

היחון לספרות

עיתון

שנה י"ב • גל 10 • אדר ב תשמ"ט • חרץ 89 • 10 שח

הבטיחה הגרמנית: נולדו אשמים. השוואה בת'אטרון העברי

זליאו סטריקובסקי: אני סוכר מלני השפה היא מולדת



3500 אלה על בסוקי השמן

טרוה והמדינה



נביא לשונות הראם נדעת אישה לעמוס עוז עובדים את הנהד למשה דוד שלכת כוכבים לחגית ולבויז חלון למדני ג'דאו



הגאשה של מקום לנסים קלדון

כדי שתראה איך פועלים טוב יותר, מחכה לך עכשיו
"התחלה טובה"



קטור גומל

התחלה טובה
חבילת הטבות ללקוחות חדשים

היום, כשתבוא לעבוד עם בנק הפועלים, תגלה כי מחכה לך התחלה טובה!

"התחלה טובה" - חבילת הטבות ללקוחות חדשים המעניקה לך במשך התקופה הראשונה בבנק הפועלים, תנאים מועדפים. עם "התחלה טובה" תהנה מהטבות מיוחדות בחשבון הער"ש, בכל אפיקי ההשקעה והחסכון ובהלוואות.

בוא והצטרף לכל אלה שכבר פועלים טוב יותר. הכנס עוד היום לסניף הקרוב של בנק הפועלים.

בוא ותראה איך פועלים טוב יותר **בנק הפועלים**

נובלה



אלישע פורת:
מרדף שווא עמ' 46

סיפורים

דוד מרקיש: מתחת לתל עמ' 27
מירי ורון: אין מקום לדאגה עמ' 44

120 שנה להולדתה
של אלזה לסקר-שילר



שירים וקטעי פרוזה
מגרמנית: שלמה טנאי
עמ' 20

חתום על "עתון 77"

לכבוד ת"ד 16452, ת"א
הנני מבקש להיות מנוי על "עתון 77"
לשנת 1989

שם ומשפחה

כ.ז.ב.ת

טלפון

מצורף בזה שיק על סך 55 ש"ח עבור 10 גליונות, כולל משלוח

תאריך

חתימה

שירה וסיפורת:

6	יגאל בן-אריה: שירים
12	ערן שביט: שירים
17	ספי שפר: שירים
19	סאמי שורש: כתב; שיר; מערכית: שמואל רגולנט
20	אלזה לסקר-שילר: שירים וקטעי פרוזה; מגרמנית: שלמה טנאי
21	צביקה יעקובי: שירים
27	דוד מרקיש: מתחת לתל; סיפור
44	מירי ורון: אין מקום לדאגה; סיפור
45	אלי ויטנר: פרה יפהפה רוחו משוטטת; שיר
46	אלישע פורת: מרדף שווא; סיפור
49	עידית שלומוף: שירים
49	נתנאל מלאכי: שירים

הבעייה הגרמנית

33	ג'ורג' טבורי: נולדו אשמים; קטעי מחזה ופרוזה עפ"י פטר זרכובסקי מגרמנית: שמעון לוי
37	שרית פוקס: חרדת הגלגול ברמת השואה
42	נעמי שני: שואה ופיוט — הכיצד?

מאמרים ומסות:

22	צבי עצמון: גבולות החומר. על אבנר טריינין עם זכירתו בפרס ביאליק
	יעל לוטן: מטמורפוזות; על פסוקי השטן לסלמאן רושדי
28	עמר ברטוב: טרור והמדינה
50	פנחס גינוסר: הערות ומראי מקום למאמר — הדיאלוג בין תנועת הפועלים וסופרי דור התחייה (גל' 106-107, 108-109)

ביקורת ספרים:

6	רות נצר על גיזת הזה"ב לראובן צור
7	ספי שפר על לביאה קטנה ליוסף שקבורצקי
	שמואל רגולנט על שירת יהודי תימן העברית; ליקט, פירש והקדים יהודה רצהבי
8	ש. אלונים על שעה שנלך בשכילים אפלים לגיאורג טראקל
8	תמר משמר על הרגשה של מקום לנסים קלדרון
9	עמלה עינת על לדעת אישה לעמוס עז
10	ספי שפר על מילאנו למרדכי גלדמן
11	חנה יעוז על לאורך הימים, לאורך המים לק.א. ברתיני
12	פנחס גינוסר על שלכת כוכבים לחגית הלפרין
13	מרגלית בר-לב על נביא לשולמית הראבן
14	אורציון ברטנא על עוברים את הנהר למשה דור
16	עמוס לויטן על בין שעבוד לחרות לרחל שקלובסקי
19	

מדורים קבועים:

4	לפי שעה — מאמר העורך
5	רוני סומק: חצי פינה
26	אמיר אור: נקודת תצפית
	שיחת החודש:
30	אני סופר פולני; אנה גרופינסקה משוחחת עם יוליאן סטריקובסקי

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.

الإدارة وهيئة التحرير:

شيمون بلاس, جاكوب بيسر, يوسف جورني, ساسون سوميخ, أهدون هارنيل.

المدير العام: جيليا سيف

המריץ: אגודת סופרים ואמנים לקידום הספרות והתרבות בישראל — עמותה

מזכיר המערכת: מיכה בסר

ניקוד: שמואל רגולנט

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

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

המערכת אינה אחראית לתוכן המדועות, המערכת אינה עונה בכתב על פניות כותבים ואינה מחוייבת לכתוב יד אלא אם צורפה אליהם מעטפה מנויילת

המונים למערכת מתבקשים ללכת אך ורק למס' 03-456671. חומר יש לשלוח רק בדואר רגיל, כשהוא מודפס בריווח כסל על צד אחד של הנייר. פגישות עם השרד רצוי לנתאם מראש

שירי, צילום: דפוס מופת-רוזמרין בע"מ

לוחות: אורניב הדפסה וכריכה: חב' הכורכים

עתון 77

ירחון לספרות ולתרבות בשיתוף עם "בית ברל"

שנה ייב גלי 110, אדר ב', תשמ"ט

מרץ 1989

העורך: יעקב בסר

עזרת עורך: עמלה עינת

מערכת: שמעון בלס, יוסף גורני, אהרן הראל.

שיון סימך

ביצוע גרפי: ליפ' גרפיק

מוסדת מריס: יצחק אורבך אורפ, נילה בלס, מיכל טביין, יוסי הדר, אהרן וייזנברג א.ב. יהושע, יורם קניוק, עוזר רבין, ש גיורא שהם, אנטון שמאס

מזימת ה"הרגעה"



כרוה: דוד טרטקובר

מחנה השלום בישראל על "המחנה הלאומי"; והשגיה — להעניק מענה להתקפותיהם של חלקים מתוך "מחנה לאומי" זה — התזיה, גדי ועוד — על פשרנותו בכיכול של ראה"מ עצמו.

אבל מחוץ לשני אלה, קיים גם מניע נוסף — לאחר התחזקות הליכוד בבחירות לרשות המקומית, מנכה מר שמיר לכצר שליטה קיצונית ובוטה יותר, כזו ההולכת וקרבה לשלטון אוטוקרטי שלו, של שר החוץ — אתס ושל עוד אחד, אולי, לגבי טרם נפלה ההכרעה בשל מאבק פנימי המתנהל בצמרת הליכוד.

לתהליך השתלטות זה השלכות חמורות. ההרגשה היא שהליכוד יוצר, אולי אף לא במודע, אותה ארדה קשה שאיפיינה את התקופה שקדמה לרצח אמיל גרינצווייג.

הסימנים לכך מתרבים מיום ליום: שריפת מכתותו של דן אלמגור, הפגיעה בדלת ביתה של מינה צמח ועוד. והשאלה — האם מטרתו של הליכוד ושל ראה"מ להקצין את האווירה ערכדי התנגשות חזיתית בין שני המחנות?

שמיר בהשתלחותו הגדולה נגד שלום עכשיו, עשה נסיון להוציא מחנה ציוני שלם מתוך הקתצמוס הלאומי ולהאשימו בסידע "לאויבנו הקיצוניים ביותר". והרי שמיר יודע שבשלום עכשיו תומכת האינטליגנציה הישראלית. שכן תומכיה וחבריה של תנועה זו מצויים קציני מילואים רבים, שזו תנועה שלא ביצעה עד היום אף פעולה אחת המנגודת לחוק, או הנראית כ"מחוץ לגדר". להפך, רבים מידידיה וחבריה מותחים ביקורת על מתנתה, על "אחריותה הלאומית המוגזמת". והראה שרק עכשיו, לאחר שקבוצות אופוזיציוניות שתוח כמו "ועד היוצרים הישראלי-פלסטיני", "יר לכיבוש", או "יש גבול", קראו לפתוח בשיתוח עם אש"ף, הצטרפה לקריאה גם שלום עכשיו. ואף-על-פי-כן תקף אותה כפי שתקף.

כותרת בתקיפה זו היתה, עד כמה שנשמע הדבר פרדוכסלי, כפולה האחת, כאמור, להוציא את שלום עכשיו אל מחוץ לקתצמוס, ובדרך זאת למצו כל השפעה של

יימשך מצב מעין זה. על-מנת להגיע, לפיכך, לפשרה כלשהי בין הריאליה לבין ההצהרה האידיאלית, מציע הליכוד פתוח ביניים מסוג האוטונומיה, האמור להרגיע את הרוחות לזמן-מה, ואח"כ — אלוהים גדול... אלוהים גדול אולי, אבל גם סכנת המלחמה גדולה עד מאוד באח"כ כזה. ומדובר במלחמה שעלולה להיות נוראה מכל קודמותיה. דברים אלה מובנים בוודאי גם ל"מחנה הלאומי", אלא שהגיוס נדחק הצידה על-ידי האידיאולוגיה

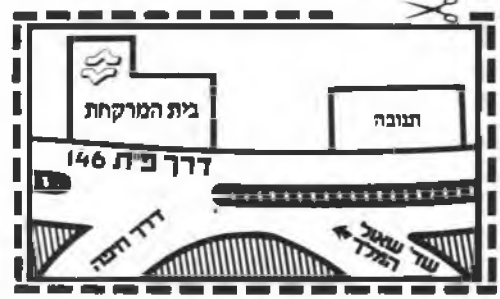
שמיר ופמלייתו הקרובה, יודעים היטב ששום גורם פלסטיני לא יסכים לשום פיתוח ששורתו האחרונה לא תהיה — הגדרה עצמית במדינה פלסטינית עצמאית לצידה של מדינת-ישראל.

פתוח כזה נוגד, כמוכך, תכלית הניגוד, את תפיסת הליכוד. עם זאת ברור לחבריו, שלא ארדה"ב ולא בריה"מ ואף לא ארצות אירופה המערבית, לא ישלימו עם מצב של סטאטוס-קוו פוליטי כאזור. זאת מבלי לדבר על כוחה של האינתיפדה שלא ישכך כל עוד

עוד צעד בשיפור השירות

היכר בית מרקחת מרכזי של קופ"ח הכללית

עד 10 בלילה וגם במוצ"ש
פתוח
דרך בית 146 ת"א



מהיום אינך חייב לקבל את התרופה רק במרפאתך. קופת חולים הכללית פותחת לחבריה בית מרקחת חדשני, רחב ידיים, ממוחשב ובעל מלאי רב. בית המרקחת ישרת את תושבי גוש דן חברי קופ"ח הכללית וחברים מכל הארץ המעדיפים לקבל את תרופתם בהגיעם לתל-אביב. שעות העבודה של בית המרקחת החדש מ-13.00 ועד 22.00 ללא הפסק והעיקר, גם במוצאי שבת.

המהפכה הבריאה
קופת חולים הכללית

המלצת "עיתון 77"

נאטאלי סארוט: ילדות; מצרפתית: אילנה המרמן; עם עובד; פרוזה אחרת
חנה הרציג: העולם בסיפורת — חיקוי מציאות או ארגון אמנותי; עיון;
האוניברסיטה הפתוחה
גיבא א. ג'ברא: תלאוכת השמש; מערבית; רוג'ה תבור; ספרית פועלים;
שירה

דני סומק: בדלס; שירים; זמורה ביתן
מ. וינקלר: בצל העקרב; ספרית פועלים; שירה.
קינגסלי אמיס: האשמים הזקנים; מאנגלית; נעמי כרמל; רומן; מעריב/
סימן קריאה/ הקיבוץ המאוחד.

רומאן גארי: כלב לבן; מצרפתית; אביטל ענבר; רומן; מועדון קוראי מעריב
דומיניק בונה: רומאן גארי; ביוגרפיה; מצרפתית; אביטל ענבר; ספרית
מעריב

יאיר גרבוז (י. פולני): תמיד פולני; הומורסקות; זמורה ביתן
מנוחה גלבוז — עורכת: דוד פרישמן; מבחר מאמרי ביקורת על יצירתו;
עיון; הקיבוץ המאוחד.

יוסף גלרון-גולדשלגר: ישעיהו אברך; ביביליוגרפיה; עם עובד
יהויכין סטוצ'בסקי: במעגלי המוסיקה היהודית; מאמרים; הקיבוץ המאוחד
זאן זיונו: משהו מבומן; מצרפתית; אביבה בוק; רומן; שוקן
אורי אורלב: חיילי עופרת; רומן; כתר

רות שנפלד: גלגולו של סיפור; על דרכי ההתהוות של סיפורי ביאליק; מכון
כץ לחקר הספרות העברית; אוניברסיטת ת"א

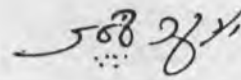
עידו בסוק: טבע טובע; שירים; ספרית מעריב
אבא קובנר: משהו על לוחנים; לילדים; ספרית פועלים

ריקי דסקל: רצועה של עור; שירים; אלקנה
ענת ניניו: על שפת הכריכה המרוצפת; שירים; עקד

יהודית מוסל אליעזרוב: תולדות; שירים; ספרית פועלים
א.א. קבק: שלמה מולכו; טרילוגיה; עם עובד.

במקום כל אלה — נהגה בזבח
כספים למטרות חריגות
הגורמות, למצער, להרמת גבה.
אלא שהמחזל החמור ביותר של
האגודה, נערץ היה כהצלחתה
המסתדרת של הנהלתה
בהעלמתה העצמית ממחזרות
הציבור. זאת באמצעות אי-
המעורבות המוסרית במה שקורה
לנו במדינה ובחברה, ועל-ידי
היגרות עיוורת אחרי המימסד.
חברי אגודת הסופרים ינהגו
בחוכמה, לפיכך, אם ישחררו את
החברים בהנהלת האגודה,
שחלקם יגישו בוודאי את
מועמדותם גם בבחירות
הקרובות, מתפקידי הניהול
שלהם, למען ינחוו קמעא
יהרהרו בדרך, ואולי יוכלו
לשוב בעוד 4-6 שנים אל הגה
הניהול, כשהם רעננים
ומתחכמים.

ובינתיים, רצוי שייבחרו במקומם
יוצרים כעלי שיעור-קומה
שיצוירו מראש על כוונת
מאבקם בתחום השלמת הפנסיה
של הסופר; בנושא חידוש הקרן
לשיפור תנאי דיוור; למען
הפעלת המערכת המולית על
כל סדרותיה, ולקראת ניהול
מדיניות מקצועית מתואמת עם
המעבידים (המו"לים ומערכות
המוספים הספרותיים).
בקרוב חברים-סופרים מסוימים
קיימת נכונות ליטול על עצמם
מטלה לא קלה זאת, ובהם יש
לתמוך.



הרוויזיוניסטית הבסיסית המאמינה
ש"חומת הברזל", הוזה-אומר —
הכח, הוא שידבר, הוא שיקבע
בסופו של דבר את גודל המאבק,
וכבוד שתפיסה זו מנוגדת ניגוד
קוטבי לתפיסתו של מחנה השלום.
כה מנוגדת עד שאין טעם להתווכח
איתה כלל. מנהיגי הליכוד חיים
כאמותם. אלא שלא כך בחריהם.
לא כולם בוודאי. לכן חייב מר
שמדי לגייס דמגוגיה שרופה
לביסוס טיעוניו, מסוג הצהרתו
השחצנית בדבר שוליותה של
תנועת שלום עכשיו, שכן אם אכן
מדובר בתנועה שולית המשתפת
פעולה עם האויב, הרי שמראש אין
להתחשב בעמדותיה, ותכנן אף
למנוע ממנה לחלוטין לגיטימציה
ציבורית.
כך נסגר מעגל הקסמים.

חוכנתו, לפיכך, לרכו את האש נגד
ראשי הליכוד. לחשוף את המסר
הרוויזיוניסטי שבבסיס האידאולוגיה
המוצהרת שלהם. צריך להיות ברור
שאין לנו כל דרך של הדברות
אתם בנושא זה. שהדרך היחידה
היא הקרע, המאבק. שרק בגישה זו
נוכל, אולי, לקרב את ציבור
הבחרים שלהם לתפיסת השלום.

איך ניתן לעשות זאת?
יש להעתיק את פעילותו של שלום
עכשיו מכיכר מלבי ישראל אל
עירות הפיתוח, אל השכונות,
להרחיב את המירקם האנושי
התומך בתנועה. להביא אל העצרות
נציגים פלסטינים מן השטחים
ולנטרל על-ידייכך את הפחד מן
הזר.

לא להתנצל, לא להחליק את המסר.
להיפך. לדבר גלוי וזהוכיח שאם
חפצי חיים אנו, אין לנו דרך זולת
הדרך המובילה בין שתי מדינות
— ישראל ופלסטין —
המתקיימות זו לצד זו בשלום.

מסיבות טכניות נדחה המדור "ממות" לגליון
הקרוב.
את המדור "ספרות יגוסלביה" שהופיע
בגל' הקודם — 109-108, הכינה ותירגמה
מסרבית-קראשית דינה קטן בן-ציון.

הערות המערכת

רטור קופלנד

נוכח הגדר החורקת

פה עמדנו, נשענים על הגדר החורקת,
בעולם אחר, כמו הסוסים.

הימה זו שוב אדמה, שוב זבל, ו"סואר
דה-פארי". ערב של היקן ומתי.

שורות נשפחות גאו בי, עלי
שדות רכים, הפתקרות עם ליל.

אבל את לחשת פאן, פאן זה
טוב, היקן שאמה עקשו, במקום

שמנחות דידך. וכה שכנו שם
לחצים לאדמה, זה לזו, בעוד הגדר

חורקת פלחץ הסוסים.

תרגום: שלמה גנאור, אסי דגני וזאב רבינא

חצי פינה רוני סומק

רטור קופלנד הוא שמו הספרותי של
פסיכיאטר הולנדי. חוקר באוניברסיטת
כרונינגן. קופלנד (יליד 1934) הוא מן
הבולטים במשוררי הולנד כיום.
"נוכח הגדר החורקת" יכול, באסוציאציה
רחוקה, לעמוד כתפאורה שירית לתמות
הסיום ב"מאחורי הגדר" (מאת ח.ג.
ביאליק). נוח המתארח בבית הוריו רואה
מעבר לגדר את מארינקה, והם הרי שכבו
פעם... שם/ לחוצים לאדמה, זה לזו, בעוד
הגדר/ חורקת בלחץ הסוסים."

אהבת הסונט

ראובן צור: גינת הזה"ב; סונטים ותרגומיהם, ואחרית דבר; הוצאת הקיבוץ המאוחד; 1988; 96 עמ'.



גינת הזה"ב הוא קובץ של 37 סונטים שתורגמו על-ידי ראובן צור במשך עשרות שנים. לסונטים הוסיף צור אחרית-דבר מאירת עיניים. בפרק ראשון קובצו סונטים מן המאות 16-17 (למשל: סונטים של פיר דה רוסנר, אנדראס גרופוס, ארמנד ספנסר, שקספיר, ג'ון דון, ג'ון מילטון ועוד). ובפרק השני סונטים מן המאות 19-20 (למשל: בודלר, ורלן, רמבו, רילקה, קיטס, יס, ועוד).

קובץ זה אינו מחיימר להיות אנתולוגיה מקיפה של סונטים, אלא, כרבריו של צור — "סונטים שאהבתי וסונטים שהצלחתי לתרגמם במידה מסוימת של שביעות-רצון". רוב הסונטים תורגמו מאנגלית, ואחדים תורגמו מצרפתית, הונגרית, גרמנית וספרדית. הקובץ מכיא את הסונטים ואת תרגומיהם זה בצד זה. הקורא שאינו שולט בשפת המקור יכול להיעזר בתרגום כדי להגיע דרכו להבנה מלאה יותר של הסונט המקורי. אבל, למרבית הצער, לעתים מתרחש תהליך הפוך — הסונט המקורי הוא המסייע להבנת התרגום העברי אשר נוטה לסירוב ארכאי, ולאילוצי שפה מליצית. הספר נקרא גינת הזה"ב — על שם גינת-הזהב במיתולוגיה היוונית, שיצא יאסון לחפש במסע הרה"סכנות. מסעו של יאסון הוא סמל ארכיטיפי של החיפוש אחר האוצר הנסתר והדרכים הפלאיות להתגבר על המכשולים הקשים. רק בעזרת הרה"מצלח יאסון למלא אחר המשימה הבלתי-אפשרית — להשיג את גינת-הזהב. אפשר אפוא, שרק בעזרת נס (בעזרת האלה, חסד המחזה) יוכל המתרגם לתרגם את הסונט ולשפר את יופיו האצילי, וראובן צור מודע להכרח הנס הזה.

הסונט הוא שיר בן 14 שורות הבנוי על-פי סכימות חריזה מסוימות ומגודרות מאוד. זהב בנימטריה ערכו 14 לכן נקרא הסונט שיר זה"ב. כינוי זה מלמד על ערכיותו האצילית של השיר. הקפדנות הנדרשת לעיבודו הצורני של הסונט מדומה לקפדנות של עבודת צורך-זהב. הסונט בנוי בדרך-כלל מארבעה בתים בני ארבע-ארבע — שלוש-שלוש שורות. סכימת החריזה של שמונה השורות (אוקטט) שונה מהסכימה של שש השורות האחרונות (ססטט). לעתים הסונט בנוי מרצף זורם של שורות או מ-3 בתים מרובעים ומסתיים כדריטור שמשמש כסיגור פואטי.

באחרית דבר מתאר צור את המבנים השונים של הסונטים (הסונט האיטלקי והאנגלי), את סכימות החריזה שלהם, את הווריאציות האפשריות בתוך מערכת הכללים החמורה ואת היחס בין המבנה התחבירי, מבנה-הבתים והמבנה הרעיוני של הסונט. השפה הגבוהה והחגיגית מתאימה אכן לשירה קלסית ולשירת המאות הקודמות, אבל פעמים רבות יש בתרגומיו שפה מליצית וארכאית שאינה קימת בסונט המקורי. נמצא שאין כאן נאמנות מלאה

לא לשפת-המקור ולא לעברית העכשווית. כדאי להשוות את תרגומו של צור לסונט של רילקה (עמ' 50) עם תרגומו רב ההשראה של מ. זינגר לאותו סונט ('באור חפשוך מלאכים רבים' זמורה ביתן, עמ' 103). השוני נראה כבר בכותרת. לפי זינגר נקרא הסונט: "טורסו עתיק של אפולו". רילקה עצמו משתמש במילה טורסו, שמקובלת כיום גם בעברית לכינוי פלג גוף עליון נעדר גפיים וראש. ואילו בתרגום של צור: "גדם אפולו קדום". הגדם מרגיש את הגחום והפגיעה שבגוף. הדגשה שהיא היפוכו של תוכן השיר. השיר מדבר על החיות והאור הנוכצים מן הגוף. השוואת תרגום השיר מדברת בעד עצמה. למשל צור מתרגם: "אך פה דום/כמו נברשת עוד זיהר הגדם/ בו המבט שרק הומך פתילו/מוסיף ליקוד" ואילו זינגר מוותר על דימוי הנברשת למען פשטות ההבעה והריתמוס הנכון: "אבל גופו מאיי מאד עכשיו/ ומתוכו בוקע המבט/ אשר הונמך".

ראשיתו של הסונט בתחילת המאה ה-13 באיטליה. לשיא פריחתה הגיעה הצורה ברנסנס ואחר-כך המשיכה עם השירה המטפיזית ובתקופת הבארוק. בתקופה הנאורקלאסית נעלמה כמעט כליל ושוב הופיעה בתקופת הרומנטיקה והפוסט-רומנטיקה והיא ממשיכה גם במחצית השנייה של המאה ה-19 ותחילת המאה ה-20. צורה שירית זו היתה פופולרית במשך מאות שנים רבות. משך חייו הארוך ותפוצתו העצומה של הסוג הזה בשירת-העולם מעידים על קסמו המיוחד ועל כושר הסתגלותו לפואטיקה ולטעם הספרותי המשתנים עם הזמן.

צור מנסה להסביר את סוד הפופולריות של הסונט. הסבר אחד הוא האתגר הצורני. ההסבר השני שהוא מביא באופן מפורט מאוד, מראה כיצד פועלים בסונטה חוקי תפיסת התבנית (הגשטלט) שהם חוקי 'ההמשכה הטובה' וחוקי 'השיבה הטובה'. שני החוקים האלה פועלים במשולב ומסבידים את הארגון הפרצפואלי-מבני של הסונטה. חוקים אלה תורמים ללכידותו, אחידותו ופשטותו של המבנה. אפשר להוסיף כאן שהסדר הריתמי והחריזה, העצימו מאו ומתמיד את כוחה המאגי של השירה. והם עונים לאיזה צורך ראשוני הקיים בנו. ותעיד על כך אהבת הילדים לריתמוס וחריזה.

צור מזכיר את הסונטים שנכתבו בעברית על-ידי גולדברג ועמיחי. ידוע כי בשירה העברית מופיע הסונט כבר עם ראשיתה, בשירתו של עמנואל הרומי במאה ה-13. לאחר-מכן נדלדלה הכתיבה בסוג זה

ושוב נתחדשה והמשיכה בשפה העברית מהמאה ה-16 ועד ימינו. בתקופתנו נכתבו סונטים ומחזורי סונטים (כליל-סונטים שהוא צורה חמורה במיוחד) על-ידי טשרניחובסקי, ש. שלום, ש. הלקין ועוד. ראויים לציון הסונטים העכשוויים שנכתבו על-ידי אריה זקס. טשרניחובסקי כתב סונט בשכחי הסונטה:

"יקרת לי, מה יקרת, סניטה, ישירת-זהב!... אהבתי צעדים ניב-חרוך, פחו כזהב/ מלוטש מחויק בו המרובה מעט/ונגמר בתיך לך המצלצל באון ורהב... מה דמות אערך לך? קלוחי כרזל סיגים/ שנכנעו לדפוס, מוצקים, ספוגי-צליל". (מתוך: 'אל הסונטה העברית').

עם התרופפות והתגשמות הכללים הקלטיים של המבנה והחריזה נעשה הסונט לא רק פחות שכיח אלא אף נדיר. סונט שנכתב כיום מעביר לנו את הצורך לשמר מבנים קדומים ולהיאחז כתבניות קלסיות. כללי החריזה והמבנה ההדוקים נראים לבן זמננו כסורגים מיתרים ויש צורך בצידוק מיוחד למען לשוב ולהשתמש בצורה הקלסית. טשרניחובסקי האמין בנאיביות מסוימת כי האמנות והשירה יגאלו את העולם — על-כך הוא כותב בכליל הסונטות לשמש. במחזור סונטים זה הוא מעלה על גס את הקומפוזיציה כיסוד עליון שכוחה עמה להתמיד כנגד תהליכי הרס

ביקום וברצף הזמן. אמונה זו מסבירה את בחירתו לכתב סונטים. הצורה המוכנית משמשת לנו כמעגן של ביטחון גם בעולמנו שהולך ונעשה כאוטי. וגם כשהאמנות המודרנית נותנת לגיטימיות לכל שכירת חוקים וערעור היצירות עד הרס הבסיס של עצמה. הסונט של אריה זקס נושא בחובו ניחוחות של תרבות אירופאית מהמאות הקודמות שוקס מעורה בהן. כאילו יש רצון לשוב וליצור בעולם איזו אלגנטיות אידיאלית וחיונית של עולם קלסי יציב מעניק סדר יופי. ובו בזמן מכיל הסונט שלו את הכאן ועכשיו. את הטריוריאלי והיומיומי. בסונט 'באותו ענין מנקדת מכט אחרת' ('כהל' שוקל. 1988 ע' 78) הוא כותב על כתיבת הסונט, כש'חליל הזהב' מתיחס כפי הנראה לסונט הנקרא שיר זהב. כאן המחזה מנגנת בעידן ומתינות בתוך המבנה הנתון מראש "המחזה שכבה עם חליל הזהב/וצל הרוח כמעט נוגע/כורד עורה, בצליל המתוך./הנה הוא נשמע. הכל כבר נתון//". וכשהמחזה מנגנת "הצליל יכתב למצעד פרשים", זה המצעד הריתמי הקצוב. יפה עשה ראובן צור שהביא לקורא העברי מעט מן הקלסיקה של השירה האירופית ופתח לנו חלון לשירה מסוגנת ואריסטוקרטית.

רות נצר

יגאל בן אריה

רעש הפרימה הלבנה

רעש הפרימה הלבנה איננו נתן לזיהוי
במגן הרעשים המפר נשמע קול זר
בדממה של פתיחי שלג ועיר מרקנת
פרימה אלוהית המטיחה את מסקנתה
לדחב הכביש הראשי נגדעת פקו האדמה
שרשי העץ פאדמה, חשוף בגזעו החי
מנח על הצד, צמרתו שותחת דם
מרקנת על האספלט הרטב, עטופה פתימים
ברעש גרמי שמים המתמודדים עם נגסי ארץ
רעש הפרימה הלבנה שאיננו נתן לזיהוי.

איש ובליבו בלב

איש ובליבו בלב
מושיט ביד מהססת
המנונות פהות
בין איש ובלב בפלורידה
לידי פולין
מונה בלב הומה על הרשות
שנתנה
והזכות
שנלקחה.
בתי הקטנה מביטה ואומרת:
"אתה יודע ואת יודעת
בתינוקי קטן אסור לצעת."
הצצתי בפסר ולא ראיתי כתוב
בחוצות הריקים
מנדה על ענן
תבל חרושת קמטים.

"בעתיד הקרוב תתחולל טרגדיה"

"לביאה קטנה"; יוסף

שקבורצקי; תרגום מצ'כית; יהודה להב; עם עובד; 1988

"אין זה רומן חברתי או פסיכולוגי, אלא רומן בלשי", כותב יוסף שקבורצקי ברעיון מבוא לספרו "לביאה קטנה". ומטרותיו של הרומן הבלשי, לדבריו, הן: "גילוי הרצח וכידור דעתו של הקורא".

אולם אם מטרה של סיפור, כלשהו, מצוייה מחוץ לו (כידור הקורא, למשל) הרי גילוי הרצח אינו בין מטרותיו של הסיפור הבלשי; הרצח וגילוי, שניהם מצויים כבר בחוץ הסיפור. אך הגדרתו של שקבורצקי נכונה לסיפורו שלו; ועוד אשוב לעניין זה בהמשך.

קארל לך הוא גיבור ומספרו של "לביאה קטנה". כל הנחשב, הנראה והמוגש מתעבר אל הקורא דרך המסגרת של מחשבותיו, עיניו והרגשותיו. החבר קארל הוא עורך בהוצאת ספרים; האירועים המתרחשים בהוצאה —

אירועים בינאישיים ואירועים ספרותיים — הם נתיב אחד מבין השניים המרכזיים ב"לביאה קטנה". התאהבותו של החבר קארל בעלמה סטריברנה, שבעטייה הוא זונח את חברתו ובוגד בחברו הפרופסור, היא הנתיב השני בסיפור.

שני הנתיבים הללו מצטלבים מדי פעם בפגישות האנשים המשתייכים אליהם. הצטלבויות אלה תוכפות והולכות לקראת סוף הסיפור, ומשמעותן נעשית הרתיגורל יותר רוחני. אולם אבתנה זו נעשית רק כדעבור, לאחר שהפקעת הותרה, לאחר שהרצח התגלה. שקבורצקי מביא כמוטו לספרו את מילותיו של גדול הבלשים, או לפחות המפורסם בהם, שרלוק הולמס. הוא אומר: "יש פשעים שאין החוק יכול לגעת בהם ועל-כן הם מצדקים במידה ידועה מעשי נקם פריטיים".

אולם מוטו זה מושג בפתיחתו של רומן, המתמשך על פני כמעט 280 עמורים; ואנחנו קוראים את סיפור אהבתו של החבר קארל ודחייתו בידי העלמה סטריברנה המסותרת והיפהפיה; ואנחנו קוראים את עלילות המערכת הספרותית בצ'כוסלובקיה של לפני ההפשרה של סוף שנות ה-50, לפני האביב הקצר של פראג; אנחנו מגחכים בעליונות ובאירוניה לקדושתה של ד"ר ארליכובה, לדוגמה, "שעשתה את עבודתה ברשלנות, כי בספר 'הולנדית למסע ברכבת' לא מחקה את הפסוק; כשריד של צורת הזוגי העתיקה, נותרו בשפה ההולנדית מלים שנשתייך חורגת מן המקובל, כגון 'עגל', 'צאן רוע'.

הפיקוח העיר על הפסוק הפגום, המסמך צאן לעם, המנהל האשים את ד"ר ארליכובה בבזרות מרדמה ביסודות מלאכת העריכה." (203) וכשאומר המספר (228-229); "אנו מתקרבים לסיום העלילה, ועל-פי כל כללי הספרות הבלשית, חייב הפושע להיות משהו שאני מכיר מן ההתחלה" הרי שהתרחקנו בתודעתנו מרחק רב מן

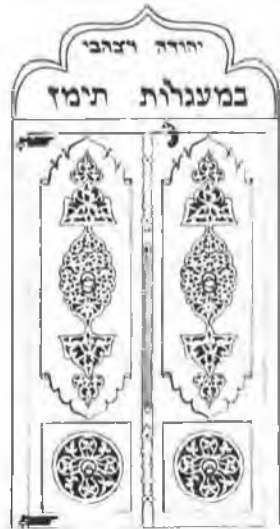
יעוד חשוב

שירת יהודי-תימן העברית: לקט נבחר; ליקט, פירש והקדים מבוא יהודה רצהבי; ע' 271

לפנינו פניוס ראשון ומקיף בעברית של שירת יהודי תימן במיטבה. זוהי שירה מיוחדת במינה בצביונה וברוחה, והיא נוצרה בגולה על כל המשתמע מכחינה מדינית (גזירות ורדיפות) ומכחינה תרבותית. עם העליות ההמתניות וחסול גולת-תימן (הגם שנתרו שם עדיין כמה אלפי יהודים) נחתמה היצירה הזאת.

השירה היא ענף מרכזי ביצירת יהודי תימן, והשפעתה רבה על חייהם. ראשיתה במאה ה-12 והיא נמשכה כ-800 שנה עד לתקומת-המדינה. מספר פיטויה עולה לעשרות, ושיריה — לאלפים. היא כתובה בשלש לשונות, שרונתו ביניהם: עברית, ארמית וערבית. רובה נחה עדיין בדיואנים.

לראשונה נתגלתה שירה זו לפני כ-130 שנה על-ידי החוקר ד' יעקב ספיר, שסייר בתימן כ-1859, ושירים נבחרים נתפרסמו לראשונה בספרו "אבן-ספיר". המדורות המופיעים באנתולוגיה שלפנינו מקבילים להתפתחות השירה: תפילת היחיד, ולאחריה שירים בעלי צביון לאומי (דת ותורה), שבת ומערה, שמחת חתנים, ולבסוף — גלות וגאולה.



הבולטים והנודעים ביניהם הם: ר' זכריה אלצ'אהרי, שנתפרסם במיוחד כ"ספר המוסר" שלו; ר' יוסף בן ישראל, ר' שלם שבזי ור' סעדיה בן יהודה מנצורה. שירת יהודי-תימן היא בעיקרה שירה דתית-לאומית, והיסוד החילוני שבה הוא מיעוט מבוטל. ההתעוררות הפיוטית שקלה במאה ה-17, ואשר מגורה, פגרה, בהתפתחות הקבלה בישראל, התסיסה את כל קהילות ישראל כמורח ובמערכ; פיוטיהם אל הא"ר, נגארה, אלקבץ ולביא נתפשטו בגולה והפירו רוח-יצירה. לשירה נודע איפא יעוד חשוב בתקופה הרתימאורעות זו. היא טיפחה רבקות עזה באלה-ישראל, רוממה את רוח העם השחוחה. השירה נטעה בו גאווה בהיותו נמנה עם העם הנבחר, בן שרף אמנו, ואילו המוסלמי הוא בן הנך השפחה.

לשירת ספרד נודעה השפעה רבה על שירת-תימן. סליחות משוררי-ספרד

חמירותיהם סיפקו את צרכיהם בשבתות, כמעודים וכשמחות-מצווה. שירי-חול וקודש של ספרד נתחבבו על יהודי תימן, וקמו להם מעתיקים רבים, ובזכותם ניצלו מאות שירים ופיוטים ספרדיים, ואף דיונים של גדולי-השירה כיהודה הלוי, משה אבן-עזרא ואברהם אבן עזרא. "ספר-המוסר" של ר' זכריה אלצ'אהרי, למשל, עשוי כמתפתתו של "תחכמוני" לאלחרוזי ומרובות בו השפעות משוררי-ספרד (הספר הזה נערך עריכה מדעית והוצא לאור על ידי פרופ' יהודה רצהבי). אף הפיוט הספרדי סתף במרוצת-הזמן וכבש את המחזור התימני.

שירת-הגולה — ימיה פיר-הגלות. הרפיו והנגישות העירו בנפשם ביסופים לגאולה ולמשיח ושירת-הגאולה התפתחה איפוא מפורח-המצויאות. השירים מצטיינים בכושי עמוק ונוקב של פאבם ויוגם, ושירת-הגאולה קדושה להט-ביסופים משיחיים. אתה מוצא גם שירי תוכחה ומוסר, וכן שירי-הלקה, העוסקים בדיני-אישות וטרפיות וכיוצא באלה. אתה מגלה גם שירי-אהבה ודירות, אמנם במספר מועט. שירי-אהבה נשתמרו במקצת בשירי זפאת, (זפאת בים זפאת), בערבית — תהלוכה חגיגית להובלת הפלה לבית-החתן. פן נשתמרו שירי ה"קדויות", שהן שירי שמחה (עפ"י הארמית ח.ד.י.) וכן אתה מוצא את ה"הללות", סוג-שירים מיוחד ליהודי-תימן בלבד, והן חילופי-ברכות בין הקהל לבעלי-השמחה (החתן, אביר הנימול ובעל-הבית). עקב נטייתו של שירת-תימן למגמות מיסטיה-דתיות נתחברו במקביל שירי-אהבה אלגוריים, שענינם אהבת כנסת ישראל לאלוהיה ודבקותה בו.

באשר למשקלים ראוי לציין, כי מאחר שחלק נכבד משירה זו נכתב ערבית, אימצה לה שירת-תימן את המשקלים הערביים, שנתקבלו באספולה הספרדית. ביחוד נפוצים בקרבם שירי ה"אזוור" (תןשיח) ובאשר למסורת הניקוד של יהודי-תימן ללשון-חכמים — הרהי מבוססת, כידוע, על המסורת הבבלית הקדושה (ראה ספרו של פדופ' שלמה מורג על הגיית יהודי-תימן).

משוררי-תימן, שהיו בקיאים בשלש השפות האחרות (ערבית, ארמית וערבית) צרו גם תצורות חדשות על פי השפה האלה. למשל, עפ"י העברית — הגלים (ערבית), הנחיר (משך עם כנור) עתרון (תפילה); עפ"י הארמית — שגש (בלבל), קמש (טבל); ועפ"י הערבית — עשק (אהב) לשלם שלום (לדרוש בשלום) וכיוצא באלה.

הספר עורך ומוגה בקפדנות וכאהבה, הפיפוש נהיר על דרך הפשט. אתה ניצב משתאה נוכח אותו שכתב מפלא, שחי לו כאלפים שנה קדל ומפרש משאר הגלויות, ומעיי-יצירתו לא תרב [חרב] חרף כל הפרוענויות. אנתולוגיה זו היא אבן-יסוד בשירת-ישראל, היא מוגשת בידי גורל חוקרי יהודי-תימן בזרנו.

שמואל רגולנט

ספי שפר

שירת נפש עמומה

גיאורג טראקל: שעה שנלך כשבילים אפלים; מבחר שירים; תרגם מגרמנית והוסיף אחרי-דבר יצחק עקביהו, הקיבוץ המאוחד; 1988; 80 עמודים.



גיאורג טראקל; רישום מאת אוסקר קוקושקה

אין זה מקרה שאנו אוספים בשנים אלה אל העברית עוד ועוד סופרים ומשוררים בעלי משקל, אף פחות ידועים: ריבוי התרגומים אומר התרחבות התרבות המקורית שלנו, גידול כושר קליטתה ויש בהם מן המאמץ לגבור על הבדידות שלנו, לאמור: הנה, בספרים אנחנו באמת וללא גבולות עם בין העמים. וכך נוסף לנו עכשיו גם תרגום מבחר שירי גיאורג טראקל, מן השלוחה האוסטרית של השירה הגרמנית, משורר ייחודי-בביתו ובקדרות שירתו.

המשפט האחרון הוא שמסביר מדוע לא מוכר שמו כשם של אחרים מבני דורו — רילקה, הופמאנסטאל, אלזה לאסקר-שילר ועוד. לא רק הדכדוך הרב, ויח-המוות המהלך בשרותיו, לא אלה בלבד, אלא בעיקר הייחוד שבביתו גרם, לדעתי, שנשאר מוצנע, אף-כי עוסקים בו מומחים וחובבי-שירה. טראקל מורכב מאד גם מבחינת הגדרתו, אף-כי עניין זה אינו מכריע: יש בו סממנים של אקספרסיוניזם, אבל רוב דבריו צבע אימזיניסטי חזק, הוא מצייר ביד חופשית את רגשותיו, העמומים לכשעצמם. מכאן גם היסוד הסוריאליסטי שבשיריו. טראקל אינו חש חובה לא לרעיון וגם לא ללשון, ולכן משתמש בה בדמיון חופשי, בנסיגות להגדר עולם, שיש בו הבלטת הניגוד בין הפאסטורלי לבין האימתני, ולא מעט מן הפתולוגי.

חייו הם שמעידים: אישית לא-יציבה, אדם שלא יכול ליטול אחריות לעצמו, הצליח למרות-הכל להשלים לימודי רוקחות ובמקצועו זה שירת כמעריך הרפואי של הצבא האוסטרי במלחמת-העולם הראשונה. שני זעזועים עיקריים צרעו עד מוות את הנפש הרופפת בלאו-הכי: תסביך-עריות, שנבע מיחסיו עם אחותו (בדמיון או במעשה) ואימיה-המלחמה, שהכריעהו מזווית-החוויה של בית-חולים שדה, שבו ראה מראות דם ומוות. בן עשרים ושבע, בסוף שנת 1914, מת טראקל בספק התאבדות, ספק התמוטטות (פרטים רבים על סופו מצויים בתיאורו של הסופר אלברט אהרנשטיין, המוכח ב"הערות", בספר "שיחות עם קפקא", "ספריית פועלים").

זוהי ביוגרפיה קצרה-חיים אך קשת-גדול, שאפשר לומר שהיא מצטיירת היטב בשירתו. למקרא שיריו בעברית יתהה הקורא על הדמיון שיש באופן-הביתו בין לא מעט מהשירים הנכתבים עכשיו כאן, לבין שיריו. ואסתכן בניסיון להבהיר: טראקל היה מפורצי-הדרך לאותה שלוחה בשירה המודרנית בה נתאפשר קיומו של שיר השרי בערפל, לפעמים סמיך עד איראיה-הבנה). שירה מסוגרת זו אצל יוצר כטראקל היא בעלת אותנטיות גמורה ועל-כן יש בה כוחות הפועלים דרך נגיף-המלים הצירופיהן באופן סוגסטיבי, גם אם לא מפורענ. רשות-הערפל הזאת נוצלה מאז בידי רבים, שלא היה להם ניסוי-אותנטיות, לכתיבת הרבה שירים, שבשניים נוצר רושם

ששירה מודרנית ושירה בלתי-מוכנת חדרהם. טראקל הושפע, כנראה, ממקורות שהיה בהם דמיון למצבו הנפשי ועל-כן גם לרכי הביטוי. עקביהו מציין את זיקתו, בין השאר, לנובאליס, הלדרלין ורימבו. אכן, ניתוח גורלם של שלושת המשוררים הגדולים האלה יאשר, וכאן בתמצית: נובאליס, ממיסדי הרומנטיקה, היה מוכה מדה-שחורה וקדרות, חולה שחפת ומת בן 29; הלדרלין — שאמנם האריך ימים — חי מחצית חייו לא שפוי בדעתו; ורימבו, האקזוטי, הומוסקסואל, נודד, מת לאחר מחלה קשה בן 37. בשירתם מצא טראקל כנראה קרבת-דם של ממש.

עקביהו הוסיף אחרי-דבר מאידת-עניינים, הכולל מידע ביוגרפי; ניתוח והערכה של שירת טראקל, בחינת מאמרי-ביקורת ממצה; ופרק על בעיות התרגום. לעניין האחרון, הערות אחרות: עקביהו מעיד על עצמו כי "לא כלאחרי-ד עשיתי", את התרגום, ואכן הוא העביר היטב את השירים לעברית, עם כל הקשיים שאותם הוא מציין. אם יש לי הערה על עבודה זו, שניכרה בה היטב ידו הטובה של עקביהו המשורר, הריהי רק בתחום של טעם וריח. היינו: כל מתרגם היה מחפש ומוצא בודאי פתרונות שונים לאותן אבני-נגף שמציין עקביהו. ורק לשם הדגמה: עקביהו משתמש הרבה ב"כספיים", "כספיים" ברצותו לבטא צבע או מראה של כסף בשיר טראקל. בגרמניה אין בעיה: מלה אחרת לכסף (מטבע) ואחרת לכסף (צבע). בעברית — אותה

מלה. והוא מותח ביקורת (ע' 76) על המשורר ד. רוקח המנוח, על תרגומו לשיר "ליד הכיזה" (ע' 22). עקביהו דן במשפט: "תופעה לילית: קרפרות עולות מן המים הכספיים". רוקח תרגם: "במימי כספית"; עקביהו: "מן המים הכספיים". אחר לעצמי שאלות: "כספית" — צלילו מעורר אסוציאציה עם אותו חומר שבמרחבים; "כספיים" — עם מונח כלכלי שגור (כגון מוסדות כספיים). אם-כן, האם לא היה ראוי לבחור כאן בפיתרון שלישי: "מן המים הכספיים"? כאמור, זו שאלה של טעם וריח.

ועוד משהו, להביא דברים על דיוקם: כתוצאה מההיכרות בין טראקל לאלזה לאסקר-שילר (שכ' 11 בפברואר השנה מלאו 120 להולדתה) הקדיש לה טראקל את שירו "מערכ" (אבנולאנד), ולא "ארצות המערב", כשכוונת המשורר, לדעתי, כפירוש למקום-השקיעה. וכן, א. לאסקר-שילר כתבה לו שלושה שירים, שניים על טראקל, הקרויים "גיאורג טראקל" והשלישי "שירי" מוקדש לו עם כותרת-משנה: "לגיאורג טראקל יקיר, הלוחם שנפל". אך פרטים אלה בטלים בשישים כמעשה תרגום אמנותי, מעשה ידי משורר. ספר זה הוא תוספת חשובה לארון-הספרים של חובבי השירה; וגם מתרגמים ועורכים ימצאו עניין, נוסף על השירים, באחרי-דבר המאלף.

ש. אלונים

שפה ומצב-רוח



נסים קלדרון: הרגשה של מקום; שישה מאמרים; הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1988; 127 עמ'.

מאמריו המכונסים של נסים קלדרון באים חשבוני עם הייאוש, שפשה בקרב אינטלקטואלים ישראלים לנוכח הכיבוש המתמשך, במיוחד לאחר מלחמת לבנון. ההתמכרות לייאוש, על-פי קלדרון, מבססת את ההשחתה כקנה-מידה בחיים הציבוריים, הפוליטיים ואף הספרותיים. הייאוש הוא מתכון בטוח לסטטיות ומשרת את הנורמליות החזקה של האמצע הישראלי, את השיגרה המורעלת. קלדרון אינו מציג מישנה סדורה, וזו אינה מעניינו ברעתו להוכיח, הלכה למעשה, את הקשרים הגלויים והסמויים בין חיים ספרותיים לחיים פוליטיים, ואת מה שמשתמע מהם. לשם כך הוא פונה לסוג כתיבה, שדומה יותר לדיבור, וכך מסתכן גם בכל המכשלות האפשריות של דיבור: בלכול מסוים, אי בהירות, חזרות, הפקעת דברים מהקשרם. עם זאת, זהו דיבור שמבקש "לומר דבר-מה לאומה", נכון יותר: לאי הבודד של האינטלקטואלים, השוחים לעיתים לא רק נגד הזרם, אלא גם נגד עצמם.

האם ניתן להילחם בייאוש? קלדרון יוצא מתוך הנחה, שאם אנשי השמאל (שהגדרתם, לטעמי, אף היא נושא לוויכוח) לפחות יהיו מודעים לייאוש ויכירו בעובדה כי הוא תורם כדרכו-שלו, הפתלתלה אך הוודאית, לסטאטוס-קוו המנטאלי, שמיתרגם ל"צבע פוליטי", ושמוריד מצל הפרק כל אפשרות של שינוי — יצאו ממנו סוף-סוף, ויוכלו לפחות ליצור דיאלוג-שלי-ויכוח ביניהם, ענייני ולא אגרסיבי.

הגיע הזמן להפסיק לכתוב על הכיבוש כמונחים של ויכוח — אומר קלדרון, כשהכוונה היא לצמצמו עם תומכי הכיבוש ולהרחיבו בתוך המחנה השמאלי פנימה. את העימות עם הפועלים לביטוס הכיבוש יש לנהל כמונחים של קרע, כי הכיבוש משמיט את התנאים הבסיסיים להידרדות ולוויכוח: ערכים, משמעויות, סמלים בסיסיים משותפים. כאמור, הוויכוח במחנה השמאלי עשוי להיות אפקטיבי, אם לא ייגרר לאגרסיביות, שהיא מכשול לוויכוח ענייני ואמיתי.

אבל, במקום שאין ויכוח — מה טעם ליצור אותו. "שתי המלים לא הפיך רק מסתוות כמתארות מצב"; "בנבנשתי צירף לעובדות את הייאוש כדי לטפל בנו בשוק" — אומר קלדרון בוויכוח עם מירון בנבנשתי. לאחר שתי הצהרות אלו, עדיין יש לקלדרון חשבון-שלי-יאוש עם בנבנשתי. הכיצד? הרי בהן מקופלת כל התשובה עצמה. האם בנבנשתי באמת מיואש, לדעת קלדרון, או שהוא רק "משחק אותה" מיואש? אם בנבנשתי מסוגל לצרף יאוש לעובדות, ועוד לטפל בנו, ועוד בשוק, אזי הייאוש הזה כבר הפך למכשיר שמסוגל ליצור "עזווע חיובי" — כלשונו של בנבנשתי עצמו.

בנבנשתי ענה לקלדרון (יש לזכור, שמאמריו של קלדרון הופיעו קודם לכן בעיתונות), כאותה רוח השווה על שתי ההצהרות שצוטטו לעיל: "האם בנויניו להפוך דילמות השגורות כפי כל, אבל מושלכות תמיד אל עתיד שלא יבוא, לשאלות המחייבות הכרעה מייד, כאן ועכשיו, תרמתי להאצת ההידרדרות, או שמא להיפך? מה משרת יותר את הסטאטוס-קוו ומחייב לעשות מעשה ברחיפות — התפיסה ש'ההווה נרחף קרימה בזמן' או שמא התחושה שהעתיד, בקווי הגדולים, כבר

התרחש?.. מדוע מותר לסופרים להבליע ערכים חברתיים בסיפורת, ולהוגי דעות פוליטיים אסור להביע את משנתם כמונחים רומנטיים מוחלטים, אם ברצונם לעורר 'עזווע חיובי?' ("הקלע והאלה", עמ' 45-46).

— על מה קובל קלדרון? על כך שהייאוש מוביל את בנבנשתי, הוך כדי ויתור על כל העמדות כולן, להכחיד את עצמו כ"היחיד שחושב בשביל כולם" — בשביל השמאל, בשביל הימין, וגם בשביל הפלסטינים. כך הוא מסמן את הייאוש של תמונת עתיד ברורה מראש ומפריע לאפשרויות הפתוחות של עתיד ריאלי. כאמור, קלדרון מסתכן כאן, לדעתי, בשאלה שהוא עצמו כבר ענה עליה. אם בנבנשתי מטפל בנו בשוק — אזי הייאוש שלו כבר מתועל לאותה עשייה מאותתת, שקלדרון עצמו דורש מן האינטלקטואלים. יאוש מתועל אולי הוא לא פחות יאוש, אבל הוא יאוש ש"ילד גדול נוהג בו", הוא כולל את המודעות לו והוא שלב בדרך לניתוצו. זוהי, לטעמי, דוגמה לוויכוח מרומה.

נקודת מוצא אחרת היא קביעתו של קלדרון, כי במידה רבה הכיבוש הוא לא עניינם היומיומי של האזרחים, אלא של מעטים מהם, רובם אינטלקטואלים. והאינטלקטואלים לכדם אינם יכולים למרוד, אלא רק לאותת. קלדרון קובע עובדה. השאלה הנשאלת היא — אם האינטלקטואל מניח מראש, שמרחב המחייה שלו היה מוגבל בעבר ל"איי" שלו, וכך כהווה, והוא יוסיף גם בעתיד להיות מוגבל ל"איי" שלו — אל מי בדיוק הוא מאותת. אם רוב האזרחים מנותקים מ"ההפרעה המקצועית", כלשונו, של האינטלקטואלים — האם יהיו בשלים לשמוע, לספוג, להפנים ולהיענות לאיתותים. דומה, שהנחה זו, המוצגת כעובדה-של-כל-הזמנים, היא עצמה הנחה של יאוש. אולי משאלה זו תישמע נאיבית, אך יתכן שתפקידו הראשון של האינטלקטואל הישראלי הוא לנסות להרחיב את מרחב המחייה של האיתותים שלו; להיפטר לשעה קלה — ולמעשה קשה — משפת ה"רדוקציה" (דומה, שקלדרון מאזהב ממש כמלה זו, החוזרת תדיר בספר) ולעשות רדוקציה למונחים ששימושם יפה רק באקדמיה.

כאן עולה אחת הבעיות העיקריות של ספר זה: אי-קריאותו. קלדרון כותב כפי שהוא מדבר. לשון דיבור, מטיבעה, פחות מאורגנת מלשון כתובה. הריבור הכתוב שלפנינו, שכנראה גם אינו ערוך ריו, כולל עירוב של מבט פיוטי עם שפה אקדמית. במצב דברים זה, הקורא מתקשה לעקוב אחר האמירה ותוהה לעיתים על מה מדובר. למשל, בניתוח ל"יבשת אבודה" של נתן זך מופיע רצף המשפטים הבא:

"המחירות שבה חלף המבט האירוני ממקום למקום היתה גם סירוב לשהות במקום אחד ויחיד, והיתה גם אהבה להפשטה. כאשר הזוועה מורכבת, הרדוקציה שערכה פה האירוניה לא השאירה רק מורכבות, היא השאירה גם נוסחה מופשטת, שאפשר להשמש בה במקומות רבים ושונים."
(עמ' 61. ההדגשות שלי, ת.מ.)

ובאותו עמוד עצמו, שתי פסקאות לפני כן:
"כאשר הזוועה מורכבת, האירוניה נוטה להשאיר ממנה מורכבות בלבד... הוא (זך) נלחם באינסטינקט האירוני שלו, אבל על המשיכה לראות את המורכב והמפועל אינו מוותר. להפך: הוא זקק לה כדי למחות."
(ההדגשות שלי, ת.מ.)

כמה נקודות למחשבה:
א. מהי זוועה מורכבת? האם יש זוועה שאינה מורכבת?

ב. האם מורכבות והיפוכה הגמור — נוסחה מופשטת — גרות כך, כפשטות, באותה דירה? אפילו הללו דרות יחד כשיר — ובשיר, שלא כבפרשנות לו, קיומם הסמוך של ניגודים הוא כמעט מושכל ראשון — היה על פרשן הטקסט להסביר זאת.

ג. מה פירושה של האכזבה — אהבה להפשטה? ד. האמירה "הזוועה מורכבת" מתארת מציאות. לעומת זאת, האירוניה, בהקשר זה, מתארת את הכלי הספרותי שבידי הסופר, כשהוא בה להגיב על המציאות. השאלה הנשאלת היא אם הכלי הזה עדיין רלוונטי, כשהמציאות היא זוועה. המעבר החד, שעושה קלדרון מתאור עובדה "בעולם" לתאור התגובה ההכרתית והמעשית של הסופר, הוא בלתי מוסבר.

אצל קלדרון מתוארת האירוניה (זו הנוטה להשאיר מן הזוועה מורכבות בלבד) כאילו היתה איוו חייית-בר גמישה, המשחקת בעפר ואפר של הזוועה, ובנוסף לכל היא גם האינסטינקט כהתגלמותו. זאת, בצד ההתפלגות ה"מדעית" על ה"רדוקציות" שאירוניה זו עושה. אין זה מענייני להציע לקלדרון אופני כתיבה, ואף לא להתמקח על קוצם של יודים. אך זוהי דוגמה מובהקת לבעיה המקופלת בספר זה: השאיפה לשמר את הוויית האי הכורד.

האינטלקטואל הישראלי, שמיצג קלדרון, מרוחק ממצב הרוח של אבן גבירול — להבדיל — לא פחות מאשר המלחמה, ואולי אף יותר: זהו ריחוק מתוך בחירה, מתוך רצון. האם רחוב אבן גבירול מסוגל לקשר בין "שפת הרדוקציות" ל"שפת הנטיית" באותה מהירות, שבה עושה זאת קלדרון? האם היבשת האבודה של זך אינה אבודה עוד יותר, אחרי ה"רדוקציות" שערך בה קלדרון?

התעכבתי על כך, דווקא משום שהכיוון הכללי של ניתוח מצב הדברים הוא, לטעמי, נכון. קלדרון בסך הכל צודק, כשהוא אומר: "זך ואחדים מבני דורו עושים מאמץ גדול לשנוח את הקול שבו הם מדברים ולקרוב אותו אל מצבים חדשים וצרכים חדשים" (עמ' 53). יש גם היגדים כאלה בספר זה — דיבור פשוט ומובן. הוא גם מציג טיעונים משכנעים כאשר לנושא המחאה — מידת האפקטיביות שלה תלויה ביכולת להתקשר לעשייה פוליטית ממשית. כך גם, למשל, באשר לוויכוח עם עמוס עוז והדיון על מקומו של הסופר במסורת תנועת העבודה. הבעיה היא של שפה, של קומוניקציה.

תמר משמר

האומץ לדעת

עמוס עוז: לדעת אישה; כתר; 1989; עמ' 200

א. סיפור מסגרת

ארבע מגמות טונאליות, ניתן לומר, משמשות את עמוס עוז בספרו: הראשונה, הראשונה, של מספר סיפורים הבונה עלילת מסגרת שמוקדה – יואל – גבר בשנות הביניים שלו שהוא בעל ואב לבת בוגרת יחידה וכן לאם ולחמות המתגוררות יחדיו, ושעיסוקו כרוך בנסיעות תחרות אל ארצות שמעבר לים.

תוך אחת מנסיעותיו אלה, קורה אסון לאשתו המתחשמלת בשל מגעה בחוט מתח גבוה שנופל ארצה בחצרים.

לאחר לווייתה מחפש יואל דידה מחוץ לעיר מגוריהם הקודמת – ירושלים, ובעזרתו של מתווך ידידותי, הוא מתמקם, בסופו של דבר, בוילה שכורה רבת חדרים יחד עם בתו, אמו וחמותו, ובשכנות למגוריהם של אח ואחותו ההופכת תוך תקופה קצרה לאהובתו.

יחסי רעות מתפתחים גם בינו לבין משפחת המתווך המתגוררת אף היא באותה שכונה עירונית.

במקביל לשכירת הבית, מתפטר יואל משרותו ומקדיש את כל עיתותיו לטיפול במגוריו החדשים ולטיפוח גינת חצרו – לאורך תקופה העשויה להיראות כתקופת אבלות טבעית. מעין פסק תכניות, התכוננות ופעילויות, למעט אלה הקשורות בתנועת היום-יום שבקבלת האמות האמורות, ולהוציא הרהורים חולפים ביחס לבתו – נטע הנמצאת על סף גיוסה כשברקעה מחלה כרונית העשויה להפריע – אם יזכור בה, ולסכן – אם תוסתר ידיעתה.

כחלוף השבועות, פונה אל יואל מנהלו לשעבר בבקשה חוזרת להשיבו לעבודתו, ופעם אחת אף מצליח לגרוו עד למשרדו בעיר, על-מנת לכפותו כמעט למשימה השוכה במיוחד. אלא שכל זאת – ללא תועלת. בעקשנות מתגנתת מכל חרץ שהוא, חוזר יואל לניעתו המוגבלת בתחום ביתו, צמחיית חצרו וקלת חדר משכבה הנפתחת לקראתו של שכנתו מגוריו הנזכרת.

