

פֶּשֶׁר שִׁיר

שלום לוריא

„פרידה מהדרום” לאבא קובנר

ד"ר שלום לוריא חבר קיבוץ מרחביה, מרצה לספרות עברית באוני' חיפה. ערך את ספרו של אבא קובנר, על הגשר הצר.

צֶעֶד ראשון

ועוד אומר המשורר: „אין ספק, שהמרחב ב,פרידה מהדרום' הוא מרחב מציאותי. המקום והזמן ברורים. שנת תש"ח. המסגרת הגיאוגרפית: הדרום. בואך ארץ הנגב. יש ציוני מקומות רבים, משלטי לכיש, חולייקאת, נתיב שער הגיא, בית גוברין, חברון, עמק האלה, הרטוב, הדף הקרבי' האורגינאלי אף הוא פה, בין בית-סחור לעזקה. — — — אך נדמה לי, שקיים בפואמה גם מרחב אחר, והוא מרחב חלומי, מראת חולות' היא מעין פאטאמורגאנה — — — כאשר מתחילה סערה מרחוק, רואים על קו האופק את עמוד החול המתחיל להתרום, ובתוך עמוד החול ישנן אילו מראות. בין חלום להזייה. — — — ב,פרידה מהדרום' אין ה,אני' המשורר נשאר על הסף. כל שנפתח לפניו — הוא שלו, משלו. אל תוך ה,שלו' הזה זורם האבק ב,מראת החולות' ומתמוג לחוויה אחת. זאת מלחמתו הפרטית בתוך המלחמה — על מקומו במולדת, על היגותו שייך".⁵

לכאורה נדמה, שאבא קובנר יבקש בשירי ארץ-ישראל הראשונים שלו לתת ביטוי לחווית האחריות הנוראה, שהועמסה עליו מנעוריו, בתנועת הנוער, בגיטו וילנה וביער, ולא הרפתה ממנו גם בארץ. והנה מתברר, שבתוך מלחמת הקיום של הציבור המלוכד, ממנה ובה, נלחם

1 הפואמה, פרידה מהדרום'¹ היא ראשית שירתו הארצישראלית של אבא קובנר. היא נכתבה כמעט בהעלם אחד.² מוחש בה המעוף הרוגש והמנוחשל חווית מלחמת השחרור. מוחש היטב, על אף היותו מאופק ומרוסן בין אחוזות השיר. ספוגים בה רשמים וארועים ודמויות, שחלחלו אל הזכרון ואל הדעת ואל הדמיון בימי מסה וקרבות, ואף שקועות בה מילים שנאמרו בימי המלחמה ואחריה. „נדמה שבלעדי גלגול-הפאתוס מן, הדף הקרבי' אל דפי, פנים אל פנים' לא היתה יכולה שירתו של אבא קובנר לשוב אל נעימתה הלירית הרוגשת ומתעמקת של פרידה מהדרום'. ולא חשוב כלל מתי נכתבו הדברים על הנייר או פורסמו בדפוס. המוקדם והמאוחר בחייה הנפש-והיצירה פועל בשבילים משלו".³

וכך אומר המשורר: „פרידה מהדרום' היתה לגבי, קודם כל, תגובה חושית לחווית האור והמרחב של ארץ-ישראל. אולי חד-פעמית ואולי חזקה יותר מן הקליטה האינטלקטואלית ומן התפיסה הרעיונית של המאורע היסטורי ששמו, מלחמת העצמאות'. — — — לי נדמה, כי נשימת הספר היא נשימתו של מרחב. זו תנועת האדמה הבאה, בגל אל זרעותיך".⁴

1. אבא קובנר: פרידה מהדרום, פואמה, ספרית פועלים, 1949; וכן: הספר הקטן, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תשל"ג, עמ' 79-105.
 2. אבא קובנר: שיבה מן המכאוב', על הגשר הצר, ספרית פועלים, 1981, עמ' 159.
 3. אבא קובנר — האיש ומחווות שירתו', שם, עמ' 255.
 4. שיבה מן המכאוב', שם, עמ' 160.
 5. שם, שם, עמ' 161.

