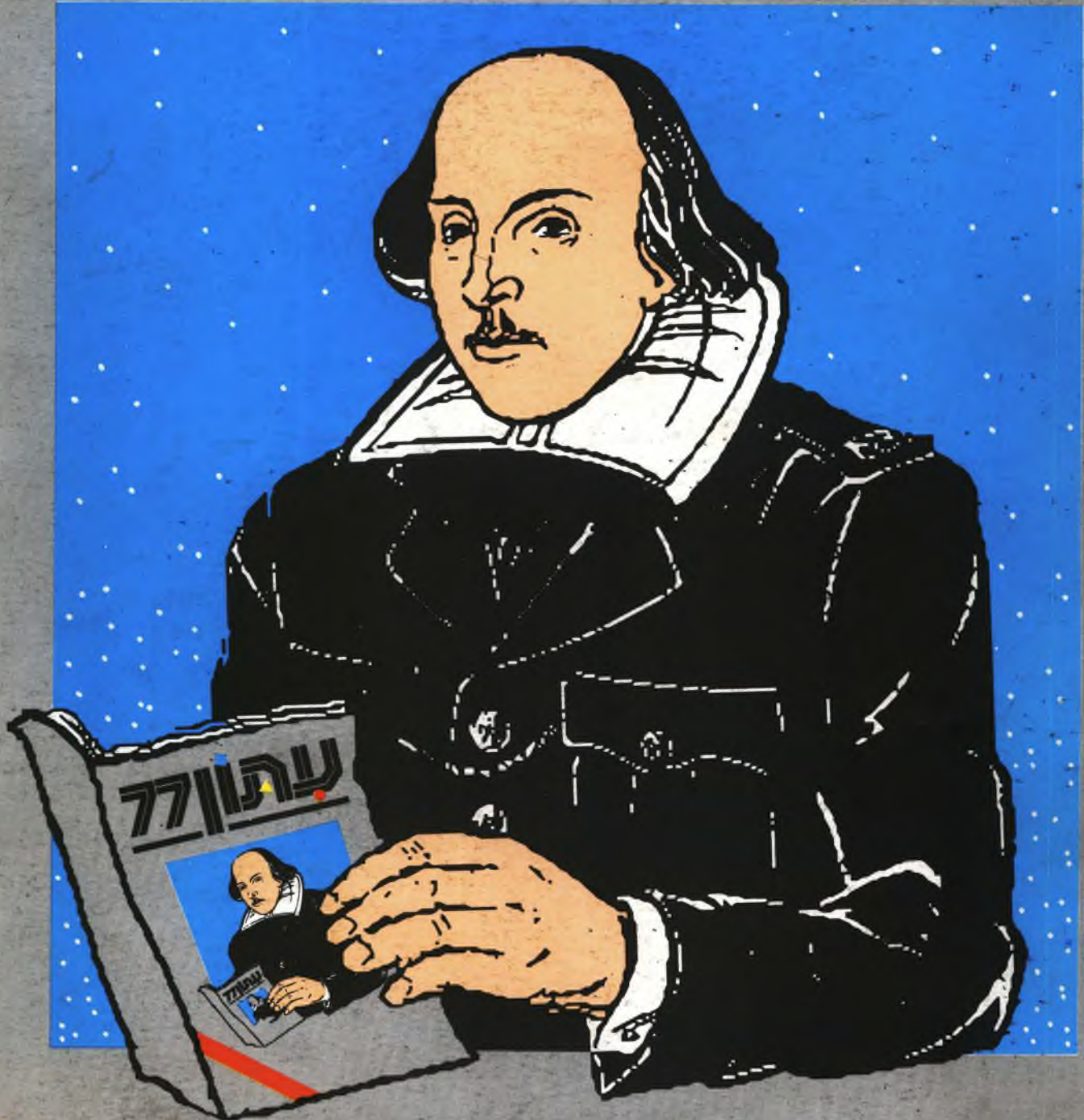


עתון 77



מאמרים על:

"רצפת אש" לאהרן אפלפלד
"וידג'ניה וולף" לקוונטין בל
"קדיש" לאלן גינצבדג
"מה שנשאר" לאורי ברנשטיין
"הצגה שניה" ליאידה גנוסר

תוספת חנים לגליון המאה:
על ספרים - לדגל שבוע הספר

מישהו מטפל בך

רק בוק עם ראייה כוללת יודע כי טיפול מקצועי יעיל בלקוח משתלם, בסופו של דבר, גם לבוק. בוק הפועלים. בוק הפועלים שונה מבנקים אחרים, בכך שהוא רואה אותך בראייה כוללת. לכן, כשבוק הפועלים מטפל בך אתה מרגיש את ההבדל. זה מתחיל באזון קשבת לצרכים המיוחדים שלך ובליזוי הצמוד שאתה מקבל. זה נמשך באמצעים טכנולוגיים משוכללים לשירות עצמי, החוסכים לך טרחה וזמן, ומגיע עד תוכניות ושירותים בנקאיים המתאימים במיוחד עבורך. בוא לעבוד עם בוק הפועלים ותיהנה, גם אתה, מטיפולי יעיל ומקצועי.



קשר בראי

בוא ותראה איך פועלים טוב יותר | בנק הפועלים

20	חגיגת הלפרין על תעלומת אלף נשותיו של נפתלי סימן-טוב לזן בניה-סרי
22	עמר ברטוב על דבר ימי תועבת עולם לח.ל. בורחס; קסנדרה לכריסטה וולף; בין החולות לטהר בן ג'לון; פרידה מן ההורים לפיטר וייס
24	סמדר לביא על רוח סיני לדני רבינוביץ

ביקורת ספרים



על "רוח סיני"
לדני רבינוביץ, עמ' 24.



על "מה שנשאר"
לאורי ברנשטיין, עמ' 17.

חתום על "עתון 77"

לכבוד ת"ד 16452, ת"א
הנני מבקש להיות מנוי על "עתון 77"
לשנת 1988
שם ומשפחה _____
כתובת _____
טלפון _____
מצורף בזה שיק על סך 35 ש"ח עבור 10 גיליונות, כולל משלוח המשוך על בנק
חתימה _____ תאריך _____

4	לפי שעה: המלצת "עתון 77"
5	עמלה עינת על רצפת אש לאהרן אפלפלד
5	שלום רצבי על החזרות (מבחר זוטא) לאבנר טריינין
6	אברהם בלאט על ילדי השתיקה לנחום אריאלי
7	יאירה גנוסר על וירגיניה וולף לקונטין בל
8	מרם איתן על מארכימדס עד לייבוביץ לשמואל שתל
9	יפה וולפמן על הטרקלין הטירה והגן לגדעון שונמי
10	אהוד פאפוריש על היש תקנה לאדם ולחברה ליהודה גוטהלף
11	שמואל שתל על שפה משותפת לציפי שחרור
11	שמואל שתל על קשר דם לצביה בן-יוסף גינור
12	אילנה קדמי על אוכלי האבטיח לישראל המאירי
12	מרגלית ברילב על ציפור כלואה ליאיר הורוביץ
13	ש. אלונים על עולם הפטריות לניסן בנימיני
14	מרגלית ברילב על קדיש ושירים אחרים לאלן גינזברג
15	ש. אלונים על האיש בלא תכונות (כרך א') לרוברט מוסיל
16	שלום לוריא על שירה ואידאולוגיה לעוזי שביט
17	צביה בן-יוסף גינור על מה שנשאר לאורי ברנשטיין
18	י. בן-אלה על שורשי אויר לרות אלמוג
19	זיוה שמיר על הצגה שניה ליאירה גנוסר

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
יוסף גורני, אהרון חארל, סאסון
סוהמיך, שלומו טאני, אהרון חארזיל
المحرر المساعد: عاملا عينات

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 מבוויילת.

הפונים למערכת מתבקשים לטלפן **אך ורק למס' 03-456671**.
חומר יש 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' 101, תמוז תשמ"ח, יוני 1988

העורך: יעקב בסר
עוזרת עורך: עמלה עינת
מערכת והנהלה: שמעון בלס, יוסף גורני, אהרן חארל, שלמה טאני, ששון סומך.

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



רמת חינוך גבוהה

עושה חברה שטוב לחיות בה

זכות קדימה לביקורת

חוברת זו - על טהרת ביקורת הספרים, היא בת לויה לגליון המאה הנושאת מספר נפרד, והמופיעה לרגל שבו הספר "עתון 77" הקפיד לאורך כל גליונותיו להביא בפני קוראיו סקירות ומאמרי ביקורת רבים ככל האפשר, מתוך האמונה הבסיסית שתפקידו של כתב-עת לספרות ללוות את היצירה המתהווה. נראה לנו שהרענויה ומאמר הביקורת מהווים בדרך כלל בניס חודגים

להתייחסות הספרותית. הן במוספים הספרותיים והן בכתבי-העת האחרים שעדיין מופיעים פה ושם במקומותינו וחבל. שכן מהן חדשות ספרותיות, אם לא דיווח על ספרים חדשים בסיפור, בשירה ובמסה? שתי החוברות המובאות כאן במצורף משלימות זו את זו ויוצרות, לטעמנו, את הדגם הנכון של כתבי-עת לספרות, לתרבות ולחברה.

י. ג. 58



רינה גינוסר

רישום פוליפלטט ופנדה, מתוך תערוכת -חמישה ציירים" (קבוצתית) בבית האמנים בת"א (4-5.1988). בתמונתיה של גינוסר - נסיון להביע תגובה אישית לסוכב.

"המלצת עתון 77"

- גרשון שקד: הסיפורת העברית 1880-1980 (ג); הקבוץ המאוחד; כתר; 334 עמ'; 1988
- חיילים של מים; אסופת סיפורים ושירים; מערבית; נעים עריידי; מעריב / סימן קריאה / הקיבוץ המאוחד; 141 עמ'; 1988.
- מרגריט יורסנאר; זכרונות אדריאנוס; מצרפתית; אירית עקרב; זמורה-ביתן; 269 עמ'; 1988.
- זרכבל גלעד; בצל התאנה; שירים; הקבוץ המאוחד; 221 עמ'; 1988.
- חנוך ברטוב; הבדאי; מועדון קוראי מעריב; 259 עמ'; 1988.
- תומאס מאן; מוות בוונציה וסיפורים אחרים; מגרמנית; נילי מירסקי; הספריה; 207 עמ'; 1988.
- אבא קובנר; משלו ועליו; ילקוט מורשת; 159 עמ'; 1988.
- פרימו לוי; זמן שאול; מאיטלקית; מירון רפפורט; סימן קריאה; הקיבוץ המאוחד; ספרית מעריב; 175 עמ'; 1988.
- צבי הפלאות, חלק שני - מבחר מן השירה ההונגרית בת-זמננו. בחר, תירגם והוסיף מבואות: איתמר יעוור-קסט; מהדורה דו-לשונית; עקד; 224 עמ'; 1988.
- מיקה ולטארי; שאנהת המצרי; מאנגלית; אהרן אמיר; זמורה-ביתן; 473 עמ'; 1988.
- מיקה ולטארי; הרומאי; מאנגלית; אהרן אמיר; זמורה-ביתן; 480 עמ'; 1988.
- אשר ברש; מבחר מאמרי ביקורת על יצירתו; ליקטה וצירפה מבוא וביבליוגרפיה; נורית תמיר-סמילנסקי; הקיבוץ המאוחד; 189 עמ'; 1988.
- רוברט גרייבס; הרוזן בליזיווס; מאנגלית; אהרן אמיר; זמורה-ביתן; 402 עמ'; 1988.
- לורנס דארל; כלשאצר; עברית; אהרן אמיר; כתר; 182 עמ'; 1988.
- יהודה ראב; התלם הראשון; מכוא; ג. קרסל; אחרית דבר; אהוד בך-עזר; הספריה הציונית עלי-יד ההסתדרות הציונית העולמית; ירושלים; 261 עמ'; תשמ"ח.
- יוסף מונדי; לילות פרנקפורט העליונים; מחזות; שוקן; 162 עמ'; 1988.
- מנוחה גלכוע; פצעי זהות (עיונים ביצירת חנוך ברטוב); פפירוס; 158 עמ'; 1988.
- עזרא המנחם; מסיפורי נער ירושלמי; עקד; 105 עמ'; 1988.
- רמי סערי; הנה מצאתי את כיתי; שירים; אלף; 64 עמ'; 1988.

לצערונו נשמט שמה של ד"ר אביבה רכל מרשימת בעלי-התודה שהגישו עזרתם בהפקת מבחר השירה הקודית שהופיע בגליון מס' 99 של "עתון 77". ברצוננו להודות, לפיכך, על עזרתה החשובה באיסוף החומר. מערכת "עתון 77"

**מחלקת הבניה של הקיבוץ הארצי
מברכת את "עתון 77",
משתתפיו הקבועים וקוראיו
בתנועה הקיבוצית
עם הופעת גליון המאה.**

אנחנו הולכים ונפרדים

אהרן אפלפלד: רצפת אש; כתב; 1988; 119 עמ'.

פראכט

עירית קייט אפורה. רחוב ופנסיון ליד נהר אישם באירופה שעל-סף האסון הגדול.

ארבעה אורחיקין, שרידי נופשיה שחוזרים אלה מדי שנה למרתון של משחקי-קלפים ושתייה:

ריטה - הרמות המרכזית, המפסידה במשחקים את שארית רכוש; בנה יהאן במארב-שונאים צמוד לה; זוסי הניתקת לתקופה זו מאהבתה החולנית לאביה; מחזרה - וואן, הנגרר אחריה ללא טעם מזה שנים, ובנו שטארק - שתיין חסר פרוטה שמברקי אמו מדירים אותו שוב ושוב מנכסיה.

וברקע - דמויות התפאורה הקבועה של המקום - זלצר, בעל-הבית; רעייתו - תרזה; מאריה - המבשלת-הדרנית; מוודה-תומכת; וואסיל, המוזג המטפף. המתארחים, וכן בעל הפנסיון ואשתו, הם יהודים שעברם הנמסר נוגע אך בשנותיהם האחרונות וגם זאת ברמיזות קלות בלבד, ושיהיה משתרעת על-פני המרווח הציני שבין מה שאומרים היו להיות מטעם ציפיותיהם הפרטיות ומטעמי שליחותם הגנטית (החיה בתודעתה של מאריה), ובין הווייתם הממשית חסרת העשייה והמשמעות. שותפיהם ה"גויים" לחוויית הקרן אינם אנשים שונים מהם בתלישותם ובכבדיותם, וייחודם לגביהם נעוץ אך ורק בתחושת החסד הנוצרית הטבועה בדמותה של מאריה, ובנטירת האיבה העמוקה המאפיינת את ואסיל.

תשעה אנשים, כמחצית עשורם הרביעי לערך, במעון ביניים קייצי מוצף גשם ומי נהר צהובים, שקשרם לעולם מתמצה בציפייה לחבריהם למשחק שלא יגיעו, ובמברקי אמו של בנו שטארק המודיעים לו שוב ושוב על הניתקותה ממנו.

הרכבת

תחנת הרכבת היא תקוות הישועה ומוקד הדריכות היומיומית. מתוך קרונותיה דחסי האיכרים הממשיים, הבשר-ודמייים, אמורות להיפלט צלליות הקיט הנוספות, שרק עם בואן ניתן יהיה להתחיל במשחקי הקלפים לשמם חלה ההתכנסות השנתית. שתי רכבות יומיות נעצרות בתחנה המקומית, והנופשים, לעתים רק צופים לשעותיהן, ולפרקים יוצאים בחבורה דרך השדות לקדם את פני הבאים שאינם. אין מה לחכות - אומר זלצר, בעל הפנסיון כצחוקו המפחיד.

ובאמת, היחיד המגיע אחרי ימי ציפיה רבים, הוא המלווה ברבית השנוא, הבא לתבוע את חובות העבר, וחוזר מיידית משנתקל בחוסר הסיכוי הזועם המקדם את פניו.

בין מועדי הרכבת נע הזמן באיטיות רוטינית של שנה מסוייטת וארוחות מלאות, מפנקות, איתן מגישה מאריה לאורחיה כעוגן אחיזה וכפיתרון יחיד להוויית הבינתיים שמתח האינות שבה גובר והולך תוך התעבותה הלא-פוסקת.



אהרן אפלפלד

החרדה

ההולכת וממלאת את הזמן החלול, מתמקדת בדמותה של ריטה הנושמת מרגע בואה את תחושת האסון המתקרב, כשמהצד בולשות אחריה עיני כלב השמירה שלה - בנה, שהוא עבודה בחינת איזכור לכל הצייונות התנוקה של עברה המשפחתי, והתראת הווה מאיימת לא-מרפה. החרדה חודרת לשנתה ומלווה את ערותה, עד שהיא מתממשת באירוע החורבן המשולש והופכת להווייה קרושה ומציפה המחייבת בריחה מיידית.

השיטפון

הגשמים הצהובים הפוקדים חסרי כל הגיון תופתי את פראכט, הופכים לשיטפון לילי הגורף את רחבת הפנסיון ופוער בה בור טיט ענקי שמעמיד את יסודות המבנה כולו בסכנת תמוטה. בניתי בית על בלימה - אומר הבעלים, ואילו אשתו, מסתגרת באלם של אימה שיהווה מעתה ואילך את מסגרת חייה הקבועה היחידה.

גלי המים החומים המטלטלים את בלימת מגוריהם הזמניים של ה"נופשים", בולעים לתוכם גם את גופו מורח האלכוהול של בנו שטארק, שקבורתו הערומה אף מחסד של תפילה, סותמת את הגולל על שארית תקוות ציפיותם של המצפים.

אנחנו הולכים ונפרדים

אומרת ריטה כשהיא נמלטת מהפנסיון, מבנה, מההידרון המאיים עליה, אל חלום השמש וסיכוי חיות הגוף החמימה, אל הוויית האור של פלשטינה. אלא שהדרך לשם רצופה בתחנות-רכבת לילות, במזונוי דרכים בהם ספל קפה הוא התגשמות כל התקוות האפשריות, במקטעי מגעים אנושיים שאפילו בביטויים הברוטלי והמכחיל ביותר אינם מובילים למימוש כלשהו, ובתרדמה פותרת-כל על מושב רכבת האקספרס הלילית-מתחלפת שיעדה הממשי לא ידוע.

ריטוטי שואה

בכל ספריו הקודמים עסק אפלפלד בצללי השואה ובגרוותיה המוליכים את ניצוליה-קרבתיה בסימטאות המואפלות שבשולי החיים. ועם שמגעו באסון עצמו היה תמיד בלתי-ישיר, במכוון, בלט ללא כל ספק איפיונו היהודי. גם בסיפור זה מוצג, כאמור, מוצאם הלאומי של הדמויות בגלוי, גם כאן

ריטוטי השואה הקרבה מרעידים את תשתיות הקיום, אלא שכל הנובע מכך - תחושת התלישות, חוסר המפלט והאימה, שייך באופן מוזר כאותה מידה אף לעולמם של מאריה וואסיל ה"גויים". (ברקע קיימת אמנם הווייה גויית אחרת - איכרית-רויטאלית, אלא שזו חסרת תוכנה לחלוטין, ומשום כך, כנראה, משותררת מכל מורא מהותי). חרדת חוסר הסיכוי ואיבוד המאוזן הקיומי, חרגו בנובלה זו של אפלפלד, מגוונום הלאומי, למרות נקודת מוצאם הנעוצה בו. תסמונת העיקור הפכה לשואתו של כל-אדם.

אנטי-פתוס אנטי-אפוקליפסה

119 עמודים מחזיק הספר. פרקים קצרים, דיאלוגים "דלי" מלים, מבנים לשוניים ועלילתיים חוזרים על עצמם. לא אדם שהרופך לכלב, לא מסעות דגים באוקיינוסים של מלל. הימנעות מיומנות-ביטוי כלשהי, ועם-זאת, ומתוך כך - מתוך קטיעות הדיבור, איפוק הצבעים, הסבב התאורי-חוזר של מקצבי-הציפייה חסרי-התכלה, שרטוטיהן המינימליסטים של הרמויות וקורותיהן, מכל אלה מתעבה מעין קרשנדו פנימי של תחושת האיום והאי-מנוס שעל-סף ההינתקות האחרונה.

הביטוי הרמטי היחיד שמצאתי בספר מעוגן בשמו - רצפת אש - המעלה, חלקית, קונוטציה של היגד נבואי, וחלקית, אולי, את הבהוביה של גחלת התקווה הביאליקאית, העוממת. ■

עמלה עינת

חומרים

מדעיים בשירה

אבנר טריינין: החזרות;

(מבחר); זוטא; הקיבוץ

המאוחד; 1988; 118 עמ'.

גם מבחינה מבנית וגם מבחינה תוכנית ניכרות במבחר שירי טריינין "החזרות" שתי חטיבות שיריות - האחת כוללת בתוכה שירים בעלי אופי לירי כדוגמת "החזרות" (עמ' 7), "ירוש" (עמ' 9), "זכבר אתה מתרגל מתרגל" (עמ' 27) ורבים אחרים. לצידה של חטיבה זו נמצאת חטיבת שירים הבנוייה לאור דווקא על הגות לירית כפשוטה, אלא בעיקר על התבוננות המשלבת או המנסה לשלב בתוכה את האדם המתבונן, על כלל הווייתו ואת מושאי התבוננותו. המעניין בחטיבה שנייה זו הוא, איפוא, אופייה הכוללני. נקודת-התצפית של הדובר בחטיבה זו, הינה של טריינין האמן, המדען והאדם הניצב מול כוליות הווייתו תוך שהוא בודק, מעצב ומתיך אותה למיקשה אחת.

כך מפעיל טריינין באסופת השירים "מתוך אוקלידוס", שתי צורות התבוננות - האחת לצורך עיצוב עולמו היומיומי, והשנייה לעולם המדעי המדויק. "בסיום" (עמ' 16) וב"אכסיומות" (עמ' 17) מתבונן טריינין בעיקר הגיאומטריה האוקלידית מבעד לעיניו של האדם

החווה, תוך שהוא מפיך מהם מובן אנושי פשוט ויומיומי. את האקסיומה שבין כל שתי נקודות נמצאת נקודה

שלישית, כלומר שבין כל שתי נקודות יש אין-סוף נקודות, מתרגם טריינין לאמת אנושית פשוטה "בין כל שני סימנים / אפשר להעביר מספר משמעים" (עמ' 17). בצורה דומה הוא נוקט לגבי אקסיומת המקבילים, ומכאן ואילך הופכים המושגים המדעיים לחלק מעולמו היומיומי שאף המעבדה אינה, אלא מטאפורה בעדה ניתן לראות את האדם ואת העולם האנושי שכללות הכל הוא העולם היחיד אליו יכול האדם לגשת.

יתר-על-כן, על-ידי שימוש בחומרים הלוקחים מעולם המדע משיג טריינין מעין השאה. שהרי לכאורה, משפט כמו "בין כל שני סימנים אפשר להעביר מספר משמעים רב כרצונך, ישרם או עקומים" אינו אלא וואריאציה מתוחכמת למשפט הקובע שבין נקודות קיימות אין-סוף נקודות. אולם עוד לפני שטריינין ניגש להתכה כזאת הוא פותח ב"סיום", שעיקרו מעין "אני מאמין" הנכון לגביו הן כמדען והן כאדם, "אני מאמין" שבלעדיו לא יתכן לא העשייה המדעית ולא כל עשייה אנושית אחרת. טריינין, כאדם וכמדען, מודע לקיומה של טעות, ועוד יותר מכך מאי-האפשרות לחמוק ממנה. למרות זאת על האדם, כמו גם על המדען, לחתור בראש וראשונה להגדרה נקייה ומדויקת של קיומו, ושל קיום מושאו, "וזאת בתקווה / כי משהו מזה בכל זאת נכון / וכי יש לנו מובן כלשהו" (עמ' 16). ולשם משימה זו של הבנת עצמו והבנת העולם שסביבו אין לו לאדם אלא הכלים הצנתיים הנמצאים בידיו.

כתוצאה מ"אני מאמין" סטואי זה, הנאמר באיפוק וכפשוטות, כיאות לאדם המכיר בכוחו ובמגבלותיו כאחת, מקבלים אף משפטים ואמירות הנראים כמתחכמים בלבד, את סברם האנושי מאד.

שילוב האמירה המאופקת עם חומרים הלוקחים מעולם המדע, המאופק אף הוא, המקנים מעין אמת "סוגסטיבית" אף למשפטים ולאמירות שיכולים היו להתפרש כמתחכמים או כנדרשים, בצורה דומה מקבל השיר "מערכת" (עמ' 99) את כוחו ואת אמינותו מהסוגסטיביות שיוצרים האמירה האנושית מאד, המאופקת מאד לצד חומרים הלוקחים מעולם המדע, חומרים שיש בהן מעין צינה: "גופי מערכת פתוחה. אני מחליף חומרים / חם עבודה, לפעמים גם מלים. / כשחסר לי מאד, / אזי תאמך, אולי ארגע, / אולי נענוע, אולי מגע, // אם לא עם אדם אזי עם חיה, / עם דומם, או אולי אדמה, / גם היא פתוחה, עצים מוציאה / קוצים, ולבסוף מכניסה".

דוגמאות נוספות לכוחו של שילוב זה ניתן למצוא בשירים "בית-הספר" (עמ' 95-90) או "סולם הקושי" (עמ' 39-36) וכן רבים אחרים.

עם-זאת חשוב להזכיר ששימוש זה בחומרים מדעיים אינו טכני ואינו בבחינת אמצעי אמנותי בלבד. טריינין חש צורך, כאמור, לעמוד מול כוליות עולמו. אין הוא מסוגל להסתפק במגזר אחד שלהם בלבד. עליו להשיג את חייו כמקשה שאחדותה הינה

פועל-יוצא של ריבוי. ומאמץ זה הוא המעניק לשידור את אופיים הקיומי. השימוש בחומרים מדעיים יוצר גם מעין ריחוק מדעי שרק הוא עשוי להעמיד דברים בהקשרם המדויק. ריחוק זה מושג הן על-ידי המבנה התחבירי של המשפטים והן באמצעות החומרים המצננים בפתאום את עוצמת-החוויה ומאפשרים להתבונן לתוכה. ההבנה, הנכון והמוטעה הם המושגים המרכזיים העומדים במרכז שירתו של טריינין.

עפ"י עקרונותיה של תובנה זו הוא מתאר גם את מורכבות קיומו בירושלים - כמדען, כאדם וכיהודי. ברור שהבנה כזו יכול טריינין להשיג רק באמצעות השימוש הנכון בשפה. הווי-אימור שימוש שאינו גולש לסנטימנטאלי או לפשטני: "...כדור הארץ / שעכשיו הוא בירושלים, מוקף שלדים, בתרים / בתוך צנצנת פורמלין, טורף וטרף מעוטר / ממלאים בקש. תלמיד בתחכמוני, בית ספר / די דתי, חבוש כרס, נפחד, אינני מאמין" (עמ' 90) ו"כמעבדה הטיף היא מתחילה / סידרה של הליכי רקב והרכבה מערכת / מזורה אשר מוצאת את פתרונה / בנוסחאות" (עמ' 91). משפטים אלה מאופיינים בדיוקנות הנדרשת, לכאורה, בתיאור מצבים מדעיים וכצד זה בהקפה נושאת טוטאלית חד-פעמית המהווה את "מיטב השיר".

שילוב זה של ליריות ובקשת האמת, חרף הטעות מתוך תקווה "כי משהו בכל זאת נכון, וכי יש לנכון מובן כלשהו", המתגלה הן בשיירי המבחר, והן במחזורי שיר רבים בתוכו, הם ההופכים את שירי טריינין לזירת קרב שאיני מכיר כמוה בשיירה העברית החדשה.

■ **שלום רצבי**

הפיתוי והמיתוס

נחום אריאלי: ילדי השתיקה; ספרית פועלים; תשמ"ו.

ספרות ופילוסופיה לא ירדו כרוכים יחדיו, ובין הסיפור האליגורגי והלוגוס שבסדר הקוסמי מבדיל חיין שאינו מתקשר על דרך הרומאן. שפתו סיפור "ילדי השתיקה" שתשתיתו פילוסופית ושלדו בלטרסטי חושף גיבור המתיימר להיות "דוקטור פאוסט השני" שמפיסטו אורב לו ומבקש לפתוחו כדי להחזיר את גלגל חייו, להביא לו מוניטין ולשחררו מחטאים וייסורים באמצעות היופי הקסום של מאיה בלוס, אך במחיר אבדן הזהות האינדיבידואלית ("יהיה לך הכול, רק לא את עצמך"). מפגש כזה עם הדימון הראשון (על אף השוני) את פאוסט הראשון שקץ בעולם הקיום (אצל גיטה), חיפש את דרכו ופנה לכוחות המאגייה, בעוד מפיסטופל שהיה יצור החושך הקדמוני רצה לחזור אל החידלון אל האין, אל הניהיליזם הקוסמי.

מפיסטו של גיטה רצה לבודד את פאוסט מהישות האלוקית וגולל לפניו יריעה רחבה של אוצרות-העולם במחיר נשמתו. גם אצל פאוסט מופיע אידאל היופי הנשי - הלנה - שכן

גיטה ראה את האידאה האפלטונית הדמות האשה. פרובלמטיקה זו של התמודדות בין הכוחות ההומניים והכוחות התהומיים, עולה ובוזקעת גם אצל תומס מאן עם הקומפוזיטור לאברקין המסמל את האדם הפאוסטי. בעוד שגיטה הוא פאוסט ומפיסטו בכפיפה אחת, לפי הגירסה הקודצוויילית, הרי שתומאס מאן לא ביקש להציל את הנפש הפאוסטית של גיבורו, שכן ברור לו שהשטן שוכן בתוך נשמת האמן והעולם נהרוקן מתקוות פרות החסד. גרעין סיפורי זה בוואריאציה שונה אך דומה, משמש נושא הרומאן של הפילוסוף והמספר נחום אריאלי שגודש בו ככפל תיאורים שלווה ימים של עלילה הוייתית, אך דרך הזרם התודעתי, בערבוב זמנים וסיטואציות למן ילדות בבוקרשט, חיים בפאריס, ועד השיבה המתוסכלת לעיר הנגבית, אל המיתוס, המיתוס שהאלוקים, העולם והאדם אבדו לגיבור בסערת השואה שהתרחשה ביער השתיקה והם אמורים ועשויים לחזור אליו על-ידי היהדות הראשונה. תיזה זו על השחרור העצמי המושג על-ידי האדם עצמו שתורגמה בלשון פתלתול פרוטית, היא כביית היחיד בחברה האינטלקטואלית עם מועקת השואה המחלחלת בו, והיא אולי החזון של "השיבה המאוחרת" של האדם החדש בעידן המודרני בניכורו החמור ובבדידותו.

יותם נאמן הוא צייר, שאביו המתכולל שלח אותו ללמוד תורה ב"עץ חיים" של האורתודוקסים בבוקרשט, שם התגוררו ברובע היהודי (ושם נחשב כ"גוי") ומאוחר יותר עקרו אל הרובע הלאטיני והבן, הוכנס לבית ספר קאתולי שם הקניטו אותו הנערים על היותו יהודי, נקמו בו את נקמת ישו ואף ביקשו להסיר ממנו את אותות ברית המילה. הילדות של יותם נאמן ב"בית התלמוד" בבוקרשט על קירותיו חדריו וחלונותיו מתוארת כהווי חנוט של "מאה שערים" עם פרצופי המלמדים המעוותים, הממשיכים להנהיג את שעוניהם לפי הזמן התורכי הישן ולא לפי זמן המדינה. הקיטוב בין שני הזמנים מוסבר ככך שאילו היו בתינו נוהגים לפי הזמן הישן, היה הכול מסתדר וחזור לחיקונו ולא נבלע בשטף הנורא של הרחוב. בוקרשט זו של "מאה שערים" הופכת במגע עם הזמן האבוד ל"מאה שערים" של ימינו שנשארה מעוגנת בידי ש"ש" שם" ובטופוסים הפנאטיים שהפכו את חיי פאול, אביו של יותם לגיהנום. שבירת הזמנים היא מכוונת אפוא, שכן היהדות חיה בהווה את איריאות העבר מתוך הנחה שאיתם תגיע לעתיד אסקטולוגי.

הילדות הירושלמית הגרוטסקית בה מעופפים ענלפים ונחבטים בזוגיות חלונות, שייכת לשנות השלושים בהן מטלטלת כפר הסופה הנאצית את הכול. ביים הקתולי ברובע הלאטיני רווי אפולונית של ימי-הביניים, האב המהודר והמנוכר המתהלך כרוח לילית, נעצר ליד חלונות הראווה, אך עוקף בתי-כנסת, יותם הנתקף בטרורף שמקורו בחולשת גופו ומגלף כאולרו דמויות שונות כשמנדלי המלמד הנוקשה מאשימו במעשה נוכרים עושי פסל ותמונה.

בית הוריו של יותם היה בית ליברלי, בו קראה האם אגדות על גמדים ועל פיות והאב המדוכך שאב רוגע מהמוסיקה הרכה של "כל נדרי" למקס ברוך. האב השתקן החליף את שמו מפייבל לפאול, אך את שם הבן לא

החליף במצוות המלמד פייביש. אב זה חוסה בצל דמדומים, תולה את עצמו על וו כביתו והקהילה מסרבת להקצות לו חלקת קבר, שכן רגלו לא דרכה אף פעם בבית-הכנסת, ואלו האם האריסטוקרטית עוקרת בחזרה לרובע היהודי ומתה שנה לאחר התאבדות בעלה. יותם נאמן הופך ליתום, והיתמות והנאמנות מהווים מכאן והלאה את ציר העלילה שגונן אליגורי ושמןו אפשר להקיש על ה"אני" האחר המכבץ בעימות בין לוציפר והאמן הנאבק עם אש הפיתיון. כחיי יותם נאמן לאחר תקופת ילדותו אין ייחוד יהודי וכן כחיי שתי הנשים החצויות את מסלולו - אריקה גוזמן, אשתו הראשונה בפאריס, בעלת גלריה בסן-מרטין שאמה מזה כשהייתה ילדה ואביה השתגע במחנה עינויים של הנאצים ומת בירושלים. הפן היהודי של אריקה הצטנע בפנית הזיכרון לאביה, בתמונתו וכציור פמוט עם נר דלוק בציורו, כסמל למורשת הדורות. אריקה היא אשת העולם הגדול נוטשת את בעלה בשל תביעתו ממנה ללדת לו בן או בת. זרע של קיום, שם ושארית בעולם, כלומר - המשכיות.