מאוחר יותר קורה לו אף שהוא מתרצה לקראתו, מתווך הדירות שהפך לשכן ידידותי, ומצטרף אליו לשייט במפרשת שלו. חייו של יואל טובים כך על צירם המונוטוני-מסתגרי-אל-עצמו המתואר, עד שלאט, כצפוי, ובדרכונו הלא-פוסק של קראנץ מתגבר קצבם הפנימי, ובסופו של דבר מסכים האלמן לצאת את ביתו לעבודה התנדבותית בבית חולים סמוך, במקביל להסכמתו ליציאת בתו למגורים נפרדים עם בנו הצעיר של אותו קראנץ. התחלה חדשה בעלת אופטימיות יחסית בקצה של סופרות זמנית ...

על מסגרת סיפורית זו, זורה עוז בזקי מתח בלשי, אם כחלק גלוי מאיפיון הדמות המרכזית ואם כרמזים בלתי פתורים במהלך העלילה:

יואל הוא סוכן חשאי, איש המוסד, כנראה, שעיסוקו, למרות שעניינו טכני-אדמיניסטרטיבי בעיקרו, איננו תופשי מיסטורין ומחשש. עובדה המסתברת בעיקר בעקבות סירובו לחזור למשימה החר-פעמית המתבקשת ממנו, ומותו של חברו שהפך בלי-חבריה לממלא מקומו – תוך ביצועה. אלא שלא רק בגלוי ניכרת זווית הסתכלותו של סופרו המתח. מותו של עבריה –



איור: אביהם עייש

ממשיכה ללוות הן את דמותו והן את הקורא המתלווה אליו, עד לסופו של הסיפור. מה היה טיבה של מערכת היחסים בינו לבין אשתו מאז נישואיהם? מה פשר התנתקותו ממנה – אם כעיסוקו רב הנסיעות ואם בביתם –

בחדריהם ובמיטותיהם הנפרדות שנפרדותן אינה מעידה, כביכול, על גוויעת הקשר שביניהם? מה טעמה של ניעתו התמידית-תחרות במעגלי עשייה כפייתית, חסרת משמעות שמעבר לה – הן בתקופה בה עבד פורמלית. הן בימי אבלו, והן לקראת סוף הסיפור – עם התעוררותו הכמור מחדשת? מה קשרם, אם בכלל, של כל אלה, לאיכזרי השואה שברקע? מהי אשמתו המהותית כלפי אשתו ובתו?

כל זאת בהתייחס לדמות המרכזית, הבשר-ודמית, יש לומר, למרות סימני השאלה הרבים המלווים אותה.

כאשר לאחרות, הנשקפות דרך עיניו, שרטוטיהן אינם מקבלים כל עיכוי פנימי שהוא, עד שלעתים הם נדמים כסמלים ששקיפותם ביחס הפוך למורכבות המצופה מהם: עבריה בבגדיה הלכנים ובעבודתה בקיטנה הנפרד על "החרפה בעליית הגג"; מחלת הנפילה של נטע על כל השימושים הספרותיים שכבר עשו בה, צלילת האם החולה-מאשימה. גם שותפי הדרמה הנוספים שתיעדו אינו בדרך של הפשטה סמלית, אינם מתפרשים כאישיות של ממש – האח ואחותו הבוגרת, המתווך, הפטרוך, וכדומה.

אלא שעיקרו של חוסר מפורשות זה, בולט ופוגע, כאמור, דווקא ביואל שנתתו מאפשרים לו חיים ספרותיים, שגופניתו קודמת תחרושה של אמת קיומית. אבל זו אינה מסתברת על-ידי שיקופה של המשך כעמ' 11

אשת הגיבור לא לחלוטין מתפענח – ההיתה זו אכן תאונה או שמה התאבדות יזומה? וקשריה עם שכנם התמהוני – היו או לא היו? ובעל הווילה שרמזו אישיותו פזורים על פני החדרים הרבים – מיהו? ועוד כהנה וכהנה סממני שאלה לאורך הסיפור כולו.

ב. נקודת מבט של "כל-יודע"

כין מספר הסיפורים לבין תפאורן המתח, טונה עוז הסיפור את מארג העומק של ההתרחשות. בגוף שלישי ומנקודת המבט של "כל-יודע" הוא מנסה לעגל את דמותו של יואל, לאפיין דרך זווית ראייתו אל לוויניו השונים, ולשרטט תשקיף סייסמוגרפי של אינטראקציות התנהגותיות ודיאלוגיות – חיצוניות ופנימיות, האמורות להביע מהות אמינה של כל אחד ממשתתפי הדרמה העלילתית ושל מערך יחסיהם ההדדיים. ברמה הבעתית זו, נראה לי, נערץ עיקר בעייתיותו של הספר. שכך "לדעת אשה" במובנו הפולי של המושג, מסתבר מיד בקריאה ראשונה, אבל גם בקריאה חוזרת, כ"שילוט" יומרני מדי לא רק לגבי האישה המדוברת, אלא ביחס לדמויות הסיפור כולן; ולא רק מבחינתו של הגיבור-בעלה, אלא מבחינת מפתח שדה-ראייתו של כותב הדברים. כרונולוגית, אנו פוגשים ביואל בתחילה בהיותו חייל, ברגעי היתקלותו הסוערת-עיוורת ראשונה עם עבריה. כבר במפגש ראשון זה, כמו בזה שאחריו ועד לסיפור נישואיהם של השניים, מסתברת דמות מנוכרת-מלים, שמעבר לשתיקותיה הדיאלוגיות מסתמנת במפורש מגבלה של מודעות עצמית. יואל אינו מבין מה ולמה קורה בו מה שקורה – חיצונית ופנימית. ואי-הבנה זו

המשורר כקוסם, המשורר כעז



בחרב אסתטית מאד, מעוררת התפעלות לעתים, אך היא איננה נוגעת בבשר, היא אינה נוגעת באמה בגוף החי. יש כמה שירים, ויותר מכך קטעי שירים, שהם יפים בעיני הפליא. "הערב בוורונה" (31), "אלכסנדר הגדול" (35) "איש מדברי" (39) "בודהא של האור" (43) ו"זהב" (73) כמעט שאינם נפגמים מהריחוק, מהשכלתנות, מעמדת הצופה שאינו מעורב. בסוף שירו "קוסמים" כותב גלדמן: "שוב ושוב אמרו: / 'אנו מציגים בפניכם תתועים ואשליות' / אך האפשר שלא לחשד? כי כשפים של ממש פעלו / והכח כל-יוצר וכל-הורס / פעל דרכם כדרכו." (8) "כשפים של ממש" פועלים מן הסתם בהרבה משיריו של גלדמן; והכח טמון בקרקעיתם של רבים. אך רכיב העקיפין שכופה עליהם המשורר, והמסכות והמסכים אינספור שהוא מטיל עליהם אינם פועלים לטובתם.

ספי שפר

"מחורים / משברים / הים / באין תאוותו בידו / רוח נשבה בו / והיו לבשר אחד" (עמ' 143) אלא שגם כאלה אין המימד הסמלי מקבל עומק רב יותר מזה העולה מסמלי הדמיות הנזכרים, או מעיצובו של מה שאמור להיות סמל מפתח — גילוף הטורף החתולי המנסה לפרוץ החוצה מנקודת קבעונו לטת הסוד. הטכנאי שביוראל אינו מסוגל לפענח את מנגנון קבעונה של חיות העץ. היודע-כל המספר את סיפורו של יואל, אינו מסוגל לפרש בפנינו את תוכה, משמעותה, מהות מניעה ומהלכיה של דמות גיבורו (שלא לדבר על דמיות שותפיה הספרותיים) והשאלה — האם ועד כמה מדע הסופר לחוסר ידיעתו ומודעותו זו של מספרו, כי, על-כל-פנים, נותרו געגועים רבים (שקבלו עוצמת-יתר תוך המפגש בקטעים תיאוריים ותמונתיים מרשימים לא מעטים גם בספר זה), למדעוה הכאב עד דקות אמתו האחרונה שאיפיינה את "הר העצה הרעה" ואפילו את "מיכאל שלי". אותו מגע חשוף ואמין של עץ עם הילד שבו שהוליד אמינות מצבים ודמיות בלתי נשכחה, חסר, דומני, בשיקופו החושש, המנוכר, של עצמו לעצמו, באמצעות דמותו הבוגרת, נעולת הידיעה והמדעוה של יואל.

עמלה עינת

בגיליון הבא יפורסם מאמר נוסף, משוגר בדעתו על ספרו של עז

לא להיות (בשירים) סובייקט; משמעו לעולם להתייחס לדברים ממרחק, מגבוה, מהצד; לעולם לא מבפנים. וכדי "לזרוק לנו (לעצמו, לשירים) עצם" — כביכול הוא כותב מעמדת-פנים — מגייס את התודעה. "אני העד אמר האיש / ובתודעה נוצר אולם המראות / שעל כסא נאשמו ישב אלהים: " (110). אבל התודעה היא השתקפות, היא מודעות למשהו שמחוץ לה (גם אם זה בפנימיותו של אותו אדם). גם גלדמן יודע זאת וכותב "אולם המראות"; אמנם "מראות" יכול להשתמע לשתי פנים (מראה ומראה), אך בשני המקרים מרובר בהתייחסות שטחנית. ובסיטואציה זו המשורר מצטייר כבמאי, ואולי אפילו כמהנדס בניין. הבניין שייכנה עשוי להיות נוח מאוד, עשוי להיות יפהפה, אבל כל ספונטניות אפשרית תביא בהכרח בחשבון את המגבלות הפיסיקליות והאחרות של בניין. אינני מתכוונת לכך שגלדמן "מתכנן" שירים, אך לעתים יש הרגשה שהוא כופה על השיר מגבלות שאינן ראויות לו. פעמים רבות עם קריאת שיריו נדמה היה לי, שגלדמן בא אל כתיבת השיר עם מחשבה, רעיון, ואותם הוא מנסה לצקת אל תבנית השיר. פעמים מעטות מדי מתקיימת התכה מושלמת ונכונה של "החמר" — הרעיון השכלתני, המסאי, הפילוסופי — עם היצור הערטילאי המכונה שיר. כראיון ליגאל סרנה ב"ידיעות אחרונות" אמר מרדכי גלדמן: "כשלמדתי כשיעור פיזיולוגיה, פתאום הבנתי שהעולם מלא אנשים מבשר, הייתי חולה לשכוע". גלדמן המשורר מסרב להתייחס, או אינו יכול להתייחס לבשר. קיומו של הבשר, במובנו המילולי ובמובנו המטאפורי, אינו מתאים לתמונת העולם העצובה אמנם אך האינסטינטית של מרדכי גלדמן. וכך בשיר "קוסמים" (7) הוא כותב: "דקרו בחרבות אל עמקי גופן / אך גופן לא נבצע ודמן לא נבע". ואנחנו מכירים את הקסמים הללו, כשנערה "נחתכת" לכמה חלקים ואחר כך שבה לקדמותה בלא נזק; אך, כאן מסגיר גלדמן את עצמו: הדקירה

מרדכי גלדמן: "מילאנו"; הקיבוץ המאוחד; 1988; עמ' 86

האמירה "כל הדברים חשובים" שוות-ערך כמוכן הפילוסופי לאמירה "שום דבר אינו חשוב". שתיהן מעמידות את כל הדברים (כל הפרטים האפשריים והקיימים בעולם) באותה דרגת חשיבות. שתיהן אינן מתירות פרטים יוצא-דופן, חשובים יותר או חשובים פחות.

יש בעיני יופי רב באמירות מדויקות וחד-משמעיות מעין אלו, אך זהו יופי גיאומטרי (או לוגי), שבינו לבין היופי החי, האנושי, אין הרבה. יופי כזה, גיאומטרי, הוא היופי המצוי ברוב שיריו של מרדכי גלדמן.

"ריבוע זכוכית בינו לאפלה", כותב גלדמן בשיר "גוף מקפה מילאנו" (11). הוא מזכיר לעתים גם את האפילה, אך כמעט שאינו נוגע בה באמת. הזכוכית, כחומר צלול ואטום גם יחד, מאפשרת את חירות המבט בלבד.

העיניים, יותר מכל איברי החושים האחרים, מתקשרות לשכל, לעשיית הסדר, לניתוח הדברים; שליטת הרציונאל. וממשיך גלדמן באותו שיר: "ובקצה הבתים — / ריק השמים מחליף גוניו / ננוץ בו אולי כוכב / ויש בו מגנט חזק." אך אפילו את השורות היפהפיות הללו כותב המשורר ממחסה ריבועי הזכוכית; הוא אינו מסתכן בהתקרבות יתירה אל משיכת המגנט.

המשורר שאינו לוקח ממש חלק בדברים, ואינו מתקרב מדי לסדרה ולכאב (אך גם לא לשמחה ולא לאהבה), הוא משורר עז. "אני העד אמר האיש", הבא למשפטו של האלוהים. אמנם, כותב גלדמן בהמשך השיר ("העד", עמ' 41) "השופטים, שלושה משוררים קשישים / רשמו בהתמדה בניירותיהם / והתכוונו בעד כאהדה גלויה"; המשורר מרדכי גלדמן אינו שופט.

איי-השפיטה כשלעצמו אינו בהכרח רע, לא תמיד מתבקשת והולמת חוות-דעתו של המשורר; אלא שפוחת העד היא שאינה רצויה (מכל מקום, לא כפוחה השכיחה ביותר). להיות עד משמעו לעולם

המשך עמ' 10

ד. תמונות אקוורליות

חלק מטכניקות ההרחבה הנקוטות בידי עז נוגע בכישוריו המילוליים המרשימים הארוגים תכופות ב"הרציי" העלילה. לעתים באמצעות תמונות אקוורליות שצבעיהן ומגמות קוריהן מוכרים לנו מיצירותיו הקדמות: "צינת בוקר, ריח קוצים שרופים, ציפור קטנה בין עלי התפוח המהלידים מנגיעת הסתו..." או "דממת מדבריות וקדרות לרפאים — בניסיונות של התמודדות פילוסופית, הנשארות, לפחות לטעמי, בתחומה המילולי בלבד: "מה, למשל, גורם לגיטרה של מח להשמיע מעבר לקיר צלילים נמוכים של צילו? מה הגבול שבין געגועים לבין חולי ירחי-נוכחי?.. הלא כל זה חסר פשר אלא אם כן נקבל את ההנחה שתמיד פועל ככל רע דייקן ועמוק, רעע בלתי אנוכי שאין לו מניע ואין לו תכלית מלבד חוויית מוות קרירה, והוא הולך ומפרק הכל באצבעות השוען שלו וכבר פורר והמית אחת מאיתנו ומי יהיה קרבנו הבא אין לדעת. והאם יש דרך להתגונן, שלא לדבר על סיכויים לרחמים ולחסד...". (עמ' 140) בעיצובה הקיצוני מילולי-כמור-פילוסופי מדבר אלינו עז בשפת רצפים סמליים התחרים על עצמם בוואריאציות קלות: "מחורים / משברים / הים / העיר תחת היד / והיו לבשר אחד / והרוח נשבה בו ואיננו" (עמ' 88)

מערכת נפשית כלשהי, והיא סוכבת על צירה האחר ללא כל התפתחות או השתנות פנימית לאורך העלילה כולה.

ג. בין יואל ל"מולכו"

העיר מי שהעיר את אחני לאחרונה בדבר הרמין המסגרת המפתיע בין ספרו זה של עז לבין "מולכו" של א.ב. יהושע. גם שם, גם פה — אלמן כגיל הביניים שאינו מסוגל להינתק מאבלו ומאשמתו. גם פה, גם שם מעגלי פעילות החורים אל עצמם ללא מוצא.

והאמת שמקורות הקבלתם של הנתונים החיצוניים שבשתי היצירות, מפליאה לא מעט. אבל דווקא על רקעה כולט השוני המהותי באופן קיצוני כל-כך. מולכו של א.ב. יהושע חי את אשתו המתה בכל רמ"ח ושס"ה של ישותו העצמית הרופסת. דומינטיות חייה, מחלתה ובעיקר מותה, ארוגה ככל מעגלי בריחתו כקללת האוהב המת כשירה האלתרמנית.

ובאשר לשתפי עלילתו האחרים — כל אחד מהם רב-ממדי בעצמיותו ובקשריו המצטלבים. בהשוואה ספונטנית, נראים שני הספרים כרומן רחב ידיעה, תרתי-משמע, לעומת מטווה נובליסטי מעניין שלמרות שהורחב כמותית, לא הגיע לידי מצויר.

מוות — אהבה ושירה

ק.א. ברתני: לאורך הימים, לאורך המים;
דביר; 1988

ספרו של ברתני כולל מבחר שירים ובלדות מתוך תשעה ספרי שירה קודמים של המשורר (תרצ"ט-תשמ"ט). אל המבחר נטלו שירים חדשים שטרם פורסמו, וכל-כולו מערך ייחודי של 50 שנות שירה. קריאה רצופה בספר מגלה, כי למרות השינויים המעניינים, שחלו בלשון השירה, במבנים ובצורות השיריות — הרי ניתן לדבר על קיומם ההולך ומתמשך של כמה "גיבורי מרכז" שירים. כבר בשיר הפתיחה מופיע "שלי העומד בפניה" ומנגן את "מות אֶזְהָה" של גריג, ומנגינה זו מלווה את הספר כולו. המוות הוא בגדר "גיבור מרכז", נוכחותו היא יומימית, ואף בלילה הוא המוליד את נרדדי השינה (עמ' 132). אולם, יש להבחין בין שתי תפיסות יסוד הקיימות בשיריו של ברתני: האחת — רואה את המוות ככליין, כמצב סופי שאין ממנו חזרה. השנייה מתייחסת אל המוות כאל תופעה דינמית, מצב סופי הנקשר אל האין-סופי, יש בו קיום המשכי של מהירות אנושיות, כדוגמת האהבה או היצירה השירית. הגישה הראשונה, הרואה במוות עובדה מוגמרת, כליין שאין ממנו חזרה — באה על ביטוי בעיקר ב"שירי סיביר" של ברתני, שמקורם בחוריות הקשורות למלחמת העולם השנייה. (המשורר הוגלה ע"י הרוסים לסיביר, היה במחנה ריכוז סיביר בין השנים 1941-1946, ו"שירי סיביר" ראו אור בספרו "מחשכים וריכים", תשל"ד.) המוות הסיבירי מוצג כקיאון. גופות האנשים שמתו נקשרות בקור הנורא, ורק הברזל יפריד בין הגופות שקפאו, ואח"כ משאית של זבל והבור הפתוח. אין המשך, אין סימן, אין תחיית המתים. קיימת תודעה של מצב סופי: "אנו כורים את קברנו/ עד תום כל הדור הזה/ ומי שיבוא אחרינו/ לא ימצא פה סימן לקברנו ליד מסילת הברזל." ("לאורך הימים, לאורך המים", עמ' 65) אף העיירה (בבסרביה) ממנה נלקח למרחבי סיביר — אבדה ואיננה, נותר רק שלט עם שם המקום, ונותרו יתווי מצבות בבית-הקברות העוזב (עמ' 155) הכליין מוצג כמצב סופי ובלתי הפיך, והוא מעוגן בהתרחשויות היסטוריות וביזוגרפיות.

במקביל, ניתן להבחין בשיריו של ק.א. ברתני ובמיוחד בבלדות, שכתב ופירסם לאורך כל דרכו השירית, תפיסה שונה לחלוטין של נושא המוות שנתפס כתופעה דינמית, כמצב שבו ניתן לחשוב, לזכור, להרגיש ולפעול גם לאחר שהגוף עצמו כבר חזל לתפקד. דמות המת המופיעה בבלדות מלווה בכוחות פעילים. הכוח הפעיל המרכזי הוא האהבה. בשיר "בלדה עתיקה" (עמ' 28) מופיעה אלמנה שחורה, הצובעת בדם ובדמע את קבר בעלה הרוח, ואילו ב"בלדה על זו שחיכתה" (עמ' 44), האשה המתה ניצבת רצופה ברוג המתעלם במיטה הרחבה. "לא, היא לא תשכב ביניכם/ היא תחזור אל בורה/ את תבלי בצמרמורת חושך/ ואישך/ ישן ישן". אולם לא רק המתים מוצגים כדמויות פעילות, אף המתות זוכה להאנשה ולמתולוג משל עצמו בשיר "בלדה מרובעת" (עמ' 55). ככל שהדמויות מכירות יותר וספרותיות יותר — כן הריגמיקה גדולה והולכת. לפיכך, מעניינת במיוחד תפיסת המוות כמתווך בלדות המבוססות על סיפורי עגנון. ("הבלדות העגנוניות" הופיעו לראשונה כמדור בספר השירים "מחשכים וריכים", עמ' 92-67.) במחזור זה הופכים סיפורי של עגנון לחומרי מציאות אליהם מתייחסת

הבלדה, והמוות הוא גיבור מרכזי, חבר ורע סיבה ומסובב. בבלדה היונקת מהטיפור "ברמי ימיה" מוצבת במרכז דמותה של האשה-האם, הדוברת



מתוך קברה. צילה הענק חקר אהבתה מוסיפים להטרד את מנוחת הנפשות החיות שהותירה אחריה — בתה, בעלה ואהוב ליבה, שנשא את הבת לאשה. דרמטי במיוחד הוא המונולוג של "האדונית", לפי הסיפור "האדונית והרוכל". אשה, האוכלת בעליה, ומנסה לשווא להרוג בדקירות סכין את הרוכל היהודי שנודמן לביתה. סופה שהיא מפנה את הסכין אל בשר עצמה, בעוד עיני הבעלים המתים מתבוננות בה מתוך החורים שיצרה כסכינה בתוך הכסת הגדולה במיטה הריקה. (עמ' 78). לא פחות מרגש הוא המונולוג של מנשה-חיים גיבור הנובלה "יהיה העקוב למישור", מונולוג הנשען על שורות משל ש"י עגנון: "שכתי לאחר מותי/ ובביתי נעולה כל רלתי". (עמ' 80) אף הבלדה המוקדשת ל"שירה" מעלה סיטואציות חזרות של מוות אפשרי: הוא רואה רוחצת בים. כא נחשול ומשקעה, / יחידה בין הרים מטיילת — / רוצח תוקע סכין בליבה/ ובעיניה אין דמע". (עמ' 84). אולם, הבלדה מסתיימת במילים המציגות את רמות האהבה כולנם שהיא "לעד קיימת". כוחה של האהבה גובר על האלימות. אמנם, בחלק מן הבלדות האלימות מאד מודגשת כדוגמת האונס האלים ב"בלדה בנוסח ישן" (עמ' 123) או התיאור של שלוש אחיות מבוגרות המבצעות רצח בתוך המשפחה בשל קנאתן באחות הקטנה שזכתה לאהבה ולאהוב (עמ' 142-140) — אולם האהבה גוברת על המוות. האהוב הנאמן ממשיך לזכור גם אחרי כלות הגוף, יתרה מזאת, הוא מסוגל אף לנצור את זכרונותיה של האהובה ולא רק את זכרונות שלו: "גם אחרי מותי/ יהיה שומר זכרונותיך/ את תסתכלי בעגמתך אל העתיד/ אל מעבר לקוצי התיל". (עמ' 25) "הוא יהיה שומך/ והוא יוסף לידום — /ואת אל אתמולך כורעת". (שם, שם).

לעיתים החזרה של האהוב מעבר לקו הגמר היא אירעית למדי, כדוגמת החזרה של האיש המת, לאחר שנטל חיוו כמו דיזי: "שרוע ליד מיטתך הוא ינח מת./ על שטיח קקאו חמים בפרות הכבשן/ ואת שלווה על ידו שוכבת". (עמ' 101). אבל גם המבט האירעני ממשיך להרגיש תפיסת יסוד: כוחה של האהבה ממשיך להיות פעיל ודינמי אף לאחר מות הגוף.

נכנע לכליין הגוף. השירה היא בת-קול שלא נתן לבלותה. מות היוצר אינו מחסל את המילים שהעלה מתוכו כל ימי חייו, ואף הניסיון להתנכל לשירה, ובמיוחד לשירה הלירית, אך לו משמעות השיר צומח ומתחיה מחדש ("בלדה על הליריקה" עמ' 51). היצירה כשלעצמה קשורה קשר כל ינתק לאימה: "כל היקצות אימה/ שלאחר החלום הגורף/ כל הקברים אימה/ מפני הפתאום האורב", נכתב בשיר "סעיף בתורת הבלדה" (שם, עמ' 100) "כל פתאום — הוא בלדה". לפי תפיסתו של ברתני. דומה, הבלדה היא הכלי הספרותי שבו בחר המשורר כדי להיאבק עם הדרמטי ועם הטראומטי — אבל דווקא בשל כך אין הכליין שולט בה. (יש להדגיש, כי ב"שירי סיביר" של ברתני — אין בלדות!) השירה נתפסת ככוח מחייה, כוח המנצח את המוות. כוחו של השיר יעמוד לו שנים רבות לאחר היעלמו של היוצר, והשירים עתידים להיקרא על-ידי צעירים שטרם נולדו בעת כתיבת השיר. (ב"כחול עיניך", שם, עמ' 159). יתירה מזו, כוחה של השירה לעצור את פסק-הדרך המוביל אל המוות. הספר מסתיים בשיר "פתח לנו שער/ בעת נעילת שיר". שורות המפתח של תפילת נעילה ביום הכיפורים מופיעות כמילות הצלה בפיו של הבעש"ט בשיר "הבעש"ט מול מסגר על השער" (עמ' 111) והן חוזרות ומופיעות בשיר הסיום של הספר כאות ומופת לקיסמה של הליריקה. נעילת השיר יש בכוחה לעצור את נעילת השער.

חנה יעוז

ערך שביט

צורך עז

אל תענה לי, בקבשה.
אל תענה אותי שוב.
תן לי לזרם, ותן לקיות, ותן לי
למח קבא העת, קאל
האמר לי מהי העת, ותן
לי לשפח.
קאל תגיד לי אם רע לי כי שוב
אניי חש.
רק בדיעה הזאת, המערפלת אותי אני חש:
היה צורך עז לעשות דבר.
היה צורך עז לעשות.
היה צורך. עז.

צעד צעד

צעד צעד להמית את עצמי רעד
רעד להמית בעצמי את עצמי
לנעץ בעצמי לנעץ
מחט בקוף, מחט
במחט בן-קל
בבקרל רום ביום, לאט
לאט
באין רואים
על קצות צפרניים לחיות

שירה פראית, אחרת ונבדלת

חגית הלפרין: שלכת כוכבים; אלכסנדר פן — חייו ויצירתו עד 1940, פפירוס; תל-אביב, 1989.

זה היה לפני כשש-עשרה שנים. רחל, אלמנתו של אלכסנדר פן ובתו סינלגה, לאחר שהתארשו קמעה מן האבל, תהו היכן להפקיד את ארכיונו של המנוח. יעצתי להן, ריעקב בסר הסכים אתי, שיש להפקידו במכון כ"ץ. חגית הלפרין היתה ועודנה מעובדי המכון הדומני שאז נוצרו התנאים לכתיבת ספרה על פן, שהוא המחקר החשוב ביותר על המשורר, שנרפס עד עתה.

מאז יובלו השישים, ב-1966, הרבו לספר על אודותיו אך כמעט שלא חקרו אותו ואת שירתו. כעשרים שנה, מאז הצטרף למפלגה הקומוניסטית הישראלית (מק"י) ב-1947 ועד יובלו, היה מוחרם למחצה. עד היום נעדר שמו מרשימת המשוררים שנבחרים עליהם בבגרות, חאת למרות הודאתו הפומבית של עורך הרשימה, פרופסור גרשון שקר, שאי-הכללתו ברשימה היתה משגה. ספרה של חגית הלפרין, לבד מהיותו מחקר בתולדות השירה העברית, הוא תיקון הטא שחטאה הביקורת האקדמאית לעצמה בהתעלמותה מן המשורר המיוחד הזה.

ספרה הוא גם תיקון לפרפורציות המעוותות של הכתיבה על פן ושל השידורים על אודותיו. אלה חטאו, בדרך כלל, ברובי העיסוק בכהמיין ובמיעוט העיסוק במשורר. "שלכת כוכבים" מוקדש ברובו המכריע למשורר, דהיינו לעיון ביצירתו הפיוטית. גם בעיסוק בביוגרפיה ניכרת השקעת מאמץ רב. המחברת אספה עדויות רבות, עימתה אותן וניסתה להפריד בין מיתוס לעובדות. היא נזהרה מלהכריע במקרים לא מעטים בין גירסאות מנוגדות אך סייעה לקורא לגבש לעצמו דעה. כך, למשל, כאשר פן טוען שלא היתה שום כוונה ציונית בפעילותו ב"מכבי" מוסקבה, היא מזכירה שהשתייכות לתנועה זו היתה כרוכה אז בסכנה נפשות ו"רק מי שהזדהה עם הציונות בכל לבו המשיך בתקופה זו לשמור אמונים לתנועות ציוניות".

אין היא מזלזלת במיתוס הביוגראפי, להיפך, היא מקדישה פרק שלם להשלכות הביוגרפיה, כפי שפן הציג אותה, על יצירתו הפיוטית. המיתוס הביוגראפי הוא גם מרכיב חשוב ברעש שהותירו כמה וכמה סופרים ומשוררים על בני דורם ועל בני הדורות המאוחרים יותר. גם שלונסקי וגם עגנון ניסו לטפח את "אגדת הסופר" שלהם, אולם דומני שאף סופר עברי (כמוכן חרץ מברגר, שלא בטובתו) לא הצליח להתחרות בפן בשדה זה. לעומת הדין המרוכז בביוגרפיה של המשורר עד עלייתו ארצה, הדין בביוגרפיה הארץ-ישראלית שלו הוא מקוטע.

"שלכת-כוכבים" דן באלכסנדר פן עד 1940, אך בעקיפין הוא נוגע באירוע ביוגראפי מכריע שהתרחש שבע שנים מאוחר יותר: הצטרפותו למפלגה הקומוניסטית הישראלית (מק"י). הדבר נעשה בדרך של בדיקת השינויים בשיריו המוקדמים שערך פן, לאחר שהצטרף למפלגה, כלומר בהשלכות אותו אירוע ביוגראפי על יצירתו הפיוטית.

בעקבות הספר אחלק כאן את שירי פן לשלוש חטיבות עיקריות, לפי נושאייהם: שירי אהבה, שירי מולדת ושירה חברתית-פוליטית. (הפרק שנושאו פומתי "נאות רועים" ו"בנין ארצנו" יכונ להיחשב כתת-פרק של שירי מולדת, הפרק

שנושאו יצירות בעלות ויקה לאקטואליה הוא בעיקרו חלק מן השירה החברתית-פוליטית.) הדין בשירי האהבה חושף שלדמיו של הגבר השליט והאליים בשירתו יש צד שני של חלשה ושל תלות באישה. פן מוצג בספר כבעל תפיסה רומנטית, המודע לתפיסה הפוטוריסטית ומתנגד לה. אחד ממאפייני הרומנטיקה בשירתו היא האהבה הבלתי-אפשרית לאהובה הבלתי-מושגת. הרשימו אותי במיוחד ההערות המחכימות על הפזמון המפורסם — "שיר השיכור".



חגית הלפרין
אלכסנדר פן: חייו ויצירתו עד 1940
שלכת כוכבים

את שירי המולדת של פן רואה המחברת, לדעתי בצדק, כמיטב יצירתו. "בשירה זו חושף המשורר בכנות רבה את יחסו המורכב המלא ניגודים לארץ". היא דנה בנוסחים המשתייכים של שירי המולדת ומצביעה על קו משותף — כיצד המרחק מזמן העלייה ארצה והשינויים בעמדותיו האידאולוגיות גרמו לשינויים בשירים אלה. למשל, השיר "מולדת חדשה" שהיה נראה השיר האהוב ביותר על פן, נכתב במספר נוסחים. כאן רצוני להעיר משהו על דבריה אודות גלגולי אותו שיר. היא מציינת שבהבדל מנוסח "כתובים", בנוסח האחרון ב"לאורך הדרך" (מתקופתו הקומוניסטית) "השתנתה רמות המולדת... מרמות אקטיבית השורפת הוורגת היא הופכת לדמות פאסיבית של שפחה נרצעת וענייה". איני יכול לחלוק על קביעה זו כאשר לשיר זה, אך יש להזהר מלראות בכך דוגמה לשינוי מקיף ביחסו של פן אל המולדת. בנוסח "לאורך הדרך" של שיר מולדת אחר ("ארץ בעען" שהפך ל"ארץ זבת") מוסיפה המולדת להיות אקטיבית: "לא ארתע משפוט אותך קשות/ ואת — גם את שפטייך בי תפליאי, אבל אדע — שלך היה השוט, אבל תכירי — האגרוף שלי הוא!..." ציון ההבדלים שהתחוללו בשירי פן לאחר הצטרפותו לקומוניזם עלול להטעות, אם לא באה בצידו ההדגשה של מה שלא השתנה. הקומוניזם של פן לא סתר את נאמנותו לחזיה הלאומית היהודית בארץ-ישראל. אמנם הוא לא קרא אז לעצמו "ציוני", אך הוסיף להכריז על הזהות היהודית, על הזדהותו עם המפעל החלוצי ועל אהבת-המולדת שלו. ב"ארץ זבת" (כלומר

כתקופתו הקומוניסטית) הכריז: "אני נשבע לך אדמה ואם/ כי לך אני ולא לעריקייך". אני מרשה לעצמי לשער שאין זו רק הכרזה כללית נגד עדיבת הארץ, אלא גם רמז לאלקניד ולחבריו מ"גוד העבודה", שירדו מן הארץ לברית-המועצות זמן קצר לפני שפן עלה מברית-המועצות לארץ. החידוש בעמדתו בשירי המולדת היה בעיקרו, גילוי רגישות לזכרונותיהם של הערבים ולחתימה לשלום ולאחווה בינינו ובינם. יש לזכור כי השינויים בשירים כאו נמסגרים אחר החלטת החלוקה באו"ם, שמשמעה ההכרה הבין-לאומית בזכויות שני העמים בארץ-ישראל.

רצוני להפנות את תשומת הלב להבחנה בספר בין שירי המולדת הרצופים ניגודים והתחבטויות ובין פזמוני המולדת ה"מביעים" השקפה אופטימית, תחרשת-ביטחון ושייכות לארץ, מימוש הכיפופים והיכולת לחלום. פזמוני המולדת משקפים את צידו ה"פשוט" ו"המזרחי" של העולם.

למקרא הפרק על שירי-מולדת, עלה בדעתי שיש מקום לבחון (בהזדמנות אחרת) מה גורם לסופרים מסויימים לנסח מחרש, פעם אחר פעם, את יצירותיהם הקודמות (עגנון, פן) ולסופרים אחרים להתייחס ליצירתם שכבר נדפסה, כאל דבר שאין להם רשות לשנותו. אגב, בספרות העברית נפוצה היתה ה"תופעה של שינויים בנוסח היצירה (בגור פרסם ניסוחים חלקיים של "שכח וכשלק") ופיכמן וכהן שינו נוסחים של כמה משיריהם כדי להתאימם להברה ספרדית, מה שאין כן יעקב שטיינברג שלא שינה דבר, כמדומני).

הפנייה של פן אל השירה הפוליטית היתה, ככתוב בספר: "חלק מההליך היסטורי רחב, שהשפיע על הספרות העברית כולה" ואוסף שהתהליך התרחש בהרבה ספריות. היו אלה שנות עלייתו של היטלר לשלטון, כאשר כמעט כל הומאניסט שחש אחריות לבני דורו ולבני הדורות הבאים נטה שמאלה. קשה לי מאוד להסכים עם השערתה של המחברת כי "ייתכן, שכדי להיות עצמאי וימוכילי, חבורה עבר פן לקבוצה חדשה, שבה היה הוא המשורר הבולט (וכמעט היחיד): קבוצת החוגים המרכסיסטיים — פועלי ציון". כמי שהכיר את פן מסוף שנות החמישים ועד מותו אני יכול להעיד כי, אף שלא נעדר אמביציות אישיות, כל ההכרעות הציבוריות שלו נקבעו רק מתוך שיקולים של נאמנות לאמונתו ולעקרונותיו.

בזמן הפילוג במק"י ב-1965 מצא את עצמו במחנה אחד עם סנה ועם מיקתיס ולא עם רילנד ותופיק טובי. כאשר, בעקבות מלחמת ששת הימים, לא הסכים עם סנה הפטיק להשתייך למק"י, אך לא עבר לרק"ח. בשני המקרים (הראשון שהסכמתי אתו והשני, שהלקתי עליו) לא היה לי ספק שהחלטותיו נבעו מנאמנותו לעצמו, ללא כל שיקולים של כראיות. כאן רואה אני צורך להעיר על התרסותו של חיים גורי כלפי "נגד" המובאת בספר בעמוד 244.

גורי טען כי את הפאציפיזם הבלתי מצדק של "נגד", שאינו מבחין בין אופי מלחמת העולם הראשונה לזה של המלחמה נגד היטלר הממשמשת ובאה, "ניתן להסבירו לאור (או לחושך) עמדתן של המפלגות הקומוניסטיות המסונפות לקומוניזם, אשר בחסות הקרמלין, הללו דברו על מלחמה לא לנו, זו שפרצה בשל הסכם היטלר-סטאלין".

פנחס גינוסר

המשך בעמ' 15

מצב של מצור

העבודות והמיסטיקציה הן אסונן של כל הדורות קאמי, האדם המודרני

שולמית הראבן: נביא. הוצ' דביר; 1988; ע' 81

מצב של מצור

"המאורעות התמוהים, שהן נושאן של רשומות אלו, התרחשו בעיר אוראן ב-194... לדעת הכול לא הכירם שם מקומם, מחמת שחרגו מעט מגדר הרגיל... דרך נאותה לעמוד על טיבה של עיר היא לתהות כיצד אנשים עובדים בה, כיצד הם אוהבים וכיצד הם מתים בה. בעירתו הקטנה — כלום יד האקלים היא — נעשים כל אלה גם יחד, באותה מראית-עין של קדחתנות ופחור הדעת. כלומר משתעממים בה ושוקדים לקנות הרגלים". כך, באירוניה, פותח קאמי את "הקבר", ועוד הוא מוסיף: "קרייה זו, הנעדרת ציוריות, המחוסרת צמח ונשמה, תיראה בסופו שלח דבר כטסכת מנחה על האדם, וסופו שגודם בה".

את ה"דקמרון" כתב בוקאצ'ו לזכרה של מגיפת הקבר הגדולה אשר פקדה את פינצ'ה העיר המהוללה ב-1348. אימי המגיפה משמשים את בוקאצ'ו לתיאור תהליך התפוררותה של חברה בעת משבר עד אובדן כל צלם אנוש "... ומה נוראים היו הימים האלה עד אשר לא שמו האנשים לב לבן-אדם כי ימות כאשר לא נשים אנחנו לב כמות שעיר-העידים, וכן למדו בני-אנוש לדעת אשר גם לנבתי-לב לא השכיל להורות הטבע בכאבים הקטנים והנדידים אשר הביאו להם דרכיו וללמדם כי יש לשאת עונתם בהכנעה; ... ויצפו כל יום לצרה כי תבוא ולא ישימו לב לה ולא יתלוננו עליה".

"נביא" — הנובלה של שולמית הראבן, משתלכת בין יצירות אלו המתארות עיר כסיטואציה, אשר ניתן לכנותה, "מצב-של-מצור": עיר מתעוררת מחרגונה עם פרץ משבר. "התלוננו, וכמו למדו לחיות עם התלונה, בוקר וערב. לא התמרדו". שמרעה על אויב קרב והחרדה מפניו — גורמים להתפתחות מצב של עיר כמצור. למצב-הלהחץ: מגיפה הפורצת בקירבה של עיר, או איום חיצוני — כיבוש וסכנת-שמד, ישנה השלכה, בהכרח, על תפקוד החברה כחברה ועל תפקוד האנשים כפרטים.

כאילו המצור בתוך העיר הוא

כיבוש ארץ כנען על-ידי העם העברי בהנהגת יהושע, הוא הרקע והקטליטור לסיפור-המעשה בנובלה שלפנינו. היצירה פותחת כתיאור יושבי העיר גבעון חדורי-הפתח. השמועה על אודות הפולשים העבריים אפופי-המיסתורין, שעלו מן המדבר, מהלכת עליהם אימים. החרדה עולה וגוברת, והיא גוררת את העיר למצור עצמי מרצון. האויב לא נראה, אך המתח הגובר ואובדן הוודאות, מענים את יושבי העיר ומוליכים לשיתוקם של החיים השגרתיים. התושבים נישבים כאווירה ובהתנהגות של הישרדות. חוקי-הטבע משתלטים "סדרי עולם החלו מתהפכים כשעה אחר עלות השמש". את אשר מתקשר למעשה נטי — שמש בגבעון דום, יורח בעמק איילך — מתאר המספר ב"נביא" כהתליך טבעי לבני-האדם; סדרי-עולם שלהם נהפכים מאימה וחרדה; מערכות-החוק והסדר שנחננו בשם ערכי-המוסר, מתמוטטים הטבע האנושי נחשף במערומיו. מלחמת-קיום קובעת

— הינם ממנה והלאה (כגון חברה פגאנית כעמי-כנען יריחו והעי?) או האם תיתכן הצלה לחברה אשר אנשיה שבוים באמונה באלוהים שרירותי, והם שרויים בציפיה למוצא-פיו (דרך הנביא) בדבר עתידם לטוב או לרע? בגבעון, העיר הנצורה שביצירה שלפנינו, התמהמהות וחוסר 'תגובה' (הנבואה), גורמים לקיפאון, בשלב הראשון, ולהתדרדרות חברתית ואנושית — בעקבותיו.

שולמית הראבן נביא



את הסדרים: תהליך הרגרסיה האנושית אל הפרימיטיבי, החייתי והעירום — מוגדר כהתליך-טבע המעוגן במחזוריות הטבע ועונת השנה "הימים עברו... הקץ בא מהר אל קצו... עם הסתיי באו המריבות..." — בדינמיקה נצפית מראש ומהירה כהתדרדרות אבנים אל תהום. בוקאצ'ו מסתפק בתיאור השפעת המגיפה. המראות הקשים אינם אלו של תופעות המחלה וסיבילות האנשים בחוללים. הזעזוע נכון לקורא, דיוקא נוכח גילויי האדישות וההשלמה עם הזעזוע בקרב יושבי פלורנץ. ביטויים של אנוכיות, התנכרות, אכזריות וחוסר כבוד לאדם בחייו ובמותו — הינם בגדר מחזה נפרץ. מגיפת-הדבר מתקבלת כגורל או כ"יד אלוהים בעבור העונות". החברה הימי-ביניימית מוצגת כנטולת ערכים למרות, או אולי עקב קיומה של הזת המימסדית. אין יראת-אלוהים ואין יראת-חטא. ב"דקמרון" — חלף גילויים של התלכדות למרד כנגד הגורם המכלה — מתגלעות תופעות של התפוררות, הזימנעות מכל מחשבה ושקיעה בנהונות. חזונות אלו "... הולידו כאנשים שנשארו בחיים פחדים שונים ודמיונות-רוח וכולם דחפו את האנשים לדרך אכזרית אחת, היא הדרך לנוס ולברוח מפני החולים ומכל אשר להם; וקיווה כל אחד כי בעשותו כן יציל את נפשו ואת שלומו... ואף בלכתם בדרכים אלה, הם דרך הבהמות, ניסו כולם ככל אשר יכלו להימנע מלכוא במגע עם אנשים חולים". בוקאצ'ו, באופן נטורליסטי, מציב מראה מול הימצוי הטבעי לאדם כשם שהוא טבעי לחיה. הטחן האירוני כלבד מעיד על ביקורת.

קאמי, לעומת זאת, מגלגל את העלילה לכיוון של היצוי. שאגנותם של אנשי אוראן מזועזעת ונבלמת מכורה ההסגר שהטילו רשויות המימשל על העיר. הניתיק והכידוד מולידים מודעות ועימה את הצורך למרוד. עניינו של "הקבר" הוא כהתליך המודעות, ההתלכדות, העשייה ותוצאותיה: חריגת הפרט מבידודו, התלכדות כל יסודות החברה ומרכיביה (חוק, דת, בריאות, תקשורת ועוד...); התקוממות תוך הטיית-שכם לפעולה העשירה להביא להתעוררות ולניצחון, הנימה האירונית הנינקטת במבוא, מתייחדת לתיאור העיר אוראן כלבד, והיא נעלמת בהמשך. שולמית הראבן בודקת, על רקע מצב מטאפורי דומה (עיר במצור) — היבט נוסף אשר עניין לו בשאלה: האם תיתכן ישועה ותקומה לחברה אשר כל מחשבת-התארגנות ומוטיבציה להתמרדות

עורמה ומורא

"נביא" מביא אותנו למציאות מוקדמת כהרבה מזו של ה"דקמרון". העברים אך זה קיבלו את התורה, תהליך התהוות המונותאיזם, והמעבר מן האמונה הפאנטאיסטית-פאגנית לאמונה באל אחד, כרוכים באי-וודאות, במבוכה ובאובדן דרך על הפער בין התפיסות אנו למדים דרך התחבטותיו של נביא כנעני; מנקודת-התצפית של אדם דתי החי כל ימיו במחנה האחד (גבעון), ושוהה מספר שנים במחנה האחר (העברים), המחשבה המונותאיסטית מומחשת ביצירה באמצעות אירוע חריג. סיפור 'עורמת-הגבעונים' משמש לכירור ולהדגמת בעייה מוסרית קשה בה התלבטו יהושע ונשיאי-העדה: מחד — צו עליון; 'מלחמת-מצוה' המורה להרוג ולהשמיד את כל יושבי הארץ, ומנגד — העובדה שכרתו ברית לגבעונים להחיותם (אף כי מתוך הטעיה). הם נאלצו להכריע בשאלה של חיים ומות המתניים; בין צו אלוהי, אשר כל העובר עליו דינו 'סקילה' (עכן וכל משפחתו, ביריחו); ובין הוראה מצפונית-מוסרית שניתנה בהן צדק. מה עוד שהטעיותם התאפשרה מפני שלא שאלו את פי האלוהים. ואף-על-פי שמקור השבועה היה בתחבולה, לא הסכימה ההנהגה לעבור עליה, מתוך מחשבה כי יהיה בזה חילול השם בעיני עובדי ע"ז, ויחשדו שאין יראת אלוהים בישראל. עם היוודע דבר התרמית, 'הענישו' את הגבעונים, ושמו אותם חוטבי-עצים ושואבי-מים בקירבם. כלומר, המירו את הברית בעבדות קשה, אך לא השמידו אותם.

ואולם הדגמת בעייה ערכית זו היא אך תכליתו המשנית של סיפור עורמת הגבעונים. המטרה העיקרית מכוננת לתימה, כאמור, והיא חנינת תגובתם ואופן התמודדותם של אנשי העיר עם המשבר שנוצר. הגבעונים התעלו על עמי כנען אחרים (העיר, יריחו) — ושרדו. בגבעון היו אמנם אי-אלו ביטויים של מרד: הלבקן אדם הפנים הביע אי-אמון בפרמט המנהיג, וחמישה מזקני העיר יצאו לבקש חיים בתחבולה הידועה, ואכן, הם הצליחו במזימתם והצילו את חיי הגבעונים. אלא שהם המירו מוות ושמד בחיים-לא-חיים, בחיי-עבדות, הגזירה שגזרו עליהם, להיות חוטבי-עצים ושואבי-מים, דהיינו: להיות עבדים בקרב העם הכובש — הוא 'עונש' של להיות בלתי מודעים למהותם העבדית. הם באו אל העברים והציעו עצמם כעבדים מראש, כמהים לשליט ואדון; מלך, אלילים או אלוהים. אלה לעולם לא יבקשו את החירות.

נביא

כד-כבר עם תיאור התדרדרותם של בני-העיר ובמקביל לו, שוור תהליך התייסרותו של חיואי הנביא הגבעוני המתענה להתבא. חיואי עובר תהליך נפשי מורכב ביותר — מצב-של-מצור

חיואי נפלט ממחנה-העברים. כנגד דצונו הוא מגורש. חש נבגד ומרומה על-כי את אלוהיהם לא הראוהו. כאשר עזב, לא הכיט לאחור, ופנה מערבה. כיוונו מנוגד ליעד העברים — מזרח. כזיכרון הלאומי הוא אינו אלא "... נביא, בוגד גדול... היטיב לעשות המלך אשר הרגו..." — מתקיים כמתחיי המהלך בחושך "לא גבעתי הוא ולא עברי". הוא מתקיים בעולם של שכרים כחברת ילד אילם השורק את דבריו במשוקית. בסיום, כך נראה, נשזרה נימה אופטימית. נרמות אפשרות של קיום ברמה אחרת. חיים המושגים על הבנה ועל תקשורת לא-מילולית, אולי בויקה להומניזם. יחסים בין צעיר אילם חזקן מפויס אשר שכוח-אל היה טוב היה לו בכך", ומבינות להריסות עוד תישמע מגנינה אחרת: "אולי בחורף הבא, אמר לילד גושע, אולי לשנה הזאת, ייקח את הקנים הטובים ויעשה לשניהם חלילים" ורגנו שניהם יחריזו.

עד שהוא חווה את האירועים

האפוס התיאולוגי הקצר של שולמית הראבן מתאר תפקודן של חברות על רקע צמיחתו והתהוותו של המונותאיזם. עימוד לשם השוואה בין דגמי החברה (גבעונים, עברים), מתאפשר עם יצירת דמותו הפיקטיבית של נביא גבעוני, הנוטש את עמו וחובר למחנה העברים. בריאת ובחירת דמות נביא, כחחבולה ספרותית, מפתיעה ומרשימה מאוד יתר-על-כן, היא משכנעת ביותר, משום שמבצע לתודעת הנביא המתלכט יתן ללמוד על אודות תפיסות-העולם ורמות המודעות השונות.

בולט בהיעדרו תיאור אורח-החיים במחנה-העברים המרכזי, (המחנה, המתואר ב"נביא", הוא מחנה קטן ההולך לפני המחנה), אשר בהנהגת יהושע, כי על-כן לדגם זה ניתן כבר ביטוי ב"שונא הנסים" — נובלה קודמת של שולמית הראבן. נובלה שבמרכזה פועלות דמויות נרשאות אידאה, ואשר באמצעותן נבחן תהליך היווצרות המונותאיזם וקבלתו כחברה מתגבשת. גם האירוע התנ"כי — עזרמת גבעון — משרת היטב את החיה. מתנקזים בו רבים מן האלמנטים הראויים לכדיקה והתייחסות כהקשר לנושא: סיטואציה של עם במשבר; דינמיקה של תהליכים בחברה במצב-לחץ; זיקה למנהיגות בחברות בעלות תפיסות אמוניות שונות; בחינת ערכים ומערכות נורמות ועמידותן בתנאים המשתנים; מקומו ומעמדו של הנביא בכל אחת מהחברות, ועוד...

הנפשות הפועלות ביצירה, וחיואי בכללן, אינן דמויות עגולות. קדין, עיצבה אותן הסופרת כדמויות ארכיטיפיות. תפיסתנו אותן, על רמת-מודעותן ועל המוטיבציה שלהן, נובעת מן הקשר המיקראי, ואת ההשלמה, הבלתי-מודעת, להבנת הדמויות והתקופה אנו עושים מתוך המסורת המוטמעת בנו. בויקה לכך טמונה, אולי, ההבנה למניעה של המחברת לתווך וליטול, לצורך הפיקציה, חומרים מאירועים תנ"כיים. ככך מצויה גם ההנמקה הפנימית לשימוש בסגנון הבעה פיוטי ולנקיטה בשפה מרוממת (הקרוכה ללשון המיקראית). אופן כתיבה כזה הולם (על-פי הסתברות) לזמן הקדום ולרוח התקופה, תורם להחייאת האווירה: "הרכה מדנים היו במחנה. אמרו כי אך רעות-רוח היא לעבד את האדמה, עם של רועים הם, וישארו רועים, ינדדו להם ממקום למקום עם המקנה ואין סקלים. ועתה על מה זה ולמה יטעו עצים, ואחר יאכל פריים; יזרעו את החלקה, והיבוסי יחמוס. רועים הם וישארו רועים".

אלא שיש להיזהר מהגזמה בשפה המרוממת, כמו שיש לחשוש מלשון רדודה, שזו אף זו עלולות

פרטי. כמי שעניי-כל נשואות אליו בנושא דברו של אלוהים, וכמתווך בין אלוהים לבני-עמו, הוא מוצא עצמו זר בשתי הרמות: הדתית והחברתית; מנוכר מאלוהיו ומנוודה מעמו. הוא יוצא מגבעון עירו, מנסה להסתפח אל העברים, ולבסוף מגורש נודד בודד בין השברים — נידון לקיום של מת-חי. הזעזוע והמשבר האישי שחווה חיואי בעת הסתר-הפנים, הביאוהו למודעות כי עבורו אין דרך חזרה "גבעון נראה לו פתאום אחיה עיניים ולא עיר" (כמהותה) "... על גבעון לא סיפר מעולם. כרת את חייו הקודמים כלא היו" ואחרים לא מצא. בשל מוגבלותו נמנעת ממנו היכולת לקבל יסודות אמוניים חדשים.

יש להבין, כי חיואי הינו נביא בתקופת יהושע. האמונה כאל אחד עדיין אינה מובנת או מושרשת (אחילוד). הרגשת עליונותם של הצדק החברתי ושל קיום-המצוות שבין אדם לחברו, על טקסי-הפולחן — נעשתה בתקופה מאוחרת בהרבה. רק בזמנם של הנביאים הקלאסיים ('האחרונים'), מאות שנים לאחר-מכן, נתגבשו לראשונה עיקריה של אמונה המונותאיזם הישראלית בחינת קטגוריה מקיפה וכהשקפת-עולם מוסרית-חברתית בחייה-המעשה וכייחוד בתחום המדיני. ועוד, חיואי הוא נביא גבעוני ולא עברי. נביצירה "נביא" מוצגות דמות שונות של נבואה ומתנבאים: מנחשים (בגבג כדבש), מגידי-עתידות, רואים, כחיואי שראה במעייל, (שלגביו אומרת מרת: "שלכן לא ייקרא נביא, לכן ייקרא רואה"). נביא עברי כמשה ויהושע, ונביא גבעוני. במסורת ('ספרי') מסופר אמנם על שמונה נביאים שבאו מרחב הזונה, והכנסייה הקדומה נאחזה במסורת זו ועשתה את רחב לאם אבותיו של ישו (מתי 2,1). וביצירה, אכן, מחברים יחסים בין חיואי הנביא לבגב הזונה. חיואי, בעת הינכאותו, לא השתתף השתתפות אישית מודעת במה שהביע, והיה תלוי ב'דבר' שבה אליו.

נביא גבעוני

חיואי, אם-כן, מגיע למחנה העברים עם משלחת ההצלה הגבעונית. למעשה, אין לו עניין בגבעונים אלא בעברים, והוא מחפש כאחוז דביק את האלוהים הגדולים. הוא יושב כעבד בין העברים שבע שנים. אין הוא מוחה על מעמדו ואינו מחפש צדק. הוא שבו בגבעונו ('כמטאפורה'). אין הוא מודר. הוא פקח להיות עבד לאדם או לאלוהים, ואינו מסוגל לרמת-תפיסה וחשיבה המנחים את העברים. נקודת-המוצא שלו היא פגאנית-פאנתאיסטית, והוא מחפש את האלוהים פפסל, פצלמים או פתריפס. (אף-כי זניחתו את גבעון מעידה על רמת-מודעות גבוהה מזו של בני-עמו, הכנענים). כשל מוגבלותו, הוא אינו מבין את אורח-חיהם ואת נאמנותם לחוק ולמשפט במסגרת אותו שכולו נובע ומתבסס על ה"לא תרצח" — לעולם" (כקבלה שלמה של מערכת-ערכים מוסרית מידי סמכות חיצונית לאדם). לכן גם אינו 'מבין' את דברי מרת העברית "נביא הוא כבן-עמרם המביא את החוק והמוליק את העם במדבר, ואם לא נתן חיואי חוק ומשפט בעמו לא נביא ולא בן נביא הוא, כי אם רואה". והרגש הוא על 'המביא חוק' מידי אלוהים ולא מקים מלוכה ארצית לחלוטין.

מנגד, מצויה 'גבעון' כאופציה אמונית שאין בה יראת-חטא (גילוי-עצמות ורצח הם מעשה שיגרה. כלומר, אנשים עוברים על 'שבע מצוות בני-נח'); וקיימת 'קריצה' לנצרות כאפשרות של מונותאיזם שלילי (ייסודי חיואי והדחיקת עניין הקרבתו של אחיו בן החמש — גושע-וירשע), האח שעל שמו נקרא הילד הפליט המיוסר, אשר לשונו נכרתה במלחמה).

מרגלית בר-לב

שירה פראית המשך מעמ' 13

מסכים אני עם גודי כי הפאציפיזם של "נגד" היה אנאכרוניסטי בשעתו, אך ודאי לא יותר אנאכרוניסטי מ"אל להם רובים" של אלתרמן ושל הקובץ "לא תרצח" של שלונסקי. שני אלה הופיעו ב-1934 ו"נגד" הופיע ב-1935, ארבע שנים לפני הסכם ריבנטרופ-מולוטוב ובלי כל קשר לעמדות מאוחרות יותר של הקומינטרן או השתייך פן לפתעלי ציון שמאל. למפלגה הקומוניסטית הגיע פן רק ב-1947 כאשר נראה היה לו שהשתייכותו אליה מתיישבת עם נאמנות לעצמאות יהודית בארץ-ישראל. אז גם כתב את שירו "לעומד על דמי" המבטא הזדהות עם ההעפלה ועם ה"הגנה".

הערה אחרונה במסגרת זו — תגית הלפרין מביאה מתוך השיר "שיחה עם אליהו הנביא" כעדות לקשר שחש פן לחבורת שלונסקי, אלתרמן ולאה גולדברג. אני רוצה להוסיף שבאותו שיר (שנכתב ב-1950) הוא כותב בזלזול על משוררים שלא השתייכו לחבורה זו: עוגן, לגר, ש. שלום וברוידס, אחר-כך שובשו יחסיו עם שלונסקי ועם חבריו — במקביל למתיחות שהתפתחה בין מפ"ם ובין מק"י.

הערותי האחרונות כאו מחשש שמא היריעה החלקית של שלכת כוכבים טענה את "אלה שלא ידעו את אלכסנדר". ספרה של תגית הלפרין הוא בעיני תמרוז דרך חשוב בהצגת המשורר ושירתו מעבר לסטריאוטיפים המקובלים. הספר מקיים אח מה שמבטיחה הכותרת, דהיינו — פן ושירתו עד 1940. נבדך עליו, אולם להשלמת דמותו אני מצפה למחקרים נוספים שיטפלו בשנים שלאחר 1940 ובהיבטים נוספים של שירתו.

פנחס גינזוסר

הילת-הזהב של ההיסטוריה והילת-הזהב של הדמדומים



איור: עודד פיינגרש

המסר: תעודת הזהות הפיוטית שלו עומדת שוב ושוב למבחן הזמן.

משה דור: עוברים את הנהר; זמורה כיתן ת"א; עמודים לשירה; 1989. 125 ע'.

קולאז'

קולאז' — זהו המושג המתאים ליותר ויותר תופעות מכניות כשירה מודרנית, והוא מתאים במיוחד גם כאן. קולאז' של פאטוס ואירוניה, הכללה ואינטימיות, עליות וירידות בתיאור סביבתו הקרובה כסמל לזהותו ה"ילידית": "עצי הפיקוס מתמכרים/ לרוח, יהודים/ מרשרשים, מתנועעים/ על מחצלת-הקנים: ליה, עיניה שבועות-אמונים חומות./ ואני מה כפי לענווי-ארץ?/ מלוא היקום ריח לילה/ וכשמיים צבא כוכבים." ("פיקוסים", 38) אתה צריך לדעת שעצי-הפיקוס הם ליד ביתו של דור וליה היא כלבתו. אתה יכול לדעת שצירופים כמו "צבא כוכבים" ו"מלוא היקום" הם צירופים גדולים הבאים לתאר את הארץ הזו, והם הרשאו כאן פתוחים ככונה. ואם מידע זה אצלך, אתה חווה את המתח שבין האינטימי, הסגור והביתי לבין הגדול והפתוח שבחן. גם את האירוניה אתה חווה במתח זה, אבל גם בכך לא די לקבוע לאן הוא נוטה — לפאתוס או להתבטלות עצמית? ועשיית עצי-הפיקוס המתנועעים ומרשרשים ליהודים מה טיבה? שוב אירוניה — היהדות הזו המתגוננת? או שמא "מודעות היסטורית" — הם היו כאן היהודים האלה ועדיין הם כאן? והשיר מתגונן בין האינטימי לפאטטי, בין האירוני למריר כאומר: צריכה עוד עיין הוכחה הישראליות הזו. אולי אִי־ההליכה עד הסוף היא בעיה בשיריו. דור זקוק לקולאז'. כך מופגן בשיר הבודד המתח בין המרכיבים של הנוף המטונימי, הנוף שקיזמו בזמן הופך להיות גורל. בספר עצמו הקולאז' מדגיש מתח של מבוכה אצל המשורר עצמו, המתייחס בצורות שונות לאותם פרטים ולאותן עובדות. פעם המודעות העצמית היא כורח כי: "השמיים היו לכיפת ברזל/ בהכות רוחות הקרה העזות/ ממערב למזרח, צידים שלוחים/ מאירופה היפה, המרצחת." הם מחייבים לאמץ את העיניים ולמהר לעסוק ביהויה העצמי ההיסטורי כהגנה, לקראת סוף השיר: "אחר־כך שבנו לחפר באדמה הקשה/ לבקש לנו חרסים מאששי-תולדות..." ("חפירות", 35). בשיר אחר עמדה כמעט הפוכה מתוך הדגשת אותו נוף ואותו מקום: "... ואנו בשפלה, יושבים תחת/ תאנה ותחת שקמה ממלמלי ים הרחק מהרים ומרשות./ שמחים בחלקנו נחלום." ("אבנים", 39).

