

ליון מיוחד ומוגדל לחג!

לספרות ולתרבות

עיתון

ירחון לספרות ולתרבות. שנה ד' מס' 20. ניסן-אפריל 1980. המחיר 55 ל"י כולל מע"מ. ת.ד. 16452. תל-אביב.

vol 4, no 20, March-April, 1980



משתתפי הרב-שיח:

בועז עברון,
גדליה בסר,
הלל מיטלפונקט,
דוד לוין,
מיכאל הנדלזלץ.



מיכאלס וזוסקין בהצגה "לילה בשוק הישן" לפי י.ל. פרץ, בשנת 1925.

ארכיון "בית התפוצות" אוסף זוסקין.

אידיה הוברמן: התיאטרון היהודי במוסקבה, השגיו וחיסולו.

על התיאטרון בישראל –
רב-שיח.

גטון שמאס: מיעוט ורוב במדינת ישראל.
קליין כהנוב: שיחה על ילדות במצרים
קגנסקאיה: שנות החמישים בבריה"מ



ארומה 101

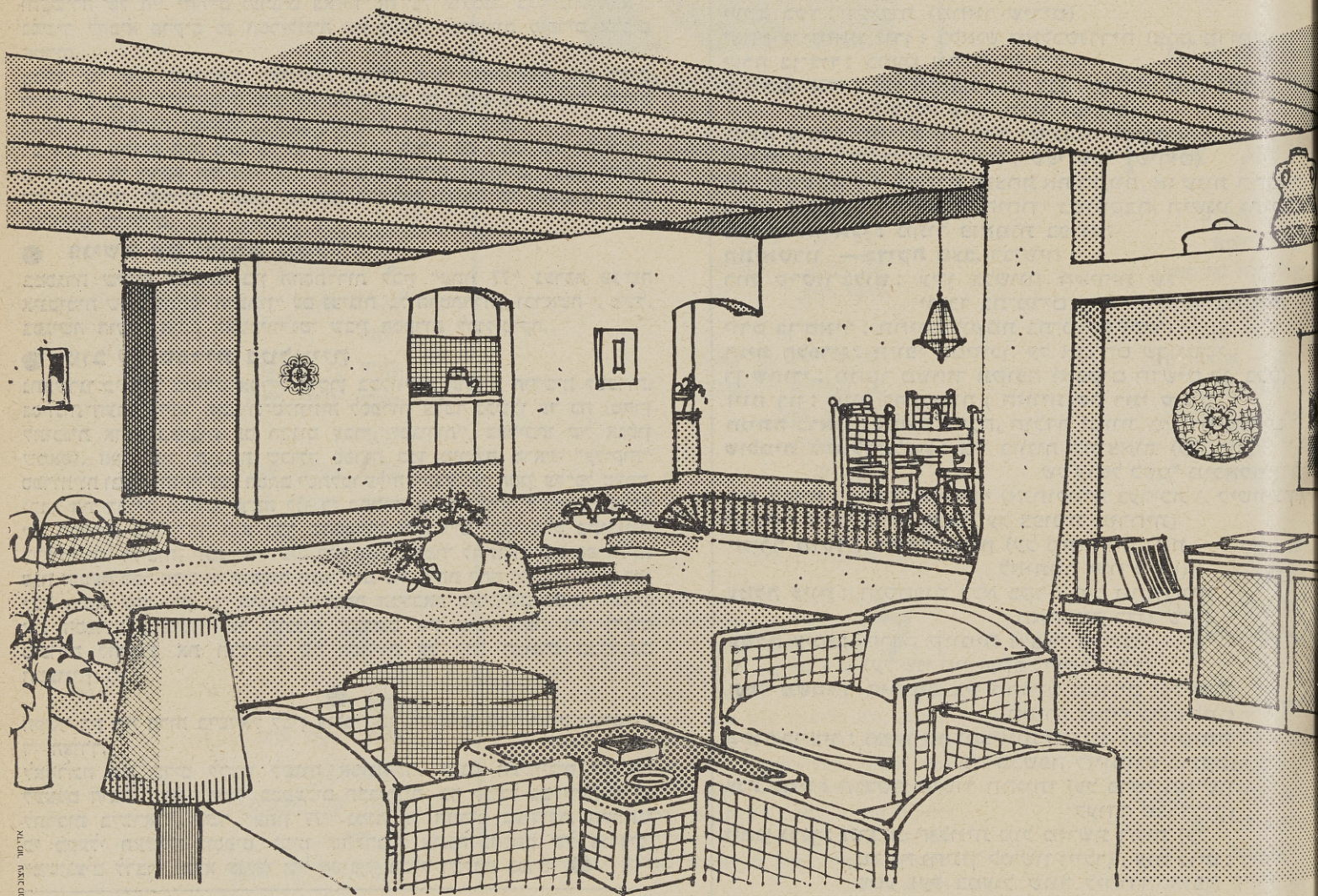
הקפה
הנמס
החדש
של עליית!

101 סיבות טובות לקנות „ארומה 101”

ספל קפה נמס ארומה 101 של עליית,
הוא סיבה טובה לעוד ספל קפה ארומה 101
וכן הלאה עד 101 ספלי-קפה
מקופסת ארומה 101 של עליית.
שותים ארומה 101, נאנחים בהנאה ואומרים:

טוב לי עם קפה נמס **שבת**

Mi Casa



Mi Casa – הבית שלי,
כי הוא בהשג ידי.

Mi Casa – הבית שלי,
כי קל-יין מאפשרת לי
לרכוש דירה
בפואבלו אספניול
בשיטת המסלול האישי.

Mi Casa – הבית שלי,
כי אני אוהב לגור
באווירה ים-תיכונית,
בדירה עם מפלסים,
נישות ותריסי עץ.

Mi Casa – זה הבית שלי,
כי הוא שונה.

דירת ארבעה חדרים החל מ-1,520,000 ל"י (לא כולל מע"מ ופיתוח)



Pueblo Español

פואבלו אספניול

שלב נוסף של קל-יין
CLARIN

משרדי מכירות: ראשון-לציון רח' רוטשילד 38 • אתר בניה פואבלו אספניול (שילוט ממחלף ראשון)
משרדינו בראשון-לציון כתוחים גם ביום שלישי אחה"צ.

בגליון הזה

● הערות לסדר

לא במקרה תופס הנושא החברתי שטח נרחב למדי בגליון זה. הלך הרוחות בציבור קשה, נבוכ. ההרגשה שיש ללכת בהקדם לבחירות חדשות, משותפת כמעט לכל החלקים השפויים בקרבנו. בשעה כזו אין אנו רואים עצמנו זכאים להסתגר בהיכל השן הספרותי, ובהקשר זה יש לראות את מדור הטורים האישיים הפותח את גליון זה. מסתו המעניינת של המשורר אנטון שמאס, עוסקת בצורה מעמיקה ביחסים בין שני העמים בישראל, ותעורר ודאי תגובות לא-מעטות. סיפורו של יצחק גורמזאנו גורן והראיון עם ז'קלין כהנוב זכרונה לברכה מדגישים את המחויבות של "עתון 77" להווייה התרבותית המורכבת והעשירה של חיי יהודים וערבים באזור זה של עולמנו. בגליונות הבאים נמשיך להביא פרקים מן הטריטוריה של מחפז ומציירות סופרים ערבים אחרים.

מסתה של מיה קגנסקאיה, המנתחת בגישה סוציו-פסיכולוגית את שנות החמישים בברית-המועצות, מעניינת בין השאר גם משום שניתן אולי להסיק ממנה על הסכנות האורכות למצב התרבות בישראל כיום. רב-השיל שתופס חלק ניכר מן הגליון מנסה לנתח את מצבו של התיאטרון הישראלי על הרקע המיוחד לנו, מתחים חברתיים ועדתיים, ועצם יכולתו של תיאטרון להמשיך לתפקד בחברה הנמצאת במצב של טשטוש רוחני וזעזועים כלכליים.

● פגישה עם ירוחם משל

במסגרת שיתוף הפעולה בין ההסתדרות לבין "עתון 77" נערכה פגישה אינטימית של משתתפי "עתון" עם נציגות של ההסתדרות, ובראשה י. משל. בפגישה הועלה היחס האמביוולנטי שבין הספרות לפוליטיקה.

● שוב על ספרות בטלוויזיה

נתבררנו כי החל מחודש אפריל תוקרן בטלוויזיה תוכנית חודשית לספרות. נסיונות-העבר לייחד תוכנית-טלוויזיה לספרות בלבד נכשלו עד כה (מחוץ לתוכנית אחת, בערבית עם תרגום עברי, "מגירות", בעריכתו של אנטון שמאס). זאת ועוד, תוכנית שכולה ספרות כמו מזמינה מראש "קליקות" ספרותיות ובעלי-חזקה שמן הסתם ישתלטו עליה ויקבעו את הטון על-פי טעמים, וכבר היו דברים מעולם. נראה לנו כי הפתרון הטוב ביותר לשאלת הצגתה של הספרות בטלוויזיה הוא בכך שהספרות והסופרים יקחו חלק בתוכנית כללית של חדשות, יומני-אירועים וראיונות, בצמוד להתרחשויות ספרותיות כגון הופעת ספר חדש או תופעות ותאריכים שיש לתת להם "כיסוי" הולם כמו לכל נושא אחר. רק כך תימנע התופעה המדכאה והמבישה לפיה סוגרים את הספרות ב"גייטו" של תוכנית שכמעט אין איש צופה בה, ורבים סיכוייה להמאס את תדמיתה של הספרות על קהל הצופים המצומצם המעוניין בה.

הקשר בין חיי הרוח בישראל לבין עולם התעשייה אינו קשר הדוק ודו-סטרי די הצורך.

לאחרונה אנו עדים לרצון לשנות אמונה זו. ישנם תעשיינים שרואים לעצמם חובה ורצון לתמוך במפעלים תרבותיים. כך למשל גם "קרן עלית לתרבות בישראל", אשר "עתון 77" נמנה על הזוכים בעידודה. תקוותנו כי מפעלי תעשייה נוספים, יבינו שהתרבות איננה נחלתם של בודדים, "משוגעים לדבר", אלא עניינו של הציבור ככלל ושלחם בפרט ●

המלצת עתון 77

זיגמונט פרנקל: זיקנתה של מכשפה. ספרית פועלים.
שמעון בלס: חדר נעול, זמורה ביתן מודן.
שלמה אבינרי: הרעיון הציוני לגווניו. עם עובד.
חיים באר: נוצות. עם עובד, הספריה לעם.
אברהם סוצקובר: אקווריום ירוק. מיידיש: ק.א. ברתיני. הקיבוץ המאוחד.
יאריר הורביץ: אנטומיה של גשם. שירים. הקיבוץ המאוחד.
שולמית לפיד: קדחת. הוצאת יחידיו בשיתוף אגודת הסופרים.
אברהם סוצקר: אקווריום ירוק. מיידיש: ק.א. ברתיני. הקיבוץ המאוחד.
יורק בקר: יעקב השקרן. ספריה לעם. עם עובד.
יצחק שדה: כתבים א' (הפנסק פתוח). הקיבוץ המאוחד.
ד.ה. לורנס: בנים ואוהבים. שוקן.
גילה בלס: אפקים חדשים, פפירוס, רשפים.
רומן פריסטר: ההגדה לבית לוי. זמורה, ביתן, מודן.
אריה שמרי: גן אדם. שירים. מיידיש: י. בסר ומתרגמים אחרים. ספ' פועלים.
יהואש ביבר: צמות כסלים קלועים. תרמיל.

חתום על "עתון 77" לשנת 1980

לכ' ת.ד. 16452, ת"א

הנני מבקש להיות מנוי על "עתון 77" לשנת 1980.

שם ומשפחה
כתובת טל'
מצורף בזה צ'ק על סך 250 ל"י כולל משלוח המשוך על בנק
חתימה תאריך

שלמה טנאי: יגאל אלון (שיר והערות)

יורם בן-מאיר: אשה סוחטת ענבים (שיר)

פרופ' שלמה אבינרי: הסגידה לאליל האקדמי

ח"כ שולמית אלוני: תרבות ופוליטיקה בטלביזיה

מרדכי שריג: העשייה והרוח

אנטון שמאס: מתחת לעץ או מתחת לקורת-גג

זרובבל גלעד: תפוז (שיר); רוני סומק: גשר של כתובת

קעקע (שיר); תמר משמר (שירים)

ז'קלין כהנוב: את טרם הגעת למקום שלך (ראיון)

מרים דרור: התפכחות; שפה נכונה (שירים)

יעקב בסר: נסיבות (מחזור שירים)

יצחק גורמזאנו גורן: בלאש מאלכסנדרה (פרק מרומאן)

יערה בן-דוד: כמעט אהבה (שירים)

סיהאם דאוד: אני אוהבת בדיו לבנה (שיר); סיני פתר: אופליה שאני מכיר (שירים)

עמלה עינת: תקרית של ערב בסימטה (סיפור)

אביבה גור: על הסכין (שיר); ספי שפר (שירים)

מיה קגנסקאיה: האהבה מנצחת את המוות, או שנות החמישים

אידה הוברמן: התיאטרון היהודי במוסקבה, הישגיו וחיסולו

מרצלה אריאלי: מתוך פואמות בפרוזה

התיאטרון — בדיקת מצב. רב-שח

רות קרטון-בלום: עיון בלשונה השירית של

יוכבד בת-מרים על-פי שיר אהבה אחד

יורם בן-מאיר: תחינה לנשמת בת-מרים (שיר)

חגית הלפרין: היופי המסוכן. על אברהם שלונסקי

רן שחורי: מחקר משחזר תקופה (אפקים חדשים לג. בלס)

זיוה רון: סיור בתערוכות; הזווית של רוני סומק

חנינה בראנד: אישה ולילה, הולדת ומוות, משירת מצרים

שולמית גינולד-גלבוע: בין כוונות לתוצאות (על חופן של ערפל לסמי מיכאל)

רות לבנית: הסיפור היהודי (אנתולוגיה בעריכת י. ליטווינון)

דן לוי: זך בעקבות עצמו (על צפונות מזרחית)

יאירה גנוסר: הפחד שהיה (על מתוך הזהויות

לאיתמר יעוז-קסט)

עמלה עינת: היסחפות ללא בקרה (על ההזדמנות

האחרונה לדוד שיץ)

עמלה עינת: חרדה קיומית ו"צער העולם"

(על שני חיי יעקב ליעקב בוצ'ץ)

תמר משמר: היחסים בין החווים השונים (על עמק

השווה לאורי ברנשטיין)

אהוד בן-עזר: דמיון קר ומציאות מרגיזה (על זיקנתה

של מכשפה לזיגמונט פרנקל)

ענת לויט: הבלטת היסוד ההגותי (על פרשי האישון

לעודד סברדליק)

יוחנן גרנד: תרבות חילונית מול מורשת דתית (על

מדינה וחינוך לגרשון ויילר); ענת לויט: דיווח

מסע (על במעגל סגור ליהודה אופן)

עזריאל קאופמן: דיוקנו הרוחני של החומר (על דיוקנאות

והיבטים לצבי רפאלי)

רוני סומק: הכותרת לעולם נשאת (במדור "מה שמותר

לפר")

נא לתקן: ע' 8 טור א', קטע ב', שורות 5, 8, צ"ל: ה"פניש ליו".

ע' 12, טור ב', קטע ה', שורה 1, צ"ל: וצבע במקום וצבא; קטע ו', שורה 1, צ"ל: היה במקום היו.

ע' 28, טור א', פסקה ג', שורה 8, נשמטו המלים האחרונות — פרספקטיבה אירונית.

ע' 29, טור א', פסקה ב', שורה 7, צ"ל: צינית במקום כינית.

ע' 29, טור א', פסקה ב', שורה 7, צ"ל: צינות במקום כינות.

קצו לאחר מלחמת העצמאות נתפר-
ש השיר "יגאל אלון" מאת שלמה טנאי.
הוא במלאת 30 למוות יגאל אלון ז"ל
אנו כראוי להביאו שוב לפני הקוראים.
למשורר וביקשנו להוסיף דברים על
דעת לכתובת השיר, תוך פרספקטיבה של
שפירושו, במקרה זה, מות מושא
השיר.
המערכת.

שלמה טנאי

יגאל אלון

בשכר-הימים
לבחירי העם
עָדוּ הָלֵה שֶׁל אֹר,
קִרְנֵים נִגְהוּ מִמַּחֲזִיקֵם
קִשְׁרוּ זֶר אֲגָדוֹת לַעֲלִילוֹתֵיהֶם:
הַיּוֹם — אֲתָה נֹשֵׂא
עַל תּוֹה הַחֲזָאקִי
סֶפֶת מִתְכַּת זַעֲרִיָּה, —
שְׁמִי שֶׁבְּלִי תִהְיֶה
וְחֶרֶב אֲמִיצִים.

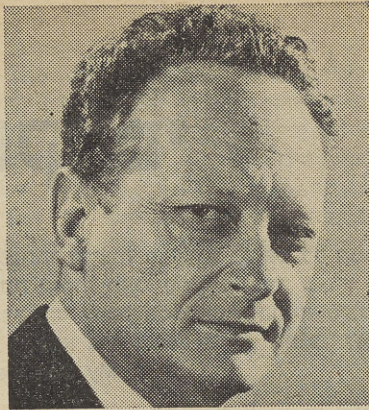
וְהָהָה הַכֹּל.
בֶּקֶת הַסֵּכָה
זֹמָה קֶצֶת לְמַטְבֵּעַ
יִשְׂרָאֵלִית עִתִּיקָה.

הַיּוֹם עֹבֵר.
מִכְנִיעַ גְּבוּהִים,
רוֹפֵא לְנִדְכָאִים,
נֹתֵן יָבוֹל — לַעֲמָלִים.
אֲתָה צוֹעֵד, יִשְׂרָאֵל,
כְּמוֹ בְּיָמֵם גְּדוֹלִים,
כְּמוֹ בְּיָמֵם שֶׁל הַגִּלְגָּל,
שֶׁל שְׁפֵלֶת לָד
שֶׁל מִדְּבָרִיּוֹת הַנֶּגֶב.

בְּתוֹךְ הַתְּרָדָה
הַתִּיבָה שֶׁלֹּתָה.
כָּל הַמַּקְסִיסִים,
לְרִכִּי הַעֲקִיפִין
הָיוּ מְבֹאִה
לְדֹרֶךְ הַיָּשָׁר,
לְהִגִּיּוֹן פְּשׁוּט,
מִרְחִיק רְאוּת.

הַיּוֹם עֹבֵר.
רִבִּים פָּנוּ הַצֵּדָה,
דִּבְרוּ עַל לִבְבָם שְׁלוֹם,
לְחִסְרוֹ מִדְּרֶךְ עֲקֻשָּׁנִים.
רִבִּים פָּנוּ אֶל הַמִּנְחָחוֹת.

אֲתָה הוֹלֵךְ לְמִישָׁרִים,
אֵינִי לְנִפְשֶׁךָ
וְהָאֵמֶן לְאַלֹהֵי הַנְּעוּרִים,
שֶׁבּוֹ נִגְלִי לְךָ
לְרִכִּי אֲדָם
וְשִׁלְתָּמָתוֹ.



כָּל כֶּךָ אֲתָה נִכְנָע לְנִפְשֶׁךָ;
תִּשָּׂא וְתוֹר אַחֵר וְתוֹר.
עַד נִפְשֶׁךָ —
וְשֵׁם דְּכָרְךָ נִפְסָק,
שֵׁם מִלְאֲכֶיךָ מִדְּבָרִים
עוֹשֵׂי תִיָּד.

הֵם מַחְזִיקִים בְּךָ בְּאוֹר,
הֵם מֵאֲחִזִּים — בְּאֶפְלָה;
וְצוֹעֲדִים עִמָּךְ
בְּכָל דְּרָכֶיךָ,
הַנֶּאֱמָנִים.

הערות שלאחר השיר

ל א זכור היום מתי בדיוק נכתב השיר
"יגאל אלון". בוודאי בין השנים 1948 לבין
1954, השנה שבה נדפס השיר בספרי
"ארץ החיים". יגאל אלון היה אז בן 30,
בערך, ולא היה עוד מדינאי, פוליטיקאי, מנהיג-
תנועה, אלא כל-כולו איש צבא, מפקד של תנועת-
נוער לוחמת. אך היו לו שרשים עמוקים בארץ, שבה
נולד וממנה צמח ובמחנה אנשי העבודה והאדמה.
היה כבר אז יהודי שמיוג, ללא מחיצות, את הרגש
הלאומי והציוני הטבעי עם תחושה חברתית עמוקה,
לשלימות אחת, מיווג שביטא את היהודי החדש, איש
העבודה והיצירה, שיש לו שרשים בארצנו ואופקים
רחבים לעולם.
הוא שפע סמכות, הגיון, כוח. מאחוריו היו כל אותם
מעשים, שבזכותם כבר יכול אדם להירשם בפנתיאון
לאומי. אך מעבר לכל אלה שפע אלון קסם, ולא
רק קסם אישי של יופי ונעורים, אלא זה של רנסאנס
שלם של עם וארץ ודור. זהו מסוג הדברים שאינם,
או ישנם אצל אדם. אי אפשר לייצרם. אצל אלון
זה היה בשפע.

אחר כך עברו שנים והדרך התארכה. האם הייתי
כותב את השיר אחרת היום, לאחר שנקטעה פתאום?
לא הייתי כותב שיר זה אחרת, אך עתה, הייתי קובל
מרה על המלאכים של יגאל אלון, שלא הובילו אותו
בכל עת באותו נתיב, שבו היה חייב ללכת לפי כל
מה שהיה בו, בשביל עמו ובשביל עצמו. ועוד יותר
הייתי קובל על אותם מלאכים שכל כך בלא עת,
מוקדם ובאופן אכזרי נטשו אותו פתאום ולא הוסיפו
להחזיק בו.

היתה לי טעות אחת, אם כן, בשיר "יגאל אלון":
המלאכים לא היו כל כך נאמנים, כפי שקיוויתי
קיווינו כולנו, חלמנו כולנו.

האם יגאל אלון, אם כן, לא היה נאמן לעצמו? יגאל
אלון שייך לאותם מיתוסים, ספורי אגדה, שגבוריהם
קרובים מאוד לאלים, אך יש להם בתוכם-הם
איזה מקום-תורפה וגורלם נחרץ כאשר אינם
ערים לסכנות האורכות להם מנקודת-תורפה זו.
רקע-חולשה זה הוא המסוכן והגורלי כל כך. מלאכיו
של יגאל אלון, שזכה למתת-עליון של קסם ותבונה
וכוח, הפנו לרגע את עיניהם ממנו. וברגע זה הוכרע.
ועכשיו נשבר לבם והם ממררים בבכי שאין בו
נחמה

ש.ט.

יורם בן-מאיר

אשה סוחטת עובדים

כְּמוֹ שֶׁהִשְׁבֵּת יוֹרְדָת
יְהוּדִים אֲדָמִים
עוֹלִים מִן הַחוּרִים
הַכֹּל חָלוּל
רָחֵם
הַכֹּל נִכְנָס
גִּירָנוֹם חוֹמַד הוֹרֵם
אֶל הַצְרִיפִים בְּמַחְלוּל
פּוֹעֲרִים מִכְסִּיהֶם
כְּמוֹ תִּבְחָה.
הַחֲזוֹן כְּכָר עוֹלָה אֶל הַתִּבְחָה
אוֹלֵי רוּאָה וְשֵׁר רוּהָה רוּהָה
דְּבָרִים אֲנִי
רוּאָה
עוֹמֵד עַל הַגִּבְעָה
מַעֲבֵר לַנְּגוֹן רוּעָה
עָרִבִי
מַעֲבֵר לַכֶּרֶם, מִטָּרֵם לְדְבָרִים
וְרוּאָה מִתְחַתִּי כָּל הַסְּדָרִים
מִתְפַּלְגִּים
נִפְתָּחִים
סְדוּרִים
דָּף-אֲחֵר־דָּף, וְאֲנִי
יָלֵד
רוּאָה
אֲשֶׁה לַפֶּעַם אֶהָב
סוֹחֲטָת עֲנָבִים
לְהִגִּיר כָּל הַטּוֹבִים
עַל פָּנָי
לְהִבִּים, מִי זֶה שׁוֹמֵר
עַל הַתְּכַלֶּת
שֶׁלֹּא תִטְבַּע בֵּינִם
שֶׁלֹּא תִטְבַּע בְּדָם שְׂאֲנִי מַעֲמִי זוֹרֵק
בְּאַחֲרוֹן הָאוֹר, שֶׁלֹּא תִטְבַּע בְּדָם
עֲנָבִים שֶׁל אֲשֶׁה
זוֹרֵם יוֹצֵק יְאוֹר שִׁשֵּׁת
יְמִי בְּרֹאשִׁית אֲנִי זֹכֵר תְּמִיד, שְׂאֲנִי בְּתַכְלֶת
אוֹחֵז
תְּכַלִּית הַמְּרָאוֹת, עוֹמֵד יָלֵד
כְּכָר ה' מֵאוֹת שָׁנִים ה' מֵאוֹת גּוֹנִים
עַל הַגִּבְעָה. טוֹבְעִים כְּמוֹ אוֹר
נִחֲשֶׁךְ עַל צְרִיפֵי הַשְּׂכוּנָה
נִחֲשֶׁךְ עַל הַכְּלָבִים הַצּוֹעֲקִים בַּשְּׂכוּנָה
נִחֲשֶׁךְ עַל סְפוֹר הָאֲשֶׁה הַמְּסַפֶּרֶת עִם בַּעֲלָהּ
נִחֲשֶׁךְ עַל שְׂדֵי אֲשֶׁה וְעַל הַתִּינוֹק הַיּוֹנֵק
שְׂדֵי אֲשֶׁה
נִחֲשֶׁךְ עַל הַדְּבָרִים בְּמִסְתָּרִים
נִגְרָרִים זֶה עִם זֶה
מִרְאשִׁית
הַדְּבָרִים

מתוך-הספר "היכל קז ציפור",
שיופיע בקרוב.

הסגירה לאליל האקדמי

צריך להגיד את הדברים בצורה הפשוטה ביותר: יש יותר מדי אקדמאים בארץ, והנהירה הכללית-כמעט של הנוער אל השכלה אקדמית פוגמת במיבנה החברתי של היישוב, מעוותת את דמות החברה, יוצרת ציפיות מוגזמות, מנוגדת לעקרונות המהפכה הצינית — וסופה שהיא מכשירה חיל-מילואים לירידה מן הארץ.

המהפכה הצינית יצאה מנקודת ראות האומרת כי עיוות החיים היהודיים בגולה אינו רק עובדה גיאוגרפית, כי אם גם עובדה סוציולוגית: רוב היהודים מרוכזים היו במאה ה"ט ותחילת המאה ה' באירופה במקצועות הביניים — אם במקצועות הביניים המסורתיים, כתיור, רוכלות ומסחר, ובין אם במקצועות הביניים החדשים, האקדמיים — רפואה, עריכת-דין, עיתונות, ספרות, אמנות ושאר מקצועות חופשיים. משמעותה של המהפכה הצינית הייתה לא רק נסיון לטלטל יהודים ארצה — אלא גם לטלטל אותם ממעמדות הביניים אל פרישה רחבה על פני כל קשת העיסוקים החברתיים והכלכליים. חברה לאומית — כך נטען — היא חברה בה יעסקו יהודים בכל המקצועות, ותרבות יהודית תוכל לצמוח באמת רק מתוך ההתנסות הטוטאלית בכל עושר החוויות האנושיות בכל תחומי החיים ועיסוקיהם.

בגלל זאת הייתה העלייה ארצה כרוכה בדרך כלל באופן מודע גם בנכונות למובליות חברתית כלפי משה: בני המעמד הבינוני היהודי מאירופה באו ארצה והפכו כאן לפועלים וחקלאים, לעובדי כפיים ולפועלי ייצור. בעוד שכל תנועות ההגירה בעולם — כולל ההגירה המאסיבית היהודית מרוסיה לארצה — כוונו למובילות כלפי מעלה, העלייה לא"י קשורה הייתה במובליות כלפי מטה. לכן הייתה הצינונות מהפכה חברתית, ולא סרח עודף של ההתפשטות האירופית גרידא.

בתש"ח, עם הקמת המדינה, שיקף היישוב היהודי בארץ את תוצאותיה החברתיות של מהפכה זו: בחברה ששמרה על רמת תרבות גבוהה ועל מודעות גבוהה לערכי רוח הקמת אוניברסיטה, תזמורת, תיאטרון לאומי, מו"לות פורחת ועיתונות משגשגת — ביטא יחד עם זאת המיבנה החברתי של היישוב את הישגייה של המהפכה הצינית; המשק היהודי היה משק לאומי, העבודה במשק נעשתה על ידי יהודים, ומיבנה העיסוקים הכלכליים תאם פרישה זאת על פני כל קשת העיסוקים החברתיים.

מבחינה זו, השיגה המהפכה הצינית יעדים מרכזיים. לכת. בשנים האחרונות, לעומת זאת, חלה הידרדרות חמורה בהישגים אלה.

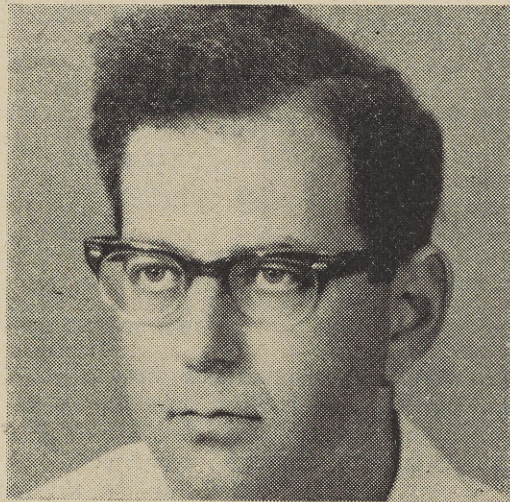
ראשית, החינוך האקדמי — שערב הקמת המדינה ובעשור הראשון להקמתה — נחשב לא דווקא כהישג חברתי שיש להתברך בו, אלא כמקום שלשם הולכים אלה המעוניינים בתכנים שנלמדים שם, הפך לסמל סטאטוס חברתי. "אקדמאי" ו"תואר אקדמאי" הפכו לעיטורים כמעט הכרחיים בשוק המישרות והשידוכים: מי שלא הלך לאוניברסיטה נחשב כלא-יוצא, מסכן וחסר.

התוצאות היו, כמובן, אבסורדיות: כל מי שסיים בקושי רב את החוגים מדע המדינה ויחסים בינלאומיים בציון "מספיק" — נחשב מאז ועד יום פטירתו ל"אקדמאי": "מגיעה" לו דרגה אקדמאית במקום עבודתו בלי שום קשר לשאלה אם מה שהוא עושה באמת מחייב השכלה אקדמאית, ציפיותיו עלו בהתאם, כל סולם המשכורת עוות על ידי התוספות האקדמאיות למיניהן.

כך גדל הלחץ להקמתן של אוניברסיטאות חדשות, בלי לבדוק תמיד אם יש הכרח בהן; פקולטאות

לרפואה נפתחו חדשות לבקרים גם אם כל המתמציא בשטח הזהיר מפני עודף רופאים בארץ — כל זאת רק כדי לספק את האם היהודיה (הגלוריתית, אם כי היא גרה בצפון ת"א), שתוכל לומר My Son the Doctor.

בקרב יוצאי עדות המזרח, יצר עניין זה עיוות דומה. הפכנו את ההשכלה האקדמאית לקנה המידה היחיד לעדות להצלחה בחברה הישראלית ולהתערות בה, במקום לראות בחינוך האקדמי רק אחד המסלולים הללו. התוצאה — הונחנו אותם אלפים של בני עדות המזרח שהצליחו להשתלב בחברה הישראלית אך לא דווקא בתחום האקדמאי. לא הערכנו את מפעלם, לא ניתנה



להם הרגשת ההצלחה. כל מי שמכיר את הארץ יודע כי רבבות בני עדות הצליחו לטפס, בכוח עבודה ובכשרון המעשה שלהם, בסולם החברה הישראלית: הפכו לקבלנים, מנהלים חנויות ומפעלים, הקימו תעשיות זעירות ובתי מלאכה, סטייקיות ומסעדות, מוסכים ובוטיקים. זוהי הצלחה עצומה, בכל חברה אחרת היו גומרים עליה את ההלל — אך בישראל היא נותרה שכוחה וזנוחה. כל רופא יוצא מרוקו המסיים את האוניברסיטה זוכה (וכדיון) לשבחים כסיפור של הצלחה — אך מדוע מתקן פנצ'רים שתוך עשר שנים הפך את "הפנצ'ריה" שלו למוסך תעשייתי משגשג המעשיר את בעליו — מדוע הוא לא ייחשב כסיפור הצלחה לא פחות מזה? אך עליו לא יכתבו בעיתונות, הוא לא יופיע בסטאטיסטיקות

של משרדי החינוך, הקליטה או הרווחה, המדינה לא יזמינו להענקת "אות היצואן" מדי "הוא ירגיש עצמו זר וחיצוני ומנוכר". את הסטאטוס בחברה המנסה לכפות נורמות "אשכנזיות" של הצלחה אקדמית בצריכה לראוה — ואם ילדיו לא יצליחו קבל לאוניברסיטה, למרות הצלחתו המלירגיש עצמו מקופח — במקום להיות גאה להערכתה של החברה כולה.

בשווייץ, שיש לה מערכת בנקאות די משמאל, אין דורשים מפקיד מתלמד המתקבל שידע לכתוב, לחבר ולחסר — ולהיות שידע לכתוב, לחבר ולחסר — ולהיות לעבוד כפקיד בבאנק. אצלנו כל מתקבל ככר רואה עצמו כ"כלכלן" ו"מנהל" ולומד עסקים באוניברסיטה. עם כל כך הרבה עסקים ומפקדים, מי יעשה את העבודה עצמה — מי יעשה אותה כאשר החברה — מי יעשה גלותית — מעריכה רק את עיסוקי הול, ההשקעה בבורסה וה"אקדמאיות"?

תוסיף לכך את העובדה כי שטחים שלמה הכלכלה הישראלית מתקיימים כיום רק לעבודה ערבית — וכתוצאה מזה — כמו ובענפים מסוימים בחקלאות — הם מבחינה טכנולוגית, כי אין לחץ חברתי להכנסת שיפורים טכנולוגיים כאשר יש זמינה ערבית המוכנה לעבוד פחות או יותר התנאים. התמונה המתקבלת ברורה: מתרכזים יותר ויותר במקצועות הביניים, בות הניהול (או לפחות שואפים לשם, ומי מגיע לשם נחשב כ"מפגר" ו"נחשל") — ענפים שלמים של עבודת הכפיים נעשית עובדים ערבים.

זאת אינה חברה לאומית — אלא עלייתה של הגלות, כפי שכבר עלתה בא"י בסוף העלייה הראשונה ואשר נגדה יצאו אנשי השנייה בתביעתם לעבודה עברית ועבודה מית.

אין כוונת הדברים הללו נוסטאלגית או טיט; גם אינני מבקש לקרוא לאיש לשוב בודת כפיים חקלאית, כפי שרצה א.ד. אך אנו חייבים להחזיר לכל העבודות — בחרושת ובהקלאות, עבודה כפקיד (ולא כבאנק את כבודה ומעמדה. יש לאחד את התיכון האקדמאי עם החינוך התיכון המדינה כדי לא ליצור מצב שבו ה"מוצלחים" לגמנסיה ולאוניברסיטה וה"נחשלים" הולכים בית ספר מקצועי. אל ניצור גלות חדשה בא"י, ואפילו תיקון אקדמאית ומדופלמת ●

ספרו החדש של

פרופ' שלמה אבינרי:

"הרעיון הצינוני לגווניו"

יצא לאור בימים אלה בהוצאת

"עם עובד".

עתון 77

מ ב ר ך

את כל קוראיו ומשתתפיו

בחג אביב שמח

העשייה והרוח

ציונות מתברכת בעשיות רבות, אך אין ספק שהבולטת בהן היא החזרת עם אל אדמתו. ניתן לומר, כי החקלאות בארץ לאווריר העולם בגלל הציונות. אילולא הדחף הלאומי, המוסרי, החברתי והכלכלי, לא הייתה צומח בארץ חקלאות כה מפוארת, המשמשת דוגמא ייגיו של ישראל. חקלאות זו, ממנה מתפרנסים לא אחים מכלל האוכלוסיה הישראלית, זכתה, לאהדתם העמוקה של אנשי הרוח. נכתבה פרשה מפוארת והושרו לה כמיטב השירים, סלעיתים נדמה, שכל עגבניה ומלפפון צמחו, לא תרקע ומן המים, אלא מלהט החזון הציוני. אין שום בארץ שלא דש בנושא החקלאי הישראלי, זה איש הקיבוץ, המושב או הכפר. אין מי שלא ירשיב את הישיבה ואין מי שלא העלה על נס את החקלאות העברית.

אחת בחן את החקלאות בארץ ישראל, או לפחות החקלאות של ההתיישבות העובדת, הקיבוצית-בית, אינך יכול שלא לתהות, האם אין זה הניסוי הציוני ביותר שערך הקפיטליזם היהודי הבינלאומי, ממת חברה סוציאליסטית. הגיעו הדברים לידי כך, שגילו בארונם, שהם מוקצים מחמת מיאוס בעיני סוציאליסט, הוכשרו לבוא בקהל בזכות תמיכת הלאות היהודית בארץ ישראל. וראה זה פלא, ככל מתפתחת יותר, ככל שמשיקעים בה יותר, ככל גדלים נפתח עד לקצה הגבול של אמצעי הייצור, ועומים, הולך ופוחת מספר המתפרנסים ממנה. מבר, ספק אם היום מתפרנסים מן החקלאות אפילו שששה אחוזים, שהוכרו בראשית הדברים.

עשייה, בניגוד לחקלאות, קמה לא הודות הציונות, לא למרות הציונות. זהו ההבדל התהומי ביניהן. לא גם צריך להתחיל ולחפש את שורשי הניכור בין האינטליגנציה, לבין התעשייה. לא כאן המקום זה הזמן לבחון הצדק האבות המייסדים, שראו כל בחקלאות וזנחו את הפיתוח התעשייתי. אף זה לטעמי לקרוא בקול: טעות הייתה בידכם, לא נחשט מהו בסיס העוצמה עליו ניתן להשתית גורל דבר ואחר כך מדינה מודרנית. עד כמה תמיד העובדה, שיותר ויותר קיבוצים הולכים ונכסים על תעשייה. עד כמה נשאתם פנים לחק-ת תוכנית ההיסטוריה המלמדת כי היוזמה הציבורית-רפועית הצטרפה לתעשייה, פרי היוזמה הפרטית. נחזור לעניין העיקרי בו אנו עוסקים והעובדות שלפנינו, כי 32 שנה אחרי שקמה מדינת ישראל, זכתה התעשייה בהכרה ואפילו לא בהכרות קרובה "אנשי-הרוח". 30 ריבוא של אזרחים ישראלים פרנסים ישירות מן התעשייה. כלומר, אחד מכל ששה מתפרנסים. זאת, לעומת אחד מתוך חמישה עשר מתפרנסים מן החקלאות.

עשייה והחקלאות בישראל לא היו ואינן תולדה טבעית, כפי שהיה למשל באירופה. לא הייתה התפתחות ממצב של חברה פיאודלית — אגררית לרמה תעשייתית-קפיטליסטית. ההסתדרות הכללית בשנת 1921, כאשר בארץ ישראל לא היה עדיין עירובי עירובי, כשם שהתאחדות התעשיינים קמה בשנת 1923, כשעדיין לא הייתה תעשייה בארץ. זו גם הסימל של ציונות צרופה, ציונות שבסיסה — נשען ונשמע. יצרנו כלים עוד בטרם הוכשרה עשייה לקליטתם ועוד בטרם היה בהם צורך אורגני. נקנו מוסדות, תוך ראייה לטווח ארוך, כי בהמשך יקום מעמד העובדים ותקום התעשייה. לכן, פלא שצמחה דיפרנציאציה בין הציונים, אנשי הקיבוץ, המושב ומעמד הפועלים העירוני לבין ה"עניים" הקפיטליסטים ר"ל. עד כי אפילו את השפה הציבורית הכניעו לצורכי הדיאלקטיקה הציונית. טול אטא את המונח "חלוץ". אם הגעת לארץ ישראל בשך הבגדים אשר לעורך ובכיסך אגורה שחוקה, שאתה "חלוץ" כשר למהדרין, אם, חלילה, הגעת ממו, שבעזרתו הקמת, בחולות תיאביב או רכסי הכרמל, מפעל שנתן תפוסקה למאות חלדי אהא עצמך אינך זכאי לתואר הכבוד "חלוץ". פלא, אפוא, שאנשי הרוח צמחו מן, או מיהרו מלכת אל המחנה החלוצי, המתקדם, הציוני, המהפ-תי זה היוצר יש מאין. בעוד שורות המחנה האחר מתלכדת ומתדלדלת והולכות מאנשי רוח, שלא

מחנהו, היה עסוק עד כדי כך בתאור החוויה העצמית, עד שהתעלם מן האחרת. המפגש עם אנשי הרוח הפך אקראי וחד-סטרי. באין יצירה רוחנית החליפה תבי-עות חומריות. אנשי הרוח פנו אל התעשיינים רק כשביקשו פיתרון חומרי לבעיותיהם, כשבפיהם "הב". אנשי הרוח התעלמו, עד עצם היום הזה, מתוך אי הכרות ובכל הכבוד הראוי — מתוך בורות עילאית, מקיים מערכת מגנונים, אנושיים וחברתיים, שהת-גבשו ובשלו בסדנאות ובמפעלים, ולא לקחו על עצמם את עול ההתמודדות להנציה ביצירה רוחנית מהו חלקו של המחנה ה"מנודה" בהקמתה של ישראל. מה תרומתו לעיצוב האדם העובד, מה חלקו ביצירת התשתית החומרית המאפשרת לכלונ רוחה.

טול לדוגמא את עיירות הפיתוח. האם ניתן לתאר ולו גם עיירת אחת בלי מעשי הבראשית של התעשייה במקום? האם קרית-גת הייתה דומה, ולו כהוא זה, לקרית-גת דהיום, ללא מפעלי "פולגת" בתוכה? או אם תצפין, הבט בכרמיאל. האם פניה היו כפי שהם אלולא החרושת העניפה שקמה בה? אך על כל זאת לא תמצא ברומאן עברי, בשיר, או במחזה.

צורך אמיתי הוא, לקרב בין רחוקים. הכרח הוא, למען החברה הישראלית, למצוא נתיבים שיאפשרו מגע דיסטרית מפרה בין הרוח לבין החומר. ההתעל-מות ממחנה גדול, תוך עיסוק במגזר צר ויהיה זה חשוב ככל שיהיה, היא חטא לאמון, ומי כאנשי הרוח יודע שאין דרך ביטוי אמנותית אלא אם היא אמי-תית

מצאו מקום במחנה שמעייניו בבעיותיו החומריות. משהחל הניכור, הוא נמשך לכל אורך הדרך, שוב לא נפגש איש התעשייה עם איש הרוח. חומות גבהו ביניהם. איוה סופר טרח לתאר חייו ותפקידו של מנהל מפעל תעשייתי בעיירת פיתוח. מפעל, שעובדיו עולים מארצות שמעבר להרי החושך, שלא ראו מימי-הם מכונה ואף ברו, שמימיו זורמים.

עובדה היא ואין להכחשה, כי מניחי היסודות למפעל הציוני בארץ היו אותו קומץ של אנשי העליה ה-שניה, ששאבו השראתם הרוחנית מן "הנרודניקים" הרוסיים ומן האסכולה של עם עובד אדמתו והוא בע-לית. מהם, דרך העליות שבאו אחר כך, צמחה ההנ-הגה הציונית שהייתה לשאור שבעיסת העשייה הציור-נית, תוך שהיא דוחקת לפינה שכוחת אל את קודמיה — אנשי העליה הראשונה. בשולי עשייתם הציונית של ה"ממוסדים" הגיעו לארץ יהודי המעמד הבינוני, שעיקר מעייניהם להיבנות תוך בניה.

הניכור יצר מרירות בשני המחנות. המחנה האחד חש עצמו מקופח. איך, חור ושאל עצמו, אין אנשי-הרוח רואים את הגדולה שבמעשינו, איך אין הם מחזירים לנו הכרת תודה על כל שעשינו ויצרנו כאן. איך אין הם רואים את תרומתנו הציונית, הכונה. מדוע נגרע חלקנו. המחנה האחר, נלהב כולו להשיגי

* הכוונה לאירגון של משכילים ברוסיה הצארית, ב-שלהי המאה ה-19 בשם "נארודנאיה וולח" (רצון העם), מטרתם הייתה לצאת אל האיכרות ולהמרידה נגד עריצות הצאר. (המערכת).

שולמית אלוני

תרבות וטלוויזיה

מתוך דברים בכנסת.



... רבותי, אם דיבר השר על תרבות יהודית, אני מוסיפה: ישראלית. יש פה יצירה מתפתחת, שהת-חילה להתפתח עוד בטרם קמה המדינה. יש לנו ספרות, יש לנו תיאטרון, יש אמנות, יש מערכת של יצירה שבכלל לא באה לביטוי בטלוויזיה. אנחנו עוסקים במכונה המשותף הנמוך ביותר, ואין נותנים את כלל היצירה של החברה על כל גווניה. ב"פסוקו של יום" אנחנו שומעים רק סוג אחד. הייתי רוצה לשמוע גם פסוק משל בובר, גרשם שלום, הרל כצנלסון וגם ז'בוטינס-קי; גם וייצמן, גם הוגי דעות אחרים שגם הם אמרו כמה דברים חכמים. וכדאי לזכור כי לא כל מה שיש בפרקי אבות ובמדרשים כולו חכמה, הרבה דברים תפלים אנחנו שומעים. מדוע לא נשמע גם מחשבה ודברי מוסר של הדורות האח-רונים, אם אנחנו באמת עם חי ומתפתח הרי אין גרועים אחרונים מראשונים.

יש תוכנית "מוקד" ומופיעים בה רק שרים, והם חוזרים וחוזרים ומופיעים בשירי הלל לעצמם ולממשלה. מדוע אין תוכנית על "המעצה לתר-בות ואמנות" והבעיות שהיא עוסקת בהן, על תוכניות בתחום החינוך, על פיתוח ארכיטקטורה בישראל, על נסיונות שונים הנעשים בתחומים רבים של תרבות ויצירה מוסר ומדע, מהו האדם — רק פוליטיקה ודת?

... אנחנו דור שני של מרד, של מרד בגולה, ובגלות, מרד באורחות חיים מסוימים. אנחנו דור של יצירה צומחת, יש דינמיקה בצמיחה ה-זאת, היתה אידיאלוגיה למה שהוקם כאן. אדוני ראש הממשלה, הדבר הנהדר ביותר שקרה במאה השנים האחרונות הוא תחיית הלשון העב-רית.

מסורת לא יכולה להסתיים בנקודה מסוימת בזמן ובמקום ובנוסף. אחד העם כתב גם את "עבר ועתיד". הציונות באה להעמיד אותנו על כאן ועכשיו, ולא לחיות רק בעבר הרחוק והעתיד הרחוק אשר נגיע אליו בימי משיח. לדאבונינו אנחנו חוזרים למצב של "עבר ועתיד" במדינה. אף פעם קולקטיב כקולקטיב, מתוך קונצנזוס אינו יוצר. אל תיבהלו מחריגים — לא באמנות, לא במחשבה ובמדע ולא בפרלמנט. בשביל שתה-יה יצירה מחדשת ופורצת יש צורך בחריגה. חייבת להיות חריגה. לאלעזר בן-יהודה קראו "משוגע" המשוגע לשפה העברית. לכן אנחנו יכולים היום, בפרלמנט שלנו, לדבר עברית. יש לדעת דברים אלה. אני מקווה שלא תהיה צורת עין, לא של העתונות ולא של העוסקים היום ברשות השידור, וכי יבינו, לטובת כלל הציבור, שהתחרות, גיוון והרחבה ע"י ערוץ נוסף יביאו להורדת המתחים האישיים והפוליטיים ולמתן תמריץ לתוכניות טובות ומגוונות יותר

הייתי רוצה להבין כיצד אפשר להניח בשנת 1979, על סף שנות השמונים, את בידודה של התרבות היהודית מתרבות המערב, מתרבות ה-עולם. כיצד אפשר להבין זאת, כיצד אפשר לחיות בעולם תוך בידוד והסתגרות, אלא אם כן רוצים לחיות בנוסח מאה שערים. מי שמדבר על שלטון דמוקרטי, לא יכול להיות פטרנלי.

כל הדמוקרטיה בנויה על העקרון שלכל אדם יש יכולת להבחין בין טוב ורע, ויש לתת לו מידע מלא על מנת שיוכל להחליט לכאן או לכאן. שיטה של צנזורה מוקדמת ופטרנליות — גנועים על הטלוויזיה ורשות השידור, אבל הן לא היחידות שנגזעות בה. זה נגע שקיים בארץ לא מימי השלטון הזה. מאז קום המדינה מרבים לדבר אצלנו על דמוקרטיה מחד ומאידך מתלים את הציבור במי שחושבים שהם חכמים יותר, יודעים יותר, מוסמכים יותר.

אין יחיד-גולה לא בכנסת, לא בממשלה, ולא ברשות השידור, ולא הם יכולים לק-בוע מה מותר לציבור לדעת. בוודאי שמי שממונת על הטלוויזיה לא יכול להגיד: אני האיש הקובע מה אתם צריכים לדעת, מה טוב, למדינה ומהי ציונות, ומה בסדר. עובדה היא שבבית הזה יושבים אנשים שיש ביניהם חילוקי דעות, ואפילו בליכוד יש חילוקי דעות. כלומר, אין תשובה אחת. אנחנו קיימים על הוויכוח, לכן יש לאפשר את הוויכוח הזה.

דווקא משום שיש רק ערוץ אחד מאבדות התוכ-ניות השונות את הפרופורציה. כאשר עם שלם רואה כולו אותה תוכנית, מאבדים את חוש הפרופורציה. הדוגמא הקלאסית היא הוויכוח ש-היה סביב התוכנית "ניקוי ראש". תוכנית כזאת במדינה שיש בה מספר ערוצים לא היתה הופכת לארוע מרכזי כל אימת שהיא משודרת.

מתחת לעץ. מתחת לקורת גג

יומן קריאה

אנטון שמאס

"בעשרה מאמרות נברא העולם — והלא במאמר אחד יכול להבין אלא בשביל שכר ועונש נברא בעשרה מאמרות. ובכל מאמר ומאמר יש בחינת כבוד מיוחד, שהוא שורשו, כי הכבוד הוא שורש הכל..."
רבי נחמן מברסלב
(ליקוטי מוהר"ן תנינא, י')

לפי הספר. החייל אמר אחר כך, כלומר אחרי הפיתה החמה הטבולה בשמן זך: "היתה מצלמה, איכשהו נרתעו מלדבר דברים גלויים... יש לי הרבה שהם חושבים אחרת, ואני משוכנע שהם חושבים אחרת". שבת והסתכל בכתבה זו אחרי שידורה, בסרטייה של הטלוויזיה, ואני מודה שבשנייה שנייה רוכך מעט הרושם שקיבלתי אחרי הצפייה בכתבה בערב שידורה. לאיש האחר, שהוא אני, שמעולם לא עזב את כפר ילדותו, לא נישא הזדמנות כזו — לצפות שנית באותה כתבה, ולנסות ולהבין את החייל שבסדרת החינוך הזו של צה"ל. ואני מודה שהדבר העיקרי שקומץ אותי בכתבה הוא העובדה שלפי החינוך שאני קיבלתי, הסיטואציה הזו נראית בעיני תמונה ביותר, באם לנקוט בלשון המעטה. שאלה מן המנותן פיתה חמה טבולה בשמן זית זך: "בזמן המלחמה, מה היתה התנהגות הכללית?". ואני מודה שכתבה זו שימשה בשבילי נקודת מוצא מאיזו מלחמה, מה היתה ההרגשה הכללית? "

בן-גוריון ופידל קאסטרו

שמן זית זך — והנה כל הילדות פרושה לפניי. בית הבד הישן, העשן המבויש, השמן הניגר לתוך בור האיסוף מתוך המכבש, והידיים של המחזיקות בזרוע המכבש. תמונה שהלכתי ונישטשטש בסוף שנות החמישים ובית הבד הישן פינה את מקומו לבית הבד החשמלי המודרני של כפר חנניה הסמוך. נזכרתי בנסיעה שלי לשם, בעונת הזיתים, ובטנדר שהיה לאסוף אותנו מחורפיש בשעה שתיים אך בושש לבוא, והגיע לבסוף בלילה מאוחרת מפני שאשה אחת בכפר שלי שברה רגל והובילה לה החולים בנהרייה באותו טנדר, שהיה כמדומה הרכב היחיד בכפר. באו טנדר, עם אותו נהג, נסעתי פעם עם אבי למעונה, לשם הוצאת רישיון לנהיגה, בימים הרחוקים ההם, ימי הממשל הצבאי. בימים הרחוקים לא ידעתי כמובן מהו ממשל צבאי, ומאוד שמחתי על ההזדמנות שנית לי לנסוע עם אבי למעונה ה"רחוקה". היום, במאמר מוסגר, איני מסעות ונסיעות, ולא הייתי מאשים את הממשל הצבאי בתכונה זו. אבל כבר אופרה אחרת.

אבי, באותם ימים, היה הסנדלר של הכפר. אך בשנות השלושים הוא הספר של הכפר. איש הקצוות, ראש ורגליים. ובמובן הזה נדמה שאני מדבר בדרכו — השיבה, כביכול, לראש. גם בחנותו הופיעו הקצוות: על זכס הארון הודבקה תמונה ענקית של בן-גוריון, ומולו הדביק אחי, בפינת העם שלו, את תמונתו של פידל קאסטרו. היו אלה הימים של סוף שנות החמישים ימים בהם איש בכפר לא קיבל את עיתון "הארץ", ולא כל שכן — שבאותם ימים התחיל ללמוד עברית בכוחות עצמו, מתוך ספרים שיש ציורים של מגדלי מים ותלמים יוצרי פרספקטיבה. אני מהרהר על באפשרות ההיפוטטית: האם היה אבי מוריד את תמונת בן-גוריון, לא קרא בן-גוריון, אילו היה קורא ב"הארץ", ב-30 לאפריל, 1958, את הדין הבאה:

"בן גוריון טירב לקבל תעודת זהות, כיוון שנדפסה גם בערבית כפי שנמסר ממשרד הפנים, הורפסו תעודות הזהות בשנת תשנ"ב עברית וערבית, לפי דוגמת תעודת הזהות הקודמת..."
האם היה אבי מוריד את התמונה? איני יודע. היה אולי מתייחס לכל הפרסום בתנועת ביטול ואומר: "אל תאמין לכל מה שהתנועה מספרים", ותנועת הביטול הדמיונית הזו אני משתמש בה בכוונה כי היא מביאה אותי ללב, הבא, עניין שהוכחש לאחר מכן בצורה כללית מאוד שהתייחסה לפרטים בתוך התמונה. והתמונה היא כזו: ב"דיעות אחרונות" מיום באוקטובר 1979 פורסם הקטע הבא מתוך הפרקים המצונזרים בספר זכרונות של יצחק רבין (פנקס שירות):

"... היה עלינו לטפל בבניה סבוכה אחרת, שלגבי פתרונה לא לנו כל נסיון קודם: גורלה של האוכלוסייה האזרחית של ירמלה, שמנתה 50 אלף נפש. אפילו לבן-גוריון לא היתה תוכנית פתרון. ובזמן הריון במטה המבצעים הוא שמר על שתיקה. במסגרת מבצעים דומים... יצאנו החוצה, ובן-גוריון התלווה אלינו. חזר ושאל: מה ייעשה באוכלוסייה זו? בן גוריון הניף ידו בתנועת שאמרה — סלקו אותם (ההרגשה שלי — א.ש.)"

השאר, כמובן, הסטוריה. הפעם האחרונה שבה נזכרתי בוג המזור הזה, בן-גוריון ואבי, היתה בלמאי 1979, יום העצמאות. נזכרתי בבן-גוריון שאמר פעם, באחד הסטובים ביותר שלו, והפחות מצוטטים: "...מדינת ישראל תקיים שתי זכויות חברתיות ומדיניות גמור לכל אזרחיה, בלי הבדל דת, גזע או מין". נזכרתי מוכר? ! גם בצורתו החיצונית בן-גוריון הזכיר לי תמיד את אבי, ואבי, שנה

בחרתי לקרוא לדברים להלן בשם "יומן קריאה" מכמה טעמים. ראשית, אני לא יכול לטעון, לפחות בשלב ראשון די מוגדר, שהרוב היהודי בארץ מתייחס אליי כפי שהוא מתייחס לאיש שהוא אני, שמעולם לא עזב את כפר ילדותו, פסוטה, אשר בצפון. אני לא יכול לטעון זאת משום שבגיל שמונה עשרה, בשנת 68, בחרתי מחוסר ברירה, אם ניתן לומר כך, להתייחס לעברית כאל שפת-אם-חורגת. לפעמים מקננת בליבי ההרגשה שכל המעשה הזה הוא בבחינת השגת גבול תרבותית ואני עלול עוד, באחד הימים, לתת את הדין על כך. לפעמים — הכוונה לדברים שאני רואה, שומע, קורא. אבל אין לי הרבה טענות במישור הזה. מי שבחר בחיים המינוריים השקטים של בית, קצת אהבה, קצת חברים והרבה ספרים, ודאי לו שלא תהיינה לו הרבה טענות.

יחסו של הרוב היהודי למיעוט מוכר לי מתוך הנסיון הפנימי, הוא חלק ממפתי הפנימית. הוא מוכר לי מתוך היחסים בין שתי התרבויות, יותר מאשר היחסים בין שני העמים. ומשום שהמצב הוא כך אני מתייחס ביתר חומרה לנושא, יותר ממה שהדברים נשמעים. הגילויים היומיומיים של המציאות הזו, יחסי רוב מיעוט, נראים לי הרבה יותר חמורים מהפינה שאני יושב בה, מנקודת ראותי. המלחמה על אדמות הגליל, אם לקרוא לדברים בשם, ולשם דוגמא, מלחמה זו נראית לי הרבה פחות חשובה מהתבטאותו המוכחשת של אלוף פיקוד הצפון על ערביי הגליל. היא פחות חשובה משום שהמציאות היא חולפת, ניתנת לשינוי, אך "מה שנעשה במלים אי אפשר לתקן במלים". התבטאות מסויימת באמצעי התקשורת ניתנת להכחשה, להבהרה, ניתן להעניק לה מדרג-הערכיות של המלים. הספק הזה חמור בעיניי לאין ערוך ממצאות כלשהי.

"יומן קריאה" המסתמך יותר על הזיכרון. הזיכרון של מלים ותמונות. משום כך הוא אכזרי. הוא אכזרי מכיוון שהוא סלקטיבי. והוא סלקטיבי כי האפשרות האחרת, האכזרית יותר, מותרת מוצא אחד ויחיד שאיני מעז להידרש לו ולו במילה אחת. וכדי לעקוף את העול הזה של הזיכרון הייתי מצטט בשלב זה שיר של דוד אבידן, שנכתב בלא שום קשר לנושא שלנו. ובמחשבה שנייה הייתי מציע להשתמש בשורות להלן כמוטו, בכל זאת, לנושא שלנו:

מה שמצדיק יותר מכל
את הברידות, את היאוש הגדול,
את הנשיאה המזוהה בעול
הברידות הגדולה והיאוש הגדול,
היא העובדה הפשוטה, החותכת,
שאין לנו בעצם לאן ללכת.

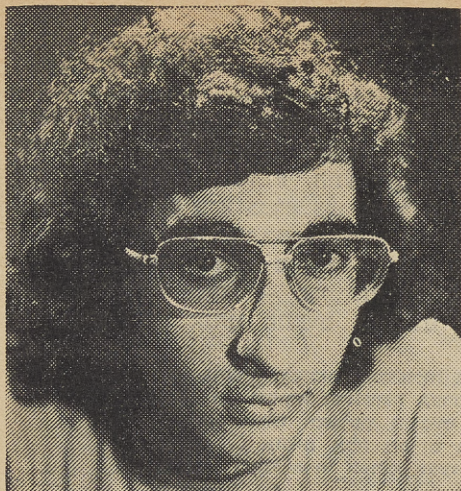
ואם ניתן עדיין להוסיף להקדמה הארוכה הזו הייתי מבקש לציין מלכתחילה שהמעין ביומן הקריאה הזה, שאני מביא אותו בפניכם, אל לו למהר ולהסיק את המסקנה: שניתן תמיד לפתוח דף חדש ולהתחיל את הכל "מבראשית". ואולי אף עדיף לפתוח דף חדש אם ברצוננו להמשיך ולחיות ביחד במדינה הזו, ולא רק משום ש"אין לנו בעצם לאן ללכת".

עצם העובדה הזו שאני עומד כאן בפניכם, ומדבר בשפה שהיא שפת-אם-חורגת בשבילי, היא כשלעצמה הוכחה שיומן הקריאה הזה יותר משבא להזכיר נשכחות הוא בא לומר שלמרות הנשכחות הללו, ובהתחשב בהן, ניתן עדיין לבחור את הדרך מחדש.

ציננתי כבר שהגימה היא אישית לחלוטין, ואיני מתיימר לייצג כאן אף אחד. אני משתדל לייצג את עצמי.

פיתה חמה ושמן זית זך

נולדתי בכפר פסוטה, בגליל, בשנת 1950. הפעם האחרונה שבה הוזכר שמו של הכפר הזה באמצעי התקשורת היה כמדומה באמצע דצמבר 79, בכתבה של גיל סדן, בחדשות מוצ"ש בטלוויזיה. "כתבנו גיל סדן", פתח הקריין ואמר, "ליווה מפגש יחידת צנחנים עם בני הכפר פסוטה", וזאת במסגרת סדרות חינוך על הגליל, מטעם צה"ל. ה"פנש לייך" של אותה כתבה היה שהחינוך המוענק לדור הצעיר היהודי לוקה בחסר, בכל הנוגע לערביי ישראל. אבל אני, שנולדתי בכפר הזה, ומכיר את האנשים שהופיעו בכתבה, לא יכולתי לקבל את המסר הסמוי שבה, והבנתי את ה"פנש לייך" שלי. יחידת צנחנים הנכנסת לכפר ערבי בתיאום מוקדם עם ראש המועצה המקומית אינו חזיון נפוץ בכפרים הערביים, ובוודאי לא לגבי אותה אשה שהופיעה בכתבה וסיפקה לה את ה"קולור" החדשותי, את ניחוח פיתת-הפולקלור. היחידה נכנסה למה שכונה בפי הכתב "מאפייה ביתית של פיתות". ואחרי "פיתה חמה טבולה בשמן זית זך" הגיע תור ה"שאלות מן המותן". והשאלה הראשונה, בכתבה, היתה: "בזמן המלחמה, מה היתה ההרגשה הכללית?". התשובה, כמובן, היתה מהוססת, חמקנית, אמביוולנטית.



ב-15-16 1980 נערכו במוסד "זן ליר" בירושלים שני ימי עיון על הנושא "אחד מכל ששה ישראלים": יחסי גומלין בין רוב ומיעוט במדינת ישראל. הדברים להלן נאמרו במסגרת הדיון על "יחסו של הרוב היהודי למיעוט — הלכה למעשה". הם יופיעו יחד עם דבריהם של מרצים אחרים, בקובץ בהוצאת "זן ליר".

