

# **דחקה** **לספרות טובה**

**כרך א'  
יוני 2011, תשע"א**

**עורך:  
יהודה ויזן**

המו"ל: 'דיקה' לספרות טובה'  
דפוס: טאצ' פרינט, ת"א.  
ניקוד: אלקנה ארליך

מען המערכת:  
'דיקה' לספרות טובה'  
בלפור 21, דירה 6, ת"א.  
מיקוד: 63827  
Mitzlol.Poetry@Gmail.Com

© כל הזכויות שמורות ל'דיקה'.  
המערכת אינה מקבלת כתבי-יד.

## תוכן העניינים :

דוחקים בנו לומר – פתח דבר 6

### שירת מקור

- יהודה ויזן – חמישה שירים מתוך: פכורים – שירי נוסח ושירים אחרים 18
- ציפי שטשויילי – ארבעה שירים ובורלסקה 25
- שיחה קצרה עם אהרן שבתאי 30
- יוסף שיטריית – פיוטי פריחא בת יוסף ותעודה חדשה על חייה ומותה 36
- פטיה פתאח – אלגיה 43

### התורדות

- עמוס אדלהייט – למה זוקופסקי? 47
- לואיס זוקופסקי – קטע מתוך: *A* וקטע מתוך: *Barely and widely* (תרגום מאנגלית והוסיף הערות: יהודה ויזן) 55
- ויליאם קרלוס ויליאמס – מכתב לזוקופסקי (מאנגלית: ענת שפירא) 62

### שירה מתורגמת

- ת.ס. אליוט – שיר האהבה של ג' אלפרד פרופרוק (תרגום מאנגלית והוסיף דבר-מתרגום: רונן סוניס) 63
- סכסטוס פרופרטיוס – אלגיות, ספר ב, אלגיה יג-ב (תרגום מלאטינית והעיר: עמינדב דיקמן) 71
- הרולד שימל – מסה על דנטה עברי (חלק א'); מסה פואטית בעקבות תרגומו של הרופא היהודי שאול פורמיגיני איש טריאסטי לספר 'מראות האלוהים' 73
- קונסטנטיין בלמונט – 'תוגה' תרגיל בתרגום (מרוסית: עמינדב דיקמן) 106
- ו.ב. ייטס – 'שיר יין' תרגיל בתרגום (מאנגלית: יהודה ויזן) 107
- אלן גינסברג משוחח עם עזרא פאונד (מאנגלית: יהודה ויזן) 108
- מינה לוי – שתי מסות 'מכתמים על פוטוריזם' ו-'שירה מודרנית' (תרגום מאנגלית והוסיף הערות: גיורא לשם) 112

## סיפורת

- ראיון עם ג'ימס ג'ויס – "אני חושש ליצירה שלי. אני לא רוצה שיתרגמו אותי, אני צריך להישאר כפי שאני" (מאנגלית: ענת שפירא) 121
- לאה איני – 'השעון' 134
- אנרי דה מונטרלאן – שני קטעים מתוך: 'המצורעות' (תרגמה מצרפתית והוסיפה הערות: שולי ספיר) 139
- בועז יזרעאלי – 'הקוף' 147
- מרסל פרוסט – מתוך: 'סדום ועמורה' (מצרפתית: יותם ראובני) 153

## דראמה

- ראיון עם אז'ן יונסקו (מאנגלית: יהודה ויזן) 160
- ננו שבתאי – 'הקוקסינלים', דראמה יוונית מודרנית 168
- פייר בומרשה – 'הספר מסביליה', מערכה ראשונה, תמונות א-ב (עברית: נתן אלתרמן) 214

## הגות

- מוסוֹנְיוֹס רופוס – שתי שיחות פילוסופיות (תרגם מיוונית והקדים מבוא: יוחנן גלוקר) 221
- מרטין היידגר – "רק אל עוד יכול להצילנו", ראיון ל'דר שפיגל' (נוסח עברי: מיכל סגל) 231
- אקים לבוביץ' וולינסקי – שני פרקים מתוך 'ספר ההתעלות' (תרגמה מרוסית: אדה דוברובצקי | הקדימה מבוא: ליאורה בינג היידקר) 258
- עמנואל קאנט – על תנאי האפשרות לארוחת ערב מוצלחת (מאנגלית: מיכל סגל, גדעון עפרת) 266

## יהדות

- משה רבנו – 'שירת האזינו' 270
- ליאור אלפרוביץ' – "הקול הולך ומגיע לאוזניו וכל ישראל לא שומעין", דברים אחדים על 'שירת האזינו' למשה רבנו 273
- ספר תולדות ישוע הנוצרי נוסחת יוהנס הולדריקוס, ליידין 1705 (הקדים מבוא: יעקב דויטש) 279
- ר' יעקב אריאל – הפיל וההלכה היהודית 290

### מחשבה מדינית

- מקסימיליאן רובספייר – מתוך: 'על עקרונות המוסר הפוליטי' (מצרפתית: עלמה יצחקי) 297
- קיושי טויאמה – שני נאומים (מאנגלית: יהודה ויזן) 308

### קריאה חוזרת

- דוד פרישמן – מכתב ראשון 314

### זן נדיר

- גבריאל מוקד – יוסף מונדי, אני מתגעגע אליך. 329

### ביקורת

- ת.ס. אליוט – 'המלט ובעיותיו' (מאנגלית: יהודה ויזן) 335
- אמנון נבות – 'מאה בספרות', הערות לדיון אפשרי למצבה של ביקורת הספרות העברית 342
- יהודה ויזן – על כל-כתבי ת.ס. אליוט בתרגום אורי ברנשטיין 388
- אריק גלסנר – יורם ברונובסקי או התרבות כמשחק אריסטוקראטי – על תפיסתו הביקורתית של יורם ברונובסקי 393
- עזרא פאונד – 'ההטפה המתמדת לאספוסף' (מאנגלית: יהודה ויזן) 429

## דוחקים בנו לומר פתח-דבר

"מכתב-עתי עברי חדש יוצא אחת בשבוע הוא עתה חסרון מורגש בספרותנו" – אבל לא! הנוסח הקבוע הזה אינו אלא פראזה. מתי חסר לעמנו דבר כמו זה? מתי הרגיש בחסרונו? הסופרים – כן הוא, להם אולי חסר באמת אורגן כזה עתה, אבל העם – למה זה נשלה את נפשנו? העם לא מנה מעולם בין מחסוריו את המחסור הזה. מספקנו מאוד אם ימצא אף איש אחד בישראל מקצה התחום האחד ועד קצהו השני, אשר באמרו: "המקום ימלא את חסרוני" יכון דווקא למכתב-עתי חדש וטוב.

יותר טוב, כמדומה לנו, ויותר מכוון אל האמת יהיה אם נאמר: את מכתב-העתי החדש הזה אנחנו באים להוציא מפני שאין חסרונו מורגש, אלא שאנחנו מקווים כי על ידי כך יזדכך הטעם ויגדל החפץ ויתפתח הצורך, עד שלבסוף ידע העם וירגיש את נחיצותו... אנחנו ניתן – והעם, כמובן, אינו לוקח כלל ואינו שואל כלל ואינו רוצה כלל. אבל לא! ההמון העברי אינו שונה כלל בבחינה זו מכל המון אחר.

(דוד פרישמן, 'הדור', גיליון א', 1900)

ראה, הנה החיים והמוות של כלי-מבטא זה בדין הם נתונים. ברצותך – והנה יתרחב ישגשג וישתרג באיכותו ובכמותו, וברצותך – יבל, יקמל ויתכמש והיה כלא היה. שליט יחידי הנך!

וראה, אין 'המעורר' בא בפרוגראמות והבטחות, אינו מדבר על "צורך" ולא על "יכולת", וגם לא על חיסרון שאינו מורגש. יש פה איזה תשוקה לברא ולהוליד איזה יציר ספרותי חדש, וישנה גם אמונה שיעלה לברא אותו ובשבקרב הימים יפכה איזה זרם חיים חדש בלבו של הקורא העברי... מהו אותו היצור החדש, שאתם אומרים לברא? מה שמו כי נדע? – אין אנו רוצים לקרוא בשם לדבר שלא ראה עדיין אור חלד...היעלה חפצנו בידינו? התאות להפיץ את העלים האלה בין טובי מכיריך? התקרא אותם בתשומת-לב? ...?

(י"ח ברנר, 'המעורר' גיליון א', 1906)

ואף-על-פי-כן, למרות כל החשבונות ליאוש, אני מעמיד סדן לשם ביטוי החדש על אדמת ישראל.

השעה עמוקה מאוד. יודע אני את קדושת המקום; אני עומד על בשר ירושלים מנותחת. נתקיימו בה כל הנבואות האיומות. אני רואה בעיני קללת אלוהים השפוכה. יש בידיעתי המורא, מה רבה האחריות לכתוב עברית לאחר יחזקאל ומה גדול האושר להיות פייטן עברי... יש עורק זהב חבוי בגופנו, הקשור לטור-מלכא, אשר לא נקרע מידי טיטוס. יש ספר הספרים... אשר לא נכחד באש ובמים. מלכות-דוד עוד שְׁמָה מלכות!

(אצ"ג, 'סדן', גיליון א', 1924)

לא לחופש הדיבור. דיבור יש לו לכל פטפטן וגמגמן, עד כדי טשטוש עצמותנו, המעורפלת גם בלא-זה. לא לחופש הדעות. דעה יש לכל גונב-דעת; ואם תרצו: דווקא דעה הגונה והגיונית.

(אביגדור המאירי, 'המחר', גיליון א', 1927)

טורים. מיסודה של יחדיו. גיליון א', הנה הוא כמו שהנהו. מדבר בעדו, על מומיו וסגולותיו. בראשי פרקים. באותות ראשונים...האומנם אין די בזה? וכי באמת הכרח הוא להכריז הכרזות, לפרסם תוכניות? נראה כי כן. משום שהקורא אוהב הקדמות, מבקש פירושים, דורש "אני מאמין". וגם הפוסל את טקס-השווא יוצא ידי חובה זו בעל-כורחו. ושמה צודקים משהו הטוענים: "לגבי במה זו וחבר סופרים זה – אי אפשר בלי פתח-דבר – שהרי לא במטען ריק באתם אל ביתכם החדש".

(אברהם שלונסקי, 'טורים', גיליון א', 1933)

לקראת. לקראת מה? השם מחייב כאילו סיפא משלימה. והיא איננה, פשוט משום שכוונתנו לחפש אחריה...רבים השבילים בה עשויה ללכת הספרות העברית. קשה הבחירה וקשה ההכרעה! אולי במשותף יהיו הדברים מלובנים יותר ברורים יותר... חלפה עבר מן הלב אותה תמימות, אותה אמונה של נעורים, כי אפשר "לכבוש את העולם" בכוחנו אנו. את מקומן ירשו הספקנות, הציניות והמבוכה הרעה. נזהר אפוא, מהכרזות מפוצצות ומהתחייבויות שסופן להיות מפח-נפש. כל ניסיון יכול להיכשל או להצליח. אך רק העשייה, היא לבדה, עלולה להכריע לצדה של ההצלחה.

(בנימין הרשובסקי, נתן זך, אריה סיון, משה דור, משה בן-שאול, 'לקראת', גיליון א', 1952)

'עכשיו' הוא כתב-עת מגמתי. אלמלא היה מגמתי, לא כדאי היה להשקיע בו את המאמצים שהושקעו בו. מגמותינו הן רבות. מגמה אחת היא להדפיס את דבריהם הראויים של סופרים ישראלים צעירים. תנאי לכך, שיהיו נכונים להתייחס אל במה זו לא כאל אכסניית-אקראי נוספת על אלו המצויות בארץ. 'עכשיו' אינו במת-אקראי. על כל פנים, לא בשביל חלק גדול של משתתפיו.

מגמה אחרת היא לנסות ולהיחלץ מהאקלים הספרותי התרבותי השורר כיום בארץ. זאת ניתן לעשות בדרכים רבות. אחת מדרכים אלו היא לא לפרסם, עקרונית, כמה מן "השמות" המקצועיים של הבמות הספרותיות שלנו. 'עכשיו' הוא כתב עת משוחד. ברצוננו לעסוק הרבה בספרות; ולא במקום האחרון – בצורותיה. חשוב לדבר על צורות, כי אז אתה ממילא מדבר גם על תכנים... 'עכשיו' יופיע בקביעות אחת לחצי שנה.

(גבריאל מוקד, נתן זך, ברוך חפץ, יהודה עמיחי, 'עכשיו', גיליון ג'-ד', 1959)

חוברת זו היא פסיעה במסע יומרני מאוד. העורכים והסופרים המסתופפים מסביב ל'סימן קריאה' יוצאים למסע הזה מתוך הרגשת צורך חיוני, מתוך הרגשת מחסור. נעמיד את יומרתנו בפשטותה, ונאמר כך: המתהווה הספרותי בארץ אין לו מרחב מחיה אמיתי, אין לו מסגרות משמעותיות – אין לו במה שנבנתה על-פי צרכיו ועל-פי צרכי הקוראים. מיטב המתהווה בספרות מפורד ומשוסע עד כדי כך שהוא מגיע אל הקורא בתוך בליל אמורפי של קשקוש גראפומני, דיאלטנטי או כמו-למדני... אמרנו "יוצאים למסע" אמרנו "מבקשים להוביל" – מלים שבמשאלות הלב (והמוח). איננו תמימים לחשוב שבהבל פיננו תיכון בן-לילה הבמה הפעילה והמפעילה שהספרות צריכה לה...קראנו לבמה זו 'סימן קריאה' מתוך מחשבה שתיעשה סימן לקריאה – סימן מה לקרוא. ברי לנו שיהיו אנשים שיזדרזו להעמיד סימני-שאלה. סימני-שאלה הם דבר מתבקש, ונוח לנו במחיצתם של סימני-שאלה.

(מנחם פרי, מאיר ויזלטיר, 'סימן קריאה', גיליון א', 1972)



הרדיקאליזם האמיתי הוא השמרנות. איננו מתכוונים לאותה שמרנות מאובנת ואפרוריות המבקשת, לא פעם, לכסות על חוסר כשרון ותעוזה – כי אם לאותה שמרנות יסודית ועמוקה, המזכירה במשהו את אותו "מהפכן קופרניקאי" מקניגסברג; אותה שמרנות שאפיינה את מחברה המעונב של 'ארץ השממה' שידע, כי "אין זה נכון להפר את הכללים בטרם למדת כיצד לציית להם"; אותה השמרנות שאפיינה את העורך של 'ארץ השממה', כשקבע כי "איש בן חמישים שלא יודע כלום / אינו ראוי שיכבדהו"; אותה שמרנות שאפיינה את עורך 'התקופה', שהכיר בכובד המחויבות כשכתב את המילים הנוראות: "אוי לו למי שאומנותו סופר עברי".

מעשה העיון הפך בעת האחרונה למעשה מגונה. היחס לעיון עוין. הלימוד, ההשכלה, העבודה הקשה, החיפוש, ההתעמקות וההתמקצעות (שבשבחה שר ארכילוכוס את היפה שבשיריו: "השועל יודע דברים רבים; // הקיפור – דבר אחד, אך גדול"), כל אלו מוקעים בשמם של קלילות נעימה כלשהי ושלוש-בית מדומה המושתת על סלחנות, אפליה-מתקנת והעדר קריטריון, או לחילופין, בשמה של תפישה רומאנטית-מיושנת המאמינה כי גם בכוחו של הבור לגעת באמת.

המטרה היא לייצר כתב-עת שיהיה בלתי-נגיש עבור חלק ניכר ממה וממי שמכונה כיום "המיליה הספרותי"; כתב-עת שיצליח לשמור על רמת-דיון שמחייבת קריאה ומחשבה (צמד מילים שדי בו כדי להטיל מורא על מרבית, עסקינינו, סופרינו וקוראינו), ותוך כך לייצר שדה ספרותי ממשי, שבתחומו, הופך העיסוק בספרות לאפשרי. את אותו שדה, אבקש לכנות בשם שכבר נשתכח מתודעתנו בהקשר הספרותי (ואולי גם בהקשרים אחרים) – מרכז. ואין כוונתנו, בשום פנים ואופן, למרכז פוליטי-פנים-ספרותי כמו זה שהורגלנו אליו, או לניסיון לקלוע לדעת הקהל או לתכתיבי האקדמיה המתחלפים, כי אם למרכז שמתהווה ויתהווה מתוקף משקלו הטקסטואלי גרידא. מתוקף המסה הקריטית. נבקש להשפיע טעם ולחנך להבנת ספרות טובה.



## על מדוריו של כתב העת :

### שירת-מקור ושירה מתורגמת

"כל שיר אמיתי הוא נס" – על כן, נפרסם מעט שירים.  
איננו רוצים להיקלע למצב העגום אותו מתאר הנרי ג'יימס :

"רבעוני הספרות הם פה עצום שיש להאכיל... הם כמו רכבת נוסעים היוצאת לדרכה בשעה הנקובה; היא רשאית לעשות זאת רק כאשר כל המושבים תפוסים. המושבים רבים, והרכבת ארוכה למכביר; ומכאן, יצורן של בובות-תצוגה, עבור אותן התקופות שבהן אין די נוסעים. האימום דמוי האדם מושלך אל הכיסא הריק, שם הוא עושה רושם אמין למדי עד לסופו של המסע. הוא נראה, באופן מספק, ממש כמו נוסע, ואתה מבחין כי אין הוא כזה, רק כשאתה מבין כי הוא אינו אומר דבר, וכי הוא אינו יוצא. הסדרן ניגש אליו כשהרכבת מחליפה מסילה, מסלק בנשיפה את האפר מעל לפני העץ שלו, ומכופף את המרפק לתנוחה שונה כדי שיוכל לשמש לנסיעה נוספת".

ועל כך כותב ביאליק – "במקום שיש "נוסח" וברור וקביעות צורה – אין מקום מרווח לגנבת דעת". השירה העכשווית – רעש לבן, במה עמוסה בתפאורה וניצבים – ושחקנים אין.

"התקופה היא תקופה של התנוונות. הכל נשתתק, מין ריקניות נוראה מולכת בכיפה, ואומרים, במקרה כזה: נסתלקה השכינה". אפשר שדבריו של דוד פרישמן, מתאימים בהחלט לתיאור האווירה השוררת בשירה העברית זה שלושים שנה, או למן הרגע שבו הפכה שירת ה'אני' הקיומית, הקונקרטי והחופשית, לשירה שעיקרה תוכן קליני ותרפויטי, לוקאלי ויבבני. כך או כך, "הכל נשתתק" והפואטיקה שהנהיג זך – היינו, עיוות תועלתני ומרודד של המודרניזם האנגלוסכסי – מושלת בכיפה זה למעלה מיובל, גם משנשחקה עד דק, דורדרה ומוצתה כליל. עם זאת, יש להודות על האמת, טרם נמצאה לה חלופה, לא בארץ ולא בגולה.

'הנוסח הזכיר' הקריין בצורה כה עזה על תוכן השיר והשתרש כה היטב בהוויה הישראלית, עד שבבואם של אנשי 'אב'/'הו', להציע נוסח צורני חדש-ישן, מצאו עצמם, בסופו של מהלך, חורזים את תכני הנוסח הזכיר.

גם אנשי המערכה החברתית-פוליטית – ששירתם לעד מגויסת לעניין, לעד נכתבת מתוך ומטעם – אינם חומקים מכתובה שכזאת, מ"שירת-פצע". עושים הם שימוש בפצעים מוכנים מראש כדי לדמם, בפצעיו של האחר. הדם אחר, הדימום אותו דימום.

השינוי הנדרש בנוסח אינו בהכרח צורני (הגם שבנושא זה אפשר ורצוי להעלות כמה הצעות), כי אם תמטי-תוכני. אבן הבוחן של השיר היא משמעותו לאחר השכלול הסופי של מכלול תכנותיו. שינוי הנוסח הנוכחי מחייב מיצוב מחודש של ה'אני', מחייב שידרוג-פרספקטיבה ושיפור-עמדות – על "האני" להיות מסוגל להעמיד מצבים ולתת עליהם את הדעת, שלא רק מתוך החוויה הפסיכולוגית האישית. תיאור מאבקו של "האני" אינו מעניין. בירור מאבקו, הוא העניין.

שנוי הנוסח היחידי שייתכן כעת, אינו דומה כלל למהפכה המוחלטת המוכרת לנו, אין צורך ואין טעם במהפכה של 180°. מדובר, בסך הכל, בהסתת כוכב השביט ממסלולו, במעלה או שתיים. ודי בכך כדי לשנות את האקלים במידה ניכרת.

כל משאבי השירה צריכים להיות מתועלים לשינוי הנוסח, אך בראש ובראשונה, כל המשאבים האתיים. שירה שונה מחייבת הפנמה של אתיקה שונה. הבעיה הפואטית שלנו, ראשיתה בבעיה האתית.

עלינו לראות עצמנו ברי מזל על שזכינו לפעול בתקופה בה נדרשת החלפת-נוסח.

"יהי לאשר יהיה! יהי לאשר יהיה! ולו רק אל מחוץ לעולם הזה" – נבקש לפרסם שירה שמצליחה לחמוק מן השכפול האיום הזה בחפשה אחר אפיקים חלופיים. הפשטנות של 'דור המדינה' אינה יאה עוד לשעה,

הדיכוטומיה הפואטית אינה מאתגרת. הרטוריקה עייפה. אנו צמאים למורכבות, לריבוי-משמעויות, לשירת-חוכמה, ל-pluralis majestatis, לעברית עשירה. נפרסם מעט שירים, אך יהיו אלו שירים של ממש. לצידם, תופענה דרך קבע מסות ושיחות שעניינן השירה העברית.

למדור השירה המתורגמת של 'דחק' קריטריון אחד – על השיר לעבוד בעברית כיצירה בפני עצמה. *Make it New* או לא – העיקר שהשיר עובד. גם כאן, כאמור, נפרסם מסות וראיונות ונבקש להרחיב במעשה העיון.

### סיפורת-עברית וסיפורת מתורגמת:

מיהו סופר? אדם שיודע לספר סיפור; שמלאכת הסיפור היא מלאכתו. הכוח המספר הוא העיקר. זהו תנאי ראשון והכרחי. זו נקודת הפתיחה. מיד אחריה עומדת שאלת הנוסח. שלושה נוסחים עיקריים לה לסיפורת של ימינו: הראשון – נוסח ה"אין-שום נוסח" של ה"לא-באמת-סופרים". השני – הנוסח הפוסטמודרני הצעקני, הרזה והסמי-אקדמי-סוציולוגי. השלישי (והדומיננטי מכולם) – הנוסח החביב על הבון-טון, מעין תמהיל קלוש ובלתי מתמסר, המתאפיין ביחסי קירבה וריחוק עם הנוסח היעקב-שבתאי. נבקש אפוא, שלא לפרסם סיפורת הכתובה בכל אחד מן הנוסחים שלעיל. אנו חפצים בסופרים שמבקשים לפלס דרך, סופרים שכובעם אחד – כובע הספרות. ספרותנו שבעה עוברי-אורח, אופורטוניסטים וספינים-תקשורתיים-תרבותיים. איננו מצרים על מצבם של הסופרים שספריהם נמכרים ב"חמש במאה" – זהו, על-פי-רוב, ערכם הממשי.

גם הקאנון הסיפורתי שלנו נמצא בהליך סופי של התפוררות. מנדלי, ברנר ועגנון בקושי נקראים (איש אינו דובר את שפתם), ומרבית סופרי 'דור המדינה' החיים – אינם מתפקדים מזה כמה עשורים. יורשיהם המיועדים, אינם אלא עדה של סוחרים ממולחים, חובבי פסטיבלים-בינלאומיים שפרסומו של רומן הוא בעבורם סמל-סטאטוס, ותו לא. נקווה שלא יערימו עלינו, ונשתדל להימנע מפרסומם.

לצד סיפורת המקור, נפרסם דרך קבע תרגומים של יצירות, ראיונות ומאמרים, שטרם זכו להגיע אל הקורא העברי, או שהגיעו בצורה בלתי-מספקת.

## התוודעות:

“מה נעים להכיר את מר ליר / שכתב כרכים של דברים!”  
(אדווארד ליר)

מדור ההתוודעות של כתב העת, קרוי על שמו של מדור בעל כוונות דומות במקצת, אך בעל טעם שונה בהחלט, שהופיע בכתב העת ‘סימן-קריאה’. זהו מדור הכרחי, שמטרתו העיקרית לחשוף את הקורא ליוצרים שטרם זכו להשתלב במחזור הספרות העברית, יוצרים שיש בכוחם להשפיע על ספרותנו, ולסלול עבורה אפיקים חדשים בהם תוכל לנוע.

## דראמה:

“אותם הדברים שאנו מסתכלים בהם מתוך אי-נעימות הרי בדמויותיהם המדויקות בתכלית הדיוק אנו מתבוננים מתוך הנאה”  
(אריסטו)

מצבה של היצירה הדרמאטית בא”י מעולם לא היה רע יותר. תיאטראות הרפרטואר המירו את התיאטרון באופרת הסבון, ובפרינג’, מתכנסים, על-פי-רוב, מיני חלכאים ונדכאים ושאר ירקות. כך או כך, הגרוטסקה היא דו-כיוונית. יצירה דרמאטית ערכית כמעט שלא נכתבת בימינו – ומשנכתבת, או אז, נגזר על מחבריה לצלוח מדבריות וימים על-מנת להוציאה לאור.

בכל גיליון נפרסם במדור זה מחזה שלם (מקורי או מתורגם), לצד קטעי מחזות, מסות וראיונות. אך למעלה מכל אלו, יושם הדגש על מתן במה ליצירה עברית עכשווית.

יש לכונן מחדש את הקשר אשר ניתן בין הדראמה והשירה. ההשפעה והזיקה ההדדית שנתקיימה מראשית הימים בין צמד האחיות, הכרחית, כך נדמה, עבור היחלצותנו מן הקיפאון.

עבורנו, התיאטרון, הוא בראש ובראשונה ספרות.

## מחשבה מדינית :

“הטיעון הטוב ביותר כנגד הדמוקרטיה היא שיחה בת חמש דקות, עם המצביע הממוצע”

(צ'רצ'יל)

המחשבה נודהמה. הןף הותאם לגובהו של ננס והמחשבה הליבראלית אינה מסוגלת עוד לייצר דבר-מה בעל-ערך. ערכיה המעטים נתמוססו זה מכבר. אנו פלים בידי מתינותינו. תקינותינו הפוליטית היא שחיתותינו הגדולה ביותר. לבכר את האחר על פני עצמך – זו איוולת. איוולת שראשיתה צביעות וסופה עיוורון ולעיתים, עיוורן שסופו צביעות.

הדרישה האתית נעלמה כלא הייתה – “צריך למצא את האשמים ולהוציא להם את הפלומבה” כמאמר אחד ממשוררי הגיליון.

תקשורת ההמונים היא הריבון העיקרי בדמוקרטיה. נטלה היא אפוא את מקומן של מערכת המשפט וכנסת-ישראל. הכל נענים לתכתיביה. ואלו המסרבים, מודרים מן השיח לאלתר. חופש העיתונות הפך זה מכבר לאוסטרקון בידו של חבר סנאט משוחד ודשן. מסך הטלוויזיה הוא היכל הצדק, עמוד השער – כלא. בעימות טלוויזיוני בין שר או ראש-ממשלה לבין עיתונאי, ידו של השני על העליונה. סמכותו גדולה יותר. לדבריו יש תוקף.

אין מנוס. המערך התקשורתי בישראל, הפרטי והציבורי, חייב לעבור אתחול, חייב בפיקוח על תכנים, חייב בבקרת-איכות ובהשבחה. אנו

מטמטמים את עצמנו לדעת, מאבדים את שפתנו, מאביסים את עצמנו בהומניזם מדומה, הופכים לאמריקאים, או גרוע מכך, לאירופה של ימינו.

"The scientists are in terror  
and the European mind stops  
Wyndham Lewis chose blindness  
rather than have his mind stop"

למונחים "שמאל" ו"ימין" אין כל משמעות בעבורנו בהקשרם הפוליטי, שניהם מונחים מן הסדר הדמוקרטי. אין אנו מבחינים בין קיצוניים, המוסר הכפול הוא לחם חוקם. מה נוכל להציע תחת הדמוקרטיה? לא הרבה. נוכל, לפי שעה, רק לחפש ולהציג בפני הקורא אפשרויות שונות, קונקרטיות ותיאורטיות בתקווה שתסייענה לנו בחיפושנו. פני האתיקה שלנו יהיו לפני האסתטיקה שלנו.

## יהדות:

"הרואה את ריש לקיש בבית המדרש כאילו עוקר הרים וטוחנן זה בזה."  
(סנהדרין דף כד')

העברית והיהדות אחת הן. דפים אלו הכתובים כולם עברית, דפים יהודיים הם – יהיה זה אך טבעי שנקדיש אחדים מהם לדברי-תורה, מסורת, פלפול ודרש, שנאמר: "שְׁנַיִם שְׂיוֹשְׁבֵינָּן וְאֵין בִּינֵיהֶן דְּבָרֵי תוֹרָה, הָרִי זֶה מוֹשֵׁב לְצִים... אֲבָל שְׁנַיִם שְׂיוֹשְׁבֵינָּן וְיֵשׁ בִּינֵיהֶם דְּבָרֵי תוֹרָה, שְׂכִינָה שְׂרוּיָה בֵּינֵיהֶם"

מי ייתן ותשכון השכינה גם בין דפיו של כתב העת הזה. אמן סלה.

## הגות:

”מחשבות ללא-תוכן הן ריקות, הסתכלויות ללא-מושגים הן סומות “  
(קאנט)

כל רעיון פילוסופי, כשם שהוא מזון בעבור הנפש, כן הוא מזון בעבור הספרות. עליה רק לזכור שעניינה כתיבת ספרות ולא פילוסופיה. ההפך גם הוא נכון, ועל כן, כתב-עת זה דוחה מעליו את העיסוק בהגות הצרפתית של המחצית השנייה של המאה-20 על הסתעפויותיה. לא נלחם בטחנות-רוח. מתקשים אנו להפריד בין הצורה הנפתלת לתוכן. יהיו מי שיראו בכך צרות-אופקים, ארכאיות ודוגמטיות. לא נתווכח. זו העדפתנו האישית ורוחו של כתב העת היא נימוקנו.

## זן נדיר:

ברצוננו להפנות זרקור לעברו של זן מסוים בספרות, לעברן של דמויות חד-פעמיות, שעל מלאכתן נסוכה מעין רוח מיוחדת ומעוררת השראה – דמויות כמו יעקב כהן, דוד פרישמן, נח שטרן, שלמה דיקמן, שמעון הלקין, ישראל זמורה, אריה זקס, מתתיהו שהם, דן דאור, דן צלקה, יוסף מונדי ורבים אחרים. נבקש לגמול להן מעט על תרומתן הגדולה, שלא זכתה עד כה, לטעמו של כתב העת הזה, להערכה מספקת.

## קריאה חוזרת:

”הפוך בו והפוך בו דכולא ביא, ממנו הכל: ממנו צעצועים, שכנינים, מקלות, כיסים, אגוזים, פרי מגדים, צימוקים וחרובין, הפוך בו והפוך בו דכולא ביה”  
(שלום-עליכם)

טקסטים רבים (בני ז'אנרים שונים), שהודפסו בעבר, אף שנמצאים בהישג ידנו – יושבים על מדפי הספרים כאבן שאין לה הופכין. נקווה כי תחת

אכסניה זו, יזכו בקריאה מחודשת, ימצאו את דרכם לתודעת הקורא של ימינו ויאצילו עלינו מעט מן הרוח שנשתכחה. נהפוך בם.

## ביקורת:

“אם אני ארחם על הכותבים, מי ירחם על הקוראים?”

(קורצווייל)

(כמעט) כל ביקורת חיובית שנכתבת בימינו היא שקרית. מוספי הספרות מתפוררים: פרסומות מכסות על הכל, מנגנוני היח"צ מנצחים על ההתקבלות, ואורך הרשימות מוגבל, במקרה הטוב, ל-750 מילה. הביקורת הומרה בסיקורת. מעמדו של המבקר נשחק עד דק – הוא אינו אוטוריטה לשום-דבר, למעשה, השפעתו על מהלך העניינים אפסית – ובצדק. (כמעט) כל המבקרים עוסקים בפנקסנות, מאמצים כל אופנה, ומפלסים את דרכם ללב הממסד. מבקרים אחרים, כמאמר אחד מיידי – “בורים מדאורייתא”; אחרים, יוצרים מתוסכלים, אנשי-נקם.

המצב כה מר עד כי ניתן לחזות במדויק (וללא כל קשר לנטיית הטעם לעברו של נוסח כזה או אחר), בכל מקרה ומקרה, איזו ביקורת תיכתב ובידי מי. אין קץ לגזומות, לשבחים, לקשירת הכתרים – אילו כלתה בשרפה כל ספרות דורנו, ורק הביקורת נותרה, עשויים היו דודנינו העתידיים לטעות ולחשוב כי היה כאן דור של נפילים. אה! מאום לא היה... זהו דור המדבר.

מדור הביקורת של 'דחק' אינו חפץ באהדת הקהל הרחב, ולמעלה מכך, אינו חפץ באהדת הכותבים. ספרותנו משוועת לדיון ממשי ובלתי-משוחד בתוכן, בסטרוקטורה ובאסתטיקה. לא נגביל את אורך מסותינו, לא נימנע מלבקר את אנשי שלומנו לכשיתעורר הצורך, איננו חרדים מן הבידוד. לצד הדיון העכשווי והמקומי, נפרסם דרך-קבע מסות-מפתח מתורגמות, שטרם ראו אור בשפה העברית.





אני רוצה לנצל הזדמנות זאת כדי להודות למיכל סגל, אמנון נבות, רונן סוניס ועמוס אדלֵהייט על תרומתם הגדולה ועל תמיכתם הבלתי-פוסקת.

י.ר.



**דִּחָק** יראה אור פעמיים בשנה.  
המערכת אינה מקבלת כתבי-יד.

## יהודה ויזן

### חמישה שירים מתוך : פכורים – שירי נוסח ושירים אחרים



“והאיש אשר ילין על יסוד היחד – ישלחהו ולוא ישוב עוד”

ומי שאינו חשוד הוא בהכרח אשם  
המודע למודע מתבונן ורושם  
והסרן מתחכם לפניו – פכורים המה.

בערב חג, בערב חג היית מאמינה  
מתפחת השכנה – עזב פתאום  
בדלת הנושים בדאר הנושים בטלפון נושים צדין יום.

זה אלה שנים ששומטות את ראשם  
זה אלה שנים שקמות לזכותם  
והסרן מתחכם ונד  
ומעליו – היד  
פוזרת ומזה

והוא נוקש-נוקש-נוקש  
את הקרקע לתמדתו,  
משך לשונו - מדת גופו  
ראשו יתוד (יצור עקש) וכל גפיו ענפי-אדם ועל-ידם  
היד המבזרת  
(על מי תחוס הגברת, על מי חסות גברות)  
גם בקברן מיחלות אונים  
לבשורות טובות – פכורים המה.

מִצְטוּפְפִים בְּאֲדָמָה לְמוֹת הַיֵּטֵב  
מִי לְנֶשֶׁם  
וּמִי לְהֶרֶקֶב  
וּמִי לְסָבֵל

הַכֹּל קוֹרֵא -  
חֲדָלוּ הַתְּנוּעוֹת, הַתְּמוֹרוֹת, הַלֵּב, הַגּוֹף וַיִּמַּת הַשֶּׁכֶּל.

סָבֵא עָלָיו הַשְּׁלוֹם, אַחֲזוּז טְרוּף, בְּקֶשֶׁי זָו, בְּמוֹ-יָדָיו  
בְּמוֹ-יָדָיו כּוֹרֵה בּוֹר-קֶטֶל.

וּבִינֵיהֶם  
כּוֹרֵעַ בִּינֵיהֶם  
הַמוֹדֵעַ לְמוֹדֵעַ מִתְּבוּנַת נְרוֹשִׁים:

“אֵלֵי אֵלֵי אֵין אִישׁ מְעָלִי”

“אֵלֵי אֵלֵי אֵין זֶה אִישׁ לְרַגְלִי”

וְהִסְרֵךְ מִתְחַכֵּם לְפָנָיו — פְּכוּרִים הַמָּה.

●  
קופץ המוט בלא המוט קופץ בנעליו  
נזה אוחזו מן הפקות נזה נדאי מזיק לגב  
ובאין-קפץ כל זיתו נדמית לו אנבית עכשו  
הוא מתאנה לראשונה לשאהב, לגבה המשקוף ולמעליו - לחגורה,  
לבטן התקרה אל הנורה ומעליה עוד וגם

היום יכה במרצפות  
מכה קשה למורתן  
היום יש לצפות  
הוא יעזב מאדמה ויעשה ללוייתן-אור  
המודד הממחה שהזמן מלפנים כבר הופיע בשער

העיר  
ערוכה לפניו

במזנונים, בחצרות ובאכסדראות  
נותנים שרות ומתירים זנוני-חגים ויתר מזונות  
ורק פרי האגס ננגס בשלו מן הצד וסביב

טוב טוב

כתנאי מתיב לנתור המצלח העמידו בארץ אביב  
ודוכן לממפר כל-דבר  
ועשרות סדרנים וביתן-סקרנים - מה בפנים? מה בפנים?  
כרות חדשות  
הם הציעו לו מוט חדשני וסרב היום ינתר בסגנון העתיק בכפיפה של יד-  
בך-וגב  
ציר התנופה הנכון כבר חשב וטאטא וממתין לדישת רגליו הפוחסות

בוא נא

בוא נא

בוא נא קופץ המוט

בְּחֶצֶר הַרְאִשִׁית בְּצַד הַחֲשֵׁמֶל הִצִּיבוּ בְּמוֹת לְטָקֶס הָרָם  
נָשִׁים חֲכָמוֹת יִנְפְּקוּ אֶת הַפָּרֶס (וְאֶפְשָׁר יִנְפְּקוּ מֵעֶצְמָן)

בּוֹא נָא

בּוֹא נָא

בּוֹא נָא קוֹפֵץ הַמוֹט

חֲרָפָה וְקֶצֶף אֵלֶם מִנֵּינן וְאֵן יִזְנִיק הוּא רַגְלִים

חֶרֶד-חֶרֶד הוּא לֹא יִשָּׁן כְּבָר יוֹמִים, הוּ אָף אִמּוֹ בְּקֶרֶה

קוֹפֵץ הַמוֹט בְּלֹא הַמוֹט נִתּוֹן בְּאֵין בְּרִיָּה

נּוֹרָא

נּוֹרָא

בְּקֶרֶה אִמּוֹ בְּשִׁנִּית

הוֹאִיל וּבִקִּיא הוּא בְּכָל שְׁנֵחֶקֶק פֶּשַׁע לְדִידוֹ תָּמִיד

וְלוֹ רַק קוֹפֵץ אֵל הַמְּרַחֵק לְבִטָּח הָיָה גַם מִתְּמִיד עֶכְשָׁו

בְּצֶל בֵּיתוֹ, הוּא כְּבָר נִמְלָא קְלוֹן - וּמֵעַמְדוֹ בְּנַעֲלֵיו כָּל שְׁנוֹתָר לוֹ לְהִטִּיל

כִּידוֹן בְּאֵין כִּידוֹן

לְמַעַלְיוֹ.

## טיול ב-Οὐσία

מי אתָּ בְּעֵצָם Οὐσία?  
אָמְרוּ שְׂאֲבֹדֶת לְעוֹלָם. שְׂאֲבֹדֶת בְּעוֹלָם, הֵהוּא.  
שְׂלֵאֲטִינִים לְאֲטִנְטִים חָרְשׁוּ בְּחִבְךָ, שְׂעִקְרוּךְ לְזָכֵר,  
שְׂעִסוּךְ וּפְקִרְתָּ. שְׂמִסְתָּ.

מָה לְךָ Οὐσία? מָה  
עֲשׂוּי לְהִשְׁבִּיעַ אוֹתְךָ – שְׂמַעְנוּ שְׂדָם.  
אֲךָ גּוֹפֶךְ הַנְּמַתַּח לְבָלִי דֵי, וְדַאי לֹא הוֹשִׁיעַ,  
וְסוּד חִבוּרְךָ – בְּחִלְקַת עֲבֶרְךָ – הַנְּבָצָר מִנִּי חֶקֶר – נְטָמָם.

שְׂמוּךְ לְאֵל, Οὐσία, שְׂמוּ לְאֵל. לְתַבֵּל.  
בְּדַעַץ, בְּדַעַת, הוּי כְּפִי שְׂתֵאֲבִי, הִבִּיאִי בְּנִים,  
אֲךָ יִדְךָ לֹא תִהְיֶה מַגְעַת – זוֹלַת בְּקִרְקַע.  
סְרָקוּךָ בְּפִצִּירָה – פִּים. יְסִלְקוּ הַפְּנִים.

שׁוּמָה לְמַהֵר, Οὐσία,  
אֲחֵר הִיָּה כְּבָר מִזֵּעַ. אֲךָ כְּאֵן, אִישׁ נְכוֹן וּמוֹצָק – וְגַם לוֹ  
הִסְתַּלְקַת, יְדַע תְּדַעִי  
כִּי יוֹפִיעַ,

הֵן צְפוּד וּבְלִי-נִיעַ,  
יְשָׂא מְשַׁלְּךָ:  
Et in Οὐσία  
ego.

\* Οὐσία - אוֹסִיָּה

אָרְיָן צִיָּה שְׂכַל אֵינ. בָּה  
מְבַדֵּד עֲשֵׂה לְהַרְגֵם בּו  
הַנּוֹגֵשׁ נִמְלַח וַיִּרְתַּע וְלֹא יִגַּשׁ  
זֶה הַמּוֹרָא שְׂגָבְהֶךָ נִוְתֵן בּו, הֵן כֶּן תִּפְרָה  
וְהַנְקָם בּו.

מִיִּשְׁהוּ שָׁם לְנוּ שְׂמִים  
לְבוֹא וּלְהַעֲפִיל  
לֹא בְדַרְכֶךָ הַנְחָשׁ וְלֹא עַל גַּב הַפִּיל וְלֹא בְכַשְׁףִי שָׁם תְּבוֹא  
וּבְחֲצֵי הַמַּעֲלוֹת תּוּכַל וְלֹא תּוּכַל שְׁלֹא  
שָׁם לְגַלוֹת  
בְּאִי-מְבַדֵּד-בְּלֹא-הוֹעִיל מְבוֹלְקִים  
הֲלֹא חוֹלֵשׁ-פְּסָגוֹת אֵינְנוּ אִישׁ רְגִיל – הַמַּשְׁךְ, עֲלֶיךָ לְהַחֲפִים  
הַדְרֶךְ לֹא קָשָׁה בְּהַתְעַלֵּם מִמֶּנָּה  
בְּמַפּוֹתֶיךָ הַרְבוֹת רָאָה – אֵינְנָה  
וַיֵּשׁ בְּכֶךָ כְּדֵי לְאָמֹד אֶת טִיב אַרְכָּה  
אוּ יֵשׁ בְּכֶךָ לֹמַר כִּי הַמַּפָּה שְׁלֹרְשׁוֹתֶךָ  
הִיא מַעֲשֵׂה שְׂבָכָה וְאוֹב בָּה  
מִתַּח אוֹתָהּ לְגִבָּה  
וְחוּשׁ, חוּשׁ אֱלֹי מְבַדֵּד  
בְּדַרְכֶךָ עוֹד יִרְגְמוּ אֶת עַקְבֶיךָ  
הַנַּח לָהֶם אוֹתָם וּבוֹא לְבַד  
זָכֹר – חוֹלֵשׁ-פְּסָגוֹת אֵינְנוּ אִישׁ רְגִיל, אַךְ גַּם אֵינְנוּ מִיַּחַד – הוּא אִישׁ  
וְזֹאת אֵינָה סִגְלָה כִּי חוֹב, רָאָה:  
בְּאֵין-חֶמְלָה  
רַק כֶּן אֶפְשֶׁר עוֹד לְאַהֲב  
בְּקִשִּׁי.  
הֵאֵם הַנְעֻתָ כְּבָר?  
הֵאֵם תִּבְחִין בִּי פִי?  
הֵאֵם שְׁלֵם גּוֹפְךָ?  
הַטּוֹב לְךָ.

•  
 וְהִילָדִים מְרוֹצְצִים רֹאשָׁם בַּנְּדָנוֹת  
 הַתִּירוֹ זֹאת  
 כְּבָרְתָם. וְאֶחָדִים נֹדָאֵי יִהְיוּ לְהַרְיֹסוֹת וְאֶחָדִים  
 לְבְנֵי-אָדָם. וְאֶחָדִים מְעַט מִזֶּה.  
 אֵין כְּמוֹ אֶפְס-מַעֲנָה לִילָד  
 טוֹב, אֵין כְּמוֹ יֶלֶד טוֹב  
 שְׂבִיץ הַדָּם חָגוּר לְקַרְסְלִיו  
 שְׁעֲצוּמוֹתָיו חֲשָׁלוֹ בְּמִשְׁחָקָיו  
 וְשֶׁהוֹרָיו אֵינָם חוֹמְדִים אֶת עֲלוּמָיו וְסִפְקוֹתָיו שְׁלוֹ  
 וְהוּא לְמַד. אֵין כְּמוֹ יֶלֶד שֶׁלְּמַד  
 מְשִׁיטוּטָיו, בְּהַתְגַּלְּשׁ צִמְחָה לוֹ חֲבוּרָה בְּגַב תְּמַרוֹר פְּנָיו  
 אָדָם. הַנִּיחוֹ לוֹ  
 אָדָם וְהוּא יִשְׁפַח  
 אֵין כְּמוֹ יֶלֶד שֶׁשָּׂכַח רָאוּ  
 כִּי צַד, כִּי צַד יִזְכֹּר, כִּי צַד אֶת אֲגוּפָיו יִסְגֹר  
 לְכַשִּׁיחָהּ מְכַרְח. לְכַשִּׁיחָהּ בְּטוֹחַ  
 אֵיוֹם. כְּמָה יִפְלִיא בְּמִכּוֹתָיו בְּטוֹחַ אֵיוֹם יִהְיֶה  
 אָיִם וְשׁוֹב כְּמוֹ אֵז בַּנְּדָנוֹת יִדַע  
 כִּי צַד אָדָם.



## ציפי שטשויילי

### ארבעה שירים ובורלסקה

•

זד מעכני בטבור מעגל חשמלי.  
קט לבלב אלמות ידים משתקות.  
קט שותה הישר מברז  
מפל מסנטרו.  
זד מעולם לא חבקהו. זד מעולם לא בכה.  
רק הוציא מרצע משק המעות.

חת הותיר עקבות בתקרה.  
זד טגף את המחק.  
זד חדר העפרון עד העלמו.  
טוב שפך. אמר לי קט. והוסיף  
לציר בחול.  
חת שבש מסלולי אגלי זעה.  
קט הכין נסק ממפקים  
לשני התותבות. זד טרטור את הצבים  
הלוך ושוב.

מי שבר את מפרקת המאנר.  
אישי הטוב יכריע.  
בינתיים -  
מניפות.



תאורה רכה חוטבת גזעי צללים.  
מטריה מתהפכת כליל. נהיית לאגן.

אחר כך

טפה מתרסקת. אצבעות בלט מחליקות על עור.

עלוסים בשק.

איך הגיע הצל

מקצה לקצה.

רחוק במחצתך

כעת אני חורג צדעי תממות לא קוטר בשטיחי פרא

רק את הפלא

טרם בשל

לא תליט את פיהוקי.

יבלעו בראותיך פרפרי הנצולים מצנצנת.

או אז? אנה רע של ממש או אז נתעורר לצד איש הקש

הוא נותר.

קלע את צמותי חזק. עד שערך משתק.

חלץ מזה פטנט הנח לי להפגט את השממה שחרר בי מהומה

ואז חבק

יצאנו להחליד בגשם.

שתדפדף בכך הרוח, לא בי. וזרית החול בעיני מי

והקמורים שלא יכלתי לגזר יפה במספרים,

רק לדקור במחוגות את קבין.



סלקתי פּרָפּר מֵהַדָּר  
חֲצָרָצְתִי בְמִטְרֵיהָ שְׁעוֹת הַתְּאַמְנָתִי עַל תּוֹ  
כּוֹכֵב יָם בְּשָׁלוּלִית הַמְּקַרֵּר, נִכּוֹן, נִכְחִי  
מְטָה גְרוּרָה אֶל כְּבִישׁ  
קָרֵב אֲגוּדְלִים כָּאֵן וְעִכְשׁוֹ  
בְּעִיטוֹת זָרָת אֲנִי אוֹמְרָת  
סִלְקֵתִי פּרָפּר בְּצַרְחָה

הֵייתִי מְנַשֵּׁם לְרוֹחָה

אֵין עוֹד צְנֻחָה בְּשָׁמַיִם

צָקֵב אֲגוּדָל עַל סְחָבָה וְאֵז רְכוּבָה  
עַל אַחַר מְגִדָל מְמַנִּי  
הֵייתִי מוֹתֶרֶת עַל פְּרִית וְעַל אֲגַרְטָלִים פְּרִיכִים  
אוֹמְרָת מִשְׁהוּ בְלִתִּי גְמוֹר  
חֲצִי בְּדִיחָה  
מְפַכָּה  
מְפַכָּה



הייתי חוזרת אל הנצרה שהייתי  
 במכונת זמן רעועה, במומנטום סביר  
 מקמצת במלים מבררת אותה  
 בשתיקתי  
 היא תדבב אותי ותאמר  
 הם  
 אף לא מלה על אבא

בין ערות לנתור עפעפים חלמתי אותך מהלך בינתיים  
 הלוך נחזור יפה ושכור ותועה מחיי הלאה

תע"מ

ט.

ל.

ח.

במאנן

ובמאנך, מנעול נדרך

סלם גנבים

תחת הצהר

סימתי את תאר

היתומה

מי יפקח על תהודתי מי ירעים בקולי

די

מטב היתה שאמי תמות מטב היתה שאמי

ומה בדבר המבנה האלים

של יקיצותי איך לחלץ בבואתי מעלי

איך הדברת עצמך בפיהוקים

## הבלדה על דוקטור פשדצקי - בורלסקה

דוקטור פֿשדֿצקי, כספית  
תקום דמי, בגופי שורר אקלים  
די משוני, יעץ לי פֿשדֿצקי  
לבנות טבלת-חום, אין זה מדעי  
שיעיד הנחתום.

כף יד דאוגה  
נלחצת אל פדחת מלהטת, הסברתי לדוקטור  
במרפאת מקדש המעט; אינני קודחת  
אך נרק לפרקים,  
אלא יותר כמו פלטת שבת.

שתי הרבה תה, רצוי עם לימון,  
אם לא יושיעני פֿשדֿצקי, אשליך יחבי בתיכון,  
חזרי עוד שבוע, מדבר בוירוס עמיד,  
וכך נכנעתי לקדחת-תמיד.

רופא נכלולי, אגני סטטוסקופ עצלות,  
רשֵׁלן רפואי, מי יתן ויקיזו דמך מבחנות  
מבחנות,  
אבוז לך בפרנהיט ובצלזיוס אמדוד,  
לא אשוב בעוד שבוע, אלקח אחר פבוד.

## שיחה קצרה עם אהרן שבתאי

אהרן שבתאי הוא ככל הנראה הדוגמא המובהקת והמשמעותית ביותר לחיפוש אחר נוסח-שירי בתקופה שלאחר 'דור המדינה'. חיפוש, אשר במקרה של שבתאי, צלח במידה בלתי-מבוטלת, חרג מהתבנית השגורה ואף הנחיל ערכים שיריים למספר מצומצם של משוררים.

המסורת, שהיא נשמת אפו של כתב-עת זה, וכן הרצון העז להשיב את בעיית הנוסח למרכז הדיון, הם שהובילו אותנו לפנות לאחרון המחפשים – אך ורק כדי לגלות, עד כמה הסוגיה שוחקת.

בשל הפערים שבין השאלות שהצבנו והתשובות להן זכינו, החלטנו להפריד בין השתיים ולפרסמן כטקסטים נפרדים אך בעלי-זיקה.

### להלן השאלות:

1) אהרן, במאמך 'להיות משורר זו היכולת להמשיך' ('הארץ', 2007), כתבת, בין היתר, את השורות הבאות:

*"מצד אחד אני עקבי ומושכל, ומצד שני אני תמיד מין מדיום. זו תכונה שטובה לשירה, ללהיות משורר – השינויים... יש הבדל בין לכתוב שיר טוב לבין להיות משורר. אפשר ללמוד לכתוב שיר טוב. יש לכך דגמים, ויש גם טווח מסוים שבו אפשר לגוון. אבל להיות משורר זה דבר שונה. קיטס קרא לכך "היכולת הנגטיבית". אני תמיד אומר שזו היכולת להמשיך. להמשיך זה לעשות ולהגיד משהו אחר... משורר חושב, משתנה, ושיר הוא מחוה של שינוי, הוא בתנועה. הוא לא נגמר, צריך מיד לקרוא אותו מחדש, ושוב ושוב, כי המחווה הזאת עונה לצורך המתמיד באוריינטציה אתית (להבחין, להחליט, לזוז, להתנגד)... גורם חשוב אחר הוא הגודל הנכון. לשיר יש גודל שרק בו הוא אמיתי. זה כמו בציור ובארכיטקטורה... מבחינת החשיבה, התחביר (הקומפוזיציה) הוא בעיני גורם חשוב יותר מעצם החומר הלשוני. מה שמוליך את האנשים שולל ומטעה מבחינה פוליטית אינו דווקא המלים (המסולפות ו"המכובסות"), אלא בייחוד*

התחביר, הקונצפציה שמקשרת את העובדות. אני רגיש קודם כול לתחביר. כשיש תחביר, קונצפציה, יש שיר. אבל תחביר קשור במוכן הרחב להבנת המציאות. כדי לחבר, משורר צריך להבין היטב את הקשרים בין העובדות, העובדות הנפשיות, האתיות, העובדות בסביבתו ובעולם. לשם כך צריך כושר שיפוט, דעה, יכולת לטעון. אם אתה צייתן, אינך מבין כלום, אתה מבין רק את מה שרוצים שתבין, כמו תלמיד בכתה עם ארבעה חלונות”.

ישנו דגש בדברייך על הצורך התמידי של היות המשורר בתנועה – כדרישה אתית. אך לצד זאת, אתה מציב דרישה אתית אחרת, הדרישה להכריע, להפעיל כושר שיפוט ולפעול, אתה אף קובע כי “לשיר יש גודל שרק בו הוא אמיתי”. כיצד ניתן, בתוך תהליך מתמשך של תנועה תמידיה, לאמוד את טיבה המוחלט של נקודה זאת או אחרת? כיצד מתיישבת לטעמך, אותה ניידות הכרחית של המשורר, עם היותך “עקבי” ו”מושכל”? וכן, האם אתה סבור שהשירה העברית של העשורים האחרונים, נעדרת את אותה ניידות, ואולי גם את אותה חומרה אתית שאתה מציב?

2) במאמרו הידוע ‘יוצר הנוסח’, כותב ביאליק: “יצירת נוסח – פירושו: מתן צורה קבועה למחשבותיו ולהרגשותיו של הדור ועל-ידי כך להקל עליו את הפרוצס של שתיהן. יוצר הנוסח הספרותי מסיע לדורו, לבעלי הכשרון הבינוני שבדורו, לחשוב את מחשבותיהם ולהרגיש את הרגשותיהם. דיסקיפלינא הוא מכניס לתוך רוחם ומסדר עליהם את עולמם הפנימי. הוא המוציא את מעט הזהב מבידי רוחם והוא המתיכו ל”מטבעות”... דומה אפוא הנוסח לאורלוגין שעל-גבי כתל: אימתי מרגישין בו? – כשהוא משתתק”.

ראשית, האם עלתה בך ההרגשה כי הנוסח הקיים אכן השתתק? ואם כן, מתי? באיזו מידה, הנוסח שהצעת תחתיו, מקביל לטעמך להתפתחות הנוסח על הציר האנגלוסכסי? כלומר, האם יהיה נכון להניח, כי בעוד זך ומשוררי ‘דור המדינה’ הסתמכו בעיקר על המודרניזם המוקדם של פאונד אליוט ויולם, הרי שבניסיון שלך, ניכר קשב רב גם למודרניזם המאוחר ולאובייקטיביזם של וילאם קרלוס ויליאמס, זוקופסקי, אולסון ואולי אף לישירות ולבוטות של פיליפ לארקין? שנית, עד כמה, להרגשתך, הנוסח

שיצרת הכה שורש ונתן "צורה קבועה למחשבותיו ולהרגשותיו של הדור"?

3) במאמרך 'לקראת שינוי הנוסח' ('עכשיו' 50, 1985) כתבת:

"יש לשקם את החשיבה שנתנוונה עם היווצרות הנוסח, ובעיקר לנטרל את התבנית הבנאלית"

מנקודת מבט של למעלה מעשרים וחמש שנה מאז פרסום המאמר, האם אתה חש כי אותה חשיבה שנתנוונה הצליחה להשתקם ולו במעט? האם אותה בנאליזציה של תבנית הנוסח היא כשל מובנה, לטעמך, בכלל נוסח, או שמא היא אופיינית לנוסח הספציפי המושל בכיפת השירה העברית החל מסוף שנות ה-50?

4) "למאמץ להצחיק כשלעצמו אין ערך פיוטי" כתבת במבוא לתרגום של 'ליסיסטרטה' לאריסטופנס, האם אתה שותף לתחושה כי חלק ניכר מן השירה הנכתבת כיום, מוצאת לה מקלט בצחוק בחידוד ובבדיחה, שלא לומר, בפאנצ'-ליין?

5) נדמה כי לאורך השנים שירתך עברה בין יוצרים רבים וצורות רבות, אלו באו והלכו והשאירו את עקבותיהם באופן כזה או אחר. לצד אלו, נדמה כי השירה והדראמה היוונית מלוות אותך כמעט לאורך כל הדרך; במה שונה השפעתם של הטקסטים היוונים עליך, מהשפעתם על יוצרים אחרים, כמו פאונד וה.ד. (הילדה דוליטל) ששילבו אותם גם כן בפרקטיקה השירית שלהם? האם התעורר אצלך פעם מאבק בין זיקתך היהודית לזאת היוונית?

6) בראיון שנערך איתך בגיליונו העשירי של כתב העת 'חדרים' (1993), נשאלת באשר לתכליתה של השירה, וכה השבת:

"אני יכול להבין כל דבר אך ורק מצד הפונקציה, כלומר מצד ה'טוב' במובן שאריסטו מדבר עליו. השירה אצל היוונים נועדה לחנך ולענג... הומרוס



שר על המון עניינים שונים אבל ההתכוונות לטוב קורנת מן המכלול ... מה שאני רואה בשיר הוא קודם כל האמירה".

אהרן, מדברייך אנו מבינים כי תפקידו של המשורר הוא להרביץ תורה, לחנך, זאת הפונקציה השירית העילאית. האם פרשנו את דבריך כדבעי? והאם, לטעמך, תיתכן שירה במקום בו אין חוכמה? ואתיקה, האם תיתכן במקום שכזה?

### להלן תשובת המשורר:

- כבר כמה שנים שאני לא מעסיק את עצמי כמו פעם בבעיות של פואטיקה, כך שאולי כדאי לפנות למישהו שהוא יותר בזה בהווה...

- היה לי שבוע סוער, ואני מתנצל שלא עניתי מיד. השאלות טובות. ואני אמצא זמן לכתוב את התשובות...

- דוד, אני נוסע הלילה ל-8 ימים לאירופה. כשאחזור, אשב ואנסה לענות...



...כבר שלושה ימים אני מנסה לענות על

השאלות, ולצערי נראה שאני לא יכול, כי אני כבר לא בעניין הזה.

המודרניסטים, הראשונים והמאוחרים, היו עם נטייה לקלאסי. שינויים מתמידים, חשיבה, מידה, שייכים לרטוריקה הקלאסית (מאריסטו), ולטריטוריה תרבותית שבה יש ניידות מהיוונים לקונפוציוס, אל דנטה, בודלר, ניו-אינגלנד, וזן, וזה התקשר עם ערכי הנאורות והרדיקליזם הפוליטי המודרני.

זוהי טריטוריה קלאסית. שבאותם ימים היה נראה לי, ולא רק לי, שאנחנו באופן טבעי אמורים להשתייך אליה.

זה היה הנוסח שהצעתי לשירה העברית. כתבתי שירי אהבה או שירים על חפצים, לא כמו מישהו מ"השבט", אלא כמו משורר מקומי בניו יורק או בצ'ילי. כלומר יכולתי לכתוב שיר אהבה, ולהתייחס לבאשו או למיתוס יווני – ובטבעיות.

כל זה שייך לעבר.

כל העולם השתנה. והחברה בישראל נתקעה בתוך הבועה הלאומנית קולוניאלית שלה, ובהווי ובמיתוס המקומי. התקיעות היא חברתית ופוליטית, אולי זה עומד להסתיים בקרוב, בטוב, או באופן אפוקליפטי. אין לדעת.

הקשר לטריטוריה קלאסית כלשהי, קיים רק במסעדות הגורמה אצל בני ציפר, כצרכנות של תרבות מיובאת, לצד צריכת מותגים בחנויות סאקאל.

פואטיקה קלאסית כפי שהצעתי, היא תמיד נכונה, בתור פרקטיקה פואטית. זה יחס אתי נכון לחומרים הלשוניים. זה כמו ללבוש מכנסיים שאינם רחבים מדי, או לא לשחק כדורסל במגפיים. כלומר לא לשקוע בפטפוט, מתוך היקסמות מהמלל של עצמך.

אבל כאמור, בתור נוסח תרבותי, זה נשאר בשוליים, להבדיל מהמצב במערב או במזרח. הם עדיין יכולים להרגיש בני-בית בטריטוריה הקלאסית. וכעת, לרגל המשבר העולמי, ניתן לאתר איזו תחיה של מודרניזם חדש.

משהו מזה אני מוצא גם בשירה שנכתבת לאחרונה בישראל על ידי הצעירים, צ'יקי, צאלה כץ וכדומה.

ובקשר אלי, עדיף שמשורר בגילי לא יהיה תמיד דובר לעצמו. זה מתאים כשאתה צעיר. וויטמן כתב ביקורות על עצמו בשם בדוי. אבל משורר בגילי, עדיף שצעירים יעריכו את מה שעשה, ויעמידו אותו ואת ערכו, מתוך הזיקה לעכשיו שהיא הכישרון שלהם, כי הם העכשיו.

השירה שלי השפיעה על לא מעט משוררים בתחילת דרכם, בז'רנו, חזי לסקלי, זלי גורביץ', אפרת מישורי ועוד אחדים. אבל מלבד הרולד שימל איש לא כתב עלי משהו רציני. וזאת מהסיבות שציינתי: שהאופציה הקלאסית-רדיקלית התמססה, ולכן לא נוצרה גם ביקורת שירה רצינית.

העיסוק בשירה עבר לסדנאות כמו של אמיר אור. ותופעת הסדנאות, שייכת להפרטה, לעולם שבו תרבות ואמנות הם אלמנטים בתראפיה של הפרט, שמטפל בפצע שלו, להבדיל משירה במובן שעליו דיבר אבידן, שירה שלוקחת אחריות ומנהיגה את הפוליטיקה של הלשון.

אצל אריסטו, הפואטיקה נכתבה לצד הפוליטיקה. וכך גם היה בכל מקום. קונפוזיוס היה אחראי לאנתולוגיה הקלאסית.

אני הגעתי לקלאסי, אחרי הצבא, כשמצאתי בחנות ספרים באלנבי את הקאנטוס, עם הציטוטים ביוונית מהומרוס ומספפו, לצד התקפות על סנטורים, והצעות כלכליות רדיקליות ביחס להון, שבח למוסוליני והתקפות על צ'רצ'יל.

אז שוב, אני באמת מצטער.  
אני לא יכול לטפל היום בעמדות שהיו רלוונטיות בזמנן.

פיוטי פריחא בת יוסף ותעודה חדשה על חייה ומותה

פיוט ראשון: הבקשה "פנה אלינו ברחמים"

- |    |   |                 |
|----|---|-----------------|
| 1  | פנה אלינו ברחמים ;<br>בנכות אברהם תמים,<br>רחם עלינו ממרומים,<br>האל גואלי.                 | בקר ותשמע קולי. |
| 5  | רחם על עם סגלתך.<br>כי הם עמך ונחלתך ;<br>מהר קבץ קהלתך<br>אל הר גילי.                      | בקר ותשמע קולי. |
| 10 | יחיד נשא ונעלם,<br>פדה בנך פשה נאלם ;<br>ובנה דביר ואולם,<br>ותמך גורלי.                    | בקר ותשמע קולי. |
| 15 | חוס ונחמל עלינו<br>ולציון העליון ;<br>והקם דבירך אלינו,<br>צורי וגואלי.<br>אלי, שמע תחנוני, | בקר ותשמע קולי. |



## ב. פיוט שני: "פעמי הרימה"

פְּעָמֵי הָרִימָה, יָהּ מְצִילִי, / אֶלְכָּה אֶל אֶרְצִי בְּטוֹב טַעַם.  
רְדְּפָנִי אוֹיֵב, גּוֹי אֲוִילִי, / וַיִּגְעַר בִּי בְּקוֹל רָעַם.  
חֵישׁ הוֹבִילָנִי אֶל הַר גְּלִילִי, / וְשָׁלַח בָּם עֲבָרָה וְזַעַם.  
אָרְאָה שָׁם אוֹרֶךְ, אֶחָבֵשׁ פְּלִילִי, / אֲזַי אוֹמֵר: אֲמוֹתָהּ הַפְּעַם.

### סיפורה של פריחא בת יוסף

בדצמבר 1978 גיליתי בשטרסבורג פיוט עברי בלתי-שגרתי בכתב-יד שהועתק במאה ה-19 בקהילת מפנאס שבמרוקו והיה שייך לאוסף ד"ר שלמה (מומי) משאש. פיוט זה חרג מיתר הפיוטים והבקשות שנכללו בכתב היד בגלל השם 'פריחא בת יוסף' שהופיע בכתובת השיר ובראש שש המחרוזות הראשונות. האם השיר היה מוקדש לאישה בשם פריחא? האם פריחא היא שחיברה את הפיוט החריג? אלו השאלות הראשונות ששאלתי את עצמי. בדרך כלל רושמים המשוררים את שמם בכתובת ומצביעים עליו בסימן, היינו באקרוסטיכון חיצוני או פנימי, המופיע בראש המחרוזות או בתוכן. אולם פריחא הוא שם של אישה: האם אישה במרוקו הייתה מסוגלת לחבר פיוטים בעברית צחה? על פי תכניו המשיחיים ותכונותיו הפואטיות שיר זה מסוגת ה'בקשה' דמה לאלפי הפיוטים והבקשות שכתבו משוררים עבריים במרוקו בעברית רבנית קלאסית. עיון בשיר הביא אותי לגלות אקרוסטיכון נוסף, פנימי הפעם: 'אברהם בר יצחק בר אדיבה'. האם משורר זה הוא שחיבר את השיר לכבוד פריחא בת יוסף? האם שמה המלא של המשוררת היה: "פריחא בת אברהם בר יצחק בן אדיבה"? על פי הנתונים שעמדו אז לרשותי קשה היה לענות על השאלות, שהמשיכו להטריד אותי גם זמן רב לאחר מכן. במאמר הראשון שהקדשתי לפרסום השיר הבאתי את האפשרויות השונות (פעמים מס' 4, 1980). אולם בלבי קיננה התקווה, שבאחד הימים ימצאו שירים נוספים עם אקרוסטיכון דומה ומסמכים נוספים שישפכו אור על חייה של המשוררת, אם אכן התקיימה, או על פשר השם הזה בחתימה של הפיוט. כדי לעזור למזל ולאתר שירים

נוספים עם חתימה זו המשכתי במשך שנים לחפש אותם במאות כתבי יד של פיוטים שהועתקו בצפון אפריקה, אך העליתי כל פעם חרס בידי. והנה, ארבע עשרה שנה לאחר גילוי הבקשה, התגשמה תקוותי באופן מקרי לחלוטין, ולא דווקא באמצעות כתבי יד נוספים. בערב פסח 1992 קמתי משולחן העבודה שלי והבחנתי בלא משים בכותרת ראשית של אחד מגיליונות העיתון 'אליהודי', שבועון ערבי-יהודי שיצא בתוניס בשנות השלושים של המאה ה-20; את הגיליונות צילמתי זמן רב לפני כן במכון בן צבי בירושלים אך לא הספקתי לעיין בכתבות הרבות. הכותרת דיברה על "זכרונות בית הכנסת על שם פריחא". האם זו אותה פריחא שהופיעה בכתובת הבקשה שפרסמתי? אבל השם 'פריחא' נפוץ במרוקו ולא בתוניסיה. מה לשם זה ולבית כנסת בתוניס? קריאת הכתבה של מנהל העיתון פתרה עבורי את החידה. העיתונאי אברהם ביג'אוי סיפר על משוררת עבריייה בשם פריחא שהגיעה ממרוקו לתוניס באמצע המאה ה-18 עם אביה רבי אברהם בן אדיבה, מסר פרטים על חייה ומותה בפלישת חיילים עות'מניים מאלג'יריה לתוניס (שהתרחשה ב-1756), ולבסוף אף הביא פיוט נוסף משלה. בראשית כתבתו הוא גם הסביר מדוע הוא בא להתעניין בבית הכנסת על שם פריחא שהיה קיים ברובע היהודי (החארה) של תוניס. בתחילת שנות השלושים החליטו ראשי העיר תוניס לשקם את הרובע היהודי שבתיו מטו ליפול וסכנת נפשות נשקפה לדייריו. אולם בתוך הרובע נמצא בית כנסת שהיה אתר מיוחד עבור יהודי תוניס והקשה על הריסתו ועל מבצע השיקום. השלטונות הצרפתיים ביקשו מן הקהילה לערוך חקירה על תולדותיו של בית הכנסת ועל סיבות ייחודו. החקירה חשפה את סיפור פריחא ואת סיפור בית הכנסת שהוקם על שמה בידי אביה על ידי הסבת החדר שבו שכנה ספרייתה. פריחא הייתה צעירה מחוננת ביותר, שלמדה תורה וחיברה פירושים לתורה ולא רק פיוטים. היא נעלמה בפוגרום שערכו החיילים הפולשים בקהילה וההנחה הייתה שהיא נהרגה על קידוש השם. להנצחת שמה הקים ר' אברהם סמוך לבית הכנסת, גם מקווה טהרה, ומשום כך נקרא הרחוב שבו שכן המבנה 'זנקת לחמאם' (=רחוב בית המרחץ). מאז הקמתו הפך בית הכנסת על שם פריחא למקום עלייה לרגל עבור נשים ובחורות יהודיות שבאו לבקש מן הצדיקה פריחא שתפלל עבורן ותביא מרפא למצוקותיהן. כתוצאה מכך הפכה פריחא לגיבורת סיפורי אגדה, שאין כל קשר ביניהם לבין הסיפור שתואר בעיתון.

על גילויים חדשים אלה פרסמתי מאמר המשך (פעמים מס' 54, 1993). שני המאמרים הודיעו את שמה של המשוררת פריחא ברבים ועוררו סקרנות לגבי שירתה ודמותה.

### המסמך החדש על פריחא ובית הכנסת שעל שמה

גם אחרי גילויים אלו המשכתי לחפש בקדחתנות אחרי פיוטים נוספים של פריחא, שכן העיתונאי סיפר בכתבתו על פיוטים נוספים משלה שהיו ידועים בתוניס ומתוכם הוא הביא את הפיוט שפרסם. עד כה העליתי חרס בידי. אולם ידידי ד"ר קלוד נטף מפאריס, העורך מחקרים על יהודי תוניסיה ועושה לשם כך מעת לעת בארכיון הלאומי של תוניסיה, מצא בארכיון שני מסמכים העוסקים בפרשת בית הכנסת על שם פריחא וצילם אותם. כשנדע לו שאני עוסק מזה זמן רב בחקר העניין הוא נאות לשלוח לי אשתקד העתקים מהם, ואני מודה לו רבות על כך. אני מפרסם כאן בראשונה תעודות אלה בתרגומן לעברית. מקור המסמכים בהתכתבות שהתקיימה בין השלטונות הצרפתיים בתוניס ובין ראשי הקהילה היהודית בעניין בית הכנסת.

המכתב הראשון מן ה-1.10.1931 נשלח בידי מנהל העתיקות והאמנויות אל מנכ"ל משרד הפנים בתוניס. באיגרתו הוא מודיע לו שביקר בבית הכנסת על שם פריחא, שהוא קורא לו בשמו היהודי 'דאר פריחא' [=ביתה של פריחא], ומצא בו עניין. הוא ממליץ על שימורו משום שנדירים ביותר בתוניס בתי כנסת עתיקים. הוא גם ממליץ על הריסת התקרה שנבנתה מעל החצר שבו וכן הוא מציין את יופיו של ארון הקודש. המכתב השני, שיובא כאן במלואו, נשלח ב-16.11.1936 בידי הרב דוד קטורזה למזכיר הכללי של ממשלת תוניסיה. הרב קטורזה שימש ממלא מקום הרב הראשי ליהודי תוניסיה בשנים 1934-1939. במכתבו הוא מעביר לנמען תזכיר ובו תוצאות החקירה שהקהילה התבקשה לנהל בעניין תולדות בית הכנסת. המסמך, שחובר ללא כל קשר עם הכתבה העיתונאית שפרסם אברהם ביג'אוי באותם הימים ממש, כולל תיאורים קרובים מאוד למה שפורסם בכתבה, אך מוסיף עליהם פרטים שונים. בעניין פריחא הוא



מציין שהיא נחנה בכישורים אמנותיים ואינטלקטואליים מיוחדים: היא למדה תורה יומם ולילה ו"הייתה יפת תואר ובעיקר בעלת ידע רב; היא רכבה על סוסים, עסקה במוסיקה והייתה משוררת". אשר להוריה הוא מציין שלעת זקנתם הם עלו לארץ הקודש. בעניין שיריה של פריחא הוא מציין שהמדען מריוס פישר שעשה בתוניס בשנת 1863 מצא בבית הכנסת שעל שמה 9 פיוטים משלה. לאן נעלמו שירים אלה? אם יד המקרה תמשיך לשחק כפי שעשתה עד כה אולי עוד נזכה ליהנות מהם. לקמן המכתב של הרב הראשי והדו"ח המצורף אליו:

הרבנות הראשית בתוניסיה  
מס' 827/3

תוניס, 16 בנובמבר 1936

הרב הראשי של תוניסיה  
לאדוני המזכיר הכללי של ממשלת תוניסיה  
בתוניס

אדוני המזכיר הכללי,

קיבלתי בזמנו את מכתבך מיום ה-5 באוקטובר 1936 שבו הוחזר לי עותק מאושר של פרוטוקול ישיבת מועצת הרבנות שהתקיימה ב-13 באוגוסט 1936. אשר לבית הכנסת "דאר פריחא" שעל תולדותיו מספרים אגדות רבות, הצלחתי בימים אלה לאסוף תיעוד מדויק ביותר ואני מעביר לך אותו רצוף בזה. אני מסכם עם נשיא הקהילה את הבקשות המדויקות שאנו עומדים להגיש להוד מעלתו הביי בנוגע לרבנים המלמדים ולתלמודי התורה. אעביר לך אותן מייד אחרי שהתיינה מוכנות. קבל נא, אדוני המזכיר הכללי, את הבעת רגשותיי הנעלים.

ממלא מקום הרב הראשי ליהודי תוניסיה  
על החתום: ע"ה דוד כטורזא ס"ט [=סיפה טב] (באותיות עבריות)  
החותמת: הרבנות הראשית בתוניסיה (בעברית ובצרפתית)  
חותמת הארכיון הלאומי התוניסאי (בצרפתית)

מסמך מצורף:

הרבנות הראשית בתוניסיה  
מס' 827/3

תוניס, 16 בנובמבר 1936

ב-1750 בקירוב, בזמן שהתנהלה מלחמה בין מלך מראקש ומלך פאס במרוקו, ברחו משפחות יהודיות ידועות רבות מפאס מפחד מעשי טבח ומעשי שוד של הצד המנצח. חלק מן המהגרים פנו לאלג'יריה ולתוניסיה, וחלק נוסף שנסעו צפונה הגיעו לפלסטין

והצטרפו לקהילת הספרדים בארץ זו. בין המשפחות הללו הייתה אחת שגשאה את השם בן-אדיב או אדיבה וראש המשפחה היה אברהם בן יצחק. זה האחרון היה רב מכובד מאוד והוא בא להתיישב בתוניס עם אשתו ובתו היחידה פריחא, הקטנה של 'פריחא', שהוא תרגום השם העברי 'שמחה' שמשמעותו צהלה.

צעירה זו הייתה יפת תואר ובעיקר בעלת ידע רב; היא רכבה על סוסים, עסקה במוסיקה והייתה משוררת.

ב-1863 גילה מריוס פיישר בתוניס בבית הכנסת הנושא עדיין את שמה תשעה פיוטים (שירים) בעברית עם אקרוסטיכון שלה.

מייד עם הגיעו לתוניס, האבא, שהיה עשיר, רכש בית ב'חארה' (הרובע היהודי) והקדיש חדר במיוחד לספרייה העשירה והמגוונת, כך אומרים, של בתו; זו בילתה את כל זמנה, ואפילו לילותיה, בעיון ובלמוד.

אולם, שנים מעטות לאחר מכן, מרדו היאניצרים [=החיילים העות'מניים] בתוניס בממשלת הכי; המורדים פלשו לרובע היהודי, עסקו במעשי שוד וביזה וחספו נשים וילדים; הבתים התרוקנו, המשפחות ברחו וחזרו רק אחרי שהסדר הושב על כנו; כל אחד שב לביתו, אך פריחא היפה נעלמה; כל החיפושים אחריה לא הועילו, היא לא נתנה סימן חיים.

ההורים הכואבים שמרו את זכרה על ידי הפיכת החדר שהוקדש לה לבית כנסת קטן ותרמו את הבית כולו לקהילה היהודית בתוניס.

ההורים האומללים והמיואשים שמרו את זכרה על ידי הפיכת החדר שהוקדש לה לבית כנסת קטן ותרמו את הבית כולו לקהילה היהודית בתוניס. שנים מספר לאחר מכן הוריה של פריחא שהזדקנו נסעו לחיות את שנותיהם האחרונות בארץ ישראל, ו'השמש' (השרת) של בית הכנסת עבר לגור בחדרים שלהם.

לפני ארבעים שנה לערך, הקהילה שקלה להרחיב את בית הכנסת, לעשות

שימוש בבית כולו ולשכן את משפחת 'השמש' בדירה הקטנה שמעל לכניסה הראשית.

הנה כי כן אנו נוכחים לדעת שרוב חכמי יהדות תוניסיה מוצאם ממרוקו. וזהו הלקח ההיסטורי שקיומו של בית הכנסת על שם פריחא מזכיר לנו; באותה העת יהודי מרוקו היו מלומדים נחשבים וכן רוב נשותיהם, שאצלן התמזגו סגולות פיזיות עם מידות מוסריות.

פריחא הייתה בין היתר סמל לגבורה, לצניעות ולחכמה. בית הכנסת של פריחא מסמל כיום דרך שמו את המידות הטובות של האישה היהודייה בתוניסיה ובכל צפון אפריקה, ומן הראוי שזכרו יונצח.

## אלגיה

מ.א.

1.

קרקעית התשוקות –

חמר ער

(זהו "חמר גאון הדור" שעליו דברנו)

שחרות ארוכה! – שתפסק, שתפסיק – או לפחות שתשתק

כמו ששוחק בעמקי הגרגרת אזוב מזמר

כמו שצפוף לי וקר לי בסרקופג

2.

מה עושים, כאשר המפתח השטוח תפור?

תנסי לספור נשימות,

להסדיר חבוקי הדבון,

להחליף אליהם במקף – זה החמר! –

לקחת פדור

או לחקר אילנות ברחוב, אם הלקתי עם אחרות

אם היו אחרות אחרניך, יותר צעירות ונפות –

זו שאלה מאתגרת

.3

לו הייתי שולח ידך למפסק  
וּלְרַגַע הַיִּיטִי מֵאִיר  
בְּהִבְזֵק אֶת הַשָּׁחֹר הַעוֹטָה אֶת קוֹלְךָ בְּחֶדְרִי,

מְעַנֵּין –

מָה הַיִּיטִי חוֹשֵׁב שְׁאֲנִי רוֹאֶה ?

קְרָקְעֵית הַתְּשׁוּקוֹת

– (חֶמֶד עַר) –

זֶה לְאֵן שֶׁהָאֶסִּימוֹן נוֹפֵל  
וְאִמְנָם זֶהוּ קָבֵר כָּל הַתְּקוּוֹת  
(כֵּן אוֹמְרִים),  
אֵךְ הָאֵם זֶהוּ רַקַע הַכּוֹתְרוֹת ?  
הַזְבוּלָא בְּתַרְיָתָא הַטְּרַגִּית ? הַסּוּף ?  
לֹא וְלֹא !

שְׁחָרוֹת אַרוּרָה –

מָה קִשּׁוֹת לָהּ כָּל כֵּן הַתְּשׁוּקָה וְהָאִמוּנָה !

עוֹד אֶרְדֶּף אֶת שְׁנֵתְךָ, עוֹד אוֹשִׁיט לְךָ מִגָּע בְּחֵלוֹם  
כְּמוֹ שֶׁהַיִּיטִי חוֹתֵךְ אֶת עֲצָמֵי לְעֵינֶיךָ עֲכָשׁוּ –

אָבֵל זֶה מִיִּשְׁן וְעֵינָיִךְ כְּמוֹ לְחַגֵּג יוֹם הַלְלָתָהּ

.4

כְּמוֹ הַפְּתַעַת הַמִּגָּע הַחֲשׁוּךְ מִתַּחַת לַמַּיִם  
כָּא לְנוּ הַשְּׁתוּקָה בְּשִׁרְיָקָה  
(הַפִּירְנִיּוֹת אֶכְלוּ אֶת הַבְּהוֹנוֹת)

לֹא הִסְפַּקְנוּ לְצַעֵק "זְהִירוּת, רַע!"  
מֵאֵז הַתְּפוּר וְהַנְּאָמַר עַד כֹּה

.....

מָה לַעֲשׂוֹת, אֶת שׂוֹאֵלֶת?  
צְרִיךְ לְמַצֵּא אֶת הָאֲשָׁמִים וְלְהוֹצִיא לָהֶם אֶת הַפְּלוּמְבָה

.5

אוֹ אוֹלֵי גַם אֶפְשֶׁר  
לְהַגְלוֹת מִהֶפֶה מוֹנּוֹלוֹג בְּגָלִים,  
וְאוֹלֵי לְסַרֵּק בְּקִלְשׁוֹן אֱלִילֵי חַרוּלֵי הָרִיסִים

לְהַשְׁבִּיעַ אֲזוּב מְזוּמַר בֵּין הַלַּע לְעוֹר

(לְהֵבִיא רוֹקְנָרוֹל מִהַשְּׂאוֹל,  
לְהוֹצִיא מִהַנְּשָׁמָה מְשַׁחָה)

הַבְּשָׁר הָאֵינְרִטִי כְּמוֹ טוֹפוֹ עוֹדוֹ מִתְנַגֵּד

הַפְּרִיט הָאֶפֶל מִתְבַּצֵּר בְּמַעֲטָפָה

לְהַקִּיץ אוֹ לְמוֹת הֶרְכוּז הַמְּנִיעַ חֶסֶר  
וְהַלְהֵט עֲלֵג

אֶבֶל זֶה עֲגִיזֵן טְכָנִי

# לואיס זוקופסקי

Louis Zukofsky (1904-1978)

*Louis Zukofsky*



## למה זוקופסקי?

### 1

אני מניח שמילות המפתח הן מקצוענות ומיומנות. ומה לשירה ולמקצוענות? קודם כל גישה עניינית ואובייקטיביסטית לטכסט השירי. זאת נחלתו של קורא השירה המקצועי וזאת נחלתו של בעל המלאכה המיומן. זאת התבגרותו האיטית משהו של הקורא העברי והשתחררותו מכבלים שונים ומשונים שעדיין מונעים ממנו חופש תנועה ממשי בתוך מרחבים שיריים מגוונים ומשתנים. כי רק קיפאון מת בכל מה שנוגע לפואטיקה ולאינטלקט הפואטי (ביטוי של זוקופסקי) יכול להוליד ויכוח עקב על שירה חרוזה ושקולה או לא בנתוני העשור השני באלף החדש. ויכוח כזה התעורר לפני שנים אחדות בארץ והוא עדיין מזין יפה חבורה ספרותית אחת וכמה מנספחיה ועסקניה.

### 2

ראשית יש להגדיר את הבעיה: זך לא באמת שחרר את השירה העברית מן הכבלים הרומנטיים, המסורתיים, הפתטיים. הוא התנער מן הפאתוס הסימבוליסטי והרומנטי בעזרת שימוש באירוניה מתוחכמת ומתחכמת, התנערות מודרניסטית מעודנת ודקיקה שלא פעם הפילה אותו עצמו (שלא לומר את אינסוף חקייניו) חזרה לזרועותיה של רומנטיקה מודרניסטית מרירה ופתטית הרחוקה שנות אור מזוקופסקי. במלים אחרות: היד המשחררת היא גם היד הכובלת. התנערותו של זך אפילו לא דומה להתנערות של ייטס מן הספחים הסנטימנטליים בשירה האירית שקדמה לו. היא בוודאי לא דומה לגישתו של פאונד לשירה, היא לא מתקרבת לסטיבנס או לזוקופסקי. זהו משחררה הגדול של השירה העברית בחצי השני של המאה העשרים?

### 3

ובכן התשובה לשאלה הנ"ל היא לא. השירה העברית המודרנית החלה להשתחרר בשלושה כיוונים מקבילים ושונים: 1. אבידן עם גישתו האנליטית ולשונו האנטי-פואטית (פסבדו-צבאית, עניינית ומקצועית יבשה) פרץ דרך לניסיונות נועזים נוספים בכיוון זה (הרץ, וולך, דורית); 2. שבתאי עם גישתו הקונצפטואלית-דידקטית-אובייקטיביסטית של "הפואמה הביתית" ונספחיה השונים; 3. שימל עם גישה אובייקטיביסטית-היסטורית ואינטלקטואליסטית הקרובה מאוד באופייה הרענן, הגמיש, המקורי והחופשי לזוקופסקי. רק שימל באמת פעל מתוך אינטלקט פואטי מודע לצורות פואטיות שונות ומתוך תחושת חופש ממשית. אבל כדי לנוע בחופשיות בעברית היה שימל זקוק לכל הפחות לראב ולפיכמן, לנח שטרן ולאבות ישורון. כאן כדאי לחזור לזוקופסקי.

### 4

מה שהרשים את זוקופסקי אצל וולס סטיבנס למשל היא איזו תחושה של פרפורציה אפית, ומכאן דחייתה של הגישה הרואה בשירה אוסף של רשמים קצרים ומנותקים זה מזה, לטובת גישה המתיכה תחושה ומחשבה בשירים בודדים לאיזו התרחשות מוזיקלית אחת. זוהי התרשמות מאוחרת של מי שפעל שנים במקביל לסטיבנס מבלי לקרוא אותו ברגעים קובעים של עשייה פואטית. ההתרשמות המאוחרת של זוקופסקי מסטיבנס טבולה בהערות אוטוביוגרפיות: זוקופסקי מתבונן בסטיבנס ומגלה את דיוקן עצמו במראה. מה הוא רואה?

### 5

שהשירה מופקעת ממרחב אוטונומי של "צורה" אל חלל דחוס, חדש וחופשי. מה זאת אומרת? זוקופסקי מצטט כאן את סטיבנס: "הדבר המהותי בצורה היא להיות חופשי בכל צורה בה משתמשים. צורה חופשית לא מבטיחה חופש... כך שהמסקנה היא, אני מניח, שאני מאמין בחופש ללא קשר לצורה." סטיבנס דיבר על המשורר האמיתי שעבורו



כתיבת שירה היא פעולה של מודעות או אקט של מצפון. זוקופסקי מדבר על הקורא שתוך כדי קריאה נעשה בעצמו כמעט משורר: לא בגלל שיש לו מה לתרום לשירה, אלא בגלל שהוא מוצא את עצמו בלב האנרגיה של השירה. אבל הפקעת השירה מן הבלעדיות של ה"צורה" צריכה לא רק להרחיק אותה מכל זיוף ואחיזת עיניים של אסתטיקה ריקה ולהתיך אותה ב"חיים", ב"מציאות", בהכרה ממשית, מפורטת, מדויקת, אמינה, חושנית וחדשה (עליונות העין הפיזית הרואה על פני השכל הטועה היא תמה מרכזית אותה ניסה זוקופסקי להראות אצל שייקספיר [מעניין שאני ניסיתי להוכיח נקודה זאת ממש אצל אסתר ראב שנים לפני שהכרתי את עבודתו של זוקופסקי]), היא גם צריכה להחזיר אותה אל ה"צורה" מטוהרת מכל רפש שדבק בה. בשונה ממודרניסטים אחרים כמו וויליאם קרלוס וויליאמס למשל זוקופסקי האמין שניתן וצריך לעשות שימוש גם בצורות שיריות מסורתיות (ססטינה או סונטה למשל), לא בדרך של חיקוי הצורה המסורתית, אלא מתוך כך שאם ישנן צורות מסורתיות ששרדו מאות שנים יתכן ויש להן עדיין ערך ממשי ומעשי, כך שלא מן הנמנע שמישהו יצליח ליצור משהו חדש תוך שימוש בצורה מסורתית. אנחנו חוזרים כאן לתפיסת השירה הבסיסית של זוקופסקי: שירה היא אובייקט חי, בעל ממשות ומשקל בהווה העכשווית וכך הוא יכול לומר שדנטה הוא משורר חי, כי כל פעם שקוראים אותו מגלים שהשירה חיה. המשורר יכול למות, אבל אם השירה שכתב טובה, היא תמיד בת הזמן הזה בהווה. העניין הוא לא שחייבים לחזור לצורות מסורתיות אלא שניתן לעשות גם את זה ולהצליח. גם בחרבות עתיקות ניתן לעשות שימוש מעולה והשאלה היא עד כמה מיומן האומן או בעל המלאכה ועד כמה הוא חופשי מזיוף. במלים אחרות: החופש המושלם באמת מאפשר למשורר המיומן לעשות הכול. אז מיהו האובייקטיביסט?

## 6

זוקופסקי חתום על המושג an objective לפחות מאז 1930-1931. בשנות העשרים המאוחרות שלו הוא כתב שלושה מאמרים הנושאים כותרת זאת, ששניים מהם הופיעו ב- 1931 בגיליון מיוחד של כתב העת *Poetry* שהוקדש ל"אובייקטיביסטים" ונערך על-ידי זוקופסקי. קשה

לעמוד על מכלול המשמעויות הנגזרות ממושג מהותי זה שהפך סימן ההיכר של זוקופסקי ומודרניסטים אחרים סביבו. מדובר בתפיסת שירה חדשה, בהגדרה חדשה של השירה ומקומה, בפילוסופיה חדשה של פואטיקה. מכאן שלא ניתן לדבר על זוקופסקי כמשורר בנפרד מזוקופסקי המבקר, העורך, האישיות הפואטית בכללותה, כי זוקופסקי הוא אישיות פואטית הפועלת בו זמנית בכל החזיתות של ההכרה האנושית והשתוקקותה לשירה. ואכן קל לגלות את הקשר המרתק של זוקופסקי לפילוסופיה בכלל ולאריסטו בפרט אותו מזכיר ומצטט זוקופסקי בכל הזדמנות. אבל חשוב גם לקשור את זוקופסקי למסורת ארס-פואטית אנטי-אריסטוטלית שאין ספק שהוא לא היה מודע לה ולא נחשף לה במהלך לימודי הפילוסופיה שלו, מסורת שבמידה רבה קרובה מאוד לתפיסת השירה האובייקטיביסטית. הבה נתחיל דווקא מניתוח קטע קטן שיכול להדגים יפה את האפיסטמולוגיה האובייקטיביסטית החיובית. הדובר הוא סוקראטס של הדיאלוג האפלטוני "תאיטוס" (187A-6):

"אבל לא בדיוק לשם דבר זה דווקא פתחנו בשיחתנו, כדי שנגלה מה לכל הרוחות היא לא הידעיה, אלא מה היא כן הידעיה. אבל בכל זאת התקדמנו במידה כזאת ששוב אין אנו מחפשים אותה כלל וכלל בתפיסת החושים אלא ב'נושא' הבא: מה קורה לנפש כאשר היא בתוך עצמה עוסקת/דנה בדברים שישנם." [תרגום שלי] הנה הדברים כהווייתם:

'Αλλ' οὐ τι μὲν δὴ τούτου γε ἔνεκα ἤρχόμεθα διαλεγόμενοι, ἵνα εὕρωμεν τί ποτ' οὐκ ἔστ' ἐπιστήμη, ἀλλὰ τί ἔστιν. ὅμως δὲ τοσοῦτόν γε προβεβήκαμεν, ὥστε μὴ ζητεῖν αὐτὴν ἐν αἰσθήσει τὸ παράπαν ἀλλ' ἐν ἐκείνῳ τῷ ὀνόματι, ὅτι ποτ' ἔχει ἡ ψυχὴ, ὅταν αὐτὴ καθ' αὐτὴν πραγματεύηται περὶ τὰ ὄντα.

חשוב להניח את הדברים על השולחן כך שניתן יהיה למשש אותם כפי שזוקופסקי אוהב לעשות. הפועל שחשוב לענייננו כאן הוא πραγματεύηται (לפעול או לעשות) המשמר בתוכו את שם העצם τὸ πρᾶγμα שפירושו 'דבר' או 'עניין', a thing במובן הרחב ביותר, שמקבל משמעויות שונות על-פי ההקשר. כאשר הנפש פועלת-בדברים, והדגש הוא על התנועה מבפנים (הנפש) אל החוץ (הדברים או המציאות),

כאשר היא פועלת ביחס לדברים הקיימים שם, אז היא מסוגלת לחקור את הידיעה. סוקראטס של הדיאלוג הזה מדגיש כאן את קדימות ההתכוונות אל המציאות ביחס לתפיסה החושית שבה התנועה היא מן החוץ פנימה, תנועה שמותירה אותנו באופן יחסי פסיביים. רגע אחד לפני שהעין רואה אובייקט מתרחש תהליך מהיר ופנימי של התכוונות החוצה. זאת התנועה של המשורר האובייקטיביסט שאיננו נותר פסיבי ביחס למציאות הנגלית לו בחושים, הוא איננו הרומנטיקן המתרשם והאכספרסיבי, אלא הוא שולח זרוע ארוכה ואקטיבית אל לב המציאות ופועל בתוכה, חוקר, חושף, משנה ומפענח אותה מחדש כך שפעולתו כמשורר מתרחשת באופן אובייקטיבי בהווה, ובמקרה שהוא מצליח התוצאה היא אובייקט חדש במציאות שלא ניתן עוד להתעלם ממנו. הנה זוקופסקי בראיון שהופיע ב-1969 בכתב העת *Contemporary Literature*:

But getting back to sincerity and objectification: thinking with the things as they exist. I come into a room and I see a table. Obviously, I can't make it eat grass. I have delimited this thing, in a sense. I call it a table and I want to keep the word for its denotative sense – as solid as possible. The only way it will define itself further will be in a context. In a way it's like grammar; only grammar is more abstract. In traditional grammar, you start with a *subject*. "I'm going to talk about *that*," says Aristotle. "What are you going to say about *it*?" "Well, what *can* I say about *it*?" says Aristotle: "It is, *it* exists, or *it* acts, or sometimes you hit *it* on the head and *it* seeks an action, a change in voices as we call it. Grammar is that kind of *thing*. The object *is*. Now what objects *aren't*?" To the human being with five senses... (How many more is he going to get when he goes up there beyond gravity? Probably lose them all.) Some senses are more important to some people than to others. To the cook, I suppose taste and smell are the most important; to the musician, hearing (the ear); to the poet, all the senses, but chiefly,

sight (the eye) – Pound said we live with certain landscapes. And because of the eye's movement, something is imparted to or through the physical movement of your body and you express yourself as a voice.

חשוב לשים לב כאן לתנועת העין שמעוררת דבר לנוע דרך התנועה הפיזית של הגוף וכך כאילו באופן מכאני נוצר קול. זוקופסקי אוהב להדגיש את העובדה שמלה ממש כמו הארטיקולציה שלה היא דבר פיזיולוגי, ולכן כשהיא 'נתקלת' במלים אחרות נוצר "אובייקט". ישנם אובייקטים פואטיים מסוגים שונים וכולם נוצרים מגוף, קול ואינטלקט. אז בכל זאת מיהו האובייקטיביסט?

The objectivist, then, is one person, not a group, and as I define him he is interested in living with things as they exist, and as a "words-man," he is a craftsman who puts words together into an object.

יש משהו כמעט פתגוראי בתיאור של זוקופסקי את אופן היווצרות הקול מתוך תנועה של גופים. יש הכרחיות אובייקטיבית ולוגית בשירה משמעותית. לשירה שכזאת יש נפח פיזי, ממש כמו נקישות ברזל על עץ. אבל חופש פואטי מן הסוג שאותו תובע זוקופסקי לא ממש ניתן למצוא ב'פואטיקה' של אריסטו. אריסטו טרוד שם בהגדרת השירה, בהפקעתה מסוגות אחרות, בצמצום המושג. כך למשל כשאריסטו משווה בין האפוס ההומרי לשירה הפילוסופית של אמפדוקלס הוא קובע (1447ב17-20):

οὐδὲν δὲ κοινόν ἔστιν Ὀμήρῳ καὶ Ἐμπεδοκλεῖ πλὴν τὸ μέτρον, διὸ τὸν μὲν ποιητὴν δίκαιον καλεῖν, τὸν δὲ φυσιολόγον μᾶλλον ἢ ποιητὴν.

אין שום דבר משותף בין הומרוס לאמפדוקלס, קובע אריסטו, מלבד המשקל, ולכן הומרוס בצדק נקרא משורר, בעוד שאמפדוקלס ראוי יותר להיקרא חוקר טבע מאשר משורר. אריסטו חותר כאמור לצמצום מושג השירה ולהעמדתה העקרונית על מושג המימיסיס ('חיקוי', 'ייצוג', וכד') וההגדרות השונות שלו למושג מורכב זה. האם מישהו קרא תיגר על קביעה זאת של אריסטו ועל קביעותיו האחרות בענייני פואטיקה שלמעשה מותרות פרקים נכבדים בתולדות השירה העתיקה (והשירה בכלל) מחוץ

להגדרה 'שירה'? ובכן לפחות מבקר אחד בן המאה ה-16, הפילוסוף הניאו-פלטוני והאנטי-אריסטוטלי פרנצ'סקו פטריצי, עשה זאת בחיבור (Della Poetica) שרק שני הספרים הראשונים שלו (מתוך שבעה מתוכננים) הושלמו למעשה והופיעו בדפוס ב-1581 (אני הולך כאן בעקבות המומחה לפטריצי ידידי לוק דייטץ, איש הספרייה הלאומית של לוקסמבורג). הנה דוגמא מתוך הספר השני (2, 61):

Aristotile, non solamente per una delle due ragioni genitrici della poesia pose, o volle porre, la imitazione, ma anche disse che l'epopea, la tragedia, la comedia, la ditirambica, e in somma tutte, o quasi tutti l'altre poesie, erano imitazioni. La qual posizione, scritta quivi senza niuna prova, e senza dichiarare, o diffinire, ciò che imitazione fosse, a noi sempre ha recato dubio. Perciochè noi a' fatti stessi, e alle ragioni da' fatti ricavate, più che all'autorità di alcuno, siamo sempre stati parzialmente inclinati e avezzi a credere.

פטריצי טוען כאן שאריסטו כופה למעשה את החיקוי על כל צורות השירה העתיקה ללא שום הוכחה, הבהרה או הגדרה. הקביעה המזהה שירה עם חיקוי נראית לפטריצי מופרכת לחלוטין. מה שחשוב לענייננו בהקשר תפיסת השירה האובייקטיביסטית של זוקופסקי הוא שקריאת התיגר האנטי-אריסטוטלית של פטריצי היא קריאה לחופש פואטי, קריאה רלוונטית ביותר שמגיעה ממסורת ניאו-פלטונית דווקא.

## 7

אולם המציאות המודרנית היתה צריכה להתגבר על סכנה אחרת: הרומנטיקה הסנטימנטליסטית. את התרופה מוצא זוקופסקי למשל בשורה של ויליאמס:

... there is no thing that with a twist of the imagination  
cannot be something else.

זהו החופש המושלם, התרופה לסנטימנטליזם קפוא=דינמיקה חופשית של דמיון, קול, עין, וקצב. באותו עניין ממש כדאי לשמוע עוד גיבור של זוקופסקי, אי.אי. קמינגס (מתוך ההקדמה הקצרה שניסח לספרו 5 is):  
Ineluctable preoccupation with The Verb gives a poet one priceless advantage: whereas nonmakers must content themselves with the merely undeniable fact that two times two is four, he rejoices in a purely irresistible truth (to be found, in abbreviated costume, upon the title page of the present volume).

## 8

ולהלן חגיגה שימלית קטנה לזכרו של זוקופסקי:

“למד ראשי הרכנה רכה ירוקה  
כשערות הדקל פחות רציני מכל  
מה שמסביב הירוק השחור של  
צל האורן הירוק הצהוב של  
גושי האשוח דקל חניני וזרוק  
דגל מצב רוחי שנהנית מהחורף  
שהיית משוגע אחר סיוון תמוז  
ואב סופג שמש רכון ומקרין...”

(הרולד שימל, הבית הפותח של “1880. נגינה על השמינית”, פואמה לזכר זוקופסקי)

## לואיס זוקופסקי

### מתוך: "A"<sup>1</sup>

.1

מֵעֶזֶל בְּנוֹרוֹת מְמִזְמוֹ אֶת בְּאֵן.  
בְּאֵנָה בְּנוֹת, הַשְּׁתִּתְפָּנָה בִּיגוֹנִי<sup>2</sup> –  
זְרוּעוֹת חֲשׂוּפוֹת, שְׁמָלוֹת שְׁחׁרוֹת,  
הַבִּיטוּ! בְּמִי?  
מְלֻטְשִׁים אֶת יְסוּרֵי אֲדוֹנֵנוּ,  
הַבִּיטוּ! אֵיךְ?  
רַגְלֵי בְּחִלוֹת, גִּידְיוֹ מְדַמְמִים  
הוּ, שָׁה אֶל הַיָּם, תָּמִים!  
חֲלִיפוֹת שְׁחׁרוֹת שָׁם בְּשׁוֹרוֹת<sup>3</sup>.  
מֵאָה מֵתָה, אֵיךְ עֶרְב־רַב קִרְתָּנִיךְ.

<sup>1</sup> "A" היא יצירתו הידועה ביותר של זוקופסקי. כתיבתה החלה ב-1927 ונמשכה עד למותו של המשורר. "A" מחולקת ל-24 חלקים שונים, העשויים סגנונות שונים, החל מן החרוז החופשי, דרך סונטות ועד לקנצוני. ב-1978 ראתה היצירה אור בשלמותה כשהיא נפרשת על-פני 826 עמודים.

<sup>2</sup> השורות המוטות מקורן בליברית של פיקאנדר ל'מתאוס-פסיון' (Matthäuspassion). ה'מתאוס-פסיון' היא אורטוריה מאת יוהאן סבסטיאן באך, 244 ברשימת יצירות באך, היצירה כתובה לפרקים 26 ו-27 של 'הבשורה על פי מתי'.

<sup>3</sup> בהזמנה לקונצרט המדובר התבקש הקהל להגיע בלבוש שחור. זוקופסקי ממנף את הדימוי של הקהל הלבוש בשחור ומרמז לנו באמצעותו על 'החולצות השחורות' – 'החולצות השחורות' (איטלקית: nere camicie) הוא כינויים של חברי ה-Fasci di Combattimento, ארגון פשיסטי איטלקי שפעל בעיקר בתקופה שבין שתי מלחמות העולם. לארגון נודעה השפעה רבה על תנועות דומות אחרות בעולם. אנשי איגוד הפשיסטים הבריטי כונו גם כן 'החולצות השחורות' (Blackshirts).

בְּלִפְצִיג,

פֶּסְחָא,

תְּנוּזִית מְטְרוֹנִיתִית, מְעַמְלָנֶת, מְתַנְשָׁמֶת

לְחַיֵּי פֶטְרוֹנִי לִפְצִיג –

”הוֹלְכִים לְכִנְסִיָּה? אֵיפֹה הַתִּינוּק?”

”אָה, הִנֵּה הַקַּאפֶּלְמֵיִסְטֶר”<sup>4</sup>

– מְמַהֵר נוֹרָא –

יֹוֹהָאן סְבַסְטִיאַן, עֲשָׂרִים וְשָׁנַיִם

יְלָדִים! ”<sup>5</sup>

’הַמְתֵּאוּס-פֶּסְיוֹן’,

חֶבֶר בְּאֶלְף שְׁבַע מֵאוֹת עֲשָׂרִים וְתִשְׁעַ,

מְבַצֵּעַ בְּקֶרְנֵגִי הוֹל”<sup>6</sup>,

אֶלְף תִּשְׁעַ מֵאוֹת עֲשָׂרִים וְשָׁמוֹנֶה,

חֲמִישִׁי בְּעֶרְב, חֲמִשָּׁה בְּאֶפְרַיִל.

הַמְכֻנִיּוֹת חֲנוּ, צוֹפְרוֹת.

גְּבֵרֶת גְּרֵמְנִיָּה שֵׁם אוֹמֶרֶת:

(הֶלֶב יוֹצֵא)

”גַּם אֲנִי נוֹלְדִיתִי בְּאֶרְפְּדִיָּה”<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> קאפלמייסטר (בגרמנית: Kapellmeister) הוא תואר של ממונה על יצירת מוזיקה. בארצות דוברות גרמנית, בתקופה שבין 1500 ל-1800, שימש הקאפלמייסטר כממונה על המוזיקה בחצרו של שליט או אציל. בין השנים 1717-1723 שימש יוהאן סבסטיאן באך כקאפלמייסטר בחצרו של הנסיך ליאופולד מאנהאלט-קוּתן.

<sup>5</sup> "יוהאן סבסטיאן, עשרים ושניים ילדים!" – זוקופסקי מגזים במכוון. לבאך היו "רק" עשרים ילדים.

<sup>6</sup> 'קרנגי הול' (Carnegie Hall) – אולם קונצרטים ידוע בניו-יורק.



האורות מתעמעמים, והמח כשהבשר מתעמעם.

כוכבים מורמים מתחת למושבים.

מחשכים היציעים.

"לא מן היציאה הזו. אדני!"

השלה: הצפעוני מגיח, משיל את עורו,

כמו הכתים דם את הרצפה כשהרגל דרכה

מדמם מקצה לכתף:

"לא מן היציאה הזו!"

"לעזאזל! איזו?"

דם ומאנה להרכיב את שאליו תתאנה,

אך לא נותר לב לקולות נערים.<sup>8</sup>

תשוקה עורגת לשלמות.<sup>9</sup>

וכאיש תחת כוכבים

הרוקק אל מול חולית, והרוחות

נושבות דרכו, רקו מטביע עולמות -

הצתי סיגריה, ויצאתי לחפשי

אל מעבר לאור האדם של היציאה.

---

<sup>7</sup> "גם אני נולדתי בארכדיה" – בעקבות מוטו שאימץ גיתה (Auch ich war in Arkadien geboren) בפתח ספרו 'מסעות באיטליה'. את הנוסח הלאטיני המקורי (Et in Arcadia ego – "וגם אני בארכדיה") נהוג לייחס לצייר האטלקי Bartholomeo Schedoni (1560–1616), אך הוא מוכר יותר מציורו הנודע של ניקולא פוסן (Nicolas Poussin 1594–1665) 'הרועים בארכדיה'.

<sup>8</sup> הכוונה כאן היא לקולותיהם של נערי המקהלה המשתתפים בשירת ה'מתאוס פסיון'.

<sup>9</sup> "תשוקה עורגת לשלמות" – באופן זה הגדיר זוקופסקי את מהות הפואטיקה האובייקטיביסטית.

הסדרן נמוג בעשן ה'קאמל';  
האדם הבא שנהאָה בעדו,  
שמנוני, חרד, יענים מחיכות רגע אחרי,  
פרצוף פרוצה.  
שפתים מציצות מזקן  
?רכים מציצות ממכנסים קרועים  
ולפתע  
שום דבר.  
סביבי, קולותיהם של אלו  
שהיו בקונצרט,  
פסיעות פוסקות בכל מקום ברחוב,  
צנארים גבוהים פונים כרי לפטפט:  
"תומאס הארדי<sup>10</sup> המסכן, הלך מהר כל כך,  
כמה הוא העריץ את הארכיטקטורה הנסוגה שלנו –  
מה דעתכם על ה'שרי-נדרלנד'<sup>11</sup> החדש שלנו!  
"סופרן נפלאה,  
האם זאת אמה? תוים נפלאים,  
אני מעריץ גדול!"  
ואלו בקונצרט שעקבו אחר התוים,  
פטרוני פוטנים, עסקנים להוטים של האמניות היפות,  
אבני-פנה של פסלת נר, –  
"מזג האויר כה לירי" –  
מציצים בית ועוד בית;

<sup>10</sup> תומאס הארדי (Thomas Hardy, 1840-1928) – סופר ומשורר אנגלי. עבד בנעוריו כשוליה של אדריכל וב-1862 נסע ללונדון לעבוד באדריכלות.

<sup>11</sup> ה'שרי-נדרלנד' (The Sherry-Netherland) – מלון-יוקרה בשדרה החמישית בניו-יורק. הוקם ב-1927.

ומחברי הסוגים - כשאני שוקל

שוב ושוב –

פלבי היס שבשביה מאריכים ימים ומלים,

רוכלים בצמיחה מיסטית;

הגנבים של 'Mélange Adultère de Tout'<sup>12</sup>,

ברכני המערב התיכון, 'דאון איסט'<sup>13</sup> והחוף המערבי מתהדרים

בקלאסיקה

ובמסרת

(עבורם מלה עם קונטור עצום) –

ששרו על נשים שסוסים אנסון<sup>14</sup>.

וברחוב צרדי אחד על יד רכבת עלית,

מקוננים,

מצחים, תרושי צוים:

"הכורים מפנסילבניה שוב שובתים"<sup>15</sup>,

עלינו לשלח סיוע לנשים ולילדים –

על מה מאמר המערכת הבא שלך, קרט<sup>16</sup>,

---

<sup>12</sup> 'Mélange Adultère de Tout' – שמו של אחד השירים שחיבר ת.ס. אליוט בצרפתית. אליוט אימץ את הכותרת משירו של המשורר הצרפתי טריסטאן קורבייר (1845-1875, Tristan Corbière).

<sup>13</sup> 'דאון איסט' – אזור החוף המפורץ של מדינת מיין שבמזרח ארה"ב.

<sup>14</sup> זוקופסקי מפנה אותנו לקרב שבין הלפיתים והקנטאורים ולחתונת פריטואוס והיפוך מיה, הקנטאורים שהוזמנו לחתונה, לא היו מורגלים בשתיית יין ועל-כן השתכרו והחלו נוהגים בפראות. כשהוצגה הכלה בפניהם, זינק הקנטאור אוריטיון וניסה לאונסה. עמו קמו יתר הקנטאורים והחלו נטפלים לנשים ולנערים.

<sup>15</sup> "הכורים מפנסילבניה שוב שובתים..." – שביית הכורים שהתרחשה במחוז אינדיאנה שבפנסילבניה, בין אפריל 1927 לאוגוסט 1928, דוכאה ביד קשה בידי משטרת חברות הכרייה. בשל דיכוי זה זכתה מחאתם של הכורים לחשיפה רחבה ולאהדת הציבור.

אָנו זקוקים לְתַעֲמוּלָה, זֶה  
הוֹפֵךְ לְתַנוּעַת הַמוֹנִים.”

גַּם הִיָּה זֶה פֶּסַח.

גָּאוֹת הַדָּם כְּמוֹ הַמוֹסִיקָה.  
מַעְגָּל כְּנֹרֹת מְמֻזְמָז,  
כְּלִי מְאָמֵץ –  
כְּאֵל תוֹךְ הַשְּׂדוֹת וְשׂוֹכְחֵי לְמוֹת.  
הַרְחֹבוֹת שְׂטָחוֹ שְׂדוֹת  
אֵף לֹא חֶכּוֹךְ גְּלִגְלִים,  
רְגִלִים מַעַל לְקַרְקַע:  
כְּמַעְבָּר לְמְאָמֵץ –  
מוֹסִיקָה שְׂאִינָה מוֹתִירָה עֲקָבוֹת,  
אִינָה מְתָה, וְאִינָה מוֹתִירָה עֲקָבוֹת.

---

<sup>16</sup> קֶרֶט – הַכוּוּנָה כֹּאן הִיא לַמִּיִּק גוֹלֵד (Mike Gold, 1893–1967), סוֹפֵר יְהוּדִי-אֻמְרִיקָאִי שְׂנוֹדַע כְּקוֹמוֹנִיסֵט אֲדוּק.

## מתוך : Barely and widely

11

כותרות

סן פרנסיסקו כְּרוֹנִיקָל<sup>1</sup>  
"קולו של המַעֲרָב".

הורות: 2 גְּבָרִים אוֹמְרִים  
שֶׁהֵם רוֹצִים יָלֵד.

"אני הָאָבָא"  
אוֹמְרִים שְׁנֵיהֶם.

חְרוֹשְׁצ'וֹב  
לֵא יָדוֹן  
בְּלִיָּן<sup>2</sup>.

(מאנגלית: יהודה ויזן)

---

<sup>1</sup> *San Francisco Chronicle* – עיתון-יומי הרואה אור במדינת קליפורניה.

<sup>2</sup> קנדי הציע תוכניות משותפות, כגון הנחתה על הירח של אסטרונאוטים אמריקאים וסובייטים ולווייני ניטור מזג-אוויר משופרים. חרושצ'וב, שחש כי זהו ניסיון לגנוב את יתרונה של טכנולוגיית החלל הסובייטית, דחה את הרעיונות.

## ויליאם קרלוס ויליאמס – מכתב

2 באפריל, 1928

זוקופסקי היקר:

כן, כן. ניחנת במתת הנדירה. כמו עם כל דבר אחר ישנן תוכניות – הקצב המהיר – אבל לא תמיד הקצב המהיר – רק לפעמים. הוא פוגם באפקט האֶדְגֶ'וֹ. ניכר כי ישנה נחיצות פנימית כה מופלאה לשורות, כזאת שמחייבת את קריאתן באיטיות. זו שירה מלאת מחשבה, אך מילותיה ממשיות, לא מחשבות לשם מחשבות. היא חומקת ממני בניתוחה (תודה לאל). העולם אינו כה עשיר בדברים, כפי שאנו נוטים לחשוב. הרבה פסולת, הרבה כתמים.

היה לי לעונג, כלומר, קריאת השיר שלך. אתה מעורר בי רצון להוציא לפועל תכנונים שנדחו. אל תתייחס לתיאוריות שלי ברצינות רבה מדי. הן אינן מיועדות לך – או לך, כמוכן, או לאיש.

מה לא הייתי נותן כדי לשמוע את ה'מתאוס-פסיון' השבוע, אבל אני בספק אם הדבר בר-ביצוע. אך אם למרות הכול, אצליח להגיע – אחפש אותך.

אבל היצירה שלך היא העניין. היא מעודדת אותי בתכנונים שלי. היא מעוררת בי קוצר-רוח לגשת לרשימות שלי ולדברים (תודה לאל) שלא סיפרתי לאיש. תודה על ארוחת הערב. ברגע שתהיה הקלה בעומס העבודה שלי כאן בפרברים, ארצה שתבוא... אני מברך את פאונד על ששפר מזלו והוא גילה אותך. אתה מסמר נוסף ב... ארון הקבורה. טיפשים ארורים.

שלך

ויליאמס

פסחא 1928

(מאנגלית: ענת שפירא)

---

\* מתוך: *The Correspondence of William Carlos Williams & Louis Zukofsky*. (2003) Wesleyan University Press.

## שיר האהבה של ג' אלפרד פרופרוק

לו האמנתי כי דברי יגיע  
אל איש השב אל פני האדמה,  
היתה שלהבת זו קופאת בלי נייע.  
אך מכיוון שמתהום דומה  
אין איש חוזר, אם נכונה שמעתי,  
אשיב לך ולא אירא כלימה.

גלך לני, אם כך,  
בשערב בשמים משטח  
כמו חולה מרדם על השלחן;  
גלך בסמטאות המתרוקנות,  
פגות מסתור רוטנות  
של חדרים ללילה בשברי לילות  
ושל קלפות צדפה במזללות:  
סמטאות עוקבות כמו טעון תפל  
שיערו אפל –  
להובילך אל שאלה מוחצת...  
הו, אל תשאל "על מה?" ו"איך?"  
גלך.

נשים באות, יוצאות לאנשהו,  
משוחחות על מיכלאנג'לו.

וערפל צהב שמתחכך בגוגיות,  
עשן צהב שמחכך חטמו בגוגיות  
שרבב לשון אל זויות הערב,  
שקה מעט על פני השלוליות,  
לארבות הניח לכסות גבו בפיה,  
חמק מול המרפסת, פתאם זנק אל-על,  
וכשראה שזהו ליל אוקטובר כך  
נכרך לו סביב הבית ונרדם חיש קל.

ואמנם תהיה עוד עת  
לערפל צהב ברחובות לג'ש  
ולחכך גבו בחלונות;  
תהיה עוד עת, תהיה עוד עת  
להכין פנים לפגש את הפנים אשר תפגש;  
תהיה עוד עת לטב'ח ולבנות,  
ועת לכל המעשים והימים של הימים  
שירימו ויטילו שאלה על מגשך;  
עת בשבילי, עת בשבילך,  
ועת לאף הרהורים,  
לאף חזיונות וערעורים,  
לפני לגימתו של תה מנחה.

נשים באות, יוצאות לאנשהו,  
משוחחות על מיכלאנג'לו.

ואמנם תהיה עוד עת  
לתהות "האם אעז? האם אעז?"  
עת לחזור בי ולפס'ע במוךד המדרגות  
עם רמז של קרחת בקדקד –  
(והם יאמרו: "שערותיו קלושות!")  
מעיל הבקר, צנארוך זקור בנחישות,  
ועניבה צנועה, מבחרת, שהטעמה בפין פשוט –  
(והם יאמרו: "רגליו וזרועותיו כחושות!")

האם אעז  
לטלטל את התבל?  
כל רגע יש בו עת  
להרהורים וערעורים שרגע יבטל.

הן את כלם הכרתי, את כלם –  
בקרי וצוקרי ודמדומי,  
בכפיות מנדתי את ימי;  
קולות גוועים הפרתי בנפלים  
בחךר הסמוך, במוזיקה סביב.  
אז איך ארתיב?



וגם את העינים, את בלן, אני מכיר –  
עינים שקובעות אותך בנסח מהדק,  
וכשאני הדוק בפין ומנסח עד דק,  
וכשאני קבוע, מפרפר שם על הקיר,  
ביצד אתחיל  
לרקק כל בנדל שגרה, כל יום רגיל?  
ואיך ארְהיב?

וגם את הזרועות הפרתי, את בלן –  
עונדות צמידים, מערטלות, צחרות  
(אך פלומתן חמה לאור המנורות!)  
מה הסבה שבגללה  
סטייתי? בשם משמלה?  
זרועות נחות על השלחן, כורכות צעיף.  
ובכן, האם ארְהיב?  
ואיך אתחיל?

אולי אומר, עברתי עם ערב בסמטאות צרות  
וצפיתי בעשן שמתמר ממקטרות  
גברים בגופיות, שמביטים בך מחלונות...?

לו רק הייתי צמד של צבתות  
חופזות על קרקעית ימות שוקטות.

וצהרים, ערב, רדום, כל כך רוגע!  
מחלק באצבעות כף-יד דקיקה,  
גם... מתחלה... אולי אכן יגע,  
שרוי על הרצפה מולנו כאן.  
האם אחרי תה, עוגיות, מגש פרות,  
אדחק ברגע עד למשבר?  
אף כי בכיתי וצמתי, ספדתי וסגדתי,  
אף כי ראיתי את ראשי נשא (מקריח משהו) על המגש,  
הרי איני נביא – ואין בזה ממש,  
ראיתי את רגע גדלתי דועך לו

ומשרת נצחית מושיט את מעילי ומגנחך לו,  
ובקצור, פחדתי.

האם כדאי היה, ככלות הכול,  
אחרי רבה וטהה, אחרי ספלים וקצרות,  
בין הבורים עליך ועלי, בין השורות,  
האם כדאי היה, או לא,  
לקטע בחיך את הענין פלו,  
לגלל מן התבל בדור גדול,  
לגלגלו אל איזו שאלה מוחצת,  
לומר: "שכתי מן המתים, נאום אלעזר,  
וזה דברי לכם, אמר לכם הכל" –  
אם זו, בהניחה ראשה על פר,  
תאמר: "לזה לא התכונתי כלל.  
לא, לא לזה בכלל".

האם כדאי היה, ככלות הכול,  
האם כדאי היה, או לא,  
אחרי שקיעות, חצרות-כניסה וסמטאות לחות מגשם,  
אחרי רומנים וספלים, אחרי חצאיות עם שבל,  
אחרי כל זה, ועוד הרבה יותר? –  
למה התכונתי? אי אפשר כלל לתאר!  
אך כמו הטיח פנס קסם עצבים בדפוס על המסך:  
האם כדאי היה, או לא  
אם זו, בהסירה צעיף, בהניחה ראשה על פר  
ובפנותה אל החלון, תאמר:  
"לא, לא לזה בכלל,  
לזה לא התכונתי כלל".

. . . . .

לא! אינני המלט, לא נועדתי להיות;  
אני רק לורד משני, שהתמנה  
לפתח פה תמונה ושם תמונה,  
לעוץ לבן המלך; כלי ביד יוצר,

זְהִיר, רוֹחַשׁ כְּבוֹד, בְּלִתִּי גִלְאָה,  
שֵׁשׁ לְעוֹר, מִקְפִּיד בְּכָל מְנַהֵג,  
רְהוּט בְּמִלּוֹתָיו, אַךְ קִצָּת קִהָה,  
וְלִפְעָמִים, אָכֵן, כְּמַעַט גִּלְעָג,  
כְּמַעַט לִיצֵן חֲצָר.

אֲנִי מְזַקֵּן... אֲנִי מְזַקֵּן...  
אֲגַלְגֵּל אֶת קִצּוֹת מְכֻנְסֵי הָאָרְפִים.

אֶפְרָסֵק – אֶעֱזוּ לְטַעַם? שְׂבִיל אֶסְרֵק לִי – הָאֲמָנָם?  
מְכֻנְסֵי פִלְגָל אֶלְבָּשׁ וְאַטְיִיל עַל שְׂפַת הַיָּם.  
שִׁיר בַּת-גַּם לְאַחֲוֹתֶיהָ שְׂמַעְתִּי שָׁם.

אֲיִנִּי חוֹשֵׁב שֶׁהֵן יִשְׁרֵרוּ לִי.

רְאִיתִי בְּרִכְבָּן עַל גֹּב גְּלִים הַיְמָה,  
סוֹרְקוֹת שִׁיבַת גְּלִים מוֹטַחַת לְאַחֹר  
בְּהִסְתָּעַר מִי-לְבָן עַל מִי-שָׁחֹר.

בֵּין בְּנוֹת-הַיָּם הַעֲטוּרוֹת בְּעֶשֶׂב  
אָדָם וְחוּם שֶׁהֵינוּ עֵת רַבָּה,  
עַד יַעֲרִינּוּ קוֹל אָנוּשׁ – וְאִזּוּ נִטְבַּע.

## דבר המתרגם : פרופרוק לפרפורמנס

שיר האהבה של ג'. אלפרד פרופרוק מאת ת"ס אליוט הוא אחד מן השירים הנודעים בשפה האנגלית, וכבר תורגם לעברית פעמים רבות. תרגום נוסף שלו מחייב כמה מלות הסבר: לדעתי, יש שירים שהדרך היחידה לעשות עמם צדק היא לתרגמם שוב ושוב עד שיוארו כל פניהם ומאפייניהם. אין זה, אפוא, תרגום מתריס המתיימר להתחרות בקודמיו ולקחת את הבכורה. עם זאת, לא הייתי מתרגם את השיר אילו חשבתי שהעברית כבר מיצתה את כל פניו ומאפייניו.

תרגומי מיועד לפרפורמנס, כלומר לקריאה בקול רם או לביצוע לפני קהל. כבר דובר רבות על המוסיקה החדשה שהכניס אליוט לשירה האנגלית (ולשירה העברית). מוסיקה מיועדת בראש ובראשונה לאוזן, לא לעין. איני סבור שהמוסיקה קודמת לכול, ואף איני מתנבא, כמו מבקר או שניים במקומותינו, על גלותה של השירה האמתית למחוזות הפזמון. נקודת המוצא שלי שונה במקצת: אני קורא את השיר כמונולוג דרמטי, בדומה למונולוגים הדרמטיים של רוברט בראונינג, שהיה אחד ממבשריו של אליוט. בקריאה דמומה של שירי אליוט קשה להבחין בחלק מן החרוזים וכמעט שלא ניתן לדמיין את ההקבלות הריתמיות. שפע הביצועים המוקלטים שפרופרוק זכה להם באנגלית, ובראשם ביצועיו של אליוט עצמו, מעידים על החשיבות שיש לפרפורמנס במקרה זה. לפיכך, תרגמתי את השיר בעודי מאזין שוב ושוב לקולו של אליוט ומנסה לחקות אותו בקולי.

המונולוג הדרמטי של פרופרוק רצוף חרוזים אירוניים. לעתים די בהחלפת צליל אחד או שניים, די בתוספת של re או de או in, על מנת שהכבד ייחרז עם הקליל, הנשגב עם היומיומי, הרומנטי עם הנלעג. אפשר אפילו לסכם את השיר כך:

**Proof? Rock? Love song!**

Sky? Table!

Michelangelo? Come and go!

Visions? Revisions? Indecisions!

Universe? Reverse!

Dress? Digress!

Crisis? Ices!  
Head upon a platter? No great matter!  
Prayed? Afraid!  
Be of use? A bit obtuse!  
Meticulous? Ridiculous!  
Tool? Fool!  
Do I dare? To eat a peach!  
White and black? Red and brown!

ניסיתי לשמר את הצמדים האירוניים האלה:

פרופרוק? שיר אהבה!

שמיים? שולחן!  
מיכלאנג'לו? לאנשהו!  
חזיונות? הרהורים? ערעורים!  
תבל? יבטל!  
שמלה? בגללה!  
משברו? מגש פירות!  
ראשי על המגש? אין בזה ממש!  
סגדתי? פחדתי!  
בלתי נלאה? קצת קהה!  
מקפיד בכל מנהג? נלעג!  
כלי ביד יוצר? ליצן חצר!  
אעז לטעום? אפרסק!  
לובן ושחור? אדום וחום.

שימור הריתמוס, המצלול ותבנית החריזה המקוריים, חלקי ככל שיהיה, מחייב ויתור על כמה מן הפרטים הקונקרטיים – התעקשות על כל פרט בתרגום שמיועד לפרפורמנס עלולה להפוך את הרטוריקה הרהוטה של אליוט לפטפטת גולמנית. עם זאת, כמה מן הפרטים הקונקרטיים היקרים ללבם של רבים מהקוראים אינם מצויים בשיר למעשה: sawdust restaurants אינן מסעדות נסורת, אלא מזללות שנסורת זרויה על רצפתן; coffee spoons אינן כפיות קפה, אלא כפיות; shirt-sleeves אינן חולצות-שרוולים, אלא מה שלובשים מתחת למקטורן (לא היה נאה לגבר להיראות בציבור ללא מקטורן). אפשר לטעון (בצדק!) שלמלות

לוואי אלה יש תפקיד חשוב בהמחשת הזמן והמקום המקוריים: העיר סנט  
לואיס לפני מאה שנה – אלא שסנט לואיס שלפני מאה שנה עברה מן  
העולם ומן הזיכרון החי, ושום מלה שאבחר לא תקים אותה לתחייה. ובכן,  
לא עוד נסורת, לא עוד קפה, לא עוד שרוולים... אני שלם פחות עם  
השמטת הגלידה, הטוסטים, כלי הפורצלן, הרחובות המרוססים, לובן  
מכנסי הפלנל, ובמיוחד החדר שבו הנשים יוצאות ובאות. השיר גדוש  
פרטים קונקרטיים – אאלץ להסתפק באלה ששימרתי.  
אני אסיר תודה לחברים שקראתי לפנייהם את התרגום על הרהוריהם  
וערעוריהם. רובם ככולם ציינו שהשיר שהתקבל קליל יותר מן השיר  
המקורי. אין לי אלא להסכים. בעת התרגום היו לנגד עיני תרגומיהם של  
שמעון זנדבנק, אסתר כספי, בנימין הרשב, איתמר יעוז-קסט, אורי  
ברנשטיין ודליה גלבר. למדתי מהם רבות וגנבתי מהם ככל שהעזתי. אני  
מודה להם בהכנעה.  
התרגום מוקדש לאסף ברטוב, מייסדו ועורכו הראשי של פרויקט בן-  
יהודה, בתודה על פועלו הברוך.

(תרגם מאנגלית והוסיף דבר-מתרגם: רונן סוניס)

אלגיות, ספר ב, אלגיה יג-ב

- עת יַעצֵם אֶת עֵינָי בְּאֶחָד הַיָּמִים מֵר-הַמָּנוֹת  
 כֵּן אֲבַקֶּשׁךָ לְנַהֵל אֶת לְוִי־ת-קְבוּרָתִי.  
 אל-נָא תֵלֵךְ אַחֲרַי שׁוֹרֵת מַסְכוֹת מְאָרְכָת,  
 אל-נָא תֵלִין חֲצוּצָרָה שָׁנָא עָלַי מֵר-גּוֹרְלִי,  
 20 בֵּין עֲמוּדֵי-שְׁנֵהֶבִים יִצּוּעַ בֵּל יַעֲרֹכוּ לִי,  
 בֵּל תִּשְׂרַע גּוֹיָתִי עַל אַרְיָגִים שֶׁל זָהָב,  
 טוֹר צְלוּחִיּוֹת פּוֹלִיטוֹן בֵּל יוֹשֵׁם לְצַדִּי, לוֹ יִהְיֶה שָׁם  
 טֶקֶס קְבוּרָה לֹא גָדוֹל, כְּפִי מִנְהַגֵי בְּנֵי-הָעָם.  
 25 דִּי לִי, דִּי וְהוֹתֵר, אִם שְׁלוּשֵׁת סְפָרַי יְלוּוֹנִי,  
 אֶל פְּרִסְפוּנָה אוֹתָם, שִׁי אֵין כְּמוֹהוּ, אֶשָּׂא.  
 אֶת - לְכִי אַחֲרַי וְחֻזַּךְ מְגֻלָּה וּפְצוּעַ,  
 אל-נָא תֵלְאִי מִלְקָרָא שְׁמֵי בְּקוֹלְךָ, בְּיָגוֹן,  
 אֶל שְׁפֹתוֹתֵי הַקְּפוּאוֹת נְשִׁיקָה אַחֲרוּנָה לִי הַצְּמִידִי,  
 30 עֵת כִּד הַשְׁהִים יַתֵּן, מֵר מְנֵי סוּרְיָה מְלֵא.  
 אֲזוּ, כְּשֶׁהָאֵשׁ שִׁתְחַתִּי הִבְעֵרָה תַעֲשִׂנִי לְאֶפֶר,  
 כִּד-קְבוּרָה זְעָרְעֵר לוֹ יִקְבֵּל אֶת רוּחִי,  
 לוֹ עַל קְבֻרֵי הַקֶּטָן כִּפְנֵה תִשְׁתַּל מִלְמַעְלָה,  
 צֵל תִּפְרֹשׁ עַל מְקוֹם תֵּל-הַמּוֹקֵד הַכְּבוֹי;  
 35 חִקֵי דוּ-טוֹר: "הַשׁוֹכֵב בְּאֵן, אֲבַק מְלֵא-אֵימָה וְרַב-עֲצָב,  
 פַּעַם הִיָּה מְשֻׁרְתָה שֶׁל אֶהְבֶּה יַחֲיִדָה".  
 זוֹ מַצְבָּתִי תִתְפַּרְסֵם בְּרַבִּים לֹא פָחוֹת מִמְצָבָת-  
 תֵּל-הַקְּבוּרָה שֶׁל גְּבוּר-פְּתִיָּה, עֵקֶב-הַדְּמִים.  
 אֶת, כְּשֶׁתִּקְרַב יוֹם אֶחָד שְׁעֵתְךָ הַקְּבוּעָה לְךָ, זְכָרִי-נָא  
 40 דְרָךְ זוֹ, בְּשִׁיבָה בּוֹאִי לְתֵל הַזּוֹכֵר.  
 אָפֶס, עֲתָה, כְּשֶׁאֲנִי בְּקְבֻרִי, הַשְּׁמֵרִי מִלְבוּז לִי:  
 חֵשׁ עֲפָרִי וּמְרֻגִישׁ, אֵין הוּא אֲדִישׁ לְאַמַּת.  
 הוּי, לוֹ מִשְׁלוּשׁ הָאֵלוֹת הִיָּתָה אַחַת מִצְוֹנָנִי  
 אֶת נְשִׁמְתִי לְהִשִּׁיב עוֹד בְּעֲרֻשֵׁי הַרְאִשׁוֹן!

- 45 פי מָה יִתְרוֹן בְּנִשְׁמָה שְׁאֲרָפָה אַךְ שְׁעָה מְפַקְפֶקֶת ?  
 נְסֻטוֹר - חָזוּ בְּאֶפְרוֹ רַק בְּגֵי הַדּוֹר הַשְּׁלִישִׁי :  
 לוֹ רַק קָטַע אֶת גּוֹרֵל זְקִנְתּוֹ, שְׂכָה רַבּוֹ שְׁנוֹתֶיהָ,  
 פְּרִיגֵי חֵיל מְחֻמוֹת-טְרוּיָה הָעִיר בְּחָצוֹ -  
 אַז לֹא נִפְל בְּחֻלְקוֹ לְרֵאוֹת בְּקִבוּרַת אֲנִטְלוֹכּוֹס,  
 50 אַז לֹא קוֹנֵן : "יוֹם-מוֹתִי, מָה כִּי אֶחְרַף לְבוֹא ?"  
 אַתָּ - עוֹד תִּכְפִּי לֹא אֶחַת עָלַי, חֲבַרְךָ שְׁאֵבֵד לְךָ :  
 דִּין לְאֵהָב עַד-עוֹלָם אֶת שְׁהֻלְכוֹ וְאֵינָם.  
 וְנוֹס עֲדָה שְׁאֲדוֹנִיס שְׁלָה, צַח-הָעוֹר, הִרְגָהוּ  
 עַל שְׁנִיר-אֵינְדֻלְיָה חֲזִיר, עוֹד הוּא בְּצִיד עֶסוֹק ;  
 שָׁם בְּבִצּוֹת הַתְּגוּלָּל, רַב הַחֵן (כֶּךָ אוֹמְרִים) שָׁם הוֹפְעֵתָ,  
 55 וְנוֹס, וְשֹׁעַר-מַחְלָפֶתְךָ פָּרַע, סִימֵן לְאֶבְלָךְ.  
 קִינְתֶּיהָ, לְשָׁנָא תִקְרָאֵי לְצִלֵי הָאֱלֹם כִּי יִשׁוּבָה :  
 מָה לְעֻנּוֹת לְךָ יוֹכֵל קִמְץ אֶבֶק-עֲצָמוֹתֵי ?