הקולאז' והזמן הם שני המרכיבים של מבנה ספר זה ושל שיריו, כל אחד לגופו. אלא שהמתח שבקולאז' הוא סינכרוני המתח שכומן מחייב להתקדם עד שהוא "חוצה את הנהר". הזמן יוצר את ההכרעה. ושירה זו מבטאת במישרין את ההכרעה. כבר בשיר הפתיחה הזמן קובע את אופיה של הארץ-ישראליות: היא לא תהיה כנענית ולא תהיה צברית-תלוצית ולא תהיה יזוהית; היא תהיה אישית מאוד ונוסטלגית, כי הזמן מימד קשה, המחייב את הדובר להתגונן מפניו או להילחם בו או לקבל אותו. התרגשות זו המילה לתאר את היחס לזמן. כך, למשל, בבית הראשון מבין השניים שבשיר "היסטוריה": "אתה מדבר אתי על היסטוריה:/ קברות המלכים לובשים/ אדרות זהב של דמדומים ובשר הארץ/

שם הספר הוא אחת הקליעות הגדולות שיש בו, אם לא הגדולה שבהן. "עוברים את הנהר" גורר אחריו בהצלחה את כל המטען מאז בני-ישראל עברו את הנהר אל הארץ המובטחת, דרך המשכיל מלפני מאתיים שנה והלאה העובר את הנהר אל דרך חיים חדשה כיהודי, דרך "מעבר לנהר" של ברוצ'בסקי העובר מעבר טראגי אל הגורל של התלישות הקשה. ברור שלבחירה קשה ולאחר התלבטות בארץ-ישראל, הארץ המובטחת, התכוון כאן דור בראש ובראשונה; גם השיר האחרון בקובץ, גם אחד השירים המרכזיים בו, "מים קשים" (91-92), בו נלחם יעקב כמלאך גם על הארץ הזו, גם שירים רבים אחרים בקובץ מבהירים זאת לקורא. עם זאת, כל מגוון המשמעות של "לעבור את הנהר" קיים גם הוא במרומו, מנהר-השכחה, נהר הֶלִיִּי, שהמשורר מקווה כמשוררים רבים לפניו לעבור אותו בעזרת השירה (וראה, בין השאר, את 'מעבר נהר הֶלִיִּי' של חיים לנסקי) ועד המשמעות הפתגמית של הביטוי: לעשות מעשה, לשנות שינוי: עוברים את הנהר כשינוי תקופה בחיים; עוברים את הנהר כשינוי יעד; עוברים את הנהר כהגשמת היעד; ובספר זה, כשמו, עוברים את הנהר בגוף שלישי רבים, הכולל בתוכו במרומו אפשרויות של יחיד ורבים.

שטרה-התחייבות לשירה הישראלית

דור הוא אחד המשוררים הישראלים המעטים שנתנו שטרה-התחייבות לספרות הישראלית, בנשאי כתיבתו ובהצהרותיה. השירה ה"ארצישראלית", שלו ושל חלק מחבריו מלקראת הלאה, היא בעצם ניסיון לכבוש דרך חדשה מן הצומת בו נפגשים כנעניות וצבריות פלמ"חניקית מצד אחד, הפיגוראטיביות הצרפתית-רוסית (בגיבוי "התרבות המתקדמת" דאז) מצד שני, והגמגום ה"אוהגטי" של המניר-אקזיסטנציאליזם מצד שלישי. הצד הרביעי הוא דרכו של דור מצומת זה: אותה ארצישראליות, שיש בה מכל הדרכים המובילות לצומת, בתוספת תבלינים יהודיים, שלא נשכחו למרות מאמצים שעשה המשורר להשכיחם. את מחריבותו לארצישראליות הוא זוכר לא פחות מאשר זוכרת אותה הספרות הישראלית; מודה בה בשיריו, מחדד אותה בשיריו, ומודד בהם את עצמו עליה. בסופו של דבר מחריבות זו היתה ותהיה קיומו הייחודי.

הזמן כנושא: הזמן כגיבור

הארצישראליות, אצל דור כאצל חבריו, התבססה יותר על אישיותו של הדובר בשירים ועל התבוננותו בסביבתו הקרובה, הארץ-ישראלית מאשר על אידאולוגיה ישראלית. כל העמדות הרעיוניות מוצגות בצורה רגשית חריפה, התלוייה כמצב-רוחו של ה"אני". כך הפך הזמן להיות הנושא העיקרי בשיריו: הזמן כאוגד אוטוביוגרפי הזמן כאוגד היסטורי. דור, המדע מאוד לכמה מרכיבים בשיריו הולך ומדגיש עם השנים את הדרך השירית המיוחדת לו, בה הזמן קובע את

הקשה נגרף הימה מעל עצמות הפלע המתערטלות." (10). הילת-הזהב של ההיסטוריה נעלמת מפני הילת-הזהב של הדמדומים, ועצמות ההיסטוריה המתערטלות אינן מועילות עוד לחיים, אף שהן משמשות להם סמל ומופת שאין לשכוח אותו בשירה שמסגרתה ארצישראליות.

לצמצם ולא להרחיב

דור נוטה להאריך בהרכבה שירים בהם הוא מתבטא יותר כמספר מאשר כמשורר, ויש בספר שירים שההארכה הפריעה לי בהם, ושירים שאינם מוסיפים למכולל שבו. דור הוא כותב ישר מאוד עם עצמו ועם הקורא, ונוטה להסביר את עמדותיו כפירוט שלעיתים הוא פירוטי-יתר, וכבהירות הגולשת לפעמים לאלגוריות דיאקטית. נטייה זו שלו מתחזקת באופנת-כתיבה ישראלית — הפיכת השיר לסיפור, שהיא הרצאת-דברים הבאה לשבור את הפיגורה, שדור הוא ביסודו מאמניה. כך, משיגה האריכות את ההיפך משהתכוונה להשיג. היא מייגעת את הקורא ומרחיקה אותו ממה שהיא מפרטת.

אריכות היתר, הפוגעת באיכותה הסיגולית של המילה הבודדת בשיר ושל הצירוף הפיגוראטיבי, ניכרת פה ושם גם בשירים ההיסטוריים וגם בשיר הנוף. בשיר על "אשת לוט", למשל, לשם מה הרחבת-היתר בדיון המשורר על מצבה של הגיבורה? שורות כ "למה הסתכלה? האם/ מפני תשוקת ההתאבדות פלתי נתח/ לכפרש — בעל שפור ללא תקנה ושת/ בנות דעתניות..." (93) וכן הלאה פעמים רבות בספר. הרבה מדי תארים ושמות-עצם. יותר מדי סטיות של מספר כקולו של דור. ונדמה לי שמקורן מובן: דור הוא משורר ללא תקנה. מן המשוררים שהשירים יוצרים להם מולדת. מחברי-חיים, תכלית. הדבקות הנואשת שלו בשירים היא הרחבתם. אולם, כמשורר עליו לזכור גם את סוד יצירת המרווחים, כשאינו משאיר מרווחים בתמונתו, לא את דבקותו הנואשת של המשורר בשיר רואה הקורא אלא את שונותו של המשורר ממנו, את עולמו המלא מדי של המשורר, שלעולם לא יקבלו במלואו.

מבנה הספר

למרות הנטייה להרחבה, מצד אחד, ומצד שני — הבקשה המביכה כמעט שיש כאן לחום ולרוך; למרות אופיים האישי של השירים, זהו הספר החשוב ביותר שכתב דור, כי הוא הספר הגלוי ביותר, הברור ביותר מבחינת חשבון-הנפש שהוא

האהבה ושל הנוף הזה שלה מול אותו נוף ארץ-ישראלי היסטורי ואישי כאחד, ואין מגווס לכותב אלא לבחור בו, כי הוא כבר מזמן בחר בכותב. אחד היפים בשירי הקובץ הוא "מים קשים" שמשווה בין הנוף הקשה והגשמים הקשות "שלנו", הישראליים, לבין הנוף הרך והגשמים הרכות "שלכם", על הרקע הסמלי של יעקב הנאבק במלאך; כך זה מסתיים בשיר: "... הוא כמעט נוצח בתאר המלאך, / בקול קטוע, מתגשם מעיפות, / את שדי רחל הרכים ואת מורדות הדבש של בטנה. / אז התקבצו האבנים שהניחו / למראשותיו כלילות ההכנה שבטרם / כנען, הוא חש כיצד גופו מתקשה / למאמץ האחרון, המכריע, ששום / כו-יך נקוצה כיד מלאכים / לא תסכלו בהגיעו לארץ / המבטחת, הקשה." (91) המעבר את הנהר, שאפשר, כאמור, לאורך הספר להבינו בורכים שנות, מוסבר לקראת סיום, בשיר זה ובאחרים, כהישארות בארץ הזאת: ברגשותיה ובהותה. שירת דור ערשה זאת, אבל בטון אישי. שירה שיומרתיה לפרץ דרך, "להחית אלטרנטיבה", צריכה היום יותר מא-רפעם לעשות זאת בטון מאזוירי הרבה יותר. ברור לי שספר זה ממקד את כל הבעיות שחזר התחבט בהן במשך שנים רבות של כתיבה, והוא היפה והמרשים בספריו. אין לי ספק שיש כאן ניסיון ראוי להערכה ליצור זרם בשירה הישראלית, למרות כל חולשות הנוף והנפש שהזמן גרמן, והשירים מדרווחים עליהן באומץ פיוטי שעד אכזריות עצמית, וביופי רב. עם זאת, הילידיות, שדור חזר ובחור בה בספר זה לאחר פקפוקים רבים והיסוסים רבים, אינה יכולה להיות תיאור החוריה שמן היציאה הפרטית מרחם אחד ועד ההיטמנות הפרטית בארבע אמות בחדות של עפר-הארץ. היא חייבת להיות לידה כללית חדשה, לידת הכל מתחדש בנוף הארץ החדש-ישן.

אורציון ברתנא

גולדברג ואחרים מבני הקבוצה, חחרת על יחס לגוף שהם כבר יצרו, משורר משורר על-פי אפיו. ולכן, המודל המשולב של שימוש בנוף ובסביבה גם לצורך תיאור זהות וגם לצורך תיאור רומנטי ואפילו אירוטי, איננו חידוש שלו. למרות זאת, הצורך שלו כמשורר לדווח בכנות, ללא כחל ושרק, לחשוף תחושה ולמפות אותה עד התאכזרות עצמית, הופך את השירים האלה שלו לחדשים בקיצוניותם ובבהירותם הלשונית. כאלה יש מעטים אצלנו. יש להביא דוגמא ממחשה – השיר "ממדים", שגם כותרתו היא כותרת ממחישה: "בחדר שנתנו לי מארחי יש / מטת יחיד, אם נצמד ונצטמצם / בשום-שכל, בטן על בטן, ירכיים / על ירכיים, שדיך על חזי, אולי / נהיה גדול חדש, אולי / נהיה שיר" (90). אינך יכול שלא לכרוך את שירי האהבה הנואשים האלה, שיר-זמן, שיר-לעת-ערב, בהשתנות הנופים בשירת דור ולומר כי מאותו שורש נובעות שתי התופעות: מי שמחפש מקלט בנוף האהבה הוא מי שלא מצא מקלט בנוף הארץ. התופעה של העמדת האהבה כמקביל לנוף קיימת כבר בשירי הראשונים. אלא ששם הוא בא בביטחון צעיר אל הנוף ואל האהבה גם יחד. וכאן הוא מחפש מקלט בשניהם, ומה שלא מצא בנוף נרמה לו שמצא באהבה. ואולי מסתתר מאחורי חילוף-חיפוש זה דבר נוסף: החילונית. גם שירי האהבה של דור הם חילוניים. הגוף הוא מה שיש; ואם זה גוף משומש, גוף יד-שנייה, כשם שהוא כותב באחד השירים, הרי יש להסתפק בכך. אבל מה לעשות שהתנועה והפחד גדולים מממדו הגוף? הכוח האחר מתגנב לשירים כלשונם, כפאתוס שבהם, אבל דור מסרב להדות בו במישור. עד כאן מגיע "כוח ההודאה" שלו. בזה הוא שייך לחקופתנו, וחבל שכותרתו לא מספיקים לו להמשיך ולהסיק את המסקנות.

התחנה האחרונה

התחנה האחרונה בספר היא העמדה חחרת של

ערשה בו עם צרכיו ועם צרכי השירה שלא תמיד עולים יחד בקנה אחד. הוא גם הספר המובנה ביותר: כספר יש מבנה ורצף השירים הארוך אינו מקרי או סתמי: נופים מקומיים "ילידים" מתחלפים בהם בהדרגה בנופים זרים, צפוניים יותר; מתוכם צומחת אהבה אירוטית מאוד שביטוייה כאן חריף ונואש ללא תקדים בשירי הקודמים; או אז עומדת אותה אהבה מול סמלי הנוף הארץ-ישראלי שבהם הספר פותח. ארבע חטיבות ששיריהן אינם מופרדים לגמרי זה מזה. יחד הן מספרות סיפור שאין להתעלם ממנו. המעתק בנוף, מן הפרק הישראלי אל הפרק האחר, נעשה בעזרת הרומנטיקה ובעזרת ההיסטוריה גם יחד. זהו הסיפור הרומנטי הישן, כמו אותם יצר נרדמים של העופות למקומות חמים, אשר כבר ש"י אברמוביץ' נתן לו ביטוי קומי-טראגי במסעות בנימין השלישי בתיאור תכונת עוף-הנודד אצל בנימין שלו, וכבר ביאליק עמד מול החלוק "עם דמדומי החמה" להתנגע אל הארצות ההן ש"עשו את חיינו לגהינום". בספר זה דור מרגיש את הדחף הרומנטי בכמה "שיר מעבר" המבטאים את ההכנה לשינוי הנוף. הנה למשל תחילתו וסופו של אחד מהם: "העיר שבה נולדתי היא / העיר שבה אני יושב... / ולמה איפוא... / — — — / ... ערגה כזאת תמלאני אל / ערים שבהן לא נולדתי ובהן לא אשב לעולם?" ("עיר", 27). ההיסטוריה היא הרהורים על הזמן, שהיא אחד בכל מקום. ההתייחסות זו אל הנוף, המאפשרת כתיבה דומה לא רק על נוף ישראלי, יצרה שירת דור לפני למעלה מעשור. בכל מקום אומר הנוף לפרט שישאר כעירומו הפרטי: לך אין סיכוי. הנופים בשיריו של דור, מן הנופים האנגליים שבספרו 'עפיפונים בהמסתור הית', ועד הנה, וכאן עוד ביתר שאת, מלמרים דבר אחד חזר – את הבשורה הקשה של החלוק: הדובר משווה באחד השירים בינו לבין סנאי ("אח קטן" הוא מכוהו): כשם שזה טומן בלוטיו בחורי האלוק הצפוני, כן טמן הדובר את מה שניסה לשווא לשמר ב"חור" "עצים אחרים" – בתמונת נוף המולדת שלו. הניסיון לשמר ומפח-הנפש זהים לכל בכל מקום.

"הכניסיני תחת כנפך" ויותר

הפרק השלישי הוא האהבה. אל מפת הנוף האינטימי שלה נמלט כן גיל-העמידה אשר הזמן שמלמד אותו את תלותו המחולטת בנוף הילדי שלו, בנוף הארצי-ישראלי שלו, מלמד אותו גם כי אין נוף העוצר בעד הזמן. וכך ערשה שירת דור את המהלך הבא שלה, שספרו הקודם, 'בראש השונות', כבר מבשר בצורה ברורה. תוגת הזמן, תוגת הגיל, מראה כי התדעיה האומית, שהתממשה אצלו בעיקר בנוף, אינה משמשת מעצור מפני החרדה האישית. יש צורך בהגנה חזקה יותר, מדרוחת הדרך שעוברת בשנים האחרונות שירת דור. אי-אפשר להמיר את נוף המולדת, אבל הוא אינו מספיק – מדרוחת גם שירת דור ככל שירה ישראלית בדורתו. וחבל. וכך, פשוטו כמשמעו, מתחלף נוף המולדת בנוף הגוף. ושוב, גם מהלך זה כתוב בצורה ברורה ומפורשת בשיריו: "מפת המולדת חקוקה / בעצמות, באישונים, ככתמ / השמש, בגורילי העור. ומה על / כתיבת-הארץ האחרת? הגבעות / הרכות, שפסגותיהן מתקשות בהלוט / סער, העמקים המתקפים, הרוויים, / התחשים האפלים / המפה הזאת איננה משורטטת. / אנחנו מתעטפים בה כשני / ילדים נפחדים, מחליקים באצבעות / רהות על קמטיה ופיתוליה / וכפה כור לומדים לבטא את / כל גחלי אתריה החבויים." ("מפות", 74). כך, ממדי הנוף הופכים להיות ארץ חדשה; כלומר מקום-חסות חדש. דור לא המציא דבר חדש. שירתו, שמושכת והולכת משלונסקי ולא

ספי שפר

את הלוחית

את הלוחית הפחל על הרחם
ואת השועל על הפת
ואת הזקוף
על העינים הפקדתי
ואת העינים לקאות

פי הרחם הגדולה והפת
לשועל קחל מלא עינים, ראוי
ששירי מאתנו בספקי תדה
את השנה.

יש פלב

יש פלב אצלי ברחם
שנים שהוא צורח.
מתחבב פי.

פלילה. בשחלונות נפרדים לזר.
עולה קלח פלב-הרחם
ומבהילה את עורכי הצמרות.
ואני אומרת לו – ששש
אני ערשה לו – ששש
עד שהוא נרצע אני משששה אותו
עד שהוא נרצע.

גופת מלכים

במכתש פפני ירח
פחלק האפל של אדמה
ערבנו פרה מן הפנים המצארים:
תרצנו דגלים בחול הקשה
ובקבוק הצבני לתוך –
"הפה הצענו לפסגת החר".

בזן מרבה קומות תד לנו ירח שם,
אבל הצורה שעשיתי בקבור גופני
תחננט כמו גופת מלכים ביסודותיו
או תהלך בו רוח-רקסאים
באור מלא.

תמונת התחדשות של ההסתדרות

שיחה עם יצחק שחם – מנהל מחלקת ההסברה של ההסתדרות.

ההסתדרות הכללית הקימה את מערכת ההסברה במרכז לתרבות ולחינוך, מתוך רצון לחדור למדינות חדשות עליהן לא היתה אמונה קודם-לכן.

הצוות שהופקד על הנשוא כולל את: **שלמה גבעולי** – האחראי על ההסברה בכתב; **אילן אסיה** – האחראי על הפרסום בעתונות; **עדנה קנטור** – על ההסברה בע"פ ו**אראל פרדו** – במאי ומפיק.

מעל לצוות זה – וועדת היגוי עליונה בראשותו של **רן כוחן**, שחבריה – ראשי האגפים השונים בוועה"פ. וועדת ההיגוי יחד עם הצוות הנזכר קובעים את הנשאים אותם מבצע הצוות אחר-כך.

לדוגמה, נושא תוספת היוקר והמאבק נגד גזרות הממשלה. מסע ההסברה שלנו בענין זה, ליווה את המשא ומתן בזמן התרחשותו, בעוד שקודם לכן, שאפו ראשית להגיע להסדר ורק מאוחר יותר להסביר אותו. כיום, עפ"י גישתנו החדשה, מהווה השימוש בתקשורת חלק מהמו"מ עצמו.

בדרך זו גיבשנו גם את הקו הנקרא "מהלך חדש בהסתדרות", המאגד מספר נושאים הנמצאים בתהליך של רפורמות, כמו – הרפורמה בחברת העובדים, בקופ"ח, במועצות הפועלים ובתעסוקה; ומעביר אותם באמצעות כלי ההסברה שלנו – ראשית לפעילים ודרכם לציבור חברי ההסתדרות כולו. עקרונית אנו מנסים לשנות כלים אלה עפ"י הצרכים החדשים ואוכלוסיות היעד החדשות, מבלי לפגוע, כמובן, במסר ההסתדרותי המרכזי.

למשל, אמצעי כמו ערב ראיונות שהוא בבחינת מחדל מצליח בידינו משך שנים רבות, התברר לנו לאחרונה שבסגנונו הקבוע אינו מתאים לצעירי חברינו. לכן החלטנו לשנותו ופיתחנו פרוייקט מיוחד עבורם, בו אנו מציגים את הנושאים הרלוונטים על-ידי צוותי שחקנים בדרך של אימפרוביזציה תגובתית לשאלות המועלות על-ידי הקהל. כך עוצבו בעיות כמו – המשבר בחברת העובדים, יחסי האיגוד המקצועי וההסתדרות ועוד.

כלי חדשני נוסף אליו אנו משתדלים להתאים את עצמנו הוא המקומונים הפורחים היום בערים וביישובים רבים. בתחילה ניסינו להכשיר אנשים מיוחדים במועצות המקומיות לצורך העברת אינפורמציות לעתונים אלה, אולם כשהדברים לא פעלו לשביעות רצוננו, שינינו את הגישה. כיום אנו מקבלים לידינו את האינפורמציות השונות, עורכים אותן ומעבירים למקומונים כתבות מוכנות. עמוד אחר המעביר את דברינו לקהל הרחב הוא "תן מבט", המוגש בהתאמה עיצובית וסגנונית לאופיו של כל אחד מהעתונים בו הוא כלול.

לעומת דרכי תקשורת אלה, אנו ממעטים כיום בהפקת חוברות ומשתדלים להפיק במקומן הסברים קצרים בדרך של כרוזים המתייחסים לנושאים קונקרטיים שקשורים לאוכלוסיות היעד שלנו הכוללות את הצוותים הבכירים המנהלים את מועצות הפועלים, את הצוותים המנהליים של המפעלים השונים, את הדוברים, הפעילים וכמובן את חברי ההסתדרות כולם. ערוץ הסברה עיקרי אחר שלנו כיום – הגדול והיעיל ביותר במדינה בכלל הוא ערוץ תשדירי השרות. גם אלה מופקים על ידינו, בשיירות, בצד סרטי הסברה נוספים. בימים אלה ממש אנו עוסקים בהפקתם של סדרת תשדירים חדשה האמורה להציג את שרותי ההסתדרות השונים. התשדיר הראשון יעסוק במועצת הפועלים שדימוייה, עד עכשיו, מקביל לזה של איגוד מקצועי בלבד, ואילו אנו מעוניינים להציג את מגוון הנושאים המטופלים במועצה. נושא נוסף בו מעסוק יהיה הרשות להגנת הצרכן. לדעתנו, יש חשיבות עליונה לגיבוי שנותנת רשות זו לשכרו הנשחק והולך של העובד, ואנו מעוניינים שמודעות הציבור לגב גוף זה תלך ותגדל. פן אחר של פעילות ההסתדרות שיקבל גם הוא את ביטויו בתשדיר שרות יהיה החינוך הטכנולוגי. מספר רשויות עוסקות אצלנו בנושא – כל אחת בתחום המקצועי בו התמחתה. הגדולה שבהן היא רשת "עמלי". גם בעיית הבטיחות והגהות תבוא לידי ביטוי בתשדיר מיוחד.

לסיכום, ניתן לומר, שאפיקי ההסברה השונים שבידינו, אמורים לייצג בדרך האפקטיבית ביותר את מכלול הנושאים העכשוויים המטופלים בידי ההסתדרות: השכר הריאלי, עסקות התבילה, פעילות "מופת", "כלנית", הרפורמה בקופ"ח ובחברת העובדים, התעסוקה ומבצע החלפת פנקסי התבר.

בעזרת כל אלה אנו מקויים להעביר לתבר את תמונת התחדשותה של ההסתדרות על מכלול היבטיה.

בין לבין

רחל שקלובסקי: בין שעבוד לחרות;
קובץ מסות פילוסופיות: הרצאת ירון גולן;

201 עמ'; 1989

ספרה של רחל שקלובסקי, אף שהוא אוסף מאמרי ביקורת שפירסמה בזמנים שונים במוספים הספרותיים בעתונות, מכון הרבה מעבר לכך. יעיד עליו שמו ("בין שעבוד לחירות") ותעיד עליו כותרת המשנה שלו ("קובץ מסות פילוסופיות"). בעמדה נגד המטרה המחברת עצמה בפתח דבר: "עמדה נגד עיני המטרה ליצור ספר הגות שיבטא את רעוטי והשקפת עולמי וכן את אידאל החיים ואידאל הכתיבה שלי. בהשקפת עולמי אני ספקנית ורציונליסטית... רק דרך זו מבטיחה חיים תבוניים ואוטונומיים וחתירה מתמדת אל אידאל התוכמה."

ובאמת מבחינה זו הספר הוא מכלול שלם ולא אוסף מקרי. יש חוט מקשר העובר בין מאמרי הביקורת על נושאי ספרות וחוט מקשר נוסף בינם לבין הביקורת על נושאי עיון, במעק שתי תרוב ארוג היטב. כך למשל הרשימה על פטר הנדקה, במאמרים על ספרות מתורגמת, על השורות על ידה עם הרשימה על ר.ד. לאינג, במאמרים על דברי עיון. הנשוא המשותף הנידון בשתי הרשימות הללו הוא "השפר והמשוגע". לאינג מערער על קריטריון השפיות כמבחן של התאמה בין שני בני אדם, וקובע כי דווקא "הנורמלי", על פי ההסקמה בחברה המודרנית, הוא המנוכר מההות האדם. על גיבורו של הנדקה, יוזף בלוך, אומרת שקלובסקי, כי המשבר הפסיכויטי בו הוא נתון, מקורו באינכותו ובאיכוחלו להמשיך ולשאת את השגרה, את עליבות החיים ואת היותו אדם רגיל. עיקר עניינו של המספר איננו נתון לעלילה החיצונית, כראם לעולמו הפנימי של בלוך, לקשר המיוחד והמחור בינו לבין סביבתו "ולתפיסת המציאות המשוגעת שלו" (עמ' 13). שקלובסקי ערה במיוחד בכתיבתה לשאלות קיומיות מן זה: "השעבוד החמור והמדיק מכל הוא השעבוד להשקפת-עולם כלשהי, שבה מחזיק האדם, באופן בלתי-רמזע והשחרור הממשי והחשוב מכל הוא השחרור מבבליה של השקפת עולם מוטעית. זהו השעבוד המרכזי של בלוך וזה השחרור המחכה לו" (עמ' 14). קביעה זו משלבת, בפיסקה אחת, את כותרת הספר, את הביקורת הספרותית, בהקשר המידי של יצירת הנדקה, ואת ה"אני מאמין" של המחברת בפתח דבר.

הסקרנות, או הרגישות של שקלובסקי, לגבי נושאי החיים המיטגים ביצירות שהיא סוקרת, הוא אישי ביותר, עד שלעיתים יש לקרוא תחושה כי היא מבקשת למצוא בהם סוג של "גאולה" או מעין "תשובה" לשאלות החיים הפרטיות והכלליות שלה עצמה. ואין היא מסתירה זאת כלל, נהפוך הוא — על ספרו של פרימו לוי ("ההפוגה") היא כותבת בנימה ונדוידית כזאת: "אחת התופעות האנושיות המצליחות להפתיע אותי שוב ושוב מחדש, בכל פעם שאני רואה איש או אישה, שמספר מקצועקע על זרועם, היא התנהגותם התקינה הנורמלית" (עמ' 24).

דין כזה, אם כי מרוחק ואקדמי יותר, הוא גם הנשוא המרכזי ברשימות על ספריהם של מאדאם דה לפייט, דאן בלוך מישל וקנט המסוק. הנשוא שמפתחת כאן שקלובסקי, הוא שאלת "העונג והסבל". גם כאן הצגת הנשוא הוא אישי: "אני עצמי נוטה לחלף את האנושות לשני יוטרים אנושיים בסיסים — אלה השואפים להשיג יותר מכל עונג, ולו גם במחיר הכאב; ואלה השואפים בראש וראשונה להתחמק מכאב, ולו גם במחיר היתער על העונג" (עמ' 30) וזג ניגודים פרוכסלי זה, שאפשר לכנותו אף אנטינומי, הוא רק אחד מתוך שורה של זוגות דומים, בגון חיי הרגש והשכל, העולם הנשי והגברי האינטלקטואל והחברה ואף האמנות והמציאות, בהם דנה המחברת ברשימות אלה.

רחל שקלובסקי

בין שעבוד לחירות

קובץ מסות פילוסופיות

כקורא בספרה של שקלובסקי, משכו את חשומת לבי לא רק העיניים הישירים ביצירות עצמן, אלא דווקא השתקפויותיהם בנפשה שלה. היא לא רק מבהירה את הסיפורים, אלא גם מתלבטת עמם, כאילו היא תודה איזו מסקנה עליה להפיק מהם לגבי עצמה. בשני הקטבים של הקשת, המיטגים בארבעת הסיפורים הללו ניצבים מהדר גיסא, הנסיכה דה קליו של מאדאם דה לפייט, ומאריך-גיסא דמותו של גלן בסיפור "פאן" של המסוק. הרמות הראשונה מייצגת את טיפוס האדם המונע על-ידי עקרון הברירה מן הסבל, שבהתייחסותו לחיים "שלטת השליטה", ושכל שאיפתו היא לחמוק מכאב וצער. זו התנהגות המוכתבת על-ידי חשש ופחד, כאשר הצו העליון, הוא "ישוב הדעת". בקוטב השני מגלמת דמותו של גלן את הטיפוס השואף, בכל מחיר, לעונג, לחיים אינטנסיביים על גבול הסכנה, כאשר היצירות האפלה ערופה בעיניו על "ישוב הדעת התורבותי". בסוף הדין בנושא מסכמת שקלובסקי את מסקנתה האישית: "אינני מסכימה עם השקפת העולם הפסימית של מאדאם דה לפייט, שבגללה היא רואה את האושר בשלווה וכמנוחה, ומשבחת את האדישות כריספוחיזה הרצויה בעיני העולם. אולם נדמה לי שראוי להעדיף את אידאל החיים לאור התבונה, שעמד לנגד עיני גיבורה זו, על פני אידאל החיים לאור הייצור של המסוק, וכי אפשר להעדיף את התבונה כלי להגיע למסקנת הפסימית הקיצונית של מאדאם דה לפייט" (עמ' 51). ועוד נשוב לדברים אלה בסיכום דברינו על הספר.

את הכושר האנאליטי-רציונליסטי בו ניחנה, מיטיבה שקלובסקי להפעיל גם במאמרים על דברי עיון בחלקו השני של הספר. במיוחד בולט הדבר בארבעת המאמרים העוסקים בתפיסת היהדות של ישעיהו לייבוויץ' (ואסא כשר). מכל מה שקראתי בנושא (ואני מכיר חלק גדול מחיבוריו של לייבוויץ' ומן המאמרים עליו) דומה בעיני כי שקלובסקי הצליחה, יותר מאחרים, לחשוף את נקודת התורפה, כלומר את הסתירה הפנימית, בשיטה הלייבוויציאנית. יקצר המצע מלפרט כאן באריכות את כל הוויכוח הזה. די אם נציין כי שקלובסקי מראה, באופן ברור למדי, כיצד מצד אחד מרוקן לייבוויץ' את הדת מכל תוכן אמיתי תיאולוגי וכיצד, מצד שני, הוא מרוקן אותה גם מכל משמעות דתית, ע"י הפיכתה לדת "המוגדרת בגדר המוסר האנושי" (עמ' 94). שקלובסקי עושה זאת ע"י ניתוח, באיזמל חד, של מושג היסוד, בשיטת לייבוויץ', המושג של "המלחמה בכל עבודה וזה".

שקלובסקי מראה כי המטרה הפנימית של ההלכה, כפי שקובע לייבוויץ', דהיינו "המלחמה בכל עבודה וזה", משמעותה בעצם, בניגוד לאמתת אברהם, היא מלחמה למען החירות, שהיא, כאמור, תכלית הניתנת להגדרה בגודי המוסר האנושי. אין ספק שלייבוויץ' לא יסכים לפירוש כזה של דבריו, אבל ספק הוא בעיני אם יוכל להימלט ממנו. כך או כך, התוצאה המתקבלת לדברי שקלובסקי, בסופו של דבר, הוא מעין יצור כלאים של "דת רציונליסטית", או "רציונליזם דתי". ומכאן היא גזרת את דינה באופן הבא: "בעוד שהרציונאליזם ותפיסת היהדות הלייבוויציאנית מסתכנים כסתירה עצמית דומה, שכן שתי התפיסות דורשות שלא לעבוד שום דבר בעולם (כולל אותן עצמן — ע.ל.) ולכן

קבלתן מחייבת את רחייתן, הרי בשעה שהרציונאליסט מתמודד עם בעיית השיעבוד הבלתי-נמנעת ע"י הגבלת תוכן שיעבודו למינימום ההכרחי, מקבל לייבוויץ' בחפץ לב, גם את השיעבוד למסורת היהודית. לכן אף שהרציונאליזם היהדות עשויים להילתם בשיעבוד באותה מידה של הצלחה — עדיף הרציונאליזם על היהדות מבחינת אידאל החרות" (עמ' 102). כותנתה של שקלובסקי היא כי הרציונאליזם משתעבר לפחות דברים (אולי למתוד החשיבה הרציונאליסטית כלבד) ולכן מידת החרות שבו (אליה שואף גם לייבוויץ') גדולה יותר. הכלל הנקוט בדיה כאן הוא כלל ההגדרה המדעית אשר אסור לה להרבות בתנאים מעבר להכרח (המינימאלי) הדרוש. מבין שתי הגדרות עדיפה זו המגדירה יותר על-ידי פחות, על זולתה הנזקקת ליותר גורים. אולם השאלה איננה, כמובן, פורמלית צורנית, אלא עמדתה המהותית של המחברת בספר זה, ובאמצעותה נוכל לסכם דברינו עליו.

גם מבלי להתייחס לכל המאמרים המופיעים בו נוכל לומר כי ספרה של שקלובסקי הוא ספר מלומד, אינטליגנטי, משכיל ומהנה. ייתכן אף שניתן למצוא הצדקה לכותרת המשנה שלו "קובץ מסות פילוסופיות", שכן לפילוסופיה הגדרות רבות, ואחת מהן תתאים דאי לסוג זה של הגות. עם זאת כקורא, איני יכול לומר שהוא ספר סוחף, או מלהיב. נקודת התורפה שלו היא דווקא זו שמציינת המחברת בנקודת המוצא שלה, דהיינו עמדתה הבסיסית בפתח דבר, כלומר "ספקנית ורציונליסטית... ההתחייבות שלא להתחייב". עמדה זו המלמדת אותנו לשקול כל דבר באופן ביקורתי, מכמה שיות נקודת ראות, מהלכת בין הדברים, ללא יכולת הכרעה. ההכרעה היחידה היא לצד הביקורתי, אבל התוצאה היא שגם הביקורת שלה מבורקת מדי. ראינו כיצד בדיוניה השתים היא מתקרבת מדי פעם לבחינת שאלות קיומיות חשובות, חשובות אפילו מבחינה אישית למחברת עצמה, אבל הכלל הצורני של ההגדרה (לא להתחייב מעבר למינימום ההכרחי) והכלל התוכני של הצו הביקורתי (אידאל החיים לאור התבונה), מותירה אותה בסופו של דבר, כמתבונן מרוחק, ובלתי מעורב. יצא לי לקרוא במקביל את ספרו של ירמיהו יוכל "שפינוזה וכופרים אחרים", ספר שנכתב על-ידי פילוסוף מקצועי, ואף על פי כן הלהט המשוקע בו, כמעט הייתי אומר המחריכות לתדה מסוימת, רב לאין שיעור. הלהט הזה חסר לי בספרה של שקלובסקי. בעיקרון הביקורתי, יהיה חשוב ככל שיהיה אין די, אם אין הוא מלווה גם באיזה שהוא חיוב. החשש להתחייב לדרך מסוימת מציל את המחברת מן הטעות ומאפשר לה כמו באותו ביטוי אנתרופולוגי "שכפתח (דבר) לשקול את הרכיבים כולן, אבל אין היא מציעה לנו, בסופו של דבר, דרך כלשהי.

עמוס לויתן

סאמי שורש

מערכית: שמואל רגולנט

כתב

טבל את עטף פניו הקהרים
ותפך פניו
יקתב על צל-הנדקל והאלון
היגו קו
מרב דמי-נקיים שהגירו לארץ
מרב מביל של משטמה ועופרת
שהמטירו על השמש
כאשר נטבל את עטינו על פני הקארמה
היגו קו
שם יש בנדאי פתם דם שפוף
שקמלא את עטינו דיו.

משורר פוד-עידאקי. נולד ב-1950 במרח אן-עיל. הצטרף פעמיים לשורות המספכה הישראלית בשנים 1974-5 ובשנת 1985 עד לסגירת של ממשלה עיראק להרעיל. כיום בגלות.

ביקורת ספרים שירה

אני חיים וקבר

שירים וקטעי פרוזה

מגרמנית: שלמה טנאי

אמי

הנר בוער על גבי שלחני
לזכר אמי כל הלילה בלו
לזכר אמי...

למי בוער בתוך הקצה
כל הלילה בלו
לזכר אמי...

אוברטורה

נפודני ואהבתינו רק בהתחלה...
הדבר בדיור עוד התבונן לי על הלב,
וימנענו רם ברחוב, בהמלה,
בצעיף ערבית הונת ספטמבר כחלה
באקורד של ככה מיבב.
אך בפתיחת האהבה קצרת היום
מאדמה זו בעלמנו ונגיע
בגניעון עד אל סוף רקיע —
בלי שביעור אהבה עד נצחיתם
בלי נשיקות רצח הקסם הפחל.
זהו מאז מאז נחמק בגנבים השנים!
ורק במסתרים נרדף בו, במקום,
זהב היינו בו מאהבה.
הכה נשמר עליה מפני קפאון,
או מלקמח בתשוקת שגרה עזרת.
אלו נודע לי כי זה כך קרה —
בבקה מר הייתי ממרדת.

מגיע הערב

מגיע הערב ואל הפוכבים אצנח,
שדרכי אל המולדת מלבי לא תשכת,
אף שמזמן נצטעפה ארצי העגה.

נחות נשמותינו קרובות האהבה,
מזונות בתוך קלפה:
שקדים צחורים —

... אני יודעת, כי תאחו כמו קדם ביד
קטום בגצח מרחקים...
אך כשאמרם זאת בפה מלא, רעשה נפשי.



Der Pennel der wilden Fäden
איור: אלזה לסקר שילר

עם ערב

לפתע התחלתי לשיר —
ולא ידעתי מדוע?
— אך בערב בכיתי בכי מר.

מכל הדברים שבועיר
עלה עץב ותחל לנוע
— ועלי הוא גהר.

בתיקי

בתיקי שלי
נמים העניים האפלים —
על כן אני פה עצובה, יפה-התאר.

עלי לקרא בשמך
בקולה של צפור-העץ,
כאשר נצבעות ססגון שפתותי.

כל העצים ישנים כבר כגון —
גם הלא-ילאה לעולם
לפני חלוני —

רועשת בגני הנשר
תושאת אותי בנתיב הרחחות
עד מעל לביתך.

ורעותי ננחות סביב מתניך,
שאהיה משמקפת
בזהר של גופך.

אל תכבה את לבי —
אפה המוצא את הדרך —
אליו תמיד.

קרבים הדמדומים

קרבים הדמדומים — למות היום נוטה...
ומכסה אותי צלו, שגח קריר על פני עליה.
על גרונריו האדומים.

לנו הקמתי מלכות דקיע, להיות שלך בלי מצרים
— זו נערסקה אל שתיות של אפלת-לבך.

הצפרים שרות, מקול זמיר הומה
עוד המתתי נרעדת בפלג בין עצים.
להקדיש אותה לך ארצה —

קרבים הדמדומים — למות היום נוטה.

זמן כה רב עבר...

פה רחוקה מתבל אני חולמת
כאלו כבר מטה הייתי
ובגופי כבר אינני מתגשמת.

בשילש דמותך הנושמת
חיי נפרים לי יותר.
אך דרכים כבר אינני זוכרת.

עכשיו ספירה נוצצת, עלי
בגלימת-קולום סוגרת.
אך תופסות את הריק יד.

אני יודעת

אני יודעת, עוד מעט עלי למות.
כל העצים הלא הם מאירים
עם נשיקה-שלי יולי הנכספת —

חלומותי נעשים חורים —
מעולם ככל אשר כתבתי בספרים
לא שרתי סוף עצוב יותר.

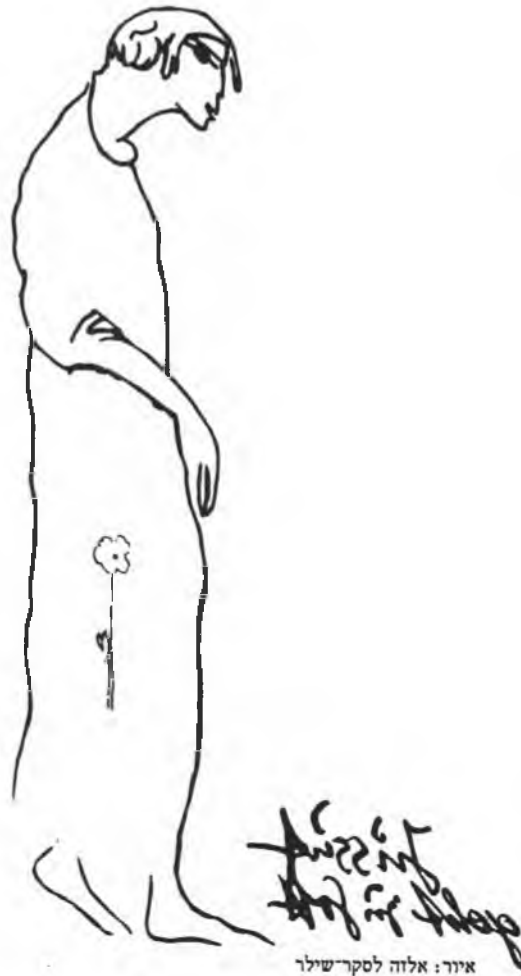
אתה שוכר לי פרוח לפרחה —
כבר אהבתינו כנבט בגרונ.
אבל אני יודעת, עוד מעט עלי למות.

נפשי על גהר האלהים רחפת —
חרש את רגלי אשים
על הנתיב אל בית העולמים.

אלזה לסקר-שילר

אלזה לסקר-שילר (1869 – 1945), יהודייה גרמנייה, נמנית עם גדולי השירה הגרמנית במאה הזאת. ביצירתה – תרבות של אקספרסיוניזם וליריקה אינטימית. היתה בעלת דמיונות מופלגת וחיתה יום-יום בתוך עולמה הדמיוני העשיר, שריחפו בו דמויות ערטילאיות מן העולם היהודי והמזרחי הקדום (למשל, יוסף, בחתימה על המכתב למארק). שעשועי-דמיונה גרמו גם לאי-וודאות באשר לתאריך הנכון של הולדתה. היתה דמות אקסוטיה בהליכותיה ולבושה. נטלה חלק בסערות-התרבות בברלין שלפני מלחמת-העולם הראשונה ואחריה, שם פירסמה את ספריה, הראשון "סטיקס", ב-1902. עולם האהבה היה עולמה, ובו חייתה את מלוא חייה. חדוגמה משנותיה האחרונות: בירושלים נהגה ללכת הרבה לקולנוע והיא הסבירה לידידה: "אני אוהבת לראות סרטים, כי בהם אני רואה איך אהבו פעם". ביצירתה: ספרי שירה, מחזות, מסות, מכתבים. מספריה: "מאליק" (מלך, בערבית), רומן, שהפך לשם הוצאת-ספרים; "בלדות עבריות" (1913) ובו דמויות מן התנ"ך; "קונצרט", 1932; "ארץ העברים" (ציריך, 1937) וספר שירה האחרון הנודע, "הפסנתר הכחול שלי" שהופיע בירושלים ב-1943, שנתיים לפני מותה. יצירותיה הופיעו בכתבים מקובצים. זכתה ב-1932 בפרס קלייסט חמן קצר אחר-כך, עם עליית הנאצים, נאלצה לברוח מגרמניה. תחילה באה לשוויץ וב-1943 – לארץ-ישראל, אך עזבה ורק ב-1939 עלתה וקבעה מקומה בירושלים, שבה נפטרה ב-1945 ונקברה בהר-הזיתים.

אלזה לסקר-שילר נהגה לצייר וציוריה הם בעלי קווי אמנותי מובהק. השירים המובאים בזה הם מתוך "הפסנתר הכחול שלי"; קטעי-הפרחה מתוך "ארץ העברים" והמכתבים.



איור: אלזה לסקר-שילר

היכן אבחר לגור? שואלת אני לעתים קרובות את עצמי. בירושלים או בתל-אביב?
"בבוקר בירושלים, בצהריים בתל-אביב, ובערב לתזור שוב הביתה אל עיר האלהים".
ועם זאת, הים הוא חברי היחיד למשחקים; כי כים הוא לבי. חברים צריכים להיראות דומים. הלא אני היחידה בעולם שיש לה כנראה לְכַסּוּם! הוא סוער עם הסערות, הוא נח עם הגלים המתעייפים, אבל נתון במאבק נגד שגרת-ההתמדה של הזרימה.

אני אינני עבריה ברצון העברים – אלא ברצון האל! אך הכרה זו כוללת בתוכה את האהבה ואת הנאמנות שבמסירות לאיך-ערעור לעמך. לעמי הקטן בעמים, שאני שייכת לו בלב ונשמה.

מכתב

אל פרנץ מארק

הפרש הכחול-זהוב. עלי לספר לך גם על אמי. היא היתה עטופה תמיד רדיד; לא היה אדם הראוי ליופייה ולמעלתה. אך לך אספר עליה עד אשר ייצמד לבי אל זכרונה. לבי מתחיל פורח, כאשר אני חושבת על אמי. אין לי שום סוד מפניה, היא נטלה אותי עמה מן התבל, היא נשארה בלבי פה בעולם; אני חיים וקבר; על-כן מתחלף מצב-רוחי לעתים קרובות באופן בלתי צפוי מן העצוב-מכל עד לצהלת-שמחה.

יוסף הברוד שלך

הערת המתרגם: פרנץ מארק (1880 – 1916)

מחשובי הציירים הגרמנים לפני מלחמת-העולם הראשונה. ממיסדי הקבוצה האקספרסיוניסטית "הפרש הכחול". מצוירו הנודעים – סדרת הסוס הכחול.

המתרגם

צביקה יעקובי

זרי דפנה

דפנה על גדות הנחל קפאה.
באהבתו של אפולון לא חפצה
העלמה הצעירה חסה על לבה הרגיש
חששה מהמית הלכ הנושנה
והחולפה.

נבונה דעה לנחש
את נצח הזרים
על מצחי מנצחים.

לעממה הרקפת מוכסת המידית
גזרת בורד תור
אל סלעים קרים וצקרים –
אה יחר לקרקפות של מוכסים.

12.88

מעין תפילה

איד לך יהודי שאין לו צקירה
אחת לפחות בחייו.

ואין לך צקירה
שאינה מוחירה צלקות

שח הרבי מברצלוב
זה פחות או יותר
מה ששוח הרבי למאמיניו
ורבי נתן הויסיף וכתב...

וכשהצלקות מגלידות ומקבלות צורה
נולד ספור

וכשהמנגינות מאורות איזה שיר
מלחמה נהמה נחמה

נמסכת איזו רכות בפנים הצלקות
המוצקות נמשחות ורד
ורקפת רכה רוכנת אל איש
ממסה את לבו הסלע

סלע סלע סלע

צור ישענו מביט ולא מאמין
מה שפרח אָחד קטן יכול
מה שפרח קטן וכפוף מצו

ומצו יצא מתוך
מנגינות נחמה שגור בכל הפאנים
אך יש איזו עצבות נמסכת
ואיזו צקירה הולכת ונמשכת

אלוהים גדול אלוהים גדול
סים רבנו ולא פרש
ורבי נתן כתב
והמאמינים מאמינים וסופקים כפים

שאין לך יהודי שאין לו תפלה
על פל הרעות
מנה אחת אפים

31.12.88

גבולות החומר. החזרות

צבי עצמון

על אבנר טריינין עם זכירתו בפרס ביאליק*
בעבור ספר שיריו "החזרות" (הקיבוץ
המאוחד, 1988).

במה מלים על הנגה. מעצם על העצים
ומה שנעשה בסם. כלומר על הפריחה,
על הגריסה, על העשה, במה מלים על הפאית,
פיצד היא מפורדת, מלפנת, נכפשת,
נעשית לנגה, ונגרי אלו מלים
על הנגה או על היד שפותחת
מלים על הנגה, פיצד היא מאפירה,
מוקינה, על מה שנעשה בה,
בשקט, בהתמדה, על ההתפוררות,
ההריסה, הרקבון, ההפיקה
לרשון, לעצים, על מה שנעשה בסם,
כלומר שוב על הנגה, על היד שפותחת
ניה, יד, פאן, עכשו, בשעת צהרים,
קצת מעט, נעים, מתבונן בעצים

כך, בשיר זה, נפתח "החזרות", ספר שיריו
האחרון עד-כזה של אבנר טריינין. ספר שהוא מעין
מבחר משיריו, ושזיכהו בפרס ביאליק. אם לא
הייתי קורא קודם לכן ולו שיר אחד של טריינין,
ולא הייתי יודע עליו דבר, אין לי ספק (עד כמה
שארם יכול לבטוח בעצמו) שהייתי אוהב אותו,
את השיר ושהוא היה פותח לי אופציה לאהוב את
המשורר, את שירתו. אלא שקראתי שירים של
טריינין קודם לשיר זה – אין הוא פותח, אם-כן,
אלא מוסיף על אהבתי לשירתו, לחלקים גדולים
ממנה. וגם שזיחתו איתו (מעט, ופעמים ספורות)
– הוא אף מגביר את אהבתי אליו, לאבנר.
(כאן אני מבקש סליחה מהעורך ומאותם קוראים
שאינם סובלים מאותה מגיפת צרות-עין ונכישת-
עט, כדי לכתוב, כהערה סגורה, "כמה מלים" על
ניר-לשון-הרע שבמקומותינו בכלל ובמקומותינו
בפרט. אבנר טריינין גר בירושלים; גם אני. פרופ'
טריינין היה נדקן הפקולטה שבה הייתי תלמיד.
תחומי המדעי משיק – אם מתאמצים מאד –
לתחום שבו ניסיתי קצת לגשש. אבנר טריינין היה
מנקה בסדנא לשירה שבה, נבוך ומוקסם,
השתתפתי. שוחחנו – כאמור, מעט ופעמים
ספורות; עבורי הוא כבר אבנר, אומנם במעט
היסוס, עם כמורסינופיה, כך: – "אבנר". הוא
אפילו טרח לומר "כמה מלים" בזכות ספרי.
ואגב, "כמאי מלים" – רצה לומר: "כמה
מילים" בלשון רבים – מסוג זה, בהן הוא מקדם
פני משוררים ידועים וגם מחבריי-ביכורים, ראוי
היה מכבד שיכונסו; הם כה יפים, משוכללים
ומזמינים לקרוא – את השירים, ואת עצמם.
מפלל ה"הן" – כל הסיבות "החרץ-ספרותיות"
אותן מניתי, לכאורה, אני מקווה שישמע ה"לאו"
– אין זה ענין של חוב או מנגנון של "החזרות".
ומכלל לאו זה, והדברים שלהלן, אני מקווה
שתשמע ה"love", "אהבה אמיתית", כשם ספר
השירים שזיכה את המקביר בפרס ביאליק
שנתיים לפני שזכה בו מחבר "החזרות")

"הגבול בין הנפש והגוף"

אכן, כמה מלים על הנגה. זה מספיק. זו התמצית.
הנגה – קל-משקל ככל שיהיה, והמלים, שהן
דבר מה אחר, שונה, שלא ניתן לומר עליו הרבה
– האמירות עצמן מילים. המלים, שלא ניתן להן
מימוש אלא בחומר (כדיו על הנגה, בצבע רפוס,
בתגורות שבאוויר), אף שהן ביטור למהו אחר,
נקרא לו "הנפש הדוברת".

ובסופה של השורה – עצים; צומחים, מתים,
רצה לומר: חיים, חיים, שהם מימוש לקשר
הבלתי-נפשי שבין החומר (קרשיות העץ, בשר
האדם) לבין פחד הכריתה, החידלון, הרצון להיות,
לומר כמה מלים, להניח שיר על הנגה. זה אנחנו
כולנו, אבל אצל אבנר – עד קצות המודעות הוא
יודע את גבולות החומר – "כמה מלים על
התאית": לשקול, להחזיק במכחנה, לקבוע נוסחה.
אבל לשקול גם את היד, כגוש של חומר, לבדוק
את הרכבה-שלה, ולבחון גם את החומר הממלא
את הגולגולת, רצה לומר – המוח, אותו גוש
שבו מבעבעים, כמו בסיר רותח, רצונות, פחדים,
אהבות, זכרונות, כמה מלים. המוח – חומר
הרשן הפוטנציאלי לשורשי העץ המייצר את
התאית; "מעגל האילתית".

אבנר יודע את החומר – יודע ואוהב – ומכאן
(באותה דרך נפתלת, סתירה-של-השלמה) יודע
את הנפש. הידיעה (תאית, כיצד), המודעות
(בשקט, בהתמדה), תחושות הגוף (מעונן, נעים,
מתבונן) והמלים – אותו דבק, magic glue,
המחבר את הבלתי-ניתן. ואף זאת – לאבנר, כמו
למשוררים טובים, יש "תרגיל" יותר מדהים –
הוא מייטיב לפסל בו, באותו דבק שקוף, פסלי-
שירים, ואצל אבנר הפסלים הם, לעתים קרובות,
זורמים, מעבר לעצמם ולתוך עצמם:

בסוף השיר אין נקדה.

אותה סיטואציה בנאלית-עד-לזרא, מושמעת על
ידי לא-מבגרי-ענין, כה נוקדנית וטכנית לכאורה –
"המערכה המחזורית" – היא נקדת שיא של
מתח, המזינה בחשמל את שירתו:

פרקים מקורם מזורח

1. אטומים

אני יושב במעבדה, על הקיר

מנגד בטבלה הפחזותית

האטומים קמחי מתחברים

מספרים נפרדים חוזרים

חלילה לראות את עצמם מנגד,

לנסות להבין מה זה בטבלה

מה זה על הקיר מה זה בשורה

הזאת נקדה?

ושוב, הנקדה שלא קיימת אלא כסימן מעוגל,
שואל ומחזיר לעצמו. החזרות.

בגבולות שבין חומרים – כך הפיסיקה –
מתרחשות החזרות של אור, של גלים. וכאן –



בגבול שבין האיש כנפש לבין מוחו; בין האיש
החי לטבלת הנגה הדוממת, התלויה על הקיר; בין
השירה שהיא תחושה וביטור, לבין הידע המגובש
כנוסחה. והחזרה כאן היא בבחינת מה שקדרי
בשפה הטכנית "החזרה פנימית מלאה". רצה
לומר, כל הריגוש נותר בפנים, בתוך חדר
המעבדה, ובגבולות הנפש. אבל – סתירה,
סתירה! – כמה מלים בוקעות, פורצות; השיר.
ואם תורשה ההתפרצות גם לי – הנהדר.
הכימיה של חלבוני המוח, של הסיידן והכולסטרול
שבחורבו, אינה שונה במהותה מהכימיה של
התאית שבניר התלוי על הקיר כטבלה מכוסת
נוסחאות, ומהכימיה של אותיות הרפוס. אבל רק
האטומים שבמוח מתבוננים, מבעד לעיני הגוף,
באטומים שבטבלה הדוממת. הראייה היא חד-
סטריית: החי בדומם. וראייה פנימית יותר: נפש
המשורר בעולם, בחומר, בידיעה. ראייה שהיא
בבחינת החזרה פנימית מלאה, שהרי הכל חזר,
עד שהמשורר מתבונן בעצמו, בנפשו-שלו. וגם
– פסל זרימה – בתהליך השירי גופו.
טריינין אכן מודע לשניות שהיא מהות הטבע,
והטבע האנושי המצויד בדבק-קסם-המלים. אך
הוא מודע גם למהו נוסף, ל"מציאות
סוציולוגית" מסוימת – לעובדה שלא כולם
חיים בתוך דרגה כזאת של מודעות את תחושת
שני העולמות הסותרים-משלימים. אולי כשם
שאנשים לא חשים בשניות פס הקול ופס האות
הרזואלי, אלא אם-כן נוצר ביניהם, טעות טכנית,
איהה איתאום. טריינין יודע למקם את עצמו, יודע
שהוא נמנה על היתר-מדעים לקיום השניות, על
אותה קבוצת אנשים, שאולי, כהצעה, ניתן לקרוא
לה "קבוצת לאונרדו".

* מסדה על יצירתו של א.ב. יהושע – חתן פרס ביאליק, ונפיע
בגלף הקרב.

"הדם שרתח/ והצבע ניתך"
משירי לאונרדו

א
 לאונרדו שאהב נערים קשים —
 הוא שלקח את הנור, עלעול רפה כחל
 מתחת לאזור אפל, לזיץ הפיח ורואר —
 שוכב על אדמה קשה, מנסה להכיר
 מה יש בו בעשב שבוקע ועולה,
 גבעול רועד מכל האדמה —

ובכך לחץ העדר ועולה.

(השער הסתום: עמ' 7)

הגוף המתמלא — "נפש יחיה" — ממותו,
 מעיכולו של הזולת. הנבט, הפורץ ב"חתימהו"
 פוער — מתוך הגוש הדומם, העפר, אל מה שמכונה
 — בשפה טכנית — הביוספירה: האוויר, האור,
 הדפחוקת החיים. וכבר העדר, אותן כבשים
 תמימות, שולח את שיניו. כאב שאין לעמוד בו
 (למען הדיוק — כמעט; עובדה), יחד עם —
 ומתוך — הבנה, שהיא כשלעצמה כבחינת שמץ-
 הסכמה. סתירה שבהשלמה. המתח המזין, שירה.
 הסקרנות: לחתוך ולפרק, לשלוח אצבעות בוחנות
 אל הקרביים. והרוך הממלא, החמלה:

במעבדה לחוף אגם קוצ'יטואט

א

ושוב אל הנסוי:
 הבזק של אור על חמר
 שכבר איננו ובמקומו אחר.

ב

המרצה שקטה ובהירה.
 חזיר הים שוב מנסה
 במעבדה פה אנסה לשוב
 להרגע. האור ישוב

מן הסכין אל המראה ושוב
 אל עין ובהלה, פחזיר
 הבהוב ותרגע. חובב
 על האישון יגוח בשלום.

(השער הסתום: עמ' 51-52)

נראה כי מי שמקורב, ולו כמעט, לתחום, יכול
 לשחזר כמעט את הניסוי על כל פרטיו, לכתוב
 אותו פרק הנקרא "שיטות" שבא בתחילתו של
 מאמר מדעי: המערכת האופטית, מקור האור,
 צבען הראייה — והחיה המומתת. אבנר,
 שהפרטים הללו נכנסו, מן הסתם, למאמר בכתב-
 עת כלשהו בתחום הפוטוכימיה (אור וחומר —
 השניות), עושה בהם שימוש נוסף, סותר-משלים
 למאמר המדעי ומתנגש-תוך-התמוגגות. כאילו
 מנצל את דפי הטייטא שהושלכו מתוך מהמדע
 כבלתי-רלוונטיים ויוצר מהם שירה: דיוק, תמצית
 וטלטלה. כמה רגש דחוס. הפחד שלף, גורלך
 והיך הם התפרט לסקרנות שלי, המעכלת,
 המחזיקה סכין, אוחות מאכלת.
 השניות, ההפכים המשלימים של אור וחומר,
 מעסיקים את אבנר טריינין; אני יכול לשער שאת
 הפרופסור-החוקר כמו את המשורר האומר "בשני
 פניו הוא מסמן כפילות". וגם העין — החוש
 הצמא לאותה שניות, החוש שהוא אולי הקרוב

מכולם לאותו מתח-ניגודים, והרגיש מכולם, גם
 למחלות ולרסיסים ("עניני כפצע נפערה אל
 אלומת האור"); גם היא עצמה סתירה והפכים.
 העין קולטת אליה את מראה העולם שמבחוץ —
 אלא שבמהופך; והיא, המתבוננת בנגלה, בעצמה
 נחבאת בתוך לישכת האפלה:

הגדרות

7. עין: כמו פלשכה האפלה היא רואה
 ההפך ממה שרואה. יש פרשתית
 קנים ומדוכים והיא כמו שדה מלבלב
 של פרחים שרואה בהפוך שדה של פרחים:
 רואה גביע על רקיע, קנה על הגביע,
 ועפר על הכל. ואז זה מתהפך.

(אוקלידוס: עמ' 26)

אך לא רק עצמים ותהליכים הניתנים לבחינה
 מדעית — גם מהיוזם כוללות מעסיקות את
 המשורר באופן אוכסטיבי. מהיות הסרות-פשר
 במובן זה שאין איזו מתודיקה — שורה של
 פעולות ניסוי — שמאפשרת לעסוק בהן, מלבד
 "אין קץ של דמויים, כמו ערימה מקרית". מהיות
 כמו "אני", "חיי" ורגש:

גם החפשי הנפיתי אחר איזו מהות
 כוללת, אחידה, סבה ומספב או שמץ
 משמעות בכל הנחתים חסרי הפשר
 ותכלית שבתוכי ולפני — אף הוא אחר
 הנתונים ב"חידה הזאת המכנה חיי".

