוחנו השאלה מה קורה כאן בכלל? האם תהיה עלילה בסרט? האם ימות מישוה? האם זה סרט של היצ'קוק בכלל? ... ואמנם הוא מפתיע אותנו שוב בהופעתו הקבועה, כמתקן שעונים בדירתו של השכן הפסנתרן, ולרגע מפנה את ראשו ומביט אל גיבורו ואלינו. או אז יודעים אנו באמת כי זה אכן סרט של היצ'קוק.

בסופו של דבר נובע המתח של הסרט, ובכך עיקר כוחו,



כצא"ל תקנות
במשביר לצרכן!

- בתי כל-בו מודרניים לתושבי קרית-שמונה ואילת ממש כמו לתושבי תל-אביב.
- אחריות לטיב המוצרים וביקורת איכות המבטיחה סחורה אמينة לאורך ימים.
- הנחות מדי חודש בחודשו על שורה ארוכה של מוצרי צריכה לכל בני המשפחה.
- הסדרי אשראי נוחים למשפחות ולזוגות צעירים על קניית ציוד ראשוני לבית.
- הסכמי הנחה מיוחדים עם ועדי עובדים ומפעלים ברחבי הארץ.



זה כצא"ל!

הקונה במשביר לצרכן
חוסך כסף, חוסך זמן

מותו של העץ הזקוף

מוחמד ע'נאיים

"אל תעיר את העולם משנתו זו גופתי נתקעת באדמה" (מוחמד דרויש)
ותו המפתיע של המשורר הפלסטיני מועין בסיסו לא העיר את העולם מתרדמתו. העתונאים מסרו על כך בכמה שורות ובו נאמר כי המשורר נפטר בליל ה-25 בינואר בחדרו במלון "אינטרקונטיננטל" בבירה הבריתית. בישראל זכה המשורר בידיעה אחת בלבד ששודרה בצהרי יום ה-26, וכך נסתם עליו הגולל! למרבה האירוניה, מוות זה שם קץ לחייו של לוחם פלסטיני ומשורר מן השורה הראשונה אשר השאיר את חותמו על השירה הפלסטינית בכללותה. דרך חייו של בסיסו (1929–1984), החלה בעיר הולדתו עזה, שריבים הכירוה באמצעות שירתו, היתה דרך זו ארוכה, רוויית סבל ותלאות, ובכל שלב בה עמד המשורר בפני הדילמה הנוראה למצוא בית:

"ועכשיו בירה חדשה
ועכשיו חלון חדש
ועכשיו כתובת חדשה"

כתובת חדשה? אבל חלומו של המשורר להקים בית משלו, בו "ארגע ואקבע את מקום מושבי", לא התגשם. למען האמת, התגשם בחלקו בלבד, כשהצליח המשורר להבטיח את השלווה והרגיעה לכלבו מרג'אן, וכך הוא אומר: "יש לי חבר טוב ואמין. זהו כלבי מרג'אן. הקמתי לו בית משלו, ואמרת לו: תירגע עכשיו, ואל תשכח שאני הבטחתי לך את מה שלא יכולתי להבטיח לעצמי..."

מסעו של בסיסו הקיף את כל בירות העולם. הוא היה השגריר הפלסטיני הנודד שמסעותיו זיכוהו בעיטורי כבוד רבים, החל ב"אות המהפכה" וכלה בפרס הספרותי "לותוס", שמעניק ארגון סופרי אסיה ואפריקה, וזאת כאשר ערך בסיסו את כתביהעת של הארגון בשפה הערבית שנשא אותו שם – "לותוס". בסיסו כתב ספרים רבים, בהם ספרי פרוזה, שירה ומחזות. הבולטים בספריו היו "העצים מתים זקופים"; "גבארה"; "מהפכת הכושים"; "הסלע"; "הצפורים בונות את קינהן בין האצבעות" וספרו האוטוביוגרפי "פנקסים פלסטיניים".

למועין בסיסו לא היתה דרך לביטוי הסבל של בני עמו זולת השירה אשר שיקפה את ראייתו האמנותית, המעמדית והפוליטית, כי בעצם, זה מה שמשורר יכול לתת בזמן המלחמה. וזה בדיוק מה שמניע אותו להגדיר את תפקידו בזמן המצור על ביירות 1982, באומרו שבפעם הראשונה צמחה שירת התנגדות הקשורה בלוחם, כאשר הופיעו עתונאי קיר שהשתלבו בלחימה נגד הטנק הכובש, ובפעם הראשונה נערכו ערבי שירה בתעלות וליד מיתרסי הלוחמים. בצורה זו נפל המשורר הפלסטיני עלי פודה, כאשר חילק את העתון היומי שערך בזמן המלחמה, "המערכה", וכך נפל העתונאי סמיר דרויש, בעת מילוי תפקידו בזירת הקרב. (דרויש שהה בשבי הישראלי 13 שנה, והוחלף במבצע החלפת שבויים בין ישראל לאש"ף). וכך בדיוק היה גורלה של קריינית "קול המהפכה הפלסטינית", נעם פארס, בת הדרום, שנפלה ב-4 באוגוסט 1982, במערכה אל אליאח, כשהיא מקליטה את קולותיהם של הלוחמים. דאגתו הפוליטית והלאומית של המשורר הפלסטיני, גם במקרה הזה, אינה דומה לדאגתו של החלזון הדבוק לסלע כשהמים מצפים אותו ונסוגים; דאגתו של המשורר הפלסטיני גדולה יותר מכיוון שגורל המשורר כאן תלוי בגורל העם כולו, אין לו גורל אחר. ותפקידו של המשורר הפלסטיני שונה מתפקידם של הפוליטיקאים. הוא אינו מותחם בתחום האופקים

הצרים של ההמונים, ועליו לקרוע אופקים חדשים לפני הציבור. ובספרות, כמו בפוליטיקה, המשורר האוונגרדי חייב להיות בראש תנועת ההמונים ולא בזנבה, שאם לא כן תיהפך שירתו לשירה דמאוגית, שמובילה בסופו של דבר להתעייט ההמונים. המשורר חייב להנהיג את המאבק של ההמונים בכל כוחו היצירתי.

כך הבין בסיסו את תפקידו, באומרו: לא נכון לומר שההמונים אינם מבינים את היצירות הגדולות, או דוחים אותן. זהו פשע לומר שהמשורר מסכים להיות בסופו של דבר מתופף..."

אם כן, לאן פניהם של המשוררים הפלסטיניים לאחר הגלות? בסיסו אומר: "יש אנשים שמאבדים את הכיוון בזמן המצור, והמצפן נופל מידיהם. אינני סבור שאמיל חביבי נמצא במשבר ו/או סמיח אלקאסס, רשאר אבו שאוור (מספר פלסטיני גולה) או מחמוד דרויש."

ומועין בסיסו אינו נמצא במשבר?

— "אנחנו סובלים מדבר אחד בלבד, הוא הזמן הדרוש לכתיבה. זאת הבעיה שלנו, בעיית הזמן שעלינו לנצלו לכתיבה. אך מה שהמשורר עצמו משקף, כתוצאה ממשבר פוליטי, נהפך אצלו למשבר פיוטי, ספרותי, אבל אנחנו אופטימיים."