שוו כוונת הדימוי, המדמה את קול הדובר אל הלילה הוה. אפשר שהשאלה שהופרחה באווירו של הלילה קולה לפף ולפף את הנשמות בעוררו פחדים כאימת הלילה.

ואפשר ששני הדוברים בשיר הפותח מייצגים מעין התנצחות המתנהלת בפנים, בנפשו של האני. הוא שואל והוא משיב. הוא המצפה והוא הנפעם. הוא המוצג יחידי בעימות הדראי מאטי עם הפחד, עם האש, עם המוות, עם קריאת האהבה וקריעתה. הוא הוא, האחד בשדה.

הצעיר היהודי, שהגיע לארץ-הלומותיו לפני שנים ספורות, גם מלחמה פרטית, מלחמה „על מקומו במולדת, על היותו שייך“⁵.

פרידה מהדרום אינה ביטוי לטבילת-האש של אבא קובנר, אלא לטבילת-המרחב-והאור, למגע עם האדמה הזאת, על הפרחים הצומחים בה, ועל האבנים הפרושות על פניה, ועל האנשים המהלכים עליה, ועל הים הספוג בה, ועל החלום מות האופפים אותה.

2

ראשיתו של השיר ב,מצעד לילי:

וקם אחד בשדה
וקולו כמו הלילה הזה:
„הנגיע — ואיך?“
זאת ידע בלילה הזה
— כבכל הלילות —
אשר יקום וילך.

(עמ' 9)

3
להלן השיר השני, המכונה „פתיחה“. לשיר זה שלושה בתים, כאשר הראשון משמש לו כעין שער:

בארות-קדומים נקות לפתע בעינים
כל נהרות דמי ערים כפוליאפיק.
ולב נקול אז. מצאת. מבוא. מגשת.
ורק שכשוך של מים אדירים וקול עתיק:

תנועת-הקדומים הדוֹסטרית, כפולת-האפיק, של הפחד וההתגברות עליו עולה בתבנית דמוית מיתוס. המים — מי התהום והנהרות — גואים כדמעות וכדם. מעין התעוררות של ההווה הקיומית ההיולית. שכשוך של מים אדירים. אל מול הכוחות כבדי המים עומד הלב. בודד. נעול. כעיר נצורה: מוכרת וסגור „מצאת, מבוא, מגשת“. הלב נצבט במצור העולה עליו מבפנים ודובר אליו בקול עתיק.

בתבנית דמוית-המיתוס יש תמיד מידה של הכללה. אין בה בדידות חסרת-שחר. הכוחות קדומים והקול עתיק. יש בהם פליאה, אך אין בהם הפתעה. הלב אחוז ביקום ובכוחותיו, העולים עליו מבפנים לכובשו. אין זרות. הפחד וההשלמה נשורים בחוויה אחת. יתר על כן: נשמע הקול, והוא מוכר. האדם ההולך בנתיב המלחמה הוא, עתה ו'אז', הוא, פה' ו'שם', הוא, אני' ו'אנחנו'. בארות ניקות בעיניו — ודמיו מתעוררים לרוץ באפיקים. צבת בצבת עשויה.

ואם כוח המים גואה מבפנים, עולה מבחוץ דמות אחרת — האדמה.

עיקרו של השיר, הפותח את הפואימה, בשא"ל ובתשובה. כלום יש בתשובה כדי להניח את דעתו של השואל? גדמה לי, שלא. התשובה רק מבטלת את השאלה ואת תמיהתה. המעשה רק בו וממנו יתחייבו כל הידיעות. והמעשה הוא בהליכה, במצעד הלילי.

ההליכה מכוונת אל תכלית כלשהי, אליה צריך להגיע. הספק בטעם ההליכה כרוך, לכל הנכון, בנסיבות. קיימים גורמים העשויים להפריע, לסכל את המצעד או אף לפגוע בצועי-דים. סימן השאלה מרחף על ההליכה.

