משא
לספרות, אמנות ובקורת
36
י"ג באלול תשכ"ח
6 בספטמבר 1968

פרידה לשנתיים מעדו אברבאיה

מבקרנו המוסיקאלי עדו אברבאיה יוצא לחופשת השתלמות בחו"ל. אנצל הזדמנות זו, כדי לומר מלים אחדות על כתיבתו.

ביקורותיו הצטיינו תמיד בצירוף נדיר של רגישות דקה והשקפה אסתטית בהירה. המלאכה של מבקר מוסיקה, המלאה אותם ציונים לשבח ולגנאי לחלקי יצירות, לסולן, לביצוע תזמורתי, הפכה בכתיבתו של עדו לתרשים סייסמוגרפי עדין, שכל חובב מוסיקה אמיתי הזדהה אתו. לא השפיעו על שיפוטו שמות מפורסמים ולא סנוביזמים של רגע או של קבוצה. הפגישה הבלתי־אמצעית והמופתעת, שכל אחד מאתנו מחפש אצל מבקר אמנות, ניכרה תמיד ברשימותיו.

הוא יצא בחריפות נגד ה־faux bon, כמו שאומרים הצרפתים, ה„טוב המזויף" — היצירה או הביצוע המעמידים פנים של חוויה, של מוסיקאליות, של העמקה.

רגישות זו שעוררה הבנה וסימפטיה אצל הקוראים הצמיחה גילוי אמיץ של הקפים האסתטיים. עדו יצא נגד כל מוסיקה שאין בה מן הדיוניזי (שאין בה מן „הרומנטי" במובן הרחב, הייתי אומר), נגד כל מוסיקה שאינה חיה ואינה מוסיקה תהיה היא בסימן פוגה קלאסית בעלת משפטים קונטראפונקטיים מלומדים או בסימן חיבור סריאלי שניכרת בו שליטה צורנית גבוהה ודמיון מוסיקאלי פורה; יצא נגדה מתוך אמונה ביפה, במרגש, בעשיר, במעורר תהודות נפשיות רבות, בשייך לכוליות תרבותית. אפשר אולי להאשים את הגישה הזאת למוסיקה (ולכל סוג־אמנות אחר) בחוסר פתיחות אל החדיש ביותר, אך יש להודות שהיא בהירה, שאין היא מטעה ואינה קפדיזית. זוהי עמדה עקבית ויש בה הגיון ושלמות רבה, דבר שאין לומר על אסתטיקות חדישות ואף מבריקות שניגודיהן הפנימיים רבים וסממניהן התרבותיים רזים.

קוראי „משא" מאחלים לעדו אברבאיה תקופת לימודים פוריה ונאה.

את מקומו ימלא בנימין פרל.

דן צלקה

על ספרו החדש של אפלפלד

הידועה בציבור

מאת מנחם בראון

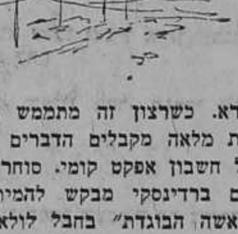
מי שמדבר על „תור פריחה" בסיפורת הישראלית של שנות השישים — א. ב. יהושע, עמוס עוז, אהרן אפלפלד, אם לנקוב בשמות הבולטים — מנסה, למעשה, לכסות על בורותו, או במקרה הטוב, על מבוכתו נוכח העובדה שזה עשרים שנה לא קם בסיפור הישראלי הצעיר אף סופר, שה„קאליבר" שלו משתווה למידותיו של סופר כיזהר, למשל, שאת גבולותיו ניסח בבהירות ברוך קורצווייל.

מפליא הדבר, שמבקר כקורצווייל, שחריפותו האינטלקטואלית ניגלתה מכוח כמה הערות סוציולוגיות, שהעיר לגבי הסיפור הישראלי, שלידתו בפלמ"ח — מפליא הדבר כיצד נתפש מבקר זה להנחה, שסיפורי א. ב. יהושע מהווים כניסתו „הישג מזהיר". דומה שהתימאטיקה, המציינת סופר כא. ב. יהושע איננה שונה באורח קיצוני כל־כך מן התימאטיקה של סופר כיגאל מוסינזון. הקרקע הרוחנית והאינטלקטואלית, המצמיחה עתה את פירותיו של א. ב. יהושע, כלום שונה היא כל כך מן הקרקע שהצמיחה את מר מוסינזון וחבריו? ודאי: א. ב. יהושע בא מאסכולה רגישה יותר, אבל כמו חלק ניכר מסופרי הפלמ"ח אף הוא ביסודו נון־אינטלקטואל וריק: מטען הסמליות, הרובץ על שמות גיבורי סיפורו „שלושה ימים וילד" (יעל, צבי, זאב, דב; הכל שמות חיות) נועד (אולי בכוונה) למוטט גופנית את הקורא האינטליגנטי. האנאלוגיות בין קשרי צבי דב ויעל וזאב בסיפור ובין קשרי הצבי הדב היעל והזאב בחיים מלמדות יפה יפה על אורח מחשבתו של יהושע. מה שמציין אותו מאחרים אלה יסוריו. יהושע הוא סופר מיוסר ללא ספק, בניגוד לכמה מן הסופרים השבעים, שהוכנסו אתו ברשימה אחת. אבל אין זה מעניינו.

עובדה הבולטת מאד לגבי סופרים כיהושע או עוז הוא ההיעדר הגמור, השלם, הקבוע של זיקה לשירה או זיקה לתרבות שירה, זיקה שממילא עשויה לעדן את המספר, ובעיקר: מבהירה ומגבשת את טבע הסיפור, טבע הפרוזה. פלובר (הסיפור ידוע), שעבד תמיד שעות ארוכות על הטקסטים שלו, נטה לכתוב עמודים שלמים מתוך תשוקה אחת, התשוקה לכתוב שורות שאינן כוללות מלים שנחרזות. פלובר ניסה איפוא לכתוב „פרוזה טהורה", שאין לה נקודות השקה חיצוניות עם השירה, ומכאן ניתן ללמוד כמובן על קשריו הנפשיים העמוקים עם השירה. מן הקוטב הנגדי ניצב אהרן אפלפלד, שספרו הרביעי „בקומת הקרקע" (הוצאת „דגה") הופיע זה עתה. אף על פי שלא שנים ארוכות עברו מיום שהכריז אפלפלד הכרזה פאתיטית ופרימיטיבית, שנוסחה: „אין לך דבר קל מכתיבת שירים. פרוק מעליך ברק הגיניך, קשט אותם בכינויי ריגוש, תלה עליהם עדיי דמיון ובחש בכל אלה, מובטח לך שיגיח עגל זהוב, קל ומדלג — וכולם מחוללים לפניו! ארבעים יום לו ידעתי לצפות!" (ראה „את אשר בהרתי בשירה" עמ' 277) — אף על פי כן עמדו הכל על כך שאפלפלד בא מן השירה. לשונו לשון שירה היא: גדושה, טעונה. ככל משורר אימאז'יסט אף הוא אינו עוסק בכוללויות גדולות ומנסה לתת את הפרט בדיוק. התיאור המפורט של התפוחים המבשילים, ריחות בתי הכפר, גודש הפירות (אני אוהב פירות) מעיד ומפתיע בחושניות העזה שלו, שהיא נסיון, הנאמן עלי מאד כשהוא לעצמו, להתרחק מכל „כוללות גדולה", לעסוק בציורים מלאים התרחשויות קטנות. אפלפלד נמנע מביטויים אירוניים שמנים או ממשפטים רבי משמעות טראגית, וזה כמדומה כוח כתיבתו: האירוניה והפאתוס מצויים מחוץ לשורות, או אולי מפכים בסתר בין השורות. הכתיבה בהירה ויודעת את עצמה ובדרך כלל חסרה התפרצויות פאתטיות שכאן עלולות להיות הרסניות.