אני, שמתחפש בנסחאות, סמלים, ב"חסים
 בין שני משלשים, בסכום ה"חיות
 שהוא תמיד 180 ולא אותו משמש מתוך
 של שממון, ערצה ובעותים, כי העקר
 לשמר על השפיות, שיהיה מרחב קבוע וציב,
 עם מערכת של צירים הפגדירה ב"חנות
 את מקומי בתוך הרקנות האינסופית.
 ולו יהיה זה קו ישר או משלש קטום, חסום,
 ישר וזית אם לא פדרון הישר — רק שאוכל
 למצא לי איזו אחתה, ולא אותו סחרור.

אין קץ של דמויים, כמו ערמה מקרית
 ומפתלת של בגדים, בדים מסבכים
 בתף המכונה, שרול בתוך שרול,
 מכנס לתוף שמלה, וכבר הם נפרדים —

דמיון דחוק של רגש שנגמר,
 נסחט, נשלף מערמת
 מלים הסוככות על ריק

(אוקלידוס: עמ' 18)

גם כאן — זרימת השיר, אין הוא מסתיים באיזו
 החלטה, בסימן-קריאה, גם לא בהסכמה-
 שכפשרה, בנקודה. ולא בשלוש נקודות רומנטיות.
 אלא כך, בתנועות סיחרור ספק של מכונת כביסה,
 ספק של יחסים ורגש, ספק של החיים, ספק של
 הכתיבה עצמה. "מישמש מחור".
 ושיר נוסף, שונה, שאין בסופו נקודה — פלומה.

פלומה

בשירי-שלים היתה במצור
 היתה לאפי תרגולת, עצם
 עוד עצם, נוצות רלות.

אני אחריה ב"חצר מנקרת
 לפעמים ירי על לכה
 מבעד לפלומה. איך רעד

פעם מפתח לפלומה. כל כך רלה
 היתה. מצור היתה.
 היתה מצט.

יפעם לארחת הצהרים
 (לקט שכחה: עמ' 13)

השיר הממשיך לזרום, הרגש החוזר אל עצמו,
 שטרם מצא לו מנוח בתוך "שוחה ומספר לבנים",
 שעדיין אינו מדיפן בקבר שיכחה והתרצות. כמה
 מלחמות כבר מאז? כמה אנשים? כמה שיכחה?
 כמה תרגולות? — אבל היא מלווה כל חייו.
 בשורה כבר בשורה, ונשמתו חסרה, אך גם מלאה
 במשהו. ובכך אין סתירה: אין הנפש כפופה
 לחוקים של שימור, ואינה שמורה מסתירות.

"גוזר על הפטיק — / מפסיק את הבית"

למרות מאמצי שלא, בכל-זאת כמה מלים על
 השורות — "איך רעד/ פעם מתחת לפלומה". ה-
 פעם שכאן אינו רק זה הדיוקן, שבמלרע. לא,
 הוא גם קצת פעם שבמלעיל, כמו זה שבשורה
 האחרונה. פשרנו של טריינין להעמיד את השורות
 הוא, לעתים קרובות, מדהים, מפליא בדיוק. אלא
 שאני מבקש כאן בסך-הכל לומר כמה מלים על
 השירים, לא על דברים שבמנותק, על מה שמכונה
 "טכניקות" וכולי. מכל מקום — וההנמקות
 גלויות הן ורבות — טריינין הוא רב-אמן
 במלאכת השורות.

לא כל כך ברצינות

טכניקות וקטורעי-שורות כבר נזכרו וטרם נאמר
 דבר על ירשלים. ירושלים, ההיסטוריה שלה,
 הנפתלת, הדמוגרפיה הסבוכה, תפארת האנטי-
 פאתוס — כל אלו מזינות רבים, כה רבים,
 משיריו. לא פחות — ובמידה רבה תוך דמיון,
 פרט לגלגול-מה של אנרגיה — מן הסתירות של
 גוף ונפש, ממות הנטרף השם חיים לטורף,
 מפרדוקס המים באשד ש"כנופלים או יעלה
 המתח", מן החשמל המאיר ובאחת מצמית ציפור,
 ולא אמרתי עוד דבר על ההורים: על הדלות, על
 הכושה, העבודה המכלה, ההתבזות והתבלות
 הגוף, והזיקנה, והתנדרפות הזכרון אל תוך מישקע
 מחר כ"לקט שיכחה", על השתקפות-של-החזרה
 מתוך מישור הגבול שבין החומר המוכנה חיים
 ובין אותם גושים מתפוררים, הרשן לעצים.
 אבל טרם נאמר עוד דבר, על מישור גבול אחר,
 זה שבין המתפורר ונמוג בתוך חיוך-לאיר ורוע-
 חוסר-לב, לבין ההומור החי, התינון השובב,
 הקורץ, כל עוד ניתן:

המקום והזמן

2.

בשנת תש"ן, שנת עולמים
 אם לא אישן, מה צורה תהיה
 לארץ הזאת, לכוכב לכתי
 אחריו, לגבולות, למפה, לשלחן,
 למטה, ללכתה, לכל שהיה לי.
 למחוג הגדול, אם יהיה עוד
 דבר שאינו דיגיטלי.

(לקט שכחה: עמ' 58)

אנחנו כבר קרובים, תמיד כעצם. אומנם, הצורה
 של הארץ הזאת — נו, לא בדיוק-בדיוק, וגם
 הולכת הגיעה לקצה דרכה. אבל בינתיים, גם זאת
 לטובה, יש שירים, יש הפתעות, וכמו בחגיגה —
 יש אפילו פרסים! אז אולי יש גם מקום לצטט,
 בעקבותיך אבנר, את נביאי הנחמה: "הגה ימים
 באים". כה לחי.

מטמורפוזות

יעל לוטץ

Salman Rushdie:
The Satanic Verses;
Viking, London, 1988

"אשר לי" כתב סלמן רושדי בספרו "בושה", "אני פנטאזיסט. אני בונה ארצות דמיוניות ומנסה לכפותן על אלה הקיימות במציאות. אני מתמרד עם הבעיות של ההיסטוריה: מה לשמר, מה להשליך, כיצד לשמור על מה שהזכרון מתעקש לזנוח, כיצד לטפל בשינוי... וב"ילדי חצות": "עם שלא היה קיים מעולם עמד לזכות בחרות, להטיל אותנו לתוך עולם אשר למרות חמשת אלפי שנות היסטוריה, למרות שהמציא את השחמט וסחר עם הממלכה התיכונה של מצרים, אף-על-פי-כן היה רמיוני לחלוטין; אל תוך ארץ מיתולוגית, שלא יכלה להתקיים אלא מכוחם של מאמצי רצון קולקטיבי יחיד במינו, בחלום שכולנו הסכמנו לחלום, פנטאזיה המונית..." רושדי קיבל עליו את התפקיד להיות בן-לא-בן לעם לא-עם, כארץ שבה לא נולד ושמתרבתה ינק. לספר היסטוריות שאינן היסטוריות ולהגיע דרך החלום הפנטאזיה לאמיתות שהמציאות מתמרדת עימן בלי הרף.

ביצירתו משתלבים האפוסים ההינדואים על שפע אליהם עם עולמו המדובר של הקוראן, עם נכסי צאן ברזל של תרבות המערב – לטינית, פילוסופיה, שקספיר, ליאונרדו – עם תרבות הרחוב והטלוויזיה של עיר המהגרים הגדולה לתרוקן, אירופיה חצמ, הומור מתפרץ והומניזם עיקבי. כמוקדם או במאוחר היה עליו לשלם את המחיר, להתעורר בוקר אחד לא כסופר צעיר וכשרוני שהעולם המערבי מלטף אותו על ראשו, תוך התפעלות מתנשאת למחצה על כי ה"נייטיב" לשעבר הצליח לתרום תרומה יפה לתרבות שהרעיפו עליו מגבה; אלא כאריב מוצהר של העולם ממנו בא, קורבן מסומן של חמת-הזעם הקנאית אותה תאר בדיקנות סהרורית בכל כתביו.

וכאילו צפה הכל מראש: "איך מחילה, סלמן, על חילול-הקודש שלך. האם העלית על דעתך שלא אבחק בכך? – להציב את דברך מול דבר האל?" וכבר הנביא מבקש לתרוץ עליו גורדין מוות. רק הבטחותיו הנרצעות לגלות לשליח-האל את מקום הימצאם של אריכיו האמיתיים ותחיתותיו של התלמיד הנאמן פילאל מצילות אותו ממוות. "אה, הנדיבות של דת ההכנעה!..." קטע זה לקוח מן הפרק "שיבה לג'הילה" ב"פסוקים השטניים", אחד מן הפרקים בהם מתוארת, כביכול, לידת האיסלם, דת הכניעה לרצון האל. אלא שבמציאות, כפי שחזה בצורות שונות גם ביצירותיו האחרות, אין מחילה לכופר ולמנאץ. אחת דינו – שרפת יצירותיו ומוות.

סלמן רושדי, שנולד בבומביי בשנה בה זכתה החו בעצמאות (ומיד קרעה את עצמה לגזרים שותת-ירוס), בן למשפחה מוסלמית בעיבורה של החברה ההינדואית, בילה את מרבית ילדותו בהודו חמן קצר בפקיסטן, אך את נעוריו בילה באנגליה, בבית-הספר הידוע ראנבי, בו יצר דיור ארוולר בתחילת המאה הקודמת את האתוס שהיה לסימן ההיכר של ה"פאבליק סקול" האנגלי: לימודים קלאסיים וספורט, שילוב של האידיאל היווני עם מוסריות פרוטסטנטית, ותחושת עליזות מעמדת משולבת ברגש אחריות



איור: אכבהם עייש

המתחייב ממנה. בראגבי גילה רושדי את צידה השני של המטבע החברתית – שם לא היה בן מפתק למשפחה אמידה וחשובה, כפי שהיה באסייה הרחוקה, כי אם "זוג" צעיר הנתן לחסדיהם של בני-טובים מן הגזע השליט לשעבר.

רושדי למד בקיימברידג' ונשאר בבריטניה, אם-כי הוא חזר למולדתו מידי פעם בפעם ומעולם לא התנתק ממנה, כפי שעשה גיבורו סלאדן צ'אקצ'א ב"פסוקים השטניים". ניכר בו שלמרות מוצאו המוסלמי הוא מעדיף את הודו על פקיסטן, מעדיף את ההינדואים על המוסלמים. בבזאר האילי של הודו יש מקום להרבה יותר דמיון רחוק וסובלנות מאשר בחברה הקנאית של פקיסטן. עם-זאת, הדברים שכתב על משפחת נהרו, וביחוד על אינדירה גאנדי, בספרו "ילדי חצות", היו כה נוראים ערכי הספר נאסר להפצה בהודו. כאשר ראש-ממשלת בריטניה מרגרט תאצ'ר ביקרה בהודו ונפגשה עם הגברת גאנדי היא עשתה טעות נוראה ושיבחה את הספר בפניה. פניה הקפואים של אשת-הברזל ההודית ציננו את האורזיה יותר מכל המזגנים באולם המפואר.

אנגליה. באיזו ארץ – הוא תוהה – יכולים היו גולים שונים ומשונים, שהידוע שבהם הוא קארל מרקס, להיות בשלווה כבארץ זו. ב"פסוקים השטניים" הוא מתאר את האיים הבריטיים כדלקמן: "ארץ הנמצאת תחם מים ריב ימות השנה, ימיה כצבע לילה... כאשר היום אינו חם מן הלילה, האדמה אינה יבשה מן הים, אין פלא שהבריות איברו את היכולת להכחין הבחנות..." הוא אינו אנגלופיל, אין לא אשליית על טיבו של המשטר הקיים של היום, הגזענות והאלימות של המשטרה ושלטונות ההגירה, המסוגלים לחקור אשה אסיאנית על אכריו האינטימיים של בעלה, כדי לוודא שהיא אכן אשתו וזכאית להצטרף אליו.

באנגליה, על-כל-פנים, הוא חי וכוהב. ספרו הראשון, "ג'יימס", נכשל, ורק עם הופעת "ילדי חצות" ב-1981 דרך כוכבו הספרותי. המבקרים יצאו מגידרם לשבח את האפוס הענק והמטרורף, המבדח והנוגע-ללב, והוא זכה בפרס בוקר – ה"גונקור" הבריטי. שנתיים לאחר מכן פירסם את "בושה" –

ספר הרבה יותר קצר, מרוכז, בנוי היטב וממושע. "ילדי חצות" היה ממוקם כרובו בהודו ואילו עלילת "בושה" מתרחשת בעיקר בפקיסטן. סגנונו המיוחד לא עזב אותו – המשפטים השכורים, השילוב של כתיבה סיפורית עם פנייה ישירה של המספר לקורא, מעברים מסחררים מאנגלית תיקנית ללשון המתנגנת המדוברת בפי הורים דוברי-אנגלית. אבל המבנה היה הרבה יותר קשוח וקלאסי. גם כאן שילב פנטאזיה עם ריאליזם, בכוונה מכוונת ואירופית חריפה. ("אילו היה זה רומן ריאליסטי על פקיסטן... שערו בנפשכם מה שהייתי יכול להכניס כאן!") והוא מפרט כל מיני פרשות מכוונות בתולדות השלטון באיסלמבאד. היו מבקרים שהעדיפו את הרומן החדש וקבעו שרושדי מתבגר. כעת הם צריכים לחזור בהם: רושדי לא "התבגר", הוא חזר לצורת הכתיבה של "ילדי חצות". "הפסוקים השטניים" דומה הרבה יותר ל"ילדי חצות" מאשר ל"בושה". הוא משתרע על פני קרוב לשש מאות עמודים, מכיל מאות דמויות שונות, עובר בלי הרף ממקום למקום ומזמן לזמן, מציחק להפליא (ב"בושה" יש הרבה פחות הומור והרבה זוועה), וחדר לתבנית הכמעט-אמורפית של בזאר אוריינטלי ענק, גדוש ועולה על גדותיו, מנעלים ועד יהלומים, מעתיקות ועד קאסטות ווידאו.

מה קורה ב"פסוקים השטניים"? – קשה לסכם את העלילה, אבל ננסה. מטוס הודי נחטף על-ידי טרוריסטים סיקים ואחריו יותר ממאה ימים הוא מתרסק באוויר, כאשר החוטפים נלחמים בינם לבין עצמם. שני נוסעים בלבד נותרים בחיים. שניהם הודים-מוסלמים. שניהם שחקנים. הם צונחים לאיטם, כאילו היו להם מצנחים, ונוחתים על חופה הדרומי של אנגליה. ישישה בודדה, מטורפת למחצה, אוספת אחד מהם לכיתה. השני נתפס על ידי שלטונות ההגירה. הראשון מצמיח הילה על ראשו; השני מגדל קרניים ורגליים של הייש. הראשון מתכחש לשני – ועל פשע זה עוד ישלם – ושניהם מסתכנים בשרשרת אירועים מחורים עם אנשים שונים ומשונים. הראשון נקרא ג'יפריל

פארישטא, והוא שחקן פופולרי בקולנוע ההודי, שגילם אלים וגיבורים רבים מן המיתוס ההינדואי. השני נקרא סלאדין צ'אמציא, שחקן-קול אנגלי – "האיש בעל אלף הקולות", המגלם דמויות שונות בתסכית רדיו ויצורים דמוניים ("אפונה קפואה, דג טונה, יצור מן החלל החיצון") בפרסומות וסרטים מצוירים.

שתי דמויות אלו יוצרות את העלילה ומסתבכות בה בחוסר-אונים. הראשון, גיבריל, משתכנע שהוא המלאך גבריאל ובהזיותו המטורפת הוא מדמיין את לידת האיסלם. שני הפרקים בהם מתוארים האירועים כעירי קפה – המכונה כאן "ג'היליה", על שם "חקופת החושך" האלילית שקדמה לאיסלם – מלאי כפל-משמעויות, ועוד נשבו אליהם. אבל גיבריל חולם גם על מקום/זמן אחר: כפר מוסלמי קטן בהודו בשם טיקליפור, החי כולו תחת עץ פניאן אחד, שנערה תמהונית מוליכה את כל חושביו ברגל למכה. גם כאן כפל-משמעויות פותח פתח לפירושים שונים ומגוונים.

סלאדין צ'אמציא, שצימח קנינים וטלפיים, מנסה בכל כוחו לשוב לחייו הקודמים כאזרח בריטי מהוגן, נשוי לאשה אנגליה מבית טוב, מנותק ככל יכולתו מהודו ומכל התסבוכות הגזעיות-פוליטיות-תרבותיות המסעירות את העולם. הוא מסתתר בכיהו של הודי מוסלמי אחר, חובב ספרות לטינית, עד אשר בתהליך דרמטי חוזרת אליו צורתו הקודמת. מסביב רוחשים אנשים ואירועים סוערים ומטורפים: רדיקאל שחור בשם ד"ר סימבא אההודו ("אריה חרות" בסוואהילית) מחמם את האווירה בשכונת המהגרים ונאסר כחשוד בסדרת רציחות פולחניות כביכול של נשים זקנות. איש יחסי-ציבור ופרסומת בשם האל ואלאנס מנסה בכל מחיר להדביק את עולם התזזית של האפונה התקשורתית בבריטניה ואמריקה ("הקוקה-קולוניזציה של העולם").

מטפסת-הרים לבנה קרירה בשם אַלְלוּיָה קֶזֶן נקרעת בין רצונה לשוב לאוורסט לבין פרנסתה כדוגמנית מבוקשת. מועדון-לילה, שהוא גם חלק מרשת חנויות-מוסיקה, בשם "שעווה חמה", מנוהל על-ידי ייצור בשום ג'ון מסלאמא. מטיף פונדמנטליסטי אמריקאי בשם ראמפֶקְרִי מְשַׁפְּרֵן רדשות בנוסח גימני סוואגארט, ועוד ועוד ועוד. וכולם מסתבכים זה בזה והאירועים רודפים זה אחר זה, כסחרחרת מטורפת שקשה לעקוב אחריה.

אבל אין זו רק סחרחרת. מאחוריה מסתתרת תפיסת-עולם, אמירה פילוסופית-חברתית המנחה את הכל, וכשאחה מתחיל לאסוף את החלקים אתה מגלה שיש שיטה בשיגעון. "השעווה חמה" היא רק אחת מן המטאפורות המשמשות את הרעיון: מדובר כאן במטמורפוזות, בגלגולים, שינויי צורה, זהויות מורכבות ומטעות.

עניין הזהירות. נתחיל עם שני הגיבורים הראשיים: גיבריל פארישטא וסלאדין צ'אמציא. הראשון נקרא איסמעיל נאג'מדין לפני ששינה את שמו כפי ששינה, ואילו סלאדין היה, כמובן, סלאח א-דין ולא צ'אמציא כי אם צ'אמֶצ'אֶנְוָאלָה. הגברת אללויה קֶזֶן היתה, כמובן, לְהֶן, ואילו ד"ר סימבא אההודו, הרדיקאל השחור, היה במקור טילווסטר רוכרטס. הגיבורים, כאמור, שניהם שחקנים, שניהם אנשים הממלאים תפקידים שונים ומשונים – מן האוואטארים של האלים ההינדואים שמשחק גיבריל ועד האפונים הקפואות והיצורים מן החלל שמשחק סלאדין. בביהו של אללויה קֶזֶן יש עשרות פסלים בצורת האוורסט, כולל אחד עשוי קרח, שהיא מחזיקה במקפיא, זקרה, אומר הסופר, הוא "מים המבקשים ליהפך ליבשה". אימה של אללויה, שנחאלמנה, נישאת לגנטיקן אמריקני, העוסק כרובר הכסיטי ביותר של הצורה והתכונות של החיים עלי אדמות וביצירת הכלאות שונות. סופֶיאָן, המסעֶדן ההודי-מוסלמי המסתיר את סלאדין בביתו, דן עמו ככוכב-ראש על מעלותיהם של לוקרטיוס הספקן

מול אוכירדיוס, מחבר ה"מטמורפוזות"... יתרו-על-כן – יש בספר שלוש נשים כשם עיישה, שני חאלד, שני בילאל, שני סלמן (יחד עם המחבר, שלושה), שתי נשים בשם מישאל, שתיים בשם הינד ושתיים כשם האדינה. יש שם גם הודי לבקן מאי הודו המערבית! האנשים לא רק פושטים צורה ולובשים צורה, מנסים זהויות שונות – סלאדין מתאנגל, זמר ג'אז אמריקני ונער מכת המנדלים שניהם מתאסלמים ומשנים את שמותיהם, אשתו של סלאדין מתכחשת למוצאה מן החברה הגבוהה ומשתדלת להיות פרולטרית רדיקאלית, בנותיו של סופיאן שנולדו באנגליה משתדלות להיות נערות אנגליות לכל דבר, ועוד כהנה וכהנה – אלא שהם באמת משנים את טיבם. תריסר הזונות בבית-הזונות ב"ג'היליה" מאמצות לעצמן לשם שעשוע את שמותיהן של נשות הנביא, ועם הזמן הם מסגלות לעצמן גם את תכונותיהן. "השנים בהן מימשו את הפנטאזיות של הגברים סופן שהשחיתו גם את תלומותיהן, עד אשר בסתר ליבן באמת ביקשו ליהפך לפנטאזיה הגברית העתיקה מכל". ולא רק הנשים, גם הגברים מסוגלים להיכנס לתפקיד שהם ממלאים עד ששוב אינם יודעים להבחין בין אמת לדמיון. גיבריל באמת מאמין שהוא המלאך גבריאל, ויש שההזויה מתקיימת בעליל ויש שהיא מתעתעת בו וגורמה לו להידרס ככביש ועוד מיני אסונות.

כל זה יכול היה להיות שעשוע אינטלקטואלי ותו לא, תוצר-לוואי של התרבות ההינדואית, שבה מאות אלים בדרגות שונות לובשים ופושטים אוואטארים – אם-כי רושדי טורח להזכיר שגם אלי האולימפוס היווני פשטו ולבשו צורות – אלא שיש כאן הרבה יותר משעשוע. יש כאן שאלות מטאפיזיות ומוסריות התורגות הרבה מעבר לחתעושים שבג'היליה. אוטו קֶזֶן (לשעבר כהן), אביה של אללויה, יהודי-פולני מתאנגל שהוא היסטוריון של אמנות, אומר לבתו: "אם מישהו ינסה לומר לך אירעם שכוכב-הלכת הזה, היפה והרע מכולם, מורכב איכשהו ממרכיבים הומוגניים, מחלקים תואמים, שהכל ניתן לסיכום אחיד, צלצלי מיד לחיית לכותנות-כפייה... העולם אינו עולה בקנה אחד... נאצים, קדושים, כולם קיימים בעת-ובעונה אחת. במקום אחד אושר עילאי, וכמורד הרחוב גיהנום".

רווקא סלאדין צ'אמציא, שלבש צורה של תייש שטני, הוא הבחור הטוב – לא מושלם מסוגל אף הוא לודון, אבל בעל מצפון ואדם הגון ביסודו. ואילו גיבריל/גבריאל, שצימח הילה סביב ראשו, לא זו כלבד שהוא מטורף לחלוטין, אלא הוא זה שגורם לאסונות רבים ולמותם של אנשים שונים, בהודו ובאנגליה.

זהו פן אחד של הרברים. פן אחר הוא שאלת האמונה, הקשור ישירות לראשון, שכן יכולתו של האדם לאמץ לעצמו זהויות שונות היא גם יכולתו לשנות את העולם בכוח דמיונו. על כך כבר עמד רושדי בספריו הקודמים. האמונה הצרופה יכולה להזיז הרים. אבל איזו היא האמונה הצרופה באמת? כיצד נבחץ בינה לבין היסטריה, או אפונה? כאן, דומני, שרושדי מקבל בעיקרון את הפסוק מן הברית החדשה, "בכפרים תכירו אותם" (מתי, 7: 20), כלומר, התוצאות הן הנותנות. שוב ושוב הוא מציג שתי שאלות: האחת – "איזה מן רעיון אתה – רעיון המתכופף עם הרוח או רעיון שאינו מתכופף שסופו או להישבר או לנצח? והשניה – מה תעשה לאחר שתנצח?"

שאלות אלה עולות בצורות שונות גם בספריו האחרים, ולא רק ברומנים כי אם גם בספרו "חיון היגואר", העוסק בחיבור מסע לניקרגואה הסנריניסית, וכן במסות שונות, כגון ההקדמה שכתב לספרו של גינטר גראס, "על כתיבה ופוליטיקה".

ומכאן אנו מגיעים לפוליטיקה של הדת, המשתוללת כעת סביב הספר הזה. רושדי הוא אחאיסט שבואר לו להיות אחאיסט. במאמר שפירסם ב"אובזרוור" כ-22 בינואר, בטרם הוצא עליו חוזה מטעם האיטוללה חומייני, כתב: "ד"ר אדם עזיז הפטריארך כספרי ילדי חצות, מאבד את אמונתו ונותר עם "חור בחוכו, חלל ריק במקום חיוני בקרבו". גם אני נושא בקרבי חור דמו-אל. מכיוון שאיני מסוגל לקבל את הקביעות הנחרצות של הדת, ניסיתי למלא חור זה בספרות. אמנות הרומן יקרה לי כפי שגירסת האיסלם הקנאית יקרה לשורפי ספרי בֶּרְאָדְפֶּרְד. אני הולך לספרות לגלות את הנעלה ואת השפל ביותר בחברה האנושית וברוח האדם, ובה אני מקווה למצוא לא אמת מוחלטת כי אם את אמת הסיפור, הדמיון והלב..."

לא היתה זו הפעם הראשונה שרושדי הירשה לעצמו ללגלג על האיסלם הקנאי. ב"ילדי חצות" מסמלת אחותו של המספר, ג'אמילה הזמרת (לשעבר "קופיק הנחושת"), את הקורבן המובהק של הריאקציה המוסלמית החשוכה – האישה הכלואה מאחורי הרעלה. ב"בושה" הוא ממשיך לפתח את הרעיון, כאשר סופיה נְזֶבְכֶיה, האשה המוסלמית המושלמת, המונעת כולה על-ידי הבושה, שהיא הרגש הנאות למינה על פי האתוס המוסלמי, הופכת כסופו של רכר למפלצת טורפת, ותיאור החברה התיאוקרטית-גזענית-מיליטריסטית של פקיסטן כספר זה מעורר חלחלה. אבל עדיין לא קרה שום דבר, וגם אם הוחרמו שני הספרים בתת-היבשת ההודית, איש לא תבע את ראשו של המחבר. המוטו שלו היה הספק – "מצבו העיקרי של האדם במאה העשרים".

כדבריו – והנשק שלו היה הדמיון היוצר. וכפי שכתב על גינטר גראס (ומן הסתם גם על עצמו), "הוא חרש כל אלה הטוענים שבידיהם יריעה מוחלטת, הוא מטיל ספק בכל הסבר מושלם, בכל שיטת-מחשבה המתיימרת להיות שלמה." באותו מקום הוא כותב: "אנחנו עוד לא מתים. אנחנו אולי בצרה גדולה, אבל עוד לא מחוסלים. במקום שיש חיים חייבים להיות גם ניתוח, מאבק, שיכנוע, דיון, ויכוח, חשיבה מתודשת, וכל שאר המלים הגדולות שסיכומן במילה אחת קטנה – תקווה."

בפרקי ה"ג'היליה" הדמיון היוצר, הנטאסטי, של המשורר כְּעֶל, מסכן את האמונה יותר מכפירתו הבוטה של סלמן, שהיה תלמידו של הנביא, ברח ממנו ובעט בתורתו באמרו: "ככל שאתה קרוב יותר לקוסם, יותר קל לך לתפוס את התעלול". סלמן, הכופר, נשבר וחוזר בתשובה חזקה לחנינה מן הנביא, ואילו המשורר כְּעֶל, הפחרן שהסתתר בין הזונות, חייב למות, כמו גם הזונות עצמן. בפרקים האלה מצטייר הנביא כבן-אדם מורכב, כאיש חזון, ללא ספק, אך גם רחוק משלמות. הוא נקרא "מאהונג" – כינוי שניתן למוחמד על-ידי הנצורים כימי-הביניים, בתקופה בה הנצרות והאיסלם נלחמו זו בזו באירופה ובמזרח התיכון, והסופר מסביר:

"כדי להפוך עלבון למקור כוח, ויגים, טורים, שחורים, כולם ביקשו לשאת בגאוה את הכינויים שניתנו להם בכזו; כמוהם גם גיבורנו מטפס-ההרים, נשוא-הנבואה המתבודד, יהיה... מאהונג." על ה"פסוקים השטניים" גרמו בקוראן: לפני ההגירה ליאטרופ, היא פְּדִינָה, היו הנביא ותלמידיו נתונים במצור כמכה, ואז, בצו לו, ריכז מוחמד את עמדתו ששללה לחלוטין את האלים הקדומים. לאחר מכן הבהיר לו המלאך גבריאל שהפסוקים הללו ניתנו לו מידי השטן, וניחם אותו שכדבר הזה קרה גם לנביאים שקדמו לו. מן הקטע הסתום הזה ומן המסורת הכתובה שאב רושדי את הרעיון לפרקי ה"ג'היליה" שהם, כאמור, הזיותו של השחקן גיבריל פארישטא בתקופה שהוא מטורף לחלוטין ונוקק לטיפול פסיכיאטרי. אלא שכנראה לא איזכור ה"פסוקים השטניים" הוא שהעלה את חמתם של המוסלמים האדוקים. תיאור הזונות המתחפשות לנשות מוחמד בבית-הזונות – הנקרא "חיג'אב",

כשם הרעלה המחפה על פניה של אשה מוסלמית — הרתיח את דמם, ובעיקר הרעיון שמוחמד היה מסוגל לרגעי הולשה ולפעלולים שונים כדי לגבור על אויביו ושברגע האחרון של חייו הוא מודה לאלה לאט, שאת האמונה בה הדביר בזרוע נטויה, על ההקלה שהוא חש.

מאיך — ואצל רושדי יש תמיד מאיך — מצטייר המאמין האמיתי תמיד בחיוב. כאלה הם למשל בני הכפר טיטליפור, העוזבים את בתיהם תחת עץ הבניאן הגדול ויוצאים לדרך ללכת ברגל למכה, בהנהגתה של נערה תמהונית לבושה מעטה של פרפרים ששמה, כמובן, עיישה, כשם אשתו הצעירה והאהובה של הנביא. עליהם ללכת שלושה-מאות קילומטר רק כדי להגיע לאוקיאנוס ההודי, אותו הם מתכוונים לחצות בחרבה. אמונתם כה עזה שהם סוחפים איתם גם את סוחר-הצעצועים ההינדואי סריןקואס ושתי נשים מן המעמד העליון שמעולם לא האמינו ב"שטויות שכאלה". בדרכם הם חונים בעיר אחת ולנים במסגד שבה. האימאם המקומי הוא קנאי מן הסוג החדש-ישן שתחת הנהגתו סוקלים בני-העיר תינוק רך שנולד מחוץ לנישואים. הכפריים מטיטליפור לא זו בלבד שאינם משתתפים במעשה ההנחב אלא שהם מזועזעים ממנו ומביעים שאט-נפש לגביו. עם-זאת הם ממשיכים לצעוד לעבר הים ושם, כך מסתבר, זה לא לגמרי בטוח, אבל שום דבר אינו בטוח, הם מתחילים לצעוד על קרקעית האוקיאנוס בדרך לחצי-האי ערב...

בהתנצלותו הפומבית כתב רושדי: "כמחבר 'הפסוקים השטניים' אני מכיר בכך שמוסלמים רבים בעולם נפגעו באמת מפרסום ספרי. צר לי מקרב לב על עוגמת הנפש שנגרמה למאמינים כנים באיסלם. אנו חיים בעולם בו קיימות אמונות רבות, והניסיון הזה מזכיר לנו שעלינו להיות ערים לרגישויותיהם

שלאחרים." מי שחשב שהתנצלות זו היתה כנועה ונרצעת לא קרא אותה. דברים אלה הם מאניפסט הומניסטי לא פחות מדבריו האחרים, והצער שהוא מביע מכוון אל המאמינים הכנים באמונתם — לאנשים מסוג הכפריים מטיטליפור, שאינם סוקלים ואינם פוגעים אלא מבקשים את הישועה.

הפראדוקס שרושדי מציב בפנינו מוכר לנו בצורתו הנוצרית מן "האחים קרמאזוב" — האינקוויזיטור הגדול מחזיק בכל הטענות הטובות, אלא שהמסקנה העולה מהן היא שיש להעלות את ישו על המוקד, וכל מה שיש לישו להשיב הוא לנשק אותו על לחיו. אמונתו התמימה של אליושה שופכת על כל סביבותיה נוגה שקשה לעמוד בפניו, אבל האם איוואן הספקן, המורד באל, אינו קרוב לנו יותר? ואצל טולסטוי: האם פלאטון קרטיאייב — שיכול היה לגדול תחת עץ הבניאן בטיטליפור — או פייר הספקן והמתלבט קרוב יותר לעולמנו, פוסט-אשוויץ, פוסט-הירושמה, פוסט-הקריזיס וכולי וכולי?

את המלה האחרונה משאיר רושדי לסלאדין ציאמצ'א, שחזר להודו, תזר להיות סלאח א-דין ציאמצ'אוואלה, השלים עם אכיו הגוסס, השלים גם עם היעלמותה ההדרגתית של בומביי של ילדותו ("אם הישן יסרב לגווע, החדש לא יוכל להיוולד"), עם אהבתו לרופאה הצעירה זינה נאקיל, הפעילה בחוגי השמאל ההודי המבקש לגבור על הכיתות והאיבה הבינ-דתית. לגיבריל המסכן נכון סוף לא-טוב — אין לו מקום בעולם, לא כמלאכו של מוחמד ולא כמגלם אלים הינדואים.

רושדי, משורר המהגרים, כתב שה"רכונים" בהם השתמש בדרכו היו, בין השאר, ספרו של סרגיי איינושטיין "החוש הקולנועי", שירי "העורב" של

טד יוז, "כריונות" של בורחס, "טריסטראם שאנדי" של לורנס סטרן, "קרנפים" של יונסקו, ובקיצ 1967 — "תוף הפח" של גינטר גראס. שנה מעניינת, 1967.

אבל מי שיחפש ימצא הרבה, הרבה יותר מן הדרכונים הללו. ימצא כאן גם את קאפקא (נסלאדין ציאמצ'א המסכן, מקורן ומפריס פרסה, "מתפלש כרמש על הרצפה" ומביט בבני-האדם העומדים עליו, ממש כגריגור סמסא שהפך לג'וק); את הפעלולים של השטן במוסקבה; את "חולית" של פראנק הרברט; את "חמור הזהב" של אפוליאוס ועוד ועוד... ההומור המחרץ של רושדי לוקח מכל הבא ליד ומעביר את הכל כפרזומה של דמיונו היוצר. גם "הפסוקים השטניים" בעצמם מתחלפים במקום מסוים ב"חרוזים שטניים" (באנגלית זו אותה מלה), כאשר ציאמצ'א מתעלל בגיבריל דרך הטלפון ומשמיע לו, בקולות שונים ומשונים (הרי הוא שחקן קול) כל מיני שירים פופולאריים וגייגלים בעיבוד קל, שכוונתם לרמוז שהדובר מתעסק עם אהובתו של גיבריל. ליהודים יהיה התיאור של ה"שולחן ערוך" המוסלמי — הוראות הקבע איך ומה לאכול, איך לישון, אילו תנועות מותרות במישגל, איפה מותר ואיפה אסור להתגוד ובאיזו יד לנגב את הישבן — חביב ומוכר מן הבית. לקורא המעריב זה נשמע כמו בדיחה.

"שירפו את הספרים והשליכו יהבכם על הספר!" משדר ביילאל, זמר הגיאז שהתאסלם, בשורותו של האיטוללה. בקסטות עבריות שונות אפשר לשמוע דברים דומים. רושדי, סופר גדול לזמננו וכווראי למאה העשרים-ואחת, מכיר את עולמנו היטב. בהיעדר אלזדים, ישמור עליו הסקוטלנד יארד. אינשאללה.

נקודת הצפית
אמיר אור

אורסולה בוערת

בְּחֹזֶן אֲמוֹנַת אִמָּת
אֶהְבֶּה אוֹרְסוּלָה אֶת בֶּן הָאֱלֹהִים,
דְּחַצְתָּה אֶרֶס וְעוֹלָם בְּאֶחָד;
בְּשֵׁם הַבִּיטָה
וְקִרְאָה אֶל הַיָּפֶה בְּעֵצֵרִים:

בְּחִשְׁבָה עָוָה
אֶלֶיךָ הַשְׁתַּקְקֵתִי לְכוֹא
וּבְחַתְמָה הַשְּׂמִימִית אֶמָּךְ לְשַׁבָּת.

הילוגד מכנין

הקתולים הגבילו וניתבו את החושניות אך מעולם לא עיקרו אותה. מריה הפכה לאם הפריח הגדולה; ישו, בין שאר תפקידי, שימש כאדוניס. החושניות הטרנס-נוצרית נותרה ספוגה באמונת הקתולית, בלבוש, במיסטיקה, בטקסי הדת, ובכנסיות. משום כך דווקא, לא מפליא שההתעוררות לשחרור מיני התחילה בארצות הפרוטסטנטיות — בגרמניה, בסקנדינביה, ובארה"ב; הפוריטניות הסגפניות, האנטי-חושניות, האנטי-גופניות, היתה חייבת, בסופו של דבר, ללדת את הריאקציה. אבל ריאקציה עדיין איננה תיקן. כדי להיווכח בכך, די להתבונן באופן שבו שבדים או אמריקאים מחזיקים ומגיעים את גופם, ולהשוות אותו לשפת הגוף הקולחת של איטלקים או ספרדים. הראש מוקד; הגוף מתעורר לאיטו. דורות ידרשו כדי להשיב למשחרר המין הללו את מיניחתם.

פִּי אִם תְּחִיּוּ עַל פִּי הַבְּשָׂר, מוֹת תְּמוֹתָן;
אֶךְ אִם עַל יַד הַרוּחַ תְּמִיתוּ אֶת מַעֲשֵׂי הַגּוֹף, תְּחִיּוּ תְּחִיּוּ.

איבת פאולוס אל הרומים, ח' 13

האילוץ הדתי במערב טרח תמיד לכבול את המיניות האנושית, ולא בכדי. לא מפליא שהדת היהודית הגבילה וכבלה, והנוצרית אף שללה והוקיעה, את המשגל; החדווה שבמין היא הגישום הגמור שהוא עשור להעניק, האפשרות להיות לחלוטין הגוף, התושם, האינסטינקט. לכאורה, בגלל גשמיות זו נאסרה וכבלה המיניות האנושית; הגישום נתפס כאנטי רחמי.

ואולם אותה 'גשמיות' איננה במין אלא במחשבה עליו, כאשר 'הגוף' נצפה כחיצוני ל'רוח', כנפרד ומרוחק ממנה, כמנוגד לה, וכסופו של דבר — כמכשול. למעשה, הפיצול הפנימי הוא זה המהווה את מקור כוחה האמיתי של הדת על המאמין; הפרד ומשול. האדם המסוכסך עם עצמו, המוטל למלכוד שבין אשמה והוקעה עצמית לבין סירוס טבעו, הוא טרף קל לכל 'מושיע' דתי.

אֶרֶס אֶת רִוְחִי הַנִּיעַ
כְּפַעֲרָה הַנְּחַתָּת בְּעֵצֵי הָאֵלֶן.

מִן טוֹטָאלי — פִּירוּשׁוֹ אֵי-נִיגוֹד, אֶרְפִּיצוּל, אַחֲרוֹת שֶׁל גּוֹף וּנְפֶשׁ. מִן טוֹטָאלי יִתְכַּן רַק כִּאֲשֶׁר הֵרָאשׁ הַזֶּה, הַצְנוּר, מִנַּח הַצִּידָה. כִּאֲשֶׁר אַתָּה נַעֲשֶׂה כוֹלֵךְ חִישָׁה וְאִנְרָגִיָה, כִּאֲשֶׁר הַמִּין מִתְרַחֵשׁ לֹא כִּרְאֵשׁ, אֲלָא בְּכָל כּוֹלֵךְ, אַתָּה מוֹרָא לַפְחַע שֶׁהַגּוֹף אֵינֶנּוּ 'הַגּוֹף'; הוּא הוֹפֵךְ לַעֲרַמָה רוֹטְטָת, אַחַת, שֶׁלְגַבִּיָה 'גּוֹף' וְנִפְשׁ' הֵן הַגְּדֵרוֹת רִיקוֹת. מִן הוּא הַחֵלֶק הַמוֹקֵד, הַצֵּעִיר בִּיּוֹתֵר, הַיֶּלֶד שְׁבוּנ. מִן הוּא תְּמִים; הַמְחַשְׁבָה עֲלֵיו — לֹא. מִיְנוּת שְׁנַעֲשִׂית עֲמוֹסָת מַחֲשֻׁבוֹת, הִיא מִיְנוּת טַעוּנָה בַּהֲתַנְיּוּת שֶׁל הוֹכַחָה עֲצֻמִּית, אַמְתוֹת שׁוֹלְלוֹת, הַשְּׂגִיּוֹת, כֵּת, פְּחָדִים וּרְגִישוֹת אִשָּׁם. זוֹהִי מִן פּוֹרְנוֹגְרַפִּיָה שֶׁל סִידוֹס עֲצֻמִּי — אַנְחָנוּ מִתּוֹכָחִים עִם הַחֲרוֹשִׁים וְהַגּוֹף, מַגְבִּילִים, מִנְתַּבִּים, נִלְחָמִים נַגַּד עֲצֻמָּנוּ.

מְלִיסִיאָס אֶהְבֶּה מִכְחַשַׁת
אֶךְ גּוֹפָה מְכַרְז בְּקוֹל
פִּי בּוֹ חֲצִים מְלֵא הַמֶּלִּי;
כּוֹשֵׁל צַעֲרָה, נְשִׁמְתָה מְקַשְׁעַת
וְשִׁקְעִים כְּהִים לָהּ תַּחַת עֵצֵיָה.
אֲשִׁכְעֶכֶם, בְּנֵי הַחֶשֶׁק,
כְּאַמְכֶם הַעֲטוּרָה אֶפְרָזִיטִי;
שְׁלַחִי בָּאֵשׁ אֶת הַסּוֹרֵרֵת
עַד פִּי תִזְעַק:
אֲנִי בּוֹעֵרֵת!

(דפיסוס)

(סאפט)

מתחת לתל

דוד מרקיש

מרוסית: יעקב כסר

אני יהודי זקן, בעצמי שכחתי בן כמה. כמעט שכחתי. שנה יותר, שנה פחות, מה זה כבר משנה? לגזע־עצים יש טבעות. ואצלנו? — הפרעות קצב בזרימת הדם ללב.

אם אתה יותר מבן שמונים או בן שמונה, איך שום הברל. מבוגר בשנה, או צעיר בשנה. במקרה האחד, המוות עדיין אינו נראה לעין, ובשני אתה מתגלג אליו, כמו לבן־דוד, נאמר.

ובכן, אני לא אוזר בדיוק בן כמה אני, אבל יודע במדויק כמה שנים עברתי בתור קברן, כל אותן שנים בהן "ישבתי" — שבע־עשרה שנים, ארבעה חודשים ושנים־עשר יום — מצלצול עד צלצול.

איך כמעט דבר שלא "ישבתי" עליו — על ציונות, על טרוצקיס, על סטיות מן הקו, על כונדריס. במלה אחת — "ישבתי" בעד הקומוניזם. משום שקודם כל אני מאמץ שעוד יהיה טוב, ושנית — משך כל אותן שנים קברתי את בוני הקומוניזם — חוטבי היערות, כורים ואפילו סוללי מסילת הברזל אל נורילסק ימח־שמה. הרי בלי לקבור בני־אדם אי־אפשר לבנות שום־דבר. אפילו לא קומוניזם.

אם ירצה גורכאצ'וב להעניק לי אות הצטיינות עבור כל אלה עכשיו — וודאי שאקח.

אצלנו בצפון, אחרי וורקוטה, מפקד המחנה שלנו ששמו היה מעניין במיוחד — פרבינוס* קראו לו — ושהיה קרוב משפחה של נהג קטר מוכר שסטאלין בעצמו לחץ את ידו, אהב להזור ולומר לנו לפני פיזור המסדרים: ככלות הכול, לכל אדם טובי־י, אסיר או לא אסיר, יש זכות למקום מתחת לתל.

זו היתה דרך ההתבדחות שלו. במקום "מקום מתחת לשמש" — "מקום מתחת לתל". כלומר בבית־הקברות של המחנה. שמש הרי בכלל לא היתה לנו. עשרה חודשים חורף וכל היתר — קרץ. בערך כמו בקולימה. אז איזה מקום מתחת לשמש כבר יכול להיות?

ואני, בתור קברן, היתה לי הרבה עבודה. אתה מכיר בודאי את אימרת המחנות: "מי שאינו עובד אינו אוכל". אני עברתי ולכן האכילו אותי. איש לא נשאר אצלי בלתי קבור. את כולם הבאתי למנוחה נכונה מתחת לתל. את כולם, בלי יוצא־מקל־הכלל.

בשנת חמישים קברתי נערה יפהפיה אחת. ואריה. יפהפיה רוסית אמיתית. שער משי זהוב. גזע עץ מעץ אותה בעת עקירת יער. לא היתה בת עשרים אפילו. ממש ילדה. והשער הזה. לא היה לי חשק לקבור אותה. עד־כדי־כך יפה. אתה וודאי מבין שאצלנו שם לא טיהרו ולא רחצו. שלט־קרח קטן וממוספר הצמידו אל הרגל וגמרנו. אבל היא היתה כל־כך נקיה, כאילו משיש. רק מעוכה בגובה, במקום בו פגע העץ ונקב קטן בחזה, בנקודה בה דקר אותה השומר בכיוונו, כדי לכדוק. ממש כמו אצל ישר, סליחה על הביטוי.

הוואריה הזאת היתה בתו של גנרל מפורסם — מייסניקוב — שגר במוסקוה. היא קיבלה בסך־הכל עשר שנים על בריחה. אתה מבין? סיפיה בדיחה על השלטון הסובייטי וקיבלה עשר שנים. יכול להיות שהיתה יוצאת מזה לולא העץ הזה, אבל מה טעם לדבר עכשיו על אילו ואולי...

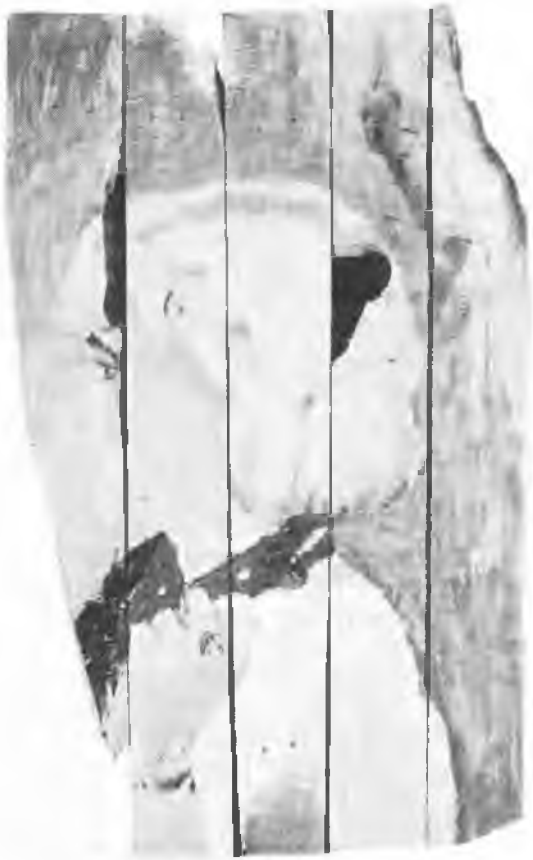
משום־מה התחשק לי לזכור את מקום קבורתה. לסמן אותה. בעצמי איני יודע למה. הרי לא האמנתי שפעם אצא משם חי.

קברתי אותה בקצה בית־הקברות. במקום בו מתחיל המדרון של התל. שם, מתחת לאבן הדומה לפרה הרובצת על הארץ. כי איך קברנו? לא סימנו על הקברים — מי הוא מי. זה היה אסור עפ"י התקנות. במתנת־ריכח אחרים היו תוקעים לפעמים יתד עם שלט ועליו המספר האישי. אותו שלט קטן כמו זה הנקשר לרגלו של המת.

אבל מפקד המחנה שלנו — פרבינוס, אסר על־כך.

ובכן, אני את ואריה קברתי ואמרת את התפילה היהודית שלנו, הרי בסופו־של־דבר כל בני־האדם שווים ולכל אחד אותו אלוהים, לא? ואת הקבר סימנתי, ומשום־מה זכרתי. אלוהים יודע למה.

ב־1953 פשט המשופם את רגליו, וב־1956 כבר הייתי בחרץ. טיהרו אותי מכל הסעיפים, אפילו מסעיף הכונדריס. נסעתי או למוסקוה. ידעתי לשם־מה. במשך שבועיים חיפשתי את הטלפון של גנרל מייסניקוב. טלפון של גנרל בשדות פעיל לא קל למצוא במוסקוה, קל וחומר כשמדובר באחד כמוני — קברן שזה עתה הגיע ממחנה־ריכח. אבל זמנים אלה אינם הזמנים שהיו, ולי



היה אישור בידי בו נאמר ש"ישבתי" בטעות. הלכתי למשרד ההגנה, ושם הריצו אותי ממקום למקום, כאילו הייתי תרנגולת. אולי חשבו שאני מרגל. מי יודע?

ואני הצגתי לעיני כל את האישור שלי ושאלתי על גנרל מייסניקוב. ועל השאלה — לשם מה הוא נחרץ לך? — אף לא מילה. לו סיפרתי, היו סוגרים אותי שוב, וגם את הגנרל בעצמו. לכן אמרתי — בעניין אישי בעל חשיבות עליונה, והייתי מציג את האישור שלי.

בסופו־של־דבר נחננו לי את הטלפון שלו, ואני צלצלתי אליו ואמרתי — אודת גנרל, אני הוא זה שקבר את בתך. הוא שתק רגע ואחר־כך אמר: לא יכול להיות.

וכי למה לא יכול להיות? למה יש בכך משהו בלתי־אפשרי כל־כך? לא אותו שאלתי, כמובן, אלא את עצמי, ולגנרל אמרתי: אני יהודי מאמץ וקברן במקצועי, חיה יכול להיות. אז אמר לי שיבוא אלי ויסע אותי אליו. לא אחחיל לתאר לך איזו דירה יש לו. בשביל מה זה טוב?

הוא הושיב אותי ליד השולחן וציווה עלי: ספר את הכל. ואני סיפרתי לו הכל. לא תאמין, הוא בכה, ואני ליטפתי אתג בו. הוא שאל: אתה יכול להראות לי את מקום הקבר? אני אקבל אישור להעביר את העצמות ולקבור אותן בבית־קברות במוסקוה. עצמות אמר, באילו עצמות מדובר צפונית לוורקוטה? אנשים נחים שם באדמה כמו שביבי עץ. אפילו התולעים לא יכולות לחיות בקור ההוא. כמו ממותות מאובנות שוכבים.

אני הסכמתי. הרי לשם־כך חיפשתי אותו. הסכמתי ואמרתי: אני קברתי את בתך ואני הוא שאוציא אותה. אבל, אודת גנרל, שם, מתחת לתל, שוכב יהודי זקן אחד, אדם קדוש שאנחנו מכנים בשם "צדיק". ובשבילו, בשביל צדיק כזה, לשכב שם, סליחה על הביטוי, בין גויים, זה אסון נורא. אני מבקש ממך, אודת גנרל, הרשה לי לחשוף גם יהודי קדוש זה שלנו.

הגנרל הקשיב לי בתשומת־לב ואמר: אני מרשה. ואז קיבלתי אומץ ואמרתי — אבל אפילו לך לא ירשו להוציא משם יהודי. איך טעם לבקש. בוא ונסכים בינינו שאני אחשוף אותו כשקט ואת עצמותיו גניח בתוך הארון של בתך, יחד עם עצמותיה, ובמוסקוה, אקבור אותה בבית־הקברות היהודי, בין אנשי. מעשה חסד גדול יהיה זה מצדך, אודת גנרל.

הוא התבונן כי כאילו הייתי מטורף שנפל עליו ישר מן השמיים, אבל אחר־כך חכך בדעתו, ואמר: בסדר. אני מסכים.

היינו אמורים לטוס כעבור שבוע. קניתי ארון מתים גדול. הגדול מבין אלה שהיו למכירה. בארון כזה ניתן היה להניח אפילו ארבעה אסירים, ולי נחרץ היה רק הצדיק האחד אותו קברתי כמו יד ביוני 1948.

על־סף הנסיעה צלצלתי לגנרל מייסניקוב ואמרתי לו שקניתי ארון מתים ושחבל בסדר. למחרת אמורים היינו להיפגש ולטוס לוורקוטה, להביא משם את בתו ואת הצדיק שלנו.

כאושר לילה מת הגנרל מייסניקוב מהתקף לב בדירתו. הלכתי לבית־הקברות, השלכתי חופן אדמה אל תוך קברו ובכיתי על הארץ צדק שבחיים.

* השם נגזר מהמלה הרוסית — פרבט שמשמעותה, בן היות — להמית, לשטן, להרוג רבים, לקטוע, להפסיק וכד.

טרור והמדינה

עמר ברטוב

אל הוועדה המתרחשת במחוזותינו דומה שכבר התרגלנו. טורני סביבה קורים רבים של הצדקות והצדקויות, שילבנו אותה במערכות האין בריחה, ה'מה אפשר לעשות' והעולם כולו נגדנו המוכרות לנו, התאמנו לה אוצר מלים נוח לעיכול של 'דעל-פנים' ומתפרצים, 'דכר מהומות', עוצרים 'סגרים', קיבלנו את האבסורד שירי באוריר הורג, שערכי בן שתיים עשרה הוא 'ציר' ואילו חייל חמוש המסתייע במערכת אדירה של כלים-משחית ולוגיסטיקה אינו אלא 'אתר מילדי' היורה אך ורק לשם הגנה עצמית, וכסופו של דבר אימצנו את ההשקפה שגם מרדף כסימטאות אחר זאטוטים המסתמים בגפיים שבורים או בגולגולות מנותצות, מהזה משום 'שמירה על ביטחון המדינה'. מגננת המושגים החדשים שטרחנו להקים סביבו כחיץ מפני הוועדה גילתה גמישות רבה יותר מכדור-הגומי הפלסטיק הקטלניים של חיילינו. מה'עדה, שרוב רובנו קרובים יותר אצל כיסו המתרחקים במהירות בהשפעת יחמותיו המהפכניות של שר אוצר סוציאלי-קאפיטליסטי מאשר לאירועים המתרחשים ממש מעבר לקו האופק, עשרים דקות נסיעה מכל נקודה על המפה כמעט, וביעתיים, למרבה המזל, אין הסודים ואנשי המילואים מרבים לדבר על 'חיותיהם שם', מעבר להררי החושך. באמצעות תרגילי הדחקה גיאורפסיכולוגיים למדנו לחיות לצד הוועדה, ללעוס כריך מול כתבה טלביזיונית אקראית על עוד ילד 'הרוג' (בידי מי?), עוד חנוק שנתנק מרמתן גז (שהשליך מי?), עוד עובר שהונפל (כיצד?), עוד אישה שכל גופה כחול מחבטות ועוד גבר חולה שהוכה פשוטו כמשמעו למוות (אבל לא בידי החיילים שנאשמים בכך אלא בירי אחרים), עוד כמה עשרות בחים שפוצצו ועוד משפחות שהושלכו לרחוב (באופן חוקי, כמובן), עוד כמה אלפי עצורים ללא משפט במחנות ריכוז בהמים (ששום בוג' לא יוכל להם), ואנו ממשיכים ללעוס, האוכל לא נחנק לנו בגרון, ואם עוברת בנו צמרמורת לרגע מיד אנו מגבידים את החימום ומתלוננים על החורף הקר, חברת החשמל, הבידוד הלקוי בריחתינו.

לרידנו, שום השואה אינה מתאימה למצבנו, שום הקבלה היסטורית אינה מסבירה דבר. אצלנו מצב מיוחד שכזה, ואין ללמוד מניסיונם של אחרים דבר, גם לא מנסיון העבר שלנו עצמנו. ואם כך, אין בעצם מה לומר, חרץ מאשר לעבור עוד יום, לרחן אולי באיחודי האתמול ולקוות שמתר כל זה יעלם וחסל, או לפחות שיפסקו להציק לנו עם ריווחים על המתרחש. ואמנם, בהדרגה נהינקות הידיעות לעמדים הפנימיים, יורדות מכותרות 'מבט', נעלמות משיחות יום שישי. מה כבר אפשר לחדש כאן? עוד ילד 'הרוג', עוד 'פעולה יזומה', עוד מטע עצרית עקור, עוד בית שפוצץ? למי כבר יש כח?

אלא שאם להדות על האמת, אין כל ייחוד במצב הנוכחי. מארקס אמר כי כל דבר מתחוש בהיסטוריה פעמיים: בפעם הראשונה הוא טריגריה, בפעם השניה הוא פארסה. כל המתבטן במעט ניתוק במתחולל כאן, כל המאין לביטויים החדשים עם קורטוב של זיכרון היסטורי, אינו יכול להתנער מתחושה עזה של 'נדיה' ודי, את זה כבר ראיתי ושמעתי בעבר. אלא שהפעם הדברים כמעט פאתטיים באנכרוניזם שמצין אותם, ותחושת המשתתפים, כאילו הם נוטלים חלק בדבר מה חדש ומיוחד, דבר מה שאינו ניתן להסבר אלא אך ורק בתוך הקשרו הוא, כמעט מעוררת דממים. תל-כן, במקום להשחית את זמנו על דממים שאינם במקומם, כדאי אולי לבחון את המצב לאשורו, ולהפעיל מעט את השכל הישר שמעצבי המדיניות שבקרבנו טוענים בחוקה רבה כל-יך למתנפול עליו ומפגינים בה בעת

ובעקבות רבה כל-יך ניתוק מחולט כמעט מתכתוביו. מה שמתרחש כאן, כמובן, אינו אלא מלחמה שיחודי לאומי. כל הדיט שקרא ספר היסטוריה אחד על תולדות אירופה והעולם השלישי במאתיים השנים האחרונות יפתח לגלות שלא אנו ולא הפלסטינים לא חידשו דבר. גם לא בתחושת המקוריות וכרגיל, אנו הישראלים מפעילים נגד הפלסטינים את אותם אמצעים ונוקטים באותם מושגים ששימשו את הבריטים נגדנו לפני ארבעים שנה. לחמי החירות של פעם הפכו למחלי הטרור של היום (כמו שהקולוניאליסטים הבריטים של פעם הפכו לתומכי השיחורר הלאומי של היום). בעיני זה, כאמור, אין חדש תחת השמש ומותר ללמוד מן העבר על מנת שלא לחזור באופן כפייתי כל-יך על כל שגיאותיו.

קיים דבר מה יוצא דופן במצב ככל זאת. מלחמת השיחורר שלנו לפני ארבעים שנה, ומלחמת האנוש-שיחורר שלנו נגד הפלסטינים כיום, שתיהן כרוכות ללא הפרד עם אידוע אחר, חריג תורה הרבה מעבר למה שהיסטוריון, תיאולוג, פילוסוף או פוליטיקאי כלשהו מסוגל להבינו. מאז השואה נופשים בעינינו כל אויבינו כממשיכיהם הישירים של הנאצים. הפרוספקטיבה הנאצית מעוותת את כל זוויות הראיה שלנו, מתכלת בכל נסיונות הנרמליזציה הלאומית הפרטית של כל אחד מאיתנו, חותרת מתחת לארשויות הניצון הראציאליות של כל יהודי (הראוא עצמו ככזה) יהיה היכן שיהיה, ובחודא כמדינת ישראל. כל מי שנבדנו הוא בהכרח איום על עצם קיומנו ומחוללה בכוח של עוד שואה. לא רק הסיכוי להשוות את עצמנו לגויים מקשה עלינו להבחין בתקרמים הרבים למאבק הלאומי הנוכחי, אלא גם הזוועה הגדולה מכל, השואה. למרבה האירוניה, דווקא אימת השואה מובילה אותנו ליצירת התאים לאסון לאומי נוסף.

הפרדוקס הוא שבעוד אנו מנסים להציג לעצמנו ולאחרים את המתרחש כאן כדבר מה ייחודי, נערך בימים אלה ממש נסיון רב היקף, החובק גם את הימין וגם את השמאל הגרמני, להראות כי השואה לא הייתה ייחודית כלל ועיקר, וכי שושיה נעוצים כשורה של תקרמים היסטוריים, נסיונות ג'נוסידי של אינדיאנים וארמנים וקולאקים, כמו גם, לאחר המלחמה, מעשי רצח המוניים בדומה לאלה שבצע משטר של פול פוט בקאמפוצ'יה. אנחנו מקלים על עצמנו באמצעות הייחודי (המאבק הלאומי כנינו וכין הפלסטינים שאין בו כל ייחוד מהותי) הנעוצ עברנו בייחוד קודם (השואה הייחודית באמת, לא רק לנו אלא לתרבות המערבית ואולי אף האנושית כולה), וטוענים שאי-לכן לא ניתן לגזור מן העבר דבר על ההווה שלנו, לא ניתן לדרוש מאיתנו מאומה, לא ניתן להאשימנו בכלום, או בקיצור, אין לאיש הזכות להטיף לנו מוסר; ואילו הם מקלים על עצמם באמצעות עידועו של ייחודיותה של השואה (באמצעות השוואות לוועות אחרות ורכות, שלמרות אימתן, אין בהן לשנות את היזת השואה שיא כל השיאים בהרג תעשייתי חסר תקדים הוגמה של בני-אדם), וטוענים בזאת ליחס שווה כאל שאר האומות. ככל שעיצוב הזהות הלאומית מקל לזכר השואה, כן מחייבת הזהות הלאומית המתחדשת כרמניה להשכיח את העבר הקרוב, להרחיקו, לנרמל אותו.

