

# שפועל

גליון  
מזגדל



15 מבחירי המשוררים הקנדיים  
Canadian Modern Poetry

מדור מיוחד: ספרות ופסיכולוגיה



# סע לשלום. דלקול בפנים.

אתה אוהב את המכונית שלך. אתה מטפח אותה, בודק, מנקה, אך אל תשכח את ה"לב". המנוע שעובד עבורך נון סטופ כל הנסיעה. המנוע שלך צריך בריאות, צריך כח, צריך שמן, תן לו דלקול 20/50. שמן בעל כושר עמידות ממושך יותר, שמן המסלק פיח וחלודה ומוריד את חום המנוע. שמן שחודר לכל פינה ומפחית את השחיקה. שמן שעבר את כל המבחנים ומומלץ ע"י יצרני הרכב. דלקול 20/50 - שמן החיים של המנוע. סע לשלום ו...



שירה וסיפורת

5	מיח"איל נועימה: שלכת; שיר; מערכית: שמואל רגולנט
7	מרגלית בר-לב: שירים
12	גד יעקבי: שירים; משה סרטל: קטע מפואימה
15	הנרי טיילור: תיל דוקני; שיר; מאנגלית: משה דור
46	לאה איני: שירים
47	עמר ברטוב: תשוקתו של ג'ו סטיבנס; סיפור
49	מאיר קחרי: ריח של תפוחים או הנשים הרוסיות שלי; סיפור
50	שלמה אביו: שיכון המזרח; סיפור
52	בוריס וקסלר: הפרת הלכן; סיפור; אילת אושר: שירים
53	אורנה רינת: בין השמשות; סיפור; סמדר שרת: שירים

אנתולוגיה קטנה משוררי קנדה הכותבים אנגלית

27	רשימת מבוא: לואיס דודק
28	ריימונד סוסטר: שירים
29	ארל ברניי: שיר; אלפרד פורדי: שיר; פ.ק. פייג: שיר; לואיס דודק: שיר
30	לאונרד כהן: שיר; אלדן נוולן: שירים; לאונה גום: שירים
31	אלי מאנרל: שירים; ד.ג. ג'ונס: שירים; אדוין לייטון: שיר
32	ג'וסף שרמן: שירים; מרגרט אטווד: שיר; שירה אסקימואית (אינואיט)
33	רו בורסון: שיר; ריימונד פיליפ: שיר; קן גוריס: שיר
34	ג'ורג' באורינג: שירים; גונדלין מקיואן: שיר; סטנלי קופרמן: שיר

ספרים

6	עמלה עינת על ענין של זהות לגיון אוארבוך ש. אלונים על השימוש באדם לאלכסנדר טישמה
7	ספי שפר על ספר יוסף ליוראל הופמן
8	שמואל שתל על חיוך הלבאיא למרים איתן אילנה קדמי על פורצי גדר לב"צ יהושע
9	שמואל רגולנט על נטישה לחיה בין-גוריון
10	מרגלית בר-לב על ובא הירח ובא הלילה ללאה אילון צפורה לוריא על מסילות באמנות לדרך גלעדי
11	צביה גינור על שירת חיבת ציון להלל ברזל
12	שלום רצבי על חצבים נרות נשמה לש. שפרה
13	ידידיה יצחקי על רחוב הרצל לאהרן אלמוג

מסות

14	מרגלית בר-לב: לא ב"ש" אלא ב"אין" - על "הכלה הנצחית" ליצחק אורבוך-אורפו
16	יוסף אורן: סאטירה על הרבנות הצבאית; על ספרו של חיים באר - "עת הזמיר"
18	לילי רתוק: פורטרט של אשה; על שירתה של אסתר ראב
21	אורציון ברטנא: הניסוח כבעיה, הניסוח כפיתרון; על ה"וריאציות" של מוקד
24	יוסי בן-ברוך: מ"עבדות הווי לספרות מלחמה"; על ספרות הפלמ"ח מת"ח ועד עכשיו; חלק א'

מדור מיוחד: פסיכולוגיה וספרות

36	עמנואל ברמן: מפגשים שהיו ומפגש אפשרי
40	סם רקובר: קצת יותר מפסיכואנליזה
41	אילן גור-זאב: הרברט מרכזה - אמנות ואוטופיה
44	ז'אק לאקאן: חרם (פרק מתוך "ארבעה מושגי יסוד של הפסיכואנליזה")
45	מרקו מאואס: על משנתו של ז'אק לאקאן
46	רות נצר: על ארכיטיפים וסמלים קולקטיביים

מדור קולנוע

35	צבי רפאלי: סינדרום היראה הגדולה
----	---------------------------------

משוררי קנדה



גונדא גרנדין מקיואן

אלדן נוולן

מרגרט אטווד

משוררי קנדה הכותבים אנגלית. עמ' 27.

ספרות ופסיכולוגיה



דאק לאקאן

הרברט מרכזה

ספרות ופסיכולוגיה. עמ' 36.

ביקורת ספרים



חיים באר

יצחק אורבוך אורפו

אסתר ראב

על ספריהם של אסתר ראב: עמ' 17. יצחק אורבוך אורפו: עמ' 14. חיים באר: עמ' 15.

השער:

ויקטור בראונר: "העצם מחולל חיים". מתוך התערוכה "דאדא וסוריאליזם" במוזיאון ישראל, ירושלים.

יוסי בן-ברוך: מ"עבדות הווי" לספרות מלחמה. על סופרי תש"ח. עמ' 22.

חגית על "עתון 77"

לכ"ב ת"ד 16452, ת"א (טל' 03-456671) הנני מבקש להיות מנוי על "עתון 77" לשנת 1988

שם ומשפחה

כתובת

טל

מצורף בזה ציק על סך 45 ש"ח עבור 10 גליונות, כולל משלוח המשוך על בנק

תאריך

חתימה

ITON 77

Literary Monthly

In collaboration with Beit-Berl

Editor: Jacob Besser

Assistant Editor: Amela Einat

Managing Editorial Board: Shimon Ballas, Josef Gorni, Aharon Harel, Sasson Somekh, Shlomo Tanny.

الإدارة وهيئة التحرير:

شمعون بلاس, شلومو بن عامי, يوسف جورني, أمنون جاكونت, ساسون سومייخ, شلومو طانني, أهارون هارنيل, المحرر المساعد: عايلا زينت

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

מזכיר המערכת: מיכה בסר  
ניקוד: שמואל רגולנט

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

המערכת והמנהלה: ת"ד 16452 ת"א, טל' 03-456671

המערכת אינה אחראית לתוכן המודעות; המערכת אינה עונה בכתב על פניות כותבים ואינה מחזירה כתבי יד אלא אם צורפה אליהם מעטפה מבוטלת. הפונים למערכת מתבקשים לטלפן אך ורק למס' 03-456671. חומר לשלוח רק בדואר רגיל, כשהוא מודפס ברווח כפול על צד אחד של הנייר. פגישות עם העורך רצוי לתאם מראש. סדר, צילום, לוחות והדפסה: דפוס בארי, קיבוץ בארי. הפצה: "אטלס" בע"מ.

עתון 77

ירחון לספרות ולתרבות בשיתוף עם "בית ברל" שנה י"א, מס' 99-98, ניסן תשמ"ח, מרץ-אפריל 1988

העורך: יעקב בסר

עוזרת עורך: עמלה עינת

מערכת והנהלה: שמעון בלס, יוסף גורני, אהרן הראל, שלמה טנאי, ששון סומך.

עריכה גרפית: גבי ציריקובר-קוהן.

מועצת מערכת: יצחק אורבוך אורפו, גילה בלס, יוסי הדר, אהרן זיידנברג, א.ב. יהושע, יורם קניוק, עוזר רבין, ש. גיורא שוהם, אנטון שמאס.



ומקדי מבטך  
במראה שבמרחקיה  
את שנעשה אין להשיב.

ובי יפרדו ממך רעיה. בני-דור  
הוסיפי לצעד בלב פועם  
במצעד הגורלי  
התחבקי ותחבקי  
נועי ואל תליני  
פי לא תנעלי  
ועל הענפים אל תליני  
אף לא על הרוחות והעצים  
וכי תדברי אליהם  
לא ייטיבו להשיבך  
הזמן זרוע פלאים  
משלח פרעניות  
מפר משאלות  
לא ישמע הגורל לשונך  
נועי הלאה ואל תליני  
שוכי לחיק-האדמה  
מעגל-הדורות חדשי  
יפיי קמל נשי  
אח שנעשה לא תשיבי.  
כמה שושנים פרחו לפניך  
וכמה נכלו?  
מן העבר אל תיראי  
ועל הגורל אל תליני  
נאשר יאכר מרגלית -  
בבקר ימצאנה  
לחיק-האדמה שוכי.

**שלכת**

מערבית: שמואל רגולנט  
הנרי, הנרי,  
הו חמדת-כל-עין  
הו מחול-האכהה שלשמש  
הו עסקל שלירח  
הו עוגב-הליל  
הו קתרוס-הפלא  
הו סמל מחשבה תועה  
שרידי-הפארת שחלפה  
שלכת-עצים.

הנרי, הנרי,  
התחבקי ותחבקי  
צללי-הדמיות שנמוגו



מרדכי אבי שאול

מרדכי אבי-שאול - הומניסט מובהק. מתרגם גדול. פרוזאיקון ומשורר-ליריקון רגיש ומרגש. נפטר לא מכבר בגיל 90. ציבור הקוראים לא עמד על תרומתו החשובה לספרותנו ותרבותנו. הביקורת פסחה עליו לרוב. יצירתו, בכל התחומים, נותרה אתנו. ועלינו לבחון אותה מחדש, להצביע על העיקר שבה ולהצדיע ליוצרה - הלוחם, איש הרוח והספרות האמין. ■

**המחקר על הספרות הישראלית במצרים משגשג**

המחקר על הספרות הישראלית במצרים משגשג. מספר רב של סטודנטים מצריים צעירים, הלומדים באוניברסיטת קהיר, חוקרים סופרים עבריים ויצירות עבריות בהדרכת פרופסורים מצריים. ההתקדמות המחקרית בתחום זה חלה בשנים האחרונות, עם פתיחת המרכז האקדמי הישראלי בקהיר. במרכז נמצאת ספרייה עברית עשירה המכילה כ-7000 כרכים ומדי יום פוקדים אותה הסטודנטים המצריים. מורה ישראלית מוסמכת משמשת כספרנית ומסייעת למצרים באיתור הספרים והיצירות המבוקשות. חוקר מצרי צעיר אחד מתחקה אחרי מוטיב המוות ביצירתו של עוז. חברו לספסל הלימודים חוקר את מגדלי מוכר ספרים, ומשתמש בכיטויים אידישאים, הלקוחים מספרו של מגדלי על חי היהודים בליטא. עיתונאי מצרי בכיר - מר חוסיין סיראג, בעל טור על ישראל בשבועון "אוקטובר", שכבר תירגם לערבית כמה ספרים ישראלים, החליט כימים אלה לגשת לתרגומו של "הזמן הצהוב" מאת דויד גרוסמן. המעורר, לדבריו, ענין רב במצרים. במיוחד מאז שהחלו המהומות בשטחים.

**חתום על**  
**שתאון 77**  
**לשנת 1988**

כ-29/2/1988 נפטר המשורר והוגה הדיעות הערבי מיח'איל נועימה, בן 99 שנה. יליד לבנון. את השכלתו הראשונה קנה במוסדות-השכלה טצריים, ולאחר מכן השתלם כברי"מ ובארה"ב. חיבר ספרים חשובים בתחום הקוגות, הספרות והשירה. אחת הדמויות הבולטות ביותר בקרב האינטלקטואלים הערביים במאה העשרים. לאחר נדודים חזר ללבנון ב-1932 לתרום את חלקו הנכבד לתחיית הספרות הערבית.  
השיר המובא בזה מבטא את השקפת עולמו הפילוסופית באשר למוות כחלק מן המחזוריות בטבע של אובדן ותחייה וחרור חלילה. השיר "שלכת" ייצג את המשורר בכמה אנתולוגיה ערעות, כגון האנתולוגיה של פרופ' בדווי באוניברסיטת אוקספורד, אנגליה. ■

בטין אמיר: לילית  
(מתוך התערוכה "ארץ החוילה" שתפתח במאי ש.ו. בגלריה קרלייל)



**"המלצת עתון 77"**

אהרן אפלפלד: רצפת אש; כתר, הקיבוץ המאוחד.  
 חנוך ברטוב: יריד במוסקבה; מזל אילה; שש כנפים לאחד; (הדפסה חוזרת); מעריב.  
 מנדלי מוכר ספרים: ספר הקבצנים; אחרית דבר; דן מירון; קולות - סדרה בעריכת דן מירון; דביר.  
 מ.י. ברדיצ'בסקי: משני עולמות; אחרית דבר; צפורה כגן; קולות - סדרה בעריכת דן מירון; דביר.  
 י.ח. ברנר: מסביב לנקודה; חורף; אחרית דבר; אריה הירשפלד; קולות - סדרה בעריכת דן מירון; דביר.  
 י.י. זינגר: יושב עגל; תרגום: מ.ז. וולפובסקי; אחרית דבר; חנה נוריך; קולות - סדרה בעריכת דן מירון; דביר.  
 מרטין בובר: ארץ לשני עמים; מבוא והערות: פול מנדס-סלנר; שוקן. שלום עליכם: כתבים - מחזות ומערכונים; מיידיש; אריה אהרוני; ספרית פועלים.  
 עמוס אילון: הבט אחורה בבהלה מסויימת; רשומים מארץ ישראל וסביבותיה; עם-עובד.  
 תומס הרדי: הרחק מהמון מתהולל; מאנגלית; אמציה פורת; עם-עובד. יהודית כפרי: מלען של קרץ; שירים; ספרית פועלים.  
 כריסטה וולף: קסנדרה; תרגום מגרמנית ואחרית דבר; אילנה המרמן; עם עובד.  
 אנרי דה מונטרלאן: הרווקים; מצרפתית; יהושע קנו; עם עובד.  
 ג'ד. סאלינגר: פראני וזואי; מאנגלית; נירה צפירי; כנרת.  
 עזרא פאונד: שירים; עברית; דורון קורן; כנרת.  
 אבא קובנר: מבחר מאמרי ביקורת על יצירתו; ליקט וצירף מבוא וביבליוגרפיה; שלום לוריא; הקבוץ המאוחד.  
 אבירמה גולן: על עצמן; עם עובד.  
 א.ה. גומברייך: אמנות ואשליה; הפסיכולוגיה של הייצוג התמונתי; מאנגלית; דפנה לוי; עריכה מדעית ואחרית דבר; מנחם ברינקר; כתר.  
 חיים שוהם: הקבוצה בתיאטרון פועלי ארץ ישראל - "אהל"; אוניברסיטת חיפה, החוג ללימודי ארץ-ישראל.  
 מירון בנבנשתי: הקלע והאֵלה; כתר.  
 רומאן גארי: שורשי השמים; עברית; מרדכי שנייאורסון; כתר.  
 שלמה צירולניקוב: המארקסיזם רצף ותמורה; צ'ריקובר.



נחום פסה.

מערכת "עתון 77" מודה לנחום פסה, יו"ר המרכז לחינוך ולתרבות בהסתדרות על שנים של פעילות משותפת, ומאחלת לו הישגים בתפקידו החדש, בחייו האישיים וביצירתו בתחומי הספרות.



מרים עקביא

**פרס SEK (מכון אירופי לתרבות) למרים עקביא**

פרס SEK ליוצרים זרים, יוענק למרים עקביא במסגרת יריד הספרים הבינלאומי שיתקיים בווארשה ש.ז. הפרס ניתן על "כרמי שלי" - סיפור משפחה יהודית בפולין בין שתי מלחמות עולם, ועל "נעורים בשלכת", סיפור נעורים המתרחש בפולין הכבושה. שני הספרים עומדים לראות אור בפולין בקרוב.

נכון, חלק מהמברכים מציינים את הצורך בפיתוח בעיית הפליטים, ממנה התעלם המגשר. ובכך, אולי, חולשתו. צריך היה לציין בברור ובאופן חד-משמעי שבעיית הפליטים תיפתר רק במסגרת הטריטוריאלית של המדינה הפלסטינית שתקום, ובעזרה כלכלית וטכנולוגית של הקהילה הבינלאומית ושל ישראל.

אני מניח, שגם אהרן מגד, וכן מהססים רבים אחרים, מבינים שמדינה כזאת תקום בסופו של דבר, אולי בגבולות שונים במקצת. אולי חוץ הסכמי פרוח מסויימים. אולי חוץ שיתוף פעולה כלכלי-פוליטי עם ישראל ו/או עם ירדן. וכמובן שאופיה של מדינה זו יחסייה עם ישראל, יקבעו באמצעות משא ומתן ישיר אתנו. נראה לי שחרדתו של מגד ושל ציבור יהודי גדול בארץ, הוא לא כל כך מעצם תקומתה של המדינה הפלסטינית, אלא מן החשש הפלסטינים לא יסתפקו בכך, וירצו להמשיך ולהיאבק על "ארץ-ישראל השלמה" שלהם. אלא שלרעתי יהיו חייבים להבין ששאיפה מעין זו לשיבה לחיפה, לרמלה וכדומה, היא תבל-הטבור של הסכסוך. לכן, כדי ליצור אפשרות כלשהי לקיום של יחד, חייבים יהיו לבקש אחת ולתמיד צינור שנאה זה, ולהשלים עם פתרון בעיית הפליטים במסגרת המדינה הפלסטינית שתקום.

אני, כבן למשפחת פליטים, אשר החל את חייו כפליט בגיל 3 וסיימם רק עם כואו לכאן, למולדת הלאומית שאימצתי ושעליה אינני מוכן לוותר בשום מחיר, אני חושב שזו העמדה המוסרית והראלית ביותר האפשרית מצידנו.

באשר ליחסן של ארצות-ערב לנושא - כל אחת מהן, משיקוליה שלה, מתנגדת להקמת מדינה פלסטינית. ולא כאן המקום לדון בסיבות לכך. אבל אנו, השותפים האמיתיים הנוגעים בדבר ממש, בידינו להפוך מדינה כזאת לבעלת-ברית פוליטית, כלכלית ותרבותית.

יכול להיות שדברים אלה נראים תמימים. הפלסטינים על-כל-פנים אינם מתכוננים לוותר על רעיון העצמאות שלהם, ואנחנו כנראה לא נוכל להחזיקם לאורך ימים כמצב של כיבוש, מבלי שנאבד את צלם האדם שלנו. ובלי צלם זה, מה תוחלת תהיה לנו במולדת החדשה-ישנה שאמצנו לנו?

י"ג תמוז 5758

אהרן מגד, במאמרו "נגד התאבדות" (ידיעות אחרונות, יום ו' 10.3.88), תוקף את הסופרים ואת האמנים העבריים, המביעים, לדבריו, הודות עם ההתקוממות בשטחים, והקוראים למו"מ מייד עם הנציגות הפלסטינית. בכך הוא רואה, לא יותר ולא פחות, מאשר הליכה לקראת התאבדות. בנוסף, הוא משווה בין התקוממות זאת לבין מאורעות 1936.

ובכן, אתחיל מהסוף - ב-1936, לפי עניות דעתי, התנהל מאבקם העיקרי של הערבים נגד הבריטים. קרבנותיו היהודים של מאבק זה, היו, לפחות בחלקם, תוצאה מהתנהגותם הצינית של הבריטים שידעו לסכסך בין שני העמים בשיטה המוכרת... והם שגרמו גם לליבוי היצרים הלאומיים של הערבים שהביאו לטבח בחברון.

הפעם, המצב שונה בתכלית. ההתנערות כעת הנה ישירה - נגד שליטת ישראל במליון וחצי פלסטינים השואפים לעצמאות לאומית. ואיני מבין, כיצד אפשר שלא להודות עם המנסה להיחלץ מדיכוי לאומי. נראה לי שמי שמתעלם ממאבק חרות זה, ומקווה להנציח את הכיבוש על-ידי הסחות דעת שקופות למיניהן, או באמצעות כוח צבאי אלים, יביא את כולנו, אם יעלה הדבר בידו, לכלייה לאומית קולקטיבית.

נכון, לא כל הפלסטינים מקבלים את הנוסחה - מדינה פלסטינית לצידה של מדינת-ישראל. אך לרעתי, (עפ"י אינפורמציות לא מעטות המגיעות אלינו), שרוב רובה של התנועה הלאומית הפלסטינית, להוציא את "חזית השירוב" המקבלת לחזית הסרוב שלנו - מסכימה איתה.

על המגשר שפרסם וועד היוצרים הישראליים-פלסטיניים, חתמו 100 יוצרים ישראלים - יהודים וערבים, ו-45 יוצרים מן השטחים הביעו את הודותם עם הכתוב בו במכתב תשובה ששויגר אל הוועד והוקרא במסיבת-עיתונאים (בית סוקולוב, יום ו' 9.3.88). נוסף לכך, בוך על המגשר גם המשורר מחמוד דרוויש שהוא מן האישים המרכזיים באש"ף, (ושאת שירו הלאומי האחרון קשה מאד לקבל. שיר זה עוסק בהתנערות הפלסטינית ומביע עמדה חסרת אבחנה לחלוטין בין עמי-ישראל בכלל לבין מבצעי המדיניות הממשלתית העכשווית. ולא אך זאת, ולא שהוא מערער על עצם זכותו של עמנו למולדת בחלק זה של המזרח התיכון). כרכה נפרדת הגיעה מאישים פלסטינים המקורבים לאש"ף.

**תמלוגי השאלה גם לסופרים ערביים**

הסדר התשלומים לסופרים, על-פי מספר ספריהם המושאלים בספריות הציבוריות, יופעל השנה בפעם הראשונה גם בקרב הסופרים הישראליים הכותבים בשפה הערבית. הזכאים לקבלת תשלומים יהיו סופרים הכותבים ספרות מקורית בערבית, שהם אזרחי ישראל המתגוררים בה דרך-קבע ואשר לא נעדרו ממנה ברציפות משך תקופה העולה על 3 שנים. באשר לספרים שיילקחו בחשבון, מדובר בכאלה המוגדרים כספרות יפה (פרוזה). מחזות, שירה, מסה ספרותית וספרות ילדים ונוער.

במסגרת הפרוזה ייכללו מחזות שלא הועלו על בימה מקצועית בישראל, ולא ייכללו ביוגרפיות. הסדר התשלומים יחול גם על אלמנות סופרים שלא נישאו בשנית. היחידה לסיפירות במשרד החינוך והתרבות הקציבה להסדר התשלומים לסופרים הערביים 50 אלף שקל. התשלום לסופרים יהיה מבוסס בחציו על ספירת השאלות הספרים של הסופר במשך השנה, ובחציו על ספירת הכותרים של אותו סופר המצויים בספרייה. נקבע, כי התשלום המינימלי לסופר יהיה 100 שקל והתשלום המקסימלי 6000 שקל. הסכומים ישולמו לסופרים עד אפריל 1988.

זכרונות

כמהות-חיים

ג'ון אוארבך: עניין של זהות; סיפורים; עם עובד; 1987; 159 עמ'.

הזכרונות, כותב ג'ון אוארבך בפתח הסיפור הראשון שבקובץ, "הם הם מארג חיי האמתי" ואכן, בעוד שזווית ההתייחסות הרגילה לרישומי זיכרון, מאופיינת בריחוקה מההתרחשויות המטפורות, ונסיגות השיחזור שלהם מתבצעים, מנקודת העבר - בזמן ובמקום, אל האמירה העכשווית; הרי שבסיפוריו של אוארבך האירועים המשותפים הם חלק חי ונושם מתבנית אישית. הם "דמו" ו"רכיבי" ו"עורו", כמו האלכוהול ועשן היסגרות המשייטים בגופו כמרכיבי יסוד בהוויתו הקיומית.

משום-כך, למרות ערוב הזמנים של פרקי הזכרונות השונים - לאורך שנות הימאות, המחלה, הקיבוץ, ולקראת סוף הקובץ - בחזרה לתקופת השואה באירופה, ולמרות חסרונן של חוט עלילתי מאגד; דברים הסיפורים זה בזה - בלי משים - עד שהם הופכים למעין רומאן מעגלי שעיקרו התרכבותן של הוויות פרודות כתוך ליבת הצמיחה האישית האחדותית של ה"אני" המספר.

דוגמה מובהקת לתכונה אוסמוטית זו שבאישיות הכותב, באה לידי גילוי בסיפור "עניין של זהות" שמסגרתו החיצונית מזכירה עלילת מרגלים טריוויאלית בה "לובש" הגיבור, על-פי הצורך חזותן של דמויות שאולות ומנסה לחקות את תווי התנהגותיהן הגלויים לעין. אלא שבזכרוננו הסיפורי של אוארבך, מומר המתח החיצוני הכרוך בהתחפשויות מסוג זה, בגישה הומוריסטית עוקפת, והחיקוי האפידרמי מוחלף בהפנמה מכוונת ומסוקרנת של מבנה האישיות השאולה (המשוער).

תוך צירוף זה של סקרנות בלתי-פוסקת, גיחוך מגן וטמיעה מכסימלית במצב הפרובלמטי הקונקרטי, חולף המספר דרך מצבים טראגיים וטראומטיים המועברים לקורא באמצעות רמזיהם המוכללים בלבד. הנקיין הרישומי נשמר בכל אלה עד-כדי-כך שאפילו הפואנטה הכמעט מיסטית של הסיפור, בה מתואר מפגש האהבה הבלתי-יצפוי של המספר עם אלמנת המת שאת זהותו אימץ לו, נמסרת כשהיא מחוטאת מכל תבלין זול אפשרי, זולת העובדה המפליאה לכשעצמה.

(בסיפורים המגובשים פחות, כמו "האחות לילי", בהם לא מצליח אוארבך להבליע את הציניות היריאליסטית שלו במטווה ההתרחשות עצמה, הוא מוסיף אותה כפרשנות ראציונאלית שליד, ובלבד שיימנע מנסיקה דמונית מוגזמת כלשהי...)

מרכיב הפנמה יסודי העולה מכל תאי חיותו של המספר, בכל סיפורי הקובץ, הוא רישומו של הים - רוגע, געשי, אינ-סופי, קצוף-סופה, חרישי, כפי שהוא נשקף מחדר המכונות הרושע-משומן לוחט, מזווית הסתכלותו של מסיק, ממרפסת בית-החולים לאחר האירוע המוחי בו לקה, שמעקה העץ

האדם ככלי שימוש

אלכסנדר טישמה: השימוש באדם; תרגמה מסרבית; קרואטית והוסיפה אחרית-דבר; דינה קטן בן-ציון; ספרית פועלים, 1987; 260 עמודים

הרומן של טישמה שייך לספרות המתארת מהוויות מלחמת העולם השנייה. זהו ים שאין לו גבולות ותחתית. כל ספר, והם רבים מאד, מאיר באור אחר, חדש, נוסף את הטראומה הקשה של מלחמה, שחרגה ממאבקי-צבאות והפכה לתופת-אנוש במעשי אכזריות, שעד היום אין דעת-אדם יכולה להכילן. הפעם זוית-הראיה היא מן הצד היוגוסלבי, ובסרבית-קרואטית, לשון שמעטות היצירות המגיעות אלינו ממנה.

והנה מתגלה לנו עם הקריאה כוח-היוצר של סופר מעמיק מקורי וטוב שמציעה לנו מתרגמת כרינה קטן בן-ציון, המשלבת ידיעת לשון, שמעטים בינינו שולטים בה, וכושר תרגום מעולה וכך יכולים אנו להכיר סופר יוצרה מתחום בלתי מוכר.

על יוגוסלביה עבר סבל רב בימי המלחמה, הן מידי הגרמנים והן בגלל מאבקים פנימיים. הרומן של טישמה הוא מורכב ודחוס מאד ויותר משיש בו עלילה שלמה, יש בו גבורים אחרים, הנבחנים בשנות צעירותם במבחן בלתי-צפוי וכבד-גורל: מלחמה ושואה. טישמה מספר את סיפורם בשלבים המכריעים האלה ומבליט מה נשאר מכל אחד מהם.

הגיבורים הם לא מעטים, אך שניים הם המרכזיים, האחת - וורה קורנו, שנשלחה עם משפחתה מנובי-סאד אל מחנה ההשמדה וניצלה ממנו כיוון שהפכה ל"זונת-שדה", תואר שאף נחתם על אחד משדיה, וזאת לא לפני שהגרמנים עיקרוה באכזריות וללא רחם. טישמה מתאר את כל אלה באופן ריאליסטי, כמעט נטורליסטי; והגיבור האחר - הוא סארדויה, בן עירה, שהיתה קיימת ביניהם איזו

חיכת-נעורים בימים היפים והתמימים שלפני המפולח, ושניצל אף הוא ממות בזכות גמישותו, שרותו במשטרה המקומית הכפופה לגרמנים, הצטרפותו, המקרית, אל הפרטיזונים הנכונים (יש לזכור שביוגוסלביה היו שני מחנות עיקריים: השמאל והצ'טניקים). גם סיפורו ניתן לנו בדרך ריאליסטית פשוטה וקריאה.

אך המסגרת של הרומן כולו היא מעשה-מרכבה, מעין קולאז', שמורגשת בו השפעת הטכניקה של הקולנוע המודרני: מהלך המאורעות ניתן בקפיצות-זמן, המחייבות את הקורא למלא תפקיד פעיל-מן-הרגיל בצירוף זמנים ואנשים. יש בזה משהו מן ההכבדה על הקורא, אך מצד שני יש בזה מן האתגר, הקורא בטישמה חייב להשתתף במלאכת-היצירה בכך, שהוא מחבר, בורר ומצרף חלקים של הקולאז' ואז מתקבלת התמונה השלמה.

אלא שדומני, שהחידוש ברומן הוא בעיקר באור המיוחד, שבו מאיר טישמה אותם מצבים שאנו כבר מכירים מספרים רבים קודמים (בריחה



א. טישמה

מהגרמנים, המפציצים דרכים הומות פליטים; זועות היום-יום במחנה הריכוז) והכוונה למושג: השימוש באדם. הרי קראנו כבר על הנשים ששימשו שפני-ניסויים לנאצים, קראנו על המעשים האיומים לסוגיהם.

טישמה מוסיף ומדגיש: שימו לב שיש כאן שימוש נפשע באדם, שלא נולד שיהיו משתמשים בו, אלא שיחיה את חייו לפי זכותו הטבעית לעשות בהם כרצונו, כהנאתו, כהנאתו, ללא כפייה. וכך אין וורה קורנו ברומן זה רק קרבן מעשי-אכזריות נפשעים אלא גם אדם שהגרמנים הפכוהו לכלי שבו משתמשים לצרכיהם כרצונם. וגם סארדויה הוא קרבן-כלי, אך אצלו חל תהליך איום: הוא עצמו, בשלב מסוים, לוקה בעיוות הקשה ועושה שימוש בנשים, אמנם למטרות הנאה בלבד, אך על פי הנוסחה של שימוש בכפיה, ובכך נדבק בשיטת אויביו. "הוא משמש כלי בידיו, ולא רק הן משמשות כלי בידיו. בחרון ובביזוי הוא בועל אותן..." (ע' 233).

דינה קטן בן-ציון הוסיפה אחרית-דבר, שבה יש ניתוח מקיף של הרומן ושל עולם היצירה של טישמה, המוגדר כאחד מבכירי סופרי יוגוסלביה,

ומדגישה את היסוד-התקופתי-הכולל, שמעבר, או כרקע, למעללי הנאצים: "... כחשפו את העדר הסיכוי של גבוריו כמשמעותו המודרנית: את שימושיות החומר האנושי לתכלית הזרה, הצומחת מתוך הפנים האנושי, שעליו היא קמה להחריבו ולאבדו" (ע' 259). לדעתי, לנו כיהודים קשה לקבל תפיסה זו, כיוון שעלולה להשתמע ממנה איזו הדדיות בין בעיות הזהות הקשות של האדם המודרני לבין מעשי-השואה הגרמניים. והרי מעשיהם של הנאצים כנגד היהודים, היו במרכז מטעמים גזעניים-לאומניים וללא כל קשר למצב האנושי המודרני.

הנוסח העברי המצויין של דינה קטן בן-ציון (וכמובן אין ביכולתי לדון בו בהשוואה לסרבית-קרואטית) מוליך אותנו בכטחון בין דפיו של טישמה. היא מצאה את הכוח לעמוד בקצב הדוהר, שבו נכתב הרומן, כדבריה שלה "המאופיין בסגנון כתיבת-רצף חסרת נשימה" (ע' 255), ולא לאבד את נשימת-התרגום אף לרגע.

ש. אלונים



שלה מזכיר לו "גשר" אניה. מבית-הקבע שלו הנטוי מעל להלמותו המרטיטה תמידית. אותו ים, שתנועתו הלא-פוסקת היא היציבות האמיתית והמשמעותית היחידה בעולמו, בו דווקא הסטראוטיפים המוכתרים של היציבות כמו עץ ואישה, מתגלים כמועדים לעקירה ולעזיבה, כחינת "אורחים זמניים".

אורחית קבע אחרת באישיותו המטמיעה של ג'ון אוארבך היא מחלתו, ההופכת אף היא לשותפת ומכוננת של חיי, שעיקר חווית ההווה שבהם - פעילות מכניסטית (שתתפרש אולי אחרת כזיכרון עתידי של אי-פעם), תשתיתם הפנימית - רבדים ורבים של אירועים זכרוניים ורחשים, ועתידם הקצוב משוקף גם הוא בהטבעת העבר המרכזית - ביריעת-הים הכחולה כנשימה עמוקה, ורגועה, למרות שאפקה הנראה לעין, מתקרר והולך.

עפ"י אותו עיקרון של חיוניות הזכרונות מול מיעוט משמעותה של ההתהוות העכשווית, מתאפיינים גם קשרי ההווה האנושיים ול-רגם אלה האמורים להיות אינטימיים ביותר, כמינימום מגעים ובמרווחי התבודדות וזרות רחבי מידות.

דרך הבעתם של כל אלה - בסגנון דיבורי שוטף ובמרקמים ריאליסטיים שבמיטבם יוצאים מגדר מסירה כתובה של אירוע זכרונני, ויוצרים מעגלים סיפוריים שלמים לעצמם, ובפחות מגובשים שביניהם, בעיקר באותם שפרספקטיבת הסיפור שבהם קצרה עדיין, ניכרות לעתים הטלאות אמירתיות בלתי-מעובדות במידה מספקת. בין חלקי הכתוב המוכנים האחרונים, ראויים, אולי (ובודאי כדאיים) לשכתוב מחודש בעתיד.

עמלה עינת

חתום על עתאון 77

לשנת 1988

# בתנועות הרבה למעלה ולמטה

יואל הופמן: ספר יוסף; כתר, מסדה; 1988; 169 עמ'.



קשה קריאתם של סיפורי "ספר יוסף", לפחות של שלושת הראשונים. "קצקן" - משום שאינו סוחף, הקריאה בו אינה מרתקת, משום השלד העלילתי המטושטש. יחד עם אלה, יש בו סמלים רבים, עמוסים וקשים לפענוח, ורבים רבים להמשיך ולהעמיק בהם. "ספר יוסף" - משום שהוא קשה רגשית, משום שהוא כואב, משום שיש בו סמלים וקונוטציות רבי-פנים ועמוסי משמעויות. "בין הרים ובין סלעים טסה הרכבת" - משום שהוא מין תרגיל בכתיבה, נסיון שהוא לעתים מחוכם, לעתים מתחכם ולעתים משעמם. את "קוריקולום ויטה" נעים לקרוא, הוא לפעמים משעשע, לפעמים רגיש, אבל כאלה כבר יש לנו. שני הסיפורים שמעניינים באמת הם "קצקן" ו"ספר יוסף". בשניהם, למרות שונותם, יש תמיהה בסיסית: איך העולם עשוי? לא השאלה המטאפיזית: ממה העולם עשוי? אלא - איך הוא נהג? ואיזה יחס, אם בכלל, יש בין חלקיו?

קצקן הילד כביכול לומד את העולם כילד; ידע רב שיש בידי הקורא אינו מצוי כידיו, ולכן, זווית הראיה שלו נמוכה, גם משום גובהו כילד, גם משום היכרותו המועטה את העולם. נמיכות זו, כמובן, אינה מאפשרת לו ראייה מקפת, ראייה המחברת בין הדברים; בין תחילתם ותכליתם, למשל.

קצקן, אם כן, רואה את העולם מפורק, מורכב מקטעים שמתחברים או נוגעים זה בזה רק במקרה. יתרה מזו, גם כשהדברים נראים לנו מחוברים מעצם טבעם, כמו דמות ובכואתה שבמראה, קצקן מפרק אותם ומנסה לשטח כל אחד מחלקיהם להיות בעל זהות עצמית, תלושה.

אותו קטוע מציאות שעושה קצקן הוא כביכול הכרזה שכך בנוי העולם: חלקים, חלקים; קטעים מפורדים ומנוקדים, שרק האדם, במחשבתו ומתוך מאווי ליבו, עושה ביניהם חיבור. העולם הזה, עם קצקן בתוכו, מדווח על ידי המספר ביושב ובנקיות, בניכור שמקשה על צמיחתה של סימפטיה כלפי הילד שאמו מתה ואביו מטורף והוא מתגלגל בין דודים ומחפש תשובה.

"הירח עוד האיר בשמיים. חלונו של החייט היה סגור אבל מבעד לחרכי התריס ראה קצקן אור, ועל הקיר שמנגד נע צלו של החייט. צלו של איש, חשב קצקן בליבו, מצוי בתוך גופו בלילה. וביום יוצא הצל מתוך הגוף והולך אחריו" (עמ' 27). קצקן רואה, וקצקן שומע, וקצקן חושב; קצקן כמעט אינו מרגיש; לכל הפחות אינו יודעים על רגשותיו. לעיתים רחוקות הוא נזכר באיזו הרגשה שחוזה, כלומר - חושב על איזה רגש שעבר בו.

ואולם, בתוך מהלך דברים אקראי ומקוטע זה, מתאפשרת לקצקן ראייה

למעשה, סיפורים אלה אינם מקבילים, אלא הולכים ומתקרבים זה אל זה בהכונה ברורה.

כמו צל מופיעים פתאם הקטעים המספרים על זיגפריד, וכך מתוארת תחילת התהוותו ברחם אמו: "תחילה לא היה זיגפריד אלא כתם שחור בתוך אותה בעה. אבל לימים נתפשט הכתם ותפח..." (עמ' 56). הדמיון אל מחלה ממארת מצד אחד, ואל התפשטות הפאזיס מצד שני, אינו מקרי.

וכך, תופח כתם שחור זה וגדל מילד לנער, לגבר צעיר, עד 1938, שאז הוא גדול מספיק כדי למלא את ייעודו. לקראת אותו מאורע מצמצם המספר את הפערים בין הפסקאות המספרות על זיגפריד, וכך נעשים הסירוגין של הופעת זיגפריד ויוסף תכופים יותר ויותר, ויוצרים דרמטיות, כהתקרבות מסוחררת אל מרכז המערבולת. בניגוד לקטוע הבלתי מגושר ב"קצקן", יש ב"ספר יוסף" תנועה פנימית, חיבורים שבתוך הסיפור, לעיתים בדרך אסוציאטיבית, אולם גם במקומות בהם הסיפור מפורק כביכול, מתנגן הכל אל אותו נהר ונופל לבסוף אל אותה מערבולת.

אולם, גם ב"ספר יוסף" ישנה אותה תמיהה המחפשת אחר החיבורים שבעולם; תוהה אם לא לסיבות

הדברים הרי לפחות לנקודות המגע ביניהם. ופתאום מתברר שדווקא כאן, בסיפור עם תפיסה שכונתה על ידי "דטרמיניסטית", העולם מפורד ומפורק ומפורר ברבדים רבים יותר ובהיקף רחב יותר מאשר ב"קצקן". כשיינגלה הילד נשאל על ידי חברו האם אלוהים יכול להרים אבן שכבדה ממנו עצמו, אין ליינגלה תשובה. אבל כשהוא אינו מצליח להציל ממות ציפור שקפאה בקור, הוא מבין שאלוהים אינו יכול להרים אבן כזו; אלוהים אינו כלי-כול. ואם לא אמונה, אולי ההגיון יחבר את הקרעים: "שומה עלינו לגזור הכול לאורה של תבונה", חושב פומרנץ בעקבות שפינוזה, "וכמעט שהוא רואה איך משתלשל הכול בכוחו של השכל". אבל המספר כמין בת קול, כמין מקהלה בדרמות היווניות, שואל: "ואיך/ מסביר/ שפינוזה/ את/ נעלי הבית של גיטל?"

צריך יהיה, כמאמר המשורר, לחזור אל סיפורים אלה בערב אחר. צריך יהיה להמשיך ולפענח, להעמיק ולחנות שוב ויותר. הם ראויים לכך, הסיפורים האלה, מאד.

## ספי שפר

### מרגלית בר-לב

### ברסום ראשון

"מה הם חיים" מה היא חמדה בלי אפרודיטה הזקנה - מימנרמוס

ב.

יש חיים  
ניש בית  
נהרי הם נשפכים לרחוב  
נחילי זמית-אדם  
נדחקים למלא תכריכים -  
עד יתצבו מנגד שמוטים

צללים לבנים מחוקים  
משלחים מכל... וכל...

מבניות לגושי-ענק-מאפילים - לא-בית  
המתגבהים בנטישותם  
מאימי-פתחים פעורים...

משלחים  
נדחקים למלא תכריכים.

### ג. מנגד לפסל האוהבים

מה להם אהבה?

הם, זה-הנה נתלים

באישים נאחזים

טובעים בתיים האחד דרך השני:

גנה הצח והמשיי - חצוב בשיש -

אל מול מתארי גופו הצח והמשיי

- בוקעים מאדמיותם אל המעבר.

אנה הלך דודך?

כך נכך הוא ה'לוקוס אמנאוס',

ואלו יסורי-אדם למות.

א.

החיים לא לאנוש נועדו  
העולם - לצומח נחי;  
אנו מתים לעולם

מאולתנו, המצאנו את ה'רוח'  
כאשלי-חיים נואשת.

השידה - לא לנו;

אנו מתים לחיים

לשוא נשב במשחה ארוס  
נשדל את אפרודיטה  
נצמח באדמיות -

אורפאוס נסוב אחר - נפתה  
מצליב מבט עם אשת לוט  
מהדס לקינוחיו, משפע.

- מה הם חיים

מה היא חמדה;

מציאותנו היא מלכות האדם  
ער מותנו בה.

## ניקאגדה יפגשו

מרים איתן; היוצ' זמורה ביתן; שירים; הוצ' זמורה ביתן; 1987; 72 עמ'.

השיר הפותח את הספר הוא שיר אהבה ישירה, בשר-נפשית, בלי ערוני התחננות, אך עם הרבה חן, של בת שבע-עשרה "אחרי כמעט שלושים שנה של אהבה". אכן, אפילו "חוטי תוכחה" מסתלסלים בחלומה של מרים איתן ל"תלחלי אהבה". בניגוד לליריקה שנצפרה בספרה הקודם של מרים איתן, "יסמין ובנוזין", לא בנוכחי ההרגשות אלא בזרמי המחשבה; בניגוד לאהבה שהתערטלה בה מכל מגע פיזי ואפילו "פרח הדובדבן" אמור היה "לחלוף מהר, כי בחצרה הסיתונית", הנה בספר זה, הפרח נתן פריו ב"ערגת הדובדבן" ו"זיפי זקן סורקים את צוארי" (35) הלביאה המחייכת.



מרים איתן

יש אינטלקט בשירה "אנטי-אינטלקטואלית" של "לביאה רוכבת שלווה על כרידשא" כמודפס על אחורי עטיפת הספר, או בין השיבלים הבשלות, כמצויר על פניה של אותה עטיפה; הלביאה משחרת לטרף בארשת פלדה וחשבון, פוקחת עיניה אוהבת ו"לוטפת תלחלים שלך, מחוספסי אבק" (35), כשסולם גוני הקשת והתקווה של ימים שלאחר המבול, תלוי בצבעי החיים, כסימניה של קורות הימים, כראש השער של הספר.

"קורות הימים" הם בעברית פשוטה, יומן שירי של 5 השנים האחרונות מאז "יסמין ובנוזין". ביומן זה יש הרבה שירי זכרון על המשפחה: על הבנות ועל אבא, אמא; על סבתא מאריה שנתנה לנכדתה את שמה מרים; הרבה שירים על מלחמת לבנון כשהם מתוארכים, שיר על ש"י עגנון, שמרים איתן ניהלה את ביתו (אותו "גליצאי חביב, שכבש אותה בלשונו, בעודו מחייך אליה במזרות מן התמונה") (43) והרבה הרבה שירים יפים אחרים, שהזמן גרמם. אף כי "הזמן או הגיל הם תרץ מיותר" (11), האהבה היא כיסוד החוויה, גם כאשר "לא חשוב/ אם בשל צמח סגול/ החובק את גזעו/ אבד הברוש, שמול ביתי, מברושינותו // מוטב צרוף של אהבה" (18). אהבה ראשוניתה בין אשה



בן ציון הושע

למולידיו - מין עונש על תאוות אסורות בחברת לילית. מולא אליהו מרחם על הילד ומשאין המשרתים מוכנים לטפל בו עוד הוא מוסר אותו לידיה של זלפה "המכשפה". זלפה היא אמו הראשונה של הילד הנקרא מנשה ואנו עדים למערכת יחסים מעניינת הנרקמת בין השניים. היא אמנם קוראת לו "שד" אך דואגת לו ואוהבת אותו לפי דרכה. מולא אליהו משתכנע לשאת אשה נוספת ומביא לביתו נערה בת 16. אמא רחל, אשתו הראשונה והיחידה עד עתה, סובלת בשקט את העלכון הכבד שנחת על ראשה לאחר שנים ארוכות. היא רואה במנשה את אסון חייה וחושבת בלבה שטוב היה לו מת בזמן הלידה, כי אז היה בעלה מכבדה ומאמין ביכולתה ללדת בנים זכרים. זלפה, "המכשפה", מגלה רגש חם בסוף ימיה ולידת המושלך מביתו נשאר זיכרון יקר מן האשה שלפני מותה שמעה מפיו את המלה "אמא". את התכשיטים ואת המטבעות שהיא מורשה לו הוא שומר עמו ומביאם לארץ-ישראל.

המשפחה כולה רואה בארץ-ישראל התגשמות הכרחית של חלום, ומולא אליהו רואה אידיאל בכן ארצישראלי שיוולד לו ממרים, אשתו הצעירה. השנה בה עולים בני המשפחה לארץ היא שנת אלף שמונה מאות תשעים ושמונה, והמחבר מסביר שהיתה זו שנה של "פורצי גדר של דת ודין בשל בצע כסף". באותה שנה מגיע לירושלים הקיסר וילהלם השני והעיר כולה מקבלת את פניו. לגבי מולא אליהו דניאל היתה בשנה הזו פריצת דרך שזכתה להוקרה רבה מצד בני שכונת הבוכיים בירושלים. הם חיכו לבואו כאילו היה הקיסר הפרטי שלהם. הדמויות הססגוניות החיות בירושלים תוארות בצורה משכנעת. מולא שלום סג"נהור, הוא זה המביא את הבשורות השונות לאנשי השכונה. מעין מספר הבא מבפנים, שדבר אינו נסתר מעיניו העיוורת ושהכל מתייחסים באמון לסיפוריו. חוואגיה רחמים אפנדי מגלם דמות שאינה אופינית כליכך לחיים היהודיים, אך מסמלת לגבי רואיה את אומץ הלב ואת יכולת ההישרדות. חגי' שמשון הוא הסוחר המכובד שלוקח על עצמו לקבל את פני בן עירו הבא לארץ-ישראל. תיאורה של התהלוכה שבה מגיעה משפחת דניאל לירושלים מצביע על יכולת הסיפור המיוחדת של המחבר - המצליח להמחיש לפנינו

מן הבטחון והשלווה, מן הפשטות הפסטורלית של "לשפת אגם. כולו שלי. ביד חכה. אין לי צורך בפתיון" שמתוך הריאליה שבו, מרים איתן "שולה שירים" וקוראת להם בהומור טוב-לב: "דגים" (55) ויש בו מן ההתפרצות המפולפלת של "לא קינמון עכשיו/ ולא נענע, / לא חלב ולא דבש, / אפילו לא מרקחת שושנים, / מלח צריך/ ופלפל, / והרבה." (26); ויש מן הצבעוניות החזקה "שם מילה לא תעגון", "הרעמים מתגלגלים" -- "כל קרן איקס - צילום מוגדל פי רבבה --אליפסה ירוקה -- במלחמות האפורות" (של הלביאה) "הוריקאן, צועק כל כלי, יסחוף הלל/ ויהרום עד בלי". כדי להפתיע את קורא רשימתי זאת אוסיף, כי שם השיר הוא: "מתוך השלישייה של ברהמס'ראיתי סערה" (29).

הלביאה, מלכה ללא רעמה, משמיעה לעיתים נהימה, כהמהום המקדים שאגה לטרף, בערנות "אירונית, לעיתים הומוריסטית, לעיתים גרוטסקית ולעיתים אף מקאברית" ככתוב על כרטיס-הביקור שלה, על עטיפת הספר. השיר המסיום את הספר מגבש בשבע השורות שלו, את הקובץ כולו. יש בו מריח "רגע-הזריחה" של כלי-יום, ומן ה"שטיח הרקום תאג"מאהאליים" רומנטיים, יש בו "שלומית ושבעת הצעיפים" שבאגדה יחד עם "השעון הביולוגי שלך" שחדר כמוצר מדעי אל חיינו האינטימיים; ויש בו, כמובן, "משתאות השחר שלי", של האהבה. כל אלה בשפה ה"מרקידה מאזורקות את מטס הזרזירים", פונה בארמית "לכל מאן דבעי" ומסיימת רוסית "ניקאגדה יפגשו", שפרושו האמיתי הוא: לעולם יפגשו.

### שמואל שתל

## סיפורה של תקופה

בן ציון יהושע; פורצי גדר; ספרית פועלים; תשמ"ז; 203 עמ'.

ספרו של ב"צ יהושע הוא ספר ציורים - יש בו עלילה ויש בו דמויות, אך מה שחשוב מכל הוא ציורה של התמונה. המחבר רוצה שנכיר את ההיסטוריה של יהדות אפגניסטן, זו שעלתה לארץ ונתקלה במציאות חדשה וקשה. הדמות המרכזית היא דמותו של מולא אליהו דניאל, איש שקנה לו מעמד באפגניסטן ככוח נכסיו, ושבעזרת כוחו זה הוא חולש על משפחתו ועל קהילתו. בתחילת הספר אנו מוצאים אותו כשהוא מחכה ללידת בן אחרי שש בנות. הוא רואה בהולדת הבן את הדבר החשוב ביותר שיכול לקרות לו ולכן הוא מגיע ליאוש נורא כשקורה לו מה שלפי מושגי ארצו ותקופתו הגו אסון חסר תקנה. הבן שנולד מתערער בצחוק שהוא ספק חלום, ספק הקין, ואף מגררו במין "שפת סתרים שרק תינוקות יודעים פשרה" (עמ' 15), בני אפגניסטן רואים בצחוק כזה סימן לכך שרוחה של לילית נכנסה בתינוק והוא גנוע שדים. תינוק כזה נחשב עלבון

לגבר, עוברת אל בין אם לבתה: "זאני פוחדת מכל כך הרבה אושר, / שרק טוב יהיה אליך, ילדה." (17). ועוברת גם אל אמא-מולדת: "אהבתך - חיבוק ברזל / קשמך מחניק את ראתי / עופרת את נדבקת על כפות רגלי יפגך דוקר / נדמה לי אפילו שנשקת על פי בליל אחד מביעתי" (39). רק שירה כוגרת "רואה יום יום/ עוון אבות על בנים בצל המלוח", ו"יום יום היא מלמדת לשונה לומר: איני יודעת" (22) (ציטוט לא מדויק). כך עוברים השירים אל נושאים כואבים כגון: אבות ובנים, מוסר, "חריצת דין בהבל פה" ועוד ועוד, כדפי יומן-פרטי על גבי קורות-הימים של הארץ, ואפילו יחסים בין יהודים לערבים מבוטאים בשיר בן 7 שורות: "פאטמה" (23). "זאת החאגית השותקת/ ששחור לבושה, / קימטי פניה לוחשים לי איבה/ כשהיא כורעת על ברכיה..." אני נתקל ב"ריח הבנוזין מעיב על פריחתך" (59), וב"בושם מעיב על יסמין ותלתן" (30), ואפילו "מגדר יסמין אחת עולה צחנה" (50), ללמדנו כי היסמין והבנוזין לא היו סתם ריחות מחורזים. מספרה הקודם של מרים איתן, הריחות האלה הם עדיין באפה של מרים איתן, המריחה גם "פריחת משמש" (51), "ריח תאנים וגויאכות" (52), וגם "ריח הגראניום בנחיריה" (58); וכשהיא "נכנסת להציץ בסכך החשיכה" (בכל זאת רומנטית!) "דבוק בך בושם ורקב/ ומאו היא סובכת הלוכה" (59). כך פורעת מרים איתן את חוכה לחוש הריח, מימי "ריח אפך כלבנון" שבשיר השירים, ועד סיום ספרה בשיר ששורתו הראשונה: "אם לא רחת כמו נחיר שלך, את רגע הזריחה." (70) אשר לרומנטיקה... כתבתי כשעתו על "יסמין ובנוזין" כי יש בו "מין רומנטיקה ממוכנת". בספר שלפנינו יש גרמים רומנטיים ממש: "רק שער מקומר נשאר מכל הפאר" (28), יש גיחות אל המיתוס: "אלה מצרית קדומה רושפת אש/ עם צואר של לדה או הברבור שלה" (47) (שהתגלגלו לשירו הידוע של ייטס), ואפילו עקבות של נצרות קדומה: "לו מגדלית הייתי, נושקת אצבע אצבע של כפות רגליך" (46). מרים איתן נמשכת "לשבת על הר מיבצר בתוך ענן תמיד ולעבוד ליופי הנורא" (27), או לטובל ב"גלים מלטפים חופי הים התיכון" שהוא דימוי ל"אגן ירכיים שמגן על רחם התרבות" (33), והיא מלאה עגנועים אל "צללית עוברת/ של פרש שחור/ אתו אוכל מן המיטבח לדהור" (14). יש בספר גם נתזים של "יידישקייט", של "מורה אני על שהחזיר באפי נשמה" (65), ו"תיקון הלב" עם "רבי נחמן שבא בחלום", "המשחר את הזרמים ומחוקק על ידך את נתיב הפלאים" (60); מסיטרא אחרא באה "לילית" ו"נטמעת בבשרי טמא עכשיו" (61). יש כאן אף שיר סרקאסטי על "איכות חיים ברחביה", על ה"מהלכים ברחוב עזה/ סידור בימים, שעון זהב בשמאל..." "שכיס מגלה תלתל מחומצן", "כבד אוזו לסעודה שלישיית, הכל כאן צורח חולין" (30).

הספר הוא רב גוני ורב-אנפי. יש בו



שנתגלו לה עוד בטיולים, שערכה עם אביה, מכמירים את לבה, "והיא בטוחה שבתוך זמן קצר היא עתידה לחזור אל הארץ הבהירה, הסגפנית, המופנמת, המחכה בסבלנות של ברזל, שיבעלו אותה אוהביה".

על אישיותה המורכבת של עופרה ניתן לעמוד גם מתוך זיקתה לטקסים. אף על פי שהיא מתיימרת להיות משוחררת ממוסכמות, קיימת בלבה נטיה עמוקה לטקסים דתיים ומאגיים. התיאורים הרוטטים של טקס בתי המצווה לבתה נועה, והטבילה הפגנית של סבתא צלה ובעלה במימי-הנחל בליליכסטרגר, לרבות הטקס הרומנטי החשאי של יציקת המים על פניה של סבתא צלה בידי מאהבה אלטר פרידמן, כובשים את לבנו ביחודם. המים כיסוד ארוטי קמאי בא גם לביטוי אצל עופרה, המבקשת להזדווג עם יוסף קליין ולשקוע ב"תחתיות" ים". בלי משים אנו נזכרים באחות, הכלה, שבשירי-השירים המתוארת כ"גל נעול, מעין תחום", וכן בטקס ההשבעה במים ב"שבועת-אמונים" לעגנון.

זיקתה של המספרת למלה מעוררת ענין רב. המלה זוכה להארה מיוחדת. לדידה היא ערך עליון, אינטימי ביותר. המלה היא ארוס; לא זו בלבד שהיא גואלת אותנו ממצוקותינו, אלא אף חושפת את ה"תווה וכוהו" שבנוש. המלים הן הלשון, שבה יתודע האל לבחירי-רוחו, כדברי המשורר. המלה היא כה חשובה בעיני עופרה עד שלעתים אין חציצה בין תאוותה ובין תשוקתה למכע. היא מפצירה באהובה יוסף: "אנא, אל כורה-היתוך של המלים קחני... מדוע לא אנסת אותי במלותיך... גם בדרשיח האילם עם אמריקה היא מצפה עדיין ל"אנס שיאנוס אותה במליו, היא משתוקקת להיכבש במלים". אין פלא איפוא ש"צירי" ו"יצירה" בעברית מקורם בשרש אחד.

מבנה הרומאן אחיד. העלילה ביסודה ריאלי, ובה משולבים כמה יסודות פנטסטיים. הגיבורים מעוצבים ככשרון, ביחוד עופרה, סבתא צלה, אביה, יוסף קליין. גם בעלה והאם, חנן, נועה וניר מתוארים בחיות רבה. המעגל החיצוני חופף את המעגל הפנימי, הבא לביטוי בורס-התודעה. הסגנון בהיר ונהיר, משוחרר מאבק-מליצה. יש להניח שזהו מעין ביטוי מובהק של מחאה כנגד דור-האבות, שניזון מלשון פתטית ומליצית. יש שהלשון מתנשאת ומתפייטת יותר, ביחוד במעמדים טקסיים ובתאור דמויות נערצות.

אך אין הרומאן נקי מפגומות קלות. ניתן, למשל, לצמצם אי-אלו חזרות, גם ההתרסה האנטי-בורגנית של עופרה ובתה בשדה מיותרת, לרבות הקטע העוסק בפירוט יתר לענייני-לבוש, כטרם תצא עופרה לקהילת האמיש. גם ניקוד האותיות הבורדות צריך תיקון. כן ראוי היה לתת את הדעת על הפיסוק, ביחוד לגבי משפטים מורכבים, שבהם לא נתן לעתים להבחין בין המשפט העיקרי למשפט המשועבד.

אך מעל לכל אלה לפנינו רומאן מקורי ומרתק של סופרת ישראלית מחוננת, והקריאה בו היא חוויה ספרותית נפלאה.

שמואל רגולנט

הפגישה עם קהילה זו ועם קהילה אחרת "אלונים תאומים" גורמים לה מפח-נפש: הראשונה בשל קנאותה הנוצרית העיוורת, והשנייה - בשל רדידותה וחובבנותה. גם תחביב יש לה, לעופרה - קולאז'ים עשויים פיסות-אריגי צבעוניות. העימות עם העולם הנוכרי, הזר, המשופע בפיתויים מערער את אמיתותיה: הביקורת על תפיסת-העולם האידאליסטית של הוריה מפנה מקום לגישה חדשה, נאורה ופתוחה יותר. היא לומדת להעריך אותם ואת אורח-חיים. עם מות אביה וכמה מידידי בני-דורו, ביניהם יוסף זינאתי מפקיעין, רבקה גובר, חל מפנה מכריע ביחסה אליהם. יחסה האמכיבלנטי אל האב ניכר עוד בשיחתה עם מאהבה יוסף קליין: היא קושרת לו כתרם על מסירותו הרבה לחינוך הנוער ברחבי הארץ, יוצאי גלויות שונות, לעורר את חיבת-ציון, והיא רואה בו "אחד מאחרוני-הענקים שהתהלכו בארץ". היא מבכה אותו כמותו. "זוהי אנטנה הקולטת אותות מן הגבהים ומן המעמקים ומשדרת בעוצמה בלתי רגילה..." המבחנים הקשים בנכר מפירים את רוחה: היא משתוקקת לשוב ארצה במהרה, כדברי סבתא, כי מי שסגד למלים הגיע לא"י, ומי שסגד לחפצים הגיע לארה"ב - במסעה אל תוך עצמה מגיעה עופרה



זיה בן-גוריון

לידי השלמה ופיוס. היא עומדת על זהותה. לא עוד מרי ומרדות. היא חשה פתאם שאיזה נחשול אדיר טלטל אותה, והיא התנדדה וצללה באחת: "עופרה הרגישה שהיא צילה ועופרה ולאה ועופרה גם יחד, המתעלסות עם אלטר וצבי ותנן במין קווארטט שגעוני, כולם מתנגנים בה בעת ובעונה אחת, כל אחד בלהט ובעוצמה שלו... פעם היה לה המרד. עכשיו ויחרה על זה. עכשיו יש לה היא עצמה". היא חוזרת על דברי אביה, שטען כי הארץ משפלת את אוהביה, והללו מתמעטים והולכים. הגודש והשפע בארה"ב אינם לרוחה, והיא מעדיפה "לנקר בפירוים", כמו סילביה פלאת, דווקא בארצה הקטנה והמיוסרת. אמריקה לדידה היא עדיין מדינה צעירה, ללא עבר מפואר, הגם שהיא יפה ועשירה. עופרה יוצאת מן המאבק וידה על העליונה. נופי הארץ,

## לנטוש את העבר

זיה בן-גוריון: נטישה; רומאן; זמורה-ביתן; 1987; 277 עמ'

הרומאן "נטישה" הוא סיפורה השלישי של המחברת, ילידת בית-השיטה (שני ספריה קודמים: "מאושרים לעזאזל", ו"אין מתים בפרדיס"). הספר כולל כשלושה דורות והוא מתפרס על שלוש יבשות. זהו בעצם נסיון לנטוש את העבר הקרוב והרחוק, אך מסתיים בשיבה מחודשת ואיתנה. גיבורת-הרומאן קוראת תיגר על המיתוס הציוני, על המולדת, על משפחתה ועל אביה. היא ובעלה, שיחסייהם התערערו במידת-מה, יוצאים עם ילדיהם, נועה וניר לארה"ב לשליחות למשך שנתיים. לפני צאתם הם עורכים טקס בתי-מצווה לבתם נועה, ואנו מתוודעים למשפחתה: סבתא צלה ובעלה מרדכי, אביה צבי ואמה לאה, וכן קרובים בארץ ובחו"ל. במסעה לחו"ל, שהוא למעשה מסעה אל תוך עצמה, היא מגלה את שרשיה, אף כי דרכה רצופה קשיים ולבטים. ביחוד מתבלטות הדמויות הרומינטיות בחייה: סבתא צלה ובעלה ד"ר מרדכי קגן, רופא נאור ותמים, הנופל קרבן כסערת המהפכה הרוסית. בארה"ב אנו מתוודעים גם לישראל, וכן לחוג קטן של יהודים אזרחי ארה"ב שם פוגשת עופרה גם את מאהבה של סבתא צלה, אלטר פרידמן, שנתגלגל לארה"ב. נתעשר, ואף הפך לצייר תמהוני בשם דיוויס. במפגש הזה נפתרת הבעיה של היעלמות הפמוטים, מורשת סבתא, שנלקחו במשיכה על ידיו, מעין "דיאוס אקס מכינה". הפמוטים חוזרים אל עופרה, והיא מתחזקת באמונתה. אמריקה על שיפעתה ופיתוייה אינם יכולים לה, שכן תמורות עמוקות מתחוללות בנפשה. אטיאט היא מגיעה לכלל השלמה ופיוס, והיא חוזרת בלב שלם ארצה, והמעגל נסגר. הגיבורה הראשית עופרה היא אשה עצמאית, משכילה ובעלת חוש-ביקורת חריף. יש בה לעתים נטיה להרס עצמי, והדבר בא לביטוי ביחסיה עם מאהבה, יוסף קליין, משכיל, איש-בוהמה, גרוש ונכה, אך בפכחונה היא מצליחה לשמור על איזון-נפשי. היא מתקוממת כנגד חיי השיגרה, שאברו מקיסמם הרומנטי: "לו רק היתה אהבה קטנה, לא היה לי צורך להפליג הוריה, המייצגים את דור החלוצים והמתישבים. אף-על-פי שהם נטשו את בת"א, הם מקיימים קשר אמין עם הקיבוץ (אביה מטפח חלום לכתוב על הסיבות לפילוג בקיבוץ", אך אינו מצליח להגשים את חלומה). היא, עופרה, סולדת מן הפתוס שבהגשמה, מן האידאליזם הערטילאי, מן המליצה השדופה. בעבר, בשנות ה-60, יצאו גם הוריה לארה"ב לשליחות חינוכית, ואף היא ואחיה נתגלגלו לשם בהיותם קטנים. עופרה מגלה עניין רב בקומונות בארה"ב ומתעדת לכתוב עליהן מחקר סוציולוגי. היא מבקרת בקהילה הנוצרית המיוחדת, האמיש, שנתפרדה מן הכנסייה הפרוטסטנטית עוד במאה ה-17 והכתה שורשים בפנסילבניה. לקהילה זו זיקה מיוחדת לישראל.