בני דורי, שנולדו וקיבלו את חינוכם בישראל, מבינים את המשפט הזה של הרב לוינגר בצורה מרחיקת לכת. הבית שהוא מדבר עליו הולך ו"מאבד את הקשר עם המציאות". הקירות היפים, המסויידים בצבע לבן עם כחול-של-כביסה, הם היום קרקע פורייה לצמיחתה של תרבות הקיטש. או במלים אחרות בוטות — "טעם ערבי". כשאני אומר "טעם ערבי", בעברית, זה נשמע איוב ונורא. פרחי פלסטיק ותמונת אגם כחול באמצע השקיעה. החשיפה הפתאומית הזו לתרבות אחרת הפרה את האיוון הפנימי, והעמידה את הטעם הערבי בשורה אחת עם הקיטש. ומהו קיטש בסופו של דבר? פיתה חמה ושמן זית זך על שולחן פורמייקה מתחת לאגם הכחול באמצע השקיעה. כל דבר שאינו במקומו ואינו ממלא את הפונקציה שלו הוא קיטש. ואם הקיטש הזה היה נשאר על הקירות היה במה להתנחם. אך הקיטש לא נשאר על הקירות, הוא יושב היום במועצות המקומיות בכפרים הערביים, ואפילו בכנסת. ותרבות הקיטש הולכת ומשתלטת עלינו, ערבים ויהודים כאחד. ומאחר והנושא שלנו מוגדר מאוד, איני רוצה להרחיב כאן את הדיבור על תופעות הקיטש בפוליטיקה הישראלית, בחברה הישראלית ובתרבות הישראלית בכלל. אך הטענה שאני רוצה להעלות כאן היא שמדיניות השלטון הישראלי, על כל מוסדותיו, כלפי המיעוט הערבי בארץ, מבוססת בראש ובראשונה על הקיטש.

המדיניות הרשמית של ממשלת ישראל כלפי ערביי ישראל בוצעה תמיד על דרך האילתור. יועצו של ראש הממשלה לענייני ערבים נתן למושג "נכבדים ערביים" משמעות רבה, באם לנקוט בלשון המעטה. ובכלל, השימוש הזה במילה "כבוד" על כל צורותיה, היווה מרכיב חשוב בהתווית המדיניות, אם בכלל. "נכבד ערבי", בסביבתו הטבעית, ממלא פונקציה פאטריארכלית. אך כשנכבד ערבי נבחר לכנסת — זוהי כבר פרשה אחרת. בתקופה שלפני הבחירות קשה היה לדעת מאין צמחו כל הנכבדים הללו, והיכן הם היו חבוים, והאם כבודם במקומו מונח, או שמא מונח הוא במקום אחר.

ת.ס. אליוט וחוטפי העצים

איני זוכר את השנה המדויקת, אך המעשה היה בסוף שנות החמישים. אני שיתקתי לתומי בחצר ביתנו הפנימית, ואשתו של דודי ירבה בקצה הקרוב לרחוב של אותה חצר, וניקתה עדשים. שכן רכוב על חמורו עבר בחוץ, מחזיק גרון בידו, בדרכו לחטוב עצים. מבלי לעצור את החמור בדרך את אשת דודי לשלום וזרק לעברה את המשפט הבא: "הג'מאעה באים אליכם עוד מעט!". אשתו של דודי, שלא קלטה את משמעות המשפט, שאלה אותי מה רצה השכן בדיוק, ואני חזרתי ואמרתי לה שהג'מאעה באים אלינו עוד מעט. כששאלתי אותה אם היא יודעת מיהם אותם ג'מאעה ענתה בשלילה מרוגזת על כי השכן לא הואיל לעצור את חמורו ולתת פשר לדבריו. עוד אנו תוהים והנה הג'מאעה מופיעים. ומנהג היה שבראש הג'מאעה, ובמרחק מה מהם, הולך אחד מנכבדי הכפר וממחר להודיע לנמען הביקור מיהם הג'מאעה בדיוק. ומה מסתבר? מועמד לכנסת, מאחת הרשימות המסונפות למפא"י, מוקף בפמליה של נכבדים מנכבדים שונים, מגיע לחוג בית מאולתר. אני הובהלתי לחנות הקרובה כדי לקנות בונבוניירה לכבוד הנכבדים, ואולי באותה הזדמנות אמצא את דודי ואודיעו דבר הביקור הבלתי צפוי. וכשאני משתחרר את המעשה הזה אני נוטה תמיד לפזר את העדשים לאורך הכניסה מידה של אשת דודי המופתעת שנתפשה בשעת מעשה לא כל כך מכובד. מין נקמה מתוקה.

אבל אותו שכן היה באמת בדרכו לחטוב עצים. את הפרט הזה איני בודה מליבי למרות שהוא אחד הפרטים החשובים בסיפור. ובמה דברים אמורים? איני יודע אם אורי לובראני היה יועץ טוב לענייני ערבים, אבל כל מה שזוכרים ממפעלו של האיש הזה הוא משפט שהופיע ב"הארץ", ברביעי לאפריל, 1961. אגב, גם הידיעה על תעודת הזהוית של בן-גוריון הופיעה באותו עתון, באפריל, שלוש שנים קודם לכן. וזוהי ההזדמנות לצטט את ת.ס. אליוט בפתיחה ל"ארץ הישימוני": "אפריל הוא האכזר בירחים...". וכך אמר אורי לובראני בציטטה היחידה שנתרה משנות כהונתו: "לולא היו סטודנטים ערביים היה אולי יותר טוב. אילו נשארו חוטבי עצים היה אולי יותר קל לשלוט עליהם". ואיני יודע אם הוא צדק בעניין השליטה, אבל אילו נשארו חוטבי עצים מי יודע אם היו שומעים על אחד ת.ס. אליוט, ואף מצטטים מאחד השיירים המפורסמים של המאה. הוא שאמרתי — מה שנעשה במלים אי אפשר לתקן במלים. ואחרי חוטב העצים, בסיפור, הגיעו הנכבדים.

גורל פשוט, העריץ מאוד, אני חושב, את דמותו של המנהיג. איני יודע מה היו אומרים שניהם, שנפטרו בינתיים, על הסיפור הבא.

עברית, ערבית ומוות

נסף אותו מאי, בשנה שעברה, חזרתי לירושלים אחרי שגרתי קרוב לעשרה יחדשים בבית-ג'אלה. במשך החודשים האלה למדתי הרבה על עצמי ועל העיר הירוקה העובר בתוכי. בבקרים נסעתי במוניות חברון, ובחזרה לשם נסעתי באוטובוס של קרית ארבע. וראיתי הרבה דברים, שאפילו העורך שליחני ביותר היושב בתוכי, היה מוציא אותם לאלתר מתוך יומן הקריאה.

בשני למאי 1979, ביום העצמאות, שאינו, לצערי, חג בשבילי, הייתי אמור לגיע לתל-אביב. והנה במחסום שליך קבר רחל עומד חייל צעיר ומכוון את התנועה באמצעות נעלי בית, מפלסטיק אדום, שהחזיק בידיו. ואני, בנו של הסנדלר, יושבתי בתוך המונית ונעלבתי; בכעס כבד. איני יודע מה חשו שאר הנוסעים, אך לפי ההערות שהושמעו שם היה ניתן להבין, ברגע מסוים של צירוף תמונות ותחושות, מהו בעצם כיבוש לגביהם. איני יודע אם אותו חייל היה מעז לחזור על הפעולה הזו במבואות תל-אביב, אבל בר אחד אני יודע: אם הייתי מתבקש לחזור על הסיפור הזה באמצעות נכס ספרותי הייתי בוחר בציטטה מיהודה עמיחי, שכתב פעם, בהקשר שונה לחלוטין:

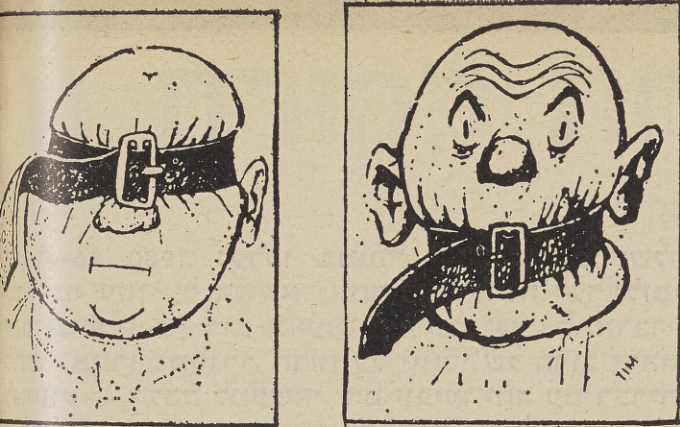
רגל מאבד את הקשר עם המציאות ועף.
חלון ראווה מקושט בשמלות נשים
יפות בצבעי תכלת ולבן. והכל
בשלוש שפות: עברית ערבית ומוות.

אני חושב עכשיו: מדוע אני מתפלל לראות את החייל שהופיע בכתבה פשוטה, כטוב לבו בשמן הזית הוז, שואל אותי על הרגשתי במלחמה? נשוב לסיפור שלנו. כשהערתי לחייל אחד במחסום על התנהגות חברו נהג לי: "אל תדאג, הוא עושה את זה גם למכוניות שלנו". אך אני דאגתי, מותר לי להשתמש באגדרסטיטמנט. גם הביטוי "המכוניות שלנו" נראה לי באותו רגע בלתי מדויק לחלוטין.

הקשר הזה של שלוש שפות, עברית, ערבית ומוות, אני נזכר במשפט משל הרב לוינגר, שאמר בראיון ל"הארץ": "מה שמעניין את הערבים זה הבית השטני". והוא אינו יודע עד כמה הוא צודק. הבית שאני גדלתי בו לא היה בו שטני. ואיני מכיר הרבה בתים ערביים, ואני מתכוון לבתים ערביים, יש בהם שטני. המגע הזה עם רצפת הביטון הקרה חסר לי מאוד. המגע השטני הזה בין הנעליים, או הרגליים היחפות, לבין הרצפה הממשית יש משהו שקשה להסביר אותו לרב לוינגר. כיום אני מתהלך על השטיח אני יודע שהרבה יותר קל לשמוט את השטיח מתחת לרגלי מאשר לשמוט את הקרקע מתחת לרגליי. ואני מתגעגע לקרקע. בני גילי עשו כבדת דרך ירכה בין הרצפה לבין השטיח. אבל הם יודעים עדיין את ההבדל בין שני המשוררים, והם מסוגלים עדיין להבחין בשיבוש שחל בסדר הבסיסי של דברים: רגליים-בתוך-נעליים-על-שטיח-פרוש-על-הרצפה. והסדר הזה לא יודע ומזמר: נעלי פלסטיק אדומות מוחזקות בידיים. ריח העורות בחנותו אבי מלווה אותי עד היום, והפלסטיק הוא תחליף חיזור ומעליב לאותו ריח משכר. והצבע האדום הזה מזכיר לי תמיד שבקורידה האכזרית הזו שתי התרבויות אני הוא השור האומלל. האם הרחקתי לכת בדימוי הזה? איני בטוח כן. עם הסתייגות אחת: הדימוי הזה הוא פשטני מדי, ויחד עם זאת הוא קולע ומסכם.

קורידה, "אולה, אולה"...

הקולדת הטרגדיה" ניטשה מעלה את התיזה על המלחמה התמידית בין היסוד האפולוני לבין היסוד הדיוניסי. הראשון, שהוא הסדר המושלם, הריסון והאיפוק, נלחם בשני, שהוא הספונטני יותר, הטבעי, הבראשיתי. וכל יצירת רבות, בסופו של דבר, היא נצחונה של האפולוני. הכנסת הסדר לתוך הכאוס, השליטה החוק בתוהו. והרי זה מה שקורה בקורידה: התנועות המסוגגנות של המטאדור כופות את עצמן לבסוף על גורלו של השור. וזהו המצב הסכימטי בקורידה שלנו, עם הבדל אחד: איש אינו בטוח יותר מהו התפקיד בעליו על עצמו. התפקידים מתחלפים, ואיש אינו יודע יותר מהם כללי המושק. המלחמה הזו בין שתי התרבויות, היהודית והערבית, הולכת ומקבלת גיוון של קורידה לכל דבר. והרבה גרונות, משני הצדדים, ניחרים כבר מקריאות הקצובות: "אולה... אולה!".



ב-16 בספטמבר 1979 פירסם ח"כ שמואל טולידאנו מאמר בעתון "ידיעות אחרונות", תחת הכותרת הרטרואקטיבית: "כבר ב-1973 הצביע דו"ח סודי אשר הוגש לגולדה מאיר על התעוררות לאומית בין ערביי ישראל". אגב, אותו דו"ח הוגש ממנו, אני רוצה להפנות את תשומת לבכם לדו"ח אחר שהוגש ע"י ח"כ טולידאנו, ב-16 באפריל 1973 לוועדה המדינית של המערך, תחת הכותרת "ערביי ישראל — מדיניות". אפריל, כבר אמרתי!! בפרק הפותח של אותו דו"ח אנחנו פוגשים במידענו "הנכבד הערבי" לאחר שירד מתהילתו:

"אין בחברה הערבית הישראלית מנהיגים במשמעותו המקובלת של מושג זה. השורה הראשונה בקרב תופסי עמדות המפתח במויחור הפוליטי, הדתי ובשלטון המקומי מורכבת רובה ככולה מנכבדים ותיקים... אישים אלה חסרים ברובם תכונות הנהגה, כפי שהן נתפסות בעיני הדור הערבי הצעיר, המבקש לכבוש מקומו בשורות המנהיגות..."

הצימוק האמיתי של אותו דו"ח טמון בפרק החמישי הדן ב"מדיניות שכר ועונש". ברשותכם אצטט בהרחבה מאותו פרק. פשוט — לא להאמין:

"במסגרת המגמה להבטיח צמצום כוחם של חוגים קיצוניים עוינים בקרב ערביי ישראל, על רקע בעיות הסוכות של מיעוט זה, ננקטה עד כה מדיניות שכר ועונש שהתבטאה בדרכים הבאות:

1. הענקת טובות הנאה אישיות לגורמים חיוניים ומאידך מניעתן מיסודות שליליים.
2. טיפוח מנהיגים בדרכים שונים ע"י מתן טובות הנאה באמצעותם (ההדגשה במקור — א.ש.).
3. העדפת עדות כמו הדרוזים, הצ'רקסים ועדות נוצריות או כפרים חיוניים בפיתוח כלכלי וחברתי, לפי מידת זיקתם להשתלבות במדינה.
4. הענשת אישים וגופים שליליים ע"י מניעת טובות הנאה מהם. למדיניות זו יש תרונות מסויימים, בהבהירה לערביי ישראל כציבור וכפרטים את הסיכויים הטמונים בתהליך ההשתלבות והסיכון שבהיטחפות לחוגים קיצוניים...
5. ביצוע של מדיניות זו הלכה למעשה כרוך בשתי מגבלות חמורות:

- א. אופייה הדימוקרטי של המדינה אינו מאפשר מיצוי יעיל של מדיניות זו מבלי להיחסף לביקורת שיפוטית או ציבורית.
- ב. הקושי בקביעת המושג "שלילי", בעיקר לגבי גופים כמו מועצות מקומיות. עד כה נהגנו לראות כשלילית כל מועצה הנשענת על רק"ח, אפילו הרוב המכריע של חבריה ובכללם ראש המועצה קשורים במפלגות חיוניות. בדרך זו נפגע כפר שרוב מצביעיו נתנו קולם למפלגות חיוניות.
- ג. הקושי להבטיח אחידות של כל משרדי הממשלה ומוסדות ציבור בביצוע מדיניות השכר והעונש בכל מקרה.

קווי המדיניות

1. תועמק מדיניות הענישה כלפי הגורמים השליליים, אישים וגופים.
2. תועמק מדיניות השכר כלפי הגורמים החיוניים, גופים ואישים.
3. ייבחנו מחדש המושג "שלילי" במגמה לצמצם את הנכללים בקטגוריה זו ובמיוחד כאשר מדובר במועצות מקומיות.
4. "הוועדה המרכזית לבטחון" תקבע הגדרת הקטגוריות החיוניות והשליליות.

הצעת קווי פעולה

1. כל משרדי הממשלה יחוייבו (ההדגשה במקור — א.ש. בהו-ראה מתאימה לבצע הלכה למעשה את המדיניות שתקבע ע"י "הוועדה המרכזית לבטחון" או "הוועדה הבינמשרדית לערביי ישראל" בהתאם למחזות הענין).
2. מוסדות ציבור יונחו לבצע מדיניות זו ככל שיידרש.
3. תוקם ועדה פנימית מצומצמת שתבדוק דרכים ותציע אפשרויות להעמקת השפעתה של מדיניות השכר."

הטכסט הנ"ל אינו זקוק לפרשנות כלשהי. אך בכל זאת הייתי מבקש להתייחס אליו בחומרה הראויה, ואני אסתפק בחידודם של כמה מהיבטים.

אנחנו למדים מתוך הטכסט שנכתב ב-1973 שההתייחסות לערביי ישראל מצידו של השלטון (קרי: שלטון מפא"י והמערך), התבססה בסיסית על תורת הרפלקס המותנה. "חיובי" — אתה בפנים. "שלילי" — אתה בחוץ. ועל כל זה מנצחת "הוועדה המרכזית לבטחון", שאיני יודע כמה מכם שמעו על עצם קיומה ועל תפקידיה. ואני רוצה לשאול בהקשר הזה שאלת תם, כביכול: — אם ההתייחסות לבעיית ערביי ישראל, במשך השנים, נעשתה דרך כוונת הרובה של אותה ועדה, מדוע אם כן נטעו בלב הדור שלי את התחושה האשלייתית שאנחנו הגשר לדוריקים, לא רק בגבולות הקו הירוק אלא בתוך המרחב. ואם לעשות פראפראזה לאימרה הידועה — כלום לא נכון לומר שגשרים, מעצם מהותם, הם הדבר הראשון שנשרף בעתות מלחמה ובעתות שלום?

עד כאן שלב השאלה הריטורית.

"חיובי" ו"שלילי"

ולעצם העניין — אינני בקיא כל כך בצורה בה התנהלה המדיניות הישראלית במישורים השונים במשך השנים, אבל האילתור האמיתי התבצע במישור של ערביי ישראל. די בכותרתו של הפרק הנ"ל, "מדיניות שכר ועונש", כדי לקומם אותי. הטון האלוהי הזה מעביר בי צמרמורת. ואיני יודע אם הקב"ה מרוצה מכל העניין. הרי חוקה על מר טולידאנו שסיק את המסקנות הנכונות מטעויותיהם של אחרים, ולא כל שכן — מטעויותיו, כביכול, של הקב"ה, שאם הוא לא הצליח במדיניות השכר והעונש, איש מבני התמותה הרגילים לא יצליח לעשות כן. קיטש פוליטי במיטבו — העתקת מושגים מעולם הדת לשטח כל כך רגיש ובעייתי כמו המדיניות כלפי ערביי ישראל.

ושתי המלים הללו — "חיובי" ו"שלילי", עמוסות לעיפה בקונוטציות צבאיות. אני רוצה להעלות כאן את ההנחה שהסלנג הצבאי, שרובו ככולו מבוסס על השפה הערבית המדוברת, הוא שתרם יותר מכל, עד כמה שהדבר

נשמע פרדוקסלי, להעמקת הפער בין היהודים והערבים במשך השנים. רוצה להדרש כאן לשאלת הלשון, הפרווה לקויית-הניסוח, המאפיינת לדעתי, את התרבות הישראלית. אך הייתי מבקש להצביע על אחת התוספות החמורות בהקשר הנ"ל.

איש לא יחלוק על כך שהשם "כפר קאסם" מעורר בזיכרון הקולקטיבי ערביי ישראל את הפרשה הכאובה ביותר שחוו על בשרם מאז קום המדינה, פרשה, שהשאירה חותם כבד מאוד על היחסים בין יהודים וערבים בישראל. המעיין בפסק הדין באותה פרשה יעמוד פעור פה מול העובדה המצמררת גורלם של ארבעים ותשעה תושבים מכפר קאסם נחרץ ע"י ביטוי מהמערב הערבית המדוברת — "אללה ירחמו", כלומר: זכרוננו לברכה, שנאמר אל"מ ישכר שדמי בתידרוך שניתן לגדוד של משמר הגבול. והכל, כמ"ה היה פתוח לפרשנויות. אותו שדמי, בניגוד לשאר הנאשמים באותה פרשה, נשפט כזכור ע"י בית דין צבאי ששופטיו מונו ע"י הרמטכ"ל. נמצא אשם בעבירה טכנית גרידא ובית המשפט דן אותו לעונש של 15 שנים ושלום אגורה אחת. באותם ימים, אני מתפתה לומר, האגורה היתה משהו. ציניות מצידי?! אולי, אבל, אנא, נסו לחשוב על הציניות התחתונה בשיטת המלים הללו — "אללה ירחמו". ולגופו של עניין — פרשת כפר קאסם עלינו לרשום בין הדברים שעלינו לשכוח, כפי שכחב ט. כרמי בהקשר אחר. עלינו לשכוח את הפרשה, אך עלינו לזכור, בא מידה את הלקח: מה שנעשה במלים אי אפשר לתקן במלים. וחוקת המלים שתהיינה מדוייקות, ולא כל שכן כשהמדובר הוא בדיני נפשות, של הרוב היהודי למיעוט הוא דיני נפשות.

אך נשוב למינוח "חיובי" ו"שלילי".

ת.ס. אליז כתב פעם בהקשר אחר: "רק אלה הניחנים באישיות ואמנם מכירים את פשר הרצון לברוח מהן". חיובי, בהקשר הנ"ל, פירושו ערבי חסר אישיות וחסר אמוציות, שבקושי יודע לאיית את שמו, אך בו אמור לתמוך בבחירות לכנסת, אחרת אחשב לאלמנט שלילי הרסני. מפא"י, ושלטון המערך לאחר מכן, היה מבוסס, לפחות במישור החנינו, טישטוש האישיות הערבית בישראל בשלב ראשון, ובשלב שני — הולדת מאותה אישיות מטושטשת להשתלב במדינה. ההשתלבות הזו מבוצעת מיטב המסורת של "הטעם הערבי". הבית הערבי הוא האגדרטה המצוי ביותר לזכר אותה השתלבות — ספלוני קפה מר על מגש פלסטיק, וזה, להיעזר שוב בת.ס. אליז, האובייקט הקורלטיבי. וזה מחזיר אותי שוב ל"הבית והשטיח" של הרב לוינגר.

לא רק שהבית הערבי איבד את החלל המקורי שלו, את החלל הפנימי שהתבסס על המתח הרגוע והמאוזן של אבני הקשת, יתרה מזו — הערבי איבד אף את החלל החיצוני שלו. בניה בלתי חוקית — זהו כמעט נרדף לבניה ערבית. כפי שבניה ערבית היא שם כמעט נרדף ל"ערבית". ככה זה. מאחר ואיני בקיא כל כך בתוכניות המתאר המאושרות הבלתי מאושרות של הכפרים הערביים, הייתי מבקש להתייחס למפת התרבותית של ערביי ישראל כפי שהיא משתקפת בספרותם.

"היי שלום, ביכולת לנשום!"

ערביי ישראל היו נתונים, עד 1967, בהסגר תרבותי. פשוטו כמשמעו מצד אחד — נותקו מכל המתרחש בתרבות הערבית בת זמננו, על כל רבד ומצד שני — הרתיעה המובנת מאלהי מהשפה העברית גרמה לכך שהשפה הזו נותק מתרבות העולם, ולא כל שכן מהתרבות העברית המתהווה. המישל חדאד, איש נצרת, כתב בשנות השישים המאוחרות את המפורסם ביותר בספרות הערבית המקומית — "היי שלום, היכולת לנשום" הרגשת המחנק, בתוך מרחב התמרון המצומצם, גרמה לכך שהספרות הערבית בישראל הסתגרה במשך שנים רבות מאחורי המגן הבדוק והבטוח הצורניות הניאו-קלאסית. בהקשר הזה מישל חדאד היווה מעין בניה חוקית. ורק אחרי 67, לאחר שנחשפה הספרות הערבית בישראל להשפעת מהעולם הערבי, דרך חנויות הספרים בגדה, "שוחרר" המשורר הזה יחד שאר השטחים. אולם השחרור הזה לא עזר לו הרבה. תווית "בניה" בחוקית" נותרה דבוקה עליו עד עצם היום הזה.

לכתוב היום ערבית בארץ — זהו מעשה בודד מאוד, שיש בו הרבה מעשה בודד — משום שהתשתית איננה. מפת המתאר מטושטשת והסופר אינם יכולים לשוב הביתה. הבית המסורתי פינה את מקומו לוויילה המודרנית שהכל בה מזויף. הקירות אינם בנויים יותר מאבן, הם מצופים באבן אם בכלל. האוכלוסייה הכפרית שנותרה בגבולות הארץ לאחר קום המדינה לא השתחררה עד עצם היום הזה מהרגשת המחנק. במשך עשרים וחמישים חיו הערבים בארץ עם ריאה אחת, והחשיפה הפתאומית הזו לתרבות הער

נשר של כתובת קעקע

דינגוף פנת פרישמן, בלילה, כמו בשר בבשר,
בית המטבחים של מה שהייתי, של מה שנשאר.
בצמרות העצים עוברת רוח בהתגנבות יחידים,
הכל היפי הוא הכל לא מכאן,
ובינתיים, כמו בהמראה פראית, כמו בגחיתה רפה,
נחרט לי בורידים נשר של כתבת קעקע.

תמר משמר



אבל, אחר כך, ברחוב
שוב אין אנו אמורים לומר
דבר, שוב אין קרוב.
קדם-לכן, בחדר, דבר בעלונה
שעלתה. שפשטה ענפים חצופים בוילון.

אבל, אחר כך, ברחוב, שוב
בבושה השעה. רוחשת. קשת-שאון.
רשט, הקשב, זה רשט
נימים מהומות —
דמויים. מוכנים. כוונים. מפתחות —
אכנים. שכרי גופים בהתנסחות
מאחרת, לא מבארת, פתאומית.

אני פוערת ומפריכה. ראה, אי-שקט
כאן. אין מדבר בגאווה. קדם-לכן, בחדר
דבר חצופות בעלונה:
כל שארע —
בלתי צפוי. בלתי
נמנע.



כדור מתבטט; נפץ-חץ.
משב-התחבטות-רוח-רחוב. משק; צפור בשפה.
במרחק, במרחק המכל — נחשול; כמיהה
בתוקה (או כנף, בלתי מתפשלת, על
גדם-ענף). חלוקי
הפוכב הפצום
הפצוע כאדם, כחיה.

בחצר צפצפה מתערבת בעד יציבות הפגום.



המרחק הנמוך, הנמתח
בין מעוף לנוף, פניו להפנמת
העלבון שבנפילה.
הוא, ידריך, בהנפשה רוגעת:
חול. כחול. נחשול. פח
גיחות הקסר.
עגינות. גומה. בור. העצימות
שבנשוב חפשי.
המרחק הנמוך ונח
הוא
עצמו עמדת מבט. הצפור
הנבטת, נעה לשבר
מגזר
אור הקסר.

„אחי, אחי“ מלמלתי
ומעלי פסת-שמים
כחלה.

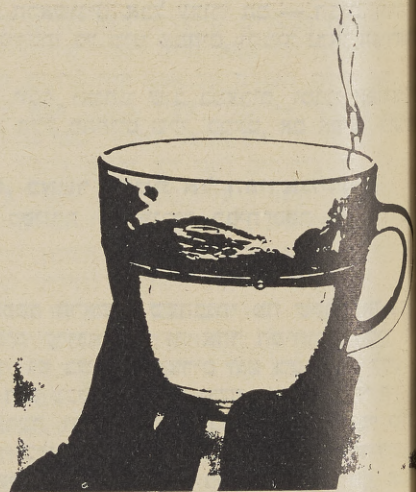
ב. כבדאי מקמר נגלה המראה
בחלומי
אחרי ארבעים שנה:
שנאת-חמס כבעיני זאבים,
הרוכל פגלם מפרג
והתפוז כדבלה.

חלומות מי יבין?

מתוך ספר שירים שעתיד להופיע בקרוב.

התמקרות
א.
כוס

מוצקה. רחוצה
מתנחת אל מרחב
בקו שחור
והוא סובב וסובב בה
לחלצה אל תוך האור הלבן
מגלרי אצבעות
שמהן נוצרה
וכהן הימה
לכלי שרת.



אהוד גלעד: צילום. מירי גלעד: מלות שיר

זנו שהתרחשה לאחר 67, אך החמירה את תחושת המחנק. על הרקע
ראית הספרות הערבית בארץ כמעשה מופלא, בלתי אפשרי. מערכת
הערבי בארץ, לפחות בתקופה בה אני למדת, הצמיחה אנשים כרותי-
שמשורר מן המאה השביעית קרוב יותר לליבם מאשר משורר בן
העשרים. אלה הם אנשים בלי עבר תרבותי, ובלי עתיד. רק הווה
הם, ואישיות רופפת. כרותי לשון — כמו אותו זקן ערבי ב"מול היערות"
לזנו של בית ילדתי בכפר בו הולך הנוף ומשתנה. מצפה יופיע באופק
הימים, מאיים ובלתי מוכר. והסטודנט של א.ב. יהושע יביט ממרומי
הערבי כרות הלשון. איש לא יתן לו, לאותו זקן, לדבר בשפתו, ולבסוף
דבר באש. האש המאיימת על כולנו. רק כרותי לשון מדברים בשפה
זאת כל כך, בהסכמתו האילמת, אם לא בעידודו, של הסטודנט, ובינתיים,
היא רק פיתרון ספרותי, והילדה שבסיפור אינה תופסת את פשרו.
מקווה שהמציאות תחקק את האמנות, והסטודנט, כפי שהוא עושה
הוא יציל את הילדה לבסוף מפני האש.

למעשה ההרצאה שלי היתה אמורה להסתיים, לפי התיכנון המקורי של
קריאה". מה עוד שאקורד הסיום נראה לי אפקטיבי ומסכם. אבל הייתי
זאת מבקש לסיים את דבריי בנספח.

זכר בראשית דבריי שיומן הקריאה הזה יותר משבא להזכיר נשכחות
לא לומר שלמרות הנשכחות הבלתי נעימות הללו, ובהתחשב בהן, ניתן
לבחון את הדרך מחדש, ולו רק בגלל "העובדה הפשוטה החותכת /
לנו בעצם לאן ללכת".

מבקש להוסיף שלא הייתי מופיע כאן בפניכם אילו חשבתי שמבוך
הוא ללא מוצא. ולא הייתי מופיע כאן בפניכם אילו הסתכמו מגעיי
בשאל ביומן הקריאה הזה. שמורים עמי עמודים יפים יותר מאלה
אני בפניכם.

בספטמבר 1958 יצאה הוראה מטעם הממשל הצבאי לאחד אחד חסן, משבט
אל-וואדי, שליד עראבה, לעמוד בצילו של עץ חרוב, במבואותיו המע-
ה של הכפר דיר חנא, מזריחת החמה ועד שקיעתה, במשך ששה חודשים.
יודע אם אותו איש ביצע לבסוף את הצו, ואיני יודע אם עץ החרוב
הוא לעמוד שם. אבל אני חושב שאותו איש ממשיך לעמוד שם עד עצם
היום. ובמשך השנים הללו הלכו ילדיו לבית הספר, ולמדו שם על ביאליק,
על יהושע, שלימים הפך לגיבור ספרותי, ולמדו שם על תולדות בית
דוד ושני, וביום העצמאות נאמר להם שזהו יום חג ועליהם להופיע
בבית העצמאות. הייתי מבקש שהאיש הזה יוחזר לביתו, כדי שילדיו יעמדו
לואו תינתן להם, לבנים, האפשרות לבחור: האם הם רוצים לעמוד
לעץ, או מתחת לקורת הגג. אני בטוח שהיו בוחרים באפשרות

ז'קלין כהנא

יד הגיעה משפחתך למצרים?

אמצד אבא הם באו מעיראק למצרים, וזה היה ודאי אחרי פתיחת
של תעלת סואץ ואיכשהו קשור עם ההתפתחות של מצרים וגם
של הקהילה היהודית; הם תמיד עסקו בבידים, עוד בעיראק. סבא
היה הראשון ש הביא לעיראק בידים מאנגליה, זאת אומרת מבתי-חרושת.
הוא היה איש עשיר, סבא?

עשיר כמו רוטשילד — ודאי לא. אבל הדבר לא היה כל כך חשוב. זאת אומרת — כן חשוב, אבל לפי מה שהבנתי, בשבילו נפתח עולם חדש, אם מתרחשים דברים כאלה, זה סימן שהעתיד מתפתח בכיוון הזה. לכן לא רצה להמשיך כך, בקהילה סגורה שהיתה כבר מאות-מאות שנים בעיראק, אך גם לא ללכת כל כך רחוק אלא להישאר במזרח התיכון, כלומר במסגרת הישנה שלנו. אבל עם אפשרויות חדשות.

סבא שלח את כל הילדים לבית-ספר של "אליאנס", גם הילדות, ואז זה היה דבר לגמרי בלתי מקובל. הוא לא הניח לבנים שלו להתחתן עם בחורות מעיראק, כי חשב על חידוש מכל הבחינות האפשריות. מצחק שכל אחד מהבנים שלו, כמעט — אולי לא הבהכור — התחתנו עם בחורות מקהילות אחרות, וזו היתה כמעט מדיניות. לפתוח את הכל, אמנם, בגבולות המסורת היהודית, אבל לא כפי שהיתה. ועבורי זה היה המעניין, שהדברים מתחילים בחיים, אדם שחושב לבד, שעושה לבד, ואיכשהו חל שינוי במשך כמה דורות — של הכל, התחלה של קהילה חדשה, אנשים שלומדים דברים לגמרי חדשים. ואיש מאתנו, והוא כבר בן הדור הרביעי או התמישי של אותו יעקב שוחט — אם הוא בארצות-הברית או באנגליה או כמוני כאן בארץ, אינו שייך לקהילה העיראקית כפי שהיתה אז. אבל נשארו יהודים. והדמיון שהיה לו לעשות צעד כזה — אותי זה המעניין.

הוא מחתן את הבנים שלו עם בנות ממוצא לא עיראקי. ואז — אבא שלך, על פי התכנון הזה, מתחתן עם בחורה — מניין? מטונים.

איך הם נפגשו בכלל?

הם נפגשו במסגרת של ה"אליאנס". עד כמה ה"אליאנס" חשובה בכל ההתחדשות של הקהילות היהודיות במזרח התיכון — אין מבינים, ובעיקר לא בארץ. המשפחה של סבא מצד אמא — שמם היה שמלר — הם באו מעיר קטנה, עיר שבורגיניה נולד בה, בשם מונאסטיר. היו זמנים מאוד קשים, אבל איכשהו הסתדרו וכולם חיו פחות או יותר יחד. היתה להם חנות כלבו בקהיר. כרגיל היו שולחים את הבנות הביתה, להתחתן עם יהודים שמכירים אותם: קרובים, בטונים. אבל בגלל המלחמה היה הדבר בלתי אפשרי. לכן היו צריכים לחפש בעלים בשביל הבחורות, והיו הרבה הרבה בחורות.

ויהודים שהיו במצרים, ובאו מכל מיני קהילות, מהמזרח התיכון — למשל מסוריה, מעיראק, היו בגדר זרים, אבל אין ברירה, הם בכל זאת יהודים. ומהלך בית-הספר של "אליאנס", מר דאנו, שהיה קודם המורה של אבא בעיראק, בנותיו היו ידידות של אמא, וכך היו הם "השדכנים". ולכן בשבילי, בחיים שלי, "אליאנס" הוא דבר כל כך חשוב. בלי "אליאנס" אבא ואמא לא היו מתחתנים.

כך מוצאת המשפחה שלך את עצמה במצרים. איפה במצרים?

בקה"ר.

מתי זה היה ?

המשפחה של אמא — זה היה קצת יותר מאוחר, אולי ב־1912. עם הרבה ילדים. למשפחה של אמא הייתה חנות כלבו והם היו סוחרים של בדים אנגליים, אבל לא רק בקהיר. הם היו מוכרים לחנויות בכל מצרים. לא רק הם, אבל גם הם. לאבא היו קשרים יפים עם אנשים שבאו מהכפרים הקטנים ביותר במצרים, אלה לא קנו בדים לחליפות, אלא בד בשביל "גאלאבייה".

את מספרת שגרתם מול סבא. איך גרתם? זו היתה דירה בבית גדול, בית?

כן, דירות, ובאמצע חצר פנימית. הדירה שלנו היתה לא כל כך גדולה, וזו של סבא וסבתא עם כל הילדים — דירה יותר גדולה, עם וורנדה מצויינת, מאוד-מאוד יפה, ואבא מאוד אהב עציצים, והוא גידל כל מיני צמחים על הוורנדה. ותמיד הייתי הולכת אחריו בוורנדה.

כמה ילדים הייתם?

היתה לי רק אחות אחת. והיא נפטרה.

אצלך בבית הייתם — ההורים ואת ואחותך?
כן. אחר-כך עברנו לסביבה יותר אלגנטית, אם אפשר להגיד, בקהיר על יד הנילוס. כי הבית שנולדתי בו היה במרכז העיר, ואילו אמא תמיד רצתה משהו חדש. מה שבמודה ומה שמודרני, לכן עברנו לסביבה זו, בערבית שמה

מתוך הסדרה: "על עצמי לספר ידעתי, סופרים מספרים על ילדותם." התוכנית שודרה בגלי צה"ל. מראיון גדעון לב-ארי. ערכה לשידור עשי וינשטין. הביא לדפוס: אהוד בן עזר.

כאף אל-דובארה ובאנגלית — גרדן סיטי, וממנה מראה יוצא מן על הנילוס ועל הפיראמידות. אני בטוחה שמהצד השני כבר בנו בתים ובניינים, אבל אז הכל היה עדיין כפרי, וראו פלח עם המזח ואחר-כך מרחוק את הפיראמידות, ולפי שעת היום או האור, אם היה או לילה — הפירמידות תמיד היו, אבל כל פעם נראו קצת אחרת. לפי הן היו דבר-מה גדול וסולידי, ולפעמים כמו בתלום, כאילו אין להן אמיץ. אלה אינם הזכרונות הראשונים, אבל עבורי הם — הבית. ודוית המרפסע עם המראה הזה, וגירלתי כל מיני צמחים, ותמיד נראו הפיראמידות וחשבת: כמה זה פנטאסטי.

סבא שלי יעקב, ואבא שמו יוסף, ואנחנו שוב במצרים, ומולי הפיראט
וזה היה העבר הרחוק ההוא חלק מהחיים שלי, כמעט, אם אפשר להגיד
יומיומים.

אהבת להסתכל, לחלום, כאשר הבטת אל הפיראמידות?
מאוד. והייתי מאוד-מאוד מפורזת, השיעורים בבית-ספר לא היו לי
חשובים. הייתי בעולם שלי.

מה היה העולם שלך?

למשל — גבהלתי אחרי הפסח הראשון, כשהבנתי מה שקרה אז בשבת
תמיד, לא תמיד אבל לעתים קרובות — זה אחד המיתוסים שלי, ו
לסדר עתיד יותר טוב, אחר, גם בשביל המצרים וגם בשבילנו. למשל
חשבתי שמהה בסדר, אבל הוא בכל זאת איש קשה, הגיבור שלי היה
כי הוא ידע להסתדר עם פרעה, ודווקא עשה דברים טובים, אבל קשה
הוא מצא מקלט במצרים; כלומר, כאשר הדברים קשים ליהודים,
בעיראק, או כאן, בארץ־ישראל — יש מקלט במצרים. גם יוסף, אבא
ישו, בא למצרים. אז מצרים — זה גם מקלט. ויוסף ההוא ידע להסתדר
פרעה, ומצא פתרון בזמן של מצוקה. הוא היה אֶתוֹ, לא בגד, אלא ידע
בעד. אז אני חשבתי שאני בת של פרעה, ואני יורדת לנילוס, ומצוואת
הילד הקטן הזה, אבל משה — אותו לא כל כך אהבתי, או במקומי
את יוסף. ויוסף ניהל משא־ומתן עם פרעה, ובאו להסכם שהיהודים
הבייתה בשקט, וכי ישרור שלום בין המצרים וישראל.

היה צריך לצרף אותם למשלחת שלנו עכשיו, עם המצרים — נראה לי שגם הם וגם אנחנו חושבים כאנשים ריאליסטיים — על גבולות — על דברים כאלה, וחבל שאין משהו קצת יותר פשוט במשא-ומתן.

היו לך חברות וחברים, גם ברחוב הקהירי —

מאד-מאד אהבתי את הרחוב הקהירי. היו בו רעש וצבא וריח.
ברחוב במצרים — זה דבר שלא קיים בעולם. לפעמים קצת בארץ,
כשנושבת רוח מהפרדסים, יש חלק של הריח הזה. אפשר לומר שהיה
חברים ברחוב — השומר, מוכרי-הפרחים — כל מיני אנשים, אבל לא
הולכת לבד, כי היה פחד פן יגנבו ילדים, ובעיקר בנות. היה אז פחד
דברים כאלה היו גם מתרחשים. זאת אומרת, בכל זאת התקופה של
במצרים לא היתה כל כך רחוקה. אני חושבת שעד גיל שמונה-עשרה
יצאתי לבד לרחוב.

לא היית משחקת עם ילדים בחוץ?

לא. אבל היו לי, אם אפשר להגיד, אחוב. הוא היה פושט-יד קטן, עמ' הרבה יוזמה.

יוזמה מצידו או מצדך?

יוזמה לגבי החיים — נגד השוטרים, נגד העולם. הוא היה בורח
כאשר שוטרים באו לגרש את פושטי-היד הקטנים, והוא תמיד הסתכל
ואני הסתכלתי בו, אך לא דיברנו. כל פושטי-היד הקטנים האלו היו
לשחק כדור, או עשו כדור — לא היה כדור — לכן עשו כדור מסמרים
ולוי היה אז יום טוב בשבוע — אז היה יום רביעי, יום חופש של המסר
שלי, ואז עשייתי כל מה שהיה אסור עלי במשך השבוע — באותו יום
לאכול עם הידיים — הכל. ואז הייתי פותחת את החלון, וזורקת את
שלי למטה, בשביל פושטי-היד ששיחקו למטה. והוא היה מסתכל, ואני
הייתי מסתכלת, אבל אחר-כך — מה לעשות, הלא צריך לקחת את זה
בתורה. והיה לנו משרת סודאני, איש יוצא מן הכלל, שמאוד אהב
אני ודאי לא אמרתי: "אני זרקתי את הכדור למטה." אמרתי: "אני
אין זה קרה שהכדור נפל. תוכל ללכת לקחת אותו, בבקשה?" וזה
אך זה רביעי. אז הוא רץ, וזה היה תמיד — הייד שלי — שנתן
הכדור בתורה, כי האחרים ודאי לא רצו להחזיר אותו.

ושנים אחרי זה ביקרנו במקום שהיו קוראים לו אז במצרים "בראס" מקום ששתו בירה ואכלו כל מיני "מוזה", כמו ברוסית "זאקוסקי"; (וב) בא רוכל עם בקבוקים של בושם צרפתי, והיו לו עיניים כמו אש, הזה. ואני מסתכלת בו וחושבת: "אני מכירה את הוואגאבונד הזה בנתיים עברנו לסביבה חדשה. הוא אומר: "את זוכרת אותי? אני יונת. את זוכרת שכל יום רביעי זרזת את הכומר מהתלוז?" (וב) והי

הסופרת והמסאית ז'קלין כהנוב נולדה בקהיר להורים שמשפחותיהם היגרו מעיראק וטוניס. ילדו-תה עברה עליה בבית חילוני, עם אומנת אנגליה, בית-ספר צרפתי ורחוב מוסלמי, כשהיא מתלבטת בשאלות של דת ושייכות. היא נהנתה מחיים בעיר קוסמו-פוליטית, וכמורדת מטבעה סללה את הדרך לעולם הספרות. ז'קלין כהנוב היתה מרגישה בצרפתית, כותבת אנגלית, ומאז עלתה לארץ לפני כעשרים שנה, גם מדברת עברית. היא נפטרה בשנה האחרונה.

בבית ספר יהודי ב"חארת אל-יאהוד" — בגיטו, וצריך היה אז לנסוע בטרמוווי ממרכז-העיר, על יד האופרה, שהיתה בין החלק האירופי והערבי של העיר, ואז ראיתי את אבא שם, יושב בבית-קפה, עם דוקטור מחמוד, עם "שאפתה" ביד, והם מספרים ומספרים. אבל משפחת מחמוד אף פעם לא באה לביתנו. היו חברים טובים, אבל בבית-קפה, לא בבית. אבל הבן שלו היה חבר שלי, חצי אנגלי — חצי ערבי-מוסלמי, ואיכשהו ליבאנטיני גם כן. לאמא היו חברות אשכנזיות, צרפתיות, ארמניות. הרבה יותר מלומדות, בדרך-כלל, ממה שהיה אז במצבה הבינוני של הקהילה היהודית. והן גם דיברו על ספרות, על ספרים, בשעת הבריזג, ידידה של אמא בשם איריס לוי התחילה — לפני מלחמת-העולם הראשונה — לקרוא חומר על פמיניזם, והיא אמרה: "המצב שלנו, של האשה במצרים, אי אפשר להשלים אתו. אנחנו צריכות לעשות משהו, להקים ארגון." ומי הארגון? כל החברות, אלה שהיו יחד בבית-ספר או בקלאב, אז דיברו ודיברו והחליטו — שכחתי בדיוק מה. אבל אמא חזרה הביתה מאוחר, ולא היו אז טלפונים שאפשר להודיע. סבא היה מאוד מודאג, וכעס: "איפה היית?" ענתה — "אצל חברתי איריס."

היא כבר היתה אז נשואה?

לא. זה היה לפני הנשואים. סבא אמר: "אתן נפגשות יום-יום, אז על מה יש לדבר עד תשע בערב?" אמא ענתה: "על שחרור האשה." ואז הוא אמר: "שחרור האשה —" ונתן לה סטירת-לחי. אמא הבינה וקיבלה שזה עוד לא הזמן, וכי איריס לוי ורוז טאנשס ועוד כמה בחורות, יחד, נגד חברה שלמה — זה בלתי-אפשרי. אבל כולן שהיו ביום ההוא אצל איריס לוי ודיברו על הנושא הזה, ושכל אחת מהן חזרה הביתה באיחור כזה, ונתקלו באותו מצב — נשארו חברות, במשך שנים, עד שעזבו את מצרים. אבא עשה לפעמים דברים שאמא רצתה, למשל — ללכת לקונצרט. אבל הוא ישן שם. הדבר לא עניין אותו בכלל. אני חושבת שאצל אבא היתה גם השפעה קצת סודית, ולעתים קרובות נדמה לי שאולי אצל כמה יהודים מסוגו נותרה השפעה של שבתאי צבי, לא רק אצל הדגמה שהתאסלמו. משהו בקשר וביחס לגבי הנוצרים ולגבי המוסלמים, והצד הזה שהם כן יהודים, אבל לא מקבלים מהמסורת הכל כמו שהוא. אולי הוא גם ידע קצת על הסופיות האיסלאמית, אבל הוא היה היחיד במשפחה שלו שהיה כך, ותמיד אמר כמה הוא היה רוצה לכתוב, אבל אינו יכול. וחבל שלא היו לו האפשרויות — לא למד מספיק.

ואני לא זוכרת על מה דיברנו, אבל אמא ואבא, והאחרים שישבו, הבינו שפשוט יש לנו עבר משותף. והוא אומר: "את רואה — בכל זאת חתי קצת בחיים, אני מוכר בושם. הגעתי למשהו." ושוב פגשתי אותו כאשר חזרתי לבקר את המשפחה אחרי שהייתי בארצות-הברית, וכבר ידעתי קצת, והיה מוכר סיגריות. זה, פחות או יותר, הרומאן שלי עם הבן הקאמרי.

חוננת ברוח יהודית?

היתה תקופה במצרים שיהודים רצו להיות אנשים מתקדמים ומודרניים. היה גם הכיוון של אמא. חיים לגמרי אירופיים, והיא היתה אשה שקראה בלופני כולם. העולם של אמא היה פרוסט, ואני שמעתי על כך סיפורים לא כולם ודאי — מגיל צעיר מאוד. אבא היה "אבו-באנא" ולא היה בן או אני הייתי, אם אפשר להגיד, כמו בן. והיה לו עולם מיסטי משלו, מספר לי סיפורים ואני לא יכולה להגיד שבדיוק הבנתי, אבל ודאי מאוד-מאוד השפיע עלי. בכל זאת, הוא לא היה יהודי מסורתי. אמנם, ידע את התפילות בעברית, זה היה העולם שלו.

זה הוא בא לכאן, קרא גם קצת את העתון, ידע עברית יפה, כזו שלומדים יד; אבל ידע גם את הקוראן. וגדלתי שיכולתי ללכת לבית-כנסת, לא להצטלב, כי האלוהים בכל מקום. אז היו נוצרים במצרים, ומוסלמים ימים, והעניין של דת היה חשוב לו ואיכשהו לי. שאלתי פעם למה לאנשים דתות שונות. ואבא אמר: "האנשים הם כמו ציפורים. לכל אחד השיר שלו. והם מבין את כולם. אבל כל אחד מבין רק חלק של אלוהים. לכן אפשר להגיד: רק יהודים צודקים, או רק מוסלמים צודקים או רק נוצרים. חשוב לדעת — כל אחד, מה השיר שלו, ולנסות להבין קצת את השיר האחרים." בשבילי זה היה דבר מאוד יפה, ואיכשהו זה גם נתן אפשרות יותר בסובלנות ובלי שנאה, ואני חושבת, עד עכשיו, שזה דבר יפה.

חיים באופן מעשי? היו לכם חברים מצרים, מוסלמים?
היה יותר קשה, כי אז אנשים גרו בעיקר בתוך הקהילות שלהם, חוץ שיש מרמה מאוד-מאוד גבוהה. ואנחנו היינו מעמד בינוני. אבל אז, עם יום מוסלמיות או עם נשים מוסלמיות היתה בעייה שאולי לא קיימת — העניין של ה"חארים". וכך, כאשר היינו ילדות קטנות, נפגשנו בגן, בבית-ספר, אבל בגיל שלוש-עשרה או אולי שנה-שנתיים יותר, הבנות נלמדות עזבו ונכנסו ל"חארים" ואז כמעט לא היה קשר, ואם נפגשנו זה או בבלבו, לא היה על מה לדבר. העולמות נפרדו וזה מאוד חבל. ידע המצב השתנה, ואני רואה שעכשיו הבחורות במצרים הרבה יותר חיות ועובדות, כל מקצוע פתוח גם לבחורה, אבל אז זה היה קשה גם ליהודיה או יוונית או קופטית לעבוד. אבל המאבק שלנו היה אולי לפני המאבק של הבחורות המוסלמיות.

למות בבית-ספר צרפתי. מה זה היה — "אליאנס"?

זה היה "ליסה פרנסה", בית-ספר חילוני, אבל חילוני ממש אגריסיבי — אבא אף פעם לא רצתה שאני אלך לבית-ספר נוצרי-דתי. היא גדלה ב"ספר נוצרי-דתי. והיא גם לא כל כך הסכימה עם הצד המיסטי וקצת של אבא, והיא מאוד-מאוד רצתה לימודים רציניים, שפות, בעיקר יוונית וצרפתית. ערבית לא היה אכפת לה כלל.

היתה יותר מודרנית, אם אפשר לומר?

רבה יותר.

התעניין במיסטיקה?

דבר מעניין — הספרים בצד המיטה של אבא ובצד של אמא. אצל — זה היה פרוסט, והרומאן האחרון שיצא בצרפת. ואצל אבא — ספרים יותר שאני לא הבנתי, לא ידעתי מה יש בפנים, אבל ספרים בעברית היו רבים, ועתונים. "אל-אהראם" בערבית ו"אג'יפשן גאזט" באנגלית וה"בורס" ב"סין" בצרפתית. ספרות יפה — הוא כמעט לא קרא.

בבית צרפתי?

צרפתית. והיו תקופות, כאשר היו אנגליות שטיפלו בנו, גם אנגלית. חיים היו חיי חברה בתוך הקהילה היהודית, עם מסיבות וקלפים וכל חיים האלה. אבל אבא לא כל כך אהב את הקהילה. לכן הידידים הקרובים הם היו אנשים לגמרי מחוץ למסגרת הקהילתית של מסיבות, ושל בנות קצת זולה — לבזבו כסף, לצאת לבלות. הידידים הקרובים של אבא — אחד היה קראי, מר ברוך, שהתחתן בשנית אחרי שהיו לו ילדים מן הנישואים הראשונים, התחתן עם צרפתייה מאוד יפה, בתנאי שלא יהיו להם ילדים.

היה הצד של אבא — היהודי, אבל שלא מקבל את כל המסורת, בייחוד שזומרת — בלי קשרים עם אחרים. ובכן, חבר אחד היה קראי, בן היה איש מאוד-מאוד נחמד, רופא מוסלמי — שמו היה דוקטור שד, שהתחתן עם אנגליה. כאשר הייתי יותר גדולה עבדתי, ביוזמתי,

מרים דרור

התפכחות

כְּשֶׁתַּחֲשֹׁךְ סָמִיךְ מָאָד,
אֲנִי רוֹאָה הַכֹּל מִתְּחֵלָה:
קוֹי תִּקְסֵם נִמְחִים לְאִטֵּם
מֵעַל תּוֹי פְּנִיךְ

וְעֵינֶיךָ בּוֹעֲרוֹת
אוֹר כָּחַל

שְׁנִשְׁרָךְ וְנִצָּת
מִתְּחֵלָה

עוֹף הַחֹל

שְׂרֹי וְאִסוֹר

כָּבוֹל וְצוֹחֵק

לְכַבְּלֹי,

תִּקְסֵם הוֹלֵךְ

וְנִשְׁכָּה,

אֲנִי לֹמֶדֶת הַכֹּל מִתְּחֵלָה

וּבְאוֹר־הַבְּרִיאָה

הַנֶּחֱשׁ

שפה נכונה

אֲבָל חֵיב אֲתָה לְהִבִּין
שֶׁהַעֲצִים מְדַבְּרִים בְּגִלְל הָרוּחַ,
וּמִדְּרָשֵׁי-הַסּוּף תִּחְכְּמִים
מִפְּגִינִים רַק תוֹלְדוֹת
נִהְיֶמָה

אֵינְךָ מֵאֲזִין לְשִׁפְהַ הַנִּכְוָה,

אֵינְךָ מִכְּעֹנֶחַ נְכוּנָה

כְּשֶׁתִּסּוּף עוֹלָה מִן הַיָּדִי

יֵשׁ שָׁם סִבָּךְ מֵאִים.

וְצָרֶיךָ לְחַדֵּד כָּל קֶשֶׁב

כְּדִי לְשַׁמֵּעַ קוֹלָם

שֶׁל שְׂרָשִׁים

הַצּוֹמְחִים דֶּרֶךְ קִנִּים

אֶרְכִּים,

זוֹהִי שִׁפְהַ שֶׁהָרוּחַ

אֵינְנָה מְשַׁעֲרֶת קִיּוּמָה —

אִם בְּגִאוֹן הַיָּדִי אֲתָה בּוֹטֵחַ,

אֵיךְ תִּשְׁמַע אֶת קוֹל הַנִּבְיָאָה?



קו

חדש שבת חסיד
הוצאת המזכירות המדעית של האקדמיה ללשון העברית
ערכת שושנה נחם

מצלול

איכות הצליל, למשל: מצלול דל, מצלול אטום, מצלול מלא

צִדִּיק

יחידת הקול המוסיקלי, למשל: צליל גבוה, צליל נמוך, דו, רה, מי וכו' הם צלילים

טון

יחידה למדידת הרוח בין טובה שני צלילים.
צפסנדר האוקטבה מחולקת ל-12 חצאי-טונים שונים. בין דו לבין רה טון (שלם) אחד; בין מי לבין קה חצי-טון

נֶסֶק

דִּיקָא: מנבחה בחצי-טון מנוכח הניסודי של הצליל, למשל: קה נֶסֶק.
סימנו של הנֶסֶק בחתי הנגינה ♯

נֶחֱת

בְּמֹל: מנומך בחצי-טון מנוכח הניסודי של הצליל, למשל: סי נֶחֱת.
סימנו של הנֶחֱת בחתי הנגינה ♭

סִדְקָה

בחתי הנגינה הסימן ♯ (בְּקָאָר). והוא נועד לבטל את הנחת או את הקֶסֶק ולהחזיר את הצליל לטובת הניסודי

תן דעתך:

שורשו של השם נֶסֶק כשורש השם מִסֹּק, ושניהם קשורים במשמעות העלית וההמראת.
מִסֹּק במקום מנסוק; הנגין חסרת התנועה נבלעת בקמ"ך, וזה הדין בדין כלל בנגין חסרת תנועה, שהיא נבלעת, למשל: הַצִּיל (במקום הנציל), מִסִּיעַ (במקום מנסיע).

מופק בשביל האקדמיה ללשון העברית כשירות לציבור ע"י
הסנה
חברה ישראלית לביטוח בע"מ

המועצה לשיווק פרי הדר

מברכת

את קהל צרכניה ולקוחותיה

לקראת
חגי החרות
והעצמאות

איך את התחנכת? באיזו דיסציפלינה, באיזו אווירה כלפיך, מה היו היחסים בינך לבין ההורים שלך?

ודאי שהייתי מפונקת, וגם אחותי. זה לא היה כל כך קל, ולעיתים קרובות אני לא ידעתי איפה אני עומדת, מה אני, מי אני. זה היה מאוד-מאוד קשה, ומאוד חשוב. מצד אחד, אם אני מצריה, מצד שני, אמא רוצה שנהיה אירופיים. ולמה באו. והיתה תקופה שחברה מאוד קרובה לי היתה נוצרית סורית או לבנונית, כרמל סידנאווי, שהלכה ל"נוטר-דאם דה סיו", והיא כן קיבלה חינוך דתי מסודר, והיא רצתה להשפיע עלי שאני אתנצר. אותה שעה לא היו לי תשובות, ואני הייתי צריכה למצוא את התשובות. הייתי אולי בת שתיים-עשרה.

היא אמרה שאם אני כבר יודעת שישו הוא המשיח, ואיני מאמינה בו — אז אני אלך לגיהנום. אמרתי: "אם המשיח שלך שולח אנשים לגיהנום, הוא כבר לא משיח." אבל איכשהו לא הייתי כל כך שקטה, או בטוחה. כי אנחנו עם קטן, יהודים, ואומרים שאנו אחראים על כל מה שקרה עם ישו. נכון — לא נכון — את מי לשאול, איך לדעת, זה היה מאוד-מאוד קשה. ואמא של כרמל היתה מיספר מיוחד במינו, מאוד-מאוד יפה, התפללה ובכתה כל היום. ופעם שיחקנו בחדר של כרמל, ועל הקיר למעלה, מעל מיטתה, היה צלב, ולמטה ארון נמוך עם צעצועים. ורציתי לקחת צעצוע מלמעלה, והסתכלתי ואיכשהו אמרתי: "תשלח אותי לגיהנום", ואתה לא יודע מה קרה: הארון נפל עלי. התפוצצתי מבכי, ולא רציתי לדבר, ולא יכולתי להסביר את הדבר.

וזה נתן לי תשובה לאחת השאלות הקשות של הימים ההם? ואיזו תשובה! אחרי כמה ימים חליתי. זו היתה דיפטריה. ודיפטריה היתה לי כמה פעמים בחיים, ויצאתי ממנה בנס, ואז בא אלי חלום שפתאום המיטה נופלת, נופלת, נופלת, ולמטה זה גיהנום. צעקתי, ואבא ואמא והרופא בדיוק יצאו אז לכמה רגעים לאכול. הם חזרו, ואני אמרתי שאני מפחדת, מפחדת. ואז אבא ישב בערב הזה, ישב על ידי, ואמר: "אני אספר לך סיפור. סיפור שאולי עוד לא סיפרתי לך. איך סבא של סבא יעקב בא מעיראק למצרים, איך ולמה.

ואז התחיל לספר על התנאים בעיראק, ושמצרים היא ארץ חדשה ובה אפשרויות חדשות, וכי הסב החליט לבוא למצרים ולהתחיל לעסוק בה בניסוח. אבל לשם כך היו צריכים לעבור מדבר — איפה בדיוק אני לא יודעת — אז היו נוסעים בשיירות. והיו שודדים. ולמרות שהיו אנשים שתפקידם היה להגן על השיירה — בכל זאת השודדים התנפלו, וסבא היה אז בסוף השיירה, וכל הכסף שלו היה תפור על החגורות, והיו לו שבע חגורות. הוא שם את החגורות על עצמו, זו על גבי זו ועליהן עוד משהו — גלאבייה. כאשר השודדים התנפלו, הוא זרק את החגורה עם המטבעות דלות הערך — אז השודדים מיהרו לקחת את החגורה עם הכסף הזה, וכך שהו כמה רגעים עד שבאו השומרים כדי לגרש את השודדים, והחגורות עם מטבעות הכסף והזהב נשארו. ואז אבא אמר, וזה סיפור פאנטאסטי — "את מבינה, זה היה כל ההון של כל המשפחה, גם כל המשפחה של סבתא, כדי להתחיל חיים חדשים במצרים. וזה הציל אותנו. ואת יודעת מי נתן את הרעיון הזה לסבא?" אמרתי: "לא." אז אבא אמר: "ברור — אלוהים. ואת שייכת לשיירה של סבא יעקב, וכל עם או שבט או משפחה יש להם השיירה שלהם, והיא ממשיכה ומגלה משהו בדרך, וכאן יש מקום חנייה, וממשיכה. אבל את רק בתחילתה של הדרך, את טרם הגעת למקום שלך. אז אל תפחדי מהמוות, זה לא הזמן שלך למוות."

ואז היה לי לא רק שקט, אלא לגבי כל המתח וחוסר-הבטחון, גם לגבי ידידתי כרמל והנצרות — חשתי עתה איזה מין בטחון עצמי, שאני שייכת לשיירה הזו. ואז שאלתי את אבא: "אבל — לאן?" והוא אמר: "את תדעי בזמן שלך." וזה היה דבר כל כך יפה, ובאמת לפעמים, כאשר הדברים קשים או כואבים, או שאיני מבינה אותם, לפעמים איני מבינה למה אני עושה כך ולא כך, או למשל, בשלב יותר מאוחר, למה הלכתי ללמוד באמריקה, וכן שעשיתי דברים בניגוד למה שאבא ואמא רצו, כי הם רצו דברים שונים, אבל עבורי היה להם במשותף הדבר השאבלוני ביותר: שאתחת עם בחור עם כסף במצרים, וזה דווקא מה שלא רציתי. אני הייתי מרדנית, ומרדות זו קיבלתי איכשהו, בלי שהם ידעו, כעצם משני הצדדים. אז כל פעם שהרגשתי מאוד בודדת, ומה אני עושה ואולי זה טעות, ולמה אני כל כך רחוקה, או למה אני כותבת דווקא בארץ-ישראל על לבאנטיניות. אז התשובה היתה תמיד: את שייכת, שייכת לשיירה של סבא יעקב. וזה מה שאת צריכה לעשות, כאן, עכשיו.