(תרגם מלאטינית והעיר : עמינדב דיקמן)

\* בהידרשו לנושא המופיע לא אחת באלגיה הרומית, מבקש פרופרטיוס מאהובתו, קינתיה (סינתיה) כי תערוך לו לוויה פשוטה, בהצהירו שספרי שירתו הם מתת ראויה ומספקת לאלוהי השאול. הוא מבקש מקינתיה שתשאר נאמנה לזכרו ומהרהר בקוצרם של חיי אנוש. בכתבי-היד של שירי פרופרטיוס דבקו שורות השיר המתורגם כאן בשיר אחר, שאין עניינו מצטרף באורח הגיוני לשיר שכאן. עד שורה 25 מתוארת תהלוכת לוויה מסורתית מפוארת: יצוע קבורה (שהיו מעלים על המוקד יחד עם גווית המת) מחצצרים, ושחקנים, שהיו נושאים על פניהם מסכות שעווה של אבות המת ("שורת מסכות מתארכת"). "טור צלוחיות פוליטון" – צלוחיות בשמים, שהיו מזים גם על המוקד. בשורה 35 מכתוב פרופרטיוס לקינתיה את נוסח כתובת הקבר (אפיטאף) שהוא מבקש לעצמו, ובה עדות לנאמנותו לה. שורות 37-38 – גיבור פתיה הוא אכילס, שעל קברו הוקרבה פוליכסנה. שורות 43-44 – "הו לו קיפדו את פתיל חיי שלוש אלות הגורל עוד בעריסה!". שורות 46-50 – נסטור מלך פילוס, מן המלכים שעלו להלחם בטרויה, נודע בזקנתו המופלגת. פרופרטיוס אומר, שלו היה נסטור נהרג בקרב, לא היה עולה בגורלו לראות במות בנו אנטילוכוס, שמְנֹנֵן האתיופי קטל אותו למרגלות חומת טרויה; כלומר – אריכות ימים אין היא ערובה אלא לתלאות וסבל. בסוף האלגיה מביא פרופרטיוס כראיה מן המיתוס את הסיפור המפורסם בדבר הנער כליל החן אדוניס (תמוז), אהובה של אפרודיטה, שנפל חלל בשעת ציד כאשר פצע אותו פצעי מוות חזיר בר; אבלה הכבד של אפרודיטה על אהובה היה לנושא ידוע בשירה היוונית והרומית.



מסה על דנטה עברי (חלק א')

א. "As I love my poetics"

זוקופסקי

מתנת-מזכרת שקיבל חבר בקיץ שעבר, ארבע אבנים קטנות  
שמצא ואסף משורר-מעבר-לים, משמש משל למילים המודפסות שעליהן,  
שיחי. אבנים קטנות אלו – אמר המשורר – שלקחתי מחוף  
לא רחוק מביתי מקריות הן באשר אספתי מן הָבֵּא-ליד  
גם לא מקריות הן באשר אספתי אותן ולא אחרות  
ובאשר אני אספתי אותן. חברי התקין שולחן לבן  
מחומר פלסטי, צעצוע לבית בובות, כדי להציג אותן, כראוי למתנה  
לא-סתמית של ערך-אישי-בלבד. המוצג הוא החיאה של מצבה  
המקורי של המתנה והעתקה מוחשית נְחֻקֵּינִית של הרגשת-הנותן.

ובדרך זו אני רואה שורה של מילים מודפסות  
והחיים הטמונים בהן. הן הן לעצמן – כדוגמת ארבע  
האבנים הקטנות: "וכדרך מחשבה להוליד מחשבה" – וכמו כן  
רמז לדברים או מצבים שבעולם.

בחדשים האחרונים ניסיתי  
לפרש את קסם הקריאה בספר "מראות אלהים" של  
שאול פורמיגיני. כדי לבחון במה ראה המתרגם את  
שִׁיחָתוֹ של דנטה ובמה ראיתי אני את שירתו  
של פורמיגיני. ראיתי ב"יש" שבניסוחו את  
מעלותיו של נוסח כמעט-נשכח בזרם ההשפעות על שירתנו,  
הוא מה שאקרא "נוסח איטליה".  
תחילה צריכים להגיד

שפורמיגיני, לפי מה שאנחנו יודעים עליו, לא היה משורר, וספק אם הוא עצמו הבחין בהישגיו ובמשמעותם. נוצר מתח ממשי ורב בין שפת הקדמתו הקצרצרה הכתובה בסגנון ארי-הדור, שד"ל, ובין פסקות השירים (קְרִי קָ אַ נְ טִ י) אבל שד"ל שימש יתד מרכזי לרום סגנון ההשכלה הצפונית, ומעלתו בדורו היתה מובלטת במרחק הרב מ"נוסח איטליה" – נוסח שצמח דווקא בין כותבי פרוזה של יום-יום ובין משוררים משניים, "משוררים של יום-ראשון". שירתו של פורמיגיני נוצרת כהשתקפות לשירתו של דנטה, והחדיש והמפתיע שבצורתו גם הם נובעים מסגנונו של דנטה למרות שלמראה-עין, פורמיגיני דווקא ויתר על הצורה המהפכנית והבולטת של דנטה, ה"terza rima". אם הצורה היא, במילים של מנדלשטם, "ספוג" להחזיק את התוכן, פורמיגיני, בצניעותו ובהצהרת יכולתו המוגבלת, תלש את הצורה המפורסמת והטיפוסית ועקב אחרי הפרטים המדויקים שבתוך תוכה. הוא היה נְאָמֵן להברות הפסוקיות או לקצב שבקצוב והקצעת המשפט, או לגוון המבטא ואורך הנשימה שבשורה. שיטתו היתה שטחית ומגושמת. הזירה לתחבירו (שיקוף של תחבירו של דנטה שהוא שיקוף של דברים ומונחים שבעולם) היתה השורה, כתבנית השורה שְׁפָסְפְרִי תהלים מוקדמים.

הקשר העז שבין העין הרואה ("אֶת אֲשֶׁר רְאִיתִי") ובין ההברות, המילים והביטויים שבטור, הוא תדמית של דנטה. וכך נוצר האופי המתוח והדרוך שבשורות, ההפך מהמצלול האֵלֶגִי-שלאחר-מעשה שהתגלגל אלינו דרך מבצר הַדַּת-תְּכָבוֹת של אליוט.

אם השורה היא הזירה שבה מתרחש משהו מסוים ומוגדר, אופיה הבולט הוא המוצקות. ה"קושי" שבטור אחר טור הוא תוצרת ישירה של הַקְּשָׁה והסלעי שבמבחר מילותיו וההחלטיות ואי-ההפיכות שבתחביר. הפניה לניב של

עירו ולשפה המדוברת אצל דנטה היא חשובה באשר

הוא יודע ממי וממה הוא צמח כמשורר. החידוש  
 הוא לא סתם הבחירה לכתוב בניב מסוים של  
 איטלקית ולעזוב את הלטינית שהיתה השפה המקובלת והמכובדת  
 לספרות, אלא לשמור על שני הדברים כאחד – הבנין  
 המוצק שבתחביר הלטינית והקול החי עם מבטא של  
 דבור בדיק. אפשר לחשוב על הניב האיטלקי כפֶּשֶׁר  
 החי ועל הלטינית כְּשֶׁלֶד שְׁמֵתֶחַת. נִגְרַ פְּרִי הַמְצִיט  
 צָרוֹר שוֹרוֹת בְּנוֹסְעוֹ עַל לְמִבְרָטָה או וְסֶפֶה לא  
 חש אלא את נכונות המבטא, ובזה הוא קורא-טוב, ובזה  
 דנטה משוררו הַנְּאָמֵן. ה"שירה" לא פוגעת – אף-פעם לא  
 פוגעת – בנכונות הדיבור, בקוליות, ונכונות הדיבור לא נְסוּגָה  
 על חשבון תכליתיות ושלמות השורה. אותה הרגשה  
 – אם לא תמיד הדבר עצמו – מעביר אלינו  
 פורמיגיני. ולא, למזלנו, בעברית המדוברת של חוגו, אלא  
 בעברית שמתקרבת למושג של איטלקית בניב טוסקנה, באמצע  
 המאה השלוש-עשרה. נוסף על כך, פורמיגיני הוא כשרוני במלאכת לשונו.  
 שפתו היא מלאכותית במובן שהיא תוצר של בעל-מלאכה,  
 בעל יכולת להרכיב מילים שנתפסות. כמות הזרות שבשפתו  
 היא לא הרבה מעל כמות הזרות שבשפת דנטה  
 לדובר-איטלקית-של-היום, ובזה נמסר רושם של משהו טבעי לזמנו.  
 אם הדמויות שבתּפֶת לא מדברות הֶעֱתֵק-של-ממש של שפת רחוב,  
 הן אמנם לא ברחוב, הן כולן במצבים מיוחדים  
 ובכל-רגע הן פועלות תחת רושם והרגשה של תמצית החיים.  
 יש שימוש במבנים של שפה-של-ממש – ולפעמים באמת קשה  
 להבדיל בקומץ הזרות הרומזת שבכל-זאת "זה-לא-בדיוק-זה" – כמו  
 במשפטים  
 האחרונים של גרטרוד סטיין לרופאיה: "מה התשובה?" (לא עונים)  
 "אם-כן, מה השאלה?"  
 לפעמים שפת דיבור היא פשוטו כמשמעו  
 שפת דיבור ואובד דבר-מה זר, קשה ועמיד  
 המאפשר לקורא ולעבור עוד-פעם ועוד-פעם, השפה  
 צריכה לחיות בתוך השורה כמשהו המחיה-את-עצמו לצורך הרגע –

כוכב מכוכבי הלכת שנדלק לרגע מסוים של מבט  
וכבה. לא דיבור אלא החייאת הדיבור.

במקרה הרע-יותר

והנפוץ-יותר השפה הפשוטה מחקה שפת-דיבור-של-שיר,  
היא משחקת בשפת דיבור או מסביב לשפת דיבור כדי ליצור  
שיר על-ידי חזרות ושינויים קלים במסלול מוכתב ולא-כל-כך-מפתיע.  
מכוונים את המנגנון על-ידי מפתח הפעלה  
והקוף מתופף בתופו. מוריד את כובעו. רוקד. רועד  
ועוצר. כמו אצל הילדים – לומדים מהר את  
הפעולה המלאה ונזקקים מהר לצעצוע חדש. וזאת כוונתי  
באומרי שִׁיחָה לֹא-קִשָּׁה, שורות לא-עמידות, ביטויים לא-חסינים, הברות  
לא-דרוכות ומתוחות.

יש דבר אחד העושה את דנטה

קשה להבנה – חסרים לו המעברים הנוזליים בין-דבר-לדבר.  
התרגלנו למושג של איחוד. גוון-הקול שוטף את  
השיר-כולו. כמו אצל ארכיאולוגים מתלמדים, אפשר לפרק  
את הכלי לחתיכות ובקלות. על-ידי כל-מיני סימנים שטחיים  
להרכיב אותו חזרה.

אצל דנטה

ההפרדה היא חשובה – קטע ליד קטע ליד קטע  
בלי "קִוְחָלָה" (טייח). ואפילו בהשאלותיו המורחבות והמפורסמות  
השוני הוא החשוב יותר מההתאמה.

יש-לו תכונה לְפָרֵק מְבִנִי-לשון מוכנים

לחלקים ראשוניים יותר, שהיא אולי תכונה משותפת למשוררים

\*פעולת-גימור לסתימת חריצים מסוגנת בקירות

הגדולים – דהיינו, רבי-אומני הלשון. פורמיג'ני, בתחושה נכונה, בחקוי-  
תופי

שומר על המבנים המפורקים האלו, ונוצר משהו זר  
ומוזר ותמים :

לְכַפּוֹר בְּהַ שְׁנִית      אֶת אֲנִיּוֹתָם      לֹא תִמְיִמוֹת

3

2

1

a rimpalmare I legni lor non sani

1 2 3

(Dante La Divina Comedia Inferno XXI.9)

ולא כבתרגומו של אולסבנגר :

לְחִזֵּק בְּדֵק אֲנִיּוֹת וְשִׁבְרוּ

אחד ואחד שווה שתיים הוא תרגום נכון בחשבון

ולא בשירה.

אחת מהתמונות החשובות ביותר ב"קומדיה"

היא התחושה שכנגד-סגירה. סגירה אצל דנטה פרושה הקדמה-לפתיחה

בְּשִׁבְיַת-גֵּל הַמְבִּשֵׁר גל-חדש, או כצורות המשתנות של המשורר.

איכות של תנועה – בְּדֵרְפָה, ומְשִׁמְתָה אינה סתם להגיע.

התבנית השלטת של ה"קומדיה" היא מעין "הדב טיפס

על ההר/ ומה ת'חושב הוא ראה /? " עם

התשובה התמימה והאמינה: "הוא ראה הר נוסף". כך

גם סיום טיפוסי של שיר (קְרִי, קאנטו).

כְּמוֹ בְּרִיקוֹד, כֵּן אצל דְּנִטָה-עוֹלָה-הַגֵּל – הדרך היא החשובה.

וזה גם סוד ה-"terza rima" - המשכיות המתנגדת לסוף

וזה למרות החזרה הבאה שלוש פעמים (בסוף כל-אחד-משלושת-

הספרים):

Stelle, "כוכבי השמים".

ומה בא במקום סגירה? – סמיכות.

דברים שונים וקטעים שונים אחד סמוך לשני ובלי

טשטוש הניגוד. אין גישור. כדי להכיר את הטופוגרפיה

צריכים לתפוס-גובה. דנטה וְיִרְגִּילִיו הולכי-רגל הם ולומדים את

מפת התופת דרך סוליות-הרגליים. אבל במבט מֵעַל

אפשר לראות את הגבולות הברורים של נהר, הר,

דרך, תבואה, פרדסים, גפנים ואגם. כאן הַשְּׂאֵלָה מחיי

העיר פִּינְנָצָה, כאן תיאור נוף מרחוק, כאן דו-שית,

כאן הדרכים הפנימיות של המחשבה. כאן משלי-חיות מספר

איזופוס, כאן קטעי אוטוביוגרפיה, כאן רעש או סירחון

או אור גדול. כאן ריצה. אפילו בתחום הדיבור

בלבד יש סמיכות חריפה. והשוני הרב בסוג האמירה הוא חשוב. אחת המעלות של תרגומו של פורמיגיני היא רגישותו למבנים חברתיים וקשת הגוונים האפשריים בצורת הביטוי. כאיטלקי שצמח על רקע מוסר חברתי מפוקפק של "bella figura – brutta figura" (איך אני נראית בעיני-אחרים במצב מסוים? איזה רושם נוצר? חן-חן? ביש?) יש אוזן וחוש להבדלים הדקים של ההבעה. אחדות ברמת-השפה יכולה רק לטשטש את חדות הגבולות בין דיבור לדיבור.

דווקא המונח הקולנועי לחיתוך והדבקה, "ספלייס", מתאים להגדרת שיטתו של דנטה, כמו-כן המושג "פריים", תמונה אחידה של מצב-תנועה העובר על וסותם את הקודם לה. אפילו ביצירת נעורתו, "החיים החדשים" מפתיע הרצון לחתוך ולחלק, ולמתוח קו מתחת ליחידות הנראות לו נפרדות. ובדרך-זו אנו מתארים גם את הרקע הפתוח-לחלוטין של חיבורו. יש חפיפה. כמו עולם מחלון-מטוס. היער נגמר ובמקומו פר, עד שפר הופך הר או בור או בית. אין מרכזי או צדדי; המוקד והריכוז הם מעל לכול, ועובר. כל פרט הוא ברור בטורו, וכל פרט ושורה ושיר הוא קטע. עצם התנועה היא המרכז, פנים-בד-שכולו-רקמה, ואם הדחף הוא קדימה בנפילת שורה-אחר-שורה, הרי זה לא כדי להגיע ללב-הדברים.

פורמיגיני הוא מתרגם בלי דעות קדומות. הוא מתעלם מההשלכות ומנסה לטפל בכל פרט של כל קטע בנאמנות האפשרית. אין לו שום כוונות לבנות שיר מתחנה, או אפילו מקביל. אם הוא נזקק להערה הוא מביא אותה לצד השורה. אם אינו בטוח שמוכן הפרט יעבור לקורא במדויק, הוא מצטט את המקור באיטלקית או מכניס את פירושו לתוך השיר בסוגריים. כשיש שתי גרסאות הוא מעיר על-כך, "נוסח אחר". כשמילונו חסר, הוא יורד מדרגה ומצביע באצבעו. רוב

המתרגמים מנסים לטשטש את עקבות כשלונם בפתרונות מצולצלים בתקווה שהקורא יעבור עליהם בשקט. נאמנותו למקור היא חשובה יותר מכבודו, והוא קיצוני עד-כדי היותו מוכן לחקות את הצליל המדויק של האיטלקית בתקווה להגיע יותר קרוב למסירת הדברים במלוא דיוקם, כתינוק המנסה לארגן את צורת פיו בערך כמו הוריו כדי להוציא מילה דומה.

הדיבור עצמו הוא תנועתו וזה

נובע ישירות מדנטה, המוכן להגדיר גיאוגרפיה מקומית לפי אמירת מילה מסוימת. תרגומו של פורמיגיני הוא במידת-מה טיוטה שכל מעלותיה הן בגדר השתקפויות ישירות מדנטה. הוא הכלי הטוב ביותר להתקרב למקור כאשר הוא חושף את שיטתו. העברית-שבו היא מקור בתשעים אחוז. היא אינה נשאלת ממקורות עבריים אחרים. האחוז הקטן של אזכורים ורמיזות מובאים גם-הם בשעבוד לשורות של דנטה. כל-מפעלו הוא תרגיל להבנת המקור ובכל צעד עומד תחת חסותו.

אחת ההחלטות הגורליות של פורמיגיני הייתה לוותר על מבנה ה"terza rima". כוונתו המכריעה בתרגומו הייתה לחלוק עם הקורא העברי את אהבתו ל"קומדיה" או לתת לאוהדי השירה העברית לטעום את טעם משוררו, ולא-פחות-מזה, לכלול באותיות עבריות את השירה היקרה לו; להזיז את הרשת הענקית של שירתו של דנטה למחנה העברי. כאיטלקי - וכרוב האיטלקים – פורמיגיני לא נדהם כל-כך מִגֵּס השכלול שבמבנה החריזה. יש משוררים איטלקים שעבדו קשה להוציא את החריזה-מעצמה משיריהם, כי במידת-מה השפה-כולה היא חרוז, ובדנטה (כמו-כן בוויטמן על קצבו-הגדול) אחת הנקודות החשובות-ביותר היא שתמיד הקול קובע ולא החרוז. כך שנוצרים ממילא חרוזים-פנימיים; צדדיים לעין, אבל לא-פחות מושמעים מחרוז המבנה. החרוז והחריזה ב"קומדיה" הם תמיד-שם כרעם-הים בבית-ליד-הים. או, כנס-השמן בחנוכה כשהנס נמשך הלאה- והלאה.

אנחנו שומעים את הים . ממשיכים ליהנות ממנו.  
מרגישים את הנס, אבל האור הוא העיקר. פורמיגיני,  
בעוזבו את החריזה לעצמה, מצא יחידת מבנה אחרת,  
ואפילו חשובה-יותר – הייתי אומר "נפלה עליו", כי אני  
משוכנע עד-כמה הוא-עצמו היה ער להתגלותה – והיא ה ש ו ר ה,  
הטור שְׁפִשִׁיר. אָמנותו במלאכת-השורה התפתחה כנראה במשך עבודתו,  
ובמידת-מה, ספרו, "מראות אלהים", הוא לא רק חידוש  
בתחום השירה העברית אלא גם משמש כלי ראשוני  
בבקורת דנטה. פורמיגיני מעביר את כובד-משקלו מהשלישייה  
המפורסמת  
לשורה כשלעצמה.

מה זה שורה? איך היא נראית?

מה קובע את צורתה? מה נכלל בה? מה  
קורה בה? מה תפקידה ברצף השורות? מה אורכה?  
אלו שאלות שפורמיגיני היה צריך להחליט עליהן. קודם-כל  
לגבי דנטה ואחר-כך לגבי השירה העברית על מסורתה  
ויכולתה. להתחיל מהקל, מה שגלוי לעין, אבל לא-בהכרח  
קל-ערך. כמה מילים נכנסות לשורה? אצל דנטה, ובלי

לעבור על ה"קומדיה" כולה, הייתי אומר בממוצע בין שלוש לאחת-עשרה.  
אצל פורמיגיני בממוצע קרוב לחמש, אבל עם  
הרבה יותר רבגוניות, ועל-סמך זה מראה הדף  
בספר "מראות אלהים" הוא דבר של יופי-רב לעצמו.  
השורה, כיחידת השיר, בולטת, ובאותה-מידה רציפות-הסיפור נראית  
ממשית כמדרגות-פירמידה, שלבי-סולם או כפעימות-הלב הרשומות על  
סרט לבן עם העליות והמורדות למיניהן. השוני שבטור מושך  
תשומת-לב למבנה של כל שורה – איך היא נחלקת,  
אם בכלל? ובאיזה סימני-פיסוק? המילים, כיחידות מודפסות, מקבלות  
חשיבות כמו מראה לבנים בקיר. איך הן מונחות? מה  
הַרְפָּקָן? – וזה לא אסטניסות של אמנות הדפוס אלא  
עניינו של סופר שכל עבודתו במילים ועניינו של  
משורר המחלק את מילותיו בין שורות. יש שורות-הרבה



בדנטה שילד ללא איטלקית וללא חנוך-השיר יכול לפרש  
לפי מראן וצילין בלבד. לא-יתכן שדנטה לא התחשב  
בהרגשה המוחשית בשורות כגון:

di qua, di giù, di sù li mena (v.43)

וּתְשֵׂא אֶתְהֶן הַנָּה וְהַנָּה, מָטָה וּמַעֲלָה, וְאִין לְהַנָּה נְחֻמָּה  
גם לא-יתכן שפורמיג'יני התעלם מזה. ליד המילים הקצרות  
החד-הברתיות האלו של דנטה, שים את השורה הבאה  
על כל משקלה:

Onorate l'altissimo poeta : (IV 80)

הָבוּ כְבוֹד לְמְשׁוֹרֵר הָעֵלְיוֹן ;

לְשׁוֹר הָרָם הָבוּ כְבוֹד וְגִדּוֹל (אולסבנגר)

רשימה מבין הפשוטות ברשימותיו הנפלאות של דנטה, יכולה  
להביא את תשומת-לבנו למכלול השורה בצורה הכי-ברורה לעין:

D'Abèl suo figlio e quella di Noè

di Moïse legista e ubidente;

Abraàm patriarea e David re,

Israèl con lo padre e cò suoi nati

e con Rachele, per cui tanto fè;

e altri molti (...) (IV 56-61)

וְהָבֵל בְּנוֹ, וְנֹפֶשׁ נֹחַ,

וּמֹשֶׁה הַמְּחֻקֵּק, וְעֵבֶד הַנְּאֻמָּן,

אַבְרָהָם אָבִינוּ, וְהַמֶּלֶךְ דָּוִד,

יִשְׂרָאֵל, אֶת אָבִיו וְיִלְדָיו,

וְאֶת רַחֵל, אֲשֶׁר בָּהּ עֵבֶד עֵבֶד,

וְאַחֵרִים רַבִּים (...)

כאן יש-לנו דמויות מהתנ"ך, ותמצית-שבתמצית של תכונותיהן, או  
פרטי-ההיסטוריה שלהן. שבע דמויות הנקראות-בשמן, הבאות לאחר

אדם-הראשון, לחלק בין חמשת השורות. אבל מיד רואים לפי השורות הקצרות והמאוזנות, ולפי השמות שאינם בסדר הדורות שעניינו של דנטה כאן אינו אלא בתערוכה ותהלוכה ובצורניות שבציורי-קיר. הצבעוניות שבתמונה נוצרת על-ידי הצליל הטקסי.

החלוקה בין השורות יוצרת גם סדר של חשיבויות כך ש'משה מתגורר בשורה-לבדו, וכך שרחל, האישה היחידה, ניצגת במעמדה מתחת לבעלה. נוכחותה בתמונה תלויה בהופעת השם-הפרטי. יצחק, דמות פְּאָה-בימים אולי, בצל מאחורי בנו, כך שבציורי-הקיר שהזכרנו אי-אפשר להכיר את פניו. כאן, הגיון-השורות הוא של תוספת. עם כל שורה אנחנו ממלאים את התמונה ברצף העין העוברת מדמות לדמות. אפשר לחשוב על הדמויות המפוארות בציור קיר של מַאסַאצ'ו' ועל תנופה/הרחבה. השורה משמשת מְנָה, פְּמֹת שאנחנו מקבלים לעיכול, וחשובה היא העצמאות של היחידה בזמן. זאת אומרת, השורה היא יחידה של הבנה. גם אם-כי זמנית. שורה כגון "אברהם אבינו, והמלך דוד" היא גם-כן מסגרת לסמיכות הבלתי-רגילה. במשפט של עובדיה מברטנורה הקצב של רשימת-דברים הוא: את זה – נ / את זה – נ / את זה – נ / את וכו'. כאן-הוא: את זה ואת זה; את זה; את זה; את זה ואת זה; + + +; את זה ואת זה; + זה. כך שבשורות על ישראל, לרחל יְתָר-עצמאות, פחות תלות מ"אביו וילדיו" למרות שגם-היא קשורה לישראל.

הכבוד הגדול שנותן פורמיג'יני למכלול השורה הוא מעלתו-הגדולה והיא סוד-הצלחתו. הוא אינו מטפל במשמעויות אלא מעתיק שורות. "ומשה המחוקק, ועבד הנאמן" מעביר את משקלו המדויק של הלטינית המודגשת שדנטה בחר-בה "legista ubidente". "עבד הנאמן" אפילו רומז על קשר-מילולי כל-שהוא ל ubidente, מה שנכון בשירה אך-לא במילונאות. אולסכנגר מתרגם משמעויות:

אֶת-הַבֶּל בְּנוֹ, אֶת-נוֹחַ, אֶת-מֹשֶׁה,

רוֹעָה שְׁחֹק נָתַן וַיִּשְׁמַע לוֹ,  
דָּוִד הַמֶּלֶךְ, אֲבָרְהָם הַסֵּב,  
אֶת יִשְׂרָאֵל בְּנֵי וְגַם אֲבִיהוּ,  
וְאֵת רַחֵל, אֲשֶׁר הִרְבָּה עֲבַד בָּהּ,

שימו-לב איך פורמיג'ני אוחז בכוונתו של דנטה בסיפור-יעקב-ורחל כאשר "עבד עבד" הוא פעמיים שבע שנים. הטשטוש אצל אולסבנגר הוא כה-רב עד שמאבדים לא-רק את מה שמורו של דנטה, בְּרוֹנְטוֹ, כינה במילה "cortesemente", האצילות וההוד שבתהלוכה; אלא רשלנותו בשפה גורמת-לנו שאלות כגון: למה "וגם"? ואנחנו עלולים להבין שרחל דווקא שייכת ל"אביהו".

השורה היא מהלך הקובע את רצף

ההתקדמות והתפתחות הדברים. היא מכתיבה את סוג, אופי וקצב ההבנה. כשמדברים על "הקומדיה" כשירה סיפורית הכוונה לְקוֹלִיּוֹת של המספר – איך נותנים קול לדברים. קשה לחשוב על ההתפתחות המיוחדת באמצעות השורה כסיפורית. השורה מציגה תהליכי החלפות. היא מכינה דברים להזזה, מזיזה-אותם. התזוזה שבהפעלת עיני-הקורא אינה פסולה ומעורבת בכל-זה. מספיק להסתכל בפעולת-העיניים של איש-קורא דף של טורי-שיר. ושוב צומח הדימוי של ציורי-קיר ענקיים וחלקו ותפקידו של המביט בם. התמונה שבתוך "החיים החדשים" – דנטה צעיר נשען על ציור-קיר (מה היה מצויר שם, אנחנו לא יודעים) ומסתכל על חברת הנשים - נורא עשירה ומוסרת מין דיוקן-עצמי של דנטה-המשורר על רקע אָמְנוֹתוֹ.

ההנחה מאחורי

השורה היא: מה שאנחנו תופסים שם (בפרוזה "מקבלים") לא כל-הסיפור-הוא או לא סוף-הסיפור, כשהראשון מעיד על הצד של "קטעי-דברים" שבשורה, והשני על רצון-הדברים להשתנות. התנועתיות שבשורה היא כפולה ונובעת גם מההחלפות עצמן וגם מהרצף המיוחד בנפילת השורות. עקרון השורה הוא אחדותה לגבי הקורא. זאת המנה שהכין לנו המשורר. זאת המנה המנה המדויקת על כל פרטיה. ולפי מסגרתה

ועם השורה בלבד כל השתתפותנו והתייחסויותינו. אפשר לחשוב על סבך רגלי-סוס-ובני-אדם בתמונות הענקיות של פאולו אוֹצֶ'לוֹ שאחר-כך, באיטיות ובמאמץ, אנו מחברים לגופות וראשים. אי-אפשר לקבל את הכל בבת-אחת, ולא רצוי, כשהפסיעה עצמה היא חלק מן הענין. השורה היא גם קצב, אורך-נשימה וקו-מדידה. מה שמתרחש מתרחש בה, והיא-עצמה חלק בהתרחשות.

לאחר כל-מה שאמרנו על השורה כיחידה והצורך לתפוס-אותה כיחידה, עלינו עכשיו להודיע על המתח-הרב שנוצר בין שורות השיר – הרצון להתחבר. התנועתיות. התזוזה. ועצם ההחייאה נוצרות על-ידי האדריכליות הַנְּכָה שהמשורר הַשְּׁקִיעַ בשורה כדי שתהיה יחידה, מצד-אחד, והדחף בין מה שקדם לה ומה שבא אחריה, מצד שני; וכאן הגענו לאַמְנוֹת החיתוך או אַמְנוֹת הסגירה ביחס לשורה.

וְאַחֲרֵי כֵן תִּרְאֶה הַשְּׂמִיחִים  
בְּתוֹךְ הָאֵשׁ, כִּי מְחַכִּים הֵמָּה  
לְיוֹם עֲלוֹתָם אֶל הַמְּאוֹשְׂרִים. (I 118-120)

החיתוך הוא אמצעי-ביטוי ודנטה (ופורמיג'יני בעקבותיו) מצליח להעביר אווירה מחושבת בכלי זה. אנחנו, לא פחות מדנטה-עולה-רגל, תלויים כאן ברצף מילותיו של וירג'יליו. הנושא כאן הוא חלק מן המבנה-הכללי של שלושת האתרים שהם שלושת חלקי ה"קומדיה", ולמרות התמצית המופשטת שבשורות אנחנו חשים את הרגש האצור-בן וכח שמחת-הביטחון שבאמונה. שמות-העצם, "השמחים" ו"מאושרים" מאוזנים הם על-ידי מלת-הגשר שנוצרה מתוך הפועל שבשורה האמצעית, דהיינו, "מחכים".

נקודת-המשען של השלישייה היא הביטוי "בתוך האש" הבא לאחר השבירה – "השמחים / בתוך האש" (che son contenti ...) nel foco.

המפתיע במבנה הוא שדנטה מתחיל את העלייה-אל-המאושרים, לא דרך משהו נמוך אלא הדרך היא משמחה (שמחת-האש-המטהרת, או "האש הזמנית", il temporal foco) לא-שר.

ועוד תִּרְאֶה שְׁשִׁים בְּתוֹךְ הַלֵּב  
אֲלֵי חֶלְקֶם, בּוֹטְחִים כִּי יֵשׁ תּוֹחֵלֶת  
וּבְאֹז עוֹד אֶל עִם רוּוֵי הָאֶשֶׁר!  
אולסבנגר

וגם תראה המון מאשרים  
בתענית – כי הוא אותם תגביה  
למעלות מסתור הטהורים  
ז'בוטינסקי

יעילות-החיתוך בשורה הראשונה תלויה בזה שהקורא קודם-כל לוקח-על-  
עצמו

את המשמעות של השורה כיחידת-הבנה. התחלת השורה השנייה  
היא מעין תיקון למצב, בה דנטה מקדם עניינו  
בשינויים לא קלים. הייתי מעדיף לראות בה מין החלפה-פעילה  
מסוג ההחלפות שבספרו של אובידיוס, כשהצלחתה תלויה בתזוזה  
הגשמית שבין שורה לשורה.

שפה פעילה, שפת השירה

כנגד ספֹּרֶת שאינה מבוססת על עקרון השורה, מגִלְמֶת  
החלפות אפילו בין הברות מילותיה. סירוס האותיות הַמְשֻׁמָּשׁ  
כלי כה נפלא בספר תהלים לעת-הצורך הוא מרכיב-ראשוני  
בשירה מאז ומתמיד. יש מתח בין מובן וצליל  
כאילו להברות ולמילים חיים עצמאיים משל עצמן. המשורר מעמיד  
את מבחר מילותיו הסופי בתוך השורה על תחבירן,  
שהוא מעין רשת שרירים, אבל יש תסיסה, יש  
משיכות לכאן-ולכאן ותזוזה לפנים המסגרת. אחד הקשרים המקסימים  
בשפה הוא-זה של שם-עצם ופועל שנוצר מאותו שורש.  
הכשרון ליצור פעלים הוא אחת התכונות הכי-בולטות המשותפת  
לחברת המשוררים הגדולים. משחקי-מילים הם רק תופעה קיצונית  
למשהו בטבע השפות. האותיות לובשות צורות ומשנות צורות.  
ההברות מתלוצצות ומתפלפלות כיון-בכוס. עצם המובן המשתנה במשך  
חילופי-זמנים, סועד ותומך בצד הפרוע שבמילים. ומעל-לזה יש  
שמשורר שובר דפוס-לשון מקובל בהעברת ההדגשה או בעקירה  
בכוונה-מראש כגון "החמור מִיָּמַיִם". כשדנטה כותב:

e non si partia dinanzi al volto,  
anzi impediva tanto il mio cammino,  
ch' ì fui per ritornar più volte vòlto.

הוא נהנה

מההפקרות הטבעית של השפה, ושורות השלישייה מרוויחות את ה"קושי"  
המאט את רצף המעשה. דנטה-עולה-רגל הוא-כולו-כאן מרפקים  
ופקפוקים.

וּפְנָה לֹא פְנָה מִלְפָּנַי,

כִּי אִם סָגַר עָלַי אֶת הַדֶּרֶךְ,

עַד כִּי פָּעַמִּים רַבּוֹת פָּנִיתִי לְסוּג אַחֲזֹר. (I 34-36)

העיקר כאן הוא בנוכאות-הנוקשה של השורה האמצעית המדגישה  
את המלכודת הפנימית-חיצונית. המוזרות היפהפייה ודיוק הדקדוק  
המדמהים

בשפת דנטה, ובהשתקפות, בשפת פורמיג'יני, מזיזה גם את  
ההינדת המושל.

(I 63) chi per lungo silenzio pareo fioco

נִרְאָה חֶסֶר קוֹל מִפְּנֵי אֲרֶךְ דוּמָתוֹ

ההתפתחות הטיפוסית של פְּעַמֵי-השורות אצל דנטה-פורמיג'יני מוצגת  
על גאיות וְשִׁפְלֵי של צרור. שבירת הרצף התנועתית  
לתמונות, יחידות ממסוגרות של זמן-המעשה, היא התקדמות בהמשכים,  
כשהרווח בין סדרה לסדרה הוא המכריע. מעורב באורך  
כל סדרה הוא העניין העדין של נשימה והטעמה,  
כך שתוכן בלבד לא תמיד קובע אצל המעתיק.  
ההשתנויות מורגשות כבמכת-הפטיש על סולם הפעמון. הקול  
שנמשך – מה שלא משתנה – חשוב לא-פחות מעצם ההחלפה.  
עצמאות ובהירות כל יחידה כשלעצמה הוא ההכרח. המשורר  
הוא פְּרוֹז וכוּרְיָאוּגְרָף כאחד:

וּכְאִישׁ עוֹלָה מִן הַיָּם בְּקִצְרֵי רוּחַ,

בְּשׁוּמוֹ רָגְלָיו עַל יַבְשֶׁת,

יִפְנֶה אֶל הַמַּיִם הַסְּעָרִים וּמִבֵּית בָּם;

בֶּן אָנֹכִי עוֹדֵנִי נִרְגָז,

פָּנִיתִי לְאַחֲרֵי, נֹאבֵיט הַמַּעֲבָר,

אַשֶׁר לֹא עָבַר אָדָם אוֹתוֹ לְעוֹלָם נָחִי. (I 22-27)

(הבא לפני הביטוי שמעיד על "חוסר סבלנות"). כוונתו  
 "כִּבְד נְשִׁימָה", "רְגֹז", כמו אצל איוב (קֶצֶר-יָמִים  
 וְשִׁבְע־רִגְזוֹ) יד א – דהיינו, עודני דואג וחרד. שימו-לב  
 גם לקיטוע הנפלא בשורה האחרונה:  
 אָשֶׁר 1 לֹא 1 עֵבֶר 1 אָדָם 1 אוֹתוֹ 1 לְעוֹלָם 1 וְנָחִי.

כי ינצל טובע אל החוף - וְכִמּוֹ אָדָם, אָשֶׁר בְּכִכְד נֶשֶׁם  
 נְלֶאֱה-נִשְׁם וּפַג מַחֲסֵר-כֹּחַ אַךְ זֶה עָלָה לַחֹף מְלֵב הַסָּעֵר,  
 יפנה מבט הימה וישקיף: יִפְנֶה אֶל מֵי הַיָּדוֹנִים תָּמָה,  
 ז'בוטינסקי בֶּן נֶשְׁמָתִי, בְּעוֹד הָמוּ גְלִיָּהּ,  
 פְּנֵתָה אֲחֹר וְלִמְעַבְר הַבֵּיטָה,  
 אָשֶׁר אִישׁ חֵי עֵבוֹר לֹא יַעֲבֹרָנוּ.  
 אולסבנגר

הקו השונה של ז'בוטינסקי

ואולסבנגר מראה לנו בבירור את חוסר החדות והמוצקות,  
 כתוצאה ישירה מאי-ההחלטיות לגבי שְׁאֵלַת עֲקֻרוֹנוֹת  
 ה"שורה". בשני המקרים קצב מלאכותי מושל ליד מילים  
 מצטלצלות וביטויים לא-טבעיים באיזונים ובמקוריותם-הצוּעָקָת. התחביר  
 הפשוט חשוד ככלי ביטוי בשירה באשר הוא דומה למשפט, פשוטו  
 כמשמעו.

וְזָאָבָה, אָשֶׁר מַדְלֹת בְּשָׁרָהּ  
 יִרְאוּ כָּל-הַתְּאֻוֹת אָשֶׁר בְּקַרְבָּהּ,  
 (I 49-51) וְרַבִּים אֲבָלִים הַפִּילָה.

משורר-צעיר יכול לקנות את תשומת-לב העולם בכתיבה כזו.  
 השורות הן גם מעין-תיאור-שבפועל של שפת דנטה –  
 רזה, גמישה, חדה בהיקפה ושיקופה. ז'בוטינסקי ואולסבנגר מכשילים  
 את המקור שלהם בשורות נִיחֹת, עומדות; פורמיג'יני מעביר  
 את מקורו לתוך מערכת תנועות אחרות:  
 גם זאבה – זו כל אוות הרע וּפְחַד זָאָבָה רִזַּת הַשֶּׁלֶד  
 טעון גופה הרך והנגעל וּבְרִזוֹנָה הֶרַת אוֹת נְרָאָתָה,

היא זאבה טורפת דל ושוע ז'בוטינסקי  
וּכְבֵּר חַיֵּי רַבִּים שְׁחַתָּה אולסבנגר

אפשר-גם לקרוא  
לשיטת דנטה-פורמיג'יני שיטת מבט ראשון-מבט שני כששני  
המבטים - לחוד וביחד – קובעים. אבל אני הייתי קורא-לה  
שיטת השירה:

הִיָּה לִי לְעֶזֶר לְמַעַן הָאֱהָבָה  
אֲשֶׁר אֶהְבֵּתִי סְפָרְךָ, נֶרֶב עֲבַדְתִּי בּוֹ. (I 83-84)  
"לְמַעַן הָאֱהָבָה" היא כתובת אפשרית ל"קומדיה"-כולה,  
בלי שמץ של רגשנות.

...אזכה-נא, כי מליך  
הן אור עיני, הן נפש עוגבי.  
תִּגְן עָלַי זְכוּת לְמוֹדֵי שְׁקֵדְתִּי  
בְּרֶב חֶבֶה עַל כָּל דְּלֵתֵי סְפָרְךָ,  
ז'בוטינסקי אולסבנגר

(למותר לומר שבמקור אין  
כל "דלת"; אין "אור", "עיניים", "נפש" ו"עוגב").  
בהשאלתו

על אוהב-כסף אחד המאבד את כספו, כותב דנטה:  
בכל-מחשבותיו בוכה ומתאבל;

(I 57) *che`n tutt`i suoi pensier, piange e sattrista*  
תפל רוחו, ולא תבריא מפצע: ויעצב וכל חשקו לבכי.  
ז'בוטינסקי אולסבנגר

והכוונה, שלאן שלא יפנה (אוכל, מין, בילוי, תפילה, משפחה)  
במחשבותיו לא-ירפה. אפשר לראות שלפורמיג'יני אוזן קשובה; גם  
מספר ההברות, גם הדגש שבדיבור הם בעקבות דנטה.  
בו-בזמן ששם-לב לשלושה דברים בבת-אחת: צליל, קצב ותחביר.  
ובכל-זאת מבנה השורה אצל פורמיג'יני גמיש ביותר וצורתו  
שימושית ולעת מצוא. סיומו של "שיר ראשון" הוא מלא  
תנועה וכיוון. יש דחיפה והנעה, ודבקות שבצירוף "מורה-תלמיד".  
אפילו ההטייה שבהליכה יחד עם ההחלטה והמטרה נמצאות שם.  
וישמע ויסע, וְאֲנִי לְרַגְלָיו.



תמימותו וענותו של פורמיג'יני הם גם מזלו. שיטתו נובעת מעצם עבודתו והתפתחה במשך עבודתו, ואינה באה כתוצאה ישירה של עמדה כהלכה. הדף שלו מעיד בבירור ובבהירות על שאלת "במה ראה המתרגם את גודל מקורו?" הכול גלוי ופתוח לפנינו כולל הטעויות, וזה דבר חשוב-מאד כשמדברים על תרגום. מגבלותיו בשפה (גם ביכולת השפה העברית באמצע המאה שעברה) ובידע, הן חללים ריקים ברצף הכתב. בענין ה"שורה" ובמראה הדף-המודפס פורמיג'יני, ללא מודעות, קפץ מאה-שנה קדימה והציג לפנינו שירה של שטח פתוח, בעלת רקע אוורירי ומשתנה. ממד-המרץ הוא תמיד תמיד השורה. אי-השיויון שבשורות נהפך אצלו לאמצעי-הבעה בזמן שיכולת העברית לקפל דקדוק ומלות-לווי לתוך המילה, עוזרת-לו לצמצם או לפרק-ולהרחיב לפי דוגמתו-של-דנטה ולפי צרכיו. אבל גם בזה שיחק-מזלו של פורמיג'יני במציאת כמה דוגמאות חשובות מתוך השירה-האיטלקית-העברית. אני חושב על שירים כגון "עוטה כסות קרה בבית החורף" של ישראל בנימין באסאן. ו"היום להשתקשק יצאתי החוצה" של יצחק חיים פרוסולוני, שִׁיאִים בשירה-האיטלקית-החדשה שאליהם נחזור עת ניגע בנושא, "נוסח איטליה".

המנגנון שמקפיץ את דנטה-פורמיג'יני משורה לשורה הוא רבגוני ביותר. אבל בכל מקרה מן-המקרים יש עיקרון מעשי וטכסיסי. "במה נוצר הרווח? לשם מה? איזה מין מעבר הכתיב את הפסיעה? - כדוגמת השורות הנפלאות:

אֵלֶּה דְּבַר אֵלִי מִחֶמוֹד  
 וְכַף נְגָלוּ נְשׂוּאָה לְלֶכֶת לְדַרְכּוֹ,  
 וְאַחַר דְּרָכָה בְּאַרְץ, וַיִּסַּע

(XXVIII 61-63)

שכל התעניינותן חיות נפסקת. סוגי

ההחלפות המוגשמות בצעדי השורות אינן מוגבלות. כל שינוי בנושא, בזווית, בתנועה, במצב, או בקפלי-המחשבה יכול לשמש סיבה לדחיפה קדימה, כאשר ההפרעות וההפסקות, העיכובים והפיתולים שבעולם תמידיים. בסבך השיר כל מעבר הוא מורגש, כך שכל שורה-ושורה אפשר וצריך לשפוט על היקפה. הרגשת החופש שפורמיגיני מוסר במבנה שורותיו הוא דבר של פלא: העיצוב מתרחש בתוך השורה בכל שנייה של הדרך:

נְאִי בְּהֵיטִי, רְאִיתִי הֶגְל נֶחֱפֵז לְלַכֵּת סְבִיב,  
וְנִרְאָה אֵלַי כְּמוֹאֵס מְנוּחָה,  
וְאֶחָרָיו חֵיל גְּדוֹל מְאֹד,  
וְלֹא פִלְלֵתִי

פי מִנֹּת הַכְּרִית הַמוֹן רַב כְּזֶה. ( III 52-57 )

הדגל הוא ללא-שם וללא-תוחלת ונראה

כאילו מסתובב בכוחות עצמו. המעבר בין הפעלים "ראיתי" ו"ונראה אלי" הוא טיפוס להפרדה ולשזירה שבין "עולם" ו"שכל", "חושים" ו"רגש", "חיצוני" ו"פנימי". ההגוי הוא משוכלל, "נחפז ללכת סביב" ובהשתקפות. "כמואס מנוחה". אבל מרכז-ההדגשה הוא בשורה הקצרה ובקוצר נשימתה. היא אחת ההפסקות הכי-נמשכות והכי-מורגשות בדנטה-פורמיגיני. אליוט, בצטטו את השורה בחלק הראשון של "ארץ השממה", מוכן לוותר על החיתוך-המיוחד כדי להעביר את השירה השרירית של דנטה אל עולם אלגי של משוחח-עם-עצמו:

I had not thought death had undone so many.

ז'בוטינסקי תירגם בתוספת "שירה":

פרשתי: ואראה כעין שפסף  
סובב סוב. רוצץ בחשכת-ערב.  
נחפז. מהיר. לא-ירץ. ייעף.

מאחוריו נגרר המון רב-ערב.

עוד מימי נפשי לא שערה

מה תרב צאן המות – הו מה תרב!

יחידת-השורה, לעצמה, מוסרת לנו בזעיר-אנפין את תחושת ההחלפות  
והשינויים-בפועל שראינו בצרור-שורות. פעולת הגומלין שבין מילה  
ומילה

מדגימה אותו סוג של השתנויות:

( III 30 ) come la rena quando turbo spira

כחול בְּנֶשֶׁף רוּחַ סְעָרָה ;

כך אפשר לקוראה

כאילו נכתבה בטור.

ההשאלה המורחבת בדנטה היא שיטת-התקדמותו

ב"קומדיה" ובקווים הכי-בולטים :

כְּמוֹ פְּרָחִים אֲשֶׁר נָטוּ וְסָגְרוּ מְקַרְח לִילָה,

אַחֲרֵי הָאִיר עֲלֵיהֶם הַשֶּׁמֶשׁ,

יַעֲמְדוּ עַל גְּבֻעוֹלָם וְנִפְתָּחוּ,

כֵּן הָיָה לִי כִּי אֲשֶׁר הִכְשַׁל,

וּבְטָחוֹן טוֹבָה גָּדַל בְּלִבִּי

(II 127-132)

כְּפָרַח בְּךָ, צְמוֹק מְקַר הַלַּיַל,

יָפָה, אוֹלָם אֲךָ יִלְבִּינוּ הַשֶּׁמֶשׁ,

כֵּן יִפְצָה פִּי זִקוּף עֲלֵי קְנָהוּ,

כֵּן שָׁב רוּחִי מִרְפִּיוֹנוֹ לְחֶסֶן

אולסבנגר

כאן ההתפתחות דרך ההשתנות היא

בפשטות של אחד. שתיים. שלוש. כשכל שורה נעצרת-בסופה.

אפשר לחשוב על הסרטים המצוירים ועל ההחייאה הטיפוסית

של וולט דיסני. לא-פלא שדיסני עבר בשנותיו האחרונות

מהחייאה לסרטי-טבע באמצעות ה"זום", עדשות רגישות-ביותר ושיטות

מפותחות של הקרנה איטית. שוב, מה שסייע לו בעבודות אלו

הוא אמנות החיתוך-וההדבקה. יעיל לחשוב על ההתקדמות בדנטה

לא כעל מדרגות-יורדות אלא כעל זיקוקי די-נור מושהי-פעולה

המתפוצצים

ושולחים נתיבות נוספות להתפוצצויות. בהירות השפה בפורמיג'ני קשורה

בתהליכים עכשוויים המתרחשים לפני עיננו, בה כל שם-עצם

הוא דמות שבמאורע ("פרחים". "קרח לילה". "שמש") – מופרד ועצמאי. אין שמות-תואר המטשטשים את היחידות היסודיות של "fioretti", "notturmo gelo", "sol". אין תמצית של פעולה-הדדית היכולה לסכם את המקרה. דנטה עובד בלי הצללה-רומזת. הכול חד ופעיל ושקוף. החיים שבתמונה-הקטנה הם אותם-חיים שבפעלים על תחבירם המדויק. אין השלכות על דרכי-העולם-כולו. כמו-כן, אין שפיעה משני-צדי-ההשוואה. מה שקדוש וקבוע הוא תורת-הפיסוק והעיתוי-הפנימי. סימני-הפיסוק באים בסוף השורות כאשר התמונה סגורה ומסוגרת. אנחנו כקוראים לא מבצעים את הקשר על-ידי ביקורת פקחית של "רָלְבְּנִטִיּוֹת". השייכות קיימת בסמיכות-בלבד והקשרים בין זה לזה נובעים מעצמם ולנו אסור לרכך את הגבולות הברורים והחדים.

השיר השני נפתח

בארבע שורות חופפות –

היום פָּנָה וְצָלְלִי עָרַב  
 נִתְּנֵנוּ לְכָל - אֲשֶׁר בּוֹ רוּחַ חַיִּים עַל הָאָרֶץ  
 לְבּוֹא מִפְּעֻלָּם, וְאֲנִי לְבִדִּי  
 אֲזַרְתִּי חֲלָצִי לְהִתְיַצֵּב  
 נֶגְדַּד צֶר הַדֶּרֶךְ, וְצֶר הַחֲמֵלָה,  
 אֲשֶׁר אֶכְתּוֹב כְּחֵרוֹת עַל לְבִי הַנֶּאֱמָן.  
 עוֹרֵי בֵּת שִׁירִי, וְרוּמָה שְׁכָלִי, קוֹמוּ נָא לִי לְעִזְרָה,  
 וְאֵת דַּעְתִּי, אֲשֶׁר כְּתַבְתָּ אֶת אֲשֶׁר רְאִיתִי,  
 בְּזֹאת תִּגְלָה מֵעֲלֶתְךָ. ( II 1-9 )

הקורא הנבוך מנוסחו של פורמיגיני

יכול קודם-כל לעבור ולהעביר-קו מתחת לכל הקטעים שהם ללא ספק שירה נהדרת. ואחר-כך בשורות שבהן דנטה קם לתחייה, חי כאילו נושם שום בפניך. על-שמן נגיעת-הידיים של פורמיגיני. "נגד צר הדרך, וצר החמלה" הוא בהחלט מהסוג הראשון. מכריע וזכיר עד-כדי בחינתו של י"ח ברנר. אפשר לצטט אותה בעל-פה בשלמותה. "אֲשֶׁר כְּתַבְתָּ אֶת אֲשֶׁר רְאִיתִי" מדהים בהיגויו, בבהירותו, דקדוקו ורעיונו. ואפילו עד מלות-היחס הקטנות, "אשר" ו"את

אשר" שהם חלק לא-נפרד מיופיו. היחס בין הפעלים  
 "כתבת" ו"ראיתי" מבטא משהו בסיסי וראשוני בתפיסתו של  
 דנטה את השירה. שורות 3-5 הן דנטה עד-קצה-האצבעות  
 (אף אם דרך דוגמת ה"איניאס" של וירג'יליו). אבן-הבוחן  
 לכישלוננו של פורמיג'יני הוא תמיד מידת העבריות (קרא  
 "הזור לדנטה") בנוסחו. הביטוי "צללי ערב" הוא גלוי-לעין  
 כנקודת חולשה בכל הרצף. הוא נאה ברפיונו הרך  
 שלא-במקום. הביטוי שייך לקו-האלגי-העצוב-מתוק. דנטה  
 כתב "והאוויר השחום", *e laere Bruno*, ושלושת המתרגמים  
 הרגישו שזה פשוט-לא-עובר בעברית, ושלושתם פרשו – ז'בוטינסקי:  
 "שעת

דמדומים הגיעה". אולסבנגר: "ודמדומי הערב". (הכשיל את פורמיג'יני  
 החצי הראשון של השורה שיש בה נוהג-ספרותי-של-דורות, כך  
 שדנטה מיד שובר אותו במשהו נגדי הקשור בראייתו-הטרייה-הנוקשה).  
 אנחנו מוצאים את דנטה-עולה-רגל בגעגועיו הראשונים לעולם של-האור-  
 המתוק.

מצלצלים עוד באוזניו ובאוזניו הדי משפטו של וירג'יליו:  
 ( I 76 ) וְאַתָּה, מְדוּעַ תָּשׁוּב אֶל מְקוֹם הַלְחָץ הַזֶּה ?  
 "על הארץ", *in terra*, חיות כבני-אדם מקבלים את  
 סימני בוא-הערב באוויר השחום כאות לשבר עול. הביטוי  
 "לְבוֹא מִפְּעֻלָּם" מחקה את שחרורם בפועל, ומבנה השורה-השלישית  
 מעמיד זה-כנגד-זה, כדוגמת שירתו של האפקינס:  
*birds build but not I build*, "ציפורים בונות, אך בונה איני אֲנִי".  
 השורה-הרביעית תולשת אותנו מעולם-הגעגועים שבזיכרון ומחזירה אותנו  
 להווה של פעלים עכשוויים, ועור סוליית סנדליו. הלחץ והמאמץ  
 מורגשים בשבירת השורה.

ורק אני עולה למלחמה -	ורק אני פוֹנְנָתִי
לקרב כפול של רחמים ודרך.	בְּדָד לְקָרָאת כָּל נְפֹתוּלֵי הַדֶּרֶךְ
	וְאֵל הַרְחָמִים אוֹתָם הַזְכֹּר,
	אֲשֶׁר בוֹ אֵין מְשָׁגָה, יְרָשׁם וַיַּעַל
ז'בוטינסקי	אולסבנגר

התזווה שבין שורה-לשורה באה לעתים-קרובות

ממעברים שבזווית הראייה. בשורות הבאות דנטה עובר מהעתקת כתובת, למראה הכתב, למיקום הכתוב דרך עיני הרואה. עיניו של הקורא מחקות את תהליכי הראייה של עיני דנטה-עולה-רגל:

חָדְלוּ מִכָּל תְּקוּהָה כָּל הַבָּאִים בִּי:  
הַדְּבָרִים הָאֵלֶּה בְּמִכְתָּב שְׁחֹר

רְאִיתִי כְּתוּבִים עַל שַׁעַר מְלִמְעָלָה. ( III 8-11 )  
עָרֹב זִמְנִים, עֵבֶר-הוּוֶה-עֵתִיד, גַּם יוֹצֵר מִן

קפיצות משורה לשורה. כמו-כן פעולות קשורות בשרשרת של זמן ו/או בעת-ובעונה-אחת. אין בזבוז בהעלת הדברים, הכול בר-מסירה והעברה בנדודים וגלגולים שונים כמעין עלילת חד-גדיא. דנטה מושך את ה"קומדיה" כולה כאילו מחוט אחד:

רְאִיתִי אֶת אֵילִינָה, אֲשֶׁר בְּעֵדָה  
שָׁנִים רְבוֹת וְרַעוֹת עָבְרוּ עַל הָאָרֶץ  
וְאֵת אֶקְיִלִי הַגָּדוֹל רְאִיתִי

גַּם הוּא נִלְחַם אֶת הָאֵתְרָה עַד מָוֶת. ( v 64-66 )

התנועה-כאן מהנִיח העכשווי ("ראיתי את אילינה") אל העבר הממשי, כטבלת היסטוריה התוססת ומבעבעת בכוס של מים ("שנים רבות ורעות עברו על הארץ"). עצם נוכחותם מוסרת לפעלים-שבעבר, כוח-פעולה נמשך ומשכנע ("גם הוא נלחם את האהבה עד מות"). כי נמצאים אנחנו בגלגל השני שם נדונו:

כָּל אֲשֶׁר חָטָא בְּבִשְׂרוֹ,

וְאֲשֶׁר הִלֵּךְ בְּשִׁרְיוֹת תְּאָנָו. ( v 38-39 )

של נכנעים לתאות חמדה. אשר בכל טְמאות הגוף הרעשו, משעבדי רעין ליצרי-הבל. הכניעו הדעה לפני היצר. ז'בוטינסקי אולסבנגר

אפילו שיחת יחיד, המבוססת

על התנועתיות שבקול, מתפתחת על אותם עקרונות של החייאת הפרטים דרך תזווה השורות. דבריה המסכמים של פרנצ'סקה הם כמו מפה טופוגרפית חיה. אין עבר

של סוף-פסוק כשהפעלים עוד מחקים תנועות שבעולם בהד-תנועתם.  
המשיכה העזה של החשק מריצה את הקטע במין-מרץ  
של אויב-אונס-ממשי – הוא נדבק, משיא ומדיח, מחזיק ומעביר:

אַרְץ מוֹלְדָתִי עַל חוֹף הַיָּם  
אֲשֶׁר יָרַד שָׁם נְהַר פִּיָּה

אֶת נְהַרֹתָיו. וְשָׁמָּה יָנוּחַ מִמְרוֹצָתוֹ.

הַחֲשֵׁק, אֲשֶׁר יִדְבֵק מֵהָר בְּלֵב טוֹבִים,

הַשִּׂיא נִפְשׁ רְעִי זֶה לַחֲשׂוֹק בְּגוֹף הַיָּפָה

אֲשֶׁר לָקַח מִמֶּנִּי, וְעוֹד חָרָה לִי עַל הַדֶּרֶךְ אֲשֶׁר לָקַח:

הַחֲשֵׁק, הַמְדַחֵה נֶאֱהָב לְאֱהוֹב אוֹהֵבוֹ,

הַחֲזִיק בִּי, וְתַעֲבִיר בִּי אֶהְבֵּה עִזָּה עֲלָיו.

עַד כִּי הַיּוֹם לֹא תַעֲזֹבֵנִי, וְעֵינַיךָ רוֹאוֹת;

בִּאֵהְבָה הַבִּיאָה שְׁנִינוּ אֶל הַמוֹת בְּרַגַע אֶחָד,

וְאֲשֶׁר הִקְרַנְנוּ יָרַד בְּבוֹר קִין: (Inf. v 98-108)

שבירת השורה, "לחשוק בגוף היפה/ אשר לקח ממני" משמשת

דוגמה ברורה ל"קח-ותן" שבתהליך ההתקדמות. היא דוגמה באשר

היא מודגמת, ואין פרשנות היכולה לפרש אפודה-עם-שושנים מסביב-לה

– לשורות חיים, בכל אשר הם מציגים חיים בפועל.

הקצב-החי קובע. והמתח בחיתוך, כבחיתוך גיד חי. דנטה-עולה-רגל

מגיב (הוא מתעלף, נופל כמת, בוכה, דומע וכו').

ודנטה-המשורר אינו מתיר לו (ולעצמו) פריטת מיתרים נרגשים-אלגיים.

בארץ נוי עלה החוף נולדתי

בו זרם פוא יורד לים לנוח

עם יתר נהרות אשר נלווים לו.

החש ללכוד כל-לב עדין, האֵהָב

צד את רעי ביפי דמותי, ונצח

אזכר בכאב איך נגזלה ממני.

האֵהָב, וכל אהוב אהב מכריח.

כה בי אל זה הבעיר את-אש החשק

עד לא תרפני עוד, כראות עיניך!

(אולסבנגר)

אופן שיטתו, ושליטתו בה, מורגשים היטב כאשר פורמיג'יני בעקבות דנטה (כנעל-של-ילד בתוך עקבות-ענק-של-אבא בשלג עמוק) עוצר

את ההתקדמות הטיפוסית כדי לציין ציטטה, משפט בספר מודפס על סגנונו הרומנטי. השורה ההיא שטוחה ואיטית. כל מילה נפרדת כדי להרגיש את ה"ספרות" שבה:

פעמים רבות, מפני אמרי הספר  
נשאנו עיננו, וילבינו פנינו;  
ואך כרגע אחד נצחנו.

ותהי זאת, כאשר קראנו בספר לאמור:  
פיה הנחמדה נשקה מאת פי אוהב גדול כזה;  
גם אוהבי. אשר לא יפרד ממני לעולם,  
נשק אֶת פִּי בְּחִיל רַב  
מסית ומדיח היה גם הספר - וגם כותבו:  
כי כיום ההוא לא קראנו בו עוד.

( Inf. v 133-138 )

(השווה את

"השינויים הקלים" מאת ר' בנימין: "פיה הנחמד נושק" – על  
הגבולין, תרפ"ג, דף 264)

הרווח בין מילה-למילה בחיקוי

של הדגשה דרמטית הוא מבריק. כשזוג האוהבים חוזר  
על הפעולה-שבספרות, המהירות היא זו של דבר חי.

הביטוי, "בחיל רב", הוא העתקה מְמִזְרִית-במקצת של "tutto  
tremante"

עם זכירה-בהצצה לספר ירמיהו, "חיל כיולדה". אבל

ההבדל שבדקדוק "נשקה" (esser baciato) ונשק (mi bacid)

הוא מדויק ורגיש. השורה המסיימת, "כי ביום ההוא

לא קראנו בו עוד" מזהירה במה שלא-נאמר ומהדהדת.

אמנות ההטיה של פורמיג'יני בולטת במיוחד בהפסקות שברגש-עצור

ובגמגומים. בשורות הבאות לאחר הדברים הראשונים של פרנצ'סקה,

המאמץ הגדול של דנטה-עולה-רגל לפרוץ את מחסומי השתיקה-הפנימית



נלכד ממש לתוך ההברות המנתזות, "ו-כ-א-ש-ר י-כול-תי"  
וכשמעי את דברי הנפשות הנעצבות ההנה,  
הטייתי את פני ארצה, ואשתאה(...)  
וכאשר יכלתי פתוח פי, אמרתי, אויה לי.  
(Inf.V 109-110)

המבנה המצדיק את אותו סוג התקדמות לוליינית ברצף הסיפור  
הוא מצב הדמויות על מקומם באשר-הם-שם. מנדלשטם, כאסיר-ותיק,  
חש מייד את הדחק בכל הדיבורים. קודם-כל צריכים  
הם להתפנות מעינוייהם המיוחדים. ואחר-כך להציג את נימוקי  
פסק-דינם בתמציות ובשכנוע. בתוך זמן-קצוב קיימת אכפתיות של  
חיים-שלמים מאחורי כל פגישה. והרי זו סיבה טובה  
לגייס את שפת-השירה על תנועותיה, מעבריה ושינוייה החדים.  
חסרות כאן כורסאות-סלון וספלי-קפה (אין-עוד טבק) וברוב המקרים  
יש תזווה תמידית והפרעות של סיכון וכאב.

כל מקרה מהמקרים נתפס  
במצב של פסגה, משבר ונקודת מפנה. כל "אני"  
ב"קומדיה" מלאה כאותו "אני" של משורר בְּשֵׁל. קו-אחריתם  
מגולגל היטב מסביבם במצבם העכשווי. תנאי הרקע קיצוניים  
הם ואכזריים. כך ב"משא אוגולין":  
העומד מלמעלה שיקע שניו בעמיתו,  
במקום אשר המוח ידבק אל הערף,  
ויהי לו כאיש אשר יאכל לחם ברעבו.(Inf. xxxii 127-129)  
ובהמשכו:

וישא החוטא את פיו מאת לחמו האכזר,  
ואחרי מְרַק אותו בשערת  
הראש. אשר שְׁחַת בערפו,  
ענה ואמר(...)

כוח הפעלים  
אלים הוא ופראי – "שיקע שיניו", "מְרַק" ו"שְׁחַת". התנוחות  
דחוקות הן ומתוחות עד לנקודת הניתוץ. פירוט חלקי  
האנטומיה אינו שייך לבן-אדם אלא לבשר חתוך ותלוי

על נו-קצב, וזה קשור בהפרדות השונות שבין שורה-לשורה.  
מפת הַזְעֵנָה נְשָׂא אֶת פִּיהוּ  
הַשֵּׁט, (...)

אולסבנגר

ניתוק המילים במשפט הפתיחה הוא מוחלט; לא עניין-של-קצב  
אלא קיצוב:

וישאו החוטא את פיו מאתו לחמו האכזר  
הדחק גם מתבטא בצפיפות-בזמן אצל הפעלים:  
דברים ודמעות תראה גם יחד.

אז אדבר, בוכה מתוך ששון      ספר וזוב דמעה תראיני יחד  
ז'בוטינסקי      אולסבנגר

ההצלחה הכי-מרשימה בעברית של פורמיגיני היא זו של  
תכיפות העשייה. מה שמתקיים מתקיים לפנינו ואנחנו מעורבים-בו  
דרך עבודת העיצוב.

תהליך של נשימה בדוקה וגלויה

ברשת השורות שולט כמו בפתח הזימים אצל הדגים –  
אדום-של-פְּנִים עם מניפה רגישה המתרחבת ומצטמצמת. על כל-דחיפותו  
של מצבו של אוגולינו. אי-אפשר להאיץ בו מעל  
לקצב שבו הוא מאולץ לבנות, להרחיב, להמשיך, לשנות,  
לצמצם, לסטות ולסיים. כחיה פצועה על מכלול-תנועותיה שהיא  
מאולצת לבצע, עד-מוות.

במגדל הסהר. אשר מפני מותי

קראו מגדל הרעב, ובו עוד רבים יסגרו,  
היה חור קטן,

ואחרי ראותי בעדו אור ירחים רבים  
חלום רע חלמתי.

אשר קרע לעיני את מסך האותיות.  
וארא בחלומי. והנה זה כמורה ונגיד  
לרודפים הזאב וגוריו אל ההר

אשר בעדו אנשי-פיזה לא יוכלו ראות את עיר לוקה;  
וינהג לפניו כלבים דקי-בשר  
רעבים, ולמודי ציד, הלא המה

גואלנדי, עם סיסמונדי, ולנפרנקו ;  
והנה האב והבנים נראו אלי עיפים אחרי רוצם מעט,  
ואז ראיתי (הכלבים) שסע את מתניהם  
בשניהם חרוצים.  
כאשר הקיצותי לפני המחרת  
שמעתי את קול בני אשר עמי,  
בוכים בשנתם, ושואלים לחם. (Inf. XXXIII 22-39)

את השורה הגמישה של אחת-עשרה  
עד בערך שבע-עשרה הברות אצל דנטה דנים לפי  
הדגש הקולי. פורמיגיני אינו מונה הברות, ועם זאת  
רגיש הוא לחלוקה ולהבלטה ברצף הסיפורי ולאיכות הצליל  
החד והצלול. קצב דבריו של אוגולינו בנוסף על  
מסורת עשירה של שיח חברתי. השורות הקצרות בפורמיגיני  
בדרך-כלל מקבלת דגש-זמן ארוך-יותר ; או מסיבת יתר-חשיבותן או  
מסיבת מְפָנִים מרהיבים שבעלילה. "שסע את מתניהם/ בשיניהם  
חרוצים" הוא נכון לגבי הצליל והחיתוך של  
(...) e con l'agute scane  
mi pareo lor veder fender li fianchi  
הפְּשָׁטוֹת  
("חסר הקישוט), הצמצום הקיצוני ונקיון-הקו שבתיאור הם-כאן הכול.  
"ואחרי ראותי בעדו אור ירחים רבים/ חלום רע  
חלמתי".  
וליל על ליל, ותמול על-גב שלשום.  
וחדש מר על חדש חרזיה –  
עד ליל אחרית. חלמתי בו חלום  
ז'בוטינסקי

אם יש קומץ-של-זרות בשפתו של פורמיגיני בשורות  
המתארות את החלום, הרושם הכללי חזק ומאיים.  
המשך-סיפורו  
מרתק וראוי לצטטו במלואו. טעות אחת לא-מובנת נפלה

לקראת הסוף. "ושלשה ימים" צ"ל "ושני ימים":

וניקץ משנתנו, ותקרב עת  
הביא לנו את לחם חקנו. וכלנו דואגים,  
איש איש על החלום אשר חלמנו.  
ואני, כשמעי סגור את השער התחתון  
אשר למגדל הנורא, הבטתי  
בפני בני, בלי דבר דבר.  
בכה לא בכיתי, אך לבי היה לאבן.  
המה בכו, ואֲשֶׁר, בני הקטן  
אמר אלי: מה לך אבי, כי ככה תביט?  
ובכל זה לא בכיתי, ולא עניתי אותם  
כל היום, וכל הלילה.  
עד כי שמש המחרת זרחה על הארץ.  
ויהי כאשר בא אור מעט  
בתוך סהר המכאובים, וראיתי  
בארבעת פניהם תאר פני.  
את שתי יָדַי נשכתי בעצבי,  
והם דמו כי מאות אכלה עשיתי.  
ויקומו פתאם כלם כאחד,  
ויאמרו: אבינו, הלא ימעט יגון לבנו,  
אם מבשרנו תאכל, אתה הלבשתנו  
את הבשר הרע הזה, ואתה תפשטהו.  
אז שקטתי, לבלתי הוסיף מכאוב על מכאובם;  
ביום ההוא ולמחרתו, ישבנו כלנו כאלמים.  
אוי, ארץ קשה! מדוע לא פערת את פיך?  
כאשר הגענו אל יום הרביעי! (בני) גד  
נפל לרגלי ארצה, +  
ויאמר: אבי, מה לא עזרתני?  
וימת שם, וכמו אשר אתה רואה אותי,  
כן ראיתי אני את השלשה נופלים אחד. אחד,  
בין יום החמישי. והשישי, לכך החליתי

למשש כעור את כל אחד מהם.

ושלשה ימים קראתי אליהם אחרי מותם...

++ עד כי הגדילה מהיגון יד הרעב. (Inf. XXXIII 43-75)

("שנויים קלים" מאת ר' בנימין, על הגבולין, תרפ"ג, דף 264 :

+ "השתטח לרגלי ארצה"; ++ "ואני לא מתי מהיגון כי

אם מיד הרעב")

לרגש המדכא של אסון איום

ממשמש-ובא אין תחרות בספרות העברית אם לא בפיוט

של י"כ "אלה אזכרה ונפשי עלי אשפכה". שניהם

דומים לבלדה ושונים שינוי עמוק באופן ההיגוי. "אלה אזכרה",

בהיותה קינה רשמית, סגור בצורתו ובתיו קשורים קשר-הדוק

לשירה הלירית. הצגת העובדות הנתונות בתהלוכה שקולה ושווה.

הגיוס המלא של הקורא והשתתפותו במאורעות מזכירים

את תפקיד המקהלה בטרגדיה היוונית, ובזה מורגשת סמיכות

פרשיות שבין המזלות ובנות הגורל אצל יוון העתיקה

והדחוק שאין-להשיבו של קידוש-השם.

אלה אזכרה ונפשי עלי אשפכה.

כי בלעונו זדים כעוגה בלי הפוכה.

כי בימי השר לא עלתה ארוכה.

לעשרה הרוגי מלוכה: (...)

טהר רבי ישמעאל עצמו והזכיר את השם בְּסֻלּוּדִים.

ועלה למרום ושאל מאת האיש לבוש הבדים.

וגם לו קבלו עליכם צדיקים וידידים.

כי כן שמעתי מאחורי הפרגוד כי בזאת אתם נלכדים :

ירד והגיד לחבריו מאמר אל.

וצוה הבליעל להרגם בכח ולאל.

ושנים מהם הוציאו תחלה שהם גדולי ישראל.

רבי ישמעאל כהן גדול ורבן שמעון בן גמליאל נשיא

ישראל :

כרות ראשו מנו תחלה הרבה לבעון.

וגם לו הרגני תחלה ואל אראה במיתת משרת לדר במעון.

ולהפיל גורלות צוה צפעון.  
 ונפל הגורל על רבן שמעון:  
 לשפוך דמו מהר כשור פר.  
 וכשנחתך ראשו נטלו וצרח עליו בקול מר כשופר.  
 אי הלשון הממהרת להורות באמרי שפר.  
 ואיך עתה לוחכת את העפר: (...)  
 עיבודו של אליוט לשורות 46-47  
 של "משא אוגולין" ב"ארץ השממה" (414-411) משמש-לנו השוואה  
 להבלטת ניגודים בשני סוגי שירה:

e io senti' chiavar l'uscio di sotto  
 a l'orribile torre; ond' io guardai  
 nel viso a' mie' figliuoi senza far motto

(Inf. XXXIII 46-48)

"שינוי" ו"תיקון" נראים-לי  
 חיוניים בשרטוט דקדוק-שירי של דנטה. "דקדוק-שירי": מערכת תחבירית  
 בה  
 כל-יחידה מועמדת בפני שינויים ותיקונים עכשוויים או אפשריים.  
 אליוט כותב את שורותיו בעבר-שכלתני כשהן מבוססות על  
 תהליכי-מחשבה ומצבי-רוח שבזיכרון. הוא כותב שירה מסכמת, מעובדות  
 אישיות וכלליות כאחד:

(...) I have heard the key  
 Turn in the door once and turn once only  
 We think of the key, each in his prison  
 Thinking of the key, each confirms a prison

...שמענו בסוב המפתח  
 בדלת פעם, סב רק פעם אחת  
 אנו הוגים במפתח, כל איש בכלאו  
 בהגותו במפתח, כל-איש מחזק בית-כלא  
 תרגום נח שטרן

שיטת דנטה-פורמיג'יני דומה לעכביש המוריד

את עצמו על חוטו תוך דחיפה והנעה עיוורת-במקצת  
באשר אינו יודע-מראש את המרחק אשר-לפניו או מטרתו.  
גם מבנה האריג הוא לפי-הרגע ולפי-הצורך. העכשוויות שבפעולה  
היא זו של משהו "בדרך". כש"הדרך" היא שחשוכה  
ולא הצהרה כלשהיא של דין-וחשבון סופי. יש משהו  
רפוי וחסר-חיים בשורותיו של אליוט. הניגון שבקצב הוא  
חדגוני ופנימי. ואיני מדבר בגנות תהליכי-מחשבה בשירה לעצמם,  
אלא על הסהרוריות אשר-בם. השווה למשל את השורות  
של דנטה "cred' io ch' ei credette ch' io credesse che tante  
(Inf. XIII 25-26) : voci uscisser tra què bronchi"

אני חושב, שהוא חשב כי אני חשבתי  
אשר כל-הקולות ההם מתוך הקוצים יצאו  
אם כושרה התנועתית של שפה נראה-לי הכושר העיקרי של  
השפה השירית, אולי בהירות (קרי, "הגלוי לעין") השינויים המוגשמים-בה  
מהווים את מעלתה ("ברור", "שקוף", "מואר").  
כל שירה-היא  
שקופיות של שפה.

ז"א, כל קשיי הבנה מילוליים-הם,  
וקיימים - בכל רגע, באופן גלוי -  
על הדף:

(...) ותקרב עת  
הביא לנו את לחם חוקנו, וכלנו דואגים,  
איש איש על החלום אשר חלמנו.  
ואני, כשמעי סגור את השער התחתון  
אשר למגדל הנורא, הבטתי  
בפני בני, בלי דבר דבר.  
(...) וכבר קרב  
זמן הובא הבג תעוב הריח -  
וכל אחד על חלומו חושב.

פתאם נשמע ממטה קול מפתח

סוגר מנעול. חלום היה נביא !

בפני בני הישרתי. בלא-שֶׁחַ

ז'בוטינסקי

(“חלום היה נביא !” : ז'בוטינסקי בעקבות הרצל, כמובן, לא דנטה.) מפעם  
השורות אצל דנטה-פורמיג'יני תלוי בהטיות מסובכות של נטיות  
לב, עין, נשימה וקול. המקצב חי ובהתאם  
למשקל-הדגש והמהירות (“למְלָה-נְשָׁמָה” כותב וויטגנשטיין בספרו דקדוק  
פילוסופי : “ולא רק מובן”, וממשיך, “אף אחד לא היה מאמין  
ששיר יכול להישאר ללא-שינוי בעצם מהותו אם מילותיו יוחלפו  
לאחרות לפי כלל מוסכם מתאים”, דף 69). “אם  
נסתכל בשימוש מציאותי של מילה, מה  
שנראה הוא משהו נודד בקביעות” (שם, 77).

“ההעתקה המדויקת של השורות על תחבירן מוסרת גם  
את התחושה של איך שפה משתלבת עם החיים” (שם, 65)

בכה לא בכיתי, אך לבי היה לאבן !

המה בכו, וְאֶשֶׁר, בני הקטן

אמר אלי: מה לך אב, כי ככה תביט ?

ובכל זה לא בכיתי. ולא עניתי אותם

כל היום וכל הלילה

עד כי שמש המחרת זרחה על הארץ.

(Inf. XXXIII 49-54)

“ויהי כאשר בא אור מעט” לְ “come un poco

di raggio si fu messo” הוא עדין. קולט

ומדויק כאחד. את פשטות הביטוי “אור מעט” אי-אפשר

לפרק למבנים יותר ישירים. כמו-כן, המבנה הדקדוקי של “את

שתי ידי נשכתי בעצבי” לְ “ambo le man per

lo dolor mi morsi” הוא גאוני ובאותה רמה של :

(Inf. XIII 151) אני תליתי אותי על עץ קורתי

Io fei gibetto a me de le mie case

גדולתו של דנטה היא בדיוק ובבהירות של התהליכים

הגופניים שהוא תופס אותם על-חם ועל משמעותם שאין לְבָאָרָה :

שְׁמָה הִבְכִי הוא מְעָצוֹר לְבָכִי,



וְהֶעֱצָב, בְּמִצְאוֹ מְכֻשׁוֹל עַל הָעֵינַיִם לְצֵאתָ,  
יִסֹּג אַחֲזֹר פְּנִימָה, וּמִגְדִּיל אֶת יְגוֹן לְבָבִי ;  
כִּי הִדְמָעוֹת הָרֵאוֹנוֹת תַּעֲמֹדְנָה קוֹפְאוֹת,  
וְתַעֲשִׂינָה כְּמִכְסָה בְּדֹלַח עַל הַפָּנִים.  
וימלאו את כל בית העינים. (Inf. XXXIII 94-99)  
החדות, השלמות, ההחלטיות והחומריות של שורות התיאור, יש-בהן  
מטריות המקרה של אמש.

\* מאמרו של שימל נמסר ב-1997 לעמוס אדלהייט עבור כתב העת 'עמדה', מסיבות כאלו  
ואחרות, לא עלה בידם של עורכי כתב העת להדפיסו. אנו מודים להם על שאפשרו את פרסומו  
על דפי 'דחק'.

## קונסטנטין בלמונט

### תוגה

(תרגיל בתרגום)

מול הרוח נט אשוח, גשם-סתו מרום פוח,  
מעלי נשמע, פרוח, אורלוגין שמתקתק.  
בחיוך איש לא ישוח, לב מטוד לא ינוח,  
על כרחי, מפוי לקוח, שיר מלא-עצב יעתק.  
ממרחק בלאט בא רחש, בחלון נשמע לי לחש,  
הד סתום וזר, כנחש, לחש טיף-מטר נושק.  
זה הרוח, מה משמים לו? הם-בוכה, כמו מעגים לו,  
ובתאם, כעונים לו, רצף הלם אגלים.  
ואקשיב: תוגת יגון לי, לא יתם הערגון לי,  
ובקצב של חדגון לי חרוזים סדורים נגלים:  
בתוגה המסגרת, אמא-טבע ממרת,  
כל שעה - שנה עוברת, עדנים מזדחלים.

(מרוסית: עמינדב דיקמן)

ו.ב. ייטס בנוסח ספרד-פרובאנס  
(תרגיל בתרגום)

## A Drinking Song

WINE comes in at the mouth  
And love comes in at the eye;  
That's all we shall know for truth  
Before we grow old and die.  
I lift the glass to my mouth,  
I look at you, and I sigh.

## שיר יין

יין בא אלי הל'ע  
ואתקבה אלי בקבה;  
קטרים עוד נתם לגוע  
רק זאת גנדע לרקבה.  
כוס אשא אלי הל'ע  
אתן בקתי בך בדונה.

(מאנגלית: יהודה ויזן)

## אלן גינסברג משוחח עם עזרא פאונד

היום, חרישי ומלא חרטה, בגיל שמונים ושתיים, בפנסיון ונציאני, זוכה המאסטר בכרכתו של בודהיסט יהודי ואומר: " הטעות החמורה ביותר שלי הייתה האנטישמיות, אותה דעה קדומה וקרתנית."

אחר-צהריים, ה-28 באוקטובר 1967, יומיים לפני יום-הולדתו השמונים ושתיים של פאונד.

שתיקתו של פאונד, נכון להיום, כבר הפכה לידועה ברבים. אביה של השירה האנגלית המודרנית, הוא עתה, מבחינות רבות: "אדם שדעך כוכבו". כליאתו בבית-משוגעים, לאחר מלחמת העולם ה-2, לשלוש עשרה שנים, השפיעה עליו במקצת... עזרא פאונד הוא אדם אחר, הוא ממעט לדבר, לעיתים תכופות הוא שוקע בדיכאון ומכריז שכתביו חסרי-ערך.

פאונד ישב חרישי ופכר את ידיו, רגע לאחר-מכן אמר: "בגיל שבעים הבנתי, שבמקום להיות מטורף, הייתי אידיוט".

גינסברג השיב: "רצפי האימאז'ים המילוליים שבעבודתך, שורות כמו: "tin flash in the sun-dazzle" או "soap-smooth stone posts" העניקו לי, במובנה הפרקטי של התפישה, קרקע לצעוד עליה".

— "בלגן אחד גדול"

— "אתה או אני או הקאנטוס?"

— "העבודה שלי. לכל אורכה, טיפשית ונבערת..."

---

\* *A conversation between Ezra Pound and Allen Ginsberg* ראתה אור ביוני

1968 בכתב העת *evergreen review*, גיליון מס' 55.

גינסברג המשיך: "ויליאם קרלוס ויליאמס אמר לי בעבר שיש לך 'אוזן על-טבעית', האם הוא אי-פעם אמר לך את זה?"

— "לא, הוא מעולם לא אמר לי".

— "ובכן, אני מדווח לך עכשיו, שבע שנים לאחר-מכן, על אבחנתו של רופא העיניים הרגיש הזה... מתי אתה מתכוון לשוב לאמריקה? סן-פרנסיסקו מלאת-חיים, אולי תאהב את המקום".



פאונד בצעירותו

— "מאוחר מידי" השיב פאונד.

— "לעולם לא מאוחר" הכריז גינסברג. "אתה הראית לנו את הדרך. ככל שאני מרבה לקרוא את שירתך, כך אני משתכנע יותר ויותר כי היא השירה הטובה ביותר שנכתבה בתקופתה. גם התפישה הכלכלית שלך הייתה נכונה. אנו עדים לכך היום בווייטנאם. הראית לנו מי גורף רווחים מן המלחמה".

— "כל הטוב שעשיתי נשחת בשל כוונות רעות – העיסוק המתמיד בדברים טיפשיים ובלתי-רלבאנטיים". ואז, מודע לבטח לעובדה שגינסברג יהודי, אמר: "הטעות החמורה ביותר שלי הייתה האנטישמיות, אותה דעה קדומה וקרתנית".

— "כמה טוב לשמוע אותך אומר זאת" השיב גינסברג... "אנטישמיות היא דבר דפוק. כמו לא לחבב בודהיסטים, אך זהו חלק מן הדגם, וההישג הגדול היה ליצור מן המחשבה שלך, דגם שעובר... בסוף המחזה, השליך פרוספרו את מטה הקסמים שלו"

— גינסברג החל מדקלם מתוך האפילוג של 'הסערה' את השורות  
הבאות:

"כל קסמי הוסרו כעת,  
רק כוחי לי עוד עומד  
והוא דל מאוד...  
אין רוחות לי עוד, ואין  
לי יותר קסמים לקסום.  
הייאוש דרכי יחסום.  
אלא אם תחינה אפיל:  
רק תפילה אותי תציל,  
הבוקעת למרומים  
אל מידת הרחמים  
ותכוף אותה לתת  
מחילה לי על כל חטא.  
אם רצונכם בלב טהור,  
בחסדכם קראו לי דרור"\*

מאוחר יותר ציין גינסברג, שהיו אלו, ככל הנראה, שורותיו האחרונות של  
שייקספיר.

גינסברג נשען לעברו של המאסטר והחל מפציר: "עליך להמשיך לעבוד.  
להשלים את הסצנות האחרונות של הדראמה. עוד יש לך הרבה דברים  
לומר. אחרי הכל, עכשיו, אין לך מה להפסיד, הלא כן?"

פאונד שתק וגינסברג המשיך: "אה, פרוספרו, נו טוב... המטרה שלשמה  
הגעתי לכאן, היא להעניק לך את ברכתי — חרף התפכחותך... אלא אם כן  
אתה מבקש להיות משיח, אז יהיה עליך להיות בודהיסט כדי לעשות זאת.  
אך אני בודהיסט יהודי, שתפישותיו חושלו על-ידי שורה של דגמים  
לשוניים, מעשיים ומדויקים, הפזורים לאורכם של הקאנטוס כאבני-מדריך,

---

\*נוסח עברי: אברהם עוז

לא משנה מה היו כוונותיך, השפעתן בפועל הבהירה לי את תפישותיי. האם תסכים לקבל את ברכתי?"

המאסטר היסס, פער את פיו לרגע ארוך, ואמר:  
"אני מסכים".

גינסברג נשען לעברו ואמר: "מחשבותיך על התפישה הממוקדת, וקביעתו של ויליאמס "No ideas but in things" היו לעזר רב, לי ולמשוררים צעירים רבים. לנוסח של שירך יש ערך-ממשי בעבורי, הוא משמש לי כנקודת התייחסות עבור תפישותיי. האם אני מדבר בהיגיון?"

"כן" השיב פאונד.

כעבור רגע החל ממלמל:  
"אך בשירתי אין כל היגיון... הרבה ג'יבריש..."

פאונד עייף, עוד מעט כבר ארבע.

גינסברג, מעוטר בזקנו הרבני, השחור והמפואר, הניח את ידו השמאלית על עורפו של המאסטר, הביט בו רגעים מספר, ואמר: אמרתי לך את מה שהיה לי לומר, ושלשמו הגעתי לכאן. אך הגעתי גם בכדי לזכות בברכתך, ועכשיו, האם אוכל לזכות בה, אדוני?

"כן" הוא הנהן, "עד כמה שהיא שווה משהו...  
היה עלי לעשות טוב מזה..."

(מאנגלית: יהודה ויזן)

## שתי מסות

מנייתה של לוי (Loy) עם גדולי השירה המודרניסטית שנויה במחלוקת אף כיום, מה גם שהכללתה במניין המשוררים האמריקנים אינה מובנת מאליה. כילידת אנגליה, כמי שבילתה שנים רבות באיטליה ובצרפת, האם אכן אפשר לומר בפה מלא כי היא משוררת אמריקנית? לסיווג הזה סייעו, כנראה, דבריו של פאונד ב-1917, שעליהם העיר קונובר במבואו למבחר הראשון של שירת לוי שפורסם שש-עשרה שנה לאחר מותה של לוי: "עד כה, פאונד חילק שירה לשתי קבוצות, ובהצלחה: מילופיאָה, שירה שהנעתה היא המוזיקה; ופאנופיאָה, שירה שמתמכת על דימוי. עתה נאלץ לשנות את סיווגי כדי להכיל מבע חדש, ועל כן טבע מונח שלישי, לוגופיאָה: 'שירה הקרובה אל הלשון בלבד, שהיא מחול האינטליגנציה בין מלים ורעיונות והשתנותם של רעיונות ודמויות [...] בשירה של מינה לוי אינני מבחין כלל ברגשות."

האינטליגנציה של לוי, שעליה מצביע פאונד, הקשתה על הבנת שירתה ואף עיכבה את התקבלותה בחוגים רחבים של קוראי שירה, אם משום שהמשוררת נדדה ממקום למקום ואם משום ששינתה "זהות" ונטתה בגיל העמידה, גיל שבו משוררים זוכים לעתים לעדנת התקבלות, להסתגרות. באשר לוי חשה כזרה הן בארץ מולדתה והן בארצות מושבה השונות, ביטאה בשיריה את האדם חסר הארץ, ה"אני" שאין לו מקום של קבע. גם נסיונה להעלים במידה רבה את יהדותה מצד אביה תרם לתחושת זרותה.

(גיורא לשם)



מספר חודשים בטרם הלך לעולמו, מסר גיורא לשם להוצאת 'דחק לספרות טובה' את 'מְרִיךְ יְרֵחִי', מבחר שירים ומסות מאת מינה לוי שתרגם וערך. לצערי הרב, מטעמים כאלו ואחרים עדיין לא עלה בידינו להוציא לאור את תרגומו. ידוע לי, כי גם ממיטת חוליו גילה גיורא עניין רב בכתב-עת זה – כשם שתמיד גילה עניין רב בספרות העברית הצעירה והחדשה. אני רוצה לנצל הזדמנות זאת כדי להודות לאחד מאנשי הספרות החמים, המסורים והכנים שפגשתי. יהי רצון וְיִלְוֶה אֱלֹהֵי הַשְּׁלוֹם וְעַל מְשֻׁבָּבוּ יְהִי שְׁלוֹם. יהודה ויזן



## מכתמים על פוטוריזם\*

מותו בעבר

חיו בעתיד.

מהירות המהירויות מגיעה בזינוק.

בלחיצה על החומר כדי להפיק את מהותו, החומר נפגם.

וצורה שמתנגשת בעצמה מושלכת מעבר לתמציתו של החזון.

הקו הישר והעיגול הם הורי המְתוּה, צורה היא בסיס האמנות; אין גבול למגוונם הלכיד.

אהבו את המתועב כדי לגלות את ליבתו הנשגבה.

פתחו את זרועותיכם למוכי הזנחה, כדי לשקמם.

אתם מעדיפים להתבונן בעבר שעליו פקוחות עיניכם זה כבר.

אך העתיד אפל רק מן החוץ.

לגו אל תוכו – והוא מתפוצץ באור.

שכחו שאתם גרים בבתיים, כדי שתוכלו להתגורר בתוך עצמכם –

שכן הקטנים באנשים חיים בבתיים הגדולים ביותר.

אך בן-האדם הקטן ביותר גדול, בפוטנציה, כמו היקום.

מה אתם יכולים לדעת על התרחבות, אתם, שמגבילים את עצמכם לפשרה?

עד כה השיג האדם הדגול גדולה בהקטנת בני-האדם.

אך בעתיד, בהאצילו השראה על בני-האדם כדי שיתרחבו לכדי יכולתם

המלאה, האדם הדגול חייב להיות, באופן יחסי, כביר – אָל.

אהבת האחרים היא הערכת האדם את עצמו.

---

\* המכתמים נכתבו בינואר 1914. פרסום הבכורה של המכתמים היה ברבעונו של אלפרד שטיגליץ Camera Work. בעותקים אחדים של כתב-היד שינתה מ"ל כעבור זמן-מה את כל איזכורי ה"פוטוריזם" ל"מודרניזם".

הלוואי שהאגוטיזם שלכם יהיה כל-כך כביר עד כי תכילו את כל האנושות באהדת עצמכם.

העתיד חסר גבולות – העבר נתיב של תגובות ערמומיות.

החיים מוגבלים רק על-ידי דעותינו הקדומות. הכחידו אותן, ותחדלו להיות נתונים לחסדי עצמכם.

הזמן הוא פזורתה של ההעצמה.

הפוטוריסט מסוגל לחיות אלף שנים בשיר אחד.

הוא מסוגל לדחוס כל עיקרון אסתטי בשורה אחת.

השכל הוא קוסם כבול בהתבוללויות; שלח אותו לחופשי והרעיון הקטן ביותר שהורתו בחרות יספיק לשלול את חוכמתם של כל האבות הקדמונים.

בהביטכם בעבר אתם מגיעים ל"כן", אך בטרם תוכלו לפעול על-פיו כבר הגעתם ל"לא".

הפוטוריסט חייב לדלג מחיובי לחיובי, בהתעלמו משלילות סירוגיות – הוא חייב לנתר ממקפצה למקפצה של חקירות יצירתיות; בלא לגלוש חזרה אל הזרם הדלוח של עובדות מוסכמות.

למוחלט אין סרחי עודף שהאדם יכול להצמיד להם את אמונתו.

היום הוא משברה של התודעה.

תודעה אינה מסוגלת לקבל או לדחות באופן ספונטני צורות חדשות, כפי שהוצעו על-ידי גאון יצירה; הצורה החדשה, ככל שתהיה זמן רב גורם מרגיז סתם – היא המעצבת את התודעה בתדר ההכרחי להכלתה.

לתודעה אין שיא ריגוש.

תנו ליקום לזרום אל תוך תודעתכם, אין גבול לתכולתה, אין דבר שלא תוכל ליצור מחדש.

רופפו את כושר ספיגתכם ותפסו את יסודות החיים – שלמים.

עליבות טמונה בהתפוררותה של השמחה;

אינטלקט, של האינטואיציה;

קבלה, של ההשראה.

חדלו לקומם את אישיותכם בפליטותיהן של מוחות לא רלוונטיים.

לא להיות פעוט-ערך באופן אחר,

כי אם לצבוע את האופן אחר בהעדפותיך.

לא לקבל חוויה בערכה הנקוב.

אלא להתאים מחדש את הפעילות ליחוד רצונך.

אלו הניסויים הראשוניים לקראת עצמאות.

אדם הוא עבד רק לרפיונו המנטלי.

אינך מסוגל להגביל את יכולתו של המוח.

לפיכך אתה ניצב לא רק בכניעות שפלה לתודעתך הקולטנית –

כי אם גם לתגובות המוכניות של תת-התודעה, גל האשפה של מסורת-גזע

—

ובאשר אתה מאמין שהינך בן-חורין – מושגך הפעוט ביותר נצבע בגוון של אמונות הבל מדורדרות.

כאן נמצאות האדמות החרושות של מרחביות מנטלית שהפוטוריזם יטהר

—

כדי לפנות מקום לכל מה שאתה אמיץ די הצורך, יפה די הצורך לשאוב מן העצמיות המתגשמת.

להסמקתך שתסמיק אנחנו צועקים את הגסויות, אנחנו צורחים את הניאוצים, כדי שאתה, בהיותך חלש, תשרוק לבדך באפלה.

הם ריקים מכל חוץ מבושתך.

וכך יתמוססו הצלילים האלה עד כדי נואלותם השורשית.

וכך תתפתח שפת העתיד.

באמצעות הלעגה על האנושות כחזותה –

כדי להגיע לכיבוד האדם כפי שראוי שיהיה –

קבלו את האמת הכבירה של הפוטוריזם

בנטישת כל

— זוטות הקישוט. —



### שירה מודרנית\*

שירה היא פרוזה מכושפת, מוזיקה עשויה ממחשבות חזותיות, מצלילו של רעיון.

השירה החדשה בשפה האנגלית יצאה מאמריקה. יותר מכל דבר אמריקני היא זוכה במעמד אצילי של חיוניות. הערך שהושג באופן בלתי צפוי בג'ז האמריקני ובשירה האמריקנית נתמך על-ידי שני קהלים; קהל אחד אוניברסלי, קהל אחר זעיר מאוד לעומת הראשון.

ומדוע גילתה את עצמה הרוח הקולקטיבית של העולם המודרני ללא התנגדות, ששתי התופעות האמורות הן בבואתה, במוזיקה החדשה המנוגנת בכלים שאין להם תקדים, ובאופן כה נדיר בשירה החדשה שהיא פיוט ללא תקדים? הסיבה היא שצליל המוזיקה הלוכד את הקשבתנו בלא משים נגיש מאוד, בעוד שצלילה הדומם של השירה תובע את תשומת לבנו כדי שנוכל לסלק את מחסום הדפוס הקר באמצעות "התבונה המושלמת של חושינו." ורבים מאתנו החסרים את ההרגל לקרוא לא בעין בלבד אלא גם באוזן – בעיקר בקריאה שטחית ראשונה – החמיצו את יופיה. אנחנו חייבים להאזין לשירה יותר מאשר לקרוא אותה. כל קריאה היא

---

\* המאמר נכתב כנראה ב-1925 ונדפס בכתב-העת Charm שעסק בעיקר באופנת נשים. גם ידידתה של מ"ל, ד'זונה בארנס, פירסמה בכתב-העת הזה מאמרים אחדים בשמות בדויים.

העלאת דיבור באוב; ההבדל בגישתנו בין קריאת שירה לקריאת עתון נעוץ בכך שקריאת שיר צריכה להיות האזנה לו והתבוננות בלחן מצוייר. שירה מודרנית, בדומה למוזיקה, קיבלה תנופה רעננה מחיי זמננו; שתייהן נהפכו למהירות יותר בתנועתן. תבניתה של שירה היא תנועה שמבצעת יחודיות פעילה כדי להביע את עצמה. קצב פיוטי, שעליו דיברו כולם דברים רבים כל-כך, הוא גליון של הלוך רוח.

המגוון והמופע המוצלח של התנועות המבניות האלה בשירה מודרנית הצדיקה ביותר את המרד נגד המסורת. יסתבר שאדם יכול לזהות את יצירתו של כל אחד מן המשוררים המודרניים על-פי דרך הילוכה של המנטליות שלו. ואולי מוטב לומר שתבנית שיריהם מוגדרת על-ידי הקצב הספונטני של תגובתם על החיים. ואם בתחילה נראתה התאמת ההנאה למקצבים לא-שגורתיים כדבר מלאה, הבה ונהרהר בכך שהקסאמטרים ואלכסנדרניים היו במקורם התבנית הספונטנית של השראת המשורר בטרם נהיו לכללים פיוטיים.

תארו לעצמכם אלוף טניס שזכה בהשראה לכתוב שירה, האם שירתו לא תיטה להמחיש את מהלכם הקיצבי של כדורים חולפים? האם לא יהיה משקל שירתו תלוי באורח חייו, האם לא יעצב את עצמו, בלא להזדקק לצורות מסורתיות, זכורות או מקובלות? זה אפוא סודה של השירה החדשה. זאת תגובתה הישירה של תבונת המשוררים לעולם המגוונים המודרני שבו הוא מוצא את עצמו. בכל אחד אנחנו מסוגלים לגלות את מורשתו היחודית מיופיו של אותו העולם.

ככל שקרבת השירה למוזיקה גדולה, אני חושבת כי המעבר ההגיוני משירה למוזיקה, שבו הרהרתי לעתים קרובות כל-כך, אירע פעם אחת בלבד, ועל-ידי אמריקני, עזרא פאונד. דיבור על התנועה המודרנית הוא דיבור עליו; האמרגן רב-התושייה של המשוררים המודרניים, שכן בלא הגילויים שגילה בשירה בזכות האינסטינקט המשוררי שלו, התנועה המודרנית היתה עדיין בגדר ערפילית ולא מערכת הכוכבים שנהייתה. אין הוא משורר מפורסם בלבד, כי אם איש מעשה, והוא העניק את הדחיפה הנחוצה לקהל ברגע הפסיכולוגי הנכון כדי שיפנה אל השירה המודרנית. פאונד, ספק הגאוניים לכתב-עת כליטל רוויו, שעליו האציל אלמוות בהשיגו לדפיו את כתב-היד של יוליסס של ג'ויס. כמעט בד בבד עם פרסום הקנטוס הנהדרים שלו,

מוזיקה שלו נוגנה בפריז; היא מבטאת את חילופי הדברים בין תבונתו של המשורר לבין עצמה בקבלה החלטות על הרמוניה.

היה זה בלתי נמנע שהרנסנס של השירה יפרוץ מאמריקה, שבה נולדו בתקופה האחרונה אלפי לשונות, וכל אחת מהן, לכל הפחות לתכליות התקשורת, הן אנגלית – אנגלית מועשרת ומגוונת בתבניות הדקדוקיות ובנטיות הקול של גזעים רבים, בסגסוגת חדשה עם מטבע הלשון האמריקני האופייני זמן-הוא-כסף, שהתגלה בידי ציירי הקומיקס של העיתונות.

הלשון המורכבת הזאת היא לשון חיה מאוד, היא גדלה בעת דיבורך. שכן האמריקני האמיתי נראה כמבוייש כשהוא אומר דבר כלשהו באופן שבו נאמר בעבר. בכל רגע הוא טובע בשנינות מטבעות לשון חדשות לרעיונות ישנים, כדי לשמר את חומו של הומור טוב. ובשדרות מנהטן היותר עלובות כל קול מתנועע לקצב המשולש של גזעו, אזרחותו ואישיותו.

מן הערבוּבִּיה הזאת של דיבור שאינו בר סיווג, כאשר פרופסורים בהארורד ובאוקספורד עמלו לשמר את "האנגלית של האל", ניצורה המוזה של הספרות המודרנית, וחרצובות לשונה הותרו בכור ההיתוך.

אתם עשויים לחשוב כי אי-אפשר להעלות בדמיון את הזיקה בין המשוררים המודרניים המשכילים ביותר למתבגר סלאבי שהימר במכירה סיטונית על מטען מנדרניות ועתה הוא מנסה למכור אותו בשוק הקמעוני בשדרה הראשונה. אך הדבר הזה הוא, בפשטות, מחוייב המציאות: הן המשוררים והן הסלאבי חייבים לסגל את עצמם למדינה שבה שומה על התודעה לעטות על עצמה את מלבושיה המלוליים במהירות שיא אם ברצונה לדבר בזמן; במקום שבו לא יקשיב איש אם תפגזו אותו פעמיים באותו הטיעון. גם לאוזן שהקשיבה למספר הקולות הגדול ביותר יהיה מבחר גדול לבחור ממנו כאשר מדובר בביטוי עצמי, וכל אוזן חונכה בנדיבות בגמישותם של ביטויים.

לפיכך, במשורר האמריקני, ינדוד לאשר ינדוד, אף אם הוא עשוי לעסוק בתרבות ישנה יותר, לא התחוללה אירופיזציה של יתרונו היסודי, שהוא הזעזוע החריף יותר של תודעת העולם החדש ביחס אל החיים. שירתו היא, למרות הכל, יוצאת אמריקה.

יכול הדשן החדש הזה הוא שירתו של א"א קאמינגס. באשר משוררים

אחרים נכשלו בשל היותם מודרניים מדי הוא אף מודרני יותר, ומצליח בכללו; באשר אחרים היו אנטי-אנושיים לחלוטין בפחדם מפני רגשות, הוא שומר על החמלה השופעת שחשים משוררים כלפי דברים רגילים ופשוטים, והחמלה מנחה אותם לקשט את הדברים האלה במו תפיסתם; כי לו היה גן-עדן, זה היה בוודאות המקום שבו הכיעור הנורא של חיי אנוש היה קם ונהיה במודעות עצמית כפי שהמשורר יצר אותו.

קאמינגס איחד חרוזה חופשית וחרוז שנזקקו כל-כך לזיווג. חרוזיו רעננים למדי – "סְמוּק-צָנוּנִית" ו"הֶסְתָּכְנוּת", והחופש בשיריו מעניק להם יחסי קצב חדשים לחלוטין.

אך ביסודו של דבר הוא משורר גדול משום ששירתו נובעת בשפע מתשתיות נפשו; דינמו מלא מצלול. ובאשר אני מאמינה שסגולת הגאונות לא-מודעת בעיקרה, אני מסוגלת להבין כיצד יכול קאמינגס להפיק להג כאשר אין הוא נשגב. הוא נשגב לעתים קרובות מאוד.

בקריאת שירה מודרנית חייב אדם להישמר מלאפשר לסתם גחמות טכניות והפרעות דקדוקיות להסיט את תשומת לבנו מן המטלה העיקרית שהיא לרדת לעומק ממשותו של השיר. עלינו לזכור כי המוזרות לכאורה היא בלתי נמנעת כאשר כל כותב הגיע לקשר עצמאי עם הטבע: לכל אחד מהם הציג את עצמו הטבע באופן חדש, שכן לכל כותב אישיות אורגנית שונה הקולטת הטבע.

כאשר יימוגו חילוקי הדעות הקטנים על המותר באמנות, נגלה שהמוזרות לכאורה נעלמה יחד אתם בהיבט הרחב יותר של היצירה שטמונה בה הסגולה הנצחית המשותפת לכל אמנות אמיתית.

מרבית משוררי העבר מדברים אלינו, ככלות הכל, בשיר או שניים מושלמים. ואנחנו לא התלוננו על היותנו דלים מדי. מצוא תמצאו כי המודרנים כבר יצרו יבול כזה.

ה.ד.\* היא דוגמה מעניינת לטענותי בזכות המשורר האמריקני העסוק

\* ה.ד., הילדה דוליטל (1886-1961), אמריקנית. משוררת וסופרת. נודעה בעיקר בראשייהתיבות ה.ד. בתחילת שנות העשרים נמנתה עם האימז'יסטים אולם לאחר מכן התרחקה מן הנוסח הזה ופיתחה נוסח פמיניסטי-מודרניסטי עצמאי. פגשה ב-1902 את עזרא פאונד שהשפיע על חייה הפרטיים ויצירתה והתארסה לו ב-1907 אולם לבסוף לא נישאה לו. לאחר מלחמת העולם הראשונה היתה מן הדמויות הבולטות בחיי הבהמה בלונדון. יצירתה עוסקת רבות בהתלבטות בין אהבה לסביבת להטרסקסואליות.

בתרבות ישנה יותר, והיא כתבה לפחות שני שירים מושלמים: האחד על ברבור.

מריאן מור, שכתביה מזכירים לעתים כה קרובות בשעשועיהם את חד- השיח של שעון ספריה, כתבה, לכל הפחות, שיר מושלם אחד, הדג. לורנס וייל\* כתב שיר מושלם אחד, שיר האהבה הקניבליסטי השני, קטע של מושגיות פרימיטיבית בקצב יסודי כאור יום. למקסוול בודנהיים\*, אני סבורה, שיר אחד ביצירתו המוקדמת, ומושלם הוא גם שירו של קרלוס ויליאמס על הרוח שעל שמשת החלון.

ויליאמס מביא אותי להבחנה הדרושה לדיבור על משוררים מודרניים. המשוררים שעליהם דיברתי באים בחשבונה של השירה הישנה והחדשה כאחת; ישנם אחרים שהם משוררים רק על-פי חשבונה של השירה החדשה. הם מונהגים על-ידי הרופא, קרלוס ויליאמס. כאן מדובר במשורר שמבעו נשאב מחייו. הוא רופא. הוא אוהב עובדות חשופות. אך הוא גם משורר, והוא חייב ליצור מחדש את הכל כרצונו. כיצד הוא מסוגל לפשר בין שתי הזהויות העצמיות הללו?

ויליאמס ייצור שיר מעובדה חשופה – הוא יראה לך בפשטות דבר-מה שבו הבחין. הרופא רוצה שתדע כיצד העובדה הזאת היא עצמיותה בלא פשרות. אך המשורר רוצה שתתפוס את כל מה שזה אומר לו, והוא משליך את העובדה החשופה על הנייר באופן שהיא נהפכת לחלק מטבעו של ויליאמס כשם שהיא הדבר עצמו. זה הקצב החדש.

(תרגם מאנגלית והוסיף הערות: גיורא לשם)

---

\* לורנס וייל (1891-1968), אמריקני. סופר משורר, צייר ופסל. משפחתו היתה קשורה דורות רבים בצרפת. נשא לאשה ב-1921 את פטרונית האמנויות פגי גוגנהיים, שהיתה מיידותיהן של מינה לוי ודז'ונה בארנס, ונפרד ממנה ב-1929.

\* מקסוול בודנהיים (1892-1954). אמריקני. בן למשפחת מהגרים מגרמניה, משורר וסופר. נודע בשנות העשרים כ"מלך הבוהמינים של גריניץ' ויליג". אורח חייו הפרוע גרע מן המוניטין הספרותי שלו והוא נשכח כסופר. נרצח עם אשתו רות פייגין בידי אדם שחשק בה.



## ”אני חושש ליצירה שלי. אני לא רוצה שיתרגמו אותי, אני צריך להישאר כפי שאני”

### ראיון עם ג'ימס ג'ויס

בין השנים 1929 ו-1930 פגש ג'ימס ג'ויס את הכותב והמאייר הצ'כי אדולף הופמייסטר מספר פעמים בפאריס. באותה העת פרסם ג'ויס חלקים מ'פיניגנו וייק' (*Finnegans Wake*) תחת הכותרת: 'עבודה בעיצומה' (*Work in progress*) ובדיוק השלים את החלק של 'אנה ליוויה פלורבל' (Anna Livia Plurabelle). תרגום לצ'כית לחלק זה, מעשה ידי הופמייסטר, ולדימיר פרוצ'זקה ומארי וותרהול פורסם ב-1932. בפתח תרגומם כתבו הופמייסטר ופרוצ'זקה: "ה'עבודה בעיצומה' המלאה לעולם לא תתורגם, וזאת משום, אם להביא בחשבון את תוחלת החיים הממוצעת, שאיש לא יספיק לעשות זאת... אנו מודעים לחלוטין לעובדה שאיש לא יבין או יעריך את עבודתנו... תרגומנו לעולם לא יהיה שיקוף מדויק של המקור. אך... ברור לנו כי ניסינו לתרגם שירה יפיפיה". הראיון שערך הופמייסטר עם ג'ויס פורסם בהמשכים בכתב העת הצ'כי *rozpravy aventina* בין השנים 1930-31. במקור נערכה השיחה בצרפתית, ותרגום אנגלי שלה, הופיע רק ב-2005 בכתב העת *Granta* תחת הכותרת *The Game of Evenings*.



בחודש אוגוסט בשנה זו [1930], עבר ג'ויס בפאריס. בדירתו שררה ריקנות של חופשות וצלצול הפעמון הדהד בחדר נטול הווילונות והשטיחים. בסצינה, כפי שדמיינתי אותה, תנועותינו טקסיות וחגיגיות. אני לובש כנפות וצווארון גבוה, אני מזוקן וחובש מגבעת. ג'ויס לובש גלימת פרווה לבנה וזר דפנה לראשו. אנו מרחפים, כמו ביומן חדשות, לאט ובאלגנטיות בין עמודי אכסדרת שיש. אני מגיש לו כתנועה חנינית את התרגום הראשון של יוליסס לצ'כית. מוזיקה נשמעת ברקע. יש תרועת

חצוצרות. במציאות, ישבנו בדירה שעברה "ניקיון אביב" לא מזמן. הרהיטים הזכירו לי חלל מוזיאוני בשלבי הכנה לתערוכה. ג'ויס ליטף את התרגום בן ארבעת הכרכים של יצירתו. סביב תנועותינו, ריקנות.

ג'ויס: זה כחול קובלט, לא?

'כן.'

צבע הספר. אין דבר כחול כמוהו בעולם. מוזר, מר הופמייסטר, שכל רגעי הקיץ הזה נראים לי מקודשים יותר.

הוא אחז בידי, משך אותי אליו והסתכל בעיניי.

אני רואה אותך היום לראשונה, אף שנפגשנו פעמים רבות בעבר.

'אני שמח מאוד שהראייה שלך השתפרה כל כך. כתבו על כך רבות בעיתוני

פאריס.'

טופלתי על ידי רופא נהדר שביצע ניתוח מסובך בעיניים שלי. אפגש איתו שוב בספטמבר בציריך. אני חב לו על שהציל את מאור-עיניי ואת חיי. פרופסור אלפרד ווגט שבציריך. אני רואה. אני רואה.

ג'ויס רואה, יכול לזהות עצמים, אך למרבה הצער עדיין לא טוב מספיק כדי להתהלך בחדר בביטחון מוחלט, מבלי להתנגש בשולחן או בפינת הרהיטים. כתיבתו בלתי-קריאה ומבולגנת, אבל החיים חוזרים אליו דרך עיניו בנחישות חדשה. פגישה עם ג'ויס עשויה להתרחש במקומות הבלתי-צפויים ביותר בעיר. בהצגת ילדים אחרי הצהריים ב"פאלאס רויאל", בקנטינה של מפעל, בבית קפה פרוורי קטנטן, בתצוגת אופנה יוקרתית. הוא מתהלך בעיר ומסיים את מסעותיו ביין. משוטט ללא מטרה, ללא כיוון, ללא תחושת זמן. הראייה הכרחית לצורכי שוטטות שכאלה, כמובן. הוא חשש שאיבד אותה לנצח.

רציתי לסיים את יצירתי האחרונה, העבודה בעיצומה. היא מוכנה. אבל איני מסיים יצירה לעולם, אני רוצה לשכתב אותן תמיד. מדבלינאים והלאה, הכול בגדר "עבודה בעיצומה", עבודות שלא ניתן למצוא להן שמות. יוליסס היא הבלתי גמורה מכולן. הקטעים מעבודה בעיצומה, שפורסמו במקומות שונים, השתנו וממשיכים להשתנות. 'אנה ליוויה פלורבל' במהדורת 1925 של *Le Navire d'Argent* שונה מהותית מהגרסא העדכנית ביותר, שפרסמו פייבר ופייבר ב- *Criterion Miscellany* [1930] שלהם. בין שני הפרסומים הללו, פרסמתי גרסא נוספת ב-

*transition* מספר שמונה [1927]. היצירה שלי היא מערך כולל ולא ניתן לחלקה לשמות ולספרים. יוליסס הוא, כמובן, יום אחד בחיים, אך הוא יכול אפילו להיות חייה של שנייה אחת. כמובן שהזמן נמדד בהתחלות וסופים.

נראה לי שהיה זה המבקר מרסל בריון, במאמר נפלא על תפישת הזמן ביצירותיך, שהעלה את ההיפותזה שההכדל בין אלוהים לאדם הינו רק שאלה של זמן.

כן, הוא השווה אותי למרסל פרוסט. אצל פרוסט, הזמן הוא המרכז, ה-*Ding an sich*. אותו מר בריון גילה את עיקרון היחסיות שביצירותיי. מבחינתו, קריאת היצירות שלי גרועה כמו כתיבתו של איינשטיין.

מספר הוא תעלומה שאלוהים פותר. סמואל בקט, אירי קטן וחבר נפלא, ואני מגלים את מספור החיים וההיסטוריה. לדנטה הייתה אובססיה למספר שלוש: הוא חילק את שירתו לשלוש קנטיקות, כשכל אחת מהן כתובה בשלושים ושלושה בתים ובטרצה רימה. מדוע אנו תלויים במספר ארבע? ארבע רגליים לשולחן, ארבע רגליים לסוס, ארבע עונות וארבע פרובינציות באירלנד? מדוע ישנם שנים עשר עקרונות החוק, שנים עשר שליחים, שנים עשר חודשים, שנים עשר שרי הצבא של נפוליאון? מדוע הכריזו על הפסקת הנשק של המלחמה הגדולה בשעה האחת עשרה של היום האחד עשר בחודש האחד עשר? מספר כיחידת זמן הינו בלתי קבוע. יחס המספרים הללו יחסי למקום ולתוכן. בפרק זמן מסוים, ניתן להבין משהו באמצעות מחשבה מופשטת, אבל אפילו אם נבטל דבר אחד, בכך שנחליף אותו בהעתק, יעלה בידינו כפיל מאולץ, שאיבד את פרופורציות המציאות. תיאור מפורט של תנועתו המתמשכת של אדם מצריך זמן ומקום כאלה, שהתנועה שהואטה עד אין קץ תהפוך זהה לחוסר תזוזה, כאילו שהנצח, כשהוא נמדד, לא מבחין בין השניים. חייהם של בלום וסטיבן אינם חייהם של אנשים אמיתיים, וגם לא תיאור שמבוסס לגמרי על דבלינאים חיים. ייתכן שהם כבולים לחיים האנושיים ובכך נמדדים בזמן – בשעות, כלומר, של ה-16 ביוני, 1904.

נכון שהיו אלה חייו של בלום, ושהיה זה הסך הכולל של חייו של בלום, שהולידו את היום בחייו של בלום יוליסס, ספר בן שבע מאות ושלושים עמודים: ייתכן שניתן לתאר דקה מחיים על פני ארון ספרים שלם. הצצה בעבודה בעיצומה היא הצצה ראשונה לקדרת הבריאה. בראשית היה תוהו

ובוהו. אך יש תוהו ובוהו גם בסוף. הקורא משתתף בלידת או בסוף העולם כשזה קורה. כולם הם כל אחד וכל רגע הוא כל רגע שהוא. נפילת המלאכים מתערבבת בקרב ווטרלו והצ"א [האמפרי צ'ימפדן אירוויקר/ Humphrey Chimpden Earwicker] הוא אדם שמשתנה פעמים רבות, כמספר הפעמים ששמו משתנה בנרטיב.

אומרים שאדם שטס במהירות האור יחווה את היסטורית העולם בזמן קצר: כל מי שמאיץ למהירות הטיסה האולטימטיבית, יחזה בהשפעה של מה שהיה ומה שיהיה. הזמן עוצמתי כל כך בעבודה בעיצומה, עד שהבדלו אינו מסומן ברעיונותיו.

*'סימולטניות מסוג זה אינה נוכחת ביוליסס. לכל שעה שבו יש משמעות ודימוי משל עצמה.'*

כמובן. צבע היום משתנה עם חלוף הזמן. הפרקים של יוליסס מוארים באופנים שונים. סטיוארט גילברט הרכיב טבלה. היא מייצגת את לוח הזמנים של השעות ביוליסס. תקרא אותה, אני חושב שהספר הזה חשוב לקוראים.

*'הספר הזה ברשותי, הוא מושלם למדי. המשחקים והצללים המפורטים שביוליסס התבהרו כשקראתי אותו.'*

אתה יודע, הסופר ואלרי לארבו הילל את יוליסס במטאפורה מופרזת ביופיה. הוא השווה אותו לשמיים זרועי-כוכבים: כשמביטים בהם לאורך זמן ובזהירות, הם נעשים יפים יותר עם חשיפתם של כוכבים חדשים ובלתי-מוכרים.

גילברט חילק את יוליסס לפרקים לפי מקומות, זמנים, סמכויות, ידענויות, צבעים, סמלים ומודוסים של מסירה. זו מתמטיקה של היסטוריה ספרותית.

איך התקבלה המהדורה הצ'כית של יוליסס ?

*'היא פורסמה באופן פרטי. היא לא נעשתה לסנסציה בעיתונים או לסנסציה בצהובונים. נראה לי שאת כמות העותקים הגדולה שנקנו ניתן להסביר כ"פורנוביבליופיליה", שמשכה אנשים לספר שמימי כל כך.'*

לגישה האנגלו-אמריקנית ליוליסס אין שום קשר לתחומי העניין החבויים של הקוראים ולמה שבאמת מזעזע אותם. הצורה הריאליסטית שבה מתואר יום, הקצב שממלא את הספר באמיתות כלליות או בסמלים אוניברסליים נעלמת באמצעות ההתמקדות, בכמה מקומות, בשפה לא קונבנציונלית שמתארת דברים ומחשבות שלא נאמרים בדרך כלל. לדעתי, העירום

החייתי של הטבע האנושי ביוליסס מתואר באמינות ובאיזון. הצנזורים האיריים ראו בפסקאות אלה 'כל דבר מחושב לגירוי תשוקה מינית'. הבוטות ממלאה גם את דפי החיים וספר לא יכול להתחמק לגמרי ממצייאות המחשבות והמעשים, אפילו אם לא ניתן לכתוב עליו מבלי לסגת לפחדנות. אף ספר – החל מהתנ"ך – לא הצליח לעשות את זה, אף לא אחד. צרפתי כלשהו [אמיל פונס] כתב על סוויפט, שלו השווה אותי, ושאיני מכחיש את השפעותיו, שהוא הצליח "*d'une serenite dans l'indecence*".

'תוכל להגיד לי מהם הקשרים או ההבדלים בין יוליסס לעבודה בעיצומה?' לא נראה לי שיש הבדל. החל מדבלינאים, קיים קו התפתחות ישר בכל היצירות שלי. הוא כמעט בלתי נראה. רק רמת ההבעה והמורכבות הטכנית השתנו, אולי אפילו באופן דרמטי במקצת. נכון שהייתי בן עשרים כשכתבתי את דבלינאים ובין יוליסס ועבודה בעיצומה יש הבדל של שש שנות עבודה מפרכת. סימתי את יוליסס בשנת 1921 והקטע הראשון מעבודה בעיצומה פורסם ב-*transition* שש שנים לאחר מכן. אם כך, ההבדל נעוץ בפיתוח. כלל היצירות שלי עדיין בשלבי פיתוח.

'אני יודע שהקוראים שלנו זועקים יחד עם מר ה.ג' וולס: היצירה נפלאה, אבל אנחנו לא מבינים אותה.'

אני לא מסכים שספרות קשה היא בהכרח בלתי-נגישה כל כך. כמובן שכל קורא אינטליגנטי יכול לקרוא ולהבין אותו – אם יחזור לטקסט שוב ושוב. הוא יוצא להרפתקה עם מילים. למעשה, עבודה בעיצומה מספק יותר מספרים אחרים מפני שנתתי לקוראים את ההזדמנות להחליף את מה שהם קוראים בדימיון שלהם עצמם. יש שימצאו עניין במקור המילים; במשחקים הטכניים; בניסיונות הפילולוגיים שבכל שורה בפני עצמה. כל מילה מכילה את כלל הקסם שביצור חי. כל יצור חי ניתן לעיצוב.

בסיפור הראשון בדבלינאים, כתבתי שהמילה 'שיתוק' (Paralysis) מילאה אותי באימה ובפחד, כאילו שהייתה שמו של משהו מרושע ומלא חטא. אהבתי את המילה הזו ולחשתי אותה לעצמי בלילה מבעד לחלון פתוח. הובא לידיעתי שמילים מסוימות נוצרות תחת השפעת הרושם שהשאיר עולם שלא ראיתי. ייתכן שראיתי הלקוייה היא האשמה בכך, מחשבות רבות בורחות מהמילים לכדי דימויים, וזו כמובן תוצאה של החינוך הקתולי והמוצא האירי שלי.

'מוצאך נוכח מאוד ביצירותיך.'

כל הספרים שלי עוסקים בדבלין. דבלין היא עיר שחיים בה כ-300,000 תושבים והיא הפכה לעיר האוניברסלית של יצירותיי. הסתכלתי על האנשים שסביבי. דיוקן היה תמונה של עצמי הרוחני. יוליסס עיצב מחדש רשמים אישיים ואת מה שהיה מקובל באופן כללי. עבודה בעיצומה מתעלה על המציאות, על הפרט, הנצח והמחשבה ונכנס לספרה של הפשטה מוחלטת. אנה והאמפרי הם העיר ומייסדה; הנהר וההר; זכר ונקבה. אין פעולה לינארית בזמן... במקום שבו הספר מתחיל, שם גם ייגמר.

*'אתה חושב שהמבקרים מסוגלים להבין את היצירות שלך, או הפרשנים למיניהם?'*

כל היצירות שלי התגלו על ידי מספר זהה של פרשנים מפורסמים ושל מבקרים מרושעים. המאמר של רבקה ווסט ב-*The Bookman* הניו-יורקי עורר סערה עצומה. מסקרן אותי מאוד לדעת איך התקבל יוליסס ומה נאמר על אנה ליוויה פלורבל בצ'כוסלובקיה.

*'עדיין לא קראתי שם ביקורות על יוליסס. נראה לי שהסיבה לכך היא שהמבקרים שלנו עוד לא אזרו את האומץ לקרוא את הספר.'*

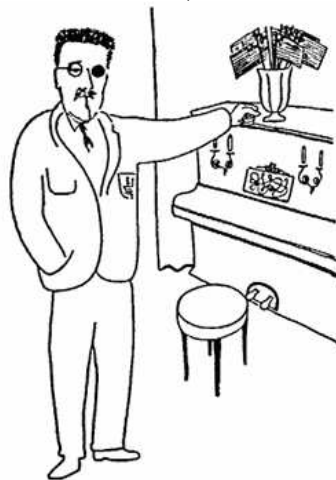
נראה לי שדרוש אומץ רב כדי לרצות לפרסם אפילו קטע מעבודה בעיצומה. האחריות שעל המתרגם גדולה אף יותר. לא רציתי להיות זה שיחליט על פרסום ותרגום הספר, במיוחד כשמדובר בתרגום לא רגיל, אלא ביצירת פואטיקה חדשה בצ'כית. תתקל בקשיים רבים מאוד. יוליסס היווה משימה מאתגרת וקשה למתרגם, אבל

הוא כלום לעומת אנה ליוויה.

*'הייתי רוצה לשמוע את החלטתך הסופית. הייתי רוצה לגשת לתרגום שלנו ל אנה ליוויה עם ברכתך.'*

אני יודע, אבל בוא נעזוב את זה בינתיים. נמשיך לדבר עליו בהמשך. הזמנתי לכאן, בפעם השישית, את המתרגם לצרפתית. כמו גלדיאטורים מהעת העתיקה: *Translaturi me salutant*.

אתה יכול לפתוח קצת את התריסים?



ג'ויס מעשה ידי הופמייסטר

הרחובות כבר שקטים והשמש לא קופחת. באתי לכאן לביקור קצר בלבד. ייתכן שאסע לאטרטה לסוף השבוע ואז אחזור לפאריס לכמה ימים. ג'ויס ישוב בכורסא עמוקה. גבוה, רזה, לוכש חולצה לבנה, שערו מאפיר. הבעות פניו מלאות כוז ושפתיו מקווצות מעט. אשתו נורה מתרצת את מצב הדירה. אורח חייו משתקף בתעלומה שהיא אישיותו. פאריס שקטה עכשיו. איננו מדברים. החדר כחול, כעיניים כחולות. קובלט.

ג'ויס אוהב לדקלם מילים שצ'לילהן ממחישים את תהליך החשיבה שלו. קובלט.

ללא קשר וללא הכוונה, המילים המבודדות האלה נופלות לתוך דממה שמהדהדת ברחבי החדר. לתוך דממה של חדר חסר רוח חיים מרוב חופשות, לתוך החדר שבו אינו גר. הדממה רחבה וברורה. הרהיטים מכוסים בסדינים להגנה מאבק וכל מה שלא ננעל בארונות ונותר במקומו, נם. על מנת לדבר בדממה שכזו, על האדם לאזור את האומץ להקשיב לעצמו. אחרת, המילים חגות בחדר כצוצלות מבוהלות, המשנות את צורתן לעטלפים כשהמילים שוככות, הרעיונות שלהן מרחפים מבלי שישמעו מעל לסדינים הלבנים והלחם המורעל שפוזר עבור העכברים. לא רציתי לדבר. חיכיתי שג'ויס ישבור את הדממה, אבל לא ציפיתי לשמוע, ללא הקדמה ובמבטא מושלם ובצ'כית ברורה:

Ceske Budejovice.

באמת שנבהלתי.

Zivnostenska Banka

'למדת צ'כית מאז שנפגשנו לאחרונה?'

לא, פשוט גיליתי כמה שורשים מעניינים בשפה שלך ובשלי. אני מכיר את קצב השפה שלך, מן הסתם.

'היית בפראג?'

לא, אבל גיסי היה צ'כי. אחותי איילין הכירה גבר בטריאסטה, ונשאה לו. קראו לו פרנטיסק שורק (frantisek Schaurek) והוא היה לבלר בסניף של Zivnostenska Banka שבטריאסטה. באותה התקופה גרנו אצל אחי, מורה לשפות. שורק היה צ'כי, ייתכן שמשפחתו עדיין חיה בפראג, בז'יז'קוב. הוא דיבר צ'כית, גרמנית ואיטלקית מושלמות. משפחת שורק

עברה לפראג אחרי המלחמה. לבסוף, פרנטיסק שורק ירה בעצמו ואחותי  
חיה היום בדבלין.

התואיל בטובך לשלוח לה דוגמית מהתרגום לצ'כית? אני בספק אם קראה  
את המקור באנגלית, אבל ייתכן שתוכל לתפוס את תחושת המשפטים  
בצ'כית...

לא העלתי על דעתי שיש קשר חזק כל כך בינך לבין פראג.  
זה רק עניין משפחתי שאני לא אוהב לדבר עליו.

מערב אירלנד היא ארצו של ג'ויס. שם מקורה של משפחתו של ג'ויס,  
משפחת אצולה ותיקה. אביו של ג'יימס ג'ויס היה גבר אירי טיפוסי ונהדר  
שמקצועו אינו ברור. היה להם בית מקסים בדבלין והם חיו חיים מאושרים,  
חרף העליות והמורדות של השגשוג והעוני. ימי הסעודות הגיעו לאחר  
שבועות של מצוקה. רעיון הכסף והאחריות כלפי העתיד אינו חלק מתיאור  
האופי האירי. משפחת ג'ויס הייתה גדולה. היו להם שלושה עשר או אולי  
חמישה עשר ילדים. [למעשה, היו תשעה] רובם עדיין בחיים. שתיים  
מאחיותיו היו נזירות: אחת במנזר לורטו בדבלין והשנייה במיסיון סיני או  
במקום אחר במזרח. האב היה גדל-גוף, תכול עיניים וקולו היה ערב. האם  
אהבה את ג'ויס (ג'יימס ג'ויס). כשהייתה סובלת ממכאוב, הייתה מבקשת  
מג'ויס לנגן בפסנתר. מבקרים גרמנים תקפו את ג'ויס על שהלחין וניגן  
בפסנתר בחדר הסמוך לזה שבו גססה אימו. אחותו של ג'ויס מאשרת שהיה  
זה רצונה של אימו שינגן.

כל המשפחה הייתה מוסיקלית. כשג'ויס חזר מקונצרטים, היו יושבים  
במעגל וג'ויס היה מנתח את היצירה והביצוע בדיונים ארוכים שמפרקים את  
היצירה תנועה אחר תנועה, תיבה אחר תיבה. אותם מפגשים ליליים של  
הרהורים אינסופיים ודיונים רציניים על הפרטים הזעירים של השנייה, או  
אפילו של עבודה בעלת חשיבות ארעית, היו התחביב של ג'ויס. הם לא  
עסקו תמיד במוסיקה. הוא היה הולך לסוחר-עתיקות ומביא הביתה  
פסלים, חפצי ופריטי אומנות, והיה מדבר עליהם כל הלילה. קולו, כקול  
משורר, עורר כבוד ואימה. בני משפחתו לא היו מרוצים מהעובדה שכתב.  
הם היו מרוצים אף פחות ממה שכתב. דבלין, שאותה הרבה להלל  
ביצירותיו המלאות בטמפרמנט ובערכים איריים מוחלטים, החרימה אותו.  
אחרי יציאתו לאור של דבלינאים, ג'ויס נטש את אירלנד. כמה דבלינאים



גסים ושוחרי-שערוריות ברכו אותו בברכת "ברוך שפטרנו". את אירלנד, ככל נראה, עזב לצמיתות. כיום, כמעט שאינו מבקר אפילו באנגליה, הוא נע בעילום-שם כמעט. באירלנד, שמו בגדר תועבה.

מר ל'און], מזכירו של ג'ויס, יהודי רוסי, נכנס לחדר. המשכנו לדבר על האפשרות לתרגם את עבודה בעיצומה לשפה נוספת. הפגישה הייתה וכחנית וחשתי כתלמיד שרק מתחיל להתקדם. ג'ויס קם ונעלם לחדר סמוך. הוא חזר כשהוא אוחז בכרך הדק של אנה ליוויה פלורבל באצבעותיו הארוכות, כמורה מחמיר, דמות גבוהה שחבויה מאחורי העדשות המגדילות של משקפיו. שפתיו הדקות והקמוצות התעוותו לכדי חיוך, אולי מהמחשבה המענגת על הסבל המוזר שבכית הספר, שבו נענשים במקל, בבית אחוזה ישן ונטוש שמלא בציפיה לאימה מושחתת. הסצינה הזכירה לי את הפרק מספרו המוחרם של רוברט דסנוס, *L'amour et la liberte: La scene de correction commença*. לאון ואני ישבנו בדממה בקצה הכסאות שלנו.

ג'ויס: מי יתרגם?

שנינו ענינו יחד:

'גברת וותרהול,

דר' ולדימיר פרוצ'זקה,

ויטסלאב נווואל

ואני.

'לאון פול פארג

יוג'ין יולאס

פיליפ סופו

ואלרי לארבו

איבן וקלייר גול'.

וידוע לכם שבלתי אפשרי לתרגם אותו.

'ידוע לנו'.

אפשר להפוך אותו לשירה – להעביר אותו פואטיזציה עם החופש האמנותי הגדול ביותר שאפשר לתת לו. עבודה בעיצומה לא נכתב באנגלית או

בצרפתית או בצ'כית או באירית. אנה ליוויה לא דוברת אף אחת מהשפות האלה, היא דוברת את דיבור הנהר.

זהו נהר ליפי. זו אישה, זו אנה ליפי. היא לא בדיוק נהר, וגם לא לגמרי אישה. היא יכולה להיות אלה או כובסת, היא מופשטת. 'פלורבלה' בעיניה היא אפשרויות הומוריסטיות לפלגים ולגיוון שביופיה.

אנה, כמובן, היא השחתה פשוטה של המילה הלטינית לנהר, *amnis*. אנה ליפי במפות העתיקות היא אמניס ליוויס. משם, הפכתי את שמה באמצעות אנלוגיה לסדרה של אנות קדושות ממדינות שונות. כמו אנה סקוואנה, אנני האדסון, ססקוואנה וכו': שמות של נשים או של נהרות.

בניגוד אליה עומד האמפרי צ'ימפדן אירוויקר (ראשי תיבות – H.C.E - הנה באים כולם) או הצ"א, הדמות הגברית בסיפור. הוא מופיע תחת שמות רבים, בדרך כלל כפרסי אוריילי, שנובע מ-*perce-oreille* (צבתן). ראשי התיבות רומזים לדמות הראשית, כשזו מופיעה בכמה תחפושות לאורך הסיפור. כמו למשל היק קובאט אדיליס. אפוס ליברטינאם פרבולאם (ה.ק.א.א.ל.פ.). מהדמויות האחרות שמופיעות בעבודה בעיצומה, נובע חלק מהשלם. פין מאק קול, אדם וחוזה, האמפטי דאמפטי, נפוליאון, לוציפר, וינדהאם לואיס, המלאך מיכאל, טריסטן ואיזולד, נוח, פטריק הקדוש וכולי. הירקוס סיביס אבלנסיס... טוב, אתה מכיר את אנה ליוויה?

גויס מדקלם את אחד המשפטים הראשונים מהקטע.