מאחר שכתיבתו של אפלפלד היא כתיבה שירית מן הראוי לגזור, על פי טבעה זה, את קני המידה לשיפוטה: מן הראוי לדון את פסוקיו של אפלפלד כפסוקי שיר. הוא כותב: „הגוף יודע לגונן על איבריו בכל האמצעים הירודים. אף להפיק ריח הוא מסוגל; לעתים היה כובש פניו בעשב. מתפלל, מלחש פסוקים קרועים. יהדותו רבצה לידו כנשורת הסתיו ליד העצים. זה נבל לידו, ובו, גם הצער הכוסס אבד לו. לא היה בכוחה של התודעה להבעיר בו את הסירוף". הלשון המיטאפורית הדחוסה, המאומצת והריתמית מעמעמת את העובדה, שחלק מן הפסוקים הוא טריוויאלי („לעתים היה כובש פניו בעשב. מתפלל, מלחש פסוקים קרועים") וחלק אחר הוא מעוות ואגמי („יהדותו רבצה לידו כנשורת הסתיו ליד העצים"). בחינת הפסוק „יהדותו רבצה לידו כנשורת הסתיו ליד העצים" עשויה פתוחה פתח למסכת עולמו הרוחני והאמנותי של אפלפלד. על רקע היחס המביש הנפוץ בציבור הישראלי לגולה, ליידיש, למלים כמו „יהודי" או „יהדות" נוצרה, כתהליך טבעי, בקרב חלק מן האינטליגנציה מין ריאקציה לתהליך זה, ריאקציה שהתבטאה בשבחי גילויי הגולה. אפלפלד גילה במאוחר כמדומה את הקסמים העומדים מאחורי המושגים „יהודי" או „יידיש". אחרת אין להבין את ההתלהבות ואת התאווה בה מטפל הוא במלים „יהודיות". אולם הנסיון להפוך את המושג המכואב והפרובלמאטי „יהדות" לחומר טבעי ולגיטימי ופשוט מתקבל כאן כנסיון חסר ממשות. אין להבין כיצד עשויה „יהדותו" לרבוץ לידו „כנשורת הסתיו ליד העצים". מי שנוגע במלה „יהדות" חייב לקחת בחשבון את כל החולי שיש מאחורי מלה זו, ולא לעשות בה שימוש „משוחרר". בהתייחסו ליהדות לוקה אפלפלד לא־אחת בשאבלוניות החורה שבעתיים מחמת הנושא הפרובלמאטי. כשהוא מבקש לספר, למשל, על אדם בורח, שהתחזה כל השנים כגוי, ועל הארה יהודית שקמה פתע. באיש זה, הוא כותב: „איש מן הכפריים לא העלה בדעתו כי זר הוא. דומה היה להם בכל. אבל פעמים, כמו להכעיס, היה גואה בו איזו ניגון רחוק, כאילו נקרע מתוכו" — ניסוח ההתעוררות של ההתפעמות היהודית כ„ניגון רחוק" מהווה קלישאה גמורה והתוספת „כאילו נקרע מתוכו" רק מדגישה את הפאתוס החלול. אף פסוק כמו „מרחוק נראו פניו היהודיים, כאילו אין זה נער אלא עצם הפחד" מהווה קלישאה; כאן גולש אפלפלד לתחומים הרופסים וההיוורים של סופרים ממוסחרים כאליעזר וויזל. הפנייה היהודית של

אפלפלד מלמדת על איזה נסיון ועל איזה רצון להיהפך לקלאסיקן. אולם ההנפות לציבור מסויים של קוראים, הניכרת בשורותיו ה„יהודיות" מסגירה את תשוקתו זו ומשבשת אותה. מן הדין לציין, כי צרימות מסוג זה אינן דומיננטיות בסיפורי אפלפלד. הלשון המאופקת והמטויבת משטשת ומחפה על היעותים; אף שלא תמיד יש בכוחה להרדים את עירנותו של הקורא. אפלפלד רחוק עם זאת מנקיון שירי בלשונו. בכל אחת מפיסקותיו נמצא צירופים המסרבלים ומכבידים על הטקסט המעודן. אקח אחת הדוגמאות הפחות־בולטות כדי להמחיש את השיעון; כותב אפלפלד: „בוקר רך ליטף את השיבלים. מלבד עיקבות בהמות לא ניכרו סימני פסיעות על האדמה. העצים דממו על מקומם. דובדבני הפרא האדימו". שורה כמו „בוקר רך ליטף את השיבלים" — שעה שאנחנו דנים בה כבשירה — לוקה בבינרגיות ובחיוורון. הצירוף „בוקר רך" די בו כדי לגדוש את תחושת ההזדככות, המבקשת להימסר. השימוש בפועל הרך והנשי „ליטף" — גודשת תחושה זו למעלה מן המידה ומפריעה. לעומת זאת יש משהו בשרי, פשוט ומרשים בפסוק „דובדבני הפרא האדימו". אף שאולי גם כאן אין זה אלא מפני אהבת הפירות שלי.



אצל פרוזאיקון אחר, קרוב לוודאי שלא הייתי נתפש לניתוח נוקדני כל כך — אולם אפלפלד משעה שגימר בדעתו לעשות בפרוזה שלו שירה — גזר על עצמו גם תביעות קשות, שאפשר שאין בידו לעמוד בהן. נדמה לי שהבטחון והמנוחה, שבה עושה אפלפלד את פסוקיו השיריים — נובעים מן האופי הסיפוסי של הסיפורת הישראלית. זיקתה של פרוזה זו לשירה היא מפוקפקת כדי כך, שפרוזאיקון בעל תרבות שירה יסודית כאפלפלד חש מאד בנוח באי השירי הנשי שלו — המיוחד כל כך בנוף המחוספס, הגברי, הצרוד של הסיפורת שלנו. אבל מעבר לטעמים הסוציולוגיים, שגרמו לאפלפלד לכתוב כפי שהוא כותב — דומה שיש משהו לא בריא, משהו פגום, באופי כתיבתו. אפלפלד כותב פרוזה, ואילו השירה היא ה„ידועה בציבור" שלו. כך יוצא, שאין זו לא פרוזה מרווחת, פתוחה לרווחה, מרתקת „כמו שפרוזה צריכה להיות", אם לנקוט לשון וולגארית, ואין זו, לעומת זאת, אף שירה אמנותית מעולה. סיפוריו של אפלפלד הם בסופו של דבר רק רישומים מאופקים, אינטליגנטיים ומינוריים של התרחשויות ויסורים.