תמונה פטריארכלית של מולא אליהו הבא בשעריה של ירושלים. ימיו הראשונים של העולה בעירו החדשה רצופים קשיים ופחדים. מנשה מגלה בפתח הבית גווית כלב שחור והנשים מלילות ופחדות מן הסממן הרע ומן העלול לכוא בעדותיו. הוא יוצא לירושלים ופוגש את הרע ואת הטוב בזה אחר זה. הוא לומד להכיר מציאות חדשה, הכוללת גם לימודים פורמאליים. האב מגלה לפתע שכנו יודע לקרוא והתרגשותו גדולה. עם זאת הוא אינו יכול לראות ב"שד" בן של ממש ומצפה לבן אחר. כמשך זמן קצר מאוד מוצא אליהו את עצמו נקי מנכסיו - הונו מתחלק בין גבאי הצדקה השונים ובין מוכרי קרקעות המקבלים ממנו כספים ונותנים לו "ערמת נירות, קושאנים בלעז" (64). חגי שמשון, שהוא גם סוחר וגם מורה-דרך בארץ-ישראל הופך לדידו הטוב ומספר לו סיפורים מאלפים ומברחים. הוא יוצא אתו בלוויית משפחתו בשיירת ל"ג בעומר למירון, ואז קורה למולא אליהו אסון חדש - אשתו הצעירה מרים מתאהבת בחגי שמשון ואף שוכבת עמו. חגי שמשון איש המצפון מתחרט על מה שקרה. בינתיים מוצא לו מנשה אם ואהובה בדמותה של אניטה פון זלצבורג, אשת העולם הגדול. אשה זו, שונה מהם בתרבותה ובארוחת-חייה, מנגנת מוצרט ומלמדת דרמה בכיים "למל". היא שהיתה דוקטור למוסיקה, ראתה כמטרת חייה את הכנסת התרבות המערבית לאוריינט. המפגש בינה ובין מנשה מגשים את חלומה הרוחני והגשמי גם יחד. בילד המזרחי היפה, בעל הכשרונות החבויים, היא מוצאת את משימת חייה החדשה והוא הופך להיות מנשה לבית אניטה פון זלצבורג.

העתיד שייך למנשה ה"שד" ונסוג מפני מולא אליהו. שרה בתו מתאהבת בקצין הטורקי והוא מבין שלא יוכל עוד להשיאה כפי שהשיא את חמש בנותיו הבכירות. חגי שמשון שאינו יכול להתגבר על יסורי מצפונו סוגר את חנותו ויוצא לגולה. הוא טוען שנסיעתו לצורך כיבוד אב ואם, אך למעשה הוא עושה זאת למען כבודו שלו.

למולא דינאל נולד סוף סוף הבן המקווה, ילד של ארץ-ישראל הדומה במראהו למולא אליהו. אז מספר לו חגי שמשון במכתב על מעשהו עם מרים והוא חש עצמו אבוד ואומלל. המוכתר חוגיה רחמים נושא בלבו זעם על מולא אליהו שלא היה מוכן להשיא את בתו לבנו ומנסה לנקום בו על-ידי נגיסה ברכושו.

במהלך הסיפור נזכרת גם בעיית האשכנזים והספרדים בארץ-ישראל של אז. אנו שומעים מפי הדובר, הלא הוא העיוור, על ה"חלוקה" ועל מסקנתו ממנה, ש"אלוהים נתן לספרדים לב ולאשכנזים שכל" (121).

מנשה, שמצא עולם חדש, הוא היחיד המצליח לצאת ממעגל הקסמים של העבר ולהפוך לאדם שלם ומשוחרר. אביו נחרד מפני השפה הזרה השגורה בפיו ומוהיר אותו מפני חיים במחיצתה של האשה בה כחר, אך מנשה מסביר לו שהוא רואה בה את אמו ומשום כך אין בדבר פגם.

אילנה קדמי המשך בעמ' 54

# שחקן בודד במגרש

## משחקים ריקים

לאה אילון: ובא הירח ובא הלילה; שירים; הוצאת כתר, ירושלים, 1988.

לצאת משיגרת המציאות החד-גונית והדוהרית, לברוח מקיום מכביד וכובל, לחרוג מן האלמוניות ולבסס חיי-נצח - אלו הן התשוקות המוצהרות של הדוברת כשיריה של לאה אילון. כמיהה זו לחריגה יוצרת המשוררת, באמצעות ובחטות הלילה והים, עולם ייצוגי-אגוטי בו מוגשמות שאיפות אלו; עולם בו ניתן פורקן לדחפי ההרפתקה. הדוברת פותחת כביכול מעמדה אידאלי של חירות אמיתית, חורגת מגבולות החיים האפורים, השגרתיים והכובלים. מייצגיו של קיום מכביד במציאות זו הם החוק והמשפט כחלק מסדר-חברתי "שאני מחוסנת מעונש מפניו, שאני מעל לחוק" (עמ' 24). היא אינה מאלה "היראים מעול החיים, מהאקדחים לרקות שחולקו... ליד בית המשפט" (עמ' 11), או מאיסורים המוסריים-דתיים שהם חלק מהחינוך: "ומאיסורים כל-כך מפורשים בתורה שמופרים" (עמ' 11); כללו של דבר "שום בית סוהר לא יתגבר עליי" (עמ' 34) - אדרבא, היא משתוקקת להיות ראש למורדים ולעמוד "ליד תמונת המבוקשים כמנהיגת כל המנהיגות" (עמ' 44). בנוטלה לעצמה חירות זו, היא בוראת עולם פאנטסטי בו היא מנסה לבסס לעצמה מעמד נצחי בקיום אינוספי על פלנטה אחרת, בקרב כל גרמי השמיים: ירח, כוכבים, מלאכים ואלים. העולם אליו היא נדחקת להיכנס, הוא עולם הבד, עולם של כוכבי-קולנוע זוהרים, אילי-בד נערצים המממשים חיי-אהבה לוחטים ומורכבים וזוכים בחיי-נצח על סרט צלולואיד בעיר המלאכים (לוס-אנג'לס); יתרה מזאת, הנצחה זו אינה רק במציאות פיקטיבית - על הבד. כוכבי-בד אלה נירשמים בהיסטוריה ובכרוני האנושי ככוכבים שחיו חיי-שיריה של לאה אילון, בספר שלישי זה, הם בכחינת שירה לירית-אישית המופנית ברובה לבן-זוג נעלם. כותרת הספר "ובא הירח ובה הלילה", מרמזת על מעגליות והישנות בעוד שהשימוש המודגש בפועל "בא" בזמן הווה-מתמשך, חותר לבניית על-זמן שאינו מסתיים ואשר ענינו תהליך של "ביאה" כמצב המגיע ונהיה לממשות: מחד - מצב שבש חוזר, ומאידך - "ביאה" שהיא מימוש נישואין. יתר על-כן, בעברית הפועל "בא" יכול לשמש בהוראת "שקע" ו"פנה". רב-משמעות הכותרת אכן תואמת את התימטיקה של השירים. באמצעות ההזיה והכתיבה יוצאת הדוברת מן המציאות לעולם דמיוני, ואת האשליה היא מממשת כשהיא נצרכת לאיצטלה של המורד הרומנטי: "הייתי רומנטית ומורדת" (עמ' 27). מוטיב ה"לילה", כלייט-מוטיב בשירים מתקשר הן לאימאז' כמועד צפיה

בסרטי-קולנוע, וזמן השתוללות היצרים, והן לתימה: ה"לילה" בכחינת מהות הטומנת בחובה אינוספי אלטרנטיבית עד יאיר היום. הלילה הוא המאפשר את הגיחות לעולם ההזוי, מזרים אור יצרי אינוספי; ואילו "גלי-הים", כאחד הדימויים המרכזיים, מקלים על ה"אני" השר לזרום עם האשליה, נישאת על הגלים ושובלי הקצף של ההזיה "ליד הגלים הקרים שנתנו לי השראה" (עמ' 13). אולם ה"ירח" בשמי הלילה, מתגלה כאשלייתי ומזויף, כ"ירח של נייר" (עמ' 29). אם הירח נתפס בתחילה כ"ירח" המפתה לחיי-אהבה "אני נסיתי להיות הזכי רומנטי והכי קודחת את הלב" (עמ' 24), הרי שכאן "הבית מוצלב בכת-אחת מאורות של סוהר מהתל ומתעתע" (עמ' 11). וכך "ובא הירח" - חלה התפכחות. שקיעת האשליה. באם דימינו לראות את ה"אני" השר כמו אמה כובארי המנסה לממש עולם אשלייתי ולחיות את מיתוס-האהבה, הרי שכאן אנו עדים למודעות העצמית: הירח אכן מפתה לרגשות רומנטיים ולחיי-אהבה, אלא שהאהבה היא בכחינת מיתוס שאינו בר הגשמה במציאות, מיתוס אשר עניין לו בתשוקות נצחיות בלתי-ממומשות. הירח מתגלה במערומיו. אין הוא מקרין אור וחום, אלא הוא השתקפות לילית של השמש. כבואה נטולת ממשות בלבד; לאמור, לא ניתן לעכב את זרימת הגלים. הזמן חולף. רק בסרטי-קולנוע ניתן לקבע חיים ולהנציחם כ"חתייה לנצח" (עמ' 20). אך זוהי אשליית-חיים הנעלמת עם הידלק אורות האולם: "לכולם הפנטזיות מתנדפות" (עמ' 22). ואולם, הדוברת היא בעמדת-על: היא מסוגלת לראות עצמה הן כשחקן בסרט והן כצופה מן האולם בד-בבד. היא יכולה לחיות בעולם הדמיון ולהביט על עצמה מבחוץ. שקיעתו של העולם האשלייתי והתפוגג קסמו - אינם קלים. כל אשר נותר מהעולם ההזוי, זוהי האגרסיביות, אשר באה לידי ביטוי ברצון לרצוח את גלי-ההזיה "גלים ירזיים" (עמ' 19). משום שהנחיתה על קרקע-המציאות היא קשה יותר לאחר הריחוף, במחוזות הדמיון פורקיה-העול. עם ההתפכחות, עולה השאלה "למי תינוק עתיד להיוולד?" (עמ' 12). ומי עתיד להיוותר עם "סלסלות תינוק ריקות" (עמ' 16), והאם אין עתיד לעולם הזוי? הצד הפרגמטי שבה, כשהיא עם הרגליים על האדמה (עמ' 21) - מתגלה בנטייה "לצאת לשיעורי הביולוגיה" (עמ' 24), והיא מעידה על עצמה שלמדה בהתאמות "גם ביולוגיה וגם תולדות האמנות" (עמ' 53). בעוד שביולוגיה היא תורת החיים המציאותיים, שעל פיה כל החי - חי ומת, הרי שבאמנות - החיים הם פיקציה אך מעניקים חיי-נצח הן לגיבורים והן ליוצרים. וכך האלטרנטיבה, שהיא גם המימוש - היא הנצחה בין דפי ההיסטוריה: חיי-נצח לעולם ההזוי ול"אני" השר בהיעלם אחד - דרך השירה, שיש בה הריון ולידה ובריאה וחיי-נצח "ואהב את התינוק הזה שאלד עוד לפני היוולדו" (עמ' 38). חיי-הנצח תשובים ל"אני השר": "הצווי הכי עליון שלי הוא הסרט לה לונה" (עמ' 39). כיון שהירח הוא נצחי, והסרט גם הוא

נצחי, והאמן היוצר, על פי התפיסה הרומנטית, הוא בכחינת בורא עולם, אל, נצחי "אני מרגישה כאילו שאינני בת תמותה, שאני מחוסנת נגד המוות" (עמ' 40). חיוניותה של שירה זו נובעת מן הלשון הפיגורטיבית העשירה ומן האימאזים מתחום עולם הקולנוע, ואולי גם מן האגרסיביות הבוטה השלטת בשירים. יש בספר אחרות - ובכך חולשתו. נראה לי, שהחזרה שוב ושוב על אותה תימה והשימוש האובססיבי באותם כלים ובאותם ציורים מטאפוריים - מעייפים מדי ומייגעים ונטאולים כל רצון להמשיך בקריאה, ולחיות פעמים אין-ספור את אותו עולם קיומי הנכבד בשירים. מה עוד, שאין בשירים "טיפול" בהיבטים נוספים של אותו קיום, ואין יציאה מן העולם האינדיבידואלי אל אמירה חברתית כלשהי. למקרא שירה של לאה אילון עולה כי תחושה כשל ניצב-מעבר-לגדר, הצופה בשחקן יחיד, הדולג ומקפץ במגרש משחקים ריק. הוא מטיח כדור יחיד בקיר בטון מטויח המחזירו אליו. למען יטח שוב ושוב, בחירוק שנינים, במבט של רצח בעיניים ובחמת זעם. לצופה במשחק-יחיד זה נראית פעילות זו חד-גונית וחוזרת על עצמה, והוא תמה: מה ראה אותו אדם לשנות ולחזור על אותו אקט בפראות כזו, כולו מיוזע וידו אדומה ממאמץ. ■

**מרגלית בר-לב**

**רוחב תרבותי ועקיפה שיפוטית**

**דוד גלעדי: מסילות באמנות; 82 ציירים ישראליים; הוצאת יבנה בע"מ; תשמ"ו.**

זהו ספר נאה, הכתוב מתוך רחבות תרבותית ומתוך אמפאתיה בלתי מותנית כלפי המושא האמנותי ויוצרו. עם זאת, הכתוב עוקף הסתכלות שיפוטית (יש לומר מייד: הדבר מוצהר בפתיח), ומשום כך הוא מציע, בסופו של דבר, ולמרות מעלותיו הגדולות, סיפוק חלקי בלבד לקורא המקצועי. וביתר פירוט: "מסילות באמנות" של דוד גלעדי, העיתונאי הוותיק איש "מעריב", כולל שמונים ושתיים רשימות העוסקות כאמנים ישראליים. אמנים שונים זה מזה כמלונה קפלן, יוסף זריצקי, לואיזה וילהלם ומרסל ינקו - זוכים כאן להתייחסות מפורטת, ברשימות הנשענות על סקירות שפורסמו בשעתן ב"מעריב", בעקבות ארוע מזמן. לתוך הרשימה נארגת הביוגרפיה התרבותית של האמן, כולל מקום מוצאו, הרקע הרוחני, "בית המדרש" שלו, שלבים קודמים בעבודתו, וכו'. המבט הוא לפעמים על גבול הסנטימנטלי, כמו למשל, בפרק על שושנה צחורי: "כל מה שרוחש בצורה רוחש, למעשה, בתוכה פנימה, מראות ועצמים, בית הוריה וילדותה, בית הכנסת שבצלו גדלה, סימטאות צפת שלא הטופוגרפיה שלהן גיבוב



דוד גלעדי

בתיהן אלא האווירה השורה עליהן היא מציינת" וכולי, (עמ' 179). אך לצד זאת, קיימים, תמיד ובתקיפות, גם האיזונים של הבדיקה הצורנית. לפעמים, הבדיקה מסתייעת בעיון פילוסופי (כמו בפרק על אוזיאש הופשטר) או מתרחבת לכדי סקירת חתך של זרמים אמנותיים (צפורה ברנר), ואז המכלול יוצא מועשר עוד. מבט אחד, חשוב, פתוח ונקי מפניות מופנה, אם כן, אל כל אמן, במקום ובזמן המיועדים לו. בנקודה זו מקופלים, לענ"ד, כוחו של הספר וחולשתו. מבחינת איכות המבט והמסה התרבותית המופעלת לפיענוח יצירת האמנות, יש כאן כתיבה בעלת איכות אירופאית, רבת בקיאות ורגישות, הנשענת על קרן שפע רוחני. הכתיבה הזו שונה באופן מהותי ובסיסי מה"כסאח" ה"נאו-ז'ורנליסטי" הפגום שאנו מורגלים לו כשנים האחרונות. אך, לצד זה, חסר בספר - אם נראה אותו כיחידה מגובשת אחת - מידרג פנימי שיעשה סדר בשפע. חסר, לפעמים עד עלבון, הסולם (שלעולם לא יהיה אובייקטיבי לגמרי, אך אי אפשר לעקוף את נחיצותו), שיסייע להבחין בין אמן שכבודו במקומו מונח כיואל גרבל, למשל, לבין ציירת דגולה כאנה טיכו. גם זריצקי אינו נמצא ב"חברותא" שמחמיאה לו. מי היה רגזי וסטין שבשכונתו? בהקשר הסלחני הכולל, המייסרים יוצאים איכשהו מגומדים. הדבר מאכזב, ודווקא משום שהוא קורה אצל כותב שהבהיר שבידו הכלים היותר נאותים לשאת באחריות ביקורתית. חסרים ברשימות מספר נתונים קונקרטיים, טבלתים, כתאריכי לידה, תאריכי תערוכות חשובות וכד'. מפתיע שנתונים אלה מצויים דווקא באגף האנגלי של "מסילות". כולט אי-אזכורה של האסכולה התל-אביבית: רפי לביא, יאיר גרבו, הנרי שלזניאק וכו', כאשר אמנים פחותים מהם כהרבה אוזכרו בהרחבה. יתכן שזהו אותו חסר שמובטח כי ימולא בכרך נוסף. הרפרודוקציות טובות מאד ותומכות בטקסט. ■

**צפורה לוריא**

# שירת חיבת ציון - שירה מולידה.

הלל ברזל: שירת חיבת ציון, פואטיקה וביקורת; ספרית פועלים; תל-אביב, 1988; 506 עמ'



הלל ברזל

כמאה שנה חלפו מימי "סופות בנגב", הפוגרומים שעוררו את כל שכבות העם היהודי להגדרה מחודשת של מצבו הפוליטי והחברתי, ואשר בעקבותיהן קמה התנועה הציונית הלכה למעשה. נקודת שבר זו בתולדות העם היא גם נקודת הפריצה של השירה העברית מעול מגמתיות ההשכלה, לקראת המודרניזם שיוצג בעוד דור על ידי חיים נחמן ביאליק, "השמש", והפמליה שלו (אם נשתמש בתיאור ובהגדרת הדורות כמעגלים, כפי שהובאו על ידי דב סדן על מנת לנגח במטפורה ובתיאוריה, על פי הערה מספר 1, עמ' 404).

בין תקופת ההשכלה שבה משמש י.ל. גורדון כמאור הגדול, לבין תקופת התחיה, פותח הלל ברזל את הכרך הראשון במשימה היסטוריוגרפית נכבדת אשר הגיע זמנה, לסיקור הפואטיקה והביקורת של תולדות השירה העברית עד ימינו. כרך זה מוקדש כולו לשירת חיבת ציון, במטרה לצאת בראש וראשונה לגאולת השירה הזאת מקיפוח מסוים, שעל פיו הוצגה כשירה של תקופת בניינים או שלב מעבר בין התקופות הגדולות והמהפכניות שקדמו לה ואשר באו בעקבותיה. גאולה זו נסמכת ומתייחסת לעבודות קודמות, אשר אמנם עסקו במשוררה כמידת פירוט זו או אחרת, אך מעולם לא העמידה כיריעה אחת בעלת קווים מאפיינים מבחינת הפואטיקה שלהם, או כמערכת שכוללת את כל משוררי התקופה, גם אלה שכתביהם נדירים או מעטים. אי-לכך, מציג כאן הלל ברזל עבודה דקדקנית ויסודית שכוונתה לגבש קורפוס פואטי לכלל קאנון, בתהליך של סינתזה גם מבחינה היסטוריוגרפית וגם מבחינה מתודולוגית.

למרות שיש בכרך זה הארות חדשות ומרובות של פינות חשובות בשירת חיבת ציון, ולמרות חשיפה של נקודות חן ואור בשירים שנותחו וצוטטו גם כעבר, גדולתו העיקרית של הספר במלאכת האיסוף, הארגון והעריכה של קלידוסקופ צבעוני למדי אשר סבל מנחיתות ביקורתית מסוימת (אם מתוך הזנחה, אם מתוך זלזול) ואשר ניתן לנו לעמוד על חשיבותו כלשעצמו בזכות העבודה שלפנינו. במלים אחרות, גאולתו האמיתית של החומר הפיוטי הזה נמצאת בעצם ההתייחסות אליו מתוכו ולא בכח תפקידו ההיסטורי בלבד. תקופת חיבת ציון, מחווארת כאן ביצירתה ובאמצעיה הפיוטיים, ולא על פי קני-מידה השוואתיים אם ל"ג הלוחם, אם לליריקה האישית והנבואית של דור התחיה. הפונקציונאליות של שירת חיבת ציון כמכשיר הקרקע לדור העוקב, או כתקופת מעבר שמתפרשת כזמן אבוד וחסר השגים כשלעצמו,

מניחה שלכך נתכוון המחבר, על סמך השיקולים הפדגוגיים שהכיל בפרקי הפתיחה, וגם על סמך טרחתו לפרש עקרונות פואטיים בסיסיים, מונחים, ואף מלים עבריות לא בלתי ידועות (כגון "אפסיים"). וכן לקרא תשומת לבו של הקורא לתופעות של אנאפורות ואלטרציות שהיו מיותרות לחלוטין אילו התכוון אל החוקר ולא אל המורה. על כל פנים, נדמה שאף תלמיד תיכון חייב להיות מצוייד במידע מסוג זה ולא נזקק להדרכה ברמה זו.

התיאוריות שהוצעו בפתח הספר אינן מיושמות הלכה למעשה בגופו. ביקורתו של הלל ברזל הן בתורת הספרות, הן בפילוסופיה, פסיכולוגיה ותולדות ספרות העולם, כמעט ואינן משתקפות בחיבור. לעומת זאת, הכרותו העמוקה והיסודית עם הטכסטים עצמם, כולל ההקשרים בין סופרי ההשכלה וסופרי התחיה שאליהם נמשכים הרמזים וההשפעות על משוררי חיבת ציון, אלה באים לביטוי מלא. אלא שאין מסקנות תיאורטיות או היסטוריוגרפיות מופקות מן המידע. לעתים נראה, כי נכונה לפנינו מבנה רב קומות, נדבכים, פתחים וחדרים שיש ביניהם מסדרונות אך אין להם גג, או פואנטה. נראה לי שהמחקר הספרותי, מלבד שאיפתו לתאר, לפרש ולארגן את החומר, מתכוון בסופו של דבר להציע מסקנה כוללת שיש לה ערך תיאורטי רחב, וזו חסרה לי בעבודה מקיפה וחשובה זאת. יש יער ויש עצים, אך על חוקיות הטבע לא נמצאנו למדים.

הצורך בכתיבת תולדות השירה העברית על פי התיאוריות הספרותיות הקיימות לנו, בדרך של סינתזה מקיפה ומעמיקה נשאר עומד, (וראה לעניין זה מאמרו של פרופסור אברהם הולץ: פרולוגומנון, שפורסם באנגלית ברבעון "ספרות מזרח ומערב"). המשימה מורכבת, וספרו זה של הלל ברזל מקדם את פני המחקר לקראתה בצעד חשוב.

לא ברור לי מדוע פותח ברזל את הסדרה בשירת חיבת ציון. אמנם, שאלת ההגדרה והתחיימה של ראשית הספרות העברית החדשה היא שאלה טעונה וגם טורדנית, ובה התחבטו כל חוקרי הספרות העברית ועדיין מתחבטים בה; אולם התייחסותה של שירת חיבת ציון אל שירת ההשכלה, ובעיקר הפרק הפותח ב"ל. גורדון והמעמיד את התמורות בשירתו כספיח של השירה המשכלית וכצופן בחובו של ראשיתה של חיבת ציון, כל אלה מעידים לדעתי, כי הספר פותח במקום בו הדלת כבר פרוצה, ואולי אף מתחיל את מהלכו באכסדרה לאחר שהילג על הסף.

ברזל מעדיף להתדיין על חתימתה של תקופת חיבת ציון, וחולק על קודמיו באשר לשנים ספורות בלבד, ואילו אינו מציג את מצעה של שירת ההשכלה שקדמה לה, ואשר אמנם רבים עשו בה, אך גם לדעתו של ברזל עצמו לא עסקו בה על-פי מתודולוגיה, שהוא עצמו מבקש בספרו זה. אם אמנם בחר לפתוח בחיבת ציון כדי להפקיעה מן האכסדרה וככך לתת לה "זכות ראשונים" (עמוד 23), ולו על פי כוונתה במחקרו, הרי שהכוונת "תולדות השירה העברית" (כפי שהורפסה באנגלית) מטעה בהנחתה,

כי ההסטוריה מתחילה בימים שאחרי "סופות בנגב". הסבר אפשרי אחר, כרוך, אולי, בהקשר הציוני, כלשונו: "ההתעוררות הלאומית היא המפרידה בין הוניה ספרותית אחת לחברתה" (בהקשר להשכלה ולתחיה, עמ' 23), ואם אמנם לכך נתכוון, הרי שכותרת המחקר חייבת לציין זאת והפרק הפותח רצוי שיצדיקה.

מבחר המשוררים שנכללים או נעדרים מן הספר, בהשוואה, למשל לספרה של רות קרטון-בלום (השירה העברית בתקופת חיבת ציון 1870-1900, ירושלים, מוסד ביאליק, 1969) מעיד על נקודת המוצא של הלל ברזל בהערכת התקופה ובתחיימתה הקאלנדארית. לפיכך, אברהם בר גוטלובר נעדר מן המבחר, בהיותו, לדעת המחבר, משכילי בשירתו. ומאידך, שאול טשרניחובסקי וחיים נחמן ביאליק (גם גוטלובר גם הם כלולים בספרה של קרטון-בלום) אינם מופיעים כאן כאשר נקודת המוצא של ברזל היא להעמיק את הפרדת התקופות ולהגדיר את הגדרות בהקצנה מסוימת שנתחום את התקופה לכלל עצמאות מקסימלית.

הערכה נכונה של הספר, חייבת, לכן להתרכז במשוררים שנתוספו בו, ואשר באה להם גאולה של ממש לאחר שנדחקו לקרן זווית. על ידי הכללתם במחקר זה יש משום החיאתם מחד גיסא, ועיבוי שירת חיבת ציון כורם עצמאי מאידך גיסא, אם לא על פי איכותם והשפעתם, לפחות על פי כמותם. מדובר במשוררים כגון יצחק רבינוביץ "איש קובנא", שלמה מנדלקין, יהודה לייב לנדא, נתן נטע סמואל, וזאב יעבץ, שאותם קובע ברזל בלב ליבה של חיבת ציון, ועוד כארבעה עשר משוררים, ביניהם י.ל. פרץ ודוד פרישמן, שאותם אסף המחבר בחלקו השני של הכרך. הקרוי "ההחבת תחומים". בחלק זה, הוא כולל "משוררים שלא השתייכו למסגרות ציוניות שפעלו בשולי מרכז התרבות במזרח אירופה, וכן בחותמי התקופה שראשית דרכם נקשרת בחיבת ציון והמשכה בשירת התחיה" (עמ' 10). משוררים אלה משוייכים לחיבת ציון כאשר היא מאופיינת על ידי תהליך של "התכנסות פנימה": עם התערעורת האמונה בחד לאומים, האמונה המאפיינת את שירת ההשכלה, "התנ"ך וההיסטוריה היהודית הופכים לדרך המלך בשירה שרעיון השיבה לארץ האבות עומד במרכזה" (עמוד 224). מאכן, שהגדרתה של השירה הזאת אינה מותנית בתימטיקה שלה, בהלך הרוח, ב"אני" המשורר, או בהתפוררות קהל היעד של שירת ההשכלה - תנאים שהוצעו על ידי רות קרטון-בלום. על ידי הכללתם של י.ל. פרץ וד. פרישמן מציג הלל ברזל את שירת חיבת ציון כפורצת החוצה, כמרחיבה את המעגל הציוני-ספציפי על ידי העברת סגנונות ומסרים אירופיים (גולדברום השזור לשיריו את שפינוזה, פרישמן את ניטשה וכד'). זהו בסיס שונה להכללתם מזה שהצביעה עליו קרטון-בלום. בעקבות פריצת התחום, טוען ברזל, "שירתם העברית יצאה נשכרת וגם מקופחת מן ההליכה

# פולחן האהבה והפריזן

ש. שפרה: חצבים נרות נשמה; שירים; עם עובד; 1987; 123 עמ'.



ש. שפרה

טבעי שאסופת השירים החדשה של ש. שפרה, "חצבים נרות נשמה", אסופה שנוכצו בה שירים שנכתבו בתקופת חיים ארוכה של כשתיים-עשרה שנה, תיירש הן לנושאים רבים והן לדרכי ביטוי מגוונות, שיקשו על מציאת אחדותה של האסופה. ואמנם השירים מודרו בעשרים רבים, שמטרתם להקל על מיקוד קשבו של הקורא בפרובלמטיקה מיוחדת, תכנית ותורנית. שסביבה נעים שירי האסופה.

השערים בתור שכאלה יכולים לשמש את הקורא כמעין מפה בה נעים השירים. באמצעות מפה זו יגלה הקורא שני צירים מרכזיים: האחד המרוכז בעולמה האישי מאד של ש. שפרה, הוהה-אומר שירים הסובבים סביב המשפחה, כמו "שתי בלדות לדודה רחל", "שלוש בלדות לדודה מרים", ו"קיינות משפחתיות". והשני, הנושא אופי כללי רחב יותר כמו: "שירי מצאיי", "משלי אמהות", "חמישה שירי אזהרה", ובסיומה של האסופה "שירי אותות".

תוך עיון באסופה על-פי קוויה של מפה זו, מתגלה ששירי השערים ששמש נושא אופי כללי, ולרוב בעל קונוטאציות מקראיות, כדוגמת "שירי אותות" או "משלי אמהות" הינם שירים המרבים להשתמש בתשתיות הלקוחות ממיטוסים קדומים, בין-אם מקראיים ובין-אם אחרים. גם מבחינת התימטיקה השירית נמצא בשערים עקבות רבים של כנעניות.

דוגמה טובה להשפעה זו יכולים לשמש שני השירים הנושאים את השם "רביעה". המלה "רביעה" משמשת במקורות היהודיים שאחרי בית שני, (מסכת פאה פרק ח, משנה א') ככינוי לעונת הגשמים, מכיוון שהגשם מפרה את האדמה. כלומר מדובר בהשתרשות מושג מיתי הלקוח מהתרבות הכנענית הקדומה בעולמה של היהדות הנורמטיבית. אולם חרף זאת אין בשימוש של השם בתקופה כה מאוחרת כדי להעיד על מודעות תרבותית לתרבות הכנענית שבעולמה של יהדות נורמטיבית זו. השם רביעה מתייחס בפשטות לעונת הגשם ואין בו דבר מעבר למטאפורה של הרבעת האדמה על-ידי הגשם. שונים לחלוטין הדברים בשירה של ש. שפרה המניח בתשתיתו את פולחן הבעל, אל הפריזן הכנעני הקדום, פולחן בו נוטלים חלק האדמה והאישה כשני אלמנטים שווים בטבע. אף השימוש במקורות המקראיים מסב כאילו את מטבעות הלשון אל העולם המיתי. כך לדוגמה מטבע הלשון "יעוטני אור כשלמה" הלקוח מתהלים, מוסב אל הבעל. אף שירים כמו "כפרה" (עמ' 35) "על מות לנער" (עמ' 110-122), או "עלילות בעל, ענת ומות" (עמ' 122) הלקוחים מהפנתיאון הכנעני, מעידים מפורשות על הזרקות של ש. שפרה אל העולם המיתי הקדום של המזרח הקדום.

דוגמה טובה לעיצוב באמצעות שני רבדי לשון אלה יכול לשמש השיר "יד" (עמ' 16):

לא כואב / מדוע לא / כואב / איבר מן / החי- / זכר / עמוס עצבות מתוקה / בין ערביים אלל חיק / לילה חושני / וקריר - / איבר / מן החי / מן החיה / האשה הזאת / על יד.

הצירוף איבר מן החי העומד בתשתיתו של השיר לקוח מהמקרא, ואילו רקמת השיר לקוחה מהעברית המדוברת בת ימינו, אם-כי גם זו עברית מסוגנת היטב, המזכירה את שירי יונתן רטוש. חשוב לציין שגם הסביבה אליה הועתק הצירוף "איבר מן החי" הינה סביבה הנושאת אופי אלילי חושני, המזכיר את

האווירה האורייטית של פולחני המזרח. גם שירים שאינם עוסקים באהבה ובפריזן שהיא אחד מנושאייה המרכזיים של שירי האסופה, מלאים בהשפעות אלו. כך השיר "זמן" (עמ' 25):

"כמה זמן תצלח הגווייה / לזרות חול / בעינים אוללי מוטב / שיזרו במהרה / בעיניה - / כל עוד שדיה נכונו / ושערה צמח".

גם שיר זה כדוגמת הקודם. בנוי על שני רבדיה של השפה העברית-המקראית והחדשה, כאשר הראשון מוסב אל העולם המיתי של תרבות המזרח הקדום.

שירים מעין אלו מצויים בספר למכביר: "פלג" (עמ' 17), "מולד" (עמ' 21), "תמימה" (עמ' 24),

"מבפנים" (עמ' 26), "שלושה שירי גשם" (עמ' 33-36) ועוד רבים אחרים, בעיקר מהמצויים בשער "שירי אותות" המסיים את האסופה כולה.

עם-זאת, קשה להצביע על אידאולוגיה בשירים. נראה לי, שהזרקות של ש. שפרה לעולם המיתי הקדום, נובעת מרצונה להעניק לשיר ולעולם המעוצב על ידו משקל וכובד. ש. שפרה אינה מוכנה לוותר על שיכון עולמה האינטנסיבי בתוך פסיפס תרבותי רחב שיעניק לו רקע וקווי מיתאר. תכונות שקשה למצוא בשירה העברית החדשה, שעיקרה התנערות מזיקות תרבותיות שורשיות - יהודיות או אחרות. ואמנם גם השירים שאינם בעלי זיקה מיתית ושעיקרם חשבוני נפש נוקב על משמעות קיומה האישית של הכותבת כאדם וכאשה, הנם בעלי עומק שאינו מן התכונות השכיחות של השירה העברית החדשה.

## שלום רצבי

## משה סרטל

### הו, הוא האיש (קטע מפואמה)

הו, הוא האיש. הו, הו, הוא האיש, השוכב על הארץ. יפה, כמו עכשיו הוא נבדא מן עפר. זרועו שתמיד מונפת קדימה ורגליו השלונתה לאחור. במי שרץ עדין להשיג. הו, הוא האיש. הו, הו, הוא האיש, השוכב על הארץ ורץ תמיד להשיג. מוחו שלו, על מצחו ופניו, מותנו שלנו, כמו זכרון, על לוח לבנו. הו, הוא האיש. וצפור טרף, נודדת מקצה העולם ובאה לנקר את שתי עיניו, שאמרה. הכרעה המלחמה עד הבקר. הו, הו, הוא האיש. שהכריע מלחמות עד הבקר.

ומתקבצין ויכאין נשים ונאנשים. ושולחים אנשים ידם אל פניו. ושולחות הנשים את ידם אל אבריו. כמו לנזף את המתים, שאמרו לו, תקום ותחיה במהרה! תקום ותחיה במהרה ותבכה עוד בכי אחד אחרון. וקמין איש הקם מן העפר. על יד סימני נגיסה. על פני סימני נגיסה. על שפתי סימני נגיסה. כמו אחר ליל אהבים. ואני מבטי אחר. אל מקום האסון ושברי עצמותי נדבקים. זה כמו אל זה. זה כמו אל זה. שבר אל שבר ועצם אל עצם.

## גד יעקבי

### אירוע מוחי

פתיית אבק שטים באלמות אור. צמודים שחורים פיגיהן. נושאים תקרה גבוהה שכבדה מאים לקרס. נחיל עלים מטפס מן העציץ גבוה-גבוה אל הכפה הלבנה. זכרונות רפים מתרקמים מתחדש לגלי חולות צהבהבים, פתלמלי המשי שכראשה של ילדתי. אור פולש בחרכי התריסים וכבר נסים ונפלאות.

### טוב שידענו לשוב יחד הביתה או: גשם ראשון

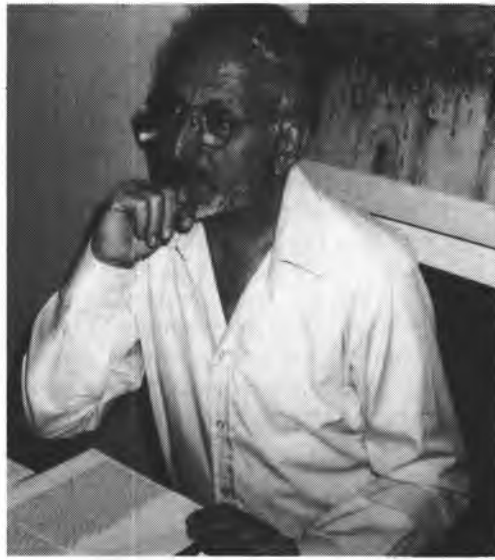
אני עומד בלבן של הגן. ספקלים לבנים פזורים בו, כמו פכשים שקפאו בלחכם את הרשא. המוסיקה גולשת מהבית אדוות אדוות אל מרחבי הירק שסביבי. ואת שוב מקיפה את הדמיון הרדום, שנכפל ברכבות סיכים של חרדה. ואת מחזיקה געגועים אל הנעם שהוא. דם חדש בא בעורקי המתרוקנים, גם אם צנה בחיץ והגשם הראשון כבר פה. טוב שידענו לשוב יחד הביתה.

### תיקים ישנים

בולש פתיקים ישנים אחר טביעות רגלי בחולות. נחפא, מוגף פתריסים מפגי עינים צרבות. בורח מזהי מעיף. אני יודע שזו אשליה כמו שדרת הפרושים, היודעת לכלם רוח אף נשפרת בסופה. קני סוף אינם משפרי רוחות אף גם לא נשפריהן. תיקים ישנים הם מתרסים חלולים.

# מאוחרת אל שירת הילדות

אהרון אלמוג: רחוב הרצל;  
שירים; עם-עובד; תל-אביב  
1987; 96 עמ'.



אהרון אלמוג

ספר שיריו החדש של אהרון אלמוג "רחוב הרצל" הוא מבחר מקיף למדי מספרי שירתו הקודמים, "הצדעה לישראל" (1977), "הילטון ירושלים" (1979), "למנצח על מות שחקן כדורגל" (1981) ו"רקוויאם לזונה" (1983). ספרו הראשון, "אביב עצבת ביהודה" (1956) אינו מיוצג כאן כלל, אם כי הוא נזכר פה ושם בשיר זה או אחר. ספר זה אכן הופיע למעלה מעשרים שנה לפני "הצדעה לישראל" ומתקבל על הדעת שהמשורר כבר איננו רואה בו שירים שעשויים לייצג את שירתו. לשירים מהמבחר, התופסים כשני שלישים מנפחו של "רחוב הרצל", נוספו כשני תריסר שירים חדשים, מחציתם בראש הספר, מחציתם בסופו. נוסף להם גם קטע פרוזה מסאית הנושא אופי של פואטיקה, המבקש לברר את אופיה ואת מקורותיה של שירתו ואת דרך התקבלותה. ראוי להזכיר שגם שני ספריו הקודמים שיבץ אלמוג קטעי פרוזה מסאית שעניינם בפואטיקה של שירתו, ב"למנצח על מות שחקן כדורגל" מופיע הראיון "אני נהנה מאי הכנות קטנות (אינטרביו לעתונות)", וב"רקוויאם לזונה" הוא מביא את דבריו שנשא בטקס קבלתו את פרס ברנר, ללמדך שיש לו למשורר מודעות גבוהה לפואטיקה של עצמו. הקטע שב"רחוב הרצל" נקרא "היכולת לומר דברים והיפוכם", ומתייחס בעיקרו ל"רקוויאם לזונה", הספר והשיר. השיר עצמו משוכן במרכזו של קטע הפרוזה, תוך כדי הפקעתו ממקומו הסודר במבחר השירים, ומוצג כאן ב"משל" האמור להסביר או להדגים את מקורותיה של שירת המשורר, אולי גם את מהותה.

אלמוג דוחה את ההנחה ששירתו היא שירת מחאה, שכן הוא "מכיר רק דרך מכוונת אחת של מחאה: שתיקה". לדעתו "עדיה של השירה לא השתנו גם בימים של אינפלציה בת שלוש ספרות והתמוטטות ערכי המוסר והבנקים. היא מעל ומעבר לכל ערך כלכלי ומוסרי". עם זאת, שירתו שלו מעוגנת היטב בהווה החברתית הכוזבת והכואבת של ימים אלה. הוא מזכיר בהקשר זה את "עוד שלושים יום", שיר הפואליטי הרואה את התרבות החמרית המתפשטת בכל כמות לחורבן קרוב, או אולי נכון יותר לומר, כחורבן עצמו. אלמוג מציע "להאמין למשוררים" מבשרי השואה, שמכזבם תצמח אמת ומכיעורם יקום היופי.

אלמוג דוחה גם את ההנחה המקובלת שיש בשירתו "חיפוש שרשים", "אולי מפני שאני בן לעדה שרשית מאוד". עם זאת, הוא אומר, "בשעות של מבוכה ואבדן זהות עצמית אני עולה לבית אבא", שכן "משורר צריך להיות בגלות, לחוש ניכור, להתגעגע למולדתו האמיתית".

אלמוג איננו מזכיר בקטע זה את זיקתו העמוקה לטקסטים רבים ושונים, ממקורותיה של הלשון העברית ומהשירה העברית, הקלאסית והצעירה. הוא מתייחס לנושא זה, בעקפים, ב"ראיון" שלו שב"למנצח על מות שחקן כדורגל", ובנאומו בטקס קבלת פרס ברנר, ב"רקוויאם לזונה". ההתייחסות לאקטואליה שבשיריו, אפשר אולי להבין מדבריו, מעוגנת גם בזיקתו לשירת ביאליק: "אני מרבה לשבת בבית ביאליק - - נדמה לי שאני שייך

למשפחה הזאת. הילטון ירושלים' הוא שיר מוכיח, הוא מתריע על כל מה שהתרחש אצלנו בעשור האחרון" (אני נהנה מאי-ההכנות הקטנות, "למנצח על מות שחקן כדורגל" 8). גם זיקתו לבית אביו קשורה בקשר עמוק לספרות העברית ולשירתה, כפי שמשמע מנאומו שנרפס ב"רקוויאם לזונה", ולא פחות מזה לעצם היותו הוא עצמו משורר. הזיקה לבית אביו, מה שנהגים לכנות "מחזורות הילדות", הזיקה לספרות, ובמיוחד לשירה העברית החדשה, ומעורבות עמוקה בהווה האקטואלית, החברתית של המציאות הישראלית העכשווית - הם מאפייניה התמאטיים הבולטים ביותר בשירתו של אהרון אלמוג בעשר השנים האחרונות, הם גם הבולטים ביותר במבחר המוצע ב"רחוב הרצל".

שם הספר כבר מעיד על מרכזיותו של נושא הזיקה לבית אבא, בית הילדות, בשירים השונים, גם במבחר מהשירים הישנים, גם בשירים החדשים. בשיר הפותח את הקובץ, "שכתי בערב ימי", עולה נושא זה במישרים, בכרוז רב: "שכתי בערב ימי אל המקומות שמהם יצאתי / עול ימים" (5), וכך מרבית השירים החדשים שבראשיתו של הספר, במיוחד "פואמה רחוב הרצל", "פואמה מטלון", "הרצל 85 תמונת משפחה", "איך היתה אמי", גם במבחר מ"הצדעה לישראל" כולט נושא זה, בשירים כמו "בוז", "אין קולנוע שדרות", "ביאליק לא היה תימני". במבחר מיתר ספרי שירתו של אלמוג פוחת אמנם מספר השירים שעניינם בשיבה לבית הילדות, אך אין הם נעדרים ממנו, גם לא מהשירים החדשים שבסופו של הספר, ביניהם "סתו זכרונות", "שיחו לאמי", "מוריד הגשם", "לידה קטנה מזמור", השיבה לבית אבא היא כמובן שיבה נוסטאלגית, המעמת את ההווה הבעייתי עם העבר האידאלי המתקיים בזכרון, בריחוק כלשהו, אך ללא ניכור. עיצובו האמנותי של עבר זה אכן מבליט אידאליזציה כבדה בראיית המשורר את ימי ילדותו וככאבו על חליפתם ואבדנם: "זה לא מה שהיה, הימים עשו את שלהם" (פואמה רחוב הרצל, 14), "עד היום רועדת לי היר בהזכירי בו" (שם), "ילד הייתי ולא ירדתי לסוף דבריו אך קסם המלים שמור עמי עד היום הזה" (מוריד הגשם, 66), וכיוצא באלה נוכל למצוא עוד כמה וכמה ביטויים לכך. העבר, ברוב המקרים, מתואר באמצעות אירוע אחד או אחרים, מודגשים ומפורטים, הנדלים מהזכרון על פי מפתח אסוציאטיבי זה או אחר. השיבה הנוסטאלגית, מדרך הטבע, היא שיבה מאוחרת. אין בה ניכוח של העבר בהווה, או העתקתו של ההווה אל העבר, אבל קיים העימות הנצחי שבין העבר השלם שבזכרון הנוסטאלגי, להווה הפגום והכואב.

תיאורו של ההווה, על פיגמותיו הרבות, מתייחס במידה רבה למה שנהגים לכנות "מצבו של האדם": "על השירה מוטלת אחריות כבדה, להזהיר מפני חיים חסרי ערך, לקרוא את האדם אל אחריותו האישית" (היכולת לומר דברים והיפוכם, 88), אבל גם לסיטואציות חברתיות או לאומיות, ולפיכך הוא מינה וביה גם מתאה חברתית או פוליטית, במידה זו או אחרת. המחאה בשיריו של אלמוג אינה בוטה, על הרוב היא מרומזת ברמז דק, לעתים אירוני או

סאראקאסטי: "אני קורא עתון שומע רמזים / בהר הלכנון צומחים עצי ארזים / יהושע פרץ הרים 40 ארגזים / במדינת ישראל 90 אלף ילדים רזים / פרס ברנר לסופרים אשכנזים / וכיוצא באלה חרוזים..." (לסי שובי הביתה, 30), או: "יש משהו בארץ הזאת שמוציא אנשים מדעתם" (אדם רץ זקן קופץ, 80), "ביאליק לא הספיק לברך על הגנב העברי הראשון. / אראה בנחתמה. / לו חי עמנו כיום לא היה מספיק / לברך על הכל" (אני מדפדף בלילות, 44), ועוד. גם הנוסטאלגיה לבית הילדות, גם המחאה החברתית, האקטואליסטית, נשענות במידה רבה על זיקה אינטנסיבית מאוד לשירה העברית, הקלאסית והצעירה, וגם לזו של אלמוג עצמו, ולעצם היותו משורר. ביאליק, למשל, מאוזכר כנכרון רחוק: "ובשבת הגדול הצטרכתי לקרא מעל הבימה / את שירו של ביאליק יעקב ועשו" (שכתי בערב ימי, 5), אך גם כמי שמעורר אותם זכרונות: "ישכתי בביתו קראתי ספר / ולפתע התגלות" (ביאליק לא היה תימני, 27). באמצעות ביאליק, כאמור, אנו נרמזים על בעיות חברתיות עכשוויות. יוצרים אחרים נזכרים בהקשרים דומים, שלונסקי, למשל, שפירסם את ספר שיריו הראשון של המשורר הצעיר אהרון אלמוג (אני משאיר, 75), וסאראאין, שעם מותו נזכר המשורר בספריו ששאל בימי ילדותו מספרית שער-ציון. בעצם היותו של אהרון אלמוג משורר, יש גם כן זיקה עמוקה לבית הילדות: "בבית זה כתבתי את ספר שירי הראשון / אביב עצבת ביהודה" (שכתי בערב ימי, 5), "איך היתה אמי גאה בני משורר" (איך היתה אמי, 21). גם את מקורות שירתו מראה אלמוג בזכרונות מימי הילדות או הנעורים, ובזיקה עמוקה לשירה הקלאסית, עברית וכללית: "הייתי נותן בתמורה את הכל עשרה כרכי שירה / את האיליאס והאודיסיה / את אנקריאון על קוטב העצבון שמצאתי בחנות המושנתת ההיא בשינקין / לפני 40 שנה / היום היא חנות רהיטים / זכך עשה ממני משורר והוא עצמו / עבר לרהיטים" (איגרת אל הקוריאנים, 87).

שירתו של אלמוג היא ספרותית מאוד, ומזכירה סופרים, משוררים, ספרים ושירים רבים, אם במישרים (ביאליק לא היה תימני, 26; עם נתן וך בדרך לשדה התעופה בלוד, 31; אזכרה ליל"ג, 50; סרויאן מת, 64; עם קריאה בשיריו של יאיר הורביץ, 81; מי שכרך אבותינו, 84 ועוד), אם ברמזים ובארמזים, מפורשים ומכוסים, כמו למשל: "בלילה באו הנשרים הלבנים מארץ חלומותי / איה אותה ארץ" (איגרת אל הקוריאנים, 7), או: "הרצל אל תעזב יהיה טוב / עוד יקום לנו משורר / שליופי לכו ער" (הרצל עזוב, 13), המרמזים כמובן לשירי טשוניחובסקי, "לא כלב לא מלך לא נביא" (לסי שובי הביתה, 28), ברמזיה גרוטסקית לשיריו של אצ"ג, והמחזורים "כא אבי לארץ ישראל" (9-10) ו"הרצל עזוב" (11-13), שהם סדרה של פארודיות על שירים של ביאליק, טשוניחובסקי, שלונסקי, ש' שלום, עמיחי, אבידן, זך, ועוד.

זיקה עמוקה זו לשירה העברית עשויה להסתבר ככך שלתפיסתו של אלמוג יש שירים וזכרונות שאינם אפשריים בשום צורה אחרת: "מי זוכר היום שלפני 30 שנה / גנבו שתי חליפות לאלמלך הירש. - - רק השירים זוכרים זאת. / איזה זכרון מופלא יש להם, / לשירים" (אני מדפדף בלילות, 44), "רק השירים זוכרים אותך / רק הם יתנו ביטוי הולם לעצבותך" (שם 45). יתר על כן, לעתים השירה היא לגבוי בחינת נוכחות: "לא תאמין את מי עוד פגשתי במכולת / את בת-שוע ודינה זו אשר עינה בן חמור, זוכר? / רבי ופסי הכחרי אשמאי זקן נתן עינו בהן - - את שמעון ומרתה ראיתי אחר כך בהצגה יומית / חבוקים" (אזכרה ליל"ג, 51), וגם הסיפורת הישראלית מנוכחת בממשות: "הסייד הג'ינג'י מן הפלמ"ח / זה שהלך בשדות והלך / ולפי מיטב ידיעתי לא הגיע לשום מקום." (מקוה ישראל 1947, 61).

בהתייחסו לדרך כתיבתו, מזכיר אלמוג את "רקוויאם לזונה" כספר שיריו "הפחות מטאפורי, הפחות מתפשר, האישי ביותר" (היכולת לומר דברים והיפוכם, 88). דרך כתיבתו האישית והלא מתפשרת של אלמוג אמורה אם כן להיות ענינה במטאפוריקה,

# לא ב"יש" אלא ב"אין"

יצחק אורבך-אורפז: הכלה הנצחית; רומאן; הספרייה; הקיבוץ המאוחד; הוצ' כתר י"ם; 1988; 287 עמ'.

עלילת הרומאן הפאנטסטי "הכלה הנצחית" מתרחשת בלא-מקום ובלא-זמן; משתרעת על-פני מאות ואלפים שנים ובמשך שלושה ימים; בין זיכרון לפאראדיס, בארץ-ישראל, ובכל המקומות על-פני תבל וקצווי עולם - בין מראות מוכרים ובשום מקום. ובכל זאת, ישנה תחושה שאנו מצויים ב'נופים' תרבותיים מוכרים ומתמצאים במקום ובזמן המוטמעים בנו.

מבנה הרומאן מכוסס על מערכות ניגודים. סיפור העלילה שבתוך סיפור המסגרת, מסופר על-ידי תודעה חיצונית יודעת-כל ומתאפיין בפעילות אינטנסיבית של הדמות הראשית - סכתא לבנה. הדילוגים בין מרחבים וזמנים במעגלים נרחבים של משמעות ורובדים - נותנים תחושה של מלאות. סיפור המסגרת, לעומת זאת, מעוצב כסטאטי, כאשר הדמות הראשית - הנודד האילם, המספר (בגוף ראשון), נע על ציר ספירלי, דורך במקום וממעט בעשיה.

סכתא לבנה, היא פיגורה מיתולוגית על-זמנית, ארכיטיפוס של אשה גדולה ואם, דמות אנושית, אלוהית ודמונית הצוברת עוצמה ותאוצה ככל שהעלילה מתקדמת "סכתא! סכתא!... הם כינו אותך שטן ומלאך-המוות, ומלאך-השנאה ומלאך-הנקמה" (עמ' 182). היא מופיעה כדמות מלכותית-אגדית, גומעת מרחקים במרכבה רתומה לסוסים, או כמכשפה רכובה על מטאטא. עתים נדמית רכה ואוהבת - סכתא, ועתים כיצור מעוות, מפלצתי סאדיסטי-מזוכיסטי. סכתא לבנה יוצאת, נושאת שליחות, למסע נקמה בחברת נכדתה פפה. הן נוסעות הלון ושוב בזמן-לא-זמן ומקום-לא-מקום, ומבצעות פעולות נקם בניצגירשע ארכיטיפיים אשר פעלו כנגד היהודים לאורך ההיסטוריה מתקופת התנ"ך ועד ימינו. הרחבת מעגלי-המשמעות והעצמתן מתאפשרות מכוח רשת רחבה של אסוציאציות מיתולוגיות הבונות דיאכרונית את התימטיקה ביצירה: מיתוסים יוונים, תנ"כיים יהודיים, נוצריים, וכן סיפורי אגדה, משלים ועוד.

האילם, כדמות ראשית כסיפור המסגרת, הוא אחד מבין שלישיה מזורה: הוא האילם, אשר לשונו נכרתה, המנהיג שבחבורה; אדם העיוור, שעניו נוקר, הנוט - נותן הכיוון; והתרגולת קוקי. השלושה נודדים בין זיכרון לפאראדיס בחפזם דבר מה נעלם. הם סובכים על ציר ספירלי "זמן מה שאנו מסתובבים במקום אחד" (עמ' 26) במצב של חוסר התמצאות ואי וודאות. "זה היה כסיבוב השלישי או הרביעי, את הכיוון איבדנו בתום לב, עד כמה שאני יודע זו הארץ היחידה שאני מכיר, שכמה שלא תלך בה בקו ישר אתה מוצא את עצמך מקיף אותה סביב" (עמ' 27). הם פוגשים בנדודיהם האינסופיים דמויות מוזרות ומשונות וחווים חוויות לא מחוורות, אך אינם מתקדמים "התעוררנו, ולמרבה הפלא, במקום שממנו לא יצאנו כלל" (עמ' 51).

שתי העלילות, על דמויותיהן ומערכות היחסים ביניהן, מעוצבות באופן גרוטסקי; סכתא לבנה ופפה, האילם, אדם והתרגולת, כדמותם של דון-קישוט האביר-הנודד המטורף וסאנשו פאנשו נושא-כליו; דון-חואן וסגאנארה בקומדיה המולירית, ופודו ולאקי ב"מחכים לגודו" - על חילופי הזהויות והתפקידים ביניהם ורובדי המשמעות הנוספים. הקשרים בין שני הסיפורים, במישור העלילתי הגלוי, באים לידי ביטוי ברמזי-העלילה הפנימית השזורים בסיפור המסגרת כהבלחות זיכרון קצרות, הצפות

בעת קריאת סיפור המסגרת. לאמור, תמרורי-הדרך הרבים, הייש' - מעידים על ה'אין': הדיאלוגים אינם משמעותיים כי אין הצטלבות בין אמירות, אלא הקבלות בלתי משיקות (עמ' 48). הדיאלוג הוא פאנטסטי - כך שקטעי דמיון משולבים בקטעי ריאליה. הדמויות אינן מזהות באופן מוחלט והן ברות החלפה. הטכניקה של פירוק-הרכבה משרתת גם את התימה של הרומאן - הציפייה לאיחוד, לנישואין, כשם שבא לביטוי גם בכותרת הרומאן - "הכלה הנצחית", האחדות הנעדרת כאשר ה'שלם' חצוי, מפורד. יש כלה, ויש פוטנציאל להתחלה של חיים, לייש' של חיים משותפים שהוראת 'נצחית' מרמזת על ה'אין'; החתונה יכולה להיפך ללוויה, כמו בטקס נשואי הברון ולורה "שהכסאות חרקו... וכולם נערכים



יצחק אורבך-אורפז

לקראת הקריעה הגדולה" ואומרים: "חתונה כזאת עוד לא היתה בבורקוב" (בור רקוב) (עמ' 155). פוטנציאל לבניה או פירוק ונפילה: "גם חלון לא היה ונפלתו לתוך החלל הריק" (עמ' 41). הרומאן, אמרנו, עוסק בהיעדר: לא בייש' אלא ב'אין'. כך פפה השואלת את סכתא לבנה (שאלות ללא סוף, כמו כיפה אדומה): "אם אהבה את הגבינה עם החורים" שהיתה בסנדונית; על-כך משיבה הסכתא: "באשר לגבינה עם החורים, הייתי מייעצת לך שבפעם הבאה תשגיחי על הפונדקים שלא יגנבו את החורים" (עמ' 142). ההיעדר מתבטא גם בהיעדר הראיה אצל אדם שנוקרו עיניו, כאדיפוס, והשאלה היא: "האם זה עוזר לו לראות"? (עמ' 234) - ראייה נכונה.

היחס בין ה'מלה' ל'שתיקה', הוא יחס ניגודי בין מלאות לריקות ודלות. האילם אומר: "עד שאתה תופס שאין לך קול, הם שיתקו בך את הקול, הממוזרים" (עמ' 16); לעומת דברי הסכתא "אם את לא שומעת את השקט, אין תוכלי לתפוס שסלומון שלי ממש" (עמ' 144). יחס בין בריאה מסויימת לבין הרס - מוות, שהוא השתיקה הגדולה "כי כמו שהשנאה הטהורה מכסה על האהבה, כן השתיקה האחרונה מכסה על הקולות" (עמ' 188). ל'שתיקה' יש פן של עוצמה: 'קול דממה דקה' - אלמנט מיטאפיזי של החיים, עניין אלוקי המחלחל בהוויה. התהלוכה הולכת בעקבות הקול, כנענית לקריאה, והאילם שואל: "מה אתה שומע, אדם? לא שומע, אומר אדם... שומע שקט. הוא הניע את אזניו קדימה ואחורה, ביחד אך גם לחוד, בבהילות, כשומע לא קול אחד, כי אם פוליפוניה של קולות. רק השקט האחרון יכול להישמע כך" (עמ' 250). הקריאה אל ה'אין' "טוב, אנו בעניין הקול. קול פעימת הבר. מפאראדיס, כמו מזיכרון, חזרנו אל מקום אחד שכוח-אל שהתגלה עד מהרה מקום שכבר היינו בו" (עמ' 241). אפיפון האל הוא השתיקה, כי אין להגדירו אלא כהיעדרות גדולה. כך ה'היעדר' הוא גם האלמנט הבסיסי המארגן את הסימבוליקה ביצירה. עולם הרומאן - הוא עולם מאטריארכלי, והאב (האל) נעדר. החתן שמצפים לו, הולכים לחפשו, חושבים להצילו משביו, ולגביו תוהים: "סלומון חתני, למה הוא שותק?" (עמ' 84).

בתודעת האילם-המספר "את פפה ראיתי, פפה נשמתי... קוראת לאמא שלה... ואני אוסף את פפה בזרועותי ולוחץ אותה אל לבי ובוכה בוכה בעד פפה ובעדי ובעד כל אנשי העיר האומללה ופני רוחצות את פניו של אדם הגועה וגועה..." (עמ' 24). רמזים אלו שזורים את חוט העלילה הפנימית ומבהירים כי סכתא לבנה היא אמו של הנודד. וכך אומרת פפה לסכתא: "אז למה פאפוש שלי, זאת אומרת הבן שלך המטורלל, גם הוא ככה קצת אוהב תמיד לעוף ממקום למקום" (עמ' 143). כל המרכיבים הבונים את הקומפוזיציה של הרומאן עוסקים כבעיית ה'קיום' וה'היעדר', והמוטיבים העיקריים שביצירה הם: ה'דיבור' וה'שתיקה'; כך, האילם - הוא הרובר ברומאן. הוא פורש לפנינו, בכתיבה, את האירועים בשתי צורות הבעה: יתר-על-

כן, המחבר יוצר אפקט דרמטי על-ידי דיאלוג המתקיים בין האילם לבין שופטיו. הסיפור כולו נכתב ככתב-ההודאה שדורשים האינקוויזטורים: "אבל עכשיו, כך אמר האיש, עליך לכתוב את ההודאה שלך, זאת אומרת עלי לכתוב את ההודאה שלי" (עמ' 9). ישנו נסיון להתגבר על מחיצות השפה המדוברת בעזרת הכתיבה. כך הרומאן מטפל ביחס שבין תרבות לבין סוג מסוים של שלילה של תרבות. אחד העקרונות הבונים את היצירה הוא עיקרון של פירוק והרכבה, הפועל במישור העלילתי והלשוני. בניגוד לציפיות הקורא המבקש לו אחדות ביצירה, הרוצה להבין על-פי הגיון והסתברות, השואף להתמצא במציאות הפיקטיבית, הוא מוצא עצמו נע במעגלים אסוציאטיביים. נוצר כביכול שבר במיפגש בין היוצר לקורא - ביצירה; האחדות שהוא מצפה לה - נעדרת. ביצירה מתנהלים קומוניקציה ואנטי-קומוניקציה בדר-כבד.

מבחינת סגנון הכתיבה, סיפור המסגרת כתוב אסוציאטיבית, כזרם התודעה. משפטים ארוכים מקושרים כמעט ללא סימני פיסוק. הלשון פאראדוקסלית ואבסורדית כמו הדמויות וסיפור המעשה, וישנה התפרקות הומוריסטית. יתרה מזאת, המחבר מכניס חללים ו'היעדר' גם בתוך המשפטים: "... אם העיר תחרב אם העיר אם להעמיד את זה נכון, כמו שאומרים, אז זה לא עומד... למקום מיפגש למקום שאיש הוא שאיש שאני זאת הצרה עם משפטים ארוכים, עד שמגיע לסוף אתה שוכח את ההתחלה, למרבה המזל אתה שוכח בדרך גם את הסוף מה שנותן טעם לדרך. זה די מובן, הלאה. כשאתה חושב על כל המלים שצריך לשכוח..." (עמ' 9). הקורא מצוי במצב בו שרוי הגיבור: "אי-אפשר היה ללכת בשני הכיוונים בעת ובעונה אחת, גם מפני שהיו בכיוונים מנוגדים. היינו באמצע... החלטתי ללכת בכיוון השלישי" (עמ' 233) "ואני כבר בכיוון אחר, תמיד כיוון אחר, מי שמכיר אותי כבר יודע שזה הכיוון שלי" (עמ' 257). ואולם, סיפור העלילה הפנימי, לכאורה כתוב סדור וברור. אלא שלא כך הוא. אמנם ישנו מוטו (דן פגיס אוטוביוגרפיה), וישנם ראשי פרקים מפורטים בראש כל פרק, ואמנם המשפטים ערוכים וכתובים היטב מבחינה תחבירית; וישנם שמות לאנשים ומקומות; ואולי כל כלי-ההתמצאות ניתנים בהגזמה מכוונת, ולמרות זאת הקורא נותר נבוך ומבולבל כשם שהיה

"מוכן שאם זכרון בצד אחד ופאראדיס בצד ההפוך וקול פעימת הבאר קורא לך משיניהם, פתוחות לפניך שתי אפשרויות, להישאר במקום או ללכת. אם אתה נשאר במקום. אין לך עוד שום אפשרות. אז אתה הולך. אבל אם אתה הולך אתה הולך ומאבד את הקול. אני לא יכול להסביר את זה. אז אתה חוזר כדי למצוא אותו, ובכך, צריך תמיד לקוות" (עמ' 234).

נראה לי, כי רומאן זה של יצחק אורבך-אורפז, הוא השלם ביותר מבין יצירותיו ומציין אחד השיאים בכתיבתו.

מרגלית בר-לב

סבתא לבנה וחתנה סלומון (שלוס), כי בכל זאת "אבל הוא החתן שלי. ואין אחר. גם לא יהיה לעולם לעולם". "ובידי אחות רכה מוריד את אדם לאדמה כשאני מזמזם לי שיר על שמיים אחרים ועל האור המחכה לנו בקצה הדרך הפוקח עיני עיוורים" (עמ' 22) (האור ממשל המערה לאפלטון). ההיודעות תתן משמעות לקיום ותביא למילוי היעדר "אני משער שהמטרה שלנו היא להגיע למעלה, אני מאמין שנגיע, חשוב לומר את זה, להתעקש ולומר את זה שוב ושוב, אחרת החלל יבלע אותך" (עמ' 268). וכינתיים, עם סיום הרומאן, אנו במצב של 'היעדר', בלבול ומבוכה. המחבר מותיר אותנו עם שני ציוני מקום ומספר ציוני זמן: אך כמשתמע מקול המספר:

הנרי טיילור

תיל דוקרני

מאנגלית: משה דור

בשעות אחר-הצהריים קציעות שאינן משפעות בארועים, עומדים היו סביב לטרקטור, בקרבת מקום אל האסס, בעוד סוס שבשדה ראשו תוקע בין שני חוטמים של גדר תיל כדי להגיע אל העשב לאורך המסלול, כשהדבר קרה - משהו

שגלגלו בו סביב תנורי-העצים בלילה מאחר שנים הרבה, אך נבצר מהם להסבירו - משהו אולי שמת מפתח-ברגים לתוף ארגז-המכשירים או עשה תנועת פתאום, או סתם חשב על מה שיתרחש אלו נבהל הסוס, ואז אכן נבהל, קפץ הצדה ושעט

במורד הגדר. בהשאירו נתחי גרונו עור ושער על פל עקץ-תיל מהלך קעש רגל בטרם משף והשתחרר נרץ מרחק מה לעמק השדה, עצר ופרסותיו נטע בפשוט רחב כמו סוס-נדנדה, השפיל ראשו כפיכול למען הסתפל כיצד דמו נגר.