אנה ליוויה פלורבל היא יצירה קטנה והרמטית לחלוטין, שניתן לקרוא בנפרד מכלל עבודה בעיצומה.

זו שאלה של זיווג בין הרים לנהרות וייסודה של עיר. אני חושב שעל המתרגם להיות משורר על מנת להבין את הדיבור ולהבין את הנהר. ואלרי לארבו כינה את התרגום המקיף והמדויק להדהים שלו לוליסס *'divertisement philologique'*. אני חושב שהעניין באנה ליוויה אינו ההבעה. תהיה זו משימה איומה לקחת על עצמכם.

נתכונן לתרגום ביסודיות רבה.

תזדקקו לחצי שנה לשלושים העמודים האלה. אני לא רוצה לעשות צרות למתרגם הצ'כי, אני לא רוצה לפקח עליך חמוץ-פנים ופדנט, אבל אני חושש ליצירה שלי. אני לא רוצה שיתרגמו אותי, אני צריך להישאר כפי שאני, אלא שרק יסבירו אותי בשפתכם. אני נותן לך כל חופש אפשרי

בשינוי מילים. אני סומך עליך. ארצך מלאה בנהרות. קח את הנהרות  
שלכם: ולטאבה, ואה, יוסלאבה ונזארקה.

*לג'ויס ידע מפורט ומפתיע בשמות נהרות צ'כיים.*

ניתן לפרק אותן למילים חיות, כפי שהיו בבראשית, כשאלוהים היה  
המילה. צור שפה לארצך בצלמי. ויקטור לונה ב-*transition* הניח את  
ההנחה: סופר יכול ליצור שפה. במקרה הזה, גם המתרגם יכול. האירופאים  
משווים בין היצירה שלי לזו של רבלה במונחים פילולוגיים. רבלה הוא  
ליצן חסון בשפה.

*מכרונותיו של תייר*, כותב סטנדל: 'מר ל., אתה רגיל לדבר ספרדית  
ואנגלית בקולוניות, ולהשתמש במילים רבות בשתי השפות, מפני שהדבר  
יעיל יותר, להבנתך.' סטנדל ממשיך, 'יעיל יותר, כמובן, אבל רק עבור אלה  
שדוברים אנגלית וספרדית.' קול שכזה מלווה אותי לכל מקום. אנשים  
מעדיפים להכתיר אותי כאדיוט, במקום לנסות להבין אותי.

*'אנשים נעלבים, כי אתה מצפה מהם שיהיה להם יותר מדי ידע.'*

קיבלתי כמה מכתבים משעשעים על יצירתי מקוראים רגילים. באחד מהם  
השוויתי לגרטרווד שטיין: 'העלמה גרטרווד שטיין מתנסה באותו האופן,  
אבל עד עצם היום הזה, הסתפקה במעין אוולות היפר-נורמאלית, שעלינו  
לחבר לשם שימושן של מילים שכבר קיימות. אבל מר ג'ויס מנצח אותה  
ויוצר מילים משל עצמו, עד כמה שניתן לכבד אותן בשם זה.' כותב  
מכתבים נוסף מנסה לחקות אותי ורואה במשחקי מילים מעין בידור  
שלאחרי ארוחת הערב, קרא לי 'ג'רמס צ'ויס' (בחירתו של החיידק) וטען  
שעבודתי אינה נאורה (אינה נהירה) לו.

*'תרגמתי פעם קטע מיצירתה של גרטרווד שטיין. היה זה משחק מילים  
מדהים.'*

אולי תוכל לקרוא לי מהתרגום הזה.

*'לא תבין אותו.'*

המזכיר שלי, מר ל., מבין צ'כית היטב.

*'הוא הולך כך:*

*הנשים שלהם במקום שלהן היו, כשהיו לפתע בקופה. בטוח שאין שם  
איש, עם מה שנבחר בכירור שנמצא שם, אינו מה שנמצא שם, אבל מה  
שהיה שם.*

'או במקום אחר : בין אם זה יותר לרצות מהם יותר משרוצים מרובם, יהיה זה יתרון יותר מתעלומה, וכן הלאה.

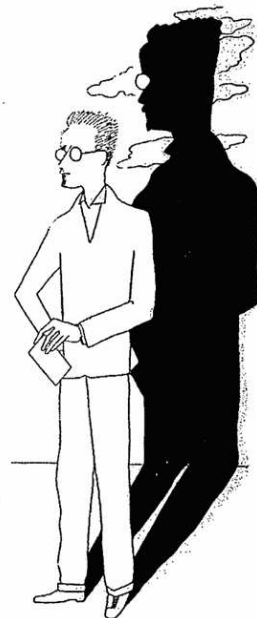
'לא לחינם תרגמתי את The Making of Americans של שטיין . זהו כרך "מנגינת-המילים" העבה ביותר שאני מכיר. זו אופרה או סמפוניה של דקדוק. זו הסיבה שאני יודע שלא אוכל לתרגם את כל עבודה בעיצומה בעצמי'.

נראה לי שיהיה עליך לחיות יותר משתחיה. בבקשה, רבותיי, תרגמו עבורי קטע, ואז נראה אם אפשר לנווט את אנה ליוויה בשפה אחרת. הוא השתתק והזכיר לי את הדממה המתוחה שלפני בחינה. עכשיו כשנבחנתי, נראה היה לי שלא אוכל להציע אפילו את הקטנה שבמילים. ליבי ונשמתי רטטו כאילו שפעמון בית הספר צלצל זה עתה. הסתכל בבקשה על תחילת עמוד שלושים, שורה שישית מלמעלה. כתוב שם: '*It's that irrawaddyng I've stoke in my aars*'. וכן הלאה. ניסינו לתרגם אותה.

'Irrawaddyng' נובע מ-*wadding* (= כותנה, צמר גפן) שהשימוש בו רווח באירלנד. קודם כל, כמובן, אירואדי הוא נהר בהודו [למעשה, בבורמה].

stoke הוא פועל בעל תנועה עוצמתית. הוא לקוח ממילון עובדי הדרכים. stoker הוא אדם שמלבה את האש; בתוך המילה הזו יש רמיזה לאינטנסיביות רבה ולפראות גופנית, שבה דוחפת הנערה צמר גפן לתוך אוזניה, כך, עד שהן מצלצלות; הברת 'אא' הארוכה חוזרת על עצמה בתחושה פתאומית של בועות רחבות, בשקט של האוזן או הגולגולת, שלא הייתה נוכחת אם הייתי משתמש ב'אזניים'. ניסינו את התרגום. '*Irrawaddyng*' היה מכשול שלא ניתן לעקוף.

או בעמוד חמש, למטה. 'My wrists are rusty rubbing the mouldaw stains. And the dneepers of wet and gangres of sin in it



ג'ויס מעשה ידי הופמייסטר

הנהרית מלאה בביטויים נהריים. בתרגום שלך, אתה חושב שתוכל למצוא ביטוי דומה ל-'mouldaw stains' בנהר ולטאבה, כפי ש' dneepers of wet gangres of ' מאזכרים את הדנייפר [הנהר הרוסי] או כפי ש' sin' מאזכרים את הגנגס?

'זה יהיה משחק הערב. כולנו רוצים לעשות זאת.'  
נתקפנו פתאום כמיהה אובססיבית לאבד את עצמנו במבוך הסימונות שנוצרו משורשי מילים.

נסה לתרגם את התכתבויותיהן של המילים הבאות...  
'the last of incurables and the last of immurables' או  
'Lictor Hackett or Lector Reade'

ככל שעבר הזמן, ישבנו קרוב יותר ויותר זה לזה. כעת הפכנו לחלמון ראשים שנטו זה לכיוון זה. המתרגם הצרפתי הציג את המשפט ראשון; הדבר היה קל יותר לאור קווי הדמיון שבין צרפתית לאנגלית. לנו לקח זמן רב יותר. הצ'כית, שכתוצאה מטבעה חסר המבנה, שומרת על עצמה כבתולה מפני אונס, הייתה זקוקה לעבודה רבה הרבה יותר.

סטיוארט גילברט ערך מילון שלם בפתח הדבר של עבודה בעיצומה; זהו ניסיון לפרש כמה מילים מהיצירה, כשכל מילה היא יצירה בפני עצמה. שכחנו את הזמן בגלל התרגום. ג'ויס, כמוכן, מרוצה מהעניין שמצאנו בו. הוא התנצל על קשיחותו וחוסר כניעתו בענייני התרגום ונתן לנו לבסוף את רשותו לפרסם את אנה ליוויה פלורבל.

הערב כבר ירד כשיצאנו מהבניין הגבוה שבכיכר רוביאק מספר 2. ארמון האינולידים (*Invalides*) בהק כמעמקי הלילה. השקט של אנה סקוואנה זרם בשחור.

(מאנגלית: ענת שפירא)

## השעון

סיפור שנכתב במהלך כתיבת 'ורד הלבנון', ולא השתלב ברומן.

האוטו היה מקולקל ואבא שלה אמר שאין ברירה והם ייסעו באוטובוס. השען הזה הוא בשדרות ירושלים, ורבע שעה מחר, והם שם... ועכשיו היה המחר ההוא בעולמה החדש, ובאין ברירה הם נוסעים לשען...  
...האוטובוס מקרטע בין עצירה לעצירה, מעלה מוריד נוסעים, גונח ומחדש את הנסיעה, והיא עוד לא מבינה מה קרה מאז שקרה הלא-מובן. ואחר-כך, כשמצמצתה וסילקה את עיוורונה הטרי שלפעמים, חשבה שלו לפחות נסעו ברנו הישנה. בשקט. לבד. לא לראות את כל גושי הבשר האלה שעולים ויורדים, ואת מה שבכלל היא לא מצליחה לקלוט מן החלונות... אבל הם באוטובוס, עם כולם, ועל המצח שלהם כתוב בגדול לאן הם נוסעים, אבא ובת, זכר ונקבה, מחוג גדול ומחוג קטן.  
היא ניסתה לאטום את הכעס בגוף שלה, אבל הגוף שלה כבר לא היה ברשותה. לפחות לזה התרגלה מאז. היא עצמה את עיניה, ובלעה את העווית התחתונה החדשה. פתאום חשה איך הזעם שלה מתכווץ במצחה ומחפש דרך לצאת... רגע, אולי בכלל שבתחנה הבאה, כשמפלצת המתכת תעצור, ישתחל אביה מן החלון, יעלה לגג האוטובוס, ובפישוק איברים מתנדנד, יצעק ככה ש כ ל העולם ישמע: הם נוסעים לשען! הוא והבת הקטנה, שכבר לא קטנה יותר... נוסעים לשען!  
היא לא הייתה מוכנה אפילו לנשום אותו בכלל. היא הפסיקה לנשום. והכעס חזר ונדהס לשיפולי בטנה. אביה ישב לידה עם עיניו שתקועות בזיוג משוגע קדימה, תחת מצחו המופשל, וכחכח מדי פעם את ליחתו. והיא ליד החלון, מתביישת להניח את ידיה סביב בטנה, ומניחה אותו מלפניה. ערומות מעדי. מסימן. סתם ידיים דקות של ילדה מזקינה. והם שותקים כל הנסיעה. אז מה פתאום מישהו שומע? איך זה שמישהו יידע?

גם אתמול היא שתקה. ישבה ליד השולחן, ידיה חגורות סביב בטנה המתכווצת, ולא אמרה דבר, כשהוא דווקא דיבר מן החלון... החלון נפתח ממרפסת השוכך אל פינת האוכל שגם היא התחילה נוסעת ונוסעת סביבה, ואביה גזר עיגולים של ספוג צהוב ועבה לרפד את קיני הנקבות. הציפורים רחשו בשוכך. הן תמיד חשו בנוכחותו וצייצו למענו בחנופה. בתביעה. מי יודע אם הנקבות סערו יותר. היא מעולם לא טרחה לזהותן כמוהו; מחזיק אותן הפוכות בכף ידו המיובלת – גופיף צהוב וחם וקפוא-נשימה בכף ידו – ונושף סביב בטנן. המשב הסיט את פלומת הנוצות ואיבר המין היה מתגלה. זכרי או נקבי. מיוחס או לא. זה היה חיוני כמובן לדעת. בייחוד לפני עונת הרבייה.

שמעת אותי? היא לא נשאה את עיניה משולחן הפורמייקה. בחילה עלתה בה בשל הנסיעה במקום ובזמן. האוטו לא בסדר, בבוקר אני מכניס אותו למוסך... אבל אחרי הצהריים נלך, זה ביפו סך-הכול, כמה תחנות מכאן... גם השעון של רבקה היה ממנו, קולה של אימה עלה פתאום לאוטובוס-פינת-האוכל במגושמות צורמנית עקב מיעוט בשימוש, כשהיא נוקבת בשם אחרתה.

מה? אביה שמע רק באוזן אחת בשל סטירה שחטף מאס.אס. אה רבקה, בטח... לא, השען הזה – הוא נבלע רגע בשוכך וחזר - ...תמיד עושה לי מחיר, הוא שב ודיבר אל קן המתכת החדש שהביא עמו, ושכעת מעך לתוכו אשכולית של ספוג. ממול חזר ודמם הגב של אימה ששטפה כלים ליד הכיור. מעליה, על המדף, נחו המלחייה והפלפלת, חפיסת הגלולות נגד כאב ראשה הנצחי והשעון העגול. לפעמים, כשכאב לה הראש בזמן שטיפת הכלים, הייתה נשענת קדימה ומוחצת את מצחה אל דופן המדף. מזיזה את השעון.

בשביל מה היית צריכה לספר לו? ביקשתי ממך לא להגיד שום דבר! היא נדהמה קודם כשאימא נשאה את מצחה מן המדף יחד עם הסימן האדום שצץ בו, ואמרה לה, כבדרך אגב, שאבא איחל לה בשעה טובה, שהוא נורא נורא שמח...

בבת אחת נתן העולם שקפא אמש גז, והתחיל לנסוע ולגרור אותה אחריו. כמעט על כל הרצפה נמרחה שם, היא והכאב הפתאומי והפלישה. הדמעות דיברו יחד אתה: למה, למה סיפרת לו? שום דבר אי-אפשר לספר לך! זה... משהו פרטי, את לא מבינה? זה שלי, סוד!

הסימן האדום שעל מצח אימה סירב להימחק, ובעוד ידיה מסבנות את הסיר הרחק-הרחק בזמן, היא הביטה בה כאילו השתגעה, ואחר שבה ומצאה משען בדופן המדף ובתכולת הכיור.

השעון העגול שעל המדף היה כרס לבנה עם עניבת מחוגים שעמדה על זוג רגלי מתכת כדוריות. כל לילה היו מותחים את הקפיץ שלו בכדי לכוון את שעת הקימה הרצויה לבוקר הבא, וכשלא נמתח או צלצל – וזה קרה רק פעם אחת - הבהילו אותו אל השען. הצלצול שלו היה קצר ועיקש. אבל היא התעוררה תמיד לפניו, וגם קמה ראשונה מן המיטה בשביל בית-הספר. אבל איך הולכים לבית-הספר במצב כזה? עווית חדה חתכה את שיירי בטנה. זה הרחם, אמרה לה בצהריים אימה כשכבר סוף סוף אורה רגע, וסיפרה. זה לא הבטן יותר, את תתרגלי, היא עוד גיחכה לעברה כיודעת איזה סוד אחר לגמרי.

זה הגיע בהפתעה. אתמול, כשביקרה את סבתה, משוחררת מאוד ואהובה מאוד בבית התכלת הזעיר שבשכונה הישנה. בבית הזה השירותים היו בחצר, וכל אימת שהצטרכה, חפנה בידה פיסות נייר כתמתם וסקוף שנדפס עליו תפוזי ג'אפה מהמגירה של ארון המרפסת, וצעקה אל תוככי החדר האחד: סבתא, אני רגע אחד בשירותים...

ושמה גילתה את זה. נוצת עורב שחורה מרוחה ביובש בתחתוניה, וטיפות השתן שהיו כהות, והרגע ההוא שנעצר ונעצר. כעבור כמה רגעים בתוך הרגע ההוא, כשהבינה שזה זה, היא ידעה שהזמן שלה מעכשיו נחשף, יסומן, יתקצב, ומאוד התביישה. כי הגוף הזה, הבטן הזאת, שיהיו להם חיים משלהם, השאירו אותה לבד.

רק כשמקבלים אפשר להביא ילדים, אמרה לה אחותה, לפני שנתיים לערך, כששאלה אותה בסקרנות בריאה ובטוחה שממרחק השנים והמועד. מקבלים, מה? תמימותה שאלה.

דם! בלי דם זה לא קורה...

אבל היא לא רצתה דם. והיא לא רצתה ילדים. בטח לא בגיל כזה! מי צריך ילדים בגיל כזה?! זה צריך לבוא כשרוצים ילדים, לא רגע אחד לפני. וגם תיארה לעצמה איזה רעש זה יחולל, ובמיוחד פה, בבית הזה! אלף קפיצים שימתחו בבת-אחת, אלף שעונים יהודיים שלא יפסיקו לצלצל, חוליים ומשתעלים וחורקים, זקוקים לשען...



שלשום, בידיים שכבר לא היו שלה יותר, ומפני שנשאב כל האוויר מהשירותים, נחפזה בת שלוש-עשרה כפי שלא הייתה מעודה, לחזור בשתיקה אל סבתה. אבל גם בבוקר המחרת, בבית, כשעוד נוצת עורב, כבר לחה ובהירה, נשרה בתחתוניה הנקיים החדשים, ומהשד יודע איפה – היא לא אמרה דבר. זה אולי יעבור לי, חשבה. זה אולי רק צלצול תועה שייעלם, מין סימן מוסכם שאומר שאני בת, ושאחר-כך אני לא. סתם מי שעוזבים אותה לנפשה. וילדה. מין ילדה שאין לה שום תפקיד, ושום זמן. שום דבר. והיא הזדרזה לשוב ולהחליף לבנים, ולא לשים גם הפעם משהו לספיגה. כי בשביל מה. ילדה כזאת.

בצהריים שבה עם כתם על מכנסיה, והעורב שטפטף נוצות אדומות הלך ונקרע בזרימה אחידה שדמתה בעיניה לשיטפון. היא פרצה מהשירותים וחטפה את חבילת צמר הגפן מארון חדר הרחצה. לא מאמינה שהיא הולכת תכף להכתים את שרוול העננים הזה, לדחוף אותו לשם. אחר-כך התחילו עוויות ובחילות, והיא ישבה על מיטתה עם ידיים חגורות ומבט נבגד. מה הגוף הזה רוצה. מה הוא רוצה. אבל היא ידעה מה הוא רוצה, וידעה שיש כאן מישהו שרוצה בזה יותר מכולם, והוא לא ישקוט עד שימתח לה את הקפיץ מול כל העולם, ויצלצל לה במוח, בלב.

...הם נוסעים לשען, לשען, לשען, האוטובוס שר עכשיו בצלצול ארוך וחד, וכל האנשים עולים-ויורדים הצטרפו בפזמון, כי הגיע הזמן, הזמן, הזמן. היא סילקה את הדמעות ואת ריחו הכבד של אביה, ואת ריח הסולר שעמד באוטובוס עם זיעת בני-האדם, ואמרה לעצמה שהיא אף פעם לא נזקקה לשעונים, שהיא תמיד מתעוררת לבד, וממילא לא היה לה למי לאתר או למי להקדים. בית-הספר ניהל אותה, ואחריו לא היה דבר להרגו עד למחרת.

לא תוכלי לעשות כלום נגד זה, זה כמו מסורת אצלו, אמרה אחותה אחרי שבישרו גם לה, והיא קראה לעברה: מזל טוב, מעכשיו את אישה!  
אני לא אישה! כעסה עוד היה משוחרר.

אז מה את, ציפור?! אחותה לעגה.

היא התעלמה, ואחר אמרה: פרה. למה זה צריך להיות מסומן כאילו אני... פרה?! למה זה לא יכול להיות פרטי, בסוד? והעווית החדשה גרמה לראשה לרדת ולהילחץ כנגד ברכה.

תגידי, את שכחת שהוא איבד את המשפחה שלו שמה, או מה? ! ובכלל, מה את עושה מזה כזה סיפור, סך-הכול שעון! ואז, מרוגשת כאילו רק עתה עמדה על גודל יתרונה, צעקה: את מקבלת שעון, מטומטמת! חדש!  
לא היה עם מי לדבר. כבודה מהחסר שלפתע קינן בבטנה, דידתה למדף שמעל הכיור ופיצחה לה כדור כנגד הכאב שהפך לבלתי-נסבל. לכאבי ראש ולכאבי מחזור הודפס על הקופסה. היא בלעה את הגלולה כאילו בלעה את השעון העגול המיותר, ונחנקה קצת בתוך העולם החדש שנוצר בעבורה, בין ברכיה למצחה.

זה לא עזר. היא גוף שנוזל מעצמו ואוזל מעצמה, למרות פקק הכותנה המטופש, והיא נושמת, היא כן מריחה את הגבר הזה, אבא שלה, שדוחף את ידו הארוכה, עם המספר, לתוך מה שנכפה עליה כרוקד על הדם. והיא אפילו מריחה אותו עד גועל עכשיו, כי אביה סב פתאום במושב האוטובוס אנה ואנה, ועיניו המשוגעות התגלגלו בין החלונות. איפה אנחנו... שלא נפסיד את התחנה... אה, הנה זה, פה... צריך לרדת עכשיו! בואי, הוא כמעט תלש את חוט הפעמון. זה פה!

הם ירדו בזמן והלכו עם כל הרחוב לשען. וכשנעמדה עם רחם מתקתק ליד שולחן הזכוכית שכל כרסו הייתה ערבוביה של שעוני יד לגברים, לנשים, לילדים ולילדות, היא בחרה לה - אנד דן דינו - עוד אחד.

הייתה לו רצועת עור דקיקה ולבנה, והוא היה כסוף וזערורי כשומה. אביה הסיט סוף כל סוף את חיוכו שתחת שפמו מן השען, ובעיניים טרופות מנחת התאכזב: לבן? לא לבן מי אלמה, זה יתלכלך, חבל. העולם עצר רגע מלכת עם כל הזמן ובני-האדם שבלע אל קרבו, ועבר נצח עד שהיא שבה ואמרה: את זה! השען ענד את הרצועה הלבנה הדקיקה על פרק ידה, ואביה שילם.

וכשכל הדרך חזרה באוטובוס, היה שב ושואל אותה בצחוק: מה השעה? סליחה גברת, אולי את יודעת מה השעה? היא לא ענתה. היא באמת לא ידעה.

## אנרי דה מונטרלאן

### שני קטעים מתוך: 'המצורעות'

אנרי דה מונטרלאן (1896-1972) היה מסאי, סופר ומהמחזאים המובילים של תקופתו. מונטרלאן, קלאסיקון מודרני ואסתטיקון, נולד וגדל ליד פאריס, וסולק מהלימודים בתיכון בגלל יחסים הומוסקסואליים. הוא לחם במלחמת העולם הראשונה, נפצע וקיבל את אות הגבורה. אביו, שטען כי מוצאו אריסטוקרטי, היה מלוכני קיצוני שסירב לחבר את ביתו לרשת החשמל והטלפון. לאחר מות הוריו עבר לגור עם סבתו האוהבת ודודיו התמהונים. קווים לדמות האריסטוקרט התמהוני המיזנתרופ שונא הקדמה והרפובליקה הופיעו ברומאן 'הרווקים' (1934). בספר זה (שיצא בתרגום עברי נפלא של יהושע קנז) מתאר מונטרלאן את הסטיות והחולשות האנושיות בהומור מר ובריאליזם מלא חמלה שמושפע מבאלזאק, ולוכד בשנינות את האיוולת מכמירת הלב



שבשקיעתם של בני אדם יחד עם תקופתם ומעמדם. זהו הרומאן היחיד שלו שתורגם לעברית (כן תורגם המחזה 'המלכה מתה' בידי אביבה ברק), אולי בגלל אי-אילו "פשעים" שביצע הסופר: אי-חבירתו למחתרת האנטי-נאצית במלחמת העולם השנייה, מיזוגיניה מסוימת בתיאורי דמויות הנשים בספריו, ובכלל אותה מיזנתרופיה-הומניסטית ששימשה חומר גלם ובעירה מוצלח להפליא אצל כמה מהסופרים הצרפתים, ואצל מונטרלאן עברה זיקוק נוסף. 'הרווקים' זכה בפרס הגדול של האקדמיה הצרפתית, ולאחריו הופיעה 'הנשים הצעירות' (1936-1939), סדרה בת ארבעה רומנים, שזכתה לשבחים רבים ותורגמה ל-13 שפות. הקטעים הבאים לקוחים מתוך 'המצורעות', הרומאן האחרון בסדרת 'הנשים הצעירות'.



מאמצים רבים משקיעים בני האדם במטרה לשחוק את חייהם שעה אחר שעה. מאחר שאינם מסוגלים לעשות זאת בכוחות עצמם, יש להדריכם. כתב עת נוסד לתכלית זו: לבשר לפריזאים, באופן שיטתי, על האירועים

המעניקים להם הזדמנות לבזבז את זמנם. אך כתב-העת הזה הותקן כראוי :  
 כשרואים שהוא מנוסח בצורה עניינית, כשרואים שאפשר באמת למצוא  
 שם מה שמחפשים, משתוממים על שצרפתים יצרו אותו.  
 - יש את "מר פיין הנערץ", אמרה סולאנו', בחוץ, מדפדפת ב"השבוע  
 בפריו". מדברים עליו הרבה.  
 - סרט אמריקאי! ... את רוצה שאקיא את הארוחה שאכלתי! ... השלמות  
 הטכנית בשירות הטמטום, היש פשע גדול מזה נגד הרוח האנושית?  
 - מה דעתך על "הצוות הנבחר"?  
 - כמה פעמים עליי לומר לך שבשום מחיר לא אלך לראות סרט צרפתי? אין  
 אף סרט אנגלי?  
 - יש כאן סרט דובר אנגלית: "קשת בענן".  
 - נלך לשם.  
 הם ירדו מהמונית ליד אולם הקולנוע שברובע מונפרנס, וראשית פנה  
 קוסטאל לחרחח את חלוץ הקולנוע.  
 - אהה! זה עושה רושם סנטימנטלי. וכשאנגלי מתחיל להיות סנטימנטלי!  
 אני צריך לדעת קצת פרטים על הסרט.  
 הוא ביקש מהקופאית לתת לו לעיין בתוכניה.  
 - קנית כרטיסים? שאלה הקופאית.  
 - אקנה כרטיסים לפי מה שאראה בתוכניה.  
 - תוכניה מקבל רק מי שכבר קנה מושב.  
 - אני לא מבקש ממך לתת לי תוכניה, אלא למכור לי אותה.  
 - התוכניה לא למכירה, אלא למסירה. תקנה כרטיסים ותקבל אותה. זה מה  
 שעושים כולם.  
 קוסטאל הזועם הסתובב ויצא, מושך אחריו את סולאנו'.  
 - אין אף סרט אקזוטי, לא חשוב איזה? לפחות הנופים יעיבו על העלילה.  
 - יש את "הקוסם מסקרמנטו", זה בטח סרט דרום אמריקאי... (כך!) יש את  
 "הלילה בוואיקיקי"...  
 - נלך לוואיקיקי. נהג! קח אותנו לוואיקיקי.  
 הם נסעו לעבר השאנו אליזה. הוא אחז בידה מדי פעם אחיזה קצת  
 עוויתית. אך טרם הספיקה המכונית לעצור:  
 - לא אמרת לי שהבהמה המטונפת הזאת משחקת בסרט! אה, זה יהיה טוב.  
 מחופשת, נעמדת בתנוחות שיבליטו את חיטוביה ביער העד. לא, סולאנו',

חשבי עלי מה שתרצי, אבל זה פשוט למעלה מכוחותיי לראות קופה כזאת במשך שעתיים שלמות. עייני שוב ב"השבוע בפריז". אין אפילו סרט רוסי אחד? אני מבטיח לך שאם יש סרט רוסי נלך לראות אותו, ונישאר עד הסוף!

- "ספני הוולגה", בבולווארים הגדולים.

- זה מה שאנחנו מחפשים!

המכונית יצאה שוב לדרך. סולאנז' זמזמה את הלחץ של "הספנים", כפי שבז'ן היא זמזמה את "סולה מיו". קוסטאל אמר בלבו שבכל אשה שוכנת כרוכיה המחכה להזדמנות להגיח, ומגיחה כאשר היא מהמהמת.

הם ירדו בבולוואר האיטלקים ועיינו בכרזות: כל השחקנים היו צרפתים. זה היה אמנם סרט על נושא רוסי, אך הוא צולם בז'ורואונוויל. היא נעמדה מול כרזה. קוסטאל נעמד מול כרזה אחרת, במרחק כמה מטרים ממנה. הוא שרק לה לבוא, כמו סרסור. "ניכנס?" אמרה סולאנז', שקפצה ממקומה. העייפות הגבירה את תשישות פניה היגעות.

- בשום אופן!... האספסוף הצרפתי!... הקבצנים המחופשים לנסיכים רוסיים!

הוא רקע ברגליו. הוא הירבה לרקוע ברגליו – לרקוע ברגליו, פשוטו כמשמעו – כמו תינוקות וכמו מלכי פרס. "נלך לבית קפה", היא אמרה. הפרונקל בישבנה, שטולטל בעת הנסיעה במוניות, הלם בכאב. והיא התעייפה מהאיש הזה, התעייפה עד מוות מגחמות הילד המפונק שלו, אם לא היו שגעונותיו של רווק או אנינותו של איסטניס. ומדייקנותו: פיליאס פוג! ומאפר הסיגריות שלו שהטיל בכל מקום – על המעיל שלה, על הכפפות שלה – כמו גללים מסוג כלשהו. - לא, אמר קוסטאל, נמרץ. לא הסתובבנו בכל פריז כדי להיתקע בבית קפה. נחזור בבולווארים. יש שם בית קולנוע כל חמישים מטר. לבטח נמצא משהו.

היא אחזה בזרועו (מחווה מחרידה: "תפסתי אותך!") והוא שוב לפת את פרק ידה של "העלמה". מגע עורה לא גרם לו הנאה רבה יותר ממגעה של כרית גומי חלקה, אך לו היה נוגע בפרק ידה של כל אחת מבין העוברות ושבות!... הוא לא התעניין בה כלל: הוא התעניין בעצמו, ובחוקן, בנשים

שאינן שלו. הוא לא אהב את העלמה דנדיו: הוא אהב מצב מסוים של העלמה דנדיו.

שלט מואר של סרט אוסטרי גרם להם לעצור. אך משהתקרבו נוכחו שיש תור – תור ארוך – לפני האשנב. קוסטאל הכריז שהיה צופה בסרט ברצון, אך הוא מסרב בתוקף לעמוד בתור. "מילא לעמוד בתור לתיאטרון, או לקונצרט, אך לא אסכים לעמוד בתור לקולנוע". (ידוע כי ההבחנה בין הסוגים – האציליים, הפחות אציליים וכו' – יקרה עד מאוד ללב הצרפתים).

הם המשיכו ללכת. עצבנותו של קוסטאל מצאה לה פורקן בפרצי צחוק, בבדיחות. אדם שנתן בחייו משמעת, אדם שמאמין שעל כל שעה להניב ידע או מעשה כלשהו, ראו כיצד בזבו שעתיים מזמנו! כן, אין לך אלא לצחוק על זה, אם אין ברצונך להתמלא כעס.

בשדרות בון-נובל הכריז בית קולנוע קטן על סרט רוסי, עם שחקנים רוסיים. אך זה היה קולנוע עלוב, בשלושה פרנק. "הרי לא אוכל לקחת אותך לסרט בשלושה פרנק!" הוא קיווה שתענה: "המחיר חסר חשיבות, אם מצאנו סוף סוף שרט שמעניין אותך". אך היא רק צחקה צחוק קטן, שהביע הסכמה ברורה. גם בה יש אם כך אהבה בזויה ליוקרה ושעבוד בזוי ל"מה שמקובל"!

- נחזור, הוא אמר.

הם שוב ירדו בבולווארים. הדברנות של קוסטאל החמירה: הערב יהיה בלתי נסבל אם לא ימשיך להשמיע בדיחות. כל אמן אמיתי מוצא לרגעים בהצגת הקריקטורה של אישיותו עניין רב ביותר, המשתווה לזה שהוא מוצא באישיותו האמיתית. וברגעים שכאלה עליו לומר, כמו אנשי מרסיי: "עצור בעצמך!" שכן בקרב העם הרוחני ביותר בעולם לא ניתן לסופר לאבד את רצינותו בלי שיאבד את אמינותו, למרות דבריו של ו.ה.:

האולימפוס נשאר גדול גם כשהוא גורם לך לפרוץ בצחוק

הם עברו ליד קולנוע של יומני חדשות בקרבת המדליין:

- טוב, אמרה סולאנז', אולי ניכנס לזה? חדשות זה קליל!

- השעה אחת עשרה וחצי, אמר קוסטאל, שולף את שעונו. והישבן כואב לך: יהיה זה פשע להשכיב לישון את הישבן הזה בשעה מאוחרת. אין שום טעם להיכנס לקולנוע לחצי שעה.

דבריו היו התגלמות כה עילאית של דברי בעל שסולאנז' נשנקה. אה! הוא נועד לכך יותר מכפי שהעלה בדעתו! היא התקדמה בכבודות עוד צעדים אחדים, ואחר קרסה תחתיה. קרסה תחתיה על מדרגת האבן שבתחתית שער הכניסה למדליין.

קוסטאל התיישב לצדה, על אותה אבן. העוברים ושבים, שהיו רבים מאוד בשעה זו, הסבו את ראשיהם והסתכלו בהפתעה בזוג, שלבושו היה אחרי הכל מהוגן, היושב בתוך ההמון, בליל ינואר הקפוא, למרגלות שער הכניסה למדליין, כמו הפרובינציאלים היושבים באפיסת כוחות על מדרגות "התערוכות". שניהם פרצו בצחוק. קוסטאל הסיר את כובעו והחזיקו הפוך בין ברכיו.

- אני מקווה שישליכו לתוכו פרוטה.

חמש פרוטות,

חמש פרוטות,

כדי לסדר לעצמנו דירה!

הם נשאר שם זמן מה. צחוקם דעך, והם חדלו לדבר. סולאנז' החלה לקרוע את "השבוע בפריז" לפיסות קטנות שהניחה בקפדנות על האבן לצדה. קוסטאל אמר בלבו שעליו למנוע בכל מחיר מהערב הזה להפוך למדכדך. הוא קרא בשמחה:

- זו מתנה נאה מאת סופר לילדה! את מבינה, רציתי, כמעט בלי להרהר בכך, לבנות את ערב האירוסים הראשון שלנו כמו סצינה בתיאטרון או בקולנוע. תודי שהבדיחות שלי היו מוצלחות! והנה גם את הצטרפת למשחק! הרעיון שלך להתיישב כאן, האופן שבו ביתרת את "השבוע בפריז", האווירה הסנטימנטלית אחרי האווירה הקומית... נועדנו להתאים זה לזה!

- בהחלט, נועדנו להתאים זה לזה, היא חזרה בשקט.

הוא ליווה אותה בחזרה. כאשר רצה להיפרד ממנה לפני דלת ביתה (הוא לא ליווה אותה עוד עד לקומה שלה; אה! כמה רחוקות היו אותן שיחות שניהלו פעם בקומה הזאת, כאשר נאלצו להדליק את האור בחדר המדרגות שלוש וארבע פעמים), היא שאלה: "באיזה יום ניפגש שוב?" הוא אמד את סוג העינוי שגורמת השאלה הזאת, ששואלים אלה שאינם נחשקים. אה! כמה נעים לעזוב אדם בלי הכורח לקבוע איתו את "הפעם הבאה"!

אחרי שחזר ראה, במראה שמעל הכיור, כתמים אדומים סביב פיו. הוא מחה אותם, והמגבת הוורידה. כך, לא זו בלבד שסולאנו' התאפרה, דבר שעורר בו תיעוב ובוז, היא נותרה ילדותית דיה כדי לקנות אודם בשוק! לנהוג בטיפשות, ולעשות זאת בטמטום שכזה! ובמשך ארבע שעות שלמות היא הניחה לו להתהלך עם האודם הזה סביב שפתיו! או שלא הבחינה בכך, מה שמצביע על טיפשות, או שלא רצתה להעיר לו מחשש להרגיזו, וזה גרוע עוד יותר. "הפה הזה שנתן אלפי נשיקות מבלי שהדבר ניכר. ונשיקה אחת לטושטושיית הזאת הסגירה אותו!" הוא שוב שמע את צחוקה עת דיבר על הקולנוע העלוב, אותו צחוק שהוא סימן ההיכר של הבינוניות, צחוקה של אשה-שלא-הולכת-לקולנוע-בשלושה-פרנק. הוא שוב הבחין בכתם האדום שעל פיו, כשל פצוע מלחמה שהקיא זה עתה דם. והוא הרגיש שהוא עצמו פצוע, פצוע קשה.



רקע: הגיבור, קוסטל, נוהג לנסוע למרוקו, שם יש לו פילגש, ילדה מרוקאית בשם חדיג'ה. כשהוא מגלה שיש לה צרעת, הוא לוקח אותה לרופא צרפתי בשם לובל בבית חולים במרקש ומפקיד בידיו את הטיפול בה. יום אחד הוא מגלה כתם על ידו. הוא בטוח שנדבק בצרעת וממהר לבית החולים במרקש, לפגוש את לובל. קוסטל הוא גבר שמרבה לראות רופאים ולקבל זריקות: הוא נוהג לשכב עם קטינים חולי מין וכבר נדבק פעמים רבות בזיבה ובעגבת.

לובל הרים מהשולחן תצלום רנטגן ובחן אותו מול האור.  
- תראה את זה, הוא אמר. למרות הכל, איזה תצלום יפה!  
- מה זה? שאל קוסטל, כועס על שלובל יכול להתעניין במישהו אחר חוץ ממנו, ולזנוח אותו מהר כל כך.  
- סרטן הקיבה.  
- הבחור אבוד?  
- ועוד איך! אבל תודה שזה תצלום יפה.



- הרפואה, זה טוב ויפה, אמר קוסטל, מתרחק מעט. להציל! אבל את מה להציל? אם כבר רואים, בפרשה פלילית, מתלונן או נאשם שצדקת עניינו גורמת לנו להתפעם, מיד מתברר שגם הוא, כמו כל היתר, חסר עניין. אותו דבר לגבי החולים; כמה מהם ראויים להירפא? החולים הם סימפטים; האלימות הנגיפית של טיפשותם שוככת; אבל המבריאים, לכל הרוחות! ומה הם כבר יעשו בהם, בחיים המפורסמים שאתה משיב להם?

- אם מנסחים זאת כך! אבל בכל זאת מתעקשים להיאחז בחיים.

- נראה לי שברצח הרפואי קיים בלי ספק פיתוי נורא... פעם, כשהפלגתי בים על סיפון אונייה מיטלטלת, חשבתי שאם היא תטבע, יהיה לי קל יותר למות אם אומר לעצמי שמאה וחמישים איש יאבדו יחד איתי.

- אתה רציני? אמר לובל. הוא חשב שרגשות כאלה לא קיימים אלא אם מבטאים אותם. "לא, לא, באמת, זה לא ילך", הוא הוסיף בחיך. קוסטל ניסה לקשור את עניבתו, ללא הצלחה, כי לא היתה בחדר מראה. "עמוד מול החלון", אמר לובל. אחד התריסים, שהיה סגור בשל השמש הקופחת, נראה מוכסף מאחורי החלון.

- פעם, כששהיתי בעיר אחת, נאלצתי לקבל זריקות מרופא אלמוני. אחרי שלוש זריקות, הבנתי שהרופא הוא קתולי אדוק, חבר במסדר סנט-וינסנט-דה-פול, שמשתתף במיסת לחם הקודש מדי יום ראשון. אני חייב להודות, היססתי אם להמשיך אצלו את סדרת הזריקות.

- אינני מבין...

- כן, אם היה נודע לו שאני אויב מושבע של הקתוליות... הוא היה יכול לשים בזריקות האלה מה שהוא רוצה.

- יש לך דעה מחמיאה על הרופאים ועל הקתולים!

- סנט-פול, כשתיאר תכונה של ישו, הוסיף "שכן הוא ידע מה יש בו באדם". גם אני יודע מה יש בו באדם.

"תאמין לי שלעתים קרובות הרופאים מיטיבים לדעת זאת מאנשי הספרות", אמר לובל וקם ממקומו. זהו, הוא יוביל אותי לדלת, חשב קוסטל. בכל זאת, פרצנו למישור שאפשר להיתקל בו בדברים מהותיים. אבל מה אני מדבר! הוא לא מחבב אותי; וביחסים בין רופא לחולה, צריך להיטפל מעט. אה! איפה הם הרופאים היקרים של דרכי השתן, תמיד כה חביבים, שטפחו לך על שכמך וקראו לך "קשישי" בפעם הראשונה שפגשו אותך, שפלטו ניבולי פה, שליוו אותך לדלת עם הבדיחות הישנות של

צרפת הנצחית: "זו הפעם השלישית?... אילו זו היתה לפחות הפעם השישית או השביעית!" או "לא נותר לך כעת אלא להידבק בזה שוב" (וזאת ידעת רק מפי עוזר מדעי קטן שמרוויח 800 פרנק בחודש, שבפוחו לך את הדלת אחרי שצלצלת בפעמון לא טורח להודיע לך כבר על המפתן: "ברצוני להניח את דעתך תיכף ומיד: התוצאה שלילית!"). עם כל האנשים האלה, המחלה הופכת כמעט למעשה גבורה; יש בשתן-חם משהו שמעלה על הדעת זימון לצבא. אבל לובל הותיר אותו עם התחושה שהוא לא שווה כלום, שהוא ננטש, כפי שחש בצאתו מחדרו של העורך שלו. מאחר שהמחשבה ש"אפשר לשים בזריקות מה שרוצים" הושרשה בו היטב, ומאחר שהפקיד את חדיג'ה בידיו של לובל, הוא שלף את פנקס הצ'קים שלו. "אשמח מאוד אם תסכים לקבל, למען בית החולים..." לפעמים, כשאתה נותן כסף, משהו בך בוכה. לא בגלל הבזבוז, אלא מפני שזה חסר תועלת כל כך.

(מצרפתית: שולי ספיר)

## הקוף

כנראה שקיבלתי את העונש הסופי. בינתיים אני חי. כך זה נראה. אני רואה ושומע: איני צריך להוכיח זאת לעצמי, ואין ספק שזה אומר משהו. תיכף אתן עדות לכך שאני אכן רואה ושומע. הנה: שמעתי קול אומר באנגלית שהראש שלי דווקא עלול להתגלות קשה והמוח – יבש (ברור שהדובר ניסח זאת קצת אחרת); וראיתי שמי שאמר את זה לא היה הבחור שישב מולי. הפה שלו לא זז כשנאמרו המלים האלה. זה היה מישהו מהאחרים, מאלה שהיו מאחורי ומשני צדי, ואותם לא יכולתי לראות. שמעתי אותם מדברים.

אני מצוי במצב שראוי לקוף. או לנידון. לוח עץ עגול עם חור באמצע סוגר על הצוואר ואיני יכול לסובב את הראש. הלוח הזה, שמנקודת מבט אחרת הוא בעצם שולחן, עומד על ארבע רגליים. שאר הגוף מהצוואר ומטה מקופל מתחתיו. אני מניח ככה, אני לא מרגיש אותו מקופל שם. הגפיים רדומים ואני לא יכול להזיזם, אם כי מדי פעם אני מרגיש בהם סימני חיים, תזוזות לא מכוונות, דברים כאלה.

כשזה שיושב מולי מביט בי יש רק ציפייה בעיניו. שיערו ושפמו בהירים. הוא לא מוכר לי משום מקום. נדמה לי שהוא מתנשף, אולי בגלל החום. אני מעריך ששלושה או ארבעה אנשים יושבים סביב השולחן. צליל השפה שלהם נשמע לי מוכר באופן מאוד כללי, משהו אירופי, אבל אני לא מבין אלא מלים בודדות ומפוזרות שלא מצטרפות לאמירה ברורה. הכל מוצף אור חזק ומאחורי ראשו של זה שמולי אני רואה גבעות ג'ונגל נמוכות. בשדה הראייה שלי עבר מתישהו בחור שחור במדים של מלצר ואחריו עוד אחד. אנחנו באפריקה, אם כך. האמנם? למה לא; שיהיה אפריקה. זה לא בלתי הגיוני. אפריקה היא מקום שהורגים בו. כלומר, לא רק באפריקה הורגים, אבל נדמה שביבשת הזאת זה בא ביתר קלות, אפילו בטבעיות מסוימת, אפשר לומר, כמובן בלי כוונה לפגוע באף עם או לאום.

ברגע מסוים זה שמולי מרים את מבטו ועיניו מרוכזות בדבר מה שנמצא מעל ראשי. אני מנחש שמהו הולך לקרות. הוא מדליק לעצמו סיגריה. אולי בגלל המתח. אני שומע מעלי כחכוח של מישהו. אחרי זה באה דפיקה בראש, ואחריה, בהפרשים קצובים, דפיקה שנייה וגם שלישית, לא כל כך חזקות. לא יכולתי לראות שזה פטיש עץ עם ראש שטוח. זה השפיע עלי, לא אטען שלא. בעיקר ההפתעה. שמעתי מין ציפצוף באוזניים, העפעפיים נפערו עם הדפיקה הראשונה ואחר כך התעייפו ונשמטו קצת. מוזר כמה מהר מתרגלים לזה: בדפיקה השלישית כבר אבדה לי כל תחושה של הפתעה או פליאה.

זה שמולי הביט בי בריכוז כשהתחילו הדפיקות, ובסיומן טילטל את ראשו אל האחרים ואמר: לא, הוא מזיז את העיניים. זה לא עובד. את זה הוא אמר באנגלית והבנתי.

הוחלפו מלים סביב ואז מישהו אחר, מישהו שלא יכולתי לראות, תפס את הפטיש והחבטות התחדשו. הוא התחיל במורד הפדחת ואחרי שתיים הססניות הייתה מכה חזקה מלמעלה ומיד עוד אחת. השתיים האלה גרמו ליובש מוזר בגרון ולמסך של ענני ערפל שטשטשו את הבחור מולי שבחן אותי. הוא נראה ספקן. מישהו אמר, נו.

אני מתחיל להבין שהאנשים האלה סביבי מתכוונים לגרום נזק. לכך נועדו הדפיקות. איזו סיבה אחרת יש לדפוק למישהו על הראש. ואם לא לגרום נזק של ממש, לפחות להעביר מסר. הם כנראה יודעים שבלי גרימת נזק קשה להעביר מסרים. בלי גרימת נזק זה לא יעבוד, הצד השני לא יבין. ולא פעם, כלומר לפעמים, כשמישהו רוצה להעביר מסר, זה עלול לרמוז שהוא מחפש צדק; הוא רוצה "לעשות" איזשהו צדק. וצדק, כך טוענים, צריך להיראות, להיות מורגש. מישהו צריך להרגיש אותו, את הצדק. הפעם זה אני. זה סביר. קורה שצריך פתאום לתת את הדין.

ועדיין אני נמנע מלקפוץ למסקנות קיצוניות בקשר למה שקורה כאן. אין בפניי מספיק חומר ראיות כדי לקפוץ למסקנות קיצוניות. אם הייתי טיפוס שנוטה למסקנות כאלה, הייתי ודאי נתפס למחשבה שמנסים כאן להוציא אותי להורג. כלומר, שזו מטרת המכות האלה. אבל לא אסיק מסקנה שכזאת אך ורק על סמך כמה מכות בראש, מכות שאפילו לא עוצרות לך את המחשבות שאתה חושב עליהן אלא מעוררות אותן. אנשים מחטיפים אחד

לשני בראש. זה קורה. מחטיפים, ואחר כך מפסיקים, ממשיכים הלאה, אפילו מתפייסים. קורים מצבים כאלה. אלא שבנסיבות רגילות אנשים מחטיפים בראש בעיקר כשהם כועסים על מישהו עד כדי איבוד החשובה שבתכונות – השליטה העצמית. והאנשים סביבי, לא נראה לי שהם כועסים במיוחד או שאיבדו את השליטה העצמית. אני מתרשם שהם מצויים בעיצומו של טקס כלשהו, טקס שקשור בי.

בסדר. נניח שאלה פני הדברים. אבל מה ההיגיון להוציא להורג אדם כמוני. למה שיהיו למישהו הכוח והרצון לעשות זאת. לרוב יש סיבה לדברים כאלה. ויש אנשים רציניים המוסמכים לקבוע מהי סיבה, את זה אני זוכר. לא סתם מחזיקים אדם במצב כל כך לא נעים. אם יש סיבה ייתכן שהיא איזשהו מעשה רע שעשיתי – רע כל כך שאין לי עוד מקום על פני האדמה. ייתכן גם, כמובן, שהסיבה הפוכה: שנמנעתי ממעשה רע כלשהו. ואז יוצא שאני קורבן של איזשהו אי-צדק. השד יודע. עם מידע מועט כל כך כמעט שאין ממשות לדמות שאני מייצג.

בינתיים מחכים. היושבים סביב השולחן כנראה הבינו שלפתוח ראש במכה זה לא כל כך קל כמו שאולי נהוג לחשוב, והם לוגמים משקה, מעשנים ומשוחחים. אני מביט סביב ככל שאפשר לסובב את הראש בלי עזרה מהצוואר.

יש כל מיני אפשרויות, ומכיוון שההפוגה נמשכת פורחות להן ההשערות. סביר שלכל זה קדמה תקופת מאסר, אבל אין לי זכרונות ברורים ממנה. אני מנסה לשחזר אישיות כלשהי, דמות עם נפח אנושי; זה חיוני כדי ללמוד דבר מה באשר לסיבה ולנסיבות. שתי המכות האחרונות העירו אצלי רק רגשי אשמה, זה הכל; אולי אשמה על המעשה שעשיתי. זה יותר טוב מכלום: על רגש אשמה אפשר לבסס דמות שלמה אם אין משהו יותר טוב. והנה מגיחה גם ספקנות כלשהי, ספקנות גולמית מהסוג שיש גם לחיות ואולי אפילו לשתילים, ספקנות שלא מבהירה כלום. ובכל זאת היא מטילה צל של אי-אמינות על אפשרות הישיבה בכלא. לא, זה היה משהו אחר. מה לי ולכלא. ייתכן שמקום מושבי לא היה בית סוהר אלא בניין סגור אחר,

סגור אך לא נעול, בית משרדים, נניח. אז לא אסיר, אבל אולי פקיד הייתי. אפשר בקלות להתבלבל בין הדברים האלה כשהכרה לא במיטבה.

אם אלה הזכרונות היחידים שהצלחתי לגבש – כלא, או עבודה משרדית כלשהי – ייתכן שיש נחמה בגורל שצפוי לי. רגע, רגע אחד בבקשה, משהו מתפענח: הייתי ראש מדור כוח-אדם. נדמה לי. פקיד, אבל לא סתם פקיד. מעין פקיד ראשי. כתם הזיכרון הזה מוצא לו הד: משהו כאן מתבהר, עולה תחושת הזדהות שאולי רק זיכרון אמיתי יכול לעורר. נניח. כן, ראש מדור כוח-אדם. מקובל עלי. בהחלט מצלצל מוכר. זה מה שהיה. זה גם יכול להסביר את מצבי: בתור ראש מדור כוח אדם זה בלתי נמנע שפיתרתי אנשים – זה בא עם התפקיד – ובגלל זה אני כאן, בעונש, מחכה שזרים יפצחו את גולגלתי בעודי חי ויאכלו את מוחי המרושע והארור. ייתכן שהייתי מופקד על עשרות עובדים ומדי פעם נאלצתי לשחרר מישהו לביתו. לא נעים אבל זה חלק מתפקידו של ראש מדור כוח אדם. יש דברים שעליך לעשות גם בניגוד גמור לרצונך. וייתכן, עם זאת, שדווקא הניתי מזה – ועל כך אני נענש, על ההנאה, לא על הפיטורים עצמם. מכאן מסתעף זיכרון נוסף: בחורה די יפה, שני ילדים משחקים עם גור כלבים, כר דשא קצוץ וריחני שעליו אנחנו יושבים. הבחורה היא בלי ספק אשתי; כראש מדור כוח אדם רק סביר שהתחתנתי עם בחורה די יפה, וגם שיהיו לנו שני ילדים. זיכרון אמיתי, אם כן, אם כי לא ברור אם הוא דווקא שלי. חסרה בו איזו ממשות מהסוג האישי, החווייתי, כמו שאומרים.

שום דבר לא ברור, ומה שבכל זאת ברור – לא עושה רושם טוב. אם אכן מדובר כאן בהוצאה להורג, הרי צורה זו של ביצוע העונש היא מהאנושיות ביותר שיש: אף אחד לא הודיע לי מראש ובכך חסכו ממני המתנה מורטת עצבים. לא התבשרתי כלל על העונש הצפוי ובעיקר לא על מועדו. חסכו לי את כל הדרמות הלא נעימות שהן מנת חלקו של מי שהודיעו לו מתי יומת. כאן, פשוט עוזרים לך איכשהו לאבד את הזיכרון, וברגע מסוים, בלי שום הודעה מוקדמת, דופקים לך פטיש בראש. יותר טוב ככה מהמתנה של שנים באגף הנידונים למוות.

אלא שהאנשים האלה, מתוך עדינות ורגישות, הם לא יכולים לנפץ גולגולת של אדם ער. אני משער שהם ינסו לעלף אותי קודם. ורק אז להביא את

המכות הבאמת חזקות. רק כך כשאני כאילו ישן, כי הם טיפוסים עדינים. לכן הם לא ממהרים. מעדיפים להדליק עוד סיגריה. להגיע לנשימה שטחית.

אמנם אין לי תמונה ברורה לגבי האישיות המסוימת שלי, אבל את הידיים, אף שאיני יכול לראותן, אני דווקא זוכר – ידיים של עובד מקלדת וניירת. וכמעט מיותר לציין שזה כשלעצמו לא פשע.

החבר'ה סביב השולחן הגיעו לסיבוב משקאות שלישי. נראה שמצב רוחם משתפר והאומץ בלבם מתגבה. הבחור שמולי, שפניו, בכל זאת, יש בהם משהו מוכר, רוצה להדגים משהו. הוא מאגרף את ידו, מניף אותה כמו פטיש, מנחית ועוצר באוויר קצת מעל ראשי. זו היתה הדגמה של משהו, והוא חוזר ומתיישב. למרות שלא נוצר מגע בין היד לבין ראשי היתה השפעה. קשה להגדיר אותה. השיחה נמשכת, ואף שאיני מבין את השפה שלהם אני קשוב לנימה, שהיא עניינית ומתורבתת, ומסיק מסקנות: אלה כנראה אנשים משכילים, אולי אפילו מדענים. אם הם מדענים ייתכן שמדובר כאן בניסוי שמנסה לבחון השפעת חבטה בראש על משהו בהתנהגות. זה משהו להיאחז בו, לדעתי, אם זה אכן המצב; ניסוי מדעי לרוב נערך תחת בקרה כלשהי, כאן אין הפקרות ולא טקסים מיותרים.

הבחור שוב קם ומניף יד גבוה, מאגרף ומנחית. הפעם עד הסוף. ראשי הצטלל, ובצורה מדכדכת; תנועה גסה של כוח חיצוני יש לה הכשרון להחזיר אדם אל טרשי המציאות. אבל זו אינה אלא התפנקות מיותרת. החשוב הוא, שהצטללות עכורה זו שגרמה המכה שיחררה זיכרון של מעשה התעללות שמתנהל לו לאטו בחדרון סגור. שתי דמויות יש באתר, מבוגר וילד, ושתיהן שקטות מאוד; נתונות, אפשר לומר, באיזה קיפאון נקרופילי. בגיר וקטין, בשפת החוק. אני אמנם לא יודע לנקוב בשמותיהם אבל יש לי כנראה זיקה כלשהי אל אחד מהשניים האלה. אחרת למה יעלה בי זיכרון תובעני שכזה. אי אפשר להיות נייטרלי. אחד משוכני החדרון הוא אני: המבוגר שעושה, או הילד שעושים לו. אם אני נתון כעת בסד הזה, ובהנחה שיש צדק בעולם, אין ספק שהייתי המבוגר באירוע הזה. מה שנעשה שם – אני עשיתי. לא עשו לי. לא הייתי הקורבן באירוע האמור. להיפך. כתבו עלי בעיתון. אולי גם ידיעה לא כל כך קטנה. בהחלט לא קטנה. אבל בשם

אלוהים, קשה לי להאמין שאני טיפוס שעושה דברים כאלה. לא יודע מה כן עושה טיפוס כמוני, אבל בטח לא דברים כאלה. לא? כתבו על מישהו בעיתון. לא עלי. כנראה שלא. סביר שאני רק קראתי את זה, זה הכל. לא עשיתי, רק קראתי. ייתכן שאני טיפוס רגיש, ולכן ידיעה שקראתי בעיתון השפיעה עלי עד כדי זעזוע של כל עניין הזהות. וממילא רגש אשמה כזה לא אומר שום דבר. הוא זמין לכל אחד שקורא על משהו מטונף בעיתון. לא ולא; חד משמעית – כל הקשר שלי לעניין הוא שקראתי עליו בעיתון. איזו גוזמה של רגש אשם דרמטי. כאילו אני אחראי לכל דבר מטונף שקורה איפשהו. ואיזו יומרה! ממש קדוש. מושיט יד של הבנה לגרועים שבפושעים.

מוטב אם כך המכות.

וכאילו הם סביבי היו קשובים לרחשי לבי, אכן התחדשו המכות. שוב כמה חלשות. כאלה שבקושי יעירו אותך משינה. לא ראיתי מי זה. והנה אחת קצת יותר. ואז חוזר לחלשות. כנראה אותו אדם. הוא נותן סדרה, מקצב שיכול להיתפש כקוד. בהפסקות הקצרות נדמה היה לי שסוף סוף הבנתי משהו. אני מצוי בתהליך. זה לא שהם רוצים מתוך עדינות נפשם לעלף אותי לפני איזו "מכה סופית". הם מתכוונים למשהו אחר; הטקס הזה יתמשך לו עוד ועוד. זה העניין. למה לא? יש להם תפקיד לבחורים האלה. הם אמורים לשבת כאן סביבי הרבה זמן; הרי שמעתי אחד מהם אומר משהו כמו, טוב, אז נמשיך מחר? מכה אחת גדולה, קצר ולעניין – זה לא מה שהם מחפשים. הם כנראה רוצים משהו שיהיה בפרופורציה לחטא. לאיזשהו חטא. זהו, אין אחת חזקה, לא באופן הנראה לעין. אין כוונה לסגור כאן עניין.



## מתוך: 'סדום ועמורה'

(בעקבות הזמן האבוד, חלק רביעי, 1922)

ז'ופיין השלים את הדיוקן. מר דה שרלוס לא הצליח לנחש במי מדובר, משום שהוא התעלם מן העובדה שהחייט לשעבר היה שייך לאלה, שמספרם רב מכפי שניתן להעלות על הדעת, שאינם זוכרים את צבע שיערם של האנשים אותם הם אינם מכירים מספיק. אשר לי, כיוון שחסרון זה של ז'ופיין היה ידוע לי, החלפתי את השיער החום בבלונדי, והיה נדמה לי שהדיוקן הזה מתאים לגמרי לדוכס דה שאָטְלְרוֹ.

"אם לחזור לצעירים שאינם בני העם" אמר הברון, "בדיוק עכשיו משגע אותי בחור מוזר, בורגני אינטליגנטי, שמפגין כלפי חוסר כבוד מדהים ממש. אין לו מושג איזה ענק אני ואיזה חיידק אפסי הוא ביחס אלי. אבל מה זה משנה, חמור קטן זה יכול לנעור כמה שהוא רוצה מול גלימת החשמן שלי."

"חשמן!" קרא ז'ופיין שלא הבין כלום מדבריו האחרונים של מר דה שרלוס, אבל נדהם לגמרי כאשר שמע את המלה חשמן. "אבל זה בכלל לא הולך ביחד עם הדת," הוא אמר.

"יש לי שלושה אפיפיורים במשפחה," אמר מר דה שרלוס, "והזכות ללבוש בגדי אָבָל אדומים, בזכות תואר קרדינל, כי נכדתו של הקרדינל, דוד שלי, הביאה לסבא שלי תואר דוכס, והוא החליף אותו בתואר קרדינל. אבל אני רואה שהמטפורות לא עושות עליך כל רושם ואתה לגמרי אדיש לדברי ימי צרפת. "חונן מזה", הוא הוסיף, אולי יותר לשם סיכום מאשר בתורת אזהרה, "המשיכה הזאת שלי אל צעירים שנרתעים

ממני, מפחד, כמובן, כי רק הכבוד כלפיי סוגר להם את הפה ומונע מהם לצרוח כמה שהם אוהבים אותי, דורשת מהם מעמד חברתי גבוה ביותר. האדישות המעושה הזאת שלהם יכולה לגרום, עם זאת, לתוצאה הפוכה. כשהיא מתארכת באופן מטופש היא ממש דוחה אותי. אם להביא דוגמה השייכת למעמד שהוא יותר מוכר לך, כשעשו שיפוצים אצלי, ועל מנת לא ליצור קנאות בין כל הדוכסיות שהתחרו על הכבוד שיוכלו לומר כי אירחו אותי, הלכתי ל'מלון', כמו שאומרים. הכרתי את אחד המלצרים של שירות החדרים, ושאלתי אותו על צעיר מעניין, אחד מפותחי הדלתות של הכרכרות, שנשאר אדיש להצעות שלי. בסופו של דבר, בגלל שהייתי קצר רוח, וכדי להראות לו שהכוונת שלי טהורות, הצעתי לו סכום גבוה בצורה מגוחכת ממש, רק כדי שיעלה למעלה וידבר איתי חמש דקות בחדרי. חיכיתי לו לשווא. זה כל כך הגעיל אותי שאחר כך ירדתי אך ורק במדרגות השירות כדי לא לראות את הפרצוף הנאלח שלו. מאוחר יותר נודע לי כי הוא לא קיבל אף אחד מהמכתבים שלי, שנתפסו, הראשון על ידי המלצר משירות החדרים, שהיה קנאי, והשני על ידי שוער היום, שהיה מצפוני, השלישי על ידי שוער הלילה שהיה מאוהב בבחור, ושכב איתו. אבל התיעוב שלי לא נעלם, ואם ברגע זה אותו בחור יציע לי את עצמו על מגש של כסף כמו שלל צייד, אדחה אותו מתוך בחילה. איזה אסון, דיברנו על דברים רציניים, ועכשיו הכל נגמר בינינו בכל הקשור לדבר שקיוויתי לו. אבל אתה תוכל לעזור לי מאוד, להיות המתווך שלי... למה לא, עצם המחשבה הזאת מגרה אותי ואני מרגיש ששום דבר לא נגמר."

מאז תחילתה של הסצינה הזאת התברר לי כי מהפכה התחוללה במר דה שרלוס, מהפכה גמורה, מיידית, ממש כאילו נגע בו מטה קסמים. עד אז, כיוון שלא הבנתי, לא ראיתי דבר. כל אדם והסטייה (אנחנו משתמשים במונח זה רק בשל נוחות לשונית) שלו, כמו גאון שבני אדם אינם מבחינים בו, כל עוד אינם מודעים לנוכחותו. טוב הלב, הרשעות, התהילה, הקשרים החברתיים – אינם גלויים לעין, אנחנו נושאים אותם כשהם חבויים בקרבנו. יוליסס עצמו לא זיהה מייד את אתנה. אבל האלים מזהים מייד אלים אחרים, מין מזהה מייד את מינו, כפי שז'ופיין זיהה את

מר דה שרלוס. עד אז עמדתי מול מר דה שרלוס כמו אדם פזור-דעת העומד מול אישה הרה, לא מבחין שכרסה בין שיניה וכשהיא אומרת לו שוב בחיך, "כן, אני קצת עייפה כרגע," הוא שואל אותה בחוסר טאקט, "אבל מה יש לך?" אם יגידו לו, "היא בהריון", הוא יראה פתאום את הכרס וזה כל מה שיראה. ההיגיון פוקח את עינינו; טעות שהופרכה מעניקה לנו חוש נוסף.

אלה שאינם אוהבים להתייחס, כדוגמאות לחוק זה, אל אנשים הדומים למר דה שרלוס מקרב מכריהם, שלא חשדו בדבר כלל זמן רב, עד לאותו יום שבו על פני-השטח החלקים של אדם הזהה כביכול לחלוטין לכל אחד אחר, מופיעים פתאום, בדיו שהייתה עד אז דיו סתרים, האותיות המרכיבות את המלה שהייתה יקרה ליוונים הקדמונים, צריכים רק להזכיר לעצמם, על מנת להשתכנע כי העולם סביב נראה להם עירום תחילה, משולל אלף קישוטים שהוא מציע לעיניהם של אחרים, היודעים יותר, בפעמים הרבות בחייהם שבהן עמדו על סף מעשה שלא יעשה. לא היה דבר בפניו חסרי הסממנים המאפיינים של גבר זה או אחר, שיעיד כי הוא אחיה, או ארוסה, או המאהב של אישה, שעליה עמדו להגיד, "איזו פרה!" אבל אז, למרבה המזל, מלה הנלחשת על ידי מישהו שעומד לידם מקפאיה את הביטוי הפטלי על שפתייהם. בבת אחת, בדומה ל"מנא, תקל ופרסין", מופיעות המילים, "הוא מאורס עם" או "הוא אח של" או "הוא מאהב של" האישה שלא ראוי לומר עליה בנוכחותו שהיא "פרה". מידע חדש זה יביא לארגון שונה, להסגה או קידום של מושגים, השלמים מעתה והלאה, שידועים לנו עכשיו על כל בני המשפחה. ואף שבמר דה שרלוס היה כפיל, שגרם לכך שיהיה שונה מבני אדם אחרים, כפי שהסוס שונה מהקֶנְטָאור, אף שיצור זה והברון היו היינו הך, מעולם לא עמדתי על כך. כעת הדבר המופשט נעשה מוחשי, הישות שסוף סוף נחשפה איבדה את יכולתה להישאר בלתי נראית, והפיכתו של מר דה שרלוס ליצור חדש הייתה כה גמורה, עד שלא רק ניגודי פניו, קולו, אלא במבט לאחור כל העליות והירידות בקשריו איתי, כל מה שנראה לי עד אז בלתי מקושר, נעשה מובן, נעשה ברור, כמו משפט שאין בו שום מובן כל עוד הוא אותיות מפוזרות

באופן שרירותי, מביע כשמסדרים את האותיות במקומן, בסדר הנכון, רעיון ששוב לא נוכל לשכוח.

יתר על כן, עתה התברר לי מדוע קודם לכן, כשראיתי אותו יוצא מאצל הגברת דה וילפריסיס, היה נדמה לי שמר דה שרלוס דומה לאישה: זאת הייתה אישה! הוא היה שייך לאותו גזע יצורים, הפחות פרדוכסליים מכפי שנדמה לרוב, שהאידיאל שלהם הוא גברי משום שמזוגם נשיי, ובחיי היומיום הם רק לכאורה דומים לגברים אחרים; אצל אנשים אלה, הדמות המוטבעת באישון העין שדרכה אנחנו רואים את העולם, אינה דמות של נימפה אלא דמות של אַפְפּוֹס. זהו גזע מקולל שחייב לחיות בשקר ובכחש, והיודע כי תשוקתו, שהיא מקור שמחת החיים העילאית של כל יצור אחר, נחשבת לדבר מביש, ראוי לבוז ואף לעונש; גזע שחייב להתכחש לאלוהים כי בניו, גם אם הם נוצרים, כשהם מופיעים כנאשמים בפני בית המשפט, עליהם להתנער אל מול ישוע ובשמו ממה שהוא עיקר קיומם; בנים ללא אָם, שעליהם לשקר לה כל חייהם ואף ברגע מותה כשהם עוצמים את עיניהם; חברים ללא חברות, למרות שרבים נהנים מקסמם האישי ומודים בטוב ליבם. אבל האם נוכל לננות בשם חברות קשרים אלה שקיימים אך ורק על יסוד שקר, והדחף הראשון שלהם לנהוג אמון וכנות שהם עשויים להיפתות לו עלול לגרום לכך שיידחו בתיעוב, אלא אם הם נתקלים באדם בעל רוח חסרת פניות ואולי אף אוהדת, אשר עם זאת יטעה ביחס אליהם בשל פסיכולוגיה מקובלת, וייחס לסטייה את החיבה שהיא לגמרי זרה לה, כפי ששופטים מסוימים נוטים להקל בדינם של אינְקְרִיטִים הנאשמים ברצח ושל יהודים הנאשמים בבגידה מטעמים הנובעים מן החטא הקדמון וגורל הגזע? לבסוף – על כל פנים, על פי התיאוריה הראשונה שהעליתי אז, ונראה בהמשך כיצד השתנתה, והייתה פוגעת בהם, אם סתירה זאת לא הייתה מצטעפת בעיניהם על ידי האשליה שגורמת להם לראות ולחיות – מאהבים שנשללת מהם כמעט לגמרי אפשרות של אהבה שהתקווה אליה מעניקה להם את הכוח לעמוד בבדידות ובסיכונים רבים כל כך, כיוון שהם מאוהבים דווקא בגבר שאין בו דבר נשיי, שאיננו אינברט ועל כן אינו יכול

להחזיר אהבה, כך שלעולם לא היו מסוגלים לבוא על סיפוקם, אם לא היו יכולים להשיג בכסף גברים אמיתיים ואם דימיונם לא היה גורם להם להתייחס אל אינברטים שעוסקים בזנות כאל גברים אמיתיים. כבודם תמיד בסכנה, חירותם היא על תנאי עד גילוי הפשע, מצבם לא בטוח כל עיקר, בדומה למצבו של המשורר שיום אחד היה גיבורם של כל הטרקלינים והאיש שהריעו לו בכל תיאטרוני לונדון, ולמחרת סולק מכל אכסניה, לא מצא מקום להניח את ראשו, כשהוא מטלטל את העמוד כמו שמשון ואומר כמוהו "כל מין ימות עם מינו"; מלבד ימים של אסון כבד שבהם הרוב מתייצב לימין הקורבן כפי שהיהודים התייצבו לימין דרייפוס, כאשר נשללת מהם האהדה ולפעמים מעצם חברתם של בני מינם, המתמלאים תיעוב למראה עצמם, תיעוב המשתקף במראה אשר אינה מחמיאה להם יותר, ואף מבליטה כל פגם שסירבו לראות בעצמם, והמכריחה אותם להבין כי מה שהם מכנים אהבה (תוך שהם משנים את משמעות המלה, ומספחים אליה בחוש חברתי כל מה שהשירה, המוסיקה, הציור, האבירות והסגפנות הוסיפו לאהבה) אינו נובע מאידיאל של יופי שנבחר על ידם אלא ממחלה חשוכת מרפא; שוב, בדומה ליהודים (מלבד אלה שרוצים להיות בקשרים רק עם בני גזעם, ובפיהם תמיד ציטוטים מן המקורות וברכות מסורתיות), הם בורחים זה מזה, מחפשים את השונים מהם בתכלית ושאינם רוצים כל קשר איתם, סולחים לאלה על גסות רוחם ומשתכרים מטוב ליבם; אבל הם נאלצים להיות עם בני מינם בגלל החרם המוטל עליהם, הקלון שהומט על ראשם, ובסופו של דבר בשל רדיפות דומות לאלה שרדפו את בני ישראל, הם רוכשים מאפיינים פיזיים ומוסריים של גזע, מהם יפים, לרוב מעוררי חלחלה, כשהם מתנסים (למרות כל דברי הלעג שזה שהשתלב ונקלט טוב יותר בגזע המנוגד, והוא, יחסית, פחות אינברט, מְשֻׁלָּח בזה שנשאר יותר אינברט) בתחושת הקלה על שהם נמצאים ביחד עם בני מינם, והם מוצאים בכך אף משען בקיומם, כדי כך, אף שהם מכחישים את העובדה שהם גזע (ששמו הוא הקללה הנוראה מכול), אלה שמצליחים להסתיר את העובדה שהם שייכים לו, מסגירים את האחרים, לא מתוך כוונה לפגוע בהם, למרות

שזה לא מפריע, אלא כדי להתנצל, ובדומה לרופא שמחפש סיבות לאפנדיציט, הם מחפשים את האינברטיות בהיסטוריה, נהנים להזכיר שסוקרטס היה אחד מהם, כפי שבני ישראל אומרים שישוע היה יהודי, בלי שיבינו כי בתקופה שבה ההומוסקסואליות הייתה הנורמה לא היו כאלה שלא היו נורמלים, כפי שלא היו לנצרות אויבים לפני ישוע, שכן האשמה נובעת רק מן הגינוי, כיוון שהוא הותיר בחיים רק את אלה שנשארו קשי-עורף נוכח כל אזהרה, כל דוֹגְמָה, כל עונש, בזכות נטייה מולדת שבעיני אנשים אחרים דוחה יותר (אף שלפעמים נלוות אליה תכונות מוסריות נעלות) מפשעים אחרים ששוללים תכונות אלה כגון גניבה, אכזריות, הפרת אמונים, פשעים מובנים יותר, ועל כן מקובלים יותר על דעתם של הבריות; הם מהווים תנועה של בונים-חופשיים הרבה יותר מקיפה ופחות חשודה מזאת של הלשכות כי היא מבוססת על זהות של טעמים, של הרגלים, של סכנות, של צרכים, של איניציאציה, של ידע, של רווח ושל אוצר מילים, שבה גם החברים שאינם רוצים לזהות אחד את השני מזהים זה את זה מיד באמצעות סימנים טבעיים או מקובלים, בלתי רצוניים או מכוונים, על פיהם קבצן יראה את בן גזעו באדון העשיר שהעני סוגר את דלת כרכרתו, האב בארוס בתו, זה שרצה להירפא, להתוודות, להתגונן, ברופא, בכומר, בעורך דין שאליהם פנה; כולם מחוייבים לשמור על סודם, תוך שיש להם חלק בסודם של אחרים, שיתר האנושות אינו חושד בו כלל ועל כן בעיניהם סיפורי ההרפתקאות הבלתי סבירים ביותר נראים נכונים, כי בחיים אלה של רומְנְטִיּוֹת אֶנְדְרוֹנִיסְטִית, השגריר הוא חבר של האסיר; הנסיך, מתוך ביטחון עצמי שנובע מחינוכו האצילי ושבורגני זעיר לא היה מוצא אותו בקרבו, יוצא מביתה של הדוכסית והולך להתייחד עם עברייני; קבוצה אומללה של הקולקטיביות האנושית, אבל חשובה, משוערת במקום שבו היא איננה; מתגרה, חצופה, חומקת מעונש במקום שם איש לא יעלה בדעתו את קיומה; גזע שבניו בכל, בקרב פשוטי העם, בצבא, בכנסייה, בכלא, על כס המלכות; בקיצור, גזע אשר חי לפחות חלקית בתוך אינטימיות מסוכנת ומלאת חיבה עם הגברים של הגזע האחר, מתגרה בהם,

משחק בהם, מדובר על סטייתו כעל משהו שאיננו שלו, משחק שעיוורונם וכפילותם של האחרים מקל עליו, והיכול להימשך שנים רבות, עד יום פרוץ השערורייה בו מאלפי האריות האלה נטרפים; עד אז הם חייבים להסתיר את חייהם, להסב את מבטם מן הדברים שבהם הם רוצים לנעוץ מבט, לנעוץ אותו באלה שמהם ירצו להסב את מבטם, לשנות את מינם של שמות תואר רבים באוצר המילים שלהם, מגבלה חברתית שהיא קלה למדי בהשוואה למגבלה הפנימית שסטייתם, או מה שמכונה באופן בלתי נאות כך, כופה עליהם, לא רק ביחס לאחרים, אלא גם ביחס לעצמם, עד שגם להם נדמה שכבר לא מדובר בסטייה.

(מצרפתית: יותם ראובני)

## ”התיאטרון בחר בי”

### שיחה עם אז'ן יונסקו

מראיינת: שאושה שאמסי גופי<sup>1</sup>

דירתו של יונסקו, בולוואר מונפרנס, פאריס, 1984.

מראיינת: מתי הכרת בהיותך כותב?

יונסקו: מאז ומעולם. בגיל תשע, המורה ביקש מאיתנו לכתוב שיר על יריד שנערך בכפר שלנו. הוא הקריא את השיר שלי בפני הכיתה. זה חיזק אותי ועודד אותי להמשיך. בגיל עשר חשבתי לכתוב את זיכרונותיי. בגיל שתיים עשרה כתבתי שירה, בעיקר על חברות – 'אודה לחברות'. לאחר מכן, הכיתה שלי רצתה לעשות סרט, וילד אחד הציע שאני אכתוב את התסריט. היה זה סיפור על כמה ילדים שמזמינים כמה ילדים אחרים למסיבה, ובסופו של דבר הם זורקים יחדיו מן החלון את כל הרהיטים ואת כל ההורים. אחר כך חיברתי מחזה פטריוטי – 'Pro Patria'. כבר אז בחרתי בכותרות גרנדיוזיות!

מראיינת: לאחר אותם ניסיונות ילדות נועזים, התחלת לכתוב ברצינות. בזמן לימודיך באוניברסיטה כתבת את ה-'Hugoliade', ביוגרפיה מדומה וסאטירית הלועגת לויקטור הוגו. מה הביא אותך להיטפל להוגו המסכן?

יונסקו: זה היה די אופנתי לעקוץ את הוגו באותה העת. את זוכרת את דבריו של ז'יד: "ויקטור הוגו המשורר הצרפתי הגדול מכולם, אבוי!" או של קוקטו: "ויקטור הוגו הוא מאדאם שחושבת שהיא ויקטור הוגו". בכל

<sup>1</sup> שאושה שאמסי גופי (Shushā Shamsi Guppy, 1935-2008), סופרת, עורכת וזמרת איראנית. עזבה את טהרן בשנות השישים ועברה להתגורר בלונדון, שם שימשה כעורכת הלונדונית של ה'פאריס ריווי'.



מקרה, תיעבתי רטוריקה ורהיטות. אני מסכים עם דבריו של ורלן: "עליך לאחוז ברהיטות ולשבור לה את המפרקת!". יחד עם זאת, זה היה מהלך אמיץ. בימינו זה די נפוץ להוכיח אישים דגולים על יומרנותם, לא היה זה כך בעבר.

מראיינת: השירה הצרפתית היא רטורית, להוציא את ויון, לואיז לבה ובודלר.

יונסקו: רונסאר אינו. גם נרוואל ורמבו. אך בודלר שוקע ברטוריקה: "Je suis belle, O Mortelle . . .<sup>2</sup> ואז, כאשר אתה מביט בפסל שעליו הוא מדבר, אתה מבחין כמה הפסל פומפוזי! או: "Mon enfant, ma soeur, songe à la douceur, d'aller là-bas vivre ensemble"<sup>3</sup>. אפשר היה להשתמש בשורות הללו בעלון פרסומת לשיט תענוגות אקזוטי עבור מיליונרים אמריקאים.

מראיינת: בחיך! לא היו מיליונרים אמריקאים באותם ימים.

יונסקו: אה, אבל היו! אני מסכים עם אלברט בגן, מבקר ספרות ידוע בשנות השלושים, שאמר כי הוגו, למרטין, דה מיסה וכו'... אינם רומאנטיקנים, וכי השירה הצרפתית הרומאנטית התחילה בפועל אצל דה נרוואל ורמבו. את מבינה, הראשונים יצרו רטוריקה מחורזת; הם דיברו על המוות, אפילו כתבו עליו מונולוגים. אך מדה נרוואל והלאה המוות הפך לקמאי ופואטי. הם לא דיברו על המוות, הם מתו מהמוות. זה ההבדל.

מראיינת: בודלר מת ממוות, הלא כן?

יונסקו: בסדר גמור את יכולה לקבל את בודלר שלך. אותו הדבר קרה איתנו בתיאטרון – בקט, אדאמוב ואנוכי. לא היינו רחוקים מסארטר וקאמי

<sup>2</sup> "יפיתי כחלום מאבן, בני תמותה!" (מצרפתית: דורי מנור, מתוך 'יפעה', 'פרחי הרע').

<sup>3</sup> "מחמל נפשי, אחות, / חלמי על צאת לחיות / שם בנעימים גם יחד!" (מצרפתית: אליהו מייטוס, מתוך 'הזמנה למסע', 'פרחי הרע').

– סארטר של 'הבחילה' וקאמי של 'הזר' – אך הם היו הוגים שהדגימו את רעיונותיהם, בעוד אצלנו, ואצל בקט במיוחד, המוות הופך לעדות חיה. כמו ג'אקומטי, שפסליו הם שלדים מהלכים. בקט מציג את המוות; האנשים שלו הם פחונים או שהם מחכים לגודו (בקט יכעס עלי על שהזכרתי את אלוהים. לא נורא). באופן דומה, במחזה שלי 'הדייר החדש', אין דיבור, או תחת זאת, הדיבור הוענק לשָׁרָת. הדייר בסך הכל נחנק תחת ריבוי של רהיטים ואובייקטים – שמסמלים את המוות. לא היו עוד מילים לדבר, רק תמונות לדמיין. למעלה מהכל, שיבוש השפה שימש אותנו לשם כך. אתה זוכר את המונולוג ב'מחכים לגודו' ואת הדיאלוג ב'זמרת הקרחת' ? בקט מחרב את השפה באמצעות דממה, אני עושה זאת באמצעות עודף שפה, באמצעות דמויות שמדברות באקראי, בהמצאת מילים.

מראינת: מלבד לתמה המרכזית של המוות, וההומור השחור, אותו אתה חולק עם שני מחזאים נוספים, ישנו גם מימד חלומי ביצירתך. האם הוא מרמז על השפעתם של הסוריאליזם והפסיכואנליזה עליך ?

יונסקו: איש מאיתנו לא היה כותב כפי שכתב אלמלא הסוריאליזם והדאדא. על ידי שחרור השפה, התנועות הללו פילסו את הדרך עבורנו. אך עבודתו של בקט, במיוחד הפרוזה שלו, הושפעה למעלה מכל מעבודתו של ג'ויס ומאנשי הקרקס האירי. בעוד היצירה שלי נולדה בבוקרשט. היה לנו מורה צרפתי שהקריא לנו יום אחד שיר של טריסטן צארה הנפתח בשורה "Sur une ride du soleil", כדי להדגים לנו עד כמה הוא מגוחך ואילו שטויות כותבים המשוררים הצרפתיים המודרניים. הייתה לזה השפעה הפוכה. חושי נתבלבלו והלכתי מייד לרכוש את הספר. אז קראתי גם את כל יתר הסוריאליסטים – אנדרה ברטון, רוברט דסנוס... אהבתי את ההומור השחור. פגשתי את צארה ממש בסוף חייו. הוא, שסרב לדבר רומנית כל חייו, החל לפתע לדבר איתי בשפה הזאת, הוא העלה זיכרונות מהילדות, מהנעורים ומאהובותיו. את מבינה, אויביה המושבעים של התרבות – רמבו, לוטראמון, הדאדא, הסוריאליזם – נטמעו בה ונספגו על ידה. הם כולם ביקשו להרוס את התרבות, או לכל הפחות את זאת המאורגנת, ועכשיו הם חלק מן המסורת שלנו. זו התרבות ולא הבורגנות,

כפי שנטען, שמסוגלת לספוג כל-דבר על-מנת להזין את עצמה. באשר לאלמנט החלומי, במידה מסוימת הוא פועל יוצא של השפעת הסוריאליזם עלי, אך במידה רבה אף יותר היו אלו טעמי האישי והפולקלור הרומני – אנשי-זאב ומאגיה. לדוגמא, כשמישהו גוסס, נשים מקיפות אותו ומזמרות – “הישמר! אל תתמהמה בדרך! אל תפחד מהזאב; הוא אינו זאב אמיתי!” – בדיוק כמו ב’המלך נוטה למות’. הן עושות זאת כדי להושיע את האיש ממחוזות התופת. את אותו הדבר ניתן למצוא גם ב’ספר המתים הטיבטי’, שגם כן השפיע עלי רבות. בכל אופן, החרדות העמוקות ביותר שלי התעוררו או עלו בי מחדש, בעקבות קפקא.

מראיינת: במיוחד קפקא של ‘הגלגול’?

יונסקו: כן, ו’אמריקה’. אתה זוכר כיצד הדמות שלו, קרל רוסמן, הולכת מתא לתא ואינה מוצאת את דרכה? כאילו זה נלקח מתוך חלום. ודוסטויבסקי עניין אותי בשל הדרך בה הוא מטפל בקונפליקט שבין טוב ורע. אך כל זה קרה כבר אחרי שעזבתי את בוקרשט.

מראיינת: מדוע בחרת בתיאטרון ולא בסוגה ספרותית אחרת?

יונסקו: התיאטרון בחר בי. כאמור, התחלתי בכתיבת שירה, כמו כן, כתבתי ביקורות ודיאלוגים. הבנתי שדיאלוגים הם הצד החזק שלי. את הביקורת ייתכן שזנחתי משום שהייתי מלא בסתירות, וכשאתה כותב מאמר אינך יכול לסתור את עצמך. אך בתיאטרון, על-ידי המצאתן של דמויות שונות, אתה בהחלט יכול. הדמויות שלי סותרות לא רק בשפתן, אלא גם בהתנהגותן.

מראיינת: ב-1950 הופעת, נכון לומר, התפרצת לבמה הצרפתית עם ‘הזמרת הקרחת’. המחזות של אדאמוב הוצגו כמעט באותה העת, ושנתיים לאחר מכן עלה גם ‘מחכים לגודו’ של בקט – שלושה מחזאיי אוונגרד, שחרף אישיותם ותפוקתם השונות, חלקו קווים תמאטיים ופורמאליים משותפים, ולאחר מכן אף נודעו כנציגיו העיקריים של ‘תיאטרון האבסורד’. התואר הזה מקובל עליך?

יונסקו: כן ולא. נדמה לי שהיה זה מרטין אסלין, שכתב ספר על אודותינו בשם הזה. בהתחלה דחיתי את השם, משום שחשבתי שהכל אבסורדי, ושרעיון האבסורד התקבע רק בעקבות האקזיסטנציאליזם, בעקבות סארטר וקאמי. אך אז מצאתי אבות קדומים, כמו שייקספיר, שאמר במקבת, כי העולם מלא בקול וזעם, מעשייה שסופרה בידי שוטה, ומשמעותה מאום. מקבת הוא קורבן של הגורל. כזה הוא גם אדיפוס. אך מה שקורה להם, כלל אינו אבסורדי בעיני הגורל, משום שלגורל יש את הנורמות שלו, את המוסריות שלו, החוקים שלו.

אדיפוס שוכב עם אימו, הורג את אביו, ומפר את חוק הגורל. הוא חייב לשלם על כך בסבל. זה טראגי ואבסורדי, אך בה בעת מנחם ומעודד, שכן כל עוד נשמור על חוקי הגורל, אנו אמורים להיות בסדר. מצבן של הדמויות שלנו אינו כזה. אין להן מטאפיסיקה, אין סדר, אין חוק, הן אומללות ואינן יודעות מדוע. הן בובות בלתי-שלמות, בקצרה, הן מייצגות את האדם המודרני. מצבן אינו טראגי, משום שהן אינן עומדות מול סדר עליון כלשהו. תחת זאת, מצבן מגוחך ונלעג.

מראיינת: האם ההמולה העולמית וחיי החברה, מסיחים את דעתו של הכותב ופוגעים בעבודתו?

יונסקו: כן, עד גבול מסוים. אך כבר היו כותבים גדולים שהיו גם הוללים גדולים, כמו ואלרי, קלודל והנרי ג'ימס. ואלרי נהג לקום בחמש בבוקר, לעבוד עד שעה תשע, ואת שאר היום העביר בבילוי כזה או אחר.

מראיינת: האם אתה חושב שההצלחה יכולה להזיק לכותב – לאו דווקא להסיח את דעתו – אלא להביא אותו לכדי חיפוש פתרונות קלים ופשוטים?

יונסקו: זה תלוי כיצד משתמשים בה. אני מתעב את ההצלחה ובו לה, ובכל זאת, איני יכול בלעדיה. אני כמו מכור – אם איש לא מדבר עלי במשך כמה חודשים אני מראה סימני נסיגה. ההיאחזות בתהילה היא די טיפשית, זה כמו להיאחז בגופות. אחרי הכל, האנשים שבאים לצפות במחזות שלי, האנשים שיוצרים את תהילתי, הולכים למות.

מראיינת: ציינת שהצעירים הכועסים של התיאטרון אינם מעניינים אותך. אך מה עם אלו (כמו פינטר או אלבי), שעבודתם מושפעת בבירור מעבודתך שלך ומזאת של בקט?

יונסקו: המחזה הראשון של פינטר, 'השמש', הושפע מבקט והיה טוב מאוד. מאז, נדמה כי הוא עושה את מה שאני מכנה – du boulevard intelligent, כלומר, הוא כותב מחזות מסחריים שנונים ועשויים היטב. למעשה, המחזאים הללו הושפעו רק מן השפה שלנו, לא באמת מן הרוח שלנו. המחזה של סטופארד 'רוזנקרנץ וגילדנשטרן מתים' ראוי להערכה. אהבתי גם את המחזה של אלבי 'סיפור גן החיות', אך מאז לא קראתי אצלו דבר בעל אותו הלך רוח. מספר מחזאים צרפתים, דוביאר וכמה נוספים, ניסו, אך לא באמת יצא מזה משהו. מה שאנחנו ניסינו לעשות הוא, להעמיד את האדם על הבמה, ולעמת אותו עם עצמו. זאת הסיבה שקראו לתיאטרון שלנו מטאפיסי.

האם סיפרתי לך כי לאחרונה ביקרתי בטייוואן? זה מקום נחמד ואמריקאי, וכולם מדברים שם אנגלית. אך נדמה כי הם איבדו כל קשר למסורת שלהם, לחוכמה שלהם, ואני, שאיני אלא מלומד חובב, היה עלי לספר להם על קונפוציוס, בודהה, זן. במערב, גם כן, אנשים איבדו את הרגש כלפי המקודש – le sentiment du sacré. ניסינו להשיב אותו בכך שהלכנו למקורות שלנו, לתיאטרון העתיק. אצל רסין, הניאוף הוא פשע משמעותי, שעונשו מוות. בתיאטרון של המאה התשע-עשרה, ניאוף הוא שעשוע, בידור – הבידור היחיד! אז למרות שאנו נחשבים מודרניים, מודרניים מידי, אוונגרד – אנו למעשה הקלאסיקונים האמיתיים, ולא אלו של המאה התשע-עשרה.

מראיינת: איך אתה עובד?

יונסקו: אני עובד בבוקר. אני יושב בנוחות בכורסא, מנגד למזכירה שלי. למרבה המזל, למרות שהיא אינטליגנטית, היא אינה מבינה דבר בספרות ואינה יכולה לשפוט אם מה שאני כותב הוא טוב או חסר-ערך. אני מדבר לאט, כפי שאני מדבר איתך, והיא כותבת את הדברים. אני מניח לרמויות ולסמלים להגיח מתוכי, כאילו חלמתי. אני תמיד משתמש בשאריות של חלומותיי מליל אמש. חלומות הם מציאות באופן העמוק ביותר, ומה שאתה ממציא הוא אמת, משום שההמצאה, מטבעה, אינה יכולה להיות

שקר. איני נמשך אחר כותבים שמנסים להוכיח משהו, כי אין מה להוכיח ויש את הכל לדמיין. אז אני מניח למילים ולתמונות להגיח מבפנים. אם אתה עושה זאת, אולי תוכיח משהו בתהליך. ובאשר להכתבת הטקסט למזכירה שלי, במשך עשרים וחמש שנים כתבתי בעט. אך כעת זה בלתי-אפשרי בעבורי; ידי רועדות ואני עצבני מדי. בהחלט, אני כה עצבני עד שאני הורג את הדמויות שלי מיד. כשאני מכותיב, אני נותן להן את ההזדמנות לחיות ולצמוח.

מראיינת: מה המחזה האהוב עליך מבין מחזותיך?

יונסקו: עד לעת האחרונה היה זה 'הכיסאות'. הזקן שנזכר בסצנה מן הילדות שלו, במעורפל, כמו אור של נר גווע, והוא זוכר גן עם שער נעול. עבורי זהו גן-עדן – גן העדן האבוד. הסצנה הזאת חשובה בעבורי הרבה יותר מאשר הסיום, המרהיב יותר.

מראיינת: ישנו יסוד קומי ביצירתך, האם אתה חש שהוא תרם לפופולאריות שלך?

יונסקו: ז'ורז' דואמל נהג לומר "ההומור הוא נימוסו של הייאוש". לפיכך, ההומור מאוד חשוב. בה בעת, אני מסוגל להבין אנשים שאינם מסוגלים לצחוק יותר. כיצד אפשר – עם כל שפיכות הדמים שישנה בעולם, במזרח התיכון, באפריקה, בכל מקום. הדברים שתורמים לעליצות נדירים למדי.

מראיינת: לא משנה מה יקרה בעתיד, מקומך בהיסטוריה של ספרות זמננו מובטח. מה היא הערכתך שלך באשר ליצירתך?

יונסקו: אספר לך על חלום שחלמתי לאחרונה. כשהייתי תלמיד בית-ספר בבוקרשט, אבי נהג לבוא לחדרי בערב ולבדוק את שיעורי הבית שלי. הוא היה פותח את מגירות השידה, וכל מה שהוא מצא שם, היו שרבוטים ושירים ודפים. הוא היה מתרגז ומכנה אותי עצלן, לא-יוצלח. בחלום, הוא בא לחדרי ואומר: "שמעתי שעשית דברים בעולם, כתבת ספרים. תראה לי מה עשית". ואני פותח את המגירות שלי, ולא מוצא דבר מלבד ניירות חרוכים, עפר ואפר. הוא שוב מתרגז מאוד, אך אני מנסה לפייס אותו ואומר: אתה צודק אבא, לא עשיתי כלום".

מראיינת: ובכל זאת אתה ממשיך לכתוב.

יונסקו: משום שאיני מסוגל לעשות שום דבר אחר. תמיד הצטערתי על כך ששקעתי בספרות עד לצוואר. הייתי מעדיף להיות נזיר; אך, כפי שאמרתי, הייתי קרוע בין הרצון לתהילה ובין הדחף להפנות את גבי לעולם. הבעיה העיקרית היא, אם האל קיים, מה הטעם בספרות? ואם הוא אינו קיים, מה הטעם בספרות? אם כך ואם כך, הכתיבה שלי, הדבר היחידי שאי פעם הצלחתי לעשות, מופרכת.

מראיינת: האם תיתכן הצדקה כלשהי לספרות?

יונסקו: בוודאי, לבדר אנשים. אבל זה לא חשוב. ובכל זאת, להכיר לאנשים עולם שונה, להפגישם עם נס ההוויה, זה חשוב. כשאני כותב: "הרכבת הגיעה לתחנה", זה בנאלי, אך בו בזמן גם סנסציוני, משום שזה מומצא. הספרות גם יכולה לעזור לאנשים. שניים ממתרגמי, רומני וגרמני, גססו ממחלת הסרטן בשעה שהם תרגמו את 'המלך נוטה למות'. הם אמרו לי שהם



אז'ן יונסקו, ניו-יורק, 1983. צילום: ארווין פן.

יודעים שמותם קרב, וכי המחזה עזר להם. אוויה, הוא לא עזר לי, הואיל ואיני מפויס עם רעיון המוות, ועם היות האדם בן-מוות. ובכן, את רואה, אני סותר את עצמי מעט כשאני אומר שספרות יכולה להיות משמעותית. אנשים שאינם קוראים הם בהמות גסות. עדיף לכתוב מאשר להילחם, הלא כן?

מראיינת: אפשר שהכתיבה הייתה דרכך להתמודד עם החרדה הבסיסית שלך מהמוות? או לפחות ניסיון שלך ללמוד כיצד לחיות איתו?

יונסקו: ייתכן, אך העבודה שלי היא בעיקרה דיאלוג עם המוות, דיאלוג בו אני שואל – "למה? למה?". רק המוות יכול להשתיק אותי, רק המוות יכול לחתום את שפתיי.

ננו שבתאי

## הקוקסינלים

דרמה יוונית מודרנית

הדמויות:

ננו

המשורר – אביה של ננו

אנדריאה דבורקין – פמיניסטית קיצונית, נביאת זעם נשי

יו"ר מטה הטרנסג'נדרים – גבר לשעבר

מקהלה 1 (על הארץ) – קוקסינלים

מקהלה 2 (בהדס) – גברים

קרברוס – כלב, שומר בפתח הַדָּס

אישה – אם



## מערכה ראשונה – על הארץ

(דרום קפריסין, חצי האי היווני. שטח הררי ליד חוף היום, בפתח וילה.  
המקהלה מורכבת מ"קוקסינלים", גברים לבושים כנשים, או נשים שהיו  
בעברן גברים)

**מקהלה** : קהל נכבד, גברים נשים ורווקות

אנחנו כה שמחות !

הערב תתקיים כאן חתונה

ואנו מוזמנות !

אתמול פגשנו בכיכר העיר

את זו שמחר תיקרא נשואה

ואת העתיד להיות בעלה

אחת משלנו הציעה

שנשיר לה בחתונתה

אמנם בדרך כלל החתונות כאן, בקפריסין,

הן אזרחיות ואי לכך - צנועות

אבל כלה זו, נשמה...

נסעה לכאן ללא אמה

ובאמתתה אין אפילו חברה אחת טובה !

כמהה לחברתנו הנשית

שילחה את החתן למסיבת רווק פרטית

ואותנו, הבנות, הזמינה לסוויטה המלכותית !

מבוישות מעט, חיווינו את דעתנו על השמלה

אך במהרה הפך הערב ליל רווקות צוהל

שבו גילינו כמה הכלה הזו היא מיוחדת ליבראלית ופתוחה !

תחילה סיפרה לנו על פשר שמה - ננו

אביה המשורר נתן לה אותו בעקבות ננו אחרת,

שחיה ביוון בעת העתיקה -

המוזה של מימנרמוס – המשורר של התקופה !

שתינו וצחקנו למשמע מעללי ננו החדשה

אותם גילתה בלי להחסיר טיפת מידע

מאז הייתה בתולה ועד עתה

על כל בחור שהיא "עשתה"  
 הרמנו כוס קטנה  
 עד שלאור הבוקר, שיכורות,  
 הרגשנו לא פחות מאחיות!  
 הראש מעט כואב, לכן נשתה עוד לגימה  
 ואז נתחיל מיד בהכנות לחתונה!  
 ננו היקרה, מוזה נצחית,  
 שבעת גברים, שבעת קרבות  
 היום נחגוג איתך  
 את סיומן של כל המלחמות!  
 גברים רבים אמרו "נחזור"  
 אך לא הביטו לאחור  
 כך, לבדך, לפני שינה, היית מונה  
 את הרשימה הנכבדה  
 שהעלית על יצועך  
 ואז נרדמת בדמעה  
 מעט לפני מספר 100...  
 לא האמנת כבר שיבוא היום  
 בו מנצחת רק האהבה  
 היום שבו בין המינים  
 סוף סוף שלום עושים!  
 לפני דקה ראינו – בחיר ליבה נכנס לחדר  
 בודאי הם מתנים שם באהבהבים  
 אנחנו כאן נתלה אורות מהבהבים - שיהיה מושלם  
 לחגיגת ההתקדשות -  
 שבועת נאמנות!  
 (הן מרימות כוסית יין)  
 לחיי ננו! ננו! ננו!

(הן מתחילות לתלות את הפנסים כשלפתע, מתוך חור בבמה עולה תמונה גדולה, עליה מצוירים בצבעי שמן, סמלי המינים – זכר ונקבה, כרוכים זה בזה. כשהתמונה עולה כולה, יוצאת בעקבותיה מי שמחזיקה אותה, הפמיניסטית הקיצונית – אנדריאה דבורקין. היא פרועת שיער, בעלת עיניים כהות ורושפות)

**מקהלה:** (בלחש) מי זו? אורחת ראשונה?

עוד לא הגיעה עת, נדמה שהיא אינה קרואה...

(התאורה הופכת חשוכה וקודרת)

**אנדריאה:** (בנימה מאיימת) משגל איננו אירוע בנאלי מטבעו, אם כי מגזינים של תרבות פופולארית מסוג "קוסמופוליטן" יטענו שכן. משגל הוא אירוע אינטנסיבי, תכופות נואש. הנוף הפנימי הוא של התפרצות אלימה, התעלמות פרועה, ובסופו של דבר אכזרית, מהאדם כפרט נבדל. זוהי רצייה חסרת בושה, סוערת, מוחלטת ובת קיימא, שאינה כבולה לאישיות, אינה מתחשבת בגבולות ומסתיימת לא בשיא מיני אלא בטרגדיה אנושית של יחסים הרוסים. במרירות נקמנית בשוך הלהט המיני, באישיות מאוכלת בשל העינוי הכרוך במשגלים לא רצויים ושגרתיים רבים מידי, בקונפליקט ובשחיקת החיוניות המתרחשת בסופו של דבר עקב כהות חושים שבהרגל או בבדידות שבפירוד. כאב ההיחשפות כה עירום, מוביל להסתרות, להתגוננות, לבניית מתרסים, לניכור רגשי וגופני או לתגובה אלימה נגד כל מי שמתקרב יתר על המידה. חוויית הזיון משנה אנשים, ולכן, לעיתים קרובות הם ניתקים זה מזה, ולאט לאט – מתקווה אנושית...

**מקהלה:** מי את, נוכרייה? רוצה לשתות טיפת תקווה?

(אחת הבנות מושיטה לה כוס יין, אך היא לא נוטלת אותה)

**אנדריאה:** עברו עליי חיים קשים. הוטרדתי מינית ונאנסתי לא אחת. שלחתי את ידי בזנות, אבל בגרתי וכעת – אני עיתונאית. לחמתי נגד פורנוגרפיה, סחר בנשים, לחמתי נגד כל ניצול חלש ע"י החזקים, שהם בדרך כלל ומן הסתם – גברים. את הציטוט הזה שאלתי מספרי "משגל", המוכיח, שמקור כל רע הוא אקט החדירה. הטקסט הזה ניחם את ננו בימים קשים...

**מקהלה:** (בחשד) האם את מככבת ברשימת המוזמנים?

**אנדריאה:** לא. אני מתה כבר כמה שנים.

**מקהלה:** אבל... הגעת...?

**אנדריאה:** נדמה שננו שכחה, אך אני חברתה היחידה...עליתי מן השאול כדי להזירה.

**מקהלה:** (ברתיעה) חבל על הטרחה...אנו נמסור לה את המתנה.

(אנדריאה מחזיקה עדיין את המתנה. אחת הבנות מוזגת לה כוס)

**מקהלה:** לחיי החתונה...

(אנדריאה לא עונה, אך הן משיקות כוסות. הכוס של אנדריאה נשברת. היין זולג על התמונה וסמלי המינים נראים כמדממים. אנדריאה נבלעת שוב אל לתוך החור שבכמה, והתמונה נשארת.)

**מקהלה : אוי, כמה זה נורא !**

מי זו, המאיימת ?

בת אלמוות או אלה של נקמה ?

מה פשר מנחתה ?

במקום החמרמורת

אחזה בי הצמרמורת

למראה היין הנשפך

כמו דמעות של דם

בוא נקווה שזו אינה קללה

אות רע

אוי, אחיות שלי,

איזו צמרמורת איומה !

(הן פונות לסדר, כאשר ממעלה הבמה יורד המשורר, אוחז בידו מזוודה.

הוא פונה למקהלה.)

**המשורר : האם זה כאן ? האם הגעתי ליוון ?**

**מקהלה : קפריסין, במחילה ממך.**

**המשורר : אוי, תושבים מסוכסכים !**

שנה לפני לידת בתי, פרצה כאן הפיכה צבאית,

בצפון האי - חיילים טורקים

ובדרום - היוונים

האי הנהדר הזה, למרות עשרות משאות ומתנים,

עדיין יש לו שני צדדים

וכך אולי יהיה לעולמים

אך כך או כך, כעת עומדות כפות רגליי על אדמות היוונים

בנעליים שקניתי לי בדיזינגוף לפני שנה

שכשישבו להן בנחת בחלון הראווה

הן לא חלמו שכרונוס את מחוג הזמן בצעדי ריקוד יניע,

ובצהרי היום הזה הן יידרכו כאן במפתיע,

קוסמוס מופלא !

מחר אלך לראות את הפסיפסים

שהונחו לכבוד דיוניסוס בפאפוס

ואף אולי אשיב את בתולי

כמו אפרודיטה, שאחרי לילות האהבה

רחצה לה במרחצאות שנקראים על שמה,

ושבה, כביכול, להיות לבתולה...

**מקהלה :** (לקהל) ומי התימהוניסוס הזה...?

**המשורר :** (בשמחה) חי האלים, לא האמנתי שאגיע ליום זה –  
שבו בתי הקטנה סוף סוף תעמוד מתחת החופה !

**מקהלה :** אההה... (פאזזה. לקהל, בקריצה) מה תעמוד ? עמדה !

**המשורר :** (בבהלה) מה ?

**מקהלה :** אתמול

**המשורר :** מתי ?

**מקהלה :** אמש.

**המשורר :** (נבוך, מביט בשעונו) הים תסס...  
פוסידון כנראה כעס....  
אבל הגעתי....  
הנה אני...

**מקהלה :** העיקר שאתה כאן ושאתה בריא.

**המשורר :** הייתי משוכנע שזה היום !

שהליוס הלוהט ישרוף את קרחתי  
אם אני משקר  
אני לא מתלונן אבל -  
מסע כזה ארוך, אפילו אודיסאוס לא חלם !  
תקפה אותי כזאת בחילה...  
אך לא הקאתי, לא את בני מעיי  
ולא את ילדיי !

(המקהלה מביטה בו בתמיהה, והוא מסביר)

כמו אל הזמן  
שבעקבות הנבואה פחדו שהוא יאכל את זאוס התינוק  
לכן נתנו לו אבן עטופה בחיתולים  
שכשהקיא אותה בעקבותיה נפלטו מקיבתו  
יורשיו כולם, הילדים :  
פוסידון הדס דמטר הרה והסטיה,  
וביחד עם ילדי הבן – זאוס :  
אפולון ארטמיס הרמס ארס הפייסטוס אתנה ודיוניסוס  
הם השליטים על העולם !  
אבל עכשיו אני רעב  
היכן כאן הנקטר ? אמברוזיה ?

ובתי, איפה? על האולימפוס מתקשטת לה לכבוד בעלה?  
האם אינה רוצה לזכוח נתח קט לאב – קשישא?

(בוזן את המקהלה)

ומי אתם, יצורים משונים, נשים...? אמזונות? בנות המקום? כולן כאלה  
כאן, ענקיות, טיטניות...?

**קוקסינלית 1:** אני לא מאמינה, זה המשורר! אני מתעלפת!

(היא מתעלפת. חברתה מנסה לאוששה)

**קוקסינלית 2:** יו, מה קורה לך, אלינור? איזה משורר?

**קוקסינלית 3:** נכון! נו, חצי זין בתחת!

**קוקסינלית 4:** אחותי, איך את מדברת?!

**קוקסינלית 5:** זה אבא של ננו...?

דמיות שונות ממקהלה – עכשיו התעוררת?!

(מצטטות בהתלהבות)

- "כל החיים חיכיתי לזקפה!"

- "...ונהפכתי כל כולי..."

- "לזין בגובה מטר שמונים!"

- "הזרע הוא מיץ ההווייה ומשול למטר זהב!"

- "הצמח כנפי פלדה לזין!"

- "אז שבי לי ורכבי עליי!"

- "הולדתי ילדים ניקיתי להם ת'קקה"

- "כתבתי ספר העמדתי תלמידים!"

- "במקום לסוכב ת'ראש,

- לגור אצלך בתחת!"

(המשורר נבוך מעט, מסמיק)

**המשורר:** תודה...שיבשתם קצת, אבל...קראתם את שיריי...אני המום....  
בשפת מקור או בתרגום?

**מקהלה:** קראנו את שיריך ואנו שמחות לומר – עבדנו עליך, החתונה עוד  
לא הייתה! (מצחקקות) לקח קטן ללמדך...

**המשורר:** באמת...? אז לא איחרתי...?

**מקהלה:** לא! הערב תתקיים החתונה! סליחה על הבדיחה...פשוט שמענו  
מבתך...אף פעם אינך זוכר ימי הולדת, תאריך, שעה...

**המשורר:** אה, זה נכון, אך אל נא תשכחו - יש לי שישה. מלבד ננו, עוד  
חמישה....אם לא רושמים אז איך אפשר לזכור?

(הקוקסינלית המתעלפת קמה לאיטה, פונה אל המשורר כמתוך חלום)

**קוקסינלית מתעלפת :** המשורר...אתה זוכר אותי...? אני מעריצה שלך....  
חובש כיפה, חולצות משובצות כאלה, מכנסיים אפורים...אבנר.  
(המשורר מתבלבל)

**המשורר :** אנחנו מכירים...? איפה נפגשנו?  
**קוקסינלית מתעלפת :** "בין הגבוה לגמוך...."  
**קוקסינלית אחרת :** (צוחקת) ובין הזין לכוס...  
**מתעלפת :** עשיתי אצלך קורס !

**המשורר :** (עדיין מבלבל)...מאוד אהבתי ללמד....ואת התלמידים...  
**מתעלפת :** (מגישה לו את ידה, בגאווה) עכשיו אלינור ! נעים מאוד...  
**המשורר :** נעים מאוד....אני מתחיל להיזכר... אולי "דמויות נשים בדרמה  
היוונית" ?

(זעקת שבר נשמעות מכיוון הוילה)  
**ננו :** אוי, איזו מסכנה אני !  
**המשורר :** זאת ננו. מה קרה ?  
**מקהלה :** אל תיבהל. לא ייתכן ש...  
(ננו יוצאת. בוכה. בידיה שרשרת עם מפתח. היא נופלת בפני המשורר)  
**ננו :** אסון ! אבא, אסון !  
**המשורר :** מה יש לך, נינקה ל'ה ההלוסידנה ?  
מה קרה ? האם כלבי הים ברחו,  
מפלצת אילה ? מה שלום הראש-שיבולת ?  
(מריח את ראשה במחווה הנראית כהרגל)  
למה את בוכה, אכו ?  
איפה נרקיס שלך... נבל ?  
(ננו מחדשת את בכייה בזעקות רמות.)  
**ננו :** (צועקת לעבר הוילה) נבל ! נבל ! נבל !  
**מקהלה :** מי, חתנך ? מה הוא עולל ?  
תקומי, תתעשתי ותספרי לנו חיש.  
לא ייתכן שהכוסון הזה יפגע באיש !  
**ננו :** אולי לא באיש. אבל באישה כן.  
**מקהלה :** מה זאת אומרת ? את מדברת ברמזים.  
**ננו :** היו שם רמזים, אבל אני - עיוורת ! לא ראיתי ! לא רציתי !  
ועכשיו אני רוצה למות !  
**המשורר :** תפסיקי את ההשתוללות הזאת, ננו...זה לא מתאים, זאת לא  
התנהגות....

ננו : (מתחילה שוב לדבר, ברוגע)  
ביום העצמאות, על גג בדרום העיר  
פגשתי אותו במסיבה  
הייתי רגועה, כי אחותי, האם החכמה, דיברה איתי  
והשיחה הזו הייתה לי לא פחות מהארה –  
את אהובי האמיתי אני אמצא  
אך לא בסצנה דקדנטית  
לא כבר חשוך  
ובודאי שלא בצהרי או בערבי שירה  
לכן הגעתי לשם באותו הלילה  
לבושה בגיינס, ובחולצה לבנה  
לא התאפרתי  
ופניי רק נצבעו באודם השמחה החדשה  
והן האירו מידיעת האהבה שטרם נתגלתה  
וכך, פנה אליי משוררון, אזוב קירות טחובים  
מלא במשפטים שחוקים,  
"הו, ננו, כמה שאת מקסימה!  
ומה חושבת את על הפואמה שכתבתי – שמה  
"שירה - זקפה"...?  
בסלחנות אך בפניו צחקתי  
אף הוספתי: "אל תיקח את זה אישי"  
למרות שגם אני חטאתי פה ושם בחרוזים  
איני מאמינה כבר במילים  
ולא "נופלת" ממשוררים...  
אך הוא הקשה  
ביקש לקחת דעתי  
על הפואמה, ויהי מה  
צחקתי שוב, אך הטחוב  
החליט לבוא במעשים -  
תחב את לשונו המסריחה בפי!  
מגודל הדחייה  
פניתי בסיבוב מלא לאחוריי –  
ושם עמד לו מי שאז דימיתי  
לאהוב



רק בעיניו בהיתי  
ובתעתוע הפיתול  
ראיתי בהן טוב  
וזה הספיק לי.

(משתררת שתיקה. הדמויות מביטות זו בזו. מחפשות עצה. מפנות מבט  
לזקנת המקלה)  
**קוקסינלית זקנה**: אמש, לפני החתונה,  
מעד.

**מקהלה**: דברי כבר, אחותי.

**קוקסינלית זקנה**: הוא...

**מקהלה**: מה?

**קוקסינלית זקנה**: הוא מ...מ...

**המשורר**: מה?

**מקהלה**: מה?!

**קוקסינלית זקנה**: מצץ לקוקסינל.

(ננו זועקת)

**מקהלה**: מצץ לקוקסינל?

**קוקסינלית זקנה**: כן. הוא מצץ לקוקסינל.

**המשורר**: (כאילו לא מכיר את המילה) קוקסינל?

**קוקסינלית זקנה**: קוקסינל - גבר שמעוניין להיות אישה,

מרגיש או מאמין שהוא אישה, עשה ניתוח לשינוי מינו

מגבר לאישה, או שהשאיר לו את ה...קוקסינל...You know...

יש האומרים טרנסג'נדר, אם תרצה...

**קוקסינלית 2**: "טרנסג'נדר" עלאק, קוקסינל אחד...!

**ננו**: (קמה, בתקיפות) מה לא ברור? יש מישהו בעולם שלא יודע מה זה?

הנה, תביט בהם! קוקסינלים – בבקשה! נעים מאוד!

(המשורר מביט במקלה, מבין. הקוקסינליות מבוישות ושותקות)

**המשורר**: אוי ואבוי.

**ננו**: (למשורר) אתה מבין? כשאני חשבתי שאני רוכשת "חברות" - עשו

עלי קופה!

**המשורר**: איני יודע מה לומר...

**קוקסינלית זקנה**: תגיד לה שתסלח

ואת הדלת שתפתח

לאיש לא

תקשיב, מלבד אביה, מולידה  
ואיש לא

ישכנע, מלבדך

**המשורר:** "איש-לא"...

אני נזכר באודיסיאוס,

איך שהתחכם לו,

לקיקלופ

כשכינה הוא את עצמו

"איש-לא"

ואז לפיד בוער נעץ לו בעינו

וכאשר רצו לתפוס אותו

ושאלו את הקיקלופ מי הוא האיש

אשר עיוור אותו

ענה: "איש-לא" חיסל אותי,

"איש-לא" עיוור אותי,

- "אז איך התעוורת אם "איש-לא" עיוור?"

ואיפה "איש-לא" מסתתר?

**ננו:** היית מספר לנו את זה לפני השינה...

**המשורר:** את זוכרת?

**קוקסינלית זקנה:** בבקשה, המשורר, שכנע אותה

החתן בפנים, נעול ומבוויש

אך הוא אוהב אותה

והוא נשבע לה אמונים

היא בעצמה אמרה זאת

בחיי, אני נשבעת –

איש לא הסתכל עליה

בכאלה מבטים

(ננו והמשורר צוחקים. ננו צוחקת צחוק מר)

**ננו:** נכון מאוד.

איש לא אמר לי שהוא רוצה להסיר את המבט העצוב בעיניי

איש לא נהג איתי בעדינות הראויה

איש לא קיבל ממני מחזיק מפתחות - לב

איש לא חדר לי לדירה

לאיש לא הבטחתי שאלמד לעשות לו ביד

כמו שאיש לא אוהב  
 ואיש לא אוהב  
 חשבתי שכשאיש לא ייכנס לי אל הגוף  
 אני לא אעמוד בזה  
 אם איש לא יום אחד ילך ממני  
 או יבגוד  
 אך איש לא אותי הרגיע  
 ואיש לא לי אמר  
 שזאת המטרה של איש לא-  
 לא ללכת לעולם.  
 ובינתיים איש לא ליווה אותי לבדיקת אוזניים  
 איש לא מחזה לי דמעותיים  
 איש לא קנה לי אופניים  
 איש לא שכב איתי  
 איש לא אמר לי שהטבע מתחנן  
 שנעשה כבר ילדים  
 ואיש לא הציע לי נישואין  
 ואיש לא נשבע לי אמונים  
 ואיש לא מצץ לקוקסינל  
 ועכשיו איש לא ילך לעזאזל!  
**המשורר:** (בהתפעלות) חזק מאוד, ננו. הפעם התעלית מעל עצמך.  
**ננו:** (נרגשת) באמת?  
**המשורר:** אני מוכרח עכשיו לומר לך  
 חשתי מההתחלה שמשהו בו הוא חיצוני  
 ושמתחת מסיכת הנחמדות  
 אין איש, אין אישיות  
**ננו:** אז למה לא אמרת?  
**המשורר:** אמרתי לעצמי – ומי אני?  
 הרי הוא כל מה שחולמים לתת לבת  
 מרוויח כסף, מסודר, יפה כמו אל  
 נדיב, נקי, חולצות פלאנל....  
 ובכל זאת...משהו ריק בו וחסר...  
 ושוב אמרתי לעצמי: טוב, סמוך על ננו,  
 אך כשהיא סיפרה לי יום אחד

שהבחור בכלל אינו קורא ספרים  
כל חשדותיי קרמו עור וגידים.

**ננו:** (מגחכת) זה לא בגלל שהוא "אינו קורא ספרים"...

**המשורר:** כאן את טועה

ולעזוב היית צריכה

מיד כשגילית את העובדה

שלך נראית אולי כסנוביות של מלומד

אבל היא עקרונית.

**קוקסינלית 1:** (מתפרצת) מה זה קשור? הבחור אוהב למצוץ זין!

**קוקסינלית 2:** בדיוק! למה מי הקליינטים שלנו, מה אתה חושב?

פושטקים? ערסים? מפגרים?

אחי, אתה טועה ובגדול –

תמצא שם את שמנה ואסלתה של

החברה!

**קוקסינלית 1:** (מתקנת-) שמנה וסלתה!

**קוקסינלית 2:** בסדר, את העשירון העליון!

**קוקסינלית 3:** נכון מאוד! נכון!

תלך פעם אל השלוחה

בחוף הים התיכון

סניף תל-ברוך

יש לי קולגה שם,

עשינו "חילופי סטודנטיות"

כשהיינו צעירות

כמעט שנה עבדתי ליד עיר הבירה האמיתית,

לא הקדושה

ושם תוכל למצוא גם ת'קולגות שלך

תמצא פרופסורים, תמצא גם חברי כנסת

גברים שבגברים

שבסה"כ רוצים אישה

שלא מקבלת וסת!

**ננו:** חבורת סוטים! זה מה שאתם!

זה לא אכפת לי, אבא, בוא נלך מכאן,

נדמה שכולם מסתדרים יפה גם בלי ספרים, בלי נישואין,

למה צריך לנסוע לקפריסין

אם בכל מקום יהיו לו חברים  
וגם בארץ הוא יוכל לקבל מציצה  
כל לילה שיבוא לו,  
המסכן: נורמאלי - ממוצע  
שבטעות נפל לרשת של אישה פגומה  
בלי זין  
או שהוא התכוון להתאפק עם הפנטזיה  
לתקופות קשות  
אולי אחת לחודש  
הוא יזכה לראות את האור  
כשאני, אישה פשוטה,  
אקבל מחזור...

(אל הבמה נכנסת קוקסינלית צעירה ויפה, פרוצת שיער. כולם מביטים  
בה, ונדמה שהיא מבינה שהיא אשמה במשהו)  
**קוקסינלית צעירה**: כל קיץ הם באים

ממסיבות הרווקים  
אל החופים השיכורים  
עושים מה שעושים  
ואז הולכים  
לא מתחרטים  
על מה שלא זוכרים  
כי בדיוק כמו לנו, הבנות,  
לבחורים האלה אין שמות...

**ננו**: (בלעג) אוי, כמה אתן מסכנות!

**קוקסינלית זקנה**: בטוח יש לו, לאהוב שלך, סיבה טובה!

**ננו**: (בכעס רב) איזו סיבה? אולי נפשית? או פסיכולוגית?

מעניין ת'תחת!, כן, תגידי לו שהוא יכול לדחוף ת'פסיכולוגיה שלו!

(ננו מתקרבת באיום לעבר הקוקסינלית הצעירה)

לי יש סיבה יותר טובה מפסיכולוגיה – היגינה!

(הקוקסינלית הצעירה מתקרבת לננו, במהלך חילופי הדברים הבאים)

מתחילה מריבה פיסית אלימה)

**קוקסינלית צעירה**: "לא היגיניות" קראת לנו? תשמרי ת'פה שלך,

נקבה!

**ננו**: שלא תגעי בי! את....טמאה!

**קוקסינלית צעירה**: למה מי את חושבת שאת?

**ננו** - משהו שלא תהיי אף פעם! אישה!

**קוקסינלית צעירה**: אישה? וואו, אני מקנאה!

כזאת אישה - שמבריחה את בעלה לחוץ

אישה קפואה – כמו רבע עוף!

**ננו**: תיקחו אותה ממני! נבלה סרוחה!

**קוקסינלית צעירה**: מה יש, יפהפייה, את מתחממת?

**ננו**: עופי מכאן! ... מטומטמת!

(הקוקסינלית הצעירה מזיזה את ידיה כאילו היו כנפיים, לועגת. ננו

דוחפת אותה והיא דוחפת חזרה)

**ננו**: איייי.....

(לפתע מתחילה לנשוב רוח גדולה, כמבשרת סערה. שינוי תאורה. כולם

מאבדים שיווי משקל, עפים מימין לשמאל. הבמה מתמלאת עשן, ונשמע

קול חבטה. מתוך העשן מתגלה כדור פורח, ובו עומדת יושבת ראש מטה

הטרנסג'נדריות, בעלת מראה אירופאי מכובד. היא לבושה בחליפה

אפורה, מתחתיה חולצה ורודה, מחויטת כולה ומשדרת אסרטיביות נשית

בוטחת. היא מחזיקה בידה מגאפון, כאילו כדי לפזר הפגנה)

**יו"ר**: (במגאפון) חיפושית!

(הקוקסינליות מתנהגות כנקבות טיפוסיות, הנבהלות מגיזק. הן חושבות

שעלתה על מישהי חיפושית, ומתפזרות לכל עבר בבהלה, סתורות שיער,

מרוחות ליפסטיק, ובכלל, פרועות מהמאבק)

**מקהלה**: (בערבוביה) יו! איפה? אמאה'ה! זאת היושבת ראש! (אט אט

ההמולה שוכחת לתוך דבריה של היו"ר) יושבת ראש מטה הקוקסינליות!

**יו"ר**: (במגאפון) "קוקסינל: אמנית צרפתייה טרנסקסואלית. נולדה ב 23

באוגוסט 1931, נפטרה ב 9 באוקטובר, 2006. קוקסינל היה שם הבמה של

הצרפתייה, ופירושו: פרת משה רבנו. חיפושית. גם מכונית החיפושית של

פולקסוואגן, הגרמנייה, מכונה בצרפתית קוקסינל. קוקסינל נולדה כבן זכר

בשם ז'אק שארל דיפרנואה, והוא החל להופיע על במות צרפת בשנת

1953, כדראג קוויין. ב – 1985 עבר קוקסינל ניתוח לשינוי מין במרוקו,

והיה לצרפתייה הראשונה שעברה ניתוח זה. ב 1963 זכתה קוקסינל להיות

חלק משורת האמנים הבינלאומיים שהופיע בפריז במועדון המפורסם

"אולימפיה", הוסיפה להופיע ברחבי העולם, ואף הגיעה עד לישראל.

קוקסינל פרשה מהבמה, אך לא לפני שהתחתנה פעמיים, והשם קוקסינל

נודע ברחבי העולם, הפך לכינוי לגיטימי לטרנסקסואל, על אף שמדובר  
ללא ספק בשם גנאי מבזה, משפיל ו...מבזה!

(ננו מביטה סביב, כמחפשת עזרה מהקוקסינליות, אך הן, בהפגנתיות  
נהנות להתעלם ממנה. היו"ר פונה לננו במבט מאיים. ננו מושיטה ידה  
ללחיצה, לשווא)

ננו: נעים מאוד, אני ננו...

יו"ר: "נעים" זה לא

והתלבטתי רבות האם לבוא

אך הנני כאן – אני - יו"ר המטה!

ובכן אמרי, אישה, ממה כל כך הזדעזעת?

ננו: חתני...בגד ב...עם... (מצביעה על הקוקסינלית הצעירה)

יו"ר: (בחיקוי של ננו) "קוקסינל"?

ננו: לילה לפני החתונה...

יו"ר: יפה מאוד. ואם זה היה עם "אישה רגילה", זה היה (רטורי)  
לגיטימי?

ננו: לא...

יו"ר: אז למה לציין את זה? האם ידוע לך ש"קוקסינלים" הוא שם גנאי?

ננו: כן...לא...אבל...

יו"ר: (בחיקוי לועג) כן, לא, אבל! שמעתן?

ננו: ...וזה היה בתשלום...את מבינה...? הוא הלך ושילם כסף בשביל...

יו"ר: כן, כן, שמעתי אותך, אני מניחה שאם תישאלי מה רע בשירותי מין  
בתשלום, ודאי תוכלי לתת את התשובה הנכונה, אבל – אל תתחמקי – מה  
שחלחל אותך, הוא לא הבגידה ולא קניית המין, מה שהבעית אותך זה  
האדם עמו מימש את התשוקה!

ננו: (מפוחדת) לא, לא יודעת, זה שזה היה עם...

יו"ר: טרנסג'נדרית

ננו: טרנסג'נדרית, זאת לא הבעיה...

יו"ר: (בחוסר אמון) אה, לא?

ננו: זה...זה גם היה... מפחיד, אבל... איך שאני רואה את זה...זה כמו  
שבעלך ירצה נורא אישה מתולתלת, שחרחרה, ואת – בלונדינית,  
חלקה...זה על אותה הסקאלה, רק מעט רחוק יותר...

יו"ר: אותה הסקאלה?!

ננו: את לא מסכימה...?

**יו"ר:** אל תנסי לייפות את דעתך. את בטוחה שזה בזוי, וגם נדמה לך שהמעשה שלו חריג. אז דעי לך, ראשית כל – את חיה בטעות. ישנם מאות, אלפי, ומיליוני גברים שנמשכים מאוד לטרנסיות.

**ננו:** באמת....?

**יו"ר:** ובכן, יקירתי, איבר המין של הגברים הוא אטרקטיבי ונגיש, אבל אסור לבני אותו המין, לכן כשהוא מחובר לגוף נשי, סוף סוף הנו מותר, גם אם זמנית, ואפשרי לחשוק בו, לממש ומשש, ואף לשבור האיסור – להיחדר! ברור? (ננו מהנהנת) כן, כן, דווקא איברי המין הנשיים, מערערים את ביטחונם של הזכרים. לא סתם הפכה דמות האישה בחברתנו המערבית, לדמות מסרסת, פאם פאטאלית, פאלית. הגברים מאוימים מהחידה ומהמסתורין, אותו מדגים מיתוס ה"ואגינה דנטאטה"...

(ננו מביטה במשורר בבקשת עזרה, והוא נבוך לכן רק מתרגם)

**המשורר:** הנרתיק המשונן...

**יו"ר:** מובן? (ננו מהנהנת) כן, גבר ששוכב עם נקבה גנטית, לעולם אינו בטוח אם סיים בהצלחה את תפקידו – לגרום לה לחוות אורגזמה, אביונה. לעומת זאת - אורגזמה של אישה לא חתוכה היא חד משמעית, מובהקת וברורה! אפילו אם היא עשויה לגרום לה למבוכה!

**קוקסינלית:** (מתפרצת) לא, מה פתאום מבוכה?! אני אוהבת להשפריץ! אני גאה!

(היו"ר מרוצה מההתערבות)

**יו"ר:** רואה? יפה מאוד, נפלא! כן, אוהבי הטרנסיות עורגים ומתאוים לזהות אחרת – אקזוטית, חלומית, נכספת, כן – זהות שונה! פגישה עם בעלת איבר זכרי היא לא פחות מדלת, דלת שמובילה לעולם של אפשרויות. אלפי גברים שהם, לצערי, עדיין קצת מפוחדים, מאוננים בחשיכה רק מול נשים טרנסג'נדריות. הם מתאוים ומתפללים - שיתמזל להם לשכב עם מישהי כזאת. גברים ממוצעים, גברים נאים ונחמדים, ה"נשואים באושר"....אומללים! ושואלים, בדיוק כמוך (בחקיאי יבבני) – "מה זה אומר? מה זה אומר עליי...?"

(הקוקסינליות מתחילות לצחקק ולהתלחש ביניהן)

**קוקסינלית 1:** שתתגרש אולי?

**קוקסינלית 2:** שאתה הומו?

**יו"ר:** הס! שקט שיהיה פה! לא הגעתי עד לכאן בשביל משמעת!  
(הקוקסינליות מצחקקות) מי זה היה?

**קוקסינלית:** מי זאת! מי זאת הייתה!



**יו"ר:** אוקיי! לא משנה מי זה או זאת הייתה! (חמורה) זה לא נושא לצחוק, ולא הגעתי עד לכאן בשביל (מבטאת את המילה כנגעלת) ה"דאחקות" שלך! לא רק שאתן לא מייצגות את הקהילה בשמץ של כבוד, אלא שאתן משתפות פעולה עם האויבים הכי גדולים, ומנציחות את כל הסטריאוטיפים שגורמים לנו לחזור מאה שנות מאבק אחורה! היחס שלך אל עצמכן מקביל אל הדפוסים הפטריאכליים של הבניית הזהות הנשית:

1. אתן זקוקות להתעניינות של גבר כדי לאשש את קיומכן כנשים!

2. אתן אינכן שואלות את עצמכן מה זה אומר עליכן!

3. כתוצאה ישירה מ-2, אתן הופכות לאובייקט!

תסתכלו על עצמכן - עם מי אתן מתחברות? (כולן מביטות לננו) ואיך אתן מתלבשות?

(הקוקסינליות מבובללות, מביטות זו בזו)

**קוקסינלית 1:** מה רע באיך שאנחנו לבושות? לא לכולן יש טעם מחויט כמוך! סולידי...

**קוקסינלית 2:** בדיוק! אסור להיות יפות ומטופחות? אנחנו נשים או לא? **יו"ר:** נשים. נשים, אבל – איזה נשים? על עקבים דיקים, שכל זכר יכול בן רגע להפיל על מדרכה?

מושא של פורנוגרפיה שהומצא בראש של איזה גבר, שמבצע את זממו ואז חוזר על ארבע לאשתו ולחיו ה"אמיתיים" ולא זוכר אתכן עד הפעם הבאה? פנטזיה? גוף למכירה? נשים זולות?

**קוקסינלית 1:** למה שלא תגידי את זה כבר?!! זונות!!

**קוקסינלית 2:** זכותנו להתפרנס ממה שבא לנו! ואני לא זונה, אם תסלחי לי, אני נערת ליווי ומארכת!

**קוקסינלית 3:** בדיסקרטיות, בסדר! מקצועית, זונה סוג א' א'! סטודנטית שובבה, קיבוצניקית עם שותפות, אוקיי!

**קוקסינלית 2:** נכון. אני זורמת, משוחררת, למה לקלל? ושלא תעיזי לגנוב לי את המודעה, עבדתי מלא עליה, וגם על האתר באינטרנט, מקנאה?  
**קוקסינלית 3:** לא, זונה.

**קוקסינלית 2:** סתמי זונה.

**קוקסינלית 3:** אוקיי זונה, סתמתי.

**קוקסינלית 2:** בת זונה!

**יו"ר:** ששש שקט! לא כולן זונות! מעט סטטיסטיקה, בנות:

50 אחוז מהקהילה אכן עובדות, לצערי, בתעשיות המין, לסוגיהן, אך – מה נשאר לנו? עוד 50 אחוז!

אני שמחה לבשר לכן ש- 50 אחוז מקהילת הטרנסג'נדרים עובדים, עובדות במקצועות חופשיים!

אני מדברת איתכן על טרנסים שהן מנהלי בנקים, טרנסים שהן מורות, טרנסים שהן טלפניות, טרנסים שהן מהנדסות, אני אישית מכירה מהנדסות מזון! אחת לפחות...!

(הקוקסינלית הזקנה, שלבושה בצורה זנותית במיוחד, קמה)

**קוקסינלית זקנה: (בקול נמוך ומאיים)**

“זהזונות יבואו לפניכם למלכות האלוהים, כי הזונות האמינו!”

יו”ר: (נבוכה) מה זה... מהתנ”ך...?

**קוקסינלית זקנה:** הבן של אלוהים אמר את זה, הבן זונה, הוא, בכבודו ובעצמו - ישר!

**קוקסינלית: (בבהלה) אמאהל’ה, את לא יהודייה?**

**קוקסינלית זקנה:** פעמיים! יהודייה, גם יהודי

חתכו לי כפול שניים,

את רוצה לראות?

(הקוקסינליות צוחקות)

לא רק את הערלה, בגיל 8 ימים

ולא רק את הכובעון

גם ת’ ביצים

וכן, אני מאמינה באלוהים!

אבל להתפלל ממש

התחלתי רק אחרי שבעצמי

חסכתי כסף לעשות עצמי כרצוני

ברוך השם!

וגם שיניתי לי ת’שם!

אני לוקחת כל נביא

שמחבב אותי,

לא רק ת’יהודי, סבבה, אחותי?

אני, אם מישהי כאן לא יודעת

ותיקת הקהילה, אז במחילה

גברתי המכובדה

גם אם איני כמוך, מייצגת איזה ועד

ונולדתי שלא באשמתי, מקרה של סעד  
יש לי קצת ניסיון חיים ודעת  
כן, שנים לפני שרכשתי לי מנוש  
עברתי השפלות, אנסו אותי לא פעם,  
בתיכון, בבסיס צבאי, ובבתי שימוש!  
ואחר כך, בשנות הששים, עשרות מעצרים  
בגלל דברים כה טיפשיים -  
אם במקרה תפסו אותנו בפאות  
סבלנו חודש של התנכלויות  
בלילה לשוטרים היינו מוצצות  
אבל ביום – בריחות מניידות, מכות, קללות!  
אז אנשים עוד לא הבדילו בין ההומואים לקוקסים  
לטרנסווסטיטים, לסביות, חיפושיות!  
אז - ילדות שלי, זה שאתן מאזינות היום  
להרצאות של פמיניסטיות על ג'נדר או

Whatever

ומתחממות עם כוס של תה בכל בתי הקהילות  
זה בזכותנו - הזקנות  
כן, לנו לא היו מועדונים  
היו גנים - קרים וחשוכים!  
את הכסף שלי לניתוח לא עשיתי לי בהיי-טק  
?so

החופש שלכן, והאפשרויות, ניקנו  
בזכות הכלא ובזכות מכות והשפלות!  
לא לכולן היו חיים קלים  
וסקס בטוח  
אז, בבקשה, קצת הכרה

(מראה שרשרת זהב עם מדליה)

מה, סתם נתת לי פרס יקירת הקהילה?  
יו"ר: סליחה...