זאת ועוד: שעה שאפלפלד „עסק בנושא השואה" (כמו שנהוג לומר בלשון השיגרה האיומה שלנו) היה משהו מעורר פליאה וכבוד בהימנעות שלו מכל „כוללות גדולה" או פירוש, היה משהו מעיר אהבה בעיסוק המאופק והחשאי בגוף, שכל הכבדה וצעקנות ביחס אליו עשוייה היתה להתקבל כחוסר אחריות. אולם משעה שאפלפלד פנה לנופים אחרים — בסיפורי „בקומת הקרקע" — מתקבלת הסנטימנטליות המוכרת שלו כמאנייריזם וחזרה־שבליאות. כמו תפאורה ישנה המשמשת הצגה חדשה. כל מיני סימני היכר סגנוניים כמו השימוש היתר במלים „איזה", „איזו" (ש„היא הסבה פניה באיזו איטיות", „חבוקים בתוך איזו שינה שקודה", „היה גואה בו איזו ניגון רחוק" ועוד ועוד בלי הפוגות), שימוש שניטל מגנסין, ונועד במקורו להקנות גוון דיבור אנושי לכתוב — סימני היכר סגנוניים מסוג זה מתקבלים עתה כמיסתור וכיסוי לקוצר־יד, או ביתר דיוק: כסימפטום לעובדה שלאפלפלד אין מה למכור.

אהרן אפלפלד הוא סופר מוכשר, אבל המאנייריזם שלו, האיפוק שהפך אצלו לאידיאל־כתיבה — קובעים לעצמם גבולות ברורים של כוח. בסגנון מתאפק כל כך, בלשון המאודמת מהתאמצות כל כך — קשה, כפי הנראה, להשיג ולהגיע לאפשרויות של פרוזה פתוחה לרווחה. וגבולותיו של איפוק סגנוני זה מצטיירים בבהירות כשאפלפלד שוקע בתוך ענן של נועם מאנייריסטי. אפלפלד אינו מושפע, ככל הנראה, מטענות על דבר המאנייריזם שלו, אולי מתוך אוטוסוגסטייה בנוסח „גם סופר כגנסין הואשם במאנייריזם" (ואפלפלד רואה עצמו כממשיכו של גנסין). לאוטוסוגסטייה זו אין שחר: גנסין הצטיין בחומרה אינטלקטואלית עצומה, שגאלה את סיפוריו מרפיסות של חזרה. אפלפלד, לעומת זאת, הוא בעל עולם רוחני מגובש פחות לאין ערוך.

טעם מר של מאנייריזם מותירים גם סיומי סיפוריו, הדומים בצורתם להפליא זה לזה. יש משהו לא־מוגמר־במתכוון בסיומים אלה, כאילו ביקש אפלפלד להשאיר את ההמשך לדמיונו הסוגסטיבי של הקורא. כשרצון זה מתממש בקביעות מלאה מקבלים הדברים בסופו של חשבון אפקט קומי. סוחר הסרסים ברדיגנסקי מבקש להמית את „האשה הבוגדת" בחבל לולאה בסיום הסיפור „הבגידה". הוא משליך עליה חבל, אולם מחטיא, הסיפור נחתם בשורה: „היא הסבה פניה באיזו איטיות, כאילו לא אליה זה כוון". הסיפור „השיבה" נחתם בשורות: „הוא רכן על ברכיו להעיר את החייל, אלא שהלה היה כה שקוע בשנתו, כמחופר בעמדה". שוב נותר רושם של קטיעה שרירותית.

אולי כדי להמחיש לאפלפלד עד כמה אין סיומי סיפוריו מספקים אסיים כאן את דברי.

פנינה עמיר: פסל קרמי

על הסיפור ,ידידות' מסיפורי ,ספר המעשים'

מאת חיים נגיד

א.

ניתוח הסיפור „פת שלימה", שנערך על ידי ברוך קורצווייל לפני כחצי יובל שנים, היה בזמנו, ללא ספק, בבחינת גילוי מהמם, בהציגו לפני קהל הקוראים את המודרניזם שבסיפוריו של עגנון. אולם עם כל ההערכה לפועלו הביקורתי החשוב של מבקר זה, אין להכחיש כי דרכו בביקורת לא תרמה רבות להערכתן האסתטית של יצירות עגנון. מאחר שעיקר המאמצים הושקעו באינטרפרטציה האידיאית של יצירות אלו, הוזנחה הבחינה הערכית של הסיפורים השונים.[1] הגיעו הדברים לידי כך, שאחד מפרשני עגנון המאחרים, דוד צימרמן, כתב בהקדמתו לחוברת „על שלושה מסיפורי עגנון": „ואם אמנם, בדרך כלל, כל הערכה ספרותית ראויה לשמה חייבת לכלול את... הביקורת ואת האינטרפרטציה גם יחד, לא כן הדין כאשר אנו דנים ביצירות הגדולות של הספרות: כאן תיתכן דרך האינטרפרטציה בלבד... אם נאמץ לנו גישה זו,[2] הרי לגבי יצירתו של ש"י עגנון, השייכת ללא ספק לסוג היצירות הגדולות שבספרות, ודאי שדרך האינטרפרטציה היא הדרך הנכונה להבנתה". גם אם נתעלם מן הפירכה שבדברי המבקר, בדבר חלקה של הביקורת בניתוח „היצירות הגדולות" (שהרי ללא כליה של הביקורת, המשווה יצירה מסוימת אל יצירות אחרות, כדי לדעת אם היא עולה עליהן או נופלת מהן, לא היינו יודעים כלל כי ענין לנו עם „יצירות ספרות גדולות"), וגם אם נקבל, ואנו מקבלים אמנם, את קביעתו של המבקר כי יצירתו של עגנון שייכת לסוג „היצירות הגדולות שבספרות", לא נוכל להתעלם מכך, שבין סיפוריו השונים של עגנון ניתן למצוא גם סיפורים בינוניים או אף פחות מאלו. אכן, דווקא המעריך את גדולתו של יצירות מסוימות משל עגנון חייב להתקומם כנגד קבלה סיטונית זו של כל היצירות כ„יצירות גדולות". שהרי בדרך זו נעלמת הסולת בתוך הפסולת. ובענין זה מן הראוי להביא את דברי דן מירון אשר עורר בעייה זו כמדומה ראשון: „מעטים יכפרו בגדולתו של עגנון, אבל הודאה בגדולה זו איננה מחייבת סמיות עין כלפי הבינוניות ואפילו הגריעות של יצירות לא מעטות משל עגנון."[3]

הקדמה ארוכה במקצת זו לא באה אלא כדי למנוע הבנה מסולפת של הדברים העומדים להאמר במאמר זה. בנוהג שבעולמנו הספרותי, שביקורת על יצירות עגנון מתפרסמת בדרך כלל לרגל יובלותיו של הסופר, ואין זה, כמובן, ממידת הנימוס, לא לכתוב דברי שבח לכבוד בעל היובל. אם אחרוג במאמר זה מן המנהג המקודש הזה, אין זה משום שהנני מתכוון להשבית את שמחת החג חלילה, הנני מעריך ואוהב מאד את סיפוריו של ש"י עגנון, ולפיכך סבורני כי לא אפגע בסופר, אם אקדיש את המאמר לעיון בסיפור שאיננו ממיטב יצירתו. הר איננו רק פיסגה, ואם איננו מבחינים היטב במישור שמסביב לו, או בשיפוליו, לא נוכל גם להבין מדוע פיסגתו קרויה פיסגה.