יתר על כן: ההולכים — מרצונם הולכים. הם לא רק קמים ושואלים, אלא גם קמים והולכים. אין השיר מספר עדין את דברי המצעד, אלא חושף אור אל האנטיציפאציה שלו. מאידך גיסא קיימת הדגשה ברורה של הלילה הזה. פעמיים עולה הביטוי מן השורות הספורות. החזרה הזאת מייחדת את ההווה הקיומית הפרושה על כל השיר ועל כל המצעד. יש משהו דימוני בדיבור. כאילו באקראי. מעין גורל שלוח על פני הלילה הזה, „כבכל הלילות“. אין כל ריכוך בחומרת ההכרעה המצופה כהיודד-עות: „זאת ידע בלילה הזה“.

נשמעים קולותיהם של שני דוברים: השואל והמשיב. לא ברור האמנם נוצרה קומוניקאציה בין השניים. אפשר שדברי השני — שהוא אולי הדובר בפואימה כולה ומספר את סיפורה — אינם מופנים כלל אל השואל. אפשר שהשואל שקם-לשואל כלל לא נענה ושאלתו נשארה חלוייה כחידה מעיקה, כמו הלילה הזה. אפשר

אל תפסע, רעי, מזורות רגלינו כאן.
והוא, רעי, פוסע. ורגלינו — מזותרות.
הנה צעדינו כבים. לא אתה הוא כאן
ההלך-הגדול, רעי —
פשט רעי חפניו, רכן, כמעט כפות
והאדמה באה

מדובר כאן על המוות, אלא על ביוה"ס⁸ אל נוכח התנועה המהממת, רגליו של הרע, „נותבות-ולא-נותבות“. ואז פולט „האני“ את האזרה האחרונה: „רעי, נפול“. אפשר אפילו שאין כוונתו לפגיעה מצד האויב מבחון שקם להרוג, אלא דווקא אולי להתמוטטות מבפנים, בנפתולי-ההסתגלות אל ה„כאן“.

אך הרע אינו מרפה מן האדמה הזאת. הוא מוכן לחפון אותה כולה בורעותיו. האמנם אין הוא ההלך-הגדול?
ושבו חוזרות הדמויות אל תחומי של השיר ומתגלות כאמצעי ביטוי דראמטיים של חוויה אחת.

4.

השיר השלישי, אכן חלקה, פורש רקעים ומשלב את דמויות ההולכים, את „המון הנערים“, במרחב ובזמן.
ארץ של גבעות. מהן נמוכות ועגולות-כיפה, מהן גבוהות יותר ומבוותרות. ארץ ריקה מאדם. „מכאן אין כביש. רק גידי שבילים רוטטים בתפר יריעה“ (עמ' 12). המספר הלום מן העוצמה של הטבע השומם, מן הקולות הנשמעים ונבלעים בערבה:

גויל השלך — נפרס. מעלעות כנפות פראים
בין הכתרים והכתרים רוכפות. —

(עמ' 12)

אפשר לקלוט רמזי-מראה-וקול כאילו מתוך הישימון, ואולי אפילו הד רחוק מתוך קתי מדבר של ביאליק. אלא שמראות המלחמה הקרובות מגיחות-מבין השורות כמעט במפתיע:

קרועות מזורות — כים קסדות ששמשו —
כפות-נכעות ועל כל נכעה גרניקה.

(שם)

מראות המלחמה מעוררים אסוציאציות של תבוסה וחורבן. ים הקסדות הנטושות והערוכות כאילו בטקס קודר וטעון חרדה. אינו מתפענח באורח חדי-משמע. לא כן גרניקה.⁹
המראות הדימיוניים חושפים את הרואה. והרי

עדרים-עדרים מהמה היא את רגליך
כאור כוזב. ורגליו נותבות-לא-נותבות.
„רעי, נפול“ — אריא כולה תבוא
כנל אל זרועותיך
האדמה הזאת.

[עמ' 11]

אל מול האדמה מוצגות בשורות השיר דמויות אחדות: „האני“, הרע וההלך-הגדול. היחס אל האדמה הוא יחסי-ל-תנועה: או שאתה פוסע והולך ברגליך או שהיא באה אל כפותיך או אף אל זרועותיך.⁶ מדובר בתנועה חיצונית ופנימית. אנחנו עדיין שרויים במצעד הלילי, שאף הוא חיצוני ופנימי.