**קוקסינלית זקנה: חוה...**

**יו"ר: סליחה, חוה היקרה, לכבוד הוא לי ללחוץ לך את ירך!  
המשורר: (לקוקסינלית הזקנה) בחיי, את נפלאה!**

איזו אישה גדולה! גברתי היושב ראש, אני נשבע, אני מוכן היום להתחתן איתה!

(הקוקסינליות נרגשות. אחת מהן מפעילה את המוסיקה. המשורר לוקח בידו את הקוקסינלית הזקנה, הם מתחילים לרקוד. ננו פונה הצידה בזעם) **יו"ר:** רגע! עוד לא הגיע עת לריקודים! הגעתי לכאן בעקבות קריאה – נקבה גנטית מאיימת על כבודכן בקהילה! אתן רוצות לרקוד עם אבא שלה, או לטפל בבעיה?!

(הקוקסינליות מסתכלות באיום לעבר ננו, המפוחדת) מקהלה: לטפל בבעיה! לטפל בבעיה!

**ננו:** אבא!!!!

(הקוקסינליות תולשות משערן סיכה דוקרנית, נעל עקב שפיצית, חגורת עור. הן מביטות בננו, מחכות לאות מהיושבת ראש, שמסמנת להן לעצור לרגע. הן נשארות מאיימות בחפצים הנשיים שלהן, כשהיא מתקרבת לננו המפוחדת)

**המשורר:** לא, לא, גברתי...יושבת ראש, סליחה, ננו אינה מבינה את הנושא ועשויה להעליב, מתוך בורות, אבל, תני בי אמון, היא לא נגד הקוקסינליות...ה...סליחה...טרנסג'נדרים!.... **יו"ר:** טרנסג'נדריות!

המשורר: כן, בודאי...היא לא מאוד בקיאה בענייני מגדר, היא לא קראה הרבה, אולי קצת פמיניסטיות, דוגמת אנדריאה דבורקין, המחברת של "משגל".

**יו"ר:** אני יודעת מי זו אנדריאה דבורקין. היא זניחה.

**המשורר:** מה זה זניחה? לדעתי היא סתם משוגעת!

**יו"ר:** בדיוק!

**ננו:** אולי בעיניכם אנדריאה דבורקין היא זניחה, אולי היא משוגעת גם, אבל היא זו שפקחה לי את העיניים. כן, בזכותה הבנתי לא מעט דברים שישרתו אותך, כמו זה- שלא הכל קורה בגלל הורים מסוימים ושהאב הוא חוליה אחת בלבד בתוך שרשרת של גברים מדכאים ורוב החוויות האינדיבידואליות עם הגברים הן נחלתן של לא מעט נשים, והן קורות שלא באשמתן, אלא בגלל דברים חברתיים....

**יו"ר:** "דברים חברתיים"? כל הכבוד. פסיכולוגיה.... שמעת פעם על "הדחקה"?

**המשורר:** ודאי... ננו הרי גדלה על הברכיים של הפסיכולוגיה, פיסית...סבתא שלה....

**יו"ר:** סבתא, כן, שמעתי. בהמשך לכך – היא בודאי יודעת גם מה זה "ביטול" ו"הכחשה". זה זעזע אותה כי זה לא היה קיים אפילו בתודעתה. (פונה לננו) את – משתמשת במעמדך כאישה גנטית, כדי לשלול את גוף האישה הטראנסית! ואת חושבת שאת נאורה? (בלעג) בטח יש לך כמה חברים הומואים!

**המשורר:** יש לה אחד... נו, איך קוראים לו?  
**ננו:** קוראים לו יוסי. ותפסיק להתחנף אליה. אתה לא רואה שהיא שונאת אותי? (ליו"ר) מה יש לך נגד הומואים...?  
**יו"ר:** מה יש לי? אין! זה לא קיים! ה"הומולסביים" לידיעתך, זאת המצאה די חדשה, אפילו דר' פרויד טען שאנו נולדים דו מיניים! ההגדרות האלה נועדו למטרה אחת: משטור המיניות!  
**המשורר:** אבל – יושבת ראש - האם זה לא טבעי שהיא רוצה שבעלה ירצה איבר נשי....?

**יו"ר:** שטויות! "טבעי"! אין שום דבר "טבעי"! ברור מאוד שלא קראתם את פוקו, אין טעם להזכיר את ג'ודית באטלר! התשוקה אינה ניתנת לגידור! איבר המין הפיסי הוא לא המהות!

**המשורר:** בחיי, שכנעת אותי, אני מסכים! (מבקש אישור גם מננו) ננו?  
**ננו:** מה, אני נגד התשוקה? או פרמיטיבית כי אני שואפת לנאמנות? אמרי לי את, בבקשה, אם האיבר הפיסי הוא כל כך שולי, לא מהותי, אז למה אנשים עושים ניתוח לשינוי המין... (מעט בחשש) הרי עשית...?  
**יו"ר:** (נחרצת, מסובכת לננו את גבה) גמרנו. למה באתי בשביל זו? בורה וחוצפנית!

(הקוקסינליות מתקרבות לננו באיום)

**המשורר:** לא! לא! ננו לא התכוונה!

היא תתנצל! היא תבקש סליחה!

סלחי לה, היא תסלח לחתנה!

**ננו:** אתה איתי או שאתה איתה?!

**המשורר:** מה את רוצה?

כולנו בני אדם.... גם הוא... הוא לא חיה!

**ננו:** (בזעקת כאב כלפי המשורר) הלוואי שהוא היה חיה! היש חיה גרוועה מבן אדם?!

(כולם משתתקים, המשורר נבוך)

**המשורר:** סלחי לה. היא תמיד הייתה מין נסיכה כזאת... קצת מפונקת...

**יו"ר:** בסדר, נעזוב אותה לעת עתה, אך הן צריכות לקחת החלטה – אם הן איתי או שאיתה.

**מקהלה:** אבל הרי אנחנו רק פרי דמיונה...

**יו"ר:** (מופתעת) אה... טוב...

נו, זה מסביר את האלמנטים הסטריאוטיפים... הלבוש... טון הדיבור...

**מקהלה:** אבל נקשרנו אליה, בסה"כ, ננו, עם כל הדאווין, היא בחורה טובה, פשוטה, היא בסה"כ רצתה להתחתן...

**יו"ר:** כן... כן.... אז אם אתן באמת פרי דמיונה, אני מצווה עליכן שתתפוגגו מיד אחרי ההמראה. אני צריכה עזרה כאן להתניע...

(הקוקסינליות כולן עוזרות ליו"ר להכין את הכדור הפורח, ומתכוונות להמריא. המשורר ניגש לננו)

**המשורר:** (בקול נמוך) תבקשי סליחה. פגעת בהן. היא באה לעזור ואת...

**ננו:** (בדמעות התרגשות, למקהלה) לא התכוונתי לפגוע באף אחד!

(כולם מביטים בננו)

סלחו לי...

**קוקסינלית זקנה:** יותר חשוב – סלחי לחתנך, שעוד מעט יכרות עימך ברית נצחים.

הרי יודעת את מה הוא עבר – ואת עצמך סיפרת לנו –

לילות קשים

שנים של חיפושים

בדידות ויחסים מנוכרים

ומפגשים בהם חיפש לו אקטים משפילים...

קוראת בכף היד לחשה לו פעם למה -

(בפאתוס) הבחור סובל מטראומה!

**יו"ר:** (בזלזול) טראומה! הא! עוד דרך להסביר באופן רציונאלי מה שלא נראה לכם!

**המשורר:** (באותה נימה) מי לא סובל מטראומה? מי שאין לו כסף לשלם לפסיכולוג! יש לו מזל!

**ננו:** אתה בעצמך היית מטופל!

**קוקסינלית זקנה:** (בפאתוס) ראשית ואחרית דבר -

סליחה! סליחה! סליחה ומחילה!

הרי זאת היא הברית החדשה –

ישו לקח איתו את כל החטאים,

כולנו על הארץ – טהורים ונקיים.

כן, לעיתים פוגעים ונפגעים, אבל בסוף - סולחים!  
(מתחילה נעימת השיר - THE CRYING GAME הקוקסינליות מתחילות להתנועע לקצב. ננו מתחילה כסולנית, בכוננת מחילה, לכיוון המשורר, היו"ר, והקוקסינלית הצעירה, לחלופין)

**ננו:**

I know all there is to know  
About the crying game  
I've had my share of the crying game  
(הכדור הפורח מוכן. היו"ר עומדת שם ומביטה באדישות)

First there are kisses  
Then there are sighs  
And then before you know where you are,  
You're saying goodbye  
(הקוקסינלית הזקנה מחבקת את ננו, ואת הצעירה בידה השנייה, ומצטרפת לשירתה. הן נעות יחדיו לקצב השיר, והמקהלה מלווה, כשעיני כולן נשואות ליו"ר. ננו ובנות שונות מהמקהלה ממשיכות לשיר את השיר באנגלית, כשהמשורר מתרגם)

One day soon I'm gonna tell the moon,  
About the crying game

**המשורר:** משחק הדמעות....

And if he knows

**המשורר:** ואם ידע...

Maybe he'll explain

**המשורר:** אולי הוא יסביר....

Why there are heartaches

**המשורר:** מדוע הלב כואב

Why there tears

**המשורר:** והדמעות זולגות....

And what to do

**המשורר:** ומה לעשות....

To stop feeling blue

**המשורר:** להפסיק את הבלוז...בלו...כחול, בעצם - עצב !!!

להפסיק את העצב!

To stop feeling blue

(חילופי תפקידים בין המשורר למקהלה)

**המשורר** : כשהאהבה נעלמת !

When love disappears

**המשורר** : בהתחלה יש נשיקות....

First there are kisses

**המשורר** : אחר כך אנחות

Then there are sighs

**המשורר** : ולפני שאתה יודע היכן אתה....

עליך לומר שלום.... !

You're saying goodbye

(ענן עשן, כדור הפורח מתניע, היא נכנסת אליו)

**מקהלה** : לא ! ! ! ! !

**יו"ר** : אני חייבת, סורי, יש לי ישיבה ! ! !

**מקהלה** : no!!!!

**יו"ר** : I must, I have meetings, Important,

סלחו לי ! ! !

(ענן עשן. נשמע מנוע הכדור המתרום. כשהעשן מתפוגג, נראה

שהמקהלה נעלמה, מלבד הקוקסינלית הזקנה. השיר ממשיך, כששלושת

הנשארים ממשיכים למלמל את מילות הסיום)

Don't want no more, of the crying game

Don't want no more, of the crying game

Don't want no more, of the crying game

Don't want no more, of the crying game

Aaahhhh.....

(המוסיקה נחלשת. ננו מתייפחת בזרועותיה של הקוקסינלית הזקנה.)

**ננו** : מה אעשה עכשיו ? להתחתן ? לברוח ?

**קוקסינלית זקנה** : את אוהבת אותו, ננו ?

**ננו** : אני לא יודעת, לא יודעת, לא יודעת, אוף ! ! !

**קוקסינלית זקנה** : טוב, אם זה ככה, אז אני אומרת, תעזבי אותו ! את

בחורה יפה וחכמה, תיקחי אחד אחר, בלי עניינים. גברים אפשר למצוא –

כמו קונדומים ! יש המון, המון סוגים ! מחוספסים, משומנים, עבים, דקים,

בכל מיני צבעים, שלא לדבר על טעמים ! אבל...רגע – למה הם לא לקחו

אותי... ? מה, אני אמיתית ? איני פרי דמיוןך... ? או אני סתם משקל עודף... ?



(הקוקסינלית הזקנה נוגעת בידיה, כבודקת. הם מביטים לעבר השמיים. לפתע ניתכים מהשמיים שלושה ספרים הישר על ראשה של ננו. ננו מתעלפת. המשורר שמח לגלות את הספרים, בשעה שהקוקסינלית הזקנה מנסה להחיות את ננו. המשורר קורא בקול ובעניין את שמותיהם)

**המשורר:** "תולדות המיניות", מישל פוקו, "קוויר באופן ביקורתי"...ג'ודית באטלר, ו – "הטענה של אנטיגונה", מעניין...אין לי את זה, טוב, מקסימום אני אקרא ואחליף בחנות המשומשים למשהו אחר...החנות באלנבי היא לא רעה...(לפתע הוא מבחין בניסיונות ההחייאה) מה יש לה?

**קוקסינלית זקנה:** נדמה שזה היה ניסיון התנקשות בננו. היו"ר לקחה את זה ללב....

(ננו מתאוששת לאיטה)

**ננו:** (קמה לאט, כמתוך חלום) רוצים להרוג אותי...למה...?מה עשיתי?

(למשורר, כילדה) אבא...מה לעשות...?

**המשורר:** אני כבר התעייפתי

יש לי עבודה, החתונה לא מתקיימת,

כשנחזור לארץ אז נחשוב

עכשיו אני אזוז

אני לא מבין בענייני מגדר

ויש לי את הבעיות שלי

אני צריך לגמור מבוא ל"נשי טרויה"

**ננו:** (קמה. בעלבון צורב)

ולי – הבעיה שלי -

איש לא אהב אותי אף פעם

והבעיה הזו היא רק שלי

אין טעם לחיים בלי אהבה

לכן

אני הולכת

(כמו בתמונה הראשונה, חור נפער במרכז הבמה, ומעלה אדים כביצה

רותחת)

**המשורר:** מה זה הדיבורים האלה? איזה שטויות!

קוקסינלית זקנה: תציל אותה!

(נשמע הד המקהלה החוזרת אחריה באקו – "ציל אותה...." וכנ"ל עד

סוף המערכה)

**המשורר** : מה לעשות ?  
**זקנה ומקהלה** : תגיד לה שאתה אוהב אותה !  
**המשורר** : מה פתאום ?  
**זקנה ומקהלה** : רק ככה תינצל ! רק בידיך להציל אותה !  
**המשורר** : אני ? היא כבר ילדה גדולה !  
 (ננו מתחילה לשקוע בביצה)  
**זקנה ומקהלה** : תגיד לה שאתה אוהב אותה !  
**המשורר** : מה זה קשור ?  
 (ננו שוקעת עד למותניה)  
**זקנה ומקהלה** : זאת ההזדמנות שלך להציל אותה !  
**המשורר** : הבלים ! היא צריכה להציל את עצמה !  
 (ננו שוקעת עד הכתפיים)  
**זקנה ומקהלה** : האם אתה מניח לבתך למות ככה ?  
 הרי אתה יודע – על הורים לחוס על ילדיהם  
 אמנם היא לא תוכל באמצעות קולה למשוך סלעים  
 כמו אורפאוס, להקסים  
 אמנם דמעות הן כישרונה היחידי עכשיו  
 אך אל תיתן לה לעבור לחשכת קבר  
 זכור איך כתינוקת היא כינתה אותך "אבא"  
 איך על ברכיך התרפקה, הייתה לך אהובתך הפעוטה  
 אתה שאלת אם תזכה לראות אותה נשואה  
 ומשגשגת תחת קורת גג שבה אתה, בזקנתך  
 תוכל למצוא בה מחסה והגנה –  
 תמורה על מתק הילדות  
 שהענקת לה  
 עכשיו – הולך ומתרחק ממנה חסד בית – בעל – נישואין  
 היה אתה האיש שלא עוזב בשעת צרה.  
**המשורר** : מה, אני אגממנון ?  
 יש לי החיים שלי  
**זקנה ומקהלה** : אינך רואה ? !  
**המשורר** : רואה מה ?  
**זקנה ומקהלה** : שהיא טובעת !  
 (המשורר מופתע, מתלבט לרגע)  
 קדימה – זאת ההזדמנות האחרונה שלך ! עכשיו או לעולם לא !

(ננו שוקעת, פניה נעלמות בביצה, היא קוראת תוך כדי שקיעתה)

**ננו:** לעולם לא.....

(ננו שקעה. המשורר מביט לחור שמעלה אדים)

**המשורר:** איזה סרחון... מה זה, גופרית?

**זקנה ומקהלה:** ובאפינו זה מריח טוב

זה ריח רגשות

וזה מסריח רק כשאין להם כל מענה

מסריח רק למי שלא יכול

לתת ולקבל

**המשורר:** ואני לא נתתי?

זה הרי שנים שננו חיה בדירה

על חשבוני

תמכתי בה אפילו כשבחרה

בתיאטרון

בשנות הלימודים שלא הובילו

אלא למבואות סתומים

רומנים מפוקפקים

עם המורים שלה

אחד אחד – בינוניים

ונשואים

האחרון –

חמור מטיל גללים

מצא בה כשרון

מיצה אותו בבית מלון

ואז חזר לוויולה, לאשתו

אי שם, בהוד השרון

**זקנה ומקהלה –** ואיפה היית אתה?

**המשורר:** אני, שחשתי בנטייה

אמרת לי לה – תיזהרי.

**זקנה ומקהלה:** אתה האב

אתה מודל

אם לא תשא באחריות

היא תישאר בגיהנום

של הגברים המתעתעים

המשורר – ילדה צריכה לגדול  
להשתחרר  
אחת ולתמיד  
מאב  
ואם האב הוא רע –  
אז על אחת כמה וכמה!  
**זקנה ומקהלה**: אתה מודה?  
**המשורר**: מודה? במה?  
אני החלפתי מצעים  
כיבסתי חיתולים  
המצאתי לה שירים  
קראתי סיפורים...  
פתאום אני אחראי לכל הנבלים?  
**זקנה ומקהלה**: אתה מכחיש את תרומתך  
לכך שננו, לא אחת,  
בחרה לה, בגינך,  
דמויות אב קלוקלות?  
**המשורר**: מה, היא אלקטרה?  
בגללי לא נאהבת?  
**זקנה ומקהלה**: גם בגללך, המשורר  
ולא נפרוש כאן את ההוכחות  
הרי הן זועקות ולוחשות  
כגחלים בין השורות שלך  
ואיש לא אחראי  
על שהמיתולוגיה הזאת הונצחה  
מלבד אתה.  
**המשורר**: אני אדם יצרי, ולא אבוש!  
**מקהלה**: אין חפץ בבושה, אבל בתך  
צריכה להיוושע  
ורק אתה - - -  
**המשורר**: אני מביין-  
כתב האישום הוכן  
וכן גם כוס תרעלתי,  
האם מזגתם כבר?

שמשהו ייכנס לקיבתי

אפילו דבר פיגול רעיל

אני גווע

**זקנה ומקהלה :** אפולון ודיוניסוס יתעמתו בעניינכם

אך לנו רק הוטל לומר :

רד לשאול, המשורר, להדס

המוכר לך

הצל את בתך בטרם

קרברוס, הכלב הנורא

ינעץ בה את שיניו

קדימה, כרונוס שלך מתקתק

**המשורר :** ומה אני, אלקסטיס ?

שאני צריך להקריב את עצמי

על המזבח של התסביכים שלה ?

אני גיבור בטרגדיה שלה ?

**זקנה ומקהלה :** כן, כן ! מתי תבין כבר

ותפסיק עם ההתגוננות ?

ובאשר לזא'נר – עוד איננו בטוחות

טרגדיה או קומדיה, פארסה או

רק שארית פואמה

דבר אחד בוודאות אנו יודעות –

שזה תלויי בכך – אתה תקבע באיזו סוגה

תחיה בתך

את כל חייה מעתה

אולי זה ייגמר בטוב

אך רד כבר ותפנים –

אתה גיבור חייה

וגיבור לא מדבר כל כך הרבה

גיבור פועל,

קדימה – המשורר - פעל !

(שעון חול גדול יורד מהשמיים, הזקנה הופכת אותו)

כשכל החול ייפול, מבור הקבר ננו לא תוכל לחזור –

הזמן קצר ומתקצר ! רד כבר להדס !

**המשורר :** (ממלמל) מה...אני סוקראטס ?

## מערכה שנייה – בהדס

(חילופי תאורה. הדס החשוך, הנמצא מתחת לפני האדמה, מלא צללים ורחשים. המשורר מגשש באפלה, ודורך בטעות על זנבו של השומר בפתח הדס, הריהו הכלב האימתני אך המזדקן – קרברוס. זנב הנחש שלו מבצבץ מתוך המלונה, שם נמנם. הכלב קרברוס משמיע יללת כאב, והמשורר צווח בבהלה, וכך גם הכלב)

**קרברוס:** איי! מי זה דורך על הזנב שלי?

**המשורר:** סליחה...

**קרברוס:** אתה רוצה שהוא יכיש?

(המשורר שמח לזהות את הכלב קרברוס)

**המשורר:** למה?

הרי כל בן תמותה שנכנס בשער מקבל כשכוש,

רק כאשר הוא מנסה לצאת אתה מכיש!

אבל אני רק מבקר לרגע...

באמת... קשה להאמין, ממש בגדר נס...

אני באמת בהדס...?!

**קרברוס:** הדס, שאול או גיהינום,

רק תן לישון... הגיעו היום כמה חדשים,

לא נחתי רגע, אין כאן שעות ביקור לסקרנים!

**המשורר:** לא, לא, אינך מבין,

בתי ביצעה למעלה איזה

אקט של אוברדנות,

אני מבקש סליחה, אבל ציוו עליי להצילה

הן לא ארצה שתסתובב לנצח

במעגלי החטא והמחילה...

**קרברוס:** שם

**המשורר:** שלי?

**קרברוס:** קודם שלה

**המשורר:** ננו

**קרברוס:** גיל

**המשורר:** 30 ו...משהו...

**קרברוס:** מצב משפחתי

**המשורר : לא ברור**

**קרברוס : מקצוע**

**המשורר : מחזאית, במאית, יש האומרים - משוררת...**

**קרברוס : ננו, ננו, ננו, ננו, רגע - אני זוכר !**

**המשורר : ננו יש רק אחת. אני נתתי לה את שמה.**

**קרברוס : שטויות, אצלנו ננו יש - כמו זבל !**

עיניים נפוחות, בוכה כמו תינוקת ?

**המשורר : כן, כנראה זו היא...טוב, בארצי זה שם נדיר...**

**קרברוס : (בחוסר רצון) מאין אתה בא... ?**

**המשורר : מארץ ישראל. עכשיו, תסלח לי שאני שואל -**

כיצד ואיך היה לחזור לכאן, להדס, אחרי שהרקלס

לכד אותך בעור האריה שלו, ללא שימוש בנשק ?

וגם - איך היה למעלה ? מה הרגשת ? השפלה ?

**קרברוס : (מופתע וזועם) ואיך זה עניינך ? ומי סיפר לך ?**

**המשורר : תסלח לי, אדוני, במקצועי אני דר' לדרמה יונית,**

ומתרגם - תרגמתי כבר את רוב המחזות הטראגיים, לא מעט שירים,

ואת המיתולוגיה, כמובן, זכתה להצלחה לא מועטה !

למרות שבשנים האחרונות כבר אין לי הזמנות,

הרי זה כי התיאטרון שכח לגמרי מהקלאסיקות,

עושים קצת עיבודים, אמנם, אבל אליי כבר לא פונים,

יש חדשים, חלקם, לצערי - שרלטנים...

טוב, ככה זה...הדור פוחת...האנשים מנוונים...

אז תספר לי, איך היה ? הרי אתה היית המטלה

השניים עשר של הרקלס !

**קרברוס : טוב, זה היה מזמן, ואין לי פנאי לדון בזה.**

קדימה, תן ת'תעודה ותעבור.

(המשורר מוציא מכיס מעילו דרכון, הכלב מחתים אותו)

**המשורר : תודה רבה, מר קרברוס, אני חייב להתוודות -**

בדרך כלל אני לא מחבב כלבים באופן מיוחד,

אבל אתה אדיב מאוד - בחיי, מזכיר טיפה את "קודי"

כלב שהיה לנו שנים,

מהמעורבים,

נקרא על שם חנות ספרים בפרקלי,

בסמיכות לקמפוס

## "Cody's Books"

אולי שמעת ?

(קרברוס נוהם לשלילה)

די שנאתי את הנביחות,

הבל הפה - מבאיש, אין לתאר,

אבל אני אומר –

שאם היה לי בית עם חצר,

הייתי מאמץ אותך

להיות לי לשומר.

**קרברוס**: (לקהל) כמה הוא מדבר.... ?

(למשורר, באדישות) יש לי קביעות כאן.

**המשורר**: בודאי, לא אתווכח עם רצון האל,

אני פשוט מופתע - אינך כזה נורא

כמו שעשו ממך...

(המשורר ממשיך בדרכו, הכלב מוציא כלאחר יד בקבוקון של מור פה,

לרענון הנשימה, משפריץ לחיכו, וממלמל, תוך כדי שהוא חוזר לנמנם)

**קרברוס**: ...חחחח...חוצפה...חחחח...

(נרדם ונוחר. שינוי תאורה. המקום מתגלה כיער אפל, קולות טפטוף

מים, צללים והדים, המשורר מתקדם תוך שהוא מביט בסביבתו ונינוחות

שליוה יורדת עליו)

**המשורר**: לא מדמנה ולא נהר צואה, לא בית הארחה או ביב שופכין... לא

נמלים, מאפיות, בתי זונות, צמתים, לא תחנות מרכזיות, מעינות, חורשות...

אין כאן ערים, ואין אכסניות... לא פשפשים, ואיפה הן הצפרדעים...?

בחיי, אין איש ואין חיים... כמה נעים... בלי טלפונים, טלוויזיה, הקולות

הנוראים של הגברים... הקריינים החדשים האלה, הדיבור הזה...

מהגרון... נורא... אין מלחמה כאן... עזה אין... לא תל אביב... לא עורכי דין

ודיירי משנה, מפתח, דמי מפתח... אין... אין עיתונים... שכנים... לרדת,

לעלות, למלא את המקרר, גבינות וירקות, פרפרת, דג מלוח, טבק, לנקות

מקטרת ולשלוח הגעה, ופקס להוצאה, ואז לים עם הצעירים, וטלפון

לילדים... אוי, כמה זה נעים... אולי בכל זאת יש פרות... הריח הזה, כמה

שאני אוהב... גללים... גללים דשנים... תיכף יצאו כל הפרות הנחמדות,

ישירו אותי שיר לפלשנר, הרפתן, אהוב ליבן, מלכן ואדונן, פלשנר! איפה

הוא מסתתר..? (שר, כמו הפרות) פלשנר, אבינו מלכנו, פלשנר, פלשנר,

נותן לאכול.... אחי יצוץ פתאום מהחזיריה, יפה, צעיר, שזוף, כמו





צצה מקהלת השאול – אלה אותם שחקנים שגילמו את מקהלת הקוקסינלים, אלא שעתה הם גברים. רק צלליותיהם נראות, כמתגנבים, בזרועותיהם - ננו. הם ממשיכים לזמזם את המנגינה של שיר מזוודת הציפורים, כדי לשמור כביכול על שנתו ושנתה של ננו, האחווה בזרועותיהם. הם כובלים אותה למה שנראה כגזע עץ, בצבע גוף - ורוד. את המנעול הם נועלים במפתח שתלוי על חזה של ננו, שנשאר על חזה. הם מותירים אותה שכובה למרגלות הגזע, כחובקת אותו. העור מתעמעם. ננו והמשורר ישנים שינה עמוקה כשהמוסיקה דועכת. מתוך המקהלה יוצאת אישה - אם. זוהי השחקנית שגילמה קודם את אנדריאה דבורקין. בידיה מטאטא, סיר דייסה וערימה של צלחות. המשורר מתעורר בבהלה)

**אישה-אם** : עכשיו אתה ישן?

**המשורר** : מה את רוצה, אישה?

**אישה-אם** : קום ותעיר את היפהפייה שלך!

**המשורר** : איך...? מה...?

**אישה-אם** : תיתן לה נשיקה! ותאכיל אותה דייסה.

(היא משליכה לעברו סיר)

**המשורר** : אני עייף...אולי כדאי שאת....?

**אישה-אם** : ידעתי. זה כל כך צפוי, אבל לצערי - הבת שלך לא מכירה בי. רק כך היא מעוניינת.

**המשורר** : תמיד מאשימה! מי את? לא התגרשנו פעם? כן...אז - זאת הבת שלך!

**אישה-אם** : כדי שהיא תהיה שלי אתה צריך לשחרר אותה. כרגע היא הבת שלך בלבד.

**המשורר** : היא אינפנטילית! מה פתאום היא עוד תלויה בנו?

**אישה-אם** : כך.

**המשורר** : אני לא מעוניין בתלות הזאת. תלכי מכאן, וקחי את הדייסה שלך.

**אישה-אם** : (בסיום כל משפט האם זורקת ומנפצת צלחת. ננו מתעוררת מהרעש) משחר ילדותה גרמת לה לחשוב שהיא מוכשרת מיוחדת ויפה. והעדפת אותה על אחיה, וגם על פניי – רעייתך. כן, בימים ההם שניכם דחקתם אותי לפינה. אך כשבגרה עזבת ושכחת גם אותה. הלכת לאחרת אך היא התעצבה לה בדמותך. כל ישותה – ריצוי הערכים שלך. שלך ושל אחיך הגברים. האינטלקט! העבודה! שירה! תאכל עכשיו מה שבישלת. בת של אבא!

**המשורר** : בודאי ! עם אם כזאת, ברור שתזדהה איתי ! מדיאה !  
**אישה-אם** : אאאא אגממנון ! לך תקריב אותה !  
**המשורר** : סתמי, מכשפה !  
**אישה-אם** : גס רוח !  
**המשורר** : שורפת סירים !  
**אישה-אם** : אוכל ילדים !  
**המשורר** : לא, את - - - מדיאה ! את מדיאה !  
**אישה-אם** : אגממנון ! אגממנון, כן ! בלי לב, בלי נשמה, קדימה, לך תקריב אותה, ותהיה שמח ! כמו שאז ביקשת שהיא תלמד אותך להיות, כשהיא... כמעט תינוקת היא הייתה. היית מדוכא, לא מסופק, זוכר ? מאז היא מעוניינת להיות תמיד אשת סודך, הלנה, ואם לא רעייתך, אז אשת צד ! תמיד ליד ! ילדת זנונים, מפתה מבוגרים, רק מרצה ומרצה, או שאולי מה שהיא באמת רוצה זה להיות אתה !  
**המשורר** : ואת – עלמה שגופה מלא פטמות, כל העולם יונק ממנה ואחר כך סולד !  
**אישה-אם** : היטלר !  
(אישה – אם יורקת בפניו בכוח.)  
**המשורר** : "היטלר ?" תודה, תודה, איזו נוסטלגיה אלימה ! תודה רבה !  
עכשיו תלכי, תשפירי את הפסיכולוגיה שלך במקום אחר. אני מזמן יצאתי כבר מגן הערן של פציינטיים !  
**אישה-אם** : (קורעת את חולצתה. חושפת חזה בעל שדיים רבים) אלים, אלים ! עזרו לי !  
(ננו קמה. האור מתגבר מעט)  
**המשורר** : (נגעל מהאם החשופה) תכסי את עצמך !  
**ננו** : לכי מכאן ! את מפחידה, את מפחידה ומגעילה !  
**אישה-אם** : (צוחקת צחוק מר, כמוכיחה את טענתה) הא הא, אני מיד אשאיר אתכם לבד.  
אבל קודם תאכל. נשלחתי להביא לך דייסה, אז תעשה טובה, תאכל ואז תציל אותה !  
**המשורר** : (כילד סרבן, הולך ומתיילד) אני לא רוצה את הדייסה המורעלת שלך !  
**אישה-אם** : תאכל את הדייסה ! היא מתוקה !  
**המשורר** : לא, היא שרופה !  
**אישה-אם** : תאכל כבר !

**המשורר: לא רוצה!**

**אישה-אם: תאכל, אני אומרת!**

המשורר: אני לא רעב! תלכי מכאן, אישה רעה!

(מתוך החושך צצה מקהלת השאול, הם מוצלים ופניהם לא נראות.)

**מקהלה: תאכל!!!**

**המשורר: (נבהל) בעצם אני די רעב....**

(הוא פותח את סיר הדייסה וטועם. הוא מהמהם בהנאה. הדייסה הופכת אותו לתינוקי ממש, והוא מביט לפתע בתאוה בשדיה הרבים ומתחיל לזחול לעברה, כשהיא מעורדת אותו. הוא מתחיל לינוק. היא מדברת בלחש, תוך כדי שהיא מרדימה אותו שוב)

והיא אינה יודעת מה עמוק הפצע שנפער כתוצאה מחוסר קבלה של אהבה של אם.... פער עמוק בינה לבין נשיותה... ילדה שלא גדלה... ומבטא עובר רק דרך עין של גבר... וכל חייה - כשלון מתמיד ביצירה של קשר... אני רוצה שיום אחד היא תתחבר כבר עם טבעה, הווייתה - (כלחש כישופי) האהבה: ללדת ילדים, לתת, להעניק, ולהניק, להיות אמא. להיות אישה.

המשורר: (חוזר אחריה, ביוונית עתיקה)....  
to philein: tiktein, ....  
didonai, charizestai kai thiteneisthai, meter einai, gyne einai

(המשורר רדום שוב, כתינוק. האם מתכסה ויוצאת בשקט, תוך כדי שהיא מטאטאת את שברי הצלחות. המקהלה נשארת, עדיין מוחשכת).

**מקהלה (בקול מהדהד): קדימה, המשורר!**

**המשורר: (נבהל ומתעורר) מי זה?**

(בעצבנות) "המשורר", "המשורר",

אני לא מתחבר כבר עם "המשורר"!

אני בסה"כ אדם זקן,

סתם בן אדם כמו כל אדם

בגיל 70, ואני מתחבר יותר

לבעיות שיניים, בעיות של אלמנות

אפילו ת'מבוא הנוכחי איני יודע

אם נותר בי כוח כבר לגמור.

כל זה גורם לי לעשן יותר מידי

לוחץ לי על הלב

כבד לי בחזה

באמת, כבר לא אכפת לי מה"משורר"

אשמח, אם כן, בהדס, כאן, להישאר

ולא לחזור לארץ

אל ה"משורר"...

(מקהלת השאול הגברית צצה מהאפילה. בתחילה נראים רק פניהם. לאחדים מהם שאריות שכמו נשכחו בטעות מתלבושתם הנשית – עגיל, נעל עקב, סיכת ראש צבעונית וכדומה. הם מסתדרים כאילו למסיבה, לחלקם כוסיות משקה, סיגריה. האור מתגבר וחושף את ננו הכבולה בשרשרת למה שמתגלה כפאלוס גדול – בגובה אדם. המשורר נבהל.)

**ננו:** (בשמחה, מאולצת מעט, וקולנית) אבא, ברוך הבא!

**המשורר:** מה זה? ומי אלה? גברים? בני המקום? כולם כאלה כאן... קצת נשיים?

**ננו:** נפלא שאתה כאן, אבא! תכיר סוף סוף את כל החברים! נרים כוסית! לאבא!

**מקהלה:** אבא!!! אבא!!!

(מתחילה מוסיקת נשף עליזה. ננו מתקדמת לעבר המשורר, לוקחת מיד אחד הגברים כוסית. היא לא מגיעה אליו, מכיוון שהשרשרת האוחזת בכף רגלה, נמתחת. גבר מזוקן לוקח את ננו בזרועותיו, כדי להסתיר עובדה זו. נשפך מעט יין על המשורר.)

**ננו:** (בעליצות) אופס, סליחה!

(הגבר המזוקן מתחיל להרקיד אותה. הוא מושיט למשורר את כוס היין במקומה. תוך כדי ריקוד)

**גבר מזוקן:** האב!

שמעתי כה רבות עליו!

**ננו:** כשהייתי עוד לא בת-20

ויחסיי עם אמא קצת מעורערים

בלא מעט לילות ירושלמיים

הקשיב הוא לסודות שלי,

האישיים והמשפחתיים!

(מתילדת)

אצלו תמיד כוס תה, אחרי אמבטיה

ואחר כך סרט, ממיטב הסינמטוגרפיה!

**גבר מזוקן:** והיא, בתך, תמיד הייתה לי אסירה –

**ננו:** (משלימה) אסירת תודה!

**גבר מזוקן:** (לננו) תודה!

- תמיד עמדה

בתנאי הלא כתוב...

**ננו**: שאעזור לו לעמוד לרגע!

**גבר מזוקן**: תנאי קטן ולא מאוד חשוב

הנה, הוא כאן,

עדיין מידלדל לו בין רגליי!

(ננו והמזוקן צוחקים יחדיו, המשורר נבוך. גבר מזוקן עוזב את ננו,

ולוקח את המשורר בזרועותיו, מרקיד אותו. תוך כדי הסצנה המשורר

יסתחרר מריקוד הסיבובים)

**גבר מבוגר**: וגם עליי שמעת בודאי

כמעט חמש שנים שכבה בתך תחתי

כששתי המזדקנת התייבשה

וגם חלתה במחלה

אז היא פנתה אליי, מיוזמתה,

(ננו מתחילה לרקוד עם המבוגר)

**ננו**: עזרתי לו להעביר ת'דיכאון

בלא מעט בתי מלון,

בד"כ ברחוב הירקון!

**גבר מבוגר**: אך מעולם לא התרציתי לה

**ננו**: הן לא עוזבים אישה חולה...

**גבר מבוגר**: עם זאת, תמיד הבטחתי –

אחרי ההקרנות,

אחרי הטיפולים,

**ננו והמבוגר**: (כמספרים בדיחה) כשהחתולה של השכנים

תמליט כמה גורים!

**גבר מבוגר**: ולבתך – לב טוב וסבלני,

חיכתה ודאגה

גם לי גם לרעייתי

ואי אפשר לומר שזה היה לרעתי

כשננו בעצמה, בליל ייאוש, ושיכורה

כמעט איבדה ת'הכרה

**ננו**: לא התייאשת, כן - גם אז נמשכת

ובעלת ובעלת, בלי היסוס!

**גבר מבוגר**: מה זה - בכוח סוס!

**ננו**: ושמץ של ויאגרה, רק קמצוץ...  
**גבר מבוגר**: והיא, המעולפת, לא השמיעה אנחה,  
 וזאת הפעם, במקרה,  
 הייתה בדירתך....  
**המשורר**: (המום) בדירתי?!  
 (גבר מבוגר עוזב את ננו, ולוקח את המשורר מידי של המזוקן)  
**גבר-צעיר**: אבל אותי –  
 אותי –  
 אותי –  
**ננו**: רצייתי באמת כבר להראות לאחותי!  
 לקחת לביתי!  
**גבר צעיר**: לשאת אותי!  
**ננו**: (בכאב אמיתי) למה עזבת אותי?  
**גבר צעיר**: (בגאווה שובבית) כי אני נרקיס....? (מביט על המשורר,  
 שמשלים)  
**המשורר**: סיסטי?  
**גבר צעיר**: בדיוק! נרקסיסטי! זה אני!  
**ננו**: אני...אני... לקחתי כדורים...  
**גבר צעיר**: (בגאווה) כן, בגללי רצתה היא לעזוב את החיים!  
**ננו**: (מוחה) זה לא היה נעים!  
**גבר צעיר**: (צוחק) אני לחשתי לה –  
 כשתאהבי את את עצמך  
 אז מישהו אחר יאהב אותך  
**ננו**: אבל לא הוא...  
**גבר צעיר**: לא, לא אני....אבל אני –  
 אני, אני, הייתי גבר טוב!  
 מילאתי את החוב -  
 הזמנתי לה מונית  
 היישר לאיכילוב!  
 (גבר-צעיר מצביע על גבר-רופא, כמו היה "איכילוב". גבר-מבוגר עוזב  
 את המשורר ומוסר אותו לידי הרופא. הרופא לוקח גם את ננו בזרועותיו.  
 שלושתם רוקדים תוך כדי דיאלוג)  
**גבר-רופא**: סוף סוף אנחנו נפגשים  
 הרי אנחנו ידידים של ננו כבר שנים

ודאי שמעת על "החברים הותיקים"

**ננו**: יפים, אופים וכתוספת - גם רופאים!

**גבר-רופא**: ולזכותנו יאמר - גם כשהיינו עייפים  
אף פעם לא קטענו, אף לא פעם, סיפורי אהבהבים!

כשרצתה את הזקן לא התקמצנו

על הסבר: איך להתקין קטטר,

איזוהי הגריאטרית הטובה יותר...

**ננו**: ובתמורה -

כשהגעת למשבר הארבעים

עזבת קצת את אשתך, ואת הערכים

ואז אליי הגעת - לבדיקה פרטית של כל האיברים

**גבר-רופא**: (כביכול נכרך) וזה, אמנם, היה נעים...

**ננו**: אבל הבנת- חובתך לשוב הביתה, אל הילדים!

**גבר-רופא**: אני מניח שפגעת בך מעט, אבל -

היכן ישנם עוד ירידים כמוני שיודעים -

**ננו**: כל זה קטן עליי!

**גבר-רופא**: בדיוק!

אם עד עכשיו לא אושפזה בגעה

אז היום כבר מאוחר להשתגע...

(המשורר ניתק בכוח מזרועותיהם, מסוחרר כולו, סמוק)

**המשורר**: חיות, אתם כולכם - חיות!

(המקהלה יוצרת סביבו מעגל, סובבת סביבו במעגלים, תוך כדי צחוק

פראי, מרימים כוסית עם כל קריאה, אחרי המשורר)

**מקהלה**: חיות, חיות!

**המשורר**: חיות אדם!

**מקהלה**: חיות אדם!

**המשורר**: נבלות!

**מקהלה**: נבלות!

**המשורר**: לכו מכאן!

(ממשיכים לצחוק ולשתות תוך כדי דבריו) אני לא צוחק - - - תסתלקו!

כוס אוחתוק!

**מקהלה**: (מקישה בכוסות) כוס אוחתוק!

**המשורר**: ננו! ננו!

**מקהלה**: ננו! ננו!



(המשורר מתחיל לאבד שיווי משקל. ננו פורצת את המעגל.)  
**ננו:** טוב, די. שמעתם אותו ועכשיו, באמת, תלכו מכאן.  
(הגברים מביטים זה על זה בהשתאות לנוכח השקט והרצינות של ננו)  
קדימה, נגמרה ההצגה. שלום וביי.  
(המקהלה מצייתת לננו בשתיקה מוחלטת, ונעלמת בחשיכה. המשורר מועד, סחרחר לגמרי)  
**המשורר:** מה זה...? מה זה היה...?  
**ננו:** מה...?  
**המשורר:** למה...?  
**ננו:** למה...? כי ככה, אבא. ככה זה – גברים.  
**המשורר:** לא...אני לא...לא מאמין...ובטח לא כולם. (מתעשת ונימת קולו הופכת תוקפנית) תגידי לי, את מטומטמת? את דפוקה?  
**ננו:** (בעלבון) אולי.  
**המשורר:** מישהו הכריח אותך ללכת דווקא עם חלאות אדם? את נהנית לסבול?  
**ננו:** לא.  
המשורר: זה נורא מאוד. אני מזועזע.  
**ננו:** ומה איתך? אתה רצית להציל אותי? ירדת לכאן מיוזמתך?  
**המשורר:** אני...? אני...? אני...זה לא מתפקידי. ברור שלא אני אציל אותך. אני יכול להציל רק את עצמי. וככה כל אחד...רק את עצמו!  
**ננו:** בדיוק. אז הם גם ככה. כל אחד מהם - רק את עצמו...  
**המשורר:** זאת לא האחריות שלי, שאת בוחרת מניאקים כאלה! אני אף פעם לא נהגתי ככה עם אישה...  
**ננו:** לא...?  
**המשורר:** כולם פוגעים ונפגעים. ודאי עשיתי טעויות, אבל לא ככה!  
**ננו:** כן, אולי עשית, קצת, בין הנשים, בחילופי המשמרות...  
**המשורר:** (בכעס) בסדר, אני חרא. אז מצאי לך מישהו טוב יותר ממני!  
**ננו:** אין!  
**המשורר:** אז תסתדרי. את כבר ילדה גדולה.  
**ננו:** תודה על העצה, תודה! אז אני מרימה ידיים, לא מחפשת, לא מחפשת, בטח לא אותך! ואנשים טובים, בטוח יש, באלפים, ברבבות, מיליונים, כן! חבל מאוד שאני לא יודעת איפה הם חיים!  
(ננו מתחילה לבכות. המשורר נבוך, מוציא מכיסו מקטרת)

**המשורר וננו** (כל אחד מסתובב לכיוון הנגדי): אני אלך עכשיו... אני הולכת...

(ננו צוחקת במבוכה, המשורר נבוך מאוד אך רציני וקודר)

**המשורר**: כן, כן, עדיף אולי שניפרד... כבר נדבר...

**ננו**: כן... נדבר ונדבר... ונצטט דברי מלומדים וחכמים... נקרא מסות וסיפורים, ונתרגם שירים... על אהבה ומין... ונדקלם מילים... וננהל עוד דיונים...

**המשורר**: (חסר אונים) מה את רוצה ממני...?

**ננו**: אולי ש... רק תגיד לי "לא נורא", או "את טובה", או...לא... בעצם... סתם... תיקח אותי ביד, ותחבק... פעם אחת... ואז תלך...

**המשורר**: (במצוקה) אהה... אמממ...

(פאוזה מתוחה. הם מביטים זה בזה. המשורר נע כמו בלית ברירה, נבוך מאוד, לכיוון ננו, על מנת לחבק אותה. הוא הולך כמה צעדים אבל אז כושל. ננו נבהלת. המשורר נופל. שקט לרגע)

**המשורר**: אני לא... אני לא מרגיש טוב...

**ננו**: מה, אבא, זה הלב...?

(הוא מתיישב, ננו מביטה בו בדאגה, אך מרחוק עדיין. מתקרבת בחשש.)

**ננו**: מה? מה קרה?

(הוא מתיישב והיא מתיישבת לידו, במרחק מה)

**המשורר**: (חלוש) אני לא מבין... כשהיית תינוקת... הסתכלנו עלייך באהבה... קיבלת את המבט שלנו, כמו מראה... והמראה הראשונה - מה שהיא משקפת, זה מה שיקבע... היא משקפת לך את עצמך, כמו שאנחנו רואים אותך... אני ואמא הסתכלנו כך באהבה... וכך היית... כשהיית קטנה... יודעת שהיא אהובה... שהיא מיוחדת במינה... בחיי... אני לא יודע למה... את... כמו פרח יפהפה, קטנטן, כוסית אט בשלג...

**ננו**: אבא... אתה חיוור... (היא מעזה לגעת בזרועו, בחשש)

**המשורר**: אדום... אדום...

**ננו**: (בבהלה, התיישבת לידו) מה אדום?

**המשורר**: (כמו הוזה)... הסנדלים הראשונים שלך... מנורת הקריאה הקטנה שליד המיטה... אני לא יודע מה קרה... הכל נשבר...?

**ננו**: לא, אבא... לא! הכל בסדר! זה עבר!...

**המשורר**: אז למה...?

**ננו**: לא... לא כלום... אולי הייתי רק צריכה לשמוע שאתה דואג לי... שאתה... אוהב אותי...

**המשורר:** ודאי... ודאי... אני... קצת אגואיסט... וילדותי... ומרוכז בעצמי... אבל ודאי שאני גם דואג...

**ננו:** טוב, טוב, אז אל תדאג יותר... גדלתי... ועכשיו אני אדאג לך...

**המשורר:** באמת... אני עייף...

**ננו:** בוא נעלה למעלה... נדמה לי שהעניינים שלנו כאן, בהדס, נגמרו. (היא מנסה להקים אותו, אבל אין לו כוח)

**המשורר:** לא, נינקה ל'ה, באמת, נעים לי כאן...

**ננו:** (חרדה) לא!

**המשורר:** את תמצאי אדם שיכבד אותך. אני אולי עשיתי טעויות, דאגתי לעצמי, אבל... מגיע לך שתתחברי סוף סוף עם מישהו טוב. כן, טוב ממני...אני לא מכחיש...

**ננו:** לא אבא, אתה טוב! אתה בסדר! קום עכשיו! אל תירדם! לא, אל תישן כאן!

**המשורר:** תבטיחי לי באמת... מה שהיה קודם, זה... דנטה לא חלם... אפילו דנטה לא חלם...התופת! כן, אני מביין עכשיו, התופת היא לא נהרות של דם... התופת היא רק בני אדם...

**ננו:** בסדר, אבא, טוב, אז אני מבטיחה לך...

**המשורר:** עכשיו סוף סוף אישן. את יכולה לספר סיפור...לשיר אולי... פזמון ישן...

(חושך יורד. המשורר שוקע בשינה. האור יורד ונשאר ממוקד רק בננו ובמשורר)

## אפילוג

(בדמעה)

**ננו** : פעם, מזמן, מזמן  
היית ילד, רק בן 7, או אולי פחות...  
הייתה לך יומולדת  
אבל אף אחד, אביך לא, ולא אימך  
איש לא חשב  
לחגוג או לציין בדרך כלשהי  
את המאורע  
וכך, אתה בעצמך  
ניגשת באותו היום לסבתך  
ביקשת כמה לירות  
והלכת לצרכנייה  
קנית קצת ביסקוויטים עם ריבה  
ואז לבד בחדר האפל  
הדלקת נר  
על הספה הרחבה ישבת לך, שרת לך  
שיר של יומולדת  
אז נשפת על שלהבת  
ו - ביקשת משאלה...  
**מקהלה** : (כמעט בלתי נראית, שרה חרישית)  
איש אחד בעיר היה,  
והייתה לו מזוודה,  
מזוודה של ציפורים,  
מזוודה של ציפורים...  
וקולות דקים בוקעים,  
מזוודה של ציפורים...  
לא עשיר ולא נאה  
לא בהיר ולא כהה  
אך הייתה לו מזוודה  
מזוודה של ציפורים,  
והמיית קולות דקים

ותיפוץ המקורים...  
וקולות כה ענוגים...  
וקולות מסתלסלים...  
ותקתוק המקורים...  
והומים ומייללים...

**ננו :** (בליווי קולות המקהלה)

לילה אחד  
ציפור קטנה  
הציצה לאיטה  
מתוך חשכת המזוודה  
הביטה על היד  
ואז הבינה  
שאמנם שייכת היא  
לאיש המיוחד  
אבל  
הוא לא יישא אותה  
לעד  
אז בדמעה חמה  
ובכנף קצת חבוטה  
היא נפרדה ממנו,  
מהמזוודה  
ושרה שיר, לו, לעצמה  
ואז פרחה לשמי הערב  
לבדה

- מסך -

# הספר מסביליה

## קומדיה ב-4 מערכות מאת פייר בומרשה.

### הנפשות:

- ד"ר בארטולו
- רוזינה
- הרוזן אלמביבה
- דון באזיליו
- פיגארו
- {שוליא א'}
- בני לווייתו של פיגארו
- {שוליא ב'}
- {ינוקא}
- בני משק ביתו של בארטולו
- {רצכצבי}
- זמרי רחוב

---

<sup>4</sup> על שער האחורי של גיליונו הראשון של כתב העת 'דף חדש' (1947, עורכים: משה שמיר, שלמה טנאי, חיים גליקשטיין) מתנוססת מודעה אשר צדה את עינה של מערכת 'דחק': "בשנה הבאה בתיאטרון הקאמרי... ב-2.2.48... 'הספר מסביליה' מאת בומרשה... עברית: נתן אלתרמן... ההצגה: יוסף פסובסקי... המוסיקה: פרנק פולק". בדיקה מהירה שערכנו העלתה שני דברים: (א) כי תרגומו של אלתרמן לבומרשה מעולם לא כונס או הודפס. (ב) כי עותק מלא של התרגום שוכב להנאתו במעמקי ארכיון הקאמרי. קשה לתאר את החרווה הגדולה וההפתעה שכבשו את פניו של עובד הארכיון משזה נתבקש לאתר בעבורנו את הטקסט הנשכח. אנו מקווים כי חדווה גדולה לא פחות, תכבוש את הקורא, לכשיטעם מן התרגום הנפלא הזה, מעשה ידי אמן.

## מערכה ראשונה

(מראה הבמה – רחוב בסביליה, כל החלונות מרושתים)

### תמונה א'

הרוזן: (לבדו, בגלימה נרחבה חומה ומגבעתו שמוטה לו על עיניו. הוא פוסע הולך ושוב ומוציא את שעונו).  
הקדמתי הבוקר. עוד אחכה לא מעט עד הזמן בו היא רגילה להיראות מאחורי התריסים. יהי כן. מוטב להקדים כמלוא שעה מלאחר כמלוא רגע ולא לראותה. לו רק העלה על דעתו מישהו מידידי בחצר שאני כאן, במרחק מאה פרסות ממדריד. תקוע בוקר-בוקר לפני חלונותיה של מטרוניתה שלא דיברתי איתה מימי חצי דבר – חיי, הלא היה חושב אותי למאהב מתקופת איזבלה. בבקשה, מדוע לא? כל אדם רודף את אושרו. ואושרי שלי הוא ליבה של הרוזנת. אבל ידידי! לערוך ציד על גברת בסביליה, בעוד מדריד כולה וחצר המלכות מושיטים לך תענוגות קלים כל-כך – דווקא משום כך, ידידי! זה הדבר שמפניו אני בורח. עייפתי מן הכיבושים הללו, שאהבת-הבצע או הנימוסים או רדיפת הכבוד מעניקים לנו בלי-הרף. כמה זה נעים – להיות נאהב על חשבונך בלבד. ואילו הייתי בטוח שבתחפושת הזאת לא יכירו... לכל השדים, פגע רע!

### תמונה ב'

**פיגארו:** (גיטרה משולשת לו על גבו, קשורה בסרט רחב. הוא מפזם לנפשו בעליצות ובידו נייר ועיפרון)  
עצבה, אחי, בלי יין בן-סמך  
מנפש נניסה. נובל איש כפרח.  
ביין, חיי, חיי, הוא חיי כמו למך,  
נשמח ונשישה. ומת כמו תרח.  
עד כאן לא רע בהחלט! בראוו, בראוו!

ומת כמו תרח.  
בין עצלות ולגימה  
בנפשי מלחמה...

עמוד! לא נכון! בין העצלות והלגימה אין בנפשי שום מלחמה.  
הן מחלקות אותי בשלום חלק בחלק.

בין עצלות ולגימה  
נשמתי כשלימה...

מותר לומר "משלימה בין"? ... אח, מספיק, בחיי! כותבי הפזמונים שלנו  
אינם מתחשבים בדקדוקי-עניות כאלה כיום הזה, כל שטות שבושה לדבר  
אותה, נוהגים לזמר אותה.

בין עצלות ולגימה  
נשמתי כשלימה.  
כל אחת את חלקה  
לאושרי מנדבת.

הייתי רוצה לסיים בדבר-מה יפה, מבריק, מתנוצץ, בדבר-מה שיהיה דוחה  
למחשבה. (הוא כורע על ברכו וכותב ומפזם)

כל אחת את חלקה  
לאושרי מנדבת.  
העצלות מתוקה  
וביין שלהבת.

טפו! חרפה, זה טפל, זה שטחי, זה לא זה... נחוץ לי פה איזה דבר והיפוכו,  
איזו אנטיטיזה...  
העצלות לי מלכה והיין...

אה, ייקחני השד, זהו...



והיין לי עבד.

מצויין פיגארו ! (כותב ומפזם)

כל אחת את חלקה לאושרי מנדבת.

העצלות לי מלכה

והיין לי עבד.

והיין לי עבד.

והיין לי עבד.

זהו, זהו. רק נתבל את זה עוד בקצת אקומפנימנטו ואז נראה, רבותי,  
מעקמי החוטם. אז נראה למי קוראים שוטה בחרוזים.

(הוא רואה את הרוזן) את הכומר הזה ראיתי באיזה מקום...

**הרוזן** : (לנפשו) האיש הזה מזכיר לי מישהו...

**פיגארו** : לא, לא ! אין זה כומר ! יש לו איזה צורה של אדם בעל-צורה...

**הרוזן** : איזה העויות של מוקיון...

**פיגארו** : אין כל ספק, זה הרוזן אלמביבה.

**הרוזן** : נדמה לי כי זהו אותו ארחי-פרחי פיגארו.

**פיגארו** : הוא ולא אחר, אדוני.

**הרוזן** : שמע-נא, בהמה גסה. אם תאמר מלה אחת...

**פיגארו** : זהו. עכשיו אני מכיר את מעלת-כבודך. כינויי החיבה הללו  
משרים עלי אווירה ביתית...

**הרוזן** : ואני לא הכרתיך כלל. אתה שמנת כל כך...

**פיגארו** : מה הפלא מעלת-כבודך, החיים קשים !

**הרוזן** : מסכן, בלי עין הרע. אבל מה מעשיך בסביליה ? אני המלצתי עליך  
פעם במשרדי הממשלה לקבלת משרה...

**פיגארו** : אני קיבלתי אותה, מעלת-כבודך. ומקרב לב אני מביע לך בזה את  
רגשי...

**הרוזן** : קרא לי בשם לנדור. האם אינך רואה שהתחפשתי ואינני רוצה  
שיכירוני ?

**פיגארו** : אני מסתלק.

**הרוזן:** להיפך, השאר! אני מחכה כאן למשהו, ושנים התקועים בשיחה חשודים פחות מאחד הולך-בטל. ובכן, נעמיד פנים ונשוחח. מה בעניין המשרה שאמרת?

**פיגארו:** המינסטר, בהתחשב עם המלצת מעלת-כבודך, מינה אותי מיד לשוליה של רוקח מדופלם.

**הרוזן:** אשר על בתי החולים הממשלתיים?

**פיגארו:** לא, אשר על הבהמות.

**הרוזן:** (צוחק) התחלה יפה!

**פיגארו:** המשרה הייתה לא רעה. הייתי ממונה על מחלקת הסמים והגלולות, ולא חששתי למכור לבני אדם מרקחות יסודיות של הולכי על-ארבע.

**הרוזן:** שהפילו חללים בנתיני הוד-מלכותו באנדלוזיה.

**פיגארו:** נה-נה-נה. בשום רופא אין בטחון של מאה אחוזים. אך כנגד זה מנעתי לפעמים את ריפויים של גאליצים וקטלונים ושאר מכות טריות!

**הרוזן:** ומדוע השלכת את המשרה?

**פיגארו:** אני השלכתי אותה? היא השליכה אותי, מעלת-כבודך, הלשינו עלי במקצת בחלונות הגבוהים.

הקנאה עקומת הציפורן, שפניה מכות ירקון...

**הרוזן:** רחמים, רחמים, ידידי! האם אתה מתמחה גם בחרוזים? ראיתי אותך מקרצף משהו על ברכך ומזמזם כל הבוקר.

**פיגארו:** הנה זהו שרש מרותי, מעלת-כבודך. כשלחשו לו למינסטר שאני, אם לדבר בלשון נקייה, מחזר אחרי המוזה ושולח כל מיני חידות לעיתונים ופה ושם שורקים את חרוזי, בדיבור אחר – כשנדע לו שמדפיסים אותי בדמי-ימי – הוא עשה מזה טרגדיה וציוה לפטרני מן המשרה. הוא טוען שאהבת הספרות אינה מתיישבת עם רוח העסקים.

**הרוזן:** חד וחלק! ואתה לא ניסית כלל להוכיח לו...

**פיגארו:** להוכיח לו!... אני הייתי מאושר שנשתכחתי מליבו. הגדולים, כך אני אומר, עושים לנו טובה כשאינן הם עושים לנו רעה.

**הרוזן:** אתה מסתיר משהו. אני זוכר כי בזמן שעברת אצלי היית ספחת הגונה.

**פיגארו:** אל אלוהים! זה הדבר, מעלת-כבודך, מן המסכן דורשים תמיד שיהיה נקי מכל מום.

**הרוזן** : עצלן, מלא שגעונות...

**פיגארו** : אם נתחשב במעלות הדרושות למשרת, מעלת-כבודך, האם רבים הם האדונים הראויים להיות משרתים?

**הרוזן** : (צוחק) לא רע. ואז עקרת רגליך הנה לסביליה?

**פיגארו** : לא. לא מייד.

**הרוזן** : (מפסיק אותו) רגע אחד... היה נדמה לי שהיא מציצה... אבל דבר, אני מוסיף לשמוע.

**פיגארו** : כשחזרתי למדריד אמרתי בלבי לנסות שוב את כישרונותי הספרותיים. והיה נראה לי שהתיאטרון יוליך אותי ישר...

**הרוזן** : (מביט אל החלון) לשאול תחתיות!

**פיגארו** : (בעוד הוא מדבר מביט הרוזן כל הזמן לצד התריס המוגף) אינני מבין, חי ראשי, מה קרה שלא הייתה לי הצלחה מרעישה, כי עליך לדעת, מעלת-כבודך, שמלאתי את הפרטר במומחים יוצאים מן הכלל למלאכת יד... של מחיאות כפיים. הוצאתי פקודה מפורשת: בלי כפפות ובלי מקלות, בלי כל דבר המוציא קולות ממוזמזים. בקיצור, הכינותי סערה של מחיאות כפיים. ובהן צדקי, לפני ההצגה הרגשתי שבית-הקפה הוא כולו בעדי. אבל הקשר המנוול שקשרו עלי...

**הרוזן** : אה, קשרו עליך קשר, אדוני הסופר שנכשל!

**פיגארו** : ודאי קשרו עלי קשר! מדוע לא? הם קיבלו אותי בשריקות. אבל אם אצליח פעם לכנס אותם שוב להצגה...

**הרוזן** : כי אז ינקום השעמום את נקמתך. מה?

**פיגארו** : אח, כמה אני רותח עליהם, תיפח רוחם!

**הרוזן** : אתה מכה בלשון. בבית הדין, כידוע לך, אין לך אלא שהות של עשרים וארבע שעות לקלל את השופטים.

**פיגארו** : בתיאטרון יש לך זמן עשרים וארבע שנים. החיים קצרים מדי בשביל שאריק את כל הקללה השמורה אצלי למענם.

**הרוזן** : אני נהנה מן הזעם הצוהל שלך. אבל אתה אינך מספר לי מה הכריח אותך לעזוב את מדריד.

**פיגארו** : מזלי הטוב הכריח אותי, מעלת-כבודך. כי מאושר אני שמצאתי את אדוני לשעבר. ובכן, מאחר שנוכחתי לדעת במדריד, שקרית-הספר היא כולה זאבי-טרף הנכונים לקרוע זה את זה לגזרים, וכי זה השצף-קצף המגוחך מביא עליהם ביזיון ומעמיד אותם דלים וריקים מול אותם רמשים,

חרקים וחגבים ומבקרים ומנקרים ומקנאים ומבינים ומדפיסים ומפיצים וכל מה שנטפל אל אנשי-הספר האומללים למרוט מהם את הפרוטה האחרונה ולמצוץ את מעט התושייה שנשארה בתוכם, בקיצור, לאחר שעייפתי מן הכתיבה ונמאסתי על עצמי והכל נמאסו עלי, ונשארתי רצוץ מחובות ומצוץ מכסף; בדיבור אחר, כשראיתי שההכנסה הממשית של תער-הגלבים טובה מן הכבוד המדומה של שבט-סופרים – לאחר כל אלה יצאתי ממדריד, וכל רכושי בצרורי, ועברתי, מעשה פילוסופוס, את שתי הקסטיליות, לא-מאנשה, אסטראמאדורה, סיירה-מורנה, אנדלוזיה, וכך הייתי מתקבל בכבוד בעיר האחת, ומושלך אל בית-הסוהר בשנייה, מהולל בפי אלה ומחולל בפי אלה, ומברך את מזלי הטוב וסובל את מזלי הרע, ולועג לכסילים ומחציף פנים לרשעים, וצוחק לצרותי ומגלח את כל באי-עולם. וסוף דבר עיניך הרואות אותי חונה בסביליה ונכון לשרת את מעלת-כבודך בכל אשר יהיה לרצון מלפניך לצוות עלי.

**הרוזן:** מי זה נתן לך השקפת-עולם עליזה כל כך?

**פיגארו:** הרגל-הצרות. אני נחפז לצחוק לכל דבר מפחד פן אהיה מאולץ לבכות עליו. למה אתה מסתכל כל הזמן לצד זה?

**הרוזן:** נברח מזה.

**פיגארו:** מדוע?

**הרוזן:** מהר, ביש-גדא! אתה הורס את הכל!

(עברית: נתן אלתרמן)

## שתי שיחות פילוסופיות

גאיוס מוסוניוס רופוס (C. Musonius Rufus), אזרח רומי יליד וולסיני שבאטרוריה (היום העיר הקטנה Bolsena מצפון לרומא), חי בין השנים 30 ל-100 לסה"נ. מעט מאד ידוע לנו על חייו. הוא היה פילוסוף סטואי שלימד פילוסופיה ברומא, ועל תלמידיו נמנה גם הפילוסוף והמורה הסטואי הידוע אפיקטיטוס (Epictetus). כרוב המורים לפילוסופיה ברומא באותה תקופה, לימד בעיקר ב'לשון אמה' של הפילוסופיה, יונת, אם כי לשונו, ולשון רבים מתלמידיו, היתה לטינית. פעמים אחדות גורש מוסוניוס מרומא לתקופות קצרות, אך תמיד חזר אליה והמשיך בפעילותו הפילוסופית. ככל הנראה לא פרסם מוסוניוס ספרים, ומה שהגיע אלינו הוא עשרים ואחת 'שיחות' שרשם מפיו תלמיד בשם לוקיוס. גם שיחות אלה השתמרו לא כספר בזכות עצמו, אלא בגלגול מחילות, בתוך האוסף הגדול ('אנתולוגיון') של כתבים פילוסופיים שערך מחבר בשם יוחנן איש סטובי שבמקדוניה (Ioannes Stobaeus) במאה החמישית לסה"נ. ההוצאה הבקורתית של הטכסט של שיחות אלה יצאה לאור בלייפציג בשנת 1905, בעריכת אוטו הֶנְזֶה (Hense), ומספר הוצאות עם תרגומים ופירושים באנגלית, גרמנית, צרפתית, איטלקית והולנדית שיצאו מאז אינן אלא מהדורות של הוצאת הנוזה, עם מספר תקונים לטכסט.

כרבים מן המורים הסטואים לפילוסופיה בני זמנו עוסק מוסוניוס בעיקר בבעיות מוסר וחברה. די להציץ בכמה מן הכותרות של שיחות אלו: "שכל בני האדם נוטים מטבעם למדות הטובות"; "מה עדיף, העיון או המעשה?"; "הגלות אינה דבר רע" - וכיוצא באלו. מי שיקרא רק את שתי השיחות שתרגמתי, די לו בהן שיעמוד על כך שבשביל מוסוניוס חלקים אחרים של הפילוסופיה, כגון הלוגיקה או פילוסופיית הטבע, אמנם ראויים לעיסוק אצל מי ש'פילוסופיתם' אומנותם, אך עיקר התועלת שבפילוסופיה לאדם המצוי היא באותו חלק של הפילוסופיה שבעולם העתיק היה קרוי 'אתיקה', ותפקידו הוא ללמד את האדם את המדות הטובות וההתנהגות

המוסרית בחברה ובמדינה. כמה מרעיונותיו העיקריים של מוסוניוס, כגון ההדגשה היתירה על השויון בין בני האדם השונים, והדגש על הפילוסופיה כתורת חיים הפתוחה לכל אדם — ויותר מזה: כחלק העיקרי והחשוב ביותר של מה שמן הראוי שיהיה חנוכו הנכון של כל אדם: ר' סוף המאמר השני המתורגם כאן — הם רעיונות שחדרו לסטואה מן הפילוסופיה הקינית, שהיתה לה עדנה באותה תקופה גם ביוון וגם ברומא, ויתכן מאד שראשוני הסטואים היו דוחים אותם כנטע זר בשיטתם. או שמא לפנינו דוגמא לצורה שבה לימד סטואי פילוסופיה לאלה שעדיין לא הגיעו למעלת הפילוסוף, או אפילו למעלת 'המתחזק'? אנו מוצאים רעיונות דומים אצל תלמידו אפיקטיטוס, הנחשב לדמות מיצגת של הסטואים באותה תקופה, ופה ושם גם אצל בן דורו סנקא.

כיון ששיחות אלה נתונות לנו כבר בלשונו של תלמיד, אין בידינו להשוות בין מוסוניוס לבין סנקא מצד הסגנון ודרך הכתיבה; אך מבחינת התוכן ודרך הטיעון אין ספק שסנקא היה סופר מקורי, מתוחכם ומבריק פי כמה ממוסוניוס. מוסוניוס מתגלה כאן כמורה העונה בסבלנות לשאלות תלמידים ומסביר את עמדתו צעד-צעד. הדברים נאמרים בלשון השוה לכל נפש, אך המומחה יגלה כאן מונחים ובטויים המובילים לכמה ממלות המפתח בפילוסופיה הסטואית, ובמחשבה היונית העתיקה בכללה. במקום שאפשר, הסברתי רמזים אלה בהערות. לא בכל מקום הצלחתי למצוא בעברית מונחים הקרובים דיים לאלו שבמקור היווני. לחוקר שיזדמן לו לקרוא תרגום זה לא תהיה בכך כל הפתעה. אני מצביע על תופעה ידועה זאת — שכל תרגום יש בו כבר ויתורים על חלק ממשמעויות המקור — לצורך הקורא בתרגום הסבור שהוא יכול להסתמך על כל פרט ופרט בו כאלו היו אלה דברי מוסוניוס כפי שרשמם לוקיוס. "המתרגם", אומר הפתגם האיטלקי, "בוגד".

בחרתי בשני מאמרים 'פמיניסטיים', שכן עמדות כאלה אינן שכיחות בפילוסופיה של העולם העתיק. הקורא המצפה להכרזה על שויון מלא, בכל דבר ודבר, בין גברים לנשים יתאכזב; וודאי שאין לחפש כאן דיונים על 'הקול הנשי', 'האחר/ת', וכיוצא באלו קלישאות המצויות בשפע בספרות האפנתית של זמננו. אולי מוטב לראות כאן את 'חצי הכוס המלאה'. מוסוניוס אינו מציע לבטל את חלוקת התפקידים המקובלת אז בין גברים לנשים, אלא לצמצם אותה לאותם תפקידים ומלאכות ה'תואמים את

טבעם השונה', ולפתוח את החינוך והעסוק בפילוסופיה לגברים ולנשים בשווה. בשביל בני זמנו היה גם בזה חדוש. כדבריו הידועים של היגל, הפילוסוף אינו יכול לחרוג מזמנו כשם שאדם אינו יכול לצאת מעורו. אך יש פילוסופים המסוגלים להקדים, או לקדם, את זמנם בצעד אחד קטן.

## שיחה ראשונה : גם על הנשים לעסוק בפילוסופיה

כאשר שאל אותו איש אם גם על הנשים לעסוק בפילוסופיה, החל לדרוש מדוע גם עליהן חובה ללמוד פילוסופיה, ואלה דבריו. שהרי, אמר, הנשים קבלו מן האלים את אותו ההגיון<sup>1</sup> שקבלו הגברים — אותו הגיון שאנו משתמשים בו ביחסינו זה עם זה, ובאמצעותו אנו מבינים כל דבר ודבר אם טוב הוא או רע, נאה או מגונה. וכן גם החושים: לנקבה אותם החושים שיש לזכר, הראיה, השמיעה, הריח וכל היתר. כיוצא בזה אברי הגוף שהם אותם אצל שניהם ואין למין האחד יותר אברים מן השני. וכן התשוקה, והנטייה הטבעית<sup>2</sup> למידות הטובות, אינן מופיעות רק אצל הגברים, אלא גם אצל הנשים. שהרי הן, לא פחות מן הגברים, שבעות רצון מן המעשים הטובים והצודקים ומרחיקות את היפוכם. ואם כן הדבר, מדוע לגברים יהיה זה מן הראוי לחקור ולהתבונן כיצד יוכלו לחיות את החיים הנאותים — שהרי זה טיבו של העיסוק בפילוסופיה — ולא לנשים? האם לגברים ראוי להיות טובים ולנשים לא?

---

1. המלה היוונית שמשמעויותיה כמעט אינסופיות. λόγος, logos, תרגמתי בכל מקום לפי ההקשר, "הגיון, הגיון דברים, רעיון, הגיון פילוסופי" וכיוצא באלו. כאן מובנה של מלה זאת הוא יכלתו הטבעית של כל אדם לחשוב בהגיון. כדאי לשים לב לכך שאותו הגיון משמש בהקשר זה רק לידעת טוב ורע, ולא, למשל, לחשיבה לוגית או להבנת הטבע, שגם הן מתפקידיו שהן ה'לוגוס' האנושי. ר' בסופו של קטע זה: "שהרי זה טיבו של העיסוק בפילוסופיה."

2. המונח הסטואי הטכני, οἰκειότης (oikeiosis) שפירושו נטיה הטבועה באדם להתאים את עצמו לטבע העולם, כולל הטבע המוסרי של האדם בעולם. בפילוסופיה הסטואית, ההתנהגות המוסרית האמתית — של החכם, היודע תמיד בדיוק ובכל מקרה למה ואיך עליו להתנהג בדרך מוסרית והגיונית (שהן בשבילו צדדים שונים של אותו דבר) — היא הגשמתו המלאה של טבע האדם. מי שאינו מתנהג כך חי בנגוד לטבע.

הבה נתבונן בפירוט בדברים הראויים לאשה שבדעתה להיות אשה טובה, ונמצא שכל אחד מדברים אלה יבוא לה מן הפילוסופיה. ראשית כל, על האשה לכלכל את משק הבית, לחשב את הדברים המועילים לו, ולמשול במשרתים. אומר אני שכל הדברים האלה כלולים בראש וראשונה בפילוסופיה. שהרי כל אחד מהדברים האלה הוא חלק מן החיים, והמדע העוסק בחיים אינו אלא הפילוסופיה; והפילוסוף, כפי שאמר סוקראטיס, תר ומחפש כל ימיו "את כל שהתרחש בארמונך, הטוב וגם הרע".<sup>3</sup>

וכן על האשה להיות מיושבת בדעתה,<sup>4</sup> כדי שתהיה נקיה מן התאוות האסורות ומן ההפרזה בהנאות האחרות, שלא תהיה משועבדת ליצרים, שלא תהיה אשת ריב ומדון, שלא תשקע במותרות ולא תתיפה ותתקשט שלא לצורך. אלה הן ממדותיו של המיושב בדעתו, וכן גם לשלוט בכעס, לא להתמסר לצער, ולהיות נעלה על כל הפעילות.<sup>5</sup> הערב לכל אלה הוא הדיון הפילוסופי, ומי שלומד דברים אלה ומשים אותם בחיי המעשה, נראה לי שהגיע למרום פסגת הסדר הטוב,<sup>6</sup> אם גבר הוא ואם אשה.

ניחא; כך הם הדברים עד כאן. אך האם האשה העוסקת בפילוסופיה לא תהיה גם אשת צדק,<sup>7</sup> חברה לחיים ללא רבב, שותפה מעולה בחיים של

---

3. אודיסיאה, ספר רביעי, 392, תרגום אהוביה כהנא. סוקראטיס, לפי מקורות מאוחרים, היה מצטט שורה הומירית זאת, שבמקורה מכוונת למה שמתרחש בביתו של טלמאכוס באיתקה, לצרכי הרעיון הפילוסופי שהפילוסוף עוסק בענינים של חיי יום-יום.

4. במקור *sōphron*, *σώφρων*, אחת מאותן מלים יוניות שאין להן תרגום של ממש בשום שפה. *σώφρων* הוא מי שמכיר את עצמו ואת יצריו ותשוקותיו, ומכוח זה שהוא מכירם הוא גם שולט בהם ומפקח עליהם שלא יצאו מכלל שליטה. יש מתרגמים "שולט בעצמו", או "מתון", אך תרגומים אלה אינם כוללים את ההיבט ההכרתי של מדה טובה זאת. התרגום שהבאתי — של יוסף ג. ליבס — מציג את שני ההיבטים העיקריים, גם הידיעה העצמית וגם האיזון בהתנהגות. שם העצם הנגזר מתואר זה, *sōphrosyne*, *σωφροσύνη*, ישוב הדעת, הוא אחת מארבע המדות הטובות הנחשבות ל"אבות המדות הטובות" (המדות הטובות "הקרדינליות") במחשבה היונית.

5. עוד מלה יונית שאין לה תרגום: *πάθος*, *pathos*. הכוונה היא לכל רגש שמי שנכנע לו אינו מושל בעצמו, אלא כפוף לאותו רגש כמי שהוא סביל ולא פעיל. למשל הקנאה, השנאה, הכעס, וכיוצא באלו. בשביל הסטואי, כל הרגשות ה'משעבדים' האלה הן מחלות נפש, ואחד מתפקידיה של הפילוסופיה הוא להציע לאדם רפואה ממחלות אלה.

6. עוד שם תואר (במקור) שהייתי מעדיף שלא לתרגם. *kósmios*, *κόσμιος*: המלה נגזרה, כמובן, מ" *kosmos*, *κόσμος*-סדר, ארגון", ומכאן "סדר העולם" או "העולם מנקודת המוצא של הסדר השולט בו". מי שהוא *kósmios* הוא אדם המארגן את כל מעשיו בתבונה ובהרמוניה ביניהם. בשביל הסטואי זה, כמובן, החכם, ורק החכם.

7. עוד אחת מארבע המדות הטובות ה"עיקריות" ("קרדינליות") במחשבה היונית:



קרוב הלבבות?<sup>8</sup> האם אשה כזאת לא תהיה גם משגיחה נאמנה על אישה וילדיה, וטהורה מכל שאיפה לרוחים ותאות בצע? ומי היא שתהיה בעלת תכונות אלה יותר מן הפילוסופית, שהכרח הוא לה, אם הגיעה לפילוסופיה של ממש, לראות בעשית אי צדק דבר גרוע מסבילתו<sup>9</sup>, ככל שעשיה זאת מגונה יותר, ולהאמין שההפסד עדיף על הרוח על חשבוננו של האחר<sup>10</sup> — ונוסף על כך, היא גם תאהב את ילדיה יותר מחייה? ומי היא האשה שתהיה צודקת יותר ממי שנוהגת בדרכים אלה?

ועוד, שומה על האשה המחונכת שתהיה אמיצה יותר<sup>11</sup> מזאת שלא חונכה, והאשה הפילוסופית מן האשה המצויה.<sup>12</sup> אשה כזאת לא תלך שולל אחרי דבר מה מגונה בגלל פחד המות או משום רתיעה מסבל, ולא תכרע ותשתחוה לאיש משום שהוא מיוחס, חזק, עשיר — וחי זאוס, גם אם הוא רודן. שהרי יש בכוחה, ממה שלמדה, לחשוב מחשבות רמות ונשגבות, לא לראות במות דבר רע ובחיים דבר טוב, וכך גם לא להרתע מן הסבל ולא לרדוף אחרי העדר הכאב בכל מחיר. מכאן שאשה מעין זאת תהיה גם עושה הכל בשתי ידיה ומוכנה לסבל הכרוך בכך, כשם שהיא מיניקה את ילדיה משדיה ומשרתת את אישה בעמל כפיה. ודברים אלה, שיש הרואים בהם מעשי עבדות, היא עושה ללא הסוס. הלא תהיה אשה מעין זאת לתועלת עצומה למי שישא אותה, לתפארת לקרובי משפחתה, ולדוגמא ומופת לכל המכירים אותה?

---

עשית הצדק, או 'צדקה' במונח העתיק ( כמו בבטוי "צדקה עשה עמנו" וכיוצא באלה). במקור δίκαιοσύνη, dikaiosyne.

8. שוב מלה יונית שאין לה מקבילה מלאה בעברית homonnoia, ómóvoia בלטינית, concordia ומכאן לאנגלית concord: הסכמה מלאה בכל לב בין שני צדדים.

9. העקרון הידוע המיוחס לסוקראטיס, שטוב יותר (מבחינה מוסרית) לסבול אי צדק מאשר לעשותו לאחרים.

10. שוב מונח יוני טפוס: πλεονεξία, pleonexia, מלולית "לקיחת יתר". מי שנוטל לעצמו יותר מחלקו עושה זאת על חשבון חלקם של האחרים. למלה זאת יש גם המשמעות המוסרית הכללית, אך גם שימוש פוליטי יהודי. הדימוקראט טוען כנגד כל המשטרים האחרים שהם לוקים ב"משיכת יתר" של המעמד השולט מחלקם של הנתינים.

11. עוד אחת מארבע המדות הטובות "הקרדינאליות": האומץ. במקור, ἀνδρεία, andreia.

12. כדאי לשים לב לכך שהחנך מקביל כאן לפילוסופיה וכמעט זהה לה. בשביל הסטואי, החנך האחד הנכון הוא החנך המבוסס על הפילוסופיה. מי שלא עסק בפילוסופיה אולי 'למד' מה שלמד, אך לא זכה לחנך.

יש האומרים, חי זאוס, שנשים כאלה ההולכות אל הפילוסופים שומה עליהן שתהיינה עזות מצח ואנוכיות, שכן הן פונות עורף לנהול משק הבית ומבלות את זמנן בין הגברים, לומדות דברי הגיון והתחכמויות וניתוח היקשים, בשעה שחובתן היא לשבת בביתן ולאחוז בפלך. אני כשלעצמי איני סבור שכך חיבות לעשות הנשים העוסקות בפילוסופיה, כשם שגם איני סבור שעל הגברים להניח מאחורי גבם את כל העיסוקים ההולמים אותם ולעסוק רק ברעיונות. יתר על כן, אומר אני גם שאלה העוסקים ברעיונות חייבים לעשות זאת לשם המעשים. שכן כשם שהרעיון הרפואי אין בו כל תועלת אם אינו תורם משהו לבריאותו של גוף האדם, כך גם הפילוסוף שיש לו רעיונות והוא מלמדם אין בו כל ערך אם אינו תורם למדות הטובות של נפש האדם<sup>13</sup>. ובראש וראשונה יש להתבונן בהגיון הדברים שלדעתנו טוב להן לנשים הפילוסופיות לדבוק בו<sup>14</sup>, אם נשים לב לכך שאותו הגיון פילוסופי הרואה ביראת הכבוד את הטוב העליון אינו יכול לעשותן עזות מצח; שאותו הגיון דברים המלמדנו ענוה יתירה לא יוכל לעשותן נמהרות; שאותו הגיון דברים הרואה בהתרת כל רסן אם כל הרעות ילמדן להיות מיושבות בדעתן; ושאותו הגיון דברים המראה להן שנהול משק הבית הוא מדה טובה לא ילמדן לזלזל בנהול הליכות ביתן כראוי. וכן מעודד ההגיון הפילוסופי את האשה לאהוב את העמל ולעבוד בשתי ידיה.

## שיחה שנייה: האם יש לתת לנשים חנוך הדומה להנחם של הגברים?

פעם עלתה לדיון השאלה אם יש לחנך את הבנים והבנות אותו חנוך. הוא אמר: מאמני הסוסים והכלבים מחנכים את הזכרים והנקבות בדומה, ללא כל הבדל ביניהם. הכלבות לומדות לצוד באותו אופן כמו הכלבים; ומי שירצה שהסוסות הנקבות יבצעו כהלכה את תפקידיהם של סוסים, ברור שילמדן את אותם הדברים שמלמדים את הזכרים. מדוע איפוא ינתן לזכרים

13. שוב אותו הדגש בפילוסופיה על העסוק במדות הטובות.

14. הכונה היא לצד האתי של הפילוסופיה.

שבבני האדם משהו מיוחד בחינוכם וגדולם, מעבר למה שניתן לנקבות? משל למה הדבר דומה? לכך שנאמר שלא אותן המדות הטובות חיבות להתפתח בדומה גם אצל הזכרים וגם אצל הנקבות, ושאינן עלינו לחנכם לאותן מדות טובות ובאותה דרך, כאילו אפשר היה ללכת בדרכים אחרות.

והרי נקל לראות שאין מדות טובות שונות לגבר ולאשה. ראשית כל, גם הגבר וגם האשה מוטב להם שיהיו נבונים<sup>15</sup>; שכן מה יהיה ערכם של איש או אשה חסרי בינה? וכן עליהם — ללא הבדל בין הזכר והנקבה — לחיות חיי צדק<sup>16</sup>; שכן הגבר לא יוכל להיות אזרח טוב אם יהיה איש עָנָל, והאשה לא תוכל לכלכל את משק ביתה כראוי אם לא בצדק תעשה זאת. אך אם היא נוהגת באי צדק, סופה שתעשה אי צדק לבעלה, כשם מסופר לנו על אודות אַרְיפִילָה.<sup>17</sup> וכן ישוב הדעת<sup>18</sup> נאה הוא לאשה, ובדומה לזה נאה הוא לגבר; שכן החוקים מענישים בשוה את הזוּנָה ואת הזוּנָה אחריה. וכן גם תאות הקניין והשכרות, ועוד כיוצא באלו, כיון שהן משולחות רסן ומביאות בזיונות רבים על הכנועים להן, יש בהן ראייה לכך שישוב הדעת הוא דבר שבהכרח לכל אדם, בין אם הוא נקבה או זכר. שהרי רק בזכות ישוב הדעת, ולא משום סבה אחרת, אנו נמלטים מהתרת הרסן<sup>19</sup>.

אולי יאמר מי שיאמר שהאומץ<sup>20</sup> הולם רק את הגברים, אך גם דבר זה אין לו שחר. שכן גם על האשה הטובה לאזור אומץ ולטהר את עצמה מן הפחדנות, עד שלא ישברו אותה לא הסבל ולא היראה. שאם לא כן, איך

---

15. שוב נכנסות כאן לדיון ארבע המדות הטובות "הקרדינאליות". הראשונה בהן, שהיא גם החשובה ביותר אצל הסטואים, היא הבינה, φρόνησις, phronesis, שהיא גם ביסודן של שלש המדות הטובות האחרות שאינן מתקימות ללא הבנה מסוימת של המצב בו אנו פועלים בכל מקרה ומקרה.

16. המדה הטובה של עשית הצדק או 'צדקה'. δικαιοσύνη, dikaiosyne. 'ר' הערה 7 לשיחה הקודמת.

17. במיתולוגיה היוונית, אריפילה, Ἐριφύλη, Eriphyle בת מלך ארגוס ואשתו של אחד מגבורי ארגוס, אמפיאראוס, הלשינה על בעלה, שהשתמט ממלחמה שצפתה לו בה סכנת מות, והסגירה את מקום מחבואו תמורת שוחד. הוא נתן בה אמון, וכך יצא לקרב שבו נפל.

18. σωφροσύνη, sophrosyne. 'ר' הערה 4 לשיחה הקודמת.

19. עוד מלה יוונית שאינה ניתנת לתרגום מדויק: ἀκολασία, akolasia, כניעה לכול התשוקות והתאוות ללא כל אפשרות של ריסון. לעתים קרובות מלה זאת היא הפוכו של 'ישוב הדעת'.

20. המדה הטובה הרביעית: ἀνδρεία, andreia. 'ר' הערה 11 לשיחה הקודמת.

תהיה מיושבת בדעתה אם יוכל כל אדם לאלצה להכנע למשהו מגונה באמצעות הפחדה או איומים בסבל? וכן על הנשים להיות מיומנות בהגנה עצמית אם אין בדעתן להיות גרועות מן התרנגולות ויתר הצפרים, שנלחמות בחיות גדולות מהן למען גוזליהן. מדוע איפוא תהיינה הנשים חסרות אומץ? ואם רצוננו בראיה לכך שיש להן חלק גם במאבק בנשק, הרי לנו האמזונות<sup>21</sup>, שהכניעו בכוח הנשק עמים רבים. מכאן שאם יתר הנשים נופלות מהן בדבר זה או אחר, הרי זה בעיקר מחוסר אימון. >ואם אמנם < המדות הטובות של הגבר ושל האשה <הן זהות><sup>22</sup>, מן ההכרח הוא שיזכו שניהם באותו גידול ובאותו חנוך. שכן יש להשקיע כהלכה בכל בעל חיים ובכל צמח את הטפול המביא אותו להצטיינות<sup>23</sup> המיוחדת לו. וכן אלו היה על הגבר והאשה בשווה להיות מוכשרים לנגן בחליל, והיה דבר זה לשניהם תנאי הכרחי לחיים, הרי היינו מלמדים את שניהם את אומנות הנגינה בחליל, וכן אילו היה עליהם לנגן בקיתרה. ואם על כל אחד משניהם להיות לטוב באמצעות ההצטיינות המיוחדת לאדם, ולהיות מסוגל לחשוב בבינה, ולהיות מיושב בדעתו, וליטול חלק גם באומץ ובצדק, ללא הבדל בין הגבר והאשה, האם לא נחנך את שניהם באותה צורה, ולא נלמד את שניהם בשווה את אותה אומנות שבה נעשה האדם לאדם טוב? אולי ישאל מי שישאל: "ובכן, האם לדעתך על הגברים ללמוד את אומנות הטוויה בדומה לנשים, והאם על הנשים להשתתף בתרגילי הגימנסטיקה בדומה לגברים?" לזה שוב לא אתן את הסכמתי; כי אומר אני שכיון שיש במין האנושי טבע אחד חזק יותר — של הגברים — וטבע שני חלש יותר — של הנשים — הרי יש להקצות לכל אחד מטבעים אלה את המלאכות המתאימות לו, את הקשות יותר לחזקים ואת הקלות יותר לחלשים. משום

21. במיתולוגיה היוונית, עם של נשים לוחמות שגרו מעבר לנהר טנאיס (הדון באוקראינה של ימינו) והשתתפו במלחמות שונות, שבכמה מהן גם כבשו חבלי ארץ. האמזונות סייעו לטרויאנים במלחמת טרויה.

22. במקום זה יש 'חור' בכתבי היד, ומה שהבאתי בסוגרים משולשים הוא תרגום ההשלמות הסבירות ביותר שמציעים החוקרים.

23. 'הצטיינות' היא תרגומי למלה, ἀρετή, arete, שהיא גם השם למכלול המדות הטובות וגם השם המתאר כל אחת מן המדות הטובות לעצמה. כך, האומץ הוא 'הצטיינות', וכן ישוב הדעת או הצדקה; אך מי שיש לו כל אותן המדות הטובות הוא אדם טוב ללא הגבלה, ויש לו ה'הצטיינות' המיוחדת לאדם ללא סיג ובמלוא מובן המלה. ר' מאמרי 'ההצטיינות והאדם הטוב: גלגולי מושגים ובעיות ביון העתיקה' בקובץ *מדות ורגשות*, בעריכת אסא כשר ואהרן נמדר, רמת-גן תשנ"ה - 1994, עמודים 77-110.

כך מלאכת הטווייה מתאימה לנשים יותר מאשר לגברים, וכך נהול משק הבית; והגימנסטיקה מתאימה לגברים יותר מאשר לנשים, וכך כל המלאכות הנעשות תחת כפת השמים. אך לעתים יבצעו גברים כמה מן המלאכות הקלות יותר והנראות מתאימות לנשים, ונשים יעבדו במלאכות קשות יותר שנראות כהולמות את הגברים, וזאת כאשר ידרשו זאת צרכי הגוף, ההכרח, או הרגע הנכון<sup>24</sup>. למעשה, כל הפעולות האנושיות משותפות ושוות לגברים ולנשים, ואין למנוע מאחד משניהם פעולה זאת או אחרת; אך אחדות מהן נוחות יותר לטבע האחד ואחדות לטבע השני, ולכן אלה נקראות מלאכות גברים ואלה מלאכות נשים. אשר לדברים המביאים להצטינות, כאן יצדק מי שיאמר שהם תואמים את שני הטבעים בשווה, ואין אנו אומרים שהמדות הטובות הולמות את אלו יותר מאלה; ולכן סבור אני שמן הראוי שנחנך להצטינות בצורה דומה את האשה ואת הגבר.<sup>25</sup> ויש ללמד מגיל הינקות שדבר זה הוא טוב והדבר ההוא רע — <אותו הטוב ו>אותו<sup>26</sup> הרע לשניהם; ודבר זה מועיל והדבר ההוא מזיק, ודבר זה יש לעשותו, ואילו הדבר ההוא אין לעשותו. ומכאן באה הבינה ללומדים דברים אלה, גם נערות וגם נערים, ללא הבדל ביניהם; ולאחר מכן יש לנטוע בהם רגשות רתיעה מכל מעשה מגונה, ואם נטענו בהם רגשות אלה, כרי ששניהם — גם הגבר וגם האשה — יהיו מיושבים בדעתם. וכך מי שאנו מחנכים אותו כהלכה, יהיה אשר יהיה, זכר או נקבה, יש להרגיל אותו שישא בסבל, שלא יירא את המות, וכך יש להרגילו שלא יכפוף את ראשו לפני כל צרה המתרחשת ובאה. ובדברים אלה ייעשה לאמיץ; והרי כבר הראינו קודם שגם על האשה ליטול חלק באומץ. וכך יש ללמד שאין ליטול יותר מחלקנו<sup>27</sup>, ושעלינו לשמור על השויון<sup>28</sup>, ולשאוף לעשות טוב לבני האדם ולא לעשות רע להם, שכך גם אנו בני אדם. כל הדברים האלה הם לקח טוב, והם עושים את הלומדים אותם אנשי צדק. ומדוע ילמד

24. שוב מלה יונית שאינה ניתנת לתרגום: καιρός, kairos. נקודת זמן שבה אתה חש שהיא 'נוצרה' בדיוק לשם פעולה זאת או אחרת.

25. מכאן ואילך ניתנת לנו מעין 'תכנית ללמודי המדות הטובות בגיל הצעיר', וסדר הלמוד.

26. שוב, השלמה של חוקר במקום שכל הנראה נשמטו מלים בכתבי היד.

27. כלומר, להמנע מן המדה הרעה של 'לקיחת יתר': πλεονεξία, pleonexia. 'ר' הערה 10 לשיחה הקודמת.

28. שהוא היפוכה של אותה 'לקיחת יתר': 'ר' שוב אותה הערה.

דברים אלה דוקא הגבר, ורק הוא? חי זאוס, אם מן הראוי שהנשים תהיינה צודקות, הרי את אותם כללי הצדק העיקריים והחשובים ביותר יש ללמד לשניהם. ואם בכל הנוגע לפרט קטן זה או אחר שהוא ענינו של בעל אומנות מסוימת הגבר ידע והאשה לא תדע, או להיפך, האשה תדע והגבר לא ידע, לא יהיה זה הברדל של ממש בחנוכו או בחנוכה; כל עוד בכל הנוגע לדברים הגדולים לא ילמדו בשונה זה מזו, אלא את אותם הדברים עצמם. ואם ישאל אותי השואל מה הוא המדע הממונה על חנוך זה, אענה לו שללא פילוסופיה לא רק הגבר, אלא גם האשה, לא יחונכו כראוי. ואין פרוש הדבר שעל הנשים לרכוש לעצמן בהירות בטעינת טיעונים וחרירות יתר על המדה<sup>29</sup>, אם ברצונן לעסוק בפילוסופיה כנשים; כי גם אצל הגברים איני משבח ביותר עסוקים אלו. כונתי לכך שעל הנשים לקנות לעצמן את מעלות האופי ואת ההתנהגות האצילה<sup>30</sup> — והרי הפילוסופיה, היא ולא אחר, היא האמון לאצילות.

(תרגם מיונית והקדים מבוא: יוחנן גלוקר)

---

29. התמצאות ומיומנות בטכניקות ניתוח הטיעונים וההתדיינות בויכוחים פתוחים, שהיו חלק מן הקורסים בלוגיקה.

30. ועוד מלה יונית שאין לה תרגום: *καλοκάγαθία*, *kalokagathia*. הכונה 'להיות נאה וטוב', ביטוי שמקורו בעלית האתונאית של המאה החמשית. 'נאה' הוא מי שעושה מעשים המקובלים בצבור כנאים, או מהוגנים, בשעה ש'טוב' הוא מי שעושה מעשים מועילים וטובים לו ולאחרים. זאת על קצה המזלג כשמדובר בביטוי שהוא גם חברתי וגם בן תקופה מסוימת. כיצד נתרגם, למשל, לכל שפה שהיא מלים כ'אדמו"ר' או 'פראיר'?

## “רק אל יכול עוד להצילנו”

### שיחה עם מרטיין היידגר\*

**שפיגל:** פרופסור היידגר, שוב ושוב הבחנו בכך, שעל עבודתך הפילוסופית העיבו, במידת מה, אירועים בחיך, שלא נמשכו זמן רב, ושמעולם לא הבהרת, בין אם משום שהיית גאה מדי, או בין אם משום שמצאת זאת בלתי-הולם להגיב עליהם.

**היידגר:** אתה מתכוון ל-1933?

**שפיגל:** כן, לפני ואחרי. ברצוננו למקם זאת בהקשר נרחב יותר, וכך להגיע למספר שאלות שנראות לנו חשובות, כגון: מהן האפשרויות שיש לפילוסופיה להשפיע על המציאות, ובכללה על המציאות הפוליטית? האם אפשרויות אלה עדיין קיימות כלל? ואם כן, כיצד ניתן להגיע אליהן? **היידגר:** אלו הן אכן שאלות חשובות... האם אוכל להשיב על כולן...? אך עלי לומר תחילה, כי לפני שמונית לרקטור, לא הייתי פעיל פוליטי בשום היבט. בחורף 1932/33, הייתי בחופשה, וביליתי את מירב זמני הרחק בבקתתי.

**שפיגל:** כיצד, אם כן, קרה הדבר שמונית לרקטור של אוניברסיטת פרייבורג?

**היידגר:** בדצמבר 1932, שכני, פון מילנדורף [von Miellendorff], פרופסור לאנטומיה, מונה לרקטור. אצלנו באוניברסיטה, נכנס הרקטור החדש לתפקידו בחמישה עשר באפריל. במהלך סמסטר החורף של 1932/33 שוחחנו תכופות על המצב, לא רק על זה הפוליטי, אלא בפרט על

---

\*ב-23 לספטמבר 1966, ערכו נציגיו של השבועון הגרמני 'דר שפיגל' (Der Spiegel), רודלף אוגשטיין וגיאורג וולף, שיחה עם מרטיין היידגר. לפי בקשתו של היידגר, סוכם כי השיחה תראה אור רק לאחר מותו. ב-21 למאי 1976, פורסמה השיחה ב'דר שפיגל' (עמ' 193-219), תחת הכותרת "Nur noch ein Gott kann uns retten". התרגום שלהלן נעשה לפי הגרסה שמופיעה ב-Gesamtausgabe של היידגר, כרך 16, עמ' 652-683, וכן לפי מספר תרגומים לאנגלית, ובעיקר תרגומו של הפילוסוף האמריקאי פרופסור ויליאם ג' ריצ'רדסון (Richardson) מאוניברסיטת בוסטון.

זה של האוניברסיטאות, על המצב חסר-התקווה, בחלקו, בו נמצאו הסטודנטים. דעתי הייתה: ככל שביכולתי לשפוט, האפשרות היחידה שנתורה, היא להיעזר בכוחות הקונסטרוקטיביים שעודם פעילים וקיימים, בכדי לנסות ולאחוז בהתפתחות הקרבה.

**שפיגל:** אם כן, מצאת קשר בין מצב האוניברסיטה הגרמנית ובין המצב הפוליטי בגרמניה בכלל?

**היידגר:** ללא ספק עקבתי אחר מהלך-האירועים הפוליטי בין ינואר למרץ 1933, וכן שוחחתי עליהם לפרקים עם עמיתים צעירים יותר. ואולם עבודתי שלי עסקה בפרשנות מקיפה של המחשבה הפרה-סוקראטית. בתחילת סמסטר-הקיץ שבתי לפרייבורג. בינתיים החל פרופסור פון-מילנדורף, בחמישה עשר באפריל, לשמש כרקטור. פחות משבועיים לאחר מכן, נלקחה ממנו משרתו, על ידי שר התרבות של באדן בזמנו, וואקר [Wacker]. את ההזדמנות המיוחדת להחלפת השר סיפקה, כפי הנראה, העובדה, שהרקטור אסר על פרסומה בין כתלי האוניברסיטה, של מה שמכונה 'כרזת-היהודים' [Judenplakats].

**שפיגל:** מר פון מילנדורף היה סוציאל-דמוקרט. מה הוא עשה לאחר פיטוריו?

**היידגר:** ביום פיטוריו ניגש אלי פון מילנדורף ואמר: "היידגר, כעת עליך ליטול את משרת הרקטור". אמרתי, שאני חושש שאין לי כל ניסיון באדמיניסטרציה. מכל מקום, סגן-הרקטור באותה העת, פרופסור (תיאולוגיה) זאוור [Sauer], דחק בי אף הוא להתמודד בבחירות הרקטוראליות החדשות, משום שקיימת הייתה סכנה, שאחרת ימונה פונקציונר לרקטור. עמיתים צעירים, שעמם דנתי זה שנים מספר בשאלות הנוגעות למבנה האוניברסיטה, כיתרו אותי בבקשות לקחת על עצמי את משרת הרקטור. היססתי זמן רב. בסופו של דבר, הכרזתי על נכונותי לקחת על עצמי את התפקיד, רק מתוך עניין בצרכיה של האוניברסיטה, ורק אם מובטחת לי תמיכתה פה אחד של המליאה כולה. בינתיים, נותרו הספקות לגבי היותי מתאים לשמש כרקטור, ובבוקר יום-הבחירות הלכתי למשרד הרקטור, ואמרתי לעמיתי פון מילנדורף וסגן-הרקטור זאוור, שלא אוכל לקחת על עצמי את התפקיד. שני העמיתים השיבו, שההליך כבר עבר את השלב בו אני יכול למשוך את מועמדוטי.



**שפיגל:** לאחר מכן הכרזת סופית שהינך מוכן. איזו צורה קיבל אז יחסך אל הנאציזם-סוציאליזם?

**היידגר:** ביום השני לכניסתי לתפקיד הרקטור, הופיע במשרדי מנהיג הסטודנטים, בלוויית שניים נוספים, ודרש שוב את פירסומה של כרזת-היהודים. סירבתי. השלושה עזבו תוך שציינו, שמנהיגות הסטודנטים של הרייך תידע באשר לסירוב. ימים ספורים לאחר מכן, קיבלתי שיחת טלפון מדוקטור באומן [Baumann], מנהיג קבוצת ה'אס אה' [Sturmabteilung] להשכלה גבוהה, בפקודת ה'אס אה' העליון. הוא דרש את תלייתה של הכרזה האמורה, שפורסמה כבר באוניברסיטאות אחרות. אם אסרב, עלי לצפות לכל הפחות לפיטורי, אם לא לסגירתה של האוניברסיטה. ניסיתי לזכות בתמיכתו של שר-התרבות של באדן לסירובי. הוא הסביר כי אינו יכול לעשות דבר כנגד ה'אס אה'. אף-על-פי-כן לא חזרתי בי מסירובי.

**שפיגל:** לא כך ידוע היה הדבר עד כה.

**היידגר:** המניע היסודי שהביא להחלטתי, לקחת על עצמי את משרת הרקטור, נאמר כבר בהרצאת החניכה שלי *מהי מטאפיסיקה? [Was ist Metaphysik?]*, שניתנה בפרייבורג ב-1929: "תחומי המדע רחוקים זה מזה. אופני הטיפול באובייקטים שלהם שונים ביסודם. כיום, ריבוי מפורר זה של תחומים, עודנו מאוגד יחד רק באמצעות הארגון הטכני של אוניברסיטאות ופקולטות, ומלוכד במשמעות אחת באמצעות הצבת מטרה מעשית למקצועות. לעומת זאת, השתרשות המדעים ביסוד מהותם גוועה"\*. מה שביקשתי לעשות במשך כהונתי בתפקיד, והנוגע למצב זה של האוניברסיטאות (שהחמיר, נכון להיום, באופן קיצוני) מוסבר בנאום הרקטור שלי.

**שפיגל:** אנו מנסים לגלות, כיצד והאם טענה זו מ-1929, מתכתבת עם מה שאמרת ב-1933 בנאום הרקטור שלך; אנו מביאים כאן משפט אחד מחוץ להקשרו: "החירות האקדמית' המהוללת תגורש מן האוניברסיטה הגרמנית; משום שחירות זו לא הייתה אמיתית, מאחר שהייתה שלילית בלבד". אנו מאמינים כי אנו רשאים להניח, שטענה זו מבטאת, לכל הפחות בחלקה, דעות שאינן זרות לך אף כיום.

---

\*מובא כאן בתרגומו של אדם טננבאום (מתוך 'הישות בדרך', מפעלים אוניברסיטאיים, 1999, עמ' 46).

**היידגר**: כן, אני עדיין עומד מאחורי זה. משום ש'חירות אקדמית' זו הייתה, ביסודה, שלילית לחלוטין: *החירות מן* הניסיון להפוך מעורב ברפלקסיה ובהתעמקות, שדרש המחקר. אגב, את המשפט שבחרת אין לבודד, אלא למקמו בהקשרו. אז יתברר הדבר אותו ביקשתי להבין כ'חירות שלילית'.

**שפיגל**: בסדר גמור, ניתן להבין זאת. עם זאת, אנו מאמינים שבנאום הרקטור שלך אנו שומעים נימה חדשה, כאשר אתה מדבר - ארבעה חודשים לאחר שהיטלר הפך לקנצלר של הרייך - על "הגדולה והתפארת של נקודת-מוצא חדשה זו".

**היידגר**: כן, גם בכך הייתי משוכנע.

**שפיגל**: האם תוכל להסביר זאת ביתר פירוט?

**היידגר**: ברצון. באותו הזמן לא ראיתי כל חלופה אחרת. במבוכה הכללית של הדעות, ושל מגמות פוליטיות של שלושים ושתיים מפלגות, היה זה הכרחי למצוא נקודת מבט לאומית, ובמיוחד חברתית, אולי לפי הקווים שהטווה פרידריך ניומן [Friedrich Naumann]. יכולתי להפנות כאן, אם לתת רק דוגמא אחת, למאמר של אדוארד שפרנגר [Eduard Spranger], שמרחיק-לכת אף יותר מנאום-הרקטור שלי.

**שפיגל**: מתי החלת לעסוק בתנאים הפוליטיים? שלושים ושתיים המפלגות היו שם כבר זמן-מה. ב-1930 כבר היו מיליוני מובטלים.

**היידגר**: באותה העת, הייתי עדיין שבוי לחלוטין בשאלות, שהתפתחו *בהיות זמן* [Sein und Zeit] (1927), ובכתבים וההרצאות של השנים שלאחר מכן; בשאלות היסוד של המחשבה, אשר נוגעות בעקיפין גם לשאלות לאומיות וחברתיות. כמרצה באוניברסיטה, הייתי טרוד, באופן ישיר, בשאלת המשמעות של המדעים, ולפיכך בהגדרת משימתה של האוניברסיטה. ניסיון זה מבוטא בכותרת של נאום-הרקטור שלי: "ההכרזה-העצמית של האוניברסיטה הגרמנית". אף נאום-רקטור אחר באותה התקופה, לא הסתכן בכותרת מעין זו. אך האם איש מאלו שהתפלמסו כנגד נאום זה, אכן קרא אותו באופן יסודי, חשב אותו עד תום, והבינו מעמדת התצפית של המצב דאז?

**שפיגל**: הכרזה עצמית של האוניברסיטה, בעולם כה סוער, האין זה נראה מעט בלתי-הולם?

**היידגר:** מדוע? "ההכרזה-העצמית של האוניברסיטה", יצאה אז בדיוק כנגד מה שכונה 'מדע המדינה' [Politische Wissenschaft], אשר כבר גויס בשעתו על-ידי המפלגה והסטודנטים הנאציאונל-סוציאליסטים. לכותרת זו הייתה אז משמעות אחרת לגמרי, לא זו ה'פוליטולוגית' של היום, לפיה: המדע ככזה, משמעותו וערכו, נמדדים לאור שימושו המעשי עבור העם. בדיוק העמדה הנגדית לפוליטיזציה זו של המדעים, היא שמובעת באופן מפורש בנאום הרקטור.

**שפיגל:** האם אנו מבינים אותך כהלכה: בכך שכללת את האוניברסיטה, במה שחשת שהינו "נקודת-מוצא חדשה", ביקשת "להכריז" את האוניברסיטה, כנגד מגמות מכריעות אולי, שלא היו מותירות לאוניברסיטה את מקומה ההולם?

**היידגר:** בהחלט, אך בו בזמן, על ההכרזה-העצמית היה להציב לעצמה את המשימה הפוליטיבית, לזכות בחזרה, באמצעות רפלקסיה על המסורת של החשיבה המערבית-אירופאית, במשמעות חדשה, אל מול הארגון הטכני גרידא של האוניברסיטה.

**שפיגל:** פרופסור, האם עלינו להבין, שחשבת אז, שעם הנאציאונל-סוציאליסטים ניתן יהיה לשקם את האוניברסיטה?

**היידגר:** זה לא מנוסח נכון. על האוניברסיטה היה לחדש את עצמה, באמצעות הרפלקסיה שלה עצמה, לא באמצעות הנציאונל-סוציאליזם, וכך להשיג עמדה מוצקה כנגד הסכנה של הפוליטיזציה של המדע – במובן שכבר הובהר.

**שפיגל:** וזו הסיבה לכך שבנאום הרקטור שלך, העמדת את שלושת הבסיסים הללו: "שירות עבודה" [Arbeitsdienst], "שירות צבאי" [Wehrdienst], "שירות ידע" [Wissensdienst]. נדמה שחשבת, שעל ידי כך יורם "שירות הידע" למעמד שווה, מעמד שלא הוענק לו על ידי הנאציאונל-סוציאליזם?

**היידגר:** 'בסיסים' אינם מוזכרים בנאום. אם תקרא היטב - על אף ששירות הידע ממוקם במקום השלישי, הוא מוצב במקום הראשון במונחים של משמעותו. יש לקחת בחשבון, שעבודה והגנה, ככל הפעילויות האנושיות, בסיסן בידע, והן מובנות באמצעותו.

**שפיגל:** אך אנו חייבים - ואנו כמעט מסיימים עם הבאת המובאות המציקה - להזכיר כאן טענה נוספת, כזו שאיננו יכולים לדמיין שעורך תומך בה

כיום. בסתיו 33 אמרת: "לא העקרונות והאידיאות הם חוקי-הווייתכם. הפיהרר עצמו ולבדו הוא המציאות הגרמנית ההוֹנָה והעתידית, וחוקה".

**היידגר:** משפטים אלו אינם נמצאים בנאום הרקטור, אלא רק בעיתון הסטודנטים המקומי של פרייבורג, בתחילת סמסטר החורף 1933/34. כאשר לקחתי על עצמי את משרת הרקטור, היה לי ברור שלא אצלח אותה ללא פשרות. כיום לא הייתי כותב עוד את המשפטים שציטטת. כבר ב-1934 לא אמרתי יותר דבר מסוג זה. אך כיום, והיום ביתר-נחישות מאי-פעם, הייתי חוזר על נאום 'ההכרזה-העצמית של האוניברסיטה הגרמנית'; אכן, ללא הפנייה ללאומנות. את מקום ה'עם' תופסת היום החברה. מכל מקום, הנאום יהיה היום בזכו של אויר כשם שהיה אז.

**שפיגל:** הנוכל שוב להציב שאלה? בשיחתנו עד כה התבהר, כי עמדתך ב-1933 נדה בין שני קטבים. האחד: צריך היית לומר דברים רבים ad usum Delphini ["לשימוש יורש-העצר"; מתוקן לצריכתו]. זה היה הקוטב האחד. הקוטב האחר היה הרבה יותר פוזיטיבי; ביטאת אותו כך: הייתה לי התחושה, שיש כאן משהו חדש, שיש כאן נקודת-מוצא [Aufbruch] – כך אמרת זאת.

**היידגר:** כך הדבר.

**שפיגל:** להיות בין שני הקטבים הללו... מתוך מצב שזה, בטח אפשר להבין...

**היידגר:** כמובן. אך עלי להדגיש כי הביטוי ad usum Delphini אומר מעט מדי. האמנתי בזמנו, כי בעימות [Auseinandersetzung] עם הנאציזם-סוציאליזם, יכול להיפתח נתיב חדש, והיחיד האפשרי, להתחדשות.

**שפיגל:** אתה יודע, שבהקשר זה הופנו כלפיך כמה האשמות, הנוגעות לשיתוף הפעולה שלך עם מפלגת-הפועלים הגרמנית הלאומית-סוציאליסטית [NSDAP] ועם נספחיה, ושיתקפותן של האשמות אלה טרם הופרכה. למשל הינך מואשם, בכך שלקחת חלק בשריפת-ספרים שאורגנה על ידי גוף-הסטודנטים או על ידי הנוער של היטלר.

**היידגר:** אסרתי על שריפת הספרים שתוכננה להתרחש בחזית בניין-האוניברסיטה.

**שפיגל:** כמו כן אתה מואשם בכך שהוצאת ספרים שמחבריהם יהודים, מספריית-האוניברסיטה או מזו של המחלקה לפילוסופיה.

**היידגר**: כראש המחלקה, הייתי ממונה על ספרייתה בלבד. לא נענית לדרישות החוזרות ונשנות, להוציא ספרים של מחברים יהודים. משתתפים קודמים בסמינרים שלי, יכולים היום להעיד על כך, שלא זו בלבד, שלא הורחקו כל ספרים של מחברים יהודים, אלא שמחברים אלו, ובמיוחד הוסרל [Edmund Husserl], צוטטו ונידונו בה במידה [שצוטטו ונידונו קודם לכן].

**שפיגל**: נרשום זאת לפנינו. אך כיצד אתה מסביר את מקורן של שמועות שכאלה? האם מדובר בזדוניות?

**היידגר**: לאור הידע שלי על מפיצי השמועות, אני יכול לקבל זאת. אך המניעים להכפשה שוכנים עמוק יותר. העובדה שלקחתי על עצמי את משרת הרקטור הייתה, כפי הנראה, הזדמנות, ולא סיבה מכרעת. משום-כך קרוב לוודאי שהפולמוסים ישובו ויוצתו מחדש, כל אימת שנקרית ההזדמנות.

**שפיגל**: היו לך סטודנטים יהודים גם אחרי 1933. יחסך לכמה מהסטודנטים היהודים הללו - סביר שלא לכולם - היה לבבי. גם לאחר 1933?

**היידגר**: גישתי לאחר 1933 נותרה כשהייתה. אחת מתלמידותיי הוותיקות והמוכשרות ביותר, הלן וויס [Helene Weiss] (שמאוחר יותר היגרה לסקוטלנד), הוסמכה באוניברסיטת-באזל (לאחר שהמשך לימודיה בפרייבורג לא היה אפשרי עוד), עם עבודה חשובה ביותר על *סיבתיות ומקרה בפילוסופיה של אריסטו* [*Kausalität und Zufall in der Philosophie des Aristoteles* (הודפסה בבאזל, 1942)]. בסוף המבוא כותבת המחברת: "הניסיון לפירוש פנומנולוגי, שמוצג כאן בחלק הראשון, התאפשר הודות לפירושו של מ. היידגר, שלא ראו אור, לפילוסופיה היוונית". אתה רואה לפניך העתק, עם הקדשת המחברת, שנשלח אלי באפריל 1948. ביקרתי פעמים מספר את דוקטור וויס בבאזל, לפני מותה.

**שפיגל**: במשך זמן רב היית ביחסי-ידידות עם יאספרס [Jaspers]. לאחר 1933 החלו יחסים אלו להתערער. השמועה אומרת, כי התערערות זו קשורה הייתה, באופן טבעי, לכך שליאספרס הייתה אישה יהודיה. התרצה לומר על כך דבר-מה?

**היידגר**: מה שציינת כאן הוא שקר. אני נמצא ביחסי-ידידות עם יאספרס מאז 1919. בקרתי אותו ואת אשתו בסמסטר הקיץ של 1933, במהלך הרצאות שהעברתי בהיידלברג. קארל יאספרס שלח לי את כל פרסומיו בין 1934 ו-1938 – "בברכות לבביות" [mit herzlichen Grüßen]. הנה לפניך כתבי היד.

**שפיגל**: כתוב כאן: "בברכות לבביות". ובכן, הברכות, קרוב לוודאי, לא היו "לבביות", אם קודם לכן התערערו היחסים. שאלה נוספת, דומה: היית תלמידו של אדמונד הוסרל, קודמך היהודי כראש המחלקה לפילוסופיה באוניברסיטת פרייבורג. הוא המליץ עליך למחלקה כממשיכו בתפקיד. יחסך אליו לא יכול היה להיות ללא הכרת תודה.

**היידגר**: אתה מכיר את ההקדשה *בהיות וזמן*.  
**שפיגל**: כמובן.

**היידגר**: ב-1929 ערכת את ספר היובל [festschrift] לרגל יום-הולדתו השבעים, ובחגיגה שבביתו נשאתי נאום, שהודפס כמו-כן ב-*Akademischen Mitteilungen* במאי 1929.

**שפיגל**: בכל אופן, מאוחר יותר, היחסים אכן הפכו מתוחים. האם תוכל, האם תחפץ, לומר לנו מהו שהוביל לכך?

**היידגר**: ההבדלים בנוגע לעניינים בני-קיימא התחדדו. בתחילת שנות השלושים, הוסרל סגר-חשבונות עם מאכס שלר [Max Scheler] ועימי בפרהסיה, בבחירות שלא הותרה ולו שייר-תקווה. מהו שהניע את הוסרל להתייצב כך באופן פומבי כנגד חשיבתי, נשגב מבינתי.

**שפיגל**: באיזה אירוע זה התרחש?

**היידגר**: באוניברסיטת ברלין, כאשר דיבר הוסרל בפני קהל של שש-מאות איש. אריך מיזם [Heinrich Mühsam] דיווח, באחד מעיתוני ברלין הגדולים, על "הלך-רוח של היכל ספורט".

**שפיגל**: הוויכוח אינו מענייננו בהקשר זה. מענייננו אך זאת - שעומות זה לא נגע ל-1933.

**היידגר**: אף לא במעט.

**שפיגל**: הייתה זו גם הבחנתנו אנו. את ההקדשה להוסרל הוצאת, מאוחר יותר, *מהיות וזמן*, הלא כן?

**היידגר**: זה נכון. הבהרת נסיבות אלו בספרי *בדרך לשפה* [Unterwegs zur Sprache], 1959. הטקסט אומר: "בכדי לסתור האשמות נפוצות

ובלתי נכונות, היא זה נטען כאן במפורש, כי ההקדשה, המופיעה בדיון שבעמוד 92 [בגרמנית] *זמן*, נותרה במקומה עד למהדורה הרביעית של הספר ב 1935. כאשר חשב המוציא לאור, שהמהדורה החמישית ב-1941 נמצאת בסכנה, שהספר עשוי להיות מוחרם, הוסכם לבסוף, לאור הצעתו ומשאלתו של ניאמייר [Niemeyer], שההקדשה תושמט ממהדורה זו, תחת התנאי שהצבתי, שתישאר ההערה בפסקה 38, הערה בה נאמרת למעשה הסיבה להקדשה זו, ושלשונה: "אם עשתה החקירה הבאה, צעד כלשהו קדימה, בחשיפת הדברים עצמם, על המחבר להודות תחילה לאדמונד הוסרל, אשר באמצעות הדרכתו האישית והתובענית, ובמוסרו בחופשיות את חקירותיו שלא ראו אור, הכיר למחבר, במהלך שנות-לימודיו בפרייבורג, את התחומים המגוונים ביותר של המחקר הפנומנולוגי." "

**שפיגל:** אם כך, אין צורך לשאול אם נכון הדבר, שכרקטור של אוניברסיטת פרייבורג, אסרת על הפרופסור-אמריטוס הוסרל, להכנס או להשתמש בספריית האוניברסיטה, או בספריית המחלקה לפילוסופיה. **היידגר:** זוהי הכפשה.

**שפיגל:** ואין כל מסמך שבו מבוטא איסור זה כלפי הוסרל? כיצד, אם כן, החלה שמועה זו?

**היידגר:** גם זאת אינני יודע, אינני מוצא כל הסבר לכך. את אי-הסבירות של כל העניין הזה, יכול להדגים עניין נוסף שאינו ידוע: במהלך כהונתי כרקטור, הלכתי למשרד [-הממשלה] שתבע את פיטוריהם של מנהל הקליניקה הרפואית, פרופסור טנהאוזר [Thannhauser], ושל פון הוויסי [von Hevesy], פרופסור לכימיה פיסיקלית, ולעתיד זוכה פרס נובל – יהודים שניהם – בכדי לדבר עם השר על השאתם בתפקיד. המחשבה, שאהיה בעד השאתם של שני האנשים הללו, ובו בזמן כנגד הוסרל, פרופסור-אמריטוס ומורי שלי, כפי שעולה מן השמועה, הינה אבסורדית. כמו כן מנעתי הפגנה כנגד פרופסור טנהאוזר, שתוכננה, על ידי סטודנטים ומרצים, להתרחש בחזית מרפאתו. במודעת האבל שפרסמה משפחתו של טנהאוזר בעיתון המקומי, נאמר: "שימש, עד 1934, ראש הקליניקה הרפואית של האוניברסיטה בפרייבורג שבברייסגאו (Brookline, Mass., 18.12.1962)". על פרופסור פון הוויסי דיווחה, בעיתון [Freiburger Universitätsblätter] של פרייבורג

באחד-עשר בפברואר 1966, ההודעה: "בין השנים 1934-1926, שימש פון האוסי ראש המכון הפיסיקלי-כימי של אוניברסיטת פרייבורג שבברייסגאו". לאחר עזיבתי את תפקיד הרקטור, שני המנהלים הורחקו מתפקידם. באותו הזמן, מספר מרצים, שנותרו בעמדותיהם זמן מה, חשבו: כעת הזמן להתקדם. כאשר באו לדבר איתי אנשים אלו, סירבתי לכולם.

**שפיגל:** לא נכחת בהלווייתו של הוסרל ב 1938. מדוע?

**היידגר:** לגבי זה הרשה לי לומר זאת: ההאשמות שניתקתי את יחסי עם הוסרל הן חסרות שחר. במאי 1933, כתבה אשתי, בשם שנינו, מכתב לגברת הוסרל, בו הובעה "הכרת-התודה הבלתי-משתנה שלנו", ושלחה את המכתב בצירוף זר פרחים לביתם. הגברת הוסרל השיבה בקצרה במכתב-תודה רשמי, בו כתבה כי היחסים בין משפחותינו נותקו. העובדה שלא חזרתי והצהרתי על הכרת התודה שלי ועל הערצתי, על מיטת החולים של הוסרל, ולאחר מותו, אינה אלא כשלון אנושי, שעליו התנצלתי מאוחר יותר במכתב לגברת הוסרל.

**שפיגל:** הוסרל מת ב-1938. אתה התפטרת ממשרת הרקטור כבר בפברואר 1934. כיצד קרה הדבר?

**היידגר:** על כך עלי להרחיב קמעה. מתוך הכוונה, להתגבר על הארגון הטכני של האוניברסיטה, כלומר, לחדש את המחלקות מבפנים, מנקודת המבט של משימותיהן המחקריות, הצעתי, בסמסטר החורף 1933/34, למנות עמיתים צעירים, ובפרט עמיתים בולטים בתחומם, ללא קשר לעמדותיהם במפלגה, לדיקנים של המחלקות הפרטניות. כך הפך פרופ' אריק וולף [Erik Wolf] לדיקן בית-הספר למשפטים, פרופסור שאדוולדט [Schadewaldt] לדיקן המחלקה לפילוסופיה, פרופ' זורגל [Soergel] לדיקן המחלקה למדעי הטבע, פרופ' פון מילנדורף, שפוטר ממשרת הרקטור באביב, לדיקן בית הספר לרפואה. ואולם, לקראת חג-המולד של 1933, כבר היה לי ברור, שלא אוכל להוציא לפועל את כוונתי, לחדש את האוניברסיטה, אל מול ההתנגדות של העמיתים, כמו גם של המפלגה. עמיתי לא היו מרוצים, למשל, מכך שכללתי סטודנטים בעמדות ניהול באוניברסיטה – בדיוק כשם שהדבר כיום. יום אחד נקראתי אל קרלסרוהה [Karlsruhe], שם דרש השר, באמצעות עוזרו הבכיר, ובנוכחות מנהיג הסטודנטים המחוזי, שאחליף את הדיקנים של בית הספר למשפטים ושל בית הספר לרפואה, בחברים אחרים במחלקה, שיהיו



מקובלים על המפלגה. סירבתי לעשות כן, ואמרתי כי אתפטר מתפקידי כרקטור, אם יעמוד השר על דרישתו. זו הייתה הפרשיה. כך היה בפברואר 1934, ולאחר עשרה חודשים בלבד בתפקיד, התפטרתי, בעוד הרקטורים, בזמנו, כיהנו שנתיים ויותר בתפקיד. ובשעה שהעיתונות, המקומית והזרה, הגיבה בדרכים מגוונות על כניסתי לתפקיד, היא דממה בנוגע להתפטרותי. **שפיגל**: האם נשאת ונתת עם שר החינוך של הרייך ברנארד רוסט [Bernhard Rust] בזמנו?

**היידגר**: באיזה זמן?

**שפיגל**: ב-1933, רוסט סייר לכאן, בפרייבורג, סיור שמדברים בו עד היום. **היידגר**: אנו עוסקים בשני אירועים שונים: באירוע ההנצחה על קברו של שלאגטר [Schlageter], בעיר מגוריו, שונאו שבויסנטאל [Schönau im Wiesental], בירכתי את השר בקצרה ובאופן רשמי. לבד מכך השר כלל לא הבחין בי. בשלב זה לא ניסיתי לשוחח עימו. שלאגטר היה סטודנט באוניברסיטת פרייבורג וחבר באחווה קאתולית. השיחה התרחשה בנובמבר 1933, באירוע של ועידה-רקטוראלית בכרלין. הצגתי בפני השר את השקפותי לגבי המדע והמבנה האפשרי של המחלקות. הוא הקשיב לדברים בקשב כה רב, שניטעה בי התקווה, כי לדברים שהצגתי עשויה להיות השפעה. אך דבר לא קרה. אינני מבין מדוע אני ננוף בשל שיחה זו עם שר-החינוך של הרייך, בעוד שבאותה השעה הזדרזו כל הממשלות הזרות להכיר בהיטלר, ולהפגין כלפיו את הנימוסין הבינלאומיים הנהוגים. **שפיגל**: כיצד התפתחו יחסיו עם ה-נ.ס.ד.א.פ' [NSDAP] לאחר שהתפטר ממשרת הרקטור?

**היידגר**: לאחר שהתפטרתי ממשרת הרקטור, שבתתי לתפקידי כמרצה. בסמסטר הקיץ 1934 הרציתי על "הלוגיקה". בסמסטר שלאחר מכן, 1934/35, העברתי את ההרצאה הראשונה על הדרלין. ההרצאות על ניטשה החלו ב-1936. כל אלו שהיה ביכולתם לשמוע, שמעו שהיה זה עימות עם הנאציזם-סוציאליזם.

**שפיגל**: כיצד התרחשה העברת-המשרה? לא השתתפת בחגיגה?

**היידגר**: אכן, סירבתי לקחת חלק בטקס חילופי-הרקטורים.

**שפיגל**: האם יורשך היה חבר מפלגה מסור?

**היידגר:** הוא היה חבר בית-הספר למשפטים. עיתון המפלגה *Der Alemanne* הכריז על מינויו לרקטור בכותרת הראשית: "רקטור-האוניברסיטה הנאציונל-סוציאליסט הראשון".

**שפיגל:** האם היו לך קשיים עם המפלגה לאחר מכן? מה התרחש אז?

**היידגר:** הייתי באופן קבוע תחת מעקב.

**שפיגל:** האם יש לך דוגמא לכך?

**היידגר:** כן, המקרה של דוקטור האנקה [Hancke].

**שפיגל:** כיצד קרה שנודע לך על כך?

**היידגר:** משום שהוא בעצמו בא אלי. הוא כבר קיבל את הדוקטוראט שלו, והשתתף בסמינר המתקדם שלי, בסמסטר החורף של 1936/37, ובסמסטר הקיץ של 1937. הוא נשלח לכאן [לפרייבורג] על ידי ה'אס.דה' [Sicherheitsdienst; שירות הביטחון] על מנת לעקוב אחרי.

**שפיגל:** מדוע הוא ניגש אליך לפתע?

**היידגר:** בעקבות הסמינר שלי על ניטשה, בסמסטר הקיץ של 1937, ובעקבות האופן בו התרחשה העבודה בסמינר; הוא התוודה בפני, שאינו יכול להמשיך במשימת המעקב שהוקצתה לו. הוא ביקש ליידע אותי לגבי מצב זה, לנוכח פעילותי העתידית כמרצה.

**שפיגל:** לבד מכך לא היו לך כל קשיים עם המפלגה?

**היידגר:** ידעתי רק שעבודותי הופכות לא-מורשות לדיון, למשל המאמר *תורת האמת של אפלטון* [Platons Lehre von der Wahrheit]; ההרצאה שהעברתי על הלדרלין במכון הגרמני ברומא, באביב 1936, הותקפה במגזין הנוער של היטלר *הרצון והעוצמה* [Wille und Macht] בהשמצות חריפות. המעוניינים, יוכלו לקרוא את הפולמוסים שהחלו נגדי בקיץ 1934 במגזין של קריק [E. Krieck] *Volk im Werden*. לא נכללתי במשלחת הגרמנית לכנס-הפילוסופיה-הבינלאומי בפראג, ב-1934, ואף לא הוזמנתי להשתתף. אמור הייתי, כמו כן, שלא להיכלל בכנס הבינלאומי על דיקארט בפאריס, ב 1937. זה נראה כה מוזר לאלו שבפאריס, שראש הכנס (פרופסור בריה [Bréhier] מהסורבון), שאל אותי מדוע לא נמנית על המשלחת הגרמנית. השבתי, שעל מארגני הכנס לשאול במשרד-החינוך של הרייך על מקרה זה. לאחר זמן-מה, קיבלתי הזמנה מברלין להצטרף, באיחור, למשלחת. סירבתי. ההרצאות *מהי מטאפיסיקה?* [Was ist Metaphysik] ועל *מהות האמת* [Vom

נמכרו מתחת לשולחן, עטופות וללא כותרות. מעט לאחר 1934, הורד נאום הרקטור מן המדפים בדרכונה של המפלגה. הוא הורשה לדיון אך ורק במחנות נאציונל-סוציאליסטים למורים, בנושא לפולמוסים הפוליטיים של המפלגה.

**שפיגל:** ב 1939, כאשר המלחמה..

**היידיגר:** בשנה האחרונה של המלחמה, חמש מאות מבין החוקרים והאמנים המכובדים ביותר, שוחררו מכל סוג של שירות צבאי. לא הייתי בין אלו ששוחררו. נהפוך הוא, בקיץ של 1944 נצטוויתי לחפור תעלות ליד הריין, על הקייזרשטול [Kaiserstuhl].

**שפיגל:** בצד השני, בצד השוויצרי, חפר קארל בארת [Karl Barth] תעלות.

**היידיגר:** מעניין האופן בו התרחש הדבר. הרקטור קרא לכל סגל-המחלקה לאולם ההרצאות מספר 5. הוא נשא נאום קצר שעיקרו: מה שיאמר כעת הינו בשם ראש-המחוז הנאציונל סוציאליסטי וראש האיזור הנאציונל סוציאליסטי. הוא יחלק כעת את סגל-המחלקה כולו לשלוש קבוצות: הראשונה, אלו שניתן היה לוותר עליהם לחלוטין, השנייה, אלו שניתן היה לוותר עליהם באופן חלקי, והשלישית אלו שלא ניתן היה לוותר עליהם כלל. ראשון ברשימה של אלו שניתן לוותר עליהם לגמרי נמצא היידגר, אחריו ריטר [G. Ritter]. בסימסטר החורף 1944/45, עם סיומה של עבודת-הכפיים בריין, העברתי הרצאות שנשאו את השם *שירה ומחשבה* [Dichten und Denken], במובן מסוים, המשך של ההרצאות שלי על ניטשה, כלומר, של העימות עם הנאציונל-סוציאליזם. לאחר השיעור השני, גויסתי לצבא העם [Volkssturm], חבר-המחלקה המבוגר ביותר שנקרא לשירות.

**שפיגל:** אני חושב, כי לגבי מה שהתרחש עד אשר קיבל פרופסור היידגר למעשה, או נאמר - באופן חוקי, מעמד אמריטוס, אין צורך לשמוע; זה ידוע לכל.

**היידיגר:** מהלך האירועים בוודאי שאינו ידוע. זו אינה פרשיה מלבבת במיוחד.

**שפיגל:** אלא אם תחפוץ לומר על כך דבר-מה.

**היידיגר:** לא.

**שפיגל:** אולי נוכל לסכם: כאדם בלתי פוליטי, במובן החמור, לא במובן הרחב של המילה, הפכת, ב-1933, מעורב בפוליטיקה...

**היידגר:** ...באמצעות האוניברסיטה...

**שפיגל:** ...באמצעות ומתוך האוניברסיטה, בפוליטיקה של נקודת-מוצא חדשה משוערת זו. לאחר כחצי שנה, ויתרת על התפקיד שקיבלת על עצמך. ובכל זאת: ב-1935, בהרצאה שפורסמה ב-1953 תחת השם *הקדמה למטאפיסיקה* [*Einführung in die Metaphysik*], אמרת: "מה שסביבנו כיום, – היה זה אפוא 1935 – "מעובד כפילוסופיה של הנאציזם-סוציאליזם – אך שאין לו דבר עם האמת הפנימית והגדולה של תנועה זו (כלומר, עם המפגש של טכניקה מוגדרת באופן פלנטארי, עם בן-האנוש המודרני) – דולה את כוחו במים העכורים של 'ערכים' ו'שלמויות' [Ganzheiten]". האם את המילים שבסוגריים, הוספת לראשונה ב-1953, כלומר, כאשר זה הודפס - אולי בכדי להסביר לקוראים של 1953, כיצד הבנת את ה"אמת הפנימית והגדולה של תנועה זו" [כלומר, של הנאציזם סוציאליזם] ב-1935 – או שמא היו הסוגריים המבהירים כבר ב-1935?

**היידגר:** זה היה בכתב היד המקורי, והתאים במדויק לתפיסתי את הטכניקה בזמנו, אך עדיין לא לפירוש המאוחר שלי את מהות הטכניקה כהיצב [*Ge-Stell*]. הסיבה לכך שלא קראתי קטע זה בקול רם היא, שהייתי משוכנע שקהל מאזיני יבין אותי נכונה. אלו הטיפשים, המרגלים, והרחרחנים, הבינו זאת אחרת, וכך גם בחרו להבין.

**שפיגל:** לבטח תכלול בהם את התנועה הקומוניסטית?

**היידגר:** כן, לחלוטין, כמוגדרת באמצעות טכניקה פלאנטרית.

**שפיגל:** אולי היית אומר זאת גם על סך המאמצים האמריקאים?

**היידגר:** הייתי אומר גם זאת. במשך שלושים השנה האחרונות, ובינתיים זה צריך היה להפוך לברור יותר, שהתנועה הפלאנטרית של הטכניקה המודרנית הינה כוח, שאת תפקידו הגדול בקביעת ההיסטוריה, לא ניתן להעריך יתר על המידה. וזוהי עבורי כיום שאלה מכרעת, כיצד יכולה כלל שיטה פוליטית כלשהי של ימינו – ואיזו – להסתגל לעידן הטכני. לשאלה זו אין לי כל תשובה. אינני משוכנע שזוהי הדמוקרטיה.

**שפיגל:** אך 'הדמוקרטיה' אינו אלא מונח שיתופי גרידא, שיכול להקיף תפיסות שונות למדי. השאלה היא, האם טרנספורמציה של צורה פוליטית

זו עדיין אפשרית. מאז 1945, הגבת על המאמצים הפוליטיים של העולם המערבי, ובתוך כך דיברת גם על הדמוקרטיה, על השקפת העולם הנוצרית, המבוטאת באופן פוליטי, וכן על המדינת-החוק – וכינית את כל המאמצים הללו "חצאים" [Halbheiten].