אין תימה שסיפורי „ספר המעשים" גילו לפני קהל הקוראים שלפני שנות דור את עגנון „המודרני", שכן בחלק ניכר מסיפורים אלו חשוף „השלד" האידיאי מכל „בשר" סיפורי של ממש, ולפיכך יכול היה פירושם לשמש בבחינת פתח כניסה נוח לעולמו האידיאי של הסופר (אם כי דומה שהשקפה על כלל יצירתו של עגנון בעד הפריסמה של סיפורים אלו, לא היתה יכולה להביא לידי פירוש מדויק ורב צדדי כל צרכו של יצירותיו). אכן, אחת התחושות הברורות ביותר שאתה חש בהן מיד עם קריאה ראשונה בחלק מסיפורים אלו, הריהי עובדת ההעדר של „המלאות" הסיפורית בהן. משמעותם איננה עולה מתוך היחסים הנרקמים בין הדמויות, או באמצעות ציורים מיטאפוריים, אלא בעיקר בדרך של זכרי לשון תרבותיים או נוטריקונים. ולפיכך, גם התפישה האסתטית שלהם היא במידה מכריעה תפישה אינטלקטואלית. קאנט, בבואו להגדיר את משפט הטעם האסתטי, רואה בו שיפוט מיוחד במינו, הנערך כאילו היה לנו „שכל השופט חושנית, או... חוש המדמה את מושאיו על ידי מושגים".[4] ואמנם, משחקי החידות האינטלקטואליים, כפי שמכנה אותם ב. קורצווייל, בהם עוסק עגנון כאן, אינם עומדים במבחן האסתטי, משום שעם פיתרונם מתבטל אותו מצב ביניים שבשפוט האסתטי, שבין הדמיון לבין השכל, והיסוד האחרון הוא המכריע. עגנון אינו יוצר כאן את האידיאה האסתטית, כלשונו של קאנט, שהיא דמוי „המביא לידי שפע כזה של מחשבות, שלא ינתן לעולם לליכוד במושג מסוים"[5] אמנם, נוכל לדמות מבנה סיפורי שבו חלקיו, או „רבדיו", השונים נתפשים בדרך מושגית גרידא, אולם בהצטרפם יחד, בשעה שהם מאירים זה את זה ומשפיעים זה על זה, שוב אין תפישתם מושגית בלבד, אלא היא „מתעשרת", „מתמלאת", והדימוי הנוצר אז שוב אין לי מקבילה מושגית, אלא כדברי קאנט, הוא נותן „לכח המדמה תנופה, כדי שיחשוב... יותר משניתן לליכוד במושג". כזה הוא אמנם, המבנה של הסיפורים, שדב סדן קראם סיפורים בעלי „קרקעית כפולה", כגון „שבועת אמונים", „עידו ועינם", „עד עולם" וכו'. לעומת זאת, בחלק מסיפורי „ספר המעשים" (ברובם, למעשה), אין למצוא מבנה מורכב מעין זה, ובכך — כמובן — נעוץ הפגם העיקרי והמכריע שלהם. הסיפור שיידון כאן, „ידידות", שייך לחטיבת ביניים מצומצמת, בה מתגלים הן המעלות והן הפגמים של שאר הסיפורים, לפיכך נוכל להדגים על ידי הספור את שנאמר לעיל על דרך ההכללה.

ב.

כמעט כמו בכל סיפורי ספר המעשים כך גם בסיפור זה מכווץ מאד המשך הסיפורי לעומת המשך המתואר. (ואמנם, עיון בשתי הגרסאות הקודמות יגלה ביתר שאת את מגמת התמצות בדרכי התיאור[6]) העלילה בנויה משש פגישות של המספר עם אנשים שונים,[7] והיסוד המבריח חוליות אלו ניתן להיות מוגדר, אולי, על פי היחס שבין „החטא", „העונש" ו„הפיוס". בהתאם לכך ניתן לסמן את מהלך התפתחותה של דמות המספר כמעבר ממצב של אי־מודעות למצב של מודעות.[8]

פגישתו הראשונה של המספר היא עם אשתו: „אשתי חזרה מן הדרך ואני שמחתי שמחה גדולה, אבל שיפה של עצבות נתערבה בשמחתי שמא יבואו שכנים ויטרידוני". בדומה לשאר הפגישות מיועדת גם זו לגלות יותר את דמות המספר מאשר את הדמויות שהוא נתקל בהן. זהו אדם אגוצנטרי, הסולד מכל יחס אי־קרבה אל הזולת, אבל רק יחס דיאלוגי, המחייב התגברות על האגוצנטריות, אל הזולת ואל האל עשוי להבטיח לאדם קיום ממשי. ביחס דיאלוגי זה מובטח גם מימושה האמיתי של הידידות, נושא הסיפור. ואכן, על רקע כותרתו בולט מאד המתח האירוני הגלום במשפט הפותח, בו מוצגת הידידות כמין מיטרד. והאפקט הקומי נשמר גם בהמשך: „אמרתי לאשתי, נלך אצל פלוני או אצל פלונית, שאם יבואו אלינו לא במהרה ניפטר מהם, מה שאין כן אם נלך אצלם, שיכולים אנו לעמוד ולהפטר מהם כל אימת שנרצה". הנקיטה הגרוטסקית כמעט של איסטרטגיה מפוקחת זו היא מקור החטא, והעונש על כך מתברר בהמשך, כאשר זוכה המספר ליחס דומה מצד האנשים שפגש בהם והיה זקוק לעזרתם.

הפגישה השנייה, עם מרת קלינגל ושלוש חברותיה, מגלה לפנינו את דמות המספר בשתי דרכים. התפרצותו למשמע הלצתה המגוחכת והעלובה של מרת קלינגל, בדבר הבחורות הנאות שהיו באות לביתי כאשר נסעה אשתו, מגלה את המתיחות הארוטית המעיקה והחטאה, בה היה נתון כל אותו זמן. נסיונו לכסות עליה הוא הוא המגלה אותה. הדרך השניה שבה נגלית דמותו היא באמצעות האנלוגיה שבין מרת קלינגל לבינו. לכאורה נדמה, שביחסם אל הבריות הם שונים זה מזה בתכלית: המספר סולד מן האנשים ומרת קלינגל כרוכה דווקא אחריהם, אך ביסודו של דבר שניהם אגוצנטריים במידה שווה. לשניהם אין ענין אמיתי בזולת. הם רואים בו אובייקט שיחסם אליו נקבע על פי השיקולים תועלתניים. מרת קלינגל כרוכה אחר אשת המספר, משום שזו האחרונה ראתה אותה בימי גדולתה, כאשר היתה בחו"ל מנהלת בית ספר, לכן היא אף נוהגת בה „ידידות" כה רבה עד שהיא קוראת אותה בשמה.. גם שמה רומז ליחס זה. משמעותו היא סיעה, כנופיה, כלומר ההפך מחברה אמיתית, שבה קיימת זיקה של אחריות הדדית, וההצטרפות אליה איננה מותנית בחישובים.