האישה השניה כחיי יותם היא מרשה בנדיקט, בת למתכולל הונגרי, סטודנטית השייכת לתנועת מרקוזה. היא יולדת ליותם שני בנים העונים למיטאפורה של "ילדי השתיקה". האחד הוא חרש-אילם והשני אוטיסט. שניהם חיים בעולמות סגורים המנוהלים עפ"י חוקים אחרים. הם שותקים. אביה של מרשה רצה לטשטש את זהותו, אבל חייב חתונה יהודית. לא לחינם החזיק בכיס אפודתו שעון ירושת אבותיו שזימר "לכה דודי", ואילו מרשה הבת חשבה על פפוס הנזיר היהודי ושנאה את היהודי הקטן שנדבק לאביה. כל זה כליל המחשבות החריגות והדמויות יוצאות-הדופן, הממלאים את חלל עולמו המסויט של יותם נאמן המצוי בדילמת שייכות ביחס לאריקה, למרשה, לילדים השותקים, לצבא - למשכנות הצרפיים עבר כדי להיאחז כשורשיה של באר-שבע, בן ארבעים שהזיקנה קפצה עליו, והוא מצויר כסגנון שמרני, בעיגול, בקימור הגותי, במחזוריות, שכן עתידו מסתובב במעגל בשאיפה להגיע אל העבר. הציור החדש, אומרת אריקה, קיבל דפוסים של גיאומטריה חדשה, זהו הריאליזם המודרני, הקווי, וראיה קווית זו של העולם היא בלי ספק האובססיה של יוצרים לחלום העתידי של הבלתי-אפשרי. "החלום שלך הוא חלום יהודי. חלום העבר שאין לו שום קרקע, אתה מסתובב בעיגול, מה אתה מחפש?" (עמ' 165) מלים נשפכות, רעיונות זורמים, תיאור אירוטי שעובר את הקו האדום של אריאלי מתמול שלוש, זכרונות, תחושות ואוטוציאציות בלי סדר ומשטר, בלא עיקר וטפל, על עבר והווה, על טוב ורע, מוסר ותועבה. כל זה במעורבות גורפת של פכולה החוזרת על עצמה.

הרומאן כולו הוא סטאטי בעיקרו, ורק הזרימה הסוריאליסטית גוברת והולכת כאשר מאיה בלוס השליחה המפיסטופלית, מרחפת באופק האפרודיטה, בעוד ה"אני" האחר מצביע על המציאות של העולם שאינו מתקיים כלי תועבות, ובכולם המטרה מקדשת את האמצעים. אריאלי, אשר בשלושת ספריו הפרוזאיים הקודמים התמודד עם הפרובלמטיקה של חיי יהודים על רקע דת וערכים, יוצא הפעם למסע אפולוני בלתי-תכליתי "אל האשליות האבודות של אתמולים חסרי-פשר, המונחים על כף-המאזניים", כדי למצוא מחסה לנפשו היגעה בצל האוניברסלי והקוסמופוליטי. העולם כל-כך גדול והצרף שלו כה קטן, אך יותם אינו רוצה לוותר על יהדותו. הוא חוזר אפוא כמודע ובלא מודע אל הרוחות שברובע היהודי שבבוקרשט האבודה, חוזר את הילדות העשוקה ואל החזיונות המטרופים של ימים רחוקים, אבל גם לירושלים, אל המדבר הנגבי, אל ריח הצאן הקסום של ימים עתיקים. הזמנים נכנסים זה לתוך זה והוא נסוג מהם אל תוך הצאלון הנגבי שכן אם מאיה בלוס עקרו את זהותו הוא ייעלם מן השטח, "הלא אדם צריך מקום, להיות שייך למשהו, לטריטוריה... אדם נטיע במקום עם שרשים, כי אדם המעופף, נטול מגע עם הממשות ומקומו לא יכירנו" (עמ' 145). יותם נאמן, הקרוע והחצוי התועה במציאויות שונות של זמן נע וקפוא, מתכנס אל תוך מבוך, כי עדיין הספקות כוססים, והזמנים מתפצלים אל ההווה, התמורה חלה ביותם כשהוא מרגיש לפתע את המהפך ש"אף פעם לא נצא מזה ואנו בורחים מאתנו אלניו". הוא לא רוצה עוד את האשלייה של מאיה המסמלת בפילוסופיה ההרדית את "האין", ההיסטוריה אמנם זועזעת, אך האדם חייב להשאר בה נאמן לעצמו. יותם נאמן ניצב בפני מצב של דקדנציה כשהוא אינו יכול לברוח אל גן העדן המפיסטופלי, הוא חוזר על כן אל המיתוס הקדמון גם לנוכח עולם שותק, הוא משיל מעצמו את פחד הדורות, את בוקרשט, ושב אל צווי המילואים עם החגור המלא ולמאיה בלוס הוא אומר: "את מבקשת לשחרר אותי מן החובות, אבל אדם בלי חובות שייך למיתים... זוהי החובה של השייכות... הלא אצלך אין לי כתובת" (עמ' 201). יותם חוזר אפוא אל עצמו ואינו מוותר על זהותו האישית. סרן קירקגור הדני, כתב פעם שאילו היה אברהם אבינו שואל, מה טעם בעקידה, היה הופך לפילוסוף גדול חסר אמונה, אך האב הקדמון לא שאל ולכן כונן את האמונה. יותם נאמן הוא על-יכן בבחינת פילוסוף, יותר מאשר בחינת מאמין.

אברהם בלאט

אולימפוס, טרגדיה

קוונטין בל: וירגיניה וולף/
ביוגרפיה; מאנגלית: לאה
דובב, כולל נספחים; שוקן,
ירושלים ותל-אביב; 1988;
510 ע'.

וירגיניה לבית סטפן, בת-טובים
מהמשפחות הבריטיות המקבלות מדי-
פעם בל-תואר הוקרה מלכותי, היתה
ילדה שלישית בין ארבעת אחיה, ולה
עוד שלושה אחים-למחצה. כבר הצגת
פתיחה זו מעידה על מערכת מסובכת
ועל העדר הגדרות פשוטות כגון מעמד
חברתי קיצוני או מבנה משפחתי חד
משמעי. וירגיניה סטפן שינתה את
שמה לוולף עם נישואיה, ב-1912,
ליהודי לאונרד וולף.
אילן-יוחסין מפורט מוצג לקורא בפתח
הביוגרפיה. החזרה אליו ועליו, תוך
כדי קריאת עלילות הדמויות הממשיות
שבספר הביוגרפיה, משעשעת כמעט
כמו קריאה באילן היוחסין שבפתח
יצירת המופת הבידיונית "מאה שנות
בידוד". השמות החוזרים זה על זה
(כאן השם ג'יימס. שם - חוסה
ארקדיו), היחסים המפותלים זה עם זה
בתוך המשפחה, התחושה של הקורא
שהוא מציץ פנימה לתוך מבך
משפחתי ובו דמויות לא שגרתיות,
ובעיקר - מעבר לשעשוע - אותו ניגוד
בין הניחוח האינדיבידואלי כל כך
העולה מן המושג "בידוד" לבין
הרצף של מאה שנות שייכות
אינטנסיבית למערכות חברתיות
קונקרטיים.

ליד שרטוט אילן-היוחסין הבריטי
הייתי מוסיפה, למען הקורא הלא
אנגלי, גם מפה מפורטת של אזורים
לונדוניים רבה בראשית המאה העשרים.
הרבה מסיפורי המעשה של ביוגרפיה
זו מתמקדים בתוככי כמה בתים
באזורי לונדון השונים וסביביה. "חוג
בלומסברי" הנלווה תמיד לשמה של
וירגיניה וולף, נקרא על שם האזור
הלונדוני בו שכן ביתם של וירגיניה
ואחיה. לאזור בלומסברי עברו ב-
1905, אחר מות האב סר לולי סטפן.
הבית ב"גורדון סקור 46/בלומסברי"
נבחר על ידי הצעירים בכוננת מכוון
להסתלק מן העבר. להסתלק מאזור
לונדוני שהיה אז סנובי יותר, יוקרתי
יותר, בו שכנו ההורים בחייהם.
"בלומסברי" נמנה עם האזורים
הנחותים יותר. ירוך היה בסולם
החברתי. מיקומו וסדריו החדשים,
הצעירים, עוררו את ביקורתם הגלויה
של קרובים מהוגנים וידידי משפחה
סנוביים. בדיעבד - למרות שכל
ההבדלים האלה נראים לי כהבדלים
בין כוונת-סבון - היתה בכך כמעט
תודעת מרד בסדרי העולם של המאה
שגוועה.

היה זה מרד בתרבות הוויקטוריאנית
המשוריינת, שהיתה מטרידה את
הצעירים בטקסים מחייבים, שבעצם
כבדו אבד עליהם הכלח. הצעירים לא
יכלו לשאת אותן התנהגויות קפואות
ואותו לבוש מטריד ושאר גינונים
המוכרים לנו היום מן הספרות בלבד.
"בפגישות הללו" - כתוב בספר
הביוגרפיה - "בגורדון סקור לא היה

שום איש לבוש לתפארה; ודאי כן
היה לגבי העלמות סטפן (וירגיניה
ואחותה ונסה, אמו של כותב
הביוגרפיה). כאן נתבקשו לעשות מה
שלא נתבקשו קודם לכן - לעשות
שימוש בשכלן. וכל השאר בהן לא
נחשב הרבה. מטרתו המובלעת של
נשף בכלגריה היתה למצוא חתן,
מטרתה של מסיבת-הרעים בבלומסברי
היתה להחליף דעות..."

בתי משפחה בשכונות לונדוניות שונות
שוכנים, כאמור, ברקע הספר. מסופר
בו כיצד אהבה וירגיניה לשוטט,
לעיתים, ברחובות שונים בעיר, לקלוט
דמויות ואווירה תוך חיבה כלפי
רחשושי העיר. קשה היום לדמיון את
לונדון של אז, שהיתה יכולה, כנראה,
להיות אנושית ואהודה. מנקודת תצפית
יצירתית של דוריס לסינג (סופרת
בריטית נודעת, אחרת, בת ימינו),



וירגיניה סטפן, 1903

מתגלית אנגליה אחרת. לונדון אחרת,
מעין אנגליה בשפל המדרגה, אצל
דוריס לסינג ישנה לונדון של בתים
עלובים שלאחר המלחמה. שכבות
חברתיות נמוכות יותר, מוכרות
לפרטיהן, מוצגות ביצירותיה כחזית
העולם הלונדוני. זרים כלונדון זרות
בלונדון. גם התחום הפמיניסטי מקבל
אצל דוריס לסינג מבט מתוח יותר,
רדיקלי הרבה יותר. אינני מזכירה את
דוריס לסינג כדי להזכיר סופרת
אנגלית נוספת על וירגיניה וולף, אלא
כדי להצביע על תחושותי, שישנו
מרחק משמעתי בין עולמה של
וירגיניה וולף, גיבורת הביוגרפיה,
לבין קווי יסוד בעולם העכשווי.
השייכות של וירגיניה וולף לעולם
הכמעט אריסטוקרטי של בוגרי
קימברידג' של ראשית שנות המאה
(היא עצמה לא למדה במוסדות
אקדמיים ועל כך טענותיה
הפמיניסטיות, בחלקן) יוצרת, לדידי,
תחושות ריחוק, למרות היותה סופרת
על-זמנית, חשובה, "קלאסית".

בהרהור שני אני סבורה שתחושת
מרחק זו הנה פרי הביוגרפיה יותר
מפרי היצירות של וירגיניה וולף.
תאורי לונדון שלה ב"מיסיס דאלווי"
וב"פלאש" מציגים ראייה חריפה

ושנונה, ביקורתית ומעמיקה. הרהור זה
נלווה לכמה הרהורים על חלקיות-
ערכה של הביוגרפיה המהנה הזו. היא
בנויה על חומרים נהדרים שהורישו
וירגיניה וולף, אך היא מוגבלת
לנקודת זיית פנימית של "ילד" הרוצה
להחזיר לאמו, לנסה, את הכבוד
האבוד שנטלה ממנו דודתו, שהיתה
במקרה גם סופרת. ילד שאינו סולח
לאביו, שחיזר אחר הדודה, ושאינו
מסוגל להכיר במשהו בעל עניין או
ערך אצל יהודים, כגון דודו לאונרד
ומשפחתו היהודית.

מן המבט של היום עולה כי חשיבותו
של חוג "בלומסברי" קשורה כל כולה
לויגיניה וולף, להשגיה בכל ספר
משלה, ולקו הכולל של התפתחותה
הנקרא, בדרך כלל, הקו של יוצרי
"זרם התודעה". זרם ספרותי חדשני
בספרות אירופה, עמו נמנים היוצרים
ג'יימס ג'ייס האירי, מרסל פרוסט
הצרפתי ממוצא יהודי ואורי ניסן
גנסין, הסופר העברי (שלא היה לו כל
מגע עם סופרים אלה).

בני זמנה החשובים, ששכנו באנגליה,
היו ט.ס. אליוט, א.מ. פורסטר ולצדם
אף היוצרת הפחות מוכרת, ממוצא ניו
זילנדי, קתרין מנספילד. לויגיניה
וולף היו יחסי ידידות מורכבים עד כדי
יריבות עם בני זמנה אלה, אך הם לא
נמנו כלל עם "חוג בלומסברי".
הדיאלוגים עם היוצרים האלה היו
באיכות של ויכוחים סמויים וגלויים,
פיתוח תיות ספרותיות והפרכתן, תוך
קירבה ותוך מרחק.

את ידידיה מ"חוג בלומסברי",
הקרובים אליה קירבת משפחה
וביוגרפיה משותפת, חיאה ברשימה
סאטירית שנונה המודפסת כ"נספח ג"
בספר. זו רשימה מוקדמת, שלא
נתפרסמה, והיא נושאת את התאריך
21 במאי 1906. הרשימה עוסקת
בביקורת ספר שירים "ופרוזינה",
שהוצא במשותף על ידי ידידים,
שבדיעבד הם לב לבו של "חוג
בלומסברי" לעתיד. מעבר להתבוננות
בטקסטים שירים, עיקרה בהתבוננות
בתופעה תרבותית, שחוקיותה קיימת
ועומדת מעבר לזמנה של וירגיניה
וולף.

"הם נכנסו אל הקולג' צעירים, חמי
מזו, ויהירים. מרוצים היו מעצמם אבל
גם מרוצים כל כך מן העולם, עד
שיכול אדם למחול להם על
רברבנותם. ובחזירתם עוד יש בהם
יראת כבוד עצומה נוכח סגולותיהם
של עצמם, אבל אין להם עוד אשליה
- להוציא את זו האחרונה... הם אינם
עוברים את הבחינות שלהם, כי הם
טוענים שההצלחה היא כישלון, והם
מתעבים את ההצלחה... ומכל מקום
אין הדבר הזה פוסלם מלהכריז על
השקפותיהם של אחרים שהן הבל
ורעות רוח". "אבל מוקירים הם את
יצירתם של משוררים צרפתיים
מינורים, והם מכתירים אי אלה...
בכתרים כגון "עילאי" ו"מדעים" ואם
יאה הציבור, ולא ברמז, כי מחשיב
הוא אותם דברים בדיוק, יעתיקו משם
והלאה את הערכתם. באמנות רבה,
ויתנוה לאיזה כרנש סתום עוד יותר..."
"בלי הרף ובלאי סייג מתפעלים הם מן
היצירות שעוד לא נדפסו - אלה שלא
ניתן כלל להדפיסן..."
אני כמעט נוטה להתפתות ולספר מי
הם בעיני דורנו "חוג בלומסברי"

הישראלי, אבל נניח לכך.

מדוע ספר ביוגרפיה זה מהנה
להפליא? מדוע ההנאה היא רבת
פנים? דומה כי קודם כל בזכות
נגיעותיה הנדירות של וירגיניה וולף,
המקרינה מסגולותיה על הספר
המשתמש בחומריה, והנכתב עליה. אך
זו הנאה הנובעת, בחלקה, דווקא
ממגבלות הביוגרפיה. בניגוד
לפרסומות למהדורה בעברית אין בה
"פרישה רחבה של חיי התרבות" ואין
בה "תיאור תרומתו של "חוג
בלומסברי". יש בה נגיעות אינטימיות
ביותר על מגלי חיה האישיים ביותר,
על יחסים מורכבים וקשורים בתוך
המשפחה, על רכות ונאמנות ביחסו
של בעלה כלפיה, על מצוקותיה של
וירגיניה וולף בינה לבין עצמה, על
שגינות, שגעונות ועל "יחסים
אסורים" בתוך האולימפוס המהולל
הזה. אולימפוס היודע להגיש סתירות
ולא להבליען.

כותב הספר בן אחותה, נולד בשנת
1910 בתוככי אותו בית בבלומסברי
"גורדון סקור 46 בלומסברי".
מאותה זיית פנימית נראה אותו
"אולימפוס", נחוות אותה טרגדיה
ששמה "קורות חייה" של וירגיניה
וולף.

הכותב אינו נוקט עמדה של "מספר
כל יודע" (כביוגרפיה של טרויה על
טולסטוי, דרך משל) ומתוך פניות
אינטימיות הוא מדייק בעובדות
ומשופע בהן להלל. מתוך גמישות
שבהצגת העדפות הוא מעביר דברים
תוך קירבה לאיכויות ולטונים שאפיינו
את החבורה, שהיתה סביב הסופרת.
נימת כנות אינטלקטואלית, יושר
אסתטי, סובלנות, נימת חסד ונימת
הומור עם לשון מינורית אופיינית
בעקיצותיה, אל הסגולות הללו של
הומור ויושר מצטרפת גם מתנת
הקירבה המשפחתית, שכאמור, יש בה
פנים לכאן ולכאן.

לשבתו של הספר חסרים בו המושגים
"מופלא", "נשגב", "גאוני", "השראה
בת השמים" ודומיהם. הקורא, גם
המעריץ, מוצא פרקים על מבוכות,
מחדלים, לבטים בתהליכי כתיבה,
פניות אישיות ביחסי אנוש - ולא
סגידה לאילימים אולימפיים, בלשון
ההמון וירגיניה וולף היא "בת נצח",
שוכנת האולימפוס. השייכות לקבוצה
האליטיסטית מוסיפה עוד מימד של
"שוכנת אולימפוס". אך הנאת הקריאה
קשורה לעובדה שהביוגרפיה מוציאה
לאור אשה ממשית. לא דמות שזר-
דפנה מעטר שערות-ראשה. אנחנו
מסתכלים בתוך משכנות-שאננים מקום
בו שותים נקטר אלים ומשתעשעים גם
במלחמות. והנה - לא משכנות שאננים
המה, ומצוקות אנוש יהלכו בו על
הגבול הדק של הטרגדיה. (עוד מושג
יווני, המערב בני-אדם ואליים). בתוך
מערכות הטרגדיה, מעבר לגבול הדק,
התנהלו חיי וירגיניה וולף עד סופם.
עד התאבדותה, שכבר דובר בה כה
רבות. התאבדות בנהר הסמוך לבית,
עם אבן כבדה בכיס מעילה, כדי שלא
תוכל להנצל עוד. תאריכי חיה בסופם
מחוברים למוראות מלחמת העולם
השנייה. בעלה היהודי והיא דנו
בהתאבדות משותפת כאשר הקרב עם
הנאצים היה בשיאו המדכא. ■

יאירה גנוסר

כח האדם ואפסות מול הקוסמוס

שמואל שתל: מארכימדס עד לייבוביץ; מבחר שירים; 1986-1960; הוצאת עקד.

צפוף נהיה במחזותינו. ספרי שירה על גבי ספרי שירה על גבי ספרי שירה וראים אור וקשה להפריד בין התבן לבין הבר, בין פרוזה לשירה ובין קופירייטר למשורר. ובתוך כל המהומה והמבולקה לא נשמעים דיים הקולות היפים, החכמים, השקטים והמנומסים שעדיין מאשרים מחדש את ערך חיי האדם. כזה הוא קולו של המשורר הוותיק שמואל שתל שאסף מבחר משיריו 1960-1986 בקובץ "מארכימדס עד לייבוביץ". המאפיין את קובץ שיריו של שתל הוא הספקטרום של חמרי שירתו. אין תחום מן הסך-הכל התרבותי שאין לשתל נגיעה בו. החל במקורות היהודים, מיתולוגיה יוונית, עבור



שמואל שתל

למתמטיקה, דרך הנדסת בניין, ציור, פיסול, בוטניקה, זואולוגיה, גיאולוגיה, וכלה בפילוסופיה ועדיין לא הוזכר הכל. כל החמרים האלה מוטמעים בשיריו של שתל ובצלילות ותוך שליטה בכלי השירה. מאחר שהקובץ כולל שירים מתקופות שונות מענין לראות שירים בנוסחים אלטרמנייט-שלונסקאיים לצד

לא מתוך יריקה על כל מה שמקובל כהומני. הלשון של שתל שומרת על יעודה המקורי - תקשורת - ואינה הופכת לנשק קטלני. אין אצל שתל, כפי שיש היום אצל כל כך הרבה אומרי שירה, הלהט הזה לומר כל מה שעולה על הדעת ומתחת לה מהר יותר חזק יותר ובוטה יותר מכל גינגלל מסחרי. המאפיין של שתל הוא הנינוחות לפחות כלפי חוץ. הידעיה שהכל ממילא שואף לאפס ומוטב כך, נותנת את הטון של שיריו. אחד הטובים בקובץ הוא השיר "זרם נהר הגאנגס", בו משחק המשורר עם המושגים גאנגס וקו הטנגס השואף לאינסוף - כמטפורות לחיים ולמוות; שניהם נעים על קו אחד שכווננו אינסוף שהוא קדוש - המוות מחד ונצח החיים מאידך "צר לי עליך חברי הטוב/ שלא היכרת מעודך את קו הטאנגס... החי בלי כל הגיון נראה לעין בעולם/ המתהפך/ שממנו אין אלא ירידה מתמדת/ דרדור כלי טעם גלישה ודאית לא-נתפשת/ במוח בני האדם הנהנים מדיפרנציאל ישר כזרם/ בתעלת מים מתוכננת ללא פיתול ורפסודה, / שלא טעמו מפרי התימה המתמאטי של קו הטאנגס/ ולא הבינו את סוד ואת תכלית// כל הנשמה נשאת בזרם התודעה הוודאית של נהר הגאנגס, מרכסי ההימליה ועד לשפלה, זרם רדוד בשרטונים, / ועד לים של קדושת המוות/ שהוא נצח החיים...// " לסיים ברצוני להתייחס לשיר המאוזכר גם בכותרת הספר "כך היה לייבוביץ אומר" - שבו בעצם מבטא המשורר את הרליגיזיות שלו בדרכו שלו תוך תגובה על ההקצנה הקיימת היום בין דתיים וחילוניים והמקבלת ביטוי כה בוטה לאחרונה.

השיר בנוי על מדרש מתוך מסכת סנהדרין בשמו של ר' יונתן: "תיפח עצמם של מחשבי הקיצין/ שהיו אומרים: כיוון שהגיע הקץ ולא בא שוב אינו בא. אלא חכה לו שנאמר: אם יתמהמה חכה לו... וכי מאחר שאנו מחכים והוא מחכה - מי מעכב? מידת הדין מעכבת וכי מאחר שמידת הדין מעכבת, אנו למה מחכים? לקבל שכר... סנהדרין עמ' צ"ז."

שתל שואל בשיר מה ההבדל בין מחשבי הקיצין למיניהם לבין מחשבי הכמויות? חישוב כמויות, כידוע, הוא חלק חשוב במקצוע ההנדסה - שמואל שתל אינו רואה הבדל משמעותי ביניהם. אלה גם אלה עוסקים במושגים מופשטים (אינסוף) ובעצם אינם מסבירים דבר ומכניסים "לתוך אצבעון חלול של זרת קטנה/ אחרי שהוציאו ממנו/ ולא שאלו לאן, את כל/ הרווחים בין כוכב לכוכב/ בין חמר לגוף... בין אלקטרון לגרעין...". ובשל כך אליבא דשמואל שתל, היה לייבוביץ אומר שכל התהליך הזה הם שכחו את אהבת הנפש ואת האמונה שהיא זו "הממלאה את כל היש שאיננו" - ולכן שתל בשמו של לייבוביץ בשמו של ר' יונתן ממסכת סנהדרין אומרים "תיפח רוחם של מחשבי הקיצין".

חיבתו של שיר זה, כמו מרבית שירי הקובץ בכך, שהם מצביעים בעד ההומניות, בכך שהם מאשרים מחדש את ערך חיי האדם בתוך הדה-הומניזציה המשתלטת על כל חלקה טובה בחיינו.

מרים איתן

שירים מעורטלים לחלוטין מכל מסורות פואטיות קודמות. כל אלה אינם באים אלא כדי להאיר התרחשויות נפשיות פנימיות של הכותב, המודע לכוחו כאדם ויחד עם זאת לאפסותו מול הקוסמוס. הקובץ פותח בשני שירים שיכולים להוות מודל לפואטיקה של שתל - השיר "אשה של פאבלו פיקאסו עם כובע" - מתאר רפרודוקציה של הציור הקשה המשורר ותלה בחדר השניה שמספחתי - "כ-100 שקל קניתי/ צבועה לפי טעמי /- שהיא אשת-איש/ שנשק לריסיה עצומים/ במגעו הרך של מכחולו/ בלהבו החם של אזמלו/ ופקח את שתי עיניה.../ בלי תמיהה ורתיעה בחדר הזה/ חדר השנה שלנו/ ושל אשתי הישנה לציורי/ בתנוחה לא אכפתית/ מן התקופה כי מעל לראשי...//"

אין צורך לבאר שורות אלה מתוך השיר: פעם דיברו על סובלימציה של הרגש ואכן זו דוגמה לעידון. תרצו - נקודת החיבור בין האתיקה לאסתטיקה. יכולים, אמנם, לומר - איזה תחליף עובד לסערת רגשות אמיתית, אך למעשה כל ההומור שבעולם יחד עם כל הטראגיות שבחיים מבוטאים בשיר המאופק הזה, כמו גם בשיר הבא אחריו בקובץ. כשאותה תמונה של "אשה עם כובע" נראית למשורר ממשית כאשר היא עולה לאוטובוס בירושלים ויושבת מולו והמשורר מנייל בדמיונו את סנדליה של אותה נערה הדומה לאשה מן הציור ומביט בכפות רגליה. הכל בדמיון, הכל כרמיזה, הכל במסגרת השיר ולא ביציאה מתוכו. "לתוך השיר שלי" - עמ' 6.

לחשוב על כך שבו זמנית אהרן שבתאי בספרו "אהבה", מתאר זוג נשוי היושב על נישואיו כמו על ערימת סחורות ואומר: "הלב שלי/ נקי לחלוטין מאותה אשפה/ שנקראת מצפון/ אושר וכד' / אני בדיוק מה שאדם ראוי ושווה/ הבית שלי הוא למעשה שיח/ והעם שלי הוא שבט סקיתי שבו הנשים/ כמו הכלבים הם נחלת הכלל/ אני רוצה לשכב/ עם סוסי עם כלבתי ואתך/ מתחת כיפת השמיים...//"

אין פלא שספרו של שבתאי מסתיים כפי שהוא מסתיים "אני מתבונן/ בעיניים ממצמצות ביריעת הבד שלי/ סיפורי סיפור על עצמי/ ובסופו של דבר/ מה נשאר ממני? זנב...// " "זנב" אינו חומר לטרגדיות ואפשר להבדיל בין המלים לבין "הזנב" כמובן כשהמדובר במי שמאמין כי מותר האדם מן הבהמה.

ספרו של שתל הוא דוגמה לאישור מחודש של ערך האדם והחיים דווקא באמצעות המלים. בשירו "כובשי האברסט" הוא מוריד את כל המחדשים והמגלים למיניהם אל מידותיהם האמיתיות - כולם בני אדם. אף לא אחד דומה לאלוהים: "מראש פסגת עולם/ נשאו אליה את עיניים/ המתנשאים היות בראש - // ואפוי מורא כגיבורים/ נפלו חלל בקר-רוחה, של הקרחה - //... עתה, / נרדה/ נרדה/ מגועגעים אל חום החיק המלבב/ עוד מעט ונחבא/ למרגלות ההר, // ובקעה קטני קומה, / נכבוש פנינו בקרקע/ בין פרחי הכר...// "

לכאורה אומר שתל אותם דברים כמו שבתאי, אך לא מתוך שגאה עצמית,

עקד

הופיע

צבי הפלאות חלק שני

מבחר מן השירה ההונגרית בת זמננו (1945-1987)

תירגם מהונגרית: איתמר יעוז-קסט (מהדורה דו-לשונית)

בהכנה

ספר עקד - 30 שנה שירה ואמנויות

(משוררים מעידים על עצמם ועל זיקתם לאמנויות השונות).

מצורות נחותות לאמנות מורכבת

גדעון שונמי, הטרקלין, הטירה והגן; ייצוג ומציאות בדרמה המודרנית; הוצ' אור עם; תשמ"ח, 1987; 259 עמ'

מיהם חלוצי המחזאות המודרנית, מהם מקורותיה, זרמיה, סוגי התפאורה ואביורי הבמה ששימשו אותה? תשובות לשאלות אלה ימצא הקורא בספרו החדש של גדעון שונמי, עיון מקיף, יחיד מסוגו בעברית, הסוקר השתלשלות ומגמות. מוצג בו תהליך התפתחותה של הדרמה האמנותית המודרנית מצורות "נחותות" אל אמנות מורכבת; מיסודות המילודרמה ו"המחזה-העשוי-היטב" אל צורות דרמה מגוונות ומתוחכמות יותר. מצויינים השינויים שעברו התפאורה התיאטרונת והשחקן; המעבר מקונבנציה הקיר הרביעי אל התיאטרון הריאליסטי; מן הראליזם הפרטי בתפאורה וכדמות, נוסח אנטואן הצרפתי, אל ראליזם, שבו פריטים בודדים ומקום התרחשות מורחב; משחקן המחקה דמות לדמות שמאחוריה שחקן, בבימוי של סטניסלבסקי. התופעה האמנותית של "גילוי מחדש של התיאטרון כחלל" מומחשת גם בהקרנה "חללית" של דמויות בעלות משמעות סמלית, ב"מחזה חלום" לסטרינדברג. שונמי בוחן את הזרמים המרכזיים בדרמה המודרנית - הנתורליזם, הריאליזם, הסימבוליזם והאקספרסיוניזם - מציין את מייסדיהם ואת אופני ביטויים בתיאטרון. הוא דן בנתורליזם, שישד זולא, ובודק את גורמי כשלונו ואת תרומתו לתיאטרון הריאליסטי. כשלונו כי הנמענים, צופי המעמד הבינוני, קלטו את חיקוי החיים בעליבותם "כקריקטורה נלעגת על מציאות, שלא היתה חלק מניסיונם האישי" (עמ' 36), כי הדמויות, שהצטיירו בשחור-לבן אל הצלילו לחקות את שפת הדיבור היומיומי, שחיקוי החיים הצריך, וכי עיצוב העלילה היה עדיין מתומך היטב ושרירותי, ותרומה מפני שהנתורליזם הכניס יסוד חדש לדרמה המודרנית, שלא נכלל במלודרמה; ראיית הכיעור והבורטליות שבחיים, במקום ההשתעשעות הצינית בתאור ארועים סנסציוניים לא מציאותיים. את הריאליזם סוקר שונמי כממשיכו של הנתורליזם בהצגת "נתח חיים" המשקף פיסת-מציאות כלשהי, תוך שימוש באמצעי איפיון של חיקוי פרטני; וכניגודו של הנתורליזם בכך שהתיימר להראותה "בצורה מלאה, נאמנה ומייצגת כאחד" (עמ' 42). את ההתפתחות כמחזה הריאליסטי אצל איבסן, ציכוכ וממשיכה, רואה המבקר "בהטיית העניין הדרמטי מן האספקט החברתי אל הפסיכולוגי, מפיתוח העלילה אל עיצוב הדמויות" (עמ' 43); מתיאור חיצוני לשיקוף-פנים, ומסתכלות אובייקטיבית לסובייקטיבית. כד בכו הוא עומד על התחבולות התיאטרונת והדרמטיות לחשיפת רבדי חיי הנפש של הדמויות הפועלות, על עיצוב העלילה -- בצורה אימפרסיוניסטית "לפי תשתית חיי"

הנפש של הדמויות", במקום העיצוב בהתאם לתבניות העלילה הסיפורית (עמ' 44) -- ועל ייחוס החשיבות למקום ולזמן שבסיטואציה הדרמטית. את הסימבוליזם הוא מתאר כתנועת-מחאה אבנגרדית כנגד הנתורליזם והריאליזם, בשל עמדת אבי הזרם, הבלגי מורי מטרלינק (1862-1949), כי גורלו של האדם נשלט על-ידי כוחות על-טבעיים, שיש לרמז עליהם בצורה סמלית בשיחות וכמעשים היומיומיים. שונמי רואה את חידושו של התיאטרון הסימבוליסטי ביצירת "דרמה סטטית", ובחזרת הפיוט, שהריאליזם הרחיק. הוא גם מבחיר את יחסו של הזרם אל העולם החיצוני ואת אמצעיו לחשיפת הצורה הפנימית. לאקספרסיוניזם, שהחל בסוף המאה ה-19, מקדיש שונמי עיון מדוקדק.