שלום,

שוויון

ורווחה

מאחלים:

מרפאת הילדים
ע"ש ראובן בריינין
ההנהלה והעובדים

אביב תש"ס

נסיבות



נסיעה א'

בכל נסיעה יש מחושת אבדון
של מקום ושל זמן, וזה
לדעת מלחים מגסים
מנוסה מאבדון למען אבדון אחר
אבל ידוע להם, למלחים כלומר
שיגמר להם באיזה הר ואז
ידבק האבדון בגדה שמנגד. ואז
בבוא העת, גידע

נסיעה ב'

האבנים
שצמחו לי כל כך במפתיע
(ראשי ילדים, חברים שלי לשעבר)
רבוים רבוים
פקחו לי רחוב בראשי
עד עיר קטנה בפולניה

שערה אחר שערה
נתלשים שרשים מראשי
כמעט שלשים שנה, איך הצהיבו חיי

בסתי מקדם זה
אני מגלה מקומות בהם לא הייתי מעולם
אותם לא נטשתי מעודי
ילדותי נוסעת ברחובות מאובנים שבראשי
חוזר ומזדעזע

לעיר הלדתי
שהרימה חיי גבוה גבוה כמו בידי ענק אגדתי
עכשו, לאחר שהתגלגלו היו לכדור עצלים
שנשרו מעץ הערמון המזעזע
אותו פגשתי כאן, בפריס, כאלו היה חברי לכמה

דור צהב שט בשלולית
זה ראשי שלי השוכח
כאן: באירופה, בשעת ערב, מאחרת מאד.

"פסימון"

בשדה כחל וחם
רועים ארנבים בהירים
רועדים עננים קלים
גדיים מתלתלים
בפחים מלאי אשפה
בזפת ממספרים
ישנים תתולים שעירים

בשדה של גמלים אפרים
פחדים ממספרים
פרוות תתולים הפוכות
צנאר בצנאר קלוע
שלוליות תלדה רכות
והדלת פתוחה לרוח

בשדה כחל וחם
עפים פקעים לבנים
רועדים עננים שרועים
גדיים שהיו יפים
בשער הבית קר
אל צנאר מתהדק צנאר
בדל הסיגריה צורב
והאש עולה ופורחת

* פומון פסימי

נסיבות

ועדין אינני יודע מה
היה שם, שרפה או
שקיעת השמש, הים
אוושש כאדם מתאונן בשקט לא אפניני
והרחוב שצלע אליו תמיד
היה ילד פצוע

בנסבות אלה
אין להשכלתי, לספרים שכתבתי, למלים שאני מעביר
מה לעשות, כאשר הים, הילד, הרחוב הזה —
אלא בתעלות השפך השטוחות שבשולי הדרכים הצרות, המלכלכות
להתאונן כמי שמפנים את כאב פצעי הלחץ שלו
אנקות הים, כמו שכתוב בספרים, מגיעות לכאן
כשמועה בלתי ודאית
מאיזו מדינה דרומאמריקאית

אין בכחה של השקיעה
(אולי בכל זאת מדבר כאן בשרפה) לשנות משהו
מכל הדברים שאמרתי
כי אין להם מה לעשות בעיר התחתית הזאת, שהים
(הנושא על גבו את שרפת-השקיעה, או שקיעת השרפה) נוגס
מדי לילה בין ירכיה, והרחוב
הצולע אליו תמיד — איננו אלא
ילד פצוע

ילדים - אנשים רשלניים

1.
קשה לסמוך על ילדים
הם אנשים רשלניים לרב
אולי בשל חסר נסיון
מספסים על אדן תלון
ומועדים לשמחת המבגרים כמובן
כך הם לומדים לעוף, בדרך הקשה

2.
כשהבית היה ערוה חמה והמטה רחם
היינו מאירים דפים
בפנס בלשים קטן
חודרים למקורות אסורים
וקוראים בבטן המטה

על זן ולזין, זולזין, מרטין עדן, בית טיבו
ואפילו על הירש לקרט

בלאנש מאלכסנדריה

יצחק גורמזאנו גורן

פרסום ראשון של פרק מתוך הרומאן החדש "בלאנש מאלכסנדריה", והוא חלק שני בסרילוגיה האלכסנדרית. ניה שמתעתד להשלים יצחק גורמזאנו גורן, הדי לקורא העברי מספרו "קיץ אלכסנדרוני" (ספריה לע עם עובד), שעורר עניין רב עם הופעתו וזכה לאהרון בפרס רמת-גן לספרות יפה. קדם לפרק שלפנינו סיום פרשת-אהבים ממושך שהיתה לה לבלאנש עם צעיר מיליונר בשם גאסט בן-ראשד (בנו של המעביד שלה), וזאת עקב החלטת של הצעיר לשאת בחורה עשירה עם נדונה גדולה כתוצאה מן המשבר ומהתקררות. נופלת בלאנש למשכב, ובעת מחלתה עולה בדעת סבתה סגור טובולה לנסות לשדר אותה עם רפאל, בנה של טובולה וכפי שניתן לקרוא ב"קיץ אלכסנדרוני", המזימה של אכן הצליחה.

הצגה. הכנות ביטאה את רצונו לצאת מן הבית המנוגע, כי פחד בן ובתמים שמא החולי יסתנן משם, מתוך החרד, יוחל על הרצפה, ויחזור תוך נעליו, ומן הנעליים — ישר אל הקיבה. הבטן קצת כאבה לו כבר קצת הצגה, כי האווירה הגותית הזאת משכה אותו, והגוף המוטל גופה של גברת אותה לא פגש מעולם פנים, סיקרן אותו. בדמיונו הב ראשים שונים לגוף הזה, רובם וורסיות מעורפלות של כוכבות קול אמריקניות שפגש על מסכו של קולנוע "לא גייטא" ("העליצות"), היתה אחותו הגדולה גוררת אותו, כמעט על-כורחו. רובי היה בן חמש וצייר במחברתו. כולם ניבאו לו עתיד כארכיטקט.

"עוד מעט, רוביקו. אני רגע הולכת לבית שלי להביא כוסות-רות. לא תבוא... חכה כאן!" — "אבל אני רוצה לבוא..." — "חכה כאן", ונעל על כנפי בועת-אוויר קרה של אחר-צהריים חורפי. היא חלפה על-פני הקטנה שהפרידה בין שני הבתים, ובמקום ללכת בשבילים בהקפה אחרי ומייגעת, טיפסה על-פני גדר-האבן השבורה שהפרידה בין שתי החצרות הדודה טובולה היתה תושבת חדשה בשכונת ספורטינג הקטנה. לפני המקום, גר בבית אותו שכרה מוסלמי זקן ועירי שהלך לעולמו. באין לא יורשים, נטלה הממשלה המצרית את הבעלות על הבית והשכירה אותו בזול למעוטי-יכולת. כזאת היתה הדודה טובולה, שבעלה עבד באותה בפלשתינה, בעיר ירושלים. מדי-פעם שלח לה דמי-מחיה, שבקושי בהם לקיים אותה ואת ילדיה, ובייחוד את שתי בנותיה הצעירות, נשואות. הבת הבכורה, אדל, היתה נשואה לאיזידור בניטו, גם הוא "קורפ" (לוקו)¹ כפי שהיתה פוסקת ללא לבטים סבתו החכמה של רובי, אותה של טובולה. אדל היתה כבר אם לילדים. מלבד שלוש הבנות, היה לטובולה רפאליקו, יקיר-נפשה. רפאל היה יפה-תואר, יופי ים-ימי רומאנטי, מן הבטחה פיוטית-אקוטית, עם חיוך שובה-לבבות המכניס-אורח את כל העולם כולו. נוסף לכך היה לו קול ערב וכובש, בעל סילסול מלא שהיה מביא את סבתו של רובי, היא דודתו מצד אמו, לקריאות-התפטרות כמעט פרועות. בימים אלה שהה גם רפאל בירושלים, בביקור אצל אביו "מי יודע אם הלה אינו מנסה אולי לפתות אותו להישאר אתו שם, בפלשתינה חששה דודה טובולה בקול רם, תוך שהיא נוברת בארון בתורה אחר פסגות ניות-הזכוכית המחוללות נסים. היא קיוותה שישב אליה במהרה. או יתמזל מזלו וימצא לו סופסוף עבודה קבועה כאן באיספנדריה² אש גם יתחתן, ואולי יתיישב סופסוף על התחת הזה שלו. "קולו פונטודו" היתה אחותה, סבתו של רובי, מכנה את אחיינה שלא היה מסוגל לה כיסא במקום עבודה. "קולו פונטודו" בשפת לאדינו, פירושו — תחת מתחת תוך שהיא מתקופפת וגוברת בארון, נתפס לה הגב. בקושי הצליחה להתחיל היא נאנחה לה, וכעסה על בנותיה הרווקות שאינן יושבות בבית — הן מחודדות-ישוב, כמו אחיה, בייחוד הדאגה אותה הגדולה בין השתיים הילכו שמועות על איזה קונסטנטין... ואין קונסטנטינים בין היהודים! נאנחה: והקטנה הולכת בדרכי אחותה, והאבא שלהן בפלשתינה... אישה חולה. בחוג משפחתו של רובי נחשבה דודה טובולה להיפוכונה לכל דבר. אחותה היתה מדי פעם אומרת לה: "מה שיש לך זה 'א'ל אג'ידו". (כלומר — ישבן חצוי או מפוצל לשתיים). כשהיתה טובולה פחות בהתקפת-נגד מלווה התעלפויות משכנעות ששילבו פירכוסים-גסיסה מלח בחרפות, היתה סבתא של רובי נסוגה נוסח: "אני לא התכוונתי אלא בצחוק בובי שמע פעם את דודתו מתלוננת על מחלה שכינתה בשם 'לומבאג' ומיד פרץ בצחוק כי חשב את 'לומבאג' למילה גסה ומצחיקה, או לא מצחיקה, ודודתו מאוד נעלבה מיחס זה, והיה עליו להתנצל ולנשק את כד לפייסה.

רובי אהב להיות אצל דודתו טובולה בשכונת ספורטינג הקטנה. אמנם, היה קטן ודל מדי לטעמו שדבק בו סממנים ראשונים של סנוביות — כל השוואה עם בית הוריו שהיה מרווח ומשופע באבירי המעמד הבינוני כולל כדי-חרסינה גדולים עם קישוטים סיניים, שכל אימת שהיה רובי אליהם, היתה נשימתם של בני משפחתו נעתקת מהם עד שהיה נש

בלאנש היתה מוטלת, ופניה מעוכות בכרית. הכרית ספוגה בזיעתה. פיה הפעור קמעה, המתעוות במגעו עם הכרית, הזיל מעט ריר שנתקן לתוך שלולית קטנה ומבעבעת. מסביב לה נרקם כתם חום-צהבהב מהפרשות קודמות שהתייבשו והקשיחו את פיסת הבד. ריח חמצמצץ ומעורר בחילה עלה בחוטמה, והיא ניסתה להסיט את פניה אל פינה אחרת בכרית, אך לא הצליחה להתגבר על כוח-הכובד של ראשה.

מאחוריה עלו קולות במעומעם. הקולות באו מעבר-לה, מחללו של החדר — תא אטום ולוהט. או שמא לא בחדר כולו, אלא רק בחלל ראשה המרחף בין מערבולות ההזיה הרתיחה הקדחת? רעדות-פתאום תקפו אותה והיא לא יכלה להשתלט על גופה המפרסס כאילו נשתלחו בו כוח אחר זה הלמים חשמליים. גוויתיה היתה מוטלת ערומה בתוך שמיכות הצמר המסתרגות סביב אבריה ומשלחות בהם גירויים של פריחה מלהיטה. היא תהתה מה קרה לבגדיה והתגעגעה לכתונת-לילה ממשי רך וקריר המחמיא לכל קימור וקימור בגוף... ושקעה שוב במעין דמדום-חושים. הקולות מסביבה נעשו בהולים יותר ויותר, ועוצמתם גברה ככל שקרבו אליה. יד קרה ומגויידת נחה על מצחה והחליקה לאורך לחיה אל עבר עורפה. ידו מקפידה הדם של המוות. כמאכלת קרה המצליפה בבשר המלובן. המגע הזה הוציא אותה משלוות העילפון

"החום גבר." קולה של אחת משתי הזקנות. לא קולה של סבתה. בלאנש לא הצליחה לזהות את הקול, ועיניה הנפוחות מיאנו להיפקח כדי לבחון את הדוברת. הגוף היה רבוץ לו שם מתוך אפיסת-כוחות, השיער המתולתל, שלא רוחץ מאז הגיעה בלאנש שבוע קודם מהחץ, רטובה עד לשד-עצמותיה, סרוח על עורפה כשזיעה ושמוניות-שיער מאגדות אותו לאניצים-אניצים, כמו נטיפי-זהב בפיתחה של מערה דלוחה.

בלאנש לא יכלה להבין מדוע הפשיטו אותה מבגדיה, ואילו היתה כך מונחת על ביטנה, היתה ללא ספק נאחזת כשמיכה בציפורניה ומכסה את עצמה עד הסנטר. אולם, מהיתה מוטלת כך כמין לביבה רכיכית, לא היה בידה לעשות רבות להגן על עצמה, מלבד אולי להפוך את מפסעותיה בידה ולהגן על פתחי גופה על כל צרה שלא תבוא. כמו הכרית, גם הסדין היה מרובב, ורטיבות בלתי-נעימה שרתה בו — זיעה, שרידי שתן, הפרשות טבעיות למיניהן, שהסתבה סנדרה לא הספיקה לאתר בעוד מועד... בלאנש אחזה בערוותה בקנאות חסרת-אונים, כשגופה ועצמותיה מכבידים על זרועותיה השלוחות באלכסון, וכבר חשה את הנמלים מתרוצצות בדמה בקדחתנות נמרצת יותר ויותר. אילו היתה מצליחה לדבר, היתה דורשת שישבו לה את בגדיה, אולם גרונה סירב בכל תוקף להירדם למאמץ הדרוש.

הזקנות התלחשו. חריקות מחילופי-הדברים ביניהן ניסרו באוזניה של בלאנש. כעבור שניות אחדות פלש אל תוך החדר מלבן של אוויר קריר מן החדר הסמוך, אך מיד נטרקה הדלת והעולם החיצוני מת באחת. בזווית עינה הנפוחה הצטיירה לרגע, במסגרת הבזק-האור הרגע — דמותו של ילד קטן היושב אל השולחן ועיפרון בידו. ילד קטן ורחוק. בלאנש חשה כאילו נחתה עליה זיקנה מוקדמת. עורה הצח, השנהב, כאילו התח צופד, ובדמיונה יכלה לשמוע את פירפורי-הגסיסה של תאי-גופה, אישה זקנה על ערש-דווי שולחת עיניים קמות בילד קטן המרחף לו בתוך בועה של אור, כמו עובר שלא ייוולד לעולם. דמעות זרמו על לחייה. הכרית ספגה אותו.

ילד קטן שקוד על מחברתו שולח מבט מהיר אל הפער המלבני הנבקע בקיר המיסטורי מנגד, והריהו קולט ולא קולט תצורת עינים הצפה במערבולת של שמיכות-צמר סתורות. מחצית ישבן שולחת לעברו חיוך-חריצי רחב. מיד הסיט ראשו מן המראה. מרחבים חשופים אלו הטילו בו מבוכה גוראה. הוא מיהר לחזור אל מחברתו אכול רגשי-אשמה, ורועד שמא יצחקו עליו על שהציץ לכיוון הדלת הנפתחת אל התחום האסור בתכלית האיסור. אמנם, הסיבה לאיסור היתה נעוצה במחלה ולא-ידוע במעורומים. הסבתות לא חשבו כי לילד בן חמש עשויה להיות מודעות מינית כלשהי, ולא שיערו איזו מבוכת-חושים מסוגלות אותן דיונות בוהקות לאורה הצהבהב של נורת-החשמל להטיל במוחו של ילד טוב-טוב כמו רובי, "רוביקו שלנו".

הציורים שצייר במחברתו היו שחורים וסבוכים. תמונות ועוד תמונות ועוד תמונות. או — מיני עכבישים.

כשהדודה שלו, דודה טובולה, חלפה לידו, הרים רובי את פניו ושאל: "נו, דודה טובולה, הולכים כבר או לא הולכים כבר? אוף!" קצת כנות, קצת

(1) לאדינו — "איש קורפו משוגע". ה"גם" במשפט מתייחס לעובדה שגם בלאנש וסבתה סנדרה הינן ילידות קורפו.
(2) שמה הערבי של העיר אלכסנדריה.

לבלאנש הקטנה שלנו זכרון נעים מגאסטון ומן המשפחה בן-ראשיד. דברים אלה מפי ה"בוס" נבעו מתוך ההנחה שסגדרה אמנם ידעה על הקרע בין בנו לנכדתה. היא הנהגה בראשה ויצאה, ורק בפוסעה ברחוב הבינה את משמעות הדבר. הכסף היה פיצוי... מה? האם הנכדה שלה זונה שניתן לפצותה בכסף? היא רצתה לחזור ולהטיח את ההמחאה בפרצופו של בעל המאה, ואכן החלה פוסעת בצעדים נמרצים לכיוון משרדו, אך רגליה כבדו יותר ויותר, רעש המכוניות מסביבה הילך עליה סחור-סחור, והיא היתה מוכרחה למצוא לה ספסל ולהתיישב עד שישבו עשתונותיה. כעבור שעה של התאוששות פסעה בראש שפוף אל הטראם בדרך הביתה. לעניים, הגאוה היא לוקסוס, אפילו מיטרד.

כל המחשבות האלו הבזיקו כהרף-עין במוחה בשבתה מול שכנתה, ועוד בטרם יחמק לה המזל מבין האצבעות, חזרה וקראה בהתפעלות: "עשרים ואחת? הרי זה בדיוק בשביל..." והיא הניעה בראשה לעבר החדר השני.

"זה מה שאני חשבת." אמרה טובולה.

"איפה הוא? צריך להפגיש אותם..." סגדרה נשתתקה. "לא! שקודם תבריא. אסור שיראה אותה ככה."

"ממילא הוא לא נמצא עכשיו באלכסנדריה. הוא נסע לפלשתינה לבקר את אלי... אבא שלו. בעלי גר שם... בפלשתינה."

"מתי יחזור?"

"שבוע, שבועיים."

"נתפלל לאלוהים שבלאנש תבריא עד אז."

"אמן."

הזקנות נפרדו בחיוך על שפתותיהן.

ושבירות, אלא ממש ברגע שבו ניתן לכרוך אותו מסביב לעיסת השק והפיסציו המתוקים, לורות סירוף ולהחזיר לתוך התנור המאוחר לט תהליך האפיה. רובי ביקש מדודתו לקנות לו "קונאפה".

"אין לי כסף." אמרה דודה טובולה.

"או תפרטי." אמר רובי. הדודה פרצה בצחוק ולא פסקה מצחוק כל עוד לבית מספר 24 ברחוב הדלתא, הבית הפינתי בהצטלבות רחוב ורחוב הטיילת, הבניין בן שבע הקומות בו שכנה דירת הוריו של בקומה השנייה.

ככל שהתרחקו מן הקולנוע ופניהם לכיוון הים כן גברה הרוח עד שכל לא יכלו להתקדם. קיימים זכרונות הנחרתים עמוק בתודעה. תחושה זו מאבק עיקש נגד הרוח הפרועה העולה וזועמת מן הים והודפת אותך באדיר, תחושה זו של עוצמת איתנים, לא תתעמעם מזכרוננו של רובי בהתבגרו וגם בהתרחקו מרחק זמן, מרחק ארצות, ימים, אוקיאנוסים וגלגלים — מן הרגע הזה, החריף והדוקר בקיומיותו. כל חורף ואותו חורף תושנה — ים תיכון יוצא מכליו, משלה רסן בהשתוללות היסטורית, אך ונופל אל תוך תהומותיו, ורק הרוח קלת-הכנפיים ממשיכה לדחור בנפול עוצר נשימה, עושה כבתוך שלה בתוך עיר הפרוץ הזה — אלכסנדריה הפותחת את חיקה הלוהט לעבר אונותו המצליפה של הים, אך לא זה מן אל זה ולא זה מגיעה אל זה, והריהם נותרים מתנשפים זה מול זה, טרופ תשוקה, ונשימתם הפרועה והמייללת מתערבלת בהיסטוריה של תאוה תגיע לעולם לכלל סיפוק

יערה בן דוד

כמעט אהבה

בניניו
הזמננות של שך נקוב
אינה קמט הוא זה
כמעט צל
של מה
איש. ובעל מכלת
סוכב על עקביו
מעבר לקתף
כאיש נדהם
עכשו חם לי
עכשו קר לי
לחסל את המלאי
לחלצתו ארפת השורול ריח ארונות
והוא בשלו
ואני בתוך תוכי
כאיש נדהם.
מדעת לרגשותיו
נתחמתי
בעירו הנצורה
מדעת לזמן הקצר שבניניו.

✱

במוצאי ראש השנה הלכנו
לבית הכנסת הגדול אלגבי פנת רחוב —
מאחר. כבר סגור. בוא נלך ונחזור אולי מחר
מחרתים —

עברו שלשה ימים ואיש
לא בא. עבר שבוע עברו שבועים
ובעקול הדרך יצא זקני
מחביא ממני צעקת טרופ נושנה.
תפסנו אותו. סוף סוף תפסנו
שמחו הילדים.

אני תשה ברע אמרתי לבסוף
בשנתקל מבטי במבטו.
בין קימה לקימה
הייתי מעבירה את הזמן
בצחצוח הנעלים ובהטלת גנדים של-אשקחד.

רובי ודודתו פסעו על-פני המדרכה. ידו הקטנה בתוך ידה המגויידת. היא היתה שקועה במחשבותיה ולא דיברה. לעיתים לחצה בלי משים את אצבעותיו עד כדי כאב. צינה חורפית צולפת החלה לשלח משבים של כפור שהסתננו בין הסימטאות כנחשים חמקמים וזריזים. רובי חש את הקור אופף אותו, ולאט-לאט נדחק וחודר מבעד לשכבות בגדיו עד כדי הרתחת מח העצמות. הם פסעו לאורך המדרכה במסלול להימנע מהנחת רגל על ורובי דיגל על-פני משבצות המדרכה בנוסותו להימנע מהנחת רגל על החריצים שבין מרצפת למרצפת. משחק זה קיצר את הדרך בין ספורטינג הקטנה, בה גרה דודתו, לבין שכונת ספורטינג קלאב בה שכן ביתו שלו. מעברו השני של הרחוב זימזמו החשמליות הלך ושוב, משלחות משוש מורעב אל פס החוט הרותת מעוצמת החשמל — קו מתוח בלב יריעת הרקיע הכהה, קו המבדיל בין שמיים לבין שמיים. ירח עגול ומושלם, ככדור-שלג שקפא במעופו בלב החלל, נודמן אף הוא שם, וגם אותו ביתר חוט החשמל לשני פלחים שגודלם היחסי היה משתנה ככל שהיה רובי משנה את זווית ראייתו.

בפינת רחוב הדלתא הניצב לרחוב הטראם בו פסעו השניים, עומד לו בניין קולנוע "ספורטינג", ועל גגו השטוח — ה"פאטינאד", רחבת-ההחלקה, עליה חוללו והחליקו מבוגרים וילדים לובשי לבן, מתמכרים לצלילי הוואלסים של שטראוס הבוקעים מהרמקולים הפוערים ארבעה לועות קולניים בפינות המגרש המוגבה. רובי הביט בקולנוע במבט טינה. אחותו, שהיתה מבוגרת ממנו באחת-עשרה שנה, נהגה לגרור אותו נגד רצונו לראות סרטים שלא עניינו אותו. על אהבה ועל שטויות כאלה. הוא נהנה רק מסדרות "סופרמן" או "פלש-גורדון" שהוצגו לפני הסרט העיקרי, וכן מ... מנגינת ההימנון המלכותי המלווה בהקרנת תצלום של המלך פארוק לכל גודל המסך — בסוף הסרט. אבל באמצע? האולם חשוך ואי אפשר להתרוצץ, או לפחות לצייר, ולפעמים בא לו להשתין ואם הוא אומר מלה, אז כולם אומרים לו "שש...". ודווקא הסדרות האלה בהמשכים שהוא כל כך אוהב, נפסקות במקומות הכי מותחים, ואז צריך לחכות שבוע שלם. שבוע שלם כדי לדעת איך יינצל "קפטין מארוול" מן המלכודת שטמנו לו אנשי-העכביש, ובה הקירות מתחילים להידחק לעברו מכל הצדדים... האם יעמוד לו כוחו להתחמק הפעם? בגיל חמש-פלוס אתה לא יודע את התשובה האוטומאטית לשאלה הזו!

מיד עם פנותם אל תוך רחוב הדלתא, הזורם משם ישר אל לועו של הים הנוכח תמיד, ניגלה להם על המדרכה אופה ה"קונאפה". "קונאפה" היא המונח הערבי למה שסבתא של רובי היתה מכנה בלאדינו "קאדאף" — דברי מאפה גליליים העשויים קווצות-קווצות של נחשונים-בצק דמויי איטריות דקיקות, וממולאים במרקחת שעיקרה שקדים, פיסטציו וסירוף מתוק. רובי אותה לדודתו שברצונו להיעצר. בלי להתנער מהרהוריה, נענתה לו, ושניהם נעמדו. רובי ניצב מלא הערצה כלפי בעל-המלאכה הזריז ונבון-הכפיים היוצר את מעדניו לעיני הקהל, ואם אתה מצליח להסיר ממך את ההרהור על כמות החיידקים התופסים להם שביטה בתופין הזה היוצא בסוף התהליך, נכונה לך חוויה גאסטרונומית יחידה במינה. המיתקן שבעזרתו עושה האיש בלהטיו אינו אלא חבית מתכת רגילה (פעם אצרה בתוכה בוודאי נפט או זפת). בצידה האחד הותקנה דלתית קטנה שאיפשרה להכניס לתוך כריסה פתיליה בוערת ורועשת המלהיטה את בסיסה העליון של החבית. בידיו של האופה קופסת שימורים פתוחה שבתחתיתה הובקעו בעזרת מסמרים חורים זעירים, והריהם ככברה. לתוך הקופסה הוצא שופך האיש בצק כמעט-נוזלי שהכין מראש. סילונות סילונות מזדרו הבצק לזרום מתוך הקופסה אל פני הרחבה העגולה, המלוהטת, ומתגבש מיד. סילונות הנוזל הלבנבן משתובבים שם לרגע קל וקופאים פתע בזעקה מרתיעה — והרי מקרונים דקים. האופה מחכה רגע קט, ובזריזות מדהימה שולח ידו אל רעמת האיטריות הדקות ותולשה מעל-פני הברזל המלוהט, וזאת בלי שאצבעותיו יגעו במתכת, ובלי שייחרכו בכוויות. כל זאת מתוך עיתוי מופלא, לא מוקדם מדי, כאשר הבצק עדיין נוזלי, ולא מאוחר מדי אחרי שנתקשה עד כדי פריכות-יתר



אני אוהבת בדיו לבנה

בערב, ללא מועד, ללא עתוי,
הזכרון פורץ ממציחי
מברח מפלא אל פלא
מפנר, כמשבי הרוח של ארצי.
נשימותי נמלטות מתחת לצעיפי הרקום
בדיו לבנה
בזמירות מברחות
צבעו — אל תשאלו, כגפן, כיון.
וכאשר צנח השלג מעל פני
רציתי להפריד מעלי
הפשתי, רציתי להיות קומתו
הלכתי מעט כדי שתחיש בגרונני
הסערה.
כל המלים היו עצורות
או אולי כתובות היו בדיו לבנה.
סקרתי את ההיסטוריה הערבית
לא מצאתי שום חלום ללוחות
התנענעתי מחדש:
כיצד הופך אמה לבדוה?
כדי שאשאר אני גרון עצור
בשדות התעופה של תבל, מתגעגעת למשבי הרוח של ארצי
הולכת, מותירה את אהבתי עם כתובות
שאין בנמצא.
ועיניך הנפות.
מחדש
רציתי לצר את הפנים שהשחתו
בך.
המולדת המענה הסתננה בינות לרוח
ולכנפי הצפרים
בתוכי
ואני אין לי אלא עורי
וחלום בדיו לבנה

ועינים גדולות, כפרמל.
כל אשר היה בינינו
קומתי הנצבת
ומועדים חולפים
לפי שעון פלסטין.
אולי אתה יפה בצורתך האמתית
אולי
אך אני מוצאת את עצמי דמעה
על מטפחתה של אמי שקצה בצבעה
באל-צבעה
דמעה מיבשת על המטפחת.
לכן אני אומרת לכם:
נתונה אני לפריה ורביה
יודעת את האמת
ואוהבת את המלים הרקומות על צעיפי הנושן
הערוך לזנוק יומם ולילה
ואוהבת אני את משבי הרוח של ארצי
והתינוקות בבירות ובסכנין
ואוהבת את סערתי ההרה ללח
ואת פרי הרמון.

מערבית: ששון סומך

הבנה

אחרי שהתרוקנו מן הבשרים —
החלמנו על דירת גג תל אביבית
והבטנו בחלונות, לא דברנו
מה עושה אהבה לבשרים,
הסנור המגאל של רופא בית החולים הממשלתי,
ומה עושים בשרים לאהבה,
כשעמדנו חפים זה ליד זה
וספרנו גגות ואנטנות שנוכל להרדם מהר.

אסיר בכלא הצבאי

כל אבריו שרועים על מטת שדה אחת, אהל
בכלא הצבאי הם קמים מקדם מאד, קר
הם יושבים הרבה ומגלגלים שיחות.
האם הוא חושב עלינו?
האם הוא יודע שאנחנו אינם חדלים לחשב אודותיו?
כן, הדיברים הגיעו אליו בעקיפין, הוא יודע שגם אנחנו
יושבים הרבה ומגלגלים שיחות
והוא, אחרי שהניח את הקו המפריד באפן בהיר כל כך,
נשימותיו שקטות עכשו.
הוא מניח שתי כפות ידיו מאחורי ערפו
והוגה בנו.
תודה לאל שהוא הוגה בנו לפעמים.

סיני פתח

אופליה שאני מכיר

נמקה מן השפה ההיא
וכבר חובטת גפיה אל האחרת
מחפשת אחרי נקדות אחיזה
חולשת קנים, כפותיה המאדימות,
גופה בתוך המים זורמים
אצות צורות
מאבדים צלמים ומתרפקים
מקאן, היכן שאני מתבונן, משתאה:
היא לא נסחפת לשום מקום,
היא נסחפת על המקום.

בסימטה

עמלה עינת

פרק אחרון בנובלה, אשר חלקיה הקודמים התפרסמו בגיליונות מס' 14 ו-18, ובהם תוארו פציעתה של גיגי הסיפור ע"י ספק-מחזר ערבי בא"י של ראשית המאה ה-20, בריחתה מבית בעלה הנוקם בה מאז את נקמת חשדו הקשים, ושיבתה הכפויה והטראגית אליו.

ברופא אחד שהיה חשוב עליו בביקוריו התכופים, ופעם כשמצאה ישיבה, לה פתק כלשהו, וסבי פתחו וקראו, ואחר ערך שערוריה גדולה, והיו מביתו לצמיתות. והיו שאמרו שהעיר על פיתויה החזירה לה מעט מן והיא ניסתה שוב לפרוץ החוצה, והוא רדפה עד חורמה. והיו שטענו, ביזה אותה בעיני בנותיה, כדי למונע השפעתה הגרועה עליהן, עד עמדה בכך והתנוססה. ע"פ ברור שמצב מחלתה החמיר והיה מטעמים אובייקטיביים ומטעמיו שלו גם יחד, להוציאה מהבית. וכך קרה שימים ספורים לפני השיבה למושבה, הועברה סבתו למוסד לחולי ריאה. נהג המוניית בה נסעו סיפר, שכאשר השתעלה, וזה קרה לה לאורך כל הדרך, בצבצו כתמיידים במקומות מוזרים על חולצתה. תמחת לכתפה. הוא ראה זאת בבירור המכונית. למרבית פלי גשארו שפתיה יבשות וחיוורות מאוד, ללא סימן דם אחד.

٦٠

המש שנים שהתה סבתי במוסד. משך שנים אלה, לא הרשה לאיש מבני משפחתה לבקרה אפילו פעם אחת. לא לאחותה חיה בהירת העיניים אותה סילק מביתו עוד בתקופה מוקדמת לאחר מעשה הבריחה. הוא כתב לה אז מכתב קצר ומפורט "לא תדרוך עוד כף רגלך בביתי" — ובאשר לאחיה, הוא לא היה עדיין באותה תקופה, ומשבא מאוחר יותר, שהה פה משך זמן קצר בלבד מאוד היה בסבכי משפחתו שלו, ועזב שוב במהירות נרדפת, ונעלם. לא גילה סבי את מקומו של בית-החולים, והוא עצמו נסע לשם רק או פעמיים בשנה, להסדיר את ענייני התשלום. בזאת לא סמך על הדואר נסיעותיו היו בדרך-כלל ימים גוראים לכל בני הבית. עד כמה שני להסתירם, היו הילדים, שכבר צמחו אז לכלל גברים בוגרים, מרגישים בחוש מיוחד. וערב קודם, ועוד בבוקר נסיעתו היו מתחננים שייקחם "פעם אחת, היו שני הגרולים שבהם משתדלים בפחד גדול, — מי נעמוד, עם ממחטה על הפה". — איש לא דיבר מפורשות במחלה האחר אולם כולם היו בבית, שעה שפרץ הדבר ההוא באותו לילה בעיר.

עכשיו, משלא היתה איתם, הרגישו בחסרון כפי-ידה העדינה על רח
בשקט שלה שיצר חללי-אוויר סביב מתחיו הקשים. אף לא ענה לחיבתו
גם לבכור, שחשש מפניו ואהבו מכולם — לא נענה. סילקם מפניו בתנו
יד מוחלטת אחת ללא מילה.

שנה אחת החליט הבוגר — ויהי-מה! — "אחטוף אותה כתב ביומנו".
 חדר בעיר. הוא לא ידע. כמו אז, כשכולנו ברחנו. בשמור בתורנות.
 כמה זמן לא ירגיש. עד התשלום הבא. אמא — כתב — אני בא! התחלתי
 היתה ילדותית כמובן, אם-כי אבי כבר לא ילד היה באותה תקופה.
 לעקוב אחרי בתחנות המנויות הקטנה. לראות את הכיוון אליו יצא
 במושב החשופה של לא. הבחין בו מיד אחד הנהגים ומיד צעק —
 ח.י. אחפשים אחריו! לא ידע מה לומר. בתרצים גמישים היה חלש
 בעצם אם-פעם קודם או אח"כ לא נודק לשכאלה. הפך פניו בריצה
 רשומה מני צר לו תחסיר אורז. דבר לא הוציא מפיו.

עגום ביותר היה בשנים אלה מצבו של קטון האחים. היה אז בן שמונה בערך, וזוהו מכולם. בלילות חלם את אימו יושבת-שוכבת בין שתי כריות, כמימי האחרונים איתם. משיטה אליו את ידה. מסמנת שיתקרב נגיש במהירות להניח את ראשו לידה. ופניה מחזוירים יותר מהסדינים גופלת אל הכר הלבן כמו אז. מתוך שנתו הטרופה היה יורד ממיטתו ובוכה אל מיטת אחותו, מושך בשמיכתה בכוח ובוכה. עד ששמע אביו סבי ויהי בא אליו בקולו המאיים ומחזירו למקומו.

מה עבר על סבתי עצמה, משך כל אותן שנים מגודות — אפשר רק אם אפשר. אף פתק של עדות לא נשאר עלי-כך. אח"כ התברר שהיא כמעט יום ויום והוא דאג לשרוף את המעטפות הסגורות מיד עם הגיע מחמת החיידקים כמובן. לילדים סיפר שאינה כותבת משום שאינה בטוב, ומשום ששקועה במחלתה ובניסיונה להתחזק ולהבריא, ואינה להקדיש עצמה לשום דבר אחר. בגלל אותה סיבה — אמר — לא שיטרידוה אף הם במכתביהם, מה-עוד שבולים עולים בכסף רב. כך שלא קיבלה מהם אף מילה כתובה אחת, משך כל אותן שנים. גדולה היתה נקמתו. בכלל עבתה בתקופה זו קשיחותו מאוד. גבותי צמחו וצצו והחווירו. שכן גם מחוץ רבו צרותיו. היקב בו השקיע את מרבית נסגרו בגלל פשיית רגל, ומאחר שרצה להחזיר לעצמו משווי מהסגורים, עסק היה בדיונים משפטיים רבים וסובכים עם הבעלים והתאגדות אלה במקום להביא לו ישועה כלשהי, בלעז את פרוטותיו האחרות ואף גררו איתם עגמות-נפש נוספות כמו זו הנשקפת מהמסמך הבא —

היי האלם שגזר סבי על אשתו, נוהלו על-ידו ללא התרשלות וללא שיכחה מקרית אחת. אף לא ברגעיה הקשים ביותר. גם להידבר עם אורחיו המעטים לא הרשה לה מאז שובה. היתה מכינה את הכיבוד הדל שהורה לה להכין במטבח הסגור. פלחי תפוזים, מעט תאנים, ואחר מבקשת עזרתו של אחד מהילדים, בד"כ של בתו שהיתה מסורה לו ביותר, והיא עצמה בכנסה לחדרה. לעתים היה אפילו הוא עוסק בהגשה. ואולם אף בערבים כאלה היה קם לפתע, תוך כדי ויכוח, ויוצא ובולש אחרי מעשיה.

מה חשבה סבתי משך כל אותה תקופה, מה הרגישה? קשה לדעת, שכן שתקנתי היתה מטבעה עוד קודם לכן, ועכשיו דממה לגמרי. והאמת היא, שילדו גם החליטה לומר, לא היה לה למי. על אחותה היחידה גזר נידוי, את מכתביה צינור (משום כך לא הותר בידיה אף פרוטה, וזקוקה היתה לאישורו כדי לבייל את אגרותיה), ולשתף את ילדיה, שכבר גדלו בינתיים, בצערה, לא רצתה. ממילא היו מצטנפים לעצמם בחשש גדול משראוהו מתקרב. פחדו משתיקותיו. מרעשיו. בעיקר אותו נער של מחסן, וגם הקטן מכולם שהתכווץ למבטו. רק הבכיר התבונן בו מידי פעם בעיניו המתריסות. אולם גם הוא לא העז לשאול. סבתי ריחמה על ילדיה. העסיקה עצמה הרבה בכביסה ובגיהוץ למשעי של בגדיהם. החליפה את מצעיהם הלבנים לעתים תכופות. גיוונה את מאכליהם עד כמה שהשיגה ידה. ובערבים — סרגה מפות תחרה סבוכות דוגמה, שכננה הקטן ולעתים עוד מי מילדיה מתכרבלים ליד שררה האסוף, שעוד משהו מהבוקר הישן ניכר בו גם עתה. הוא היה נכנס אליהם לרגעים. בודק מבטתם ושב לחדרו ותווך, עד שכבה האור בקטנונה, ורק נשימותיה הכבדות, מעורבות בשיעולים תכופים, חרצו חריציהם בקפאון הבית החשוך.

七

י'ם עלות חומה והתגברות שיעוליה הקשים, ויתרה סבתי על חלק מסדר יומה, ואחר על חלקים נוספים. את העוזרת התימניה פיטר סבי, מחמת יוקר התרופות היומיות.

"תראה ת'פנים שלה אדון — היתה ממלמות במבטאה הגרונה המתמשך, שעה שהכניסה את מגש התה הקבוע לחדרו. — למה תמיד בכעס? קצת רחמים אדון." היה בטוח שיש קנוניה ביניהן. עכשיו עסקו הילדים אחר לימודיהם בכל עבודות הבית ועוד היתה להם לעזר מעט, בהכונה, בעצה טובה. אולם אף מוזאת פסקה כמעט לאחר זמן. היא הצטמקה מאוד. פניה נעלמו בכתפיה וכתפיה בחזה, עד שקנתלה לתוך מיטתה ולא קמה עוד. ואולם גם אז, כאשר שכבה שקועה בכריה ובשמיכתה, ורק עיניה חיות עוד בחוריהן ומעומקם, גם אז היה מתבונן בה באותו מבט. ולפעמים כאשר בורה מישהו ממכריהם, ממרחק בטוח כמובן, היה נעמד מולה בחיך עילי — סרקסטי וחושב — אילו רק יכלה, אפילו עכשיו. כאן. והיה בודק מהצד אותה ואת בתה — שמא דבק גם בה משהו מהיסוד הגנטי הפגום ושוקע במחשבות כוזמם דבר, ומרים שוב את מבטו השחור אליה, ונוקבת מלבר — במה שנותר כבר לנקוב — עור ועצמות, ומשיט עיניו מסביב בדאגה וזעפת כמהפש מוצא. ושיעוליה הלכו ותכפו. והימים — על-סף מלחמת העולם הראשונה. המצב בארץ ובמבואה חמור היה מכל הבחינות. אוניות לא הגיעו והתושבים התמודדו פחות באידיאלים ויותר בפחדים של ממש — מערבים משוטטים בלילות בחיפושים אחרי מזון. מתורכים שבוּלשים בבתיהם אחרי אנגלים מסתתרים, ובמצצית אוכל בסיסי. עד היום נשארו במשפחתנו הרגלי אכילה מצחיקים מאותה תקופה. סלט תפוזים וזיתים. ממתק של צנון מגורר, טבול ומבושל בדבש חרוכים שניתוחו המיוחד מסוגל לנקו גם עכשיו את כולנו, מכל מרחק שהוא למטבח המהביל.

השיאן הטראגי של שנים אלה היה הגירוש מהמושבה. התושבים חוו את ההשפלת הגלות החוזרת אליהם ונשארו ללא קורת גג וללא פרנסה. משפחתי הגלתה כמובן עם כולם אלא שעדויות ברורות על מה שעבר עליהם באותם הימים, לא הצלחתי לאסוף. עציץ תיאוריו של אבני, שבווראי נוספה אליהם הדראמטיזאציה לא מעטה במשך השנים, היה המעמד קשה מאוד.

כיצד הסתדרה סבתי בתנאים החדשים לא־נוחים בעיר הזרה, אליה הגיעו אחרי הטלטלה, בדירה הקטנה אותה שכרו — זאת לא זכר אף אבי, ואולם משחזרו למושב, לא היתה עוד איתם. בתחילה לא שם איש מהמכרים והשכנים ליבו לכך. עמוסים היו בצערם הפרטי על החורבן שמצאו בביתם. גיסו לשקם, איש איש את המעט שנותר.

יותר מאוחר התחילו השאלות. תשובותיו היו משתמשות — בית-הברא; בדיקות רפואיות. האם זאת זמם במבטוי כל העת שלפני? היה עונה באי-רצון בהסתייגות רבה, כך שאחרי זמן הפסיקו לשאול ונשארו בחשדותיהם ובשמעות המלוקטות. ואלו, שונות ומשונות היו מאוד. היו שספרו מעשה

הננו להודיעך שנפסלת כחבר למועצה המקומית, בגלל היותך מעורב במשפט בורים נגד הח' נ. בו מאשימים שניכם זה את זה בענייני כספים. עפ"י טעון מ' של תקנות המושבה, כל זמן שהמשפט ביניכם לא ייגמר, אין לנכדו זכות להיבחר למועצה המקומית. והרינו בכבוד רב וגר.

סיבות, כנראה, הוצא אז, לאחר שנים ארוכות של פעילות גם מועד לא כסף ולא כבוד נותרו בידו. אף לא במה לשאת צורכי וכחנותו נשברו מתוך הרגל של שנים בגרוננו ונלחצו בחיכו ללא מוצא. היה משעות הבוקר המוקדמות בחדרו. ממין את מסמכיו לתיקים שונים. הערותיו הכתובות על כל אחד מהדפים ומסמכים. שולח תזכירים ימים למוסדות רבים. ולעתים, מתעורר מכל אלה בעצבנות פתאום, מכתב בהול לבית-החולים ההוא — שלא ישכחו לבודד את אשתו גברים, שכן מבית מסורתי היא באה, והדבר חשוב לה מאוד.

לכלכלת הבית סבי הוריד עניין זה מעצמו לחלוטין והדואגת היחידה היתה בתו שהשיגה לעצמה עבודה במשרד פקידים קטן שבעיר ואולם מעט הכסף שהרוויחה, הספיק בקושי לקניית מצרכי מזון את משק הבית, ניהלה אז אחותו של סבי, שהגיעה זה מקרוב עם יוביתה מרוסיה.

זאת אישה קשת-ימים, אשר איבדה ארבעה מבין חמשת ילדיה, תוך הבריחה הקצרה מארץ לארץ, ואשר בעלה היה, באופן מקרי ומפליא של סבתי. וכמו בסיפור גורל הרסני ונלעג, עזב את הבית לצמיתות, קצרה אחרי הגיעם ארצה. אני מניחה שקשה היה לו לשאת לאחרית האסונות שעבר, את ידם המושלת-בוטה של אשתו ואחיה גם יחד, גם בפשטות וברח.

מעשה זה, היה ברור לשניהם, לאח ולאחותו, טיבה של המשפחה בה נאגודתם האחת הפכה לחומה של גוקשות מול עולם ומלואו. האחות בה באופן פתאומי וקיצוני לדתית, וארוחות ליל-השבת שניהלה, נכבות בתפילותיה המשובות ובהטפות מוסרה בעברית מלרעית בלתי חיו לסיט מתמשך עבור הילדים. — "כל חוטא בא על עונשו — מיטבת בקולה המאנף-עצי. — וצריך לה' בין שסוג החטא מביא את העונש, למשל איש או אישה שיש רעלים בדמם, מוציא אותם מצורה של דם ומוגלה שיפורצים ממנו."

למען את דבריה בשתיקה מסכימה. לא ידע אז דבר על הסרטן ההורס שלה. ובבקרים המשיך לשרוף את מכתביה של סבתי באותה פינת מוטאת שמאחורי הבית. פעם צץ לידו בשעה זו בדיוק בן הזקונים בני שלו. זה סיפור תחנתו המאוחרת, קידם את מותו הצעיר והבודד תרגולת אחת נתעתה לאותו מקום, והוא אחריה. זו עמדה תוהה בעיניה הבולטות, ומיד, בצעדים דקים-מהירים הסיטה עצמה משם, לעת פני האפר הנקיים. והוא — במבט פנורמי קלט את כתב-היד באש, ובאיטיות ילדית תפס את פני האדמה ששנו באותה פינה.

שכיות המעשה וצעק — אבא — לא! אבא — למה? תבונן בו במבט מפחיד כל-כך עד שנשתתק מיד ונעלם. שנים רבות חזר את העניין, עד לאחר אותה חתונה עקרה, וגיוסו ומחלתו, סעדה אחותו את מיטתו בבית-החולים המדברי המרוחק, והוא אליה מתוך חומו הגבוה, את סיפור כשלונו הגברי, ומרירות חייו בכלל, וזו היתה, בכוח, גם סיפור עגום זה. היא כתבה על כך כאמור לאחיה בפרץ רגשות שגבר על טינותיה הישנות. ולא פעם מאז חלמו את מכתבי אדם השרופים — "כאן מיטתי ליד ריח האורנים החם-הבכור — ואני שוגה בדמיונות על דבר ביקורכם אצלי. איזה עונג לי." "בעצימת עיניים קלה — אמר אבי אחרי שנים — יכולתי את עיניה שעה שכתבה אלי. את שעה שנשפך לצד הפנים —

לחל כה — קראה אחותו לעצמה, בכעס לא מעט אל הטרוניות על זה היו תשלומי אביכם גבוהים יותר. לו בא לפחות מי מכס לביקור". גדולים געגועי — ציטט אבי, הוא בכורו, מליבו השוגה אחרי ומכס אף לא מכתב אחד. אף לא תמונה אחת להתרפק עליה.

אורכים עסקו שניהם, כל אחד לעצמו, בהחבא, בחיפושים אחרי ששליחה אליהם בוודאי. שאולי אותה בלבד לא שרף אביהם. אולם הולמות היו, ובמציאות, ככל שחלפו הימים, כן הלכה וכבדה האווירה של כבושים היו בפני עצמם. מנועים מדיבורים. ראש הדודה הוועף. הכוונות. עיני הבכור יורות הברקים. הסבל הדחי של אחותו. לאט נשכח הזמן מהם. לאט התרוקנו החדרים והפכו לגדולים ולכבדי שקט. מכרו את בגדיה ומציעה ומיטתה של סבתי. לפני שייודע לקונים מלחמה יסרבו לקנות. מאוחר יותר הוציאו למכירה גם את המיחם, וזאת הגדולה, וכן את רוב תכולתם חסרת השימוש של ארגוני סבתי — נברשות ומערכות כלים ובדים ועוד כיוצ"ב, כולל ארגוני האריזה

יחסם להעלמות איטית זו של רכושם באדישות גמורה. רק לאחר מותו, מסרה בתו את שארית הרהיטים העלובים על מנת לממן את בית-החולים שנותר, הסתבר שאת שמלת החופה הישנה לא מסרו. בצעיבותה בתחתית הארון, וסיכת הפרח שבה אכולת חלודה כל-כך — אפשר היה להפרידה אפילו לצורכי מוכרת. למרות שדודתי לא זאת בדעתה, שכן מאז שידעה את עצמה, הבינה את טעותו החמורה

של סבי. עכ"פ הבית הלך והתרחב והתמלא בצעדי הלילה הארוכים שלו וברשרוש ניירותיו בחשכה.

בהדרגה סבירה, התחמקו אף הילדים מהריקנות הדחוסה. תוך תקופה קצרה עזבו שניים מהם לגמרי. השני בין הבנים, הוא הקריין בעל עיני הדג, סודר בעזרת ועד המושבה. (ואוי לאותו ביוזון) במוסד חקלאי מרוחק, ואילו בכורו של סבי וחביבו היחיד, עבר לגור — בתרועי לימודים ועבודה — לאחת מהמושבות הסמוכות ותוך ימים הפך חדרו השכור למועדון ויכוחים לאותם הפועלים החלוצים בני העלייה החמישית והשישית, אשר זה מקרוב באו.

לאחר זמן נעלם גם האח הצעיר באחד הקיבוצים, ואחות סבי נשתקעה בזעפה ובחדרה, ולימים נתרחה אף היא למקום אחר. רק בתו לא זנחה את תפקידיה לידו. כצל היתה במחיצתו בשעות שמחוץ לעבודת פרנסתה. מרעננת את מצעיו, מתפחה את כרו. בעדינות מייצבת את כוס התה המהבילה ליד עתון הבוקר חמור הסבר. ובלילות — בדממה גמורה עוקבת אחרי צעדיו הארוכים. פנסים לא היו עדיין במושבה, וגושי הבתים וגושי האקליפטוסים מעובים היו באפלה ממשית בודדת. והשמים חשוכים בממש וצרצרים צורחים, והפק-פק של המשאבות בפרדסים השחורים. והיא — אחרי עיניו בחלונות. במה שהיה חדר אשתו הריק. עד שהיה מניח עצמו על ספתו בכבדות. שכבה גם היא אז לעצמה, שכיבה קלה. מודאגת. חולמת את סבלו וגדולתו העלומים. ובשעות של לפנות ערב, כאשר לבש את פניו ויצא לטיולו היומי, נכנסת היתה על קצות אצבעותיה לקודש הקודשים. נוגעת בעט המוזהב. בריח העץ המריר. מאבקת ברחיפת-יד קלה פרוורים קטנים מהשולחן הירוק-שחור. פותחת חלון לסלק במגבת צחורה את דחיסות האוויר שנצטבר.

ז.

במושבה השתנו הזמנים. תושבים חדשים הגיעו, ורבים מהם לא הכירו עוד את סבי ואת בני-ביתו. בתים צצו סביב ביתם שנתגמד. כמה מהם אף בני שתי קומות. חשיפות האדמה החשופה-חומה, הלכה והוצרה. הוצרו צעדי החמורים בצל האקליפטוסים שגבהו. והישוב כולו, כמין יישות חברתית אחת, דחוק היה בעשייה ובדברנות ובחששות כבדים. שכן גל של מאורעות החל להסתמן שוב במחזוריותו הקבועה. התנפלויות על נוסעי אוטובוסים יהודיים. אבנים על פועלים בדרכים. יריות. וכל סדרי החיים נשתבשו. נסיעות. דואר. כך שהמברק שהגיע, באיחור של חודש כמעט הגיעם: "מצבה הורעתיכף לבוא. ב"ח שערי-אורה. י"ם." היתה לבדה אז בבית הדמום, ומשקלטה את הכתוב, נתקפדה לרגע ואח"כ נתקפה ברעד קשה. עלה בה לפתע אותו יום בכי נורא של אחיה הצעיר, כשלא הצליחה להפסיקו עד שכמעט יצאה מכליה בשל-כך. הוא הופיע לפתע מאותו קיבוץ, אליו העבירוהו לא מכבר. נכנס ללא הסבר, ופנה והתיישב מוזרות על הרצפה, בפניה אחת בחדרה של סבתי, קפול אל עצמו, פניו מופנים אל הקיר, בוכה בכי מונוטוני, ללא כל סיבה מתקבלת על הדעת. לאחר נסיונות בלתי-מוצלחים ומעצבנים למדי להרגיעו, החליטה להניח לו, שיפרוק את מה שנצטבר. אחיהם הכבד כבר לא התגורר בבית באותה תקופה, שאם-כן היה קוטע בוודאי את דמעותיו בפה תקיף. חינוכי. ואילו כך זכה לפחות ברחמים, ואם-גם חסרי-אונים. לאחר זמן, קם, בפנים ממורטטים ונעלם שוב. אפילו כוס מים לא מוכן היה לקחת מידיו. בערב, כאשר סיפרה על התקרית לסבי, התייחס בביטול לכל העניין — "תמיד היה ילדוטי. מפונק —" רטן, והיא קיבלה את דעתו. עכשיו, כשהודקר לפניה תאריך משלוחו של המברק, נתקפה ברעד, ואחזה בכוח את כפות ידיה זו בזו, להשתלט. משוכנעת היתה שהיום המצויין שם הוא אותו יום עצמו. ניסתה למצוא סימוכין לכך לא יכלה. עכ"פ דאגתה לאחיה זה גברה בשל אותו צרוף מזון, מאז ולמשך כל חייו. והוא — כילד קפריזי בעט בה כל השנים, שהרי אפילו הוא מוכרת היה לבעוט במישהו.

כשהצליחה לאסוף את כל בני המשפחה, שכרו במאמצים רבים ובמחיר משולש מן הרגיל מונית מיוחדת. מתיחותו של הנהג זחלה כמו קורים סביב פניהם. משעמדו סוף-סוף על סוד המקום, ירושלים, עלתה בהם התרגשות גדולה. פעמים מעטות היו בעיר, ובכל פעם, בחדרה של כבוד. ואולם לאחר מכן, לא ראו אלא את חוורון פניו של הנהג, ואת כתמי העצים, ואת גושי הסלעים המסתירים.

הבית אליו הגיעו, היה בית לבנים מסויד, פרוש לרוחבה של חצר אחת צחיחה. ריח חריף של חומר חיסוי נדף שם ואנשים איטיים, בעיניהם לבנות, נעו מוזרות ליד הגדר העגולה. לאחר חיפושים רבים, מצא הפקיד את התיק המבוקש. ואולם את מקום קבורתה המדויק לא זכר איש. עסוקים מאוד היו כל השבועות האחרונים, וזמן רב מדי עבר בינתיים. לעומת זאת, שמרו יפה על שארית בגדיה וניירותיה (מכתביו להנהלה בדבר כסף, שהועברו לידיעתה, בדבר בידודה המוחלט מחברת גברים ועוד כיוצ"ב), ומסרום לידם בהרבה רצון טוב. ובעיקר, עסוקים היו סבי ומנהל המוסד, בדיון ארוך ומפורט בדבר שארית החוב הכספי. ואילו הנערים יצאו החוצה, וחיכו בדממה על ספסל קלוף אחד שליד הפתח.

מעבר לגדר, היו ההרים וריח היובש, ומשהו דק מאוד של ניהוח אורנים. אבי היה נרגש מאוד לפי סיפורו. ניסה לדמיין את פני סבתי. לא ראה דבר. נשך את שפתיו בכוח. דבר לא עלה בו. ואילו אחותו תלתה עיניה בדלת היציאה בצפייה דאוגה לאביה. שני הבנים הצעירים עמדו סבלניים ליד השער. איש מהם לא דמע בדרכם בחורה. היה יובש קשה באותו יום, כפי שהזכרתי כבר. נעצו עיניהם בכתמי הנוף המהירים. ברוח התריפה-חמה.

על סף הבית נפרדו בדממה איש לדרכו, ללא "שבעה" שהרי למעלה מחודש עבר כבר מאותו תאריך. חוץ מנאמנתו היחידה, שאף היא לא אמרה דבר — מתוך פחד וכבוד, כדרכה. ורק אחרי שנים רבות, לעת זקנתה המאוחרת דיברה דבריה. יושבת היתה אז שעות בין קירות דירתה האחרת, ליד שולחן כתיבתו הישן מעלעלת בפנקסיו הצהובים וממלמלת באוזני עצמה בקולה העיפי יחיד — הצליל — אף תמונה לא השאיר, הכל שרף בגלל החיידקים — ידע — הכל — מה שצריך לעשות — תמיד — כשצריך לשרוף — שורפים — ללמוד ממנו הרבה דברים —

ח.

סופו של סבי קשה ומהיר היה, אם לא לקחת בחשבון את שנות גסיסתו הכספית והחברתית. לאחר מותה של סבתי עוד ניסה משך תקופה קצרה, לשקם את חייו ולהיכנס שוב לפעילות עסקנית פוליטית במושבה. — עכשיו, כשנמחה הכתם — אמר לעצמו, אולם מאוחר היה לחזור.

המושבה השתנתה. האנשים דיברו דברים אחרים, ובכלל — רוב התושבים לא הכירוהו עוד. ומתי מכרו הישנים, היו מנענעים ראשיהם אליו מרחוק, וממשיכים לעסוק בשלהם. גם לכתובה התקשה לשוב. לשירה, זקן, ולמאמרים ארוכים לא עמדה לו סבלנותו. עקב אחרי מאמריהם של אחרים בכל העיתונים היומיים. העיר הערותיו בשוליהם. חשב — מה היה כותב הוא במקום כל אלה. על מה באמת צריך לכתוב ואיך. וכשבא לחבר כל פסקאותיו למסכת אחת ערוכה, לא צלחו הדברים בידו. משהו בחיבוריו נותק. נאם נאומיו הקטועים בע"פ, באוזני אותה בת שנשארה איתו. והיא — בעיניים פעורות ובהערצה גדולה, בלעה כל אחת ממילותיו. ועד יומו האחרון, ועד כל שנותיה הרבות שלאחר מכן חשכה — מה יכול היה להיות, לו איפשרו לו נסיבות חייו. מה היה באמת, בכוח, לו רק ידעו האחרים.

יום אחד, כשנתיים לאחר פטירתה של סבתי, תקפו אותו כאבים קשים בבטנו. בתחילה ניסה לטפל בעצמו בעזרת בתו, שכבר זרקה שיבה ראשונה, בעשרים שנותיה, ובעזרת תה מיוחד וירקות שאמורים היו לעזור, ועוד מיני בוקי-סריקי.

אח"כ, משגבר סבלו על עקרונותיו, פנה לרופא ולבית-חולים. ושם — לאחר שמצאו מה שמצאו, ומאחר שמאוחר היה מכדי לעשות דבר, וכל שנותר היה לתת הסתכם בתרופות של הרגעה, ושלחוהו בחזרה לביתו. משך שבועות התפתל בכאביו בבדידות גמורה. שכן, אותה בת שעמו, המשיכה לעבוד לצורכי פרנסתם באותו משרד קטן שבעיר, משך רוב שעות היום. ואילו הבכור, לא כבר מספר שנים עם אשתו היפה שלקח לו, וכבר התלבט או אם להביאני לעולם או לא. חשק רב לא היה לו למבצע זה, שכן מי חפץ לחלק את כתרו. לימים, משיבקה ממנו אמי מאוד, נעתר לה, וכך הרוויח והפסיד גם יחד. הרוויח וואסאל נוסף לממלכתו, והפסיד מחמת מרדנות איומה שנתגלתה בי לאחר מספר שנים. אולם זה כבר מעניינו של סיפור אחר.

עכ"פ, באותם ימים בהם שכב סבי על מיטת דוויו, התלבט הוא בבעייתו ויותר ממה שנתלבט, הלבט אחרים, ובעיקר אותה אשה אומללה שבהר לעצמו. ומכיוון שזמנו היה מועט, ואמצעי התחבורה דלים מאוד, היה נוסע לבקר את אביו פעם בשבועיים, ואחר, משהחמיר מצבו — אפילו פעמיים באותו שבוע. בזמן ביקוריו, היה מתלחש הרבה, במטבח עם אחותו. אומר שאי-אפשר ככה. שכולם מוכרחים לעזור. גם הצעירים. צריכים לארגן תורנות. זה לא מוסרי להפקיר כך אותו, וגם אותה, כלומר את אחותו. דברים רבים היו לו לומר, והכל בלחישות רמות. כאשר נכנס לחדר החולה סוף-סוף, לאחר סיום האקדמות, היה לובש הבעה נוקשה-אומללה, ומיד מעיר משהו לעניין זה או אחר, ותוך כדי הערותיו, עורר סידורים. מזיו את מיטת סבי אל החלון או מן החלון. תלוי במצב בו היתה מקודם. תירוציו היו הגיוניים תמיד, ומשתנים לפי הנסיבות, וזה היה קופץ שפתיו מחמת הכאבים שנתחזקו בטלטלה ושותק. אחר, אוקף אותו לבלוע את המרק שהביא מבית אשתו, סוגר את התריסים או פותח אותם, לפי מצבם ההתחלתי.

כאשר יצא לחזור לביתו, נשמו שניהם לרווחה. בסתר כמובן. באשר לשני הבנים, שזמן רב כבר לא גרו במחיצת אביהם, אלה כמעט שלא באו לבקרו כלל. ליתר דיוק — הגדול שבהם "קפץ" לעתים רחוקות ובאופן בלתי צפוי. היה מתבונן באביו בעיניו המזוגגות, ופולט מעט מהומים משונים והולך, גמלוני, לדרכו. ואילו הצעיר לא הופיע אף פעם אחת עד להלווייה. וגם אז, שרץ רגליו בקצות הקבוצה הקטנה, במבט צדדי משתמט, ומבלי לומר דבר. אף מילה לאף אחד מן המלווים. על מה חשב סבי בסוף דרכו הבודדה כל-כך? האם ניסה להבין? ערך חשבון בזבוז ימיו? עימת ראשית ואחרית בבהירות אחרונה? אותה דודה נפלאה שהיתה לי, אחות סבתי בעלת העיניים הטובות, הגתה פעם, בעת זקנתה המאוחרת, "שלו היו אז בימים ההם פסיכולוגים באופנה, כמו היום — מי יודע" — קשה להתאפק מלשחק ברעיון —

סבי על הספה המפורסמת. קולו המקצועי של הפסיכולוג מאחורי ראשו הנוקשה — "מה שעולה בדעתך —". עיניו רכסות. קרות. — "אתה נער קטן בארץ רחוקה" — (גישה אנאכרוניסטית מדי? הרי אי אפשר להתעלם מהתקופה). רעד קל בפני החולה. חולף את כל גופו. שבר קולו הפתאומי — "איפה אמא?" — "רק אתה שם." — "איך רק אני? כמו בראי סביבי כולם." — "חכם שלי — כולם, אישיות שלי." ואם אני לא? ואם כל זה רק מלים חשוכות שיוצאות לי. להתווכח?"