מי, אם כן, נמצא במשבר?
— "אלה הם המשוררים הצמודים אל פנקסי השיקים!"

ולכן הם דחו את השיר המשותף שכתבתי עם מחמוד דרויש (פורסם ב"עתון 77", גליון מס' 38). למה? כי הם לא הבינו אותו, ולא יוכלו להבינו. מכיוון שזהו השיר הראשון המופנה אל החייל הישראלי. אנחנו לא הפנינו את השיר הזה אל ה"החייל הציוני", אלא למאות ואלפי החיילים הישראליים שהתברר שהם, או חלק מהם, דחו את המלחמה המלוכלכת, והתפטרו או לקו בהתמוטטות עצבים. את השיר הזה הפנינו אל "החיילים הישראליים המאושפזים בבתי החולים הפסיכיאטריים". הפנינו אותו אל מפקד אוגדת הטנקים הישראלית שדחה את הכניסה לביירות, אלי גבע, והתפטר. הפנינו אותו אל 400.000 המפגינים היהודים בתל-אביב נגד המלחמה המלוכלכת."

ואתה, לאן פניך, מועין בסיסו?
— "ואני אותו אדם
שפכו עלי את ימיכם
שפכו עלי את רוחותיכם
אשר על הגל
אינני הטובע שלכם
אני הטביעה."

מועין בסיסו

מערבית: מוחמד ע'נאיים

מסע

מסע... מסע
גלים מתרגמים אותי לכל השפות ונשברים
גלים על כל השפות ואשכך
שורה... שורה.
מסע... מסע.
כלבי הים ספינות, והמפרשים
מולדת.
זמן וזמן
זמן שבו תהיה בודד כפרפר בתוך ענן
הוא, מי ילמדני קרוא וכתוב?
מי יתן ואשמין, מפרשי ונפוחות
ישמינו לסכין הצנווה.
תחי הקתיבה
תחי הצנווה
תחי האבן על פי
מסע... מסע...
המת והלא מת!
הפשתין בנמלים
מה אני מתאר ומה לא מתאר?
הקרנף!
העומד על אצבעותי
ברוח העזה
הכף רועדת.
ואתה רועד.

זאת הסעודה האחרונה על שלחנותיכם
עִפְתִּי, מֵאֲסֵתִי בְּעַפְבִּיִּים בְּחִלְצִתִּי
וְהַפְרָר בְּכַף יָדִי לֹא הוֹלִיד דְּכָר,
מִלְכָּד הַקֶּצֶף

הי המת והלא מת
זאת הסעודה האחרונה על שלחנותיכם
הפצע הדו־פרצופי עד
שאני האנס,
האשם
וכלכם מלאכים, כלכם שירים
זאת הסעודה האחרונה אתכם
אני עכשו מכיר את אוכלי בשר הסוסים
המתים

בשר המראות המתים
בשר הרוחות המתות
זאת הסעודה האחרונה על שלחנותיכם
מעכשו אלבש את צורתי שלי

עכשו תדע שחלון קטן
בפער האדמה נפתח
לפניך, אתה לבד... ממנו תציץ אל המולדת
עכשו תדע שלפסין שמחתה וצורתה
ולקרנף שמחתו וצורתו...

אלה הם ימי המסע הראשונים
מסע... מסע...
אָרְךָ הַמָּסַע
יָחִי הַמָּסַע
מָסַע... מָסַע...

נסיתי לאתרך בנמלים
מה אני מתאר ומה לא מתאר?
על המפרש ציירתי חלון
וקרעתי
להציץ אל דמי.

* אלו קטעים אחדים מהפואמה האחרונה של מועין בסיסו, אשר קראו אותה ב"שבוע התרבות הפלסטינית" שנערך בלונדון בדצמבר אשתקד, בו השתתפו סופרים ומשוררים ערביים מישראל, וכן המשורר מוחמד דרויש, תושב ישראל לשעבר.

היש והאין שבספרות

דן לאור; השופר והחרב; הוצ' הקבוץ המאוחד; 128 עמ'; תשמ"ד; רות קרטון-בלום; בין הנשגב לאירוני; הוצ' הקבוץ המאוחד; 128 עמ'; תשמ"ב; ס. יזהר; סיפור אינו; הוצ' הקבוץ המאוחד; 112 עמ'; תשמ"ד;

■ שאלות של מהות

ספרות — בחינת שיקוף הראליה, ניווטה, או בניית מציאות חדשה, שונה לחלוטין? ובהקשר לזאת — עיסוקה של היצירה הספרותית — ברישום פרטי הממשות או בעיצוב סמלים פיוטיים? ובאילו מדה סותרות, משלימות או מזינות אפשרויות שונות אלה האחת את רעותה?

והיתכן השימוש בכלן בעבודותיו של יוצר אחד, והאם ניתן ל"תרגם" את סגוליות שימושו של יוצר בחומריו לכדי נוסחה מדעית-ספרותית מספקת? ביחס למכלול סוגיות אלה שכבר נידונו לא אחת, משרטטים שלושת הספרים הנידונים את זווית ראייתם הייחודית של שלושה חוקרים, אשר שניים מהם מרוכזים בחלקים מיצירתו של נתן אלתרמן, והשלישי בגישה להבנת הספרות בכללותה.

■ להעמיד הפרשה על עיקריה

גישתו הבסיסית של דן לאור בספר זה נובעת מראייתו חטיבות מסוימות ביצירה האלתרמנית כתגובה ישירה להתרחשויות תקופתו. ששת הדיונים שבספר עוסקים, במידם התאורי הישיר, בשיקוף ה"אני מאמין" החברתי-פוליטי של אלתרמן, כפי שהוא עולה מחטיבות אלה; ובמקביל — בהשפעת המציאות המשתנה על הדינמיקה הפנימית של "אני מאמין" זה. ואולם, תוך בדיקת מקבילות אלה, מתפרשת תכונת יסוד של היוצר בו מדובר (המובלטת מזווית שונה אף בספרה של קרטון-בלום) והיא יכולתו ל"תרגם" חומר תשתית מציאותי אחד לקלידוסקופ ספרותי רב-פנים ורב-רמות, ולנוע בו בחופש מוחלט — אם בהפרדה מוחלטת של פן מפן, ואם תוך ערבוב מראות.

מלכתחילה, טוען לאור, פיצל אלתרמן את שירתו, הן מבחינת ניסוחה, הן מבחינת נושאה המוגדר והן מבחינת הבמות השורות בהן פרסמה, לשני אפיקים ברורים: האפיק הלירי-סימבולי והאפיק האקטואלי-פוליטי. האחרון, לו מקדיש המחבר את מרכז דיונו, מיוצג בעיקר ע"י שירי ה"טור השביעי" המהווים למעשה מעין "יומן פיוטי שליווה את כל אירועיה של התקופה" (עמ' 15) ושהשפיע באופן בולט על רישומיהם בתודעת הדור.

