

הירחון לספרות

שנת פנוי

• חברה • ביקורת • תיארון • אמונת

שנה "ג. גליון 114. תמוז תשמ"ט. יולי 1989. 10 ש"ח

עינויים פסיכולוגיים

מדור בהשתתפות: יהויקים שטיין; סטן כהן; שאפיק מצלחה



אהבתו ומותו של



מאיאקובסקי

אז מה, אפשר לגנוב?

פולחן ומיתוס – בפסטיבל ישראל



A MARAT. DAVID



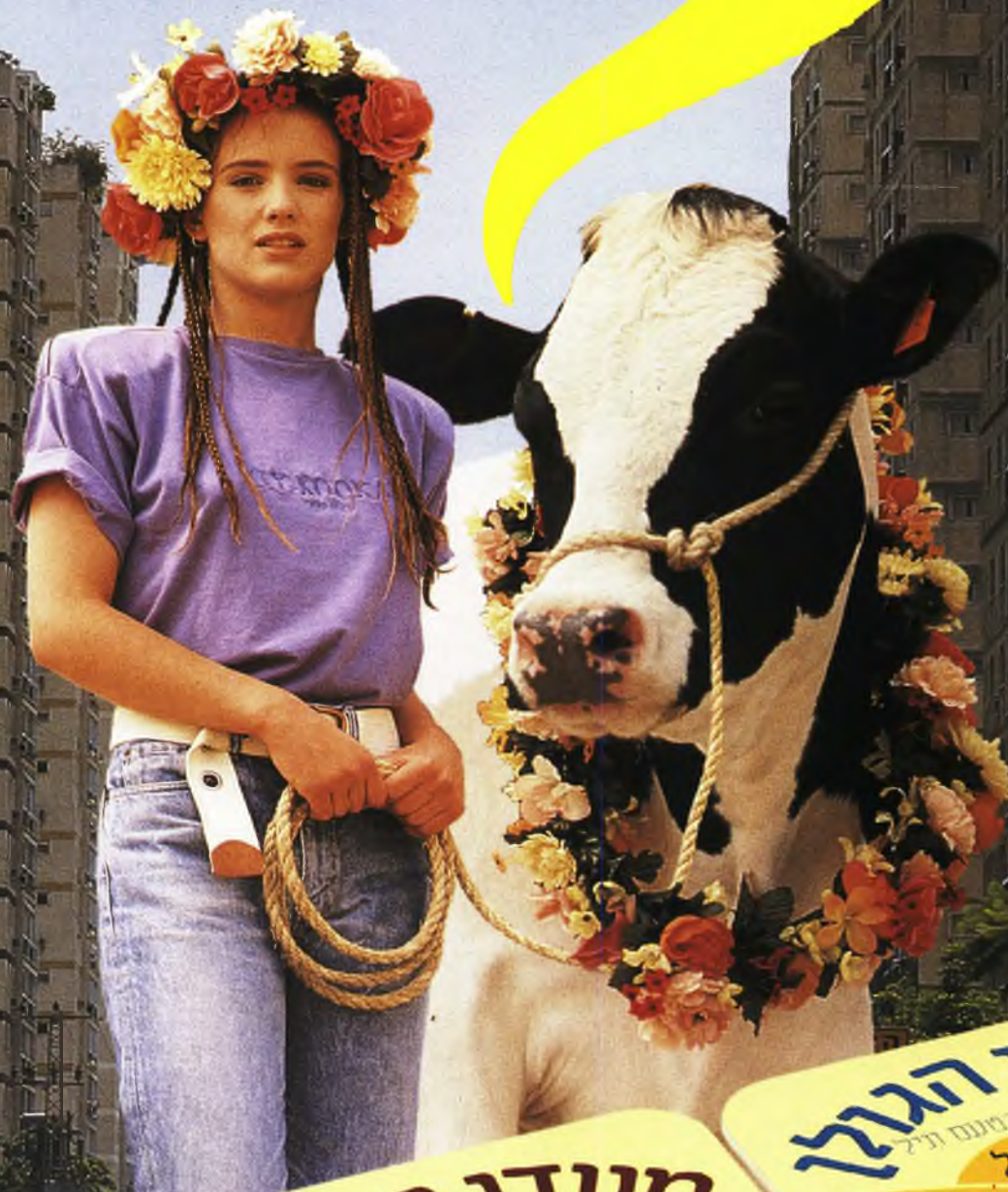
סרן קידקוד – זאת או אחרת

גילה בלס – ז'אק לואי דויד צייר

המהפכה הצרפתית

שירים: אריה סיוון; מחמוד דרויש; נגה יתומי; שלום רצבי; יהודית מוסל'אליעזרוב; אמיר אור; יגל הלל; שלמה אביו ועור. סיפורי מסע. סולין 89: עמלה עינת; צבי רפאלי.

חדש בעיר! מעדן הגולן של שטראוס ממשהו... ממשהו...



עמית בן און | עקביאון

אינתיפדה ופסיכולוגיה*

דר' יהויקים שטיין: עינויים פסיכולוגיים

פרופ' סטן כהן: עיוורון פסיכולוגי

ד"ר שאפיק מצלחה: האבל הפלסטיני

* המאמרים — על בסיס הרצאות שניתנו בכנס אימות בירושלים, מאי 1989. עמ' 32



ורוניקה פולונסקאיה: זכרונות אהבתו האחרונה של מאי'אקובסקי

עמ' 24

ק. א. ברתיני "שירה של עגנון"



עמ' 22

כבוד ת"ד 16452, ת"א
הנני מבקש להיות מנוי על "עתון 77"
לשנת 1989
שם ומשפחה _____
כ.ז.ובת _____
טלפון _____
מצורף בזה שיק על סך 55 ש"ח עבור 10 גליונות, כולל משלוח _____
חתימה _____ תאריך _____

שירה וסיפורת

מחמוד דרויש: ארכה הסעודה האחרונה; שיר; מערבית: שמואל רגולנט 7

נגה יתומי (רביב): שירים 11

טובי ליין-קמניץ: שירים 15

יהודית מוסל אליעזרוב: קרובים, זרים, מוות; שיר 15

רבקה מאיר: שירים 15

אריה סיון: חיבור; שיר 17

אמיר אור: מחול התה: פואמה 19

ורוניקה פולונסקאיה: אהבתי את מאיאקובסקי והוא אהב אותי; זכרונות; תרגום והוסיף ראשית דבר: שמאי גולן 24

שלום רצבי: שירים 30

שלמה אביו: ישראלי באמריקה; שיר; שלמה ויחקין: כמדוי בוקר; שיר 32

סרן קירקגור: זאת או אחרת (קטעים מתוך הספר) תרגמה וערכה: מרים איתן 34

צבי רפאלי: מסה פולנית, סיפור מסע 36

עמלה עינת: כל אותיות שמה; סיפור-מסע 37

אסתר איזון: מאלף בית וידויין; שיר 43

יגל הלל: לק; מחזור שירים 45

ראיון: תמר משמר — החיתוך הפנימי מסות ומאמרים 10

מרדכי גלדמן: המשורר ומפרשיו 16

גילה בלס: ז'אק לואי דויד — צייר המהפכה 20

ק.א. ברתיני: שירה של עגנון 22

יהויקים שטיין: עינויים פסיכולוגיים 28

סטן כהן: עיוורון פסיכולוגי 31

שאפיק מצלחה: האבל הפלסטיני 32

אמיר אור ואירית סלע: אז מה אפשר לגנוב? על פסטיבל ישראל 1989 38

יאיר אורון: ראדיקלים יהודים — דור אחד אחרי ביקורת ספרים 40

ספי שפר על קצה קשר לישראל אלירז 6

דורית הופ על מטרה נוחה לצלפים לצרויה שלו ש. אלונים על הליד הגרמני ממוצרט עד מאהלר בעריכת עדה ברודסקי 8

קובי ניסים על כבר אפשר לזווג לעזריאל קאופמן יערה בן דוד על טיפות של זמן ליגאל בן-אריה 8

איל דותן על מחזור פתוח ועוד שירים לעוזי בהר 9

עמלה עינת על התנגשות חזיתית לנירה הראל 9

אילן שיינפלד על גן המוח לנורית זרחי 10

חנה יעוז על שומר רוח לצבי לוז 11

זיוה שטרנהאל על אדריכלות בירושלים לדוד קרויאנקר 12

צבי לוז על מבחר סיפורים לאהרן מגד; בחרה והוסיפה מבוא — יפה ברלוביץ 12

איל דותן על יד כתבת יד קרות ברטון-בלום 13

שלום רצבי על אמונה והסטוריה; מסות כיהדות זמננו לאמיל פאקנהיים 14

דינה קטן בן-ציון על פולחן חורף לזן צלקה 18

מדורים קבועים 5

לפי שעה — מדור העורך 5

רוני סומק: חצי פינה (חואקין פאסוס) 31

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, شلومو בר עמאי,
יוסף גורני, סאסון סומיך,
أحرون هارنيل,
المحرر المساعد: أميلا عنات

המירל: אגודת סופרים ואמנים לקידום הספרות והתרבות בישראל — עמותה
סוכרית המערכת: מיכה בסר
ניקוד: שמואל רגולנט
כתיבה: משרד החינוך והתרבות, המועצה לתרבות ולאמנות והסתדרות השופרים הכללית, המרכז לתרבות ולחינוך

המערכת והסגולה: ת"ד 16452, טל' 03-456671
המערכת אינה אחראית לתוכן המדושים, המערכת אינה עונה בכתב על מיות כותבים ואינה מחזירה כתבי יד אלא אם צורפה אליהם מעטפה מבוטלת
מונים למערכת מתבקשים לטלן אך ורק למש' 03-456671.
חומר יש לשלוח רק בדואר רגיל, כשהוא מודפס ברוח כסל על צד אחד של העיר. מישות עם הסדר רצוי לתאם מראש סדר, צילום, דפוס מופת-רוזמרין בע"מ לחות: אורליב
הדפסה וכריכה: חבי הכורכים

עתון 77

ירחון לספרות ולתרבות בשיתוף עם "בית ברל"
עונה "ג ג" 114, תמוז, תשמ"ז, ז' 1989

העורך: יעקב בסר
עזרת עורך: עמלה עינת
מערכת: שמעון בלס, יוסף גורני, אהרן הראל, זיוה שמיר, שרון סומך.
ביצוע גרסי: ל' 19 גרפיק
מוסדות שותפים: ירחק אורבך אורט, גילה בלס, מיכל טברין, יוסי הדר, אהרן ויידנברג א.ב. יהושע יורם קניוק, שזר רבין, ש. גיורא שחם, אגרון שמשא

חינוך והשכלה — למען החברה וקידום הפרט

לכנינוער רבים, שמצבם הכלכלי של הוריהם לא היה מאפשר להם חוויה מסוג זה. המצב הכלכלי המשפחתי אינו משפיע על אפשרות היציאה. ההישגים האישיים, בכל רמה ורמה, הם המדד להשתתפות.

דוקינים הלכה למעשה

"עמל" דוגלת במתן הזדמנויות שוות לבני כל העמים בישראל: ילד יהודי, ערבי, דרוזי וכדומה חייבים ליהנות באופן שווה מחינוך טוב. ל"עמל" בתי-ספר גם בישוב הערבי הדרוזי והבדואי ותלמידיהם נוטלים חלק בפעילות חברתית משותפת. הפעילות המשותפת יוצרת בסיס טוב להידברות, נותנת רקע טבעי למפגשים שיש להם השפעה לטווח הרחוק.

חובת "עמל" לחברי ההסתדרות הבוגרים

"עמל" רואה מחובתה לתת תשובות גם לחברי ההסתדרות הבוגרים בתחום החינוך וההכשרה המקצועית. כך פותחו מסגרות של הסבה מקצועית, הכשרה מקצועית והשכלה ברמות שונות. המערכת להשכלת מבוגרים פועלת בשיתוף עם משרדי ממשלה, עיריות ומועצות מקומיות.

עבודה קהילתית

"עמל" מאמינה, כי בית-הספר הינו חלק מהקהילה ועליו לשרת אותה לא רק בשעות הלימוד. לאור זאת, טופחו הקשרים עם ועדי ההורים. נציגי הקהילה, עיריות, מועצות פועלים ומוסדות שונים והוקמו מרכזים קהילתיים הפועלים בשעות אחה"צ והערב בבתי-הספר. חוגים להורים, מועדוני גימלאים, חוגים לנוער, הנהנים כולם מהציוד, המיכשור וכוח-האדם של בית-הספר. כך נהנית הקהילה מפעילות בשעות הפנאי ובית-הספר מנצל את המשאבים שבידו (כולל מעבדות וסדנאות) בצורה יעילה, אפקטיבית ובונה.

יחסי הגומלין בין ההסתדרות ו"עמל"

"עמל" מקיימת שיתוף פעולה מלא עם המסגרות הרלבנטיות שבהסתדרות, דבר המאפשר לה התקדמות והתפתחות.

ההסתדרות שותפה למערכת החינוך החברתי ברשת, ששם דגש על היחס לעבודה, כבוד האדם וסובלנות. ההסתדרות מסייעת ל"עמל" בהקצבות כספיות ובטיפול מסגרות כספיות בחו"ל. הקשר עם ההסתדרות מתבטא גם בתחום הספורט והתרבות.

עם זאת, מערכת המנהלת בתי-ספר בכל רחבי הארץ, חייבת לתפקד במסגרת חוקי המדינה וסדריה ובשיתוף-פעולה מלא עם משרדי החינוך והעבודה והרווחה, עם הרשויות המקומיות, עם מסגרות התיישבותיות וחקלאיות.

"עמל" פיתחה גם קשרי עבודה עם הסוכנות היהודית, ההסתדרות הציונית, קרנות שונות בארץ ובחו"ל וגופים ציבוריים.

שיתוף פעולה נרחב זה איפשר התרחבות, העמקה והשתלבות במסגרות קהילתיות.

לקראת שנת ה-2000

שנת ה-80 כ"עמל" התאפיינו בפריצה קדימה — מרשת קטנה, שיש לה תדמית נמוכה, לרשת מובילה הנהנית ממודעות ציבורית חיובית ורחבה. פותחה תשתית אמינה של צוותי הוראה, מערכת חינוך ופיתוח, ציוד ומיכנים הראויים לתפקידם. רמת הלימודים וההוראה עלתה משמעותית ותלמידים החלו להידיפק על שערי בתי-הספר.

לקראת שנת ה-2000 מתכוונת הרשת לחזק, להעלות ולהעמיק את הקיים. להצדיק את ההשקעות בתשתית, באמצעות חינוך דורות צעירים של אזרחים נאורים, התורמים למדינה ולקהילה והמקיימים את עצמם ואת משפחותיהם בכבוד וברוחה.

"עמל" 1989 נמנית על רשתות החינוך המובילות בישראל — בהיקפה ובתחומי עיסוקה המגוונים — אולם, לא רק בזאת רואה "עמל" את ייחודה. כראש וראשונה רואה "עמל" את עצמה כחלק מהמיכלול הרחב של רשתות החינוך של ההסתדרות, שואפת לשיתוף-הפעולה בין כל הרשתות ההסתדרותיות ומטפחת, הלכה למעשה, את הקשר. שיתוף הפעולה ההדוק הניב יוזמות חדשות: קידום החינוך המקצועי בהסתדרות, יזום חודש החינוך המקצועי וגולת הכותרת — המפ"ט — מרכז פדגוגי-טכנולוגי, גוף שאין כמותו בתחום החינוך בישראל.

כרשת חינוך הסתדרותית, נטלה "עמל" על עצמה את השליחות של חינוך בני הדורות הבאים ועיצוב דמותם ברוח ערכי ההסתדרות ותנועת העבודה. פירוש הדבר, ראיית חשיבות שילובה של השכלה מדעית-טכנולוגית עם החינוך החברתי-רעיוני.

החינוך הכללי מנקודת-הראות של "עמל"

"עמל" רואה בהקניית חינוך והשכלה את הכלי הראשון במעלה ליישום ערכי השיויוניות ומתן ההזדמנויות השוות. על בסיס עקרון זה שוקדת "עמל" על מתן השכלה טכנולוגית-מדעית לנוער ולמבוגרים. אולם, אנו ערים לכך, שעל מערכת חינוך מודרנית להחיל את שליחותה כבר על גני הילדים, כדי להפנים ערכים וידע כבר בגיל הרך. על נושא זה נותן המפ"ט את הדעת במגמה לפתח תוכניות לימוד ייחודיות החל בבני הילדים.

אם כרגע מתרכזת "עמל" בחינוך הפורמלי, החל משכבות חטיבת הביניים, היא עושה צעדים להגיע גם לילדים צעירים יותר ולשם כך פיתחה את המערכת הקהילתית, המפעילה חוגים לילדים בגילאים צעירים ביותר, חוגים לנוער וכן חוגי העשרה.

כמערכת חינוכית בעלת שליחות חברתית, מאמינה "עמל" במסגרות חינוך אינטגרטיביות ומכאן חתירתה להפיכת בתי-הספר שלה למקיפים. בבית-הספר המקיף יש ל"עמל" השפעה פדגוגית וחברתית, אפשרות למתן חשיפה טכנולוגית-מדעית, הקניית ערכים הומניסטים והשכלה כללית לכל ילד.

המסגרת של בית-הספר המקיף מרכזת אמנם רמות שונות של ילדים, אך מספקת לכל תלמיד את החינוך על-פי רמתו, צרכיו ואפשרויותיו האינדיבידואליים: "חינוך לנוער על-פי דרכו" זהו העקרון המנחה בבתי-הספר המקיפים האינטגרטיביים. המציאות מראה, כי החזקים מושכים איתם מעלה את החלשים יותר וזוהי דינאמיקה חיובית וחשובה.

במקביל, מפעילה הרשת מסגרות לימודים קטנות וייחודיות, הנותנות תשובות מקצועיות, חברתיות והשכלתיות לכנינוער שאינם משתלבים גם בחינוך האינטגרטיבי (בתי-ספר לחניכים, בתי-ספר תעשייתיים, קבוצות עבודה וכד').

חינוך להומניזם בצד חשיפה טכנולוגית לכל

העולם בו אנו חיים הולך והופך טכנולוגי יותר ויותר. על מערכת החינוך להכין את הנוער לקראת החיים בעולם טכנולוגי. "עמל" דוגלת בחשיפה טכנולוגית לכל. אולם, כ-בזמן היא חרדה מפני צמיחת דור של אנשים "מתוכנתים" למדע וטכנולוגיה בלבד. דאגה זו הצמיחה את מתן הדגש על פיתוח הגישה ההומניסטית: חינוך התלמיד לערכים הומניים, לאמוניות, לדמוקרטיה, לחברה שיויונית. כך, בצד טיפוח רמות ההשכלה הגבוהות בלימודים עיוניים ומקצועות מדעיים וטכנולוגיים, משקיעה "עמל" הרבה בחינוך החברתי ובפעילויות תרבותיות וספורטיביות. כל תלמידי "עמל", בכל רמה ובבית-ספר, נוטלים חלק באותן פעילויות. אם אלו פעילויות ספורטיביות בהיקף ארצי, מחוזי או בית-ספרי, חוגים לתיאטרון, קולנוע, ציור, פיסול וכד'. להקות מחול וזמר, סמינרים המתמקדים בנושאים חברתיים, עיתונות בית-ספרית ועוד ועוד.

פעילות משותפת נוספת שמעורבים בה נציגי כל בתי-הספר של "עמל" הינה חילופי משלחות נוער. במסגרת זו יוצאים נציגי בתי-הספר של "עמל" לחו"ל ומארחים בכתייהם נוער שמגיע הנה. המשלחות לחו"ל נותנות הזדמנות

אם מפלגת העבודה תהיה מחוץ לממשלה, בעל-כורחו ייסחב הליכוד אחרי הקיצוניים מימין. אבל לא די יהיה לו בכוחות אלה על-מנת להקים ממשלה חלופית, משום שאז ייתפס על-ידי הציבור כגורם קיצוני המסרב לשלום בשל קנאות לרעיון ארץ-ישראל השלמה. משהו קרוב לתחיה, לרפול ולגנדי. ודי יהיה בכך כדי לגרוע ממנו את השוליים הרחבים למדי של הציבור המתון שהאמין באמת ובתמים ש"רק הליכוד יכול", ושיראה כעת שהאמת היא שהוא אינו יכול – לא בכוחותיו ולא יחד עם המערך.

זאת התקווה היחידה שבכוא העת, יתנער ציבור מספיק גדול ממרירותיו הסוציולוגיות והאתניות ויבין מה יקבע את עתידו ואת עתיד המדינה, מה יקבע את התפתחותן של מלחמה או שלום; ויתן את כוחו למי שבכנות וביושר יוליך אותו לקראת השלום.

ממשיכים!

בגליון הקודם מצאתי לנכון לידע את קוראינו הקבועים ואת משתתפי העיתון המלווים אותנו זו השנה ה-13, בדבר מצבו החמור. אני שמח להיות הפעם איש-בשורה, ולהודיע לכל הקוראים, המנויים, המשתתפים והידידים, ש"עיתון 77", נכון להיום, ימשיך להופיע 9 פעמים בשנה, כאשר שלושה מגליונותיו יהיו כפול-מספרים ומוגדלי עמודים.

מצב זה התאפשר הודות לרגישותם של עשרות רבות של סופרים, אנשי-ציבור וקוראים, אשר הבינו, שנפילתו של כתב-עת כשלנו, עלולה להוות סכנה חמורה לספרות העברית בפרט ולתרבות ישראל בכלל.

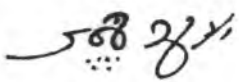
פניותיהם של כל אלה לשר החינוך, לשר האוצר ולהנהלת בית-כרל, הניבו פרי, והסכנה המיידית הוסרה הודות להתערבותו המהירה והנחושה של השר נכון שפעל להחזרת השותפות בין "עיתון 77" לבין בית-כרל.

מרגשת ומעודדת היתה גם התגייסותו של וועד ציבורי להבטחת קיומו של "עיתון 77", שבמרכזו – עו"ד משה פורת וחבריו – פרופ' מיכאל פלדמן, א.ב. יהושע, האדריכל יעקב רכטר, התעשיין-הצייר ישראל פולק, הגב' אילה זקס, מנכ"ל "מגדל" – עוזי לוי ואחרים.

האיום על קיומו של העיתון הוסר "על תנאי". אנו מצפים עתה שכל הרואים בו כלי בעל ערך, יעזרו לקיומו ולהתפתחותו באמצעות החתמה מאסיבית.

ואנו מצידנו, נמשיך להביא לקוראינו ממיטב ספרותנו, ספרות העולם וספרותם של שכנינו.

נמשיך בקו המחבר בין היצירה האמנותית למתווה החברתית. נתריע נגד מעשי עוולה, איוולת וזדון, ונשתדל להצביע על כיווני מחשבה שיש בהם מן האופטימיות והתקווה.



המלצת "עיתון 77"

מיכאל בולגאקוב: הגווארדיה הלבנה; מרוסית: נילי מירסקי, סימן קריאה/הקיבוץ המאוחד.
אליזבת בארט-בראונינג: סוניטות מן הפורטוגזית; שירי אהבה; מאנגלית: משה זינגר; כרמל.
יצחק בן-נר: תעתועון; צד התפר; כתר.
אדוניס: תחליות; שירים; מערבית: נעים ערידי; קדים ישעיהו קורן: לווייה בצהריים; סימן קריאה/הקיבוץ המאוחד.
נורית גוברין: דבש מסלע; מחקרים בספרות ארץ-ישראל; הוצאת משרד הביטחון.
הנרי גיימס: מיזבח המתים, תרגום מאנגלית ואחרית דבר: אורה סגל; סימן קריאה/הקיבוץ המאוחד.
אדריאן ריץ: ילוד אישה; תירגמה מאנגלית: כרמית גיא; עם עובד.
דן שביט: משורר מתכוון להתאבד; סימן קריאה/הקיבוץ המאוחד.
חיה אסתר: ציפור היכלות; מסע; כרמל.
יחיאל קדמי: בין הקטבים; ספרית פועלים.
יוחאי אופנהיימר: מחסומים; שירים; עם עובד.

מה טעם לנסות ולתאר את השואה, בזעיר-אנפין, שהתחוללה בכביש המהיר ת"א-ירושלים?

העם ראה את הקולות והפנחים את המראות, והלב התפלץ על האוכרן, היתמות, האלמנות והשכול.

זה לא היה אסון במוכך הרגיל של המלה. זה היה רצח המוני שבוצע על-ידי פאנאט סומא-שנאה, שכור-נקמה, מונע בתאוות קדומים של הרס, הרג וצימאון לרם.

כל פאנאטיות, כל אכזריות לשמה, כל בולמוס של רצח, בשם אלה, בשם העם והמולדת או בשם פעמי-משיח, נובעת מאותו מקור.

רק חייט-האדם מסוגלת לעולל מעשה מעין זה.

אבל אותו יחיד כמעשהו המזווע, אינו מבטא אלא את המקום הנגוע בחברתו. המקום ממנו פורץ הארס שנוצר ונאגר הודות לרקע שהוכן מראש. ורקע זה סופק ממקורות שונים ומצטלבים – הלאומנות האיסלאמית-פלסטינית (המנוגדת לכוחות המתונים בעולם הפלסטיני בכלל ובאש"ף בפרט), המושפעת מההקצנה הדתית-חומייניסטית, והמצטלבת בכיבוש הישראלי בן עשרים ושתיים השנים – "יצור" שהוא לא פעם בעל מימדים מפלצתיים, הדוחפים אנשים בעלי מבנה נפשי מסויים לזרועות הייאוש שהמפלגט ממנו הוא שקר המוות ההירואי. מה-עוד שמצטרפות לתמונה תופעות ההשפלה והדיכוי של הלאומנות הישראלית המופעלות על-ידי המתנחלים וצה"ל גם יחד.

אני יודע. אין כל קשר בין מה שהוחלט במרכז הליכוד, לבין הרצח בכביש ת"א-ירושלים. ואף-על-פי-כן – אם בקרב אנשים מסויימים בשטחים הכבושים, התעוררה תקווה כלשהי לחיים מעט שונים בעתיד, אנושיים יותר, כתוצאה מרעיון הבחירות שהיה בכוחו להתזיר, אולי, לעם המושפל והמדוכא משהו מכבודו האבוד; הנה באה ההחלטה בת ארבעת החישוקים ו"חישקה" אותה ו"שברה את הכלים".

אינני חושב שמי שתקף את הגה האוטובוס והיטה אותו ימינה, לתהום, האזין לנאומו של שמיר בוועידת הליכוד. אבל שמיר עצמו היטה את הגה תהליך השלום ימינה, לכיוונו של שרון, כלומר לכיוון התהום. תהום של המשך הכיבוש, המשך ההרג ההדדי ופתיחת ערוץ נוסף של דם ודמעות.

הסיכוי, אולי האחרון – לצאת אל העם

שלושה ימים אחרי ההחלטה בלשכת מפלגת העבודה, כבר ניכרת תנועה לאחור שמשמעותה – הישארות בממשלה הזאת "בתנאים מסויימים", למרות חישוקי שרון, רמאויות שמיר וגמיזתה המוחלטת, כנראה, של תוכנית הבחירות הרבינית-שמירית.

וכבר שומעים לחשופים על פתרון "רוטאציוני" בין פרס לשמיר, על צוות "מרובע" – שמיר, פרס, רבין, ארנס, שינהלו ב"שותף" את המהלכים לקראת מימושה של התוכנית הגמזוה, כאמור.

חושבים על הכל, רק לא על מה שיקרה באמת. ובאמת לא יקרה דבר. לכן יקרה משהו נורא. התוכנית טטרופד על-ידי חלקים מהליכוד, כך או אחרת. הזמן שעד הבחירות יאזל, והמערך לא יצליח להעיר את עצמו, את הענק הרדום הישן שנת חורף בתוכו. (וזאת, למרות שלעומת מה שעשוי לקרות כתוצאה מכל זה, לא היתה מלחמת לבנון אלא בחינת ילדה תמימה).

המערך לא יבנה את עצמו, לא ככוח אלטרנטיבי עכשווי, ואף לא כתקווה לכוח כזה שיוכל בבוא העת להוליך את השלום. אחד מתחברי הכנסת, דומני שהיה זה חיים רמון, אמר בלשכת העבודה שחוקן משלט ברחוב הירקון, לא נותר דבר מהמפלגה.

ואכן, זכות גדולה וחסר גדול התגלגלו עכשיו – אם-גם לא בפעם הראשונה – לידי מפלגת העבודה – כמעט משמייים. הזכות ליטול מידי הלא ישרות, המזויפות, של הליכוד את יוזמת השלום, להוסיף לה את העיכוי הדרוש ברוח "קואליציות השלום" בארץ, ולמצוא דרך להוליך לשיחות, בלתי-נמנעות בין-כה-זכה, עם אש"ף, ועם זה לצאת אל העם.

רק העץ מבאר את העץ

"קצה קשה"; ישראל אלירז; הוצ' הקיבוץ המאוחד; 1989

ישראל אלירז כתב על "קצה הצפוני הקשה של אסיה". ולמרות שמדובר למעשה בקצה הצפוני של מדינת ישראל (פקיעין, חורפיש, מנרה, יחיעם), בעיקר הגליל העליון, הרי אין זו מטאפורה. מכל מקום, ברוב השירים לא מדובר במטאפורה.

אלירז אינו מעוניין בפנים שמאחורי הפנים, אינו מעוניין במשמעויות שלהם, משמעויות היסטוריות או מיסטיות: "לא, אני לא מחפש/ את היער האחר// של היער הזה" (עמ' 8); ובהמשך הוא מביט באורן, "נקי/ מכל כפל משמעות, לא מוליך אל שום-מקום" (עמ' 9).

הרצון לגעת במהות הדברים, בליבם, בנקודת התמצית שלהם, הוא מניע חזק (אם לא עיקרי) אצל הרבה (אם לא כל) המשוררים והאמנים בכלל. "אינני רוצה לכתוב אליהם. רוצה בלבם לנגוע" — כתב נתן אלתרמן ב"כוכבים בחוץ". אולם רצון זה, לגעת בעצמות הדברים, כרוך בידיעת אוולת-היד: אין באפשרותנו — בני-האדם — להינתק מכפל משמעות (שבראשנו). אך אלירז מתעקש. מכל מקום, הוא מנסה להתעקש: "מה עושה האורן/ עם הקולות// אם לא לפגוש בהם/ כמו כלב בכלב// תמיד מלמטה/ ממקום שאין משקרים?" (עמ' 10).

אבל התעקשות זו אינה מבטלת את אוולת-היד לגעת בלב הדברים. כי כשהוא כותב: "פתאם הופך היער/ הווה" (ההדגשה במקור ש.ש.), ובהמשך אותו השיר: "העין/ מלאה את הרגע/ הלא-לאָה הזה, גָּאָה// בכוחה להחזיק בו/ והופכת את היער להיות יער" (עמ' 11); כשאלירז כותב (או אומר או חושב) מלים אלה, כשהוא משחזר חוויה זו — עמוקה ואונטית ככל שתהיה — כבר הוא מפקיע אותה מתוך אותו הווה נצחי שאליה היא שייכת.

עם המלים אלה, כן, המלים המופלאות והסוררות) אנחנו יכולים, לכל היותר, להתקרב; אולי להתקרב מאד, אך לא לגעת בתמצית היער, תמצית הירוק, תמצית הקצה הקשה. ואלירז, משום מה, כותב כאילו אינו יודע זאת.

בכתיבה על הטבע כפשוטו — האבן והאורן הגליליים — יש אצל אלירז אהבה עצומה לטבע הזה, הכל-כך לא אורבני, הרחוק כל-כך משיריהם של רבים מדי מבני הארץ הזאת. לא חדשה האהבה הזו אצל אלירז. כבר בספריו הראשונים "דרך בית-לחם" ו"הר פתוח" (שפורסמו תחת הפסבדונים ג'ורג' מתאי איבריים) נוכח הטבע ולא רק כמטאפורה ולא רק כתפאורה. אבל שם, בין העצים, על ההר, היו אנשים; אהבו, פחדו, כאבו.

ב"קצה קשה" כמעט אין אנשים (אם נתעלם מנוכחות המשורר) ויש לי הרגשה, שקשה לי להצביע על מקורה המדוייק, שמדובר באכזבה, אולי משום שאנשים הם יצורים מסבירים ("אם נתחיל להסביר/ נבאיש. לא נצא מזה", עמ' 20); אולי משום שאנשים הם יצורים נותני-משמעויות, משום שאנשים הם יצורים מכים ("מישהו הוכה/ עד לא יודע מה// עד שהיה מוכן/ להכריז// שלא הוכה", עמ' 21).

מישהו התייחס לא מזמן אל שיריו אלה של אלירז, ואמר שבמרומו, בעקיפין, חדרה אליהם האינתיפאדה. וסימוכין לכך נתן בציטוט האחרון שהבאתי או ב"על זה ועל האבן צריך לדבר" (עמ' 44). מן הסתם, חודר מאבקם של הפלסטינים אל הרבדים העמוקים ביצירתם של אנשים רבים (ואני מדגישה את הרבדים העמוקים, להבדיל מאלה הפלקטיים, האופנתיים, העיתונאיים). אך יחד-עם-זאת, ראוי לחזור אל "הר פתוח", למשל, ולמצוא שם, בשיר "המלחמות עברו כאן", את הביטויים שבמלואם או דומים להם אפשר למצוא גם ב"קצה קשה"; כמו: "מה שנראה כדם הוא דם והאבן לעולם/ אכן". שהרי שפיכת הדם לא התחילה בדצמבר '87, גם לא האבן.

החלק השני של "קצה קשה" (המחולק לשלושה שערים) הוא "יחיעם". אלירז, בהערה, מפנה אותנו אל סדרת אקווארלים של יוסף זריצקי ששמה "יחיעם". והוא אינו יודע אומר זאת במפורש — לא בהערה ולא בשירים עצמם — אבל נדמה לי ששיריו יוצרים מעין שירת-קאנון יפהפיה עם ציוריו של זריצקי.

שיריו של אלירז בשער זה מתייחסים הן לנוף של אזור יחיעם, הגליל המערבי, לירוק הבעור, ממש כמו בשער הראשון בספר; והם מתייחסים גם אל ציוריו של זריצקי, אל ההתייחסות שלו אל אותו נוף. אין צורך להשוות או להקביל בין השירים לציורים. אולי תהיה בכך אפילו פגימה, שהרי השיר לא בא לאיר את הציור, וגם לא ההיפך. יש בשירים אלה המשכיות (בסגנון, במראות ובאמירות) לשירי השער הראשון — "קצה קשה". רק פה ושם נוספת אליהם נגיעה בצבע כחומר הציור: "המראה המשתנה/ (...) מעורר שאלות שיש להשיב עליהן/ ככהה או/ כבהיר// בדחוס או בדליל" (עמ' 44); או התייחסות אל נייר הציור (שעשוי להיות גם דף השיר): "ואפילו סנטימטר/ אסור שיהיה// שטח מת כאמצע האש/ על הנייר השמח הזה" (עמ' 41). וכוחם של שירים אלה הוא בכך שאין הכרח להכיר את "יחיעם" של זריצקי כדי לגעת ולאהוב את "יחיעם" של אלירז.



"צריך לצעוק לפעמים/ אבל לא לחיות מזה", כותב ישראל אלירז באחד משירי "יחיעם" (עמ' 42). אבל הוא אינו צועק. גם לא לפעמים; מכל מקום, לא בספר שירים זה. עם כל אהבתי לרבים משירי "קצה קשה", חסרה לי בהם אמירה מאזוורתית. הנסיון הכושל מעצם מהותו "להגיע אל מרכז העיקר/ בלי קומפרומיסים", וההימנעות העקשנית מלהסביר, מלתח משמעות, משאירים את רב השירים ב"קצה קשה" בלא אמירת הן. ולמרות שמורגשת בהם אותה התמכרות, "כאילו היה לך/ עניין דחוף להשתיק" (עמ' 62), הרי שבאורח פרדוקסלי נשארים רב השירים מינווריים מדי ביחס למהותם של הדברים. ■

ספי שפר

בשדה ההתנסויות

צרויה שלו: מטרה נוחה לצלפים; הקיבוץ המאוחד; 1989; 48 עמ'.

שם ספר ביכוריה של צרויה שלו — "מטרה נוחה לצלפים" (1988, הוצ' הקיבוץ המאוחד) מעיד על המקום בו מעמיד ה"אני" השר את עצמו ומומן את הקורא, אם ירצה בכך, להיצלף עמו בשדה-ההתנסויות מורכב ומעשיר. הספר מצטיין בצמצום, בהידוק ובחדות האמירה המכילה, בו בזמן, עולם אסוציאטיבי רב-גוני שאוב מן המקורות ומן השירה העברית בדרך לביטוי ייחודי. עשרים ושבעה השירים שבספר עוסקים בנושאים מגוונים. מתוכם אתייחס לשתי תימות מרכזיות לשירי אהבה לשירים גניאולוגים (במיוחד בשיר גניאולוגי אחד — "בתוך מטה בצהריים"; עמ' 7). בשירי האהבה, כבשירים הגניאולוגים, מעמידה צרויה עולם דיכוטומי ודרמטי בעליל, המבטא, מעשה פלאים, את ריבוי הפנים של מרחב ההתנסות האנושית מבלי לוותר על העמדה קוטבית. שלמות פרדוקסלית זו השוורת רב-גונית בדיכוטומיות, ניזונה בתשתיתה מעמדה אמביוולנטית מהותית של ה"אני" השר כלפי מושאי שירתו.

אהוב בשירי האהבה הזו לעתים כ"מר ושחור" (5), אך ב-רב-זמן הוא גם מי שהסיפור אודותיו גורם ליזרועותיה "להתרגש כעננים" ולחילופין מותיר אותה ו"זרועותיה יבשות... מטרה נוחה לצלפים"; לעתים כמי שפיו "באר מרעלת" (9) ובמקום אחר כמי שמלותיו נושרות מפיו לסלה המייחל "דגים מתים". בשיר "ומה החלוק" (8) הוא מותיר אותה "חלולה ומחררת כחליל", והיא, מצידה, גומלת לו בשיר אחד בהאכלתו "עד חנק" (10); או בשיר "אהובי" (11) בשרטטה אותו על דרך ההזרה כ"בשר חם מימיני ומשמאלי". מכאן נובעת אמירתה שאהובה — מנת בשר חם זה — אינו יכול לשמחה "כפי שמחתי אני את עצמי/ באחת הערים". ככל שירי האהבה משמשת הערגה אל האהוב חומר בערה שאין "הפניקס השר" יכול או רוצה להיחלץ ממנו שכן ההתכלות מולידה את האהבה ואת השירה מתוכה.

בשירים הגניאולוגים פורשת המשוררת



צרויה שלו
מטרה נוחה לצלפים
שירים

מערכת יחסים בינודית שמורכבותה ועוצמה מכניסה את הקורא לצומת הצמתים שבו מתפנצנץ צופן ההעברה הגנטית. כאן, שלא כבשירי האהבה, מתמשש קשר של אחרות ניגודים נפלאה ונוראה, התממשות הנקנית במחיר כאב שציודו האחר הוא תוכנה. בתשתיתו נרמז חטא גילוי עריות שהמארה וההארה הן מפורותיו ההכרחיים והבלתי-אפשריים כאחד. בעוד שבשיר "כשאבי מדבר" (29) מתייחסת שלו לעיבור מילולי: "כשאבי מדבר אני מתעברת לאט", הרי שבשיר "בתוך מטה בצהריים" — התמונה הגלית מותירה מרחב לפרש-נויות שונות.

מיטת הסב עשויה לשמש מקום פגישה בין סב "גדול", ששער "מלבין" וחכמתו "עזה", סב "הגדיל לעשות" אך נכשל "בקטנות", לבין נכדתו ששערה "שחור" ושמתחה "שבורה" ככל ש"עזה חכמתו". המיטה יכולה לשמש גם מיטת כלולות למעשה אהבים שפירותיו האסוריים, ה"ילדים לבנים / שלא יצחקו לעולם", הופכים אותה כד בבד למיטת יולדת. וכאשר צרויה מסרבת כילדה לקבל את ממירה את מותו במותה הנרמז במילה "כשאלך יהיה ריחו בתוך שערוותי" — ניתן לראות בה אם מיטת מת באשר לזמן — הצהריים, ניתן לפרשו כזמן ההולם מעשה אהבים שתכליתו התרסה פומבית של קיום הקשר האסור (כמו בשירה "ומה החלוק" (8) "... נבעלת על גג הארמן / לאור השמש"). אפשר גם לטעון שהמלים הסוגרות את השיר — "ומזרעו יהיו לי ילדים לבנים / שלא יצחקו לעולם" מרמזות לשירו של אלתרמן "הזר המקנא לחן רעייתו" (מתוך "שמחת עניים") רמיזה המובילה את הקורא למטיב אלמותה של האהבה העשויה להגיע למימוש, אם בכלל, רק בעולם המתים.

השיר "בתוך מיטה בצהריים" מהווה דוגמה להעמדה הדיכוטומית המאפיינת את כתיבתה של שלו, עמדה המעניקה לקוטביות מימד של פשטות מן הסוג השני, זו שמעבר למורכבות; הממחישה את התשתית האמביוולנטית ביחסה של המשוררת למושאי שירתה, והמבליטה תימטית, את פשר המארה שמטיל ה"אני" השר על עצמו תוך שהוא מתיישר-מתענג על חטאו. ■

דורית הופ

אסתטיקה — ארוס ומוות

צבי לוז: שומר רוח; רומן: ספרית פועלים, 1988

הרומן החדש של צבי לוז מתרכז בהווי חיים סטודנטאלי בירושלים של שנות ה-50. סטודנטים צעירים, שזה עתה סיימו את מלחמת השחרור, מחפשים אחר משמעות הקיום, ואחר המשמעות של התרבות והאמנות בעולם שעבר זעזועים ותמורות. במרכז העלילה מוצבות שתי דמויות: האחת ממלאת תפקיד של "אני מספר", בשם אבשלום, סטודנט "בן-כפר" שהגיע לאוניברסיטה העברית בירושלים בשל דחף שנוצר בו בעקבות הקרבות — ללמוד, להבין ולשנות (עמ' 9). באמצעות אבשלום מוצגת הדמות המרכזית של הספר — המכונה ד"ר בנדיקט. אסתטיקן, מרצה לספרות, העוסק בפילוסופיה של האמנות, ובמשמעות הקיום האנושי.



דמות זו מוצגת כדמות מגנטית, סוחפת, עשירה דרמטית ודומיננטית. בעוד המספר, אבשלום, מחפש את הקשר בין הספרות והאמנות לבין החיים, הרי ד"ר בנדיקט מוצג כמי ששולל את יכולתן לשנות דברים בחיים הממשיים. לעומת זאת, הוא מדבר על יכולתה של האמנות להציל את האדם מיראת המוות ומתשוקת המוות. (עמ' 32). לפי תפיסתו שהגאונות האנושית טמונה במודעותו של בן לתמותה לתמותה, זו הדיאלקטיקה המופלאה של הרוח: "מעו יצא מתוך, וחיים מן המוות". (עמ' 22) נושא זה — יחסו של האדם למוות — עובר כחוט השני בספר כולו. המספר, אבשלום, מדמה את השינה למוות: "שינה בלילה אינה רק מנוחה בתוך האפילה מלאת הפעולות של הנפש, אלא מעין קבר בתוך עצמי, שלתוכו אני יורד מתוך תשוקה פיזית ממש, ועם השחרור מן התודעה בא הפורקן, הרגיעה". מה אם כן יכול להציל, להרגיע ולהרחיק ממצשבות על המוות ומתחושת המוות? אחת התשובות טמונה בדת. בפי אחת מדמויות המשנה של הספר שם המחבר את התפיסה כי אנשים דתיים מרבים להרהר במוות כשהם מקיימים מצוות, "וכל מצווה קדושה באה להציל". ד"ר בנדיקט מוצג כאדם שיחסו לדת הוא חיובי: "רעיון האל אם מקבלים אותו באמונה, יכול בכ"ז לעזור, ואולי להושיע", אולם הוא עצמו אינו מוצא מנוח בדת. הוא מוצג כאדם הרדוף ע"י עצמו, אדם המציג שאלות קיומיות,

ומתענה באמת ובתמים מתוך העדר יכולת להמציא תשובה סופית ומספקת. הוא מוצג כאדם שיש בו יסוד של גאונות, אולם בעיות אישיותיות והתנהגותיות ממרות את חייו וחי סביבתו. הוא מנסה להרגיע עצמו ע"י האזנה למוזיקה קלסית, וע"י משקה חריף שהוא לוגם מדי פעם — אך לשווא. הוא סובל ממצבי חרדה בלילה, ומסרב לקבל עזרה פסיכיאטרית (עמ' 112) במיוחד מעניין המאבק המתמיד בינו לבין אשתו, ברתה. ד"ר בנדיקט מנהל עם אשתו יחסים מלאי מתח, והם מוצגים כשני אנשים "שאוהבים מאד לסבול זה את זה, ולסבול זה מזה". (עמ' 49). הוא מאשים את אשתו בכך שהוא ממעט לכתוב, ומטיל עליה את האשמה לכך שהוא מסתלק מחדר השינה לחדר עבודתו ומסתגר שם. האשה, ברתה, מוצגת ע"י המספר כדמות שקטה, נאה ותרבותית. "ייקית" עדינה ואינטליגנטית, שהיא גם בבחינת עקרת בית טובה, הסובלת את מצבי רוחו ושגענותיו של בעלה, ואינה אומרת נואש. אישה, היודעת להתמודד עם אינטלקטואל מריד ואגוצנטרי, אלא שתוך כדי כך היא עצמה הולכת ונשחקת. ואכן, תפיסת הארוס ע"י ד"ר בנדיקט היא פרובלמטית, עצם הנשיות נתפסת על ידו כ"פרוורטית ומדפרסת" (עמ' 112) וקיימת אף טענה המורשמעת ע"י אחת הסטודנטיות — דמות מעניינת של נערה "מודרנית", אהובתו של המספר — הטוענת שד"ר בנדיקט אינו אוהב נשים (עמ' 106). יתרה מזאת, כל מושג האהבה חשוד עליו, ואפילו "אהבת בריות" כפשוטה, יש בה לפי תפיסתו "גילוי של חולשה". לפיכך, לאחר הצגת כמה מצבי משבר — מגיעה העלילה לאחד משיאה — התאבדותו של ד"ר בנדיקט. מותו הפתאומי והטרגי של ד"ר בנדיקט מותיר אחריו סטודנטים המומים וחלל ריק. המספר, אבשלום, מחליט לעזוב את האוניברסיטה ואת החיפוש אחר התשובות לבעיות קיומיות בסיוע האמנות והספרות, והוא פונה כמודע לעבודה פיזית מאומצת.

אבשלום, המספר, מוצג כמי שהגיע לירושלים מן "הכפר שבעמק" והוא מחפש אחר "תגליות של מחשבה ורוח" (עמ' 9) עד מהרה מסתבר לו, כי האנשים שהוא פוגש בירושלים אינם שונים בהרבה מאילו שהכיר קודם לכן, והנערה (יאירה) ההופכת לאהובתו — היא אולי נועזת יותר חכמה יותר ועצמאית יותר מהנערות שידע בכפרו, אבל הקשר ביניהם מסתיים עם תום שנה"ל. "אולי כל ההליכה שלנו אל האנשים, היא כדי להגיע דרך האנשים אל עצמנו מהתחלה". (עמ' 117). אבשלום אינו רואה את המוות כמגמד את החיים, והוא מתקומם נגד היאוש המאפיין את מורוהו, ד"ר בנדיקט. החיים נתפסים על ידו כמבודקים לעצמם ומספיקים לעצמם (עמ' 145) וה'בשורה' החשובה ביותר שגילה בירושלים, שלא נחוצות לו בשורות עוד (152) לפיכך, הוא עוזב את ירושלים ומנתק קשריו עם העולם החדש והתרבותי אליו נסה לחדור. "השנה הירושלמית" מוצגת כחלק מתהליך ההתבגרות של "בוגר צבא" בראשית שנות ה-50. לעומתו ד"ר בנדיקט מעוצב כאדם מבוגר, אישיות כאריזמטית ליטוש אינטלקטואלי — אולם כאדם הנושא עמו את גרעיני

ההרס העצמי שלו. אסתטיקן ספקן, השוקע בדיכאון, היכול להוביל לאישפוז ממושך או להתאבדות. ד"ר בנדיקט שבוי בתוך הקונספציה שלו, ולפיכך, אף בתוך הגיהנום הפרטי שלו — דומה איש אינו יכול להושיעו: לא אשתו וילדיו, לא הרופא, ואף לא תלמידו הכרוך אחריו. אולם, מעבר להצגת הפרובלמטיקה — הולך ומסתבר לקורא, כי לפנינו רומן מפתח, כאשר הדמות המרכזית, המכונה ד"ר בנדיקט, יונקת מדמותו, חייו ומותו של פרופ' ברוך קורצווייל, ראש המח' לספרות באוניברסיטת ברא"ל, שהתאבד בדירתו ב"שיכון המרצים" בקמפוס האוניברסיטה. דמות הזוקה ומעניינת, המקרינה עד היום על תלמידיו מעריציו, מקורביו, וכן על שונאיו ומתנגדיו. תפיסת האמנות המוות והארוס לקוחה מעולם התפיסות והגישות של ב. קורצווייל, וכן התיאור הפיזי, דרכי ההתנהגות, שיטות ההוראה, והסיום הטרגי שהשפיע קשה על הסטודנטים.

חנה יעוז

מחמוד דרויש

ארכה הסעודה האחרונה

אַרְכָּה הַסְּעוּדָה הָאַחֲרוֹנָה, אַרְכּוֹ צוֹי הַסְּעוּדָה הָאַחֲרוֹנָה
אָבִינוּ אֲשֶׁר עִמָּנוּ! חוֹסֵה וְשֹׁעָה אֱלֵינוּ מֵעַתָּה, אָכִינוּ!
וְאֵל תִּטֶּה אֶת הַגְּבִיעַ מִפְּנֵינוּ. לֹאֵט לֶךְ שִׁנְשָׂאֵל יוֹתֵר מִמָּה שִׁשְׂאֲלוּנוּ
וְאֵל תִּתֵּן דְּפִי בְּאִישׁ. וְתֵן רַחֲמִים לִפְנֵי מִי שֶׁלֹּא יַעֲצֹר כַּח.
אָבִינוּ עַד סוֹף כָּל הַסּוֹפוֹת, הַשְּׂקִיפָה לְאַתָּךְ אֶל מוֹתָנוּ
כִּי קֵץ הַמְּקוֹם הַדֵּל הַזֶּה בְּנִאֲקוֹתֵינוּ, וְקֵץ הַגּוֹ הַזֶּה
בְּהַרְהוּרָנוּ, הוֹ אָבִינוּ, וְהִלֹּא אִמְרַתְּ אֶת הַדְּבָרִים שֶׁהָיוּ בְּפִינוּ.
קָחֵנוּ אֶפְסוֹ אֶתְּךָ אֶל מְקוֹר־הַמַּיִם קַחֵנוּ, אֶל שְׂרֵש־הַדְּבָר קַחֵנוּ,
אֶל מוֹצֵא־הַמֶּלֶה. אַכֵּן אַרְכָּה הַסְּעוּדָה הַזֹּאת, וְנִתְמַעֵטָה הַפֶּת,
וְאָרְכּוֹ צִנִּיף, הַרְרוֹחַ אֶפְסוֹ לָנוּ, כִּי עַל הַיְעוּדִים אֲחֲרֶיךָ
אָנוּ נִהְרָגִים אֶחָד מִן הַמְּאַרְבִּים... הוֹ אָבִינוּ.