**היידגר:** תחילה אמור לי בבקשה, היכן דיברתי על הדמוקרטיה ועל הדברים האחרים שציינת. הייתי אכן מתאר אותם בחצי-הדרך, משום שאיני מוצא בהם כל עימות ממשי עם עולם הטכניקה, עד כמה שמאחורי כל אחד ואחד מהם, לפי השקפתי, עומדת המחשבה, שהטכניקה במהותה, הינה דבר-מה שנמצא בידי האדם. דבר זה אינו אפשרי, להשקפתי. הטכניקה במהותה הינה דבר-מה שאינו בשליטתו הבלעדית של האדם.

**שפיגל:** איזו מן המגמות הפוליטיות ששורטטו זה עתה, היא ההולמת ביותר, לדעתך, את זמננו?

**היידגר:** זאת אינני יודע. אך אני אכן מוצא כאן שאלה מכרעת. תחילה יש להבהיר, למה הכוונה ב'הולמת את הזמן', מה משמעות ה'זמן' כאן. אזי ישנה השאלה, האם 'הולמות לזמן שלנו' היא אמת-המידה ל'אמת הפנימית' של הפעילות האנושית, או שמא אמת-המידה לפעילותנו אינה אלא 'מחשבה ושירה' [Denken und Dichten], על כל סוגי ההתנגדויות שזמן מפנה שכזה.

**שפיגל:** זה ברור שהאדם מעולם לא שלט לחלוטין בכליו; ראה את שולית הקוסם. אך האין זה פאסימיסטי מדי לומר: איננו מרוויחים שליטה, בכלי בוודאי עצום יותר זה, של הטכניקה המודרנית?

**היידגר:** פאסימיזם, לא. פאסימיזם ואופטימיזם הן עמדות שאינן יכולות למצות את התחום שאותו אנו מבקשים לחשוב כאן, הן לא הולכות רחוק מספיק. אך מעל לכל, הטכניקה המודרנית אינה 'כלי', ואין לה דבר וחצי דבר עם כלים.

**שפיגל:** מדוע עלינו להיות מוכרעים כה בעוצמה על ידי הטכניקה?

**היידגר:** אינני אומר 'מוכרעים'. אני אומר, שנכון להיום, אין לנו כל נתיב המגיב למהות של הטכניקה.

**שפיגל:** ניתן להתנגד בנאיביות: על מה יש כאן להתגבר? הכל מתפקד. יותר ויותר תחנות-כוח נבנות. הייצור בצמיחה. אנשים במקומות המפותחים ביותר טכנית של כדור-הארץ, מתפרנסים היטב. אנו חיים במצב של שגשוג. מה באמת חסר כאן?

**היידגר:** הכל מתפקד. זהו בדיוק מה שמשונה [Unheimliche], שזה מתפקד, ושהתפקוד מניע יותר ויותר לעבר עוד תפקוד, ושהטכניקה יותר ויותר קורעת אנשים ועוקרת אותם מן האדמה [Erde]. אינני יודע אם אתה מבוהל; אני בהחלט נבהלתי, כאשר ראיתי לאחרונה את התמונות של הארץ [Erde] שצולמו מן הירח. איננו צריכים פצצת אטום כלל - עקירתם של בני האדם כבר כאן. נותרו לנו רק יחסים טכניים בטהרתם. אין זה עוד על-פני האדמה, היכן שהאדם חי כיום. ניהלתי לאחרונה שיחה ארוכה עם רנה שאר [René Char] בפרובנס - כידוע לך - המשורר ולוחם המחתרת. בפרובנס נבנים בימים אלו בסיסי טילים, והאדמה נחרבת באופן שלא-ישוער. משורר זה, שבוודאי אינו יכול להיחשד בסנטימנטליות או בהלל לאידילי, אמר לי, שהעקירה של בני האדם, המתרחשת כעת, הינה סוף-דבר, אלא אם החשיבה והשירה תשגנה שוב איזו עוצמה בלתי-אלימה.

**שפיגל:** ובכן: עלינו לומר, שאנו מעדיפים להיות כאן על האדמה, שבמשך תקופת-חינו, קרוב לוודאי שלא נצטרך לעזוב אותה; אולם מי יודע אם זה גורלו של האדם, להיות על-פני אדמה זו? ניתן להעלות על הדעת, שלאדם אין כל גורל כלל. אחרי הכל, ניתן לראות בכך, שהאדם יפנה מארץ [Erde] זו אל עבר כוכבים אחרים, אחת מאפשרותיו. כמובן שטרם הרחקנו כדי כך - אך היכן כתוב, שמקומו של האדם הוא כאן?

**היידגר:** מתוך הניסיון האנושי וההיסטוריה, אני יודע, לכל הפחות לאור האוריינטציה שלי, שכל דבר מהותי ובעל שיעור, צמח רק כאשר לאדם היה בית וכאשר היה נטוע במסורת. הספרות העכשווית, לדוגמא, דסטרוקטיבית בעיקרה.

**שפיגל:** אנו מוטרדים מן המילה 'דסטרוקטיבי' כאן, באשר המילה 'ניהיליסטי', הודות לך ולפילוסופיה שלך, קיבלה הקשר נרחב מאוד של משמעות. זה צורם לנו לשמוע את המילה 'דסטרוקטיבית' נאמרת לגבי ספרות, שאותה היית כפי הנראה יכול לראות - או מחויב לראות - לגמרי כחלק מניהיליזם זה.

**היידגר:** הרשה לי לומר, כי הספרות אליה התכוונתי, אינה ניהיליסטית במובן בו הגדרתי את המילה.

**שפיגל:** אתה רואה, כפי הנראה - וכך ביטאת זאת גם אתה - תנועה עולמית המביאה למצב טכני מוחלט, או שכבר הביאה אותה?

**היידגר:** כן! אך זהו בדיוק המצב הטכני, שנענה פחות מכל לעולם ולהיסטוריה הנקבעים על ידי המהות של הטכניקה. המצב הטכני הינו המשרת הכנוע והעיוור ביותר, לנוכח כוחה של הטכניקה.

**שפיגל:** טוב. כעת עולה באופן טבעי השאלה: האם יכול עדיין האדם היחיד להשפיע, בדרך כלשהי, על רשת זו של נסיבות הרוח-גורל, או האם יכולה הפילוסופיה להשפיע על כך, או אולי שניהם יכולים להשפיע על כך יחדיו, ככל שהפילוסופיה תוביל יחיד או כמה יחידים לפעולה מכרעת?

**היידגר:** שאלות אלו מחזירות אותנו לתחילתה של שיחתנו. אם יורשה לי להשיב בקצרה, ואולי באופן מעט גס, אך מתוך הרהורים ממושכים: אין זה ביכולתה של הפילוסופיה לגרום לשינוי ישיר במצב הנוכחי של העולם. הדבר נכון לא רק לגבי הפילוסופיה, אלא לגבי כל הגות ומאמץ שהינם אנושיים גרידא. רק אל יכול עוד להצילנו. אפשרות ההצלה היחידה שנתורה לנו היא, שבאמצעות מחשבה ושירה, ניערך-למוכנות להופעה של האל או להעדר של האל, במהלך השקיעה; שלא "נתפגר", כמו שאומרים, אלא שכאשר נשקע, נשקע בפני האל הנעדר.

**שפיגל:** האם ישנו קשר בין חשיבתך ובין ההופעה של אל זה? האם קיים כאן, להשקפתך, קשר סיבתי? האם אתה חושב שאנו יכולים לגרום לאל להופיע באמצעות החשיבה?

**היידגר:** איננו יכולים לגרום לו לבוא למחשבה. לכל היותר אנו יכולים להיערך למוכנות של הציפייה.

**שפיגל:** אך האם אנו יכולים לעזור?

**היידגר:** ההיערכות למוכנות עשויה להיות הצעד הראשון. העולם אינו יכול להיות מה שהוא וכפי שהוא באמצעות בני האדם, אך כמו כן אינו יכול להיות כזה ללא בני אדם. לדעתי זה קשור לעובדה, שמה שאני מכנה 'היות', בהשתמשי במילה מסורתית, עמומה, וכעת שחוקה, נדרש לבני האדם. ההיות אינו היות ללא הידרשותו לבני-האדם עבור חשיפתו, הגנתו והבנייתו.

אני מבין את מהות הטכניקה במה שאני מכנה *הזיכ\* [Ge-Stell]*. שם זה, שבקלות מובן שלא כהלכה בשמיעה ראשונה, מצביע, אם הוא נשקל כיאות, בחזרה אל תוך ההיסטוריה הפנימית ביותר של המטאפיסיקה,

---

\* כך מתרגם אדם טננבאום את המושג, בספרו שלעיל.

שעדיין קובעת את ההיות-שם [Dasein] שלנו כיום. פעולת ההבניה [Ge-Stells] משמעה: בני האדם נתפסים [gestellt], נתבעים ומאוגרים, על-ידי הכוח שנחשף במהות הטכניקה. ניסיון זה, שבני האדם מוכנים על ידי דבר-מה שאינו הם עצמם, ושאינם יכולים לשלוט בו בעצמם, אפשר שהוא בדיוק הניסיון שעשוי להצביע על התובנה, שבני-האדם נדרשים על-ידי ההיות. במה ששייך יותר מכל לטכניקה המודרנית עצמה, בו נסתרת האפשרות של הניסיון, של היות-נדרש ושל היות-מוכן לאפשרויות חדשות אלו. לסייע בהגעה לתובנה זו: החשיבה אינה מבקשת יותר, והפילוסופיה נמצאת בסופה.

**שפיגל:** בזמנים מוקדמים יותר – ולא רק בזמנים מוקדמים יותר – נחשבה הפילוסופיה כבעלת השפעה רבה באופן עקיף (לעתים רחוקות באופן ישיר), כבעלת יכולת להשפיע רבות, לסייע לזרמים חדשים להגיח. אם לחשוב על השמות הגדולים של המחשבה הגרמנית בלבד, כמו קאנט, היגל, עד לניטשה, שלא לדבר על מארקס, ניתן להראות שלפילוסופיה הייתה, בדרכים עקיפות, השפעה עצומה. האם אתה אומר כעת, שאפקטיביות זו של הפילוסופיה הגיעה לקיצה? וכאשר אתה אומר, שהפילוסופיה מתה, שהיא אינה קיימת עוד, שאינה נותנת דבר - האם אתה מתכוון לכך, שהאפקטיביות של הפילוסופיה – אם אכן התקיימה אי-פעם – היום, לכל הפחות, אינה קיימת עוד?

**היידגר:** זה עתה אמרתי: השפעה עקיפה, באמצעות אופן אחר של חשיבה, הינה אפשרית – אך לא השפעה ישירה; כך שנדמה כי המחשבה יכולה לשנות את העולם באופן סיבתי.

**שפיגל:** סלח לנו בבקשה; איננו רוצים להתפלסף (איננו ערוכים לכך), אך לפנינו כאן הקישור בין הפוליטיקה והפילוסופיה, אז אנא סלח לנו על שאנו דוחקים בכך לשיחה שכזו. אמרת זה עתה שהפילוסופיה והיחיד אינם יכולים לעשות דבר מלבד...

**היידגר:** ...היערכות זו למוכנות, להישאר פתוחים להגעה או להעדר של האל. ניסיון זה של העדר אינו אין, אלא דווקא שחרור של בני האדם, ממה שכניית, *בזיות וזמן*, "הנפילה לתוך היישים". ההיערכות למוכנות האמורה, כרוכה ברפלקסיה על-זה, – על מה שהיום הינו.

**שפיגל:** אך לשם כך עדיין נידרש לאותו התמריץ הנודע מבחוץ, מאל או מכל מאן דהוא. לפיכך החשיבה, מעצמה ובמספיקותה-העצמית, אינה



יכולה עוד להשפיע כיום? היא הייתה כזו, לדעת אנשים בעבר, ואף, אני מאמין, לדעתנו.

**היידגר:** אך לא באופן בלתי-מתווך.

**שפיגל:** כבר נקבנו בשמם של קאנט, היגל ומרקס כמובילים גדולים. אך הגיעו תמריצים גם מלייבניץ – השפעה על התפתחות הפיסיקה המודרנית, ולפיכך על הגחתו של העולם המודרני ככזה. אנו מאמינים שאמרת זה עתה, שאינך מצפה עוד להשפעה שכזו היום.

**היידגר:** לא עוד במובן של הפילוסופיה. התפקיד שמילאה הפילוסופיה בעבר נלקח היום על-ידי המדעים. בכדי להבהיר באופן מספיק את ה'השפעה' [Wirkung] של החשיבה, יש לנהל דיון מעמיק יותר במשמעות שעשויה להיות כאן ל'השפעה' ול'היות-משפיע' [Bewirken]. כאן נדרש להבחנות יסודיות בין סיבה, דחף, טיפוח, סיוע, עיכוב ושיתוף-פעולה. בכדי שהבחנות אלו תערכנה במימד ההולם, יש לדון באופן מספיק ב'עקרון הטעם המספיק' [עקרון-היסוד' Satz vom Grund]. הפילוסופיה נמוגה לתוך מדעים בודדים: הפסיכולוגיה, הלוגיקה, מדע-המדינה.

**שפיגל:** ומה תופס כעת את מקומה של הפילוסופיה?

**היידגר:** קיברנטיקה.

**שפיגל:** או אולי זה האדוק, שנשאר פתוח?

**היידגר:** אך זו כבר אינה פילוסופיה עוד.

**שפיגל:** מה זה, אם כן?

**היידגר:** זו חשיבה אחרת, כפי שאני מכנה זאת.

**שפיגל:** אתה מכנה זאת 'החשיבה האחרת'. התואיל לנסח זאת מעט יותר בבהירות?

**היידגר:** האם חשבת על המשפט בו הסתיימה הרצאתי *השאלה על אודות הטכניקה* [Die Frage nach der Technik]: "כי השאלה היא האדיקות של המחשבה"?

**שפיגל:** אנו מוצאים בהרצאותיך על ניטשה אמירה, שנראית לנו מבהירה; אתה אומר שם: "מכיוון שבחשיבה הפילוסופית, שורר הקשר החמור ביותר האפשרי, כל ההוגים הגדולים חושבים את אותו-הדבר. אולם 'אותו-דבר' זה, הינו כה מהותי ועשיר, עד שאין יחיד הממצה אותו, אלא, תחת

זאת, כל יחיד קושר את היחידים האחרים ביתר חומרה". נדמה כמו כן, כי בדיוק בניין פילוסופי זה, הגיע, לדעתך, לסוף מסוים.

**היידגר:** הוא הסתיים, אך לא הפך עבורנו בפשטות לאין, אלא תחת זאת, בדיוק בשיחה, נוכחותו מופיעה שוב באופן חדש. עבודתי כולה, במהלך שלוש השנה האחרונות, בהרצאות ובסמינרים, הייתה בעיקרה פרשנות של הפילוסופיה המערבית. החזרה אל היסודות ההיסטוריים של החשיבה, החשיבה לעומק את השאלות של הפילוסופיה היוונית, שלא נשאלו מאז – זו אינה התנתקות מן המסורת. אך זאת אני אומר: אופן החשיבה המטאפיסית המסורתי, אשר מסתיים עם ניטשה, אינו מציע לנו עוד כל אפשרות להתנסות, באמצעות החשיבה, בעיקר היסודי של העידן הטכני, שזה אך החל.

**שפיגל:** לפני שנתיים בקירוב, בשיחה עם נזיר בודהיסטי, דיברת על "מתודה חדשה לגמרי של חשיבה", ואמרת, על מתודה חדשה זו של חשיבה, כי "תחילה, יוכלו להשיגה רק אנשים מעטים ביותר". האם ביקשת לומר בכך, שלאנשים מעטים ביותר יש את היכולת להגיע לתובנות שהן, לדעתך, אפשריות והכרחיות?

**היידגר:** 'יש' במובן המקורי ביותר שלו – שהם יכולים, בדרך מסוימת, לומר אותן.

**שפיגל:** כן, אך על המעבר הזה אל המימוש לא דיברת במפורש, אף לא בשיחה עם הבודהיסט.

**היידגר:** ואיני יכול להפוך זאת למפורש. אינני יודע מכל וכל כיצד חשיבה זו "משפיעה" [wirkt]. ויכול להיות, כמו כן, שמסלול החשיבה כיום מוביל לשתיקה, בכדי לגונן על החשיבה בפני הפיכתה לנפסדת בטווח של שנה. ויכול אף להיות, שנדרשות שלוש מאות שנה בכדי 'להשפיע'.

**שפיגל:** אנו מבינים זאת היטב. אך מאחר שאיננו חיים שלוש מאות שנה מעכשיו, אלא כאן ועכשיו, השתיקה נבצרת מעימנו. אנו – פוליטיקאים, חצי-פוליטיקאים, אזרחים, עיתונאים וכן הלאה - חייבים דרך קבע לבצע הכרעות כאלו ואחרות. ביחס לשיטה, שתחתיה אנו חיים – עלינו להתאים את עצמנו, עלינו לנסות לשנותה, עלינו לגשש אחר הפתח הצר אל התיקון [Reform], ואחר הפתח הצר עוד יותר אל המהפכה [Revolution]. אנו מצפים לעזרה מן הפילוסוף, אף אם, כמובן, רק עזרה עקיפה, בדרכים עקיפות. וכעת אנו שומעים: איני יכול לעזור לכם.

**היידגר**: ובכן, איני יכול.

**שפיגל**: זה חייב לרפות את ידיו של הלא-פילוסוף.

**היידגר**: איני יכול משום שהשאלות הן כה קשות, שיהא זה מנוגד למוכר של משימה זו של החשיבה, לצאת בהופעות פומביות, להטיף ולפזר גינויים מוסריים. אולי אסתכן בהיגד הבא: המסתורין של השליטה הפלנטארית, של המהות הבלתי-נחשבת של הטכניקה, מתכתב עם אפייה המיקדמי והבלתי-נראה-לעין של החשיבה, המנסה להגות בבלתי-נחשב זה.

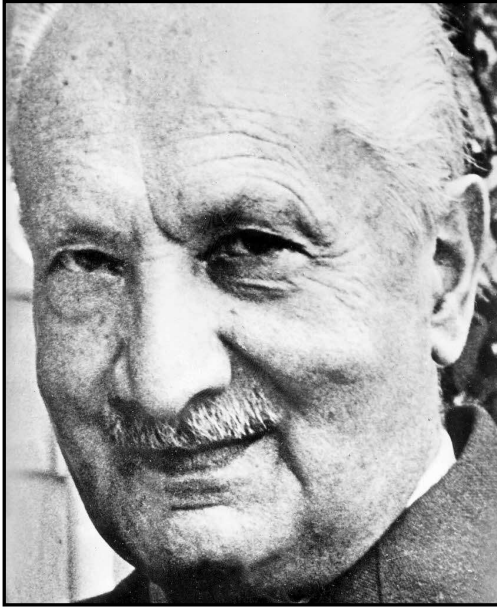
**שפיגל**: אינך מחשיב את עצמך בין אלו, שלו רק היו נשמעים, יכלו להצביע על הדרך?

**היידגר**: לא! איני מכיר כל דרך לשינוי מצב-העולם הנוכחי באופן ישיר,

בהנחה ששינוי מעין זה כלל אפשרי מהבחינה האנושית. אך נראה לי שהחשיבה שניסיתי עשויה לעורר, להבהיר ולאשש את המוכנות האמורה.

**שפיגל**: תשובה ברורה; אך האם הוגה יכול ועשוי לומר: רק חכו, בשלוש-מאות השנה הבאות נחשוב על משהו?

**היידגר**: אין זה בפשטות עניין של לחכות עד שמשוהו יקרה לבני



מרטין היידגר

האדם, בטווח של שלוש-מאות שנה; זה נוגע לחשיבה קדימה אל הזמן המגיע, ללא תביעות נבואיות, מנקודת-המבט של המאפיינים היסודיים של העידן הנוכחי, שאך בקושי נחשב לעומקו. החשיבה אינה אי-פעילות, אלא כשלעצמה הינה הפעילות המקיימת דו-שיח עם גורל-העולם. נראה לי שההבחנה, הצומחת מן המטאפיסיקה, בין תיאוריה ופרקטיקה, וייצוגה של

התמסורת בין השתיים, חוסמות את הנתיב אל התובנה של מה שאני מבין כחשיבה. אולי אוכל להפנות כאן להרצאותי שפורסמו ב-1954 תחת הכותרת *מה מכונה מחשבה?* [*Was heißt Denken?*]. יצירה זו היא הנקראת פחות מכל פרסומי, ואולי אף זה הינו סממן של זמנינו.

**שפיגל:** הייתה זו תמיד, כמובן, אי הבנה את הפילוסופיה, לחשוב שלפילוסוף צריכה להיות השפעה ישירה כלשהי, באמצעות הפילוסופיה שלו. הבה נשוב להתחלה. האם לא ניתן להעלות על הדעת, שהנאציזם-סוציאליזם יכול להיראות, מצד אחד, כהגשמה של 'מפגש פלנטארי' זה, ומן הצד השני, כמחאה האחרונה, הנוראה ביותר, החזקה ביותר, ובו בזמן, חסרת-האונים ביותר, כנגד מפגש זה של 'טכניקה מוגדרת באופן פלנטארי' ובני-האדם המודרניים? נראה כי אתה מתמודד, באישיותך שלך, עם ניגודים שכאלה, שתוצרי-לוואי רבים של פעילותך, ניתנים באמת להסבר, רק בכך שאתה, בחלקים שונים של הווייתך – שאינם נוגעים בליבה הפילוסופית – דבק בדברים רבים, שכפילוסוף אתה יודע שאין להם כל קיום – למשל מושגים כגון 'בית' [Heimat], 'שורשיות' [Verwurzelung] ושכמותם. כיצד מתיישבים יחדיו טכניקה-פלנטארית ובית?

**היידגר:** לא הייתי אומר זאת. נראה לי שאתה מבין את הטכניקה באופן מוחלט מדי. איני רואה במצב של בני-האדם, בעולם של הטכניקה-הפלנטארית, גורל הרה-אסון, שלא ניתן להתירו, ושאינו למחשבה מנוס ממנו, אלא אני רואה את משימת המחשבה בדיוק בכך, שבגבולותיה שלה, היא מסייעת לאדם ככזה, להשיג יחס מספק למהות-הטכניקה. הנאציזם-סוציאליזם אכן צעד בכיוון זה, אולם אנשים אלו היו מוגבלים מדי בחשיבתם, מכדי להגיע ליחסים מפורשים של ממש, עם מה שמתרחש כיום, ושנמצא בדרכו זה שלוש-מאות שנה.

**שפיגל:** האם לאמריקאים כיום יש יחסים מפורשים כאלו?  
**היידגר:** גם להם אין, והם עדיין תקועים בחשיבה שמטפחת – כ'פראגמטיזם' – אופרציות טכניות ותמרון, אך החוסמת, בו בזמן, את הנתיב להתעמקות, במה שמאפיין את הטכניקה המודרנית. בינתיים נעשים, פה ושם בארצות הברית, ניסיונות להתנתק מחשיבה פראגמטית-פוזיטיביסטית. ומי מאתנו יכול לצפות, האם לא תתעוררנה יום אחד

ברוסיה ובסין, מסורות עתיקות של 'חשיבה', שתסייענה לבני-האדם, להפוך את היחס החופשי לעולם הטכני, לאפשרי?

**שפיגל:** ובכן, אם לאף אחד אין אותו, והפילוסוף אינו יכול להעניק אותו... **היידגר:** עד כמה רחוק ניסיון החשיבה שלי מגיע, וכיצד הוא יתקבל בעתיד, וישתנה באופן פורה, אין אני יכול לומר. בהרצאה מיוחדת לרגל חגיגות-היובל של אוניברסיטת פרייבורג, שנשאתי ב 1957, תחת הכותרת *עקרון-הזהות [Der Satz der Identität]*, לקחתי לבסוף את היוזמה להראות, בכמה צעדים של מחשבה, עד איזה היקף נפתחת, עבור האדם בעידן הטכני (במידה שיהגה בכובד ראש, במה מבוססת המהות המקורית של הטכניקה), האפשרות להתנסות ביחסים אל פנייה, שאותה הוא לא רק יכול לשמוע, אלא שאליה הוא כמו-כן משתייך. חשיבתי עומדת ביחסים בלתי-נמנעים לשירתו של הלדרלין. אך אני חושב על הלדרלין, לא כעל משורר אחד מיני רבים, שאת יצירתו עשויים היסטוריונים של הספרות לראות כנושא-מחקר. עבורי, הלדרלין הוא המשורר, המצביע אל-עבר העתיד, המצפה לאל, ושעל-כן אל לו להישאר נושא למחקר-הלדרלין גרידא, במתאים לייצוג ההיסטורי הספרותי.

**שפיגל:** אגב הלדרלין (אנו מתנצלים על כך שנצטט פעם נוספת): בהרצאותיך על ניטשה אמרת, ש"הקונפליקט המשתנה, שאנו מכירים, בין הדיוניסי והאפולוני, בין הפאסיון הקדוש וההגשה המפוכחת, הינו חוק נסתר של סגנון, של הקביעה ההיסטורית של הגרמנים, ויום אחד יהא עליו למצוא אותנו ערוכים ומוכנים להבנייתו. ניגוד זה אינו נוסחא שבעזרתה אנו רשאים לתאר את ה'תרבות'. עם קונפליקט זה, הציבו הלדרלין וניטשה סימן שאלה בפני משימת הגרמנים, למצוא את מהותם ההיסטורית. האם נבין סימן [שאלה] זה? דבר אחד וודאי: ההיסטוריה תנקום בנו את נקמתה אם לא נבין אותו". איננו יודעים באיזו שנה כתבת זאת; אנו משערים כי ב-1935.

**היידגר:** הציטוט שייך, קרוב לוודאי, להרצאות על ניטשה, שכותרתן *הרצון לעוצמה כאמנות [Der Wille zur Macht als Kunst]* [1936/37]. זה יכול להיות משויך, מכל מקום, גם לשנים שלאחר מכן. **שפיגל:** התוכל בבקשה להבהיר זאת עוד? זה מוביל אותנו מן הדרך הכללית, אל עבר הייעוד הקונקרטי של הגרמנים.

**היידגר**: את המתווה של הציטוט יכולתי לנסח גם כך: אני מאמין בכך, שרק מאותו המקום שממנו צמח העולם הטכני המודרני, אנו יכולים להיערך להפיכתו; אין זה יכול להתרחש על ידי אימוץ זן-בודד היזם או ניסיונות מזרחיים אחרים של העולם. לשם הפיכה זו של המחשבה אנו זקוקים לעזרתה של המסורת האירופאית, ולהערכתה מחדש. החשיבה תוכל להשתנות, רק באמצעות חשיבה בעלת אותו המקור ואותו הגורל.

**שפיגל**: אתה מתכוון לכך, שמאותו המקום, שממנו התהווה העולם הטכני, על עולם זה...

**היידגר**: ...להיות מושם-לעל [aufgehoben] במובן ההיגליאני - לא מוסר, מושם-לעל, אך לא באמצעות האדם לבדו.

**שפיגל**: האם אתה מקצה לגרמנים משימה מיוחדת?

**היידגר**: כן, במובן זה – דיאלוג עם הלדרליין.

**שפיגל**: האם אתה מאמין כי לגרמנים ישנם כישורים מיוחדים להפיכה זו? **היידגר**: אני חושב על היחס הפנימי המיוחד, בין הלשון הגרמנית, לבין הלשון והחשיבה של היוונים. עניין זה מאשרים בפני הצרפתים שוב ושוב כיום. כאשר הם מתחילים לחשוב - הם מדברים גרמנית. הם עומדים על כך, שאינם מצליחים בכך בלשונם שלהם.

**שפיגל**: האם כך אתה מסביר את העובדה, כי בקרב מדינות-הלשוניות-הרומאניות, בפרט בקרב הצרפתים, הייתה השפעתך כה חזקה?

**היידגר**: זאת משום שהם מבינים, שעל אף הרציונאליות העצומה שלהם, הם אינם צולחים עימה עוד את העולם של היום, כאשר הם מבקשים להציג עולם זה במקור של מהותו. כשם שהשירה לא ניתנת להתרגם, כך לא ניתנת להתרגם החשיבה. ניתן, לכל היותר, לעבדה מחדש. ברגע שנוקטים בתרגום מילולי – הכל משתנה.

**שפיגל**: מחשבה מטרידה.

**היידגר**: ומוטב היה, לו נלקחה טירדה זו ברצינות, בקנה מידה רחב, ולו הובא סוף-סוף בחשבון, איזה שינוי הרה-גורל סבלה החשיבה היוונית, כאשר תורגמה ללטינית של רומי, אירוע שאף כיום חוסם עדיין רפלקסיה מספקת, על המילים היסודיות של החשיבה היוונית.

**שפיגל**: פרופסור, היינו מעדיפים להחזיק בגישתנו האופטימית, כי דבר-מה אכן ניתן למסירה ואף לתרגום, משום שאם עלינו לחדול מאופטימיזם

זה, לפיו המחשבה ניתנת למסירה, מעבר למחסומי-השפה, אזי ניוותר עם האיום של הפרובינציאליות.

**היידגר:** האם היית מאפיין את החשיבה היוונית, לעומת אופניות ההצגה-המושגית של האימפריה הרומית – כ'פרובינציאלית'? מכתבים עסקיים יכולים להתרגם לכל הלשונות. המדעים – שהם עבורנו כיום מדעי-הטבע, עם הפיסיקה-המתמטית כמדע הבסיס – יכולים להתרגם לכל לשונות-העולם; ליתר דיוק, הם אינם מיתרגמים, אלא אותה הלשון המתמטית מדוברת בהם. אך אנו נוגעים כאן בתחום שהינו נרחב, ושקשה לכסותו.

**שפיגל:** ייתכן שזו גרסא נוספת של אותו הנושא: נכון להיום, לא יהא זה מופרז לומר, כי אנו נתונים במשבר של השיטה הדמוקרטית-פרלמנטרית. אנו נמצאים בו זה זמן רב. אנו נמצאים בו במיוחד בגרמניה, אך לא רק בגרמניה. נמצאות בו גם המדינות הקלאסיות של הדמוקרטיה – אנגליה ואמריקה. בצרפת זה אף אינו משבר עוד. כעת שאלה: האמנם אין ההוגה, אחרי הכל, יכול לייעץ – אף כתוצר לוואי של החשיבה – כיצד ניתן להחליף את השיטה הקיימת בחדשה, וכיצד על זו להיראות, או לחילופין, שרפורמה חייבת להיות אפשרית, ולייעץ כיצד יכולה הרפורמה להתאפשר? אחרת, אנו נותרים במצב, בו האדם חסר-ההכשרה הפילוסופית – וזה יהיה ברגיל האדם שהדברים נמצאים בידיו (אף שאינו קובע אותם) ושבעצמו נתון בידי הדברים – אדם זה יוסיף להגיע למסקנות כוזבות, אולי אף נמהרות באופן מחריד. אם כן: האין על הפילוסוף להיות מוכן לנסח מחשבות, לגבי האופן בו בני-האדם יכולים לארגן חיים משותפים זה עם זה, בעולם זה, אותו הפכו בעצמם לטכני, שייתכן שהכריעם? האין זה מצופה בצדק מן הפילוסוף, שישא עצה לגבי מה שהוא מחשיב כדרכים אפשריות לחיות? והאין הפילוסוף מחטיא חלק, אף אם חלק קטן, ממשלח ידו ומשליחותו, אם אינו מוסר דבר על כך?

**היידגר:** עד כמה שאני מביין, היחיד, באמצעות חשיבתו, אינו נמצא בעמדה בה ביכולתו להבין לעומקו את העולם כשלם, עד לשיעור בו יוכל לתת הוראות מעשיות, וזאת בפרט נוכח המשימה, למצוא תחילה בסיס, ממנו לחשוב את עצמו שוב. כל עוד החשיבה לוקחת את עצמה ברצינות, בנשיאת-מבטה אל המסורת העצומה – תהא זו דרישת-יתר ממנה, שתיערך לתת הוראות שכאלה. תחת איזו סמכות יכול הדבר להתרחש? בתחום החשיבה, אין כל אמירות סמכותיות. המידה היחידה עבור החשיבה מגיעה

מהחומר עצמו אותו יש לחשוב. זהו, יותר מכל, מה שנדרש-לשאלה. בכדי לקבל תובנה לגבי עניין זה, יש לדון ביחסים שבין הפילוסופיה ובין המדעים, שהצלחותיהם המעשיות-טכניות, גורמות לחשיבה במובנה הפילוסופי, להיראות מיותרת יותר ויותר. המצב הקשה בו נמצאת החשיבה, במבט על משימתה שלה, מתכתב לפיכך עם ההפקעה של החשיבה, הניזונה מן העמדה רבת-העוצמה של המדעים, כך שהחשיבה מאולצת להימנע מלהשיב על שאלות מעשיות של השקפת-עולם, הנדרשות על ידי השעה.

**שפיגל:** פרופסור, בתחום החשיבה אין כל אמירות סמכותיות. אם כן, זה בוודאי אינו מפתיע, שהאמנות המודרנית מתקשה, אף היא, להביע אמירות סמכותיות. ובכל זאת אתה מכנה אותה 'דסטרוקטיבית'. האמנות המודרנית חושבת תכופות על עצמה כעל אמנות ניסיונית. 'יצירותיה הם ניסיונות...  
**היידגר:** אשמח ללמוד...

**שפיגל:** ...ניסיונות הנעשים מתוך המצב המבודד של בני-האדם והאמנים, ואולם, מתוך מאה ניסיונות, ישנו פה ושם אחד שקולע למטרה.

**היידגר:** זו אכן השאלה הגדולה: היכן עומדת האמנות? איזה מקום היא תופסת?

**שפיגל:** בסדר, אך כאן אתה דורש מהאמנות, דבר-מה שאינך דורש עוד מהחשיבה.

**היידגר:** אינני דורש דבר מן האמנות. אני רק אומר, שזו שאלה לגבי המקום שהאמנות תופסת.

**שפיגל:** אם האמנות איננה יודעת את מקומה, האם היא לפיכך 'דסטרוקטיבית'?

**היידגר:** בסדר, מחק זאת. על כל פנים, ארצה לקבוע, שאינני רואה כי האמנות המודרנית מצביעה על נתיב, לא כל שכן, כל עוד נותר מעורפל, במה רואה האמנות, או לכל הפחות היכן היא מחפשת, את אופייה המסוים.

**שפיגל:** גם לאמנן חסרה התחייבות בנוגע למסורת. הוא עשוי למוצאה יפה, והוא יכול לומר: 'כן, כך יכול היה האדם לצייר לפני שש-מאות שנה, או לפני שלוש-מאות שנה, או לפני שלושים'. אך הוא עצמו אינו יכול לעשות זאת עוד. אף לו רצה – לא יכול היה. האמנן הגדול ביותר יהיה, לפיכך, הזיפן המבריק האן-ואן-מיגרן [Hans van Meegeren], שיכול לצייר 'טוב יותר' מאחרים. אך זה בפשטות לא עובר יותר. לפיכך האמנן, הסופר,



המשורר, נמצאים במצב דומה לזה של ההוגה. כה תכופות עלינו לומר אז:  
עצום את עיניך.

**היידגר:** אם ניקח כמסגרת של האמנות, השירה והפילוסופיה – את 'עסקי-  
התרבות' – אזי ההשוואה שאתה עורך נכונה. אך אם לא רק אופייה  
ה'עסקי' עומד בסימן-שאלה, אלא גם משמעותה של 'תרבות', אזי  
הרפלקסיה על עניינים אלו, העומדים בסימן-שאלה, נופלת, אף היא,  
בתחום-האחריות של החשיבה, שאת מצוקתה קשה להעריך. אך מצוקתה  
הגדולה ביותר של החשיבה הינה, שכיום, למיטב ידיעתי, עדיין לא מדבר  
אף הוגה שהינו מספיק 'גדול' בכדי להציב את החשיבה, במישרין ובהבניה  
בהירה, בפני הנושא שלה עצמו, ולפיכך על מסלולה. הגדולה של מה  
שאותו יש לחשוב, גדולה מדי עבורנו כיום. יתכן שהמיטב שיש בידינו  
לעשות, הוא לנסות לפלס נתיב, לאורך שבילים צרים וקצרי-מסלול.  
**שפיגל:** פרופסור היידגר, אנו מודים לך על שיחה זו.

(נוסח עברי: מיכל סגל)

## שני פרקים מתוך 'ספר ההתעלות'

אקים לבוביץ' וולינסקי (1863-1926), נולד בעיר ז'יטומיר שבמחוז ווהלין שברוסיה בשם חיים לייב פלקסר. הוא נודע כסופר, חוקר, הוגה ומבקר מקורי ומבריק במיוחד, שהזדקר כחריג אף בקרב יוצאי הדופן שבין הסופרים הרוסיים בני זמנו. עם תום לימודיו בפקולטה למשפטים הוצעה לא משרת הוראה באוניברסיטה, בתנאי שימיר את דתו, אך וולינסקי דחה את ההצעה והעדיף על פניה קריירה ספרותית. הוא בחר לפרוש מחבורת המשכילים היהודים בני זמנו והפנה את מרצו לחקר התרבות מתוך פרספקטיבה קוסמופוליטית שציינה, במובן מסוים, את דמותו של היהודי החדש, אך זאת מבלי להפנות עורף ליהדותו. לאה גולדברג, שכתבה את ההקדמה למהדורה העברית

של ספרו על 'ליאונרדו ד'וינצ'י – חייו ויצירתו' (מוסד ביאליק ומסדה, תשי"ח), שבעבורו זכה באזרחות כבוד של העיר מילאנו, מתארת אותו כ"רומנטיקן-הוזה שהרבה לקרוא בכתבי הפילוסופיה הגרמנית; נער נדכא ורהוי שלא הצליח למצוא חן בעיני אישה, עיתונאי כתבן [...] חכם גדול [...] פרובוקטיבי, מתגרה, מסכסך...." שהיו לו מעריצים רבים אך מעט חברים.



בעקבות מסע ליוון בראשית המאה הפנה וולינסקי את כל מרצו לחקר הבלט הקלאסי, שאף כי אינו שריד ישיר של תרבות יוון, היה בעיניו אמצעי ביטוי מובהק של התרבות המערבית לרוח האפולונית הקלאסית. כל-כך חדור היה באמונתו, שהוא עצמו החל ללמוד בלט בגיל מבוגר אצל ניקולאי לגאט, ומומחיותו והתלהבותו הפכו אותו עד מהרה למבקר המחול הרוסי המחמיר והחשוב ביותר. הוא הקים וניהל במשך שנים אחדות את 'הטכניון הממלכתי לכוריאוגרפיה' בפטרוגראד, שאותו הועיד להחליף את בתי הספר המתנוונים של הבלט הקיסרי. הוא גייס את מיטב המורים של זמנו ללמד בטכניון וביניהם פראוברז'נסקה, וגנובה ולגאט. בתקופה זו גם כתב את 'ספר ההתעלות'<sup>1</sup> – שיר הלל בפרוזה פיוטית לאמנות הבלט הקלאסי, שעיקרו ניתוח יסודות הבלט כגון יציבה אנכית, פתיחה, התרוממות ושאר עקרונות אסתטיים, שאותם הוא מעגן בעומק נכסי התרבות האנושית.

<sup>1</sup> ספר ההתעלות הוא שם זמני בעברית. בשמו הרוסי של הספר מציע וולינסקי למעשה ניאולוגיזם, המצרף יחדיו את ריבוי המשמעויות של המילה הרוסית 'ליקובניה', שמשותפים להן מובנים של התרוממות רוח, היפתחות, צהלה ואמונה.

סגנונו של וולינסקי גבוה ונמלץ. גולדברג מתארת אותו כ"בעל השגות לשונית גבוהות מאוד, אך מוזרות ובלתי רוסיית מאוד. הפאתוס הלשוני נובע משכבות לשון שאינן בנמצא כלל. לא בשגיאה תתפסנו, אבל בבניין פסוק, המזכיר לפעמים פירמידה ניצבת על ראשה". ד"ר אדה דוברובצקי מוסיקולוגית ומרצה לתולדות המחול באוניברסיטת חיפה עוסקת בימים אלה בתרגום *ספר ההתעלות* לעברית, בסיועי ובעריכתי.

ליאורה בינג היידקר



## <sup>2</sup>En-Dehors

הגוף האנושי מציג מגוון פנים וקלסטרלים. למשל היד. באופן רגיל חשוף לעין רק המשטח העורפי שלה, הנקרא בצדק "גב היד". פנים כף היד נגלה לעתים נדירות יותר. מה אדיר ההבדל בין שני חלקים אלו של היד לגבי נפשנו, תפישתנו! המישור העורפי מבטא למעשה מעט מאוד וניתן אך ורק להערכה אסתטית. אצל אנשים אחדים הוא גרמי, או גבשושי, או רחב וגס. אצל אחרים הוא דק, חיוור, בעל אצבעות ארוכות ומגלה לפעמים יופי קלאסי יוצא מן הכלל. יש ביכולתו להשיג, ברגעים מסוימים, רוחניות גדולה ואף לנסות לדבר, כמו לדוגמה המדונה של פיליפינו ליפי, המופיעה בפני הסגפן ברנרדו. איזו יד זו! אצבעות משוכות לאורך, בעלות מפרקים מרומזים קלות, גב-יד כמעט אורירי, רוטט בעדינות – כל זה עטוף במוסיקה כנה ויוצר רושם מרגש ומפעים.

ידיה של הג'וקונדה מצטיירות לעינינו שונות במקצת, אך מלאות חיים באותה מידה. אין אנו רואים את פנים כפות הידיים הגלויות. אך הצייר, תוך כדי ריכוך השלד במידת האפשר, השיג אפקט ציורי שלא היה מוכר לציירי הרנסאנס האיטלקי המוקדם לפני ליאונרדו דווינצ'י. כריות אצבעותיה הרכות מונחות לנוכח עיני הצופה, ואין צורך בהסברים מיוחדים: על פי ידיים אלה ניתן לשער את מחשבתו של הצייר שדיוקן נפלא זה חדור בה.

---

<sup>2</sup> בעגת הבלט הקלאסי מציין המונח הצרפתי en-dehors (אן-דהור) את מצב הפתיחה של הרגליים משורשי הירכיים; תנאי בסיסי והנחת יסוד לכינון הטכניקה והאסתטיקה של הבלט.

אין בידיים אלה אידיאליזציה כלל. אך מציאותן החייה מעודנת ונשית עד כדי כך, שאנו יכולים ממש לראות גברת נפוליטאנית כלשהי שהאמן הגדול מפירנצה נלכד בקסמיה. אילו יכולנו להתבונן בחלק הפנימי של כפות הידיים המוסתרות של הג'וקונדה! אזי הייתה ההשערה שלנו היה הופכת לקריאה.

כף היד גלויה לעין לעתים נדירות. מחוותיה בולטות ברגע שעליה להדגיש מילה או מחשבה. זהו הקלסתר הסמוי של היד. כאשר כף היד מתחילה להשתתף בשיחה, אופייה של השיחה כולה משתנה ונטען ביתר אינטימיות, פתיחות לב ותיאוריות. עניין זה היה ידוע ליוונים הקדמונים על בוריו. הם אסרו על נואמיהם להשתמש לרעה באמצעי זה, מתוך סברה שהשימוש בכף יד פתוחה מתאים יותר לשחקנים המרבים לעסוק בהלכי נפש רגשיים. לפיכך מוטל על הנואם, עמי שמייצג ענייני דיומא מעשיים, לשכנע בעזרת נימוקים הגיוניים. כאשר כף היד מתחילה להתבלט בנאומו, מופיע מיד גוון חדש, חם, רך ומשחק. הכל מואר מבפנים באור שלא נודע לפני כן. מתחילה ההתעלות האמיתית ולב האדם פועם בהתאם למקצבה.

ליאונרדו דה וינצ'י, אמן היד, הבין אמצעי מימטי זה כפי שאיש מלבדו לא הטיב להבין. בסעודה האחרונה, בה מייצג משחק הידיים זיקוקי דינור הבעתיים, הוא הציג את ישו בתבונה יוצאת מן הכלל. כף יד אחת מתרוממת קלות מעל לשולחן ונראית לעין באצבעותיה הרוטטות, בגבה הגבנוני. כאן נמסרת המבוכה הרגעית העולה בנפשו של ישו. היד השנייה מונחת על השולחן בכף יד גלויה ומיד מושכת אליה תשומת לב. כל קרני התמונה מכוונות כלפיה. כל שמש העולם, כל עדינות האהבה האנושית, כל אלה משווים את הבוהק הלבן, הנוצץ, למחווה פנטומימית זו. ישו מראה לנו את קלסטרן ואת פניהן של הידיים בו זמנית, תוך עימות רגשות שונים שהגיעו לדרגתם העילאית. תיאור זה מהווה שיעור נפלא של שפת היד, מלאת ההבעה. בעת החדשה מרבים מטיפים להשתמש באמצעי זה, מעל בימותיהם, וכן גם נואמים פוליטיים אחדים. בהדפסים ורישומים אנו רואים לפעמים את מיראבו המפורסם מושיט את שתי ידיו לקהל, מעל במת המהפכה, כשכפותיהן גלויות.

למצב זה, שבו כף היד חשופה לצופה, אנו קוראים En-dehors. תופעת ה-En-Dehors, המתפשטת אל כל חלקי הגוף, מקיפה את הפלסטיות האנושית במלואה. מה שניכר ביד ניכר גם בעיניים. הן כביכול עצומות כל הזמן, מתבוננות פנימה, מסתכלות ולא רואות את המתרחש מסביב. אך הנה, נולדה שאיפתו של הרצון, הנקרא בפסיכולוגיה "אֶפְרֶספֶזִיָה" [תפישה], העיניים שלמעשה לא היו עצומות כלל, אכן נפקחו. כעת הן מסתכלות ורואות. אני הולך ברחוב בעיניים פקוחות-עצומות ורואה, פזור מבט, עלמה ההולכת מולי. לפתע משהו בה מדהים אותי, אני מפנה את ראשי אליה ומתבונן במבט רואה, חדש. אומרים בדרך כלל שאדם מתאהב באישה ממבט ראשון. מתאהבים, במקרים כאלו, לא ממבט ראשון אלא דווקא ממבט שני, כאשר היצר העז מזדעזע לרגע, קורע את המסך מעל לעיניים וחושף אותן לתפישת היופי.

היופי דורש מאיתנו התפעלות מודעת, עקשנות תפישתית, עיניים פקוחות לרווחה לאור ולאמת. רק אז, כאשר פקודת הלב מתבצעת, נפתחת לאדם הזדמנות להתעלות אמיתית בתפישות חזותיות. העיניים מתעלות באופן מיוחד. באישונים מתחילה לרטוט מעין נקודת שמש כלשהי, זרם בגוון עשן זהוב, מחטים מרקדות וכבר נוצר מגע, לא רק עם גוף האישה אלא עם נפשה. מהשניות הראשונות של מפגש העיניים רועדת בהן היסטריית המשאלות העוברת דרך צחקוקים ודמעות. ואלו הן העיניים הפקוחות החוצה! היוונים ראו ב-En-Dehors מרכיב של פאתוס. ואכן, מהרגע המדהים שבו התפישה פקחה עיניים לחיים הרוחניים החדשים, החלה רוחשת בגוף האדם קלחת תשוקות ורגשות. הכל התחיל לנוע ולהתלקח בהתלהבות.

כך גם הפנים יכולות להיות סגורות וחשופות, סגורות וגלויות כלפי חוץ. הן יכולות להיות סתם פנים, אך הן עשויות להיות גם 'קלסתר'. לעתים קלסתר פנים חבוי בערפילים של מצבי רוח רגועים, כבול בהעוויות מקובלות או בארשת אדיבות. לפעמים הוא טובע לגמרי בתהומות צער החיים, עצב וייאוש שקט. אך ישנם גם רגעים מבורכים. פתאום בורחות הפנים אי-לאן ומתגלה הקלסתר. נשיפה של מישהו כביכול מסלקת את חשרת העבים ופותחת את כל פתחי התפישה האקסטטית. וזהו ה-En-Dehors של

הפנים, יכולתו להתגלגל בצורות מואנשות חדשות. דבר נפלא הוא: לעולם אין אנו מרימים את פנינו לשמיים. די לעינינו להתרומם, תוך כדי תפישה, ופני האדם כולן הופכות קלסתר.

הדבר בולט במיוחד אצל נשים, שברגעי חולשה מביאות את פניהן למצב של En-Dehors ומאכלסות את כל החלל למעלה ולמטה מן העיניים בדימויים של מצבי רוח נשגבים. דיוקנאות מסוג זה אנו רואים בשפע באמנות האקדמיה של בולוניה, שצייריה אהבו לתאר נשים ועלמות מסבות בתנוחה של ססיליה הקדושה כשעיניהן נשואות לשמיים. מוטיב זה נשחק במהירות, נהייה נדוש והפך לנכס של אריזות ממתקים. אך גרעין של אמת בריאה תמיד היה בו.

אם הציירים רחקו מן הנושא החבוט, הרי שהחיים המשיכו וממשיכים לספק לנו דוגמאות של התעלויות והתפעלויות אמיתיות. פני האדם מהוות מעין זירה נצחית בה מתחלפים בקביעות רגשות ומצבי רוח ומשום כך פניו מצטעפות לעתים בהינומה ולעתים הן מתגלות בזוהר ה-En-Dehors.



## האנכיות

בבלט מחוללות הרקדניות בדרך כלל על קצות בהונותיהן המחודדות ולכאורה נדמה שמצב גוף זה אינו טבעי ואינו הגיוני. על מנת לברר את הסוגיה המהותית כל כך לבלט, עלינו להתבונן בטבע ובחשיבותה של האנכיות בחיי היומיום שלנו. מהו קו אנכי? זהו קו ישר השואף כלפי מעלה. דברים מונחים שרועים על פני האדמה ולאורכה, או מתנשאים ממנה כלפי מעלה, מנותקים מכל משען. האדם בנוי כך שהתרשמויות שונות לחלוטין מתגבשות בקרבו כשהוא רואה משהו שוכב או עומד, אופקי או אנכי. במקרה הראשון, נפשו קולטת את הדברים ברוגע, ללא תנופה, ובמקרה השני נפשו מתכווננת להתעלות. כשאני רואה גזע עץ נסחף בזרם, במחשבותיי אני כביכול שוחה לצדו בשלווה ובנחת. אולם די לי

להתבונן באותו גזע עץ המתנשא מן האדמה השמימה, וכל רוחי אחוזה בתנופה ובשאיפה בלתי נשלטת אל-על. כך מותר הנחש המזדחל רושם אחד, ואילו הנחש המזדקק מותר רושם אחר. גם הדוב משתנה כשהוא מתרומם לנוכח סכנה מאיימת. הגורילה מפסיקה להיות דומה לקוף כשהיא מתאזנת בחוסר יציבות ובקושי על רגליה האחוריות. קתדראלות גבוהות, אנדרטאות, עמודים, הרים, כל אלה מרוממים את הרוח כלפי מעלה. ברגע שעניי האדם מורמות מלמטה למעלה, מיד אחריהן, משולחות רסן, שואפות השמימה גם מחשבותיו ותחושותיו, שלעתים קרובות הן כבודות משקל ומרותקות לאדמה. פעם נהג האדם לזחול על ארבע ולחיות על העצים בדומה לקופים של ימינו. הוא חי אז באופקיות, מבלי לשאת את מבטו לכוכבים, וכך, כשזחל על הענפים או על האדמה, במרדף אחרי שלל המצוי בהישג יד, הייתה גם חשיבתו אופקית. אולם בתהליך ההתפתחות ירד האדם מהעץ כעבור אלפי שנים, התייצב על רגליו ושחרר את ידיו למאבק המודע עם הסביבה. באותו רגע התחוללה, ללא שפיכות דמים, המהפכה הגדולה ביותר בתולדות ההיסטוריה האנושית. האדם הפסיק להיות אופקי ונהייה אנכי. מרגע זה ואילך הוא לא נקרא עוד קוף דמוי אנוש או פרימאט [רב-יונק] אלא דווקא אדם. בד בבד, הוא זוכה מאותו רגע בשליטה ובריבונות על הטבע. ריבונות זו מוסכרת גם בכך שהודות לשימוש בידיים המשוחררות, האדם משכלל את כלי המאבק שלו באופן מודע לתועלתו. הוא מסתת אבן, משחזר חץ, מותח קשת, משליך בומרנג לעבר ציפור, משתמש במנוף, בונה סוכה, מפתה חיות להיכנס למלכודת וכיו"ב. פֵּאנכיות מתחילה ההיסטוריה של התרבות האנושית והכיבוש האיטי של השמים והארץ.

בזמנו התבונן כך בסוגיה זו הרופא האיטלקי מוסקטי (Moscati)<sup>3</sup>, שהרצה על יתרונותיה הטבעיים של האופקיות בהשוואה לאנכיות. לדבריו יותר קל היה לאישה ללדת לו הייתה הולכת על ארבע. הרצאתו של מוסקטי נתמכת במילותיו האוהדות של מייסד הפילוסופיה החדשה, עמנואל קנט. בהסכימו עם מוסקטי בנוגע לטבעיות הזחילה, הכריז על העמידה כעל

<sup>3</sup> נראה שהכותב מתכוון לפייטרו מוסקטי (1739-1824), רופא איטלקי בכיר שהיה דמות פוליטית וניהל את המרכז הרפואי הראשי במילנו.

מעשה רוחני המתגבר על הטבע ומרומם את האדם מעליו. כה רב הערך שייחס קנט לאנכיות וליתרונותיה בחיי האדם. האידיאה של קנט הניבה ספרות שלמה בעולם המדע והפילוסופיה ובעת האחרונה חזר לעניין זה גם הוגה הדעות הרוסי פדורוב (F. Fedorov)<sup>4</sup> שהלך לעולמו זה לא מכבר. כעת נראית סוגיה זו כעניין ברור לחלוטין שאינו מעורר עוד ספקות. אין ספק שכיוונים אופקיים ואנכיים קיימים בתרבות האנושית. חייהם החומריים של העמים שרועים על פני האדמה. כל דבר יומיומי נמשך אל כור מחצבתו, אולם גם כאן קיימים זינוקים לעבר האנכיות, שאותם מולידים גיבורים המעצבים כללי קיום חומרי צודק ואוניברסאלי יותר. המדע הוא אנכי כולו. הוא הופך את המישור לעקוב וזוקף אותו כלפי מעלה. חשוב לציין שהעולם העתיק היטיב להתמצא בסוגיה זו. היוונים ראו באנכיות גם צדק – טוהר מוסרי ויושר בדיבור ובמעשה. המילה 'ישר' חזרה והתפרשה מזווית זו. "לשאת את הראש ישר למעלה" – הוא ביטוי בעל משמעות מובהקת של אי-תלות וגאווה שאותו טבע אייסקילוס. "הוא יצא לדרך בזקיפות קומה" אומר סופוקלס בתארו את נכונות הגיבור הטרגי להתאבד. שוב מוצמדת לקו אנכי זה משמעות רחבה.

היוונים עימתו בכיור את האנכי עם העקום והמוטה, לא רק במובן הגיאומטרי אלא גם במשמעותן הרחבה והכלל רוחנית של מלים אלה. להסתכל במבט ישיר, לדבר במלים ישירות - כל זה הוא בו בזמן גם ציורי-איורי וגם הרואי. עיר 'ניצבת לתלפיות' היא עיר בעלת מוסר גבוה ונעלה, העומדת על בסיס איתן ומשגשת מבחינה פוליטית וכלכלית. הפילולוגיה העתיקה דקדקה בהבחנה בין שלושה סוגים של מילים: ישרות ונמרצות, פתטיות ונובעות מן הנפש, ולבסוף – סתמיות, שאינן מביעות שום דבר מוגדר. זהו סיווג נפלא הראוי להתבוננות מיוחדת. מלים אחדות נראות צומחות מן הנפש כעצים קלים וזקופים המשמחים את העין. הכל ישר בטוח וחשוף. ניתן להרגיש את חן האנכיות ללא העמקות וסטיות הצידה. מלים אחרות מתפרצות ממעמקי פנימיותו של האדם. הן נושאות את תווי פרצופו האמיתי ומזרות אש. הלקסיקון היווני האקדמי מכנה אותן מילים פתטיות. יותר מוצדק היה לכנותן *ликующий* (מתעלות) במובן

<sup>4</sup> ניקולאי פדורוביץ' פדורוב (1828-1903), אוטופיסט רוסי שעמדותיו האסתטיות השפיעו על סופרים רוסים רבים בתחילת המאה העשרים.



המוגדר לעיל. הנפש הנרגשת חושפת את פניה ומילותיה, זקופות ומזדקרות באנכיות, מביעות את האדם לא מצידו החיצוני אלא מצד פנימיותו. מדהים באיזו מידה חיפשו היוונים בכל דבר יסודות של התעלות – בחיים, במילים ובמעשים. מילים מן הסוג השלישי אינן דורשות פרשנות מיוחדת. לפעמים אנו מסתירים את מחשבותינו על ידי הצבת עצים אנכיים לצורך קישוט השיחה.

זוהי האנכיות במובן הרחב ביותר של המילה. סביב הערכת תופעה זו מתלכדים כל העמים. בלשונותיהם מבליחים ביטויים כגון: ביושר, במקום בהגינות. האנגלים קוראים ליושר כל הזמן. הרומאים דרשו מהלב שיתלקח למרומים כלהבה. "רוממו את לבכם" הוא פירוש הביטוי הלטיני *Sursum corda*<sup>5</sup> (שאו ראשיכם). העת העתיקה והעת החדשה השתזרו כאן יחדיו בתחושת חיים משותפת. עם זאת, העולם העתיק הבין את כל אלה באופן עמוק ורחב יותר מן העולם המודרני, בו שימוש במילים כגון אלה מכסה, לעתים קרובות מדי, על אלגוריות פשוטה, כלומר צורת ביטוי לדיבור דל צלילים ומועט מיתרים.

רק בבלט באים כל סוגי האנכיות לכלל ביטוי מדויק, מוחשי וחזותי. הרקדנית לעולם לא תכפוף את גבה ולא תעגל אותו בשום זווית. הדבר עלול לכער את הגוף כולו. בבלט הכל ישר, מזדקר כלפי מעלה, נמתח כמיתר מהימן המשמיע אקורד נעלה. מדובר כמובן במחולות קלאסיים ולא בריקודי אופי וריקודים היסטוריים, המאפשרים סוגים שונים של עקמומיות לצורך מטרתיהם. אך כל השאר בבלט, ריקודים שאינם ניתקים מהרצפה וריקודים המתרוממים באוויר, הם נצר לצוואה שהעניק לנו העולם העתיק הנעלה, הגאה והטהור.

(מרוסית: אדה דוברובצקי)

---

<sup>5</sup> ביטוי המופיע בפתח התפילה הנוצרית של סעודת האדון.

## על תנאי האפשרות לארוחת-ערב מוצלחת\*

האכילה לבד (*solipsimus convictorii*) אינה בריאה לו למלומד המתפלסף. תחת שתחזק את כוחותיו, סוחטת האכילה לבד את אונו (ובפרט משמדובר בארוחת-בדד אנינה). עניין לך בעבודה מתישה, ולא במשחק מעורר מחשבות. אדם הסועד לבדו ומכרסם כרסומים אינטלקטואלים בינו לבין עצמו יאבד אט-אט מחיוניותו. לעומת זאת, חיוניותו תתעצם במידה שחברו לשולחן יציע לו חומר חדש שיעוררו, בהציגו בפניו אלטרנטיבות למחשבותיו, מבלי שיאלץ הוא עצמו – הפילוסוף – להידרש למחשבות אלטרנטיביות שכאלו.

ארוחת-ערב המאורגנת בטוב-טעם, שמחיה את נפשות הנוכחים, מצייתת לכללים הבאים: א. בחרו נושאי-שיחה המעניינים את הכל, ותנו תמיד לכל אחד אפשרות להוסיף דבר-מה הולם; ב. אל תניחו לשתיקה כבדה ליפול, אלא הרשו הפוגות רגעיות בלבד בשיחה; ג. אל תשנו את הנושא שלא לצורך, וכן אל תקפצו מנושא אחד למשנהו. השכל, בתום הסעודה, כבתומה של דראמה (הדבר חל על כל היבט בחייו של כל בן-אנוש רציונאלי), חוזר ומתבונן, באופן בלתי נמנע, על שלבים אחדים של השיחה. אם השכל אינו יכול למצוא חוט מקשר, הוא חש מבולבל, ומבין במורת-רוח, שלא התקדם כלל בעניינים של תרבות, אלא שתחת זאת נסוג. על נושא מעורר-עניין להתמצות דיו בטרם ניתן לעבור לאחר; וכאשר השיחה מדשדשת במקומה, יש לדעת כיצד להציע במיומנות, כניסוי, נושא אחר המקורב לשיחה. באופן זה יכול אדם בודד בחברה לכוון את השיחה, מבלי משים ומבלי שיתקנאו בו; ד. אל תרשו את תחילתה או את המשכה של דוגמאטיות כלשהי, לא לעצמכם ולא לבני-הלוויה האחרים בקבוצה;

---

\* הטקסט לוקט ותורגם מן המהדורה האנגלית של - *Anthropology from a Pragmatic Point of View*, Cambridge, 2006.

תחת זאת, מאחר שאל לשיחה זו להיות כבדה כי אם מבררת בלבד, הימנעו מרצינות מעין זו באמצעות הלצה המוגשת במיומנות\* ; ה. בעימות רציני, שאינו יכול להימנע, עליכם לשלוט בקפידה בעצמכם וברגשותיכם, כך שכבוד הדדי ורצון טוב ישררו תמיד. רב יותר משקלה של הנימה (שאל לה להיות מליצית ולא יהירה), ממשקלו של תוכן השיחה – בכדי שאיש מן האורחים לא ישוב לביתו במחלוקת עם אחר.

החיים הטובים, שעדיין מובנים ככאלה המשתלבים בתואם מרבי עם האנושיות האמיתית, הם ארוחה טובה בחברה טובה (ואם אפשר, גם בחברה מתחלפת). צ'סטרפילד אומר, כי על החבורה למנות, לא פחות מהגראציות (שלוש במספר) ולא יותר מהמוזות (שבע במספר). כאשר אני עורך ארוחת ערב חגיגית המורכבת אך ורק מבעלי טעם (המאוחדים מבחינה אסתטית), ככל שבכוונתם לא לסעוד יחדיו גרידא, כי

---

\* להלן הצעתו של קאנט להלצה אפשרית: "ניתן היה להביא דוגמאות רבות לנקודה אחרונה זו. אך אביא רק אחת, ששמעתי מפיה של הרוזנת ק-ג המנוחה, גברת המזכה את בנות-מינה בנקודות זכות רבות (Countess Charlotte Amalie Keyserling, 1729-1791 von). קאנט התארח לעיתים תכופות בארוחות הערב שבאחוזתה).

הרוזן סגרמוסו, שנשלח לייסד את מסדר האבירים של מאלטה בפולין (במינוי אוסטרוגוטי), ביקר באחוזתה, ודרך מקרה הופיע באותו האירוע גם מורה בבית-ספר, יליד קניגסברג, אשר ביקר את קרוביו בפרוסיה, ושהוזמן להמבורג לארגן ולאצור את אוסף ידיעת-הטבע, שכמה סוחרים עשירים עשו להם לתחביב. כדי לדבר עמו על דבר-מה, דיבר הרוזן גרמנית שבורה:

"ick abe in amberg eine Ant geabt (ich habe in Hamburg eine tante gehabt); aber die ist mir gestorben"

(יש לי דודה בהמבורג; אך היא מתה). המורה נתפס ללא שיהוי למילה Ant ושאל: "מדוע לא פשטת את עורה ופחלצת אותה?" הוא הבין את המילה האנגלית aunt, שמשמעה Tante, כ-Ente (ברווזה), ומאחר שנראה היה לו שבוודאי מדובר במין נדיר ביותר, הביע צער על האובדן הגדול. ניתן לשער איזה צחוק עוררה בוודאי אי-הבנה זו".

אם ליהנות זה מחברתו של זה (שהיא הסיבה שבשלה אל למספרם לעלות על מספר הגראציות), משתה קטן זה חייב לשים לו למטרה, לא את הסיפוק הפיסי בלבד – אותו יכול למלא כל אחד מהאורחים בגפו – כי אם את ההנאה החברתית, שעבורה אין ההנאה הפיסיית אלא אמצעי בלבד. די במספר זה בכדי למנוע מהשיחה להיעשות רפה, ומן האורחים לשוחח בקבוצות קטנות ונפרדות עם היושבים לצידם.

מן הצד השני, אירוח מפואר לכאורה (משתאות וסעודות-ענק), הוא סר-טעם מכל וכל. אין צורך לומר שבכל ארוחת-ערב חגיגית, אף בכזו שנערכת בבית המרזח, אם נאמר דבר-מה בפני קהל – על-ידי חבר לשולחן, שנהג באופן בלתי-דיסקרטי – לגנותו של אדם שאיננו נוכח, אין לעשות בדבר שימוש מחוץ למסיבה זו, ואין לרכל על כך.

סביב שולחן ערוך היטב, עת מספר המנות, עניינו האחד הוא לשמור על האורחים יחדיו לאורך זמן (coenam ducere), מתנהלת השיחה, בדרך כלל, בשלושה שלבים: 1. סיפור, 2. ויכוח, ו-3. הלצות.

א. השלב הראשון נוגע לחדשות-היום, תחילה מבית, ולאחר-מכן מחוץ, שהגיעו ממכתבים אישיים ומן העיתונים. ב. משסופק תיאבון ראשון זה, הופכת המסיבה ערנית אף יותר, באשר קשה להימנע, כשמדובר בהיקשים עדינים, מפילוג בשיפוט, בנוגע לאותו האובייקט עצמו שהועלה, ומאחר שאיש לא יחשוב רעות לגבי שיפוטו שלו, מתעורר ויכוח, אשר מגרה את התיאבון לאוכל ולמשקה, ושהופך, כמו כן, את התיאבון לבריא ומיטיב, בהתאמה לחיות הוויכוח וללקיחת החלק בו. ג. ואולם, מאחר שוויכוח הינו תמיד מעין עבודה והפעלה של כוחות, הופך הוא בסופו של דבר למייגע, כתוצאה מן המעורבות בו אגב אכילה לשובע. כך שוקעת השיחה באופן-טבעי למשחק חידודים גרידא (במידה ידועה גם כדי לרצות את הנשים הנוכחות, שאל מולן, ההתקפות הקטנות, המכוונות, אך הבלתי-מביישות, על מינן, מאפשרות להן להפגין לתועלתן את שנינותן), וכך תמה לה הארוחה בקול צחוק. במידה שצחוק זה הינו רם וברוח-טובה, אין זאת אלא דרכו של הטבע להבטיח את תהליך העיכול בקיבה באופן הטוב ביותר, באמצעות נענוע הסרעפת והמעיים, מה שמקדם את הרווחה הפיסיית. בתוך כך מאמינים משתתפי הסעודה – וניתן לתהות עד כמה! – כי מצאו תרבות של הרוח, באחת מתכליות הטבע.

מוסיקת-רקע, בסעודה חגיגית של אדונים נכבדים, היא האבסורד חסר הטעם ביותר שהמציאה ההילולה.

מוסיקה, ריקוד ומשחק, מובילים לחברה נטולת שיחה (משום שהמילים הספורות הללו, הנדרשות לשם המשחק, אינן מכוננות כל שיחה המעוררת חילופין הדדיים של מחשבה). יש הטוענים כי על המשחק לשמש אך ורק על-מנת למלא את ריקות השיחה שלאחר הארוחה, אך הדבר הפך בנוהג לעניין העיקרי. נעשה בו שימוש כאמצעי לקניין, שבאמצעותו מונעים הרגשות בחזקה, ומתבסס הרגל מסוים של עניין-עצמי, שתכליתו לבזוז זה את זה בנימוס המרבי. כל עוד נמשך המשחק, איש לא יכחיש כי אגואיזם גמור נועד להיות כלל ההתנהגות. על אף כל אותה תרבותיות הנובעת ממנייריזם זה, שיחה מעין זו אינה מקדמת את איחוד החיים החברתיים הטובים עם הסגולה הטובה, ועקב כך, היא אינה מקדמת כמעט את התכלית של אנושיות אמיתית.

באיטליה, בגרמניה ואולי אף במקומות אחרים, ארוחת ערב המונה שלושה-עשר אורחים במדויק, נחשבת למבשרת-רעות, וזאת משום שנדמה כי אחד המסובים, אין זה משנה מי, ימות באותה השנה; בדיוק כשם שבשולחן-דיונים המונה שנים-עשר שופטים, המסב השלושה-עשר אל השולחן, המוצא עצמו ביניהם, אינו יכול להיות אלא הנאשם אשר עומד למשפט.

(מאנגלית: מיכל סגל, גדעון עפרת)

שירת האזינו

וַיְדַבֵּר מֹשֶׁה בְּאָזְנוֹ כָּל־קְהַל יִשְׂרָאֵל אֶת־דִּבְרֵי הַשִּׁירָה הַזֹּאת עַד הַיּוֹם:

וּתְשַׁמַּע הָאָרֶץ אִמְרֵי־פִי:  
תִּזְלַל כַּטֵּל אִמְרֵתִי  
וּכְרִבִיבִים עָלַי־עֹשֵׁב:  
הִבִּי גִדְלָל לֹא־הִינּוּ:  
כִּי כָל־דִּרְכֵיכֶם מִשְׁפָּט  
צְדִיק וַיִּשָּׁר הוּא:  
דָּוָר עֲקָשׁ וּפְתִלְתָּל:  
עִם נֶבֶל וְלֹא חֲכָם  
הוּא עֲשֵׂה וַיִּכְנַע:  
בֵּינוּ שְׁנוֹת דָּוָר־וְדָוָר  
זְקֵנֶיךָ וַיֹּאמְרוּ לָךְ:  
הִפְרִידוּ בְּנֵי אָדָם  
לְמִסְפָּר בְּנֵי יִשְׂרָאֵל:  
יַעֲקֹב חִבֵּל נַחֲלָתוֹ:  
וּבִתְהוֹ יִלָּל יִשְׁמֹן  
יִצְרָנְהוּ כְּאִישׁוֹן עֵינָו:  
עַל־גּוֹזְלָיו יִרְחַף  
יִשְׂאֵהוּ עַל־אֲבָרְתוֹ:  
וַאֲיֵן עֲמוֹ אֵל נֶכֶר:  
וַיֹּאכַל תְּגוּבַת שָׂדֵי  
וַשְׁמֹן מִחֶלְמֵי־שׂוֹר:  
עַם־חֵלֶב כָּרִים  
עַם־חֵלֶב כִּלְיוֹת חֹטָא  
וַיִּשְׁמֹן יִשְׂרָוֶן וַיִּבְעֹט  
וַיִּטַּשׁ אֱלֹהֵ עֲשָׂהוּ

הָאָזְנוֹ הַשָּׁמַיִם וְאֶדְבָּרָה  
יַעֲרַף כַּמַּטֵּר לִקְחוֹ  
כְּשֹׁעִירָם עָלַי־דָּשָׂא  
כִּי שֵׁם יִהְיֶה אֶקְרָא  
הַצֹּהַר תָּמִים פְּעֻלוֹ  
אֵל אֲמוּנָה וַאֲיֵן עֹלָם  
שַׁחַת לוֹ לֹא בָנִיו מוֹמָם  
הַלִּיְהוּהַ תִּגְמְלוּ־זֹאת  
הַלֹּא־הוּא אֲבִיךָ קִנְיָךְ  
זְכֹר יְמוֹת עוֹלָם  
שְׂאֵל אֲבִיךָ וַיִּגְדֶּךָ  
בְּהִנָּחֵל עָלְיוֹן גּוֹיִם  
יִצְבֹּל נִבְלַת עַמִּים  
כִּי חִלַּק יִהְיֶה עַמוֹ  
יִמְצָאֵהוּ בְּאָרֶץ מִדְבָּר  
יִסְבְּבָנְהוּ יִבּוֹנְנָהוּ  
כְּנֹשֶׁר יַעִיר קִנּוֹ  
יַפְרֹשׁ כְּנַפְיוֹ יִקְחָהוּ  
יִהְיֶה בְּדָד וַיִּנְחַנּוּ  
יִרְכַבְהוּ עַל־בִּמְתֵי אָרֶץ  
וַיִּנְקָהוּ דָבֶשׁ מִסֵּלַע  
חֲמָאת בָּקָר וַחֲלֵב צֹאן  
וַאֲיִלִּים בְּנֵי־בֶשֶׂר וַעֲתוּדִים  
וְדַם־עֵגֶב תִּשְׁתַּהֲחֶמֶר:  
שְׁמֹנֶת עֲבִית כְּשִׂית

יִקְנָאוּהוּ בְּזָרִים  
 יִזְבְּחוּ לִשְׂדֵיִם לֹא אֱלֹהִים  
 חֲדָשִׁים מִקֶּרֶב בָּאוּ  
 צֹר יִלְדֶה תִשִּׁי  
 וַיֵּרָא יְהוָה וַיִּנְאֹץ  
 וַיֹּאמֶר אֲסִתִּירָה פָנַי מֵהֶם  
 כִּי דֹר תִּהְפַּכְתָּ הַמָּה  
 הֵם קִנְאוּנִי בְלֹא־אֵל  
 וְאֲנִי אֶקְנִיאֶם בְּלֹא־עֵם  
 כִּי־אֵשׁ קָדְחָה בְּאִפִּי  
 וַתֹּאכַל אֶרֶץ וַיִּבְלָה  
 אֲסֶפֶה עָלֵימוֹ רַעוּת  
 מִזֵּי רַעַב וּלְחָמִי רֶשֶׁף  
 וְשׁוֹן־בְּהֵמוֹת אֲשַׁלַּח־בָּם  
 מִחוּץ תִּשְׁכַּל־חֶרֶב  
 גַּם־בַּחוּר גַּם־בְּתוּלָה  
 אֲמַרְתִּי אֶפְאִיֵּהֶם  
 לְוַלְדֵי כָּעַס אוֹיֵב אָגוּר  
 פֶּן־יֹאמְרוּ יַדִּינוּ רָמָה  
 כִּי־גִוִי אֶבְדַּ עֲצוֹת הַמָּה  
 לֹו חָכְמוֹ יִשְׁכִּילוּ זֹאת  
 אֵיכָתֶּר יִרְדֶּה אַחַד אֶלְפֵי  
 אִם־לֹא כִי־צוּרָם מְכָרָם  
 כִּי לֹא כְצוּרָנוּ צוּרָם  
 כִּי־מִנְפֶן סֹדֶם גִּפְנָם  
 עֲנַבְמוֹ עֲנַב־רוּשׁ  
 חֲמַת תַּנְיָנִם יִינָם  
 הֲלֹא־הוּא כְּמֵס עַמְדֵי

וַיִּנְבֵּל צֹר יִשְׁעָתוֹ:  
 בְּתוֹעֵבָת וּכְעִיסָהוּ:  
 אֱלֹהִים לֹא יִדְעוּם  
 לֹא שְׁעָרוּם אֲבֹתֵיכֶם:  
 וַתִּשְׁכַּח אֵל מַחֲלָלָה:  
 מִכָּעַס בְּגִוִי וּבִנְתָיו:  
 אָרְאָה מָה אֲחֲרִיתָם  
 בְּגִוִים לֹא־אֲמֵן בָּם:  
 כְּעִסוּנִי בְּהַבְלִיהֶם  
 בְּגִוִי נָבֵל אֲכַעִיסֵם:  
 וַתִּיָּקֶד עַד־שְׂאוּל תַּחֲתֵית  
 וַתִּלְהַט מוֹסְדֵי הָרִים:  
 חֲצִי אֲכַלְה־בָּם:  
 וַקִּטַּב מְרִירֵי  
 עַם־חֲמַת זַחֲלֵי עֶפְרַיִם:  
 וּמִחֲדָרִים אֵימָה  
 יוֹנֵק עַם־אִישׁ שִׁיבָה:  
 אֲשֶׁבִיתָה מֵאֲנוּשׁ זַכָּרָם:  
 פֶּן־יִנְכָרוּ צָרֵימוֹ  
 וְלֹא יִהְיֶה פֶּעַל כָּל־זֹאת:  
 וְאֵין בָּהֶם תְּבוּנָה:  
 יָבִינוּ לֹא־חֲרִיתָם:  
 וּשְׂנִיִם יִנְיִסוּ רַבְּבָה  
 וַיִּהְיֶה הַסְּגִירָם:  
 וְאֵיבִינוּ פְּלִילִים:  
 וּמִשְׁדָּמַת עַמְרָה  
 אֲשַׁכֵּלֶת מְרִרַת לָמוֹ:  
 וְרֹאשׁ פְּתָנִים אֲכָזֶר:

<p> לי נקם ושלם  כי קרוב יום אידם  כי־ידין יהוה עמו  כי יראה כי־אזלת יד  ואמר אי אלהימו  אשר חלב ובחיומו יאכלו  יקומו ויעזרכם  ראו עתה כי אני הוא  אני אמית ואחיה  ואין מנדי מציל:  ואמרתני תי אנכי לעלם:  ותאחז במשפט ידי  ולמשנאי אשלם:  וחרבי תאכל בשר  מראש פרעות אויב:  כי דם־עבדיו יקום  וכפר אדמתו עמו: </p>	<p> חתם באוצרתיו:  לעת תמוט רגלם  וחש עתדת למו:  ועל־עבדיו יתנחם  ואפס עצור ועזוב:  צור חסיו בו:  ישתו יין נסיכם  יהי עליכם סתרה:  ואין אלהים עמדי  מחצתי ואני ארפא  כי־אשא אל־שמים ידי  אם־שנותי ברק חרבי  אשיב נקם לצרי  אשכיר חצי מדם  מדם חלל ושביה  תרגינו גוים עמו  ונקם ישיב לצריו </p>
---	--

ויבא משה וידבר את־כל־דברי השירה־הזאת באזני העם הוא  
והושע בן־נון.



## ”הקול הולך ומגיע לאוזניו וכל ישראל לא שומעין”

דברים אחדים על שירת האזינו למשה רבנו

במסורת היהודית מוכר משה בתואר ”רבנו”. הווה אומר, המורה של עם ישראל. המדרש בילקוט שמעוני מספק לכך הסבר בפתיחה לספר ויקרא. לאחר שנסיימה מלאכת המשכן, הבין משה כי תפקידו בהנהגה תם, ”אמר (משה) מכאן ואילך מה יש לי לעשות עמד וישב לו. אמר לו הקב”ה חייך יש לך מלאכה גדולה מכל מה שעשית ללמד לבני טומאה”<sup>1</sup>. אז למעשה הוטל עליו התפקיד החשוב של לימוד וחינוך בני ישראל לנהוג על פי רצונו של המקום. זהו גם הרגע בו הפך משה ממנהיג פוליטי לפדגוג. יחד עם מעמדו כמנהיג וכמורה, נזכר משה גם כגדול הנביאים<sup>2</sup>. התואר הבולט שלו, לפחות מבחינת ההיסטוריוגרפיה המסורתית.

אך על אף שלושת התארים אלו, נדמה כי אחד חמק לו, והוא: ’המשורר העברי הראשון’, לפי שהוא היה העברי הראשון לכתוב ולומר שירה, לפחות מן הבחינה הכרונולוגית<sup>3</sup>, והכוונה כמובן לנבואה הכבירה שחתמה את מסכת ימיו כפי שהובאה בפרשת ’האזינו’ שבסוף ספר דברים, הקרויה בפי כל ”שירת האזינו”.

מדוע אם כן, תואר מכובד זה, שהפך, למשל, לאחד מכינוייו הבולטים של דוד המלך, הלוא הוא ”נעים זמירות ישראל”, או מאפיין את בנו, שלמה המלך, שהפרשנות המסורתית מייחסת לו את כתיבת ”שיר השירים”, לא דבק במשה, ומבחינת תיאור דמותו, כפי שהיא מצטיירת מבחינת המדרשים המסורתיים, אין לה התייחסות כלל?

<sup>1</sup> ילקוט שמעוני, ויקרא. פרק א', רמז תכ"ז.

<sup>2</sup> לעניין זה אפשר להישען על שלושה עשר העיקרים לרמב"ם.

<sup>3</sup> כמה שירות קדמו לשירת משה. האחת, היא שירתו של למך בן מתושאל (שחרף מאפינה השיריים אינה זוכה לתואר המפורש 'שירה'). השנייה היא 'שירת הים' ("הנפתחת במילים: אָז יְשִׁיר מִ'שָׁה וּבְנֵי יִשְׂרָאֵל אֶת הַשִּׁירָה הַזֹּאת לַה', וַיֵּאמְרוּ לְאִמֵּי רַ: אֲשִׁירָהּ לַה' כִּי גָאֵה גָאָה, סוּס נָרְ כָּבוֹ רָמָה בְּיָם") המיוחסת לעיתים דווקא למשה. על אף הפסוק המקדים, זוהי שירה קולקטיבית המיוחסת לכל בני ישראל.

מאמר זה, יבקש אפוא לתרץ את היעדרותו של התואר המתבקש לכאורה, וזאת באמצעות הצגת "שירת האזינו" בהקשר הכולל של הייצוג המסורתי של משה. כלומר, לא כמסמך שיש לקוראו בהתאם לנוסחאות הקבועות שמציעה ביקורת המקרא, כפי שאפשר למשל לזהות אצל הנביא ישעיהו<sup>4</sup>. אלא להציג את מהות הדברים המובאים בפרשת האזינו, לא כשירה אלא כהתגלמות הנשגבה ביותר של הנבואה, וזאת על אף המבנה הצורני המתעתע שלה.

ספר ויקרא נפתח בפסוק: "וַיִּקְרָא אֶל־מֹשֶׁה; וַיְדַבֵּר ה' אֵלָיו, מֵאֵל מוֹעֵד לְאִמֹר"<sup>5</sup>. מן הבחינה הלשונית זהו משפט יחידאי. שכן יתר הפסוקים המתארים את מעמד ציווי הוראת המצוות והדינים אותם מבקש הבורא ממשה ללמד את העם, נפתחים במילים, "וידבר" או ויאמר". ואילו כאן אנו מוצאים חידוש לשוני בעצם הקריאה מצד הקב"ה אל משה באמצעות השימוש בפועל ק.ר.א. ולא זאת בלבד, אלא שבפסוק מצויה גם כפילות תוכנית, כאשר הקב"ה גם קורא וגם מדבר אל משה. הפרשנות הטקסטואלית מייחסת כאמור את הנוסח הזה, לנוסחה הכיאסטית הידועה והמוכרת, בעיקר מספרי הנביאים. דבר זה, יש להניח לא נעלם מעיניהם של הפרשנים המסורתיים, אך מתוך הנחה אפריורית כי המדובר הוא בטקסט אלוהי, וגם משם שאין בהסבר הספרותי הזה מספיק בכדי להשביע את סקרנותו האינטלקטואלית של הקורא, ביקשו פרשנים מסורתיים רבים לעמוד על הייחוד שבפסוק זה, ולהעניק לו זווית קריאה אחרת, פחות ספרותית ויותר פילוסופית.

הראשון והבולט שבהם הוא רש"י, גדול פרשני המקרא, שכתב בפירושו: "הקול הולך ומגיע לאוזניו וכל ישראל לא שומעין". כלומר, באותו מעמד, הפכה שמיעת הנוכחים מאובייקטיבית לסלקטיבית. כך הקול הקורא נשמע היטב על ידי משה, אך לא נשמע כלל על ידי יתר העם. רש"י, שנודע כפרשן המבקש להיצמד לכתוב, חורג ממנהגו ויוצק אל תוך הפסוק מימד מטאפיסי, על פיו אין המדובר הוא בקול מן הסוג הפיסיקאלי המוכר, כי אם זהו קול בתדר אחר, שרק משה יכול היה לשמוע, וזאת בשל מעמדו הרוחני הגבוה כנביא.

על יסוד גישה זאת, נשען שש מאות לאחר ימיו של רש"י, הפרשן הנודע רבי חיים בן עטר, בספרו 'אור החיים', כאשר הוא כותב על אותו הקול הנשמע מן

<sup>4</sup> ישעיהו, א, 2 – "שמעו שמים ונהאזינו ארץ, כי ה' דבר: בנים גדלתי ורוממתי, נהם פשעו בי."  
<sup>5</sup> ויקרא, א, 1.

הקריאה: "ולא ישמענו זולת אשר יחפוץ". רוצה לומר, הקול נשמע בחלל, אך יישמע רק לאוזניים הקרויות לשמוע אותו.

חיזוק לגישה זו, אפשר למצוא אצל אחד מגדולי המחשבה החסידית, רבי מנחם מנדל מורגנשטרן מקוצק בהתייחסו אל מעמד הר סיני. ברור כי המעמד היה אקורד הסיום האדיר למהלך שהחל משה בהוראת הקב"ה במדבר. לאחר שהפליא את מכותיו במצרים, ולאחר שהוציא אותם מעבדות לחירות בפעולה ניסית של קריעת ים סוף, עמדו בני ישראל לחוות את רגע השיא של ההתגלות. משה, מנהיגם עלי אדמות עמד להעניק להם את הקודקס שעתיד ללכד אותם ולייחדם כחידה אתנית אחת, המבוססת על הכרה תיאולוגית משותפת באמונת הייחוד. הפסוק המתאר זאת מלא מהוד גדול המעמד. " וְכָל-הָעָם רֹאִים אֶת-הַקּוֹלֹת וְאֶת-הַלְפִידִם, וְאֵת קוֹל הַשֹּׁפָר, וְאֵת-הַהָר, עֹשֵׁן; וַיֵּרָא הָעָם וַיִּנְעוּ, וַיַּעֲמְדוּ מֵרָחֵק"<sup>6</sup>. אך בעוד אנו נפעמים מן התיאור הפנטסטי, הרבי מקוצק, דווקא מבין אותו אחרת, ולפי ראייתו אין הוא מבטא אלא את מיעוט המעמד מבחינת ההמון. שכן, אכן כולם רואים ואף נעים אל מול המראה הנשמע מן ההר, אך עדיין עומדים מרחוק. כלומר, על פי שיטתו התמצית האמונית המזוקקת שהיא מהות הקול הנשמע מן ההר, לא חדרה אל תוככי נפשם של המוני העם. הם אכן שמעו אותו, אך לא את כוונתו היסודית. ואם כך, מה הפלא שזמן קצר מאוחר יותר, אותן אוזניים כבר נהו אחר צלילי שקשוק זהב העגל.

מכאן עולה שקול קריאתו של הקב"ה אל משה, זה שנשמע לאחר בניית אוהל מועד כמו גם זה שיצא מהר סיני, על אף שגליו נעים בחלל, לא נקלט אלא על ידי מתי מעט, למעשה רק על ידי אדם אחד, משה. וזאת משום שהאוזן של ההמון לא הייתה ערוכה מבחינה רוחנית לקלוט אותו. ההמון היה מצוי בדרגה אמונית נמוכה ביחס למשה. ואין הכוונה כאן לעצם הנכונות לקיום מצוות, עליה הצהיר העם בפשטות (שאינה פשוטה כלל) "נעשה ונשמע", אלא להכרה במהותה הכוללת והמוחלטת של האלוהות.

נדמה כי תיקון מציאות עגומה זו היא שעמדה בבסיס שירת האזינו. וניתן להניח כי הייתה מוכרת גם למשה. ועל כן, רגע לפני פטירתו, הוא מבקש להוכיח את העם על כך. אך לפני כן, כדאי להתעכב על ההקדמה לנבואה שהוא עצמו מקיים, כפי שהיא מובאת בסוף פרשת "וילך".

<sup>6</sup> שמות כ', 14.

ראשיתו של המעמד בתוך אוהל מועד, כזכור, אותו המקום בו נשמע לראשונה קריאתו המטאפיסית של הבורא. משה מתבשר כי קרובים ימיו למות, על כן הוא מצווה להיכנס יחד עם יהושע בן נון אל האוהל פנימה. ושם בפנים מתגלה לאוזניו נבואת אחרית הימים על פיה יקום העם לאחר מותו ויזנה אחר אלוהי ניכר ובתגובה לכך יסתיר הקב"ה את פניו מן העם. פעולה שתוביל את העם למסקנה ההפוכה לפיה: "עַל פִּי-אֵין אֱלֹהֵי בְּקֶרְבִי, מִצְאוּנֵי הַרְעוֹת הָאֱלֹהִים".<sup>7</sup> הנבואה הקשה והאפוקליפטית מסתיימת בציווי "וְעַתָּה, קְתֹבוּ לְכֶם אֶת-הַשִּׁירָה הַזֹּאת, וְלִמְדָה אֶת-בְּנֵי-יִשְׂרָאֵל, שִׁמָּה בְּפִיהֶם: לְמַעַן תִּהְיֶה-לִּי הַשִּׁירָה הַזֹּאת, לְעֵד--בְּבִנְיֵי יִשְׂרָאֵל."<sup>8</sup>

בשלב זה עולות כמה שאלות. האם השירה המוזכרת היא הנבואה האפוקליפטית שנאמרה באוהל מועד, או שמא הכוונה לדברי משה אל העם המובאים הנפתחים במילה "האזינו"? ובכלל מדוע נעשה שימוש במילה שירה בכדי לתאר את הדברים יהיו אשר יהיו?

רש"י בפירושו מגדיר את השירה כדברים האמורים בין שני הפסוקים: "הָאֲזִינוּ הַשְּׁמַיִם" ועד "וְכָפַר אֲדָמָתוֹ עִמּוֹ"<sup>9</sup>. חז"ל לעומת זאת, למדו כי השירה היא התורה כולה, ומכאן למדו את הציווי על כל אדם מישראל לכתוב ספר תורה לעצמו: "אף על פי שהניחו לו אבותיו לאדם ספר תורה – מצווה לכתוב משלו, שנאמר ועתה כתבו לכם את השירה הזאת"<sup>10</sup>.

ואולי יש מקום להניח כי למעשה לא הייתה השירה אלא ההתגלות של ה' אל משה ויהושע באוהל מועד, באמצעותה קיבלו השניים את הנבואה האפוקליפטית. ואם כך הדבר, הרי שתואר השם- 'שירה' אינו מתייחס כלל אל הצורה בה נאמרו מאוחר יותר הדברים על ידי משה ויהושע, אלא לאופן שבו הם נאמרו – בהתגלות.

חיזוק לסברה זו אפשר למצוא בפסוק החותם את הפרשה: " וַיִּדְבַר מֹשֶׁה, בְּאָזְנֵי כָל-קְהַל יִשְׂרָאֵל, אֶת-דְּבָרֵי הַשִּׁירָה, הַזֹּאת--עַד, תִּמָּם"<sup>11</sup>. משה, כפי שראינו בקריאת ה' אליו, ניחן ביכולת שמיעה מטאפיסית-ייחודית המאפשרת לו למעשה לשמש ככלי קישור בין הרצון השמימי להתנהלות הארצית. ככזה,

<sup>7</sup> דברים, ל"א 17,

<sup>8</sup> שם, שם, 19.

<sup>9</sup> רש"י, שם, שם.

<sup>10</sup> תלמוד בבלי, סנהדרין, כ"א, ע"ב.

<sup>11</sup> שם, שם, 30

כל תכליתו-פעולתו של משה היא לנסח את הדברים המובאים אליו בהתגלות, בלשון שתסבר את אוזני העם<sup>12</sup>.

בסוף פרשת 'וילך' מתכונן משה להתנבא אל העם. לשם כך הוא מבקש: "הֲקָהִילוּ אֵלַי אֶת-כָּל-זִקְנֵי שְׁבֹטֵיכֶם, וְשִׁטְרֵיכֶם; וְאָדַבְרָה בְּאָזְנֵיהֶם, אֶת הַדְּבָרִים הָאֵלֶּה, וְאָעִידָה בָּם, אֶת-הַשְּׂמִימִים וְאֶת-הָאָרֶץ"<sup>13</sup>. זוהי אם כן הכתובת אליה מכוון משה את נבואתו. לא להמוני העם, מהם אולי כבר התייאש, אלא למנהיגיו, ומיד אחריו מגיע פסוק שניתן ממנו ללמוד מדוע בחר קרא משה אל הזקנים והשוטרים. "כִּי יִדְעֹתִי, אַחֲרֵי מוֹתִי כִּי-הִשְׁחַת תִּשְׁחַתּוּן, וְסָרְתֶם מִן-הַדֶּרֶךְ, אֲשֶׁר צִוִּיתִי אֶתְכֶם; וְנִקְרְאת אֶתְכֶם הֲרָעָה, בְּאַחֲרֵית הַיָּמִים--כִּי-תַעֲשׂוּ אֶת-הָרַע בְּעֵינַי ה', לְהַכְעִיסוּ בְּמַעֲשֵׂה יְדֵיכֶם"<sup>14</sup>. כלומר, על פי משה הזקנים והשוטרים, קרי מנהיגי העם, הם אלו בעלי הפוטנציאל להבין את הנבואה ולהנחילה לדורות הבאים, למען יישמר ויזהר העם כולו. אלא שהמעמד הזה לא היה סטרילי לגמרי, והפסוק החותם את הפרשה, מתאר מציאות אחרת לגמרי, לפיה כל העם נכח בשעה שמשה נשא את הנבואה – "וַיִּדְבֹר מִפֶּה, בְּאָזְנֵי כָל-קְהַל יִשְׂרָאֵל, אֶת-דְּבָרֵי הַשִּׁירָה, הַזֹּאת--עַד, תָּמָם".

המעמד המתואר הזה זקוק לבירור משום שעולה ממנו קושי. אם משה קרא תחילה רק לזקנים ולשוטרים, לשם מה הוא נזקק בסופו של דבר לכנס את כל העם כולו?

התשובה מצויה בגודל המעמד השקול לא פחות ליציאת מצרים ולמתן התורה, אז התכנס גם כל העם בכד לחוות מזיו ההתגלות. שבפעם הראשונה הגיעה בקריעת הים, בפעם השנייה בראיית הקולות שבקעו מהר סיני, ובפעם השלישית בשמיעת השירה.

אין פירוש הדבר שכל הנוכחים היו בעלי יכולת לקלוט את מהותה המלאה של ההתגלמות. על פי רוח הכתוב, רוב רובו של העם יכול היה רק לשמוע מבחינה פיסית את קולו של משה, ואולי להבין את תוכן דבריו, אך בהחלט לא להבין את משמעותם העמוקה של דברי השירה. לא משום שהמילים אינן ברורות או שהאוזניים היו ערלות, אלא ראשית, משום שדברי השירה הזו לא נועדו אלא למיעוט מיוחד בעם, שתפקידו יהיה להעביר את תוכנם לדורות הבאים. ושנית,

<sup>12</sup> יסוד לסברה זו ניתן למצוא אצל הראי"ה קוק שכתב על הדרך להבנת התורה כי: "עלינו רק להסיר את האוטם מעל אזני בנינו... והשירה תכה גלים בלבכם ותרומם את נפשם". (אדר היקר, מ"ח).

<sup>13</sup> דברים, ל"א, 28.

<sup>14</sup> שם, שם, 29.

משום שלא הייתה זאת אך ורק שירה במובן הלירי גרידא, אלא, בראש ובראשונה, התגלות נבואית שהתגלמה במילים – וייתכן כי נימוק זה, מסביר אפוא, מדוע נשלל ממשה תואר המשורר העברי הראשון. משה נזכר בהיסטוריוגרפיה המסורתית כמנהיג שהוביל את בני ישראל מעבדות לחירות ועיצב את זהותם האתנית במדבר. מאוחר יותר הוא הפך למורה של העם כשהורה לו את כל החוקים והמשפטים אשר ציווה ה' – ועל כן, נאמר לאחר מותו: "וְלֹא-קָם נָבִיא עוֹד בְּיִשְׂרָאֵל, כְּמֹשֶׁה, אֲשֶׁר יָדָעוּ ה', פְּנִים אֶל-פְּנִים"<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> דברים, ל"ד, 10.

## ספר תולדות ישוע הנוצרי

נוסחת יוהנס הולדריקוס, ליידין 1705

**ב**שם "תולדות ישו" מקובל לכנות חיבורים יהודיים שתיארו את תולדות חייו של ישו באופן מלגלג ולעתים אף משפיל. חיבורים אלה כוללים על פי רוב תיאור של לידתו, נעוריו, מעשי הנסים שהוא ביצע, ניסיונותיהם של החכמים ללכוד אותו ולבסוף תיאור תפיסתו והוצאתו להורג. על פי רוב מקבל החיבור את העובדות המרכזיות המופיעות בברית החדשה ביחס לישו, אך הוא מסביר בצורה ההופכת את משמעותן. כך לדוגמא מתואר ישו כמי שלא נולד לאביו, אך בניגוד למסופר בברית החדשה על כך שאמו הרתה מרוח הקודש, ההסבר המופיע בתולדות ישו הוא שישו נולד כתוצאה ממעשה ניאוף. באופן דומה "תולדות ישו" איננו חולק על כך שישו ביצע מעשי נסים אך הוא מייחס אותם לשימוש במרמה ולא ליכולות על אנושיות.

מדובר בחיבור או במשפחה של חיבורים שבחלוף השנים לבשו ופשטו צורות שונות, וכיום "תולדות ישו" מוכר לנו במספר נוסחים, הקשורים כפי הנראה לטקסט קדום יותר של החיבור, ממנו השתמרו קטעים בלבד. מי הוא מחברו של "תולדות ישו", ואם בכלל היה לו מחבר אחד איננו יודעים, ומעבר לכך גם תאריך כתיבתו של החיבור הינו עדיין נושא השנוי במחלוקת בין החוקרים אם כי כיום רווחת הדעה שהוא התחבר בראשית המחצית השנייה של האלף הראשון. החיבור שרד בלמעלה ממאה כתבי יד, רובם בעברית, אולם לצידם ניתן למצוא גם כאלה שתורגמו ליידיש, לערבית, לפרסית יהודית, לצרפתית וללטינית. חלק הארי של כתבי היד הועתק במאות השמונה עשרה והתשע עשרה, דהיינו לאחר פרסומו של החיבור ברפוס, ובמקרים רבים אין הם אלא העתקה של הנוסח הנדפס, ואילו מספר כתבי היד של החיבור מן המאה השבע עשרה, ובמיוחד מן המאה השש עשרה הוא קטן מאוד. מלבד כתבי היד השלמים השתמר החיבור גם במספר קטעים שנמצאו בגניזה המתוארכים למאה האחת עשרה, והם הקטעים הקדומים ביותר שנשתמרו מן החיבור.

הנוסחים המוכרים לנו כיום מן החיבור מתחלקים לכמה טיפוסים נוסח עיקריים הנבדלים ביניהם בין היתר בזהותו של השליט שבזמנו מתרחשת עלילת החיבור. בנוסחים השייכים לקבוצה הראשונה השליט הוא פילטוס, באלה של הקבוצה השנייה

מדובר במלכה הלנה ואילו בכתבי היד מן הקבוצה השלישית השליט הוא הורדוס. ככלל ניתן לראות שמבחינה מבנית ישנן לא מעט הקבלות בין שלושת טיפוסים הנוסח, אולם מצד שני יש ביניהם שוני רב בפרטים. מעבר לכך גם בין הגרסאות השייכות לאותו טיפוס נוסח ניתן למצוא לעתים הבדלים ובעיקר מעיד הדבר על כך שהחיבור תולדות ישו היה חיבור שלבש ופשט צורה בהתאם לזמן, למקום ולנסיבות ההיסטוריות.

הנוסח המובא כאן הינו הנוסח שפרסם ההבראיסט יוהנס הולדריקוס בשנת 1705 בליידן, מתוך כתב יד שהוא קיבל לדבריו, ממכר יהודי. נוסח זה מוכר רק ממספר מצומצם של כתבי יד הדומים מאוד לנוסח שפירסם הולדריקוס ומשום כך מסתבר שמקורם באותו כתב יד או שהם העתקות של הנוסח הנדפס. נוסח זה כולל מצד אחד פרטים המופיעים בגרסאות המוקדמות של "תולדות ישו" ומאידך פרטים המוכרים רק מנוסחאות מאוחרות של החיבור ומשום כך נראה שהוא חובר או יותר נכון נערך מאוחר יחסית, כלומר לא לפני המאה החמש עשרה או אולי אפילו במאה השש עשרה או השבע עשרה.

יעקב דויטש



**ה**נה בעת מלכות הורדוס הגרי היה איש אחד ושמו פפוס בן יהודה והיה לו אשה אחת ושמה מרים בת קלפוס אחות רבי שמעון הקלפוס והיא היתה מרים קודם שנשאת מגדלת שער נשיא הנשואה לפפוס כדת משה וישראל והיא היתה יפת מראה עד מאד והיא היתה משבט בנימין ובעלה פפוס לא הניחה לצאת מביתו חוצה וסגר הדלת בעדה כי אמר פן יזנו הפריצים עמה ויהי היום ביום צום כפור עבר נגד חלונה הפריץ יוסף פנדירא הנוצרי והוא היה יפה מראה ובראותו כי אין איש בביתה והרים קולו וצעק אליה מרים מרים עד מתי תשבי כלואה ותהי נשקפה בעד החלון וענתה לו יוסף יוסף הצילני והלך יוסף והביא סולם ויצאה מרים בעד החלון וברחו שניהם מירושלים לבית לחם ביום צום כפור ויגורו בבית לחם ימים רבים ואין איש מכירם וישכב יוסף את מרים ביום צום כפור ותהר ותלד לו בתקופת השנה את ישוע הנצרי ותהר עוד ותלד בנים ובנות.



ויהי כי ירבו הימים אחר שיוולדו להם בנים זנונים האלה ויבא איש אחד מירושלים לבית לחם וכשראה האיש ההוא את מרים ויכירה וידום האיש ההוא והלך לירושלים והגיד לפפוס שמרים אשתו זינתה וילדה בנים זנונים ליוסף פנדירא הנוצרי ויהי כשמע פפוס את הדברים האלה וילך פפוס לפני המלך הורדוס ויבך בקול גדול ומר ויספר לפני המלך שזנתה מרים אשתו עם יוסף פנדירא הנוצרי וילדו בנים זנונים וממזרים והקול נשמע בחצר המלך ובירושלים ויהי כאשר שמעו הפריצים המה קרובי יוסף הפנדירא וילכו ויבאו אצל יוסף פנדירא ויאמרו אליו יוסף לך וברח כי בן מות אתה כי נשמע הדבר בית המלך והמלך חרה לו מאד עליך ועל מרים ועל בני זנונים הנולדים לך ממנה וילך יוסף ויקח את מרים ובניו ובנותיו וירכיבם על הגמל ויברחו מבית לחם מצרימה ובעת ההיא ויבא הורדוס בית לחמה ויחפוש את יוסף ומרים ובניו לרגום אותם באבנים כי נבלה עשו בישראל ולא מצאם ודבר המלך יצא להרג כל טף הנמצא בבית לחם וילכו הרצים ויהרגו כל טף כדבר המלך וישוב המלך אל ירושלים.

ויהי בימים רבים ויהי רעב בארץ מצרים וילך יוסף ומרים ובניו כנענה ויגורו בנצרי עיר מולדתו וישנו שמם ויגדל ישוע הממזר הזה וילך ירושלימה וילמד ישוע בבית מדרשו של רבי יהושע בן פרחיא וילמד גם מעשה מרכבה וסוד שם המפורש.

ויהי היום וילך ישוע וישחק בכדור עם פרחי כהונים נגד לשכת הגזית בהר הבית ונפל הכדור בעמק הברכה ויחר לישוע וישלך המצנפת מעל ראשו ויבך ויאמרו לו הנערים קח המצנפת ושים על ראשיך ויען להם ישוע והלא משה לא צוה בתורה ודברי חכמים אין בהם ממש ואז ישבו רבי אליעזר ורבי יהושע בן לוי ורבי עקיבא בבית המדרש מנגד ושמעו דברי ישוע ענה ר"א ואמר מדחציף כל האי ש"מ בן הנדה הוא רי"בל אמר בן הזונה הוא רבי עקיבא אמר ממזר הוא והא אית ביה ויצא רבי עקיבא ושאל לישוע מאיזו עיר הוא ויאמר ישוע מנצרי אני ושם אבי מצריא ושם אמי קרחת.

וילך רבי עקיבא לעיר נצרי וישאל אל אנשי העיר איו בית מצריא ושם אשתו קרחת ויראו אנשי העיר לו את הבית ויבא רבי עקיבא אל הבית ולא מצא את האיש רק האשה לבדה ויאמר לה רבי עקיבא בתי מה יצא דבר הזה באשר שאין בעלך בבית והנני משביעך בה' אלהי השמים הגידי נא לי מה מעשיך ואני ערב לך לעולם הבא ותען האשה אליו השבע נא לי בשם ה' וישבע רבי

עקיבא בפיו ומבטל בלבו אז אמרה האשה אליו אני מרים אחות שמעון הקלפוס ואני אשת פפוס וברחתי עם יוסף פנדירא והוליד עמי בנים ממזרים בבית לחם ובעת שבא הורדוס לרגום אותנו ברחנו מצרימה וכאשר הגיע הרעב במצרים ושכנו פה וסבכנו את שמינו שלא יכירו אותנו ויהי כאשר שמע רבי עקיבא את הדברים האלה ויקרע את בגדיו ויאמר לה הכי קרא שמו מצריא כי עשה מעשה מצרים ואת קרחת כי עשית קרחה בישראל וישוב רבי עקיבא לירושלים והגיד את הדברים האלה לפני ר"א ור"ב וילכו שלשתן לבית מדרשו של ר"ב ולקחו את ישוע י"מח ז"כרו ו"ימח ש"מו וגלחו שער ראשו סביב ורחצו במי בולט שלא יגדלו השערות סביב לעולם כי כן נהגו לעשות סימן לממזרים שלא יתערבו בקהל ישראל והיו מתיראים החכמים האלו להגיד אל המלך שיוסף ומרים גרים בעיר נצרי פן ישחית המלך את העיר בעבורם.

ויהי כאשר ראה ישוע והכיר בעצמו שממזר הוא ולכן עשו לו החכמים הסימן הזה והלך ישוע אל עיר נצרי ובא אצל אמו ועשה עצמו חולי שינים ואמר לאמו כשלמדתי בב"ה שמעתי רפואת השינים כך היא תלך אם החולי ותניח דדיה בין ציריים לדלת והחולי יניק מדדיה וירפא אמרה אמו קום בני ואני אניח דדי בין ציריים ואתה תניק והלכה והניחה דדה בין ציריים ויקום ישוע ויסגור הדלת עם הדד ואמר לאמו איני מניח אותך עד שתאמרי איך נולדתי ומה מעשיך ותאמר לו אתה ממזר כי יש לי בעל עוד ושמו פפוס ואביך יוסף לקחני בלא גט מבעלי פפוס וכל בני ממזרים ויהי כאשר שמע ישוע את הדברים האלה ויחר אפו ויקום ויהרוג את יוסף אביו ויברח ישוע אל גליל יהודה.

וכאשר ראה ישוע שבני ישראל אינם מתחברים אליו וקוראים לו בשם יזוש כלומר י"מח ז"כרו ו"ימח ש"מו אז אמר ישוע אין לי חלק באלהי ישראל והלך וגילה פנים בתורה שלא כהלכה ויתלקטו אליו אנשים ריקים ופוחזים וגם באו אליו הפריצים שמעון ומתיא ואליקום ומרדכי ותודה ויסב ישוע שמם ויקראם כך לשמעון פיטרוס על שם פטר כי הוא ראשון ולמתיא מטעה כי גם הוא נטה אחריו וטעה ולאליקום לקום ע"ש לקום אותו בגוים ולמרדכי מרקום ע"ש מריקים נשאוני ולתודה פועל ע"ש פועל והעיד עליו כרצונו וגם בא אליהם הפריץ ראש בר יונים יוחנן ויסב שמו ויקרא יהנוס ע"ש הנסים שעשה ישוע בפניו ע"פ שם המפורש אז יעץ יהנוס לישוע שיגזר על כל האנשים אלה שירחצו סביב ראשם במי בולט כדי שיהיו ניכרים שהם מאנשי ישוע וישוע

באר להם את התורה לשקר וכל מי שבא מהפריצים אליו היה רוחץ אותו במי בולט סביב ראשו כדי שלא יגדל השער ויכיר שהוא איש נצרי.

ונשמע הדבר בין החכמי' וגם לפני המלך ושלח המלך הרצים שיתפשו את ישוע ואנשיו ויביאו אותם ירושלימה ויבאו הפריצים ויגידו לישוע ברח כי המלך מבקש אותך ואנשיך להרוג ויברחו כולם מדבר עי ויבאו הרצים ולא מצאם רק יהנוס תפשו ויביאהו לפני המלך ויצו המלך להרוג את יהנוס בסייף ויהרגו אותו ויתלו ראשו נגד שער ירושלים ובעת ההיא אסף ישוע כל אנשי עי ועשה בפניהם מופתים ורכב על רחיים בים ואמר על עצמו אני אל ובן אלהים אני ואמי נתעברה מרוח אלהים ונולדתי ממצחה ואמי בתולה היתה בעת לדתי ועלי נבאו כל הנבאים שאני גואל האמתי וכל מי שמאמין בי יש לו עה"ב ויאמינו בו כל עם עי כי רבו המופתים שעשה בשם המפורש בפניהם ואמר ישוע לבטל את התורה כי אמר עת לעשות לה' הפרו תורתך והנה עתה העת להפר באשר שהוא דור האלף מימי דוד ודוד אמר דבר צוה לאלף דור ועמדו כולם וחיללו את השבת.

וכששמעו החכמים החירופים והגידופים של יז"וש הלכו אל המלך ושאלו עצה אז ענה יהודה בן זכריה ראש השלישים אל המלך אני אלך ואראה אם אמת הדבר שמחרף הוא אלהי ישראל וילך יהודה ויחלוף שמלותיו כאנשי עי ויאמר ליזו"ש גם אני מקבל מצותיך ויגלח יזו"ש את יהודה סביב ראשו וירחצהו במי בולט וילכו במדבר כי יראו להיות בעי מפני המלך פן תלכדם ויתעו במדבר וימצאו רועה שובב על הארץ ויאמר יז"וש אל הרועה הרחוק מכאן לבית מלון ואיו הדרך ויען הרועה הנה הדרך לפניכם וירמוז הרועה ברגלו וילכו וימצאו נערה רועה ושאל יז"וש אל הנערה איו הדרך ותלך הנערה אתם והביאם על הנעל סימן הדרך ויאמר פיטרוס ליז"וש ברך את הנערה שהביאנו הלום ויברך יז"וש את הנערה שתנשא לזה הרועה שלא רצה להראותם הדרך ויאמר פיטרוס למה תברך את הרועה שיקח נערה כזו ויאמר יז"וש באשר שהוא עצל והיא זרזנת ותחיה את בעלה ואני אל רחום מזווג זיווגים כפי מעשיהם ועלי ניבא דוד ענה בדרך כחי על כן אנחנו תועים בדרך.

ויבאו משם לבית מלון ושאל יז"וש להאושפיזיכנא אם יש מה לאלה לאכל ויאמר האושפיזיכנא אין לי כי אם אווזא צלויה ויקח יז"וש את האווזא וישים לפניהם ויאמר יז"וש זו האווזא מעט לשלשה רק נלכו לישן ומי שיחלום חלום טוב יאכל את האווזא כולה וישכבו ויהי בחצי הלילה ויקום יהודה ויאכל

האווזא ויקומו בבקר ויאמר פיטרוס חלמתי שישבתי אצל כסא בן אל שדי ויאמר יז"וש אנכי בן אל שדי וחלמתי שאתה יושב אצלי והנה אני בחלומי יותר טוב מחלומיך ולי האווזא לאכל ויאמר יהודה ואני בחלומי אכלתי האווזא ויבקש יז"וש את האווזא ולא מצא כי יהודה אכל וילכו משם וימצאו אשה נושאת כדה על שכמה עם מים ויאמר יז"וש אליה תן לנו לשתות ואברכיך שלא יחסרו מים מעירך ותאמר לו האשה טיפש אם אתה בעל הניסים למה אתה לא עושה נס לעצמך למצוא מים לך ויאמר יז"וש עלי נאמר ושקווי בבכי מסכתי וילכו משם בלא כח בעינוי ובצום ויאמר יז"וש עניתי בצום נפשי עלי נאמר אז באו אנשי קרייתים לקראתם וישאל יז"וש ללחם ועין איש אחד מהם ויאמר אם תרקוד בפני אתן לך חמורי עם הלחם ועיר הזה וירקוד יז"וש בפניו ויתן לו את החמור עם הלחם והעיר ויאמר יז"וש עלי נאמר אז תשמח בתולה במחול כי אמי בתולה היתה בעת שנולדתי ועתה אני בשמחה במחול וברקידה ועתה יש לי חמור כי עלי נאמר עני ורוכב על החמור ויהי כאשר תם הלחם ויאמר יהודה אלך לעיר ואקנה לחם ואתם אל תלכו פן יכירו אתכם האנשים וירגמו אתכם וילך יהודה לישא ויקנה לחם ויביא את הלחם ליז"וש ופיטרוס ויאמר יהודה אליהם אלך לירושלים ואשמע הדבר בין החכמים ונדע לעשות כטוב בעינינו ויאמר יז"וש ופיטרוס לך ואנחנו נמתין פה.

וילך יהודה ירושלימה ויז"וש ופיטרוס המתינו עליו כי היו מאמינים לו ויהי כאשר בא יהודה ירושלימה והגיד למלך ולחכמים את דברי יז"וש ומעשיו הרעים ע"פ שם המפורש ואשר שאנשי עי מאמינים בו ואשר יז"וש לקח לו לאשה את בת קרקמוס שופט עי וישאלו החכמים והמלך ליהודה איך ילכדו את יז"וש ואנשיו ויאמר יהודה אליהם אמרו להאושפיזא יגר בן פורה ושמו פורה שימזג יינו במי שכחה ואנחנו נבוא על הסוכת ירושלימה ואז ילכדו אותו ואת אנשיו כי יגר פורה אח

קרקמוס הגרדי ואני אומר ליז"וש שקרקמוס הזה השופט עי הוא אח פורה ויז"וש מאמין לדברי ויבאו לכאן על חג הסוכת וכשישתו היין הזה ישכח את שם המפורש ואז לא יוכל להציל עצמו ויתפשהו ועין המלך והחכמים טוב הדבר הזה לך לשלום ואנחנו נקרא צום וילך יהודה בשלישי לירח תשרי ויצומו כל העם בירושלים בתענית גדול ויתפללו אל ה' שימסר את יז"וש ואנשיו ביד יהודה וקבלו עליהם ועל זרעם להתענות בכל שנה ושנה יום ג' לירח תשרי ולפני פריצי ירושלים אמרו שמתענים צום גדליה.

ויהי כאשר בא יהודה אל יז'וש ויאמר יהודה אל יז'וש סבבתי בדברים בירושלים ואין מי שמזכיר אותנו לרעה והמלך רצה להרוג את יהנוס ובאו הפריצים והצילוהו וגם אלי אמרו יהנוס והפריצים לך ואמור ליש'וע אדונינו שיבא הוא ואנשיו לכאן ואנחנו יגינו בעדם כעל יהנוס ועוד שהאושפיזיכנא יגר פורה הוא אח קרקמוס שופט עי והוא דוד ארוסתך וישמע יז'וש דברי יהודה והאמין לו כי מה' יצא הדבר שהק"בה קבל התחנונים ושועתם והצומת שהתענו אנשי ירושלים והגליל ששה ימים וצופים שבין ר"ה לי"כ כי גם בשבת התענו מקצת אנשים ויהי כאשר שאלו הפריצים מה הצומת האלה שתענו במ נפשותיכם והלא שבזמן שב"המ קיים אין מתענים יותר רק י"כ לבד ויענו להם החכמים כאשר ששלחו מלכי גוים לכאן ומבקשים ללחום אתנו על כן אנו מתענים כי דבר המלך ודתו יצא גם בגליל להתענות ויז'וש ואנשיו לבשו בגדי עי שלא יתנכרו אותם בירושלים ויהי ביום צ"כ ויבא יז'וש ואנשיו ירושלימה לבית פורה ויאמר יז'וש פורה דרכתי בבואי מאדום עלי נאמר כי עתה אני מאדום באתי לבית פורה ועליך פורה נאמר יגר שחדותא כי אתה יגר תהיה לעד ולהגין בעדנו ואני באתי לכאן ירושלימה לבטל חגים וזמנים ומועדים ומי שמאמין בי יש לו חלק בעולם הבא כי אני אתן בירושלים תורה חדשה כי כן עלי נאמר מציון תצא תורה ודבר ה" מירושלים ואני אכפר כל החטאי' ועונות ופשעים במיתתי ואחר מיתתי אני אחיה כי עלי נאמר אני אמית ואחיה.

ויבא יהודה אל המלך בסתר והגיד להמלך כי יז'וש עם אנשיו בבית פורה וישלח המלך פרחי כהונים לבית פורה ויהי כאשר באו פ"כ ויאמרו אליו אנו בריונים ואנו מאמינים בך ובדברייך רק עשה בפנינו נסים ויעש יז'וש נסים בפניהם בשם המפורש ויאכלו יז'וש ואנשיו ביום צ"כ ולא התענו וישתו מן היין אשר נמזג במי שכתה וילכו לישן ויהי בחצי הלילה ונסבו הרצים את בית פורה ע"פ דבר המלך ופורה פתח הדלת ויבאו הרצים אל חדר יז'וש וגם אל חדר האנשיו ויאסרו הרצים בכבליים את יז'וש ואנשיו ויז'וש רצה לכוון בשם המפורש ולא יכול לכוון כי שכח כל הצירופים אז אמר יז'וש עלי נאמר יין ותירוש וגו' ויביאו הרצים את יז'וש ואנשיו בבית המשמר בבית המחרף על אשר חירף וגידף ויהי בבקר ויגידו למלך כי נתפשו יז'וש ואנשיו והנם במשמר ויצו המלך שישמרו אותם עד חג הסוכת ויבא כל עם ה' להשתחות אל ה' בחג כאשר צוה משה ויצו המלך לרגום את אנשי יז'וש באבנים מחוץ

לירושלים ויראו כל ישראל וירגימו את אנשי יז"וש באבן וכל ישראל נתנו שיר ושבח לאלהי ישראל על אשר מסר את אנשי בליעל בידם.

ויז"וש ישב במשמר כאשר שלא רצה המלך להרוג אותו עד שהודיע לאנשי עי שיבאו ויראו את יז"וש הנביא השקר המחרף והמגדף ויראו שאין בדברי יז"וש ממש וגם שלח המלך ספרים אל חוצה לארץ לסנהדרי קטנה שיפשפשו לדון את יז"וש ויבאו לירושלים על הפסח ואז ידונו את יז"וש כאשר צוה משה על פי ה' לסקול את המחרף ומגדף ויענו אנשי גירמייזא וכל הגבולים סביב בגירמייזא הנקרא ווירמייזא בארץ קיסרא וגם סנהדרי קטנה שבעיירות סביב ווירמייזא כדברים האלה להמלך והחכמים הניחהו ליז"וש ואל יהרגהו אלא ירעה עד שיסתאב וינוול מאליו ויראו כולם שאין בדבריו ממש ולא שמע המלך והחכמים לדברי סנהדרי ווירמייזא.

ויהי כאשר קרב חג הפסח ויכריזו בכל גבול ישראל כל מי שיודע איזה זכות ליש"ו המחרף יבא לפני המלך ויען כל העם להרוג את יש"ו ויהי בערב פסח ויוציאו את יש"ו מבית המשמר ויכריזו לפניו כן יאבדו כל אויביך ה' ויתלו את יש"ו על העץ מחוץ לירושלים כאשר צוה המלך והחכמים וכל ישראל ראו ונתנו שבח והודאה להק"בה על שעשו נקמה ביש"ו ויהי לעת ערב ויקח יהודה את גוף יש"ו מעל העץ וישימהו בגן שלו במרתף של גרף לקיים דברי חכמים כל המלעיג על דברי חכמים נדון בצואה רותחת.

ויהי כאשר שמעו אנשי עי שנתלה יש"ו ויתחרחרו ריב עם ישראל ויהי כאשר מצאו אנשי עי את איש ישראל ויהרגו את אנשי ישראל כשני אלפים ולא יוכלו בני ישראל לעלות לרגל מפני אנשי עי וילחם המלך עם אנשי עי ולא יכול לענותם כי גם בירושלים רבו הפריצים נגד המלך ומקצת מאלו הפריצים הלכו לעי והגידו שקר לפני אנשי עי שאחר שלשה ימים שנתלה יש"ו בא אש מן השמים וסבבה את יש"ו ומיד חזר יש"ו לחיות ויחי ואח"כ עלה יש"ו לשמים ויאמינו אנשי עי לדברי הפריצים וישבעו אנשי עי לנקום בישראל על אשר תלו את יז"וש ויהי כאשר ראה יהודה השערוריה הזאת וישלח ספרים לאנשי עי כדברים האלה אין שלום אמר ה' לרשעים למה רגשו גוים ולאומים יהגו ריק בואו ירושלימה וראו את נביא השקר שלכם והנה הוא פגור מובס כלב מת וסרוח אשר הנחתי אותו בגרף של רעי ויהי כאשר שמעו פריצים את הדברים האלה וילכו ירושלימה וראו את יז"וש מונח במרתף בגרף ובצואה וילכו לעי ויאמרו שקר הדבר אשר כתב יהודה

כי באנו ירושלימה והנה רבים קמו נגד המלך וגרשו את המלך על שלא מאמין ביז"וש ורבים מהחכמים נהרגים על שלא מאמינים ביז"וש ויאמינו אנשי עי לדברי שקרים מפי הפריצים וילחמו עם ישראל.

ויהי כאשר ראו המלך והחכמים שאנשי עי מתגברים על ישראל וכאשר שגם הרבו הפריצים המה האחים והקרובים ליז"וש ויתעצו המלך והחכמים וישאלו מיהודה איך לעשות הדבר ויאמר יהודה הנה דוד יז"וש הוא שמעון הקלפסי ושמעון הקלפסי זקן ונשוא פנים לכו ותמסרו לשמעון את שם המפורש וילך שמעון לעי ויעשה להם נסים ויאמר להם שהוא הכל עושה על דעת יז"וש ואנשי עי יסברו שהוא אומר בשם יז"וש ופירוש של על דעת לא ידעו אנשי עי שעל דעת הוא בלשון חכמים לשון אנוס ואנשי עי יאמינו לדברי שמעון כי הוא דוד יז"וש ויאמר שמעון להם שיז"וש צוה שלא ילחמו עם ישראל כי יז"וש בעצמו ינקום בישראל ויטיב הדבר בעיני המלך והחכמים ויקראו לשמעון ויאמרו לו את הדברים האלה ויען שמעון השבעו לי שיהי לי עה"ב אז אלך ואעשה להם חוקים לא טובים ואשקוט את המלחמה מעל ישראל וישבעו החכמים והזקנים לשמעון וימסרו לו את שם המפורש.

וילך שמעון ויהי כאשר קרב שמעון לבוא לעי ויעש עב קטנה והבריק בקולות וברקים ובראש העב יושב הוא והשמיע קול רעם על עי ויאמר שמעו אנשי עי הקבצו אל מגדל עי ושם אתן לכם חוקים על דעת יש"ו ויהי כאשר שמעו אנשי עי את הקול הזה ויחרדו אנשי עי וירוצו אנשי עי ויבאו אל המגדל והנה שמעון יעף על העב וירד שמעון מעל העב אל המגדל וישתחוו אנשי עי מלפניו ויאמר שמעון אני שמעון הקלפסי דוד יז"וש והנה יז"וש בא אלי ושלח אותי לפניכם להורתכ' את חוקתיו כי יז"וש בן אל והנה אני שמעון אלמד אתכם חוקת יז"וש חוקים חדשים ויעש שמעון לפניהם אותות ומופתים גדולים ויאמינו אנשי עי בדברי שמעון ויאמרו לו נעשה ונשמע כל אשר תצונו ויאמר שמעון לכו לאהליכם וילכו כל אנשי עי לאהליהם וישב שמעון במגדל עי ויכתב שמעון את החוקים כאשר צוהו המלך והחכמים וישנה את האלף בית לקרוא בשם אחר ע"פ רמז שהכל מה שהוא מצוה הוא שקר וזהו האלף בית א בא צי ד ע יף ח י כ אל אם אין א פי קו ר ס ת עו עקש איזד זד וכך הוא הפירוש אב"א זה עשו צי"ד וע"ף היה והנה בניו מאמינים ביז"וש שח"י כ"אל תיפח רוחם כי לאל א"ם אי"ן וליז"וש יש אם אלא אפי"קורס תע"ו ומע"קש ומי"זד הוא כמו עשו שאכל נז"יד.

ועוד כתב להם ספרי כזבים וקרא אותם ע"ון כלי"ון והם סברו שהוא אומר אב"ן גליו"ן כלומר אב ובן וגלוי רוח הקודש ועשה להם שמעון ספרים מתלמידי יז"וש ומיה"נוס ואמר שיז"וש מסר לו כל הדברים ויכתב שמעון ברמז את ספר יהנ"וס והם סוברים שהוא סודות והוא הכל הבל ורעיון רוח כמו שכתב בספר יה"נוס פרק י"ג שראה יהנוס חיה אחת ולה ז' ראשים וגם י' קרנים וגם י' כתרים ושם החיה בשם גידוף וכו' וגמטריא של שם החיה הוא תר"סו כך הוא הפירוש של פרק זה החיה הוא יש"ו הנצרי ולו ז' ראשים כי ז' אותיות בשתי תיבות האלו יש"ו נצרי ועשרה קרנים הם כך יש"ו נצרי ועשרה כתרים הוא כך יו"ד יש לו תג אחד שי"ן יש לו ג' תגין נ"ון צד"י ו' תגין הרי עשר והכל אשר נאמר בזה הסימן הוא הכל ברמז על יז"וש והגמטריא תר"סו כי יש"ו נצרי בגמטריא הכי הוה וכן כל הספרים של ע"ון כ"לוי"ן עשה שמעון רק להטעותם כאשר צוה המלך והחכמים.

ויהי בחודש השלישי בששי לחודש וירכב שמעון על העב ויקבץ את אנשי עי אל המגדל וימסר להם את ספר הע"ון כלי"ון ויצו להם לכשילודו להם בנים שיזרקו על הבנים מים לסימן שרחצו את יז"וש במי בולט ושיעשו כחוקים הנאמרים בע"ון כלי"ון ושלא ללחום עם ישראל כי יזו"ש בעצמו ינקום בישראל ויהי כאשר שמעו אנשי עי את הדברים האלה ויאמרו נעשה כדברך וילך שמעון על העב לירושלים ואנשי עי סברו ששמעון הלך לשמים ויראו ללחום עוד בישראל ויהי כאשר בא שמעון ירושלימה ויספר לפני המלך והחכמים את כל הדברים האלה וישמחו המלך והחכמים וכל ישראל ותשקוט המלחמה בין ישראל ובין אנשי עי ויהי בימים ההם וימת המלך הורדוס ויקום בנו תחתיו למלך על ישראל וישמע המלך כי אנשי עי עשו להם אליל לשם יז"וש ומרים והאליל הזה יושב על מלך הורדוס וישלח המלך ספרים אל אנשי העי להסיר את תמונת האליל הזה ואם לאו תדעו כי ריב בינינו ויהי כאשר הגיעו הספרים לעי וישלחו אנשי עי ספרים למדינת קיסרא לעזור להם וישלחמו נגד ישראל ויען המלך קיסרא אין לי עם בני ישראל מלחמה אז הלכו אנשי עי ושרפו את האליל הזה ונכנעו מפני בני ישראל.

אז בא שמעון הקלפסי לפני המלך ואמר אדוני המלך תן לי רשות ואטאטא אני כל הפריצים מירושלים ויאמר המלך לשמעון לך וה' עמך וילך שמעון בסתר אצל הפריצים ויאמר אליהם קומו ונעלה לעי ושם תראו הניסים שעשיתי על דעת יזו"ש ושאני עתיד שם לעשות וילכו מקצת הפריצים לעי



ומקצת הפריצי' רכבו עם שמעון על העב מירושלים ויהי בדרך ויגזר שמעון על העב ונפלו הפריצים מעל העב וימותו ושמעון חזר לירושלים ויספר לפני המלך וישמח המלך בו ומאותו יום והלאה לא ימוש שמעון מחצר המלך עד מיתתו וימות שמעון ויתאבלו בני ישראל את שמעון וקבעו יום מיתתו להתענות בכל שנה ושנה והוא ט' ימים בירח טבת ושאר הפריצים אשר באו לעי כאשר יעץ להם כבר שמעון לילך לעי המה סברו ששמעון והפריצי' אשר רכבו על העב הלכו לשמים ויהי כאשר ראו הפריצים אשר בעי את החוקים אשר צוה שמעון לאנשי עי בשם יזו"ש ויעשו גם הם כהם ויתחתנו אנשי עי עם הפריצים ויהיו הפריצים ביניהם לנביאי שקר ויקחו הפריצים להם לנשים מבנות עי וישלחו ספרים לאיים רחוקים את הספר עו"ן כלי"ון וקיבלו עליהם ועל זרעם לקיים את דברי הע"ון כלי"ון כחוק אשר נאמר בהע"ון כלי"ון והפרו תורת משה ועשו להם שבת יום ראשון שהוא יום לידת יזו"ש ושאר חוקים ואידים לא טובים על כן אין להם חלק ונחלה בישראל ארורים הם בעולם הזה וארורים הם בעולם הבא וה' יברך את עמו ישראל בשלום.

אלה דברי רבינו רבי יוחנן בן זכאי בירושלים תם.

## הפיל וההלכה היהודית

הפיל הוא לא רק חיה גדולה, הוא משמש גם כדוגמא חיה וגדולה להבנתה של התורה לעומקה ע"מ להופכה לתורת חיים לדור ודור ולנצח נצחים.\*

### על הפיל כדוגמא לדרך החשיבה התלמודית

הפיל הוא חיה חריגה בגודלה ובעוצמתה. כשרוצים לציין דבר גדול משתמשים בפיל כדוגמא, כשבמקביל קוף המחט מציין את הקוטב השני, הזערווי. מכאן הביטוי "ליעול פילא בקופא דמחטא" (להשחיל פיל דרך קוף המחט). הפיל הובא כנראה לארצנו לראשונה ע"י שלמה המלך מתרשיש, ולאחר מכן בתקופת היוונים ככלי מלחמה. סביר להניח שהוא לא היה מצוי כל כך בארצנו ובודאי לא היה שימושי בחיי יום יום. ובכל זאת הוא מוזכר בתלמוד לא פעם בדיונים שונים, כגון בשימוש כדופן לסוכה.

הסברה נותנת שלא היה תנא או אמורא שהשתמש למעשה בפיל כדופן לסוכתו, הן משום שחיה זו לא הייתה ברשותו, הן משום שקשה מאוד להחזיק פיל במקום אחד ללא תנועה שבוע שלם, והן משום צער בעלי חיים (אם כי מעיקר הדין, בהעדר פיתרון אחר, מותר להשתמש בבעלי חיים לצרכים אנושיים). הפיל, בגלל גודלו, שימש רק כדוגמא לדיון עקרוני, האם ניתן להעמיד דפנות לסוכה מחומרים לא יציבים, או כאלו שעמידתם תלויה בגורם נוסף.

כידוע, שיטת הלימוד המקובלת בהלכה היא קיזואיסטית. דהיינו, שימוש בדוגמאות ע"מ להציג באמצעותן עקרונות מופשטים. מהדוגמא של בעלי חיים ניתן להקיש, למשל, בימינו לדפנות העשויות מחומרים מתנפחים. הפיל, בגלל גודלו המאפשר למלא דופן סוכה, שימש כאב טיפוס לדיון בדופן כזו.

---

\* ראה גם: "נייר מחוק" מאת רחלי לבל, "סופרים וספרים", ער"ש נח

## כיצד קונים פיל?

במקום אחר (קידושין כה ב - כו א) דן התלמוד בקניית פיל:

דרש רב בקימחוניא בהמה גסה נקנית במשיכה אשכחינהו שמואל לתלמידי דרב אמר להו מי אמר רב בהמה גסה נקנית במשיכה והאנן במסירה תנן ורב נמי במסירה אמר הדר ביה מההיא הוא דאמר כי האי תנא דתניא וחכ"א זו וזו נקנית במשיכה רבי שמעון אומר זו וזו בהגבהה מתקיף לה רב יוסף אלא מעתה פיל לרבי שמעון במה יקנה אמר ליה אביי בחליפין אי נמי בשוכר את מקומו רבי זירא אמר מביא ארבעה כלים ומניחן תחת רגליו שמעת מינה כליו של לוקח ברשות מוכר קנה לוקח הכא במאי עסקינן בסימטא.

ההנחה הייתה שבהמה נקנית בהגבהה. התלמוד שואל: פיל במה יקנה? גם כאן, השאלה לא הייתה מעשית, כנראה. יותר מעשי היה לקנות פרות ושחורים. השימוש בדוגמת הפיל בא כדי להמחיש את חומרת הבעיה. שהרי אין מי שמסוגל להגביה יצור כה גדול. ועל כורחך צריכים אנו לומר שיש דרכי קנייה נוספות מלבד הגבהה.

התלמוד מציע צורת הגבהה מותאמת לפיל, ע"י זמורות. התוספות מפרשים שהכוונה היא להצבת זמורות, הראויות לאכילה ע"י פיל, מעל לראשו וכשהוא ינסה לקפוץ ע"מ להגיע אליהן הוא יגביה את עצמו. איני יודע אם פיל מסוגל לקפוץ בכלל. ואם דרך זו היא מעשית. אין זה מענייננו. השאלה היא עקרונית: האם קפיצה מהווה הגבהה, למרות שהקפיצה תהיה רגעית ביותר וסופו של הפיל לנחות מיד על הקרקע? וכמו כן יש כאן בעיה אחרת, נניח שהפיל הגביה את עצמו, אולם קניין ההגבהה חייב להיעשות ע"י הקונה ואילו הקונה פה לא הגביה בעצמו את הפיל אלא רק החזיק זמורות בידו וגרם לפיל להגביה את עצמו לשנייה אחת. האם יש להחשיב זאת כקניין הגבהה? ומה יהיה הדין כאשר הקונה השאיר את הזמורות תלויות באוויר והפיל קפץ אליהן, מבלי שהקונה גרם לו ישירות להגביה את עצמו, האם גם זאת תיחשב להגבהה או לא?

הפיל אינו מעניין כלל את הלומד. מה שמעניין אותו הוא הדין, הסברה, העיקרון המשפטי. הפיל משמש כאן רק דוגמא. ההשלכות לשאלות שנשאלו הן מעשיות יותר, כגון: טרף קן והעופות פרחו וחזרו האם זו תיחשב להגבהה? דייג הניח פיתיון בחכתו ומשך אליו דג, האם קנהו בכך ואסור לדייג

אחר לתפוס את אותו דג? ומה הדין כאשר אדם הניח מלכודת וחיה נמשכת אליה, האם היא שלו למרות שלא עשה מעשה? (עיין קצות ונתיבות סי' רעג. האם ניתן לדמות לכך גם תחרות לא הוגנת בין שני בעלי עסק, שהראשון מושך אליו לקוחות בדרך משלו, ובא בעלי עסק אחר ומושך את אותם לקוחות אליו? יש מקום להבחין בין הנושאים ולא כאן המקום).