שירים אלה מאופיינים, עפ"י לאור, באפיוני היסוד הבאים:

א. מתוך ראיית המחבר את עצמו כש"ץ, הוא מבטא דרכם את ה"הגיון הפוליטי" החברתי וההסטורי של מתנה הרוב בציבוריות הישראלית" שבאותה תקופה, כאשר דרך הבעתו, כמובן, אינדיבידואלית במובהק. ב. מעבר ל"כאן" ול"עכשו" של האירוע הישיר, מתחוללת "טרנסטנדנציה של המאורע הטריטוריאלי והיום-יומי למאורע הטעון משמעות הסטורית-מטאפיזית" (עמ' 20). היינו, לדוגמה באוסף תגובות על תקרית אקטואליות, ולו-גם דראמטיות במיוחד, אלא ברצון הסטורי-לאומי ("שר האומה") העומד ביסודן ומקשרן לחטיבה הירואית אחת.

ג. למרות הזדהותו של המשורר עם הקונצנזוס הלאומי של התקופה, אין הוא נמנע מקריאות תגר נחרצות שעה שנשקפת לדעתו סכנה כלשהי למסד המוסדי, עליו מושתת קיומה של החברה בישראל. שכן משמעותו וערכו של מאבק הקיום היהודי המתחולל על "קו הקץ" מאז ראשית ההסטוריה ועד המשכה — לאורך כל העתיד הנראה לעין; הגם מוסריים ביסודם ובתכליתם. והנה, לפחות שתיים מתוך שלוש הנקודות הנוכחות,

מצויות באופן בולט גם ביסוד שיריו הליריים של המשורר: המעבר מהאורע הקונקרטי להכללה מסתית-סימבולית, וההליכה הטראגית-הירואית הבלתי-פוסקת על גבול ההפרדה הדק שבין החיים למוות. גם במחזותיו של אלתרמן נראה לדעתו של לאור אותו ערבוב רשויות של מבע אמנותי, המעוגן בקונספציה מוכללת לאומית-חברתית. כמו זה הבא לידי ביטוי ב"כנרת כנרת", בה מוצגת א"י של ימי העלייה השנייה כדגם ראשוני וטהור של החברה הישראלית הטרנס-מדינתית, בהשוואה מכחנת לא"י של שנות החמישים והששים. רק בדרך קישור כמו זו של הז'אנר הדראמטי האלתרמני, לחטיבות השירים הפוליטיים שלו, ניתן לדעתו של לאור להבין נכונה את מיקומם של המחזות בכליות יצירתו.

במסה האחרונה שבספר, מתייחס המחבר למאמר "החוט המשולש" ודרכו לסטייתו של אלתרמן בסוף חייו לצד הימין הפוליטי — ל"ציונות הגדולה". גם כאן, מסביר לאור, למרות השתנות האידאיה ודרכי ביטוייה, ניוונים מקורותיו הנפשיים של המשורר מהחזרה היסודית המתבטאת בחילופי פנים בכל יצירותיו — חרדת הקיום על "קו הקץ" התמידי-לא-פתור.

■ נשמתו של עולם ברגעים

שליטתו הווירטואוזית של אלתרמן בדיאלגים ספרותיים שונים היונקים מחווית תשתית אחת, משורטטת בקו התפתחותי ברור בספרה של רות קרטון-בלום — קו הנע עפ"י ניתוח הנלבטת של המשורר מתחילת דרכו, במישור המתוח שבין ראיית הכתיבה כמייצגת ממשות חד-פעמית, לבין דבקות במבע אמנותי מערפל ומפשט מציאות עד לכדי מושג מוכלל. הצטלבויות, התרחקויות וערובין אלה שבין "ההיצמדות לעושרו של הרגע ולעושרם של הפרטים" לבין העמדת "תבניות סמליות-מסוגגנות", מתוארים לפי תקופותיהם ודרכי ביטויים בסוגי היצירות השונות, בחמשת הפרקים שבספר.

הראשון שבהם עוסק בהדגמת השתנותה של הקונספציה האמנותית האלתרמנית מז'אנר סיפורי לז'אנר לירי עפ"י שינויי הנוסח שבעלילותיהם ובדרכי עיצובם של שלושה משירי "כוכבים בחוץ". שירים אלה, הופכים בנוסחם המאוחר ל"קצרים יותר, מתוחים יותר" ובעלי כוח סוגסטיבי רב יותר. ה"אני" השר עובר בהם "תהליך של ניכור וחומריהם האוטנטיים שבנוסח א", מוחלפים במציאות פיוטית המתכוונת לתת במודע משמעות תקפה יותר לחוויה ע"י יצירת עולם פיוטי, סמלי ומסוגגן. על-זמני" (עמ' 45) ואולם עיצובם הכמעט-הרמטי של שירי "כוכבים בחוץ" לא פתר פיתרון חד-משמעי את המתח ממשות — מושגיות בשירה האלתרמנית. ובא-פתורנו פרץ זה את מסגרות הז'אנר הלירי ויצר תיזמור רב-היקף המתבטא בעוצמתו המכסימלית, לפי קרטון-בלום, ב"חגיגת-קץ" המהווה לדעתה "פסיפס המורכב מפרוזה חרוזה, שירים שקולים, פיליטונים, שירה בחרוז לבן, מכתמים, שירי הגות, חידות, משלים" ועוד, שאין להם אח ורע בספרותנו (עמ' 46). ע"מ לבאר את התפיסה ההגותית העומדת בבסיס ערבוב חומרים מדהים זה, פונה קרטון-בלום למסתו של אלתרמן — "בין ספרה לסיפור", בה שב המשורר להתייחסותו הערכית למשמעות הקיום (אותה העלה דן לאור בניתוח שירתו הפוליטית), הנעוצה בהפעלת מערכת חוקים מוסרית. הגישה הפואטית העולה מתפיסה הומניסטית זו, מרגישה כמובן את חשיבות עיצובם של "פרורי הרגעים" שבהווית חייו של "האדם הקטן". כלומר, בחזרה של לאחר שנים מן ה"נשגב" ל"נמוך" (עמ' 51), לעלילות אנשים במקום סמלים, ומעבר ברור מאמות מדה רומאנטיות-טראגיות לראליזם אירוני. סיפור החיים הופך שוב בכתיבה האלתרמנית להתרחשות, כי האבסורד והיאוש תקפים רק כשהעמדה היצרנית היא עמדה של הכללה והפשטה. אך הם מופרכים ומתנפצים אל הפרטים הרוטטים של ההווה" (עמ' 63).

פרק נפרד בספרה של קרטון-בלום עוסק בפרוזה השירית של אלתרמן, שגם בה רואה המחברת, במובלט, את הכיוון הכפול שביצירתו — המימטי מזה, והסימלי-שירי מזה. וגם פה, ניתן הדגש מיוחד לעושר סוגי הבעתו של המשורר אף כשהם מאוגדים בז'אנר אחד כביכול. (מדובר ברשימות ליריות, בפיליטונים, בצירורים שיריים, בריסיס הגות ועוד).



ס. יזהר

חטיבה מיוחדת בפרק הנדון מוקדשת ל"פרוזה התל-אביבית", בה מעוצבת העיר כמיקרוקוסמוס לכוליות היקום באותה דרך של חיפוש אחר ה"ממש". אחר צבעם וריחם של הדברים, אותו ממש, "הקודם להפשטה ולרעיון שהוא בעיני אלתרמן מסימני היחודיות ההסטורית של התקופה" (עמ' 111).