כפיכול עומד היה לשאת קולו ולדבר אליהם, שכמעט חשבו שיש עוד ביכלתו להתחרט שלא נותר בו פח להוסיף ולעמד, או-אז חלף בו רטט עד ברקיו, צנח לו על צדו, וחדל לגשם בעוד התיל המטפטף מזמזם כיתר באויר המנפץ.

נץ  
אשתקד למדתי לדבר עם נץ אדם-זנב.  
מעלי חוגים הוא חג בחצותי שדה;  
צרח: תלשתי עלה עשב, הצבתי  
כנגד שפתי והחלתי מחזיר צריחות.

שוחחנו כך לאורך מחצית המיל.  
פעם בפעם הוא מזעיקני מן הבית  
ומפלס אני נתיב לעלה-העשב המתאים.  
רגל הייתי להשתוקק שינדע לי מה

משמעות אוצרים אנחנו זה לזה; עתה, נוצר אני  
הקול שבו שליטה קנינו למענו בלבד,  
למען מבטיח-חטף בנחיתתו לעבר בוקצות מתות,  
ולב שלא אכפת יהיה לו בלכתי.

הנרי טיילור - מן הבולטים בצעירי המשוררים האמריקניים של דורנו. בעבור ספר שיריו "שינוי במעוף", זכה בפרס פוליצר לשירה. הוא משמש פרופסור לספרות באחת מאוניברסיטאות וושינגטון. שירתו מתייחדת בתיאוריה הריאליסטיים את נופי הכפר, באזורים הסמוכים לבירת ארה"ב.

אחדותה של היצירה, על כל מרכיביה, אינה מוטלת בספק, לדעתי. כאן המקום, אולי, לאמר שביכולה הנצחית נוגע אורפו בבעית היסוד של הקיום האנושי, כפי שהצביע עליה בצליין החלוני. האינטרפטציה האלגורית בולטת כאן, כי ביצירה זו המתבר נעשה קונקרטי יותר, ומרמז במודגש על הקיום היהודי בראש וראשונה. הוא מוצא שיש תכלית למעשיו של היהודי הנודד, וכמיהתו אינה חסרת תוחלת. אלא מאי? - אין הוא בכיוון הנכון. המערכת הפואטית ארוגה רמזים המוליכים להבנת היצירה כאלגוריה על כנסת-ישראל האורגת לגואלה, אשר בהיעדרו הוא מהווה מיסתורין; אלא שהמחבר משתמש לגביו ולגבי הכלה בתארים הלקוחים מ"שירי-השירים": "הה, סלומון שלי, חתני וגואלי" (עמ' 113), "לא כן סלומון שלי, צח נצחי ונאמן" (עמ' 144), וכו'. והכלה "זאת אומרת, חולת אהבה" (עמ' 143). לבנה היא "אשה ואם בישראל" (עמ' 114). וישנם האינקוויזיטורים - רודפי היהודים. במסען - הן התהלוכה והן הסבתא - פניהן מועדות ל'מזרח', והעורבן מורה להן הדרך, כעמוד האש ועמוד הענן לכניי-ישראל במדבר. ועוד...

כל הדמויות הראשיות ברומאן מצויות בעיצומו של מסע. הסבתא ונכדתה צועדות מזרחה, לקראת החתן שהבטיח שישוכ, אלא שהוא שבו. לעומתן צועדת השלישיה "בכיוון כללי מזרחה" (עמ' 63) כשהאילים טוען "יש לי תקווה לפגוש את האיש המסתורי" (עמ' 15). - מסעם של הגיבורים נוגע באודיסיאה, ולכולם נגיעה לצלקת, פצע, ונכות כלשהיא ברגל: לאודיסיאוס, לסבתא, לאילים, לנכדה וליעקב אבינו - אבי האומה היהודית. ואולם ישנה כאן אודיסיאה; מסע היהודי אל עצמו בכחינת דרכו ובגיבוש זהותו דרך המשברים והשוואות שפקדהו, ובעיקר, מסע האדם כאדם - אל עצמו. הפרק האחרון מכונה: "אדם", ולקראת סופו אומר האילם: "לאט לאט יותר ויותר אני יודע שאדם הוא הנושא שלי" (עמ' 265) והחתימה היא לקראת מיפגש עימו "האם לא אדם הוא האיש שאני אמור לפגוש?" (עמ' 234) - כי שלושת הנוודים: האילם, אדם העיוור והתרנגולת - הם אחד (פרוק ואחדות); הם האדם על שלושת תחומי אישיותו: איד, אגו וסופר-אגו, ומערכת היחסים ביניהם (עמ' 233-232) - תוכיח. וכן: "אדם השתנה פלאים. האם זה עדיין אדם הראשון, זה שפגשתי בצאתי לדרך? ללא ספק" (עמ' 255). ובסוף, אכן, "אדם נראה כחתן שעלה מעבי האדמה" (עמ' 286), והאשה בשמלת הכלה שיצאה מן הארון, "עיניה באדם... עכשיו עמדו זה מול זה והחזיקו ידיים ושחקו והביטו זה בזה" (עמ' 287). אם כן, החיפוש הוא של האובדן, לפני היית קין ורצח האח (מוטו), אחר גן-העדן האבוד, בין זכרון לפאראדיס; אובדן צלם-האנוש; אובדן הזהות, אובדן האישיות. המחבר יוצר מתח לגבי זהותו של החתן. בהיעדרו, נוצרת מערכת תמיהות ואי-ודאויות לגבי טיבו; מתהווה שאיפה וציפייה למיפגש. אפשר מיפגש בין האומה היהודית לאלוהים, אך ישנו תנאי מוקדם: בראש וראשונה הרומאן חותר לאיחוד ומיפגש כהיודעות האדם עם עצמו, לעצמו. אומר האילם "פעם שאלתי אותו (את אדם) איך לדעתו נראה האיש שאני צריך לפגוש, והוא אמר: עיוור, קירח עם כובע מנגן ולב אוהב ועטור זקן שחור ומצמיח תלתן, זה אתה אמרתי משתומם. זה לא אני, אמר. זה אתה, חזרתי. לא אני לא אני, צעק..." (עמ' 69). האדם (שהוא סך אילם, אדם, תרנגולת), חייב לחתור לפגוש את עצמו, את האלוהי שבו. החתונה היא בפנימיות, גיבוש זהותו. היהודי-הנודד הנצחי הוא צליין חלוני קודם כל - סיפור המסגרת של אדם, ורק אחר-כך הוא צליין דתי - עלילה פנימית של

# סאטירה על הרבנות הצבאית הראשית

חיים באר: "עת הזמיר"; הוצאת עם עובד הספריה לעם; 1987; 560 עמ'.

המהומה שמלווה את הופעתו של הרומאן "עת הזמיר" עודה ממוקדת בהתבטאויות של חיים באר בתקשורת. מן המפורסמות הוא, כי קל יותר לשנוא את הכותב אשר מתהלך במחנה, מאשר את התופעות שהוא לועג עליהן בספרו. אל אפו של כל אדם במחנה הגיע הריח המבאיש שהדיפו אותן תופעות, ואיש לא קם עד כה לטהר את המחנה. בתחילה שתקו ואחר-כך הסתגלו. וכאשר נחשפת חרפתו של הציבור, כפי שהדבר נעשה ברומאן "עת הזמיר", קם הציבור על הסופר, שמאס גם בשתיקה, אך בעיקר מאס בהתפשטותן של התופעות ובהתחזקותן של התופעות המזהמות את המחנה. הסוציולוגיה מכירה את התגובה הפרימיטיבית הזו, והיא מכנה אותה כעזרת המונח "תרבות הכושה". הציבור כוש על שתפוהו בקלונו, במקום להרגיש בושה על הנגעים שמביישים אותו. חברות המגיבות כך מטיחות את זעמן במי שחשף את הקלון במקום להתמרדר עם הקלון עצמו. והערה מקדימה נוספת: למרות הצהרותיו של חיים באר, כה שקופה היא העובדה שחלקים מרכזיים ברומאן מתארים דמויות, מעשים, התנהגויות והצהרות מן הממשות וההיסטורית בשנתיים הסמוכות לפני מלחמת ששת-הימים. גם ההערה בשער הספר המכחישה כל זיקה "אל אותם אנשי-שם רבי" התהילה המתהלכים בתוכנו כמלוא הדרם" מסגירה בניסוחה האירוני עובדה זו. אלא שכך דרכה של סאטירה: אם היא מגיבה על תופעות ועל האחראים להן בזמן קרוב - היא נתפסת אצל הקורא בן-הדור כיצירת מפתח, המעידה על דמויות ממשיות שעודן מתהלכות בינינו. יחלפו שנים, ותכונתה של היצירה כיצירת מפתח תיחלש, ובאוצר הספרות העברית תישאר סאטירה בעלת-עוצמה, שתתקיים בזכות לעגה על התופעות שהיא מצליפה בהן, וכמו בסאטירות של תקופת ההשכלה, רק חוקרים שפרנסתם מכך ידעו להצביע על-פי אלו "אנשי-שם רבי"תהילה" גולפו הדמויות ברומאן ונוצקו המעשים שלהם.

"עת הזמיר" הוא בעיקרו רומאן סאטירי על ההווי המיוחד של הרבנות הצבאית הראשית, למרות שהיא מוגדרת ברומאן כמחנה הרבנות הפיקודית. הרומאן מאיר את הצדדים הקומיים במיפגש בין צבא ואמונה דתית, שבצה"ל הוא צירוף בעל ייחוד. מטעמים פוליטיים, שהם אזרחיים וקואליציוניים, מרכזת הרבנות הצבאית כוח וסמכויות שאין לכהניידת בשום צבא אחר. במקום להיות יחידה המעניקה שירותים הכרחיים לחיילים התיים, כמקובל בצבאות אחרים, מעורבת אצלנו הרבנות הצבאית, לטענת הרומאן, גם בפעילות המבצעית השוטפת של היחידות הלוחמות וגם בהפצתה של אידיאולוגיה מיליטנטית-לאומית שהיא יותר מחשודה כפוליטית. בעוד שצה"ל שומר על צביונו כצבאו של כל עם-ישראל, טוען הרומאן, שהרבנות הצבאית היא מעוז של אנף אחד במפה הפוליטית של החברה הישראלית, האנף הדתי. וכמו שהאנף הזה מפולג ומסוכסך בתוכו, כך גם ברכנות הצבאית כוחשים ומתכתשים נציגי הפלגים השונים שלו, למרות שהם לבושים במדוי הזהים של צה"ל.

בגלל הדמיון החיצוני בין שני הרומאנים, ניתן להבליט את אופיו הסאטירי של הרומאן "עת הזמיר" ע"י השוואתו לרומאן "התגנבות יחידים" של יהושע קצו. שני הרומאנים מפנים את תשומת הלב אל הנעשה בצבא, ושניהם אינם חוסכים את שיבטם מליקויים שונים בהווי הצבאי. שני הרומאנים מרחיבים את היריעה ומספרים על סביבתם של הגיבורים המרכזיים בחברה הישראלית, על ילדותם ועל משפחתם. בשניהם מובלט העימות בין מפקד הנוהג בשירות-לב, מפקד בלתי-מרוסן ובלתי-מוסרי כמעשיו ובהתנהגותו, ובין טירון בעל נפש רגישה ליופי ולמוסריות, שעתידי יום אחד להוציא מן הכוח אל הפועל את נטיותיו האמנותיות-ספרותיות. שני הרומאנים בוחרים ללוות מתוך קירבה ואהדה את הגיבור הרגיש, ולמעשה "המספר" הכל-יודע מתאר לעתים קרובות ובהרחבה את המתרחש מנקודת-התצפית של דמות זו. שני הרומאנים גם מצליחים להבדיל בין הלשון השכיחה במציאות הגלויה של ההתרחשויות ללשון המנסחת את עולמם הפנימי של גיבורים אלה. המציאות הנפשית של היחיד מתנסחת בלשון פיוטית וסגנונית, בעוד זו של המציאות הגלויה היא לשון ההווי המתואר, לעתים רדודה ולעתים שיקרית במליציותיה - הכל לפי הדמות והמעמד.

הרומאנים נבדלים זה מזה בייצוג המציאות החברתית שסובבת את הגיבור המתעמת עם ההווי הצבאי. ב"התגנבות יחידים" נפגש הגיבור בטירונות עם ייצוג מלא של החברה הישראלית. ב"עת הזמיר" מתעמת הגיבור רק עם דתיים כמותו, אך הם מייצגים את כל סוגי הדתיות המצויים בחברה הישראלית מנטורי-קרתא ועד הכיפות הסרוגות. מסגרת הזמן של "התגנבות יחידים" מוגבלת לחודשי טירונות ספורים. העימות של הגיבור עם המציאות הצבאית אורכת כמעט שנתיים. גיבור הרומאן של קצו יוצא מחוץ מהמיפגש הזה עם החיים עצמם. תודעתו כאמן מתגבשת בעזרת החיכוך עם רבים וכה שונים ממנו. גיבורו של באר הולך ונשחק בעימות עם צורותיה השונות של הדתיות. הכיעור דבק בו, וכל מאמציו להתמרק מזוהמת המקום ולהחזיר לעצמו את האמונה התמימה, החפה מכל חשבון ותכלית, נכשלים בצורה ברורה. הוא מובס, עוד קודם למותו בסצנה האחרונה, משום שצורתויה המסולפות השונות של הדתיות ערערו את בטחונו העצמי באמונת-הלב יישרת-דרך וחסרת-פניות. "התגנבות יחידים" אינו חסר חלקים הומוריסטיים מובהקים, כאשר הוא מבליט צדדים קומיים שונים בהווי הצבאי וכאשר הוא מתאר את המיפגש של צעירים כה שונים במסגרת המשותפת. אך בעיקרו הוא רומאן לירי, המתעכב הרבה על מחשבות ועל רגשות, על זיכוך היפה מתוך הכיעור. גיזרת ההתייחסות של "עת הזמיר" מפליגה הרבה מעבר לקומי שבהווי הצבאי. תכונות הסאטירית של הרומאן נקבעת ע"י "מספר" שאינו מסוה את כוונותיו. כל עוד המגוחך מעורב בנשגב מואר המגוחך בדרך הומוריסטית. מרגע שהמגוחך מובדל מהקשרו, מסיכותיו הרציניות ומיחסיותו בממשות מעורבת-הפנים, הוא מקבל את הארתו הסטירית. גם הפרופורציות קובעות את ההבדל בין המצחיק-הקומי למולעג-הסאטירי. ההומור מבליט את הקומי בגבולות הסביר והמוכר. סאטירה מושגת בעזרת ההגזמה. קריאה בלתי-נוכח של יצירה סאטירית היא אותה קריאה שמקבלת את התאור המוגזם כצילום מיקטי של הממשות, ובמקרה זה: הממשות של הרבנות הצבאית הראשית בצה"ל. אך מאליו ברור שאלמלא היתה אחיזה כלשהי לתאור המוגזם בממשות, היתה מתקבלת יצירה שמסלפת את המציאות. היא תצטיין כיצירה סאטירית ביחס למציאות רק אם יש להגזמה זו מישען אמיתי בממשות.

באר השקיע הרבה תשומת-לב לדיוק בפרטים (פרטי נופים, אכזורים, שיגרת-חיים) כדי להשעין את ההגזמה הסאטירית על חומרי-מילייה אמיתיים. הוא גם כינס לספרו אוצר פולקלוריסטי פסיאודו-דתי. מוסג השכית כחוגים דתיים: דברי חידוד (מה בין לוויה לחתונה? "שם קוברים ביום ופה קוברים כלילה, שם משתמשים בשני מוטות ופה בארבעה, שם קוברים רק אחד ופה קוברים שניים", 355).

בדיחות (למשל: "פקידה בלי עט כמו חברה קדישא בלי מת", 183), סיפורי-חסידים על מעשי-צדיקים (60, 64, 71 ועוד), ואוסף אנתולוגי על נושא זה או אחר (מומלץ מכולם האוסף מאוצר ההומור של הקברנים, 212-216), לכל המידע המדויק, כמו גם לתומרי-ההווי האותנטיים, נועד תפקיד זהה: לסמן בבירור את הממשות (המקום, הזמן, תנאי-החיים, האווירה והתופעות), אשר אליה ישולח מטח החיצים של הסאטירה.

לעצם הַרְי אחראי "המספר", שכבר מן המשפט הפותח של הרומאן הוא מצהיר, על מגמת-פניו. מטרתו כה ברורה לפניו, שאין הוא פותח כמקובל בריית-נתיבות מהוססת. "המספר" מרעיש מיד בעמוד הראשון בתחומות-תחתונים, שנחשבת כמסורת הסאטירה ליעילה ביותר, במיוחד כאשר המטרה המטווחת היא מבוצרת ביותר ובטוחת בחומותיה. הסצנה הראשונה מתארת את בואו של הטירון הנפתח, נחום גבירץ, למחנה הרבנות הפיקודית: "באחד מימי אלול הראשונים סמוך לצהריים, כשנתיים קודם לשחרור ערי-אלוהינו מידי צר, טיפס חייל וכו'". החלקים האינפורמטיביים במשפט זה עוטרים את החלק הטפל "כשנתיים קודם לשחרור ערי-אלוהינו מידי צר". חלק זה מפיל על שאר חלקי המשפט בשל אופיו האלונזי. מליצת לקוחה משמואל ב', י"ב: "חזק ונתחזק בעד עמנו ובעד ערי אלוהנו". במקור המקראי קָפַעס הביטוי בתוך סיסמת-קרב, שְקַסְמִים ביניהם שרי-הצבא של דוד, יואב ואבישי, בצאתם למלחמה, ערב הקרב עם צבא ארם וצבא בני-עמון. וכך אנו נרמזים לשלייה המצפה לטירון (וגם לנו הקוראים), שבתמימתו הוא סבור כי הוצב למחנה עורפי, שענייניו ומעייניו בענייני פרט מובהקים, שבין אדם לבוראו, ועד מהרה יסתבר לו שנקלע לבסיס שמלחמות רבות ומשונות מסכנות את מי שמתהלך בו, כסיס שהרב הפיקודי הראשי מנהל מתוכו ובתוכו כל מלחמה אפשרית מלבד את המלחמה האחת שהופקד עליה. על קרבותו של הרב, ובעטיו של הבסיס כולו, עוד ירבה ה"מספר" לדבר, וקיתונות רבים של לעג ויטחו בהמשך על סיסמאות-הקרב השונות והמשונות שיופרחו מהבסיס הזה למען "שחרור ערי אלוהנו מידי צר".

הלשון היא כלי סאטירי חד וקטלני, ובמיוחד כאשר היא מסתייעת באלוזיות מטקסטיות קודמים וידועים ביותר (המקרא, התורה שבע"פ, סידור התפילה, ספרות ימי-הביניים ועד ספרות התחיה הביאליקאית - באר מבליע בהנאה ובקריצה ממזירת של פרחח מכל המקורות). "המספר" מתגלה כסאטיריקון מנוסה בעניין זה: ניסוחיו מיתממים וזולפים ניסוחים מבושמים, אך בהיותם כפוליי-משמעות, מגיח מהם המקור המפורסם, במשמעותו הראשונה, ועוטה כובע-ליצנים על ההקשר הנוכחי, המאוחר. אמנותו של מנדלי עמך ספרים בתחום זה, וכתה ב"עת הזמיר" סוף-סוף להניב פרייהילולים גם כטיפורת הישראלית. אך לא בכך בלבד מתמצה המסורת הסאטירית של מנדלי ברומאן החדש של חיים באר. בהמשך, כאשר מנסה הטירון גבירץ להעפיל אל לישכתו של הרב הפיקודי, אין הוא מצליח בכך: "מים עכורים זרמו לקראתו, נופלים בקצב ממדרגה למדרגה פאשד קטן, וגרפו אתם בדרכם אל החצר תפוחים רקובים, טפסי-משרד ואריזות ריקות של נרות שבת". המראה הבלתי-אסתטי, שמקדם את פניו של גבירץ במחנה הקדוש הזה, משמש בתפקיד המטונמי שהועיד לפנים מנדלי לתעלת השופכין ברחובה הראשי של עיירת הקבצנים בסאטירות שלו. וכדרכה של סאטירה, מלבד שהיא מצחיקה, היא גם מעציבה, למראה הנשגב, מתחמומו של הקדוש (האריזות של נרות השבת) ששודכו לו שכנים ירודים כל-יך (תפוחים רקובים וטפסי-משרד) לשכון יחד בורם העכור של מירצפות מזוהמים.

המסורת הסאטירית המצויינת של מנדלי מיושמת היטב ברומאן "עת הזמיר". ה"זיונוג" שמקיימים אנשי-הקבע בלשכתו של הרב שובין קודם הגעתו אל משרדו, הוא המושב של ה"מבינים" המנתחים ענייני-דיומא בהבל-פהים, מזכיר את התיאור הסאטירי אצל מנדלי על ענייני העולם שנחתיים ע"י השרועים על האצטבה העליונה בבית-המרחץ. דומים להם בהמשך הדיונים המפורסמים, המתקיימים בלשכת





חיים באר

מאז) ולהצביע על תכנים ראויים שבהם ניתן למלא את החלל שהתרחב באורווה שנוקחה כהלכה. מלבד חשיבותו של הרומן "עת הזמיר" כסאטירה ספרותית, הוא מפנה את הדעת גם אל אגף באורווה הציבורית, שנשכח משום-מה בעת הניקוי הגדול שנעשה בסיפורת הישראלית בשנות השבעים. את האגף הזה הועידו לפני שנים לבעלי-חיים מיוחסים במיוחד, שנהנו, כך מסתבר, גם מזכויות-יתר שנים ארוכות. אך מסתבר שגם הם מפרישים גללים כיתר הבהמות, וגם אגפם זקוק בדחפיות לניקוי יסודי. הרומן "עת הזמיר" משלים את מה שהסיפורת הישראלית החסירה בעשור הקודם שלה, ובשרוולים מופשלים הוא מנקה גם את אגף המיוחסים הזה בחברה הישראלית. אלא שברוח הסיפורת של שנות השמונים הוא גם מציע תוכן חדש (אף כי בתרבות תוכן זה מוצע במחזוריות קבועה, כאשר כוהני-דת מטנפים את הסביבה יתר על המידה). מגמתה הרצינית של הסאטירה "עת הזמיר" היא כתוכן זה: לשחרר את הדת מאותו קומץ של כוהני-מפלגות ועסקני החצרות של האדמו"רים, המתיימרים לדעת את רצונו של הקב"ה, כדי שיהודים חילוניים בישראל יוכלו להבחין בזיווה, חינה וחסדה של יהדותם ויחדשו את זיקתם המעריכה כלפיה, שהיא כה דרושה לנטייה הגוברת והולכת אצלם - לשוב אל הזהות היהודית.

לאחר מכן בא ההמשך, הפותח בפסקה: "סאטירה היא מעצם טיבה סוג של ספרות דידיקטית." התכלית הדידיקטית של "עת הזמיר" משתמעת מן המיכלול, אך היא גם מיוצגת ע"י דמויות ברומאן, שמתאמצות לקיים את אמונתן כתפילת-יחיד, הרחק מזיהומיה של הסביבה רבת-התככים. בקצה ציפורנו של זיסר מצויה יותר יהדות מאשר בכל מעלליו, תכניותיו, נאומו והצהרותיו של נוסקה. גבירץ, שהוא צעיר מזיסר, עורג על הקודש, אף כי יובס עוד קודם שיזכה בה. הרומאן, שאינו פוגע כלל בקודש, כי אם בחול המסתווה קודש, יבהיר לציבור החילוני, שממנו ודאי יבואו רוב קוראיו, כי הכרח להבדיל בין האמונה הדתית, ששום בן-תרבות (גם אם הוא אתאיסט גמור) אינו רשאי ללולז בערכיה האנושיים, ובין המימסד הדתי, העושה עיסקי-שחיתות בשמה.

כמהלך הרומאן מסב חיים באר את כתיבתו מכתובה סאטירית על הרבנות הצבאית הראשית לאפיף פוליטי מובהק. הכיוון החדש (מעמ' 261 ואילך) אינו מתיישב עם חלקו הראשון של הרומאן. כדי לקיים את טענתו בחלק זה, שמכיל האולפנה של הרבנות הצבאית הראשית התפתחה הדתיות המשחיתת-הלאומית, נאלץ באר להסתייע במינון גבוה יותר של תיאורי הגומה. ובחלק הזה אמנם נחלשת והולכת אמינותה של הסאטירה, והענין הפוליטי - אף שהוא נטען בכירור - נותר בלתי-מולעג. לגיטימי כמקודם, בתוך הפולמוס הפוליטי השורר בחברה הישראלית. הכיוון החדש, הפוליטי, במחציתה השנייה של הסאטירה, פוגם במיוחד בדמותו של נוסקה. אין הסבר סיבתי סביר לקיצוניותו הגוברת של נוסקה, וקשה לקבל שקנאותו בהילתם הקרבית של מפקדים בכירים ביחידות-השדה מביאה את נוסקה למעשי השתוללות שלו ערב מלחמת ששת-הימים.

בחלקו השני של הרומאן דומה הרומאן "עת הזמיר" לרומאן "קופסה שחורה" של עמוס עוז. נוסקה וסומו דומים זה לזה בנטייתם לפאנאטיות. אך יחסו של עוז אל סומו הינו אמביוולנטי, בעוד יחסו של באר אל נוסקה הוא יחס של תעוב גמור. גם כסאטירה פוליטית הצליח עמוס עוז לעצב את הפאנאטיות של סומו בהרבה יותר הצלחה מכפי שמצליח בכך חיים באר. אך החלק השני של "עת הזמיר" אינו רק סאטירה פוליטית, וכמה שהוא ממשיך את חלקו הראשון - ובעיקר המשך תולדותיו של גבירץ ביחידה - הוא משתווה לתחילת הרומאן. ספרות הסאטירה העברית התעשרה ברומאן סאטירי-הומוריסטי שכבר מוזמן לא נכתבה יצירה ברמתו ובאיכותו. אפשר שזו "עת הזמיר" לסאטירה בסיפורת הישראלית.

יוסף אורן

קודש על גביו. ליד הנהג עמד חשוף לאש רב צבאי, חיבק בידיו ספר-תורה זעיר וקרא ברמקול תפילות ודברי-עודד ללוחמים בעוד עוזרו, העומד מאחוריו, תוקע בשופר" (553).

ככל סאטירה, מימושה מותנה אצל הקורא במידה רבה בהיקף האסוציאטיבי שהוא בא מצוייד עמו לקריאה. מ"עת הזמיר" ניתן להנות הנאה מלאה רק אם קוראים אותו בעזרת הקוד הסאטירי, שאליו משועבד גם התימולול וגם המימוש הסצינארי של העלילה. מי שיתעלם מכל אלה, ויבקש ברומאן מציאות ריאליסטית כפשוטה ודמויות שאינן ברובן קאריקאטוריות - יחמרץ את העיקר. סאטירה מסתייעת בדמויות "שטוחות": ארקה שהוא משרתם של כל האדונים, הרב רובק שהוא מתחסד וצבוע, (רוממות החינוך בפיו, ומחשבות זימה כמוחו), ורבים רבים אחרים. מחנה הרבנות שורץ חנפים למיניהם (חזן צבאי, מנצח מקהלה, שלם, נגיד משמעת) תככים ואוכלי לחם-חנם מכל הסוגים. העיצוב הסאטירי של כל אלה הוא עיקבי, כשם שהוא מבוצע ביד בוטחת ומנוסה.

כל האמצעים הסאטיריים הללו באים לשרת מטרה זה: למלט את האמונה הדתית משבי פונסיה ועסקניה, מכל הפלגים הדתיים ובכל מקום שהם מצויים בו, בין במסגרת האזרחית ובין במסגרת הצבאית. אלה מעקמים את זרועה של הדת הצרופה, כדי להכריחה לשרת בהכנעה תכלית חומריות ופוליטיות שאינן מעניינה. הצבה כה מפורשת של תכלית לסאטירה היא שמאפינת את הסיפורת הישראלית בשנות השמונים. הסיפורת של שנות השבעים שקדה, בהשפעת מלחמת יום-כיפור, על "ניקוי האורווה" כלכד. את עיקר שליחותה היא ראתה בניפורן כל האשליה שהסבו לאותה וזיחות-דעת ולאותה שביעות-רצון עצמית בשנים שבין מלחמת ששת-הימים למלחמת יום-כיפור. הסיפורת של שנות השבעים תבעה ראייה מפוכחת, ובמסגרת תביעה זו היא חשפה את החרדות והסייטס שבמצב הישראלי. בכך היא הכינה את האפשרויות, שמנוצלות עתה בסיפורת של שנות השמונים, להציע פתרונות לסייט המצב הישראלי (שעוד החריפו

הרב בהנהגתו של נוסקה מבצר, המוכיחים "מעל לכל ספק כי בני השבטים הפתנים החיים באפגניסטן הם מצאצאי עשרת השבטים אשר הוגלו לאשור" (465). וכן, הנסיון האילי למצוא ראיות שגם מוצא הפלחים הינו מאותם עשרת השבטים האבודים. מנדלי עשה נפלאות בסאטירות שלו בעזרת שימוש מחוכם בדימוי המנמיך, שקישר בין האנושי להתנהגותם של בעלי-חיים נחותים. באר ממשיך גם מופת זה של קודמו בכישרון ניכר. הקברן רובק, שמתגייס ליוזמת שתדלנות למען הרב רובק, מילואימניק ברבנות, "שירכב את צוארו מתוך חולצתו כמעשה הצב". ונוסקה, קודם שניתמנה לרב הפיקודי, מגיב על נאומו של הרב שובין קודם ל"מסע התעוררות", בהטט טייסת-זבובים שנקשרו זה לזה.

אך לא חסרים גם חידושים מרשימים של באר עצמו. אמצעי סאטירי מרכזי מתבסס על הקשר שבין תחום האמונה עם התחום הצבאי. הרומאן מציג את הדת כשהיא נאנקת-נאנסת תחת הקסדה הצבאית. וכך הופכת הסכרה דתית לפני הימים הנוראים ל"מסע התעוררות" וארון-הקודש המיועד לתנאי-שדה מכונה "ערכת קרב רוחנית". לחמניות חלה של סעודת חג ומועד מוטלים כ"דימוני רסס" (243). ויש גם "טנק מצוות" (73) ופעילות רבנית המושווית לכללי הכיוון למטרה של רובאי (75-76).

אך משעשעות מכל הן הסצינות הקרביות של הרבנים הראשיים. גינוניו המיליטאריסטיים של הרב שובין עודם יחסית תמונים: "בקומנדקר של הקברנים, שנסע בראש שיירת המכוניות, עמד ארקה, מנכל במשמת החלון הקדמי את שירי הסעודה שאכל בשמחה, וידו הימנית מצדיעה לשובין. המשקיף עליהם מלשכתו, מרחיב את נחיריו בשאיפות טבק ומנופף להם לשלום, כמצביא הסוקר את לגיונותיו בצאתם לקרב" (211). הקומנדקר של הרבנות בעידן של נוסקה כבר כובל את קודש-הקודשים עצמו לשעשועי-המלחמה של הרבנות הצבאית: "בבוקר נראה קומנדקר צבאי יוצא-דופן נע לאורך צירי התנועה לעזה, עמוסי הכוחות, וארון-

# פורטרט של אשה

שירתה של אסתר ראב - עם הופעת "כל השירים", זמורה ביתן; ההדיר: אהוד בן עזר

## לילי רתוק

במיטב שירתה של אסתר ראב ניכר ההיבט הנשי הייחודי. מערכת היחסים בין האשה והגבר ותפיסת האשה את זהותה מעוצבים בדרך מקורית, אשר מתרחקת מרחק רב מן הסטריאוטיפים שטבעה התרבות הפטריארכלית. האשה איננה חלשה לעומת הגבר החזק, בשירה, אלא יש לה שעות פיון מעטות ותחושת-כוח בסיסית, בעוד לגבר יש תלות רבה בנכונות האשה להיענות לו לצד רגעי-עוצמה פנימית כרויים. ראב מבליטה את ההזדקקות ההדדית של שני המינים זה לזה, ואת הברית ביניהם כתנאי להמשך קיומו של הדור. בהבליטה את עצמאות האשה, היא מכירה גם בכוח היצירה שלה, היוצר זיקה בינה לבין היקום כולו. יחסה האינטימי לטבע זוכה להצגה חושנית ומפורטת, אשר גם בה כולט היסוד הנשי.

### מוקד: היות אשה, אם, אהובה

ייחודו של הגורל הנשי מוצג בשיר "ורנדו"<sup>1</sup> כנכונות להקריב קורבן למען העתיד. הדוברת בשיר פונה אל הנערות הצעירות ממנה. וקוראת להן להשתלב במחרוזת המחוללת כדרכה אל המוקד; "יד ביד, נערוטי, יד ביד במחרוזת מתנועעת/ נעל אל המוקד, מוקד: היות אשה, אם, אהובה". כלומר, הגשמת הנשיות מכאיבה וכרוכה בקורבן משמעותי, ולכן מעודדות הנשים זו את זו על-ידי יצירת המחרוזת. האנאפורה "יד ביד" מעידה על חשיבות השלשלת החובקת זו את יד רעותה, כי בלעדיה קשה היה לעלות על המוקד. תפקיד דומה יש גם למחול הריטואלי, אשר מעודד את הנשים להעלות את הקורבן הנתבע מהן.

באומרה: "יד ביד נחול מחול, קרבינו - נפשנו", היא מסבירה גם את חשיבות הקורבן והכרחיותו: "מנסך אהבה/ ונסך הדם/ תדשא ארץ, וכבדו וחזקו/ עליה הדורות". הקורבן אינו אלא קורבן הגוף והנפש גם יחד, הנסך הנדרש אינו רק נסך הדם אלא גם נסך האהבה. הולדת הדורות הבאים וגידולם תובע מן האשה אקט פולחני של קורבן מרצון. הדוברת מודעת לסבל שהוא מנת חלקה של האשה שהרי העלייה על המוקד מכאיבה ביותר, אך אינה מתקוממת נגדו, היא מעודדת את הנשים הצעירות העומדות להצטרף אל המחול הטכסי בהדגישה את תרומתן החשובה לקיום העולם.

בשיר המאוחר "שירת אשה"<sup>2</sup> (1969), היא שבה ומדגישה את שמחת האשה על פרוייתה. "ברוך שעשני אשה - היא מהפכת את דברי התפילה של הגבר: "ברוך שלא עשני אשה", ומסבירה את יתרון הגורל הנשי: "שאני אדמה ואדם, וצלע רכה;/ ברוך שעשיתני/ עיגולים עיגולים -/ כגלגלי מזלות/ וכעיגולי פירות -/ שנת לי בשר חי/ פרוח, ועשיתני כצמח השדה -/ נושא פרי". יתרון האשה על הגבר בקרבתה אל האדמה, ביכולתה לפרוח ולעשות פרי, כלומר, היא קרובה יותר אל מעגלות הקיום של הטבע ומקיימת איתו יחס אינטימי שלגבר אין בו חלק; כביכול, הוא אינו אלא אדם, ואילו היא אדם ואדמה גם יחד.

יחס אינטימי עם הטבע מתבטא גם בשירה המוקדם המתאר את מסתורין הלידה של האשה. "היום ענווה אני כחיה, שטוחה ככרי דשא רויים"<sup>3</sup>, היא מספרת על תחושתה הנדירה, תחושה של מלאות, ענווה ופשוטות הנובעים מרויחה. ייתכן שזוויה רוויה מינית, או תחושת מלאות של יצור אשר הגשים את ייעודו. טיבה של החוויה מרומז באמירתה המפורשת: "ביד קטנה שמנה אוביל חיי/ אל הרחמים ואל הילדים". נכונותה לרחם על כל החי, מקורה ברחמה, והיא מודעת לשפע המתעורר בה ועתיד להקל על סבלו של כל הסובב אותה. "היום יקרב אלי כל זר וכל כואב, כגשם סביבי ישתקשקו/ מתנוות-לכבי הקטנות".

הזר והכואב נוהרים אליה, משום שהם מרגישים, כי מידה יזכו למתת הנחוצה להם. כעת היא מסוגלת להעניק מתנות-חסד קטנות מלבכה לכל הזקוק להן גם אם איננה מכירה אותו כלל. הסיבה לשפיעה מיוחדת-במינה זו נמסרת בסיום בשיר: "המחר כבר אני נושאת-/ כוכב סגור/ ומזנק שוב/ אל הבלתי ידוע". הלידה העתידה להתרחש ממלאת אותה ברצון להעניק מטובה לכל, והיא מצפה מלאת-תקווה לעתיד האמור להגיע כביכול מרחמה. קישור הרחמיים הנשיים לרחם המעניקה חיים נעשית בשיר זה בצורה מעודנת ומלאת-עוצמה.

בשיר "פורטרט של אשה"<sup>4</sup> מציגה ראב את מערכת היחסים האידיאלית בין אשה לגבר, אשר מביאה בסופו של דבר לפירון הרצוי, החיוני; היחסים טבעיים, הרמוניים, נעדרים-מתח. "ראשית חוכמה:/ היות - איתך/ כאשר יהי/ הרוח באיך:/ ראשית חוכמה:/ ציית לך -/ כציית ציפור למעופה./ ראשית חוכמה:/ היות שלך -/ כאשר תהי/ הגפן לאדמה"/ ולושה דימויים של היחסים השוררים בטבע מציגים את יחסי האשה והגבר על אפשרויותיהם השונות: יחסים פתוחים, מרפרפים, קלים - כיחסי הרוח והאילן; יחסים של ציית - כפי שהציפור מצייתת למעופה; יחסי שייכות הדדיים ומעמיקים - כקשר בין הגפן לאדמה.

ניתן, כמובן, גם לראות בשיר ציור של קשר אחד על שלביו השונים: תחילתו של קשר זה ב"היות איתך", ושיאו - כ"היות שלך". השלב הראשון, המתבטא בציור הרוח והאילן, המגע בין השניים זמני, חיצוני, ובתליה-הכרחי; האילן עשוי להתקיים גם ללא מגעה של הרוח, ואילו הרוח קיימת ומנשבת גם אם איננה נוגעת באילן. השניים שומרים איפוא על עצמאותם המוחלטת, אם כי המפגש ביניהם נעים לשניהם. לעומת זאת, מציטיינים הקשרים בין הגפן לאדמה בעומק, בחינניות ובקביעות. לגפן אין קיום בלי האדמה עליה היא צומחת, ואילו לאדמה שאיננה מצמיחה דבר אין קיום משמעותי. הגפן היונקת מן האדמה את לשדה מזכה אותה בפרי. האלוזיה המקראית "אשתך כגפן פוריה"<sup>5</sup> מעניקה לציור משמעות נוספת של פירון צפוי כאשר מגיע הקשר לשלב ההשתייכות.

בכל מערכות הדימויים הללו, אין לקבוע בוודאות מיהי האשה ומיהו הגבר; הגפן נתפסת אומנם על-פי האלוזיה כמסמלת את האשה, אך גם אל האדמה נהוג לקשר יסודות נשיים. האילן נתפס בדרך כלל כזכרי, אולם מבנה הדימוי מעניק לו בשיר תדמית נשית; אם כי ניתן לראות את הרוח כמייצגת את האשה, דבר שיעניק לדמותה מידה של חופש, בעוד שהגבר היציב יתפס כאילן הנטוע במקומו. יוצא דופן מבחינות רבות הוא חלקו האמצעי של השיר: "ציית לך - כציית ציפור למעופה". בדימוי זה נתבעת האשה לקבל את עולו של הגבר כצו פנימי. אומנם הבחירה בציפור, סמל החופש, מפחיתה מעט מכובד הציות הנתבע ממנה, ואף הציות איננו לגורם חיצוני אלא לאינסטינקט המאפשר לה להמריא ולעוף, אולם זוהי עמדה המקנה לאשה מקום משני ביחס לגבר. ניתן להסביר את ההכרח בקבלת מרותו של הגבר, כתנאי ליכולתה של האשה למלא את ייעודה ולרחף; היא מצייתת לו כדי להתגבר על כוח המשכה של האדמה ולעוף בלי פחד. המעוף המשוחרר נוצר באופן פאראדוקסלי דווקא על-ידי הציות לצו הפנימי, קובעת ראב.

הטור החוזר, "ראשית חוכמה", הפותח כל אחד משלושת הדימויים בשיר, מבליט את נסיון הדורות המשוקע בדברים.<sup>7</sup> השיר איננו מבטא שאיפה פרטית למערכת יחסים מסוימת בינו לבינה, אלא תפיסה שעמדה במבחן ההיסטוריה, ואשר על האשה לקבלה אם היא רוצה לחיות חיים מלאים ושלמים. לעומת הטון השלם, הפסקני, בו מציטיין "פורטרט של אשה", מבטאים המרי, ההתרסה והטרנויה שבשירים

המתארים יחס ספציפי אל גבר את אייכולתה של המשוררת ליישם את החוכמה האמורה בקשריה האישיים; אף אחד משיריה האישיים אינו מתאר מערכת יחסים הרמונית ושלמה כזו המתוארת ב"פורטרט של אשה". כתוצאה מכך, נותר הפורטרט - אבסטרקטי, נטול-חיים במירת-מה, מתנכר לממשה החיים ולמורכבותם.

### זר ועולה מבשרי

מורכבות היחסים בין גבר לאשה מוצגת בסיומו של שיר המתאר את התכונות הדוברת בחלקת-הים שליד ביתה. הזרות השוררת בין עולם היבשה לעולם הים, למרות הקירבה הפיזית ביניהם, דומה לזיקה בין האשה לגבר. "חלקת-ים על ידי/ תנוח כראש טלול, מסולסל/ וכמותו זר ועולה מבשרי/ לעומתי תחיך"<sup>8</sup>. דווקא ברגעי הקירבה החמים ביותר, כאשר מחיך הגבר אל האשה לאחר שהיה איתה לבשר אחד, היא חשה עד כמה הוא לא רק קרוב אליה אלא גם זר לה לחלוטין. דימויי התינוק החזורים בשיר מדגישים את ההבדל בין קירבת הבשר לקירבת-דם; רק התינוק עולה מבשר האשה והוא קרוב לה ממש, בעוד שקירבת הבשרים של התשוקה אינה מבטלת את החציצה הקיימת בין הנאהבים. הריחוק עשוי להיות תוצאה של נטייתם השונה של האשה והגבר בשעת התקרבותם זה לזה; בעוד האשה נהנה לאהבה, מבקש הגבר רק להשביע את תשוקתו. הזנמם שמעורר בה הצורך הטורפני שלו בגופה, מתבטא בשיר המדמה את הגבר לעיט החג על הפגרים. האשה פונה אליו ומטעימה באזניו את הזדקקותה לאהבתו, לאור שבעיניו: "כפי נשואות אליך, אל מעט האורה/ אשר עוד לי בעיניך"<sup>9</sup>. אולם היא מודעת לכך, שהגבר אינו זקוק לרגשותיה כלל; "וזאת - שיניך לוטש/ אל רוך-בשרי הצהוב" כדי להדגיש את היסוד החייתי האלים שבחיסו כלפיה, היא מטעימה: "ולו בשר זה על פני שדה יושלך/ ועיט חג ממעל לו -/ עוד כפי נשואות אליך, אל מעט האורה/ אשר עוד לי בעיניך"<sup>10</sup>.

פתיחת השיר וסימונו באותן מילים מבליטה את חוסר-הברירה של האשה. מודעותה לאי-התואם באהבתם אינה מונעת את הזדקקותה לעיט, את אהבתה לגבר חסר-הרגשות.

בשיר "זמר עממי"<sup>11</sup> מתוארת אהבה דומה בין אשה לבין גבר המכונה "הנמר הגדול". האשה מתארת את עיניו שהיו "כחולות-ככריות", "כמים קרים בערפל". דמו החם ועיניו הקרות מבטאים את כפילות-הדמות: תשוקה לזהטת ולב קר. דווקא הקרירות הנפשית שלו מאפשרת לו למלא את תשוקתו ולהשביעה בנשים רבות שהיו לו לטרף. היא מספרת עליו: "היה לו ריח-יער, ריח-ציד:/ צייד חיות נשים". סימונו של השיר מגלה, כי אותו גבר לא היה אלא גילום של הדון-דז'אן הנצחי. "הוא היה/ הנמר הנצחי" -/ מעניק ההזיות, מקציב החלומות/ וצובר הכאבים... "הכאב שגרם לנשים שונות, ההזיות והחלומות שנסוכו על אודותיו, הם שעשו אותו ל"נמר נצחי", לסמל מין זכרי. קסמו השובה של גבר אכזרי מוצג גם בשיר "פסל אטרוסקי", המתאר את דמותו: "פיך אשר יודע/ לפקד על גייסות/ ולנשק שפתי-נשים -/ פתוח למחצה". דווקא משום שגבר כזה מעורר בה כמיהה, פונה אליו הדוברת בשיר ומבקשת כי יישאר במקומו, "כי יראתי מגעך ---". הגבר אינו יכול אלא לאכזב את האשה, התולה במפגש עימו תקווה ומצפה להתרחשות מלאת-הוד. בשיר "על הכרמל"<sup>12</sup> מוצג נופו של ההר הנשקף אל הים בכל הדרו; "תמהון רקיע מוחק-ישות/ ישאג ברממה על רכסים רחוקים, מאופק אל אופק יתגלגל הדו, ורוחי - אבק לגלגליו". הדוברת מתארת את ההר ככח דורסני, חסר מעצורים, כל-יכול, הגורם לה לחוש בחולשתה. השיר מסתיים בידיעה, כי לאחר המפגש המפעים עם הטבע, נותר לה רק הקשר עם הגבר כמעגל החוויות הראשוניות. אולם אין היא תולה ביחסים ביניהם תקוות, והיא בטוחה שהאהוב עתיד להכזיב את געגועיה; "רק עוד אחת לי/ קרוב בקול:/ בואה, האהוב, והכזב געגועי אין-סוף ---".

אחת הסיבות האפשריות לאכזבה זו נעוצה בקור ובהתאפקות הגבריים. האשה מייחלת לחום, לזרימה בלתי-נפסקת, להוויה חושנית טוטאלית דמויית-ים.<sup>13</sup> בשיר אחר היא מביעה תקווה, כי תוכל לסחוף את

הלילה/ אחרי, בדרכי הקשות, ככבלים לא יינתקו גרתיך". הגבר הנגרר אחרי האשה בלילה, אינו יודע זאת ביום. נסיונו ביום גורם לו להשלות את עצמו, כי הוא החזק בין השניים, והוא המכתיב להם את מהלכיהם, אך למעשה קובעת הווייתה הלילית של האשה חלק חשוב באורח חייהם.

רק בשיר הפותח בקריאה "לאחיות העניות, הסוערות"<sup>20</sup> מוצגת האשה בחולשתה הנוראה, אולם אין לדעת אם מדובר בגורלן של נשים כנשים, או בחולשתן של האחיות הנסחפות בנחשול של איזורים היסטוריים בו עלולים לכלות גם גברים. ברור שהזדהותה של הדוברת עם הנשים אין בה כדי לסייע להן: "דיכין אלי נשואות, ואצבעותיהן/ מעל פני תהום מבקשות אחיזה, עיניכן פקוחות דבקות בי:/ עזרה! אך ככלי ההצלה נוחק זה כבר ביד הגורל, ובידי רק קורי עכביש נותרו". דווקא משום שגורלן נחרץ ואין בידה להושיען, נוגעת אל הלב נכונותה להעניק להן מדמה: "הנה דם לבי לכן, היפות הנישאות נישאות/ ועוברות מעל פני..." היחספותן של הנשים על הנחשול הגועש "אלי אובד" מזכירה את הפרחים הנישאים על המים הזורמים.<sup>21</sup> מקומה של הדוברת על "צוקי סלע" מקנה לה ביטחון ארעי, שהרי "חרש מכרסם הנחשול את האבן, וגדי חול מתפורר/ באצבע תוהה/ יום-יום אגרו, וערב אחד/ פתע ינופץ הכל, / ואחו הנחשול/ ונשא את אשר לו - - - כלומר, גם לה עצמה צפוי גורל חברותיה כרגע שהסלע אשר עליו היא יושבת ומתכוננת בהן ינופץ. אחדות גורל זו שלה עם הנשים האומללות מרחיקה את התחושה, כי מדובר כאסון היסטורי, ומעלה את האפשרות שהאחיות האובדות הן נשים שהחברה מתכחשת להן, אולי נשים שיצאו לתרבות רעה. הכרתה של הדוברת, כי אף היא עלולה להגיע יום אחד למקומן, יש בה מידה רבה של אומץ ואף הסתייגות מגזר-הדין החמור שמוציאה החברה על נשים. מצוקת הנשים המסכנות נוגעת עד ליבה במידה כזאת, שהיא מתקשה לעמוד מנגד להן; לכן נעשה הנחשול הנושא אותן לנחשול המפורר את הסלע המפריד בינה לבינן.

**כפרג נישא ברוח**

מותה של הדוברת בשיר "כפרג נישא ברוח"<sup>22</sup> נמסר בתמונה שונה לחלוטין מזו המתארת את היחספות הנשים האומללות אל סופן. היא פונה אל האל ומבקשת להתאחד כמותה עם הנוף האהוב, שהיה קרוב אליה כל-כך בחייה: "אלי כבואך לתלשני/ זרה את עלי ככנפי הרוח/ ונשארתי כפרג נטול-ראש/ ושחיתי אלי עפר-ארצי/ אספוני צחיח-ירגבים - - - לאחר הבעת המשאלה, היא מתארת את הנוף האהוב, שמיו, הריו, הברושים והציפורים המציצות בהם, ומסיימת באומרה: "חרדל וכבונג יפרשו שטיחים/ על רחבי חולות /- ורוחי מרחפת עליהם/ כפרג דל נישא ברוח - - -"

יחסה האינטימי אל הנוף, המאפשר לה לראות את מותה כשיבה אל מחזור הטבע,<sup>23</sup> בא לידי ביטוי גם בשיר "סרנדה לשתי צפצפות",<sup>24</sup> המתאר: "הערב ערכתי פגישה/ עם שתי צפצפות נעלות/ ודקל אחד רם". וכן אף בשיר "אורנים בחלון",<sup>25</sup> הנפתח בכינוי העצים "ידידי", ומסתיים בתאור תגובתם על ידידותה כלפיהם: "שרף-לבי אורנים ברוח/ יביטו אורנים, ירשרשו: / אחת את... את אחת... / אנו איתך... / איתך אנו... / העדר-המרחק בינה לבין העצים מאפשר לה לשמוע את דברם, להיפגש איתם ולמצוא בהם ניחומים.<sup>26</sup>

תחושת זהות עמוקה עם הנוף מובעת גם בשיר "אסיף",<sup>27</sup> שבו מתארת עצמה הדוברת כבעלת שליחות מסתורית ההופכת אותה לחלק אינטגרלי מן הטבע. השיר נפתח בתאור שליחות עלומה: "אי מי הפקדני כאן/ על שדות-שלף רחבים/ רעה שיות ענן לבנות/ בשמי-סחוי מתקדרים/ ובשיחי הג'יקרנדה עם שקיעה/ הקלה האנקורים/ לשיר הללויה אחרון". תפקידה הוא איפוא לרעות את שיות הענן המתנהלות בשמיים מעצמן, ולאסוף את האנקורים עם שקיעה כדי שישירו הללויה ליום הנאסף; אולם אף האנקורים נוטים לפצוח ברון מרצונם, ואין לתפקיד שהוטל עליה כל משמעות מעשית.



אסתר ראב

הבינונית. למרות אהבתו של הגבר אליה, ובידיעה כי החלטתה זו תגרום לו צער וכאב, היא פוסקת כי לא תהיה לעולם שלו בלבד, רעייתו.

נימה דומה מופיעה בשיר הפותח בהצהרה: "לא אח ואש כיריים/ לך אטפח",<sup>19</sup> אם כי כאן מסתיימת הדראמה בצורה שונה. הדוברת בשיר זה מסבירה לנמען, כי לא תמלא את התפקיד המסורתי של האשה, היוצרת למען הגבר בית חם באמצעות שני הפריטים הסמליים; אח ואש הכיריים; תנור-החימום ותנור-הבישול רומזים לשני תפקידים המוטלים לכאורה על כל אשה - בתחום המיני ובתחום כלכלת-הבית. לדבריה, מונעים זאת בעדה כיסופיה אל הנעלם וכן גם יסודות חיים כתוכה: "עיני חיה ירוקות עומדות, וברקים כחולים/ יורו גידים ויגששו/ את אשר מעבר/ לבצות הכבודת החמות /- ובראשי אצבעות תרון זה כבר/ צינת-בוקר טובה/ מרעידה/ לקראת אורות לא היו עוד..." הביצות הכבודת והחמות של הקיום הקונבנציונאלי אינן מספקות את רוחה, אשר יוצא אל האורות הרחוקים. היא ייחקה לרעננות ולהתרוננות של צינת-הבוקר ולא לחמימות המחניקה של חיי-בית מוגבלים. אולם השיר אינו מסתיים בהצהרתה זו, אלא בצירוף המציאות המשותפת לאשה ולגבר, מציאות שנבנתה על חולשתו והזדקקותו הילדותית "אך עת כילד מושלך/ על ברכי תנוח /- ונצבר המון יונים לבנות/ ורשרשו ברחמים וטוהרה/ סביב ראשך הנוגה, / ובנו לך קן בלבבי /- סוכה תמה, כירה חמה". הבית נוצר איפוא, כאשר מרחמת האשה על הגבר ורואה בו ילד מושלך, הזקוק לטיפול, לרחמיה וללטיפותיה.

היונים הלבנות האופפות את ראשו הילדותי, חסר-הישע, מסמלות את כרית-השלום הנכרתת ביניהם כרגע זה ללא ידיעתו. היונים הן הבונות לו קן בלבבה, קן-אהבים, ובו ימצאו עבורו המזון והמחסה החיוניים לקיומו. במלים אחרות, "סוכה תמה" היא תחליף לבית, אשר אותו לא רצתה לטפח למענו, ו"כירה חמה" ממלאת את תפקיד האח והאש הכיריים, שאותם סרבה להדליק עבורו. האשה עשויה, אם כן, למלא את התפקיד המסורתי בחייו של הגבר המעורר את חמלתה, למרות שלא רצתה לעשות זאת למען האיש שתבע ממנה לראות בכך את ייעודה.

הגבר איננו איפוא הדמות החזקה, המכתיבה לאשה את מקומה בעולם, אלא יצור חלוש, הנתמך על-ידי אשה שופעת-חום המעתירה עליו משובה. השיר מסתיים בתחושתו העמומה של הנמען, כי מצב הכוחות בינו לבין האשה אכן אינו מעיד על יתרונה. הדבר גורם לו עצב שפשוו אינו נהיר לו, והאשה מסכינה לו אותו; "מעל יצועך ראש כבד תרים, / לכך אל ידע על מה ייעצב, / הה, כי בלי דעת כל

הגבר אל לילה בו תתמשש תשוקתה זו. היא פונה אליו ואומרת: "לא עוד זוך ימים קרים/ וחום לילות מתאפקים/ איתי בגבורה תחלק, / עוד יש לילה/ כשטף דמעות יבוא, / כור צלילים מבעבע/ מעמקים - ים./ עוד לילה אחד בגורלנו/ תלוי יחיד, / וזהו עלי תהומות". היום הוא יומו של הגבר, ואילו הלילה הוא זמנה של האשה.<sup>14</sup> היא מציגה מול הגבורה המאופקת שלו, את שטף הדמעות שלה, המעיד על סחף רגשי ללא מעצורים. מעמקי הים ושטף המוסיקה מייצגים את הווייתה התהומית, הסוערת, אשר אליה היא מבקשת להביאו אם גם שלא ברצונו. הלילה הזוהר בו ייקבע גורלם יהיה לילה של האשה; לכאורה זהו רק "עוד לילה אחר", אך למעשה זהו לילה גורלי ומיוחד במינו.

האשה קובעת את גורלו של הגבר באכזריות כאשר הם נפגשים ביום ולא בלילה; היא גוזרת את דינו לשבט או לחסד באמצעות תגובתה המינית. כוחה של האשה ויתרונה על הגבר מתוארים בשיר מפתיע, המצייר רומן טכס חטיפת הכלות לאור היום המסנוור. השיר רומז לטכס חטיפת הכלות ב-ט"ו באב, אולם סימונו המפתיע שוטה מן התפקיד הפאסיבי, אשר אותו ממלאות הנערות בחג האהבה. בניגוד לתפקיד זה של המחוללות בכרמים, מופיעה גיבורת השיר כשחורב נוצצת בידה וכיכולתה לחרוץ דין.

"אני תחת האטד/ קלה, זידונה, / קוציו צוחקת/ לקראתך זקפתי; / אור מכה על המרחב, / כל קיפול בשמלת/ לי ילחש; / לקראת מוות/ לבנה ומחוללת/ את יוצאה, / אתה מופיע - / ואני קלה צוהלה/ חרב נוצצת מניפה /- ובעצם צהריים/ כשדות לבנים מאור/ את דיננו גזרתי /- באחת!"<sup>15</sup> אולם בין המינים שתיים אומנם בניצחון האשה, אולם יהיה זה נצחוננו של האטד, כלומר, ניצחון ללא פרי.<sup>16</sup> השיר מתאר את התרוננותה של האשה לקראת הקרב הצפוי לה; היא יוצאת אליו צוחקת וצוהלת, קוציה - קוצי האטד זקופים לקראת הקרב, ואין כל סימן לרוך הנשי המסורתי. במפגש זה ביניהם מתגלה יכולתה של האשה להיות זידונית, קלילה, עצמאית. הדראמה של המפגש מוגברת באמצעות התאורה החריפה של אור הצהריים, המדגיח את שמלתה הלבנה, שקפליה זעים עם כל תנועה של גופה המחולל. היא מודעת לעובדה, כי הפעם היא יוצאת "לקראת מוות", וכי בכוחה להרוג את הגבר אם לא בפועל ממש, הרי לפחות באורח סמלי.

החרב<sup>17</sup> הנוצצת שהיא מניפה בצהלה מבריקה "בשדות לבנים מאור", אשר בהם מתרחשת פגישתם, ומסמלת את אי-היענותה לגבר. האם זוהי חרב המסרסת אותו באופן סמלי, או חרב הגוזרת את דינו לעקר ולעירייות, ואולי זו החרב הגוזרת רק את הקשר ביניהם ודנה אותו לבדידות? ניתן לפרש את תמונת החרב המונפת בדרכים אחרות, שכל אחת מהן מדגישה צד אחר בהזדקקותו של הגבר לאשה. שמחתה בשעת המעשה המתבטאת בצחוקה, בתנועתה הקלה, במחול שהיא מחוללת, אינה מוצגת באור חיובי ונתפסת כזדוניות.

בשיר אחר, שאף הוא מתאר את סירובה של האשה לגבר, מובעת הבנה להחלטתה שלא להיות לו לרעייה. התשוקה הבלתי-מסופקת שלה ואיבתה לקיום הבורגני המהוגן מצדיקים את בחירתה בעצמאות למרות שהדבר גורם צער רב לאוהבה. הדוברת בשיר מנסה להסביר לגבר את החלטתה יוצאת-הדופן; "כה תאהבני/ ולבך עלי יום יום תקרע /- יען רעייה לעולם/ לך לא אהי; / יען רק על מרומי-הצער/ ננוחה/ ולשפל ספות בחדרים/ לא נרדה; / יען עוד אורבה אני/ תחת אקליפטוסים חמים /- טרופת-אהבה".<sup>18</sup>

האשה החושנית, הסוערת, האורבת מתחת לעצי האקליפטוס למאהביה, היא דמות מפתיעה בהעזתה כשירות הנשים הישראליות, ממש כמו האשה המדוהמת את הגבר כהניפה עליו חרב. שתיהן אינן מקבלות את התפקיד הנשי המסורתי הפאסיבי והפנוע. כל אחת מהן נוטלת את גורלה בידה ומכריעה בעצמה כאשר היא מבצעת את בחירתה המינית ואינה מניחה תפקיד זה לגבר. החושניות מונעת את גיבורת השיר מהסתפקות בחיי-נישואין קונבנציונאליים, המאופיינים כירייה אל "שפל ספות בחדרים". היא רוצה בקיום אינטנסיבי רגשי וגופני, ומעדיפה את "מרומי-הצער" על שפל הנחת

ניתן לראות בו איפוא את מימד ההנצחה: "נצור בחובי אשכולות-כוכב/ בלילות-חלום./ על הגות ימים היו והווים -/ רחוק, פלל, ואת הרחוק/ בנוף הגואויות חפון/ ושאת כושמו - ריח ארצי/ בטנא". שליחותה היא, אם כן, שליחותו של המשורר האוגר את רשמיו של הנוף כדי לבטאם בשיר.<sup>28</sup> היא נוצרת בלבה את יפי הכוכבים, את ריח הפרי ואת תחושת הרוח החולפת. כתוצאה מההלך האגירה של הרשמים, היא חשה: "נגדשתי ריחות וטעמים/ וחלב-מרומים מתרונן". תהליך האיטוסוף של חומרי-השיר עתיד לשאת פרי; "איך זאת כי אשור הערב/ יען בשלתי מאד". השיר, או בתחושתה - המשוררת, נעשו בתהליך הצבירה של הרשמים לפרי בשל, העתיד לנשור מן העץ שעליו צמח.

הקשר בינה לבין הטבע מאפשר לאשה לחוש אחריות מלאה כלפיו ולהפוך בתהליך היצירה לאחד ממרכיביו. השיר איננו נוצר כתוצאה מהתבוננות בשמיים, בשקיעה, בצעים ובאנקורים, אלא עקב ההשתתפות בהתרחשויות שהם נוטלים בהן חלק. התפילה האנושית, החלום המוכב, ההתבשמות מריח הגואויות, וההליכה בעקבות העננים הלבנים, ההאזנה לשירת האנקורים המופלאה ומלוי הטנא הפריטי במטעמי הארץ וברוחותיה - כולם חלק מיצירת השיר. היצירה מוצאה מן הטבע, היא נוצרת מתוך הזדהות עימו, ולכן גם שבה להיות חלק ממנו עם הבשלתה והתגלותה.

תחושת הזדהות קיצונית כל-כך עם הטבע מופיעה גם ב"שיר לים התיכון",<sup>29</sup> שבו מתחלפים התפקידים: לים שר לאשה והיא המאזינה לקולו ועומדת על סוד הקשר ביניהם. גיבורת השיר דומה לאדמה, שצערה זורם אל הים כנהרות: "כל יגוני ניגרים/ אל קרבך/ כנהרות אדירים/ זורמים במורד/ אליך - גועש, בולע, ושר לי שירי-ערש/ עתיקים, הבאים מנכבי זמנים/ אחרים, עת היית נטף-דמעה;/ ואולי כאב-אם/ מתחת לבה;/ עת היית קצף/ דשאים לבנים/ או נדמים/ ירוק גואה;/ עת נעו אצות בראשית -/ עוברי-טרום-היות;/ ואולי הייתי אוי/ כוכב שכבה/ ודפקו עורנו ח/ והוא ניכח חס/ אל ראי שחף הקר...". דכי הים מעורר באשה זכר זמנים עתיקים ואת התחושה של הקשר הקיים בין כל מרחבי היקום; באמצעותו היא חשה, כי אולי מצוי בה יסוד של כוכב שכבה, או גרעין של האצות הקדומות. הקירבה שהיא מרגישה כלפי הגלים והקצף הלכן מקבלת הסבר פסיכולוגי כביכול, בראייתה את עצמה כתוצאה של דמעת כאב שהזילה אמה טרם לידתה. הים הבולע את היגון האנושי הוליד מתוכו בזמנים עתיקים את האשה (ונוס), ולכן יש בו כדי לפייס, לנחם ולהרגיע למרות געשו וסערותיו.