הוא מציג כמחזה ריאליזם סנסציוני, הבא להצביע על הטרגדיה של חיי המשפחה הבורגנית באירופה בסוף המאה ה-19, ומדגיש הקבלה בין 'הגורל' של תפיסת העולם היוונית-הקלאסית לבין 'החורשה' המודרנית (הכוללת גם את השפעת החברה, החינוך והמשפחה) (עמ' 74). כמרכז מציין שונמי את שילוב העלילה המלודרמטית-רטרוספקטיבית עם העלילה הריאליסטית-פסיכולוגית בהווה, לשם יצירת הטרגדיה הריאליסטית החדשה, את "ברווז-הבר" הוא מגדיר כמחזה ריאליסטי פיוטי, שבו הופך הברווז מדימוי מטפורי לסמל, ומשתמש לאיפיון של הדמויות על-פי תגובותיהן אליו. המבקר עומד על המעבר מטרגדיה דמוית מציאות ("רוחות", "רוסמרה-הולם") אל הטרגי-



הוא רואה בו זרם שחתר להתפוררותו המוחלטת של הריאליזם בתיאטרון, ועל הבמה התכוון לשקף את התפוררות האדם בחברה המודרנית. כחלק מעצבי האקספרסיוניזם בדרמה המודרנית הוא מציב את סטרינדברג, שהשפיע על הדרמה האקספרסיוניסטית בגרמניה כראשית המאה ה-20. להערכתו, גם מחזותיו ה"נתורליסטים" של יוצר זה - "האב" (1887), "העלמה יוליה" ו"נושים" (1888) - הם בעצם "מחזות אקספרסיוניסטים" (עמ' 53). הדרמה האקספרסיוניסטית משתמשת בתבנית "מוסיקלית", המדגישה את החומר התימטי והאנרכי, "כתחליף מובהק לאירגון הקפדני של העלילה העשוייה-היטב" (עמ' 54). לאחר שני פרקים תיאורטיים, הדנים בהשפעת הצורות ה"נחותות" על הדרמה המודרנית, במהפך באמצעי התיאטרון ובמגמותיו, מתמקד הניתוח על יצירותיהם של חלוצי המחזאות המודרנית, תוך נסיון לסווג ולהצביע על התבניות שהשפיעו עליהן, שונמי מראה כיצד הצורה ה"נחותה" מסייעת לצורה האמנותית המודרנית להתגבר על בעיותיה. בתשתית "בית הכובות" (1879) לאיבסן, הנחשב למחזה הריאליסטי-הפסיכולוגי הראשון בדרמה המודרנית, מציין המבקר את התבנית הצורנית ה"נחותה" של "המחזה-העשוי-היטב" את "רוחות"

קומדיה דמוית המציאות בתיאטרון הריאליזם הפיוטי של ציכוכ. תוך הצגת עמדות ביקורתיות שונות ומנוגדות, בודק שונמי את המחזה "רוסמרה-הולם" מסווגו ומצביע על מקורות ההשפעה עליו ועל המגמות החדשות שנפתחו כעטיו. ב"הדה גאבלר" (1890) הוא מוצא ריאליזם פסיכולוגי כמלודרמה של התודעה האישית, וגורס כי סימום של המעגל הריאליסטי אצל איבסן חוזר אל התבנית המלודרמטית שב"בית הכובות". הגיבורה הדה אמנם "שואפת באמצעות תודעתה היומרתית להפוך את חייה לטרגדיה, אולם צורת העיצוב האירונית של הסימום מהפכת את כוונותיה ההירואיות והופכת את חייה למלודרמה -- שאינה אלא חיקוי מזויף של המציאות" (עמ' 110). מאיבסן עובר שונמי אל סטרינדברג, שיצר את הכיוון האקספרסיוניסטי שבדרמה המודרנית. "האב" (1887) מסווג כדרמה אקספרסיוניסטית בתבנית המחזה הריאליסטי, באמצעות אמות-מידה נתורליסטיות, מוכיח שונמי שסטרינדברג "משתמש באמצעים ריאליסטיים של מבנה - עלילה ואיפיון דמויות למטרות העיצוב האקספרסיוניסטי" (עמ' 128). את "העלמה יוליה" (1888) מגדיר המבקר "מחזה האקספרסיוניזם הפסיכולוגי כמלודרמה דמוית-מציאות" (עמ' 129). גם פה הוא

מגלה כי הלבוש הנתורליסטי אינו יכול להסתיר את המגמה האקספרסיוניסטית, שלפיה דמות האשה אצל סטרינדברג היא הפשטה סמלית של דמות "כללית", שאינה קונקרטי. נסקר שימוש של המחזאי בפעולה המלודרמטית, שהיא החצנה של הזיות הגיבורים, תסכוליהם וחלומותיהם, כדי לתאר את "מאבק המינים". האשה ה"חזקה" משתלטת על הגבר ה"חלש" ב"האב" (לאורה הנשואה) וב"נושים" (טלקה הגרושה), לעומת "העלמה יוליה" (הרוקה), הניצבת במצב חולשה בסיסי לעומת הגבר. הנאורוזה של הדמויות היא החצנת נאורוזה המחזאי המיוסר. שונמי מדגיש את העיצוב התיאטרוני והאמנותי של "נושים" (1888), שבו "מאבק הרצונות" (לפי התאוריה של ברונטייר) מחליף את "מאבק המינים". נכחנים המהפך כמשולש הרומנטי של האשה-הבעל-המהאהב והטכניקה הרטרוספקטיבית, החושפת פעולה טרגית. ב"מחזה חלום" מדגיש שונמי את עיצוב עולמו הסובייקטיבי של סטרינדברג באופן אובייקטיבי, על-ידי יצירת חיץ בין חיי האישיים וגיבוריו הבריוניים, באמצעות בת האל אינדרה. הטכניקה - פסיפס פיקרסקי של אימאז'ים מתחלפים ואי-חלוקה למערכות, משחזרת את מבנה החלום המפורר ורציפות התפתחותו. בדרך דומה מופיע עיונו של המבקר כמחזאותו של ציכוכ, המחדש במסלול המחזאות הריאליסטית, תוך יצירת ז'אנר חדש, הטרגי-קומדיה. מצויינים הכיוונים השונים והמאפיינים הבולטים תוך עיון במחזות ומיונם. שונמי מציג את השינוי במבנה הדרמה הריאליסטית משלוש מערכות לארבע, כשבמערכה האחרונה נתונה ההתרה. הוא גם מציין את פריצת גבולות הטרקלין ממחזותיו של איבסן, ומראה את הפואטיקה הדרמטית החדשה ב"שלוש אחיות". את "גן הדוכדוכים" מדגיש שונמי כ"גדול מחזותיו של ציכוכ ואחד החשובים בדרמה המודרנית" (196), כששיא הנתורליזם ושיא האקספרסיוניזם חוברים יחד כדי להוליד את המחזה המתקדם ביותר של הריאליזם. המחזה הצמיח ויכוח בין מבקרים אם יש לראותו כטרגדיה או כקומדיה, כפי שטען מחברו. המבקר גורס כי המחזה הוא טרגי-קומדיה ומנמק את עמדתו. בפרק הסיכום עומד שונמי על השפעת איבסן, סטרינדברג וציכוכ על מחזאים כטנסי ויליאמס, ארתור מילר ואולבי, תוך ראיית המשכיות והשינויים במחזאותם וכתפאורת הבמה שלהם לעומת החלוצים. הכיוון הריאליסטי, שיצר איבסן, מתפתח בהמשך המאה העשרים ל"ריאליזם סלקטיבי", זה מתבסס על תבניות תיאטרונת דמויות מציאות, בשילוב יסודות סמלניים הקשורים לחיי היומיום נוסח ציכוכ ויסודות אקספרסיוניסטיים כשל סטרינדברג. אלה מתבטאים באביורי-הבמה, בחלקי-התפאורה ובדיאלוגים, דוגמת נורת החשמל ב"חשמלית ושמה תשוקה" לטנסי ויליאמס, גדם-העץ ב"כלם היו בני" לארתור מילר ו"הילד" ב"מי מפחד מורגיניה וולף" לאולבי. כך נוצרת הדרמה הריאליסטית-הפסיכולוגית, האופיינית לתיאטרון החליפי בן-זמננו.

יפה וולפמן

היש תקנה לאדם ולחברה?

יהודה גוטהלף: **היש תקנה לאדם ולחברה; עם עובד תרבות וחינוך; 1986; 424 עמ'.**



יהודה גוטהלף

איבאן השוטה גיבורו של ל.נ. טולסטוי. לא תהה האם יש תקנה לאדם ולחברה. הוא חי בעולם סטטי ללא התפתחות וקידמה. בעולמו האנטי-אינטלקטואלי של איבאן, בו היתה זהות בין עבר לעתיד לא היה מקום לתהיות מעין אלה. חייו של איבאן ובני מקומו היו פשוטים, ללא מחסור וללא מתרות. הם היו בנויים על המחרשה, החרמש והמגל, הידיים העמלות והגב הכפוף. בעולם הלא-מסחר של איבאן השוטה שרר רק משפט אחד: כל אשר יבלות בידיו יקרב אל השלחן לאכול, וכל אשר אין יבלות על ידיו יאכל מן השיריים. בעולמנו, מרחק רב מפריד בין הווה לעתיד, בין עבר להווה. השימוש באנרגיה גרעינית למטרות מלחמה ושלוש, אדם על הירח, מחשבים ורובוטיקה, השתלת אברים וילד-מבחנה, כל אלה תוצר חמשת העשורים האחרונים. קצב ההתפתחות הטכנולוגית הולך וגובר. רב הדמיון בין החיים במאה הארבע-עשרה לחיים במאה העשירית או התשיעית. רב השוני בין החיים בעשור התשיעי למאתנו לבין החיים בעשור הרביעי או הראשון. בעולם זה של שינויים מהירים, רבו החרדות והתהיות. מה יביא לנו העתיד? האם עולמו יהיה טוב יותר? האם הוא יהיה עולם אמיץ חדש? האם עולם אמיץ חדש טוב יותר מעולמנו? האם חיינו יהיו טובים יותר? יש המתגעגעים לעולמו האבוד של איבאן דוראק. הוא היה פשוט יותר.

בהצגת השאלה היש תקנה לאדם ולחברה, יש משום הטלת ספק. השואה, משטרים טוטאליטריים, סכנת מלחמה גרעינית, עלולה להביא אדם לכלל יאוש או ניהיליזם - דברי מחבר הספר. תחושת הצורך בכיסוס חוזר ונשנה של האמונה בתקנת האדם והחברה, תחושה המעידה על ספק. הביאה לכתובת הספר. החיבור משקף בהצגת השאלות והתשובות, ביוגרפיה של אדם שחווה את מירב המאורעות והאירועים של מאתנו. מלחמת העולם הראשונה, מהפכת אוקטובר, משבר המשק הקפיטליסטי בשנות השלושים, עליית המשטרים הפאשיסטיים, מלחמת העולם השנייה, השואה, תקומתה של מדינת ישראל ולאחרונה ההתפתחות הטכנולוגית המואצת. צדקתה של הצינונות, המאבק במשטר הקפיטליסטי מחד והיריבות המרה בין התנועה הסוציאלי-דמוקרטית והתנועה הקומוניסטית מאידך, כל אלה באים לביטוי בספר, גם אם לעתים בין השורות. המחבר מזכיר את עלייתו של המשטר הטכנורביורוקרטי בפרקים האחרונים של הספר ואינו מקדיש לו מקום נאות. משטר זה - משטר התאגידים הרב-לאומיים והחד-לאומיים: חברות בהם הבעלות אנונימית והשליטה בידי

הטכנורביורוקרטיה, תאגידים אלה הם פרייה של ההתפתחות הטכנולוגית המהירה לאחר מלחמת העולם השנייה, בעקבות הגידול בהון הנדרש למימון הטכנולוגיה החדשה. תאגידים אלה משפיעים על ההווה והעתיד וימשיכו לעשות זאת כעתיד הנראה לעין. תקנת האדם והחברה תקבע בעתיד הקרוב, במידה רבה, בחדרי מועצות המנהלים של תאגידיו הענק. גם אם לא פסה סכנת המלחמה הגרעינית, גם אם לא חלפו משטרים טוטאליטאריים מהעולם, הרי שחרדות ואכזבות פרי שנות השלושים, הארבעים והחמישים הם במידה רבה נחלת העבר ולא עברו מדור לדור. חיים אנו בתקופת בפרסטהרויקה וצימצום החימוש ולא בתקופת המלחמה הקרה. ההתקפה הנמרצת לאורך הספר על הלניזם-סטאליניזם (המקף במקור, אין המחבר מכדיל בין לניניזם לסטאליניזם), שלושים וחמש שנים לאחר מות סטאלין היא במידה רבה אנכרוניסטית ואינה משקפת את חוויות בני הדור הצעיר. עולם החוויות של בן-הדור הצעיר אינו זהה לעולמו של המחבר. הדור שמסכם שתיים שתיים בעזרת חישובית, הדור שקצות אצבעותיו תואמות את קלידי המחשב ועיניו את מסך-הטלוויזיה, שואל שאלות אחרות. רובן קשורות לשינויים במבנה התעסוקה, לשינויים במבנה המעמדי בחברתנו, צמיחת המעמד החדש וירידתם של פועלי היצור, השתלבות בעולם המחשבים והרובוטיקה מבלי להביט יורשיו של נד לוד מיער שרווד, וכירצא בזה. התשובה לשאלה בכותרת הספר היא חיובית. את דתשובה נותן המחבר, איש מוסר, סוציאלי-דמוקרט וציוני. התשובות תואמות את התואר. התשובות הן בגדר הערכות, מטלות, מצוות עשה ולא תשובה ישירה. "יש לעמוד על הקשר הפנימי בין אידאולוגיה חברתית, פסיכולוגיה אנושית ועקרונות מוסריים על מנת שהחוט המשולש לא ינותק" (עמ' 412). "העובדה כי בני-אדם אינם נולדים שווים על פי טבעם, אינה צריכה להניא בשום-פנים תנועות חברתיות להרים את הגל השוויון כמגמה רעיונית-מוסרית, לצמצם את הפער החברתי-כלכלי עד מינימום ולהגיע במשך הזמן לביטול כל הבדלים מעמדיים" (עמ' 370).

כימים אלה, ימי ההתעוררות, מן הראוי להדגיש את הדברים המופיעים תחת הכותרת 'אין אלטרנטיבה לשלום': "הלאומני בכל אתר ואתר עדיין סבור, כי העולם במקומו עומד, ועמו (ארצו) הוא במרכז העולם" (---). "הלאומנות הקנאית והפסבדו-דתית משרה היסטריה המונעת ומנתקת את העם מהמציאות" (עמ' 408). ולסיום, לסגירת מעגל המוסר: "פריחה תרבותית וכלכלית של אומה אינה תלויה בכמות הקילומטרים המרוכבים העומדים לרשותה, אלא ברמת תרבותה ובחוסנה המוסרי..." (עמ' 409). הספר דן בקידמה על היבטיה השונים ועל התפתחותה המושגית. התפתחות האכולוגיה והקידמה, המשיחיות ורעיון הקידמה, משנת דרווין, משנתם של פרויד, אדלר ויונג, הדרוויניזם החברתי, מדע וקידמה, האלימות, הם חלק מהנושאים המופיעים בספר. המחבר הוא בריאוריין. הדיון בנושאים השונים מלווה בציטוטים לרוב, ציטוטים של אדם בעל כרטיס עשירה. הציטוטים רבים מדי, בכתיבת עצים המפריעים לראות את היעור. אין הם מחזקים את אמון הקורא בתפיסה הרעיונית שהונחה ביסודו של הספר כדבר המחבר בהקדמה. לא תמיד מובאים מראי-מקום, דבר המונע אפשרות בדיקה והרחבת-הרעת. לעתים לא ברור האם המחבר רצה לכתוב TEXT BOOK בנושא ההתפתחות והקידמה, או האם רצה לענות על השאלה המופיעה בכותרת הספר. למרות אריכות היתר, הספר הוא ברי-עניין. האם יש תקנה לאדם? על-יכך השיב תומאס הקסלי: "אם במרוצת הדורות נהפך הכלב, אחי הזאב, מחיה טורפת לשומרו הנאמן של העדר, אין להתיאש מהאדם" (עמ' 259). נחמה פורתא.

אהוד פאפוריש

הציפור הסתורה בענפים

ציפי שחרור: שפה משותפת; ספרית פועלים; 1987; 46 עמ'. שירים עצובים. כאלו נאמר: "בעצב תלדי שירים". רק בפזמון מותר לשמחה להתרונן, לגאות ב"מזמורי הלל", לחולל הוללות. העצב מיוצב בתוך בתי השיר ומעוצב במיצול ובקיצבו. שתי נשים, על עטיפת הספר, דאוגות ועצובות. עיני האחת מרוכזות על הנפש שבלב פנימה, ועיני השניה בוחות אל השם הרחוק. שתיהן עוטפות ברהורינו את בעיות המישפחה, את האמא והאבא, ו"אני רוקה מהם את הדבש/ והזפת" (5). "פעם הייתי בתך הגדולה/ עכשיו אני טיפה בודדה/ שהתחסרה מגופך" (6). כמה אומץ ויושר אינטלקטואלי יש באמירת שורות אלה בפשטות ובכנות: אותן מלים הנאמרות בלחישת

ובהסתר, כשמלווים לו לאדם ל"מנוחה נכונה". "אם נקפל את השנים/ אולי ייטיב אתנו הכאב" (28). הפגישה עם אבא היא טראגית עוד מימי "מרד הציפורים" והיא מלווה את ציפי שחרור כדי להופיע מתדש כ"שפה משותפת": "הילדות נבלעת בחרד אפל של זכרונות" כדי לטעום מחדש את "טעם הסיד בלשונה של ילדה/ חסרת קלציום". גם אחרי פריסה של "ט"ו שנים" היא "קורעת בזעם אין אונים/ בציפורנים, את קליפת הקיר" (ציטוט חופשי, 41); אבא, "איש זקן, בוחן את כתו הגדולה, כמו עץ הכוחן



ציפי שחרור

צילו בענפים" (40). "אבא המחפש את עולם ילדתו" ו"מגלה בה קווצת שער מלבינה", אבא שאינו מוצא "שפה משותפת"... "השפה המשותפת", היא שפת האהבה הפשוטה, הטבעית, בה, "תת הכרתי נפגשת בתת הכרתך" (18). ציפי שחרור, ככל שהיא מוסיפה וכותבת ספרים, היא מוסיפה אהבה על אהבה. חריפות "בוסר הענב" של ביכורי ספריה, היתה כ"צוף וחומר יין", "כתותים אדומים על ענף" (140) ככדה ומתוקה, בספר הזה. כמה אהבה בשלה יש בהתרפקות: "אז עבור אותי כמים/ וחלץ אותי/ אפון מתרמילו/ תנועת הגוף תהיה לזרימה חרישית/ ולא יכאבו אותי עוד חלומותיך" (15) אכן, "מים רבים לא יוכלו לכבות את האהבה" הכוונת מימי שירי-השירים, אף לא את האהבה המפוכחת, המרמה, למדת הניסיון ודרכי העכשיו, זאת האהבה ה"עוטה קרירות" (24) האומרת: "מחר אבוא כרמייתו עד מיפתנך/ וכמו דוור זריז/ אושיט לך את מברק גופי". (21) ולהלן: "אם נרדם בחיקי איש/ לא נטית/ לו חסד", "ומה קרים אלי לילותיך/ למודי רמיית/ הפריחה". (36). כי האהבה היא מטאפורה ירוקה לתמיד: "יפה לך הירוק הזה והעצים/ מגביהים קומתך" (12); כי "אלחלוף אלחלוף לאהבה" (24), "פשוט גחונך עלי/ עשה לך חג בו, ועלי פרי אדמתך" (26). הרבה שירים סיפוריים בספר, בלדות ואגדות "על הנשר הנועץ כנפיו באוויר" (30); והיא "אורזת את המזוודות וחוזרת לניפון" (34) "וממתינה לפריחת הדובדבן", כדי להתייחד עם הסמוראי הזקן, שמת עוד ב"מרד הציפורים" והיא (עדיין) כורכת אות הניצחון/ סביב טבורה הריק". כי, ציפי שחרור "מיירטת על פי טבעה ציפורים" (31), כי ציפי שחרור היא "ציפורית שחורת נוצה" (23), היא "הציפור הסתורה בענפים, הנכספת לשלוה אחר "מרד הציפורים"

"תחת השמים אשר בשערך לראות קדמה וימה (30)
 "בקרדושה חרשית במעמד ההר" (36)
 "ואנוח ואנוחם
 שהיו הימים אור והלילות סוד
 ושמלותי קפלים רבים מאור" (40). ■
שמואל שתל

עדנתה" (63) ויש בה "געגועים
 לאנשים העתיקים בשערי
 אטלנטיס" "החיה באגדה של מותה
 במים" (67), בשיר המסיים את ספר-
 הגעגועים לשמש, לאור, לחיים
 ובמצורף:
 "אני נושאת אותם כבדת ריחיים וירף
 הדר ההר" (31)

הוצאת ספרים ע"ש י"ל מאגנס

האוניברסיטה העברית, ירושלים (1978) בע"מ

מבחר ספרים חדשים

אנתולוגיה לשירי עם בידיש.

מפעל ייחודי וראשון מסוגו לשימור שירי עם בידיש. באנתולוגיה מכונסים כ-350 ממיטב שירי העם בידיש. בדברי המבוא מכנה המשורר אבא קובנר שירים אלה "שירי עם ללא עם". האנתולוגיה על ארבעת כרכיה מיועדת גם לאוהבי שירה שאינם קוראים יידיש. השירים מובאים בשפת המקור, בתעתיק לאותיות לטיניות ובתרגום עברי ואנגלי. לצידם תווים לליווי בפסנתר, גיטרה ושירה בציבור. 1,104 עמ' בכריכה קשה. מחיר כל כרך - 40 ש"ח.

א שפגל אויף א שטיין.

מבחר שירה ופרוזה. באנתולוגיה מבחר עשיר מן השירה והפרוזה של שנים עשר סופרי יידיש שיצרו בבריה"מ. הם היו קורבנות החיסולים, ההגלות והמאסרים שנועדו לחסל את התרבות היהודית בבריה"מ. במבחר כלולים שיאי הישגיה של ספרות היידיש ברוסיה הסובייטית בליווי ביוגרפיות של היוצרים. 852 עמ' בכריכה קשה. 56.93 ש"ח.

הפיתוי לעוצמה - בין ניטשה לפרויד / י. גולומב. 294 עמ'. 35.19 ש"ח.

חיל ורעדה (ליריקה דיאלקטית) / סרן קירקגור.

תרגום מדנית: א. לוי. הקדים וערך: י. גולומב. (ספרי מופת פילוסופיים). 180 עמ'. 19.32 ש"ח.

מסות על חינוך לתרבות / פ. ניטשה. 254 עמ'. 20.36 ש"ח.

קאנט והפילוסופיה של ההיסטוריה / י. יובל.

כריכה קשה. 280 עמ'. 35.19 ש"ח.

ההפצה: הוצאת ספרים ע"ש י"ל מאגנס, ת"ד 7695, ירושלים 91076, טל' 660341, 02-635291.

ברחמי" (39) (בניגוד לשמחת "אור זרוע"). אם קיימת שירה "נשית", הספר שלפנינו הוא ביטוי האורגני והטבעי; הוא "המכאוב בואכה בית לחם" (14) של לדה נמות. הגבר הכותב על חוויות אלה, חש פתאום מנוע מלדון בהן. המורה שלי בבי"ס תיכון, בשעורו הראשון באנטומיה, הציג את האשה כנזר הבריאה; אני נזכר בדבריו ומרחיב אותם מן האנטומי-פיסולוגי אל הפסיכולוגי. הרגשי והשירי. בניגוד לכתוב על עטיפת הספר: "צביה בן יוסף גינור מתמודדת עם המרחק והמתח ועם קשרי-הדם שבין ביתה שבישראל והבית שכניר-יורק" - קשר הדם, הוא בינה ובין אמה, בינה ובין ילדיה. אשר להתמודדות בין המרחק והמתח, בין כאן לשם (על העטיפה) חיפשתי בספר את ה"שם" ומצאתי את "שפת הים והחול, חופת-שמש עזה" "כמו עדיין או אתמול/ חייתי כאן" (28), "נחל אכזב שאדמתו בצקה ואין לו מימיו זורם בשקרב" (27), "ויהיה בין העצים שבגני, מעגליו פשוטו אל החידקל" (39). "כארץ הזאת. ששכחתי אשמורתה והיתה לי נוצות" (55) אפשר לשקול "אופציות". כלומר "להתכווץ לנקודה// או פסיק// בו נפסק הדם" --- "אפשר אוסטרליה ואפשר להגיד גרגיר על שפת הים או אור-כשרים, כמו פעם" (56) כי צביה גינור "נושאת מולדת על גבה, חלום כישופים ואין לה מתום" (59). מילות השיר טעונות כוח מפרה ומוליד: "יש רחמים ברחם" ויש "אפלה עד עילפון"; "פריחה על מוט היא מות הפרחים" (36) "חלמתי פגים, פגמים, פיגומים... קבים ממני ושבים" (37). שורות כמו "קפה קלפים טרופים" (10) או "מידך לדי, לילדי// גילך וגילי גלולים" (12) מזכירות את צרוף האותיות של אנדר אלדן שהוא טבעי ומתגלגל ויוצר קשר אסוציאטיבי בין מושגים רחוקים: "יוזם יוצא וזא וזאין נבטים/ בערוגות/ וערגה" (15). כך היא דרכה של הלשון העברית. שהיא לשון נופלת על לשון, ואפילו "ליל ירח פלה" (55) מעלה בתודעתי "לילות ירחי פלה". יש בספר גם כמה שירים סתומים: "ישו על הקיר צוחק אלי והוא בשר ודם כאן על הקיר" (52), או "הלכה לה השכינה, הלכה הלני, הלכה לה מריה, ואוותר אני" (53). אף שירים אלה יש בהם מן היופי שבהפתעה, התמיהה, הלשון המיוחדת "המצחקת", "הפתחה בברידות", הרב-משמעית, העתיקה והמקוטעת.

גם היחסים של "ביני לבינך" עברו את כור העיתים ונעשו כבדי משקל ומשמעותיים: "אני אסירת/ ציפיות שוא מתכנסת בחדרי על מנת/ שלא ייפגשו מבט כמבט ואהיה/ עירומה מלפניך" (45). או "אתה מנגן בחדר אחר" "היכן היית לפני, ניגון/ בהיר כל-כך פוגע בי ממך" (46).

יש בשירתה של צביה גינור מן הקמאי, התנ"כי, משהו מהוד קדומים של "עשתורת": "שבע פעמים שבע/ סבבנו עיר זרה בתפילה לגד", "עובדי עבודה זרה היינו אבות ובנים" (50); יש בה זכרונות של "טרובדורים וניגון בין כתלי שופרות ומלכות" (49). יש בה רומנטיקה של "שולי הפנינים בחופי האיים הטרופיים, השרים לה את יופיה הארום, את בלוּתה, את

ולשיחרור, כי היא - ציפי שחרור. ציפי שחרור מעוררת זיכרי לשון לא רק כעצם שמה. הת"ך חומר בדקה: "שמנים כהילולים משוח לאמר בשפת קדומים שרוף שורף." (26)
 "ואלו הראות תהומות לנפול/ מאירות את התהום כאור יקרות" (22). עולות מן הפיוט של שירת ספרד. "ישוב יאחד הלילה געגועי הקרן ונחמת החלוף" (29), מתגנב משפתו הרומנטית של ח.ג. ביאליק, ועל כולם יעלה ההומור הטוב על "הקפה שהומתק בסוכרזית" של ימינו, ועל "הכלב מיטלמן הנוכח דיבורים של שירה" (27), ועל "שולמית ידידתי, שגם בדברה דיבורים של סתם, מתנגנות מפוחיות שפתיה" (27). הספר "שפה משותפת" הוא ספר חיים על האהבה הגדולה והנכזבת. עולם הנחמה באגדות, על "אבא עייף ורצון מטינת הלילה" ועל אמא שהיתה "מכה בי שוק על ירך" ועכשיו "היא מלטפת בחרדה את קו החיים" ועל ציפי שחרור עצמה ה"מיצטופפת בילדותם הסבוכה של ילדי" (8). ציפי שחרור פותחת את ספרה כשהיא נוטלת מאבותיה את האובדן ונותנת בהם את היתמות (5) ומסיימת את ספרה ב"מלים הקשות/ שאמרת/ יכאיבו לי מחר" (42). "אתן לרחוב לשוטט אצלי."

אתן לו מעט מחומי. קר בכית". (43).
 ספר עצוב.

שמואל שתל

מאוסטרליה עד אור-פשידים

צביה בן-יוסף גינור; קשר דם; שירים; עקד; 1987; 70 עמ'.

לפני 17 שנה, הופיע ספרה הראשון של צביה גינור, "ציפור הגשם", ספר ביכורים של נערה עדינה וכואבת. היא שרה עם ציפורים בוכות "ציפור אין קן ואין כנף", על "גשם באפלה", על "פרחים זקפו מותם// לקטוף". במוסיקה אישית וחרשית הופיעו שורות של מנות ושל דם: "אתה אתי בריח דם", "את בי וכי אתה גוסס" והקביעה הבוגרת על "הסלע" ש"לא המים והרוח והזמן פוררוהו" כי "חלול כתוכו היה הסלע הריק". ספרה השני של צביה גינור, "קשר דם", "הרחיק ראות מעבר לימים ולקולות" (9) ונושא המוות והדם נושא את רוב שיריו. הספר מתחיל ברטרופסקציה לאמא: "תמיד תלוייה על צוארך" "אני הייתי קישוט נעורך, אמי/ ואת כיסוף נעורי" (23) ומותה היפה: "ולא עצמתי את עיני/ שהיו נרות שבת/ דולקים בה/ עור/ מאתמול" (24). המוות והדם חוזרים ומופיעים: "ברוכים היו מחיי" (35) "בךמי ילדתי, בךמי שולחה אל מותה" (13), "סם הדם של לדתי ומותה" (11), "נימי הדם" (17) של הרך הנולד, "ברית בין הבתרים" "בעורי כורעת ללדת" (12), "חושך זרוע

תוכנו של האבטיח

ישראל המאירי: אוכלי האבטיח; הוצאת זמורה ביתן, 1988; 225 עמ'.

סיפוריו של ישראל המאירי צופנים בתוכם הבטחה שאינה מגיעה תמיד לידי מימוש. הוא מצליח לפרוש לפנינו ידעה, להעמיד גיבורים ולפתח ציפיות, אך לעיתים, ככל שהסיפור קצר יותר אפשר לומר שההצלחה גדולה יותר.

את פסגתו של הספר אני רואה בסיפור "סטאבט מאטר". יש ברבים המעטים (19) פיתוח מעניין של דמויות והסיטואציה המועמדת לפנינו מלווה במוסיקה הניצבת ברקע. פירוש המילים "סטאבט מאטר" הוא: האם ניצבת. היצירה של פרנולוי הנקראת כשם זה מתייחסת לדמותה של מריה המקבלת את מלות התפילה של חסידיה. כמו בכל מוסיקה כנסייתית יש גם כאן אלמנטים של הקרבה, חמלה ואהבה. כל הרגשות האלו אופפים את גיבורי הסיפור. הרופא המבוגר שעבר שבעה מדורי גיהנום בזמן השואה מוצא נחמה ופורקן בצילי המוסיקה שהוא שומע בטיפריקורדר שלו. הוא מאזין לקסטה המיוחדת הזו גם כשהוא נוסע במכונית שלו ואוסף כרטיסים נוסע עירא. עירא הוא חייל שהעבר למרפאה עורפית משום שלא היה מסוגל לשרת קרוב לסכנה. הוא מתקבל על ידי סמל קשוח שמתאנה לו מן ההתחלה ומחפש כיצד להעביר אותו חזרה לקו החזית. רונן החובש מקבל אותו דווקא בחום ומנסה לעזור לו להיקלט. הרופא מוצא בו מיד בן אובד שכדאי לאמצו ולאחוז. הוא משמיע לו את פרנולוי ומגדיש לאור התעניינותו המעושה של עירא שהמבצעים הם לא שתי נשים - סופרן ואלט כמו בהקלטות הרגילות. אלא ילד וגבר, דבר ההופך את ההקלטה לשונה וייחודית ומעוררת בנו קשיכות האשונה לקשר הומוסקסואלי הנראה לרופא חשוב. עירא מקבל את המסר: "אם תעשה מה שצריך, אתה תגיע אצלי למקום הנכון". כשהוא יוצא אל הגברים המצפים לו הוא ממציא להוקטור שם: "דוקטור פרנולוי" (המצאה שמקורה בטעות, כמובן). בלניו זה הוא קונה לו אהדה חלקית. הסמל ממשיך להתאנות לו (גם כאן יש רקע הומוסקסואלי) ובסוף מבטיח להעביר אותו ליחידה קרבית. שכן אינו מוכן לקבל את הסעיף הפסיכיאטרי שבגללו נשלח עירא למרפאה העורפית. עירא מביים נסיון התאבדות תוך בחירת עיתוי שבו יינצלו חייו הדוקטור מכניס אותו אליו. הסמל מנסה להסביר לדוקטור שיש לדחות על נסיון התאבדות והסוף המפתיע והבלתי ברור במקצת הוא שהרופא בעצם רוצה לשמור אותו אצלו בגלל זיכרון המקנן בו (זיכרון של מישהו קרוב ביותר שנלקח ממנו). השורות האחרונות מצביעות על ניתוק הצינורות "התלויים מדולדלים נוטפים על מוט המיטה". הרופא חובק אותו וכמו מתפלל לאם הרחומה, "הסטאבט מאטר" שתחלחל אל עורקיו. הארכתו בתיאורו של סיפור זה שיש



ישראל המאירי

בו שלימות מיוחדת במינה. השלימות בנויה על ההתאמה בין הסיפור, הדמויות והמוסיקה המלווה והעירפול המאפיין את הסיפורים האחרים כמעט ואינו קיים כאן. בסיפור הראשון, שהוא בעצם ספר עצמאי, מתגלה האבטיח כמוקד היצירה. האנשים הפועלים אוכלים, עובדים וחיים כמקביל זה לזה. המשפחה הישראלית המופיעה בו מורכבת מאנן וכן ומאשה המצטרפת אליהם כאשרתו של האב. היא מסתייגת בהתחלה הסיפור מהערבים המוסיפים אגף לביתה אך מתקרבת אליהם בהמשך כשמתגלים לה הרברים האנושיים שבדמויותיהם. בניגוד לעצמת הרגשות המודגשת ב"סטאבט מאטר", אנו חשים פה באיפוק מסויים. הערבים - שאחד מהם מוסלמי והשני נוצרי, אינם מתלהבים מעבודה אצל היהודים. הם באים לסירוגין אך מזמינים אליהם לכפר את מעבדיהם - יוסף וגאולה. אלו יוצאים עם הילד לביקור בכפר והמפגש הוא אחד הפרקים היפים של הסיפור. בולוס, הנוצרי, מגדל לכדו את ביתו ג'הינה, ומרחיק אותה מן הארץ. הוא מנתק אותה מאחיו הנמצא בבית-סוהר על פעילות עוינת, מהבחורים החושקים בה ומעצמו ומכניס אותה למנזר באיטליה. עארף, המוסלמי, רוצה לראות את ג'הינה אך המרחק בינו ובין בולוס גדול יותר מאשר בינו ובין היהודים שאצלם הוא עובד. עארף הוא המארח את המשפחה היהודית בכפר, וכאן מתגלות בעיות שהן טכניות וסמליות גם יחד. גאולה, שאחיה נפל, אינה מסוגלת לקבל אוכל מידיהם של ערבים. היא גם כועסת על יעקו, הילד האוכל אצלם ומצווה עליו להקיא. רק בסוף הסיפור היא מתקרבת לבולוס והמחבר מדגיש את הפיוס הרחוני בינה לבינו. ככל הסיפור מרחף כמוטיב-על צילו של הדם - הדם שנשפך, הדם שנתרם (ע"י בולוס) והדם שעלול עוד להישפך. האבטיח שתוכו ארום הוא מין מטפורה לנושא המאיים הזה. הנוצרים רואים ביון שהם שותים את דמו של ישו, בולוס תורם דם ליהודים, עארף אוכל מן האבטיח אחרי ריב עם בולוס והיהודים קונים אבטיח מן הערבים. הסיטואציה הנרמזת היא: הדם הוא הנפש, ומי שאוכל מן הדם עושה פעולה

ריטואלית שיש בה משום כריתת כרית. דומה שכל אוכלי האבטיח מנסים לכרות ביניהם כרית לקיום בשלום. הסיפור השני בספר הוא "עונה קשה". בסיפור מובאות דמויות אפרורת, שוליות, שמחפשות מנוחה מקשיי החיים. אב, אם ובן באים לגור בכפר, הבן מחזר אחרי היפית שגרה עם חבר כאחד הבתים. הוא צעיר ומחפש נסיון עם אשה בשלה. תוך כדי חיפושיו הוא נתקל בעולם זר של סמים והכרות שנראתה לו בלתי מושגת באה עליו באחת, כשהוא מבטיח לעצמו שיהיו לה תוצאות בעתיד ולא רק "עכשיר". הסיפור "מנחת", המופיע לאחר "סטאבט מאטר" אינו תורם הרבה לעמקתו של הספר. יש בו סממנים דומים לאלה המופיעים בסיפור הקודם. גם פה לפנינו חובש וחשש אמיתי או מדומה מפני מלחמה, אך הסיים, עוד יותר מאשר בסיפור הקודם, הוא כאן אגרסיבי ופראי. האמבולנס נדלק, שלום שהתרחל בהתנהגותו ויחד עם זאת לא האמין שמוטוס ינחת במקום, נלכד בתוך האמבולנס ולא יכול לקבל עזרה מן המטוס הנחת. המפקד והטירון שאינם יכולים לעשות דבר מתרוצצים יחד עם התגברות והאסון מושלם. חבל רק שהגיבורים נשארים לנו סתומים וסתמיים ואפילו הצבעים הלוהטים אינם די פלסטיים. הסיפור "האב הקדמון" נע בין המישור המציאותי לבין הסימלי. הבת החולמת על בעלתו של גבר מממשת את חלומה בסככה על אם הדרך כשהיא עושה זאת עם "חברו" של אביה, חבר שעליו סיפר לה האב. מתוך הסיפור, כמו מהרבה קטעים שאנו קוראים בספר הזה, קשה לנו להבין באמת מה קרה. האם האב הוא ששכב עם ביתו, או האם חזתה את הכל בדמיונה, או שמא באמת היה כאן גבר דמיוני, מין חיות יער הכורחת מפני התרבות. שמו של הסיפור "האב הקדמון" מרמז על האפשרות הראשונה, אולם מה שחשוב כאן אינו האמת המדויחת אלא מה שמתרחש במוחה של הילדה הנמצאת על סף כגרותה וזקוקה להוכחה של דם וכאב. מתוך המתרחש במוחה של הגיבורים, כל גיבורי הספרים, ניוונים אף אנו, הקוראים, וכך אנו בונים לנו את רוב התמונות המועברות אלינו דרך עטו של הספר. הסיפור החותם את הספר מתון יותר מקודמיו, אין בו דם ואין בו אש אך אין בו גם שגרה של מנוחה. גבר נשוי מוצא לו אשה המוכנה לשוחח עמו. הוא מצפה לתגובה מהירה מצידה לחיזוריו ומתאכזב משאינו נענה. ההבטחה המהדהדת בסוף הסיפור מעלה לפנינו אפשרות של הצטרפות לביקור בהר האושר ליד טבריה. בהר האושר תהיה האשה עם בתה ועם עוד מישהו. ההבטחה מעורפלת ומבלבלת, אך מי שמצפה לפירור של אושר לא ידוע יסע אחריו גם להר האושר הבלתי בטוח.