דברים אלה מחזירים אותנו כמובן לשירי העת והעתון ולזיקתם הכפולה לאירוע הממשי ולתפיסה ההסטורית העולה ממנו, עפ"י ניתוחו הנזכר של לאור. הצטלבות נוספת, ישירה, של דיוני השנים ביצירה האלתרמנית, מתייחסת למחזה "כנרת כנרת" בו ראה לאור המשך מהותי לשירה הפוליטית, ואף קרטון-בלום מדברת עליו כעל עיסוק ב"מציאות הסטורית מוגדרת". אלא שבדרכה, היא מכפיפה עובדה זו לרעיון המנחה של מחקרה — לניתוח המקבילה של המשורר בשני מישורי המציאות — הטבעית, המתארת את עולמו הפנימי של החיצון, והספרותית, המתארת את עולמו הפנימי של היחיד. (הקושי בקבלתו של המחזה ע"י הביקורת, נבע לדעתה של המחברת מתוצאותיה הטקסטואליות של כפילות תנועה זו).

כסיכום עולה ממחקרה של קרטון-בלום, כמעבודתו של לאור, בצד התיזה האנליטית המכוונת, עושר פניו היצירתיים של אלתרמן "שהחל דרכו כמשורר מודרניסט, כמעט אוונגרדיסט והגיע להיות מחזאי קלאסי, הכותב מחזות שיריים" (עמ' 127), ואשר חלקי יצירתו השונים — שירה, מחזות ומאמרים — בייחודם ובאיחודם רשמו את פני תקופתם ברגישות סייסמוגרפית מופלאה.

■ להסביר תמונה, משל למה הדבר דומה, לנביחות כלב הנובח על עץ אחר

מאמרי המכונים של ס. יזהר מחזיקים בקצה הקיצוני-מנוגד של הגישה החקרית-ספרותית הבאה לידי ביטוי בשני הספרים הנוכחים ובדומיהם. קוויה-מחקר המעבירים על-ידו על עקרונות התיזות השונות הנהוגות במדע הספרות, חריפים ומוכללים: "אין דורות ואין קבוצות ואין אסכולות ואין זרמים בספרות". כל אלה "אינם אלא אמצאות של חוקרי הספרות... תמיד כמובן אפשר למצוא קווי דמיון בין תופעות ותמיד אפשר להצביע על השפעות ועל הדדיות בין משפטים למושפעים, בין זמנים ובין מקומות. אך אלה מעניינים את חוקרי ההסטוריה, את חוקרי התרבות והחברה, ולא את הנוגעים בדבר, אותם קוראי המופלא שביצירה האחת הזאת שלפניהם". (עמ' 9)

מעבר לפתיחה חד-משמעית זו, מטפל יזהר בדרך ההיקש השלילי בכל מה שהספרות אינה; גישה המאפשרת לו שלא לפגוע במהות היש שאינו ניתן להגדרה מדעית, עפ"י השקפתו, וכן, לחכות בצניות בלתי-מבוטלת בכמה תיאוריות "אירגוניות-ספרותיות" הנהוגות באופן מוגזם ואי-רלוונטי, לדעתו, במקומותינו.

היצירה הספרותית, טוען יזהר, בניגוד לשיטתו של לאור, אינה עוסקת בשיקוף המציאות. שכן האחרונה היא בבחינת ספק משאבים בלבד ליוצר, הבונה מהרכביהם, רשמיהם וכדו', מציאות אחרת, שאינה מהווה בשום דרך חיקוי של זו שמחוץ לה; אלא מערכת חוקיה, הקשריה וסדריה, שונים לחלוטין.

מראה העולם כפי שהוא, נעצר על-סף היצירה, ומשמש לה לכל היותר מסגרת אשר מפנימה והלאה אין כינו לבניה דבר.

היצירה הספרותית אינה אף אופן של תקשורת, ממשיך המחבר בטיעוניו הלא-בהיר שבה

והלא-אפשרי ל"תרגום" תכני, רב לאין-ערוך על הנהיר ועל הניתן להעברה.

בפרקו הבא של הספר מתייחס יזהר בציניות נוקבת לאפיונם של אלה שאמורים להיות "אנשי-ספרות". וכאן, היות ומדובר בתואר שמהותו הבסיסית מוגבלת לחלוטין לדעתו, מרשה לעצמו המחבר להגדיר הגדרות פוזיטיביות כביכול כמו: איש אקדמיה המניע אפאראט מדעי... או עורך מוסף ספרותי — שומר הסף של התרבות המתהווה... או — ה"תרבותניק" המזמין ספרים... או — המבקר הבקיא בתורה כולה ע"ס רפרוף מהיר... או — חובש בית-הקפה... וכליו של "איש הספרות" האמור, שאולים במשיכה משדות מחקר הזרים לנושא בתכלית — פסיכולוגיה, אנתרופולוגיה, סוציולוגיה ועוד ועוד, להוציא כל כלי המתייחס מעצם ברייתו לספרות גופא. תוצאת החריש שחורשים גמדי-ספרות אלה בכליהם הלא-מתואמים, ברורה... וכשם שגלעינה של היצירה אינו נחשף באמצעות טיפולם, כך לא מובחן אף זמנה המרכזי, שהוא זמן הקריאה (בנבדל מזמן הכתיבה ומזמן התרחשות האירועים הנזכרים בה) בו מתחולל מגע המתחים בין כל שהשקיע היצור ביצירתו, לבין קשבו הרגיש של קולטו, ובתחומו מתרחשת הזרימה המעצבת עולם חדש, רוטט, שאינו דומה בכלום לזולתו. בחלקו האחרון של הספר, מדגים יזהר (עפ"י קטעי גנסי ופגנני) את דרך הקריאה האחת הנכונה לטעמו, זו העוקבת בקשב ממוקד אחרי לשון דיבורו של הסיפור, שכל מה שנמצא בו — "העלילה, הגיבורים, המקרים הקורים, המצבים, האידאות הגלויות והסמויות — הכל בכל אינו נמצא לשם עצמו... אלא לשם יצירת משחק של "מצבי דיבור" ולשם העיצוב בדיבור כבחומר גלם. והדיבור הזה, לבסוף, נעשה גדול מן התואנה שהזיקה אותו. (עמ' 79) לכן אין על הקורא אלא להתנועע עם תנועת הטקסט "ולא להתבזבז על מיון מיונים ולא על שיוך שיוכים ולא על הבנת הבנות, אלא פשוט-לרקוד" (עמ' 81).

דא עקא שע"מ להדגים את תנועות הריקוד האמורות נוקק א. ס. יזהר למיונים ולהקבלות ולניתוח מבנים לשוניים ועוד כיוצ"ב, שאם-גם הם נוגעים אכן ב"חומר" הסיפורי עצמו, הריהם ממסגרים מסגרות וקובעים אופני התייחסות ומכשירי התייחסות מתוחכמים ומקצועיים המחשידים לא מעט את מסקנתו ש"אין דרך לקרוא סיפור מלבד אותה דרך שכל אחד יודע מעצמו כשהוא קורא סיפור ונהנה הנאה, אותה הנאה שיש בכוחו להנות... " (עמ' 96).