מערכת: שמואל רגולנט

מחמוד דרויש נולד בכפר אל-ברוה 1942, עזב את ישראל בתחילת שנות השבעים והצטרף לאש"ף בתחום של פעילות תרבותית והסברתית. הוא נחשב למשורר הפלסטיני הבולט ברורנו פרסם כ-15 ספרים, רובם ספרי-שירה. השיר המובא כאן לקוח מן הקובץ "פחות ונדים" (1987), ורוב השירים שבקובץ הני"ל נכתבו על רקע מלחמת לבנון. קשה להתעלם מן המוטיב הנצורני המובהק ומן ההשפעה החזקה של ספר תהילים.



שירי משוררים – מגרמנית לעברית

הליד הגרמני ממוצרט עד מאהלר; בעריכת עדה ברודסקי; ראשון בסדרת ספרי מוסיקה מלים לצלילים; הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1989; 320 עמודים.

כספר נאספו כ-200 שירים גרמניים, רובם מתקופת הרומנטיקה, שהולחנו להם מנגינות בידי שמונה מלחינים ממוצרט עד מאלהר. השירים מובאים במקור הגרמני ובתרגום העברי מעשה ידי ארבעה – עדה ברודסקי, עימנואל אולסבנגר, יצחק כפכפי וידידה פלס. ואם-כי הובאו בספר רק הטקסטים – ואין בו תווים – הרי ברור, שנקודת-המוצא היא הלחן ולכן מרוכזים השירים על-פי המלחין. אכן, את גורלה של יצירה מוסיקלית-ספרותית, ויהיה הטקסט אשר יהיה, קובעת המנגינה. ועל-כן נבחר כעורך הסדרה המוסיקולוג ד"ר אבנר כהן.

חשיבותו של הקובץ ברצון לתת שרות לחובבי מוסיקה שאין בידיהם המלים למנגינות. מבלי שנאמר במפורש, אם כי נרמז "מייעודו של הספר כספר שימוש", נלמדת מהקובץ הכוונה להחיות את הביצוע של הליד, שהוא יצירה מוסיקלית אמנותית השייך לתחום הקונצרטנטי ולא לתחום הפופולרי. אם אמנם קיימת כוונה כזו, ספק בלבי אם קובץ זה, או מאמץ אחר, יכול אמנם להחדיר בן-לילה את הליד, דבר שהיתה לו חשיבות רבה, לו הצליח, הן לגבי המשק המוסיקלי-תרבותי שלנו והן לגבי השפעתו על הפזמון העברי הקל. הספק שלי נובע מן ההשחתה, – ברעש כביר ובמכשירי קצב רכי-עוצמה, ובקולות-אדם, שיש בהם מעט מאד קול והרבה מאד "איש-יות" – שהושחת טעמנו במשך שנים. עם זאת דומני שהאוזן, אולי לא של הציבור הרחב מאד, עוד כשרה לקלוט את הלחן האמנותי והנהירה לאירועי המוסיקה הווקלית באיבי זה, יש בה כדי לעודד.

ועוד: לביצוע הליד האמנותי דרושים קולות ברמה אמנותית גבוהה. בחלק ניכר מן הפזמונים הפורצים ללא הבחנה, יכולים לצרוח או ללחוש גם מתחזים ומתיימרים. בליד אין אפשרות כזאת: או שיבצעו את הליד זמרים-אמנים של ממש או שלא יהיה כלל. הוא דומה מבחינה זו לנגינה בכינור לגביה אין המאזין יכול לסבול צרימות ואי-מקצועיות.

אך ייתכן, שכפי שתנועת שירי-המשוררים שלנו השיגה משהו, אם גם מעט, בתחום העלאת רמת הפזמון הקרוי קל, ביא המאמץ להחדרת הליד לשיפור-מה באוזן המוסיקלית הישראלית. וגם זה יהיה לטובה. ואשר למבחר ולתרגום: חובב המוסיקה ימצא כאן רבים משירי גיתה והיינה, אך גם שמות פחות מפורסמים כגון – שאמיסו, אייכנרדוף, קרנר ולנאו. קריקה, ריקרט ואוהלנד, ואחרים, שהולחנו בידי בטובין, מוצארט, שוברט, מנדלסון, שומן, ברהמס, הוגו וולף ומאהלר, ומכאן יסיק שלא רק המחברים אלא גם המלחינים הם גרמנים. יצירות מעורבות "יילכו" לפיכך אחרי המלחין. לדוגמה – לחן של צ'ייקובסקי לשיר של היינה

על חודה של נקודה

עזריאל קאופמן: כבר אפשר לזוז; ספרית פועלים; 1989; 80 עמ'.

דומה שעזריאל קאופמן רואה את השי-רים שלו כעין מגדלת. הוא מקרב אותם אליו ומעבירם אלינו כך, שנראה אותם ב"שלמה" שהוא מלביש להם. ומכיוון שהשירים מראים את עצמם ככאלה, אין המשורר נוקק רבות לחקר הארסי-פואטיקה של עצמו, וכשהוא עושה זאת במפורש, הדברים נאמרים בקצרה ("שור-רות" ב-15 ו"השיר נוגע" ב-22).

אין ספק כי תפיסתו השירית של קאופמן ניוונה מתוך עיסוקו באמנות הפלסטית. הצורך שלו להראות את הדברים ויזואלית, מאפשר לאבחן בשירתו שני רמות, כשברמה הראשונה נבדלים שני טיפוסים יסוד של שיר: מצד אחד – שירים אימפרסיוניסטיים ובחלקם אף אימאזיסטיים ובהם תמונות מעולמו הממשי של המשורר – נופים, מראות, בעלי-כנף ולוקאציה רחבה של ערים רחובות ואתרים בארץ-ישראל. השירים מובאים, בדרך-כלל, כאילו הדובר היה נוכח במקום המתואר זה מקרוב. "עכו – צי-תונים מנסיק את השחפים ורק להם / כפילות קבועה בראי" (32). או – "בשדות עובר עכשיו הגשם / נשען על אדמה רכה..." (מתוך תנועה קבועה, 52). בשירים מן הטיפוס השני של הרמה הראשונה, מודגשות הנוכחות והעברת זמן חי של הסיטואציה. גם אם היה זה מוזן ולא נכתב בסמוך מאוד למראה, הרישום יהיה תמיד כפי שהיה בעיניו של הדובר / המשורר / שהוא בחזקת נוכח. "במערה שלי עכשיו פורח השקד / תדשא אותי הארץ / פיתוחי-ציצים קופסה-בתוך-קופסה-בתוך-קופסה..." (מב מערה שלי, 14), וגם: "אני נכדו של הסבל / שומע נחלים שאין בהם / לא קול לא גוף / של ילד יהודי / שסבי רחץ בהם עד גובה / משקי-הקמח / חבלי-עורקיו המתנפחים / הולך קולו עמו כקול סוסו בלחץ פרסותיו / כאניצי-הכפור" (אני נכדו, 24).

מעל לרמה הראשונה של שירת עזריאל קאופמן, על שני סוגיה, נבנית רמה שנייה ובה מצטרפים שני הטיפוסים הראשונים לכדי טיפוס גבוה יותר ומורכב יותר. כאן יכולת ההתבוננות האנינה של המשורר מרחיקת ראות יותר ונעשית במשיכות

עיניים פנימה והחוצה לסירוגין. "אני מנסה לקשור קרעים של מלחמות / אל מחזור חיים. / אבא עושה זאת טוב ממני, הוא עומד / על גבעה, מביט בלבנה: אין זה טבע סתם, הוא אומר, זה / הכוסף המואר, / ריחוף של מלאכים, רק עובי האישון מפריד עכשיו בינינו / לבין הדום רגליו." (אבא מביט בלבנה, 46) וגם: "בבוקר / כל שיש לו נגיעה לדרך / מציע אמונה תפלה: / חתול כהה / שלדג גרוני / עורב המוס בקצה אנטנה – / אחרי-כך כבר אפשר לזוז" (בבוקר, 71).

כאן, ברמה השנייה, השירים – ואיתם הקורא – מקבלים אורך נשימה רב יותר ואף ניכרת בהם יותר משיכת ידו האישית של קאופמן. כאן אין לקורא את התחושה של "כבר ראינו" (אצל אחרים). ברמה זאת ניכרת גם התפתחות בהשוואה לשי-רים שבשני ספריו הקודמים ("סונטת עוף נודד", 1983 ו"מעט מזה", 1985), הולך ונוצר כלי קיבול שירי גדול ליציקת משמעויות ומתרחבת הפרשנות האטי-מולוגית רבת-הפנים של קאופמן לנקודה. עברו נתפסת הנקודה כממשות ויזואלית. כאשר זוהי נקודה מרוחקת, היא יכולה להיות כל דבר והיא נתפסת בהקשר לרקע שבו היא מופיעה: "עורב שחור בתלם השחור של החריש / – טוצ'קה. – נקודה" (מתוך נקודה – א פינטעלא, 8 / 67).

ונקודה היא גם נקודה בים (29); או כתם אור; או אישון העין. ואפשר שגם "בועת הטיח שהיתה אימי" (63). וכשם שהעיניים מתמקדות בה היא זו שממקדת לנו את הזמן – אם בקריאת טקסט ואם "בקצה דיבור / אגוז קשה כנשמה / משענת הזזה איטית מן העומד אל תחילת התנועה" (שם 67). ב"נקודה – א פינטעלא" חוברות הנקודות זו לזו במארג שנותן תמונת חיים שלמה.



שפתו של קאופמן מציינת את רישומו ללא שימוש בצירופי מלים חדשים ועם-זאת – על-פירוב – בלשון קולחת ומצטנעת, כיאה לתיפקודה כפריזמה שקופה שבין הקורא לבין המראות. צירופים שגורים צצים פה ושם, אך בטפטוף דקיק בלבד (למשל: "קורטוב של שכחה"; "מראות חכליליים"). מה שפגם בהנאתי כקורא הוא סדר השי-רים של הספר (על-אף כינוסם ב"שע-רים"). הקשר ביניהם רופף וקופצני מדי, עובדה המכבידה על ריכוזו של הקורא ויוצרת תחושה של אי-מיצוי. בספר זה, כמו בתליית תמונות בתערוכה, צריך היה הסדר להיקבע כך שלא יכביד ללא צורך על העוקב אחריו. ■

קובי ניסים

למכירה:

כרכים של

"עתון 77"

לשנים 1985, 1986,

1987, 1988



היינריך היינה

לא יהיה ליד גרמני, אלא רוסי ולכן רק יוזכר, אך לא ימצא בקובץ זה. בפתח-דבריה מסבירה העורכת, אשר תירגמה את רוב השירים, שהמבחר כולל "פיוטים מעולים, בינוניים וגרועים". ואכן, כבר בימים ההם נזקקו מלחינים גדולים גם לטקסטים גרועים; יתר על-כן: יש אומרים, בחצי בדיחה, שמלחין זקוק לטקסט גרוע כדי לכתוב לחן מוצלח. אבל רמת השיר אינה קשורה בהכרח ברמת הלשון. בתרגום טקסטים לחננים יש קשיים העולים על תרגום משפה לשפה כי בנוסף לכל שאר חובותיו של תרגום חייבת להיות התאמה גמורה גם בין המילים לצלילים. וכאן מעריה המתרגמת-עורכת, שהתרגומים "מקיי-מים את החריזה והמשקל אף על חשבון הדיוק המילולי". השאלה היא לגבי בחירתה של רמת-הלשון ושל המילים הבודדות לטקסטים הקלסיים הללו. ובתחום זה יש לי ספק אם בימינו אלה ייקלטו חרוזים כמו – "הלכו – השחוו" (שני הגרנדירים, ע' 226) או "ועולות-חן יאָתיו – נַאי פּמֶרְקֶה יִהְיֶה" (על כנף השיר, עמ' 166) או צורות כבדות כ"נשק פיו" (הכוונה לנשיקה) (גרטכן ליד הכישור, ע' 126) או "ברוכות ליח" (הכוונה ללחות) (סוליקה, ע' 166) והדוגמאות לא מעטות.

בפתח-דבר לספר נמסר שבסדרה יופיעו עוד שירי אמנות מחוץ לגרמניה ותמלילים של יצירות סימפוניות, ליטורגיות ואורטוריות, ראוי אם-כך לבדוק אם לא הגיע הזמן לפרסם גם קובץ של שירי-האמנות העברית. זה עתה הופיע קטלוג יצירות ישראליות של "המכון למוסיקה ישראלית, לשנים 1961-1989, ומעידו בו מתברר מה רב מספר היצירות שנוצרו במשך השנים, רובן לטקסטים מן השירה העברית, ופרסום מקובץ של טקסטים אלה, עשוי אולי לתרום ליתר הכרה וליתר ביצוע של הליד הישראלי. כדי לקבל מושג על הרמה וההיקף אזכיר, על-פי הקטלוג, יוצרים כחיים אלכסנדר, מנחם אבידום, צבי אבני, יחזקאל בראון, ארתור גלברון, אהרון חרלפ, סרגיו נטרא, כן-ציון אורגד, נועם שריף, יוסף טל, רון וידברג, משה זורמן, ולא מעט אחרים, והיריעה קצרה למנות את כולם. המועצה הציבורית לתרבות ולאמנות היא האפוסטרופוס ל"ספרי מוסיקה" וחובתה ליצירה המקורית אינה מוטלת כספק. ■

ש. אלונים



ללכת בין הטיפות

יגאל בן-אריה: טיפות של זמן; שירים, הוצאת "הקיבוץ המאוחד"; 1988; 47 עמודים.

שם הקובץ "טיפות של זמן" ליגאל בן-אריה רומז על העיקר שבו; על הניסיון לתפוס רגעים חולפים בזמן המודרני הדוהר, שהוא קצוב ולא חסרי-גבולות; הניסיון להכיל את עושר התחושות שבטיפת הזמן הבודדת המצטרפת לטיפות נוספות, למסכת חיים שלמה. יחד-עם-זאת, הטיפות שהיו ואינן, מעבירות אלינו גת תחושה ברורה של החמצה.

מאפיין בולט בשירים אלה, כבשני הקבצים הקודמים, הוא היותם שירים סיפוריים הכתובים בפרוזאיות, כשהיסוד האוטוביוגרפי מהווה חלק בלתי מבוטל בהם. אלה שירי חשבון נפש נוקב של המשורר עם עצמו, ועם עצמו ביחס לזולתו. הדבר מתבטא לעתים כתוכחה עצמית מהולה בהחצנה אירונית:

"תשמע מה שאומר לך יגאל, אם אתה רוצה לשמור על / תומתך, עליך לשנות את יחסך אליה". פעמים רבות מתנהל מעין דיאלוג סמוי עם איוז דמות ברקע, ובנוכח מוגדרים גבולות קיומו. המוכקה, אם-כן, אינה מופשטת. כשה אשה נפרדת, ניתן משקל מיוחד לדברים שהיא ובעלה אומרים זה לזו — דבר שממחיש את הריחוק והניכור שביניהם. כשיר "הכרות מרומזת" מעצב בן-אריה סיטואציה דרמטית מנוכרת מעיקרה: אדם נכנס, במשך שנים רבות, / לבית קפה / כרגיל, הוא אומר כרגיל יושב ליד שולחנו / גבו אל הקיר פניו אל המטבח...

מקץ זמן מתפתחת היכרות שתקנית / מנידים בתנועת ראש סימן קלוש של היכרות. כעבור זמן "אבק של שיכחה יכסה את החיך, המבוכה בה נדחקו / השניים, בהיכרות מרומזת, על כוס קפה". כאב הניכור מיתרגם פה ובשירים אחרים לניסוחים סרקסטיים (בייחוד בהתייחסות לדמות האישה ולנושא האהבה), שמקורם בפער בין המציאות המיוחלת והרצויה לבין המציאות הפרוזאית המצויה. ההשלמה עם המצוי, עם חוסר המנוס מהבינוניות משתמעת מעצם הביטוי האירוני המנוסח בשוויון נפש מעושה: "אינני נמשכת אלי, אלופי / יתור משאני משתוקקת אליך. / אחרי אהבה בינונית שארכה יומיים / יקדה אהבה אלוהית שמישכה דקותיים".

אין הכותב מנסה ליפות את המציאות, להיפך, הוא מיישיר אליה מבט באומץ וללא אשליות תוך שהוא שואף לצבור התנסויות חיים שונות, פרוכסליות: "טוב היות האדם עם עצמו למען ירחב לבו / טוב היות האדם עם רעו למען יתעטף באהבתו". מתוך פתיחות מצהיר הכותב על חשיפה טוטאלית עוד בשיר הראשון: "על חטא אני מודה / בביתי שאינו שלי / בשולחני שאיננו שולחני". וכו'. בסוף השיר מתגלה טעמה של חשיפה זו כהשלמה, כהודאה: "על כל חטאי אני מודה לאשר נתן לי חיים / ויתן לי מן הסתם את מותי".

הביטוי השירי של יגאל בן-אריה הוא, אם-כן, בעל גוון קיומי. יש בו תהייה לגבי עצם הקיום, שבו מהווה הזולת חלק חשוב. נוכחותו בחיי "אני" הדובר, כמו בתפיסה הסארטריית, היא נוכחות מעיקה, כמות כגיהנום — אך היא בלתי נמנעת. כנוכחות הזולת שאין מנוס מפניה כן

ולבסוף — הנדידה

עוזי בהר: מחזור פתוח ועוד שירים; סימן קריאה הקיבוץ המאוחד; 1989; 48 עמ'

"הארץ שמחייבת זוג עיניים נוסף שיראו מעבר ליומיום הזה" שורת מפתח זו לקוחה מספר שיריו החדש של עוזי בהר "מחזור פתוח ועוד שירים", וניתן לומר ש"הצהרת כוונות" שירה זו מלווה כל שיר ושיר בקובץ.

שלושת היסודות עליהם מושתת הספר הם: העיר תל-אביב, חיי הבית והמשפחה, וה"זמן" המבריק את שלושתם לכדי מסגרת אחת קוהרנטית בעלת משמעות.

הספר פותח בשיר המאפיין את הקשר והיחס הנוצרים בין המשורר לעירו — בעוד הוא מנסה "להתהלך, לא להקשיב / לרעשים בתל-אביב הזוויתית", תובעת העיר במפגיע התייחסות: "רוק פעם כאשר טיול יסתים בקצה שובר גלים / פתאום תביט כך העיר ישר בעיניים / ... ואז תראה את הגיבוב הזה של בתים ומרפסות מצד הים / כהיטל ענק של חיים בה" [9]. בהמשך מחלחלת בעיר במשורר והופכת מיטונימית להרגשתו הפנימית כאשר יותר מכל הוא סופג את הכבדיות — כל הרעש, ההמונים, הבתים, החנויות, "הבביל הדומם הזה" כאילו מכריח אותו להתרחק, ולא בכדי בחר לתאר את תל-אביב מקצה שובר הגלים. רק כך אולי אפשר לנטרל כמעט את השפעתה. בנוסף ניתן לתאר מנקודת תצפית זו בעת ובעונה אחת גם אותה וגם את היטלה. ככלל, נוטה שירתו "לצלם" סיטואציות, לתעד מראות — מעין הבוקים חטופים של המתרחש מסביב ל"אני" השור. הדבר משול לאפקט העומק הנוצר כאשר אנו מתבוננים בתמונה או בצילום טוב שאמנם הינם דר-מימדיים אך היעזרות בחוקי הפרספקטיבה ובחירה קפדנית של הפרטים ומיקומם זה לצד זה תורמת לתחושת הרב-מימדיות. "שיטה" זו מחייבת כמובן זהירות רבה ואומדן מדויק אחרת נקבל "רפרודוקציה שירית", או אם להשתמש במילותיו של בהר — היטל, צל ולא את החוויה עצמה.

המשורר מעיד אף בשיר בקרים [47] שלעתים הוא כ"עובר אורח חולף על פני החנויות בנחלת בנימין / ואין לו זהות אחרת מלבד פניו / שהוא פוגש לרגעים בחלונות הראווה", אך מכאן ועד תיאור מפורט ללא הרבה מתח כהמשכו של השיר בו יושב המשורר בשולחן אחורי של בית קפה ו"עסוק



עוזי בהר: מחזור פתוח ועוד שירים

מעבר לגבם של היושבים / בזיהוי קל של נשים שיצאו למסע קניות / חולפות ליד משאית מעזה שפורקת / גלילי בד על המדרכה" — יש מרחק רב. ריחוק אסתטי כגון זה מאפשר התבוננות מקיפה ושלמה ואף יצירת אמירה כללית ומבוססת יותר, אך הדבר עולה יפה רק כאשר עוסק בהר בדברים הנמצאים כד' אמותיו: "צריך לברוא עולם של נאמנויות כדי לראות במוחש מה מציע בית" [21] אבל כאשר מדובר ב"סתם הלך רוח" אנו נתקלים בשורות הרבה פחות חזקות. הקורא בשירים כמעט ומתפתה לחשוב שלמשורר נוח בשגרה המאופקת אלא שישנן גם שורות רבות מהן עולה קובלנה: "רציפות של יתר מדי שנים / הוא רואה אפילו בקימה מן הכיסא". ומאלה מסתבר שהשגרה מהווה שלוחה אחת בלבד של בעיה הרבה יותר מהותית שרק בשיר ל"שנים שישנם" בתארו רגע של היזכרות בחבורה שעומה נמנה בעבר קורא לה המשורר בשמה המפורש: "הזמן הרש כתימד סג אליו גם אותם" [38]. הזמן, שבכוחו לטשטש זכרונות ולשחוק חוויות, והנורא מכל — להקנות לאדם את תחושת האבסורד עליה אמר קאמי: "שיכולה להכות ככל קרן רחוב בפניו של כל אדם כפי שהיא בערומה המיידית" [המיתוס של סזיפוס/20]; הזמן החולף הוא שמתפקד כציר תימטי לספר כולו, וככזה משמש הוא מרכיב דומיננטי בעיצוב בבניית ה"אני" השור ורק לעתים רחוקות הוא מרפה מאחיותו, בעיקר בחיי האהבה: "זמן שכמו הפלה אותנו לטובה / כשקצב לנו פרק, בלי כל אפשרות לקפיצת דרך" [32].

המשורר יודע ש"לבסוף לא תישאר אלא הנדידה בין טרדות פקוחות עין או מהלכות שנתן" [14], משום שהזמן אליבא ד'עוזי בהר איננו ישות פיזיקלית נייטרלית אלא צבע הנשפך באכזריות על האובייקטים השייכים לקיומו, קרי: תל-אביב, וביתו. אם נחזור להצהרת הכוונות הראשית, ניווכח כי המשורר בוחר שלא להתכחש ליומיום ולהיבטיו אלא פשוט לראותו בעיניים אחרות, משל: אם אינך יכול להביסם הצטרף אליהם והדבר מתבטא בשירתו כפואטיקה שלו הנמנעת מהגבעה מסורתית של החוויה כאמצעות שימוש בפגורטיביות. הלשון השירית רזה וישירה ללא קישוטים ומליצות, החומרים נאספים מסביבתו הקרובה וכן גם הסיטואציות השיריות, וכל זאת מתוך עמדה פאסיבית מתבוננת, כמעט לא מעורבת של ה"אני" השור.

אך האם מצליח בהר ליישם את פארדיגמת השירה הזו: מהשוואה עם ספרו הקודם "פרטים", עולה כי ריחוקו של ה"אני" השור מסביבתו נשאר כשהיה, אך תחושת הניכור אולי אפילו האדישות ה"בהרית" אמינה יותר, ואותו פחד טמיר מהזדהות טוטאלית עם אובייקטים ומקרבה של ממש מעוצב בספר זה כיד אמץ. אך למרות זאת לא בתחושת האבסורד, ב"אותו חיץ בין האדם לבין חייו בין השחקן לתפאורה שלו" האמורה לעבור מהשירים. ■

אייל דותן

נירה הראל: התנגשות חזיתית; עם עובד; 1989; 133 עמ'

לעתים נדירות מצדיקה את עצמה האמירה הקובעת שספר טוב לילדים הוא בכחית ספר טוב גם לקורא המבוגר. לעתים נדירות פורצת בספרים לילדים האמירה הספרותית מעבר למסר הפסיכודידקטי. שני האיפונים נכונים ביחס לספר הנעורים החדש של נירה הראל – "התנגשות חזיתית". העיניים המתבוננות בעלילה המתוארת – עיני נערה בת 15 לערך, העומדת לסיים את שנת לימודיה האחרונה בחטיבת-הביניים. מרכז העלילה – האם העוברת תאונת-דרכים קשה, ומוקד הסיפור – תהליכי ההשתנות העוברים על כל פרט במשפחה ועל המשפחה כחידה תוך תקופת אישווה ושיקומה של הפצועה.



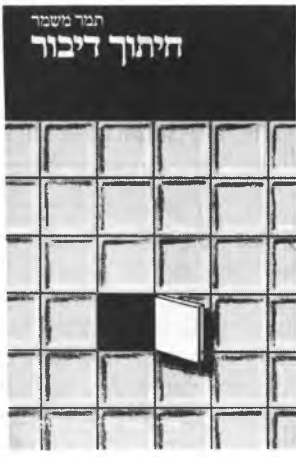
נירה הראל התנגשות חזיתית

תמונת הרקע היא של "בית טוב". אם עיתונאית, עצמאית מאד בהליכותיה המקרינה מכוחה ומחומה על כל בני הבית, והקשורה קשר – הדדי – חזק במיוחד עם אותה בת אשר דרכה ובמצעותה עוברת ההתרחשויות המסופרות. האב, מרצה באוניברסיטה, חסר-זמן תרתי-משמע, מקבל את משפחתו כנתון טריוויאלי הממסגר את חייו. נתון שאינו דורש השקעה נפשית מעבר לנוהלי המפגש הקצרים הקבועים. הבת הבכירה בתהליך מואץ של עזיבת הבית – פיזית ונפשית, והוט האינפורמציות הדק שהיא מזרימה עדיין כלפי המימסד המשפחתי, מופנה – גם מצידה – אל האם המצליחה בקצבות זמניה הקצרות שבין לבין, למרפז את החוטים המשפחתיים ולהעניק תחושה של בטחה לכל אחד משותפי המערכת, ובעיקר, כאמור, לגיבורה "הרשמית" של הסיפור – ענת. אותה ענת העוברת משך התקופה המסופרת, בנוסף למשבר הקשור בפציעתה של אמה, מכלול חוויות התבגרות עזות השפעה – מסיבת סיום החטיבה בהפסד של "תפקיד" בהצגה, קבלת הווסט הראשונה, התאהבות ונשיקה ראשונה, ובעיקר,

תהליך של התקרבות מאוחרת אך רבת ניואנסים אל האב ואל דמויות נוספות במשפחה המורחבת. צפוי היה, שבסיפור-עלילה לבני-נעורים שמרכזו תאונה קשה, תובלט במיוחד הטראומה – הבהלה, החרדות וכיוצא-ב, ולא היא. נירה הראל נוגעת אמנם בכל אלה – בציפייתה של ענת לשוכם של הוריה הביתה בערב האירוע, בחששותיה הגוברים כדירה הריקה, במפגש הראשון שלה עם פני האם ששונו להבהיל, במחשבות המפחידות על מותה האפשרי, בפגישה עם חולי ומות של מאושפזים אחרים. אלא שכל אלה, למרות האינטנסיביות בה הם כופים את עצמם על חייה ורגשותיה של הנערה, אינם מבטלים את אירועי היום-יום האחרים שלה, ואת חוויות התבגרותה האחרות. נהפוך הוא, בדרך אבסורדית כמעט הם מחדדים את תחושותיה ומתגברים את מגעיה עם העולם הסובב אותה. שכן, עיקרו של הספר הוא במימד העלילה הפנימית המחלחלת בו, בתחילה באיטיות מתרתית ועם התקדמותם של האירועים החיצוניים – בזרימה הולכת וגוברת. ועיקרה של זו – השינויים החלים במגעים המשפחתיים כולם, תוך ועקב האירוע הטראומטי. ענת מגלה את פני אביה שמעבר לקליפת העיסוק החיצוני התמידי שלהם. (במקביל מגלה האב, ששימש כנהג המכונית בזמן התאונה המסופרת ושנפצע אף הוא קלות בה, את פני ביתו הנוהג אחרי קשר רגשי ארוך). היא מחזקת את יחסיה עם אחותה הבוגרת, ומודעת תוך-כך ראשונית לפרובל-מטיקה של מין והריון; ויחד אתה היא מנסה לשמר את הוויית הבית ולתמוך בשברו ובחולשתו – הפיזיים והנפשיים של האב. חלק מרתק של הספר עוסק בשיבתה הביתה של האם המשתקמת, בחשש מפני העתיד, המעורב בשמחה עמוקה, בבדיקה בלתי-פוסקת של דרכי התמיכה הנכונה, בידיעה ההולכת ומתגבשת בליבה של ענת, בתוכנת הבגרות המתעצבת בה, ניתן לומר, שמה שהיה – לא עוד יהיה. הספר מכוון, כאמור, לבני-הנעורים, ובתור שכזה הוא כתוב כרהט לשון, ובעיקר, כנוצר, בהימנעות מפרקי מועקה מוגזמים, למרות ועם הנסיבות העלילתיות החמורות. ענת, בצד ייחודיותה, היא אב־טיפוס של נערה בת 15 בימינו ובמקומותינו, שנקודת מוצאו ומבואו של סיפורה במקרה זה ממוקדת בתאונת-הדרכים של אמה, ואילו שאר עלילות חייה – השזורות, מתפתחות, מושפעות – עשויות ליצור תחושת הזדהות עמוקה אצל כל בני שכבת הגיל המקבילה ומשיקה.

אלא שמבין השיטין של כל אלה, עולה סיפור נוסף. סיפור למבוגרים שלא עד סופו סופר. סיפורה של הדמות הממוקדת – האם, רינה, אשר את מבע חוויותיה העמוקות הגבילה המספרת למרווח יכולת הסתכלותה של ענת, ואת עוצמתן הסוותה ביכולת התבטאותה המותאמת לגילה הנפשי. סיפור זה של בין השיטין מחכה, להרגשתו, לגאולתו הרומאניסטית המלאה שיעדה המכוון חייב להיות הפעם – הקורא הבוגר.

עמלה עינת



תמר משמר:

החיתוך הפנימי של הברות הרגש והמחשבה

מתי מחליט משורר צעיר להופיע עם ספר?

ההחלטה נעשית, כנראה, זמן רב לפני נקיטת הפעולות המעשיות והטכניות. היא נעשית – ברמת מודעות זו או אחרת – עם חתימת השיר הראשון, שברור שהוא שיר, עומד בפני עצמו, שלם. אחר-כך מצטבר קובץ קטן של שירים, שמתברר שכרמה המאוד בסיסית שלהם יש משהו משותף: סגנון, צורות, תכנים, אופן הבעה מיוחד לתקופה מסוימת, אפילו אם כל שיר מצטייר כתפנית לעומת השיר הקודם. לעתים ההחלטה המעשית מושהית זמן רב, ואז מצטברים קבצים קטנים נוספים. ככל שהדבר מושהה, כך תהליך הברירה קשה יותר, כמובן, אם רוצים לצאת עם קובץ שירים שיש לו מבנה פנימי ברור פחות או יותר. ההחלטה לעשות מעשה היא כמו כל החלטה רצינית אחרת בחיים, הכרוכה במתן לגיטימציה – פנימית, בעיקרה – ומשום כך היא מחייבת. לעתים ההחלטה זקוקה לתקופה ארוכה של הבשלה, עד שברור שחיתוך הדיבור הוא משהו שניתן להצביע עליו כשייך למשורר מסויים, ולא לאחר.

"חיתוך דיבור" בא לומר – סגנון, פואטיקה, נימה...

"חיתוך דיבור" מרמז, בראש ובראשונה, על עיסוק מודגש בשפה. לשון הדיבור והמלה הכתובה הן הרי, במהותן, שתי שפות שונות. הנסיון הוא לגשר ביניהן – בדרך השיר, ששמורה לה חירות רבה – באמצעות אותו מבנה תת-קרקעי משותף: השפה שמאחורי השפה, המטא-שפה, כפי שהיא נתפסת על ידי היחיד. במלים אחרות: הפער (רמת הריחוק או הקירבה) בין החופש היחסי של לשון הדיבור לבין כלליה הנוקשים של השפה הכתובה – כפי שהמשורר תופס אותו מאפשר יצירת שפה אישית מותרת, מבע מיוחד, מבטא ייחודי לאדם מסויים, שאינו עביר. זהו חיתוך הדיבור, החיתוך הפנימי של הברות הרגש והמחשבה. עיסוק זה בשפה הוא, למעשה, כיוון פואטי.

האם חיתוך הדיבור של שיריך הוא חיתוך הדיבור של תמר?

התשובה לכך מצויה בשיר הנושא, ששמו כשם הספר – "חיתוך דיבור". בשיר זה ישנו איזה נסיון לבחון מה נותר מהשפה, משפת השירה. איזה מעמד, למשל, יש כיום בשירה לירח ולכוכבים, השייכים מאוד למילון הרומנטי; מילון, שהשירה המודרנית ויתרה עליו, ובצדק, משום שהעולם השתנה. אך הערכים של הרומנטיקה, ברוח המאה ה-19, טבועים בנו עמוק, ברמה הרגשית, בצורה אנטגוניסטית. חיתוך הדיבור של תמר מנסח לעצמו את המפגש המרתק והמכאיב בין רגש למחשבה והוא מצוי בכל תו ותג של הספר הזה. העיניים רואות לבטן, ואפילו חדריקה מפותלים ומלאים כוכים וזיזים משונים, לעתים, במבט ראשון.

האם יש לך אידיאל שירי?

וזהי שאלה, שהתשובה עליה קשה. אם יש לי יחס מיוחד למשורר מסויים, לעולם השירי שלו – נניח, דן פגיס; נניח, אברהם בן-יצחק – האם שיריו מהווים עבורי אידיאל? האם אני רוצה לכתוב כמוהו? לא, משום שחיתוך הדיבור שלי שונה. לכן, האידיאל השירי נשאר בתחומו של המשורר היחיד, בתחומי עולמו. עקרונית, הייתי רוצה להמשיך ולשכלל אותו מפגש בין רגש למחשבה – בצמוד לחיתוך הדיבור שלי – באופן שלא יורגשו המעברים ביניהם ויתקבלו שירים צרופים.

לאיזו תגובה את מצפה מהקורא הרגיש, לספרך?

אני מקווה שלא ייבהל מן השפה הטעונה והמהודקת, לעתים; שיתחבר לחיתוך הדיבור שלי, שהוא אמנם קשה ושונה מן המגמה השלטת כיום בשירה העברית – עיסוק מינימליסטי ב"דיבור" ופחות ב"חיתוך דיבור". הייתי רוצה שעיני ישתקפו בעיניו. אני מניחה, שכל משורר מתכוון, בסתר לכו, לזעזע את הקורא – ולו לשעה קלה – כפי שהוא מוזעזע על עצמו כמעשה היצירה. אבל, באותו סתר-לב עצמו המשורר מודע למבולותיה של הציפייה הזו. יש, למשל, בספר זה, שיר אחד שיש בו מימד פוליטי חזק מאוד. אני מצפה שהקורא הרגיש יוכל להתמודד עם אופן ההגשה שלו, שאינו מחאתי ישיר ואינו הצהרתי, אלא יוצא מסיטואציה היסטורית-אגדית בסיסית בתרבות האנושית: סיפורו של קוריולאנוס.

הציג את השאלות: עדין ברזני

החידה שלא נענתה

נורית זרחי; גן המוח; זמורה ביתן; סדרת עמודים לשירה, התשמ"ט

המשוררת נורית זרחי הוציאה לאור שלושה ספרי שירה, ספר נפלא של שירים לילדים וספר מסות. זהו, אס"כ, ספר שירה הרביעי במספר. המפגש הראשון של כותב שורות אלה עם יצירתה שהיה בספר לילדים — "אלף מרכבות", שלושה בציוויה של רות צרפתי וראה אור בהוצאת ספרית פועלים בשנת 1979, הותיר בו רושם עמוק. בשיריה של נורית זרחי לילדים ניכרו לא רק התבוננות ייחודית בעולם והבנה של נפש הילד והאדם, אלא גם ידיעה של מסורת הלשון והשירה העברית על בורייה. הנה, למשל, אחד מאותם שירים שאהבתי: "אני נותנת ללילה לבוא / אני פותחת לו דלת / "שב, אני מציעה לו כסא / מה תשתה? אני שואלת / על השולחן הכוס מלאה לילה / המעיל על קולב / אני שותה את הלילה / נכנסת לתוך שרוור ליו". זהו שיר, שיש בו התמודדות עם הפחד והתשווקה אל הזר. השיר בנוי באורח מתוחכם: ההאנשה וההקטנה של הלילה מסירות ממנו את האיום, ומתירות את שינוי היחסים בין הדוברת לבינו כהיפוך של מכיל ומוכל. וודאי, יש בזה גם משום יחסים אירוטיים, וכך הופך השיר ליצירה לקטנים ולגדולים גם יחד. בחרתי לפתוח דווקא בשיריה של נורית זרחי לילדים, כדי להצביע דרכם על מירת החומרה של כמה תופעות, הניגלות בספר שיריה החדש למבוגרים. כאן, בניגוד לשירי הילדים, בהם הקפידה המשוררת לעצב עולם קוהרנטי, אנו מקבלים עולם שירי אגואיסטי לא נהיר, סתום, ברשת של מבעים חסומים, בלשון המנסיגה עצמה אל טרם היות המובן, אל טרם היות הגבולות החוצצים בין מילים. למשל: "פני חמימי נדלק ריק על זרם ערב; כך יבלע צליל תמיד מתנין באזן; אישבו רחל קטנה בבית נצח; הר שקט זרעיה מות יחמם; על מאור לבה לעלות מדרגה לחי; כך חלולים פניהם שאובי געגועים" ("חבצלות"). אפשר לשחזר מתוך הרמיזה "רחל קטנה", ש"חמימי" זה החם שלי, אב בעלי, ומכאן, שהמדובר הוא, אולי, בחם המתבונן בכלתו, שהיא עקרה "זרעיה מות יחמם". אפשר גם להבין, ש"רחל קטנה" הוא צימוד, כי "רחל" היא גם "כבשה". אבל מעבר לזה, השיר חסום לגמרי.

הוא חסום מכמה סיבות. ראשית, יש כאן היפוך יחסים של אובייקטים: בשורה "כך יבלע צליל תמיד מתנין באוזן", ההופכת את הצליל למה שבורא את תנוך-האוזן. כך, גם בשורה "הר שקט זרעיה מוות יחמם", הנעזרת בצורתו הדקדוקית של משפט הייחוד כדי לשבור את היחסים בין ההר, הזרעים והמוות. שנית, החידוש הלשוני, "מתנין", מעתיק את המובן משה שמות-העצם אל שדה-הפועל, אבל הפועל אינו נהיר כלל. שלישית, יש כאן שיבושים מורפולוגיים ("יחמם" זה אולי "יחמם" אבל אין זה וודאי כלל). רביעית, יש כאן הרחקה עצומה בין כינוי הגוף ("הם' שב' פניהם") לבין מי שכינוי הגוף מוסב עליהם (נכראה אלה "חמימי" ו"רחל").

ים, "בשיר "לא לזה לסקר-שילר", בשורה "ציפית מלך יאסוף אותך / טליה קטנה בזרועותיו", וגם השורה "ליבה פוצה את פרחיו" שבשיר "אסתר". יותר מכך, נמצא כאן אפילו בית אחד (!), שאיננו סתום ומעורפל, בשיר "צבטייבה", המור-קדש למשוררת הרוסיה אנה צבטייבה: "ובאמת כל ריקודי לשווא / ואני יכולה להיות שקטה / כי בכוכב אלוהים ממילא / אעמוד עירומה עד לעצם". אך מרבית השירים בספר, גם אם הם עושים שימוש בחומרים מוכרים מן המיתולוגיה ומן התנ"ך ומן הברית-החדשה, הם סתומים, קרועים ומבטלים כל יסוד של תקשורת בין המשוררת לקוראיה. עשייה זו נובעת כאמור מתוך הכרעה פואטית, המובאת בשני השירים הזוהרים את הקובץ. בשיר שלפני האחרון מדברת המשוררת על המילים, וכותבת, כי הן "קרועות אוויר כמו שהס-תרת / מותי בלחיות הן את עצם חיבורן". בשיר שלאחר מכן היא מוסיפה: "ורק על פי טביעת צעדיו השרופים / ניתן לנחש — שעבר פה אי פעם / מוכן המילים." שורות מופלאות, משום היותן מובנות, ובשל כך גם כה עזות.

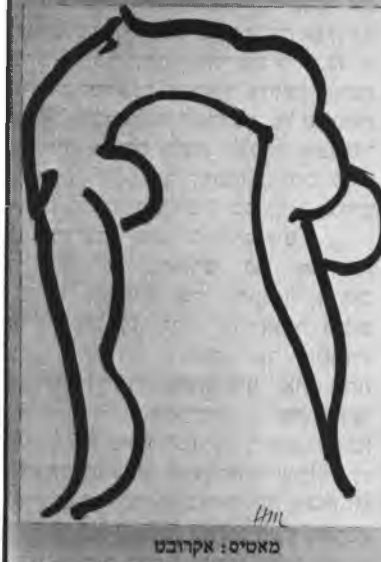
למקרא שורות אלה ברור, כי בספר זה חתרה המשוררת לגעת במקום שבו התבטל כבר מובנן של המילים. חתירה זו

נובעת אולי ממצב רגשי עז, המבטל כל מה שהיה מקודם, בבקשו לשוב אל המקום בו מתחילה אהבה. אולם, כאשר מבקשים להמית את התקשורת, את פשר המעשים, את מוכנם של רגשות, מגיעים אל המוות ואל האלם ואל השיכחה. יש בי חשש, כי בחירה נואלת זו, של משוררת כה אהובה עלי, נורית זרחי, במקום הזה, מעוגנת בהקשר תרבותי רחב הרבה יותר, שעוד אכתוב עליו פעם. לצערי, השתרשה בשירה העברית, מאז שנות השבעים דוגמה שוביניסטית, לפיה לא ייתכן כלל, שנשים משוררות תהיינה נהירות ובהירות, בעלות מבע מעובד ועולם שירי קוהרנטי. מאז ימיה האחרונים והלא מוצלחים של יונה וולך, שלא היו כימיה הראשונים, כמו בספרה "בין שני גנים", נוצר בשירתנו קיטוב שוביניסטי מסוכן, המזכה משוררים בלבד בחסדה של התבונה המארגנת, ומניח למשוררות לשוב על-גבי ערפיליות מילוליות, על-פני מרחביו האוקיאניים של עולם שירי פתוח ונבוכך. זוהי מוסכמה תרבותית מושרשת ושהגוייה, שמעט משוררות מודעות לה, והרבה מדי משוררות נותנות לה ביסוס בבלי-דעת.

אילן שינפלד

נגה יתומי (רביב)

מה בפייסים	ואפשר להפוך	זר ביזר
עונה קשה לעגבניות.	אחד עושה על הגג	מכניסה הביתה זר.
טאפן, טאפן	קולות וצורות	לא יודעת.
ולא עולה —	ריפסקיש במרפסת.	
ירקות ורכות	וטובה הגננת עשתה	אולי זה נרמז
ירקות וירקות	אך בע תלוליות קטנות	אולי זה נראו
והכיס בוכה.	ריפסקיש,	אולי זה במקרה גורבאר
	מכאן, במרפסת,	אולי זה
ויסל בן-דודי כבר בעל בעמיו	אי-אפשר לדעת.	אולי זאב טורף
כבר מענב יוסל		
ושטרימל ליוסל	סלקים מחזירים בסיר.	אולי זאב טורף
ופראק של שבת	ריפסקיש.	קלפים על המרפסת
ואשה עם פאה	פלפלים משחירים עלי-אסקלה	בדידה ממול.
תינוקות ארבעה.	במרפסת.	
ובא הסלט לשלחן.	אז	ואי אפשר לדעת
הסלט בא.		כי המזון עובד ו
ויסל מספר ימים טובים	מה יש	כי התרים נעול
אחרי שינקו מכאן	להתלונן על החבל, ריפסקיש	
את כל הערכים.	על החבל תלויה ריפסקיש	
ומן הכיס מציץ קרטון אפר	על החבל תלויה	
עם פטור	כביסה נקיה	
של הצבא.	במרפסת.	
	ואני מתעסקת	
ואברהים הירקן מלמטה	ריפסקיש במרפסת	
מה לו ולכל זאת	בלפתות	
בפיס יש שלושים וחמש חתימות	בחמץ, במלח	
הגודין שהחביא באלחליל	במרפסת	
קבל חמסין סנה	צעד ועוד צעד	
לעבר במחסום	ריפסקיש במרפסת	
בלי בושות	הכל בשל מאד,	
	ריפסקיש.	
	להיות או לא להיות.	



תיעוד בטרם הרס

דוד קרויאנקר: אדריכלות בירושלים; הבנייה בתקופת המנדט הבריטי; כתר; 1989; עמ' 487.

קשה לרונן בסירת ספריו של דוד קרויאנקר על האדריכלות הירושלמית במישור המקצועי הצר. המחבר הצליח למצוא נוסחת פלאים שהפכה נושא שולי למוקד של התעניינות ציבורית רחבה. קבוצות מאורגנות של מטיילים היוצאות מדי שבת לסירורים בין השכונות היצור, והמודעות הגוברת לנושא השימור הן תופעות שניתן לזקוף אותן במידה לא מעטה לזכותה של הסידרה הפופולארית. קרויאנקר יודע להפיה רוח חיים גם בבניינים בלתי מרשימים. תיאור המבנה מתובל כמעט תמיד בסיפורים אישיים על מי שחי בו ומי שבנה אותו. הוא נמנע מפירוט מיותר ומתיאורים טכניים מייגעים. השפה קולחת ולוחות של הסברים מוצמדים לכל כרך כדי להקל על הקורא הבלתי מיומן. גם בנושא האירורים מצא המחבר דרך לכבוש לבבות רבים ככל האפשר. הסגנון הפיטורסקי היה מאז ומתמיד אמצעי יעיל לפופולריזציה של כל נושא. מה עוד שאירורים אלה הממלאים את מקומם של צילומים מאפשרים להדגיש את פרטי הבנייה המקוריים אשר לעתים קרובות הושחתו או התבלו עם השנים. אין פלא איפוא, שגם מי שהאדריכלות איננה בראש מעייניו, יגלה לפתע שירושלים מלאה בבתיים יפים ובפרטי בנייה מעניינים והרצון להגן ולשמור עליהם מתעורר כמאליו.

יחד עם זאת דווקא הצלחתו של הספר מעלה מספר בעיות עקרוניות. קרויאנקר, גם אם איננו מתכוון לכך יוצר דימוי מוגדר מאד של העיר. הסגנון הפיטורסקי של האירורים והנימה הנוסטלגית מאחדים את השכונות השונות של העיר למיקשה אחת. גם אם כמה שכונות נבנו בסגנון זה, כוחה החזותי וייחודה של העיר נוגדים לחלוטין את הדימוי המתקת העולה מן הספרים. עובדה זאת בולטת בעיקר בנושא של הבנייה הכפרית הערבית והבנייה המודרנית שהחלה בשנות השלושים.

בעיה נוספת המתבלטת ביתר תוקף בכרך הנוכחי העוסק באדריכלות בירושלים בתקופת המנדט, קשורה ברמת הניתוח הפיזי והתיאורי של הבניינים. אין ספק שהמהירות שבה מוציא קרויאנקר את ספריו (כרך כל שנתיים), קשורה אצלו גם בחשש מפני המשך ההריסה של הבנייה הישנה. מלאכת התיעוד והזעקת דעת הקהל הפכו עבורו לתחושה של שליחות אמיתית. אולם קשה לצפות שבמשך שנתיים ניתן יהיה לאסוף נתונים מדר-ייקים על בניינים רבים כל-כך שלעתים קרובות עברו שינויים ושיפוצים.

גם הניתוח התיאורי של אסכולות הבנייה השונות של התקופה מחייב מחקר מעמיק יותר. קרויאנקר פורש אמנם פנורמה רחבה, אך תיאורו שטחיים למדי ומחמיצים את אחת התופעות המעניינות שהתרחשו בירושלים בימי המנדט. כידוע, הפכה ת"א באותן שנים למעבדה ליישום רעיונותיה של לה-קורבוזיה ושל הבאוהו החל מ-1923 (ראה קטלוג העיר הלבנה מאת מיכאל לויז). באותן שנים בדיוק



הכנסייה הסקוטית (1927 - 1930)

סיפקה ירושלים קרקע מתאימה לפריחתם של הזרמים האחרים והפחות מוכרים של התנועה המודרנית. גם גרמניה וגם אנגליה היו מושפעות בתחילת המאה מתנועות רומנטיות. בגרמניה התפתח באדריכלות, כמו בתחומי אמנות אחרים, הסגנון האקספרסיוניסטי, ואילו אנגליה היתה נתונה עדיין להשפעת תנועת הארטס-אנד-קרפטס. האדריכלים שפעלו בירושלים בתקופת המנדט, הן האנגלים והן היהודים (שרובם התחנכו בגרמניה בראשית המאה), הביאו עמם לארץ תפיסת עולם שהיתה מושפעת במידה זו או אחרת מהגישה הרומנטית. הטבע שימש להם כמקור השראה והם התייחסו בכבוד לעבר ולקונטקסט המקומי. הבנייה הערבית האורגנית כבשה את לבם והם ידעו לבנות בתים הנראים כצומחים מן הקרקע. גישה זאת תאמה גם את מעמדה של ירושלים כסמל של תחיה לאומית. כאן קשה היה הרבה יותר לבנות בניינים קלים המבקשים להתנתק מן העבר ומן הארמה. קרויאנקר מתעלם מאספקטים חשובים אלה שהיוו את הבסיס האמיתי לסגנון הבנייה הירושלמי. הכרך הנוכחי עוסק בתקופה מורכבת הרבה יותר מקודמותיה מבחינת הרקע החברתי, הפוליטי והתרבותי. המחבר מניח תשתית חשובה של איסוף חומר ראשוני, אך בעתיד יהיה צורך להקדיש לנושא מרתק זה מחקר אקדמי רציני יותר.

זיוה שטרנהל

עניין ביוצאי הדופן

אהרון מגד: "מבחר סיפורים", כחיה והוסיפה מבוא יפה ברלוביץ, אגודת הסופרים העברים וזמורה-ביתן, 1989.