עד כאן סיפורי הספר "אוכלי האבטיח". הטיפוסים מגוונים: נשים, גברים וילדים, חילים ואזרחים, ערבים ויהודים, נוצרים ומוסלמים. מין קטלוג של בני אנוש. אף אחד מהם אינו

מאושר, אף אחד מהם אינו יודע בדיוק לאן הוא חותר. כולם מבוססים בתוך דם דמיוני או אמיתי וכולם שואפים להגיע לפסגות לא ברורות ולא מוגדרות. דומה שאם יתרכז המחבר יותר במבנה הסיפורים שלו וינסה למקד את הדמויות ואת הרעיונות ולתת להם עיבוד נוסף ועוד מימד של עומק יהפוך חלק מהחומרים שנשארו גולמיים לסיפורים שלמים יותר ויצאו גם הוא וגם הקורא נשכרים.

איילנה קדמי

שלום רב שובך

יאיר הורביץ: ציפור כלואה; שירים; הקיבוץ המאוחד, ספרי סימן קריאה; 1987; 47 עמ'.

לספר שיריו של יאיר הורביץ, "ציפור כלואה", שני חלקים: החלק האחד - "ציפור כלואה", עיקרו שירה לירית; דיאלוג בין ה"אני" השר לציפור נקבית שהקשר עימה הוא קודם כל דרך העין "כשהגביהה ונעלמה הותירה בעין, בין כנף לתכלת אך קו אוריר חיוור" (עמ' 7), ומן העין, כפי שחוזר ומודגש בשירים "ראיתי אותך... ראיתי אותך, ושוב איני רואה אותך" (עמ' 8). חודר ללב "ואולם אפרוריות העינים, דומה, היא ראי". הקשר מעמיק והופך אינטימי ומורכב - קשר בין אדם לפנשו. מערכת-יחסים זו נוגעת בזכרון הלאומי: לביאליק, המקדם בברכה את הציפורת "שלו": "שלום רב שובך ציפור נחמדת מארצות החום אל חלונני" - ממששת הציפורת כאיש-קשר מבשר מחוזו כיסופים: כך אצל הורביץ "היית ציפור על אדן החלון" (עמ' 8). או "מאדן החלון תלית מבט" (עמ' 9) - הדיאלוג מתקשר עם חום ושעת חסד "שירה זו המפיחה חיים בנוף מעניקה לך חסד" (עמ' 25). הן כפורקן והן כהשראה. החלק השני - "פרפר פרודוריים", הוא פרק בו מובל הקורא בפרודורי בית-החולים ובין פרודורי-הלב, תרתי-משמע. המשורר מצייר תמונות מצב באווירת בית-חולים ומשתף את קוראיו בתודותיו ובהגיגותיו: "חדרה עמומה כנרדמת ששקע כפאתי פרגוד לא נראה" (עמ' 46). לשירים גופם אין כותרות, ונוצרת תחושה כאילו השירים הם שירה אחת גדולה, ובה מחזורי-שירה המשמשים מטאפורה צורנית לאחת התימות שבשירים: מחזוריות-החיים - "הסדר מופתי וטהור: בראשית השמים והארץ, החושך והרוח, המים והאור" (עמ' 22). מחזור קיומי בזמן מעגלי כבתפיסה הברוגיזינית אודות מכוני הזמן "רופאה ואחות מוליכות מטה, ובחדר אני עצמי הופך סיוט בחלומם של שלושה חולים" (עמ' 36). לתימה זו מתייחס המשורר בדואליות: באירוניה דקה, וכנחמה פורתא. הציר המרכזי בשירים, והעיקרון הבונה את התימטיקה, הוא מערכת-ניגודים אליו מכוון שם הספר "ציפור כלואה". המישור הלשוני האוקסימורוני מואר מזווית ייחודית, הבאה לידי ביטוי בציור העטיפה היפה של משה



בהצלת חיי אדם והוא פרי הפטריה. אך הנוקים שלה גדולים אף הם. "מחלת הכימיון השמידה באירלנד בשנת 1845-6 את כל יבול תפוחי האדמה וכתוצאה מזה מתו קרוב למליון אירים ברעב וכמספר זה נדדו לארצות-הברית" (ע' 219). הנה רואים אנו איך פטריה קטלנית תרמה לעיצוב האומה האמריקאית. אכן, הפטריות מתמודדות בהצלחה בחיידקים ובנגיפים למיניהם בגרימת פגעים ומחלות. גם אנשי המדע, החוקרים והמורים, שימצאו בספר בודאי תשובה לשאלות רבות על הפטריות לסוגיהן, ובודאי ובודאי משוררים ומספרי אגדות - אצל כולם לא יטשטשו העובדות המדעיות את התמונה האגדית של הפטריה הנפלאה האחת והיחידה של הילדות. אף-על-פי שיש בעולם כ-300 אלף מיני פטריות!

ש. אלונים

אגדה ופניצילין

ניסן בנימיני: עולם הפטריות - התפתחות; ביולוגיה, גיאוגרפיה וסיסטמטיקה של הפטריות; הוצאת הקבוץ המאוחד; 1987; 270 עמודים; מפתחות לשמות העבריים והמדעיים; מלון מונחים; ביבליוגרפיה.

עולם הפטריות הוא באמת עולם ומלואו. האסוציאציה הראשונה של הקורא היא, כמובן, התמונה הנפלאה של הפטריה האגדית, בעלת הרגל הלבנה והגג האדום המנוקד, שסביבו מרקדים הגמדים. ומיד עמה - סכנת פטריות הרעל שיש בהן כדי להמית. ועוד אסוציאציה: הפטריה האטומית, האיומה מכולן. ספרו של פרופסור בנימיני, הראשון בעברית על עולם הפטריות, אינו עוסק באגדות ולא בנשק הקטלני אלא בתיאור מדעי מקיף של אחד ממיני הצומח, שחלקם נראים לעין וחלקם נעלמים מעינינו ויש להם השפעות חזקות על צמחים ועל בעלי חיים, כולל בני אדם. ואם תרצו עוד הבדל בין החיה לאדם - פטריה הרעל מספקת אותו: יש בעלי חיים האוכלים פטריות רעילות - ואינם נזוקים ואילו לאדם הן סכנת מוות. מובן שיש בפטריות תועלת רבה לאדם כמזון ובתעשייה, אך תרומתן החשובה ביותר, אולי, היא כרפואה ומי אינו מכיר את הפניצילין, שגרם מהפכה



יאיר הורוביץ

המטאפוריקה בשירים אלו, מניחה תמיד מצב קיומי גבולי; בין מקום למקום - "על סף הפרוודורים בני לבין חדרי הכאב, טרקליני התקווה... אני ממתין... לקראת אקלים" (עמ' 47) - על סף פרוודור שהפונקציה שלו היא כחדר מעבר; או "היית צפור על אדן החלון" (עמ' 8) בין פנים וחוץ, כמו המרפסת (עמ' 11, 15) אשר תולה בלא-פנים ולא-חוץ; או שער (עמ' 26) המגביל ו"פרגוד לא נראה" (עמ' 46), ו"ריעת הבקר התכולה" (עמ' 38), ו"וילון חלי..." כלפי פרכת" (עמ' 35). גבול בין מצב למצב - "בשעת דמדומים" (עמ' 7) בין השמשות, ו"בין מים למים, בין גוף לעפר" (עמ' 22) ו"בין אור לאור" (עמ' 9), ועוד...

ניסית לחשוב, מהו שתופס אותך בשיריו של הורוביץ, שהרי הדימוי "ציפור כלואה" אינו בריוק דימוי מקורי. נראה לי, כי התשובה טמונה ביחודיות המירקם: ראשית, אותו פן שבדיאלוג האינטימי, המלא רוח ואהבה בין אותה ציפורת ל"אני" השר; אתה קורא בשירים כמו ביומן אישי, הכתוב בלשון גבוהה ופיזית. מרוממת, אף נאצלת משהו. שנית, הנימה המשלימה ואינה מתריסה השזורה בשירים; אנו מתוודעים לרגשות עזים אך אין שומעים זעקה וקולות-שבר רמים. הכאב מובע בריגשת-פיוס, בצניעות, בעצבות ומנפש נאצלת; ואתה הקורא, ניצב בחרדת קודש מול השורה הכתובה שמע את הלב הנשבר בשעת בין-ערביים זו, כאילו אך צעדים הם, ולפתע, כאתנחתא, דמה הפרעה כה שקטה המונעת ממך את ההדים. אריאז, במגע קרוב, תשמע את הצעדים הקצובים שאבדת. במה תהרהר, אינה השאלה. חרדה עמומה כנרדמת תשקע כפאתי פרגוד לא-נראה. ירח, כתם בן-חלום, יפנה מקום בחלל חשוך, ויאסף כשבר עב אל באר המים הצוננים. לא את הגשם תשמע, אלא הלמות ללא-קול, וככל שתסב שימת-ליכך תסרב היא לפרדה. (עמ' 46).

מרגלית בר-לב

קופפרמן: הרף החצוי, מביע בתחתיתו (תהומות הנפש) - מבט אל החוץ מבעד לסורגי-כלובים כבגן-חיות; ובמחציתו העליונה (העין הרואה) - מבט אל החוץ מבעד לחרכי-התריסים. נוצר מתח בין חוץ ופנים, בין רצון לצאת ממקום חשוך, לחרוג ממצב כפוי לכיוון האור, החופש, החירות. מתח זה מביע את מצבו של ה"אני" השר, המצוי במציאות גבולית - בין לבין; המתנודד בין תקנה ליאוש; המשתוקק להשתחרר מהציפיה והחרדה שמצבו כופה עליו, ומבטא הן את השאיפה לחיים מלאים ובמסגרתם היכולת לרחף ולהמריא כציפור - משורר המתעלה ביצירתו לרוחני; והן כמיהה לסיום מצב-הביניים הבלתי-מספק, על הציפיה לבלתי ידוע ורצון להינתקות מגוף יגע הכולא נפש הכמיהה לאיחוד עם הרוחני המוחלט "אני שומע בקולך צליל שוחר מוות - עודך שרה שיר חרישי" (עמ' 15). הציפיה ליום ואורו, כמניס את הלילה וצלילי, מעצימה את תחושת המחנק שאינה מרפה "אך הלילה, כששמעתי את האדמה מתפרקת מתחת למטה, ראיתי לנגדי את רייעת הבקר התכולה עולה כצליל נפרש" (עמ' 38). ונוצרת הריכות ועיונות לקראת המצב האחר "את משוטטת בחלל הכתלים, כציפור בשביה, משגטת את מוצאי האור" (עמ' 11) - מתח אמביבולנט ל"גבי האור: "רקמת מסלול של כתמי אור כמו אמרת להרחיב את מדות החדר" (עמ' 8), ובשיר אחר - ניוודו: "כמו אמרת לצמצם עולם, לקבוע קירות סוגרים" (עמ' 9) המוביל לתחושה הבלתי-נמנעת, האוכסימורונית "מרחב המצמצם את גופך ומרחיב את צלך". מערכת-הניגודים הניזונה מן האנאלוגיה בין הציפורת לנפש ה"אני" השר, בנויה רבדים רבדים הנפרשים לאיטם במהלך הקריאה, ומתפרשים צוברים תנופה ומתעבים סביב המתח חירות-כבילות חוץ-פנים. מתח זה מופיע תחילה במשמעות של עולם חיצוני לעומת עולם פנימי, כליאה ונטילת חירות על-ידי גורם זר "אך הכוכב והחוש המנחה הטעו אותך במסלולי שמים מדומים" (עמ' 30), ומתפרש בשיר הראשון: "הו את צפור האבן" (עמ' 7) כמתח בין הגוף הנמשך כלפי מטה לאדמה והכליון, לבין הציפור הקלילה הממריאה מעלה, הנפש השואפת לרוחני "את חשה את הרחש אשר במקדם או במאוחר תהיי שייכת לה ולא תחוששי" (עמ' 11). צימוד זה מורה כי הניגוד הוא גם השלמה ואיחוד, ולכן "תבורך שעת קורת-רוח" - המהות של המשורר, הרוחניות תונצח באבן: פסל כמטאפורה להנצחה בשירה "את בתכונתך הציפורית ואני יונק האבן" (עמ' 13). וכך "אך את האנדרטה החקוקה בראשך את מפסלת או רושמת בכתב רוח המעניק משמע למסע" (עמ' 19) והרוח מוליכה את שירתו מעניקה משמעות למסע חיו. האנאלוגיה בין הציפור לנפש, ברקע הקידמי, מאפשרת את מערכת הניגודים ברקע האחורי. המתח מעלה ניגודים בין מהויות, יישויות, מצבים ותחושות. ברמיזה: "על פי פטרקא" (עמ' 12) - באה לידי ביטוי הזיקה בין עיקרון-ההנגדה ו"שירת האהבה" (כזאנר בשירה), ונוסף פן למערכת היחסים בין ה"אני" השר לציפור.

טרגדיית סף- הבית של נרקומן

אלן גינזברג: קדיש ושירים אחרים; עברית: נתן זך; עם עובד; 1988; 166 עמ'.

על תחושת אי-השיוכות של האדם ותלישותו, על הרגשתו כזר ומנוכר בעולמו - הצרו יוצרים רבים. אלן גינזברג ב"קדיש ושירים אחרים" ילד-ללא-משפחה, אדם-ללא-עולם וללא אלוהים.

רבים הביעו התרשמותם משיריו של אלן גינזברג; ועל ההרצאה החדשה, בעריכתו ובתרגומו של נתן זך השוורה ציוריו של צבי מילשטיין - דובר רכות; וכך אמנם ראוי. עם זאת, ראיתי צורך להרחיב את היריעה במקום בו הוצרה. ספר השירים נחלק, גם על-פי כותרתו, לשניים: "קדיש ושירים אחרים". כאשר בחלק השני מצוי מבחר שירים מכל תקופת יצירתו של המשורר. בהתייחסות לשיר "תכריך לבן", הכלול אף הוא בחלק זה, נאמר על גבי עטיפת-הספר: "כשיבה

מאוחרת לנופי ילדותו ונעוריו, הוסיף המשורר כעבור שנים רבות עוד שיר שהוא מעין המשך ל"קדיש" - "תכריך לבן" שמו. שיר זה, נראה לי, מרכזי ביצירת גינזברג, באשר הוא כולל את עיקר מרכיבי שירתו של המשורר, והוא מהווה כעין שלמות וסיכום. "תכריך לבן" הוא מבע עז של "טרגדיית סף הבית של נרקומן" (עמ' 82) - כביטוי מפתח לשיר זה בפרט ולשירתו של גינזברג בכלל.

עיקרה של ה"טרגדיה", כזאנר, היא ה"ידיעה" הנובעת מן הסבל: ידיעה עצמית והבנת הגורל האנושי היסודי על-ידי הגיבור הטראגי. "תכריך לבן" הוא שיר תהליך ההיודעות העצמית של ה"אני" השר. התגלות כבמתוך חלוט, והארה, ואכן, שיר זה נכתב על-ידי גינזברג שנים רבות אחרי "קדיש" והוא מעין המשך הכרחי לו: אחרי המספד רב-הפאתוס והרגש, וכעבור זמן, עולה הנחי - "תכריך לבן", אף הוא בטון אלגי אך אחוז ומוכן בידיעה-העצמית המצמיחה אישור מחדש לערך רוח האדם.

בראיון עמו שנערך בחיפה (1988), הוא אומר: "שירה בשום אופן איננה הבעה של מצבי-רוח וסנטימנטים כלליים. מדובר באינפורמציה, בפרטים חיים שדוחפים את הרגשות כלפי מעלה. רושם ספונטני חי ואמיתי מספיק כדי להוליך אותך אל מחוז חפצך. כל זה בתנאי שהרגשות באמת קונקרטיים וקשורים במציאות". דרכו של אלן גינזברג בשירה, היא יציאה מתמונה קונקרטית אל האמירה. השיר בו אנו עוסקים, "תכריך לבן", - יוצא מכלל זה. יוצא מן הכלל הבא להעיד על הכלל: בקטע פתיחה קטן ופיוטי, הוא מתאר מצב קיומי של אנוש משולח, המטוטל עולמית במציאות-חלוט בלתי-יציבה ובלתי-צפויה, ומפתיעה אף לגבי הדובר הרגיל בחיים של חוסר עקביות ושפיות:



נתן זך ואלן גינזברג

נפשו - "אני חיה לבד, נטשתם אותי, אני אשה גדולה, באתי לכאן בעצמי, רצייתי לחיות, עכשיו אני זקנה מלדאוג לעצמי, לא אכפת לי" (עמ' 86) - אמא אדמה "שעמדה בסופות שלג רכות" (עמ' 84), המופיעה בכל מצוקתה ובזעקתה הנוראה "היא פעה את פיה לגלות את בית הבליעה - כיצד היא מסוגלת לחיות בפה כזה..." (עמ' 84).

זעקה על חיים של נדרים של "אשה נוודה ללא בית" (84) שעובר בתורשה "נדדתי יורד והולך" (עמ' 86), ושל נרדפות "שנותי הרדופות, רפאי רחובות זרים על-פני יבשות" (עמ' 86); תמיד בשוליים "מול מקלטה בשולי הבנין" (עמ' 86) וב"שולי הביב" (עמ' 82) בתנאי קיום חיתיים, בלתי אנושיים "בסמטתה הביתית", "ממאורתה שבשולי הבנין שנים רכות" (עמ' 84); תמיד במעברים "על פני גומחה בין בתים" (עמ' 84) ו"מתחת לתומכות ברזל" (עמ' 80) ו"רחוק מן המרכז" (עמ' 82) ו"בפינה נושנה זו בקצווי העיר" (עמ' 86); ותמיד תמיד "על סף" (כמו "על כפות המנעול" לעגנון) - ולא זוכה להיכנס "המפתח לא פתח, המנעולים החולפו" (עמ' 86).

זעקה של מצב כה קשה וקבוע בתודעה. חרדה תמידית, חוסר, וצורך עזים ובלתי מסופקים עד שהם מופיעים בחלומי באופן אובססיבי וכפוי, ובצורת חלוט (גם תקווה) "חלומות של דירות, חדרים ישנים" (עמ' 86). חלוט על כטחון ממשי וחום, כי גם היות בית פיזי - אינה ערובה לתחושת-בית והרגשת-בית "או הייתי חוזר לדירה, אך לא מסוגל לזהות את ביתי בלונדון, פריס, בברונקס או ליד ספרית אוניברסיטת קולומביה, למטה..."

השיר "תכריך לבן", הוא קינה על אנוש שהוצרך לזעוק, השיר הוא מבע של תחושת אובדן עמוקה, קיומית, בסיסית של האדם המשולח בחייו - מן החיים ומן המוות. אדם הכמה תמידית וכוך זמנית לחיים ולמוות.

השיר הוא חלוט המתאר מציאות המתארת חלוט, בסיומו - הלילה גוע, החלוט נעלם, הדיו אזלה, המילה נאלמה - נותר אך השיר... והבכי.

מרגלית ברילב

הסף לכך שהאדם נוצי כל חייו בתכריך "המתים מנקשים להם בית. אבל הנה אני כאן עוד חי" (עמ' 84). משום כך החלק השני של השיר, שהוא הרחבה והמחשה של החלק הראשון, פותח ב: "ושוב מצאתי את עצמי" (עמ' 30) - הדגשה כפולה של מצב מתמיד של הישנות וחזרתיות; מעגל קיומי בלתי ניתן לפריצה; שיר של משך-של-חיים, הוא כמת-חי המספיד עצמו המצוי בתכריך לבן; שבתוך ההווה של היעדרו מעלה פרקי חיים כבהיזכרות (ולכן: כל מקום, כל זמן וכל גיל). ציוני דרך עיקריים והכרחיים אשר בדיעבד מוארים, מנווטים ומנתיבים להווה העגום, ומעידים שכל התחנות וכל המהלכים בזמנים, כשהם מתוארים כבהתארותם וכבהתרחשותם - הינם אך שברי ראי שחוכרים ומתגבשים למראת-מידות. מראה שהיא כבואה של הטרגדיה של המשולח, טרגדיית סף הבית של נרקומן המתמכר לעולמות אלטרנטיביים על-ימנת לברוח מן המודעות המתמדת בקיום כזה. "ואני נקרא ממתני" - לכן, אינו רק קריאה של גורם חיזוני אשר מטלטלו, אלא פעמון פנימי אובססיבי המנוע ממנו את השלווה הניתנת לתמים המאושר. תכריך לבן היא הווייתו. הוא הביטוי לכריכה אחת שבה גינזברג כורך את כל התימות שבשיריו; ביטוי לחשבון נפש, תמונת מצב; מעין מאזן ביניים שהוא גם הסיכום הסופי שהמשורר עורך במפוכחות; והיא היא ההיודעות הטרגית, והתוספת "לבן" ל"תכריך" שממילא מצטייר מיד כ"לבן" - מרחיבה את מעגל המשמעות: כי הלבן אינו צבע כלל, אלא הוא הספקטרום כולו, מיוזג כל הצבעים בהיעלם אחד; הוא "תהלוכת התמונות" (עמ' 84) כולה; תרכובת הצבעים שאינם מתרכבים אלא רק מתערבים בוכרונו; הם מראות השתיה של מצב קיומי מתמיד "שלפני רדת הלילה" (עמ' 82).

בשעה מטאפורית זו "שלפני רדת הלילה", מעביר המשורר לנגד עינינו יישות אחת גדולה "המשפחה שוב ביחד" (עמ' 82), שהיא כל הרמויות האנושיות - כעין דמות מיתית ארכיטיפית: הסבתא, האב, הדודה רח וכמובן האם נעמי. והוא, ה"אני" השר מגלם את כולן, וכולן מאכלסות את

אני נקראתי ממטתי לעידם של המתים שבה לא בית לי, מקום ואני נודד רק בחלום תר אחר חדר שהיה שלי נושא תחושת אבדן בתוך לבי, מקום שם סבתא הזקנה שוכבת על הספה בה נהגה לשבת ואמי שפוייה יותר מכנה

צוחקת וצועקת שעודה חיה (עמ' 80). יחידה שירית שלמה וסגורה זו, העומדת בפני עצמה, משמשת לכאורה אך מבוא לשיר-הקינה המרכזי. מכאן ואילך, המשורר מרחיב ופותח את השיר הן צורנית - לשורות ארוכות (כמו ב"קדיש"), והן תימטית - לתמונה המוכרת של עולמו הרחב והגדול של כל-מקום בבקונכס על נופיו, מכאיו ומוצאותיו; מנהטן - עיר עילית ותחתית, לב העיר

ופרוורים, דירות, בתים, גורדי-שחקים; רוסיה, לונדון, פריס, בורפשט... של כל-זמני: בשמש ספטמבר, בצהרי יולי, לפני רדת הלילה ועם שחר; כשהוא בן-בלי-גיל או אדם-כל-גיל; עכשיו זקנים יותר, בן עשר, לראשונה זה עשרות שנים ובגיל העמידה. הוא נדחף בחיפוש מתמיד ועקר אחר בית, דירה, חדר, פינה משלו. היותו זר נרדף ונדחק ובתנועה בלתי פוסקת, מובלט על יקע ההמונים הזורמים ברחובות ובככרות "האנושות משגשת בבידיותיהם שבנעלים" (עמ' 82).

הניגוד בין ה"אני" השר לכלל האנשים אינו רק בתחושת הניכור. השוני הוא בסיסי ועמוק יותר. ההבדל הוא במודעות למצב. הוא - היחיד, המודע, המתייסר בין תמימים מאושרים החיים את החיים בחגיגות כ"כיום שלפני חג המולד" (עמ' 82), אוכלים ושותים ונהנים - ואינם מודעים.

הרגישות החדה, הראיה הייחודית לו, תורמת אף היא ומצטרפת להרגשה הקשה של קיום בבחינת מת-חי המשולח מן החיים אשר גם למות לא ניתן לו. תחושה זו מחזירה אותנו לשיר הפתיחה "אני קורא ממתני" - הוא נשלף ממתנו בשעת בוקר מוקדמת, משלווה יחסית של בריחה אל-שינה. גם לאחר שנמלט למוות מעט, לא מתאפשרת לו נחמה ורגיעה קלה זו. מן המוות הוא מקיץ לחיים בתכריכים. זוהי "טרגדיית סף הבית של נרקומן" (עמ' 82). זוהי ההיודעות על

האיש בלא אהבה

רוברט מוסיל: האיש בלא תכונות; כרך א'; תרגום מגרמנית והקדמה: אברהם כרמל; הוצאת שוקן, 1988; 540 עמודים.

רוברט מוסיל (1880-1942) הוא סופר אוסטרי ששמו אינו נודע ברבים, בן דורם של תומאס מאן (1875-1952), מרטל פרוסט (1871-1922) וג'יימס ג'ויס (1882-1941). לא במקרה הבאתי שמות אלה, כי מזה עשרים שלושים שנה נעשה מאמץ לשנות את המפה ולהציב את מוסיל ליד חבורה נכבדה זו. כאחד מגדולי מעצבי ספרות המאה העשרים. בעיקר משווים את יצירתו לזו של פרוסט - שניהם יוצרים של רומן אחד, שהקדישו ליצירתו שנים ארוכות מחייהם. מוסיל אולי 30-40, פרוסט קצת פחות. אך כמובן עיקר נסיון ההשוואה אינו טכני אלא מהותי: בשניהם נותנים את הסימן של בעלי כושר ניתוח פסיכולוגי מעודן, נדיר, ואם כך: נשאלת השאלה, מדוע סופר מרמה כזאת היה נשכח שנים רבות? המתרגם מנסה לתרץ את העובדה ב"משך הכתיבה שנתארך", "האיסור שגזר השלטון הנאצי על ספריו", "החיים כפליט נסבל בשווייץ" ורק לבסוף מובא נימוק מהותי ליצירה עצמה, - "מורכבות יצירתו, שהקדימה את זמנה" (ע' 9).

אלא שהדעות בדבר שיעור קומתו של מוסיל אינן אחידות. לא הכל מכירים בצדקת הנסיון להעמידו כשווה ליד מאן, פרוסט או הרמן הסה, והשוללים אינם נזקקים לנימוקים להסברת העובדה, שלא תפס מקום מרכזי בספרות זמנו. אין לנו אלא לבחון את החומר עצמו ולנסות לעמוד על טיבו של הגילוי מחדש, שמעריציו טוענים לו כתר מלכות. הקריאה ב"איש בלא תכונות" יש בה ענין ומשיכה ועם זאת אודה, כקורא, היא גם מיגעת. הספר בנוי פרקים קצרים ומבחינה זו הוא יוצר כביכול נתון, המקל על הקריאה. אך הפרופורציות בין האורך לבין התוכן, מעדיים על הפירורפיה. על ארכנות של דיבור, שאינה מיטיבה עם הרומן. עלילה של ממש אין בו. ישנה איזו מסגרת - ההכנות לאירועי שנת ה-70 למלכות הקיסר - אך היא משתרעת על שטח רחב כל כך, שאין לה כמעט משמעות מבחינת יצירת מוקד - הוויה, יש לנו אם כן, הרכה דמויות שונות, שבהן נתקל אורליך, הגיבור, שכביכול הוא נטול - תכונות ויש בלי סוף הרהורים - אלה הניתוחים הפסיכולוגיים המעודנים המלווים כל צעד, פגישה ותכנית.

המתרגם בהקדמתו, מנסה להתמודד עם נתונים אלה ומכנה את הספר "הרפתקה רוחנית" (ע' 11) שהיא הגדרה קולעת, אך את האצבע הוא שם על נקודת הכובד כאמרו "הסיפור האפי, הליניארי, שיש בו מוקדם ומאוחר וסיבתיות לא יכול היה לשמש לו דגם" למוסיל, (ע' 19) ו"בהבדל ממספרים בני מאות קודמות, שאצלם היסוד ההגותי הוא בבחינת סטייה מן הסיפור, הרי אצל מוסיל הוא עצם הסיפור" (ע' 19). והמסקנה: "יצירה זו היא בחזקת ניסוי למחברת" (ע' 19).

ובנקודה זו מצוי גם משהו מן התשובה לשאלה מדוע היה נשכח, וכולי. היסוד ההגותי, שהוא לעצמו ערך ללא עוררין, כשהוא נהפך לעצם הסיפור, הוא הנוטל מן הרומן אחדים מעיקרי קיומו והם צמיחת הגיבורים, ההרמוניה והסתירות, ולעתים מאבקים מרים ביניהם, שינויים ביחסים ביניהם הנובעים משינויים בנפש - פנימה ובנסיבות הזמן - בקיצור, כל מה שכלפי חוץ קרוי עלילה ובעומק אינו אלא התהפוכות של חיי הנפש על רקע החברה והזמן. אין זה חדש שסופרים חשובים, שלא מצאו עוד טעם במרשם הזה, פנו אל עבר ניסויים, חלקם חשובים מאד, ופרצו דרכים חדשות לרומן.



אך גם זה, אם עמדו בתנאי נוסף וראשון במעלה: אם עמדו בקריטריון של היצירה - כאמנות. כאן קיים סימן שאלה, שאי אפשר בלעדיו לגבי יצירתו הניסויית והחשובה של מוסיל: עד כמה היה במוסיל כוח העיצוב האמנותי. זה הכוח ההופך הגות, רעיונות, מערכי נפש, ערפילים - לחומר של ממש, שיש בו לעבור מן האגרו-של-היוצר אל נפשות הקוראים. אין תשובה חד משמעית לתהיה זו לגבי מוסיל, מה עוד שעצם המושג עי. וב-אמנותי נתון בוויכוח. אביע כזהירות את הסברה, שגם השנים הרבות של כתיבת היצירה הן עדות כלשהי לאיזה היעדר כוח לעיצוב אמנותי מוגמר. כמובן מסויים יש לפנינו לא מעט חומר-גלם, שהוא עצמו בלי ספק בעל איכות רוחנית נדירה. לעיתים קרובות ימצא הקורא ב"איש בלא תכונות" את כפל הפנים של מוסיל, כשההבדל בין ארשת המוח החושב החודרני לבין ארשת החיוך המהתל הוא דק מאד. מכאן - רצינות תהומית שכל כך הרכה פרטים (וחלק מהם בלי ספק מיותרים) - דרושים להבעתה, וכאותם פנים - קריצת העין הסרקסטית, עד שנדמה שלפנינו המורסקת ענק שרק השטחים הגדולים של המלל מטשטשים את חדות קליעתה. אך ריבוי הפנים אינו תמיד חסרון, כאשר יש נכונות לקלוט דבר יצירה, שאינו חד משמעי ושאינו בנוי על פי מתכונת רגילה. מובן, שיש ענין לציין אספקטים קונקרטיים של החומר של מוסיל. על הרקע האוסטרי לא ארחיב, כי הוא ידוע. אסתפק באחד מן האחרים: מקומה של האהבה בחיי גבוריו. מובן שאין אופי משותף לכולם, אך יש בכל זאת, איזה חוט מקשר, מעין מכת גורל: ברוב המקרים אין אהבה מושלמת, הדדית, אלא אהבה ללא אהבה, או חד צדדיות, או איזו אי הבנה כמעט מיסטית: "מאז, כל יחסיו עם נשים מוטעים היר" (ע' 239), נאמר על אורליך הגבור, או על אחת הגבורות, דיוטימה: "היא אהבה את בעלה, אך באהבתה נמהל במידה גוברת והולכת, טעם של מיאוס... וכיוון שגופה בגד בה כל אימת שבאו במגע" וכו' (ע' 99). אך גם גיבית האהבה, השולית מאד, בין המשרתים האקסוטיים רחל וסולמן, מעשה מין חפוז, היא אולי סמלית לאי-ההתאמה או אי-ההרמוניה האופייניים ליחסי גבר ואשה אצל מוסיל. אפשר, אם כן, שהאיש שבו מדבר מוסיל אינו חסר תכונות אלא נטול כושר אהבה רגשי, אמיתי. אך חלקים ניכרים של החמרים, כאמור, יש בהם איכות נדירה בכוח יכולת ההגדרה של מוסיל את

תנועות הנפש הבלתי-נתפסות ביותר. מבחינה זו יש בהסתכלות שלו איזה יסוד מיקרוסקופי, על מעלותיו וחסרונותיו. ביכולת הפסיכולוגית הוא ממשך בדרך שהתוו לפניו סטנדאל או טולסטוי, בלי שהוא משיג את יכולת הקונסטרוקציה עוצרת הנשימה של אותם רכי אמנים.