מן הראוי להקשיב לדברי המשורר: „השיר מבחינת היוצר הוא מאורע. הדבר הקרוי השראה, או עדיף לקרוא לו „המאורע השירי“, הוא בעיני לא הכשרון לבטא דברים, אלא היכולת להתמוגג עם דברים, להתלכד עימם ללא חציצה. המאורע השירי הוא אולי הרגע, שבו הרוח כמו רואה את הרוח. לא רק ראייה בלתי-אמצעית, אלא ראייה במישרין. ראיית דברים בחיים הפנימיים, אותה תחושה שאכן אני במגע. זו תחושה של תנועה, של המשכיות. בחיים הפנימיים אין מצבים סטאטיים. יש שטף, יש זרימה, ולכן גם אין — כפי שאני מאמין — חציצה בין עבר, הווה ועתיד. בחיים הפנימיים הזרימה היא מתמדת וממשכת. הגבולות קיימים, איפוא, לא בחיים הפנימיים, אלא בלשון“.⁷

מבקש, איפוא, „האני“ להניא את רעו מלפניו. כאילו חש פתאום ברות, בהעדר שייכות. דגש נשמע במילה, כאן: „מזורות רגליו כאן“, „ורגליו — מזורות“, „לא אתה הוא כאן ההלך-הגדול, רעי“ — מבעד למילים עולה כמאחורי פרגוד של ערפל המילה, שם. שם לא היו רגליו מזורות ומזותרות. שם אתה, רעי, היית ההלך-הגדול. כאן „צעדינו כבים“. אלא שהרע אינו נכנע לחולשת הדעת: „והוא, רעי, פוסע“. הוא נאחז באדמה ובתנועתה ברגליו ובידיו. והאדמה באה לקראתו.

אין זה עדיין מפגש-של-שלמות-והשלמה. התנועה מהירה. יש מעין התעצמות בין האיש לבין האדמה המסתערת לעומתו בעדרים-עדרים של מהירות ואור. „אור כוזב“. מסביר המשורר: „פשוט, אור ששודד אותך, את כולך. לא

6. השווה: „שיבה מן המכאוב“, עמ' 159.

7. שם, עמ' 144.

8. שם, עמ' 159.

9. הכוונה לציורו המפורסם וגדול-המידות (11 רגל ו-6 אינץ') על 25 רגל ו-8 אינץש) של סאבלו

לחזור ולממש מחדש את נצחון דויד על גלית?
חלקו האחרון של השיר הוא מעין שיר
תהילה לנערים הלוחמים העולה כשיר-טבע:

עבי יורה רכים שזמעים את אביכם
בנפש, לא מדעת. — נפטר הנאיות
וינוקות-חיים קשבו אל צעדם על יריעות
כורכר.

מהמון לבלוב רגש הליל. השחר קם:
— איך רחבו אפיקי הוודיות?
גואים פמקי, עד גר.

(עמ' 13)

הטבע כולו נפעם ונרגש אל מול אביב
הנערים המלבלב. עבי-היורה, הצמחים, הלילה,
השחר. הגאיות נפערו ואפיקיהם נתרחבו. כמו
רחם פוריה. כעין מסע הנצחון של הפריון והצמיח
זה. אם נזכור את תמונת ישימון הגווילים
והבתרים בראשיתו של השיר, נחוש בתמיהה
ובהישתאות את התמורה. האמנם נתרחשה התמונה
רה בנוף? שמה בתודעתו של הדובר מן הנוף
ועליו?

נדמה, שכאן אחד ממראות-התשתית של
הפואימה. עצור, מרוסן, ממושמע, כנחבא בין
מילים, מתגלה הדובר בכל עוצמת התרגשותו.
הלב עולה על גדותיו.

מספר המשורר: „יש שורה בשיר: איך רחבו
אפיקי הוודיות? רגע חשבתי, שזה יהיה שם
הספר. אחר-כך שיניתי דעתי. אלא שהדבר תפס
אותי. המרחב. אני מאמין, כי בשירה עשוי
מרחב חזותי להיות גם מרחב רגשי וגם מרחב
תודעתי“¹¹.