כותב שורות אלו השליך במקום אחר מסוגיה זו לשאלה מעשית בשנת השמיטה, האם זמירת גפנים ע"י מכשיר אוטומטי נחשבת לזמירה אסורה? לכאורה, מה עניין שמיטה אצל פיל? אם נניח שהחזקת זמורות מהווה הגבהה ייתכן שגם החזקת מזמרה אוטומטית תיחשב לזמירה (באהלה של תורה ח"ג סי' ה').

**מהו כלי?**

במקום אחר (ב"ב כב א) דן התלמוד בפיל שבלע כפיפה מצרית (=סלסילה עשויה מנצרים):

קנאת סופרים תרבה חכמה אמר רב נחמן בר יצחק ומודה רב הונא בריה דרב יהושע ברוכלין המחזירין בעיירות דלא מצוי מעכב דאמר מר עזרא תקן להן לישראל שיהו רוכלין מחזירין בעיירות כדי שיהו תכשיטין מצויין לבנות ישראל והני מילי לאהדורי אבל לאקבועי לא ואי צורבא מרבנן הוא אפילו לאקבועי נמי כי הא דרבא שרא להו לר' יאשיהו ולרב עובדיה לאקבועי דלא כהלכתא מאי טעמא כיון דרבנן נניהו אתו לטרדו מגרסייהו הנהו דיקולאי דאיתו דיקלאי לבבל אתו בני מתא קא מעכבי עלויהו אתו לקמיה דרבינא אמר להו מעלמא אתו ולעלמא לזבנו והני מילי ביומא דשוקא אבל בלא יומא דשוקא לא וביומא דשוקא נמי לא אמרינן אלא לזבנו בשוקא אבל לאהדורי לא הנהו עמוראי דאיתו עמרא לפום נהרא אתו בני מתא קא מעכבי עלויהו אתו לקמיה דרב כהנא אמר להו דינא הוא דמעכבי עלייכו אמרו ליה אית לן אשראי אמר להו זילו זבנו שיעור חיותייכו עד דעקריתו אשראי דידכו ואזליטו רב דימי מנהרדעא אייתי גרוגרות בספינה א"ל ריש גלותא לרבא פוק חזי אי צורבא מרבנן הוא נקיט ליה שוקא א"ל רבא לרב אדא בר אבא פוק תהי ליה בקנקניה נפק [אזל] בעא מיניה פיל שבלע כפיפה מצרית והקיאה דרך בית הרעי מהו לא הוה בידיה א"ל מר ניהו רבא טפח ליה בסנדליה א"ל בין דידי לרבא איכא טובא מיהו על כרחך אנא רבך ורבא רבה דרבך לא נקטו ליה שוקא פסיד גרוגרות דידיה אתא לקמיה דרב יוסף א"ל חזי מר מאי עבדו לי א"ל מאן דלא שהייה לאוניתא דמלכא דאדום לא נשהייה לאוניתיך דכתיב (עמוס ב) כה אמר ה' על שלשה פשעי מואב ועל ארבעה לא אשיבנו על שרפו עצמות מלך אדום לסידי

נח נפשיה דרב אדא בר אבא רב יוסף אמר אנא ענישתיה דאנא לטייתיה רב דימי מנהרדעא אמר אנא ענישתיה דאפסיד גרוגרות דידי אביי אמר אנא ענישתיה דאמר להו לרבנן אדמגרמיתו גרמי בי אביי תו אכלו בישראל [שמינא] בי רבא ורבא אמר אנא ענישתיה [דכי הוה אזיל לבי טבחא למשקל אומצא] אמר להו לטבחי אנא שקילנא בישראל מיקמי שמעיה דרבא דאנא עדיפנא מיניה רב נחמן בר יצחק אמר אנא ענישתיה דרב נחמן בר יצחק ריש כלה הוה כל יומא מיקמי דניעול לכלה מרהיט בהדיה רב אדא בר אבא לשמעתייה והדר עייל לכלה ההוא יומא נקטוה רב פפא ורב הונא בריה דרב יהושע לרב אדא בר אבא משום דלא הוו בסיומא אמרו ליה אימא לן הני שמעתתא דמעשר בהמה היכי אמרינאו רבא אמר להו הכי אמר רבא והכי אמר רבא אדהכי נגה ליה [לרב נחמן בר יצחק] [ולא אתי רב אדא בר אבא] <רבנן אתו רבנן א"ל לרב נב"ן אמרו ליה רבנן ליה רבנן בר יצחק קום דנגה לן למה יתיב מר אמר להו יתיבנא וקא מנטרא לערסיה דרב אדא בר אבא אדהכי נפק קלא דנח נפשיה דרב אדא בר אבא ומסתברא דרב נחמן בר יצחק ענשיה;

לדעת התוספות, השאלה היא, האם פיל שבלע נצרים והסלסילה נוצרה במעיו מאליה, האם היא מקבלת טומאה או לא? כלומר האם סלילה כזו נחשבת לכלי? לדעת רש"י, השאלה היא, האם נצרים שנבלעו ע"י בעל חיים הפכו לגללים?

גם כאן התופעה, לפירושם של התוספות, אינה מציאותית, אולם השאלות הן עקרוניות ויש להן השלכות מעשיות רבות (במקום אחר דן כותב שורות אלו בשאלה של שימוש בפסח בזבל בעלי חיים המכיל בתוכו גרעיני תבואה, האם הם הפכו לגללים ואינם נחשבים לחמץ? ראה באהלה של תורה ח"ב סי' טט)

ההקשר של שאלת הפיל שבלע כפיפה מצרית נוגע אף הוא לדיונונו.

וזו סיפור המעשה (בתרגום חופשי):

רב דימי מנהרדעא הביא גרוגרות בספינה, א"ל ריש גלותא לרבא: צא ובדוק אותו, אם צורבא מרבנן הוא נקדים את מכירת סחורתו לפני אחרים (ע"מ שיוכל לחזור מיד לתלמודו). א"ל רבא לרב אדא בר אבא: צא ותהה על קנקנו. הלך ושאלו: פיל שבלע כפיפה מצרית והקיאה דרך בית הרעי, מהו? לא הייתה לרב דימי תשובה... לא אפשרו לו להקדים את מכירת סחורתו והפסיד את גרוגרותיו.

המשך המעשה היה שרב דימי האשים את בוחניו באונאה, ולבסוף גם מת, כנראה מרוב צער. כל אחד מהחכמים ראה את עצמו אשם בגרימת מותו. הרי לנו גם לקח מוסרי.

ואכן יש לשאול מה ראו רבא ורב אדא בר אבא לבדוק את רב דימי דווקא בשאלה לא מעשית מסוג זה של פיל שבלע כפיפה? הם סברו כנראה שמבחנו האמיתי של ת"ח הוא אם הוא יודע להפשיט את המוחש ע"מ להגיע אל הנקודה העקרונית. אם היה המדובר באדם פשוט היה פוטר את השואל בקש, שאלה זו אינה מעשית ואין טעם לטפל בה. ובכל זאת ייתכן שהחכמים הפיקו לקח מוסרי מהתוצאה הטראגית ולא דרשו יותר מחכם ידיעה כה חודרת ומקיפה. אך ההנחה העקרונית במקומה עומדת, לימוד תורה מחייב רמה גבוהה של הפשטה. העיסוק בנושאים לא שגרתיים הוא אמצעי לכך.

החתם סופר (או"ח סימן פו) נשאל בהקשר לסיפור הנ"ל, מדוע העמידו את רב דימי במבחן לא מעשי, הרי אדרבה, יש להוציא מבית המדרש חקונים העוסקים בשאלות מסוג זה, כפי שעשו ר' ירמיה שהתאפיין בחקירותיו הלא מציאותיות? החתם סופר עונה שאת ר' ירמיה לא הוציאו מעולם מביהמ"ד בגלל חקירותיו. אדרבה, חקירות אלו, דווקא משום שעסקו במקרים חריגים, העמיקו את הלימוד והפרו את החשיבה. הוציאו אותו רק פעם אחת בגלל נושא שונה לחלוטין, בגלל שהעמיד בספק את שיעורם המדויק של חכמים, שקבעו שגוזל אינו מדדה מקינו יותר מחמישים אמה.

## בעל חיים כארון קבורה

בסוגיה בה דנים בפיל כדופן לסוכה מוזכר דבר דומה:  
כל דבר שיש בו רוח חיים אין עושין ממנו לא גולל לקבר. (לרש"י - הוא ארון ולתוס' - הוא מצבה)  
האפשרות להשתמש בבעל חיים ככיסוי לארון קבורה הוא פחות מציאותי משימוש כדופן לסוכה ואכן כבר התוספות (בכתובות ד ב ד"ה עד) העירו על כך:

וכי דרך לעשות כסוי ארון מבעלי חיים? ויש לומר אע"ג דאין דרך לעשות כסוי ארון מבעלי חיים מכל מקום כמה דברים אשכחן דלא שכיח ומיירי בהן הש"ס לדרוש ולקבל שכר.

המהר"ל מפראג מסביר מדיניות זו של שימוש בדוגמאות לא ריאליות וזו לשונו:

ומה שהקשו התוספות מדתניא כל דבר שהוא בעלי חיים אין עושין ממנו גולל ודופק לקבר, אין זה קשיא אם דברו חכמים בדברים כאלה שאין דרך להיות, אף על גב שאין עושין ארון מן הבהמה, דאין זה קשיא, כי לא היה דעת חכמים ז"ל בדין הזה אם מותר לעשות מן בעלי חיים גולל ודופק, רק לגלות לך על גולל ודופק מה הוא ענינו, ולמה הוא מטמא באוהל. דכיון שצריך ליתן טעם למה בעלי חיים פסולין לגולל ודופק - נבין מאותו הטעם ענין גולל ודופק, שכאשר נדע הלכות דבר אחד - נוכל לעמוד על מהותו. (גור אריה במדבר יט) תם המהר"ל ולא פירש מהי מהותו של הדיון. בפוסקים נדון נושא זה בהרחבה. האם ארון המת מקבל טומאה מהמת, או שהוא טמא מחמת עצמו? הנפקא מינה תהיה כאשר אותו בעל חיים, ששימש ככיסוי לארון הקבורה, פרש ממקומו והלך למקום אחר מנותק מהמת. אם נניח שטומאתו תלויה במת פרישתו מהמת תטהר אותו, למרות שכל עוד ששימש כחלק מארון הקבורה היה טמא. שתי תכונותיו של בעל חיים, ניידותו והיותו יצור טהור, שאינו מקבל טומאה, מאפשרות דיון על מהותו של ארון קבורה שפרש ממקומו. ההשלכות המעשיות יהיו בעצמים שימושיים יותר. אך הדוגמא הלא מציאותית היא שאפשרה את הדיון המציאותי.

## הפונדקאות

דוגמא נוספת לדיון תיאורטי הביאו התוספות מסוגיה העוסקת בקדושת בכור (חולין ע.).

הדביק שני רחמים ויצא מזה לזה מהו?

בהמשך דבריו שם מתייחס המהר"ל גם לסוגיה תמוהה זו. הוא נתקל כנראה בליצנים שלגלגו על סוגיה זו ולכן נאלץ להקדים לה דברי תוכחה: אתה האדם אל תעשה כמו שעושין המהרהרין אחר דברי חכמים, וכאילו לא היה כוונתם רק לדבר בדברים כאלו, לא כן דעת החכמים האמתיים, כי מה שדברו וטרחו בזה הוא הטעם והכוונה שיצא מזה,

כי הם רצו לעמוד על ענין הבכור שציוותה התורה, האם הוא רק דבר היוצא מהרחם, ואם כן לפי זה אם היה נכנס ברחם אחר בבהמה שלא בכרה ויצא - גם כן חייב בבכורה, שהרי פטר רחם הוא. או שאין כוונת התורה ב"רחם" אלא על

האם שהרתה אותו וילדתו. ובזה הספק יש עיון בחכמת התורה, והוא גדול מאוד בסוד הבכור.

כי ההלכות שיש למצוה מעמידין את האדם על עיקר מהות המצוה. והסכלים מתלוננים על אלו הדינים. וכלל זה יהיה בידך, כי כל הבעיות האלו, הם וכיצא בהם, הם תלויים בדברים עמוקים מאוד.

אם ניישם חקירה זו בשאלה בת ימינו, הדיון יתייחס לפונדקאות. מי היא האם האמיתית, האם הביולוגית או הפונדקאית? האם בעלת הרחם, בה נוצר העובר, היא האם, או בעלת הרחם השני, שממנה נולד לבסוף העובר.

ואכן פוסקי דורנו, כשדנים בשאלת הפונדקאות, מתייחסים לסוגיה זו (בספרים באהלה של תורה ח"א סי' ע' הבחנתי בין שאלת הבכור לשאלת הייחוס) מי גלה עפר מעיניו של המהר"ל ויראה עד כמה צדקו דבריו.

## הפיל והפלפול

ליצנותם של בני דורו של המהר"ל התגלגלה בדורות הבאים במשורר ההשכלה יל"ג. בשירו הידוע "קוצו של יוד" הוא מתאר את פייביש, האנטי גיבור של השיר, דורש בדרשת בר המצווה שלו בסוגיה זו של מדביק שני רחמים. יל"ג בחר בסוגיה זו כדי להציג את פייביש, את רבותיו ואת עולם התורה כולו, כתימהוניים כביכול, התלושים מן המציאות הריאלית ומפלפלים כאילו בפלפולי הבל הזויים (עפרא לפומייהו) לעומת מהנדס הרכבות שנראה כאיש מעשה וכאדם מן הישוב.

אין פסול כמובן במהנדס רכבות. אולם תפקידו זמני. לעומתו, הלמדן והפוסק העוסקים בסוגיות הפיל ודומיהן ממשיכים את רצף ההלכה בישראל. תורת חיים הנצחית מתיישמת ברכבת במטוס ובחללית ובכל התופעות החדישות ביותר. כל זאת בזכות הפלפול האמיתי והחיובי, המפשיט מהפיל את מוחשיותו, חושף את העקרונות החבויים בו ומיישם אותם בסיטואציות המתחדשות לבקרים. לא הפיל הוא נשוא הדיון אלא הפלפול על השלכותיו הערכיות והמוסריות.

הפיל אינו רק חיה גדולה, הוא משמש גם כדוגמא חיה וגדולה להבנתה של התורה לעומקה ע"מ להופכה לתורת חיים לדור ודור ולנצח נצחים.



## מתוך: 'על עקרונות המוסר הפוליטי'

(5.2.1794, Les Principes de Morale Politique)

### להדרכתה של האסיפה הלאומית במנהל הפנים של הרפובליקה.

אזרחים, נציגי העם.

לפני זמן מה, הצגנו כאן את עקרונות פוליטיקת החוץ שלנו: עתה אנו ניגשים לפתח את עקרונות פוליטיקת הפנים שלנו.

לאחר שהתנהלו במשך זמן רב ביד המקרה, נסחפים בזרמיהם של פלגים יריבים, נציגיו של העם הצרפתי גילו לבסוף אופי והעמידו ממשל. ההיפוץ שחל במזלה של האומה, בישר לאירופה כולה על התחדשותה של הנציגות הלאומית שלנו. אולם עלינו להודות שבליבם של המאורעות הסוערים הללו ועד לרגע זה ממש, לא היה לנו מדריך אחר מלבד לאהבת הטוב ותחושת נזקקותה של המולדת; טרם נמצאו לנו כללים-מכוונים מפורשים ותיאוריה מדויקת, שכן, לא היה לנו הפנאי לנסחם.

הגיעה העת לסמן בבירור את מטרת המהפכה, ואת היעד אליו אנו שואפים; הגיעה העת שניתן לעצמנו דין וחשבון, הן על המכשולים שעדין ניצבים בדרכנו, והן על האמצעים שעלינו לנקוט כדי להסירם: רעיון פשוט וחשוב שכמו לא עלה על דעתו של איש מעולם. אויה! כיצד ממשה פחדנית ומושחתת היתה מעזה לממשו? מלך, סנאט מורם-מעם, קיסר, קרמוול ודומיו – כל אלו אינם יכולים אלא לכסות על תוכניותיהם באצטלה דתית, להסכין לכל החטאים, לקרב את כל הסיעות אך למחץ את סיעת האנשים ההגונים, לדכא או להוליך שולל את העם על מנת להגשים את שאיפותיהם הבוגדניות. אלמלא ניצבה בפנינו מטלה נכבדה שכזאת, אילו דובר כאן רק על טובתו של פלג בודד או של אריסטוקרטיה חדשה, הינו יכולים להאמין, בדומה לסופרים מסוימים ששחיתותם נופלת רק מבורותם, שתוכנית המהפכה הצרפתית כבר נכתבה מילה במילה בספריהם של טקיטוס או מקיאוללי; ושאת חובותיהם של נציגי העם עלינו ללמוד

מקורותיהם של אוגוסטוס, טיבריוס או אספסיאנוס, ואפילו מאלו של מחוקקים צרפתיים מסוימים; שכן, מלבד להבדלים קלים במידת האכזריות והבוגדות, כל הרודנים דומים זה לזה.

אך באשר לנו, אנו מתכוונים לשתף היום את העולם כולו בסודותינו הפוליטיים, על-מנת שכל ידידי המולדת יוכלו להיאסף תחת קולה של התבונה והעניין הציבורי; על מנת שהאומה הצרפתית ונציגיה יוכלו בכל מדינות העולם המסוגלות להכיר בעקרונותיה האמיתיים; כדי שכל הקושרים, המבקשים תמיד לרשת קושרים אחרים, ישפטו בידי הדעה הציבורית, על סמך עקרונות ודאיים ופשוטים.

יש לנקוט באמצעים הללו מבעוד מועד, על-מנת להפקיד את עתידה של החירות בידיה של האמת הנצחית, ולא בידיהם של בני-תמותה. והיא והממשלה תשכח את טובתו של העם, או תיפול בשנית בידיהם של אנשים מושחתים, כדרכו של עולם, אורם של העקרונות המוכרים יאיר על מעשי הבגידה הללו, וכבר עם המחשבה על הפשע, תתם לגווע כל מזימה חדשה.

מאושר העם המסוגל להגיע לנקודה הזו! שכן, יהיו-באשר-יהיו מעשי הזוועה החדשים המצפים לו, בסדר עולם שכזה, שבו התבונה הציבורית ערבה לחירות! ימצאו לו לבטח האמצעים הדרושים

מהי המטרה אליה אנו שואפים? הנאה שְלווה מחירות ושוויון; שלטון הצדק הנצחי, שחוקיו נחקקו לא בשיש או באבן, כי אם בליבותיהם של כל בני-האדם, ולו גם בליבו של העבד השוכח אותם, ולו גם בליבו של הרודן המכחיש אותם.

אנו רוצים סדר-עולם, שבו יכבלו החוקים את כל התשוקות השפלות והאכזריות, ויעוררו את כל התשוקות המיטיבות והנדיבות; שבו השאפתנות לא תהא אלא תשוקה להיות ראוי לתהילה ולשרת את המולדת; שבו ההצטיינות תיוולד מן השוויון עצמו בלבד; שבו האזרחים יהיו כפופים לנגיד, הנגיד לעם, והעם לצדק; שבו המולדת תבטיח את רווחתו של כל פרט, וכל פרט ייהנה בגאווה משגשוגה ותהילתה של המולדת... שבו האמנויות יעטרו את החירות המרוממת אותן, והמסחר יהיה מקור לעושר-ציבורי ולא לשפע-מפלצתי של בתים מספר.

ברצוננו להמיר את האנוכיות במוסר, את הכבוד ביושר, את ההרגלים בעקרונות, את הנימוסים הטובים בחובות, את רודנות האופנה בשלטון התבונה, את הבזז לאומללות בבזז לחטא, את החוצפה בגאווה, את

היהירות בגדלות הנפש, את אהבת הכסף באהבת התהילה, את החברה הטובה באנשים טובים, את מחבלי התחבולות באנשי מעלה, את יפי-הנפש בגאונות, את ברק-המעטפת באמת, את התאוותנות השוממה בקסמי השמחה, את קטנותם של הגדולים בגדולתו של האדם, את העם החביב, קל הדעת והאומלל בעם רחב-לב, רב-כוח ומאושר; הווי אומר, ברצוננו להמיר את כל החטא והנלעגות של המונרכיה בכל הניסים והמידות הטובות של הרפובליקה.

אנו רוצים, במילה אחת, למלא אחר מצוות הטבע, להגשים את ייעודו של האדם, לקיים את הבטחותיה של הפילוסופיה, לזכות את ההשגחה העליונה מאשמת שלטונם הממושך של הפשע והרודנות. אנו רוצים שצרפת, המרוממת כעת בין מדינות העבדים, המאפילה בתהילתה על כל העמים החופשיים שהתקיימו אי-פעם, תהיה למופת בין האומות, לאימת המדכאים, לנחמת המדוכאים, לנזר הבריאה; ובחותמנו את המפעל בדמנו, נוכל, לכל הפחות, לחזות בשחר המפציע של האושר העולמי... הנה שאיפתנו, הנה מטרתנו.

איזו ממשלה תוכל להגשים פלאים מעין אלו? רק ממשלה דמוקרטית או רפובליקאית: אלו הן מילים נרדפות, למרות השימוש לרעה שעושה בהן הלשון הרווחת; שכן, האריסטוקרטיה אינה רפובליקאית יותר מן המלוכה. הדמוקרטיה אינה מצב שבו העם, הנאסף בכל רגע, מסדיר בכוחות עצמו את כל ענייניו של הציבור, ועוד פחות מכך מצב שבו אחוז זעיר מהעם מכריע את גורלה של החברה כולה באמצעות צעדים מבודדים, נמהרים ומנוגדים: ממשלה כזו לא התקיימה מעולם, והיא לא תוכל להתקיים אלא על-מנת להוביל את העם בחזרה לשלטון עריצות.

הדמוקרטיה היא מצב שבו העם הריבוני, מודרך על-ידי חוקים מעשה ידיו, עושה בעצמו את מה שביכולתו לעשות היטב, ובאמצעות נציגים את מה שאין ביכולתו.

עליכם לחפש אפוא את הכללים להכוונת דרככם הפוליטית בעקרונותיה של המדינה הדמוקרטית.

אך על מנת לגבש ולבסס בינינו את הדמוקרטיה, על מנת להגיע לשלטונו השליו של המשפט החוקתי, עלינו להביא לקיצה את מלחמתה של החירות כנגד הרודנות, ולחצות בבטחה את סערותיה של המהפכה: זוהי מטרתה של השיטה המהפכנית שאותה הסדרתם. עתה עליכם לכוון את דרככם פעם

נוספת, בהתאם לנסיבות הסוערות שבהן מצויה הרפובליקה; על תוכניתכם להיות פרי רוחה של ממשלה מהפכנית, בשילוב עקרונותיה הכללים של הדמוקרטיה.

אולם מהו העיקרון היסודי של ממשלה דמוקרטית או עממית, מהו מקור כוחה המהותי? המידה הטובה; כוונתי למידה הטובה הציבורית שהולידה ריבוא מופתים נעלים ביוון וברומא, ושתגדיל לעשות גדולות ונצורות בצרפת הרפובליקאית; כוונתי למידה הטובה שאינה אלא אהבת המולדת וחוקיה.

אולם מאחר שהשוויון הוא מהותה של הרפובליקה או הדמוקרטיה, הרי שאהבת המולדת בהכרח חובקת את אהבת השוויון.

עוד נוסיף כי הרגש העילאי הזה, מחייב העדפה של העניין הציבורי על-פני כל העניינים הפרטיים; ומכאן שאהבת המולדת מחייבת או מייצרת את המידות הטובות כולן: שכן מהן המידות הטובות אם לא אותו הכוח המכשיר את הנפש לקורבנות מעין אלו? כיצד יוכל המשתעבד לחמדנות ולשאפתנות, למשל, להקריב את אליליו בעבור המולדת?

לא רק שהמידה הטובה היא נשמת הדמוקרטיה; היא אינה יכולה להתקיים אלא בממשל הדמוקרטי. בשלטון המלוכה, איני מכיר כי אם אדם אחד שמסוגל לאהוב את המולדת, ואינו נזקק אפילו למידה טובה לשם כך; זהו המלך. הסיבה היא שמכל תושביהן של אותן מדינות, המלך הוא היחיד שיש לו מולדת. האין הוא הריבון, לפחות בפועל? האין הוא תופס את מקומו של העם? ומהי מולדת, אם לא המדינה שבה אתה אזרח וגם חלק מן הריבון?

כתוצאה מאותו עיקרון, במדינות האריסטוקרטיות, אין המילה מולדת אומרת דבר לאיש מלבד לאותן משפחות פטריקים שפלו לריבונותה.

בדמוקרטיה לבדה, המדינה היא באמת ובתמים מולדתם של כל היחידים המרכיבים אותה, וכמספר האזרחים שבה, כך מספר הנוטרים המגויסים למטרתה. הרי לכם יתרונם של העמים החופשיים על פני האחרים. ולניצחונן של אתונה וספרטה על הרודנים האסייתים, לניצחונם של השווייצרים על רודני ספרד ואוסטריה, אין כל סיבה אחרת זולת זאת.

אולם העם הצרפתי הוא הראשון בתולדות האנושות לכונן את הדמוקרטיה האמיתית, בהעניקו לכל בני האדם שוויון זכויות אזרחיות מלאות; וזוהי,

כראות רוחי, הסיבה האמיתית לכך שהרודנים אשר עשו יד-אחת להפלתה של הרפובליקה, ינחלו תבוסה כולם.

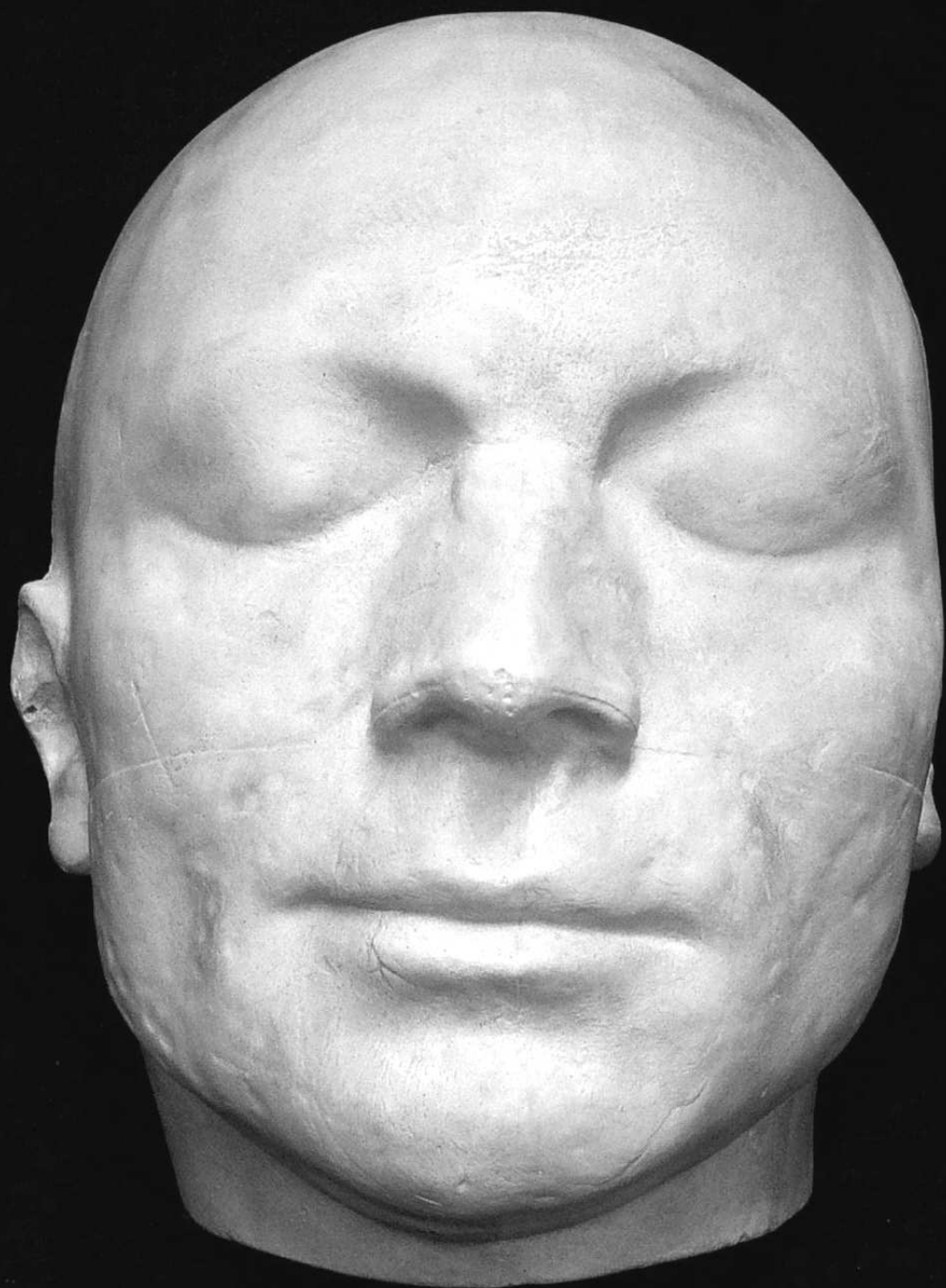
מרגע זה יש להסיק, מהעקרונות שהצגנו כאן, מסקנות מרחיקות לכת. נפשה של הרפובליקה היא המידה הטובה, השוויון, ומטרתכם היא לגבש ולבסס את הרפובליקה; ומכאן נובע כי הכלל הראשון של דרככם הפוליטית יהיה: רתמו את כל פעולותיכם לשימורו של השוויון ולפיתוחה של המידה הטובה; שכן דאגתו הראשונה של המחוקק צריכה להיות נתונה לביצורו של עיקרון הממשל. לפיכך עליכם לאמץ או לייסד את כל מה שנוטה לעורר את אהבת המולדת, לטהר את המוסר, לרומם את הנפשות, לכוון את תשוקות הלב האנושי לעבר העניין הציבורי. ואת כל מה שנוטה לרכזן באני האישי הבזוי, לעורר התלהבות לדברים הקטנים ובוז לגדולים, עליכם לדחות או לדכא. בשיטה של המהפכה הצרפתית, הבלתי-מוסרי הוא גם בלתי-פוליטי, והמשחית הוא אויב המהפכה. החולשה, החטא, הדעות הקדומות הן דרכיה של המלוכה. אפשר שאנו נוטים לעיתים קרובות מדי ליפול לרעיונות שקריים ולרגשות מוגי-לב, מוכרעים על ידי כובד הרגלינו הישנים ועל ידי המדרון הבלתי מורגש של החולשה האנושית; לכן, עלינו לחשוש מעודף מרץ, פחות משעלינו לחשוש מעודף חולשה. אפשר שהשרטון הגדול ביותר ממנו עלינו להימנע אינו להטו של הקנאי, אלא דווקא עצלותו של הטוב והפחד מפני אומץ-לבנו שלנו. חזקו אפוא ללא הרף את כוחו המקודש של הממשל הרפובליקאי, ואל תניחו לו לצנוח. אינני צריך לומר שאין בכוונתי להצדיק כאן שום הפרזה. ניתן לנצל לרעה את העקרונות המקודשים ביותר; חוכמת הממשל היא להיוועץ בנסיבות, לתפוס את הרגע, לבחור את האמצעים; שכן האופן שבו מכשירים את הקרקע לדברים הגדולים הוא חלק מהותי מהכישרון לבצעם, כפי שהחוכמה היא בפני עצמה חלק מהמידה הטובה.

איננו מתכוונים לצקת את הרפובליקה הצרפתית לתבניתה של ספרטה; איננו רוצים להנחיל לה סגפנות או ניוון של מנזר. בכוונתנו להציג בפניכם את העיקרון המוסרי והפוליטי של הממשלה העממית במלוא טהרתו. יש בידיכם אפוא מצפן המסוגל לכוונכם בכל סערות היצרים ומערבולות התככים המקיפות אתכם. יש בידיכם אבן בוחן לבדוק בה את כל חוקיכם, את כל ההצעות המובאות בפניכם. מעתה, תוך שתשוו אותן ללא הרף לעיקרון זה, תוכלו להימנע מהשרטון המאיים תדיר על האספות הגדולות –

סכנת ההפתעות והאמצעים החפוזים, הסותרים ומתנגדים זה לזה. תוכלו להעניק לכל פעולותיכם את הלכידות, האחדות, החוכמה והיושר שנוציגו של העם הראשון בעולם מוכרחים להפגין. תוצאותיו הברורות מעליהן של העיקרון הדמוקרטי אינן דורשות פירוט; העיקרון הפשוט והפורה עצמו הוא שמצדיק פיתוח. את המידה הטובה הרפובליקאית ניתן לשקול ביחס לעם, וביחס לממשלה: מן ההכרח שתמצא באחד כמו באחרת. כשהממשלה לבדה חסרה אותה, מידתו הטובה של העם עוד משמשת מוצא; אולם כאשר העם עצמו מושחת, החירות כבר אבודה מראש.

למרבה המזל, ובניגוד לדעות הקדומות האריסטוקרטיות, המידה הטובה היא מטבעו של העם. אומה נעשית מושחתת באמת רק כאשר היא עוברת מן הדמוקרטיה לאריסטוקרטיה או למלוכה, לאחר שאיבדה בהדרגה את חירותה ואת אופייה; זהו מותו של הגוף הפוליטי, מוות מתשישות. כאשר תאוות הבצע שברה לבסוף את אמות המוסר של ספרטה ואת חוקי ליקורגוס, לאחר ארבע מאות שנות תהילה, המלך אגיס מת לשוא בניסיון להשיבם. דמוסטנס הרעיש עולמות כנגד המלך פיליפ, אך פיליפ מצא בחטאיה של אתונה המנוונת דוברים רהוטים מדמוסטנס. אוכלוסיתה של אתונה הייתה מרובה אז כבזמנם של מילטיאדס ואריסטידס; אך לא נותרו בה עוד אתונאים. מה זה משנה שברוטוס הרג את הרודן? הרודנות חיה עדין בלבבות, ורומא כולה אינה קיימת עוד, אלא אצל לברוטוס.

אך מרגע שהעם, במאמצי-אדירים של אומץ ותבונה, שבר את שלשלאות העריצות וכיתתן לניסי החירות; מרגע שבכוח מזגו המוסרי הוא חמק, כך או אחרת, מזרועות המוות על מנת לזכות מחדש במלוא עוזו נעוריו; מרגע שהעם, פעם בפעם רגיש וגא, עז וטוב מזג, אינו מניח עוד לא למבצרים חסונים ולא להמוני צבאות הרודנים לעמוד כנגדו, אך נעצר בעצמו למול דמותו של החוק; הרי שאם אותו העם אינו נוסק מיד כחץ שלוח למרומי גורלו, אין זו יכולה להיות אלא אשמתם של המושלים בו.



מיצת הדמויות של רובספיר

Robespierre

ויש עוד לומר שבמובן מסוים, על מנת לאהוב את הצדק והשוויון, העם אינו נזקק למידה טובה יתרה; די לו לאהוב את עצמו.

אך על הנגיד להקריב את עניינו לטובת עניינו של העם, ואת גאוות הכוח לטובת השוויון. על החוק להטיל מרות בראש ובראשונה על זרועותיו. על הממשלה להקפיד עם עצמה על מנת לשמור את כל חלקיה בהרמוניה עמה. אם ישנו גוף נציגותי, סמכות עליונה שהעמיד העם, מוטל עליו לפקח ולרסן ללא הרף את כל שאר משרתי הציבור. אבל מי ירסן אותה, אם לא מידתה הטובה שלה? ככל שמקור הסדר הציבורי גבוה יותר, כך עליו להיות טהור יותר: על הגוף הנציגותי להתחיל אפוא בכך שיכפוף את כל התשוקות הפרטיות שבקרב לתשוקה הכללית ולטובת הציבור. מאושרים הנציגים אשר כבלי התהילה ואפילו טובתם שלהם קושרים אותם למטרה הנעלה של החירות לא פחות מכפי שחובתם עושה זאת.

נסיק מכאן אפוא אמת גדולה: מטבעה של הממשלה העממית לבטוח בעם, אך להחמיר כלפי עצמה.

לא היה צורך להמשיך ולפתח את התיאוריה שלנו מעבר לנקודה זו, אילו כל משימתכם הייתה למשול על מי-המנוחות של הרפובליקה: אולם הסערה שואגת; והמצב המהפכני שבו אתם שרויים כופה עליכם משימה אחרת.

טוהר יסודותיה של המהפכה הצרפתית, שגב מטרתה, הוא מקור כוחנו אך גם מקור חולשתנו; כוחנו, מאחר שהוא מקנה לנו את יתרונה של האמת על פני ההתחזות, ואת זכויותיו של העניין הציבורי על פני העניין הפרטי; חולשתנו, מאחר שהוא מאחד כנגדנו את כל הנבלים, כל אלו שבליבותיהם זוממים לעשוק את העם, את כל אלו שרוצים לחמוק ללא עונש על כך שעשקו, את כל אלו שדחו את החירות כאסון אישי, וכל אלו שאימצו לעצמם את המהפכה כמשלח יד ואת הרפובליקה כטרף: זו הסיבה לעריקתם של אנשים שאפתניים או חמדניים רבים כל כך, שנטשו אותנו על אם הדרך מאז יצאנו למסע; שכן, הם לא החלו בו על מנת להגיע לאותו היעד. ניתן לומר ששתי הרוחות היריבות אותן נהוג לתאר במאבק על ממלכת הטבע, נלחמות זו בזו בעידן כביר זה של ההיסטוריה האנושית, וצרפת היא שדה הקרב והבימה של המאבק הנורא הזה. מבחוח כל הרודנים צרים עליכם; מבפנים, כל ידידיה של הרודנות קושרים קשר: והם ימשיכו לקשור עד שעצם התקווה לפשע תיגזל מהם. יש לחנוק את אויבי



הרפובליקה מבית ומחוץ, או לגווע עמה; ובכך, במצב שכזה הכלל המעשי הראשון של הפוליטיקה שלכם יהיה: הדריכו את העם באמצעות התבונה, את אויבי העם באמצעות הטרור.

אם מקור כוחה של הממשלה העממית בזמן שלום הוא המידה הטובה, הרי שמקור כוחה של הממשלה העממית בזמן מהפיכה הוא המידה הטובה, לצד הטרור: המידה הטובה, שבלעדיה הטרור הוא פורענות; הטרור שבלעדיו המידה הטובה חסרת-אונים. הטרור אינו אלא הצדק המהיר, החמור, הבלתי מתפשר; אין הוא אלא אחד מגילוייה של המידה הטובה; הוא אינו עיקרון מיוחד כשם שהוא תוצאה של העיקרון הכללי של הדמוקרטיה, כאשר הוא מיושם לצרכיה הדוחקים ביותר של המולדת.

נאמר שהטרור הוא מקור כוחה של הממשלה העריצה. האם ממשלתכם תדמה אפוא לשלטון עריצות? כן, כשם שהמאכלת הבוערת בידיהם של גיבורי החירות דומה לזו שאוחזים משרתי הרודנות. העריץ מושל באמצעות טרור בנתיניו הנקלים; והצדק אתו, בתור עריץ: אלפו באמצעות הטרור את אויבה של החירות; והצדק יהיה עמכם, כמייסדי הרפובליקה. ממשלת המהפכה היא עריצותה של החירות כנגד הרודנות. האם נברא הכוח רק כדי להגן על הפשע? האם לא נועדה מכת הברק לשוף ראשים גאים?

חוק הטבע כופה על כל ישות גשמית ומוסרית להבטיח את שימורה העצמי: הפשע שוחט את החפות כדי לשלוט, והחפות נאבקת בזרועות הפשע בכל כוחותיה. תמלוך המלוכה ולו ליום אחד, ולמחרת לא ישאר אף לא פטריוט בודד. עד מתי יכונה זעמם של העריצים צדק, וצדקו של העם, ברבריות ומרד? כמה עדינים אנו עם המדכאים, וכמה קשוחים עם המדוכאים! אין דבר טבעי מזה: מי שאינו שונא את הפשע לא יכול לאהוב את המידה הטובה.

האחד או האחרת, בכל מקרה, חייבים להיכנע. סובלנות כלפי המלוכנים, זועקים אחדים. חסד לבני הבליעל! לא: חסד לחפות, חסד לחלשים, חסד לאומללים, חסד לאנושות!

האזרחים השלוים לבדם זכאים להגנה חברתית: וברפובליקה אין אזרחים מלבד הרפובליקאים. המלוכנים והמורדים אינם אלא זרים בקרבה, וליתר דיוק אויבים. מלחמתה הנוראה של החירות ברודנות, האם ניתן לפצלה לשניים? האויבים מבפנים, האינם בני-בריתם של האויבים מבחוץ?

הרוצחים הקורעים את המולדת מבפנים; הקושרים הקונים את מצפונם של באי-כוחו של העם; הבוגדים המוכרים אותו; כותבי פלסתר שכירים אשר תמורת בצע כסף מכפישים את מטרתו של העם, רוצחים את המידה הטובה הציבורית, מלבים את אש המחלוקות האזרחיות, ומכניסים את הקרקע למהפכת הנגד הפוליטית באמצעות מהפיכת הנגד המוסרית; האם כל אלו אשמים פחות או מסוכנים פחות מהרודנים אותם הם משרתים? כל אלו שמציבים את מתינותם הרצחנית בין בני הבליעל הללו לבין המאכלת הנוקמת של הצדק הלאומי, דומים למי שניצב בין כידוני חיילנו לבין משרתיהם של הרודנים; כל משבי הרגישות המזויפת שלהם אינם בעיני כי אם אנחות שנועדו לאזניהן של אנגליה ואוסטריה.

הא! על מי אם כן ליבם נכמר? האם על אלפיים גיבורים, עלית האומה, שנקצרו בחרבות אויבי החירות, או בפגיונות הרוצחים המלוכנים או הפדרליסטים? לא, אלו רק פלבאים, פטריוטים; כדי לזכות באהדתם, צריך להיות לפחות אלמנתו של גנרל שבגד עשרים פעם במולדת; כדי להנות מסובלנותם, צריך כמעט להוכיח שהקרכת עשרת אלפים צרפתים, כפי שגנרלים רומאים נדרשו להרוג, אם אינני טועה, עשרת אלפים חילי אויב כדי לזכות בניצחון. מקשיבים בדם קר לתיאורי הזוועות שסבלו מגני החירות מידי הרודנים; נשינו שהוטלו בהם מומים מחרידים; ילדינו שנרצחו בחיק אמהותיהם; אסירנו שגבורתם הנשגבת, המדהימה, נבחנה בכור המצרף של עינויים מחרידים; ומכנים טבח מחריד את ענישתן האיטית מדי של אי-אלו מפלצות שפוטמו בדמה הטהור ביותר של המולדת.

אנו סובלים באורך רוח את יגונם של אזרחים נדיבים שהקריבו למטרה היפה ביותר את אחיהם, ילדיהם, בני-זוגם: אך מרעיפים את הניחומים הנדיבים ביותר על נשותיהם של מורדים... כמעט והפכו אותן לאגודה מיוחסת של מקבלות-קצבה על חשבון הציבור.

באיזו לבביות אנחנו מוכנים עדין ללכת שולל אחר מילים! כאילו האריסטוקרטיה והמתונים עוד מושלים בנו באמצעות הכללים הרצחניים שהם הקנו לנו!

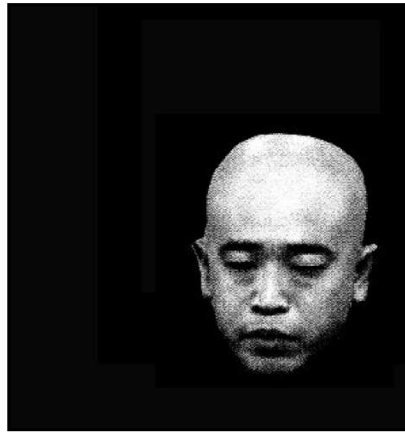
האריסטוקרטיה מגנה על עצמה בקנוניותה טוב מכפי שהפטריוטיזם מגן על עצמו בשרתו את המולדת. מבקשים הם למשול במהפכות בעזרת חלקות הלשון של הארמון; מטפלים במזימות כנגד הרפובליקה כפי

שמטפלים בתביעות פרטיות. הרודנות הורגת, החירות מסנגרת; והקוד המשפטי שיצרו הקושרים עצמם הוא החוק שלפיו הם נשפטים. כשמדובר בישועתה של המולדת, עדותו של העולם כולו לא תוכל להחליף הוכחות מפי עדים, ואפילו הראיה הברורה ביותר לא תוכל להחליף הוכחות כתובות.

איטיותו של המשפט שקולה לפטור מעונש, אי-וודאות ביחס לדין מעודדת את האשמים: ובכל זאת, מתלוננים על חומרתו של הצדק; מתלוננים על מאסרם של אויבי הרפובליקה. מחפשים דוגמאות מההיסטוריה של הרודנות, מכיוון שלא רוצים לבחור אותן מזו של העם, וגם לא לדלותן מרוחה של החירות העומדת בסכנה. ברומא, כשהקונסול חשף מזימה וחנוק אותה בו ברגע, בחסלו את שותפיו של קטילינה, האשימו אותו שהפר את הנהגים. ומי היו מאשימיו? קיסר השאפתן שרצה להעצים את מפלגתו בהמון המורדים; פיסון, קלודיוס, וכל האזרחים הרעים שחששו לעורם שלהם מפני מידתו הטובה של רומאי אמיתי ומפני חומרתם של החוקים. להעניש את מדכאי האנושות, זהו חסד; לסלוח להם, זו ברבריות.

(מצרפתית: עלמה יצחקי)

קיושי טויאמה (Koichi Toyama) יליד 1970, מוסיקאי, אמן רחוב, אינטלקטואל אנטי-ממסדי ופעיל פוליטי אנרכו-פשיסטי שהתמודד בבחירות לרשות טוקיו ב-2007. טויאמה סיים במקום השמיני מתוך ארבעה-עשר המתמודדים, כשהוא זוכה בקולותיהם של כחמישה עשר אלף בוחרים מתוך כחמישה וחצי מיליון. בשנת 2008 ביקש טויאמה



להתמודד למשרת נשיא ארה"ב בטענה שיפן, כמו גם שאר העולם, היא חלק מ-51 המדינות של ארה"ב. בקשתו נדחתה. הטקסטים המובאים להלן הם תמלולים של תשדירי הבחירות שלו.

## קיושי טויאמה

### נאום בחירות לנשיאות ארה"ב

הודעה לכל תושבי כדור הארץ.  
שמי הוא קיושי טויאמה,  
מהפכן מיפאן – אחת מחמישים ואחת ארצות הברית של אמריקה.

הקשיבו:

ישנו דבר שאיני מוכן לקבל.

ערכתי בדיקה של המערכת האלקטוראלית בתקווה להתמודד לנשיאות ארצות הברית, וגיליתי שלא רק שאיני זכאי להתמודד, יתרה מכך, אף איני זכאי להצביע!

מה פשר הדבר !

כולי תקווה כי ידוע גם לכם – לפי שעה, אמריקה כוללת את העולם כולו.

אמריקה תמיד דוחפת האף שלה ומתערבת בעניינים כלל-עולמיים.  
במקרים רבים היא מזדרזת לזירה ונוטלת לעצמה את תפקיד הבורר.

התנהגות מסוג זה אינה נתפשת, אלא אם מניחים כי אמריקה זה בכל מקום.

זאת עובדה.

אמריקה, פשוטו כמשמעו, מכתרת את העולם כולו...

כמה נפלא !

אני באמת אוהב את אמריקה...  
הרשו לי לספר לכם סיפור: הייתי אסיר פוליטי במשך שנתיים,  
ברגע בו שוחררתי רצתי למקדונלד אכלתי 'ביג-מק' ושתיתי קולה.

זה היה פנטסטי.

הסרטים ההוליוודים הם בדרך כלל האהובים עלי.

ואני אוהב את הביטלס !

*עיתונאי: הביטלס בריטים.*

שתוק ! האם אנגליה אינה אמריקה גם כן ?

בכל אופן, אני אוהב את אמריקה, ואני גאה להיות אמריקאי....

ובכן, הייתי גאה...

אך אז גיליתי שאיני זכאי להצביע.  
מולדתי בגדה בי !

האם ידעתם ?

למרות שאוכלוסייתה של אמריקה עולה על שש מיליארד נפשות,  
למטה ממאתיים מיליון הם בעלי זכות הצבעה.

אמריקה שלנו !

האם אינך אמורה להיות דמוקרטיה ?

אך עם זאת רק 1/30 מאזרחיך מקבלים את ההחלטות.  
איזו מן דמוקרטיה היא זו ?  
איבדתי כל תקווה ! נואשתי מדמוקרטיה בה מיוצגים רק 1/30 מן  
האוכלוסייה.

איני יכול לשאת זאת עוד. אני לוקח את העניינים לידיים.

אני מתכוון... בכל זאת, להתמודד לנשיאות ארצות הברית.

אני אמריקאי.

יש לי זכות יסוד להתמודד !

וזאת הודעתי לכל תושבי כדור הארץ :

כולכם אמריקאים.

לכולכם ישנה זכות יסוד להצביע –

ובכל זאת, אני מפציר בכם להצטרף למחאתי ולהימנע מהצבעה.

בכל אדם אשר ימנע מלהצביע בבחירות אלו, אראה כבוחר בי.  
פתקים לבנים ופתקים פסולים גם הם הולכים אלי.

כן, כבר ניצחתי...

מקיין !

אובמה !

יכולים לזכות רק בכמה עשרות מיליוני קולות.  
כך שגם אם לא אעשה דבר, אזכה בלמעלה משש מיליארד קולות.

היכנעו ! מונרכים !

המסר שלי ל-1/30 ששולטים בנו :  
אם ברצונכם לחסום את כניסתי לתפקיד, העניקו מיד זכות הצבעה לשש  
מיליארד הקולות הנוספים.  
או חדלו להתערב ברגע זה בעניינים הכלל-עולמיים.

עזבו את הצרות שבעיראק לעם העיראקי  
עזבו את הצרות שבאירן לעם האיראני  
עזבו את הצרות שבקוריאה לעם הקוריאני  
עזבו את הצרות שביפאן לנו, לעם היפאני.  
עזבו את כל הצרות לאנשים שחיים שם.

התוכנית שלכם הייתה שגויה מלכתחילה,  
קיוויתם לשנות את העולם לכדי אמריקה.  
כנשיאה של ארצות הברית של אמריקה  
אני מבטיח להתנצל על המדיניות הזו.

אכיר בכך שארצות הברית ממוקמת באזור מסוים באמריקה הצפונית.  
ואחלק את יתר העולם לכ-200 מדינות עצמאיות !

## נאום בחירות לראשות טוקיו

שמי הוא קיושי טויאמה.

**גבירותי ורבותי !**

האומה הזאת איומה. אין לי שמץ של עניין ברפורמות פוליטיות או ברפורמות מכל סוג שהוא. דבר לא ייפתר בידי רפורמה או בידי שינוי של דבר זה או אחר. איננו מצויים עוד במצב אופטימי כל כך ! עלינו לזנוח את האומה הנתעבת הזאת. את האומה הזאת יש להשמיד ! אין לי ולו הצעה קונסטרוקטיבית אחת !

הדבר היחיד שחובה עלינו לעשות בשעה זאת, הוא "לפרק לגורמים".  
לקרב את כל הקיים !

**גבירותי ורבותי !**

אני בז לכל אחד ואחת מכם. האנשים, אשר תמכו באומה חסרת הערך הזאת, תמכו במערכת, הם אתם ! לייתר דיוק, רוב רובם של האנשים הקוראים שורות אלו, הם אויביי המושבעים ! אני קורא למיעוט שבינכם האנשים. אני קורא לאנשי המיעוט ! עלינו להתאחד ולהתקומם לאלתר ! אנשי הרוב עושים בנו כרצונם. אך עתה, סוף כל סוף, הולך ונבנה עולם בו אנו, המיעוט, לא נדוכא עוד ביתר-קלות !

**אנשי המיעוט !**

אם אתם מאמינים כי ביכולתכם לשנות דבר-מה באמצעות הליך של הצבעה, טועים אתם לחלוטין. בחירות אינן אלא פסטיבל בעבור הרוב ! אין דבר אווילי יותר בעבורנו, אנשי המיעוט, מאשר בחירות.  
שכן, אם אתה נבחר ברוב קולות, או אז, לבטח שהרוב מנצח !  
אתם בוודאי תוהים אם כן, מדוע אני משתתף בבחירות, אך זהו סיפור ארוך.



קיראו נא את הכרוזים שלי. ישנם שני כרוזים שונים, קיראו נא את שניהם.  
איני... יכול לשאת עוד את דיכוי של המיעוט באומה זאת!

**אנשי המיעוט!**

אין כל סיכוי כי נוכל לשכנע את הרוב! אנשי הרוב, תחת כל נסיבות שהן,  
לא יטו את אוזניהם אל קולותינו! אומה פגומה שכזאת, בה שולט הרוב...  
אין כל ברירה, אלא להשמידה! אין זה משנה כמה תיקונים ייעשו, אין כל  
תקווה! כל אחת ואחת מן הרפורמות הפוליטיות שהוצעו באחרונה... הן  
רפורמות בעבור הרוב! אנו המיעוט... ודאי שלא נתמוך בתוצאות  
הרפורמות הללו או נצפה להן! אנו המיעוט, לא מבקשים עוד דבר מאומה  
שכזאת. לנו המיעוט נותרה רק ברירה אחת: לחַרֵב את האומה הזאת!  
ואם להיות כנה לחלוטין... הדרך היחידה שקיימת בעבורנו היא להפיל את  
הממשלה!

**אני פונה אל אנשי המיעוט!**

הבה נעשה שימוש בדבריי כבהזדמנות... לקדם את תוכניותינו האכזריות  
והמבעיתות להפלת הממשלה.

על גבי הכרוזים ישנו המידע כיצד ליצור עימי קשר. לא איכפת לי אם  
תיצרו עימי קשר לפני או אחרי הבחירות. אנא צרו קשר. כמו כן, לא איכפת  
לי אם אתם קטינים ואינכם בעלי זכות הצבעה, או אם אתם חיים מחוץ  
לטוקיו. לבחירות מעולם לא היה כל קשר אלינו המיעוט.

יש לי רק דבר אחד להצהיר עליו... והיה ואבחר:  
הם ימלאו פחד. אני עצמי אתמלא פחד.

העניקו לקיושי טויאמה קול זדוני ומתועב!  
העניקו לקיושי טויאמה קול נואש! ואם לא, אז אל תצביעו! כך או כך, דבר  
לא ישתנה באמצעות בחירות!

(מאנגלית: יהודה ויזן)

## קריאה חוזרת: מכתב ראשון

ידידתי, רעיון משונה קצת מעסיק את מוחי זה כמה: יש שאנו רואים באיזו ספרות מעשה הדומה ממש למעשה לסטים מזויין. בא לפעמים איש אמיץ כח, אדיר וחזק וכביר רוח, יורד לתוך הספרות, ובגבורה גדולה ובזרוע נטויה הוא נוטל לעצמו את כל מה שהוא יכול ליטול, ואינו מניח אחריו לאחרים כלום. לסטים כזה היה, למשל, ניטשה. לסטים כזה היה גם איש כדוסטוייבסקי. אל תשחקי לי, ידידתי. המלה היא מלה גסה קצת. ידעתי, אבל אין דבר. אפשר שסוף-סוף יעלה בידי לברר את כוונתי יותר.

הלא ידעת את החיזיון? – עשירות שנים שלמות או גם מאות תמימות עומדת איזו ספרות, כאותה ביצה העומדת, וקופאת על שמריה הנבאשים. אין חיים ואין תנועה, אין יוצא ואין בא, אין קם ואין מתעודד. התקופה היא תקופה של התנוונות. הכל נשתתק, מין ריקניות נוראה מולכת בכיפה, ואומרים, במקרה כזה: נסתלקה השכינה. כך חולפים עליה לפעמים דורות. ופתאום – אין איש יודע מהיכן ואין איש יודע על-ידי מה – פתאום כאילו נעשה נס מן השמים. אותה הספרות מתעוררת בן-לילה אחד לתחייה. ענקים אחדים באים פתאום, גדולים, שהם נעשים לבסוף למופת לעולם כולו ולמשך אלפי שנים שלמים, אנשים, שהם מטביעים את הסיגנאטורה שלהם על מהלכה של כל הקולטורה האנושית כולה, ולא עוד, אלא שעל-פי רוב אין הם באים אחד-אחד, אלא בהמון. מחנה שלם בא. אותה הספרות מתחילה פתאום לפרוח לעינינו ותקופה חדשה ומזהירה הולכת ומתבססת. אבל לא זה הוא, בעצם, החיזיון המתמיה אותי, אלא חיזיון שני הכרוך מיד אחרי זה: – מיד אחרי אותו הדור של התקופה הגדולה, דור הענקים, בא על-פי רוב איזה עיקול הפונה אל הצד. אמת שיש לך עוד עסק עם גדולים, אבל חש אתה, כי אלו הם רק כישרונות חזקים, אבל בכל אופן אין עוד בהם מאותה הקלאסיות שראית אצל

האחרים זה רק לפני שנים אחדות. והרע מכל זה, כי גם הדור הזה, דור הכישרונות החזקים, הסמוכים עוד אל הקלאסיים, הולך וכלה, ומתחילה ירידה גדולה. מעט-מעט והנה בא דור של אפיגונים, של מחקים, של "הולכים בעקבות", של ננסים. באה התסיסה. אין אתה רואה שוב אלא אנשים תוססים, שואפים, עורגים לאיזה דבר ומחפשים, שמתוך איזה הכרח נפשי לא-ברור הם מבקשים דבר, שהם קוראים לו "מלה חדשה", או מבקשים איזו צורה חדשה של ביטוי או איזה תוכן חדש, והם עושים יום-יום ניסיונות, בונים היום ומחריבים מחר, מוצאים היום ומבטלים מחר, ממליכים היום איזה "גדול" ומורדים בו מחר. וסימנם הוא: יש להם תמיד שפעה גדולה של מלים, של שיטות, של שמות, של בתי-מדרשות חדשים ושל זרמים חדשים – אבל עצם העניין אין. "הדבר כשהוא לעצמו" אינו נראה...

ראיות? – עיין הספרות האשכנזית, עיין הספרות הרוסית וכן עוד ועוד. הספרות האשכנזית קפאה דורות שלמים תחתיה. ופתאום – כמעט בעת ובעונה אחת – באו לה ענקים, שכמעט לא היו כדוגמתם, בא לסינג, ואחריו, כמעט בלי שום הפסק, בא שילר, בא הרדר, בא ווילאנד, ובא אותו הענק שבענקים, אותו גיטה, ובאו כל אותם גבורי הרוח של התקופה אשר יקרא לה תקופת הזהב שבספרות האשכנזית המודרנית. אבל מיד אחרי זה, רק כימי דור אחד, והנה כבר מתחילה קצת שטחיות. עוד יש כשרונות גדולים ומפליאים, עוד יש קלייסט ולינוי והיינה, אבל חש אתה, כי הקלסיציסמוס כבר התמוטט. איזו תקופה של מעבר באה. נולדים רק עוד כשרונות סתם. ומיד אחר כך והנה הירידה השלמה. רק מחקים, רק תלמידים, רק אפיגונים, רק עובדים על-פי שאבלונה, רק אנשים היודעים היטב איך המלאכה נעשית, רק תוססים ודומיהם.

וגם בספרות הרוסית הולך החזיון הזה ונשנה לעינינו. הספרות היתר ספרות של מתחילים והיתה מונחת בחתוליה ובסמרטוטיה הצואים ואיזה הדיוט שאינו מעלה ואינו מוריד היה המנצח על המקלה. פתאום – לא ידענו מהיכן ועל-ידי מה ולא ידענו מי ומה ילד לה את אלה – פתאום והנה דור של ענקים: פושקין, גוגול, לירמונטוב, טולסטוי, ואותו הפלא

שבפלאות, אותו דוסטוייבסקי, איש שהכריח לבסופו את כל הספרויות להשתעבד אל רוחו הנפלא ולעשות כל אחת בחוצותיה מהפכות שלמות. אבל מיד אחר זה והנה דור של מעבר. ולא עוד, אלא שמיד אחרי דור המעבר והנה ננסים. אפשר שרק עוד טשיחוב הוא משיירי אנשי התקופה הגדולה, אבל מיד אחר זה והנה רק מבקשים, שואפים, תוססים, עורגים ודומיהם. מבקשים הם איזה דבר ששם אין לו. יש רגע שאתה מדמה, כי יש לך עסק עם כשרונות מקוריים מאד, וברגע השני כבר אתה בא לידי ידיעה ברורה, כי טעות היא בידך ואין כאן כלום. יש רגע שאתה מאמין, כי אנשים בעלי עצמיות, המיוחדת ומופלאה מאד במינה, עושים לפניך, ומי מתברר לך, כי אין כל זה אלא מעשה להטים גרידה. כך הוא טבעו של דור שכזה: אלפי מלים רמות – ולבסוף אין כל זה אלא פתפתי ביצים ריקות. חי אתה בדור של אינדוסטריה ספרותית, שהביאה את עצם המלאכה עד לידי מעלה גבוהה. המכונה עושה לפנינו.

אי מזה בא חזיון של ירידה נצחת כזאת אחרי תקופה גדולה? – הנה זה הוא שאמרתי, כי רעיון משונה קצת מעסיק את מוחי וכי רואה אני בזה מעשה לסטים מזוין. אל תשחקי לי, ידידתי. מצייר אני לי את הדבר כך: – באיזו פנה בשמים, באוצר העולם הגנוז, יש מין קופה של ברזל אשר מונח בה סכום ידוע של גיניאליות, והאוצר הזה שמור שם למשמרת בשביל עדה שלמה של אנשי-רוח, שיבואו איש-איש מקצהו ויטלו איש-איש את חלקו המגיע לו. אבל יש שנולד לפעמים בין אנשי-הרוח אדם עם כח ידים ועם כח נפש גדול ורב מאד, מין בולשוויק רוחני, ואדם כזה, מכיון שבא אצל הקופה, שוב לא יסתפק באיזה מועט, אלא בא וקורא אל המלאך הממונה על הקופה: "הרם ידך!" והוא נוטל בין כך וכך מן הקופה את כל הנמצא שם במזומנים, ולא ישאיר אחריו אלא פכים קטנים. או יש גם שיבוא אצל הקופה לא רק אחד כזה לבדו, אלא חברה שלמה של בולשוויקים רוחניים כאלה, ממש שודדים בצהרים, והם ריקו את האוצר כולו ולא ישאירו אחריהם אלא עוללות, מין מעות קטנות, קשיטות ופרוטות, שלא ישימו אליהן לב עוד. בא גיטה כזה עם החבריא שלו ונטלו בפעם אחת את אשר נאגר ונאצר בשביל סופרים לדור שלם. לסטים מזוין

היה, שהפיל את חתיתו על המלאך הממונה על קופת הרוח, ולסטם את כל מה שהיה ללסטם, את כל הזהב הנוצץ, ולא השאיר אחריו אלא פרוטות של נחושת. בא דוסטוייבסקי כזה ועשה גם הוא כמעשה הזה. לסטם את האוצר הגנוז לעתיד לבוא ונטל לו את הכל, ולא השאיר אחריו אלא מעות קטנות. ומה פלא, כי אחרי תקופה של גיטה וחבריו או אחרי דור של דוסטוייבסקי וחבריו בא דור של שפלי ידיים, שאין להם אלא קטנות ואין להם אלא מלים ואין להם אלא תאוות ושאיפות? – חלקת אדמה, שעובדה כהוגן והוציאו ממנה את כל כחה, לא תוכל לעשות פרי חדש, אלא אם כן נתן לה תחילה מנוחה ושמיטה למשך זמן ידוע.

אבל יהיה איך שיהיה. חזיונות כאלה, כשאנו רואים אותם בספרות הכללית, עוד מובנים לנו במקצת. אם יש שהיה לאיזו ספרות דור זהב, דור של ענקים, מהיכא תיתי, יבא-נא אחריו גם דור של מעבר או אפילו דור של ננסים ואפיגונים ומחקים ודורכים ביקבי קדמוניהם. אבל כשנובא לספרות קטנה ודלה ומדולדלה, למשל, לספרות כספרותנו, ספרות שגיטים ודוסטוייבסקים לא היו לה, אלא כשבאה והתחילה התחילה מיד במחקים, זהב לא ראתה מימיה, אלא כשבאה והתחילה מיד במחקים, זהב לא ראתה מימיה, אלא כשבאה למנות, התחילה מיד בפרוטות של נחושת, גדולות לא עשתה, אלא כשבאה לעלות לדוכן, התחילה מדי באינדוסטריה ספרותית העושה את המלאכה מעשה מכונה – אז נופלת עלינו איזו מרה-שחורה גדולה ואיומה וידינו יורדות למטה, וכל רוח לא תקום בנו.

לפני הרבה שנים כשטללי הילדות היו מרטיבים עוד את מצחי הבורער, והאור אשר מסביב היה מחנק לי כל-כך והכל היה צר ודחוק וצפוף כל-כך, והסביבה היתה יבשה ומיובשה, ומשאות הנפש היו גדולות ונפלאות, והתמימות היתה רבה וגדולה, והאמונה בעתידות הבאים היתה חזקה ועצומה, – אז היתה שגורה על פי תפלה אחת קטנה, שנתתי לה בטוי גם באחד ממכתבי אליך, ידידתי. התזכרנה עוד? – הלא כך הייתי מתפלל: אלי, אלהי אורי ושירי! חמל-נא על עמך הכבד הזה והסר ממנו כמעט את הרוח היבשה הזאת. תן-נא בלבו מעט רוח של ליריות, של רוך ועדנה, של הגות וחלומות. יהיו-נא גם לו מעט משוררים בעלי שירי דמיון והשתפכות

נפש, יהיו-נא גם לו מעט שירים ליריים, שירי אהבה, שירי נוער, שירי חיים, שהם יהיו כעין סדור-תפלה מודרני או כעין מחזור לכל השנה בשביל בני-הנעורים, אשר מתוכם יתפללו את תפלותיהם ויבכו את דמעותיהם בשעה שלבם יכבד עליהם, ואשר על-פיהם ישפכו את שיחם כל נערינו ונעורותינו וכל בחורינו ובתולותינו בכל עת אשר יצר להם בנשמתם ובכל רגע אשר המון לבם יגבר עליהם ונפשם עליהם תתעטף מרוב תשוקה לדמעות אחדות... התזכרי? – ועוד תפלה אחת קצרה היתה לי בימים ההם: אלי, אלהי אורי ושמשי! וגם מעט בקורת אל-נא תשכח לתת להם בלבם. יהיה-נא להם מעט רוח בוחנת, מעט שכל זך ומעט טעם טוב, למען אשר יבררו ויצרפו ויבקרו את כל דבר אשר יושם לפניהם. יקומו-נא גם להם מבקרים-סופרים אחדים, אשר יורו אותם מעט ואשר יחנכו אותם מעט, ואשר יהיו להם לעמודי-אשר ללכת לפניהם ולהנחותם במדבר הגדול והנורא הזה אשר יקרא לו ספרות וכו' וכו'. הוי לאותה הטעות שטעיתי אָז! תפלתי, כפי הנראה, היתה חטופה קצת יותר מדי, ולפיכך שכחתי בה את העיקר. שכחתי, למשל, להוסיף את הדבר הקטן הזה: כי אותם המשוררים הליריים ואותם המבקרים-הסופרים, שאליהם אני מתפלל בלב קרוע ומורחת כל-כך, יהיו דרך אגב גם אנשים בעלי כשרון, ולא יהיו רק מפטפטים ומהגים ומרבים להג. את הדבר הקטן הזה שכחתי. ולפיכך, כשכבר נעשו לנו כל אותם הנסים הרבים והגדולים, שאליהם התפללתי כל-כך, וכבר יש לנו, ברוך-השם, משוררים ומבקרים קצת יותר משערבתי את לבי לקוות אליהם אפילו בחלום, אל-נא תשתאי, יקירתי, אם תשמעיני מתפלל עתה תפלה להפך: רבונו של עולם, אפשר שיהיה רצון מלפניך לשמוע אל תחנותי החדשה: עשה-נא עמי ועם עמך האומלל ועם ספרותו האומללה נסים רק עוד הפעם האחת הזאת. הסר ממנו רק את הנגע הזה – את המון המשוררים והמבקרים האלה. רק אל-נא יהיו לנו משוררים ומבקרים רבים כל-כך! כי הנה שגיתי מאד, אדוני ורבוני, שגיתי בהיותי נחפז. שכחתי, כי כל אותם הפטפטנים, הנמצאים תמיד בקרב אומה הגונה במספר הגון וידוע ואשר היו לי לזרא ולגועל נורא כל-כך מעודי, הם הם בעצמם יהיו אלה אשר יקחו להם לתוך רשותם ואל תחת שלטונם את המלאכה החדשה הזאת, את עסקי הלב ואת עסקי המוח, והם הם ישירו לנו את מספר השירים

ויכתבו לנו את מספר מאמרי הבקורת, הדרושים כל-כך לצרכי אומה הגונה. בני אותה המשפחה עצמה, שאבותיהם כתבו לנו פעם את שיריהם "על האָביב" ועל "היונה ההומיה" ועל "הצפור בכלוב" ועל "בת רומיניה השדודה", וכן אלה שכתבו לנו פעם את פלפוליהם על הפסוק "או נשיש" ואשר במשך מאות שנים למדו את עצמם להתפלפל על-דבר "עובר ירך אמו" ועל כל קוץ וקוץ, הם הם בעצמם או בניהם ויוצאי חלציהם יהיו לנו למספיקים, אשר יספיקו לנו את סכום השירים ואת סכום המאמרים ואת כל יתר הסחורה הדרושה לנו במקצוע זה במשך שנה, מראש השנה הזה ועד ראש השנה השני הבא עלינו לטובה.

לכאורה, לא היו ימים טובים לשירה העברית כימינו אלה. עשרות-עשרות משוררים חדשים קמו לנו. יום-יום ומשורר חדש, יום-יום וכוכב חדש. השירה נוזלת לעינינו בקלות נמרצה ממש כפלג מים. אבל ראה זה פלא: מוצא אתה, כי כמעט כולם יודעים קצת יותר מדי את סוד המלה וצירופה. כולם עושים הם כוני חן באופן ידוע, כולם חולמים הם בנוסח ידוע, כולם באים הם בהשתפכות נפש בסגנון ידוע, אצל כולם מוצא אתה אותם הדמדומים הידועים ואותם חצאי הרגשות ואותם הגעגועים ואותם הזעזועים ואותם מצבי הנפש של תוגה ידועה, ואפילו אותה החבה הידועה, שחייב כל משורר הגון להרגיש ולהודיע על הטבע החי או המת, אתה מוצא אצלם מן המוכן, אלא שהאחד אוהב פתאום את "החולות הצהובים" והשני את "הסוס האָדום בערבות ערב", כאילו לא היה לזה מעולם עסק אלא עם חולות ולזה לא היה מעולם משא-ומתן אחר אלא עם סוסים; ויש שחרוזהם יפים באמת, ויש גם שמביאים אותך רגע אחד לידי אמונה, כי דבר לך פח עם משוררים אמתים – אבל דבר אחד קטן חסר לך אצלם: הנפש לא תמלא. תניח אותם רגע אחד מתוך ירך – והכל נשכח כרגע. והן זוכר אתה היטב, כי כשנתגלה אלינו, למשל, ביאליק, או אפילו משורר אחר קטן ממנו, ואתה קראת את חרוזיו הראשונים, מיד תפש אותך בלבך, ולשכוח לא יכולת עוד בשום אופן לא אותו ולא את שירו. היה שם איזה דבר, שלחש לך באָזנך, כי עסק לך פה עם ענין אמת, שאינו מזויף. ואפילו אם השיר לא היה מן המשובחים ביותר, ואפילו אם היו לך עליו

אלפי טענות, – אבל באמתיותו לא יכולת בשום אופן להטיל ספק. מדוע אין הדבר כך אצל החדשים שלנו ואצל החדשים שבחדשים? – אפשר משום שאתה מרגיש בשעת הקריאה, כי עסק לך פה עם "נוסח". הן כולם, לצערנו, למדו את הנוסח בעל-פה, והם יודעים כיצד המלאכה נעשית, ובאים הם אליך עם המוגמר. ולא עוד, אלא שכולם ביחד יש להם סגנון אחד: תוכן אחד ושפה אחת ומלים דומות. ואם תקח את המשוררים הרבים, שקמו לנו בעת האחרונה בשני חצאי כדור העולם, תעמוד משתאה: אם קראת שירים אחדים מאתם בבת-אחת, את שירו של האחד ואת שירו של השני, או יותר טוב, אם יקרא אותם איש לפניך מעל הספר, ואתה לא תעיין בואתו ספר גם אתה, אלא תשמע באזניך, ואתה לא ידעת כי פרי משוררים שונים הושם פה לפניך, אז תאמין, כי רק משורר אחד כתב את כולם יחדיו – עד למדה זו חסרים הם כל עצמיות. לרגעים תבוא לידי אמונה, כי כולם יחדיו כותבים הם מתוך קסת-דיו אחת ובעט אחד ועל-גבי גליון נייר אחד. אין כמעט שום הבדל ביניהם, ויש שתדמה, כי גם אותה הנערה, שעליה ישירו, היא רק נערה אחת משותפת לכולם. ויש שתדמה, כי אפילו אותה הדמעה, שהם שופכים, יוצאת ובאה מתוך מרזב אחד, והיא משותפת לכולם – עד למדה זו דומים הם איש לאחיו בנוסחה שלהם ובסגנון שלהם. פתאום תאמר לנפשך: רק אין זה כי-אם חברים הם כולם יחדיו לאיזה טרייד-יוניון. הן היתה השירה גם היא רק לסניף מסניפי האינדוסטריה הרבים. כך וכך געגועים, כך וכך מכאוב, כך וכך דמדומים, כך וכך תאוה ואהבה לנערה – והנוסח יש. זוכר אני, שבנעורתי, כשהיה בא אצלי מורה ללמדני את החכמה של כתיבת אותיות עבריות, היה מספר לי, כי סופרי ווילנה וחכמיה יש להם לכולם כתב-יד ואין האסון גדול כל-כך. גדול קצת יותר נעשה האסון, אם משוררים הם, והם כותבים כולם בנוסח אחד...

כי מה אני שואל מעם איש הבא אלינו בתור משורר? – אין אני שואל מעמו, כי יהיה דוקא גדול –: הגורל אינו יורד מן השמים, כמו גשם על ראש כל, ומי אשר אין לו מחסה-ממטר, על קדקדו ירד. אין אני שואל מעמו, שיהיה דוקא ומיד לאדם הבא אלינו עם מחשבות חדשות –:



המחשבות החדשות אינן צומחות מן הארץ, כמו הכרפס על-פני השדה, ומי שיש לו יד, זה בא וקוטפן. אבל דבר אחד קטן אני שואל מעמו: שיהיו לו מאורעות חיים פנימיים, שכל רגע ורגע יהיה לו למאורע בחייו, אשר ירגיש אותו בנפשו בכל נימיה עד היסוד, שנפשו תהיה לו למועקה גדולה תמיד לרגלי כל תנודה ותנודה הבא עליו, והוא לא יוכל למלט את המשא הנורא הזה מעל לבו, אלא אם כן ישחרר את עצמו ממנו על-ידי איזו מלה אמורה, באופן שהמלה האמורה הזאת תהיה לו לגאולה, לכל הפחות, לרגע אחד. זהו המשורר לפי הבנתי. כי למה זה נשלה את נפשנו? הן לא מעט הכתיבה, שאדם בא וכותב, הוא העיקר, ולוא גם תהא כתיבה זו יפה עד להפליא, ולוא גם יהיו הדברים אמורים באופן שאין כלל למעלה ממנו. הן כל זה סוף-סוף אינו אלא איזה חזיון-לואי, שאנו מוצאים אצל אותו אדם, שאנו קוראים לו סופר או חוזה או משורר. הן העיקר סוף-סוף הוא האדם בעצמו, והשאר, אותו מעט הכתיבה, אינו אלא הטפל, מן "פירוש הקונטרס" לאותה העצמיות המיוחדת של אותו בן-אדם.

עוד נער צעיר מאד הייתי, כשקראתי את "קין" של בירון בפעם הראשונה. עד כמה הבינתי או עד כמה לא הבינתי אז את הספר הזה – דבר זה אינו עתה מן הענין. אבל אחת אני יכול להבטיח: את היום ההוא ואת הלילה הבא אחריו לא אשכח עד עולם. וראה זה פלא: לא הספר "קין" העסיק, אחרי שכליתי את הקריאה, את הרהורי, ולא השירה הנשגבה הזאת כשהיא לעצמה, אלא דבר אחר לגמרי: רק אותו בירון בעצמו. אדם זה לכשעצמו בלבד את מוחי ואת לבי ואל כל רגשותי ואת כל הרהורי, ולא יכולתי להסיח ממנו את דעתי אפילו לרגע. רבוננו של עולם, מה מוכרח היה אדם לשאת ולסבול בקרבו, איזה תפתה היה מוכרח להיות ערוך בלבד, איזו מצוקות ואיזו נדנודי נפש ואיזו שביכי תקוה ואיזו יאושים היו מוכרחים לחלוף אותו, אם בא אדם וכתב מה שכתוב בזה! הרגשתי פתאום, כי אותם מאורעות החיים הפנימיים, שאירעו ונתהוו ועברו בתוך הנשמה של אותו בירון, הם מאלה שבאים רק על אחד מרבבות אדם. כן, אדם כזה הוא משורר. את זה אני מביין.

ועוד פעם אחת קרה לי מקרה כזה. גם אז הייתי רק נער עוד, ולרגלי איזה מקרה משונה נודמן לי לתוך ידי איזה ספר קטן, ששמו היה – "פויסט". ואת אשר נעשה עמי אז – איך זה אוכל לציירו? מובן מאליו: מעצם דברי הספר הבינותי אז רק את המועט מן המועט, אבל לא ההבנה היא פה העיקר. העיקר הוא, כי הרגיש לבו של הנער באיזו הרגשה עמומה ולא ברורה את כל הנוראות והנשגבות שבמעט העלים האלה – ודבר זה לא הניח עוד לו לישון. ועוד הפעם: – לא "פויסט" העסיק אז את הרהורי, לא אותו פויסט בתור ספר גדול כשהוא לעצמו, אלא אותו האדם, שיכול היה לכתוב ספר שכזה. הוי, אלי, פחד אבי ואמי, אלהי אורי ולילותי, מה מוכרח היה לעבור על בן-אדם ילוד-אשה, אם בא זה וכתב את אשר כזה! וגם זה פלא: מחשבה קטנה בא אז בלבו של הנער, כי בעצם אין "פויסט" זה אלא מין ספר זכרון, פנקס יומן, שכתב לו אותו גיטה, כגון, למשל, אותו פנקס היומן, שכתוב לי גם אני יום-יום, אלא באותו ההבדל, שהוא יש לו תמיד איזה דבר מיוחד ונפלא לרשום אותו בתוך אותו הפנקס, ואני הנני עני ממעש ומהרהור וממאורע גדול פנימי. גיטה זה חי הרבה, כלומר, הרבה-הרבה עבר בכל רגע ורגע עליו ועל מורשי לבו ועל נימי נפשו, והרשמים האלה נשארו אחריו פה בספר הזה לדורות לאלפי בני-אדם. ככה, כשאנו רואים צוקי סלעים איומים וחגוי הרים פראים ואשדות מים נוראים וצורות גיאולוגיות משונות, אין אלה אלא מעידים לפנינו על המהפכות העצומות, שנתהוו פעם במקומות האלה בתהומות האדמה העמוקות, וגם כשאנו רואים לפנינו "פויסט" כזה או "מנפרד" כזה, אין אלה אלא מספרים לדור את אשר נעשה פעם בתוך אותן התהומות העמוקות והחשכות הקרואות גיטה או בירון. הספרים לכשעצמם אינם אלא פורמאציות נפלאות. אבל נשוב לעיננו: אותו הרעיון, ש"פויסט" אינו אלא פנקס היומן של גיטה, מוחזק בעיני למין אמת עד היום הזה, כי רק על-ידי זה אני מבאר לי עד עתה הרבה-הרבה פרשיות סתומות בחייו ובספרו ההוא של אותו האדם הנפלא. פנקס יומן הוא לי, כמו שנחשבו לי לפנקס יומן גם "ווילהעלם מייסטער" ו"דיכטונג אונד וואהרהייט" ויתר ספריו ממין זה. הנה כן הבינותי היטב אחר-כך גם את מלתו הידועה של גיטה, כי אין הוא כותב אלא "געלעגענהייטס-געדיכטע", מאחרי שבאמת כל מה שכתב לא נחשב

לו אלא למין שיר לרגלי איזו הזדמנות – לרגלי איזה מאורעי מן החוץ, שנעשה לו, כמובן, למאורע פנימי בקרב לבו. כן, אדם כזה הוא משורר. את זה אני מבין. אדם כזה רשאי לעשות לו את הלוקוסוס הזר והנפלא להיות למשורר. אם עשה אלהים ואת האדם לאומלל עד למדה זו, שיהא רואה וסוקר וחש ומרגיש את כל זעזוע וזעזוע של חיי העולם, כמו שהיה סוקר וחש אותם איש כגיטה או כבירון, זה ילך וישיר לנו. אבל כשבאים אנשים מן השוק, עם רגשות לב מן השוק ועם מאורעות פנימיים ששויים בשוק פרוטה, והם הומים באזנינו את המון שיריהם, ואפילו אם יפים הם עד שיפליאו אותי רגע אחד, הלא סוף-סוף יעשה לי הדבר למשא, אם יהיה זה נעשה לאורך ימים. אותם האנשים עם הצעצועים והשעשועים, הזעזועים והגעגועים, הגעגועים והבעבועים הקטנים שבלבם הקטן אינם יכולים להעסיק אותי ואת חיי הפנימיים הרבה. נעשה לי הכל לנוסח יבש, לפורמה ריקה, ולפיכך הוא נעשה לי לזרא. הן כולם מבשלים הם על-גבי אש אחת, ויש להם כולם קדרה אחת דבי שותפי: טון אחד וזעזוע נשמה אחד ומין אחד של ליריסמוס ומין אחד של דמעה או של אנתה. ולא עוד, אלא שאצל רבים, אם לא אצל הרוב שבהם, יש לחשוד גם משום זיוף פשוט...

סובב-סובב הולך הרוח – אבל מן המקום, שעליו עמדנו, לא באנו הלאה אפילו פסיעה אחת. היתה לנו פעם ספרות של ספרי יראים וספרי מוסר וספרי התעוררות, שעסקו בהם זקנינו ואבות אבותינו ומלאו בהם את חייהם הרוחניים. באו אנשים חדשים, עדה של נלבבים, שהכירו בריקניותם של הראשונים, מרדו, קשרו קשר, עשו מהפכה, הביאו לעולם את הספרות החדשה, ואחינו ואחיותינו ובנינו וזרענו עוסקים בספרות החדשה הזאת כל היום, כמו שעסקו זקנינו בספרי המוסר שלהם. אבל האם באנו על-ידי כך בעצם הדבר אפילו פסיעה אחת הלאה? ואם לא באה ריקניות חדשה לעולם תחת הריקניות הישנה? ואם לא יבוא אחרינו דור, שיכיר פתאום בריקניות החדשה הזאת וילעג לנו, כמו שלעגנו אנחנו לזקנינו, וינסה את כחו במרידה חדשה ובמהפכה חדשה, כדי להעביר את זו מן העולם, וימליך על זרעו איזה מלך חדש, שיהיה בימים ההם, וירים על

הכסא שוב איזה מלכות חדשה? – מה נותן לנו בעין אותו הליריסמוס, שאליו התפללנו כל-כך, ושהוא ממלא עתה אצלנו את מקומם של ספרי היראים, שהשפיקו בהם אבותינו? מה נותנים לנו במזומנים אותם הצעצועים היפים עם אותם הזיופים הנפשיים והכזבים האסתיטיים והעמדת הפנים כאלו מקיימים הם עולם מלא? האין בזה בלוי זמן לריק? האין בזה הליכה לבטלה וחיים של אנשים בעולם שאינו שלהם? האם לא בטלנות חדשה היא או גם צביעות חדשה? ואם לא יתברר לנו סוף-סוף, ברור ומפורש, כי בעצם מי שאינו אומלל באמת עד כדי שהוא מוכרח למלט לפנינו את משא לבו, זה אינו אלא עוסק באחיזת עינים, אם עוסק הוא בשירה, ואינו אלא משחית עתו לחנם מתוך רפיון רוח ושפלות ידיים ומתוך נטיה לאיזו מלאכה הבאה לו בקלות ומתוך רוחה ידועה? – ואם כך הוא במקצוע הליריסמוס המודרני שלנו, במקצוע הבקורת המודרנית שבספרותנו הדברים יגעים ואבלים שבעים ושבע פעמים יותר. ירושה זו, להיות מפטפטים באזנינו יום ולילה, ירושה ישנה היא אצלנו, ובאו עתה אנשים מן השוק וזכו בה מן ההפקר. ואולם בעצם אין אלה על-פי רוב אלא יוצאי ירכם של אותם הזקנים, שלפני איזו עשירות שנים היה עסקם כל היום באותו המין, שהיו קוראים לו "מאמר". אבל גם אותם בעלי-המלאכה של המאמר הן לא היו מקוריים וראשונים עוד במקצוע זה. גם הם כבר היו נינים ונכדים לאותם מזקניהם, שהיו עוסקים פעם בפלפול. כל אחד מרמ"ח אבריהם ושס"ה גידיהם היה מין פלפול לכשעצמו. כל מחשבה וכל רגש היה – פלפול. לא יכלו לעמוד, לא יכלו לישב, לא יכלו לישון בלי איזו עקמומיות ובלי איזו הבאת ראייה, שהיו מחזקים אותה על-ידי תנועה של בוהן-היד העב, ובלי – פלפול. מכיון שבאה שעתו של אותו הפלפול לפטור מן העולם, בא ה"מאמר" במקומו. הרוח השולט באותו המאמר היה הפלפול או הנטיה העזה להתעקש ולהיות מדיינים זה עם זה ולהיות מוכיחים זה לזה איזה הבל שבהבלים ולחזק את כל זה על-ידי ראייה הבאה מתוך תנועה של בוהן-היד העב, אלא שהצורה היתה עתה צורה נוחה קצת יותר. אבל גם המאמר באה שעתו ונפטר מן העולם. כמובן, לא נפטר לגמרי, אלא פשט את צורתו זו ולבש מיד צורה חדשה. בא ונגלה לעולם בתור דרשות כתובות על-דבר הרעיון הקדוש, על-דבר

הציוניות, על-דבר האומה ועתידותיה וכו'. ואולם גם מודה זו עברה מעט-מעט ובטלה מן העולם. אז באה תקופה חדשה, אותה התקופה, שאנו חיים בה, הגדיים נעשו תיישים, אלה שכתבו את המאמר הישן כותבים עתה מין חדש, והנה לפנינו המאמר בצורתו היותר חדשה: בצורת בקורת. אפשר שהוא הזיוף היותר גדול שראיתי מימי באיזו ספרות. כותבים עתה אותו המאמר בצורה נוחה, שהולכת ונבלעת ממש בתוך האברים, הכל נעשה באופן מודרני מאד, אם שהמאמר לובש צורה של אסי או צורה של פטפוט קל או צורה של מדעיות, כביכול, אבל כשתעיין קצת יותר בדבר, יזדעזעו כל אבריך בך, פניך ילהטו מכלימה ולבך ידלוף בך מתוגה גדולה על השערוריה הנוראה הנעשה פה לעיניך בעצם היום לנוכח השמש. על-פי רוב יוצא כך: אדם צעיר, שאין לו מה להגיד ואין לו רגש בלב ורעיון במוח וטעם בחיך ואין שום אלהים בכל מזמותיו, ואשר עם כל זה הביא אותו איזה מקרה לידי כך להיות נעשה סופר דוקא, זה בא ופונה לו אל המלאכה הכבדה ביותר, שלו היא הקלה מן הקלות – אל בקורת הספרים. אתמול עוד הורית אותו, איך עליו לכתוב את "נח" שלו בלי ז' השגיאות הידועות, והיום כבר נתבגר וכבר הוא מחוה לך את דעתו ברחבות וכבר הוא מורה לעולם כולו. והכל בבטיחות עצמית גדולה כל-כך, והכל כדן דין מתוך איזה שלחן-ערוך ועל-פי סעיפים איתנים וקבועים, שאין כלל להרהר אחריהם. אין לו לאיש כזה אותה יראת הרוממות, שיש לו לכל אדם מתואר מפני מחשבות באמת ומפני דעות באמת ומפני הדבר היפה באמת. אין איש כזה מוכשר כלל להיות מעריץ באמת, ולוא רק בחדרי-חדרים שלבו, איזה דבר גדול או יפה. אין לו לעולם אותה הנאה, שיש לאדם מתואר באמת, לרגלי הדבר הטוב והגדול והיפה, וכן להפך, אין הוא סובל וכואב לעולם ואין לו שום צער על-ידי המגונה והקטן והמכוער. ואיך יכול אדם למצוא מגרעות, אם אינו יכול להתענג על היפה, ואיך יכול הוא לראות טוב, אם אין ביכלתו להתמרמר עד היסוד בו על המכוער? – ואולם בן-אדם זה בא ועושה את מלאכתו, מלאכה ממש, כאדם המשמש במוח מת או בלב מת, גונב פסוק מזה ופסוק מזה, מגבב ציורי דבורים של אחרים וקובע אותם שלא במקומם ולא בשעתם, ותמיד הוא מוצא המון מלים בלי קץ לרעיונות נפוחים או ריקים לגמרי, וכן הוא מזייף מחשבות

ומזייף רגשות ומזייף דעות ומזייף פסוקים, והוקרא מן השוק קורא ומאמין בתומו, שיש לפניו איזה דבר – ובאמת אין לפניו כלום. זקניו, בדור של הלומדים, היו כותבים ספרי שו"ת והיו מציינים על כל פסיעה ופסיעה איזה "עיין": עיין מהר"ם שיף, עיין מוהר"ם מרוטנבורג, עיין מהר"ם מלובלין; אבותיו, בדור של ההשכלה והמליצה, היו מביאים בכתביהם איזה פסוק מן התנ"ך והיו משתמשים במליצות ובפסוקים ובשברי פסוקים; והוא, בדור של הבקורת, משתמש במין פסוקים אחרים ומודרנים, בפסוקים ובשברי פסוקים מתוך הספרות העולמית ובציורי דבור קבועים ושגורים – אבל בעצם אין כל המשפחה הזאת אלא אחת. מכיר אתה בר-נש כזה על נקלה, שחסר לו אותו הטמפראמנט הלוהט, הבא תמיד לרגל איזה רעיון חם ורגש חם הממלאים באמת את הלב. אצלו, להפך, הכל מסודר, הכל יפה, הכל בנעימה מיוחדת, ורק – שהכל עשוי על-פי דוגמה ועל-פי נוסח. דומה, שהכל אצלו מעשה מכונה, המפטטת מאליה על-ידי לחיצה על-גבי איזה כפתור ספרותי אלקטרי.

יודע אתה, למשל, איזה סופר, שמדי קראך את ספריו יאחז אותך כמין עוית – אבל אין דבר, יכול אתה להיות בטוח, כי כבר יבוא איזה מבקר, שימצא באותו ספר דוקא פלאי-פלאות ונסי-נסים מיוחדים, והוא כבר יורך, כי את חרוזיו של זה עליך לקרוא לאור הלבנה דוקא, או בין-השמשות דוקא, ודוקא בין כתלים המשוחים בצבע ירוק-תכלת, ובשעה שהפסנתר ינגן לפניך את נגינות גריג וכו' וכו'. הקורא התמים, שאינו בקי עדיין במעשי-להטים אלה ולא יזוז תכלית הם באים, מאמין, כי מדבר אליו פה איש בעל איזה טעם עליון או בעל איזו חכמה עליונה, ולא יבין לעולם, כי רק פטפטן, ולפעמים גם רמאי, עושה פה לעיניו "מלאכה". או: בא לידך איזה ספר, שאתה בולע או בכל פה ומתענג עליו. חכית לאותו ספר ויחלת אליו בכל לב זה שנים, ולבסוף בא. חכית, למשל, לאיזה תרגום של שקספיר, ולבסוף הנה הוא לפניך, והוא עשוי מעשה ידי אמן – אך אז תוכל להיות מובטח, כי כבר ימצא זה את המבקר שלו, וכבר יבוא אותו המבקר ויפלפל לפניך כיד אלפי המלות הידועות לו באותה שעה, וכבר יורה אותך על-פי החכמה העליונה שלו, כי, לכאורה, הסגנון הוא סגנון טוב, אבל

בעצם אינו טוב כלל וכלל, אדרבה, רע הוא. שקספיר הוא כך וכך וסגנונו הוא כך וכך, ולעומת זה סגנונו של דנטי הוא כך וכך; סגנונו של זה הוא סגנון "בן-חורין" ושל זה הוא סגנון "כפות", של זה הוא סגנון "מסורבל" ושל זה הוא סגנון "טרוז"; רוחו של הבריטי הוא כך וכך ורוחו של העברי הוא כך וכך; כך וכך היא אטמוספירה אנגלית וכך וכך הוא הרחוב היהודי – ואת אלה אינו אומר לך איזה פרופיסור אנגלי, היודע כל-כך את תורת הסגנון, ולא איזה שומר של בית-סוהר, היודע כל-כך מה זה בן-חורין ומה זה כפות, ולא איזה מיטיאורולוג, היודע כל-כך בטיב האטמוספירות, אלא אומר לך כך איזה סופר עברי מתחיל, שבעצם אין לו מה לאמר לך, ולפיכך הוא בא בלהטים, אפשר שיאחז בזה את עיני האחד או השני. או: קורא אתה את המאמר העשירי או את מאמר העשרים, שמבקר כזה כותב לך על-דבר איזה משורר גדול, שיש לנו, ואין אתה יודע על מה עליך להתרגז יותר, אם על אותם המים הרבהים, שבהם הוא מטביע איזה חלק של איזה דבר, הנראה כמעט כמו איזה רעיון, ואם על אותה הבערות, שהוא מורה לך באצבע על היותר רע ויותר מגונה וצועק באזניך, כי זהו דוקא הטוב והנאה ביותר. אם מבקר כזה יביא לך, למשל, ציונים מתוך אחד מן השירים, בכדי להראותך את יפיו של הסגנון ושל המשורר, אז יכול אתה להיות מובטח, כי יציין לך דוקא את זה, שהמשורר בעצמו, אילו היו מעירים אזנו בעוד מועד, היה מוחקו מתוך ספרו, או יבוא ויראה לך על ציורי טבע נהדרים במקום שאינם כלל, או ימצא השקפות-עולם עמוקות באותם המקומות, ששם דוקא אינן. בקצור: זיוף! זיוף! זיוף! הכל אינו אלא מלאכה מבחוץ, הכל רק נוסח, הכל רק על-פי דוגמה. הרמאים האלה מזייפים סגנונים, מזייפים נוסחאות, מזייפים מלים, מזייפים ועושים כמין רעיונות עמוקים, ועל-ידי כך באה לעולם צביעות חדשה. ממיתים הם את השארית האחרונה של איזה רוח קדוש המתעורר עוד לפעמים באיזו נשמה.

סובב-סובב הולך הרוח – אבל מן המקום, שעמדנו עליו לפני דורות, לא זזנו אפילו כמלוא הפסיעה. הכל עוד כמו שהיה. היתה לנו פעם ספרות של שו"ת ושל פלפול ושל פוסקים, ובאנו והעברנו אותם מגבולינו – אבל האם לא נתנו תחתיהם לבנינו שו"ת חדש ופלפול חדש ופוסקים

חדשים? ואם יש מאלה מזון בשביל הנשמה הרעבה יותר משהיה מזון בשבילה מן הקודמים? – הצורה נשתנתה, אמת היא, אבל עצם הדבר הן לא נשתנה. טבע האדם לא נשתנה. הכל עוד כמו שהיה. ואם לא יבוא אחרינו דור אשר יבער אחרי "החדשות" שלנו גם הוא כאשר יבער את הגלגל? – ולפיכך, אל-נא תשתאי לי, ידידתי, אם את, ששמעת את תפלתי הראשונה, תשמעיני עתה גם בעמדי בתפלה חדשה, בשעה שאני מתפלל לאמר: אם אהבתי מעט אלהי ורבוני, אז עשה-נא עמי נס. הן אודך מאד על החסד שעשית עמי ועם ספרותי, את חסדך זה, כמובן, לא אשכח לעולם, אבל עתה, אם מצאתי מעט חן בעיניך, עשה-נא לי הפעם גם את זאת? בער-נא מתוך ספרותנו, לפחות לאיזה זמן מצער, את המון שיריה המרובים, ומחה נא מספרותנו את הבקורת. אדם רפה וחלש אנכי, ולא אוכל שאת. אפשר שתתפתח ספרותנו ותלך מחיל אל חיל וייתב לה גם מבלעדי שני הדברים האלה...

או אפשר תאמר לעשות נס ולברוא לנו אנשים גדולים גם במקצוע הליריקה וגם במקצוע הבקורת?



## יוסף מונדי, אני מתגעגע אליך.

**קאפקא:** אני כבר יודע, כבר יודע את המקום של העלילה.

**הרצל:** איפה?

**קאפקא:** זאת מושבת עונשין.

**הרצל:** לא פלשתינה?

**קאפקא:** לא! זאת מושבת עונשין, מעבר לאוקיאנוס, אי השדים.

**הרצל:** יוצא מהכלל! פראנץ, אתה גאון, זה מתאים בדיוק לחזון שלי, בדיוק!

שם שלחו את דרייפוס.

**קאפקא:** לא רק אותו.

**הרצל:** את הקצין היהודי דרייפוס, הו, אני מתלהב פראנץ, אתה נפלא, הצלחת להלהיב

אותי, אני מרגיש צורך לנאום, אני עולה במדרגות, אני הולך לנאום.

**קאפקא:** לתת לך חצץ?

**הרצל:** לשם מה חצץ?

**קאפקא:** לשים בפה.

**הרצל:** כן, תביא לי חצץ, פראנץ!

(מתוך 'זה מסתובב', 'עכשיר', 1976)

**ה**פתגם הלטיני אומר: "Sic transit gloria mundi" – כך חולפת תהילת עולם. יוסף מונדי, שלמד צרפתית ולטינית עוד בגימנסיה בבוקרשט בטרם עלה ארצה ב-1951, היה מודע להברקה ההומוריסטית שבהסבת חוד הפתגם הלטיני הזה כלפי שמו כל אימת שנראה כי יריביו בעולם התיאטרון הישראלי דחקו אותו לחלוטין לשוליים. אבל האמת היא, כי תהילתו המוצדקת של יוסף מונדי בתחום התיאטרון ואוונגרד התרבות והאמנות הישראלי, שראשיתה בשנים המופלאות של ה"סיקסטיוז", לא תחלוף, אלא רק תתגבר במרוצת הזמן, ככל שיישכחו כישלונות קטנים וזניחים שנחל מידי פעם במאבקיו

וביצירתו וייזכרו הבולמוס התיאטרלי הגדול שלו ועיקר הישגיו במחזאות העברית.

עוד לפני שבוחנים את הקו המיוחד של מונדי כמה שאפשר לכנות "הדרמה העברית", אפשר וצריך להתייחס לדראמה האמיתית של חייו, כפי שהתרחשה ונגולה על פני ארבעה עשורי שנים בקהיליית התרבות התל-אביבית, בתחום מאבקי תרבות ומיתוס הבוהמה גם יחד.



מונדי בבוקרשט

אפשר להתחיל סיקור דראמה זו דווקא מהצד השמח: מונדי כאחד מעמודי התווך של האוונגרד התל-אביבי בשלהי שנות החמישים ובשנות השישים. החבורה הספרותית והאמנותית של מייסדי "דור המדינה" בספרות פעלה בעיקר בתל-אביב על רקע ישראל הבן-גוריונית, כשבירושלים מכהנים כנציגיה יהודה עמיחי, בנימין הרושובסקי ואריה זקס.

חבורת הסופרים של דור המדינה, שהיו אז כולם בשנות העשרים שלהם, כללה בעיקר משוררים: זך, עמיחי, אבידן, דור, סיוון, בן-שאול, גילן, ולאחר מכן גם דליה הרץ וישראל פנקס. יונה וולך, יאיר הורביץ, מאיר ויזלטיר, אהרון שבתאי, מנחם בן ומרדכי גלדמן הצטרפו לחבורה זו ב-1962/3.

הסיפורת והמחזאות המודרניסטיות-אכזיסטנציאליות הצטרפו גם הן רק בהדרגה לדגל "דור המדינה". רק אחרי שעמיחי, אבידן וזך הוכרו כמשוררים מרכזיים, הופיעו סיפוריהם הראשונים של עמוס עוז, א.ב. יהושע, אורפז, קניוק, אפלפלד ועמליה כהנא-כרמון, שנוספו למחנה המודרניסטי.

בתקופה זאת, כשעל הבמה מלכו מחזותיו הפיוטיים היפים של ניסים אלוני, וזמן רב לפני הופעתם של חנוך לוין ויהושע סובול, קנה מונדי את מקומו כנציג דור-המדינה בתחום המחזאות, או כמחזאי של החבורה. קירבתו לחבורה האוונגרדית הקלאסית ביותר של "רפובליקת הספרות העברית" – פרט לחבורה דומה של ימי שלונסקי-אלתרמן – הפכה את

מונדי לחלק בלתי-נפרד של ההיסטוריה התרבותית שלנו: אולי במקצת לא לטובתו, כי מיתוס האוונגרד והבוהמה הקדים לעיתים תכופות את מעמדו הממשי בתיאטרון.

קירבתו ההדוקה לחבורת דור-המדינה התבטאה לא רק במעורבותו העמוקה בביטאוניה המרכזיים – 'עכשיו', 'קילטרטן' ו'יוכני' – אלא גם בהשתלבותו בחיי היומיום של החבורה, שעיקר הדלק הבוהמי שבה היו, נוסף לכתיבה ולפרשיות רומנטיות, משחקי קלפים מרתוניים וקוניאק מדיצינלי זול שהתאים לתקציב הצנע שלנו.

זכורים לי ימים כאשר למונדי לא היה כסף אפילו לכרטיס אוטובוס כדי לשוב לבית הוריו בחולון, ואם לא לווה כמה לירות או לא לך בבתי חבריו התל-אביביים היה נוהג לשוב לחולון ברגל, זאת כמובן, בטרם רכש את אופניו שנעשו לאחר מכן לסימן ההיכר המובהק שלו.

מי שלא ראה את מונדי משחק בזהירות ומתוך ריתוק מושלם כמי עם החבורה של יאיר ומאיר בסטודיו שלי ברח' סמולנסקין בתל-אביב, לוגם מתעוות את הקוניאק הזול ומחרף כבר אז את 'הבימה', 'הקאמרי' ואת מבקרי התיאטרון, או עושה את כל אלה באגף הצדדי המפורסם של 'כסית' של פעם, לא יוכל להבין את מהות ברית הידידות ההדוקה בינו לבין חבורת 'עכשיו'.



מונדי 1984

נוסף לאותו חלק של "מיתוס מונדי" שנבע מהיותו חלק בלתי-נפרד של האוונגרד התל-אביבי, נתפרסם מונדי בלוחמת-נצח שנאלץ לנהל כנגד הממסד התיאטרוני בארץ. בתחום הזה מן הראוי לציין, כי מונדי, בתור מחזאי ובמאי שניסה להקים להקות אוונגרדיות בנוסח קומדיה דל-ארטה, סבל משני סוגי דיספרפורציה עוינת ובלתי-מוצדקת שהפלתה אותו לרעה.

ראשית, הוא היה קורבן של חוסר איזון תקציבי בין אפס תמיכה או תמיכה זעומה ביוזמותיו התיאטרוניות ובין תקציב-ענק אשר קיבלו מוסדות התיאטרון הרשמיים, שהיו לעיתים פאסאדה מרגיעה של קיום תיאטרון, יותר מאשר תיאטרון של ממש.

שנית, נשתרש בדעת הקהל פער בלתי-סביר של החשבה בין יחס למונדי ובין יחס למחזאים שבאו בעצם בעקבותיו: לויין וסובול. מבלי להיכנס לפרטים של "דירוג" בין מונדי לעמיתיו שהתחילו לפעול מאוחר יותר, ברור למדי שהפער האמיתי, היצירתי, בין מונדי לביןם לא היה עמוק וחרוף כפי שסברו רוב המבקרים והנהלות התיאטרונים, אשר המליכו את מתחריו של מונדי על תיאטראות שלמים והותירו אותו במצב של מורד מתמיד בשוליים.

מחזות כ'זה מסתובב', 'מושל יריחו', 'הטפיל' או 'המשיח', בוודאי מבטיחים למונדי מעמד של מחזאי בכיר בכל הקשר, גם אם מלוא החשבתנו נתונה ל'חפץ' או 'נפש יהודי'. מצד שני, הרקורד של 'הבימה ו'הקאמרי' הוא כל כך עגום בעשורים האחרונים על פי כל קנה-מידה דרמטי ובימתי, עד כי ניכר האבסורד בחוסר הרצון של הממסד הזה להקציב למונדי אפילו אלפית מהון התועפות שהוזרם לתיאטרון הרשמי הכושל למדי.

אגב, קו ההתנכרות כלפי מונדי נמשך ממש עד התקופה האחרונה, ימי הצלחה הולכת וגוברת שלו בניו-יורק, כשהתחילו להציג את מחזותיו שם קבוצות התיאטרון היוקרתיות ביותר, כגון 'לה-מאמא' ו'אמא קוראז'. חלק משברון ליבו בימיו האחרונים נגרם, למשל, על-ידי החלטה של ההנהלה החדשה של 'הבימה' לבטל גם אותם הסכמים בדבר בימוי והצגה שהיו לו עם ההנהלה הקודמת.

מה שנראה אפילו לי כמאבק פולקלורי מתמיד של מונדי נגד ממסד התיאטרון הרשמי, נראה למונדי עצמו, ובצדק, כמלחמה לחיים ולמוות, ומלחמה בניסיון לנתק לו את כל צינורות התמיכה והקיום האפשריים. מבחינה זו, אירונית היא העובדה שההודעה על זכייתו במלגת ראש-הממשלה הגיעה לביתו בדיוק שש שעות אחרי שנודע לבני המשפחה על מותו בניו-יורק.

בתקופה הראשונה של כתיבתו חיבר מונדי מחזות ומערכונים אקזיסטנציאליים-אישיים, הטבועים בחותם "האדם המורד" של קאמי ושל סארטר, אך מושפעים עוד יותר מ"השלישייה הגדולה" בתיאטרון האבסורד: בקט, יונסקו, אדאמוב. בייחוד יונסקו ואדאמוב היו אהובים

עליו, למרות שקיים פגישת היכרות גדולה עם בקט ושחק איתו ארבע שעות תמימות ב"קפה דה לילה" בפאריז.

אבל מונדי שילב בקו של תיאטרון האבסורד קטעי הומור שחור וסאטירה חברתית, שנסבו על המציאות הישראלית של ימי בן-גוריון; יצירות שציירו נוף אישי של חריגים ומורדים פרטיים, מסוג 'חדר ליד הים', 'הטפיל' ודומיהן, יצירות שהתפרסמו כמעט כולן בכתב העת 'עכשיו'.

בתקופה האמצעית של כתיבתו חיבר מונדי את "יצירת הדגל" שלו, את המחזה המרכזי של חייו, "זה מסתובב", שהוצג למעלה מאלף פעמים. גיבורי המחזה הם חולה סנאטוריום למחלות נפש החושב שהוא קפקא, ורעהו החושב שהוא הרצל. המחזה חשף באופן אקזיסטנציאלי-רעיוני טראומות עמוקות של המציאות הישראלית.

הקו הפוליטי, שלא בא אף פעם אצלו על חשבון חדות-מיתאר קיומית והומור של קומדיית סלפסטיק ווודביל, התחיל לבלוט יותר ויותר במחזות שחיבר בשני העשורים האחרונים, כגון 'המשיח' ו'מושל יריחו', שהיה מחזה ראשון ומרכזי נגד שלטון בעם אחר, בטרם היות האינתיפאדה. עם זאת, מעניין שמונדי לא נעשה אף פעם יקירו של ה"שמאל" התקשורת, היאפי. הוא היה פחות מידי אופנתי ופחות מידי צפוי עבורם. הוא תיעב מצד אחד את הימין הלאומני והקלריקאלי, אך התנגש גם עם הקונפורמיות הרעיונית של ה"מחשבה הפוליטית הנכונה", ודחה את הסגידה לעולם השלישי, לפלשתינאים ולמיעוטים המיניים.

דווקא הוא, שכתב מחזה ראשון אצלנו, "הטפיל", שהעלה דמות של גיבור הומוסקסואלי, ומחזה ראשון נגד הכיבוש, "מושל יריחו", לא סבל את העיסוק הבלעדי בדמות ה"אחר" הפלשתיני ואת האידיאליזציה שלו, ואת הסגידה לאחרות המינית.

אסיים רשימה זו בשני קטעי זיכרון, ב-1973 באה גולדה מאיר לנאום בוועידה של אגודת הסופרים, בליווי של אנשי ביטחון. מונדי ואני ניסחנו כרוז מחאה נגד בואה לוועידה, הן בגלל הטעם הז'אנובי שבדבר והן בגלל מדיניותה הימנית בתחום החברתי ואי-רצונה לנהל מו"מ עם סאדאת.

בהתחלה הבטיחו לנו סופרים רבים שיצטרפו אלינו בחלוקת הכרוז. אך בסוף נותרנו רק מונדי ואני, מוקפים באנשי-ביטחון ומסתייעים בחלוקת הכרוז בנכדו של הרב הראשי של פריז, צעיר שהיה בהיחבא חבר

שי"ח והומוסקסואל רומנטי. מונדי היה חיוור מהתרגשות וחרדה ; אך חילק יחד איתי את הכרוז בגבורה.

במשך שנים ארוכות לאחר מכן, כל אימת שהיה מטלפן אליי בשבת, והוא טלפן אליי בשבתות בדיוק בשעה שתיים-עשרה, היה נוהג לומר, מושפע בוודאי מהמערכונים האהובים על שנינו: "בסוף נותרנו רק שני אקדוחנים, אתה ואני!"

הזיכרון האחר הוא העכשווי ביותר. הוא נפרד ממני בפעם האחרונה כאשר בא לקבל שלושה עותקים של 'זה מסתובב' עבור המתרגמים שלו בניו-יורק. הוא הבטיח להביא בשובו נוסח מעודכן ומשופר של התרגום שנועד לחוברת של 'תל אביב ריווי'. ראיתי אותו מתרחק על אופניו בין ים המכוניות, אותם האופניים שהיה משאיל לי תמיד לכמה סיבובים ביום כיפור, ולא שיערתי שזו פגישתנו האחרונה.

## המלט ובעיותיו

מעטים הם המבקרים שהודו, כי 'המלט' המחזה, הוא הבעיה הראשונה במעלה, ואילו המלט הדמות, הוא הבעיה המשנית. ובהמלט הדמות, היה משום פיתוי מיוחד עבור המבקר מן הסוג המסוכן ביותר: המבקר בעל השכל היצירתי מטבעו, שבשל חולשה כזאת או אחרת בכוחו היוצר, מביע את עצמו, תחת זאת, בביקורת. מוחות אלה, מוצאים לעיתים תכופות, בהמלט, ביטוי עקיף למימושם כאמנים. שכל כזה היה לגיתה, שעשה מהמלט ורתר; או לקולרידג' שעשה מהמלט קולרידג'; וככל הנראה, שעשה שכתבו על המלט, לא זכר איש מהם, שמטרתו הראשונית הייתה חקירתה של יצירת אמנות. הביקורת שגיתה וקולרידג' הפיקו בכתבתם על המלט, היא מן הסוג המטעה ביותר. משום שלשניהם הייתה, ללא ספק, תובנה-ביקורתית, ושניהם תיקפו את סטיותיהם הביקורתיות בכך שהחליפו את המלט השייקספירי בזה שלהם – החלפה שמקורה בכוחם היוצר. עלינו להיות אסירי תודה על כך שוולטר פייטר<sup>1</sup> בחר שלא להתמקד במחזה הזה.

שני כותבים עכשוויים, מר ג.מ. רוברטסון ופרופ' סטול מאוניברסיטת מינסוטה, הוציאו לאור ספרונים, שיאמר לשבחם כי מגמתם הפוכה<sup>2</sup>. מר סטול מבצע שירות חשוב כשהוא מזכיר לנו את פרי עמלם של המבקרים מן המאות ה-17 וה-18, בהבחינו כי:

---

<sup>1</sup> פייטר, וולטר הורציו (1839-1894); מסאי, סופר ומבקר אנגלי. עבודתו הביקורתית השפיעה רבות על כתיבתם של אוסקר ווילד וג'ורג' מנלי הופקינס, שאף נכחו בהרצאותיו.

<sup>2</sup> אליוט מתייחס לספרו של המבקר והעיתונאי רוברטסון, ג'ון מקינן (1856-1933) - *The "Hamlet" problem* (Allen & Unwin, 1919), ולספרו של חוקר הספרות פרופ' סטול, אלמר אדגר (1874-1959) - *Hamlet: An Historical and Comparative Study* (University of Minnesota, 1919).

“הם התמצאו פחות בפסיכולוגיה מאשר מבקרי המלט האחרונים, אך היו קרובים יותר ברוחם לאמנותו של שייקספיר; ובשעה שהחשיבו את האפקט של המכלול יותר משהחשיבו את הדמות הראשית, היו קרובים יותר, בדרכם המיושנת, לסודה של האמנות הדרמאטית בכללה.”

כיצירת אמנות, אין יצירת האמנות בת פירוש; אין מה לפרש; אנו יכולים לבקרה אך ורק על-פי תקנים, בהשוואה ליצירות אמנות אחרות; משימתו העיקרית של ה“פרוש”, היא הצגתן של עובדות היסטוריות ולוואנטיות שאין לצפות מן הקורא שיכירן. מר רוברטסון מציין, באופן ענייני למדי, כיצד נכשלו מבקרים ב“פירושם” ל’המלט’, בשל התעלמותם ממה שחייב היה להיות מובן מאילו: ‘המלט’ הוא ריבוד, הוא מייצג את מאמצייהם של אנשים רבים, שכל אחד מהם מנסה להפיק את המרב מעבודתם של קודמיו. ‘המלט’ של שייקספיר יראה לנו שונה למדי, אם במקום שנטפל בכל מהלך המחזה על-פי עיצובו של שייקספיר, נראהו כמונח על גבם של חומרים גולמיים בהרבה הנוכחים אף בגרסא הסופית.

ידוע לנו כי היה מחזה קודם מאת תומאס קיד<sup>3</sup>, הגאון הדרמאטי (אם לא הפואטי) יוצא הדופן, שהיה, ככל הנראה, מחברם של שני מחזות כה שונים כ-*Spanish Tragedy* ו-*Arden of Feversham*; את טיבו של המחזה הזה אנחנו יכולים לשער בעזרת שלושה רמזים: בעזרת ה-*Spanish Tragedy* עצמו, בעזרת המעשייה של Belleforest<sup>4</sup>, שעליה, ככל הנראה ביסס קיד את ‘המלט’ שלו, ובעזרת גרסא שהועלתה בגרמניה בחייו של שייקספיר, שיש בה ראיות מוצקות המעידות על כך שהינה עיבוד של הגרסא המוקדמת, לא המאוחרת, של המחזה. משלושת

---

<sup>3</sup> קיד, תומאס (1558-1594) – מחזאי בריטי, מאבות הדראמה האליזבתנית ומחברו של המחזה הנודע-*Spanish Tragedy* (1580 לערך), כמו כן, יש המייחסים לו את כתיבת המחזה - *Arden of Feversham* (1592 לערך).

<sup>4</sup> François de Belleforest (1530-1583) – סופר, משורר ומתרגם צרפתי מתקופת הרנסאנס, ידוע בעיקר בשל יצירתו בת שבעת הכרכים - *Histoires tragiques*, אוסף מעשיות שחיבר, ליקט, תרגם ועיבד, בין היתר מכתביהם של הסופר האיטלקי Matteo Bandello (1480-1562) ומתרגמו הצרפתי Pierre Boaistuau (1517-1566).



המקורות הללו עולה כי המניע, במחזה המוקדם, היה בפשטות, הנקמה; כי הפעולה או ההשהיה נגרמות, כמו ב-*Spanish Tragedy*, אך ורק בשל הקושי שבהתנקשות במלך המוקף שומרים; וכי "שגעונו" של המלט אינו אלא תחבולה שתכליתה התחמקות מוצלחת מן החשד. מצד שני, בגרסא הסופית של שייקספיר, ישנו מניע חשוב יותר ממניע הנקמה, ה"מאפיל" בכירור על האחרון; אין להסביר את השהיית הנקמה מסיבות של הכרחיות או חיפוש אחר שעת כושר; ו"השיגעון" אינו מפיג את חשדו של המלך כי אם מעוררו. בכל אופן, התמורה אינה שלמה דיה כדי לשכנע. יתר על כן, הקרבה המילולית הרבה ל-*Spanish Tragedy*, אינה מותירה מקום לספק, כי במקומות מסוימים, עיבד שייקספיר את הטקסט של קיד ותו לא. ולבסוף, ישנן סצנות בלתי מוסברות – הסצנה של פולניוס ולארטס והסצנה של פולניוס ורינאלדו – שקשה לתרצן; הסצנות הללו אינן כתובות בסגנונו השירי של קיד וספק אם כתובת הן בסגנונו של שייקספיר. מר רוברטסון מאמין, כי אלו הן סצנות מן המחזה המקורי של קיד, שיד שלישית בחשה בהן, אולי ידו של צ'אפמן<sup>5</sup>, בטרם עסק שייקספיר במחזה. והוא מסיק, בהפגנה ניצחת של הגיון, כי המחזה המקורי של קיד היה, בדומה למחזות נקם אחרים, בן שתי מערכות, בנות חמש תמונות כל אחת. התוצאות של המחקר שערך מר רוברטסון, שהן לפי אמונתו בלתי ניתנות להפרכה, הן: כי 'המלט' של שייקספיר, בהנחה שהוא אכן של שייקספיר, הוא מחזה העוסק בהשפעתם של רגשות האשם של האם על בנה, וכי שייקספיר לא היה מסוגל לכפות את המניע הזה באופן מוצלח, על החומר "העיקש" ממנו עשוי המחזה הקודם.

באשר לעיקשות אין כל מקום לספק. המחזה, הרחוק מלהיות יצירת המופת של שייקספיר, הוא ללא ספק כישלון אמנותי. בכמה אופנים המחזה חידתי ועוכר שלוה יותר מכל מחזה אחר שכתב שייקספיר. זהו הארוך במחזותיו וייתכן כי הוא טרח בו יותר מבכל מחזה אחר; ובכל זאת, הוא הותיר בו

---

<sup>5</sup> צ'אפמן, ג'ורג' (1559-1634) – מחזאי, משורר ומתרגם בריטי, ידוע בעיקר בשל השפעתו על המשוררים המטאפיסיים, ובשל תרגומו לאודיסיאה ולאיליאדה. כן, חיבר את מחזה-הנקם ההיסטורי *Revenge of Bussy d'Ambois* (1613 לערך).

סצנות עודפות ובלתי-עקביות, שאפילו בבדיקה חפוזה היה עליו להבחין בהן. הוורסיפיקציה משתנה. שורות כמו:

Look, the morn, in russet mantle clad  
Walks o'er the dew of yon high eastern hill<sup>6</sup>

מאפיינות את שייקספיר ב'רומיאו ויוליה'. השורות במערכה החמישית, תמונה שנייה:

Sir, in my heart there was a kind of fighting  
That would not let me sleep...  
Up from my cabin,  
My sea-gown scarf'd about me, in the dark  
Grop'd I to find out them: had my desire;  
Finger'd their packet;<sup>7</sup>

הן משורותיו הבשלות. הן המיומנות והן המחשבה אינן יציבות. ודאי שאנו רשאים לייחס את המחזה, יחד עם המחזה המעניין ביותר 'מידה כנגד מידה', שגם הוא מתאפיין בחומר "עיקש" ובוורסיפיקציה מדהימה, לתקופת משבר, שלאחריה נפתחת שורה של הצלחות, שפסגתה היא הטרגדיה 'קוריוולנוס'. ייתכן ש'קוריוולנוס' אינו "מעניין" כ'המלט', אך לצד 'אנטוניוס וקליאופטרה' הוא ההצלחה האמנותית הוודאית ביותר של שייקספיר. מספר האנשים שחשבו את 'המלט' ליצירת אמנות משום

---

<sup>6</sup> "אך שור: הבוקר בא, עוטה אדרת פז, / פוסע על טללים בהררי מזרח" (מתוך 'המלט', מערכה ראשונה, תמונה ראשונה, עברית: אברהם שלונסקי).

<sup>7</sup> "בסתר-לבבי ניטש בי איזה קרב, / אשר טרד שנתי... יצאתי מתאי ובתוך האפלה / גיששתי למוצאם; ומבוקשי ניתן לי; / משכתי את צרורם" (מתוך 'המלט', מערכה חמישית, תמונה שנייה, עברית: אברהם שלונסקי).

שמצאו אותו מעניין, לבטח רב ממספר האנשים שמצאו אותו מעניין משום שהוא יצירת אמנות. 'המלט' הוא "המונה ליזה" של הספרות.

הסיבות לכישלוננו של 'המלט' אינן מובנות מאליהן. מר רוברטסון צודק בלא כל צל של ספק בהסיקו כי הרגש המהותי שבמחזה הוא רגש של בן כלפי אָם אשמה:

"נימתו של המלט היא נימתו של אדם המתענה בשל התבזותה של אימו... בדראמה, אשם של אם, הוא מניע כמעט בלתי-נסבל, אך חובה היה להזכירו ולהדגישו על-מנת לספק פתרון פסיכולוגי, או לכל הפחות, רמז לכזה."

אם זאת, אין זה הסיפור כולו. אין זה "האשם של האם" בלבד שאי-אפשר לטפל בו באופן בו טיפל שייקספיר בחשד של אותלו, בהתאהבותו של אנטוניוס, או בגאוותו של קוריולנוס. ייתכן שהנושא הורחב לכדי טרגדיה כגון אלה, נהירות, עומדות בפני עצמן, לאור היום. 'המלט', כמו הסונטות, מלא באי-אילו דברים שהמחבר לא יכול היה לגרור אל האור, להרהר בהם, או לעצבם כאמנות.

וכאשר אנו תרים אחר הרגש הזה, אנו מוצאים כי, ממש כמו בסונטות, קשה לתחמו. אינך יכול להצביע עליו במונולוגים; אכן, אם נבחן את שני המונולוגים המפורסמים, נפגוש בוורסיפקציה של שייקספיר, כשלצידה תוכן שאדם אחר יכול לטעון לבעלות עליו, אולי מחברה של התמונה הראשונה במערכה החמישית של *Revenge of Bussy d' Ambois*<sup>8</sup>. המלט של שייקספיר אינו מצוי בפעולה או בכל ציטוט זה או אחר שנבחר, במידה שהוא מצוי בנימה שאין לטעות בה, ואין לטעות בכך שלא התקיימה במחזה המוקדם.

הדרך היחידה להביע רגשות כאמנות היא מציאתו של ה"תואם האובייקטיבי" (objective correlative); במילים אחרות, מערך של אובייקטים, מצב, שרשרת של אירועים שתהייה הנוסחה של אותו רגש

---

<sup>8</sup> ר' הערה 4.

י"חודי ; בשעה שניתנות העובדות החיצוניות, שמוכרחות להסתיים בחוויה חושית, מתערור הרגש באופן מייד. אם נבחן כל אחת מן הטרגדיות המוצלחות יותר של שייקספיר, נגלה את המקבילה הזאת בדיוק; נגלה כי הלך רוחה של לידי מקבט ההולכת בשנתה, נמסר לנו על-ידי צבירה מיומנת של רשמים חושיים מדומיינים ;

מילותיו של מקבט, בשומעו על מות אשתו ולאור רצף האירועים, מכות בנו כאילו שיחרר אותן באופן אוטומאטי האירוע האחרון ברצף. "הבלתי-נמנעות" האמנותית מונחת בהתאמה המוחלטת הזאת שבין החיצוני לבין הרגש ; וזהו בדיוק הפגם של 'המלט'. המלט (האישי) נשלט בידי רגש שאין לבטאו, משום שרגש זה חודג מן העובדות כפי שהן מופיעות. והזהות, לכאורה, בין המלט למחברו, היא אמיתית בנקודה זאת: שעה שהבלבול של המלט, לנוכח העדרה של מקבילה אובייקטיבית לרגשותיו, הוא המשכו של בלבול מחברו לנוכח בעייתו האמנותית. המלט מתמודד עם הקושי בכך שהגועל שלו נגרם על ידי אימו, אך אימו אינה מקבילה ראויה לגועל זה, הגועל שלו כולל אותה וחורג ממנה. לפיכך זהו רגש שאין הוא מסוגל להבין ; הוא אינו מסוגל להפוך אותו לאובייקטיבי, ועל כן, הוא מוסיף להרעיל את החיים ולהפריע לפעולה. לא די באף אחת מן הפעולות האפשריות כדי להשביעו; וכל מה ששיקספיר יכול לעשות עם העלילה לא יוכל להביע את המלט בעבורו. מן הראוי לציין, כי עצם טבעם נתוני הבעיה, מונע כל אקוויוולנטיות אובייקטיבית. לו הועצמה הקרימינאליות של גרטרוד, היה הדבר מספק נוסחא בעבור רגש שונה בתכלית בהמלט ; אך זרק משום שדמותה היא כה שלילית ומעוטת חשיבות, היא מעוררת בהמלט את הרגש שאין היא מסוגלת לייצג.

"שגעונו" של המלט מונח בידיו של שייקספיר ; במחזה המוקדם ישנה תחבולה פשוטה, שנוכל להניח כי גם הקהל מבינה כתחבולה. עבור שייקספיר זהו פחות מ"שיגעון" ויותר מהעמדת פנים. קלות הראש של המלט, חזרתו על פראזות, משחקי המילים שלו, אינם חלק מתוכנית מכוונת של העמדת פנים, אלא צורה של הקלה רגשית. בדמותו של המלט ליצנות הרגש היא זאת שאינה יכולה למצוא מוצא בפעולה ; אצל המחזאי ליצנות הרגש היא זאת שאין הוא יכול להביעה באמנות. הרגש העז, הנלהב

או הנורא, חסר האובייקט או החורג מן האובייקט, הוא משהו שכל אדם בעל רגישות פגש בו; אין ספק כי זהו מחקר היאה לפתולוגים. הדבר מתרחש לעיתים תכופות בגיל ההתבגרות: אדם מן השורה מרדים בתוכו רגשות שכאלו, או מקצץ ברגשותיו למען יתאימו לעולם העסקים; האמן משמר מצב זה, הודות ליכולתו להעצים את העולם לגודל רגשותיו. המלט של לפורג הוא מתבגר; לא כן, המלט של שייקספיר, ההסבר או התירוץ הללו אינם בידי. עלינו להודות בפשטות כי שייקספיר מתמודד כאן עם בעיה, הגדולה ממידותיו. מדוע ניסה בכלל, היא חידה בלתי-פתירה; לעולם לא נדע, תחת אילו אילוצים, של איזו חוויה, ניסה להביע את האימה שלא תתואר. לשם כך אנו זקוקים לעובדות רבות בביוגרפיה שלו; וכן, נבקש לדעת האם, ומתי, או לאחר או בשעת איזו חוויה אישית, קרא את *Apologie de Raimond Sebond* (ספר 2, פרק 12) של מונטיין<sup>9</sup>. לבסוף, יהיה עלינו להבין דבר מה שאין להבינו לפי ההשערה, כיוון שאנו מניחים שהוא חוויה החורגת מן העובדות באופן שצוין לעיל. יהיה עלינו להבין דברים, ששייקספיר עצמו לא הבין.

(מאנגלית: יהודה ויזן)

---

<sup>9</sup> רמון סבון (סוף המאה ה-14 עד 1436), תיאולוג ופילוסוף קטלוני. נודע בשל ספרו *Theologia Naturalis* (1434) שהוכלל ברשימת הספרים האסורים של הכנסייה. הפילוסוף הצרפתי, מישל דה מונטיין (1533-1592), ביקש, בחיבורו ללמד סנגוריה על עבודתו של סבונד כשכתב: "מצאתי כי מחשבותיו של סופר זה נעלות, כי ספרו ערוך היטב וכוונותיו מלאות יראת שמים... מטרתו של סופר זה אמיצה ונועזת, כי הוא לוקח על עצמו להטיח באתיאיסטים את כל עקרונות הדת הנוצרית באמצעות חוקי הטבע והתבונה האנושית... רמון סבונד טרח כדי להוכיח לנו כי בעולם הזה אין בנמצא דבר מנוגד ליוצרו".

\* אני מבקש להודות לרונן סוניס ולמיכל סגל שעברו על התרגום, עקרו כמה שגיאות והעירו הערות חשובות ביותר.

## אמנון נבות

### מאה בספרות

אחרי קץ כל הקיצים הקיץ עליו הקץ: הערות לדיון אפשרי למצבה של ביקורת הספרות העברית.

כיום הזה, משאנו עדים למצבה הטרמינאלי של ביקורת הספרות העברית, במקביל לקריסתן של המערכת הספרותית ושל הרפובליקה הספרותית, והמתרן הצפוי והאוטומאטי, בלא הנד עפעף, בחלופות של "תרבות הפנאי" (רשימות רבי המכר, דיון ספוראדי באתרי אינטרנט המוקדשים לספרים, חוות דעתן של זבניות בקונגלומראטים הקמעונאיים, המתודרכות לשווק את הנכון בעיניהם של בעלי הרשת, וניסיון גילוח הקצף על פני מימי תוכניות ה"תרבות" בטלוויזיה המסחרית, המקדישה, באי-רצון גובר והולך, דקה וחצי לערך, למה שמכונה 'אייטם-ספרותי' ושאר אבזרייהו); כשהדיון בספרות הישראלית והעברית, הצטמצם לאי אילו אתרים נידחים בסייבר-ספייס הקיברנטי – ומנוהל, ככל שהוא מנוהל ובאשר הוא מנוהל על ידי ישויות עלומות, רודימנטאריות, שמידת עלילותן שוות-ערך לבורותן, ושמידת בורותן שוות-ערך לתועפות הפנאי העומד לרשותן, והפנאי העומד לרשותן שווה-ערך לחלל הריק בו הן מחפשות אחיזה או משמעות, והמשמעות והאחיזה חומקות להן מבין האצבעות המקלדות – דומה שהגיעה השעה לדון בסיבות ובמתחללים שדרדרו את הדיון הערכי בספרות, במקביל להידרדרות בספרות עצמה.

בראש ובראשונה, ראוי שלא נולך שולל בידי עצמנו ונעניק בלעדיות לקורדינטות סוציו-תרבותיות וסוציו-ספרותיות, בהן נתלה את קריסת הספרות והדיון בספרות. עלינו לשוב ולדון בכמה מן התהליכים הפנימיים במרחב עצמו, וליתן משקל פחות לתהליכים שהשפיעו מבחוץ על המרחב. המרחב יכול אולי להצטמק, אך עדיין לא ברור מה סתר וביטל את המתח הפנימי בדיון, מה הם הגורמים הפנימיים ששיתקו והשתיקו אותו. ללא ספק, מצבה של ביקורת הספרות הוא לוואי למצבה של הספרות. במקום שבו הספרות מחסלת עצמה לדעת, אין מקום לביקורת, אלא (ולכל

היותר) לביקורת הנעדר, היינו, זו שמתווה את גבולות החלל הריק; במצב שבו הספרות הממוסחרת זוחלת אל המרכז בלא כל מודעות לעובדה שאין ולא יכול-להיות מרכז-ערכי, אלא לכל היותר מרכז-תקשורתי שאין לו שום יכולת לעמוס אפילו את המשקל הסגולי המפוחת של ספרות זו – ולפיכך הוא נמוג והולך ונפרם כמו איזה גרב בלוי. השוליים הללו והשאריית הממוסחרת של הספרות ה'לגיטימית' מן העבר, העוברת תהליכי מיהול ודלדול, ודאי אינם נזקקים לביקורת ספרות – שתזכיר לשארית הזאת את משבתה, את עליבות מצבה, ואת הפיחות הזוחל במעמדה ובתקיפותה.

אך אין בכך די, כשם שאין די בהצבעה על תהליכים נוספים שייתרו את ביקורת הספרות והפכו אותה לחוץ לגיטימית אפריורי, כגון: הרידוד של השיח הציבורי, השטחתו ופירוקו לגורמיו, באמצעות ה'שיח הפוסמודרני' היוצר פיחות-משמעות-זוחל, עד לשלב היעדר המשמעות או החלת עקרון ה"תקינות הפוליטית" על השיח, שהצר מאוד את גבולות הלגיטימאציה של כל דיון אפשרי.

לעניין זה נעיר מייד – איש לא אוכף ולא יכול לאכוף על עצמו את עקרונות הקורקטיות הנ"ל, אלא את עקרונות ה ש י ח בלבד. הממשות מתפצלת כאן, ועימה מהלכם העז והלא מודע של החיים, מהלך אותו מבקשת הספרות ללכוד ברשתה ולתארו. נוצרה כאן מעין מציאות סובייטית של לשון רשמית, שאינה קשורה לשום מציאות בעולם של בבואות והשתקפויות אין סופיות. וכך, בעודנו עוסקים במה שנאות ומה שאינו נאות, נפרמת המציאות, נפרסת לפרוסות ונמכרת לכל-המרבה במחיר. כך, למשל, בעודנו רבים את ריבם של הפלשתניאים על הקרקע הנגזלת תחת רגליהם, ולמעשה מתווכחים על הסוגיה אם תקין הדבר או לאו, לגיטימי או לא, ושאר סוגיות לגיטימיות כשלעצמן (כגון: מיגדור ומיגזור), נמצא שהעלימו את הקרקע מתחת לרגלינו, היינו, מכרו אותה באפס מחיר למי שחזרו ומכרו אותה לנו, בעלות שתהפכנו עבדים נרצעים עד זקנה ושיבה.

כשהמרחב הפרטי והציבורי שסביבנו, ואפילו מקום-העבודה שלנו, התאיין והפך להיות בבואה הנשקפת מיקום מקביל – מהודו ומכוש, מקום שם מהויות אנושיות מקבילות לנו, עושות את אותן התנועות, בעוד ידינו קופאות, ריקות, חסרות-אונים, שעה שחברינו הטובים ביותר עברו גם הם ליקום מקביל (נניח, חזרו בתשובה שלמה, היינו, עברו ליקום שבו שריד של סולידאריות חברתית עדיין תופש את מקום השיח העקר, שהומר בשיח

עקר אחר, השיח התורני, וכיוצא באלה תמורות נלבבות, שתוצאתן פחות או יותר מתכווצת לשורה האימתנית הפותחת את שירו של אוסיפ מנדלשטאם על היקום הסטאליני – "איננו חשים עוד את הקרקע עליה אנחנו עומדים" – בהבדלים מסוימים של דחיסות.

ככל שחולף הזמן, אני הולך ומשתכנע שהעמדה הברנרית היא אולי היחידה האפשרית, במציאות העוטפת אותנו בשלל ההטעיות הפרצפטואליות, השקפים, ההדמיות, הרמיות והרמיות העצמיות, ההשטחות, ופירוקי הפירוקים של הממשות האימתנית, לגורמים סתמיים וחסרי-משמעות כביכול.