יחסו של המספר אל הסובבים אותו מובע במעמד זה הן בדרך של אמירה בלתי אמצעית והן באמצעות התיאור של חדרה של מרת גלינגל: „מרת קלינגל שכבה על מיטתה, רחוק קצת ממנה על דרגש של קטיפה ישבו שלוש חברותיה שלא הכרתי אותן. בכניסתי נתתי שלום לכל אחת ואחת מהן ולא אמרתי להן את שמי ולא הטרחתי עצמי לשמוע את שמותיהן". האנונימיות של הנשים סמוכה כאן לתיאור סטיריאוטיפי מאד שלהן. רישום חטוף במכוון זה, הנערך מנקודת ראותו, המעוותת את המראות, של המספר מזכיר במקצת אותן דמויות סטיריאוטיפיות ואנונימיות המופיעות במחזות האבסורד. היחידה ששמה ידוע לנו היא מרת קלינגל, אך השם רומז על הצד הטיפוסי שבה ולא על החלק המייחד אותה מן השאר.

הפגישה השלישית איננה מחדשת כביכול הרבה. שוב נתקל המספר בשלושה אנשים. שניים מהם אינו מכיר, ואילו השלישי שאותו הכיר הוא מורה עברי „שיצא לכרכי הים וחזר עשיר. יושב הוא לו ומפטם מלים בכתבי העתים". מורה זה, כמוהו כמרת קלינגל מאיר פנים למספר, משום „שבמאמר אחד ממאמריו מצאתי דבר טוב ומכיוון שנזדמן לי אמרתי לו שבחו". אולם האנלוגיה למרת קלינגל נשמרת בעוד דרך — שניהם מורים. קשריו של המספר אל המורים קובעים את חטאו השני — יחס בלתי נכון אל ערכי המסורת. אך מאחר שמוטיב זה מתפתח ומואר בעיקר בהמשך הסיפור, אעמוד עליו להלן.

ג.

שלוש פגישות אלו חותמות מעגל עלילתי אחד בסיפור. לאחריהן מתוארות שלוש פגישות נוספות, התרחשות במציאות שחוקיותה דמות־חלום. אם בחלק הראשון הוצגו חטאי המספר, מתואר בחלק השני — העונש. היסורים מגלים אט אט למספר את חטאיו ובפסקה המסיימת, בה חלים השיא והמפנה בסיפור בא גם הפיוס.

הכניסה אל המציאות העל ריאלית מסומנת באמצעות המשפט בעל המשמעות המטאפורית: „הטרידוני מחשבותי וירדתי מן הדרך". מסיפורים אחרים אנו יודעים כי משמעות הדבר כניסה לעולם זדוני ומאוים בו יש שליטה לסטרא אחרא. כך בספור „פת שלימה" אנו קוראים: „נגררתי עמהם עד שנטיתי לשביל היחיד", וב„הפקר": „נטיתי למבוי שקט שאין בו עוברים ושבים". גם האווירה דומה בסיפורים אלו: „מפסיעה לפסיעה נתעבו הצללים וסגרה עלי הדרך" (הפקר). ובספורנו: „אותה שעה כבר ננעלו כל החנויות ופנסים קטנים האירו בחלונות". הכניסה לסביבה החשוכה מעוררת תמיד רצון לשוב הביתה, אך המספר הוא אובד דרך. את המקום איננו מכיר, ואילו את שם הרחוב שהוא גר בו איננו יכול תחילה לבטא, ובהמשך איננו יכול כלל להזכר בו.

הפגישה עם דוקטור רישל היא איפוא בעלת משמעות כפולה. דוקטור רישל עומד לפני סיעה (כמשמעות שמה של מרת קלינגל) של בני אדם ומרצה לפניהם את חידושיו בדקדוק ובלשון (שוב חוזר מוטיב ההוראה). האנשים עומדים ואחוריהם כלפי חנות של פרחים. התמונה היא מוזרה באמת: אנשים עומדים בחושך, על רקע חנות של פרחים ושומעים הרצאה בדקדוק ובלשון. לפרטים אלו יש משמעות, רק על פי המתרחש בהמשך. והדברים מתבררים במשפט הבא: „ביקשתי לזכור שם הרחוב שלי ולא זכרתי. פעם נדמה לי הומבולד שם הרחוב ופעם נדמה לי מערב שמו". כמו במקרים רבים אצל עגנון, הניגוד הוא, כמובן, מדומה. הומבולד ומערב הם היינו הך. הברון וילהלם פון הומבולדט (1767־1836), היה הוגה דעות וחוקר הומניסטי, אשר לאחר שהוזמן לכהן כמנהל מחלקת התרבות והחינוך במיניסטריון הפנים הפרוסי, השתתף ב־1810 בהכנת צו האמנסיפציה ליהודים. הוא יזם את ארגונה מחדש של הגימנסיה ההומניסטית, בכיוון המעמד האידיאלי שתבע ללימוד הלשונות העתיקות ולעיון בתרבות יוון. עיקר פירסומו בא לו כידוע בגלל עיסוקו בבלשנות ובזכות פילוסופית הלשון שלו. ראוי גם לציין את העובדה כי לאחר פרישתו הפך את ארמונו לבית אמנות יוונית וקלסיציסטית. פרטים אלו מאירים ראשית את משמעות עיסוקו של דוקטור רישל, המערה לפני שומעין את חידושיו בדקדוק ובלשון. על פי עיון ב„שבועת אמונים", למשל, אפשר לראות כי עגנון רואה בתרבות יוון את הביטוי לתרבות המערב בכלל (אולי בעקבות השקפתו של שד"ל על האטיציסמוס והאברהמיזמוס, ואת קבלת השפעתה כמקור של הדרדרות היהודות[9]). כאן מתברר גם פשר מוטיב המורים בסיפור. מורים אלו הגיעו לדרגתם העלובה משום השפעת המערב, ולפיכך אין הם מורי־הדור אלא מתעיו[10]. אחת מגילוייה של השפעה הורסת זו היא ביקורת המקרא, ולפיכך אין תימה שלפני כניסתו של המספר לרחוב שלא היה שם מעולם הוא מוציא מכיסו מכתב וקורא בו פירוש זה לנסיונו של איוב: „עיקר הנסיון של איוב לא של איוב היה אלא של הקב"ה, שמסר את עבדו את איוב בידו של השטן". בקטע יש גם משום רמז לנסיון שבו מועמד המספר בחלק השני של הסיפור. ואמנם משפטים רבים כאן רוויים מתח דתי.