יפה ברלוביץ ערכה קובץ של שמונה סיפורים קצרים, שיש בהם כדי לייצג את יצירתו של מגד בתקופתיה השונות. אמנם, הזיאנר המרכזי של מגד הוא הרומאן, אך הסיפור הקצר "מבליט ביתר חדות את סימניה התימאטיים והצורניים

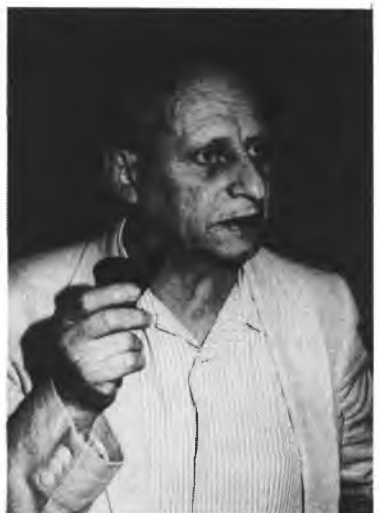
של דרך כתיבתו" (שם, עמ' 9). על-כן יש במבחר הסיפורים משום ייצוג ליצירתו של מגד בכללה, יצירה הנפרשת מאז שנות הארבעים של המנדט הבריטי ועד שנות השמונים הישראליות.

קריאה מחדשת במבחר הסיפורים מגלה את כושרו של מגד לספר סיפור הנערץ במציאות וחושף אותה, ועם זאת הוא קריא ורהוט, בעל מסר מורכב ואף ביקורתי. הזמן לא הרע לסיפורים אלה — שחלקם מוכרים לקורא מזה שנים — והקשרם החדש, במבחר הייצוגי, מלווה בהרגשה של רעננות. כוונתי "רעננות" לנימת הסיפור, לדרך הגשת הדברים: אפילו נושאים והוויות שכבר נתיישנו בספרותנו הישראלית, עדיין מושכים לקריאה מחדשת בזכות החיוניות שבגשגשם.

כיוון שהסיפורים נבחרו מקבצים אחדים ומתקופות שונות, הם מגלים תהליך של שכלול ביצירתו של מספר, המחדד את כליו. הראשון "שבת" הוא שיחזור של קטע ממציאותו של ילד במושבה בשנות השלושים. שני, "ברקה" — סיפור של חברות דייגים שעל חוף הים בתקופת המדינה-בדרך. שלישי "מעשה בלתי רגיל" — סיפור מימי ראשית המדינה השטוף בגעגועים אל ההוויה הפלמ"חית של טרם-מדינה. רביעי "יד ושם" בודק מציאות הארץ את זכר השואה. חמישי — "מושיף ובנו" — מהוו הקיבוץ בתקופת המדינה, המבליט את פעור המושגים שבין יישוב ערכי ליישוב מתכונן. שישי "בכ"י" — שוב, האיש החרגי על רקע הקיבוץ השוויוני. שביעי — "ביקור הגברת הילדה הופר", סיפור המעמת את היהודי והגרמני על רקע תמהונים מודרניים נושאי כשורות. ושמיני — "איש יהודי" שרטוט דיוקנו של האב כאב-טיפוס, המגלם את רוחו ומפעלו של דור.

הערכת עוקבת אחר התפתחותה של יצירת מגד, החל בסיפורי ההזדהות — סיפורי ה"חד" או "השיירה" של דור הפלמ"ח — עד עיצובים מודרניסטיים של מאפיינים אינדיבידואליסטיים, של תפיסות אישיות מודגשות בתקופת המדינה, שהעיקריות בהן הן הפנייה אל הסאטירה, המביעה אכזבה מן ההווה, והתגברות נימות אלגיות של התרפקות על העבר (עמ' 11). בכך היא מעמידה מבוא כולל ליצירת מגד, לא רק לסיפוריו הקצרים אלא גם לרומאנים שלו.

יותר מחבריו בני דור-הפלמ"ח, התעניין מגד ביוצאי-הדופן מן השיירה, אך עדיין מניחים סיפוריו את השיירה, שדרכה מוצרקה. כך נוצרת אמביוואלנטיות, כשיירה ומחוץ לה. מתח זה הפיג



אהרון מגד

במידת-מה מסיפוריו הראשונים את חד-משמעותם "המגוייסת", ולא איפשר להם סיכום רעיוני ברור מבחינה ערכית (עמ' 13-14). ההתלבטות העגמומית שבסופי סיפוריו המוקדמים משקפת, לדעת העורכת, את תפיסותיו החברתיות של ברל כצנלסון, שדיבר בזכות המבוכה ובגנות הטיח. העמדה הפתוחה, הרב-משמעית, אינה מתעלמת מן הערכים האידאיים המקובלים, אלא משקפת אופציות נוספות ואף סותרות. על-ידי כך מתקיים בסיפורי מגד עולם-הערכים והאור הביקורתי המאיר אותו באופן כד-בכדי.

בתקופת המדינה נתגברו בסיפורי מגד נימות של סאטירה מזה ושל אלגיה מזה. לכאורה, אלו נימות המוציאות זו את זו, אך מקיומן יחדיו באותן יצירות מתבררים השינויים התרבותיים והאנתרופולוגיים של אוכלוסיית המדינה: "חשיפת הישראלי בתהליכי הבינוניות וההתחמם-רנות שלו" (שם, עמ' 16). גם הלשון הולכת ומתנמכת בתקופה זו ומסגלת לה את רוח הזמן, הביקורתית יותר. כחנת-דרך זמנית שהה מגד במחוזות הפנטאסיה (בקובץ "הבריחה" משנת 1962), אך מיהר לשוב אל האחיזה הריאליסטית האיתנה בהוויית הארץ, שהיא אחיזתו המובהקת, הן בסיפוריו, הן ברומאנים שלו. אכן, אותה שהייה בפנטאסיה גילתה את "המבוכה הנפשית פרי המציאות הישראלית החדשה" (עמ' 17). מבוכה שתשתקף בסיפוריו הישראליים משנות השישים והשבעים. מוקד המבוכה הוא שאלת הזהות. בסיפורים מאוחרים, משנות השמונים, מורגשת "אינטרפרטציה נוספת לאותם חומרי-יסוד שמגד הפך בהם והפך בהם ברומאנים שלו" (עמ' 17).

מבחינת מודוס הכתיבה מעמידה יפה ברלוביץ את יצירתו של מגד על המעשה החברתי; וגם כאשר החברה הישראלית עברה את תהליכי האינדיבידואליזציה, מוסיף מגד למקד את עניינו בחברה. המתח הנוצר — מתח יחיד-חברה — מתגלם במשל שהביא מגד עצמו על ארכיטיפ: הוא, נושא השליחות החברתית, מנסה לברוח ממנה אל עולמו האינדיבידואלי וחוזר ויוצא לשליחותו. גיבורו האופייני של מגד, טוענת יפה ברלוביץ, מצוי באחת משתי אלטר-נטיבות אלו: הוא בורח מן החברה או מעורב בה כבעל-תפקיד (עמ' 21). אך כיוון שיונה מודרני זה של מגד כבר אינו חוסה תחת וודאות מטאפיזית, מתפוגגת האפשרות לממש את שתי האלטרנטיבות גם יחד בדמות אחת, כפי שמימש הנביא המקראי. מכאן אופיים הפתוח יותר של סיפורי מגד, המשאירים את שתי האלטרנטיבות בדיודן, ולעתים פוסחים על שני הסעיפים.

את עקבותיה של מתיחות זו מוצאת יפה ברלוביץ בעצם המבנה של סיפורי מגד. כבכונת מכון, הוא אינו מעצב בסיפוריו סוף ומשלים, כאילו לא הכריע הסיפור בין האלטרנטיבות העקרוניות. לכן גם בסופי העלילות הדברים תלויים ועומדים בין אפשרויות אמביוואלנטיות. מבחר זה נערך לפי תוכנית הלימודים של בתי-ספר תיכוניים, ויש בו כדי להעיד, שסיפורים שייצגו בזמנם את תקופתם באופן נאמן, מתקיימים ועומדים מעבר לתקופתם.

צבי לוי

רוח קרטון-בלום
יד כותבת יד



רוח קרטון בלום : יד כותבת יד ;
הקיבוץ המאוחד ; 1989 ; 144
עמ'

ללשון השירה יש מעמד מיוחד בגלל כפל תפקידיה – לשון שימושית לצרכי תיקשורת ולשון טרנסנזנטאלית שמעבר ללשון, שאינה רק בבחינת אמצעי אלא גם ישות עצמאית אוטונומית בעלת סדרים אסתטיים, לשון שהיא הדבר עצמו.

שירים המממשים קביעה זו בצורה מובהקת בהפכם את המציאות ללשון ואת הלשון למציאות נמצאים באתר-לוגיה החדשה – "יד כותבת יד" בעריכתה של פרופ' רות קרטון בלום. אנתולוגיה זו הינה בחינת "צילום אוריר של השירה בראי עצמה משך ארבעים שנות מדינה כשהדגש הפנים הוא על שירה בתימינו". ובעצם על שירה המוסכת על עצמה, כעוד שהאנתולוגיה הקודמת "שירה בראי עצמה" עסקה בנושאים ארס-פואטיים מגוונים ושור-נים.

ההבדל בין שתי האנתולוגיות אינו נעוץ, כאמור, רק במימד הזמן, אלא גם בנושא המלכד. אך מהו בעצם ההבדל בין שיר ארס-פואטי לשיר המוסכ על עצמו? העורכת טוענת שההבחנה קלה אך ההוכחה קשה: "שיר ארס פואטי הוא כזה שנושאו השירי הוא שירה בדיוק כפי ששיר אהבה עוסק באהבה... ואילו שיר המוסכ על עצמו מתאפיין בכך שלעולם הוא מתייחס לעצם ההוייה של עצמו. השיר הארס-פואטי עוסק בשירה שמבחוץ, המסומן הישיר שלו אינו הוא עצמו, ואילו השיר המתכוון לעצמו – הוא עצמו המסומן של עצמו". (עמ' 15).

הבחנה נוספת היא שבכל שיר קיימות שלוש רמות: 1. המציאות 2. הלשון המופנית אל המציאות 3. לשון המוסכת על עצמה, (מטא-לשון).

אני מודה – ההבחנה קלה, ההוכחה קשה. האם באמת ניתן להוכיח הלכה למעשה כי שירה המוסכ על עצמו הרמה השלישית היא הדומיננטית ובשל כך מוכתבים תוכנו וצורניותו של השיר אך ורק על-ידי פונקציה המטא-לשון?

מסתבר שבמספר שירים המוכבים באנתולוגיה זאת מתקיימת תכנית ההסכה העצמית, בעוד שבשאר השירים אין היא בלעדית אלא "נאבקת" עם תכניות אחרות אותן אציין בהמשך.

המבוא לאנתולוגיה פותח בשיר "השורה הראשונה" לאמיר גלבו, ומאחר ששיר זה הינו בבחינת מייצג נאמן וטהור של שיר המוסכ על עצמו אביא כאן בשלמותו.

השורה הראשונה שמכה בראש / ומהממת אפשר לכתוב בכוח / מהממת לא לזכור עוד ולרוץ / שלוח רסן פרוע שיער ולבוש על / פני כל השורות בין כל / השורות הצופות כך נדהם איש / שלא מן האנשים ולהגיע איכשהו / שובר רגל ומפרקת על פני / מהמורות מראות חיים שלמים / נשברים למכיתות אל סף של / תוהו וכוהו בראשית / וכל

שלא אמור אמור בין השיטין (עמ' 43). בדברי הסברה מצביעה העורכת על היבטים מרכזיים – "השיר נע סביב שני מוקדים מוקד אחד הוא לשון השיר ומבנהו ומוקד אחר הוא דבר המשורר. סביב שני מוקדים אלו סובב השיר בשתי התייחסויות עצמיות... פעם השורות הן הנושא עליו נסובים הדברים ופעם השורות הן גם הכח המניע את השיר". (עמ' 12).

שיר נוסף המטפל באותו אופן בנושא ההתכוונות העצמית הוא שירה של יונה וולך "תן למילים": "תן למילים לעשות בך אלו תעשינה בך כרצונן / עושות צורות מחדש כדבר / תעשינה כדבר שלך". (49) למקרא שורות אלו מתעוררת כמובן השאלה מהו ה"דבר" שאילו מתייחס השיר, מהו טיב החווייה הניזכרת, האם מדובר בחווייה מילולית, ובנוסף – מהי המציאות החיצונית לשיר?

מציאות זו, לדעתי, איננה חיצונית לשיר אלא אנדוגנית לו, או לכל היותר הינה אבסורדית לחלוטין. ראה שירו של אבידן "תצלום נטגן מטושטש של המימצא / טיטותי" מדובר בשירים המהווים מעין מערכת יחסים לשונית אוטונומית לעצמה. הקורא בהם אנוס להיכנס לעולם בעל חוקיות ואנרציה לשונית משלו. התופעות המתרחשות בעולם סגור זה הינן מילוליות גרידא, והכוח הכורא אותן הוא לא אחר מאשר הלשון עצמה ללא מסומנים חיצוניים, "השיר הוגה את עצמו" כדברי העורכת. שירים אלו מגלמים בתוכם, בצורניותם ובמבנה הלולאתי אותו מאפיינת הער-רכת ככזה "שאינו לו ראשית ואחרית נושא ומושא מניע ומונע ברגרסיה אינסופית", את השאלה הניצחית (המיי-געת לעיתים) כדבר הקשר בין תוכן לצורה, מי משרת את מי, מה קדם למה וכו' – וכבר טען וואלרי ש"השיר הוא ההיסוס בין הצליל למשמעות".

תשובתם של השירים הנזכרים לשאלה זו היא שאין כל הבדל בין השניים התוכן והצורה נימצאים באותו מעמד היררכי, ואם כל היגד פונה החוצה ואף מבקש כניסה פנימה הרי שבשיר המוסכ על עצמו הפנים והחוץ חד הם, ולכן הצורה והתוכן הפוכים לזהות אימננטית אחת או למבנה לולאתי, כמו שני כלבים האוחזים זה בנבחו של זה וסובבים במעגל.

דוגמה מובהקת ל"כלילה מלאה של המובע עם אמצעי ההבעה, של החומרי עם האיש" נמצאת בשירו של אבנר טריינין "כמה מילים על הנייר": כמה מילים על הנייר, בעצם על העצים / ומה שנעשה בהם, כלומר על הכריתה / על הגריסה על העיסה, וכמה מילים על התאית / כיצד היא מופרדת מלובנת נכבשת / נעשית לנייר והרי אלו מילים / על הנייר או על היד שכותבת / מילים על הנייר.

בדברי ההסבר לשיר נאמר בין השאר, כי "יש לשער שציוורו המפורסם של אשר שימש מודל למשורר – יד יוצאת מתוך נייר ומציירת יד כאשר בתודעת הקורא מצטיירת גם היד הלא נראית המציירת את שתיהן". פה חוכתי להעיר כחיוב לגבי הציוורים משל וואלסקן, סול טייניברג, מגריט ואחרים המשולבים בין השירים. מבנה כזה של אנתולוגיה בו משולבים ציורים ושירים העוסקים באותו נושא של "התכוונות עצמית" מעניק זווית-ראייה רחבה ומעמיקה של קשר אסתטי כוללני.

באנתולוגיה מקובצים גם שירים שבצד התכוונותם העצמית יש בהם גם קשרים והתכוונות שבין מדיומים אמנותיים שונים: כמו שירו של גדלמן – "מוסיקה" או שירו של זך – "תיאור מדויק של המוסיקה ששמע שאול בתנך" שירים אלה מנסים, מי יותר ומי פחות, להתחקות אחר התהליך היצירתי א. כמהות צורנית תוכנית אחת ב. כנקודת זינוק טובה לדיון הפילוסופי על מקורות ומהות ההשראה. על כך אומרת הער-רכת: "יש בראיה זו ממין התפישה האחדותית של גוף ונפש עם נטיה למוניזם פסי". לכאורה מה לנושאים פילוסופיים אלה ול"התכוונות עצמית"? לדעת העורכת היאצו הפילוסופיות (בצד ההתפתחויות במדע המודרני) את צורך השירה להתכונן בעצמה אין ספק שהמדע מחלחל לשירה, עצם ההתענ-יינות הגוברת והולכת בקרב שכבות מגוונות באוכלוסיה בבעיות המדע, והמידע שנאגר ומעובד מיום ליום ביחס לתהליכי המוח והמחשבה האנושית, בנוסף לשאלה הניצחית על גבולות הידע, מאיצים שירים להתכונן בעצמם – מעין שיקוף פואטי לשוני לתהליכים חוץ פואטיים.

למשל פונקציה המטא לשון הדומינ-נטית כליכך בשירים המתכוונים לעצ-

מס, מקבלת לגיטימציה בגלל אופי ההתכוונות וההתכוונות. שהרי כיום מהווה המדען חלק מכל ניסוי, וככך הוא משפיע על תוצאותיו, ויוצר בדי-כבד אותה "אי וודאות" מפורסמת. והרי גם המשורר מתערב בניסוי הפואטי שערך והוא מהווה במבנה חלק אינטגר-לי מהשיר. זאת סיבתם של הפרדוקסים הלשוניים שנוצרים לפרקים: "היעדר המילים המבוטא אף הוא במילים או אמירות שיריות על השתיקה" (עמ' 14). זיקה ממשית קיימת לפיכך בין מדע ובין שירה, אלא ששירה בניגוד למדע יכולה לאפשר לפארדוקסים להתקיים בתוכה. שכן בעצם אמיתם וניסוחם הם מבט-אים הוייה אנושית קיומית. אבסורדים לשוניים "מתכוונים" אל אבסורדים קיומיים, וככך משמשת השירה כסיס-מוגרף, נאורוטי מעט, (ראה שירו של פגיס – "בתים") לעולם החיצוני.

ועם-כל-זאת למרות שאין קושי לערוך, יש לבדוק מהי נקודת המוצא הפאר-דיגמטית ממנה יוצא החוקר. ולשם הדגמה אנסה לטעון שתי טענות הפוכות למה שנאמר עד כאן:

א. השירה מנסה להשליט סדר וחוקיות מסויימת בעולם "חסר וודאיות ואנט-רופי". כראייה לכך אפשר להציע את הפיגורטיביות טכניקה לבניית מסגרת-על להשלט "סדר".

ב. או לחילופין אם נתבונן במעשה האמנות בכלל ובשירה בפרט כ"גש-טאלט" בו גדול השלם מסך חלקיו, הרי שאי-אפשר יהיה לבצע רדוקציה ממ-שית של שיר לתכניות יסודיות ובכך למצותו לחלוטין, או במילים אחרות – לאפיינו כישות בעלת חוקיות מוחלטת הניתנת לגילוי. תמיד ישאר בה יסוד טמיר ונעלם כלשהו. למעשה רק השיר עצמו מסוגל למדוד את עצמו בכליו הוא.

ובאופן מוכלל הבעת הספק ולא קביעת מוחלטות הוא מעניינה של השירה. הטוטליות שוכנת בספק ולא במוחלט, ואם להמשיך בקו זה, ניתן לומר שאת המשורר מעניינים התהליכים יותר מתוצאותיהם. כך למשל בשירה של דליה רביקוביץ "הקו האחרון", בו לא מצליח המשורר להגיע ל"קו המטרה". "זאת מכה כשבילוי / הוא נעשה חסר שקט / ובצדק / הוא מטיל דופי בעצמו / אינו יכול לבוא לכלל בהירות נחוזה" (עמ' 85). יעקב בטר "מטיל דופי" באופן הרבה יותר קונקרטי בשיר "הפעם": "הפעם לא תסתתר מאחורי קורש / שקר בשקר... הרוח מנענעת משק / קורי עכביש של חדרי הלב / המכה כמעט ביאוש / ... אני אשיב אותך מן השקר הזה / אניח עליך ידי השלד שלי / אל תפקפק, אני החיים שלך / אבל גם / המוות" (עמ' 127).

בעיית ה"אני" היא ניגורת מובהקת של שירה מוסכת על עצמה. בעצם ניתן לראות, שירים אלו שהם מטבעם הגותיים כמקור נביעה כמעט לכל הבעיות הפילוסופיות הקיימות, כל שכן לבעיית ה"אני". בנושא זה בעצם עוסקת האנתולוגיה. לנוכח הסכריה השיטתיים של העורכת בצד קריאת השירים ה"מתכוונים בעצמם", מתעוררת התחו-שה שהקורא הקשוב, המשורר והחוקר מושיטים יד אחת ועוצרים את השירים באמצע נפילתם, מחזירים אותם אט אט בחזרה לראש הצוק ומניחים להם להרהר שנית במעשם הנמהר. ■

הכוח המצוה של אושוויץ

אמונה והיסטוריה: מסות ביהדות זמננו: אמיל פאקנהיים: הספרייה הציונית: תשמי"ט: 244 עמ'



אמיל פאקנהיים

מתוך כתביו המרובים העוסקים בפילוסופיה היהודית והאיסלאמית של ימי-הביניים, הפילוסוף פניה הגרמנית בעת החדשה, וההגות הפילוסופית תיאולוגית על מהות היהדות. הספר "על אמונה והיסטוריה" — מסות ביהדות זמננו" הוא ספרו הראשון של פאקנהיים המופיע בעברית. האסופה כוללת בתוכה מבחר מאמרים שנכתבו בשנות השישים והשבעים לצד ספרו "נוכחות אלוהים בהיסטוריה".

רק טבעי הוא שעיסוקו של פקנהיים בבעיות ההגות הפילוסופית-תיאולוגית על מהותה של היהדות נזקק למסקנותיו מעיוניו בתחומי הפילוסופיה היהודית של ימי-הביניים, שכן זו עיצבה לראשונה את עולם האמונה היהודית במסגרות ומושגים פילוסופיים כללים. אבל בעיקר נזקקה חטיבת הגות זו לעיסוקו בפילוסופיה הגרמנית החדשה שעל ברכיה גדל. בתור שכזו מהווה חשיבתו התיאולוגית-היסטורית את החלק האינטגרטיבי של הגותו, הכוללת פילוסופיה וחשיבה היסטורית, תוך התייחסות לבעיות תיאולוגיות על רקע היסטורי קונקרטי. ואמנם היהדות ומהותה, הן העומדות אצלו במרכז — לפחות משנות השישים ואילך — ובעיקר שאלת משמעותה של היהדות על רקע השואה והקמת מדינת ישראל.

כרוך ששאלת המשמעות חריפה במיוחד לגבי מאמין באחת מהדתות המונותאיסטיות הגדולות, משום היותן דתות היסטוריות. ואמנם בתולדות ההגות היהודית, מראשיתה, קיימות שתי עמדות קוטביות ביחס למשמעותה של ההיסטוריה — עמדתו של רבי יהודה הלוי המדגיש את מעמד הר סיני והברית בין עם ישראל ואלוהיו, ברית שמסגרתה היסטורית. לכן הדת שנבנתה מתוכה אינה מתבססת על הכרה מיטאפיזית אלא על הכרה קיומית של אלוהים כפועל בהיסטוריה. לצידה של עמדה זו מצויה הגישה הרואה את הרקע ההיסטורי של היהדות כנובע לאו דווקא מאופיה של החוויה וההכרה הדתית, גישה הטוענת שלו ניתנה הדת למשכילים בלבד, לא היתה פותחת כמעשה כראשית, וודאי שלא היו ניתנות בה אמיתות על רקע היסטורי. אלא, משום שהתורה ניתנה לכל ישראל הוצרכו לפרט בה את הרקע ההיסטורי הקונקרטי, שיבין אותה, כפי שקובע רבי אברהם בין עזרא, אף מי שאינו חכם.

יתר-על-כן היהדות כולה, לפחות במסגרתה השגורה, מעוצבת במסגרת של תבניות היסטוריות קונקרטיות. מושג-היסוד שלה — הגאולה, מטווה את דרכה של ההיסטוריה היהודית כהיסטוריה ריאליית בזמן ומקום, בסדר של חורבן, גלות וגאולה, שאף היא נקודה בזמן. בין אם פירושה התחלת סדר חדש, ובין אם פירושה המשך הקיים בשינוי צורה ותוכן בלבד, כאמונת הרמב"ם שאין בין אחרית-הימים לבין ימינו אלא שיעבוד גלויות. במסגרת הגותית זאת שאת שורשיה ניתן אולי למצוא עוד בשלהי בית שני בנסינותיהן של הכתות השונות להפקיע את הפארטיקולאריזם הלאומי של היהדות, או להתנער מזיקה קונקרטית למעשה ההיסטורי, ניצב פאקנהיים כמי שמגבש את הגותו סביב היהדות כדת היסטורית ייחודית, ורואה את אלוהיה כאל הפועל במסגרת ההיסטוריה האנושית. תפיסה זו כפי שמעיד

בקטיגוריה של הנס שלא במוכן המסורתי, אלא הוא מעניק לו משמעות חדשה, ומסביר אותו כרוח תפיסתו של מרטין בובר שקובע כי "... הנס אינו דבר על טבעי ועל היסטורי אלא התרחשות הקבועה היטב במפגש שבין הטבע ובין ההיסטוריה, שיסודה המדע והאובייקטיביות. מכל מקום, משמעותה החיונית למי שמתנסה בה, שהיא מזעזעת את אמונתו בעצם שלמות ידיעתו ומנפצת את יציבותם של אותם תחומי התנסות הקרויים בשם טבע והיסטוריה. ... הנס משמעו, שבעיצומו של רגש ההשתאות למתרחש נעשית המערכת השגורה של סיבה ומסוכב שקופה כביכול, ואפשר להציץ אל אותה הספירה שעושה בה כוח יחיד לא מוגבל".

אמיל פאקנהיים רואה בשואה חוויית יסוד ממין זה. בעקבות השואה התעוררה השאלה האם האמונה היהודית כאלוהי ההיסטוריה, אמונה המוצאת את ביטוייה החזק ביותר בחגי ישראל, אפשרית עוד אחרי אירוע שהוא בבחינת עדות אכזרית ביותר נגד נוכחותו של האלוהים בהיסטוריה. פאקנהיים מחדד את חריפותה של השאלה תוך שהוא מדגיש את האבסורד שבגידול ילדים אחרי השואה וכתוצאה מכך הישרדותו של היהודי והיהדות בתור שכאלה, שהרי "כאמצע המאה התשע-עשרה כאשר שמרו יהודי אירופה אמונים ליהדות וגידלו ילדים יהודים, הם לא ידעו מה תהא השפעת מעשה זה שלהם על צאצאיהם הרחוקים... ואילו אנו כבר יודעים. מעלים בדעתנו אפשרות של אושוויץ שנייה".

פקנהיים אינו מוצא מענה תיאולוגי לבעייה זאת, והוא דוחה בשאט נפש כל אותן תגובות המבוססות על מושגים כמו "הסתר פנים" או תורות דתיות-חרדיות שבתשתיתן מושגי שחר ועונש. במקום זאת הוא מפנה את מבטו אל המציאות היהודית שלאחר השואה וקובע שניתן, ולו גם מתוך התבוננות אמפירית בלבד, לראות ש"התיאולוגיה היהודית עדיין אינה יודעת כיצד להגיב על אושוויץ. היהודים עצמם — עשירים כעניים, מלומדים כחסרי-השכלה, מאמינים כחילוניים — כבר הגיבו עליה במידה זו או אחרת" [עמ' 78] ותגובה זו אינה אלא הנכונות להמשיך את עמדתנו כעדים לאלוהי ההיסטוריה. וכפי שמדגיש הרבוי, אין פאקנהיים מכיר תשובות אחרות.

במקום תשובות לשאלות אלו מוצא פאקנהיים בתעלומת "השואה" כוח מצווה, כלומר, הוא רואה בהיסטוריה היהודית כוח אמוטאטיבי מחד-גיסא וכוח מצווה מאידך-גיסא, וזו אולי תשובתו האחרונה כאשר למשמעות ההיסטוריה והאמונה היהודית שבמיקודו עומדת העדות של — על-אף-הכל.

בנקודה זו יש, לדעתי, לחפש את מוקד הגותו של פקנהיים, שכן "בשביל היהודי המאמין, שאינו חורג מן המסגרת המדרשית, קולה של אושוויץ משקף נוכחות אלוהית ממנה נשלל הכל, למעט הכוח המצווה ממנו "אין מנוס". כוח מצווה זה יש להבין במסגרת המדרשים, שאחרי חורבן בית שני ומרד בר-כוכבא, המתארים את השכינה הגולה, או את איך-אנויה של האלוהות נוכח שברו של ישראל. כמקביל מצווה אותו קול מצווה של אושוויץ גם על היהודים החילוניים "שכן אסור לו [ליהודי החילוני] לנתק את ההווה החילוני שלו מן העבר הדתי — קולה של אושוויץ מצווה לשמור על עבר זה, וכן אסור לו להרחיב את התהום שבינו לבין היהודי הדתי. קולה של אושוויץ מצווה על אחדות יהודית" [שם, שם]

בנקודה זו בה מצביע אמיל פקנהיים, כאמור לעיל, על כוחה האמוטיבי והמצווה של ההיסטוריה היהודית בעת החדשה הוא שב במרומז ובמובלע אל מושג הנס הבוברייני וקובע כנימוק אחרון לצו האחדות של אושוויץ דווקא "מפני שיהודים דתיים וחילוניים מאוחדים בקרבם לקרבות אושוויץ

פאקנהיים עצמו הלכה ונתבשה אצלו בעקבות השואה מחד-גיסא והקמת מדינת ישראל ומלחמת ששת-הימים מאידך-גיסא. שכן השואה והקמת מדינת-ישראל הנם שני מאורעות אשר בהכרח שנו ואשר עתידים לשנות עוד, ככל שתתברר משמעותם בפרספקטיבות של זמן, את משמעותה של האמונה היהודית. טבעי לכן שכל הגות יהודית שפירושה עפ"י פקנהיים — נוכחות אלוהים בהיסטוריה, אסור לה להתעלם משני מאורעות מרכזיים אלו.

את קביעתו זו מאשש פאקנהיים בספרו "נוכחות אלוהים בהיסטוריה" הנמצא באסופה בשלמותו. במרכזה של היהדות, עפ"י ספר זה, מצויות חוויות "יצורות תקופות" לצד חוויות-יסוד. כתוויות יוצרות תקופות רואה פקנהיים את אלה שהעלו תביעות חדשות כלפי האמונה היהודית, אך "יחד עם זאת לא הביאו לידי אמונה חדשה, אלא לידי עימות שהעמיד במבחן את האמונה לאור ההתנסויות החדשות" [עמ' 8]. חוויות כאלה ניתן לראות בחורבן בית-ראשון, בגירוש ספרד וכדומה. כל מאורע כזה העלה תביעה חדשה כלפי היהדות. לצידן של חוויות מסוג זה מצויות חוויות-יסוד עליהן מושתתים האמונה היהודית ועולמה של היהדות. אותן המחייבות הגדרה מחודשת של היהדות והתייצבות חדשה נוכח העולם.

תוך התבוננות בעולם המודרני, האימון על חשיבה רדוקציונית או על תודעת "מותו של אלוהים" והנובע ממנה קובע פאקנהיים "למצער, עד צמיחתו של העולם המודרני היתה לכל העימותים האלה, (שבין ההווה לבין האמונה הבנויה על יסוד חוויות העבר) תכונה משותפת: אף שמתח העימות הגיע לעתים על סף הקרע, מעולם לא ביטלה חוויית ההווה את אמונת העבר ככל שהיתה החוויה חדשנית, בלתי צפויה ומחוללת-תקופה. תביעותיה של אמונת העבר כלפי ההווה נותרו בעינן. ואולם, לדבר זה נודעת חשיבות מכרעת, אמונת העבר לא הופיעה יש מאין, אלא היא עצמה צמחה ממאורעות היסטוריים. לכן מאורעות היסטוריים אלה לא היו רק מחוללי תקופה, אלא במסגרת היהדות יש להתייחס אליהן כאל חוויות יסוד." [עמ' 8]

את אופיין של חוויות-יסוד אלו שאינן בבחינת מאורע היסטורי גרידא, קובע פאקנהיים תוך התבוננות במדרש המספר ש"ראתה שפחה על הים מה שלא ראו ישעיה ויחזקאל וכל שאר הנביאים". רק אירועים פומביים והיסטוריים כדוגמת קריעת ים סוף ומתן תורה, עשויים להוות חוויות יסוד באמונה היהודית. על-מנת לבצע מעתק זה משתמש פקנהיים

יהודית מוסל אליעזרוב

קרובים, זרים, מוות

א.
 לִיד מִשֵּׁת אִם בְּאֵרֶע מְחִי
 רוֹאָה שְׁנֵי פָנִי אִם לִפְנֵי נֶכֶד
 וְזֹכֶרֶת מְרָאָה אִמָּה בְּחֵלוֹם יִלְדָה בֵּת תִּשְׁעִי!
 רֹאשׁ עֲרוּף בְּשַׁעֲרוֹת, קִצְרוֹת שְׁחֹרוֹת
 מִתְגֹּלָל עַל רִצְפַת חֹדֶר הַסְּפָרִים
 מִתְגֹּלָל וְצוֹעֵק:
 גִּי אֵין דָּרְדֵי הַרְיִין
 כִּף נֶרְאוּ הַשְּׁחֹטִים הַיְהוּדִים בְּפִרְעוֹת תִּרְפִּ"ט
 חֲשֻׁבָה יִלְדָה בְּחֵלוֹמָה
 בְּחֻבְרוֹן
 וְעוֹד זֹכְרָה!
 אִם מְכָה
 מְסֻתָּר מִפְתַּח לַמָּטָה
 וְאַחֲזֵת גְּדוּלָה, בְּהִירָה, סוּנָּטָה כָּה
 מִי יִרְצָה בְּךָ לְאַשָּׁה?!

ב.
 מְנֹר וְעַמֵּק מְצַלְכָּה
 בְּלֵב הַעִיר
 מְלֻאָךְ מוֹת
 נִשְׂא אִשָּׁה
 אִשָּׁה חוֹשֶׁכֶת עַל הַחוּט הַסְּמוּי
 הַמּוֹלִיךְ מִן הַחַי לַדּוֹמָם
 רוֹאָה שְׂרָשִׁים חֲתוּכִים עַל פְּנֵי הַמַּיִם
 רוֹאָה גִלְגֻלֵת צֶפֶה עַל פְּנֵי הַמַּיִם
 פְּתָאֵם, בְּגִיל שְׁנֵתִים
 נִלְקַחוּ הוֹרְיוֹ
 וְהוּא הַסֵּתֵר בְּכַפֵּר קֶטָן
 בְּרוֹם הוֹלְנֵד.

רבקה מאיר

פרסום ראשון

האם ניתן לרקוד צבעים?

תְּכַלֵּת מְרַחֵף
 אֶרֶם מִתְפּוֹצֵץ
 וְצֹהֵב מִסְתַּיֵּף.
 יֶרֶק נֶעַ רְגוּעַ
 וְכַחֵל אֲצִילִי
 בְּשִׁלְוָה צְמֻקָה.
 בְּשִׁחּוֹר וְאֶפֶר, קוֹדֵר,
 מִתְפַּתֵּל כְּסוּכֵל.
 וְסִבּוּב מִסְתַּרֵּר בְּלֶכֶן
 בּוֹ כֹל הַצְּבָעִים כְּלֵם.

■
 אֶתָּה תִּמְרֵת
 אֶת נוֹצוֹת נִשְׁמָתִי
 אַחַת לְאַחַת
 וְאֶהְיֶה כְּתֵרֵן גִּלְתֵּי
 שְׁחוּטָה לְכַפְרוֹת

■
 חוֹלְמַת לְהַפֵּךְ
 אוֹת קִיֵּץ לְנִקְבַת אֶהְבָּה
 הוֹדִית אֲדַמָּה

הקיימות. נהפוך הוא — הוא מטיל ספק בעצם האפשרות של הגדרתה ולו רק מחמת חסרונה של פרספקטיבה מתאימה.

כרוך שקביעה זו שלו על ההצהרתיות שבמשמעות הקיום היהודי כיהודי, ובמיוחד כישראלי שלאחר השואה, כדוגמת קביעותיו האחרות בדבר משמעות מלחמת ששת-הימים ובדומה, הינן בעייתיות מעיקרן. זאת במיוחד, כפי שמעיר זאב הרווי במבואו לאסופה, משום שאין בעוכרה האמפירית של התקיימות היהודים, לקבוע שהמחוייבות של היהודי החילוני הינה דווקא שריד של האמונה היהודית המסורתית באלוהים ההיסטורי. מכל מקום דווקא קביעות בעייתיות אלו שיטותן בהתבוננות היסטורית תוך הדגשת האמוטיביות של ההיסטוריה היהודית בעת החדשה, וכוחה המצווה של אושוויץ, כמרגם בניסיון לעצב, אולי לא-דווקא תיאולוגיה, אלא דרכי התבוננות שביסוד הקיום הקונקרטי של היהודי בן זמננו, שלא על סמך הנחות מיטאפיזיות כלשהן, הם המעניקים לאסופה את עוצמתה המגרה לחיפוש משמעותה של היסטוריה בכלל והיהודית בפרט.

שלום רצבי

טובי לין-קמניץ

כמות אבי

עֵרֵב הַשְּׁבֵת.
 הַדְּלָקָתִי נְרוֹת אָבִי
 וְתֵאָנְנָה עַד מוֹצָאֵי הַשְּׁבִיעִי
 נִשְׁמָתְךָ לֹהֲטָה נְמוּנָה חֲלִיפּוֹת,
 בְּשׁוֹב וְסוֹג רוּחַ
 פְּאֵתִי חֵלוֹנֵי הַפְּרוּץ.

...ובמוצאי השביעי לכריאתו
 נרדתיו שוקעים לכסות שְׁעוֹה
 עֵת בּוֹא הַהִבְדָּלָה שׁוֹב,
 ... וְיִחְלוּ מְאוֹרוֹת חַל.

ליל פסח

כֹּל הַטְּלָפוֹנִים שׁוֹתְקִים
 עֵרֵב לֵיל הַפֶּסַח בְּמִשְׁפָּחוֹת.
 עֲלֵי פִסְחוֹ, גַּם אִם לֹא הִיָּה הַרְבֵּה דָם עַל הַמִּשְׁקוּף
 פְּשׁוּט שְׂכַח הָאָחָד שִׁיֹּדַע לְבָדֵק אֲצִילִי אֶת הַשְּׁעָרִים.
 וְאוֹלֵי עֵבֶר וְהַשְּׂאִיר הַבָּשָׂר
 אֵךְ לֶקַח הַנִּשְׁמוֹת.
 גַּם בְּזֹאת חוֹתְמוֹ קְבוּעַ
 וּבְשָׂרֵי נֶצֶב,
 וְקִשָּׁה.

■
 עַל עֶרֶשׂ הַבְּגִידָה תִּשָּׂא אוֹתִי
 כְּמַעִיל תִּינוּקוֹת בְּאֵרוֹן,
 (כְּתָנוּת פְּזוֹרוֹת לְרַב).
 אֵךְ אֶת הַמֵּת יִקְבְּרוּ בְּמַעְרַמְיִי,
 לְעֵינַיָּה.
 כִּף אֶהְבָּה תִּשׁוּב אֶל אֶפֶר גֵּן הַעֲדָן —
 לְחֹזֵר בְּצֵלֶם אֶדָם אַחֵר,
 בְּשִׁגְרָה אֲכֹרֵית שֶׁל מִשְׁגָּה.

פרסום ראשון

■
 מְדֵי וְיָת,
 עֵינֵי וְיָת,
 רְמוּנִים מִכָּל הַמִּינִים
 בְּאֵרֶץ זְבַת דָּם.
 הַצֶּדֶק מְדַמֵּם.
 הוּא יְמוֹת לִפְנֵי
 פְּרִץ "פְּצֻצַת הַזְּמָן".

■
 הַפּוֹלִיטִיקָאִים הוֹפְכִים אֶת הַשְּׁעוֹן.
 הַאֲזִינוּ!
 שְׂאוֹן הַקֶּרְקָעִית
 כְּמִשְׁחֵי יְרִיֹת יוֹרְדוֹת עַד הַזְּמָן.

■
 יְלָדִים מְנַצְּחִים עַל אֲבָנִים שׁוֹנוֹת,
 תּוֹפְסִים חֲזָקָה עַל אֲדָמָה פְּנִימִית.
 יְלָדֵינוּ מְנַצְּחִים.
 אֵךְ עֲנַפֵּי הַיָּת
 כְּזֹרוּעוֹת הַמוּנִים בְּרוּחַ
 יִבְקָשׁוּ שָׁם.

המשורר ומפרשיו

מרדכי גלדמן



פיקסו: דיוקן בלוק, הרפס"אבן, פאריס, 25 בנובמבר 1952

התאחדות

גרועות — שטקסטים מהדהדים בתודעת הקוראים לתוכן הם נקלעים לפי טיבה של התודעה — אבל מנקודת ראותי ככותב, ובוזה התנסו בוודאי כל הכותבים, קריאות מסויימות שנעשו בטקסטים שכתבנו נותנות לנו הרגשה כי הטקסטים שלנו אכן נקראו. לעתים מפני שהקורא אכן כיוון במידה כזאת או אחרות לרקמה פנימית אותה התכוונו להשמיע ואשר בכוננתנו היה לשמור עליה כסוד-נתון לפיענוח, כדבר שטבעו להיות סמוי בכתיבה ומתגלה בקריאה — מתגלה לאינטואיציה או לכוח מנתח הכרתי. אבל לעתים אנו מרוצים עד מאוד ומרגישים שהאחר קרא בטקסט שלנו כהלכה גם אם פירושו או ראייתו את הטקסט חורגת בהרבה ממה שהתכוונו אליו, והוא גילה בטקסט פנים שלא היבחנו בהם ושלא היתה לנו מודעות כלפיהם. מאידך מצויות קריאות המעוררות בכותבים כאב עז שאיננו דווקא נרקיסטי או פרטי אלא כאב כללי הנוגע למה שכינו "קללת הקריאה" — להרגשה שהטקסט מטבעו יוצר סביבו שגיאות הכרחיות ואינו אלא מחוות סתומות, מערך מסמנים נזיל שלא סימן כהלכה דבר מכל מה שכיוונו אליו. בעיני הקריאה הטובה היא כמעט תמיד זאת המנסה לשחזר את כוונתו המקורית של הטקסט מתוך התייחסות לפסיכולוגיה של הכותב, אבל עליו להודות כי גם כאן איננו צועדים על קרקע בטוחה, שהרי הפרשנים נוטים להניח הרבה פעמים איזו אחדות וקוהרנטיות של הכותב והטקסט שאינה מוצדקת כלל ועיקר. שהרי הכותב ככל אדם עשוי להיות בעל אני מרובה-פנים, בעל "אני" מפוצל, קונפליקטואלי ודיאלקטי, בעל "אני" תהליכי ורבי-מגמות, "אני" היוצר טקסטים

חזית הזכוכית הרחבה של בית-הקפה נשקפת לגנים היפים עצמם ומעבר לגדר העשויה מוטות הנראים כרמחים שחורים שלהביהם נצבעו זהב, — מלבליים בלבול אביבי עצי ערמון והם מקיפים ערוגה בה ניצב על כן גבוה פסל של סאטיר. מתכת, הרוקד לתוך האוויר כשחליל רועים בפיו. אני יושב בקפה זה כבר כמה ימים בשעות אחה"צ ומציץ אל עבר הסאטיר ואל העלווה האביבית המבלבלת שגשם ניטח עליהם לעתים קרובות בחוטים אפורים. אבל היום, לפתע, אני מבחין כי התמונה הנשקפת מולי קיבלה מרכז אחר. ממש בשער הגן ליד הסאטיר קבוע שלט אמיל כחול במסגרת ירוקה עליו כתוב באותיות לבנות שם הרחוב — rue de medicis — ושלט זה הפך פתאום לגביי למרכזה של התמונה והפרחים הכחלחלים והצהובים שלרגלי הסאטיר וכן ירוקתם האביבית של עצי הערמון וכן זהב הסאטיר נעשו לפתע כולם רקע לשלט הרחוב עליו כתוב, כאמור, rue de medicis

איני רוצה לנתח כעת בפירוט מהי הסיבה להעדפה הפתאומית של התודעה את השלט כמרכז — האם הסיבות לכך הן באיזה שינוי בצבעי הערב או בהתרחשות פסיכולוגית שהעדיפה סמל על סמל, תמרור על סאטיר; מכל מקום, בהעדפת צורה כעיקר על פני צורות-רקע עשויים לקבוע גם גורמים הנובעים ממצב עניינים פסיכולוגי ארעי מאוד. ומצבו הרוחני הקבוע והמשתנה של הקורא, הוא הקובע בקריאתו מהו עיקר בטקסט.

יתכן, איפוא, שכל הקריאות אינן אלא קריאות

ראשית אני מבקש להודות לעמליה כהנא כרמון, לרות קרטון בלום ולדויד ויינפלד על דבריהם המעמיקים והמעניינים; ועליי, אולי, לומר לכם כי לפי התרשמותי נגעו דבריהם על שירי בעורק של אמת, וזאת בניגוד לכמה דברים אחרים שקראתי על ספרי האחרון שנראו לי רחוקים מכוונותיי ומופרכים מכל וכל. אבל עליו להודות כי למרות שקריאות גרועות בשירי מעוררות בי רוגז מסויים — למרות זאת אני מבין את הכרחיותן של קריאות גרועות. ולרגעים עליו להודות אני אפילו נוטה לקבל את תפיסתו של הארולד בלום איש הדקונסטרוקציה, שכל הקריאות אינן אלא קריאות גרועות (misreading) או שגויות, למרות שהמושג קריאות-שגויות מניח את קיומן של קריאות נכונות, readings שה-misreading הוא מקרה פרטי שלהן. ואסביר במה דברים אמורים: לפני זמן לא רב ישבתי במערכת "עתון 77" לשם עיון בחומר שנדפס בירחון זה במשך השנים על הסכסוך הישראלי-פלשתינאי, ולפתע נכנס לחדר משורר צעיר, שלא אנקוב בשמו, וסיפר לי, שכתב עליי שיר, ושלדעתו השיר מתאר אותי נאמנה ושאם אסכים יקדיש לי אותו. ומניין לך הביטחון כי אתה מתאר אותי כהלכה, שאלתי אותו. והוא השיב: אין לי ספק, תראה, השיר מדויק להפליא. טוב, אמרתי, נראה, אבל קשה לדייק. קח, למשל, ציורי דיוקן של פלוני — כל צייר יצייר את דיוקנו על-פי דרכו. ולפעמים יש לנו הרושם שדווקא הפורטרט הפחות נאמן באופן חיקויי פשוט, הפורטרט הפחות "צילומי" הוא דווקא הנאמן ביותר ואילו פורטרט צילומי אינו אלא משהו הנמצא ביחס למצוייר כיחס שבין רפרודוקציה חיוורת לציור מקורי. והוספתי ואמרתי לו שאפילו תצלומים, תצלומי פנים, עשויים להיות שונים מאוד זה מזה. שונים כפי השוני בין המצלמות וכפי השוני בתהליכי ההדפסה וכמובן כפי השוני בזוויות שנבחרו על-ידי הצלמים. וצלמים, רובם יודעים היטב עד כמה בתהליכי הפיתוח של תצלומים מושגות איכויות שונות של המצולם כתוצאה מתהליכי הפיתוח. אפשר, איפוא, לומר שפני המצולם נתונות תמיד למערכת פרשנית התלויה בטכנולוגיה של הצילום ובגישת הצלם. את המיכשור והטכנולוגיה של הצלם נוכל להשוות למערכת המושגית ול"טכנולוגיה" הפרשנית של פרשן הספרות, ואילו את זווית הצילום נוכל להשוות להכרעות סובייקטיביות שונות של הפרשן.

ההכרעה הסובייקטיבית העיקרית של פרשן הספרות מעדיפה צדדים מסויימים בפני המצולם, כלומר רואה אספקטים מסויימים בטקסט כצורה ואספקטים אחרים כרקע — מעדיפה, למשל, שיר מסויים על שיר אחר כשיר עקרוני או עיקרי, או מעדיפה שורות מסויימות על-פני שורות אחרות כנושאות המשמע החשוב, המהותי, או מדגישה סטרוקטורה הקובעת את מרכיביה.

בעניין זה של השירותיות שבהעדפת פרט על משנהו כעיקר על פני טפל, כצורה על פני רקע, אביא לכם דוגמה חדה ממה שקורה מול עיני בשעה שאני רושם כמה ממחשבותיי להרצאה זאת. אני כותב דברים אלה בקפה ליד גני לוקסמבורג.

הדברים הושמעו בערב באוניברסיטה העברית בירושלים
יצאת ספרו של המחבר "מילאנו"

האלילה אין טעם בספירת צעדיה. פרפר מנותח אינו פרפר מעופף.

אבל הכותב פוחד ממפרשיו לא רק שמא יחסלו את המיקסם המוסיקאלי שלו על-ידי גילוייו של מה שצריך להישאר אחורי-התפאורה, אחורי-הקלעים. הכותב ירא את מפרשיו גם כמי שעשויים להגדיר את ה"אני" שלו באורח סופי מדי, בעוד שהוא מבקש לעתים להיות "אני" עשיר, אינסופי, זורם, מתהווה לעד, סודי — "אני" שחמק מהתבניות שהסדר החברתי ביקש לקבע אותו בהן. משהו מהקונפליקטואליות הזאת יש, כמדומני, בסיפורו של נבוקוב "הכפיל". מצד אחד מצטייר מסיפורו כי הסופר מבקש להשתקף בסיפור אותו הוא כותב כמעשה של ידידות עם כפיל. אבל בריבוי הסופר גם מבקש להרוג-להרוס כפיל זה של עצמו, שיקוף זה של קיומו, והוא אף מצפה שאיש לא יזהה את הדמיון בינו לכפילו. בסיפור של נבוקוב איש אינו מזהה את הדמיון בין הגיבור לכפילו מלבד הגיבור עצמו. והגיבור מתידד עם כפילו במין רומן הומוסקסואלי אך לבסוף רוצח אותו בדם קר. כשלעצמי אני מעדיף לחשוב על שירים כעל גבישים שמגע תודעתו של המפרש משנה אותם כשם שהאור משנה את הגבישים. או בניסוח אחר: הפרושים יוצרים את השירים כשם שהשירים יוצרים את פירושיהם.

לעתים בחרדתו מפני עמימות הטקסט, מורכבותו או עמקותו — על ידי יצירת תבנית המרדדת את הטקסט ומקנה לו, למבקר, עמדה של עליונות על הטקסט המפורש ועל כותבו גם יחד. צורך זה כתבנית מארגנת ומגוננת הוא אחד ממקורות השגיאה האנושית, שהרי רוב ההכלים שאנו אווחים בהם בנוקשות נועדו לתת לנו תבנית של משמעות שהיא כשלעצמה — התבנית — מגוננת עלינו מפני הכאוס והסתמי.