מותר, כך נדמה לי, תוך כדי קריאה בשיר,
להרחיב את היריעה. האמנם במקרה התלבט
המשורר בדבר הכותרת לספר השירים, לפואימה
שלו על מלחמת גבעתי בתש"ח? האם התכוון
בשיר להביע רק את חווית המרחב? האמנם
נכבש המרחב הרגשי והמרחב התודעתי אך ורק
בנוף? כלום שוגו פני-הטבע כלילה ועם שחר
רק עם זריחת החמה (שאינה נזכרת כלל בשיר)?

אין זה סוד: זה איש צעיר שבא אל המלחמה
הזאת ממלחמה אחרת, אכזרית וגוראה. זכרונות
תיו עזים מן הדמיון. יתר על כן: גרניקה אינה
רק ציור מופלא של אמן גדול, אלא סמל של
חווית-נעורים מורטל-עצבים ומבעירה-דמיון: מל-
חמת האזרחים בספרד. גרניקה על כל גבעה —
כלום זהו הסיט של שנחרב? האמנם גם
קרן של תקווה עימו?

וכאילו לפתע פתאום מתעוררים זכרונות
אסוציאטיביים המחברים את הארץ הבלתי נושבת
אל מאורעות מופלאים בעבר הרחוק:

— קשכנו אל דוד.

דוד לא קם.

צל הולך על אבן חלקה. אפיק, כהד קדמון,
מסעיר, מסעיר — — — הדום עוקה אין אדם.

עמדו.

חיכו.

— אולי אמרו: אל אלוהי אבינו! —
אויאז חפנו את כל האבנים החלקות.

ובאין האחד לאות

הלכו המון הנערים.

[עמ' 12]

הדברים אחווים בפרק המופלא, המספר את
מלחמת דויד בגלית, בשעה של סכנה גדולה,
כאשר אספו „פלשתים את-מחניהם למלחמה,
ויאספו שוכה אשר ליהודה, ויחנו בין-שוכה ובין
עוקה באפס דמים“¹⁰.

האמנם חוזרים החזיונות מימי קדם? כלום
זה המקום? האם שוב „פלשתים עומדים אל-
ההר מזה וישראל עומדים אל-ההר מזה, והגיא
ביניהם“ (שמ"א י"ז 3) ומיהו הצל ההולך על
אבן חלקה? כלום לא הנער דויד, שבחר לו
„חמשה חלוקי-אבנים מן-הנחל וישם אותם בכלי
הרועים אשר-לו ובילקוט“ (שם, פס' 40)?

הזכרון מסעיר, אך דויד לא קם. ואין אחר.
לא לרפואה ולא לאות. ידי הלוחמים הצעירים
דלי-הנשק-והציוד, חפנו את כל האבנים החל-
קות. האמנם ברור להם, שעל כתפיהם הוטל

פיקאסו, שצוייר ב-1937 והוחזר השנה (1981) לספרד לאחר שנים רבות של גלות בארצות-הברית.
הציור מבקש לתת ביטוי לאימי המלחמה וההרס. העיר הבאסקית גרניקה נהרסה בהפצצות אוויר
ע"י הגרמנים שבאו לסייע לגנרל פראנקו ביום 26.4.1937. פיקאסו מעלה בציורו בית פגוע, מתמוטט —
מבפנים. בתוך הבית — יצורים חיים והרוגים: אנשים, נשים, סוס מדוקר חרב, שור, ציפור וכו'.
הקומפוזיציה מורכבת ומשולבת עוצמה של סיט עם קרן תקווה.

10. שמואל א' י"ז 1. וכן השווה: להלן: דף קרבי מיום 22—23 באוקטובר 1948: בין שוכה ובין
עוקה באפס דמים: מסע גבעתי בשדות דויד (הדף אשר נשאר בכביש, עמ' 45).
11. שיבה מן המכאוב, עמ' 160.