הרצון לשוב אל הבית יכול גם להיות מובן כרצון לשוב לבית ה'. מקביל לכך גם המשפט הבא: „קל להבין נפשו של אדם שמבקש את מקומו וכשעומד לשאול אינו יכול להגות את השם". „מקום" עשוי להתפרש גם ככינויו של האל, והגיית השם ניתן להבינה אף כהגיית שמו של האל. אך הדבר איננו אפשרי מפני שעולם זה שבו נתון המספר נמצא בשליטתו של השטן. דוקטור רישל עומד „כאילו כפאו שד", ומשפט זה יש להבין לא רק על פי הוראתו המושאלת, אלא בצורה מילולית, בשים לב להרמזות שבהמשך: „אמר דוקטור רישל עלה לקרון וסע עמי... נסעתי שלא בטובתי והרהרתי מה ראה רישל למשכני לחשמלית זו. לא די שאינה מביאתני לביתי הרי היא מרחיקתני מן הרחוב שלי. נזכרתי שראיתי את רישל בחלום מתאבק עמי. קפצתי מן החשמלית ונדחתי". הנסיעה בחשמלית מזכירה את הנסיעה במרכבה ב„פת שלימה", אך ביחוד ראוי לתת את הדעת לפסוק: „ראיתי את רישל בחלום מתאבק עמי". ההרמזה למאבקו של יעקב עם המלאך מתמלאת תוכן ממשי אם נעיין בפרשה המתאימה ב„זוהר". בעוד שבמדרשים השונים המתייחסים לענין זה אין רמז למאבק עם כוחות האנטיתטיים לאלוהות, הרי בפרשת וישלח בזוהר אנו קוראים: „ויאבק איש עמו; מהו ויאבק? ר"ש אמר: מן אבק בא אליו, כמ"ש לפנינו. אבק טפל אל עפר... אבק הוא שנשאר מן האש ואינו עושה פירות לעולם, עפר הוא שכל הפירות יוצאים ממנו והוא כלל הכל הן למעלה והן למטה. פירוש: נוקבא דז"א נקראת עפר, והיא כלל העולמות וכל מה שבבי"ע תולדותיה. ואבק הוא נוקבא של סמאל, שהוא אל אחר, שאינו עושה פירות. ועל כן מכונה אבק". למאבק עם דוקטור רישל יש כאן, איפוא, משמעות של מאבק עם כוחות דמוניים, עם כוחותיו של הסטרא אחרא. הפירות והפרחים הנזכרים כאן, מזכירים את המאמר בדבר ההבדל בין תרבות ישראל לבין תרבות יוון, שהאחת עושה פירות והשנייה פרחים בלבד, ובהקשר זה גם מובהרת הכוונה בהצבת דוקטור רישל וסיעתו על רקע חנות הפרחים.

גם להתרחשות הסיפור בחושך יש מקבילה באותה פרשה בזוהר: „עד עלות השחר — שאז ממשלתו (של סמאל — ח. נ.) עברה וחלפה, וכך הוא לעתיד לבוא. כי הגלות דומה עתה ללילה... ואתו אבק שרלט על ישראל, והם מושלכים לעפר עד שיעלה האור ויאיר האור, ואז ישלטו ישראל ותנתן להם המלכות, כי יהיו קדושי עליון"[11].

לפגישה עם רישל יש איפוא תרעלת בכך שייסוריה מודעים את המספר לחטאיו. ועתה הוא מחפש ביתר שאת את ביתו. לפגישה עם הסוכן השמן בבית הדאר, שם הולך המספר כדי לשאול מהי כתובתו, יש שוב אופי של עונש הגורר הוודעות. בקוראו לאותו סוכן „גס רוח שכמותך", מוארת גסות רוחו של המספר בתחילת הסיפור. העונש, איפוא, מתאים לחטא בשני המקרים.

הפגישה עם יעקב צורב חותמת את מעגל הפגישות השני בסיפור. בפגישה זו מגלה המספר לראשונה מהי משמעותה האמיתית של הידידות — הנכונות להקריב למען הזולת. תחילה אין המספר מבין מדוע אין יעקב צורב מראה לו סימן של ידידות (וזו הפעם הראשונה, כמדומה, שהמלה ידידות אינה מופיעה בתוך הקשר אירוני) רק, בהמשך מסתבר לו שיעקב צורב הוא סומא. לעוורון נודעת משמעות בסיפור. לפני המלחמה לא היה יעקב צורב סומא, ורק עתה, לאחריה, איננו רואה. גם בנו עומד על ידיו כשעיניו עצומות. מאחר שהעולם שלאחר המלחמה נתון כביכול לשלטונו של הסטרא אחרא.

אין תימה שכל דמות שבה פוגש המספר במעגל הפגישות השני נושאת עליה סימן מסימניו של הסטרא אחרא. בעוד רישל נאבק עמו בחלום, יעקב צורב הוא סומא, לקיים מה שנאמר על סמאל בזוהר, שהוא „שר סומא". יתר על כן, גם למוטיב השינה (והעיניים העצומות של הבחור הן הסתעפות של מוטיב זה), נודעת משמעות על פי הזוהר: בשעת השינה נתון הגוף לשלטונו של הסטרא אחרא, השינה מופיעה כאן ובסיפורים אחרים כסמל לקיום בלתי אותנטי[12]. וחוקיות המאורעות נקבעת על פי החוקיות השוררת בשעת החלום.

לפיכך, כאשר פוקח הבחור את עיניו, מוצא המספר את עצמו עומד על יד ביתו. לאחר החטא והעונש בא הפיוס. אם נפרש את התפישה התרבותית העומדת ביסוד סיפור זה, ניתן לומר כי הדרדרותו של העם קשורה בהדרדרותו של היחיד. התקומה התרבותית מותנית איפוא בשינוי זיקתו של האדם אל הזולת.

השקפתו האכסטנציאליסטית־דתית של עגנון נגלית בסיפור זה כקשורה בתפישתו ההיסטוריוסופית והתרבותית. בניגוד למשולם טוכנר, הקובע בספרו „פשר עגנון", כי השיבה אל ערכי המסורת לא תיתכן אלא בצורה חלקית בלבד, על ידי טיפוחה העיוני אסתטי של המורשת התרבותית, אני סבור כי המשתמע מתוך יצירות מסוימות הוא שהשיבה תיתכן גם תיתכן על ידי הכנסת תמורה בדרכי הקיום של האדם מישראל. הקיום האותנטי של היחיד, שמשמעו יצירת זיקה דיאלוגית אל הזולת ואל האל, גלומה בו גם הערובה לגאולתה התרבותית של האומה. כדברי המספר בפסקה האחרונה: „עמד הבחור ושחה משהו. ניכר היה שקשה לו להניח את אביו יחידי. לסוף פקח את עיניו ונסתכל בי. האירו שתי עיניו הנאות וראיתי את עצמי עומד אצל ביתי".

כאן גם יש להעיר מספר הערות באשר לדרך האמנותית שבה נוקט עגנון בסיפור זה. דומה, שללא ההרמזות אל הזוהר וביחוד ללא הרמז על „הומבולד" היה נגרע הרבה מהבנתו משמעותו של הסיפור על כל צדדיה. אולם הרמזות אלו, כפי שהערתי בתחילת המאמר, מביאים אותנו לידי תפישה מושגית יותר על המידה של הסיפור. דומני שאין אפשרות אלא לעשות הפשטה אחת בלבד של המראות המתגלים בסיפור, ומכאן גם הפגם העיקרי שלו. דומני שגם תימצות היתר שבו נוקט עגנון בתיאור (על כל פנים, במרבית חלקי הסיפור), גורע לא מעט מן המלאות הסיפורית של היצירה.