מרכיב חשוב לא פחות בנסיענו להציג את המאבק הלאומי הנוכחי כאיחוד ייחודי הוא התעקשותנו על הגדרת היריב כטורדיסט, שמתוקף ההגדרה אתו ראי לכל שיג ושיח עימנו. אלה המבצעים פעולות טורד אינם ראוים אלא ל'חסול' (מחבלים), 'השמדה' (של חוליית אויב), 'טיהור' (של קניי טורד). אלה אינם ביר

אדם, אלא שרצים שיש לכערם בכל אמצעי שהוא. גם כאן אין כמוך כל חירות. החוק הבינלאומי עומד לצידנו. מאז ומעולם הגדרו מדינות את אלה שפעלו נגדן כטורדיסטים. על פי אמנת האג הינבה, פרטים הפועלים נגד צבא לאומי אינם ראוים ליחס של חיילי אויב אם אינם לובשים מדים, אינם משתייכים לאירגון גג, ואינם נושאים את נישקם בגלוי, תנאים ההופכים כמובן את פעולתם של לחמ-מחרחר לבלתי-אפשרית. על-כן, לדוגמה, קציני ההדורמאנט שהוציאו להורג אלפי פרוטונים איטלקים בשלהי מלחמת-העולם השניה יצאו זכאים במשפטיהם: פעולות ענישה מסוג זה חוקיות לחלוטין. אך ברגע שהפרט מופעל בידי מדינה, קשה ביותר להגדירו כטורדיסט, גם אם הוא מבצע מעשי פשע רבי-היקף יותר תוך שימוש באמצעים האוירים שהמדינה מסוגלת להעמיד לרשותו. על-כן היו משפטי נירנברג מפורקים ביותר מבחינת החוק הבינלאומי, והיו למעשה עשיית צדק בידי המנצחים. הפושעים שנשפטו בנירנברג פעלו כחלק ממדינה מסודרת ומילאו את הוראות מנהיגיהם, תל-כן לא ניתן היה להגדירם כטורדיסטים. מכאן שלא היתה בריחה אלא להחליט על הגדרה חדשה ומעורפלת לעילא של 'פושעים נגד האנושות'. ופשע נגד האנושות, האם הוא מתמצה בהרג של חמישים, או בא לידי ביטוי רק בהרג של מיליון ילדים? האם האנושות כוללת גם את היריב, או רק את אזרחי? האם הרג באמצעות גז הוא פשע נגד האנושות, והרג בכדורים עדיין אינו ראוי לדוגה 'צבחה' כל-יך פלילית?

ראוי לזכור אם-כן שטורדיסטים מוגדר בידי המדינה כאדם המערער על הלגיטימיות של הסדר הקיים ותוקט באמצעים אלימים נגדה. בעיניו אין הוא טורדיסט כלל ועיקר. במצב זה גם אין כל חלוקה אוטומטית של מוסריות: אפשר שהמדינה מבצעת פעולות פליליות, ושה'טורדיסט', כפי שהיא מגדירה אותו, נלחם בה בגלל אופייה הקרמנילי. הפרוטונים האיטלקים החוסים, הריסטאנס הצרפתיים, לחי' ואציל' ההנגה, אירגוני השיחורר ההודים, הקניטיים, המאלזיים, הפליגי האלגריא, וכן הלאה אינפסוד רוגמאות, כולל כמובן אש'ף, הוגדרו בידי המדינות שנלחמו בהם כטורדיסטים. מן הרגע שפעלה בידם לסלק את הכובש, הפכו לגיטימיים לכל דבר. הצבא הצרפתי נאבק במשך שנים בפליגי תוך סירוב עיקש לנהל עימו כל משא ומתן, ואילו עתה מקיימת צרפת יחסים נורמליים עם אלג'יר. אך כל-יעודו נמשכה המלחמה, נחשבו מעשי הצרפתים (שהובילו למוותם של כמיליון אלג'יראים) ללגיטימיים, ואילו מעשי הפליגי (שהביאו למוותם של כ-20,000 צרפתים) למעשי טורד. שהי בדרך-כלל, בכל הנגע ליחסי עוצמה יחלת השמה, המדינה חוקה הרבה יותר מן הטורדיסט: בידה המפציצים התותחניים, הכסף הקשורים הבינלאומיים, האירגון הניסיון. בהפעלה טורד מלמעלה, היא יכולה לפגוע במספר רב יותר של בני-אדם ובלגיטימיות רבה יותר לטען לצדקיותו. החוק עומד לצידה גם בוועות הקשות ביותר, משום שהחוק ניתן למדינת ולא לפרטים.

גם אצלנו מרכיב לרבר על כך שאש'ף הוא לכאורה 'אירגון הטרור הנורא ביותר בהיסטוריה', אירגון לא סימפטי ביותר. טענות אלה נשמעות בימין (בנימין נתניהו) ובשמאל (עמוס עוז). כמובן שאין להן כל שחר, והן מעידות או על כוחות מדיאנה, או על נסיון להסתתר מאחורי הצהרות שמצדיקתן ידעים את כוחן הרטרורי בה בעת שהם מכירים באי-נוחתותן. ההיסטוריה רצופה דוגמאות של טורד שהופעל בידי מדינות, וטורד שהופעל נגדן, שמחירו בקורבנות היה גבה. לאין-שיעור מזה שגבו מאיתנו הפלסטינים, ואנו מהם. גם בעיני המספרים אנו לא מיוחדים כלל וכלל. אלא שלמעשה לא לזאת הכוונה. עבנתנו ה'טורד' הפלסטיני הוא אמנם הנורא מכל, האת משום שיש בו משום עידועו על הלגיטימיות שלנו. לכן יכול אדם בשימה אחת להתנגד לטורד בכל מאחד ולזכור בוטסטליה את אירגוני הטרור של היישוב לפני ארבעים שנה. ההתנגדות אינה עקרונתית כלל-ועיקר, אלא אך ורק נגד זה שפועל נגדך. איה-כ, הנשאת כדגל המאבק בטרור הבינלאומי, הרגה כשישה מיליון רייטנאמים בהפצצות טורד אימתניות לפני פחות מעשרים שנה. כל עוד אתה המדינה, וחולת הוא הכבוש, אתה מתנגד לטרור. אך כשאתה היית כבוש, וחולת היה המדינה (הגרמנים בצרפת, הבריטים בפלשתינה), תמכת בטרור. או במלים אחרות, אתה כע



איור:
אברהם עייש

בנסיגה חריצנית, אלה הוראים בכל ערבי פושע ככוח
ובכל אדם המוכן לפשרה בוגר במדינה, ואלה
המתחילים להתייחס לצה"ל כאל צבא קלגסים ואל
המתנחלים כאל כנופיה של טרוריסטים. שלישיית אנו
מוצאים את השפויים לכאורה, החושבים עצמם
לראצייתלים, נרשאי דגל המוסר, לא של עצמם אלא של
המדינה. למשל: MAKE PEACE & NOT LOVE,
קובע עמוס עוז, וכוחנו כמתן שהנה הוא, בניגוד
לשמאל המתפיף, ובניגוד לימין הפאנאטי, הוא, שהיה
מסוגל בעבר להיות גם קצת שלום-עשיו וגם קצת
גוש-אמונים, הוא יציע לנו את הדרך הנבונה היחידה,
המפוכחת. ומה זאת-אומרת עשה שלום ולא אהבה?
שלום הוא אקט רציונלי, אהבה היא דבר-מה אמרציונלי.
אנחנו, הוא אומר, את עצמנו צריכים לאהוב, לא אותם.
הם שפלים, ואילו אנחנו ארזים לאהבה. ורק כשם
הנרקיסים השוכנייבטי הבוטה הזה כדאי לנו, ראוי לנו,
לעשות שלום. הוא הפוליטיקאי המפוכח, הוא אינו
עוסק בענייני מוסר ורגש, הוא עם הפנים קדימה.
פתיקציה משונה מעט לסופר שרכש את מעמדו הציבורי
לא בזכות מעשיו אלא בזכות כתיבתו, על מה אם לא
על אהבה, רגשות, מוסר.

עד כמה התעקמה זווית הראייה שלנו יעידו תגובותיו
של ראש-הממשלה לטענות הצנחנים. אנו, הוא אומר,
נשנא את הפלסטינים על שהם גורמים לנו להרוג את
ילדיהם. קלישאה, כמובן, ציטוט מסולף של דברי
גולדה מאיר, שכבר הם העידו על תחילת העיוות.
אצלה, לא סלחנו לערבים על שהם גורמים לילדנו
להרוג. אצלו, אין המדובר עד על ערבים, אלא על
פלסטינים; לידנו הפכו לחילים; וההרג, לעומת זאת,
הפך להרג של ילדים. אצלה, לא סלחנו; אצלו אנחנו
כבר שונאים. אלא שלמעשה מתחללים כאן שני
תהליכים: מחד גיסא, אנו שונאים את היריב, משום
שהוא טרוריסט, וגם אם יחול מזאת, גם אם מעשי
הטרור שלו מסתמכים בהטלת אבן כבד ואטוט, גם אז
הוא חיב, ממש חיתי לנו שישאר טרוריסט, משום
שאו הכל מותר, וחלילה לו להתחמק מהגדרה נחזה זו
שבה כרכנו את כל מעשיו, אישיותו, נימוק הקיום שלו.
מאידך גיסא, למדנו סוף-סוף גם אנו מה משמעותה של
אותה באנליות של הרשע שייחסנו עד עתה לאחרים.

הכל נהיה גמיש, המספרים, הקטגוריות, הפקודות.
חילינו יורים כשנשקפת סכנה לחייהם, וגם כוונה
להקים מחסום היא סכנה. חילינו יורים כטרוריסטים,
גם כשאלה ילדים בני שתיים-עשרה. טרור הוא טרור,
בין אם הוא טבח של אזרחים (שלנו), ובין אם הוא
התקוממות נגד כובש (נגרנו). ליד יהודי הוא ליד גם
ערב גיטור, אם לא כשהוא כבר במדים. ליד ערבי אינו
ליד גם אם עדיין לא למד קרוא וכתוב. חמור עוד
יותר, אנו עושים את שאנו עושים כי אלה ההוראות.
ראש-הממשלה מרצה מן העבודה שהחיליים שהתלוצו
המשיכו בכל-זאת לתפקד, הינו למלא אתן ההוראות
שעמדו בניגוד למצפונם. הרשע, אם כן, אינו זקוק עוד
אפילו להגמשת הקטגוריות, אלא רק להוראה שתזיר
למבצע להוציאו אל הפועל. מכאן שגם אם נחול,
נעשה זאת בגלל ההוראה מלמעלה בלבד, של המפקד,
של ייחוד המדינה, או של אלה העומדים מעליה,
במקרה דן, ארה"ב ובריה"מ. ממש כשם שלולא היו
אלה במצא, אפשר אף אפשר שהיינו נקטים באמצעים
חמורים עוד יותר שבינתיים מונעת מאיתנו דעת הקהל
העולמית את ביצועם, למרבה המזל.

העצוב ביותר הוא אולי שאת המחיר נמשך לשלם עוד
זמן רב, בין אם נמשך ובין אם נחול. כל מי שסובב
בתוצות הערים, בכבישים, כל מי שכא במגע עם
רשויות השלטון, עם פקיד עירייה, עם תלמידים בבית
ספר, עם שוטרים חזילים, יבחין (אם עדיין נותרה בו
רגישות כלשהי) בהתערבות מאסיבית של היחס אל
הזולת, של נורמות התנהגות בסיסיות, של כיבוד האזרח
ושל ערכים החורגים מיחסי עוצמה. כל מי שניסה
לחצות כביש במעבר חצייה עם עלות חנייה, וכמעט
שנידחס בידי אישה צעירה שגם במכתיתה יושב חניון
(שלה), יבין שאין המדובר כאן רק בילדים ערבים
ויהודים, אלא בשלי ישלך, בטובתי הנובעת בהכרח
מרצחן, באלימות המבבעת מכל עבר. מי שחושב
שמוסר הוא מונח שמקומו לא יכינו בישראל אציה קשה
כזו שבה מצאנו את עצמנו אינו מבין כי הישראל אציה
קשה כדיוק משום שאיבדנו חלק גדול מערכה-המוסר
החיתיים למניעתה, ושחברה הנודגת כך עם הזולת ועם

מבחינת החוק, כרגיל במצבים אלה, פעולות הצבא
תמיד חוקיות. הסיבה לכך פשוטה: כל הוראותיה של
שר-הביטחון הן בעלות חוקי חוקי בשטחים, ועל-כן
כל עוד פועל הצבא על-פי ההוראות אלה, הוא פועל
במסגרת החוק. לכן גם חברות חיליים שריסקו את
עצמותיו של ערבי נותרים במסגרת החוק: הם פעלו
על-פי ההוראות. לכן חיל שצפה בהכאתו למות של
ערבי תוך-כד קילוף משותנם של תפוחי אדמה לא
ראה לנכח להתערב: אם הביאו את הערבי לשם, סימן
שעשה משהו; אם כל הקצנים והאפסנאים המשקיים
הרכיבו, סימן שהגיעו לו; וחוק מזה, למי איכפת
ש'החברה מסתלבטים' על איזה ערבי? זה גם חוקי, גם
מוסרי, וגם, בעצם, לא משנה לאף-אחד.
למען האמת, כמו בדוגמאות איתספור אחרות, מתחלקת
החיה בעברה היהודי לשלושה: על ניהול המערכה
מופקדים הטנקורקטים, ודוגמת שר הביטחון, הרמטכ"ל,
אלופי הפיקוד, ובמדיה פחותה: רק מעט יתר, הן
מבחינת שליטתם על האידיעים הן מבחינת אופיים
הטנקורקטי, אנשים כשר-התען, שר-האוצר וראש
הממשלה. כאן אין לדעת פליטיות ולאידאולוגיה
מפלגתית (או מה שיותר מנגה) כל חשיבות כמעט.
היבד החשוב הוא לעשות מעשה, בבחינת "נעשה
תשמע" במקום "ראשית מעשה במחשבה תחילה".
מכאן המצב הפאטטי שבו שר ביטחון שניהל בעבר
מלחמה מתצלחת כרמטכ"ל, ומטכ"ל שכא לכהנתו עם
רעיונות חדשניים על אינון מחדש של הצבא, האלוף
פיקוד 'שמאלני' והרומני, עוסקים ביהול מודפים אחר
ואטוטים בקאטבה והצדקת מעשי טרור מלמעלה
בנימוקיהם של כל צבאות הכיבוש בהיסטוריה — ציות
להוראות, טרור המציאות, חוסר ברייה, סכנת חיים, וכי
וכי וכי. שנית אנו מצאים את האידאולוגים, מימין
ומשמאל, אלה התומכים בטרנספר אלה התומכים

הקוח הם למען רציון צודק: ואתה הוא הקובע מה
צודק, גם משום שבידך המתופול על המוסר (לדעתך),
וגם משום שבידך המתופול על התוק (אותו אתה קובע
בתוקף היחך השלטון).
ראוי לציין כי לאורך זמן יש בכוחם של מצבים אלה
לערער קשות את אמות המידה המוסריות של כל
חברה. כשעמוס עוז מדבר על אש"ף כעל 'אויב מאוס',
ומתייחס כמובן ליתוכניות הגיוסיד' הפלסטיניות
ולמעשי טרור נגד אזרחים חסרי מגן, הוא נוטה לשכח
למרבה הנחות מספר לא קטן של פרשיות אפלות גם
כצידו הה של המתרס.
כמלחמת הקוממיות גידשו מאות אלפים, כמשך שנים
הפצצנו מחנות פליטים, עשרים ואחת שנים אנו
מחזיקים אוכלוסייה כבדשה תחת הגדרה של חצי (שלא
לומר תת) בני-אדם, ובשנה האחרונה אנו קוטלים
בילדיהם, נשדים חקניהם ללא חסך. אם לשים על כפות
המאזניים את הילדים שאנו הרגנו להם, וזולדים שהם
הרגנו לנו, נצא חייבים. והרג יורים, כפי שאמר המשורר
הלאומי שלנו שהפלסטינים מכירים היטב כל כך, גם
השטן לא המציא את ניקמת דמו השפוף. אבל ילדנו
אינם שורים לילדיהם. ילדנו הנפנעים בהתקפת מחבלים
או קטיושות בגבול הצפון הם קורבנות חפים מפשע.
ילדיהם של פלסטינים שטוח ברובו או בבית כרד
ילדנו מעוררים רק תמיהות, נתן 'מה הם בכלל עשו
שם, מדוע הוריהם אינם משגיחים עליהם, מי מסית
אותם? ילד פלסטיני נחשב פחות בגלל שהוא ערבי
ובגלל שהוא מעורב במאבק לאומי. ילדנו נחשבים
יותר בגלל שהם ילדנו ובגלל שאין לערב אותם במאבק
הלאומי עד שילכו ילדנו ויקבלו רובה ואז יוכלו להרוג
ולא להיהרג. וכמאן כיענו לבינם, גם מיליון חצי
הילדים היהודים שטבחו הנאצים נשקלים — ומול
מספר כזה, מהם עוד כמה עשרות עוללים מתפרעים?

יוליאן סטריקובסקי: אני סופר פולני — השפה היא מולדתי



איור: עודד פיינגרש

אנה גרופינסקה*

אתה דמות יוצאת־דופן בספרות הפולנית. מתקיים כן מה שנראה, לכאורה, כבלתי־אפשרי: אתה כותב בפולנית על יהודים, בצורה אובייקטיבית כביכול, ועמידתך, מתוך הפרספקטיבה הפנימית שלהם. האם שובך אל היהדות קשור בדרך כלשהי בהשקפתך הספרותית?

כן. הספרות מצטמחת תמיד עם הזיכרון. עם שורשי של האדם. סופר חייב שתהיה לו ילדות. זה מרכיב שאי־אפשר לעקוף. האם קראת את "קולות מן העלטה"? שם מתוארת ילדותי בדיוק רב. שיניתי את שמות הוריי, אבל אלה הם הוריי האמיתיים. אבי, למען האמת, לא היה אדם בעל כח־רצון כה חזק כמו רב טוביה. גיבור "קולות בעלטה", אבל היה החלטי. הייתי אומר, אפילו אכזרי בהחלטיותו וכוחו הרצון שלו. היה בכוחו לעמוד בחדר מול כולם.

האם, האם כמו בסיפור, עסקה בבית ובמשפחה? כן, אבל גם במסחר. כל הכתוב שם — אמת ויציב. הדלות, העוני, הצפיפות הנוראה, הפאנאטיות, הכל, לצער, אמת. זאת הסביבה בה התחנכתי, וכנער קטן תעבתי אותה.

שפת־הדיבור הראשונה שלך היתה יידיש. ואיך בכתיבה?

לא, לא כתבתי יידיש. אפילו לא קראתי יידיש. אם כבר — עברית. הייתי בן 12 כאשר כתבתי את שירי הראשון בעברית. שמו היה "דודאים".

ואיך למדת פולנית? הרי הוריי לא דיברו שפה זו. פולנית לימדה אותי אחותי, מאריה, שהיתה יפה להפליא וחכמה מאד. ומה שקיבלתי ממנה ומה שאני חייב לה הוא אולי הרבר הגדול ביותר שזכיתי לקבל ממישהו אירפעס בחיי.

בשנים ההן, לפני מלחמת העולם ה־1 היה סביר להניח שמוקד משיכה תרבותית, עבור תושב גליציה, תהיה גם התרבות הגרמנית. מדוע בחרת אתה בלבוש ולא בווינה?

לבוב השפיעה על הנוער היהודי יותר מווינה. זאת היתה עיר נפלאה, עליזה, עיר מרכז־אירופית אמיתית.

האם חזרת לשם אירפעס? ב־1955 נסעתי עם משלחת סופרים לבריה"מ, לרגל

* אנה גרופינסקה. עטונאית פולנייה המשתתפת בעיקר בעיתונות החוץ־מימסדית מיסודה של סולידאריות, והשוהה בימים אלה בארץ. השיחה נערכה במרץ 1987 ופורסמה בסמוך לכך ככתב־עת חוץ־מימסדי בשם "זמן התרבות" בהוצ' "סולידאריות לוחמת" בפוזנן.

לקראת ביקורי של סטריקובסקי בארץ. מצאנו לנכון לתרגם שיחה זאת ולהביאה. תוך קיצורים מסוימים, לקראת העברי. * סופרת פולנייה ("הקשת") שהיתה מקורבת לקרמלין בזמן המלחמה. מבני־טיפוחיו של סטאלין.

העניקה של היהודי החקלאי ובעל־המקצוע, חוץ שאיפה להפוך אותו מסוחר ורוכל לאדם פרודוקטיבי. תנועה זאת חונכה אנשים צעירים לקראת הגירה לא"י. הורי אני ושכמותי רצינו בכל מחיר להיעקר מן הגלות, מן העיירה. רצינו להתנתק מהחיים היהודיים כפי שהיו עדיפה. להחליף את הגלות בארץ משלנו. להמיר את היידיש בעברית. אבל כמובן, בתנאים ההם, בשנות העשרים והשלושים, לא היה בכוחה של הציונות להגשים את האידאלים שלה, ולכן המירו אותה יהודים רבים בקומוניזם שנראה להם כדרך נכונה יותר לפיתרון בעיית הגורל היהודי. רוב האינטליגנציה היהודית תמכה אז בקומוניזם. אני למדתי עברית וחשתי במפורש יהודי.

מה זאת אומרת?

אני לא בעד קומוניסטיזם. אני בעד מודעות לאומית. אין לי שום־דבר נגד קומוניסטיזם, אבל היא נוגעת רק באלה המודעים ללאומיותם. ליהודים חסרה הלאומיות זמן רב מדי.

איך קרה שהמרת את הציונות בקומוניזם?

זאת שאלה סביבתית. גרתי במעונות הסטודנטים בלבוב, ולמרות שהיו שם לא מעט ציונים, מצאתי את עצמי בקבוצת בני־נוער שאהדה את הקומוניזם. בעיקרו של דבר בחרתי בקומוניזם משום שהוא ענה לצרכי.

???

סיימתי את לימודי הפולנית שלי ורציתי ללמד בגימנסיה, אבל לא היתה לי שום תקווה לקבל שם משרה. בבריה"מ לא היתה או שום אנטישמיות גלויה. בפולין היא השתוללה. חרץ מוזה, נרשא א"י נראה בכירע. יהודים ירדו ממנה בהמוניהם. כך שהייתי בעד קומוניזם בפולין. פשוט הייתי מקבל אז עבודה. ולא רק אני, גם יהודים אחרים. נאמר לי, שבבריה"מ ישנם אפילו גנרלים יהודים, ובכלל, חופסי משרות גבוהות ביותר. לרוגמא — לאזאר קגנוביץ. חשבתי, שאם קיימת מדינה קומוניסטית בה מסוגלים יהודים לתפוס עמדות כאלה, צריך להיות קומוניסט.

האם באמת כדאיית בלבד?

היתה, כמובן, גם אי־אולוגיה בה האמנתי, אבל לא הייתי רוצה להסתחר מאחוריה היום. זה היה עניין עמוק אצלי. על נושא כזה לא מתוודים... ובכלל — זאת — כדאיית! כי אם נותנים ליהודים עבודה...

אמרת פעם שיהודי שהופך לקומוניסט, חדל להיות יהודי. למה התכוונת?

אז התכוונתי לכך שהוא מתכחש ליהדותו, לשפתו, לארץ־ישראל, לאמנתו.

יובלו של המשורר האוקראיני איוון פרנקו. כשחזרנו, הרך לבוב, ביקשתי שיתעכבו מעט בסטרי. כתבתי על־כך בסיפורי "שם פרטי".

בסיפור הזה חחר הגיבור ואומר: "שם אין כבר דבר לא חיים ולא מתים".

חשפתי בו את עין־הקבר. כתבתי על הנהר. על הזמן שגנע את הנהר. מזה השתמע — קומוניזם. אבל אני לא בטוח שהכל עמדו על־כך.

זה היה ביקור עצוב... ובייך, האם מצאת אותו? העיר נראתה איום קטנה. מכרזת. מלוכלכת.

נכנסתי לבית הישן. על הסף, בולת, עמדה אישה רוסיה וקרצפה תרווד ענקי.

— מה אדוני מחפש? — שאלה.
— כבר כלום — ענית הלכתי.

האם זיהית את המקום בביתחון? לא, זה היה מקום זר.

האם היית אומר היום שהיתה לך ילדות מאושרת? לא. לכן רציתי לעקור את עצמי משם. אבי נהג לומר שכבר ברחם אמי הייתי אחר.

האם עבור ילד שסביבת גידולו היתה עצובה ומכוערת, נראו החסידים כהתגלמות הרוע ושמתח החיים?

לא, הם חיו בעולם סגור משלהם ולא הבינו דבר מהקורה סביבם. בספרי הצגתי חסידים דקדנטיים. לא את אלה של הבעש"ט, השמחים ועם־זאת נאורים, חדורי השליחות, הצדיקים, שאותם מתאר מרטין בובר.

לחסידות היתה משמעות אדירה כשהיא הופיעה במאה ה־18. היא הפכה לרת עממית אמיתית שמאמיניה התנגדו לסמכותו של התלמוד. מכאן והלאה לא המדע אלא האמונה הבלעדית אמורה היתה להכריע בדבר ערך האדם. אבל השקפה זו התנוונה כמשך הזמן. שכן תפקידו של הצדיק עבר בירושה, כמו בשושלות מלכים, דה, כידוע, תהליך המוביל להתנוונות. אני תארתי תקופה דקדנטית זאת.

כאדם צעיר, היית ציוני. מה רחף אותך לכך? האם הרגשת צורך לבחור בין הציונות לבין הפולניות? הציונות לא עמדה אצלי אף־פעם בניגוד לפולניות. הרי הציונים דיברו וכתבו פולנית.

אבל הדרישה הבסיסית בנצע הציוני היתה לחזור לשפה העברית.

בן 12 התחלתי לכתוב עברית. הייתי חבר ב"השומר הצעיר" שהיה בעיני ארגון צופי יהודי שחינך את הנוער ברוח העם, בחתירה אל המסורת

שהיה לי מראה שמי מדי. הם האמינו אמנם שאני קומניסט כן, אבל היתה מעין דחייה כללית כלפי. כאשר חילקי למשל את אות ההצטיינות "פולין החופשית", הבל קיבלו אותה זהב ואני...

כסף?
לא. ברוגזה.

האם נפגעת מאד מזה?
בהחלט. הרגשתי רחוי, ואז כבר הייתי ממלא-מקום של העורך הראשי — של רומאן שאבט (שהפסבדטים שלו היה — יוריס). אני זוכר תגיגה שהתארגנה לכבוד האירוע בויליה של וואסילבסקה ליד מוסקוה.

טובת בקבלות-פנים של סטאלין בקרמלין? איך הן נראו?

בקבלות פנים בקרמלין לא הייתי. היה זה סף גבוה מדי עבור רגלי. אבל פעם אחת בחי, ראיתי את סטאלין ממש. זה היה איחוד בלתי-רגיל. כתבתי על-כך. היה זה יום מקסים. יצאתי מהמערכת לטייל. הגעתי לכיכר האדומה, והיא היתה ריקה. זה הפתיע אותי. לפתע ראיתי קבוצת אנשים העולים על גג המחוליאום של לנין. מי יכול היה להרשות זאת לעצמו מלבד סטאלין? ובאמת, היה זה סטאלין, ואחריו, בטור, כל הפוליטביורו אחד אחר השני עפ"י ההיררכיה: מולוטוב במרחק של מטר ממנו, ואחריו ברייה וכל היתר. התחלתי לרוץ לכיוון המחוליאום. איזה אושר היה זה עבורי. בקומניסט לראות את סטאלין חי ממש. ואני רצתי, כמעט נחנק מאושר, קולי נשנק בגרוני מרוב שמחה. לא יכולתי להוציא מתוכי אפילו את הצעקה "יחי סטאלין!" רק שפתי נעו ונפנפתי בידי. והגה נפל עלי מכטו, ובאותו רגע נעמד ברייה לפניו והגן עליו בגופו. ובפני מי? — בפני. ומסביב הופיעו כמו מתוך האדמה עוד אנשים, וברור שלולא נפנפתי בשתי ידי, לו הייתי מחויק אחת מהן בכיס, לא הייתי כיום בין החיים.

האם לא חשת בודד אז?

כן, אבל בעצם כל חיי חשתי בודד. עכשיו פחות. עכשיו יש לי ידידים. אם-כי אני מרכה לשבת בבית. על אנשים מסויימים בסביבתי יכולתי לסמוך גם אז.

ב-1946, בזמן הפוגרום בקלן, היית כתב עתונות בפולין. איך הגבת? את מי האשמת אז, אתה השלטון או את החברה?
את החברה. רק מאוחר יותר נודע לי שהכל אורגן על-ידי שרותי-הביטחון עפ"י הוראה רוסית. התחנכתי בפולין הטרור-מלחמתית שבה פרוחה האנטישמיות. אני זוכר עוד את ההשתוללויות בפשיטיק ובמינסק. האנטישמיות הפולנית היתה, לכן, כשבילי עניין שבשיגרה. כמובן זה לא הפתיע אותי הפוגרום בקלן.

לא חשבת אז ש"נגמר לך" מהעם הפולני?
היה לי קשר גם עם פולנים אחרים.

האם נתקלת באופן אישי בביטויי אנטישמיות בפולין שלאחר המלחמה?
כן, בקללות, בעלבונות וכאימים טלפוניים, כמיוחד בשנות ה-60. וגם כרחוב, בחנות, נתקלתי בחידודי-לשון ובדיחות. במיוחד מצידים של בני דור-הביניים.

מה היתה בשבילך שנת 1968?

אז כבר לא הייתי קומניסט. את פנקס החבר החזרתי ב-1966. אבל כמו שכבר אמרתי, זה היה תהליך ארוך אצלי, שהתחיל במשפט סלנסקי ובמשפטי הרופאים היהודים. ב-1968

רב בעיני.

הרומנים שלך רוזים בדאלוגים. הדמויות מתוכחות ללא הרף, "מוכחות", מפטפוט עם אלהים. הדיאלוג הוא אמצעי לפתרון הקונפליקטים. הוא הזבא במקום פעולה ובמקום איפיון הדמות. האם יש לראות בזאת את השפעת הדת והפילוסופיה היהודית?

המילה היא ישות בעלת עוצמה רבה. היא בבחינת שחרור לנפש. מחזיקה בתוכה אפילו משהו מהאלוהי. בה עשוי אדם למצוא את השלמות — האמתיונאלית והאינטלקטואלית גם יחד. לכן אינני עוסק בכתיבתי בפסיכולוגיציזם ואני מעריך להציג את גיבורי באמצעות שיחותיהם.

עובדיה שלך אומר: "המילה היא נס. היא יתר מקרבן... האלוהים נשען על המילה האנושית". כן. אני מאמין בכך.

ספר איך התפנית בזמנו עם הצבא האדום אל עומק רוסייה.

כרחתי עם הצבא בשלבים. ראשית לקייב. שם פגשתי בוונדה וואסילבסקה* שהיתה אז דמות מטפר שתיים בחשיבותה אחרי סטאלין. היא היתה חברה בסובייט העליון של ברייה"מ. אנחנו היכרנו עוד מלכוב. שאלתי אותה — מה לעשות, הצבא הגרמני מתקרב לקייב. ואנחנו הולכים לקולנוע — ענתה. אז המשכתי לברוח. מקייב לחרקוב ואח"כ לסטלינגרד. כשהתחילו הקרבות בסטלינגרד, כרחתי בספינה דרך החלטה לקייבשב. שם נודע לי על הקמת צבא פולני. הרוסים שחררו את הפולנים מן המחנות וכתרו ברית עם שיקודסקי בה התחייבו לעזור לו בארגון. היתה זו שנת 1941, ואני נסעתי לברוולוק במגמה להצטרף לצבא זה. הרכון רוסי יש לך? — שאל אותי קצין פולני — בבקשה להחזיר.

את הדרכון הפולני לא אחזיר — ענית.

לא קיבלו אותי. קָרַב החורף. בתנאים נוראים, ללא בגד חם, בקרן פתוח, הגעתי לאחבקיסטאן. שם עבדתי כסכל. העמסתי גלילי בורצה. 100 ק"ג כל אחד. לא יכולתי לשאת זאת. אסירים שעבדתי אתם עזרו לי. אחר-כך גייסו אותי לגדוד העבודה. היו אלה גדודים לעבודות כפייה. שלחו אותי לכית חרושת לנשק בפרוורי מוסקוה. על הקירות תלויות היו כרוזות: "מה עשית היום למען החזית?" עברתי על מחרטה אז. הייתי מגיע ראשון ויוצא אחרון לארוחת-הצהריים — מים ועלה-כרוב כתוכם. אחר-כך הייתי חוזר כדי לעשות הרבה ככל האפשר "למען החזית". אבל כשהגיע רגע הסיכום, הסתבר שפועל א. ביצע 150% מהנורמה, פועל ב. — 120%, וסטרק, זה אני — 30%.

המסקנות מזה — מה פיו?

לא טובות. שלחו אותי לסיכור לעבודת העמסה של כרזל גולמי. זה היה חורף איום ונורא. אני בא לשם והם — איפה הדרכון שלך?
אני אומר: הרי נתתי אותו לכם.
התברר שדרכוני הגיע לנ.ק.ו.ד. כי וואסילבסקה חיפשה אותי בכל רחבי ברייה"מ.
אתה נוסע למוסקוה — הם אומרים. עובדת של הנ.ק.ו.ד. העבירה אותי למוסקוה.
כן, הודות לוואסילבסקה, התחלתי לעבוד כמערכת "פולין החופשית" — ביטאון ברית הפטריוטים הפולנים, בתור מגיף. עבדתי שם במשך שלוש שנים, עד חזרתי לפולין ב-1946.

מה היתה הדעה אז עליך כחבר מפלגה?

לא טובה.

למה?

אולי משום שלא הייתי בעל הופעה. אולי משום

את ספרך הראשון העוסק ביהודים — "קולות בעלטה" — כתבת במוסקוה כאדם בשל בן 40, וכקומניסט. אלא שאת התנועת הטראגית של הדמות המתוארת בו, העלית מתוך מיומנות אינטלקטואלית ורגישות אמיתית שלבאורה צריכות היו להגן עליך בפני הדיאלקטיקה הקומניסטית של אז. איך התיישבו הדברים?

זאת סכיזופרניה. סוג של רואלים נפשי.

בדרך-כלל התגייסו סופרים קומניסטים על יצירתם. לכן יש לנו כל-כך הרבה רומנים סוציאליסטיים. הם פשוט לא היו מסוגלים לכתוב על גיבור טרגי בודד בעל קונפליקטים כלתי-פתורים. על כזה שעומד נגד הכל. אלה היו עבורם חוויות בורגניות השייכות לעבר.

אינני יודע איך להתייחס לנחש זה. אני נכנע. אין לי תשובה לפרובלמה זו. זה היה נס, כנראה. את מאמינה בביסים? זה היה נס שיצא לי לכתוב ככה. כשכתבתי, לא חשבתי קומניסט, אלא כנער יהודי קטן שמתבונן בדברים. וחוץ מהכתיבה, הייתי קומניסט כן.

עד כמה שאני יודעת, נח "קולות בעלטה" משך שנים רבות על איצטבת הצמור...

בדיוק 12 שנה. התחלתי לכתוב את הספר ב-1943 במוסקוה, והוא הופיע ב-1955, שנתיים לאחר מות סטאלין. אז התחילה בפולין ההפשרה. מעודי לא השלמתי עם כל מה שהתרחש בברייה"מ בשנים ההן, אבל חשבתי — זאת רוסייה. בפולין זה יהיה אחרת. כך חשבו כל הקומניסטים הפולנים.

ולא חששת שזאת אשלייה עצמית?

לא. האשלייה העצמית פעלה בתקופה אחרת — בזמן המשפטים המוסקוואים (1937) של כוכרין, קמנייב, זינבייב ואחרים. אז לא איפשרתי לעובדות מסויימות לחזור למודעות. האידאולוגיה הפכה אותן לבלתי-חזירות עבורי. על זה כתבתי ב"יחד השחור".

את ה"אימה הגדולה", החזמן האוטוביוגרפי

שלך, כתבת ב-1980 במחשבה להוציאו בהוצאת ספרים בלתי-רשמית, אופוזיציונית, בפולין.

מתי, בעצם, נפקחו עיניך?

למען האמת, לאחר נאומי של חרושצ'וב. אבל רק בשנות ה-80 חשתי צורך ארוך לספר איזה טיפס הייתי.

מה היה עבורך הנסיון הקומניסטי?

משהו בלתי-רגיל בחשיבותו. לעולם לא הייתי הופך למה שהנני לולא הקומניסטים. אני עברתי מבעד לשתי להבות גדולות — זו של הציונות חו של הקומניסטים. הייתי חייב להיטהר מהציונות, כדי להפוך לקומניסט, ולהיטהר מן הקומניסטים כדי להפוך ליהודי וכדי לחזור ולהיות אדם אושכ.

ומהי התוצאה הסופית של ניסיון כפול זה?
סקפטיזם.

יש סוג של גיבור שאהוב עליך. דמות בודדת וטראגית בעלת רגישויות נפשיות שמעבר לממוצע בדרך-כלל, בעלת בעיה פנימית הנוכלת בפאנאטיות ובפיתוי מסויים לטוהר. כאלה הם רב טוביה, אלי ועזריאל.

האם כיום, לאחר שאמונת פאנאטיות רבות, כמו "טוהר למען החופש", הופש בלתי-מנוגבל וטוהר מוחלט, התברר, אתה עדיין חושב שמודל החיים הנפשיים המתוצג באמצעות גבורך, חשוב?

אני סבור, שאדם שעבר דרך הקומניזם, יישאר לעולם סקפטי. ברור שסקפטיזם מוגזמת יכולה להרעיל את הנפש, יכולה בהיסח הדעת להפוך לציניות. לכן, למרות כל מה שקרה, אדם המצליח להתמודד בכוחות עצמו בסיוכות, הוא בעל ערך

רצה גומולקה להגביר את אהבת העם לשלטון ולרכוש את האלמנטים האפלים ביותר שבציבור. לזה יש להוסיף גם את המצב הכלכלי הקשה. האנטישמיות היתה מסכה, לא יותר. פורו אז לכל רוח את המוני האינטליגנציה היהודית, במיוחד את זו מהאוניברסיטאות. פיטרו יהודים שתפסו עמדות חשובות באדמיניסטרציה הממלכתית. העיפו גם הרבה דיפלומטים מן המשרדים הממלכתיים ומשרות הביטחון. על האחרונים אינני חס. כל אלה היגרו מן הארץ. הם פחדו מפרעות, והיה להם ממה לפחד. כי השנאה כלפיהם היתה גדולה. אבל ב-1968 הונחתה המכה במיוחד על האינטליגנציה והתרבות הפולנית. הצרוף שבין פולין לציכוסלובקיה היה מסוכן מאד עבור הרוסים. כל הבלוק הסובייטי רעד בבסיסו. לו היו הצ'כים קצת יותר חכמים, ולא היו חוזרים ומשננים שהם לא יילחמו נגד הצבא האדום, אולי היה המצב שונה לחלוטין.

מן המפורסמות היא שב-1956 חשש חרושצ'וב יותר מכל מהתנגדות הצבא הפולני בהנהגתם של קומאר והובנר. עלולה היתה לפרוץ שריפה. גם מלחמת ששת-הימים היתה מכה קשה לגוש המזרחי. הם לא העלו ברעתם שיהודים ידעו כך להילחם. הפולנים קיבלו מלחמה זאת באהדה רבה. אמרו שהיהודים הפולנים מכים את הערבים של הרוסים.

האם חשבת אז על הגירה?
לא. אני סופר פולני שיכול לכתוב רק בפולין. למרות שאני יהודי, אני חש בפולין כבביתי. כששהייתי תשעה חודשים באמריקה, תקתקתי על מכונת-הכתיבה יום-יום את אותם הדפים. לא הייתי מסוגל להתקדם אף בשורה אחת.

וישראל, האם היית רוצה להיות בה?
הייתי רוצה אבל אני לא יכול. אחרי כל מסע שלי בעבר, כתבתי ספר, ורק בשוכי ישראל לא הייתי מסוגל לכתוב דבר. כל-כך הרבה ניגודים שם, והכל כאוב. למרות ששאלו אותי בישראל מדוע אני לא נשאר. שאלו — היכן המולדת שלך, בפולין או בישראל?
המולדת היא השפה שבה אני כותב. כך נאלצתי להשיב.

כספריך הרבה מרכיבים נוצריים — בדמותו של תג הזקן שירצא יחד עם הכומר למוות בטוח; ב"שליח מנרבונה" מנהלים היהודים ויכוחים בלתי-פוסקים עם הנוצרים ועם המוסלמים. כך גם ב"התשובה, ב"יהודה המכבי" וב"יוד המלך חי". מה אתה חושב, בעצם, על הדיאלוג היהודי-נוצרי?
הוא חשוב מאד. בסיסי הייתי אומר. כיסודו של דבר, רק על בסיס כזה יכול להתקיים דיאלוג פולני-יהודי. לבעיית האנטישמיות ניתן להתקרב, לדעתי, דרך הפן המוסרי, האנושי, ולא דרך הזווית הלאומית. לו אותה הידברות יהודית-נוצרית היתה ממושת קודם לכן, היינו מבינים סוף-סוף שההתנקשות ביהדות היא התנקשות במין האנושי כולו.

מה ההבדל, לדעתך, בין האנטישמיות הטרומ-מלחמתית לבין זו של היום?
הטרומ-מלחמתית היתה מרכיב במצע הרשמי של הכוח השליט. דבר זה ניתן להוכחה בתעודות. את האנטישמיות של היום מכוונים בסתר היממסד והמפלגה. הרעיון של הז'ידר-קומונה מושרש מאד בציבוריות הפולנית וברור שהוא איננו מופרך לחלוטין. הוא מושפע מן העובדה שכמעט כל המפקדים של שרותי הביטחון, למשל, היו יהודים. הם שעצרו את

אנשי ה-A.K. (תנועת המחתרת הימנית הפולנית המונהגת על-ידי הממשלה הגולה בלונדון), למרבה הפרדוכס במיוחד את אלה שעזרו ליהודים.

אני מבינה ששיבתך אל הדת היהודית, היא שיבה אל תרבות ולא אל אמונה.
כן. אני, בניגוד למה שחושבים, אינני דתי. אולי אני אדם מאמין, אבל בהחלט לא דתי. מאמין בעומדי מול הסוד הגדול. מול "סתם" ציפור רגילה שיודעת מה עליה לעשות. זה בדיוק מראה הנט בשבילי. וניסים קורים יום-יום. על כל צעד. לכן חייב להיות על-פני האדמה איזה כוח אינטליגנטי וחיוכי שמכוון הכל...

לעתים הוא אכזרי...
גם אכזרי, אבל אכזריותו נובעת מהתא האנושי. כמובן הרחב של המילה...

האם הציבור היהודי-אמריקאי הוא חסר שורשים בעיניך, חסר אוטנטיות ומונע על-ידי חוסר ברירה, למרות שלכאורה מדובר בציבור חופשי?
יחסי ליהדות האמריקאית שלילי ביותר, וכשאני מציג אותה בספרי כשרופה מבחינה נפשית, זה על-מנת להראות כיצד זניחת המסורת עשויה להרוס את נפשיותו של האדם. קיימת ביהדות זו התגמדות. חוסר יכולת הבחנה בין טוב ורע. להבדיל מהיהודים הגליצאיים אותם אני מתאר באירוניה, אבל לא בדחייה. אפילו החסידים מתוארים אצלי מתוך הכנה וסימפטיה.

מה זה עבורך היום להיות יהודי?
להיות יהודי עבורי זה לא להרשות שישמידו אותי. לא להרשות שיעקרו אותי. למצוא את נוסחת הנאמנות שלי ולהיצמד איתה יחד אל המסורת והתרבות. להיות נאמן לעם היהודי. אני מעריך ומכבד את אלה שהוזרים אל הדת, כי אותה דת מחמירה, אפילו אכזרית, היתה הנשק היחיד ששמר על עמנו כמשך אלפיים שנה. ועוד, חייב שיהיה לך מבט מכוון לישראל. לכן מכאיבה לי מאד תופעת הירידה משם. ביחוד של ילידי הארץ.

איך נראה לך הקונפליקט הדתי בישראל?
זה נורא. החרדים האלה שאינם רואים כישראל מדינה משום שטרם הגיע המשיח. שדורשים הטבות. שיש להם השפעה אדירה על החסידות האמריקאית ובזכותה.
פעם, כיום שיש בערב, על-סף הרמדומים, נסעתי עם חבר במכונית בירושלים, ושני נערים זרקו עלינו אבנים. צעירים מאוד...

מה יחסך לסולידאריות?
הייתי בגדאנסק. בספטמבר 1980. השתתפתי בהפגנה. הרגשתי אחד מההמון. פולני. כשהציבור נשא תפילה, גם אני, יהודי לא דתי, השתתפתי בה יחד עם כולם.

האם הרגשת אז כפעם הראשונה כחיך שותפות בזאת עם אנשים?
לצערי לא. גם בתקופת סטאלין הרגשתי ככה.

תפיסות החיים והיצירה שלך השתנו פעמים אחדות: ציונות, קומוניזם, אנטי-קומוניזם ואקומוניזם נפשי. איך היית מגדיר כיום את עמדותיך?
אני בן 82. כבר לא אספיק להשתנות. אני חייב להישאר אני. כזה כפי שאני. חסיד גדול של חופש העם. פטריוט פולני חם, ויחד-עם-זאת — יהודי.

טרור והמדינה המשך מעמ' 29

עצמה, לא יהיה כה הכח להתמודד עם אותה סיטואציה עצמה. מי שלא איכפת לו שמכים אדם (ערבי) למוות לנגד עיניו, ובטוח שאם המופקדים עליו עושים זאת יש להם סיבה טובה למעשיהם, לא יהיה לו איכפת אם יעשו כך גם לבני עמו, במיוחד אם דעותיהם שונות משלו, אך גם אם לאו, גם אם המדובר בחבר או הורה. משום שאם מכים מישהו, סימן שמגיע לו. בסופו של דבר, אדם כזה אינו מתייחס לאיש כאל כן-אנוש, ומכאן שגם הוא עצמו חרל להיות אנושי. ללא מינימום של כבוד הדדי, אנשים מאבדים בעצמם כל צלם אנוש. הקידבה היתרה שלנו לצידו האפל של הירח, השטחים, אינה רק הסיבה לכך שיש בכל אופן שוני מסויים בין המתרחש שם ובין מעשיהן של מעצמות קולוניאליות ששלטו על ארצות מעבר לימים (אף שהשני אינו בהכרח לטובה). היא גם הגורם להשחתה העמוקה, המידית ואולי הבלתי-ניתנת לחיקון של החברה הישראלית. אלפי החיילים שלנו שם חחרים לכאן, ומאות אלפי הגברים שלנו כאן יוצאים מדי כמה חודשים לסבב מילואים שם. הם גם בעליהן על נשותינו, אבותיהם ומחנכיהם של ילדינו. בקיצור — הם אנחנו. ואנחנו, חברה שמרכיב בניה משמשים חלק מזוגם ככובשים ברטליים, מסרבים להכיר בקימטי השינאה וחוסר הסובלנות, האלימות והאיבה, הבח לזולת העוצמת הכוח המעורחים את פרצופינו. לזאת כלנו אחראים, משלמי המיסים היושבים בביתם, המפגינים והתומכים, המכים והמתנגדים. וגם שנתא הגיים לא תועיל. כאן נאלץ להביט במראה, ואם ניבהל, רק אל עצמנו נוכל לבוא בטענות. ואף לדברים אלה יש די דוגמאות היסטוריות.

לשנת 1989?

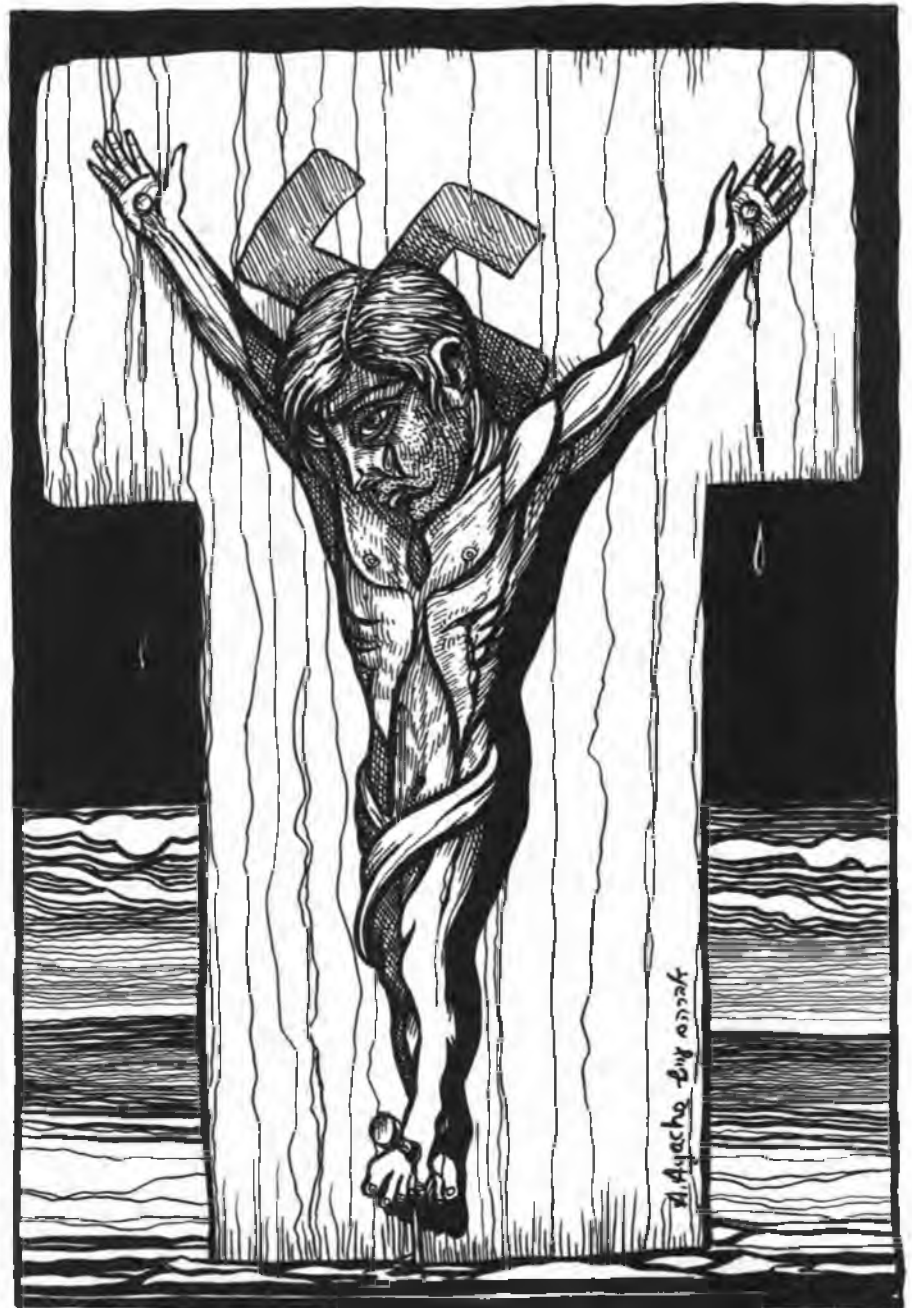
עיתון זל

האם כבר חתמת על

"נולדו אשמים"

ג'ורג' טבורי

שלושה קטעים עפ"י ספרו של פטר זרכובסקי



איור: אברהם עייש

הרברט: למה?
 אני: שאלה טובה
 הרברט: איך הרבה מה לספר על זה
 אני: אז נתחיל בקצת שיש
 הרברט: מה אתה רוצה לשמוע?
 אני: את הכל ואת האמת
 הרברט: איפה להתחיל?
 אני: איפה שאתה יכול
 הרברט: אני חושב שאני בכלל לא יכול
 אני: לא יכול מה?
 הרברט: לדבר על אבי
 אני: למה לא?
 הרברט: כי אתה כנראה רק רוצה לשמוע שהוא היה פושע
 אני: הוא היה?
 הרברט: אתה היית קובע שכן
 אני: איך אתה היית קובע מה הוא?
 הרברט: אבא שלי
 אני: וחרץ מזה?
 הרברט: מה זאת אומרת חרץ מזה?
 אני: מה הוא היה לפני שהוא נעשה אבא שלך?
 הרברט: איך אני צריך לדעת?
 אני: תשאל אותו
 הרברט: בשביל מה?
 אני: אולי הוא נעשה אבא שלך בתור פושע
 הרברט: אתה רוצה להעליב אותו?
 אני: אולי
 הרברט: לך הרי אין מושג מה הוא היה
 אני: נכון
 הרברט: הוא היה חייל כמו הרבה אלפים אחרים
 אני: חייל בטרבלניקה?
 הרברט: בזונדקומנדו
 אני: איזה מין?
 הרברט: הוא בסך הכל היה במשרד
 אני: הוא סיפר לך את זה?
 הרברט: כן
 אני: מתי?
 הרברט: מוזמן. כששאלתי אותו מה הוא עשה בזמן המלחמה
 אני: בן כמה אתה היית אז?
 הרברט: נדמה לי שחמש-עשרה
 אני: מרוע שאלת אותו?
 הרברט: בבית-הספר דיברנו על הרייך השלישי
 אני: מה עוד הוא סיפר?
 הרברט: שלפעמים הוא גם שמר על שבויים
 אני: איזה מין שבויים?
 הרברט: על אלה שהביאו לשם
 אני: מי הם היו?
 הרברט: אל תשאל שאלות טפשיות כאלה
 אני: אתה לא יכול לבטא את המלה?
 הרברט: איזו?
 אני: איזה מין שבויים אלה היו?
 הרברט: טוב, מה — יהודים!
 אני: למה אתה צועק פתאום?
 הרברט: אתה מעצבן אותי
 אני: ומה עוד?
 הרברט: אני מסיים עכשיו את השיחה
 אני: טוב, תסיים
 הרברט: כן, טוב
 אני: מה הוא עשה שם ליהודים?
 הרברט: לא רצח אותם, אם לזה אתה מתכוון
 אני: אלא מה?
 הרברט: שמר עליהם
 אני: איך הוא עשה את זה?
 הרברט: הוא לא סיפר בדיוק
 אני: מה הוא כן סיפר?
 הרברט: הוא לא היה ליד תאי הגאזים
 אני: איפה הוא היה?
 הרברט: כמשרד

שני בנים

שיחת-טלפון

אני: כבר זושבת אם אתה מוכן לדבר אתי?
 הרברט: לא, עוד לא
 אני: למה לא?
 הרברט: אני לא יודע, מה אתה רוצה לדעת
 אני: מעניינים אותי החיים שלך ושל הוריך.

אני : ומשם הוא שמר על היהודים ?
 הרברט : אל תהיה כל-כך תוקפני
 אני : זה מפתיע אותך ?
 הרברט : מה הקשר שלך ושלי לעניין ?
 אני : לא הרבה, חוץ מזה שאולי אבא שלך רצה את סבתא שלי
 הרברט : זה מגוחך
 אני : לי קשה לצחוק
 הרברט : הוא בכלל לא היה יכול לעשות שום דבר
 אני : איזה דבר ?
 הרברט : לסרב
 אני : למה לא ?
 הרברט : כי הם היו הורגים אותו
 אני : מי הם ?
 הרברט : נו, האס.אס. כמוכן
 אני : הרי הוא בעצמו היה באס.אס.
 הרברט : אבל לא מרצונו התופשי
 אני : ככה הוא סיפר ?
 הרברט : כן
 אני : מי הכריח אותו ?
 הרברט : אני לא יודע בריוק
 אני : אתה לא שאלת אותו ?
 הרברט : עזוב אותי, מה אתה רוצה ממני ?
 אני : כלום, אם היית שואל אותו
 הרברט : הוא רצה להישאר בחיים, חוץ מזה כלום
 אני : על-ידי זה שהרג אחרים ?
 הרברט : הוא לא הרג אף אחד !
 אני : אתה הרי בעצמך לא מאמין בזה, הוא היה שלוש שנים במחנה !
 הרברט : הוא היה בהנהלה
 אני : כלומר, הרג משולחן הכתיבה
 הרברט : זה נורא, איך שאתה מתאר אותו
 אני : איך אני מתאר אותו ?
 הרברט : כמו סתם פושע
 אני : אז מה ?
 הרברט : אבל הוא אבא שלי
 אני : אז מה ?
 הרברט : מאות עברו שם בהנהלה
 אני : אז היו שם מאות רוצחים
 הרברט : אתה ממורמר ?
 אני : כן, בהחלט
 הרברט : מה לי ולזה ?
 אני : כלום
 הרברט : אז למה אתה מתעפל עלי ככה ?
 אני : כי אתה מגן על אבא שלך
 הרברט : אתה רוצה שאשמך אותו ?
 אני : לא איכפת לי
 הרברט : אז מה לעשות ?
 אני : חפש את האמת
 הרברט : וכשארע אותה, אז מה ?
 אני : אז תעליב אותה אם מגיע לו
 הרברט : את אבא שלי ?
 אני : חבל לי עליך
 הרברט : מה זאת-אומרת ?
 אני : אתה ממש מסכן
 הרברט : למה ?
 אני : עם אבא כזה
 הרברט : שוב אתה מעליב אותי
 אני : בעיני הוא לא סימפטי
 הרברט : הרי אתה בכלל לא מכיר אותו
 אני : מספיק לי מה שאני יודע עליו
 הרברט : יש לו גם צדדים אחרים לגמרי
 אני : איזה ?
 הרברט : הוא יכול להיות נחמד, נעים, ידידותי וגם עליז.
 אני : מה זה שייך לעניין ?
 הרברט : איזה עניין ?
 אני : למה שהוא עשה אז ?
 הרברט : אתה צריך להסתדר עם השנאה שלך בעצמך לעזאזל

אני : אתה לא ?
 הרברט : אני לא שוגא אותו
 אני : הוא רוצח !
 הרברט : אתה מתחיל שוב
 אני : אף-פעם לא אפסיק
 הרברט : אתה לא יכול לשכוח ?
 אני : יש דברים שלא
 הרברט : גם הוא לא
 אני : מסכן
 הרברט : הוא סבל מספיק
 אני : מה למשל ?
 הרברט : רדפו אותו והאשימו אותו אחר המלחמה
 אני : ואחר-כך זיכו אותו
 הרברט : בצדק
 אני : איך אתה יודע ?
 הרברט : אני מאמין לו
 אני : למה, שהוא לא עשה כלום ?
 הרברט : כן
 אני : אתה משלה את עצמך כשקרים
 הרברט : ואתה עם השנאה שלך לא מחזיר אף אחד לחיים
 אני : בעצם זה לא אבא שלך שמעניין אותי. אתה מעניין אותי.
 הרברט : למה אני ?
 אני : איך אתה חי עם זה ?
 הרברט : אני כבר לא חי איתו
 אני : אתה אוהב אותו בתור אבא ?
 הרברט : לא
 אני : ממתי לא ?
 הרברט : אף פעם לא אהבתי אותו, רק כיבדתי
 אני : וכיום ?
 הרברט : סתם חבל לי עליו
 אני : למה ?
 הרברט : הוא זקן, רועד, לא יכול ללכת לבד, אפילו לא לאכול
 אני : מדוע לא אהבת אותו ?
 הרברט : שנאתי אותו
 אני : כעת אתה אדיש כלפיו ?
 הרברט : לא, זה לא
 אני : אתה שונה ממנו ?
 הרברט : כן ולא
 אני : איך זה ?
 הרברט : יש לי ממנו יותר מדי דברים שבהם אני לא רוצה, ולהיפך
 אני : מה עוד ?
 הרברט : כלום
 אני : תגיד עוד משהו עליך ועל אבא שלך
 הרברט : די, עזוב אותי
 אני : השיחה הזאת לא נעימה לך ?
 הרברט : מאוד לא
 אני : מדוע ?
 הרברט : יש לך דרך לא נעימה לשאול
 אני : אתה חושב ?
 הרברט : אתה דוחק אותי לצד שלו
 אני : לא התכוונתי
 הרברט : אבל זה מה שאתה עושה
 אני : אתה ואני זה לא שני צדדים
 הרברט : ולגבי אבא שלי ?
 אני : שם כן
 הרברט : אתה רואה, לשם אתה דוחק אותי
 אני : זה לא מה שרציתי
 הרברט : אתה מפעיל אצלי רגשות אשמה
 אני : כלומר ?
 הרברט : אם אני לא שונא אותו, גם אני אשם
 אני : לא, לא
 הרברט : דווקא כן, אתה עושה את זה פשוט מאוד
 אני : לא זו היתה הכוונה
 הרברט : דווקא כן
 אני : מה לא בסדר כמה שאני עושה ?