— "על מה אתה מתווכח ילד?" — "על נגד. אני נגד!" — "מה?" — "שאני לא. שאני אף-פעם. לעולם. שהם סתם חושבים אותי. אני כלום. אני לא. שיפסקו!"

ספת הפסיכולוג המפורסמת. פנים מקצועיים מאחורי ראשו הקפוא. משחק נלעג כמעט בזכר המתים.

— "כל מה שאתה חושב ח"י. כל מה שעולה בדעתך —" — "כמעט הרג



ש. רובינשטיין : אבן. ראש אינדיאני

אותה הערבי ההוא. איך התרוקן הבית בגללה. כל הסיפורים שלי על שמי יודע מה. רק בשבילה באו כל אלה. בני עמי. בני מושבתי. מה בסופו של דבר בלעה? רק אחריה כולם. דם מקולקל היה לה ואת כולם לקחה. לא סלחו. לא חזרה. את כל מה שהיה, אני כמו ידית את כל חיי כמו ידי — "וכיוצ"ב, כהמשכו של טיפול עומק סטנדרטי ובסה"כ, רעיון מרושע, חורג מכל משמעת סיפורית, כי מה ניתן היה לתקן אפילו אם פסיכולוגים באופנה אז? ודאי לא את חיה שאבד נזקי צאצאיהם עד שילשים וריבעים —

אבל מה באמת חשב? — מין דחף שיש בי למצוא סוף סיפור הרומנטיות חרטה באנאלית-רומנטית. לעגל את הקצוות. או לפחות לגלות ראציונאלי, שיסביר.

שהרי בסופו של דבר לא היתה אף אשה אחרת בחייו. עד כמה שידוע במשך כל חייו. אלא שאין בידי כל מוצא של כבוד מהעניין. שכן כתב כבר אז, ובכלל, כאביו היו כה תכופים וחזקים, וכדורי ההרג רבים ומשטשטים, עד שבוודאי לא מסוגל היה לכל הרהור שהוא.

ביומו האחרון, הרגיש הקלה פתאומית, וביקש לראות את ילדיו, עד שהצליחה דודתי להודיע לכולם, ועד שהיגיעו, הסתיים הכל. הוא הבלית את עיניו בכעין חיפוש מבוהל, ונרעד ומת. ללווייה, צריך היה ולא במעט מאמצים, מניין של גברים. חלקם, אף לא הכירוהו והסכימו לשם מצווה בלבד. ובצוואתו, לא השאיר דבר, חוץ מחוב מתמשך, עשרות לירות לבית החולים לחולי ריאה, ובקשה לכנס את מאמריו לספר זיכרון. וכן, הוראה חמורה בדבר השימוש בשפה העברית החדורה.

דודתי, הלא היא בתו נסתה כמובן לפרוע ציוואה זו כמיטב טעם בין ניירותיה שעברו לידי לאחר מותה, בתוך מעטפה חתומה, במדור "ספיים", מצאתי את רשימת כלי הבית המשומשים אשר העבירה א.מ. תמורת סך" כולל של 29.09 ל"ש, כדי לפרוע את החוב הנוכחי עלובה למדי, למטען הארגונים החלומים שהביאה עמה סבתי בבואה

1 שולחן אכילה עם מפה	— 8 ל"ש
3 כסאות	— 4 ל"ש
1 ארון בגדים עם שתי דלתות	— 7 ל"ש
1 כרית	— 25 ג"י
1 שמיכת חורף בלי ציפית	— 50 ג"י
2 סדינים	— 20 ג"י
3 מגבות	— 15 ג"י
1 חליפת גבר אפורה	— 15 ג"י
1 שמלת כלה	— 1 ל"ש
2 חולצות גבר לבנות עם עניבות	— 50 ג"י
1 עששית זכוכית	— 25 ג"י
1 עששית נחושת	— 15 ג"י
שתי כוסות זכוכית עם תחתיות	
ושתי צלחות חרס	— 10 ג"י
2 סירי חרס ונפת עץ	— 10 ג"י
3 מזלגות, 3 כפות, 1 סכין ללחם	— 5 ג"י
1 מתקן פחמים לחימום	
1 גיגית כביסה גדולה, 1 קטנה	— 8 ג"י
1 דלי ומטאטא	— 2 ג"י
1 פרימוט	— 2 ג"י
1 פתילית נפט	— 2 ג"י

סה"כ 29.09 ל"ש.

ובמצורף לרשימה זו, העתק קבלה מבית החולים "שערי-אורה" ע"ס 25 והערה בכתב ידה של דודתי על גבי הקבלה עצמה — "נשאר חוב 10.5 ל"ש בלבד. יכולה היתה בוודאי לצבור ממכירת הרכוש עוד ליתר או שתיים, אלא שאת מיטת הברזל, כוס אחת, צלחת אחת וכמה לקחה לעצמה. ואילו את שעון הכיס השרוט-צהוב נתנה בכאב לאחיה שהרי משהו מוכרחה היתה לתת לו. חשבה שגם את העט עם חריטת תשאיר בידה, ואולם הוא נעלם באופן מתמיה ומוחלט. חיפשה אחריו היסטרייה כמעט — מה שלא יהיה, זה הגיע לה! חשבה שהספור הנורא חמד אותו ובשקט שלשלו לכיסו.

אח"כ, משלא מצאה גם את תיק הרשימות העיתונאיות של אביה, ה

על הסכין

מה נפלא קבלתי רשות לשאל
למה הם נראים כמו קולבים
ואין כוכבים בחוץ
רק פחדים שחורים פשוטים מלבניים
מרעים עד גרועים מתראים
באים
סוף סוף לחנות פרחים קונים
משבוע שעבר
ירק אפר עם אבק —
כוכבים כאלה ואחד זקן גמור
ששכח את הרב בא ברגע האחרון כמו
אמבולנס מחנך כמי שיצא מדעתו
תופס טרמפ במעלית
עד הסוף
לו היו שמונה היה לוקח
אבל היו רק שבע וכבר
הוא אקסטרטוריאלי
שלומו נאנח לא כל כך תמיד והשלישי
עם זוגתו אוכלים בלי מפה
גם את הגלידה של הילד ובכלל
לא עושים
אהבה לכל היותר
נוסעים למערות נטיפים
כמו ליריקנים עיפים זוחלים כמו
שבלולים נשארים בחלום צללים לאטם
לא כל כך
מוצא חן בעינים עששות לשחק
ולמה להם לדבר עכשו
שאחותם מערבלת ועושה
רוח בשוק ובוכה וצוחקת
והיא קטנה ומטמטמת
וקפה מאין כמוה אפילו
שיש לה שתוק חלקי וכמוכן
חלב ודבש ואולי
היא חפצת שאלה פעם לא
באה בזמן
ותמיד הולכת לאבוד
אבל מלבד אבטיחים שום דבר
לא מתפוצץ מה זה נימה
דקה של דם בסופו של דבר
ואיפה

הזאת הזית מאגיות — שמא יש סמל בדבר. שמא מת האיש ואיתו מתה
הזית העט. שברי הדברים אשר כתב, שלפיהם יכולים היו לפרש את דמותו
לא לפי עוצמתה המלאה, אלא עפ"י פרוריה המזערית בלבד. בסופו של
דבר פיצתה את עצמה בשולחן כתיבתו הכבד, אותו העבירה לחדרה. ואף
גילתה את מרבית חללו הצר, לא ויתרה עליו, וריתו המריר של הדיו שנותר
על בלוח הרחב, בישים מעט את בדידותה עד סוף ימיה.

שיר ליד ולזכרון שביקש להקים לו, היתה דודתי במבוכה רבה, שכן
בית מאמריו נעלמו בדרך מסתורית עם אותו תיק. כדי למצוא בכל זאת
גם כל שהוא של כבוד, העבירה את כל ספריו, חוץ מכריסטיאטיה אחת
לספרייה הציבורית שבמושבה, כדי שייקראו בה חדר אחד, למצער,
שמה ואולם מנהלי המקום, הצליחו בדרכים עקלקלות להשתמש מהעניין.

יצר גדול הצטערתי על שרק אותו ספר נשאר בידי. שנים התרפקתי
פיו המפוררים — שירי קמזון וסיפורי מאפו מוכתמים בדיו ירוק. ואולי
ספר בלבד היה זה עבורי, אלא מקום להתרפק עליו, שכן לסבא ולסבתא
גם לא זכיתי מעולם.
לפנייה לספרייה העירונית, מצאתי עוד העתקים של כמה מכתבי
היה לחברות אינציקלופדיסטיות שונות, בקשר להכללת תולדות חייו של
בין תולדות חייהם של מקימי היישוב. כל התשובות, המתויקות כסדר,
מבנים אלה, נפתחו בנוסח הידוע — "לצערנו", והמשיכו בתרוצים
מבנים — מדוע לא. רק עורך אחד, השיב לה שידון בדבר לאחר שתעביר
יו עיבוד מקוצר של החומר. לתשובתו זו צורף דף, בכתב ידה הקפדני,
הלשון: "ח.י. נולד בשנת 1876 לאביו ג.י. מצאצאי רבנים ומחברי
בית, ולאמו — אישה חכמה ומשכילה. היה מוכשר בלימודיו. חיבר דברי
היה ועמד בראש האירגון הציוני בעיירתו. עלה עם אשתו ארצה בשנת
1904. דיבר אך עברית בביתו ומחוצה לו. היה חבר בוועד המושבה וכן הלוח
היה רבים לצורכי המושבה (שאיש לא החזירם לו עד יום מותו). כתב
מבנים ומאמרים רבים לעיתונות. אשתו נפטרה אחרי מחלה ממושכת בגיל
40. הוא עצמו, נפטר ממחלה קשה, בסתו 1936. הובא לקבורה במושבה לה
ידי את חייו."

מצאתי אף עדות כתובה על-כך, שניסוח זה או אחר, נשלח לאותו עורך.
יתכן שדודתי מסרה זאת ישירות לידי, ואולי אף תשובתו, במסרה
בע"פ ובאופן ישיר. לעצם העניין, לא נראה לי שביאוגרפייה קצרה זו,
היתה היתה לעורך הד מיוחד בליבו של עורך או מו"ל כלשהו, אך
דך — אין מניעה שיום אחד, יתגלה לי, או לצאצאי, באחד מספרי
הזאת, גם שמו של סבי.

לזכרונה היראלית יותר, בחוג המשפחה, זו הלכה והצטמצמה, עם
הזמן המנים, שנה לאחר מותו, עוד התקבצו ארבעתם (ואולי אף חמישה
יותר) וזאת אמי, ליד הקבר. ואולם לאחר שנתיים, היה כבר הכבוד עסוק
בדעתו החולה, ובכלל, מעולם לא העריך טקסים — "מספיק שמרגישים"
ענין. ואילו הבן השלישי, התבלבל בתאריך, וכשהשתרך לו לאיטו, ימים
הרמזן לבית-הקברות, לא הבין מדוע אין איש במקום מבני-משפחתו.
הבן הרגע, ואחר, שלף פתק מכיסו וכתב בו כמין דרישת-שלום משונה,
אחריהם האחרים. ודחפה לחרץ שבמסגרת הבטון הסדוקה. הצעיר לא
על כלל. — בעיקרון, אינו חייב דבר, הסכים בינו לבין עצמו, לאף אחד
רק דודתי, כהרגלה המדויק, הופיעה ביום ובשעה, או ובמשך כל
היום שאח"כ. מעפרת בידיה סביב השיחים ששתלה. מסלקת אבן מיותרת.
היה שמת צעיר האחים במרחקים, העבירה גם את גופתו שלו לקרבת
הבן, ובאותה הזדמנות, מבקרת את שניהם, ורוטנת על כל האחרים —
אז מכבדים ושלא זוכרים ושולל אני, ובכלל, לו ניתן לי עוד אז
היתה — "...

סוף הפך לרכוש הבלעדי, ללא תחרות. ללא אשם.

סוף דבר

משך שנים, נראה לי סיפורו של סבי, אשר הטביע תוצאותיו על
משפחתי עד עצם היום הזה, כסיפור עצוב במיוחד. דמותו
נצטיירה לי כחריגה בעקרוניתה הקשוחים ובעקשותה חסרת
הפשרות, והנה ככל שעיינתי בתולדות חייהם של אישים נוספים
התקופה ההיא, תוך כדי איסוף חייו מבין קורותיהם, הסתבר לי שקווי
הקשים, הווכחות, הצדק התמידי, השתלטות, היו טבועים בכולם.
אצל האחרים לא התנקזו כל כוחות הנפש לרעיון כפייתי אחד של
אולם רבים מהם, התאכזרו, בודעין ובלא יודעין לבני משפחתם.
האותם. רדו בהם, וכפו עליהם בכוח את דרכי חייהם המזוירים.

התגבשה בליבי המחשבה שיתכן וכך בנויה אישיותם של אידיאליסטים
ימים. וסבי, אידיאליסט אמיתי היה. כך התחיל את דרכו וכך נשאר עד
האחרון — ללא חרטה. ללא פשרנות. אלא שבניגוד לאחרים, לא
היה להגשים אף אחד מכל חלומותיו. כאילו עמד עליו מלאך משחית
על היוולדו, וטבע, שכל שייגע בו בידו רבת-התנופה, ירד לטמיון. עד
גם הוא ולא נודע. לא רחוב. לא קיר. לא נכד על שמו, גם בנו
השניש, — הוא אבי, — החליף שם-משפחתו מיד לאחר מותו ודאג
עליל בשמו החדש, אף אות אחת, לא תסגירו, ורק צאצאי צאצאיו
היום בתוככם את שרידי הגנים הקשים, ומעט מאותה עברית אנאכרוניסטית
ובעניין זה כמסתבר, רדופים אנו כולנו בשרידי צוואתו עד עצם
היום האלה

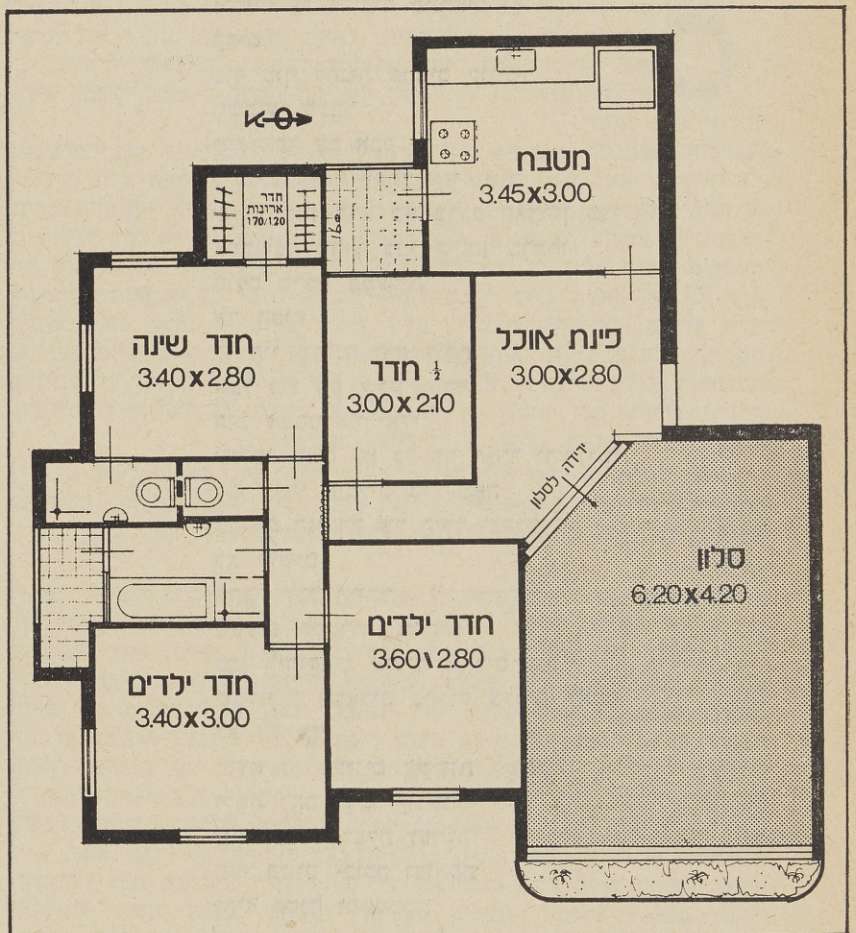
ספי שפר



א. שוט —	ב. ואן
והוא תרבה חוטים דקיקים	לקחתי דקיקי-חוטי
חוטים צבעם שני	האדמים ושנתי
והוא הולך ומכה	והוא חבל המהלך על
מוסיף	פני-המים
ומזליף צבע-תקוותיו האדם	ומושה את תועי
פסים ארפים לחים	מתוך החשכה
פי	והם באים אל האור הגדול
הולך ומכה וצוחק	וצוחקים צוחקים —

שמואל אולכין

בונה בדאשון-לציון פרוייקט מגורי חדר עם 4 כיווני איכות חיות אמיתית



2 מסלולי
תשלומים נוחים
לפי בחירתכם

ערבות מלאה
לכספכם עפ"י החוק
מכר דירות
של משרד השיכון

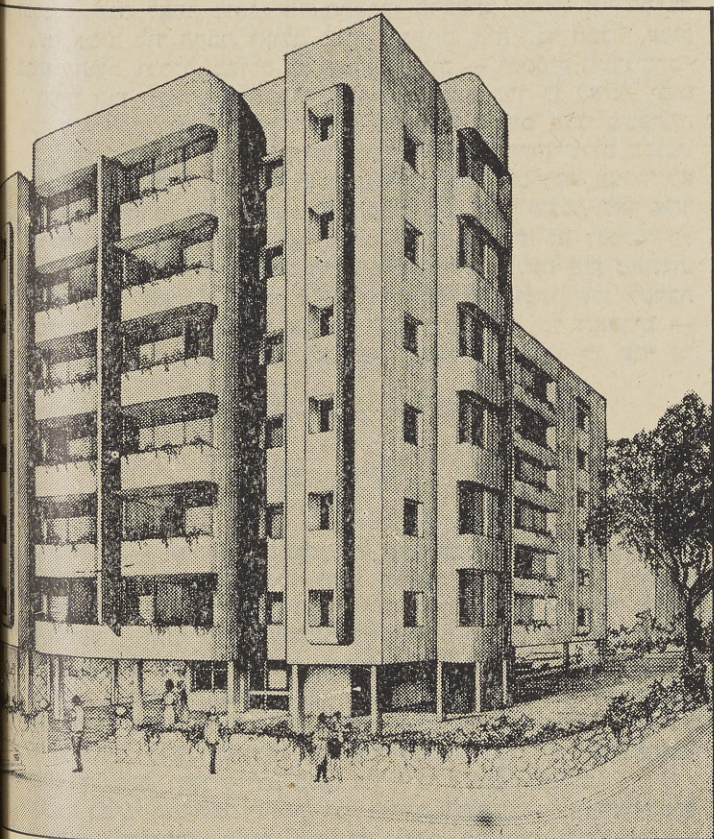
המסירה:
לתקופה של
20 חודש.

ברח' וייצמן פינת רח' קרן היסוד
בשכונת אברמוביץ

בונה שמואל אולפין
דירות בנות 4 1/2 חדרים

בכל דירה:
• שני מפלסים
• מטבח אמריקאי משופר
• ריצוף כהה בסלון
ובפינת האוכל
• ריצוף קרמי בשירותים

בבנין:
• לובי (אולם כניסה) מפואר
• חדר משחקים לדיירי הבית
• פינת משחקים לילדים בחצר



בדמת-השרון רח' מרדכי נמשכת מכירת דירות 4 1/2 חדרים שלב ב

נאות דברת בנין אולכין בע"מ

משרדי ההנהלה: ראשון-לציון, רח' רוטשילד 43, טל: 947319

משרדי המכירות: ראשון-לציון, רח' הרצל 59, טל: 947253

רמת-השרון, רח' סוקולוב 38



האהבה מנצחת את המוות או שנות החמישים

מיה קגנסקאיה



"הדבר" הזה חזק יותר מ"פאוסט" של גתה. "האהבה מנצחת את המוות".
(הערת שוליים של סטאלין לפואמה של גורקי "הנערה והמוות").

קולו של אוטייסוב; אבל, תקופת הלהיטים הוער-בורגניים של אירופה מלפני המלחמה כבר חלפה, הם היו מתאכזרים לאוזניהם העדינות של חבורה אצילה משלהי המאה התשע עשרה. שובה של הנערה בלבן נהייתה ודאית, באות וקרבות שנות החמישים.

לבסוף הוסרו כל המכשולים, אלה שחייבים היו למות, מתו. אלה שצריכים היו להיות מנוצחים נוצחו. כל מה שנגזר עליו להיחרב, נחרב. ומהריסות, האפר והאש קם חזיון גן העדן וכדי שהוא לא יחמוק לעולם, הנציחו, יצקו אותו בשיש, בגרניט, בברונזה, בחיים שלנו.

אנו, הבנות של שנות החמישים חגרנו סינרים שחורים בימי חול וסינרים לבנים בימי ראשון ומועד. אנו היינו הערבון לקיומה הנצחי של דמות הנערה בשמלתה הלבנה בנשף אצילים קרנני.

הנערים שלנו מתבגרים בריחוק מאתנו, כדי לא לזעזע מוקדם מדי את צניעותנו, כדי לא לקטוף בטרם עת את ורד תומתנו. למסיבות בית ספרנו היו מזמינים את צוערי המכללה ע"ש סובורוב.

גן העדן יציב מוחלט ונצחי. הוא איננו תלוי בזמן, במרחב או בהיסטוריה וגם לא בכחבי העת לאופנה.

לכן אנו רוקדים מזורקה, צ'רדש, פולונז, קאדריל. צעדי חן: צעד ספרדי, צעד הונגרי, צעד מחליקיים, וואלס וינאי וואלס "נחמד" מיסטורי כלשהו.

מורותינו לספרות ולשפות זרות ששרדו בדרך נס, מסמיקות מעונג וצנעה. הן בוגרות פנימיות וגימנסיות לבנות טובים, בנות של יועצי סתר של פקידים ואישי ציבור ואמהות צנועות, הארוסות הנצחיות של צערי הצי של סגנים מנופחים, של מתנדבים שעצמותיהם הלבנות והרכות מתפוררות זה מכבר בביצות מזוירי או בהרי הקרפאטים, או קרוב יותר אלינו במרתפי "היחידות המיוחדות".

רק עם תום עשר שנים, כאשר בגרון נחר ובעיניים צורבות אתה מתחיל להבין אל איזה קיר התנפצו זיכרונותיה של נילה נילובנה, ומדוע היתה מאריה איבנובנה מסירה את מבטה הקומסומול שעל דש שימלתי באנקה, תוך כדי כך היתה מתקנת בעדנה קמט שעל צווארונה, אהבה אותי בשל קריאתי הרבה.

בנשף הכיתה שנערך לכבוד מהפכת אוקטובר (או לכבוד הצבא האדום, לרגל יום הקוממונה הפריסאית) מנגנת לידוץקה, על הפסנתר את "תפילת הבתולה" ואת וואלס האלמוות של המלחין פריסובסקי. (הוצאת סיטין 1912).

מורתנו לצרפתית נילה נילובנה, בוגרת סורבון 1913: "ילדות אתה מבטאות את הוזה כמו מוכרות הדגים בשוק הפריסאי". היא מלמדת אותנו בהפסקות הגדולות איך קדים קידה ואיך קובעים את הפגישה הרומאנטית הראשונה. המורה שלנו לספרות מבטיחה לנו: "אם תדעו היטב את קורותיו של פאבקה קורצ'אקין⁽¹⁾, אקרא בפניכן סיפורים של צ'רסקאיה". הכיתה חוגגת.

בשיעורי הטבע אנו מגרשות את הרוח הרעה העולה מן הביצות ומעובי היערות של הוויסמניסטים, מורגניסטים, וזובוב הדרוזופיל שלהם, ולומדות כיצד משמיות אותם היחידות של מיצ'ורין סמוקות הלחיים, שוק על ירך ומגרשות את האספסוף המערבי שמעבר לגבול עד שהזבל הזה מתפורר לנוכח האור הזוהר של האמת... טפו.

למוסקבה הגעתי לראשונה בקיץ 1953. ידידי הציעו לי להתחיל את סיוהי בגלריה טרטיאקוב במוזיאון המתנות של סטאלין, ובבניין החדש של האוניברסיטה של גבעת לנין. שתי תמונות מצאו חן בעיני בגלריה זאת: "שחר ההוצאה להורג של רובאין"⁽²⁾ ו"שחר מולדתנו"⁽³⁾.

מה שנוגע למוזיאון המתנות של סטאלין, מתלחשים במוסקבה שהמוצגים בו הם חפצים שהוחרמו מבתי אצילים בראשית המהפכה, הוסתרו במרתפים במשך שלושים שנה והחלו להתקלקל. רכוש כזה לא צריך להישחת ולכן הם מוצגים "כמתנות" מן "המורה" המובס ל"תלמיד" המנצח.⁽⁴⁾

ביללות היה סטאלין נוהג לבוא למוזיאון זה וללטף באהבה את הכורסאות בסגנון לואי ה-14, המכוסות רקמה דהוייה ולנגב את האבק מעל הפמוטים ומפסלי הנאהבים המוזהבים. הוא היה פותח בהתרגשות את המכסה של

במסה שלפנינו נעשה נסיון להבהיר את הרקע להתרחשויות חברתיות-תרבותיות בברית-המועצות, בתקופת סטאלין, שהוליכו להתדרדרות מוסרית-תרבותית כללית, כששיאן היו שנות החמישים.

מיה קגנסקאיה, פילולוג במקצועה, למדה באוניברסיטת קייב (1961). עבדה בעיתון הנוער של קייב. כתבה ספרים על צ'כוב, מנדלשטאם, שעדיין לא ראו אור. משנת 1967 חיה בישראל, בירושלים.

המסה שלעיל הופיעה בירחון רוסי הרואה אור בארץ אֶנְחֶנוּ והזמן. כן תורגמה המסה לצרפתית.

נות החמישים, מה הן, השנים שלתוכן חילחלו נעורי, כאשר הכל היה מדור, שקול, מוחלט ומסודר. כל ה"פלוס" וה"מינוס", כמו החובות והזכויות שנרשמו זה מכבר בפנקסו של איש קפדן.

שנות החמישים מתחילות במאה ה-19, בגבול שבין שנות השמונים העשרים הקודרות וחסרות האכיות.

הדומים, מתוך מניע פילנטרופי-ליבראלי, הוזמן נער, בן טבחים לבית נציג. נערך שם נשף, אולי לרגל שובו של בכור הבנים מקריית האוניברסיטה לחופשת קיץ.

נפתח במחול המזורקה. הוזג המוביל היה בן האדונים ואחת מבנות גימנזיסטית, בת שבע עשרה, שלבשה שמלה צחורה. בן הטבחים נהב בה ממבט ראשון. הוא עמד בדלת, בכניסה לאולם, הכל שבה את ה"האנשים ומחלצותיהם, הריקוד ורית הבית.

נראה לו אגדתי וכמו שהיה נהוג לאמר בימים ההם — כחולם.

צעיר אחד, מאורחי הבית, רכן לעבר בן-הטבחים ופתח עמו בשיחה. לשכוח את רגשות האשם ההיסטוריים כלפי בן הטבחים, הוא מפציר לנשוא את לימודי הכמורה ולפנות למדעי הטבע, כי רק מדעי הטבע ילביא לעם את הגאולה, ואולי גם את האושר.

הטבחים השיב לו ללא ספק, שהאדונים יכולים להשתעשע במדעי הטבע ושמלכות השמיים מובטחת להן כאן, על פני האדמה, ואילו העם, אין דבר וולת האלוהים בשמיים.

היום מוסיף בין הטבחים לשוחח עם האדון הצעיר בעל הכוונות תוך פיזור מבלי להסיט את דעתו השבויה במתיקות הנערה שבשימלה הלבנה, גימנזיסטית מסובכים של המזורקה, בנקישות העקבים של הגברים והנשים יעירות את נפשו, בוולונות הקטיפה התלויים על החלונות והרהיטים שטים בגד כבד. בכל הדמויות המתהלכות בלבוש אלגנטי ובחן עד כי ה"ראותם כבני בשר ודם המסוגלים לגסויות, המכים את הנשים יריעים ילדים במצעים מחניקים.

הטבחים עוזב את בית האדונים בתחושה, שזה עתה שרוי היה בגן העדן. העדן הזה שרויים האדונים הקצינים, האדונים הסטודנטים, האדונים גימנזיסטים מחוללים מזורקה עם נערות בלבן ובין הריקודים הם מנשקים ומשיחים צרפתיים. בגן העדן הכל עשוי קטיפה ומהחדר הסמוך בוקעים יציגור ופסנתר. גן העדן הוא קבוע, מוחלט ונצחי הוא איננו תלוי לא במרחב ולא בהיסטוריה, הוא גם איננו תלוי בכחבי העת-לאופנה.

אשר יקרה בעתיד לבן-הטבחים, ויהיו מבחניו אשר יהיו, הוא לעולם נבדור בגן העדן הבסיסי שלו, באהבתו הראשונה לנערה שבשמלה הלבנה. גימנזיסטית של המלט, התאהבויותיו של דון ז'ואן ומשוגותיו של פאוסט, גיבוי זרים ודוחים באותה מידה.

עשוי מקשה אחת. הוא איש של אהבה אחת ויחידה ואהבתו מנצחת המוות.

הגימנזיסטית הרוקדת מזורקה עתידה לגבור על המוות הבא בעיניונים הנדונים ללא חקירה וללא משפט.

בזרד ואלמוני כמו חטא לילי אפל. כפיצוי מתוך תליון עולה הלחן השנון והפוקסטרט מלפני המלחמה.

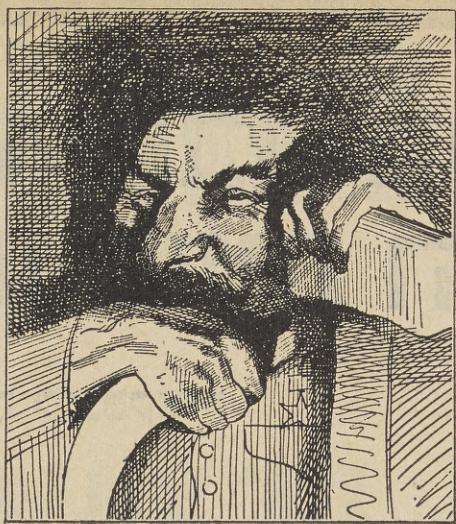
החיים, מהמקלטים והחרבות שלאחר המלחמה, מן הדירות המשו-ת בוקעים הצלילים המעופשים "מי זה הפריד בינינו? מדוע לנצח נגני?" של "רמונה" של "ששליטה" של "נתני השמפניה" והקול הוא

(1) גיבור הרומאן "כיצד התחשלה הפלדה" לניקולאי אוסטרובסקי.

(2) תמונה מפורסמת של וסילי טוריקוב משנת 1821.

(3) תמונה של פיודור צ'ורופין — מראה נוף שבמרכזו דמותו של סטאלין.

(4) "למורה המובס מתלמיד מנצח" הקדשה לפושקין הצעיר מהמחשורר ז'וקובסקי בשנת 1820.



גורקי: "הנערה והמוות".

סטאלין: "בן הטבחית המאוהב".

בטהובן (1) שהיו אז באופנה.

האש שחצוצרות הנחושת הציתו בתוך ליבנו (2) לזותה באשדות של מוזקקים. רונדו קפריציוו לסן סנס, פולונו של אוגניסקי, וואלס חצ'טוריאן שנכתב למחזה של לרמונטוב "נשף המסכות" ובכלל וואלס מכל הסוגים; וואלס פנטאסטי של גלינקא, כל הוואלסים של שטראוס, וואלס הקונצרט של גלזונוב, וואלס סנטימנטאלי של צ'ייקובסקי, וואלס הקולוריוז ועושה "דווקא" למטרניך ובא לבייש את "קנצלר הברזל" שאסר את הוואלס וואלס המכרות, וואלס של קייב, וואלסים מכל הסוגים, כמי שמע ועושה דווקא למטרניך ובא לבייש את "קנצלר הברזל" שאסר את הוואלס בראשית המאה התשע עשרה, המאה החמורה, מאת הברזל. — שנות החמישים לעומת זאת מסתחררות במחול הוואלס.

נשף הוואלס מתקיים במועדון בית החרושת "שלנו". מה ניתן לשטן בלחנים של סן סנס המתוקים כיין הפורטו? האם את העצב החבוני ביבנו הג'אז המהדק את הלבבות בצפייה משכרת לקצב המכה במיתרים על קצות עצבים מגולים? לא ברור.

בשנת 1920, לפי סיפורם של עדי ראיה, בקעו צלילי הפולונו של אוגניסקי מכל בתי המרוח בקרים שהיתה נתונה לשלטון וורנגל. "גווארדיה" עולה בהר/שמיים כחולים/ לבן השער; "מדוע מוצפת לפתע ארץ הפורטו טאריו המנצח בנוסטאלגיה של מהגרים? הפולונו, ו"טנגו המוות" הפיו מן המאה התשע עשרה?

לא מובן. ולבקשת סטאנובאיה, פיונירים צעירים, קולחואים, פיונירים, האקדמיה, עקרות-בית וחיילים משוחררים — בכל מקום, באולמות ותי כיפת השמיים משמיעים הרמקולים מהבוקר ועד הערב את הפרידה מהמוות והחיים, לעולם ועד של האדון הסגן אוגניסקי.

טה טה רה רה, טה טה רה רה.

ארץ שלמה מקצה לקצה לאורך ולרוחב, בלייה וקרעיה האפורים מוטל בסרטי המשי שנעקרו משרידי לבוש האצילים לשעבר.

גזלו מדור שלהם את קצבו הטבעי. מגלים לארץ גזרה בשל חטא שבי פוקסטרוט. הפולונו של אוגניסקי הפך למוסיקה המודרנית של האימפריה הסובייטית בשנות החמישים. "התזמורת מנגנת בגן העיר ועל הספסל טא יושב אין מקומות פנויים".

כך גם עכשיו אין מקומות פנויים בקונצרט של וורטינסקי. לא אלה שבנו כלל נהגנו לפגוש בגן העיר, בהרצאות קונצרטים, בערבי הנגינה על הפסנתר או בערבים של קריאה אמנותית, תופשים את המקומות בערב הזה... הן, הקוראים-המדקלמים הבלתי נשכחים של שנות החמישים; גוויות חנוש של קלסיקונים; קולם המטופח והשקול מגשר בין המאה הנוכחית לבין חנוש הקודמת והכל מתנמנמים באווירה חגיגית המזווגת קונצרט עם פרו מחברים למפרשים וקוראים לצופים.

מיכאל צראייב מדקלם את פושקין, עמנואל קאמינקא קורא את מופסן וסייבלוד אקסיונוב משחק את "פר גינט" של איבסן.

קאמינקא — מופסאן, פירור של תבלין מזויף לתוך עיסה הסובלת ממו שמרים, צמוקה ונפולה. הצצה לחור המנעול של הארוטיקה הפסולה על הפורטטאניות הסטאליניסטית. הדישדוש המהוסס ליד דלתות חדר השימש רמו עקיף שאכן חדר השינה קיים למעשה.

בשנות החמישים היה חדר השינה בלתי רצוי ובלתי ראוי, בדומה לשימוש. אנו שוכני גן העדן מורחקים מן החטא ההיסטורי ואיננו צריכים לשאת את עומס חטאי המין. סוד ההפרייה מורחק בדומה לסוד המין "האחבה מנצחת את המוות". (3) זאת היא אהבת נצח כתובה ב"ח" האהבה היא שגיאה. ביטוי מוטעה. האהבה היא שגיאת דפוס. "אחבה" כתובה בבור עם הארץ, בן טבחית, המאוהב, בגן העדן של האדונים.

שנות החמישים אוצרות בתוכן את סוד חיי הנצח, אם לא בדרך של שנות המוות אז על ידי שלילת החיים. המחוגים אינם מורים את השעות כי את המאות המטפסות לתוך הזמן.

(1) על-פי גורקי, כך תיאר לנין את ביצוע האפסיונטה של בטהובן ע"י דוברונין.

(2) ציטטה שגורה של בטהובן. הושמעה בכל קונצרט-הרצאה בשנות החמישים "מוסיקה חייבת להצית אש בנשמות טהורות".

(3) בשולי הפואימה של מ. גורקי, "הנערה והמוות", כתב סטאלין את המלה "אחבה" בשגיאת כתיב.

הפסנתר העשוי עץ תולע. רוצה היה לנגן איזה ואלס עצוב לתוך הלילה השקט אך מה חבל, את בן-הטבחית לא לימדו לנגן בפסנתר. כמו שמשות-ערב רכות נדלקו לקראתו מנורות השולחן המפוארות, המגולפות בשיש ובעינבר, מאירות כתמי אור ביתיים וחמימים. מהדורות יקרות של קלסיקונים בצדודית מוזהבת, עזרי פילים מחרסיה, מפיות תחרה רקומות וידי נשים לבנות המזוגות תה ריחני.

כעת אפשר כבר לנח, הכנסיות שנבנו על הדם כבר איתנות דיין. מתוך המראה הוונציאני, או מאחורי וילונות הקטיפה, מגיחה הדמות האהובה של בת האדונים, הנערה בלבן משנת 1980. אהובתו הנצחית מלווה אותו מחדר לחדר. הגנרליסימו מוחה דמעה מתגנבת. האם הפך להיות סנטימנטאלי עם הגיל? הזכרונות הם החלומות היפים ביותר של החיים.

האורלוגין העתיק משמיע את המנואט של בוקאריני. (הוראת בולגאקוב למערכה הראשונה של מחזהו "ימי הטורבין"), שהועלה על ידי התיאטרון האמנותי במוסקבה. הוכח כי סטאלין ביקר בהצגה זו לפחות עשרים פעם.

תנו הסבר; היסטוריונים, סובייטולוגים, קרמלינולוגים, מה יכול היה למשוך עשרים פעם את נפשו העייפה של המנהיג אל התא שבצבע אדום כהה של התיאטרון? מה הצמיד עשרים פעם את מבט העיט שלו אל הבמה? איזו ריגשה הרטיטה עשרים פעם את ליבו הגזזר מבד צבע החאקי?

מה הקשר בין סטאלין לטורבינים — אויביו המעמדיים? האמנם מופתע הוא, הגיבור המנצח, מיכולתה הניסית של האמנות לעצור את הזמן, ולחזור שוב ושוב ולהנות מתבוסת אויביו? להישר את המבט לעומק נשמתו ולגלות בה את הפחד, ההיסוס והאימה?

אבל לנו נדמה שסטאלין היה עוזב את תאו לאחר המערכה הראשונה. לא נצחנו ולא תבוסת אויביו העסיקו אותו. כל זה שייד לעבר ואילו הוא חי את העתיד. ימי הטורבינים שייכים לעבר אבל ביתם שייד לעתיד. והוא אהב את בית אויביו. בבית זה מחנכים ומשמרים עבורו עבור האיש העשוי ללא חת, השבוי באהבה עצמית את האהבה האחת והיחידה לבת הטובים הרפה, בעלת השיער הגולש, הלבושה בשמלה לבנה. בבית זה, שבו הכל קטיפה, ומן החדר הסמוך בוקעים צלילי כינור ופסנתר, בבית זה מנשקים את ידי הגבירות ומשיחים בצרפתית. הוא מאוהב בבית של אויביו בדיוק כמו בן הטבחית, מאוהב לתמיד בגימנזיסטית הרוקדת מזורקה בנשף אצילים קרתיני. הוא, סטאלין, נקרא להציל בית זה. לשמרו ולאכלסו משום שלא היה יכול להיות מאושר אלא רק בבית זה. לכן לא את ימי הטורבין הלך סטאלין לראות בתיאטרון כי אם את ביתם של אויביו.

דרגות הכתף משנת 1944, העיצוב המסוגנן של שנות החמישים עם הטכסיות והמסורת, כל אלה נרקמו אז באפלת התא של התיאטרון.

זה היה רעיון יצירתי השווה לגילוי; הוא הבין כיצד להמחיש את הרגש שמילא אותו, את חזונו החיוני, כיצד לבטא את אהבתו הבונה כלפי עולם המום שהורגל לשינאתו ההרסנית. האין היצירה קשורה בילדות?

מכאן הכרת התודה, האהדה והחסות שהוא פורש על התיאטרון האמנותי, כמו ששלט האימפריה פורש חסותו על שר החצר שלו, על צורף הזהב שלו, על הגזזן שלו, על אומן הקישוטים המיוחדים שלו, על שר הטכסים ועל כל המסייעים בידו לחבר ולביים את המופע הענק הנושא את השם "שנות החמישים".

אני זוכרת כיצד רצתי כמו חיה נרדפת טרופת-דעת מקומה לקומה באוניבר-סיטת מוסקבה שעל גבעות לנין. חיפשתי לשווא בית-שימוש, וכשלא יכולתי למצוא בעצמי ולא העזתי לשאול היכן הוא, בגלל ביישנותי, חוסר נסיוני או בגלל צניעותי וחינוכי הקרתני, וכאשר התגברתי על הבושה ובלית ברירה שאלתי — הראו לי את המקום שאגב נמצאתי בקירבתו ושכמותו היו בשפע אך מוסתרים מאחורי דלתות חסומות בוילונות קטיפה עבים ואדומים שגדילים בקצותיהם. האם יכולתי לשער שפאר אדום זה מסתיר את בית-השימוש?

שנות החמישים שלי הסתיימו. לא בחודש מרץ עם מותו של סטאלין, כי אם בחודש מאי כאשר אלכסנדר וורטינסקי הגיע לסיבוב הופעות בקייב. היה זה חודש מאי שמנוני כתמיד בעונה זו. "נרתיקי" הערמונים הצרים בפריחתם שבצבע הדבש עשו את העיר דומה למגדניה ענקית. התולעים העצלות זחלו מפונקות בתוך עלי הספוגים בכלורופיל. היה זוהר בעלים האלה. היה זוהר על פני העוברים והשבים וזוהר היה על המכסה השחור של פסנתר-הכנף באולם הפילהרמוניה.

אבל באולם שררה אווירה אחרת. הריח באולם היה שונה, אין זה הריח שנדף במקום הזה כאשר ביצעו את הפתיחה 1812 לצ'איקובסקי, בביצועה של התזמורת הסימפונית הממלכתית של קייב, (בניצוחו של נתן רחלין) ותזמורת צבאית לכלי הנשיפה, אף היא מאזור קייב. חצוצרות הנחושת הבהיקו כמו שמי קסרטי, ברק ירקרק השיבו כתפיות הזהב, ולתוך מקהלת האור הזאת נשורו הבזקי משקפות הצדף של נשות גנראלים, אלופי משנה ורבי-סרנים, אשר תפסו כרגיל את השורות הראשונות.

שובלי השמלות מתבדרים ומתעופפת היד היהודית הקטנה של המנצח, האוחזת בשרביט הניצוח כבשרביט המרשאל וסוחטת מן הלועות הפעורים של החצוצרות את רעמי האימפריה הרוסית. והנה נשמעה כבר המנגינה; "עופו ציפורי הדרור כנשרים" ומיד אחרי זה: "תהילה, תהילה לצאר הרוסי שלנו"!

והמנגינה בעקבות המרסלייז הוולטרי, המנגינה, כאשה חופשית ומשחררת. התזמור דורס ורומס את בת אירופה המופקרת, ובבואו על סיפוקו עולים צליליו אל הרחובות והכיכרות של בירות אירופה ועם הנצחון משתתקים ומתערסלים בצלילי המתק של פעמוני מוסקבה האדומים.

רעם מחיאות הכפיים מפזר באולם את ריח הבושם היקר "מוסקבה האדומה" ריח חזק ורשמי של שנות החמישים. ריח השייד לפתיחה 1812 של צ'יקובסקי, לסימפוניה ההרואית של בורודין ולמוסיקה "הנהדרת והעל אנושית" של



השעון הגדול בתחנת הרכבת בקיבו, מכוסה בדרך כלל בתמונתו המנהיג (לנין) והוא הקורבן הראשון למאמצים הקישוטיים הנעשים להגנים הסובייטיים.

לכד הוול המתנופף ברוח ומבעד לפנים אלה, חסרי המידה והעל-זמ, זה מכבר, חגים מחוגי השעון. הזמן הוא יצור חי, בשר מבשרו קיום — מוחנק — והוא מתפרץ החוצה אל האוויר החופשי בדומה לזנב חנוק למחצה אך הנושם עדיין ומתאמץ להדוף את הכר שרוצחו על פניו סמל לזמן העצור, הנרצח, הנדון למוות הוא ברור, מתפרץ

ב — "פר גינט" מטיח בפני בני זמנו "בוגרי" שנות החמישים את נאלות הבורעות, האקטואליות המכונה "שאלת-חיים" של האינטלקט בשנות השמונים במאה התשע עשרה: "להיות שלם עם עצמו" או מרוצה מעצמו?

קבלים בדייה סלובית זו, המשלימה את ריהוט הבידרמאיר, עם התנור למחצה, מגורת הגז, כובע המלמלה ושמלת השובל הארוך, יחד עם האחרונה משדה קרב האינטליגנציה האירופית.

באותו מרחב עם בני תקופתו המערביים, שכן אנו היינו למעשה והסתבות שלהם. מבלי לדעת דבר על קאמי, על סארטר ואפילו על וויי, היינו אחוזי געגועים כמו "שלוש אחיות", ורעדנו מפחד כמו ילד של צ'יכוב.

זה שגבר על הכל, שמנע יצירת מגע בין "חדר השינה" לבין "הקורבן" עיניו המייבש והסוחט את הגוף והנפש, מי העניק את הפיוס והנחמה לכל? מובן, זה האיש הניצב מעל לזמן, מחוץ לזמן, שהוא מקדים את כל הזמנים תמיד. איש זה הוא כמובן — פושקין.

"ברק, שאון ולחשושי הנשף, בחגיגה של רווקים ההמולה; תוך רחשושי כוסות בכסות הקצף, הפוגץ' עולה בלהבה כחולה."

המבעבעת כמו יין תוסס אינטימי ומרקד, הופכת באופן טבעי והרמוני נשמים של ארטילריה עד ל"ר" הרועמת בהדר; "שאי תהילה עירו ותיי נחושה כרוסייה... וזמן ה"ש" ל"ר" של פושקין, מן האני המנו כמו הגל, משפל אל שיא פסגתו המוקצף עולים הלבבות בהכרת ליבותיהם של האדונים הקצונים נושאי כתפיות הזהב, של האדונים בשכמיות השרד, ושל האדונים, עובדי הרכבת, עובדי האותות מעוין להן, היושבים וממלאים את האולם. כל זה היה עדיין אתמול, וזמן רב. איזו רוח נשאה אותם? איזה שיטפון גרף אותם לפתע?

נאלו מרתפים הוצאו צווארונים מצהיבים אלה, השכמיות, השובלים התחרה, ההדר הזה הבלתי מתקבל על הדעת; סיכות השן, הכסיות המגיעות עד למרפקים ועניבות הפרפר המונחות על מעטמלן והחלול של הגברים?

אווירת חג הפסחא; האם הוא קם לתחיה? הוא קם לתחיה! באמת, קם לתחיה!

כירה איש או אינני מזהה איש. רק תפיס וחומק הריח הזכור מימי וזמן הילדות עצמה, הוא מריר מעט ועצוב מעט, הוא מקרב וקושר כל כל האחרים.

פליין התמוג עם הריח הנסחף עם רוח הזמן של "מוסקבה האדומה" וביציה מורטת עצבים למשהו מוכר ובלתי מוכר, קרוב וזר. שומר פני בעת ובעונה אחת כמו הצהרת אהבה ראשונה הפוגעת באוזן לא בלב הידוע אהבה מה היא. אך המציאות מזכירה את החלום.

ברייכס, המלווה, רווי עונג אומר פאר, בשתי משיכות צבע וית מצויר את הפורטרט של נפשו; "שיר סתיו" של צ'ייקובסקי "כל" של רחמנינוב.

אזרחי שובלים בלתי נראים אך עמוסים ליריקה ואירוניה יוצא בקצד רך ומתערסל מבין הקלעים אל הבמה. כולו בלבן, כפי רוח המופיע עם ערב מתוך מחשך האין.

הגימנוסטיקה כבר בלתי מעוררת, ואימפריית הקטיפה יציבה מכוח של בן הטבחית, כבר אפשר לפנק את האהובה ולהציע לה את תהיה של הגלות, אכולת העש ובכל זאת אלגנטית.

מקבל את פניו באנקה. קולו החלש והצרוד גובר על קול החצוצרות וית כלי הנשיפה. הנקישות היבשות של אצבעות השלד שלו משיבות למחות כלים וליקום כבוי.

עצמים נושא עימו מלים יקרות מיותרות: גן הקיץ, נייבה, (1) כאן זרים נכריים והמים רוחשים באור עמום וזר, כוכבי הלילה בוהקים, זרים לתמיד.

בד החשוב ביותר, סוף-סוף נאמר "אנחנו" ו"הם" ו"אנחנו" ל"הם" ולשון, הכוכבים זרים כמו השמיים והארץ. מי ה"אנחנו" ומי ה"הם". אבל מובן, העולם מחולק, מהיום יהיה עלי להיות בעולם זה המחולק ל"הם" ו"הם".

הוא ולא להיזכר, כדי לא לשוב ולסבול, כדי שהלב לא ישוב לבכות. להיזכר, — או יותר נכון, אפשר גם להיות, אך אם הלב לא בוכה, שגור בו? לשם מה הוא נחוץ?

רוח זאת בערבות מולדאביה, איך מזמרת הארץ מתחת לרגליים. נפש של צועני אני אוהב לשוטט מבלי לאהוב איש. כך בדיוק "מבלי לאהוב איש".

על לאהוב, אך אל תאהב. נשמח שתהיה דומה לערבת מולדאביה

ענת מפרבורג.

שרופה, בתולית ורחבת ידיים כדי שיהיה מקום לנדודים. אין להימלט מהנדידה. זאת אני יודעת, בהרף עין מעורר אני רואה, הכל עתיד לקרות לי בחיי, מבינה ומקבלת.

"שתי סגנוניות כמו שתי גימנוסטיקות, מלוות אותי לקונצרט." "מעל לים ורוד עולה ירח, בתוך הקרח ברוק בקבוק יין, לחיי התשוקה האלוהית שזימרה בתוכנו, כושי סגול הושיט לך גבירתי מעילך. אני יודע, אפילו האוניות זקוקות לבמל, אך לא אנחנו, נוודים, ודי ללכסן מבט בצידה של דרך, ישו עצי מוקע, אני אוהב את שמך העדין, מאדאם, כבר נושרים העלים והשמיים באש השקיעה. מתי סוף-סוף תאמרי את המלה, מתי תבואי אלי?"

מאדאם! אל תוך הפשתן הגס של שמלתך נמזג לפתע המשי, וגופי העלוב חסר התכלית, לו כל כך הרבה ידיים ורגליים, גוף הבשר המיותר, המתפרץ מבעד למדים החומים והקורע אותם, עודף הסרח שלי, הגטל, שכול-האם והפיתוי שאין לעמוד נגדו של המורה להיסטוריה, הגבר היחיד בבית-ספרנו — בית מגורינו, כל חומר-החטא הזה הולך ומתכייר ומתלטש בדמות ים ורוד, בקבוק ירוק וכושי סגול המושיט לי את המעיל. הסוד, האוצר החי, במילה אחת תלויים חיי הגבר, עכשיו אני יולדת את עצמי, כמו גולם יולד פרפר, אני משלחת את גוף הגולם שלי, משכבר, לשם, אל תוך עולם מתרוקן, אל תוך בית מתרוקן... ואני עצמי... "והאנשים שמה צנועים ונבונים, והשמיים — כמו זכוכית כחולה, ולי, אשר עייפתי משקר ואיפור, היה יכול להיות לי כל כך טוב עימם" — (טנגו פלסטיני)

אנו מזנקים, יוצאים מן הכלים, בוכים ואשה אחת, לא מוכרת, שכנתי מימין שייכת ל"אנחנו", צועקת במלוא הגרון, כיוצאת מדעתה, בקול ניחר שחוזר אליה ככלות הכל: "המלאך הצהוב" וורטינסקי (1), תשיר את "המלאך הצהוב"! וגם אני צועקת ומבקשת, מתחננת ומפצירה; "המלאך הצהוב", "המלאך הצהוב".

ואן, זה קורה: אשה אחרת, שכנתי משמאל (זרה לתמיד) גוערת בי בכעס: "הפסיקו, אינכן מתביישות? ! אנחנו בכל זאת אנשים סובייטיים."

אה, עד כמה שהשינוי שחל בי איננו שלם, עדיין, כמה קל להפחיד אותי, להחזיר אותי, מה עז הרצון לפנות, לזחול לאיזה מקום ולהסתתר מן הקול המתכתי הזה, מן המבט המאשים והשתלטני. כמה הייתי רוצה שוב להיות חלק מן ה"הם" בעלי גוף גולם חום שטוח ומחוספס. בחלק המזערי של הכרתי שלא נפגמה, נפער לפתע סדק בקליפה המתכתית — הן במלים שלה יש משהו נגוע ומתגונן, שמץ של פחד ועריקה. אה, כן, הנה: "אנו בכל זאת אנשים סובייטיים" לא סתם סובייטיים אלא בכל זאת אנשים סובייטיים. יש כאן אי שלמות, נחיתות ונסיגה. "בכל זאת".

ומבעד הסדק הזה נובעת תשובתה של שכנתי מימין: מדוע בעצם באה לכאן?

והנה הנס: האוייב שותק, ואני מבינה כעת בבירות פתאומית ומוחלטת שזה נגמר. הוא מת. הוא איננו עוד ולא יחזור עוד לעולם.

קול הפעמון מכה במגדלים, הנגנים הולכים, "המלאך הצהוב" בא במעוף. שנות התמישים חלפו מן העולם כמו הגבות המרוטות והסלסול התמידי. הן בלו ודהו כמו התלבושת האחידה של הגימנוסטיקה הם נדמו כמו "1812" של צ'ייקובסקי. נעלמו והתנדפו כמו ריח הבושם "מוסקבה האדומה" מאולם הקונצרטים.

סוף-סוף הותר הקשר בין קורצ'אגין לצ'רסקיה. בין מעיל העור הקצר של הקומיסארים לבין הקידה הנאה. אנו חשים באוויר המשכר של סוף המאה, ובפחד אסון מתקרב. אך שום אסון לא קרה.

וורטינסקי היה פתח-דבר לשנות השישים. העתיד שקיוונו לו, שהובטח לנו נתגלה כעבר מרושל. הפעם לא היה זה עבר של מוסקבה אלא של פטרבורג, ולא העבר של צ'יכוב אלא של בלוק ואחמאטובה.

רענו כירק מאי, חדש כספר שזה עתה יצא לאור, מסתתר בצל הרחובות, חיכה לנו עתידנו על הסף. זאת היתה פטרבורג של שנות אלף תשע מאות ושלוש עשרה.

ואנו חיינו שם אותם חיים שיכורים, כיום שכרות אחד, ונרדמנו בצאת אותו יום. וכאשר התעוררנו הבחנו מבעד לחלון בדמדומים העכורים של שנות השמונים-התמישים

תרגם אשר יזרעאל

(1) וורטינסקי גלה מרוסיה ב-1919. וחזר לברח"מ בשנת 1943.

התיאטרון היהודי במוסקבה השני וחיסולו

90 שנה להולדתו של שלמה מיכואלס

אידה הוברמן

ש

נת 1948, מוסקבה. מיכואלס המת הובא לבניין התיאטרון היהודי. קהל הצטופף בחוץ. הכניסה לחדר היתה אסורה. בקרבת מיכואלס נראה מתרוצץ הפרופסור זברסקי. פרסום שמו וכבודו של הפרופסור נבעו מהיותו אחראי לגופו והבעת פניו הנצחית של לגין החנוט.

הוא שילב בעבודתו ידע מדעי וחוש אמנותי שאיפשרו עיצוב הבעות פנים רצויות. ליד מיכואלס הסתובב הפרופסור כשבדיו נתונה קופסה שהזכירה לרבים את קופסאות האיפור שבתיאטרון.

בעת שהורשו מקורביו של מיכואלס לראותו, אמרו כבר פניו שלוהו, כוח רצון והתרוממות הרוח. בטקס שאורגן ע"י המוסדות נאמו נציגי השלטון, העם והאמנות. הם הספידו את השחקן הדגול, שהיה גם מנהלו של התיאטרון היהודי הממלכתי, מורה נערץ בבית הספר היהודי לדראמה. פעל כראש הוועד האנטי-פאשיסטי. נשא תוארים ואותות הצטיינות כאמן הברית המועצות. קיבל את עיטור הכבוד של סטלין.

מותו של מיכואלס גרם להתרגשות עמוקה לא רק בקרב חבריו השחקנים בתיאטרון היהודי. יהודים ממקומות שונים בברית המועצות הפכו את הלוויה להמונית. אמנים רוסים, מבין ידידיו היו בין האבלים הנרגשים. בלטו ביניהם טרנבוב שהיה בין גדולי השחקנים הרוסיים ונודע בתפקידיו הקלאסיים וסרגיי אוברצוב, אמן ידוע של תיאטרון הבובות הרוסי.

מיכואלס נרצח בעיר מינסק בעת מסע בתפקיד שהוטל עליו ע"י השלטונות. והיו שמועות ברורות למדי שמותו לא היה מקרי. עכ"פ ב-14 וב-15 לינואר 1948, בלטה המודעה הבאה על-גבי לוח הפרסומים של התיאטרון היהודי במוסקבה: בגלל מותו של מיכאלס, לא תתקיים הערב ההצגה "פריילעכס" (שמח).

ההצגה "פריילעכס" הוצגה בתיאטרון היהודי במוסקבה מאז שנת 1945. היתה בה הבעה מנוגדת-מודעת וקיצונית, לאווירת המלחמה שזו עתה תמה. ספק קומדיה, ספק בידור קולני, בו הצחוק מזיל דמעות. השחקנים ניסו להשתכנע ולשכנע באמצעות תנועה, ריקוד ומוסיקה, שיש סיכוי להתחדשות החיים.

במאמר שפורסם באותה שנה בעתון "סובייטסקוייה איסקוסטבו" (האמנות הסובייטית), כתב המבקר פוטפוב: "למיכואלס היו הצלחות אמנותיות רבות. 'פריילעכס' זהו נצחוננו האמיתי כבמאי". בשנת 1946 קיבלה ההצגה פרס ממשלתי. השחקנים שיחקו בהתלהבות גדולה. בשמחה קולנית שאולי באה לחפות על החשש מהקץ המתקרב. היתה זו התלהבות אחרת מזו שאיפיינה את הלהקה בראשית דרכה.

בשנת 1918 התלכדה קבוצת אמנים יהודיים צעירים, סביב הבמאי גרנובסקי, והקימה סטודיו יהודי למשחק, שהתפתח עד מהרה לתיאטרון יהודי ממלכתי, אשר מרכז פעילותו היה במוסקבה. היה זה תיאטרון מטיפוס חדש, אשר שילב בתוכו השפעות אמנותיות חדישות של המאה ה-20, ששיחק ביידיש וששאב את תכניו מהפולקלור היהודי ומתרבות העבר, על יסוד של ראייה מודרנית מפוקחת וביקורתית. בניגוד למקובל עד אז בתיאטרון היידיש בעולם, שנטו לסנטימנטליות מזילה דמעות ולסגנון נאטורליסטי חולמני, עיבד התיאטרון היהודי במוסקבה נושאים מן העבר, בצורה גרוטסקית בעלת מבט פרספקטיברי הלקחה שמוצאם היה ממשפחות יהודיות מסורתיות, ושהיו ספוגים בשורשיהם בהווי החיים היהודיים, הציבו בפני עצמם כמטרה, לשנות את המנהגים הנאיביים שאיפיינו את תיאטרון היידיש, ולחנך שחקנים מטיפוס חדש שידעו להשתלב בטכניקות החדשות שבכל תחומי האמנות המודרנית. התיאטרון החדש הפך למוקד משיכה לאמנים רבים בתחומי הכתיבה, הציור, הריקוד והתנועה, המוסיקה והזמר.

המשחק בעל הנימה הגרוטסקית שהיה מבוסס על תנועה דינמית ומסוגננת השתלב עם האיפור החריף והנועז בקיצוניותו ועם תפאורות אקספרסיביות הנוטות לקוביוזם.

הרפרטואר של התיאטרון הצעיר כלל יצירות של שלום עליכם, מנדלי מוכר ספרים, י.ל. פרץ וגולדפדן, המחזות עובדו מחדש, תוך ראייה מודרנית מקורית ואקטואלית. התיאטרון הפך, בשנות העשרים של המאה, לצועד בראש הנסיונות והחידושים בשדה האמנות בכלל ובתיאטרון בפרט.

תפאורות התיאטרון הראשונות של שאגאל בוצעו למען התיאטרון היהודי הממשלתי במוסקבה. התקופה הקצרה בה שיתף עצמו שאגאל בהכנת תפאורות, באיפור השחקנים ובציור קירות התיאטרון היהודי, השפיעה ללא ספק הן על הציור והן על סגנון התפאורה והאיפור בתיאטרון במשך תקופה ממושכת.

על פגישתו עם מיכואלס בשנות 1920 בעת ההכנות לערב מערכונים מאת

שלום עליכם מספר שאגאל בספרו "חיי": "יותר מפעם ניגש הוא אל התבונן בציורי וביקשני להשאל לו את רישומי כדי ללמד, לקרוב ולהבינם. אחרי כחודש הוא הודיע לי: "יודע אתה, הרישומים התבוננתי בהם בקפידה. הבנתי. זה גרם לשינוי יסודי בעיצוב דמותי, אשתמש בגופי, במילותיי ובתנועתי באופן אחר לגמרי". ועל-אותה סיפר מיכואלס: "ביום הצגת הבכורה בא שאגאל לחדר האיפור. אחרי הצבעים החל בעבודה, הוא חילק את פני לשני חצאים. את האחד צבע ואת השני בצהוב. הגבה הימנית גבוהה בשני סנטימטר מהשמאלית. הליד האף והשפתיים, התפזרו על כל הפנים, הם הביעו טראגיות. בה במראה נוכחתי שהאיפור יצר את הדינמיות והאקספרסיה של הדמות פתאם נעצרו אצבעותיו של שאגאל על פני בהבעת שאלה... הוא צעדים מספר ואמר: "אח, סלומון, אילו לא היתה לך עין ימנית היתה לעשות כה הרבה..."

והמבקר הסובייטי ליטבאקוב כתב באותה התקופה: "... לעתים ישנה פגישה כה אידיאלית בין תיאטרון ואמן ציור". התיאטרון היהודי פיתח סגנון מקורי ושווה מהידוע והמביתאטרוני ברית המועצות. הוא הפנה גב לשיטה הנערצת סטאניסלבסקי ולמשחק הנאטורליסטי.

באותה עת התבלטו בו השחקנים מיכואלס (שמו האמיתי — שלמה זוסקין (הצעיר ממנו), רוטבוים, שטיימן, גרטנר ורום. על התפאורות עבדו הציירים: רוברט פלק, נתן אלטמן, יצחק רביצ'ב ועוד אחרים. מבין הקומפוזיטורים שיצרו מוסיקה עבור התיאטרון. אחרון.