כאן גם ראוי לשאול אם קיים קשר אורגני בין חוויותיו של המספר לבין המשמעויות התרבותיות המרומזות בסיפור. אילו היה המספר אדם ממוצע ורגיל, ניתן היה לומר שאין אחדות בסיפור, ושני המישורים הללו „הודבקו" זה לזה. אך מאחר שסימנים רבים מעידים על הקשר שבין המספר לבין הסופר, אפשר לומר שחוויותיו הפרטיות כוללות בתוכן גם חוויות בעלות אופי תרבותי ואפילו מטאפיסי.

הערות:

1) להוציא את הסתייגותו מ„משחקי החידות" של עגנון בסיפוריו המאוחרים.
2) הדברים נכתבים בעקבות ג' וילסון נייט.
3) ראה חוברת מאזניים, כרך כ"ו, ה—ו, עמ' 357.
4) ביקורת כוח השיפוט, עמ' 58.
5) שם, עמ' 113.
6) הגירסא הראשונה פורסמה ב„דבר", גליון כ"ד, תרצ"ב. השנייה — בגליונות ט', תרצ"ט — ת"ש.
7) על טכניקה זאת עמד גרשון שקד במאמרו על טכניקת הזימונים והאנלוגיות בספר „לעגנון ש"י", ירושלים, תשי"ט.
8) זהו מהלך ההתפתחות ב„והיה העקוב למישור", „בדמי ימיה", „סיפור פשוט" ואחרים, שבהם באה לפעמים השלמה פסיבית במקום פיוס.
9) על כך עמדתי במאמרי על סיפור זה שפורסם ב„משא" מ־12.5.67.
10) וראה בענין זה את מאמריו של משולם טוכנר בספרו „פשר עגנון" על הסיפורים „עידו ועינם" ו„עד עולם".
11) זהר בראשית, וישלח, פ"ז. הציטטות הובאו על פי תרגום „הסולם".
12) על כך עמדתי במאמרי המצויין לעיל.

איל מגד

עברי יחיד בגלילים

שֶׁעוֹלֶה עַל הֶהָרִים וְהָאֲדָמָה,
לָהּ בֹּץ רָטֹב, וְהָאֲבָנִים,
לָהֶם סְפוֹגֵי גֶשֶׁם, לְבָנִים
הַמָּוֶת הַזּוֹחֵל מִן הַזֵּיתִים,
וְהַגּוּפִים, הֵם תְּלוּלֵי עֲנָנִים
מִתְכַּבְּדִים מֵעַל הָרֹאשׁ,
אָז הַטִּפּוֹת חָדְרוּ בְּשַׂעֲרוֹתַי,
הִרְעַדְתִּי צִנָּה.
לַיְלָה, צִלְלֵי הָאֵשׁ מֵהַקֻּפְסָה לִוּוּ
תְּפִלָּה יְתוֹמָה,
גְּלָלֵי עִזִּים עֲרָבוֹת וְדֹמֶן יָבֵשׁ לָבָן.
זָכַרְתִּי, אֲנִי עִבְרִי יָחִיד בֵּין הַגְּלִילִים,
אֲנִי בְּאוֹרוֹת הַכַּרְמֶל,
אֲנִי בְּשִׁקְשׁוּק רַכֶּבֶת בֹּקֶר יוֹם שִׁשִּׁי,
אֵד אָרֹךְ וְקַו מִתְעַנֵּן בַּוָּאדִיּוֹת, רָחוֹק
וּמִתְעַלֵּם.
וַאֲנִי
יוֹדֵעַ
מָה
עוֹשֶׂה
הָיִיתִי שָׁם.

מוסיקה

ברנשטיין עם הפילהרמונית של ניו־יורק

מאת בנימין פרל

התכנית: היידן: סימפוניה מס' 87. מהלר: סימפוניה מס' 5.

בעצם היו צפיותינו מכוונות בערב זה אל התזמורת הפילהרמונית של ניו יורק, המבקרת בארץ בפעם הראשונה, והידועה כאחת התזמורות המעולות בעולם. אך עד מהרה נוכחנו, כי שומעים אנו שוב אותו צליל עכור, מבריק וגס כאחד, רועש וחסר גוונים, שהורגלנו אליו מבצועי ליאונרד ברנשטיין עם הפילהרמונית שלנו. היו כמה קטעי סולו יפים של כלי הנשיפה, גם רמתם המקצועית של המיתרים גבוהה יותר, אך בסיכום ההבדלים אינם מהותיים. מסתבר שרמתה של התזמורת אינה חשובה יותר מאיכותו של הכנף, כאשר מדובר ברסיטל לפסנתר: המנצח עושה בה כבתוך שלו, ואישיותו היא שקבעה את גורל הערב.

ואכן, אישיות זו מהפנטת את הקהל באופן ישיר, בהילוכה, בתנועותיה, בהבעות פניה, בלי שהמוסיקה תשחק פה כל תפקיד, האם ניסה מישהו מן הקהל להקשיב לרגע בעיניים עצומות, והאם שם לבו מה רב ההבדל?

כשנקשיב למוסיקה המצלצלת תחת שרביטו של ברנשטיין בולטות קודם כל כמה עובדות טכניות פשוטות: הכניסות אינן מדוייקות, הטמפו (המהירות) אינו יציב, הכלים אינם מנגנים תמיד ביחד, בקיצור: הביצוע בלתי מדוייק להפליא. מעבר לזאת: המוסיקה מצלצלת כאילו יד המקרה שלטת בה. איש איש מנגן לפי נטיותיו. אין קוים ברורים, אין בנייה, אין אירגון. יש רק קפיצות משיא אל שיא. ואכן, הג'סטה האפיינית ביותר לברנשטיין היא הקפיצה באוויר. מלבד ערכה התיאטרלי היא מביעה בצורה מדוייקת את כוונותיו המוסיקליות של המנצח: אין הוא בונה את השיאים, מכין אותם, מוביל לקראתם — הוא קופץ אליהם, מה שאנו שומעים הוא, לכן: שיאים, אכסטאזות, אורגאזמים מוסיקליים, וביניהם: שממה.

ננסה להבין את אותה תופעה של חוסר ארגון ומקריות מצד אחד, והגזמה ללא שעור מצד שני, המאפיינת כל כך את ביצועיו של ברנשטיין. לכל מנגן בכל כלי שהוא יש תגובה אימפולסיבית, בלתי אמצעית, על התווים שהוא רואה, המתבטאת מיד גם בנגינתו. תגובה זו מודרכת קודם כל על ידי דרישותיו של הכלי. המנגן יבצע את התווים בצורה הנוחה ביותר, הדורשת מינימום מאמץ, לפי מבנהו של הכלי, וללא כל התייחסות למבנה האימננטי של המוסיקה. נוסף לכך יש למנגנים רבים נטייה להגניב לתוך הנגינה חלק מעולמם הנפשי הפרטי, ולעתים את הרובד הנמוך ביותר של עולם זה, כי המוסיקה משמשת מדיום נוח מאד לפרוייקציה כזאת.