ומה אם הנאתו של קורא מתרחבת דווקא תוך הבנת רקעם הקאלי של ההתרחשויות הסיפוריות, או בחיפוש רמזיהם ההגותיים, או בהתבוננות בציוריות החזויות ביצירות אחרות של אותו מחבר, או במוטיבים מקבילים ביצירות בני-דורו וכדו'? והרי מיונו של הדומה והשונה בכל תחום, ניוונים מאותה גישה אנאליטית עצמה. ועוד, האם עיסוקים חקרניים כמו אלה מבטלים בהכרח אפשרות של מגע במהות האסתטית שביצירה? ויותר מזאת — האין "חרישטה" של זו בתצלובות שתי וערב למיניהן מביאה לעיסוק חוזר במהותי, בחינת שלא לשמה, כביכול, שמוביל לשמה?

אלא ייתכן שהדגשי הלאווין של יזהר באו אך ע"מ לטלטלנו מעט ולהחזירנו לפרופורציות הקריאה ההתרשמותית הנכונות, ולמרכזו החשוב של העיסוק הספרותי, שרכים ממבקרינו ומחוקרינו אכן שכחוהו ולעתים אף הפכוהו, ביודעין ובלא יודעין, לאמצעי כמעט מנותק ממטרתו המנוצל בעיקר להתייפפותם העצמית שלהם.

עמלה עינת

עדיין לא חתמת על

עיתון 77 לשנת

1984 ?

המלים כסוס טרויאני

אלבר כהן;
אוקלמסקמרים;
מצרפתית: אביטל
ענבר, ספריית
פועלים; 1983;

מ שפחת סולל של אלבר כהן היא דרך מיוחדת במינה לטפל בבכעיות הנמסרות, בדרך כלל, לטיפולן של משפחות ספרותיות "מהוגנות": פאליסר, פורסייט או ספרא. את מקום הזיקה הכמעט-היסטורית אל המציאות תופסת אנארכיה תיעודית-אסוציאטיבית וכתרם המקודש של תעצומות הנפש, כאופן-הבעה למצוקות ולהגיים, נודד מניה וביה אל שפעה של מלל רגשני לכאורה, מנופח ומליצי הטעון בתערוכת צורבת של רצינות תהומית והומור מטרור ומפוך.

העלילה נסכה על חמישה דודנים, בני הפלג היווני של משפחת סולל (הזכורה לקורא העברי מן הספר "סולל" שראה-אור בהוצאת עם-עובד), היוצאים מן האי היווני קפלוניקה אל זינבה הקרה, בעקבותיו של כתב-חידה מסתורי שנשלח אליהם בדואר ואליו צורפה, ליתר ביטחון, המחאה דשנה.

ההמשך הוא הפתעה. דבר אינו מוחלט, דבר אינו ברור ובוודאי שלא נמשך זמן רב מדי: עתים נדמה שמניעיהם של "בני-החיל" (זה השם שאמצו הדודנים לעצמם, ביחד עם אוסף בלתי אפשרי של גינוני-טכס לאומניים-צרפתיים) הם משיחיים-לאומיים ולעתים אין ספק, שתאוות-בצע מן הסוג הגרוע ביותר מפעמת בלבותיהם. בפרק אחד מתרשם הקורא, כי ידידות של אמת שוררת בינותם, ובפרק הבא הם גוזלים איש את אחיו בלא יסורי מצפון. לפתע לובשת העלילה צביון של בשורה לאומית ומתגלגלת, מייד עם הפיכת הדף, לכלל שיר-הלל להומניזם האוניברסאלי. הקורא התמים (יש כאלה היום?) שוקע והולך בעולמו המטורף של אוכלוסמרים (הדומיננטי שבין התמישה), מצב רוחו נע בין הזדהות לדחיה, נוחותו הנפשית נחה או נטרדת בקצב של פעם ופעמיים בעמוד, עד שהיא מקפיצה את "האני הקורא" שלו ממקומו: מה מתרחש כאן? ובכן, מה שמתרחש הוא החיים. מוגדלים, מעוותים, נגועים בחסרים ובהדגשייתו, בלתי מאורגנים, שטופים ביצרים ואנוכיות, אלטרואיזם-נעלה ואידאליזם-סוחף, והכל נע במעגל של פארסה, משוח באיפור מוגזם כמו הצגה של תיאטרון רחוב, פנטומימה של מלים.

זו גדולתו של הספר. דומה כי כמו באגדת הילדים, בה יוצאים הצעצועים במחול של לילה, יצאו הפעם המלים מגדרן כדי לתאר את אלה העושים בהן שימוש. הן מוליכות את הקורא אל מחוז ספרותי, אישי ומנוכר כאחד, כדי לבוא שם חשבון עם עולמו של כל אחד מאתנו, עם ההיסטוריה, הפוליטיקה העולמית, הספרות, ערכי מוסר ומה-לא. הקטע בו שוקל אוקלמסקמרים את אהבתה של אנה קארנינה כנגד נפיחה אחת של ורונסקי (עמ' 80), המעמד בו נחרדים "בני החיל" באימתה של עלילת-בגידה, שהם עצמם המציאו (ביוזמתו של אוקלמסקמרים, כמובן — בעמ' 118) הפראפראזה של שלמה סולל על "חרות או מוות" ("תמיד בכלא אך תמיד בחיים" — בעמ' 72) — כל אלה אינם אלא נקמתן של המלים בכאב, במבוכה ובסבל שנגזרו עלינו באמצעותן.

ומשחדרו המלים, כמו סוס טרויאני, אל לבו של הקורא, נשאו אותו הרחק אל ממלכת-הפארסה והפכוהו מותנה למחולן הפרוע, צומח יש-מאין גיבור חדש — הלא הוא דודנס הבכיר של "בני החיל", בן הפלג האירופי לבית סולל, המכהן כפקיד רם מעלה בחבר הלאומים בזינבה. נקל לשער כי גיבור זה הוא בן דמותו של אלבר כהן (שכיהן בתפקידים דומים במוסדות בינלאומיים שונים) וכי המסר שלו — ערגה גדולה לשוב מליבה הקר של האריסטוקרטיה האירופית אל זיקה החמים והשורשי של היהדות היס-תיכונית — אינו אלא תמצית מועקתו של המחבר. היבט זה שבספר אינו עשוי כהלכה. קשה קצת להבין מאילו מרכיבים עשויה ערגתו של הדודן האירופי, ומהו בדיוק האלמנט המפתה אותו כל כך בעולם הצבעוני של "בני החיל". מעבר לנהייה האירופית הידועה אחר אקסוטיקה יס-תיכונית, ומעבר לרצון המוכר כל-כך של אדם שהגיע למעמד רם לנוס

אל שרשיו מפני הבדידות שמעמד שכזה משרה עליו. אלא שאין בכך כדי לפגום בהנאתו של הקורא: הרי נותרו עוד, בסיפור זה של היפוך-ערגות, מעלליהם של "בני החיל" העורגים מצידם אל מעמדו של דודנס ונותרו, כמובן, המלים: דרך הסיפור המופלאה של כהן, עוצמת הרגש שבה, ההרמוניות ההיסטוריות המחוכמות ובעיקר: ההומור האנושי החם, השופע.