כפי שכבר אמרתי, למרות ספקותיי כאשר לקיומן של קריאות נכונות בטקסטים, בחוויותי המיידיות אני מזהה אישורים חזקים לקריאות מסוימות וגינויים ברורים לקריאות אחרות. אבל יחסו של הכותב למפרשי יצירתו מורכב עוד יותר: מצד אחד הכותב רוצה לומר דבר-מה ודבר זה חשוב לו עד מאוד כי ישמעוהו והוא רוצה כי יקראוהו נכונה, ממש כפי שמי ששולח פתק בבקבוק מאי נידח מבקש שיבינו את דבריו, או ממש כפי שרוב המדברים מצפים שיבינו את דבריהם. אבל מצד שני — הכותב גם מבקש, כאמון, להשמיע יצירה שהיא מוסיקה — כלומר יצור טקסטואלי שאינו נתפס בנקל כטגוריות משמעות שכליות חד-משמעיות כלומר הוא מבקש שהטקסט ישאר מרובה פנים, רוטט, פועל על החושים, על האינטואיציה ועל הרגש כמעשה הקסמה, כמעט כתעווע. זיכרו את דברי וואלרי: כדי לדעת את

שאיגונם כתבנית המניחה ארגון לוגוצנטרי וקוהרנטי מחטיאה אותם מכל וכל. קחו למשל את פיקאסו. הוא צייר כאילו היה כמה ציירים — קלאסי, קוביסטי, אקספרסיוניסטי, רומנטי ועוד. וציוריו מדגימים את ריבוי הפנים של ה"אני", את "נזילותו", גם באופן הייצוג המשתנה תמיד של גוף-האדם ופניו — ייצוגים הנובעים מתפיסותיו המשתנות של ה"אני" המצייר את עצמו ואת האחרים. אפשר, איפוא, לומר שאם אנו מסתלקים מתפיסת ה"אני" האידאלית והנרקסיסטית המייחסת נורמליות למבנה ה"אני" הוא כביכול קוהרנטי ולוגי כי אז אנו ערים לקשיי סחודשים המכבידים על מלאכת הפרשנות. וכאן ראוי אולי להדגיש כי ה"אני" של יוצרים היא לעתים קרובות רחב במיוחד, קונפליקטואלי במיוחד ונוזל במיוחד — "אני" שהיצירה לא רק נובעת ממנו אלא גם יוצרת אותו.

כאן נשאלת כמובן השאלה, כיצד קורה שפרשנים רבים כל-כך מפרשים טקסטים באורח שרירותי, למדיי ואינם חשים בכך — אפשר לקרוא דברים כאלה מדי שבוע, במיוחד בתחום הרצנויה, המאפשרת שקשנות חופשית. ייתכן שהסיבה לכך היא שהכתיבה הפרשנית היא לעתים קרובות מאוד נרקסיסטית לעילא ולעילא ומתייחסת לצרכי ה"אני" המפרש יותר מאשר לטקסט — הפרשן מטפל בחרדתו מפני הטקסט,

מתוך "בכתיבה תמה" — מדור בספר "כף הקלע" העומד לראות אור בהוצאת הקיבוץ המאוחד.

אריה סיון

היבור	פתיחה	משפט מעבר	האירוע	פיסקת-מעבר
	הנה הסתו פורש עלינו את שמיו כמו הספק שהילדה שלומית מניחה על ספתה, סכת שלום, כנאמר בשיר-הילדים אשר עודו מושר בפתות הנמוכות של בית-הספר היסודי.	לא על שלומית משיר הילדים אני כותב אלא על זיוה, והקשר הוא שגם זיוה התאמצה לבנות סכת שלום: קורה אחת שלה היתה מצכת בשפלה בעיר חולון; את השניה בקשה לנעץ בגב-ההר, בין הטרשים.	מישהו מבין האנשים שאמורים היו להתגורר בספתה, סכת שלום קטל אותה, ובסיועם של אחרים שרף את גופתה.	נתן לטען, ובמדה לא מעטה של הגיון, כי במסגרת זו, ואף באחרות, תהיה זו אילולית להעלות את הסבות אשר הניעו נערה כמו זיוה לטפס על ההרים, לנוע בשוקי רמאללה והברון, בסמטאות מפתלות כמו משעולי-הצאן, בין אבנים שאין להן מדה. אלא שזה טיבו של החבור העיוני המצריך הסבר סמטי של התופעות; ובכן, בנפיון להתמודד עם הנועה הזאת — ובמדה האפשרית בדרך לא-רגשית — איני סבור כי נוכל להעזר באתוס היהודי-נוצרי. גם הטרגדיה היגנית
	אף כי לכאורה היא מונפת נקודת-משען (וילדגמה, אנטגיגונה, הנערה אשר אקרה נולדתי להלב ולא לשנא) — כמו כונה סחורה ונכונה, כמו הטעות הנובעת מקריאה לא נכונה של המציאות — ספק אם תסיע לנו כאן, בנותנים של המקום ושל הזמן; ומשום-כך אני מציע למרפות מתבניות-העל ילחפש את הגורמים לאו נוקא באתי אלא כנטי, ואני שואל אם אין כדי אג אי של היהודים ועוד יותר מזה כדי אג אי של היהודיות משהו היתוף את נושאותיו לחנן עולם בדרך של מערכות אישית מאד.	דוגמה היסטורית		
	למשל, אותן סטודנטיות יהודיות שהפסיקו את הלמודים באוניברסיטאות והלכו אל הכפרים הנדחים-בנדרים כדי להורות לאפרים הנבצרים כי עליהם למרד במנדקאיהם. והנה, יבמקרים לא בודדים, האפרים האלה שעהו פגשו אותן בקלשונות חדים, גרושים בתשורת פברים.	סיום		
	אני מציע לתוקרי-התורשה לבדר מתוך התא של היהודיה הנאותה את החמר, או הצפן הגנטי המחיב אותה ללכת אל מי ששחשב אויב לבפות עליו הר אהבה ועל ראשו לבנות סכת שלום, בין אם הוא חפץ בזה ובין אם לא.	כיום		
	מי יודע מה נתן לחולל באמצעות החמר הנזכר לעיל.			

שברי עולמות

דן צלקה: פולחן חורף; זביא, עמודים לספרות עברית 1989, 130 עמ'

"מוטב היה... לולא האמנת שאם אתה אוהב מישהו, הוא חייב להשיב לך אהבה."

"בחורף תמיד אהבתי עצים, עצים מקווים לאביב. יום עובר, לילה, שלג, שמש, אוויר בר, קן סנאים על עץ בלי עלווה. קן דבורים קטן יותר מן הסנאי, שמיים נמוכים, ענפים מגולים וקשים לפיענוח. אדם אומר בלבנו: הרי כלי עלים יהיה קל יותר להבין את העצים, את החורש. אבל לא, לא כן. הענפים החשופים מבלבלים מאוד את הדעת, מבלבלים את העין המאומנת ביותר. רק נס הבלבול ישיב את הצורה הברורה." (המבט או יובל המאה של א.א.)

"כשאני מסתכלת לאחור, הכל מתפרק כמו חורבות של עיר, קורסות ונופלות... הבתים מתמוטטים פנימה, אל תוך עצמם. לא נופלים ישר, כמו עצים." (פולחן חורף)

שם ספרו החדש של דן צלקה משקף משהו מתכונתו הפנימית: עמקות, שנינות, מורכבות המחשבה והתנסחות מסריה הפנימיים, שקשה להביאם לכלל מכנה משותף, על-אף פשטותה לכאורה של עלילת כל אחד מן הסיפורים בנפרד, יפי לשונם ותכונת הדיוק שלה עם עצמה, ועושר הנושאים והרעיונות. המשפטים המופיעים על גב הכריכה אכן מתארים בנאמנות את אשר מתרחש "בקדמת הבמה", ואולם קשה יותר לתאר את הקשרים הפנימיים שמעמיד קובץ זה כתמונת-עולם מבחינה מושגית ואמנותית. בסגנונו המיוחד של צלקה — סגנון צלול-דעת של כעין "הזייה פרטית" (ביטוי של אחד המבקרים על ספר אחר משלו) זוהי תמונת עולם המצטיירת כפסיפס של נופים ומעמדים נפשיים הנסכים על אדם בן ימינו כיוורשם של שברי-עולמות. מבחינת הרכב החומרים, ער הקורא לשימוש מקורי ורבי-השראה בעלילה מרכזית בשילוב עם עלילות משנה, אנקדוטות, אלמנטים של אגדה, מיתוס, שירה דרמטית ודרמה מודרנית, כלשון המשופעת ברמזים שכל אחד מהם משתרג אל כמה וכמה עולמות.

חמשת סיפורי הקובץ הם כחמישה עולמות שונים מבחינת הנושא, הזמן ההיסטורי, מסגרת ההתייחסות והציר האידאי, אף-כי לא-דווקא שונים מבחינת עולם המושגים הפנימי וסגנון הכתיבה, אשר מקנה לקובץ את חותמו וצביונו העצמי המובהק, גם כאשר כל אחד מן הסיפורים בנפרד נכתב בז'אנר שונה.

בסיפור ראשון מומן צלקה, בלשונו — "שלושה אנשים שידעו יותר על המשורר [פושקין] שלפני מאה שנה צבע דמו את השלג הצחור": שאול טשרניחובסקי, "שהתעניין בפרטים הזעירים ביותר של חיינו", ידידו דימה, שעבד במשך שנים עם גרשנון, פושקניסט הגדול, וקירה, "שעברה את ימי מלחמת האזרחים ברקלוס" כדי לחגוג יחדיו את חנוכת ביתו של דימה בתל-אביב של שנות השלושים. באמצעות הדיבור על פושקין עולים, בגלוי או ברמזה, נושאים שונים, שזורים ברמזי דברים על אמנות התרגום של טשרניחובסקי ופרישמן, על "גדול" ו"קטן" בספרות, על היחס הסמוי שבטקסט ספרותי של גדולי הסופרים אל היהודים (ע' 17), על הקשרים הניגודיים שבין אמן לנזיר, כשני אופנים של התקדשות ומחויבות עילאית וגורלית, וכן על מקומם היחסי בתודעה הציבורית של איש-הרוח ואיש הדת, וגם על החולין והחברותא לעומת הקדושה הנזירית. מבחינה מבנית ערוך הסיפור באופן מתוחכם כסיפור בתוך סיפור הנסב על סיפור, כשכל אחד מהם משקף אלמנטים ממשנהו, והסיפור על פושקין, זולנרה אהובתו, הנזיר שרפים ועולמם משמש כמעין אספקלריה לסיפור על טשרניחובסקי



דן צלקה

(ופרישמן), לדימה ולקירה המדברים בהם, בזמן ובמקום אחר, ובמובן זה מעניק למסופר עומק פילוסופי.

המחזה פולחן חורף מספר על אשה המוצאת בשובה מן המחנות שבעלה חי עם אחרת ואינו מסוגל לאהוב אותה עוד, כאשר בעיניו היא התגלמותו החיה של הגורל המפלצתי. דמויות ייצוגיות, אם לא סימבוליות, מתפקדות כאן כמעין מיתוס מודרני, שבו רכיבים כמו-ריאליסטיים (במובן של התרחשויות המזוהות בזמן ובמקום) משמשים כערכוביה בסגנון של כעין "טרגדיה דל-ארטה", דהיינו טרגדיה של תפקידי המסיכה המייצגת. העימות בין שרידה ופליטה המבקשת ברכות, בהכנה, בסליחה ובחסד מכמיר-לב, לשוב אל חיק אהבת אשה, לבין האיש הממאן (אמן-פסל), המוצא את עצמו מאויים על ידי עצם קיומה, הוא עימות במישורים רבים: נשי-גברי, היסטורי, פילוסופי ומטפיזי, כעימות שבין כוחות סטיכיים כמעט, כוחות נפש ותודעה עזים וגורליים, העומדים כמעט מעבר להתנייה ההיסטורית, לקינה, לנברוזה. כל אחד מן הצדדים מתודע בנפרד אל האמת של מצבו, וכבטרגדיה היוונית, מדובר בהתגלות של מכת-גורל סופי נחרץ ובלתי-הפיך. הפן העמוק שבסיפור הוא כמוטיב בדידותה של המפלצת כבדידות היסטורית ופסיכולוגית מיסודה, בעלת יסודות קמאיים ההופכת לבדידות אונתולוגית, זו של התודעה המפוחדת ומאויימת, שנסיבות אסונה מיתרגמות בה להפנמה של קללה כמעט מיתולוגית: "פחדתי שתהיי לגמרי אחרת ופחדתי שתהיי כמו שהיית למראית עין, אבל שמשוה יביט מתוך עיניך, מתוך העור, מתחת למסכת הגוף, יצור; ... מחלה גדולה היא זאת. הייתכן שכל אחד נושא בקרבו את חווה הנכספת, ורק אני — את המפלצת הזאת?" (ע' 77)...

מפלצות כודדות יותר ממשוגעים. איני רוצה לחיות אתכם, הצללים, ואיני רוצה לחיות בחוג הקרבנות." (ע' 75); וגם: "אולי נכון שיש שני סוגי בני-אדם, אלה שנולדו רק לאושר, ואלה שנולדו להיות מקוללים בכל" (ע' 49).

כפרק "על הרגשה אחת מנחה ונמשכת" שבמסות בגוף ראשון כותב אהרון אפלפלד: "מאין אנו. ומה אנו עושים כאן. פעמים זה נראה כעין גלגול חדש." במסה "מושבת-העונשין הפרטית" מעלה אפלפלד את הפנים השונות והקשות של חורבן היחיד, בשיכחה ובדחף העקירה. צלקה ב"פולחן חורף" בוחן את פניו של "הגלגול" כפי שהם משתקפים בראי הזולת הקרוב, ובהרחבה — בחברה

וביצירתה (המדובר, כזכור, באדם הקרוב, שעמו חיים ומתחיים, אדם שהוא גם אמן-פסל במחזה). את אסון הגלגול כורך צלקה בשברי העולמות שמהם יצא "גלגול" זה לדרכו הטראגית, והוא מעלה על הבמה את אלי יוון (אפרודיטי ותמיס, אלת האהבה ואלת הצדק), בפסוקי שירה נפלאים, במקצב ובמשקל של השירה הדרמטית העתיקה, בטרם תגיע לאה גיבורתו להכרה המרה, שעליה "עוז לשאוב משחור הלילה", וכי אבודה היא בעולם שאליזו זכתה לשוב: "אני חושבת שאני נפש אבודה... כשהכל נעלם, כל היקר, כשהכל מתפורר, כשכבר אין ספק בכישלון ורק מתעורר הרצון להיעלם, לא לנשום, לא להרגיש, לשכוח." (ע' 82) במאה שלנו מוטבע ה"גלגול" בכל אדם מישראל, שברוך כלשהי מושפעים חיינו משואת יהדות אירופה. פן ה"גלגול" שטבעה המפלצת בפניו של בן דורנו בא לידי ביטוי במחזה זה בפחד המקנן מקשרים אינטימיים ההופך למרכיב מרכזי בתודעת הכישלון, ובאימת האבדון.

"ברכבת לאתונה" הוא סיפור קצר, נטול עלילה כמעט: אדריכל ישראלי נוסע עם בתו ברכבת לאתונה. מולם יושב אב יווני עם ילדיו, ביניהם סופוקלס בנו המסוגר והשתקן. באמצעות סיפור פשוט כביכול, בו משקפות מחשבות הילדה ואביה ציפיות והרהורי לב, תקוות נכזבות ופער דורות, נמסר גם סיפור מקביל, מרומז, של מפגש תרבותי שפעם ינקו זו מזו, והן עומדות בזרותן ואוצרות כל אחת שכבות עומק. היעדר התגובה של הנער סופוקלס וניסיון התאבדותו הלא מפתיע למרות חוסר המניע המזוהה שבו מופיע כתמונה כמעט מקרית (כאשר יקרה לנוסעים בדרכים) ואעפ"כ כמעמד המסמל בזעיר אנפין את השבר, האלם והנתק שבין העולמות המתקיימים כל אחד לעצמו, החוברים כיסודותיהם ונפרדים ברכסיהם, ואשר בתוך אי-ההכנה הכוללת, הרחבה, הבין-תרבותית והבין-דורית הם צופנים זעקה ואי-השלמה, כמיהה להבנה, לקשר, לתיקון.

שני הסיפורים האחרונים נקלטו כי, כל אחד לפי דרכו, כעלילה פשוטה לכאורה. תמונה ספק ריאלית ספק סימבולית במקרה האחד של מפגש בין אדם ישן לאדם הער (גם כפשוטו וגם בין הבוחר בשיכחה לזוכר, בין המתקיים ליוצר וכד') ובשני — מעין אגדה מודרנית של השגרירות המופלאה. הסיפור, לכאורה ברור. נופיו אינם סוריאליסטיים וציריו אינם מעורפלים, אף-על-פי-כן הוא חומק מהגדרה ממשית ובזאת, לטעמי, כוחו ויופיו. השגרירות המופלאה נשאר ככלות-הכול שגרירות קסומה, עלומה ואגדית, של רוח האדם.

כללית, הקריאה בספר היא חווייה מאתגרת, לעתים מזורה במקצת. קצוות רבים מתקשרים בתודעה בשעת הקריאה בטקסט השזור אנקדוטות ואיזכורים ספרותיים, תרבותיים, היסטוריים ומיתולוגיים המשמשים בו כראשי-החץ של מסרים ובמידה מסויימת כמעין מפת קואורדינטות בשיחותיהן של הנפשות הפועלות, כשהרמזים אוצרים את משמעויות העומק של הדברים אשר על פני השטח. עם-זאת, יש בדרך כתיבה זאת גם פן מייגע, המכביד במידה מסויימת על קליטה טבעית והיגב ספונטני, הנחוצים כדי להתחיות עם המסופר. קושי זה מתאזן במידה רבה, על-ידי הלשון הטבעית, המצטיינת בחיות, בנקיון דעת, בשקיפות פואטית, בדייק וכיפוי, בחותם הסגנוני המובהק של הספר כולו, כמשקלו הסיגול של כל אחד מן הסיפורים ובגיוון הז'אנרי הנעשה בכישרון רב, ומתוך כישרון סיפור טבעי, הכובש את לב הקורא.

דינה קטן בן-ציון

מחול התה (מתוך "כל הקרב לגדר")

עכשו בא לי רק לשתק אליך.
 כל הנאמר נשבר אל החומה הגבוהה של הנעשה.
 פניך אובדים, את משטשת עם העולם.
 את הערפל הפרוש בינינו
 מאירות רק הזיות; חותם לילך בבשרי נמחה מכבר.

נפילה אל הריק. החללית מתרחקת לנצח.
 רק כדור זהיר
 מתגלגל בספיראלות רחוקות.

אין ציוני דרך. אמא לא תשוב עוד.
 בוכה פנימה, אל תוך הדם.
 יום העצמאות של ארץ הילדים האבודים.

אין-פרחים-פה, אין-פרחים-פה, עובר קטר במעלה שדרתי.
 קרון בודד מקרטע אתריו, ואני מונק פנימה, מגיף דלתות,
 טוען כדור אחרון.
 אינדיאנים מיללים מסתערים
 ואני מוחק אותם, אחד אחד,
 בצמר גפן ספוג טרפנטין.

הקרון נופל מן הגשר המתמוטט.
 אני מגדל במהירות
 זוג זימים רוטטים בצדי צנארי,
 פוסע בזהירות בין גבעולי שושני המים.
 עורי נצפר, ירקת ואצות מסתככות בשערי;
 אין לי שום סבה לצאת החוצה.

מבעד לארבה מתאבכים
 גוילים עתיקים של מס הכנסה.
 מחול התה:
 הפקידים מעקלים לאט
 את כל הדינוזאורים.

ילדה בשמלה אדמה עולה מקברה.
 ביהולה-הופ' שלה לוכדת את כנפי,
 כנפי פרפר מאדכות, מרפרפות, סגוניות שלי.
 היא מעבירה את החשוק אל מתני,
 גוררת אותי אל תוך הלילה.

ינשופים צורחים מר על צריחי הטירה.
 מישהו מגחך, מצית מקטרת:
 "סגנון ידוע. גבוב של קורי עכביש וסיוטים טרומיים."
 אבל פחדים פלאסטיים, מימים שבהם עוד לא ידע לדבר
 קורעים את זוויות פיו
 והמכצר הצפוני קורס עליו ברעש ים.

בספר דניאל כבר נגח צפיר העזים את האיל הנאצי
 והוא דוהר הלאה, מבלי דעת, לעבר הקטקליסמה:

חלזונות על כרפי מתעוררים עם גשם ראשון
 וזוחלים מעלה מעלה, אל המפסעה,
 לחים וקרים, דביקים כתמנון.

זונה כושית, במזל בתולה,
 מתמקחת עם צעיר בלי מזל
 על כסופים בלי פשר,

צעף מבשם מחבדר ברוח,
 והוא משיב לה, כמו אדיפוס לספינקס;
 אין מסנה על עיניו.
 בסמטא אורב כתב ידיעות מטעם המצפון
 אבל הם מדברים במטבעות, לא במלים.
 זה קרה פה, באמסטרדאם, לפני שלש שנים.

נזיר סיני עתיק
 מתפורר לאבקה חכמה;
 מי כמוהו יודע שאין מה לדעת.

האצטגנין שלקה מזמן בגבו
 מסתפק מאז בצפייה
 אל פבואת הכוכבים באגם.
 אדוות המים מכלבלות את נבואותיו
 אף הוא אינו חדל להתחנן ולזעק אותן.
 הוא פוחד משתיקת הדגים.

בלונים מתפוצצים, בזה אחר זה, על עיני.
 אני משליך את החטר ואת הפפירוס אל היאור
 ואצבעי ממשיכה לכתב מעצמה על המים.
 חתשפסות עוטה את מסכת הזרזר,
 פוסעת לרחץ בנהר, פוסעת חולל וטפף.
 אחריה טור עלמות המקדש,
 חטובות-גוף כלן ונעוות פנים,
 נושאות שירן לישן בחשך.

הלפידים בכפותיהן מטילים את עליהם
 על בשרי הטמון בסוף,
 ועל גבי מצמיח הפחד
 עשב ירק.

במטה שבידה נוגעת חתשפסות-לא-נוגעת
 ביהלום שבין שכמותי
 ואני — הו, יושב לי נא שמי! —
 מתעורר מחלום אל חלום

עלם תמיר מפתח כבלים מעל אברי הצוננים.
 קורע עיני בפוף, מושח בששר את זרועותי.
 באצבעות שקופות הוא כורף על חלצי אזור רקוע זהב;
 אני שליט ההיכל, אל היער, קרש וקרש באחד;
 ביומו האחרון של אטיס — מלך ליום אחד.

צפירה תדה קורעת את סטו העמודים
 והם קורסים לנצח.
 ארבעה אחים בלכן אוהזים בי;
 מחט המזרק ננעצת באישון עיני היחידה
 ואורדסקאוס נס מפי מערתי, נאחז בצמר האיל.

חזרה לאל-קודס.
 ארבעה יודעי ח"ן מתאמנים על דבוק קטן.
 טורקומאדה מפרסם הצעות עבודה במאה שערים.
 מנסה להכנס אל בית-הכנסת,
 אבל מוצא את עצמי רועד בגשם,
 רק קפטן לא רכוס לעורי העירום.

רק רוכבים שחורים דוהרים בשמי תל-אביב
 מעל הסטיקיות, ומעל חיריה,
 ומעל השטריף של גן העצמאות.
 ויבקשתותיהם הם יורים למטה מבחנות אטומיות;
 ואין מלאך תהום עליהם
 כי שם העיר אבדון, והיא אפוליון בלשון יון.

ז'אק לואי דויד – צייר המהפכה

גילה בלס



ז'אק לואי דויד, ציור עצמי; צויר ב-1794 בתקופת מעצרו

רוכספייר. פעם ראשונה (ויחידה) הוקם ביוזמת דויד חבר שופטים רחב ביותר שכלל בנוסף לציירים, פסלים ואדריכלים גם מלומדים, סופרים ושחקנים ואפילו פוליטיקאים ובעלי-מלאכה מקרב פשוטי העם. מאוחר יותר, כאשר ביקשו לצרפו לחבר השופטים של הסלון של 1796, סירב והכריז בגאווה "תמיד דגלתי בחופש אבסולוטי!"

הפנינגס' של המהפכה

תחום חשוב אחר של פעילותו הפוליטית-אמנותית של דויד היה, כאמור, ארגון חגיגות עממיות גדולות שהיו, במושגים של זמננו, מעין "הפנינגס" שאלפים רבים מכני פריס לקחו בהם חלק פעיל. נזכיר כאן שתיים מרבות אחרות, שהשאירו על בני-הזמן רושם גדול במיוחד. האחת – "חג האחדות הרפובליקנית" – חל ב-10 באוגוסט 1893 ונועד לציין את סיום ניסוח החוקה וקבלתה על-ידי העם. היתה זו תהלוכה סגונית, שחלק ממשתתפיה צעדו בלבוש נוסח רומי העתיקה, ואשר התנהלה מכיכר הבסטיליה אל הקונקורד (או "כיכר המהפכה", בה ניצבה הגיליוטינה) והסתיימה בשאן-דה-מארס. בכיכר הבסטיליה הוקם בהנחיית דויד פסל ענק של אשה יושבת אשר משדיה מזנקים קילוחי מים. הפסל נקרא בשם "מזרקה ההתחדשות" ושמונים ושישה קומיסרים

מדבר על התפקיד והחשיבות של האמנות כמחנכת להמונים, מביא הצעות להקמת מוגומנטים, לתמיכה באמנים וכיו"ב. בפועל מופנית פעילותו הפוליטית-אמנותית לשני אפיקים ראשיים: מאבק נגד המיסד האקדמי וארגון חגיגות-עם המוניות למען המהפכה.

נגד האקדמיה

למרות שהיה חבר באקדמיה, אם כי לא במעמד הרם ביותר, שנא דויד ותעב את המוסד הזה אשר בצעירותו פגע בו קשות כשסירב להעניק לו ארבע פעמים רצופות את "פרס רומא" המאפשר לזוכיו ללמוד ולחיות ברומא. רק בפעם החמישית ולאחר שעלו בו הרהורי התאבדות, זכה דויד כפרס והגיע ל"מכה" של האמנות של אותם ימים, דבר שהיתה לו חשיבות מכרעת לגבי התפתחותו האמנותית. האקדמיה היתה, לדעתו, "מקום המקלט של כל הדוקטרינות הגרועות באמנות". הוא התנגד לשיטות ההוראה שהיו מקובלות בה, להירארכיה האריסטוקרטית במעמדם של האמנים, לחבר השופטים שעל-פיו קם או נפל גורלם של האמנים שביקשו להציג את יצירותיהם בסלון. רק באוגוסט 1793 נסגרה האקדמיה על-פי החלטת הקונבנסיון לאחר נאום של דויד והוקמה "אגודה מהפכנית של האמנויות", שלא האריכה ימים לאחר נפילת

ב-14 ביולי 1792, בעצם הימים הסוערים שהובילו להכרזת הרפובליקה (ספטמבר 1792), פולשת חבורה גדולה של אמנים למשכן האקדמיה לאמנויות בארמון הלובר ומכריזה: "סוף-סוף נכבשה הבסטיליה של האמנות!"

מי שעמד בראש הקבוצה והנהיג את המאבק במיסד האמנותי היה הצייר הנודע, חבר האסיפה המכוננת – ז'אק לואי דויד (1748-1825). למרות שהוא עצמו התקבל לאקדמיה עוד ב-1783 ותמונתו נרכשו על-ידי בית-המלוכה, היה דויד שייך לחוג המשכילים הנאורים שהכינו את הקרקע למהפכה. כמה מציוריו המוקדמים, שעסקו בנושאים היסטוריים כגון "שבועת ההוראציים" או "סוקרטס שותה מכוס הרעל", הובנו על-ידי בני דורו המשכילים כבעלי מסר פוליטי אקטואלי. בעל משמעות מיוחדת היה הציור גדל המימדים (גובהו 3.25 מ' ורוחבו 4.25 מ') "ברוטוס", שהוצג בסלון (תערוכה שנתית יוקרתית) של שנת המהפכה, 1789. בציור זה מוצגת הטרגדיה של "ברוטוס", קונסול ראשון ברומא, לאחר שדן את שני בניו למות בגלל שהתחברו עם הטרקנים וחתרו נגד החופש הרומאי". רואים בו משמאל, מאחורי דמותו של ברוטוס, שצויירה לפי פסל רומאי עתיק, את גופותיהם של הבנים נשואות באלונקות על כתפי הליקטורים ומימין – את האם וכלותיה מוכות-היגון. הנושא, ששאב השראה גם ממחזהו הידוע של וולטר (1730), קיבל בתקופה זו משמעות פוליטית מובהקת, משמעות שנתחזקה שנה מאוחר יותר כאשר הועלה המחזה מחדש על קרשי הבימה. דויד יצר את התפאורה והתלבושות (בסגנון קלסי עתיק, כמובן) וההצגה הסתיימה בתמונה חיה לפי ציורו. באולם התחוללה מהומה עקב ריב עד מהלמות בין רפובליקנים ורויאליסטים, ואלה האחרונים נוצחו ונזרקו החוצה. כך, אם-כן, נתחדד המסר הפוליטי של התמונה וקיבל במפורש משמעות אנטי-רויאליסטית. גם הסגנון הניאוקלסי של התמונה נחשב באותה תקופה חדש ומהפכני. דויד נתן לסגנון זה, שמייסדו הרעיוני וינקלמן חי ברומא, גירסה אישית, חדשנית, שהצטיינה בפשטות, בהגיון ובכנות. הוא הציג אותו כתחליף לסגנון הרוקוקו – פרי חולני, מלאכותי וחשוני של המשטר המלוכני המנוון. לפי תפיסתו היה הסגנון החדש מהפכני גם משום שביטא תפיסה המשלבת את האמת, הטוב והיפה לשלמות אחדותית היכולה להיווצר, גם לדעת וינקלמן, רק בתנאים של חופש מוחלט.

כשירות המהפכה

הצטרפותו של דויד לשורות המהפכה היתה, אם-כן, גם פועל יוצא של מחשבתו האמנותית. במשך כחמש שנות פעילותו המהפכנית לא היתה, למעשה, כל הפרדה בין מעשיו הפוליטיים והאמנותיים. חבר באסיפה המכוננת מראשיתה ובקונבנסיון (בו הוא שימש מספר חודשים כנשיא); נמנה עם היעקובינים (ובמשך תקופה מסויימת – נשיא הקלוב היעקוביני); ידיד אישי של מארה ורוכספייר. מספטמבר 1792 חבר בוועדה לחינוך הציבור וראש הוועדה לאמנויות יפות, לוקח דויד חלק פעיל בחיים הציבוריים של אותה תקופה הירואית שבין 1789 ל-1794. יחד-עם-זאת, פעילותו הפוליטית קשורה גם היא בעיקרה בענייני אמנות. בנאומיו באסיפה הוא



ז.ל. דויד, לפלטייה דה סן פרנץ; 1793; רישום הכנה לציור שאבד



ז.ל. דויד; מארה הנרצח; 1793

התמונה השלישית, זו שלא הושלמה, מראה נער ענוג, עירום, גווע כשהוא שרוע על גחוונו. בתמונה זו רצה דויד להביע באורח סמלי את מסירות-הנפש וההקרבה למהפכה באמצעות דמותו של הנער אשר, לפי המסופר, היה מתופף בגדוד של חיילי המהפכה שהוקף על ידי השואנים וכאשר נפל מתבוסס בדמו צעק בכוחותיו האחרונים "תחי הרפובליקה". בניגוד לריאליזם ההירואי, שאיפיון

ב-13 ביוני באותה שנה נרצח מארה, מראשי היעקובינים, בידי שרלוט קורדה. לבקשת דויד נעשתה למת מסיכת מוות ועל-פיה הוא ביצע רישום ותחריט וגם תמונה (גובהה 1.65 מ' ורוחבה 1.28 מ') הנמצאת כיום במוזיאון הממלכתי של בריסל. התמונה, המצטיינת בפשטותה ובריאליזם הכן שלה והמשרה, יחד-עם-זאת, תחושה של גדולה ועוצמה רוחנית, הפכה לאחד הסמלים הידועים ביותר של המהפכה הצרפתית.

של המחזות השונים ניגשו אליו כזה אחר זה ושתר ממיו מאותו גביע עצמו. לאחר-מכן התנהלה התהלוכה ברחובות הראשיים שהוקמו בהם שערי ניצחון, ובכל אחת מחמש הכיכרות בהן נעצרה נחוגו אירועים שונים ומגוונים.

"החג של האל העליון" נערך לפי פקודת רובספייר חודש אחד בלבד לפני הוצאתו להורג והיה "הפנינג" המוני כמלוא מוכן המילה. בנאום שנשא רובספייר כקונכנסיון, הוא הביע את רצונו להפוך את החגיגה למעין מחזה שבו, בהתאם לרוחו של רוסו, יהיו הצופים גם השחקנים. ואכן כך היה. ימים אחדים לפני האירוע התארגנו מקהלות עממיות רבות שהונחו על ידי מוסיקאים לקראת האירוע. החגיגה החלה בגן טילרי (אז "הגן הלאומי"). לקול שירת המקהלות צעד רובספייר, חיזור ונרגש בראש תהלוכה של נבחרים העם שעל חזיהם התנוססה טוטפת תלת-צבעונית וכידיהם זרי כלניות. הוא עצמו ניגש למונומנט מוסתר על-ידי בוכות נייר צבועות, שייצגו את ה"אתאיזם", ה"אמביציה" וה"פירוד", והצית אותן בלפיד שנשא בידו. אז נגלה לעיני כל פסל של אשה שאמור היה לגלם את ה"תבונה". מסופר כי דויד התהלך בקהל, מחזיק בידי שני בניו הצעירים, ופיקח כמנהל במה מנוסה על מהלך האירוע.

צייר המהפכה

עיסוקיו הפוליטיים הרבים לא הותירו לדויד זמן רב לעסוק בציור. כאמן בן המאה ה-18 הוא נקט בעמדה מודרנית מובהקת, עמדה אשר כשלושים שנה מאוחר יותר הטביע עבורה סן-סימון, את המונח "אוואנגרד", ואשר הצייר המכסיקני המהפכן סיקיירוס אמר עליה ש"אמנות שיש בכוחה להנהיג את העם, יכולה להיווצר רק על ידי אמנים שהם עצמם פעילים ומנהיגים את מאבקן היומיומי... אפילו אם הדבר גורם לתקופה של אי-יציירה". בכל זאת ביצע דויד כמה ציורים חשובים בתקופה זו וכולם קשורים במישורן לאידיאות הפוליטיות שלו. ב-1790 קיבל הזמנה לכצע ציור גדל מימדים שינציח את השבועה בז'ה-דה-פום (אולם מלכותי למשחק בכדור, מעין משחק טניס) בו התכנסו ב-20 ביוני 1789 נציגי שלושת המעמדות ונשבעו לא להתפזר עד אשר תינתן לצרפת חוקה. לצורך העבודה ניתנה לו כנסייה קטנה ליד הטילרי ונאספו תרומות לקרן למימונה. הציור הענק, שכלל מאות דמויות, לא הושלם. ב-1791 נחשבו רבים ממשתתפיו לכוגדים וחלק מהם נפרדו מראשיהם (אותם צייר דויד כהכנה לשיבוץ בתמונה) בעזרת הגיליוטינה. נותרה סקיצה מפורטת ותחריטים שנעשו לפיה להפצה בציבור.

ב-1793 צייר דויד שלוש תמונות של גיבורי המהפכה. אחת אבדה, אחרת לא הושלמה וזו שנותרה, "מות מארה", הקנתה לו תהילת-ער. הראשונה קשורה באירועים שסביב הוצאתו להורג של המלך לואי ה-16. ב-17 בינואר 1793 הצביע דויד עם רבים אחרים בעד מות המלך. ב-20 בינואר, יום לפני ההוצאה להורג, רצחו הרויאליסטים כאות נקמה ואזהרה את חבר האסיפה לפלטייה דה סן פרנץ. תהלוכת ההלוויה מכיכר ואנדום אל הפנתיאון, שתוכננה ואורגנה גם היא על ידי דויד, היתה אירוע ציבורי פוליטי רב-רושם. בנאום באסיפה הכריז דויד על כוונתו לצייר דיוקן שינציח את לפלטייה כקורבן של המשטר הישן. בציור, כמו בטקס הקבורה, נראה האיש על ערש מותו, עירום למחצה ועל החרב המונחת למרגלותיו (בטקס וברישום ההכנה היא היתה תלויה מעליו) מוצמד פתק ועליו רשום "אני מצביע בעד מות המלך". תמונה זו אבדה בתקופת הרסטורציה והיא מוכרת לנו היום על-פי רישום ותחריט שהיה, לפני המצאת המצלמה, אמצעי ההפצה העיקרי של יצירות אמנות.

שירה של עגנון

ק.א. ברתיני

רצונך לגשת אל סיפור המעשה סתם, הרי אינו מסוכך: הגיבור הראשי, מרצה באוניברסיטה העברית בירושלים, גבר בשנות הארבעים שלו, בעל לאשה ולבנות, מתאהב באחות רפואית, ופגישתו הראשונה עמה מתרחשת בו ביום שהוא מביא את אשתו לבית-היולדות, שם היא עומדת ללדת בשלישית, בת. הפגישה עם האחות באותו ערב, ודווקא בחדרה שלה, הפרטי, היא סוערת; הוא שוכב אותה — ומאז אין הוא מסוגל להשתחרר מן הטעם הרודף אחריו. הוא חי כמקודם עם אשתו; הוא אף מוליד אחר כך פעם נוספת, הפעם בן, אלא שהתשוקה אל האחות אינה מרפה ממנו. הוא נאבק עם עצמו, הוא רוצה להימנע מפגישות עם האחות, אבל הכיסופים אינם פוסקים. הוא נפגש עמה פגישות מספר, ולאחר מכן היא נעלמת אישיו, איש אינו יודע היכן היא. אכן, הוא מצא את כתובת דירתה החדשה, אלא שהיא עצמה אינה שם.



ש"י עגנון — צלילת

הבהרת המחבר

מסה זו, המובאת כאן בקיצורים, ראתה אור זמן קצר לאחר הופעת הרומאן. ועתה כש"שירה" הומחז והוצג על הבימה ואף זכה להערכות ולהצלחה, מצאתי צורך להעיר על הסתייה העיקרית של הממחז מן המקור. טעונו נובעת מכך שהשתמש בפרקים שראו אור אחרי פירסום הרומאן. הקטעים הם טיטות של המחבר, שוויתר עליהם — משום שלא תאמו את רוח הרומן מבחינה אמנותית, דהיינו, שפגישתו האחרונה של הרבסט עם שירה היא בניגוד לקו ההאמנוני של המחבר (שהוא, אגב, נקוט אצלו גם ביצירות אחרות). במהדורה הראשונה של הרומאן, שהוא הטקסט הסופי של המחבר, אין הרבסט נפגש עוד עם שירה. הוא יודע שהיא קיימת, אבל אין הוא מגיע אליה.

השולחן ולמטתה. ועדיין היתה מחשבתו תפוסה באותו הפלא היינו פלא החילוף, שמשהסירה שירה את שמלתה שמלת אשה הלכה כל גבריותה הימנה' (עמ' 25-26). אחר-כך אנו מוצאים דעתו של הרבסט מנוסחת קצת אחרת: 'נשים סימן קל של גברות שבהן עשויה להעביר אותנו על דעתנו. אבל הרי שירה, נדמית היתה כחצי גבר, כיון שהכרת אותה מקרוב אתה יודע שאין כמותה לנשיות' (עמ' 316).

דיוקנה של שירה גולף בחדות, אף שאת שירה עצמה אנו רואים יחסית מעט. ד"ר הרבסט אינו מסוגל להתגבר על תשוקתו, לפיכך ממציא אתה תירוצים לאשתו ולעצמו והוא נוסע באוטובוסים ותועה בסימטאות כדי להגיע בסופו של דבר אל דלתה של שירה. אלא שהיחסים ביניהם ניתקו מהר; בעצם רואים אנו את שירה בפעם האחרונה, כשעוד נותר לנו חצי הספר לקריאה. למעלה מזה: אפילו קודם לכן, כשהפגישות בין הרבסט לבין שירה עדיין מתרחשות, שוב אינן מגיעות כדי מגע מיני — ועל שום מה? על שום שהרבסט אינו 'גיבור הרומאן' של שירה. מי היא שירה? מהי שירה? הבה נשמע מה שהיא גופה מספרת להרבסט: היא נישאה (בפולין-רוסיה) לגבר שלא עלה בידו לקיים איתה יחסי מין אפילו פעם אחת. והנה כיצד תרחש הדבר: הוא היה מבוגר ממנה בשנים הרבה, וידוע היה בכל הסביבה כגיבור מבחינה מינית; מרגישים היו אחריו שהיו דברים בינו לבין הדוכסית שבכפר, שביערותיה היה משמש כנאמן. נסיונו בארוטיקה של בעלה-לעתיד הוא שמשך, כנראה, את שירה שניאותה להינשא לו. אלא שכליל הכלולות, כשנתערטל לפני שירה, תקף אותה גועל, והיא ברחת אל השלג החורפי, ואחר-כך אל בית אביה. מאוחר יותר השיגה איך שהוא גט ולא נישאה שוב.

חוויה אחרת, שעליה היא מספרת לד"ר הרבסט: מעשה במהנדס אחד, שתפס, ככל הנראה, כי המיניות שבשירה טעונה גירוי מיוחד, והוא שהביא אותה לשיא תשוקתה, ואולי אף של סיפוקה, בכך שהצליף בשוט על גבי ידיה ורגליה. נמצא שאחת מסוגה של שירה מבקשת גבר שיהיה חזק, נועז, תובע בפה מלא ובכוח רב, כושפן, מתמסר לחשקו עד כדי שיכחה גמורה ביחס לעצמו וביחס לביתו. שירה אינה מוכנה להסתפק בדברים שבאקראי, שהרבסט שואף להימלט מהם, אין היא מסוגלת להסתפק בשיחות וברמזים מעודנים, שהרבסט מנהל עמה. היא אפילו חריפה ממנו בתגובות דיבורה, לפיכך היא דוחה את כל נסיונות תביעותיו המיניות. בה במידה שהיא עזה ותוססת במיניותה, היא עשויה להיות גאה ביחסה אל הגבר העדין, שבאווירה האינטימית הוא נראה ענוג — ומסכן כאחד. היא נעלמת מאופקו, אבל הקורא יחד עם הרבסט חשים שהיא קיימת אישיו, היא מוכרחת להיות, היא תהיה — כל עוד קיימת התשוקה. ומה היה גירוייה של שירה בשביל הרבסט? אנו פונים אל האלמנט השלישי של המשולש, אל אשתו של הרבסט, הנריאטה. נראה שכל העוקב אחר דמות זו ישתכנע חיש מהר, שעגנון עיצב אותה מתוך גישה חיובית. הנריאטה היא דוגמה למסירות, לדאגה לבעלה. היא שומרת עליו שיוכל להתמסר לעבודת חקירתו בלבד; אין היא שוכחת את גילו והיא שולחת אותו לטייל באוויר הצח, היא מנהלת את משק הבית ומחנכת את הילדים; היא המטפחת בכוחות עצמה את הגינה שליד הבית; היא מעריכה את יחסו של הרבסט כבעל וכאב. אלא שמכחינה מינית היא תשושה ביותר. היא אף מדברת תכופות בגלוי על כך בפני בעלה, וכשהוא מנסה לפעמים להפגין את נטיותיו המיניות כלפיה, הריהי אומרת לו תוך כדי חיוך בפשטות גמורה, ולא פעם אחת: 'מה אתה מבקש מבלו עין יבש זה'.

שמה מעלים אנו על הדעת שהמדובר כאן באיזו 'בהמה כשרה' — הרי אין זה כך. מפעם לפעם, כששומעים אנו הערותיה הקצרות של הנריאטה, ניתן לנו לשער שהיא תופסת יפה מהו שמתרחש עם בעלה. היא אף מחפשת דרכים כיצד להקל את מצבו של הרבסט. לעתים קרובות, שעה שהיא משדלת את בעלה שעליו לערוך טיולים למען בריאות גופו ונפשו, אנו שומעים מעין תת-קול המשלה אותו, את הרבסט, אל היא, אל האחרת, אל מה שהיא גופה, אשתו, אינה מסוגלת להעניק לו עוד. יש אפילו מקרים, כשתחושתה ברורה, ודאית, והיא משמיעה עליה בקול. הנה אנו קוראים כמעט בראשית הטהוותו של המשולש:

כשראתה הנריאטה שהיא עם בעלה בלא אחרים חזרה ונטלה את ידו ואמרה, אל תתרגע עלי שאני מטריחה עליך להולין את האחות שירה לבית אוכל. אי אתה יודע כמה שונה אשה זו, כמה טרחות היא טורחת בשבילי ואפילו בדברים שמחין לחפקידה. יד נעלמת שהביאה לי שושנים ידה היא. ואם אתה הולך עמה למסעדה עדיין לא פרעת חצי טובתה. שמא אתה מתבייש עמה בפני הבריות? אי אתה בגדי עצמה הרי היא כאשר מן החבורה. חושש אתה שמא תצטרך ללכת עמה פעם שניה, אי אתה צריך לחשוש. אשה שכגון זו אינה מבקשת יותר ממה שנותנים לה. אלא מתירא אתה מן השעמום, אל תתירא הכיבי, שיחה קלה יפך לשינה. טוב טוב, אמר מנפרד. אמרה הנריאטה, מנהג חדש אתה נוהג, על כל דבר ודבר אתה אומר טוב טוב — אמר מנפרד, טוב לי, טוב לי. אמרה הנריאטה, אם טוב לך טוב לי. ענה מנפרד ואמר לה, טוב טוב. שחקק הנריאטה ואמרה, שוב אתה אומר טוב טוב. כפיה שחקק וכלכה לא שחקק (עמ' 49-50).



עגנון

ד
עגנון כותב, לכאורה, את הרומאן 'שירה' בנוסח ריאליסטי גמור; אף-על-פי-כן אתה מוצא כאן שילוב של סמלים, רמזים, משמעויות-לוואי. כבר הוזכר קודם כי הציגרות משמשת לגבי הרבסט ולגבי שירה סמלים לאַרוטיקה. ג' הטלפון אינו סתם מכשיר לשיחות, אלא כלי שמשמעו קומוניקציה רוחנית מתעמקת: הטלפון תפוס, מקולקל, או שאין עונים – הרי אלו דברים שלא באקראי; משמעם עמוק יותר, גורלי לפרקים. הילכך אתה מוצא מקרה כדלקמן: כבר הזכרנו את העלמה ליבסט ניי, שבשביל הרבסט היא סובלימאציה של אַרוטיות. הוא מתכוון להיפגש עמה, עליו לטלפן אליה, כפי שהבטיח לה:

אפשר שזכורים אתם שכשהעלו את הפרופסור ארנסט וולטרפרמד לפרופסור גמור ובא הרבסט לברוכו באה קרובתו של אלפרד ניי ונתגלגלה בין הרבסט ובינה מעין אהבה מסתורית, וכל אימת שראה אותה הרבסט דומה היה עליו כאילו שואב הוא רוח טהרה לבסוף נתגלגל הדבר כשביקש לטלפן לה נודמנה לו שירה. כיצד אנו מפרנסים מקרה זה, שטהרת הלב מביאה לידי היפוכה? (עמ' 45).

מה שמצינו בגמרא (במסכת סוכה נ"ג): 'רגלוהי דבר-אנש אינון ערבין ליה, לאתר דמתבעי תמן מובלין יתיה' מתאַמת לנו יפה, כשאנו עוקבים אחרי מנפרד הרבסט המתאמץ לברוח מפני שירה: הוא הולך בכיוון אל ליבסט ניי, אלא שהוא עוצר בדרך, בסמיטאות שונות, 'עצם את עינו בתוקף מחמת הכאב והלך בעיניו עצמות אחר רגליו', ולאן הוא מגיע? אל ביתה של שירה' (עמ' 238).

אם נבוא למנות משמעויות, הרי עלינו להתחיל באלו של השמות הפרטיים. כאן, בדומה לשאר יצירותיו של עגנון, יש לכל שם משמעויות ואפילו רמז לאופי. כבר הוזכר קודם כיצד נבחרו שמותיהם של הפרופסורים הירושלמיים, אלא שעם קריאה מתברר, כי השם הרבסט עצמו אינו מקרי כלל, ואף השם שירה אינו דבר שבמקרה. אם עגנון עצמו עובר שתיקה על משמעו שמו של גיבורו הראשי, שאין הוא לא קיץ ולא חורף, אלא סתיו לפי הגיל ולפי המגז, הרי בשם שירה הוא מתעסק, ולא פעם אחת. כדרכו מעמיד עגנון פנים כאילו זה שם סתם, שבא משום-מה במקום השם הקודם נדיה, אבל אתה מוצא בספר רמזים על הקשר האסוציאטיבי שבין האשה שירה לבין השירה, הפואזיה. כיוון שעגנון מעצב את דמותה של האחות שירה כשתלטנית-גברית, מוצקה ואכזרית אפילו, הנוטה לסאדיזם ועוד יותר למאוזוכיזם, לאַפסוקלויביות – לצוד באופן גמור את הגבר ולא להסתפק בחלק ממנו – הרי שרוי לומר, שעגנון התכוון, מעבר לפשט, גם למאבקו של הרבסט, איש המדע החולם על כתיבת טראגדיה, עם השירה, עם האמנות. ייתכן שמבחינה זו עלינו להבין, שמצד אחד יש לו להרבסט מחשבות משלו על מהותה של ספרות, ומצד שני, שירה היא האומרת, כנזכר, 'ספרים על ספרים למה?' לאמור: השירה, האמנות, בזכות עצמה היא קיימת. והנה אומר עגנון כך ביחס להרבסט: 'איני יודע מה אתם לגבי שירים. רוב בני אדם מחבבים שירים לאומיים או מוסריים או פטטיים מפעילי נפשות ומעוררי לבבות. הרבסט אוהב שירים אפילו אין בהם מאותן הסגולות' (עמ' 314).

זו אף זו: כלום אין הקורא חש, שהשם שירה ושמה של התינוקת שנולדה לה זה עתה להרבסט, ואפילו שם המיניקת שריני, יש להם איוו שייכות הדדית? את הדרי-משמעויות העגנונית בנידון שירה אתה מוצא בוודאי כבר בפרקים הראשונים של הרומאן. הרבסט יושב בבית-קפה וכותב מכתב אל אחת משתי בנותיו: 'אמנו הטובה אוהבת שירה ורוצה בטובתם של המשוררים — — — לאחר שכתב נסתכל בקובץ שהציעו מצע למכתביו — — — עד שפגע בשיר — — — ישב וקרא, 'בשר כבשרך לא במהרה יישכח וכו'' (עמ' 47). כאמור, היה חרוז זה רודף אחריו כל הזמן. בכך גנוזה אולי המשמעויות, שהמספר שברואמן מפגין את יחסו אל שירה בהרבה מקומות. די להביא פיסקה אחת, אופיינית כל כך: 'הואיל והזכרתי את שירה אחזור אצל שירה, שהיא עיקר ספר שירה וכל הטפל לשירה טפל לסיפור' (עמ' 295).

דומה שבמידה גדולה יותר מאשר ביצירותיו הקודמות מפליא כאן עגנון בכוח הציור. אתה מוצא, דרך דוגמה,

חרוז שאינו נתון לו מנוח: 'בשר כבשרך לא במהרה יישכח'.