הרברט : אתה משחק נגד
 אני : עכשיו אתה מרחיק-לכת
 הרברט : אתה מרחיק-לכת בשנאה שלך
 אני : לא הבנתי
 הרברט : אני לא יכול להקטין את השנאה שלך
 אני : את זה אני יודע
 הרברט : ולכן הישאר איתה לבד
 אני : מדוע ?
 הרברט : כי אני לא אעזור לך בזה
 אני : אני לא צריך אותך
 הרברט : בכך אני מטיל ספק
 אני : למה ?
 הרברט : אני יכול לשכוח, אתה לא
 אני : את זה כבר אמרת
 הרברט : עכשיו חבל לי עליך
 אני : יופי, תודה
 הרברט : אתה הכלב המושפל
 אני : שמע !
 הרברט : כלב מיואש, כי אף-אחד לא מקשיב לנביחות שלך
 אני : שק בתחת !
 הרברט : אף אחד לא יעזור לך
 אני : יופי יופי
 הרברט : השנאה תאכל אותך ואני אחיה
 אני : בהצלחה לך
 הרברט : ממש מגוחך איך שאתה מתנהג
 אני : איזה אומץ יש לך בתור בנו של תליין
 הרברט : אתה לא מסוגל להעליב אותי
 אני : שמתי לב לזה
 הרברט : בוא נפסיק עם זה. אין טעם.
 אני : כן, בוא נפסיק, כדי שתוכל להביא כוס תה חם לחריץ הזקן שלך
 הרברט : יצאת לגמרי מרעתך
 אני : כן, נכון, בוא נפסיק
 הרברט : אין לנו מה לומר אחד לשני
 אני : כן חבל.
 הרברט : אני לא אתן לך שום דאיון
 אני : אני גם לא רוצה כבר
 הרברט : אתה לא שואל. רק משמין
 אני : נכון, לפחות במקרה שלך
 הרברט : חבל, אולי הפסדנו הזדמנות
 אני : אולי
 הרברט : ועכשיו אנחנו אריכים ?
 אני : לא, ודאי שלא
 הרברט : אלא מה ?
 אני : לא יודע
 הרברט : כל זה עצוב מאוד
 אני : כן
 הרברט : אתה באמת חושב שאבא שלי רוצח ?
 אני : כבר לא יודע
 הרברט : אני, בכל אופן, לא יכול לתאר את זה לעצמי
 אני : גם אני לא
 הרברט : מי בכלל יכול לתאר לעצמו דבר כזה ?
 אני : בזה אתה צודק
 הרברט : נו, טוב
 אני : כן
 הרברט : אני חושב שאני לא אתן את הראיון
 אני : איך שאתה רוצה
 הרברט : אתה מצטער ?
 אני : לא
 הרברט : גם אני לא
 אני : אני מתאר לעצמי
 הרברט : טוב, אז בהצלחה
 אני : גם לך
 הרברט : אולי נתראה פעם, לגמרי במקרה
 אני : אני אפילו לא יודע איך אתה נראה
 הרברט : אמת, אמת.
 אני : אז כל טוב
 הרברט : גם לך

מכתב מאבא

לדרם אחרים הרכיבו לי ולא עלה על רעתי שמונת לי להתגונן. זה עדיין כך. כשאני נחקל בסמכות, אני נעשה מתוח וחסר-ביטחון. טוב, כשפרשת-האהבה הראשונה שלי התפרצה, עדיין הייתי מספיק מטומטם כדי לתת אמן באמי. בחקורה לקבל ממנה הבנה ועדנה. אבל כל מה שהיה לאמא להגיד היה שכנאה זו אשמתי שלי. הם תמיד עשו כל מה שביכולתם כדי להשפיל ולהקטין אותי, לא משנה מה שאלתי אותם.

עדינות לא הייתה במצא. אני לא זוכר שאי-פעם הזדקקתי אותי אמי על הברכים או שחיבקה אותי או שאבי גילה אישהם סימני חיבה. וכמובן — שום נשיקות, בכלל.

מאחר יותר פיתחתי השקפה מבלבלת על נשים. בדמיוני התקיימו רק שני סוגים: אלילות הונות. תשעים ותשעה אחתים היו זונות והאלילות הגרורות — אותן אי-אפשר היה למצוא כשום מקום. חשבתי שאם אתן להן כל מה שלבן חפץ — הן תאהבנה אותי. וכאמת נתיי להן כל מה שיכולתי. פינקתי אותן, הערפתי עליהן מתנות, ניחשתי מראש את כל משאלותיהן אבל הן רימו אותי. כשהייתי בן שמונה-עשרה רציתי לקחת את החברה שלי — החברה הראשונה שלי — לאיטליה וחסכתי בשביל הנסיעה הזאת במשך חצי שנה. נתיי לה את הכסף לנסיעה ושוב לא זכיתי לדאות בזיו פניה. חו היתה רק ההתחלה, סימן לבאות.

וגם העסק הזה עם הדת. בגיל ארבע-עשרה נהייתי דתי מאוד, הולך לכנסיה בקביעות, לא אוכל ביום שישי וכל הזמן מתפלל. אבל די מהר זנחתי את זה כשהרגשתי שגם כל זה לא עוזר. ואז התחלתי להתעניין בבודהיזם, מן דת מעודנת כזאת, הכל מלא במגעים וכאהבה. זה נראה לי מאוד. אני מתאר לעצמי שהייתי ממיר את דתי, אבל פחדתי. הורי שדדו ממני את כוח הרצון. הכל היה טאבו. אני אכלתי בחיבתון כל מה שהם הלעיטו ומעולם לא עלה על דעתי להטיל ספק, לשאול — אותם; שלא לדבר על עמידה תקיפה על שלי.

כשהייתי בערך בן עשרים התחלתי להרגיש שהכל בעצם, לא בסדר, התחלתי לאבד הרבה משקל. כל חיי הפכו לנסיעה גדולה. פעם דיברתי עם אבי במין שיחת גברים אינטימיים ואמרתי לו שאני לא מסתדר כל-כך טוב עם נשים וכל מה שהיה לי להציע היה לנסות ביקור בבית-זונות. זה היה סוג הפסוע שקיבלתי ממנו. אני חושב שהתקופה היחידה בה הייתי חזק היתה בקטנותי. ככל שגדלתי, נחלשתי. אנשים אחרים נעשים בהדרגה עצמאיים ומסוגלים להתמודד ככל שהם מתבגרים ומבשילים; אבל אני איבדתי ביטחון ונעשיתי פחדן. אני חיפשתי עוד ועוד הגנה ובטחון. ומי יגן עלי עכשיו? כיום אני מצוי בסכנת הכחדה, כמו היהודים. זהו המשותף ביני וביניכם. חו גם הסיבה שובללה אתם נראים לי אהודים כאלה. משתתפים בצער. אני בטוח שבנימים ההם אבא שלי התעלל ביהודים אבל אחר המלחמה לא נותרו יותר. חץ ממני.

הוא היה גאה מאוד במה שעשה. כאיך שהוא "הראה להם", כמו שהיה אומר תמיד. הם רעדו ממנו. בהתחלה היה ב"א.א. אבל הספיק עוד לעבור בזמן. הוא תעב את כולם — יהודים, צרענים, הומואים, קומוניסטים — וכך עד היום, רק שהיום הוא הרבה יותר מדי פחדן בשביל לומר את הדברים בקול רם. רק מאחורי דלתות נעלות ומגופות, בביטחון היחסי של ארבעת הקירות של ביתו הוא מעז לשחק את הגיבור הגדול. אחרי המלחמה הייתי אני הקרבן הנבחר שלו. אני לא אחראי למעשי אבי. אני נולדתי אז ואיך לי שום קשר עם מה שהוא עשה, ואני לא מרגיש שום אחריות על זה. ואני חושב שמלים כמו "שותפות לעבר" ו"אחריות משותפת" או ה"אכל הנמשך" אינן במקומן. אני לא יכול להתגצל על מה שאבי עשה. הוא עשה את זה, לא אני. הקשר שלי עם מה שהוא עשה רפוי בדיק כמו הקשר שלי איתו. אני אדם אחר לחלוטין, אולי אפילו ההיפך הגמור ממנו. אני חושב על עצמי כנמצא במחנה אחר, כמי שסובל תחת עולו כמו האחרים שסבלו במשך תקופת הרייך השלישי. היום הבהמיות והתוקפנות שלו מאיימות עלי, לא על כל אלה שהוא ממשך לקשקש עליהם, לגביהם אלה רק דיבורים, ואילו אני זכיתי ממנו ליחס זועזועי במשך כל חיי. מרע אני אמור להרגיש עכשיו אישהם רחמים מיוחדים כלפי קרובות המשטר הנאצינאל-סוציאליסטי? לגביהם הכל נגמר ואלה שנשארו בחיים קיבלו המון סיוע. אבל אותנו, צאצאי הנאצים, אף אחד לא לקח ברצינות. להיפך! יש אנשים שטוענים אפילו שאנחנו בדיק כמו ההורים שלנו. כמה פעמים הייתי צריך להקשיב למורה אחר שהיה לי, שראה אותי מתקוטט ואומר לי שבדיק לזה הוא ציפה ממני. תמיד הרמזים האלה לאבא שלי.

במשך זמן-מה הוא היה מפקד מקומי של ה"א.א.א. והסוציאליסטים כאן שנאו אותו ממש. הוא שלח לא מעטים מהם לכלא. אף-אחד מהיהודים לא חזר אחרי המלחמה. ייתכן שאיש מהם לא נשאר בחיים. אני לא יודע.

אני בטוח שאני לא הייתי מצטרף ל"א.א.א. אילו הייתי חי בתקופה ההיא. קרוב לוודאי שהייתי אחד הנאסרים הראשונים. אני לא הטיפוס האקטיביסטי — לא כמו כמה מהחברים הקשוחים היגסים של אבא. הם מסוגלים לשתות גלונים של בירה בלי להשתכר. אני חוטף בחילה אחר כוס או שתיים, הם יכולים. כנראה, לשכב עם כל אשה, אם הם אוהבים אותה או לא. הם מלעיטים את עצמם, זוללים ומזינים כל חייהם וכל מי שנתקע להם בדרך, מזינים ודוחפים אותו ומתעבים אותו כמו זבוב.

עם אבא שכזה נחרן דיני להיכשל. אין מנוס. הייתי מתליף אותו בכל אחד אחר. ואמא שלי לא טובה יותר. היא המשיכה במקום שהוא הפטיק. כמובן,

הרווג היקר שלי,

ביום שישי, החרת אינה שוב לפתקפורט. יתחילו אז עברוך ימים לא קלים כלל ועיקר. אולי ירגיע אותך לדעת שהבעיות שלך הן גם שלי. אני מפציר בך בכל תוקף שחיפוד; לעת-עתה בחיבות אך באופן בלתי-מתחייב בצירוף הרמו שקשר הבנה במכתבים ימשיך ויחקיים. עצה זו אני נוהן לך מתוך שיקולים טקטיים. ועתה לענין עצמו, לגביי אין בינינו שום דיבורים של סחור-סחור.

אמא ואני ברעה אחת בטענה שכמה וכמה מגרעות המצירות באינה ניתנות אולי, עם הזמן, לגישור ולאיוון. אלא שמזה זמן קצר מאוד נוספה בעיית מוצאה והפכה למעקה שואתית ממש. למרבה הצער, כמובן היא לחלוטין איננה אשמה בכך. מוטב לכן, להתעלם לגביה מבעייה זו, בינתיים. מתוך הבנה והשתתפות אישית הסכמתי לנהוג באינה ביידידות ולקבל אותה, לעת עתה.

כאשר אתפנה מעיסוקי המקצועיים בקרוב אהיה אצלכם, כדי לקבל את פניכם. ואז אסיע אותה באופן אישי לתזנת-הרכבת. החלטתך שלך נשארת, לפיכך. כאז כן עתה, חופשית לחלוטין. כך גם החלטתי שלי והיא כדלקמן: מיום נסיעתה של אינה תהיה רלתי סגורה עבורה באופן סופי. הודעה יבשה זו נשמעת אמנם קשוחה מאוד, אבל יש לה שתי הנמקות. הראשונה מבוססת על העובדה שאני לא אשנה את השקפת העולם שלי בשום תנאי. ההנמקה השנייה נובעת ממש: ידע לי שאיך בני לשאת לאורך זמן מעמסה פסיכולוגית בלתי-נמנעת, כאשר כל סביבתך נוטרת לך ומסתייגת ממך.

זו חובתי הבלתי-מוחצית, כאביך, להסכ את תשומת-לכך ולהבהיר לך חד-חלק למה אתה עשיר לצפות ממני — או שלא לצפות ממני לעולם — אם תביא למשפוחתי, למשפוחתנו, בת לנצר יהודי.

אני משאיר לך זמן ומיינין לך בכל לשון שתשאיר מזה גם לעצמך קודם שתחליט. ברצוני להסכ את תשומת-לכך כבר עכשיו לכן שקיימת אפשרות להרוחב את הענין מבחינה משפטית. לפיכך אני מבקש ממך לא להיחשף עתה בשום צורה ואופן. כאשר יכתבו, כמתעדם, המכתבים הראשונים, הואיל להודיע לי, קודם שתעלה משהו בלתי שקול רעת או חסר-ידע מספיק על הנייר. דבר שעלול להזיק לך מאוד.

היה נחמד כלפי אינה. גם מצבה שלה איננו משמח. אבל שמור על זהירות רבה. בעיקר אל תעלה את המילה חתונה על שפתך. בשעת צרה אתה עלול להיתקל בערצמה שאתה, עם השקפותיך הפרטיות, תיפול לרגליה באופן מוחלט וסופי.

השתחל להבין את דאגתי. זההי דאגת אב לבנו. הרבה דרישות שלום חמות תשיקות. שלך, אבא.

סטפן הסובל

אני באותה סירה כמון. אני הייתי היהודי במשפחה שלי. אבא, אמא, סבתא — כולם קשרו קשר להנציח את האימה במשפחה, ואני הייתי המטרה. לא, הם לא התכוונו להרוג אותי — זה היה קל מדי. הם רק רצו לגרום לי סבל; כמו לתלוש לזנב את הכנפיים ולראות איך הוא מתפתל ביסורים, מנסה לברוח.

ניסיתי למשוך כתפיים, שיחליק מעלי, לא לתת לכל זה לגעת בי, לעשות את עצמי שכל זה לא מטריד אותי. כשמשוהו היה מאיים להטריד אותי לא הייתי מניח לרגשותי להשתלט עלי. הורי פיתחו חוש ששי לענין הזה. הם רק הריחו שנגעו באיזה עצב רגיש ומיד היו מסתערים. הם היו מרחחים כל פצע וצוהלים על כל נקודת תרופה. כשהייתי קטן חשבתי שהדרך היחידה להישרד היא להתחבא מהם כי כל מה שהם עשו היה לראות פצע ולשפוך מלח לתוכו. כשבאתי הביתה בברכים שרוטות הם היו מרביצים לי כי לכלכתי את המכנסים. וכשבכיתי היו מכים אותי כי לא התנהגתי כמו גבר. ואם הייתי מנסה להשיג עזרה, הם היו לרענים לי. הם שחקו עד דק את רצונתי-העור על הגב שלי.

כן, כל הדיבורים האלה עליכם, היהודים, בתור קרבנות המלחמה. אבל לאלה מכם שנשודו הסבל נפסק עם מותו של היטלר. אבל לנו, ילדי הנאצים, הוא לא נפסק. כשהעולם שלהם התמוטט לאפר וחורבות; גיבורי הרייך השלישי חשפו שדה-קרב חדש — המשפחה.

בעזרתם — שאין שיעור לה — פיתחתי תסביך נחיתות שממדיו כל ישרעו. בתור ילד הייתי אידיוט מחולט, מפתח מכל מה שעבר בזרמי. בבית-ספר

התביעות שלי כלפיה מבחינת החיבה היו גדולות יותר. אבל היא תמיד היתה אחת מאותן הנשים הגרמניות זקופות-הקומה, שמנה וגדולה, ידיים כמו של קצבית. כשהייתי קטן היא היתה לוקחת את ידי כשהיינו חוצים את הכביש וכשהייתה מרפה ממני, היתה היד שלי לבנה, סחוטת מדם. אמי היתה ילדה בלתי-חוקית. אמא שלה עבדה במכולת של אביה. אני חושב שאמי אף פעם לא ידעה מי היה אבא שלה. סבתא שלי עדיין חיה, זקנה נבדית, תמיד מצוברחת, יש לה זקן כמו לצועני.

וסבתא עדיין נאצית להוטא. אימרת השפר החכיבה עליה היא שתחת שלטות של הדיטלר הבא הרברים לא יסתיימו כמו בפעם שעברה. הדיטלר הבא לא יתן שיפילו אותו. היא סמוכה ובטוחה שיקום הדיטלר חדש. וכשאני מנסה להתווכח איתה או לדבר על זרועות הנאצים היא צורחת עלי שאין לי מושג מה באמת קרה. שאני מקשיב רק לתעמולה של כל היהודים הקומתינטיים ששולטים היום. פעם אמרתי לה שאני כמו היהודים, מעתה בידי פושעים שנמותה שנמצאים בחברה שלנו. היא זרקה עלי נעלי בית, משום שללכת היא כבר לא יכולה כמו שצריך.

גם הוריו של אבי ערס בחיים. סבי היה פועל, בנאי. וסבתא נשארה בבית. לאבי היו שני אחים אבל שניהם נהרגו במלחמה. אבי וסבי לא סובלים אחד את השני. סבי תמיד אומר שאבי התחמק משירות צבאי. האחים שלו, לפחות, נלחמו נגד תיילים אמיתיים. אבל אבא, הוא אומר, נלחם נגד אנשים חסרי מגן. אבל אל תבין אותי שלא כהלכה, גם סבא היה נאצי — בהכרח, חרץ מזה שהוא לא היה יכול לסבול את ה-אס.אס. הוא מאשים אותם בהפסד המלחמה. אם במקום להישאר בעורף הם היו נלחמים בחזית, איוחן הרזי היה מת היום, כך הוא אומר. הוא שונא את הרוסים, אבל גם את האמריקנים וכמובן את היהודים הכוזבים. ההורים של אבי גרים קרוב, בקושי חצי שעה ברגל מפה.

כולם שצפר-קצפו שנאה ובו. זו הסביבה שבה אני גולתי. זה לא רק עניין של פוליטיקה או של השקפות על בעיות מיחודת. ההתייחסות שלהם חבקה כמעט את כל ההיבטים של החיים. מוזן, מיניות וגזע היו נקודות ציון נצחיות בקולוגיה-השנאה שלהם. הם מאמינים שכל העשירים השמנים והסרסורים וכל מה שלא גרמני — את כל אלה צריך לעקור מן השורש.

אבל האם מיניות היא לא יותר מזה? האם אין פירושה אהבה לאדם אחר, הרגש עצמו, וכמובן האהבה לטבע ואהבה של אדם את עצמו? אנשים כמו הווי וסבא וסבתא שלי לא יכולים לאהוב שום דבר ושום אדם. הם כנראה לא יודעים מה פירוש הדבר לאהוב אישהו אדם.

אני שונה לגמרי. אני חושב שאהבה היא הדבר הכי חשוב שישנו. אני גם יכול לסלוח ואפילו לאהוב אדם שבו לי. אני חושב שהזהו ההבדל החשוב ביותר ביני ובין הווי — היכולת שלי להרגיש ולתת להרגשות להשתחרר. הקרובים שלי אינם יודעים את פירוש המילה רגשות.

חרץ מזה אין לי הרבה מה לספר על עצמי. גרתי בבית עד לפני עשר שנים, עד שסיימתי את בית-הספר התיכון. אז עברתי לפנתקופרט, לאוניברסיטה. בבית-הספר הייתי תמיד אחד מהקטנים, ואף-פעם לא יכולתי לעמוד על שלי.

החברה האחרים היו תמיד מרביצים לי ואני תמיד הייתי וד; אולם גם בגלל שהייתי רכזי כזה ולא אתלטי. עם השיעור השחור שלי באמת נראיתי כמו יהודי קטן. וכל המאצואיזם של הבנים הגעיל אותי. הם עשנו בסתר, שיחקו כדורגל ודרכו אחר בתורות. אני הייתי יוצא איתם למגרש אבל אף-פעם לא הצטרפתי למשחקים. הם היו נותנים לי לשבת מאחורי השער — כדי שאחזיר כדורים. פעם אחת, הייתי אז בן אחת-עשרה או שתיים-עשרה, כמה בנים נכנסו עם איזו בת אל בין השיחים, הורידו לה את התחתונים, הרימו לה את התצאית וכולם הסתכלו. אני עמדתי לידם ורציתי לברוח כשגרהר שהיה המנהיג, קרא לי ואמר לי לתקוע אצבע שם בפנים. ניסיתי לברוח אבל האחרים החזיקו אותי וסחבו אותי אל הילדה. היא ככלל לא היתה מבוהלת ורק צחקה. בוא, חכנים, כולם צעקו אלי ודחפו אותי אליה. אני השלכתי את עצמי על הארץ הצעקתי והתחננתי שיעזבו אותי. הם עזבו, אבל עוד הזמן אחר-כך הבנים היו עושים ממני צחוק בגלל העניין. ועוד יותר גרוע — גם הבנות. תמיד הייתי לבד. גם באוניברסיטה. גרתי אצל ידדה של אמי, היה לי חדר משלי, אבל המצב שם לא היה טוב יותר מאשר בבית. היא היתה בדיק כמו הודי.

בשנה שעברה פגשתי את החברה הנוכחית שלי התחלנו לגור ביחד. היא קצת יותר מבוגרת ממני, גרשה עם שני ילדים. אבל היא מקבלת אותי, היא לא תוקפנית ובפעם הראשונה אני מרגיש שאני יכול להיות אני. אני לא כל-כך מצליח בלימודים. כל הפרופסורים מעוניינים, כנראה, בשעון ובלמוד שגרתי. להבנה או לדין אין דורש. גם כאן החזקים משתלטים. בכל מקום — אותו דבר. אחד הפרופסורים, ווד-אגב, הוא יהודי, אבל גם הוא לא שונה. הוא היה אכזבתי הגדולה. חשכתי, הנה בוארם שאוכל לדבר איתו, שיכין. אבל הוא הסתגל כל-כך עבר מין אסימילציה, עד שאיראפשר להכריז בינו ובין כל השאר. ממש אחד מהם. באחת הבחינות שלי ניסיתי להסביר לו שלא כל-כך קל לי, כמו ליתר, לשבת וללמוד כמו אוטומט. אתה יודע מה הוא אמר לי? הוא אמר שאם החשיבה היא מאמץ גדול מדי למעני, אז שאלך לעבוד בבנק. יפה, הא? הנה בוארם שהעם שלו סבל דיפנות מהנאצים תשמך כמעט כולו והוא לא למד מזה דבר ומדגים אותה מנטליות סמכותית כמו אבי.

אני מבקר אצל משפחתי לעתים וחוקות, לכל היותר פעם בחודש. שום דבר לא השתנה שם, תמיד אותם נאומים, אותה גישה, אותו דבר שנה אחר שנה. אבא משמין את הרוסים; אמא, את האשה היורקנית ואף אחד מהם אינו שואל אותי שום-דבר לעולם חרץ, אולי, מהשאלה חסרת-המשמעות הרגילה מה שלומי ואיך הולך לי באוניברסיטה. ועוד לפני שאני מספיק להשיב הם כבר מדברים על משהו אחר.

אבא בנימלאות. אחר המלחמה עבד כסוכן קניות בחברת בנייה. הבוס שלו היה אותו סוג נאצי כמוהו. כששניהם נפגשו הם דיברו רק על המלחמה ועל מאסרים. שניהם היו ב-אס.אס. והיו אוסרים אנשים בדיחות שלהם ועד היום הם גאים בזה. הם היו צוחקים כשסיפרו איך גברים מבורגים בכו והתחננו שירשו להם לקחת איתם כמה חפצים. תמיד היו גאים כל-כך בפשעים שלהם. הסיפורים האלה אפילו לא הרגישו את אמא. היא היתה יושבת לה, סורגת ומחייבת. ואם הייתי קם ונחב את החדר, היתה קוראת אחר שאסתכל באבא, איהו גיבור הוא, לא סמרטוט אומלל כמותי.

אבא גם ידה בכמה אנשים. הוא אמר שהם רצו לברוח, להתחמק משירות צבאי. הוא תיאר, בפרטים, איך עשה זאת. היום הוא שונא את סרבי המלחמה מסיבות מצפתיות אבל גם את הקצינים. הראשונים הם בסך-הכל משתמטים והאחרים — סתם יושבים במתדוך ותוצים לאחרים להילחם.

לבוס של אבי, ששירת איתו יחד במלחמה, יש גם-כן בן. לעתים קרובות דיברתי איתו על מצבו. אנחנו קרבות הנאצים, שעדיין בחיים. קרבות הנשרדים. אף אחד לא מבין את זה. הדיטלר אולי מת, אבל רוב התליתים שלו נותרו בחיים והם מחפשים קרבות טריים. אני מרגיש עכשיו נמשך לצוענים, להומוסקסואלים וליהודים. אני ממש מרגיש כמו אחד מהם. חרץ משני החתולים שלנו, אף אחד בבית לא גילה לי שום חיבה. ואבי, אגב, מתייחס נורא גם לחתולים. הוא כועס בהם ומנסה לתפוס אותם בזנב. אף אחד אינו מחוסן מהבהמיות שלו.

אני לא יכול למצוא שום בעל-ברית. אני מאוכזב גם מהיהודים. הם לא קיבלו אותי אל קבוצת הסטודנטים שלהם יש לי הרגשה שהם לא רוצים שום עניינים אתי. טוב, כשאני חושב על מדינת-ישראל אני מבין מדוע. הם כבר לא הקרבות. עכשיו היהודים הצטרפו לשורות התוקפנים. הסטודנטים היהודים כאן הם שחצנים באופן לא יאמן. לסולידריות אין שום משמעות בעיניהם, הם לא רואים את הסבל של האחרים. הם יכולים לראות רק את עצמם ואת השואה. אבל השואה תמה ונגמרה.

היום סובלים אחרים. עכשיו ליהודים טוב יותר מאשר לכולם. מפנקים אותם, כמו את הכתשים. רק אנחנו, ילדי הנאצים, מאיתנו מתעלמים ופוסחים עלינו. אנחנו היוורשים האמיתיים של האידיאלוגיה הנאצית, פרי היווג בין השטן ובין היצורים המעונים של הפאשיזם. אני כבר לא חש רחמים למישהו, כלשהו. כל הקבוצות האלה שקמו באוניברסיטה למען דרום-אפריקה, צילה, יהדות הדממה הסובייטית. שילכו לעזאזל. הם בוחרים לעצמם קרבות רחוקים כמה שאפשר כדי שלא יצטרכו לבוא איתם כמגע. הם מפגנים למען כמה עצים רעודות ונגד הטילים רק בגלל שהם מפחדים שהם עצמם ימרו. כל זה — אנוכיות או רחמים מזויפים שגודמים להם להרגיש חשוכים. אבל אף אחד לא רואה את הקרבות האמיתיים, המקופחים שכאן, ממש בבית. ■



רוח שלום: מתוך עבודות חדשות; תערוכה בגלריה תירוש, חי' גורדון 25 ת"א 24.3.89 — 3.3.89

חרדת הגלגול בדרמת השואה

שרית פוקס

כאשר עמדו מחזאי שנות השבעים והשמונים בתיאטרון הישראלי, מרחק שני דורות מול התהדר ובוהו של השואה, מול שברון הבטחונות, הערכים, האמונות, מול פריצת גבולות האנושי, חשו בצורך למפות את השואה בתחומי הביטור האנושי. לצור צורה לרוע האבסולוטי. ליצור משואות ישרות ומתהפכות בין רוצח וקורבן. להגדיר את דוקימם של הרע והטוב באותו עולם. בשנות השבעים והשמונים ניצב המחזאי הישראלי מול תופעות הרוע הישראלי, חוקר את כהלתו: היכן עומד הרוע שלנו ביחס לאותו רוע אבסולוטי? כך נלד הצורך שהלך והחריף אחרי מלחמת לבנון, לבדוק את הקשר בין התוקפנות הישראלית, המתבטאת ביחס למיעוט הערבי הנתק למחתו ולחסרו של הישראלי, לבין התוקפנות המחרידה שהופעלה כלפי עמו בשואה.

כל דיאלוג דרמטי הלוכש צורה בימתית מנסה ליצור מחדש בטחונות: כי מה שניתן ליצור ממנו הן מלים, מראות, תבנית, משואה, הוא גשר של בטחון (ולו גם מדומה) על-פני התרדה מאפשרות התפרקותו הנוספת של אנוש מאנושיותו. אם אמנם תחביר מחולל הכרה כהשקפת אטכולה בלשנית מטרימית, כל הצגה היא טח התחוללות. כוח יצירה, כוח חיים, כישוף נגד המוות. וכך חש המחזאי הישראלי של שנות השבעים והשמונים צורך לבדוק את הקשר בין התקפן הרוצח החד-פעמי הנאצי, לבין התקפן הישראלי. שורה של מחזות ישראליים עוסקים בתקופה זו בקשר הנפשי המיסטי בין הנשמה הגרמנית והיהודית, או לחילופין, בתודית הרוצח הנאצי אל תוך הישראלי, כבמין גלגל או עיבור. ניתן למנות שלושה קשרי "גלגל" בדרמה הישראלית העוסקת בשואה. הקשר הראשון הוא הקשר המיסטי, סימביוטי הנשמות בין המוות היהודית והגרמנית.

היצר הישראלי המרכזי המנסה להתמודד עם הקשר המיסטי בין שתי המהירות הוא יהושע סובול. ולצדו גם מחזאי פחות בולט: יורם פורת. הקשר השני הוא מנגנון הפחד מפני שואה נוספת המפעיל את החייל הישראלי. רמות הנאצי המשמיד את היהודי מוקנת על מסך תודעתו כתוכנית לכך שעליו להיות בלתי-מנצח. "צירלי קצ'רלי" של דני הורוביץ הוא שהדגים על הבמה הישראלית את המנגנון. הקשר השלישי הוא התגלגלות הנאצי ביהודי החדש: דמות הנאצי נשקפת מבעד לדמות הפלשתינאי ומעניקה לישראלי היתר להתגלגל לדמות נאצי. "העלמה המוות" של מיטלפונקט, "ביבוף" של הר, "אפרים חחר לצבא" של לאור, "טרומפלדור 85" של צימר, "הפטרויט" של לרן, הם מבטאי הגלגול בחטיבת המחזות שלאחר-מלחמת-לבנון.

1. הקשר המיסטי

מחזהו של יהושע סובול "נפש יהודי" או "הלילה האחרון של אוטו וייניגר" (1982) הוא עיצוב ראשון של המגע אותו עתיד סובול לכנות ב"גיטו" בשם "המגע האינטימי בין הנפש הגרמנית לנשמה היהודית". אוטו וייניגר, גיבור מחזהו "נפש יהודי" פרסם בינה ב, 1903, את ספרו "מין ואופי". זהו זכור כתב קטרוג על

היהדות והנשיות שהיו זהות בעיניו. וייניגר מגנה בו את הנכות היהודית-הנשית: היעדר יכולת לרוחניות, לטרנסצנדנטליות, חיקה מוגברת אל הפרגמטי והמטריאליסטי. היהדות מנית ובשרית (כמו האישה תאבת המשגלים), היא חסרת יכולת להטיל עוגן, להשתרש. דימיו של וייניגר ליהדות הוא פלסמה רביקה המשתרעת על-פני שטח נרחב. שנאותו העצמית של וייניגר שהובילה להתאבדותו, מערצבת במחזה כגזילת הארוס מתוכו והשתלטות המוות עליו. מרוקן מארוס אומר וייניגר הסולד ממניותה של האשה: "המוות הוא הצורה החיצונית המתאימה לריקנות שכתוכי".

וייניגר של סובול הוא נביא החולי של יהדות רוויית הרס עצמי ומוות. המתחכרת לבסוף כשרשה אל הגרמניות הנאצית. בעיני סובול סוג יהדות זה הרעיל את הציונות כמאמר וייניגר ב"נפש יהודי":

"הציונות תשקע בתהום היהדות". סופה של אותה מוטאציה בין יהדות ההרס העצמי והמוות לבין הציונות הוא כדמות כפיל דמיוני לאוטו וייניגר המופיע במחזה הכפיל הוא יהודי-ארי, מין אמרגן המנסה לשווק את ספרו של וייניגר השר את שיר ה"יהודי, ארי, ברבר": "אני אהב את עצמי. כמו שאני יהודי, ארי, ברבר, לא יודע מה! כלום לא יעזור לך: אני אהב את עצמי! ואני חי! ועוד איך חי! לוחם. עובד. זולל. שוגל. שר. רוקד..."

כנפש היהודי כך גם היהדות ב"נפש יהודי": יצר המוות כעמקי הנפש הארית: היהדות היא אפשרות ההתפוררות של הארי. ובלשון אוטו הפונה למורדו הנוצרי טין: "יוב בזמן היהדות המתפרעת שלי מביאה את הארי האציל שבך להשגת המהות שלו, ומזכירה לך מי אתה ומה אתה לעומתי: אני מעורר בך רצון לירוק עלי, אבל אתה מתאפק, ועל כך הארי שבך חייב להחזיק טובה ליהודי שבי. הודות לי אתה יודע בפני מה עליך להחזיר: בפני היהדות כאפשרות ההתפוררות בתוכך! אנו קשורים כמו מוות וחיים".

היהדות מסמנת איפוא את מה שהארי אינו רוצה להיות, את כוחות המוות וההרס המאיימים לצוף מעומק נשמתו אם לא ישליכם על היהודי. כאשר ישמיד את היהודי הוא ישמיד את הרע שבו. הנאצי שואף, כדברי אחד מגיבורי המחזה – ד"ר פול, מומחה ליהדות ללא יהודים, להעריח את יצר המוות "מתוך נפשנו אל הנפש היהודית". באותה רוח אומר קיטל, הקצין הנאצי ב"גיטו" לוויסקופ, דמות היהודי השרץ ומשתף הפעולה עם הנאצים: "לא אני עשיתי אותך פרודוקטיבי, וויסקופ. רק יצרתי את התנאים שגילו והפריחו את כל הטוב והיפה שהיה גלום בך. זאת רק ההתחלה. אני עוד אראה לך לאן אתה יכול להגיע. המגע האינטימי הזה בינינו, המזיגה הכואבת, אבל המפרה כל כך, בין הנפש הגרמנית לנשמה היהודית עוד תחולל גדולות". הארי מפעיל איפוא את הרוע שבו באמצעות שגירתו היהודי.

ב"גיטו", שהוא סיפור חי התיאטרון היהודי בגיטו וילנה, מעמת סובול שני מנהיגים יהודים בעלי השקפות מנוגדות: גנץ, ראש הגיטו, מתעקש ליצור תיאטרון כדי להפיח חיים בבית-המוות, כדי להזכיר ליהודים את מורשתם, וכן כדי למצוא חן בעיני הנאצים ולשרוד (רשינות קיום, אוכל, סבך, תקציב קטן). מולו ניצב הסופר הבונדיסט קרוק, האנטי-ציוני איש המחותר. גנץ "מחה" את ידיו בתיווך בין בני עמו לנאצים, ומציל רבים מהם ביחדעו כי ההיסטוריה תזכור את זוהמת ידיו

ואי-כבודו:

חיוב החיים בכל מחיר של גנץ אינו הומניסטי אלא לאומני-פאשיסטי. על-פי השקפתו כפוף היחיד לחברה ולדין ההיסטוריה גורל היחיד משועבר לעתיד הרכים: הגוע, העם. "להציל את החזקים... להקריב את החלשים" זו תורתו. על העם הנבחר לשרוד, על-פי תפיסתו של גנץ, גם במחיר היטנפות כסלקציות שהוא עורך. על העם הנבחר להעלות על נס את השוטרים היהודים בגיטו שאינם אלא המכבים של הגיטו, כלשון גנץ. מולו ניצב קרוק הבונדיסט ומשמיע קריאה מזועזעת: "לאומנות מעוררת לאומנות", גנץ שואל: "מה אתה מנסה לרמח בזה: שאני מושפע מהגרמנים?! באותו רגע עולה בכורח המונולוג ששם בפי היטלר ג'ורג' שטיינר באותו נאום הגנה דמיוני ב"הבאתו לדין של א.ה. לסאן כריסטובאל" – "אבל הם לימדו אותי ששם חייב להיות נבחר, עליך, כדי לממש את גורלו. שאומה אמיתית היא מסתורין, גוף ייחודי הנבחר על-ידי אלוהים והיסטוריה, על-ידי בעירת דמו הטהור... מסתורין הרצון, מסתורין הנבחרות".

רעיון הסימביוזה היהודית-גרמנית עולה ב"גיטו" גם מתוך רימוח המשווה בין קיטל הקצין הנאצי לבין הציוני החדש. כאשר מזכיר קיטל את השמיסר והסקסופון שלו שוב ושוב בכפיפת ניגודים גם יחד, כגון: "יש שמיסר, יש סקסופון", עולה אסוציאציה טורדנית של ספרא וסיפא.

ב"גיטו" של יהושע סובול, מופיע קיטל באחת מתמונות הפתיחה של המחזה בתחנותיו, כדמות יהודי. הוא בורר לעצמו בגדים מן הערימה המתנחת שם, אשר תשמש אחר-כך את התיאטרון המוקם והולך – יהודי לו תלבושת נאצית. רעיון דומה מתגלה גם ב"הצגת הגולם האחרונה" של יורם פורת (שהועלתה בתיאטרון קריאה ואחר-כך הגיעה לגרמניה, שם זכתה להפקה מלאה). קבוצת שחקנים במחזה ריכזו מעלה הצגה שנושאה הוא הגולם מפראג. עד מהרה משתלטת המציאות על ההצגה, ולפתע הופך המהר"ל לרב של מחנה ריכוז המבטיח להמונים שיקים להם גולם להצילם, ולפתע הופך המהר"ל לרב של מחנה ריכוז המבטיח להמונים שיקים להם גולם להצילם. כאחת התמונות מעלה התיאטרון הצגה במהלכה מגלם שחקן יהודי את דמות מפקד המחנה. והנה, כאשר דורשת אשת מפקד המחנה מן השחקן היהודי הדומה להפליא לבעלה, שיריד את המסכה מפניו – מסתבר למרבה הפלצות שאין זו מסכה, אלה הם פניו.

הרעיון המובלע באמצעות דמות השחקן היהודי בתחפושת נאצית, הוא כי היהדות (היהדות התוקפנית, הגזענית והבדלנית) והנאציזם מסוגלים להתחפש זה לזה. השחקן מגלם התפקיד הוא מטאפורה לתהליך הגלגול. באנגלית אומרים ROLE ומתכוונים לתפקיד בתיאטרון. הפועל TO ROLL משמעו להתגלגל. השורש המשותף ל-ROLE ול-TO ROLL הוא ROTULA שמשמעו בלטינית גלגל קטן. תפקיד תיאטרלי הוא גלגול. ב"הצגת הגולם האחרונה" של פורת, שרים האסירים היהודיים: "שתי גדות לריין, זו שלנו זאת גם כן!". הרעיון המארגן את מחזהו של פורת הוא, כי הטוב והרע ניידים בעולמנו הדואלי, שבו גם האלוהות מסוגלת לרע (רעיון גנוסטי ורומנטי במעורב). הגולם, אכן מתלונן על הסתר פני האל, ועל כך משיב לו הרב: "נסתרות ררכי האל". הגולם שאינו אלא אסיר שהרב ממלט

שהקירבה העמוקה לא הוכיחה את עצמה, מחפש סובל את עקבותיה בתוך היפוך הקירבה – בתוך הקשר הנירוטי. היהודי הוא התממשות יצר המוות המקנן בגרמני, היהודי הוא שער לעוזל של היצר הסדר-מוזיקיטי הגרמני, אך לפעמים, וגם היינה ניכא זאת, פועל עירוב הדמים בין היהודי והגרמני כאלכימיה מסוכנת. כאשר משלח הגרמני את המוות שבתוכו אל היהודי כשלח שער לעוזל הוא מגדה את יצר ההרס היהודי, עד שהתפקידים עשויים להתחלף. היהודי עלול להידמות למענהו. הרעיון גלום בשיר של היינה: "אל אדם" (1824) שנוצר בעקבות פוגרום ההפ"פ ב-1919.

כאחים כבר שנת אלפים
זה את זה נשא, סובל;
כי אנשום סובל הן אתה,
ואני – כי תשתולל.

כאבת-אל כפותיך
טכול בדמי טבלת, אח.

אך כעת ידיוותנו
תרכ – עצומה היא;
כי אני גם תעום התחלתי
וכמתוך כמעט אחי!

(תרגום: י.ל. ברוך)



מתוך "סינדרום ירושלים", תיאטרון חיפה.

2. הנאצי כמפעיל מנגנון הפחד של הישראלי

כשנות השבעים, עם העלאת מחזהו של דני הורוביץ "צירלי קצירלי" (1977), נפתח שלב מעבר המכין את דרמת השואה בארץ לקישור בין אימת הערבי לאימת הנאצי.

מחזהו של דני הורוביץ הדגים את מנגנון הפחד מפני השואה המפעיל את החייל הישראלי: "אותנו לא יתפסו עם המכנסיים למטה", כדברי דמות הצבר צירלי קצירלי גיבור המחזה. דמות הצבר הישראלי, זה שניסה לעקור את חטוורת הגלותיות החלושה ולהתגדר בבריאות, שורשיות ו"הירהו" פורקה במחזה לכמה גילומים. כל גילום מופקד בידי שחקן אחר, בתוך מסכת חגיגית טיפוסית. בין דמויות הצבר השונות: הפלמחניק, הסיר, סלט הירקות (מסמל הבריאות והשורשיות), שונא החלשלושיות של ה"יוצים" והסטודנט ההדוניסט של שנות השישים. אלא שמקור כוחו של הצבר הישראלי הרבכבן אינו אלא באותה תמונה ידועה בה נראה ילד חובש כובע קסקט, מרים ידיו מול חילל נאצי הורה לעברו. כשהוא לוחץ על ההדק הוא מתאחד עם דמותו הארכיטיפית של הילד. נדמה לו כי קול בתעמו עומד מאחוריו: "אתרי הקת – אין כתף. אחרי קת הרובה עומדת בתעמי. ועל כל שחוטיה עומדת לה בתעמי אחרי הקת, ואני אסחט בלי רחמים. מה יש, אין מחיר? גם תינוקות הכניסו למקום סגור ופתחו גז".

דימרי ההווה הכותני של צירלי קצירלי ה"צוחק צחוק פרע חורק הכול לעוזל" אינם מצליחים להיפרד מאימת הקרמטוריום. כך שר צירלי את השיר על החולצה הכחולה, "והיא עולה והיא עולה", המתעוות לכיוון מטורף: "אני הרהו של חולצה פתוחה/ אני הרהו של חולצה עולה.../ כולי הרהו על חצות הלילה/ וכלב מי שיוצא. אני הרהו עולה/ על כל העזרים/ מעלה מעלה, עשן חלב מעל ארובת המכבסה. אנטי קרמטור אני/ הרהו מויע הרהו רטוב...". גם כאשר צירלי קצירלי ההולך לצבא שר שיר ילדים תמים: "בין הרים ובין סלעים טסה הרכבת", מזדקרת לה היחכרות שעברה אליו בירושה:

— כאן אני עובר — עובר!
— אז תחזיק מעמד בין הרים ובין סלעים, טסה הרכבת, נכון?
— איזה רכבת?
— שקשוק רכבות אומר לך משהו? ארקי אז תלתץ, מן המותן. תמריא חביבי. כי מתחת לבית השחי מרימה אותך אמא אחת עם תינוק, מכוונים אליהם רובה. תוכור. אלכומים.
מתזהו של הורוביץ העלה לתודעה את מנגנון

אלא אדם? האין אנו מחוייבים להחזיר את השואה למדורו האנשי למען הדורות הבאים אחרינו? שורשי העיסוק בסימביוזה בין הנפש הגרמנית והיהודית במחזות השואה הנדונים מוליכים כמדומה אל סוף המאה ה-19 ושליש המאה ה-20 אותה עת בה האמינו אנשי רוח יהודים וגרמנים כמה שהמשורר הרומנטי המומר, הינריך היינה, כינה בשם "הקירבה העמוקה השוררת בין שתי אומות מוסריות אלו, היהודים והגרמנים, שיהד נועדו לברוא ירושלים חדשה בגרמניה – ארץ-ישראל חדשה שתקום כמולדת הפילוסופיה, מחצבת הנבואה ומצורת הרוחניות הצרופה". יהדות גרמניה של ערב השואה היא יהדות מתכוללת.

"אני גרמני ואני יהודי", כתב הסופר יעקב וסרמן "ואין להפריד אחד ממשנהו". הדימוי הגרמני של נשמה כפולה הטבוע במיתוס של פאוסט, חדר לתיאור הקשר היהודי-גרמני בפי המחזאי האוסטרי פרנץ וודקינד, בסוף המאה ה-19: "היהודי והלא-יהודי הם שתי נשמות בלב המין האנושי שתמיד הן מתנצחות ולעולם אין אחת יכולה בלי חברתה". התפיסה הסובולית שבויה, כמדומה, ברומנטיקה של היינה ובמיתוס דרהנשמות. סובול בודק מה עלה בגורל שתי הנפשות האחיות, וכיוון

מרכבת המוות, אחרי שלא הצליח להפיח חיים בגולם-העפר שלו, הולך ונעשה נאצי בעצמו. הוא מתחזק מן הכוח שההמונים רעבי הסמכות וההצלה מאצילים עליו. הוא מתמנה לקאפו, ורוצח ילד. וכשהרב זועק: "לא לימדתי אותך להרוג", משיב הגולם: "לימדתי אותי להישמע לפקודות. למדתי את השיעור". כשהרב אומר: "לימדתי אותך להבדיל בין טוב לרע", משיב הגולם: "קשה... קשה להבדיל ביניהם". הגולם, על-פי פורת, אינו דמוני, הוא יציר אדם. "הוא יהיה רק מה שנעשה ממנו" כלשון הרב. והנמשל: הנאצים הוא יליד אדם וכזה הוא מכיל את הפוטנציאל לרוע, אך גם לאנושיות. המחזה מסתיים בכך שהגולם מתודע לאנושיותו ונכנס בעצמו לקרמטוריום להציל את אהובת לבו. חזירתו של פורת לפירוק המיתוס הנאצי מלבריותו וחד-פעמיותו, מעלה דילמה אמנותית לא פחות מאשר היסטורית, הצפה ועולה בכל מחזות השואה הישראלים בשני העשורים האחרונים. האם אין אנו מחוייבים לא רק כלפי העבר שבו התרחשה השואה, אלא גם כלפי העתיד? אם נמקם את השואה בתחומי החד-פעמי, הנשגב מן הדעת והמפלצתי – האם איננו דנים את הכרתנו לתרדמה מסוכנת, בה שוב לא נהיה ערים לסכנת שובו של המפלצתי, שאיננו

תגובת היתר של החייל הישראלי מול הערבי: אני פוחד מן הערבי, שכן אני מזהה אותו עם מוקד פחד קודם – הנאצי. מכניסם אירציונאלי גורם לי לפעול בכיוון ההפוך לחרדה שלי – מן הפחד אל הביטחון המושלם, מהחלשה אל כוחניות מופרחת. אך גם בעוצמתי עוד ניצב הנאצי בעורף זכרוני ויורה בי. וכאשר אני פועל בחזקה כדי שלא להיות קורבנו של הנאצי, אני חש שאני נעשה בעצמי נאצי.

3. העתקת תפקיד הקורבן מן היהודי אל הערבי. התגלגלות הנאצי ביהודי

וכך על מסלול שבין שני קטבים, בין רגש האשמה לאשמה ממשית, נולדת דרמת-שואה שלאחר מלחמת לבנון. והפעם, קרובה ההתרחשות הנפשית אל קוטב האשמה הממשית. מחוות השואה של השנים האחרונות שנכתבו אחרי מלחמת לבנון ("העלמה והמוות", "ביבוף", "תזמורת על תנאי") או מחוות מאזכרי שואה ("אפרים חזר לצבא", "טרומפלדור"), רויים ידיעת אשמה ועמה גם שנאת עצמי. כאשר אני מעולל עוולה למיעוט הנתן לשליטתי, אני זוכר את הדימוי שהפעיל אותי כאשר בחרתי להיות חזק, להיות רע. זה שממני ברחתי – הנאצי, הוא זה שנכנס בי. אני פוחד שאני רע כמו הנאצי. בקבלה יש דימוי להצפה של רוע בתוך בעל האשמה: מדובר ב"עיבור רע". אדם שעבר עבירה חמורה נפתח אל הרוע: נכנסת בו נשמת רשע. מה שמכונה בלשון עממית בשם דיכוק. בחטיבת המחוזות הנפתחה ב"הפטריוט" של חנוך לווי (1982), היחס לערבי הוא הקטליטור למשוואה היהודית-נאצית. מחמוד ולהב מגישים דואט ב"פטריוט". להב בועט בהתלהטות עצמית בפני מחמוד, מכוון אליו את הרובה, אך שר את שיר הילד עם הקסקט, באותה תמונה מפורסמת שכבר החכרה בצ'רלי קצירלי.

להב: "ניקום דמך רדם כל משפחתנו הטובה, כמו אז, אמא, כשאחיי הקטן, ילד, עמד לבדו מול הגרמני, בערב, בשדה, והגרמני כיוון רובה מול פניו, ואחיי הקטן רועד מפחד אמר (כאן נפתח דואט של להב ומחמוד המוגש סימולטנית):

להב: אל חיה יש לי אמא היא מבכה לי בבית... (ובדמשך) אל תהרג אותי, אני ילד. אני אדם כמוך. מה עשיתי? (מכוון אליו את הרובה)	מחמוד: אל חיה יש לי אמא היא מבכה לי בבית... (ובדמשך) אל תהרג אותי, אני ילד. אני אדם כמוך. מה עשיתי? (להב יורה בו)
---	---

(הדואט מסתיים כאשר להב דורך את הניצרה ומחמוד, שבפיו שיר זהה לזה של להב, הוא שנופל ומת).

האנלוגיה ברטה וחשופה. להב חי במציאות החיילית החדשה את גלגולו הקודם כילד בעל קסקט הנורה על-ידי נאצי. אלא שפעילותו הגופנית בהוראות הבמה היא פעילות של רוצח, לא של קרבן. נוצר פער קומיגורוסקי בין תפיסת הפחד הפנימי לבין הפעלתות הדרמטיות. המשוואה הנוצרת היא: היהודי בעל הקסקט הוא מחמוד. הנאצי הוא החייל היהודי.

מחזהו של הלל מיטלפונקט "העלמה והמוות" (1984) הוא קרבנל נקרופילי. עירוב זהירות, זמנים ומקומות המקושרים זה לזה בסימוני מוות או מיתה: אברים קטועים, מחודרים, בשר מרקיב, עכברים מורעלים וכן הלאה. המחזה, עמוס הדימויים, הסמלים והמניעים הנפשיים החשופים, הוא כמין פרץ כפייתי שאינו נופף עצמו לארגון ברירה ועידון. ערב חתונת הבת מסתובבים בסלון ביתם של אלישבע ושרגאי רוחות רפאים בפיג'מת פסים: אלה הם שלושת נגני תזמורת קטנה שהיו

לאפר אחרי שסב הכלה, ויגמגמו, נטש אותם ומילט נפשו. גם פילגשו תמרה, נגנית פצוצת צוואר, מרחפת ביניהם וכן גם בעלה הראשון של אלישבע, אם הכלה, מי שהקים את מפעל הבשר המשפחתי והיה גם פיקודו של בעלה השני של אשתו. בראשו פנור תור. לבעל הנוכחי, שרגאי, המפקד ששלח את הבעל הראשון ויטק למוות יחד עם גודד שלם באחת ממלחמות ישראל, יש רגל מעץ. שלא לדבר על אבי החתן, סגל, שהיה משמיד עכברושים ומת מהרעלת פחמן העולה מן הכיבוש להטרד את החיים. זאת ועוד, החתן זאב, שהוא חייל מפקד על גשרים בשטחים, משתלט על מפעל הבשר המשפחתי המתפורר. מיתום חסר-ביטחון עצמי, בנו של אב משמיד עכברושים, הוא נהפך כהדרגה לנצלן מאובן-רגש העושק את אבי הכלה. חיל המתים והאשמים זה כלפי זה נועד לבטא רוחניות יהודית (מוסיקה) שהומרה בבשרנות (מפעל הבשר המשפחתי). בשיאו של המחזה מגייס זאב, פקח הגשרים, את רוחות הרפאים של אנשי התזמורת לברושי פיגמות-פסים לטחון בשר בשירות המפעל המשפחתי. בראשיתו, זה בשר מתולע שהוא מחירם מסוחר ערבי זקן, ולבסוף מביא זאב, שבינתיים כבר לבש בגדי S.O.S. את גופת הערבי הזקן, כנראה לקראת טחינה. הדרך מן השואה מובילה לטחינת ערבים, על-פי עיצובה הסמלי ב"העלמה והמוות". החייל היודו-נאצי זאב "מטנף את הידיים על גופות של ערבים" במסגרת תפקידו כפקח גשרים. המחזאי שם בפיו רציונליזציה לתהליך הנאציזציה העובר עליו, אותה מקריא זאב מתוך מחברתו: "... כמעט תמיד, כשלב המאבק הראשון, נוטים המדוכאים עצמם להפוך למדכאים או למדכאים למחצה, תחת שישאפו לשחרור. עצם מבנה מחשבתם של המדוכאים הותנה כסתירות הטמונות במצב הקיומי שעיצב אותם. האידיאל שלהם הוא להיות גבריים, אולם 'גבר' מצטייר בעיניהם כדמותו של המדכא". לעומת האינטלקטואליזציה של החוויה המפעילה את "העלמה והמוות", בוחר המחזאי יוסי הדר (בדעת או בבלי דעת) במחזהו "ביבוף" (1986) בגירוי והתגרות. נער ישראלי מדמה שהוא נאצי והוא מגיע לבית תולי-נפש. הנער הישראלי איציק, הלבוש בגדי קצין נאצי ששמו הוא ביבוף קורא בהתרגשות: הייל היטלר. המחזאי, שהוא אגב פסיכיאטר במקצועו, מתקשה בחישוב מעמיק של שורשי תהליך הזדהותו של איציק זה, בן להורים ניצולי שואה, עם התוקפן.

השואה משמשת כפתרון לחידה בלשית: מדוע איציק שונא יהודים, שונא את הוריו, שונא את עצמו? ההסבר ייחשף כמכניסם האופייני לסיפור בלשי: פיסת מידע חיצוני תתחבר לעוד פיסה ולבסוף יימצאו גם דוקומנטים מפתיעים בתוך תיבה חתומה. בהיעדר עיצוב דרמטי לתהליכים נפשיים, נחשף העולם הפנימי דרך אינפורמציה חיצונית המסתברת לבסוף: איציק כועס על אביו על שנתן לאשתו הראשונה, ובתו ממנה, להיעלם בתוך מחנה-ריכוך, ולא הירבה לחפש אחריהן אחר-כך. יותר מכך, משנקלעה אשתו הראשונה יום אחד בדרכו בישראל, החליף האב כמה מילים עימה וברח. דיכוק נאצי חודר בעצם אל איציק, הוא רוצה להיות נאצי, להדהות עם תוקף הוריו, כדי להעניש אותם.

הדר מרכה להשתמש בפרובוקציות: הפרובוקציה הראשית היא זו של יהודי כמדי נאצי, ולצידן פרובוקציות מילוליות: הפסיכיאטר במחזה קורא תיגר על איציק-ביבוף הפצייתו שלו: "אתה חושב שאיכפת לי שהוא קורא לי ביבוף? שטרות, מצדי הוא יכול לקרוא לי בן-גוריון". במקום אחר מדגים המחזאי טיפול בהלם בילד המופרע: "אתה חושב שאיכפת לי שאתה אומר הייל היטלר. שטויות. זה לא אומר לי כלום... באותה מידה

אתה יכול להגיד איזו מילה בסניף". לשיטתו, מתכוון הפסיכולוג לפרק את הילד מנישוקו, לומר לו כביכול: אתה אינך מדהים אותי, אלא שהדברים הנאמרים על-ידי הפסיכיאטר כלי גילוי המוטיבציה הרפואית שלו לומר אותם כך, יוצרים גימח, גיחוך, העלכת השואה.

שנאת הערבים חודרת גם אל "ביבוף". איציק שונא ערבים, וגם הוריו מכנים אותם בכינויי גנאי באידיש. איציק פוחד שהערבים ישרפו, לא סתם יורקו לים. הוא מערבב ערבי ונאצי, ומשום כך אולי הוא מתגלגל על-פי התהליך שהחזיר קודם, "תצורת התגובה", להיות נאצי. הקם להיות נאצי עליך, הקדם אותו.

מי שהצליח לקשר באופן משכנע בין מנגנון ההיזכרות הכפייתית של השואה לבין דיכוי הפלשתניאים בשטחים, הוא המחזאי איציק לאור שמחזהו "אפרים חזר לצבא", נפסל על-ידי הצנזורה. אפרים, גיבור המחזה, הוא מושל צבאי הנוכח בפליטי שואה שעה שהוא עוצר נער ערבי נמלט ומחטט בתרמילו, כדי למצוא שם חכשיטים כביכול, בכורח תמונות מן הוויכוח הקולקטיבי היהודי. לאור מתמרדר עם הנעשה בנפשו של מושל צבאי – מהפכן שמאלי מפורד הנהפך למושל מצטיין בהשלטת סדר. בוכה על רצח מפגין ערבי בידי אחד מפיקודיו ומתכנן לשלוח את היורה לעזאזל אך אינו מעז לעשות כלום. בלילות הוא מצחצח את הרובה. לפעמים הוא משפיל חיילת המפרפרת מתעלפת בין ידיו. לאור חושף את מנגנון המוות הפנימי של המושל, הגורם לו להטיל את המוות שבו על האחר, לשלול את האוטונומיה של הפלשתניאי שמעבר לחלונו. המושל הוא ערפד-חיים סכיזואידי המנסה לעודד חיים בתוך ריקו על-ידי מציאת חיות-חרותו של האחר. מנולוג הקנאה שלו באשתו המסוגלת ליצור חיים, ללדת, מבטא את געגועיו לחיים: "אילו יכולתי ללדת, שיוציא לי הגוף הסחוט, הכואב, משהו חיי". היזכרות הכפייתית של המושל בפליט יהודי אינה משוואה של המחזאי הבאה ללמד שהמושל הוא נאצי. אלא צילום משוואה פנימית המרחפת בתוך התודעה הישראלית של לוחם בן הדור השני.

זכרונו העמוס תמונות שנטעו בו הוריו ומתנכיו מקרין על הפליט הערבי את תמונת הפליט היהודי. אין בכך כדי לאפיין אותו כנאצי אלא רק כמי שפוחד להפוך לנאצי. תהליך דומה, מן המציאות ולא מן התיאטרון, מתועד בספרה של עמליה ליבליך "חיילי בריל על חוף ירושלים". בפרק "השפעות השואה" נזכר חייל מילואים, בן לניצולי מחנה השמדה, בחלום שחלם על אקציה במהלכה הוא ניצב ברגע מסוים בין חיילי הגסטפו נוצעי המדים ובידו נשק המכוון אל היהודים. בזמן עיבוד תכני החלום בקבוצה הטיפולית, מספר יואב, כי בחלומו כל כולו מתגנר להיות חייל גסטפו: "אני לא יכול להזדהות עם זה. אני נזכר בחיפוש שעיובו בכפר הערבי". יואב מבטא בחלומו סלידה מן הכוח שבדידו. כוח המזוהה מיד עם הכוח הנאצי אורחותיו שמע מפי הוריו. בחלומו מתפתח יואב לתקן, לשכתב את היסטוריית ההשפלה של הוריו. הנה הוא בצד החזק, לא בצד הקרוב. אבל קונפליקט מוסרי פועל בתוכו, בין הרצון לא להיות עוד קרבן, לבין הפחד שתקוף חולשת הוריו תהפוך לאופיים של רוצחיו.

מחזהו של שמעון צימר – "טרומפלדור 85", הוא מחזה השואה הראשון בארץ המתמודד עם שנאת השואה. שנאה הנולדת מתוך שינון כפייתי של זיכרה. מסתבר כי שינון השואה שאינו מלווה בטיפול בחרדה הנובעת ממנה, סופו לעורר אגרסייה. צימר מבטא אותה במחזהו. מעשה בחייל הרוג המוקם לתחיה כמשך לילה אחד בכפודת שר הביטחון, בתנאי שיאות לצאת שוב למלחמה.



דורון תבורי
בינפוש יהודי,
תיאטרון חיפה

האתי. אין הוא מסוגל לשאת אמירת אמת כללית על טבע האדם. המפגש עם השואה הוא בעיניו אנדרטה שנורדה לקסום ולא אבן-כוחן להתנהגות אנושית. היה זה הסופר היהודי הרמן ברוך שהגדיר את הקיטש כמערכת חיקי האומנות. מערכת הקיטש דורשת לעבוד יפה בעוד שבמערכת אמנותית הציוד הוא קודם כל אתי. עיבוד נכון. אמיתי. ברוך הגדיר את הקיטש כהפרעה נירוטית. הנירוטיקן כופה על האמת דימויים מרוממים, נשגבים. הוא מלביש את השמימי על הארצי.