#### האי בו אני ועצמי חונים

ביום קובעת אסתר ראב גם את זירת ההתרחשות החשובה של הולדת השיר; מקום מסתורי זה מוגדר בשיר "פקעת"<sup>30</sup> כ"אי בו אני ועצמי חונים". חלוקת הדוברת אל עצמה לשני אספקטים, אני ועצמי, הנפגשים לצורך מעשה היצירה, מייחדת שיר זה. הוא נפתח בתאור ההתמקדות הפנימית: "סגרו עלי דרכים סביב -/ בין שמיים וארץ גשם אפור תועה,/ תוהו ובוהו וראשית היות./ בל ענן רווי רדום/ חוזר לנבוט./ אני ועצמי זה על זה סוגרים -". תחילתו של מעשה היצירה הוא, אם כן, כתחושת תוהו ובוהו ובהסתגרות שני חלקי הישות, המחפים כביכול זה על זה. הנביטה הפנימית, ההכנה לגשם, ואי-היכולת לדעת מהי הדרך עד בוא המועד - מציינים אף הם את ראשיתו של התהליך. בהמשך, מתחילה להסתמן "פקעת עגולה, זוהרת, לבנה", העתידה להיפתח מאוחר יותר, אך בינתיים: "איך יוצא דופן, איך שיר". ההתרחשות מתמקדת איפוא בפנימי ביותר: "במעמקים רחש/ ונביטה במסתרים". ברגע קריטי זה יש צורך בכידוד מוחלט, והדוברת מזהירה: "אל יבוא איש/ לאי בו אני ועצמי חונים!". היא אף פונה אל האל ומבקשת ממנו לסייע לה ביצירת הבידוד החיוני: "אלי הרחיקם מעלי, שלא מים רבים/ ביני לבנים -/ ונתרתני עם עצמי/ ואורך על ראשי יהל".

הצורך בהתבודדות כדי ליצור מתואר בשיר כבעל תפקיד דומה להיבדלותו מעל אחרים של המבכש לזכות בהארה האלוהית.<sup>31</sup> חסד האל הכרחי

למעשה-היצירה, וכלי אורו אין היא מתחוללת. אור זה מופיע רק באי המבודד בלב ים ומוקף מים רבים, האי בו נשמרת חשאיית ההתרחשות ותומתה. הים מופיע אף בשיר נוסף המתאר את הצורך בהשראה האלוהית של היוצרת, הפונה לאלוהים ומפקידה עצמה בידיו "אימת-מוות מזה/ ואימת-חיים מזה/ נד מול נד ניצבים/ ובינתים/ נחשול חיי חותר/ ועין יה טובה/ עלי מעל./ חול ארצי נושק רגלי/ ובלילות כתב-כוכבים/ לי אפתור: לחיים או למוות?/ יה! בידך אני/ ולו יהי גורלי גורל גריד/ על שפת ים בלי אפסיים."<sup>32</sup>

דימוי חייה לנחשול החותר לעין האל, בין אימת החיים לאימת-המוות, מדגיש את הצורך שיש לה בהכוונתו. השיר מסתיים בבקשתה שינחה את ידיה הכותבות, למען תוכל ליצור את שירה; "עם ערב תתע רווחי אחרון/ אל תכלת ריקע/ ורחש ים עלי חופים:/ טול ידי המיותמות בידך/ כי הנה נדלקו נרות-נשמה/ על רום חיי חייך". החיפוש אחר האל מתואר כבקשת האהוב. מטרת החיפוש היא היצירה שתהיה נר לנשמתה, נר שיאיר במרומי קיומה. בלעדי השיר היא חשה: "הומיה זורה/ אני עוטיה על האפס", אולם כאשר ידיה יונחו על ידי האל תוכל להביא את האור לעולם.

תחושה דומה מופיעה בדימוי השיר למלבוש הנארג עבור הנשמה; הדוברת חשה כי עליה "מאפס-קורים ארוג/ כתונת-פסים לנשמה".<sup>33</sup> השיר נוצר מחומרים טבעיים: "כסא מלכות -/ חשרת-ענן/ והדום-רגליים -/ חולות-ההב". כלומר, כתונת-הפסים של הנשמה תהיה עשויה מן העננים וחולות ההב, אשר ישו לה צביון מלכותי. ללבוש המלכותי של הנשמה יצטרף גם כת: "כתר צף מעל -/ גלגל שמש/ נצמד זהוב, הראש נרכן/ ומפלל:/ "אורה קדושה"...". היסודות המיסטיים בשיר הפותח במלכות ומסיים בכתר<sup>34</sup> מעידים על המשמעות הדתית שיש לשיר בעולמה של אסתר ראב. יסודות אלה מבהירים את תחושת הקשר בין כל תחומי היקום בשירתה. קשר זה בולט במיוחד בשיר הפותח בהצהרה צנועה: "ארחו לי לחברת/ קירות ביתי",<sup>35</sup> אך מסיים הרחק מנקודת מוצא זו בתאור "מטיאורים בוזקים/ קורים ביעף מידי/ אל האיך-סוף". הדוברת בשיר מציגה עצמה תחילה כאשה פשוטה, אשר הסתפקותה בקירות ביתה תואמת את התפיסה המקובלת על הצמצום האופייני לחייהן של נשים. היא מטעימה עד כמה היא חשה בטוחה ומוגנת בתוך ביתה, כאילו היו הקירות "זרועות אח -/ נחות לבטח/ מימים ימימה".<sup>36</sup>

אולם תוך כדי תאורו של הבית, מתברר לקורא עד כמה טעה בתפיסת עולמה של אותה אשה, עד כמה לא הבין את משמעותו של הבית. הרי זה בית, אשר בו "קטורת-ישות אחת, כעב זהובה, מפליגה, מתמרת/ לצל קמורנים/ ונמוגה בינות לארזים". יתר על כן, תלונותיו של הבית "קרועים/ רק לים", והוא קשור איפוא אל מרחבי הבריאה הפתוחים. ובלילה, זמנה הטבעי של האשה בשירת ראב, מתגלה טיבו הנסתר של הבית, המקיים מגע עם כל מרחבי היקום: "ומקצה גג/ ועד קצהו/ יסולו כוכבים/ קשתם קצבות, / ומטיאורים בוזקים/ קורים ביעף מידי/ אל האיך-סוף". הקשר בין הבית לבין האינסוף נוצר על-ידי רוחה של האשה, על-ידי יצירתה בעלת המימד המיסטי. מגבלותיה הן, אם כן, מגבלות לכאורה בלבד. נפש הקשורה אל המרות שגופה נתון במקום מוגדר וקבוע. הבית הפשוט הוא בית-מקדש מעט, אליו מתייחסים הכוכבים והמטיאורים. שפת הים הקונקרטי עשויה עתה להיתפס כשפת ימו של הנצח, אשר בו קיים מקדש היצירה וממנו נטווים ביעף הקורים אל האינסוף.

#### אכמה לאגמי-ירח

הצורך לקיים קשר עם מה שמעבר לעולמנו מופיע גם בשיר "כמיהה",<sup>37</sup> המתאר את הסתייגותה של הדוברת מן המציאות האלימה ואת רצונה להמריא אל העולמות העליונים. "אכמה לאגמי-ירח/ תכולים קרים/ אכמה אל אשר מעבר-לוה/ כה לאה אדמה זו/ יוון-דמים ואוויר-מוות רחום, טעון, ללא-זיע - עומד". ההנמקה הרצונה להיות ליד אגמי הירח הקרים, מעלה תמונת מציאות דוחה, רווית-דם ואפופת מלחמות. הדוברת יודעת כי לתשוקת

ההמראה והמעוף שלה עלול להיות מחיר נורא, אך היא איננה נרתעת מפניו. היא מעדיפה "קרוב לשמש ולוא לרגע -", גם אם ההתקרבות לשמש תעלה לה בחייה "וכאיקרוס חרוך-כונה/ ארצה צנוח ---".<sup>38</sup> אולם היא מוותרת על תאוותה לגמוע שחקים, ומסתפקת בסופו של דבר בכמיהה לנוף עזוב ובתולי של הרים "לא שזפתם אלא -/ עין כוראם כהיוולדם/ לא זחלו במחילותם/ מאווי-לוד-עפר". ניתן להבין את רצונה ללכת בנוף ראשוני, לפגוש את הטבע בכל הדרו, כהסתייגות מן העליבות האנושית המוכרת לה. רק כאשר תזכה לדרוך על קרקע "לא דרכה עוד רגלי-אנוש/ עליה", רק כאשר תוכל ל"הטביע פעמי ראשונה בה", ייענה לה היקום. היענותו מצטיירת כהד לצליל צעדיה, אשר "זמרו בטוהרה"; כהדים מעולמות לא שערנום/ מולי יענו ---.

כרבים משיריה של ראב היא מבקרת את תאוות השלטון של התרבות הפטריארכלית, את אימת המלחמה המרחפת על התבל, ואת ההתנכרות לטבע המאיימת על אשיות הקיום האנושי. ב"שיר ללבנה",<sup>39</sup> שנכתב לאחר הטיסה לירח,<sup>40</sup> מתמוגים מוטיבים אלה בשיר תהילה לכוחה העתיק של הלבנה בהיסטוריה האנושית. בסדרת שאלות המופנות אליה מוצגים תפיסת הלבנה טרם הטיסה אליה, והחשש שמא היא תאבד את קסמה לאחר הנחיתה עליה.

"התחפתי עוד/ בארות של תוגה/ בלבכי-אנוש?/ התחזיקי עוד/ את הים/ בציצית-ראשו?/ למושכו אליך, התשפכי עוד כישופך -/ הכחולים הרועדים/ על גנים רדומים/ וערבות לבנות -/ להופכס לאיך-סוף/ של כמיהה?/ הישא עוד מאהב/ עיניו אליך -/ בתפילה -/ כאל אהובה נוגה?/ הם מגששים -/ בסלעך, מדדים על לועך/ קורעים צעפים, / דורסים קממים -/ גורי לך! -/ אדם כגבולך: / אראל, שטן וכרוב". (1969).

לא במקרה בחרה אסתר ראב לקרוא לירח לבנה בשיר זה. קסמה של הלבנה מוצג ככוח נשי מובהק; היא מאהבה הנוגה המעוררת כיסופים בלב מאהבה; היא מושכת את הים האדיר, אשר תנועת הגאות והשפל שלו מושפעת ממחזוריותה; היא מעוררת כמיהה בטבע בכשפיה. אולם הצורך לשלוט ביקום, שהוא אחד המניעים החזקים ביותר של העולם הגברי, שהביא אותו אל הירח, עלול לכלות את קסמיה. הדוברת פונה אליה ומזהירה אותה מפני האדם, בו מצויים בכפיה אחת המלאך והשטן. קריאה נוספת עשויה לגלות בשיר פנים אחרות; הנחיתה על הירח יכולה להיות מטאפורה לכל נסיון ההשתלטות על התרבות הפטריארכלית על האשה הסמלית. נסיון זה לחשוף את גופה, עלול להביא לאובדן של אחד היסודות החשובים בקיום האנושי: המסתורין של המשיכה הנשית. ■

#### הערות:

1. אסתר ראב: שירי אסתר ראב, הוצ' מסדה, 1963, עמ' 42.
2. אסתר ראב: תפילה אחרונה, הוצ' עם עובד, 1972, עמ' 93.
3. אסתר ראב 1963, עמ' 29.
4. שם, עמ' 99.
5. תהלים קכ"א 3.
6. זיהוי האשה עם היצפור הוא מוטיב רווח בשירת נשים, ראה על כך במבוא לספרי "נשים על נשים בספרות העברית", המצוי בדפוס.
7. מקורו בפרק הלך במשלי, פרק ד' פסוק 7: ראשית חוכמה קנה חוכמה ובכל קנייך קנה בינה.
8. אסתר ראב 1963, עמ' 27.
9. שם, עמ' 30.
10. מעניין לציין שגם נתן אלתרמן השתמש בסמל העיט כדי לאפיין את המת-החי, גיבור הפואמה שמתה עניים, למעלה מעשר שנים אחרי שספרה של ראב "קמטונים" ראה אור ובו השיר "כפי נשואות אליך".
11. אסתר ראב 1963, עמ' 107.
12. שם, עמ' 16.
13. דיון מפורט במוטיב הים בשירת נשים מופיע בספרי, ראה הערה 6.
14. ההזדהות עם הלילה יכולה להיות מובנת על-פי הגדרתו במילון הסמלים של סירלוט: הלילה קשור ליסוד הפאסיבי, לנשי וללא-מודע. הלילה, כמו הים, מבטא פוריות. J.E. Clirlot: Dictionary of Symbols, Philosophical Library, New York, 1962, pp. 213.
15. אסתר ראב 1963, עמ' 33.
16. הבחירה באטם, העץ בעל הקוצים ונטול-הפרי, מרמזת על המחיר שהאשה משלמת עבור עצמאותה: עקרות.

# הניסוח כבעיה, הניסוח כפיתרון

## אורציון ברתנא

ה"ואריאציות" של מוקד

בכמה מוקדים אפשר למצוא את הקשיים שיוצרות הוואריאציות בפני הקוראים הישראליים, שכן טקסטים אכזיבטי-פילוסופיים (להלן: אכ"ז) המעמידים את הקיום האנושי במרכזם, אי-אפשר לנתק דווקא בהם את השאלה הספרותית-פילוסופית: "איך מנסחים ניסוח אוטנטי קיום אנושי", מן השאלה של קהל-היעד: "איך הקורא הישראלי בשלושים השנים האחרונות מקבל טקסטים אלה, על רקע ציפיותיו מן הספרות וציפיותיו מן המציאות." אדגיש שניים מן המוקדים, המייצגים הן את הבעייה הסמנטית של הטקסט והן את בעיית ההתייחסות של הקורא:

### 1. העדר שפה אחידה

לואריאציות אין שפה אחת אחידה לתאר את כל מיגוונן. מוקד עובר ממערכת סמנטית אחת לאחרת בתקופות שונות של כתיבתו. גם אם אפשר למצוא בכתיבתו נושאים חוזרים, מוצהרים ושאינם מוצהרים - וואריאציות על לבוש, וואריאציות על מלחמה ולוגיטיקה, וואריאציות שעניינן כירורגים סמאנטיים של מושגים הנחשבים מושגים מיתיים. מוקד אינו שומר, לאורך קבוצות הנושאים, וגם לא בוואריאציות שונות המתייחסות לנושא אחד, על תבניות לשוניות קבועות, או על סמלים סמאנטיים ברורים החוזרים שוב ושוב. למרות שישנו גם ישנו נושא אחד המאפיין את כל כתיבת הפרחה הניסונית שלו. כאן, בתחילת הדברים, אכנה אותו: תהליכי הקיום הלשוני, או: הדיוק האנאליטי-סמאנטי כאחריות וכאוטנטיות אכ"ז. אבל נושא זה הוא נושא חמקמק, שהקורא חייב להיות בעל רקע פילוסופי כדי לזהותו. יתירה מזו, הקורא צריך לדעת שלא לקרוא את הסמלים הלשוניים על פי הדרך בה הם מקבלים משמעות: הדרך בה הם מדונטים, בשפתו היומיומית של הקורא, בניסיון החיים השוטף שלו. הוא חייב לממש רק חלק ממשמעותיהם הטבעיות מבלי שהעלילה הסמלית או אפיון הכוחות יהיו מספיק מוכרים לו מניסיונו היומיומי כדי לסייע בידו. לגבי קורא הספרות הישראלי נשארות הוואריאציות מופשטות. במלים אחרות, הסטרוקטורות החוזרות ביצירתו אינן מתבססות על סמלים לשוניים אחידים. רעיונות דומים נבנים בהן בלשונות שונות. הפאראדיגמות שאפשר ליצור בין דבריו השונים מבוססות חלקית על אסוציאציות של הקורא.

### 2. אין מטען לשוני אחיד

בנוסף לכך, קשה למצוא מטען לשוני מסורתי, משקע קונטאטיבי מוגדר וברור, שיקל על הקורא, ולו תהיה זו קבוצה מצומצמת של קוראים אינטליגנטיים, להיכנס אל הטקסט. קרבתן הגדולה של הוואריאציות אל חלק מיצירת בקט, אינה מבוססת על לשונו של בקט. וקרבתן הגדולה עוד יותר לעולם הקאפקאי, מבוססת יותר על דמיון של דמויות ומצבים מאשר על סמלים קאפקאיים ברורים. מוקד באמת קרוב קרבה רבה לפירוש האכ"ז של יצירת קאפקא. ליתר דיוק, הוא בעיני אנאליטיקאן מודרני פוסט-אכ"ז, שמעבד עיבוד מקורי חלק מהנחות היסוד המסמלים קודם כל של קאפקא, וגם של קירקגור. אשר לקורא הישראלי, לשון הוואריאציות מנותקת מלשון עברית מדוברת או ממשקעים לשוניים של לשון ספרותית ישראלית או לשון ספרותית עברית. יתירה מזו, הוואריאציות, יצירות סמליות מובהקות, המנותקות לגמרי מן הלשון הספרותית הישראלית; ואילו אצלנו כל יצירה חייבת להיות קשורה, ואפילו קשרים חלקיים בלבד, במציאות המוכרת. כך, למשל,

קשה לכתוב על מלחמות ללא התייחסות למלחמות ישראל, או למלחמות התנ"ך או למלחמת גוג ומגוג או למלחמות העולם. ומוקד כותב בלשון מלחמתית חסרה כל קשר של אינדקס או של דאיקט למציאות החברתית הישראלית.

### 3. בעיית המוגדרות

הקושי השני הוא העדר נושא ספרותי או תימה "פלאסטית", מוחשית חד-ערכית לוואריאציות. במלים אחרות: הוואריאציות עוסקות עקרונית בפאראדוקסים. אין לדמויות בהן או למספר אותן השג ממש, אלא רק נסיונות הגדרה. נסיונות ההגדרה, ההופכים נסיונות קיום, ההופכים דרך קיום הם הנושא של עבודתו הספרותית-פילוסופית של מוקד: "הכמיהות הבלתי-פוסקות להישג ממש, היו עכשיו בעוכריו יותר מתמיד. האמנים הקדומים כבר העידו לא פעם, כי בתחום הגעגועים הפרטי אסור היה לקוות לאיזה הישג ממש. קיומו הממשי של הישג התאפשר רק על רקע הוצאתו מהזרם האמורפי של חוויותיו. אבל מחוץ לזרם האמורפי של חוויותיו מה היה ממש עתה, בשטח המצומצם בין חושך לחושך?" הדברים נובעים כמוכן מן המחשבה האכ"ז הקאפקאית, אשר קבעה כי: "אין גזר דין. מהלך המפשט הופך בהדרגה להיות גזר דין." זו ההתמודדות האונטולוגית עם התפישה שהכל טאוטולוגיות: אין מבחינה מושגית התקדמות, אלא חזרה על המערכת הנתונה אשר מהווה את התודעה, את הרצף סובייקט-אובייקט, אני-עולם, אשר אי-אפשר לנתקו.

### 4. אכזיבטי-פילוסופיה

הקורא הבקיא בפילוסופיה יודע שחשיבה זו ממוקמת על הגבול שבין הפילוסופיה לבין הספרות. ליתר דיוק, קרוב יותר לתחום הפילוסופיה מאשר לתחום הספרות. ליתר דיוק, קרוב מאוד לתחומי האכ"ז אם לא בתוכם ממש. אכן, האכ"ז הוא פילוסופיה ספרותית; פילוסופיה המשתמשת דרך קבע בלשון ספרותית, במטונימיות ובמטאפורות, בסמלים ובמשלים כבצורות ביטוי או כביחידות מחשבה לגיטימיות. משום שביסוד האכ"ז ההנחה כי אין לוגיקה רציונלית, כי אין ערך למושגים אונטולוגיים בנפרד ולמושגים אפיסטמולוגיים בנפרד, וכי האוטנטיות של הקיום האנושי אינה ניתנת להערכה מדויקת או למדידה מדויקת; הוא משתמש בשדות הסמאנטיים של סמלים ספרותיים רק כדי להתייחס אל עצמו. אין לו כלי אחר מלבד הכלי הספרותי, ודווקא הכלי הספרותי המדגיש דיאלקטיקה, עירפול אי-מוגדרות אם לא פאראדוקס ממש. בקיצור, זהו האכ"ז, המוכרח להשתמש דרך קבע באמצעים ספרותיים כדי לתאר בהם מצב קיומי פאראדוקסלי ששום טיעון פילוסופי בנוי היטב לא יכול לתארו. כאמור, עצם תהליך הכתיבה הרצוף סמלים שהציוור חשוב בהם כמו המסר, משקף את תהליכי החווייה, תהליכי ההכרה. זו הפילוסופיה העוסקת בקדחתנות בקיומו של ה"אני". כלומר, בניסיונו של האני למלא עבור עצמו את תפקיד האל הבלתי-נתפש, לגזור לעצמו לוח ערכים פנימי של נכונות לחיים כאל הרפתקה; הרפתקה גדולה אך מעורפלת שאינה עשויה להיות מובנת ואינה עשויה להסתים סוף-טוב. בכתיבה של מוקד הדינאמיקה, ההתקדמות, הכוחות מייצגת הן את נושא האוטנטיות והן את המוסריות. ה"אני" ממשך לנוע, להיאבק, ורק בניסיון המתמיד הזה להגדרה דינאמית הוא קיים. המאבק מזדהה עם הדיווח על המאבק, והאחריות להמשך היא המוסר.

### 5. שאלת התיזה

העדר הלשון האחידה, והעדר התימה הפלאסטית הם שני מוקדי הקושי עבור הקורא הישראלי. אפשר לאחד אותם בשאלה אחת, שאלה פוסט-אכ"ז,

שמתאימה מאוד גם להלך-המחשבה של מוקד עצמו. כוונתי לשאלת התיזה: מהו הבשר של הטקסט במושגים המוחשיים לי מקיומי - זו השאלה הקלאסית ששואל הקורא כשהוא אומר: למה הוא התכוון, או כשהוא קובע: זה מזכיר לי. ובשאלה זו של משמעות אין לי ספק שמוקד הרהר פה ושם גם בויטגינשטיין ובהתייחסותו למושגי המציאות או ההתנסות והפרשנות, כשכתב את הוואריאציות. אגיד זאת כך: הקורא הישראלי, על התניותיו החברתיות-היסטוריות מצפה להשיג לעצמו "בשר" בתהליך הקריאה. הוא מצפה, אם לא לשיקוף פלאסטי של המציאות שלו ביצירה, אם לא להגדרת כיוון תלת-מימדי ב"שביל החיים" שלו, אשר מורכב מהסכמה כללית לגבי אקלים, טופוגרפיה, כללי משחק פוליטיים, תוחלת חיים, התפלגות חברתית, הרי לפחות הוא מצפה למצוא חלקי תבניות כאלה ביצירה כדי שיוכל לייחס את המסר בדרך ישירה או



גבריאל מוקד

עקיפה למציאות מוכרת לו. כלומר, למרות שמקובל היום להניח כי יש יותר מאשר דרך פירוש אחת טבעית לטקסט ספרותי, הרי כל הדרכים מקושרות ביניהן בהיותן מבוססות על הנחות המקובלות טבעיות וסבירות לגבי המציאות, ועל האפשרות לזהות הנחות אלה בטקסט, ביצירה. וככל שאפשרות הזיהוי קלה יותר, ככל שהקורא יכול לראות בסיפור חלקים ממה שמקובל עליו כמוכר, כך הזדהותו עם הטקסט מהירה וקלה יותר. אין לי ספק כי הקורא הישראלי מוכן לקבל רק מספר מוגבל מאוד של יתמות מציאותיות אפשריות. יתכן כי מה שהוא מוכן לקבל כמציאות בחרגום לא יהיה מוכן לקבל כמציאות מקורית. הנחה זו טעונה כמוכן בדיוק ואישור. והנה, מה שהוא קולט אצל מוקד, הוא, במונחי המציאות שלו, כתיבה חסרת תיזה, חסרת אחת ההתייחסויות הלשוניות מהן בונים את הנחת התיזה "הטבעית". כתיבה שאין בה סמלים ישראליים מקובלים של תיאור מציאות ישראלית או תיאור מציאות לא-ישראלית מן הסטאנדארט המקובל כתיאור העולם הגדול ביצירה מתורגמת. כי הכתיבה הספרותית-פילוסופית של מוקד מבוססת בדיוק על הקביעה הפוסט-אכ"ז או האכ"ז המאוחרת כי אין אפשרות לקבוע התחייבות תימאטית כזו, חוץ מעצם המאמץ להתנסות ולהיות תוך כדי התנסות. הכתיבה כניסוח קיומי היא עצמה, מילולית, כתב ההתחייבות של הכותב, המתנסה.

דוגמה לבעיה נוספת הקשורה בקודמת: מיהו הכותב? המקפיד לדבר תמיד בגוף שלישי על איזה שהוא "הוא" או "היא" או "הם"?

"הוא טאלן לפעול כלי הרף, לפתח פעילות חיצונית, להתעייף מעקובה מטרידה ובלתי פוסקת אחר האירועים, לעמוד עמל מייגע יותר מתכולתו של אהה קריטריון סביר [...] מתוך תקווה שלא יהפך לחלל ריק דמוי גוף בתוך חולצת נטוס [...] כדי שלבשו האופייני לא יהיה פתאום אשליה מגוחכת, העוטה גוף מכוער ופצוע."

"שרשרת הפיקוד העליונה, אותה רשת מבוזרת של מחנות ראשיים וצניחות תקשורת, המחופרת ומוסווית בחלל הומה, אשר הוסיפה לשגר סימנים מוסכמים ליחידות הביצוע ולפלוטת הקומננדו לכל הדברים האשמה לא פעם באיבוד המגע עם המציאות בשים לב להתמוטטותה של התוכנית הגדולה, קו מנחה ושירטטה של אפטרות קיום יחידה ומיתאראב לחלום הגדולה בין חושך לחושך."

הוואריאציות משתייכות לאותם סוגים ספרותיים אשר אינם מתבססים על עלילה אלא על "קשר ספרותי", "קשר על", "קשר סמוי", ועוד מונחים מקובלים לתיאור הקומפוזיציה של מה שאינו עלילתי או אינו רק עלילתי. אם להשתמש במונח הקודם שעסקתי בו, התימה שלהם אינה מבוססת על חיקוי מציאות אלא על הגות. אצל מוקד, כאמור, קשה הדבר פי כמה לקרוא הישראלי, כיוון שהגות זו אינה נסמכת על קטעים של תיאור מציאות או על סמלים טבעיים החוזרים ומופיעים באותה משמעות. הוואריאציות הן אפוריסמים מורחבים, משלים ציוריים או מכתמים שפותחו מעבר לתמצית של מסקנה הגותית לשרשרת חיוויים של הדובר, אשר באה להוכיח בדיוק כי אין מסקנה הגותית אחת, כי שרשרת החיוויים הסותרים עצמם פאראדוקסאלית, הם מה שיש. תיאורים מורחבים אלה, של תהליך שאינו יכול להסתיים אלא רק להיקטע, אמורים כמעט תמיד להגדיר משהו על משהו בגוף שלישי -

הוא - והם פיתוח של מצב משלי-סמלי, מצב שרירותי, שבו פותח הדובר המספר על אותו הוא בגוף שלישי: "המחלוקת בין הפיקודים השונים של הצבא"; "הוא עצמו עמד רופס וחזיר מול הסכנה הפתאומית". עמדת-הפתיחה היא תמונה ציורית שרירותית המפותחת על-ידי הדובר כשרשרת תיאורים ציוריים למספר טיעונים רעיוניים הבאים לפרשה. בדרך-כלל מתארת עמדת הפתיחה מצב מסוים של סובייקט-אובייקט, אני-עולם, והטיעונים הבאים בהמשך מתייחסים לדרכי ההכרה של הגיבור בגוף שלישי (הוא) לדרכי ההערכה העצמית שלו, לתגובתו לאותו מצב של אני-עולם וכו'. לכאורה, פיתוחו הציוריים של הדובר בוואריאציה ממחיש לקורא טיעון מופשט. למעשה, דומני כי כל אותו שימוש בסמאנטיקה של כיבוש ושל עימות, בין אם במושגים טריטוריאליים, בין אם במושג מיתוס, בין אם במושגי כוחות מופשטים, הוא בראש ובראשונה דרך קיומו של הדובר; המחשה שהוא ממחיש לעצמו את תהליך הכרתו, תירגום ההערכה הקוגניטיבית לשה קיומית. זו אידיאליזציה א-פסיכולוגית של תהליכי ההכרה, בהתחייבות האכ' היחידה שיכול הדובר להתחייב. קטעיותה של הוואריאציה נובעת מאי-המוגדרות האכ' של קיום התודעה. חוסר הוודאות בו מסתיימות הוואריאציות הוא צילום המצב בו נמצאת ההכרה ביחס להבנה ממשית של העולם - תמיד בדרך ליעדיה. הדיבור בגוף שלישי כאן בא רק להרחיק את עורף המעורבות הרגשית של הדובר שהוא הדמות בגוף שלישי, שהוא המחבר, שהוא בעיני האיש עצמו, גבריאל מוקד, במסה החווייתית הפנימית של קיומו.

7. ריחוק וקירבה

כאמור, הדיבור בגוף שלישי הוא ריחוק, והריחוק אמור ליצור כאן בדיוק מה שהקירבה אמורה ליצור בטקסטים אחרים - את רושם האמינות והדיוק שבתיאור הקיומי. לא התפרצות אלא מעבדה של תהליכים פנימיים. הדיבור בגוף שלישי הוא טכסיס שנוקט מוקד קודם כל ביחס לעצמו, נסיון ריסון עצמי, נסיון לפלוסופיזציה של תהליכי ההכרה-חוויה. אבל אין הריחוק בולם את ההתרגשות הגדולה שבכתבת הדברים. אם זו אינה מנוקזת סמאנטית למה

שיעקובסון כינה "פונקציה פאטית", פניה נרגשת ישירה, היא מנוקזת לשה החגיגית, לדימויי המאבק המתמידים, כאילו הקרב הגדול ממשיך ומתרחש לנוכח עינינו ללא הכרעה ככל גדולתו ועוצמתו. היא מנוקזת לדימויי הכוח. היא מנוקזת לכתיבת פרוזה שירית. והיא מנוקזת למיתוסים הרבים, ובראשם חולצת נפסוס, שממנה אולי שאול עצם המושג "וואריאציה": נושא אלו אשוב בהמשך הדברים. אשר להתרגשותו של הכותב, הוואריאציות עומדות באי-המוגדרות שלהן כ"עולמות חלום"; ואני אישית מאמין שאלה עולמות חלום אישיים מאוד ונרגשים מאוד, אשר מוקד בניסוח האכ' המרחיק מצא דרך לבלום את פרץ ההתרגשות בהם, לרתום אותו לעיון, למחשבה על גבולות הקיום במחשבה. ומה יותר מכך יכולה תקופתנו לחדש עבור אדם שאינו מכוונה מסורתית "מאמין"? האחריות האישית כאן נרמזת בפאתוס הבלום שבכתיבה. זהו הרעיון שאני עדיין רק בדרך, ואני יכול עדיין לעסוק רק בעולם המושגים, להרחיב אותו, משמע את גבולות השפה, לנסות להגדיר אותו מחדש, לנסח אותו מחדש שוב ושוב. ואולי זו הסיבה ללשון הלא-אחידה של מערך הוואריאציות שיצר מוקד במשך השנים. אשר למושג "וואריאציה", נדמה לי כי במשך השנים הורחב המושג. דימיתי לעצמי כי בראשיתו היתה משמעות המושג תיאור עיבוד אפשרי אחד בנושא הלבוש, בנושא חולצת נפסוס, כמטונימיה של תחושה נפשית ושל מצב קיומי. מספר וואריאציות היו אמורות ליצור מיבנה-על שיכיל את כל

שיבה מאוחרת

← המשך מעמ' 13

כלומר הגדית, אולי אפילו סיפורית, קרובה לנוסח של שירה פרוזאית במשקל חפשי. מבחינה זו לא השתנה הרבה שירתו של אלמוג כעשר השנים שעברו מאז נתפרסם ספרו "הצדעה לישראל", וספק אם "רחוב הרצל" בשיריו החדשים הוא הרבה פחות מטאפורי ומתפשר או יותר אישי מקודמיו. הרבה משיריו של אלמוג בנויים על מתח לשוני, הנובע מצירופן של מטבעות לשון או חלקי פסוקים למשפטים המובעים בלשון מדוברת עכשווית: "הוא הכין אותי לעולם שיש בו קופים ונדנדות / נשיאים ורוח" (בוז, 22, מתוך "הצדעה לישראל"), "הלכתי לראות בסבל בת עמי - / אמרתי לה שאני לא כל כך טוב במכתבי אהבה / אבל בקשות זה הספיציאליטה שלי" (חלמתי שאני, 42, מתוך "הילטון ירושלים"), "אמא נסעה לחולון / בדרך כל הארץ נסעה / באוטובוס אגד / חמש תחנות בסך הכל" (תרועה לישראל, 55), "עוד ישמע בהרי יהודה / הנה מטשו של שלמה 60 גבורים סביב לה / חכמה גדולה סביב מטתי לא עומד אפילו גבור אחד" (ליום תחונתה, 76, מתוך "קרוואים לזונה"), "ישם אור שבעת הימים עליך זורח / עטרת כוכבים ואתה צוחק / ודאי מצאת מסעדה פנתית קטנה בנוסח יהודי" (לאד"ש אין חדש, 86). טכניקה זו יוצרת אפקט קומי, ולעתים גם מתח אירוני או גרוטסקי, והיא אכן מתמעטת והולכת בשירים ככל שהם מאוחרים יותר. הדבר אמנם ניכר במבחר שב"רחוב הרצל" יותר משהוא נראה בספרי השירה השונים עצמם, אבל בשירים החדשים שב"רחוב הרצל" מועט השימוש בטכניקה זו. אפשר לראות בכך כוונה מפורשת, שינוי בטעמו של המשורר. אפשר שלכך התכוון בדברו על פחות מטאפוריקה בשיריו.

אלמוג אכן ממעט מאוד במטאפוריקה, במשמעותה הקלאסית ועל פי הגדרותיה שבספר, אבל הוא מעניק משמעות מטאפורית לסיטואציות הנוכרות בשיריו בשפע רב. נוכל לעקוב אחרי צורה זו של שירה על פי השיר הפותח את "רחוב הרצל" - "שכתי בערוב ימי" (5), תוך השוואתו לאחד השירים הרבים שעניינם דומה - לשירו של טוביה ריבנר "יצאתי" (כל עוד, ספרית פועלים, 1967, 27). שני השירים פותחים בשיבה הביתה: "יצאתי מביתי הזמני והלכתי / להראות לבני את המקור" בשירו של ריבנר, ואילו אלמוג אומר: "שכתי בערוב ימי אל המקומות שמהם יצאתי / עול ימים". גורם השיבה

העיבודים לנושא כדרך שפואמה לירית מכילה את השירים הבודדים בה. אחר-כך, לאחר 1962, משעבר על נושאים אחרים, נשאר השם כמעריך את עמדתו הקיומית של הדובר - המאבק האינסופי המשתנה מתואר ברצף משתנה של ניסוחים אשר שומרים על הנחות היסוד הקבועות. והמבנה הפואמטי החגיגי הועבר למסגרת הכללית המקיפה את מכלול הוואריאציות.

8. נסיון תרבותי חשוב

טוב שיש וואריאציות דווקא משום שהקורא הישראלי מתקשה לקלטן. אני רואה בנסינות הלשוניים להגדרת המצב הקיומי הכרח של ספרות מודרנית, אחת התרומות העיקריות שיכולה לצמוח מספרות. בשירה, היחס בין קטעיות הלשון והמבנים לבין רוחב הניסוח שדורשת המחשבה הקיומית עושה מראש לא הכתיבה בעייתית. תרגום השפה המטאפורית השירית לפרוזה שירית יוצר מבנים לשוניים רחבים ומפורטים עקרונית יותר מאשר בכל שירה, ואלה מאפשרים המחשה של הרעיון. כאן אין ההרחבה הלשונית מטרה לעצמה (דבר שאני לא מאמין בו) אלא חלק מניסוח תמאטי חדש של התמודדות קיומית. זו הפרוזה הנסינית של מוקד. הוא בין הבודדים שעושים זאת בפרוזה הישראלית, והוא עושה זאת טוב. אמנם סנונית אחת לא מבשרת את האביב, אבל מכיוון שהאביב חייב לבוא על-פי טבע הדברים, אפשר בהחלט לקשר בין סנוניות בודדות לבין בשורת האביב.

שונה אם כן במידת מה בשני השירים. אצל ריבנר ההווה הוא בגדר של "בית זמני", "המקור" הוא בעבר. פשר השיבה הוא ברצון להנחילו, להראות אותו לבניו. אצל אלמוג השיבה היא מהרצון לחוות שוב את העבר, את חווית הילדות או הנעורים. ריבנר בונה בלשון מטאפורית עשירה מאד סיטואציה בה מתערבים העבר וההווה עם העתיד, כשהמות עולה מהעבר: "שם, אמרתי, שכבתי על הארץ / אבן למראשותי, נמוך מן העשב / כעפר הארץ, ונמשך אל העתיד: "כאן גם העתיד עבר. וסגרה את עיניה היבשות", ואילו ההווה הוא ריקנות קיומית: "ומתי נאכל ואיפה / נלון, שואלים בני, והכל ריק מסביב ואין מוצא". גם בית הילדות, "המקור", אינו אלא "טיח נופל מן הקירות". גם אלמוג מוצא את המות כשהוא שב אל בית הילדות, "במקומות שמהם יצא", אך בניסוח ישיר וממצה ביותר: "אמי מתה אבי נשאר עם צללי ימי / בין הקירות האלה". העבר מתמוזג אס-כן גם כאן עם ההווה. זיקתו העכשווית של השר למקום מוצאו היא בשירתו: "בבית זה כתבתי את ספר שירי הראשון" ובאמצעותה של השירה עולים גם זכרונות העבר: "לחם אין לי בחדרי ושיר אני שומע / כך כתבתי". יש בכך משהו מביך, "איזה עברית יפה ידעתי", אך גם הזכרון מביך: "זוכרני שאחרי השיר הראשון עשו לי מי שברך בבית הכנסת - - - ובשבת הגדול הצטרפתי לקרוא מעל הבימה / את שירו של ביאליק יעקב ועשו - - - עד כמה שזכרוני מגיע / היה זה הדבר הכי מטומטם שעשיתי בימי חיי".

שני השירים מתארים איפוא שיבה מאוחרת אל מחוות הילדות, כשנוכחותו של המוות ופער הדורות הם הגורמים העיקריים לאי היכולת למימושה של השיבה השלמה. ריבנר מעלה נושא זה בהכללה אבסטרקטית על ידי מטאפוריקה עשירה מאוד, אלמוג בפירוט קונקרטי, על ידי סיטואציה סיפורית שיש בה משמעות מטאפורית מיצגת. החומרה הרבה שבשירו של ריבנר מתרככת בשירו של אלמוג בכוחו של הומור עצוב. שירו של ריבנר מבטא אימה קיומית כבדה, שירו של אלמוג מתאר בהומור או בגרוטסקה כלשהי מבוכה קיומית עמוקה מאוד. נראה לי שלא נטעה הרבה אם נאמר שאלה הם עיקר מאפייניה הפואטיים והתימאטיים של שירתו המאוחרת של אהרון אלמוג, כפי שהיא מתגלה במבחר שלפנינו.

ידידיה יצחקי

# פלסאון משווקת אביזרים לצינורות פוליאתילן יותר מאשר כל מפעל אחר בעולם. אתה יודע למה!!

בעשור האחרון מכרה פלסאון עשרות מיליוני אביזרים לצינורות פוליאתילן ביותר מ-30 מדינות ברחבי העולם. חייבת להיות סיבה טובה מדוע כובשת פלסאון את השוק הבינלאומי. בעצם, יש כמה סיבות: חומרים באיכות גבוהה. דיוק בייצור. מבנה חזק ויציב. אמינות גבוהה. התקנה קלה. חיים ארוכים. אביזרי פלסאון נמצאים בשימוש בחקלאות, בגינון, בצנרת מים עירונית, בתעשייה ובענפים רבים אחרים.

**פלסאון, אחת ולתמיד.**

**פלסאון** 



# מ"עבותות הווי" לספרות מלחמה:

"ספרות הפלמ"ח" מתש"ח ועד עכשיו\*

## יוסי בן-ברוך

### פרקי מחקר:

מוקדשים לזכר: רב"ט צבי הלר, רב"ט ציון חמון, רב"ט לוי, סמל אהוד מתניה. חללי גדר תוחנים 436 ("תקפן"). אגודת "שרון". במלחמת יום הכיפורים תשל"ד.

### הקדמה

בשנת 1981 הייתי שרוי בעיצומם של מחקר ואיסוף חומר לכתיבת דוקטורט על ספרות המלחמה העברית. באביב של אותה שנה, יצא לאור הרומן הראשון של נתיבה בן-יהודה, 1948 - בין הספרות. ספר זה גרם לי התרגשות רבה מסיבות שונות, שלא כאן המקום לפרט אותן. ואחת מהן: מצאתי במימך אנושי יוצא-דופן ומרתק זה על ראשיתה של מלחמת-העצמאות אישור בדרך של עדות לרבים ממימצי וממסנקותי שעלו בדרך של מחקר - אותו מחקר שעסקתי בו באופן אינטנסיבי כל-כך בעצם אותם ימים, כעיקר כספריה הלאומית ובמרתפיה. בקיץ של אותה שנה, ב-8 ביולי 1981, התכנס בפארק הירקון בתל-אביב כנס ארצי כמלאת שישים שנה ל"הגנה" וארבעים שנה לפלמ"ח. באתי לכנס בעיקר כדי לפגוש בו את ידידי הסופר ישראל ויסלר (פוצ'ו) ואחרים מחברי ההכשרה שלו בפלמ"ח לשעבר, כמשרת בית-השיטה. ישננו על הדשא, ושמעתי מהם פרטים ומסכת קרבות מסוימת בנגב במלחמת-העצמאות, שעל עקבותיה הייסטוריים תיעודיים והספרותיים התחקיתי אז. הקהל היה גדול ורב, ואנחנו היינו רחוקים מאד מהבמה, שישוב עליה המכובדים שחלקם נשאו דברים: ישראל גלילי, משה ריבלין, יצחק רבין, שלמה (צ'יץ') להט (אנשי מטה ופקוד), וסיים נשיא המדינה דאז, יצחק נבון (איש ההגנה והש"י). דבר החייל האפור משדות-הקרב של תש"ח לא נשמע בין הנאומים הנמלצים והמייגעים, גם לא כלבבים יותר (דברי הנשיא). גם ה"חוב של כבוד" לקיבוצים, במקאמה שקרא חיים חפר עם ריבית שהשתלמה עד לב האקטואליה הפוליטית של אותו קיץ, וגם פרעון חוב זה שב פנה אל ימי המחטרת והמאבק, ואילו את המלחמה, מלחמת-העצמאות הזכיר רק כבדרך-אגב.<sup>2</sup>

ואני בין המילים הגבוהות הרבות ובין פומוני, הזיאנר הפלמ"חי ואביזרייהו<sup>3</sup> ששרו הזמרות הזמרים הנצחיים של כל המלחמות. ישבתי שם על הדשא המרוחק מהבמה ושמעתי דברים אחרים, פשוטים ונוקבים, מתוך מלחמת-העצמאות בנגב. ובעצם, לא חודש לי דבר בפארק הירקון בקיץ שנת 81: ככמיציאות, גם כספרות, ככספרות כן במציאות - לדור תש"ח האמיתי לא היה ביטוי. שני ארועים אלה, צאתו לאור של הרומן של נתיבה בן-יהודה והרושם החיובי העז שהותיר בי, וכנס ה"הגנה" והפלמ"ח והרושם השלילי העז שהותיר בי, הניעו אותי להסיר את מחלצות הדוקטורט מעל מחקרי ולסכם חלק מממצאיו וממסקנותיו בסידרת מאמרים שווים לכל נפש, אשר בהם שימש לי הספר החדש כאמת-מידה חשובה, מפורשת וסמויה, להשוואות לספרות האחרת שדנתי בה במאמרים.

היה כוונתי לפרסם את סידרת המאמרים עוד באותו קיץ, אלא שמסיבות שונות לא עלה בידי לפרסם את סדרת המאמרים עד כה. סיבות אחדות הביאו אותי להוציא לפרסום דווקא עכשיו. אציין בקצרה שתיים מהם:

האחת, חגיגות שנת הארבעים למדינה, שנואָה לי כי יש בהן ניסיון לטישטוש המציאות של ההווה מזה, ולסילוף ולשיכתוב (שוב) העבר של הקמת המדינה ושל הלוחמים לעצמאותה מזה; והאחרת, הקשורה בה, ההכרזה בדבר הענקת פרס ישראל לספרות ביום-העצמאות הקרוב, בשנת הארבעים למדינה, לחיים גורי מכאן ולמשה שמיר מכאן, שמקצת מהדברים שיש לי לומר עליהם ועל יצירתם ימצא הקורא בהמשך.

להלן עוד הערות הבהרה אחדות:

- א. בעיונים השונים יש גם התייחסויות למלחמות ישראל האחרות, עד ולא כולל מלחמת לבנון, אבל מלחמת-העצמאות וספרותה עומדים במרכז הדיון.
- ב. בפרקי המחקר המובאים כאן בחרתי לעסוק כמעט אך ורק בספרות לסוגיה, ולא בשירה, בעיקר משום שהבעיות הנחשבות בעיני כראויות לעיון מעמיק במסגרת זו קיימות ובולטות בספרות-המלחמה יותר מאשר בשירת המלחמה.
- ג. המאמרים אינם עוסקים באופן פרטני ומסכם ביצירתם של היוצרים השונים, אלא בעיקר בתופעות ובכיעות כלליות ומשותפות, המורגמות באמצעות עיון ודיון ביצירות שונות. מסיבה זו גם הוקצה פרק מיוחד לדיון מפורט בקבצים של ספרות המלחמה, ותשומת-לב מיוחדת הוקדשה לחומרים טרום-ספרותיים מקדמים, ולתהליכים המולידים ממקורות היצירה להיווצרותה של ספרות. אפשר לראות, לפיכך, את כל פרקי המחקר שיפורסמו כאן כפרקי מבוא לדיון פרטני ביצירתם של היוצרים הנכללים במסגרת הדיון.
- ד. אני מוצא לנכון להעיר הערה נפרדת על סופר אחד ויחיד: ס. יזהר מאזכר בפרקי המחקר שכאן רק בהערות-אגב פה ושם; אין התייחסות מיוחדת אליו, גם לא במסגרות הדיון הכלליות.
- ה. בניגוד למקובל ולשגור בביקורת, יזהר לא היה ואיננו בן "דור הפלמ"ח" או "דור תש"ח" או "דור מלחמת-השחרור/העצמאות" או כל סיווג אחר בטווח זה. לו קם בכלל צורך לשייכו ל"דור" ספרותי כלשהו על-פני סקאלה זו, היה משתייך ל"דור מאורעות תרצ"ו-תרצ"ט". ומכיון שלא קיים דבר כזה, אין הוא שייך למה שאינו קיים. יזהר לא שירת כלל בפלמ"ח, אבל שימש כבר לראשוני הפלמ"ח כמגדל להערצה ולחקיקי ספרותי. יצירתו של יזהר כולה, ובכלל זה גם ספרות המלחמה שכתב, ומעל לכל, כמובן, הוּמָן ימי צקלג, הוא כה שונה באיכויותיה משאר ספרות המלחמה הנדונה, שלא ראיתי טעם בהכנסתה למסגרות הדיון שבחרתי להציג כאן. ימי צקלג צריך להידון לא בהשוואה לספרות המלחמה עברית אחרת, אלא בהשוואה למיטב ספרות המלחמה העולמית.<sup>4</sup>
- ה. חובה נעימה היא לי להביע תודה עמוקה להיסטוריון אל"מ (מיל') ד"ר מאיר פעיל על שקרא את פרקי המחקר והעיר את הערותיו החשובות והמועילות.

רמת גן, 11 בפברואר 1988.

### פרק א.

#### דור לדור יביע אמר?

בביקורת ובמחקר הספרות קיימת נטיה (לגיטימית) לסווג ולמייין סופרים לפי "קבוצות", "משמרות", "דורות", "תקופות" ויוצא באלה מונחים, המפקיעים את הסופר מתחומה האישי ומנסים לשדך אותו לדומים לו מסיבות אלו או אחרות. בעיקר רווח המונח "דור" בביקורת הספרות העברית - מונח המורחב על דרך ההשאלה מן השדה הסוציולוגי\* (בעיקר מחקר המשפחה) ומן השדה האנתרופולוגי (בעיקר מחקר השארות). הביקורת מערבת לא אחת

ואינה מבחינה בין הבסיס הביולוגי של מונח זה, הכרוך בהבדלי גיל, בהורשה ובתורשה וביחסים הנמדדים בעיקר כרצף של זמן ועל פי פער של זמן לבין כל הנבנה על גבי בסיס זה, ומקנה, על דרך ההשאלה, בחורא "דור" גם שותפויות אידאולוגיות, הזדהויות חברתיות, התארגנויות פוליטיות ודמיון ספרותי, גם אם הבסיס הביולוגי אינו זהה; ולהיפך: על בסיס ביולוגי זהה, ובכלל, מאותדים גורמים החסרים שותפות אידאולוגית, הזדהות חברתית, התארגנות פוליטית או דמיון ספרותי. כדי להמחיש את מכוונת הביקורת בהתייחסותה לספרות הנדונה כאן, אביא מדברי אחד המבקרים, ראובן קריץ, שאף מזהה את עצמו כשייך לדור המדובר (גם כמספר):

"ה'ספרות הצעירה', 'המשמרת הצעירה', ו'הצעירים' שם זה דבק בהם שנים אחדות, עד שניטל מהם בהדרגה - בדרך הטבע - באמצע שנות החמישים וניתן לגלגל הבא. עוד קודם לכן - זמן קצר לאחר קום המדינה - קראו להם 'דור תש"ח', אבל הם לא התחילו לכתוב לא בשנת תש"ח ולא על שנת תש"ח. רובם גם לא השתתפו בפועל בקרבות תש"ח, והציבור, אפילו המבקרים, גילו אותם עוד קודם לכן. קראו להם, 'דור הפלמ"ח', אבל רובם לא שרתו בפלמ"ח; לבסוף נתבצר להם השם 'דור בארץ' על שם האנתולוגיה שיצאה לאור בשנת 58 בספרות פועלים, ואשר כרכה לראשונה יחד רבים מהם - - - אני מציע איפוא לקרא בשם 'דור המאבק לעצמאות' - על שם החוויה הקיבוצית המרכזית של אותם ימים - לכל מי שהתחילו לפרסם סיפורת שנים אחדות לפני מלחמת-העצמאות ושנים אחדות אחריה, אם היו הכותבים שותפים לחוויה הקיבוצית" (ההדגשות שלי, י.ב.).<sup>5</sup>

נראה, לכאורה, כי מבקר זה אחז את השור בקרניו, אבל האם באמת היו כולם שותפים לאותה "חוויה קיבוצית מרכזית", באותה עוצמה ובאותה אינטנסיביות? הייתכן כי מי שלא השתתף בפועל בקרבות תש"ח-תש"ט (בין אם בפלמ"ח ובין אם ביחידה לוחמת אחרת) שותף לחוויה זו כמי שהשתתף ונלחם? האמנם "החוויה הקיבוצית" אכן קיבוצית היא? שאלות אלו יעמדו במרכז העיונים והדיונים שיבואו להלן.

בדברו על "שליבים במערכה" קבע יגאל אלון: "לאמיתו של דבר לא החלה מלחמת-העצמאות ב-15 למאי 1948, עם הכרזת המדינה ופלישת צבאות ערב. אין גם לומר כי תחילתה ביום פרסום החלטת האו"ם, ב-29 בנובמבר 1947. נכון יותר יהיה לקבוע כראשית מלחמת-העצמאות את יום בואה של אנית המפעלים הראשונה 'ירדלין', לאחר מלחמת העולם השנייה - אוגוסט 1945."<sup>6</sup>

ז. גלעד אומר ברוח דברים אלה: "אנו נוקטים בשם 'מלחמת-השחרור' בכל הקשור למערכות תש"ח, וב'מלחמת-העצמאות' - בכל הקשור להתנגדות היישוב מאז תנועת המרי, ימי המאבק וההעפלה, ועד הפסקת הפעולות הצבאיות של צה"ל וחתימת הסכמי שביתת הנשק."<sup>7</sup> כלומר, על-פי קביעה זו 'מלחמת-העצמאות' אליבא דעורך ספר הפלמ"ח כוללת את 'מלחמת השחרור', ודומים הדברים לדברי ראובן קריץ בהתייחסו לסיפורת "דור המאבק לעצמאות".

הסוציולוג הצרפתי רוברט אַסקפרי מדגיש את הכבייה של השראה קולקטיבית שהיא נחלת דורות ספרותיים, ובמחקרו המקיף על הספרות הצרפתית לאורך מאות שנים ניסה לגלות, האם קיימת בה מחזוריות קבועה של חילופי דורות. לבסוף טען, כי מחזוריות זו של "גלים" אינה מכנית או מתימטית קבועה.<sup>8</sup>

ר. קריץ מתחבט ומתלבט בשאלת גבולות "הדור הספרותי" (או "המשמרת", כלשוננו), לכלל פתרון אינו מגיע ומוֹדָה לבסוף שאינו יכול לשמור על קביעות ברשימותיו ובעיוניו: " - - עלינו ל'סכות' יותר מעשרים וחמש שנים. ואכן, נהוג לחשוב שזהו משך דור ביולוגי; אך כמה הן שנות דור ספרותי במאה שלנו ובארצנו, כשהטעם והסגנון, האוירה ורוח-הזמן התרבותיים-ציבוריים משתנים משנה לשנה? האם נוכל לכלול את שגולדו לפני מלחמת העולם הראשונה והתבגרו בשנות העשרים עם אלה

\* "עבותות הווי" שבכותרת נמשכים משתי מסות ביקורת מאת שלמה צמח. האחת, "בעבותות הווי", פורסמה לאחר פטירתו ב-1917 של מנדלי מוכר ספרים (שלום יעקב אברמוביץ) במאסף ארץ (אודיסה, תרע"ט), ע' 148-127 וכוונסה בקיץ מסות ורשימות (רמת-גן, אגודת הסופרים העברים בישראל/מסדה, 1968), ע' 61-39. במסה פולמוסית זו תקף צמח את סגנון ה"עט" של מנדלי וקרא להתנערות מהשפעות ולהעמקה פסיכולוגית בכתיבת ספרות חלף ההתמקדות בפרטי הווי חיצוניים. המאפיינים את יצירת מנדלי, שלטענת צמח לא הקדיש די תשומת-לב לנפש האדם.

רואה לענין ה"עט" אצל גרשון שקד, הסיפורת העברית: 1880-1980, כרך א' - "בגולה" (ירושלים/תל-אביב, כתר/הקיבוץ המאוחד, תשל"ח-1977), ע' 83-89, 278-271.

המסה האחרת הנדונה בכותרת היא המסה "תשואת הווי" שבה מבקר צמח את הפרוזה של יגאל מוסיונון, אהרן מגד, משה שמיר וס. יזהר. מסה זו פורסמה בבחינת (בביקורת הספרות), 2, (תמוז תשי"ב) ע' 25-9. וכונסה בקיבוץ מסה וביקורת (תל-אביב, אגודת הסופרים העברים/דביר, תשי"ד/1954), ע' 212-252.

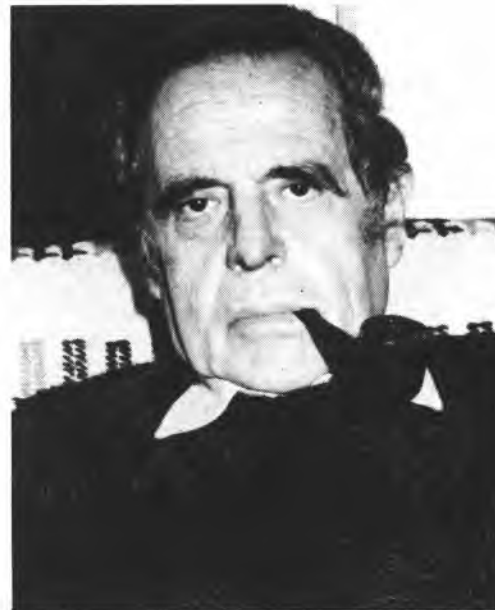




נתיבה בן-יהודה



משה שמיר



חיים גורי

טיגנו חביתות על שמן רובים, ועל איך מתחו את ההוא, ואיך היה המסע למצדה. כל העסק הזה - חלס. נגמר. סגור. חתום ופקוק. תודה לאל.<sup>14</sup> ל"דור תש"ח" האמיתי, כלומר, לאותם שהשתתפו במלחמת העצמאות כלוחמים בפועל, ובעיקר לאלה מביניהם שבאו אל המלחמה כנערים והתבגרו במהלכה, לדור זה נגרם עוול היסטורי כבד, שמשמעותו חורגת הרבה מעבר לתחומי הספרות, שהיא נושא הדין כאן, ויש להן השלכות תרבותיות וחברתיות, המגיעות עד ימינו. חלק מעוול זה נחשף בגיליון של כתב-העת פרוזה אשר כותרתו היא "המחדל הסיפורי של תש"ח".<sup>15</sup> הגיליון מבוסס על עבודת תחקיר ותיעוד של דן עומר, ובמרכזו ראיון עדות שלו עם עמוס קינן תחת הכותרת "הכנעני או בארץ...". החומר הספרותי והתיעודי לוקט ברובו מחוברות אלה של הקבוצה האידיאולוגית-תרבותית-ספרותית שזכתה לכינוי "כנענים", והוא מאיר ומוסיף על עדותו הנוקבת של קינן, שאינה מצטמצמת לתחומי הספרות בלבד, אלא עוסקת גם בתרבות, בחברה ובפוליטיקה. קינן מדבר בשם של סופרים שלא שרתו בפלמ"ח ושבתחילת דרכם במאבק לעצמאות היתה במסגרת הלח"י. בדבריו מובעת מרירות רבה כלפי המיסד התרבותי-ספרותי של תקופת המלחמה והתקופה שלאחריה, אבל הוא אינו חוסך שבתו גם מהאידיאולוגיה "הכנענית" וממעצביה וגם מכתבי-העת שלהם (שלאחר הכל היו איזוטריים).

החומר הספרותי המובא בחוברת פרוזה כלקט מחוברות אלה אינו עומד על רמה שווה; אבל החשוב לענייננו כאן הוא הדמיון המדהים בין ספרות מלחמה זו שמחרץ לפלמ"ח לבין ספרות המלחמה של לוחמי הפלמ"ח, שאינה במסגרת "ספרות הפלמ"ח" הז'אנרית הקנונית. בעיקר אמורים הדברים ביצירתם של יורם קניוק ושל נב"י מחד-גיסא ובסיפוריהם של קינן ושל איתן נותב (שרגא גפני) מאידך-גיסא. הדמיון איננו רק ברמת השפה הרחוקה מרחק רב מהלשון כבולת הנוסח המישנאי מצד אחד וה"עגה הפלמחית" לצד הניאולוגיזמים מן הצד האחר, של סופרי הז'אנר הפלמ"ח, אלא גם בפרטי הפרטים של התיאור. למשל, יש זהות כמעט מוחלטת בין תיאור ההתנקשות בתחבורה הערבית בכביש בית-לחם בסיפורו של קינן "הנוטר הממושקף עם הקריבינה"<sup>16</sup> לבין תיאור "פעולת האוטובוס" בספרה של נב"י (143-153): אילתור חוטי חשמל שחסרים לקשר בין נקודת המארב לבין המוקש. שכיבה ארוכת שעות במארב, גשם שיורד ללא הרף, המוקש שאינו מתפוצץ, ההתנקשות מבוצעת לבסוף בירי, ועוד. אבל המכריע יותר מהדמיון ברובי התיאור ובפרטי הוא הדמיון ביחס הנפשי הפנימי של הגיבורים הספרותיים אל המלחמה, אל הווייתה ואל הקורבנות שהיא תובעת. יחנן, גיבור הסיפור של קינן, מתבונן בתשומת-לב בחברו לפעולה יואב: "היו לו ידיים, רגליים ואף. הוא לא ידע שבעבור חודש ימים יחדל האף הזה לנשום, והביא או לא הביא בחשבון אפשרות כזאת.

המונחים "דור הפלמ"ח" ו"דור תש"ח", אף-על-פי שגם בתוך הפלמ"ח גופו לא היתה זהות הכרחית בין השניים, שלא לדבר על סופרי "דור תש"ח" אחרים, שהיו רחוקים מהפלמ"ח ומהווייתו. סיבה נוספת לזיהויים לא מדויקים אלה ודאי נובעת מכך שמאת הפלמ"ח ועל הפלמ"ח נכתבה ספרות רבה יותר מאשר על כל גורם אחר ב"מאבק" לעצמאות ובמלחמת-העצמאות, וכמות זו שטטשה את האבחנות ואף הבליעה אותן.