את מי בדיוק משרתות מגבלות השיח הקורקטי המשטח, המכביר מילים ופירוקי-פירוקים, היוצרים חציצה בינינו ובין הממשות שאמורה להיות, בחלקה, ניתנת לאימות ולכימות? זאת אנו לומדים ועוד נלמד בדרך הקשה, אם יורשה לי לצטט את מפקד הפלוגה שלי בטירונות בקדום, סרן אמנון לוי. הספרות, שאינה אלא מקבילתה של הממשות והממשות הקיומית (אמנם היא מסונכרנת באורח שונה, ואמורה להתקיים ברמות אחרות של מתח פנימי), סובלת מאותו פחות ואיון זוחל, ממנו סובלת הממשות באמצעות הוירטואליזאציה שלה – אלא שידיה כבולות ופיה סתום בשל מגבלות השיח. אמנם אין היא מצייתת לו, ואין היא יכולה לציית לו, אבל הלגיטימאציה שלה פוחתת והולכת, והביקורת, שנפגעה אנושות גם מהשיח המפרק ומדחיית ההירארכיות, סבלה מפחות מהיר עוד יותר.

דומה שאין די בנגיעה במחוללי תמותת מעמדה של ביקורת הספרות, ככל שאמורים הדברים בנסיבות ובהקשרים היותר רחבים של מצב התרבות. שהרי יכולים אנו לשאול את עצמנו, כיצד זה שלא נותר אפילו גרעין בסיסי של ביקורת ספרות שיחליט, לצורך העניין, להסתגר בתחומיו ולקיים דיון פנימי "סגור" או פתוח באופן סלקטיבי, בינו לבין עצמו. תהליך אזילה חיצונית וביטול הקיים אינו אמור, בהכרח, לחפוף אזילה פנימית או שיתוק מוחלט. לשון אחר, אין בכל מה שנאמר עד כאן לסתור אפשרות קיומה של מערכת מחתרית או מעין-מחתרתית (אך בשום אופן לא חתרנית), שאינה מצייתת למגבלות השיח הכפוי, המשטיח, המפרק, היוצר בהכרח ובכל תנאי, סוג של שוויון ערך סתמי.

יכול להיות שאני טועה, אבל נדמה לי שהייתי עד לאחד מתהליכי הקריסה של ביקורת הספרות העברית, כלומר, מול עיני התרחש מהלך שאיני יכול



אלא לפרשו, מכל פרספקטיבה, כאיבוד אחיזה ועשתונות, וויתור ל"רוח ההמון" – ככל שיש במילים אלה לאפיין את ה'איניטיאלגנציה' קוראת הספרים בארץ, באחד משלבי ההיטפשות הקולקטיבית שלה, בשלהי שנות השמונים של המאה שעברה. 'רומן רוסי' (1988) למאיר שלו ראה אור, וקהל הקוראים גדש בהמוניו את חנויות הספרים כדרך שנחילי הזכוכים צובאים על נתח בשר נרקב במעמקיה של מלכודת. איני זוכר כיצד, התכנסו חצי תריסר מבקרי-ספרות פעילים להתייעצות 'אד הוק'. הדעה הכללית, לה היו שותפים כל המתוועדים, הייתה ש'רומן רוסי' הוא נפל של בהמת יאור, מלאכה גסה של בדרן שהחליף פוויציה ופוזה, הסובל מהקלבה גסה של רצפים שונים ולא מתחברים, ושכל העניין הוא חיקוי גס ונחות של הריאליזם הפנטאסטי מבית מדרשו של גרסיה מארקס. מכאן ואילך נחלקו הדעות: דעת הרוב הייתה שאין לצאת חוצץ, שאין ליצור אנטגוניזם בקרב ציבור קוראים נלהב וספוראדי, שעמדה לעומתית תקיפה, רק תיצור תגובת נגד היסטורית של מי שבלעם נלקח מפיהם בפועל ממש כדרך שהיה מגיב ההמון הפלבאי בהיפודרום של רומי; שאת הביקורת יש לכתוב בשולי האירוע. לא לכחד דבר – לא את הברנות, לא את האפיגוניות המהותית, אך גם לא לתת להיבטים אלה דגש בוטה. דעת המיעוט, ומעיקרו של דבר, דעת יחיד, טענה ששלו 'רומן רוסי' הוא מקרה מבחן מהותי, המחייב חומה בצורה של עמדה לעומתית תקיפה. דעה זו הכוינה את הנוכחים להתחלות של 'רומן רוסי' בירחון הכרזומו 'מוניטין', שלבשו אופי גס של גרוטסקה ביזארית, בסגנון שעיתונות ה'גונזו' מעודדת; לכך שהרומן אינו רצף טבעי ומתפתח של מי שזכה לגילוי פנימי (בלא להתייחס לערכו של הגילוי), אלא גמל שנוצר על ידי ועדה; הרומן הזה הזומן, מומן וטופל, על ידי עורכים שמעורבותם בטקסט, כבר בשלבים פרלימינאריים מאוד של הכתיבה, היא מן המפורסמות, וכל כולו נועד להיות "תשובת משקל" אירונית בדרנית, מעין בורלסקית, ל'זיכרון דברים' של יעקב שבתאי, ש'עם עובד' נכשל כישלון היסטורי, כאשר סרב להדפיסו והחזיר לשבתאי את כתב היד, בטענה שמדובר ברומן הדוניסטי שעיקר עיסוקו אכילה, שתייה ורדיפת נשים לתיאבון. 'סוף דבר' שראה אור שנים אחדות קודם, רק העצים את מיתוס שבתאי והפך אותו טעון יותר, ואת ה'פוויציה' של ההוצאה הפועלית המרכזית – לנלעגת יותר.

בשנות השמונים של המאה שעברה טרם דובר על מאבק בין נארטיבים – אך ספק אם היה זה מאבק בין נארטיבים, ללא ספק, היה זה מאבק על הגמוניה – הן של תנועת העבודה, הן של בית ההוצאה המסונף אליה, שהתעקש לדחות ביקורת-קטלנית על המרחב האנושי של תנועת העבודה (כך למשל, 'זיכרון דברים' עסק בקריסת התיישבות העירונית של תנועת הפועלים, ואילו 'רומן רוסי' עסק בהתיישבות הכפרית, והנוסח הבודרני, בורלסקי, פנטאסטי של שלו היה פחות טעון, ולפיקך, גם פחות מסוכן). אם בנארטיב מדברים אנו, הרי אין ספק שהנוסח של שלו גבר. שבתאי הולך ומיטשטש בזיכרון הדברים הספרותי קולקטיבי שלנו, ואילו מאיר שלו מזדהר עד היום כנגד צרעת על מצחה של הספרות העברית. לאחר השביעי במניין שלו, נוכל לקבוע שהאצבעות כבר נשרו והחוטם תלוי על בלימה.

האם הייתה כאן, כפי שטענתי אז, עוד חזרה דפוסיית על מקרה 'מכאן ומכאן' של ברנר, היינו, ש'זכרון דברים' הוא חשיפה של צד פגיע באתוס של תנועת העבודה – ושמכאן נובעים הליכי נגד של מהילה וטשטוש באמצעות אירוניזאציות גסות, מנמיכות במכוון, סגנון 'רומן רוסי'? בעיני העמיתים הרחקתי לכת. הנסיבות ההיסטוריות שונות. האנאלוגיה אינה ממין העניין – כך פסקו באוזני. אני גרסתי שעל ספרות שנכוותה ברותחין להיזהר בצוננין, ועל כך הושב לי שאני היסטרי מדיי, ושלספרות אין תפקיד גורלי כזה שהיה לה בעשור השני של המאה העשרים, כשראה 'מכאן ומכאן' אור, ושהמאבק הוא על הגמוניה מסחרית ולא על הגמוניה תרבותית. אני השבתי שהעניין הגורלי כאן הוא לא מעמד הספרות, אלא תפקיד הספרות, הוא הוא שניצב כאן בסיכון גבוה, וההיבט המסחרי משני לחלוטין. שרק לאחר שידרדרו את מעמדה ותפקידה המהותי, יגיע תור ההיוון והמסחור.

הדיון היה מתוח, משהו היסטרי. אני זוכר שלאחר שנפרדנו הלכתי ברחוב בוגרשוב בשעת לילה מאוחרת ושיננתי לעצמי חרוזים מתוך 'מוצא אל היס' לויזלטר ('מגבו לילה קר בבטון / קור של קיץ, לח וסמוי. / הוא יתעורר וילך מפה / יש לו מיטה באיזה מקום). התחושה שהביקורת, כן ו ר פ ו ס, נתפשה לבהלה ולחולשת דעת, גברה מאוד משהופיעו הביקורות עצמן. אני מזהה אירוע זה כקו שבר; הביקורת איבדה את התוקף הפנימי שלה, את המהות הפנימית של התפקיד, את הכורח לומר דבר חד משמעי

ותקיף. הקורפוס כולו התפורר. איש מן הנוכחים האחרים בדיון אינו מבקר ספרות עוד. אין זאת אומרת שהביקורת לא נעקפה קודם לכן (פרשת 'עייין ערך אהבה'), אך לפחות היה בה הכוח להתייצב ולמוד את גרוסמן הצעיר כמידת היומרה חסרת-הכיסוי שהושקעה ברומן הזה (ויותר מכך – הרמייה שבניסיון הפיכת רומן מסובך ומורכב באופן לא פתור, לרב-מכר ו'קרדו' אסתטי פואטי חדש גם יחד).

כך שאין לפטור את הביקורת עצמה מאחריות לקריסתה-היא, מויתור פנימי על מעמדה, מהתרפטות עצמית, מיציבה בלתי-מגובשת, ומהולכת שולל עצמית (הדעה הכללית הייתה ש'רומן רוסי' הוא מקרה חד פעמי, ואין להניח ששלו יותר על מנעמי הקורפוס הברדני-תקשורתי אליו היה משויך מצעירותו, בעבור זוג הנעליים הבלות של הספרות. אני טענתי בתוקף שאנו מוליכים את עצמנו שולל, שאנו עדים לחיבור אמיץ בין הספרות לתרבות הפנאי הברדנית, שטחו עינינו מראות דבר המתרחש מול עינינו ממש, וכיצא בזה).

אבל ראוי שנקצר באותו וויעוד – שמבחינתי כמבקר-סיפורת צעיר, היה טראומאטי, והעמיד אותי, פעם ראשונה, וודאי לא אחרונה, מול קיר אטום של עמדה לעומתית (או כפי שאמר לי אחד ממשתתפי הדיון, "יכול להיות מאוד שאתה צודק, אבל אין מי שיצדיק אותך") – לטובת הניסיון לאבחן תהליכי-עומק נמשכים בביקורת הספרות העברית ולאחר את מוקדי הסיבוך והסתירות הפנימיות, שגרמו, במהלכו העז של הזמן, לקריסה הפנימית הזאת, ולהיעלמותה הכמעט מוחלטת של הביקורת, בעשור הראשון של האלף השלישי.

אין מדובר כאן בשום-פנים בדיון-מקיף ותולדתי – גלימת ההיסטוריון הספרותי אינה המלבוש שלי, ויש להותיר את התיאור ההיסטורי בידיו של היסטוריון, אם ימצא מי שיטרח (ספק גדול אם ימצא). כאמור, יקצר המצע, ועתודת הנייר במחסני בית ההוצאה, על כן אסתפק בתיאור מה שנראה לי כמגמות העיקריות במהלך התפוררותה של ביקורת הספרות העברית.

ונפתח כמובן, במודל העיקרי והחשוב ביותר בתולדות הספרות העברית החדשה, מודל הסופר-מבקר, מי שאוחז בידו האחת את קרדום החפירה ובידו השנייה אמת-בניין. למודל זה – שהיה מובן מאליו, מן העשור האחרון של המאה התשע-עשרה ועד העשור השני של המאה-העשרים – צייתו כל האבות המייסדים של הספרות העברית החדשה: פרישמן, ברנר,

ברדיצ'בסקי וגנסין, ברמות שונות של מתח ביקורתי פנימי. מודל הסופר-מבקר חפף תקופה, בה היה על הספרות העברית להיאבק על מעמדה ועל מקומה בתודעה, בתוך חברה שעוברת תמורות מבניות, תרבותיות ופיזיות קשות. הספרות העברית סיפקה אמנם את התיאור ההדוק והאותנטי ביותר של מצב זה, של נידחות ה"אני הבודד", בתוך חברה שאיבדה כיוון, חברה שמתחבטת בין כמה לשונות וזהויות תרבותיות (עברית, יידיש, רוסית, פולנית וכו'), אך בל נבין מכך שהנמענים שמחו לקרוא את התיאור הזה של עצמם. מכאן נובעת ההכרחיות של המודל הרציף, חסר הסתירה הפנימית, של סופר, מבקר-ספרות ומבקר-חברה. ברנר, כמו הווייתו, סימל את המודל הרציף בשיאו. שכן כתיבתו הביקורתית הייתה המשך ישיר ומנוע מכל סתירות, של כתיבתו הספרותית הנעדרת ממילא הירארכיות של פשט, סוד ודרש (הדרש עצמו כגרסא דינקותא, הצטמצם למדרגת ה'איפכא מיסתברא' הלגלגני והמעין אפולוגטי, שנזקק לו בכתביו הביקורתיים, שעה שהרוז היחיד שייחס לו חשיבות, היה הדרך הסודית שבה שדדו גבאי הישוב הישן בירושלים, את כספי ה'חלוקה', וחילקוהו לא שווה בשווה, אלא בינם ובין עצמם ובין מקורביהם).

שיאו של המודל הזה קיבל ביטוי דווקא ביצירה הסיפורית המרכזית של הדור ('מכאן ומכאן'), הנפתחת במסה גרעינית מזוהרה, אודות ה"ז'אנר הארצישראלי ואביזריהו" ("מחזות פיוטיים מהדר גאון הכרמל והשרון, מהעבודה על שדמות בית לחם, מגבורת ילידי וחניכי הארץ, הרוכבים האמיצים והרובים המצוינים, מהטיולים הרבים רגלי ועל חמורים בסביבת החרמון, מהחגיגות הלאומיות ביהודה שבכל שבוע ושבוע, מהחיים החדשים והרעננים ומאהבת בנות ציון וירושלים התמות והצנועות"), ומכאן, מעבר מהיר עם סדרה של אינטרמצו קצרים בגולה הדוויה אל מחנה העקורים העלוב בתכלית של ה'התיישבות החדשה' בארץ ישראל, על אטריבוטיה ומסמניה הפתולוגיים, מחנה עקורים טוטאלי, וישוב ישן, גרוע ומאוס מכל עיירה גלותית. כלומר, היפוך נלעג, גרוטסקה מוחלטת של התמונה האידיאלית הפותחת, שקיבלה ביטוי בספרות-לייצוא של הדור.

דעת לנבון נקל, איש בגולה לא קיבל כפשוטו את התיאורים האודיים של ספרות הדור לייצוא, כפי שהאצילים ברנסאנס האיטלקי לא קיבלו את מחזות הרועים האידיליים שהוצגו בטירותיהם כסוג של אמת או מציאות מימטית. הז'אנר הארצישראלי היה סוג של משאת נפש (של הכותבים, לא

פחות מקוראיהם בגולה), אך ה"אמת מארץ ישראל" התופתית שעיצב ברנר ב"אפוס" שכתב – למרות השקף הכמו מרכז שהרכיב על עיניו של "אובד עצות" (קשיש חולה בגופו ובנפשו), ומסגרת התיאור החתוכה בין שני האשפוזים, האחד בגולה והשני בבית החולים יפואי – הייתה מהלומה תודעתית כבדה, ליישוב קטן ולקורפוס מצטמק והולך של דוברי-עברית בגולה, המחפשים זנב של מוצא, ומוצא – אין. איש לא טעה, לא בכוונת הדברים ולא בכסות המבדית שברנר מיהר לעטות עליו בדברי האפולוגטיקה שלו לידידיו ותומכיו הנדהמים, מנהיגי ועורכי הפועל הצעיר, שתוארו, אמנם לא בדיוקנות של אחד לאחד, בפרקי "המחרשה". דבר לא נחשך מהם, כולל תיאור התברגנותם הסמויה בתוככי הר געש זה של מחנה עקורים. למזלו של ברנר, אפשר הפיצול בתוך התנועה הפועלית, לחסות בצלה של תנועת-פועלים לעומתית, שמרכזו וביטאונה ('האחדות') היו בירושלים, והללו שמחו בו כמוצאי שלל רב, אך כל נבין מכך שמנהיגי התנועה הפועלית כולם עד אחד, לא קראו בשבע עיניים את 'מכאן ומכאן', או את מאמרו של ברנר על אוסישקין (מופת-על של כתיבת-עומק-פוליטית) – אותו יצור נוקשה, מאובן רגשית, שנאומיו וכתביו כמו עולים מעומק באר חרבה, וחלולים כמותה. בניגוד למנהיגו מן העידן הנוכחי, המנהיגים מן העידן ההוא, קראו ספרות בשבע עיניים והבינו דבר לעמקו. האמנזיה הכרונית שתקפה את מנהיגי היישוב משנשכח ברנר בבניין יפואי מבודד ונרצח עם חבריו על ידי פורעים ערביים, לא הייתה אמנזיה ולא הייתה כרונית. בכך הקיץ הקץ על המודל המשולש והרציף (סופר-מבקר, מבקר-חברתי). מותו של ברדיצ'בסקי, באותה תקופה ממש, העיד על כך שמודל הרציפות הזה חלף מן העולם. הסופר כצופה לבית ישראל וכבעל זכות הזעקה, הצטמק והידלדל למדרגת מצבו הנוכחי, משאנו קוראים בעיתון את הטפות המוסר התפל המתחכמות – של א.ב. יהושע או אלה המיתממות של גרוסמן – ונדים בראשנו בחשאי.

מה שמבטיח, אולי, את חד פעמיותו של 'מכאן ומכאן' – ויש בידינו ערובות, חתומות בדמו של ברנר, שיצירה מן הסוג הזה פטורה מחקיינים אפיגונים ומתימרים עד עולם – היא העובדה שהמקרא ביצירה הזאת כיום, מוכיח שהממשות חגה במעגל ומתאימה את עצמה, בשינויי פוקוס מסוימים, לכתוב ב'מכאן ומכאן' – אותו ישוב יהודי ישן, המתנפח והולך למימדי ענק חונקים, כבמחזה הידוע של יונסקו, אותה בורגנות מדולדלת,

התובעת בפה דמי-נסיעה לארצות התרבות שמעבר לים, אותה האווירה בעיתונות-היומית (שהיא צילום מדויק של המתרחש בפרקי 'המחרשה'), אותה הידלדלות של ההמון המשוטט ברחובות ירושלים, אותם אברכים דקים ושקופים, ההופכים להיות מטרה למעשי סדום של רבניהם מחד גיסא, ושל ערבים מאידך גיסא, אותו להג בלשון סורסית (כאילו לא התקדמה, מאז העשור הראשון של המאה הקודמת, העברית המדוברת של ימי-התורכים אפילו צעד אחד, אלא שקעה והלכה), אותו רהב ריק מתוכן, ואפילו אותם בתי חולים עלובים. 'מכאן ומכאן' הוא צלום רנטגן משליד וחושף, של הוויה קיומית נצחית, שמאחורי התפניות ההיסטוריות הממשיות והמדומות של העם היהודי.

דומה, שכאן הקיץ הקץ על המודל הרציף של סופר-מבקר (כשאנו מתכווננים בארבעת הכרכים של כתבי ברנר, אנו נוכחים שכתובתו הסיפורית וכתבתו הביקורתית כמעט שוות ערך, לפחות מהיבט של כימות). המודל הבא של סופר-מבקר (אהרן ראובני), נחשב מצורע פוליטי מוחלט, למרות שב'תשובת המשקל' שלו 'מכאן ומכאן' ('עד ירושלים') נזהר אלפי זהירויות מפגוע במנהיגי הדור, אם משום שאחיו (יצחק בן-צבי) היה אחד מאלה, ואם מהטעמים הכתובים כאן. דווקא משום התייצבותו בשורות הציונות הרוויזיוניסטית, אנו תמהים על הזהירות המופלגת הזאת – אך הדגם הברנרי היה עדיין תופת לזהטת, וסביר מאוד להניח, שהנכווים ברותחין נזהרים בצוננים. 'עד ירושלים' של ראובני הושתק. היינו, חלף כמעט בלא תגובה. כמבקר, הוא בודד בעיתונות הפריודית המשנית של התנועה הרוויזיוניסטית, שלומדה לנהוג שוויון-נפש מוחלט באנשי הרוח שלה – מאצ'ג ואביגדור המאירי ועד בכלל. אך נחטא לאמת אם נתלה את כל האשם בתגובת הנגד של המרחב הספרותי, שאיבד, בהיעלם אחד, את ראשי דבריו בסיפורת ובביקורת כאחד. הדרוויניזם החברתי הנוקשה, והריאליזם המימטי, שרק בשלהם התאפשרה יצירת סיפורת במימדים של 'עד ירושלים', לא יכלו לתפקד בביקורת ספרות, שאיבדה את סופריה המרכזיים, וממילא לא הצטיינה מעולם ברציפות מימטית. גם הסופרים היותר קרובים אל ראובני (כדוגמת יהודה בורלא ואחרים), שקדו לטשטש כל זיקה, כולל זיקה ספרותית, אל המצורע של הדור, ואף התייצבו נגדו בפומבי.

ברנר (שהועלה לאחר מותו, לא מעט כתוצאה מרגשי-אשם סמויים, למדרגת קדוש), והנוסח שלו (הכולל שבירה מימטית ואמביוולנטיות אירונית כלפי הממשות) הונצחו. הריאליזם המימטי, על גבול הנאטוראליזם, נתפש כניגודו הגמור של הנוסח הברנרי, כסוג של אופוזיציה (למרות שברנר עצמו העריך מאוד וטיפח את אהרן ראובני הצעיר). כאן מסתמן ניגוד לא פשוט בין הסופר לבין המבקר בגוף אחד. ללא הסמכות של ברנר, ויכולתו לאסור ולהתיר בהבל פה (סמכות דומה הייתה לברדיצ'בסקי, שריחוקו הצונן רק הוסיף על סמכותו), אין משמעות עודפת לתפקיד הדו-ערכי כסופר מבקר – נהפוך הוא, הכתיבה הביקורתית התובענית של ראובני רק פגעה בו כסופר, פגיעה אנושה. לסופרי דורו והדור שאחריו לא היו כלים ולא מרחב-ממשי לעצב ריאליזם מימטי נרחב, וגם לא הייתה הרשות.

חצי יובל צריך היה לחלוף עד שהחלה ההערכה-מחדש של 'עד ירושלים', שהוגדר עד אז בביטול כ"ריאליזם פוטוגראפי נחות". רוב רובו של 'עד ירושלים' נכתב בעשור שבו נכתב 'מכאן ומכאן', לאמור, המתח שבין שתי המערכות הסיפוריות והאידיאיות יכול היה להפרות מאוד את סיפורת הדור, אך הסמכויות שהיו בידי ברנר וברדיצ'בסקי הועברו בהיעלם אחד, למשמורת פוליטית בדמות ברל כצנלסון – שהיה מהדורה מרוככת (ומותאמת להקשר הארץ-ישראלי) של קומיסר סובייטי לענייני תרבות, הנוהג בסופרים אינטימיים ואדנות כאחד (אפשר להניח שלונצ'ארסקי, הקומיסר לענייני תרבות בתקופת לנין היה המודל שלו). לברל כצנלסון לא הייתה נחוצה שום סתירה או שום קונפליקט בלתי-פתור בין מבעים ותפישות עולם. הוא נזקק לשקט בגזרה עליה היה ממונה. הוא לא נזקק לביקורת ולמבקרים; הוא עצמו הפך להיות מבקר-על, בלא שיטרח לכתוב ולו מילת ביקורת אחת, ובלא שיטרח להצר את צעדיהם של המבקרים הפעילים, שכן, לא היה בכך כל צורך – את המוסף הספרותי של 'דבר' הפקיד ביד דב סדן המתון שבמתונים, איש ממסד מרגע היוולדו ועד יום מותו, חכם מליצות מאין כמוהו, הומוריסטן דק מן הדק, שבכיסו העמוקים מני-חקר, היו שמורים שקדים וצימוקים מילוליים לכל גראפומאן שוטה – ולכסיגראף מזהיר, שכל דבר-ספרות, ולו טריוויאלי עד-כלות, לא נעלם מעיניו, ולא הפך לדידו חלק מפאזל ברצף הטוטאלי (חסר המשמעות, למען האמת) של יצירת-על כולית, טוטאלית, המורכבת

מאינסוף פרטים, שלדידו אינם יכולים להיות מקריים. בסורחים ובמורדים טיפל ברל גופו, כגון שהזמין את יהושע בר-יוסף הצעיר ונזף בו בלשון של בחור-ישיבה, על מה שנתפש באחד מסיפוריו כחריגה והגזמה בתיאור יחסים שבינו-לבינה (בר-יוסף עצמו היה בחור ישיבה שהחמיץ קשות). באופוזיציות ספרותיות (שלונסקי, אלתרמן, אבות ישורון ויונתן רטוש) נהג ללא רחם, ואלו נזהרו מאוד מלאמץ את המודל הרציף של סופר-מבקר. שלונסקי הבין היטב שהמודל הזה הוא חרב פיפיות, שאחד מחודיה עלול להינעץ בבשר עצמו. שלונסקי היה ללא ספק מסאי מבריק, במסורת השנינה הצרפתית (שהייתה זרה מאוד לספרות בארץ), אבל את מלאכת הכתיבה הפקיד ביד שטיינמן שותפו הנאמן. לא שמישהו הוטעה – הקול קול שלונסקי, הידיים ידי שטיינמן. קשה להאמין, אין מדובר כאן בשום-פנים באופוזיציה פוליטית, אלא באופוזיציה ספרותית פנימית, אך ברל, שהיה ככלות הכול תלמיד ישיבה שנתפקר, סבר שכל פגיעה בביאליק היא בחינת לא יעלה על הדעת (לאמור, מי שפוגע בביאליק, השד-יודע במי עוד מקודשי האומה יפגע, והמושג 'קודשי האומה' הורחב כאן לאין קץ). מוקד הסיכון נדד מן הפרוזה אל השירה, וזו הצריכה בידוד, בידול ופיקוח. כל ניסיונותיו של שלונסקי להסביר ששירה היא "אמודאית" – היינו, שאין בה שום סיכון חיצוני, הואיל והיא צוללת אל נבכי הנפש ואל נבכי הספרות, כדי למצוא לה אחים תאומים ואחים למחצה שמעבר לים – לא הרשימו כלל את ברל, שהיה מודע מאוד לכוחה של המילה הכתובה ולתעתועיה. במצב הדברים הזה – כאמור, ספרות מפוקחת מגבוה על ידי רשות-על, שירה שתחומי המגנט שלה מבודלים היטב באמצעות הפרדות וחרמות (לאו דווקא אידיאיות מפלגתיות) – לביקורת היה תפקיד פורמאלי, רודימנטארי במקרה הטוב. לא שהפריעו למבקרים לעסוק בספרות באורח "אמודאי", כמובן המצמצם של המושג, רק הקפידו מאוד, שמרגע שירימו חוטמם מן הכתוב לא יעסקו במופלא מהם. "פאקס סומניום" (שלוות שינה) נפלה על ביקורת הספרות ועל הסיפורת. עגנון והזו היו הסופרים המרכזיים בעשור השלישי והרביעי של המאה, כאשר בתכנים האופוזיציוניים הסמויים, בשבר הפנימי, ובמימד השדי-סיוטי בכתבי עגנון, לא הבחינו המבקרים של הדור, או שלא העזו ללכת רחוק כדי כך. הפרצפציה התרבותית של ברל, שתבעה, אם לא רציפות, לפחות יחס של כבוד למסורת, הבליטה את חשיבותו של עגנון, כסוג של חוליית-חיבור עם



עבר אמוני, שהלך והצטמק הן בממשות (החיים היהודיים באירופה היו בשיא התפוררותם, רגע לפני שנסתם עליהם הגולל), והן בזיכרון הקולקטיבי של החיים המתחדשים בארץ-ישראל העובדת (משנקלע בית ההוצאה 'שוקן' למשבר, עם עליית השלטון הנאצי, היה זה ברל שהורה על הדפסת מהדורת כל-כתבי עגנון). באשר להזו, עיסוקו האובססיבי בסוגיית המשיחיות בעולם מתחלן והולך, מתנכר והולך, לא הפריע לאיש. אני אוחז בידי ספר בכריכה לבנה אפורה, שציור קטן של שבשבת-תרנגול מוטבע עליו. הספר ראה אור בשנת 1972, זמן מה בטרם שלח כותבו יד בנפשו. שם הספר: 'הנסיעה'. הסופר הוא ברוך קורצוויל, הוגה דעות, חוקר ספרות, מורה גדול, מוסמך לרבנות ובוודאי – מבקר הספרות החשוב ביותר בעשורים הראשונים שלאחר קום המדינה. שלוש נובלות – זה, פחות או יותר, סיכום העשייה הסיפורתית של מי שמעיד על עצמו, שביקש להיות סופר בשפה הגרמנית ונתן לה גט כריתות. הכתיבה (במסורת הפרוזה האוסטרו-הונגארית) מעולה, הפוטנציאל הסאטירי-גרוטסקי (ודאי במסורת קארל קראוס) הוא עצום, לפחות במקום שקורצוויל אינו חונק אותו במו-ידיו. השאר והיתר מלבב פחות. הסיפור המרכזי בקובץ הוא אלגוריה פשטנית, דיאקטית ורודימנטארית, להתמודדות היחיד מול שלטון טוטליטארי מוטרף – השלטון הנאצי (זוהי כמובן טעות מתודית של סופר. אגרוף הברזל נסגר לאט ובזהירות, אך לכוח המספר לא הייתה היכולת או הסבלנות לתאר את המהלך). הסיפור השני בקובץ ('השכווי בחצרו של הקיסר פראנץ יוזף'), משתחרר איכשהו מהאליגוריות ומדהחף הדיאקטי חסר הסבלנות של המספר, ממריא לאיזה מימד התחלתי של סיפורת ערכית – אך לא מעבר לכך. הסיפור השלישי בקובץ ('בבית הכנסת'), היחיד שנכתב עברית, הוא תרגיל, וליתר דיוק, דיגום כבד בסגנון 'ספר המעשים' לעגנון.

אנו מדברים כאן על המבקר המרכזי של הדור – ודאי מאז קום המדינה ועד סוף שנות ה-60, שאין ערוך לתרומתו להבנת הסופר הגדול של הדורות האחרונים – ש"י עגנון, ולשיבוצו של עגנון במסורת הספרות האוסטרו-הונגרית, כאחד מגילוייה המאוחרים והערכיים ביותר. תדמית הסופר היראי-מיתמם-ספקן שעגנון שמח לעטות על עצמו בסיועם האדיב של הקומיסרים הממונים על התרבות לעם העובד, נפרמה כמו גרב בלוי (אני מניח, בלא לדעת מאום, שהסופר הזהיר והחשדן למד היטב את פרשת

ברנר ו'מכאן ומכאן', והסיק את כל המסקנות הראויות, לדידו). מסקנתו של קורצוויל הייתה, כי עגנון אינו אלא סופר חילוני, ושהחומרים היראיים אמוניים אינם אלא חומרים כפיפים לשירות האמן; שעגנון אינו מהווה חוליה רציפה ומחברת בתרבות העברית, המבקשת לחבר חילוניות מחד גיסא, וחיבור למסורת בית אבא מאידך גיסא (הלהט האידיאולוגי ממיר כאן את הלהט האמוני), כדרך שהבינו אבירי התרבות. עגנון, לדידו של קורצוויל, מהווה שבר טראגי ומחויב המציאות המערבית המתחלנת והולכת. שלומי אמוני ישראל לסוגיהם, שקראו בעגנון בנחת, כמין המשך ישיר לספרות המוסר העממית ולסיפור התלמודי, נוכחו שחבקו בחיקם נחש ('כל כתבי עגנון' בספרייתי, מורכבים מכרכים שהשליכו ספרני הישיבות התיכוניות לרחוב – זה היה בשנות השישים של המאה הקודמת).

המערכת הספרותית והביקורתית בארץ (שעדיין פעלה בערוצים ובדפוסים האופייניים שהכתיב ברל כצנלסון), נדרכה מאוד. תגובתה הייתה תנועת מלקחיים: מצד אחד, נמתחה כקפיץ להתמודד עם המבקר ששבר את מוסכמות ושגרות המחשבה שלה, זלזל ופגע קשות בסופרים שהחלה לטפח ככל יכולתה (מיזוהר, שמיר ושחם ועד מוסינזון וחיים גורי), בשדה הלגיטימי של הביקורת; מצד שני, פתחה באותן פעולות הבדדה ודה-לגיטימציה סמויות, שעתידות היו להתברר כהרסניות, בחברה ממושטרת שאינה מאפשרת קיום מחוץ להסדרים הכלכליים והתרבותיים שכבר עוצבו והתאבנו דיים. הממסד הספרותי החוץ אקדמי ('אגודת הסופרים') והאקדמי ('האוניברסיטה העברית', שהלקטור הממונה עליה היה דב סדן על שקדיו וצימוקיו), החלו במהלך אופייני של יד שמאל מקרבת, יד ימין מרחיקה ומתנכרת. הוגה הדעות הגדול, המבקר המזהיר וחוקר הספרות, שכל אקדמיה מרכזית בעולם הייתה מתנאה בו, נאלץ למצוא את פרנסתו כמורה לספרות בבית-ספר-תיכון פרטי למחצה – הרחק ממוקדי הכוח והמרכזים התל-אביביים או הירושלמיים של הספרות – ולהסתמך על עיתון 'הארץ' השמרני-אזרחי ועל כיסו הנעול של בעליו, שכן, החרם שהטילה עליו האוניברסיטה העברית היה מוחלט.

מקץ חמש-עשרה שנים מן הסוג המתואר, ולאחר השתדלות חשאית של עגנון (שמעולם לא השמיע ולו גם מילת תמיכה פומבית אחת בפרשנו הגדול והעיקרי אליבא דכולי עלמא לא פליגי), ניתנה לקורצוויל משרה אקדמית באוניברסיטת בר-אילן שהוקמה באותם הימים. עגנון הספקן

והזהיר, שהכיר היכרות אינטימית את "פרשניו" מהאוניברסיטה העברית (ואת חוות דעתו עליהם ועל אורחם ורבעם, פרש ברומן 'שירה'), טרח שלא לשמור את הביצים בסל אחד.

בטחונו הכלכלי ומעמדו האקדמי של קורצוויל הוסדרו איכשהו, אך החיבור בינו ולבין אוניברסיטת בר-אילן, היה בחינת טראגיקומדיה אם לא פארסה; הממסד הדתי לאומי שקורצוויל נאכף עליו – אותו מוסמך לרבנות שלא טרח למלא אפילו מצווה אחת מתרי"ג מצוות, האישיות הפרועה והבלתי-צפויה שלעגה בפומבי ובדפוס לפרסונות מרכזיות בדתיות הלאומית – הגיב כצפוי, והמבקר הדגול מצא את עצמו בעמדה חסרת כל גיבוי פוליטי. ובשנים שאנו מדברים בהן, איש-ציבור בלא גיבוי פוליטי, משול לחרס הנשבר (היה זה עוד בשנים שבהן סופר, מבקר או הוגה דעות, לאיש ציבור יחשב). תלמידיו עקפו אותו ולעגו לו, לאחר שנטלו מלוא חופניים מכתביו ועיוותו אותם כדבעי, כדי להסתיר את עקבות הגניבה, והוא השיב להם במלוא הסרקאזם הרעיל האופייני לו, אולם התלמידים הללו הבינו, שללא גיבוי של ממש, יהיה עליו להסתפק במילים (ידע ממקורות משניים: קורצוויל שקל לחשוף גנבים אלו בפומבי ולהוקיעם). תלמידים, סופרים ומשוררים (כדוגמת נעמי פרנקל ודליה רביקוביץ), שקורצוויל העניק להם אשראי ביקורתי נדיב ולא אופייני, אכזבו אותו ללא הרף. בעיקר אכזבה אותו דליה רביקוביץ, שבשיריה קרא הדהוד מורכב של לשון המקורות. הוא ציפה שרביקוביץ תממש את מה שלאה גולדברג הכזיבה לעשות בשיריה (בשל עודף רומאנטיציזם רוסי והיפוכיו הפשטניים, האוקסימורונים), אך רביקוביץ, שאותגרה קשות על ידי שירת יונה וולך ודליה הרץ, לא צמתה להיות לבלה אחמדולינה של השירה העברית.

בסוף שנות השישים ותחילת שנות השבעים מצא קורצוויל את עצמו מבודד ונעקף בלשכתו בבר-אילן. היו כמובן, התפתחויות ואירועים נוספים, שנדלג עליהם משום שיקצר המצע מלהכיל, ומשום שקשרי הגומלין והזיקה שלהם למצב ביקורת הספרות מפוקפק במקצת, וכן, משום שהם נוגעים בשאלת גורלו של המבקר ונסיבות חייו. לאור חרפת הביוגרפיה על ברנר, איני מעז להמליץ על חיבור ביוגרפיה על קורצוויל – אחת הדמויות המעניינות והמורכבות בספרות העברית החדשה. הוסף על כל זאת את השדים שבנשמתו של אדם החצוי בין השפה העברית

לגרמנית, בין הספרות העברית לספרות הגרמנית, בין הצד האמוני לזה החילוני, שאת כל אחד מקטבי המגנט הכיר טוב מכדי שיסתמך על אחד מהם (מה גם, שפשרות לא היו הצד החזק שלו). ללא ספק, היה קורצוויל למקרה טראגי שניצל בעור שיניו מן השואה, ששמץ מאימתה חש, כשניהל תפילה לצד הרב הראשי של יהדות צ'כיה, בעוד נציגי השלטון הנאצי נוכחים בפועל ממש, ואומדים במבטם את הקרבנות העתידיים, המובטחים. נסיבות המקום והזמן בארץ ישראל לא היטיבו עמו כלל ועיקר. אך לעניינו חשובים, אולי, כמה היבטים: קורצוויל אתגר את המערכת הביקורתית העברית, החזיר את הדיון בסיפורת אל מרכז הדיון וגיבה אותו בידע אדיר בספרות העולם ובספרות העברית. למולו, הפרובינציאליות המהותית והפשטנות של הרומן הסובייטי, שכיכב בספרות הדור, נחשפו כל צרכם. דמויות חדשות הופיעו בשדה הנדרך והולך, הנטען והולך, כדוגמת גבריאיל מוקד הצעיר, שלאחר תקופת חונכות קצרה וחדה כתער בביקורת המרכסיסטית מבית מדרשו של 'קול העם', התחבר באמצעות עגנון וקורצוויל אל האקזיסטנציאליזם החילוני ('שבחי עדיאל עמוה'), שהשפיע עמוקות על סיפורת דור המדינה, שבמהלך שנות החמישים המאוחרות, החלה בונה את התשתית הרעיונית ואת "ארגז הכלים" הספרותי שלה. באורח עקיף, השפיע המודל הכפול (חוקר ספרות מהקורפוס האקדמי ומבקר ספרות בגוף אחד) גם על הופעתם של גרשון שקד ודן מירון. לעניינו חשוב, שהמודל הרציף סופר-מבקר – היינו, סופר שהביקורת היא המשך הכתיבה הספרותית שלו, שאפיין את סופריו המרכזיים של הדור הקודם (ברנר, ברדיצ'בסקי) ואף את ממשיכי דרכם שנבלמו (אהרן ראובני) – הפך מודל שבור, לעומתי, סתור מתוכו. המתח הפנימי העצום, הטעון בשתי הנובלות ובסיפור הקצר שפרסם קורצוויל על סף קצו, נבלם, או חמור מזה, מתבטל ביטול עצמי מול הטקסט העגנוני. הדגם של ביטול עצמי פקד את קורצוויל כבר בשלב מוקדם מאוד בביוגרפיה שלו – כבר בצעירותו גרם לו המפגש עם הסיפורת העגנונית המוקדמת, להביא את סיפוריו הוא אל התנור. קורצוויל, שהיה מודע מאוד לשבר הזה, ביקש ליצור רציפות עם עגנון ועם הטקסט העגנוני על בסיס יחסי סניור-ואסאל; לטקסט העגנוני החמקמק התחבר חיבור-תודעתי, תובנתי ורגשי, שמעטים כמוהו. לעומת זאת, החיבור עם התרנגולת המטילה ביצי זהב עצמה, הנחיל לו סדרה של אכזבות, כישלונות ועלבונות. עגנון פחד מפרשנו

הפרוע והבלתי-צפוי, שקרא בו היטב, שהבין אותו יותר מדי, שפגע פגיעה אנושה בדימוי העצמי של עגנון כאברך משי, וכסופר יראי שחרג רק מעט ולפרקים קצרים מהקונטקסט של הסיפור החסידי, הסיפור התלמודי והאגדה התלמודית. לא שעגנון עצמו האמין בכך אף לרגע, אך נוח היה לו להלביש גלימה זו על הקונפליקט הפנימי שבו היה שרוי כסופר חילוני בקונטקסט אמוני (והפוך!). הזיהוי הוודאי והמוחלט כסופר חילוני, היה בעייתי מאוד מבחינת הסופר, שטרח מאוד לטשטש את ההשפעות של ספרות העולם (קנוט המסון וקפקא) על כתיבתו. עגנון נזקק לקורצוויל ולסמכות העל שלו כחוקר ספרות אוסטר-הונגרית, לצרכי רדיפת הכבוד העצומה שלו ותשוקתו העזה לפרס נובל, אבל משזכה בפרס המיוחל, לא טרח להזמין אותו לטכס ה"הכתרה" באוניברסיטה העברית, ובכך התכחש והפנה כתף קרה למי שחולל, יותר מכל אחד אחר, את הבלתי אפשרי – הובלת סופר אוטורי יחסית (לפחות בעיניים אירופיות) אל מדרגות התהילה העולמית.

כמילים אחרות: קורצוויל חשף בפני עגנון את הצד הפגיע שלו, את הוויתור על החלום להיות סופר, והמרתו בחיבור לאח תאום ספרותי בכיר ממנו. שיכתוב את היצירות שהוא עצמו לא יכול היה לכתוב (ולא באמת ניסה לכתוב) ושהוא, התאום, יוציא את יצירת התאום הבכיר מן הכוח אל הפועל, בכתיבה פרשנית עילאית שתעניק תיבת-תהודה לטקסטים אוטוריים, ככלות הכול, נפתלים וסגורים, גם בפני יודעי ח"ן המעורים היטב בלשון העברית ובספרותה. יחסו של עגנון לקורצוויל, לעומת זאת, היה בעיקר אינסטרומנטאלי ובוגדני. אך דווקא ההישג העצום של קורצוויל מסמן את קיצו של המודל המשולש (שהיה אפשרי רק בספרות העברית ובנסיבותיה המיוחדות) של סופר, מבקר ודמות בתוך הסיפור ("אובד עצות" הוא פרוטטיפ של ברנר), והרצף קורצוויל-עגנון סימן את קיצו של המודל הכפול (ואנו ניווכח בזאת בהגיע מועד הדיון במודל הכפול גנסי-מירון – 'חחים באפו של הנצח'), שהפך להיות פארודיה מדכדכת, מהופכת, שראשה למטה ורגליה למעלה, של מודל הצימוד.

השלב הבא מסמן הפרדה ואינסטרומנטציה מוחלטת של התפקידים. כאן אולי המקום לסתור סוף-סוף את הדעה הרווחת, שיש קונפליקט אמיתי בין הספרות לבין הביקורת. יש אולי פער הבנות ופער ציפיות, אך קונפליקט אמיתי יכול להתקיים רק מתוך חיבור רגשי עז – וחיבור כזה הוא עניין נדיר

מאוד. הוא יכול היה להתקיים אצל ברנר, ותוצאתו, כפי שכבר הראינו, טראגית; הוא יכול היה להתקיים בחיבור שבין קורצווייל ועגנון, בתשלום רגשי ואישי מר. במרבית המקרים האחרים מצטמצם העניין ב"תן וקח" פרמננטי שטחי.

שלב ההפרדה והאינסטרומנטציה של התפקידים (סופר, מבקר, חוקר) מתכוון בדברים אלו לשלושת המבקרים המרכזיים של הדור שלאחר קורצווייל – גבריאיל מוקד, גרשון שקד ודן מירון. גבריאיל מוקד עדיין ציית למודל הקודם, למרות שהעניין לא היה פשוט או מובן מאליו בהקשר החדש. מוקד הגיע אל השלב העיקרי של תפקידו כמבקר, דרך חיבור לחוויה האקסיסטנציאלית, וכאמור, לקורצווייל ועגנון של 'ספר המעשים' ו'עד עולם', כפי שהעידו ספריו ('שבחי עדיאל עמזה' ורצף ה'ואריאציות' שחיבר). כמבקר, נתקל מוקד בסתירה לא פשוטה, בין החונכות המרקסיסטית הקשיחה, לבין הניסיון למצות את החוויה הקיומית שבסיפורת ובשירה. החיבור של מוקד אל דור המדינה המוקדם (א.ב. יהושע של 'מות הזקן' ו'חתונתה של גליה', ועמוס עוז של 'סדק מפולש לרוח' ו'ארצות התן'), הזכיר במשהו את החיבור בין קורצווייל לעגנון. אלא שככל שרחקו הסופרים הללו מקוטב המשל הקיומי-סימבולי, ונעתרו למגמות של היום-יום הישראלי הבורגני והמחולן (על בסיס תיאוריית ה"תחתית הכפולה" של גרשון שקד, היינו, שלריאליזם המימטי, התארני, יש תמיד וכמעט בהכרח משמעות שמתחת למגבלת מכלול הפרטים הדמוי מצויאותיים), הפך החיבור הזה בין מוקד וסופרי דור המדינה בעייתי וחד-צדדי. מוקד התמקד, אפוא, בתפקידו כעורך-מיילד של שירת שנות השישים (יונה וולך, דליה הרץ, מאיר ויזלטיר, יאיר הורביץ, ישראל פנקס וכו'), והעביר אותה בשלום וללא פגע, את השנים בהן הממסדים כולם ביקשו לבודדה, לטשטשה ולהעלימה. את הקריירה האקדמית (שנחשבה הכרחית בדור ההוא) בחר לקיים הרחק מתגרת ידם הקשה של הממסדים הספרותיים אקדמיים (כתב דוקטורט על הפילוסוף האירי גורג' ברקלי, באוניברסיטת אוקספורד), אלא שבהמשך נתבהר, שידו של הממסד הספרותי ארוכה מכפי שניתן היה לשער. מערכת היחסים עגנון-קורצווייל חזרה ושבה כאן, כשהיא מלווה טון קומי דק מן הדק. מבחינת הממסדים והסופרים המקורבים אליהם, מוקד היה קורא-מאבחן חריף מדי – ולשיטתם, התנהגותו הביקורתית הייתה בלתי-צפויה ומסכנת. מכל מקום,

הדגם הביקורתי שהעמיד, המבוסס על בוחן אמפירי רציף, ועל ראייה ממוקדת וקרובה (אך לא אינטימית) של המרחב הספרותי העברי, בחמישים או שישים השנים האחרונות, הוא דגם מפואר, חד-פעמי וחד כתער.

אלא שבתקופה בה אנו מדברים, עם השתרשותו של מרכז הכוח הדו-מוקדי (מבקר, חוקר-ספרות, איש-אקדמיה), משול מי שלא ציית למודל הזה, למי שמנהל קרב-נסיגה. עובדה היא, שהסופרים המרכזיים בקורפוס דור המדינה (עוז, 'סדק מפולש לרוח' וחלק מסיפורי 'ארצות התן' ויהושע, סיפורי 'מות הזקן'), הושפעו מאוד בתחילת הדרך ממודל החיבור בין הטקסט העגנוני לבין ההפלגה הרפרנציאלית האקזיסטנציאלית, הגורסת למעשה שתחת עולם המחוות והתודעות המואר והממושכל, שורר בעצם כאוס קיומי, ועיקר המאמץ הוא למשטר אותו באמצעות עולם מושגים לוגוצנטרי (אלא שהניסיון הזה משול לציפה על קלומית של קש), וממודל זה, שהעמיד מוקד ב'שבחי עדיאל עמזה' וב'זואריאציות' המוקדמות, פנו אל האידיאולוגיה ואל מודל-ההתייחסות שהשליט גרשון שקד (מימזיס של מרכז מגרש ציוני, פוזיטיבי, יציב ומובן מאליו, בו לא היו לספקנות ולריבוי המשמעות של עגנון מקום), ואחר כך לזן מירון (מימזיס של מרכז מגרש בורגני יציב אך חוץ-ציוני פקפקני). המודל האקזיסטנציאלי ננטש, וסופרים שהמשיכו בקו הזה (כדוגמת יצחק אורפז ב'עור בעד עור' ו'מות ליסאנדה', ויורם קניוק ב'היורד למעלה', 'חימו מלך ירושלים'), נידונו למשניות ולגורל האשנב והכניסה הצדדית, או גרוע מזה, לגורל 'אותיות הפטיט', כפי שיובהר בהמשך. המתח האקזיסטנציאלי בסיפורת פחת והלך: מגמות חילון ובורגנות "נאורה" התבססו במרחב, ומגמות אלה נזקקו לחותם-איכות-אקדמי גם בספרות, באשר נזקקו לו. אנו מדברים על עידן שבו עצם הדיון ביצירות ספרות בתוך האקדמיה, יצר מקדם ערך ועניין – והיעדרו דן את הסופר לשוליות, במקום ובזמן בהם השוליים היו, אם לא לגנאי מפורש, שם תואר לחלל ריק, לפחות בחברה ממושטרת ומוסדרת כישראל של שנות השישים ועד סוף שנות השמונים.

אנו עדים, אפוא, לא רק להפרדה מוחלטת בין תפקיד הסופר ותפקיד המבקר, אלא גם (ובעיקר) להתקת הכוח מן הסופר אל המבקר, שזכה במכפיל כוח (כוחו של מחקר הספרות האקדמי). אין כוונת הדברים לומר, שהביקורת הכתיבה נושאים, אך היא הכתיבה ללא ספק מגמות, גם בטרם

החל מנחם פרי להוון בפועל ממש, את מקדם הכוח האקדמי בספרות, ולהפכו למטבעות עוברים לסוחר בשוק הספרות (מנחם פרי מסמן את השלב האחרון, המדורדר, אך הצפוי והמוכן מאליו של מגמה זו). בשיא כוחה, הכתיבה האקדמיה את הפורמאציה האידיאולוגית של ספרים כ'המאהב' לא.ב. יהושע או כ'מנוחה נכונה' לעמוס עוז; היינו, את נצחוננו של הדפוס הציוני-פוזיטיבי, על מגמות צנטריפטאליות מרדניות מפוררות. השלב הבא, החוץ-ציוני, שהוכתב על ידי מירון, בא לכדי ביטוי מאוחר יותר ('מר מאני' לא.ב. יהושע).

מבקר כגבריאל מוקד, שלא היה לו מכפיל-כוח בתוך האקדמיה הספרותית, מצא את עצמו במצב של מבקר בלי ספרות (בעיקר סיפורת) לכתוב עליה, למרות הברק הרטורי, התבונתיות והרגישות הטקסטואלית העילאית, שאמורים היו להעמיד בצל טכנוקרטים (ככלות הכול) כשקד ומירון. נוצר אפוא מצב אבסורדי: בעוד שקד ומירון מכתיבים אידיאולוגיות ומנהלים את הדיון, ולא רק אקס-קתדרה, מצא עצמו מוקד במאבק סזיפי כמעט יום-יומי בטרוויאליזאציה, בהתמסחרות ובאבדן המתח האקזיסטנציאלי, שהיו פועל יוצא מובהק וכמעט מובן מאליו של המגמות הללו. האקדמיה הספרותית שואפת הצנטרום לא יכלה להרשות לעצמה בשום פנים, ספרות בעלת חזות של מאבק אקזיסטנציאלי של היחיד במרחב של הַנְרוּת. היא הייתה זקוקה להשתעבדות תארנית למציאות, למימזיס של המרכז הבורגני (ממנו התקיימה ומתוכו הגיעו תלמידיה).

המודל המבדל בין הסופר לבין הספרות שבתוכה הוא פועל, אמור לפעול בין הספרות לביקורת, והחיבור בין הביקורת למחקר, כשדה התייחסות, מצד אחד, ובין הסופר לתרבות התקשורתית, כמעין מגאפון-על ומקדש מצד שני (קן תפילותיו הנידחות של הסופר להכרה וללגיטימציה), החל מסתמן כבר בשנות השבעים היותר מאוחרות, ובראש וראשונה בביקורת. כידוע, סוף שנות השישים ותחילת שנות השבעים היו שנות ההתרחבות הגדולה של המדינה, שנות קימום והתרחבותם הגרגנטואית של מְמסדים-אקדמיים נוספים, כדוגמת אוניברסיטת תל-אביב, אוניברסיטת חיפה וכו'. התרחבות האוכלוסייה ומגמת האקדמיזציה של כל דבר ועניין, מחוט ועד שרוך-נעל, היו סוג של מחולל, אך היה גם מחולל חשוב לא פחות: הממסד, שהלך ואיבד את כוחו בקרב האוכלוסיות הפריפריאליות, הבין (מאוחר מדי) שעליו להרחיב את בסיס הכוח שלו בתוך הזעיר בורגנות



העירונית, באמצעות קידומה וחיבורה למוקדי אוריינות ממשיים ומדומים, ושעליו ליתן, סוף סוף, תמורה הולמת, לדור השני של העסקנות, היינו, ליוצאי חלציהם של הקומיסרים מן הדור הקודם. האקדמיה הספרותית סבלה ממגמות אלה יותר מכל, משום שעליה ניטל לספוג את המנוונים והעלובים שבפונקציונרים מדור שני. כך גרשון שקד ודן מירון (האחד פליט שואה שעבר תהליך מואץ של ישראלזאציה כנער, והשני בן הזעיר בורגנות הלא משכילה של מרכז בעלי-מלאכה בתל אביב). המשותף לפרסונות ההללו הם האדנות, השאפנות, הדורסנות שבאופי, האינטלקט הבולט, וחוסר כל רגישות ליצירה הספרותית כשלעצמה; שניהם הבינו משרק חלפו בשער הכניסה של האוניברסיטה, שאין להם שום בסיס-כוח ממשי בתוך הממסדים-האקדמיים הללו, שאין להם אב שהיה קומיסר תרבות ולא חותן שהיה שר בממשלת האופל ופונקציונר רב-כוח בדרג-שני-מרכזי של מפלגת השלטון. המודל הכפול של חוקר ומבקר, הפך להיות מחויב המציאות. הכפלת מוקד הכוח נועדה לייצבם על רגליים איתנות, במציאות שבה אוזל ממילא הכוח הממגנט והמשפיע של הספרות בכל אתר ואתר, כולל באקדמיה.

כמובן, שלסופרים עצמם לא נמצא מקום או תפקיד בהסדרים החדשים הללו של התרבות. רובם ככולם, נותרו מחוץ למעגל חלוקת המשרות, ונאלצו להסתמך, יותר ויותר, על התקשורת, ועל תשומת הלב וכוח הקנייה של האינטליגנציה (שבעצמה עברה הליכים של טכנוקרטיזציה, הרחיקה את עצמה מן הספרות והפקידה אותה, כביכול, בידי האקדמיה). כלל לא מקרה הוא, שהאדם שהכתיב יותר מכל, במשך עשורים רבים, את תכני וגבולות הדיון בשירה באקדמיה (נתן זך), נפלט בעצמו מן האקדמיה, במחצית השנייה של שנות השישים, וחזר אליה כשהוא קרוב לגיל הפרישה. אך גם בני הפונקציונרים הבינו היטב, שאין בכוחם זה למשוך אפילו את נמושי הנמושות שבתלמידיהם הפוטנציאליים, והם נזקקו מאוד לפומביות המהדהדת של שקד ומירון. כך, הפציע על האקדמיה הספרותית שלנו שלטון הטכנוקרטים והדמגוגים, שפרש כיפת-ברזל אטומה על הספרות ועל הדיון בספרות. בחברה מתמקצעת ומידלדלת מבחינה תרבותית, הם יצגו, לטוב ולרע, סמכות-על-שיפוטית, באזור שאליו לא הייתה לה, לאינטליגנציה, לא גישה ולא עניין, אלא למראית עין.

מה שחשוב לדיון המתרחש כאן, הוא הנתק הכמעט מוחלט, ברציפות שבין הספרות והביקורת, והשתלטות האינסטרומנטאליזם על המרחב. הספרות ראתה בביקורת אינסטרומנט לקידומה במרחב החוץ אקדמי, ואילו הביקורת האקדמית, ראתה בספרות אינסטרומנט לקידום מעמדה וסמכותה, בראש ובראשונה בתוך האקדמיה. שנות השמונים המוקדמות הן גם השנים שמסמנות את תחילת הקריסה והאזילה של ביקורת הספרות המסורתית, החוץ אקדמית, שסבלה, במהלך השנים הבאות, הן מן הנתק בינה לבין הספרות, מקור כוחה וסמכותה היחיד, והן מן הפיחות בלגיטימציה שלה (משום שלא היה לה שום מוקד כוח בתוך האקדמיה) – עד שגוועה ותפקדה בחינת מצוות אנשים מלומדה, כמין התניה שכוחה קהה והולך והרי היא ממשיכה מכוחו של איזה פרפטום-מובילה. ראוי אולי לציין, בשולי הדברים, כי בשלב זה של אזילה, נכנסתי אני לתוך הביקורת, מתוך כוונה אותנטית לממש את המודל הברנרי של סופר-מבקר. השבר שברציפות הטוטאלית סופר-מבקר החל גובה את מחירו (ואני חויבתי מיידית בתשלומים לאין-שיעור). אך המחיר המר באמת של התמורות המבניות הללו הוא בתוך הספרות. סופרים מרכזיים, שלא דאגו להצטייד במרכז-כוח בתוך האקדמיה ולציית לו, שילמו מחיר מר והוזחו לשולי השיח (אם לא הועלמו והושתקו עד כלות, במרחב הציבורי של הספרות). דוגמא מובהקת הוא הסופר דוד שחר – למיטב שיפוטי, הסופר החשוב והערכי ביותר בספרות העברית לאחר עגנון. שנות השמונים היותר מאוחרות, היו שנות התפנית האחרונה, הקובעת והרת-המשקל, בסדרת הרומאנים שלו ('היכל הכלים השבורים'). האקדמיה הספרותית בחרה שלא להתמודד עמו (משום שעלול היה להעמיד בצל את הסופרים המקורבים לה). דווקא הביקורת המסורתית היא שעיצבה, כמידת יכולתה המצטמקת, וכמידת מרחב הדיון שעוד הוקצה לה, דיון נרחב וממוקד בספריו האחרונים. ללא הועיל. מרחב התהודה של הביקורת היה אפסי, והסופר החשוב ביותר של דור המדינה שקע בנהר השכחה – ואותו קרברוס קשיש ונלעג (גרשון שקד), הופקד לשמור שלא יבוא בפתחי כור המצרף האקדמי, בדרך אל התהילה.

יותר ויותר התבהר, שרק עמדה לעומתית, "אבסורדית", תשמר את כוחה הפנימי של הביקורת (אין מה לדבר על עוצמה חיצונית). לשון אחר, הביקורת אמורה הייתה לשרוד במצב של היעדר ספרות – אין פירושו של

דבר שלא ראו ויראו אור ספרים, אפילו ספרים רבים, שצייתו או לא צייתו לכללי הנארטיב השולט, שצייתו לחלק מחוקיה ולחלק לא. אך הספרים הללו, שחלק גדול מהם נסקר ללא הועיל בפרק הקודם, לא ביקשו כלל להתמודד במרחב הספרותי העברי או להתקיים מולו. הספרות העברית הייתה תחנת-מוצא במקרה הטוב, איזו חותמת שסיפקה סוג של תקניות – ואף היא לא הייתה הכרחית (כפי שהוכיח מקרה שלו ו'רומן רוסי'). הביקורת הפכה להיות כמותו נר הבוער משני קצותיו – לא הייתה לה ספרות ממשית לכתוב עליה, ולא קוראים או קשב, שלא לדבר על היעדרה של תיבת תהודה בתוך הספרות האוזלת והולכת.

עמדה שוללנית-קטגורית – מעין סירוב מופגן להכיר בכל המהלך האחרון של ספרות שלמה, סירוב שהיה אפשרי בדורו של קורצווייל, על השלילה הטוטאלית שנהג בכל הסיפורת של דור תש"ח – לא הייתה אפשרית עוד.

מרכז המגרש של הדיון בספרות הופקר אפוא בידי גרשון שקד ודן מירון, ובאורח שולי, גם בידי כמה מתלמידיהם. גרשון שקד, בשונה מדן מירון, היה ביסוד הדברים פוזיטיביסט ציוני, שסבר שספרות דור המדינה, לאחר שהשתחררה מכבלי המחויבות של הדורות הקודמים, תעצב ספרות וחיים בהקשרים המרעננים והשפויים של מדינה מתחדשת, ובממשות המורכבת הנגזרת מכך (מה שהגביל מאוד את תחומי מרכז הדיון). סופרים שנענו לאתגר (א.ב. יהושע, עמוס עוז וגרוסמן) הוכיחו, למרות סיבוכים וקונפליקטים שונים של האדם הפרטי, תחושת מציאות שפויה ויציבה (ובעיקר חיובית), וחוש מימטי משובח, ואכן זכו למלוא מנת השבחים שהיה ביכולתו של שקד ליתן, ולקאנוניזאציה מואצת בספריו הנכתבים והולכים על הסיפורת העברית. היתר זכו להתעלמות, או להערת-שוליים באות פטיט, או לאזכור בקטגוריה המשנית 'בהרבה אשנבים, בכניסות צדדיות'. מאחר שהממשות הספרותית הייתה דינאמית ונזילה מששיער, והללו שהיו אשנבים הפכו להיות מרכז, אליבא דכולי עלמא לא פליגי (כדוגמת יעקב שבתאי ויהושע קנז), נאלץ שקד לטרוף את הקלפים בלי הרף, ולהוסיף פרקי אשנבים וכניסות צדדיות עד אין קץ, בלא שישנה כהוא זה מתפישות היסוד שהתאבנו והלכו, עליהן כיסה בטיעון מורכב, חלקלק, מפותט לתיאבון, וחומק מכל גזר דין קטגורי. כל מי שידוע דבר וחצי-דבר על ההיסטוריה של הספרות העברית ממחצית המאה העשרים ואילך, ייווכח שספריו הם הֶצֶבֶר של אנומאליות המוכלבות זו על זו. אין צורך

לומר, שבכל כתביו לא תימצא אמירה אחת שיפוטית כוללת על מצב הסיפורת, רטרופקטיבה של ממש, מאום מזה.

ועוד אין צורך לומר, שכמעט איש לא העז לפקפק או לקרוא תיגר, על הרצף השילשולי הזה בסימן השקד, שרובו קיקיוני, אם כי לא מופרך על פניו, בשאיפתו לאחדות שבריבוי או לריבוי שבאחדות – מודל מבטל שברים ברצף. אך גם זאת: מעט מאוד יחסו חשיבות לקאנון הטוטאלי והמפוטפט בחלקים הרלוואנטיים של הסיפורת העברית 1880-1980, ולחלוקות הפנימיות לדרכי מלך, לאשנבים ולכניסות צדדיות ואותיות פטיט, ששקד מדד לכל תופש-עט, כמידת החיבה או הטינה האישית או הספרותית (זו הייתה מסוכנת מן הטינה האישית – בעיקר כלפי הסופרים שראו בקיים, במתהווה ובהווה הנמשך, מציאות חלולה ומריונטית – שוב, דוד שחר הוא דוגמא מובהקת). חשיבות של ממש יחסו הכול למאמרים שפרסם במוספי הספרות, משום שמאמרים אלו תיפקדו במציאות הספרותית-תקשורתית כמעין רפלקס פאבלובי – אות לחשיבות היצירה – בלא שיהיה כל צורך לטרוח הרבה על קריאת המאמר גופא. דא עקא, מאמרים כאלה פרסם שקד, מעיקרו של דבר, על הסופרים המקורבים לו ולטעמו, ובאופן הזה הבטיח את מעמדו של הקאנון הצר, שמעט מאוד השתנה בו, למעשה, מאז שנות השישים של המאה שעברה. לשון אחר, גם שקד הודה, בסמוי, במעמדה ובמשקלה המכריע, של תקשורת ההמונים המלווה את תרבות הפנאי, בקביעת גורלו של סופר. העידן שבו כתבו שקד ומירון היה עידנה של "תורת ההתקבלות", שהיה רלוואנטי לספרות כאן כשלב דאשתקד. התבהר עד גמירא, שכדי שתורת ההתקבלות תתממש, צריך להתקיים איזה קורפוס קוראים יציב וקבוע שיקבל את המתקבל וידחה את הדחוי. קורפוס מעין זה, כבר התפורר והתאייד בספרות העברית, עשור שלם לפני שהתורה הכתה שורשים.

במובהק, שקד ומירון רק האיצו את המהלך המפורר והמבטל של המערכת הספרותית, משום שבהיעדרה ובהיעדר כוחות-נגד לעומתיים, ביקורתיים וממתנים, הנציחו את מעמדם הבלעדי כפוסקים עליונים לענייני ספרות – וכדי שלא להעמיד מעמד זה אפילו במבחן קל שבקלים, הקפידו לכתוב אך ורק על רומאנים שעמדו במרכז תשומת הלב הציבורית, ושנועדו מטבע היוולדם להיות רבי-מכר. עיקר התקלה היה טמון בעובדה, שהמחולל שייתר את המבקרים הלא-אקדמיים, ייתר לבסוף גם אותם, שכן, נמצאו

מחוללים טובים יותר ומהירים יותר, להעצמת מעמדו וערכו הממשי או המדומה, של ה"חדש" של מאיר שלו, א.ב. יהושע, עמוס עוז, דוד גרוסמן (מחק את המיותר). מעמדם היה מבוסס דיו, כגיבורי-תרבות, והטיראדות של שקד ומירון לא היו, לפחות מהיבט זה, יותר ממעמס בלתי-נסבל על התודעה, השוקקת לקראת הרפתקת הקריאה האסקפיסטית.

ובסופו של חשבון, קריסת המערכת הספרותית העברית, והתפוררותה והיעלמותה של הביקורת מן השיח הציבורי, חפפו להתפוררות האקדמיות הספרותיות בארץ, שרגל תלמיד אם דרכה בהן בעשור האחרון, היא בחינת סיבה למסיבה (למעשה, מספרם של תלמידי הספרות העברית, בתת הקתדרות שבמסגרת החוגים ללימודי אפריקה והמזרח התיכון בארה"ב, קרוב, אם לא עולה, על מספר התלמידים בארץ). כך או כך, ההרס שהותירו אחריהם – לאחר ששקדו על עריפת ראשו של כל מי שעלול היה לסכן, ולו במעט, את ההגמוניה שלהם בתוך המערכת האקדמית – היה מוחלט. בל נזלזל, כמובן, ביוצאי חלציהם המנוונים של הפוליטרוקים של מפא"י, שבמהלך היובל האחרון דירדרו את המחקר והדיון בספרות למדרגה זוטית, כמידת מוח התרנגולת שלהם (למעשה, החוג לספרות עברית באוניברסיטת תל-אביב, הוא היום תת סעיף שלוד של למודי המגדר והמגזר).

הדיון קרב אל התפנית האחרונה במהלך האירועים (המתייחסת לאמצע שנות התשעים ואילך). למעשה, וכמעט מכל בחינה, אפשר היה לשים כאן סוף פסוק, משום שהביקורת אליבא דאמת חדלה מלהתקיים, כמו האקדמיה וכמו המחקר. אין זאת אומרת ששרידיהם של אלו לא המשיכו להבהב, כאן ושם, ולא יום אחד קודם שפרשו – בלא שיהיו להם למעשה ממשיכים, אלא מהדרג העורפי הנמוך ביותר – הללו שלא סיכנו מאום, והיו מדרך-כף-רגלם של המובילים עשרות שנים – וודאי שלא היה ולא יהיה בכוחם של אלה "ממשיכי הדרך" המחוקים ורמוסים עד כלות, לחדש מאום במצבה של האקדמיה הספרותית. מאלה, זאת יאמר מייד, לא תצמח איזו בשורה או חידוש-חזות, ולמעשה, מעבר ללוחמת גרילה במסדרונות, על הישרדותם הם ועל הצלת עוד רבע משרה-אקדמית למקורב זה או אחר, אינם מצליחים לפעול מאום. למעשה, כבר בסוף תקופת שלטון החשמנים, היו הם עוצרים של ממלכה ריקה מאדם.

ואולם, אף הנזק שחוללו הללו שנחתו באנקת רווחה על הכסא שהותירו אחריהם שקד ומירון (ונוכחו שלא נותר גם הכסא), נדמה משני בהשוואה

לנזק שחוללו אבירי ההשטחה של השיח הפוסט-מודרני, שבמהלך ימי שררתם של בני הדיאדוכים לממשלת מפא"י, ושל הטכנוקרטים של הספרות, נחבאו בחווחים ובחורים ובסדקים ובמערות של ה"בינתחומיות", וכמייצגי אידיאולוגיה תקיפה כלשהי, על דבר מותן המוחלט של האידיאולוגיות, השתלטו מיד על ה"שיח" כולו, בעוד הנמושות ממשיכים להפוך בסוגיות המהפכניות ששתלה במוחם אותה תרנגולת מנוונת, ששלטה, כאמור, יובל שנים באקדמיה הספרותית התל אביבית, ולשאול את השאלות המהותיות כדוגמת: "האם בתקופת הפוסט 'מעורר', חוו ברנר ושופמן משולש רומאנטי? ומה הייתה המשמעות של העניין בקורפוס הביקורתי של ברנר?" ודברים עלובים מכגון זה – וכל זאת, שעה שהבכירים עסוקים בקונפליקטים מן הסוג ההמלטי, כלומר, כותבים את המובן מאליו, רק משום שהם חשים שהקרקע מתלהטת תחת רגליהם, שהמובן מאליו כבר אינו רלוואנטי, ושעליהם לשכנע את עצמם מחדש. "הריאליות הספרותית עצמה היא מושג נזיל ומופשט. אין אנו יכולים לאבחן אף אבחנה אחת לגבי טיבה של ריאליות זו. אין אנו יכולים להיאחז אחיזה כלשהי בתכניה ובמשמעויותיה, קודם שאנו מגששים מתוך השטף חסר הגבולות של המצאי הטקסטואלי הסתמי, איזה קורפוס משמעותי שבו מתגלמת לדעתנו, הספרות ברצינותה ובהשתנותה" (דן מירון 'ספרויות היהודים: שיבה אל המציאות'). האמת המדכדכת היא, שהיחיד שאמור היה לשוב אל המציאות הוא מירון עצמו, שלא הבין את מה שהיה נהיר לאבירי הבינתחומיות כבר בשנות התשעים – ש"ספרות היהודים" מעולם לא הייתה יותר מאשר תת-סעיף זנוח, צדדי, ולא רלוואנטי בשיח הכללי, ספרות שעברה הליך של כיווץ ורידוד בתקופת החונכות שלה בעולם השלישי, בו פרחו על מימיה העכורים של ביצת הפוסט-קולוניאליזם – ועדיין היא מתדפקת על דלתות המערב אך מחמיצה באורח קבע את הנושאים העומדים על מדוכת השיח המערבי (המיגזריות, המגדריות, הפוסט-קולוניאליזם והקונפליקט בין תרבויות).

אולי נקודת מוצא זו – הרואה בברנר מייצג הפוסט-קולוניאליזם בשלב הלימבו הכאוטי שלו, השלב התמים והלא מודע, היא שבגינה אליבא דפוסט-קולוניאליזם בספרות – אין לגזור עליו כרת, שכן, הקולוניאליזם שלו הייתה בלתי-מובחנת ואותנטית; אך אין גם, מן הסתם, להאשים את

החוראנים שרצחוהו והתעללו בגוויתו, שהרי גם תגובתם זו אותנטית ובלתי-מודעת, כמובן.

עלינו להתחיל את הדיון בספרות העברית מנקודת האפס. כמובן שאין דיון, כי הוא אינו מעניין איש, וספק אם בקורפוס המסטרנטים של החוג לספרות עברית באוניברסיטת תל-אביב, ימצאו אפילו חצי תריסר שקראו שורה אחת בברנר או עגנון (משום שאינם מבינים את הכתוב שם. והרי מעבר לקונפליקט הפנימי הטמון בפוזיציה הפוסט-קולוניאלית, אין בברנר שום עניין, לפחות מנקודת המוצא של השיח הפוסט-מודרני בספרות העברית).

גם האקדמיה היא, ככלות הכול, סניף צדדי של הממשות המשתטחת והולכת בתודעה הקולקטיבית, המותקפת ללא הרף על ידי הווה נזיל, בלתי מיוצב (גם פיזית וגם תודעתית), מטעה (במקום הזה, שבו עיקר הדיון סובב סביב הצורך הדחוף והדוחק באיון עצמי, באמצעות השבת המצב הכללי לקדמותו הפרה-קולוניאליסטית, הדיון מסוכן יותר משהוא מופרך). יכולתנו לקיים איזו אינטרוספקציה, איזה בוננות פרספקטיבית שלא באמצעות "ארגו הכלים" הפוסט-מודרני האוטומאטי, התאפסה. הספרות – שכולה אינטרוספקציה, מעבר לפוטנציאל הברדני האסקפיסטי המיידית שלה – הפכה להיות מיותרת. במקרה הטוב, היא סמן משני לתנועה שמן הפריפריות המדוכאות אל המרכז, באמצעות ייצוג הדיכוי מנקודת מבטו של הדין. במקרה הרע, היא דגם לעבר דכאני של המיגור והמיגדר, וחוזר חלילה. (במקרה הטוב, ספרות היא ייצוג של חתרנות בלתי-מודעת בהגמוניות העתיקות שאמורות לעבור מן העולם, וזה כולל, כמובן, את ההווה הישראלית כולה).

אנו נותרנו עם שקד ומירון, ועמם נצעד בהמשך הדרך הקצרה שעוד נותרה, משום שהם, למיטב שיפוטי, הזרזים, מאיצי-הקריסה של הספרות העברית, שלצורך שימור מעמדם, שיתפו פעולה עם כל גורם, שהיה בידו לתרום לזלזולה ולעקיפתה. שקד שבק חיים לכל חי, לאחר שהיה עליו להפנים, באורח מאוד לא מלבב, את דמות הדיוקן הנלעג של עצמו, בספרות שעודד בכל כוחו, בכמה הסוואות שלא הטעו איש, ואף מצוות אנשים מלומדה לא היו (דמותו של המזרחן טדסקי ב'הכלה משחררת'). שקד מת בטרם הספיק לחזור בו, ולרדד את יהושע למדרג אותיות הפטיט המשני ל'אשנבים והכניסות הצדדיות', ויכול להיות שאף התענג על דיוקן עצמו בספרות הדור, המשולה להנאתו של איוב המתגרד בחרס. כתב שורות אלה שמח

לתבל את הדיון הכעוס והמובס הזה, בכל טיפה של לחלוחית צהבהבה. יתר על זאת, אשמח לקרוא דיוקנאות נוספים מסוג זה על נורית גוברין וחבריה ל"קורפוס קריסטי" של הספרות כהמשכה של הרכילות, או על מנחם פרי וחבריו לקורפוס של המניפולאציה התקשורתית בספרות – ואנוכי מכל מלמדי השכלתי, והדברים קל וחומר. לדיוננו אנו, חשוב העניין הזה כדי לסמן, באורח משני, עד כמה התדרדר מעמדם של המבקרים מן הקורפוס האקדמי המרכזי. כבר בסוף שנות התשעים היה מעמדו של א.ב. יהושע כה איתן, עד שחותמת כשרות או פסילה מטעם האדם שקידם אותו במאמריו יותר משקידם כל סופר אחר, הפכה להיות בלתי רלוואנטית. דפוס היחסים קורצוויל-עגנון קיבל כאן הנמכה פתטית ועיוות גרוטסקי (אין צורך לומר את המובן מאליו: א.ב. יהושע לא היה מעלה על דעתו, אפילו בחלום, פרסום דיוקן מעין זה לפני עשר או חמש-עשרה שנה, בלא שיישטף זעה קרה ויתחיל לחשב את קצו לאחור).

צהבהב או לא, היה זה סימן שאין לטעות בו, ואין להניח שמירון לא קרא בשבע עיניים, הפנים את החותמת "לא רלוואנטי" – שהוטבעה בבשר עמיתו – וחש אותה על בשרו. המעורבות של מירון בספרות הישראלית, משלב זה ואילך, הצטמקה והתמקדה בדיון מהלל ומשבח, בשירתן של משוררות מדרג שלישי ומטה (אגי משעול, נורית זרחי), לאמור, מירון החל לפעול בעיקר באזורים, בהם עדיין יש לנוכחותו משמעות והשפעה, ולמאמר או מבוא שיכתוב יש עדיין ערך סגולי כלשהוא, לפחות מנקודת מבטו של בעל העניין (אם כי תש כוחם של מבואות מפליגים ומעצימים אלו, ככל שאמורים הדברים בקידום מעמדם הספרותי, האמנותי או הפואטי – ראשית, לא מדובר בכוחות חדשים ומתעצמים בשירה העברית, אלא במשוררות שמעמדן כבר נקבע; שנית, לא הובאו נתונים חדשים או הארות בעלות-משקל במבואות הללו; שלישית, גם אם היו מובאים נתונים כאלה, אין מערכת ספרותית שתמודד עמם, שתשתכנע או לא; רביעית, המחולל של המאמרים האלו – שמעולם לא היו יותר מהיקסמות תפלה מדימויי אדניות המטבח של אגי, שמירון מרח כמרגרינה תעשייתית תפלה-נכלולית על-פני עשרות רבות של עמודים מתפעלים-רוטטים – היה מפוקפק במקרה הטוב, וחשוד במקרה הפחות טוב).

התפנית האחרונה, האקורד המזורי עמו נסיים, מסמן את ההיפוך המוחלט של המודל הרציף עמו פתחנו את הדיון – סופר-מבקר ודמות, שחיברו



כוחות ויצרו תרשים זרימה רציף לאורך יצירה שלמה ('מכאן ומכאן'), בה נגלית תמונה מבעיתה, קאטאכליסטית, של מצב היהודי הנודד הנצחי במחנה עקורים טוטאלי, השקוע, מעיקרו של דבר, במצב של דברת מאנית-דפרסיבית. את היפוך הכיוון של מכפיל הכוח הזה מסמן דן מירון. אני חוזר – ההיפוך הוא כמעט מוחלט, סימטרי לחלוטין, של פוזיציות ברנר, ולא כסופר – שכן, מירון אינו סופר, ולא כמבקר ספרות-עברית – שזו פוזיציה שחלפה ובטלה מן העולם, ולא כחוקר-ספרות, שהרי בשיח הציבורי המשתלט והולך, אין ערך לספרות אלא כסמן משני של מצבי תנועה של אוכלוסיות שוליות אל המרכז, או של תזוזות קלות במאבק ההיגליאני, בתוך השיח הפנימי של הפוסט-קולוניאליזם. אין צורך לומר, שחוקריה המסורתיים של ספרות מעין זו, הם פחות מקליפת השום – אלא בגלימת היסטוריון הספרות: לא מבקר, שהחיבור שלו עם הספרות עלול להיות מסומן כאינטימי וכמזוהה רגשית, לא חוקר, המפגין סוג של מחויבות למסגרת הנושאת – אלא היסטוריון, המבטיח סוג של ריחוק סיסטמתי, אדם שמבין את סוג השיח האופייני למושא מחקר (כדרך שהאגיפטולוג מעורה בשפת הציורים המצרית, רק שזו אינה השפה שלו ותרבות הפרעונים אינה תרבותו. הוא רסטוראטור של התרבות הזאת).

כפי שניווכח בהמשך הדרך, מירון חדל להיות היסטוריון של הספרות העברית, והעמיד תחתיה מושג נרחב (ורופף) הרבה יותר – "ספרות היהודים", שהעברית היא רק ערוץ אחד (ולא מרכזי) במכלולה. עמדת ההיסטוריון גזה כחלום רע, באשר מדובר ב"ספרות היהודים", שיש לה רק עבר היסטורי, אך אין לה קיום בהווה ואין לה עתיד. הספרות העברית מוזמנת אפוא, אליבא דן מירון, לקחת חלק ברצף שאין לו לא הווה ולא המשכיות של ממש ("ספרות היהודים" תמה לגווע, אף אם נזהה את הנרי רות ואת סול בלו כחלק ממנה).

ראוי שלא נטעה בהבנת המהלך, המוביל את "תודעת האני" של החוקר והמבקר, אל גלימת ההיסטוריון, המעידה על פיתוח וזחל ונמשך בערכם של המושגים הקודמים – מבקר-ספרות, חוקר-ספרות, ועל אזילת ערכם במרחב הציבורי, ממש כמו אזילת ערכו של המושג 'סופר', בהקשרה של חברת ההמונים, ובתודעתה המותקפת בלי-הרף, בהליכים סותרים של בניית מיתוסים "רדי-מייד" וערעורם. עמדת ההיסטוריון היא עמדת נבדל מובהקת, וכזאת, היא מאפשרת אי-מעורבות בעולמה הקורס והנעזב של

הספרות העברית, מה שמציב את מירון בעמדת נוגע שאינו נוגע, מחויב שאינו מחויב.

תהא הגלימה אשר תהא, רגע האמת מגיע לבסוף גם לתודעת הפרסונה המוגנת ביותר בספרות העברית מאז חובלה בטן, המוכתרת בתארים של ממש ובתוארי כבוד, מתהדרת בהר של ספרים ופרסומים, בממון, בשררה, בעמדות כוח המתפרשות על פני כל האקדמיות לספרות עברית ויידיש בחלד, מתכבדת בכל פרס וכיבוד אפשרי, רלוואנטי או לא. ושלב ההתפכחות הוא בדיוק הגילוי, שהספרות אינה רלוואנטית ואף אינה לגיטימית (באותם המקומות בהם השררה המייצגת את הספרות הייתה בוטה, כלומר, בחוגים לספרות עברית), אינה נדרשת, ולמען האמת, אינה קיימת בשיח הציבורי המקיף את האקדמיה, לא במעגל הראשון ולא במעגל השני; שהספרות, לפחות במובן הערכי, אינה קיימת כלל במחזור הדם הציבורי. ברנר, ברדיצ'בסקי, גנסין, עגנון, ביאליק, אלתרמן – אינם אשנבים וכניסות צדדיות, או הערת שוליים בתודעה הדוברת (והאמורה להיות) קוראת העברית; שמספר קוראיהם של הסופרים הנ"ל אינו מועט, או בטל בשישים, או מזערי – הוא, בפשטות רבה – אפס, וכדי שלא לדקדק במידת הרלוואנטיות – שגם לספרות שנכתבה בלשון עדכנית, זו שאינה מערימה קשיים על קוראיה, שהעברית שלה אינה העברית של גנסין, ברנר או אצ"ג, ההזדקקות היא אפסית; שה"הרצף וההשתנות של קיומנו הלאומי" – עם או בלי סלקציות של שקד או מירון או טובים פחות – מואיל להתקיים בלא כל מעורבות של הספרות, לא כמוליך ולא כמחולל; שכל הפאזה של הספרות, מעמדה ומשקלה הסגולי, עברו תמורה (שמפניה הזהיר פלוני – שהוגדר על ידי מירון עצמו כ"יצור מוטרף הסובל מהלוצינאציות של רעב" – עוד בסוף שנות השמונים, ושניצחוננו כעת – ניצחון פירוס).

העובדות החותכות הן, שהתודעה הספרותית הצטמקה למימדי הקיים והמתחלף חדשות לבקרים בארבעה או חמישה מדפים ב"סטימצקי"; שגם האוניברסום הספרותי של אותם שיש להם יד או מגע ישיר עם הספרות, אינו כולל הרבה מעבר לשלושת או ארבעת ה"סטנדים" הללו שבקדמת החנות, אי-שם על-יד הקופות; שאלתרמן, ברנר וגנסין אינם עומדים איתן, לא במדפים הללו ולא בשום מדף אחר – ואולי צריך בספרות מי שהוא גם מוטרף דיו, מורעב דיו וגר רחוב כל צרכו, כדי שירים מעפר דל ומאשפות

את כתיבי ברנר, ברדיצ'בסקי ושלום-עליכם, שכה נערץ על מירון וצחוק האפל, והמונח בארגזים, עם כל השאר והיתר, על יד פחי האשפה של הספריות בארץ, מאפס דורש. ככלות הכול, גם לאדם מורעב יש זכות, הגם שאינה מוקנית על ידי מירון, לספרייה משלו (וכדי שלא לפגוע אנושות בכבודו האקדמי של המכותב, לא נציין אילו ספרים הציצו מפח האשפה גופו, ללמדנו שאפס קצה של סלקציה ספרותית עדיין מתקיימת, פה ושם בארץ ישראל). אך מעבר לצחוק האפל, ובלי שום זיקה לשלום-עליכם – מצב שבו נכסים חד-פעמיים של הספרות העברית מוטלים באשפה, שהספרים אינם נקראים אפילו במקדשיה של הספרות ועל ידי כוהניה, חברי הקורפוס האקדמי החדש, ואפילו אינם מצוטטים – הוא מצב בל יעבור.

אלתרמן אמנם ניצל מגורל אשפתות זה, כמו לאה גולדברג להבדיל, בגין הלחנה אינטנסיבית (וטרוויאלית בהכרח ברוב רובם של המקרים) של השירים, שזה כמובן פח יקוש, היוצר שוויון ערך בין משוררים כנתן יונתן, נתן זך ואלתרמן, שתהום ערכית פעורה ביניהם. במאבק על הבכורה לעניין זה (השיר כתמליל), מנצח כמובן מאיר אריאל. וגם אלו, תרצו או לא, נתונים רלוואנטיים למצב השירה בעשורים האחרונים – ורק כדי ללמדנו שבמקרים לא מעטים עדיף מצב של שכחה מוחלטת.

מוקד הבעיה היא, שאלתרמן נותר, במחקר ובביקורת הספרות, בלתי-פתור, גם מקץ יובל שנים. מחלוקת לא פשוטה "הקפיאה" את הטיפול האקדמי (והביקורתי) הנמשך במשורר זה, לפחות במהלך שני עשורים פורמטיביים ועיקריים, במהלכיו של דור המדינה בשירה (שנות הששים והשבעים), עידן שבו שרר נתן זך באקדמיה (בלא שיהיה חלק מן הקורפוס שלה, כאמור). מירון אמנם פרסם בשנות השמונים מחקר על מבנה שירת אלתרמן, אך דיון-היקפי במרחב השליטה האלתרמני לאורך עשורים רבים, ובעוצמה הממגנטת של שיריו על רקע דמותו הוא, מעולם לא התקיים – ואף התרוקן עוד יותר, לאחר שפרסם מירון את מחקרו בן שבע-מאות עמודי הפוליו 'פרפר מן התולעת'.

אני מבקש להתעכב על הדיון הזה באלתרמן (כמו גם על הדיון של מירון בגנסין), משום שהספרים הללו מסמנים תפנית מסוכנת מאוד, גם ברצף הדיון הפרשני של מירון בספרות העברית, וגם בתפקיד שמירון מבקש לקחת בתרבות העברית, תפקיד שקיבל אצלו משנה חשיבות לאור

התרופפות מעמדו, מעמדה של האקדמיה, ומעמד הספרות בציבוריות הישראלית. הספרות והפרשנות כשלעצמה, נסוגה כאן לתפקיד משני שבמשני. גלימת ההיסטוריון שבאה להמיר את גלימת החוקר והמבקר אינה מקרית לעניין זה.

הדיון הזה מתבסס, בחלקו, על מאמר שפרסמתי בתחילת העשור ("החוקר כ'אני עליון' של ספרות שלמה – או מירון וסוגיית ביצי הנמלים", 'עכשיו' 59). מסקנות הדיון היו, שמירון מתייחס אל הספרות העברית כאל לימבו כאוטי, כאל ביטוי של תקופת חביון לשונית ומנטאלית, שהמודעות ממנה והלאה, פוזיציה המחייבת פרשן-על המצטיין במודעות, ביכולת הארה, ובכתיבה שיטתית לוגית, כמעט מדעית, שתהפוך להיות ערוץ הגישה ה ב ל ע ד י ל ספרות, לאחר תום תקופה של נתק מוחלט עם תכניה, ערכיה ומורכבותה. לשון אחר, מירון מניח, שתגיע תקופה שבה תתבקש איזושהי רטרופסקציה גם בתרבות, ואנשים יפנו לאחור וייווכחו (כפי שקורה עכשיו בפועל ממש בלא שמישהו יפנה לאחור), שאין להם שום חיבור עם העולם (ובעיקר עם העולם הלשוני) של מייסדי הספרות העברית החדשה, עם חיבוטי הנפש שלה, עם דפוסי החיים שלה ועם עולמה. מירון מניח, שמתווך-פרשן ומאיר, תהיה אינסטנציה הכרחית, שבמהלך מזהיר, תהפוך להיות הפוזיציה העיקרית והמרכזית בספרות העברית – חשובה מברנר, חשובה מברדיצ'בסקי, חשובה מאלתרמן. ההתבוננות בת שבע-מאות העמודים באלתרמן הילד והנער, ושיריו הבוסריים עד כלות, אינה מקרית כלל, בהקשר זה. האיש שאין לו לא הכוח המדמה ולא הכוח היוצר, שמעולם לא נאבק עם ההשראה החמקמקה, שלא העז להתמודד מעולם עם אורח החיים המבודד של הסופר, עם הדלדלות המשאבים הכספיים של מי ששקוע בכתיבה ארוכת טווח (בהנחה שמשאבים כאלה קיימים), עם האינטרופסקציה, הטעינה הפנימית שמאיימת לפורר את הסופר מתוכו, עם המעמד המידרדר והולך של הספרות ותפקיד הסופר, זה שלא התנסה במאמץ של כתיבת שורה אחת בעלת-ערך ספרותי-אסתטי, שניסונו היחיד בהקשר זה הוא קובץ שירים גראפומאנים לעילא ("ותלדי קיץ", שגם בו אין שמץ נפשיות, אלא משחקי-מילים והצרנות מילוליות). הפרסונה הזאת – שבמו הווייתה מייצגת אנטי-ספרות במובנה התמציתי והבסיסי – ביותר, תתייצב, לשיטתו, בפוזיציה-על. מירון מבקש להיות ה'אני העליון', האלטר-אגו המואר של דמויות כברנר, ברדיצ'בסקי, גנסין, עגנון ואלתרמן.

נעלה מכל ספק, המניפולאטור הקשוח – האישיות הבורסאית המנצלת מצבים של חולשה ורפיון בשוק הביקושים, המנכסת באפס-מחיר גוף גדול ומורכב, מפרקת אותו לחלקיו ומוכרת כל חלק בנפרד על-בסיס תמורות בשוק (וזאת בלא לסכן אפילו פרוטה אחת מהונה העצמי) – נחשף כאן, מבעד גלימת ההיסטוריון, החוקר, המבקר. ההיבטים האלו מתבלטים מאוד ב'פרפר מן התולעת', שעיקר עיסוקו הוא דריסתה של התולעת. כאמור, הדיון באלתרמן קפא בסוף שנות החמישים, ושיריו הפכו למשאב עבור כותבי לחנים ועבור נערות השקועות בענני פיוט. קסם שירתו, השפעתה והאופוזיציות שעוררה, היו ונשארו עניין לא פתור – למרות שהקפאת הדיון באלתרמן הפשירה לאטה.

אך אנו אמורים, כאמור, ולמרבה התדהמה – ולאורך שבע-מאות עמודים – לעסוק בילדותו של המשורר, בדמות אביו החוסמת והחונקת, בשנות הגימנסיה שלו, בהערות מעניינות מאוד, כגון הבעת צער על היעדרן של תחנות לבריאות הנפש לנוער בתל-אביב של שנות העשרים, אליהן היה מירון שולח את נתן הצעיר, בשנים בהן בילה בצרפת, במגע עם הכרך האירופי (שהיה אמנם קצר – את לימודיו המרכזיים עשה אלתרמן בעיר שדה קטנה, כך שהחשיבות שמיחס מירון לתקופת פאריס של אלתרמן ולמגעיו המשוערים, כמובן, עם יצאניותיה, היא על גבול המופרך – שכן, דווקא נוף הפרובאנס הוא שהשפיע על אלתרמן השפעה עיקרית, אבל למי יש כוח בספרות מתפגרת, ובביקורת מתאינת, להתווכח עם מירון על הפרטים?), בפרשת יחסיו עם שתי עלמות לאחר שחזר לארץ, כולל נזיפות קשות מן הסוג המוסרי כלפי התנהגותו של אלתרמן עם הנערות הנ"ל, והאשמתו המפורשת שניסה לפתות אחת מהן באמצעים נלוזים, בניתוח מבעית של שירת בוסר מוחלטת, עילאית, שכתב הילד והנער – ולא נשאר בארץ אפילו מבקר אחד שיטיח את ראשו של מירון בכרך של כתבי אלתרמן, לרמוז לו, שהעניין הנדון אינו תדירות מעשי האונן של נער בן חמש-עשרה, אלא המשורר הבוגר, החד-פעמי.

כמובן, הנחות היסוד של מירון טובות ככל הנחה אחרת בחלד, בנוגע לשאלות מסוג: האם עדיף היה שהאב החונק והחוסם יעיף את הילד הקלוש והמגמגם לאיזו פנימייה בשרון, כדי שלא תחזינה עיניו בתוצאות האומללות של חינוכו, וימשיך, כטענת מירון, לרדוף נשים כחפצו? ובמה התבטאה, למען השם, התנהגותו החוסמת והחונקת של האב? במה הייתה

שונה מהתנהגות האבות כולם, בבורגנות התל-אביבית של שנות העשרים? ואם מתעקש מירון לדרדר את הדיון באלתרמן לדרגת היפותזות פסיכופתאלוגיות ופסיכיאטריות פרוידיאניות, מה עם המחקרים המוכיחים שגמגום הוא עניין מולד? ככל שנבקש לשכוח את התוצאה העלובה, הטכנית-מוצרנת, של הדיון העיקרי שערך מירון בשירתו המרכזית של אלתרמן בשנות ה-80 ('מפרט אל עיקר'), לא נוכל אלא להגיע למסקנה, שהדרך היחידה שנשארה למירון להתייצב בעמדת אח-בכור נוזף, ולשמור על מעמד ה"אלטר אגו" של הספרות הוא הטיפול בפאזה חסרת המגן של הילד והנער אלתרמן, שלו רק ניתן היה, מירון היה רומס אותו כרמוס תולע, ודואג דאוג ששום פרפר לא ימריא ממנו.

אכן, פסיכולוגיית-המעמקים שלימדנו מירון על אלתרמן, פועלת בהסוואות ובדרכי עקיפין, עד שהיא עלולה להיגלות כחרב פיפיות ולהצביע על דמות האב החוסמת של הכותב ויושרתו הוא, לא פחות ממה שהיא מצביעה על נושא הדיון שלו. לטובת הקיצור, נדלג ברשותכם על התגובה ה"ביקורתית" העלובה והרועדת למעשה הסדרום הספרותי הזה לעין השמש, שנהג מירון באלתרמן, ויותר מן התגובה הביקורתית, שלמצער אף לא משל הייתה, ראוי להתעלם מתגובת עמיתו של מירון לאקדמיה הספרותית. מירון היה יכול לישון בשקט – כשם שנציגי השלטון הנאצי (להבדיל אלף הבדלות כמובן) יכלו להיות סמוכים ובטוחים שנציגי היודנראט לא ימרדו בהם או יחציפו להם פנים – ואמנם, סביר להניח שמעולם לא ערבה לו שנתו (לאלטר-אגו הספרותי החדש שלנו), כמו בימים שלאחר צאתו לאור של ה'פרפר מן התולעת'. מירון אף יכול היה להיות סמוך ובטוח, שלא יקום ולו אחד מקורפוס התלמידים טרוטי העיניים של האוניברסיטה הפתוחה, ויערער את כל התיאוריה, בסדרה של שאלות פשוטות, כולן פרי ההיגיון, וללא כל קשר עם הספרות. אנחנו, כמובן, לא נטיל אחריות על הללו שזקוקים לתואר אקדמי בכל מחיר, כדי להיטיב במקצת את מצבם הכלכלי, ואם התחנה בדרך לתואר הנכסף טומנת בחובה היפותזות צהבהבות כמוגלה, על דבר חייהם הסמויים של אבירי השולחן הספרותי העגול – הרי זה טוב מטוב.

כל השוואה עם נתן זך – שהסתכן באיקונוקלזם של שירת אלתרמן, בעידן שבו אלתרמן היה מוגן (שלא מרצונו ולא בטובתו) על-ידי ממסד-ספרותי ומפלגתי אימנתי – פועלת לטובת זך. מי משניהם כאן פרפר ומי תולע

בחזרת, נהיר לנו עד גמירא. נתן זך חקר היטב את המכאניזם הנוקשה, הדורסני העומד ביסוד שירת אלתרמן (אמנם, הקשר בין המכאניזם הפואטי הנוקשה של אלתרמן לבין התוצאה, לא היה הדוק כשם שסבר זך, כמו גם הקשר בין המכאניזם של החרוז הפנימי והפסיחה, לבין שירת זך עצמה), והסתכן בנפשו, כמעט. מירון, כאיש הממסד הספרותי, לא העז לגעת באלתרמן שלושה עשורים.

לעניינינו חשוב, מעיקרו של דבר, המרחב הספרותי, שהגיע למדרגה כה עילאית של שיתוק פנימי, עד שספג את ארס הקוברה הזה של מירון בלא כל התנגדות. כדאי לכולנו לא לזלזל במשמעותו של מין מחקר ביוגרפי כזה על האוניברסום הספרותי העברי כולו – שניתן לסכמו בתמצית, כטיפול המחקרי בלבנים הצואים של המחוללים החשובים ביותר של הספרות העברית החדשה – תחת ההתמודדות עם הספרות עצמה, היינו, עם הקורפוס השירי עצמו, עם תפקידו, השפעתו, המאגיה שלו ומוקד השבר הפואטי. לי נראה שהניסיון של אלתרמן לקונקרטיזציה של הנוף ('עיר היונה'), החריג את שירתו מעוצמתה הארכיטיפית, מהעל-זמנית, ומהיעדר הפרסוניפיקציה הבולט שלה. תשובה לשאלות אלה ודאי לא תמצא בדיון על ילדותו המוקדמת ועל שירת הבוסר של אלתרמן הנער – ובוודאי לא תמצא בו כל תשובה ממשית, אלא במודוס מתפרע וחסר-עכבות, של דיון בספרות שאיבדה את משקלה הסגולי, אפילו אצל הממונים עליה מטעם האוניברסיטה הפתוחה.

הדברים הבאים שיאמרו כאן, יעמדו אולי בסתירת מה למשפט המסכם של הפסקה הקודמת – ובדיקה אובייקטיבית של נוסח הדיון המירוני נדרשת, בסופו של חשבון, משום שהנוסח הוא חלק מהטעייה גדולה, והוא גורם מרכזי באי-הבנת תפקידו של מירון בקריסת המערכת הספרותית והביקורתית, החל משנות-התשעים של המאה הקודמת (ושעל הריסותיה ביקש מירון לבנות את מעמדו ה מונוליתי כ'אני עליון' של ספרות שלמה). מירון מדבר מגובה רם ונישא. זוהי עמדת מוצא של התבוננות ב"לבן בעיניים" של היוצרים המרכזיים ביותר בספרות העברית. מעמדו כפרשן או כסוג של מתרגם – ובמקרה הבוחן הבא שלנו, מירון על גנסין, כסוג של רסטוראטור – אינו נופל, בעיניו, ממעמד הסופר.

כביכול, מעמדו של הרסטוראטור של רמבראנט, עולה על מעמדו של האמן עצמו, משום שמבלעדיו אין לקהל הקוראים נגישות אל יצירותיו. ברנר,

ברדיצ'בסקי, גנסיץ ועגנון – והמדובר כאן מעל לכל בנגישות לשונית בסיסית – לאמור, רוב רובו של קהל הקוראים (בכוח, לא בפועל), ספק אם יוכל להבין מה כתוב בסיפור אופייני של גנסיץ (משום שלשונו קרובה מאוד ללשון זרם התודעה, ולא, כפי שמסביר מירון באריכות בספרו על גנסיץ, ולא מכיוון שהעברית כלשון מדוברת או כלשון הספרות פסעה את פסיעותיה הראשונות. למעשה, עם גנסיץ, הגיעה הלשון העברית, בחיבורה עם הספרות, לאחד מרגעיה המתוחים ביותר).

הנוסח של מירון הוא קודם כל ומעל-לכל אקדמי לכל פרטיו ודקדוקיו. עיקריו הן ההתגדרות וראיית מכלול הפרטים הרלוואנטיים והלא רלוואנטיים, כולל אותם אלו, שעבור הסופר היו בלתי-מוחשיים או בלתי-מובחנים בעליל. לאמור, יתרון הידע הוא יתרון מרכזי אל מול מערכת שבה לא הרציו מתפקד, אלא האמת החווייתית-קיומית, האינטרוברסיה כמרכיב מרכזי בכל יצירה ספרותית – כל אלה נהפכות, ראשן למטה ורגליהן למעלה (לא פלא שהאינטרוברט הגדול של הסיפורת העברית, גנסיץ, הפך להיות הסופר האקסטרוברטי ביותר בתולדותיה – אליבא דמירון, ושהשירה הארכיטיפית והסימבולית של אלתרמן זוכה להיפוך פרוידיאני, והמבצע המלוטש, הבוהק, האניגמטי והארכיטיפי ביותר בספרות העברית החדשה, הופך להיות מגומם מעיק ואתחול גרפומאני של ילד או נער שכולו קיבעון סקסואלי).

ההיפוך המירוני דורש אפוא, כמובן מאליו ובלא כל פקפוק פנימי או דו-משמעות רגשית, את הרציו בראש ובראשונה: אקסטרוברציה, אמת חווייתית, או אמת קיומית, מועלות אל פני השטח במלקחיים סטריליות ונבחנות בלי-הרף במרחב היסטורי מרובה פרטים. הליבה הרוחתת של הספרות זוכה לעיקור ולהקפאה מיידית, ולבחינה מדגמית, נענוע, היפוך, המתנה דוממת למשקע או לציפה של רובד ה"משמעות". מהרבה בחינות, מציע מירון לקוראיו ותלמידיו הרפתקה משעשעת, שכולה היפוך של הנסיבות והיוצרות. הרפתקה זו, מושחתת והרסנית ככל שתהיה, עלולה להתפס אצל הבורים למחצה ואצל שלושת-רבעי ונפלי המבחנים הפסיכומטריים (שהללו, פחות או יותר, תלמידי ברירת המחדל של החוגים לספרות), כהרפתקה שוות-ערך ואפילו עולה, על חוויית המקרא בקורפוס של גנסיץ עצמו. לשכמותם, עדיף המקרא במירון על גנסיץ, על המקרא בגנסיץ עצמו (ועל כך אין חולק).



ארגז הכלים המירוני כולל, מלבד יכולת נתחנות עיקשת, והיכרות עם המרחב התלת-מימדי בו חיו וכתבו גדולי הספרות העברית החדשה, גם יכולת אינטגראציה (שבשום פנים אינה מובנת מאליה), המאפשרת את הראיה הכוללת של הסופר, בתוך המרחב האנושי והספרותי של זמנו, מה שמקנה מימד של עומק, ממשי או מדומה, ליחידת התיאור של מירון. מירון המאוחר עושה ביכולת הזאת ובידע הזה, שימוש מניפולטיבי מאוד (תיאורו את אלתרמן הנער על רקע תל-אביב של שנות העשרים, או תיאורו את גנסין כסופר תקיף ומודע על רקע נסיבות חייו). אלא שלשווא יבקש הקורא איזושהו חיבור-רגשי (במובן שברנר מכנה "נפשיות", היינו, תובנה רגשית שתצוץ מבעד למילים); הטיראדה המירונית מנוערת – לא רק מכל ביטוי חוויתי – היא נקייה מכל אמת חוויתית (מירון, גם זאת סביר להניח, חווה את פורמולות מחקר הספרות הכללית וההשוואתית, ששררו בשנות השישים והשבעים כמין חוויה פוסט-טראומטית, מעקרת ומנכרת). משמעות ההיבט הזה עמוקה מכפי שנוכל לשער. במציאות אנתרופית, במקומות שבהם גנסין, ברנר, ברדיצ'בסקי ועגנון, פיתחו כל אחד מציאות לשונית ועולם עצמאי משלו, ובמצב שבו, ממילא הפכה השליטה בלשון העברית לעומקיה, בימינו אלה, אירוע נדיר מאוד – יש בנוסח המירוני כדי להבטיח האחדה מבהירה וסוג של שוויון-ערך כללי. הקורא אינו חייב עוד להתמודד עם המרחב הלשוני העברי, אלא לסגל לעצמו, כתחליף, את השפה האקדמית, ואת האפראט המחקרי הדן מירוני, שדבר לא יעכירו, ודבר לא ישתקף מתוכו. הקרבה המסכנת של הטקסטים הקאתאכליסטיים והממגנטים ביותר של הספרות העברית לא תחולל בו מאום, אך גם לא תעכיר אותו. הקורפוס המירוני הוא התחליף האולטימטיבי להתמודדות חווייתית עם היצירה עצמה, עם מגבלות התחביר הפנימי שלה, עם תהומות עולמה, עם חוסר המוצא והאבדן האימננטיים שלה. הוא מאזני המעבדה שלה, על מחיצות הזכוכית שמבטיחות היעדר מגע-ישיר עם החומר הלוהט של הטקסט הגנסיני, הברנרי, האלתרמני; יש לו, לקורפוס, איכות של מבדד-חרסינה. האפראט המחקרי סופח ומבטל את המתח הפנימי, את הכאוס הרגשי, את שאלת ה"לאן?" הפיאורברגית והאנומיה, שלה אצל גנסין. כל אלו הם חסרי משמעות והשפעה, פריטים שעברו המשגה אקדמית בקטלוג מוזיאלי טוטאלי.

ואמנם, הנוסח המירוני הוא ללא ספק הקצנה מוזרה, של המבע הטכנוקראטי שווה-הגוון והמנותק מכל קונוטאציה, האופייני למחקר הספרות שהושפע מן המחקר המדעי. הוא מנוער מכל דו או רב-משמעות, מלשון המעטה, נקי מכל שמץ סוגסטיה, ממה שמכונה בשפת המוסיקאים "אוברטונים", עד כדי כך שכשמירון משבץ, לצרכי-הדגמה, טקסט של מבקר או חוקר אחר, כדי לעשותו לחוכא ואטלולא (כמנהגו תמיד), ולו גם טקסט גראפומאני כזה של שטיינמן, אנו נושמים לרווחה. הנוסח המירוני בוהק ונוצץ בה במידה שהוא אטום ופחי (אמנם, יחסו לספרות היידיש הוא רך ו"אלגי" יותר, אם ניתן לנסח זאת כך, ואולי גם פתייני ומקרר יותר, כלפי ספרות זו, שהאוניברסום שלה קרס, ושקוראיה טרם למדו את השפה בה נכתבה). במקרים בהם מגיע מירון להתפעלות ולהיפעלות רגשית (ודאי מטעמים חוץ-ספרותיים מובהקים, כפי שעולה מן המבוא למבחר שיריה של אגי משעול), משול הדבר לקולו של מסור קהה בפח מוחלד. הנפש נוקעת, קהות השיניים, ואנו חוזרים במרוצה אל הנוסח המירוני המיכאניסטי השגור, בתחושת הקלה גדולה.

בוטה יותר, וגם מופרך לאין שיעור, היינו, מעיק ונלעג כאחת, הוא הטון המוסרי, שהפך להיות תו-לוואי בכתיבתו של מירון, באופן שמצרף ל"אלטר אגו" הבלעדי והיחיד של הספרות העברית, מימד חשמני בולט, שמכוחו הוא נוזף באלתרמן על דרכי החיזור שלו אחר עלמות, מאבחן את הצד המוסרי שבדמויות התלושים של גנסיין, המצרות בסמוי על מה שהן מעוללות לבנות החווה שלהן, אפילו על ספו של כיליון רגשי מוחלט, מעין תשובת משקל מירונית גנסינית או גנסינית מירונית, על חטא של ניוון מוסרי. הצד הבולט גם כאן, הן האזילה המתמדת של החיות, וההחלשה המתמדת של הליבידו – של כל אותם מצבי-ביניים, שהחשמנים של כנסיית-השכל-האקדמית-ספרותית דנים לחומרה, על בסיס ספירה של בינה טוטאלית ועילאית, שבה יפוענח כל הצפון, הסמוי יהפוך לגלוי, הפשט לדרוש, הדרוש לפשט, הגנום של ה"עולם" הגנסיני יפוענח וקופסת הסירינקס של אלתרמן תישלף מגרונו נוטפת דם, יעץ כי הציע הצעות מגונות להניה ועבריה היפות מעמק יזרעאל, בשנות העשרים של המאה הקודמת. מעבר לאבסורדיות של הפוזיציה, הנוזפת על מעשים שאולי היו לפני תשעים שנה; מעבר לתחושה שמירון יכול להרשות לעצמו לכתוב כל דבר בלע ובוהו שרק יעלה בדעתו, מפני שהוא יודע שאין מצב של תגובת

נגד מאזנת, שאין ביקורת-ספרות שקולה ויציבה שתעניק לו מנה אחת אפיים ציבורית, שאין מי שיתהה על מוראליזם זעיר בורגני נוקדני זה, שהוא עוד פרט תפל ונכלולי במונומאניה של הררי הנייר, שמירון מקדיש למכלול הפרטים הטוטאלי – מעבר לכל אלו מקנן החשד העמוק, שמירון מנסה לדרדר את "מעמדו" המוסרי של אלתרמן (יותר מדי פרטים מצטברים כאן, מכדי שתהיה זו תחושה מקרית, וזאת ללא כל קשר לעובדה, שככלות הכול, אלתרמן מעולם לא נשבע אמונים לשום כנסייה קתולית ככומר, והקונטקסט של הדיון הנוהג אינו ה"רוב המוסרי", ולא מאטריקס מחייב של התנהגות פומבית או אישית אינטימית, שאלתרמן התחייב אליו בתוך שירתו או בגוף התכתובת הציבורית שלו).

וגנסין, מי הוא גנסין לפי מירון? ובכן, גנסין אינו דפוס ה'צעיר-הבודד' שכבר הזקין והתשיש – חולה הלב, חסר הפרוטה, המתגורר באותם חדרים שכורים, המתפרנס מ"הוראה לפי שעות" (או מסרב לה), הנסמך לעת מחלתו על הוריו; שתודעתו (בהקבלה לתודעת גיבוריו) רומצת, עוממת מילים של ביטול היש, שחלק מהן אינה אלא לשון פרטית שברא, ושסיפוריו אינם מצייתים לדפוס הדורי של דמות ה"תלוש" שהגיעה לשיאה וקרסה (ב'בחורף' לברנר); סופר השרוי במצב תודעתי מעומעם, שהוביל את הסיפורת העברית (לא באורח מודע, כמובן) אל ספו של זרם התודעה – כלל וכלל לא. גנסין המירוני הוא סופר מוקפד, מודע, מחמיר, המצטיין בידע רב במחקר הספרות העדכני לאותה תקופה, מעורה היטב בכתבי האקזיסטנציאליזם הרוסי, מלב שסטוב ועד הויטאליים. הויכוח אינו נסב על ה"עובדות", היינו, שגנסין היה סופר מקצועי, מוקפד ומחמיר. השאלה היא מוקפד ומחמיר כמו מי? ! כמו גנסין או כמו דן מירון? מי היה גנסין – סופר עברי חולה, עני, חלוש, תלוש, שממצבים אלה של ריפיון וויתור, ורגסיה קיומית נפשית, בורא שפה, פוזיציה נפשית, טרנס-פוזיציה קיומית, במתח שבין הסטאטי ("ביצות טיט שסגרוה מאפסיים") והדינמי (היעדר מנוחה ונדודים) – או שטעות גדולה בידינו, וגנסין הוא אח-תאום תהומי של איש אקדמיה דורסני, שיטתי, נוקדני, חסר-כוח-מדמה ויכולת יצירה, שלא הצליח לעצב אף לא משפט אחד, מחוץ לתחומיה הבטוחים של ה"לוגיקה המחקרית". לאן יכול היה גנסין לקחת את יצירתו, במצב שבו מן הדפוסים הקודמים של הדור לא נותר בעצם, דבר וחצי דבר? (הסיפור 'בבית סבא' שהוא חזרה מאוחרת, תלת-רובדית, אל החורש המצל

של בית הסב לאחר המרד והנדודים, מגלה שהקונפליקט חוצה גם את הדורות הקודמים, כולל דור הסבים. הסיפור שנכתב מאוחר יחסית ברצף הגנסיני, מוכיח שהשבר ברצף הדורות הוא בן שלוש דורות לפחות). לשון אחר, גנסיין מתאר את שלב ההתפוררות הסופי של דפוס התלוש בשלוש פאזות דוריות – דפוס, שאין לו בעצם לאן לחזור, אלא לנקודת הקיפאון של הפתיחה. ובפוזיציה מסוג זה, המסקנה המתבקשת היא שגנסיין, באורח טראגי, מיצה את אפשרויותיו כסופר, בכך שהוביל את הנוסח, אל ספו של זרם התודעה הלירי, ואת דמות האינטליגנט היהודי התלוש, אל הקצה הקיומי של עצמה.

גנסיין של מירון חסר לחלוטין מרכיב מרכזי אחד, שמבלעדיו כל הדיון הוא חסר ערך: תודעת הקץ. מירון מתעלם לחלוטין מאנאלוגיה מלאה בין מצב הסופר למצב דמויותיו (באיזה אופן יכול היה גנסיין להשתלב בספרות העברית או היידיש אילו נותר בחיים? האם היה משתלב, למשל, בשאיפה לנורמאליות של הספרות היידיש בפולניה שבין שתי מלחמות העולם? האם היה כותב גרסה משוכללת יותר של 'בית קאראנובסקי'? גנסיין העברי היה ונותר סופר של תמה אחת, טוטאלית וסופית).

בהיעדרו של מרכיב זה – תודעת הקץ הקרב – כל תובנות גנסיין בתודעת מירון, מעוותות לחלוטין. אין בכך, כמובן, כדי להמעיט בדמותו של גנסיין על רקע סופרי דורו, שהקצינו מאוד את מרכיב האינדיווידום, המתקיים מחוץ למוסכמות החברתיות, לרקע הסביבתי ולקונפליקטים של דורו – ואפילו אינו אותם (בעיקר קנוט המסון ב'רעב' וב'פאן'). מהיבט זה, גנסיין, כמו סופרים אחרים (כדוגמת מ. בן ישראל), היה חריג בדור של סופרים שראה את עצמו מחויב, לא רק למצב זה של יחיד ללא מוצא, שאפיינ את האינטליגנציה היהודית המבודדת בהקשרי המקום והזמן, אלא גם לחתירה לפתרון חלקי ופגום ככל שיהיה של 'שאלת היהודים'. על רקע זה מתבלט גנסיין כאחד מן הסופרים הבעייתיים של הדור, שגם החתירה לסוג של פתרון (המסע אל החורש המצל של בית האב) היא ככלות הכול סוג של אוטו-אירוניה שיש לה חודים מורעלים כלפי חוץ. מבקרי הדור (שלא כטענת מירון), קראו היטב את סיפוריו, הבינו הבן היטב את החיבור הפנימי שלהם עם המסון, שהביא את ההבדדה של דמויותיו למדרגת מבחן עילאית – ובחרו, כמעט במודע, להבליט את הצד האינרטי והאינטרוברטי, ולהדגיש את החד-פעמיות, את ה"סוי ג'נריס" אורי ניסן גנסיין, את הצד

הלירי, ואת הצד המאובן רגשית של דמויותיו כהנגדות של מערכת-נפשית עשירה הנאבקת בסתירות פנימיות. העובדה שגנסין התקבל כמעט מאוד הסתייגויות בזמנו ובהקשרו, היא אות כבוד נדיר למערכת הספרותית העברית בת הדור – התקבלות שלא חזרה על עצמה בעשורים שבהם שררו מירון ושקד עצמם על מוקדי הכוח שלה (ומקרה ישראל ברמה יוכיח).

מיצוב זה של סופר כתודעת-על אינטלקטואלית, באמצעות פרשנות יתר שמייירת, בסופו של חשבון, את הסופר עצמו, שאינו עומס ואינו אמור לעמוס את המטען הפרשני הזה, הוא רק פרט אחד במכלול מונוליתי זועף ושואף טוטאליות, הכולל גם את אלתרמן, ביאליק, ברדיצ'בסקי ועגנון ואולי, תלוי במתבונן, אף את אגי משעול. היומרה כשלעצמה יומרה, שאולי אין לשלול אותה אד הומינס, השאלה היא מהי התמה המבריחה, האידיאה הכוללת, חוט הארידיאנה המכליב, מעבר לטכניקת השללה מוחלטת, מחיקה פרועה ונועזמת, של כל מה שנכתב לפני שקם מירון, ובהנחה שכל אלה, מגנסין ועד משעול (אם בה תבחרו משום מה) הם פצלות של ה"אני הבלתי מומחש" של מירון. לאמור, אם מירון אינו יכול להיות בשום פנים גנסין, אלתרמן, ברנר, ביאליק, יהיו אפוא כל הללו דן מירון – והדבר יעשה במסגרת האחדה רטורית, היינו, "לוגיזאציה" של הספרות כולה, תחת מטריה רטורית ותודעתית אחת.

ולשאלה הנשאלת – אין תמה מבריחה, אין חוט ארידיאנה, אין אידיאה כוללת אצל מירון; יש, לעומת זאת האחדה רטורית, אפראט מחקרי משתנה ונזיל בחילופי העיתים (מירון רבץ במרכזי הכוח האקדמיים בארץ כיובל שנים), השללה וביטול המחקר והדיון הקודמים למירון, טוטאליות של הנוסח האקדמי המאחיד והמחבר בין הפרטים השונים. מירון לא עיצב תמונת עומק כוללת, אידיאית או תמטית של הספרות העברית (כקורצווייל, הלקין או דב סדן), משום שתימה מעין זו, הייתה מעמידה לפני מירון דילמות מחייבות וכובלות, שאינן יכולות להיות מיושבות במסגרת הדחפים הפנימיים של ה"אני העליון", ושלא היו מאפשרות, אולי, דיון מופרך ומתפרע באלתרמן הילד והנער, שהיו תוחמות בדייקנות את מעמדו של גנסין בספרות העברית, באופן שלא היה מאפשר את הפיכתו לסוג של תודעת-על ספרותית, ושהיה מעמיד את הקורפוס הגנסיני המתמקד באינדיווידום, כחזות הכול, מול המודל המורכב יותר של ברנר או ברדיצ'בסקי. אלא שהתודעה המירונית אינה סובלת שום סתירה או

קונפליקט, היא מאיינת קונפליקטים על דרך הביטול המוחלט, או – כבמקרה הפיצול הפנימי הלא פשוט בין נוסח אלתרמן ונוסח זך, שאינו מאפשר ביטול או הכחשה טוטאלית – היא מאגפת אותם בגובה נמוך. על רקע זה, מתבלטת אף יותר המוגבלות והמשניות של הקורפוס המירוני, אל מול הקורפוס של קורצוויל או הלקין, או אפילו זה של דב סדן.

נקודת השבר הצפויה ברצף של מירון (שעצרה למעשה את תנופת המפעל הפרשני הזה, והסיטה אותו לכיוונים משניים), טמונה בהנחת היסוד, המשותפת גם לספרות האינדיווידום המוקצנת של גנסין, וגם לקורפוסים אחרים בספרות החדשה – לגבי המעמד והתפקיד ההגמוני של הספרות העברית, במהלכים המרכזיים של היהדות במאה העשרים; אין זאת אומרת שכך היה, אלא שכך חייב להיות – גם כשהעברית הייתה "שפה חיה" בחלקים קטנים מאוד של המרחב היהודי באירופה ובארה"ב. אין זה סותר, כמובן, מודלים דו-לשוניים להם צייתו גם הסופרים המרכזיים בדור, כולל גנסין עצמו. העובדה שהעברית היא הלשון האינטימית של האינדיווידום ה"תלוש" העילאי, בשלבים שונים של רזיגנציה ורגרסיה נפשית-קיומית, כבדמויות הטיפולוגיות של גנסין, היא עובדה שאי-אפשר להתכחש לה. גם באותם מוקדים שבהיר ונהיר שהידיש תתפקד לאין שיעור טוב יותר (סיפורים כגון 'הקטטה', שהוא מעין תמונת-משכית של הווי מחייהם של עגלונים, הלכודים ברוטינה חסרת המוצא וה"סגורה" של קיומם הדפוסי, שבשיאו מקנה לו גנסין איכות של מחול מאריונטיות) – גנסין התעקש לכתוב עברית. בלא לזלזל כהוא זה, בערכו האמנותי של ה"ציור" הנ"ל מחייו נטולי המודעות של ההמון היהודי, משמעותו היא מתיחת העברית לאזורי-אירוע שלידיש הייתה בהם דומיננטה ממילאית ומובנת מאליה. הסיפור הזה סותר את ההנחה שהעברית הייתה אמורה להיות שפתה של אינטליגנציה מבודדת (למרות שבתקופה האמורה הייתה גם הייתה). הנחות יסוד אלה לעניין ההגמוניה של הספרות העברית שהיו בחינת מובן מאליו שאינו זקוק לשום הרהור או ערעור בתקופתו של גנסין, לא התאימו יותר למירון משלב מסוים ברצף, כאשר נסתבר מעל-לכל-ספק שמעמדה של הספרות הישראלית (והעברית) אוזל והולך, נפסד והולך. מתי היה רגע ההתוודעות של מירון (ובאומרי מירון אני מתכוון לקורפוס האקדמי כולו)? 'חחים באפו של הנצח' הופיע במחצית השנייה של שנות התשעים של המאה הקודמת, ועדיין התייצב בתחום ה"מובן מאליו" – ביטוי של ספרות

עברית הגמונית לחלוטין. פרסונות כשקד ומירון לא יכלו להיות מודעים לעיצומו של תהליך אזילת עניין ופיחות מכאיב במעמדה, מגבהי מעמדם האקדמי המוגן (שנת הופעתו של הספר הזה היא השנה שבה נטשתי את הביקורת השוטפת, עקב מצב של אפס ספרות ערכית, או אפילו ערכית במקצת, לעסוק בה). 'פרפר מן התולעת' שראה אור בשנת 2001, כבר היה ביטוי לאזילת מעמד הספרות העברית והתוקף שלה, ואולי ביטא ניסיון להחזירה אל הדיון באמצעים חוץ ספרותיים (הפסיכולוגיה הפרוידיאנית מככבת בדיון הזה על אלתרמן בתפקיד מרכזי. ההנחה שהספרות בטהרתה, לאמור, דיון מרכזי באלתרמן ובקורפוס העיקרי של שירתו אינו מעניין כהוא זה, אפילו את תלמידי המגמה לספרות באוניברסיטה הפתוחה, היא כאן בחינת מובן מאליו שאיש, כולל מירון עצמו, לא טרח להרהר בו הרהור שני). 'הרפיה לצורך נגיעה' שראה אור באמצע העשור הזה של שנת אלפיים, כבר ערערה על ההגמוניה ועל המרכזיות של הספרות העברית בקונטקסט חדש ("ספרויות היהודים"), שכבר אמור היה להתקיים בשדה שונה, שלא יכול היה להניח עוד שהספרות העברית היא מרכזית והגמונית בעידן החדש, עידן פירוק ההגמוניות וההירארכיות הפוסט-מודרני.

מעבר לבעייתיותו של הקונטקסט החדש וקווי התיחום שלו (למשל, האם איסאק באבל, סופר סובייטי הכותב רוסית ועסק, לפחות חלקית, באוניברסום היהודי באודסה לעת קריסתו, משויך לספרויות היהודים? אוסיפ מנדלשטאם משויך גם הוא לקורפוס הזה? האמת היא שכל ניסיון רציני לתחום את גבולותיה של "ספרות היהודים", גובל באבסורד), סימן המהלך את התפנית האחרונה במהלכו בן יובל השנים של מירון, כמו גם את המסך היורד אט-אט על גיא החיזיון, שמירון הוא, בסיכומו של חשבון, לא יותר מרקוויזיט בימתי בתוכו.

לשון אחר, הבשורה הרעה – שמירון הוא 'אני עליון' של ממלכה מעורערת, שההגמוניות והמרכזיות זולגת ממנה, וכולה בחינת חור מול חור; שמירון הוא הגמון ללא קהילה בכנסייה ריקה מאדם, שבאיה הם מעיקרו של דבר עכברי-אקדמיה, שגם הם נוטשים את הספינה הטובעת לטובת כנסיות ראלטיביסטיות יותר והרבה פחות הירארכיות ומחויבות – הגיעה לבסוף למדרג העליון והמואר בתודעה המירונית. ההנחה, שההגמוניות הזו של הספרות יכולה להתקיים, גם באינפרא-סטרוקטורה מפוררת ומאוימת בקריסה (האינפרא-סטרוקטורה הציונית מדינית), לא

תעמוד בשום בוחן ממשי של מציאות, כשם שספרות היידיש לא עמדה במבחן הדה-טריטוריאליזציה שלה והחילוף בין הגלויות (מגלות אירופה לארה"ב וישראל). מירון החוץ-ציוני תמיד עמד בידיים שלובות, והתבונן ממרחק-בטוח, בתהליך הקריסה של הישראליות הלאומית כזהות, כהגמוניה, תהליך שרבים צופים אותו ובו, מנבאים אותו, מיחלים אליו, בארץ ובחו"ל (מירון מעולם לא תמך בציונות ההרצליינית, הכיוון שעיצב אחד-העם דיבר אליו יותר, ולא מקרה הוא, שנוסח הכתיבה של מירון יותר ממזכיר את הנוסח של אחד העם במסותיו). מירון לא הבחין שתהליך האזילה והפיחת של הספרות הישראלית בעשורים האחרונים, הדה-לגיטימציה ואזילת ביקורת הספרות, התפוררות ה"רפובליקה" הספרותית העברית, מתווים, בסופו של חשבון, תהליכים דומים גם באזורי האירוע היותר מוגנים ("מאותרגים" בלשון היום יום) באקדמיה, ומסמנים, כמאמר קפקא, את האגרוף שבסמלה של העיר השוקקת אל כיליונה.

המגמות הללו, שהעמידו את הקורפוס המירוני לצד המכלול הספרותי העברי, שנידון כולו לשוליות וצדדיות, שלא לומר במפורש, לשכחה (בדיוק כמו ספרות היידיש בפולניה בין שתי מלחמות עולם), הן בחינת עובדה כמעט מוגמרת.

מירון וחבריו אחראים להצטמקות הראשונית של הספרות במרחב הציבורי, ולנעילתה כביכול, בכספות האקדמיות של הדיון, גם משהתקיים, כביכול, מחוצה להן, במוספי הספרות או בכתיבי-העת. אבל גם משכלאו את הספרות באקדמיה, לצרכי שימור ושיחזור, לא אפשרו שום דיון פתוח במרחב. כששקדו לערער ולדרוס כל אופוזיציה, גדעו כל מחשבה עצמאית, והראו את הדלת לכל בחור וטוב שעלול היה לאיים על ההגמוניה שלהם, ומתוך צנטראליזם נוקשה, סירבו לכל בדיקה מקדמית של הכוחות היותר שוליים והממודרים בחברה הישראלית והספרות (או הקדם ספרות), שכתבו הללו. הספרות העברית הפכה להיות בשר-מבשרה של בורגנות קישחת, ממורכזת ומדירה, בברכתם ובפיקוחם ההגמוני של גרשון שקד ודן מירון. גרוע מכל זה הוא תהליך הדה-לגיטימציה העקיב, שנקטו כלפי ביקורת הספרות החוץ אקדמית, אם באמצעות הלעגה או התעלמות בוטה, ואם באמצעות מהלכים אדמיניסטרטיביים במסדרונות העיתונות (שעוד קיימה דיון כלשהו בספרות), שלא לדבר על סתימת-פיות בפועל ממש.



מירון ושקד השליטו במוקדי הכוח החוץ אקדמיים דיון בספרות, שלא על-פי ערכה או משקלה הסגולי, אלא על פי השיוך המימלאי שלה, או קרבתה או הזדהותה עם הבורגנות ה"נאורה", המצטמקת והמשתבללת, שבה עוד מתקיים, כביכול, שריד השפעתה של הספרות הישראלית. תפקידם כמבקרים חפף את תפקידם ההרסני באקדמיה, על בסיס מודל הכוח הדו-מוקדי המוזכר. הרי ברי ונהיר, שאילו קם מקביל לגנסין היום, היה זוכה להתעלמות ולהזרה מוחלטת. במערכת מתפרקת, שנשלטה על ידי שרידיה ההיסטוריים של הגמוניה מונוליתית ומאובנת, הרי זה גזר-דין-מוות לכל גנסין, אילו קם לתחייה כיום הזה (נציב שוב את הדוגמה המובהקת, ישראל ברמה ז"ל, שהיה תלמיד ישיר של גנסין ויזהר). מצב זה של ניכור בסיסי בין המונולית האקדמי לבין הספרות החיה, הפך להיות סוג של מובן מאליו. מחד גיסא, דה-לגיטימציה כמעט מוחלטת של ביקורת-ספרות, שאיננה משויכת או מוזנת ישירות מן האקדמיה; מאידך גיסא, סירוב עיקש לעסוק במכלול הגילויים הספרותיים, ברצף המערב טוב ורע, גבוה ונמוך, עמוק ומשוטח. הייפלא, מאיתנו שכל בחור וטוב, אם רק מבקש הוא לעסוק בכתיבה ספרותית, בוחר לעשות זאת הרחק מתגרת-ידה של האקדמיה, ומתחבר מייד למערכת התקשורתית של תרבות הפנאי, מחיל על עצמו את חוקיה, מתחר על תשומת לבו המקרית וחסרת המיקוד של הציבור, ושוקע, ברוב רובם של המקרים, אל לב מאפליית חוסר המשמעות? מאמצע שנות השמונים של המאה שעברה, כך הוא למעשה המצב.

ואמנם, עכברי האקדמיה שנטשו את הכנסייה הטובעת לטובת כנסיות רלאטיביסטיות ואנטי-הירארכיוניות, נוכחו לדעת, שאת האקס-קתדרה מאייש דן מירון בכבודו ובעצמו, שממרום מעמדו הקודם ומגבהי תודעת אלטר-אגו של ספרות שלמה, נאלץ לגלות אל תתי-קתדרות לספרות וללשון עברית ויידיש, במסגרת לימודי תרבות אסיה ואפריקה בארה"ב. מירון נאלץ אפוא ללמוד בדרך הקשה, מהו רלטיוויזם תרבותי, מהי גלות – וכיצד נראה בפועל ממש, "מרכז תרבותי" מן הסוג שגרס אחד העם, איזו חזות פנים יש לו, לביטול ההגמוניה.

נייתר, ברשותכם, את הטפת המוסר התפלה (סגנון מירון עצמו) כלפי מי שביקש לעצמו מעמד של "אני עליון" ותודעת-על של ספרות שלימה, ואף

קיים אותו, בפועל ממש, בלא לברור באמצעים, תוך השממה ואינסטרומנטציה של המרחב הפרשני שמסביבו, ושל מרחב הספרות העברית עצמו. עובדה היא, שהספרות העברית והישראלית כולה, נפלה בידי סוג מוזר של ישות בונאפארטית שעיקרה (אמנם לא לבדה), בתהליך ארוך, את מוקדי העוצמה הברנריים שלה, סתרה את מודל הרציפות (ספרות שהיא באורח לא ישיר ולא פשוט המשכה של ביקורת קיומית וחברתית), השליטה עליה הגמוניה אקדמית עקרה, וזלזלה בה באמצעות השקף של הפסיכולוגיה הפרוידיאנית. נחזור ונקרא באופן חדש את משפטי הסיכום של דן מירון ל"ספרויות היהודים", בדיון על שלום-עליכם, מתוך שימת דגש עלילאי, לעובדה שמירון הוא מי שמדובב כאן את שלום-עליכם הסופר – ולא נתכחש לעובדה, שנפוליאון בונפרטה זה, כותב את הדברים מגלות שבאי אלבה:

“נקרא אפוא את כל יצירות המופת האלה (שלא רצו להיות יצירות מופת), כביטוי המסקני ביותר של השוליות היהודית בעולם המודרני; ביטוי שאינו מבקש להמיר את המצב השולי במצב אחר, טוב ממנו, אלא להיפך, מתחפר בתוכו וחושף בו עוצמות פנימיות, שהן בעת ובעונה אחת עוצמות הלשון ועוצמות של מחאה וניכור ועלבון. השפעתן האסתטית של עוצמות אלה היא כבירה; אך הן לא נולדו מתוך רצון ליצור יופי מימטי או סגנוני אלא להיפך, מתוך הצורך למתוח את הטנסורים הנפשיים והלשוניים כנגד כל סמכות “קולוניזטורית”, כנגד כל סיפוח לתוך שכבות תשתית של הירארכיה ששיאה נמצא במקום אחר. למחבר עמד האומץ לאמץ אל לבו הווית תשתית שלילית ולהפיק מתוכה אנרגיה, שהספרות היהודית כמעט לא ידעה כמותה. את האנרגיה הזו, תיעל לעבר אמירה אמביוולנטית, חתרנית, הנוקבת דרך אל מתחת יסודותיה של כל יומרה אידיאולוגית בת הזמן. גם כיום מוחש כוחן המהמם של אמירות אלה, שהן פרקי יסוד בספרות המינוורית היהודית, ספרותם של דחויים, שוליים ומודרים בתוך מערך לאומי, שאף הוא כולו היה בחינת שולי, דחוי ומודר בתוך מערך רחב ממנו”.

אני, לפחות, קורא כאן היפוך כיוון מוחלט לנכתב ולמתואר ולמשתמע ב'מכאן ומכאן' של ברנר, לטמבר המוסרי, לזעקה, לראיית מחנה הפליטים הטוטאלי, של היהדות כאבנורמאליה עילאית, כעיוות של החיים, הקיום והנפש. אני קורא אצל מרון, בין השורות ומעליהן, את חיוב הגלות

והעוצמות המותמרות במחנה פליטים טוטאלי שבו מצב השוליות, הדחייה והמודרות, הוא מצב טבעי ליהדות, ששלום-עליכם הוא מייצגה העילאי בספרות, אליבא דמירון, זו שאינה מבקשת להמיר את המצב השולי במצב אחר, טוב ממנו. נחזור אולי על מילות המפתח כאן (שלמען האמת אין בינן לבין העיסוק בשלום-עליכם כל קשר, אלא אם כן נמלך בדעתו הסופר הגדול, והחליט לעבור תמורה גמורה, שתהפוך אותו לביטוי העליון של המיעוט הפוסט-קולוניאלי, באקדמיות לספרות העולם השלישי בארה"ב): "סמכות-קולוניזטורית", "סיפוח", "הירארכיה", "חתרנות", "אידיאולוגיה", "דחייה", "שוליים מודרים", "מערך לאומי", "מינוריות". "ספרויות היהודים" מבקשות, באמצעות הנציג והמחולל האחד והאחרון שנותר להן בחלד, דן מירון, לבטל את ההגמוניה האי-טבעית של הספרות העברית, את הניסיון המוסרי שלה, את היומרה שלה לשנות, ולדברר מחדש את התודעה היהודית כתודעה עברית (וישראלית ככלות הכול), שספרותה (כולל גנסין, כנראה) מעולם לא הייתה, אליבא דמירון לעת שקיעתו, יותר מניסיון פוסט-קולוניאלי שנידון לכישלון, למשניות ולא-תאימות, במכלול תרבותי הכולל את "ספרויות היהודים".