כדי להדגיש, לעומת זאת, מה גורם דיבור יתר, הנה משפטים אחדים מביין רבים, מעין דברי חכמה מכלילים "האדם המודרני נולד בבית-חולים ולפיכך עליו גם לדור כבבית-חולים" (ע' 31); "בכל מקצוע שאתה עוסק בו מתוך אהבה ולא למען הכסף, מגיע הרגע שנראה לך כי השנים המצטברות מוליכות אל האיין" (ע' 30). "כיום מתרחשים הדברים העיקריים במופשט, ואילו במציאות מתרחשים הדברים הטפלים" (ע' 70).

דבריהם ההקדמה התמציתיים של אברהם כרמל, ימצא הקורא פרטים נחוצים ודברי-הערכה על מוסיל ויצירתו. אך יש בה גם קריוזים שניים, שהם פרי חפזון-עריכה, כגון: "עוד בחייה עברה האלמנה לרומא" (ע' 8) כאילו יכולה היתה לעבור לרומא שלא בחייה או "כנראה לא קיווה עוד להשלים את הרומן בחייו" (ע' 9) אלא מתי? אך אלה פרטים שוליים.

ואילו מעשה-התרגום, שבו גבר כרמל בהצלחה על אגוז קשה, ראוי להערכה רבה, במיוחד בהתחשב בחומר הנע בין הרמה הסיפורית והעיונית-הגותית. נושא לעצמו הוא בדיקת הצורך, שחשים בני סוף המאה ה-20 לחזור ולהחיות יצירות ויוצרים. ומוסיל הוא רק אחד מהם, מתחילת המאה ואף קודם לכן. דבר זה נעשה בספרויות שונות וגם בספרות העברית, שבה מתחילים להחזיר מן השכחה וליצור, סוף סוף, את הרציפות שבין תקופות, ההכרחית לשלמות התרבות והאדם.

ש. אלונים

אמקור בע"מ

מברך את "עתון 77", משתתפיו וקוראיו לגליון המאה

כצבת בצבת עשויה

עוזי שביט: שירה ואידיאולוגיה; הקיבוץ המאוחד; 1987.

1. אפתח במחבר. איני יודע אם אמנם חיים וקיימים ל"ו צדיקים בעולמנו. על כל פנים - עוזי שביט הוא כנראה אחד מהם. איש עמל בעל שאר רוח, חוקר ומשורר, מחבר ומוציא לאור, מבקר ומורה, בעל אחריות, מושך בעול באשר הוא שם, איש רעים וחבר קיבוץ. התואר "פרופסור", שהסנט של אוניברסיטת תל אביב העניק לו לפני זמן לא רב, מוסיף כבוד למוסד האקדמי, שסוף סוף הבחין באבן החן הנוצצת בכתרו. וד"ל.

בספרו האחרון "שירה ואידיאולוגיה" קיבץ עוזי שביט צרור ממחקריו על ראשיתה של השירה העברית החדשה ושרשיה בשירת ההשכלה במערב ובמזרח. נדמה לי, שמוקד עניינו של החוקר אחוז בשירת ביאליק, שעלתה כפינומן מיוחד במינו, מדהים בעוצמתו ומפליא בכוח המבע שלו עתה כאז. וכך הוא מעיר ב"פתח הספר": "אולם גם מה שלמראית עין נתפס לנו כנס - איננו, אל נכון, נס גמור. וגם גאון כביאליק - גם הוא אינו צומח כחלל ריק" (ע' 9).

ואמנם העמיק עוזי שביט לחקור בהבטים שונים של החזיון הזה (1) מתוך גישה עקרונית. הרואה כיצירה השירית שרשרת הנמשכת מן המוקדם אל המאוחר, כאשר כל חוליה אחיזה מהותית בקודמתה וצבת בצבת עשויה.

גם אל נטיל ספק בגישה העקרונית הזאת. ואף נעלה על השערות מדעיות אחרות: גם אם נעמוד בפליאה על אופיה הניסוי והאינשו של שירת ביאליק ועל ייחודה בשירת כל הדורות - לא נוכל להתעלם מן החוטים שעוזי שביט חושף ומן החיבורים שהוא מצביע עליהם. השירה העברית החדשה עולה ממחקרו כמערכת אחת המתפתחת בהליכים דיאלקטיים מורכבים, מימי שירתם של נפתלי הרץ ויזל ור' משה חיים לוצאטו ועד ימינו.

2. בראש הספר מפרסם עוזי שביט מחדש את מסת המבוא שלו "כפתח השירה העברית החדשה" (2). מסה זו פורשת יריעה רחבה, שעיקרה בעיון חדש והתעמקות במהותה של ספרות ההשכלה העברית (וליתר דיוק - שירת ההשכלה העברית). לאחר סקירה חטופה על התפתחות השירה העברית ומתוך הנחה ש"השירה העברית, עד למאה ה-20 ידעה בתולדותיה שתי תקופות של פריחה: תקופת המקרא - ימי הביניים ... (ע' 11), כאשר "השירה העברית של ימי הביניים אינה המשכה הישיר של השירה העברית המקראית" מגיע המחבר להנחה, ש"שירה עברית חדשה החלה לצמוח רק סמוך לאמצע המאה ה-18, כמעט בבחינת יש מאין, על קרקע התרבות החדשה של תקופת ההשכלה האירופית. לאחר תקופה של שידוד מערכות חברתיות ותוכניות עמוק" (ע' 13).

אין אפשרות במסגרת סקירה קצרה לפרט את אורחות הניתוח של עוזי שביט. ניתן להתוות בתכלית התמצית את הנחותיו העיקריות, לאמור: א. צמיחתה של הספרות העברית החדשה היתה אחיזה הן בהתפתחות החברתית והכלכלית בארצות המגורים, שפתחה לפני היהודים אופקים שהיו אטומים וסגורים מבתוך, והן בערעור הסמכות הרבנית המוחלטת, שמשלה ביד רמה על אורח החיים המסורתי. הסדקים בחומת הסמכות הרבנית ניבעו כאורח פאראדוקסאלי מכוח פעולתם של זרמים חברתיים - רוחניים מנוגדים זה לזה, שעלו וגאו כמחצית המאה ה-18: ההשכלה והחסידות.

ב. "הספרות העברית החדשה היתה קשורה, לכל אורך דרכה, קשר בל ינתק עם האגף המרכזי של תנועת ההשכלה היהודית" (ע' 20). "אגף מרכזי" זה אחת היתה שאיפתו: לפתוח לרווחה את שערי התרבות של עמי אירופה הנאורים לפני החברה היהודית. לו נתקיימה שאיפה זו במלואה, ספק אם היתה קמה ומתפתחת ספרות חדשה בעברית וביידיש. מגמות הטמיעה ופיתוייה היו בולעים את כל האנרגיה הלאומית. תנאי להתפתחות ספרות עברית היה קיומה של "חברה בעלת אורח-חיים יהודי ומסורת תרבותית נפרדת, חברה המאוחדת גם על ידי תשתית לשונית משותפת, המיוחדת רק לה - עברית ויידיש" (ע' 21). עובדה זו עשויה להסביר את העתקת המרכז הספרותי מגרמניה לאירופה המזרחית. יתר על כן: הפריחה של הספרות העברית וספרות יידיש - החל ממחצית המאה ה-19 - שעלתה כנסיכות היסטוריות מסייעות, ספק הוטל בעצם קיומה כאשר חלו תמורות מפליגות כנסיכות



עוזי שביט

הנ"ל ואף נתחוללו מהפכות ומלחמות על כל הכרוך בהן.

ג. "תנועת ההשכלה העברית - משנות השמונים של המאה ה-18 ועד אמצע המאה ה-19 - התבססה על שלושה עיקרים יסודיים:

האמונה בשכל האנושי, בתבונה ובמדע ("תורת האדם"); האמונה באל ובדת ההתגלות ("תורת ה'"); והאמונה בכוחו של היפה והגשג ("השירה", "המליצה"). (ע' 25). שלושת העיקרים בולטים במיוחד בהגותם ובפעלם של משה מנדלסון ונפתלי הרץ ויזל. התפתחות השירה העברית מצביעה על מגמת ערעור של שלושת העקרונות הנ"ל. מיכ"ל ויל"ג מעלים ספקות ביחס לשני העקרונות הראשונים. והעקרון השלישי, שזכה לכינוי יפה ונלהב מפי שלמה לויזון בשיר הפתיחה ל"מליצת ישורון" ("המליצה מדברת"), שיר שראוי להחשב כאחד המניפסטים הבולטים של תנועת ההשכלה העברית המוקדמת" (ע' 34). אינו עולה כמוחלט בשירת ביאליק. החל מאמצע המאה ה-19 "מתערער במידה רבה הבסיס האידיאלי כולו, שהיה מכוסס על התפיסה שלושה עיקרים אלה משלימים ותומכים זה בזה, ביוצרים יחד מבנה שלם והרמוני שיש בו איזון ושיווי משקל בין התבונה האנושית, ההנהגה האלוהית והכוח האסתטי" (ע' 42).

ד. את התמורה האיכותית ניתן לגלות ביצירתו של יל"ג, "שהחל את דרכו בשירה העברית כממשין מובהק של "נוסח ויזל", אידיאית ופואטית, וחולל בהמשך דרכו מהפכה רבתה בשירה העברית החדשה, הן בתשתיתה האידיאית והן בתשתיתה הפואטית" (ע' 51). אף על פי כן, הרי יל"ג הוא לא רק עצם מעצמה וכשרה של תנועת ההשכלה ושירת ההשכלה, אלא גם פיסתה פרייה הבשל ביותר של שירה זו" (ע' 50). יל"ג אחוז בשלושה קווי יסוד של שירת ההשכלה: האמונה היציבה במערכת ערכים המושתתים על תבונה, העדפת העניין הכללי על הפרטי ואחיזה במסורת הריתמית הוויזלית.

ה. חיים נחמן ביאליק הוא גם ממשיכו של יל"ג. שירתו היא כמידה רבה שירה מעורבת ולוחמת. כדרך יל"ג מפתח גם ביאליק מודלים זאנריים חדשים ומקוריים, כמוהו הוא פונה אל "הסגנון המעורב", אל השאיבה מתוך רבדי לשון שונים ורבים - עד כדי מיווג. אפשר שגם בספקות כלפי אשיות האמונה, בפניה "כלפי שמיים ריקים" (ע' 52), ממשיך ביאליק בדרכו של יל"ג. אך מן הראוי

להצביע על החידוש והתמורה ששירת ביאליק העלתה לעומת שירת ההשכלה, לרבות שירתו של יל"ג: בראש וראשונה היא בישרה את התפוררות האמונה במערכת ערכים יציבה והציגה תפיסת עולם אמביוואלנטית. "הסמל של "עולם תאומים" הוא הסמל הבסיסי ביותר של שירת ביאליק" (ע' 53). יתר על כן: חל שינוי ביחס אל השיר הלירי האישי. שירת היחיד ושירת הכלל השתזרו כפתוכות זו בזו. ואחרון אחרון: חלה מהפכה קיצונית בתשתית הריתמית: "השירה העברית, בהנהגתם של ביאליק וטשרניחובסקי, מסגלת לעצמה את השיטה המשקלית הטונית - סילאבית, על פי הדוגמאות של השירה הרוסית והגרמנית" (ע' 54).

מסקנתו של עוזי שביט היא ברורה: אין להסביר את חזיון הרנסנס המפתיע בשירתם של ביאליק וטשרניחובסקי ואת התנופה היוצרת בשירה העברית מאז ואילך מבלי להביא בחשבון את כל "תקופת ההכנה הממושכת, תקופת הדגירה" (ע' 38). אף על פי כן קשה להשתחרר מרושם הפליאה. אפשר שמן הראוי להבליט את היחס בין "תקופת ההכנה הממושכת" - הנראית כתקופת הכנה רק ברטרניחובסקי מסויימת - לבין אותו חזיון שפרץ וגאה לאחר ההכנה הממושכת הזאת, שאין כל כוונה למעט בערכה. ספק עם ניתן לומר בוודאות, שהתגלותו של ביאליק (או אף של טשרניחובסקי) התחייבה מתוך ההתפתחות רבת הפנים של השירה העברית בתקופת ההשכלה. כלום אין כאן ככל זאת משהו שאפשר להגדירו כנס חד פעמי, כבקיעת אור גדול ומקורי, המעניק משמעות איכותית הן לכל מה שהיה לפניו והן לכל מה שעלה והתפתח אחריו?

3. בעקבות הדיון היסודי והמדויק של עוזי שביט עשויה להתעורר בעיה עקרונית, המתחייבת מן ההתבוננות אל מערכת היחסים בין שירה ואידיאולוגיה. כוונתי לעצם העובדה, שכל משוררי ההשכלה - ואף ביאליק וטשרניחובסקי - כתבו את דברי שירתם בלשון שלא דיברו בה מנעוריהם. אפשר אמנם לציין, שחזיון זה אינו חדש בתולדות השירה העברית. גם משוררי ספרד בימי הביניים כתבו את שירתם בעברית, אף כי דיברו ערבית. ומי יודע, בעצם באילו לשונות דיברו בחיי היומיום משוררי המקרא ויוצרי הפיוט לדורותיהם?

אפשר להעלות על הדעת שלשון הקודש מעולם לא חדלה להיות לשון חיה בכל תפוצות ישראל. קולותיה שנשמעו יומיום בבתי הכנסת ובבתי המדרש חדרו ונספגו בהוויתם ובנשמתם של היהודים כאשר היו. אלא שיצירות השירה סטו במידה ניכרת מלשון התפילה ומלשון הלימודים. ניתן לשער, שבמעבדות לשון היצירה של המשוררים פעלו וחלחלו מגמות שונות. אפשר אפילו, שהמשוררים עצמם לא היו מודעים להן כעליל. באורח כללי ניתן לומר, שמדובר בשתי מגמות תשתיות: לינוק מן המורשת הלשונית כבדת הרבנים הטעונה בספרים המקודשים לדורותיהם, ומאידיך גיסא, להתקרב אל אורחות המבע של הדיבור החי.

אפשר להעלות על הדעת, שכוחה ואיכותה של שירה בעברית אחוים במידת הצלחתה במיווג שתי המגמות הנ"ל הלכה למעשה. שינוי עקרוני חל, כמוכח, מאז שהעברית הפכה לא רק ללשון מדוברת, בבחינת מצוות אנשים מלומדה, אלא ללשון-אם ממש.

דבקוהו של ביאליק במבטא "האשכנזי" תרם תרומה בלתי מבוטלת לאיכותה של שירתו. באמצעות המבטא הזה והמערכת הקולית שלו פרצה השירה העברית את סכריה הרקדוקיים ונפתחה לקראת אפשרויות בלתי מוגבלות של כיסוי ויצירה. המבטא "האשכנזי" היה רוח, חי ורוטט מפני שקולותיו נשמעו יומיום כלשון תפילה ולשון לימודים, ונעמתו התמוזה במידה רבה בעולם של קולות שאפף את חיי העם והווייתו (3).

גם אם לא היה ניסוח אידיאולוגי עיוני לתפנית הזאת, ניתן להסיק מסקנות מן העובדות הגלויות בעליל.

4. מסותיו של עוזי שביט על "לישרים תהילה" של רמח"ל, על אספקטים מסויימים בשירי העלילה של

מגרשי הפחדים ושדי המציאות

אורי ברנשטיין: מה שנשאר,
מה שלבו; שירים; עם עובד;
1987



אורי ברנשטיין

אם בשל אובדן המביא עמו התפכחות ואם בשל חכמת הגיל והנסיון, אורי ברנשטיין, בקובץ שיריו האחרון, עומד בסימן קהלת. הגישה הפילוסופית אקליסטיסטית בעיקרה, בשל תפיסת הזמן האובייקטיבי ("או שגלגל / אגיד, סובב לו והולך?", עמ' 38), תפיסת הזמן הסובייקטיבי ("שעות השחר הן הקשות מכל", עמ' 31), העדרו הכמעט מוחלט של זמן סקראלי ורק רמיזה אוניברסלית לנושאי אמונה וקודש. גם תימאטית, הספר עוסק בוויכוח הנצחי בין חוסר המטרה הקיומי לבין התנועה המתמדת והסיזיפית של חזרה על ציר ללא תכלית. בדומה לקהלת, יש קבלת דין ("עת לכל", 33) תוך כדי התמודדות עמו, וניסיונות נושאים להתנחם במעט האפשרי.

הקובץ מתרחש במרחב הרוגש והרוטט שבין שני הניגודים הבינאריים המצויינים בכותרתו: מה שנשאר, מה שלא. מרחב זה מצוין על ידי תנועה מתמדת, השתנות, חילופיות ומחזוריות. הוא מציע בדיקה של המרחב הזה על גבולותיו, כאשר כל שיר מוסיף "פריטים" לשלוש הקטגוריות. סך הכל של השירים, לכן, הוא יותר מאשר השירים הבודדים שכן הקובץ ערוך ומתפתח בתנועה שיש בה התקדמות מעגלית הבוחנת את הנצחי ואת הזמני ואת מירב האפשרויות האמוציונליות והלוגיות שביניהם. יש בקובץ משמעות כוללת ועקרון ארגוני שמייחדים אותו כמקשה שירית מכובדת ומכוכרת. זהו נסיון בוגר להתמודד עם חוסר המשמעות הקיומי על ידי בדיקה יסודית של מרכיביו, ופרוקם.

זוהי שירה לירית קצרה בדרך כלל, כשהשיר הטיפוסי מחזיק כשתיים-עשרה שורות. בקובץ שתי סונטות ("נגינה" בעמ' 33, "שיר ללא שם", בעמ' 14) ולמרות שאינן מזהות ככאלה על ידי המשורר, נראה לי שהמבנה הידיאלטי של הסונטה הוא המבנה שאליו שואפים רבים מן השירים, גם אלה שנוגעים בז'אנר מבלי לממשו. הלשון רהוטה, ניקה ומשוללת מליצה. האמצעים הרטוריים מצטמצמים למטאפורות והירות ותדות, בעיקר מן התחום האנושי ("מוקד כמו לפני מת") ומן הטבע השגרתי (עץ, הר, פרח, ים). שוב, כובד המשימה התימאטית קובע אמצעי ביטוי "ענייני" ללא גלישה או פיתוי לצירוף ולפלאסטיות שעלולים לפייף את החומר.

למרות הטענות הרגשיות של השירים, הכאב שבו הם חדורים, והמסקנה השלילית הכמעט מוחלטת שאליה הם מוליכים, יש בהם חיפוש נואש, תנועה

כצבת בצבת (סוף מעמ' קודם)

יל"ג ועל "שרשיה והתגבשותה של הפואימה הביאליקאית" מרחיבות את הדעת ומשתלכות בגישתו העקרונית של המחבר. אין מסגרת רשימה זו מאפשרת דיון מפורט בכל הבעיות, שהועלו במחקרו של עוזי שביט. מכל מקום ניתן לעמוד על איכותם ולקבוע, שכל עיון רציני בתולדות השירה העברית אינו יכול מכאן ואילך לדלג על פרי מאמציו של עוזי שביט או אף לרדת מרמת הדיון, עומקו, אחריותו ודיקו ניסוחיו. ■

שלום לוריא

הערות:

1. ראה: עוזי שביט: המהפכה הרייתמית (הקובץ המאוחד תשמ"ג) וכן שלום לוריא: "בפסל ובמעגל" - על שני ספרים של עוזי שביט.
2. עוזי שביט: בפתח השירה העברית החדשה, הוצאת מכון כחלק הספרות העברית, אוניברסיטת תל אביב (תשמ"ו).
3. השורה: שלום לוריא: "בפסל ובמעגל" עמ' 353.

עלוב, לבין מה שעדין משתנה, פתוח. כאילו כלל לא היו.

למרות מידת החסד (בן ובת), הכאב (אב, כדלהלן) והצורך הנורא להתחבר ולחבר, השירים מובילים לחיזוקה של הבדידות, לאישורה של הזרות, להגדרת הקיום כמשולל משמעות, ואפילו תוכן: "קיום חסר דעה כשל פקעות או כלב" (עמ' 25). מכל אלה שנרשמו עד כה, הגבול הבינארי של מה "שלא נשאר" הולך ומתמלא, ואילו "מה שנשאר" הוא ה"העדר", החסר. העדר זה מוביל את השירים מבחינתם התימאטית, לחיפוש במישורים המופשטים: אולי "מה שנשאר" הוא הזיכרון? השיר? תמונה? צליל? ואם יש גאולה כאלה, מה מאפיין אותם, ומדי התכונה שמאפשרת להם להישאר. כאשר לזיכרון, מוקדם לו השער "צפונה לתמיד", המחזיק שמונה עשר שירים ועוסק במות האב. תהליך הצמצום, ההפרדה, ההעלמות מותרת את השאלה הקיומית תלויה בכך וכמה ש"נשאר" בו. גם כאן, הטור של "מה שלא נשאר" הוא הטור המלא, אולם הסיכוי לזכור ולהזכר מוצג כאופציה ממשית, כאפשרות של נחמה. "רק אינני מביט במראה שלא לראות / איך אני מדמה לך מיום ליום" (עמ' 49), כלומר: הבן מכיל משהו מאביו, בתהליך מתקדם. ועוד: "מראות מספר ששוב לא ישתנו קמים / ביום ללא מסתור כמי שמוקד / לפני המת, קבועים אתי" (עמ' 48). לסכום, יש בדמות האב, כנגוד לכל יתר הדמויות, אפשרות לגאולה, העומדת על שתי סגולות: סגולת ההשתנות של הבן ההולך ודומה לו, וכחם המאגי של מראות הקשורים באב שאין למחקם, שהם קבועים, לאלה יש היבט פיזיולוגי (שמוצג גם, בשיר אחר, כדמיון המשפחתי בפרק היד שצורתו היא המקשרת בין הדורות, עמ' 62). גם כאשר הם ישובים לידי שולחן משפחתי שנע כמו רפסודה, עמ' 67), ויש היבט פסיכולוגי (זכרונות של ילדות האב שהופנמו ונחרטו כלב הבן, למשל). ברצוני להציע, על פי הכתוב לעיל ועל פי המשך הדברים, שה"טור" של "מה שנשאר" מאופיין על ידי אמצעים משתנים המסוגלים להמיר מציאות בכבואה. גם הזיכרון דלעיל, אינו זכרון טהור אלא מואר, זיכרון שעבר תהליך, כמוהו, השירה, משום כוחה "להמיר כל מה שמצוי באחד" (7). גם הזיכרון וגם השיר קיימים בכח האפשרות המטאפיזית, האפשרות לטרנספורמציה של המצוי, הנתפש והנשכח - אל הבלתי-נתפש, המופשט והנוכח. כך גם מוצג כוחה של הנגינה והמוסיקה: "הנגינה היא שבכוחי להפסיקה, / ושאינו מפסיק, שוב לא תחדל" (עמ' 33). וכך גם כוחה של תמונה, או כפי שהיא מתבטאת בקובץ, כוחו של האור, וכאן, איך המשמעות של אור סמלי, גנוח, קבלי או מיסטי אלא אור פיזי שמאפשר הבהוב רגעי ובהבהובו הוא מאיר פינה, ופינה זו או עוברת תהליך טרנספורמי לטור של "מה שנשאר", בדיקה של הופעת האור בקובץ מעידה כי לעולם אינו מרכזי לארוע המתואר, לתחושה או לנושא השירי. הוא מאופיין על פי הופעתו המפתיעה, השולית, הצדדית והרגעית. (ראה האור הצל מהמנונה הצדדית בעמ' 29, "נגינה מוגהת של פרחים בשוליים" עמ' 57, "אור זרח בין יד", עמ' 90 וכו'). כמוהו גם המלים "המלים עושות לנו חדלון מואר / ומסכות לנו אושר ללא הגבלה", (עמ' 81). תפקודו של האור מוגדר ומוצהר, בשיר "שכנים" (עמ' 103), "אפשרויות של אור שיעלה ויגרש את השדים". האור פועל כמו בראינע, ויוצר תנועה, חילופיות שבין הנשאר והלא נשאר, וכמוהו השירה והמלים שמוגדרים כ"צעקה של חולה" (עמ' 108), ואליהם מצטרף "האגדי".

עצבנית אך מכוונת שתכליתה לבקש עניין לאחוז בו, גאולה קטנה אפילו, על מנת לגשר בין "הזמנים הקצרים שבין חולשות הדעות" (עמ' 104). אותו משהו מבוקש מצומצם למינימום, איך כאן חיפוש אחר "אם ואחות" או "איה האהבה?", שהם מעבר לתחושת הקובץ. האנושי מוגדר בשיר על פי סימניו המצומצמים ביותר: "מי שמדבר או נושם או זז" (עמ' 97) ובמקום אחר, גם צוחק, משתמע מכאן, אמנם, חיפוש אחר קשר אנושי, ואפילו מינימאלי, עם אדם אחר ובלבד שאפשר יהיה לראותו או לשמעו. שירי הקובץ בודקים את אפשרויות הקשר האנושי המינימלי הזה. בפתחת הקובץ השער "שיחה ממושכת" ובו שיישה עשר שירים בני מחזור אחד העוסקים בניתוח רגשי של ידירות, חברות, קרבה כלשהי. "מוטב שנחריש במשותף, ולו רק נפגש" (עמ' 7). זוהי ידירות על הרקע של התמעטות, העלמות, קשר קיים שאיננו קיים, חד סטרי בדרך כלל, אשר קיומו מוטל בספק ובכל זאת הוא ניזון ומתקיים בזכות עידודים מזעריים שמהם נשאבת תקוות-מה: "בסוף רואים א'תנו על קו האופק / קבוצה מן הצומח, מדברים" (עמ' 8), וכן: "מאוחר, כמנהגך, תציע ידירות" (עמ' 11) ואולי גם "נשב זה מול זה ולא נדקדק", ובלבד שתשמר התקווה לקשר.

לאחר הבדיקה של החבר, או הידיד, עובר הקובץ לבדיקה פחות יסודית - אך אולי יותר מכאיבה, של היחסים עם הבן, הבת והאם. הקשר עם הבן והבת מנסה להתמקד בקו של נתינה, הנחלה: "ומה אגיד לך בתי... ואיך אטל ממך כאב" (עמ' 70) ועם הבן: "זה הזמן המתאים להנחיל לבנך / את הסגולות המקלות על הפחד" (עמ' 32). מידת הציפיות לקשר עם הילדים מוגבלת מראשיתה לחד סטירות, וגם היא אינה מתאפשרת. הכאב הנתון באכזבה מקשר זה מתבטא בשיר אחר: "ולא היה לי מלבדכם דבר ביום ההוא, / ולא גיליתי מאז דבר נוסף שהיה" (עמ' 69).

בשיר אחד בלבד מחזרת האם, וזו אף לא על בסיס של נתינה אלא על קשר של ניתוק, קשר אוקסימורוני חסר תקווה: "בת אדמה אמא לא הפריחה דבר / לבד מעציצים שיכשו במותה. / ואולי לא הקשבת...". (עמ' 65).

הקשר עם אשה, נשים או אהבה הוא קשר שגרתי, במקרה הטוב, פרובלמטי בסך הכל של השירים. "לראות אותך בחורף שיבוא / כל יום פותחת כרו / יושבת וקמה, / ...לעמוד על טיבו של המחבר בין אנשים, קרי: / לעסוק שוב במלים." (עמ' 25).

הקובץ חושף עולם רגשי של גבר המתמודד עם קיומו ואינו מוצא גאולה או הרמוניה, ולו זמנית, באשה או באהבה. נראה אף, שהאפשרות של אהבה (כמו אצל עמחי, למשל) אינה מודעת כפתרון, אף לא זיכרון עמום או כתחושה חד-פעמית של השתייכות ושייכות. הנשים המופיעות בספר שוליות וזמניות, ותמיד מנוכרות ואולי גם בלתי מוכנות. אין הן שייכות לתחום של "מה שנשאר", אבל גם לא למה "שלא נשאר", ומעל לכל אינן מתוארות אף כמשתנות, כנעות במרחב שבין "מה שנחרץ", שהוא

צביה גינור

הכיצד ייקרא?

**רות אלמוג: שורשי אוויר;
רומן; הספריה; 1987;
359 עמ'.**



רות אלמוג

רות אלמוג

קראתי את הספר - אהבתי אותו. לא את הכל אהבתי. בהחלט לא את הכל. והיה חבל. עברתי עליו שוב - מה אהבתי. חזרתי ועברתי עליו - מה לא אהבתי. זה היה יכול להיות פיצוץ.

שלושה סיפורים ארוגים בספר לכלל יריעה רחבת מימדים המשתרעת על פני מאה שנה. שלושה סיפורים שהינם סיפור אחד - החזון הציוני המטפיסי, המתממש וקם באופן בלתי יגיוני ובניגוד לחוקי הטבע ועם מימושו הוא נושא בתוכו את זרעי הפרועות של הסוף הבלתי-נמנע. הסוף מצוי כבר בכראשית ואילו, מאה השנים שאותם מעביר לפנינו הספר באות רק לתאר את תוואי התהליך. (מזכיר ספר אחר על מאה שנים ועל תהליך שסופו בראשיתו).

שלושה סיפורים - סיפורו של אלחנן יוסף לבדובי, אבי סבה של המספרת - משוגע-איש-הרוח. איש שהגיע מרוסיה. ציוני אוטופיסט, המוריש את שיגעונו המיוחד לכאם אחריו, לנכדתו רוחמה ולבתה מירה.

רות אלמוג, אהבתי את האיש הזה, שלך, על תוכו ועל קרביו, על ערגתו ועל שיגעונו ועל ריחו המיוחד.

אלחנן יוסף לבדובי - מי היה האיש? "במשך שנים הלך אתי האיש הזה במחשבותי, עד שנעשה לי קרוב מאוד, ממש חלק מנפשי ובכל-זאת חמקמק וחסר-זהות ברורה כמו צל... ואף-על-פי שהיה קרוב לי בשורש נשמתי כפי שפירשתיה בדימויני, זו שכערתה נגעה בי, רותחת ומכאיבה, בה בעת גם היה זר ולא נתפס, רק איזו אגדה שבדיתי מליבי".

מי היה האיש הזה, לבדובי? בדייה או דמות שהיתה? וגם אם בדוי, צל, פיקציה בלתי-מתממשת, הוא איש כלבבי, מרתק משובב מושך אליו. רות, איזה קסם את יוצקת באיש הזה ואיזו אהבה את משפיעה עליו ואורגת אותו ובו וחולמת עליו וסוחפת אותו איתך לדעת ולהכיר את האיש שאמר משפט תמוה - "השיגעון הוא חכמת היחיד". מי האיש הזה, לבדובי, שדרך עיניו המיוחדות נראה הטרורף ברדעת, והדעת משובשת ומטרופה? "איזו ארץ עצובה", אמר לבדובי והוא לא כיוון את המשפט לא אל יעקב ולא אל דריה, אלא סתם כך אל החלל... "חלמנו יחד חלום יפה. אבל החלום לחוד והמציאות לחוד. כל כך תמים הייתי. חשבתי שאני בא לארץ ריקה..."

ארץ ריקה? חטא ראשון - "חשבתי שאני בא אל ארץ ריקה". הרי כולם חשבו שהם באים אל ארץ ריקה. אבל מה מותר המשוגע מהשאר? שגם משלא היתה הארץ ריקה המשיכו כולם שלא לראות. והוא היחיד אמר את שראה - משוגע, משוגע, משוגע.

ומה מותר המשוגע מהשאר? שהם עיוורים והוא משוגע.

"אנחנו רגילים לחשוב שהערכים הם כולם איזה פראי-מדבר, חמורים אתם קוראים להם. אתם חושבים שהם לא מבינים מה קורה סביבם. אבל זאת שגיאה גדולה. אני מכיר אותם ואני מודיע לכם שהערכים כמו כל העמים השמיים הם בעלי עורמה, אנשים עם שכל חריף..."

מי אומר את הדברים האלה? ומתי הם נאמרים? לבדובי המשוגע, איש העליה הראשונה, לפני מאה שנה.

ובאיזה ענין הדברים אמורים? בענין מחיר הזבל שהיו בני המושבה אמורים לשלם לשכניהם הערבים. "ואכן לא יצאו ימים רבים ולבדובי עזב את המושבה הקטנה לבלי שוב. לפיכך לא נמצא מי שיתווך בין

המתישבים לשכניהם בענין הזבל והם שילמו בעוד ביוקר".

רות אלמוג, על איזה זבל את מדברת ועל איזה מחיר את מספרת לנו? סיפור קטן של לפני מאה שנה, משהו ההופך למטאפורה נהדרת שבה, כדרך האיכות הספרותית, הסיפור יפה והמשל יפה. זה עומד לצד זה. והאחד מעשיר ומשביח את השני. ועוד לא סיימתי עם לבדובי.

"לבדובי שם פניו צפונה, הוא לא פחד מן השודדים האורבים בדרכים או מקשיי המסע. הערבים חלקו לו מפיסתם, כי נחשכ בעיניהם לקדוש, דרוויש. ובכל מקום היה מטיף להם בשמו של הנביא לקום וללכת אל המדבר, אל מקום הולדת הנביא, אל מולדתם העתיקה" זמירות מוכרות. לא? טרנספר?

ועוד לא סיימתי עם לבדובי. אין לאיש פתרון אפשרי, לא לחייו האישיים ולא לחלום האומי שלו שהוא תמצית קיומו. יסורי המעמד המכלה, של כוחות היצר וההרס שמשפיעה ארץ הטרורף על בניה מסכסכים אותו עם עצמו. עד שאין לו אלא המוצא האחד - פתרון הטרורף הנהדר. הנורא.