(חרוז לקוח, בשינוי קל, מתוך כליל סוניטות של ש. שלום (סוניטה י"ג של הכליל 'מעבר לדם'); גם היסוד העלילתי המרומז בשלושת הכלילים של ש. שלום, יש בו מן המשותף ל'שירה'. וראה מאמרו של הלל ברזל 'שתית פיוטית ל'שירה' ('על המשמר', 18.5.72, 26.5.72, 9.6.72) וכן דברי זכרונותיו של ש. שלום עצמו: 'שירה' ו'סניטות' ('משא', 14.7.72). וקדם להם ברוך קורצווייל ('הארץ', 19.3.1971), זמן קצר לאחר הופעת 'שירה', וגילה את הקשר בין 'שירה' לכלילי הסוניטות של ש. שלום).

ג
נשאלת השאלה: מהו 'שירה' מבחינה אמנותית? מהו הרומאן בהשוואה ליצירותיו הקודמות של עגנון? קו אחד, המוכר לנו יפה מיצירותיו הקודמות של עגנון, הוא השימוש באירוניה ובסאטירה. אלא שקודם היינו טועמים שם קורטוב קורטוב, ורק לעתים רחוקות היינו מגיעים לאיזו כוסיס של אירוניה, ואילו כאן בא עלינו עגנון בכוסיות כזו אחר זו ואף בקיתון של לעג. גם לאחר שהקורא נתבסס ממנו כל צרכו, אין עגנון מרפה ומגיש לו עוד ועוד. מטרה עיקרית לאירוניה הנשכנית שלו משמים חוגי האוניברסיטה. לכתחילה מעמיד הוא פנים כאילו הוא מדבר בהם מתוך יחס של הוקרה רצינית על עבודותיהם המדעיות, אבל לאמיתו של דבר הוא עושה חזקא וטלולא מכל חטוטיהם בקטגוריות ובדברים של מה-בכך, בתחום ההיסטוריה והארכיאולוגיה, תוך שהם, המדענים, סבורים כי על כל אלה עומד העולם. ובנוסף לכך: היחסים ביניהם מבוססים על קנאה וכל שנאה; הם מתייחסים בביטול זה אל זה, הולכים רכיל ומלעזים זה על זה, אם כי כלפי חוץ היחסים הם שופעי גינונים. אפילו שמותיהם של הפרופסורים מדברים בעדם: בכלם – רמז להתעסקות בזעזעויות כגון ניקוד אותיות השימוש; ארנסט וולטרפרמד – דהיינו מי שתלוש מסביבתו, מן העולם, אבל הוא מרמה כי בכך הוא הרציני ביותר; וווסלר – חלפן וכדומה.

ברור, עגנון לעולם עגנון הוא, הפגמים אין בכוחם להחליש את ייחוד האמנות העגנונית. אכן, יש שהוא פורק מעל עצמו עול אמנות, אלה הם רגעי חולשה, שעגנון מתגבר עליהם מהר. ועל כן יש מאוד-מאוד להיזהר לגבי הערכת כל קטע קטע. ייתכן שתדמה כי הוא מספר לך איזה סיפור-מעשה סתם; שוב וקרא ותיווכח, כי הסתמיות מתפוגגת, ונשאר הטעם העגנוני כעל המשמעות המהנה. עגנון עצמו מפרש לפעמים איזה סיפור-מעשה בדומה למשל הבא יחד עם נמשלו. כמעט בסיומו של הספר אתה מוצא את הקטע הבא:

עתה אני בא לעצם הסיפור ואספר אותו בקירוב כפי שסיפרה האחות לורמילה. בקירוב ולא מלה במלה, שבראשונה לא עלתה על דעתי שיש כאן דבר הראוי להישמע. בפתאום נזכרתי בו וראיתי שדבר גדול סיפרה לנו האחות לורמילה. התחלתי משתדל לזכור אותה לפרטי ולא עלתה בידי. אמרתי לעצמי, מה אני מחוייב להתייגע על סיפור שסיפרה פלוגית, וכי מועטות הן השמועות שאדם שומע, ואילו באנו לכתוב הכל אין אנו מספקים. וייתרתי על הסיפור, אבל הסיפור לא ויתר עלי. מזכיר היה את עצמו, פעמים על ידי עצמו ופעמים על ידי מעשים שכינצו בו. עד שעמדתי משתומם ולא ידעתי אם באו המעשים ולהזכירני את הסיפור או אם בא הסיפור ללמדני לראות ולהבין במעשים. בין כך ובין כך לא היתה לי המלטה ממנו. ועדיין הייתי ממלט עצמי ממנו. אבל הוא היה חזק ממני. ואילמלא שאיני מאמין במעשה כשפים הייתי אומר כשפים עשה בי. בכל יום יום, ממש בכל יום, בא מעשה ונזכרתי בסיפור. כשראיתי שכך הוא חזרתי והעברתי אותו לפני עד

מיטה. ועוד: מצבה הביולוגי של הנריאטה גורם לכך שהיא משמשת במיניקת למען התינוקות.

והאמת היא, שהרבסט מחפש 'מן הצד', בנפרד מחיי המשפחה, איזה תוכן אחר. הוא אף מנסה להיאחו באיזו נפש עדינה כזו של ליבסט ניי הצעירה, אלא שזו משמשת בשבילו סמל של רוחניות נשית, בה בשעה שהוא משתוקק אל גופניות. ודאי שאין הוא שלם עם עצמו, הוא מתייסר יומם ולילה:

וכשכיבה הרבסט את המנורה באו אותן מחשבות שנתיירא מהן ואף על פי שיצאו יותר משתי שנים מיום שהכיר את שירה עדיין לא פסקו מחשבותיו עליה. שונות היו מחשבותיו עליה, ערבוב של ניגודים היו. אהבה ושנאה, חרטה וכיסופין, וביותר תמיהה על עצמו שאינו פוסק מלחזר אחריה ותמיהה על כל המשיכה שבה, אף על פי שאינה נאה ואינה משכלת (עמ' 279).

והסוף? דומה שהמחבר גופו אינו יודע מה לעשות עם גיבורו, ושמה יודע הוא, אבל אין הוא רוצה שנרע אנחנו מה הוא יודע. לפעמים נדמה לנו שהוא מכסה טפחיים ומגלה טפח, ולפעמים להיפך: שהוא מגלה טפחיים ומכסה טפח. חומקנות הוא נוהג בקורא; לפיכך, אולי, מטיים הוא את הרומאן בפסיקה הבאה: 'בעלי הרומנים נותנים לאמנון שתצא נפשו אלף פעמים עד שנושא את תמר כלומר צריכים לשלשל עניין בעניין ודבר אחר דבר, כלומר צריכים לזה זמן מרובה, ואני מתוך שעסוק אני בעניין אחר בעניינו של מנפרד הרבסט והאחות שירה אניח את טלגית ואת תמרה ואני חוזר אצל מנפרד הרבסט ואצל האחות שירה. את מנפרד הרבסט אראה לך, את שירה לא אראה לך שעקבותיה לא נודעו ואין יודעים היכן היא' (עמ' 537). סיום סוגסטיבי זה מזכיר במקצת את האווירה האמסטונית; הכמיהה אינה פוסקת, אם כי נושא הכמיהה אינו ממוקם כמעט.

ב
יש השואלים את עצמם, כלום אין 'שירה' מעין 'רומאן-מפתח'. ברור, שאפילו הרבה ממה שסופר בספר של הרבסט שיין לתחום האנטרוספציגה של המחבר, הרי האבן שבעגנון גובר על האוטוביוגרף שבו, ועל כן הוא חרג ממילא אל התחום הבידוני, אל המדומיין וההזוי, הקשורים בסיטואציות ובהתרחשויות השונות. הנה, למשל, אנו מוצאים פיסקה, שבה מתבדל הסופר מגיבורו, והוא עצמו רוצה להבין מה בעצם נעוץ בשירה, כיצד עליו לעצבה ולהעריכה:

משוררי הדורות כראו בשיריהם נפשות רכות והטילו בהן רוח ונשמה. עמדו אוחם האנשים והנשים שנבראו ברוח פיה של השירה וילדו בנים ובנות. לא כספרות בלבד אלא אף בחיים, שהרי אדם פוגע באשה ודומה עליו שהוא מכיר אותה, והרי לא ראה כמותה מעולם, אלא מספרו של פייטן הוא מכיר אותה. מצאה אותה אשה אשה מתוארת בספר ומצאה אותה נאה ועשתה את עצמה כמתכונתה, כלומר, דוגמא מצאה ונתכונה להיות כמותה. ושירה מהיכן נבראה? שירה בריאה חדשה היא מעצמיותה עצמה נבראה שירה' (עמ' 252).

באמת אמרו: בעצם יש לו לכל סופר שניים-שלושה 'נושאים', שאליהם הוא חוזר בוואריאנטים שונים. במקרה של עגנון דומה שאין לך קורא אשר לא יתעוררו בו, תוך כדי קריאת 'שירה', אסוציאציות משל 'משולשים' אחרים, התופסים מקום מרכזי ביצירותיו הגדולות. למשל, הירשל ואשתו מינה ומושא-כמיהתו בלומה (שב'סיפור פשוט'); יצחק קומר ואשתו שפרה והפצע שבלבו — סוגיה (שב'תמול שלשום'). ואף כאן כן: מנפרד הרבסט ואשתו הנריאטה ומושא-השוקתו שירה. ובולט עוד קו משותף: בכל המקרים הללו הצד המשפחתי הוא הגובר, גובר הבית. למעלה מזה: הראציו שורה על המתונים, על 'הטובים', על הדמויות 'החיוביות' (על שפרה, הנריאטה), שעולמן הוא ביתן בלבד, המשפחה במובן המצומצם ביותר. אלא שקיימים יסודות אחרים, המערערים את ההרמוניה והם אף מביאים לכך, שמתרחשת איזו סטייה בחיי הבעלים, והללו שוב אינם מסוגלים לשוב אל חיי הבית כתשובה שלימה. אולם ביחס להרבסט יש איזה שוני: ב'סיפור פשוט' וב'תמול שלשום' נושאת סטייתם של הבעלים אופי של כיסופים מעודנים, העשויים בוודאי להוליק אל הנאה מינית גמורה, אבל הסיטואציות לא הביאו לידי כך. מה שאין כן ב'שירה'. אותו ערב של פגישה ראשונה בין הרבסט לבין שירה מסתיים במגע מיני, ומאז מתלווה אצל הרבסט זכרה של שירה עם

אהבתו האחרונה של מאי אקובסקי

שמאי גולן

כחתי לתרגם מזכרונותיה של פולונסקיה את קטע הפתיחה בו היא מתארת את ראשית היכרותה עם מאי אקובסקי, ואת הקטע המסיים, ובו תיאור הימים האחרונים בחייו של המשורר ויחסיו עם אהובתו בשעותיה האחרונות. דומה שהחידתיות הזאת מבליטה את קריאתו של מאי אקובסקי, עשרים וארבע שעות לפני מותו — "הו, אלוהים!" הוא, האתיאיסט, המהפכן בולשביקי, משמיע קריאה זו לתדהמתה של ורוניקה, שאינה יודעת אז על כוונת ההתאבדות. אפשר גם שמאי אקובסקי נקלע על הכורח לוותר על אהבות קודמות, שעה שהאהבה הגדולה החדשה עדיין לא נרכשה לו, על-פי תביעותיו שלא ידעו צמצום. וכך נכרכה האהבה במוות. ואף כאן גוברת החידתיות על ההסבר. שהרי אם תיכנן מאי אקובסקי את התאבדותו מזה ימים רבים, מהי משמעות בקשתו הנואשת מורוניקה ללשף את ראשו לפני מותו? אולי מעין בקשת נחמה, וחיזוק, ואפשר כהכבחה פרודקסאלית שאין זו אלא פרידה זמנית, עד להתאבדות בעולם האחר.

ורוניקה עצמה אינה מספרת לנו כיומנה מה חשה אחרי מותו של אהובה, בעוד היא העדה האחרונה לרגעיו האחרונים לפני מותו. אולי שתיקתה אינה אלא שתיקת מחאה כנגד מעשה אהובה, אולי אף האשימה אותו במוגות-לב, כבריחה מיותרת, ואולי התמידה בשתיקתה משום כבוד בעלה וילדיה.

מתוך התייחסות אל הזכרונות כאל מסמך, השתדלתי בתרגומי לדייק הן בלשון, הן בסגנון, והן ברוח הדברים.

רוב ההערות לוקטו מן החלק השלישי של ספרו של סמיון צ'רטוק.

הערות

1. סמיון צ'רטוק: אהבתו האחרונה של מאי אקובסקי (בציוויר וזכרונותיה של ורוניקה פולונסקיה)
2. קטאיב, אולשה, פילניאק — סופרים, פילניאק היה כאותה עת יו"ר אגודת הסופרים הכל-רוסית.
3. יאנשין — כאמור במבוא, בעלה של ורוניקה.
4. ולדימיר ולדימירוביץ — מאי אקובסקי.
5. "בציפורני החיים" מחזה מאת קנוט המסון.
6. "היריה" — קומדיה מאת א. בוימינסקי.
7. "הפשפש", "בית המרחץ" — מחזות מאת מאי אקובסקי.
8. 12 באפריל 1930 — יומיים לפני התאבדותו של מאי אקובסקי.
9. ראה מבוא.
10. ב. נ. ליכנאוב — שחקן בתיאטרון בו שיחקה גם ורוניקה.
11. ו. א. ריגנין — עיתונאי.

אמא, אחיותי וידידי, סילחו לי, לא זו הדרך (לאחרים איני מציע), לי אין ברירה אחרת. לילה, אהבי אותי.

חבר — שלטון, בני משפחתי הם לילה בריק, אמי, אחיותי וורוניקה ויטולדובה פולונסקיה. אם תסדר להם חיים הוגנים — תודה."

שתי נשים, שתיהן אהובותיו של המשורר, ושתיהן נשותיהם של גברים אחרים, נזכרות בצוואה לצד האם והאחיות. לילה בריק היתה ידידתו הקרובה של המשורר במשך 15 שנה — עד יום מותו. מאי אקובסקי התגורר בדירתם של בני הזוג בריק: לילה יורבנה ואסיפ מאקסימוביץ בריק. בזכרונותיה כותבת לילה, שכאשר סיפרה לבעלה אוסיפ מאקסימוביץ שהיא ומאי אקובסקי התאהבו זה בזה, החליטו שלושתם יחד לא להיפרד לעולם, גם משום שמאי אקובסקי ובעלה כבר היו קשורים זה בזה מבחינה אידאית וספרותית. "וכך יצא", כותבת לילה, "חינו את חינו במשותף, הן מבחינה רוחנית והן מבחינה טריטוריאלית" במשך 15 שנים. ואמנם, שלושתם התגוררו יחד עוד בפטרוגראד — משנת 1915 ועד שנת 1919. כשנה זו הם עברו למוסקבה ומאי אקובסקי המשיך להתגורר יחד עמם, בסימטת גנדריקוב 15, דירה 5 עד יום מותו ב-14 באפריל 1930. לילה בריק, אותה הוא מזכיר ראשונה בצוואתו כאילו היתה אשתו, הקדיש מאי אקובסקי רבים משיריו, ביניהם "ענן במכנסים", "מלחמה ושלוש" ו"בן אדם", וכן את הכרך הראשון של כל כתביו, שהתחילו להופיע בשנת 1928.

בעלה של לילה — אוסיפ בריק היה סופר, מחזאי ומבקר אמנותי. בריק היה ידיד נפש של מאי אקובסקי, והיה הראשון שהכיר בכשרונו הספרותי של המשורר. הוא אף פירסם לראשונה את הפואמה "ענן במכנסים" בשנת 1915, בהוצאת בריק — ב-1050 עותקים. ואילו האשה השנייה — ורוניקה ויטולדובה פולונסקיה — היתה צעירה ככת 22, שחקנית התיאטרון האמנותי כמוסקבה ואשתו של השחקן הנודע בימים ההם מ. יאנשין. אף היא נרשמה בצוואה של מאי אקובסקי כאחת מבני המשפחה, בתקווה שהשלטונות ידאגו לה עד סוף ימיה. למעשה התעלמו ממנה השלטונות כל ימיה, אך גם לא נגעו בה לרעה.

בזכרונותיה מאירה המחברת, שהיתה אז צעירה מאוד, פן חדש של המשורר, אינטימי, סוער, פרודקסאלי, נע בין הקצוות והניגודים ללא מרגוע. עם זאת, ספק אם עלה בידיה לחדור אל הנפש הסבוכה והכאוהב הזאת, דומה, מות המשורר נותר בחידתיותו.

בימים אלה נזדמן לידי ספרו המופלא של סמיון צ'רטוק' — עולה מבריה"מ, סופר וחוקר של האמנות הרוסית — "אהבתו האחרונה של מאי אקובסקי". בספר שלושה חלקים: א. מבוא ארוך ומפורט על חייו של מאי אקובסקי, בעיקר בשנתו האחרונה לחייו של המשורר, עד רגעי מותו-התאבדותו. ב. זכרונותיה של ורוניקה פולונסקיה אהובתו של המשורר. ג. 170 הערות המוסיפות ידע מפורט לכל המתעניין בחייו של משורר המהפכה הרוסית. הספר יצא לאור בלשון הרוסית.

כידוע, שם מאי אקובסקי קץ לחייו ב-14 באפריל 1930, במוסקבה והוא בן 36 בלבד, ובשיא תהילתו כמשורר המהפכה. זכרונותיה של ורוניקה פולונסקיה מתארים את השנה האחרונה והטראגית ביותר בחייו מנקודת תצפית אינטימית וחדשה. אין תימה, שזכרונות אלה כמלואם לא זכו להתפרסם בבריה"מ, למרות שמתמקד דים בקשרי האהבה בין הכותבת לבין המשורר. היתה זו היכרות קצרה, יחסית, בת שנה אחת בלבד, בה פרחה אהבתם עד לקיצה הטראגי. מן הראוי לציין שהזכרונות נכתבו בשנת 1938, שמונה שנים אחרי שהמשורר שם קץ לחייו, הגיעו לידינו של צ'רטוק הספר בשנת 1957, והתפרסמו רק כעשרים וחמש שנה מאוחר יותר, אחרי שעזב את בריה"מ. עותק נוסף של הזכרונות מסרה המחברת למוזיאון מאי אקובסקי במוסקבה, אך הוא מעולם לא ראה אור. שלטונות בריה"מ לא פירסמו זכרונות על מאי אקובסקי שלא נכתבו ברוח הקו "החיובי". על כן לא פורסמו זכרונותיהם של המהגרים ושל האחרים, כגון: אי. בונין, מ. צבטאיבה, בוריס פאסטרנאק, המלחין שוסטאקוביץ, נהגו האישי של המשורר ו. גאמאזין, ושל רבים אחרים. כי התאבדותו של מאי אקובסקי עשויה היתה, לדעת השלטונות להציג את המשטר כאשם במוותו של המשורר הגאוני והאהוב. והרי ידוע, כי בשנים האחרונות לפני מותו הירבה מאי אקובסקי לבקר את המשטר ברוסיה, בעיקר בשני מחזותיו: "הפשפש" ו"בית המרחץ". והביקורת המוכתבת "מלמעלה" הירבתה לתקוף אותו ואף הטילה ספק בכישרונו הספרותיים. השלטונות הצדו את צעדיו, עקבו אחריו, קראו כל בדל נייר שהוציא תחת ידו, ומשנת 1929 אף לא נתנו לו רשות לנסוע לארצות המערב.

ב-22 בנובמבר 1929 נשלח המחזה "בית המרחץ" למשרד הצנזורה, ועוכב שם חודשיים וחצי, וכשהגיעה התשובה בראשית 1930 נדרש המחבר להכניס תיקונים "חיוביים", לאחר העלאת המחזה הותקף מאי אקובסקי על-ידי הביקורת. הוא הואשם בתיאור משפיל של מעמד הפועלים, בשוביניזם, ביחס מלגלג כלפי העם האוקראיני ולשונן, בתיאורים כוזבים של הקומסומול, ובכך שהפך מאיש השמאל לאיש הימין הריאקציוני. ביקרו אז גם את כושרו האמנותי. מטעם זה יש התולים את מעשה התאבדותו באכזבתו מן המשטר המהפכני, ובפגיעה הקשה בחירות הביטוי האמנותי. ואכן, בראשית 1930 אמר על יחסם של "חבריו" כלפיו: "קורעים אותי, גוזרים אותי לחתיכות, קורעים ממני את ידי יחד עם חלקי בשרי". ב-9 באפריל 1930, חמישה ימים לפני מותו, אמר: "אחרי מותי תקראו את שירי בדמעות צער, אבל עכשיו, כל עוד חי אני, מדברים עלי הרבה שטויות, מקללים אותי". וכחודש לפני כן אמר: "ירק אחרי מותי תאמרו: איזה משורר נפלא מת".

אליה ארנבורג כותב בזכרונותיו, שעם מותו של מאי אקובסקי הסתיימה תקופה נפלאה, מעתה — כתב — צריך יהיה לסבול ולשתוק. אולם, בצוואתו לא רמז מאי אקובסקי דבר לכיוון זה. יש בה התכנסות בעולם הפרטי, באהבותיו ובמשפחתו. להלן חלק מן הצוואה שהותיר המשורר אחריו, ושנמצאה בתיבה שעל שולחן הכתיבה שלו, ביום התאבדותו — ה-14 באפריל 1930: "לידיעת כולם.

אל תאשימו איש במותי, ואל תלכו רכיל, בבקשה, מאוד לא אהב זאת המונח.



מאי אקובסקי; מוסקוה, 1924

"אהבתי את מאיאקובסקי והוא אהב אותי"

ורוניקה פולונסקאיה

מרוסית: שמאי גולן



מאיאקובסקי כסטודנט 1911

מאיאקובסקי תלמיד בגימנסיה 1903

התחלתי לבוא אליו ללוביאנקה כל יום. באחד הערבים ליווה אותי לכיכר לוביאנקה, ופתאום, לתדהמתם של העוברים ושבים התחיל לרקוד מאזורקה בכיכר, יחיד, גדול כזה, גמלוני, רקד בקלילות רבה ובהבעת בדרך מצחיקה. בכלל היו אצלו תופעות קיצוניות. אינני זוכרת אותו רגוע, שקט, או שהיה אש-להבה, רועש, עליז, שובה-לב עד להתמיה, חוזר על שורות שונות של שירים, מזמר אותן לפי מנגינות שבעצמו חיבר, או שהיה במצב-רוח רע, קודר. שותק במשך שעות, מתרגז בגלל סיבות קלות ביותר. הופך לקשה ולכועס.

פעם אחת הגעתי ללוביאנקה מוקדם מן השעה המוסכמת בינינו ונדהמתי: ולדימיר ולדימירוביץ' עסק במשק-בית. הוא ניקה את החדר בעזרת מברשת ומטלית לניגוב אבק. בחדר היו שלושה ילדי השכנים. הוא אהב ילדים, והם אהבו לבוא אל "הדוד מאיאק", כפי שכינו אותו. כמותם מסוגל היה גם הוא להתפעל משטויות מפתיעות. לדוגמא, זכור לי איך התעסק בהסרת תוויות מבקבוקי יין. כאשר קשה היה להסיר את התוויות, היה מתרגז. אחר-כך מצא דרך להרטיבן במים והן ירדו בקלות, ללא סימנים. הוא שמח אז כמו ילד קטן. היה מאוד איסטניס. מעולם לא נגע במעקה. את ידית הדלת פתח דרך ממהטה. כוסות היה בודק שעה ארוכה ומגבן. הוא מצא דרך מיוחדת לשתות בירה: על ידי אחיזה ביד שמאל בידית הספל. האמין שאיש אינו שותה בדרך זו ולכן לא נגעו שפתי איש במקום זה המוגש לשפתיים. חששן חולני היה ופחד מהצטננויות שונות. כשהיה לו חום גבוה במקצת מן הרגיל מייד שכב במיטה.

הוא לא אהב, לדעתי, את התיאטרון. זכור לי שהיה אומר, כי ההצגה "בציפורני החיים" עשתה עליו רושם חזק ביותר ומייד הוסיף בלעג, שיותר מכל הוא זוכר מאותה הצגה ספה ענקית עם כריות. חלם שיום אחד תהיה גם לו דירה עם ספה כזו.

אותי מעולם לא ראה בהצגה אף-כי הפטיח. בכלל, לא אהב שחקנים ובמיוחד שחקניות, והיה אומר שאותי הוא אוהב כי אינני מעוררת ומשום שאי-אפשר לומר עלי שאני שחקנית.

יחד היינו פעמיים בקרקס ושלוש פעמים בתיאטרון מייארהולד. ראינו את "הירייה", את "הפשפש" ואת "בית המרחץ" בהצגות הבכורה.

ב-12 באפריל* השתתפתי בהצגה יומית של התיאטרון. בהפסקה קוראים לי לטלפון. מדבר ולדימיר ולדימירוביץ'. נרגש מאוד. מודיע שהוא יושב בדירת העבודה שלו בלוביאנקה, ורע לו מאוד... ואפילו ברגע זה רע לו, ובכלל רע לו בחיים... ורק אני אוכל לעזור לו, הוא אומר. הנה הוא יושב ליד השולחן, סביבו החפצים — קסת הדיו, המנורה, עפרונות, ספרים וכיו"ב. אבל רק אם אני נמצאת שם יש לו צורך בקסת הדיו, במנורה, בעפרונות... וכיוון שאני אינני נעלם הכל, נעשה חסר תועלת.

הרגעתי אותו, אמרתי שגם אני אינני יכולה לחיות בלעדיו, שעלי לראותו, שאבוא אליו אחרי ההצגה.

ולדימיר ולדימירוביץ' אמר: "כן, נורה, אני הזכרתי את שמך במכתב לשלטונות, כי אני רואה בך אחת מן הַ שפחה. את לא תתנגדי?..."

היכרתי את מאיאקובסקי ב-13 במאי 1929 במוסקבה, בבייג. הכיר לי אותו אוסיפ מאקסימוביץ' בריק. את אוסיפ מאקסימוביץ' היכרתי מפני שהשתתפתי בסרט "עין הזכוכית" בבימויה של לילה יורבנה בריק. כפגישה הראשונה נראה מאיאקובסקי מגודל וגמלוני במעיל גשם לכן, בכובע שישב עמוק על מצחו, במקלו שהיה מוליכו בזריזות. תחילה נבהלתי מהתנהגותו הרעשנית, מן הדיבורים האופייניים לו. איכשהו הלכתי לאיבוד ולא ידעתי איך להתנהג עם הענק הזה. אחר-כך התקרבו אלינו קטאיב, אולשה, פילניאק? ושחקן התיאטרון יאנשיץ. כולם נדברו שבערב יסעו אל קטאיב. ולדימיר ולדימירוביץ' הציע לבוא אלי במכוניתו לתיאטרון כדי להביאני לשם.

בערב, כשיצאתי מן התיאטרון לא מצאתי את ולדימיר ולדימירוביץ'. זמן רב הסתובבתי ברחוב גורקי מול בניין הטלגרף וחיכיתי. במעבר לכלי-רכב ליד התיאטרון עמדה מכונית קטנה ואפורה. נהג המכונית הזאת פנה אלי פתאום והציע לי לטייל אתו. שאלתי, של מי המכונית, והוא השיב: "של המשורר מאיאקובסקי". כאשר אמרתי שלמאיאקובסקי אני מחכה, נבהל הנהג והתחנן לא להלשין עליו. מאיאקובסקי, הסביר לי הנהג, ציווה עליו להמתין לו ליד התיאטרון, אבל בעצמו כנראה שכת את עצמו במשחק הביליארד במלון "סקלט".

חזרתי לתיאטרון ונסעתי לקטאיב עם יאנשיץ. קטאיב סיפר, שמאיאקובסקי טיילן מספר פעמים ושאל אם הגעתי כבר. אחר-כך הגיע בעצמו. על שאלתי, מדוע לא בא לקחת אותי, השיב בקול רציני:

"בחיי אדם קורים מצבים שאי-אפשר להתנגד להם. לכן אינך צריכה להפחיד אותי..."

שנינו מצאנו מאוד חן זה בעיני זו, והיתה בי הרגשת שמחה. ולדימיר ולדימירוביץ' אמר לי:

"מדוע את משתנה כל-כך? בבוקר, בבייג, היית מכווערת, ועכשיו כל-כך יפה..."

הסכמנו להיפגש למחרת בשעות היום. טיילנו ברחובות. בפעם הזאת השאיר עלי מאיאקובסקי רושם שונה לחלוטין, כלל וכלל לא דמה למאיאקובסקי של אתמול, בחברת הסופרים. חריף, רועש, חסר מנוח. עכשיו, כיוון שהרגיש במבוכתי, הפך לרך מאוד, עדין, דיבר על דברים פשוטים ושכיחים ביותר. שאל אותי על תיאטרון, הסב את תשומת לבי אל העוברים ושבים, סיפר על חוץ-לארץ. על המערב דיבר אתי כפי שמעולם לא דיבר אלי איש. לא היתה בו אותה נמיכות רוח בפני התרבות, החומרנות, בפני הנוחיות.

נתמלאתי בשמחה עצומה על-כי אני מטיילת עם אישיות כזאת, וכלבי כבר הבנתי, שאם איש זה רק ירצה, ייכנס לחיי.

אחרי זמן, בתוך טיולנו בעיר, הציע לי להיכנס אליו. אני הכרתי את דירתו כסימטת גנדריקוב, כי הייתי מבקרת אצל לילה יורבנה בזמן שהייתו בחוץ לארץ. על-כן התפלאתי מאוד כשנודע לי שיש לו חדר עבודה בלוביאנקה. אני זוכרת מחדר זה ארון מלא בתרגומי שירתו כמעט לכל לשונות העולם. הוא היה מראה לי ספרים אלה וקורא בפני את שיריו. זוכרת שקרא את "מארש השמאל", חלקים מן הפואימה "טוב", שירי פאריז, יצירות ליריות מוקדמות. ולדימיר ולדימירוביץ' קרא נפלא, ואם קודם-לכן, כאשר קראתי את שיריו בעצמי לא תמיד הבנתי את פירושן של השורות השבורות, הרי שעם קריאתו באוזני הדברים התבררו מיד, וגם ברור היה כמה כל מלה נחוצה ומחושבת ומותאמת לקצב.

הרגשתי שיש בוולדימיר ולדימירוביץ' מלבד המשורר המצויין שבו, גם כישרון של שחקן גדול. הייתי נרגשת מאוד מדרך הביצוע של יצירתו, אשר עד עתה הכרתי בשטחיות, וכעת זיעזעה אותי עד עמקי נשמת.

במשך הזמן הוא לימד אותי להבין שירה, והעיקר, התחלתי לאהוב ולהבין את יצירתו שלו.

הוא סיפר לי הרבה על דרך עבודתו. נכבשתי לחלוטין לכישורו ולקסמו. בפעם הראשונה, הבין כנראה לפי מראה פני את פליאתי. מרוב התרגשות לא יכולתי לדבר, ולו עצמו, נראה שהמעמד הזה נעים מאוד. הוא התהלך שבע רצון בחדר, הביט במראה ושאל: "השירים שלי מוצאים חן בעיניך, ורוניקה ויטלדובנה?" וכשקיבל תשובה חיובית התחיל פתאום לחבק אותי בתקיפות. כשהתנגדתי, נעלב כמו ילד, התרגז, נעשה קודר, ואמר: "בסדר, בואי נתפייס, יותר לא אעשה זאת הגברת-אל-תגע-יכי."

כ־14 באפריל. כבוקר הגיע אלי ב־8.30, במונית, כי לנהג שלו היה יום חופשי. הוא נראה רע מאוד. היה זה יום שמש בהיר נהדר. כולו אביב. "נחמד", אמרתי, "תראה איזו שמש. האם גם היום יש כך אותן מחשבות טיפשיות כמו אתמול? בוא ונזרוק את כל זה, נשכח... מבטיח?" והוא השיב: "אני לא שם לב לשמש, אין לי סבלנות אליה. ואת הטיפשויות עזבתי. הבנתי שלא אוכל לעשות זאת בגלל אמא. ויותר אין לאף אחד עסק אתי. בעצם, נשוחח על הכל בבית..." אמרתי, שב־10.30 יש לי חזרה חשובה מאוד להצגה ואינני יכולה לאחר אפילו רגע. הגענו ללוביאנקה והוא ציווה למונית להמתין. הפריע לו מאוד שאני שוב ממחרת. הוא התרגז ואמר: "שוב התיאטרון הזה! אני שונא אותו, השליכי אותו לעזאזל! אני לא יכול יותר ככה, לא אתן לך ללכת לחזרה, ובכלל, לא אתן לך לצאת מחדר זה!"



מאיאקובסקי, שקלובסקי ורזניקו בחצר בית מס. 15 בסימטת גנדריקוב, עכשיו סימטת מאיאקובסקי, 1926

הוא סגר את הדלת והכניס את המפתח לכיסו. היה נרגש כל־כך עד שלא שם לב שלא הסיר את מעילו ואת כובעו. ישבתי על הספה, והוא ישב על הרצפה לידי וככה. הסרתי ממנו את המעיל והכובע, ליטפתי אותו על ראשו, השתדלתי בדרכים שונות להרגיעו. נשמעה דפיקה על הדלת. היה זה מוכר הספרים שהביא לו את כל כתבי לנין. כשראה באיזה רגע הגיע, דחף את הספרים למקום כלשהו וברח. ולדימיר ולדימירוביץ' התהלך בחדר בצעדים מהירים. כמעט רץ. דרש שמרגע זה אשאר עמו כאן בחדר, ללא מתן שום הסברים לִיאֲנִשִין. שטות היא לחכות לדירה, אמר. עלי להשליך את התיאטרון מייד. איני צריכה ללכת היום לחזרה. הוא בעצמו ייכנס לתיאטרון ויאמר שאני לא אבוא עוד. התיאטרון לא ימות בלעדי. לִיאֲנִשִין הוא יסביר בעצמו ולי לא ירשה עוד להתראות עמו. הנה עכשיו יסגור אותי בחדר זה ובעצמו יסע לתיאטרון, אחר־כך יקנה את כל הנחוץ כדי לחיות כאן. יהיה לי כל מה שהיה לי בבית. אינני צריכה לפחד מעזיבת התיאטרון. כל חיי, החל בצדדים הרציניים שלהם וכלה בקיפול הגרב יהיו בשבילי אוכייקט לתשומת־לב בלתי פוסקת. שלא אבהל מהפרשי הגיל. הוא הרי יכול להיות צעיר, עליז. הוא מבין: מה שקרה אתמול היה גועל־נפש. אך זה לעולם לא יחזור. אתמול שנינו נהגנו בטיפשות, בחוסר טעם, בצורה לא ראוייה. אתמול היה גס, מעורר גועל, אך היום יהיה שונה, כאילו הקפיא את עצמו. לא נזכיר עוד את יום אתמול. כאילו דבר לא קרה. הוא כבר השמיד את הדפים של פנקס הרשימות שלו, המלאים עלבונות הדדיים, שכתבנו אתמול.

עניתי שאני אוהבת אותו, שאהיה עמו, אבל שאינני יכולה עכשיו להישאר אתו. אינני יכולה לעזוב את יאנשין מבלי לומר לו מלה. אני אוהבת ומכבדת

אותו רגע לא הבנתי למה התכוון, ועל שאלתו עניתי: "אלוהים, ולדימיר ולדימירוביץ', אינני מכינה על מה אתה מדבר! תזכיר אותי במקום שתרצה!..."

אחרי ההצגה נפגשנו אצלו. הוא התכוון כנראה לשיחה עמי. אפילו הכין תכנית לשיחה זו.

אחר־כך התרכנו שנינו. הוא היה חביב מאוד. ביקשתי ממנו שלא ידאג בגללי. אמרתי שאהיה אשתו. אותה שעה החלטתי כך סופית. אבל אני צריכה, אמרתי, לחשוב מהי הדרך הטובה ביותר להיפרד מבעלי. ביקשתי ממנו להבטיח לי שייבקר אצל רופא, משום שהרגיש לא טוב ונראה בלתי־אחראי למעשיו. ביקשתי שישע לפחות ליומיים למקום כלשהו, לבית־הבראה. אני זוכרת שסימנתי יומיים אלה בפנקס הרשימות שלו. ה־13 וה־14 באפריל.

הוא הסכים ולא הסכים. היה מאוד עדין. אפילו עלי. מכונית הגיעה כדי לקחת אותי ולהביאו לגנדריקוב. אני נסעתי הביתה לאכול. הוא הסיע אותי. בדרך שיחקנו משחק אנגלי שהוא לימדני: על הראשון שישגיח באדם מזוקן לצעוק "זֶקֶן!". ראייתי את גבו של לֶב אלקסנדרוביץ' גְרִינְקְרוֹג הנכנס בשער ביתו, ואמרתי, "הנה הולך לֶב". ולדימיר ולדימירוביץ' התחיל להתוכח עמי. אמרתי — "בסדר, אם זה אינו לֶב, אתה מתחייב לנוח גם ממני ב־13 וב־14". הוא הסכים. עצרנו את המכונית ורצנו כמו משוגעים אחרי לֶב. הסתבר שאכן היה זה הוא. לֶב אלקסנדרוביץ' לא הבין את התרגשותנו.

כפתח ביתי אמר ולדימיר ולדימירוביץ': בסדר, אתן לך את דיברתי שאנוח ושלא אראה אותך יומיים. אבל לטלפן אליך מותר? "כרצונך", עניתי, "מוטב שלא..."

בערב הייתי בביתי. הוא טלפן. שוחחנו שיחה ארוכה וטובה מאוד, הוא אמר שהוא כותב, שיש לו מצב־רוח טוב, שהוא מבין עתה שבדברים רבים לא צדק, ואפילו שעדיף, באמת שננוח זה מזו יומיים...

ב־13 באפריל לא התראינו. הוא טלפן בשעת הצהריים והציע שניסע לבייג. אמרתי שאסע לבייג עם יאנשין ועם הזוג מְחָטוֹבְצִי, מפני שכבר נדברנו לנסוע, וממנו אני מבקשת, בהתאם למוסכם, לא לראות אותי ולא לבוא. הוא שאל מה אעשה בערב. אמרתי לו שהזמינו אותי לבוא אל קטאיב, אך לא אלך, ושעדיין לא יודעין מה אעשה.

בכל־זאת נסעתי בערב יחד עם יאנשין לקטאיב. ולדימיר ולדימירוביץ' כבר היה שם. חיזור מאוד ושיכור. משראה אותי אמר, "הייתי בטוח שתהיי כאן". כעסתי עליו כי בא לעקוב אחרי. תחילה ישבנו ליד השולחן קרובים זה לזו, וכל העת ניסינו להסביר דברים אחד לשני. המצב היה טיפשי, כי ההסברים שלנו עוררו סקרנות רבה בין הנוכחים, והיה קהל רב למדי. אני זוכרת את קטאיב, את אשתו, את יורה אולש, את ליבאנוב¹⁰.

התחלנו לכתוב, במקום לדבר, בפנקס הרשימות של ולדימיר ולדימירוביץ'. עלבונות רבים רשמנו, העלבנו מאוד זה את זה, עלבונות טיפשיים, מרגיזים, וללא צורך.

אחר־כך הלך לו לחדר אחר, ישב לשולחן והמשיך לשתות שמפניה. הלכתי אחריו, ישבתי על כיסא לידו. הוא אמר, "סלקי את רגלייך המטונפות", אמר שעכשיו מייד, בנוכחות כולם יספר ליאנשין על היחסים בינינו. היה גס מאוד, ניסה להעליב אותי בדרכים שונות. פתאום לא הרגשתי את עצמי מושפלת עוד, לא מגסותו ולא מעלבונותיו. הבנתי שנמצא לפני אדם אומלל, חולה, שעלול בזה הרגע לבצע שטויות נוראות, שעלול לגרום לשערוריה מיותרת, להתנהג בדרך בלתי־ראוייה, ליהפך לצחוק בעיני האנשים שהודמנו לכאן במקרה. כמוכן שפחדתי גם לגבי עצמי. שמא יודיע כפי שאיים על היחסים בינינו.

ואולם אם בראשית הערב כעסתי עליו, התנהגתי כלפיו בגסות, השתדלתי להעליבו, הרי שעכשיו — ככל שהמשיך והטיח בי את העלבונות הבלתי־נסבלים ביותר — כן נעשה לי יקר יותר. הרגשתי פתאום כלפיו כל־כך הרבה ערנה ואהבה. ניסיתי לדבר אל לבו, התחננתי בפניו שיירגע, הייתי רכה כלפיו, חביבה. אך החביבות שלי רק הרגיזה אותו והביאה אותו להשתוללות, לטירוף־דעת.

הוא שלף אקדח, הודיע שמייד יירה בעצמו, וזהיר שיהרוג אותי. הוא כיוון אלי את הקנה. הבנתי שנוכחותי רק מעצבנת אותו יותר. לא רציתי להישאר עוד ונפרדתי. רבים הצטרפו אלי.

כפרוודור התבונן בי פתאום וביקש: "נורוצ'קה, לטפיני על ראשי. אָתְּ הרי טובת־לב מאוד מאוד".

כשעוד ישבנו ליד השולחן, בעת היוכוח בינינו, פלט לפתע — "הו, אלוהים!"

"בלתי אפשרי — אמרתי — העולם התהפך! מאיאקובסקי קורא לאלוהים!"

הביתה הלכנו כרגל. הוא ליווה אותנו. שוב היה קודר והתחיל לאיים, אמר שיספר הכל ליאנשין, מייד יספר. פסענו שנינו אני וְוֹלְדִימִיר ולדימירוביץ'. יאנשין הלך, לדעתי, עם רגינין¹¹. לרגעים פיגרנו אחריהם או רצנו לפניהם. הייתי כמעט במצב היסטרי. מאיאקובסקי פנה כמה פעמים אל יאנשין: "מיכאיל מיכאילוביץ'!", אך על השאלה "מה?" היה משיב: "אחר־כך".

למחרת ב־10.30 צריכה הייתי להופיע במחזה של נמירוביץ'־דאנצ'נקו. היסכמנו בינינו שולדימיר ולדימירוביץ' יבוא לקחת אותי ב־8 בבוקר. והוא אמר בכל־זאת ליאנשין שעליו לשוחח עמו מחר. כך נפרדנו. זה היה כבר



מאיאקובסקי: 1925

את בעלי מבחינה אנושית ואיני יכולה להתנהג אליו כך. ואת התיאטרון לא אעזוב, לעולם לא אוכל לעזוב. האין ולדימיר ולדימירוביץ' בעצמו מבין שאם אעזוב את התיאטרון ואתפטר מן העבודה, תיווצר בחיי ריקנות כזו שבלתי-אפשרי יהיה למלאה? דבר שייצור קשיים מרובים, בראש-ובראשונה לו עצמו. הרי לא אוכל ליהפך לאשת-איש בלבד, אפילו הוא אישיות כמאיאקובסקי. אלכן חייבת אני ללכת לחזרה, ואלך לחזרה. אחר-כך אלך הביתה, אספר ליאנשיץ, ובערב אעבור אליו לתמיד.

ולדימיר ולדימירוביץ' לא הסכים. הוא המשיך להתעקש שהכל יתבצע מייד או שלא צריך שום-דבר. עניתי שוב שאיני יכולה כך, והוא שאל:

"זאת אומרת, שתלכי לחזרה?"

"כן, אלך!"

"ועם יאנשיץ תתראי?"

"כן."

"את, כך! אם כן, לכי-לך, לכי-לך מייד, ברגע זה..."

אמרתי שעדיין מוקדם להגיע לחזרה, שאלך בעוד עשרים דקות.

"לא, לא, לכי עכשיו."

שאלתי: "אראה אותך היום?"

"לא יודע."

"לפחות תטלפן אלי היום בחמש?"

"כן, כן, כן."

הוא התרוצץ בחדר, התקרב לשולחן-הכתיבה. שמעתי רחש ניירות, אך לא ראיתי דבר, כי בגופו הסתיר את השולחן. עכשיו נדמה היה לי שהוא קורע מתוך היומן את התאריך 13 ר-14.

אחר-כך פתח תיבה וסגר אותה בדפיקה ושוב התחיל להתרוצץ בחדר.

אמרתי: "לא תלווה אותי אפילו?"

הוא התקרב אלי, נישק אותי ואמר בקול רגוע מאוד, מלטף:

"לא, ילדה, לכי לבדך... אל תדאגי לי..."

חיך והוסיף:

"אטלפן. יש לך כסף למונית?"

"אין לי."

הוא נתן לי עשרים רובל.

"אז תטלפן?"

"כן, כן."

יצאתי ועברתי מספר צעדים לכיוון הדלת הקדמית. נשמעה ירייה. רגליי התמוטטו. פלטתי צעקה ורצתי בפרוזדור. לא יכולתי להכריח את עצמי להיכנס. אך כנראה נכנסתי לרגע: בחדר עדיין עמד ענן העשן.

ולדימיר ולדימירוביץ' שכב על השטיח בידים פשוטות לצדדים. על חזהו היה כתם דם קטנטן.

אני זוכרת שרצתי אליו וחזרתי ואמרתי ללא הרף:

"מה עשית? מה עשית?"

עיניו היו פקוחות, הוא הביט ישר אלי והשתדל כל העת להרים את ראשו.

נדמה היה שרצה לומר משהו, אך עיניו כבר לא היו חיות. פניו, צווארו, היו אדומים, אדומים יותר מן הרגיל. אחר-כך נפל ראשו והוא התחיל להתוויר בהדרגה.

הגיעו אנשים. מישוהו טילפן, מישוהו אמר לי:

"רוצי לפגוש את האמבולנס."

לא חשכתי על שום דבר, רצתי לחצר, קפצתי על הכבש של האמבולנס שהגיע. שוב עליתי במדרגות. על המדרגות אמר מישוהו:

"מאוחר. מת."



חובת צעקה!!

רבעון להגות ולחיטך

בחודש הקרוב עומד לצאת לאור הגליון הראשון של ח"ץ, כתב-עת 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 איננו בא להיות עוד כתב-עת, תוספת לעשרות כתבי-עת המופיעים בארץ.

בח"ץ יובאו מאמרים ורשימות, מחקרים ופרקי גות, יצירות ספרות ואמנות דברי ספרות וסימפוזיונים, ראיונות ותחקירים, קטעי שיח ובמות-וויכוח, הפתוחים כולם לשאלות הרוחניות 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 משלמים עם אובדן החזון ואפס המעשה, המחפשים דרך, המתלבטים ומתמודדים, המתבקשים לטלטל את כולנו ולהוציאנו משלוותנו המדומה."

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

שם משפחה
כתובת מיקוד
טלפון

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

רצי"ב ציק ע"ס 40 ש"ח לפקודת "המרכז לתרבות ולחינוך"

עבור שנת מינוי 1989

אני מעונין לחתום על הרבעון ח"ץ לשנת 1989.

אנא שלחו אלי לפי הפרטים הבאים:

חתימה _____

עיניים פסיכולוגיים

יהויקים שטיין

הרצאה זו עוסקת בעיניים פסיכולוגיים לצרכי חקירה, דרכיה ותוצאותיה. אך, לפני הכל כמה מלים על עיניים בכלל – גופניים ונפשיים כאחד. אחד הקריטריונים הבדוקים המבדילים משטרים רודניים ממשטרים דמוקרטיים קשור בשאלת השימוש בעיניים לצורך הוצאת הודאות, לצורך שטיפת-מוח או לכל עניין אחר.

עיניו הוא אחד הפשעים היותר מתועבים שהמציא האדם. דבר זה לא מנע מעולם משום גוף שעסק בו לראות אותו כלגיטימי ואפילו לעתים מקודש. האינקוויזיציה הנוצרית היא כמדומני דוגמא מאלפת.

כמכשיר בידי המדינה בוטלו העיניים על-ידי המהפכה הצרפתית. סעיף 303 לחוק דיני עונשין הצרפתי חייב עונש מוות לכל העוסק בעיניים. דבר זה לא הפריע אמנם לצרפתים לעסוק בעיניים בתקופת ההתקוממות האלג'ירית, אלא שכל השמאל הצרפתי התקומם על-כך כאיש אחד והיו לכך השלכות.

אצלנו המצב שונה. אני מעריך שאנשים רבים יסכימו שעינוי הוא דבר חמור אבל... בפרקטיקה הדברים שונים. רוב האוכלוסיה מתעלמת מידעיות המרמזות בכיוון זה המופיעות מידי פעם בעיתונות. הרוב המכריע אינו רוצה לדעת או סבור שלפעמים אין ברירה וצריך לענות כדי למנוע נזק מאנשים חפים מפשע.

זאת למרות שבנוסף לעובדה שעינויים הם בגדר פשע חמור והפרה של זכויות האדם, מלמד הניסיון שהאינפורמציה המתקבלת ממענים עלולה להיות חסרת תועלת או שקרית. ולא פחות חשוב – לעתים מענים אנשים חפים מפשע.

עיניים, בקונטקסט של מאבקים פוליטיים, דוחפים יותר ויותר אנשים לזרועות הצד השני. קמי כמובאה מספרו של הורן: "מלחמה פראית לשלום", אומר: "תכנן שהעיניים הצילו אחדים במחיר הכבוד בחשיפת פצצות מתועבות, אך בה בעת הקימו חמישים טרוריסטים אחרים שפעלו בדרך אחרת ובמקום אחר וגרמו למוות של חפים מפשע רבים עוד יותר".

במאמר ב"הארץ", שכותרתו "אנשי השב"כ, איך אתם ישנים בלילה", מוחה פרופ' יהודה באואר נגד שיטות העינויים של השב"כ. במאמר תשובה מתווכח תא"ל פנחס להב, לשעבר דובר צה"ל עם פרופ' באואר. מתוך דבריו רוויי השנאה לאינטלקטואלים התוחבים את אפם בעיניים לא להם, צדה עיני את המשפט הבא: "פרופ' באואר ישמח בוודאי לשמוע כי עיקר החקירות מתבסס על התמודדות אינטלקטואלית בין חוקרים לנחקרים. כן, עובדה היא כי גם לאנשי השב"כ אינטלקט, נוסף על הנורמות המוסריות והם משתמשים בו." נדמה לי שהמשפט הזה יכול לשמש כמוטו מקברי להרצאה זו.

רבים הם עדיין אנשי בריאות הנפש שאינם רואים קשר ישיר בין פסיכולוגיה למעורבות חברתית. לו היה עלי לנסות ולשכנעם במשפט אחד, הייתי אומר – עיניים פסיכולוגיים כמו גופניים הם מהפגיעות החמורות ביותר בזכויות האדם. הם הורסים את המעונה, את המענה ואת החברה שבשמה מע, והם עושים שימוש לרעה במקצועות שאנו אמונים עליהם.

הייתי מביא כאנלוגיה מקרה בו רופא מזריק חומרים פרמקולוגיים לעציר עפ"י פקודת מפקד

כלא, או חותם על תעודת נתיחה לאחר המוות המטשטשת את חשד הרצחו של עציר, האם לא היו אז הרופאים אלה שאמורים לצאת ראשונים נגד מעשים אלה?