אמנון ז'קונט

מיפוי נופים פנימיים

מרים איתן; יסמין
ובנזין; שירים;
הוצאת צ'ריקובר;
תשמ"ג — 1983;
88 עמ'.

ר"ר סמין ובנזין, קובץ שירה הראשון של מרים איתן, זיכה את המחברת בפרס על-שם רחל ומרכז ניומן, מטעם בית-הסופר על-שם חיים הזז בירושלים.

הספר, כמעט כולו עומד בסימן קוטביות, הניתנת להבחנה ברורה בשירים השונים. על קוטביות זאת יעיד שם הקובץ "יסמין-ובנזין" המעמיד סביבו מערכת שלמה של יחסים, שהמשוורת משתדלת לעמוד עליהם. פתיחתו של הקובץ בשיר "המרכבה" מהווה כעין מוטו לספר כולו. יצאתי לדרך ובתוכי מרכבה / לשני סוסים היא רתומה / אחד — דוהר אל האורווה / שני אל היבשת הטבועה/.

דרכה של המשוורת נשלטת בשני הקטבים האמורים. האחד שחור השני לבן. האחד יציף ריחות יסמין לכל אורך הספר והשני — ריחות בנזין וכך גם ניתן לרמוז לאיכותו של הספר, אשר חלקו מצטיין בשיריו וחלקו השני — פחות.

שירה של המחברת עשויים רבדים לשוניים שונים הנבדלים זה מזה בנימתם ואיכותם. גם "האני" הדובר משתנה לעיתים תכופות ומותיר, לא אחת, את הקורא במבוכה אינטרפרטיבית. לעיתים נמצא את הדובר כשהוא מופיע באופן ישיר (שירים בגוף ראשון) ולעיתים הוא מסתתר בתוככי השיר ובין מילותיו. בין הסגולות העיקריות של הקובץ שלפנינו ניתן למנות את כוחה הבלתי-מבוטל של המשוורת במיפוי נופים פנימיים של הנפש בנוסח דינאמיקה אקזיסטנציאלית. וכן יכולתה הרבה בתיאור נופים חברתיים כמו בשיר: לומדים... ואיך ביום שבת יבוא החבר שלי מן הצבא / יפה כמו עברייך, והמשולש שלו ממש שווה שוקיים. מרים מרבה להשתמש בדיבור יומיומי, לכאורה, כאשר המילים הרגילות לחלוטין והשיחה העכשווית עם הקורא ממלאות תפקיד בצופן חווייתי פנימי יותר ולעיתים תת מודע.

שירים אלה דווקא, למרות הכנות הרבה שבהם, חושפים אחת החולשות של מרים איתן, והיא: אמירותיות יתר. שיריה האחרים מצטיינים הן בתייחסות לשוני והן בתייחסות רעיונית כן לדוגמה השיר ערס-פואטיקה — לא, אין זו מוזה, אסיה / זו אפרודיטה, תמימת העין / ששלחה לי ארוס / שירה בי ערס / שעושה בי פואטיקה.

סוג אחר של שירים בקובץ הוא שירים כתובים בנימה פוליטית הגם שזו נעשית באופן סמלי וצנוע. המשוורת מסווה היטב את האספקט הפוליטי, אך התבוננות לעומק השיר אינה מותירה אפשרות של זניחת הצופן הפוליטי כדוגמת השיר "כמו שבט אפריקני", ממנו בחרתי את שתי השורות האחרונות. ובו תרועת הטרוכאוס / ב'ז'וין! ב'ז'וין!.

מן הראוי להקדיש גם תשומת לב לעטיפת הספר המעידה במידה רבה על תכניו. שמו של הספר "יסמין ובנזין" תורגם למסר ויזואלי המדגיש את אספקט הקיטוב בין איכויות היסמין-השירי של מרים איתן ואיכויות הבנזין-השירי.

לסיכום ניתן לומר, כי הקובץ שלפנינו הוא אוסף שירי, מתקופות שונות בכתיבתה, ואולי מכאן ההבדלים באיכותם מהשירים הטובים יותר שיופיים והדינאמיות שלהם מעידים עליהם כשבעה עדים ניתן ליהנות בהחלט.

שמואל רפאל

בין חוויה לשפה

**אשר רייך; חפיה
חדשה; שירים;
הוצ' עם עובד; 96
עמ'; 1983;**

ה

ארץ, האשה והגורל כשהם הולכים וכובשים להם מעמד דומיננטי וכמעט בלעדי בשירתו של אשר רייך, ומאידך השתלטותה של חפיה אמנותית-שירית, שאמנם בצבצה כבר בקציו הקודמים, הם המעניקים לאסופה "חפיה חדשה" את חשיבותה בכלל ואת ייחודה.

ארץ ואשה כישויות (להבדיל מדמויות) אינן דווקא יסוד חדש בשיריו של רייך. החל מאסופת שיריו הראשונה "בשנה השביעית לנדודי" וכלה בספרו הקודם "סדר נשים" מלוות ישויות אלו את שירתו כנותני-גוון, או בנושאים העומדים בזכות עצמם. ברם, בספריו הקודמים לצידם של נושאים אלה מופיעים נושאים רבים ומגוונים. כך נמצאו שירים המנסים לשרטט פורטרט ביוגרפי של "האני", שירים הסוככים סביב דמות האב ושירים שנושאים, לפעמים, התשוקה כפשוטה.

השתלטות החדשה והכמעט מושלמת של האשה והארץ החלה למעשה עם קובצי שיריו "תמונת מצב" (1975) ו"סדר נשים" (1980). כאשר ב"תמונת מצב" מעצב רייך את הארץ ואילו ב"סדר נשים" הולכת האשה, כישות ולא האשה הקונקרטית שאפיינה את קבציו הקודמים, ומקבלת את תווי היכרה והיקפה. ב"חפיה חדשה", כפי שמראה עיון ולו גם רופף בחטיבותיו המרכזיות, מופיעות האשה והארץ כשהן מעובדות היטב. יתר על כן הן מהוות נושא המרכזי ובלעדי. פה כדאי לציין שבעוד שביחסיו עם "האשה" מצליח א. רייך ליצור חטיבות שירים ארוכות, מובנות (מלשון בניין), הן תוכנית והן מבנית, כדוגמת "ששיות" (עמ' 16-17), "שביעיות" (18-20) וכן הלאה, הרי כשנושאים המרכזי של השירים הוא "הארץ" השירים נעשים מאופקים ומכונסים יותר ב"אני". את הנימה המתנשאת לכאורה שבשירי "האשה" מחליפה נימה מאופקת ואירונית.

שורות כמו "מדינת עמוסים כמה תוכל עוד לפול בלי להגיע / ככה לחיות בין תפוזי האש לשרוד במדהבה" ("כבר זמן רב" עמ' 45), או בשיר שנכתב מן הסתם אחרי מלחמת לבנון "התקופה הנאורה" (עמ' 6): "ואפשר שאין צורך לספר / השמועות, כך עוד יסתבר, מחלחות מאליהן / באדמה ומגיעות עמוק והרחק מעבר לה / והזמן ארוך יותר מכל כאב", אל מול שורות כמו "כאילו מתוך קרן שמש כלולה בעננה עלית עד עיני כהלה מאוחרת / דמות מאור כסף בצעידה..." ("תשיעיות" עמ' 24. ההדגשה שלי — שר.) מיטיבות להראות את הנימות השונות, מהפטיטית מתחננת משהו אל המרירה והאירונית.