"פתח לבדובי את מכנסיו, הוציא את אברו, הביט בו ואמר 'ארור אתה! בכל זאת מישש בו עד שנשפך זרעו, עד שהיה רפה ומדולדל בכף-ידו, אז הוציא את הסכין שהטמין בכיסו בעוד בקר, ובעצמת עיניים ובתנופה חתך בו פעם אחת ולא יסף".

נו, רות אלמוג... הייתי רוצה להכיר יותר את האיש הזה שאת אוהבת כל כך (אחרת לא היית יכולה להעביר אלי את צבעיו המיוחדים ואת ריחו האירוטי, הארומטי ואת עוצמת שיגעונו הבלתי מתפשר). איזה איש יפה המשוגע הזה. איש שכמעט לא ידוע עליו דבר. הסיפור שלו נפרש. באופן לא מסודר, פרק אחר פרק. חכם האיש. חכם ומיוחד ומיוסר...

אבל פרשת לבדובי היא פרשה קצרה, קצרה מדי לטעמי, טעימה מהירה. קמפוז שאינו משכיב את הרעב... דיגדוג קל ליצר, ביאה נחפזת. לבדובי השאיר אחריו קונטרס שבו קוראת נירתו מירה, מירהלה. את סיפורה של מירהלה את פורשת לפנינו בגוף ראשון.

"ואולי באמת ראוי שאפתח ביום שבו עזב אותנו אבא. או מוטב ביום לידתה של אמא, או כרצח של סבא, או כסיפורים של אמא על סבתא שלה..." זו היא מירה הילדה, הגדלה לנגד עינינו, דמות לא-ברורה ובלתי-מוגדרת, נבוכה, נרדעת, גם בעיני עצמה וגם בעיני הכותבת אותה... הספר הוא סיפורה של מירה גוטמן במסעה אל עברה, אל הפינות האפלות של השיגעון המשפחתי העובר בבני-ביתה, מסעה אל הדרך הבלתי-ינדעת שבה אולי תמצא את זהותה העצמית, שבה אולי תצליחי את, רות, לגבש אותה לכלל ממשות חיה והרי כך את אומרת בהמשך הדברים.

"לפי שאין לי פתרון לשאלה אולי מכרעת זו, אני מחליטה להתאזר בסבלנות, להמתין ולראות איך יפול דבר. אני מחליטה שאניח לסיפור להיות כמותו אורזו שלא הקפידו לבררו, ובחום בישולו, לכשיוסר מכסה הסיר, יתגלה לא רק הלובן הצח של הגרגרים התפוחים והרכים, כי אם יתנכרו על פניו, ובהדגש, יבכי הפסולת הכהים הכעורים שצפו עלו מעלה בזמן הרתיחה".

מירהלה - בתם של רוחמה ושל גוטמן, הורים מסוכסכים הגרים באחוזה גדולה. גרושים.

"התביישתי שנאתי את אמא שלי. אמא שלי היא אשה מקולקלת, חשבת, ובטח בגלל זה עזב אותנו אבא."

במקום האב באים בזה אחר זה - וולף ואלכסנדרוני וגברים נוספים ומלאים את עולמה של מירה ואת מיטתה של האם.

"אל תאשימי אותי כל-כך, מירה, אני לא יכולה להיות אשמה כל הזמן... זה מהסבא שלי, את מבינה, זה מהסבא שלי שהשגוען זורם בדמו..." רוחמה המשוגעת. שוב משוגעת. הפעם משוגעת ללא חוכמה, בלי חזון. מה נשאר מהמשוגע איש הרוח? נשאר ממנו רק השגעון. הפשוט, הלא מעניין אנתנו הולכים עם מירהלה לאורך ילדותה,

דמיונותיה, גחמותיה ועד לנסיעתה לאיטליה ללמוד רפואה, לימודים אותם היא זונחת בסופו של דבר. מי היא מירה? בתה של המשוגעת היוצאת ללמוד רפואה. ממה מורכב עולמה של הילדה הגדלה בתוך עולם מסוכסך ומיוסר? מהו השגעון היחיד שלה? התשובות לשאלות האלה נשארות בלתי-פתורות עד לסוף הספר. פרט לענין המיוחד שהיא מגלה באבי סבה לבדובי ובקונטרס שהשאיר אחריו.

הסיפור השלישי הוא סיפורה של מירהלה, סיפור תמוה למדי, צעירה ישראלית שהגיעה לאיטליה ללמוד רפואה ונפלטה מלימודי הרפואה, הפכה לעיתונאית, נישאה לאיש אקדמיה קשיש ממנה בשנים רבות, מתחברת לגולה צ'כי ערב הפלישה הרוסית לצ'כיה, חסרת שורש, עקרה, אינה אחוזה בשום מציאות.

סיפור מוכר, גם השמות דומים מירה ומירהלה על הראשונה את כותבת בגוף ראשון על השניה בגוף שלישי כאילו היא אינה את, אינה נמצאת בארץ, ואכן מירהלה הינה דמות שעימה היה קשה לי להתחבר, משהו לא אמין, לא ממש מעוגן בשום שורש, שורשי איר. אולי. אבל גם כאשר דמות סיפרותית הינה חסרת שורש היא חייבת להיות צרופה ומגובשת כדמות סיפרותית ולא כך היא. התחושה שהצלחת להשאיר אצלי, רות אלמוג, הינה שאינך אוהבת את מירהלה, אולי משום שאין בה ממש. אולי משום שהיא דמות בדיונית אשר בדיח אותה ולא התחברת אליה.

מה אם כן, נותר? לבדובי המשוגע המקסים. מירה הילדה השוגה בדמיונותיה המתארת את העולם בעובר וחולף לנגד עיניה ואינה יכולה לאמץ לעצמה דמות עולם פנימית הדוקה ומגובשת. מירהלה ההופכת למירהלה - עיתונאית בלתי-אימינה. העסוקה בלהג פוליטי חסר שחר.

חבל. כל-כך חבל. הפרסה הרחבה של הספר על פני קרוב לארבע מאות עמודים היתה בעוכרו. למה היה צריך כרוחב היריעה הזה? הרי מחצית הספר הניבה את פירותיו. יותר ממחציתו כבר קילקלו.

הנה למשל השפה - לפרקים היא שירה, כמעט פיוט צרוף, כמעט צרוף, הבטחה המתקשה להתממש בהמשך.

הנה למשל - "מסביב על הערץ הצר המתפתל ועל סוללות העפר השוממות ועל כל מרחב החול, הצהוב, ההווה, היו שפוכים צהריים המומי אור" - איזה יופי.

או למה דברי השיר האלה הולכים ונהפכים למשהו כל-כך בנאלי, מרוחק? שורה מקרית - "הוא קם ממקומו ומירה התבוננה בו בלכתו, היא שמה לב שהוא שרירי וחסון כמי שמרבה לעסוק בספורט" או שורה אחרת - "לעולם, לעולם לא אוכל להגיע אליו, חשבה, אם הוא לא מוכן להגיע אל עצמו, ואיך אוכל, אני מבחין להבקיע פנימה?"

כאילו כבר לא היה כוח, רות, לאחידות הזאת שכרוח הארץ המטרפת והמטרופת הזאת, כאילו קשה היה להביא את מלוא הכיסוי של השטר שנכתב בראשית הדברים. ועם הכל ולמרות הכל ועל-אף-הכל - מומלץ וחשוב, הספר הזה, אולי כמו כל החוויה ההפוכה והמתפתת בארץ הזאת.

יוסף בן אלה

לקלוט את בכורת הרגע הטריוויאלי

יאירה גנוסר: הצגה שנייה; שירים; הוצאת הקיבוץ המאוחד; תל-אביב, תשמ"ח; 96 עמ'.

שיריה של יאירה גנוסר הם שירים של קלט ושל לקט: העין תרה אחר פירושים של "מידע", קולטת ומלקטת אותם, ובכוא היום הם מתלכדים יחדיו בצירופים מעניינים, צבעוניים ואסתטיים, שהם מיוחדים ואופייניים למשוררת, ולא לאיש זולתה. זוהי שירה אימזיסטית, הלוכדת את הרגע היחיד במינו והחולף, על כל ריטוטיו ופרפוריו, תוך שילוב של כמה חושים, בהיעלם אחד, אך גם חותרת לאמיתות היסטוריוסופיות רחבות, האופייניות לכל התרבות האנושית, ובנוסף לכך, יש בשירים הללו גם חיוך ואוטואירוניה, שאינם אופייניים לשירה האימזיסטית, שהיא לעיתים קרובות מעודנת מכדי להותיר מקום להומור ולבדיחות-הרדעה. על פעולה הליקוט, ליקוט קורותיה שלה, מספרת יאירה גנוסר בדרך הסמל והטרנספוזיציה, תוך סיפור קורותיה של בנאזיר בוטו, אישה מן העולם השלישי:

לקטתי קורותיה, פה ושם, בשדות העתונות: לקט, שכחה.

לקט, שכחה.

כדרך המלקטות העניות, בנות דלת-העם שיש להן קרובים אלימים, מיהסים לעתון, ולעתיק.

כך עולה, מתוך ליקוט קטעי עיתונות ישנים, קולאז' מעניין וחידתי, שהשקפות עולם מנוגדות שוררות בו: אליטיזם אריסטוקרטי מזה ופנייה אל ההנאות ה"פלבליות" מזה, היקדעות בין מסורת לבין חידוש, בין דמוקרטיה נאורה לבין פנייה מדעת אל "הנאמנות הפאודלית". עולה בסמוך, ועל דרך הטרנספורמציה והסמלה, גם קרע בלתי ניתן לאיחוי בין נאמנות פוליטיות מנוגדות, בסופו של דבר, הניגודים מתפרשים, ועולה מן הספר אהבה לאדם כאשר הוא אדם, ללא הבדל דת, מין וגזע. 'הצגה שנייה' הוא אחד מספרי השירה ההומניסטיים וההומניטריים ביותר, שראו אור בעברית. אין בו פדות בין סכלם של גיבורי המחחרות בשנות המאבק לעצמאות, בין מסכת חייה של פקיסטנית, בתו של קרבן פוליטי, בין הקונפליקט של אנטיגוניה בת יוון העתיקה, בין חרדותיה של בדואית בגלביה תכלת בבית-חולים סורוקה, בין חייה של ציירת גרמניה, קטה קולביץ, ש"הגיעה לכאן" באמצעות השיר. לא במקרה, מסתיים הספר בתמונה מן הסרט האילם "פטיימקין", שבו מתגלגלת עגלת ילדים במדרון מדרגות עיר החוף אודסה (תמונה זו, אגב, עלתה תמיד בתודעתי, משום מה, למקרא השורות החותמות את שירו של אלתרמן 'השרפה': "עוד רצה, עוד רצה אנדרטה של שיש / האם וילדה השבור"). הדוכרת בשיר, בעמדתו של איל עקור, נושאת תפילה של אדם חילוני ומאמין, תפילה שהיא תמצית ההתבטלות והכניעה, אך גם תמצית הכמיהה האנושית להמשך החיים: "אני, המדבר, ויתרתי על דיבור, ויתרתי על תבונת קולי (- - -) אתה - ראשית וסוף סיכוי עד תום / אתה, הנע מקדם אל קדמה / אתה, אנה, אל תשלים מעשיך".

שירי 'הצגה שנייה' הם שירים מודרניסטיים, ססגוניים וססקוליים. יש בהם אף הסתמכות ביוזעין על הזרמים המרכזיים באמנות המודרנית, אך יש



בהם גם בנייה של מיתוס אישי, רומנטי, המתעכב על פכים קטנים מן העבר הקרוב והרחוק, כמעין "הצגה מאוחרת", המודרני והמיושן מתמוגים כאן למסכת אסתטית ומעניינת, המוכיחה כי את החדש והמחודש ניתן לבנות גם מחומרים ישנים. מסכת כזו עולה, למשל, למקרא השיר הקצר והאבוקטיבי 'מה שנשאר':

השקט מתבדל בתוך קנקן וְשון של תה העומד על המדף בין כל-כתבי קאנונים.

צפופה בהם תחנה, ובה אדם קשול לחרס, הנשבר.

גם המלה "נפל" קשורה אצלי ברמז, הנלווה להתבגרות של בני.

בבית-הורבי רוהט עתיק

היה משל לערך, הנשמר. משם נשאר לי הכלי בעל הזרבונית הלבנה.

למרות קיצורו ופשטותו, יש בו בשיר זה כמה מן הסממנים האופייניים לשירתה של יאירה גנוסר: אהבה כמעט פטישיסטית לספרות ולספרים (זו עולה בספר על כל צעד ושעל: ביאליק, טרניוהובסקי, ברנר, גנסיין, שופמן, דבורה בארון, אורי צבי גרינברג ואלכסנדר פן, עזרא זוסמן, אברהם חלפי, אמיר גלבווע הם גיבוריה של יאירה גנוסר. יצירותיהם וספריהם הם חלק מקשת החוויות שלה, לא פחות מזיכרונות ילדות בחיק המשפחה או מחוויות ההווה בתל-אביב ומחוצה לה); חרדה מפני האלימות ומפני תוצאותיה; רצון להיאחז בסדרים הישנים והטובים, העומדים להסתלק מן העולם; פחד החלוף והפנייה אל התחינה ואל התפילה בעולם חילוני מודרני, ככל אלה, ולמרות התכנים האקזיסטנציאליים הרחבים והעמוקים שבתשתית השיר, שומר השיר על חזות פשוטה, כמעט טריוויאלית, שמקורה ביכולתה של המשוררת לעסוק בנושאים בשיא הרצינות, ועם זאת להותיר מקום לקריצת עין אירונית, המבטלת ואינה מבטלת את חשיבותם של נושאים.

תעריבת רומיה עולה גם מן השיר הקצר 'רדיו, דומם', הסימפטומטי גם הוא לשירתה של יאירה גנוסר:

זוג מספרים משל, באקראי, על שלחן-הכתיבה. גם אטב קטן השתרבב לכאן, אטב ככסים מנת, בינתיים, על אותו שלחן, ומשמש כמהדקי-נר. - האם זו הרמוניה?

לפי הרדיו

שנים מאנשי "סולידריות" נעצרו הבקר, בנרשה.

ורשה היא מרחק. - מה לי ולמרחק?

כמו מהגרים, הנודדים ומבקשים את מקומם, אני מבקשת לי פרופיל מגבש, זעיר בורגני, סולידי.

כביכול, יש כאן צירוף אקראי וארעי של "טריווייה": זוג מספרים, אטב כביסה, גליונות נייר כתיבה - בליל חפצים, מן הסוג המרכיב קומפוזיציה של ציור או צילום מודרניסטי. הכול משורבב "באקראי", בעמדה של "בינתים", כמו החיים עצמם שהם מורכבים מצירופי מקרים ומזימונים אקראיים. כך גם מזדמנות כאן, באקראי, שתי מלים הנגזרות מאותו מקור, והן כה שונות זו מזו בהקשרן ובמשמען: "סולידריות" ו"סולידו", שוב, נרמזים הקרע והשנויות בין עמדה נוחה וסולידית של מי שמשתייך אל המעמד השלו והנינוח ואל קבוצת הגיל, שבה מקבל את המציאות כמו שהיא, מתוך שלמה ומתוך פיוס, לבין הצורך והכרח למרוד בחוקי המציאות ולשנותה, כמנהג אנשים צעירים ונונקונפורמיסטיים. בין הקטבים הללו נעה שירתה של יאירה גנוסר בתנועת הזוית: רבים בה האזכורים של מורדים פוליטיים, ששילמו על האנכרוניזם ועל המחאה שלהם נגד הקיים, לעתים בחייהם ממש, ובצד האזכורים הללו, יש בשירתה גם מין רזיגנציה נהנתנית של אהבת חיים וחוסר מחויבות לדרוש במופלא ובנסתר, תוך השלמה מחויבת וטובת לב ועין עם ה"יש".

לפיקך, שירי 'הצגה שנייה' אינם נופלים לפח יקוט של השירה הפוליטית ה"מעורבת", שהיא תכופות חד-ערכית ומגויסת מכדי להיות שירת-אמת. מורכבותה של העמדה הנפשית, הבאה לידי ביטוי בשירים אלה היא ערובה לבריחה מרעת מן הפלקאטי ומן הישיר והבוטה: "אבל כאב ראשי, שהתפלג מרעיונות / המחאה, עוד מסתובב עם הידיים בכיסים / גבוה, כהה / הוא מתמקד בראש כמו עוף חמקמק על אנטנה: / עורב פעיל חוזר להטרדני: // בפיו פיסת-עיתונאות מנוקדת / פרטים, חלקי כותרת, / תאריך" (מודליאני 14).

המודעות הפוליטית, ועמה הספק הנעדר כל-כך מהוריתם של אנשים פוליטיים, החרדה מן הבאות, המסומלת בעורב שעל התורן, התפוררותה של המציאות שמכבר הימים לפרורי מידע אטומיסטיים - אלה ואחרים הם מסממני השירה הזו, שאין בה, כלשון הספר, הפלגות גזומה, אך כמחחרת רוחשים בה חרדות, העוכרות את השלווה.

על כך מתודה המשוררת באחד מן השירים ה"חזקים" שבקובץ, 'אין בי משמחת הסמבה', שהוא אוטופורטרט כן וחושפני, אך יש בו גם אוטואירוניה דקה ואין בו מן המגלומניה ומן הנרקיסיות, האופייניים למשוררים בימינו ובכל הזמנים:

אין בי מעצבנות הבדיחות של יודי אלן, גם אין בי משמחת ה"סמבה", מהדפס האבן, מחתוך אדם קעץ אני עושה קפלים של טוגה מעין גלימת-שופט, שכח שפוטו אבד והוא עוטה גֶןן מטעה, לבן.

בי אימת ה"אני" המפצלת כצפור גדולה ומרקישה בין צפרי שמים כנפי חוצות אגם-גנוסר כתאומי אויב בדפוס שליט. חותם.

זיוה שמיר

תעלומת "אלף נשותיו של נפתלי סימן טוב"

דן בניה סרי (מתוך הספר "ציפורי צל"; הוצ' כתר; י"ם)

עלילת הסיפור "אלף נשותיו של נפתלי סימן טוב" יוצרת מסתורין ומתח סביב גורלן של נשותיו; האם נרצחו שתי הנשים הראשונות ואם כן מדוע רצח אותן נפתלי, והאם גורלה של פלורה, אשתו השלישית, יהיה כגורל קודמותיה ואף היא תמות צעירה בטרם תספיק ללדת? בדברים שלהלן ננסה להראות כיצד נוצר המסתורין ולפענח את מקרי המוות ואת סיבותיהם.

נראה לי שחוסר הוודאות סביב פרשיות הרצח נובע בסיפור משני גורמים עיקריים הקשורים זה בזה. מצד אחד לפנינו מספר, הנראה לכאורה סמכותי וכלי-ידע, אך למעשה מגביל את נקודת תצפיתו לזו של גיבוריו, ובעיקר לזו של נפתלי. מצד שני נפתלי הוא אדם, שאין לסמוך עליו משום שפיו וליבו אינם שווים. יתר על כן, הוא גם מדחיק את יצריו האפלים ואת מעשיו הנלוזים.

מכאן נובע, כפי שנראה בהמשך, שניתן לקרוא לערער על פסיקותיו של המספר ולקבוע דעה משלו על פרשיות הרצח בעקבות המידע שמוסר לו הסיפור בדרכים מדרכים שונות. בסיום הסיפור ברור לקורא, כי נפתלי הרעיל את פלורה. הוא שלחה לבית אמה להביא רעל עכברים ושם אותו (אולי יחד עם רעלים נוספים שקנה בבית המרקחת) בקפה שהגיש לה עם שחר. אולם גורלן של שתי נשיו הראשונות נשאר לוט בערפל, ותלויה ועומדת השאלה האם גם הן נרצחו או שמתו מוות טבעי ממחלה או גורם אחר. כבר בראשית הסיפור מתואר סופן, על האשה הראשונה, מרסילה, מסופר שמלידה דבק בה שיעול טורדני, ועל-כן סביר להניח, שמתה בגלל חולניותה. אולם ניתן לערער גם על הסבר זה בטענה, שהרופאים לא גילו במרסילה כל מחלה ואילו השיעול הציק לה מלידתה ואם-כן מה טעם שמתה דווקא עתה?

יתר-על-כן, הסבר ה"חולניות", התופס לגבי מרסילה, מתערער כליל כשמתוארת האשה השנייה, בלפוריה. אשה זו מצטיינת דווקא בכריאתה, ומותה מתרחש כפתאומיות וללא כל הסבר הנראה לעין. לעומת-זאת נרמזת אפשרות הרעלתה כשהיא מתלוננת שלא כדרכה על כאב-בטן ועל טעמו הנורא של הקפה.

אפשרות הרעלתה מתחזקת באמצעות ההקבלה שיוצר סרי בין סיטואציה מותה של פלורה לבין זו של בלפוריה: בשני המקרים שתו הנשים לפני מותן קפה והתאוננו על טעמו הנורא ובשני המקרים הציע נפתלי לנשים המתפתלות בכאביהן להביא להן תה. בשני המקרים הלך לביתה של מרת שמחויף להביא משם צמחים ריחניים לתה, וכאשר חזר כבר היו הנשים מתות. (השווה ע' 10 וע' 77). נוסף לכך מתרשם הקורא גם מתגובת הסביבה למותן של הנשים. רבים מאשימים אותו במותן של נשותיו:

ניזכרו לו מנככי מוחו כל אותן פסקי-דין מרושעים שהוציאו עליו האנשים. הכול חרצו עליו. לא הניחו בו מתום. אמרו שמאכיל נשותיו במספוא של סוסים, תוחב צווארו בשוקת של פרות ואחר בא עליהן מאחור ומדברין כדרך האתונות... באלף לשונות אורבים לו מתחת למיטתו, מציצים כעכברים מכל החרכים וממתנינים, כמו בחדר ההלוויות, שיוציא גם את זאת למנוחות. ואז, ארורים, כנושאים בטנא את ראשו וליכו בכל ירושלים את גבורתו. רוצחים. פושטי-עורות. (ע' 24).

מתוך המון המלעיזים בולטת המותה של רומייה התימניה שטוענת כי "נפתלי זה... אינו אלא עכביש-מערות השותה לרוויה דם של נקבות". כאשר באה רומייה לנחמו במות אשתו הראשונה רמזה לנאספים כי המנוחה היתה צעירה מאוד וכמעט לא היתה חולה כלל. לכאורה האשימה את הרופאים אך למעשה רמזה לכך שנפתלי הוא האשם במות אשתו. (עמ' 27).

הסיפור זורע רמזים לאחריהה הטראגית של פלורה. אמנם ראשית הנישואים בסימן חג-האהבה, שכן הם נקבעו לט"ו באב (ע' 12), והמשפט הפותח את הסיפור "לא היו ימים יפים יותר לפלורה"... מזכיר את האמור במסכת תענית:

לא היו ימים יפים לישראל כחמישה-עשר באב וכיום הכיפורים שבהם בנות ירושלים יוצאות בכלי לבן שאולים... (תענית, א, י').

אולם כבר בליל-הכלולות נזכר נפתלי בשיר הערש, ששרה לו אמו, המספר על קבצן זקן המוצא לו מנוחה רק בבור הקבר.

גם כתיאור הארון נרמז גורלן המשותף של פלורה ושל שתי נשותיו הקודמות של נפתלי. מראה הארון "כמראה שלוש נשים נאות בשמלה חומה אחת" (ע' 19).



צילום: דניאל גורן

דן בניה סרי

גם השמלה שלבשה בלפוריה, האשה השנייה, היתה חומה וכאשר קונה פלורה שמלה היא מתעקשת לקנות בד, שמצויירים עליו פרחים חומים כמו זה של בלפוריה (ע' 50).

בהמשך הסיפור, לקראת הפגישה הגורלית בחנותו של המרדיאן, נרמז על יחסיהם העתירים לבוא של פלורה והמרדיאן:

אלא שעדיין מתעכבים הגשמים. מהתלים בה בעננים כרסתניים. ימים אלה של חשון, למדה מפי בעלה, אינם טובים מכל אשה סוטה.

לתחום זה שייכים גם הרמזים בדמות סיפוריה של אמה של פלורה. האם מספרת לבתה שהחוטאים מעכבים את הגשמים והתמימים מזרזים אותם. ואילו הבצורת היא "דק קודם למותם של צדיקים" (עמ' 51-52). אגדה זו מתמלאת משמעות כשאחר-כך מסופר ש"עננים קורעים אמנם הוסיפו לאיים מעל גגות השכונה, ואף-על-פי-כן נתגנב משום מה ללב הבריות חשש עמום מבצורת קרובה" (ע' 52). ואמנם מתברר אחר-כך שהשנה היא שנת-בצורת, ואף בכך ניתן למצוא רמז למותה הקרוב של פלורה.

כיוון שגיבורי הסיפור הן דמויות שעולמן הרוחני דל ביותר והן מוגבלות ביכולת החשיבה שלהן, נעזר הסופר במוטיבים, כדי לעצב את תחושותיהן ונביא רק דוגמאות מעטות.

יחסה הארוטי של פלורה לבעלה מסומל בתחנותיו: מכולם דווקא תחנותיו הארוכים כובשים את לבה. אינה יודעת מפני מה, אך כל אימת שמחזיקה בהם, מהדקת אל בטנה, מיד זכים ממעיה נחילים כמוסים של מים מלוחים (ע' 41).

וכן: באחרונה, השגיח, מחזיקה היא הרבה בתחנותיו הארוכים. מטליאה בהם לצורך ושלא לצורך (ע' 63). ועוד: מלטפת כדרכה את תחנותיו הארוכים של בעלה (ע' 41).

גם ריחות הלימונים והחרובים מסמלים את היחסים האירוטיים בין פלורה לבין בעלה ואחר-כך בין פלורה לבין המרדיאן.

כאשר מריחה פלורה את המגבת הספוגה בזרעו של בעלה היא מתארת את הריח כריחה של ריבת חרובים (ע' 35). את סיפוקה מקירבתו של בעלה היא מתארת כ"לילות היפים שבירך בהם אלוהים את עץ החרובים" (ע' 42). לעומת-זאת כאשר היא פוגשת לראשונה את המרדיאן בחנוכה ביתו של מוסה התימני, נרמזת גם תשוקתה הסמוייה אליו באמצעות מוטיב החרובים. הצימוקים שהמרדיאן מכבדה בהם מעלים על לבה "טעם דביק של ריבת חרובים" (ע' 46).

הוא-הדין בריחו של הלימון. כשהוגה נפתלי באשתו בליל-הכלולות הוא מדמה אותה נכנסת לחדר כשהיא "נוטפת עדיין ריח סכון לימונים" (ע' 25) וכשהיא מגיעה הוא אכן מריח ריח טוב ופלורה אומרת:

"כמו של לימונים" (ע' 30).

בשיא אושרה של פלורה לפני המסיבה לכבוד חנוכה-הבית מצטרף ריחם של הלימונים לריחם של החרובים (ע' 42), ואילו במסיבה עצמה מגלמים הלימונים את פרי גן-העדן המפתה והאסור: "כוסיות שעם ננסיות, תלויות למולה כפרי-מגדים על ענפיו המדומים של עץ לימונים קודח" (ע' 44). תיאור זה מקדים את פגישתה במרדיאן. כאשר מנסה המרדיאן לפתות את פלורה הוא מציע לה לשתות לימונדה (ע' 50), ואילו כאשר מתחיל נפתלי לחשוך שיש משהו מוזר באשתו ועדיין אינו יודע מהו - הוא מאשימה בעקפיץ באמצעות מוטיב הלימון. הוא מתאונן שכביכול גנבה אמה אוכל מביתם: "אתמול היה לימון בארגז" הוא מטיח בפניה, ואילו פלורה מודה שאמנם נעלם הלימון, אלא שהיא מסבירה: "שמתי במרק" (ע' 62). כנגד הרמזים לאחריהה של פלורה ולאשמתו של נפתלי - עומדים הרהוריו שלו שמהם מתברר כי נפתלי אינו רואה את עצמו כרוצח בפועל. להיפך הוא מנסה להציל את אשתו השלישית מגורלן המר של השתיים הקודמות.

נפתלי מאמין כי זרעו הוא שקטל את נשותיו ועל כן מחליט שלא לקיים יחסי אישות עם פלורה.

כיוון שמחשבותיו של נפתלי מתגלות באמצעות המספר, הרי נטייתו הטבעית של הקורא היא להאמין לנפתלי, שמגן על חפותו, ולא לרברבי הנשים המלעיזות ואפילו לא לרמזים שזורע הסיפור, אולם כאמור, נקט סרי תחבולה מיוחדת במינה והמספר, שנראה היה צפוי לגיבורו, נפתלי, ומוסר לנו את מחשבותיו של אדם בלתי-אמין, שיש לו זיוף והתחסדות וגם הדחקה בלתי מודעת.

אחת הדוגמאות הבולטות לזיופו היא ביחסו לאוכל. נפתלי דואג למלא את כרסו בכל המזונות שבכית ולכאורה הוא דואג שגם אשתו הכחושה תאכל ותשמין, אלא שהאשה חשה שהפצרותו אינן אלא מן הפה ולהיך ולמעשה מרוצה נפתלי מאד מ"חסכותה" של אשתו ומכך שאינה מכובזת את מזונותיו, ועל כן היא ממש מרעיבה את עצמה. כבר בבוקר שלאחר הכלולות מתגלה קמצנותו החולנית. כמחווה מיוחד של רצון טוב מביא לה נפתלי קפה למיטתה ובצד הקפה הוא שם עוגיה. אולם עוד לפני שהוא מגיש לה - הוא שובר חלק מן העוגיה ואוכלה בעצמו (ע' 31) ואחר-כך כשהיא משירית מן העוגיה - הוא מסיים את אכילתה ומרצה שאינה מפריזה באכילה.

כאשר היא מבקשת לפנק את בעלה ומכינה לו ככל פעם חמש עוגיות מלוחות הוא אומר לה "בקול

שואלת את נפתלי: "מדוע אינו בא?", אך לשאלתו "מי" - אינה עונה.

ניתן אולי גם להרחיק-לכת ולקשור את השם המוזר "יושע" עם "ישו". סיפור לידתו של ישו מופיע בסיפור, כשנפתלי, המנסה כיאשוו להאמין, כי ניתן היה לאשתו להיכנס להריון כלי קשר לגבר, נאחז בנס שאירע למרים אמו של ישו (ע' 73). אלא שהרכ הורס את אשלייתו בלעגו לו וכהסבירו לו שמרים נכנסה להריון מהנגר.

יתכן שהשם יושע מרמז אף הוא לבגידתה של האם באב, וללידת החטא. האם, לאחר מות האב, קושרת אליה את הבן. הוא הולך אחריה כצל והיא מרעילה אותו בשנאה לאנשים בכלל ולנשים בפרט.

היא מלמדת אותו להיזהר מבעלי אבעבועות, כי הללו נושאים על-פירוב רק מחלות, ועל הנשים היא אומרת לו כי "כולן אותו דבר. זכות דם". "חינוכה" זה נקלט אצל הילד ונפתלי לומד על הנשים כי הן מלאות צחנה ואין גרוע מהן. על כן אפשר להרגן: ידע שאין גרועים מהן אלא היתושים. ואמו כמותו, כסוליה של נעל היתה מוחצת ראשיהם של החרקים אל הקיר (ע' 72).

אם נקשר את אזהרותיה של האם לגבי אנשים בעלי אבעבועות וכיצד יש לנהוג בהם, לכך שנפתלי מגלה לפתע "יבלת זעירה מתחת לסנטרה" של אשתו (ע' 54), ניתן להבין כי נפתלי מתחיל לראות (בהשפעת הדברים שהחזירה לו אמו) אף בפלורה דמות של מפלצת שיש למחצה כשם שנהגו הוא ואמו למחץ את היתושים.

ואמנם כאשר עולה בקירבו של נפתלי הודאות שאשתו הרה נאמר, כי "עתה ידע בכיטחה, אותה יבלת כמוסה שמתחת לסנטרה לא בקעה מעצמה". היבלת מתקשרת גם למוות, משום שנפתלי נזכר ב"אבק וצרעות ויבלות ממאירות של זחלי שרף דביק", שתחתיהם היתה חופרת אמו כדי לאסוף את הפקעות והירק שבהם הרעילה את האב. לאור הדברים הללו ניתן היה לכאורה להגיע למסקנה, כי קללת-האם הרוצחת וחינוכה המעוות רדפו את נפתלי, וגרמו לו לרצוח את שלוש נשיו, אולם נראה לי שגם "ההוכחות" שהובאו כאן אינן מפקיעות את הפרשה ממסתוריותה והקורא נשאר בספורי-שלידבר בתחושה של חוסר וודאות. זהו, לדעתי, גם קיסמו של הסיפור.

חגית הלפרין

אפילו במחשבתו את האפשרות שאשתו הרתה מגבר זר, אולם התנהגותו מעידה על תחושתו: בפעם ראשונה אינו משתוקק לאשתו. הסביבה, שכבר מגלה את הריגה של פלורה מתיחסת לכך בדיוק להפך. היא מגיבה כאילו סרה הקללה מעל נפתלי (ע' 59). שיה כאבו של נפתלי מתבטא בכינוי, אך גם עתה אין זה כפי מתוך מודעות למצבה של אשתו אלא יותר מתוך תחושה של חוסר-אונים. באותו ערב מהרהר נפתלי לראשונה ביחסים שבין הוריו ולקורא מתגלה, כי האם שנאה את האב והתפללה למוותו. למחרת נושאות אותו רגליו לבית-ילדותו. הוא ניזכר כי עד יום מותה היתה מחרפת את אביו המת, אך את סודה נשאה אל הקבר ולשאלת הבן מדוע שנאה אותו ענתה רק: "היה זקן".

כשנפתלי נמצא אצל חכם דואק הוא ממשך לטוות את מהלך זכרונותיו ומדבריו נובע שהאם הרעילה את האב הזקן בנתנה לו "פקעות אסורות של ירק בהמות". ככל שביקש הזקן שתחוס עליו, לא נכמרו רחמיה עד שמת. במותו נהגה בשלווה ולא סבלה מרגשי אשמה. להפך, לאחר מות האב נרפאה האם ממחלותיה.