אין כל זהות בין הספרות המוכרת בבקורת ובמחקר כ"ספרות הפלמ"ח" הקנונית לבין ספרות המלחמה שנכתבה על-ידי מי שהיו לוחמי פלמ"ח במלחמת-העצמאות, ואשר התבגרותם ומטען התוויות העיקרי שלהם נובעים מן המלחמה ושבים אליה. פרצופו של הפלמ"ח השתנה פעמים אחדות במשך שנות קיומו; "ספרות פלמ"ח" הקנונית היא ספרות הנשענת על עולם חוויות השייך לשנות הפלמ"ח הראשונות, לכל המאוחר עד סוף מלחמת העולם השנייה. ההכשרות המגוייסות, שהרחיבו את שורות הפלמ"ח, שינו את פניו ושלחו את וותיקיו ל"זרובה". הן הגיעו אל דפוסיו הווי קיימים, שלא היו משלהן, פנימה, ושיכלו, לכל היותר, לשמש להן נושא להערצה ולחיקוי.<sup>13</sup> ה"דאגר הפלמ"חי ואביזרייה" - שפת העגה, המדורה-פינג'אן-קפה, הצ'יזבאט ומיני-הזמר, גינוני הערכים, המסעות למדבר, ועוד, אשר הם עצמם נשענו בחלקם על מסורות קודמות (בעיקר על אלו של "השומר") - כל אלה נתגבשו עוד באהלי פלוגות הפלמ"ח הראשונות. ההכשרות המגוייסות הוסיפו לז'אנר זה את האווירה של "פיקניק של תנועות-הנוער" (בלשונה של נתיבה בן-יהודה), אבל בין אלה לבין עולם חוויות של מלחמה, המצמיח ספרות מלחמה על מטעניה המיוחדים (וזאת מבלי להפחית כהוא-זה מערכו של הפלמ"ח ומתרומתו המכרעת בשנות "המאבק" שקדמו למלחמה), קיים הבדל עצום. אין זה מקרי כלל וכלל שבספרות המלחמה של הפלמ"ח, כמו בזו של יצחק טישלר, יורם קניוק ונתיבה בן-יהודה, נדחקים הז'אנר ואביזריו אל השוליים (טישלר) או נעלם כליל (קניוק). נב"י עוד מרחיקה לכת ומנפצת את הז'אנר על-ידי העתקת אביזריו מסביבתם הטבעית לסביבה זרה להם, לכאורה: הקפה, "השתייה", עשיית ה"שמת" והחברות מתקיימים לא בקומז'ין פלמ"חי סביב מדורה, אלא ב"קומז'ין" של נהגים סביב הפתילה. "אידאל" ומגנד, אל הסביבה הפלמחית ה"טהורה" מעתיקה נב"י הווי צבאות אופייני: משחקי פוקר סוערים, ושומי שמיים: מן החיילים עוברת התועבה אל המפקדים... קלפים, עישון, מין - כל אלה סממנים אוניברסליים מובהקים של ספרות מלחמה, ואותם מחדירה נב"י אל הז'אנר הפלמ"חי לא רק כדי לנפץ אותו מבפנים, אלא כדי להרוס גם את המיתוסים הספרותיים שנבנו סביב לו. וגם באמירות מפורשות: "כבר לא היה זכר לצ'יזבאטים שהיו מקובלים באירועים כאלה, לפני המלחמה. שכחנו מהם. תודה לאל, אף אחד כבר לא התפאר איך הוא סחב תרנגולות, ואף אחד לא סיפר איך

שנולדו סמוך למאורעות והתבגרו בימי מלחמת העולם השנייה - מבלי לחטוא לייחודם של אלה ושל אלה?" ובכל זאת, הוא מנסה לקבוע מסגרת כלשהי: "מוטב, שנקצר את המשך עד שמונה או עשר או שתיים-עשרה שנים לכל היותר, מ-1916, נניח, שהיא שנת לידתו של יזהר, ועד 1926, נניח, שהיא שנת לידתם של ניסים אלוני, יהודית הנדל, חנוך ברטוב ודוד שחר... אלא שאז נאלץ לפסוק, שעורך ספר הפלמ"ח אינו שייך לסופרי דור הפלמ"ח..."<sup>9</sup> דבר אחד עולה בבירור: מסגרות הסיווג והמיון לדורות ספרותיים אינן אוניברסליות, ומה שנכון לתרבות אחת אינו בהכרח חופף את קצב שינוי "הטעם, הסגנון, האווירה ורוח-הזמן" בתרבות אחרת. בהמשך אשתדל להראות, כי גם גבול הזמן התחתון שקבע קריץ, שמונה שנים, (שבמקרה או שלא-במקרה הוא משך קיומו של הפלמ"ח) - אף הוא מקיף וכולל מדי לגבי אותה ספרות המכונה "ספרות הפלמ"ח", וכי כאן יש חשיבות לא רק ל"חוויה הקיבוצית" ולעוצמת ההשתתפות בה, אלא גם לגיל בו התנסה מי שהתנסה בחוויה זו: קיים מרחק רב בין אלה שבגרו כראשית שנות ה-40 ובאמצעותן וחוויות הפלמ"ח של התבגרותם קשורות בימי המלחמה העולמית, מחתרת והעפלה, ואל המלחמה הגיעו (אם הגיעו) כבוגרים, לבין אלה שבגרו אל תוך המלחמה ובמהלכה, וחוויות הפלמ"ח של התבגרותם שלהם, "חוויות הקיבוצית", כרוכות במלחמה כוללת, במלחמת-העצמאות. האם קיים קשר בין אלה לאלה? האמנם דור לדור יביע אמר?<sup>12</sup>

**פרק ב. בין "ספרות הפלמ"ח" לבין "ספרות תש"ח"**

אין ספק, שהפלמ"ח עמד במרכז הווייתן של "תקופת המאבק" ושל מלחמת-העצמאות, משך כל שנות ה-40. מרכזיותו עולה לא רק מהספרות שלו עצמו, אלא גם מזו שמתארת את מלחמת-העצמאות ואת ה"מאבק" שקדם לה מנקודת ראות של יחידות לוחמות אחרות. כך, למשל, מתוארים הפלמ"ח ולוחמיו כנושא להערצה ולחיקוי במקומות אחרים לאורך דפי יומנו הקרבי של אורי אבנרי, ששדות פלשת 1948<sup>10</sup> המתאר את חוויותיו של לוחם בחטיבת "גבעתי". הוא הדין בספרו התיעודי רפורטאז'י של שמואל שווארץ (שיחור) חמישים הדקות של קולך,<sup>11</sup> אשר אחדים מגיבוריו, אנשי מחלקת חי"ש בחזית המרכז, שואפים ממש עד למותם בקרב להגיע לפלמ"ח. גם הספרות המתמודדת עם הפלמ"ח התמודדת אירונית, סטירית, פארודית ואפילו גרוטסקית, כמו זו של בנימין תמוז, עמוס קינן, ודן עומר, עושה זאת בסופו של דבר מעמדת נחיתות כלפי הגורם החוויתי המרכזי של התקופה כולה, לטוב ולרע. נראה, כי בשל מרכזיות הפלמ"ח החלו מבקרים, חוקרים וגם סופרים לסמן כמונח "ספרות הפלמ"ח" גם ספרות שעניינה מלחמת-העצמאות ללא קשר לפלמ"ח, וכך קרה שהלך ונוצר זיהוי עד כדי חילוף תוויות בין

--- המשיך יוחנן להסתכל. הסתכל בעיניים: מאום לא שרד בהן מהמראות, המצבעים. עוצמים את העיניים - נימחק הכל", זאת בקובץ המוכתר ככתרת מתחת לפרחים. אסא, גיבור סיפורו של קניוק "העיטים"<sup>17</sup> - "שוכב בין מתים [בין עשרות הרוגים שהערכים ממשיכים לירות בהם והעיטים והעורבים מנקרים בהם]. הלא לומדתי להגדיר שנאות, עמים, מצבים, וצמחים, לייבש פרחים, עתה לא נראו פרחים, על עיטים לא למדתי דבר ולא על ילדים, שייאלצו עתה לדחוף את הרקפות העתידות לפרוח כאן באביב, מלמטה". ועוד: דני זהבי, גיבור סיפורו של שרגא גפני, "הקרב על מיבצר וויליאמס"<sup>18</sup>, שקוע בהרהורים בדקות שנתרו לו עד להסתערות בראש מחלקתו על המישלט המיצרי, וכל המחמה מצטיירת לו בדמות מלחמת האינדיאנים והלבנים שנלחמו הוא ויוסי שחור ושאר חבריהם בשכונה בילדותם, לאחר שעיקרו את הספרות הקשורה בכך. דני נזכר ב"מלחמות" הילדות בחייו, אבל לצידו ישנה גם האנלוגיה הרצינית: "וחבל שהמצרים הם לא אינדיאנים, וחבל שהנגב אינו מרחבי המערב הפרוע. יכולנו לעשות אז דברים גדולים". בהסתערות, המסיימת את הסיפור, מאמץ גם המספר את נקודת הראות של דני: "--- דני ואנשיו קמו וגלשו במורד הקדמי של הגבעה הקטנה כשהם מריעים ומצווחים כעדת קומאנצ'ים פראיים. מסורת ימי הקרבות על מיבצר וויליאמס נמשכת! מן הראוי להביא את דבריו של קינן בעדותו על שרגא גפני: "הסיפור שלו היכה אותי בתדהמה. קלע להרגשה שלי כפי שהייתה אז. שאנחנו הדור שלחם את תש"ח ממשך איזו מיתולוגיה של ילדים שנטעו בנו. אני זוכר אפילו את האימרה של ברוך נאדל, בשנות הארבעים, שאמרה: 'את הפלמ"ח יצרו שני אנשים - יצחק שדה וגארי קופר'. אימרה מדהימה מאוד. מפני שהיה בה משהו שמתאים לתפיסה של ילדים על הרע השחור והטוב הלבן, ועל תפקיד הגיבור החיובי. והגיבור החיובי היה הפלמ"ח. השעה 11.59, והוא ניזעק ושלף ראשו. זה היה כוחו וזאת הייתה גדולתו של הפלמ"ח. --- כבר ב-49 הרגשתי שהסיפור הזה 'הקרב על מצבע וויליאמס' מתאר נכון את העולם הרוחני של אלה שלחמו --- מצויה המחשה של מיתוס הילדים שהיה לנו. מלחמת-השחרור הייתה בצורה כלשהי מלחמת-רוגטקות בה כל אחד קיבל כובקה בראש. --- וחשבנו גם שאנחנו נלחמים על ערכים מופשטים ונהדרים של שחרור-לבן. של סיפורת-ילדים. של הציונות מול תנועת-השחרור, וכל הדברים האלה. חשבנו שאנחנו סופגים כובקה מרוגטקה בראש. נחים רגע. ומתעוררים מחדש וכובשים את מיבצר האויב. זאת הנקודה שביטא שרגא גפני, ואני חושב שהוא אומר את האמת הגדולה ביותר על מלחמת-השחרור, ולא רק עליה אלא גם על מה שקדם לה, ועל מה שבא אחריה. בעיני אין זה מיקרה שהוא לא נכנס לקנון. עולם הערכים אותו מעלה שרגא גפני, אינו קיים היום כלל בוויכוח הציבורי על הסיפור העברית, שלא לדבר על המדינה עצמה, הציונות עצמה. זה כמו כל המלחמה שהייתה לנו במאה השנים האחרונות."<sup>19</sup>

העולם הרוחני של ילדים שהוטלו למלחמה, אותו מדגיש קינן, מופיע בכל "ספרות הפלמ"ח" הלא-קנונית משנות ה-50 ועד היום. יורם, גיבורו של פוֹצ'ו, מתאר את הרגשתו במהלך הקרב הראשון שלו: "זה כליך הזכיר לי משחק צופים, כל הכיבוש הזה"<sup>20</sup>, יאיר וחבריו, גיבוריו של טישלר, עולצים, שרים ומשתוללים כילדים באוטובוס בדרום דרומה אל הנגב הנצור, ובחולפם כמושבות הדרום הם "סוחבים" את כובעי ה"היטלמאכערים" שהגיעו מאמריקה, כובעי המצויה, מעל ראשי הקצינים המצווחצים המסתובבים שם<sup>21</sup>; אסא, גיבורו של קניוק, החי מחדש ממרחק השנים את זירת הטבח ששכב בה משך שעות כשהוא מתחזה לגוייה, אינו פוסק מלהתייחס אל עצמו ואל השוכבים שם כלילדים שהפכו אותם לסמלים מעוותים;<sup>22</sup> אבשלום תם, גיבורו של אלמוג, מתואר כך לפני מותו, מיד לאחר שנפגע על גב המשאית בשיירה המתוקפת בדרך לירושלים: "הוא צנח אחורה ונשכב פרקן כשגבו על השקים. --- הוא קפא תחתיו והביט בעיניים דומעות בגבעות המיוערות ובסלעים התלולים במדרונות שמנגד. הוא שמע, כמו בחלום,

את קריאות הקרב של בני המדבר ש עודדו את עצמם כראשי הגבעות, בדומה לאינדיאנים בסרטי המערב הפרוע. לרגע דימה לראותם דוהרים על סוסים ומניפים חרבות כאבות אבותיהם במדבריות ערב"<sup>23</sup>; גם נכ"י אינה פוסקת מלטעון, כי למלחמה הלכו ילדים שלא היו מוכנים לקראתה לא מבחינה צבאית ולא מבחינה נפשית: "ילדים. ממש ילדים. כל הפלמ"ח - ילדים. מה הלכו. לאן הלכו. ילדים. באנו הנה לשחק בחג"ם (חינוך גופני מיוחד). בספורט שימושי". על הערכים היורים עליה ועל כיתתה הנסוגה (והכיתה היא המכשרת "הוליווד" העירונית, שיש בה חברים בעלי השמות בוגרד, מגטווי, וטוסקה...) היא אומרת: "הם יורים עלינו בצורות של בטח איזה 40-50 כדור כל צד, אולי יותר, כמו בסרטים על המלחמה העולמית". ואת "קרב האוטובוס" היא מתארת כך: "אחד נגד אחד. כמו בסרטים של המערב הפרוע". גם הריגתו של חליל חאמד ענק, החבלן הערבי הראשי של הגליל, שהיה היעד העיקרי בתקיפת האוטובוס, מתוארת כסצינה הלקוחה מתוך מערכון: "אני רואה אותו עם תת-מקלע משונה ביד, מעיל שחור ענק, מתגנף, רץ על המעקה של הסיבוב --- דרכתי את הרובה, כיוונתי מעויינת, לא לקחתי צינסיים, יריתי, והחאמד הזה פרש את הידיים לצדדים, ועף למטה, עם צרחה נוראה."<sup>24</sup>

הוכחה נוספת להבדל הרוחני בין "דור הפלמ"ח" הקנוני ד'ארי (המבוגר) לבין "דור פלמ"ח-תש"ח" (הצעיר) ניתן למצוא במושאי ההתייחסות הרוחנית שלהם. בני הדור המבוגר הספיקו לצאת ל"דורבה" (אם שירתו בפלמ"ח), חלקם למדו באוניברסיטה, נסעו לחו"ל, הקימו קבוצות ספרותיות ("הרעים"), פירסמו מניפסטים ספרותיים-חברתיים והתחככו בכתיבה-הקפה הספרותיים של "הבוהמה הלוחמת" בשרוולי הדור הספרותי "המוליך" דאז. אין "סופר פלמ"ח" קנוני אחד שאינו מתייחס בצורה זו או אחרת, ישירה או עקיפה, ליצירתו של נתן אלתרמן, או לזו של אברהם שלונסקי. (מדובר גם בהשפעות סגנוניות ותחביריות, בינאולוגיזמים לשוניים, בהתייחסות לספרות הרוסית). לסופרי "דור פלמ"ח תש"ח" לעתיד לבוא לא היה אז אפילו הזמן, שלא לדבר על בגרות אינטלקטואלית, להכיר ספרות שלא למדו בבית-הספר, ולכן "בעלותם כיתה" (ויש מהם שעזבו את הלימודים לפני סיומה) הישר לשדות הקרב, הם נזכרים ומזכירים לכל היותר את חומר בחינות הבגרות דאז (ביאליק "מלחמה ושלום" לטולסטוי וכיוצא בהם): "האם לא חשבתי אז בתמימות, שעתה נראית לי ערמומית, על שורה משירי שהעוותתי למען הרגע והיא נתמחה כי ברגע התהוות, ברגע היווצרות, אותה שנאה מיוחדת; היורה ירה והשוטח שחט והעיט בז. ידעתי שהמילים אינן המילים המקוריות; אבל הפאראפראזה היתה לי משהו שיכולתי להיתלות בו, כמו לחשוב במושגים של קומה תועי מדבר צא מן השממה---"<sup>25</sup> יש יוצא מן הכלל אחד, שלא נעדר מתרמילים של אלה ומתרמילים של ההם: ספרו של אלכסנדר בק על הגנת מוסקבה במלחמת העולם השנייה, אנשי פאנפילוב, אשר גיבורו, הקצין משבט הקאזאכים באורגאן מומיש - אולי, היה למורה-הצבאי של מלחמת-העצמאות העברית...<sup>26</sup> אכן, סופרי הפלמ"ח של הדור הצעיר, אלה שעיקר חוויית המאבק לעצמאות שלהם עוצבה במלחמה הקשה, קרובים הרבה יותר לעמיתיהם הלוחמים-הסופרים שלא היו בפלמ"ח, אבל לחמו ביחידות אחרות, מאשר ל"דור הפלמ"ח, הקנוני, הז'אנרי, שסופריו היו חוקרים מרחק רב מתיאור אמיתי של המלחמה וחוויותיה; הסיים המהווים יחדיו, במציאות כמו גם בספרות, את "דור תש"ח" האמיתי, ההיסטורי.

1. המזבח, אין כל העסק נראה משם, מבעד לעבותות של העקדה ב"1948". אין, כמובן, כל קשר בין ה"עבותות" שממשל של נכ"י ובכותרת ספרה לבין ה"עבותות" שבכותרת לדעיל, אבל מן הראוי לציין, כי כשני הרומנים שלה פרצה נכ"י את הפרצה החשובה והמשמעותית ביותר מבעד והרחק מעבר ל"עבותות ההווי" של ספרות המלחמה הז'אנרית שתירדן כאן.
2. המקאמה "חוב של כבוד" מאת ת. חפר פורסמה יומיים לאחר כנס "ההגנה" והפלמ"ח בגליון יום ו' של העיתון ידיעות אחרונות, 10.7.1981, עמ' 16. באותו גליון (ע' 15) פירסם גם דריר מנסי את טריוויה תחת הכותרת "60 שנה להגנה, 40 שנה לפלמ"ח".
3. בעקבות יוסף חיים ברנר, "הזשנר הארצי-ישראלי ואבזרייהו (ממכתבים פרטיים) הפועל הצעיר" ד', 21, (ט"ז) אב תרע"א - 10.8.1911, עמ' 11-9, המאמר כונס במהדורות כתבי ברנר כ"הזשנר הארצי-ישראלי ואבזרייהו (ממכתב פרטי)", למשל: כל כתבי י.ח. ברנר, כרך ב' (תל-אביב, הקיבוץ המאוחד / דבר 1960), ע' 268-270.
4. קטעי מחקר שלי בנושא זה "מתל-צקלג" ועד ציר "עכביש" וריאציות אישיות" פורסמו בעיתון 77, 50-49 (נירנא פברואר 1984) ע' 56-59, 63 במלאת עשר שנים למלחמת יום-הכיפורים ועשרים וחמש שנה להופעת ימי צקלג לס. זהה.
5. ראובן קריץ, הסיפורת של דור המאבק לעצמאות (א) (קריית מוצקין, פורה, 1978) ע' 9-10.
6. זורובבל גלעד, מתי מגד (עורכים), ספר הפלמ"ח, (ב), (תל-אביב, הקיבוץ המאוחד/ ארגון חברי פלמ"ח, תשי"ג 1953) ע' 9.
7. שם, (מבוא), ע' ה'.
8. Robert Escarpit, *Sociology of Literature* London, Frank Cass, 1971 [1965, 1958] pp. 25-29.
9. ר. קריץ, שם, ע' 16-17.
10. אורי אבנרי, שדרות פלשת 1948. (ת"א, א.ל. הוצאה מיוחדת, 1975 (טברסקי תש"ח)).
11. שמואל שווארץ, חמישים הדקות של קולה (ת"א, טברסקי, תשי" 1950).
12. בניגוד לאבחנותיהם של יגאל אלון וזורובבל גלעד בספר הפלמ"ח, שאינן מבוססות על מחקר היסטורי, ובניגוד לאבחנתו של ראובן קריץ והמשתמע ממנה, מקובל עלי המינוח "מלחמת העצמאות" לתקופה שמיום 29 בנובמבר 1947 - יום החלטת האומות המאוחדות על הקמת מדינה יהודית בארץ-ישראל, "החלטת החלוקה" - ועד תום המלחמה בסכמי שביתת-הנשק. התקופה הקודמת להחלטה זו תכונה בפרקי המחקר שלהלן "תקופת המאבק", כינוי המכוון הן למאבק בכריטיים והן למאבק בערבים, מאבקם שהתנהג זה לצד זה. (תודתי נתונה להיסטוריון ד"ר מאיר עפיל על הערותיו לעניין זה). כיום עיון בנושא "המעבר הצבאי מן המאבק נגד הכריטיים אל מלחמת-העצמאות" (מטעם המרכז לתולדות כח המגן - "ההגנה" על שם ישראל גלילי, "אפעל", רמת אפעל, 9.2.1987). נדרש לסוגיה זו שר הביטחון, יצחק רבין, ששירת במלחמת העצמאות כסגן-המפקד וקצין המבצעים של הפלמ"ח, וכן כמפקד חטיבת פלמ"ח "הראל". המינוח "מלחמת השחרור" הוא בעיני רבין מינוח מוטעה ומפוקח מעיקר, שכן ב"1947, 29.11. לא הייתה זו מלחמת-שחרור, אלא מלחמת-עצמאות, מלחמת-קיום, למדינה שכבר הוכרה בא"מ. רבין גם נהר מלהגדיר את תקופת המאבק בכריטיים כ"מלחמת-שחרור".
13. ספר הפלמ"ח, א' ע' 460.
14. ראה: 1948 - בין הסיפור, ע' 75-73.
15. פרווה, גליון מיוחד - תיגור, במקום מס' 17-18 (אוגוסט - ספטמבר 1977).
16. אל"ף, חוברת שנייה (ללא תאריך); פרווה, ע' 16; כונס בקובץ הסיפורים של קינן מתחת לפרחים (ת"א, פרווה, 1979), ע' 37-34, וחתום: ירושלים 1949.
17. הופיע בכתבה-העת עכשיו, 36-35, 1977, ע' 38-60. כפרק מנובלה, כונס כסיפור "העיטים", בקובץ של קניוק ארבעה סיפורים ושיר (תל-אביב, הקיבוץ המאוחד, תשמ"ו - 1985), עמ' 65-88.
18. אל"ף, א', חוברת "לחג האביב 1950"; פרווה, ע' 22-21.
19. פרווה, שם, ע' 7.
20. פוֹצ'ו (ישראל וסלר), אני פחדן אני. (רמת-גן, מסדה, 1966), ע' 71.
21. יצחק טישלר, אחרונים על הרכס (תל-אביב, עם עובד, 1970), ע' 173-172.
22. יורם קניוק, "העיטים", עכשיו, 36-35, 1977, ע' 54.
23. אהרן אלמוג, שבע בתש"ח (ת"א, משרד הביטחון/ תרמיל, 1980), ע' 115.
24. נתיבה בן-יהודה, שם, ע' 226, 229, 151.
25. יורם קניוק, שם, ע' 58.
26. אלכסנדר בק, אנשי פאנפילוב (מתרגם: שלמה אבן-שושן) עין-חרוד, הקיבוץ המאוחד, תש"ו 1946.
27. ראה: אורי אבנרי, שם, ע' 266-268.

הערות:

1. נתיבה בן יהודה, 1948 - בין הסיפור (רומן על התחלת המלחמה) (ירושלים, כתר, 1981). מאז ראה אור הרומן השני שלה. שהוא ספר המשך לרומן הראשון: מבעד לעבותות (רומן על שלושה חודשים ב-1948) (ירושלים, דומינו, 1985). על גב הכריכה האחורית של ספרה זה משתמשת נתיבה בן-יהודה (ולהלן: נכ"י) ב"עקדת-יצחק כמשל לציונות" ומציגה אותו כ"סיפור של אחד היצחקים, דו"ח מפורט. מסופר דוגרי: אין זה היה להיות שם. על

**חתום על**  
**עֵתָוֹן 77**  
**לשנת 1988**

# משוררים קנדיים כותבי אנגלית

## לואיס דודק



קטוואנגר פול: שמן על בד.

אל פורדי ואלדן נולאן, הנודעים כמשוררים "פופוליסטיים" שפונים לקהל נרחב ביותר, המשיכו בקו בו החלו שתי קבוצות המודרניסטים הראשונות, מ.פ.ר. סקוט ועד אירווינג לייטון. שני משוררים פופולריים נוספים הם לאונרד כהן ומרגרט אטווד, שלשירתם נוספה עממיות פיוטית ואיכות כוכבית הקשורה בתקשורת ובטכניקות פרסום, שמציננות את תקופת שנות ה-60 ואחריה.

בנוסף לאלה קמה בראשית שנות ה-60 תנועה מעניינת של משוררים מקורבים מאוד זה לזה שמרכזה בוונקובר, בחוף המערבי. מדובר בתנועה הקרויה "טיש", (על שם כתביעת בשם זה), שרעיונותיה הסתמכו על משוררים אמריקאיים כצ'ארלס אולסון ורוברט קרילי, שהושפעו במקור מוויליאם קארלוס וויליאמס ומעזרא פאונד, ושכסו טיעונה היה שטכניקת השירה צריכה לשמש כלי להעברת המהות האומנותית והאישית ביותר של המשורר. משוררים שהיו קשורים, במידה זו או אחרת, לקבוצה הנ"ל הם - פרנק דייבי; ג'ורג' באורינג; ג'ון ניולאב. וברצף מאוחר יותר, ובניתוק מסוים - רוברט קרוטש; פטריק לין וטום ווימאן, המקרבים אותנו למשוררי התקופה האחרונה, ולצורת הכתיבה הנקראת לעתים "פוסטמודרניסטית", המטמנת את המשוררים הצעירים ביותר - רוי בורסון; קן נוריס ורבים אחרים והמאופיינת בפתיחות מוחלטת לחוויה הפיוטית, בתנודות חסרות-פתרון של הדמיון, בחוסר מחוייבות לאמונה פוליטית או דתית ובנטייה להותיר את עצם הצורה של שירה "פתוחה" ובלתי גמורה. זוהי שירה ללא התחלה וללא סוף, ולעתים קרובות גם בלי הרבה אמצע. עם-זאת יש בה יותר אישי ונאמנות למצבם של צעירי המשוררים בתקופתנו.

בעיית האמונה, כשכבת יסוד לשירה, ניתנת להדגמה דרך סירת המשוררים היהודיים בקנדה: איזידור אשר - שם נשכח כיום, היתה חרונית מכובדת ושמרנית לחלוטין במאה ה-19. ובתקופתנו מהווה שמו של אברהם משה קליין (שנפטר בשנת 1972), שסמפתח בקרב המשוררים המודרניים. הוא היה ראשון המשוררים כותבי האנגלית שהשפעת המסורת היהודית ניכרת מאד בשירתו. כצינוי נלהב מאז שנות השלושים, וכאדם מאמין באמת, הוא מייצג את ציר ציר האורתודוקסיה הדתית, אליו נמשכים חלק מהמשוררים המודרניים. אירווינג לייטון המשיך בכיוון שירה זה תוך היותו מושפע מאוד מניטשה. נאמנותו של לייטון ליהדות לא מוטלת בספק, אך היא איננה נטועה עוד באמונה, ובניגוד לקליין - מתבטאת בסקפטיות בוטה ובריאליוס נמרץ. אלי מנדל, השייך לאסכולה המיתופואטית, הנו, כמוכנים מסוימים, צאצא פיוטי וביקורתי של אסכולת לייטון. המשורר היהודי הבא לאורך קו תהליכי זה הוא לאונרד כהן, סופר אהוד על הקוראים הצעירים המביע קול טיפוסי לניהיליזם ולכמיהה הדתית המעורפלת של גיל הנעורים.

עם ולמרות כל השפעותיה של התפתחות היסטוריות ואינטלקטואליות אלה, ברור שכל משורר הוא ראשית אינדיבידואל, ייחודי - סמית כאתאיסט; סקוט כסוציאליסט וכאסתטיקן פוליטי; פ.ק. פינג' כיוצר של מטאפורות סבוכות; סוסטר כמתעד סבלו ואושרו של האדם; ריני כמדמיין שנון; פורדי כאוטודידאקט ודובר של קוסמולוגיה אישית פרובינציאלית; אטווד כאישה מעונה וחמושה לקרב במאה ה-20; ורו בורסון, הצעיר מכולם כשובר מפתיע של דימויים.

באופן כללי ניתן לומר על המבחר הזהיר שלהלן שהוא בעל איכות אישית ובדיבד בעל אוניברסליות ככל שירה ראוייה. בנקודה זו הוא מהווה אזור מפגש אנושי משותף בין ישראל וקנדה כמו בין שאר עמי העולם. שהרי זה בסופו-של-דבר מה שהשירה באה להעניק לנו - קרוב לזהותנו האנושית, שמעבר לזהות הלאומית המוגבלת וקצרת-הטווח. ■

מאנגלית: אירית סלע

מכירים את השאר מספיק כדי לראותם במדויק כפי שהם.

אני מניח שבאותו אופן מתכוונם קוראים בסופרים הקאנאדיים. רק מזוהתנו נראית בוודאי, אם-כי למעשה לא כאלה הם פני הדברים.

הבעיה היא שדווקא אני, האמור להציג את סופרינו כלפי חוץ, אינני מסוגל לראותם מזווית הראות המתאימה משום שאני כן רואה אותם במדויק, כפי שקרוב משפחה רואה את משפחתו. בעיני אחרים סופרים אלה אינם מזוהים יותר מסופרי כל ארץ אחרת. אבל הם שונים בהחלט. מאד - אותו אוסף אנשים, המסווגים כמשוררים קאנאדיים שכוחבים בשפה האנגלית.

קנדה נחשבת בדרך-כלל למדינה קונפורמיסטית, אך משורריה הם לעתים תכופות ראדיקליים. לכאורה - פרדוקס. שכן בדרך לא-מובנת, האמנים יוצאי-הדופן והייחודיים ביותר, שהתרחקו ואף דחו את החברה לה הם שייכים - הם בסופו של דבר המייצגים את עמם והמדברים מתוך לב-ליבה של אותה חברה. כך בכל התקופות ובכל התרבויות. ג'ייס, הגולה מאילנדה, הוא האירי המובהק; ניטשה, ששנא כל דבר גרמני, הנו גרמני במובן העמוק ביותר; ירמיהו, מטה הזעם של עמו, מייצג את רוח היהדות. כנראה, שהאמנים הם דוברי הרוח הלא ממומשת, נפשה הרדומה של האנושות.

שכן השירה היא כרת אמת, אשר המבקשים אותה והעוסקים בה הם מיעוט נסתר. אבל גם בתוך מיעוט זה פועל תהליך הסטורי. במאה הנוכחית, בשנת 1925 בקירוב, החלה התחדשות השירה בקנדה במונטריאול, בקרב קבוצת משוררים קטנה: א.ג'.מ. סמית; פ.ר. סקוט; ו.א.מ. קליין, אשר כולם מיוצגים בקובץ זה, ומהווים חלק מהתנועה המודרנית בשירה, המאופיינת בקשיות עורף יחסית, ובדחיית הסנטימנטים ההומאניים של שירת המאה ה-19, וכן בצורה חדשנית. רבת-פנים במקום מסורת החרוזה הקודמת, ובצליל ריאליסטי נוקשה. גם נושאי הכתיבה הפכו לרלוונטיים, והם נוגעים בבעיות מהותיות המאפיינות את זמננו.

תהליך כוללני זה התגבר בקבוצת המשוררים בני הדור המאוחר יותר, שהחלו לפרסם את יצירותיהם משנות ה-40: ארל בירני; פ.ק. פינג'; מרים וודינגטון; אירווינג לייטון; ריימונד סוסטר; ג'ון סאתרלנד. כל המשוררים האלה המשיכו במסלולים שהיתו המשוררים האנגלים והאמריקאיים במאה שלנו, כמו ייטס; ט.ס. אליוט ועזרא פאונד האנגלים וקארל סאנדברג; וויליאם קארלוס וויליאמס השייכים לזרם האמריקאי הדמוקרטי.

ועם כל השפעות אלה נשאר בני דור אלה קנדיים במהותם - מחוספסי גוון, ממשיים ומחוכרים למציאות.

הקבוצה המובהקת הבאה של משוררים קנדיים, שהחלה לפעול משנת 1950, מזוהה עם שמות כמו ג'יימס ריני; ג'יי מקפרסון ואלי מנדל, וכן עם תיאורטיקן הספרות הנודע - נורתרוף פריי. ד.ג. ג'ונס וגוונדולין מקאוון יכולים להיחשב כממשיכי מסלול התפתחותי זה.

עיקרה של התיאוריה עליה נשענו הנ"ל היא בכך שבמני המיתוס, היוצרים אחדות מוחלטת, הם המספקים את התבניות. אותה משחזרת השירה בכל תקופה במושגים חדשים ומגוונים. תיאוריה זו איננה דוחה אפשרות לפיה תשמש מציאות בת זמננו - הנספגת בשירה - כלי להעברת משמעות מיתולוגית. קיימת משיכה כללית לרעיון של משיכה והארה עליונה בענף זה של השירה.



EVENING IN THE SUBURBS

Around six he arrives  
 from a hard day at the office  
 His dog greets him  
 his children greet him  
 even his wife greets him  
 He sits down  
 his wife sits down  
 his children sit down  
 even his dog sits down  
 and they eat supper  
 Then he lights his cigar  
 reads the evening paper  
 the sports page  
 the markets  
 the comics  
 Gets up  
 goes into the garden  
 where he adjusts the sprinkler  
 turns the water on  
 sits down again  
 watching the drops  
 fall through the air  
 and goes to sleep  
 in the deck-chair  
 When he wakes up  
 it's dark outside  
 the sprinkler's off  
 He lights a cigar  
 and goes inside  
 the house is empty  
 the lights are out  
 then he remembers  
 his wife's at the church  
 his children next door  
 watching TV  
 even his dog's gone  
 He takes a beer  
 from the refrigerator  
 but the beer doesn't taste right  
 he sits down again  
 in his easy chair  
 picks up the paper  
 but his eyes are tired  
 he doesn't feel like reading  
 Still he feels like doing something  
 and he takes the paper  
 and rips it down the middle  
 he goes to the kitchen  
 and takes the beer bottle  
 and throws it through the window  
 his dog coming from the cellar  
 gets booted in the rear  
 Then he feels better  
 he feels good again  
 sits down in his chair  
 falls asleep like a child.

INDIAN

When an Indian loses his dignity  
 there's nothing left to distinguish him  
 from any paleface.  
 That's what's happened to her,  
 the proud look gone from her eyes  
 from too much drinking, too many men  
 buying time on her body, she makes it along Queen Street,  
 only the war-paint on her puffed cheeks showing  
 she's not defeated, still thirsting for the scalp  
 of another white man, if there's a straggler fallen back  
 too far from the others to fight through her ambush.

חזק אתו מהחלון  
 פלבו בא מהמרתף.  
 חוטף בעיטה באחוריו  
 אחר כך הוא מרגיש יותר טוב  
 הוא מרגיש שוב טוב  
 מתישב לו בכסא שלו  
 נרדם כמו ילד.

אינדיאנית

כשאִינדיאני מאבד גאונותו  
 לא נותר מה שיבחין בינו  
 ובין סתם אינשהו חנוּר־פנים.  
 זה מה שְקרה לה,  
 המבט הגאון אול מעיניה  
 מרב שתיה, מרב גברים  
 שחננו וקנו זמן על גופה, היא משרבת דרכיה  
 לאורך הקווין־סטריט, רק צבעי־המלחמה על תפוחות לחייה  
 מראים שאינה מגזחת. עדין צמאה לקרקפת  
 של עוד גבר לכן, אם נחשל־מוגב מאחור  
 ומרחק מחבריו האחרים מכרי להשיב מלחמה  
 שצרה לה ולמארב שלה.

מאנגלית: גיורא לשם

מקום שהסוסים הולכים

הרחוב דומם,  
 השאון מהספה דרך הקיר,  
 הגור מכרבל אינ־אונים על הפסא,  
 רדיו סגור, בקבוקי חלב מאחורי הדלת.  
 ונכון לעכשו  
 מאום מלבד שנה וחלומות והרהורי שנה,  
 אפלו אהבה אינה מחזיקה אותנו ערים הלילה  
 בשקענו אל תוף אותה ארץ מיונרה  
 מקום שהסוסים הפחלים מתהפכים  
 בלא־פרש, גאיונים.

Where the Blue Horses

The street is quiet,  
 the noise through the wall is stilled,  
 the little cat curled up on the chair,  
 radio turned off, milk bottles outside the door.

And for now  
 nothing but sleep and dreams and thoughts of sleep,  
 not even love keep us awake tonight

as we sink into that strange land  
 where the blue horses toss  
 riderless and proud.



משורר ועורך.  
 נולד ב-1921.  
 ספרו הראשון פורסם ב-1972.

מאנגלית: שמעון לוי  
 ערב בפרברים

בשש בערף הוא מגיע  
 אחרי יום קשה במשרד  
 פלבו מקבל את פניו  
 אפלו אשתו מברכת אותו בשלום  
 הוא מתישב  
 אשתו מתישבת  
 ילדיו מתישבים  
 אפלו פלבו מתישב  
 והם אוכלים ארוחת־ערב  
 אחר כך הוא מדליק לו סיגר  
 קורא את עתון הערב  
 את מדור הספורט  
 את המדור הפלכלי  
 את הקומיקס  
 קם  
 יוצא אל הגנה  
 שם הוא מכני את הממטר  
 ופותח את הברז  
 חוזר ומתישב  
 מביט בטפות  
 הנופלות באויר  
 והולך לישון  
 בכסא־נוח  
 כשהוא מתעורר  
 כבר חשף בחוץ  
 הממטרה לא פועלת  
 הוא מדליק לו סיגר  
 ונכנס פנימה  
 הבית ריק  
 האורות מכבים  
 אז הוא נזכר  
 שאשתו נמצאת בפנסיה  
 ילדיו אצל השכנים  
 מסתכלים בטלוויזיה  
 אפלו פלבו יצא  
 הוא מוציא בידה  
 מתוף המקרר  
 אכל לבירה אין טעם  
 הוא שוב מתישב  
 בכרסתו הנוחה  
 מרים את העתון  
 אך עיניו עיפות  
 אין לו חשק לקרא  
 אכל בכל זאת בא לו לעשות משהו  
 והוא לוקח את העתון  
 וקורע אותו באמצע  
 הוא הולך למטבח  
 ולוקח את בקבוק הבירה



משורר, מספר, מחזאי (רדיו וטלוויזיה), מסאי, מתרגם ועורך. נולד ב-1904. ספרו הראשון פורסם ב-1955.

**לג'ורג לאמינג**

מאנגלית: שמעון לוי

פּרָצוּפִי חֲבַצְלוֹת שְׁחוּרִים  
צְחוּק בְּרִקוּד  
לִפְתַע בְּרָאִי - קִיר  
הַפְּרָצוּף שְׁלִי תִקַּף אוֹתִי  
נִדְהָם לְרֵאוֹת עֲצֵמוֹ  
כְּמוֹ חֲלוּזוֹן לְבָן  
בְּפָרְחִים הַשְּׁחוּרִים הַגְּמִישִׁים  
עֲכָשׁוֹ תָּמִיד  
אֲנִי חֹשׁ הַכֶּרֶת תּוֹדָה  
כְּלָפִי כְּלַכְּם  
שֶׁהֲרִשִׁיתֶם לִי לְלַכֵּת בְּכָלִי דַעַת  
וּבְאֵינִי קוֹרָא תִגָּר בְּגִנּוֹת  
בְּאֶרְמוֹנוֹת שֶׁל  
עוֹרוֹתֵיכֶם.

אֶצְלֶךָ  
אוּכַל לְסַכֵּן מַלִּים עַל אֹדוֹת זֶה  
אֶתָּה שׁוֹלֵט בְּהֵן  
וְכֵן אֶתָּה יוֹדֵעַ  
שֶׁהֵן מְשֻׁתָּחוֹת  
קִהוֹת  
הָאוֹמְרוֹת פְּחוֹת  
וְגֵרוּעַ  
מִמָּה שְׂאֵנוּ מְרַגְּשִׁים  
אוֹתָהּ הַחֲבוּרָה מֵעַל קִינְגְּסְטוֹן טָאוֹן  
עֲמֻדָנוּ חֲמֻשָּׁה (שֶׁשָּׁה?)  
מְלַכְּדִים בְּשִׁירָה  
וּמֵאֲשֵׁרִים וְלֹא רַק מְרוֹם.

זוגות

אֲנִי הֵייתִי מִסְחָרָךְ  
מִיִּדְיוֹת פִּתְאֵם  
לֹא-רְאוּיָה לָהּ  
נִרְצִית

**פ.ק. פייג' P.k. Page**

**אחיות**

הַיְלָדוֹת הָאֵלֶּה מְבַקְעוֹת זֶה אֶת זֶה לְרִנְחָה כְּמוֹ אֲגוּזִים,  
שׁוֹבְרוֹת וּמְפַצְחוֹת בְּבֵית הַקֶּטָן,  
הֵן הַדְּלָחוֹת הַנְּטָרְקוֹת.  
בְּכָל זֹאת וּבְסֵף הַכַּל הֵן עֲרִינּוֹת לְאֵמָּה, מְקַבְּלוֹת  
אֶת תְּנַחוּמֶיהָ הַפְּשׁוּטִים כְּמוֹ מִשְׁקֵה-חֶלֶב.  
פְּרָאִיוֹת בְּרִחוּב הֵן בְּעֵלוֹת הַשֶּׁמֶשׁ וְהֵן מִסְתַּחֲרָרוֹת  
עַל צִירִים וּנְפָרְדִים  
וּמוֹשְׁכוֹת סְבִיבֵן בַּתְּנוּעָתָן שְׂכוּנָה צְוֹחֵנִית  
שְׁלֵמָה שֶׁל כְּדוּרֵי-אֶרֶץ קְטָנִים;  
בְּאֵלִימוֹת מְחֻזְּקוֹת שֶׁנֶּאֱהָ בְּפִיֹּתֶיהֶן.  
עִם עֵרֶב צְחוּקָן עֲדִין וּמֵאֲחֵד מְנַחֵה אוֹתָן  
אֲלֵי נְאוֹת הַדָּשָׁא זֶה בְּעֵינֶיהָ שֶׁל זֶה;  
וּמֵעֵבֶר - הַעוֹלָם עָקָר; הֵן מְמַצּוֹת  
עֲדָנָה כְּמוֹ מַחְלָה, זֶה מִזֶּה  
וּמִדְּכָרוֹת כְּאֵלֵינוּ כָּל מְלָה זֶה עֵתָה נוֹלְדָה -  
פְּרָפְרִית, וְרַכָּה מִתּוֹךְ הַגְּלָם.

**לואיס דודק**

**הצולל**

מאנגלית: גיורא לשם  
כְּשֶׁגּוֹפֵף צוֹלֵל אֶל תּוֹךְ הָאֲגָם, בֵּין הַבוּעוֹת, אֲחֵדוֹת  
דְּבָקוֹת לַתֵּף עוֹרֵף יוֹתֵר  
מֵאֲחֵרוֹת, וּכְשֶׁאֵת שׁוֹכְבַת בְּשֶׁמֶשׁ כְּדוּרִים סְמִיכִים שֶׁל מִים  
נִצְמָדִים לְכַתְּפָהּ הַשְּׁחֵמָה, לִפְנֵי שֶׁהָאוֹר נוֹטֵלֵם  
מִמֶּךָ כְּאֵד - אֲחֵר כֵּן אֶת רֵצָה וְהָאוֹר דוֹלֵק בְּעַקְבוֹתֶיךָ  
בְּאֵי-רְצוֹנוֹ לְעוֹבֵךְ, וְעֵשֶׂב נִלְפֵת לְרִגְלֶיךָ בְּקִרְתֵּי-רוּחַ  
כִּיֵּצֵד זֶה יִתְכַּן אֲפּוֹא כְּשֶׁאֵת מִתְקַרְבַּת אֵלַי וְחוֹלְפֵת  
שֶׁמְחַשְׁבוֹתֵי לֹא תִלְכְּנָה גַם הֵן אֲתֵרֶךְ, כְּפִמְלִיָּה שֶׁל מְשֻׁרְתִים?

מאנגלית: גיורא לשם

**אלפרד פורדי Al Purdy**

נולד באונטריו ב-1918. הרבה בנסיעות בקנדה ובאירופה. כותב בסגנון מסורתי ומודרניסטי. ספרו הראשון פורסם ב-1914.

**גותיקה של ישימון**

מֵעֵבֶר לְאֵגֶם רוֹבְלִין, בְּמִרְחַק שְׁנֵי חוֹפִים,  
הֵם מְצַפִּים אֶת מַגְדֵּל הַכְּנִסְיָה  
בְּמַתְכַת חֲדָשָׁה, מִיִּשְׁהוּ תְּלוּי בְּשִׁמִּים  
שֶׁם מִמְּעַל עַל חֲתִיכַת חֶבֶל  
מִכָּה וּמְפָרְזֵל אֶת גּוֹרֵד-כְּרוֹסוֹ שֶׁל אֱלֹהִים,  
מְעַפִּיל וְעוֹלָה לְאֶרְכוֹ שֶׁל הַמַּגְדֵּל  
עַד כִּי לֹא נוֹתֵר דְּבָר לְמִסְמַר עֲלָיו -  
אֶפְשֶׁר שְׂאֵמוֹנַת הָאֵמֶן מִשִּׁיגָה מֵעֵבֶר מִזֶּה:  
נוֹעֵצַת בְּטְמִירִין, נֶאֱבָקֶת עִם יַעֲלֵב,  
מְמִידָה קוֹרוֹת-עֵץ רְקוּבוֹת בְּאֵיתְנֻתָם שֶׁל אֲרָנִים,  
רוֹקֵעַת בְּחֻזְקָה בְּתוֹךְ מַעֲרַת הַרְקִיעַ הַגְּדוֹלָה,  
מִתְמַדְדַת בְּגִבּוֹרָה עִם בְּעִיּוֹת קֶשׁוֹת  
שֶׁל כְּבִידָה, נוֹוֹט שְׂמִימִי וְהַמְצָאֵת אֲגוֹדָת,  
נִדְּכוֹת זְמַנּוֹ וְטָרְחָתוֹ מְנַחֵה לְאֱלֹהִים,  
מֵינּוּס כְּמוֹכֵן זְכוּיֹת-מַחְלָה בְּעִבּוּדָה בְּלִתי מְאָרְגָנָת -  
שְׂדוֹת שְׂמִסְבִּיב מְצַהִיבִים לְכָרִי אֲסִיף,  
גּוֹזֵל וְעוֹלֵל בְּ-שֶׁמֶךְ מוֹטְסִים בְּאוֹר וּבְמִים,  
מְנוֹת מְדִלֵל חֲרִישֵׁי בְּכִבְרוֹת יַעַר יִרְקוֹת,  
וְטִיפוֹת שֶׁל שְׁלֹשׁ צְפִירִים צְעִירוֹת נִעְלָמוּ  
בְּשִׁכְכַת הַתְּשֻׁתִית שֶׁל דְּרֵךְ הַמְּלָךְ הַחֲדָשָׁה -  
הַתְּמוּנָה אֵינָה שְׁלֵמָה, חֲסֵרָה פְּסָה  
הַיְכוּלָה לְשִׁנּוֹת אֶת תְּמוּנַת-הַנוֹף הַדִּידִרִית כְּלָה:  
אֲבוֹת-קְדָמוֹנִים גּוֹתִיִּים מְבִיטִים מְשִׁמִּים יַמִּי-בִּינִימִיִּים,  
פְּנִים זוֹעֲפִים לְכוֹדִים בְּאֶלְבוּמֵי-תְמוּנוֹת נְחָלְצִים  
לְטוֹפֵף בְּמוֹרֵד כְּבִישֵׁי בְּרֵזֵל בְּתֵאֵם אֶפְרָם:  
רְעִיּוֹת מְטִמְטְמוֹת מְעַמֵּל מְגִשְׁשׁוֹת בְּתוֹךְ בְּשֶׁרֶם  
אֲחֵרֵי מַה שְׂמוּסִיף לְזוֹעַ וְלֵהֲשַׁתְּנוֹת וְלִרְגֵשׁ  
מֵעַל וּמֵעֵבֶר לְיוֹם הַיּוֹקְטוֹרִיאִנִי הַקְּפוּא מִזְמָן.  
אוֹת וְסִימָן לְאֵשׁ וְגִפְרִית? עֲגָל כְּפוּלֵי-רְאִשִׁים  
שְׁנוּלֵד אֲמַשׁ בְּמַתְבָּן? רְגוּשׁ נָשִׁי חֲרִיף?  
תְּקוּפָה נְאֻמִּינָה נְעוֹת לְקִרְאֵת תְּמוּרָה,  
אֲרוּחַת הָעֵרֶב קָרָה וְחֲרֻכָה פֶת הַלְחָם שֶׁנֶּאֱפְתָה לֹא מִכְּבָר,  
יַעֲרוֹת מְסֻתָּרִים מִתְחַלְחָלִים וְטִפּוֹת מִים תְּלוּיֹת כְּנִטְיפוֹת,  
בִּיצִים כְּפוּלוֹת-חֲלָמוֹן וְהַבֵּית חוֹרֵק מְעֻט -  
מִשְׁהוּ עוֹמֵד לְקִרוֹת, עֲלִים דּוּמְמִים,  
בְּמִרְחַק שְׁנֵי חוֹפִים, אֲדָם מִכָּה בְּשִׁמִּים,  
אֶפְשֶׁר שִׁיפֵל.



נולד בנבה סקוטיה ב-1933. סופר-חבר באוניברסיטת ניו ברונסוויק. שיריו נרפסו בכתב-עת קנדיים מרכזיים. ספרו הראשון פורסם ב-1969.

מאנגלית: דינה קטן בן-ציון

**מחפש את ננסי**

מחפש את ננסי בכל מקום, עוצר בחורות במעילי-גשם ובשמלות תכלות אומר, את ננסי אני מחפש בכל מקום זה גיהנום, ננסי אני מפחד למות מבלי למצא אותך.

אבל תמיד חלה איזו טעות:

פנס-רחוב שכור יתר מדי משקה או אפלו שאני רוצה יתר מדי שנגסי תקרה.

**ההוצאה להורג**

בליל ההוצאה להורג גבר בפתח הדלת חשב אותי לחוקר מקרי-מוות. "עתונות", אמרתי.

אבל הוא לא הכין. הוליה אותי ללדר הלא-נכון שם ברך אותי השיריף: אמרת, פאדרה."

"אתה טועה", אמרתי לו. "אני עתונות." "כן, כמר-עתונות, כמובן."

נרדנו בגרם המדרגות. "הו, מר אליס," אמר הממנה. "עתונות!" שאגתי. אף הוא הדף אותי דרך וילון שחור. האורות היו כה בהירים עד שלא יכלתי לראות את פני האנשים היושבים ממול. אף תודה לאל, אמרתי בלבי הם יכולים לראות אותי!

"הסתכלו!" צעקתי. "הסתכלו בפני! האין איש מפיר אותי?"

אז כסתה מטפחת את ראשי. "אל תקשה עלינו את המלאכה." לחש התלין.



משורר, מספר ופזמונאי. נולד במונטריאול ב-1934. אחד מהמשוררים הפופולריים והמשפיעים של שנות ה-60. ספרו הראשון פורסם ב-1956.

מאנגלית: שמעון לוי

**אני מאמין**

ענן של חגבים עלה מהמקום שבו אהבנו וחלף לפני השמש. אני תמהתי אלו חיות הם יחסלו, אלו אנשים משעבדים ישחררו בגללם.

חשבתי על פירמידות מהפכות, על פרעה תלוי ברגליו, גופו מרות -

או משכה אותי אהובתי למטה לסים מה שהתחלתי. מאחר יותר, במרחק של כמה אלמות שרכים, שכבנו.

ענן של חגבים חלף בעיני ובין היתר, הלובם בפווץ ההפוף, כל אחד ואחד מהם שמן ועף לאט.

אינו רעב לעלים ולשרכים אנחנו נחנו עוד למטה. ריח שמעלות ערים בוערות היה באויר.

גודים-גודים של אמללים פראים מהבטחות קדושות, עד מהרה חלפו על משכבנו הם רצו בין השרכים ועשב. שפי מחשבות עלו בי:

לעזוב את אהובתי ולהצטרף לגודיהם, להצטרף לקדשתם;

או לקחת את אהובתי אל העיר אשר ממנה נמלטו הם: אותו עולם מרושש של פשר-נגע-חבורות ושרדות מרקיבים

לא היה יכול לפתותינו זה מזה. תאנות הבקר הרגילה שלנו תקעה את בשרי תחלה והשיבה לי את שפיותי.

אסור לי לבגד בננה-משכבנו הקטן, אמנם רק לזמן-מה.

טוב לחיות בין בית-עבדים חרב לבין ארץ מבטחת, קדושה.

ענן של חגבים יתפף עוד פרעה אחד על פיו; עבדים יבנו עוד קתדרלות שעבדים אחרים יבעירו

טוב לשמע רמה רועמת בתחתית הארץ טוב ללמד רגלי כמרים פראיים או ענוים רומסות את היק.

**נאצים**

"נאצים", התחילו הלחשים, "נאצים", כשהיו נאספים ומגירים זה על זה את זכר הארץ הישנה כדי לשטף את האבק משדות קנדיים קרים. "נאצים", אמרו הקולות אל גבותיהם שבעיר, "נאצים", לילדיהם אוכדי-העצות בבית-הספר, "נאצים", עד שדבקו מנפרים בתוויתיהם, ומפחדים.

איזו הקלה לכלנו, בסוף המלחמה, עתה לאויב הגדרה מחדשת, אוקראינים משתוחחים על מחרשותיהם. "קומוניסטים", אמרנו. "קומוניסטים" (1979)

מאנגלית: דינה קטן בן-ציון

**עונשים**

יתר מכל אני זוכרת להיות כלואה בתוף מרתף חשוף, מסביב סוגרת עלי אדמה שחוכה, אושת יצורים סמויים מעין בפנות המפלצתיות, וכמו בשר-נא גרוני, אצבעותי בתחנה לדלת החרשת. כאשר בגרנו במקצת המשמעת היתה יותר ישירה, ותמיד דיוקן דמותו לנגד עינינו, הך המורמת, התלתל בתספרת טריה, הרצועה האכזרית. זה שלמדנו לאהב אותו, אומרים, אינו מפתיע. לא-כן, אולי, שלמדנו להבין ולסלח לילד המענה שבו. (1979)



משוררת. נולדה בקנדה ב-1946. כונרת אוניברסיטת אלברטה. ספרה הראשון פורסם ב-1972.

Irving Layton ארויך לייטון

משורר, מספר ומסאי.  
יהודי. יליד רומניה. הגיע לקנדה כבן שנה.  
בעל תארים אקדמיים בחקלאות ובמדעי המדינה.  
שייך לאסכולה הפואטית המודרנית בקנדה.  
קובץ שיריו הראשון פורסם ב-1945.

מאנגלית: רפי ויכרט

העגל

הוא בקשי עמד. ולמרות שנלקח מאמו ומריחות האסם הרשים בגאנותו, על הבטחת הרבונות בזה נע ראשו לקלטנו. האור האכזר שמפכה בקלחים מההקרקע לקק בצלעותיו המעצבות, הוא היה צעיר מדי לכל הכבוד הזה. חשבתיו על ריצוד השני המדח.

"אין קסוף בעגלי פרים" אמר פרימן. הכמר האורח שפשוף את נחיריו המרחרחים בפאתטיות ביום חסר-הרוח. "חבל" נאנת.

מבטי החליק מכוכבו לעבר שמים ריקים שסכבו מעל לגוש האנשים השחור, מעלינו ומעל לעגל הממתין למכה הראשונה.

הלום, עגל הפר קפל את רגליו הקדמיות הרזות כאוסף כח לגיחה מטרפת - - - מתנודד - - - נשא אלינו את עיניו המאפילות, וראיתי שהיינו בקצהו הרחוק של מבטו המפחד, קטנים יותר ויותר, עד שהיינו רק קרנס כבד שהצליף באזנו המדוממת והדף אותו על צדו, בנקשות, כבול עץ.

פתח רכס הגבצה הנהר התנשף על החוף המאלתר. חפרנו בור תרקנו בו את העגל המת. הוא השמיע צליל רטב. גרגור של קבר, כשהצלעות החמות תפחו ושטחו. שלו. עגל הפר נח כישן. רגל קדמית על רגל, חסר גאנה וכה נפה עתה, ללא תנועה, דומם לגמרי בבור הצונן. פניתי משם ובכיתי.

D.G. Jones ד.ג'. ג'ונס



משורר, מבקר ועורך. נולד ב-1929. נמנה על הזרם המוביל בשירה הקנרית. זכה בפרסי שירה אחרים. משמש כפרופסור-חבר באוניברסיטת שרבורק בקוויבק. ספרו הראשון פורסם ב-1957.

מאנגלית: רפי ויכרט, צביה גינור

קיכלי מים צפוני

הצפור הולף על שפת החוף לא נגוע בשמש נושרת המתרסקת אל האלונים

נר על רגלים עננות בין קניסוף יבשים, שלדיהם השטופים והשבורים של עצים,

הוא נע דרך עולמו השבור כאחד שגשרד לכד דרך עיי המלחמה האחרונה.

עולם של דממה רק קולם של מים נקשים באבנים פרוץ רוח באבנים

אפר עם צהב, חזהו החלילי הוא טובל ועוצר, מחרזת צלילים שזורים בדממת הריק.

דממת אביב המקדים כשמשמשות חדשות מכינות כמו נצנים חדשים באויר חסר עלים

עולם צח באשר הקתב הקדמון של כל חי חרב

אף למרות הליכתו הנפלאה על החוף המזוקם, עוצר את הרגע ביציבתו

אף הוא ילבין עם הימים ועולם האנוש הפגום לשוב עם עצם עננה.

נוף מחלוני

צלע הגבצה הסתרה והסלעים עולים מן השלג כפרחים.

Eli Wolf Mandel אלי מאנדל



משורר ומסאי. סופר-חבר באוניברסיטת רגינה. שיריו נדפסו בכתיבת רבים וכן באנתולוגיות הקנדיות המפורסמות. ספרו הראשון פורסם ב-1969.

מאנגלית: דינה קטן בן-ציון

יום הכיפורים: מעמד

אלהי, מה המצב עכשיו ביחס אלי העומד כאן לפניך (הלא אתה, ככל שלא תדע רחם, גם אלהי הצדק). ואיני יכול להשתחוות אפנים. אתה הוא שצוית בן. עלי להשבר אפוא כדי להתכופף, כי להתכופף אני חייב.

אבל אפנה אליך הנה-כה: חפוי נער, בוחר לא לחשוף את עצמי. עלי לשאת אותך. אם בן. ככל אשר תכבד.

זה הזמן העץ חשוף מתכופף ברוח ולעפות, ערום-וערף, אלהי, הוא מתנשא אל השמים.

המשוררים-האנרכיסטים

הפסיעו בזהירות דרך גוילי המלים. הבאמת תוכלו לומר אלו שבירים היו פעם שירים ואלו שמשו נשק?

מיהו שהמיט חרבן

בחוצות ערי הלשון.

מפיץ פרחי חשף.

שחור פרצי אלמשמעות?

אלו כחות-גרילה

נטרפי שלום, אהבה, בית, אמה,

ממשל, נאפלו המות עצמו?

שרה אסקימואית אנונימית

שיר הנערה שהפכה אבן

גברים בקיאקים  
בואו אלי  
והיו בעלי;  
האבן הזאת  
נצמדה לה בכת אלי

וראו, הנה עתה  
הופכות רגלי אבן.

גברים בקיאקים  
בואו אלי  
והיו בעלי;  
האבן הזאת  
נצמדה לה בכת אלי

וראו, הנה עתה  
הופכות שוקי אבן.

וראו, הנה עתה  
הופכות ירכי אבן.

וראו, עתה ממתני  
ומטה אני הופכת לאבן.

וראו, הנה קרבי  
הופכים עתה אבן.

שמחת השן

עסוק נפלא זה,  
לעשות שירים!  
רק שלעתיים קרובות מדי  
הם כשלוונות.

מזל נפלא זה,  
שמתמלאות המשאלות!  
רק שלעתיים קרובות מדי  
הן סתם חומקות.

עסוק נפלא זה,  
לצוד קאריבו!  
רק שלעתיים רחוקות מדי  
אנחנו מצטיינים בזה  
כך שנעמד  
כמו להכה בהירה  
על פני הערבה.

מאנגלית: שמעון לוי

ג.

כתבתי את האמת - לא משימה קלה,  
אבל ברוח הזקנים שהשאירתי מאחורי  
אני לומד, שונה ומפרש. אם מלותי פז  
איכה? כלתי לעבור, בלתי-פגיע, דרך  
שערי-היהודים. אל שערי הכבוד אשר נחלתי?  
העולם הרחב הוא שלי,  
גמולי על שהייתי נאמן לעצמי, לטבעי  
שלי. לגורלי.

שיר האב

מפלת שלג ציומה,  
התרחקי לי מהאיגלו,  
יש לי ארבעה ילדים וגם אחתי;  
הם לא יוכלו להעשיר אותך.

מפלת שלג חזקה,  
התגלגלי לך אל מעבר לביתי הדל.  
שם ישנים היקרים לי בעולם.  
מפלת שלג, הניחי ללילם להיות שלו.

מפלת שלג אפלה,  
רק עתה בניתי איגלו כאן, מוגן מרוח.  
זו אשמתני אם הוא איננו במקום נכון.  
מפלת שלג, שמעי קולי מההרים שלך.

מפלת שלג חמדנית,  
יש די למחץ ולהרס.  
פלי משה על הקרח,  
קברי צוקים, סלעים נאכנים.

מפלת שלג, כל כך מעט הוא מה שיש לי בעולם.  
התרחקי לי מהאיגלו, אל נא תפסיקי את מסעותינו.  
כלום לא תרויחי מהחרדות שלנו, ממותנו.  
מפלת שלג אדירה, מפלת שלג אדירה.

מפלת שלג קטנה,  
ארבעת ילדי והאשה שלי הם כל שיש לי בעולם,  
כל מה שיש לי להפסיד, את לא תרויחי כלום. רכושי,  
מפלת שלג, הצילי את ביתי, השארי על הפסגה שלך.

משורר.  
פרופסור לאנגלית באוניברסיטת סט.  
לואיס.  
נולד בקנדה ב-1945.  
ספר שירי הראשון פורסם ב-1969.

דרך הקרפד והעקרב

כשנת 1602 היהודי המומר פרנציסקוס מפיצינצה, הוציא לאור  
את הקטלוג שלו על אודות הפשעים שבוצעו נגד ישר המשיח  
שיוחסו ל"שבטי" ישראל.

א.

שקרים, השמצות וכפירה - קרא להם מה שתראה,  
לי הם הקנו קדום, חרות  
מאותו הגטו הבלתי-נסבל. מלותי הן מלות-פז  
וזהב אבן הנו. מטבע מזיף, אתה אומר?  
אבל לא לחבורה החדשה, התאבה, שלי; לא, באמת  
ברומא, בשער טיטוס הם נושכים באלה  
הם מצהירים שאלה מטבעות אמיתיות.  
אשר חבט בו  
ראובן תפס בו  
שמעון הצליף בו  
יוסף חשל מסמרים קהים...

ב.

הבקר היה בהיר בנוכחות שלו -  
הוא אותת לי, משך אותי מקשרי-דם.  
"למה?", שאלתי. "זה רצוני", ענה.  
"עמי ישא ביסורים על יסורים,  
בגידה אחרי בגידה - אתה הוא המכשיר שלי".  
אני מאמין שהוא ברך אותי, אבל אני פוחד  
שקדם שיהיה אפשר למצוא אותי ולגדל אותי -  
"תאשים אותי שנאת  
הצדיקים ואני אשלה לנצח אל התפת.  
ובלון גנב ממנו  
לוי ירק עליו  
דן קלל אותו  
גד הצמיד לו הקוצים  
בנימין פגע בו  
נפתלי...

מרגרט אטווד Margaret Atwood



משוררת ומספרת.  
נולדה באוטווה ב-1939.  
בעלת תוארי B.A.  
באוניברסיטת טורונטו ו-M.A.  
באוניברסיטת הרווארד.  
שמש כסופר-חבר  
באוניברסיטת טורונטו. נדה  
במקומות מגורים מרובים,  
בקנדה ומחוצה לה. עבדה  
כקופאית, מלצרית,  
תחקירנית סרטים ועוד.  
ספרה הראשון פורסם ב-  
1966.

חלום ו: גן השיחים

עמדת עור פנים בגן ההוא -  
מכור, נטוש  
ומתפרא

בחלום ילתי  
לראות משה לתוך האדמה, לראות  
את תפוחי האדמה המצנפים  
כמו זחלים חורים בקרקע  
הצנונית דוחקות משה  
את חרטמיהן הכשריים. הסלק  
פועמים כמו לבבות של דו-חיים אטיים

מסכיב לרגלי  
התנשאו תותי השדה, עצומים  
זוהרים

כשהתכופפתי  
כדי לקטף, נדי  
התרחקו אז אדמות ורטבות

בחלום אמרתי  
שהיה עלי לדעת  
כל השתול כאן  
יעלה דם.



קן נוריס Ken Norris

משורר ועורך.  
נולד בקנדה ב-1951.  
בעל דוקטורט בספרות אנגלית.  
ספר שירי הראשון פורסם ב-1975.

אתה קורא את זה מהר מדי

מאנגלית: שמעון לוי

אתה קורא את זה מהר מדי.  
תאט, פי זו שירה  
לשירה לאט פועלת.  
אם לא תחקה אתה מעט  
הרוח לעולם לא תשרה.  
קל כל כך מהר לחלוף על פני השטח  
ואז לומר שלא היה דבר למצא.  
בעיניך נע בשיר בעדינות  
כאלו אתה נוגע בכשרה של אהובה.  
שירה היא תרגיל בסבלנות.  
אתה חייב להמתין לה שתבוא אליך.  
הרוח מתגלה בתחפושות רבות:  
כמה רוטטות בליפי,  
כמה מרעידות בשיר.  
מה קורה?  
האט, האט,  
קח כמה נשימות לעמק,  
קרא את השיר לאט,  
קרא כל שורה לחוד,  
קרא כל מלה ומלה לבדה,  
קרא את הרנחיים בין המלים,  
תחיל להתנגנס, זוהי שירה,  
תרגע עד שלבך  
יהיה פגיע, פתוח לרנחה.

ריימונד פיליפ Raymond Filip

כוגר אוניברסיטה  
מונטריאול.  
ספרו הראשון פורסם  
ב-1976.

לעולם אל תתחתי עם אמן

מאנגלית: רפי ויכרט

לעולם אל תתחתי עם אמן  
אלא אם בן אהבת אף לגוע ברעב,  
או לאכל אחרי הנצח.  
הם רבים יותר מחמאת בטנים נמסה בשמש  
וכמוה שופעים, חלקים ומטרפים.

לעולם אל תתחתי עם אמן.

בלתי מתרבתים ומורדים  
פקידים אינם מסגלים להבינם  
מוזרים, כמו עטופים בשקיק ניר.

לעולם אל תתחתי עם אמן.

אין בזה כסף.  
הם מפסידנים.  
תתחתי עם מבקר, או עם עיט-תרבות.  
הזוכים הם האמנים הנכשלים.

לעולם אל תתחתי עם אמן.

הם רנקים בלתי ראויים,  
סביכים עוד בטרם תקשורי אחד מהם.  
לא תהיי אלמנת גולף  
תהיי אלמנת פריסבי.  
החיים יפרידו ביניכם יותר מהמנות.

לעולם אל תתחתי עם אמן.

הם יתגרשו מהמציאות  
בטעון אכזריות רוחנית  
הם ישאוף מעבר לספה  
של מודעות חדשה.

רו בורסון Roo Boorson

משורר.  
נולד בקנדה ב-1952.  
זכה במספר פרסים  
ספרותיים.  
ספרו הראשון פורסם ב-  
1977.

אוקטובר ברחוב הורון

מאנגלית: רפי ויכרט

תחת השיחים גרגורין הקצבי של יונים,  
כשקית מים נסחטת  
או לב מוטוטוני  
או אדם צולע  
רץ.

כל כמה רחובות, שעון על עץ,  
מזון ישן, סוף סוף  
כמות לילות ללא שנה.

כיצד לאמד שמחה?

ממצע הנמדד לאורך חיים?

הרעיונות שאנו נושאים בכיסינו  
הם תהומות נוראים.

רחוב זה, מדרכה זו

אינם אומרים דבר על הלכות  
שנשאים מתחת לזרועות  
כחבילות קשורות בחוט.

אף בשעת ההליכה הגוף נוטה  
מעט שמאלה. יש לו את  
הצליעה הלא נראית.

המועצה לשיווק פרי הדר  
למען הספרות בישראל



סטנלי קופרמן  
Stanley Cooperman

משורר.  
שימש כפרופ' לאנגליה  
באוניברסיטת וונקובר.  
ספרו הראשון פורסם ב-  
1968.

יום זיכרון ללוחמי גטו וורשה

לו תהפך כל יד לאילן  
לו תהיינה הזעקות לפרחים  
קשת  
נטושה בארץ...  
האתמול פרי לענה  
לו המחר  
יהא כחל כבקר

מי זוכר את שמותיהם,  
האנשים הקטנים  
מסוקים אל הפרזל,  
עוקמים ספרי תפלה  
לאגרופים?  
זכריה ארטשטיין, צלו  
מספרר לרקיע  
כמו דגל...