את טיב הדמויות העולות לנגד עיניו כבמחזה־תעתועים. והוא תוהה :

אם אינסופי הוא מעגל האור
על מה עומדות על קו־הרקיט הכשוף
עתה פנים בדמי? —

(עמ' 14)

אומר המשורר: „נדמה לי, שקיים בפואימה גם מרחב אחר, והוא מרחב חלומי. מראת חולות' היא מעין פאטאמורגאנה, אם כי פאטא־מורגאנה בנגב אינה תופעה שכיחה. כאשר מתחילה סערה מרחוק, רואים על קו האופק את עמוד החול המתחיל להתרומם, ובתוך עמוד החול ישנן אלו מראות. בין חלום להזייה”¹². ובאמצעות, מראות החולות' מעלה האני' את דמויותיו, האהובות עליו:

דיוקן־דיוקן כאלף עריסות.
ראה, תינוקות חיי עולים לקשור דבשת הר.—
רוח ננב קם. הלך החול כעבותות
שיחקו נעו העריסות
כאלף ציוצי הכבר —

(עמ' 15)

בכות הדמיון של לשונו מצליח המשורר לחבר את זכרונו עם דמיונותיו, את אהבתו עם סבלותיו, את מציאותו עם מאוייו, את רוח הנגב עם דבשת הר, את החול המתרומם בעבותות גלגל־המערבולת עם אלף ציוצים מתוך אלף עריסות. יתר על כן: הוא פונה לקרא במישבין ואומר לו ומצביע: „ראה ו!”, פקח עיניך והבן היטב.

המלחמה לא הוקפאה. החבורה, שנחה מעט והתפרקה ממטענה ואונה, נקראה שוב אל השורה. הרייתמוס הוחש. אלא שמראות החולות לא נעלמו.

6.

המשכה של הפואימה מצטרף כחוליה אל חוליה. שלושה פרקים נושאים את השם, מראת חולות'. החזרה על השם מפעילה דינאמיות ריתמית מסויימת. החוליות מתחברות לאו דווקא זוי־אחריו, אלא אולי זוי־לידיו. יש בתפיסה הריתמית הזאת רצון לייצב את המראות, ואולי אף להעמיד ספיסס של דמויות חפצים וקולות. הקורא שבו אל הרגלי המשך. זו דרכה

נדמה, שכל התמורה המרחיבה, הרעננה, הפוריה, האביבית, נתחוללה עם ההטט בראיית חבורת הנערים. והרי זה טעמו של השיר! הנערים שהלכו במלחמה. הנעורים שהלכו במלחמה. החיים הצעירים שחפנו חלוקי אבנים והשליכו את נפשם מנגד. רק לעומתם נפערו הגאיות ורק לקראתם רחבו אפיקי הוודיות. רק עמהם הפך המרחב בן־ברית־חזרות ראוי למי־התהום, שאל כוחם המפעים כבר שמנו לב בראשית השיר:

איכה יפלה עתה הים בין תלתל רוטט
וקרבן גפים —

קרעי נדיים, נדרי קרר, שטים על פני המים.
אבני חלילי כבדו. מצלול
אכנים־נושמת חוזרות אל פני היאור.

(עמ' 13)

גם אם לא נצליח לפענח כל פרט בתמונה הזאת, נרגיש בלי ספק את היחס בין תלתל רוטט לבין אבנים נושמות החוזרות ועולות אל פני היאור.

5.

השיר האחרון במחזור, מצעד לילי' נקרא, רוח נגב', הדובר חוזר אל האני':

אהבתי את לבי. הנה פרום הוא על החול.
אצבעות לקות כאפלולית: כורכר או נוף?
וחול־עמדה רועד כפי.

(עמ' 14)

אם יש לנו הרגשה, שהדובר הפריד את האני' מן החם, והציג את עצמו כמתבונן ומתרשם מרחוק, ולא כאחד מחבורת הנערים, הרי עלינו מייד להשלים ולתקן את הרושם. האני' הוא בפנים ובחוץ. הוא, משחק' עם המרחק כאוות־נפשו. הוא מתרחק — ונשאר בפנים. הוא מתבונן בזולתו. — ובעצם גם בעצמו. ככלל, כפרט. כנער. כתינוק. הוא מסוגל להפריד כאובייקט לא רק את עצמו. גם את ליבו. הנה הוא נעול ומבורח כעיר נצורה ו, הנה פרום הוא על החול". והוא אהב אותנו. ולא רק אותנו. הפואימה, פרידה מהדרום' היא במובן מסויים שיר אהבה. אהבה שצמחה ובאה מתוך המצוקה, ומתוך השפל, ומתוך הייסורים, ומתוך השנאה.