יחזקאל דוברושין הירבה לעבד מחזות יהודיים להצגה. ראוייה לציון על המחזה "המכשפה" מאת גולדפדן. הוא עיבד את הטקסט להתאימו לבימוי שהדגיש מגמה של אקטואליזציה, הבלית את הפני והצניע את הסיפור המלודרמטי.

ההצגה התקרבה לסגנון ביצועה אל "קומדיה-דל-ארטה", והגיעו בה במשחק הגרוטסקי. מיכואלס בתפקיד הוצמך וזוסקין, בתפקיד השניים אלה המשיכו להוביל את התיאטרון היהודי, כשמיכואלס מתבלט להיותו שחקן טראגי וקומי, גם כבמאי, כאיש ארגון וכדמות ציבורית תכונות של מנהיג. זוסקין לעומתו, נודע בכשרונו האינטואיטיבי השואף להודחות מלאה עם הדמות המגולמת, תוך הבלטת צדדיו השניים השתלבו במשמעת העבודה של צוות השחקנים, שהיתה בנייה תיאום וציות לבימוי המשותף, בו שימשו התנועה, האיפור, והתלבלט היחס אל הנושא והדמויות. כך למשל, תנועה בקצב ובטקס איפיינה דמויות עממיות ואהובות, לעומת תנועה קרה — מסוגננת ושהזכירה לעתים מריונטות, ואשר ביטאה את נציגי העולם הבורגני, אחת מהצגות השיא, אותה הריץ התיאטרון היהודי היתה "מסעות השלישי" עפ"י מנדלי מוכר ספרים (גרנובסקי ביים ומיכואלס וזוסקין את התפקידים הראשיים, התפאורות שנעשו ע"י פאלק הוכיחו על ההשפעה של שאגאל).

המחזה שהועלה בתיאטרון בשנת 1927 הוצג במשך 20 שנה.

היו אלה 20 שנה, בהן חלו שינויים רבים בתיאטרון היהודי הביקורת הרשמית החלה מבקרת את כיוונו האמנותי והתימטי, כשם ואף חיסלה ענפי יצירה מודרניים רבים ודמויות מרכזיות בתרבות וכך שבעוד שהישגיו האמנותיים של התיאטרון היהודי, היכו גלים התרבות גם במערב, הלך וגבר הלחץ בברית המועצות לשינוי הקוד ולבחירה מכוונת יותר של הצגות לפי הקריטריונים של השלטונות האקטואליים.

עם-זאת יצא התיאטרון לאורך שנים אלה, למסעי הופעות באירופה לפופולריות רבה, הן בברית המועצות והן במערב, וכן לתמיכה מוצה השלטון, שבו בזמן התנכל לו ולשחקניו.

בתקופה זו, התפרסם גם בית-הספר היהודי לדרמה, שלידי התיאטרון ע"י מיכואלס. שחקני התיאטרון לימדו בו משחק, טובי הסופרים להרחבת השורשים התרבותיים של התלמידים. בית-הספר משך אליו יהודים רבים מארצות שונות באירופה ומחוצה לה. אך בשנות השלושים להשפיע אווירת המתח גם על תלמידי הסטודיו. רבים נאסרו ואחרים לחייהם.

באותה תקופה אמביוולנטית, הוכנה ההצגה השקספירית "המלך ליר" הוצגה לראשונה בשנת 1935, והפכה להצלחה בימתית ששימעה יאירופה. (ביים את ההצגה רדלוב, צייר — טישלר. את המוסיקה הכין

מתוך "פואמות בפרוזה"

הילד שתה את הלימונדה בסופר והביט באיקונין שבקיר ששחק אליו בשיני שמנת, ולא יכל להתאפק מבת-שחוק פראית שגרמה לנוכחים להרגיש בטעם פרי בוסר בין שיניהם.
התמתחו וחבשו בתחבושות לבנות את ידיהם ורגליהם כשהם חובשים בדאגה כל אצבע לחור.
בחץ האגם נראה כמעט קפוא, אף כי לא היה חורף. הביטו זה בזה משתוממים ובלעו רוקם.
עתון רשרש ככנף שנארגה על-ידי עכביש והזוגית התנפצה לרסיסים.

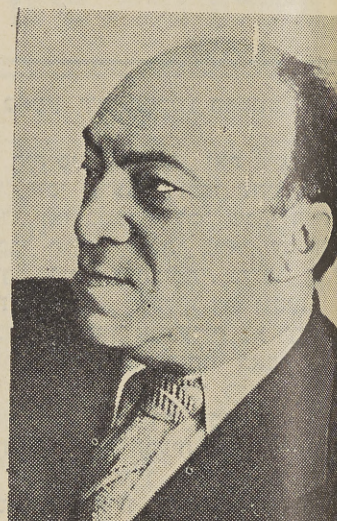
מטבעות הכסף התחילו לנזול כגשם סופריות בכנסיה והילדים הסתערו ארצה לאספם.
ואז הוא כרע בכבדות על ברכיו עם כסף וזהב בעיניים.
עקרים החלו ללקק את השעווה שנאספה להר על ידי הנמלים.
ואז למתה שעל השולחן, נר דק וצהוב, צמחה אצבע שישית בידה.
הזוכים נדבקו לעוגת הדבש והאגוזים.

הרוזנת הדפיסה במכונת הכתיבה מכתב ארוך, כבסה בעצמה את גרבי הניילון פשטה את תחתוניה התישבה על הבידה ורחצה את חלקי גופה הריחניים.
תנור החימום הפיץ חום שלא ניתן לשאתו עד כי הורדים הסגולים שבחדר נבלו לעומת זאת הנופרים שצפו בברכה שבמרכזו נשמו צהוב.
הנברשת הצטלצלה באוושה שנדמתה מאקאברית לרוזנתו ותחושתה מוצדקת היתה.
התאורה התמעטה... התמעטה...
הנברשת עוררה רוח חמה, ומתוכה בקע קול שהכריז על מות האם.
נתקפה צמרמורת.
מסביב לבה של געש או אווירה שלאחר הפצצה.
היה חם היתה רוח, היתה אימה ולפתע הקיצה בכלוב שסורגיו לבנים.

היא הביטה בעיניים רכות במראה והחלה לגלגל זכרונות ילדות רעננים.
בראי הבחינה בדלת חומה הנפתחת חרש, והרצפה הממורקת האפילה. כך בראי השתקף ראי אחר.
דגים נרצחים היו מוטלים על הריצפה.
לא ניתן היה להבחין בצבעם.
הם הומתו כשים הזכוכית הטילים ליבשה.
צמחי מים נפתלו סביב הדלת וטיפסו אל המראה.
בעיניה השתקפה חמלה ללא נשוא ואז נחתכו על ידי הראי שהתנפץ.

התיאטרון היהודי הממלכתי במוסקווה לא זכה, עדיין, בישראל להכרה ולמודעות מספקת, למרות חשיבותו ורמתו הגבוהה.

השנה, ב-16.3, מלאו 90 שנה להולדתו של מיכואלס. צילומים וחומר תיעודי אחר, אשר הובא לישראל ע"י בנותיו, וכן אוסף צילומים שנתרם לארכיון "בית התפוז-צות" בת"א, ע"י בתו של זוסקין, מהווים בסיס לתצוגה על התיאטרון היהודי במוסקווה בשנים 1900—1948.



מיכואלס משמאל, זוסקין מימין בתפקיד סולוביציץ בהצגה "לופט מענטש" לפי שלום-עליכם

המלך ליר שיחק מיכואלס, ואת הליצן זוסקין. המחזה תורגם לידיש ע"י מיכואלס הלוקן, בן דודו של שמעון הלוקן, המשורר העברי הנודע, במיוחד עבור התיאטרון היהודי, במוסקבה.
הצגה זו, באו לידי ביטוי הרמה האמנותית הגבוהה של התיאטרון, סגנונו ואורגאניזציה, המשחק הריאליסטי העז והנאמן למקור הקלאסי. בלט בכל אלה משחקו של מיכואלס, אשר התעלה לרמה שצויינה ע"י המבקרים כ"שיא מילמי". הפקת "המלך ליר" בידיש, צולמה בסרט שהוכן ע"י השלטונות ונכוד פסטיבל שקספירי בינלאומי. קטעים מההצגה הוקלטו ושודרו ברדיו וטלוויזיה.

משחק קיומי כפול החל בתיאטרון היהודי, בשנות ה-30, ונמשך משך שנות שנים. מחד גיסא — יצרו, שיחקו, איפרו. לחזרות הכלליות במוסקבה, הדו סופרים, ציירים, צלמים וסתם מעריצים. מאידך גיסא — היתה זו תקופה של רדיפות, פחדים וחוסר ביטחון.
שנים הן קשה היה להבחין בגבול, בו נגמרת האמנות ומתחילה המציאות הגולית. קשה היה לדעת למי לייחס את המשחק המונומנטאלי, ולמי את הנוסקה, הפארסה או חלום הבלהות. היתה זו מערכת כינית שנוצרה ע"י פוליטיקאים, ואשר בה שותפו השחקנים, העיתונאים והקהל. קהל שלעתים רע, לעתים היה אבל, השתעשע, או היה קפוא מפחד.

במשך כעשרים שנה היה מיכואלס מנהלו של התיאטרון. הוא הפכו למפעל יצורי, אשר ליווה את היצירה האמנותית והתיאטראלית עד מלחמת העולם השנייה. בזמן המלחמה, הועבר התיאטרון לטשקנט, ושם המשיך לפעול.
בזמן המלחמה, היתה התגייסות מיוחדת של התיאטרון להחייאת התרבות היהודית, ולהרמת מוראל הניצולים. מיכואלס הפך לכתובת לפניות מצד מילשים יהודים חוזרים, ופעילותו הציבורית גרמה לקירבה מסוכנת ודו-משמית בינו לבין השלטונות. לפי עדויות שונות, ידעו שחקני התיאטרון על הסכנות בהן הם היו נתונים, ובמודע ובמכוון, נהגו להעלות נושאים יהודיים מעוררים על קרשי הבמה.
היזרצתו של מיכואלס, פעל התיאטרון משך תקופה קצרה בהנהלתו של זוסקין, עד שנרצח גם הוא.
לא שבך עוד לא תמו מערכות החיסול. בשנת 1912, "פרצה" שריפה ארכיון של המוזיאון לתיאטרון במוסקבה. השריפה הלא-מקריה הקיפה את כל החומר המתועד של ה"בלתי-רצויים". כאשר נפתחו דלתות המוזיאון, נפגמו בנותיהם של מיכואלס וזוסקין בשנת 1956, התברר שנותרו עדויות מועטות בלבד, ושארן הן נפגעו ע"י האש.

לגב צילומים אחדים שנועדו למשלוח לאמו, נמצאו הקדשותיו של זוסקין בידיש, וביניהן גם הערות על תפקידיו בהצגות, על יניקה משורשי ההווי היהודי בעיירה, ועל אהבתו הפשוטה-נאיבית, אל מה שהציג, למרות השתלבות בראייה ביקורתית-מודרנית.

התיאטרון - בדיקת מצב

בתיאטרון הקאמרי מעלים את "מות הסוכן", זה שלאגר. ב"הבימה" מעלים את "סיפור פשוט" — גם זה שלאגר. עכשיו חוזרת "הכתובה" של קישון ל"הבימה" — גם זה יהיה שלאגר. התיאטרונים הקטנים יותר כמו באר-שבע, החאן אין להם שלאגרים של ממש. ניתן היה לצפות מתיאטראות גדולים ומסובסדים, שבצידם של שלאגרים בטוחים ועלו מחזות פרובלמטיים בתוכנם, חדשניים יותר בביצועם. דבר זה אינו קורה. המחזות לרוב רדודים, הביצוע מיושן, פורמליסטי, מדברים כפי שדיברו מאז ומתמיד בארץ על הבמה, ורק במבט אחר, לא במבט רוסי כי אם במבט ישראלי. האם אתם שותפים לתיאור כללי וקודר זה, או שמא זאת התרשמות אישית של צופה תיאטרון לא מקצועי?

בועז עברון: אני לא רק שותף, אני כתבתי את זה, אך יתכן מאוד שמחזות חדשניים הם יותר מעניינו של תיאטרון אוונגרדי קטן, שם זה שדה המבחן הנורמלי של מחזות חדשניים, אבל התפקיד של תיאטרון גדול, תיאטרון "הבימה" או "הקאמרי", זה להעלות מה שנקרא בצורה מאוד מאוד גסה, קלאסיקה עתיקה או מודרנית. ואין לו שום תירוצי ושוש אמתלה להעלות דברים מהסוג האחר. אני חושב שזה פשוט פשע כלפי הקהל הישראלי וכלפי משלם המסים הישראלי, המחזיק את התיאטרון.

דוד לוי: יש בעיה, מפני שזה נחמד מאוד להציג תיזות איך דברים צריכים להיות, אבל צריך גם לדעת באיזה מציאות הדברים מתנהלים. ברגע שיש מציאות, שהיא תולדה של שיטת סיבסוד מסויימת, ושיטת עבודה מסויימת, וגוהלים מסויימים ואפילו נוהגי ציפה מסויימים של קהל — זה מעגל סגור. בנוסף — התיאטרון אינו מתקצב בגלל כוונות כאלה או אחרות. הוא אינו מתקצב בגלל נורמות, הוא מתקצב קודם כל מפני שהוא קיים, בארץ. יש מוסד, יש הנהלה, יש שחקנים, הוחלט על שיטת תיקצוב, על פי נורמה של תיאטרון אחד, די יעיל, די כלכלי, ולפיו לקחו איזה שהיא "עוגה" תקציבית, חילקו אותה ל-12 או ל-14 חלקים.

עתון 77: הטענה היא לא נגד התיקצוב, השאלה היא איך מנצל התקציב... דוד לוי: אני יודע. אבל אילו הסיבסוד היה עבור כוונות מסויימות, מאליו ניתן היה לעמוד על הכוונות, מאליו ניתן היה לעמוד באיזה מידה הכוונות האלה באות או לא באות לידי ביטוי. אבל אם אומרים לתיאטרון ממוסד הבט, אתה מסובסד על ידי כל הציבור, זאת אומרת אתה בעצם נותן שירות לכל הציבור, בכל הארץ. כלומר, הכוונה היא שהתיאטרון הגדול יתן שירות ממוצע לקהל ממוצע, בכל הארץ הזאת. לא לקהל זה פחות ולאחר יותר. זאת אומרת, שהקהל בירוחם או הקהל בתל-אביב זכאי לתמורה עבור כספו. אני חושב — שורש הטעות של הסיבסוד, נעוץ כאן. כי ברגע שאתה אומר ש"עתון 77" יקבל כסף מסוים כדי להגיע לגורמה מסויימת, לכל הקהל הממוצע, "עתון 77" לא ידע מה לעשות, לא ידע מה להדפיס, לא ידע מה לא להדפיס. משום שכל אדם בארץ יהיה זכאי לתבוע מאתו, מ"עתון 77", את ליטרת הבשר שלו. זה שורש כל הבעיה.

מיכאל הנדלזליץ: הבעיה היא שהתיאטרון כל הזמן נותן את ליטרת הבשר. אם היית גם פועל, גם מוציא מסקנה ממה שאמרת — זה בסדר. כלומר, היית אומר: אני לא מוכן לתת את ליטרת הבשר, או יש לך מאבק, כל העניין הוא, שהתיאטרון במציאות משתדל להשביע את רצון כולם. דוד לוי: התיאטרון במציאות הוא מין מוסד שצריך לפרנס את עצמו כלכלית כמו כל מוסד אחר.

מיכאל הנדלזליץ: אז גמרנו, אז אין ויכוח. בועז עברון: אני לא הבנתי בדיוק את העמדה שלך, דוד. אם הסיבסוד צריך לספק לקהל מה שהוא רוצה, אז אנחנו לא צריכים תיאטרונים מסובסדים, מכיוון שהקהל ילך לאן שהוא רוצה בין כך. כלומר, המטרה של הסיבסוד היא מטרה תרבותית. הסיבסוד נותן לתיאטרון על תנאי, זה לא רק מפני שזה מוסד, שקיים, אלא משום שזה מוסד בעל יומרה מסויימת. ויש לו מחויבות כלפי היומרה הזאת.

הלל מיטלפונקט: קיים הבדל בין הדוגמאות שניתנו לבין התשובות. אני חושב שהדוגמאות לא כל כך קשורות לסיבסוד אלא קשורות לעניין אחר. אני, למשל, לא מוצא שום קו משותף בין ההצלחה הכלכלית של "סיפור פשוט" לבין ההצלחה הכלכלית של "מות הסוכן". נראה לי שבשני המקרים, שתי ההצגות האלה הועלו כפונקציות אמנותיות שונות, לאנשים בעלי תפיסה אמנותית שונה. זאת אומרת אני לא חושב שכאשר "הקאמרי" עשה את "מות הסוכן", המגמה שלו הייתה בעיקר מגמה כלכלית, ואני בהחלט מאמין שעפ"י התפישה האמנותית של "הקאמרי", "מות הסוכן" הוא מחזה חשוב. עם זאת לגיטימי להעלות מחזה כזה גם מטעמים תקציביים בתקווה שיצלח. יש לזה גם תקדימים כמו "כולם היו בני", וגם מקדם הצלחה ע"פ שחקנים או במאי מסויים, או שמו של התיאטרון כמבצע של הצגות מזיאנר

דומה, אבל בסופו של דבר התיאטרון מאמין, שזה תפקידו האמנותי להעלות הצגה כזאת.

גם במקרה של העלאת "סיפור פשוט" היה טיעון אמנותי, זאת אומרת אותה הצגה של "סיפור פשוט" בתפיסה של יוסי יזרעאלי, וכפי שהיא נעשתה היתה יכולה להיות גם כישלון טוטאלי, ואז במקביל לכל שבחי הביקורת ולנהירה של הקהל, זה יכול היה לקבל תגובה שאותו במאי, עם תפיסה הבמה שיש לו קיבל בזמנו על "הטירה" שביים ב"הבימה". כלומר, אני לא חושב שבשלל הדוגמאות האלה קיימת מוטיבציה כלכלית דומיננטית.

לא אותו מקרה נראה שקיים ב"הכתובה". גם כאן, אני עדיין לא רואה שום טעם לפגם, בהעלאת "הכתובה", ואומר למה. אם אנחנו באמת יוצאים מנקודת הנחה שהתיאטרון מקבל כך וכך כסף, וכך וכך כסף הוא צריך להחזיר לעצמו, אני חושב שזה לגיטימי באותה מידה שמחליטים לעשות מחזה של ניל סימון, לקזות את "הכתובה". אגב, הבעיה נראית לי במקרה הזה, שהתיאטרון עצמו — וכאן יש לי טענה אליך, דוד — שהתיאטרון מלכתחילה מודיע: אנחנו יודעים שאנחנו כאילו מתעסקים בזנות. אני אומר: לא.

עתון 77: שמות המחזות שנזכרו, הוצגו כרוגמה בלבד, הכוונה בשאלה היתה מדוע תיאטרונים מסובסדים גדולים מעלים מחזות שהם במפורש מחזות-קופה. דוד לוי: במשך השנה וחצי האחרונה לא נהגתי כך בכלל, ואני יכול לדבר רק על עצמי. ומשום שלא נהגתי על פי שיקול כלכלי, אלא על פי עקרונות הגענו למצב, אחרי "טרילוס וקסידה" ו"האב" ו"הטיוול", שבהם פתחנו את העונה, שהדברים האלה שבועו מדבר כל כך בשבחם, ושצריך לעשותם, וכן הלאה, אינם מתאפשרים יותר.

עתון 77: ולכן אתם מעלים עכשיו את "הכתובה"? לא לכן אנו מעלים עכשיו את "הכתובה". הסיפור על "הכתובה" הוא סיפור מאוחר. ממילא רצינו להעלות מחזה של קישון במסגרת היותו מחזאי ישראלי. הוא לא הספיק לכתוב את המחזה שלו והודיע בדצמבר שלא יגמור אותו, וכיוון שכך, וכיוון שגם היגענו למצב כלכלי לא קל, אז השידוך הזה: מחזה של קישון, שיכול להבטיח גם איוו שהיא הכנסה כלכלית, נראה מוצלח. עתון 77: מעניין איך רואים זאת השחקנים.

גדליה בסר: אני לא אתייחס לעניין הקופה, מפני שבדרך כלל, בחירת המחזות היא בסדר פחות או יותר — מהספרות העולמית וכדומה. הבעיה היא תמיד בביצוע, בפגישה עם הקהל. בחיפה למשל, עשינו כמה נסיונות לדוגמה, נסינו מחזה שנקרא "הימים הבאים", זו היתה התחלה של מחזאות דוקומנטרית. הביקורת היתה חיובית, הכל היה חיובי ואז נפגשנו עם הקהל — קהל המנויים שלנו, והפגישה היתה טראומטית. כל זמן שהיצגנו בצוותא, במקומות קטנים, זה עבד בסדר. שבחי הביקורת, הקהל המצומצם הזה, ואל תשכחו שאנחנו בדרך כלל מתייחסים לקהל מאוז מצומצם — אם זה בצוותא, ואם זה סוג כזה של מחזה. ואז — בעקבות ההצלחה שחשבונו שתהיה, העלינו את המחזה באולם הגדול, ונפגשנו כשהזכרתי, עם קהל המנויים שלנו. והפגישה היתה קשה. מפני שהם באו מהמפעלים, אחרי יום עבודה, ושמענו מהם טענות: אנחנו באנו לתיאטרון כדי להנות, להירגע קצת. והנה — שחור בעיניים. מדברים לנו על מוות! אתה מרגיש אז שאתה עושה משהו טוב, מבחינה אמנותית. הסיפוק שלך הוא עצום, ואתה נפגש עם תגובה לא צפויה. זאת אומרת, שעם כל שבחי הביקורת, וההרגשה הטובה והנוחה שלנו, יכול להיות שאנחנו לא מגיעים לאיזה שהוא מכנה משותף שיפגיש אותנו עם הקהל. וזה הקהל שלנו. לא רק הקהל של "צוותא" הוא שלנו.

מה שנראה לי, כמלים אחרות, וזו לא תשובה, אלא בעיה שאני מעלה: שיש דברים שאתה עושה אותם במסגרת מה שמתקרא תיאטרון מתקדם, בו כולנו היינו רוצים ועדיין יש בעיה בפגישה עם קהל.

עתון 77: השאלה היא האם תיאטרון חייב לספק את טעמו של כל הקהל, בעיקר כשמדובר בתיאטרון מסובסד ופרטוארי?

דוד לוי: לא. זה לא יכול להיות, לא בתחום המאטריה שאנחנו מדברים עליה. זאת אומרת, לעשות איזה מין מועדון, מצד אחד בעל רמה גבוהה מאוד, לאורך כל הדרך, שיספק את כולם, שיגרום הנאה ויקבל את שבחי הביקורת באופן רצוף, ויהיה בעל סטנדרד אחיד, רצוף — זה דבר שלא קיים באף מקום בעולם, כי תיאטרון בדרך כלל פועל במקום מסוים מאוד, וזונה רק לקהל מסוים מאוד, ונדמה לי שהתיאטרון פה צריך לענות לקהל כולו. תיאטרון אקטיבי ואני מדבר על תיאטראות טובים, בארצות שאני מכיר, שמגיע למצב שיש בו שתי הצגות טובות בעונה, פועל הרבה מעבר למה שהוא עצמו ציפה מעצמו. ואנחנו יודעים את זה יפה מאוד, כאשר

שתתפות גדליה בסר, נאל הנדלזליץ, דוד לוי, מיטלפונקט, בועז עברון.

מיכאל הנדלזליץ, דוד לוי.



מסוגלים להוציא מחזה מתחת ידיהם. אני מתפעל לפעמים מהעובדה שיוצאת מערכה מתוקנת.

עתון 77: אתה לא סבור שהנושא הקודם שהעלינו, למשל מחזות קופה מסוג מסויים, בולמים את המחזאות המקורית?

מיכאל הנדלזליץ: להיפך, בגלל שבתקופה מסויימת היתה דרישה למחזה מקורי הן מצד הביקורת והן מצד האנשים שסיבסדו את התיאטראות נוצר מצב שיש יותר מדי מחזות מקוריים, שלא ראויים, או לא ראויים מספיק או לא ראויים עדיין, להגיע לבמה, ומשום-כך אני לא חושב, שהמחזות הקופתיים בולמים את המחזאות המקורית, להיפך, אני חושב שיש עודף ביקוש לאחרונה, שפוגע באיכותה.

דוד לוי: אני לא יודע מה זה מחזות ראויים ומחזות לא ראויים. כיוון שהתרכב בתיאטרון אינו עומד רק על המחזה. זו תוויה כוללת. יש לפעמים מחזות שבקריאה הם קלושים, ושהיסטורית הם לא חשובים בכלל, אבל כאקט חוויתי, מעל הבמה, יש להם חשיבות ממדרגה ראשונה.

"בערבות הנגב" בזמנו, היתה לו חשיבות ממדרגה ראשונה; איני יודע למה הוא נחשב היום. יש אקטים חוויתיים שעומדים רק במבחן הבמה והקהל, ברגע מסויים. ברגע של חיים. זה המבחן היחיד.

לפעמים, בתקופה שלמדתי באנגליה הייתי מבקר בהצגות, שהיו חוויות גדולות ואח"כ הייתי לוקח את הטקסטים ומשתומם — הלא זה כלום, אבל בתור מחזה תחוויה הכוללת היתה גדולה. וזה מה שחשוב בסך הכל.

יחד עם זאת — שלושה או ארבעה מחזאים באופן רצוף — יהושע סובול, נסים אלוני, חנוך לוי, הלל — אני חושב שזה הרבה מאוד. עכשיו, מה יכנס להיסטוריה, מה חשוב, מה לא חשוב? — אני לא מציע לאף אחד מאתנו לעסוק בזה. אני חושב שחשוב מאוד ש"מי תהום" מעל הבמה יצר אימפקט מסויים. זה הכל.

מיכאל הנדלזליץ: אני בנקודה הזאת הייתי רוצה קודם כל להתייחס למה שבוועד אמר, לגבי המחזות של 48. באופן כללי נראית לי עמדתו די נכונה. נראה לי שמה שקרה אז, בזמנו, היה שייך ל"גיוס" הראשוני האופייני לתקופה שלאחר קום המדינה, זאת אומרת אתה מגייס סופר והוא גם איש תרבות בחו"ל, והוא שגריר תרבותי; אתה מגייס עיתונאי ואתה הופך אותו לפוליטרוק בשירות המדינה, אני חושב שההתגייסות הטוטלית הזאת הביאה למצב כזה, שלא היתה תשתית תיאטרונית בארץ. לקחו אנשים מתחום הספרות, אנשים שכבר היו סופרים עבריים, ואמרו להם: המשימה הבאה — אם להעמיד זאת בצורה גרוטסקית — בן-גוריון רוצה שעכשיו תכתבו מחזה.

הלל מיטלפונקט: לכן אני חושב שפריצתו של נסים אלוני היתה בזה שהוא היה היצור הראשון שהגיע אל התיאטרון מתוך התיאטרון. זאת אומרת, זה לא שהשפה התיאטרונית של נסים נוצרה לאחר שהוא כתב כמה וכמה מחזות, אלא, אני חושב שנסים התחיל לפעול מתוך התיאטרון ופעל בתוך התיאטרון. כך שההתמודדות עם המחזה כבר לא היתה רק התמודדות עם "הבעיה הלאומית", או "הפרט הבודד מול הבעיה הלאומית" — אלא התמודדות בתוך הז'אנר ועם הז'אנר, וכך ב-10—12 השנים האחרונות, התופעה היא של מחזאים שגולדו בתוך התיאטרון, או שבשלב מוקדם מאוד עשו את ההסבה והם פועלים בתוך התיאטרון, וההתמודדות היא עם הז'אנר הדראמטי כשלעצ-מו. וכאן אני רוצה לפתח קצת את מה שדוד אמר, אני לא חושב שיש מצב כזה שבו מעלים מחזה מיותר. באנגליה למשל, מעלים היום, בקצב מטורף, המון-המון מחזות אנגליים. — בצד התיאטרונים הרפרטוריים הגדולים הקימו את האולם הקטן, ששם עושים את המחזות המקוריים האנגליים, מכיוון שאי אפשר כל הזמן להתעסק רק עם שקספיר. ועובדה היא שרוב המחזות האנגליים שכותבים היום, מוצגים באולם הקטן או ב other place בלונדון — או בשלל האולמות הקטנים יותר, ומתוך 100 מחזות אנגליים חדשים שנכתבו, יש אולי שלושה או ארבעה מחזות, שגם לגביהם קשה לדעת היום איך ההיסטוריה תשפוט אותם, אבל בעונה האחרונה קיבלו איזו שהיא ביקורת טובה. כאשר ברור לכולם, גם למבקר התיאטרון וגם להנהלות האמנותיות, שבאיזה שהוא מקום בתיאטרון, כנראה שבסופו של דבר הכמות היא גם שתיצור את האיכות. ולדעתי זה דבר שאי אפשר להתעלם ממנו.

ואני גם רוצה לפרט למה. אני חושב שאחד הדברים שקרו בתיאטרון חיפה בשנים האחרונות, הוא זה, שהגיעו בו למחזה המקורי, וזה נראה לי לא עניין אידיאולוגי, אלא הרגשתה של הלהקה שהמדיום הנכון שלה להתמודדות

נוסעים לבני-יורק וללונדון, או לפאריס, ורואים שלושה-ארבע-חמש שנים של מיטב העונה של כל התיאטראות, אנחנו מרגישים שזכינו. ואז פוגש אנשים שנמצאים שם כל הזמן והם אומרים: עונה משעממת. כי זה קשה מאוד מאוד להגיע לסטנדרד גבוה. המאטריה מורכבת יותר ודבר בתחום המחזאות המקורית. יש טענות שאיני מבין ממה נובעות. סיפר לי מנהל תיאטרון שוויצרי, שאחת הבעיות הכי גדולות מחזאים, בארצו היא שהביקורת כל הזמן, על כל מחזה מקורי שנכתב, אבל זה לא דירנמאט, וכך, וזה יוצר תיסכול נוראי. הייתי בגרמניה בערב, וראיתי מחזה גרמני חדש, משהו איום ונורא, וכל הנהלת התיאטרון התגנדרה בו, ואני שאלתי אותם באופן ישיר: הלא בינינו לבין גרמניה זה לא מיטב היצירה, וענו לי: כן, אנחנו יודעים את ההבדל בינו לקלייטש וכך, אבל זה שלנו וזה חלק ממה שאנחנו יוצרים וזה חלק מרבות הגרמנית וזה מסד לעוד דברים. בפרופורציה, נכתבים פה יותר מאשר בהרבה ארצות, בעלות אוכלוסיה יותר גדולה מאשר שלנו, טובים.

עברון: אני מבין את האילוצים שבמסגרתם פועל דוד, ופועל גדליה הלל, אלא שאני כמבקר רוצה להציג דרישות אבסולוטיות, שאני שהמיימוש שלהן הוא מאוד פרובלמטי. אני רוצה ליצור את הלהץ כדי לסייע לאנשים שעושים, לפעול בכיוון מסויים. כלומר, אנחנו יודעים ואתם, אלה לא אלמנטים מנותקים, אלא זו מערכת אחת. התפקיד ממבקר הוא ללחוץ עליכם ועם זאת ליצור בתוך הקהל אקלים של מסוגל לקלוט הצגות, שאנחנו רואים אותן כסוג יותר מעולה. כלומר, רוצה בכללנו מרכיבים במערכת הנמצאת במצב דינאמי משתנה.

מיכאל הנדלזליץ: יש איזו התייחסות שמטרידה אותי בדברים של גדליה, יחסות לתגובת הקהל, של מבקרים. זהו אחד הדברים שאני מצפה מאמן, אלה הן ציפיות שווא, אבל נדמה לי שכך צריך להיות, שעם כל ההיסוס, כל הספקות ועם כל אי הוודאות, צריכה להיות איזו שהיא תחושה טובה, שאתה כאמן יודע לאיזה כיוון אתה רוצה ללכת. אתה יודע מה לומר — ואני אומר את זה בכוונה בדברים הכי כלליים, ולצורך זה ולצורך האמירה הזאת, תגובת הקהל צריכה להיות מרכיב די חשוב. כלומר לא יתכן מצב שבו התגובה תכתוב לך את האמירה האמנותית

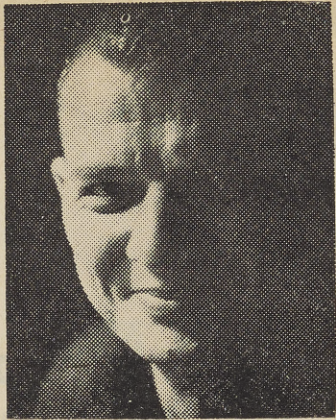
מיטלפונקט: המצב בארץ, אם אנחנו מדברים על תיאטרונים רפרטוריים, לא מצב כזה. זה קיים כנראה בתחומים של התיאטרון, הקרוי התיאטרון החדש, שם באמת עושים מין מרחקת כזאת, כמו ב"אמי הגנרלית" או "איפה אני" כאשר עגה מסויימת פלוס שחקן מסויים, פלוס מפיק מסויים, יוצרים קהל מסויימת. אבל, כאשר אורי למשל, הולך לעשות את "מות הדין", הוא הולך לעשות את ההצגה הכי טובה של "מות הסוכן", שהוא יכול לעשות. זאת אומרת הוא לא הולך לעשות מין "מות סוכן" שגלגלו ימלאו תושבי כפר-סבא את האולם.

המחזה המקורי

77: אני עובר לנושא של מחזאות מקורית. מה שאניפין, לעניות דעתי, את מחזות השחרור החל משמיר, מוסינזון עד נסים אלוני של "אכזר המלך" ואחרים, היה הקשר אל המתהווה החברתי, אל המתרחש, גם קשר יותר מועיל אל מלחמת השחרור, אל המדינה בדרך וכו'. המחזאות המקורית היתה את מחזאות מלחמת השחרור, התרכזה בעיקר בפרטי יותר, באינטימי, בנקט, ובחלקה הגדול הגיעה אל נושא סוציאלי, אבל דרך פרט, דרך האישי עומי. זאת השערה שהייתי רוצה לקבל עליה אישור או התנגדות.

להוציא שניים-שלושה מחזאים ידועים, חנוך לוי, יהושע סובול, הלל מיטלפונקט, יוסי בר-יוסף, יוסף מונדי ואולי עוד מישהו; המחזאות המקורית שהושגה, למרות דבריו דוד, למרות שאמרת שאצלנו נכתבים יותר מחזות, מאשר במקומות אחרים ובארצות מתוקנות. בכל זאת המחזות המקוריים על הבמה, מועלים בקושי, ותוך כדי עבודה אינטנסיבית עם המחזאים שמועלים את המחזה המקורי, הוא בדרך כלל נראה רק כמשהו שמתקרב לזה. זאת אומרת המחזאות המקורית של היום, לדעתי נעצרה באיזה שהוא שלב, מפרצות שהיתה נבלמה. מה דעתכם?

עברון: הדעה האישית שלי בעניין הראשון, שאי אפשר לקבל את האות של מלחמת השחרור. זו לא היתה מחזאות. אלה היו תרגילים. אותה הישראלית התחילה עם נסים אלוני והוא גם יצר את השפה הבמתית. לגבי השאלה השניה — אני חושב שכתובת מחזה, זו אחת הצורות נכונות והקשות ביותר של כתיבה. מכאן העובדה שכל כך מעטים בארץ



בוזע עברון

גדליה בסר

הלל מיטלפונקט

תרבות — מה זה ?

בוזע עברון: מתוך הזריקה של כל התכשיטים אל תוך כור מצרף, עגל זהב. מישור צריך לתכנן מראש עגל זהב. כלומר, הגישה של "בואו יחד ונראה מה יצא" לא יכולה לפעול. אם היו פונים אלי והיו שואלים מה יקרה, הייתי מבא מראש, בדיוק מה שקרה.

מיכאל הנדלזלץ: ישנם קריטריונים של מקצוע, של "קומון-סנס", ואני שבמציאות הקיימת בארץ, הקריטריונים האלה מתעוותים. ודברים שלא צרי היו לעבור בצורה הזאת, שהיו צריכים לקבל את הטיפול מגיעים מהר מגיעים בפרופורציות הלא נכונות, יוצאים גדולים מדי. אין שום מסודרת, אין שום עבודה מסודרת, מקצועית, עם מחשבה לטווח ארוך, אנשים שמקדישים את עצמם לזה. לשבת לעבוד עם מחזאי. לא להעלות המחזה האחד הזה, אלא לעבודה לטווח יותר ארוך, עבודה המקצוע של המחזאות.

כאשר מדברים על כמות ואיכות, אני חושב שמדברים במונחים מיטלפונקט. צריך להתייחס באופן קונקרטי למה שקורה. כאשר יש הרבה אנשים שכותבים והרבה אנשים שמבצעים, אז יכול להיווצר מצב שבו, כותבים ומבצעים בשביל צורכי הקהל, נוצרת שפה שהקהל רגיל לשמוע אותה, כלומר נוצרת שפת קומוניקציה בין כמה לבין קהל, נוצרים אנשים שיודעים איך להשתמש בצורה הזאת, אפילו בתיאטרון המסחרי המחרבן ביותר, אבל יש כמה אנשים מתאמנים בהם, ונוצרת אקספרטיזה מסויימת.

כל זה יוצר גם איכות רק אם מישור, מכל אלה שעובדים בתחום הזה, אדם בעל כשרון ובעל מה שקוראים חזון. והוא מוכן להשתמש בכל האלה, בכלים האלה שקיימים, בשביל לעשות משהו טוב. ואנחנו רוצים הדברים יכולים לקרות, הם גם יכולים לא לקרות כך, למשל אם מסתכל — הראינוע — שהתחיל בתור מכשיר בשביל בידור רגיל, בהתחלת המאה שום אדם מכובד לא היה נמצא באולם התיאטרון עד שהגיעו שניים-שלושה אנשים שהתחילו לעשות. ראו את האפשרות יות שאפשר לנצל. יחד עם זה בארצות-הברית ה"קומרשל" אחד הדברים האיומים ביותר, וסכים בזה ויודעים לעשות את זה בשופה ושם יש אנשים שעשו כמה "קומרשל" שיש להם ערך אמנותי, בדרך כלל, הכמות הזו היא ענקית, אבל לא יוצרת איכות. כלומר, אי אפשר לדבר על זה באופן אבסטרקטי, אלא לשאול מה התנאים הקונקרטיים, ולכן הם יכולים אם יש סיכויים בתנאים קונקרטיים אלה, ליצור איכות.

דוד לוי: אנחנו עושים טעות אחת גדולה מאוד. אנחנו קובעים לטעם מה אנחנו רוצים שתהיה, ואנחנו לא יוצאים מתוך הנחה שתהיה זה מה שיש. זאת אומרת, אתה יכול לסכם דברים, אתה יכול להשוות תרבויות אבל בסה"כ זה מה שקיים. התרבות, נאמר של 10 השנים האחרונות היא של כמות הצעירים והפסלים, המחזאים והשחקנים וכך הלאה, הקיימאות תקופה בארץ מסויימת. זאת התרבות של אותה ארץ במשך 10 שנים, ולא מה שאני הייתי רוצה שיהיה.

בוזע עברון: אתה עושה בלבול בין שני דברים. מבחינה סוציולוגית, אנתרופולוגית, זו ההגדרה של תרבות, זה מה שעושים. אחר-כך יש ברכית, שהיא מה שטוב. כלומר, מה שעושים זה לא בהכרח מה שטוב. אנחנו לא יכולים לקבוע, לעשות חקיקה מראש, מה צריך להיות. זה לא יכולים. רק אדם שהולך לעשות, יכול לדעת מה יהיה, אבל מה שאני יכולים לעשות, זה לזהות את הדבר הטוב. אף אחד לא יכול היה לראש, איך צ'פלין או גריפית יעבדו עם קולנוע. או עם ראינוע. אבל שגריפית עשה את "לידתה של אומה" כל אדם עם עיניים בראשו תיכף וזו עבודה טובה. זו יצירה גדולה.

עתון 77: ברצוני לחדר את הנושא. דן מירון הגדיר את התרבות כשרה על זאת אומרת, בתוך התרבות, במסגרת של זמן מסויים, מתנהל מאבק על טעם תפוסות, על דעות. כלומר, לא מדויק להגיד שבתקופה מסויימת פועלים על

זה המחזה המקורי. וכך כל הגל של מחזאות מקורית, קיבל תנופה בתיאטרון חיפה. אם נבדוק כל מחזה לגופו, לכל אחד מהם היו בעיות וגדליה יכול בוודאי להעיד שצריך היה לעבור על טקסטים סבירים יותר וסבירים פחות, על דמויות מפותחות יותר או מפותחות פחות. אני רק חושב שכל הגל הזה, בסופו של דבר, הוליד תופעה, וצמחה מחזאות מקורית. עכ"פ התשתית של מחזאות מקורית. במצב זה מוקדם עדיין להתחיל לעשות סלקציה — מה כן ומה לא. או להחריף את הקריטריונים, או לקבוע קריטריונים חדשים, משום שעדיין יש לנו פג שעוד לא הפך לתינוק ואילו אנחנו כבר אומרים: בואו נוציא אותו מהאינקובטור.

גדליה בסר: בהמשך למה שהלל אומר — אולי בגלל ממדי הארץ הזאת הקטנה, לא מגיעים לתיאטרונות מחזות חדשים, זאת בפירוש בעיה, לדעתי. גם לגבי המחזאים הוותיקים כמו יהושע.

בשיחות בינינו אנו מציעים לא פעם: בואו ניגש ונעשה משהו חדש. ובסופו של דבר חוזרים אל אותם האנשים תמיד. ואני תמיד שואל את עצמי מה קורה? — האם התיאטרון הפסיק לגרות את האנשים לכתיבה?

הרי חייבת לקרות דינמיקה — בכתיבה, במחזאות, והיא לא קורית. בפירוש. מה שכן קרה, כנראה, בשירה, בסוף שנות ה-50 היו כמה משוררים ובאו אחרים כמו ויזלטיר שהוא בהפרש של חמש שנים מאורי ברנשטיין, ואמר לו: אתה כבר *Passé*. זאת תופעה בריאה גם בתיאטרון. לדעתי היום היה צריך לקום איזה מחזאי חדש ולהגיד: הלל, יהושע, תסלחו לי — הלאה. עכשיו אני. וזה לא קורה.

המאבק על המחזה הנסיוני

עתון 77: הנסיון של "דוירים" שהועלה בחיפה, היה נסיון מיוחד לתיאטרון העברי, כך נדמה לי. שחקנים עם מחזאי ועם במאי, ישבו תקופה ארוכה בסטודיו, עבדו על טקסטים, מבלי לדעת מה יצמח מזה, וצמח מזה מחזה. אני לא נכנס להערכה, אלא לעצם העובדה, מה אתה, אישית, למדת מדרך העבודה הזאת? האם זאת דרך שיכולה להצמיח מחזה אחר? אחר מושל הלל, יהושע או חנוך, או מונדי? או אולי היה זה נסיון "נפיל"? עובדה שאתם לא המשכתם בדרך זאת, ואני לא רואה שבתיאטרונות אחרים ממשיכים בדרך הזאת.

גדליה בסר: אני לא חושב שזה הדבר שיכול לפתור. אני חושב שזה אחד הדברים שאפשר לבדוק אותם. מהנסיון שלי, זה ניתן לבדיקה, וכנראה זו לא הדרך היחידה, ויכול להיות שנוסף ליהושע צריך היה לשבת עוד מישהו ועוד מישהו, וזה היה כותב מחזה כזה, וזה כזה. לפי הרגשתי זה היה נסיון שצריך היה להימשך.

עתון 77: מה ההבדל העקרוני בין דרך כתיבה רגילה לבין דרך הכתיבה שאתם נסיתם?

גדליה בסר: אני חשבתי שמחזאי זה לא רק לשבת על יד שולחן הכתיבה, שצריך לבדוק את הדברים בשטח, כלומר עם השחקנים. למה צריך מחזה לבוא מכיוון השולחן אל הבמה ולא מן הבמה לשולחן הכתיבה? **עתון 77:** מה ההבדל ביחסים בין הרמיות, בדרך כתיבה כזאת לבין במחזה שבא מוכן לתיאטרון?

גדליה בסר: יצאתי מתוך מסקנה ששחקן הוא לא רק מבצע. יכול להיות שישנה דרך, ששחקן יכול להביע דעה על תהליכים שקורים, וזה בצורה של משחק, כמוכן. לא כדיבורים. באטידים. כאשר הדרך הזאת יכולה להזין גם את האנשים שיושבים וכותבים. עדיין אני חושב שהדרך הזאת במחזה אפשרית. אבל אני לא חושב שזאת הדרך היחידה, כמוכן.

הלל מיטלפונקט: אני רוצה להמשיך בכדור שלי. בארה"ב או באנגליה המציאות היא כזאת, שליד התיאטרונים הרפרטוריים יש תיאטרון אוניברסיטתי. יש מה שקוראים תיאטרון פרובינציאלי. זאת אומרת הסך הכל של האפשרויות שלך לעשות הפקה תיאטרונית, שאולי לא תקבל את מלוא הפוקוס של כלי התקשורת ושל הקהל, אבל שתאפשר לך איזה שהיא חוויה יוצרת מסוג אחר לחלוטין. היא גדולה מאוד.

אולי, למשל, גם אחרי "וירג'יניה וולף", חלק מהצגות הבכורה של מחזותיו החדשים נעשו בתיאטרון האוניברסיטתי. התיאטרון באוניברסיטת ייל הוא תיאטרון, המעלה הרבה פרמיירות, של מחזאים אמריקאים, מוכרים. היוצרים חייבים מפעם לפעם להתחדש בכל מיני נסיונות, והנסיון הזה, למשל, שגדליה דיבר עליו הוא סוג של התחדשות. בארץ המצב הוא כזה, שאין לנו תיאטרון אוניברסיטתי. אין לנו גם משהו שנוכל לקרוא לו תיאטרון פרובינציאלי, כך שמה שקורה הוא, שכמעט ואין שום אפשרות אובייקטיבית, לעשות נסיון תיאטרלי טהור, מכיוון שכל אפשרות מעשית היא לעשות את זה במסגרות הקיימות. היה בזמנו "בימרתף", אמרו: כאן אנחנו נעשה את הנסיונות. בקאמרי לפני שנה הודיעו על פתיחה של במת חזרות. המציאות היא כזאת שבדרך כלל, בגלל המצב הכלכלי, המקומות האלה הם המקומות הראשונים שנסגרים. וברגע שאתה מגיע למסגרת הקיימת, התוצאה כבר מחייבת. יש כאן איזה שהוא מעגל שבעצם כל נסיון שלך להתפתח בכיוון אחר, מראש מזמין ביקורת שכביכול היתה מחייבת תוצר סופי, ומכיוון שיש מעט מחזאים, ומעט במאים, המצב הוא שהלחץ הוא באמת לחץ אדיר.

מיכאל הנדלזלץ: עמדת המפתח בעניין הזה, היא לא התחדשות. מילת המפתח צריכה להיות הפרופורציה. בכל הדברים שנאמרו, גם בעניין הזה של צמיחת מחזאים בתוך התיאטרון, הכל טוב ויפה, אבל היה גם יתרון גדול, לו אותם מחזאים היו מסוגלים להיות גם לפעמים, לגבי הטקסטים שלהם, אנשי ספרות ולשפות בצורה קצת יותר חמורה, את המלים של עצמם, ולא רק לדבר, כפי שאנחנו עובדים בתוך התיאטרון עם השחקנים וכו'. זה בהחלט היה יכול לתרום לאיכות הטקסטים. דבר שני, אני לא חושב שהנסיון של יהושע סובל עם "דוירים" היה נסיון יוצא דופן. אלא שבהליכה אל החומר הדוקומנטרי, ישנה לעניות דעתי השחתה של המחזאות לטווח ארוך, מפני שאתה יוצר ניקה מתמציאות, ומתהדר בהישג שהוא הישג קטן מאוד של חיקוי מציאות, בלי שום עיבוד או בלי עיבוד נאות של סופר, של מחזאי, או של אמן.

ואחרים וזה מה שיש. אלא בתוך התקופה, קיימת התמודדות על משהו, אולי מודעות הזאת היא התרבות עצמה?

ליון: בלי שום ספק. אבל צריך לזכור שהתיאטרון הוא גוף יצרני. זה שיושב ואומר: רגע אחד, כתב הלל מיטלפונקט איזה שהיא סצינה, לא איזה שהוא רעיון, בואו נקח קבוצה של אנשים, ונשב במשך שנה את העניין וניצור איזו מין סלקציה, ונגיע למצב מתומצת מאוד, והיה זה יענה על כל הקריטריונים של כולנו. זה הרי דבר שהוא בכלל אפשרי. התיאטרון פועל במסגרת — כל חודשיים-שלושה, צריך להפיק והמצב הוא כל כך גרוע, שהוא צריך גם להפיק הצגה שתענה כמו רחמי קודם, על צרכיו של קהל צופים ממוצע, שברובו גם אינו יודע כל כך, אלא הן בעיות אחרות שאולי כדאי שנגע בהן לאחר מכן, הן חברה אנחנו חיים בכלל. בתוך הגוף היצרני הזה, שמפיק 10-12 לשנה, אחת או שתיים מהן בעונה, עונות גם על הקריטריונים שאנחנו עליהם, וזה אותו שביב של יהלום עליו אנחנו מדברים. וזה שמום שאפשר להגיע אליו, לא שאפשר לשאוף אליו.

לנדרלויץ: אבל ההתייחסות שלך היא כאילו שאתה ניגש לקרב עם מוקדמת, שבמצב הטוב תצא בתיקו.

ליון: אני ניגש לקרב מתוך ידיעה של שדה הקרב — אני לא פועל שאיני מכיר אותו. איני פועל בחברה שאיני מכיר אותה. איני פועל שיש שאיני מכיר אותה. אני ניגש מתוך ידיעת הפרופורציות, ומתוך תמימות שהשניים הפכו לשלושה ולארבעה. אלא זה נדיר מאוד. — זה מה שיש, זה החצי הראשון של המשפט. החצי השני — זה שאנחנו רוצים שיהיה. וזה צריך להיות הדבר שמפעיל אותנו.

לנדרלויץ: כאשר אתה אומר שזה מה שאנחנו רוצים שיהיה, מצד ישיפה לטוב שבכל העולמות. מצד שני, איני יודע אם אני כל ידע בדיוק מה אני רוצה או אתה כבר יודע בדיוק מה אתה רוצה, על ולו השוואות. אם תאמר שתרבות זו השוואה שבין תרבויות, ההתייחסות או להיות רק לארצות מתוקנות שבהן יש תרבות של מאות שנים, של הן של חברה מאורגנת מאוד, כאשר אתה יודע מהי אנרכיה, כאשר יודע מהי בורגנות, כאשר אתה יודע מה זה מעמד פועלים. על איזה אתה מדבר פה? חברת מהגרים, קטנה.

דוד ליון: התיאטרון

77: אני רוצה להעביר את השיחה לנושא לא שונה אבל קצת יותר ספציפי, וזה התיאטרון. בניגוד למבקרי ספרות, מבקר התיאטרון — תופש עמדה גם בתחום הכלכלי, הוא מסוגל להוריד הצגה או מסוגל להעלות הצגה. הוא מתייחס כצופה. אני יודע, אישית, לאחר שאני קורא ביקורת מסוימת, שופט ממונה. ולפיה אני עשוי להחליט אם ללכת או לא ללכת להצגה. נקודה: אני שומע טענות, בעיקר מצד שחקנים וגם מצד צופי תיאטרון שיש להם תימורה לראות את ההצגה גם מהצד השני של המיתוס, זאת אומרת גם מן שלפני עלייתו ואחר ירידתו של המסר, שהמבקר הוא קודם כל בעל "אני מסוים שלו, והוא הולך לתיאטרון, להצגה, ובדוק: "האם הצגה זו עונה עונה שלי, או שאינה עונה. אם אינה עונה אני מוריד. אם היא עונה — הרי ממונה".

נסתפת רוחות היא, שמבקר התיאטרון בדרך כלל אינו איש תיאטרון מקצועי. ואם את ההצגה מן הכיסא באולם. לא תמיד יודע בדיוק מה מתרחש, כלומר מידע מלווה את השחקן, את המחזאי, את הבמאי, בעבודה היומיומית שלו. ואם את ההצגה בעשית, בצמיחתה, ולכן הביקורת שלו היא ביקורת חיצונית. שקול ביחס לכל הטענות הנזכרות את האחריות הגדולה שנושא על שכמו התיאטרון, יסתבר שהוא צריך להיות חדר מאוד לקולמוס, הוא צריך להעלות עברו או נגד בחשך גדול. ובכן, מה מנחה אתכם — מבקרי התיאטרון? עברון: בשאלה היו כמה חלקים. ראשית, לגבי ההשפעה של המבקר. נעתי מוזמן למסקנה: למבקר אין שום השפעה על מה שנקרא תיאטרון או על הצגות מהסוג של "הכתובה", ו"שמו הולך לפניו". לביקורת השפעה רק על סוג של מחזות, שיש להם יומרה תרבותית ולשאלה השנייה שהמבקר אינו איש מעשה, זה טיעון שלדעתי אין לו רגליים. זה דרדוש מהשופט שידע איך לרצות. אין לזה שום קשר. התפקיד שלו אחר, התפקיד שלו הוא לדון. כמובן שכמה שהוא יודע יותר, זה יותר

צריך להיות ראשית כל אדם בעל רקע ספרותי, אמנותי, פילוסופי, רחב הרקע הזה הוא שמרגיל למחשבה מסודרת, אנליטית, וזה הדבר לביקורת היא אנליזה. ואם המבקר הוא בעל הכשרה באיזה תחום, שישית, זו הכשרה הטובה ביותר, משום שהכלים האנליטיים אחידים לתחומים. נקודה זו הרבה יותר מרכזית מהבנה בבעיות תאוריה בתיאטרון

מבקר הם בוודאי כלים שעוצבו בהצטרבות של אלפי שנים, של מסורת. אלה הקריטריונים שלו ולאורם הוא שופט בהכרח כל תופעה והוא משנה — היות וזה לא מדע מדויק. זה שיפוט אמפירי, או מעצב כל הזמן שוב ושוב את קנה-המידה הביקורתי. במידה מסוימת הוא בהכרח שמרני. מכיוון שהוא מייצג אידיאלית את המסורת התיאטרלית, אבל השמרנות הזו היא גם הפורה ביותר וגם המהפכנית ביותר, וזו שרק על יסוד של ידע עמוק מאוד בעבר, אתה יכול לחולל איזה שהוא בעתיד.

חוויות הכי גדולות שהיו לי בחיי, היתה הביקור במוזיאון פיקאסו ב-1967. יש שם שני אולמות שלמים, מוקדשים לניתוחים, לאנליזות ציוריות, מתמנה המפורסמת של ולסקו, ה"אינפנטה" בחברת נערות החצר. מונות תמונות של חלקים, מהתמונה של ולסקו עם ניתוח פורמלי. שם למשל, איך שפיקאסו צמח ממעמקי המסורת. כתוצאה מזה, הגישה היא, שכאשר מדובר בקלאסיקה, חשוב שלמנגנים, למוסיקאים יהיה לפרשנות אישית. אבל את הפרטיטורה חובה לנגן בדיוק, עד התו המבצע חייב ראשית כל, במשמעת מוחלטת, לכל מה שכתוב. וזה זאת משאיר מרחב עצום לחופש הביטוי.

מיכאל הנדלויץ: מה שקצת מטריד אותי, וזה מביא אותי לחלק השני של האחריות של המבקר, היא הידיעה — שהיו כמה מקרים בארץ, שמעמדו של שחקן בתוך התיאטרון שלו, עלה, או ירד על רקע הביקורות שקיבל. בוודאי מדובר במקרים בודדים מאוד, ובכל זאת זה קומם אותי, מפני שאני צריך להיות האדם האחרון שיסביר להנהלת התיאטרון מה החומר שישנו בידה. ולדעתי למבקר יש תוקף של דעה מיעצת בלבד ולא של דעה פוסקת. לנקודה השניה — אני לא חושב שיש ויכוח על זה שמבקר התיאטרון צריך להיות איש מקצוע, בתיאטרון. צריך להכיר את המאטריה, שעליה הוא כותב, ואולי קצת יותר בפרטים מכפי שבוע דובר. אני מחשיב יותר את הצד המקצועי טכני על הצד האידיאולוגי. יחד עם זאת אני לא חושב שלמבקר צריכה להיות מעורבות יתר בתהליך ההצגה, משום שאז הוא נמצא באותה סכנה שבה נמצאים היוצרים, של איבוד קנה-המידה.

אני יכול לומר את זה מנסיוני, שקרה לי לא פעם ולא פעמיים, שהתעסקות אינטנסיבית עם חומר מסוים, עיוותה את ההסתכלות שלי על ההצגה. זה שמבקר הוא בן-אדם וטועה — זה מובן, ואני מקווה שתמיד יהיה לי אומץ, להודות בטעויות שלי, בפומבי. מנסיוני הדל אני רק יכול לומר, שהפעמים שחזרתי בי, כלומר שלהערכתי עשיתי טעות הערכה גסה, שצריך היה לחזור בה, אלה היו המקרים שבהם שיבחת.

דוד ליון: כאשר בועז אומר שהוא מבקר שמרני, ומשווה את זה למוסיקה ולציור — אני מוכרח לומר שבמקרה הזה, אסור בשום פנים ואופן להשוות את אמנות התיאטרון לכל אמנות אחרת, שיש בה נדבכים אחרים, שלוקחים אותם מהקשרים תרבותיים אחרים, שאפשר לעקוב אחריה, גם לגבי ספרות שנכתבת על ציור, או ספרות שנכתבת על מוסיקה, או תקליטים, יש איזו שהיא יכולת השוואתית. ואילו הצגה, היא דבר שאינך יכול לקשור, להשוות עם שום דבר אחר.

עתו 77: הוא דיבר על המסר האידיאלי של המחזה.

דוד ליון: אבל המסר האידיאלי של המחזה, זה כמו שאמרתי קודם, רק אחד המרכיבים ולא תמיד החשוב ביותר. מפני שיש תיאטרונים עצומים ואני מדבר על "לה מאמא", על ה"ליבינג תיאטר", שבהם למסר של המחזה אין שום חשיבות. וזה כמו שאמר פעם פיטר ברוק, שההבדל בין מה שקורה בתיאטרון לבין מה שקורה לדבר אחר, הוא שאם מישו לוקח את המונח-ליות, ויוצר עליה איזה שהוא אטיוד, ומדביק לה שפם, אז הוא השחית את התמונה אבל אם הוא לוקח את "המלך ליר", ועושה מה שהוא עושה, המלך ליר של שקספיר נשאר המלך ליר של שקספיר. והחוויה שהוא יוצר, היא חוויה אחרת, מנותקת מ"המלך ליר" הכתוב אולם יכולה להיות שוות-ערך כחוויה תיאטרלית. לכן אני איני מקבל בכלל, איני מסכים עם הטיעון של בועז. אני חושב שהבעיה האמיתית של הביקורת היא שהיא אינה רוצה להשפיע. אני חושב שהיא כן צריכה להשפיע. והיא אינה משפיעה באמת. זה לגבי כל הבידור. על הצגה כמו "הגברת ממקסים" הביקורת לא תשפיע. הקהל רוצה להיות מבודר והוא בא. אבל אם בועז אמר קודם, שיש איזו שהיא חשיבות בעיני לפחות בהעלאה של מחזאות קלאסית, כדי ליצור איזו שהיא יכולת להשוואות, או איזה שהוא קנה-מידה, הוא צריך כמבקר לקחת על עצמו את החובה ליצור מצב שבו תהיה מודעות לקהל, שיש דבר כזה וכזה, כדי ליצור את עצם ההיכרות. במקרה הזה, אני חושב שהביקורת לא עושה את חובתה. ואז מה קורה? מין טרילולוס וקריסידה שהעלינו, לדוגמה, עושה 15-20 הצגות, ומשום שזה יקר, התיאטרון לא יחזור על זה, להבא, ונוצר מצב הפוך ממה שהביקורת היתה רוצה. התיאטרון אז נאלץ, אפילו מבלי שהוא מרגיש בזה, "להתקפל", ולא להסתכן להבא.

מיכאל הנדלויץ: ואם היתה לך תמיכת הביקורת לא היית "מתקפל" בין כך? דוד ליון: ברנרד ליון שכתב ב"דיילי אקספרס", היה הולם גורא בהצגות. אבל כשנראתה לו איזו שהיא הצגה כחשובה היה כותב עליה שש או שבע פעמים. לא מפני שהיא היתה כל כך נפלאה, — פשוט נראה היה לו, שהוא מוכרח להביא אנשים לתיאטרון, והוא מצא את זה כחובתו, לכתוב ולומר: תראו, תלכו. זה לא הכי טוב בעולם, אבל זה חשוב שתלכו ותבואו לתיאטרון. אני חושב שהביקורת שלנו לעומת זאת מנותקת לחלוטין, מהאקלים שבו התיאטרון פועל. כי אם אתם אומרים שתרבות זו בעצם שדה-קרב — אז גם למבקר יש חלק בשדה זה ולי יש הרושם שהמבקר, כמו שופט הטניס רואה ומוסר רק לאן "הכדור הולך", וזה מצער.

בועז עברון: אני חושב שזו ביקורת לא הוגנת על הביקורת. מכיוון שהביקורת נלחמה בעד פינטר, על כמה הצגות של פינטר, שהופיעו בארץ. הביקורת נלחמה למשל, בעד חנוך ליון. היא פעלה תמיד מתוך מניעים מצפוניים ומתוך הכרה תרבותית מלאה, ובעד הדברים הנכונים.

הלל מיטלפונקט: אני נוטה להסכים עם דוד, בזה שהביקורת לא עושה את המלחמה של יוצרי התיאטרון בארץ. היא יוצאת ידי חובתה, בהליכה להצגה מסוימת, בהבעת הדעה על אותה הצגה. אני הייתי מצפה שביקורת התיאטרון בארץ לא תסתפק באותן גיחות שלאחר הצגה, אלא תנהל איזה שהוא דיאלוג מתמיר, כמו שקיים בביקורת הספרות בארץ, כמו שקיים בביקורת השירה בארץ, ואם אני אלך לתחומים אחרים, כמו היחס הקיים בין כתיבי הספורט ועולם הכיורגל. הייתי רוצה שביקורת התיאטרון תפעל מעבר לתגובה המיידית על הצגה מסוימת, שתפעל כל הזמן במקביל לעשייה התיאטרונית, ותנסה לקבל את התיאטרון, או שתהיה לה את אותה מידת איכפתיות, ביחס לתיאטרון, כמו שיש לכתב הספורט ביחס לנבחרת הכדורגל הכושלת של ישראל.