נדמה לי, רק בספר הנוכחי כפי שאף עולה משמו "חפיה חדשה" (השווה לשמות כמו "בשנה השביעית לנדודי", "זריחת הלילה", "סדר נשים", המכילים קונטאציות מתורבתות) מתבלט "הגורל" בנושא יחודי, הנותן וקובע הן את אופיו של "האני" והן את אופיה הכולל של האסופה.

הגורל, כיסוד מאוחר בשירתו של א. רייך; הוא גם מקור התגבשותה של חפיה האמנותית ב"חפיה חדשה", יכול היה להתפתח רק אחרי שהישויות של האשה והארץ קיבלו את מלוא משמעותן. כאילו "האני" בהתייבבו אל מול ובין שני היסודות הארכיטיפיים, המהווים בשירה זו ישויות היוליות ולא קונקרטיות או מוגדרות, חייב לגייס לרשותו את הגורל כרשות-על.

גורל ההופך מצדו את החיים למשחק קלפים. רק בגייסו את הגורל, יכול האני להעמיד משהו מאוזן מול עוצמתן הדמונית של האשה והארץ. כך השורות "בחירתי ואני שכבנו שקטים לחשך / עם קשרים קשים מירושם סמויה / בודקים דגמי רגש אפשריים של חיינו / לכל מקום שהלכנו לידותך באה אתך / וחוט ילדותי שנארג לגידים בגוף / לא היה בי כנפיים ללילות האלה" (עמ' 17) מכילות בתמציתיות חפיה זו.

עמידתו של האני מתחילה כביכול בבחירה, אך מייד באה ההסתייגות ומעמידה חוסר אפשרות של בחירה וממילא של אחריות, ובמקומם מעידה על "קשרים

קשים מירושם סמויה". כל מה שיכול האני לעשות בסיטואציה מקובעת מעיקרה הוא בדיקת "דגמי רגש אפשריים". סיטואציה דומה נמצא אף בשיר "עץ היהודים". ירושה ובחירה מוצאים זה את זה ומשאירים בידי "האני" את החירות היחידה של חיוב או שלילה מילוליים. הבחירה המיוחסת בשיר שציטטתי לאשה, יכולה בהקשרים אחרים ועל סמך קונטאציות ברורות, להתייחס גם לארץ.



אשר רייך

במסגרת זו של אשה-ארץ-גורל חל פחות בערכו של "האני" מצליח לזהות עצמו רק במוות ובשלילת ישירות, כאישיות אחרת, בפני יסודות מוחלטים אלו. אסתפק להדגמת תחושת פחות עצמי זה בציטוטים משני שירים, המתייחסים הן לאדמה ולארץ והן לאשה. ב"אלגיות בשפת הזיכרון" המתייחס הן לארץ והן למקבילתה האוניברסאלית, האדמה, מצהיר "האני": "פתחת את האדמה הזאת / לראות מניין בא המוות / וראיתי מאין באתי" (עמ' 75). ודי להזכיר שלגבינו אין המוות בגדר ישות אלא פשוט שלילה. הווי אומר, "האני" מצליח לזהות עצמו רק במוות ובשלילת עצמו. ב"ששיות" הפחות בערכו העצמי של "האני" מתבטא בהזדהות עם הקלף הנשלף הן על ידי האשה (אם, אשה) והן על ידי הגורל. האשה "בראה כמו שיש שכל לילה", משחקת ב"אני" את "אופל משחקי / וכל הקלפים הם בידה" (עמ' 16).

האפלה מיוחסת לאשה וגם לאדמה. לשתייהן מיוחסים עוצמה ואי אכפתיות אשר אליהן עורג "האני". שתייהן עונות לאדם החותר אליהן בדומיה. ומקורה של דממה זו בשלמות שאיננה נזקקת לדבר (ראה עמ' 33 השיר "מתחת לאדמה השלמות הזו היא אופל").

פיחות זה בערכו של האני, פיחות שמקורו בלבדיותו מול האשה הארץ והגורל, מוליד מצדו את המצב

הקיומי המאפיין מחד את שירתו של רייך, ומאידך מהווה גורם מעצב לתפיסתו האמנותית. "האני" מצמצם עצמו לגבולות הגוף, לזכרונותיו של הגוף. אין הוא מתחייב לנקיטת עמדה או לחוויה. נוצר מעין חץ בין "האני השר", הכותב שירים במודעות מלאה ובין האני הביוגרפי. חץ זה הינו חץ קיומי-מודע ולא אמצעי אמנותי בלבד, כפי שמעידים שירים כמו "לעבוד שירה זה לכתוב את הנפש" (עמ' 92) ו"המשורר וחיבתו הגדולה לעצור" (עמ' 5), שירים הפותחים וסוגרים את האסופה.

הצטמצמות האני בזכרונות בלבד, תפיסתו הבנויה על פיחות האני ופאסיביות קובעים מחד את גבולותיו כגבולות הגוף; אך מאידך מתיכים אותו לתוך מסלולו של הגורל העורר. תפיסה המתוארת היטב ב"אלגיות בשפת הזיכרון" ובמיוחד בבית 5 בי "שרשים חשוכים מוליכים אותי / ומוליכים בי עד קצותי / עד הנה ברכות ירכיים ורחם / עד הנה מפת זכרונות" וכן בהמשך, בהגדרתו של האני כ"קריאה למודה של הנפש... אדם יסודו מאי ידיעה / ועד סופו סוד חתום / דור לדור יביע צופן" (עמ' 76-77), מולידים את הניכור.

ובניכור זה נמצא את עמדתו הפנימית של רייך. עמדה שהיא מצידה קובעת כביכול את עקרונותיו הפואטיים. רייך נוקט לכל אורך שיריו עמדת ביניים. בין החוויה לבין השפה. העוצמות ההיוליות — אשה ארץ שאליהן מצטרף הגורל — מביאות את האני להסתלקות מכל מחוייבות מוסרית או חווייתית כלפיהן. אין רייך חש מחוייבות למציאות כפויה, לא ל"אני" הביוגרפי ולא לחוויותיו הספציפיות. במקום מחוייבות זו נוקט אשר רייך מחוייבות לשירה, לשפה.

עמדת ביניים זו בין החוויה לבין השפה, כשנאמנותו של רייך כמשורר נתונה בראש וראשונה לשפה, יש בה כדי להסביר את נטייתו למובנה, לאסתטי ולרב משמעי. אין הוא נחפז בכתובת השיר. הוא בונה שיר ואיתו בונה, או נכון יותר כותב, את הנפש, נפש שהיא מוצרה של השפה והשירה.