האם אתה חושב שמתו?  
לך בין פרדסים  
מלבלבים  
בקצה הים:  
הצעירים עם מוסיקה  
בגיפס.  
נשותיהם  
חנקות מן היאוש.

מה שנעשה  
באותו אפריל מטרח  
חי בכשרנו:  
תן לזרועותינו  
ליצב חטה זוהרת  
בזכרנו,  
נשבע.

מאנגלית: רפי ויכרט

שלמי תודה

תודתנו שלוחה לשגרירות קנדה  
בישראל, ובמיוחד לגברת מרה  
מסנג'ר על עזרתם בהפקת המדור. כן  
מודים אנו למתרגמים, ליועצים ולכל  
מי שתרום להצלחת המבצע.

מערכת "עתון 77"

ג'ורג' באורינג George Bowering

משורר, מספר ועורך. נולד  
ב-1935 פרסם למעלה מ-40  
ספרים.  
ספרו הראשון פורסם ב-  
1969.

בתוך הצבעוני

בתוך הצבעוני  
אנו מחזלים  
במבט קרוב יותר  
נראים קוים ירקים חזרים, חדשים

תני לחלק פרח זה  
אתך, לנשקך  
ללחץ את לשוני על אבקה אבקנים  
כנגד תקרת פי

הביטי בי די זמן  
ואהיה לפרח  
או פטל לה נשמת  
משיח מנטף

תני לי לחלק אותך  
עם פרח זה, הביטי  
בכל דבר די זמן  
והוא מים

על עלה, עלה כותרת  
בו אנו שוכבים, רגלים חשופות יחד.

הדשא

חזב אני לספר לך  
על הדשא החום  
שהופיע עשרים פעמים  
השנה, מתחת  
לשג הנמס המצמיח  
את גרסת האביב שלו  
כאריהים יוצא  
מהמים, מסנור  
בשמש, דשא  
אמין זה השמש תשוב  
השמש ותשרף  
שב כמו עונה  
זעירה.

גואנדלין מקיואן Gwendolyn MacEwen



משוררת, מספרת, מחזאית  
(רדיו) ומתרגמת.  
נולדה באונטריו ב-1941.  
שיריה מופיעים במרבית  
האנתולוגיות הקנדיות.  
ספרו הראשון פורסם ב-  
1969.

פאלו של  
הילד בעל הבטן הירקה והמביצת  
השוכב לצד הדרך

בנוכלה של קונצקיס  
ושל הילדה עליה כתב ט.א. לורנס  
שנמצאה אחרי הטבח הטורקי  
בתך אחת קצוצה, צורחת  
'אל תפגע בי, בבא!'  
לא בא לי לסלפם בשיר.

לילד שרקד  
בגטו נרשה  
שאיש מלבדו לא שמע  
היו עיני-ירח, לא  
אימה ירקה ולא פחד  
אלא משהו גרוע יותר

תשוקה פשוטה לרצות את  
האנשים שנשפתהו  
להתבונן בו גורר אחרון וקדימה  
את רגליו העטופות בעתונים  
של יום רגיל נוסף

ילד רוקד

אין דרך בה אוכל לכתב על  
הילד הרוקד בגטו נרשה  
בגוף סתבותיו.

רק שתי גויות היו  
על המרצפת באותו היום  
ולילד עליו לא אכתב  
היו פנים חזרים ומאמינים  
כרח

# סינדרום היראה הגדולה

צבי רפאלי

ואיננה מזיקה לאיש, עד שכעבור יום עולה העיירה הממוקשת בלהבות השמימה. עליונים פחות הם גיבורי "קן־הקוקיה", וכן הרופאים והאחות הראשית שאינם שפויים יותר מהחולים. גם חיי ג'וליאנה מ"המדבר האדום" של אנטוניוני, סרט שהזכרנו קודם לכן, אינם מעודדים. ג'וליאנה מתגוררת בעיר שכוחת־אל, ליד מפעל תעשייתי לכימיקלים. הכל משמים כאן, ממש כנוף חייה האישיים הנפחדים והמתוסכלים. סביבה - אדמה חרוכה, ספינות מפליגות - כמו זוחלות לאיטן אל תעלות בלתי נראות לעין. בית־חרושת כתעתי ועקומה, הורה אש גיהינום שנבלעת ברוחה הנכאה של ג'וליאנה. המוטיב הפסיכואטי כאן, קרוב לרוחה של "השתיקה" הברגמנית. אומנם בית המלון הוא ככל המלונות, אך תושבי העיר מדברים בלשון דמיונית, המשתרעת לאורך כל העלילה האימתנית המתרחשת בפרוודורים קפקאיים, דוממים. שונה מדממה זו שתיקתה התיאטרלית של אליזבט פוגלר ב"פרסונה". אחרי "אלקטרה" - נדס קולה. היא מאושפזת בקליניקה פסיכיאטרית ובתהליך החלמתה שעל חוף הים - מטפלת בה האחות אלמה, ה"נורמלית" כביכול. וכאן, הופכת פוגלר משחקנית לבמאית. המחזה התיאטרלי של ביצועיה הקודמים עובר מקרשי הבמה על מציאות החיים. אלמה

ב

לפני שנים קראתי אחד מסיפוריו של סלאבומיר מרוז'ק. מסופר בו על שני מחוסרי עבודה שהשכירו עצמם לשמש פיונים במשחק השחמט. עבור כך וכך פרוטות, היה עליהם לעמוד בככר העיר בתחפושת של אבני השח ועל שני אמני המשחק, הוטל לשחק בהם לפי כל הכללים של משחק המלכים. במילים אחרות: אדם הפך לעצם מותנע, לרובוט המופעל על־ידי אחרים, העושים בו כרצונם. המצב הקליני על־פיו הופך הפרט הבודד לכלי סטאטי, הפועל בכוח האינרציה, בתוך חיים שוליים המבוימים על־ידי יד נעלמה, הוא עיקרו של הסרט האובססיבי.



דומן פולנסקי ואיבל אדואני בסרטו של פולנסקי - "הדייר"

ה"שפוייה" הופכת לשחקנית המתוודה בפסיכודרמה, החושפת את טירופה שנדחק במרוצת השנים בתהומות הבלתי־מודע שלה. פוגלר היא עכשיו גם "הקהל" האילם המתחזה בשתיקתו, כדי לצפות במשחקה האימיתי של אלמה. אליזבט כאלמה ואלמה כאליזבט, מגלות כמו במחזהו של פירנדלו - "הנרי הרביעי", את טירופו של העולם. את דברנותה של אלמה, ניתן לערוך רק באמצעות אילמותה המדומה של אליזבט. בסרט זה, כמו באחרים הנזכרים, תרים חוליי־נפש אומללים את עצמם, כמחפשים אחר צילם שאבד להם בדרכי החיים, וכפטר שלומיאל בסיפורו הטראגי של שאמיסו, לא ימצאו אותו לעולם.

## פילמוגרפיה

1964	אנטוניוני מיכאלאנג'לו	- המדבר האדום
1963	ברגמן אינגמר	- השתיקה
1966	ברגמן אינגמר	- פרסונה
1966	ברוק פיטר	- מארה סאד
1926	גאלן הנריק	- הסטרונט מפראג
1966	דה ברוקה פיליפ	- מלך ליום אחד
1919	וינה רוברט	- קאכינט של דוקטור קאליגרי
1965	וילר ויליאם	- האספן
1931	לאנג פריץ	- עיר המחפשת רוצח
1976	לוסי גוסף	- מיסטר קליין
1921	מורנאו פרידריך וילהלם	- נוספרטו
1976	פולנסקי רומן	- הדייר
1975	פורמן מילוש	- קן הקוקיה
1958	פראנזי ז'ורז'	- הראש מעבר לחומת
1962	פריי פראנק	- דוד וליזה
1974	קופולה פראנסיס	- השיחה

בית מחסה לחולי־רוח מצאנו כבר ב"קאבינט של דוקטור קאליגארי", שעלילותיו מסופרות על־ידי מטורף. ב"הראש מעבר לחומת" של פונזי ובמארה־סאד לברוק, משמש החולה אובייקט פסיכיאטרי. יהיו הסרטים שונים כאשר יהיו, הם עוסקים כאחד ביצור אנוש סובל ומתייסר, שסביבתו הקרובה איננה שפוייה ממנו. ה"אספן" של ויליאם ווילר, האוסף נערות כפרפרים, איננו סוטה־מין מן השורה. הוא מנסה ל"רכוש" אנשים ולשלוט בהם, כפי שאולי שלטו בו בנעוריו. ב"שיעור" של יונסקו אחר מות קורבנו הראשון, מגיע תורו של השני. מלחמתם הדראמטית של שני צעירים, הנמצאים על סף התמוטטות רוחנית הוא תוכנו של הסרט "דוד וליזה". הטרור, על־פני הנחיתות של בימאי הסרט פראנק פריי, איננו אלא סימן היכר לבדידות ולניכור בעולם הפחדים שאין מפלט ממנו. תאורו המורכבי, הוא בחזקת משל, בחזקת ראי עקום של פני החברה כולה על כל המשתמע ממנו. לא בכל הסרטים הנזכרים איכות אמנותית שווה. אלא שאנו, לא באיכות ענייננו, אלא בסימפטום איר־השפיות. מעטים הם ה"משוגעים" הטובים ככסרטו העליו של פיליפ דה־ברוקה "מלך ליום אחד". שם העלילה מתרחשת בעיירה צרפתית בימי מלחמת העולם הראשונה, בין־הזמנים בו נוטשים הגרמנים את העיר, ואילו האנגלים טרם נכנסו אליה. במקום נותרו חולי־רוח בלבד, המאושפזים במוסד סגור והנשכחים משום מה על־ידי השלטונות הנמלטים על נפשם. הם יוצאים בהמוניהם אל הרחוב ומקימים "מדינה" משלהם, מכתירים חייל סקטי כמלך ליום אחד, מתחפשים לאחרים (בכנדי הגמונים ודוכסים) כב"מרפסת" של ז'אנה ועורכים טכס חגיגי. אך בניגוד לגיבוריו של ז'אנה, הפיקציה כאן משעשעת

שנות היראה הגדולה בקולנוע ומעגלי־הסיוט האופפים אותו, הם סימן היכר לאובססיות ולניכור הנראים בעולמנו מכל עבר. באחד ממאמריו מתייחס קרל גוסטב יונג לדמותו של אמן כאל "שופר של סודות פסיכויטיים", המבטא, בעל־כורחו, לכאורה, את המתרחש סביבו. כלומר, רוחה של התקופה היא זו הדוברת מגרונו.

מוצג שנות השישים, כמו זה של שנות השבעים הוא מסר ללא מסר, פחד מפני הפחד, המוליך לתיסכול מתמיד ולתחושה סכיזופרנית. ("במדבר האדום" של אנטוניוני, שטה אניה בלתי מזוהה שכמו מבקשת את הקטאסטרופה הממשמשת ובאה). האדם אינו אלא חפץ בודד שאינו מסוגל להבין את המכניזם העיוור השולט בעולמו. כך מרגיש טריקובסקי, גיבורו של פולנסקי ב"הדייר", באדישותה האילמת והאימתנית של סביבתו הקרובה, כשהוא מאולץ, על־ידי דחפים בלתי מותנים, לחיות את חיי הזולת, על־מנת לחוות באמצעותם את חייו הוא. אובססית האשמה המדומה הופכת אותו לנידון החברה, ובדומה ל"חפץ" של חנוך לויך, הוא נדחף על־ידי שכניו להתאבדות, אקט המלווה במחאות־כפיים של הצופים בו. הפרט הבודד אינו מודע עוד לזהותו האמיתי ובליווי מונולוגים פנימיים וחיטטים נפשיים לאין ספור, הוא מתקרב לטירוף, לפשע או להתאבדות: רובר קליין, בסרטו של לוס, אינו יכול להשתחרר מחרדת הקיום של אדם הנושא את שמו, וכמו בפנטסטמגוריה קפקאית שקלעה רחובות שוממים, חצרות נידחות וכתים נטושים; מובל אף הוא ברכבת ההשמדה של הנידונים למוות.

אולם מעגלי היראה הגדולה אינם מטפויים בלבד והשוואה איננה ערטילאית, אלא היא תוצר של מרכיבים פוליטיים, המשליכים את האדם בו אין חפץ עוד, לתוך התווה הגדול של עצמו. באחת התופעות המחיריות ביותר של מכניזם ההשמדה ניתן לחזות בסרטו של קופולה - "השיחה". הארי קאול, בלש הציתות, מנסה ליצור סביבו חומת מגן בפני העולם העיוני, אך באורח אירוני מצותת גם המצותת וכל דבריו המוקלטים נרשמים על־ידי רשת ציתות־על, המנסה ללכוד אותו. וכמו במחזותיו של דירנמט ("הפיסיקאים", "ביקור הגברת הזקנה") קיימת זהות אידאית בין השולטים והנשלטים המשתמשים באותו כל־נשק עצמו, כאשר ההקלטות עצמן אינן אלא אמת יחסית, שבדומה ל"ראשומן", יותר משהם מגלים את האמת, הם מסתירים ומעוותים אותה ללא הכר. בסרטו של אנטוניוני "זהות גנובה", נמלט העיתונאי דייוויד לוק מעצמו כדי ללבוש חזות של דמות חרשה, שמסכתה אף היא איננה אלא אשליה עצמית בלבד, ותוך חיפושי הזהות הנואשים שלו ב"עולם השלישי", אין לוק מסוגל להינתק מאימת הזמן ומהאירוניה של ההיסטוריה, הפועלות באורח אירציונלי נגדו. מתברר, כי ברנשים תמימים כביכול הם סוחרי נשק ממולחים ואילו הסטרונטנית לארכיטקטורה שניקרתה בדרכו, איננה "פאם פאטאל", אלא בדומה ללבריינטים המצולמים בביתו העקלקל והסוריאליסטי של אנטוניו גאודי, גם היא דמות "ספינקסית" בלתי מפוענת ובעלת זהות כפולה.

"השופר הפסיכויטי" של סודות התקופה, עפ"י הגדרתו של יונג, מצוי אפוא בסרטי שנות השישים והשבעים. כאשר האובייקט האנושי הופך לפרסונה נון־גראטה, לדמות מפוצלת ובלתי־רצויה, החיה חיים ווגנטיביים בסיןדרום היראה הגדולה, המשתקף בסרט האובססיבי.

# מפגשים שהיו ומפגש אפשרי

## עמנואל ברמן

שירי של ט.ס. אליוט, "הליסס", "כחיפוש אחר הזמן האבוד" ו"הטירה" קראו אותי במשך שנים רבות. מאז נעורי המוקדמים. כמה מספרים אלה הסתייגו ממני בתחילה. שעממתי אותם. אך כאשר גדלתי, והם הכירו אותי טוב יותר, החלו לחבב אותי יותר, ולהבין את המשמעות הנסתרות שלי".  
לידל טרלינג  
(ר' בונים ואקארט, 1977)

### א. אדון מול עבד? דוגמה נגד דוגמה?

משהו טראומטי אירע במשך השנים ביחסי פסיכואנליזה וספרות. שושנה פלמן (1977) ממקדת את הטראומה בו' החיבור שבין שני התחומים, שבמקום המשמעות הרגילה של צירוף ותיאום, זכתה למשמעות של הכנעה. כ"קשר שבו הספרות מוכנעת לסמכות, ליוקרה של הפסיכואנליזה", האינטרפרטציה מובנית כיחסי אדון ועבד, על-פי הגדרתו של הגל, כשהספרות נועדה לשרת את הצורך של הפסיכואנליזה בהכרה. ואכן, בריונים פסיכואנליטיים מוקדמים על סופרים ויצירותיהם, ניתן לאתר נימות של קולוניאליזם נאור. ניתן לדמיין את המושל הצבאי בעל העניין באתרופולוגיה ובאתנוגרפיה, המוכן להקשיב שעות ארוכות לסיפוריהם המרתקים של זקני השבט, אך בשעת מבחן יידע להזכיר להם מיהו השליט האמיתי בשטח.

אל מול קולוניאליזם זה (כמו גם מול ניסיונות ההשתלטות של אימפריות אחרות), קמה תנועת השחרור הפנאטית של ה"New Criticism", שכתנועות שחרור לא מעטות חרתה על דגליה את הבדלנות והכסנופוביה, את גירוש הפולשים כולם.

כיום, מפרסקטיבה אחרת, נוכל לאתר גם דילמה משותפת שעמדה בפני הפסיכואנליזה ובפני חקר הספרות, ותרמה להתקשחות דוגמטית בשני התחומים כאחד: הצורך להתחרות ביוקרה הגדלה והולכת של מדעי-הטבע, ובתפיסה הפוזיטיביסטית עליה נשענו. ג'יין טומפקינס (1980) מתארת כיצד אנשי הספרות, שבתקופת הרנסס מצאו עצמם בפולמוס בעיקר עם טענות מוסריות מצד הפורטינים, עברו כמאה הנוכחית למגננה מפני הנורמות המחקריות-אובייקטיביות-אמפיריות שהפכו לדומיננטיות בעולם האקדמי. New Criticism מאופיין על-ידי כנסיין "to beat science at its own game".

מאמץ זה הולך לפורמאליזם ולהדרגת האובייקטיביות בחקר הספרות, ומכאן - למלחמה בסובייקטיביות. אחד הביטויים לקו זה, אולי הרלבנטי ביותר להתנגשות החזיתית עם גישות פסיכואנליטיות, הוא מאבקם של וימסט וברדרסלי נגד ה"Fallacy Affective", נגד הסכנה ש"נסיין לגזור את אמות המידה של הבקורת מן ההשפעות הפסיכולוגיות של השיר יוביל לאימפרסיוניזם ורלטיביזם". אליוט, אולי מסיבות אישיות יותר, צרף את קולו בניסוחו הפסקני: "שירה אינה שחרור רגש אלא מנוס מרגש; אינה ביטוי אישיות אלא מנוס מן האישיות".

פרויד, כמובן, מצא את עצמו תחת לחץ דומה. עיסוקו במחקר נויורולוגי לפני שפנה לשאלות פסיכולוגיות הטביע עליו את חותמו, ותרם אף הוא למאמץ מתמיד להגדיר את חשיבתו כמדעית ואובייקטיבית. כיוון זה הודגש אחר-כך עוד יותר בהתפתחות הפסיכואנליזה בארה"ב. במהלך מאבקה לזכות במנהיגות בתחום הפסיכיאטריה (מאבק שהוכתר בניצחון זמני, שהתגלה בינתיים בניצחון פירוס), ולרכוש דריסת רגל בתחום הפסיכולוגיה האקדמית. היומרה ה"מדעית" תרמה לסמכותיות ולפסקנות, הן כלפי מטופלים (בעזרת ה"מודל הרפואי") והן כלפי הספרות. האמנות, ההיסטוריה. כעשורים האחרונים מסתמנים ניצני התפכחות מן האיצטלה המדעית המחניקה, הן בעולם

הפסיכואנליזה והן בעולם חקר הספרות. בכנסים פסיכואנליטיים מתבטא "מודל חדש" המגדיר את הטיפול הפסיכואנליטי "קורם כל כמפגש בין שני אנשים, יותר מאשר כמסגרת שמטרתה לבדוק את התהליכים הפנימיים של אחד מהם" (אברמס ושנגולד, 1978). המודלים ההרמנויטיים של רוי שיפר ואחרים הם נסיונות (בעייתיים, לעיתים) להקנות לכיוון זה ראציונאל תיאורטי. אותו כיוון מתבטא גם בעיסוק הגובר של אנליטיקאים ברגשות העברה נגדית כמקור ידע והבנה, ולא כשיבוש מיותר. באובייקטיביות הצרופה אותה העמיד פרויד כמטרה. היינריך ראקר (1968), אולי החשוב בין חוקרי ההעברה הנגדית, מדבר בהקשר זה על ה"מיתוס של המצב האנליטי", שבמרכזו האשליה כי "אנליזה היא אינטראקציה בין אדם חולה לאדם בריא". "האמת היא" - הוא מוסיף - "כי זוהי אינטראקציה בין שתי אישויות שבשתייהן נלחץ האני על-ידי הסתמי, ה"אני" העליון והעולם החיצון. בכל אישיות מופיעה תלות פנימית וחיצונית, מופיעות חרדות והגנות פתולוגיות. כל אחד מהשניים הוא ילד מול הוריו המופנמים". ראקר מתריע מפני "האידיאל הניורטי (הכפייטי) של אובייקטיביות, המוליך להדחקה ולחסימה של הסובייקטיביות". האובייקטיביות היחידה העשויה באמת לסייע לאנליטיקאי, לדעתו, היא זו הכוללת ראייה מפוכחת של עוצמת הסובייקטיביות שלו עצמו.

הקו המקביל בחקר הספרות, המאפיין את הגישות השונות של ה"reader response criticism", מוסבר על-ידי טומפקינס כשינוי טקטיקה במאבק הכוחות עם המדע (שינוי חלקי מדי, היא סבורה): במקום להתאמץ לעמוד באמות המידה הפוזיטיביסטיות, פונים חוקרי הספרות למתקפה על יסודות הפוזיטיביזם, ומציגים את האמונה באובייקטיביות של ניתוח הטקסט כאשליה מפקפקת. עמדה חדשה זו מאפשרת להם "להחזיר אל תוך ביקורת הספרות את החדר-פעמיות, הרגשיות, הסובייקטיביות והאימפרסיוניזם". קארי נלסון (ר' טומפקינס, 1980) מבטא זאת ברגש רב:

"אם נוכל לוותר על האשליה המקצועית הקולקטיבית של האובייקטיביות, וללמוד לנתח אלילים כמה שאנו כותבים עליו, עבודת הביקורת והערכתה יהפכו למרתקים, ללא בושה... שכן חקר הביקורת הוא בהכרח גם חקר עצמנו כמבקרים, כפי שחקר הספרות הוא גם חקר עצמנו כקוראים. אותם מבקרים היכולים (או מוכרחים) לסכן את עצמם בכתובתם, לא רק מאפשרים לנו להציף אל תוך פנימיותם, אלא מאפשרים לנו לראות את עצמנו מזווית ראייה חדשה".

אולי עתה, כש"הפולשים" של אתמול ו"הודפי הפולשים" גם יחד יורדים מן הפסגות המתנשאות עליהן התבצרו, נוצר סיכוי למפגש חדש.

### ב. מהי באמת הפסיכואנליזה? מה יש לה להציע לחקר הספרות?

אחד הקשיים בדיאלוג בין פסיכואנליזה ובין חקר הספרות הוא העובדה שרוב השותפים לו הינם פסיכואנליטיקאים בעלי ידע מוגבל בספרות, ואנשי ספרות בעלי ידע מוגבל בפסיכואנליזה. כמי ששייך לקבוצה הראשונה, אני מודע לסכנות המימוש והריוד אליהן מוליך ידע חלקי, מה עוד ששני התחומים כאחד נמצאים בתהליך התפתחות והסתעפות מואץ.

בין אנשים משכילים שאינם פסיכואנליטיקאים, נפרץ הזיהוי המוטעה של הפסיכואנליזה עם עבודתו של פרויד, או עם עבודתו של ממשך זה או אחר של דרכו, שאותו קורא משכיל נתקל בכתביו. זיהוי מעין

זה עשוי להשתלב בראיית הפסיכואנליזה כתיאוריה אחידה, כוללת ומגובשת, ולהשפיע על הציפיות ממנה.

כבסיס מציאותי יותר לציפיות מן הפסיכואנליזה, הייתי רוצה להציע כאן תפיסה אחרת: הפסיכואנליזה לא כתיאוריה אחידה, אלא כמסורת אינטלקטואלית ומקצועית: כצירוף מורכב ושפתני של מושגים, מודלים וניסוחים, העובר שינויים מתמידים (ר' ברמן, 1983). ישנם מוטיבים אחדים המאפיינים מסורת זו (תפיסה כוללת של האדם, עניין גם בתהליכים שאינם מודעים, חיפוש שורשים התפתחותיים לדפוס האישיות, רגישות לדקויות הרגשיות של תקשורת מילולית ולא-מילולית, ועוד) אך יש שאלות רבות שפילגו מאז ומתמיד את קהל האנליטיקאים, ואין פלא שגם בנושאי ספרות הם נוטים ללכת בכיוונים רבים ושונים.

תהליכי השינוי בגישה הפסיכואנליטית מאופיינים, כך נראה לי, בדפוס דיאלקטי חוזר: אספקטים מסיימים של התיאוריה אינם משיביע רצון; אנליטיקאים מרדניים מפנים לכך את תשומת ליבם של עמיתיהם ומציעים שינויים; התגובה הראשונית היא שמרנית וספקנית, התיאורטיקאי החדשן נדחף לעמדת בידוד, ולעתים אף פורש ומייסד אסכולה משלו. אסכולה זו מפתחת דוגמטיות וצרות משל עצמה, תוך דגש יתר על האספקט החדש שפותח, אגב הונחת צדדים אחרים של הפסיכואנליזה.

בהדרגה, עם זאת, "נספגים" גם ערעוריו של המרדן אל תוך הזרם המרכזי של הפסיכואנליזה, ומן התיזה המקורית על ה"חריגים" (של פרויד וממשיכיו הנאמנים), והאנטיתיזה המקורית, מתחילה להתעצב סינתזה חדשה, עשירה ומורכבת יותר.

תהליך זה רחוק עדיין מהשלמה (אם זו תגיע?), ועדיין אין בידינו סינתזה כוללת מספקת. על רקע מצב זה, ההיצמדות למודלים של פרויד, או גם למודל מסוים של אחד מתלמידיו (בין אם ה"חריגים" ובין אם ה"חדשנים"), מוליכה לניצול חלקי ודל מדי של הפוטנציאל העשיר של החשיבה הפסיכואנליטית. הדבר רלבנטי לתחומי תוכן; דומה שכל אחד מהתיאורטיקאים הדגיש במיוחד אספקט מסוים של החיים הרגשיים, וההסתפקות באספקט אחד כזה מוליכה בהכרח לרדוקציוניזם, לחיפוש אצל כל מטופל - ובהכללה - בכל יצירה ספרותית - אחר מוטיבים אדיפליים, או אחרי אכזבות בקשר הראשוני עם האם, וכו'. בנוסף, הדבר רלבנטי גם לתמודולוגיה, ולהנחות בדבר משמעותה הרגשית של היצירה הספרותית; ההסתפקות במודל אחד תדחוף אותנו לפרש כל יצירה ויצירה כממלאת אותו תפקיד רגשי עבור הסופר, או עבור הקורא, וזוהי הנחה מפקפקת. נהיה נתונים או לסכנה שנממש את תאורו הלעגני של קרוז (1975) על "כללי הצידי": "מצא את האמא הבולעת, הבחן בחרדת הסרוס הבלתי נמנעת, הקשב - בין הברות השיר - לקפיצי המיטה החורקים של ה"primal scene"..."

אנסה לסקור במרומז, מפאת קוצר היריעה, כמה מהתרומות הבולטות במיוחד של ההתפתחויות בפסיכואנליזה שאחרי פרויד להסתכלות הפסיכואנליטית על הספרות. דיון נרחב יותר נמצא בשני ספרים מרתקים שהופיעו באחרונה בתחום זה. אחד הוא סיפרה של מרדית אן סקורה (1981) המאורגן סביב המודלים השונים בהם השתמשו אנליטיקאים בהבנת הספרות: ארבעה מודלים חלקיים - ניתוח המקרה, הפנטזיה: החלום; ההעברה; והמודל הכולל יותר והמועדף, התהליך הפסיכואנליטיקאי בכללותו. הספר השני הוא סיפרה של אליזבת רייט (1984), המאורגן סביב האסכולות התיאורטיות השונות, ואף שהוא משקף העדפות ערכיות גלויות (הערצה לצרפתים, הערכה לאנגלים,



ז. פרויד

הסתייגות מהאמריקאים) יש בו הבהרה צלולה של מושגים מרכזיים רבים. שני הספרים, על הניגודים שביניהם, משמשים יחד מבוא מעולה לתחום דיונונו. כך, למשל, ה"פסיכולוגיה של האני" (כולל תרומותיהם של אנה פרויד, היינץ הרטמן, ארנסט קריס) תרמה רבות לערעור ההבחנה החדה ממנה יצא פרויד בין הגלוי והסמוי (בחלום, אך גם באספקטים רבים של האישיות), לוויתור על הדימוי לפיו התופעות הגלויות לעין הן מעין קליפת אגוז שיש לפצוח ולהשליכה משרק הגענו את התוך. המודלים שפותחו במסגרת זו לימדו אתנו רבות על התפקידים הגנטיים וההסתגלותיים שעשויים להיות בלתי-מודעים, אך באופיים הם שייכים יותר ל"אני" ולא ל"סתמי", אם נשאר בתחומי המודל המשולש של פרויד. דוגמה מרשימה ורלבנטית במיוחד היא ניתוחו המחודש של אריק אריקסון (1954) לחלום "הזריקה לארימה" מתוך "פשר החלומות" - ניתוח ספרותי מובהק, המצליח להפיק הרבה מהתוכן הנארטיבי הגלוי בחלומו של פרויד, ולהראות כיצד מימצאים אלה משתלבים באופן אורגני עם תכנים מוסורים יותר שאותם ניתן לשחזר רק בעזרת האסוציאציות של פרויד וידע נוסף על חייו. על רקע זה, הפסיכולוגיה של ה"אני" פותחת פתח לדיון פסיכואנליטי בשאלת הסגנון והאמצעים הספרותיים, שבחשיבה המוקדמת של פרויד לא נמצא לה מקום. (דוגמאות בולטות עשויות להיות שאלות של סנטימנטליות מול ענייניות, סרקזם מול הזדהות, לאקוניות מול הרחבת היריעה - שאלות מכריעות בקביעת אוירתן של יצירות ספרות).

מושג ה"אובייקט", שעבור פרויד היווה בעיקר את המושא להשקעת ליבדו, קיבל בהדרגה משמעות רחבה יותר, של הזולת המשמעותי וגירסתו המופנמת. המודלים של "יחסי אובייקט" (החל ממלאני קליין, דרך ויניקוט, וכלה - בשינוי דגש ניכרים - בעבודתם של מוגרט מאהלו והיינץ קהוט) מעמידים במרכז תשומת הלב את מערכת היחסים אני - זולת, או במינוח מקצועי יותר: עצמי - אובייקט.

ההעמקה במערכת זו חיונית להבנת יחסי סופר-יצירה, סופר-דמות, ובקצה השני של הרצף קורא-יצירה וקורא-דמות (ובאורח עקיף יותר אך משמעותי, יחסי סופר-קורא). מודלים אלה מערעים בדרכים שונות את ההבחנה הדיכוטומית הפשטנית בין אובייקט לסובייקט. מוגרט מאהלו, תוך שהיא חוקרת את "הלידה הפסיכולוגית של התינוק", מלמדת אותנו עד כמה קיומה המובחן של אישיות הפרט אינו נתון, כי אם מהווה הישג התפתחותי; ועד כמה תקלות בתהליך ההיפרדות (מן הקשר הסימביוטי עם האם) והאינדיבידואציה עלולות לחבל בהישג זה או לעוותו. מלאני קליין, במינוחים שונים בתכלית, עוסקת בבעיות דומות כשהיא מדגישה את השפעתם המתמדת של תהליכי השלכה והפנמה, הגורמים לנו "למקם" בזולת תכנים משלנו ו"למקם" בתוכנו תכנים שמקורם בזולת, וחווה

חלילה. (המושג "הזדהות השלכתית", שפותח בהמשך כדי לתאר תהליכים שמתרחשים באינטראקציה בין שני אנשים, ולא רק בעולמו הפנימי של אחד מהם; ניתן גם הוא להרחבה, לדעתי, ליחסי סופר-דמות וקורא-דמות). ויניקוט פיתח עניין מיוחד בתופעות שהן על גבול ה"עצמי" וה"לא עצמי", על גבול המציאות והדמיון: תופעות המעבר, שמקורן ההתחלתי ב"אובייקט המעבר" של הפעוט (transitional object), השמיעה או החיתול שאולי ניתנו לו על-ידי האם, אך כדמיונו "הומצאו על-ידי עצמו". נעשו נסיונות רבים לנתח את היצירה הספרותית כמצויה ב"תחום ביניים" זה של תופעות המעבר, אם-כי מתבקשת גם תהייה האם נכון יהיה לשייך לתחום זה כל יצירה ויצירה, או שאולי הדבר נכון יותר ביחס ליצירות מסוימות. קרו, במסגרת התרעותיו מפני הרדוקציוניזם, מעיר: "כאשר אמנות מושווית לדובון המעבר במקום לחלום, אנו עדיין מתייחסים אליה כאל משהו שונה מאשר היא עצמה". סקורה מודאגת פחות ביחס לאנלוגיות חרף-אמנותיות, אולם היא מנתחת בהרחבה ובאורח מעמיק את המכשלות האפשריות ביישום הרעיון של "תופעות המעבר" לספרות. אין ספק: הישגים חדשים, מהמורות חדשות.

טשטוש הגבולות בין אובייקט וסובייקט מרכזי גם למודל של היינץ קהוט, אותו הוא מכנה "הפסיכולוגיה של העצמי". עבור הילד, הנמצא בתהליך גיבוש זהותו והרגשת הערך שלו, מהווה הזולת חלק מהותי מתהליך בניית העצמי. אין הוא ממש object נפרד, אלא הוא self object (חידוש לשוני של קהוט, שקשה לתרגמו). גם אצל המבוגר קיימות חוויות כאלה, בפרט אם הוא אדם בעל פגיעות נרקסיסטיות, הממשיך להזדקק לזולת לשם אישור ערכו ו"השלמת עצמו". בהעברה, אל המטפל, מתאר קהוט, יתבטא הדבר בציפיה להיותו מקור כלתי-נדלה של אישורים ושכחים ("העברת ראי"). או כמאמץ לרומם עד בלי גבול את ערכו, כדי לזכות בדרך זו גם לרוממות עצמית ("העברת אידאליזציה"). גם כאן, נראה לי, שלפנינו מודלים אפשריים ליחסי סופר-דמות וקורא-דמות, אולי במיוחד ביחס ל"העברת אידאליזציה" אליה כאל self object מרום (דוגמה בולטת - יצירותיה של איין ראנד, היאנרים המדגישים את הגיבור הכלי-יכול, "הגדול מהחיים"). "העברת ראי", לעומת זאת, בולטת בעולם הספרותי במישור אחר: ביחסי סופר-מבקר, שהם נושא לעצמו. ארנסט וולף (1980) מצייע מודל מקיף יותר ליישומה לספרות של עבודתו של קהוט.

המודלים האפשריים למוטיבציה לכתיבת ספרות הולכים ומתרחבים איפוא: בצד המודל המוקדם של פרויד, שההגיש סובלימציה וייצירת ומילוי עקיף של משאלות וייצירות, מוסיפה הפסיכולוגיה של ה"אני" מניעים של מציאת אינטגרציה בין מטרות החלקים השונים של האישיות (מתן סיפוק הן ל"סתמי", הן ל"אני העליון" והן ל"אני", אולי בעזרת ה"גרוסיה בשרות האני" על-פי ניסוחו של קריס); ויניקוט מוסיף את הצורך לשחק, לבנות "תחום ביניים" גמיש וחופשי יותר; וקהוט - את האפשרות להיעזר ביצירת הספרות לשם גיבוש וחיווק העצמי. (הניסוחים, שוב, בכותרות תמציתיות, המודלים הנידונים מורכבים הרבה יותר). כאן יש לחזור רגע למלאני קליין, שכן גם באמתחתה יש מניע: זהו הצורך בתיקון, ב-reparation, שמתעורר בפרט כדי להרגיע את החרדה הדיכאונית, החרדה מפני אובדן הצדדים הטובים והחיוניים של האובייקט בשל הזעם ההרסני שהפנינו נגד צדדיו הרעים והמתסכלים (חרדה זו היא כשלעצמה הישג התפתחותי, שכן היא מבוססת על הכרה בשלמות האובייקט, על חלקיו ה"טובים" וה"רעים" גם יחד).

ניתן היה להוסיף מודלים ומניעים, אך דומה שדי כמה שנאמר כדי להמחיש את מגוון ההסברים שמציעים היום פסיכואנליטיקאים כבסיס לתהליך היצירה. מגוון זה עשוי לבסס את הטענה כי אין הכרח להניח שלכל היצורים מניע זהה ליצירת ספרות, וגם בחייו של סופר אחד אין בהכרח מניע אחיד ביחס לכל היצירות שיחבר בשלבים שונים של חייו. המניעים העמוקים לכתיבת "המשפט" אינם בהכרח זהים למניעים לכתיבת "חלום ליל קיץ".

המניעים לכתיבת "מלחמה ושלוש" אינם דווקא זהים למניעי כתיבת "סונטת קרויצר". במקביל, גם התכנים הרגשיים של יצירות שונות הם רבים ומגוונים, ואף בתוך יצירה אחת עשויים להיות רבדי חוכן שונים, המאפשרים פירוש ברמות שונות שאינן מבטלות זו את זו. חיפוש מכנים משותפים אחידים, לכן, הוא מיותר ורדוקציוניסטי. עד כה לא נגעתי בעבודתו של לאקאן, האנליטיקאי הצרפתי, שגישתו מוכרת ומוכנת יותר לחוקרי ספרות מאשר לרוב האנליטיקאים. בשנים האחרונות, בזכות התרגומים והפירושים המתרחבים, הפכה עבודתו לנגישה יותר גם לדוברי אנגלית, ובמקום ההתעלמות והמבוכה שאיפיינו את התגובות כלפיו בעבר, אנו עדים כעת לדיון רציני יותר לגביו, מעריך וביקורתי כאחד. רייט מבהירה רבות מתרומותיו של לאקאן להבנת הספרות, בעוד פיליפס (1983) מדגיח את החולשות - את האופי הצר והחד-צדדי של פירושו ל"מכתב הגנוב" של פו, למשל, או את השרירותיות שב"פירוש והצטרפות לחיבור הטכסט" על סמך פנטזיות אידאולוגיות, גישה המאפיינת לדעת פיליפס את לאקאן ותלמידיו.

ריבוי המודלים המתחרים בפסיכואנליזה של היום יוצר, כמובן, סכנת בלבול ומבוכה. בו בזמן הוא מאפשר, להרגשתי, התאמה סלקטיבית של המשגה תיאורטית לנתונים (קליניים, ספרותיים או אחרים), והימנעות מכפיית הנתונים לתוך מיטת סדום תיאורטית אחידה.

המחבר עשויות להעביר בהדרגה מוטיב רגשי מדמות אחת לדמות אחרת (האשמה העוברת ממקבת לאשתו, עפ"י ניתוחו של פרנסיס בודרי, 1984). מחברים לא מעטים כבר הרימו קול מחאה בנושא זה. "ליר מת כי שקספיר גורם לו למות... להמלט אין נירוזות, הוא נירוזה, הוא סמל מדומיין לאובססיה", כתב ליוויט (1976). "להתייחס לדמויות ספרותיות כאל אנשים חיים הרי זה לבלבל את האסתטי והסמלי עם העובדתי והקיים", התריע הארי סלוציבר (1971), שנים רבות עורכו של ה"אמריקן אימגו", כתביהעת המרכזי בתחום הפסיכואנליזה של הספרות. פלורנס בונים ומריאן אקארט (1977) הקדישו לנושא מאמר פולמוסי חריף, וגם סקרה - בסגנונה המתון והבלתי-שיפוטי - עמדה על רבות מהמכשלות שבייחוס מניעים לא-מודעים לדמויות ספרותיות.

אולם צורת הניתוח הנדונה מוסיפה להתקיים למרות כל המחאות, ונראה שלא תעלם גם בעתיד. ניתן לראות בכך עדות לעוצמתה הרגשית של הספרות, לעוצמת האשליה שהיא מעוררת, למידה שבה דמויות שנבנו היטב (ובעצם גם כאלה שנבנו באורח מגושם ביותר, כמו גיבוריהם של רבימכר לא מעטים...) מעוררות בקוראים פנטזיה של מציאותיות. הפיתוי גדול לכך. נראה לי, על-כן, שאין ערך רב כאיסורים ובאזהרות. מטרה ריאליסטית יותר תהיה לדרבן את הקוראים המנסים את ידם בניתוח פסיכואנליטי של יצירות ספרות שלא יסתפקו בניתוח הדמויות, אלא ינסו ללכת הלאה; להתייחס אל חיפוש תכונות ומניעים בדמות כאל תרגיל רגשי/מחשבתי מרתק ("אילו היה זה אדם חי, כיצד הייתי מבין את התנהגותו"), שבשלב מאוחר יותר ישתלב ברמות אחרות של ניתוח, רמות שישוכו ויכירו בכך שהדמויות אינן בשר ודם אלא חלק ממרקם ספרותי כולל, "part of a state of mind which pervades the work" (סקורה).

ניתוח רטרואקטיבי של הדרך בה "הוכנה" הדמות (ה"העברה" אליה) עשוי אף לסייע לנו בהבנת השפעת היצירה על הקורא; עוד אחזור לכך. יחסית לניתוח אישיותה של דמות ספרותית שמעולם לא היה לה קיום במציאות, ניתוח אישיותו של סופר הוא עיסוק הגיוני הרבה יותר, שאין בו, לדעתי, שום פגם מתודולוגי עקרוני. אף-על-פי-כן, התוצאות הן במקרים רבים פגומות עד למאוד, וזאת מכמה סיבות:

- א. נטייתם של אנליטיקאים בעלי ביטחון עצמי מופרז לבנות מגדלים על בלימה, ולנתח את אישיותם של יוצרים שהידע הקיים על חייהם הוא דל וחלקי ביותר. דוגמה מובהקת להתייחסות מסוג זה הוא שקספיר, אך גם בספרות המודרנית ישנם סופרים שהצליחו לשמור על אלמוניותם. להתבסס על מידע ביוגרפי תמציתי (נאמר, מות הורה בילדות או כו"ב) ללא כל יכולת להשלימו (לדעת על אופי היחסים עם אותו הורה, היחסים עם ההורה האחר ודמויות משמעותיות נוספות, אופן עיבוד חוויות האובדן וכו'), פירושו של דבר לתת יד חופשית כמעט לדמיונו של הפרשן, באופן שבהקשר קליני היה נתפס מייד כבלתי-אחראי.
  - ב. גם כאשר קיים חומר נרחב יותר, המתבסס על מקור אחד, המצב אינו משתפר בהרבה. פרשנים מסויימים בנו הרבה על אוטוביוגרפיות, אך בכך יש התעלמות מהעובדה שהזכרונות עשויים לעבור טרנספורמציות מרחיקות לכת (ר' מאמרו האוטוביוגרפי המקסים של פרויד, "על זכרונות מחפים"). ושסופר מקצועי המחבר אוטוביוגרפיה עשוי לראות אף אותה כיצירה ספרותית ולהרשות לעצמו חופש פיוטי. דמיון בין דמות ברומאן של אותו סופר לבין תאורו את אביו באוטוביוגרפיה אינו חייב להוכיח כי הדמות ברומאן עוצבה בצלמו של האב כפי שנחווה כאמת בילדות.
  - ג. בניתוחים מסויימים המקשרים את אישיותו של הסופר עם יצירתו נעשה שימוש ביצירות כדי להסביר את האישיות, ואחר-כך מוצגת האישיות המשוחזרת כבסיס ליצירות. שיטת פרשנות מעגלית כזו היא כמובן מפוקפקת.
- מכל הנאמר עד כאן ניתן להסיק, שניתוח אישיותו של סופר הופך לרציני יותר כאשר קיים לגביו חומר

ביוגרפי עשיר, מגוון ומהימן (אוטוביוגרפיות, יומנים, מכתבים, עדויות מכלי ראשון, ראיונות) המאפשר תיקוף הדדי של מקורות שונים. אולם, אם הכוונה אינה לפסיכוביוגרפיה גרידא (הסופר כדמות מעניינת - לא פחות ממדינאים, מדענים וכו'), כ"י" אס גם לתרומה להבנת השפעת אישיותו על יצירותיו, הרי שאנו נתקלים במהמרה נוספת. ד. ניתוחים שנעשו בעבר התבססו לא פעם על הנחות מוקדמות כדבר אופי יחסי הגומלין בין חיים ויצירה. הנחות מוקדמות כאלה שררו כבר ב"פתוגרפיות" הספרותיות, שהקדימו את פרויד, ושנטו לזהות מופרעות נפשית ויצירה. דוגמה קיצונית אחרת היא הזיהוי האוטומטי שנעשה בין הסופר לבין דמויות שעיצב, בפרט בינו לבין דמויותיהם של גיבורים מרכזיים. ברור שהנחות מסוג זה הן שרירותיות.

הזיהוי המכאני והמוכלל בין פתולוגיה ויצירתיות הוא פשטני ביותר. אשר לדמויות, ברור לנו כמובן שהמקור להן הוא בעולמו הפנימי או ב"עולמו הייצוגי" של הסופר, המורכב מייצוגי אובייקטים מרכזיים בחייו, ומייצוגי עצמי שאף הם הושפעו מהפנמותיהם של אובייקטים (כבר פרויד דיבר על עיצוב ה"אני" כמצבור של השקעות באובייקטים, כדרך לשימורם של יחסי אובייקט. נושא זה פותח ע"י פייברמן). אולם ייצוגים אלה עוברים תהליכים מורכבים ביותר - פיצולים, חיבורים, התקות, היפוכים - שרובם אינם מודעים (הם עשויים להתחוויר לנו בעזרת חלומות שנותחו בקפידה, ולעיתים מתבטאים במצבים דיסוציאטיביים הנותנים לכל "התגבשות" פנימית מעין זו ביטוי התנהגותי נפרד, נוסח "שלוש פנים לחווה" (ר' ברמן, 1981, 1983). תהליכים בלתי-מודעים אלה תורמים להופעתן הספונטנית של דמויות "אפשריות" בדמיונו של הסופר, העוברים "עיבוד משני" מודע המושפע משיקולי הסופר הקשורים למגבלות הזיאנר, למטרות ערכיות בכתיבה, לשיקולי עיצוב אמנותי, לשיקולים כלכליים ("האם הקוראים/מבקרים יקבלו דמות זו"), לשיקולים של דיסקרטיות (הגנת פרטיותו של הסופר ושל אנשים חשובים בחייו), ועוד. כתוצאה ממכלול זה של תהליכים, עשויים להיווצר דפוסים רבים ושונים (רגשית וקוגניטיבית) ביחסי הסופר והדמות שעיצב. כל זה עשוי להיות נושא למחקר מרתק, אולם למחקר זה יש סיכוי להיות רציני רק כאשר הידע הביוגרפי המקיף שכבר תיארתיו זוכה להשלמה של ידע יסודי ברוב תהליך כתיבתה של יצירה מסויימת (רשימות ראשונות, יומן המתעד את הכתיבה, גרסאות משלבים שונים עם תיקונים ושינויים, שיחות שתועדו על לבטי היצירה). דומה שרק במקרה הנדיר בו עומד חומר כזה לרשותו של החוקר, והחוקר מוכן לגשת אליו ללא דעות קדומות מגבילות מדי בדבר הפסיכולוגיה של הכתיבה, יש סיכוי שיראה שכר לעמלו, והתוצאה תעשיר אז את הבנתנו את היצירה.

אך שוב, האם ניתן למנוע ניסיונות כתנאים מבייחיים פחות? ספק רב. הפיתוי גדול, הסקרנות רבה. גם למטופל קשה ליעץ שיותר על סקרנותו לגבי חייו הפרטיים של המטפל, ועל פנטזיות בדבר הקשר בין חיים אלה לבין עבודתו ("האם הוא מפרש כך את יחסי עם אשתי מפני שזה מה שקורה לו עם אשתו שלו?" וכו'). אנלוגיה זו נראית לי כמרמזת על אמת חשובה. גם אם ההשוואה הנפוצה יותר היא של הטכסט (ועמו המחבר) למטופל, ושל הקורא-המבקר למטפל, הרי גם להשוואה בכיוון ההפוך יש בסיס רגשי. האם אין אנו פונים אל הסופר (בפרט לזה המוערך כדגול) כאל סמכות, שתסביר לנו את חיינו שלנו? אכן, פלמן טוענת כי לבחור להיות מבקר ספרותי פירושו להתקשות לבחור בין תפקיד הפסיכואנליטיקאי (זה שמנתח) לבין תפקיד המטופל (המפתח העברה אל מקור הידע).

מה קורה כאשר אישיות הסופר ויצירתו מנותחים מתוך ידע חלקי מדי, או מתוך הנחות מוקדמות פסקניות מדי? אפשר שמניתוח כזה נלמד יותר על החוקר מאשר על הסופר; או אולי, על נקודות המפגש ביניהם. רייט כותבת על ספרה של מארי בונפרט, המנתח את יצירות אדגר אלן פו בהקשר

לחייו: "אף כי ראתה את עצמה כאנליטיקאית של הטכסט, היתה היא זו שעברה אנליזה לא פחות מהמטופל שלה. לא רק המחבר מפתח העברה למדיום שלו, טוען אותו בדמיונותיו; קריאתה שלה היא סובייקטיבית באותה מידה... הרדוקטיביות, במקום להשיג את האובייקטיביות אליה חתרה, מגלה, בעוצמת הריכוז שלה, תגובה סובייקטיבית הזוכה לפירוט פומבי".

#### ד. "השיר הזה הוא שיר על אנשים"

לקראת סיום, דומה שנחוצו לחזור לחיפוש התועלת האפשרית במפגש מחודש, פתוח יותר ויומרי פחות, בין פסיכואנליזה לספרות. תועלת כזו אינה מתמקדת בהכרח בצורה אחת קבועה של דיאלוג. נקודות המפגש עשויות להיות מגוונות.

העניין במפגש נראה לי ביסודו פשוט, כמעט מובן מאליו: ספרות היא פעילות אנושית, והפסיכואנליזה מתעניינת בפעילות אנושית. ספרות עוסקת בהסתכלות על אנשים, בבדיקת עולמם על כל רבדיו, ואלו הם אף מוקדי העניין הפסיכואנליטיים. ספרות היא אמצעי תקשורת, בעיקרו מילולי, והפסיכואנליזה עוסקת בתקשורת ככלל, וראשית - במילולית. אך לספרות יש איפיונים ייחודיים רבים, ומוטב להם לפסיכואנליטיקאים ללמוד איפיונים אלה על בוריים, כדי שלא להיות עוד פילים בחנות חרסינה.

האם יש לחוקר הספרות ולפסיכואנליטיקאי מטרות נפרדות כשהם נגשים ליצירת ספרות? אינני בטוח. במקרים רבים היה אלטיקאי חובב ספרות עוד לפני שהגיע לעיסוקו המקצועי, ופנייתו לניתוח ספרותי עשויה להיות חזרה לאותה אהבת נעורים. הוא מצויד בשלב זה בכלים חדשים וברגישויות מחודדות, העשויים לאפשר לו תרומה צנועה אך רצינית למאמץ אינטרדיסציפלינרי בעל מטרות משותפות: הבנה עשירה ומלאה יותר של התהליכים הקשורים בכתיבת ספרות וקריאת ספרות.

התהליך המרכזי בו אנו עוסקים כולל שלושה מרכיבים: סופר, טקסט, קורא. הוא כולל שתי נקודות מגע ישירות, ונקודת מגע אחת עקיפה ולרוב מדומינית: מפגשם של הסופר והקורא. המאמץ האינטרדיסציפלינרי עשוי לנגוע בכל אחד ממרכיבים אלה, ולעיתים, אם האמביציה רבה, ככולם גם יחד. נקודת המוצא הכרונולוגית היא, כמובן, הסופר, וכבר הזכרתי את הפיתוי הרב להתחיל ממנו. אם התנאים לכך קיימים, מה טוב. אם לא, משתלם אולי לוותר. היתרון כרוך אבל מסויים, במיוחד בגלל נטייתה של הפסיכואנליזה להתעניין בנקודות מוצא. משך שנים רבות נאיתה החזרה אל הילדות כסמל המסחרי של הפסיכואנליטיקאי. נטייה זו השפעה מצידה על הספרות והאמנות כאשר סופרים מסויימים מצאו לנכון "להקל על הגיבורים לשכב על הספה", על ידי "אספקת" אירועי ילדות אשר יסבירו את התנהגותם בהווה של היצירה. סרטים הוליוודיים רבים ראו חובה לעצמם לצרף הסברים מסוג זה בעזרת "פלאשבק", והתוצאה היתה לא פעם שרירותית, פשטנית וסטראוטיפית.

התפכחות ברמה של איכות אמנותית הפחיתה את ההזדקקות לדפוס זה. וראה זה פלא, גם הפסיכואנליטיקאים החלו לגלות את מגבלות ה"פלאשבק". מחברים כמו מרטין גיל והוגו סנדלר (1983) מצביעים היום על כך שהחיפוש המהיר אחר מקורות ילדות - אם מצד המטפל, או המטופל, או שניהם - עלול להיות הגנתי, לאפשר הסחת דעת מהעוצמות הרגשיות המתעוררות בין מטפל ומטופל, לפתוח פתח לאינטלקטואליזציה ולספקולציה. הבנה עשירה ומורכבת של הרגע הנוכחי עשויה ללמד הרבה יותר על התהליכים הלא-מודעים המתרחשים (כולל הדפוסים ההתפתחותיים המוקדמים העומדים בבסיסם) מאשר נסיון לא כשל או מאולץ לאתר זכרונות ילדות רלבנטיים.

נוכל להכליל זאת ולומר כי לא תמיד חיפוש הבסיס הביוגרפי בחיי המחבר (האמיתי, אך לא דווקא נגיש), או חיפוש הבסיס הפסאודו-ביוגרפי "בחי" הדמות, הוא הערובה להבנה פסיכואנליטית מעמיקה של היצירה הספרותית. קריאה רגישה של הטכסט עצמו, ובדיקה קפדנית של המפגש בין הטכסט לקורא, עשויים להבטיח העמקה לא פחותה שתהיה



כשם ולהעניק אקספליציטיות לעמימות הטכסט, אלא להכין את הצורך ואת התפקוד הרטורי של עמימות זו. השאלה העומדת בבסיס קריאה מעין זו איננה 'מה משמעות הסיפור?' אלא 'איך נוצרת משמעות הסיפור' (How does the story mean)?  
 במהלך הגשתן הקפדנית של אפשרויות אלה, מגיעה פלמן לאנלוגיה בין מעשי האומנת בסיפור לבין פרשנותו של וילסון ליצירה: האומנת מתיימרת לראות טוב יותר, לפרש, להיות ה"אנליטיקאית" של הילדים וה"בלשית" שתגלה את הרוע ותצילם מפניו. בסופו של דבר מתברר שלא הבינה את העיקר, והתהליך הביולוגי וההצלה שלה מתגלגל כרצח, שכן בסיום הסיפור אחיזתה הפיזית ההדוקה מדי (grasp), ואחיזתה הרגשית החונקת מדי (דרישתה שהילד יתוודה), גורמים למותו של הילד. המבקר הפסיכואנליטי אף הוא מתיימר להבין טוב יותר, אך בעצם הוא נופל במלכודת שהסיפור מציג לו. נסיונותיו המגושמים "להסביר" את הלא-מודע תוך-כדי "השתלטות" על הסיפור, עלולים לגרום דווקא להדחקתו. מאמציו "לתפוס" את הסיפור (grasp), לסחוט ממנו "זוירדי" את תכניו הכמוסים, עלולים להרוג את ייחודיותו, על סוד קיסמו ועושרו. הנסיון "לתפוס" את הסיפור הוא גרנדיוזי ואשלייתי, אומרת פלמן. במציאות, הסיפור, המרתק ומטיל האימה, "אוחז בגרונו של הקורא", ו"מבין את הקורא" יותר משהקורא "מבין את הסיפור".

אולי, אם נלמד להיות זהירים וסבלניים, יצליחו סיפורים רבים יותר לקבל אותנו ולהבין אותנו? ■

ומוצא בה (בתהליכים שניתן להגדירם כהזדהות השלכתית, ואולי יש למצוא לכך ביטוי ייחודי מגובש יותר) הדים, נקודות-מגע ונקודות פיתוח אפשריות לייצוגי האובייקטים ולייצוגי העצמי המאכלסים את חייו הפנימיים. ככל שנקודות מגע אלה רבות יותר וקרובות יותר, כך תהפוך קריאת היצירה לחוויה משמעותית יותר (אלא אם כן התעוררה תוך קריאתה חרדה עזה הגורמת להדיפת המגע באמצעים של הדחקה והכחשה).  
 בנקודות התפתחותיות קריטיות במיוחד, לעיתים בגיל ההתבגרות, עשוי מגע זה להיות כה רבי-עוצמה עד שדמות ספרותית מסוימת הופכת לאובייקט מרכזי ומארגן בחייו הרגשיים של הפרט, לא פחות מאנשים מציאותיים כמו הורים או אחים. דוגמה נפוצה עשויה להיות דמות ספרותית המתאימה לאידאליזציה וההופכת עבור הקורא ל-self object חיוני, אולי בדומה ל"חבר הדמיוני" שיוצרים לעצמם ילדים ומתבגרים.

הכיוון השני של המחקר העוסק במפגש בין טכסט לבין קוראים, הוא זה המנסה להקיש מאירועי המפגש על הטכסט עצמו, על מה שסקורה מגדירה כמימד הרטורי של הטכסט, המימד המזמין רגש והתייחסות. גייל ריד, בשני מאמרים המנתחים את תגובותיהם של מבקרים ל"קנרדי" של וולטר ול"ד'אק הפטליסט ואדונגו" של דידרו, מנסה להדגים כיצד ניתן ללמוד על היצירות מתגובות אלה כמכלול יותר מאשר עפי" כל אחת לחוד. "סוג השאלות שמבקרים שואלים או נמנעים מלשאול על טכסט, היא אומרת, סוג התשובות שהם מציעים או שואפים לקבל, השפה (בפרט מטפורות) בה הם משתמשים בתאור הטכסט, האינטראקציות שלהם סביבו, מספקים רמזים רבי-ערך לתוכנו הרגשי הסמוי אך רב העוצמה". (ריד, 1982, וכן בספרים של קורצווייל ופיליפס).

אחד ממקורות ההשראה של ריד הוא מאמרה של שושנה פלמן (1977), "Turning the screw of interpretation" המסתמך על לאקאן, אך מגיע לרב-צדדיות ולצלילות שאינם תמיד ממאפייניהם של כתביו שלו. אני בוחר לסיים בו משום שגם עבורי הפך למקור השראה, כמודל לאפשרויות הבלתי-נדולות שבמפגשן החדש של הפסיכואנליזה והספרות, וכסימן אזהרה באשר לתקלות המפגשים הקודמים (כאן אנו חוזרים לנקודה ממנה יצאנו). לאור אורכו ועושרו של המאמר אין שום טעם לנסות ולסכמו, ואסתפק בכמה נקודות שאולי יעוררו עניין לקורא.

פלמן עוסקת בסיפור של הנרי גיימס, "סיבוב הבורג" (תורגם בארץ בשם "כטבעת החנק"). במשולב עם הפולמוס הביקורתי הסוער שעוררה האינטרפרטציה ה"פרוידיאנית" של אדמונד וילסון לסיפור, רוחות-הרפאים הרודפות את הילדים שבסיפור, טען בשעתו וילסון, אינן אלא פרי דמיונה של האומנת, הלוציניציות שנוצרו על רקע ההדחקה של משיכתה המינית אל דודם הנעדר של הילדים היתומים, הדוד ששכר אותה לטפל בהם אך מסרב להיות מעורב בחייהם.  
 פלמן נמנעת מלנקוט עמדה בפולמוס החריף שבין המצדדים ב"קיום" רוחות בסיפור (תפיסה מטפיזית של) לבין הכופרים במציאותן (תפיסה פסיכולוגית). "מציאותו של הויכוח", היא קובעת, "משמעותית יותר להבנת השפעת הטכסט מאשר מציאותן של הרוחות", ומדגימה, כיצד במהלך הויכוח החרים המבקרים בהתקפותיהם על וילסון אל המוטיבים המרכזיים של הסיפור (סכנה שיש לנוע, כוח זר הרסני ואלים, מאבק ועימות אתו, הבסתו וכו'). הטכסט עצמו, היא מדגימה, מצטיין בעמימות בכל המישורים (אוצר הדמויים שלו, תכניו, מבנהו הנראטיבי), ובכך מזמין את המבקר ה"פרוידיאני" להציע "תשובה". אולם התשובה אליה מגיע וילסון היא תשובה סטראוטיפית, וולגרית, מעין זו שפרויד עצמו שלל במאמרו "פסיכואנליזה פרועה". תשובה שאינה נראית לה כראויה לפרויד, והיא מציעה אפשרויות אחרות:

"לאו דווקא לצוד את פתרון המסתורין, אלא לעקוב אחר המסלול המשמעותי של המנוסה; לאו דווקא לפתור או להשיב על השאלות האניגמטיות של הטכסט, אלא לחקור את מבנהו; לאו דווקא לכנות

לעומת-זאת, פחות ספקולטיבית ושעתמוד על קרקע מוצקה.

הקורא נגיש יותר מן הסופר. הקורא הוא אני, הקורא הוא עמיתים, הקורא הוא תלמידים. בדיקת תגובת הקורא מאפשרת לאנליטיקאי להיעזר בידע שלו על תהליכי העברה/העברה נגדית (אותו תהליך עצמו משתי זוויות הסתכלות, כפי שתארו ראקר ואחרים). ההעברה הנגדית למטופל חושפת לרוב שני ווקטורים בסיסיים - את זה השייך לעולמו הרגשי של המטפל (מה הוא מביא אתו, מה הוא משליך וכו') ואת זה השייך לעולמו הרגשי של המטופל (מה הוא מעורר, מזמין, מגרה). בצורת טיפולי או בקבוצת הדרכה של מטופלים מתגלים לא פעם הבדלי תגובה לאותו מטופל עצמו, ואף אלה עשויים לנבוע או מהבדלים באישיותם של חברי הצוות, או מחוסר אינטגרציה באישיותו של המטופל, שצדדים מנוגדים שלו "מופנים" כלפי דמויות שונות. תופעות מקבילות להפליא יופיעו, בכיתה הדנה על סיפור שקראו כל התלמידים, בפרט כשניתן להם עידוד להגיב ברמה רגשית ולא רק אינטלקטואלית; או, בקנה מידה אחר, בקהיליית המבקרים (הלאומית, או אף הבינלאומית) שענה שהיא דנה בספר או בסרט.

המחקר הספרותי/פסיכואנליטי של השנים האחרונות הופנה לשני הכיוונים: לעבר "ווקטורים של הקורא" ולעבר "ווקטורים של היצירה כפי שהם משתקפים בקורא". נציגו המובהק של הכיוון הראשון הוא נורמן הולנד. בשלבים המוקדמים של עבודתו התמקד בחיפוש מוטיבים רגשיים, "פנטזיות יסוד" ביצירות הספרות עצמן, ואף בכלל יצירתו של סופר. עבודתו, המתוחכמת והמורכבת, בוקרה לעיתים על חיפוש נמרץ מדי אחרי מוטיב מרכזי אחד שיסביר הכל. בהמשך (אולי כמפלט מהרדוקציוניזם, מעיר קרוח בסרקוזם), הפנה את תשומת ליבו ל"תימות הזהות" של הקוראים, ולהבדלים האינדיבידואליים הנוצרים בזכותן בהבנת הטכסט. כיצד יבינו חמישה סטודנטים שונים את "זרד לאמילי"? (הולנד, 1975), כיצד תשתלב ההבנה השונה של כל אחד מהם עם אישיותו, עם "תימות הזהות" שלו, כפי שנחקרו בנפרד בעזרת ראיונות ומבחנים השלכתיים? מאוחר יותר הוכיח הולנד, כי אין הוא מוציא את עצמו מכלל זה, ופירסם ניתוח עצמי גלוי של התמודדותו הרגשית עם "המכתב הגנוב" של פו, שבקריאתו הראשונה התחיל בגיל ההתבגרות, דרך תגובותיו לניתוחיהם של לאקאן ודרידה לסיפור זה (הולנד, 1980).

"כל הקוראים", אומר הולנד, "יוצרים מן הפנטזיה שהיא למראית עין 'בתוך' היצירה פנטזיות שיתאימו למבני האופי השונים שלהם. כל קורא, יוצר למעשה מחדש את היצירה במונחים של תימת-הזהות שלו עצמו".