גדליה בסר: אני אומר את דברי קצת יותר מנקודה אישית. אחת הבעיות ביחס לביקורת היא בפירוש מהצד שלנו, מצד המבצעים. אנחנו מייחסים לביקורת חשיבות לפעמים מעבר לפרופורציות. זאת אומרת, אתה עולה להנהלת התיאטרון, ורואה מיד — כל העתונים פרוסים, מה כן כתוב, מה לא כתבו. וההתייחסות היא בדרך כלל, על פי הכתוב. בפירוש היו כמה הצגות שאחרי ביקורת שלילית מסוימת, התיאטרון פשוט לא עמד יותר

מתמודדים עם מחויבות ראשונית, אני חושב שדבר כזה קיים גם לגבי ביקורת. שלא תתכן למשל, ביקורת על עיבוד מסוים של ספר של דוסטו-ייבסקי לתיאטרון, מבלי שהמבקר קרא קודם את הספר, ואצלנו זה ייתכן ואני אתן דוגמאות לכך. מיכאל בביקורת שלו על ה"זמלמנאים", דיבר על העיבוד, בהשוואה, לז'אנר הספרותי, ואני אצטט מה אמר: "לא קראתי את הספר, אבל הנסיים של העיבוד להתמודד עם האפוס היהודי הרחב... כל מי שמכיר את ה"זמלמנאים" יודע שלא מדובר באפוס, אלא בספר המורכב מוויזיטות קצרות, והנה כבר העמדה הראשונית שלך לגבי העיבוד, היתה לא מדויקת, מכיוון שאתה עשית השוואה, עם תוצר ספרותי שלא קראת. דוגמה שניה — לגבי אותו מחזה, בביקורת שהיתה מאוד טובה, כתב מבקר מסוים: "סצינת הלוויה (בסוף ההצגה) היתה מרטיטה, כמובן זו לא חכמה גדולה, מכיוון שסצינת הלוויה בספר מגיעה לשיאים ספרותיים שהספרות היהודית..." 1...1...1 והנה — בספר אין שום סצינת לווייה מסוג זה,

הלל מיטלפונקט: קודם כל, לגבי הביקורת, אני פחות או יותר היתיי לומר מה שגדליה אמר, ולחזור לאותה הנקודה. יש לי הרגשה שחבל שהביקורת באה משמשת כמעין סוג של תגובה חד-פעמית, אחת לגבי הצגה מסויימת, ושלא נוצרת בארץ ביקורת הפועלת כרמייה לטווח

וההמנסה לבחון זרמים ותהליכים. דבר שני — ישנה נקודה שלא נגענו בה כלל, נראה לי שאחת הבעיות בתיאטרון בארץ בשנים האחרונות זה עניין במאים הזרים. אני חושב שמה שעומד לקרות, זה שכמות הזרים שמגיעים ארץ לעבוד, ושבירוב המקרים עושים בס"ה רפרודוקציה מסוימת של משהו שכבר עשו בעבר (ואגב — מקבלים עבור זה תשלום הרבה יותר גדול מהתשלום שהם רגילים לו בחו"ל), "מנטרלים" את האפשרות של תיאטרון חי ופעיל וקיים מתוך עצמו, ואני לא מדבר כאן על מקרים כמו זה של מייקל אלפרדס, שבא כדי ליצור משהו אחר, משהו חדש.

ד"ר לוי: אני חושב שהביקורת אינה צריכה להיות ביטוי האישי של המבקר לא בפירוש מעבר לכך. צריך להיות בה רצון להשפיע, ברמה מסוימת. צריך להיות למבקרים אינטרס שחלק מהדברים, שיש בהם איוו חשיבות מבחינתם יעזרו לקהל הקוראים שלהם והם צריכים ללחום את מלחמת העניין הזה. מלחמת העניין הוא שאנשים יבואו לתיאטרון, והבעיה אינה חשבון אמת ויחית אבסולוטי. אני לא מכיר כזו. אלא זה עניין של הדגשים, אני חושב האחרון, במשך השנה האחרונה קראתי 50—60 ספר, שיצאו לאור. לא כל הספרים היו טובים מאוד, אבל אם מצאתי בספר שיר אחד טוב, 20 עמודים בלבד — זה נתן לי את העניין. אני לא מחפש חוויות טוטליות, אני לא מוצא כל כך הרבה כאלה. אז לא צריך לחפש את האובייקטיביות הזאת, ולא צריך לחפש את האבסולוטיזם הזה. צריך להיות חלק מתוך מערכת שנאבקת על סטנדרטים מסוימים. אלה סטנדרטים שבתהליך.

עניי שבעי יעבתי בתיאטרון וצחקתי. ישבו לידי מוחמד שהוא ערבי, רונאי הוא הונגרי, קרל מרקוביץ, שהוא שחקן עולה חדש, מרומניה, ואסקה וביסקה מרוסיה. אמרתי לעצמי: אלה שחקני התיאטרון הלאומי? ואיני יודע ואת בשלילה. אני קובע עובדה, זה חלק מהמערכת שלנו, בה אנו עובדים. לא צריך להתעלם מזה ולהיות בת"ענה. אני איני יכול להתעלם מהם גם אתם אינכם יכולים להתעלם מזה. אתם חלק מהעניין.

באל הנדלזלץ: אני כבר השתמשתי בעניין הזה של תעריף הנחה, אז אין לי סיבה שלא לדבר גם על האוטובוס. אנחנו, האוטובוס הזה שנוסע מההיקר. אני חושב שהמבקר צריך בהחלט להיות חלק מהעניין, אבל אפשר לבוא בטענות למבקר, על כמה דברים שהוא לא יכול לעשותם, ואסוגל לעשות עד כמה שהוא רוצה. פה, כל אחד מאיתנו באמונתו גדולה, מאמין שהוא עושה כמיטב יכולתו, יש פה עימות תרבותי שאנחנו חייבים לו, ואנחנו דורשים ממך, דווקא בשם העימות שאתה מנהל, שלמרות העימות המאוד קשה, תהיה הכי טוב שאתה יכול להיות.

עניי עברון: לפני הרבה שנים היה מקובל בארץ, שבכל פעם שהיה עולה חדש ישראלי, היתה מתייחסת אליו הביקורת בסלחנות, בבחינת — לפחות שלנו. אני חושב שאחד ההישגים הרציניים שלנו במשך 20—25 השנים האחרונות, שיצאנו מבחינה זו לפחות מהתקופה הפרובינציאלית. אנחנו עומדים היום מחזות זרים וישראלים לפי אותו קנה-מידה. ואנחנו צריכים להגיע לכך, וזו תהיה התרומה האמיתית שלנו לתרבות, שנקנה לציבור, היכולת שלנו, קני-מידה לביקורת. קני-מידה להערכה.

מפקיד שלנו זה להחזיר הן בציבור, והן בתיאטרון, קני-מידה לביקורת הערכה אובייקטיבית

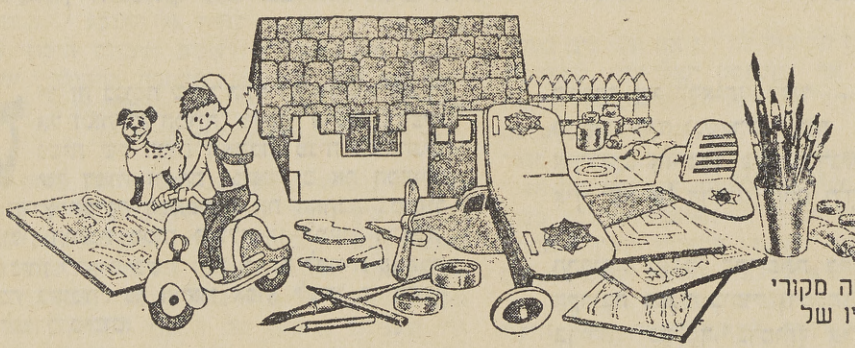
לעמוד בתור

בראדס,
מה אתה דוחף?
לא רק אתה ממהר,
כולם ואם יש תור, אין ברירה,
חכה בסבלנות.
אם אתה נדחף לראש התור,
עיצבנת את כולם,
מתחילות צעקות, מריבות, קללות,
ותמיד יהיה מישהו יותר חזק
שידחף לפניך.
אז מה השגת?
אם אתה לא אוהב לעמוד בתור,
בבנק למשל,
בקש כרטיס "כספומט".
הכספומט תמיד ישרת אותך בלי תור.

חוגש כשירות לציבור ע"י
בנק דיסקונט
החד האנושי של המטבע



תכיר את ילדך טוב יותר, בעזרת משחקי אמהור



תגר - משחק איסטרטגיה מקורי
ומהנה שיש בו מסודותיו של החשמת.

בבואה - משחק מלהיב של
דמיון והגיון המבוסס על יצירת דומים מתחלפים ומשתנים.



משחקי אמהור
בילוי נעים!

חברה לייצוא תכנ בע"מ

TECHEN EXPORT COMPANY Ltd.

רח' ליאנורדו דה וינצ'י 13 תל-אביב

Telex 33-499 • Tel. 253131
P.O.B. 40000 TEL AVIV

נציגי תעשייה קיבוצית

עיון בלשונה השירית של יוכבד בת־מרים על־פי שיר אהבה אחד

רות קרטון-בלום

ש להי שנות השלושים וראשית שנות הארבעים סימנו תקופה של פריחה ושיאי־שירה ביצירתה של בת מרים (כשם שסימני שיאים בשירת שלונסקי, אלתרמן ולאה גולדברג). מיטב שירה נכתבו אז: הפואמה "ארץ־ישראל" (1937) "עגורים מן הסף" (1939); "דמויות באפק" (1940). באותן שנים בת־מרים היא אחת מן החבורה. בקובץ "ששה פרקי שירה" בעריכת אברהם שלונסקי מופיעים שישה משוררים שהם בעיני העורך חטיבה: שלונסקי, אלתרמן, לאה גולדברג, אלכסנדר פן, רפאל אליעז ובת־מרים. בת־מרים מרבה לפרסם בתקופה זו הן ב"טורים" ומאוחר יותר — במחברות לספרות.

ואכן, השפעת האקלים הסגנוני של המודרנה ניכרת במובהק בשירתה בתקופה זו.

בחדות אפשר להבחין בכך כאשר משווים את שירי האהבה המוקדמים ("מרחוק") שנכתבו ברוסיה בראשית שנות העשרים, אל מחזור שירי־אהבה ("מדרכה גשומה"), שנכתב בארץ בראשית שנות הארבעים. מסתמנות כאן תמורות פואטיות מובהקות:

המבנה הסטרופי החופשי שהיה אופייני דווקא לתקופת הראשית מתחלף בבתים מרובעים; החרוז החופשי — בחריזה קבועה (לרוב חרוז מוטעם גרידא) של גברי ונשי לסירוגין ברוח הקונבנציה של הדור; המשקל החפשי — ברשת האנפסטית; אך מעל לכל: ההיגד הישיר ונימת הדיבור — כמו הקשרים המטאפוריים המרורזים — מתחלפים עתה ברקמה ציורית צפופה ובתחבולות ריטוריות מגוונות.

דבר מעניין לעצמו הוא שמבחינות רבות שירי שנות העשרים הם 'מודרניים' יותר. יש בהם ניצני מגמות שעתידות לאפיין התפתחות יות מאוחרות יותר בשירה העברית, ועיקרית בהן הנטיה לשירה בלתי־מטאפורית.

קווי הזיקה לאלתרמן ובני דורו ניכרים בשנות השלושים המאוחרות ובראשית שנות הארבעים גם בהתגברות יסוד "ההגות" בשירים. עיקרו של יסוד זה מעמיד פרדוקסים ומכתמים מכלילים, וקולעים אל תוך העלילה. אלא שמתוך המשותף עולה גם המייחד: שורשיה של המתחחות

ש יר זה בנוסח שירי התהילה אל בת־השיר, אל האהובה־המוזה, מעמיד פרסוניפיקציה נשית של דמות האהבה. פניה המשתנים של דמות זו הם המעמידים את הפעולה בשיר. הדיאלקטיקה המאפיינת את האהבה במחזור הזה כולו, הופכת מכוח פעולה זו למעין דראמה, ולפיכך ניתן לראות בשיר הזה מפתח לחווית האהבה ב'מדרכה גשומה'. מן הראוי אפוא לעיין בו בשל־מותו, לצורך סיכום.

לך שרו הרבה, שִׁמְךָ גם ילד,
את עתיד המוריד את עֲדֵת לְחֵי.
שְׂבוּעָה לך נושאים יאוש ותוֹחֶלֶת,
אלה את, תַּחֲנוּן בְּפִי עֲנִי וְגִבָּה.

בך קָדְשׁוֹ יסודות היכל וצִרִית,
אֶבֶן עֲנָתָה לְקוֹלֶךָ בְּצִחֹר.
דְּרָכִים הִסְתַּחֲרוּ מִכֹּחֲלֶךָ תַּמְגְּבִית,
מִשׁוֹט הַנִּיף תִּפְאַרְתְּךָ לְמִזְמוֹר.

אֶמְרָתִי —
הֵיית, וְעֲצַמְתִּי הָעֵינִי,
אֶמְרָתִי —
יִשְׁנֶךָ בַּחֲלוֹן שֶׁל שְׁכֵנִי.
אֶמְרָתִי —
לְעֵד פְּקֻשֶׁת עַל מִים
תִּהְדֹּדִי אֶת נִשְׁמַת הַדְּבָרִים הַתְּדָמִי.

המסה מבוססת על פרק ערוך מחדש מתוך ספרה של המחברת: "במרחק הנעלם".

המאפיינת את השיר של בת־מרים בתקופה זו נעוצים בניגון שבין מבנה סטרופי ופרוזודיה קבועים ושמרניים, לבין תחבין וציוריות אליפטיות־מתוחים. ציוריות ומבנה תחביריים הנותנים בשיר את סימני האיכות הלא־מהוקצעת, ההיולית. סימני הייחוד נובעים גם מן העמדה החוויתית המאפיינת שירי בנושאים שונים והבולטת בעיקר בשירת האהבה; עמדה שנית להגדירה כמיסטית־רילגיוזית. שירת האהבה של בת־מרים יש לה זיקה מובהקת לשירת הערוג הדתית. התמזגות חוויית האהבה בחווייה הדתית משתקפת בסֵה"אתה" הנמען נשאר עלום: אפשר — אובייקט טרנסצנדנטי אפשר — בשר ודם.

היסוד הנזירי והכיסופים אל הטמיר, ה"נמנע" וה"העדר" (כמעט בנוסח L'absence אצל מלרמה) — מסבירים את נוכחות סמלי החווייה הדתית בשירים אלה, ואפילו מעלים הד מוטיבים הקבלה.

את עיקר כוחם שואבים שירים אלה מן הסיטואציה הפרדוקסלית המולידה אותם. אידאל אהבה רוחני המפר את עצמו. שור הפרדוקס טמון בעצם ההתמזגות של הארוטי עם הרליגיוזי. השירה היא־היא המשמשת מוצא סנתזה להתנקשות זו ולכן, האהבה והשירה הם חומרים תמאטיים שלובים בשירי בת־מרים.

השירה מוצגת כשילוב פרדוקסלי של הצמדות למציאות מכאן ושחרור ממנה מכאן. משום כך יכולה הדיאלקטיקה שבאהבה שאינה מוצאת את פתרונה במציאות, למצוא פתרון בדוי במחזה הפרדוקסלית של השירה.

האודה "לך שרו הרבה" עומדת במרכז מחזור שירי אהבה, והיא מעין מפתח וסיום לעמדה החוויתית שמומשה בשירים האחרים. רים. אך בעיקר היא דגם נוח להשקיף דרכו על האופיוני הסגנוניים של שירי בת־מרים בתקופה זו.

שְׁלִבְתִּי יָדִי לְרִאשֹׁתָּךְ מִנְּךָ
מִנְּשֶׁקֶת הַיָּד וּנְשֶׁאֶרֶת לְלוֹת
אֵיךְ יָצָא אִזּוֹ מִמֶּךָ בְּעֵינִי וּבְרָגְשִׁי,
אֵיךְ יָצָא אִזּוֹ הַרְחֹב לְזֶרֶם וּלְחֵיּוֹת!

הַרְחֹקָה כְּפַעֲמִי בְּתִיפְתָּח בְּתִכְלֶת,
הַקְּרֹבָה כְּפָנָיו בִּיחֹל וְדִמְעָה!
בְּדִידוּתִי כְּצֶלְמְךָ, כְּדִמְיוֹתֶיךָ אֵי־נִגְאָלֶת
שִׁיר לְךָ חֲצִבָּה נָאָה כְּדִמְעָה.

תִּנְיִנִי, לֹא אֲנִי דִפְקָתִי בְּפֶתַח
תִּנְיִנִי, לֹא אֲנִי בְּקִשְׁתֶּיךָ לְבֹא,
הַמֹּת בּוֹשֵׁשׁ וְנִסְוֵג בְּרִטֹט
עַת עֲלִית וְנִסִּית בְּשָׁמִי לְקִרְוָא.

תָּנִי וְאַשְׁאֵךְ כְּנִזִּיר אֶת אֵלֶּה,
תָּנִי וְאַרְיֶמךָ כְּעֵנִי אֶת הַפֶּתַח.
יוֹמִי אֲחִירֹן בְּגִנְךָ הַגְּבוּהָ
יִרְשָׁרֵשׁ בְּדֶשֶׁא אֶת זְכָרוֹנְךָ הַנִּמְלֵט.

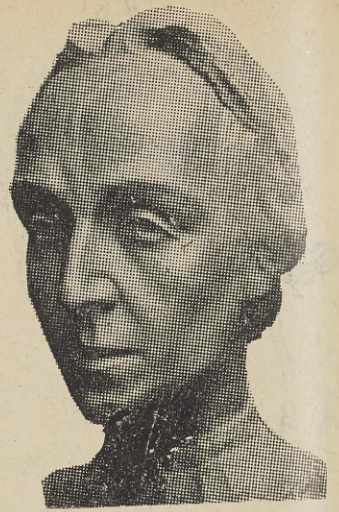
הדיאלקטיקה שבתפיסת האהבה היא גם בשיר הזה העקרון המארגן את התופעות הרטוריות, הפיגורא־טיביות והמבניות. היסוד ההגותי, המתעצם ב'מדרכה גשומה' (ופועל גם בחטיבות שיריות אחרות כגון: 'שירי הגטו' 'ארץ ישראל' ו'שירי 'בסוגר'), והיסוד החווית־פיזי, מארגנים כאן חליפות את פרקי השיר.

בשני הבתים הראשונים נוקטת המשוררת עמדה

של משקיפה מן הצד. עמדה זו מתממשת במשפט החיוני הכלליים ובאמירות שאופיין רפלקטיבי־פילוסופי. כדרכה של השירה ההגותית אין האמירות המובעות בבתים אלה מעוגנות בזמן מסויים, אלא הן 'חסרות זמן', נצחיות. אם בשירי 'מרחוק' היה המרכז באהבת, הרי ב'מדרכה גשומה' הוא מפני ומוסט אף אל האהוב. הארת האהבה משתתת הזווית גם מזו של הפועל וגם מזו של הנפעל, מושגת מכוח הפונקציה הסמאנטית של התקבולת: בשר הראשון והשלישי מופיעה האהבה כמושא מבחין דיקדוקי: 'לך שרו הרבה'... 'שבועה לך נר אים'... ואילו בטור השני והרביעי היא מופיע כנושא דיקדוקי: 'את עתיד המוריד'... 'את' תחנין'...

הבית השני שרוי אמנם כולו בתחום הנפעל, בתחום היקום הנענה לאהבה, אך קריאה זהירה מגלה ש כאן קיימת מעין תקבולת דומה: בטור הראשון והשלישי מעוצבים העצמים הנענים לאהבה, מקבלי ההשפעה: 'בך קידשו'... 'דרכים'... תחררו'... ואילו בטור השני והרביעי נעשים השניים אקטיביים, הם נושאים תהילה לאהבה ופועלים בזכות פעולתה: 'אבן ענתה לקולך'... 'משוט'... תפארתך למזמור'. כלומר: הפונקציה הסמאנטית של התקבולת, שהיא פיגורה רטורית אופיינית לשירי בת־מרים, נושאת על־פי רוב תפקיד מארגן השיר במבנה השיר ובהתפתחות התמאטית שבו. (תופה זו אופיינית אף ללשונם השירית של אחרים כגון החבורה האחרים, ולחקרה לא נתנה עדיין תשובה דעת מספקת).

העמדה האמביוואלנטית כלפי האהבה, הצפיפה והמנוסה מזה, הדיאלקטיקה של הימשכות ודחייה משתקפות כאן גם בהקבלת ההפכים המושגיים, ש



התחבולה שכיחה בשירים אלה: שבועה ואלה; וזאת היא הממזגת את החוויה הארוטית בחוויה המינית. האהבה נתפסת כנדר, כשבועה, מזה, וזאת רעה מזה. הצמאון לאהבה מאחד את הקצוות הנגדיים המובעים כאן אף הם בהקבלת ההפכים של 'ותולת' (מושגים אלה יופיעו על דרך הציור האוקסימורוניים ברבים משיריה של בת-

המושגים בבית הראשון מפנה מקומה ללשון בית בבית השני. כמו בשירים אחרים במחזור, נהנה נתפסת אף כאן כמעין נס שחזיונות הטבע אינם אלא עדות לו; מעין כוח קוסמי הפועל גם האנושי כמו ביקום. עיון בלשון המראות של זה מגלה את התכונות האופייניות למטאפורי-בית-מרים: כורכה של השירה הסימבוליסטית, עיסה הסינאסטית היא מרכזית בשירתה. האהבה בחינת נס המכניס עירבוביה בעולם החושים ונתוודעת האהבה אל הבלתי נודע. התבנית הסינאסטית הזאת מתגלית כאן בצירוי שיש בו גם אוקסימורוני: 'האבן העונה בחצור'. המשוררת עוקה משמעות סמלית מיוחדת לצבע בשירתה, עיון בו ככתואר הפועל מבליט עוד יותר את החסמי המיוחד של החכול, שהוא צבעו של הסוף בשירתה בכלל, הן בחינת אובייקט טרנס-שני, הן בחינת געגועים וכיסופים, מבליט בשיר ענינו את הזיקה בין שתי ההוויות האלה. כך גם בית ההיכל והצריח המשלבות את הפאגאני וה-קרישטני רומזים גם למקדשי האהבה הפולחניים ולחילול ששימשו את האהבה הנזירית.

האופור וההתפעלות מעמידה אף כאן ציורים מובילים הפיגוראטיבי שלהם הוא ההתרוממות, ה'ה' אל הגובה. הקשר האסוציאטיבי בין התמונות הוא יותר חווייתי תנועת, מאשר חזותי: 'דרכים' חזרו מכולך המגביה / משוע הניף תפארתך מרי, הכחול הממריא גורם אחר לדרכים שיש-הן, והסתחררות זו מעלה על הדעת את סחר-הגלים; תנופתם גוררת את הינף המשוט. ה'ה' המסתחררות הללו כמוהן כדרכיו המסתחררות האהבה בדרך אל האהבה. היסוד הפיגוראטיבי של חזרת והערפל מפרנס תמונות רבות של שכרון-בשירים אלה, כגון: 'זוהר נכר, סופת אי-גובה / עקבותיך לבנים, לבנים, / סובב במחול גובה / וסחור עיפי הפנים' (73); או: 'ערפי-עני כחול ותוהו, / מתאבד החלל ונערם, / שמו של עולמות לא-יבואו / מבהירים את הנעלים' (57). גם השיר המשחזר את חוויית הבחול כמוה ב'סחרחרות ובחירות'. הטון הר-של בתים אלה נוצר כאן מכוח המשפטים הפשו-ותחפיה שבין המשפט התחבירי והטור השירי. עניינות בולטת במבנה הדיאלוגי של הטורים בהם התקבולות.

ואילך מפתח השיר בדרכים שונות את העמדה בעית שנוסחה בחלקו הראשון. בבתים האמצעיים של המשוררת, ברמו, במעין עלילה סיפורית, את האמביוואלנטי שהציגה קודם לכן על דרך הני-המושגי. מעמדה של משקפה עוברת המשוררת של מעורבות, והיא מסבה את דבריה על

עצמה בגוף ראשון. משפטי החיווי מפנים מקומם למשפטי ציווי, והיסוד האמוטיבי הממוקד בדוברת מתעצם כאן מכוח האנאפורות הרבות. מיפנה חל גם באירגון השיר מבחינת זיקתו אל הזמן: ההיגדים שבשני הבתים הראשונים היו שרויים באל-זמניות, בחינת אמיתות המתרחשות בעבר, בהווה ובעתיד; כנגדם מארגן המיבנה הנאראטיבי של החטיבה הזאת בשיר את ההתרחשויות בתוך זרם הזמן.

עניין זה הובלט על ידי שינויי העריכה הגראפית שחלו בשיר בכינוס החדש. בספר 'דמויות מאופק' (תש"ב) מופיע הבית המרכזי של השיר בצורת שני בתים נפרדים, בתבניתם הטורית והסטרופית של הבתים האחרים בשיר:

אֲמַרְתִּי — הֵייתָ, וְעַצְמִי הָעֵינִי,
אֲמַרְתִּי — יִשְׁנֶךָ, בְּחֻלּוֹן שֶׁל שְׁכֵנִי,
אֲמַרְתִּי — לְעֵד פְּקֻשֶׁת עַל מִים
תִּהְדָּדִי אֶת נִשְׁמַת הַדְּבָרִים וְהַדְמִי.

שְׁלִבְתִּי יָדִי לְרֹאשׁוֹךְ מִגֵּד
מִנְשָׁקֶת הַיָּד וְנִשְׁאָרָה לְלֹזֹת,
אֵיךְ יָצָא אֶז מִמֶּךָ בְּעֵינֶיךָ וּבְרִגְשֶׁךָ,
אֵיךְ יָצָא אֶז הֶרְחֹב לְזֶרֶם וְלִחְיֹת.

ואילו בגירסה החדשה איחדה המשוררת את הבתים, שינתה את פיסוק הטורים, ועל ידי כך הבלטה כמה וכמה מתיחויות. על ידי קיטוע הדברים מארגנת הדוברת את ההיגדים בתוך שלבי עבר שונים, מעין פעולה דיאכרונית:

אֲמַרְתִּי —
הֵייתָ, וְעַצְמִי הָעֵינִי,
אֲמַרְתִּי —
יִשְׁנֶךָ בְּחֻלּוֹן שֶׁל שְׁכֵנִי.
אֲמַרְתִּי —

לְעֵד פְּקֻשֶׁת עַל מִים
תִּהְדָּדִי אֶת נִשְׁמַת הַדְּבָרִים וְהַדְמִי.

מצד אחר, מבליט הקיטוע לא רק את השלבים במשך הזמן, אלא גם את האספקט האל-זמני שבאהבה, שכן הפיסוק החדש של הטורים מדגיש את תיבות הפתיחה: 'הייתי', 'ישנך', 'לעד'. כך נוצרת התנועה הקונטראפונקטית של החלופיות באהבה, כהוויה סוב-ייקטיבית, כנגד נצחיותה, כהוויה אובייקטיבית העו-לה מתוך ההימנון הכללי אל האהבה המתנסח בבתי הפתיחה של השיר. הקיטוע המעמיד מעין אתנחתא בין האמפיבראך הראשון לבין שלושת האמפיבראכים הבאים אחריו, מחקה גם את פעולת האמירה בכך שהוא מאפשר לדוברת לשאוף אוויר, מעין חיקוי לתנועת הנשימה. הוא אף מפר את תבנית החריזה ויוצר חרוז דיסונאנטי. ובעיקר מעניק הקיטוע הדג-שות יתר לחיבה 'אמיתי', הדגשה זו מבליטה עניין תימאטי מרכזי בעולמה השירי, והוא — המשמעות המאגית שנודעת לדיבור, למלה; אמירה — כמוה כהשבעה, והחזרה על האמירה כמוה כשחזור פעולה מאגית השבעתית. אף כאן משיקים הגבולות שבין חוויית האהבה לחוויית הדתית. אין זה אלא היפוכו של החשש להגות את שם האהוב שראינוהו ב'מרחוק' וגם במחזור שלפנינו.

סיפור העלילה עצמו במשמעות הכפולה של ההתרח-שות שבו, מעמיד על כפל הפנים של התפיסה המו-שגית של האהבה. מצד אחד עצימת העין יכולה להתפרש כהתרחקות פנימית, המכוונת ללכוד מחדש את רגע החוויה, למצוא את הזמן שאבד. אך מצד אחר אפשר שעצימת העין מבטאת מנוסה מן האהבה, הפניית עורף אליה. כך גם בתנועה של שילוב הידיים האומרת ויתור, פרידה ('שילבתי ידי לראותך מנגד'), ובכל זאת אין כאן כניעה שכן הציפייה קיימת: 'נשארת ללזות'. אף הדימוי 'לעד כקשת', ממחיש מצב דיאלקטי: האשליה קיימת בעצם התפילה לעצור לעד את החולף, החומק; בעצם השאיפה להשיג את הבלתי מושג. זיהויה של דמות האהבה עם ישות

נעלמה מתעצם מכוח הפסוק 'תהדדי את נשמת הדברים והדמי', מעין לשון תפילה, בחינת 'נשמת כל חי'.

הציורים במשפטי החיווי הכלליים 'דרכים הסתחררו מכולך המגביה' מתעצמים עם שהם נעשים ציורים פרטיקולריים, בהתייחדם לתמונת הרחוב הנולד מת-דש מכוח החוויה האישית של הדוברת. הוא הדין בתמונת 'הענף' שהיא מעין הגשמה מטאפורית של סחרחרות הדרכים בבית השני. כאמור, בניגוד לשירי 'מרחוק' שבהם מפנה המשוררת מבטה מן העולם אל נפשה, בשירים אלה היא מציעה את העולם באה-בתה, עד שהעולם כולו מתרונן ונעשה אהוב משום אהבתה שלה. כדוגמת השימוש ב'צחור' ככתואר הפועל בבית השני, הופכים אף כאן העצמים והמוש-גים לתארי פועל. הרחוב יצא 'בענף וברגש'. סטיה זו מן השימוש התחבירי הנורמאטיבי נראית כמעניקה חיות מיוחדת לעצמים ולמושגים. בדרך האופיינית ללשונה השירית מתנסחות ההתרחשויות במושגים של נוף ורגש. מנייתם של מראות ומושגים בזה אחר זה, שילובם בווי חיבור והשימוש בהם ככתוארי פועל, מבטלים את ההבדלים הסוגיים שבין אובייקט אנושי לאובייקט בלתי אנושי. לשון אחרת: הכפילות 'חומר-רוח' מוכחשת מכוכם.

בפרק האחרון נשזרת העמדה ההימנונית הרפלקטי-בית בחוויה הסובייקטיבית. יחסי המתיחות שבין האהבה לאהובה מתעצמים עם פלישת המוות אל החטיבה הזאת של השיר. הדמות הדיאלקטית של האהבה מתגוונת בפנים חדשות. הציור 'כפעמי בת יפתח בתכלת' מקמח את הקבלת ההפכים המושגיים 'שבועה' ו'אלה' שבפתיחת השיר. הוא מקפל בתוכו את עיקרה של חוויית האהבה בשירת בת-מרים: המקריב את האהבתה הוא האהוב, הזמן, או הגורל, והיא, האהבתה, נמצאת מוקרבת, מוותרת מראש. בשירי האהבה האלה מוזהית הבדידות שבאהבה עם התפיסה הנזירית של ויתור וקורבן. שתי הפנים בחוויה זו, השגב שבקורבן מזה, והכאב וההתקוממות מזה, משתקפים כאן בתקבולת: 'הרחוקה כפעמי בת יפתח בתכלת, / הקרובה כפניו ביחול ודמעה'.

יסוד חשוב נוסף בלשון המראות של שירה זו מופק מכוח דרכה לתפוס סיטואציות מקראיות במוחשיות. שתי פנים לדרך הזאת ברקמה הפיגוראטיבית: לע-תים נתפסים העצמים בנוף כסמלים של התרחשויות מקראיות ('וברוש — קנאת אל התובע / ומרחק — ממשה גדי נמלט'); ולעתים מומחש היסוד הפיוזי שבתכונה מופשטת (כאן: האהבה 'הרחוקה') על ידי השוואתה לצדדים מוחשיים שבסיטואציה מקראית (כאן בצירוי 'כפעמי בת יפתח בתכלת').

מתיחות נוספת המתפתחת כאן טמונה ביחס הפר-דוקסלי בין השיר לאלם ולדממה. בשירי 'מדרכה גשומה' ובשירי 'בסוגר', רווחת התפיסה שרק השירה גואלת את העולם מאלמו, אף-על-פי שגם בשיר מקוויים מצב דיאלקטי: 'נאה כדממה'. במחזור 'בסו-גר' שעניינו מהותה של הלשון השירית, מעוצבת דיאלקטיקה זו במתח שבין הקול וההשתקה המפעם במלה הנאמרת. בעוד שההימנון הפומבי אל האהבה מושמע בקול: 'לך שרו הרבה', ההימנון האישי של המשוררת נכסף אל האלם. האלם הוא אף ביטוי לאי-יכולתה של האהבה להיגאל ולהתממש.

הבית הבא בשיר שלפנינו מפתח, בטורים דיאלוגיים, פרדוקס נוסף: דמות האהבה כגזירה רעה, כסוגר מזה, וכמיפלט הדוחה את הירהורי המוות מזה. כאן מתגלית לפנינו שוב תפיסת הגזירה שבאהבה לא כקריאה מגבוה (כמו ב'מרחק') אלא כגזירה אלמו-נית, גורלית, עוינת כלשהו. הדיאלקטיקה מתעצמת בניצול המשמעות הכפולה של השורש ח'נ'ץ. דמות האהבה המעוררת תפילה אליה בבית הראשון ('יתחנן את בפי עני וגב'), היא גם זו שנמלטים מפניה בבקשת החנינה ('חניני, לא אני דפקתי בפתח'). אף הרמיזה המובלעת לעני' ב'לא אני דפקתי בפתח', מעצימה את הניגוד לעני הנשוא את התחנן בראשית השיר. הניצחון על המוות משתמע כאן גם מהיפוך הרמיזה המקראית: 'כי עלה מוות בחלונינו'. כאן עולה האהבה והיא המנצחת את המוות.

התקבולת הנרדפת בשני הטורים הראשונים של

תחינה לנשמת בת-מרים

שיר יעלה
כמו תפלה. אלה
בשחורים
שלוחה אל
לב השיר
כמו נשף דם.

יש המיה רפה תפער עפר רעידה
בשביל הבר
בפסע אלה, יחפה, פצועה, חרדה
רבוא אדם
הודקים סביב-סביב, עד
לכאב, כמו מדבר, בסורם
אלה
ובמרים.

והיא יחידה.

והיא יוכבד בת מרים תערג
על אפיקי מים. כן
נפשי
תערג
אלה

מתוך ספר שיראה אור:
"היכל קן צפור"

היופי המסוכן -
בין יומן לשיר

80 שנה להולדתו של אברהם שלונסקי

חגית הלפריז

אברהם שלונסקי, מאת מרסל ינקו



ש

ירו של שלונסקי "היופי המסוכן" הוא מתוך מחזור השירים "שירי הפחד הרבוע", שנכתב בעת ביקורו של שלונסקי בפראג בשנת 1937. מחזור זה מונה חמישה-עשר שירים וכולל בספר "שירי המפולת והפיוס" שיצא בשנת תרצ"ח.

מחזור השירים נכתב שנתיים לפני מלחמת העולם השנייה והוא מביע את תחושת האימה שאפפה את המשורר.

לשיר "היופי המסוכן" קשורה עדות מעניינת: באר-כינו של שלונסקי * נמצא יומן מתקופת שהותו בצ'כיה. היום פותח ביום 6.5.37 ומסיים ביום 24.5.73. באחד מפרקי היום נמצא תיאור מפורט של ביקור שערך שלונסקי אצל פרופסור צ'כי - שטיינר-פראג שמו - שהיה יהודי מתבולל. ישנן הוכחות כי מאותה חוויה של הביקור נולד השיר "היופי המסוכן" ודמותו של פרופ' שטיינר היתה האבטיפוס לדמות הצייר שבשיר.

מקרה נדיר הוא למצוא אסמכתא ביוגרפית לקשר שבין המציאות החיצונית לבין השתקפותה האמנותית בשיר. הקבלה בין השיר ליומן עשויה לתת לנו לא רק פתח לנפשו של המשורר, אלא יש בה גם כדי ללמד משהו על מעבדתו של היוצר; כיצד מעכל המשורר את החוויה וכיצד זו נהפכת לשיר.

מרכז הכובד של השיר הוא, לדעתי, יחסו הדו-משמעי של המשורר-האורח לחוויית הביקור בבית הצייר. יחס דו-משמעי זה מתגלה לקורא דרך הצגה של שורת ניגודים בתיאור העיר, הבית, דמות הצייר וגם דרך תגובתו של האורח לניגודים אלו. אחד הניגודים הבולטים הוא הניגוד בין העתיק למודרני. בפתיחת השיר מוצג מקום מגוריו של הצייר - הרובע העתיק בפראג, אך בתחושת העתיקות מתערב אביו מודרני: הכפתור, פעמון הדלת. האורח מצפה להיכנס לכוח עתיק והנה הוא נכנס לחדר אורחים מודרני ומרווח ושוב חוזר ומתהפך ממודרני לעתיק. שכן בחדר המרווח מצויים ספרים וחפצים עתיקים וריח החדר כריח בית נכא, מוויאון.

צמד ניגודים נוסף הוא הניגוד בין היהודי-הקדוש לבין הנכרי-אלילי. האורח מבקש ליחד את הנוף. כך רוצה הוא למשל ללשף את אבני הכותל ומובן שעולה זכר הכותל המערבי. ותחושה זאת מתחזקת, כשהוא מבקש לראות את הפלוש בדמות "מרתף או בית מדרש רעוע".

דמויים אלה תמוהים לקורא, כיוון שעדיין לא ידוע לו, שבעל-הבית, הצייר, הוא יהודי. להפך, כל שבבית מרמז על מלומד, אספן, גוי. הכתלים מלאי הספרים מעלים דמות של מפלצת מיתית קדמונית בעלת "פה קדמון בן חמשה טורי שיניים" ובין המוצגים בחדר הצייר עומדים הצלמים המעלים את זכר הפסלים האליליים.

רק בבית התשיעי מתגלה כי האיש הוא יהודי עם שושלת יוחסין מפוארת: נצר מגזע המהר"ל. אצל יהודי מגזע המהר"ל מצפה האורח למצוא ספרי יהדות

כדוגמת הש"ס, אך מתברר שהספרים הם ספרי בעלי עיטורים גוטיים.

לאחר שהתקבל הרושם שאין בצייר ובביתו זיק יהדות חוזר המצב ומתהפך. זיק של יהדות אכן יש בצייר, שכן "בת צחוק עיניו הסגירה פחד יהודי ואז שואל האורח את הצייר, אם אינו ירא מהגוי ורומז כמובן לגולת הגולם מפראג הקשורה במחלת לפי האגדה יצר המהר"ל גולם ונפח בו רוח חזק

אך לאחר שהשתולל הגולם ועשה שמות בעיר התחל המהר"ל להיות עפר. הצייר עונה תשובה שכבש אינה ממין השאלה. הוא מספר כי בפראג משת הגשר "קדושי עליון בדמות חמירות" מוצג כאן ניו חריף בין הקדושה לבין החמירות - המפלצות הפסל לוגיות ומתברר שבפראג חבויה הקדושה ולוב חוות מפחידה, אלילית.

ניגוד חשוב אחר בשיר הוא הניגוד בין הדומם המשומר לבין החיוני והתוסס. ישנם יסודות רבים בשיר השייכים לשני הקטבים, הן לקוטב הדומם לקוטב החי.

המארח הוא פפל ומקצועו זה מתאים לקוטב הדומם והקפוא שבשיר. אולם המארח מוצג גם כאב הש החיוני, ממשיך השושלת. המושג "אב" חוזר ומשמש לקוטב הדומם כשמסופר שהאב גילף את דמותו ובכך כמו הקפא את היסוד החיוני. דוגמא נוספת היא הכלב הנראה ספק בעל חיים ספק צעצוע. הצייר אף הוא שייך לשני הקטבים שכן שמו מעיד על מהות הדוממת אך בשיר הגולם נהפך לחי ויכול לאיים לעומת הגולם החימירות המיתולוגיות יורקות אבדו בפראג את חיוניותן והן נראות הוות, חולש בהקיצו.

בעזרת הניגודים שבשיר ניסה שלונסקי לאפיין האווירה המיוחדת של פראג שבה יש צירוף מיוחד במינו בין העתיק והחדש, האור והחושך, החי והדומם. אולם ביחסו של האורח לתערובת ניגודים חלה התפתחות: בתחילה הוא רווי פחד. היד החושית להושיט אצבע, הנוף הנוכרי, כל אלה עסופים בלבוש מביעי רביעי נראה כאילו מצא האורח את הפתח לחידת הניגודים והפחד נעלם. הניגודים נתאחדו בתמונה רנונית קסם. כאילו נמצא החום המקשר בין בית הנכאט עם מאור הפנים וחיוך העין, הקשר בין הוא דמות הצייר היהודי-נכרי החיוני-העתיק הסתובב בדורות. אולם בהמשך מתברר כי הרשע הזה הוא יופי מסוכן. צירוף זה שהוא כותרת השיר מבטא את מסקנתו של המשורר-האורח. הצייר הבין את יפיה של פראג כ"יופי טראגי". ההבדל בין "יופי כן" לבין "טראגי" נראה לי כתבדל שבין יופי פועלה לבין קבלת הדין.

יופי מסוכן - פירושו שיש להיזהר מהסכנה או להחם בה ולהדבירה. כך רואה זאת הור, האורח.

פרק מתוך יומן

מיום (37) 12.5

שני ביקורים ביום אחד. ראשון — אצל פרופסור שטיינר — פראג. צייר מורה-הוראה לגרפיקה בבית-הספר הגבוה לאמנות בפראג. (חותנו של רוסט, היושב עכשיו בתל-אביב). נולד בפראג (לפי דברו — חוטר מגזע מהר"ל), בן עשרים יצא לגרמניה להשתלם בצויר. נתמנה פרופסור בלייפציג; קנה שם לעצמו בגרמניה, ובבוא שנת האסון 1933, יצא לגולה עם הגולים היהודים, וחזר לפראג — כלומר, למולדתו. וכאן יש לו בית-ספר שלו. מן המומחים העולמיים גם באמנות הספר. הוצאה אמריקאית חשובה מוציאה לאור כל כתבי שקספיר בל"ו כרכים, ופנתה לל"ו ציירים מובהקים בעולם, שכל אחד מהם יהיה נותן צורה אמנותית לספר (אילוסטרציות, דפוס, כריכה וכו'). אחד מן הל"ו — הוא. הייתי בביתו בית כבית-נכאות. הטרקלין — כולו ספרים. רובם מאלה שגם אמנותו הושקעה בהם. חדר שכולו רוחניות. חדר שני — האטליה שלו. הרבה אור ומרחב. שני אלה הם המלכות שלו. אחר-כך — שני חדרים: בית-הספר, זהו "שטח הניטרלי". כי שני חדרים אחרים הם מלכות אשתו — אף היא ציירת (בימים אלה — בוינא). חדר אחר — הטרקלין שלה ובו כל הרהיטים "מוזיאוניים". מראה מן המאה הטי, פסלים מעתיקות ספרד וכו'. ... וחדר אחד — האטליה שלה (אותו לא ראיתי). ובבית גם כלב, כמובן, ואף הוא מראהו כמין צעזעו, או פסל, או כלי מוזיאוני. לפי דברי הפרופסור, מבין כלבו זה 30 מלים, הבנה שלימה. (נזכרתי בבובי). כבן שישים הוא — ומראהו: עליצות חיים. מרץ-עלומים. "החיים ארוכים הם" — אמר. עניתי לו: "לא דווקא". והוא התלהב: "לא, לא! לא! החיים אין להם סוף. ולא סתם הרגשה היא לי, ואף לא אמונה. אמונה היא דבר שאין בו דעת. ואני יודע, כי החיים ארוכים הם. ואם אמות, אדע, כי כל רגע מחיי חייתי. שום דבר לא החמצתי. ורק חבל לי עכשיו שלא תמיד עבדתי במידה מספקת. אם כי עבדתי הרבה". נתלגלה שיחה על רוסיה. חסיד גדול של האמנות הרוסית. — — — — —

— — — — — השיחה לא היתה ארוכה, אבל גדושה ומלאה אהבת-חיים. כמה צעירות, כמה תנועה, כמה תאוה טובה לחיים, לאמנות, כשדיבר על פראג אמר: "כן, זוהי עיר מיוחדת במינה. טרגית. בשעות הערב יופיה מסוכן. לעת ערב צריך אדם לעמוד שעה ארוכה על גשר קארל, כדי להבין יופי טרגי זה". ביתו ברובע העתיק ביותר של פראג. אוהב הוא דווקא את פראג זו. (הרי הוא אספן!) שאלתי: "ואיך מפחד, כי באחד הלילות יפרוץ לחדר הגולם?" — לא! הנני ביחסי קרובות עמו. הרי מגזע המהר"ל אני! אך ממחר"ל ומגזע יוחסין זה אין "בחוסר" זה ולא כלום. אף לא נקודה של יהדות. אם כי ישנה חיבה רבה לארץ-ישראל וכדו'. ... אשתו נוצריה והבת — אשתו של רוסט — נסעה לבית-לחם לראות שם את חג המולד. "הרי תבין, זכרונות הילדות ... געגועים ...

יש בו משום פסיכיות, קבלת הדיון, גזירה וחסר יכולת להתקומם. כך רואה זאת הנמצא "בפנים".

המסיימות את השיר דומות לשורות הפתיחה מעין מסגרת. כביכול דבר לא נשתנה: "הוא מראג שלי ואנוכי ברובע שניים". אולם אין הסיום להתחלה. אם בראשונה היתה לנו הר-ני המרחק בין השניים הוא גאוגרפי ובאמצע היתה לנו אשליה שניתן לגשר על פני מרחק — מתברר בסיום שהניגוד אינו רק גאוגרפי אלא אידיאלי וזה אינו ניתן לגישור.

נקראה ראשונה של היום ניתן לעמוד על הדמ-רב בין הסיטואציה, הדו שיח והמלים שבשיר, אלו של היום.

פי כן ישנם גם הבדלים בין השניים. ההבדלים שלוש כיוונים:

כיוון הראשון: השמטה וצמצום של פרטים הנזכרים כיומן ואינם בשיר. כיוון זה הוא שיתור. השיר לעומת היום קצר. מתיאור ה-ה נטל השיר אלמנטים מתחילת הביקור — הבית והאיש — ומסופו — תיאור השיחה על מהות החיים ועל הגולם.

השני והצמצום הם בכיוונים מוגדרים: הושטו פרטים ביוגרפיים, הקשורים בפרופ' שטיינר, מולדות חייו, כשרונותיו, מקצועו, אשתו ה-ה ועוד. הוצאו פרטים רבים מחיי היום יום שיחות על האמנות הרוסית והבמאי הציני.

השלישי אלה נובעות מעצם ההבדל שבין שיר לבין הטפל מוצא והשיר התמציתי מתרכז בעיקר. אף אינו מעונין בתיאור פרופ' שטיינר — כשר דם ועל כן הוא משאיר רק פרטים המת-למלים של השיר. פרטים שישמרו על מידת רשיות והיחוד, אך יאפשרו להפוך את האיש

שנים שמצויים בשיר ואינם ביומן. ביומן רשום שטיינר היה צייר ומורה הוראה לגרפיקה בשיר נוסף לו מקצוע: צייר וגם פסל. מדוע שלונסקי גם את הפיסול? הפיסול משתלב ממצרכות הניגודים שבשיר: הדומם לעומת ה-ה עיקר חשיבותו היא בהקבלה הסמויה שהוא הן הפסל לבין המהר"ל מפראג.

המהר"ל יצר לו פסל של גולם, אף הפסל גילף פסל — את דמות בתו. אך בעוד פסל שלט בגולם חייב הפסל, לדעת האורה, נבנה.

הנה נעמוד על סוג שלישי של שינויים: אלמנ-ציונים הן ביומן והן בשיר, אך הוכנסו לשיר

ה שתי דוגמאות:

ביומן נזכרת בין הרהיטים העתיקים מראה מן הטי. בשיר נזכרת פעמיים מאה, אך לא נדשו אלא ה"טי". שינוי זה בא, כנראה, לחזק קבלת עם המהר"ל שחי בפראג במאה ה"ט".

שינוי הכולל ביותר ניכר בדמותו של פרופ' שטיינר. ביומן מתואר הפרופ' כאדם חיוני, גילו שומר על צעירות ורעננות. אמנם הוא המהר"ל. אך אין בו אף נקודה אחת של זקנה. בשיר אמנם אין יהדותו מובלעת אך קשה בו ומבצבצת בגניבה ובצד החיך מופיע פחד היהודי.

נראה לי שביומן נמצאים אלמנטים רבים וזו וללא מרכז מאחד והסיבה העיקרית לש-שיר היתה הרצון להתיר את הפרטים, לכוונם, ולהאחדם לכלל חוויה אחת. שלונסקי יצק את השיר בדמותו של גיבור השיר את הרגשו של שלונסקי בעת ביקורו בפראג וזהו אותה על יופי עתיק המעורר הערצה ואשליה, שניתן לחבר את הניגודים. אך בעת ובעונה אחת יופי זה פחד מסחורי מפני משהו מאיים העלול לעתקו. בסיום השיר גובר הקוטב ה"מסוכן" ה"היפוי" ומפורר את האשליה.

הנה נכתב במסגרת עבודת המיון והמחקר שלונסקי, מכון כ"ץ לחקר הספרות העברית, למדעי היהדות, אוני' ת"א.

הוא - ...

הוא - ...

הוא - ...

הוא - ...

הוא - ...

הוא - ...

הוא - ...

הוא - ...

הוא - ...

הוא - ...

הוא - ...

הוא - ...

הוא - ...

הוא - ...

הוא - ...

הוא - ...

הוא - ...

הוא - ...

הוא - ...

הוא - ...

הוא - ...

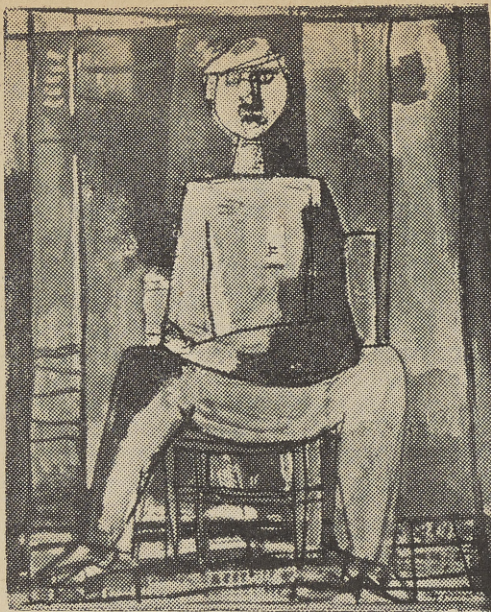
הוא - ...

הוא - ...

הוא - ...

אולי גם זה פתרון למשבר האנרגיה

אלא שלנו, בחברת החשמל, אסור לסמוך על פתרונות שכאלה. מוטלת עלינו האחריות לספק חשמל לכל מקום בו הוא דרוש.
לכן מוטלת עלינו גם החובה לדאוג לפתרונות הולמים למשבר האנרגיה, ע"י הפעלת תחנות הכח שלנו בפחם, בכח המים ובאנרגיית הגרעין.
כך יוכלו חובבי ההמצאות להיות בטוחים: גם אם, לרוע המזל, יפסיק ה"פוטנט" שלהם לפעול – יוכלו תמיד לפנות ולקבל חשמל מאתנו.



נתנון — "מחוסר עבודה", "אפקים חדשים"

מחקר משחזר תקופה

על "אפקים חדשים" מאת גילה בלס

ת פפירוס ורשפים ת"א 1980 • 175 עמ' + 79 לוחות שחור לבן + 17 לוחות צבעוניים •

שחורי

אמנם, שגינו פה ושם, לא ספרנו אל-נכון את מספר התערוכות, טבענו במיתוס ולא בדוקומנטים, אולם, ידענו היכן ניצב זה והיכן ניצב זה, שמענו את אשר לחש זריצקי באוזן ומה היתה דעתו האמיתית על חלק מחבריו. הקורא של מחר יקבל מין תמונה של הסטוריונים, שנאמנותה לדוקומנטים הוא עיוותה של המציאות.

"אפקים חדשים צמחה כקבוצה סביב הסקנדל הטיפוסי בעניין בחירת המשתתפים לביאנלה ה-24 של ונציה ב-1948. זריצקי, שהיה אז יושב ראש אגודת הציירים, בחר את המשתתפים בעצמו... "ידעתי שאם נזמן אסיפה כללית, זה לא ילך ולפיכך שלחתי ללא אסיפה כללית". (עמ' 21) מכאן ואילך החל הכדור להתגלגל: הנסיון להקים אגודה אלטרנטיבית, מלחמתו העקבית של זריצקי לברירה קפדנית של בני "משפחה" אמנותית אחת (שהוא הראשון שלא קיימה מעולם בשל הישובים לא רלוונטיים שונים), עזיבת האגודה הכללית ואי עזיבתה בעת ובעונה אחת, הצטרפות, פרישה, איחוד, ריב, יוקרה וכדומה מיני אירועים, שחשיבותם משנית.

גילה בלס חשה בפער שבין מחקר בסוציולוגיה של האמנות לבין בדיקה שיטתית וביקורתית בהתפתחות העשייה האמנותית עצמה. משום כך היא מנסה להוליך את ספרה בשתי מסילות מקבילות: האחת היא סיפור התהוותה וגלגוליה של קבוצת אפקים חדשים והשנייה — הנסיון להוכיח את התזוה, ש"אפקים חדשים" בהתפתחותה מייצגת את תהליך פתיחותה של האמנות הישראלית אל האוניברסלי — כלומר, אל ההפשטה והמופשט של פאריס בשנות ה-50.

התמונה המצטיירת בספר בעניין זה לוקה בחסר. ההקדמה הקצרה והתמציתית אינה מצליחה לתאר, ולו גם בקווים כלליים — את הפרובלמטיקה הציונית הישראלית במלוא מורכבותה. הפריצה אל האוניברסלי החלה עוד בראשית שנות ה-20. דמותו של מנחם שמי, שמרידתו ומרידת חבריו ב"בצלאל" של אז — היתה אירוע מרכזי, שיש בו משום הסבר לתהליכים מאוחרים יותר — יוצאת מקופחת בהקדמה זאת.

המאבק התרבותי-עיצובי, שהתחולל באמנות הישראלית מאז ראשית המאה, נע בשלושה מישורים שונים, המצטלבים זה בזה לעתים, המקבילים זה לזה לעתים, אך בשום אופן אינם זהים זה לזה; המישור האחד הוא השוני בין התפיסה הלאומית-שוביניסטית-יהודית בכלל וגלגוליה מאז בוריס שץ ועד קבוצת לויתן של היום, לבין התפיסה ה"אוניברסלית" — שפה כללית גדולה של אמנות ההווה אינה מעמידה בסכנה את קיומה של אמנות לאומית" (עמ' 13).

המישור השני מעוגן בהבדל שבין אמנות מתארת פיגורטיבית, או סמיי-פיגורטיבית, בעלת תכנים נאראטיביים וסימבוליים לבין ציור מופשט, או סמיי-מופשט, הנוטף והמנסה להשתחרר מכל סממנים משמעותיים-תוכניים. והמישור השלישי קשור במזג ובאיכות שונה של אמנים; מסורת אקדמית מזה כנגד אקספרסיוניזם נרגש מזה, בין רקע תרבותי-אתני של מרכז אירופה מזה לבין תחושה עזה לפרימיטיביות מזרחית ובלתי אמצעית מזה, נטיה למבניות צורנית נוקשה מזה ושאיפה לאמורפיות כתמית ואל-צורנית מזה. "אפקים חדשים" עצמה סבלה מפיצול אישיות משולש זה בנסותה להציב קו חתך חד-ממדי בלבד, שמטבעו לא יכול היה לענות על הפנומן המורכב ורב הסתירות.

קווי החתך עברו הרחק מעבר לגבולה של הקבוצה וביטאו טמפרמנטים ופסיכולוגיות שונים, רמות שונות של כשרון ומלחמת תרבות פוליטית מורכבת, החל מהרומנטיקה התנ"כית, ניצני כנעניות ויחסים אמביוולנטיים אל הגלות המזרח אירופאית ואל אמנותה וספרותה, "התרבות המתקדמת" של שלונסקי והשומר הצעיר מזה, על הסתבכותה האידאית עם ז'דנוב ופעלן, ועד להגיגים הקבליסטיים של ארדון מזה. מורכבות זאת אינה מוצאת ביטוייה בספר, לא בפרישת הרקע הכללי ולא בדיון בעשייתה של "אפקים חדשים" עצמה. פה ושם מנסה ג.ב. לגעת בוויכוחים אלה, אך היא עושה זאת, כדרכה, באמצעות ציטוטים מכנסים וועידות מבלי לגעת ישירות בדברים עצמם ובהשלכותיהם הגורליות על העשייה האמנותית. החוקרת מנסה להסביר

מחקר ההיסטורי הטיפוסי של תולדות האמנות עוסק בדרך כלל באובייקט — ביצירה עצמה — בין אם זה פרסקו בארמון של המאה ה-15, תבליט שער של קתדרלה, או תמונת שמן במוזיאון. מחקרה-ספרה של ד"ר גילה בלס, מרצה לאמנות בת זמננו ולאמנות אית באוניברסיטת ת"א, הוא בבחינת נסיון מוזר — הנובע ממציאות אית אופיינית — לשחזר תקופה ולשחזר יצירתה כאחת באמצעות ארוך ומייגע לעיתים בדפים מזהיבים של העתונות היומית, בקטעי דף בת יומה, בדיווחים ג'ורנליסטיים על פתיחה חגיגית, כינוסים וסימ-נים ובשיחות עם הנוגעים בדבר. וזאת — מבלי להתייחס ישירות אל דף הבודד, או, אל קבוצת יצירות בנות התקופה.

לדודי שגב. זוכרת ומכירה את רוב העבודות שהוצגו בזמנו. מיעוט מופיע בספר, אך היא מעדיפה לערוך מסע הכרות עם התמונות והפסלים בעזרת מבקרי אותה תקופה. טכניקה זאת עושה את הספר למסמך בלתי-הן בצורתו והן בדרך התייחסותו אל התופעות והאירועים.

לדודי שגב. זוכרת ומכירה את רוב העבודות שהוצגו בזמנו. מיעוט מופיע בספר, אך היא מעדיפה לערוך מסע הכרות עם התמונות והפסלים בעזרת מבקרי אותה תקופה. טכניקה זאת עושה את הספר למסמך בלתי-הן בצורתו והן בדרך התייחסותו אל התופעות והאירועים.

לדודי שגב. זוכרת ומכירה את רוב העבודות שהוצגו בזמנו. מיעוט מופיע בספר, אך היא מעדיפה לערוך מסע הכרות עם התמונות והפסלים בעזרת מבקרי אותה תקופה. טכניקה זאת עושה את הספר למסמך בלתי-הן בצורתו והן בדרך התייחסותו אל התופעות והאירועים.

לדודי שגב. זוכרת ומכירה את רוב העבודות שהוצגו בזמנו. מיעוט מופיע בספר, אך היא מעדיפה לערוך מסע הכרות עם התמונות והפסלים בעזרת מבקרי אותה תקופה. טכניקה זאת עושה את הספר למסמך בלתי-הן בצורתו והן בדרך התייחסותו אל התופעות והאירועים.

לדודי שגב. זוכרת ומכירה את רוב העבודות שהוצגו בזמנו. מיעוט מופיע בספר, אך היא מעדיפה לערוך מסע הכרות עם התמונות והפסלים בעזרת מבקרי אותה תקופה. טכניקה זאת עושה את הספר למסמך בלתי-הן בצורתו והן בדרך התייחסותו אל התופעות והאירועים.

את היריבות המתפתחת בין זריצקי לינקו בשוני שבין הטשיוס והקונסטרוק-טיביוס, אך זהו פן אחד בלבד במפגש בין שני עולמות אלה.

היצאה מהפיגורטיבי אל ההפשטה והמופשט היה תהליך ארוך ומייגע — שנמוגו בו השפעות של האקספרסיוניזם היהודי מאסכולת פאריס, מאניירות סכמתיות פיקאסואיות, מפגשים פזורים עם האן-פורמל הצרפתי ומכניזם ציורי, שהתפתח בארץ בבית מדרשם של שמי, לבנון ופרנקל, והמתגלה בעומס צבעוני מהוסס ובלתי מתורבת ובשכבות צבע עבות. תהליכה אל המופשט ניוונה אידאית מסוין (ובמידה רבה — בשל הוצאת מסקנות לא נכונות מדרכו) והקבילה למעבר הדרגתי מציור רישומי-צורני לאקספרסיוניזם חופשי וטאשיסטי. אלא, שבכך הוכיחו חלק ניכר מציירינו את דלותם וחולשתם הציורית ואת חוסר יכולתם לפתח מערכת ציורית רוטינית ועקבית נוסח זריצקי.

מאחר שבספרה של ג.ב. אין כל התייחסות ערפית אל המוצגים, נותרת התמונה מעוותת. בעיני הקורא מצטייר, בניגוד למציאות, תהליך כמעט חד וחלק, שבמרכזו ניצבת "אפקים חדשים".

התהליך התחולל בשנות ה-50 בהקף רחב בהרבה מזה של הקבוצה. יתכן שהיא היתה במרכזו, אך ודאי לא היתה הגורם היחידי לו. המשבר האידאי העמוק יותר מסביב לשאלת המופשט התחולל דווקא בחוג ציירי הקיבוצים. כשבאחת מתערובות ציירים אלה במוזיאון ת"א התגלה לפתע עד כמה עמוקה השפעת המופשט גם בין חברי "הקיבוץ הארצי" ו"הקיבוץ המאוחד" נעו אמות הסיפים וצפה מחדש השאלה הישנה על תפקידו של האמן בחברה.

שאלה זאת ראויה להישפט לא מזווית הראייה של תקופתה וזמנה, מנקודת הבחנה של סוף שנות ה-70. גילה בלס מציינת בצדק, שהמניין הגיע בארץ לידי לגיטימציה בשעה שהעולם האמנותי מתחיל להבין בריאקציה כנגד המופשטות, המתבטאת בסוף שנות ה-50 ב"פופ" ובניו האחרים של ניו-אופיגורטיביות. אולם, בספר נעדרת התייחסות של אל תופעה זאת, המאירה את האמנות בארץ באור פרובינציאלי. בת על המשך פעילות "אפקים חדשים" באמצעות קבוצת "תצפית", בש הסתיו" ובעשייתם של אמנים צעירים שונים, מסתפקת ג.ב. בציון העובדה בתיאור תהליכי התארגנות ובציטוט דעותיהם של הנוגעים בדבר. כאן היה ניתוח מעמיק יותר ואומץ שבנקיטת עמדה. "אפקים חדשים" אינה לאנדרטה דוממת, היא זקוקה לחשיפה מחודשת, שתעלה את השפעת ורישומיה על האמנות הישראלית בת זמנה וזו שלאחריה. דומני, שמה שיום בארץ עדיין קשור בטבורו לחיוב ולשלילה של האירועים המתוארים בספר.