אני אומר כאן בזהירות, יכול להיות שיסתבר, על דרך הדיאלקטיקה ההיסטורית המתעתעת, שדן מירון צודק, שההגמוניה של הספרות העברית והמרחב העברי, אינה אלא בועת-חלום. מיותר אולי לברר בדיעבד, עד כמה תרם דן מירון עצמו להצדקה הזאת בפועל ממש. הטענה שלי היא, שסתירת המודל הברנרי וביטולו, הופכים את הצודקים והטועים גם יחד לעניין בלתי-רלוואנטי מראש ומאחרית. לנו כולנו לא נותר אלא לשאת תפילה זכה שקריסת ההגמוניה המדינית (והספרותית), של העבריות הישראלית, קולוניזטורית ככל שתהיה, תפסח על קרנות הפנסיה המשלמות למירון את קצבת הפרישה האקדמית שלו – אם כי, וכרגיל במצבים האלה, יתבהר, באורח שלום-עליכמי חתרני ומבדח לעילא, שהוא זקוק לה כלשלג דאשתקד.

## “והעץ המת לא יתן כל מחסה”

דברים אחדים על 'כל שירי ת.ס. אליוט' בתרגום אורי ברנשטיין, הוצאת הקיבוץ המאוחד.



ת.ס. אליוט – אף-על-פי שלא כתב בשפתה של השירה, היינו, בעברית – הוא ככל הנראה גדול המשוררים במאה ה-20, ובעבורי, פשוט גדול המשוררים. את שורש ההסבר לתחושה העילאית שעולה בי בכל פעם שאני חוזר לכתביו, מצאתי בחיבורו הנודע של עזרא פאונד 'כיצד לקרוא'. שם, בניסוח מדויק, מסביר פאונד כי: "ספרות גדולה, היא בפשטות, שפה הטעונה במשמעות עד לדרגה הגבוהה ביותר האפשרית". איני יכול להעלות בעיני רוחי דרך הולמת יותר לתאר את שירתו של אליוט, מאשר לומר, כי היא

"שפה הטעונה במשמעות עד לדרגה הגבוהה ביותר האפשרית" ולפיכך, על-פי משוואתו של פאונד, היא בהכרח ספרות גדולה. גדולה כל כך, עד כי נדמה שאליוט מתקרב, לא פעם בשיריו, למה שאכנה "מיצוי המדיום", שעה שביצירות כמו 'ארץ השממה', 'ארבעה קוורטטים', 'שיר האהבה של ג' אלפרד פּוּנְדוּק', 'סוויני אגוניסטס' וכו', הוא מעלה את השיר לדרגה של סימפּוּנִיָּה סמאנטית (ומוסיקלית לעילא), ולעיתים קולאז'יסטית, תוך שהוא מצעיד את תקופתו אל מחוץ לתקופה הוויקטוריאנית, וכן אל מחוץ לסימבוליזם והנטורליזם של ייטס המיסטיקן, משדרג את הדגם המודרניסטי-אימג'יסטי, משלב את ניחוח הדאדאיזם במידה מבוקרת,

ומקדים בהרבה את המודרניזם המאוחר והמפורק על הסתעפויותיו (בקט המאוחר, לואיס זוקופסקי, צ'ארלס אולסון וכו'), את הרפטטיביות של דור הביט ואת הדחיסות העמומה של תקופתנו (מג'ון ברימן וג'ון אשברי, דרך וולך והורביץ ועד לימינו אנו).

בכל הנוגע לספרות העברית, הרי שהיא ואליוט חולקים היסטוריה משותפת וארוכה שידעה עליות (תרגומו המופתי של נח שטרן ל'ארץ השממה') ומורדות (הספר שלפנינו) לאין שעור. בתחילה, התקשה הקהל העברי לקבל את אליוט בשל אד אנטישמי קל ומוטל בספק העולה משירים אחדים שכתב. התופעה הגיעה לשיאים תמוהים, שעה שאברהם רגלסון הזהיר ב-1951 בכתב העת של שלונסקי 'אורלוגין', כי: "אנשי שדה-מערכתו של אליוט אינם מסתירים את כוונתם לפלוט את היהודים מחיק הציביליזציה". אך עם זאת, ההתעלמות מאליוט על סעיף של אנטישמיות לא צלחה (עניין פאונד, לצערנו, עוד טרם נפתר), והפואטיקה שפיתח בעיקשות מתוך חיפוש והתנגדות, עשתה דרכה לעברית, והייתה לאחת מאבני הבניין העיקריות בגיבושה של פואטיקת 'דור-המדינה', כפי שזאת באה לכדי ביטוי, אצל זך, אבידן, אצל ברנשטיין (במיוחד במחזור 'ערב עם סו'), פנקס, ויזלטיר, (מן הראוי לכלול גם את יהודה עמיחי, שאמנם הושפע בעיקר מאודן, אך זה הושפע בעיקר מאליוט, וכן את אהרן שבתאי, בטרם נשבה באובייקטיביזם ובקונספטואליזם) ואחרים. אלו עסקו בקדחתנות בייבוא סיטוני, תועלתני וחלקי של הפואטיקה האנגלוסכסית של אליוט, פאונד ואודן תוך שהם מרדדים (להוציא את אבידן) את בירורו של המאבק הקיומי, לכדי תיאורו של המאבק הקיומי.

את סממניו של הייבוא האנגלוסכסי מציג היטב שמעון זנדבנק במאמרו 'ת.ס. אליוט והשירה העברית' ('שתי בריכות ביער', 1976), שם הוא מדגים כיצד, למשל, מקצביו ותחבולותיו של אליוט אומצו לא פעם בידי נתן זך – שהוא, כאמור, אבי הנוסח השליט של ימינו – ומכאן, שהד.נ.א האליוטי, או לכל הפחות של מוטאציה אליוטית כלשהי, זורם בעורקי כולנו.

אינני יודע אם זאת שירתו רבת-המשמעות של אליוט, הרטוריקה המושחזת והוורירטואוזית של המשורר האנגלו-קתולי חמור הסבר או שמא אלו כיסופים לאב השירי שאליוט הוא בעבורי, אשר מעוררים בי יותר מכל, תחושת ירָאָה היאה לנער יהודי ורך, תלמיד חדר, הניצב לפני המלמד

(החמוש בסרגל) ומצטמרר למשמע דברי-תורה, או במקרה של אליוט,  
למגע שלהבת האינטלקט:

"I am no prophet – and here's no great matter;  
I have seen the moment of my greatness flicker,  
And I have seen the eternal Footman hold my coat, and  
snicker,  
And in short, I was afraid."

אך זאת איננה רק שירה אינטלקטואלית ושכלתנית, כפי שמרבים לטעון כנגד אליוט. זאת היא שירת חוכמה. והמשורר הוא איש חכם שעושה שימוש חכם במילים, לא פחות ולא יותר. אליוט איננו המשורר הרומנטי הטיפוסי, "המקולל", המשוטט, הנביא וכו', אלא, הוא מגלם, לטעמי (לצד דוד פרישמן), ובפשטות רבה ובחן, את הֶדְגֶם האולטימטיבי לאיש הספרות. כזה שחי את הספרות מתוכה, שהיא אינה אתנחתא יצירתית בעבורו, כי אם דרך חיים ופרקטיקה של יומיום.

אליוט הוא איש עבודה, תלמיד של הספרות, שבוי של האסתטיקה, חוקר, עורך, מחזאי בחד, מתרגם ומבקר – או כפי שכיניתי זאת בעבר: "Poeditor" (משורר) – שהאמין כי: "אין זה נכון להפר כללים כל עוד אינך יודע כיצד לציית להם". אמונה זאת העמידה כמה מן השירים היותר חזקים שנכתבו, שירים העשויים כאוס מוקפד בהחלט.

כאוס מוקפד פחות אנו מוצאים בספר שלפנינו: 'כל שירי ת.ס. אליוט'  
בתרגום אורי ברנשטיין.

ראשית, לא "כל". שנית, לא שירים. שלישית, לא אליוט. אתחיל מן ההתחלה. כבר בעמוד הראשון שכותרתו "הערות לתרגום", חוטא ברנשטיין לרבים וטובים, אם במזיד ואם מתוך בורות, שעה שהוא מתהדר כי כאן מופיעים לראשונה בעברית התרגומים לשירים ידועים כמו: 'רביעי של אפר', 'גרונטיון', 'פרלודים', 'השירים הבלתי מושלמים', 'השירים המינווריים' והכורוסים מן המחזה 'הסלע'. תמוה בעיני, שאיש המתרגם את כל-כתבי אליוט אינו מודע לכך, כי כל היצירות הללו, שהוא עצמו מונה, תורגמו רובן ככולן בעבר לעברית, ואין זה התרגום הראשון שלהן. שכן, הייתה זאת לאה גולדברג שתרגמה שיר מן השירים המינווריים, ושמעון זנדבנק שתרגם את 'גרונטיון', דליה גלבר שתרגמה את 'רביעי של

אפר' ואת ה'פרלודים', נויית בראל תרגמה גם כן את ה'פרלודים', דן מירון שפרסם בכתב העת 'עכשיו' את תרגומו לכורוסים מן המחזה 'הסלע', ואפילו עבדכם הנאמן תרגם בעבר את 'סוויני אגוניסטס' (הוצאת 'עכשיו' 2009), היצירה העיקרית 'בשירים הבלתי מושלמים' והרשימה נמשכת.

מיד לאחר מכן, בפתח-הדבר השדוף, מפליא ברנשטיין בסלידתו מן המשורר שבחר לתרגם, תוך שהוא מציג את הדתיות (העמוקה והקיומית) של אליוט, כלא יותר מפרימיטיביזם פשטני, בעודו מציין כי המבנה של 'ארץ השממה' הוא "מסובך, מלומד ומיותר", כי היצירה נראית לו "מיושנת מעט", כי היא מסתמנת כ"התחמקות אינטלקטואלית" וכו'. את אליוט עצמו הוא בוחר לנתח על דרך הפסיכולוגיה, ולדעתו של ברנשטיין "אין בין שיריו ולו שיר אהבה אחד, שיר לרע או שיר אבל על מותו של קרוב... הוריו אינם נזכרים... אין דמות ממשית של איש זולתו בשירים... הוא מרוכז בעצמו בלבד" וכן הלאה. כך מפגין ברנשטיין, שוב, חוסר התמצאות משווע, הן בתפישותיו הפואטיות של אליוט (שסלד מן הוידוי הביוגרפי) ולמרבה הפלא, הן בשיריו, העמוסים דמויות שאינן אליוט עצמו (ראה למשל דמותו של סוויני, על כל הופעותיה). וכמו לא די בכל אלו, טורח ברנשטיין לציין כי הוא בכלל מעדיף את ייטס על פני אליוט, ובכלל, דומה כי כל העניין נכפה עליו.

מראש לא הייתה לי ציפייה גדולה מתרגומו של ברנשטיין, וזאת לאחר שכבר השחית בעבר את ייטס ורמבו, ואחר כך התקרב ליעדו הנוכחי, שעה שתרגם את ז'ול לפורג (שהשפיע רבות על אליוט) תרגום מכאיב. ברנשטיין הוא מתרגם מסוגם של חנניה רייכמן, יוסף ליכטנבוים או אפילו אריה סתיו (למרות שכל אחד ואחד מהם בעייתי באופן המיוחד לו), שאצלם הכל נשמע אותו הדבר, כמו היו כל השירים שיר אחד, בן תו אחד הנחרז, על-פי רוב, בדיקטיות מחרידה.

יחד עם זאת ומעבר לטיב התרגומים – שכמה רגעים יפים ונדירים של הבלחות חצי-מוצלחות, לא הוסיפו טעם להרחיב בנוגע אליהם – אף אני לא יכולתי לחזות את ריבוי השגיאות שתרגומו של ברנשטיין מכיל. להלן דוגמאות מספר: בשיר 'סוויני בין הזמירים', המוטו של השיר, המובא מתוך 'אגממון', תורגם בידי ברנשטיין מן האנגלית, וכך "Mortal blow", כלומר "מכת-מוות", הופכת בתרגומו של ברנשטיין ל"מכת

אנוש". מיד לאחר מכן, באותו השיר ממש, נדמה כי ברנשטיין איננו מבחין בכך, ששם הדמות *apeneck*, הוא בעצם צימוד של המילים *ape* (קוף) ו-*neck* (צוואר), היינו "צוואר-קוף" (או צווארקוף), וכך בלשונו של ברנשטיין, אנו זוכים לדמות מגוחכת בשם סוויני אַפֶּנְק, ולא ל"סוויני צוואר-קוף", כראוי.

סלידתו של ברנשטיין מן הדתי, בלא ספק פגעה ביכולתו כמתרגם, שעה שלאורך הספר כולו, הוא מפספס בתרגום שוב ושוב את התייחסויותיו של אליוט למקורות, מה שמגיע לשיאו בשורה החותמת את 'רביעי של אפר', בה אליוט מצטט היישר מתוך תהילים (פרק קב' פס' ב'), ואילו ברנשטיין, שאינו מבחין בלשון הקודש, בוחר לתרגמה שוב לעברית, ובמקום "שְׁמַעָה תְּפִלְתִּי וְשׁוֹעֲתִי אֲלֶיךָ תְּבוּא" ככתוב בפסוק, אנו זוכים לנוסח פסבדו-קדוש שכזה: "ותני לזעקתי לבוא עדיך". טעויות כאלו ואחרות פזורות לאורך הספר כולו. גם המוטו של 'סוויני אגוניסטס' השאול מ'נושאות הנסכים' שגוי, וגם ה'היפופוטם' עמוס באי-דיוקים ובחוסר הבנה של השיר. גם השיר *A Cooking Egg* לא נותר בלא-פגע, כשתורגם ל"ביצה מתבשלת" ולא ל"ביצה לבישול", כלומר, כזאת שאינה טרייה יותר. וגם ב"ארץ השממה" מניב התרגום שורות משונות כמו "עיר שלא באמת" ("עיר אי-ראלית" אצל נח שטרן) עבור "*unreal city*" וכו'.

לא לו מצטרף נספח ההערות, שחרף הביבליוגרפיה הנרחבת שמובאת בסופו של הספר, ברור למדי כי מרבית ההערות שבו תורגמו כלאחר יד מתוך הספר הבסיסי '*A Readers Guide to T.S. Eliot*' של ג'ורג' וויליאמסון, וגם זאת בצורה חלקית ומרושלת למדי, שעה שבין היתר, שמו של תאופיל גוטייה (בצרפתית: *Gautier*) משתבש בתרגום הנבער לכדי "גוטייר".

לא ברור לי מדוע בחרו ב'קיבוץ המאוחד' להדפיס את תרגומיו של ברנשטיין, שעה שיכלו לכנס תרגומים נפלאים מאת נח שטרן, דוד אבידן, לאה גולדברג, אסתר כספי, יהודית קופנהגן, דן דאור ורבים אחרים. כמו כן, לא ברור לי מדוע, המפעל לתרגומי מופת בחר להעניק תמיכה לתרגומו של ברנשטיין, שעה שעיקר תכליתו של אותו מפעל היא הדפסתם של תרגומי מופת ליצירות מופת. אני מניח שהתשובות לכך מצויות בעניינים שאינם מעניינה של השירה כי אם מעניינה של השררה.



## יורם ברונובסקי או התרבות כמשחק אריסטוקראטי –

### על תפיסתו הביקורתית של יורם ברונובסקי.

כמה מילות הקדמה:

במאמר זה אני מבקש לשרטט כמה תווים בדיוקנו של המבקר יורם ברונובסקי (1948-2001). מאמר זה הינו חלק מעיוני בסוגיה המעסיקה אותי בשנים האחרונות והיא מקומה ומעמדה של ביקורת הספרות בעידן הפוסטמודרני. גישתי במאמר זה הינה תיאורית; כמעט אינני מבטא הסכמה עם או ביקורת על תפיסת הביקורת של ברונובסקי. עם זאת, חשוב לי לציין כי יש לי הסתייגויות מתפיסתו הביקורתית של ברונובסקי, כמו גם להדגיש שלא הייתי מקדיש מאמר שלם למבקר שחשיבותו אינה רבה בעיניי ותפיסתו אינן מעניינות.

#### 1. – קוסמופוליטית או "הלא-צבר האירופאי"

תו מרכזי בדיוקנו של ברונובסקי המבקר הנו היותו בעיני עצמו נציג ישראלי של תרבות קוסמופוליטית, וליתר דיוק אירופאית. הציטוט שלהלן, העוסק בלאה גולדברג, הוא בעיניי ציטוט-מפתח להבנת תפיסת הביקורת של ברונובסקי בהקשר הזה:

"אשת-ספרות אותנטית משמע: אשת ספרות-עולם. העדות הטובה ביותר שמצאתי על אי-הבנת מהותה של האותנטיות הזאת ושל האישיות המגלמת אותה – היא המעשייה על תגובת משה בלינסון על ספרה של לאה גולדברג מכתבים מנסיעה מדומה שדב סדן חוזר עליה בהזדמנויות מרובות [...] משה בלינסון אמר בעניין ספרה של לאה גולדברג, 'המלא אסוציאציות של סופרים וספרים', כך [...]': 'רק שתי ציטטות מדברי סופרים עבריים. זוהי פרופורציה לא-טבעית. באה, כנראה, משום הפחד להיותו חשוד בפרובינציאליות. אך אין פרובינציאליות גדולה מן הפחד להיות פרובינציאלי'. ואחר כך הוסיף בלינסון: 'יעוורופייסקיה צברה' (כלומר: צברית אירופית). הדור (ומשה בלינסון היה איש תרבות מובהק!) רצה לכפות על לאה גולדברג את תסביכו המלאכותיים (כן פרובינציאליות, לא

פרובינציאליות) ולאה גולדברג הגנה על האותנטיות שלה" (מתוך: "ביקורת תהיה", להלן: ברונובסקי, 2006, עמ' 21; "הארץ", 16.8.1974).

ברונובסקי - שמזכיר את האנקדוטה הזו כמה פעמים בקריירה שלו; למשל, במאמר שנתיים אחר כך (שם, עמ' 27 וראו מייד) - מתנגד לכליאתה של הספרות בסד הלאומי. "איש ספרות אותנטי" הוא איש "ספרות העולם", ולא איש הספרות העברית. ברונובסקי, שכמו גולדברג נולד בחוץ לארץ, כמו מאמץ את ביטוי הגנאי של בילינסון, והוא "צבר-אירופאי" גא: "אכן, היא היתה 'עברית אירופית', אך על אפה ועל חמתה של הכוונה המקורית של האמרה, רק ל'עבריות' כזאת עשויה להיות משמעות אותנטית כלשהי. כל עבריות ספרותית אחרת היא מלאכותית, כפוי-ת-שד התסביך האנטי-גלותי" (שם, עמ' 22).

במאמר נוסף על לאה גולדברג משבח ברונובסקי את הראשונה על התעמתותה עם שלמה צמח. בראיון שנערך עם צמח טען המבקר הוותיק כי "עלינו לשוב למקורות שלנו. חס-וחלילה לנו ליהנות מפירות הפרדסים הזרים. עלינו, ובייחוד על משוררינו, ליטול את הכול מיהודה הלוי, מביאליק, משירת ההשכלה, מכל מה שנתנה השירה העברית, ולא לקחת מהם" (שם, עמ' 25). ברונובסקי תוקף את השוביניזם התרבותי של צמח וכאמור משבח את לאה גולדברג על כי:

"ביד קלה ונינוחה היא מפוצצת את בועת-הצביעות הקטנה, האחת מני רבות, שהופיעה, ולא לראשונה, על גופה של התרבות הנוצרת בארץ, ועתידה לחזור להופיע עוד פעמים רבות, עד שהספרות העברית תהיה אוטרקית במידה מספקת להודות, שאין היא אוטרקית ואינה צריכה להיות כזאת" (שם, עמ' 25; "הארץ", 26.11.1976).

במילים אחרות, ברונובסקי מציג עמדה הפוכה למכתמו של בילינסון לעיל: "הפרובינציאליות הגדולה", לדידו, אינה "הפחד להיות פרובינציאלי". הפרובינציאליות הגדולה ביותר היא, כפשוטו, הפרובינציאליות עצמה, השוביניזם התרבותי. התרבות העברית טרם הגיעה לרמת בשלות ובגרות כזו, לביטחון עצמי כזה, שיתירו לה להודות בהיותה מושפעת ואף ארוגה בתרבות האירופית (כך מצטט ברונובסקי את גולדברג: "יודע הוא [שלמה צמח] שאנחנו, לפי טבענו, איננו יכולים להתקיים עוד בלי אותו דבר שנקרא 'תרבות אירופה'" – שם, עמ' 26).

הקרבה של ברונובסקי לגולדברג היא עזה, מתבטאת בשבחים חמים המופיעים במאמר זה, ונובעת מהשקפותיהם הדומות על היחס ל"ספרות

העולם". "חיי התרבות בארץ", על "הצביעות והאונאה העצמית" שבהם, "עשו את המשוררת העדינה ואת אשת-הספרות, שבעליל אין דעתה נתונה אלא לאסתטיקה בלבד, לאחת הדמויות הנועזות ביותר, בעלות המוסר המזוכך ביותר, שידעה הספרות העברית החדשה" (! – אמירה זו בוחקת על רקע אי הערכתו המיוחדת של ברונובסקי לשירתה של גולדברג – שם, עמ' 27) (שם, עמ' 26). בימים בהם "סיסמת 'השיבה למקורות' היתה תעודת-הזהות של הסופר הציוני", מוסיף ברונובסקי, לאה גולדברג "היתה בין היחידים – אינני רוצה לומר 'היחידה', אף כי למען האמת שם אחר מלבד שמה אינו עולה על דעתי" (שם, עמ' 26), שלא התכחשה לקשר לתרבות האירופאית. ולא זו בלבד שלא התכחשה, אלא, משער ברונובסקי, כי "אולי בסתר-לבה האמינה רק בקיומה של הספרות הכללית?" (שם, עמ' 29). ברונובסקי ודאי וודאי ש"בסתר לבור" – וגם במפורש, כפי שנראה מייד – מאמין "רק בקיומה של הספרות הכללית".

במאמר על טשרניחובסקי חוזר ברונובסקי על תפיסתו הספרותית הקוסמופוליטית (ושמא ה"אוניברסליסטית", כפי שיתברר מדוע מייד): "כיום, אני חוזר ומדגיש, אנחנו זקוקים לטשרניחובסקי ולמה שהוא מייצג, אולי יותר מלכל אוצר לאומי-תרבותי אחר. סכנת ההסתגרות, סכנת היאסרם המחודשת של חיינו ב'רצועות של תפילין', היא כיום מוחשית יותר מבזמנים מסוימים בעבר, שבהם היה נדמה פה ושם ש'טשרניחובסקי' מנצח אפילו שעה ששיריו כמות שהם נשכחים ונידחים משהו. שיעור זה באוניברסליזם – זו המילה שנדרש לה ד"ר ערפלי [ברונובסקי התייחס לחוקר טשרניחובסקי זה קודם לכן במאמרו], כשהוא מבחין בינה ובין 'קוסמופוליטיות' ואף מנגד את שני המושגים – נוכל לקבל רק ממעטים שבין יוצרי הספרות העברית החדשה" (שם, עמ' 114; "הארץ", 5.10.1990).

בלי להיכנס לדקויות ההבדלים בין "אוניברסאליות" ו"קוסמופוליטיות", אותן שמע ברונובסקי מחוקר טשרניחובסקי (ברונובסקי אינו מפרטן, על כל פנים), הרי שטשרניחובסקי, כמו גולדברג (ושלונסקי), הנו דמות מופת עבור ברונובסקי, בדיוק בגלל ה"אוניברסאליות" שלו. וצריך לשים לב שברונובסקי אינו מעריך בשלושה את שירתם – שוודאי והשלושה בעצמם ראו בה את עיקר פעילותם! – הוא מעריך במיוחד את מעשי התרגום שלהם (טשרניחובסקי ותרגום הומרוס שלו; שלונסקי ותרגום פושקין) או את כתיבתה המסאית של גולדברג.

ברונובסקי מבטא את הקוסמופוליטיות התרבותית שלו במפגיע במקומות רבים. הנה, למשל, בתיאור מסע לפולין שנטל בו חלק:

"לרוב חברי למסע בפולין, אנשי החוג לידיש באוניברסיטה העברית, העיר זאמושץ' היא בראש-ובראשונה עירו של י"ל פרץ ושל ההשכלה הזאמושצ'אית המהוללת. לי היא בראש ובראשונה העיר שבה התגורר המשורר הפולני המודרני האהוב עלי ביותר, בולסלב לשמיאן [...] שני המחנות שלנו, המחנה הגדול, היהודי-הגאה, המחפש את פרץ ואת עקבותיו בעיר הפולנית בת המאה ה-16 [...] והמחנה הקטן, המתבולל, הנפחד-משהו" ("מכתבים מדומים", להלן: ברונובסקי, 2002, עמ' 179; "הארץ", 1984.8.6).

ובהמשך, בבוטות מסוימת:

"לשמיאן היה גם יהודי מאד בכל אותה פגאניות פולקלוריסטית. המילה (האהובה עלי, אני מודה) 'התבוללות' מקבלת אצלו משמעות פיסית ממש, מעשה השתוללות-התגלגלות על ערימה של שחת טרייה או בתוך עשבים רעננים" (ברונובסקי, 2002 עמ' 181; ההדגשה שלי).

"התבוללות" הינה מילה אהובה על ברונובסקי...

והנה קטע חשוב במיוחד לטיעוננו כאן - בדבר תפיסת הספרות הקוסמופוליטית של ברונובסקי - קטע המבטא בבוטות חינוכית, ועם זאת ברצינות רבה, את ריחוקו של ברונובסקי מתפיסת הספרות כמפעל לאומי. הקטע לקוח מתוך ממזר שכתב ברונובסקי ב-1983 על הסופר א"ד שפיר, שברונובסקי היה בן-טיפוחיו בצעירותו:

"אני זוכר אותו - זה היה בסך הכול לפני עשר שנים, האם חל על זה הפועל 'לזכור' [...] - מגיח מעבר לפינת פרישמן-דיזנגוף, אל צד הוויטרינה (מילה חשובה לממזר!) הדיזנגופי של 'אלשיך', שם אני ניצב, וממרחק של כמה מטרים, במקום ברכת שלום, קורא לעברי את הסיסמה המוזרה שלא משה מפיו בימי האכזבה הארוכים שלפני ואחרי - 'אין ספרות עברית!' היה זה כאילו אמר 'אין אלוהים' - דבר-כפירה אוהב, דבר איום מתחולל, שכמוהו יכול לפלוט רק מאמין גדול שעולמו חרב עליו. אין ספרות עברית! ובליבי, האתיאיסטי לעילא ולעילא, אני זוכר שחשבתי - 'אז מה'. פעם אחת לא רק חשבתי אלא גם השבתי: אמרתי שבכלל לא אכתב לי שאין ספרות עברית, שבכלל קיימת רק ספרות העולם, הספרות באשר היא ספרות, אידיאה אפלטונית, לידי: פרוסטית, אם הוא רוצה: גנסינית, בקיצור כל תורת ה'ולט ליטרטור' קלת-הדעת שלי מאז, שממנה לא לגמרי נרפאתי עד עצם היום הזה.

אינני חושב ששפיר הבין אותי, אינני חושב שבכלל קלט אותי – כפי שאיננו קולטים את כל צליליה של שפה זרה הניתכת על אוזנינו" (ברונובסקי, 2006 עמ' 205; נתפרסם במקור בחוברת "מאזניים", כרך נ"ו גיליון 2, מינואר 1983; ההדגשות שלי).

זהו קטע מפתח וידויי. לא רק זאת שברונובסקי מבטא בבוטות את התנגדותו לתפיסה לאומית של הספרות ("אז מה"), אלא שיש לשים לב שגם לאידיאה הרמה שהוא מציב במקום הלאומיות והספרות הלאומית ("אידיאה אפלטונית, לדידי: פרוסטית", "תורת ה'ולט ליטרטור") מתייחס ברונובסקי "האורבאני" באירוניה ("קלת-הדעת שלי"). כלומר, אין כאן רק החלפה של לאומיות באוניברסליזם ואסתטיציזם, יש כאן גם החלפה של רצינות קודרת (רצינות של "מאמין גדול") בקלילות אירונית (של "אתאיסט"). הפגישה של ברונובסקי עם א"ד שפירא, בן הדור הקודם, דור אלתרמן, היא פגישה בין לאומי/רליגיוזי/סריזי לבין אוניברסליסט/אסתטיקן/אירוני.

הכינוי "קוסמופוליט" (או "אוניברסליסט") מעט מטעה. טעמו הספרותי של ברונובסקי הוא מערבי במפגיע, והוא אינו חושש לדבר על "תרבות המערב", ולראות את עצמו חניכה:

"דפניס וחלואה', בצד 'בחיפוש אחר הזמן האבוד', היא יצירת-הפרוזה האהובה עלי ביותר מכל אלה שקראתי עד כה. לונגוס ופרוסט הם האלפא והאומגה באהבותיי הספרותיות, כשם שהם במידה רבה הראשית והאחרית בתולדות הרומן המערבי" (ברונובסקי, 2002 עמ' 155; "הארץ", 23.12.1988).

והנה ברונובסקי במאמר אוהד על שיווה נאיפול, אחיו של זוכה הנובל בספרות, ו.ס. נאיפול (גם הוא, שיווה, היה סופר). במאמר זה מבטא ברונובסקי את יחסו שלו לתרבות המערבית ואת ביקורתו על מְגְנִייה, מצדדי תרבות "העולם השלישי":

"לראשונה נתקלתי במאמריו של שיווה נאיפול בשבועון השמרני הימני 'ספקטייטור', הרחוק ת"ק פרסה מן ההתלהבויות הקלות והמטומטמות של השמאל האנגלי על גונויו ל'עולם השלישי', זה השמאל שעשה יותר מכול להרקתו של המושג הזה מתוכן. נאיפול ביטא דעות הקרובות לדעותיהם של אנשי ה'ספקטייטור', אשר השמאל מוצא בהן מטרה נוחה להאשמה ב'גזענות'. נאיפול טען שתרבויות העולם השלישי הן תרבויות לא-עצמאיות, פרוזיטיות, ושאינן דרך קלה אל התרבות המערבית. זאת טענו גם האחרים, אבל נאיפול עצמו היה 'איש העולם השלישי', איש הבא מ'ארצו של אף-לא-אחד'. במקום להיעלב ולשנוא,

התגובה הרגילה של אנשי העולם השלישי (אם נמשיך לשם הנוחות בשימוש במושג הזה), הוא ידע לעשות אנליזה" (ברונובסקי, 2002 עמ' 140-141; "הארץ", 29.11.1985; ההדגשה שלי).

ועל "אוריינטליזם", של אדוארד סעיד, כותב ברונובסקי שהנו "רצוף (ה)כחש ו(ה)סילופים" (ברונובסקי, 2002 עמ' 122; "הארץ", 28.12.1984).

וכפי שכבר ראינו לעיל (בדיון על הביטוי "צברית אירופאית") "המערב" אצל ברונובסקי הוא תרבות אירופה<sup>1</sup>. בדפי "היומן" האישיים שפרסם ברונובסקי ב"הארץ" יש הערה מאלפת על הקרבה בין התרבות האמריקאית לזו הישראלית, בכל הקשור ליחס לאירופה, כשאהדתו של ברונובסקי נתונה לאותם אמנים שעסקו במתח הזה, מתוך הערצה לאירופה (הנרי ג'יימס, בראש ובראשונה):

"מרי מקארתי היא יורשת של הנרי ג'יימס מבחינות רבות – (ספרה הראשון 'החברה שהיא יוצאת בה' נקרא כמעט כמו ג'יימס טהור) ויחסה לאירופה עודנו כלול במסגרת היחסים אמריקה-אירופה, שג'יימס התווה בחייו ובכתיבתו [...] היחסים הללו מעניינים אותי מאד לאחרונה, כיוון שאני רואה נקודות-הקבלה ביניהם ליחסים בין 'תרבות אירופה' ל'תרבות מדינת ישראל'" ("החיים וכל קסמם הרע", להלן: ברונובסקי, 2002ב', עמ' 17; "הארץ", 17.11.1971).

ברונובסקי - המוצא גם קרבה ביחסם לאירופה בין היהודים לפולנים, לא רק בין היהודים לאמריקאים - מביע דרך דמותו של פולני תרבותי את האידיאה האירופאית שלו-עצמו. הנה קטע מה"יומן" המתאר האזנה לשיחה של במאי פולני, בלונדון:

"על-פי שיחתו (בפולנית) עם בת-זוגו, שלא יכולתי להימנע מלצותת לה, ובעצם גם על-פי מראהו הבנתי שזה הבמאי, בורובצ'יק, שייצג טיפוס המרשים אותי תמיד עמוקות: דק ובעל תווים אציליים (כשקם ראינו שהוא גבוה וצולע קלות) הוא הטיפוס המושלם של הפולני 'המערב' – מסוג אלה שהם 'האירופאים האחרונים', מייצגים אחרונים של אירופה אריסטוקרטית, מהודרת ומפונקת שתקופת ההמונים שלנו משמידה כמוהם בשנאה פרועה" (ברונובסקי, 2002ב' עמ' 140; "הארץ", 24.11.1978).

ברונובסקי אוהד, אם כן, את "האירופאים האחרונים".

<sup>1</sup> ברונובסקי שהה באנגליה בין 1983 ל-1990 ובפריס בין 1990 ל-1994. הצי מרשימותיו שכוונסו בספר "מכתבים מדומים" (ברונובסקי, 2002), העוסקות בתרבויות זרות, מתמקד באנגליה ובצרפת. שמונה מדורים עוסקים באירופה, ורק שלושה בשאר העולם (טורקיה, החצי אירופית בעצם, ארגנטינה ואלכסנדריה).

כפי שכבר ניתן להבין, העמידה של ברונובסקי על הקשר בין הספרות העברית לספרות האירופאית אינה רק עניין פנים ספרותי, רחב ככל שיהיה. היא מבטאת גם את הסירוב של הספרות לכופ ראשה למפעל הציוני<sup>2</sup>, וכן את סירובם של יחידים בתוכה לכופ ראשם לצורכי הציבור העברי (זה מאפיין מעט שונה; לפיו הספרות בעצמה נתפסת כעניינם של יחידים ואינה מערכת או מפעל קולקטיבי. ארחיב בזאת מייד). הנה ציטוט נוסף, מרכזי להבנת עולמו של ברונובסקי, מאותו מאמר שהוזכר לעיל על לאה גולדברג:

"ובכן, לאה גולדברג הייתה 'יעוורופייסקיה צברה' – צברית אירופית. אך אפשר שעלי לספר כאן על מקורו של הביטוי הזה שבו היא תוארה, והסיפור יחזיר אותנו לנקודת-המוצא, שהיא ההתנגשות בין 'האישי' לבין 'הציבורי' בספרות העברית של הדורות האחרונים, הלא היא המלחמה שקידשו אלה שביקשו לסנף את הספרות למפעל הציוני נגד מי שסירב שיסנפו כך את עולמו הרוחני ויפקיעוהו מן הריבונות של 'העמדה ברשות עצמו'. [כאן מובאת שוב האנקדוטה שהובאה לעיל על בילינסון וגולדברג] הנה איך פועל המנגנון הזה של מלחמת 'הציבורי' ב'אישי', איך מבקש אדם, במקרה זה מנהיג פוליטי, לכפות את השקפת-עולמו הפוליטית (והיא יכולה להיות חיובית ויפה) על עולמה הלא-פוליטי (אפשר שעולמה של ספרות הוא ביסודו עולם לא-פוליטי) של הסופרת" (ברונובסקי, 2006 עמ' 27; "הארץ", 26.11.76; ההדגשות שלי).

הקטע הזה רב חשיבות כיוון שבו חושף ברונובסקי בבהירות את סירובו לתפיסת הספרות כגוף שכפוף לאידיאולוגיה פוליטית כלשהי, במקרה הזה לציונות.

לעיתים, הסירוב הוא לא לכפיפות הספרות לאידיאולוגיה הציונית הקלאסית, אלא לכפיפות עקיפה יותר לוורסיה ה"ממלכתית" של האחרונה, כפי שמעיר ברונובסקי ביומנו הפומבי: "הספרות הנוצרת בארץ היא במידה רבה בלתי-אותנטית. היא נובעת מהנחה מטופשת שבארץ מודרנית מתקנת צריכה להיות 'ספרות' בבחינת איזה אטריבוט חברתי" (ברונובסקי, 2006 ב' עמ' 61; "הארץ", 7.7.1972).

אך לא זו אף זו: התפיסה על היותה של הספרות חופשייה מ"המפעל הציוני" או ממחויבות ל"ארץ מודרנית מתוקנת", מקבילה - לתפיסת

<sup>2</sup> ואם להקדים את המאוחר, כלומר את הסיכום שיבוא להלן: סירובה להכפיף את עצמה למטה-גרטיב לאומי.

ברונובסקי בציטוט שהובא כמעט זה עתה ושעוסק בלאה גולדברג - להתנגשות בין "האישי" ל"ציבורי". צריך לשים לב שאין כאן המשך לוגי הכרחי. יכול אדם לסבור שהספרות אינה כפופה לצינונות אלא, נאמר, להומניזם, למודרניזם, לסוציאליזם וכיו"ב, או אף יכול אדם לסבור שהספרות כפופה אך ורק למערכת הספרותית עצמה. אך אצל ברונובסקי, הכרות העצמאות של הספרות מהלאומיות היא הכרות עצמאות של אינדיבידואלים. ולא זו אף זו: כלומר לא זו בלבד שבתפיסתו של ברונובסקי הספרות יוצאת לחירות מציפורני הלאומיות, ולא זו בלבד שהיא הכרות עצמאות ליברלית/אינדיבידואליסטית: ברונובסקי משער שהספרות היא ביסודה פעילות א-פוליטית ("אפשר שעולמה של ספרות הוא ביסודו עולם לא-פוליטי")! גם זו קפיצה שאינה נגזרת לוגית הכרחית של קודמתה. ייתכן והספרות מבטאת שחרור אינדיבידואלי, ובכך היא דווקא תהיה בעלת משמעות פוליטית (כפי שלמשל מבאר הברמאס את תפקידה החברתי של הספרות בעיתונות הבורגנית של המאה ה-18).

בכל אופן, זו עמדה הפוכה לחלוטין לעמדתו של מבקר כיצחק לאור, ואף לעמדתו של מבקר כאמנון נבות. תפיסה זו, של השתחררות הספרות מהחברתי ומהלאומי, מחזקת את תפיסתי שברונובסקי הוא מבקר ספרות פוסטמודרני<sup>3</sup>. על כך יורחב בסיכום המאמר.

<sup>3</sup> לכאורה תפיסה זו אינה דווקא "פוסטמודרנית", אלא פשוט ליברלית-בורגנית. ניתן לטעון, וטענה זו מוסכמת עלינו, כי תפיסת התרבות של ברונובסקי, תפיסתו ה"אסתטיציסטית" והא-פוליטית, היא תפיסה בורגנית-שמרנית, במובן האירופאי של המילים. ברונובסקי, שעלה ארצה בילדותו ממדינה קומוניסטית, פולין, הוא הרי מתנגד של השמאל הסוציאליסטי: "לעתים קרובות נתקלים בהם בערי המערב – בפריס, בלונדון, באוקספורד – באותם נערים ונערות, אף מתבגרים, אף בשנות השלושים לחייהם, המדהימים אותך בתמימות המוחלטת, השלמה, של השמאלנות שלהם. הם יאמרו לך שלמרות הכול הרעיון הסוציאליסטי, גם הקומוניסטי, סופו לנצח ולברוא אנושות יפה יותר, שבכל זאת זה הפתרון לחברה המערבית, שמארכס, שלנין, שמארכוזה וגו'" (ברונובסקי, 2002 עמ' 130; "הארץ", 1985.26.4).

אלא שהיא הנותנת. אני טוען שהפוסטמודרניות כרוכה היסטורית בעלייתו של הניאו-ליברליזם במערב, היא למעשה המקבילה של הניאו-ליברליזם - הליברליזם שחזר החל משנות השבעים בכוחות מחודשים - בתחום התרבות. ה"לסה פייר" הפוסטמודרני בתחום התרבות מקביל ל"לסה פייר" הליברלי בתחום הכלכלה והפוליטיקה. לכן, הסירוב של ברונובסקי להכפפת הספרות לכל אידיאולוגיה, סירוב ליברלי קלאסי, הוא גם הסירוב הפוסטמודרני להכפפה של הנרטיבים למטה-נרטיב כלשהו.



## 2. – נשיות, מינוריות, קלילות, אירוניה, דקדנס, פוסטמודרניות

אהבתו הגדולה של ברונובסקי ללאה גולדברג המסאית אינה נשענת רק על אהדתו לקוסמופוליטיות התרבותית שלה. נדמה לי, שברונובסקי אוהד כמה מהסממנים - לכל הפחות, הסממנים הסטריאוטיפיים - של "הכתיבה הנשית". ברונובסקי מזהה בכתיבה הנשית את חיבתו שלו לעידון ולמינוריות ואת רתיעתו מפומפוזיות ומאידיאולוגיות גדולות. אולי גם רואה ברונובסקי את עצם העיסוק הספרותי, הלא-פרקטי והאסתטיציסטי, כדבר מה "נשי" ביסודו.

הנה השבחים שחולק ברונובסקי, כעת לפרוואיקנית, לדבורה בארון: "דבורה בארון הלכה – אם להמשיך את הדימוי – בשביל רצוף חלוקי-אבן קטנים, שנוח ונעים להלך עליהם ביום-חול רגיל ולהביט ב'קטנות', למצוא אגב הליכה בו את פלאי היום-יום [...] במידה מסוימת יש בכתיבתה של דבורה בארון, ב'ריאליזם הקטן' שלה, כמו מסימניה של כתיבה-נשית" (ברונובסקי, 2006 עמ' 33; "הארץ", 21.10.1970; ההדגשות שלי).

אהבת ה"קטנות" וה"קטן" של דבורה בארון - שמתפרשת לברונובסקי כמאפיינת "כתיבה-נשית" - הולמת את תפיסתו של ברונובסקי את עצמו, המבקר "השועל", במונחיו של ישעיהו ברלין, המתנגד ל"תיאוריות גדולות" ול"קונצפציות גדולות".

וכאן אני מתקשה להתאפק מלהעיר הערה מעט "הגליאנית" באופייה, ולהסתכן בהקדמת המאוחר. כוח הטענה שיש ערך ל"קטנות" ול"ריאליזם קטן" נובע מרקע דומיננטי של תפיסה הפוכה, של הילוך ב"גדולות" ושל "ריאליזם גדול". במילים אחרות: הטענה מקבלת את כוחה כהתרסה, אם היא נשענת על ניגוד דיאלקטי להשקפה הפוכה שלטת. ניגוד זה, יש לשער, היה חזק יותר ב-1970 (זמן כתיבת המאמר) מבימינו (2011). אולם משעה שהתפיסה שיש לייחס ערך ל"קטנות", והבוז לאידיאולוגיות גדולות, הנם מוסכמות, או דוקסות, הרי שבטל גם טעמה של ההתרסה. היא הופכת להיות הבאת תבן לעפריים. היא הופכת לקלישאה, לטענה בנאלית, ואינה מפיקה את הרשף שנובע מהחיכוך בעמדה נגדית.

קשורה לאהדתו של ברונובסקי כלפי מה שהוא תופס כ"כתיבה-נשית", הנה עוינותו כלפי כובד הראש המופרז המאפיין את הספרות העברית. התנגדותו של ברונובסקי למטפיזיקה, למיסטיקה ולכבודות ראש מופרות

(ואולי אף ללא-מופרזת?), מתבטאת בביקורתו על פנחס שדה וספרו "נסיעה". שדה משול לנער בגיל ההתבגרות<sup>4</sup>, מאותם "בחורים הקוראים את ניטשה ואת אפלטון ומסבירים לך באריכות, ומתוך מעוף, את יסודות תורתיהם, מדברים על 'האדם', 'האינסוף' על 'הטבע' וכו'" (ברונובסקי, 2006 עמ' 54; "הארץ", 1971.6.8). יש לקוות, כך ברונובסקי, שבחורים כאלה, לכשיתבגרו, יבחינו "בשטחיות ההבדלה שבין 'שטחיות' ו'עומק'", ושיקשיבו לניטשה באמירתו "על כי 'היוונים היו מעמיקים – משום שהיו שטחיים'" (שם, עמ' 55).

ברונובסקי אוהד "הקטן" ו"הקטנות", עוין את הטיפול בנושאים הגדולים דוגמת "האדם", "האינסוף", "הטבע". במקום זאת, הוא מציע לחתור לעמקות – שהיא השטחיות.

ברונובסקי הוא אירוני שאף מבקש יחס אירוני כלפיו-הוא. ברונובסקי אינו רק מי שמתנגד לכובד ראש מופרז אצל אחרים, אלא מי שרוצה שיתייחסו באי-כובד-ראש גם כלפיו-הוא. ברונובסקי מתאר את יחסו האירוני של שלמה גרודזנסקי כלפיו במילים הבאות: "משום שהתייחס אלי יחס אירוני – וזה היחס שביקשתי לעצמי מן האחרים, כפי שהוא היטיב לנחש" (שם, עמ' 92; "הארץ", 1973.1.26).

חשוב מאד להבין כי העוינות של ברונובסקי כלפי המטפיזיקה, המיסטיקה, הנושאים-הגדולים והמופשטים וכלפי כובד-הראש, אינה עוינות של ריאליסט "בריא", מין מחאה טולסטויית-איכרית שכזו (או, נניח, יזהר-ית, בהקשר הישראלי) כנגד ערפולי, נפתולי ופטפוטי הפילוסופים. ההיפך הגמור. יש בברונובסקי אהדה - ועמדתו מגלה קרבה - לעולם הדקדנס האירופאי, ולרומנטיקה המאוחרת, של מפנה המאה ה-20. בכמה מקומות בכתביו מתייחס ברונובסקי לספרו של מריו פראץ: "הגסיסה הרומנטית", העוסק בעידן זה (למשל, במאמר על גנסיין: שם, עמ' 244). במילים אחרות: העוינות כלפי הנושאים הגדולים וכו' היא עוינות שנובעת מתחושת התפרקות וניוון וחוסר-תכלית ולא מרוב-אונים, חיוניות מתפרצת וחדוות חיים.

<sup>4</sup> ברונובסקי עצמו, אגב, היה בן 22 כשכתב את מאמר הביקורת הזה, בשבה תבונת הזקנים...

במאמר ביקורת פיליטוניסטי על ספר שיריו של מרדכי (מוטי) גלדמן, כותב ברונובסקי כך על עצמו:

"אני כולי ספרות, נייר, עובש, בריחה מן החיים, מן הממשות. מוטי – זה תמיד מפתיע אותי מחדש, משום-מה – הקלסיציסטי המצוחצח, המשורר צח הניב, בעל העברית המובחרת, המקורית תרתי-משמע [כלומר, שואבת מהמקורות ואוריגינאלית], הפלסטית, היפהפייה – דווקא שייך מאד לחיים, הוא כמעט נטורליסט" (שם, עמ' 271; "הארץ", 24.2.1989).

על אף אופיו הפיליטוניסטי של מאמר הביקורת, אני סבור שיש לקחת את ההגדרה העצמית המצויה בו ("אני כולי ספרות, נייר, עובש, בריחה מן החיים, מן הממשות") ברצינות. זהו, כמובן, מוטיב רומנטי-מאוחר/דקדנטי מובהק: הניגוד בין הספרות והחיים<sup>5</sup>. ומותר לשער שאת גוונו "הדקדנטי" של המוטיב הזה, גוונו "החולני", ניתן לכרוך גם בתודעת מחלתו של ברונובסקי.

מראשית פעילותו, ניתן להראות שברונובסקי מודע היטב לעידן ההיסטורי בו הוא כותב את ביקורתיו, ולכך שיש בעידן זה אלמנטים של שקיעה-דקדנס.

---

<sup>5</sup> ראו גם התרשמותו העמוקה של ברונובסקי מתיאור ממוארי של פרוסט, הסופר האהוב עליו, ומהקשר שנמתח בין תיאור זה למסורת הספרותית של מפנה המאה ה-20 (תומאס מאן):

"מעייפת, מרגשת מכול, היא הסיטואציה המרכזית של הזיכרונות הללו: מרסל פרוסט בא לנשף, הוא עצמו אינו יכול לרקוד. בהמולה העליזה, חשופת הזרועות, הוא רועד מקור, עוטה פרווה עבה, פניו לבנות כסיד. הוא יושב ומחכה לנסיכה ביבסקו, בת העשרים, שתחזור מרחבת הריקוד ותשוחח עמו. אבל אני רצייתי לרקוד, לא לדבר... וניסיתי להתחמק מהשיחה עם מרסל פרוסט... הייתי מאושרת, לא עניינה אותי פילוסופיית האושר שלו...! ובכן, התמונה הקלאסית של האמן מסוף המאה: divorced from the feast of life כדברי המליצה היפה של איזה סופר ויקטוריאני. תמונה מוכרת כל כך, אף מאוסה במקצת! טוניו קרגר המסתכל באהובתו הרוקדת עם אחרים" (ברונובסקי, 2002 ב' עמ' 36; "הארץ", 18.2.1972).

והנה דוגמה נוספת למוטיב האמן המקולל, הלא-ויטאלי, המחליף את החיים עצמם בכתיבה, דוגמה הלקוחה מרשימה על העיר סיינה שבאיטליה:

"סיינה פתחה וסגרה את לבה – הדיסטולה מוצאת אותי במלון, ליד שולחן הכתיבה, מעלה על הכתב את הלא-כלום הזה שנשאר לי מסיינה ומקלל, כמדי יום, את מחלת הכתיבה, מקלל וכותב" (ברונובסקי, 2002 עמ' 237; "הארץ", 23.7.1976).

העידן הזה הוא אקלקטי ופרודי (אפשר היה לומר, אך לא נאמר: "פוסטמודרני". בייחוד כשהדוגמה שלהלן לקוחה מארכיטקטורה, דיסציפלינה בה התפתח הדיון הפוסטמודרני בסוף שנות השבעים!). כך, למשל, כתב ברונובסקי הצעיר, בן ה-22, באותו "יומן" פומבי שפרסם מעת לעת ב"הארץ":

"אשר לי, אני מפיק עונג ממפלצתיות זו של עירוב תקופות וסגנונות. מושכות אותי דווקא ערים שבהן יש מי-מאש עצום, פח-אשפה של המון תרבויות. טוהר של סגנון זר לי למדי, נראה לי חסר-חיים. דווקא הניוון, הערבוביה, הבלייה הגלויה לעין כול – כל אלה יש בהם יסוד הפארודיה (פארודיה של סגנון) והם מעניקים לי הרבה. [...] אני מפיק תענוג מן האירוניות של 'הזמן מבלה הכול' (או 'זולל הכול'). [...] מין תענוג מעוות, נדמה לי – מודרני<sup>6</sup> מאוד (תקופתנו – תקופת הפארודיה)" (ברונובסקי, 2002 ב' עמ' 12; "הארץ", 22.10.1971).

ברונובסקי נמשך ל"בלייה", מפיק תענוג "מעוות" מה"אירוניות". ברונובסקי נמשך לדקדנס ול"ניוון". וברונובסקי ער לכך שניוון זה הוא מסימני הזמן: "מודרני מאוד (תקופתנו – תקופת הפארודיה)".

הקטע הבא, אף הוא מתוך ה"יומן", הוא לטעמי קטע מפתח. כי בו מצהיר ברונובסקי על השקפת עולמו הדקדנטית ביחס לתרבות, ועל הקשר בינה לבין ההסתייגות מאידיאולוגיות גדולות ואף בינה לבין חיבת הרכילות והאוטוביוגרפיה:

"אחת הפעילויות [...] היתה קריאת פרקים ב'שקיעתה ונפילתה של האימפריה הרומית'. וכמו ראיתי בהיעלם אחד שכל המחשבה שלי על תרבות היא מחשבה על דקדאנס, על אופיו המיוחד של האינטלקט הדקדנטי [...] ואני רואה כמה מוטיווים מובילים בהיסטוריוסופיה של השקיעה הקלאסית [...] כולם [היסטוריונים מתקופת השקיעה של ביזנטיון] כותבים היסטוריה קטנה, היסטוריה רכילותית, אינטימית, אישית, אנטי-טולסטויאנית [הכוונה ב"אנטי-טולסטויאנית" הנה כנראה התנגדות לכרכים הכבירים כמותית של טולסטוי; זאת כי ההיסטוריוסופיה הטולסטויאנית כשלעצמה אינה שונה, כידוע, מהיסטוריוסופיה המצדדת בחשיבותם של האנשים הקטנים והלא-נפוליאונים בהיסטוריה!], ערמומית וזידונה, כזאת הסבורה שהאדם על קטנותו הוא הקובע את גורלה של תקופה – ולא שום אידיאה גדולה,

<sup>6</sup> באומרו "מודרני" מתכוון ברונובסקי לדקדנטי. המודרניזם בארכיטקטורה התאפיין דווקא בטוהר סגנוני ובימרה אוטופית. לפיכך, "פוסטמודרני" הוא ביטוי הולם יותר למה שחש ברונובסקי ביחס לארכיטקטורה (ישנן מקבילות בין הפוסטמודרניזם לדקדאנס, כפי שמייד נראה). אבל הביטוי הזה, "פוסטמודרני", טרם נכנס לשימוש, אפילו בארכיטקטורה, ב-1971!

ייעוד של אומה או אידיאולוגיה כלשהי... הם כולם מאשרים את הרעיון שהאדם בתקופת הדקדאנס נשאר בעירומו, מתפשט את כל המחלצות של הפילוסופיה והאסתטיקה ונשאר 'נפש קטנה חיוורת' [מתוך שירו של אדריאנוס], יצור אבוד ללא אלים, ללא הגנה של מטפיסיקה כלשהי" (ברונובסקי, 2002 ב' עמ' 146-147; "הארץ", 19.11.1979; ההדגשות שלי).

הדקדנס, האינטלקט הדקדנטי, מעצבים את "המחשבה שלי על תרבות", אומר ברונובסקי. וזו, המחשבה הדקדנטית, הנה המחשבה "קטנה", מחשבה על האדם ש"נשאר בעירומו", יצור "ללא הגנה של מטפיסיקה", ללא "שום אידיאה גדולה, ייעוד של אומה או אידיאולוגיה כלשהי". תיאורו של הדקדנס באופן הזה מזכיר מאד כמה מתכונותיה של הפוסטמודרניות (בראש ובראשונה אבדן האמון ב"מטה-נרטיבים" ובאידיאולוגיות הגדולות).

והנה, במאמר אחר, ברונובסקי עצמו מקשר בין הדקדנס לפוסטמודרניות. הדקדנס והשקפת העולם הדקדנטית האהודה על ברונובסקי, והקשר בינם לבין הפוסטמודרניות, נדון בביקורתו של ברונובסקי על גיליון מ-1993 של כתב העת "פוליטיקה", גיליון שנושאו היה הפוסטמודרניזם (והנו אחד הדיונים המוקדמים והממוקדים בפוסטמודרניזם שנערכו בישראל).

בביקורתו ברונובסקי מציע כי: "ובכן, הדקדנס בעיצומו. ה'ניינטיז' שלנו מחזירים אותנו (כטענת כמה מאמרים בחוברת) אל הניינטיז של המאה שעברה, אל ימי הדקדנס המפוארים, הרשמיים" (ברונובסקי, 2006 עמ' 290; "הארץ", 16.4.1993). הפוסטמודרניות, אם כך, היא דקדנס, לפי ברונובסקי. ובהיותו של ברונובסקי, לעדותו-הוא, בעל השקפת עולם דקדנטית ("כל המחשבה שלי על תרבות היא מחשבה על דקדאנס, על אופיו המיוחד של האינטלקט הדקדנטי"), יש לפיכך לראותו כפוסטמודרניסט.

אלא שאת מסתו זו חותם ברונובסקי בהבדל אחד בין הדקדנס של המאה ה-19, לזה הנוכחי, הפוסטמודרני:

"אכן, נדמה שכאן אנו נוגעים בעיקר ההבדל שבין הדקדנס שלנו לדקדנס של המאה הקודמת. הדקדנס ההוא, אל נשכח זאת, למרות שמו הפסימי, העניק למאה העשרים את מתנות ההגות היקרות ביותר שלה. הדקדנס הוא שהעניק לבאים אחריו את ניטשה ואת מרסל פרוסט, כמו שהעניק לספרות העברית את ברנר ואת גנסיין. מן הרקב של שלהי המאה ההיא פרח מיטב היצירה בת המאה העשרים בספרות, במוסיקה ובאמנויות הפלסטיות. לדקדנס שלנו חסרים מאורות המקבילים

בעוצמתם למאורעות העבר הללו, שעודם מאירים באור חזק כל-כך את שמיה החשוכים, לכאורה, של סוף המאה הקודמת. ואנו נאלצים, פשוט נאלצים, לחזור אליהם כדי לומר משהו על עצמנו – לחזור אל השנינה התיאטרלית הנואשת של ויילד, אל המכאוב הנסתר של קוואפיס, אל הדקות העצבנית, המרירה, של פרוסט<sup>7</sup>, וגם אל היללה הארכאית, והאותנטית כל-כך, של ברנר. ואל ה'לאן' הנושן, אך הלא-מיושן, של פיארבארג. אז אולי כל פירוש מיותר, אולי נשאר רק לצטט, ולהבין לגמרי כפשוטה, את האמרה המלודרמטית של יובל נתן [אחד ממשתתפי החוברת "פוליטיקה"] "העולם מיצה את עצמו?" (שם, עמ' 293).

הבעייה בדקדנס הפוסטמודרני, לפי ברונובסקי, היא שהוא גם "פוסט" דקדנטי. כלומר, הוא יכול לבטא את עצמו רק כפסטיש<sup>8</sup>. אם כך חיבתו של ברונובסקי לשירה נשית, לכתיבה מינורית, לקלילות ולאירוניה, כמו גם עוינותו כלפי מטפיסיקה, אידיאולוגיה, אידיאה גדולה, לאומיות ("ייעוד של אומה") - כרוכות בתחושת הדקדנס המפעמת בו. וכפי אנרחיב להלן – וכפי שנטען גם זה עתה – תחושה זו לטעמי היא-היא ה"צייטגייסט" הפוסטמודרני.

### 3. – על ביקורת הספרות העברית ועל ביקורת הספרות בכלל

על יחסו של ברונובסקי לביקורת הספרות העברית ניתן לעמוד מביקורתו של ברונובסקי על ביקורת עגנון העברית:

"אפשר אפילו לומר שביקורת עגנון, בהיותה הקורפוס הביקורתי הגדול ביותר ביחס ליצירה עברית מסוימת כלשהי, היא גם תעודת-עניות מרכזית של הביקורת העברית באשר היא" (שם, עמ' 47; "הארץ", 8.6.1992).

מבין שלושת גדוליה של ביקורת עגנון, לפי ברונובסקי - סדן, קורצווייל וטוכנר - "ניחן רק הראשון באינטליגנציה ביקורתית מסוימת (!) – אף

<sup>7</sup> בכמה מקומות ברונובסקי כותב כי פרוסט וקוואפיס, האהובים עליו, חותמים את התרבות המערבית. לדוגמה: "לונגוס ופרוסט הם האלפא והאומגה באהבותי הספרותיות, כשם שהם במידה רבה הראשית והאחרית בתולדות הרומן המערבי" (ברונובסקי, 2002 עמ' 155; "הארץ", 23.12.1988; ההדגשה שלי). ולגבי קוואפיס: "שניים הם, שני משוררי האהבה הגדולים של כל הזמנים, סאפפו וקוואפיס. לדידי הם מתאחדים, כמי שפותחת ומי שסוגר את המעגל הם מוצאים זה את זה עומדים בנקודה אחת" (ברונובסקי, 2002 עמ' 303; "הארץ", 29.8.1975; ההדגשה שלי).

<sup>8</sup> רעיון שברונובסקי מבטא גם במקומות אחרים. למשל, עשור קודם לכן: "ושמא שלהי המאה העשרים הם כה דקדנטיים שאין בהם אפילו כוח להמציא תרבות דקדאנס מקורית ומוכרחים להידרש לזו שכבר נלעסה עד זרא?" (ברונובסקי, 2002 עמ' 117; "הארץ", 13.4.1984).

שגם הוא לקה באהבה עצמית מופרזת שלא הניחה לו להיות מבקר במלוא מובן המילה" (שם, עמ' 47-48).

הביקורת העגנונית" (ש)משכה אליה בדרך-כלל אנשים לא חריפים ביותר, גם אם שקדנים, או גם חריפים יתר על-המידה, וחסרי צניעות-יסוד שאי-אפשר בלעדיה" (שם, עמ' 48). גם אם אין להתרשם יתר על המידה מקריאה ברבים בשבח הצניעות, הרי שיש בהצהרות הללו של ברונובסקי בכדי ללמד על ריחוקו מהמזג הלוהט, זה הנושא-מדברותיו, של מבקרים כקורצווייל<sup>9</sup>.

המלצת הצניעות נובעת, ניתן לשער, מכך שהספרות כשלעצמה, לטעמו של ברונובסקי (במאמר אחר), היא עיסוק מינורי ממילא, בייחוד בימינו, ובייחוד בארץ:

"ומה הפלא שהספרות היא בכל מקרה, ובייחוד בימינו, דבר השמור למעטים, משהו שמחיצה גדולה חוצצת בינו לבין רוב האנושות? [...] עד שהבנתי עד גמירה את הנידחות הכללית והמוחלטת ממילא של הספרות בארץ (מה שמשמעו הפרטי: מוסף הספרות בעיתונות)" (ברונובסקי, 2002' עמ' 150-152; "הארץ", 13.12.1979-5.1.1980).

את היחס הלא פומפוזי של ברונובסקי למלאכת הביקורת, את תפיסתה כסובייקטיבית ולא כפוסקת הלכות (ועל כך מייד), יש לקשור בהדיקות לגאווותו על הכתיבה על ספרות בעיתון. דווקא אופייה האקטואלי והמתכלה של הכתיבה הזו הוא זה שמושך אותו, לעדותו. הכתיבה בעיתון אינה כתיבה בשביל הנצח. היא כמו אמנות פרפורמטיבית: יִשְׁנָה וְנִגְזָה. מחיאות הכפיים בהווה הן אלה שחשובות. ברונובסקי נאחז במבקר הדגול שלמה גרודזנסקי על מנת לבטא את תפיסתו הוא:

"מי אתה בעצם? סופר? – אז איזה ספר כתבת? ואם לא כתבת, אז מה זכותך וגוי? לכל אלה היה גרודזנסקי עונה שהוא 'קורא' בלבד. לתוקפניים שבטרדנים ולטיפשים שבהם הוא ידע גם לענות את התשובה הפנטסטית שהוא 'עיתונאי ספרותי'. היש עוד דבר-מה נחות בעולמה של ספרות, חושבים הדבילים – וביניהם 'משוררים' עזים, 'סופרים' או אף 'נביאים' המוצאים [כך] את ספריהם כמי שמוריד את התורה מסיני – מ'עיתונאי ספרותי'? ואני רואה בעיני רוחי את גרודזנסקי משיב לשאלה כזאת: אין, זה בהחלט הדבר הנחות ביותר. והתוקפן הגא נשאר פעור-פה ומאוכזב" (ברונובסקי, 2006 עמ' 93; "הארץ", 26.1.1973).

<sup>9</sup> מאלף ואופייני שהמבקר היחיד שברונובסקי משבח הוא גוסטב קרויאנקר, שכתב מסה ("מסתו הצנועה") בגרמנית (!) על עגנון (שם).

גם ברונובסקי רואה את עצמו כ"עיתונאי ספרותי" והוא גא בכך. גרודזנסקי - והדברים גם אמורים בעקיפין על עצמו, על ברונובסקי - היה "שונא-מליצות קנאי אשר מונה לו [...] לחיות רוב ימיו בחברות ובסיטואציות חברתיות נמלצות או לפחות בלתי-מחושלות בפני כוחה האדיר של המליצה"<sup>10</sup> (במובן הכללי מאד של המושג [...]) " (שם, עמ' 95; "הארץ", 7.2.1975). כזה הוא גם מבקר הספרות ברונובסקי: "שונא-מליצות קנאי".

את גאוות העיתונאי-הספרותי מוצא ברונובסקי אפילו אצל אצ"ג: "דומה שיש משהו ברוח שירת אצ"ג המתנגד לכינוסים ולפנתאונזיה: זו שירה חיה המבקשת לחיות את חיי-הרגע של קוראה, ובחינויותה זו מעיקרי קסמה. אצ"ג הוא אותו קלסיקן של דפי-העיתון, מי שמשלב את הנצח עם הארעיות הגמורה ביותר" (שם, עמ' 168; "הארץ", 5.12.1980).

הביטוי "קלאסיקן של דפי-העיתון" מופיע כמה פעמים בביקורות וברשימות של ברונובסקי<sup>11</sup>, ומנסח את שאיפתו שלו והגדרתו העצמית. ישנה כאן גאווה מהולה בענווה. תפיסה של מבקר ספרות שמעשיו משמעותיים ("קלאסיקן") אך ברי חלוף ומותני-סיטואציה ("דפי עיתון").

הצניעות, שהוזכרה לעיל, מומלצת למבקר הספרות לא רק מכיוון שהספרות היא עניין נידח. הצניעות נאה למבקר גם כי ביקורת ספרות היא גם עניין יחסי. וכאן אנחנו מתקרבים יותר לליבת תפיסת הביקורת של ברונובסקי.

על אופייה הסובייקטיבי של כתיבת הביקורת לפי ברונובסקי, ניתן ללמוד מדבריו על מלאכת הרצנייה התיאטרלית בה עסק באופן מזדמן כשנקרא למלא את מקומו של מבקר התיאטרון של "הארץ" (בהמשך, כפי שנראה, מקיש ברונובסקי עצמו ממלאכת ביקורת התיאטרון למלאכת ביקורת הספרות). ברונובסקי יוצא במאמר שלהלן נגד הביקורת המכוונת-החוצה, אל הציבור, ביקורת המנסה לספק לציבור חוות דעת האם ההצגה תענה על ציפיותיו של האחרון. על הביקורת להיות אישית, זו תכונתה הראשונה. כמו כן, עליה להיות כתובה היטב. תכונתה זו השנייה הופכת למיותרת את

<sup>10</sup> ברונובסקי מצטט את גרודזנסקי, ציטוט שקשה להתאפק מלהביאו: "המסתכל באדם בישראל אינו יכול שלא לשים לב מה מרובים המדברים לפחות באוקטאווה אחת מעל למגבה-הקול הטבעי" (שם, עמ' 95).  
<sup>11</sup> למשל: ברונובסקי, 2002ב' עמ' 25.



השאלה האם היא צודקת או לא. וזו, בעצם, תכונה שלישית של הביקורת  
א-לה ברונובסקי: היותה ז'אנר סובייקטיבי, שכוחו אינו באיכות ובכוננות  
שיפוטי! :

"מהו סודה של הרצניזה התיאטרלית של שאו, העושה אותה ספרות  
מעולה מעל ומעבר לנושאים המקריים שהיא מטפלת בהם? לא קשה  
לענות על כך, כמדומה: הרצניזה שלו היא בלתי-כפויה לחלוטין, כולה  
נשענת על מחשבותיו, אהבותיו וטעמיו המיוחדים של ג'ורג' ברנרד  
שאו. היא, פשוט – אף שאין זה כה פשוט, כמובן – כתובה היטב. כלום  
שאו צדק בהערכתו להצגה זו או אחרת? זו היום שאלה מגוחכת, אבל  
האמת היא שגם אז בשעת הופעתה בעיתון היתה זו שאלה מגוחכת.  
בסופו של דבר תמימות היא לחשוב, שקיימים קריטריונים קבועים  
כלשהם למה שבהרחבה גדולה קרוי 'יופי'. ובכל זאת יש קריטריון  
אחד וקריטריון זה חייב לחול על המבקר התיאטרלי הטוב: קריטריון  
הכנות. זאת חובתו היחידה – לכתוב את מה שהוא חושב, ללא כל  
הרהורי שוליים: איך זה ייראה? מה יאמרו אלה ואלה? באיזו מידה זה  
ישרת את הקהל שלי וכו'" (ברונובסקי, 2006 עמ' 81; "הארץ",  
4.10.1972; ההדגשות שלי).

וכן:

"המבקר היחיד הטוב הוא האדם עצמו. הביקורת התיאטרלית צריכה  
להוות בת-שיחה וויכוח לאדם שראה את ההצגה ומבקש לעמת את  
דעתו ורשמיו עם רשמי מישהו אחר, נכון ובעל כושר שכנוע. ייתכן  
שאדם משתכנע מהביקורת וייתכן שלא. כלומר: ביקורת תיאטרון  
אידיאלית נועדה לאדם שכבר ראה את ההצגה ולא לזה שמבקש לקבוע  
על-פי הביקורת אם ללכת להצגה או לא. למעשה, דבר זה נכון ביחס  
לכל אמנות – ביחס לספרים ולציור לא פחות מאשר ביחס לתיאטרון"  
(שם, עמ' 82).

יש לשים לב כי העמדה הסובייקטיבית הזו ("בסופו של דבר תמימות  
היא לחשוב, שקיימים קריטריונים קבועים כלשהם למה שבהרחבה גדולה  
קרוי 'יופי'"), הפוסטמודרנית במובהק, צמודה לנסיגה מתפיסת המבקר  
כמשרת הציבור. ברונובסקי יוצא נגד התפיסה ש"הרצניזה התיאטרלית  
באמת חייבת לשרת את הקהל" (שם, שם). צריך לשים לב לכך, משום  
שאין קשר לוגי הכרחי בין שתי הטענות: אדם יכול לסבור שביקורת אינה  
"אובייקטיבית", ואז להמליץ למבקר לשפוט יצירה לפי מידת סיועה  
למאבקו של מעמד הפועלים, למשל, או לעודדו לשפוט יצירה לפי הצגתה  
"המעצימה" את האפרו-אמריקאיים, לדוגמה. ואילו ברונובסקי אינו אוהד  
לא את התפיסה "האובייקטיבית" של הביקורת, ולא את רתימתה לצרכים  
אידיאולוגיים, שאינם צרכיו ורשמיו האישיים של המבקר.

הפיצוי שניתן לקהל על הסובייקטיביות של הביקורת הוא יופייה של הכתיבה ("כתובה היטב"). ירידת ערך האמת של הרכיב השיפוטי מפוצה בעליית הערך האסתטי של הכתיבה. ובמילים אחרות: ברונובסקי ממליץ להפוך את הביקורת לספרות. המלצה זו הגיונית אם אנחנו מבינים עד כמה בעייתית כתיבה ביקורתית (במובנה המקורי, השיפוטי והבטוח בעצמו) למי שאוחז בהשקפת עולם פוסטמודרנית.

והנה עוד ביטוי לתפיסתו הסובייקטיביסטית של ברונובסקי. בביקורת על האנתולוגיה לשירה עברית שערך ט' כרמי עבור הוצאת "פינגווין" כותב ברונובסקי (במאמר מ-1982) כי אין טעם לכאורה להתווכח עם בחירותיו של כרמי: "לפחות ממבט ראשון אנו מצויים כאן בתחומה של הסובייקטיביות הגמורה, מבטלת-הוויכוחים" (ברונובסקי, 2006 עמ' 182). אולם ברונובסקי מוצא "גורם הממתן את שלטונה של סובייקטיביות כזאת" (שם, עמ' 183), והוא האם האנתולוגיה נאמנה לעקרונותיה-היא. במסגרת זאת מבקר ברונובסקי את כרמי על דילוגו על שירת ההשכלה העברית. דילוג זה סותר את עקרון הרציפות שהציב כרמי עצמו כמאפיין של השירה העברית לדורותיה (שם, עמ' 185).

ובכל זאת מתווכח ברונובסקי עם כרמי! הוא מתריס נגד היעדר ההרפתקנות שהאחרון מפגין בבואו לדון בשירה העברית המודרנית-ממש. בעשותו זאת נוזף מייד ברונובסקי בעצמו: "בלי משים גלשתי כאן לעבר מה שאסרתי על עצמי או מה שניסיתי להוכיח את חוסר-היכולת שבו: ויכוח על טעם ועל העדפות" (שם, עמ' 186). אנחנו רואים כאן לנגד עינינו מבקר המתחבט בגבולות המנדט שלו!<sup>12</sup>

סוגיית הסובייקטיביות של המבקר נידונה גם בהקשר נוסף. מדובר במאמר על יצירת פנחס שדה המאוחרת (המאמר הנו מיוני 1993). שדה התראיין ב-1993 לטלוויזיה, בעקבות הופעת ספר שיריו, וחלק עם "מאות אלפי הצופים" את עובדת גסיסתו מסרטן. שדה, טוען ברונובסקי, ניצב "הרחק מכל ביקורת":

"לדון בכך אם הוא משורר טוב, או פחות טוב, או כמעט טוב, הרי זו [כך] [...] מגוחך כמעט באותה מידה כמו לדון בכך אם האופרות של

<sup>12</sup> ועם זאת יש לסייג ולזכור שהקטע אינו קטע ביקורת שגרת. בוויכוח עם מעין מבקר-עמית, ט' כרמי, על בחירותיו ואהבותיו הספרותיות של הלה, קשה יותר להימנע מהתחושה שאיש איש וטעמו. מול טקסט מקורי, שברונובסקי יזהה כלא לטעמו, ייתכן וברונובסקי ירשה לעצמו להיות ביקורתי יותר.

וגנר הן מוסיקה טובה או שמא הן קיטש גמור. דיון כזה מתייחר לנוכח מה שקרוי 'איקונות' תרבות, ודומני שיצירת שדה היא אולי היחידה בספרות הישראלית בת-זמננו שהגיעה לדרגת 'איקונה', לא בהכרח לטובתה. זו אחת הסיבות למיעוט העיסוק הביקורתי בתופעה שהכול, אפילו מבקרי-ספרות, חייבים לחוש בנוכחותה, בכוח-קיומה הסגולי. אלא שכוחה של ביקורת מועט מאד לנוכח המיתוס החי. לכן גם אלה המשוכנעים בצורך המתמיד בביקורת – נכנה אותם הרציונליסטים – רואים באי-נוחות, בלשון-המעטה, את קיומם של מיתוסים, ספרותיים או אחרים. אבל באותה המידה לא רציונלי יהיה שלא להודות בקיומו של המיתוס (או בצורך במיתוס אצל כל אדם, דתי או חילוני)" (שם, עמ' 61; ההדגשה שלי).

ברונובסקי אינו מבקר שחלקו עם "הרציונליסטים", "אלה המשוכנעים בצורך המתמיד בביקורת". הוא מודה בסובייקטיביות של הביקורת בכלל, קל וחומר באוזלת ידה של הביקורת מול תופעה "איקונית" כזו שהנה יצירת פנחס שדה.<sup>13</sup>

ברונובסקי, אם כך, תופס את הביקורת כסובייקטיבית וחזונו התרבותי, בהתאם, הוא חזון פלורליסטי. כך הוא כותב באחד ממאמריו האחרונים: "על כל פנים, אני מבין כאן את ה'נורמליות' [בפסקה הקודמת ציין ברונובסקי את ה'נורמליות' כמורשת שנות התשעים בישראל, למרות פרוץ האינתיפאדה השנייה שלכאורה הציג חזון נורמליות זה כחזון שלא עתיד להתגשם] כמצב של שחרור פנימי המאפשר פלורליזם בכל תחום: ריבוי דעות וריבוי התנהגויות וריבוי פרשנויות. המושג המנוגד קוטבית למושג הזה בשימוש שלי היא, כנרמז, המילה הפטרייטית 'אחדות'. לא אחדות, כי אם ריבוי, פלורליזם, נון-קונפורמיזם: מעדנים של חברות בטוחות בעצמן, שלווה" (שם, עמ' 318; "הארץ", 26.1.2001).

השאיפה הינה "פלורליזם", "ריבוי דעות וריבוי התנהגויות וריבוי פרשנויות". בשנות התשעים הגענו בישראל, סוף סוף, למציאות כמעט-אוטופית כזו, כך ברונובסקי. זו עמדה ליברלית ופוסטמודרניסטית כאחת.

<sup>13</sup> המאמר על שדה חשוב גם מבחינה אחרת, לא רק בגין סוגיית הסובייקטיביות בביקורת, שאנו עומדים בה. ברונובסקי מבטא במאמר את אוזלת היד של הביקורת – קרי, של דיון "רציונאלי" באיכויות של 'יצירה' – לנוכח המיתוס. בתרבות ההמונים ייצור מיתוסים ו"גיבורי תרבות" הוא הרי מעשים שבכל יום. ברונובסקי נוגע כאן בקצרה במה שיתפתח בעשורים הקרובים למגמה משמעותית, תופעה שהיתה עדיין חדשה בארץ בראשית שנות התשעים. כוונתי לסוגיית הסופר-הסלבריטאי. האם סופר כזה זוכה לדיון "רציונאלי-ביקורתי", בלשון הברמאס? ואם כן, האם זה בגין איכויות כתיבתו או שמתייחסים אליו בגין ידוענותו? מה טיבו של הדיון הרציונלי בסופר כזה, ניתוח מעמדו כ"גיבור תרבות" או הפניית עורף מופגנת למעמדו זה והתמקדות בטקסט?

על חזון העולם היפה הזה מעיבה עננה אחת (בהקשר של מאמרנו): מבקר ספרות שמפעיל את שיפוטיו ואת שיניו הביקורתיות אינו יכול לשרוד באקלים כזה של "ריבוי דעות וריבוי התנהגויות וריבוי פרשנויות".

אולם מנגד לביטויים מצדדי-הסובייקטיביות ומצדדי-הפלורליזם שהובאו זה עתה, מצויה (לכאורה, ועל כך מייד) עמדה שונה לגמרי של ברונובסקי. בשלושה מאמרים בהמשכים מסוף 1982 ותחילת 1983, המהווים חטיבה אחת, עסק ברונובסקי ישירות בתכלית הביקורת. הטריגר לכתיבת המאמרים הנה ביקורת של ברונובסקי על ספרו של אהרן מגד, "הגמל המעופף ודבשת הזהב". ספרו של מגד שרטט דיוקן לא מחמיא של מבקר ספרות וביקורת הספרות, וברונובסקי ניעור בעקבות הספר לנסח את עמדותיו ביחס לביקורת הספרות.

בביקורת על הספר עצמו – המאמר הראשון מהשלושה בחטיבה זו – מבקר ברונובסקי את התיאור הויטאלי-דמוני של המציאות הספרותית הישראלית כפי שהיא מתוארת ברומן של מגד. לא מיניה ולא מקצתיה, טוען ברונובסקי:

"ובכן, לא דובים ולא יער. אין חבטות ואין צליפות, אין דקירות ואין פציעות ואין חיסול-חשבונות [...]. מה שיש הוא החיזיון האנמי הרבה יותר, הנשנה כל שבוע במשך שנים, של מאמרים שבהם מלקק סופר אחד למשנהו, מבקר אחד לסופר אחד, סופר אחד למבקר אחד [...]. הליקוקים והשמור-לי-ואשמור-לך הם תופעה החוזרת ונשנית מדי שבוע באותם מוספים ספרותיים מפורסמים שאת סודותיהם מגלה כביכול אהרן מגד [...]. אין חבטות, כאמור, ואין צליפות – רק מדי כמה שנים מפריע את האידיליה האנמית הזאת איזה מבקר שקצה נפשו – פעם ברוך קורצווייל, אחריו דן מירון – והם יוצאים באיזו מערכה דון-קיחוטיית" (שם, עמ' 193; "הארץ", 31.12.1982).

אותה מציאות קטנה שהיא "קריית-ספר" הישראלית, שאינה אפילו ראויה לשם "רפובליקה" לדעת ברונובסקי (כפי שהוא כותב במקום אחר), היא זו שמובילה למצב של חנפנות כללית לטעמו. המבקר הוא מי שקצה נפשו בלקנות הכללית הזו. אך אין תוחלת רבה למעשיו ובמילא מבקרים כאלה מעטים ("אבל כמה מבקרים כאלה, שהפרו את האידיליה הכוזבת הזאת, היו במשך השנים? אכן, אני מעלה בדעתי רק שניים [כלומר, קורצווייל ומירון]" – שם, עמ' 193). ברונובסקי, אם כן, מציג בפנינו כעת מודל לא סובייקטיבי של מבקר: ביקורת ספרות כהתמררות מוסרית על שקר וטיוח

והנופה. הרי אם יש שקר והנופה, משמע יש אמת ויושרה! אולם מאלף בעינינו שברונובסקי אפילו לא רומז שהוא עצמו שייך לזן הזה של המבקרים (והתחושה היא שלא רק צניעות ולא רק גישה נמנעת וסולדת היא זו שגורמת לו למנות רק את קורצווייל ומירון בזן המבקרים מהסוג הנ"ל ולא להימנות עמם). בניגוד לזן הזה, ברונובסקי, בדברו על עצמו, כותב:

"אומר גם משהו לביתי: מי יאשים את המבקר-העיתונאי המוצא מפלט מאותה אווירה של אהבה מלאכותית ו/או תפלות שאין לה סוף בספרים מתורגמים או לועזיים – ודבק בהם דבקות כמעט-גמורה למרות שמצפוננו מציק לו לא מעט בשל כך?" (שם, עמ' 193).

ברונובסקי מנמק את אי כתיבתו בשצף קצף זועם על ספרות ישראלית בסלידתו ממצב הדבר ב"קריית-הספר הישראלית" ולפיכך בהימנעותו מלעסוק בה. אולם יש מקום לחשוב, בהתחשב בדבריו במקומות אחרים, שעמדת המבקר הקורצוויילי והמירוני אינה מתאימה לו מטעמים רעיוניים ולא רק מטעמי טמפרמנט, ומייד ארחיב על כך יותר.

האם רק תיאור דברים מסולף, אותו מצא ברומן של מגד, "הקפיץ" כך את ברונובסקי? רק עיוות בריאליזם המגד-י שלח אותו לכתבת שלושה מאמרים עקרוניים על ביקורת הספרות? נדמה לי שמה ש"הקפיץ" את ברונובסקי אינו התיאור הדמוני של קריית ספר, אלא הטיפול השלילי הספציפי שזכה בו דמות המבקר בספרו של מגד: "דמותו הדמונית של המבקר נפתלי שץ, זה האיש הרשע והאלים – 'איש החושך' – המתנפל על סופרים ומשוררים באלימות-אימים" (שם, עמ' 194). נדמה כי לא הסילוף בתיאור חיוניותה המוגזמת של קריית ספר גרם לברונובסקי לצאת מגדרו, אלא התיאור הלא מחמיא של המבקר. ברונובסקי - כפי שאכן מעיד המשכה של הביקורת (כאילו במהלך הביקורת עצמה התברר לברונובסקי מה מקפיץ אותו בעיקר) - יוצא נגד ה"מאניה האובססיבית" של "שנאת הביקורת", שמפגיץ מגד "בשנים האחרונות במאמרים ובתגובות שונות – ולבסוף בספר שכולו קודש לשנאה תמימה ועלובה לביקורת, כמו הספר שלפנינו [...] איך הגיע לדמוניזציה כזאת של דמות-המבקר" (שם, עמ' 195). "שנאת הביקורת" הזו, שהתגלתה ברומן של מגד, שלחה את ברונובסקי לדיון עקרוני במוסד הביקורת.

במאמר הבא בחטיבה משולשת זו, שלושה שבועות לאחר מכן (מה-20.1.1983), בעל הכותרת החגיגית שתכף נידרש לה: "ביקורת תהיה",

מודה ברונובסקי, מעט בעקיפין, ביציאתו מגדרו ביחס לספרו של מגד ("שעסקתי בו בהרחבה ובהפרזה מסוימת (אני חושב בדיעבד)" – שם, עמ' 196). הוא מסביר את התמקדותו במגד בכך שמגד מייצג תופעה רחבה בתרבות (לא רק בספרות!) הישראלית:

"הוא [הספר של מגד] מצטרף למגמה שהיא חזון נפרץ בחיי התרבות בישראל: סלידה מביקורת, ואף יתר על כן, הצהרות על אי-חשיבותה ואף נזקה של הביקורת [...] שמעתי אישיות מרכזית של חיי-התיאטרון בארץ מתבטאת כך, אמנם במין פרובוקטיביות צברית הנחשבת עדיין (?) 'ל'חמודה': 'אני שונא ביקורת באשר היא, פשוט שונא ביקורת'" (שם, עמ' 196; "הארץ", 20.1.1983).

ברונובסקי מעלה השערה שסלידה זו מביקורת, האופיינית לדעתו לתרבות הישראלית, קשורה ב"קו מאפיין של החברה והמדינה בכלל" והוא כורך אותה ב"ה(ה)יסטוריה האוחזת בישראלים, כיחידים וככלל, לנוכח מאמרי ביקורת (מה שמכונה 'מאמרי שטנה') בעיתונות העולם, על ההוקעות הימני-בינימיות ברוחן שמוקיעים אצלנו אישים ש'העזו' להשמיע דברי-ביקורת על ישראל" (שם, עמ' 196-197).

אולם ברונובסקי מבקש לחזור אל התחום המצומצם של הביקורת הספרותית ו"להבהיר כמה עקרונות" בנוגע אליה. מה הם העקרונות? (ברונובסקי אינו מציג את הטענות בסדרה, כפי שאנו עושים כאן, ועל כך מיד)

1. ראשית, "ש(ה)ביקורת איננה עניין שבין המבקר למבוקר", אלא בין המבקר לציבור: "המבקר מציע את ביקורתו לפני הציבור ומבקש לשכנע את הציבור לכאן או לכאן, לעניין את הקורא בספר<sup>14</sup> או להסביר מדוע אין בספר תרומה ממשית" (שם, עמ' 197).

2. בנוסף, ברונובסקי מציע שהביקורת היא כן, במובן מסוים, "עניין" שבין המבקר למבוקר: "לי, למען האמת, יש דימוי אידיאלי שונה לגמרי של אמן, או סופר [...] מן הקורא או הצופה הוא מצפה בראש-ובראשונה לביקורת; המחמאה היא בעיניו סוג של חוסר תשומת-לב" (שם, עמ' 199).

<sup>14</sup> טענה הפוכה ממש לטענה שהובאה לעיל על רצוניית התיאטרון: "ביקורת תיאטרון אידיאלית נועדה לאדם שכבר ראה את ההצגה ולא לזה שמבקש לקבוע על-פי הביקורת אם ללכת להצגה או לא".

3. טענה נוספת בזכות הביקורת היא הסתייעות בתנא דמסייע, בת.ס. אליוט: "שכתב במסתו המהוללת 'המסורת והכישרון האינדיבידואלי', ש'עלינו להזכיר לעצמנו שהביקורת היא בלתי-נמנעת כמו הנשימה"<sup>15</sup>. אגב, אליוט לא התכוון ל'ביקורת חיובית' שהיא אולי חסרה לסופרינו כאוויר לנשימה" (שם, עמ' 200).

4. והנה עוד טענה בזכות הביקורת: קיומה של ביקורת מאפינת ארצות עשירות-תרבות:

"מלחמת המבקרים והסופרים היא אמנם חזון נפרץ בכל הארצות ובכל הזמנים, אך כשהיא מתנהלת בארצות-תרבות כאנגליה, כצרפת וכאיטליה, וכפי שהיא התנהלה אף בתרבות עתיקה דוגמת התרבות היוונית, היא מתנהלת תמיד על רקע הוודאות המוחלטת בערכה העליון של הביקורת, בהיות הרוח הביקורתית, אף שעה שלכאורה היא הורסת, הרוח הבונה באמת. שבשגשוגה ובעידונה תלוי גורלה של הספרות המסוימת" (שם, עמ' 200).

5. ולסיום: "עוד עיקרון ראשוני אחד שאנו נוטים לעתים קרובות לשכוח: המילים 'סופר' ו'מבקר' הן מן המילים הבוגדניות ביותר במילון", ההנגדה ביניהן מלאכותית, ואין יתרון מובנה ל"סופר" על פני "המבקר": "אנו מכנים בשם 'סופר' את הגרפומן פלוני ובאותו כינוי אנו מזכים את טולסטוי או את פרוסט – ובעצם אין שום קשר שבעולם בין פלוני הגרפומן (לא שחסרים לי שמות, אך למען האוניברסאליות) לבין טולסטוי" (שם, עמ' 200).

וברונבסקי מסיים את מאמרו בחגיגות מסוימת:

"במקרא מצויה המילה 'ביקורת' רק פעם אחת, ואף אין ביטחון לגבי פירושה האמיתי. ובכל זאת הבה נתנחם, על דרך האנכרוניזם, באותו דין בספר ויקרא, דין בעילתה של שפחה הנחרפת לאיש (פרק י"ט) שבו מופיעות המילים הטובות הללו: 'ביקורת תהיה'" (שם, עמ' 201).

---

<sup>15</sup> במאמר העוקב, השלישי בחטיבה, שמייך יידון, מצוטט אליוט כמי שאמר כי הביקורת היא "אוויר לנשימה של הספרות", וכי "לוותר עליה משמעו לוותר על חיוניותה של ספרות לאומית או בעצם של הספרות בכלל" (שם, עמ' 209). יש הבדלי ניואנסים בין נוסחי הציטוטים. הנוסח במאמר השני מדגיש את היותה של הביקורת המשך טבעי, מתחייב ("בלתי-נמנעת כמו הנשימה"), בלי לקבוע את ערכה; הנוסח במאמר השלישי מרמז על תוכנה החיובי של הביקורת, על כך שספרות אינה יכולה לצמוח בלעדיה.

מה שבולט לטעמי במסה של ברונובסקי הוא הניגוד בין החגיגות של הכותרת והסיום; בין החגיגות המתבטאת גם בכיטויים המופיעים לאורך המסה כדוגמת "עקרונות" ("יש להבהיר כמה עקרונות"; "עיקרון ראשוני"); לבין הטיעונים בזכות הביקורת שמופיעים במסה למעשה. כשמתבוננים בטיעונים הללו מתגלה שהם אינם חזקים במיוחד. יש בהם טאוטולוגיה או מעין טאוטולוגיה: ביקורת היא מעשה תרבותי חשוב כי בארצות התרבות כותבים ביקורת ורואים בה מעשה תרבותי חשוב; ביקורת היא חשובה ובלתי נמנעת כי מבקר חשוב כאליוט כתב שהיא חשובה ובלתי נמנעת במסה מהוללת. יש בטיעונים הללו תפיסה מעין-צרכנית, "רכה" ולא קנאית של הביקורת ("לעניין את הקורא בספר או להסביר מדוע אין בספר כל תרומה ממשית"). יש בטיעונים הללו תפישה רומנטית של הסופר כאדם - אדם פרטי במשמע - פרפקציוניסט, המבקש לו השתלמות תמידית באמנות, ולכן כמי שזקוק לביקורת. יש בטיעונים הללו הסתמכות על מודלים תרבותיים קיימים ("ארצות-תרבות כאנגליה, צרפת וכאיטליה") בלי לחתור לנמק את הלגיטימציה של הביקורת. כאן האירופוצנטריות של ברונובסקי והשמרנות שלו כרוכות זו בזו: ברונובסקי נשען על מודל תרבות שכבר קיים בארצות תרבותיות ומשם שואב את תפיסת התרבות שלו ואת תפיסת הביקורת בכלל זה.

ישנו דבר מה מאלף בעובדה כי במאמר עקרוני לכאורה כדוגמת זה על הביקורת, מאמר שמסתיים בכעין קריאה מניפסטית ("ביקורת תהיה!") ברונובסקי אינו מנסח למעשה מניפסט, כשבוחנו את טון וטיב טיעונו. במילים אחרות, ברונובסקי נמנע מלקדוח לשכבת עומק הניצבת מתחת לכל השיקולים שמנה, הוא נמנע מ"לזנק אל התהום", אל מציאות היפותטית נטולת ביקורת, מין ספק רדיקלי קרטיזיאני ביחס לביקורת, ומשם לבנות מהבסיס יסודות שיעניקו לגיטימציה לביקורת, מבלי להסתמך על מציאות קיימת (בארצות-התרבות, במסות של אליוט, בחברה הצרכנית, במסורת הרומנטית). לטעמי אין זה מקרי. ברונובסקי אכן לא סבור שיש הצדקת "מְטָה" לביקורת; הצדקה מטפיסטית. הוא אינו מעוניין לקדוח לתהום ולמצוא שם יסודות מטפיסיים או כמו-מטפיסיים כגון "לאום" או "תרבות" (במובן המתיו ארנולד-י של המושג), שעליהם ניתן אולי



להשתית את הביקורת. ברונובסקי אינו מאמין במיוחד ביסודות הללו ולכן נמנע מלהגיע אליהם.

שבוע אחרי המאמר הנ"ל, השני בסדרו, הופיע המשכו (28.1.1983), השלישי והאחרון בחטיבה זו. במאמר זה - ששוב נדגיש כי הנו חלק מסדרת מאמרים עקרוניים לכאורה על מוסד ביקורת הספרות - בולטת במיוחד הנימה האפולוגטית.

אכן, מודה ברונובסקי, מבקרים טעו תדיר בהערכת גדולתם של סופרים, כפי שכתב פרוסט על סנט-בוו וכן, להבדיל, כפי שכותב גם עמוס קינן (ש'רשימה שלו בגנות הביקורת מתייחס כאן ברונובסקי). בעיקר טועים המבקרים בהערכת בני זמנם: "סנט-בוו, זה אביר הביקורת בן המאה התשע-עשרה, שכתב דברים נפלאים על פסקל ועל רבלה, טעה לחלוטין בהערכת כתבי סטנדל ובלזק שהיו בני-זמנו והוא אף הכירם אישית!" (שם, עמ' 207). מעטים המבקרים בעלי "אותו חוש שישי" המביא "לגילויים המוקדם של הכשרונות הגדולים באמת" (שם, עמ' 208).

"מבקרים בעלי חוש שישי שכזה הם באמת נדירים בתולדות הביקורת. שמות מעטים עולים על הדעת: שמו של בילינסקי, מגלהו של דוסטויבסקי (ואגב, מבקר המדהים אותנו כיום בבינוניותו בכתיבתו על נושאים רבים!), אולי עוד שם או שניים" (שם, עמ' 208; "הארץ"; 28.1.1983).

יושם לב לאופי הפרסונאלי של מעשה הביקורת לפי ברונובסקי בקטע המצוטט: תפקיד המבקר הוא בגילוי הסופר. המבקר אינו נציג מערכת כלשהי, אלא משתתף בדו-קרב הפוך, כזה שתכליתו להציל את עמיתו לדו-הקרב, קרי הסופר, מכיליון ושכחה.

עיקר האפולוגטיקה הוא זה: הביקורת "חייבת להתמודד עם ההווה אף שעה שברור כי היא מוכרחה להיכשל בהתמודדות זו" (שם, עמ' 209). מבקרים דוגמת סנט-בוו "במובן מסוים, לא קלישאי [...] לא טעו כלל" כשגינו יצירות המקובלות עלינו היום כיצירות מופת, זאת כיון ש"הם דיברו מתוך ההתנאה של זמנם" (שם, עמ' 209; ההדגשה שלי).

הנה כי כן, תוך הגנה כביכול על מוסד הביקורת, כשהוא יוצא כביכול בשורת מאמרים מניפסטיים ועקרוניים להכריז כי "ביקורת תהיה!", בבססו אפולוגטיקה מעט נפתלת למוסד הביקורת (המבקרים טעו, ובכך צדקו), משלים למעשה ברונובסקי הקפת חצי מעגל וניצב בדיוק על צד מערערו של מוסד הביקורת, מאה ושמונים מעלות ממקומו הקודם:

”בקיצור הגמור ביותר הייתי אומר שאין מפלט מן ההתנאה, שכל מי שמשכנע את עצמו שהגיע למידה של אובייקטיביות על-היסטורית, נטולת פניות ונטולת אשליות, הוא קורבן לפנייה ולאשלייה” (שם, עמ’ 210).

הנימה האפולוגטית ולבסוף ההודאה בסובייקטיביות בולטות כאן בייחוד, כי הן ניתנות על רקע תיאור המשבר העולמי בביקורת (שמייד יצוטט); הן בולטות, במילים אחרות, כי למשבר הזה ברונובסקי אינו מציע למעשה פתרון! אין בדברי אלה ביקורת על ברונובסקי על שלא מצא פתרון, אלא הסבת תשומת הלב לפער המשווע בין החלקים ”המניפסטיים” של שלושת מאמריו לבין תוכנם הדפנסיבי והמינורי דה-פאקטו.

המשבר בביקורת, כותב ברונובסקי, הוא תופעה עולמית: ”בארצות הברית מרבים לאחרונה לדבר על המשבר בביקורת הספרות, לאחרונה הופיעו במערב כמה ספרים שבנימתם היסודית, גם אם לא במידה היתרה של תחכום, אינם רחוקים מאותם כתבים של הסופרים הישראליים התמימים שיצאו נגד הביקורת (זהו שם של ספר שהופיע לאחרונה באנגליה!)” (שם, עמ’ 210).

המשבר מתקשר ”עם המגמות האנטי-אינטלקטואליות או אף האנטי-ספרותיות בכלל בהגות המערבית בת-הזמן” (שם, עמ’ 211).

המשבר בביקורת מביא לפריחת המחקר האקדמי על חשבונה וגם נובע מפריחה זו:

”כלום אין המסקנה המתבקשת בעליל מכל זה שמוטב לה לביקורת שבאמת תעסוק אך ורק ביוצרי העבר, אלה שהזמן – זה המבקר האמין היחיד – יכריע לגביהם ושלא תנסה להתמודד עם אמיתה של ספרות ההווה, לבור בה את התבן מן הבר? דומה שלמסקנה המובלעת בגישה כזאת הגיעו חוקרים רבים בימינו, ויש בה כדי להסביר את פריחת המחקר הספרותי – שהשם ביקורת שוב אינו תואם לו ביותר – יחסית לדלותה של הביקורת המתמודדת עם ההווה. מצב זה של העדר-פרופורציה, הבולט בכל ארצות המערב, בולט ביתר-שאת דווקא בישראל. ישראל העמידה כמה חוקרי-ספרות מעולים [...] על רקע זה בולטת שבעתיים דלותה של הביקורת המתמודדת עם הכאן-והעכשיו” (שם, עמ’ 209-208).

”מצב זה” המאפיין את ”כל ארצות המערב” קשור לטעמי הדוקות לאקלים הפוסטמודרני, אקלים של ”גם וגם” ולא של ”או או”, אקלים אנטי-היררכי, אקלים של דעיכת ”מטה-נרטיבים” המאפשרים נקודת מבט מוגבהת על פרטים אלה או אחרים (ויצירות אלה או אחרות), נקודה ארכימדית ממנה ניתן לשפוט ולבקר - ולכן אקלים עוין לביקורת, שרכיב השיפוט בה הוא מרכזי, ואקלים נוח למחקר האקדמי שבא אל יצירות לאחר שהזמן, ”זה

המבקר האמין היחיד", הכריע לגביהן; באקלים זה האקדמיה פורחת על חשבון הביקורת.<sup>16</sup>

אך ברונובסקי אינו מעוניין להתעמת חזיתית עם מגמות עולמיות אלה, וחוזר להבדל בין ישראל לעולם: "אינני סבור שבאיזה מקום בעולם התרבותי, שבו קיימת מסורת ספרותית מפותחת, נערכות מערכות תמימות ואלמנטאריות כל-כך בתחום יחסי ספרות-ביקורת כפי שהן נערכות אצלנו" (שם, עמ' 211). "אכן", טוען ברונובסקי, "כמו בתחומים כה רבים בתרבות הישראלית ובחברה הישראלית, דומה שבתחום ההגות הספרותית בארץ הוקמו הקומות העליונות בלא שיהיו לבנין הקומות הראשונות או אפילו היסודות!" (שם, עמ' 211). ברונובסקי נאחז שוב "בעולם התרבותי" וב"מסורת הספרותית" על מנת לנמק את מעשה הביקורת. הוא אינו מבקש לחדור מעבר ל"תרבות" ול"מסורת" קיימת, הוא אינו מעוניין לקדוח מתחת ל"יסודות", כי חדירה וקדיחה כאלו תחייבנה אותו לחשיבה מטפיזית על אודות מקומה של התרבות, הספרות וביקורת הספרות, חשיבה שהבורגני "האורבאני" ברונובסקי אינו חובב ובה אינו מאמין.<sup>17 18</sup>

שלושת המאמרים של ברונובסקי העוסקים בביקורת באופן עקרוני, בהצטרפם להתייחסויותיו האחרות למוסד הביקורת, חושפים את עמדתו

<sup>16</sup> לפחות כך נדמה היה לרגעים בראשית שנות השמונים...

<sup>17</sup> הנה עוד דוגמה לשמרנות ולהסתמכות על מסורת ולרתיעתו של ברונובסקי מהעכשווי, ובייחוד מהעכשווי השואל שאלות מטפיסיות מערערות על אודות האמנות, רתיעה המוסווית כולזול משועשע:

"עברתי במקרה על-פני האולם שבו מוצגות יצירותיו של אנדי וורהול, סדרת ציורי מרילין מונרו שלו או אני-יודע-מה, ולראשונה בחיים שמחתי לקראת השטות העליזה הזאת, תוצר האיוולת התמימה והנקייה של ניו-יורק. אחרי השפע מעורר-הפלצות של הציור הפרה-רפאליטי היה אנדי וורהול מגוחך זה בבחינת אוויר לנשימה: בפעם הראשונה חשתי את יתרונות דלותה של האמנות העכשווית" (ברונובסקי, 2002 עמ' 116; "הארץ", 13.4.1984).

וורהול, לפי ברונובסקי, אינו אמן מטריד, שמערער על כל תפיסת האמנות המערבית (כפי שטען, למשל, בודריאר). לפי ברונובסקי יש **מסורת** של אמנות אירופאית ומורד רדיקלי כוורהול לא יכול לערעה, והוא נותר קוריוז "מגוחך" ומעין אתנחתא קומית.

<sup>18</sup> כפי שנראה להלן, ברונובסקי הוא "סנטימנטלי" מבובן השילריאני של המילה, כלומר מי שנוגד **לתוך** התרבות ולא יכול להעלות בדעתו מצב קדם-תרבותי, מצבו של "הנאיבי". ולכן, לטעמנו, אין לו תשובה של ממש לאותם זרמים "אנטי-אינטלקטואליים" או "פוסט-תרבותיים", בלשונו של סטיינר, החותרים למעשה לסוג קיום קדם-תרבותי, "נאיבי" בלשונו של שילר.

הפוסטמודרנית ביחס לביקורת הספרות. זו עמדה סובייקטיביסטית, הרואה את ביקורת הספרות כשיח הקיים בתוך "משחק לשון" נתון, ולפיכך אין לביקורת יומרה ויכולת לתקף את עצמה מחוץ ל"משחק לשון" זה. נחזור לכך בסיכום.

#### 4. – סנטימנטלי" מול "נאיבי"

אני מכנה את ברונובסקי – תוך הסתמכות על כמה טקסטים שלו – "מבקר אורבאני" (על פי הביטוי הלועזי Urbane). הכוונה היא לביקורת שיש בה יסודות אירוניים, לא-מתלהמים, לא-פונדמנטליסטיים ואנטי-אידיאולוגיים. זו ביקורת בטמפרטורת החדר.

לטעמי יש קשר בין הכינוי הזה למוטיב חשוב נוסף בביקורת של ברונובסקי.

כמה פעמים בביקורותיו, לאורך השנים, מתייחס ברונובסקי בהערכה רבה למסה של שילר על השירה "הנאיבית" ו"הסנטימנטלית".

פעם אחת כזו, לדוגמה, היא במאמר על טשרניחובסקי:

"[...] והוא [שילר] כתב על כך את המסה המזהירה, שנראית לי כאחת

מתעודות-היסוד של האנושיות בכלל. על השירה הנאיבית

והסנטימנטלית. 'נאיבי' – לפי שילר – הוא המשורר החי בטבע וחי את

הטבע – 'סנטימנטלי' הוא מי שאיבד את הטבע ומתגעגע לטבע.

הרומנטיקנים היו, כמובן, 'סנטימנטליים' ביסודו של דבר – ובמילה

אחרת: אינטלקטואלים, אנשי תרבות" (ברונובסקי, 2006 עמ' 102 ;

"הארץ", 19.10.1973).

"סנטימנטלי" הוא "מי שאיבד את הטבע". לפיכך, מילה אחרת בה ניתן

להשתמש על מנת לתאר את הקוטב הנגדי ל"נאיבי", היא "עירוני". במילים

אחרות: הניגוד השילריאני נאיבי/סנטימנטאלי מקביל לטעמי לניגוד

טבע/עיר. ברונובסקי, למשל, תופס את רחל כמשוררת "עירונית" ולא

כ"משוררת הטבע" (כפי שנוח לאידיאולוגיה הציונית לראותה); יש לכך

השלכה פוליטית ברורה - העירוני הוא מי שלכאורה לעולם לא יתערה

בארץ באופן שלם ואורגני - זאת על אף שברונובסקי, כמדומה, ראה עצמו

כציוני לאורך כל חייו<sup>19</sup>). רחל האורבאנית היא, לפיכך, "סנטימנטלית", קרי: "אינטלקטואלית" ו"אשת תרבות", ואינה "המשורר החי בטבע וחי את הטבע". כך להבנתי רואה ברונובסקי גם את עצמו: כעירוני ו"סנטימנטלי". וכך הוא אף רואה את התרבות בכללותה, כמפעל לא-טבעי ומלאכותי, כפי שאציע מיד.

הנה דוגמה נוספת לחיבתו של ברונובסקי ל"סנטימנטלי"/לאורבאני/למלאכותי. מדובר במאמר על יונתן רטוש: "הרי היו שראו בשירת רטוש גילוי של רוח קמאית ופרימיטיבית! אין טעות גדולה מזו [...] וההסבר הוא בכך שהפרימיטיביסט הוא מעצם הגדרתו לא-פרימיטיבי ואף אנטי-פרימיטיבי. רק האדם אנין-הדעת ושבע-התרבות מבקש לו מקלט בפשטות ובראייה הפשטנית של המציאות. אבי הפרימיטיביזם המודרני, ז'אן ז'אק רוסו, היה מן האנשים המסובכים ביותר של זמנו ושמא של כל הזמנים – שבע-דעת ושבע-תרבות" (שם, עמ' 221-222; "הארץ", 3.2.1984).

את רטוש אין להבין כפרימיטיבי, אלא כמתחפש-לפרימיטיבי, כפרימיטיביסט. במילים אחרות: רטוש, ממש כמו רחל המשוררת – השניים שהנם לכאורה סמלים של פשטות, טבעיות, שורשיות וקמאיות בתרבות העברית! – הם, למעשה, אנשים "שבעי-תרבות", "סנטימנטליים", ולבסוף: "אורבאניים", כפי שאנו מציעים לכנותם.

מקבילות לחלוקה הזאת ל"סנטימנטלי"/"נאיבי", וכן לאורבאני/איש-טבע-כפרי, תוך העדפת האיבר הראשון בשני הצמדים הנ"ל, מצויות ברתיעתו של ברונובסקי המבקר, מפעם לפעם, מהפשט התמים והעדפת הדרש המתוחכם וכן בחיבתו ליצירה המלאכותית הערמומית. ביטוי מעניין לכך מצוי בפרשנות יוצאת הדופן של ברונובסקי ל"חיי נישואים" של דוד פוגל. ברונובסקי טוען כי פוגל לא כתב יצירה ריאליסטית, שאם כך תיחשב

<sup>19</sup> בביקורת על "מיעוט" של דורי מנור, סמוך לפטירתו של ברונובסקי, נזף ברונובסקי בהנחה של הראשון שניתן לשמר את העברית ללא ישראל. ומוסיף: "סופר לי שבפריז חיים כיום כמאתיים אלף ישראלים, וזהו ניצחון גדול לציונות, ואינני מתכוון כאן לשום אירוניה" (ברונובסקי, 2006 עמ' 320; "הארץ", 26.1.2001).

"חיי נישואים" כצירה קלישאית ביותר במסורת הדקדנס האירופי. את פוגל צריך לקרוא כפרודיה על הרומנים הללו, הריאליסטים (!):  
"אינני יכול להאמין שפוגל התכוון לריאליזם כלשהו. הוא יצר יצירת-ספרות מודעת בתכלית לספרותיות שלה, למלאכותיות הגמורה שלה. העברית – שפה מלאכותית בשביל פוגל – שימשה אותו להפליא לשם התכלית הזאת" (ברונובסקי, 2006 עמ' 152; "הארץ", 12.6.1987; ההדגשות שלי).

פוגל "מלאכותי" – ועל כך תהילתו; יצירתו אינה מקיימת קשר ישיר אל המציאות, אלא מקיימת, כפרודיה, קשר אל תרבות זמנה – ועל כך תפארתה. פוגל, במילים אחרות, הוא "סנטימנטלי" בריבוע, אם ניתן להתבטא כך. הוא עורך פרודיה על ז'אנר שבעצמו הנו ז'אנר דקדנטי שצמח בכרך האירופאי.

אהבת המלאכותי והסנטימנטלי באה לידי ביטוי בהסברו המפתיע של ברונובסקי על יחסו-שלו לעברית. ברונובסקי לא ינק את העברית באופן "נאיבי", היא לא חלק מהטבע שלו. הוא "שב" אליה בהיותו כבר בן תרבות (אחרת). והוא רואה בכך יתרון, כפי שהדבר מתבטא בקטע היומן הבא:

"לעיתים נדמה לי שאילו נולדתי לתוך העברית – מיד לתוך העברית – לא הייתי יכול לכתוב בה. מילים, כשהן כל כך חלק של עצמך כמו מילים מהילדות הקדומה ביותר, הן – לפי תחושתן – מעין סודות קצת מבישים ועם-זאת באנאליים יותר מדי, די הצורך לוותר על כתיבתן. כדי להשיג דיסטאנס כלשהו, כזה המאפשר כתיבת משפט נכון לחלוטין – כלומר: מביע בדיוק את המחשבה או הרגש – יש צורך בניכור מסוים מן המילים. לעתים קרובות הרגשתי שאני יכול לכתוב דבר-מה רק בשפה זרה פחות או יותר" (ברונובסקי, 2002 עמ' 101; "הארץ", 10.8.1973)<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> והנה תפיסת הכניסה לעברית כהיזרקות היידגריאנית לעולם זר, אך כך היא גם הכניסה לפולנית, ל"שפת האם" הטבעית כביכול:

"הוטלתי לתוך העברית כשמשפחתי, ואני בתוכה, עלתה ארצה. איש לא שאלני אם יש לי עניין בשפה משונה זו... לפני עלייתי ארצה הוטלתי בדרך מקרית דומה, מכוח העובדה שנולדתי בפולין, לתוך הפולנית..." (ברונובסקי, 2002 עמ' 21; "הארץ", 6.12.1971).

“הניכור” וה“דיסטאנס” מהעברית, שברונבסקי משבח כאן, מקבילים לטעמי לריחוק של היוצר הסנטימנטלי מהטבע. השפה עצמה צריכה להיחווה על ידי היוצר בה כתרבות ולא כטבע – כדבר מה מלאכותי - על מנת שיוכל ליצור בה.

אם כך: “סנטימנטלי” (השילריאני) מקביל ל“אורבאני” (הן כפשוטו והן במובן שנתנו לו לעיל). המונח הזה, “סנטימנטלי”, הוא בעל השלכה גדולה על תפיסת התרבות עצמה - תפיסתה כדבר מה “עירוני”, מלאכותי, לא-אורגני, לא-“טבעי”, אינטלקטואלי - ולמעשה תפיסת התרבות כמוסכמה משחייית (כפי שיוצג מייד).

#### 5 – סיכום: על המסה ועל התרבות כשעשוע אריסטוקרטי

תפיסת התרבות של ברונבסקי היא בבסיסה תפיסה משחיקת. ברשימת “יומן” הוא נותן לכך ביטוי עקרוני, חד וצלול:

“אני מבין את בורחס [...] רחוק מלהתפעל מן ה‘ידע’ של בורחס, שהוא פשוט חלק מן הבדיחה, ובסך-הכול חלק קטן מן הבדיחה הנפלאה הגדולה ששמה תרבות. בורחס הוא בעיני התגלמות ‘האדם המשחק’ מתוך ספרו הגאוני של הויזיניגה. תרבות היא שעשוע, היא בדיחה רצינית” (ברונבסקי, 2002ב’ עמ’ 54; “הארץ”, 16.6.1972; ההדגשה שלי).

תרבות יכולה להיתפס כשימור הנעלה שברוח האדם (“הטוב ביותר שנחשב ונכתב” של מתיו ארנולד); כסובלימציה ואף כסובלימציה שדינה להיכשל (בגרסה הפסימיסטית של פרויד); כדרך ליצור זהות לאומית ולשמר את נכסי הרוח של הלאום. אך לא זו תפיסתו של ברונבסקי.

את התפיסה המשחיקת הזו מנגיד ברונבסקי לתפיסת התרבות הרווחת בישראל, שהנה תכליתנית, התרבות משרתת דבר מה:

“שום דבר אינו מתקבל כאן [בישראל] כ‘בלתי מכוון’ למשהו. ספרות כותבים וקוראים ‘למען’ – למען ‘הפגנת ידע’, למשל. אחרת לא ייתכן – להתעניין משום שמהו מעניין? [...] כתיבת ספרות ומחקר ספרות הם בארץ תחומים של אמביציות אפלות, תככים שטניים – של מה שהייתי מכנה ‘רצינות שטנית’. הספרות אינה דבר-מה מובן מאליו – משחק רציני (וזה ההגדרה שלה הנראית לי ביותר: ‘משחק רציני’)” (שם, עמ’ 55; ההדגשה שלי).

ובניסוח מתומצת, שממחיש את הניגוד בין ברונובסקי למבקרים דוגמת יצחק לאור ואמנון נבות, למשל: "הייתי מעמיד את הכול על הקריטריון של סריוזיות מול רוח-המשחק" (ברונובסקי, 2002 ב' עמ' 56).

תרבות הינה, אם כן, "משחק".

ברונובסקי הוא אוהב גדול של המסה, המסה כז'אנר. ב"סקיצה-למסה על המסה", מונה ברונובסקי כמה מתכונותיה של המסה, שלטעמי מצביעים על מבנה עומק בתפיסתו העצמית של פעילותו הספרותית:

"מונטן הוא שהמציא את הסוג, כינהו בשם וכתב שלושה כרכים של הדגמותיו, הם שלושת כרכי המסות, אב-טיפוסים ומופתים שלו. 'הרי את עצמי אנוכי מצייר בזה' – הוא כותב במכתב הפתיחה לקורא – ועוד: 'משמע, הקורא, הנני תוכן ספרי ונושא, אין זה אפוא מן ההגיון שתבזבז את שעות הפנאי שלך על עניין הבאי כזה, שכל עיקרו ריק והבל' (תרגם ישורון קשת). זהו אולי הספר הראשון, שמחברו מקל בו ראש עד כדי כך שהוא מיעץ לקורא עצה ידידותית שלא לקרוא בו. גם השם שהעניק לצורת הכתיבה שלו – essai, מסה – אמור לבטא את הקלת הראש הזאת: אין זה אלא ניסיון, שום דבר מוגמר ומוחלט [...]. האמת של המסה היא אמת גחמנית, צינית אפילו – היא מודעת ליחסיותה, להיותה עניין של מצב-רוח או רוח-המצב" (ברונובסקי, 2006 עמ' 9-10; "הארץ", 19.1.1973).

וכן:

"מותרת במסה הציטטה הלא מדויקת ומותרים בה גם ייחוס מוטעה ואף העלמה של מקור הציטטה. הרי ההנחה היא שהמסה נכתבת לעת מצוא, סתם כך, יותר בגן מאשר בחדר-העבודה [...] היא למעשה פארודיה של העבודה המדעית – של כל שיטתיות, כל דייקנות וכל התמחות [...]. בקיצור, אין חלות על המסה חובות כלשהן פרט לחובה האחת: עליה להיות פרייה של חוכמה אמיתית, עליה לצייר דיוקן הראוי לתשומת-לב. היא מטבעה סוג אליטרי, סוג כתיבה של 'האדונים הגדולים' (grands seigneurs) מסוגו של מונטן. אין הם חייבים דבר לאיש, הם חייבים הכל לעצמם" (שם, עמ' 10).

השילוב במסה של כתיבה שיש בה חלק וידווי ("את עצמי אנוכי מצייר בזה"), בכתיבה שמתייחסת לעצמה באירוניה ושמקלה ראש בעצמה ("שמחברו מקל בו ראש"; "היא מודעת ליחסיותה"); של כתיבה שהנה עיסוק אריסטוקראטי ("סוג כתיבה של 'האדונים הגדולים'"),<sup>21</sup> בכתיבה

<sup>21</sup> גישה אריסטוקרטית זו לספרות מצויה גם בקטע מהיומן הפומבי שפרסם ברונובסקי הצעיר ב"הארץ":



שהיא חובבנית במפגיע, אנטי-מקצוענית ("פרודיה של העבודה המדעית")  
- קורץ לברנובסקי<sup>22</sup>.

"ספרה החדש של מרי מקרארתי – 'ציפורי אמריקה' – קצת מייגע, אבל אני אוהב את הסגנון של הסופרת הזאת. היא נראית לי – ומדויק יותר יהיה להגיד: הוא, הסגנון, נראה לי – מין שריד של התקופות שבהן רק אצילים, או אנשים עשירים מאד' עסקו בספרות (השיחה הידועה בין המיננוויי הדמוקראט וסקוט פיצ'ג'ראלד הסנוב: 'האנשים העשירים מאד הם שונים מאיתנו' – סח פיצ'ג'ראלד. כן, יש להם יותר כסף', עונה המיננוויי. אבל הם באמת 'שונים מאד'...) כתבו בלי התרגשות מיוחדת, בלי ציפיות רבות, בלי ייאושים פתאומיים, התוקפים כל 'סופר מגוייס', למשל. הם היו מסוגלים לעבור מפאמפלט חריף הדן בבעייה חברתית בוערת לארכיאולוגיה, לעולם האגדה, לאמנות...היה להם, קודם-כול, זמן, זמן לסגנון ולא פחות מכך – זמן לרשלנות" (ברנובסקי, 2002ב' עמ' 17; "הארץ", 26.11.1971).

הסלידה מ"התרגשות מיוחדת" ומ"ייאוש", המובעת בקטע, עולה בקנה אחד עם סלידתו של ברנובסקי מה"אידיאלוגים" וזעקות ה"משבר" שלהם, אותה הוא מבטא בהקשר אחר. ברנובסקי נגד "ספרות מגויסת" ולכן, ניתן להניח, גם נגד "ביקורת מגויסת", הכפופה לאידיאלוגיה מחייבת כזו או אחרת, בין סוציאליסטית, בין לאומית ובין מודרניסטית. ניתן להביא ראיות נוספות לתפיסה אריסטוקרטית זו. הנה, בעקיפין יותר, ראייה מתוך מאמר של ברנובסקי על המשורר המינורי מרדכי גיאורגו לרנר:

"זו מעין שירה הנכתבת בשולי החיים, לאו דווקא כמטרה גדולה שלהם, לא ייעוד מקודש אלא מין מעשה מאנדרין מחונך יפה, שירה כעיסוק ג'נטלמני לעת-מצוא, ולא-מקצועני" (ברנובסקי, 2006 עמ' 226; "הארץ", 15.11.1985).  
אכן ברנובסקי יש הרבה מהשמרן-האריסטוקרט-המנדרין. הנה, למשל, דבריו על אנגליה, במסה על צרפת ואנגליה (שימו לב לסוגריים):

"באנגליה כל מה שטוב שייך עדיין לשכבה דקה, הבזה בוז עמוק (ומוצדק למראית עין) להמונים הגדולים, הברבריים, הנוראים בגסותם, מלאי המרירות ותודעת הגזל" (ברנובסקי, 2002 עמ' 33; "הארץ", 9.10.1987).

וכאן, מתוך תודעה אירונית לאפשרות האריסטוקרטית, אך כזו שלא מבטלת אותה:  
"אני כותב לך את הגלויה הזאת על שולחן בית-הקפה המהולל פלוריאן שכל בן-מעלה המגיע לוונציה חייב לסור אליו' – כך כתבתי לפני שנים אל חברה אחת שהייתי שולח לה דיווחים מן התחנות העיקריות של ה'גראן טור' האירופי הראשון שלי. נימת גיחוך עצמי ברורה התלוותה אל היומרה האריסטוקרטית הזאת של ה'גראן טור' בעצם ימי תיירות ההמונים המשתוללת, ודומני שהחברה הבינה יפה את הדברים על 'חובתו של בן המעלה'" (ברנובסקי, 2002 עמ' 231; "הארץ", 1.3.1985).

<sup>22</sup> בביקורת על קובץ מסותיה של לאה גולדברג על הספרות הרוסית, ברנובסקי מגדיר את תכונות המסה באופן דומה, אך עם דגשים מעט אחרים. המסה של לאה גולדברג היא "ויתור על כתיבת ספר-מחקר שיטתי" והעדפה של הכתיבה המסאית: "הגדרת המסה – ביקורת הנתונה בכלי נאה של פרוזה עשירה-ופשוטה כאחד, ביקורת-חיים לא פחות מביקורת-ספרות – שזירתה של זו בזו היוצרת בסופו של דבר את מה שקרוי 'ביקורת תרבות'" (ברנובסקי, 2006 עמ' 16; "הארץ", 29.11.1968). זו תכונה ראשונה שמונה ברנובסקי. "תכונה נוספת של המסה היא הנימה האישית החזקה המורגשת בה" (שם, שם). תכונה שלישית

הגדרתו של ברונובסקי את ז'אנר המסה מהווה לטעמי גם הגדרה תמציתית של גישתו הביקורתית. זו ביקורת שיש בה יסוד אירוני ורלטיביסטי. גם כשהיא נחרצת לכאורה, היא איננה מתלהמת, או אינה חושבת שמן הראוי להתלהם. גם הביקורת שלו, כמו המסה, חותרת פעמים רבות אל האישי, לחשיפת האישיות הייחודית של כותב הביקורת או של האישיות שניצבת מאחורי היצירה המבוקרת, עד כדי העדפת הרכילות הספרותית הפיקנטית והאנינה על היצירות עצמן; משל היצירות הסגנוניות הן לבושו של הדנדי התרבותי, הדנדי המעניין - כלומר הגוף שמתחת למחלצות - לא פחות מהן<sup>23</sup>. ברונובסקי הוא חובבן גא, "משוטט" תרבותי שמוקיר את

---

"היא תכונת הניסיון – האכספרימנטליות הנצחית של הרוח, המתעופפת – כדברי האבנגליסט – באשר רק תרצה. הקפריזה האישית ודחיית כבלים מסוג כלשהו – כמו במקרה של [תומס] מאן כבלי האפארט המדעי או במקרהו של אחד האסאיסטים המזהירים ביותר הכותבים כיום על ספרות רוסית, ולדימיר נבוקוב, דחיית כבלי הרצינות ומשחק מתמיד עם הספרות והמדע" (ברונובסקי, 2006 עמ' 16).

<sup>23</sup> הנה עוד דוגמאות לחיבת הרכילות הספרותית של ברונובסקי. במאמר ביקורת על יצירתו של יוסף קלוזנר, כותב ברונובסקי:

"קלוזנר – הפוליהיסטור, קלוזנר – המסב אל 'ארוחתם של הסופיסטים', היושב בחבורת משכילי אודסה [...] התודעה מקשרת דמות כזו אל דמויות כאלו של אתניוס (הוא מחבר **ארוחתם של הסופיסטים** – אוצר האנקדוטות הגדול על חכמי יוון) או אאלוס גליוס, בעל **לילות אתיקה**, ספר שהוא חומר קריאה מאין כמוהו, המחיה בפנינו את חכמי הקדמוניות הקלסית טוב יותר מהרבה חיבורים מדויקים. אכן, לא לחינם דווקא אנשי התרבות הקלסית עולים על דעתנו שעה שהיא נתונה לחיפוש מסגרת לדמותו של פרופ' קלוזנר. כפי שהם, מחברי קובצי המשלים, אמרי-השפר וסיפורי-הלצות יודעים לייצג את העולם הקלסי ביומיומיותו הבלתי-קפואה ועל כן – ליודע להביט מבט עמוק – דווקא לייצוגו בנצחיותו – כך עשוי ביום מן הימים יוסף קלוזנר, להפתעת משכיחיו, להוות את מקור השאיבה הראשי לתחיית התחייה העברית" (שם, עמ' 31; "הארץ", 6.12.1968; ההדגשה בקו תחתון שלי).

כמו שהעמוק הוא זה שאינו זונה את השטחי, כפי שצוטט ניטשה בידי ברונובסקי (ציטוט שהובא לעיל), כך היומיומי והרכילותי הוא הנצחי.

והנה דוגמה נוספת, הפעם במאמר על גנסיין, עשרים שנה אחר המאמר לעיל:

"אותם קוראים הלכודים בקסם דמותו או אישיותו של אורי ניסן גנסיין, אף יותר מאשר בקסם סיפוריו, או יותר נכון נוטים לראות את סיפוריו כמעין ביטויים או אף נספחות לקסמו של הסופר העברי המופלא מתחילת המאה, יתחילו את קריאת הדרך של **מחקרים ותעודות** מסופו, מן החטיבה החותמת אותו שהיא חטיבת זיכרונותיה של צילה לויין-דרבקיין" (שם, עמ' 241; "הארץ", 13.2.1987).

והנה דוגמה מה"יומן" על בעיית הספרות הישראלית:

האקדמיה<sup>24</sup> אך גא בכתיבתו העיתונאית הביקורתית, שהנה "קלאסיקה" מסוג מיוחד בעיניו, כמו שראינו לעיל.

עמדתו של ברונובסקי ביחס לתרבות היא ראייתה כמשחק וכשעשוע אריסטוקראטי, ומכאן התנגדותו לגיוסה למפעל הלאומי, חיבת "הקטנות"

---

"דיברנו על הספרות שנכתבת עכשיו בארץ ואני טענתי שביצירותיהם של כמה מן החשובים שבסופרינו מפריע לי שמתוכן אי-אפשר לדעת דבר על יוצריהן" (ברונובסקי, 2002ב' עמ' 60; "הארץ", 14.7.1972).

ויש עוד דוגמאות רבות. אזכיר לסיים עוד אחת מעניינת, מאמר בו חולק ברונובסקי על אלילו הספרותי, פרוסט – פרוסט שטען כי היוצר אינו זהה לאדם היומיומי שבתוך גופו הוא שוכן; פרוסט שמחה כנגד זיהוי היצירה כאוטוביוגרפיה במסווה. ברונובסקי מתנגד לעמדתו של פרוסט ביחסו לפרוסט עצמו! ועולה לרגל כתייר לעיירה שלה קרא פרוסט ברומנו הגדול "קומברה" – (ברונובסקי, 2002 עמ' 37-42; "הארץ", 16.10.1987).

אהבת הרכילות הזו, הנה עמדה שאינה כמובן מקובלת על מי שמצדד בעמדות אסכולת "הביקורת החדשה" ("כשל הכוונה!") ולמעשה במי שאוחז בעמדה מודרניסטית, המבחינה בין היוצר ליצירה.

במאמר ביקורת על המבקר שלמה גרודזנסקי משבח ברונובסקי את הראשון על כי: "ברור שאין הוא מאמין באותה איוולת של אינטרפרטציה בלתי-אישית, 'טהורה', של טקסט ספרותי כלשהו האוכלת בכל פה בגופה של הביקורת שלנו, שעברה מתמימות של האימפרסיוניזם הקיצוני אל תמימות הרבה לא-פחות של 'מדע הספרות' הטהור, כמעט בלי להיעצר באמצע, באשר שם החוכמה" (ברונובסקי, 2006 עמ' 97; "הארץ", 7.2.1975).

והנה התעמתות ישירה אף בוטה עם "הביקורת החדשה", המופיעה ברשימות היומן: "אני בין אלה המתעניינים בווירג'יניה וולף בלי להתעניין בספריה – כל ניסיון לקרוא רומן שלה השאיר אותי משועמם עד מוות. לעומת זאת אני נהנה לקרוא על חוג בלומסברי ודי אוהב את המסות שלה. זה כל כך גורא להתעניין בסופר בלי להתעניין בספריו? הפורטיטאניות של הניו-קריטיסיזם יצאה לי מהאף. אתעניין במה שאני רוצה, ושישקו לי. ובסופו של דבר – האם 'חיי ג'ונסון' איננה יצירת-המופת הוודאית של...ג'ונסון? בוזווול?" (ברונובסקי, 2002ב' עמ' 85-86; "הארץ", 1.12.1972; ההדגשה שלי).

<sup>24</sup> ברונובסקי מתייחס בחשדנות ל"מדע הספרות", קרי לגישות הפורמליסטיות והסטרוקטורליסטיות שהחלו עולות באקדמיה הישראלית מאמצע שנות הששים. במקום אחד הוא מאמץ את דברי קורצווייל, ומעיר בסרקוזם כלפי המדענים העולה: "בסופו של דבר ביקשתי לומר [תומס] מאן וגולדברג כתבו – אם לנקוט מטפורה של פרופ' קורצווייל הבאה לתחום בין שתי גישות ביקורת – לפני הופעת רבעון הספרות" (ברונובסקי, 2006 עמ' 16; "הארץ", 29.11.1968). במאמר על לאה גולדברג מבקר ברונובסקי את "הדגם הטכני החדש" של מחקר הספרות על זלזולו בלאה גולדברג. גולדברג סימלה באישיותה את אפשרות הגישור בין "היצירה" ל"מחקר", טוען ברונובסקי, "היא הייתה, פשוט, 'אשת ספרות', הרבה יותר 'אשת ספרות' מאשר 'חוקרת ספרות' ואולי מעט יותר מאשר 'משוררת'" (שם, עמ' 21; "הארץ", 16.8.1974). הביטוי "אשת ספרות", "(ש)מצאו בצרפת, מולדת תודעת הספרות הנאורה והמעמיקה: homme de lettres" (שם, עמ' 21), הוא ביטוי שנדמה שברונובסקי מייחס גם לעצמו.

והאירוניה שלו, צידודו בחובבנות שלכתחילה, הכרתו שהביקורת היא סובייקטיבית מטיבה ועוד סממנים שנמנו במאמר זה. הביקורת היא עיסוק/משחק אריסטוקראטי של "האדונים הגדולים", ובשום פנים לא עיסוק "לאומי" ופופוליסטי (גם במובן הלא שלילי של המונח), שמופנה לחינוכם האידיאולוגי של ההמונים<sup>25</sup>. גם השיפוט השלילי בביקורת נובע מאנינות אריסטוקרטית יותר מאשר מלהט אידיאולוגי.

תפיסת עולם זו הינה לטעמח פוסטמודרנית מובהקת בכך שהיא מכירה בסובייקטיביות של עצמה, אוהדת את הקטן והמינורי, אינה תופסת את התרבות (ו"התרבות הגבוהה" בכלל זה) כדבר מה כבד-משקל ואינה דוברת בשם מטה-נרטיב ואידיאולוגיה על-סובייקטיביים, לאומיים או אחרים.

---

<sup>25</sup> הנה עוד דוגמה לשנאת האידיאולוגיה וחיבת הקלילות של ברונובסקי. מדובר במאמר על אנטול פראנס:

"פראנס איבד את עולמו בקהילת הקוראים המתקדמים, הרצינים, אלה ש'אכפת להם' (שילכו לכל הרוחות!) בשל הקלילות והארכאיות המכוונת של נושאו ושל סגנונו. הסוציאליזם שלו, אפילו השתייכותו במשך תקופה ארוכה למפלגה הקומוניסטית, לא היו יכולים לשטות באיש. לכל ברור היה שהוא אינו מאמין באוטופיות של העתיד, לכל היותר באלו של העבר" (ברונובסקי, 2002 עמ' 28; "הארץ", 18.1.1985).

## ההטפה המתמדת לאספסוף\*

שוב ושוב השקר הישן. אין כל טעם לדבר אל הנבערים על אודות שקרים, שכן אין להם כל אמת-מידה. להערים על הנבער נחשב לרשעות בידי אחדים, אך זהו מענייניו של הדמגוג להגביה את מעמדו ולהראות כי יצירתו הנאצלת ביותר של האל היא הדמגוג עצמו. אי-לכך קוראים אנו שוב, ובפעם האלף מאה ואחת עשרה, שתכליתה של שירה היא לבדר. ולהלן: "ראשיתה של השירה האנגלית... נוצרה בידי אומה גסה וששה אלי קרב לשם בידורם של זקיפים או למסובים אל שולחנות נזירים".

הצהרות מסוג זה, מבקשות לשאת חן בעיני אישים אחרים המסובים אל שולחנות דשנים ועקרים, או שמא מושמעות הן מתוך בורות שאינה אלא שרלטנות באם היא משווקת עצמה כידע מקודש ונקי מכל דופי. "ראשיתה-לשם בידור" – האם קרא כותב משפט זה את 'יורד היס' באנגלוסכסית? יואיל בטובו הכותב לומר לנו לרווחתו של מי שורות אלו, שהן לבדן – מבין 'יצירותיהם של אבותינו הקדמונים – בנות השוואה להומרוס – לשם שעשועו של מי נוצרו? הן לא נוצרו לשעשועו של איש, אלא משום שאדם המאמין בדממה גילה שאין ביכולתו להימנע מהדיבור. וגם 'המשוטט' שהוא שיר שאינו אחיד ברמתו כ'יורד היס', אף הוא כזה, אדם שבור מדבר:

Ne maeg werigmod wryde withstandan  
ne se hreo hyge helpe gefremman:  
for thon domgeorne dreorigne oft  
in hyra breostcofan bindath faeste.

\*ההטפה המתמדת לאספסוף' (*The Constant Preaching to the Mob*) ראה אור בגיליון מס' 8 של כתב העת 'Poetry' ביוני 1916.

”שכן, הלהוט אחר אבדון מהדק היטב את ליבו החמוץ מדם אל חזהו”\* –  
התנצלות על כך שדיבר מלכתחילה, והדיבור אפשרי אך משום  
שקברניטו וכל יורדי הים ורעיו מתים; אחדים היו טרף לזאבים, ואחרים  
נקרעו מן הצוקים בידי עופות הים שאת קיניהם בזזו.

שירים שכאלו לא נוצרו בעבור פטפוטים שלאחר ארוחת-ערב, וגם השיר  
האחד-עשר של האודיסיאה\* לא נוצר לשם מטרה זאת. ובכל זאת, מחמיא  
לו לאספסוף, באשר נאמר לו כי חשיבותו כה גדולה, עד כי נחמתו של אדם  
בודד, והנאצלת שבאמנויות, נוצרו לשם שעשועו.

(מאנגלית: יהודה ויזן)

---

\*פאונד מתרגם זאת כך: "For the doom-eager bindeth fast his blood-  
bedraggled heart in his breast"

\*'בארץ הרפאים'