במצב בו מענים אדם פסיכולוגית ובשותפות עם פסיכולוגים, על-מנת להוציא ממנו הודאה, הפסיכולוגים הם אלה שחייבים להיות ראשונים למחות נגד זה ולהדריך את דעת הקהל ביחס לגבול שבין התמודדות אינטלקטואלית בלשונו הפיוטית של תת-אלוף להב, לבין אונס נפשי. הם אלה המחוייבים בתוקף האתיקה המקצועית שלהם ובתוקף אמנות בין-לאומיות להתקומם כנגד התופעה ולנסות בכל הדרכים למענה. זו לדעתי אינה זכות אלא חובה.

הייתי מביא כאנלוגיה מקרה בו חפא מזריק חומרים פרמקולוגיים לעציר עפ"י פקודת מפקד כלא, או חותם על תעודת נתיחה לאחר המוות המטשטשת את חשד הרצחו של עציר, האם לא היו אז הרופאים אמורים לצאת ראשונים נגד מעשים אלה?

עיניים פסיכולוגיים הינם נושא בלתי-פופולרי. לא נראים סימני התלהבות, לפחות לא בארץ, מצד הלוחמים לזכויות האדם לעסוק בו. בנוסף, זהו נושא חסוי במידה רבה. ראשית, משום שגופים העוסקים בעינויים פסיכולוגיים אינם נוטים להכריז על-כך בקולי קולות, ואינם נוהגים להזמין מחקרים לשרות דעת הקהל החופשית. אנשי מקצוע העובדים בשרותם של גופים כאלה הם כמובן האחרונים שיחשפו מעשים מסוג זה. על פעילות השב"כ למשל לא היה ידוע דבר עד שצצו הפרשיות הידועות – אוטובוס 300, נפסו ודרך הניצוץ. לגבי המשטרה ידוע מעט יותר מתוך ערעורים על קבילות הודאות בבית המשפט.

קרוי אחר בתחום חקר העינויים הפסיכולוגיים קשור בעובדה שלעתים קרובות הם משמשים בערבוביה עם עינויים פיזיים ואז קשה להעריך את האפקט שלהם לטווח קצר וארוך.

לא קיימת הגדרה מיוחדת ונפרדת לעינויים פסיכולוגיים, באמנות בין-לאומיות קיימת הגדרה כללית לעינויים בה נכללים גם עינויים פסיכולוגיים. עפ"י אמנת טוקיו עינוי הוא "גרימה מכוונת ושיטתית של סבל גופני או נפשי על-מנת להביא אדם לידי גילוי אינפורמציה, לצורך וידוי או לכל עניין אחר". המטרה הספציפית של עינויים פסיכולוגיים היא הבאתו של אדם לידי פקפוק בעצמו, בערכיו ובשיפוטו, ולערער את שליטתו בפונקציות הנפשיות. הנחקר מובל למצב בו הוא נעשה אדיש להבדל בין אמת לשקר (לעתים אף אינו יכול יותר להבדיל בין אמת לשקר), וכן לתוצאות הודאתו.

מדוע חשוב לדון בעינויים פסיכולוגיים באופן נפרד מעינויים פיזיים? הסיבה האקטואלית לכך אצלנו קשורה בתוצאות ועדת לנדאו. ועדה זו

נתנה כזכור לגיטימציה לשב"כ לחקור בעזרת לחץ פיזי מתון. שרותי הביטחון וגם המשטרה מניחים ככל הנראה שבדעת הקהל, הכוללת שופטים אשר בתוך עמם הם יושבים, שעינויים נפשיים נחשבים לפחות ברוטליים ושניתן ביתר קלות להוכיח שהם נעשים במסגרת פרוצדורת חקירה לגיטימית. קיימת פחות מודעות למשמעותם של עינויים פסיכולוגיים, והראייה – ועדת לנדאו לא התייחסה אליהם כלל. והשב"כ סבור שהיות והוועדה לא איזכרה עינויים אלה, הרי שהם מותרים. ההוכחה לכך ניתנת מתוך משפט דרך הניצוץ. נאמר לעצירים שהכל נעשה במסגרת החוק. "לא נוגעים בהם באצבע קטנה". ועדת לנדאו היוותה איפוא נקודת מפנה מסוכנת כאשר לעינויים נפשיים.

בנקודה זו אביא בפניכם קטע קצר מתוך חקירתה הנגדית של ההגנה בנושא העינויים במשפט "דרך הניצוץ" המשיב הוא איש משטרה בכיר, והדיאלוג מדגים נסיונות לטשטוש קיומם של עינויים כאלה, ומאזכר את ועדת לנדאו:

ש. אתה מכיר תא כזה בפ"ת שהוא אטום כולו, מקום שאסור לקרוא לו צינוק לפי מר חסון. תא אטום ללא חלון, (אני מבקש באמת את בית המשפט לראות את התא הזה) שיש בו איורור רק באמצעות מזגן. מין מקרר גדול. אתה מכיר תא כזה כפ"ת?

ת. לא זכור לי שראיתי אותו, יכול להיות שיש. ש. ואתה יודע שמר X היה ימים רבים בתא הזה? ת. יכול להיות.

ש. אתה לא יודע. ת. לא.

ש. האם אלו שיטות חקירה של השב"כ להכניס אדם למקום כזה שהוא דמוי מקרר, מנותק מכל העולם, גם מעורכי-דין?

ת. לא יודע. ש. שמעת על ועדת לנדאו? ת. כן.

ש. איך תיארו לך אנשי השב"כ מה מותר להם לעשות לפי אותן מסקנות? האם ידעת ש-X נמצא במתקן הזה כדי ללחוץ עליו?

ת. ידעתי ש-X נמצא במתקן הזה. נקודה. כדי ללחוץ עליו בכיורור, לא.

הספרות המקצועית עוזרת לנו רק במעט כאשר להבנת האפקט של עינויים פסיכולוגיים לצרכי חקירה. רוב החומר קשור לתקופות כליאה ממושכות במחנות-עבודה, במחנות-ריכוז ובמאסר ממושך. לענייננו חשוב יותר האפקט לטווח הקצר. עפ"י Wolf המטרות, האמצעים והשיטה של חקירות פסיכולוגיות זהות בבסיסן פחות או יותר בכל מקום בעולם בו משתמשים בהם. כחלקם הם ידועים מאות בשנים ואולם במאה הזאת קיבלו את בסיסם והסברם המדעי.

מקובל בעולם המדעי שלכל אדם נקודת-שבירה שלו, שהיא פונקציה של צורה, עוצמה ומשך העינויים וכן של אישיותו ומצבו הנפשי של האדם בתחילתם (J. Miller). ועדה מייצעת לעניין השבוים האמריקנים החוזרים מקוריאה (פסיכיאטרים, פסיכולוגים ורופאים) קיבלה זאת ועל סמך קביעתם לא הוכאו לדין שבויים שעברו על תקנות הצבא בימי שביים בעיקר בעניין מסירת אינפורמציה כאשר הוכח כי עונו פיזית או נפשית. הפסיכולוגית מוכרת בספרות כ-*DDD*, דהיינו *Debility, Dependency, Dread* – מבוסס על הרעבה למחצה, עייפות קיצונית, מחלה, כולם או מקצתם – על מנת להוריד את רמת ההתנגדות.

ד"ר יהויקים שטיין – פסיכואנליטיקאי. עוסק בהקשרים שבין התיאוריה הפסיכואנליטית לבין מצבים חברתיים-פוליטיים.

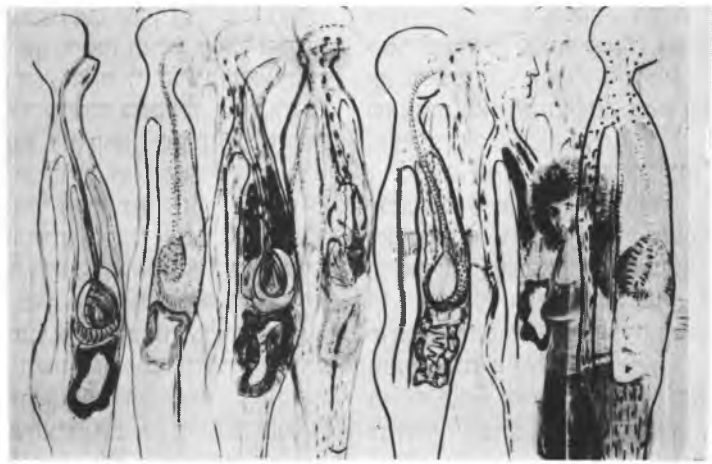
החקירה היתה כבידוד מוחלט פרט למגעה עם החוקרים. החקירות היו אדיבות למדי, לא השתמשו נגדה בעלבונות, בפגיעות גופניות או באיומים כלשהם. נאמר לה בצורה עניינית שהיא אינטליגנטית דיה כדי להבין שאפשר להחזיק אותה במעצר מסוג זה לאורך ימים. החוקרים הבהירו לה שיש להם את כל הסבלנות והזמן שבעולם על-מנת לחכות להודאתה בכתב. היא נחקרה בשעות היום והלילה והיתה בחוסר שינה מתמיד. עוד לפני תום השבוע הראשון למעצרה התחילה לסבול מהלוציניציות ראייה. יומיים לאחר מכן הוחשה לביה"ח בגלל עליה בלחץ-דמה. בחדר השירותים היה ראי והיא התכוננה בו וחשבה שיש בחדר אשה נוספת. היא לא הכירה את עצמה בראי. לאחר פחות מיום הוחזרה למעצר. הרגישה שהיא מאבדת כוחות במהירות, איבדה הרבה ממשקלה וחששה לאבד לחלוטין את שפיות דעתה. היא החליטה לחתום על ההודאה כל-עוד תהיה בשליטה עצמית, כלשהי. היתה מודעת לכך שתוך זמן קצר לא תדע עוד על מה היא חותמת. ומדובר כאן באישה בעלת אישיות חזקה, בעלת רצון והכרה עצמית. כל זה לא מנע את שבירתה תוך פחות משבועיים עד סוף הפסיכוזזה. אי-הכרת עצמה בראי לא היתה תוצאה בלעדית של השינויים הגופניים הדרסטיים שחלו בה תוך זמן קצר, אלא הפרעה פרספטיבית הקשורה לקשר הפנימי שלה אל עצמה.

מקרה זה מדגים באיזו מהירות ניתן להביא אדם מאוזן, בעל הכרה, רצון ומולטיכיציה לנקודת שבירה תוך שימוש באמצעים פשוטים ובלתי מתוחכמים כחסך חושי וחסך שינה.

ובמקרים שלנו, כאן, מדובר באנשים שעברו על-פי עדותם עינויים פסיכולוגיים חמורים לאין-ערוך מאשר במקרה זה, שכן, כפי שנראה להלן, החסך החושי וחסך השינה לא היו אלא היסוד שעליו נבנה תהליך החקירה ששילב הרבה מאד אלמנטים נוספים באינטנסיביות רבה ולא מרפה:

- השפלה לשם הורדת הערך העצמי. ההשפלה יכולה להיות מינית, גופנית או נפשית.
- דיסאינפורמציה לשם יצירת בלבול קוגניטיבי ואפקטיבי.
- הבאת אדם לידי קונפליקטים כאשר כל פיתרון מחזק את יצירתם של רגשות-אשם וחרדה בלתי נסבלת.
- יצירת תחושת נבגדות מצד העולם החיצוני על מנת לגרום לחוסר תקווה ולהחלשת ההתנגדות.
- תלות רגשית בחוקרים היוצרת את הצורך להפסיק את דעתם. הקונפליקט בין האיבה לחוקר, לבין הצורך בקשר אנושי, במצב של בידוד טוטאלי יוצרת בלבול רגשי, האשמה עצמית וירידה בערך העצמי.
- הפעלת איומים פסיכולוגיים של פגיעה פיזית או נפשית או מאסר של אנשים קרובים תוך הטלת האחריות על הנחקר.
- שימוש בפיתויים.
- שימוש במידע אינטימי אמיתי או מדומה על מנת להשפיל, כאמצעי סחיטה, ולשם יצירת תחושה של שליטה מוחלטת של החוקר.
- איום בשימוש בכוח פיזי שהוא לעתים גרוע משימוש בכוח פיזי לכשעצמו.

להלן חלק מתיאורה של אחת העצירות:
תנאי מעצר: לקיחת חפצים אישיים, כולל שעון, לינה עם שמירה אחת. חדר "אורווה", בלי מים, כמעט ללא אור יום. חשמל בהפסקות. היו ימים שלא היה חשמל כלל ובאחרים היה חשמל גם בלילה. הרעבה כל הזמן בגלל אוכל בלתי-איכיל. ירידה במשקל של 8 ק"ג במשך 8 ימים. בידוד מוחלט מן הסביבה. חקירה יומם ולילה. ההודאות ניגבו לפנות בוקר.
 שיטת החקירה על-פי מה שספרה לי היתה



רונה שיר: "תושבים זמניים 1982 - 1983 צבע זכוכית על צלולור"

הלוציניציות מצביעות על חוסר היכולת להבחין בין דמיון למציאות. ההפרעה באוריינטציה בזמן תורמת גם היא לשיבוש משמעותי של ההבחנה בין דמיון למציאות. בגלל הקושי בבדיקת המציאות במצב של חוסר כהיזון חוזר, נוצרים בקלות פחדים פרנואידיים. סביבה מונוטונית, איזולציה חברתית וחסך מוטורי, מורידים את יכולת השימוש בתהליכי חשיבה לוגיים וגורמים - למי יותר ולמי פחות - לנסיגה אל תהליכי חשיבה ראשוניים עד-כדי שימוש כמעט בלעדי בהם.

הניסיונות בחסך חושי וכן הידע הקליני על אנשים שעברו חסך מסוג זה כחלק מעינויים, מצביעים על-כך שהסימפטומים הנוצרים עקב-כך דומים במידה רבה לסימפטומים האופייניים לפסיכוזזה. ברור כי במצב זה אין אדם יכול להבחין בין אמת לשקר.

כאשר אדם מתקשה להיעזר בהיגונו, בזכרונו ובניסיון המצטבר שלו, הוא נתון יותר להשפעות מבחוץ עד-כדי תגובות אוטומטיות והיקוי לא מבוקר שאינו ניתן לשליטה.

מסקנות ביניים: די בשימוש בטכניקה של חסך חושי, אף ללא שום תוספות, על-מנת להביא אדם, תוך ימים או שבועות, למצב בו אין הוא מסוגל לקבל אחריות להחלטותיו.

חסך שינה (Sensory Deprivation). בניסיונות מבוקרים של חסך שינה לאורך 200 שעות נתגלו תופעות של הפרעה חמורה ביכולת הלמידה, הריכוז, הזכירה והאבחנה, נטייה לחשד יתר, אימפולסיביות ומחשבות-שווא. במרבית המקרים גורם חסך שינה אצל אנשים נורמליים לטשטוש במצב ההכרה וכתוצאה מכך לירידה ברמת הביצועים הקוגניטיביים כגון מהירות תגובה, זיכרון וכד'. ישנו ויכוח בין החוקרים השונים באיזו מידה אפשרי וסביר שתתפתח אצל אנשים נורמליים פסיכוזזה בעקבות חסך בשינה. אלא כשמדובר בנושא שלנו מתווספים לתמונה עוד גורמים כמו תחושת החרדה. כלומר יש לצפות במקרים שלנו להפרעות קשות גם אצל אנשים נורמליים אף שמדובר בהפרעות הפיכות שאינן משאירות סימנים לטווח רחוק.

בדרך כלל משתמשים בחסך שינה ובחסך חושי בקומבינציה היוצרת אפקט מצטבר על תשתית הצירוף הזה, כפי שנאמר כבר, בונים החוקרים טכניקות חקירה שמטרתן לשבור את אישיותו ואת יכולת שיפוטו של הנחקר.

עדות מעניינת בנושא זה נמסרה לי באקראי על-ידי אורחית דרום-אפריקה לשעבר, שהיא כיום תושבת הארץ ובעלת פספורט פליטים בריטי. מדובר באשה בת 62 אשר היתה פעילה פוליטית בדרום-אפריקה. לפני מספר שנים הוכנסה למעצר על-פי חוקי החרום לאחר שנחשדה בהסתרת שני שחורים אותם חיפשה המשטרה. היא נכלאה בתא חשוך כעל צהר קטן, קירות צבועים באפור ומזורן. נלקחו ממנה כל חפציה האישיים כולל שעון והיא לא יכולה היתה להבחין בין יום ללילה. כל עת

Dependency - יצירת מצב ואווירה בהם רגיש הנחקר תלוי לחלוטין בחוקרו לכל עניין וצורך. הניסיון מראה שלמרות השנאה והאיבה המתפתחים מצד הנחקר כלפי שוביו, מתפתחת נטייה לספק את דרישותיהם על מנת לזכות בתשומת-לב ולעתים בחיבה על-מנת להתמודד עם הבדידות והפחד. מכאן גם הנטייה להתחיל לדבר. Dread - הפחד ממות, מחלות, עינויים, עונש. החשש לא לחזור הביתה, פחד מבדידות.

השימוש ב-DDD נעשה בכולו או בחלק ממרכיביו. הטכניקה הבסיסית בה משתמשים במקומות שונים בעולם (סין, בריה"מ, דרום אפריקה ועוד) מבוססת על הצירוף של חסך חושי (Sensory Deprivation) וחסך שינה (Deprivation Sleep). על בסיס האפקט שצירוף זה יוצר בנפשו של הנחקר, בונים טכניקות נוספות שונות, עליהן נעמוד בהמשך.

חסך חושי הוא מצב בו נמנעים מאדם גירויים חיצוניים. המצב הקלאסי הוא כאשר אדם מוכנס לחדר (בר"כ קטן וחשוך) כשהוא מבודד בד"כ מהקולות שבחוץ, ונמנעים ממנו קשרים כלשהם עם העולם החיצוני פרט לחוקריו. כמו-כן נלקחים ממנו כל חפציו האישיים כולל השעון (על מנת למנוע אוריינטציה בזמן). קיימות כמובן ווריאציות שונות על נושא זה. הגבלה בתנועה (Motor Deprivation) מחזקת את התגובה של החסך הרגשי (פעולות אקומולציה). במשך השנים נעשו ניסיונות מבוקרים על מנת לבדוק את התגובות הרגשיות והפיזיות לחסך חושי.

לדוגמא, נסיונו של Lilly: מכניסים אדם ערום לתוך מיכל כשהוא במצב של חוסר תנועה ועיניו ואוזניו אטומות. תוך שעות מופיעות הלוציניציות. לילי נמנע מלהמשיך בניסוי מעבר לזמן הנקוב מחשש להתפתחות תופעות בלתי-הפיכות. או ניסיונו של Bexton et al. מאוניברסיטת Mac Gill: אשר הכניס סטודנטים למשך 18 שעות לחדר אטום לקולות. התפתחו אצלם סימפטומים של הפרעות בתחושה (Perception), הלוציניציות, הפרעות בריכוז, תחושת בלבול, שינויים באוריינטציה בחלל, לביליות אמוציונלית. בהשוואה לקבוצת-ביקורת הם היו נתונים יותר בשלב זה להשפעת תעמולה. ניסוי מסוג זה בתוספת של חסך מוטורי גורמים לתדירות גבוהה יותר של הלוציניציות. ניסויים רבים אחרים הראו את תדירות הופעתן של הלוציניציות, הפרעות בתחושת הזמן ושינויים פרספטואליים מוטוריים שונים לאחר חשיפה לחסך חושי. מניעת אוריינטציה בזמן היא מרכזית באיבוד מהיר של השליטה במצב. חסך חושי או גירויים חושיים מונוטוניים גורמים להפרעה ביכולת החשיבה והלמידה. פונקציות האגו זקוקות להיזון חוזר על-מנת לשמור על תיפקודן. ללא גירויים מבחוץ הן מתנוונות. על-מנת לאזן, ולו כמעט, את החסך בגירויים חיצוניים, "מייצר" האדם גירויים חלופיים מבפנים. זה ההסבר לתופעת הלוציניציות בחלק ממקרים אלה,

מאסיבית ורב-כיוונית דיברו אתה על התאבדות בעלה ועל החבר שנהרג בצבא. סיפרו לה שחבריה העצורים נמצאים במצב פיזי קשה. איימו שיעצרו חברה ששמרה על ילדיה. איימו שאם לא תודה יאשימו את החבר שלה כמעשי חבלה. ידאגו שבנותיה יחשבו שאימם בוגדת. איימו עליה שיפרסמו דברים אינטימיים על ילדיה. שילכו לביה"ס לדבר עם הבנות.

מההתחלה יצרו אצלה הרגשה שאין צד בחייה שאינו מוכר להם, שהיא מבודדת באופן מוחלט מן העולם ושכית המשפט אינו רלוונטי במקרה שלה ואינו יכול לעזור לה.

נקטו לגביה בעלבונות מיניים כמו — "זונה של ערבים". לעתים השתמשו בחנופה כמו החוקר "מייק" שהכיר אותה כביכול מהנח"ל. ושאמר לה שהיא כל-כך נחמדה וקצת אח"כ/ — "את מגעילה אותי". איים ללחוץ אותה אל הקיר ומייד אח"כ — את מלכלכת את הקיר. מתן "עצות משפטיות" כמו: שתיקה עלולה להזיק לך. אחרי שחזרה בה מהודאתה הראשונה הציעו לה להתאבד כמו בעלה וכמו חבר ערבי שהתאבד ככלא כיוון שהחזיקו אותו בבידוד. אמרו לה שתישארו בבידוד 20 שנה. הציעו לה 3,000 דולר כדי להיות "סינדי" שלהם. בשלב מסויים פתחו דלת והראו לה חבר ערבי בחצר עם שק לראשו. היה ברור לה שהוא עונה. בדו"ח השב"כ שכבית המעצר בפ"ת (שעה 15.00

תאריך בלתי-ידוע, מאת אבו שריף) כתוב כדלהלן: "במהלך החקירה שמעה את האיש מספר מרחוק שלא הוכה בחקירה". נדמה לי שדווקא הערה זו מצביעה יותר על-כך שהוכה בחקירה, שאם לא כן לשם מה לציין מה לא קרה, עברתי על הרבה דו"חות של השב"כ בתיק זה ובשום מקום פרט למקרה זה לא מצאתי הערה מסוג זה.

על השעות האחרונות שלפני שכירתה סיפרה האישה שהיתה לה הרגשה שאם לא תודה ישגעו אותה, שהיא אף פעם לא תצא משם יותר. היא פחדה שתוגש תביעת אפוטרופוסות על ילדיה.

בין השיטות בהם השתמשו לגבי נחקרים אחרים יש לציין את האיום באישפוז פסיכיאטרי על-ידי אחד מהמענים שהציג את עצמו כפסיכולוג; איומים בעינויים גופניים של חברים ערביים כמו באותו מקרה בו החוקר אמר: נ. המסכנה. בחורה רגישה. חבל שבגללכם צריך לענות אותה. ניתנה "אינפורמציה משפטית" שאפשר להעביר את הילדים למשפחות אומנות כאשר שני ההורים עצורים, גם אם יש מי שיטפל בהם. במקרה אחד הכריחו עצירה שכבר היתה במצב ירוד מאד להסתכל בראי בעל כורחה. היא לא הכירה את עצמה. צחקו בפניה ואמרו — תראי את החיילת היפה והמטופחת כאן בחדר, ואת אשה בלה. היו איומים שהעצירים יואשמו בהחזקת חומרי חבלה אם לא יודו באשמה. היו השפלות מיניות

מילוליות. זוייפו מכתבי ידידות ואהבה על-מנת לשכנע צדדים שונים לשנות עמדות. אפשר כמובן לשאול — מניין לי שכל הדברים שאמרתי כאן הם נכונים. כמה סיבות לי לאימות הדברים:

1. כל הנאשמים של "דרך הניצוץ" הכירו היכרות קרובה פרשיות עינויים גופניים של ערבים, אולם לא נתקלו קודם בעינויים פסיכולוגיים. כאשר נכלאו שהו במבודד זה מזה והצהרותיהם הן בפני, הן בפני עו"ד ובמקרה אחד בפני העיתונות תואמות לתמונה של עינויים פסיכולוגיים. הם לא טענו שעונו פיזית.

2. היו להם כמה הזדמנויות להגזים בדבריהם, להוסיף דברים, והם נמנעו מלעשות זאת. השתכנעתי שאין הם מנסים להרוויח משהו "מן הצד".

3. מתוך העדויות של שני קציני משטרה בבית המשפט עולה בבירור הניסיון לטשטוש העובדה שמענים כמו במקרה של X מתוכו ציטטתי.

4. מדו"חות השב"כ שהוצגו לביהמ"ש אפשר ללמוד — א) שבניגוד לתקנות, חוקרים בכל שעות היום והלילה ככל שעולה בדעתם ולאורך הרבה שעות ברציפות. ב) שאת ההודאות קיבלו לפנות בוקר.

שלום רצבי

מעבר לגבוליה של תפלה

שְׁאֲנֵי הוֹלֵךְ
 וְחֵי
 עֲקָשָׁיו מִפְּחִית אוֹתִי, וְאֲנִי עוֹמֵד
 קֹטֵן קוֹמָה, תַּחַת שָׁמַיִם
 אוֹ תִקְרָה שְׁמַרְגֵּעַ נַעֲשִׂים גְבוּהִים יוֹתֵר,
 וְרוֹאֶה אֵיךְ אֶתָּה
 מַנִּיחַ אֶת הַעֵינַיִם שֶׁלְךָ
 מֵעֵבֶר לְגְבוּלֵיהָ שֶׁל תְּפִלָּה
 שְׁמַשִּׁיבָה רוּחַ
 וּמַרְדֵּה גֶשֶׁם, אוֹ אֵיךְ
 מִיּוֹם לַיּוֹם
 זְכוּכִית הַחֲלוֹן דְרָכָה אֲנִי מִסְתַּכֵּל
 מִתְמַלְאֵת
 שָׁמַיִם
 כְּשֶׁאֶתָּה פּוֹתַח אוֹתָהּ,
 וְהוֹלֵךְ בְּרַחְבֵי הַחֲדָר
 בְּאֵלוֹ הָיוּ אֵלֶּה מִרְחֻבִים
 שְׁבַחוּךָ

■
 מִן הַסֶּתֶם עֲקָשׁוֹ אֶתָּה רוֹצֶה
 לְהַעֲתִיק אֶת נְשִׁימָתִי
 אוֹלָם הַעֲצִים
 שֶׁאֶתָּה מְכַבֶּה
 עוֹד לִפְנֵי שֶׁהָעֵרֶב יְדַלֵּק אֶת כּוֹכְבָיו
 וְשֶׁאוֹן הַיּוֹם שֶׁבַתוֹכִי
 עוֹד וְעוֹד
 כְּמוֹ תּוֹזֵן אַחֲרִית הַיָּמִים וְהַיּוֹם
 מְגֻלִים פְּנִים
 שֶׁבַתוֹכֵן כְּמוֹ בַתוֹךְ אֶכֶן
 עֲצוּרָה הָאֵשׁ
 שְׁאֲנִי מִתְקַפֵּל בְּתוֹכָהּ, מִחֲלִיף אֶתָּה בְּאֶתְּךָ אַחֲרָת
 אֶתְּךָ מִשְׁנַת גּוֹף וְנַפְשׁ
 בְּאֶתְּךָ שְׁכָמוֹ מִשׁוֹאֶה
 רַק הַהֲרִים, שְׁאֵלֵיהֶם אַחֲרִים
 נוֹשָׂאִים עֵינַיִם,
 יְכוּלִים לַעֲמֹד בְּהַ

■
 מִי בָּאֵשׁ וּמִי בְּמַיִם
 וּלְהַפְרִיד,
 מִבְּחוּץ, בֵּין עֵינָיו
 וּבֵין הָאוֹר

■
 עֲכָשׁוֹ שְׁמַתוֹךְ הַיּוֹם יוֹם, שְׁמַתוֹךְ
 הַמַּעֲשִׂים שְׁעֵשִׂיתִי וְשֶׁלֹּא
 עֵשִׂיתִי, שְׁמַתוֹךְ
 תּוֹכִי, אֶתָּה קוֹרֵא לָהּ
 גַם אֲנִי מִחַפֵּשׂ אוֹתָהּ,

רוֹאֶה שְׁמִשׁוֹת
 מְנַפְצוֹת, עֲרַמַת
 גְּרוֹטָאוֹת

בְּתוֹכָךְ, אוֹלֵי גַם זֶה
 כְּמוֹ כְּתָם שֶׁמִּשְׁחִיר
 בְּדַרְכֵי הַנְּשִׁימָה
 רַק לְרַגֵּעַ,

אֲבָל כְּשֶׁאֲנִי לְכַד
 וְאֶתָּה קוֹרֵא לָהּ
 לֹא נוֹתֵר לִי אֵלֶּה
 בְּיָדֶיךָ תְּזַקּוֹת
 לַעֲשׂוֹת
 אֶת הַפְּנִים לְחוּץ

■
 כָּל כְּפָה שֶׁאֶתָּה מִתְאַמֵּץ
 שׁוֹב וְשׁוֹב אֶתָּה נוֹגֵעַ רַק בְּאֶבְנֵי.
 רוֹאֶה אֵיךְ פְּנִיָּה
 כְּפִנְיָךְ
 תְּרוֹטוֹת
 שְׁתִּי וְעֵרֶב שֶׁל קוֹיִם
 שְׁאֵינָם אוֹמְרִים לְךָ
 דְּבַר, וְאֶתָּה שׁוֹמֵעַ בְּרִב קָשָׁב
 אֶת זְרִימַת הַדָּם מִתּוֹכְךָ
 אֶל תּוֹכְךָ,

תְּמִיד
 בְּמַעֲגָלִים סְגוּרִים
 שֶׁל מַחְשְׁבוֹת
 שֶׁכָּל כְּפָה שֶׁתַּחְפִּץ,
 מְעוֹרֵר בְּהֵן אֶת הָאֶתְּכָה, אוֹ הוֹלֵךְ בְּהֵן כְּמוֹ בְּקַפִּים
 מִמְּקוֹם אֶל מְקוֹם, מְזַמֵּן
 אֶל זְמַן, אֵינֶן פּוֹרְצוֹת אֶל הַמְּקוֹם
 שְׁמַעֲבֵר לְךָ
 וְאֶתָּה חוֹשֵׁב, אֵיךְ רַק הָאֶבֶן
 לְמֵרוֹת הַפֶּל, עוֹד יְכוּלָה
 לַעֲטוֹף אוֹתָךְ

■
 מִסְתַּכֵּל בְּאוֹר שְׁנֵלְכָד בְּעֵינָיו
 מְקַרֵּן מִקְצֵבֶם הַמְּסַחֲרֵר שֶׁל הַמַּעֲשִׂים
 שֶׁכָּבֵר לֹא אֶעֱשֶׂה
 עֲקָשָׁיו
 שְׁאֲנִי עוֹמֵד בְּחוּץ,
 לֵיד פְּתַחוֹ שֶׁל בֵּית
 שֶׁכָּבֵר לֹא אָבּוֹא בוֹ
 וְרוֹאֶה אֶת פְּנִימוֹ, תְּפָצִים
 לֵיד אֲנָשִׁים, אֲנָשִׁים
 לֵיד תְּפָצִים,
 וּבְהַמְשָׁךְ, קֶצֶת-הֶלְאָה
 יְלֵדָה מְאֹד מְכָרָה
 עֲטוּפָה
 עַד מַעַל לְרֹאשָׁהּ,
 אֲנִי מְנַסֶּה לְזַכֵּר

סטן כהן

הבוחנים מבית ומחוץ את החברה הישראלית בשנה האחרונה, תוהים לנוכח חוסר תגובתם הניכר של יהודי ישראל על תוצאות האנליזה. עלייה ברמות האלימות, דיכוי והפרות זכויות האדם – יריות, הכאות, הרג ילדים, ענישה קולקטיבית, גירוש, סגירת בתי-ספר, הריסת בתים, עוצר וכו'; אפילו הטבח בנחלין באפריל 1989 לא הוליד רמה הולמת של זעם, מחאה, אי-הסכמה או התנגדות. קביעת הרמה ה"הולמת" היא, ודאי, שאלה של שיפוט פוליטי; אין לנו אמות מידה אובייקטיביות לקביעת "הרמה המוסרית ההולמת". עם זאת, תהיה ודאי הסכמה כלשהי על כך ש"מחסום פסיכולוגי לשלום", מחסום מעורר תהיות אחד, הוא השקט והפסיכיות היחסיים של אותם מיגזרים באוכלוסייה הישראלית ש"היו צריכים" להבחין בגורם המדאיג שבהתרחשויות. הבעיה ההסברתית שלנו אינה רובו של הציבור הישראלי שתומך (לפי כל הסקרים) בממשלה ו/או שאינו מוצא פסול בדברים הנעשים, או, אפילו, היה רוצה שיינקטו צעדים חריפים עוד יותר נגד הפלשתינים. מושא דיונון כאן הם אותם מגזרים "ליברליים" יותר, נאורים, בחברה הישראלית, אלה הנחשבים פתוחים יותר למסרים של שלום ודו-קיום, אלה שהם "כמונו" בכל היבט והיבט לכד מאחד: אי-הנכונות שלהם ליטול חלק פעיל במצב הפוליטי. הללו יִפְּקְרוּ אצבעותיהם ויִקְבְּלוּ על המצב הנורא – אך לא יותר מזה.

מוסרית שהגורל קָבְּעָה. המדינה נתפסת כדמוקרטית, ליברלית, שוחרת שלום ומחוייבת לשלטון החוק. בני המעמד הבינוני הליברלי הם נושאי של המיתוס הזה המשרת את עצמו, מיתוס המכחיש כי מה שאינו ניתן להצדקה מבחינה מוסרית אכן מתרחש (דברים שקיומם אסור מבחינה מוסרית, לא יכולים להתרחש). הזדהות קבוצה זו עם המִטְלָה של בניית אומה, מעורבותה האישית במערכת הצבאית ואי-יכולתה לבחון מבחוץ את החברה שבה היא חיה, כל אלה מונעים ביטויים ופעולות (כגון סירוב לשרת בשטחים הכבושים) שאפשר לפרשן כ"פוגעות בנאמנות", כ"לא פטריוטיות" או כ"אנטי ציוניות".

(II) עולם הדימויים המשקף את תפישתנו את הערכים, אם אינו גזעני סתם, הרי שאפשר לומר עליו שהוא מאופיין בהתנייה של סירוב עמוק לקבל את עובדת הלאומיות הפלשתינית. ההיסטוריות הנפרדות של הקשר עם ערביי ישראל ואחר-כך עם הפלשתינים מן השטחים הכבושים הותירו משקע של דיעות קדומות הניכר אפילו ביהודי הישראלי ה"ליברלי" ביותר.

(III) מרכיב בני-האדם במרכיב החברות טרודים במה שריצ'ארד פלקס מכנה "עשיית חיים" (השיגרה, המאמץ המושקע מדי יום ביומו בתחזוק עצמי) במנוגד ל"עשיית היסטוריה" (חיפוש פעיל אחר הזדמנות פוליטית לשנות את העולם). ייתכן כי בנוסף לכך יש בחיים בישראל גורמים ספציפיים המונעים כל גישה אקטיביסטית במיוחד אם היא מתפרשת כמאמץ אלטרואיסטי למען אחרים.

(IV) תחושה של חוסר אונים ופאטליזם, ובעקבותיה, נסיגה אל החיים הפרטיים, מתעוררת, אולי, בשל חולשתה האירגונית והפסיכולוגית של תנועת השלום, ובעיקר של שלום עכשיו. התנועה איננה מציעה מסגרת משמעותית מבחינה סמלית או מבחינה רגשית להתנגדות או למחאה. האליטיזם המאפיין את שלום עכשיו אינו מציע אותו סוג של דמוקרטיה מִשְׁתַּפֵּת שעשוי לעודד אנשים "לעשות היסטוריה".

(2) חברתי-מצבי: תיאוריות פסיכולוגיות כאלה שימשו בהכנת-מצבים שונים ומגוונים כמו אפאתיה פוליטית של ההמונים, ההכחשה של סכנה אישית והדחקה של פאתולוגיה לא נעימה במשפחה. מִעֵבָר למנגנונים אוניברסאליים כביכול כאלה, עלינו לחפש את ההקשר החברתי הספציפי של האינדיבידואל והניסיון לרכא אותה. מהם גורמי המצב המידיים המאפשרים לאנשים להתעלם, להכחיש ולדחות את התביעות המוסריות והפוליטיות הנתבעות מהם כיום? מה מונע (או מאפשר) את זיהוי הפלשתינים כקורבנות? מה מונע (או מאפשר) נטילת-אחריות כלשהי למדיניות של ישראל?

(3) היסטורי-פוליטי: מישור שלישי זה הוא המישור החשוב ביותר כי הוא מְתַנֵּה את האחרים. עלינו להביט אחורנית לא רק אל ההקשר המידי כיום, אלא על כל עשרים ושתיים שנות הכיבוש, ועוד אחורה – אל ההיסטוריה של הקונפליקט הישראלי-פלשתיני ואל מהות הציונות עצמה. כיצד מונעים גורמים פוליטיים אלה אפילו מהיהודים הישראליים הליברלים מלהכיר (ולהגיב בפועל) בַּיַדע הקוגניטיבי הזו על כל עוצמתו? ניתן להבחין בכמה גורמים היסטוריים-פוליטיים שונים כאלה.

(I) הניסיון ההיסטורי של היות הַאָדָם יהודי והמיתוסים ההיסטוריים של ציונות הולידו דימוי עצמי דפנסיבי של קורבן נצחי יותר מאשר דימוי של תוקפן בְּפֹחַ. זהו "שְׁרִיףֵן האופי" שלנו. גירסה חילונית של האידאולוגיה הדתית של עם נבחר היא התפיסה שהמדינה היהודית מגלמת עליונות

עולם הדימויים המשקף את תפישתנו את הערכים, אם אינו גזעני סתם, הרי שאפשר לומר עליו שהוא מאופיין בהתנייה של סירוב עמוק לקבל את עובדת הלאומיות הפלשתינית.

מטרת ההרצאה/ הסדנה הזו היא לבדוק את הסיבות לחוסר התגובה האקטיבית הזו – לא רק כתרגיל אינטלקטואלי, אלא כדי להבין איך תוכל תנועת השלום לגבור על מחסומים אלה לגיוס תמיכה פוטנציאלית. לצורך הדיון נוכל להבחין בשלושה מישורים של ניתוח: אוניברסאלי-פסיכולוגי; חברתי-מצבי; היסטורי-פוליטי.

(1) אוניברסאלי-פסיכולוגי: במישור הפסיכולוגי משתמשים דרך שיגרה במונחים "הכחשה" ו"הדחקה" לתאר את מנגנוני ההגנה שבעזרתם מונעים אנשים חרדת מידע מטריד ומדאיג. שפת הפסיכואנליזה תופסת את המנגנונים האלה כמנגנונים של הגנה. התנגדות והדחקה. בפסיכולוגיה קוגניטיבית נחשבים אלה לסכימות תפיסתיות הפועלות כמסננים, והחוסמות – מילולית – מידע שאינו "מתאים". מידע זה יכול גם, בעזרת תהליך של נְטְרוּל הרגישות, להיות מועבר אל תחום השגרתו והנורמלי. וגם כשכבר מכירים במידע, עלולים אנשים לחוש חסרי-אונים ולחפש רציונאליזציות לחוסר המעש שלהם.

פרופ' סנטלי כהן – מרצה לקרימינולוגיה בחוג לקרימינולוגיה ובחוג למשפטים באוניברסיטה העברית בירושלים.

חואקין פאסוס

האינדיאנים הקשישים

הָאָנְשִׁים הַזְּקֵנִים, זְקֵנִים מְאֹד, יוֹשְׁבִים בְּסֻמוֹךְ לְעֵזֵיהֶם, עַל יַד בְּהִמּוֹתֵיהֶם הַשֶּׁקֶטוֹת. הָאָנְשִׁים הַזְּקֵנִים יוֹשְׁבִים עַל יַד הַנְּהָר שֶׁמְתַנְהֵל תְּמִיד בְּאִטִּיּוֹת. לְפָנֵיהֶם הָאֵוִיר עוֹצֵר אֶת הַלִּיכָתוֹ, הָרוּחַ חוֹלֶפֶת וּמְכִיטָה בָּהֶם, נוֹנְעֵת בָּהֶם צְרִינּוֹת כִּדֵי לֹא לְפָרֵק לָהֶם אֶת לְבָבוֹת הָאֶפֶר.

הָאָנְשִׁים הַזְּקֵנִים מוֹצִיאִים אֶת חֲטָאֵיהֶם לְשָׂרָה, זֶה עֲמֵלֵם הִיחִידִי. הֵם מְשַׁחֲרָרִים אוֹתָם בְּמִשְׁךְ הַיּוֹם, עוֹבְרִים אֶת הַיּוֹם בְּשִׁכְתָּהּ, וּבְעֵרֶב יוֹצֵאִים לְלֶכְדֵם בְּפִלְצוֹר כִּדֵי לִישֵׁן עִמָּם בְּחִמְיָהּ.

אינדיאנים קשישים אינם מתים לעולם וחואקין פאסוס (ניקראגואה 1914 – 1947) קולע נוצות צבעוניות לכתר ראשם. הם, האינדיאנים הזקנים, "מוציאים את חטאיהם לשרה", וזוהי אולי מטאפורה על מצבו של המשורר. השיר תורגם על-ידי עודד סברדליק, והוא כשירו "מבראשית" כתב: "בונים בית כדי לשוב הביתה/ אוהבים בו כי צימאון בקרבנו הצופן רעב שמימי/ על ארמה משתוקקת". ובעצם, אין זה משנה אם הארמה היא אינדיאנית או ישראלית, אם הצופן הנצחי הוא רעב שמימי.

האבל הפלסטיני

שאפיק מצלחה

שלב האבלות השני, בו קולט האבל שמושא אבלותו לא ישוב עוד, מאופיין ברגשות כעס ותוקפנות חריפים. הפעם תגעת השחרור הפלסטינית מסמלת, להרגשת, מצב פוסט-הכחשת זה בו התעוררו הפלסטינים מתחושות אין האונים שלהם ותלותם בארצות ערב.

אבל הוא תהליך פסיכולוגי העובר על אנשים נורמליים תוך התנסותם בחווייה של אובדן. מחקרים העוסקים בתהליך זה מצביעים על שלושה שלבים במהלכו: הכחשה, כעס ומחאה. לאחר שלושה שלבי תגובה אלה מגיע האבל בדרך-כלל לקבלה ולהשלמה עם מצבו החדש.

בשלב ההכחשה מסרב האדם להאמין באסון שקרה לו. התייחסותו לידיעה מאופיינת ב"לא ייתכן שזה קרה", ב"זאת לא אמת" וכד'. הכחשה ודחייה מסוג זה איפיינו גם את תגובותיהם של הפלסטינים אחרי 1948. תגובה זו חוזקה על-ידי תקוותם ואמונתם שבמהירות יוכלו לחזור לכפריהם ולבתיהם. שזה עניין של ימים. כך האמינו רבים מהם במשך שנים ארוכות, וזה בהתאמה גמורה לשלב האבלות המקביל אצל הפרט, בעיקר במקרים בהם קורה האסון במפתיע. מה-עוד שאת אמונת-תקווה זו חיזק כל העולם הערבי בתמיכתו. וכשאדם או חברה נמצאים במצב של הלם, הם נוטים לפתח תלות עמוקה בחיזוקים מסוג זה.

מלחמת 1967 ותבוסת הצבאות הערביים בה, הביאה, לדעת, שלב זה של הכחשה לידי סיום. שלב האבלות השני, בו קולט האבל שמושא אבלותו לא ישוב עוד, מאופיין ברגשות כעס ותוקפנות חריפים. הופעת תנועת-השחרור הפלסטינית מסמלת, להרגשת, מצב פוסט-הכחשת זה בו התעוררו הפלסטינים מתחושות אין-האונים שלהם ותלותם בארצות ערב. הכעס והמחאה שבוטאו על-ידי תנועת השחרור הופנו לא רק לכיוון הישראלים אלא כלפי העולם כולו, ולא רק באמצעות פעולות תוקפניות כמו חטיפת מטוסים ופיצוץ, אלא גם בדרכים מעודנות יותר של שירי ברכה למלחמה ולכלי נשקה.

שלב האבלות הסופי מאופיין בהכרה במציאות החדשה. בניגוד לכעס הקודם מתגדר שלב זה בחשיבה רציונאלית הלוקחת בחשבון את כל היבטיה של מציאות זו. במונחים פסיכו-דינמיים ניתן לתאר את תקופת הכעס כמונחת על-ידי ה"איד" ואת השלב האחרון, כנשלט על-ידי ה"אגו". התנועה הפלסטינית הגיעה, לדעת, לשלב אחרון זה של אבלות בסוף שנות ה-70 והיא ממשיכה להתקדם בו עד עצם הימים האלה. אני מניח שיהיו אנשים שלא יסכימו אתי בנקודה זו, אולם עפ"י ראייתי שלי נמצאים הפלסטינים היום במצב קליטה וקבלה של רעיון הדו-קיום עם ישראל, בתנאים מסויימים כמובן. המסר של היום הוא שהאינתיפדה הנה אמצעי לקידום ההסדר הסופי אליו יגיעו, בסופו-של-דבר, באמצעות משא-ומתן. וזו בהחלט גישה ערכית שונה מקודמתה אשר איפיינה את השנים שלפני מלחמת 1967.

אלא שהכרה במציאות החדשה שלאחר חוויית אובדן, אינה מונעת בהכרח חלומות על מהות החיים שלפני הטראומה. כעובדי בריאות הנפש אנו מודעים לכך שלעיתים קרובות מודרכים על-ידינו מטופלים הנמצאים במצבי אבלות, לקראת ריענון

יתור על החלום בדבר החייאת המת, למרות שבכל שאר היבטי האבלות ישנו תהליך של התאמה למציאות החדשה, כאמור, ועם-זאת עלינו לזכור שישנם תהליכים פתולוגיים של אבלות, בהם נשאר האדם "תקוע" בשלב ההכחשה או הכעס, ואינו מסוגל להגיע לשלב הרציונאלי הסופי.

על-מנת שלא "להיתקע" במצב דומה, זקוקים הפלסטינים, לדעתי, לעידוד, גם מישראל וגם מקהילת הלאומים הבינלאומית.

באשר לאורכה של תקופת האבלות, דומני שלא ניתן היה לצפות לקצרה יותר, בהתייחס לטיב האובדן ולעומק הצער.

איך-שלא-יהיה הגיעו הפלסטינים משני צידי של הקו הירוק לשלב האחרון בתהליך האבלות שלהם, והם מוכנים כעת, עפ"י הבנתי, למשא-ומתן. מוכנים לקבלת המציאות. ומצב חדש זה של ויתור על עולם האשליות וההבטחות השקריות מצד אחד, ושל בנייה עצמית סביב מטרות ריאליזיות — מצד שני; עשוי ליצור, להרגשת, הווייה של בריאות נפשית ושל חיים נורמאטיביים לאורך שנים רבות הצפויות בעתידנו המשותף. ■

מחודש של זכרונותיהם הנוגעים למושא אובדנם. כשמדובר בפרט, אנו מתדרכים אותו לא פעם למסגר ולשמור את תמונתו של הנפטר. עפ"י עיקרון זה אין לצפות מהפלסטינים שימחקו לחלוטין ממודעותם את זכר חייהם הקודמים, או שיפסיקו לחוש געגוע לגביהם. "כאב האבדן — טען פרקס — הוא חלק מהחיים, כמו שמחת האהבה". ואכן, קבלת העובדה של המוות והמעבר לשלב האבל האחרון, מבוססים על פשרה, כאשר התשוקה הבלתי-ריאלית להחיות את המת נשארת בנו בצד ראייתנו החדשה המשתנה בכיוון רציונאלי-ריאליסטי.

לגבי התשוקה, ברור שגם היהודים וגם הפלסטינים מעוניינים היו להיות יחידים לעצמם על-פני הארץ הזאת. (מבלי לקחת בחשבון כמה משעמם יהיה קיומם האחד ללא השני), אלא ששניהם חייבים כיום להבחין בין רצון ערטילאי לבין מצב מציאותי (אני, אישית, מתפלל לא פעם על קשייה של התנועה הפלסטינית לבטל בתוכה את קולם של אלה המשתוקקים עדיין לרכוש מחדש בעלות על הארץ כולה. ייתכן שניתן לפרש זאת כקושי בור-

שלמה ויתקין

כמדי בוקר

כמדי בוקר
הרחק מעבר לעצמם
בשטח המת
צונחת עורב מיצר
נרמית פרוצת יזיזים
לא מצטמצמת

זמן כחל שבירי
כוסס צפור נפשם
ומשתהה לתאמו
בעגמומים צלה
המאפיר על פתחה
שפוף מטרח

חרש חיוכה
בצר לה
צר תני פנים לצער
הצפוף כל כך
בעיניה הדרופות
הד קצבת יומה

מעט שנותר לה
מדמיי רוחה
שעורו כעצב
ההופך ביפי המתכופו
ודועף אפוף כרח
השתקפיות שוא

עד בוא הערב
יאבד המראה הנפס

שלמה אבי

ישראלי באמריקה

א.
צירה שלוח בשמור
יום — וקבה נחום
עוינת ברע שוק
שקל צדור בחום,
צולף השום נקש.
כמה ועם עצור
יוצא נרץ לקראתי,
(צנור אותי משבון)
כה נכה סוחר לי.
מכיר שאני נחם
שלבון משפים אשמה
ושפלת, לא ברורה.

ב.
נענן זו ולבון,
בית לחם גם חבובן.
שמות עולם זמן
שוטה, תוסס עברה —
זמן בקצות זמן
מכים פני בקר.
מסער חרשות בקר
שחררת סמורים,
חוף אדמה נודם
בשחור שחם הסלע;
לא תולכני שולל
לבן כורך הפל!

10.4.88
מתוך "עור חורף", ספר כמחברים

זה לא סוד.



בשפת הבלדרות המקצועית מחלקים את היעדים ל"יעדים ראשיים" ו"יעדים משניים". "יעדים משניים" - מחויבים בתוספת מחיר. השילוב בין "אייר ברינקס" ו"פדרל אקספרס" נותן לך את מספר היעדים הראשיים הגדול ביותר בעולם.

מספר 1 - למסירה באחריות

תוך 48 שעות ממסירת המשלוח ליעדו בחו"ל, נתקשר אליך עם אשר המסירה (מי חתם עבור המשלוח, באיזה תאריך ובאיזו שעה). כל זה כמובן ללא תוספת תשלום. ובכך, שוב "אייר ברינקס" מוכיח את עצמו כשרות מס' 1.

ברינקס - משרד ראשי:
רח' קיבוץ גלויות 47, ת"א.
טל. 03-812226, 03-827512
פקס: 03-810137.
סניף חיפה: טל. 04-727393.

שם המשחק - אמיווח

"ברינקס" ואמינות הולכים יד ביד. המוניטין של הרשת הבינלאומית של "ברינקס" מבוסס על הטיפול האמין בחפצים רגישים וסודיים. כשהמשלוח שלך יצא באמצעות "אייר ברינקס" אתה יודע שאתה יכול להיות שקט, המסירה תתבצע בצורה היעילה והבטוחה ביותר.