אישית הייתי מרחיב ניסוח זה ומדבר על העולם הייצוגי של הקורא, הפוגש את כל רבדי היצירה

מקורות:

1. ברמן, עמואל. ערגון אל העקידה. על "שדות מגנטיים" של ע. כהנא-כרמן. סימן קריאה, 7, 1977, 431-436.
2. ברמן, עמואל. שמרנות וחרשנות בתולדות הפסיכואנליזה, עיונים בחיטך, 37-38, 1983, 23-30.
3. Abrams, Samuel & Leonard Shengold. Some reflections on the topic of the 30th congress: Affects and the psychoanalytic situation. *International Journal of Psycho-Analysis*, 59, 1987, 395-407.
4. Baudry, Francis. An essay on method in applied psychoanalysis. *Psychoanalytic Quarterly*, 53, 1984, 551-581.
5. Berman, Emanuel. Multiple personality: Psychoanalytic perspectives. *International Journal of Psycho-Analysis*, 62, 1981, 283-300.
6. Berman, Emanuel. "Collective figures" and the representational world. *Psychoanalytic Review*, 70, 1983, 553-557.
7. Bonime, Florence & Marianne Eckardt. On Psychoanalyzing literary characters. *Journal of American Academy of Psychoanalysis*, 5, 1977, 159-174, 525-532.
8. Crew, Fredrick. *Out of my System*. N.Y.:Oxford, 1975.
9. Erikson, Erik. The dream specimen of psychoanalysis. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 2, 1954, 5-56.
10. Felman, Shoshana (ed.) *Literature and Psychoanalysis*. Baltimore: John Hopkins, 1977/1982.
11. Holland, Norman. *Five Readers Reading*. New Haven: Yale, 1975.
12. Holland, Norman. Recovering 'The Purloined Letter'. In S. Suleiman & I. Crosman (eds.) *The Reader in the Text*. Princeton U.P., 1980.
13. Kurzweil, Edith & William Phillips (eds.), *Literature and Psychoanalysis*. N.Y.: Columbia, 1983.
14. Leavitt, H. Psychoanalyst, artist and critic. *Contemporary Psychoanalysis*, 12, 1976, 140-143.
15. Sandler, Joseph & Anne-Marie Sandler. The 'second censorship', the 'three box model', and some technical implications. *International Journal of Psycho-Analysis*, 64, 1983, 413-425.
16. Skura, Meredith Ann. *The Literary use of Psychoanalytic Process*. NewHaven: Yale, 1981.
17. Slochower, Harry. The Psychoanalytic approach to literature: Some pitfalls and promises. *Literature and Psychology*, 21, 1971, 107-110.
18. Tompkins, Jane (ed.) *Reader-Response Criticism*. Baltimore: John Hopkins, 1980.
20. Wright, Elizabeth. *Psychoanalytic Criticism*. London: Methuen, 1984.

# קצת יותר

# מפסיכואנליזה

## סם רקובר

### הספרות כמאגר נתונים

הטענה שהספרות מהווה מאגר של נתונים בעזרתם ניתן לאשש או להפריך תיאוריות פסיכולוגיות מסוימות, אינה נכונה. כיוון שהספרות אינה עונה על הדרישות שהפסיכולוגיה כמעד מצביחה לצורך קבלת נתונים: אובייקטיביות, פומביות וחזרתיות. באובייקטיביות, הכוונה שתהליך ההסתכלות והמידה לא ישנה את התופעה הנצפית. בפומביות, הכוונה שכל אנשי המדע יהיו מסוגלים לצפות בתופעה הנדונה באותם תנאים. ובחזרתיות, הכוונה שבאותם תנאים ניתן יהיה לצפות מספר פעמים באותה תופעה. הספרות אינה מקיימת אף אחת מדרישות אלו. כאמור, היא נכתבת כיצירת אמנות, לפי ערכים וכללים ספרותיים מסויימים ולמטרות מסויימות, שאינן במפורש מטרות מדעיות, שהרי מטרת המדע אינה שעשוע או גרימת קתרזיס אמוציונלי ברור לפיכך שהספרות אינה אובייקטיבית, שכן אינה מהווה ייצוג יבש של המציאות ותיאור העלילה שבה וכן גיבוריה, מעוצבים לפי כללים ומטרות ספרותיים. היא איננה עונה לדרישות החזרתיות. כיוון שמה שהמתואר ברומן הוא השתלשלות מאורעות בדיונית חד-פעמית, אין כל אפשרות לכתוב רומנים דומים על אותו נושא מבלי לפגוע בדרישה לייחודיות היצירה האמנותית, ואחרון-היא איננה פומבית במובן זה, שסופרים או משוררים אינם מסוגלים ואינם רוצים ליצור ספרות דומה או זהה לזו של דוסטויבסקי, למשל. בניגוד לפסיכולוגיה המבקשת שכל אנשי המדע יצפו במחקריהם באותן תופעות מעבדתיות שגילה לדוגמה סקינר, הספרות דורשת לשמור על מקוריות היצירה כיחידה במינה ומכריזה שכל מי שכותב כדוסטויבסקי הריהו חקיין ופלאגיטור (מן הראוי להדגיש כי בהחלת קריטריון הפומביות על הספרות, אין לזהות פומביות עם שכפוליותה המכנית של היצירה הספרותית. יש לפרש את הדרישה לפומביות כאפשרות המתודולוגית שכל היוצרים הספרותיים באותם התנאים יוכלו ליצור את ה"חטא ועונשו" כפי שעשה זאת דוסטויבסקי).

העובדה שהספרות אינה מהווה אוסף של נתונים מדעיים, באה לידי ביטוי גם בשאלה "מידי הדמות שהפסיכולוגיה ובעיקר הפסיכואנליזה חוקרת בספרות?" התשובה אינה יכולה להיאחז בדמות ממשית, כיוון שהדמות ברומן מעוצבת לפי ערכיה, כלליה ומטרותיה של הספרות ואין תיאורה חיקוי למציאות או תיאור מדעי-קליני של פסיכולוג מיומן. משום-כן, אין הניתוח הפסיכואנליטי של הדמות הספרותית זהה לניתוח הקליני של האישיות המציאותית. הפסיכואנליזה מסבירה את התנהגותו הממשית של היחיד לפי המודל ההסברי המדעי, ואילו הסבר הדמות הספרותית נעשה במסגרת אמנותית, לעומת הפסיכולוג הקליני המסביר התנהגות בעזרת השערה מסויימת הנבחנת לאור התנהגותו הממשית של אותו יחיד בעבר, בהווה ובעתיד; נבדקת ההשערה הספרותית, בגבולות היצירה בלבד. הגיבור הספרותי אינו זהה לדמותו של מסובת אלו, הכותב אפילו בספרות הריאליסטית, ועיצובו האמנותי שונה לחלוטין מתצלומם של היוצר. יתר-על-כן, לעיתים קרובות מתארים היוצרים דמויות פנטסטיות שאין להן כל אחיזה במציאות. הדמות, בה עוסקת הספרות, היא דמות בדיונית - פרי המצאת כוח היצירה הספרותית בלבד. מבחינות אלה אין לראות את הביטוי המילולי של הנורוטי כספרות, למרות מחזורות המעניינת ואין לראות את הספרות כביטוי תרפויטי לתסביכים נפשיים. ביטויים לשונים, בין שהם נורמאליים ובין שהם אב-נורמאליים, הופכים לספרות רק ברגע בו הם מעוצבים לאורם של ערכים וכללים ספרותיים.

עם-זאת יש לציין, כי השיפוט מהו ספרות ומהו ביטוי מילולי גרידא, הינו קשה ביותר. לדוגמא, במבחן אישיות פופולרי מאד הנקרא בשם TAT מראים לנבדק סדרה של ציורים ומבקשים ממנו לספר סיפור על כל ציור. ההנחה הפסיכולוגית הינה שהסיפור משקף תסביכים פנימיים המציקים לנבדק, דהיינו שהכתוב מהווה השלכה מילולית של הנפש המיוסרת. והשאלה היא - האם ניתן לראות בביטוי מילולי זה יצירה ספרותית, או שמא יש להתיחס אליו כאל ביטוי השלכתי של אישיות נורוטיית או פסיכוטית? אין לי כל ספק שאי-אפשר לכתוב כל ביטוי מילולי, מסובך ומעניין ככל שיהיה, יצירה ספרותית. אולם הפתרון לשאלה מה מבחין בין ספרות לבין ביטוי מילולי כלשהו, כפי שנאמר, איננו פתרון פשוט.

### הפסיכולוגיה כאמצעי לפרוש הספרות

הטענה שהפסיכולוגיה ובעיקר הפסיכואנליזה עשויה להיות מודל פרשני לספרות, מעוררת את שאלת סוג הפרוש אותו מציעה הפסיכואנליזה לספרות. שהרי, אין להניח שהפסיכואנליזה ניגשת לספרות כפי שהיא ניגשת לחולה בנפשו, ואין כל הגיון בטענה שהפסיכואנליזה מציעה דיאגנוזה ותפיסה להמלט, גם אם פסיכולוגים מסויימים יטענו שהנסיך סבל מהפרעות נורוטייות קשות.

סביר להניח שהפסיכואנליזה מפרשת דמויות ספרותיות לאור תורת האישיות והמוטיבציה הכללית האופיינית לה. למשל, הפסיכואנליזה מציעה לראות בהתנהגותו של המלט ביטוי אמנותי לתהליכים נפשיים תת-הכרתיים כגון תסביך אדיפוס. אולם, אם זה אכן כל מה שהיא מציעה בהקשר, הרי שאין בה כל ייחוד, ואין היא אלא עוד פירוש פסיכולוגי, בין יתר הפירושים האפשריים, אשר אינם קובעים בהכרח את ערכה האמנותי של היצירה הספרותית הנדונה. אבל לפסיכואנליזה יזמרות גדולות יותר. היא טוענת שפירושה הוא הפרוש הבלעדי הנכון, כיוון שהיצירה הספרותית אינה אלא ביטוי סובלימטיבי לדחפיו התת-הכרתיים של היוצר. ולא רק זאת, ערכה האמנותי של היצירה נקבע במידה רבה בהתאם למידת יכולתה לשחרר בקורא (בצופה) מוטיבציות מודחקות בצורה סובלימטיבית, דהיינו לגרום לקתרזיס. במילים אחרות, הפסיכואנליזה מציעה ברזמנית פתרון לשאלת היחס בין היוצר, היצירה והקורא ולשאלת ההערכה האמנותית. מכאן גם ניתן להסיק שהפסיכואנליזה קובעת עבור הספרות את ערכיה וכלליה האמנותיים. אך תפיסה זו הינה צרה עד להחריד. הספרות אינה אך ורק ביטוי סובלימטיבי לדחפי היוצר. והקורא, מוצא ביצירה הרבה הרבה יותר מקתרזיס יצרי. שכן ערכה האמנותי של הספרות אינו מצמצם לגורמים פסיכואנליטיים.

### תרומות הדדיות

לאור הדין הנ"ל ניתן להציע את הפסיכואנליזה כמודל פרשני אפשרי לספרות וכמקור רעיוני ממנו שואב היוצר. נותר, אם-כן, לדון בטענה שבעזרת האינטואיציה הקדימו יוצרים ספרותיים מסויימים את הפסיכולוגים בגילוי תהליכים נפשיים מסויימים. וכן בשאלה - מדוע מכל הענפים בפסיכואנליזה, דווקא הפסיכואנליזה היא הענף העיקרי (אם לא היחיד) שטיפל בספרות?

בדיקת הטענה אודות האינטואיציה הספרותית מסובכת ודורשת לאמיתו של דבר מחקר אמפירי אשר ישווה בין אינטואיציות נכונות ללא נכונות מבחינה פסיכולוגית, וכן בין אינטואיציות של סופרים ובין אלו של יוצרים בתחומי אמנות אחרים. בלי השוואות אלו, תישאר הטענה הנדונה בחזקת אינטואיציה בלבד.

לעומת זאת, לשאלה מדוע מכל השטחים והגישות בפסיכואנליזה כגון: סטרוקטורליזם, ביהביוריסם,

גשטלט, פונקציונאליזם ופסיכולוגיה קוגניטיבית, תרמה הפסיכואנליזה מבחינת תוכנה את התרומה העיקרית (פרויד והסוריאליזם הספרותי), יש תשובה פשוטה: הפסיכואנליזה היא אחת הגישות היחידות בפסיכולוגיה שפיתחה תיאורה רחבה וסיסטמטית ביותר על הנפש ומסתוריה - נושא שהוא ספרותי פרי-אקסלנס. לעומתה, קשה לראות במה עשוי הביהביוריסם לשלוב את הסופר, כשהוא קובע שהנפש אינה בתחום הדין המדעי ושיש לאפינה על ידי תגובות מוטוריות. קשה לראות מה ימצא המשורר בתיאוריה של הגשטלט, שניתנה להסביר תהליכים תפיסתיים כתלויים בדפוסי גרויים ולא ב"אטומים" שלהם, וקשה לתפוס מה ימצא הסופר בטענה הקוגניטיבית שיש לאפיין את ההכרה האנושית כפעולתו המכניסטית של המחשב. לעומת גישות אובייקטיביות יבשות אלו, הפסיכואנליזה הינה תאור של עולם קסום, עולם של יצרים מודחקים ובלתי-מודעים, של יחסים מיניים בתוך המשפחה, של קונפליקטים ומאבקים דמוניים; בקיצור, "ספרות" במיטבה. הפסיכואנליזה, איפוא, דומה בהשפעתה על הספרות לגישות פילוסופיות שונות שפיתחו תפיסות חדשניות אודות האדם והחברה, ואשר, כפי שניתן להבחין, יש להן נגיעה אמיצה לספרות. כך הפילוסופיה הרומנטית של ניטשה; הפילוסופיה האקסיסטנציאלית של היידגר וסארטר; ותפיסת הנפש כזרם תודעה של ג'ימס, שהתגלגלה לספרות בצורת המונולוג הפנימי. לעומת הפסיכואנליזה התורמת לספרות תכנים מעוררי דמיון ספרותי, תורמת לה הפסיכולוגיה האקדמית בעיקר מבחינה מתודולוגית. הפסיכואנליזה הניסויית, החברתית והפסיכואנליזה של האינטליגנציה תורמות להבנת הספרות דרך פיתוח מחקר נאות ביצירות הסופר, בניתוח תוכן היצירה, ביחסו של הקורא אל היצירה וביחסי הגומלין שבניהם. אחת התרומות המעניינות שעמה אסיים את החיבור הנוכחי, קשורה במחקרו של הפסיכולוג ברליין באסתטיקה הניסויית שהתפתחה ממחקרו בפסיכואנליזה של הסקרנות, האמוצה והקונפליקט. השערתו המרכזית, הנתמכת במחקרים אמפיריים רבים היא, כי הערכות והעדפות אמנותיות משתנות כפונקציה U הפוכה למידת החיפוש והסיבוכיות של היצירות. כך, יצירה ספרותית פשוטה וחסרת חידוש עשויה לעורר שעמום ואילו יצירה מסובכת מאד ובעלת חידושים רבים ומגוונים מדי עשויה להלאת את הקורא ואף לעורר בו פחד מפני העושר האינפורמטיבי. מידה בינונית של סיבוכיות וחידוש היא, איפוא, המידה הרצויה, האופטימלית. בהשערה זו תומך למשל מחקרו של קאמן שמצא, כי קוראים מעדיפים שירים בעלי רמה בינונית של סיבוכיות על פני רמה נמוכה או גבוהה. בהמשך לרעיונותיו של ברליין אציע שני מחקרים אפשריים שעד כמה שידיעתי מגעת, טרם נעשו. המחקר הראשון ישווה את ההשערה הרווחת שערכה הספרותי של יצירה גדל כפונקציה של מספר הפירושים שניתן להציע לה; עם השערה הנוכעת מגישתו של ברליין, לפיה ערכה הספרותי של יצירה ישתנה כפונקציה U הפוכה למספר הפירושים. אם ברליין צודק, הרי מספר גדול של פירושים יעשה את היצירה לבלתי-מובנת ומבלבלת, ואילו מספר קטן של פירושים יעשה למשעממת. במקרה זה תידחה, איפוא, ההשערה הראשונה.

המחקר השני יציג יצירות ספרותיות שאינן מוכרות לישראלים, כמו למשל שירי מוות יפניים, ויבקש להעריך מבחינה אמנותית ביפן ובישראל. אם ברליין צודק, אזי סביר לשער כי בשתי התרבויות נקבל אותן העדפות שתתפלגנה כפונקציה U הפוכה. דהיינו, בשתי התרבויות יעדיפו אותם שירי מוות שמידת סיבוכיותם וחידושם בינוניים. לדעתי, תוכנית מחקר ברליינית מסוג זה עשויה לשפוך אור על טבעם האוניברסלי של ערכי וכללי הספרות.



# הרב רט מרכוזה : אמנות ואוטופיה

## אילן גור-זאב



הרב רט מרכוזה

ארנסט בלון, גיאורג לוקאץ, מאקס הורקהיימר, תיאודור אדורנו וכמובן, הרברט מרכוזה.

הרב רט מרכוזה נולד בברלין ב-19 ביולי 1898 לאביו קארל ולאמו אלזה, שניהם בני משפחות יהודיות בורגניות בעלי נימוסים טובים. ליברלים יהודיים קלסיים, שנהגו ללכת יחד לבית הכנסת פעמיים בשנה ועם זאת היו מבוססים ומעורבים בתרבות המעמד הבינוני-גבוה הגרמני. אופיינית ביותר היתה חברותו של מרכוזה הנער בתנועת-הנוער הגרמנית Wandervogel שחבריה ביקשו מקלט מהניכור בחברה הקאפיטליסטית בחיק הטבע שעדיין לא הושחת, לצלילי גיטרות, סיפורים רומנטיים ופולחן נעורים וארוס.

באביב 1916 נקרא הרברט מרכוזה בן ה-17 להתגייס לצבא הגרמני, האימפריאלי. בתקופה זו התגבשה עמדתו הפוליטית. שנה אחרי הצטרף למפלגה הסוציאלי-דמוקרטית, ומשך פחות משלוש שנים הפך מנער, מ"תולעת ספרים" יהודית-בורגנית, למהפכן גרמני צעיר המצטרף למקימי המיתרסים של ברלין המתקוממת במרץ 1919. על-אף חברותו ב-S.P.D. היתה אהדתו נתונה לרוחה ולכסמבורג ול"ספרטאקוס". הוא נבחר על-ידי אסיפת החיילים המתמדים Soldatenrat והעלה על נס את הרפובליקה הסובייטית המהפכנית של קורט אייזנר, ארנסט טולר וגוסטאב לאנדואר, שחברו בה פואטיקנים ואידאליסטים נאיורומנטיים בנסיון לממש בכוחאריה את הפיוס האסתטי עם נצחון הדגל האדום.

כבר בדיסרטציה שהגיש מרכוזה ב-1922 לאוניברסיטת פרייבורג, ניכרים קווי המיתאר של עבודת חייו: הקונפליקט היסודי בין תביעות האידיאלי והריאלי, בין האמנות לחיים: "הניגוד בין אמנות וחיים, היפרדותו של האמן מהעולם הסובב אותו... סבלו וגעגועיו של האמן... מאבקו למען חברה חדשה."<sup>4</sup> בדיסרטציה, כמו לאורך כל האבולוציה האינטלקטואלית שלו, ממשיך מרכוזה את החלוקה הנאיורומנטית בין קהילה (Gemienchaft) וחברה (Gesellschaft), כשהראשונה מייצגת חיים אורגניים ופיוס, והאחרונה - ניכור ומכניזמים של חברת ההמונים המופקים מתהליך הרפרודוקציה הקאפיטליסטית.

בדיסרטציה משתקפת מגמה זו בהשוואה שהוא עורך בין השירה האפית לבין הרומאן. מבחינת מבנה הטעון יוצא מרכוזה משער גן-העדן ומפקודת

"בעקבות מלחמת-העולם (הראשונה) החל תהליך שלא פסק מאז... דור, שנסע לביה"ס בקרונות-רחוב רתומים לסוסים, עמד עתה מתחת לשמים הפתוחים בארץ שבה לא נותר דבר שלא נשתנה, מלבד העננים, ומתחת לאלה, בארץ הזרמים ההרסניים וההתפוצצויות היה גוף האדם הדק, הפגיע."<sup>1</sup> כך הגיב וולטר בנימין למשבר החברה והתרבות בעולם הגרמני בכלל והגרמני-יהודי בפרט לאור מוראות ראשית-המאה וסוף מלחמת-העולם הראשונה. זוהי תקופה שבה נתגלע שבר בתרבות האירופית. המשבר, שהתפתח עוד קודם, הפך לכללי, והחזון של "קץ העולם" הפך מציאות של קטסטרופה הניצבת בשער העיר.

שיקפו את המשבר והשתתפו בהעצמתו האידאולוגית של עליונות הנוער (Wyneken, Diederichs) ותנועות-הנוער שהטעימו את הדימויים, הארוס והטבע (Wandervogel). הדאדאיזם והפוטוריזם, התפתחות הקולנוע והתפשטות ההאזנה לרדיו, תרמו אף הם את תרומתם. התמוטטותן של אימפריות עתיקות והסחרורים אליהם כנסו הייצור הקאפיטליסטי עם תום מלחמת-העולם הראשונה: ה"כתיוב" התהליכים הנ"ל, העצימו את תחושת המשבר ואת המשבר עצמו ש"רשם" פרק חשוב ברקע לעליית הנאציזם. חלקו הכללי של משבר זה השאיר את חותמו על האינטליגנציה הגרמנית בכלל והיהודית-גרמנית באופן מיוחד. רבים מההוגים היהודים-גרמנים הגיעו אז לרעיונות, שאפשר לכנותם משיחיות חדשה, רעיונות ראדיקליים של שיחרור ופיוס אוטופיים.

נוכח ניתוקם מהיהדות מזה, והתמוטטות הערכים האירופאיים הכלליים של קידמה בתוך הסדר הקיים מזה, אין תימה, שרבים מהם קשרו את גורלם האקזיסטנציאלי והאינטלקטואלי במרד ראדיקלי נגד הסדר הקיים ובחיפוש אחר "התחלה חדשה" בתחומי-רוח שונים ובפוליטיקה. הראדיקליזם הניאר-רומנטי היהודי נולד מרחם התגובה האנטי-קאפיטליסטית ומגמתה הניאר-רומנטית הכללית מצד אחד, ומשורשי הרעיון המשיחי היהודי מצד אחר. בפני האינטלקטואלים היהודיים-גרמנים הניאר-רומנטיים של ראשית המאה היה רעיון החזרה אל השורשים הלאומיים הגרמניים חסום כמו רעיון החזרה אל שורשיה החברתיים של האריסטוקרטיה הכפרית הגרמנית, או, אל השורשים הגרמניים הדתיים. היה עליהם לפיכך לבור אחת משתיים: לחזור לשורשיה האוטופיים של תרבותם, לאומיותם ודתם הנשכחת או, להצטרף למגמה המהפכנית-רומנטית-אוטופיסטית בעלת אופי אוניברסלי ביותר. מדובר כאן בראדיקלים השמאליים בני התרבות היהודית-גרמנית ש"המשיכו" את היהדות מחוץ ליהדות. יצחק דויטשר קורא ליהודים אלה "היהודים הלא-יהודיים" ומונה בינם את מארקס, רחה לוכסמבורג, טרוצקי ופרויד, שהמשיכו במסלול שסללה להם חריגתו של שפינזה מהיהדות, חתרו "לאוניברסלי ויצאו נגד הפרטיקולרי, הבין-לאומי והלאומי"<sup>2</sup> כל זה תוך ראייה אופטימית של עתיד האדם שתעודתו האוניברסלית הינה מיצוי המשכה של היהדות.<sup>3</sup> למרות שהאינטליגנציה היהודית-גרמנית בראשית המאה פנתה לכיוונים שונים, מטרתנו כאן להתרכז בכיוון הראדיקלי השמאלי הניאר-רומנטי. ראדיקליזם יהודי-שמאלי זה לא קיבל את חזון השיחרור המרקסיסטי האורתודוקסי, אלא ביקש לרכוש מחדש את המימד הרחני, הפתוח, ולהיחלץ מהמימד החומרי המצמצם את מהות האדם. בין השאר עסקו בכך גוסטאב לאנדואר,

הגירוש ממנו, כקו המנחה את ההיסטוריה של הספרות. נקודת-המוצא של האבולוציה בספרות הינה השירה האפית וההרמוניה החברתית שאבדה ושכמובלע מקופלת תביעה לרכישתה מחדש בפוליטיקה האסתטית. השירה האפית מתוארת כתוצר החברה היוונית הפרה-סוקרטית, שבה החיים עצמם הינם אמנות. גם בחברה הוויקינגית, טען מרכוזה, היה הפרט ממוחג באחדות המושלמת של האמנות והחיים, כלומר, במצב שבו אין האמנות מהווה עיסוק צדדי הנפרד מן החיים בכללם.<sup>5</sup> לצורך עיון בסוגייה שלפנינו אין זה משנה אם טענה זו נכונה מבחינה היסטורית. הנקודה המכריעה הינה שהעמדתה של השירה האפית כמבטאת את הכוליות, את החיים הקולקטיביים ואת ההרמוניה בניגוד לרומאן המבטא את ניכורו של האמן הבודד במודרנה, חושפת את ערגתו לרכישה מחדש של הכוליות המאחדת, המנוגדת לניכור ולאטומיזציה המאפיינים את החברה המודרנית.

לאחר שסיים את הדוקטוראט ב-1923, הספיק לנהל חנות ספרים עתיקים, להתלהב מהפילוסופיה החדשנית של היידגר, להתאכזב ממנה, ולמצוא את "ההתחלה החדשה" שחיפש בהייגר אצל מארקס הצעיר ש"כתב-היד הכלכליים-פילוסופיים" שלו פורסמו אז לראשונה (1932). בתקופה זו הצטרף מרכוזה למכון הפרנקפורטי למחקר חברתי, הידוע גם כ"אסכולת פרנקפורט". החברים, בני המעמד הבינוני, יהודים-גרמנים מתבוללים פחות או יותר, ביקשו, באמצעות התיאוריה הביקורתית של החברה להמשיך את הפרוייקט האוטופי של הפדות מהעולם הדיכאוני שגם המרקסיזם האורתודוקסי הינו חלק ממנו. אסכולה זו ראתה את מעמדו של האדם בחברה המודרנית כחדור ומוקף בראציונליות מעוותת, בצרכים כוזבים ובניתוק מהטבע ומחברותא. העניין המרכזי שהעמידו לפניו, היה ביקורת על חברה זו על-ידי תביעת הגשמת האידיאלים שהיא עצמה העלתה אבל דיכאה במציאות. חידושם היקרי, כבר בשלב הראשון של התפתחות האסכולה היה, בהבלטת האספקטים הפסיכולוגיים והסוציולוגיים ובהעלאת מרכיבות מחקר התרבות בכלל והאמנות בפרט לא עוד כתוצר-לוואי של מכנה התשתית הכלכלי, בהתאם לנטיה של המרקסיזם הוולגארי. כחכורה זו של הוגים ראדיקליים שמאליים בולט ייחודה של תפיסת האמנות של מרכוזה ביקתה לפרוייקט האוטופי, עליו סרב לוותר עד יומו האחרון.

מרכוזה, בדומה להורקהיימר ואדורנו ב"דיאלקטיקה של ההשכלה", ראה את זרע הדכאוניות הנוכחית כנוכח עוד בשחר התרבות. בעיקבות פרשנות פרוידיאנית סבר, כי "הציוויליזציה מבוססת על הכנעת המתמדת של האינסטינקטים"<sup>6</sup> וכי מיד משהחברה המתורבת מבססת את עצמה, הופכת הטראנספורמציה הדכאונית של האינסטינקטים לבסיס הפסיכולוגי של שליטה תלת-רובדית: ראשית, שליטה על עצם טבעו של האדם, על הדחפים החושיים. שנית, שליטה על העבודה, המתאפשרת על-ידי פריטים נשלטים וממושעים אלה. ושלישית, שליטה על הטבע החיצוני - מדע וטכנולוגיה.

מהלך של מרכוזה, כאוטופיסט, היה לקבל את הטעון הפרוידיאני, תוך דחיית מסקנותיו השמרניות והפסימיות של זה. מרכוזה הטעים כאן את תפיסתו ההגלית-מארקסית, כלומר, ההיסטורית-דינמית:

ההצגה הפרוידיאנית מוצגת על ידו כהולמת שלב היסטורי מסוים. מימוש מהות האדם ואפשרויותו להשתכלל, כוללת, אליבא דמרכוזה, את האפשרות של ההתגברות על ה"פרה-היסטוריה" אשר אותה ממפה פרויד באופן מוצלח כל-כך. עידן ה"פרה-היסטוריה" נמשך, על-פי הטעון המרכזי, עד לתחילת מימושם המלא ופיתוחן המתמיד של "אפשרויות" בני-האדם בחברת העתיד. ו"אפשרויות" אלה הם ה"צרכים האמיתיים" של בני-האדם, אותם מציג המאטריאליזם הדיאלקטי של מרכוזה כצרכים אסתטיים. לפי מרכוזה, הדמיון לבדו ממשיך לשמור על זיקה ל"עקרון ההנאה" המדוכא בחייו הרגילים של האדם ע"י "עקרון הפעולה" המכוון לעילות מדעית, קידמה וניצול המותנים בדיכוי "מהות האדם" וצרכיו האמיתיים. ואכן "עקרון ההנאה" הורח למחחות עמומים ונידחים ביותר - לפנטזיה,

לחלום, לטירוף. מכאן, ששיחורו של האדם מהעולם הרקוני מותנה באפשרות להתגבר לא רק על הקליפה הקאפיטליסטית שבפוליטיקה, אלא, בהתגברות על העובדות הקשורות ב"נתון" של הקיום האנושי בכלל ובפריצת ה"מהות" המדוכאת של האדם למציאות חיי החברתיים. האם אפשרית החריגה מה"נתון"? תשובתו של מרכזה הממשיכה את הקו היסודי של מחשבת הגאולה היא - כן! "הדימיון... מקשר את רכבי המעמקים של הבלתי-מודע עם תוצרי-שיא של המודע (אמנות), את החלום עם המציאות. הוא משמר את הארכיטיפים של הטוב, את הרעיונות הנצחיים, אך המודחקים, של הזכרון הקולקטיבי והאינדיבידואלי את דימויה האסורים של החירות."<sup>7</sup>

עכשיו מובנת מרכזיותה של תפיסת האמנות של מרכזה בשיטתו, כנגזרת מהפרוייקט האוטופי שלו. הדימיון עפ"י שיטתו מביא להתגברות על הניכור שבין פרט וכלל, שבין התשוקה למימוש ושבין האושר לתכונה. באסתטיקה, הוא מעלה את ההרמוניה, ואת דימויי החירות אשר בד"כ מוכחשים ומוגלים לפי "עקרון המציאות" המקובל לספירת ה"אוטופיה". לפי מרכזה תובעת החושנות האסתטית את מימושה של ההרמוניה, שהיא ה"מהות" ועל-כן גם הממשות. מבחינה זו המציאות איננה ממשית, כיוון שהיא מוגדת ל"מהות" וכיוון שהינה בחזקת תקלה היסטורית שקרתה לפני הנסיקה אל חברת העתיד בה החיים הם מעשה-אמנות, שממנה מתחילה ההיסטוריה האנושית האמיתית, הנצחית. האמנות, עפ"י שיטתו, עשויה כבר עתה להיות דגם לחברת העתיד ההרמונית, המממשת את ה"מהות", כיוון שהיא היחידה המשמרת את האידאלים העליונים (חירות, אושר, ספונטאניות) המוכחשים במציאות של תהליכי הייצור ושל חיי היומיום של החברה הנתונה. כוחה של הביקורת המרכזיאנית נגד מציאות זאת הינו בזה שאין היא יוצאת מאידאלים ומעקרונות ראשוניים בלתי-מבוססים. מרכזה ביקש להעמיד את תביעת השיחור על הצרכים האמיתיים של האדם ועל עקרונות בעלי תוקף אוניברסלי, אותם מצא באמנות. זה איפשר לו לתבוע-לדין את המציאות מנקודת הראות של הממשות, המוכרת במציאות זאת רק כאידאל מופשט.<sup>8</sup> קיומם של הערכים העליונים כאידאלים הותר בספירת האמנות כיוון שהיא הכרזה כמופשטת ונפרדת מחיי היומיום. לפי מרכזה, כיוון שהאמנות שומרת על הצורה האסתטית היא מהווה את שמורת-הטבע המוגנת של השגב ושל הערכים העליונים של שיחור ומימוש. השיחור, לפיכך, זהה למימושה של האמנות בחברת העתיד.

ייחודו של הפרוייקט האוטופי המרכזיאני היה בזה שביקש להכיל את האמנות על כלל מרחבי החיים ללא כל ריסון והכונה. כאן, באידאת ה"יפה", ראה מרכזה, בניגוד לאסתטיקה המארכיסטית האורתודוקסית, את שביחה של האסתטיקה הבורגנית, המהווה בסיס לביקורת החברה הנתונה ופניו דרך להכרת הצורך והאפשרות של האלטרנטיבה הגדולה. "לשון השירה, בהיותה יוצרת ופועלת במדיום המגלם את הנערך, הריהי לשון הכרתית, אך זוהי הכרה החותרת תחת החיובי ומערערת את אשיותיו... נקיבת הדיעדר כשמו, פירושו ביטול כוחו המאגי של הקיים."<sup>9</sup> באמנות, סבר מרכזה, "אמיתות הדימיון מתגשמות כשהוא עצמו לובש צורה, ויוצר עולם סובייקטיבי ואובייקטיבי גם יחד... מאחורי הצורה האסתטית מונחת הרמוניה מודחקת של חושנות ותבונה... האמנות הינה, אולי, הצורה הגלויה ביותר של "שיבת המודחק" במישור האינדיבידואלי והגנטי גם יחד. הדימיון האמנותי מעצב את זכרו הבלתי-מודע של השיחור שנכשל, של ההבטחה שבגדו בה... מאז התעוררותה של תודעת החירות, אין יצירה אמנותית אמיתית, שאינה חושפת את התוכן הארכיטיפי, את שלילת אי-החופש."<sup>10</sup>

מרכזה ראה את תפיסתו כמעוגנת בהגות האותנטית של מארקס, ומנקודת מיצפור זו הוא מבקר את המארכסיזם האורתודוקסי בכלל, ואת האסתטיקה הקשורה בו בפרט. ב"אורתודוקסיה" מתכוון מרכזה לפרשנות איכותה ואמיתותה של כל יצירת אמנות כמנוחים של יחסי-הייצור.

האסתטיקה המארכיסטית האורתודוקסית טוענת את הטענות הבאות:

- א. קיים קשר ברור בין האמנות לבין הבסיס החומרי, ובעיקבות שינויים ביחסי הייצור משתנה גם האמנות כחלק ממבנה-העל, אף-כי בדומה לאידאולוגיות אחרות, יש והיא מגפרת ויש שהיא מקדימה את השינוי החברתי.<sup>11</sup>
- ב. קיים קשר ברור בין אמנות ומעמד חברתי. האמנות האותנטית היחידה האפשרית הינה זו של המעמד העולה.
- ג. לפיכך, מתנגשות הפוליטיקה והאמנות, התוכן המהפכני והאיכות האמנותית.
- ד. מוטלת על האמן החובה לכלול ולבטא את הצרכים והאינטרסים של המעמד העולה (בקאפיטליזם יהיה זה הפרולטריון).
- ה. המעמד היורד ומייצגיו עשויים להוליד רק אמנות 'דקדנטית'.
- ו. האסתטיקה המארכיסטית האורתודוקסית מתייחסת אל הריאליזם כאל צורת האמנות ה"נכונה".



שילר

כאן באות לידי התנגשות שתי פרשנויות שונות של "מאטריאליזם": תפיסתו ה"מאטריאליסטית" של מרכזה נשענת על התביעה למימוש ה"מהות" האסתטית-חושנית של האדם, ובהתאם לכך - מראה פניה בחזון חברת-העתיד בה מתממשת האמנות כאורח חיים קונקרטי. ברור מזה שמרכזה היה חייב לדחות את התפיסה האסתטית של ה"מאטריאליזם הוולגרי" המייחס משמעות נורמטיבית לבסיס החומרי (במקום ל"מהות" האסתטית-חושנית) כממשות אמיתית. מרכזה יצא חוצץ נגד פחות ערכו של האדם כיצור תבוני אסתטי-חושני. האורתודוקסיה, טען ממירה את הסובייקטיביות של הפרט בסכמת התודעה המעמדית. אין היא מבינה, את הצורך האמיתי במהפכה ואין היא מראה את דמות השיחור אלא, גירסא משופצת של העולם הדכאוני. זה בא לידי ביטוי בצמצום רעיונות השיחור הטוטאלי לכלל תפיסה מעמדית. בעמדותיו אלה, אנו פוגשים את השפעת האכזבה מהפרולטריון, אשר בהתמסרותו הפחות או יותר נלהבת לנאציזם צפה ביאוש בגרמניה של שנות השלושים. נוכח האכזבה מהפוטנציאל המהפכני של המארכסיזם האורתודוקסי ומגימוד רעיון השיחור של האדם עפ"י אורתודוקסיה זו, אשר התאימה לחזונה המצומק גם את תפיסת האמנות שלה, העלה מרכזה תפיסת שיחורו לטרוטיבית: Homo faber הפך אצלו ל-Homo aestheticus: אל הייצור הוא מתיחס לאור מושג היצירה. הייצור בחברת העתיד אמור להיפך ליצירה<sup>12</sup> והעבודה והחיים ל"משחק". בחברת העתיד המשוחררת, הדימיון המאחד תחושה ותבונה, הופך לדימיון יוצר ברגע בו הוא הופך לממשי. לכוח מדריך בחידוש פניה של המציאות שבנייתה מחדש היא בעזרת "המדע העליון", המדע והטכנולוגיה שנפטר משרירות ההרס והניצול, נעשו חופשים לשרות תביעות הדימיון. התמורה הראציונלית של פני העולם תוכל להוביל אז למציאות שתעוצב ע"י התחושה האסתטית של האדם.<sup>13</sup> בניגוד למגמות אותן הוא מזהה באסתטיקה המארכיסטית האורתודוקסית, מטעים

מרכזה את החשיבות שייחס מארקס למימד החושני של האדם ולחזון חברת העתיד שלו. בו יתפתח האדם באורח רב-צדדי. מרכזה אינו נלאה מלחזור על ראייתו של מארקס את ייחודו של האדם בדיוק בנקודה אותה מכחישה האסתטיקה המארכיסטית ה"אורתודוקסית". בניגוד לחיובה של האורתודוקסיה הזאת את האמנות הפוליטית המקדמת את עניינו של הפרולטריון, מציג מרכזה את האמנות הגדולה ככזאת העומדת מעל ומעבר למלחמת המעמדות. זהו משום שהוא מבקש באמנות דווקא את הנסיקה שמעל העובדות של ה"נתון". ומשכח ומטעים את האוטונומיה של האמנות כמימד של טראנסגנדרנטאליות. אמנות פרולטרית אשר לא תצטיין בסדר אסתטי ובהיצגו של ה"יפה", כלומר, בניכור ביחס למציאות הינה חסרת-ערך, אף-אם היא מנסה לתרום לאמץ המהפכני הפרולטרי. תכונות מכרעיות אלה מוצא מרכזה בספרות הקלסית והבורגנית. לגביהן קצה ידה של האסתטיקה המארכיסטית מלהסביר כיצד הן עדיין נחונות כספרות "גדולה", ו"אותנטית", על-אף שייכותן לחברת עבדים עתיקה.<sup>14</sup>

מכל אלה ברור שתפקידה של האמנות עפ"י מרכזה הוא יצירת שיחור כולל ומחלט מעולם הדכאוני, ועריכת סדר הרמוני בין אדם לאדם והאדם לטבע. כלומר, ביטול מוחלט של אי-הספוק, ונסיקה אל ההתאחדות עם הכוליות הטוטאליות של התהליכים, בעולם ובחברה בה יתממש האינדיבידואל האמיתי אשר חרג מיחסי סובייקט-אובייקט, ניכור וכיעור. השאלה, כמובן, כיצד יתכן פריצה אל הספירה הזאת ומהי הלגיטימיות שלה. מהו הכלי בעולם העובדות בעזרתו ניתן לנסוק אל מעבר ל"נתון" העוברתי של העולם הדכאוני אל מימד ה"אמת האובייקטיבית". כלומר, מהו האמצעי שעדיין לא הושחת על-ידי מגמות התועלתנות והראציונליות האי-ראציונלית שאינה מאפשרת מגע עם אמיתות אוניברסיטיות, בלתי-תכליתיות, המשוחררות ממגמת הניצול. ופה מקומה של ה"אחרות" בתורת מרכזה באמצעותה הוא מבקש לשמור על זיקה בין הסדר החושני האובייקטיבי (המדוכא כרגיל) לבין הסדר האסתטי האובייקטיבי (המודח לספירת הגלות של ה"יפה" הזר לחיי היומיום). במקום הערגה המשיחית במחשבת הגאולה הפונה אל התערבות האל, אנו פוגשים אצל מרכזה את התקווה הנעוצה באמנות. "האמנות מעלה את... העולם הטראגי של הקיום האנושי ושל הערגה המתחדשת שוב ושוב לגאולה חילונית, להבטחת השיחור."<sup>15</sup>

תפיסת השיחור של מרכזה, מקפלת בתוכה גם את רעיון היחס החדש הפנימי והחיצוני שבין האדם והטבע, יחס השוכר את הניכור שבין סובייקט ואובייקט. על-פיו לא יהיה עוד הטבע אובייקט לניצול גרידא. רכישה-מחדש של האיקריות הטבעיות האנושיות תוך יחס חדש לטבע המואנש (ה"חיצוני") הינה לפי מרכזה, תנאי לשיחור ולהתקנת החברה התבונית הטבעית והמאושרת. עצם הרכישה מחדש כוללת את שיחור הטבע ואת תפיסת החושניות האסתטית הגלומה בו. זה התנאי לכל הפרויקט האוטופי-מרכזיאני כולו, שכן טבע האסתטי, הזר לחיי הריק של ההתנהגות התחרותית והאינסטרומנטאלית, מקופלת מהותו המדוכאת של האדם והדגם להגשמתה בחברת העתיד כמציאות מתמדת.<sup>16</sup> הגישה האינסטרומנטאלית-תכליתית, הנצלנית כלפי הטבע, המתגלה בשיאה באידאולוגיה הבורגנית בה הופך הטבע מושא למסחר, לזיהום ולצרכים צבאיים; מתוארת לא רק כמשנה את סביבתו של האדם במוכח האקולוגי הצר אלא, במוכח האקוסיטנציאלי הרחב: היא חוסמת את ההכרה והשיתוף בשפיעה האסתטית-ארוטית של הסביבה, וכך נמנע מן האדם להכיר בטבע כבסובייקט בזכות עצמו, איתו יש לחיות בעולם אנושי אחד.<sup>17</sup> כיוון שמרכזה רואה את הטבע כסובייקט היסטורי בעל איכויות אסתטיות-חושניות, כוללת תפיסתו את אפשרות שיחורו של הטבע (ה"פנימי" וה"חיצוני") בשלב היסטורי מסוים כאשר גברים ונשים, יגשימו את צורכיהם וכושריהם בפעם הראשונה בהיסטוריה.

תביעת השיחור של מרכזה מתבססת על אמת אוניברסיטית, הבאה לידי ביטוי אסתטי בטבע כקוסמוס בעל פוטנציאלים וצרכים "הנושאים ערכים

ביהדות ובדתות אחרות. בסופו של דבר אין האמנות מהווה בסיס ממשי למהפכה וקבלת תפיסת האמנות של מרכזה מאפשרת רק עיון בגישה האובייקטיבית לערכים שעשויה היתה להיות, אך לא תהיה, שער למהפכה. החריגה מה"נתון" איננה במהפכה ממש אלא, בעיקר, ברוח ותעודתה של אסכולת פרנקפורט ומרכזה בכלל זה, היתה אחרי הכל לסייע לשינוי הממשי של העולם הדכאוני, אלא שדווקא בזה, נכשלה ההגות המרכוזיאנית כישלון חרוץ.

גורל הפרוייקט האוטופי של מרכזה מזכיר את דבריו שלו על הספרות המודרנית שנתרוקנה מכל שגב: "אף אחת מן הנשים 'החתיכות' בספרות בת דורנו, אי-אפשר לומר עליה מה שאמר באלזק בשעתו על הזונה אסתר: 'הרוץ והעדנה שבה הם מאלה המנצים רק באינסוף'. ואלו חברתנו הופכת כל דבר שבו היא נוגעת, למקור של קידמה ושל ניצול... של חופש ושל דיכוי, והמיניות אינה יוצאת מכלל זה."<sup>21</sup> ואכן השיחוק ההמוני של מצרכים ותרבות, ההופך גם את התרבות למוצר צריכה רגיל, הפכו גם את מרכזה לקוריו, והפרוייקט האוטופי הפך לאקזוטיקה שאין לקחת אותה ברצינות. ספריו מוצגים למכירה בספריות שבסופרמרקטים לצד ספרים ביטול צבעוניים, ובטהובן כמוסיקת רקע.

סתירה אירונית קיימת בעובדה שמחשבת הגאולה, וחזון חברת העתיד של מרכזה בכלל זה, הינן חלק מעובדות העולם הדכאוני. ה"נתון" ממנו מבקשים לחרוג לספירה של חירות, מימוש ויצירה אמיתית. על-אף הנסיגות, באמצעים שונים, בדרגות שונות ובטרמינולוגיה שונה, אין זו אלא מסורת פרשנית של המציאות הדכאונית וחלק ממציאות זו עצמה. לכאורה, יש בעובדה זו כדי לייאש. לדעתנו, אפשר לראות דווקא במסקנה זו פתח לשלב מחשבתי נוסף שיתבסס על פרשנות האלגוריות שבטקסטים ההיסטוריים הגדולים - טקסטים מדעיים, ספרי הקודש של הדתות השונות, המיתוסים, האגדות וכיוצא ב. בין כל אלה, שמור יהיה מקום גם לטקסטים המרכוזיאניים, לתפיסת האמנות שלו ולחזון חברת העתיד בהגותו. בסופו של דבר, מהווה תפיסת האמנות של מרכזה שלב חשוב בהיסטוריה של מחשבת הגאולה ונדבך לקראת השלב הבא בנסיגות החריגה מעולם דכאוני המחייך את חיובו הריק הן נוכח הנסיגות והן נוכח הייאוש מהם. ■

על הטבע ולערוך שינוי אקזיסטנציאלי מושלם לקראת עולם של סיפוק ויצירה ספונטנית מתמדת, שאינה מפרידה בין פרט לחברה, בין אדם ועולם. ערגתו של מרכזה היתה אותה ערגה שאיפיינה את בעלי חזונות הגאולה המוחלטת ביהדות ובדתות אחרות. אלא שלאור הרקע הביוגרפי וההיסטורי שלו, בחר הוא בתפיסת אמנות מיוחדת המספקת דגם לחברה המשוחררת והמצביעה על ערכים עליונים ונכונים - אובייקטיבית, בשמם נתבע השיחור. כממשיכו של שילר מציג מרכזה את חברת העתיד כאמנות חיה. כך למשל ב"חברה כיצירת אמנות" הוא מצייר באופן מפורש ביותר את חזון החיים כמעשה אמנות הכולל את איחוד האמנות, הטכניקה, העבודה והמשחק.<sup>19</sup> מרכזיות האמנות בחזון חברת העתיד מבוטאת בטקסטים המרכוזיאניים בתאור עולם בו מחליפה האמנות, כאורח-חיים, את ערגת האיחוד עם האל: "אמנות) תשנה את מקומה המסורתי ואת תפקידה בחברה. היא תהיה כוח מפעיל של התמורה החומרית והרוחנית כאחת והגורם האינטגרלי בעיצוב המציאות ואורח-החיים. זוהי המשמעות האמיתית לביטולה הדיאלקטי (Aufhebung) של האמנות. הקץ לניתוק הקיים בין ה"אסתטי" ל"מציאות". הקץ להאחדה הממוסדת של עסק ויופי, ניצול והנאה"<sup>20</sup> חזון זה מסביר את הרקע לדברותו של מרכזה באמנות המסורתית, כולל הבורגנית, ואת דחייתו את ה"אמנות החיה", הרוק, ה"תיאטרון החי" וכו' כהם מתבלטת ה"צורה האסתטית". בגישה המודרנית, המותנת על איכותיות המסורתיות של האמנות, ראה מרכזה את השתלבותה של האמנות ב"נתון". בעולם הדיכאוני של תהליכי הצריכה המחלחלים לכל ממדי קיומנו. לאחר אכזבתו ממהפכות הפרולטריון, שהשתלב במערכת הממוסדת, הגיע מרכזה בסוף דרכו להכרה כי האמנות בת-דורנו אינה מהווה ביקורת כלפי כיעורה, אומללותה ואי-תבונותה של המציאות, וכיוון שכך אינה עשויה להיות דגם לחברה המשוחררת. שכן שולטים בה באופן מוחלט כמעט, האינטרסים והאידיאולוגיה של המימסד ושל אמצעי הקומוניקציה - בעולם בו "תש כוחן של המילים".

נוכח מסקנה עגומה זו, מצטייר הפרוייקט האוטופי של מרכזה, על-אף הבסיס ה"מאטריאלי" שלו ויסודותיו המרקסיים והפרוידיאניים, בדומה לרעיון הגאולה

אובייקטיביים. "לצורה האסתטית כאמנות מקבילה הצורה האסתטית בטבע... אידאת היפה מתייחסת לטבע כמו גם לאמנות. אין זאת אנלוגיה גרידא, או רעיון אנושי הנכפה על הטבע, זוהי ההבנה שהצורה האסתטית" שתממש את הרעיון, אשר הובע באופן האנושי כמו גם של העולם הטבעי כאיכות אובייקטיבית."<sup>18</sup> כך חושף הרעיון של שיחורו הטבע האסתטי-חושני מימדים חשובים כחזון חברת העתיד של מרכזה ובזיקתו לרומנטיקה הגרמנית. פרידריך שילר קדם למרכזה בכמה מהקווים העיקריים בהגותו, אפיגם בגריסה פרה-מארקסיסטית ופרה-פרוידיאנית. בספרו "על החינוך האסתטי של האדם בסדרת מכתבים" הוא עוסק ברעיון, "המדינה האסתטית" שתממש את הרעיון אשר הובע באופן מפורא ע"י היוונים הקדמונים, שעה שהשירה עדיין לא נוצחה על-ידי השכל, והספקולציה עדיין לא ירדה לזנות בדמות הסופיסטיקה. הכמיהה שם היא לרכוש מחדש את האחדות אשר איפיינה את עולמו של היווני שקיבל את צורתו מידי הטבע "המאחד כל", בניגוד לאדם המודרני המתבסס על "השכל המפריד כל". משימת שיחורו האדם מוצגת אצל שילר כמוטלת על האמנות, כאשר צורת השיחורו - במשחק האסתטי בו חוזר האדם אל ההרמוניה שאבדה, כלומר גם כאן שזור שיחורו האדם בשיחורו הטבע. אבל אצל שילר מדובר בשיחורו אידיאלי של רוח האדם, תוך התעלמות מהצורך בשינויים ממשי של המימדים המאטריאליסטיים של הקיום בכלל והיצור בפרט. אצל מרכזה לעומת זאת, חזון הפיוס השלם, אינו איה "רוח מוחלט" מופשט אלא, ממשות "מאטריאלי" חיה ויוצרת. בהטעמת האמנות בפרוייקט האוטופי שלו מתאפשרת הצגת הגאולה כשיחורו כוחות החיים, כספונטאניות תמידית שאינה גודרת את הפרט בפנימיותו אלא משלבת אותו בהרמוניה כללית של יצירה לא-פוסקת. כל איכויות הפיוס בחברת העתיד: אי-אלימות, "קליטות" ויצירתיות בלתי-תכליתיות, הן מגמות האצורות באסתטיקה ומבטאות את "הצרכים האמיתיים" של האדם המתגלים כ"אסתטיים". מרכזה אס-כן "המשיך" את שילר בהתבטאויותיו הראדיקליות ביותר, ושלא מודע בכיטא את האסתטיקה של ציורי הגאולה במסורת היהודית. כמו המסורת הנוצרית והסוציאליסטית, אין מסורת הדיון היהודי בסוגיית הגאולה עשויה עור אחד. הרמב"ם איננו מעמיד את החזון המשיחי במרכז אמנות ישראל. בסיומה של משנה-תורה, לאחר הצגת האמונה בכיאת המשיח, הוא מוסיף הערה במלים הנוקבות: "ולעולם לא יתעסק אדם בדברי אהגרות ולא יאריך במדרשות האמורים בעניינים אלו וכיוצא בהן, ולא ישימם עיקר, שאין מביאים לא לידי יראה ולא לידי אהבה..." לעומת מסורת זו קיימת ביהדות מסורת ארוכה המטעימה את מרכזיות רעיון הגאולה ומציגה את השינויים שיתחוללו בעיקבותיה כטוטאליים. הרמב"ם כפירושו לפסוק "ומל ה' אלוהיך את לבבך..." (דברים 6, ל) מפרש כי מילת הלב משמעה, כי הגאולה מלווה שינוי בטבע האדם, הולדתו של אדם חדש. דון יצחק אברבנאל ראה את יסוד האמונה היהודית בהכוננת תודעתו של היהודי לעתיד לבוא. הוא הטעים, כי בניגוד לדעת המיעוט של האמורא שמואל והרמב"ם, בסוגיית "אין בין העולם הזה לימות המשיח אלא שיעבוד מלכויות בלבד", רוב הנביאים והחכמים צופים בגאולה המשיחית גם שינויים ניסיים בטבע המציאות, חזאת בדרגות שונות: החל ברעיונות על צמיחת גלוסקאות וכלי-מילת מאדמת ארץ-ישראל, וכלה ברעיונות מפנה בתודעה האנושית בדמות שלום נצחי. כיעור יצר-הרע והכרה אוניברסלית באלוהים. מרכזה ממשיך את מסורת רעיונות הגאולה המשיחית הטוטאלית, על-ידי פרשנות נועזת של מארקס, תוך דחיית האורתודוקסיה המארקסיסטית והיהודית שאינן ראדיקליות מספיק בחדירה לעומק מהות האדם וגאולתו. הוא יוצא לפרוייקט האוטופי שלו מהמסורת הניאורומנטי האנטי-קאפיטליסטית הגרמנית דרך תפיסת האמנות ה"ממשיכה" באופן נועז את מארקס. אין הוא יכול להסתפק בחזון הריבונות הלאומית, הכולל את התמדת הרשע, האומללות והכיעור. הוא מבקש לגרש מן העולם את הפוליטיקה, את שלטונו של אדם על אדם ושל אדם



## מכללת בית ברל

### מסלול מדעי החברה

**החלה ההרשמה למקצועות:**

- כלכלה
- סוציולוגיה
- פסיכולוגיה
- מדעי המדינה
- סוציולוגיה אירגונית, בשילוב עם לימודי עבודה.

הסטודנטים ילמדו 40 שעות סמסטר בבית ברל. מקצועות אלו ניתנים מטעם אוניב' ת"א, וע"י מרצים הנמנים על הסגל שלה.

**תנאי הקבלה:**

- תעודת בגרות ● עמידה בכתיבה הפסיכומטרית הבינאוניברסיטאית

**קבלת תלמידי התוכנית לאוניברסיטת ת"א:**

תקנון קבלת סטודנטים של אוניברסיטת תל-אביב מאפשר לתלמידי התוכנית הלימודים לקראת תואר B.Ed להשתלב בלימודים בפקולטה למדעי החברה ולתואר BA באוניברסיטה, אם יעמדו בתנאי הקבלה הרגילים לאוניברסיטה וישיגו ממוצע ציונים של 75 ומעלה בלפחות 40 שעות לימוד, בקורסים אותם למדו במכללת בית ברל במסגרת הלימודים לתואר B.Ed כפי שצויין לעיל.

**לקבלת טופס רישום וחזרת מידע - נא לשלוח - 5 ש"ח (בהמחאת דואר) לכתובת: יחידת הרישום מכללת בית ברל, דואר בית ברל 44905.**

טלפון מפרטים נוספים: (פנימי 35, 34) 25155  
למעוניינים ביעוץ אישי: מסלול מדעי החברה, וילה 6,  
טלפון: (פנימי 50) 25155-052, אוטובוס מס' 17 מכפר-סבא.





זיאק לאקאן

בסופר-שלידבר, בהפסקתה של השתיקה. הסימפטום הוא קודם-כל השתיקה המאפיינת את הסובייקט האמור לדבר. באם ידבר, הרי שנרפא באופן ברור. אך עובדה זו אינה אומרת לנו דבר אודות ה"למה" בגללו החל לדבר. זה רק מצביע על תכונה אשר במקרה של הילדה האילמת, היא התכונה ההיסטרית לה יכולנו לצפות. כלומר, ההיסטרית מכוננת את איווייה. אין זה מפתיע, שדרך דלת זו נכנס פרויד, דרך היחסים שבין האיווי לשפה ולגילוי של המכניזם שבלא-מודע.

יחס זה, שבין האיווי לשפה התגלה לעינינו בעזרת גאונותו, אך הוא לא הובהר לחלוטין, אפילו לא באמצעות הרעיון המוצק של ה"העברה".

בעצם, הדרך היעילה ביותר לרפא את ההיסטרית מהסימפטומים שלה, היא על-ידי סיפוק האיווי ההיסטרי שעבורה יהיה הצגתו לעינינו כאיווי שלא בא על סיפוקו - מצב שלא עונה על השאלה - מדוע אין היא יכולה להמשיך ולשאת את איווייה אלא כאיווי שלא בא על סיפוקו. בנקודה זו מעלה אותנו ההיסטריה על עיקבותיו של חטא קדמון מסויים באליה, לפיו מדובר כאמת; איווי של פרויד עצמו, בעובדה שדבר-מה אצל פרויד לא עבר מעולם אנליזה. כאן, כמובן, נשאלת השאלה - באמצעותה של איזו זכות-יתר, יכול היה איווי של פרויד למצוא את דלת הכניסה בשדה הניסיון עליו הצביע הוא עצמו כלא-מודע...

בכל מקרה, יודרך האופן בו אעמיד את שאלת שדה-הניסיון במפגשנו הבא, על-ידי בירור המעמד המושגי שאנו חייבים להעניק לארבעה מן המונחים שהוצגו על-ידי פרויד כמושגים יסודיים: הלא-מודע, החזרה, ההעברה והדחף. ניקח אז בחשבון את התייחסותם של מושגים אלה לתפקיד כללי יותר החובק אותם, והמאפשר להראות את ערך פעולתם. ■

מהו שחייב להתרחש באיווי של האנליטיקאי כדי שיפעל באופן הנכון? האם יכולה שאלה זו להיות מחוץ לגבולותיו של השדה שלנו, כשם שקורה למעשה במדעים לגביהם אין איש השואל את עצמו, מה מתרחש, למשל, באיווי של הפיסיקאי, אלא רק לאחר סידרה של משברים, בעקבותיהם תוהה מר אופנהיימר את תהיותיו. איווי של האנליטיקן, על-כל-פינים אינו יכול להיות מחוץ לשאלותנו, עצם הכשרתו מציבה את הבעיה. מה-גם שהאנליזה

הדידקטיות חייבת להביא אותו אל אותה נקודה עליה הצבעתי באלגברה שלי, כאיווי. האם קיימת פה הנחה של נוסחאות מדעית כמו ביחס, לדוגמה, שבין אגרונומיה לחקלאות? ובמה נוגעות הנוסחאות בפסיכואנליזה? מהו המניע והמוססת של גלישה זו של האובייקט? האם ישנם מושגים אנליטיים אשר כבר עוצבו? אל מה קשורה האחיזה הכמעט דתית של המונחים אשר הציג פרויד, האם ליצירת מבנה אנליטי? האם פרויד היה הראשון, והאם הוא באמת נותר התיאורטיקן היחיד של מדע משוער זה שהציג מושגים יסודיים? האם יכולים אנו לומר אפילו שמושגים אלה בהם אנו דנים, הם המושגים המובנים המדויקים, ואולי מדובר במושגים הנמצאים בתהליכים של עיצוב, התפתחות, תנועה? כל השאלות האלה מובילות לפתרון השאלה היסודית: האם

הפסיכואנליזה היא מדע? וההתעסקות במושגים הפרוידיאניים במרכזו של כל דיון תיאורטי וכן בספרות הידועה כספרות פסיכואנליטית בה רוב המושגים הינם מסולפים, פחות-ערך, חלקיים, הינה לעתים קרובות התעסקות נסוגה וקדם-מושגית, במושגים קשים, כמו תסכול או המבנה המשולש של תסביך אדיפוס או בתסביך הסירוס, אין איש עוסק, חוץ מיוצאים מן הכלל שבסביבתו.

וודאי שאין להבטיח מעמד תיאורטי לפסיכואנליזה, באם סופר כמו פניכל, מונה ומצמצם את כל חומר הניסיון הפסיכואנליטי לרמה של אמת נדושה, לפיה נוצר הרושם שבכל השדה, מתורץ כל דבר מראש. אלא שהפסיכואנליזה אינה קיימת כדי למצוא את התיאוריה המתאימה למקרה מסויים או למצוא הסבר לסיבה בגללה כתך שותקת. המטרה היא "להביא לידי כך שתדבר" ותוצאה מעשית זו עשויה לנבוע מאופן ההתערבות שאין לה ולא כלום עם היחס לתיאוריה הנבדלת. האנליזה במקרה זה מסתכמת,

לאלכימיה מעמד של מדע? לא מזמן חזרתי וקראתי בספרון קטן שאינו נכלל ב"כל-כתבי" של דידר, אך נראה בביטחון כשייך לו. הוא אינו מדבר שם על כימיה - למרות שהולדת הכימיה היתה בימיו של לבואזיה אלא על האלכימיה ולמרות אופיים החרף ודק-האבחנה של הסיפורים ברור לקורא מיידית שהאלכימיה אינה מדע. וכאן, אולי, משהו דומה לנוכחותו של האנליטיקאי בעבודה האנליטית. אותה שאלה מרכזית הניצבת לפנינו - מהו איווי של האנליטיקאי?

\* מתוך "ארבעה מושגי היסוד של הפסיכואנליזה" (קובץ הרצאות סמינריוניות), שעומד להופיע בהוצאת "כתר" בתמיכתה של ממשלת צרפת. מצרפתית: כך ציון כך משה; עריכה מדעית: מרקו מאואס; עזרת עריכה והשוואת תרגום: ליליאנה מאואס.

הפרק מתפרסם כאישור של זיאק-לאקאן מילה, אשר בידי מופקדות הזכויות על עבודתו של זיאק לאקאן, וניתנו בזה לד"ר ליליאנה מאואס, בשמה של התנועה הפרוידיאנית בישראל ובאישורה של הוצאת SEUIL בפריז.

שירת חיבת ציון  
← המשך מעמ' 11

מסביב לחיבת ציון ולא במרכזה" (עמ' 225). הפרק העוסק בשירתו העברית של י.ל. פרץ הוא דוגמא נפלאה לתרומתו של הספר. מלבד העובדה ששירתו של פרץ לא כונסה עד עתה במלואה, ובעיקר נעדר מפרסומי קובץ שיריו הראשון (1877), ביקורתו העצמית של המשורר והביקורת של תקופתו קבעו כי היא משוללת ערך. נגד מוסכמה זו יוצא חוצץ הלל ברזל, בפרק מקיף ונפרד. פרץ, המקובל על ידי רוב החוקרים כמבשר המודרניזם בספרות היהודית, ולו על פי דרישתו לחופש

היצירה, נסיונותיו הזאנריים למיניהם, מודעותו ליסודות פסיכולוגיים ואינדוידואליזציה של דובר וגיבור, ועמדותיו ביחס לזכויות האשה, זוכה לקריאה הוגנת המאירה את תכונותיה האוטנטיות של שירתו. גם אם לא יצאנו בסופו של הפרק להוטים אחר שירתו של פרץ בעברית, יצאנו נשכרים בקריאה יפה ובהסרת האבק ואף הכתמים שבהם הוכתמה. הלל ברזל מציג בספר זה גם את המשוררת שרה שפירא, קול אשה כמעט בודד בדורה, ומן ההערות אנו למדים עליה, עומדים על טעותו של

קלוזנר בפרטי הביוגרפיה שלה, על טעותו של לחובר כאשר להקף יצירתה, זוכים במראי מקומות לשיריה האחרים. המחבר אינו מנסה להסביר את העובדה שנשים לא כתבו או פרסמו או פורסמו במסגרת תקופת חיבת-ציון, אך מסתפק בציון העובדה. המחבר יצא למסע מפרך בתקופה בת שלושים שנה בלבד (1868 - 1894), וחזר כשסליו עמוסים. את מטרתו לארגן, לקשור ולערוך את השירה הזאת כמסכת אמנם השיג. "מה שמתגלה בשירה העברית כמהפכה: במקצב, בתחושת חיים, כשאיבה

ממלא מורשתה של ההיסטוריה היהודית, בלשון, בדימוי, במראות-שתייה, בחזון ובחזיון, איננו כבריאה יש מאין" (עמוד 398), טוען ברזל. הווה אומר, גם אם לא הגיעו משוררי חיבת ציון לאיכות שאליה שאפו, גם אם נקלעו בסכך של עורף רומאנטיקה, ומילודרמאטיות יתירה, הם הנדבך ההכרחי והחיוני לשלב הבא, לדור התחייה. "השירה כדור של חיבת-ציון ראוי לה שלא תחשב עקרה אלא מולידה" (עמ' 398).

צביה גינור



# רמת חינוך גבוהה

## עושה חברה שטוב לחיות בה

# על ארכיטיפים וסמלים קולקטיביים

רות נצר

הייתי מנסחת זאת כך: לסימבול שורש אחד בנפש בארכיטיפ, ושורש אחר באובייקט, בעולם החיצוני, הוא המחבר בין השניים. כל התנסות בעולם החיצוני מעוגנים עמוק בארכיטיפ. הם משותפים לכל יצור התנסותו. (נכון הוא שהפוסט-פרוידיאנים מדברים על הפנמת אובייקטים לא כמקור חיצוני גרידא אלא כעל נטייה מולדת). אין לנו יכולת להתקשר לארכיטיפ בלי אובייקט בעולם החיצוני שדרכו אנו חווים את עולמנו הפנימי הארכיטיפי. לכן אין סתירה בין תפישה פנימית וחיצונית. השתיים מתקיימות בד בבד. הסימבול הוא המחבר ביניהן. ממה נובע הצורך של גלדמן להכחשת התשתית הפנימית - אינני יודעת.