מתוך האהבה מנסה האני' להבהיר לעצמו

אך אותם הצלילים מעוררים אסוציאציות אחרות ואיתן תמונות אחרות:

ובלילה ראיתי יער מוזר —
מה יפו עיניו הנבוכות של האיל!
ומצלצל מצלצל פעמון על צואר —
ודולקות אחריו גדרות-תיל.

(עמ' 20)

כותב המשורר: „חשתי לא פעם כיצד הדיס-טאנס, הפרספקטיבה, המרחק — כל אלה נופלים כמו מחיצות מלאכותיות, כשהעבר בא על ההווה ומתקיים באותה אינטנסיביות בכל עוצמתו הרוח-נית. יתר על כן — על כל תחושותיו הפיזיות, עתה כאז. תחושות שנמוגו ונתדלדלו מכבר, והנה הן עולות שוב הריפות וצלולות משהיני“¹⁴. כל קוראי אבא קובנר זוכרים, בלי ספק, את השיר החשיעי בפואימה, המפתח צלל, הנקרא, הנסים עם פעמון על צואר,¹⁵ והמעלה את הנסיון של המון-העם (האלף), אנשים, נשים, וסף, תינוקות וזקנים, בריאים ובעלי-מום וחולים, להינצל מן הגיטו וההשמדה במעבר אל החוף השני של הנהר, ומשם, אולי, אל היער.

הפעמון-על-הצואר וגדרות-התיל-הדולקות עלו בחזיונו של האני משב. העבר בא על ההווה. התמונה נטענת משמעות גורלית בעלת תוקף מוחלט כמעט באמצעות דמותו של האיל. עיניו היפות והנבוכות של האיל מעלות את הפוסק הידוע מספר בראשית, שנקרא על-ידי הילדים תמיד באנחת-רווחה, בבחינת סוף טוב — הכל טוב. וכך נאמר שם: „וישא אברהם את עיניו, וירא והנה איל, אחר, נאחו בסבך, בקרניו. וילך אברהם, ויקח את-האיל, ויעלהו לעולה, תחת בנו“ (בראשית כ"ב 13).

כאשר מדברים על, מוטיב העקידה מתכוונים בדרך-כלל ליצחק. יצחק אמנם נעקד. אבל יצחק לא הוקרב. האיל הוקרב. האיל הוא הקרבן שהאלוהים רצה בו, וקשר לצוארו פעמון, והדליק אחריו גדרות-תיל. ליד דמות הבן המשחק בשמאלו בפעמון הקטן עולה בדמיונו של הדובר בשיר דמותו הרדופה יפת-העיניים של האיל. הסמלים מתמוזגים כאילו במחול-של-בלהות. והעולם — אדיש:

הפיזית של הלשון. אך המשורר משוכנע, שזה רק לכאורה. שזה רק צד אחד וחיצוני של המטבע הלשונית. הלשון היא אמצעי, אבל גם תכלית. הלשון היא גילוי, אבל גם כסוי. הלשון היא כחומר ביד היוצר, אבל גם מכשיר לעבדו וגם התוצר המוגמר. הדיאלקטיקה האחוזה בלשון היא גירוי מתמיד לכוח היוצר ופיתוי למשורר, שהוא בעליה וגם עבדה הנאמן.

בשבילי הלשון, הישרים והמפותלים, ובמחיי-לותיה הסמויות, מוליך אבא קובנר את קוראיו אל ההיכרות והעומת עם גיבור שיר-המלחמה הארצישראלי שלו, עם דמבם.¹⁶ האיש היוצא למלחמה אינו נתלש מן הזמן. הנער הצועד חמוש בשורה או לפנייה היה פעם ילד; והוא נער, והוא איש, והוא בעל לאישה ואב.