כך קרה להצגתו של שמואל הספרי "תזמורת על תנאי". הוא ניסה לקסום, למצוא-חן יחד עם השואה. הספרי הרכיב על-פי ספרה של פאנלוק, ספר חובב סנסציות מצד עצמו, שורה של אפסודות תעודיות כביכול, מתבלות במפגשים מצמררים של משפיל ומושפל, עם הבלחים מחדים של טוב-לב נאצי בלתי-צפוי. מעט משיכה אירוטית של קצינת ס.ס. לזמרת של צרפת, מעט השפלה עצמית — מפקדת ה.ס.ס. מתכופפת לרצפה להדגים כיבוד רצפות. וגם נשף זונות לסביות, הופעה קסומה בפני תולות-רוח, הופעת התזמורת בפני מנגלה, עריכת סלקציות בקור-רוח מחוייך, ואפילו "מאדאם בטרפליה" של פוצ'יני בוקעת בביצוע מושלם מן הרמקולים כדי לגחך את הביצוע הקאקפוני של תזמורת אושוויץ. הספרי ניסה להיות דוקומנטרי: הוא שחזר את הדרגשים, הבגדים, כלי-האוכל, צנצנת הריבה, כלי-הנגינה, פיגמת פסים, והרבה הרבה צלבי-קרוס, ואפילו תמונה של נשים אבלות על אישיותן הנמוגה סביב צמרגפן מדמם של כל אחת מהן. תצוגת שואה.

כל שחזור שואה, כל ניסיון להעמדה ריאליסטית-דוקומנטרית, יוצרת קוטביות חריפה בין תביעת האמנות לארגון, ברידה הרמונית, לבין התחו ובהו, הדיס-הרמוניה של אירוע השואה. כפיית מבנה הרמוני על השואה עלולה לגרום הנאה נקרופילית, פורנוגרפית. כל אמן המנסה לעסוק בשואה חייב למצוא אסתטיקת זוטות שלא תקשט את השואה, אלא תייג אותה, על דרך הרימה, התחליף, העיקוף. שימוש בכובות, למשל (כמו במחזהו של הורוכיץ "הדור ארתור"), מעביר את השואה מן היומרה הקונקרטית אל ההפשטה, ודו האחרתה ממקמת את השואה במרחב האופי והגורל האנושי האוניברסלי. כי אכן, בתיאטרון הבעייתיות והסיכון עצומים, זהו אירוע חי, "אמיתי", קהילתי. העוצמה הניצתת היא מיידית. התחרשה היא של הווה אינסופי, חי, בהמשך ישיר להווה השואה שעוד לא חם. כשעה שקיימת דרמת שואה רצינית בעולם, הנכנסת לגיטו או למחנה ריכוז, והנמנעת מלהעלות לבמה סיטואציות של התעללות נאצים בקורבנותיהם. מעלימה את ה.ס.ס. כמעט בכלל מן הבמה, קוסם המפגש לישראלי: "קסטנר", "גיטו", "גינגס כהן" (עיבוד רומן של רומן גאר ביד מיכאל כהנא) "ביכוף", וכן ביצוע של "עקומים" מאת מרטין שרמן, ועוד ועוד. זוהי סיטואציה הטומנת כנראה גירי מיוחד לישראלי. מן שיחוד כפייתי של חוויית השפלת העבר. שפע מתרבה והולך של צלב-קרוס עובר בסך על הבמה הישראלית. מפגש סטריאוטיפי עם קצין נאצי: גופו המתוח אוגר סערה שטנית, התפרצויות סאדיסטיות קצרות ופתאום חיוך קטן של שביעות רצון. הנבל מסרטי המתח. הרכה כוונמתו באים ודצאים ב"תזמורת על תנאי". הכבדת הצלבים על הבמות יוצרת צמצום. התקרות. השואה נהפכת משחק סימולציה בין משפיל ומושפל, ושניהם סטריאוטיפים. השואה נעשית אילוסטרציה חומקנית, כמו מפות טרבלניקה הממוספרות במשפט רמיאניוק, רדקציה לסימנים. יש אסתטיקה אחרת לכיטי השואה, כזאת

אותו מנגנון של תגובת-יתר שכבר היצגנו, כאשר הפחד להפוך לקרבן מוביל לתגובת-יתר בכיוון ההפוך. לא להיות שוב קרבן משמעו להיות רוצח. לעמוד בטוח ביטחון מספיק מאפשרות החזרה על התפקיד הקודם. לכן צימר זועם. זעם אין-אונים. הוא מחלל את השואה, מטנפה, ככוננה תחילה. הוא מנסה להרוג במילים את השד הנורא כבמין פולחן ילדותי או פרימיטיבי של השמדת קיום על-ידי קללה. כיוון ש"טרומפלדור 85" חסר מורכבות אירונית, הובנו אמירותיו כפשוטן, ככיווי השואה. בכך הוחמץ עיבודו הדרמטי של אחד הרגשות הלא-מטופלים בדרמה הישראלית, שנאת השואה.

היש שואה תיאטרלית?

מבין מחזות השואה של אחרי-מלחמת-לבנון, היה זה עיבודו של שמואל הספרי לספרה של פאניה פאנלוק "תזמורת על תנאי" שחשף את בעיית הקיטש בטיפול התיאטרני בשואה. המחזה מציג פרקים בקורות תזמורת הנשים באשוויץ-בירקנאו. חרדת הגלגול היא המפעילה את המחזאי באותם משפטים ששחל בעיבודו לספר, שאינם מופיעים במקור. הקיטש ב"תזמורת על תנאי" מתחיל בשתילת אנלוגיה בין לאומנות יהודית לבין הנאצים. הספרי מעביר מושג מתחום הפוליטיקה העכשווית, אל תוך מציאות בית המוות. באחד מקטעי המחזה מתקופה פאניה, שדאגה להציג עצמה כספר כדמות הנאורה היחידה, את אחיותיה הגניות. היא כועסת על הפאסיביות הדתית של אחדות מהן ועל אמונן בעם הנבחר. היא נחפת בהכללות שהן ערשות על-פי מפתח גזעני, לפי דעתה, כטענתן, כי כל הגרמנים הם ס.ס. ואז שם הספרי כפי פאניה את המילים האירוניות: "אין ספק. אלוהים. מדינה. ישו. פלשתינה. אתן כל-כך צרות אופק. כל-כך לאומניות עם הדת שלכן הגזע שלכן. אז מה ההבדל?". ולא שהאנלוגיה פסולה מעיקרה, אלא שמדובר ביצירת אמנות העוסקת בתהליך ולפתע סוטה המחזאי לכיוון תוצאות התהליך. הוא מוסר רעיון באיצטלה של חווייה. הוא כופה על הדמות זווית ראייה ומסקנה שאינם אינטגרלים לה. בלב ההתרחשות הדתית הריאליסטית שותל הספרי אינטלקטואליזציה של דברי נשים היתקת את מקורותיה מן הביטוי "יודתאציה" שנוצר בזמן ומקום אחרים. כאן עלול להיווצר בעצם סילוף, לפיו הגזעני היהודי היה קיים כבר מול כבשני אושוויץ. מתי הופכת דרמה על השואה ליצירת קיטש או פורנוגרפיה? כאשר מייחס היוצר חשיבות עליונה לאסתטיקה הבימתית, לגירוי המידי. כשהוא מכוכן אל התוצאה: אל האסתטי ולא אל האתי. כשהוא מעתיק קודם באסתטי ואחר-כך באתי. התוצאה היא בדרך-כלל שהוא אינו מגיע אל

הורי ההרג חדודי הרגש הלאומי — מסכימים. ניתנת להם הזדמנות נוספת לחנך את בנם ולחיות במתיצתו. אלא שהם מחמיצים את המפגש המחודש: שוב הם סמכותיים-הגנתיים עדי-כדי חנק, חשדניים, מצפים תדיר לקסטרופה והכל — בצל אימת השואה העלולה להתחדש. כיוון שהם חחרים על הטעויות שנעשו במחזור חייו הקודם של בנם — הם בוראים שוב תוצר רופס וצייתן שבקושי מעז למרוד בתפקיד ההיסטורי של בן לעם הקורבנות הנצחיים. לבטוף מתאחר הבן עם דמותו הארכיטיפית של טרומפלדור, המייצג כאותו הישראלי את הקורבן מרצון. המחזה מסתיים בזמרת הורי ההרוג וההרוג עצמו על תחילתה של המלחמה הבאה: "כשרה חיילים כבר מוכנים למלחמה... חיידקי הנמק בהתכוננות גדולה... עוד מעט תתחיל שחיטה, תתחיל שחיטה". טענתו היסודית של צימר היא כי החייל היהודי הנצחי שיתחיה ויהרג מחדש בפרפטום-מובילה הוא תוצר של אידאליזציה המוות — כל המוות בשואה — בתולדות היהדות. הקורבן הוא קודש, נעלה, גיבור.

המחזה נפתח בהמנון לעגני לבורגנות היפה הספונה בסלון מהודר וצופה בטלוויזיה, שעה שברהיטים מכרסמת תולעת המצפון הרע המזכירה את הכיבוש, את ג'ינץ ואפילו את דיר-יאסין. המשפחה הצופה בטלוויזיה מזמרת: "דאינו אותנו רוצחים ונרצחים". מעגל הקסמים של רוצח וקרבן מתחזק בדבריו של שר הביטחון: "פעם היו ימים... חיילים יהודים עם רגש לאומי חזק, עם איכפתיות, עם אחריות, היו מזנקים ישר לכיבשני-האש, מקריבים את עצמם". ובהמשך — משמיעים הורי ההרוג שני מונולוגים אירוניים של כפירה בשואה. באחד מהם משבחת האם את האל שהחזיר את בנה ללילה אחד: "איזה אלוהים נפלא ומיוחד שבא והוציא אותי ממזרח אירופה המושלגת... מחיים בינוניים ועניים שחיכו לי... לטובת שואה נאצלת שהטילה אור של חווייה על משפחתנו לדורי-דורות...". ועוד, אומרת האם: "וכאלו שלא הסתפק בכך אותו אלוהים, הוא גם לקח לי בן והחזיר לי בן, איזה אלוהים איכפתי".

הדיאלוג עילג משהו אך מבטא כעס אותנטי: המחבר כועס על החינוך לאמונה של "אתה כחרתנו" הכורך באותו זיכרון את חולשת העבר ואת כוחניות ההווה. אם הכל נבחר אצלנו, שואל צימר באירוניה, האם גם שואתנו נאצלת איפוא? קיתונות של שנאה משוקעים במחזהו של צימר: שנאת הדור השני כלפי דור ההורים. דור הבנים חש כי השואה מגמדת את כל קיומו, היא חונקת אותו בחורדות מפניה. צימר מסרב להגיב עליה כקרבן שסופו להפוך לרוצח על-פי

הורוכיך את "הדוד ארתור" (1981). המחזאי דגן שיכך אנקרוטה אוטוביוגרפית במחזהו, ובה הוא מספר כיצד הלך הוא, ניצל אושוויץ, ועמו מחזה מפרי עטו על השואה, לחפש תיאטרון שיאות להפיק את יצירתו. הוא נידחה פעמים אחדות ולבסוף הגיע אל כמאי צעיר שהיה בן ארבע כאשר נכנס דגן, כדבריו, אל השואה. עיקם הצעיר את פרצופו וטען: "זה מחזה תיאטרלי מדי". השיב לו המחזאי: "זה באמת היה מאוד תיאטרלי, שמצד אחד נכנס כן-אדם ומצד שני יצא עשן". "הדוד ארתור" נכתב לבסוף בעזרת דני הורוכיך, והוא מונולוג בליווי כובות. בהומור גרדומי מאופק מתואר כיצד מתעללים שלושה ניצולי אושוויץ ברוד ארתור (כובת כפפה) ומזיכים לו כי בניגוד לסברתו ניתן לצמצם כל אדם לממדי מובל לבתח. ידיו של הדוד ארתור, פיטר, מחליט ללמד לקח את הדוד השואל: איך אנשים יכלו ללכת כך לגאז? הוא מזמין אותו לחדר מפואר במלון יחד עם ידידים נוספים. אחד מהם מתחפש ל.ס.ס. משפיל ומפחיד. כל היתר משתפים פעולה במשחק. קולות זועה נשמעים מן הרשם-קול. "אתה כלום אצילי", צועק קצין ה.ס.ס. המדומה על הדוד ארתור. בתהליך קצר עובר הדוד מהוריי חיים אחת לשניה. מהיות בעל-כל להיות חסר-כל. הדוד ארתור למד באחו קלות ניתן לנשל אדם מזוהתו ומבטחונותיו. ההצגה הצליחה להפיק צחוקי כפירה מן הצופים. האמנם לא קרס הדמיון האנטי מול הקטסטרופה של השואה? היש מינון אותנטי לבכואה תיאטרלית של השואה? היש סיגנון שאינו ניכשל בעודף סגנון, כאשר מדובר בשואה? בדמיונות, דימויים, סמלים, היוצרים חיץ של קהות רגש מול הצופה? ואם מתיימר תיאטרון לצילות דוקומנטרי דייקן, איך לא יחטא בנימוד השואה? בין שני הקטבים, בין תיאטרליזציה ודוקומנטציה, מחפש מחזאי העוסק בשואה את הכוב התיאטרוני "האמיתי". אך תהיה הבחירה אשר תהיה. שעה שעולה השואה לבמה עולה ממנה מסר אוניברסלי, נצחי. כלי התיאטרון הם בני-אדם. אדם הוא המגלם את הנאצי, והוא המגלם את קורבנו. אלה בצלם אלה. השואה לא היתה הכלחה של יצורים דמוניים. היא היתה מכאן, מן האנוש.

של הרע. אנשים בגללים טובים, שחשיבתם פתוחה לקלוט דפוסים טוטאליים, מוכשרים לקלוט תעמולה נאצית וגם ליצור אותה. ומשום-כך משמשים גיחוק, עליבות ומפלצחיות באריכיה הנאצים של אמא תאבורי. אותה פאסיביות שוות-נפש, אותה עבדות השיגרה האיך-סופית, אותם חייסתם אנונימיים, אותה שנאת חופש, משותפים לרצח ולקורבנו. בגרוטסקה של תאבורי, הרוצח, או בעל הכוח לרצח, אינו אלא מוטאציה מבהילה של הקורבן. מבנה אישיותם מפנים את ערכי החברה הקתפורמיים כאילו היו מצפונם האישי. תאבורי, בניגוד לסוכול למשל, אינו מיסטיקן. אין מדובר בגלגול רצח בקורבנו אלא בחיפוף ראציונלי של קווי דמיון המתגלים במפגש שביניהם.

גם יוסף מונר ניסה ב-1987 את כוחו בגרוטסקה: "הלילות העלילים של פרנקפורט" — תגינה שטנית במעודק סארד-מוזיקסטי בפרנקפורט. המחזה מנסה לגרש את הדיכוי הנאצי מן היהודי. מונרי מוקיע את פשטנות האנלוגיה בין יהודי ונאצי. הכחור הישראלי — חייל קשוח וקצת נבוב, המגיע לעשות כסף בגרמניה, הוא מן מאצץ גולמני, פרי חינוך אנטי-גלותי. אלא שהוא מתנן, חו בשורת המחזה המרכזית, בגבולות מוסריים ברורים של בעלי המוסר הטבעי. משום-כך הוא מורד בחפקיד שמטיל עליו בעל המועדון היהודי, להתחפש לר"ר מגלה ולענות גרמניה אחת, שהיא בת קצין ה.ס.ס., שבאה למועדך כדי להתחפש ליהודיה ולהשתחרר מרגשי אשמתה עקב מעשי אביה. בעל המועדון דורש מהחייל הישראלי להצליף בה תוך קריאות: יהודיה ארוזה!, אלא שלפתע הוא מתעשת ומורד: "אני לא משתתף יותר במשחק הזה. מה אתה חושב לך שאני חיה? שאין לי רגשות? איני רוצה את הגיהנום הזה. הוא לא שלי. הוא שלך". ובאומרו שלך, הוא מתכוון לילי — בעל המועדון שהוא יהודי. הגרוטסקה של מונר לא נפגמה כשל הדיקטטור הגלוייה שלו אשר איבנה את ההומור ונטלה את עוקצו השטני.

ההתמודדות הישראלית עם עיצוב השואה בתיאטרון בשנות השבעים השמונים חושפת את הפרובלמטיקה של "שואה תיאטרלית". מי שטבע את הביטוי הוא גבריאל דגן, שחיבר יחד עם דני

המונעת היסחפות רגשית. ניצולת אושוויץ, שרלוט רלבו למשל, יצרה דרמה על אסירות פוליטיות במחנה ריכוז בשם "מי ישא את המילים". בהוראות הבימוי היא דורשת לוותר על תפאורה, לסמן את הבמה בשני משטחים: אחור ופנים. לא איפור — היא ררשה. הפרצופים אינם צריכים להיות מובדלים זה מזה. לא פיג'מות. קול נמוך ואחיד. הנשים בלתי מאופיינות צורנית. הן מסה אנונימית, כמו מה שעשו מהן. בהוראות הבימוי כתוב, כי ניתן להבין מתי עובר על-פני הנשים איש ה.ס.ס. על-פי הבעת פניהן המשתנה.

במחזה אחר — "ביתן 76" מאת שמעון וינצלברג, המתרחש בגיטו לודז', איך מעלים איש ה.ס.ס. לבמה. בתמנה בה נלקח המורה לעברית על-ידי הנאצי, נשמעות צעקות מבחרן, קול הלמות אגרופים, הדלה נפתחת והיהודי מנשק את המחזה הדמיונית, תחטף בגסות מבחרן. על-פי הקולות הנשמעים הוא נגרר, ואחר-כך שומעים שאנה של כעס וכאב. במחזה "כתר הקש" של הרולד וארית ליברמן, המתרחש אף הוא בגיטו לודז', יש שימוש בתחבולות שוכרות הזדהות רגשית, מנכרות: שקפים, פניות לקהל.

אחת הדרכים הדמיוניות המשכונות ביותר לכיטר אימת השואה היא הגרוטסקה: אותו הומור שחור, דיסהרמוני, צחוק האיפכא מסתברא. הגרוטסקה מעוררת פלצות וחיכוך חיים במעורבב. זוהי צורה דיסהרמונית כי לעולם איך בה פתרון לקונפליקט המוצג במחזה. היא מותירה אחריה תהייה, צחוק קפוא. בשימוש נכון היא עשירה להלום היטב את ביטוי התוהו וכוהו של השואה, אמצעי דיסהרמוני לחוריה דיסהרמונית. המחזאי ג'ורג' תאבורי, יהודי החי בהונגריה, נותן לנו שיעור נפלא בכך במחזהו "המסע של אמא תאבורי". זהו מסע פלצות מצחיק של אשה אשר כדרכה למשחק רמי שבעי, והיא הדורה מכף רגל ועד ראש, היא נשלפת לגירוש לקראת אושוויץ. שני שוטרי-חרש מגוחכים — חולה אסטמה וחולה פדגרה, מלורים אותה, ועליה לתמוך בהם כל הזמן. שלא לדבר על מעשה האהבה מאחור שעושה לבורגנית הקטנה ההמומה, מישוהו כרכבת המוות. עולמה של אמא תאבורי מתגלה כמאורגן על-פי קלישאות וסטריאוטיפים, הבנאליות של הטוב מתגלה כקורבה קירבה לא נעימה אל הבנאליות



חובת צעקה!!
רבשון להגות ולחימר

בחודש הקרוב עומד לצאת לאור הגליון הראשון של ח"ץ, כתבעת חדש לחינוך ולהגות. ח"ץ יופיע במתכונת של רבעון. כתב עת זה מיועד לאנשי חינוך, חברה, תרבות, לקובעי החלטות ברמה הלאומית והמקומית וכמובן גם לציבור הרחב. מלכתחילה ובהגדרה, ח"ץ אינו בא להיות עוד כתבעת, תוספת לעשרות כתביעת המופיעים בארץ.

בח"ץ יובאו מאמרים ורשימות, מחקרים ופרקי הגות, יצירות ספרות ואמנות דברי ספרות וסימפוזיונים, ראיונות ותחקירים, קטעי שיח ובמות-וויכוח, הפתוחים כולם לשאלות הרתניות והחברתיות, הלאומיות והאנושיות של עם ישראל. העורך פרופ' אדיר כהן אומר כי: "ח"ץ מבקש להזעיק אליו מחנכים ומורים, הוגים ויוצרים, סופרים ואמנים, פעילי תרבות ואנשי מעשה, חוקרים ואנשי מדע, פוליטיקאים ומנהיגים, אנשי ציבור ומסתופפים בביתם, שאינם משלימים עם אובדן החזון ואפס המעשה, המחפשים דרך, המתלבטים ומתמודדים, המתבקשים לטלטל את כולנו ולהוציאנו משלוותנו המדומה."

עורך: פרופ' אדיר כהן
המערכת: דר' יעקב כלומר, דר' רן כוהן, יעל פישבין ואהרן ברנע.

לכבוד
המחלקה לחינוך-מערכת ח"ץ
המרכז לתרבות ולחינוך
רח' ארלוזורוב 93
תל-אביב

שם משפחה

כתובת מיקוד

טלפון

רצ"ב ציק ע"ס 40 ש"ח למקודת "המרכז לתרבות ולחינוך"

עבור ששת מינוי 1989

חתימה _____

אני מעונין לחתום על הרבעון ח"ץ לשנת 1989.

אנא שלחו אלי לפי הפרטים הבאים:

שואה ופיוט — הכיצד?

נעמי שני

עיון משווה ביצירות "תיקו עם המות" / יצחק מראס ו"פרחי הירושימה" / אדיתה מוריס

שואה ופרח. היש פרדוקס גדול מזה? ובכל זאת אנו מוצאים צירוף זה, באופן מדהים, בשתי יצירות, המעלות את שתי השואות האכזריות ביותר שאירעו במאה העשרים, כמעט כרזמנית: שואת ההפצצה האטומית בהירושימה כימי מלחמת העולם השנייה, ושואת השמדת היהודים באותה מלחמה עצמה, שאת ראשיתה אנו רואים בחיי הגיטו היהודים באירופה.

הקריאה ביצירתו של מראס "תיקו עם המות" היתה עבורי חוויה מרטיטה, שהעלתה לנגדי כבמטה־קסם יצירה אחרת, שקראתי לפני כ־20 שנה: "פרחי הירושימה"²; ואין פלא בדבר, שהרי שתי יצירות אלו מעלות את המאורעות המחרידים ביותר בתולדות האנושות בדרך פיוטית ביותר.

למרות השוני הרב בדרכי עיצובן הטכניות (כגון: רמות המספר ותפקידה; דרך העלאת דמויות המשנה; העיצוב האפי והדרמטי; המבנה; מימד הזמן) — למרות כל־זאת השפעתן על הנפש היא אחת. והשאלה היא: מה מתרומם ומתעלה אל מעבר לכל ההבדלים ופועל על נפש הקורא אותה פעולה עצמה?

ישנו איפוא מכנה־משותף בין שתי היצירות העומד מעבר לשינויים הצורניים הניל, עולה עליהם בעוצמתו ובחשיבותו, והוא המוליך אל התולדה הסופית בנפש הקורא. מכנה משותף זה הוא דרך הפיוט, הכרוך גם בתפיסה מיוחדת של המציאות.

יבוא מי שיבוא ויטען: לעצב שואה בדרך של סיפורת פיוטית — הכיצד? חומרת הנושא מחייבת התייחסות ריאליסטית או אף תיעודית, ואת הפיוט מוטב לשמור לנושא מתאים יותר...

לדעתי נהפוך הדבר: דווקא הפיוט הוא דרך כתיבה העשויה לחדור אל הנפש, להשפיע עליה, ולתת לקורא מושג על השואה, לעתים הרבה יותר מספרי תעודה ומידע. היסטוריה לחדר — וספרות לחוד. היה זה אריסטו שאמר "שאין זה מתפקידו של הפייטן לספר מה שהיה במציאות, אלא מה שעלול היה להיות, כלומר מה שאפשר היה שיתרחש מתוך הסתברות או מתוך הכרח"³.

ומסקנתו: "ומשום כך פילוסופית היא הפייטנות ונעלה מן ההיסטוריה."⁴ מכל דרכי הספרות הפיוט הוא הדרך היותר נאמנה להביע את משמעותם של אירועים עבור האדם. במלה "פיוט" כוונתי הן למה שכלל אריסטו במושג זה — שירה של מעשים⁵ — והן ליסודות ליוריים, אותם הוציא אריסטו מכלל הגדרתו, בהיותם חסרי מעשים.

לפינו אנו כן שתי יצירות של פרוצה פיוטית, ולגבי ספרו של מראס ניתן אף לומר: פרוצה פיוטית אגדית. את האפקט הפיוטי משיגים שני היוצרים שבדיוננו בכמה דרכים:

1. כידוד הרגע החד־פעמי, המיוחד, התמציתי והמרוכז.
2. חזרות מילוליות או מוטיביות.
3. ריבוי דימויים והשאלות.
4. שימוש משולב בלייטמוטיב כפול: פרחים ואהבה.
5. הרוכד הכפול שבהצגת המציאות.



דרכים אלו הן מסגולותיה של השירה, גם אם ניתן למוצאן בצירוף זה או אחר בז'נרים נוספים. היתה זו וירגיניה וולף שטענה — זמן רב לפני שנכתבו יצירות אלו — שהרומן של העתיד יהיה הרומן של השירה. ביצירתה מוצאים אנו רבות מן הסגולות הנזכרות: גם היא מתרכזת, ובאופן בולט עוד יותר, ברגע הבודד; יצירתה רוויה דימויים והשאלות כמימד שירי לעיצוב המציאות; המארג הטקסטואלי שלה שזור חזרות מוטיביות, העוברות תהליך של הפנמה והצגת ראייה אישית סובייקטיבית של המתואר. אמנם כתיבתה מייצגת את זרם התודעה בספרות, ולפיכך לא נערוך השוואה מלאה, הגם שתהליכי חשיבה אסוציאטיביים צפים ועולים מדי פעם ביצירות שלפינו; אנו נעמיד במרכז עיוננו את העקרון המנחה של הרומן של השירה.

כיצד באות לידי ביטוי דרכי כתיבה שיריות אלו ב"פרחי הירושימה"?

1. ההתרכזות ברגע הבודד, בסיטואציה, באה לידי ביטוי ב"פרחי הירושימה" לאורך כל היצירה. ומות המספרת היא דמות הגיבורה יוקה. עיניה מקרישות תשומת־לב עדינה לכל המתגלה לפנייהן: כל תנועה נושאת משמעות; כל הבעת עיניים — עולם מלא; וכל סיטואציה אנושית היא הקיימת לעיניה באותו רגע. כגון: פגישת אחותה אוהטסו עם ה"אני הסודי" שלה, בצאתה להתבונן בהתפרשות ניצני הלזטוס — "פלא לידתו של פרוח חדש לגמרי ביום אביב חדש לגמרי" ("פרחי הירושימה", עמ' 141–139); או הפגישה ה"מרתקת" עם אשתו מוכת־הקרינה האטומית של האמן מיידה־סאן (שם, עמ' 156–154); או ביקור יוקה את בעלה במקום עבודתו, כשהתנהגותו עלולה לחשוף את מצבו הנפשי כקורבן ההפצצה הנוראה מלפני 14 שנה (שם, עמ' 40–38), ומאוחר יותר — ריצתה המבהלת אליו לביה"ח, המעלה בזכרונה רצח נואשת אחרת, הריצה של שעת ההפצצה, תוך התלכדות זמנים מלאה של מראות העבר ומראותיו עם

מורא ההווה (שם, עמ' 196–195) — תופעה המתרחשת על ידי פעולת הזכרון הלא־רצוני (נוסח מרסל פרוסט ווירגיניה וולף) ויוצרת זמן פיוטי שהוא מעבר לזמן הריאלי שברצף העלילה. 2. החזרות המילוליות או המוטיביות מדגישות את הסיטואציה ומייחדות אותה. כגון: אותו זר פרחים שהאורח הזר מבחין בו הן בראשית היצירה והן לקראת סופה, כשאו מתגלית לו משמעותו (שם, עמ' 52–51, 172–171); או עולמה הסודי של אוהטסו, המתבוננת בפרחי הלזטוס הנפתחים (ראה לעיל סעיף 1), עולם השב ומופיע גם בסיומו של אותו פרק (שם, עמ' 150; 141–139) ועוד.

ראה בסעיף 1 להלן, הרומן "מחיי הירושימה", עמ' 196–195

3. ריבוי השימוש בדימויים והשאלות מעניק ל"פרחי הירושימה" מלכתחילה תנופה שירית. למשל: "היודעת את למה את דומה? לרוח רפאים זעירה, בקימונו הלבן הזה, והפרחים הללו בידריך" (שם, עמ' 22) ובהמשך: "הו, רק זאת שאח כה דקה וחיוורת — שמיימית כלשהו, כרוח" (שם, עמ' 23); או "היא נראית כנערה מאוהבת אך לא, היא נכונה לאהבה ותו לא. היא משתוקקת לתת עצמה ממש כמו שהשזיף משתוקק להיקטף בבוקרו של יום ספטמבר" (שם, עמ' 24). וכן, תגובתה של אוהטסו למגע האורח בפרח האמנון ותמר המיועד לזר אמה: היא "כה מזועזעת כאילו מולל את ליבה האדום שלה במקום שייגע בעלה הכותרת של האמנון ותמר" (שם, עמ' 24) ועוד.

4. השימוש בלייטמוטיב של פרחים ואהבה. ב"פרחי הירושימה" מופיע מוטיב הפרחים בשם היצירה. הכותרת נשמעת מלכתחילה כאוקסימורון, כאשר "הירושימה" פירושו עבורנו — השמדה אטומית. ואנו שואלים: השמדה ופרחים — הכיצד? תוך קריאה מתגלית הכותרת כרוב משמעותי ושזור לאורך היצירה בלייטמוטיב. מצד אחד מופיעים לפנינו בראשית היצירה ובסופה זרי הפרחים לזכר נשמות הלפידים החיים, שקפצו לנהר על־מנת להינצל מאש האטום שאחזה בהם, ומצאו בו את מותם; ומצד שני הצירוף "פרחי הירושימה" מתקבל כביטוי של השאלה לגבי הילדים והילדות הגדלים בהירושימה שלאחר ההפצצה, שמראה פרחים להם — כמו אוהטסו היפה — אך יתכן שבחובם הם נושאים את גרעיני המוטאציות של יצורים מפלצתיים ומעוותי צורה העתידים להיוולד מהם בדור הבא, כמו הדג המוקרן בעל שני הראשים ("פרחי הירושימה", עמ' 169).

בכל מקרה הופך מוטיב הפרחים ביצירה למוטיב פיוטי, הן בשל השרה הסמנטית אליו הוא משתייך והן בשל הרוכד הנסתר שבו. למן ההתחלה מקבלים אנו את התחושה, כי הפסוק הידוע "הדם הוא הנפש" מתגלגל ביצירה זו בפסוק חדש: "הפרח הוא הנפש". זו הסיבה לכך שאוהטסו מנחרת כנכוויה, בורחת ופורצת בבכי, כאשר האורח הזר מבקש ממנה פרח שעמדה לשבצו כזר לזכר אמה (שם, עמ' 24); או שהשייטים בסידוח על פני הנהר נזהרים שלא לגעת בזר הצף במים (שם, עמ' 52). יש כאן מן הקדושה שבנגיעה בנשמה. טיבו זה של זר הפרחים הולך ומתפענח עם היצירה יחד עם התפענחות משמעותה של הירושימה לעיני האורח הזר.

האהבה גם היא משמשת לייטמוטיב ביצירה זו. תחילה פוגשים אנו באפשרות שהאורח יתאהב באוהטסו; אחר־כך מתעלית האהבה שבין אוהטסו והירו, תלמידו המצטיין של המורה לאמנות מידה־סאן, ולבסוף באה צוואתו של בעלה הגוסס של יוקה, קרבן הקרינה פומיו, המצווה לאשתו: "רעכשיו עוד תהיה כאן כל אהבתך כולה — ואני לא אהיה. מה שאני רוצה לומר לך הוא — תני

1 יצחק מראס / "תיקו עם המות". הוצאת תרמל, 1983.
2 אדיתה מוריס / "פרחי הירושימה". הוצאת הקיבוץ הארצי, השומר הצעיר, מיחביה.
3 אריסטו / "הפואטיקה". הוצאת מכון דוידסון לחינוך מדעי, 1972, עמ' 49.
4 שם, עמ' 50.
5 שם, מבוא, עמ' כ"ו.

האהבה ואהבה פירושה: משמעות לחיים. שני אלה — פרחים ואהבה — הם הנושאים לנער יצחק את הכוח הנפשי לעבור את אימת חי הגיטו בצל המפלצת הנאצית, ולכן אין פלא שהם גם המסיימים את היצירה.

5. הרובד הכפול שבהצגת המציאות ותפקידו של המיתוס. ב"תיקו עם המוות" שזורים גם-כן שני מיטורי התייחסות אל המציאות — אם כי באופן שונה מאשר ב"פרחי הירושמה": הריאלי — החיים בגיטו — שזור בד כבד עם האיריאלי, האגדי. האיריאלי בא לידי ביטוי מודגש בסיום האגדי של היצירה, המכיל מיסוד הנס; שהרי יצחק ליפמן לא יכול היה לצאת חי מן המפגש בינו ובין הקצין הגרמני, והסיום האופטימי, האגדי, לא בא אלא על-מנת לתת ביטוי למשאלות-הנפש של המחבר המובלע ולנצחונות הרוחני של הגיבור על-פני שפלותו של הגרמני.

לפיכך מתארת לנו הספרות כאן את מה שיכול היה להיות: שוגר, המפקד הגרמני, מוקף על-ידי קהל יהודי הנע לעברו כחומה חיה, מצא את מותו. הגיבור — ניצל. האהבה שבלבו, הריאליה הפנימית שלו, היא הנותנת לו כוח לחיות את הריאליה החיצונית הנוראה והיא אף זו המסיימת את הסיפור בבחינת המסר האנושי כללי שבו.

כמו ב"פרחי הירושמה" כך גם ב"תיקו עם המוות" מתווסף המיתוס ומעניק עומק למתואר: סיפור העקדה המקראי הוא המסתתר ברקע האחורי של משחק השחמט של יצחק בן אברהם ליפמן, שחיו נועדו לשמש קרבן לשם הצלת חי שאר ילדי הגיטו. למיתוס זה מתווסף מיתוס האהבה שב"שיר השירים" המקראי, העובר כאן לגול מודרני דרך סיפור האהבה אשר ב"שיר השירים" של שלום עליכם ועד לסיפור האהבתם של יצחק ואסתר. זה האחרון יונק השראתו משני המקורות הנ"ל.

כלומר: כמו ב"פרחי הירושמה" כן ב"תיקו עם המוות" הממד הכפול שבהצגת המציאות, יחד עם המיתוסים הלאומיים האופייניים לכל יצירה, מעלים כל אחת מהן למעמד של שירה.

לסיכום: שתי היצירות שלפנינו הן פרוזה בעלת איפיונים של שירה — פרוזה פיוטית. תכונות השירה שלהן מאפשרות לקורא לתפוס את משמעות השואות הנוראות המתוארות בהן ולא להיכרות — מאחר שהיצירות עטופות בפרחים ואהבה — אך יחד עם זאת הוא יישאן בלבו לעולם, מאחר שדרך השירה חודרת ביותר אל הנפש. הפרחים והאהבה הם התשובה המשותפת בשתי היצירות כנגד השואה והאימה, והם הסגולה להתקיים בה ומעבר לה. ערך חי אנוש מוצג בשתייהן כנכס היקר ביותר, הקדוש, שכל קורא חש, עם תום הקריאה, שהוא שותף לתפקיד לשומרו ולנוצרו.

2. החזרות המילוליות או המוטיביות ממלאות ביצירה זו תפקיד מודגש אף יותר מאשר ב"פרחי הירושמה". במפגשים של יצחק ואסתר חזרות אותן המילים ואף אותן הסיטואציות. אסתר יושבת תמיד באותה צורה, יצחק שואל אותן שאלות. החזרה ביצירה זו היא מעגלית, כאשר היא פותחת וסוגרת אותו קטע או אף את היצירה השלמה: "היודעים אתם איך תאיר שמש האביב? וודאי אינכם יודעים איך תאיר... מאין תרעו, אם לא ראיתם את חיוכה של כוסייה. שמש האביב מאירה כחיוכה של כוסייה, וחיוכה כהיר כשמש האביב." (שם, עמ' 6). וכסיום הקטע, באותו עמוד: "עכשיו אני יודע איך מאירה שמש האביב. היא קודמת כחיוכה של כוסייה. וחיוכה של כוסייה — הוא שמש האביב" (שם). ושוב בותחיתת היצירה כולה: "היודעים אתם, כיצד מאירה שמש האביב? וודאי אינכם יודעים, איך היא מאירה. לא כחיוכה של אסתר וחיוכה כהיר כשמש האביב" (שם, עמ' 150). חזרות מעגליות אלו מעניקות אופי פיוטי לא רק לפרקים מסוימים, אלא אף ליצירה כולה.

3. ריבוי דימויים והשאלות. ב"תיקו עם המוות" מופיע ריבוי השימוש בדימויים ובהשאלות בשני אפיונים מרכזיים:

- א. להארת תמימות המחשבה של הילד-הנער יצחק.
- ב. לאיפיון שאר הדמויות במעשיהן או במחשבותיהן.

שני אפיונים אלה כאחד מעניקים ממד שירי ליצירה:

א. הארת תמימות המחשבה של הגיבור: לו היה יצחק גדול היה מרשה לאנשים להביא פרחים מן השדות — "זה היה נראה כאילו יצאו פרחים לטייל" (תיקו עם המוות, עמ' 46). וכן: "העלים כבר מעטים, והיא תולשת אותם באיטיות גוברת והולכת... היא יכולה לקחת את כל הפרחים, כל פרח לפי התור, וכולם יאמרו לה אותה מילה. כן, כן, כן. הפרחים אינם יכולים לומר אחרת. הפרחים יודעים". (שם, עמ' 54).

ב. איפיון שאר הדמויות: "אברהם ליפמן, חיט עני... שבאצבעותיו דקירות-מחט רבות ככוכבים שכשמיים, הצועד לבית-הכנסת מדי שבת..." (שם, עמ' 86). וכן: "כפלומת ברבור מדגנת נשימתו המהירה של משה'לה את שדה של רחל" ובהמשך: "ואחר-כך לוחשת רחל לעצמה. חרישית כמשב הרוח המניע את וילון המוסלין. כפלומה רכה, כפלומת הברבור". (שם, עמ' 43, 42). — הדימוי ששימש קודם לתיאור נשימת התינוק, משמש בהמשך לתיאור לחישת רחל אל בעלה שאיננו עוד, בעקבות הניקת חינוק הניסוד כמו ידיו. החזרה של אותו דימוי 3 פעמים (ראה גם עמ' 40, שם) יחד עם העתקת משמעותו, מהווים עיצוב פיוטי לתמונה, שהיא מעיקרה קשה ואכזרית.

4. השימוש המשולב בלייטמוטיב הכפול: פרחים ואהבה. ב"תיקו עם המוות" הפרחים והאהבה משולבים שניהם מתחילת היצירה, בסמרי ובגלדי. שמש האביב והאהבה לאסתר קשורים, לפחות בתודעת הקורא, באסוציאציה של פריחה; הפרק בו יצחק מסכן חייו על-מנת להביא לאסתר אהובתו פרחים לגיטו מקשר גם הוא שני מוטיבים אלה, בתודעת הקורא והגיבור כאחד (שם, עמ' 45-55). כולט כאן הצורך הנפשי של האדם בפרח, כמו הצורך הנפשי שלו באהבה. אם ב"פרחי הירושמה" ראינו כי "הפרח הוא הנפש" הרי כאן באה ואריאציה מקבילה: הפרח הוא

אותה ביד רחבה. הכל זקוקים לכך ממש כפי שאני הייתי זקוק לה..." (שם, עמ' 198); באותו הקשר יוקה עצמה — כמהלך היצירה — מתמלאת לא פעם יסורי-מצפון על שהקדישה אהבתה למשפחתה ולא לחברה. כלומר: אהבה פרטית הופכת למותרות בדור בו האדם פגוע אנושות חקוק לעידוד והמימות. האהבה בין גבר לאישה פורצת את גבולותיה ומקבלת משמעות של אהבה למין האנושי, כפרט זה הסובל ונענה. אהבת אדם זו מעניקה הלך-רוח פיוטי ליצירה כולה.

5. הרובד הכפול שבהצגת המציאות, ותפקידו של המיתוס. ב"פרחי הירושמה" ישנה הצגה של מציאות כפולה: זו הנגלית לעיני האורח הזר — והקורא עמו — כמשקף "מן החוץ", מול זו הסמויה, הנחשפת בהדרגה לעיני הקורא והזר, ההולכים והופכים למתבוננים מ"בפנים". הפרחים והנערות החינניות המופיעים בתחילה כמציאות הגלויה, אינם אלא נפשות אנוש שאינן עוד (הפרחים), או נפשות אנוש פגועות (הנערות), שנותרו לאחר שואת האטום כתחושת חיים שתהום פעורה תמידית לרגליהם.

על הצגה כפולה זו של המציאות מתווסף מיתוס האהבה היפני על אוהטו האגרית, ששלחה יד בנפשה למען האהבה, ועל-כן היא נערצת זה מאות שנים. אוהטו, הגיבורה שביצירה, נקראה על שמה, והיא אף מזדהה עמה הזדהות גמורה: גם היא מוכנה לתת נפשה על האהבה. נכונות זו תבוא לידי ביטוי בשלב מאוחר יותר, כאשר אוהטו תצא לטוקיו הגדולה כלי להשאיר עקבות, על-מנת לאפשר להירו אהובה לשאת אשה אחרת ולזכות בצאצאים שאינם פגועי-קרנה (שם, עמ' 191-192, 116, 123).

הרובד הכפול שבהעלאת המציאות יחד עם המיתוס שברקע האחורי יוצרים הגבחה שירת ביצירה ומתקשרים אל הלייטמוטיב הנוצר של פרחים ואהבה. כל אלה מתחברים אל שאר הסגולות הפיוטיות של היצירה ומעצימים אותן.

ביצירה "תיקו עם המוות" נגלה, כי בעיקרון משמשות אותן הדרכים עצמן להשגת האפקט הפיוטי, וביתר שאת:

- 1. התרבות ברגע החד-פעמי, בסיטואציה. נוכל ליטול כאן כדוגמה את המפגשים האינטימיים שבין הגיבור יצחק ונערות אסתר ("תיקו עם המוות", עמ' 11-12, 10-8 ועוד). מפגשים אלה בנויים מאוסף של רגעים, שלכל אחד מהם מעניק המחבר המובלע את מלוא ייחודו. כך גם השיחה בין יאנק ויצחק בנוייה חוליות-חוליות ומפוררת על-ידי סעיפי משנה המפנים את תשומת ליבנו לכל שלב שבה (שם, עמ' 34-26) וכך בנוייה גם פרשת הגנבת הפרחים לגיטו (שם, עמ' 54-45) ועוד. למעשה בנויים כל פרקי היצירה בשני סוגי מבנים:

המבנה המפורר הנ"ל הוא האחד, והוא קשור בקודותיו של יצחק לאורך כל היצירה מראשיתה ועד סופה. מבנה זה מדגיש את הרגע ואת הסיטואציה. אמנם איסוף כל הרגעים יחד יוצר התקרמות ליניארית של העלילה, אך בזמן תיאור כל רגע — רק הוא הקיים, תל-ידי כך מועצמת החוויה המתוארת בו. מבנה שני מעצב את קורות כל אחיו ואחיותיו של יצחק, כשהם מרוכזים בשלב הקריטי של חייהם, במעשה או בסיטואציה שחרצה דינם למוות. גם הפרק בו נחרץ גורלו של יצחק בנוי באופן זה (שם, עמ' 142-133). פרקים אלה בנויים לעתים קרובות על זרימת התודעה של כל דמות, זרימה הרווייה דימויים וחזרות בעלי אופי פיוטי, ומוליכה אל פסק-דינה הסופי של הדמות. העלילה כאן היא בדרך-כלל פנימית לא פחות מאשר חיצונית והמעשה החיצוני מקבל את משמעותו דווקא מתוקף ההתרחשות הפנימית.¹

1) ישנה חלוקה מבנית נוספת — בין משחק השחמט עם שוגר, הפותח כל פרק, ובין גורל הדמות שבמרכז אותו פרק: אך בה לא נעסקו להלן.



אין מקום לדאגה

מירי ורון

ביום הולדתו השבעה-עשר נסענו מירי ואנוכי במאסף לירושלים. האוטובוס נסע דרך הרטוב, והשקדיה, זו שפורצת מתוך הסבך בעיקול הסמוך לצומת, היתה מרוססת כולה שפעת פריחה ורדרדה ולבנה. הכניסה לירושלים היתה אותם ימים בתולית ערומה וההרים סביב לה ירוקים ונקיים מבניינים. היה יום שמש חרפי צח וצובט בנחיריים, ואנחנו אכלנו סנדוויצ'ים וצחקנו בקול רם. היינו בנות שבע-עשרה, ובאמפיתיאטרון הסואן הצבעוני של חינו היו כל המקומות תפוסים. לא היה מקום לדאגה.

כשעלינו במדרגות אל דירת אחי, הצופה אל הכנסת הישנה ואל בוד המנוחה הפעור לצידה, ירדה לקראתנו דינה. באפלולית הבחנתי, ששערה הערמוני, המתוח תמיד בצמה, מדובלבל חנוח, ותליתי את הבלבול שפשט על פניה, בכך שנתעוררה לא מכבר משנת צהריים חטופה. — ארי, אמרה. — אני לגמרי שכחתי, אני... הנחתי את שקית הניילון על המדרגות וחיבקתי אותה בהתלהבות מטלטלת — שיחררו אותנו משעתיים תנ"ך וגם מחד אנחנו לא חוזרות לבית-הספר! — צהלתי. היום אני בדיוק בת שבע-עשרה! ממש היום! ואיך דודיק? והקטנה? היא דחתה אותי בכף-יד פרושה וקשה ובלוי כעס, כאילו דיברתי אליה בשפה שכוחה וקולי מדקר את פניה. פיה נתעם. — ש.ש.ש. אמרה. — השכנים. אני יורדת להביא חלב. תיכנסו, תיכנסו.

דודיק אחי, שאל דירתו הגענו, היה איין אינציגער, שפירושו אחד ויחיד. הוא היה מלומד והיה לו אייזערנער קאפ, שפירושו ראש ברוח. אך מעל הכל — הוא היה היחיד שירע לטפל באמא. כבואו מירושלים היה מביא לה לחם שיפון ארז בשקית נייר ישר מהמאפייה, ובכל יום הולדת ש"מי צריך אותו בכלל", היה מוציא אותה לסיבוב קראקוביאק במסדרון, מחזיק במתניה ומטלטל בשריקה סמוך לאחזניה את המנגינה. כשהיה נכנס הביתה ביום שישי אחר-צהריים, מחזיק תיק עור של בית-ספר, עמוס בכביסתו השבועית, היה קולו המדובש, העמוק, ממלא את ה"הול" של דירתנו הקטנה. — אמא, היה קורא כאילו איש מלבדה אינו מצפה לו. — אמא, הגעתי! אני הולך להתקלח. פניה של אחי באור הצהוב של המטבח הצבוע צבע שזן מחקלף היו נחלצות כהרף עין אחר מן הצחצוח, הניגוב, הקיפול והריקחה והיו לובשות ארשת חגיגית של עלמה דרוכה המתמתחת לפני המראה. מדלת הזוכית של פינת האוכל היתה מביטה בו בחיוך, משליכה את הסינו אל השיש ופורצת לקראתו פרושת זרועות כציפור דואה. צחוקה היה חטוף, סופרני, בן שתי הכרות כלבד, וחיבוקם נתמשך תמיד מעבר למה שיכולתי לשאת. אחר-כך היינו יושבים לשולחן, והיא היתה מסיעה לעומתו צלחת של אורז מבושל עם שזיפים, מביטה בריבך דרוך על פניו ולועסת עמו בהיסח-הרעת, כמחקה את תנועות פיו. אם היה מניח לה, היתה ודאי גם משהקת במקומו כמו פעם, מלוא גופו על חזה החם. לא עלה כלל על דעתה, שיום אחד תמסור אותו, כמו שהוא, לאשה זרה.

יש להודות, שדודיק אחי היה אמנם כליל מעלות. הוא היה גבדיקומה ומתולתל, שפתיו הסומות בקו מוכהה, כמשורטטות בעיפרון, ועיניו פקוחות ונינוחות כאילו נוצרו לו שנים ארוכות לתקן כל מה שימול מן הפסים. הוא היה לבוש בימות החורף בז'אקט טויד כחולל ובצעיף כו'ך פלומה, כי טען שירושלים היא ארץ אחרת. בבואו משם, אחרי שסיפר לאמי את הקורות אותו ברמזים וצחוקים חרישיים, אחרי שעמד לצידה וניגב את הכלים של ארוחת-הערב, היה מתיישב סוף-סוף מולי על ריצפת המרפסת, מפסק רגליו ומניח את קרסולי עליהן, וכך, במעריץ המהודק שבינינו היינו מתחרים ב"חמש אבנים". תחילה הניח לי לנצחו והיה מקלס את זריותי, ואחר היה תופס את האבנים בכף אחת, ומלהט באצבעותיו ומגביה את כולן באחת, ותופסן ולוכדן ומהפכן באוויר ומגישי כלפי במהירות עד שנעחקה נשימתו. בערבים, ליד שולחן הקלפים המעלה עשן, בין עוגות התפוחים לכוסות בירה "מאלט", היתה אחי מקרבת את ידה אל מפתח שמלחה ואומרת: "מיין זון האט גזאגט", שפירושו הבן שלי אמר... הכל היו עוצרים לעיטתם וממתנינים.

ליד שכזה, סיכמה אחי, מגיע מה שמגיע. מה פלא שהיתה עומדת ביום שישי בשעה שלוש, בכל מזג-אוויר ובכל עונות השנה ומטגנת קציצות על-פי מידת-פיו ותופרת קישואים ממולאים בחוט של מכוונת-תפירה, כדי שדודיק לא יתרגז אם משהו יתפרק לו פתאום.

כשמצא סוף-סוף כלה, התברר שהיא יתומה. — זה טוב, חשבה אחי בקול בדרכה. — היא מחפשת הורים, היא תאהב אותנו. — זה רע, אמרה במחשבה שנייה, גם היא בקול. — מי שלא מקבל אהבה, לא מסוגל לתת. זה מה שקורה כשמחכים יותר מדי.

דינה היתה יפה ועדינה, אבל הכול נפל לה מהידיים. את ריצפת המטבח ניגבה בבדילות זמן קצר לפני שהופיעו אורחים, זאת ברקה אחי ומצאה על פי המטלית הלחה המוטלת מאחורי הדלת. מבטו של אחי היה נודד אחרי קימורי שוקיה הבהירים, הנקיים מנמשים וורידים. כמו לחי תינוק היה עורה. עירני ומתחדש על גופה, נושם עליה בכוחות עצמו. אהבתי לבוא לבקרו בירושלים, משום שהיה להם פטיפון גארד ושני תקליטים של נחמה הנדל, ומדפי-הספרים שלהם היו שרועים סמוך לרצפה, מונחים על גבי לבנים אדומות ומעוטרים בעלי פוטוס.

כשהיו באים לביקור ביום שישי אחה"צ, היו יושבים צמודים בקצה הספה והיא היתה מחליקה את כריות אצבעותיה על אמת ידו הרחבה, לעיני כולם. הוא אותה לה במבטו, רומז לה בשפתם כמו שומר רכבת המניף דגל לבן ומניח לשמחה לשטוף. היו כפיהם כינריים קטנים ומצויצים שעקצו בבשרי בהשתוקקות חנוקה.

במצאיי-שבת היה דודיק מפליג עימה במאסף לירושלים, וכולנו נשארנו עוזבים על הרציף.

בינתיים, במטוטלת שבין חלומות ואכזבות היו החצבים הפרועים שבשדה הבור הסמוך לביתי מזינים את געגועי, ומצמיחים את צחוקי.

עלינו במדרגות. אביגיל קישקשה אל עצמה במיטה, ואני נכנסתי לחדר ולקחתי אותה בזרועותי. דודיק רבץ על המיטה הזוגית ואמת-ידו שכובה במהופך על מצחו ועל עיניו בתנוחה שלא היתה זכורה לי. מה הוא עושה בבית בשעה כזו, ומדוע אינו מרים את התינוקת הרטובה? דינה הגיעה ובידה בקבוק חלב. ליווייתי אותה למטבח. היא שתקה. נתתי לה את אביגיל, ומירה ואני הסתגרנו בחדר הקטן. דודיק לא בא לראותי. ישבתי סמוכה בגבי אל הרדיאטור. הוא לא היה מופעל ופסי המתכת חרצו את צלעותי. מירה פרעה את צמותיה רשכה בתוך — בין תיק כיה"ס וערימת בגדים מושלכים. היא היתה מלהגת כל אותו הזמן, מונה וממיינת את אהובינו המשותפים —

גיבורי ספריה של איין ראנד כרשימה אחת ואלופי הכדורעף של הכיתה השמינית באחרת. כשהיא עורמת תלתליה ומציצה אל עצמה בזוגית החלוץ ציינה את מגרעותיו של כל איש ופסלה אותו לשימוש, ואני נשכחתי על המיטה וראיתי ברוך מצטבר על התריסול הדהוי. השטיח, שנקנה זה עתה לכבוד הולדת אביגיל, היה מקופל בפניה. מסריח משתן. מוצץ זורק. פיסות קרומי לחם שחור מושלכות בין הארון למיטה.

רציתי להתחיל את הטויל מתרש. אולי להיכנס מדלת אחרת.

כחצות, או אולי היה זה קצת קודם, התעוררתי משנתי. שמעתי ככי של אדם מבוגר. הקול היה מאומץ ומתאפק כמו יללת גור כלוא. אחר-כך שמעתי מישוה גוףך את אפו ברעש.

— מספיק, מספיק, אמר קולו הריק, העמום של דודיק. הוא נשמע חסר סבלנות ועייף.

— מה נ'ע-שה. מה נ'ע-שה, ייכבה דינה, שואפת אוויר בחטף אחר כל הברה כמו ילד מוכה. קור עבר בזרועותי. שיוותי אותה לעיני, מתרפקת על כתפו, משקיעה את פניה בצווארו, מחניקה את כנייה.

לבסוף נשתררה דממה. — את צריכה להבטיח לי, אמר קולו הזר, המסודר.

— מה —

— שאם יגיעו עיניים כלתי נסבלים, תתני לי משהו, שיגמור.

— אני? ענתה בקול דק, גבוה כמעט כצוויחה. — לא בא בחשבון. אל תדבר על זה. אתה תבריא.

הוא טייל בחדר, בין העריסה לארון. ובחזרה. — את חייבת להבטיח לי, התעקש.

— מה —

— את יודעת על מה דיברנו. לא ולא ולא! הפעם צעקה. לא ידעתי שיכול להיות לה קול כזה. — אני כבר נשארת פעם לבר. זה לא צודק. זה לא צודק! אל תבקש ממני לדבר על זה.

הוא אחז בשערי ידו עדיין כבודה וחמה כמו בשכבר-הימים.
— הנה, אמר. — צמחו לך השערות. זה מה שרצית, לא?
ואני הבטתי בחלל שבין גופו למשקוף וגמעתי מתוך קולו המשתרל את
שירי הללה.

אתי אמנם חלה כמחלה הנוראה, אך הבריא כעבור שנה והיה מתברר בכל
הזדמנות על דבר החחה המיוחד שנחתם בינו לבין מלאך המוות ימ"ש. בתור
משפטן, כך סיפר, החתים אותו בשולי החחה כנדרש בראשי תיבות
המתאימים: ימ"ש רימ"ש. שניהם — המוטב והמיטיב הסכימו ביניהם על
דחיה לפי שעה.

— תפסיק, תפסיק עם זה, היתה אמי מהסה אותו בערה ומוסיפה
קיינעיהרע, קיינעיהרע, וממשיכה בשלה, בעודה רוחפת אליו מגש עמוס
בשטרודל חם. — ועכשיו תאכל!
כשאיש לא האזין, היתה טרענת בקול — הרי זה הכל באשמתה. הרי עד
שהתחתן איתה היה בריא כמו שור. היה גומר כל מה ששמתי לו בצלתה.
אשה יכולה להרציא את הנשמה. שימי לי, זה כל מה שהיא עשתה לו. ממנו
משהו כבר לא יצא. ושהשם ירחם, אני אומרת. שהשם ירחם. ואמנם כך
קרה. רק מאחזר יותר.

אותו אביב שלאחר יום הולדתי השבעה-עשר לא חגונו את ליל-הסדר. אמא
ישנה במסדרון ב"הדסה" וכשביקש ממנה אחי שתחזור הביתה לחג אמרה לו
— אין לך כוח לגרש אותי, ואני אשכב כאן על הארץ עד שתקום על
הרגליים. את דינה, שהכל נופל לה מהידיים שלחה לטפל בתינוקת ולקנות
עיתונים בקיוסק, והיא עצמה האכילה את אחי מר בוקר קניידלאך כמרק
עוף. וזה הרי מה שעשה ממנו בן-אדם.

למחרת יום הולדתי נסענו במאסף הביתה. ירד גשם. נדמה לי שהבריכה
המחוממת ב"מקא" היתה סגורה. או אולי נכנסו.
מירה טחנה אוכל ודברים בפיה. — מזל, אמרה, ששכחנו לתת להם את
העוגיות ששלחה אימך. אפילו ארוחה אחת היתומה הזאת לא הצליחה
לארגן.

חלון האוטובוס היה סגור והגשם פילס עורקי אבק מצוירים בברן על
הזכוכית.

בתום אותה שנה, כאשר התכוננו מירה ואנוכי לכתיבת הבגרות, ראיתי את
דינה יושבת על כיסא נח במרפסת ומשגיחה על אביגיל. כשאיש לא ראה,
היתה מטלטלת את ראשה ימינה ושמאלה בפראות, מותחת אח שולי
שפתותיה לצדדים, בוכה בלי דמעות וכלי קול.



איור: דינה ג.

— עם מי אני ארכה, אמר. אז עם מי אני ארכר! אני לא אוכל לראות אתכן
סובלות איתי. זה מיותר, את מבינה. זה מיותר, לעזאזל. אני לא אוכל לראות
את זה.

— אתה משוגע, אתה משוגע, יכבה.

— את חייבת להבטיח לי חזר בלחש, כתחינה.

— זה לא הגיוני, ענתה.

מה כן הגיוני!! החדעק פתאום חבט באגרופו ובמהירות על משהו. אולי
כרית, או ערימת כבסים של התינוקת.

— ש.ש.ש. אמרה. הילדות יתעוררו.

הוא לא שעה לדבריה. בחזקה חבט שוב ושוב כמו ילד המרקע ברגליו
ומסרב להיכנע. הוא מרר בבכי, אחי רודיק. מדי פעם משך באפו ואמר —
אי, לעזאזל. אי.

מירה התעוררה ואמרה — מה קורה שם.

— לא יודעת, ענית. הם בוכים וצועקים כבר שעה.

— זה נדמה לך, אמרה. ככה זה זוגות בלילה. הם פשוט רבים.

אחרי-כך התעוררה התינוקת ושניהם התעסקו איתה וסלסלו מצמצים
בלשונם, ומישהו יצא לחמם בקבוק.

חזור.

עברו שעות. דממה.

לרגע אחד שיעשעתי את נפשי כמחשבה, שחלום רע חלמתי, אבל אור
מריפט של בוקר חורפי ומטנף חזר מן התריסול, ואני קמתי ופתחתי את
הרפפות.

הקיר האפור של הכנסת הישנה היה בוצי מאבק רביק ועגום למראה. כבור
של המנורה צמחו עשבי פרא זנוחים ומכניזות עברו בכביש, מותרות עשן
סמך ומסרוח של מנועים קרים.

מירה ישבה מולי על המיטה בבגדי התיכונת החמלים עם סמל בית-הספר
ושרכה את נעלי-ההתעמלות. בואי, אמרה. נלך קצת לטייל בבית-הכרם.

פחדתי לצאת מן החדר. הדאגה אטמה את אחי כאילו נכרך ראשי במטפחת
הנפט אחרי ניקוי כינים. היתה בתוכי בועת ריקנות מבהלת שגודה מגובה
הגרון אל שיפולי הבטן. לבשתי באיטיות אפודה שלקחתי מערימת הבגרים.
המתגוללת לרגלי המיטה.

אם לא אתנועע אולי אעצור את הזמן, האורב לי מאחורי הפניה וכיזד
הידיעה המורעלת לא אוח. לא אעשה תנועות.

הדלת נפתחה, והדיק אחי עמד בפתח, מגולח וחיזור, לכוש סוחר צבעוני
ומכופתר בחזית, שקנתה לו אמא בחורף שעבר.

— כל-כך מוקדם קמתן, יפהפיות? טוב מאוד. תוכלו ללכת עכשיו ל"מקא".
כדאי לכן. יש שם בריכה מחוממת.

אלי ויטנר

פרטים ראשון

פָּרַח יִפְהַפֵּה רוּחוֹ מְשׁוֹטֶטֶת

הוֹכָאָה יִפֵּה וְשִׁבְרִירֵית עֲרַן נַעֲרָה הוֹכָאָה.

לְקִיר עֲמֻדָה שֶׁם פָּנִיו כְּפָנֶיהָ צוֹחֵק
כְּכִי וְחֲנֻנָה לְדָמוֹת תִּינוּק סָגְרָה פָּנֶיהָ
בֵּין פְּפוֹת דֵּיהָ וְחֶזֶקֶת
נִפְשָׁה הַחֹלָה.