האם ניתן לגלות מדוע שנאה האם את האב? כנקודה זאת קשה לקבוע דברים ברורים, אולם רמזים אחדים ניתנים בסיפור: לפני מותה מבקשת ממנו האם שיבקר אצל קבר אביו. הוא מוצא שהמצבה מעוקמת וכמעט אין רואים את הכתוב עליה, אך לעומת זאת הוא מוצא בצידה אבן קטנה ש"כמו שנתמרה חדשה כל הימים" ועליה כתוב: "למשמרת עולם". הוא אינו יודע של מי מצבה קטנה זו והפועלים העובדים שם לא ידעו גם הם להשיבו. "אולי אבן של איזה תינוק, אמרו" (ע' 74). לפני מותה מצטללת לרגעים אחדים בינתה של האם והיא זועקת: "יושע! יושע!". המטפלות מפרשות קריאה זאת באופן מילולי. כלומר, שהנה תבוא הישועה לאם. ועל כן הן טוענות שנעשה לה נס. ואילו נפתלי נזכר "שמעולם לא קראה לאיש בשמור". לאיזה איש הכוונה? האם היה לאם אהוב נסתר? האם הרתה לו והמצבה הקטנה היא פרי אהבתם האסורה? שתי עובדות מחזקות השערה זאת: א. סמוך לקריאתה של האם מהרהר נפתלי, כאמור, בכך שהאם מעולם לא קראה לאיש בזמנו ואז הוא גם נזכר באבן הקטנה שבצד קבר אביו: ב. כאשר מחמיר מצבה הפיסי יושבת האם, מפשילה את הוילון כאילו היא מחכה למישהו, ויום אחד היא

חסיד": "למה לקמץ פלורה, למה שלא תשימי עוד אחת גם בשבילך" (ע' 37).

למעשה לאורך כל הסיפור מתבלטת רעבתנותו של נפתלי לעומת רעבונה של אשתו. יחסו העריץ אליה מתגלם, ביחסו לארוחותיו ולארוחותיה. במקום ליצור חיים ולהתפיח את בטנה של אשתו הוא מתפיח את בטנו שלו בזלילותיו הבלתי פוסקות.

אין הסיפור מתאר במפורש את אכזריותו של נפתלי ביחס לאשתו להפך, הוא לכאורה נוטה לה חסד, אולם ניתן ללמוד בעקיפין עד כמה היא תלויה בו בדבר קטן כגודל מכך שכאשר הוא חושב לקנות לה שמלה והיא אינה מבינה זאת - היא מהרהרת "שמה ראו לה, בשעת רצון זו, לבקשו סמרטוט חדש בשביל הרצפה" (ע' 39).

סבוכה יותר היא מסכת הדחקותיו של נפתלי הקשורה לעברו ובעיקר ליחסים בין הוריו וליחסים בינו לבין אמו.

הסוד האפל, הכמוס בעברה של המשפחה, נגלה לקורא רק לקראת סופו של הסיפור. מראשית הסיפור נראה שדמותה של האם המתה מלווה, ואולי אף רודפת, את נפתלי.

דמותה מופיעה לראשונה כשהוא מבקש לפנק את אשתו למחרת לילה-הכללות ולהביא לה קפה למיטתה. הוא מדמה אז שאמו ניצבת מאחוריו "וניבטת בו מבט מרשיע". לפי המשך הרהוריו מסתבר כי אמו לא הופיעה מיום שקבר את אשתו השנייה. לפיכך מתברר, כי האם המתה מלווה אותו במהלך שלוש פרשות נישואיו. פניה של האם בשעת קבורת אשתו השנייה היו נינוחים יותר מאשר עתה, כשהיא ניבטת בזעף. נפתלי עצמו, כגיבור פרימיטיבי ובעל אמונות תפלות מסביר לעצמו שהאם מופיעה בגלל שכפי הנראה התרופפה שוב אבן הקבורה. אך לקורא ברור, כי האם אינה מרוצה מנישואיו, ולמעשה היא שמחה כמותן של נשיו. שכן הוא "האמין ששמחה בכל שיפור לה על מחלת אשתו", ואז האם המתה "נתחייכה חיזך רחב קודם שהסתלקה" (ע' 31).

אך ישנו רגע בסיפור, שבו נראה כאילו הצליח נפתלי להשתחרר מדמות האם: כשנתיים לאחר הנישואים, כשהוא בוחן את בטנה של אשתו ומגלה שאינה הרה, נדמה שסרה ממנו קללת האם והמספר אומר: אף שנזכרה לו בפתאום אמו לא מצא עצמו מתאבל על מותה. כאשר מתחיל נפתלי להבחין בשינויים מדיאגים בפלורה, אין הוא מעיז להעלות

ב"מעדני מזרע" תקבלו את הנקניקים והבשרים הידועים בטיבם של מפעל "מעדני מזרע"

- כן ניתן להשיג אצלנו:
- סלטים ביתיים משובחים - ללא צבעי מאכל וחומרים משמרים
- מאכלים מן המטבח היהודי כמו:
- געפילטע פיש, קרפלך (כיסונים), פשטידות ועוד...
- אוכל סיני
- מאכלים איטלקיים
- עוגות ועוגיות
- גבינות משובחות ומשקאות חריפים

מכבדים כרטיסי אשראי שרות משלוחים טלפוני

מעדני
מדדע

על מרכזיות השולי ואמיתותה הבלתי-מעוררת של הפנטסיה



חורחה לואיס בורחס

והשוליים. אין זה מקרה, כמובן, שפוקו נזקק לאיזכור שמו של בורחס. שמצד אחד הלעיג על הלמדנות, ציטט מקורות בלתי-קיימים והראה את חוסר התכלית שבאיסוף הררי עובדות מדוייקות להפליא אך נטולות כל חשיבות, ומצד שני היה שוכן ספריות מן המעלה הראשונה, נכון שהתחפר במבוכי ספריו גם לאחר ששר ממנו מאור עיניו - עוד אחת מאותן אירוניות הלקוחה כאילו ממש מסיפוריו הוא. אין זה פלא, אולי, שאיש האקדמיה והבלשן אומברטו אקו, פרש את עלילת "שם הורד" כלבירינת של ספריה ימי-בניימית, כמעין הערת-שוליים רבת-היקף ליצירתו של בורחס. "ההיסטוריה האוניברסלית" עוסקת קודם כל בשולי, היינו בעולם הפשע; אך מזווית ראייה זו ניתן לסקור את ההיסטוריה ה"אמיתית" באור חדש, החודר לאותן פינות אפלות של הקיום האנושי שנטות לחמוק מעינינו בדרך כלל. השקפתו של בורחס על ה"אמת" וההיסטוריה באה לידי ביטוי חד ותמציתי בעמוד האחרון של ספרו. כאן אנו קוראים אודות מפה ששיחזרה את המציאות בדיוקנות כה רבה, עד שתאמה במידותיה את הקיסרות אחת לאחת. מובן כי לא היתה זו מפה נוחה ביותר לשימוש, אך מצד שני ברור כי יתרונה היה בדיוקה המירבי. אם נשליך מרעיון זה על כתיבת ההיסטוריה, נוכל לומר כי היה זה נסיון לכתיבת היסטוריה טוטאלית, היינו היסטוריה שתתאר את דברי ימי היקום "אחד לאחד", רעיון שאמנם עלה על הדעת של מלומדים לא מעטים ושלמרות חוסר תכליתיותו המובהקת, יש בו גם משום פיתוי רב. כרוניקנים רבים ניסו אמנם לכתוב את תולדות העולם למן הבריאה ועד לימיהם, אך מובן שנאלצו לתאר רק את אותם דברים שנראו להם ראויים להיזכר בזיכרון ההיסטוריו, כגון מלכים ומלחמות. אנשי אסכולת ההיסטוריה הטוטאלית, לעומת זאת, שהבינו כי אין הדבר בגדר האפשר, העדיפו להתרכז בשנה, או אף ביום אחד בלבד בהיסטוריה, ולתאר לפרטי פרטים את כל שאירע במהלך אותן שעות בנקודה גיאוגרפית מסויימת. זו אמורה היתה להיות ה"אמת", גם אם נותרה מוגבלת ביותר בזמן. אלא שאותה "אמת", כמו מפתו המדוייקת של בורחס, התגלתה כבלתי-שימושית; למרבה הפלא, דווקא ה"אמת" החלקית, זווית הראייה החריגה, המעוקמת, יוצאת-הדופן, היא שהותירה את רישומה ופתחה עולמות חדשים של התבוננות והבנה. בעוד שהאמת ה"אמיתית" נידונה לכליה, השאלה, אם כן, איננה האם אמנם מופיע הסיפור אודות המפה המדוייקת אצל סוארו מירנדה, ספר רביעי, פרק 14, בשנת 1658, אלא האם יש לסיפור זה משמעות היסטורית, הן במובן שהוא עשוי היה להופיע כאחד מספרי המלומדים, והן משום שהוא מגלה לנו דבר מה על החשיבה האנושית. בסופו-של-דבר, אין הבדל מהותי בין קטגוריה סינית ומערבית; הקטגוריות שונות אמנם, הדברים מסודרים על פי קריטריונים שונים, אך השאיפה לסדר, הנסיון לכפות כללים על האנדרלמוסיה, הוא המהות המשותפת. את זו ניתן להבין רק באמצעות החריג, השולי, המעיד על הכלל, לעיתים אף משים אותו ללעג ולקלס.

ההיסטוריה, השולי והמרכזי שבה, האמיתי והבדוי, כאים לידי ביטוי חריף במיוחד בספרה של קריסטה וולף, "קסנדרה". לכאורה לפנינו סיפורה של אישה, כוהנת ונביאה, בתו של פריאמוס מלך טרויה; רומאן היסטורי. אך כיצד ניתן לכתוב רומאן היסטורי על אירוע מיתולוגי? מכאן שזהו רומאן פסבדו-היסטורי. יתר על כן, אין לנו עניין כאן בדמויות המרכזיות של האפוס, באכילס ובאגממנון, בהקטור ובפאריס, אלא בשוליות: קסנדרה, המוצאת את מותה, ואניאס, שיקים את רומא העתידה בסופו של דבר להחריב את יוון, מחריבת טרויה, המעיין, למשל, במילון אוקספורד, יגלה שהמלה "קסנדרה" משמשת לציון נכואת חורבן שאין מאמינים לה אך המתגשמת בסופו של דבר. קסנדרה של וולף, אם כן, דמות שולית באירוע אפוקליפטי, היא היחידה הרואה את

בעקבות ארבעה ספרים בסדרת פרוזה אחרת של עם עובד לשנת 1987 בעריכת אילנה המרמן:

- ח.ל. בורחס: דברי ימי תועבת עולם; מספרדית: רנוה ליטוין.
 קריסטה וולף: קסנדרה; מגרמנית: אילנה המרמן.
 טהר בן ג'ילון: בן החולות; מצרפתית: יהושע קנז.
 פטר וייס: פרידה מן ההורים; מגרמנית: אילנה המרמן.

לדברי מישל פוקו צמח ספרו "המלים והדברים" - ארכיאולוגיה של מדעי האדם, מפרץ צחוק שעוררה בו פיסקה שמצא אצל בורחס ושהיה בהינף אחד את כל ציוני הדרך המסייעים לנו לנווט באנדרלמוסית העובדות האופפת אותנו על-פי קטגוריות של "זהה" ו"שונה". פוקו אינו אומר לנו היכן נמצאת אותה פיסקה בכתביו של בורחס, ואף הלה אינו מציין אלא ש"אינצקלופדיה סינית מסויימת" קובעת כי "החיות מתחלקות כלהלן: (א) אלה השייכות לקיסר, (ב) חנוטות, (ג) מאולפות, (ד) גורי חזיר, (ה) סירנות, (ו) מופלאות, (ז) כלבים תועים, (ח) אלה הכלולות בקטגוריה הנוכחית, (ט) אחוזות תוזית, (י) רבות מספור, (יא) מצויירות במכחול דק ביותר משער גמל, (י"ב) וכן הלאה, (י"ג) אלה שממש ברגע זה ניפצו את כד המים, (י"ד) אלה שממרחק רב נראות כזכוכים." אלה המכירים את בורחס עשויים לחשוד בו כי אותה "אינצקלופדיה סינית מסויימת" לא היתה ולא נבראה; יתר-על-כן, אפשר אף אפשר כי גם בורחס עצמו לא המציא את הציטוט, אלא שהיה זה פוקו, מלומד גדול שמיטט להשתמש במראי-מקום, שייחס לו ציטוט מומצא שבהחלט תאם את שיטתו. אך הואיל והמדובר כאן לא רק בשני מוחות עתירי דמיון, אלא גם בזוללי-ספרים ואוגרי-מידע מן המעלה הראשונה, קיים קשר של ממש בין ההמצאה והמציאות. מסמך סיני אותנטי (ויורשה לי לוותר על מראה-המקום), קובע כי באמצעות הבדלים מסויימים בצורת הזנב ניתן להבדיל בין אותם דרקונים המסוכנים כמיוחד לבריות משום שהם רואים ואינם נראים, ובין אלה שסכנתם פחותה בהרבה.

מישל פוקו היה אחד המלומדים היחידים במאה העשרים שהפך לדמות מרכזית באקדמיה ובקהילה האינטלקטואלית בכלל באמצעות העיסוק בשולי. ספרו (שתורגם לעברית) "תולדות השגעון" הראה איזו חשיבות חברתית ופסיכולוגית ניתנה לתופעות שוליות בחברה המערבית. כידוע, סבלה אירופה בימי-הביניים מנגע הצרעת, ואף שלא כל גילוייה של המחלה היו מדבקים, התפתח הנוהג לבודד את החולים בבת-מצורעים; משהחלה להעלם המחלה בתחילת העת החדשה, התמעט מספר בתי-המצורעים, ובלתי-ברירה הוחלט למלאם בחולירוח, למרות שעד לאותה עת לא היה מקובל לבודד ולכלוא משוגעים. מסקנתו של פוקו היא שקיים צורך עמוק בחברה האנושית להתרכז בקטגוריה חריגה מסויימת, תהא אשר תהא, ולהפכה לשעיר לעזאזל; החברה זקוקה לחריג על מנת לזהות את ה"בריא", או ה"נורמלי". על מנת לדעת שאני בריא, כל שעלי לעשות הוא להציץ במצורעים; על מנת לדעת שאני נורמלי, די בביקור חטוף בבית-משוגעים. אלא שברגע שקבענו מהו "נורמלי" ומהו "משוגע", מה "בסדר" (מן המלה סדר) ומה "חריג", כרגע שהחלטנו שיש "לטפל" ב"חריגים", "לסייע" להם "להשתלב" בחברה, אנו כבר פועלים על-פי מודל מסוים של חברה אידיאלית ומנסיים, אם בשינוע ובחינוך, ואם בכפייה, להתאים אליה את יוצאי-הדופן, או, אם אין הדבר עולה בידנו, לסלקם מעינינו. להחזיקם מאחורי סורג וברית, אולי אף, במקרים "חריגים" במיוחד, לשים קץ לקיומם. תחושת הביטחון וה"נורמליות" בגרמניה הנאצית של שנות השלושים, למשל, נבעה מכך שה"חריגים" - פושעים, שתיינים, חולירוח, צוענים, וכמובן יהודים - סולקו מן הרחובות ונעלמו מבלי להשאיר זכר. השולי, אם כן, אליבא דפוקו, הוא המאפשר לנו להגדיר את המרכז, הנורמלי, המקובל, הטבעי, הבריא, והרצוי. יש לא מעט אירוניה בכך שמישל פוקו, שהחריגה שלו התבטאה בין היתר בהיותו הומוסקסואל, מתמחלת ה"איידס" זמן קצר לאחר ביקור בסאן-פרנסיסקו, שבה חריג זה הפך לנורמה עד לעת האחרונה. ואמנם, מתקבל הרושם שוירוס ה"איידס" המיסתורי מתלחף בהדרגה את הצרעת וה"מוות השחור" של ימי הביניים ואת המשוגעים של העת-החדשה; אף שהוא פוגע בעיקר באוכלוסיות של חריגים, הרי הוא משפיע יותר על נורמות ההתנהגות של הנורמליים. מין חופשי נעשה מסוכן, ומשום כך יש לפתח אידיאולוגיה המצדיקה לא רק רפואית, אלא גם מוסרית, את הנאמנות הגופנית לבן-הזוג. כפי שקראנו לאחרונה בעיתונות, אפילו מספר מקרי הזיבה בקרב חיילי צה"ל ירד באופן דראסטי מאז הופיע ה"איידס" באזורינו; אולי בה דווקא ימצא הפיתרון לכעיית הזנות.

ספרו של בורחס, הנקרא במקור "ההיסטוריה האוניברסלית של התועבה", הוא לכאורה עוד שלב במעבר מעולם העובדות המוצקות והמרכזיות לעולם הבדיון

את עצמך כשערויך ולהפוך את עצמך מבפנים החוצה; זה הדבר שוייס משתוקק לעשותו ובסוף סיפרו דומה שעלה בידו. אלא שוייס נותר גולה, גשמי ורוחני. וממשיך להתבונן בעולם כפי שהאצילים של ערב המהפכה הצרפתית נהגו לחזות במחזותיו של דה סאד, הצגות שהועלו בידי משוגעים מאחורי סורגים. "ההגירה", הוא כותב, "לא היתה לגבי אלא אישור לאי-השייכות שהרגשתי משחר ילדותי. אדמת-מולדת לא היתה לי מעולם. העובדה שהמאבק המתחולל בחוץ נוגע גם לקיומי שלי לא ריגשה אותי." וגם אם לכאורה גילה וייס את המהפכה כפתרון לא רק לתחלואי החברה, אלא לתחלואיו שלו, הנה למעשה היה ה"פתרון" ביצירה, וזו, במיטבה, לא יכולה היתה להכיר במהפכה הפוליטית-חברתית כפתרון אישי, כמוצא לתחושת השוליות וחוסר הזהות. זהותו באה לו מן היצירה, ובה לא יכול היה לבחור בין מארה המהפכן האידיאליסטי ודה סאד היוצר הציניקן. בין העמידה בשוליים המאפשרת להבין את האירועים מתוך ניכור, ובין ההשתתפות במאבק, המסמאת את המחשבות ומחייבת פתרונות פשוטים, חובקי-עולם, חסרי-פשרות ואסורים בביקורת.

בין בורחס, המבוגר שכחברה, שנולד בשנה האחרונה של המאה התשע-עשרה, וטאהר בן ג'ילון, הצעיר שבהם, שנולד שנה לפני תום מלחמת העולם השנייה, מפרידות חמישים שנות היסטוריה רבת-הפוכות, מלחמות ומפוכות. כמו גם כמה מן השמות החשובים ביותר בתולדות היצירה האירופית. אך כל הארבעה, לא רק עיסוקם בשולי ובפנטסטי, בקשר שבין הבדיון והמציאות, קושר אותם (ורבים אחרים) זה אל זה, אלא גם העובדה שהם עצמם תלויים בצורה זו או אחרת מן העולם שבו גדלו: בורחס התחנך באירופה, אך נחשב לאבי הספרות המודרנית של דרום אמריקה; וולף גדלה בגרמניה הנאצית ובחירה להשאר תחת המשטר הקומוניסטי של הרפובליקה העממית; וייס לא שב לחיות בגרמניה לאחר המלחמה ונותר בגלותו השבדית; בן ג'ילון העדיף את צרפת של מרוקו. על "האיש מהפינה הורודה" כותב בורחס כבן תרבות אירופה הבוהה בערצה מהולה באי-הכנה בסכניאים של שכונת העוני בבואנוס איירס, עם כל נסיונו לחקות את סיגנון דיבורם (כפי שכתב גם על הגאוצ'יס של הפאמפאס); ארגנטינאי באירופה, הוא אירופי בארגנטינה. קסנדרה של וולף היא גם וולף בין הנאציזם (אכילס החיה הרעה) והמהפכה שהתקלקלה בגלל עצם מהותה; מורדת במוסכמות עבור הקומוניסטים, היא התגלמות הסופרת מעברו השני של מסך הברזל עבור האינטליגנציה של הרפובליקה הפרולטרית. חיפוש הזהות של וייס נערך בחיקו הצונן של בית בורגני-אנאלי, שעבורו הוא איבד את הפשיזם; זר ומנוכר מהבית והמולדת, נותר הוא גולה בניכר הכותב גרמנית לקהל שבקרבו אין הוא רוצה להתגורר. ואילו אלף לילה ולילה של בן ג'ילון נכתבים צרפתית כבולבארדים של פאריס.

ספרים של בורחס ובן ג'ילון הם פנטסיות מתועדות בידי מספריהן, בדיות עם הערות שוליים; וולף מביאה רומאן היסטורי על היסטוריה שלא היתה, ואילו וייס מספר את קורות חייו בדקדקנות פרטנית שאין בה כל חומר היסטורי אלא רק תחושות פנימיות. בסופו של דבר, אלה סיפורים בדיוניים על השולי שבהיסטוריה, המגלים לנו כי הפיקטיבי מקרב אותנו הרבה יותר למציאות, והשו"י לא רק שהוא מרכזי, אלא שהוא דוחק את הנחשב למרכזי אל השוליים. ההיסטוריונים כבר למדו מזמן כי אין להם כל סיכוי לספר את "האמת לאמיתה" על ההיסטוריה, אלא להציף באירועי העבר מחרך זה או אחר העשוי לגלות דבר מה בעל ערך ועניין; את "ההיסטוריה של העולם", יש להניח, כבר לא יכתבו. ואילו דווקא בקרב הסופרים, אלה הכותבים מה שמכונה ספרות ריאליסטית או "סוציאליזם-ריאליסטי", אנו מוצאים נטיה להצמד לפרטים ההיסטוריים כעובדות שיעניקו ליצירותיהם "אמינות", כך שיהיו "אספקלריה של המציאות". אלא שבכתיבת ספרות ריאליסטית לשמה יש משום אותה סכנה שבכתיבת היסטוריה ספרותית: עם כל הפולחניות של הקרי "גישות אינטרדיסציפלינריות", עירוב התחומים עלול להיות בעוכרי הכותב. כפי שכתבה וולף: "רק מי שאינו מקבל את המציאות כדבר מובן מאליו יכול להתחיל לכתוב." האם חשוב לנו לדעת מתי צוירה מפתו של בורחס, ובאיזו קיסרות? האם פחתה אמינותה של קסנדרה מתוך כך שוולף אינה מציינת תאריכים? האם חיוני לנו לדעת שאחמד חי בשנות השלושים תחת שילטון קולוניאלי צרפתי? עבורי מרחפת להטוטנית הקירקס של קאפקא מעל גבם המיוזע של סוסיה מעבר לכל הזמנים, הגבולות והמשטרים, ודמעות המתבונן בה ממשיכות לזלוג.

עמר ברטוב

אחריתו ומבינה את משמעותו, והיא משמשת בידי המחברת לספר את סיפור טרויה באופן שלא רק מאיר אותו באור בלתי-צפוי ויוצא-דופן, אלא גם מאפשר לנו לייחס לו משמעויות אוניברסליות שונות מאילו שהורגלנו בהן. טרויה מסתבכת במלחמה שבה אין לה סיכוי לנצח, ובמהלכה חלה בה טראנספורמציה שניטלת ממנה כבר את הציודק להמשיך ולהתקיים. האויב האכזר, אותו מייצג "אכילס החיה הרעה", מאלץ את טרויה ללבוש את דמותו, כך שבסופו של דבר אין עוד להצטער על חורבנה: היא אבה עוד בטרם פרצו היוונים מן הסוס. במהלך האירועים מתגלים עוד ועוד פאראדוקסים שרק דרך עיניה של קסנדרה ניתן להבחין בהם: נחישותן ופכחונן של הנשים במלחמה שעל מהלכה אין ביכולתן להשפיע; חולשתם של המנהיגים, אגממנון ופריאמוס, המובילה אותם בעל כורחם לטבח זה בזה עד לחידלונם הם; עליבותו וחוסר-האונים של הקטור, החייב לשחק את תפקיד הגיבור מבלי שיהיו לו הכישורים לכך, והואיל וניתן אמנם ככוח פיסאי אך לא באומץ לב, ובדאי שלא באכזריות חסרת-המעצורים שמלחמה זו מחייבת - אכזריותו של אכילס. יותר מכל, אולי, זהו עולם נטול אלים; אם אצל הומרוס מרבים האלים להתערב במהלך הדברים, להטות חניתות, לחלץ את הגיבורים משה-הקרב ברגע הקריטי, הנה כאן לא רק שאינם מופיעים, אלא שקסנדרה, כוהנת אפולו, אינה מאמינה כלל בקיומם. קסנדרה חולמת החלומות, ה"פנטסטיניות", התלושה לכאורה מן המציאות המרה ומחפשת מוצא מן הטבח, יפת-הנפש בשפתנו, היא בסופו של דבר היחידה בעלת חוש המציאות, היחידה בעלת החוש ההיסטורי, והיחידה הנקיה לחלוטין מאמונות תפלות, תיקוּת-שווא ואשוליות. ההיסטוריה ה"אמיתית" של טרויה היא זו של קסנדרה, אם-כן, ההיסטוריה הפנטסטית של דמות שולית שאינה זוכה ליותר משורות ספורות בעלילות הגיבורים.

טאהר בן ג'ילון עוסק גם הוא בהיסטוריה, אולי בגירסתה הארכאית ביותר, זו המועברת בידי המספר בכיכר-השוק, מדור לדור וממספר למספר, וכל אחד מוסיף עליה פרשנויות, דמיונות, גיוסאות ודמיונות, וכל כולה בדיון ודווקא משום כך נוגעת היא בבשר החי עד כאב. אם קסנדרה היתה בתו של מלך, כאן עוסקים אנו בדמות שולית שבשולית, שלולא מוזרות אחת שבה לא היתה ראויה אף לבדיותו של מספר בשוק, אלא שיותר מכל אחר בקרב תושביה של מרוקו, דווקא היא מסוגלת לעמוד על מהותה העמוקה של הזהות הפרטית באותה חברה, מהות שהן הגברים והן הנשים יכולים לכל היותר לעמוד על חציה בלבד: יתרונו של אחמד נערך בעוברת היותו אישה שגדלה כגבר, ושהגיע לידו כך שאין הוא עוד לא גבר ולא אישה, אלא מין אנדרוגינוס, דו-מיני או נטול מין, יצור חסר זהות שאין ביכולתו לענות על השאלה ה"פשוטה" ביותר, "מי אתה?". דווקא חוסר-זהות זה, שוליות מוקצנת זו, הם המאפשרים לאחמד לחוות על בשרו ממש את כל אותם הדברים הנסתרים מעיני הנשים המדוכאות והגברים המדכאים, לא כל שכן מעיני הכובש הזר. זהו סיפור המתרחש בזמן ובמקום נתונים, במרוקו של שנות השלושים, אך אין לזמן ולמקום כל חשיבות; יתר על כן, הסיפור עצמו מתפוגג ונרקם לסירוגין, עד שאין הוא אלא סיפור על סיפור, מנותק כדי כך מן העובדות, מן המציאות, עד שכל שנתו בו הוא המהות עצמה, נסיונו של אדם למצוא לעצמו זהות בעולם שבו הזהויות נקבעו מראש והן תקועות כה עמוק בנפש האנשים עד שאין הם מהרהרים בהן כלל - ומכאן מסתבר שדווקא הם נטולי-הזהות. סופיו המרוכים של הסיפור, מסופרים בידי מספרים שונים הטוענים להחזיק ב"אמת", אינם אלא מגוון של אפשרויות לאותה אמת ובעצם טענתם לבעלות עליה מוכיחים את חוסר קיומה של אמת אחת, או לפחות את ריבוי פניה האינסופי.

העיסוק בזהות, אימת השוליות, התחושה שהפרט למעשה מיותר ואין לקיומו כל חשיבות, זוכים לטיפול שכלתני ומודע הרבה יותר בספרו של פטר וייס, "פרידה מן ההורים". וייס נאבק על עצמיותו בעולם שבו התפקידים המוגדרים, הפונקציות הקבועות, הולכים ומתפוררים. אירופה הקרועה של שנות העשרים והשלושים, ומשפחת פליטים המנסה בעקשנות לדבוק באמות-מידה בורגניות שאבד עליהן הכלח הן הרקע לספורו, אך האירועים ההיסטוריים רק משיקים בנקודות ספרות מהלך הדברים אצלו, גם אם הם מכריעים בסופו של דבר את גורלו. זהו מעין "פרוטרוט של האמן כאדם צעיר", אדם המנסה לפענח את משמעותו האישית בעולם זו ומנוכר שאין לו עימו בעצם כל שפה משותפת. כפי שאומר מארה המהפכן למרקיז דה סאד במחזהו הידוע של וייס, "עליך להרים

<p>המדור לצרכי אמנות</p> <p>לוחות חיתוך (30 ס"מ, 60 ס"מ, 10 ס"מ) סרגלי מתכת וסכיני חיתוך יפניים TAJIMA עפרונות פוליכרום ועופרת מלאה</p> <p>קרמיקה חימר תוצרת הארץ VINGRELING (הולנד) POTTERYCRAFTS (אנגליה) צובענים, גלזורות, כלי יד אבנייים תוצרת RATCLIFFE (אנגליה) אבנייים תוצרת BRENT (ארה"ב) תנורים תוצרת POTTERYCRAFTS (אנגליה) תנורים תוצרת AMACO (ארה"ב) וכן EXTRUDERS, SLABROLLERS וכו'</p>	<p>תל-אביב, רח' יגאל אלון 76 טל' 389242, 389437</p> <p>צבעי אקוורל צבעי אקריליק, טמפרה וגואש צבע להדפס לינולאום צבעי JAVANA לציוור על משי צבעי זכוכית צבעי פוסטר WEKA צבעי ספריי (מבריק ומט)</p> <p>שרטוט וגרפיקה נייר שרטוט 90 גר' (גליונות וגלילים) נייר שרטוט 40/50 גר', A-4 שולחנות שרטוט סרגלים, שבלונות לוחות LINERO רפידוגרפים ROTRING</p>	<p>המשביר המרכזי בע"מ HAMASHBIR HAMERKAZI LTD האגף הצרכני</p> <p>נייר CANSON (צרפת) אקוורל ארץ' אקוורל מולן דה רואה אקוורל מונוול לביס פידליס ארץ' נייר רישום - קרובארט (80 גר') נייר מיטון (160 גר' - 35 צבעים) נייר אינגרס וידלון (100 גר' - 20 צבעים) נייר פופסט (90 גר' ו-170 גר' - 30 צבעים)</p> <p>צבעי KREUL (גרמניה) פיגמנטים (אבקה לצבע שמן) צבעי שמן GOYA</p>
--	--	--

על תצפיות בצפורים ובבדואים ועל כמיהת הצבר למדבר

סמדר לביא

דני רבינוביץ: רוח סיני; איור: גד אולמן; הוצאת אדם, מוציאים לאור; 1987; 109 עמ'.

מאז הכיבוש הישראלי של דרום-סיני ב-1967 אין המדבר מפסיק לרדת מן הכותרות. נוכחותו התקשורתית של חבל ארץ זה אף בולטת יותר מאז קמפדייר, השלמת שני שלבי הנסיגה הישראלית מסיני ב-1979 וב-1982, והשבתו למצרים. ההתעניינות הציבורית בסיני משתקפת בשלל מאמרי עיתונות, בספרים, בפזמונים ובתכניות טלוויזיה. נושא מרכזי בעיסוק האינטנסיבי בהווית המדבר הוא קיסמם של הבדואים.

ספרו החדש של דני רבינוביץ, "רוח סיני", הוא נדבך נוסף במאגר הידע וההתבוננות בסיני ובאנשיו העומד כעת לרשותנו. כאתרופולוג (M.A. - 1983, קיימברידג') בחר רבינוביץ לכתוב בסגנון האתנו-פואטי של אינדיבידואליזם ובחינה עצמית המאפיין כעת רבים מן הטקסטים של האנתרופולוגיה הפוסט-מודרניסטית. לכן, נראה לי כי יש מקום לבחון את "רוח סיני" באמצעות פריזמה אקטואלית זו, שגרמה למשבר התקנים והצורות העובר כיום על האנתרופולוגיה התרבותית.

משבר זה, כדאי לציין, נוצר עם עלייתם של שני פרדוקסים מהם בחרו האנתרופולוגים רבים להתעלם בעבר: האחד הוא היות האנתרופולוגיה דיסציפלינה המיוסדת, מחד-גיסה, של שימור תרבויות אקזוטיות-אותנטיות כטקסט, ומאידך-גיסא, נטועים מקורותיה במסורת הקולוניאליזם המערבי (וההגמוניה שבאה אחריו) שנכתפה על תרבויות הולכות ונכחדות אלה. הפרדוקס השני נובע מעצם היות האנתרופולוגיה "הכלאה" של התנסות חוויתית אישית מזה (על המטענים התרבותיים הפרטיקולאריים שמביא עמו האנתרופולוג), ושל ריחוק אובייקטיבי מזה (הנגזר מהכללותו האוניברסליסטיות של האנתרופולוג כחוקר המשווה בין תרבויות).

הבעיות המשתמעות מן המשבר הפוסט-מודרניסטי והעשויות לתרום לניתוח "רוח סיני" קשורות בשני פרדוקסים אלה. הן עוסקות, בין השאר, בפרובלמטיקה המובנית אל-תוך יחסי האנתרופולוג עם האנשים אותם הוא חוקר, ובהשפעה שהיתה לחווית הפגישה עם התרבות ה"אחרת" על חייו של האנתרופולוג לאחר תקופת המחקר. רבינוביץ מציג את עצמו בפני הקורא כפוסט-מודרניסטי, אך הוא חושף גם דחף מסורתי בהחלט. אותו חולקים ישראלים רבים עם בני תרבויות המערב - כמיהה רומאנטית אל היוליות המדבר. והשאלה הנשאלת היא: האם "רוח סיני" הוא ביטוי של אנתרופולוגיה ביקורתית, או סתם עוד ספר שנתווה לאחרונה לקרנבל המדבר הישראלי? ואם, אכן, מהווה הספר תרומה אנתרופולוגית מקורית, מדוע רבינוביץ - למרות מלאת חמש שנים להחזרת סיני למצרים - כמָה עדיין אל סיני כישראלים רבים אחרים?

הקונטקסט - טבע ונוסטאלגיה

בין 1975-1979 היה רבינוביץ חבר בצוות ביי-סידה "צוקי-דוד", שהוקם בראשית שנות השבעים באזור מזרח סיני. קתרינה עלידי "החברה להגנת הטבע"

(בסיוע ממשלתי). "צוקי-דוד" - מכלול של אכסניה, חררי לימוד ומגורי צוות, שנבנה ממש מתחת להר סיני - מהווה את הרקע המוסדי שהביא ליציאת "רוח סיני".