בלשון המראות מעלה המספר את סיפוריו של דמבם במעגלים אחדים. המעגל הראשון כולל שלושה שירים: צלילים מקרוב (הילד), קרב (כשמו כן הוא), ודממה אלחוטית (המוות). שלושת השירים משחילים אל הפואימה מוטיבים התזוירים להלן ומתחדשים בוואריאציות אחרות. השיר, צלילים מקרוב נשמע תחילה כשיר תמים, כמעט אידיאלי:

קניתי לבני פעמון קטן.
בני, איפרידיימינו,
נמל בידו את הפעמון הקטן
וצלצל בשמאלו.

פעמונים ישנם בכל העולם.
צפרדעים מקרקרות, לא לטרף.
כשבני מצלצל בפעמון הקטן,
נאנחים אמנון-ותמר עם טרב.

(עמ' 19)

הילד הוא בן. ויש לו אב, המפנק אותו בצעצועים. הפעמון הקטן ביד שמאל הוא צעצוע. והבן אטר-דיימינו. צליליו של הפעמון ערבים. בכל העולם יש פעמונים כאלה. צליליהם נשמעים ומרגיעים. עונה להם הד קרקור הצפרדעים. אין זה קרקור מסוכן. ופרחי האהבה, אמנון-ותמר, נענים אף הם באנחה לצלילי הפעמון הקטן.

13. על השם, דמבם' ראה הערות המשורר בשולי, פרידה מהדרום, עמ' 47. וכן: זרובבל גלעד: פריצה אל לוע האויב, ספר הפלמ"ח, כרך ב', עמ' 149. וכן: על הגשר הצר, עמ' 259-260, הערה 108.

14. שיבה מן המכאוב, עמ' 139.

15. מכל האהבות, עמ' 161-164.

נדמה לי, שקטע קטן מדברי המשורר עשוי להבהיר את התפעמות הלב המתחייבת משורות השיר האחרונות. זה היה ביום שבועת הכוחות הלוחמים לצה"ל:

„עמדנו על גבעת חול ליד צריפי־העץ, מאחורי ריגו הוריקו השדות של הקיבוצים והמושבים, לפנינו — הים, ואילו באמצע, על הכביש, לאורך הדרך ההיסטורית, המוליכה ממצריים לאורך חופי הים התיכון אל ארץ־ישראל, היא, דרך הים, עמדו הפולשים על שריוניהם ותותחיהם, שלוש חטיבות חמושות במיטב החימוש, בסך הכל 35 קילומטר מתל־אביב. לא היה בידינו אפילו תותח אחד, אף לא טאנק, והיינו צריכים בו ביום, וליתר דיוק — בו בלילה, לפתוח בקרב הראשון נגד הצבא המצרי.

השעה היתה שלוש אחר־הצהריים. מיהרנו, כמו־בן, לסיים את הטקס. מפקד החטיבה ביקש ממני להשמיע באוזני החיילים לפני ההשבעה, מספר מילים. יצאתי מתוך השורה, העפתי מבט אל הכביש ואל הים ואמרתי: „אנחנו נשבעים היום, שעם ישראל לעולם לא יובל עוד אל השחיטה. וזה הכל“.¹⁶

וכך קרבו אל הקרב.

וכל הכתלים אטומים. והכתים אלמים כמו ספר. אולי שומע הים הכחול איך נובט בערכה האפר.

(עמ' 20)

מציאות של אבסורד. לבבות של בני־אדם הסתתרו מאחורי מבנים אטומים ואילמים של אבן ועץ. לא לראות. לא לשמוע. לא לנגוע. לא להתערב. אפילו הספר, שעיקרו דיבור — אינו אומר דבר, כמתכנס בכריכתו, אילם. רק הים הכחול אולי שומע, ואולי אף טומן בחובו, בתהום הרבה, את משמעות האפר הנובט בערכה. אך ה„אני“ חייב לומר מילה לבנו הקטן. והוא אומר:

אל תכבה, בני, גא היה האיל.
צלצל כי מי נדך כפעמון הקטן —
אתך אני, עד ליל.

(עמ' 20)

קרבן העקדה של כל הדורות, האיל, גבר במותו על חולשת חייו. מן הראוי לכבדו לא בבכי, אלא בקרב. יש ליטול את הפעמון ליד ימין ולהרעים עולם ומלואו.

16. ירושלים בלי ירושלים־דליטא, על הגשר הצר, עמ' 206.