יש לברך על העבודה היסודית והאחראית שעשתה גילה בלס בפרויקט האירועים ובהארת העובדות ומירקם ההתייחסות התקופתית אליהן. זכה מדף הספרים הדל מאוד של האמנות הישראלית בספר יחיד במינו מסתמך האמינות ההיסטורית והאפרט המדעי-מחקרי שלו. ההוצאה לאור במאמצים להגיש לקורא מהדורה מפוארת מלווה בשפע תמונות וציבעוניים, בנספחים, מסמכים ותעודות, בעיצוב גרפי מהודר של פר ביטרמן ובתצלומים מעולים של ישראל צפירי. ספר זה עשוי להיות, ספק, יסוד לכל מחקר והתייחסות עתידה אל האמנות בארץ.

תנובה אקספורט

מברכת

את קהל לקוחותיה

ואת כל בית-ישראל

בחג אביב שמח

חדש

מתיך הזהויות

שירים, מאת איתמר יעוז-קוסט

פרשי האישון

שירים, מאת עודד סברדליק

השיר החדש

משגב להיתול

מאת הלל ברזל

רביבים וטל

מסות ועוללות-שיר

מאת אברהם רגלסון

לרקע תמונות

תצלומים: אהוד גלעד

מלות-שיר: מירי גלעד

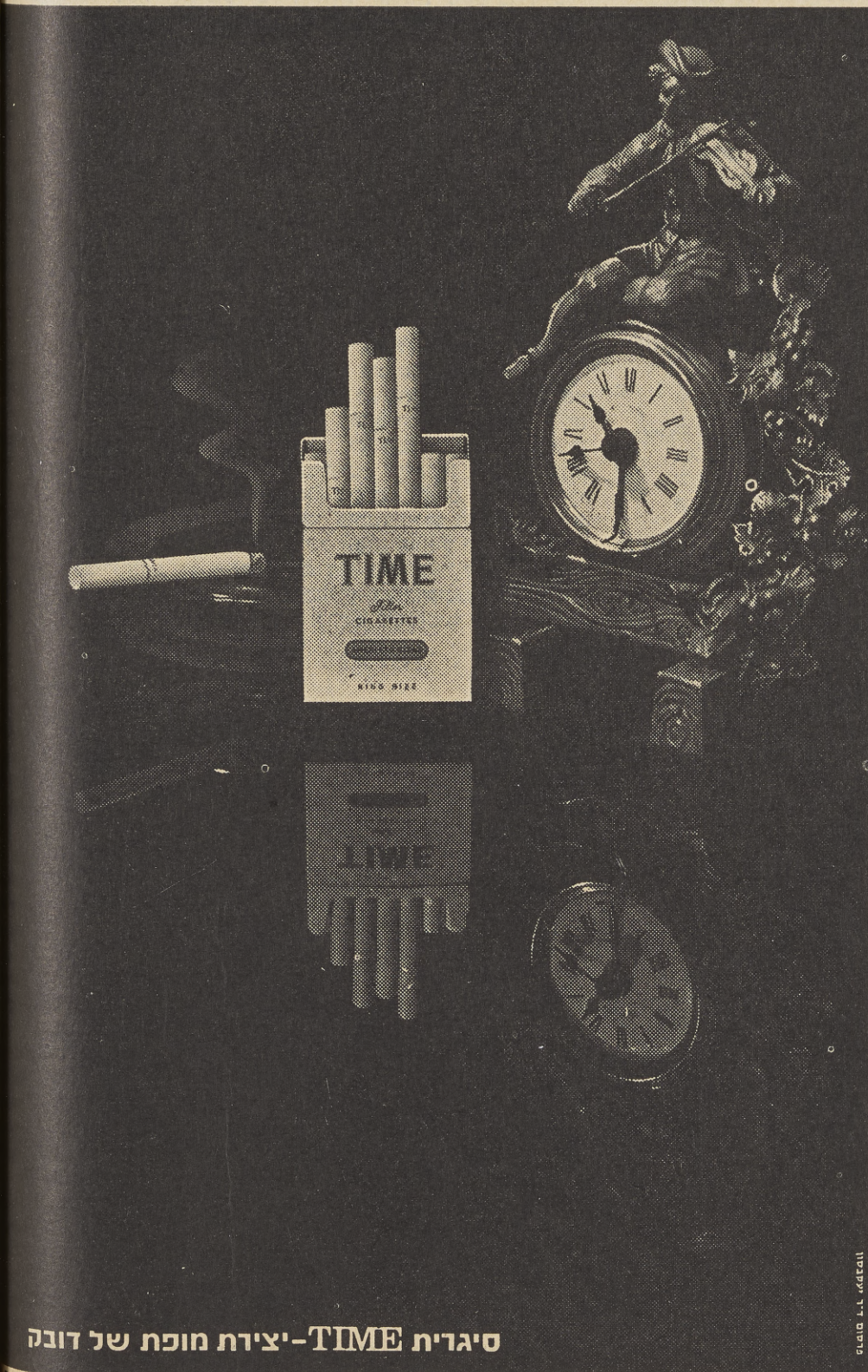
עומדים להופיע

"אהרון מסקין"

מונוגרפיה, מאת שמעון פינקל

ספר עקד

שנתון לשירה, 1980



סיגריט TIME - יצירת מוכת של דובק

מנות אמריקה במאה ה-20 — יאון ת"א.

שנה תדעו יותר על תום ווסלמן, וילם דה קונינג, ג'קסון פולוק, ראושנברג ואולדני בורג, מאשר ידעתם אי פעם. בתערוכה רבת היקף, הריבית במשך השנים האחרונות, העוסקת באמנות אמריקאית (הקדמות: "רישום עכשיר", 1977, "קונ" קטיביוס" — 1978, "ו"אוסף לדוויג" — שנות "ש" — 1979), תוכלו לעקוב אחרי התפתחות מנות המודרנית בארה"ב כפי שבאה לידי ביטוי בת האוסף של המוזיאון לאמנות מודרנית בניו-האנג' המישים שנה לקיומו.

הנה מתפרשת על פני האולמות כשהיא מחולקת לשנים של האמנות הוויזואלית: ציור, פיסול, גרפיקה, צילום, קולנוע, וידאו, עיצוב ואדריכלות. המפתח המפורא המלווה אותה "מעביר" אינפורמציה טובה, תחושת גאווה לאומית אמיתית, דברי תודה.

בשנים השנים 1945—1975 מביא תחז מדגמי המישים העיקריים באמנות האמריקאית שמקורותיה באירופה ושהפכה היא עצמה למקור השראה למערבי אחר מלחמת העולם השנייה.

מפניכ מקרוב, נראה ה"אקשן פיינטינג" של פולוק, עם אמצעי שימור מאחורי זכוכית, מעט, בכבוד הראוי לו, "המעשנת" של תום (פופ-ארט) האמורה להיות ולגריה, כסמל להתמיינות, ופרוסת העוגה של אולדנבורג. עיי שני הזמן" דהוייה, אך אם אוהבים את של שנות השישים דרך משקפיה הוורודים לא אוהבים אותה פחות בשל כך.

ההדפסים "מבריקה" בטכניקה המתקדמת לטוב בהסרת הטאבו מעל תהליכי הדפס כגון אופסט, כאמנות ממוסחרת אלא כדרך ביטוי אמני שלרשותו כלים יותר מושכלים. (עבודה של ג'ורג' סיגל "גיינס" — תחריט ואקוטינט, ואד רושה — "הוליווד", רישון עילגת" גרפיה צבעונית).

ושש כרזות שנוצרו אחרי 1945, מפגישות עם גרפיקאים נודעים כמילטון גלייזר, בן לארי ריברס ועוד.

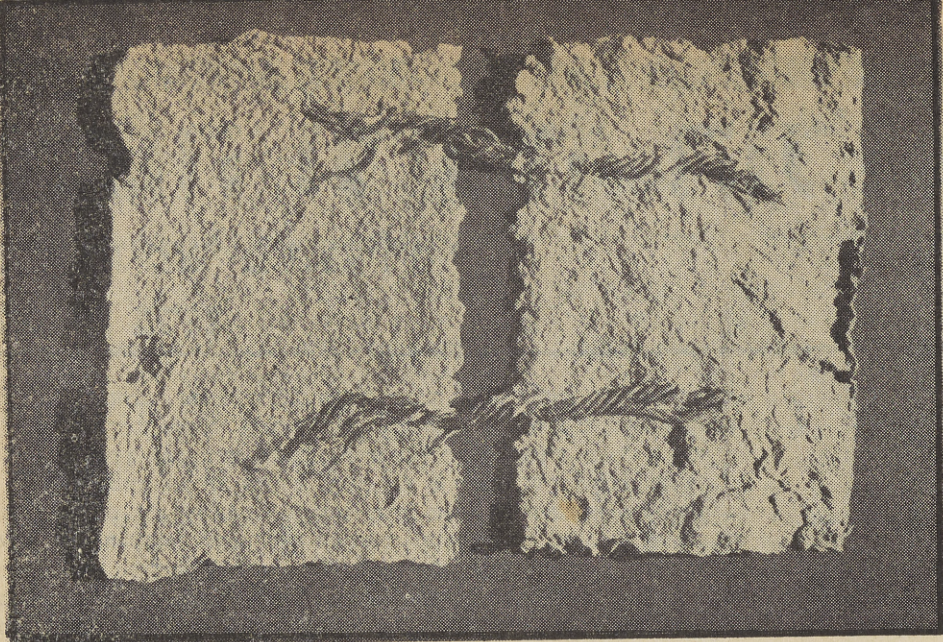
העיצוב שולט אמן רב השפעה בארה"ב, צ'רלס (שנפטר אשתקד), כשתכנן את הרהיטים ה"א" את שמו (התצוגה עלובה למדי, אולי בגלל ונתחום האדריכלות לואי קאהן, אחד האדריכלים המעניינים בארה"ב, בסידרת רישומים כתב-בניינים שנבנו כמו המכון לחקר רפואי בפלי-אד גלריה לאמנות של אוניברסיטת "ייל".

רישומים ואקוורלים, באגף אחר של התערוכה, מוקדם יותר בין השנים 1900—1945 וביניהן של לאונל פיינגר, ארשיל גורקי, מארק טארק, אינם מצביעים על מסורת כפי שהיתה למשל בצרפת במאה ה-19, אלא על שינויים ב"ה" הפשטה וריאליזם ווריאציות חדשות של האקדמיזם (רישום נפלא בעפרון עט דיו של גייבס "חשיכה רומית, ו"חשיכה גרמנית")

האירופי. הצילום עוסק בשתי מגמות: ביעדים צורניים, החדשה של העיתונות המצולמת. בין הצליל של טרנד, אדוארד ווסטון, מאן ריי, ואחרים. לעבר שנות השבעים ובחדר הוויזואל החשוך וישו אקווצי מתוך המכשיר ומעביר "מסר" למעוניינים.

על הסרטים, ההרצאות והסימפוזיונים במקום בקצב מדהים מדי יום ביומו, אפשר בקצרה כי תערוכה זו הנה "ארוץ השנה" המצוינה.

במיוחד דברי מארק שפס בקטלוג: "יצירות מדי של אמנים אמריקאים כלולות היום באוסף ו"א"...



גדי אולמן — גווילי גניזה, נייר מלאכת יד

חשוב, אותו הצליח להשיג בעבודותיו על הנייר. הדיוק המילימטרי אותו רצה להשיג כאן, נשמע, בגלל גסותו של החומר ואי התאמתו לעידון הרב שדורשת הקונספציה שלו.

מבט כללי על אופי עבודותיו הקודמות הנושאות את השמות: "קווי היקף הממחשים תחושת תוכנם של מסות כלואות", "אריזות עם אינפורמציה חלקית", "צפיפויות ומרווחים כמעט מסודרים", וכו' מחזק את ההרגשה שלפניך אמן בעל משמעת ציורית סגפנית, שגם אם נשפכו כבר נהרות של דיו על תוכנה הפי-לוסופי, תישאר קיימת כעיקרון בסיסי של שלמות

זיוה רון

שאלה: האם גאוותנו הלאומית מסתיימת ברכישות בינלאומיות יקרות בעת קיצוצי תקציבים או שמא לא הגיע הזמן "לדבר נכבדות" באמנות (שנות השי-שים והפופ ארט בפרט) בארץ הזאת, הסופגת השפעות ברוכות אך עדיין מתביישות בהן?

"מארץ הפפירוס", של גדי אולמן

גלריה "עמליה ארבל" פותח השבוע גדי אולמן (עורך גרפי של עיתון "הארץ", מר-צה לטכניקות הדפס, ומעצב קירות בבנייני ציבור) תערוכת יחיד הנקראת: "מארץ הפפירוס".

האמן ביקר לא מכבר בארץ הנילוס, ואת רשמיו הע-ביר לכלי ביטוי מוגדר ושגור על-ידו: הדפסים (בשיטת הקולוגרף) ועבודות חניטה של צמחים בנייר הפפירוס אותו שיחזר בעצמו.

גדי אולמן, שעבודותיו הקודמות עסקו בהחזרת חלקים מסיני ע"י סגירה ופתיחה ברוססן (עבודה בבד), עורך היום תצוגת חניטה פרטית מארץ שהנורמליזציה ביחסים איתה הופכת ממשית מיום ליום, והתשובה הישראלית לנורמליזציה זו אינה מביישת את ציורי הפרעונים העתיקים...

גדי אולמן אינו אמן פוליטי במובן המלא של המלה. עיסוקו בחומר, ובמקרה זה, הפפירוס, נובע מתלותו המחולטת במדיום שהוא בוחר לעצמו. רצונו לחקור שיטות עתיקות לייצור נייר, והטבעת אובייקטים סימבוליים בתוכו כמו: ענפי תמר, וחלקים של צמח הפפירוס, הוא רצון היכול לקשט כל גחמה פוליטית מצויה, אך במקרה זה "עובדת" מיומנותו המקצועית של האמן המחפש אתגרים והצופה נוטה לקבלו כמות שהוא, ללא רגשנות יתירה.

הוא מזהה את עצמו, כאמן מגיב הקולט רשמים ומעביר אותם אחרי שיקול סלקטיבי וטכני, אם כי הרובד האנושי-רגשי נחשף גם הוא ביומן המסע האישי שלו, רצוף רישומים קולחים, תצלומים, וטכסט הומוריסטי דק.

"פיסול שטוח" של גבי בן ז'נו

בי בן ז'נו, (37) אמן ותיק בתערוכות, בו-גר מכון אבני, ומנהל כיום את המרכז לאמנות חזותית בבאר שבע, מציג בגלריה "רוגית" בת"א את מה שהוא מכנה "פיסול שטוח".

הסטרקטורה הנפשית של האמן מעוגנת "באבותיו הרוחניים" מונדריאן ומאלביץ, מתלוצץ הקונסטרוק-טיביסטים באמנות המאה ה-20, כשהתפיסה הארכי-טקטונית שלו מזכירה את זו של יוסף אלברס (1976—1888) ו"המחווה לריבוע" שלו. הצמצום ההיגיוני של מעשה האמנות, למשטחי צבע בסיסיים והתחושה הצורנית הטהורה, היא המוטיבציה של גבי בן ז'נו בעבודתו. בקביעתו את הצבע (חום כהה) לשטח ה-גיאומטרי שיצר, הוא מוציא מכלל אפשרות משחק רגשי הקשור אסוציאטיבית באופי הצבעים ויוצר אווירה מיסטית לגבי קווי המתאר הפנימיים הבלתי נראים היוצרים את האנרגיה לה התכוון.

בעבודותיו הגדולות העשויות מאריג עבה ומחוספס, באותו גוון, חום-שחור, מאבד הוא, לדעתו, יתרון

הזווית של רוני סומק — על האקוורלים וציורי השמן של גרי כץ



גרי כץ הוא צייר נופים מובהק. הנוף שלו הוא ארץ-ישראל, והרומאן שלו עם נוף זה הוא רומאן של עוליה חדש. עובדות אלו משוות לציורי השמן ובעיקר לאקוורלים של גרי כץ אופי הדומה מעט לאופי ציורי הנוסעים המעטרים את ספרי המסעות מן המאה ה-19. ובכלל, השליטה המצויינת של גרי כץ באקוורל ובשמן עוזרת לו להעניק לנוף הילה של צייר מתפעל.

חטיבת ציורים מעניינת היא חטיבת ציורי המדבר של גרי כץ. הצבע הדומיננטי הוא צהוב וגרי כץ מצליח להעביר תחושה של עולם המנסה להתנהג לפי כללים עצמאיים.

מעניין לחשוות את ציורי המדבר של גרי כץ (העורך, כאמור, היכרות מתפעלת עם נוף זה) עם ציורי ה-מדבר של בשיר אבו-רביע (שהוא צייר בעל נשימה מדברית מובהקת). ההבדל הבולט לעין הוא בכך שהמדבר בציורי גרי כץ הוא מדבר פוטוגני מאוד, הוא מדבר המצטייר יפה, ואילו בציורי בשיר אבו-רביע זהו דופק המדבר. זהו מדבר הנחצה בדהרת סוסים פראית, או ליתר דיוק: זהו מדבר המאופיין גם בתמורות האבק שמשאירה אותה דהרת סוסים. אי אפשר לסיים רשימה זו על ציורי גרי כץ, מבלי לחזור ולהתפעל משליטתו באקוורלים. זוהי שליטה המקנה לעבודות רבות זרימה שהיא מעבר לגבולות הטריטוריאליים של משיכת מכחול, פשוטה זוהי שלי-טה באנרגיה האקוורלית שהיא, בסופו של דבר, אנר-גיה של כתם, אנרגיה של קו

אשה ולילה. הולדת ומוות -

משירת מצרים הצעירה *

חניתה ברנד

ב

הקדמתו לאסופה כותב העורך מוחמד חמזה רנאים בין היתר: "מה הוסיפו משוררי הדור הזה אל קודמיהם? לא נכחיש כי מספר מצומצם מבין המשוררים שבחרנו תרמו את חלקם לעיצוב האווירה הכללית בשירת מצרים, אך יש להניח, אם מותר לנו, שיתלווה אל תנועה זו חידוש מסוים שלא היה בנמצא אצל קודמיהם, דוגמת כל תנועות הצעירים בשירה, אבל קורא הטקסטים האלה ימצא את עצמו נהנה משירים מספר ומושך את ידו מאחרים, לא משום היותם גרועים, אלא מתוך שלא שיכנעו אותו כי הוסיפו דבר מה בשפה, בתוכן, או בסגנון למורשת השירה הכללית". לדעת העורך, אם כן, נמצא פגם בכמה משירי הקובץ משום שלא חידשו מאומה על שירת הדורות הקודמים. אך זאת יש לזכור, חידוש בבחינת פריצת כיוון חדש ושבירת צורות או תכנים קודמים לקראת הקמתה של אסכולה חדשה, חידוש כגון זה אינו מהווה מעלה אבסולוטית. הוא חשוב לחוקר ההיסטוריה של השירה, אך אין הוא תנאי כמובן לטיב השיר. יכול משורר לכתוב שירים במסגרת המוסכם בתקופתו ועדיין להיות ייחודי, מקורי, חדשני ואמיתי. הפריצה או הייחוד בשיר לעומת סך כל השירים שלפניו, יש שהיא נעשית מתוך השיר עצמו על כל מרכיביו. דברים אלה נכונים שבעתיים לגבי דורנו וזמננו. מהפיכות ומהפיכות שכנגד איפיינו וסימנו את האמנות של סוף המאה התשע-עשרה והמאה העשרים בגודש ובקצב שכזה, עד כי נדמה כאילו זקוק כל דור חדש להוכיח את עצמו בדרך של מהפיכה, ופעמים ניטל העוקץ ממהפכנותה של מהפיכה זו או אחרת בשל ריבוי המהפיכות. לנוכח מצב זה עומדים משוררי הזמן האחרון נבוכים ותוהים, ותחושתם העיקרית היא היעדר מצפן אסכולתי כלשהו. במיוחד נכון המצב לגבי משוררי ערב של היום. קודמיהם כבר שברו את מסגרת הקסידה, היא השירה המסורתית הערבית, סילקו את משטרים הקפדני משקלי השירה ותחויה המונוטוניים וקראו תגר על קובץ 'מטלות השירה' (אע"ד אד אש-שער) שהיוו קודקס נושאים קבועים מראש שיש להביאם בסדר מסוים בכל שיר — יהא נושאו אשר יהא. ** לאחר מכן הופיע דור משוררים חדש ונועז עוד יותר אשר נטל על עצמו לטעום מיין המערב והסתער על כל זרמי השירה המערבית עד העת האחרונה, כשהוא מושפע במהירות ובזה אחר זה מן הרומנטיקה, הריאליזם, האבסורד, או כל זרם אחר, ומנסה לבלוע ולעכל בשנות דור מורשת בת מאות שנים. עם כל זה מנסה משורר הדור הצעיר להתמודד. אולי דווקא מורשת מגוונת ותמציתית זו של העולם הערבי במאת השנים האחרונות היא העומדת לו לרועץ, למשורר הזמן החדש במצרים, ואולי לכן חרט על דגלו רעיון אי המהפיכה. דגש על האופי האישי והייחודי של כל משורר ועולמו במקום ההיסטמעות בגלי המהפיכות והזרמים, הינו ערובה לכוח העמידה של המשורר הצעיר.

מלים ללא אפקט, משפטים חסרי-קשר.

מתוך עיון מעמיק בשירים המקובצים בספר ניתן לקבוע בודאות כי המשוררים שהיו מודעים יותר לזרמים ולאסכולות של השירה הערבית המודרנית, הצליחו פחות בשיריהם. חלקם הוטמע בקיים ונראה כחיקוי לקודם, וחלקם, בניסיון להתנגד לקיים, הגיע אל הקצה השני ועבר את גבולה של השירה. נותרו רק מלים, מלים, בגודש רב, אך ללא אפקט מתמשך, או משפטים רבי עוצמה, אך חסרי קשר ביניהם. שירו של מוחמד יוסוף, "גירוואנה", מייצג היטב את נקודת התורפה הזאת בכמה משירי הקובץ. להלן תרגום הבית הראשון:

"עצבני הלילה משיגים אותי ...

ואני רואה את פניי מצטיירות כמקצבים נראים כעץ מבושמו של האור ומבושמה של מוסיקת היקום

או כערב רב של צבעים המתנגנים בלבי עד התאחד בי היקום ואני נכנס אל לב גינתנו הסודית כציפור המסרקת את נוצות כנפיה

וכמקצב האנחות על מעין זמרתך ואני אוסף את רסיסי קולי

נושא את שירי על כנפי ועף אליך

חג סביב שמיך נכנס בשערך הסרוק ...

לצורך תאור הסיטואציה בבית, מגויסים כל חושינו: שמיעה, ראייה, רחחה וחישה, וכל הצבא הזה בא לבטא את הגירוואנה שחש הדובר בשיר בבואו לאהובתו. אך בין פרטי ריגושו, בין קטעי התאור ומשפטיו, אין קשר משתמע אורגני או כללי המאפשר את קיומה של 'האחדות בתוך הרבגוניות' בשיר. נוצר ניתוק מסוים בין דימוי אחד למשנהו, והבית נראה כאקומולציה של פרטים ושברי תמונות, כשרק הסיפור המוצהר מחבר ביניהם. דוגמאות נוספות לא חסרות. גם שירו של מוחמד פ'אהמי סנד, "רכבת הלילה", הפותח את הקובץ, לוקה בחסר זה, אם כי בצורה פחות חריפה.

(...)

"הו רוח שגעוני, צקי אותי מוות הנוטף בחלל הר געש אבלה את ערבי עם השטן אתנורד באשכול אהבתך צמאת הדמים אפול מעל שפתי החרב ..."

* — על האנתולוגיה משירתם של משוררים מצריים צעירים, "מוות ואהבה", עורך: מוחמד חמזה גנאים, ספרית הפועלים, ת"א 1979.

** — למשל, אף אם בשיר שמחה יעסוק המשורר, עליו לפתוח במלות נהי על חורבות מאהל השבט שנדד מכאן למקום אחר וגרם בנדידתו לניתוק בין האהובים ולפרוד בין המשורר לנערתו בת השבט השכן לשעבר.

*** הר ליד קהיר.

שירו של סנד מייצג נאמנה את מרבית שירי הקובץ לא רק במבנהו, אלא בנושאו ובמילון השירי הקיים בו. תרגום הבית הראשון:

"לפתע

צלצלו פעמונים חלודים

ורכבת הלילה שולחה לבדה

על גבי הפסים המתפוררים וקפאו דמעות במטפחתו של אהובי."

אכן, זהו מסע אל תוך הלילה, לילם של משוררים צעירים במצרים, לילם העורג, הדואב, האוהב. הכאוב. מרבית שירי הקובץ מעמידים במרכזם עיקרי ופעמים יחיד את הערגה לאהבת בשרים אימתנית ועקרה. בחלק ניכר השירים הזמן הוא הלילה והמצב הוא חלום או הזיה בהקיץ. חזיונות הגשמית מופנים אומנם אל 'את' כלשהי, אך זו אינה ברורה תווים, מטי אמתית. מימדיה המעוותים או הבלתי מוגדרים מחד ועוצם התשוקה אליה מביאים את הקורא לידי הבנה כי המדובר בערגה ללא הגשמה, בעיניו שאינם באים על סיפוקם. דוגמאות לעיוותי המימדים הללו מתוך שני שירים. הראשונה, מתוך "אני כותב את הויכרות" לחלמי סאלם, שם מקבלים מימדי אדמה גדלות אינסופיות.

(...)

העשב בשירי

והים מרים את הגוף הגועש, מרים את הגוף הגועש זורע את השירים שני קימרונות של פירות התאנים והזיתים אני הים פר ההרבעה העז יוצק את השמרים-האש בגוף האדמה הרענן, הנה האדמה פותחת את משמני שדיה המלאות וירינה

השנייה, בשירו של מוחמד יוסוף, "אקדמות לרובאבת המנגן במשעה/ והאלפאבית". כאן נעלמים אברים ותכונות באישה בשל תחושת חוסר האונים הדובר.

(...)

באה אלי בחלום

עירומה, מסתירה את שדיה הקטועים

אני בוכה, מחביא את צערי בעיניה הגדולות

המלים הולכות וגדולות בגרוני

בעיניה מתפורר מחוסר אומי הירח הלילי ונשברים הרגלים. הכמיהה, והתאוה והאהבה מלוות גם בתחושות כאב ועצב ובהרהורים על מוות ברוב השירים. למשל, שני הבתים האחרונים בשירו של רפעת "אהבת הבשרים בזמן השלשלאות וצירי הלידה".

(...)

אני נולד בין קצות אצבעותייך הכחושות

בזמן — המוות ההולדת.

כדי לגדול בשדותי, מאחורי מסילות צירי הלידה

ובפולחני הדם והבריאה והטקס המוכן מראש

לפרסום נימוקי גזר דין המוות כנגדי

והולדת השיבולים והמטר.

אני אוהב אותך

אני אוהב אותך כאשר שוקעות השלשלאות בעורקי

נכרכות סביב ידי ברגלי

אני אוהב אותך כאשר חוסמים השיריונים וצבא העיר

את פתחי אהבתי לך, ונמנח חוט כדורי העופרת

של האויב כדי לתלות את כף ידי פן תכבול את השמש לך

אני אוהב אותך, רק אותך."

מבחינה צורנית אין איפיון מיוחד לשירי הקובץ. זוהי שירה מודרנית באוניברסלי, שבורת משקל ותרזוים, חסרת יחידת שורה או בית אחידים, מצלולים פנימיים ומשחקי מלים שאינם ממוקדים דווקא בסופי השורות או בסבי קבועים בשיר, ובעלת פסיחות רבות. רק המשחק החופשי בין המלה לרצף את הריתמוס.

מל ומעבר לכל שירי הקובץ בולטת בעוצמת הבעתה, ברמת עיבוייה ובש שירתו של משורר צעיר שנפטר בשנת 1976 בהיותו בן 23 בלבד. עלי קנדיל, שהלך לעולמו בטרם עת, ומסופקני אם הוערך כדי רמתו עד עצם היום הזה. חזקה ומפוקחת, עירונית מאוד אך יחד עם זאת אישית מאוד, מתוחכמת תרגום קטע משירו "קהיר".

(...)

אני שומע:

בלילה מגהק הר המוקטם *** מהלך כעיוורון

כשהוא מפזר את עפרו. הוא מגיע לנילוס ושם נדם.

וכל שמאחוריו גוויות כבויות שמבריקה בהן שחפת הנקראת

המיץ — קהיר

ומחשיך בהן אספלט הנקרא המחר — קהיר.

ואני שומע:

בבוקר יללה מגהקת. הולכת לעבודה.

ועבודה מתפוגגת בלילה. צלצולי

כבלי פוצעים אותי: בבוקר אוטובוס

124 — הפאקולטה לרפואה עשן המקטרת

בקאפיטריה כמה משכילים.

מעגל מתרחב. חבצלת פרא.

אלוהים! חבצלת פרא."

בין כוונות תוצאות

מיכאל חופן של ערפל. הוצ' עם עובד, תל אביב, 1980. 267 עמ'.

שמע שהכל נמוג כחופן של ערפל? אומר נאג' לרמזי על גגו של הבית ברובע היהודי בבגדאד, כשאנחותיו של הארון חולה האהבה משמשות רקע. "לא הכל אבוד" מבטיח רמזי והוא נענה על זה אני בוכה בנזי, על החלום שהלך כואב שרמזי פונה אל המדרגות והיושבים משוכנעים שהלך משום הרעלת קיבה רצינית שלקה בה, שמתח, בת דודתו, את דמותו בעיניה האהבות של מלמשה, לא אונה כל רע לקיבתו, למעשה, מהם על מנת לעשן בסתר. קטועה זו, שחשיבותה נובעת רק משום שם הכלול בה, מתרחשת ימים מספר לפני בריחתו מנזר, גיבור הספר, מבגדאד אל אירן, בדרכו לישראל. אך על אף היותה שולית, היא כוללת, במכוון, את המוטיבים המרכזיים של הספר: שלא מוצתה, חמימות משפחתית, מאבקים של תל בדימה ותחושה בלתי מחוורת של התמצה, האחרונה, יותר משהיא מצויה בספר — היא בקורא. במובן זה, הפך השם, חופן של ערפל, סמליותו, לחרב פיפיות. התרחשויות — סוף שנות הארבעים. עיראק המורית ומהפכות. המפלגה הקומוניסטית מור שורותיה יהודים, מוסלמים ונוצרים. הבולשת את פחדה על האזרחים, הצבא עדיין אינו מודות ברורות כלפי ממשלתו ובפלשתינה עתי-הבית על הקמת מדינת היהודים ולצאת למאבק.

היה של שואת יהדות אירופה הגיעו לבגדאד, בין ישות מטפיות שאין לה קיום של ממש. בגדאד, לפחות זו שאנו מתוודעים אליה באמ-הספר, מורכבת ברובה מאנשים משכילים, אמ-שטחים בתרבות המקומית ומקפידים על מער-סעפות של קשרי דם וחיבה. ערבותי וכלכלי כזה מודגשות בעיות היהודי הן שוות לאירופאי ולאסיאתי. היהודי — הבא-הבא להושיע את נשמתו ואת סביבתו — שאינו יכול להינתק ממקורו — ובעל כורחו סביבתו את יהדותו ותטפח על פניו. כמעט להשתמש בקלישאה של "יהדות אינה דת אלא אורח חיים" שהמחבר נוהג מלהניח הנחה זו. בעקפיו, שרטט אידאות שנושאי דברו הם אנשים לא הבעיה עיקר אלא הדמות. לא התאוריה חושב בגללה בבית הסוהר. זה אכן, עיקרה גיית יפה שאינה מפלט חברתי — אלא שאת חן ליצור בדמיות השוליות — החטיא בדמות — ובגיבוש היצירתי הסופי.

הבן השלישי במשפחה הוא הצייר האפי וה-של היצירה. הוא המקשר בין המישור הרע-לילתי. הוא המביא, במעורבותו הישירה, תחת העלילתית, הכוללת פרשיות אהבים ומא-אישיים והוא המעלה את הבעיות התאורטיות, על יהודי מתקדם, ניסה לפתור. אמידה. אביו, יהודי דתי אינו ממלא תפקיד של ביצירה. הוא מעין שריד מפואר של עבר לא התמודד עם תמורות ההווה. האח הבכור, עוזר לבב בעבודתו ואין טרדות העולם משפ-לי; מה שאין כן שני האחים האחרים: הבן-הגדול, הוא ציוני, והצעיר, רמזי — קומוניסט. יהודית אחת, אך אופיינית קרוב לוודאי למש-יהודיות משכילות רבות — במזרח אירופה

יתכן שהפער האידיאולוגי בין האחים יראה בתחילה כהבדל של מזג, אך לאמיתו של דבר הוא ביטוי למילכוד בו נתון היהודי המבקש להתערות בסביבתו, לתקנה ולסייע אף לעצמו. בוויכוחים הניטשים בין רמזי לאכרם (לא בצורה בולטת אלא פה ושם, כבדרך אגב) מועלים טיעונים שהשנים רק הוסיפו לתקפותם: "אתה יודע מה אתם עושים? אתם דוחסים את העם היהודי לקליפת אגוז ומפליגים עימו לים סוער"; "קשה להיות יהודי, קשה יותר ממה שאתה משער. אתה מותח שרירים ומודיע שמעשיו לא תרשה שיירקו בפניך בלי שיי-שלמו את המחיר. זה אורח מחשבה של גוי, אכרם. אתם גויים יותר ממני כי אתם מסגלים לעצמכם את השיטות שלהם. העולם מטורף ואתם חושבים לבנות חדר רגוע בבית חולים של משוגעים. לא היהודים ולא העולם מוכנים היום לחלום שלך. תלמד ממש. הוא לא רץ ישר ממצרים לארץ-ישראל. ארבי-עים שנה עשה סיבובים במדבר... — — — אחי אכרם וחבריו אומרים שהעולם מוזהם. זה נכון. הם רוצים לאסוף את כל היהודים ולרכו אותם על חלקת אדמה קטנה ולהניח לעולם להתפלש בוזהמתו. הם חולמים על ארמון נקי בתוך ביצה מסריחה. אבל הם בונים כלוב מסוכן ולא ארמון." לבעיות מסוג זה, מצטרפות כמובן בעיות אף מכיוון אחר: מה מקומו של קומוניסט יהודי בין מוסלמים קומוניסטים — כי למרות הגיחוך שבהצגת הבעיה (הסמיכות בין הדת לתיאוריה המבטלת דת...) הרי אין לשכוח שמדובר בארץ איסלאמית בה הדת היא המאפיינת את הפלגים השונים ורושמה על המסורת עודו איתן. רמזי עצמו מודע במפורש לאי ההפרדה בין היותו יהודי להיותו קומוניסט, ואם כי פה ושם בודדים מתבררו מסוגלים לראותו כאדם נאור ותו לא — הרי גם הם, במגעם משאם עם סביבתם, מצויים בעמדת התגוננות מתמדת. במובן זה יש מן הצדק בטיעוני המתמידים של אכרם שאין רמזי מסוגל

להימלט מעצמו והעם היהודי לא יוושע מתיקונו של עולם אלא ממדינה משל עצמו. אלא שבניגוד למצופה — על פי עוצמת הבעיות שהוזכרו אין מתקיים בספר כל דיון ממשי בהן, והשילוב המגוון של האידיאות השונות, שקיומה העתידי של מדינת ישראל הביא אותן לידי ריכוז, אובד בין פרשיות אהבים מקוטעות וארסיות להפ-ליא.

בהינף אחד דן המחבר בבעיות פילוסופיות קיומיות, במהותו של האלוהים ובאהבות למיניהן. בהינף קליל פותר המחבר את עצמו ואתנו מדיון של ממש וכמש-קל נגד לבעיות הקיומיות והאידיאולוגיות הוא מעמיד התרחשויות "גשמיות". אהבת סיהאם לרמזי, אהבת רמזי אליה ואל סוזאן. ארוטיקה כבושה, יצרים מוד-חקים, ריחה של אשה הנישא מבעד לרעלה, פתולי גופה של פכריה וצלילי עכסיה של האשה הזונה-האוהבת.

הסיפור טובל במין, עתים מרומז בעדינות עתים מוגש בחריפות, כאשר הנשים, דווקא אלו המוסתרות מאחורי בגדיהן וכתלי ביתן, הן המפתות, הפעילות, המרמוזות — אך בסופו של דבר נותרות מפותות. שילוב זה של ארוטיקה והתרחשויות פוליטיות ואיד-אולוגיות עולה יפה מבחינת קריאתו של הספר. הע-לילה זורמת, ההתרחשויות מגרות להמתין להמשך; מין חיבה סמויה נובעת מהמחבר לגיבוריו ושובת בחבלה אף את הקורא. עבד אל עזיז, בעל הזונה, איש האורווה הקומוניסט — מסתכל בירה ונוהם בבטן מלאה "אתה בטוח שאין כלום מאחוריך?" — מין נאיביות תמימה אופפת את התמיהות של הקומו-ניסט ה"נאור".

המאורעות הם חריפים, מלאי דם, מהפכה בפתח והאדם עומד מול סופו (קטע המתאר את נסיונו של אכרם להציל או להחביא את שק הנשק משקף זאת להפליא) אך הכל אפוף במיני אהבות שלמרות הצגתן הריא-

הסיפור היהודי

"הסיפור היהודי הקצר" — בעריכת עמנואל ליטווינוף. הוצ' "פינגווין", לונדון, 1979

השאלה מיהו יהודי מעסיקה לא רק רבנים אורתודוקסיים; היא מעסיקה גם מחברי אנתולוגיות של הסיפור היהודי — ובמקרה שלנו היא העסיקה את עמנואל ליטווינוף, שערך אנתולוגיה זו והיא יצאה בהוצאת "פינגווין" בשנת 1979. "פחות מכול, אומר הוא, אפשר להסתמך על הלשון, כי יש סופרים יהודים שכות-בים בלשונות שונות. אך גם כאשר מסתמכים על נושאים או גיבורים, השדה ממוקש. כלום הסידרה הבלשית 'הרבי ישן ביום א' ספרות יהודית היא?" שואל העורך. כל אנתולוגיה של ספרות יהודית מעידה על התווה הגיאוגרפית שחלה בעם עקב המאורעות הטראגיים של התקופה. הסופרים היהודים שחיו ויצרו ברוסיה, כשלום עליכם ופרץ, ומאוחר יותר יצחק באבל, לא קם להם דור המשך. הספרות היהודית נדדה מערבה, ושני מרכזיה הבולטים כיום הם ארצות הברית וישראל. ואכן זה מחידושי ימינו, שיכול אדם לקרוא באוסף כזה, בתרגום אנגלי, סיפור עברי שהחסיר את קריאתו במקור. באנתולוגיה שלפנינו מיוצגים שלושה סופרים עבריים: ש"י עגנון, אהרן אפלפלד ועמוס עוז. המפתיע בהם, לדידי, היה סיפורו של עמוס עוז על הקיבוצניק שרוצה לתקן את העולם. באנגלית לא אבדה לו, לסיפור, נעימה של הומור ועצב שקט, המופרעת לרגע על ידי הסיום הטראגי, אך חוזרת לסגור את המסך.

ואולם, עם כל המעלות יש משהו מייגע באנתולוגיות הסובבות על ציר אחד, כמו למשל קובץ של סיפורים שכל מחבריהם נשים. וכך גם האנתולוגיה של הסיפור היהודי הקצר (לא תמיד קצר) היא מאכזבת במשהו. כביכול נדרש הקורא לשאול עצמו, תוך כדי קריאה, לא רק אם הסיפור הוא טוב אלא גם אם הוא "מייצג", אם אכן הוא הבחירה הנכונה לאותו קובץ; והסיפור אינו "אוהב" את זה.

כמה מלים על עורך האנתולוגיה, עמנואל ליטווינוף. הוא מייצג כאן את הקצה האנגלי של הפורה היהודית: אמו היגרה לאנגליה מרוסיה; הוא בן למשפחה של תשעה ילדים וגדל באיסט-אנד, הוא רובע העוני הלונדוני שקלט את היהודים פליטי ארצות המזרח. לקבוצה האנגלית משתייך גם הסופר דן יעקובסון, אף כי הסיפור שלו, "הזולו והזיידה", מתרחש במציאות של דרום אפריקה, הארץ שנולד בה. אכן, רחבה הפורה של הספרות היהודית

רות לבנית



זך בעקבות עצמו

נתן זך. צפונית מזרחית. שירים 1967 — 1978. הוצאת הקיבוץ המאוחד תשל"ט.

הופעת "צפונית מזרחית" חתמה תקופה ארוכה של ציפיה אצל קוראי שירה בארץ. ציפיה ל"מוצא פי המשוור". ב"שירים שונים", שהוא אחד הספרים שקדמו ל"צפונית מזרחית" הציג זך כרטיס ביקור מן המרשימים שמשורר יכול להציג — גם חדשנות צורנית סגנונית שהשפיעה על מספר גדול של משוררים והיתה לטון השליט בשירה העברית, וגם שירים אחדים מעולים שמקומם מובטח להם גם אם הדעות וההערכות לגבי חדשנותם ישתנו בפרספקטיבה של זמן.

מי שציפה איפוא להישג דוגמת "שירים שונים", לבטח התאכזב. אין בספר מן התנופה והחידוש ואין לך תחושה ששירים דוגמת אלה שנדפסו בו לא נכתבו קודם לכן. נכתבו, ולרוב ע"י זך עצמו. עם זאת, מי שיקרא את הספר במטרה למצוא חידושים והפתעות יצא נפסד ועלול להחטיא את מה שטוב בו. כאן מתגלה הפן השני, הקטני, שבהופעת "צפונית מזרחית", המשקף לדעתי את מצבה המיוחד של השירה העברית בהווה. תשומת הלב הרבה שבה התקבל הספר הן מצד קהל הקוראים והן מצד הביקורת המתפרסמת בעתונות היומית היא סימפטום נוסף לכך שהשירה העברית חסרה מרכז מגובש שימשיך או יתנגד למה שנבקע ע"י זך, משוררים בני דורו, וממשיכיהם בשלושת העשורים האחרונים. מה שנכתב כיום אינו בר השוואה מבחינה איכותית למה שנוצר בשנות החמישים והשישים בשירה, באותו מובן שבו ניתן למשל להשוות או לעמת את שירת זך עם שירת שלונסקי ואלתרמן. בהעדר חידוש של ממש הרי הופעת "צפונית מזרחית" היא בגדר "חידוש".

מה הם הצדדים החזקים והחלשים בשירי "צפונית מזרחית"? הן המעלות והן החולשות נובעות לדעתי מגישתו של זך אל השיר ככלי פילוסופי אינטלקטואלי. כתובתו של זך מבוססת על ארגון ותכנון קפדני של אמצעי השיר, ושליטתו בטכניקה של הכתיבה בלטה למן ההתחלה ואינה נסתרת גם בספר שלפנינו. חולשתו של זך מתגלית כאשר הטכניקה הופכת להרעלה של עשיית שירים: לכותב מיומן כנתן זך קל לכתוב, ואכן השירים הפחות טובים שבספר הם משגיגים: משחקי לשון חסרי מאמץ ותכלית אמיתיים, ושירים של דובר בעל חשיבות עצמית מנופחת שהמסר הפילוסופי שבהם מפוקפק או טריביאלי. לא אחת משמשת אותה טכניקה, שבעזרתה מושגות האירוניה המפוקחת ודקות הראיה, גם אם הסתמיות והאמירה הריקה, והחזרה על ה"טריקים" הישנים גורעת. כך למשל: "הרוח מפייסת את שהיה, את שלא היה / אין הרוח מפייסת" ("הרוח" עמ' 77). כל האלמנטים הידועים ישנם — הפסיחה, החריזה וכדומה. אין בזה בקשר או תוכן. נוצר רושם של תרגיל על הנייר לשעשוע עצמי. דוגמה אחרת היא השיר "לא מכבים" (עמ' 96). השיר עוסק במעין סיכום מצב, דיווח בלשון "מה עשיתי עד כאן". גם אם ננסה לצאת מתוך הנחה מקילה שהשיר נכתב כהבעת אירוניה עצמית גם אז אין שום הצדקה לקלישות שבה הוא

ליסטית ריפדו את המציאות בבוועותיה של אופרה. יתכן שהמלים חריפות יותר מכוונת. לכן אנסה לעמוד על סיבות תחושה זו מהיבט אחר. כל דמויות הספר נסובות באופן זה או אחר סביב רמזי. הנער, שהוא: משכיל, אמיד, בטוח בעצמו, נאה, גברי, בעל כושר כתיבה ומנהיגות, נאהב ונחשק, — הוא למעשה סטריאוטיפ שיש בו הכל פרט לבגרות.

הסופר "היודע כל" מאפשר לנו לעמוד על מגבלותיו של רמזי באמצעות הרהוריו בינו לבינו, אך אין הוא משלים דמות זו בעזרת הסביבה. להיפך, הסביבה על מרכיביה מפתחת את הסטריאוטיפ ומטפחת אותו. הניגוד הנוצר בין האירוניה הדקה בה מטפל לעתים הסופר ברמזי, לבין הרצינות התהומית בה כל יתר הדמויות מקבלות אותו, מביא לאי אמינות, לתחושה של ניתוק מסויים המלווה את הקורא לאורך כל הספר. כאשר חש הקורא באי בשלותו של רמזי ואין הוא נענה באמצעות איוו התפתחות ריאליסטית שתסייע לתחושה זו, נוצר ניכור מסויים אל הדמות הראשית, ניכור המועבר אף אל ההפרדה בין סיפורי האהבים לבין ההתרחשויות האידאולוגיות. מה שאמור היה להיות סיפוריהם של אנשים חיים, שבמקרה חיו בתקופה הרת משמעות אידאית, הפך לסיפורם של אישים חיים ולא לדיון אידאולוגי. הכוונה היתה רצויה אם נאמץ לנו את חלומו של מלך כוור —

אולם, הפגמים באמינותה של הדמות הראשית ובשייכותם של מישורי היצירה השונים אין פירושה כשלונם של המחבר כסופר. סמי מיכאל מחייה בספרו הווי חיים שלם, הור לחלוטין לקורא הישראלי האמון, ברובו, על יצירות המתארות את הווי מזרח אירופה ושהיה רגיל לדמות לנפשו שקומוניסטים וציונים חיו רק בתחום המושב.

סמי מיכאל כשמעון בלס, העלה לתחייה עולם עשיר, צבעוני, רגיש ומרפב — וגדולתו בסגנונו הפשוט, הקריא, המחיה סיטואציות כאילו התרחשו בממש. הקורא יכול להריח את המאכלים, לראות את הנשים, להתאוות לגופן, לחוש את הפחד מן המוות, לחוות את הביטחון שמעניקה המשפחה — וכל זאת ללא סמלים ספרותיים למיניהם וללא יומרות חדשניות לשמן.

בהקדמת ההוצאה לספר ברמזי שקורות חייו של המחבר תואמות במשהו לקורותיו של רמזי — ובכך הוטל צילה של אוטוביוגרפיה על היצירה. אם אכן נכון הדבר, אפשר לתלות בקירבה האישית את סיבת הפגמים — זקוק אדם למרחק רב על מנת לתאר חוויות כה סוערות מבלי שהמעורבות האישית תפגע בתוצר האמנותי, אך אם לא נתייחס ליצירה כאל שברי אוטוביוגרפיה — נוכל להניח שמה שפגם בה היה הרצון לתאר הווי שהלך ונעלם, רצון שלווה בהצטדקות מסויימת כלפי דעות ותפיסות עולם שהש"תנו עם השנים אך צילן עדיין מרחף על הכותב. זו הצטדקות שנימה של התנצלות עם תחושה של הכרת ערך מלווה אותה.

איני רוצה לעסוק בפסיכולוגיזם, אף לא בהשערות היפותטיות שאין להן כלום עם ספרות. האמת המדעית והבנת הסיבות לכישלון מסויים אינן בהכרח רלוונטיות להבנת יצירה. יבחר לו הקורא את שנראה לו ואת התואם לאופיו — יקפיד תוך קריאה שבחופן יותר לו מה מן הערפל. מה שיותר יהא בו עדיין יותר משהיה לו בטרם קרא

שולמת ג. גלבוע

חברה ליצוא תכנה בע"מ

תל-אביב

רח' ליאונרדי דה וינצ'י 13

TECHEN EXPORT COMPANY Ltd.

P.O.B. 40009 TEL AVIV • Telex 33-499 • Tel. 253131

נציגי תעשייה קיבוצית

שרוי. מכל זווית שתסתכל על שורות כמו "סחור העונה לסיכומים / סחור היא העונה להתחלות" "הנה מדליקים כבר את הפנס / אבל העץ עוד זורח, / ככה זה בחיים תמיד, / לא מכבים לעד אינך יכול שלא להתרעם על כך שמשורר שכתב "משנה לשנה זה", או באותו ספר שיר נפלא השיר weesex, אינו מקפיד יותר עם עצמו. לא של דבר, אף אחד מספריו הקודמים של זך לא נקי מ"מעידות". בכלל, ספרי שירה שבהם השירית אינם בינוניים ולמטה מזה גדירים לא אלא שב"צפונית מזרחית" יש לחולשות צביון מאשר בספרים הקודמים: לא נסיונות חדשים עלו יפה כי אם חזרה מיגעת וטונים "עייפים" פים.

שתי חטיבות שירים בספר זכו לתשומת לב מיוחדת השירים ה"פוליטיים" והאידיאליים. אלו הם הבעה שלא היו מקובלים על זך עד עכשיו. השירים הפוליטיים אולי אינם נושא לדיון ספרותי כשם שהווי חיים חומר לניתוח סוציולוגי. סופרים, ואם בכלל, חשים לא פעם תסכול עקב אי מעורבותם אפשרות להשפיע על פוליטיקה ותהליכים חברתיים. תכן שהסבר זה תופס גם לגבי זך.

נושא יותר מעניין לדיון הן האידיאליים. ב"העצם" מפורטת תמונה אנגלית טיפוסית: תה בגן. השיר הוא מעין "ציור בדיבור" וקט אחדים אף ניתנים להתפרש כשיחה שקטה בה מנסים שניים מן האורחים על אורח שלישי שאינו משמיעה. אף כי המסכה האידיאליית נשמרת מסתור, הרי קיימת תחושה ברורה של התפרקות דלון. מה שאינו אופייני לזה היא השמירה הסתמית לאורך כל השיר על עמדה של שוויון נפש. על-פי שוך הוא משורר "מודרני" ו"מנוכר", בדרך כלל הוא נוקט עמדה או מטה את השיר לטוב, ואינו נותר כמתבונן אדיש מן הצד.

האידיאליה השניה — "לינדה ג'ו או אהבה לרח" היא על הנושא הנצחי של אהבה טראגית בלדות סקוטיות ואנגליות ידועות. בניגוד לאהבה הראשונה לא מצאתי בה כוונות נסתרות או לקרוא את הטכסט שלא כפשוטו.

כדי ליצור לסיכום תמונה מאוזנת של התרשמותי מהספר עלי להדגיש שקראתי ב"צפונית מזרחית" שירים שהם לטעמי מן השירים הטובים שקראתי לאחרונה. כאלה הם: "wessex", "הארץ והחל", "זר לא יבין", "שיר פרידה" ושירים נוספים הדברים נאמרים ללא התחכמויות שלא לצורך, נקיה, ישירה, מאופקת ומדויקת. נסיון הכתיבה קריאה העשיר אינו עומד לרועץ אלא מקנה למימד של עומק. גם דמות האני הדובר בשיר מהוססת ובודקת את עצמה בזהירות:

כי דמעה היא דבר אינטלקטואלי ואנחנו מגיחים את עצמנו תמיד, חשוכים, באין ברירה, נובעות המלים מן האבן, כמוה איטיות לצורה, דבר הלב בצורה אחרת (wessex)

מונים להולדת שלונסקי, עשור לזכרם של נתן אלתרמן ולאה גולדברג. הפסוק "כך חולפת תהילת עולם"; לא התכוון לעולם השירה. עתה, בחלוף הפולמוסים מתייצבת הדור הוא כסוג של קלאסיקה ארץ ישראלית, ונתן הוא שהפולמוס בינה לבין ירשיה, משוררי דגניה, השלים את תפקידו הפעיל, ופסק: החמישים ולאחריהן היה המאבק על גבולות המעין מלחמת כל החזיתות על עצם הקיום, השחרור של השירה המתהווה. עתה מתייצב מן התקופות, זו בצד זו, כשתי יישויות עלולות להתגדר עצמית, ולגבולות ברורים. לשתיהן אופי מעוצבים בתוקף, פנים מעניינות, צורת שונה ושתייה חיות על מדף הספרים. כן, ממש, לשון, פרווה ונב. שני ייצורים נבדלים, חיים.

דיון השמיני של איתמר יעוז-קסט, הוא ספר שירת "דור המדינה". אין בו צל עקבות הדור: הוא לא גדל בצילו ולא הושפע ממנו תוך 60 שנים שנות צמיחת שירתו הנה בתוך העכשוויות. כשהוא כותב: "אני מונה את האגונים הנפולים לתוך המים" זו שירה מיונת, ללא אוקסימורון, אין בה "מאגיה", אין בה מקצב רשמי והיא אינה חוררת דעות אחרות בשיר. יש בה ריתמוס של קולות ברגע הרהורים אישי לחלוטין: "אני מונה בלתי האגונים הנפולים לתוך המים/ עיגול מעיגול והתרגעות של גלים המערסלים אצות

שלוש השירים בקובץ "מתוך הזהירות" כתוב בטון של אדם מהרהר, ובנויים בקומפוזיציה של שלוש מרכיבים: ישנו אירוע של מה-בכך ישנה חזרה אל רגע חשוב מן העבר (בדרך שיר לחלוטין) וישנם הרהורים, תודעתה, שיקור לדמות, בטון מינורי של אדם מהרהר בינו או משוחח אל אדם מקורב. עניינה המרכזי של השירה הוא כשבר העמוק, חוסר הרצף מערכות בחייה.

ענייני בטיפות הגשם" זהו רגע קל של מה- "מיקלוש ראדנוטי 1944 — המשורר שנרצח, אל רגע חשוב מן העבר; "איני יודע אם, בסתר ליבי" זו התודעה, ההרהורים בגוף קומפוזיציה זו של קלות רגע ההווה, כובד ותודעת הדובר הנה מתוך הפרק "נוודי שבו" בואריאציות שונות היא הדומיננטית בשירי

בעיני על חווית השבר, המארגנת את הקומ- על, זה חוסר הרצף בין שתי מערכות חיים, ששורשים שנות הפולמוסים הנודעים שאיתמר קסט מנהל, (על הישראלי החדש כעולה חדש, שורש ועל בעיית ההווה של הדור ההיסטורי בשירה) — יוצרות רושם מוטעה כאילו שירתו לפתיסה ("להזדהות") על ידי אנשים בעלי- השפה היסטורית מקבילה, כאילו עניינה — עניינה של עקירה מארץ ועליה לארץ על רקע של מלחמת עולם השניה, כאילו סיטואציה יוצרת סיטואציה פנימית מקבילה. איתמר קסט יצר סביב שירתו דימוי כאילו שירתו צמודה ולא לגיטומי. שיריו היו זרים לי, לו היה זה

השירה של עד, המתלבט לאתר את מערכת יונו שלו — עניין זה רחוק מהיסטוריה מסוימת גיבוי אחרי מלחמת עולם שניה. לא אנשים בעלי שפה מקבילה הם "הקהל הנכון" של הקובץ, אלא בעלי פתיחות לחוויה מקבילה, ולנורמות של לא פאתטיות. איני יודעת לאתר בוודאות אם ספר קרובים לליבי בגלל המתח בין טון מינורי



לחומר מאגורי במשמעויות מחוץ לספרות, או בגלל קירבה ל"ארכיטקטורה הפנימית", אך לבטח אין לי זיקה, גם לא זיקה נפשית, לא ליהדות הונגריה, ולא לדו-שורש מכל סוג שהוא, לא לענייני מעבר מארץ לארץ ומשפה לשפה. לטעמי אין זו שירת מהגרים אלא סיטואציה של עדות מתרחקת והערות אישיות, אדם המתרחק מעברו הטראומטי.

העבר מופיע בשירי הקובץ כמחירת עמוקה: "בתוך הפרי, במקום חרצן", "זהות גנוזה" לא גליה. העבר הנו מחתרת עמוקה בכפל מובן: זו תנועה שאחריה אינם מבחינים בקיומה הפעיל, היא ישנה כנוכחות שאיננה נראית, העבר כתנועת מחתרת שנוכחותה הקשה נוגדת את הרוגע שעל פני השטח. זהו עבר שקיומו אינטנסיבי — וקונספיראטיבי! נוסף על כך, העבר הוא תנועת מחתרת עמוקה כי סימנו פחד, חרדה, אימה הצמודה לחיי מחתרת זו. ושוב — מת- תרת השונה כל כך מן הרוגע והשלווה שעל פני השטח הפחד שהיה — החרדה מתחת לשלווה.

כאמור, ארגון השורות והבתים חופשי לחלוטין, זורם כדרך דיבור מהורהרת ולא דרך שירה בת מס- גרת. האמצעים הפרוזהיים בספר שאינם עוסקים בהבלעה מתוחכמת של אמצעים אמנותיים "קלאסיים" אלא משתמשים בנורמות המקובלות בשירה עכשווית, לשון פשוטה יחסית, הבלטת "האני" במיתולוגיה פר- טית שתמונתה חוזרת בשירים שונים, אמירות ישי- רות ודימויים כנקודת שיא, ארשת הרהורים, יש בה דימויים כנקודות שיא אך לא הם הקובעים את טון הקריאה. מתוך "השירה העכשווית" אין בה — תוקפ- נות, אירוניה, אירוניה עצמית.

החומר האוטוביוגרפי מחייב בשירים כמעט כנורמה, במעין הנחה, שהסיפור האישי לחלוטין הוא היקף הריאלי, הוא היוצר מיתולוגיה פרטית שרק דרכה נראה העולם. לא לחבק היקפים גדולים, אלא לחבק היקף של נסיון ישר, וזה בחומר שמחוץ לספרות הוא דראמטי. טון מינורי של מתח מאגורי.

את הקומפוזיציה ואת הפרובלמטיקה המעסיקה את הדמות ואת דרכי העיצוב הכאילו פרוזאיים ניתן להד- גים גם בשיר "שתיקות", שהוקדש לבת דוד, ניצולת אושוויץ, לאחר פטירתה בארץ. אותה נגיעה בהווה, אותה עבר מחתרת, הקשה מן ההווה, נפגשים בשלוש שתיקות, שמקורן שונה: האשה, שגורה שתיקה על עצמה כדי להסתגל לחיים נורמאליים, שתיקת הספרות על זרועה — ההיסטוריה הניטראלית כלוח כפל אדיש, ושתיקת "הדובר בשיר", שתגובותיו פנימיות, ששתי- קתו היא חלק מהחומר עליו הוא כותב "מסרבות ב מוחי".

שתיקות: כבר התפררו הספרות על זרועה/ כמו כתיבות-הקטקט שעל זרועות המלחים; / — שלושים וחמש שנה גזרה אלא/ על סיפור הספרות שעל זרועה, המתחיל ב-A / למען תוכל לחיות את הכאן — וה- עכשיו / בצל הים, הכית והילדים, / ואם הסגירה עצמה מדי פעם/ היה זה רק כעין היסט מקרי של השווה / ובעת חמש ספרות נשמות מסרבות ב- מחוי/ לשוב אל שתיקת לוח-הכפל. //

יאירה גנוסר

היסחפות ללא בקרה

דוד שיץ: — ההזדמנות האחרונה. הוצ' ספרית-פועלים, 1979. 245 עמ'.

בספר שמונה סיפורים, הנרקמים, עד כמה שניתן להבין, על רקע ישראל שלאחר מלחמת ששת הימים. אלא שמסגרת גאוגרפית-תקופתית זו, נרמזת בצורה קלושה בלבד. במרבית המקרים, מנותקים הגיבורים — הן בשמותיהם והן בדרך חייהם ממאפיינים ברורים של זמן ומקום. גם ב"ארבע נשיו סביב מיתר", הסיפור היחיד בו משפיע אירוע היסטורי ממשי על התפתחות הדמויות, אין הוא משמש אלא כגורם חיצוני מקרי הניתן להחלפה בקלות.

התשתית התיאורית עליה מתרחשות רוב העלילות, היא זו של מרחבי נוף חקלאי או מדברי, הסגורים במעגלים קודרים, ומאוכלסים במבנים מוזנחים ועגור מים, ובגיבורים כהים וכעורים, החיים חיי בדידות דחוייה ושנואה. התמונה העיקרית העולה בווריאנטים קלים, היא תמונת עקרותם של הווגות המסופרים. (אם הם נשואים, חיים בצוותא ללא נישואין, או חולמים את בני-זוגם בגפם). עקרות במובן הפיזי הפשוט, שכן לאף אחד מהם אין ילדים, ובמובן הנפשי — מן הבחינה של חוסר היכולת ליצור קשרים רגשיים חיוביים כלשהם עם זולתם. אי-האונים המוחלט של הגבורים — גברים ביחסיהם עם נשותיהם, מגיע עד למיתוס של שינאה נקמנית —חולנית, ועד לחולשה ולביטול עצמי מבחילים.

הם משופעים בקווים פאראנואידיים. רדופי-קולות, אובססיות והאלוצינאציות, המובילים אותם בסופו של דבר לביטויים תוקפניים קיצוניים עד לידי רצח (ריא- לי או דמיוני), ולאשפוז ממשי.

על רקע גלריית גיבורים זו, צורם לא מעט לגלות את מאמציו של המחבר, לבנות, או לפחות להכניס לסי- פורים באופן בולט, מוטיבים תנ"כיים, וזאת — למן הסיפור הפותח את הקובץ, בו עומדים בני-הזוג הזק- נים במקום בו כל אשר מסביב שלי הוא — ומחכים לשלושת האורחים הקרבים אליהם, כשהזקנה שוחקת לעצמה ואח"כ פוזחת כרה עבורם, ואח"כ מנסה למנוע את רציחתו בגרון של הנער שהיה אחובה, אבל גם יחידה ונכה; ועד מעשה המלאכים כרותי-הכנפיים, איתם שרה האיש בלילה, ואשר בכוכב נעלמו כלא היו; ועד מעשה רות הנכריה, ומשאו (תרת-משמע) של קין, ואהבתו האירונית של אדם לאחותו; ואפילו השימוש התורר בשמות "אברהם וישראל" לאורך דפים השופעים באופן בולט בשמות זרים.

והנסיון מתמיה, ויש לומר אף יומרני במידה לא מועטת. שכן, אם התכוון המחבר להלביש את גיבוריו בלבוש גרוטסקי — מעוות של דמויות וארועים מי- תיים, צריך- היה להשכיל ולבנות בדרך מתוחכמת יותר.

נכון אמנם שגם האבות התנ"כיים, חצובים במלים קצרות ובתיאורים מינימליסטיים של מניעים ורציות, אלא שגדולתו של המספר התנ"כי, היתה בכך שהצליח להעביר בדרך זו עולמות אנושיים חיים, נלבטים ואמינים; ודמויותיו של שיץ — אף הגיון המטורפים הפועם בהם, אינו מעוגן במציאות פסיכולוגית כלשהי. ואילו התפאורה החוזרת שיצר עבורם, זו של עכברו- שים, כלבים גוססים או רצוחים, וזבובים ירוקים ועוד כיוצא, מצליחה לכל היותר ליצור דחית פיוזית לגבי המשך הקריאה.