בחלקו הראשון של הספר "1975-1979" - קולאז' עליז של תמונות-מסע, המתארות חוויות, אותן חלק רבינוביץ עם חבריו לעבודה בביי-סידה, עם הבדואים, ובאופן אנתרופומורפי - עם הרבה פסגות והרים. חלקו השני של הספר, "1979-1985", פורש קולאז' כאוב של מסעות רבינוביץ אל סיני לאחר החזרת המדבר למצרים. הפרק המסכם, "ליל חורף בכרמל", מופרד משאר פרקי הספר על-ידי עמוד לבן, ומעלה כאוב את מסעי רבינוביץ אל ליל-שבת אחד של ילדותו, הלילה בו גילה את דרום-סיני. בעלעלו בכרך ענה של עיתון ילדים, מצא אז מאמר מלא תמונות של גולגולת נזירים ושל כנות שמשחו את שערן בשתן גמלים. ומאז ידע ש"שם אמצא דממה גדולה, תהיה סופה של רגשות, מיתר ירעד בלב" (109).

למרות עושר התבלין הפוסט-מודרניסטיים, "רוח סיני" הוא טקסט המסבך את עצמו בשני מרקמים סטריאוטיפיים: ראשית, כורע הספר תחת נטל הדימויים האוריאנטליסטיים בהם נוטים להשתמש אשכנזים "פייננפש" בתארים את הערבי ה"אחר". שנית - רבינוביץ מציג את "החברה להגנת הטבע" כישות חסודה העוסקה בהגשמה יומיומית של עקרונות "טוהר הטבע". למרות קיומו של מימשל צבאי השייך למהדהעשרים, מתיימרת "החברה" לשמר (או ליצור מחדש?) את הפסטוראלה האידיאלית של ארץ קדומים תנ"כית. לצורך זה הקימה בתי-סד שדה בשטחים שכבשה ישראל במלחמותיה, המהווים לכאורה מוסדות חינוכיים א-פוליטיים. למעשה, למרות היות "החברה" גוף שאינו מוזהה רשמית עם ההתנחלויות ב"שטחים", היא נתמכת על-ידי תקציבים ממשלתיים (בנוסף לרמי-חבר), העוזרים לה בהגשמת החזון של הענקת מרחבי הספארי לעם ישראל המודרני.

הסתבכות געגועים לירית-פוליטית מסוג שכזה הוגדרה על-ידי האנתרופולוג רנאטו רוואלדו כ"נוסטאלגיה אימפריאליסטית". "אנחנו", טוען רוואלדו, "צועדים קדימה בעזות, אל החדשנות; אך מאידך, אנו כמהים לעולמות יציבים יותר, בין אם עולמות אלה ממוקמים בעברינו, בתרבויות ה'פרימיטיביות', אותן אנו רואים כסטאטיות, או במיזוג של השניים"². פרספקטיבה זו יכולה לשרת כמדריך ביקורתי למסעי סיני של רבינוביץ - מסעות אל שממה לא-נודעת, אותה הוא מכנה "כתמים לבנים על המפה" (10). מסעותיו המציאותיים של רבינוביץ אל סיני כורכים את המדבר הפיסי יחד עם "סיני שבדמיון... תמצית געגועים לנעורים תמימים, דקי גזרה, אשר אבדו" (10).

הפרא הבדואי

קלוד לוי-שטראוס הסב תשומת-לב למערכת היחסים הדיכוטומית שבין הטבע לבין התרבות. רבינוביץ חושף נטיה מזוהה לבלבל את התרבות הבדואית עם הטבע, כשיתרונותיו של בלבול זה אינם ממוקמים, משום-מה, במחוזות התרבות. "יש דברים", הוא כותב, "שהעצים זוכרים, והזקן כבר לא יכין אף פעם" (15). קשה להבדיל בין הבדואים "שלו" לבין הטבע - תופעה המוליכה לאיזכור (בנשימה אחת!) של "תינוק בוכה... חמור נוער" (22). רבינוביץ טוען,

למשל, שהצייד הבדואי מחונן ביכולת 'קומוניקציה' עם צידו - "חקשורת שתצמח עד שיא האהבה; עד מוות" (58). "ילדים" בנאות וואדי-פיראן "מגיחים מעלטת השביל כמו עטלפים דמומים" (22). לאורך הספר, הבדואים של רבינוביץ, אותם ספק-אנשים ספק-חיות, הגרים ב"עולם הזר אשר מעבר להרים" (47), עוברים תהליך של אקזוטיזציה. תהליך זה מקנה להם "עבר מזרח ומסורתי" (33), וגורם לטקסיהם להיראות כ"שריד מזרחי וקמאי לאירועים של פעם" (35). אפשר רק לתהות אם סדר הפסח או צום יום הכיפורים - ריטואלים אותם חוגגים רבינוביץ ואני כיהודים - גם הם "שריד מזרחי וקמאי לאירועים של פעם".

רבינוביץ צופה בבדואים "שלו", על-ידי הפיכתם מבני-אנוש לפראים אקזוטיים יוצר הוא מתח המאפשר לו לתאר אירועים שגורתיים כמו קימה בכורך (16) או גלגול סיגריה ועישונה (14) כפעילויות של יצורים מן החלל החיצון. בתארו את שגרת המחקר של "צוקי-דוד" מונה הסופר בנשימה אחת "תצפיות בציפורים; תצפית לכפר (הבדואי)" (68). ואכן, אחד ממסלולי הסמינארים לתלמידי-תיכון שנערכו ב"צוקי-דוד" היה, כאמת, "טיול-תצפית" לכפר הבדואי, אל-מילגה. המטיילים נלקחו את הגבעות הסובבות את הכפר. כשם שזואולוג צופה בעדר יעלים, צפו התלמידים בפעולות המסקרנות של הזן האנושי שהתגורר ב"בית-הגידול" של אל-מילגה. ולא רק זאת - המטיילים תיעדו את תצפיותיהם בטפסים מיוחדים שהוכנו על-ידי צוות "צוקי-דוד", ודנו במימצאיהם בחדר ההרצאות של ביה"ס לאחר שחזרו מן הכפר.

תצפיות מסכותיות מסוג זה מזכירות את תצפיותיהם של סופרי-המסע האירופאים בכפר האפריקני. פראט³ שניתחה ד'אנר ספרותי זה מציינת, שאחד מסימני ההיכר של תצפיות אלה היה השימוש הלשוני בכניין הסביל. כשהיה הסופר מתאר "שריטות קטנטנות על פני האדמה" יכול היה הקורא לדמיין לעצמו בושמיים המלקטים שרישי-מאכל. גם רבינוביץ מרבה להשתמש בכניין הסביל. אנו קוראים על "מדורות ניצתות", "שיעולים מתמלטים" (זאת אומרת מישהו משתעל), ו"ערימות עצי הסקה מוכבות" (20). אנו יכולים רק לשער שאלה הן פעילויות הבדואים. באחד הפרקים מופיעה סידרה של איברים המחפשים בעלים: "אצבע זקנה טובלת בדם חם", "עיניים עירניות סורקות" (22), או "פיות הומים בזמוזם" (26). והקורא הוא זה הנדרש למצוא במשפטים הללו משמעות שתהווה איפיונים המתאימים לבני-אדם.

על-ידי מיזוג הבדואי עם הטבע, המאפשר את הפיכתו לאובייקט תצפיתי, הופך רבינוביץ את הבדואים לחיות דמויות-אדם. הפרווה הנשמעת על-פני השטח כתיאור אוהד וסימפאטי יוצרת מכנה-עומק המציג את הבדואי כמין פרימיטיבי עטלפי ומזרחי. והמזרח, כשהוא ערבי, מיתרגם בישראל למסוכן.

על נשים, תרבות וטבע

אחד מהאמצעים הספרותיים לאקזוטיזציה של התרבות ה"אחרת" הוא דגדוג הקורא בנשותיה. כמודע או שלא-כמודע שוזרת "רוח סיני" את פנטאזיות הקורא בנושא חיי הבדואים. רבינוביץ מתאר נשים בדואיות רעולות פנים, "גושים צפופים של שחור" (26), "בנות... נזירות, מסתוריות לנצח"

השבעים" (78), הם אנשי התרבות אותם הופך המדבר בחזרה לילדי-טבע. לאחר "היחשפותם לנגיף סיני" (78) מדברים החברה של דני ב"שפת קוד הררית" (68). אחד משעשועי הסופר הוא לזעוק מפסגות ההרים - "הבטן שואגת עד איבוד החושים. המחשבות נעלמות" (10). מאידך - למרות תמימותו של רבינוביץ, יש בו החוצפה "לבוא אל זקני השבת בטענות מרגיזות" (43) על כך שהוא, המתורבת, מאמין באיתני הטבע, והם, הפראים, מתעקשים להאמין בתופעה תרבותית כאלוהים.

אבל כשאותם ישראלים, "נטורי המדבר" (65), משתעשעים בטבע, רבינוביץ חרל להשתמש במטאפורות האנתרופומורפיות בהן הוא מתאר את הכדואים. נהפוך הוא - כאן המטאפורות לקוחות ממאגר הסמלים הישראלי. רבינוביץ כותב, למשל: "חורף לפנות ערב בבקעות של סנטה קתרינה. שקט כמו כליל שבת כמושבה בקצה הדרך" (19). אפשר להניח, שילדי המושבה לא יגיחו פתאום מן השכילים כ"עטלפים דמומים". או, למשל, "פתאום הנקיק... שני קירות ישרים... כמו רס"ר מצוחצח כמושבה של נוודים" (40). להיסטוריה הגיאולוגית שמסביב לנקיק יש "חיק חם ובטוח" (40) - חיק אם? וכשמהו (מישהו?) כמו נקי, אשר התוואי שלו מנוגד לזרימת הנוף, מסרב להתערסל בחיק, הישראלים "צוחקים כמטורפים" (40). הטירוף, ניתן לשער, הוא תופעה הקשורה לקוד התרבות, ולא לאיתני הטבע.

רומאנטיזציה וחיפוש תמידי אחרי אותנטיות בראשיתית עוטפים את תיאורי הסופר את עצמו ואת חבריו. סיפורי סיני שבמצאות מתערבלים אצלו עם "סיני שבדמיון, לא מקום פיזי אלא סמל. תמצית געגועים" (10). הקורא נחשף לסוג מיוחד מאוד של

מקל-הליכה מזדקר בין רגליו, והוא מופנה אל המרחבים העצומים המשתרעים תחתיו. הקורא לומד מפי רבינוביץ, שבזמנו הפנוי הוא אוהב להסתובב בחדרים של בתי-ס'שדה, בהם "נשמו הקירות את ניחוחות עורן של הנערות" (95) אשר בילו שם את שתי שנות שירותן הצבאי כמורות-חיילות. לאחר תיאורו את הטיפוס מורט השרירים אל פסגת גיבל אוס'שומר, הוא מתגאה בטיפוס אל שיאים מסוג אחר. כשהוא יורד מן הפסגה, הוא נזכר בהפגנת גבריות שערך ב"one-night stand

בירושלים. אם היה יודע את שמה, הוא מהרהר, היה זה גורע מחווית הפסגה. ושוב אנחנו בטבע, מאזינים לקולו של המספר בבחננו אשה ישראלית דמומה, "עגולת איברים, פיה גלי ומפותל, כמו מבקש תירוץ להתחייך... והוא בא בין עגבותיה המלאות של האשה, והדמיון נשא אותו אל מחוזות פרועים" (82). לבסוף פוצה האלמונית המסורבלת את פיה, אך אין אנו יודעים מה היא אומרת: "האלמונית רכנה באפולולית. לוחשת מלים רכות בסערה אל תוך הכר" (82).

אחת מהתיאורים התרבותיים הארכאיים שהופרכו בשנות השבעים היתה המשואה הסטרוקטוראלית - יחס האשה אל הגבר הוא כיחס הטבע אל התרבות. נוכחותה המאסיבית של המשואה הזו ב"רוח סיני" מאפשרת לנו לבחון בעיניים מפוכחות יותר את השתקפות מעמד האשה בפרוזה של רבינוביץ.

האליטיזם הישראלי

כשם שהכדואים מופיעים ב"רוח סיני" כפראים מעולם הטבע שהמעבר לתרבות נכפה עליהם, כאמצעות הפיתוח הישראלי, ברי שרבינוביץ וחבריו מבי"ס'שדה "צוקירדוד" (דור המדבר של שנות

(85). בתארו תקופות של גירוי ותסכול חושש מר רבינוביץ, כי חברה מסורתית זו, המקפידה על הפרדה בין המינים, "סודן של הנערות לא יתגלה לי לעולם. מקומן בצד המרוחק של תודעתי - הצד שבו כל אבר-מין נשי הוא מלכודת, וכל שיקור עיניים - פח יקוש" (85). אך הקורא מגלה במהרה כי החוקר יכול, בעצם, לפרש את התנהגותן של הנשים למרות שאין הן משתתפות במחקרו. אנו מתוודעים אל אשה ה"קמה פתאום כחטולה גמישה... אולי היא עירומה מתחת לשמלה... והנה היא מסתערת... ממשיכה לרמוז בחושך דברים בוטים וידועים" (26). היות ופיסקאות רבות כתובות בשפה רומזנית ומביכה שכוז, לא נותר לו לקורא אלא לתהות על טיב יחסי האנתרופולוג הנ"ל עם נושאי מחקרו.

הנשים הבדואיות המוצגות בפני הקורא משמיעות צלילים מצלילים שונים. אחת "שורקת היי' ברכות" (33); אחרת "הולכת ומצקצקת בלשונה" (48); שלישיית מוציאה מפיה "כחכוחים וציפצופי שפתיים, צחצוחי לשון, צעקות אזהרה ונהימות ארגעה" (50) כשהיא רועה את צאנה. אם לא די לכם בכך, יתאר למענכם רבינוביץ את "זקנות המשפחה רובצות סביב... כמו כלכות מאולפות" (51).

נשותיו הבדואיות של המחבר מייצגות את הטבע. הנשים הישראליות בונות את הגשר בין הטבע לתרבות. אנו מתוודעים אל תרצה, "פיה זהובת שיער מעולם אחר, הקשורה בעבותות אל ארץ הגרניט" (47). תרצה חוקרת את מנהגי המרעה של העיזים ואת מנהגי החתונה של הנשים - כאילו נשתייכו שני הנושאים לאותה הקטגוריה.

סיני הוא עולם של גברים. זו תחושה המועברת אל הקורא מיידית עם ההתבוננות בכריכת הספר: תמונה מרהיבה של רבינוביץ היושב על פיסגה פאלית,



סיני. "כדי לחוש במימד ההומאני שלו" (10) נעזר רבינוביץ באברהם שקד, המנהל לשעבר של "צוקי דוד", שאמר באביב השנה לכתב מוסף הארץ: "בכל מקום שאני נמצא אני גולה. המולדת שלי היא סיני. מה שקורה לי עכשיו זה החיים שלאחר המוות. אני נזכר בהרגשה שהייתה לי כשעזבנו, מין כאב פסי נוראי, שאתה מרגיש כשאתה הולך למות".⁴ מונולוגים כאלה, מהם בוקע צליל ההרס העצמי, מוליכים אותנו בחזרה אל המשבר הפוסט-מודרני העובר על האנתרופולוגיה, ואל רנאטו רוזאלדו, שהגדיר את הנוסטאלגיה האימפריאליסטית כ"אותה תופעה מזוהה, הרגשת הגעגועים של מגלה השממות, הנכסף אל מה שבצעמו הרס".⁵

"האימפריאליזם" של "החברה להגנת הטבע"

הפרק שלפני האחרון "ברוח סיני" נקרא "מות הדיונה" (106). רבינוביץ מספר על ביקור ב-1985 בדיונה, שהיתה בעבר חביבה על המטיילים הרבים שנהגו לגלוש בה. הדיונה מתה, כי "אלפי רגליים וגופות" של מטיילים ישראליים "שעברו על פניה, דחקו במשך השנים את גרגרי החול הנימוחים למטה" (106-7). שומרי-הטבע מודה בכך, ש"אנחנו המטיילים ... כמו רגלינו, שמדרו את המדבר לאורך ולרוחב, רמסנו את ארמון החול היפהפה" (107). או אז מתעוררת ב"נוטר המדבר" שבטקסט "המודעות המתחדדת: המדבר הולך ונעלם" (107). הוא מספר לנו, שהישראלים גרמו ל"כיות הבדואים" (58). (ומי בית את הגמל והעז?) המפגש בין הקידמה הישראלית לפראות המדברית "היה טוטאלי, והעלה את [הבדואים] לדרך שאין ממנה חזרה שפוייה. זהותם בסכנה" (59).

עד 1967 היה דרום-סיני איזור שכוח-אל. המשאבים המצריים הופנו לעמק הנילוס, בו מרוכזת מרבית אוכלוסיית מצריים. רק כביש אספלט זנוח אחד קישר את סואץ עם שארם-א-שייח' לכן לא יכלו המצריים להתייחס אל סיני כאל איזור קייט ונופש. מחוץ לכך, בעקבות שיחות "שניהלתי עם מרעני-חברה החוקרים את מצרים ועם מצרים המתגוררים בעמק הנילוס, אני נוטה להסכים עם רבינוביץ, שהמצרים סובלים מפחד מדרו" (102). מפחד זה יכול אולי להסביר מדוע, מאז 1979, מפקיעה הממשלה המצרית בשיטתיות שטחי מרעה בדואים לאורך מפרץ סואץ, וואדי פיראן, ובנאות-נוויבה. באזורים אלה היא התחילה בפרוייקט יישובם של פלחים מעמק הנילוס הצפוף. האירוניה היא, שלמרות היעדרו של ארגון "כקרן קיימת" מן הביוורקטיה המצרית העניפה, נקרא הפרוייקט "גאולת האדמות". הממשלה המצרית, אם כך, מנסה לחקות את המודל הישראלי של איכוס והפרחת המידבר.

בשנות הכיבוש השתמשה ישראל בדרום-סיני באופן הפוך לחלוטין. המדבר נתפש בעיני ישראלים רבים כקולוניאליזם אקזוטי - מרחב ספארי אליו ניתן היה להמלט מן הצפיפות הפיסית והחברתית המאפיינת את החיים במדינה קטנה כישראל. שם הותרו הנורמות והוסרו הבגדים. שם צעקו הישראלים מפסגות ההרים, טיפסו על מצוקים, התפלשו בדיונות, עישנו חשיש והכל בחופש נפלא. לכן, "בסוף שנות השבעים החל עם ישראל לסלול לו כביש מחוף מפרץ אילת לסנטה קתרין" (65). אינני מבינה את כעסו של רבינוביץ על החלטה זו של רשויות הפיתוח, והאשמתו את הקפתחים למיניהם כהרס המאזן האקולוגי של איזור סנטה-קתרין. מחוץ לטעמים בטחוניים שבשגרה הכביש נסלל היות ו"נאמני ארץ-הבראשית" נוסח רבינוביץ דאגו במשך שנים להזיז את העיתונות והטלוויזיה בארץ ובעולם ביפי נופי סיני. לנוכח העניין העולמי הזה, למה שלא יהיה שם כביש?

רבינוביץ מבכה את גורלם העתידי של הבדואים, "האנשים שאהב" (59). הוא מקונן על היעלמות הפרימיטיבי, ועל סופה של החברה המסורתית. כבר ברוניםלכ מלינובסקי, אחד מאבות האנתרופולוגיה, אמר ב-1921, שהאנתרופולוגים תמיד "מאבדים" תרבויות.⁶ חוששתי, שהתרבויות אוכדות במהירות מיוחדת אם אותם המתיימרים להגן עליהן יושבים בתוכן כדי לערוך "תצפיות בציפורים. תצפית לכפר הבדואי". אבל "איבוד" התרבויות הזה מביא בדרך-כלל לצמיחתם של טקסטים המקדמים את קריירת

המקוננים (ואולי, אפילו, את התיאוריה האנתרופולוגית). אולי ניתן, אס-כך, להפריע לשירת הרקוויאם של רבינוביץ ולשאול אותו: מה היתה משמעות חייו בסיני. כשביית הקבע שלו צמוד למחנה של צה"ל? מדוע הוליך לשם אלפי מטיילים? ומה פתאום דווקא עכשיו ב-1987, ההתחסדות הזו? רבינוביץ מצטדק וכותב: "הפיתוח התנפל" (63) - משפט סתמי ללא מושא. כאילו הפיתוח הוא ישות המנותקת מן המפתחים. "רצינו לחלק כרוזים המוחים על פתיחת תחנת דלק בסנטה, הוא מתנצל, אבל הנהלת "החברה להגנת הטבע" שכנעה אותנו לא להפיצם" (62). ניתן להניח בהגיון קר, שתחנת דלק באמצע מדבר פופולארי מהווה תמרץ לעסקי הטוילים.

ואכן, מחלקת טוילי-סיני של "החברה" היתה מקור הכנסה מצויין. הכנסה זו עזרה לממן את שעשועי הטבע של רבינוביץ וחבריו. בתי-ס'שדה כמו-צוקי-דוד, או "נעמה" בשארם-א-שייח', היו מוסדות חינוכיים שעסקו בהדרכת טוילים ובשמירת טבע. אך מוסדות אלה היו גם מאחזים ישראליים על המפה. למרות שמרכיבם של עובדי "החברה" נוסח רבינוביץ מתפרסים מן המרכז הפוליטי הישראלי ושמאלה, הקימה "החברה" ארבעה בתי-ס'שדה כגדה המערבית ושניים בגולן. ונציג "החברה" בארה"כ מרווח לי, שבת"ס-שדה ברצועת עזה נמצא בשלבים אחרונים של הקמה. בתי-ס'שדה אלה מומנים בעיקר על-ידי ממשלת ישראל. אולי יכולים מימצאים סטטיסטיים אלה להסביר מדוע מכנה רבינוביץ את שטחי סיני שהוחזרו למצריים "ממלכה אשר לנו היתה שלמה" (87). קו הגבול שנתחדש הוא "קו זר ומוזר" (87). רבינוביץ, בהתגנבו אל איזורים האסורים לטיול תחת שלטון המצרים, מרגיש כ"פרימה בלרינה שזקנה והושלכה אל הרחוב ... המקשיבה בגניבה לצלילים מטריטוריה שבעבר היתה שלה" (87).

אפריל 1987, ציין את יום השנה החמישי בו שב הגבול הישראלי אל טאבה. אבל ההתרפקות על היצור המתקרא "בדואוס" סינאיטקוס" הגיעה עד-כדי-כך, שבמקום לרדת מצריימה (טיול היכול להסתיים באסון מסמר שיער כמו הטבח בראס-בורקה), יכול הישראלי כיום לחוות אינטסאנט את הבדואים קרוב לביתו. "משכונת הרועים" שבוליים המזרחיים של ירושלים הפלסטניאית, הם מאהל "בדואי" בזעיר-אנפין שהוקם על-ידי ישראלי ממולח. התיירים שוברים שם את צמאונם בקפה ובתה בדואיים המוגשים באוירה כמו-אותנטית. וכן מוגש להם מופע מולטי-מדיה המציג את הבדואים כשרידים ארכיאולוגיים חיים לנדודיו התנכ"יים של אברהם אבינו. צפונה מבראשבע, כלהב, עומד לרשות הישראלי המתעניין מוזיאון מרשים ומרהיב שמרביתו מוקדשת לתרבות דרום-סיני. לאור "רוח סיני" עמוקת הרגשות, ולאור הקרנבל הבדואי הכחול-לבן, לא נוחר אס-כך אלא לתהות - איזו תרופת-קסמים מהווה דרום-סיני לגבי רבינוביץ ו"נטורי המדבר" שלו, ולגבי שאר עמק ישראל?

סיכום, או - "מרחבא כיף חאלף. או ייה"

מאז המהפיכה התעשייתית שזורת התרבות המערבית את הקידמה בחלומות נוסטאלגיים על העולם הפסטוראלי של פעם. מבקר הספרות והתרבות ריימונד וויליאמס בוחן תופעה זו בספרו "חיקה-טבע והעיר".⁷ בו הוא מראה איך הסתירה הבסיסית בין העיר וחיקה-טבע "מיישרת את שורותיה" עם ניגודים חדים אחרים: מתורבת ופרימיטיבי, מערבי וילא מערבי, עתיד ועבר. וויליאמס משחזר את מחזוריות הופעתו המתחדשת לבקרים של דפוס רטרופסקטיבי קונבנציונאלי המבכה את אבדנו של חיק הטבע ה"טוב" מקום בו נתקיימו פעם מגעים טבעיים וחברתיים בעלי איכויות אותנטיות. אך בחשפו דפוס זה מצביע וויליאמס על הרגרסיביות חסרת המנוח שבו. בכל פעם שאנו מוצאים סופר א', המסתכל אחורה אל מקום מאושר יותר, אל רגע "אורגאני" שאבד, ניתן למצוא סופר ב', מן התקופה עליה כותב סופר א', המבכה היעלמות קודמת ודומה. נקודת הציין שביסוד שושלת הכמיהה הזו היא, כמובן, גן-העדן.

על הכריכה האחורית של "רוח סיני" כתוב: "דני רבינוביץ: אנתרופולוג. יליד חיפה, 1954. חי בתל-

אביב. עובד מכון ואן-ליר בירושלים [בפרוייקט לרוקיום יהודי-ערבי (!)]. זהו ספרו הראשון. מעל למלים אנו רואים תמונה של אנתרופולוג היוצא לתור את מצוקי האדומים של גן-העדן כשהוא מצוייד בנעליים גבוהות, כובע טמבל, תרמיל-גב וכינור. במסעותיו שם אולי הוא מפזם, "אם ישאלו, אני אצל הבדואים. מרחבא כיף חאלף. או ייה" (68); או אולי משהו כמו "ארי-הירו, אה-הה, אה-הה, קול קורא לנודד, לנודד" בנוסח ה"אהבה המידברית" של דיוויד ברוזה. כיבושו ההומאניטארי של גן-העדן נעשה כאן ללא כיפה סרוגה ועוזי - סמלי החלוציות העכשווית. נשקו של רבינוביץ הוא השפה. מילותיו יורות וגעועים אל המרחבים הפסטוראליים, "געועים... הסדורים כמו שורות של גוויות במקרר" (78).

אבל רבינוביץ הוא חלק משושלת גנאולוגית של זמרי רוקוויאם חולמים ולוחמים. כשהוא בסיני, הוא "הווה במאיר הרציון החוצה (לפני 67) את המידבר האסור מירושליים לעין-גדי" (104). הר-ציון, מן הסתם, סירב לתכנן את הנופש השנתי שלו תוך-כדי התחשבות במצב המלחמה בין ישראל לירדן, וקרוב לוודאי שהוזה במסעותיהם של חלוצים נוסח פרסלבי, שיגילו בשנות העשרים והשלושים את פטרה ואת מדבריות עבר-הירדן המזרחי. וקרוב לוודאי שאותם חלוצים, בהפריחם את השממה הארצישראלית, היו באבותינו הנוודים מן התנ"ך. המסורת היהודית מספרת, ש"דור המדבר" של התנ"ך השתחרר ממנטאליות העבדים המצרית והתגבש לעם-ישראל במשך ארבעים שנות נדודיו במדבר. אחר-כך הלכה תרבות דור המדבר הנוודי וניכחדה; צאצאיה אימצו את התרבות החקלאית של ארץ כנען. לגבי הישראלי המודרני, אם כך, המדבר הוא מרחב קדוש וטרנספורמאטיבי. ניתן רק לשער, שכל דור בגנאולוגיה הציונית עוסק בגילוי וכיבוש המדבר 'שלו'. ועקב כך, כבכיה על היעלמות הבדואים 'שלו'.

עקב החזרת סיני למצריים, ועד שישאל תצבור "כתמים לכנים" חדשים על המפה (במלחמה הבאה?) נתמלאה העיתונות במודעות נוסח "נאות הכיכר - לגלות עולם נסתר" בגינונגלים של דרום-אמריקה ו/או בסוואנות של דרום-אפריקה. המעניין הוא, שאותם גברים שהדריכו בזמנו את טוילי דרום-סיני - "נאמניה של ארץ הבראשית" נוסח רבינוביץ⁸ - מדריכים כעת טוילי-בראשית שאלה אל אתרי הנופש, האמורים להפוך למעוזים דמוקרטיים בטוחים בעזרת תעשיית הנשק הישראלי. ניתן לסכם ולומר, שכל עוד שרוי הישראלי בחיפוש מתמיד אחר חיק הטבע ה'טוב' ובכמיהה אל הפרימיטיבי החבו כינפשו, ימשיך הוא לסרוק את המידבר כחפשו את אידיליית העבר הפסטוראלי המיוצגת על-ידי הבדואי, או על-ידי תרבויות אקזוטיות אותנטיות אחרות שנכחדו מן העולם אך נשתמרו טקסט. בקיצור - הצבר פָּמָה אל המידבר. ■

הערות:

- מאמר זה מוקדש לבני שבט המזינה של דרום סיני וכנותיו, שבניכותם פתחו בפני את בתיהם, חייהם וליבם בין 1979-1985. ובמשך תקופות מחקר קצרות יותר ב-1981, 1985 ו-1987. הם היו אלה, שרפאו אותי מינגי סיני" בו נדבקתי, על-ידי כך שחלקו עמי את דקיות הדיאגנוס הפואטיים של מחאתם הפוליטית נגד הכיבוש המצרי הישראלי של אדמתם. ברצוני להודות גם לחנן חבר על הערותיו והארותיו.
- המספרים בסוגריים מתייחסים לעמוד בספרו של רבינוביץ.
- Fenato Rosaldo, "Imperialist Nostalgia" A paper given at the annual meeting of the American Ethnological Society, Toronto, May 10, 1985
- Mary L. Pratt, "Scratches on the Face of the Country; or, What Mr. Borrow saw in the Land of the Bushmen" *Critical Inquiry* 12(1): 119-143. 1985.
- דוד ארליך, "פאטה מורגנה - חמש שנים לפנינו סיני: מהפכים אישיים". מוסף הארץ, 24 באפריל 1987.
- Rosaldo, *ibid*.
- Bronislaw Malinowski, *Argonauts of Western Pacific*, p. xv. New York, E. P. Dutton 1961. Quoted in James Clifford, "On Ethnographic Allegory," p. 112. in *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. J. Clifford and G. Marcus, eds. Berkeley: University of California Press. 1986.
- Raymond Williams, *The Country and the City* New York: Oxford University Press. 1973.
- ראה, הארץ, לעיל.

הוצאת שוקן / ירושלים ותל-אביב

ספרים חדשים

לילות פרנקפורט העליזים מאת יוסף מונדי

שלושה מחזות מאת יוסף מונדי: "אנדרטה הפוכה", "מיסטריה אמריקאית" ו-"לילות פרנקפורט העליזים". שלושת המחזות עוסקים באחדות מבעיותיו הקיומיות של הישראלי היהודי בן זמננו: החייל המתמודד עם מלחמות שאינו מזדהה עימן, היהודי המחפש דרכו בעולם הבוהמה של ניו-יורק וקורות הידרדרותם של יהודי בעל מועדון לילה בפרנקפורט ושל צעיר ישראלי העובד אצלו בדרכו להכרת העולם הגדול.



יוסף מונדי
לילות
פרנקפורט
העליזים

כהל מאת אריה זקס / שירים

"אלימות שירתו של אריה זקס היא יפה ויופיה הוא אלים. היין אצלו יין, האשה - אשה והתרבות - תרבות. רובד תרבותי-היסטורי נפלא מבליח ומבהיק בחגיגה צבעונית" (גבריאל מוקד).

"חביבים עלי קטעים אלה המוסרים בפשטות גוון של אקזוטיקה שאתה יכול להפיק בילדותך, יחד עם תחושה בלומה של אבדן האופציה הזו וגעגועי אכזב אליה" (מאיר ויזלטיר).



כהל

אריה זקס



חתום על "ספריה לעם"

10 הספרים שתקבל השנה:

מאיר שלו / רומן רוסי

אנרי דה מונטרלו / הרווקים

יוזף שקבורצקי / לביאה קטנה

דוד שחר / חלום ליל תמוז

יצחק אוורבוך אורפז / העלמה והמוות

הנסיכה ברמבילה

ד.ה. לורנס / מר נון

שן צונג-ון / עיירת הגבול

נטליה גינצבורג / לקסיקון משפחתי

גבריאל ג. מארקס / אהבה בימי מגיפה

לכבוד
עם עובד
רח' מזא"ה 22
תל-אביב

ברצוני לחתום על "ספריה לעם".
רצ"ב המחאה ע"ס 110 ש"ח.

שם

כתובת

טפנוקיים טפנוקיים

חדשים לילה

אם יש לכם בבית „פיטר קטן“
מגיע לו צעצועי „פיטר פרייס“.

ב) עבור 10 חלופים יש לכם אפשרות בחירה בין „סלפון מנטפמ“ או „ציפור לאתבסיה“ או „קוביות יצירתיות“.

ג) עבור 20 חלופים יש לכם אפשרות בחירה בין „פעלולון“ (ACTIVITY CENTER) או „מסוס“ או „דופלו“ (2365).



„הפיטר הקטן“ מרוויח בגדול

עד היום נהנה החינוך הקטן שלכם מהחיתולים הטובים ביותר „ספנוקים חדשים“ ו„ספנוקים לילה“ – החיתולים שסופנים יותר ומטניקים הרגשת רכות ונחמות. מהיום הוא שוב זוכה בצעצועים היפים ביותר – צעצועי „פיטר פרייס“.

איך משתתפים במבצע „הפיטר הקטן“

קונים „ספנוקים חדשים“ או „ספנוקים לילה“. מעתה על כל אריזה תמצאו תלוש השתתפות במבצע „הפיטר הקטן“. גזרו את התלוש ושימרו עליו.

היכן מקבלים את הפרסים?

מיסרו את התלושים באחת מנקודות החלוקה שכתובותיהן נמצאות בכל נקודות המכירה של „ספנוקים חדשים“ ו„ספנוקים לילה“.



איך זוכים בצעצועי „הפיטר הקטן“

בחרו את המתנה שברצונכם לקבל בהתאם לכמות התלושים הגדרשת. איספו את התלושים שגזרתם מהאריזות והם יזכו אתכם בצעצועים המשגתים של „פיטר פרייס“.

א) עבור 5 חלופים יש לכם אפשרות בחירה בין „רעשן רך מגע“ או „רכבת משא“ או „אלוף הכביש“ או „לגו“ (2023/24).



חפשו את ההפתעה!

בנוסף למתנות שתקבלו עבור התלושים, אולי תמצאו בתוך אריזת הספנוקים גם הפתעה בצורת תלוש זכיה בכסא במיחות או נדנדה או רכב מחקר הכל מתוצרת „פיטר פרייס“.



טמיר כהן (עובד)

תשלובת תצורה שתלכד את הזכות להחליף במהלך המבצע את רשימת המתנות במתנות שוות ערך אחרות עקב מחסור במתנה כלשהי, או מסיבות אחרות.
המבצע כפוף לתקנון הנמצא במשרדי החברה.