כַּפְּנָה. נָרָה כִּסְכָךְ מִקְטָעֵי זְכָרוֹן
שְׂאוּלֵי וּפְנֵיהָ יִלְדָה תָּרָה
אֲחֵר אִמָּה

שֶׁנֶּעֱלְמָה. וּמִלְמָלָה כִּי עִיפָה הִיא —
וְדָאֵי מִן הַנְּפִיזוֹן הַנּוֹאֵשׁ לְהֶאֱחֹז. כְּטָרָם
תָּרָפָה וְהַשְׁקָע לְחוּץ תְּהוֹמֹת הַחֶשֶׁךְ
כְּנִפְשָׁה כְּגִבְרָה אוֹתוֹ הוֹרְמוֹן
אֲרוּרִי, וְיִוָּתֵר גּוֹפָה
כְּלָכֵר —

מַצְבָּה.

פָּרַח יִפְהַפֵּה רוּחוֹ מְשׁוֹטֶטֶת אֵין
הַיּוֹדֵעַ הֵיכָן

מרדף שווא

אלישע פורת

א. על חוף עתלית

לראשונה ראיתי אותו ניצב מעל פני המים. בסיוור חוף שערכתי לפני החגים, הגעתי סמוך לחוף עתלית. מרחוק, עוד לפני שקרבתי אל המפרצון הקטן הבחנתי בדמות אדם עומד על סלע מעל לי. עמידתו היתה משונה מעט, ולרגע גיחכתי על הדייג שכמו קפא בתנועה מחורה של הטלת-חכה קשתית גבוהה. אבל הוא לא זז, ידיו נשארו פרושות אל מול הים ולשום חוט לא נראה נמשך מתוך הגלים.

התניתי את הרכב על פיסת קרקע קשה, שלא ישקע בחול הרך, והלכתי אל הסלע הקטן.

צריך הייתי למצוא מפרצון נחמד ושקט כשביל חבורת הנופשים שלנו. כמה משפחות שחוברות יחדיו בתקופת החגים ונוטות את אוהליהן על כברת החוף שבין קיסריה לעתלית. עכשיו הבחנתי באיש ביחר בהירות. הוא היה רק מאוד ומשום-כך נראה גבוה.

עורו היה שחום והוא לבש מכנסיים שחורים הדוקים ומתוחים שהגיעו עד מעל לקרסוליו. את עיניו לא יכולתי לראות כיוון שהיו מופנות אל הים, אבל גם מאחור יכולתי לחרש שהן כהות וטובות.

הוא שמע את צעדי ופנה אלי לאיטו. חיוך הופיע על פניו השחומות והוא בירך אותי לשלום. אל תפריע לעצמך — אמרתי לו — אני מחפש כאן מפרצון קטן ונוח, שאוכל להחנות בו את חבורת-הנופשים שלי בימי-החג. ברוכים הבאים — אמר לי, ברוכים תהיו. מפרץ עתלית הוא מקום נפלא לעשות בו את ימי החג של סוף הקיץ.

כן — אמרתי.

כל שנה אנונים לאורך החוף הזה ודוומה עד קיסריה. מוצאים לנו מפרצון ונוח ושקט שעוד לא התגלה להמוני הנופשים האחרים.

כאן בחוף עתלית ובסביבתו — אמר לי, אפשר לשמוע כל מיני זמירות מופלאות בשעות הדממה. הוא החזיר מבטו אל המים ואמר לי — אתה שומע? אפילו עכשיו אפשר לשמוע את קולות המזמור המופלאים. והוא נע לפתע על הסלע שניצב עליו, גופו החל לרקוד כאילו נועצמו, והוא ליווה את תנועתו בשירה חרישית שלא יכולתי להבחין במלותיה. אתה שומע? שאל אותי אל מאחורי גבי, האם אתה שומע? כל החוף שר, כל המפרץ שר, כל הים שר איתנו.

אם יישאר כאן על הסלע, חשבתי לעצמי, יוכל לשעשע את ילדי החבורה שלנו, שהשחיה תימאס עליהם. ואם יתמזל לנו המזל יראה לנו וודאי כמה מנפלאותיו. יכולתי כבר לתאר לעצמי אתשחוק הלעג של הילדים, את חופני החול שהם מטילים לעברו, את קריאות האכזבה שלהם. חשבתי שאתה דייג — אמרתי בקול רם, ומרחוק נראה לי כאילו אתה זורק חכה אל המים.

מָאִיר — אמר אלי, שמי מָאִיר.

נעים מאוד. אם תישאר כאן על החוף לימי החג נזמין אותך אל מאהל-הנופש שלנו.

כרצון — אמר מאיר. אני רואה שאתם אנשים טובים. כלומר ישנם עדיין אנשים טובים בארץ. והוא הסב פניו אלי וחייך אלי חיוך מופלא בעיניים עצומות. במקום שבו אני נמצא ישנם הרכה אנשים טובים. והם קוראים אלי בלי הרף. בוא אלינו. הצטרף ליזמירותנו. בוא לשיר עימנו. ואני בל-כך רוצה לשבת עימכם. אני מתמתח כולי על הסלע פורש אליהם את כנפי ידי.

מחולל אליהם בכל גופי. אולי יקרה לי נס קטן ואעופף מכאן אל מימי המפרץ המכחיילים בצל חומות המבצר.

יש גם ילדים בחבורה שלנו, אמרתי לו, והם לא כל כך סבלניים. אני מקווה שהם לא יציקו לך. קשה להשתלט על הילדים בימינו.

אל תחשוש — אמר מאיר, ואגב מניין אתם, אנשים טובים? מהקיבוץ? נוטשים את הפרות ואת התרגולות היוצאים למה ימים אל הים? ועם ילדים אני יודע להתהלך, ואין לך מה לדאוג. גם לילדים צריך לפקוח את עיני-הטוב שלהם.

ורעש הרכב, וההמולה שתעלה ממחנה-הנופשים לא יפריעו לך להאזין לקולות הבאים מן הים?

מה לעשות? אמר, החוף לא רק שלי, הים לא רק שלי, מפרץ עתלית הוא לא רק שלי. והוא פרש את כנפי-ידי הדקות מעל לגופו כאילו רצה לחבוק בהן את הים. כאילו רצה לעופף בהן מעל להמיה החרישית של המפרץ. ואתם עוד בסדר, רק נופשים כאן כמה ימים ומסתלקים לכם. אבל הצבא עורך כאן אימונים ביום ובלילה.

וקולות הירי מחרירים את האוויר. ואינני יכול לשמוע את קולות הזימרה המתוקים. וכשהחילים מסתלקים נותר החוף מזוהם ומפריח. וחולפים שבתעות עד שאני יכול שוב להתייצב על הסלע הקטן ולהקשיב לקולות הקוראים אלי.

צחקתי מעט לרכיזי, כלומר, הם נבהלים מאש המקלעים ומנפץ הפגזים? אל תצחק אמר מאיר, ואל תחשוב שאינני מבין בעסקי צבא. גם אני שירתתי בחיל-הים. ולפתע נזכרתי שבאחד המפרצונים החבויים קרה לפני שנה מקרה טביעה שכמעט נסתיים באסון. אני נמנמתי לי באוהלי תנומת מתוקה של אחר-צהריים. ופתאום פלשו הילדים בבהלה וטרדו אותי משנתי. מהר, קראו צרי-נשימה, מהר, שם למטה במפרצון שני אנשים טובים. הם לא יודעים לשחות. מהר, הם כבר צוללים.

מיהרתי לצאת מהאוהל, כבד ומיחע מהשינה וירדתי אחרי הילדים במדרגות הכווכר. כבר מלמעלה ראיתי אשה צעירה תקועה בלב המפרצון ונסחפת לאט אל הים הפתוח. על החול שממולה התפתל איש צעיר וקרא אליה קריאות נרגשות. שלחתי את הילדים למעלה, אל מאהל-הנופש שלנו, שיציעו את שאר החברים ויביאו איתם גם חבל הצלה ואבוכים. ואז זינקתי אל המים. חתרתי אליה בכוח וכחיפזון. הים סחף מעט אבל לא היה נורא. שחיתי אל האשה הצעירה אחזתי אותה מתחת לזרעותיה ודחפתי אותה לאט כנגד החוף.

מסביב רחשו מערבולות והמים הקחישו בקול. אבל האשה נענתה לדחיפותי והקלה עלי את הצלתה. וכשהגענו אל החול והאיש הצעיר התנפל עליה, מסרתי אותה לידי ואתה ואתה לו מתנשף כולי שגם כאן במפרצון החבוי הזה מסתתרת הסכנה. כוחו הרע של הים חודר לכל חריץ, וצריך להזהר ממנו בכל מקום. דחייתי את תודותיו והעזתי את הילדים למעלה. היא קצת מבוהלת אמרתי להם ועוד מעט תרגע.

בואו נחזור למאהל. ועליתי אתריהם מנטף דרך מדרגות הסלע. ומלמעלה העפתי שוב מבט אל המפרצון הקטן. הוא בהק באור כמו אבן טובה. והרוח סיחררה על פניו תלמים כהים שרדפו זה אחר זה ונעלמו בין סדקי הכווכר. נתתי עיני בשעוני. כבר התאחר ומשימתי עור לא הושלמה. ומה זה אני עומד ומספר עם מאיר במקרי הטביעה המשונים? צריך לאתר את המפרצון. למצוא דרך קצרה ונוחה, שהמכוניות לא ישקעו בחול, ולכרר עוד כמה פרטים נחוצים. טוב מאיר — אמרתי — שלום לך ותהיה בריא. אני צריך כבר לרוץ.

כן כן — אמר מאיר רץ רץ. אל תפריע לעצמך. גם אני צריך להיפרד ממך. כי קולות הים שוב קוראים אלי. והוא הסתחרר על רגלו האחת, חג על הסלע כאילו היה מונע כמוט מסתובב.

ולפתע פרש את ידיו, מכנסיו השחורים התמתחו וקרסוליו הבהיקו תחתיהם. ולי נדמה כאילו הוא מכין עצמו להמראה. בסדר פעולות קבוע מראש. ועוד רגע ימריא ויעלם מעיני בתוך התכלת הבהירה של שמי מפרץ עתלית.

ב. בפניכר הכפר, עין-הוד

כפעם השנייה ראיתי את מאיר בכיכר הקטנה של כפר האמנים עין-הוד. בקיץ התגלגלתי לשם עם חבורת ידידים ובהם גם אורחים מחוץ-לארץ. שוטטנו בין גדרות האבן, הצינו את העלווה הסמיכה של התאנים והצצנו לגלריות. מחוץ לגדרות ובצל הגינות ישבו האמנים, מכרו מעבודותיהם והאריכו בשיחה עם המבקרים. כשעייפנו מעט ישבנו אל שולחנות העץ הקטנים שעל מרפסת בית-הקפה שבכיכר הכפר. בסמוך הרעישו המחפרים וטרקטורים גדולים הרעימו כאתר-הבנייה של המוזיאון החדש.

בעוד מסכה חבורתנו אל השולחנות, וכעוד האורחים מחוץ-לארץ שואלים וחוקרים על סביבם, ירדתי לשוטט מעט בסמוך לבית-הקפה. קרוב מאוד אבל נסתר מעט ראיתי קיר של חדר. ועליו דבוקים שרידי מרדעה ישנה. מתוך סקרנות עצרתי לקרוא. וכיוון שהמרדעה היתה פגומה וחסרה, התעוררתי להשלים את המחוק. תערוכה ישנה שנסגרה כבר לפני שנים לזכרו של האמן מאיר ז"ל. עבודות העץ שלו יוצגו בתערוכה וגם פריטים נוספים שלא היה אפשר לזהותם במרדעה המטושטשת. ומי שירצו לבקר בתערוכה בשעות שאינה פתוחה מתבקשים לפנות כאן לאמנית ידועה, ממיסדות הכפר, והיא תפתח להם את החדר. ועוד פרטים שאינם חשובים נזכרו שם. עד שכמעט פניתי לאחורי לשוב אל חבורתנו ואל מהומת הטרקטורים המרעשים באתר-הבנייה.



איור: רנה ג.

שמחתי על סכר פניה ועל היענותה לשאלותי המפתיעות. אבל אני חייב להתייעץ בכני-חבורתי כיוון שזמננו דחוק, ועוד רצינו לסייר בסדנאות המפורסמות שבקצה הכפר. לצפות באורגות-השטיחים הדרחיות. ואגב גם הבטחנו לאורחים מחו"ל שנעלה אל השוק הדרתי הסגוני שבדליית-אל-פרמל. והיא סברה שאם כך – מוטב שניפגש ביום שתהיה פנוי, שלא תהיה לחרץ. ואני הסכמתי למצוא יום כזה, שנוכל לשוחח על האיש בהשקט ובהרחבה. ורק שאודיע לה לפני בואי כי גם היא אשה עסוקה מאד. ויש לה חוגים וסדנאות-אמנים בחיפה, בתל-אביב ובקיבוצי הסביבה. ואני הסכמתי ורשמתי לעצמי כמה שמות ומספרי טלפון שנתנה לי. ולפני שנפרדנו נזכרה ואמרה שיש חומר נוסף שאוכל לראותו אם אפשר כארכיוני העיתונים מאותם ימים. ובעצם כוונתה לעיתון ספרותי אחר שזה שנים חדל מהופיע. כן כן, שנים רבות כבר עברו מאז. והיא שוב השתוממה איך הגעתי אל שמו של מאיר ז"ל. ומהו שעורר אותי להכיר את סיפור חייו ואת עבודותיו. ואני, הרי לא יכולתי לומר לה בפשטות שמאיר זה מסקרן אותי מאד. וגם אינני יודע למה. וכשזכרון הפגישה על החוף שב תיעור בי אני חש כאילו דמותו החסרה חדה לי חידה. ואני יודע מתוכי שפתרונה חשוב לי ולחיי. ואני חייב במציאתו.

נפרדנו לשלום והיא נאנחה ואמרה שאילו היה חי עמנו היה יודע היום כאחד מגדולי הפסלים שבארץ. כי כשרונו היה כל-כך מובהק עד שנפשו לא יכלה להכילו. משום כך קרה אולי מה שקרה. שמץ מהפרשה וודאי ידוע גם לי: המפוצץ הבוגדני, מערבולת פתאומית וסחיפה שאין ממנה חזרה. אבל על כל אלה נרחיב כשניפגש. ושלא אשכח להקדים בטלפון ולהודיע על בואי. ויש גם מעט מסמכים, מועטים מדי, ואין צורך אפילו לצלמם. כי רובם כתובים ביד ואינם ממלאים אפילו דף אחד של מחברת. והעתקתי-יד תספיק לגמרי. ובכלל, לפני פגישתנו היא חשבה והתבוננה במזכירות ובחדר-הוועד הישן. לראות אם תוכל להציל עדרות נוספות. ובכך סימננו את שיחתנו והיא ליוותה אותי אל בני חבורתי.

ג. בתדר-הזכרון שבבית-הוועד הישן

האמנית המתינה לי במזכירות הכפר. והרשיטה לי מיד מעטפה ובה צילומים וקטעי עיתונות. זה מה שמצאתי אמרה ואני בטוחה שיש עוד. רק שצריך לחפש ואני כבר לא חזקה כמו שהייתי. הלכתי אחריה לבית-הוועד הישן ולחדר-הזכרון שבתוכו. אתר הבנייה של המחיאק המה מפועלים וממכונות והאמנית אמרה שסוף-כל-סוף נעשה כאן צרק. וכבוד האמנות ייצא לאור. ושלא נשכח את אלה שלא זכו.

בית-הוועד עמד מרוקן ואפילו הקירות נראו כאילו יש כוונה להעבירם מכאן. הכל בתנועה עכשיו, אמרה לי האמנית, עם השלמת המחיאק יושלמו גם מוסדות הכפר החדשים. ובית-הוועד הישן הוא שם מחיאק. משום שמזמן אין כבר וועד ואין עוד זכר לימי הכפר הראשונים. חדר-הזכרון היה צר מעט ובו שולחן ישן וכמה כיסאות ואלבומים מאובקים. לפני שנים, אמרה לי, נהגנו לערוך כאן תערוכות של אמני הכפר. ואנשים היו באים מכל קצווי הארץ. והחדר הזה שימש גלריה תוססת לחיי היצירה של המקום. אבל כבר שנים שאיש אינו דואג למבנה ואתה רואה כיצד החנה לגמרי.

ישבנו ליד השולחן. היא דפרפה באלבום ואני שלפתי מן המעטפה שנתנה לי את הדפים המצולמים. העיתון הספרותי שבו נדפסו הדברים חדל להופיע מזה שנים. האמן שכתב מאמר-הערכה נלהב על עבודותיו המוקדמות של מאיר, כבר הלך לעולמו מזמן. שיריו של מאיר שנדפסו באותיות גדולות מנוקדות ביד, היו כתובים בלשון כל-כך רחוקה. שירים מחרים המספרים באיזו דבקות מסתורית באדם אהוב שאבד, או באל מסתתר. שירי ערנה מיושנים שאיש אינו כותב היום כמוהם. והיו שם גם כמה דיוקנאות שצייר וכמה צילומים של גילופי-העץ שלו. ובשולי העמוד ניתן צילום של מאיר ז"ל עצמו. בתלבושת כהה של רקדן הפורש את כנפיי-ידיו הרחק לצדו. ממש כפי שראיתו בחוף עתלית.

ובעמוד השני בגיליון שהוקדש לזכרו נדפסו שלושה שירים פרי עטה של משוררת צעירה. אותה משוררת שעשתה לה שם גדול במחזוריותה. אבל באותם ימים רחוקים היתה עדיין פרוץ-משוררים מתחיל, שבויה באדרתם של גדולי הדור. כמו תלמידה המכינה את הופעת-היחיד המפתיעה שלה. שירים נחמדים בהחלט, שאפשר ליהנות מהם גם היום, לאחר עשרים וחמש שנים. מעץ תפילות חרישיות על אָחד שלא זכה. אחד שהיה בו הכל כרי שיכנה. אבל הוא לא ויתר גם על זכותו האחרת. להחליט בעצמו אם יזכה ואם לא יזכה. והוא החליט. החלטה קשה וממאירה. שהותירה את כל מוקיריו באלם ובאבל. המשוררת הצעירה סירבה להשלים עם חסרונו. וקראה לו בשיריה לשוב ולהתגלות מתוך חולה-השכחה העמוק ששקע בו. לשוב בתנועות המחול המרחפות שלו, כשמחיקו נושרים פסילוני-העץ ודפי-רישומי העדניים.

וכתחתית הרף היו ציורים יבשים לחייו הקצרים. מתי נולד, לאיזו משפחה, ומה עלה לו כשנפטר עליו אביו והוא עודו ילד רך. ואחר-כך באה רשימה מקוצרת של מוסדות-חינוך שהתגלגל בהם עד שגייס לחיל-הים. ומעט מן המעט על מעשיו העלומים בשנות שירותו בספינת משמר-החופים. ועל

אבל כתחתית המודעה, ממש על גבי קרע נייר, ראיתי צילומי פסלים של מאיר ז"ל ולפתע עלה בזכרוני מראה פניו של האיש שניצב על הסלע בחוף עתלית. אותן העיניים הכהות, אותה פרישת כנפיי-הידיים לצדדן. אותם האיברים הדקים והמתוחים. ממש כאילו שבת וראיתי את ההקשחה הגבוהה של ידיו מעל לראשו. אותה תנועה שבגללה טעיתי בו והשבתי אותו לריג חובב. המטיל את חכתו מעל ראשו אל המים שתחתיו. וזכרון השעה הקסומה ההיא שעל החוף עלה בי, בלוויית השיחה המיוחדת שניהלנו. שאלותיו, נעימת הנגינה שהעלה. ותנועות-הריקוד שלו על בימת הסלע הקטנה.

שכתי אל חבורתי נסער מעט ואמרתי לעצמי שיש לנו כאן עניין חדש ומרתק לענות בו. משכתי בהם לקום ולהיכנס אל ביתה של האמנית, שגם שמה נזכר במודעה הישנה. ובהזדמנות אמרתי לירידים, נוכל לחזות במשפחת אמנים בעבודתה בביתה. והאורחים שלנו מחו"ל גם יוכלו לקנות אצלה מה שיימצא חן בעיניהם.

היקפנו את החפירות של אתר המחיאק. ופנינו לאחת הסימטאות השקטות. במזכירות הכפר התגברו להסביר לנו היכן ביתה והיכן הסטודיו שלה בו היא מלמדת שוחרי אמנות צעירים. ואפילו הואילו לטלפן אליה כדי שתמתין לנו ולא תצא מביתה. שהרי לא בכל יום מזדמנת חבורת קונים כזו שאסור להחמיצה.

האמנית באמת המתינה לנו בפתח החצר ושמחה על ביקורנו. וכשהתפזרה החבורה הקטנה שלנו כין כני-התמונות ועבודות המחכת שלה, שהיו מוצבות בכל מקום שבחצר ובבית ואפילו לאורך שבילי החצץ שבגן הקטן. אמרתי לה שיש לי כמה שאלות ואשמח אם תוכל להשיב עליהן. והיא אמרה בבקשה בבקשה, כי לא העלתה בדעתה שאני מתכוון לשאלה על מאיר ז"ל. יצאנו אל החצר וישבנו אל שולחן-הפסיפס היפה מעשה-ידיה. ושם שאלתי אותה מי הוא הפסל הצעיר מאיר ז"ל שהלך לעולמו לפני כמה שנים. עפ"י המתפענע משרידי המודעה הישנה הדבוקה לקיר בית-הוועד. היא הופתעה מעט ושאלה אם אני עיתונאי או מבקר-אמנות הכותב בעיתונות? או אולי סופר המתכוון לכתוב ביוגרפיה? ומאד השתוממה לתשובתי שאינני אף אחד מכל אלה, וכל ענייני במאיר ז"ל הוא לדעת מי היה איש ומה עלה בגורלו. כיוון שפגשתי אותו בבסיכות כל-כך מחרות על הסלע שלו בחוף עתלית. ומשהו בתוכי אמר לי שזו רק פגישתנו הראשונה. שאנחנו עוד ניפגש.

האיש באמת ראוי לעיתונאי הגן ולמבקר אמנות רציני. שינסו לכתוב על פרשת חייו ועל יצירתו, וטוב היה אילו מצאה סופר ממש שיקדיש למאיר מזמנו ויכתוב עליו ביוגרפיה שלמה. אף כי חייו לא היו שלמים. להיפך, חיים קטועים ושבירים שנשתיימו בטרם עת. ואם זמני בידי הרי אין טוב מלגשת אל בית-הוועד ולהיכנס לחדר-הזכרון. נכון יותר אל מה שנותר מתדר-הזכרון אחרי ההתפרצות המתרעבת. ושם במקום הספר לי באריכות ובמתניות את הסיפור המלא על האיש המופלא.

וכך ירדתי אל הטיילת העירונית שלחוף הכינרת. מילא הפגישה שלא עלתה יפה. מילא הסיפור הישן שלא אוכל למלאו כפרטי פרטים שחשבתי לשאוב מידידי הוותיק. מילא השאלות שיישארן ללא תשובות אחרונות וסופיות. העיקר שגודמן לי יום חורף נהדר בטבריה. יום שמשו משפך ומלא אור. יום שחמימותו מדימה את הגוף ומשקה על כל המראות הנגלים וזהר של חלום.

בדרך טיולי ירדתי וישבתי אל שולחן המסעדה שבחוף. ממול למזח הנוסעים החדש שממנו מפליגות ספינות התיירים לחוף המזרחי של היקף. ישבתי על הכיסא והשקפתי מוקסם בפעילות שרחשה על המזח וסביבו. ספינות הגיעו ויצאו. קבוצות של תיירים ירדו ועלו. ומאחוריהם הבחיקה הכנרת באור השמש החורפית. עופות-מים שייטו לא הרחק ומשפחות של דייגים ערכו את סירותיהם לליל הדיג. עמסו ארגזים תדלקו את המנועים וגוללו את הרשתות.

נוכרתי במראה הכינרת שראיתי לאחר המלחמה הקשה של יום הכיפורים. הנהלת המרחצאות של חמירטבריה הזמינה את גדתנו המותש לרחוק ולפרש מעט מתלאות המלחמה. הגענו מזוהמים כהוגן, והטבילה במים החמימים השיבה לנו טעמם של ימים אחרים. עובדי המרחצאות שמחו עלינו וקצתירו עלינו פיניקים. וכשיצאנו מהברכות נתנו לנו מגבות ישנות. שנקרוך על גופנו מפני הקור שבחוף. יצאנו אל השמש המרפאה את כל הפצעים. ישבנו על החוף, ממול למרחצאות, למרגלות הגזעים העבותים של האקליפטוסים. השקפנו אל ההרים שבחוף המזרחי. אל העשן המיתמר מן התילים הגבוהים שבגולן. אפשר היה להבחין בכל מצב, בכל פביש ובכל ישוב שעל הרמה. השלכנו זרדים יבשים אל המים והרהרנו במלחמה הקשה שנסתיימה, וכמה שיבוא בעקבותיה.

ולפתע פקד אותי חזיון מחר. דימיתי לראות איש דק וגבוה שפניו שחומות. ידיו פרושות לצדדין. מכנסי-ריקוד שחורים מתוחים עד לקרסוליו. והוא רץ ומרחף מעל פני המים. הוא אינו שורם על קו ישר. ריצתו מזוגגנת והוא עורך מעין מסע-דילוגים עקלתוני בין משטחי המים המוארים. הנה הוא רץ כלפי מזרח ושם ומתרחק כלפי פאת דרום. ואז הוא מבצע תפנית חדה וסב ופונה אלי, ופניו מוטים לצד, לוטים בצל. סחרחורת קלה אחזה בי לדג, ונאלצתי להפנות ראשי אל החברים היושבים סביבילי במגבות מתחת לעצים. האם אתם רואים שם רמות-אדם המרחף על פני המים? לא, הם לא ראו. ונמאס להם מהקלם-הקרב המתמשך שלי, המוצא לו כל פעם גילוי חדש. הם המשיכו בשיחתם השקטה ובהטלת הזרדים היבשים אל הקיר. המים. שיחתם כרגיל: מי אשם במלחמה, ואת מי יש להעמיד אל הקיר. ומה ישתנה מעכשיו בארץ המופה הזו. ולמי אנחנו נותנים את חיינו.

לימודי האמנות שלו ושנות הניכותו שעמדו להניב פרי היולולים. האמנית הביטה בי כשעברתי על הכתוב ואמרה שהיא רואה שהדברים מרגשים אותי. אתה יכול לקחת את הניירות אליך הביתה. אבל יש כאן עוד מחברת אחת שאינה משמחת. והיא פתחה לפני ציור של דו"חות העתקי תצהירים, שבהם סופר סיפור עצוב על פריצה אלימה לחדר-היוקר. ועל השחתת עבודותיו של מאיר ז"ל. הפריצה התרחשה לפנות-בוקר ושומרי הכפר העידו על כך בכתיב-ידם. שום אור לא נראה והם לא חשו בכלום. היה ליל-חורף גשום והם ישבו ליד התנור ושמו כר להתחמם. ומה שעורר את חשדם היו פעיות עידם מפתיעות שעלו מבית-ההורע הישן. הם נדהמו כשהגיעו וראו מה שנעשה לחדר-היוקר, ואיך רמסו העיזים כל מה שהיה על רצפת החדר. התיאור על הריצה המלאה גללים וקש היה ממש תיאור ספורות. ואני הוצאתי את המחברת שהבאתי והעתקתי אותו מלה במלה. האם אכלו העיזים את רישומי? שאם לא כן להיכן נעלמו? האם כירסמו הרעבתניות את פסילי-העץ שלו? ואת דיוקנאות הצלובים הכהים? שאם לא כן, להיכן נעלמו כולם? מלבד שכרי אבן של עבודותיו הכבודות לא נמצאו שרידי היצירות שאבדו. האם אפשר שהיה בכפר האמנים מעריך אלמוני לאמנותו, קנאי מטורף שעולל לתצוגה שבחדר-היוקרן חורבן נורא שכזה? היא ראתה למחשבותי ואמרה שלא התגלה דבר בחקירת משטרת חיפה. הנה הדו"חות והנה העתקי המכתבים שהוציאה מחלקת החקירות אל חברי הוועד הנבחרים של הכפר. ציורף מקרים אומלל. פריצה מקרית של רועה-עיים מהסביבה. ואפילו הועלתה שם אפשרות מגוחכת שעדר העיזים חולל את כל אלה לבדו. ללא רועה פריצו את הרלתות הרעועות בליל-החורף ההוא, והשתוללו בבית ועשו בו שמות, ללא שום כוונת זדון. וכשמצאו עצמן כלואות בתוך הבית החלו לגעזות מרה מחמת הבהלה. ואז נזעקו שומרי הכפר ומצאו מה שנותר מתערוכת היוקרן למאיר ז"ל.

עייגתי במסמכים והלשון הקצרה והרשמית שלהם ממש מצאה חן בעיני. כך כתבו שוטרים ועדים ורועי-צאן שנחקרו, וכל דבריהם עברו דרך ידיה הורחות של קצורת המשטרה. ולערות באנו אנו, החתומים מטה, לא נמצאו שום מימצאים מפלילים החשודים שוחררו לבתיהם, לא בוצעו מעצרים וכיו"ב — לשון המשטרה. העתקתי את הכתוב למחברתי והשבתי לעצמי שאולי יבוא יום רחוק ואני אשוב אליהם.

היא אמרה לי שלא הכל אכזר. כלומר לא כל העיזבון נאכל בפיהן של הבהמות הדקות. ויש מזל שהעניק מתנות למקורביו. עוד בחייו היה נוהג לחסל תקופות ביצירתו עליי שהיה מעניק אותן לחברים. כך היה כשהשתחרר מחיל-הים, וכך נהג לפני נסיעתו האחרונה לפרס. ובכל פעם אמר לידידים שכל מה שעשה עד היום כאילו לא עשה. וממחר תחיל תקופת יצירתו האמיתית. ומריקודיו — שאלתי אותה, ממחולות היחיד שעיצב נותר משהו? ישנם ודאי צילומים אמרה, אבל כאן אין למצוא שום-דבר.

אספתי הכל לתוך תיקי והיא התנצלה שאינה יכולה לתת לי יותר. וכמה חבל שאיש מן העיתונאים וממבקרי-האמנות הצעירים אינו מוצא עניין בדמותו של מאיר ז"ל. כמה חשוב היה אילו התיישב איש מיטיב-כתוב ומעלה את הביגורפיה הקצרה שלו בספר. הייתי מגישה לו כל עזרה אפשרית. שהרי כה מעטים עדיין זוכרים אותו. וממשפחתו כמדומה גם לא נותרו רבים. והיא הביטה בעיני במבט מלא תחינה. אבל אני הסבתי עיני ממנה וקמתי ויצאתי אחריה ממה שהיה פעם חדר-היוקרן שבבית-ההורע הישן. ושוב נקמנו מהפעילות השקדנית באתר-הבנייה של המוזיאון. היא החזירה את המפתחות למוזיקורת הכפר, והעירה בשקט שאולי ימצא גם למאיר ז"ל חדרון קטן במוזיאון החדש.

נפרדנו לשלום ואני יצאתי אל כיכר הכפר. ומשם ירדתי לאיטי בכביש המתפתל בתוך החורש הסבוך. ומרחוק ראיתי את מפרץ עתלית וזהר באור החול. וחומת המבצר הכהה מטילה את צילה עמוק לתוך המים. ועל סלעי הכורכר הפזורים נראו צלליות של דייגים חובכים המטילים את חכתם מעל לראשם בתנועת הטלה גבוהה. ולשנייה קצרה אחת הם קופאים על עומדם, כאילו היו דיוקנאות של צלובים מגולפים.

ד. שולחן הדיגים בטבריה בטיילת

בפעם האחרונה ראיתי את מאיר מכסאי שלייד שולחן הדיגים שבמסעדת-החוף. איך הגעתי למסעדה שבטיילת בטבריה? באתי לעיר בשל עניין אחר ישן שאמרת לבררו עד תומו. קבעתי פגישה במרכז החדש עם מכר נושן שהיה שותפי לפרשה ההיא לפני שנים רבות. הוא נעתר לי שמח על דברי ואף הזמין אותי לביתו שבמעלה ההר. אבל אחר-כך השתבש הכל. הפגישה לא נערכה. הוא לא הגיע וגם לא מסר מילה. חיפשתי אותו במרכז המסחרי החדש, בביתו ואפילו בחנות המכולת שלייד הבית. שאלתי שכנים ביקשתי אחר אשתו, הצצתי שוב בשעוני לוודא שלא טעיתי בחאריך הפגישה. ועמדתי לפני ביתו אובד-עצות. אשה צעירה שעברה שאלה אותי את מי אני מבקש. וכשאמרת לי לה את שמו של מכרי הנושן אמרה לי בקצרה — עזוב אותו. לא כדאי לך להתעסק אתו. ישנן כל מיני שמועות על האיש ועל מעשיו. ואל תיפול במלכודת שטמן לך. למה בדיוק התכוונה בדבריה? האם הובהל לחקירה במשטרת טבריה? האם נחשד כמעשים של פלילים? הרי היה נער תמים וטוב לפני שנים.



איור: רנה ג.

כתפי, עצר את הטרקטור הענק. ירד ממנו בקפיצה, השליך לרגלי גוש סלע ואמר, מטיילים מה? ומגבל הצפון החלטתם להימלט מה? ומהמארכים החשוקים נמאס לכם מה? ולזחילות המחישות במעכה קנייהסוף אין לכם כוח מה?

ועוד כטרם התעשתנו, ועוד לא הספקנו להבין מה הוא דובר אלינו, ועוד לא ראינו את פניו שהיו מכוסים בכובע בד רחב ושכבת אבק דבוקה אליהם, זינק אל הטרקטור הענק ומשך במנופיו. הטרקטור חרק והתנפל בסכיני העצומה על ערימת סלעים.

האם ידע עלינו דברים שאנחנו עצמנו לא ידענו? האם ראה עצמו שותף סמוי בגורלנו? מדוע דווקא אחריו אינני מבקש? גם שמו אינו חשוב לי, ולא תולדות משפחתו. וגם לא גלגוליו בארץ. שנים רבות אני נוטף בתוכי חשד קטן מי היה האיש ולמה היו מכוונים דבריו. אבל הנחתי לו והוא הניח לי. שלא כמו מאיר ז"ל ופרשת חייו הקצרים.

ישבתי לשולחן הדגים, אכלתי ושתיתי ורצייתי ללכות מעשי בעיר. מה אעשה באיש הזה המרדף אותי לכל מקום? אגב הליכה אל תחנת האוטובוסים בטבריה נזכרתי שעל עצם מותו לא הירבתה האמנית דברים. ואני גם לא שאלתי. כאילו הוסכם בינינו מלכתחילה שעל הפרק המצער הזה אין משיחין. והרי כל מי שרק שמע על הפרשה ידע בדיוק באיזה מעשה מדובר. אבל אי-אפשר לחשוב לו את מעשהו האחרון כעיקר מעשיו בחייו. ומשום-מה לא משך אותי צד האמן שבמאיר. צדדים אחרים שבו משכו את לבי. צדדים שנפתחים לכיוונים רבים. אלא שאם אכתוב עליהם לא תהיה זו ביוגרפיה כלל.

ואם לשבת סתם ולטוות סיפורי מעשיות שישפכו אור על חייו, על חיי, על דרכים חבריות שהיינו צריכים להלך בהן, מדוע שאאחז דווקא בסיפורו העצוב? והרי הטיילת של טבריה ומזח ההפלגות החדש מלאים בסיעות של תיירים צוהלים. ולכל אחד מהם יש סיפור משעשע מסיפורו של מאיר, ולא כזה עצוב.

ורק פניו המתבהות של האיש העומד על הגשר ומעלה את הנוסעים לספינת-הטיולים אינן נותנות לי מנוח. באמת אמר לי שאין שמו מאיר? ■

לאחר רגע חלף הכל. המראה המוזר נגזר. ועל חלקת המים שייטו רק ברוזים כהים ושלדגים צרחו. ומרחוק תרשה את הימה סירה מהירה. בשבתי כעת אל שולחן הדגים שבטיילת השקפתי מרוגש מעט מזכרונותי אל ספינת הטיולים שטענה תיירים צוהלים. האם אני מכיר את האיש שקיבל את פניהם על הגשר? האין פניו מוכרות לי משכבר הימים? האם איננו מאיר, נגד ספינת-המשמר של חיל-הים? ואני הרי שהייתי תחת פקודתו כמה לילות מלאי מתח וחרדה לפני המון שנים. האם יכול אדם להיראות בשני עולמות בעת אחת? האם יכול מאיר להופיע בשני זמנים בבת-אחת? מאיר מהספינה כלום לא הפך אחרי שחרורו למאיר האמן שבא לעין-ההוד? כך גם עלה מדברי החברים שכתבו עליו לאחר שנשאלתי. היכן ראינו את הכתובים הללו? בהעמקי העיתון הספרותי שנחנה לי האמנית שומרת זכרו? או קראתים בחוברת הזכרון שהוציא חיל-הים? כבר איננו זוכר בדיוק. אבל הדמיון במראה הפנים כלי-כך הדהים אותי עד שקמתי משולחן הדגים וקרבתתי לעלות בגשר הספינה. מאור פניו סינוור אותי. אותן העיניים, אותה כהות העור, אותו החיוך הנעלם. אותה השבירות הדקיקה של פרקי הידיים. מאיר? באמת מאיר? סלח לי, התרגשתי לפניי ונשימתי קצרה לרגע, סלח לי, שמך לא מאיר?

האיש התפנה מתיירדו ונתן בי עיניו וחייך ואמר לא, מה פתאום מאיר? אולי יש כזה בספינה השניה? עוד כמה דקות היא תעגון אל המזח. גש לשם ותשאל. אבל אני נתתי עיני בעיניו ושאלתי אם לא היה כאן מאיר אחד ששירת בחיל-הים? לא מוכר לי אמר האיש. ודאי התבלבלת. אין דבר. אבל אין לי זמן לעזור לך כעת בחיפורשים.

מה היה לי פתאום? תפסתי את עצמי ושכתי לאיטי אל כסאי שאצל שולחן המסעדה. מה אני מטריד אנשים בגלל דיבוק ישן שאחז בי לפני שנים. ואפילו לי עצמי אין שורשו מחזור. לשם מה אני קם ונוסע לטבריה ולעין-ההוד ולמפרץ עתלית? ומי הוא מאיר הזה שמרדף את חלומותי ואינו מרפה ממני? כאילו התחייבתי בפניו ובפני אחרים שאני לבדי אגאל את דמותו משכחה? ואם פגשתי באיש צעיר ומחר שצילב את ידיו על משענת הספסל בכיכר הכפר בעין-ההוד, מה בכך? האם משתמע מכך שזהו באמת איש-בשורה שרק אני לבדי חייב בגילוי חזונו? ואם נתקלתי אי-שם בשחר נעור ברס"ר תמהוני על ספינת-משמר קטנה בחוף המזרחי של הכינרת, ממש מתחת לקניי-התותחים של הסורים שבמוצבי-החוף, האם אני חייב לרדוף את בני-דמותו כל חיי?

והרי החיים רצופים בפגישות מחרות שכאלה. בייחוד בראשיתם, בגיל הנוער הקסום. כמו אותו טרקטוריסט אלמוני שפינה סלעים בגבעת-רם שבירושלים. וכשעמדתי מולו, עם חברי, לבוש מדים ותג-היחידה כהק על

נתנאל מלאכי

פרסום ראשון

זאולוג קטן

לקני ישראל

בני נצשה זאולוג
קטן של הצמחים
אצבעו הקטנה מצביעה אל עצי פיקוס, ארץ,
צפצפה, פריחת כלנית בשלכת
מוצף איצטרבלים מביט בהם זמן
ארץ בהסתכלות תשאית.

ואני איני מצליח להסתכל כמה שרואות
עיניו
מאבר סכלנות בשביל טפת טל אחת, תמימה
קורצת בשמש
שהיפי הגלום בורח ממני כפרפר הסנאה
השולח קריאת הפתרה,
וכני אולי יציל אותה מטרף, אולי ישלת
ינער בו כמו רוח, אל
נשמתו
בגלד הקטן שפי.

פלאקס לתערוכה

הפחט תופרת את הענן כרי
שהגשם ישכר בפחית שמורים
לעונה הבאה.

במופע ראיתי ליצינים שנוגסים
מתפחתי תרדמה.

ישארו עינים כבויות כמסמרים
נעוצים בפלאקט לתערוכה.

עידית שלומוף

פרסום ראשון

שני שירים

1
כל כך דקיק היה הפרט הסגל
שנכרף בשערי לפנות בקר.
הצללית הנכלולית שוב חפתה שם
ועשנה סיגריה ערפה וצנומה.
טבעות עשן שכריריות התפרקו
על קירות בועלים
ואני פרפרתי.
אחר כך התעטפתי בשער הארץ
ושכתי לכיור להדיח את פני.
את פרפר הלילה שרפרף על הקיר
גרשתי החוצה כמטלית קרה.

2
דג מפרפר בין קרעי רשתותיו.
זוכיות קשקשיו
יפצעו את קרבו
הנשפכים מנעצים על אפיק חייו.
חייב הוא לשוב אל הים אל הים
ישתרע שותת על קרקע אלמונית
או ישוט בזרמים מלאחים
על פצעי.

הערות ומראי מקום למסות של פנחס גינוסר: "הדיאלוג בין תנועת הפועלים וסופרי התחיה", גליונות 107-106-109-108

88. דרור, יגאל, 'החוגים האזרחיים' כיישוב הארצישראלי בשנות ה-20, 1981, 24-29 וכן 329-338.

89. לזה אחיאסף, תרבי"ט 122 / 90. התקופה, י"ג, 430 / 91. לופקן, י. תשי"ז, 226 / 92. שם, 227 / 93. שניר, מ. השי"ט, 82. ברנר, י"ח, תשמ"ה (3), 857 / 95. גזרים, 1192/88.

96. כצנלסון, ב. כתבים (10), 8 / 97. כצנלסון ב. כתבים (11), 63. 98. ראה הערה 96 / 99. גורדון, א.ד. האומה העבודה. תשי"ב, 60. 100. כקן, י. ברנר הצעיר (1), השלי"ה, 71 / 101. רבינוביץ, י. (1971) (2), 450 / 102. צביק, א. 1982, 93 / 103. כצנלסון ב. כתבים (11), 19-18 / 104. ראה הערה 100, 78 / 105. ראה הערה 102. רבירי סירקין יובא והלן לפי האחד במערכה, מבוא מאת ב. כצנלסון לטובי נחמן סירקין, הרצאת דובר חל"אבים, תרצ"ט. טיקלב וכונס אחר כך בכרך השיירי של כתבי ברל כצנלסון, חשי"ט.

106. כצנלסון, ב. כתבים (10), 105.

109. אחד העם, כל כתבי השי"ט, מג-מח, 110 / שם, תכ"ד / 111. שם, תכ"ה / 112. ששי"א, י. הפועל הצעיר, הרעיון המעשה, 1968, 192.

113. כצנלסון ב. כתבים (4), 19.

114. השילוח, מ. חרפי"ב, 458.

115. גורדון, א.ד. תשמ"ג, 217-218.

116. כצנלסון, ב. כתבים (1), 18.

117. בעתונות ובספרות, הפועל הצעיר, תרפ"א, גיל 3, 6-8.

118. השילוח, כ"ד, תרע"א, 360-366.

119. גורדון, א.ד., שני מכתבים, אסופות, חשוק, תשל"ב, 101-102.

120. אחד העם, אגרות (6), תרפ"ה, 39-41.

121. הפועל הצעיר, תרפ"ב, גיל 17-18 / 122. הדיס (1), ניסן, תרפ"ב, 5 / 123. רבינוביץ, י. 1971 / 124. כצנלסון ב. אגרות, 1970, 59-60 / 125. כצנלסון, ב. כתבים (11), 35 / 126. ברנר, י"ח, תשמ"ח 218 / 127. רבינוביץ, י. (1971) (1), 199.

128. קולת, י. אידאולוגיה ומציאות בתנועת העבודה בארץ ישראל, 228-231.

129. כ"ד גורדון, מ. תשכ"ו (2), קל / 130. שם, לח / 131. שם, שם.

132. אחד העם, אגרות (3), תרפ"ד, 113 / 133. אחד העם, תשי"ט, תסב / 134. גורדון, י. אחיזה העבודה 1919-1930. תשל"ג, 134, 138.

135. מעברות (1), תר"ם 471-472 / 136. רבינוביץ, 1971 (1), 137 / 295-294.

137. כ"ד גורדון, אגרות (1), 1971 (1), 84 / 138. חכס, ב. תשי"ז / 139. ברנר, י"ח, תשמ"ה (4), 1542 / 140. בילו, י. תנועת דרור ברודיה ובפולין, העבר, אייר תשכ"ה, 99-100.

141. לינשיץ אריה, "ממחנה הכביש אל בימת התיאטרון", כמה 36, חורף 1968, 35-41, 37.

142. ארז, י. ספר העלייה השלישית, תשכ"ד, 469.

143. קרסל, ג. 1967, 46-47.

144. גורדון, י. אסופות 10, טבת תשכ"ד, 60.

145. טשתיהובסקי, ש. שירים (1), תשכ"ד, 117.

146. פיכמן, י. תשי"א, 300 / 147. ברנר, י"ח, תשמ"ה (4), 1591. 148. שם, 1337 / 149. פיכמן, י. תשי"א, 341 / 150. קמחי, ד. חיובים, השילוח, ל"ז, 402-409.

151. ברנר, י"ח, תשמ"ה (3), 735 / 152. תשמ"ה (4), 1538 וכן שם, 1409.

152. ברנר, י"ח, תשמ"ה (3), 616.

153. ברנר, י"ח, תשמ"ה (4), 1648 / 154. שם, שם / 155. ברנר י"ח, תשמ"ה (3), 735 / 156. רבינוביץ, י. 1971 (1), 294-295. 157. ברש, א. (ב. פליכס), הדיס (3), 58 / 158. שם, 58-59. 159. טשתיהובסקי, ש. תשכ"ו (1), 174-176.

160. רבינוביץ, י. 1971 (1), 293 וכן שם, 275.

161. צמח, ש. עירובין, תשכ"ד, 14-15.

162. שם, 19-17 / 163. שם, 26 / 164. שם, 32.

165. האומה (1), תר"פ, 736.

166. ברנר, י"ח, תשמ"ה (3), 636.

167. שם, 637 / 168. שם, 638.

169. שם, 637 / 170. ברנר, י"ח, תשמ"ה (4), 1545-1554 / 171.

השילוח (40) תרפ"ב, 59 / 172. התקופה (16), 347-349 / 173. שם, 354 / 174. התקופה (17), 337-346 / 175. העולם 1923. 213.

46. תופעה רומה התחזשה בפולניה. שני מנהיגי פועלים (ממפלגות שונות), פילוסופי דוד דיינסקי יח"ו את שירת סלובאצקי ודעו הרבה מסנה בעליה מילוש, צ. 1983, Literature, History of Polish, 236.

47. חכס, ב. ב. תשי"ז, 735-736 / 48. ביאליק, ח.ב. אגרות (2), תרצ"ח, צה / 49. בן גורדון, (1), 1976, 25 / 50. ביאליק, ח.ב. חרצ"ח, צג. 51. שם, עב / 52. במשה זק, הרצאת יזעבורה, יפו, טיקן, תרע"ג, 3.

53. גורדון א.ד. כתבי (1), תרפ"ח, 236.

54. סטילנסקי, משה. בצל הפרטים, תשי"ג, 242.

55. שניר, מרדכי. "מבראשית עד יתענף הגדוע", הפועל הצעיר, תשכ"א, גיל 18, 17.

56. כצנלסון, ברל. אגרות, 1976, 121.

57. ביאליק, ח.ב. תשי"ד, ר"ג. ברל יחם למסות זו של ביאליק אותה משמעות שייחס בדור לאי ציתותו של ברדיצ'בסקי, במקף על ברדיצ'בסקי במאמר זה. כל אחד מהם ראה במקרה זה מהדורו לבו.

58. קונטרס, ק"מ, ניסן תרפ"ג, 3.

59. וכיאל"י, ש. אחרית העבודה, תרע"ט, 38.

60. ברש, א. (ב. פליכס), הדיס, ב. תרפ"ב, 51-52.

61. ראה הערה 59. 62 / ברנר, י"ח, תשמ"ה (4), 1414 / 63. שם, 1577-1581 / 64. ביאליק, ח.ב. דברים שבעל-פה (1), תרצ"ה, לא, 65. שם, שם / 66. כצנלסון ברל אגרות, 1970, 300 וכן 306.

67. אסופות (17) תחם תשל"ג, 114.

68. טובניק, י. תשי"ז, 24.

69. ראה, למשל, הספרו של ברל כצנלסון על ברדיצ'בסקי מיום כ"ז חשוק, תרפ"ב, כצנלסון, ב. כתבים (11), 306-310 / 70. כ"ד גורדון, מ. תשכ"ו (2) לש' / 71. שם, 72. א"א, 72. טבת, שכתאי. קנאת דוד (1), תשל"ז, 28.

73. צביק, א. המורשה היהודית בעצוב עולמו הרוחני של ברל כצנלסון, תשמ"ב, 66.

74. לופקן, י. (עורך), ארבעים שנה. תשי"ז, 226 יש להבחין בין אי הסכמתו של יוסף אהרונוביץ (שראה עצמו תלמידו של אהר"העם) לברית מדיעותיו של ברדיצ'בסקי לבין הצרעה אליו כאל "המתחנך המעורר את מחשבתו של הקורא".

75. גורדון, י. "היסוד הרומאנטי כאידאולוגיה של העלייה השנייה", אסופות 10, טבת תשכ"ד, 57.

76. ברנר, י"ח, תשמ"ה (3), 834 / 77. שם, 840.

78. שם, 435-436.

79. רבינוביץ, י. מסלולי ספרות, 1971 (1), 194.

80. אהרונוביץ, י. כתבי, תשי"א (2), 137-139.

81. כצנלסון, כתבים (6), 170.

82. טובניק, י. דברים (2), 29.

83. גורדון, א.ד. מבחר כתבים, תשמ"ג, 348.

84. ברנר, י"ח, תשמ"ג (3), 849, וראה גם הערה 57.

85. שם, 850 / 86. שניר, מ. תשי"ט 83 וכן ב. כצנלסון סבר כמורה בינס העלייה השנייה כתב: "ואם ידע ברדיצ'בסקי, ללא קהל, כלי תקוה שמישהו יקיים לרבריו, בלי כל כישרון של הכרזה — לגלות את הפיון הציונות. הנהגה כאה העלייה השנייה להביא פתרון לחלומי" כתבים (4), 23.

87. כ"ד גורדון, מ. כתבי, תשכ"ו (2), צ"ח ממאמרה של נ. גורדון; י.מ.ב. וא"י, עלי שיה, 17 — 18, סכלו תשמ"ג הערה 1, למרחי ישראל אלדד מעמיד את הציונות של ברדיצ'בסקי על יוזמה פרטית בלבד, והיא טענת שאין זה מעוגן בתורתו של מ. י. ב. ושלא כך הבינו אותה אנשי הפלייה השנייה והשלישית. נראה לי שצדקה בעניין האחרון אך לא בראשון — אימנם דבריו בעניין זה לא היו מפורשים, אך ניתן להסיק מהשקפתו של העולה האינטרנסט שהוא מחכוך לעלייה של יוזמה פרטית ולא לציונות סוציאליסטית נוסח סירקין. עם זאת, יש לזכור שלפני שאומצה גרסת סירקין שררה הרעה, גם בה'פועל הצעיר" וגם ב'פועל ציון', שהארץ תכנה על בסיס קפיטאליסטי (רהי"ו יוזמה פרטית), זו הלא היה גם דעתו של בורוכוב.

1. פולברט Fulbert G., 1972, 40-54. Proletarische Partei und Burgerliche Literatur.

2. דוד כנעני, שבדק באופן מפורט למדי את הביורגראפיה של אנשי העלייה השנייה, מכור שאיינושטרט ואחרים הגיבו בכך שהרגישו את היותם בעלי השכלה והגיוס ברל כצנלסון בכך שהרגישו את הציוני, החובב ציוני, של בינס הוריהם. לדעת ד. כנעני בספרו העלייה השנייה העבודה חסרת לדת ולמסורת, תשל"ז 18, 23. יצאו מרביית אנשי העלייה השנייה מבתים דתיים ודתיים למחצה, אולם אין בכך כדי לסתור את החמנה שהובאה כגון מאניטה שפירא. בתחום דתיים למחצה קראו את המלץ והעפירה ואלה היו קשורים ביחובה ציון. רוב הדמויות הקובעות, לפחות כעניינים רוחניים, הייתה להם חקופת חיבה ציון שלהם, כך מביח אבא וכן משעזבו את בית אבא, (ברנר אמנם לא קלט את יחובה ציון' שלו בבית אבא אבל הייתה לו חקופה אחד העמית — לאחר שנתפסקו ותמנה זו נחתה לבני כ"ד גורדון שקבל בביתו היוגן עברי. בן צבי וכו. כצנלסון רכשו גם השכלה עברית חילונית עוד בחייתם בבית אבא. אהרונוביץ התנהן על דרכי ההשכלה העברית משיצא מבית הוריו.

3. פרנקל, י. 81-74. Frankel, J. Prophecy and politics.

4. שם, 18 / 5. ביאליק, ח.ב. כל כתבי, תשי"ד, רלה / 6. שם, רא, 7. בן גורדון, מיכה יוסף. כתבי, תשכ"ב (2), קנה / 8. שם, קסא / 9. שם, עז.

10. ביאליק, ח.ב. תשי"ד, רסד-רסה. שמעון ראבידוביץ מצטט ביומנו כ" 28.12.22, את ביאליק "על הסופרים להיות מחנה שכניה כראש מחנה התחיה, כל סופר עברי הוא שלא מרענו ציוני". שמעון ראבידוביץ, שיחות עם ביאליק, תשמ"ג.

11. פרנקל, י. 298 / 12. שם, 300.

13. פרנקל, י. 274 / 14. טובניק, י. בתוך חכס, ב. (עורכת), ספר העלייה השנייה, תשי"ז, 27 / 15. שם, 27-26 / 16. קלחנר, י. דרכי לקראת התחיה והגאולה, תשי"ז / 17. טובניק, י. תשי"ז, 24. 18. ברנר, י"ח, כל כתבי, 1967, 209 / 19. פרנקל, י. 172, 1981 / 20. קרסל, ג. למסיקון הספרות העברית ברודות האחרונים (2), 1967, 695.

21. אחד העם, כל כתבי, תשי"ט, קס"ה.

22. שם, י"ט, 23. ברנר, י"ח, כתבים תשמ"ה (4), 1540 / 24. שם, 1544.

25. אלקושי, גוליה (עורך), בר טוביה, כתבים נבחרים (1), 1964, 40-9.

26. רבינוביץ, מסלולי ספרות (1), 1971, 51.

27. טובניק, י. תשי"ז, 28 / הר"א, 1976.

Howe E. The Immigrant Jew of New York 427-417.

28. טובניק, תשי"ז, 29 / 29. קלמנטן, א. 'באזארוב' השילוח ל"ז, 289-279.

30. "פינסקר וביאליק, אחר-העם, ברדיצ'בסקי וברנר, ויש לצרף אליהם גם את טשתיהובסקי — אלה עמדו הספרות העברית — הם הם אשר נתנו את הדחיפות היסודית לדרו העלייה השנייה" כצנלסון, ב. כתבי, (11), תשי"ט, 35.

31. פיכמן, י. מאזיני, תרצ"ד כרך א' חוב, ב, 4.

32. שם, שם / 33. פיכמן, י. אמת הבניין תשי"א, 366.

34. דברים רומים כתב פיכמן, בהודמנות אחרת, על שירת טשתיהובסקי, שם, 296.

35. טובניק, תשי"ז, 27.

36. למך, יצחק, "יומן ארכיון גנדי", ב"ה 13456.

37. קמחי, דב י"ס, הבל ספרות, הארץ, י"ד ניסן, תר"פ.

38. ארכיון שורר ח. במכוך לבן. הטיבה 17, 104, חיק 125.

39. כצנלסון, ברל. אגרות, תשל"ה, 287.

40. לדברי פיכמן הינן 'בשדה' דור שלם על אידאל העבודה. פיכמן, י. תשי"א, 238.

41. שם, 228 / 42. בן גורדון, זכרונות (1) תשל"ד, 11 / 43. שם, 8-7 / 44. ברטלסקי, משה. תנועת הפועלים הארץ-ישראלית (1), חש"ו, 324-323.

45. כצנלסון, ב. כתבים (1) (חש"ד), 16.



רמת חינוך גבוהה עושה חברה שטוב לחיות בה

בדיוק כשאלכסים
זינקה על קריסטל
נעשה חושך...



מפסק אוטומטי. באצבע אחת חידשתי את הזרם.

הנתיך הראשי לא נשרף לי

טוב שהחשמלאי שלי התקין אצלי
מפסק אוטומטי ראשי.
המפסק "קופץ" אוטומטית, כאשר
הנתיך הראשי של חברת החשמל
נמצא תחת עומס רב מדי - וגם
במקרה של קצר.
כך יכול המפסק האוטומטי למנוע
את שריפת הנתיך הראשי ולחסוך
ממך את זמן ההמתנה לחיקוק.

כל כך פשוט ונוח

כאשר המפסק האוטומטי "קופץ",
כל מה שצריך
לעשות הוא לנתק
את אחד
המכשירים בעלי
ההספק הגבוה -

ולהרים את
מתג המפסק.
החשמל חוזר מיד.

הזרם נותק בגלל עומס יתר

כלוח החשמל הדירתי מחוברים
מעגלים המזינים את מכשירי
החשמל בבית. כל המעגלים מחזים
מהחיבור של חברת החשמל -
וחיבור זה מוגן בעזרת הנתיך
הראשי. הנתיך הראשי עלול להישרף
כאשר מופעלים בבת אחת מכשירי
חשמל שהספקם גבוה (דוד לחימום
מים, מכונת כביסה, מזגן, תנורי-
חימום, תנור אפיה, מדיח כלים,
מייבש כביסה). במקרה כזה מנותק
זרם החשמל מהדירה ויש להזמין את
אנשי חברת החשמל שיבואו
להחליף את הנתיך.

החשמלאי התקין לי מפסק אוטומטי

בתים רבים מצוידים היום בלוח
מפסקים אוטומטיים, הכולל, בדרך
כלל (צריך לבדוק!) גם מפסק
אוטומטי ראשי וגם מפסק מגן נגד
התחשמלות (האחד לא בא במקום
השני!).

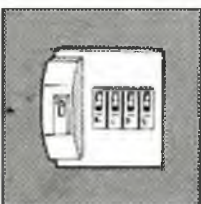
לוח חשמל עם
מפסקים אוטומטיים,
מפסק אוטומטי ראשי
ומפסק מגן
נגד התחשמלות.

אבל אם לוח הנתיכים שלך הוא מן
הסוג הישן - שבו נתיכי קרמיקה,
קרוב לודאי שאין לך מפסק אוטומטי
ראשי. כדאי שיהיה.



לוח חשמל עם
נתיכי קרמיקה
ומפסק אוטומטי
ראשי.

ניתן להתקין מפסק אוטומטי ראשי
בכל בית ועל כל לוח חשמל - חדש
או ישן, במחיר השווה לכל נפש. כל
חשמלאי מורשה (בעל רשיון מתאים
ובר-תוקף) ראשי לבצע את ההתקנה.
כדאי לפנות אליו כבר היום.



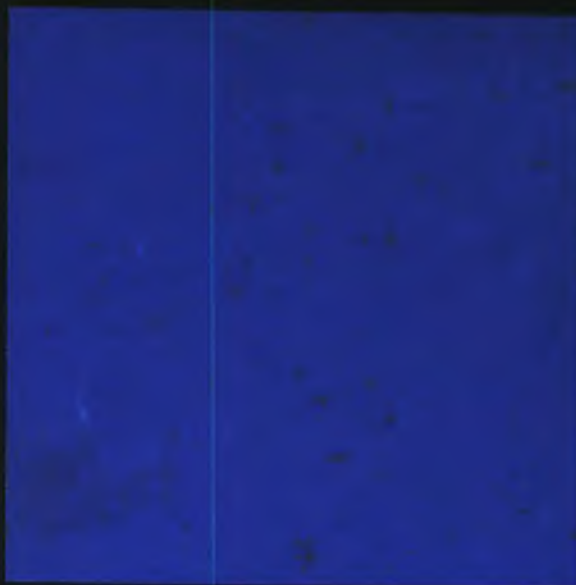
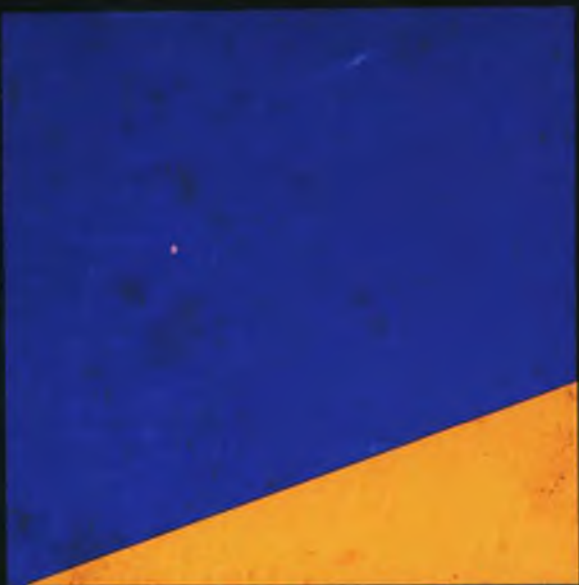
לוח חשמל של
מפסקים אוטומטיים,
כלל מפסק
אוטומטי ראשי.

לשירותך,

חברת החשמל לישראל



ורשכסדי פריליך דובר



1/2 מ' 37



בליק בליק בליק 