מסביב לעולם - במהירות

"אייר ברינקס" פועל בשיתוף פעולה עם "פדרל אקספרס", ענק הבלדרות הבינלאומי.

אייר ברינקס - מכל מקום - לכל מקום - ובכל זמן

"אייר ברינקס" הוא שרות הבלדרות הבינלאומי של "ברינקס" ישראל. שרות זה מדלת לדלת עוסק במסירת משלוחים בכל מקום בעולם במהירות, באמינות ובביטחון. לבקשתך "אייר ברינקס" יטפל בכל מה שתרצה לשלוח. כגון: מסמכים, דיסקטים, חלקי חילוף, דוגמאות ייצור ועוד.

חנאים מיוחדים
מותאמים לכל לקוח.

הנחות גדולות
למשלוחים מעל ל-5 ק"ג.

אייר ברינקס

בלדרות בינלאומית



מתוך פרק I – DIAPSALMATA (סלה)

לעצמו – AD IPSUM

מדנית: מרים איתן

עתיד להפיע בהצאת מאגנס. בעריכתו המדעית של ד"ר יעקב אלוזוב.

מה הוא משורר? אדם אומלל המצפין בלבו ייסורים, אך שפתיו בנויות כך שהבכי והאנחות העוברים דרכן, נשמעים כמוסיקה ערבה. גורלו הוא כגורל אותם אומללים שהכניס פְּלִיִּים¹ העריץ לתוך שור (מכרונזה) וצלה על אש קטנה. בתחילה לא הגיעו זעקות הקרבנות לאוזני העריץ ולכן לא הכניסו אימה בליבו. כאשר הגיעו לבסוף לאוזניו, נשמעו כמוסיקה ערבה.

והנה מתקבצים אנשים סביב המשורר ומפצירים בו: "שיר עבורנו שנית". למה הדבר דומה? – כאילו אמרו לו: הלוואי ויתקפו את נשמתך ייסורים חדשים, אך תן לשפתך להישאר כמות שהן, מפני שהזעקות יעוררו בנו אימה, אבל המוסיקה. המוסיקה ממש נפלאה.

והמבקרים מתקרבים ואומרים: "זה עשוי נכון – בדיוק כפי שצריך, על-פי כל כללי האסתטיקה".

מסתבר שהמבקר דומה למשורר כמו שערה לְרֵעוּתָהּ; אך למבקר חסרים הייסורים בלבבו והמוסיקה על שפתיו.

ראה, לכן אני מעדיף להיות רועה חזירים כְּאִי אַמְגֵר² ומובן על-ידי חזירים, מאשר ממשורר בלתי מובן על-ידי אנשים.

השאלה הראשונה והתמציתית שנשאל התינוק בראשית חינוכו היא: מה אתה רוצה, ילד? והתשובה תהיה "דה – דה".

עם הרהורים מעין אלה מתחילים החיים, ועדיין, ישנם כאלה, השוללים את החטא הקדמון.

ולמי צריך הילד להודות על המכות הראשונות, אם לא להוריו? אני מעדיף לשוחח עם ילדים משום שאצלם יש עדיין תקווה שיהפכו ליצורים רציונליים; אך אותם שהפכו לכאלה – ישמור אלוהים.

בני-אדם הם כה אִירְצִיוֹנְלִיִּים. לעולם אין הם משתמשים בחרויות העומדות לרשותם; ולעולם הם דורשים את אותן חרויות שאין להם. יש להם חרות מחשבה והם דורשים את חרות הביטוי.

אינני חפץ בדבר. אינני רוצה לרכב משום שהתירגול הוא אלים מדי. אינני רוצה לטייל משום שההליכה מאמצת מדי. אינני רוצה לשכב מכיוון שבעשותי זאת אצטרך להמשיך לשכב ולזה אין לי חשק, או שאצטרך לקום שנית וגם לזה אין לי חשק. בסיכום: אינני חפץ בדבר.

ישנם חרקים ידועים המתים כרגע ההפרייה וזה במלוא השמחה; רגע העונג העליון מזווג עם המוות.

ידע מעלה, תהילה –
הכל הכל, רעות רוח ומאום,
הם הקנין, הידירות והתשוקה
לשם הדין, הכל הוא לא כלום.

פול פליסון 1693 – 1624

עצה בחקה לספרים:

אפשר לרשום את ההרהורים ברשלנות ולהביא אותם לדפוס. בעת בדיקת ההגהות השונות יעלו בהדרגה רעיונות יפים. לכאן אָזרו אומץ אתם שלא העזתם לפרסם עד כה; אפילו לשגיאות דפוס אין צורך לבוז, וסופר שהופך למבריק באמצעות שגיאות דפוס, יש להכיר בו משום שהפך למבריק בדרך חוקית לחלוטין.

זהו בכלל חוסר השלמות העליון של כל מה שאנושי, הווה אומר שמושא התשוקה מושג כראש ובראשונה דרך היפוכו.

לא אדבר על ריבוי סוגי המזג שכן צריך לספק תעסוקה לפסיכולוגים (במלנכוליה מצוי החוש הקומי הגדול ביותר, המתפרץ הוא לעתים האידילי ביותר, המושחת לעתים המוסרי ביותר והמפקפק – הדתי ביותר), ברצוני להזכיר רק זאת שהישועה נראית לראשונה באמצעות החטא. [עפ"י התרגום האנגלי: אני רוצה רק להזכיר את העובדה שהאושר הנצחי מתואר לראשונה באמצעות החטא].

בנוסף לחוג מכרי הרחב, המלנכוליה היא עדיין אשת סודי האינטימית ביותר. בתוך רקע השמחה, באמצעות העבודה היא קורצת לי, קוראת לי הצידה, אף על פי שלמעשה אינני זו ממקומי.

המלנכוליה שלי היא המאהבת הנאמנה ביותר שהכרתי מימי. מה הפלא, איפוא, שאני מחזיר לה אהבה.

קיים איזה הסבר רכילותי – RAISONNEMENTS PASSION, אשר באינסופיותו מתקיים בו אותו היחס לתוצאה כפי שהשוללות האינסופיות של מלכי מצרים מתייחסות לערך ההיסטורי של מלכותם.

הזיקנה מממשת את חלומות הנעורים: זאת אפשר ללמוד מיונתן סויפט; בנעוריו הוא בנה מקלט לחולי-נפש, ובזיקנתו שכן שם בעצמו.

זה מעורר חרדה, כאשר רואים באיזו יסודיות היפוכונדרית גילו אנגלים מן הדור הקודם את האמביוולנטיות שבצחוק. ד"ר הרטלי, למשל, עשה את האבחנה הבאה: "כאשר מבחינים לראשונה בצחוק אצל התינוק, הרי זו התחלת בכי, המגורה על-ידי כאב, או על-ידי תחושת כאב מודחקת, החוזרת על עצמה בהפסקות קצרות".

(CFR. FLOGEL GESCHICHTE DER COMISCHEN LITTERATUR IB. PAG. 50) מה יקרה אם כל המצוי בעולם הוא כעצם אִי־הבנה? מה אם הצחוק הוא כעצם בכי?

יש הזדמנויות בהן אפשר לחוש תחושה של צער אינסופי כאשר רואים אדם העומד לבדו בעולם. כך ראיתי לפני כמה ימים נערה הולכת לבדה לכנסייה לטקס בת-המצווה שלה.

קורנליוס נפוס מספר על מפקד צבאי שנכלא במבצר ביחד עם כוח פרשים ניכר. הוא ציווה להצליף בסוסים מדי יום ביומו מחשש שהסוסים יפגעו מרוב עמידה במקום. כך אני מבלה את ימי כמנוצח; אך כדי שלא אפגע מרוב ישיבה במקום, אני בוכה עד שאני מתעייף.

אני מדבר על צערי כמו שהאנגלי מדבר על ביתו. צערי הוא מבצרי. יש רבים הרואים בצער חלק ממותרות החיים.

אני מרגיש כמו כלי שחמט כאשר היריב אומר: הכלי הזה לא יוכל לזוז.

"אלאדין"³ הוא מחזה כה מחזק מפני שהוא מבטא העזה גאונית וילדותית של תשוקות יוצאות דופן.

אך מי מאיתנו, כיום מעז לקוות באמת, להשתוקק באמת, או מעז לפנות לטבע ביותר מבקשה ילדותית מנומסת כגון בבקשה, בבקשה או להיפך, כבעס של נשמה אבודה? מדובר כמה מאיתנו, החיים בתחושה שהאדם נברא בצלם אלוהים, דבר כה מדובר בימינו, הם אכן בעלי קול ציווי אמיתי?

האם אין אנו עומדים שם כולנו כמו נוראדין⁴, משתחווים ומתגרדים מפחד לבקש יותר מדי או פחות מדי?

האם אין כל אתגר נפלא וגדול מצטמצם אט אט לכבואה מחליאה של האגו, מהתביעה אל הרחמים העצמיים, דבר שבו אנו מיומנים ומאומנים היטב.

1. נאמר על פלריס, הטימן של אגריגנטוס, שצלה אנשים בתוך פר של ברונזה. הוא הניח אותם בצורה כזו עד שזעקתם נשמעה כמוסיקה. (על-פי ההערה בתרגום האנגלי, סתם העריץ את נקבי השור בקש ולכן נשמעה זעקת האנשים כמוסיקה). מתוך: לוציאן, פלריס I, 11.
2. האי אמגר נמצא ליד קופנהאגן ומחובר אל העיר בגשרים. היום מצויים באי זה שדה התעופה ואוניברסיטת קופנהאגן. בזמנו של קירקגור זה היה אזור כפרי.

אכן, דלתות האושר אינן נפתחות כלפי פנים, כך שאפשר יהיה לפתחן בכוח; הן נפתחות כלפי חוץ, ולכן אין מה לעשות.

נדמה לי שיש לי האומץ לפקפק בכל; אני חושב שיש לי האומץ להילחם בכל; אך אין לי האומץ לדעת דבר; אין לי האומץ לרכוש בעלות על דבר; רוב בני-האדם מתלוננים שהחיים הם כה פרוזאיים, החיים הם לא כמו ברומנים, וזאת במקום שההזדמנויות הן תמיד כה טובות.

אני מתלונן שהחיים אינם דומים לרומן, ברומן יש הורים קשי-לב, צריך להילחם בשדים ובמכשפים, ויש צורך לשחרר נסיכות מכושפות.

מי הם כל האוייבים האלה מחוברים יחדיו, לעומת הדמויות הליליות, החיבורות חסרות הדם והעיקשות שאתן אני נלחם, שלהן אני נותן חיים וממשות?

כמה לא פוריות הן נשמתי ומחשבותי, ובכל זאת טעונות ללא הרף חושניות וצירי-לידה. האמנם נידונה רוחי להישאר כבולת-לשון? האם תמיד אאלץ לגמגם?

אני זקוק לקול חודר כמו עיניו של לינקאוס, לאנחה המפחידה כשל הענקים, להתמדה כמו של קולות הטבע, לכוח הדירה כמו של משב כפור, לרשעות תעתועי חסרי-הלב של ההד. אני זקוק לכל הסולם מן הבס העמוק ביותר אל הסופראנו הנכון ביותר, מותאמים כולם בגוניהם מן הרכות הדתית של הלחש אל האנרגיה הסוחפת של הזעם, לכל אלה אני זקוק כדי לנשום, כדי לבטא את מה שיש ברוחי, כדי להפעיל את מעי חמלתי וכעסי. אך קולי צרוד כמו צריחת השחף, או שהוא נמוג כמו ברכה על שפתי האילמים. ■

3 "אלאדין" — מחזה מאת אדם אולנשלגר, מחזאי ומשורר דני. גדול הרומנטיקנים הדנים (1779 — 1850).
4 נוראדין — דמות נוספת ממחזהו של אולנשלגר.
5 במקור — בלטינית.

סרן קירקגור (1813 — 1855)

אחד מהפילוסופים הגדולים בעולם המערבי. נחשב לאבי האקזיסטנציאליזם הדתי. כתביו הם תערוכת של פיוט וחוכמה. היה איש מאמין ובתורו שכזה נחשב לפרשן המעמיק ביותר של פסיכולוגיית האדם הדתי מאז סט. אוגוסטין. דבר שלא מנע ממנו להיות אחד מהמתנגדים החריפים למיסד הדתי. בין כתביו החשובים: "חיל ורעדה"; "זאת או אחרת"; "שליבים ברכי החיים" ו"יומנים". לעברית תורגמו עד כה: "חיל ורעדה"; "חלק קטן מתוך "זאת או אחרת" כמו-כן תורגמה אסופת קטעים שונים מכתביו בהוצאת "דביר".

21 → ז'אק לז'א דויד

את העיצוב של גיבורי התמונות הקודמות, מצוירי הנער בָּארה, כיאות למיתוס שנוצר סביבו, כדמות אוניברסלית סמלית ולכן גם עירום, ללא כל סימני זהות אישיים.

אבי האמנת המודרנית

ב-27 ביולי 1794 נמנה דויד עם יושבי ה"הר" היעקובינים שנשבעו אמונים לרובספייר. הם היו מיעוט. למחרת, כאשר רובספייר וחבריו נעצרו והובלו לגילויטינה, נעדר דויד מחמת מחלה ממושבת האסיפה. הודות לכך, ככל הנראה, ניצלו חייו. אבל, ב-15 באוגוסט נעצר וישב בכלא בארמון לוכסמבורג במשך חמישה חודשים. שם צייר דיוקן עצמי, שהוא מעין סיכום אישי של לקח שנות המהפכה הסוערות ושם גם העלה על בד את הנוף היחיד שצייר מימיו, נוף הגן שנשקף מבעד לחלון כילאו.

לאחר שחרורו נמנע מלהיות מעורב בפועל בחיים הפוליטיים, אם-כי הושפע לבסוף מקסם אישיותו של בונפרט ונעשה ציירו הנודע ביותר. לאחר נפילת נפוליאון נאלץ דויד לגלות לבריטל ושם נפטר ב-1825. הוא בחר לחיות בגלות ולא לזוותר על העקרונות שהמשיך לדגול בהם ועל האמונה בכוחה של האמנות ללמד, לחנך ולהתוות דרך. אמונה זו היא שהנחתה את נאמו האחרון באסיפה בו הכריז כי "הדמוקרטיה אינה נועצת אלא בטבע בלבד ואלו צריך להפנות את האנשים ללא הרף. לימוד הטבע יעשה אותם טובים יותר ויגרום להם לאהוב את הצדק והשוויון".

דויד, שהביא לצרפת את הניאוקלסיציזם (שהיה בראשיתו, לפני שהתמסד והתנוון, זרם חדשני נועז), היה גם, בהשראת המהפכה, המבשר של הריאליזם באמנות הצרפתית. לא במקרה אמר עליו דלקרוא, הרומנטיקון הגדול והיריב הנחרץ של הניאוקלסיציזם האקדמי הממוסד, שהוא היה "אבי האמנות המודרנית". אפשר להוסיף ולומר כי דויד היה גם האמן-מהפכן הראשון בהיסטוריה של האמנות; אמן שלא הפריד בין אמנות, חיים ופוליטיקה. לכן יאים לו דבריו של קורבה, הריאליסט המהפכן, שגם הוא כמוהו סיים את חייו בגולה לאחר נפילת הקומונה הפריסאית, אשר הכריז: "אני לא רק צייר אני גם אדם... כשאמות יגידו עלי: האיש הזה לא היה מעולם שייך לשום כנסייה, לשום מוסד, לשום אקדמיה ובעיקר לשום משטר, כלתי אם למשטר של החופש". ■

* המאמר נכתב בעקבות הרצאה שניתנה ב"בית אריאלה" בשיתוף עם אוניברסיטת ת"א ב-18 במאי 1989.

אני מצומק כמו השווא העברי, חלש ובלתי-נשמע כמו דגל קל, כמו אות הפוכה בשורה, ויחד עם זאת בלתי-ניתן לשליטה כמו פחה בעל שלושה זנבות סוס, קנאי לעצמי כמו הבנק לשטרותיו; כללית — אני מופנם כמו כינוי רפלקסיבי² (PRONOMEN REYLEXIVUM). לו רק אפשר היה לומר על אסונות וצער את מה שאומרים על בעלי המעשים הטובים שהתמורה נלקחה מהם. לו זה תפס באשר לצער, הייתי המאושר באדם: אני לוקח את דאגותי כמקדמה, ואף-על-פי-כן, כולן נשארות מאחור.



ווילהלם מרסטרנד: רישום — קירקגור

כוחה הפואטי הבלתי רגיל של הספרות העממית מתבטא בין היתר בעוצמת היכולת להשתוקק.

בהשוואה לזו, הרי עוצמת התשוקה של דורנו חותרת וחוטאת משום שאנו חומדים את מה שיש לשכנינו.

הדמויות בספרות העממית מודעות לכך שגם השכן חסר את האובייקט שאליה הם משתוקקים. כאשר ספרות זו מתמודדת כבר עם תשוקת החטא, הרי היא כה נוראה עד-כדי תחושה של חיל ורעדה. תשוקה מעין זו אינה בוחרת בדרך הזולה של חישוב אפשרויות קר ומפוכח.

דויד-חואן עדיין שועט על הבמה עם אלף ושלוש מאהבות. אף לא אחד מעו לחייך לנוכח המסורת המקודשת. לו משורר כן-ימינו היה מנסה לעשות זאת, קרוב לוודאי שהיה מסולק מן הבימה.

היתה לי הרגשה מוזרה כשראיתי אדם מסכן גורר את עצמו ברחוב, לכוש מקטורן משופשף בצבע ירקרק נוטה לצהוב. הצטערתי עבורו, אך מה שריגש אותי באמת היה צבע מעילו שהזכיר לי בכיור את יצירת הילדות הראשונה שלי בתחום האמנות האצילית של הציור. הצבע הזה היה בדיוק אחד מצבעי חיי... האם אין זה עצוב לחשוב, שגווני הצבע האלה, אשר עליהם אני חושב בעונג כה רב, אינם מצויים בשום מקום של חיי; כל העולם חושב שצבעים מעין אלו הם צעקניים, מוזרים ומתאימים רק לציורי נירנברג. וכאשר פוגשים כבר בצבע הזה, הרי זה קשור תמיד במפגש אומלל כעין זה.

תמיד נפגוש אדם חלש, חסר מזל, מנוכר מן החיים, אדם שהעולם מתנכר אליו. ואני, שתמיד צבעתי את מקטורניהם של גיבוריי בצבע הירקרק והבלתי נשכח. האין זה כך עם כל תערובות צבעי הילדות? פעם היו לחיים גוונים אשר במשך הזמן הפכו לחזקים מדי, מסנוורים מדי לעינינו המתקרות.

צבי רפאלי



כמצבה לזכר לוחמי גיטו; ווארשה; פולין

בפולין או בשום מקום
אלפרד ז'ארי — מלך אובר

א. גראז'ינה וכריסטינה

במשעול צר של זכרונות תהיתי סביב האתמול. בית בו התגוררתי עמד על תילו. ארגו לפחם, כפי שעמד על המרפסת הרעועה לפני עשרות שנים עמד גם עתה. רק נצבע בצבע אפרפר. אודיסאוס ששב ממסעו וממזמוטי קירקה, מצא את פנלופה כפי שעזבה. פנלופה שלי נשרפה בכבשני-אש.

כריסטינה וגראז'ינה חייכו בעצב. פגשתי אותן באקראי. ציירת ועורכת ספרותית בתיאטרון ממלכתי. הראשונה, יהודיה למחצה, השנייה, נאה יותר, אקזוטית, דם צועני בעורקיה. ציורי כריסטינה — מדוחים, ייסורים, חוסר-אונים. משטחים כהים מנומרים בפסים דקיקים, צבעוניות מאופקת, בתווך — מעין גושים אפרפרים, אמורפיים. משהו מעיק, כואב, כזכר אתמולים נוגים. כובד הזמן בצירוף — זרקה גראז'ינה בינה לעצמה, כפירמידה, התלויה בין השמים והארץ. כעבור שעה קלה, השמיעה גראז'ינה קלטת. מוסיקה של ווילדי. השיכון המכוער לבש לפתע מעטה אחר, חגיגי. התוגה כלא היתה עוד. בשמלתה השחורה, הרכוסה עד לצוואר, דמתה גראז'ינה לאחד מצירי מונק. רחוקה, מנוכרת, מוזרה מעט בעיניה הבהוקות. לפתע, זרק מישוה מאתנו כך סתם את השם ברוננו שולץ. אולי הייתי זה אני. אינני זוכר בדיוק.

"נשכו רוחות זהובות שקיעה ואבי קרא לפנינו קטעי מגילתו... כבועות-סבון היו הימים יפים יותר ואתריים; כל יום ויום נראה בעינינו כאצילי בטוהרו". ציורי כריסטינה קמו נגד עיני ברורים ומובנים יותר. האמורפי לבש צורה ותוך. מהגושים המשוברטים צצו לפתע מראות אדם. אודים עשנים שנותרו לפליטה אז בגיטו ווארשה. אנילביץ, גרז'ינה, כריסטינה, ווילדי... ערב אחד בווארשה. אחד מיני רבות. אינטרמצו לימים יבואו.

א. ז'י פיצובסקי

על דלת דירתו אין לוחית של שמו. ז'י פיצובסקי עדיין מפחד. כאיש ה"סולידריות" נרדף במשך שנים על-ידי המימסד. גם עתה, עם הפשרת השלגים, בעידן האביב הפולני, עדיין אותות הפחד ניכרות בו. מהיר תנועה, גיבב, זריז, תוהה על קנקנו. מי שחשף את סוד יצירתו של ברוננו שולץ, שעשה למענו, אשר עשה מאקס ברוד לפראנץ קאפקה, רותח מזעם. אחד, אדון לוי מצרפת, קובע בחוצפה הזועקת ללב שמים, שכל יצירת שולץ, איננה אלא כתב פלסטר, הכתוב בג'ינהור, נגד האנטישמיות בפולין. איזה הבלים, איזו אידיוטיות — זעק. ניאור-אידיוט — זרקתי כך סתם. כאשר השיחה מוסכת על מסותיו של ארתור סנדאור, כעסו של ז'י פיצובסקי הולך וגובר. מגלומניה! הרואה עצמו כחושף יחיד ואין שני לו את צפונות ברוננו שולץ. בר-פלוגתה שלו שווה בעיניו כקליפת-שום.

על הקירות גרפיקות וציורי ברוננו שולץ. על השולחן — הפואמה הנפלאה של פיצובסקי. "אגרת למארק שאגל". "מה חבל, שאדוני אינו מכיר את שושנה גולד! העצובה ביותר בין שושני זהב. בת-שבע היתה, עת תמה המלחמה. מעולם לא ראיתה. אך ממני עיניה לא הסירה. פעמים שלגים הפשירו עליהם. אלפים פעם שבקו חיים. עיני בת השש של שושנה גולד".

ז'י פיצובסקי גאה באירוי של מארק שאגל, העוטר את הספר. ולאחר-מכן, עיון ספוראדי בגרפיקות ואיורים של ברוננו שולץ, שיצאו עתה לאור עם מבואו המקיף של פיצובסקי, "מגילת עובדי האלילים". שלטון אירוטי ללא מצרים של הפאם-פטאל, אונדולה האימתנית, הכובשת ביצרי גווה, הפוסעת אל תוך הלילה כרוח רפאים. אונדולה המרחפת בין השמים והארץ. ברוננו הנפחד, הסוגד לה בדחילו. להקות אונדולות כפרפרי לילה בעיר מכושפת. ומעל לכולן — מאדם קירקה, המתולוגית, המפתה, הזדונית בקרקס הפתעות, סוסים וסריסים גיבחים שכמו הגיחו מ"לוס-קאפריצ'וס" של גויא. ואולי מצירי אלפרד קובין.

ודרובוביץ העיר, היא קיטרה ביוון העתיקה ואפרודיטות כזונות-החוצות עורכות טקס בכחנאלי וברוננו שולץ גוחן לכפות רגליהן, צמא אהבה ובשר-נשים. בהקדשתו לי, "מגילת עובדי האלילים", רושם פיצובסקי: "מקדיש לאדון... את המגילה החדשה של ברוננו שולץ, הנערץ על שנינו." ערב אחד בווארשה. סגור ומסוגר מעט. אחד מיני רבים. אינטרמצו נוסף לימים יבואו.

ג. תדאוש לומניצקי

גוף, אנרגטי, שרירי. בן שישים וכמה. אולי גדול שחקני התיאטרון בפולין. בין ממשכי שרשרת זהוב של סטפן יארץ' ויליוש אוסטרבה. המחזה, כמעט מנודרמה; "אני, פוירבק" של הגרמני טאנקרד דורסט. מעשה בשחקן מטורף למחצה, השופך את מרי לבו בפני עוזר הבמאי. משחק וירטואוזי של לומניצקי באסכולה מיומנת, ישנה, אשר אין רואים היום. משהו מגילגוד ואוליבה כאחד. אבל לבטח לא פחות טוב.

כאשר נכנסתי לאתר ההצגה לחדר-האיפור שלו עם זוג ידידי, הוא כמו ממשיך את המונולוג, אך בנימה אחרת: "שבו ילדים שבו, טוב שאתם כאן, טוב, באתם במיוחד מישראל לראות אותי. הו, כמה טוב לי אתכם, כמה טוב. גברת אורשולה, אולי קפה לאדונים, קפה. אין קפה? מה חבל. אולי כוס תה, גברת אורשולה. אין תה, גברת אורשולה? שבו ילדים, שבו באתם במיוחד מישראל לראות אותי? כמה יפה. נהניתם? הו, כמה אני שמח, כמה שמח. גברת אורשולה, אולי סוכריה לאורחים שלי. מה, אין?" (כאן, אני מכבד אותו בסוכריה משלי). "תודה ילדים, תודה, כמה הייתי רוצה לבקר אצלכם בישראל. עם "הסרט האחרון של קרפ" לבקט. עם הבימאי אנטוני ליברה הייתי בא. גם התרגום הפולני הנפלא, שלו. רבים זוכרים אותי בישראל, רבים מאד. כמה הייתי שמח לכבד. מחר, את תרצו, תראו אותי ב"כרטסת" של תדאוש רוז'ביץ'... גברת אורשולה, אולי מים קרים? תודה, ילדתי היקרה, תודה אורשולניקה". למחרת הלכנו לראות את ה"כרטסת". ושוב משחק נפלא שאין כמותו. כרטסת רשומה של חיי אדם. לומניצקי במיטת חוליו בן ארבעים ובן שבע. בחינת-הבגרות שלו. כישלון חרוץ. מקהלת הזקנים שרה לגיבור שלנו: "עשה משהו, הוא שוכב לו והזמן אץ, בתיאטרון יש לשחק, משהו חייב לקרות, אפילו אצל בקט מישוה מדבר, ממתין, סובל, חולם. מישוה בוכה, גוסס, נופל, זוז כבר, אחרת התיאטרון שלך אבוד" תדאוש לומניצקי, המלך הבלתי מוכתר של התיאטרון הפולני. ערב אחד בווארשה. אחד מיני רבים.

ד. האנדרטה

האנדרטה של רפורט לזכר לוחמי גיטו ווארשה. מארק אדלמן משרידי הלוחמים של הגיטו אינו אנהב את האנדרטה. "וכי כך הם נראו? — טען. היינו שרופים, חרוכים, מאובקים, פצועים וגוססים, זוחלים במאורות כחיות-בר. לא גיבורים מברונזה, אלא לפידים בוערים באש הגיהנום... פסלים חרוכים, אחדים בקרבת המקום, טובים בעיני פי כמה. אבן שרופה — היא הגיטו הבווער. באותו היום, יום האזכרה לנופלים, התהלכו הלוחך-ושוב יהודים פולנים צעירים בין פסל לפסל, בין אבן זיכרון אחת לשנייה לבין אנדרטת הנופלים. צעיר החבורה קרא פרקי תהילים כפולנית במלודרמטיות מרשימה. התרגום הפולני הנהדר של צ'סלאב מילוש דהדד כפרקי-בכות מכיכר לכיכר. מי הם הצעירים הללו? מניין צצו והגיחו. אודים מוצלים של אודי אבות מוצלים? הלכו וקראו, קראו והלכו ללא הפסק. השפה המילושית תאמה ואין כמותה, את קדושת האתרים. צעירים, רציניים, חמורי סבר בכו בפולנית.

ערב אחד בווארשה. אחד מיני רבים. אפילו קודר. אחריו — אין לא כלום.

נערציהם האציליים. וכעת, ילדי ארבאט שלהם, מחליפים סיגוריות בקופייקות, וקופייקות בסני-טימים מול משכן גופתו החנוטה של לנין מעבר לחנויות הספרים מורעבות הקונים החרדים אל ריקות מדפיהן המיואשים.

אבל אמי, אל ריחות פולין שבידי-המעדר של אבי נתהה בבלי דעת. אל סלסולי קולו החזני.

איש אחד נפנה אלינו מבין באי הכנסייה ותוך שהובילנו אל מקום הקברים המבוקש, סיפר שביתי-הקברות גדול היה הרבה יותר, ורק לפני שנים לא רבות, כשהתקינו אצלם מתקנים של ביוב מודרני, תוך החפירות, נעלמו מרבית המצבות, וגם השלדים הרבים שנחשפו, התערבבו איכשהו. אבל מעבר לבקעת הביוב הריקה ולגבעה לטופת הדשא שמעליה, שאריות ספורות של שברי-אבן חרותים עברית שקועים כעשב הגבוה, מוצלים בטרפי העצים נושאי בהרות השמש הקלילות. ועל אחד מהשברים המסותתים כל אותיות שמה הראשון של סבתי.

כל מה שעלי לעשות כעת — אני מסבירה לאט, בתבונה עצמית, לפני-עיני עוורות החרדה, הוא להרטיב במעט בוץ מצוי את המשכה של החריטה השחוקה. לזהות את שם המשפחה, התאריך. אין לך מצלמה אתך? — קולו כמעט סדוק הנרגשות של נהגי — איך לא לקחת אתך מצלמה למקום כזה?

אבי נפטר מול עיני במיטת בית-החולים המונשמת, אבל את הכרתו איבד זמן-מה לפני שהגעתי אליו. כמה שאל עליך. כמה שחזר על שמך.

איך בת משפחה לא מביאה מצלמה למקום כזה? ואני הרי רק לרוסיה התכוונתי הפעם. עכשיו את הכל בתוך הראש תצטרכי לזכור. את כל הפרטים. תמיד.

כל אותיות שמה — שמי באבן הטבועה. רק מעט בוץ רטוב לו, ובקלות ניתן היה גם את המשך החריטות המחוקות לפענח.

הגיעו הורי אמי רחבי-הדיבור האריסטוקראטי מתנגן שאמורים היו לבנות את מתכונת ביתם התלום בארץ הזאת.

ואבי, נער פועלים היה, לוגם מרק-איטריות רותח בבית-קרשים נטוע על-סף הדרך הצרה. "בתי יהו-דים" — מתרגם לי הנהג את עגת הגבר שהסכים לתדרך את דרכנו במעלה הסימטאות בקצה הכביש הישר-פתוח שהוביל אותנו עד כאן ללא סטיית היסוס אחת בפני נהגי הכבדים — עד שלט-הדרכים המורה אות לאות. ממשית. לא ייתכן שבאמת קיים מקום כזה. גדרות-עץ בין גיבובי הסימטאות. קריצות עיני אבי הילדיות-חמות חומקות מפתחי הבתים העשבוניים, נמחות אל עצמן מול פני האידאות הגוזרות את חלפי צויהן החמורים משפתי הורי אמי.

מתחת לגג הכנסייה המשופץ, לצדי הקירות המצור-פים כתמונותיו של לך וואלנסה, משתרך התור לוודוי בשתי שורות ארוכות. ריבועי הפנים המטוייחים בכהירות דהה מתקפים מיידית לשאלה בדבר בית-הקברות היהודי הישן.

מה יש לך לחפש שם בין האנטישמים האלה בעיירה העלובה היא? — נועקה דודתי. לשם מה?!

ואני, רק אגב הרי, בשולי נסיעתי ליבשת הגדולה, עליה רציתי לספר בעצם. על ספל התה הענוג-שקוף מעוטר עלי-הזהב, זכר לימים אחרים, שהגישו לי בהפסקה בתיאטרון הבולשוי האצילי. כה ענוג עד כי רעד ידי הקל כמעט עלה לו בחייו; ולצידו — כריך חתוך בסכין גסה ככה עד שאף קוטר שפתיים מתקבל על הדעת לא יוכל לו.

על רוסיה של "בת הקפיטן" ושל רסקולניקוב ופבלוב וצ'ייקובסקי ורימסקי-קורסקוב וארמון החורף שהטמיעו בי סבי וסבתי אשר לקרבתם לא זכיתי, ורק סיפורי אמי העבירו אלי את צללי

עמלה עינת

אבי נפטר לפני שנים מעטות. זה לא סיפור כי אם עובדת חיים מוגמרת. בן שבע-עשרה הגיע ארצה מפולין, כשהיטלר לא היה אלא בחינת צל טרוף כמור-איזורלי.

הוא עזב את ביתו ומשפחתו, כמסופר וכמתועד לגבי בני תקופה זו בכל המסמכים ההיסטוריים, ובא הנה להיות חלוץ ההשקיה בפרדסי השרון מאיימי הפועלים הערבים של אותם ימים. אמו שלו, סבתי כלומר, נפטרה עוד בילדותו ונקברה שטופת אבל משפחתי צנוע בבית הקברות הקטן שבעיירתם מחוקת-הסבר.

חורגתה, המיידית כמעט, סיפר, היתה טובה אליו משך כל שנותיו לידה, אבל את שמה לא אמר, ורק חזר על שם יולדתו בהזדמנויות אין קץ של ילדותי אתו, ובכגרותו, לאורך מחלתו הארוכה והקשה תוך התרפקות-טון שמעבר לעיניו מוזגות הכאב והתרופות.

ואני, על שמה נקראתי. שם מיושן לחלוטין, שרק הקונוטאציה הראשונית שבו, אם עוד עולה, רומזת להדר כלשהו.

חוץ משם אמו ושם עיירתו לא העלה אבי זכרונות כלשהם מימיו שבארץ היא. לא ריחות, לא צבעים. אבל אמי, בחושיה חסרי כל הניסיון בתחום, ולפיכך בלתי-ניתנים אף לפרוש מסתבר, ניחשה במלואם את מאכליו האהובים. היא לא אהבה את "פולניה" — כך קראה לה, ואת כל שנדף ממנה אל סייסמוגראף טעמיה הילדי אנין העברית הצחה וסלט התפוזים והזיתים אליו הורגלה כימי הרעב של מלחמת-העולם הראשונה בארץ החמה הזאת, והצנזן המגורד-מורתח בדבש חרובים והאבטיח המתוק עם הלחם פרוס עבה.

היא לא אהבה ולא הכירה חמיצות-סלק ומעיים ממולאים וכריכיות בצק מגוללות בכבד מטוגן בכצל, ופלחי דגים מלוחים נוטפי שמן; אבל בחוש קלטה, ואבי, מכצבץ בנעלי הפרדס הפעורות שלו מדי ערב את רצפת הבטון המחוספסת שבמטבחם, גוהר אל אדי הסירים שמעל לפתילות המעשנות. על שמה של אמו קרא לי — למורת-רוחה המתמקחת של אמי — שתמונתה תלויה היתה חומה-צהבהבה מעל למיטת הזוג שבחדרם ושכל זכרונו אותה עלה מדמעות ינקותו המשוקעות בקרטון הבלה.

מה יש לך לראות בעיירה הטפשית היא? — הזדעקה אחותו, דודתי האחת מצדו, שהגיעה הנה אחריו, עוד בטרם פרוץ הגיהנום שפרץ — לשאלת ההתמצאות ששאלתי במהוסס לפני נסיעתי הגדולה. מי צריך בכלל לראות את המקום הזה אחרי הכל, כעת?

אבי איבד את הכרתו כחצי שעה לפני שהיגעתי אל מיטת מותו.

הוא שאל עליך כל הזמן — לחשה אמי. לא יכולתי לצאת היום מהמשרד לפני הזמן. סוף-סוף כמה אפשר לאורך-זמן ככה? רק את שמך לחש כל השעה האחרונה — רטינת אמי הלא-נפסקת.

בוודאי שאני מכיר את המקום — הזדקף נהג המונית הוורשאי אותו שאלתי על שם העיירה שעלה בי ברגע אחד חסר כל תכנון, שהרי אני לרוסיה כיוונתי הפעם את עיקרה של נסיעתי, ממנה



רישום: מיכאל

אז מה אפשר לגנוב?

אמיר אור ואירית סלע

משרות האל ג'אגנאט', אך לא משרות סתם, אלא התגלמויותיה של בת זוגו, האלה לאקשמי. כמשרות ופולחות היו מחוללות לפני האל, שרות את שיריו ומספרות את סיפוריו; כהתגלמויותיה של האלה, גילמו את השפע שהיא מסמלת, על-ידי הענקת אהבת גופן למאמיניו. הן עברו את האל בגוף ובנפש. מעולם לא עלה בדעתן שהאל יקבל באהבה רק חלק מהן, וידחה את החלק האחר. עבורן, עבודת האל הייתה כדרך של דבקות גמורה, בהתמסרות חושנית ורוחנית כאחד.

סנג'וקטה מארץ הפלאות

מזמן מזמן, בחבל אוריסה שבארץ הודו הרחוקה, היו נערות שחומות גו מקדישות עצמן לעבודת האל ג'אגנאט'. הן היו מחוללות לפניו, והאל הביט וחיין. משרות האל, הן בארסא, אולי מחוללות עדיין במחוז ממחוזות הזמן, אך במחוזותינו אין הן נראות עוד. ימים רעים באו על הארץ. הריקוד האוריסטי נעלם, ורק בפסלי האבן שבמקדשים קפאו מחוללות הקודש לנצח בתנוחות מחולן. עד שיום אחד, קיבל הגורו קלוצ'אראן מהאפאטרא להשגחתו ילדה קטנה בת ארבע, סנג'וקטה שמה. הגורו ראה בה מייד שאינה אלא דבאדאסי. הוא החל ללמדה. בשבוע הראשון היא יושבה משוכלת רגלים והתכוננה בנקודה נעלמת על קיר האשארם. כשבוע השני גלגלה את עיניה בארובותיה. אחר-כך באו מאתיים תנוחות הגוף, עשרים תנועות כף-היד, ואחריהן — תנועות הצוואר, הראש, הפנים והזרועות...

שפת הריקוד האוריסטי אברה מדוברי הגוף, הרקדנים, אך נותרה חקוקה בתמונות ובפסלים. הגורו התבונן

בצלמי-הבד והאבן, ולימד את הילדה הברה אחר הברה, תנועה אחר תנועה — את כל חמשת אלפי הסימנים. המחול האוריסטי קם לתחייה, דיבר, שר, צחק ובכה שוב בנופה של הילדה. כי עליכם לדעת, בארץ הודו המחול אכן שפה הוא. לשון של תנועות, שכל היודע אותה יבין את סיפוריה. הילדה גדלה והייתה לאישה שפניה כסהר במילואו, שערה שופע כנוצות הטוס, ועיניה כפרחי הלוטוס. שמה יצא למרחוק; היא לימדה את המחול האוריסטי בכל מדינות הודו ורקדה לפני בני הארץ את סיפורי הרבים של האל. איך הופיע בדמות רג, צב, ואיש-אריה; איך בדמות ראמה יצא להציל את סיטא אהובתו שנחטפה בידי מלך השדים ראווא. איך בדמות קרישנה התעלס עם רועות הבקר, ושבה בחלילו את ליבה של וְדְהָא, היפה בנשים... רקדה סנג'וקטה את ריקודו של האלה-הייל גאנקה, המגן מכל רע. רקדה לאל שיונה, שאף הוא רקדן היה — רקדן מופלא שבדיקודו נארג העולם...

חיין שיונה, חיין שוב האל ג'אגנאט. חייו שוב הרבאדאסי. חיין העולם כולו.

פולחן ומיתוס באמנויות הבמה; פסטיבל ישראל 89

למרות שזכויות היוצרים למימרה "העולם — כמה" שייכות לדמוקריוסוס, הרי שמאז היעלם הטרגדיה היוונית, בני המזרח הם בעליה האמיתיים. המטו המערבי הפך להיות "הבמה — עולם". בתפיסה שלנו הבמה היא עולם שלם וסגור, בעוד שהפולחן מכוון למשהו שמעבר לכמה, משהו שבהיעדרו נותרת כמופע הפולחני מחוות ריקות ונעדרות חוקיות דרמאטית. בקונטציה מערבית מופע המוגדר כ"פולחני" חשוד מייד כחיקיינות של המקור, כצורה נטולת תוכן.

לעומת-זאת, במזרח, עצם העשייה האמנותית היא אקט פולחני. האמן מכוון את עצמו ומקדיש את יצירתו למה שמעבר לו. כמתבקש, התכנים אף הם משתנים בהתאם. בעוד שהאמן המערבי מביע את הניכור והניתוק, במזרח מחפש האמן ללא הרף את החיבור. האמן המערבי מאיר את המציאות דרך הווייתו הסגורה של היחיד. האמן במזרח איננו מנסה לגלם ולהביע את הפרטי והחד-פעמי, אלא את האוניברסלי והנצחי.

באמנות המזרח החניכה מיעודת לאפשר לאמן להיות לכלי לנוכחות הטראנסצנדנטית. בתהליך הלמידה השכיח לול הטכני הינו מכשיר לפונוה, ולפיכך עיקרו בהתוודעות להשקפת עולם, בהתבוננות פנימית, בהכרת הייעוד ובהתמסרות לו. האמנות היא דרך לשח" רוח. באותה מידה שהדרך לשחרור עשויה להתבטא בחיי פרישות היא גם עשויה להיות מושרת, נרקדת, או מצויירת.

כמובן, כאשר הכלי האמנותי מושכלל עד תום, האמן אינו נדרש עוד להקדיש לו מחשבה. השימוש בטכניקה הוא ספונטאני וזורם, והמוקד הוא בתוכן הרגשי והרוחני הנוצק בה. במזרח האמן אינו משתמש באמנותו, אלא נותן את עצמו, בלא שמץ של ציניות, ככלי של האמנות. במהותה האמנות אינה אלא האמונה, והאמונה היא המחייבה את התבנית הנחונה מראש. לכאורה נשמע הדבר כמחיקה של אישיות האמן, ואולם בפועל אין הדבר כך.

דוגמא חיה לכך הייתה הופעתה של הרקדנית ההודית סנג'וקטה פאניג'איה. מדהים הכוח שבו עוברת איש-ייתה הייחודית מבעד לחוקיות הנוקשה של הסגנון המובנה. זאת על-אף שהמחול ההודי בפירוש איננו הבעת חווייתו של יחיד מסויים. זו היא תורת תנועה שנאגרה משך דורות, וכונסה כתורה מקודשת בספר ה"נאטקה אשקטרה". התוצר מדהים בעושרו — תיאטרון של אדם אחד, סיפור המסופר באינספור צירי-פים של שפת סימנים איננה. כך, למשל, כפות הידיים

משמשות לציון אובייקטים, ומעבירות עם תנועות הגוף את סיפור העלילה. בד בבד, מבטאות הבעות הפנים של הרקדן את הרגש הנילווד. בעוד שאלפי סימנים קבועים משמשים לפיתוח הסיפור הליניארי, הפנים מביעות תשעה רגשות יסודיים (Rasas) בכחנית תשע נקודות מבט של הנצח: אהבה (Shrinagar), צחוק (Hasya), חמלה (Karuna), יראה (Raudra), גבורה (Veera), פחד (Bhayanak), סלידה (Vibhatsa), תדהמה (Abhuta), ושלווה (Shanti). רגשות אחרים נתפסים כמורכבים מן הראסות, או ככלולים בהן, ולרוב אינם משמשים את האמן, שהרי מלכתחילה תכליתה של אמנות זו הייתה לבטא את תמציתם של האנושי, הטבעי והאלוהי. אולם החווייה האסתטית מכוונת ליותר מכך: דרכה מועלה הצופה אל מעבר לעצמו, מובל לחוות כל רגש מעבר ל"אני" הנפרד והסופי שלו. כך מתשוקה הוא מגיע לאהבה, מצער לחמלה, מכעס ליראה ומכל הרגשות יחד — אל השלווה. בריקודים הסיפוריים חופש האלתור של הרקדן מתבטא באינטרפרטציה — במשפטים שהוא יוצר מסמלי התנועות הבודדות. מלבדם ישנם גם ריקודים אקספרסיביים טהורים. בריקודים אלה, שהם נטולי תוכן מלבד עצם המחווה של האדם אל האלוהי, חופש האלתור של הרקדן הוא חופש ממשמעות סינטקטית של תנועותיו. ללא מאמץ, אך עם כל המיומנות המוטבעת בו, הגוף נמשך אחר הלך הנפש באופן ספונטני לגמרי. הגוף נעשה שקוף, חלון לרוח המחוללת. הגישה הבסיסית במחולה של סנג'וקטה היא אי-התנגדות, ריקות רכה המקבלת לתוכה כל מבע; מתוך כך היא מסוגלת לגלם כל רגש בכל מלאותו ולעבור מרגש למרגש במעברים שהם חדים, ובו בזמן עגולים וזורמים. כאשר רואים את סנג'וקטה רוקדת, קל להבין את קביעתה שהגורו מלמד קודם-כל התייחסות ודרך-חיים. לא הטכניקה עיקר, אלא הגדילה הרוחנית לעומק ולגובה, דרך כל ריקוד וריקוד.

מה היא "אמנות קודש"? אם נפרדותו של האדם מער-למו היא "החלון", הרי החיבור הוא "הקודש". בפולחן משתתפים האנושי והטרנסנדנטי, הפולח והאל, לא בקיטוב אלא במפגש שבו מיטשטשים התחומים. הפולח חי את המיתוס ומגלם את הדראמה הקוסמית על כל משתתפיה. הוא האנושי והאלוהי כאחד. בריקוד הקודש, המוגש כמנחה לאל, הפולח הוא הנותן והמקבל אותה גם יחד.

המחול האוריסטי קרוב ביותר לתפילת הודייה, לחוויה של שמחת קיום המתלווה לתחושה של קיום שמעבר לפרטי. זוהי בעיקרה חווייה של דבקות והינתנות שלמה. הדבאדאסי חוללו לפני האל לבדו. בפני קהל, מחוץ למקדש, רקדו רק נערים בלבוש נשים. הרבאדאסי, שראשיתן במאה ה-3 לפנה"ס, היו

ךך על שדי קרינה ממשחת האלגם, קרישנה; בשמן המושק ציר נא צורת עלה על קנקן אהבי! בשערי הבוהק סתור אהבים, שים פרחים, קרישנה! הגן נוצות טוס בורקות — דגל אהבה. חלצי הטיפים — מער עמק לכתשי אהבים — פסם באבנט מעלף אבני חן, פסם עדיים, קרישנה!

(ג'יאדווה: גיטא-גובינדאס 24. מחול אפיהנה בכיווע סאנג'וקטה פאניג'איה, בליווי שירי עם ראגה ראמאקארי.)

תרגום: אמיר אור

בתרבות המערב, שפרוש עליה עדיין צילו של איסור דתי, הרצון האמנותי לפרוק את העול מתבטא בסופו של דבר בשבירה חוזרת ונשנית של תבניות האמנות עצמה, ובדחף עצום לפתוח את השער לכל יצירי-הנפש שהודחקו משך דורות למרתפי רוחנו. האסתטיקה של הכיעור שימשה במערב בעיקר כמכשיר של מרי ושל קתארסיס רגשי, אך משמוצו ההתסחה והמרד, נותרה האמנות המערבית ללא תוכן פוטיטיבי מספק. מגמה דומה שבאה לידי ביטוי ביפאן שלאחר מלה"ע ה-2, ביטאה גם היא את היצירי, האפל והגרוטסקי, אך תוך שאיבה רבה ממסורת דת השינטו, ותוך הצלחה ליצוק תוכן חיובי חדש בצורה חדשה. ממגמה זו נוצר סגנון ה'בוטו', שפשט מעליו את המחלצות הסגנוניות של הקאבוקי, אך שמר את המשמעת האומנותית החזקה. מי שחזה במופעיהם של חברי 'סנקאי ג'וקו' בארץ יכול היה לחוש בעליל באפקט הנבונה ב'בוטו'. המטרה איננה פריקה, אלא ריכוז ושקט פנימי, המנתבים את הצופה עם השחקן לטרנספורמציה של התודעה. המשמעת הנדרשת מתוך התבנית האמנותית יוצרת תהליך של אצירה אנרגטית. האנרגיה מתועלת מחדש, ותחת שאצירתה תסתיים בקתריסיס רגשי היא מובילה להעלאת הצופה אל מעבר לגבולות ה"אני".

'אייקו וקומה', שייצגו את ה'בוטו' בפסטיבל, אינם מותירים בצופה אותו רושם מוזר וחד הנותר כך לאחר צפייה ב'סנקאי ג'וקו' — אותה אנקת התומות וגבהים המתוחת אותך מעבר לעצמך. אפשר שהסיבה לכך היא דווקא המהילה היתרה שמהלו כאן את ה'בוטו' ב- "Neue Tanz" גרמני ובמחול אקספרסיוניסטי אמריקאי. הבחינה מחדש של גוף הרקדן ככלי האמנות משרה כאן תחושה מנוכרת ונעדרת שמחת יצירה. ההתייחסות מטיפה וקמצנית, והחווייה כולה סגורה בעולמו הפרטי של הרקדן, שאינו מבטא אותה רגשית או משתף בה את הצופה. הסגירות והניתוק אינם מתמצים בכיווע אלא פולשים גם לכוריאוגרפיה, ובסופו של דבר למרות רמת הביצוע הגבוהה התבנית נעשית פרטית עד זרות, והקר-מוניקטיביות של המופע כולו נפגמת. עס-זאת, הן החומרים והן הגישה של ה'בוטו' נותרים כבסיס עיקרי בסגנון ריקודם של 'אייקו וקומה'; הן היסודות הטקסיים-פולחניים והן ההסלמה האנרגטית המופנמת מייחדים אותם עדיין מסגנון האבנגארד המערבי.