שלום רצבי

ניתן לחתום על הירחון במחיר הנחה מיוחד

אצלם כותבים האנשים שעיתונים אחרים כותבים עליהם

בגליונות האחרונים של "מיגרון" השתתפו בין השאר: שוש אביגל, ח'כ נאווה ארד, מירון בנבנישתי, אל"מ (מיל) אלי גבע, ח'כ אהרון הראל, גבי זהר, יצחק טאוב, ח'כ גד יעקבי, אהרון מגד, יוסי מלמן, אלוף (מיל) עוזי נרקיס, מאריו סוארש, המשורר רוני סומק, בועז עברון, פנחס ענברי, ח'כ שמעון פרס, המעצב הגרפי איתן פימנטל, דני רובינשטיין, פרופ' אסף רזק, יגאל תומרקין ורבים אחרים.

חתום עכשיו על **מיגרון** וחסוך 40% מדמי המנוי

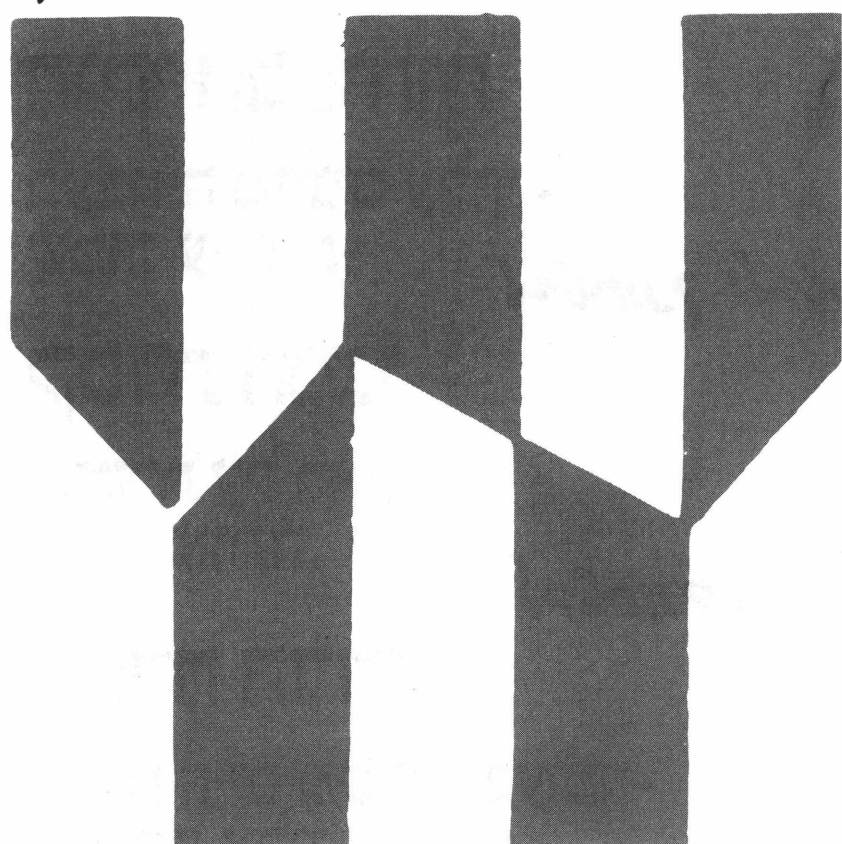
פנה אל, "מיגרון", רח' ארנון 6א', תל-אביב 63455 וצרף 550 שקל, ו/או לטלפון 03-229398 ומסור את פרטי כרטיס "ישראלר" שלך, והגליון החדש יגיע אליך.

מיגרון

הירחון למי שרוצה לדעת יותר ממה שכתוב בעיתונים

לעתון 77

מהאנשים שבנו
את סביון



אפריקה ישראל להשקעות בע"מ

מקבוצת בל"ל

תל-אביב, רח' אחד העם 13, טל' 650281



אל תאמר:

"ע' זה לא יקרה"...

חוקי הבטיחות

בעבודה מגינים עליך -
שמור עליהם.

ללא חונק וללא חון זולתך

קסדת המגן

שומרת על ראשך -
חבוש אותה.

ללא חונק וללא חון זולתך

ביטוח הדדי

ביטוח חיים משלים בעומר -
הצטרף אליו.

ללא חונק וללא חון זולתך

מוגש לציבור ע"י



עומר

קח לביטוח הדדי



פור מזון ומוצרי צריכה **הקבוצה התעשיתית המובילה** **בשירות הטובד ומשפחתו**

• שמן.
 • עץ הזית.
 • בלובנד-תלמה
 • שפע-ערד • מטע.
 • טחנת קמח באר שבע.
 • הלן קרטיס • חיות אשדוד.

• בון • יונה.
 • פרי הגליל
 • יכו-מור.
 • המגפר.
 • נעלי
 • ירושלים.
 • מיכלי
 • כרמל
 • טריוול.

• מוצרי-נר בע"מ.
 • הלם.

יצדני מבון מוצרים בתחומי המזון, ההנעלה, הקוסמטיקה, הדטריאנטים והנייל



הריבוע הכחול שיש בו הכל

רשת קו אופ תל-אביב דן השרון
רשת השיווק הגדולה בארץ. 105 סופרמרקטים מחזירה עד אילת



בוא נחשוב

נבדוק, בזה אחר זה, את שירותי הבנק ואת אפיקי ההשקעה שאנו נוטים לקבלם כמובנים מאליהם. הכל עומד לדיון! אך כדאי שנעשה זאת בהגיון, בשיטתיות ובמקצועיות.

בשביל זה יש בנק.

בוא נעשה סדר בדברים. נצא מחוסר הבהירות. נפריד בין טפל לעיקר. בוא נבחן את העובדות ואת האפשרויות העומדות לבחירתנו.

בוא נחשוב

כנגד זה, נבדוק כמה עולה לנו כל שירות ומה האלטרנטיבות להשקעה. לבסוף נסכם: האם תהיה זו טעות כלכלית לוותר על שירות זה? ואולי כדאי, באמת, לא להשתמש בו?

בשביל זה יש בנק.

נפרק כל שירות ואפיק השקעה למרכיביו. נבדוק מהי התועלת בו, אם בכלל. ננתח בצורה ברורה את כדאיותו וחיוניותו עבורנו, ונתאר לעצמנו את חיינו (...וכספנו) בלעדיו.

זה חשוב

שהבנק מסייע לנו לשמור על ערך חסכוניותנו, לממן צרכים של עסקים ולהשקיע בפיתוח התעשייה וענפי המשק האחרים. חשוב לבדוק את הנתונים ולבנות מחדש עם הבנק מערכת ברורה, עניינית, ואמינה. זה חשוב לכולנו.

בשביל זה יש בנק.

חשוב שנבין כי כפי שאנו דורשים לקבל תמורה הולמת לכספנו, "לעשות עסק טוב" – זכאי גם הבנק לדרוש מאתנו תמורה לשירותיו, ליעילותו ולמקצועיות של עובדיו. חשוב שנבין כי שירותי הבנק נועדו עבורנו.

בנק דיסקונט



ספרים ספרים-דפי אוצר
 אוצר יקר עשוי מנייר
 כי בלא נייר-היכן נשמור
 חכמת אבות
 מדור לדור?
 מילה ואות-
 מסף עד סב
 כי סוד הספר-
 בדפיו



**דפים של תרבות-
 ספר טוב על נייר טוב, נייר חדרה.**

מפעלי נייר אמריקאיים ישראלים בע"מ
AMERICAN ISRAELI PAPER MILLS LTD.