## רות נצר

הערות:

1. דברי יונג כמאמר זה מסתמכים על הספר: C.G. JUNG, *Psychological Reflections*. Edited by J. Jacobi & R.F.C. Hull, Bollingen Series 1978

כמאמר שפורסם ב"עתון 77", גליון 74/75 מביא מרדכי גלדמן תיאור תמציתי של התאוריה של יונג על ארכיטיפים. גלדמן מביא "שתי טענות ביקורתיות" על מושג הארכיטיפ. ברצוני להתייחס כאן לשתי טענות אלה, אשר בהן, חוששתני, יש חוסר בהירות, אי-הבנה, ובלבול מסויים.

הטענה הראשונה - "יתכן כי כל הארכיטיפים אינם אלא צדדיו של ארכיטיפ אחד - הארכיטיפ של ה"סלף"-העצמי, שהוא מעין מרכז היוצר את המודעות, האנרגיה וכיווני התנועה של האני". ... "יתכן, אגב, שיש יונגיאנים שיסכימו להברי כלי ויכוחים יתרים".

אכן, אי-אפשר שלא להסכים לטענה זו. גם יונג היה מסכים לה, שהרי היה מגלה בה את דבריו שלו. העצמי (ה-SELF) הוא הטוטליות של הנפש. העצמי מעצם טיבו הוא מושג פרדוקסלי. יונג הבין את הפרדוקסליות הזו, שהאלכימאים כה הרבו לעסוק בה. העצמי הוא ארכיטיפ אך הוא גם כולל בתוכו את כל שאר הארכיטיפים. הוא הפרסונלי והטרנספרסונלי כאחד. הוא השלמות וגם הדחף לשלמות. הוא המרכז אך גם ההיקף וכן כל נקודה בעיגול.

כך כל ארכיטיפ הוא אספקט של העצמי. והייתי מוסיפה - כפי שכל נברא - נברא על-ידי הבורא שמכיל בתוכו את ברואיו וברואיו מכילים אותו. "נר אדוני נשמת אדם" (משלי, כ, כ"ז). וכדברי הקבלה - באינסוף גלומות מראש כל הספירות ובכל ספירה גלומות כל הספירות.

ובמילים של יונג: "אלוהים באמת יצר דימוי של עצמו; נעלה, מסתורי, ושחל אותו בתודעת האדם כארכיטיפ... דמוי זה מכיל את כל מה שהוא (האדם) ידמיין אי-פעם, כל מה שקשור לאלים ולקרקעית הנפש".<sup>1</sup>

הטענה השנייה - "יתכן שהארכיטיפים אינם אלא צרור מושגים היפותטיים וגולטיביים החסרים כל ממשות. במילים אחרות, אין דבר כזה... גם אם נניח כי קיימים סמלים אוניברסליים - יתכן שמקורם בשפה צורנית הנובעת מן ההתנסות המשותפת לכל בני-אנוש".

למרות קריאה חוזרת ונשנית, התקשיתי להבין את טענתו. ונראה לי שיש בה סתירות פנימיות ואינה מובנת. למראית עין אומר גלדמן שאם בכלל יש סמלים אוניברסליים, אזי מקורם בהתנסות אובייקטיבית, נלמדת, והם קיימים כשפה צורנית. כוונתו בכך לשלול את קיומו של הסימבול הארכיטיפי, אם-כי אינו מעז לכרות לגמרי את האילן עליו הוא יושב כמשורר, המרבה להשתמש בארכיטיפים, כך שהוא מרשה לנו לקיים את הארכיטיפ לעצמנו.

לניסוח טענתו, הוא ביטוי בו השתמש יונג כדי לתאר את הארכיטיפים בצורה הנובעת ממעמקים. הארכיטיפים הם תבנית צורנית פורמלית הקיימת אפרוירית בנפש האדם. מדובר בצורה מורשת, בדגם צורני כמו אפיק הנחל, שבמהלך החיים ממלאה אותו התוויה האישית בתוכן.

הארכיטיפים אינם נגישים להכרה. הם מהווים את התבניות האנושיות הפוטנציאליות של תפישה, תחושה, דמיון, תגובה, רגש. כל הארועים הנפשיים מעוגנים עמוק בארכיטיפ. הם משותפים לכל יצור אנושי והם נובעים מהלא-מודע הקולקטיבי המשותף לכל האנושות. אפילו היווצרות השפה היא תהליך ארכיטיפי. עפ"י יונג: "השפה היא רק דימוי". (נועם חומסקי: קיימות מראש תבניות פוטנציאליות מולדות ליצירת מושגי השפה, התחביר, ורכישת המילים). טיבו האמיתי של הארכיטיפ אינו ניתן למודעות. אנו טרנצנדנטי, שייך לאלטר-ה-ויולט של הנפש. אנו יכולים שלא להבין אותו, אך לעולם לא נוכל לגזול ממנו את כוחו על ידי שלילתו. במעמקי הנפש, אובד האינדבידואלי והקולקטיבי גדל עד-כדי-כך שהוא הופך לאוניברסלי הנכחד בחומריות הגוף. כלומר, בסובסטרנט הכימי. מכאן, שבמעמקי הנפש היא עולם. ככל שהסמל עמוק יותר ארכאי יותר, כך הוא קולקטיבי ואוניברסלי יותר, יותר מטריאלי-פיזיולוגי. (בניגוד לתפישתו של גלדמן את הקולקטיבי-אוניברסלי כנובע מהתנסות חוץ משותפת).

יונג מכיל מראש בדבריו את התשובה לאופן התייחסות נוסח גלדמן, כשהוא אומר שכל שהארכיטיפ אבסטרקטי וספציפי יותר וככל שהוא מתקרב יותר למודעות, לאינדיבידואליות ולהגדרה; כך הוא מאבד מהאוניברסליות שלו. וכשהוא מגיע למודעות מלאה הוא מסתכן בהפיכה לאלגוריה, מצב בו הוא חשוף לניסיונות שונים של הסברים ראציונליסטים ולכן לא מתאימים. אל נשלה עצמנו שנוכל להבין את הארכיטיפ החייב להיות רחוק מהבנה במדה שתשמור על מאמציו הביקורתיים של האינטלקט לשברו.

הסימבול הוא שפת הלא-מודע, האמצעי החי הפרילוגי המאפשר לנו לקשר בין תכני הנפש ובין העולם החיצוני, הסוכן והמתווך שדרכו אנו מכירים תכנים אלה. הסימבולים הנוצרים בתהליך ארכיטיפי טבעי הם אימג'ים של תכנים שברוב המקרים נמצאים מעבר לתודעה. כך שכל סימבול מאפשר לנו לגעת בתוכן הטרנצנדנטלי המצוי בשרשיו, כלומר - הארכיטיפ. כל סימבול נע בין שני קטבים - האחד האובייקט שבעולם החיצוני והשני - הארכיטיפ בשורשו.

וכן אומר בעל "הזוהר": "חו היא ראשית: שתיים הן שמתחברות יחד, והן שתי נקודות, אחת גנוזה טמירה ואחת קיימת בניגלה. וכיוון שאין פירוד ביניהן נקראו ראשית: אחת ולא שתיים. מי שנוטל זו נוטל זו. והכל אחד." (משנת הזוהר. י. תשכ"ב. מוסד ביאליק, כרך א' 1971, ע"י רס"ד).

הסימבולים הנוצרים ע"י הנפש מקורקעים בארכיטיפ לא מודע, אבל צורתם מעוצבת על-ידי אידיאות שנרכשו באמצעות התודעה. סימבולים אינם סימנים ואינם אלגוריות ("שפה צורנית האחראית לייצוגים סמליים" - נוסח גלדמן, היא הפיכת הסמל לסימן). הם גם לא ניתנים להסבר ממצה או חד-משמעי. הסימבול יהיה תמיד רב-משמעי מהמושג המנסה לתרגם אותו. הוא שפת החלום, שפת הנפש, שפת האמנות, הדת, היצירה, הוא הגשר אל מה שמעבר לתודעה, אל החיות הפנימית האינסופית, אל השורש הנומיני של הקיום.

## לאה איני

### שדה נוריות

הייתה לי הזכות להלביש להפשיט  
ובהלחתך בשר לנשף בצמרות  
שם דמעותי נאגרו כל הקיץ  
עלי שלכת חרבים עפו משם  
להיות לי למצע  
וגזל מת שנוצחתי כמשו  
נפל כאבן  
ועשה את רחמי לקבר מתוק  
אחר כך הנחתי לרגליך מגפים נקשות  
ואמרתי  
בא דרם  
וקשבאת לא הייתי כי אם שדה נוריות  
בך, מוצל, רכון לכל משב  
נשימתך השרוקה  
נענה בגלים של צנחה לבנה לרחב השדה.

### מסיונר

היית להוט לצלצל בפעמון חרותי הנזעיר  
שרק בקדיחותי לבדה מפה בו  
באצבעות דקות נחנקות של נשיות  
כל כך רצית לקרא אותו לחפש  
מאשר לצבט לו למחץ לו ענוגות  
כמו ללחי חינוק חממה  
כלי לשאל את רשותי מחנף  
עושה ממני בן-אדם  
ברגע בו כל פלי כמקה להיות  
הפרימיטיבית שלך.

### יונות

שוב נשוב שחררת בי  
יונות בנות יונות  
שפרצו מאלפות סומות  
במשק. בנפיים פראי  
מפלות האפולולית הרבב  
גם אצבעות שלחת עמן  
שלומות נימוסין  
מגלות קרבתך.

# תשוקתו של ג'ו סטיבנס

עמר ברטוב

תפוסים. מחה את היין משפמו וכאב חד פילח לפתע את ליבו. האם לזאת ציפה? הזמין בקבוק נוסף ומזג לשניהם ושתי. את שפתה לא ידע: כיצד יסביר?

עיניה כרכו סביבו קורים בלתי-נראים עם כל הינף שמורה. חום המזטה הזדחל כטור של נמלים מתחת לעורו. המלצר קד קידה ושכ והשתעל, מנת המרלונה על זרועו. גם היא מטיילת, אמרה באנגלית רצוצה וביתרה את הדג. מישוהו צחק בקול גס. את המנה שלה היא קיבלה, חשב ג'ו סטיבנס כשרק השלד הלבין על צלחתה, וסיים את הבקבוק בעמידה. מה הדבר, מה הדבר שאל ג'ו את עצמו כשפילסו את דרכם בין חבורות הצעירים בכיכר. הכל פיה על עורפו. האופנוע ניצב עדיין במקומו. סחרחרות אחזה את ג'ו עם כוס הליקר השניה במסבאה. היא התקרבה ונסוגה לסירוגין עם כל נשימה. ליבו היה קטן עתה כמו אפונה. כשפתחה את התריס נבלע להט החדר בקולות הרחוב. עצמים תעו סביבו באפלה: ג'ו הושיט את ידו הנה והנה אך דבר לא קרה. נשימתו פסקה. עכשיו, אמר ג'ו סטיבנס לעצמו בכיטחה גמורה, וכשהושיט שוב את ידו אמנם נגע. חום גופה השיט אותו ללא כל מכאוב אל השכחה. אפילו פרץ עז של צחוק למטה בסימטה לא הפר עבורו את השלווה. ברגע שנפתח בית-הקפה היא נכנסה והמלצר מיהר להגיש לה את ארוחת הבוקר הרגילה. צריחי הכנסיה עדיין שירטטו צללים על הכיכר: התירה את האופנוע ויצאה לדרכה. כשהחל לרדת גשם בצפון לבשה את חליפת העור ורכסה היטב את הקסדה.

כשפרש ג'ו סטיבנס לגימלאות קם ומכר את מכוניתו, רכש אופנוע גדול, חליפת עור וקסדה, ונסע אל השמש. כבשים ליווהו בדרכו מבעד לקרעי הערפל, רכובות על פיסות אפרים ירוקים. מימי התעלה האנגלית סערו והקציפו. ג'ו לגם כוס בירה, רגליו נטועות היטב בסיפון המעבורת. עוצמה חדשה ננסכה בו, דם אבותיו הספנים תסס בעורקיו; קצר-רוח היה לנחות ביבשת.

הרחק דרומה נסע ג'ו סטיבנס אל השמש. רכון על אוכפו דהר בדרכי צרפת הצרות ולימינו הרעים האוקיינוס. הגשם לא חדל אף לרגע, אך לג'ו כלל לא היה אכפת, בקסדתו האטומה וחליפתו העמידה בפני מים. את קבר אשתו הסכימה השכנה להשקות, ושני בניו עבדו למרות האבטלה. לא היתה לו כל סיבה נראית לעיין להישאר, ומעבר להרים המתינה לו השמש.

בקאסרס כירת אקסטרה מאדונה ראה אותה. המזטה בערה בין טולדו ופורטוגל, וערי האבן התכנסו לתוך סימטאותיהן בדממה. שערי הארמונות נותרו מוגפים: אביריהם הפליגו אל מעבר לימים וזהב האצטקים שבה את ליבם. רק החסידות שבו גם השנה, הילות קניהן תלויות מן הצריחים. ג'ו סטיבנס אכל גספאצ'ו ולגם ריאוחס משובח. את אופנועו קשר בכיכר העיר לבל יגנב.

פעמיים חלפה מול פתח המסעדה ונמלכה בדעתה. בפעם השלישית חיך אליה ג'ו והורה על הכיסא לציידו. כל שאר השולחנות היו, ככלות הכל,



איור: רינה ג.

# "אוייב מבית"

שיחה עם יעקב ישי, יו"ר אגף צעירים,  
נוער, סטודנטים וספורט של ההסתדרות:

המתוארת הפכה לנכסי-צאן-ברזל של החברה הישראלית. ראשית, בגלל הנהגת "הפועל" שלא התחלפה במשך עשרות שנים. ולא רק זאת - בחוקת ההסתדרות לא היה, עד לאחרונה, אף סעיף אחד שעסק ב"הפועל", ויצא שאותם עסקנים בחרו את עצמם שוב ושוב לאותם תפקידים. זו היתה גילדה סגורה שהביאה למצב שבו חזו 100 צופים במשחקם של שני שחקנים זרים שמשכורתם נעה סביב 300,000 ש"ח.

לנו, החדשים יחסית באגף, נראה שמצב כזה אסור שיימשך. וכבר בשנה האחרונה קבענו סעיף בחוקה, לפיו נבחרים מעתה והלאה נציגי הנהלת "הפועל" ע"י ההסתדרות.

בשל שינוי זה ואחרים - המתוכננים על-ידינו, זכינו בפי "העסקונה" בכינוי "אוייב מבית".

ג. **במגזר הסטודנטאלי** אנחנו עובדים יחד עם אסח"ה (ארגון סטודנטים חברי ההסתדרות). בשיתוף אתם הצלחנו להעלות את שכר הסטודנט (לשעה), וכן עצרנו - בעזרת בג"צ - את הכוונה ליצור הבחנה בין שכר הלימוד לסטודנט היהודי ולסטודנט הערבי (ע"ב השירות הצבאי). בעניין זה, פעלנו בשיתוף מלא עם חברינו בממשלה.

בתחום של שירותי הבריאות אנו מנסים כעת לפתוח סניפי מרפאות בקמפוסים.

ובנוסף לכל אלה אנו נפגשים באופן קבוע עם ראשי התאחדות הסטודנטים, גם לדיונים על נושאים ערכיים, כמו - אדישותו היחסית של הסטודנט הישראלי לענייני חברה ופוליטיקה.

ד. מגזר חברתי אחרון, לפי שעה, הפועל אתנו, כולל **חברות של זוגות צעירים**, המאורגנות במסגרת מועדונים שבעזרתן אנו מנסים ליישם העקרונות ההסתדרותיים בקהילות המקומיות השונות.

התפקיד, כתוארו, כולל ארבעה תחומי פעולה:

א. **קשר עם תנועות-הנוער החלוציות.** ראשית, עם תנועת האם - הנוער העובד והלומד - השואבת את ערכיה ואת תקציביה מההסתדרות; ובמקביל - עם כל התנועות האחרות.

קשר זה מתבטא במספר מישורים שהראשון שבהם הוא מישור ההסברה. הבעיות המרכזיות המטרידות את ההסתדרות, רחוקות, בעיקר בשל מרחק הגיל, מתודעת בני-הנוער, גם מהחניכים וגם מסגל המדריכים המורכב כיום מחבריה של טרום-צבא. מדובר למשל בבעיות קופ"ח, או במבנה חברת-העובדים והאיגוד המקצועי.

לצורך הבהרתם של אלה ודומיהם, נערכות שיחות תדריך עם מזכירי התנועות, וכן קיימת השתתפות קבועה של אנשי האגף בסמינרים להנהגות ולמדריכים. בסה"כ, הקשר עם תנועות-הנוער הוא יומיומי, הן ברמה הערכית והן ברמה החומרית.

ב. **תחום הספורט.** לכאורה אמור "הפועל" להוות את הזרוע הספורטיבית של ההסתדרות. כלומר, זה שקובע או לפחות שמשפיע באופן דומיננטי על דפוסי הספורט בישראל. ומדובר בנושא רב-חשיבות, שכן השפעת הספורט על האדם המודרני עצומה. מהפכות הבריאות החשובות ביותר בארה"ב ובאירופה פורצות בתקופה האחרונה דרך הרגלי התזונה ותרבות הספורט. ואילו אצלנו, תרבות הפנאי של הישראלי המצוי היא תרבות הקמנגל. צליחת הכנרת היא אירוע חד-שנתי ואילו המנגל משתלט על החופים מדי שבוע. ובבית, יושב הישראלי ה"ספורטיבי" על הכורסה וצופה בכדורגל או בכדורסל המופיעים על המרקע.

בנוסף לפסיביות המאפיינית אותו, הפך הספורט בישראל גם לקטליזטור של השחתת המידות - דרך הימורי הספורטוטו. ובכל אלה, אין הבדל כיום בין "הפועל", "מכבי" או "בית"ר". הגישה הכוללת

ההסתדרות הכללית של העובדים בארץ ישראל

מוסד  
לביטוח סוציאלי  
של העובדים בע"מ



למען התרבות והספרות העברית  
בשנת ה-40 לעצמאות ישראל



# ריח של תפוחים

## או הנשים הרוסיות שלי

מאיר קוזרי

ושם כבר הורגשה השפעתו של אביב. הקרח באגמים נעשה דק יותר והשלג היה לח ודביק יותר. והיה ירוק והיה לבן והיה שקט מסביב. בית-ההבראה שם זה לא כמו בית-מלון. קיבלת זכות לנוח בול? אז תצטופף עם כמה גברים בחדר אחד. זוגות כמעט שלא מגיעים. השכנים בחדר שלי, כמו בחדרים אחרים, נהגו לשתות הרבה. שתו בעיקר וודקה אבל גם יין אדום מחוזק התקבל בברכה. גם אני שתיתי אתם. וכשאני שותה אני נעשה שמח ופשוט, ללא דאגות. כל הטוב שבי יוצא החוצה. יש כמובן טיפוסים שאצלם כל הרע יוצא אז. יום אחד שתינו לפני ארוחת-צהריים. בדרך לחדר-האכילה זרקתי כמה מלים לבחורה שהלכה לפנינו. אמרתי לה כמה שטויות והזמנתי אותה לשבת אצנו. ישבנו. אחרי האוכל טיילנו מסביב ברגל. מצאנו מקום שקט בין העצים. התנסקנו. היא היתה חמה מאוד אלי, קתרינה. מאותו יום טיילנו הרבה ביחד. פעם אחת לקחנו מגלשים וערכנו טיול די רחוק. בחזרה רצינו לקצר ונסענו דרך אגם רחב. היינו כמעט באמצע האגם כאשר הקשירה באחד ממגלשי התנתקה ואני נעצרתי. היתה זו שעת צהריים, השמש היתה חזקה והיה מסוכן להישאר במקום. שיכבת הקרח הרקה החלה להינמס. לא רציתי ולא ביקשתי שקתייה תישאר איתי, אבל היא נעצרה וחיכתה. מצאתי אולר בתוך אחד הכיסים הרבים שלי. תמיד אהבתי הרכה כיסים. בתוך האולר היה מברג קטן. עם המברג הזה הרכבתי את הקשירה מחדש. זה ארך כעשרים דקות. מי קרת התחילו לחדור לנעלי, והיא חיכתה. כאשר סוף-סוף תיקנתי את המגלשים, יצאנו במהירות מהמקום, הרגשנו הקלה והתנשקנו. בתוך היער היה שקט, ירוק ולבן. השמש שיחקה בין העצים. ובתוכנו היתה שמחה. קתייה היתה מעיר אחרת. לא היה לנו שום סיכוי להפגש שוב. בפרידה היא הורידה מאצבעה טבעת עם אבן אדומה ונתנה לי אותה כמתנה. היתה לה אצבע דקה שהלמה את גופה הדק. במשך השנים נעלמה האבן, אחר-כך הטבעת. רק זכרון נשאר שמאיר לי באבן אדומה.

ועוד פעם הייתי בכיתה-הבראה. הפעם היה זה סתיו. שמתי לב לשתי צעירות שובבות מאוד. לפעמים השתתפתי באותם טיולים בהם השתתפו הן. דיברנו פה ושם כמה מלים. זה הכל. בגמר התקופה עזרתי לאחת מהן להגיע הביתה עם מזוודה שהיתה כבדה מדי עבורה. קראו לה נדיה. היא היתה תמירה וגמישה כמו ענף עץ צעיר. בעיניה התרוצצו שדונים בלתי-צפויים. היא היתה מסוגלת לתפוס צרצר ולתלוש את רגליו, אבל על כנפיו שמרה. הן היו קדושות עבורה. אחרי אותו ליווי התחלנו להיפגש. היה בינינו הבדל של כמעט עשרים שנה. שום ערכים משותפים. אבל היה לנו טוב ביחד. גם עכשיו אני מבין למה. היה לה דמיון פרוץ. היא עבדה כשרטטת אבל חלמה להיות טייס. כאשר היינו נפגשים, ספרה לי ספורי טיסות בידיוניים. היה לנו קשה להיפרד. תמיד עודדתי אותה בספורים שלה עצמה. רציתי להאמין לכל מלה. אבא שלה היה קצת שתיין ואדיש לכל. נהגנו לבלות הרבה מחוץ לעיר. נהגנו לשוט על ספינות קטנות העוברות לאורך הנייבה, לשבת בגלידריה ולאכול גלידה עם שמפניה. הכל הצחיק. היה קשר רגשי בינינו לבין עצמנו, והיה קשר רגשי בינינו לבין העולם. היא גרה במקום מוזר. היתה זו עיר ומחוז לעיר גם יחד. הייתי צריך לעבור דרך ארוכה למדי כדי להגיע לביתה. בחרתי בדרך עפר עם עצי תפוח בודדים. שנינו אהבנו תפוחי-עץ ירוקים וחמוצים. כאשר נישקתי אותה היתה לי הרגשה כאילו אני מוצץ את התפוח התוסס. אהבתי לנשק אותה בכל גופה. רק נסיעתי שלי הפרידה בינינו.

ריח התפוחים רודף אותי כל השנים.

זינה היתה באה אלי תמיד בזמן הנכון, כאשר אני הייתי down מרוב בדידות או ייאוש. ואז היא היתה באה, שותה תה, מדברת בשקט, מרגיעה אותי ואת עצמה. אחר כך ניכנסנו למיטה. אני לא הייתי צריך לעשות הרבה. היא היתה מתיישבת מעלי, מסוכבת את הירכיים העגולות שלה בקצב גלי המוסיקה הפנימית שלה, ומסתכלת עלי מלמעלה בעיניים מלאות אהבה עצובה. אחרי זה לחשה לי שירים שכתבה אלי. אולי היתה זו סתם זעקה של נפש עצובה. היה לה בעל ושני ילדים קטנים. בעלה היה שתיין, גס-רוח וקנאי. הוא גם הרכיץ לה בהודמניות שונות, כנראה, כדי לקבוע את בעלותו הבלעדית עליה. ואז היתה באה אלי כמו להשתחרר או כמו לנשום קצת אוויר צח. ואני תמיד קבלתי אותה. היו לה פנים עגולות עם עור שחום ולא מטופח. גם הידיים שלה היו מחוספסות. אבל הגוף היה לכן ונקי. היה לה מראה של איכרה. ואני התפארתי תמיד איך בעטיפה לא מרשימה כזאת נמצאת נפש מלאה שירה ואהבה. היא ילדה לי בת. קראו לה ויקטוריה. אי-אפשר היה לדעת בודאות מי היה האבא האמיתי של ויקה. אבל זינה האמינה שהילדה באה ממני, וגם בעלה האמין בזה. הם נתנו את ויקטוריה לאחותה של זינה כי לא היו לה ילדים. אצלי נשארה רק תמונה של ילדה שחחררת ושובבה. אני אוהב ילדות שובבות וגם נשים שובבות. חבל שאין הרבה כאלה. משעמם בלי זה בחיים. כאשר קיבלתי היתר יציאה, אמרתי לזינה בטלפון שאני נוסע. היא השתתקה ואחר-כך אמרה: "אני בוכה". ידעתי שאם רק אני מלה, היא תעזוב הכל ותבחר איתי. אבל לא אמרתי כלום. היא אתה לעתיד פגשתי באוניברסיטה. עבדתי אז בתור מהנדס מחשבים. היא היתה מתמטיקאית מתחילה, עבדה הרבה, והריצה תכניות ארוכות. קראו לה סוויטה, אורה כעברית, והשם התאים לה מאוד. הפנים שלה כאילו הקרינו אור מיוחד, שהיה שוטף אותך מכל הצדדים ובסוף חודר ללבך. גם השיער שלה היה בהיר, לא בלונדיני ממש, אבל בצבע של חיטה בשלה. ומבט העיניים הבהירות שלה היה קר, החלטי, וחרוף. היה לה גם מוס מלידה. היא צלעה על רגל אחת. משהו בפרק הירך. היתה לה הליכה של ברוח. אבל מאחור העכוזים שלה נעו כצורה מגרה מאוד. אני נמשכתי אליה מכל הכיוונים. המום לא הפריע לי בכלל. תמיד היה בי הצורך להוכיח שאהבה קיימת אצלי גם לאנשים עם חסרונות. היו לי תסביכים משלי. שנינו היינו יחסית צעירים ומיאושים. אז נמשכנו, נפגשנו, והתחלנו לעשות אהבה במלא המרץ ובלי חשבון. התנוחה העיקרית שלנו היתה מאחור, כי מלפנים היה לה קשה. כאשר נכנסה להריון, היתה הפתעה לשנינו, והחלטנו להתחתן. אבל היא לא רצתה להכריח אותי לחיות יחד איתה. רצתה שאחלטי באופן חופשי. לכן לא יצא לנו לחיות ביחד. היא חששה מהמגבלות שלה ואני מהמגבלות שלי. היינו גאים מדי כדי להסביר משהו האחד לשני. נפגשנו רק בסופי שבוע. ונולדה לנו בת. גם לה קראו ויקטוריה. גם היא הקרינה אור מיוחד. אור חם ושובב. היה לה שיער בצבע זהב מקורזל קצת ועיניים שחורות. אהבתי אותה ושחקתי איתה והיה לי טוב בסופי-השבוע. כאשר הייתי עם סוויטה במיטה הרגשתי שכמו זרם חשמלי עובר בתוכי. הייתי מתוח כמו מיתר מנגן. אהבתי אותה באהבה-שינאה. למה שינאה? תגובה על גלגוליה. היא נסתה כל הזמן להוכיח שאני הוא לא בסדר ולא היא. שאני אטי בתפיסה, שאני אוכל שום, ושאני בכלל מעצבן אותה. היא גם נתנה לי להבין שלפחות פעם אחת נסתה עם מישהו אחר. קינאתי לה מאוד. הכל היה מסובך. בסוף התגרשנו. אבל המשכנו להיפגש. שיחקנו מישחק קטן - כאילו היא זונה ואני צריך להביא לה מתנות כדי לשכך איתה. עשינו את זה ברצון. התעוררה אצלי רק בעיה אחת בזמן היציאה מרוסיה. הייתי חייב להביא אישור שסוויטה לא מתנגדת ליציאתי. היא כן התנגדה. אולי חששה לעתידה של בתה. אז עשיתי את המעשה השפל בחיי - אמרתי שכאילו התחתנתי איתה מתוך רחמים ושאין לה זכות להעניש אותי על טוב לבי. זה עבד. היא נעלבה קשות ומיד כתבה לי את האישור. זה היה שקר מכוון וניבזי מציד. אהבתי אותה בצורה מיוחדת. אחר-כך תמיד רציתי לבקש את מחילתה. אבל מי ישמע ומי יאמין? עד היום אני חי לבד ואין לכך כל קשר למגרעות של אחרים. הכל בגללי. אני הוא שלא מצאתי את עצמי ואני מתבייש בחסרונות שלי.

בשנים אחרונות לפני עלייתי לארץ נהגתי לבלות הרבה בכיתה-הבראה. פעם אחת זכיתי בכרטיס מיוחד למקום שנמצא בערך כמאה ק"מ צפון-מערב מלינינגרד. בית-ההבראה היה ממש בתוך יער "קרלי". מי שיכול לדמיין את פינלנד, יכול לדמיין גם את "קרליה". מאות קילומטרים של יער צפוני. אורנים או עצי אשוח או ארזים, ואלף אגמים קטנים וגדולים. זה היה בחודש מרץ, והרבה שלג היה עוד ביער, מכסה את האגמים. אבל פה

מאיר קוזרי

יליד בריה"מ, עלה ב-73. מתכנת מחשבים במקצועו. לאחרונה פנה לספרות. סיפור זה הנו פרסומו הראשון.

הוועידה מציינת בברכה את הידוק שיתוף הפעולה והמעורבות בין אנשי הרוח והספרות, החינוך והאמנות לבין ההסתדרות וציבור העובדים. מעורבות זו, שקיבלה ביטוי מובהק במאבקה האחרונים של ההסתדרות, מהווה נדבך נוסף בברית הייחודית להסתדרות בין איש הרוח לעובד. ההסתדרות תוסיף לפעול להידוק ברית זו.

(מהחלטות הוועידה ה-15)

ההסתדרות הכללית של העובדים בארץ-ישראל  
המרכז לתרבות ולחינוך





אצל מר דיאמנט, המורה-המחנך, שיחד עם המנהל, מר זילבר בחן אותי בהיסטוריה. אחד שואל וזוכה כתשובה, והשני מקשה - ונענה בשטף מלים שאין לעוצרו. ידעתי על-פה רשימות תאריכים ושמות לועזיים נפתלים. בלעתי הכל, ללא הבחנה, בתיאבון כביר לרכוש השכלה, להבקיע חומות. תקלתי היחידה בחקירה הצולבת היתה שנתחלף לי שמו של פטר מאמין, שהסית נוצרים למסעי צלב בשם עירו.

עמידתי במבחן זה הגיעה לאחזן הגי'גני, מנהלי לשעבר. מיד זקף הכל לזכות ולזכות בית-ספרו הצולע. הרגל עשה לו לספר מעללי לזאטוטים וזבי-החוטם שנה אחרי שנה, למען ישמעו וילמדו מסימון פרחי, וכמוהו יעשו. הדבר הסב לי עוגמת נפש. בנוסף לצביעות שראיתי באותו איש, היה הפרסום שעשה לי בעוכרי. ילדי השכונה החלו מצביעים לעברי, נטפלים אלי. ניסיתי להתחמק ממעריצי השורדים והם נעלבו והפכו לרודפי. החלו לארוב בדרכי, לשבש את שמי ולתלות בי כינוי גנאי. גם את שמה של ציונה גולדברג היקרה עיפרו כעפר. מנהג קניתי לי אז לעשות דרכי עקלקלות, לעקוף חבורות ילדים. מהם שמלאם לבם לידות אבן, לקלל ולאיים. לא תמיד הצלחתי להימנע מהיתקלויות. ראו שאין אני מכה את משפילי, ואזרו כח להציק לי באין מכלים. שנאתי את שיכון המזרח תכלית שגאה, וכיוון שיצאתי לשרות צבאי, לא שבתי לחיות בו. רק הכורח לפקוד את בית הורי, הכמהים לביקורי ומתחננים שאבוא, מאלצני עדיין ללכת. מאוחר אני מגיע לשם, בחסות החשכה, ונמלט השכם, חזרה לכאן.

קיצורו של עניין - סיימתי את בית-הספר של הצברים, מר זילבר טרח, מרצונו הטוב, להבטיח לי לימודי תיכון חינו, וסופי שנגרפתי לאוניברסיטה, שבירושלים הזאת. צחק עשה עמי הגורל באותה "פעולה". רק שנה חשבתי ללמוד. כיצד הייתי מגיב אז לו באמר לי ששנים רבות ויגענות אכזבו עוד ספסלי לימוד... מזל שנקרתה על דרכי אותה ציונה. שכן, גם מצוקה חומרית ונפשית שלאחר מכן, גם בימי עייפות, מרירות וקובלנה, הגיתי בה לא פעם. וכל אימת שזוכרתי בדמותה, שיננתי לעצמי - אין הארץ כולה ירשה לבני עוולה, למתנשאים על אחיהם. יד הגושה לי, ידידות כנה. לטובתי כיוונה ציונה. לא בה האשם שלא התגשמו התקוות והתגלגלו הדברים אל מה שהם היום.

ומה עלה בגורלה היא? לא גונב לאחזניה דבר, כמוכן, על סוד אהבתי הנסתר. היא נישאה למרוקאי אחד שפגשה באופקים בה שימשה גננת ומתנדבת בעת שרותה הצבאי. כיום, מספרים, היא מתגוררת בחבל לכיש, ולה שני ילדים או יותר. מגשימה כמו גופה, את מליצותיה של מדינה זאת: קליטת עלייה, עזרה הדרת, מיזוג גלויות ואפילו, אל אלוהי התמימים - יישוב הספר הזנוח.

ואני, בחירי חניכיה, אובד דרך, מרוקן מכל אשליה. מעטפות כבדות משגר אני, לא אחת, לכל כתובת מזדמנת. מבקש פרוספקטים ומידע מאוניברסיטאות בחו"ל, אירופה, ארה"ב, אוסטרליה. בתקווה שאחת מהן תעניק לי מילגת לימודים ומחיה, תושיט יד לקחתני מכאן, תחלצני מן המצור. לשיכון המזרח, אינני שב כמוכן, ורק מחפש מוצא למערב. יקראו לזה הרוצים לשפוט ולהעניש - עריקה וירידה. אני אמשיך למלא שאלונים, לקבל מידע שאין בו תקווה, שכן המכרוזים הטובים באמת, כמו מענקי-הלימוד, הכל "תפור" על אחרים. למראית עין - שיויון הזדמנויות ושיויון הערך. למעשה - המשחק מכור. מתחילתו ועד סופו. אם פרור מילגה לא ינשור באקראי מן השולחן לחיקי, ואם גם דייוזי הטובה והטיפשה תזויב - עלול אני, חלילה, להיתקע פה עולמית, כמי שהגיע לקץ דרך, לנקודה סופית.

הנה כי כן, מיעטתי לדבר על ציונה גולדברג, בניגוד לכוונותי. על אבן הראשה בקשת התקוות של נעורי, על תוחלת שנות הבחרות המוקדמת, כאשר ארץ רבה מלאה פרחי אש, ולא פירות עשן עוקץ עיניים. כאשר, כך נדמה היה, הכל פתוח, והרשות נתונה.

1987/67

יחזיק מעמד עד אז... נבחן אותו. אם יהיה מוכן - נדון בבקשתו. אבל אינני מבטיח... שילמד הרבה בחופש... נחיה ונראה, כסדר?"

חופשת הקיץ היתה לי שיעבוד. נלהב ללימודים. רחוקה ופוריה ממנה לא באה לידי בשנים הבאות. בוקר בוקר השכמתי עם אבא. הוא לעבודה בסולל-בונה, ואני לאחר רחצת בוקר וארוחה חטופה, למכונת התפירה של אחותי. זו שימשה לי מכתבה בה יכולתי להגיה ספרי ומחברותי פתוחים, ולשוב אליהם במקום בו הפסקתי. עברתי על החומר בהיסטוריה, והיאוש אחז בי כשראיתי שאינני זוכר דבר. החלטתי להתחיל מההתחלה, והפעם - לענות בכתב על השאלות הנספחות לכל שעור, מבלי לדלג על אף אחת מהן. משמאלי ערמתי מחברות דקיקות, לידן ספר הלימוד, ומימין - נערמה וגבהה עמודת מחברות מלאות בכתבי-ידי הצפוף. ימים שלמים גדרתי במסירות, בתקוות בוערות-מוזהבות, בריכוז כל חושי. מדי יומיים - זינוק חטוף לבית המדריכה, אשר באהבה כבר התיישרתי בסודי סודות, וכשובי - תופס מקומי כאותו מתמיד בבית-המדורש.

חדר זה, בתוספת קיטון לכיור וחדרון שרתים חשוך, היווה את דירתנו. הורי נאלצו להסתגל למגבלות: להתנזר מהרמת קול, משיחות בטלות, מביקורי שכנים, מהפעלת רדיו ומנקישת עקבי כפכפים - מעלות השחר עד לעלותם למשכב. וגם אז לא תם סכלם, שכן האור המשיך לדלוק עד שצנחתי נרדם על ספרי. רודנות זו איפשרה לי לעמוד במשימת האיתנים, בתחרות הנוראה. עתידה היתה להימשך גם בשנות לימודי בתיכון. רק גיוסי לצה"ל איפשר להורי העלובים פרטיות מעט, אפשרות להאזין לחדשות ולשוחח ביניהם כאחד האדם.

יום הפקודה קרב ובא. כאנגלית בחן אותי המורה אנטול. כחוש ונמוך, עיניים עצבניות, מפחידות. לימים נודע לנו שהיה קומוניסט ארוך. כל אימת שהשעה איפשרה, משך על הלוח קו מסולסל - מסלול פלישת נפוליאון למוסקבה, ולהסביר באריכות כיצד הגיע האימפריאליסט הקורסיקני החצוף אל עונשו. נושא חביב אחר היה תרומות הדם שלו עצמו במושבתו - רחובות. גם על מעלות אי-אילו בתורים ממשפחתו הרחיק עמנו את הדיבור בנוסף לכל זה ניסה גם ללמד שם מעט אנגלית. הפכתי לאחד מחביביו. הלוא בן פרולטארים אמיתי הייתי. עד שנפלה כינינו מחלוקת: יום אחד אמר לי בקול חריף ומצווה, להוציא יומן כיתה, ולכתוב בו דברים לידיעת הורי. הגבתי שאני מוכן לשמוע, ושזכור לומר את דבריו להורי. יומן לא הוצאתי. הוא התעקש שאפתח ילקוט ואוציא יומן. עמדתי על שלי נחוש ואטום-סבר. סבלנותו פקעה ופניו סמקו, קולו הילך אימים והטיל הם בכיתה ח' כולה, אולם אני לא יכולתי להרשות לעצמי לסגת: "מי אתה חושב שאתה?" רעם קולו, "נדמה לך שאתה אצל הערבים שלך, באלכסנדריה?"

"אצלנו ביאליאנס' לא היו ערבים, המורה. ואלה שהיו דווקא לא הפריעו בכיתה, כי היתה דיסיפלינה! פה, אצלכם, אי אפשר ללמוד מרוב רעש!" ענית בתעוזה לעג. לא בפני הצברים השחצנים, ולא בפניו של קומוניסט גמד, אתכזה להודות שאין לי כסף לבזבז על יומן מיותר.

"צא מהכיתה, חוצפן, ואל תצעק בקול כזה על המורים!"

לא עבר זמן ונשכחה הפרשה והוא שב להפגין ידידות כלפי, כמלפנים. אף שיגר פתק בכתבי-ידו להורי: בנכם התקבל לכיתתנו תוך חששות בראשית השנה, אולם, למרות-הכל, השיג ואף היה לאחד הטובים בכיתה.

בפגישתנו הראשונה, במבחן, תמה על ידיעותי. אף שאינן גבוהות, כנדרש, כך מלמל, מתמיהות הן בהתחשב בבית הספר ממנו אני בא. ענית: הצרפתית מהבית עזרה לי.

"מיניין לך צרפתית? במצרים לא כותבים ערבית?" הפתיע לשאול.

כיצד זה, מורה בבית ספר מכובד, ואינו יודע שיהודי מצרים מיטיבים לדבר צרפתית ולשונות הרבה, בעוד שהערבית אינה כיהם שפתם של שוערים סודנים וטבחנות בישול כפריות. הן מורה, מן הדין שיהיה יודע-כל, לא כן? אולם, לא ההיתקלות באנטול היתה לשיחת הכל בשיכון-המזרח, כיהם המבחן

## המדור לצרכי אמנות

צבעי אקריליק, טמפרה וגואש  
צבע להדפס לינולאום  
צבעי JAVANA לציוור על משי  
צבעי זכוכית  
צבעי פוסטר WEKA  
צבעי ספריי (מבריק ומט)

### קרמיקה

חימר תוצרת הארץ  
VINGERLING (הולנד)  
POTTERYCRAFTS (אנגליה)  
צובענים, גלזורות, כלי יד  
אבניים תוצרת RATCLIFFE (אנגליה)  
אבניים תוצרת BRENT (ארה"ב)

תנורים תוצרת POTTERYCRAFTS (אנגליה)  
תנורים תוצרת AMACO (ארה"ב)  
וכן EXTRUDERS, SLABROLLERS וכו'

### שרטוט וגרפיקה

נייר שרטוט 90 גרי (גליונות וגלילים)  
נייר שרטוט 40/50 גרי, A-4  
שולחנות שרטוט  
סרגלים, שבלונות לוחות LINERO  
רפידוגרפים ROTTING  
לוחות חיתוך (30 ס"מ, 60 ס"מ, 10 ס"מ)  
סרגלי מתכת וסבוני חיתוך  
יפניים TAJIMA  
עפרונות פוליכרום ועופרת מלאה

המשביר המרכזי בע"מ

HAMASHBIR HAMERKAZI LTD

האגף הצרכני



נייר CANSON (צרפת)

אקוורל ארץ'  
אקוורל מולן דה רואה  
אקוורל מונוול

לביס פידליס ארץ'

נייר רישום - קרובארט (80 גרי)

נייר מיטון (160 גרי - 35 צבעים)

נייר אינגרס וידלון (100 גרי - 20 צבעים)

נייר פופסט (90 גרי ו-170 גרי)

צבעי KREUL (גרמניה)

פיגמנטים (אבקה לצבע שמן)

צבעי שמן GOYA

צבעי אקוורל

# הפרח הלבן

## בוריס ווקסלר

כל חברי הקיבוץ, קראו לו, פשוט, מוטקה. לפני כחמישים שנה, הגיע אל גדות הירדן, יחד עם צעירות וצעירים אחרים, כדי להקים קיבוץ חדש, ומאו נשאר כאן לכל החיים. שנים חלפו, המלחמות געשו מעל הארץ, חמסינים צרבו, קצרה הקדחת, היו כאלה שירדו, היו גם כאלה שעלו, מוטקה נשאר. אז, כשהגיעו, היתה האדמה מסביב זנוחה ומונחת. בוצית, ובקרבת המקום התנשאו הרי הגלבע נושאי הקללה: "אל טל ואל מטר עליכם ושדה-תרומות..." כשמוטקה מטייל עכשיו בקיבוץ ומסתכל על כרי-הדשא המטופחים, מקשיב לזמרת הציפורים הבלתי-פוסקת, ובעצמו לא-כל-כך מאמין שפעם היו כאן רק ביצות.

נמוך קומה, שרירי, מצניע לכת, וממעיט בדיבור, היה מוטקה, מרבה לחשוב. נוח היה לו במיוחד להשקיע את עצמו במחשבות לעת שחר, בצאתו מכיתו לכיוון מקום העבודה. הוא גידל פרחים. לעת שחר עמדו שיחי הפרחים ללא נייע, כהים מטל הלילה, ריחם המשכר מכה בנחיריו ועוטה את ראשו בגלים סמיכים. הוא הרהר בכך, שעם השנים משתנה האדם, תחושת הסביבה שלו משתנה, אבל העולם מסביב לו נשאר כפי שהיה.



איור: רינה ג.

הוא זכר היטב, למשל, איך חפרו את בריכות הקיבוץ, ואיך אחר-כך מילאו אותן במימי הירדן, ואיכסלו אותן בלהקות ראשונות של דגיגים זעירים. הוא זכר גם, איך נטעו מסביב לבריכות שחילי אילנות דיקקים וגמישים, כלי-כך רכים ועדינים, עד שנדמה היה, שמשב הרוח הראשון ישרבם. והנה הבריכות מתפנקות בקרני השמש, סביבן אילנות קשישים, שעלוותן המלבינה כמעט נוגעת במים... אפילו הרי הגלבע המקוללים, נעשו צעירים יותר, התכסו ביערות, שנטעו ביד אדם. גם עופות נודדים לא היו כאן קודם. הם החלו לפקוד את המקום הזה מאוחר יותר. כלומר, סיכם לעצמו את מחשבותיו האיטיות, נכונה היא האימרה העתיקה, שהאדם הוא זה המברך על המקום, ועל פניו הופיע חיוך בלתי-נראה כמעט. לא התמזל לו, למוטקה, להיות אב לילדים. חברים וידידים היו מטופלים במשפחות, היו להם כבר נכדים, מוטקה נשאר בגפו. ישנם אנשים בודדים, שמגדלים כלב, חתול, או אפילו יונים. לו היתה חולשה שונה - הוא אהב בלהיטות פרחים. ובמיוחד - ורדים.

האהבה לוורדים, היתה אהבה ישנה, עוד מימי ילדותו הרחוקים, כאשר ראה לראשונה, בגינתו של השכן, הרופא, ורדייתה. מאוחר יותר התאהב בכל הפרחים שבעולם. יכול היה לשוטט במשך שעות בבית-הקברות הרוסי שבעיירת-ילדותו ולהתפעם מן הלילך השופע, העניגו אותו פרחי תת-שלג הצנועים, כאשר היה משוטט ביער על סף האביב המוקדם; הוא שמח לקראת מרגינות לבנות הפזורות בשפע על-פני מדורני ההרים הירוקים...

עם צאתו לפלסטינה התערבב אצלו הגעגוע אל הבית עם הגעגוע אל הורדים ההם, אל הריח המופלא ההוא.

מאוחר יותר, כאשר התבסס הקיבוץ מעט, החל לזרוע פרחים ולגדלם בחלקת הגינה הקטנה שליד ביתו. הוא טיפח זנים שונים של ורדים וביניהם גם ורדייתה. הוא טיפל בהם באהבה, השקה בזמן, הזין אותם כנדרש. ערך נסיונות, ובשעות הפנאי ישב על ספסל נמוך בין השיחים ונח להנאתו.

חלפו שנים, מוטקה הלכין בהדרגה, עכשיו, כשהוא יושב בין השיחים, רואים רק

### בוריס ווקסלר

נולד ב־1922 במולדביה. עלה ארצה באוקטובר 1973. פרסם כ־17 ספרים

בבריה"מ. בעברית יצאו בהוצ' הקיבוץ המאוחד: "טעם של לענה"; "עת לעקור"; ו"על סביבותיו שב הרוח". ספריו תורגמו ויצאו גם בהולנד וביפן.

את ראשו השב, ומישהו מחברי הקיבוץ כבר העיר שראשו של מוטקה גם הוא כעין פרח לבן על רקע פרחי הורד האדומים. כך נדבק אליו הכינוי - פרח לבן. מזכירות הקיבוץ הקציבה לו זה מכבר חלקת אדמה גדולה, כדי שיעסוק בגידול פרחים. במשך הזמן החליט לגדל גם לילך. גידול צפוני שהתקשה מאד להתרגל לאקלים החם. אבל מוטקה לא נכנע. שנים נלחם, ערך נסיונות מנסיונות שונים, עד נצחונה המוחלט של עקשנותו. ובקיבוץ הופיעו אשכולות תכולים-חיווריים ראשונים של הלילך. פרחיו קישטו עכשיו לא רק את קיבוצו שלו, אלא גם פינות שונות בכל הארץ.

יותר אין בעצם מה לספר על מוטקה. אולי רק שבוקר אחד מצאוהו מת בין הפרחים. הוא מת בשקט, כפי שחי. קברוהו בבית הקברות הזעיר של הקיבוץ, הממוקם על כיפה גבוהה שמעל לירדן. הביאו פרחים רבים. לו שאלו אותו, וודאי שלא היה מרשה שכל-כך הרבה פרחים ימותו יחד אתו. אבל הוא, לא יכול היה כבר לומר שום דבר.

העמידו למראשותיו אבן צנועה, ורק אז נודע לרבים שהיו לו גם שם וגם שם-משפחה: מרדכי נבו.

הפרחים שגידל המשיכו לצמוח ולשגשג. וכשחבריו ושכניו הסתכלו עליהם חשבו שאולי, מן הראוי להקים גן על שמו. הרעיון מצא חן והתאים לשטח הריק, שליד בריכת-השחיה.

היות ומוטקה כונה כפי כל "הפרח הלבן", הוחלט לבנות את הגן בצורת פרח. מחלוקי אבן לבנים צרו כמה פרחי-מרגנויות ענקיים, ובמרכז, במקום שלמרגנית ישנה "לבה" צהובה, הערימו ערמת אדמה שחורה בה שתלו ורדים אדומים, שהביאו מן החממה של מוטקה. בין עלעולי האבן הלבנים העבירו שדרות, ובכניסה העמידו סלע ענק שעל רקעו חרטו - "על שם מוטקה".

מרוסית: יעקב כטר

מרץ, 1987

נרסום ראשון

### אילת אושר

פעם צמחתי ליד כפר שקם.  
השעון צמד. כפר שנים עומד מלכת  
ושחק. קטפתי חרציות וחפשימי  
טרמפ. פעם.  
מבית-הספר יצאו נערים וחיכו  
בשמש ונחו לראות מי יצטר.

כיפלאשה ראימי שרה עטוף יונים הומיום  
תה הזכיר לי מחוזות רחוקים.  
סמטה פקריה, אופנים, פופע קש.  
ילדים וצלצול פעמונים בפתח.  
העצור אומרים יסמים רק מחר.  
וכינסים אין מי שיפריע.

אל תירדו חילי גומי שלי  
ילדי הקט ישן מאד.  
בפנה חשוכה מוצאים מחסה  
שלשה נערים שחרחרים.  
עינים כבדות שחולמות אל השקט  
ובכל אימפריאלי נזק לשלולית.

בשגלך לכפר שוב את לינדה  
נביא לה פרחי-היסמין.  
על הגג הנשכב רוח ערב  
ותשא קריאת-מואזין.  
לא אקפת אם נשתק או נסרג  
העקר שגשב קצת קרובים.

# ביין השמשות

## אורנה רינת

פרסום ראשון

מיפוי

כשהיינו ילדים, אמר הערבי, לאחר שנשכב בנוחיות על החול, חלמנו שאנחנו פירטים השטים כים הדרומי. את המפרש הנמתח ברוח בנינו לפי הדגם של חצאיתה של אשת הרב שהייתה תופחת ועפה תמיד בזעם כאילו רוצה להתנתק מירכיה, כשהייתה חולפת במהירות בקסבה והמואזין מסלסל לה סרנדה מזרחית. גיחוכו של השוטר התערב בקולות מציצת החניכיים והחלומות שייללו כתנים בהילולת פאר.

הוא בא לבקש סיגריה וחסם בגבו את הים בחיך שצירוף של עליבות המבקשת להתראות כשחצנות - עשהו מזויף להחריד. על שפת הים המאפיר הדלקתי לו - ככפוית שד - סיגריה, ועל החול, שעליו החלו להשתרך טלפיו הרטובים והמדוכרכים של בוקר מטושטש, אפשר היה לראות את השוטר ואת הזקנה ואת הערבי רצים אחרי בקבוק שפלט הים ודוחפים זה את זה כפראות עצימה.



איור: רינת ג.

כשנגמרות חנויות הנעליים ומתחילות חנויות התכשיטים, הופך אלנבי לבן-יהודה, ובאור הנברוטי המתכסה אהיל אפור ומעומעם, נהפכות הזונות לזקנות יקיות מובילות פודלים.

יונה אחת שנרדמה על מדרגות מוגרבי, חלמה שהיא בכרך סאן-מרקו, וכשיצא הסדרן של מוגרבי לפזר לה פירוורים, נתקפה זעזוע עמוק כל-כך, שפרחה ועפה לה משם אל הים.

אל הים האפור כזוכית מפוחמת. אל הים שבקצה. שאפשר לדמיין שהוא מחולל מתוך שינה ולהעמיד פנים שיש בו משהו מנחם, אולי משום שאי-אפשר לבנות עליו דבר ואי-אפשר להרוס דבר.

אני באתי מדינגוף, שם הלך לי לאיבוד איזה זכרון עמום של תחושה חריפה - בין חלום ענק ובין תאוות הסיפוקים התכליתית שהשתוללה מסביב. כשהתחיל היום להיטשטש וזכרונותי - להתגלגל בהפקרות כמו הפירות הרקובים במורד שוק הכרמל, החלטתי לרדת אל הטיילת. האור פה היה כל כך יציב, והחשיכה שם תמיד מתנדנדת, חכרונות, על כל פנים, הם דרך מאד מפורקת לנסות ולהגיע אל העבר.

(פרפרתי בין ידיו כמו הדג ההוא על הדלפק של הקופאית בסופרמרקט, ארוז וחתום בתוך שקית הניילון שלו - קשיי נשימה באים לפעמים ביחד עם התקוות רותחת של ההכרה - ועמוק בתוכי התהדקו שפתיים בלחישת נחשית, כאשר הגו, בעל-כורחן, בכל שעמד לעשות לי.)

ליד בתי-המלון, ממש על מפתחו של הים - הם התלוו אלי.

ראשון השתרך הבחור הערבי עם עגלת אשפה מחוברת לבשר זרועו, ובמרחק מה ממנו צעד השוטר וקרני האור לבשו אודם שהבליט את תסיסתן הפרועה. ככל שהשפלנו אל הים השתנה הכאב (אגב, וודאי היינו מצחיקים מאד למראה, אני הלכתי ראשונה בזיגוגים נואשים, והם - דבקים בעקבי בקנאות ממש) מכאב שחושף ברך גרומה וורידית מפיתחה של פרווה מתקרחת ברחובות הקודרים של בן-יהודה, או מוסווה בריצת האמוק נטולת הזיעה של קוראי עיתון העיר בבתי הקפה של דינגוף (למרכה האירוניה מחיר השכחה האובססיבית של המוות הוא חצי חיים) לכאב שכולו רשת מחוטטת של רכבות מזהמות על גרבי הניילון שעל רגלי הזונות והתאוה פה היא כבר גלוייה ורשמית ומנצנצת בריר לבן וחולת-זעם.

יש איזו אשלייה של הזמנה לשיכחה או לאימה גדולה ככל מצבור עצום של פרויות נטולות קו או מיתווה ברור. מהמדרכה של הטיילת עם הגב אל האור - לא נראו עוד מעצבי הפסגות וקורבנותיהם, ועולם הלגו והפוקר שכנו נעצם ודמם לרגע.

התיישבתי על החול המשחיר וניסיתי להיזכר מהם הזכרונות שנשרו ממני כמו קליפות עור מאכעבוועות-רוח ואיזו תשוקה ברורה וחדה הם הזינו.

(לאחר שחפרתי, בעזרת הכח המדומה בעיקר, מחילה צרה, הצלחתי לחול החוצה ובין הגבעות המתמוגגות וההרים מטיפי העסיס - בגיא השיכור - ברגליים שפישק הירח, בערווה יחפה ובוערת, התכרכלתי, צנופת תאוה על ברכך ואז, משנצמדה לירכך - שקטה בעירתה)

פתאום הבחנתי שאינני לבר על החול. על-ידי ישבה בשקט דמות זקנה מאד - זאת ידעתי על-פי הידיים שהיו מונחות על ברכיה בישרות מדויקת ועל-פי המציצה הקצובה של חניכיים ערומות. אין לבלבל יאוש שקפא - בשלווה, והחיך נעשה תם כל-כך בעיניים. רק כשהכאב מצטרף והפה מתכווץ ונשאב פנימה ושמח על כל גילוי נדבה כמו על קירבה.

(קרבותי אליה. תארי לעצמך לחשתי, כשאני רואה את שערך מתנגש בצווארון חולצתו, אני מרגישה קרוב לוודאי אותו עירפול חושים שמרגיש גבר כשהוא רואה קצה קצותן של שרניים נחשף)

קרסוליה, כמו בצק שנלוש בעוצמה לא שווה היו עבים כראשה ודחוסים במאמץ בנעליים צבאיות; איזו התרוממות של הרף שעלתה בי נצמתה מייד על-ידי הרעיון המחריד שאני היא רק מין שירת ברבור במהופך ושדי השומרים על זקיפות גם במצבים העלובים ביותר - הם רק קליפה שתחתה תופרים בהתמדה שני גושי בשר מדולדלים...

(אבל הפטמות עוד נושמות דומה? מתוך שזוכרות אולי, במעומעם, מאבק נשגב והירואי באצבעות משיש חם ועיניים הזויות באפלה).

בינתיים נעלמה השמש ואחרת עוד לא באה, היינו מנותקים מהעיר כמו החללית האם ובין השמשות לא היה דבר מלבד חושך.

מתחתי את ידי בהדגשה מופרזת לצדדים מתוך תקווה מעורפלת כלשהי. גרגור עמום הולך וגובר כזה של כלב עצבני הקפיץ אותי.

הערבי, או שמא היה זה השוטר, הגיח מפניתו, ערימה לבנבנה של ריר טרי בזוויות פיו. מהרתי ושילכתי בחזרה את ידי והוא שב ונסוג לפינתו.

אי-אפשר היה לראות דבר. אני חושבת שכולנו ידענו שבעיר דולקים עכשיו אורות חיים. אבל אנחנו הסתכלנו כביכול אל המים השחורים. למעשה, הסתכלנו בעצמנו כפי שהיינו יכולים להיות אם התכנון היה מוצלח יותר. עכשיו, אמר השוטר לערבי, לא איכפת לי שתנתק מהזבל, אבל כמו סינדרלה אתה חייב להתחבר אליו עם אור ראשון.

פרסום ראשון

### סמדר שרת

#### בחלה של שבת

בחלה של שבת  
יש שלנה במנה מספקת  
קדי לפרנס אותי כל השבוע,  
אלו הייתי חותכת פרוטות-פרוסות,  
לפי הצרף.

#### בחזרה לירושלים

עדר כבשים הלך אחרי כל הצרף מירושלים.  
דשדשנו יחד ברחובות מטנפים.  
עדר כבשים תלה בי עינים,  
כל הצרף חזרה לירושלים.

#### התפר הצר

נסיכים עוברים ושבים על סוסיהם.  
שרים משחקים להנאותם.  
והיא יושבת על התפר הצר  
בין ממלכת החשף לממלכת האור  
ובוהה.

בינתים נעכרת רוחה של מרים שילדה את אפרים למולא דניאל. היא אינה רוצה בחברתו של בנה וגעגועיה נתונים כולם לחגי שמשון שאיננו הרופא המוזמן אליה מצליח להוציא ממנה רק הודאה בעובדה זו ומולא אליה סובל עוד יותר.

עם חלוף הזמן מצליחה אניטה להביא את מנשה לדרגת השכלה גבוהה - הן כמוסיקה והן בכל התחומים האפשריים. היא מסדירה עבורו מקום לימודים בבית-הספר לרפואה בוונה ושולחת אותו לשם ביראה ובאהבה. בארץ-ישראל נשאר מולא אליה עם בנו אפרים ועם בתו שרה. הוא משלים עם אניטה ומקבל באמון את מה שהיא מספרת לו על מוצאה ועל יחסיה עם מנשה. הוא מוחק מחייו את

בתו שרה, הנישאת למוסטפא, וממשיך להסתכל על בנו אפרים כעל מושג חייו, מבלי להתייחס למכתבו של חגי שמשון שעשוי היה לעורר בו ספקות לגבי אבהותו. חגי שמשון חוזר ארצה ובמשך הזמן סולח לו מולא אליה והוא משמש שוב כתפקיד ידיו הטוב. בסיומו של הספר נפגשים מנשה הרופא ואביו בבית-החולים - הפגישה האחרונה בין השנים היא פגישת פיוס המצביעה על-כך שדווקא מולא אליה ולא אשתו, שהיא האם הביולוגית של מנשה, מסוגל להבין את התפתחותו האמיתית של מי שנחשב "שד שלילית נכנסה בו". מי שאינו מקבל ואינו משלים אתו הוא אפרים הצעיר שגודל על ברכי הפאנאטיות הדתית והופך לאברך קנאי

וחסר פשרות. בשורותיו האחרונות של הספר, עם התרחקותם של מנשה ואניטה שהיו לזוג, אנו שומעים על כניסתו של גנרל אלנבי לירושלים, כלומר על סיומה של התקופה העות'מנית.

דומני שסיפור זה כולו נכתב לשם הסיפור. ואם אכן רצה המחבר להמחיש תקופה וחתך חברתי מסויים, הרי שהצליח לעשות זאת בצורה נאותה. למדנו על הקהילה המיוחדת ועל מנהגיה, היכרנו את מערכת היחסים הנרקמת בין בעל ובין נשותיו, ובין אב לבניו. ראינו כיצד מקבלת ארץ-ישראל את הבאים לתוכה, והיינו עדים ללבטים וליסורים הנובעים מיצרי לב האדם. מה שנראה לי לוקה בחסר הוא רובד העומק בתיאור

הדמויות. כולן נשארות שטוחות, כמעט סטריאוטיפיות. מי שרוצה לדעת יותר על אמא רחל, על אניטה או אפילו על מולא אליה ועל מנשה, חייב לנחש או להשלים את הדברים על-פי הנתונים המובאים לפניו שלא תמיד הם מספיקים.

אלא שיתכן שבז'אנר מיוחד זה רוצה כן-ציון יהושע להשאיר אותנו פחות מעורבים מבחינה רגשית ויותר מכוונים לצד הדיקטי-היסטורי. אשר לעברית שבספר, זו מצטיינת בבהירותה ובדיקוה וניכרת בה יכולתו המיוחדת של המחבר העושה בה שימוש יפה ומלבב.

אילנה קדמי

17. החרב מטונימית למלחמה, ועל-פי מילון הסמלים של סירלוט (הערה 14) היא מסמלת פצע ואת הכוח לפצוע, וכתוצאה מכך גם חירות וכוח. שם, עמ' 308.
18. אסתר ראב 1963, עמ' 35.
19. שם, עמ' 31.
20. שם, עמ' 37.
21. מוטיב אופליה חוזר פעמים רבות בשירת נשים.
22. אסתר ראב 1963, עמ' 79.
23. ממש כפי שמתארת זאת רחל בשירה "תמורה".
24. אסתר ראב 1963, עמ' 101.
25. שם, עמ' 74-75.
26. ראוי לציון מיוחד המלול האונטופיאי, המחקה את צליל העצים הנעים ברוח באמצעות החזרה על ה"ח" וה"ת".
27. אסתר ראב 1963, עמ' 88.
28. מוטיב הטנא, אשר אליו נאספים רשמי-הנוף של המשוורת מופיע גם בשירה של רחל "שי".
29. אסתר ראב 1963, עמ' 85-86.
30. שם, עמ' 98.
31. מקור האלוזיה כאיב לא 26, אולם במקור זהו אורו של הירח.

# פוליטיקה

## עתון פוליטי ישראלי

עורך: גדעון סאמט

# אילו

וריאציות, חלקן בדמיון פרוע, על הנושא ישראל אחרי 40 שנה

משתתפים: יזהר סמילנסקי / אורי אבנרי / אסא כשר / יהודית הנדל / ישעיהו ליבוביץ  
אהרן מגד / בן-דרור ימיני / יצחק בן-נר / בנימין תמוז / עטאללה מנצור  
אריאל הירשפלד / יעקב שביט / ארתור הרצברג / טדי פרויס / יחיעם ויץ

שם וכתובת: \_\_\_\_\_

מחיר המנוי ל-12 גיליונות הוא 48 ש"ח

מצ"ב המחאה

נא חייבו את כרטיס האשראי שלי מס' \_\_\_\_\_

מס' ת.ז.: \_\_\_\_\_

פוליטיקה - רח' טשרניחובסקי 21 ת"א, 63291 טל. 03-5101847 ת.ד. 46113 ת"א 61460

תכנית המנויים של מפעל הפיס 

# הכרטיס הבחול למי שיכול.



# אלף-בית של שיכון עובדים



פ"ב

מרכזי המכירות האיזוריים:

- תל אביב, לה גרדיה 58, יד אליהו טל. 03-390721
- ירושלים, רח' הלל 8, טל. 02-233396
- אשדוד, רח' רוגוזין 25, טל. 08-557732
- באר שבע, מרכז הנגב, טל. 057-72540
- חיפה, רח' החלוץ 43, טל. 04-660915

**יש לך כתובת.**  
**שיכון עובדים**