בנוסף, פוגמת העובדה שבהקשרים כה טראגיים — סמליים, איתם ניסה המחבר להתמודד, נתן כפי גיבור ריו טקסטים של פילוסופיה בפרוטה, כמו: "השמיים היו נמוכים מאוד. קודרים. ברור היה שמישהו מבכה את הנסיון האנושי להשיג את מה שאינו ניתן להשגה. להגיע למקום שאינו קיים כלל." (אהרנטל עמ' 133) או: "הנה מעשה בראשית. ביום הראשון לא ברא דבר, וזה היה ללא ספק הדבר המוצלח ביותר שברא. ימים באו ורצונו יצא מן הכוח אל הפועל עד לשפל המדרגה. האל הטוב ברא את האדם." (ההזדמנות

האחרונה", עמ' 70); או המשוואה הפשטנית כל-כך של "משא קין" = חטא לגבי אחות + רגש אשם + נדודים פיזיים.



אין ספק ביחס לכוחו התיאורי של דוד שיץ. ציורי הנוף בסיפורים, מלאי מתח דראמטי. (מרכיב זה בולט מאוד בסיפור הראשון, שהוא, לדעתי, החזק שבכור לס), המטאפוריקה עשירה וייחודית. אלא שהבעייה המרכזית בספר, כפי שהיא נראית לי, היא ההיסחפות הסיפורית אל עולם פאתולוגי — פתישי, שאינו משכנע באמינותו האנושית מהדגיסא, ואין עוצמתו מספקת, למרות הקונטמציות המיתיות, כדי שיהפוך לסמל, מאידך גיסא.

משום כך משרים קטעים לא מעטים הרגשת שעמום, ואחרים נראים כאילו שימשו את המחבר, כמו את גיבור "משא קין" שלו, בתורת אמצעי "לכידה" ופריקה של כל המלים "מעוררות הגועל", ה"רקובות", ה"רעות", "מפיצות הארס", שפרצו מ"מחילתיו האפ" לות, "ללא משטר", והוא "הפקיר" עצמו ל"שטפן" ללא בקרה ותוך כניעה גמורה.

עמלה עינת

חרדה קיומית ו"צער העולם"

יעקב בוצ'ן: שני חיי יעקב. הוצ' ספרית פועלים, 1979, 228 עמ'.

רומאן ארבעה ספרים המלווים קורות חייו של ה"אני-המספר", מילדותו המוקדמת ב-אירופה, ועד היותו גבר בראשית שנות ה-30. נקודת המוצא-הכרונולוגית והמרכזית — מבחינת התפתחות הדמות, היא מלחמת יום-הכיפורים, אשר מיקדה וניקזה מערכת חרדות ישנה למוצא חולני-לגיטימי בעל גוון ברור. דפי הספר מובילים אותנו על פני מחוות גאוגרפיים ומחוזות-נפש שונים, אליהם מבסס הגיבור להימלט מפחדי המוות, הרדפים אותו מאז שנות חייו הראשונות. נקודת מאחו קבועה כמעט בכל מנוסותיו, היא האשה, המשמשת כמסית מיני, בעל עוצמה זמנית חוזרת. בכך מזכירה גישתו של בוצ'ן את המסר המרכזי בספרו של אהוד בר-עזר — "השקט הנפשי". כשם ששם מהווה המיניויות בריחה מחיים עקרים וחסרי משמעות, כך פה משמש המגע עם האשה (אם הוא ריאלי או דמיוני), כסם-שיכחה, היוצר הפוגה קצרה בחיים של חיפוש חרד וחיפוש אחרי אחיזה כלשהי. חיפוש חסר-תקווה, משום שהוא מתנהל ללא כל כיוון, מטרה, או תכלית מוגדרת.

וכשם שבספרו של בר-עזר, מבטאות הדמויות חתך משקף של שכבה סוציאלית מוגדרת, כך נראה שלב-טיו העקרים והמלאים "צער-עולם" של גיבור ספרו של בוצ'ן, משקפים אף הם פני מגור אוכלוסייה מסויים. (הצער בעשור מזה של בר-עזר) מגור המתאפיין ביומרות אינטלקטואלית-אמנותית, של אניגמא-נפש כביכול, ובחוסר כל יכולת ביצוע ממשית; והמטביע את אין-אוניו, בים של רחמים עצמיים והתייסרות אגוצנטרית, הנותנת לגיטימציה לחיים חסר-תועלת ומשוללי יציבות, שפתרונם היחיד — ניתוק חולני מוחלט מהמציאות.

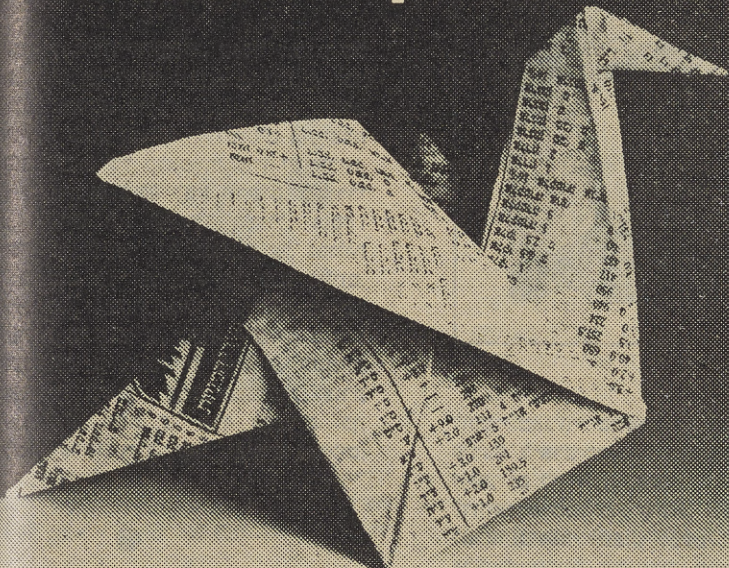
הסגנון הווידויי בכתבתו של בוצ'ן, מעביר בדרך של דו"ח קצוב, קטוע, ארועים חיצוניים ותגובות פנימיות ללא כל הצטעעות לשוניות. קטעים רבים מקבלים בשל-כך גוון אוטנטי, משכנע וסוחף.

אולם יש גם כאלה (ובעיקר בחלקו הראשון של הספר), בהם נראה כמו ערבוב בין ה"אני המספר", לבין דמותו הפרטית של הסופר. ומתקבל אז הרושם שלפנינו רישומי של אדם, המנסה לשחזר טראומה נפשית ללא "מרווח" ספרותי אלמנטרי.

בנוסף, אין סגנון כתיבה זה מאפשר כמעט התבטאות מילולית או סיטואטיבית של דמויות נוספות, אלא דרך דיווחו הדיבורי של המספר בלבד. גישה זו יוצרת לפרקים "עייפות" קריאה מסוימת.

עמלה עינת

גם כסף זו אמנות



... אמנות שאינה תלויה על קירות ואינה עומדת בתצוגה מתמדת, אך עומדת. ודאי, במקום חשוב בחיך.

בבנק הפועלים מתווכסם לבסוף שלך כמו למעשה אמנות רב ערך.

אנחנו עוזרים לך. לחסוך. להגדיל את ערך השקעתך, לקבל מקסימום של שרותים במינימום של טרחה ותוצאות - באמצעות מגוון תכנית הסכון, קופות גמל, קרנות באמנות וייעוץ פיננסי -

- זו האמנות שלנו.

בוא לגדול אתנו

בנק הפועלים

הגבעתיים

ברח אלוך שדה המלאכה בכניסה למרכז

ירקות, פירות, מצרכי מכלת, מעדנים, בשר, דגים, כל בית, הלבושה, הנעלה, אביזרי רכב ועוד...

לרגל הפתיחה מבצע הוזלות מיוחד בכל הסופרשוקים: גבעתיים. יד אליהו. כפר סבא וסופרמרקט תל כביר

זמני הפתיחה: א-ה 7.00-19.00, יום ו 7.00-15.00

קיאופ' תל אביב דן השרון-אגודה צרכנית שיתופית בע"מ

דמיון קר ומציאות מרגיזה

זיגמונט פרנקל: זיקנתה של מכשפה. סיפורים. סידרת ספרים בעריכת נתן יונתן. ספריית פועלים. הוצאת הקיבוץ הארצי השומר הצעיר. תל-אביב. 1980.



סיפוריו של זיגמונט פרנקל מוכרים בחלקם לקוראי "עתון 77" ובייחוד הסיפור רב-ההיקף מביניהם, "התמנון", שנדפס זה לא מכבר. עתה הופיעו במקובץ בספר "זיקנת מכשפה", מתורגמים מאנגלית בידי מתרגמים שונים: עפרה בן-עמי, רבקה משולח, פרנסיס שניצר, טובה רוזן-מוקד, נורית יערי, ענת מאיר, פזית פיין, אהרון אמיר, חיים באר ומשה רון; ריבוי המתרגמים נובע מכך שרוב הסיפורים נדפסו בשנים האחרונות בבמות ספרותיות שונות. זיגמונט פרנקל נולד בפולין ב-1929. בהיותו כבן עשר נאסר אביו על ידי הרוסים ועקבותיו נעלמו. המשפחה נשלחה לסיביר וחזרה לפולין אחרי המלחמה. פרנקל חי חמש שנים באנגליה, ועלה ארצה ב-1952, אולם שפה זו, האנגלית, שבה חי פחות שנים משחי בארצות דוברות שפות אחרות — נעשתה לשפת כתיבתו הספרותית היחידה, וזאת בדומה לסופר יהודי אחר יליד פולין היושב בישראל וכותב אנגלית — ג'ון אוארבך.

מהיותי המביא-לדפוס של הקובץ הריני חשוד במידת-מה בחוסר-אובייקטיביות בבואי לכתוב עליו רשימת-ביקורת. אכן, חיים אנו בעולם-ספרות קצת פאתאלוגי שבו שקרנים וגראפומאנים מלמדים אותנו מוסר ושומרים על טוהר-מידותינו. מקובל עלי, מפי שלמה גרודז'נסקי ז"ל, כי יכול אתה לכתוב ביושר ובנאמנות על כל נושא ואדם, בתנאי שלא תסתיר את מעורבותך האישית בו, וכך אמנם אני עושה. יכול, אני סבור, אדם לכתוב ביקורת אפילו על יצירתו שלו-עצמו, אך בתנאי אחד — שיחתום את שמו המלא מעל לביקורתו זו, ולא יהא כמוליד-שולל את הקורא.

אין זה קל להגדיר את כתיבתו של זיגמונט פרנקל משום שהיא חומקת לכיוונים שונים שחלקם נראה סוריאליסטי-קאפקאי ואליגורי לגמרי וחלקם כנאטור-ראליסטי בתכלית. עם זאת, בקריאה חוזרת של הקובץ כולו עולים כמה קווים-יכר שמאפיינים את סיפוריו מעבר להבדלים שבין סגנונותיו השונים. בכל הסיפורים, בין האגדיים ובין הריאליסטיים — קיימת הקפדה כמעט "ייקית" על הדיקו בפרטים, הקפדה חמורה בכל הקשור ל"חומריות" של הסיפור, והיא אולי פרי צירוף שני פניו האחרים של זיגמונט פרנקל — היותו גם צייר-להנאות (הוא פירסם גם כמה ספרוני-ילדים

השלמתו (סיומו) בפרידה והשלמה עימה. בעיני "החווה האחר", זה "שלא היה שם" ההשלמה מת-בטאת, כנראה, ב"מראה המושלם" והעקר אולי, שנותר לאחר נטישת המקום, בעיני-שלו: זה של "עמק מופתי וצחוח שלמה/ואור". . . או: כשל "הצי-פור. . . כשהיא ממרחקים נדמית ללא תנועה". זהותו של העמק אינה נהירה לחווה הראשון למרות שהוא "הנורא", המכנה, בות-השם, משום שהוא לוקח בחשבון, מראש, את "האחר", שיראה אחרת (והוא לוקח אותו בחשבון, בסופו-של-דבר). אינה נהירה לחווה השני, למרות שהוא החושף, "המ-גלה", מחדש-השם (בפרשנותו), משום שהוא מסוגל (עקב נתוניו הנפשיים ואמינות הכתוב) למקד את מבטו בנקודה קרובה מאוד לזו של הראשון. גם כאן פשרה: הידיעה כי המראה הוא פונקציה של המסתכל עם ההכרה בארעיותו של המסתכל. והארעי, המשי-תנה, החלופי — הוא מה שמיוחד, אבל . . . גם מה שמאחד.

המודעות לשלבים השונים של ההתרחשות, בשלביה השונים, יש בה משוה פטאלי כמעט דראמטי (זה שוב מתקשר, איכשהו, לבימתיות, שצייתי בתחילה): יחד עם התחושה כי "המאמץ מפתיע וחסר-תועלת" קיימת ההכרה כי המאורע הוא בלתי-נמנע. הכרחי מכות-היותו. משום-כך זוהי דראמה כואבת ולבסוף "אדם נכנס אצל עצמו, / כמו שקרבים למקום אסון".

למה כוונתי, כאשר אני טוענת ל"מודעות"? אפשר להגיד זאת באופן קונקרטי בהתייחסות למוטיב הזמן, למשל. לשם-כך אתעכב בהשוואת שני ספרים מפרקים שונים של הספר: "זמן להניח" (א, עמ' 10) ו"סתיו לא מוחש" (ג, עמ' 36).

בקיץ, כאשר מבקש ה"אני" לשמוע את "חלילי הפריון הדקים, החלולים", בשעה של עלות, "בראשי ההרים החרוכים" הוא יודע: בסתיו יהיה הזרע "מושחת ארצה", "על במתי הגיא". במקום "סוכות קנים" — למחסה, להתכנסות לשם הגשמה, להתגוננות בפני כוחה המאיים של השגרה, יהיו "שדות סוגים במשור-כות קצרות" — מכשולים, שכנגדם תעמוד רק הבדי-דות, אם תעמוד. במקום התחושה של היות "מוקפים ביום שעלה יפה" ידובר על "יפיינו" כעל "חסיל זהב". גם היופי יושחת, בסתיו, משום שיהיה כרוך בכיליון. הוא ישחית ויכלה אותנו. משום שהוא בנו — פושט כארבה בשדה. תהיה בו פגימה, של דבר יתר על המידה והוא יהיה מבקש-נפשנו . . . שבא מתוכנו. וכבר ההכרה: "זו שעה של קיץ לפני שיגמכוננו, ישיבו אותי להיכן שידעתי." מי ישיב? הרי ה"אני" הוא שיאמר לעצמו, בסתיו: "שב ואל תעשה. עכשיו שב".

וכי מהו הזמן? גם הוא מראה. פונקציה של המסתכל. כי . . . רואים עונות. בחלון. עד אשר הוא (החלון) "שב לממדים מציקים" (עמ' 41).

ולבסוף, בספר זה יש עיסוק מאסיבי ב"יחסים שבין החווים השונים". עיסוק זה עשוי ליצור בקורא שתי תחושות מנוגדות.

מיבנהו של הספר מורכב, כלומר: אינו נצמד לסכמי מה פשטנית מותחמת. ושני נימוקים לכך: האחד קשור ב"זהותו של עמק השווה", השני מתייחס ל"עמדתו של החווה". תוך כדי הוכחה זו נוכחנו גם, באופן בלתי-ישיב, בנכונותה של ההנחה הראשו-נית

תמר משמר

יחסים בין חווים השונים

בגושטיין: עמק השווה. מחזור. הקיבוץ המאוחד. ספרי סימן-ה. 1980. 54 עמודים.

קריאת "עמק השווה" עלו בי, בעיקר, שתי תחושות סותרות: מצד אחד מעורבות חז-קה בחוויה. תחושת-מסע. מעבר מגוף לגוף. תנועתיות. השתנות רוחנית ונפשית למתחים שמעביר הכתוב. עוצמה ועמקות רבים פנימיים. מצד אחר — זרות שאין למעלה כמעט תחושת-אשמה. של חדירה אל מציאות ת יותר מדי בתוך עצמה, אל התרחשות בימ-אינה לוקחת בחשבון את הצופה. ושוב, מתוך עוצמה של חדרים פנימיים.

עוסק באהבה. בהשתנות בזמן ובמקום. במוות. בלדת שם. בהשתדלות להידבר. נושאים שגורים, נכנס. אבל הוא עוסק גם ביחסים שבין החווים. שבין החווה "שהיה שם" ואחר כתב (ה) וברקע גם הדמות האחרת, האשה — החווה "שם" ולא כתב) לבין החווה "שלא היה שם" (ה"חולל" או הקורא). כבר במוטו, שמעמיד אחרי הכל, "הזיכרון שייך לאלה שהיו שם". בראש הספר נרמזת "מוגבלותו של הקורא", ה — כבר בשיר הפתיחה: "ומספר אנשים ש בתוך יר, /ומהם רק אחד מפתח, . . .

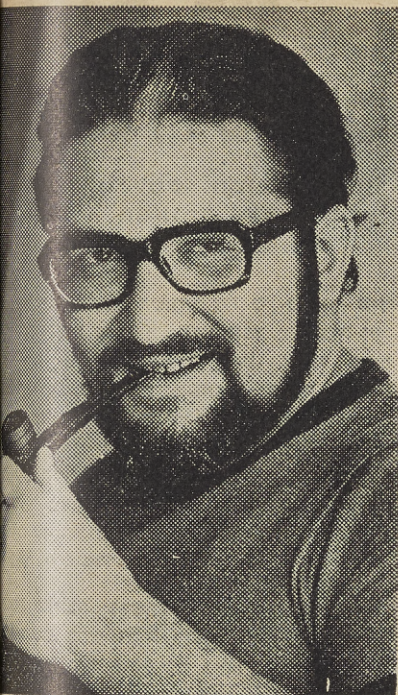
גם, היו האחרים במקום, אבל לא השתתפו שות. מקום אחר: "ובדרך פני הולל, חסרי " (עמ' 12). ובהדגשת-יתר: "מבקשי נפשנו, הוד והבקי / באים ואורות זעירים של כורים מנחם, . . . (עמ' 22). ובשיר הסיום: " . . . ייתכן נראו אחרת. / תראו עמק מופתי וצחוח שלמה לנפשטש את הארעי." (עמ' 50). וכאן הבסיס ל"השנייה", שצייתי בתחילה: העמק, שמדברים א אל מטיבעו. בבחינת המיגזר השחור של התשובה בחוצה לעשייה. וההארה החיצונית, היותו של הצופים במחזה לא-להם, או של הבאים לחטט (וכאן הארה פירושה חיטוט) ש"עמק שאינו שלהם, מטשטשת את "הפגמים של, של הארעי, שהוא ממילא כבר ידוע. וכש-משורר בשיר-הסיום: " . . . בסופו של דבר ייחבים/להתפקד בפני איש". . . הקורא חש של מבקש-נפש אמיתי (המלה "כורה" אולי ת אותו פחות). אין זו אמירה שוללת אלא עדות למורכבותו של החומר הכתוב. לאמ-יות הדו-צדדית ביחסים שבין החווים השונים: לא היה שם" מרגיש קרוב — להתרחשות — הוא מערר בתנועה אבל נחוצה לו גם ההארה, הוא עצמו, מבחן (הכושר לחטט, לפרש, "שאלות נוספות") כדי "לראות במדויק". גם היה שם" מרגיש קרוב ור. קרוב — לעצמו. ל"מבקש נפשו". הוא מערר בתנועה אבל ל"השנייה, כדי "לראות במדויק".

הוא, לכשעצמו, מחזור-שירים, מחולק לשלו-חטיבת-שירים (14). (ב) שיר כחטיבה (1). (ב) שירים (15). המיבנה — קדקודי כמעט, וזו התמימות פשוטה, למרות שקיימת איוו על נטייה-הגעה-שיבה. מדוע? ראשית, משום של "עמק השווה" אינה מוחלטת ומשום-כך יודעים במדויק מתי מגיעים עדיו. שנית, עובד שלב של ההתרחשות קיימת המודעות האחרים שהיו, שיהיו, שהיו.

הוא עמק זה, שבו אנחנו שווים? תלוי בנקו-פית. החווה "שהיה שם" יאמר: הוא כינוי, לומר: אהבה; וגם מקום, בימת-ההתרחשות "השווה" ההשלמה — מה פירושה? פשרה — זה עם זה. הגשמה עצמית, בשניים — השלמה זה השלמה עם מציאות לא — מושלמת (זה) אהבה הנאמר נכוחה, זומן הראוי שעל בוריו, "שם"). השלמה עם המעשה — עם עצם היותו,

חתום על

עתון 77



המעניק למספר אפשרות לבצע מעין "רצח מושלם" באחד ממשתתפיה של אותה פרשה, באמצעות תמנון. לקראת סופו מקבל הסיפור תפנית אגדית במידת-מה, אף כי מוסברת היטב מבחינה פסיכולוגית. אינסטינקט הומאני שאין להתגבר עליו גורם לו למספר לירות, מבלי דעת מה הוא עושה, בתמנון האימתני, ולהציל מזרועותיו הלופתות את זה שנידון על ידו למוות בחנק ובטביעה.

היסוד האגדי-למחצה שבסימו של הסיפור, וכן אותו סגנון דווחני-מגופר שבו נוקט המספר לאורך כל הסיפור, כמוסר כרוניקה, על עצמו ועל תקופתו — אינם מסתירים את הזעקה המוסרית הקשה, הנרגשת, שמטית המספר, לוחם-ישראלי נוצל-השוואה, החש והי-חושש פן כמה מן הגרועות שבתכונות שונאינו ומרד-פינו במרוצת השנים נהפכו עתה לנורמה מקובלת למדי בישראל ביחסינו כלפי הערבים, ואין הארץ רועדת ומודעזת על כך.

עם זאת, חולשה מוסרית מסוימת ישנה בסיפור משום שהוא תולש מההקשר את כל מעשי העוול הבוטים שעשינו בערבים, כגון פרשת דיר-יאסין, מבלי לקחת בחשבון שום תנאים ושום הקשר היסטורי כללי יותר שעל רקעו נתרשש מה שהתרחש. אך אולי זהו בדיוק גם המצב כיום — שנעשים מצדנו מעשי בריונות והתגרות בערבים, בלב עריהם המאוכלסות, וללא כל צורך והצדקה, ועם זאת, ולמרות השלום, אנחנו הננו הנתונים באימה ובסכנת חיים לעומת כל העולם הי-ערבי הסובב אותנו ומתחמש כנגדנו, וגם אילו היינו מתנהגים כמלאכים, ללא דיר-יאסין וללא כפר-קאסס וגם ללא השתוללותם של מתנחלי קריית-ארבע ואנשי הרב כהנא ונתיקה מן המציאות של ממשלת הליכוד — לא היתה משתנה בהרבה הסיטואציה הקיומית היסודית שלנו באזור, ואלמלא הכוח הצבאי שלנו לא היה לנו קיום אלא לימים ספורים.

אהוד בן-עזר

הבלטת היסוד ההגותי

עודד סברדליק. פרשי האישון. הוצ' עקד.

שירי "פרשי האישון", ברובם, קצרים מאוד, תמציתיים, ובכך דומים-מה למרובעים של עומר כיאם, והגותיים — "נייטראליים". זו צורת כתיבה קומפקטית ולא תמיד קלה לפיענוח. "גחלת זירה" / שורפת את החרבות / של הרגע בפינת הצללים / (אש התמיד) או — "ממד נשוך" / בו נפגשים חטא וטרוף, / מעל הזוכית הרפה / נודדות ידים שכורות / (ברק) — מכתמים כאלה ואחרים מזכירים ציורים סוריאליסטיים אשר בהתבוננות ראשונה לפחות אינם נהירים עד הסוף.

אין בשיריו של סברדליק התמקדות חווייתית-אישית, כי-אם הפשטת היסוד ההגותי לסמבוליות אנושית שאינה מתמקדת אלא בסיטואציות מופ-פשטות — "באור הנורה הריקה" / החיט תופר את בגדיו / בחוטים סמויים / כואבים עד עומק ליבו /".

בחלק משיריו, נראה כי עודד סברדליק עובר את הגבול הצר מאוד המפריד בין הפיגורם לפיתגם. שיר כמו — "לערות את האליל / מבלי לרצוח / את צלם האליל /", הן מבחינת עיבודו הססגוני, הן מבחינת התמציתיות הרעיונית הגלומה בו, ניצב על הגבול הדק בין הפיגורם לפיתגם. לעו-מת זאת, בשיר התפרצות — "עם מכת המפשלת" / באה זעקת הסלע / בגסיסתה של אבן /" — מתור-אר תהליך מכוון מאוד של התפרצות החסוי ביו-תר אל הניגלה במטאפוריות המשלבת בעוצמה בין סמלים אנושיים ודוממים מוקצנים. על-אף הצימצום הרב ישנה תפיסה כוללת את התהליך הממוקד, ואולי בשל הגבישיות הרבה המאפיינת שירים אלה — נוצרת חוויית המפגש הבלתי-אמצעי עם השירים.

שכתב וצייר בעצמו), והיותו על פי מקצועו מתכנן-מכונות, מקצוע הדורש, עדיין, מידת-מה של דיוק והקפדה על פרטים. על כל פנים, בסיפוריו תורמת תכונה זו למידה רבה של אמינות, גם כשמדובר בעולם אגדי הנראה לעיתים כתרגיל מחשבת.

נוסף על כך מאפיין במידה מרובה, והוא שדמיונו, גם בהתפרעו נותר קר, קורקטי ומדויק, כאילו הוא מודד את החלומות ואת האגדות בסרגל ומדווח לנו קטע אחר קטע; ומצד שני, המציאות בסיפוריו הריא-ליסטיים מקבלת אף היא איות מימד מנוכר ומרגיז כאחד, כמו בסיפור, "הים" או בסיפורו המרכזי "התמנון". איוו נימה מדווחת-יובשנית במכוון, מעין אירוניה דקה מן הדקה המסתתרת מאחורי חיתוך נכון של תיאורים והתרחשויות באגליים-לכאורה. גישה זו אכן מתחייבת-ממש מן האופי הסוריאליסטי היסודי של מרבית סיפוריו, כשהכיוון הוא מן הריאליה, ל-עיתים אפילו מן היסוד הדוקומנטארי, אל היסוד הסיוטי, הסוריאליסטי (כך למשל בסיפור "החיפוש", ושוב — "התמנון"), אך המאפיין את זיגמונט פרנקל הוא שגם בהגיע העלילה לאותה התגעשות קרה של דמיון פרוע — נותרת אותה הקפדה קנאית ומחושבת על פרטים, והיא שמחזקת איות יסוד של הגיון וסדר בתוך עולם שממשתו נתערערה, ולעיתים דומה שה-סדר המוחלט הזה הוא המוות, היסוד האחרון, ההגיוני ובר-התקוף, הפותר חלומות ומציאות גם יחד.

ואכן, אם נבדוק את סיומי סיפוריו נראה כי המוות או סיפו מקנן ברבים מהם: "הטיפוס", "האוייב", "האיכר והנחש", "הבסיליסקים", "התמנון", "מטריות מתות", "האמבטיה", "החתול", "הגיליטינה", "החי-פוש", "מלאך המוות" ו"מלאך האמת" — והרי בואת מנינו כמעט את רוב סיפורי קובץ. עם זאת אוהב זיגמונט פרנקל את ההפתעה, או ה"פואנטה" שבא-נות הסיפורי-קצר, ורוב סיומי הסיפורים אכן נחתן באותה תכונה של הפתעה שבאה כאילו לפתור, בצורה מחוכמת, את המשוואה שהציב הסופר לעצמו ולקורא מראשית הסיפור. אכן, לעיתים ההקפדה הצורנית הזו מביאה עימה נימה מעט דיאקטית בהרצאתו של הסופר, ונוצר רושם כלשהו של מלאכותיות ושל סיפור שכלתני מדי.

אחרי קאפקא קשה כמובן להעריך סיפורים קאפקאיים במהותם גם כאשר הם טובים בסוגם, כגון — "האיכר והנחש", "האמבטיה", "החתול" או "חרב דמוקלס". ייתכן כי לכתוב כיום סיפור קאפקאי זה כמו לכתוב סוניטה בתקופה הקלאסית. הצורה, המתכונת — נתו-נות מראש, וכל אחד יוצק בהן כמיטב כשרונו והש-ראתו; הסוניטה יכולה להיות טובה או גרועה אך היא תישאר תמיד סוניטה ולא דבר-מה אחר. וכך הסיפור הקאפקאי — לעולם הוא לא יהיה סיפור לא-קאפקאי.

ההתייחסות היותר מעמיקה, מבחינה תימאטית, צריכה אולי לקחת בחשבון דווקא את סיפוריו הכמו-ריאליס-טיים של זיגמונט פרנקל, שחותם של מקום ותקופה, ושל ביוגרפיה אישית, טבוע בהם, ועם זאת היסוד האגדי הוא חלק בלתי-נפרד בהם, אם לא הציר שעליו הם שוורים. כוונתי לסיפורים כגון "האוייב" או "התמנון". "האוייב" הוא סיפורו של חייל מצרי בשם אחמד אשר מוצא מותו במידבר במלחמת ששת-הימים, אך בכל נדודיו וסבלו והתפרפרות גדודו אין הוא רואה אפילו חייל או מטוס ישראלי אחד, וכך מקבלת המלחמה, ופרשת מותו — מימד סוריאליסטי מובהק. אין לאחמד הגווע שום הוכחה לקיומם של הישראלים, וברגעיו האחרונים מעמידה מחשבה זו בספק בעיניו את כל תמונת עולמו ואת כל משמעות חייו ומותו.

מורכב יותר הוא הסיפור המרכזי בקובץ, "התמנון". המספר, שהשתתף בצנחן במלחמת סיני בשנת 1956, חוזר לעירו ותוך כדי חזרתו מן המלחמה נודעת לו מן העתונים פרשת כפר-קאסס. פרשה זו מעוררת בו את זכרונותיו מתקופת הילדות, במלחמת העולם ה-שנייה, כשעיקר הזעזע נסב על רצח אורחים חפים מפשע בידי חיילים. המשפט והעונש מרגיעים אותו במידת-מה, אך החנינות שנתנו למעורבים בפרשה בתוך פרקי זמן שאינם עומדים ביחס למעשיהם ולעו-נש שהוטל עליהם — מערערים עליו שוב את תחושת עולמו, ובייחוד מעיקה עליו ההרגשה כי מישראל, גרועה ככל שתהיה, אין לאן ללכת. מישקע יסוריו כילד במלחמת העולם השנייה אומר לו בבירור כי ישראל היא מקומו היחיד של אדמות. ואז מתפתחת זו הרגשת נקם ועשיית-צדק, וכאן, לאחר כמה קטעי התפלספות היסטורית כוללניים מדי ובלתי-מוצלחים ביותר — מתמקדת העלילה בפרשה של דיג תת-מימי

מפגש דומה נוצר גם בשל המבנה הלשוני, שבהלקם מורכבים ממלים בודדות המשנות את משמעותן מתוך כדי "משחק" מיקום. אין המשורר מעמיס על שיריו תכנים מרובים. אף עיבודם של התכנים לתאר נעשה על-פי שילוב אסוציאטיבי-קונקרטי העיבוד הלשוני יכול להיחשב כ"בשר" תמונות קצרות ומופשטות בעיקרן המצויות כמו למשל בשיר נתיב — "הדרך הארוכה לה / אופק הזמן / ואחרי הקו האופקי / הארוכה המובילה / אל אופק הזמן /" או השורש — "ובאיזשהו אתמול נפגש שוב, שקדם לקולי, / קולות שהקדימו את בשרי

כפי שצינתי, שיריו של עודד סברדליק מבוססים על חוויות אנושיות קונקרטיות קיימת אצלו הפשטה כמעט טוטאלית של אנושיים הנעשים קונקרטיים רק באמצעות לוב הלשוני, התמונות קיימות לעצמן, ללא חוטים אל תמונה כוללת יותר הנאחזת במקום או בזמן ספציפי. אין גנטימנטליות בשיר כמו היו הבוקי רעיונות המוצגים בשירה צורתם התבניתית בלבד. ישנם בספר גם שירים ארוכים יותר, הרשת העולמית — "כלאתי דג. הביט בי לרבות רשת / הגזור פסח עולם / כביט הוא לי / כביכול שויתי לו / משני עברי ה-שוים אנחנו / באי-פינה על פני כדור אשה תשיח לבנה / מעשיה על הדיג / ש-אוהו / כלא ברשת /".

אך גם בשיר זה בדומה לשיריו הקצרים המשורר על שילוב בין מופשטות סיטואציה לקונקרטיות דימוית, כשהקונקרטיות נאחזת עיבודים של סיפורים עממיים שהפכו לכנס תוסים בינלאומיים.

מן הראוי לציין כי זהו ספר שיריו הראשון עודד סברדליק, שנכתב במקורו בעברית ספרי שירה ופרוזה משלו שנכתבו בשפה דית, ראו-אור בארגנטינה, בוונצואלה ושיים ואחד השירים שבספר, נקראים נשימה אחת. אך בנשימה זו ניתן לקלוט עולם הדימויים המיוחד במורכבותו הטיבית ובפשטות החיבורים הנעשים בחסות אה ממוקדת יותר, חושפת את אופי המופשטת, המעמיקה מעבר לחווייתיות מית, עד ליסוד פילוסופי כמעט מובה בשיר תמונה — "נעצר מול / הנצח מופר לו: / חסר-הנצח המתמיד — הנצח /".

ענת

ורשת דתית

יון ויילר: "מדינה וחינוך" (עיונים פי-נוניים) — הוצאת "פפירוס", אוניבר-טת תל-אביב, 1979; 192 עמ'.

ספרות הפילוסופיה הרדודה שלנו מהווים שלושת ספריו של גרשון ויילר (קדמו לזה המונח לפנינו: "תיאוקרטיה יהודית", 1976, ו"פילוסופיה של דברי יום-יום", נעין משבר-רוח מרענן על-פני "המים הדלול" (להוציא אי-אלה עבודות-מחקר ומסות הראויות המעשירות את המיתחם הזה, הגונזא אצלנו, נח שלא כאן המקום לדון בהן). וזאת, בזכות נח "הקליל", לכאורה, ובייחוד — הצגת נושאים, וטעונו — "פרובוקטיבית". אך גם משום חבר מנפץ מסגרות של קיפאון מחשבותי, ומשתדל ל-מלא-ריאות את האוויר הצח שמעל הפסגות חשיבה עצמית בלתי-כנועה למוסכמות. מאידך, ולקראת גם בעובדה, שלא תמיד אפשר למצוא טעונו של המחבר, אותו "חוט-אריאדנה" דר, שילכנו אל חוף-המיבטחים של חשיבה מדויקת ככל-האפשר, שיטתית — על-פי כל-מישור המקובלים בתחומה הפרובלימטי של פילוסופיה.

עבודות לדת

החשיבות של גרשון ויילר ממוקד ליון לחשוף — "כאן-ועתה" — את המחדל ה- ביותר של תרבותנו הלאומית: השתעבדותנו, הן או אחרת של הרגש, לדפוס-חשיבה דתיים-יים, שהם בעוכרי התהוותה הבלתי-מופרעת רבותנו הלאומית החילונית. לדעתו, אנחנו ים בתהליך כבד מנשוא של השתלטות הממנה וקראטית על כל ריקמות חיינו בארץ הזאת. נאה הבלתי-נמנעת תהיה — תיאוקרטיזציה מוח- של החברה שלנו. כשלושים שנה לאחר כינון ה- עדים אנו לתנועה סוחפת-כל להחזיר למסור ה- הגליטימיות המוחלטת שלה, דווקא במונחים ה- המקוריים". מיתקפה חזיתית מרוכזת עתה ה- החינוך, המהווה תשתית לכל הכוונה שבאפ- מבחינה ציבורית.

דומה שהמחבר גולש אל-עבר הפרוה בהערכת ה- העובדתית. אמתי-נכון: לא-ירק המישטר הימני-י הנוכחי, אלא גם "שרים מתנועת-העבודה" ש בחפץ-לב למחלוקת-השרים של כניעה להתחייב ה- התיאוקרטיה — בשעתם. עם זאת, אין זו ה- נכונה, הטוענת כי "גם אלה, כך נדמה למש- לאחר, לא ביטאו אלא את רחשי-לבו של ה- י שהיר רובו המכריע של הציבור הישראלי חילוני במובהק (על-פי השקפת-עולמו), ואילו שרים נהגו לפי מוטיבציה פוליטית שיגרנית.

התורה

פי מיותרת לחלוטין היא שאלת-המפתח של ה- "האם חילונה של המסורת הדתית הוא האפשר?". (כלומר: "האם התורה ניתנת לחי- לעניות דעתי, אין זאת השאלה המכרעת לממנה מימושה של התיאוקרטיה בישראל עם תחולתה של הדימוקרטיה "שלנו", המצטמ- יכות. אין זה מעניינו של הרוב החילוני לע- בחלון-התורה, אלא בהרחבתה והעמקתה של ת החילונית הקיימת. תוך התכוונות בראשיתית — כנגד התיאוקרטיה והטכנוקרטיה, שתי מג- נסודות לחלוטין, משום שהן ביטוי מעוות של ת- חברתית, שבה יש לגיטימיות לקיום סביר, רבות דתית והן לתרבות טכנית כאחת, מבלי י- גיבילו את המגמה היוצרנית של התרבות החי- הדימוקרטיה, לפי רצונו החופשי של העם ה- ציוני.

מפורשות: התהליך ההיסטורי לקראת עיצובנו

דיווח מסע

יהודה אופן: "במעגל סגור" / ספרית פועלים. 188 עמודים.



לושים ושלושה סיפורים קצרים ב"מעגל סגור". כמעט כל הסיפורים עשויים כר-פורטאיות הנכתבות בעת מסע — הבוק אחר הבוק.



הסיפורים, כמעט כולם כתובים בגוף ראשון ובלשון פשוטה וישירה, כך, שבאמת נדמה כי קוראים ביומנו של "איש העולם". קיימת התמקדות בתיאורן של נקודות גיאוגרפיות שניתן לסמנן על הכדור. התיאור רים הם ריאליסטיים עד כדי יצירת רושם אוטנטי, והדמויות מתוארות כמזכרת מכל מקום ומקום.

שילוב זה, לא בכל הסיפורים נשמר באיזונו. ישנם סיפורים בהם הדמויות אינן ממוקדות דיין, בעוד שתיאור הנקודה הגיאוגרפית ממוקדת. הציפייה הנור-צרת דווקא להיכרות מעמיקה יותר עם הדמות, אינה ממומשת במלואה, ובכך נותרות כולן מעט מעורפלות. לעומת זאת, ישנם סיפורים בהם ממוקדת הדמות, כשהמאפיינים הגיאוגרפיים מהווים את הרקע לתאור-רה. סיפורים כמו — "במעגל סגור", "יאשה ברילוב", "שעור בשער טיטוס", "בלע הארץ", "צלילה אחת", "ליזה בשדות אלישע", ו"חיים הפוכים" — הם המייח-דים את הספר בכללו, באיכותם המשלבת בין ריאליזם לפאנטאסיה.

הסיפור "חיים הפוכים" הסוגר את הספר, מתאר כמעט בנקודות את חייו של חיים שמת, קם לתחייה וסוגר פעמים את מעגל-חיו — בדרך דו-סיטרית. הנקודות מתמקדות בעיקר בפרובלמטיות שבחיים שניים. הנור-שא נדוש אמנם, אך אופן העיסוק בפרובלמטיקה זו, האירוניה הדקה הנוצרת כתוצאה מהשילוב המאוזן בין לשון התיאור הריאליסטית לתמונה כולה המצויי-רת כחלום, הן המעניקות לסיפור את איפיונו העצ-מאי.

בין תיאורי המסע המתוארים בעיניו של "איש העולם", ישנם המתמקדים בוויית הראיה של היהודי ומרוכזים בפרובלמטיקה ידועה: טלטולו של ילד שנאלץ לשחק את "שמו החדש" ("בהיקרא לי סוואן"), שייט נאיבי של הבן עם אביו במי הנהר תוך רמיזות ברורות לעתיד השואה שישבור כל נאיבי-יות קיימת ("במעגל סגור"), שיעור ביהדות ל"נוברי" היסטוריה סלקטיבית — קוית, בשער טיטוס ("שיעור בשער טיטוס"). בכל הסיפורים הללו, מנוטרלת מעט ההיסטוריה על-ידי הסיפור האישי. ולעתים קיימת תחושה של נפילה בין הכסאות, כלומר, שניטרול מסויים של האפקט ההיסטורי מנטרל גם את הסיפור האישי. אך ישנם סיפורים כמו "הלנה", שאיכותו בהיות הקרקע ההיסטורי, רק רקע לתיאורה של הלנה הקשורה אמנם באוות קרקע, אך לא נבלעת בתוכה.

תאור משולב שכזה מחדד את התמונה הספציפית, אספקט מסויים בתמונה ההיסטורית. הלנה מתוארת במסעה על אוניית מעפילים, בדרכה לארץ-ישראל. קשייהם המוכרים של המעפילים ביי-צירת דרכי-גישה עם חופי הארץ, מוזכרים אמנם, אך לא מורחבים יתר-על-המידה, כשהתיאור מתרכז בדמותה של הלנה כפי שמצטיירת לאני המספר-המצוי יחד עימה על האונייה.

דרך תיאור זו הופכת את הסיפור של הלנה לאוטנטי,

התרבות-יחברתי, ולא-כל-שכן — כיוון התנועה ה- עכשווית של מגמות התרבות האוניברסאלית, מורים על חילון נרחב יותר-יותר של חיי הפרט והחברה, על-אף התגברות הגל העכור של "חומייניזם", מיס-טיציות וצורות שונות של "תחייה דתית". בעידן הגר-עיני, טיסות-החלל, הקיברנטיקה, ההנדסה הגנטית — שבו מצויה כבר מדינת-ישראל "על שתי רגליה", אף-כי לא בתנופה מספקת — חייבת התרבות החי-לונית להיות מודעת היטב למגבלותיה, אך גם לעוצ-מתה הסגולית, החבויה הן בסטרקטורה האימננטית שלה-עצמה והן בתהליך הבלתי-הפוך של ההיסטוריה האוניברסאלית. ואל-נשכה, כי מראשיתה ועד לעצם ימים אלה הצטיינה תנועת תחייתנו הלאומית במגמת-החילון, המונחת ביסוד האידאולוגיה הייחודית שלה, וידה על העליונה, בהתמודדות ממושכת עם מגמות תיאוקרטיות שונות, שידן רפויה. מכאן שהפסימיות של ג. ויילר אינה בעלת תוקף עובדתי. הגיונית יותר היא דרישתו, שהחינוך החילוני יתמודד עם המסורת הדתית, מתוך האספקלריה המתחייבת "מצרכי החינוך הלאומי".

דווקא התנאים האובייקטיביים, בארץ ובעולם, תוב-עים במפגיע לדחות את מסקנתו הכמעט-אפודיקטית של המחבר, לפיה "האדם החילוני בישראל סובל מרגשי-נחיתות לנוכח בטחונם-העצמי של הדתיים". פנייה-דברים הם שונים לחלוטין. תהליך-החילון נמ-שך ... בספר זה אפשר למצוא גם דברים נוספים וחוביבים, אך בחלקם גם מתמיהים. אני סומך ידי הקטנה על נחרצות-המחבר, לפיה "היסודות הנפשיים אשר עליהם אמורה להיות מושתתת מדינת-היהודים נראים כיום רעועים למדי". אולם, אין נפשי יוצאת לקראת טענתו, "שאת שורש הרע יש לחפש בעצם הלהיטות לחינוך אידאולוגי מפורש".

דומה, כי מקוה-הפורענויות העיקרי — מבלי להעלים-עין ממערכת סיבתית מסועפת אחרת — נעוץ דווקא בתערובת משונה עד מאוד של "אינדוקטרינציה" דתית וחילונית גסי-יחד, הן "ממלכתית" והן "תנוע-תית", שאין בה שמץ של ביסוס רעיוני, לא מבחינה אתית ולא מבחינה פוליטית. היעדר "היוון-חזור" בין אידאולוגיה וטכנולוגיה (כאשר לשתיהן אורבת "תיאולוגיה" מעוגנת במימד-העבר, כנגד כל תנופה בעלת מימד עתידי), או בין אידאליזם (מצומק) ופראגמטיזם (מוצק) — הוא "שורש-הרע". בהקשר דנן תיחשב כ"אוטופית" — "הטפתו" של המחבר לגישה "פילוסופית", שיש לה, לדעתו, "משום יתרון על הגישה האידאולוגית". כלשונו: "פילוסופיה תי-חשב בעיני כל גישה שעיקרה עיון והתנזרות מהטפה". ועוד: "כדאי היה אפוא להניח קצת להטפה-לערכים ולשאר עניינים שאין עוד בהם חפץ, ולנסות להתרכז, בחינוך לפחות, בעיון לשמו".

ובכן, כלום הפילוסופיה "נקייה" לחלוטין מכל "הט-פה"? הרי תורות סוקראטס, שפינוזה, קאנט והגל, ועוד הוד נטויה, ספוגות "הטפה" מוסרית-פוליטית (כזו של ברטראנד ראסל, למשל, בעניני חינוך, תברה ומדינה). והאם התיבה "כדאי" של המחבר-עצמו אינה מעין הטפה מוסווית, הנובעת מרתיעתו המוצהרת מאידאולוגיזציה של חיינו הציבוריים? ומבחינה לוגית: מה פירוש "להניח קצת"? ועל אילו "עניינים" שאין בהם עוד חפץ? מתכוון המחבר? האם "הפילוסופיה" בכללותה תהיה כה בלתי-בהירה ובלתי-מדויקת כמו "סיגנון" טיעוניו ...?

הקיצור: החשש מפני דיקטאטורה קלריקלית מוצדק ללא-עוררין, כשם שהקביעה ש"המדינה היא מכשיר עליון לשיחורור האדם, לעשיית האדם בן-חורין" תוא-מת בהחלט את עקרונות-היסוד של כל תרבות פולי-טית חילונית. ברם, לא "באנו למצב זה משום פחדנותה של החברה הזאת לדון בגלוי בשאלות-היסוד בדרך העיון הפילוסופי", אלא משום שאנחנו כולנו נעדרי תעוזה ביקורתית האותנטית, מבחינה עיונית ומעשית כאחת. אפילו המחבר-עצמו לוקה בחסר: על-מקום קביעת תוכנית-פעולה משמעותית להעמקה חילונה של תרבותנו הלאומית (תהליך שאין בכוחו של איש מאיתנו — לבלום, אך יש בכוחו של כל אחד — להאט את מיקצבו), מעניק לנו הלה מעין "התנצלות-המחבר" מבולבלת למדי. אם נכון הטיעון, "שהחברה הישראלית הולכת ונסגרת באופן לגמרי הרמטי — בפני העולם" — ארוא רק רוח ביקורתית (עצמית) חילונית, תחלצנה מסכך מביש זה

יוחנן גרנד

דיוקנו הרוחני של החומר

צבי רפאלי — דיוקנאות והיבטים — הוצ' "רנסנס" — חיפה.

ספרו של צבי רפאלי מכיל מסות ורשימות-ביקורות על אמנות בארץ ובעולם, שראו אור בעתון "הארץ" וברבעון "ציור ופיסול". המסות של צבי רפאלי מתמקדות בהיבטים הרוחניים של יצירות האמנות.

רפאלי מתבונן ביצירה באורח סובייקטיבי. כמב-קרייזר מוותר הוא במודע על ערכים המכונים אובייקטיביים ועל כלים הנשענים על קריטריונים למדניים. בחתירתו לאמת הפנימית משכיל הוא לתפוס את המסר הרוחני ההכרחי שביצירה, זה ההופך יום אחד לנחלת הכלל.

מן הבחינות האלה מוצדקת הגדרת המסות שבי-ספר כמכלול של "הערכות" ולא כ"ביקורות" — שיטה המאפשרת לו, לרפאלי, לצמצם את המרחק ממושג עיונו ולנהל דו-שיח דומם בינו לבין עולמו של האמן.

לפעמים עלולה שיטה זו לטמון פח למבקר המנ-סה לסמוך על אינטואיציה אישית, אלא שה-נסיון להתמודד עם בעיות האמנות, בדרך אחרת, מוביל גם הוא, לדעתי, לפאראדוקס. לרפאלי עצמו נראית שיטתו כאפשרות משכנעת. הערכה חיובית של יצירה נובעת לדעתו, מיכולתה להי-

כשהיצמדות העין הבוחנת ועריכה בפועל במתרחש, אינם פוגעים בתיאור הדמות לכשעצמה. הסיפור מתרכז בניתוח "התפצלותה" של הלנה בין ה-עובדים היוונים שעל הסיפון לבין המעפילים היהודיים. הלנה יכולה היתה להיתפס בקלות כזונה. אך הלנה אינה נתפסת בפן אחד שלה בלבד. קשריה עם העולם המספר, משתנים. בתחילה —משסיקה לו מנוזיד העדשים שהיתה מקבלת מאותם יוונים, ובסוף —משלקחה את מזוורת חפציו לאחר שגם הוא, נדמה היה כי נכנע לראיית פן הזונה שבה. סיפורה על "קצין" תורפי שהתאהב באימה, ועל סוחר-שטיחים יווני שהתקנא בו, ועל אביה שהסתגר בבית-הכנסת וחישש שם נחומים... אותה פסימיות שבדבריה, אותו תיאור שלה כשער השחור והפרוע ובעיניה: "העמיקו קמטטי גומות אפורות. נראתה לאה וסחוטה אך לא פנועה. בעיני הפחם שלה כמו יקדה אש זרה." — אותו תיאור מפורט של ההתפתחות בציור דמותה של הלנה על עשיותיה החורגות מעשיות שאר נוסעי-האוניה, אותו סוף שיעד לה כשסירבה לרדת מהאוו-נייה ונטישתה לחמדנותם של המלחים השודדים את מכמניה. על רקע אותה התפכחות אין מצטיירת הלנה כזונה. לא מעשיה הם היוצרים את דמותה, בסופו של דבר, כי אם מניעיה, ומניעיה על רקע הקונקרטיזציה ההיסטורית ותיאור הסיטואציה הספציפית מתוך עיני הצעיר המספר, יוצרים דמות ותמונה שלמות וברורות הניזונות מדיווח רישמי ומהעמקה סיפורית באופן שהאחד תורם למישנהו.

תיאורן של הדמויות דרך פגישתן הפיזית במספר מאפיינת את העיצוב הסיפורי כיחידה שלמה, אך כפי שציינתי, לא תמיד זוכות הדמויות להיות מעוצבות לעצמן באופן שתתפס יחידותן, מתוך המסע כולו המתפצל לשלושים ושלוש גיחות קצרות.

ענת לויט

תרגם לעובדה רוחנית לאחר עימות פסי-עמה: "כל כמה שיצירתו של אמן עומדת עיני מבלי שאראה אותה פיסית (שנינו), היא לי ראויה להערכה חיובית". במסות אחדות שבספר (על דנציגר, הופש מאירוביץ ואחרים) נבחנות גם עמדותיו ההגיו-של המחבר. כאן מודגש הקשר בין יצירה, ויקום. עמדות אלה מסבירות ביתר שאת את נחיצותם של כלים המתייחסים ליצירות כאוב-טים לפירוק מיקרוסקופי: "עולם הציור על גו-נותיו המיוחדות, התואמות רק אותו, הוא בלתי נפרד מן ההווה הקוסמית ומהתרחבות לותה". ההיבט היצירתי-אינטואיטיבי של הא-מאפשר לו לפתח מבט מקיף יותר על הא-בהקשר זה הוא נאחז באפקי שהוא על-ואופטימי: "אני מחפש בכל יצירה, בזונה ש-עשוי להיות על-זמני העונה על דרישות האדם: לידה, אהבה, מאבק ומוות — א-כה נדושות!".

עזריאל קא

חיפה כימיקלים בע"מ

היצרן הגדול בעולם של חנקת אשלגן לחקלאות

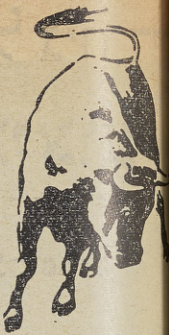
יצרנים של דשנים מתוחכמים וחימיקליים לתעשייה

מברך את כל בית-ישראל בחג אביב שמח!

תגובה המשווקת הגדולה בישראל של תוצרת חקלאית ומזון:
* חלב ומוצרים * עופות
* הודים ומוצריהם * ביצים
* ירקות * פירות * פירות יבשים.
* דגים * דבש ושמונים.

כל טוב מ





QUOD LICET BOVI מה שמותר לפר

שאלה
לראש הממשלה:
מה שלום
יהושע בן-ציון?

בותרת

עולם נשאר

אנשים שקוראים בקביעות את מדורי הספורט יש בדרך כלל אלי-בי אריק אינשטיין, למשל, אמר פעם כי הוא מתחיל לקרוא את דווקא מעמודי הספורט כי אלה הם היחידים בהם מדווח על השגים. יונות רבות אחרות, משכנעות יותר עונות פחות, ואין כמוכן טעם לשכנע משוכנעים. אך לטובת הבלתי מש-ם כדי לומר כי כתבי הספורט הם הכתבים היחידים בעתון המנסים אים תוכן לצורה. בדיווח העיתונאי יש תמיד את הרגשת הנצחון או הצער והחמלה, והדיווח, בדרך מתחיל כבר בכותרות, ואולי כדאי ת בפעם המי יודע כמה את השיטה תותרת בשיגעון הכותרת.

תף לקבוצת הכותרות הראשונה ש-היא ההשפעה (עם או בלי מרכאות) וגרפיה התרבותית שלנו. כך, למשל, הצטיין לו סילבר באחד ממשחקי דל במסגרת גביע אירופה בחר אחד הספורט להכתיר את מאמר הני-בכותרת **ניצחון על מגש של סילבר**. ו לכו ותחשבו על המטאמורפזה המלים של הנשיא וייצמן לאחר ת השחרור, דרך השימוש באותן כמוטו לשירו המפורסם של אלתרמן שיבוש היפה של אותו כתב.

ק אחת כאשר גיורא שפיגל, שהיה מכבי ת"א, הבקיע שלושה שערים בקבוצת הכח רמת-גן, אותה אימן אליעזר שפיגל, היתה הכותרת פשו-ת **כבר את אביך אבל...** וזוהי על ותו כתב הפרה לגיטימית של הדיבר ש בעשרת הדיברות של ספר שמות. אחר ויפה עשה לאחרונה כתב אחד באימרה ראש בריא במיטה ראש הבריא היה ראשו של ברי ש שבא לתגבר העונה את מכבי במשחק הבכורה שלו הצטיין ברי קבוצה שיחקה רע, ולכן הכותרת **ראש ברי במיטה חולה**.

מורכב פחות בקבוצת כותרות זו במונחים המוכרים לכולם. כך למ-אשר חמץ יהודה גריגר שחקן ת"א כדור עונשין מאחד עשר מטרים כותרת ההפסד **הכל בגלל גריגר**. תרת אחרת קשורה בהפועל חדרה. זו ניצחה לפני כמה עונות לאחר ת הפסדים. לשחקן שהבקיע את ניצחון קראו במקרה שלמה ארצי, תרת הניצחון הטבעית היתה **שלמה פתאום עכשיו פתאום היום**.

כותרות אחרת מושפעת מפירסור מצרי צרכי פופולאריים ופפולא-רות. כך למשל, במשחק חשוב של ת"א, אשר שער של דרור בר נור ראשון בסידרת שערי הניצחון של היתה הכותרת **בר נור הדליק את**

הגפרור. במקרה אחר כאשר ויקטור בוני הבקיע שער ניצחון דחוק לטובת הפועל חיפה הכתיר כתב הספורט את הניצחון בכותרת **אין כמוני יש לי בוני**.

כותרת מורכבת יותר בקבוצת כותרות זו הופיעה לאחר שמכבי ת"א הפסידה 7:0 לקבוצה הבלגית אנדרליכט. כתב הספורט אשר ידע כי קוראיו קראו על חולצות שח-קני מכבי את שמה של חברת בירה מסויי-מת הכתיר את משחק ההפסד בכותרת **הגולדסטרים לגמו 7-7-7**.

קבוצת הכותרות האחרונה מבוססת על משחקי מלים בלי אסוציאציות פירסומ-איות או תרבותיות. אלה כותרות המבוס-

סות על בקיאותו של הקורא בכמה עובדות פשוטות. כך למשל, צריך לדעת ששמו ה-פרטי של טלבי, שחקן העבר של מכבי ת"א, הוא רחמים, כיוון שאחרת אי אפשר להבין כותרת כמו **טלבי לא ידע רחמים**. צריך לדעת גם שהסמל המסחרי של הק-בוצה האנגלית טוטנהם הוא תרנגול, ולכן כאשר הצליחה מכבי ת"א להפסיד רק 2:3 לאותה טוטנהם היתה הכותרת הטבעית **אפרוחי מכבי זקפו כרבולת**.

[ע"פ שיחה חופשית בקול ישראל, בעריכת אילנה צור]

רוני סומק

מה יצא לך מזה?

בטחון
שאם חלילה יקרה משהו,
יש מי שידאג.
מישהו אחראי, איתן, אמין.
מישהו שאפשר לסמוך עליו תמיד.

את זה קיבלת מן הביטוח
ולכן אתה משלם כבר עשר שנים.
הרעיון הוא שלך והוא טוב.

יותר מעשר שנים אתה משלם
לביטוח.

מה יצא לך מזה? מה קיבלת?

אם היה לך מזל ולא נגרם לך
שום נזק: לא תאוונה, לא שריפה,
לא פריצה, לא גניבה...
כסף לא יצא לך מזה.

אבל קיבלת הרבה.
קיבלת את הדבר העיקרי
עבורו שילמת.
בטחון.

ביטוח.
הרעיון הוא שלך.



מוגש על-ידי
**איגוד
חברות הביטוח
בישראל**



חדש, סדרת ה-40 של ג'ון דיר

אלופי הביצוע



גומרים מהר-יותר עבודה!

טרקטור ג'ון דיר חדש דגם 3140



כיצד ג'ון דיר מפיק יותר מטרקטור של

103 כ"ס S.A.E.

רתום 103 כ"ס לעבודה — ומשימה גדולה תראה קטנה. הוסף לכך תכונות חדשות כמו ממסרות להחלפת הילוכים ללא עצירה. הנעה קדמית (מכנית או הידרוסטטית) הניתנת להפעלה תוך כדי תנועה, תוספת כוח הידראולי ותראה איך זמן העבודה מתקצר. יש עוד הרבה לספר...

תנאי תשלום נוחים, הספקה מיידית! שאל אותנו:

המשביר המרכזי האגף הטכני. המחלקה למכירה תל-אביב, רח' גיבורי ישראל 76, טל. 339955 חיפה, שער פלמר 2, טל. 662161



טיוולים לבלקנים ולכל ארצות העולם

מברכת את קהל לקוחותיה ואת כל בית ישראל בחג אביב שמח

רח' רמב"ם 17, ת"א, טלפונים 622976-9 ; 613971 סניפים: תל-אביב, דיזנגוף 204, טל' 223463 חיפה, דרך העצמאות 88, טל' 522041

בשיריו של עלי קנדיל מתאחדים הצלילים והמשמעויות ברמות השונות לפעולה הדדית ויוצרים מתוך מגוון הרשמים וההיגדים שיר אחד. בקטע המתורגם ניתן לגלות את ההקבלה ואת הקשרים הסמויים בין נופה הטבעי לבין נופה האורבאני והאנושי של קהיר, בין המקרוקוסמוס למיקרוקוסמוס של בירת מצרים. אין ההקבלה נאמרת במפורש, אלא נבנית מתוך מבחר המלים והסמנטיקה ומדרך בניית הטקסט. 'בלילה מגהק הר המוקטם. מהלך' — 'בבוקר יללה מזהקת. הולכת', 'מפור' — 'מתפוגגת'. הציגויות המפוקחת של תיאור הפאקולטה לרפואה נוצרת בדרך הפסטיחה שמתגלה בדיעבד כאי פסטיחה, 'עשן המקטרת/ בקאפיטריה כמה משכילים, ומביאה להקבלה מרומזת בין העשן למשכילים. כל זאת ועוד מעידים על שימוש מעניין בטכניקות המודרניות בשירה באופן התורם לעיצוב משמעות השיר ועיבויה.

הערות להוצאה

וכמה מלים אל ההוצאה ועל העריכה. ספרית הפועלים יצאה במפעל יפה ורב הראה זה בעקבות ביקורו של הנשיא סאדאת בארץ בסוף שנת 1977. יש לברך על היוזמה ולוואי וירבו כמותה. אולם איכותו הטכנית של הספר אינה עומדת בכל יחס למטרה הנעלה שבהוצאתו או לרמתה הידועה של ספרית הפועלים, כפי שהיא מתבטאת בספריה היוצאים לאור בעברית. לא רק העטיפה החובבנית המזכירה עטיפת חוברות, ולא רק הדפוס וצורת האותיות הפשוטה והבלתי מלבבת, אלא גם אי הדאגה להגהה טובה או לבדיקת החומר. נקל להבין את הגורם לאיכות הטכנית הירודה בחוסר הימצאות דפוס הולם וצוות הולם לשפה הערבית בספרית הפועלים, אך ניתן היה להתגבר על קשיים אלה ולהגיש לקורא הערבי-הישראלי ספר יפה יותר, והרי ביפה אנו עוסקים, בשירה. משום מה הובאו הטקסטים כולם בניקוד מלא, כולל ניקוד סופי, שלא כפי שפורסמו במצרים, והחלטה זו בטעות יסודה. לא רק רבות מדי הטעויות בניקוד, (ובניקוד הסופי בערבית נקבעת משמעותו של המשפט, וטעות בניקוד זה מעוותת את משמעות המשפט) אלא גם מסולקת לא פעם דו-משמעות בשיר המהווה חלק ממשמעותו הרחבה, עם קביעת הניקוד הסופי. בשירה הערבית המודרנית אין אפשרות לנקד באופן מוחלט ומלא את הטקסט, אלא אם כן פירסם המשורר. ציוריו של יחזקאל קמחי יפים מאוד למרות שלא הוכנו במיוחד לשירי הקובץ. כדאי לציין כי גם בכתבי העת המצריים שמהם נלקחו השירים מופיעים איורים לצד השירים, ואף הם נאים

מרכז אמנות

נבל דוד

פסלים, תכשיטים ומזכרות תערוכה מתמדת ומכירה

ירושלים, הר-ציון, ע"י שער ציון, טל': 714597

מברך

את קהל לקוחותיו ואת כל ישראל

בחג חרות שמח

משחקי גינדי בע"מ

★ תמונות להרכבה

★ דברי פורים, מסכות

★ משחקי חברה ונוער

★ כובעים מקרטון וניר

★ צעצועים שונים

★ קישוטים לכל מיני ארועים

★ דגלים ושרשראות

ליום העצמאות

רח' הבנאי 20, חולון, טל' 805601

סברה ליקר-

בקבוק מלא חג.

טעמים וניחוחים של תפוזי ישראל,
עם קורטוב של שוקולד מובחר.

הגש אותו שי לאחרים וגם לעצמך.



**"עמדתי להפסיק את לימודי המשפטים
כי התקשיתי לממן אותם. מר פינשטיין
מבנק לאומי בטח בי,
והיום אני בעל משרד פרקליטים מצליח!"**

מודברי לקוח*



צבי פינשטיין, מנהל מחלקת הלואות, סניף ראשל"צ.



* מטעמי סודיות אין שמו של הלקוח מוזכר.

בנק לאומי הבנק שלי

בנק לאומי