זהו שלב גלמי, טרום־אמנותי של נגינה, ועוברים אותו כמעט כל המוסיקאים, באשר הם בני אדם, ואם יש כאלה המצליחים לעבור לשלבים יותר גבוהים, הרי זו תוצאה של מאמץ מודע להתגבר על נטיות אלה. ואמנם: המבצע הטוב אינו קורא את התווים, אלא את כוונותיו של המלחין דרך התווים. כוונות אלה רחוקות לעיתים מרחק רב מאותם אימפולסים ראשונים שהזכרתי קודם. העיבוד האמנותי הוא, לכן, תוצאה של רצון מודע, מאבק והתגברות, כדי להביא לידי מניפסטציה של אותו מבנה רוחני שהתווים משקפים אותו.

ליאונרד ברנשטיין פוטר עצמו מחובת התמודדות זו. לא זו בלבד שהוא נותן למנגנים לעשות את מה שנוח להם מבחינת הכלי, הוא מעודד בעיקר את אותן התגובות האמוציונאליות הראשוניות, מדגישן ומבליטן שבעתיים: כל האנרגיה העצומה שהוא משקיע בביצוע מתבזבזת בכוון זה, הזר לחלוטין לעשיית מוסיקה אותנטית. בביצועיו מתבלטים האלמנטים הפרימיטיביים והזולים ביותר של המוסיקה. אין נסיון של עיבוד או סובלימאציה. הכל נשאר גלמי, מקרי ווולגארי ככל האפשר.

לא לחינם קרא לספרו בשם „חדוות המוסיקה" (The joy of Music). עשיית מוסיקה צריכה להיות, לגביו, אקט של שמחה, של השתחררות, של נחמה. כולם צריכים ליהנות, ואיש חלילה אל יתאמץ, לא המנגנים, וגם לא הקהל. ומעל כולם חדוותו של המנצח עצמו, אותו דיוניסוס הסוחף בשכרונו את ההמון. ואכן, רבה תהילתו של ה־Conductor Laureate של הפילהרמונית מניו יורק.

פנינה עמיר: פסל קרמי

בין משי וארגמן (סיפור מדע דימיוני)

מאת איגנציו סובול

„כי החיים יודעים שימותו והמתים אינם יודעים מאומה" — קהלת

מחר השכם עומדים להוציאני להורג בעוון רצח בני־תרבות שהיא לאין־שיעור יותר מעולה מתרבותנו האנושית. האנושות מנהיגיה דובריה כולם סבורים כי המפגש הזה, הראשון עם העולם החיצון, הוכיח כי יצר־הקיום הנו תכונתו העיקרית של המין האנושי והוא הוא שישמרנו מאסון גם בעתיד רחוק יותר.

ייתכן כי יעלה בידי להבריח מסמך זה אל־מחוץ לתא־המעצר. יסופר בו את אשר נעדר בבית־המשפט. ותחילה אקדים:

אלף שנים ועוד אלף חלפו מאז צלבו את ישו הנוצרי וכבר אז היה עולמנו המיותם, הקודר והאומלל שבעולמות הקיימים. „הם" אמרו זאת והדבר לא נשמר בסוד. האנושות זקפה קומתה כאילו כבודה הושב מהיקום. „הם" פקדו אותנו יפים ונדיבים כנס. כאות ברכה קוסמי חצו את שמי הארץ. עתה „הם" מנודים ובזויים, מותם נתון בכפנו אך בלבנו אין רחמים ואזנינו אטומות לתחינתם.

אני לא סרבתי לדחף של חסד. עמי הארץ בזים לי כי בגדתי בעקרונות עולמם והייתי כאחד מ„הם". הילדים מצביעים עלי באצבע פעוטה וצועקים: רוצח.

אך האנשים הבנתם קצרה היא — בתמימותם הקודרת — בכדי למדוד את מרחבי בדידותי המשתרעים מעבר לעולמנו. אומרים הם כי בגידתי היא מעין אושר־מעוות הראוי לסלידה ולא הבינו שאני אומלל כפי שלא ישוער לעולם, מאחר ששפתם לזרא לי והחדשה אין לי. כי „הם" לא שתפוני בסוד ערגתם.

„הם" הגיעו לארץ בספינתם הכסופה, בהירים ועורם שקוף ודמו לדיוקנות המשוררים הרומנטיים. מבטם היה חולמני. והם בקשו מות. „עולמכם הנו האכזרי בעולמות הקיימים", הם אמרו. „טלו את חיינו ונושענו". היה זה מעבר ליכולתם לשלוח יד בנפשם. נתבקשנו לגאול אותם מחייהם. נפשם ערגה למות.

המנהיגים שקלו את תשוקתם. „ומה נקבל תמורת מותכם?", שאלו. „אין בידינו דבר מלבד חיינו", השיבו. הוברר כי לא תצמח כל תועלת ממותם. האכזרי שבעולמות הקיימים היה אנושי. תחילה „הם" נתקבלו בכבוד־מלכים. הראו להם את מנגנון הצדק האנושי. קרה שפלוני קטל את אחיו ונשפט בהיכל־הצדק. הרוצח נדון למות בעוון פשעו. „הם" לא הבינו: „כיצד זה פועל אצלכם הצדק?", אמרו. „הנה איש גמל חסד לרעהו ונטל את חייו. ואתם אומרים כי פשע. וכיצד תענישו פשע? במקום להטילו בחיי־הנצח אתם גומלים לו עבור „פשעו" ומעניקים לו מתענוגות המוות. דרכיכם סתומות האנשים. אין להבין את עולמכם". אז נעלם מבע הידידות מפני האנשים. אולם „הם" הגיעו בהמוניהם ואי אפשר היה עוד להפטר מהם ומתשוקתם הנפסדת. ולא היתה עילה להמיתם. כמו קבצנים שוטטו וידם מושטת.

היו מתי־מספר המגיחים בחשכה וקוטלים, בסכיני מטבח, בגרזנים, מוטות ברזל או חונקים בידיהם; „הם" גססו בהודיה וברכות אין־קץ.

המחוקקים תבעו חקיקה חדשה. חוקים חמורים צמודים לסעיפי הרצח. הבודדים שנתפסו נדונו למיתה.

אני הרוצח האחרון וידידם האחרון. אני לא סרבתי לדחף של חסד. „הם" באו אלי לביתי בהמוניהם מודרכים בחוש נסתר. ימים טרופים של נדיבות ורצח התישו את כוחותי. הבטתי במראה ופני היו שקופים ועיני חולמות. ספק נורא הסתנן ללבי: האמנם רצחתי? חדלתי מאמצעי זהירות. רצחתי, קטלתי בלי־הרף במשך כל שעות הלילה ו„הם" התקדמו לקראתי בתור אין־סופי ורך כמשי; לדובבם לא עלה בידי. את סודם לא הסגירו בידי המעולפות מגואלות מדם; אין מנוס. הסוף קרב.

עתה אחדל; בינם לבין עצמם. עמם אך „לא אדע מאומה".