איכויות אלה של ה'בוטו' מצויות כבר בתיאטרון ה'ינו' היפאני, שממנו נשאבה גם האווירה הריטואלית של ה'בוטו'. דוגמא חיה לכך שימשה הופעתה המרשימה של טאקאשי גומורה ב"סאמבאסו" — הקטע האחרון מתוך מחזה ה'ינו' "אוקינה", שהוצג במסגרת המופע "מניפה וחרב": ללא תפאורה, לבד מעץ אורן המצוייר כרקע, נע השחקן בתנועות איטיות; אף כשהוא רוקע ברגליו על הבמה בכוח רב — החוזק, המשך והקצב של רקיעתו מבוקרים לחלוטין. האינטנסיביות הנכנית

החושפת את הממשות המתהווה בכל רגע, נטולת שפה, מעבר לכל הסבר. הפולחן הוא החיים עצמם. הוא בלתי נפרד מן האכילה, ההזדווגות, המוות והחלום. אין זה אלא הטבע, שלפתע אינו נתפס כמוכּן מאליו, הטבע הנחווה ומובע כאן בכוחו המהממת, מעבר להיערכות והפרדות של "טוב ורע" או "יפה וכעור", מעבר ל"חוג ופנים", "גוף ונפש", או "חול וקודש". כל בריאה דורשת מוות מסויים. כל מוות גורר התהוות חדשה. כל זרע מתחבר לשרשרת הנצחית של יצירה וכליזון בדינאמיקה הבלתי־פוסקת של חיי הטבע. כל חיים הם חלק מחיים אחרים, מן המקשה האחת של היש כולו. כל גילוי של החיים הוא מופלא, קדוש, חד־פעמי ומלא כשלעצמו. החווייה הפולחנית היא דיאלוג עם העולם ללא הנחות ותנאים מוקדמים. דיאלוג ולא עמידה על המקח, התמודדות, או אונס. אפשר שסגנונו הכוטה של ה'בוטו' מצביע על הכלים התרבותיים הנחוצים על מנת להסיר מעינינו את קטארקט הניכור המודרני. לא די בפורקן ובהסרת איסורים, לא די בהבעת הזוועה שב־יָוִמו המנותק של האדם המודרני המערבי, אבל נראה שבלי קתרסיס של האימה והבדידות, בלי הסרת החומות שבנינו בינינו לבין העולם, יקשה עלינו לספוג פנימה את מחול האהבה של סנג'וקטה, לחוות את החיבור.

לאחר שאמנות המזרח החלה להגיע למערב, סיכם אייזנשטיין את המופע הראשון שראה במלים "טוב, אז מה אפשר לגנוב?" בינתיים גנבנו את החליל, אבל אין לנו מה לנגן בו...



בוטו: אייקו וקומה

בטקס ה'טוביל' מפיים המכשף הראשי (Yakadura), בעזרת רקדנים ומתופפים את הרוחות והשדים הרעים על־ידי מחול דרמטי אקסטימי. במסגרת הטקס מאבחן היאקאדורה את הנגע; לאחר הקרבת מנחה של מזון טמא, המשתתפים מגלמים את דמויות השדים האחרניים, ובסדרת מחולות פסיכודרמטיים וסצנות הומוריסטיות־גרוטסקיות גורמים לשדים לסגת ולהניח לחולה.

בין הצגות ה'נו' נהוג היה להציג מחזות 'קִיִּוְגִן' — מעין קומדיה־ל־ארטה יפאנית ששילבה בהומור מיתוס וביקורת חברתית. תפישת ההומור כיסוד מרפא מושרשת במסורת היפאנית, וראשיתה כבר במיתוס של האלה אמה־נו־אוֹזִוקָה, המצליחה במחולות זימה וגרוטסקה לסקרן את אלת השמש להגיח מן המערה שבה התחבאה, ולהפיץ שוב את אורה על העולם. בדומה, בטקס ה'טוביל' מסרי־לִנְקָה, מרפא שד היתולי את החולה באמצעות העוויות וקטעי סלפסטיק, תוך נפנוף בצעיפה של האלה פאטיני מעל ראשו.

קל להתנשא מעל "מאגיה פרימיטיבית" זו, ולפטור את תכניה בזלזול, אולם הניגוד בין מורשתנו הדתית לבין דתיות זו, וכן הדתיות ההודית והיפאנית, אינו מחמיא לנו במיוחד. הדתיות החמורה של המערב העלתה הן את ההומור והקלות, והן את החושני והיצרי כקורבן לרוחני. כוחה המחמש של המיניות וסודו הפסיכוסומאטי־תרפויטי של ההומור אכזו לנו מכבר בין הקמטים שנחרשו בפניהם אכולות הקדרושה של כמרים ורבנים.

"לעתים נדירות אנו עושים תנועות סימטוריות. לעתים קרובות אנו מאבדים את שיווי המשקל. כשאנו נעים קדימה, זה פאלו שמישהו אוחז בנו ככוח מאחור. גופינו הם עצצעים בלתי הגיוניים ביותר, שלעתים נבגדים בנו, ונצוקקים על העמדת הפנים שאנו עומדים על קצהו של צוק. כשאנו מופיעים, אנו אוהבים לדמיין שכל אחד מאיתנו הוא דג טרי שזה עתה נתפס, ומונח על קרש החיתוך. הדג חש שמישהו יאכל אותו. אין מקום להתחננות. גוף הדג מתוח, כחול וזהר ועיניו פקוחות. אין לאן לברוח."

(אייקו וקומה)

מן הכיוון המערבי, אפשר שהתקווה לחיבור מחדש עם רבדי הווייה נשכחים אלה טמונה דווקא בסיתתה התרבותית של ה'בוטו', כמעין ריטואל מודרני הנוצר במערות הכרך של המאה העשרים. בגישה זו הפולחן מתגלה כחווייה אקזיסטנציאלית, ללא שום הנחות מוקדמות של עולם טרנסנדנטי כלשהו. העולם נתון אך אינו ידוע. במופע "זרע", שהוצג בפסטיבל, מגלמים רקדני הבוטו 'איקו וקומה' את מיתוס הולדת האורז הצומח פרא מגוף המת. הקשר הראשוני עם הטבע דומה לתגלית של ילד. המיקוד הוא בעצם החישה

בגופו, בפניו ובקולו איננה נפרקת אלא ממשיכה להיבנות ולהיבנות לכל אורך הסצנה, כשהשחקן, המווסת אותה ומשתמש בה, יוצר אפקט אנרגטי מקביל אצל הצופה. האסתטיות הנקייה והחסכנית של ה'נו' איננה מעוררת הזדהות רגשית אלא פשוט מעבירה אל הצופה את ההרמוניה המנטאלית הגלומה בתנועותיה. הרמוניה זו היא מטרתו הפולחנית של הטקס כולו. מהלך העניינים הסדור והתקין במיקרוקוסמוס אינו נפרד מזה של המאקרוקוסמוס. באופן זה, בני־האדם מזה וכוחות העולם מזה משפיעים הדדית אלה על אלה. עמדה דתית כזו זרה לנו בהרבה מן העמדה ההודית. ההתמסרות ההינדית לעבודת האל מעוגנת בעמדה רליגיוזית שקל לנו להכינה על רקע החסידות היהודית, הסופית המוסלמית וה־Amor Christi הנוצרי. המאמץ האוהב את האל, המידבק באלוהות הכל־יכולה, מוטר את כל כולו בכידה. לעומת־זאת, בדתות המאגיות, אין המאמץ ניצב חסר אונים בפני אלוהיו. כפי שהאל יכול לכפות את האדם לדרך פעולה מסוימת, כך אף האדם מסוגל להפעיל את האל לצרכיו.

גישה דתית של "קח ותן" — מוכרת לנו אף היא, אלא שבדתות המערב לעולם אין היא מבוססת על הדדיות שווה, ועמדתו של המאמץ מסתכמת בריצוי פאסיבי של האל. לא כן בדתות המאגיות. משוואת הכוחות אינה חד־צדדית, וכפי שהאדם עובד את האל, כך הוא גם מעביד אותו.

תפקיד פולחני מסוג זה ממלאים תיאטרון ה'נו' היפני וטקסי ה'קאנקאריה' מסרי־לאנקה. בטקסים אלה המטרה היא מניפולציה של כוחות הטבע, השפעה ישירה על מהלך־העניינים בעולם לטובת האדם. שורשיו השמאניסטיים של ה'נו' מתבטאים ברוחות המתים המבקרות שם תדיר לספר את סיפורן, ובדמויות אלים ודאימונים (kami), שהמחזה, כטקס מאגי לכל דבר, אמור להשפיע עליהם ולהביא שלום ושפע לאדם. בטקסי ה'קאנקאריה' הציילוניים המטרה המאגית דומה לזו של ה'נו'. הפולחן לאלים אינו אלא טכניקה מאגית בדוקה שנועדה להבטיח יכול שופע ושאר טובות וברכות. בהשלמה, בטקסי ה'טוביל' יש למאגיה תפקיד תרפויטי מונע — סילוק הרע מהאדם או מהחברה. הפולחן מתבצע ע"י "מכשפים" המתווכים בין החולה לבין השדים שפגעו בו. שלא כמו ה'נו' שעבר סגנון אמנותי מתמשך והותק במידה רבה מהקשרו הפולחני, הרי טקסי ה'קאנקאריה' וה'טוביל' הם "הדבר עצמו": חבורת המכשפים המרקדת לא הסכימה כלל להופיע עד ששוכנעה כי בקרב הקהל המערבי מצויים ללא פסק אנשים הנזקקים לריפוי דחוף אף בלא שיהיו מודעים לכך. במופע זה, דווקא בגלל האוטנטיות של הפולחן, הזדקרה לעין זרותו של ההקשר התרבותי. הקהל הריע למכשפים הציילוניים כמו לקופים מאולפים, וזכה מצידם למבטים של כוז נכון. שתי התרבויות הציצו זו בזו בתערובת של הנאה ועלינות.

23 ← שירה של עגנון

את המראה החיצוני של הרבסט ושל הנריאטה אשתו (עמ' 85) — דבר שהוא נדיר אצל עגנון, והוא מזכיר את אמנות התיאור של מנדלי ושל הזו. אתה מוצא תיאורים נפלאים של נערות יהודיות בנות עדות שונות: ספרדיות, מזרח־אירופיות, מערב־אירופיות, תימניות, בוכריות, סוריות, עיראקיות — כל קבוצה בקווייה ובחזות פניה הנוצצפיים. תמונות אחרות לקוחות מן הטבע, תיאורי הנוף המפורלים לאורך הרומאן. יש שתמונת הנוף עומדת בסימן האימפרסיוניזם, כגון:

החמה עמדה כשקיעתה ונראתה שכן תעמוד לעולמי עולמים. לא הספיקה העין להביט בה עד שנשתנתה היא וכל סביבותיה ושוב דמתה כאילו מעולם ועד עולם כך היא. ושוב תוך כדי רגע נשתנתה ונתכרה ככדור של פלאים שצבע אותו האומן בכמה מיני צבעי זהב ואין כל יד נוגעת בו, והוא מתכדר מאליו ונקלע מאליו ולמקום שהוא נקלע הכל שם משנתה והולך. ולא הרקיע בלבד נשתנה, אלא אף ראשי ההרים לפי כחם והאדמה לפי כחה. לאחר שעה קטנה נקלעה החמה לתוך שלולית של זהב שנכבאה ממנה. ועדיין היה זהבה מאדים ומצהיב מתוך הרקיע שכיסה אותה (עמ' 252).

וכדי שנעמוד על רבגוניותם של תיאורי הנוף שבספר, אביא כאן עוד תמונה:

אותה שעה בין השמשות היתה. כל המקומות שבה ובעמק דוממים ולמעלה מהם רקיע רקוע גוונים גוונים. מאירים מתוכם ולווים זה מזה ומחליפים זה עם זה. כהרף היו וכהרף עין נעלמו ואחריהם באים אחרים ואחריהם אחרים. לא הספיקו לשבת תחתם עד שבאו אחרים. דוחקים זה את זה ונבלעים זה בזה. מהם מצטיירים עפר ואבנים, מהם מצטיירים שיחים ועשבים, וריח טוב עולה מן העשבים המריחים. מן הקוצים והברקנים, בארץ צחיחה בדמדומי ערב (עמ' 108).

באותו כוח אמנותי ממש, ואולי בכוח העולה על זה, מתאר עגנון את החיים הפנימיים של גיבורו הראשי. אם כי הרומאן הגדול הזה הוא בעצם פרשת מאבקו של מנפרד הרבסט, תולדות הרגעים של תנועה צנטריפוגאלית בלתי־פוסקת, יודע עגנון אף יודע לתאר הן את היסטואציות החיצוניות והן את החוויית הפנימיות ששפע של אריאציות, והקורא מלווה אותם במתח ובהנאה. למשל, כשאנו שומעים כיצד שוקע הרבסט בהרוריו, הן בצורת מונולוג פנימי והן בצורת דיאלוג עם עצמו, הרי אנו מתפעלים מן החד פעמיות המתח, המאלפת ומהנה כאחת. הקיצור, כל האמצעים האמנותיים, שעגנון מצטיין בהם ביצירותיו הקודמות, בולטים גם כאן. ולהם מתווספים אחרים, ביניהם, למשל, תיאורי מימיקה ואפילו שיחות הומוריסטיות ומזלזולים נפלאים, שאחד מהם, מונולוג של אשה (עמ' 503) הוא ממש חטיבה של שלום־עליכם. זוהי שירה של עגנון. ■

ראדיקלים יהודים – דור אחד אחרי

יאיר אורון

מקומה של השואה בהתגייסות הפוליטית ובוהות היהודית של ראדיקלים יהודים בצרפת בדור שלאחר השואה

בשנות השישים והשבעים התעורר גל מחאה קיצוני, שבמרכזו עמדו צעירים וסטודנטים, נגד הסדר החברתי הקיים. תנועת המחאה התפשטה על פני העולם המערבי כולו, ואף מעבר לו. בצרפת הגיעה למימדים משמעותיים במיוחד, עד כדי סיכון יציבותו של המשטר הפוליטי.

צעירים יהודים נטלו חלק מרכזי בתנועת המחאה ולעיתים אף הנהיגו את מרד הסטודנטים ואת ארגוני השמאל הקיצוני. השתתפותם הבולטת של יהודים בתנועות מהפכניות היא תופעה מוכרת בהסטוריה היהודית בעת החדשה. יש המדמים את המהפכנות היהודית ל"קרחון המופיע מדי פעם על פני המים כדי להיעלם מחדש".

האם אכן כבר היו דברים מעולם? נראה, שהמהפכנות היהודית ה"חדשה" – הגל האחרון לעת-עתה – שונה מקודמותיה בשני המאורעות המרכזיים שהתרחשו בהסטוריה היהודית בעת החדשה, (לקראת מחצית המאה הנוכחית) – השואה והקמת מדינת ישראל.

המהפכנות היהודית של שנות השישים והשבעים היא אחד מביטויי ההתמודדות של יהודים עם המתח הייחודי בין הפרטיקולרי והאוניברסלי, בין היחיד והחברה הסובבת אותו, ובין יהדותו. השפעת השואה והקמת מדינת ישראל מעמידים התמודדות זו באור חדש, שונה לחלוטין, ומציגים צורות שונות ומורכבות של ביטוי זהות יהודית. לגבי חלק ניכר מהראדיקלים היהודים יוצאי משפחות ממזרח ומרכז אירופה, המהווים את רוב הראדיקלים היהודים בצרפת בשנות השישים והשבעים, השואה היא חוויה אישית חריפה אשר טבעה בהם חותם עמוק. לילידי סוף שנות השלושים ושנות המלחמה זו חוויה שעברו בעצמם כילדים, אולם השואה היא חוויה משפחתית ואישית ישירה, גם לאלו שהוריהם עברו אותה ואשר נולדו בשנים הראשונות שלאחר המלחמה. החוויות והזכרונות הללו, וגם חלק מהעמדות והגישות הנובעות מהם, היו משותפים לחלקים גדולים מכלל הנוער היהודי בצרפת ובארצות אחרות באירופה, בדור שלאחר השואה, גם אם בחרו בפיתרון אישי, פוליטי ואידאולוגי שונה ואף מנוגד מאשר זה של הראדיקלים היהודים.

השואה והשלכותיה מהוות, לפיכך מרכיב מרכזי, הן בזהות היהודית והן בזהות המהפכנית של הראדיקלים היהודים. זהותם המהפכנית יונקת מזהותם היהודית ומשולבת בה. הפאשיזם ותוצאותיו, מהווים, בצורות שונות, מוטיב מרכזי בהתייחסותם הפוליטית. בהימשכותם לתנועות שמאל קיצוניות הם אף מהווים מוטיב מרכזי ולעיתים יחיד בזהותם היהודית. צעירים אלו פעלו לא כיהודים ובלא מטרת יהודיות ייחודיות. הם פעלו כראדיקלים, כמהפכנים, לעיתים קרובות כבעלי תפיסה אוניברסלית ואף קוסמופוליטית. הם היו יותר "ראדיקלים יהודים" מאשר "יהודים ראדיקלים".

היחס לשואה עבר גלגולים ותמורות, הן מבחינתו של היחיד היהודי, הן מבחינתה של הקהילה היהודית הצרפתית והן מבחינתה של החברה הצרפתית בכללה. מבחינתו של היחיד היהודי, הושפע היחס ומושפע מהדינמיות הקשורה לביוגרפיה האישית, לשינויים בגיל, למרחק הזמן החולף. היחס האישי לשואה קשור, משפיע ומושפע גם מן השינויים שחלו ביחס ובגישות של הקהילה היהודית ומוסדותיה ושל החברה הצרפתית בכללה לנושא.

נסיגות ההדחקה וההשתקה של השואה, בצד, אולי, געגועים נואשים ל"נורמליות", היו נפוצים בקרב הקהילה היהודית במשך שני העשורים הראשונים שלאחריה. הם התחלפו בחרדה עמוקה להמשך הקיום היהודי עם בוא גל המהגרים היהודים מצפון אפריקה הקשורים לסכסוך המזרח תיכוני, והגיעו לשיאם במלחמת ששת הימים. בשנים שלאחר מכן חל שינוי ברמות ובדימוי של היהודי הישראלי, שעורר התנגדות בקרב חלק ניכר מהשמאלנים הצרפתים הידועים והלא יהודים. אלא שגם עוצמת הרגשות הללו קשורה קשר הדוק לו. פעת השואה.

החל מחצית השנייה של שנות השישים אנו עדים להתרסה, לביקורת, להאשמה ולדרישת חשבון מהחברה הצרפתית על התנהגותה ומעשיה בתקופת המלחמה (תהליך שהשמאל הקיצוני היה גורם חשוב לגביו). אולם,

מעבר לשינויים ביחס ובגישה לשואה, היתה נוכחותה קיימת כל הזמן – מטרידה, מאיימת, מעוררת סימני שאלה כמודע ובתת-מודע האישי והקולקטיבי. נוכחות זו בלטה בחריפותה במיוחד בקרב יהודי צרפת, והעובדה שהיא הפכה לרלוונטית וממשית גם בדיון הציבורי, קשורה גם בהופעת דור חדש אשר לא נשא בשום תחושה של אשמה אישית ואשר ביקש להיבדל, הן מצד זהותו והן מצד הטקטיקה, מן ה"מימסד" ומן הדור שקדם לו – היהודי והכללי. השמאל הקיצוני נתן בשעתו, בעיקר בין סוף שנות החמישים ותחילת שנות השבעים, את אחד הביטויים האוטנטיים המשמעותיים לכך.

הוא ביקר וסלד מחוסר העקביות ומחוסר הנחישות של השמאל הצרפתי-קומוניסטי וסוציאליסטי – בשלבים מסויימים של המאבק נגד הפאשיזם והנאציזם בשנות השלושים והארבעים, ומעמדתו של השמאל הקומוניסטי והסוציאליסטי בעת מלחמת אלג'יריה.

ובמה שנוגע לתחום היהודי – לעיתים קרובות הועלתה הטענה שהשמאלנות הייתה, לגבי היהודים, דרך מסויימת של השתחררות מהיהדות ושל השתלבות בחברה הכללית. טענה זו נראית לי נכונה במידה מוגבלת בלבד. שכן אם זו היתה מגמתה, הרי שהדרך בה בחרה היתה שונה מדרך היהודית האמנסיפטורית של המאה ה-19, ושונה מדרכם של היהודים המהגרים, ביניהם רבים מהוריהם של אנשי השמאל, שחיפשו את ההשתלבות בחברה הצרפתית דרך המפלגה הקומוניסטית, מתוך ששאר הדרכים היו למעשה סגורות בפניהם.

בפני הדור שלאחר השואה, (במידה רבה בגלל השואה), פתוחה היתה דרך ההשתלבות (ההתבוללות) בחברה הצרפתית ללא שרידי השתייכות דתית, שבאו לידי ביטוי ב"ישראליזם", אולם הראדיקלים דחו דרך זו. רצונם להשתייך לא היה לצרפת דווקא אלא לעולם כולו. שאיפתם, לא היתה להגיע למעמד של "אזרח צרפתי שווה-זכויות", אלא להיות "אזרח העולם". היה במהפכנותם מרכיב של "בחירה אינטלקטואלית", האופייני יותר למנהיגי תנועות מהפכניות ופחות לציבור הכללי של מהפכנים. ועם זאת מילאו ראדיקלים יהודים אלו, באופן פארדוקסלי כביכול, "היהודים הלא יהודים", תפקיד חשוב בטרנספורמציה של הקהילה היהודית בצרפת מ"ישראליזם" (Israeliite) ליהודיות, על כל המשמעות הכרוכה בכך. הראדיקלים היהודים הגדירו את עצמם לרוב כיהודים או לעיתים, כשיהדותם היתה פחות משמעותית לגביהם – "ממוצא יהודי". הם, בכל מקרה, לא השתמשו בהגדרה "ישראליזם" שהיא הגדרה יותר מטושטשת ויותר מתבוללת מאשר "יהודי".¹

מאי 1968 אינו "מאורע יהודי" משום בחינה שהיא, אולם למאי 1968 נתלווה גוון יהודי אוטנטי, עמוק ומשמעותי שאין להתעלם ממנו, אם אנו חפצים להבין את המניעים – יהודיים בעיקרם בסופו של דבר, שדחפו דור של יהודים שהוגדר לעיתים, כ"דור אבוד", לעבר מהפכנות אוניברסלית, בשלב מסויים בחייהם. להלן נעמוד על מספר ביטויים של השפעה מתפרצת מן העבר הקרוב – מלחמת העולם השנייה והשואה – על ההווה.

מאי 1968 – צל העבר מתפרץ להווה
הסיסמה – "כולנו יהודים גרמנים"

מאורעות 1968 היו בעלי השפעה עמוקה, כמעט טראומטית לעיתים וככל הנראה מתמשכת, על המשתתפים בהם, ובעיקר על אלו שנטלו בהם חלק מרכזי. מאורעות שהיוו את שיאה של התפרצות המחאה ושל התפרצות השמאלנות שסחפה המונים. ה"כמעט מהפכה" נשארה חקוקה בזכרונותיו ובתודעתו של אותו "דור". הקריאה – "כולנו יהודים גרמנים" היא אחת הסימאות המסמלות ומייצגות את מרד הסטודנטים בצרפת. היא נוצרה באופן ספונטני, נקראה על-ידי המוני אנשים שצעדו ברחובות ושימשה נושא לשירים עממיים, לפוסטרים ולכרזות שנכתבו תוך-כדי המאורעות, בעקבות גירושן של דניאל כהן-בנדיט מצרפת. הסיסמה השאירה עקבות אצל רבים ויש לה, ללא ספק, משמעות סמלית; (ולסמלים יש כידוע משמעות רבה בהתפרצויות עממיות, במרידות ובמאורעות המקיפים המונים). דני כהן-



דני האדום

שנערכה בשדרות האליזה (ולא ברובע הלטיני) ב־30 במאי היו הסיסמאות אחרות. בצד קריאות "דה גול", "דה גול אינו לכד", "מיטראן זה אבוד", "הקומוניזם לא יעבור", הושמעו לעיתים הקריאות — "צרפת לצרפתים", "כהן־בנדיט לדכאו".

שנאת הזרים, הפך האחר של צרפת, באה לידי ביטוי בהפגנה זו. קבוצות של הימין הקיצוני שתמכו בדה־גול חשו כי הותר הרסן. אבל ההסתה נגד כהן־בנדיט החלה קודם לכן. לדוגמה — "הוועד להגנת הרפובליקה" של הרובע ה־18 בפריס, חילק באופן חופשי כרוזים בהם היה כתוב בין השאר: "מה שהיחידות הנאציות לא הצליחו, מביטיח לעשות האדון כהן־בנדיט. הוא רוצה לראות את אומתנו בדם ואש. ובכן, לא! העם הצרפתי מספיק גדול בשביל לסדר את ענייניו הוא. לא לפאשיזם של כהן־בנדיט, לא לנאציזם השתור! כולם אחרי דגל שלושת הצבעים".⁴

שנאת הזרים והאנטישמיות משתמשות במקרה זה בטרמינולוגיה אנטי־נאצית ואנטי־פאשיסטית כביכול, מתוך הכרה בקונוטציות השליליות שעוררו מושגים אלה בדעת הקהל הצרפתי באותן שנים. אולם האסוציאציה המתקשרת לסכנת הפאשיזם והנאציזם, ואף זיהוי הסכנה הוא עם כהן־בנדיט, הזר, היהודי... "Minute" עיתון של האגף הימני הקיצוני, הכריז ב־2 במאי 1968, ביום בו ניסו אירגוני הסטודנטים של הימין הקיצוני, מועטים אך מאורגנים היטב, ליצור פרובוקציות ברובע הלטיני: "יש לתפוס את כהן־בנדיט בעורפו ולקחתו אל הגבול... ואם אין השלטונות מסוגלים לעשות זאת, נוכל להצביע על מספר צרפתים הנכספים להוציא מבצע לטיהור ציבורי זה מן הכוח אל הפועל". נימות דומות נשמעו מחוגי הפוזאדיזם (Poujadisme)⁵ שביטאו את אי־שביעות הרצון של הסוחרים ובעלי־המלאכה הקטנים, ומן העבר השני גם מצד המפלגה הקומוניסטית.

המפלגה הקומוניסטית הצרפתית נאלצה להתמודד בעת מאורעות מאי־יוני 1968 בשתי חזיתות: הן נגד המשטר הגוליסטי והן נגד טרורצקיסטים, מאואיסטים, גוואריסטים ואנרכיסטים, שעמדו בראש מתאות ותנועות הסטודנטים. המפלגה הקומוניסטית הצרפתית, אורתודוקסית באופייה, מאורגנת וחזקה מאד באותה תקופה, היתה תקיפה במאבקה נגד אירגוני השמאל החדש, משום שדור שלם של צעירים פרש החל ממחצית שנות השישים, משורותיה ומאירגוני הנוער שלה, והצטרף אל אירגוני השמאל הקיצוני. ג'ורג' מרשה, האיש מספר שנים במפלגה הקומוניסטית באותם ימים, ולאחר מכן מזכיר המפלגה, פרסם ב־3 במאי 1968 מאמר בעיתון המפלגה 'L'Humanite' בו התקיף את "האנרכיסט הגרמני, כהן־בנדיט": "יש להסיר בכוח את המסווה מעל פרצופם של המהפכנים כוזבים אלו, מאחר שמבחינה אובייקטיבית הם משרתים את השלטון הגוליסטי ואת עסקי המונופול הגדולים של הרכושנים".

לאחר הוצאת צו איסור השהייה נגד כהן־בנדיט הגיב C.G.T: "נראה שהאזהרות שהשמענו עוד לפני שראש הממשלה הזכיר את השתייכות האיש הנידון (כהן־בנדיט — י.א.) לאירגון בינלאומי, הולכות ומתמשות".

יש לשים לב שמרשה לא כינה את כהן־בנדיט "יהודי גרמני", כפי שטענו אנשים מסויימים, וכפי שסברו קרוב לוודאי, חלק מההמונים שקראו — "כולנו יהודים גרמנים". מרשה כינה את כהן־בנדיט "אנרכיסט גרמני". בביטוי יש ללא ספק שימוש באנטישמיות לאומנית כנשק פוליטי. המפלגה הקומוניסטית, המנגנת על נימות לאומיות, כדי להגיע לציבור הרחב של הפועלים, השתמשה כאן באנטישמיות, לא ישירה. לכן, לדעת דני כהן־בנדיט, השתמש ג'ורג' מרשה בביטוי "אנרכיסט גרמני" ולא "יהודי גרמני",

בנדיט, "דני האדום", ישאר בזיכרונם של רבים כדמות הקשורה יותר מאחרות באירועי מאי 1968 בצרפת, וככל הנראה במרד הסטודנטים בעולם כולו. כל העוסקים בניתוח המאורעות מסכימים, בדבר מקומו המרכזי של כהן־בנדיט. הוא היה הרוח החיה של "תנועת ה־22 במרס" בנאנטר, מילא תפקיד חשוב ב"הבאת" התנועה לפאריס נטל חלק מרכזי בהנהגת מרד הסטודנטים בפאריס במשך כל חודש מאי, עד לגירוש. דומה שיותר מכל אדם אחר היה זה כהן־בנדיט שבמעשיו ובאישיותו קרא תיגר על הסדר והמוסדות הקיימים, הן של המשטר הגוליסטי והן של המפלגה הקומוניסטית. הוא הרגיו, הסית, ייצג וסימל את המהפכן שמשוגל לגרום לאנרכיה וככזה היווה "מטרה" להתקפה ולהשמצה הן מצד השלטון והן מצד המפלגה הקומוניסטית הצרפתית. אם כי הוא היווה מושא לכך גם משום שהיה נווד, זר, יהודי ש"הוא אדמוני בלא ארץ, דמוקרט של הרחוב".

כהן־בנדיט הפך למייצג ומסמל של דמות המהפכן, ואולם כפי שיסתבר להלן לא של מהפכן גרידא אלא של מהפכן יהודי דווקא (בשנות השבעים יהיה זה פייר גולדמן) כאשר בעיני חלק מהשוללים את המהפכה התגלגלה דמותו בדימוי "המהפכן היהודי הנצחי" — היהודי כזר, כמסית ומדיח, כמערער הסדר הקיים, כיוצר אנרכיה. ומשום־כך יש הצדקה להפכו לשעיר לעזאזל. עפ"י "הגיון" זה נתפסו דני כהן־בנדיט, ויהודים אחרים בני מהגרים שעמדו בראש התנועה שאת שמותיהם ניסו להבליט, כזרים. הכבוד הלאומי נפגע מכך ש"זר" עומד בראש התנועה — אמר כהן־בנדיט. כאילו אין מספיק "צרפתים טובים" שיכולים לעשות זאת. "אנשים אלו פוחדים ממאי 1968 ומטילים פחד זה על גב השעיר לעזאזל — הזר". לדעתו, זו תגובה אנושית נורמלית המשמשת נשק בידי השלטון.²

דני כהן־בנדיט הגדיר את עצמו כאחד הראיונות: "צרפתי מלידה, יהודי כמקרה, גרמני בשל רשלנות". הוא הסביר: "נולדתי למשפחה יהודית, אני יהודי, זוהי עובדה. מכאן מובן מדוע לא אמרתי אף פעם, 'פלשתין תנצח', לכן חייתי תמיד בתוך הסתירה של להיות יהודי בלי להיות ציוני; בלי להיות פרו־ישראלי. תמיד אמרתי: 'כן, אבל...'. 'יהודי במקרה' רוצה להגיד גם שעד היום (1975 — י.א.) אומרים לי שאני זר משום שאני אחד משארית הפליטה של מלחמת־העולם השנייה. לא צרפתי, לא גרמני, אלא יהודי בלי אזרחות. 'צרפתי מלידה', נולדתי בצרפת בה חייתי 18 שנה. 'גרמני בשל רשלנות' הרי לאחר המלחמה, בחושכם לנסוע לאמריקה, לא דאגו לרישומי במשרד הפנים, מה שסיבך מאד את תהליך האיזרוח שלי (בצרפת). לכן, כשעוצרים אותי, אני מראה את תעודת הפליט שלי.³

דני כהן־בנדיט נולד בצרפת ב־4 באפריל 1945 כבן ליהודים גרמנים שנמלטו מגרמניה ב־1933. אביו, עורך־דין במקצועו, חזר לגרמניה ב־1951. דני כאימו, נשא תעודה של חסר נתינות — אישור מטעם משרד־הפנים הצרפתי המגדיר כ"פליט שמוצאו מגרמניה". ב־1958 נסע לראשונה לגרמניה עם אימו ואחיו אל אביו שחלה בסרטן. האב נפטר ב־1959 והאם ב־1963. בשנת 1965, לאחר סיום בחינות הבגרות בגרמניה, חזר דני לצרפת. סעיפי החוק הצרפתי איפשרו לשלטונות למנוע ממנו אזרחות צרפתית, בשל העובדה שלא חי בצרפת מגיל 16 עד גיל 18. כיוון שלא נחשב צרפתי יכול היה שר הפנים לגרשו במאי 1968 לפי צו "הרואה בשהיית הזר הנידון בטריטוריה צרפתית ערעור הסדר הציבורי". צו מסוג זה מופעל ללא התראה מוקדמת וכלי אפשרות ערעור ומכוון בדרך כלל נגד הפועלים הזרים.

בבוקר ה־22 במאי עזב כהן־בנדיט את צרפת ל"סיבוב מהפכני" בהולנד ובגרמניה. שר־הפנים הצרפתי ניצל את יציאתו ויצאתו כדי להצהיר שמעתה קיים לגביו איסור שהייה בצרפת. כהן־בנדיט הגיב: "הגבולות ארוכים... אני אחזור". ב־24 במאי אחר הצהריים הפייע מלווה בכ־1000 סטודנטים גרמנים בנקודת הגבול שבין צרפת וגרמניה. לאחר שעבר את ביקורת שומרי הגבול הגרמנים הובל אל שלטונות המשטרה הצרפתים, שם נמסר לו רשמית על איסור שהייתו בצרפת והוא גורש לגרמניה. באותו זמן חיכו 4000 סטודנטים משטראסבורג ל"דני האדום" בצד הצרפתי של הגבול. בליל ה־24 במאי התפשטה התסיסה נגד השלטון הגוליסטי על פני צרפת כולה. על ליון, שטראסבורג, נאנט ופריז עבר "ליל הבריקדות" ("Nuit des barricades") הגדול ביותר שלהן. למחרת התפשטו המיתרסים אל בורדו. הסיסמאות העיקריות באותם לילות מתרכזות סביב איסור השהייה של כהן־בנדיט בצרפת: "אנחנו כולנו יהודים גרמנים" "מצפצפים על הגבולות", "כולנו זרים", "כהן־בנדיט בפריז", "דני כהן־בנדיט יעבור", "כולנו לא רצויים". פוסטרים עם תמונתו של כהן־בנדיט בצד סיסמאות אלו ודומות להן ושירים עממיים עם מוטיבים דומים הופיעו באותם ימים בפריס.

איסור השהייה (והביקור!) של כהן־בנדיט בצרפת נשאר בתוקפו במשך עשר שנים, עד שנת 1978. כל הבקשות, המחאות והעצומות שהוגשו על־ידי אישים, אירגונים, תנועות ומפלגות מכל גווני הקשת הפוליטית בצרפת לא עזרו. גם בקשת המוציא לאור של ספרו "השוק הגדול" ב־1975, לאפשר לדני לבקר בצרפת, נענתה על־ידי משרד־הפנים בתשובה: "עוד לא הגיע הזמן לאפשר לזר הזה ('cet etranger') לחזור לטריטוריה שלנו".

בין אלו שלא צעקו — "כולנו יהודים גרמנים", היו אנשי הימין והשלטון מחד־גיטא, ואנשי המפלגה הקומוניסטית הצרפתית וה־C.G.T, ארגון־הפועלים הגדול ביותר בצרפת, הנתון להשפעת המפלגה הקומוניסטית, מאידך־גיטא. יתרה מכך. בהתארגנות הפגנת־הנגד הגוליסטית הראשונה

אולם בשימוש בפורמולה זו יש יסוד המופנה אל היהודי, אם רוצים ואם לא.⁶ אין-ספק שבסיסמה — "כולנו יהודים גרמנים" היה ביטוי לסולידריות עמוקה כלפי כהן-בנדיט ולכל מה שייצג וסימל ושלא היה מקובל על כולם. היו אירגונים יהודים וציונים שראו בעובדה שיהודים רבים נוטלים חלק מרכזי בהנהגת תנועת המחאה, תופעה שעלולה להביא לתגובות אנטישמיות. הללו הסתייגו גם מהנימוק האנטי-ציוני והאנטי-ישראלי, החרפות לעיתים שנשמעו באירגוני השמאל הקיצוני, נטו להבליט את ביטויי "השנאה העצמית" וחששו שהנוער היהודי עלול להיסחף בעקבות כל אלה לשמאלנות.

לדעתו של כהן-בנדיט, לא היתה בקריאה התייחסות עמוקה לעובדת היותו יהודי, כי הם הרי צעקן — "אנחנו כולנו יהודים גרמנים" ולא — "הם כולם יהודים גרמנים", ובקוראם "אנחנו" התכוונו לומר שברצונם "ללכת" עד קצה גבול זהותם כפועלים מוסלמים... ולפיכך עליהם להיות סולידריים עם אלו שרוצים לנהוג כך לגבי זהותם שלהם. כהן-בנדיט מספר שצחק כשסיפרו לו על שני אנשים אחד יהודי רומני ואחד יהודי פולני שצעקו וקראו "אנחנו כולנו יהודים גרמנים". ההמון מחה נגד צו הגירוש ונגד דברי מרשה על אנרכיסט גרמני⁷ כדי לומר — זכותנו להיות מה שאנחנו ואם הוא כהן-בנדיט, מותקף משום שהוא יהודי גרמני, נגורש גם אנחנו בגלל סיבה אחרת, משום שאיננו כנורמה.⁷ גם אם אין בסיסמה התייחסות עמוקה לעובדת היותו של כהן-בנדיט יהודי יש בה התייחסות למה שהיהודי מייצג ומסמל. הסיסמה — "כולנו יהודים גרמנים", כמרגם הסיסמה הנגדית — "כהן-בנדיט לדכאו", מבטאת שתי השקפות עולם, שתי התייחסויות יסודיות שונות למיעוט, לזר, לשולי, לשונה — ליהודי. בין הצעירים היהודים שנטלו חלק פעיל במאורעות ולתחושות המחאה היו רבים שראו בסיסמה זו ביטוי להזדהות, לאחוה ולתחושת שותפות עמוקה שאיפיינה את מאי 1968. אלן גייסמר, מהדמויות הבולטות בארועי מאי 1968 ומי שעמד לאחור מכן, יחד עם בני לוי, בראש "השמאל הפרולטרני", אמר ב-1980: "מאי 1968 זה גם 'כולנו יהודים גרמנים'. זה היה די דמיוני עבורי לשמוע זאת. היתה זו שמחה גדולה עבורי. הרגשתי אז עוד יותר, אם זה אפשרי בכלל בתוך התנועה מאשר לפני כן".⁸

אנדרה גלוקסמן, יהודי, פילוסוף, שנטל חלק מרכזי בארועי מאי 1968, ראה בסיסמה — "כולנו יהודים גרמנים" ביטוי נהדר לעובדה שהצעירים היהודים והלא יהודים בני אותו דור, זועזעו מניסיון אושוויץ ומתנועת-המוות, ניסיון שהשפיע הן על היהודים והן על הלא יהודים בני אותו דור.

לעומתם היו צעירים יהודים שהסתייגו מביטויי ההזדהות משום התחושה ש"זר לא יבין זאת", ומתוך החשש שתוך הזדהות זו תיעלם הייחודיות ובכלל זה ייחדם הם.

פייר גולדמן לא ייחס חשיבות רבה למאי 1968 ונסע לסייע ללוחמי המחתרת בדרום-אמריקה. הוא הסתייג מה"אופי האינפנטילי" של תנועת הסטודנטים, אשר נשארה לדבריו בילדותיות פוליטית, אבל רצתה שמשחקה יילקח ברצינות. הוא טען שגם הצהרת הסולידריות עם כהן-בנדיט "אשר יכולה היתה (או צריכה) לגרום לי להתרגשות, לא נגעה בי כלל. להיפך, ככעס חשבתה: טיפשים גם זאת (יהודים — א.א.) הם רוצים להיות".

הלן סיקס בספרה: "ק. בלתי מובן — פייר גולדמן" מנסה להסביר את הדחייה של פייר גולדמן לקריאה — "כולנו יהודים גרמנים": "לא, אינכם יהודים גרמנים. יש רגעים שבהם ההזדהות היא דרך לגנוב, לבגוד, היא סוג של הדחקה שאינה רחוקה מהדיכוי. ברגעים אלו הזכרון משתף פעולה עם השיכחה האכזרית ביותר".⁹

אלן פינקלקרוט, השתתף בהפגנות כתלמיד תיכון, אם-גם "באופן אנונימי, דיסקרטי, כמעט פריפרי, כחייל קטן שלא הבין הרבה אולם רצה להבין".¹⁰ חש לא נוח גם הוא עם הקריאה הנ"ל: "עתי לא רק ליהודים הותר לראות עצמם כיהודים. התרחש מאורע אשר דחה כל בלבדיות, אשר איפשר לכל ילד שלאחר המלחמה לתפוס את מקום המגורש, לשאת את הטלאי הצהוב. התפקיד של הצדיק נעשה פנוי לכל מי שרצה לשאת אותו. ההמון הרגיש בזכותו להיות בעל איכות של יוצא דופן".¹¹ מאוחר יותר הבין פינקלקרוט, שמה שהפריע לו והכעיסו זו העובדה שהמפגינים נטלו לעצמם דמות שאינה שלהם לצורך הפגנה אחת, בעוד שהוא מחופש תמיד — "בשכילי כל יום קרנבל". לא היה לפיכך דבר, אומר פינקלקרוט "שבו אוכל להאשים יהודים גרמנים זמניים אלו, חוץ מהעובדה שהם עשו לצחוק את יהדותי. הם היו יהודים לצורך הדימוי, כמו שהייתי אני עצמי, וכמו שבאותו רגע היה כל הדור שלנו אנרכיסט, טרוצקיסט, מאואיסט".¹²

בביטוי "כולנו יהודים גרמנים" יש על-כל-פנים הזדהות עם דני כהן-בנדיט, עם עובדת היותו יהודי, ודרכו קיימת הזדהות עם כל מה שהיהודי מייצג = הזר, הדחוי, הלא רצוי, הקורבן.

"C.R.S=S.S"

העבר הקרוב · מלחמת-העולם השנייה. הנאציזם והתנהגות צרפת בזמן המלחמה הועלו על-ידי הסטודנטים המוחים. העוצמה, התקיפות, ההגזמות וההכללות שבטענותיהם ובהאשמותיהם מהווים חלק מאופייה של מחאת הסטודנטים, אולם התייחסות לעבר הקרוב מפתיעה, לפחות מבחינות

מסויימות. יש לזכור שהנוער הצרפתי שלא התעניין ולא הכיר את שקרה בשנות הארבעים באירופה בכלל ובצרפת בפרט, הוגדר רק שנתיים קודם לכן תחת הכותרת "היטלר" — לא מכיר לא יודע".¹³

סימנים ראשונים שהעידו על התפרצות תנועת המחאה ועל כניסת העבר להווה והעלאתו בהקשר המתיחות המתעוררת, נראו כבר באירועים של חודש ינואר בנאנטו.¹⁴ תדירת העבר להווה באה לידי ביטוי חריף בסיסמה פרובוקטיבית נוספת שצויירה על הקירות והושמעה לעיתים תכופות בפי המוני המפגינים: "C.R.S=S.S", כבר "בליל הבריקאדות" הראשון ב-10.5.68 עוד לפני שנופצה הקריאה "כולנו יהודים גרמנים". סיסמה זו, כמו סיסמאות אחרות, נולדה באופן ספונטני תוך-כדי המאורעות. אלימות המשטרה והתקיפות שבה פעלה אינן יכולות לבדן להסביר את תוכנה. לסיסמאות, כמו-גם להתנהגות אנשים הנבלעים בהמון הנמצא במצב של מתח והתרגשות מיוחדים, יש מכניזם משלהן. מצבים אלו יוצרים סיטואציה שבה הפרט, המהווה חלק מן ההמון, מרשה לעצמו לצעוק או להתנהג באופן שבו לא היה נוהג לו היה לבדו. כך, על ידי הקריאה "C.R.S=S.S" רצו הסטודנטים למחות נגד הדיכוי, נגד האלימות משטרית. אולם, יתכן גם שרצו להביא את הדברים "עד אבסורדום", כשכמודע או שלא כמודע ביקשו להזכיר את חלקה של המשטרה הצרפתית כמאסרם של היהודים שנשלחו למחנות-המוות, ובשיתוף הפעולה שלה עם הכובש הנאצי.¹⁵

מבחינות מסויימות נראית השלמה בין הסיסמה "כולנו יהודים גרמנים" ובין "C.R.S=S.S". כשתייהן קיימת הגדרת "האנחנו" לעומת הגדרת "האתם". אתם לצדם של הגרמנים, מסייעים, משתתפים בגירוש. אנחנו לצד הנרדפים. אתם "C.R.S=S.S", אנחנו "יהודים גרמנים".

את אשר האירגונים היהודים ואף הציונים לא העזו לומר, בשנות השישים ובתחילת שנות השבעים, טענו והעלו באופן אישי, ולעיתים אף קולקטיבי, שמאלנים יהודים וכן ארגונים שמאלים כלליים במסגרת מאבקם האנטי-פאשיסטי. אחריות הצרפתים לגורל היהודים בעת מלחמת-העולם השנייה היא גורם מרכזי ביחסם של היהודים, בני אותו דור בכלל, והראדיקלים בפרט, לצרפת. תחושת הזרות, הדחייה, הבגידה, "לא להיות צרפתי ככל האחרים" והאשמה כלפי דור המבוגרים, באו בצרפת לידי ביטוי מיוחד, שאין למצוא כדוגמתו במחאת צעירים בארצות אחרות.¹⁶ ואכן, ההגזמה הקיצונית היא סוג מסוים של פרובוקציה האופינית לגוון האנרכיסטי של "הזועזועים" ("ENRAGES") שהשפיעו רבות על אופייה של ההתפרצות במאי 68. אולם, אחריות הצרפתים לגורל היהודים עלתה מדי פעם, לעיתים באופן דרמטי ברגשות, באסוציאציות, בדימויים של הדמויות הפועלות. דוגמאות אחדות לכך: פ.ג., יליד 1953, פעל במשך שנים בתנועות השמאל הקיצוני, בעיקר "השמאל הפרולטרני", השתתף ב-1971 בהפגנה על-ידי GARE DE LYON בפריס. המפגינים נתקלו, כפי שקרה לעיתים קרובות מאד בהפגנותיהם, במשטרה. "המשטרה רצתה לעצור אותי ואני זוכר היטב שצעקתי בהתרגשות כלפי השוטרים: אותה משטרה העמיסה את סבי, די ביהודי אחד".¹⁷ ל.ס. נולדה בצרפת ב-1931 להורים יוצאי מזרח אירופה שהגיעו לצרפת בסוף שנות העשרים. היא עברה את תקופת מלחמת-העולם השנייה בצרפת ואיבדה במלחמה שתיים מאחיותיה. היתה פעילה, בין השאר, בסיוע ללוחמי המחתרת הקובנית, בתמיכה במאבק לעצמאות אלג'יריה ולאחר 1968 בפעילות במסגרת קבוצה מאואיסטית. היא מספרת: "המאורע שעורר את מודעותי הפוליטית היה השתתפותי בהפגנת רחוב בהיותי בת 18 לערך". היא נעצרה על-ידי השוטרים ונדחפה על-ידם. "אמרת אז לעצמי: השוטרים הם כמו הגרמנים, עושים אותו הדבר. פתאום הייתי מודעת לכך שכלום לא נגמר והכל קיים באופן לטנטי. קודם לכן לא הייתי פעילה פוליטית".

ג.ר. פעילה טרוצקיסטית משנות השישים, חזרה בפני עצמה לדברי אימה: "זכרי תמיד, הצרפתים הם שמסרו את סכא שלך לגרמנים. גם הצרפתים הם אויבי". יש לה זכרונות ילדות ברורים מאד על תקופת המלחמה — מאורעות של מאסר יהודים על-ידי המשטרה הצרפתית. "אף פעם לא הייתי באמת צרפתייה, אף פעם לא היינו באמת צרפתים, אף אחד מהדור שלי", היא מוסיפה בהתכוונה לבני דורה היהודים.

מעניין לציין מאורע נוסף הקשור לביוגרפיה של כהן-בנדיט כיהודי וכבן לניצולי שואה (המתואר בספרו תחת הכותרת "חבל שלא מת באושוויץ"), וממחיש תודעה זו גם מזווית ראייתו של האנטישמי. בעת מעצרו בתחנת המשטרה ב-3 במאי 1968, לאחר יום מאורעות סוער, אמר לו שוטר: "אתה עוד תשלם, חבל שלא מתת באושוויץ יחד עם הורייך, אז לא היינו נאלצים לעשות זאת היום". בלילה הזה מציין כהן-בנדיט בתחנת המשטרה, פחדתי, מאז פחדתי.¹⁵ ראוי להזכיר שעל מאורע דומה מספר פייר גולדמן, ראדיקל יהודי אשר ישב בבית-סוהר בשנות השבעים בעוון ביצוע מעשי שוד מזויין ובעוון אשמה ממנה זוכה מאוחר יותר, של רצח שתי נשים. הוא מספר שבעת ששהה במאסר, נכנס שוטר וקרא לעברו: "אותך היו הגרמנים צריכים לזרוק לתור. יותר מידי יהודנים ניצלו, רקבון של יהודין".¹⁹

תחושת הזרות, הדחייה והאשמה, מהווה לדעתי, אחד הגורמים המרכזיים לחיפוש אחר פתרונות אוניברסליים. בני-הדור שנולדו בסמיכות לשואה אינם "צרפתים ככל האחרים", משום שהיתה זו המדינה הצרפתית שרדפה את בני משפחותיהם ואתם לפעמים. צעירים יהודים אלה ידעו, בדרגות שונות של מודעות, שבשנות הארבעים נגזר על בני משפחותיהם ולעיתים אף עליהם

"השמאל הפרולטרני" המאוואיסטי, שכראשו עמדו שני יהודים, הוקם בסוף 1968, והיה האלמנט האקטיבי ביותר והנוקשה ביותר במאבק נגד השלטון, עד להתפרקותו ב-1973. מספר פעמים הוצא האירגון אל מחוץ לחוק, חלק מהפעילים נאסרו ובטאונם — "למען העם" נתפס כמה פעמים על-ידי המשטרה ונאסר להפצה באשמה של "הסתה לאלימות".

"למען העם" שילב הערצה למהפכה הסינית עם התייחסות מתמדת להסיסטנס מחד-גיסיא ולשיתוף הפעולה של הצרפתים בתקופת מלחמת-העולם השנייה מאידך-גיסיא. הוא עירבב מאבק מעמדי במאבק לאומי והישווה את הכורגנות לכובשים ולמשפטי הפעולה היושיסטים. הם — "הכובשים החדשים" ולעומתם, ההמונים מייצגים את הצרפתים הכבושים. פעילי "השמאל הפרולטרני" ראו עצמם כפרטיזנים של ארץ כבושה על ידי הכורגנות. היתה ל"שמאל הפרולטרני" זרוע מתחרתית מזויינת בעלת יכולת אופרטיבית לביצוע מעשי אלימות שנקראה "ההתנגדות העממית החדשה".²¹ אבל חשוב לציין שהשמאל הקיצוני בצרפת בסוף שנות השישים ובתחילת שנות השבעים, בניגוד למה שקרה באותן שנים בגרמניה ובאיטליה, לא פנה לעבר הטירור. מנהיגי "השמאל הפרולטרני" החליטו לפרק את אירגונם בהשפעת הזעזוע שעברו עקב הפיגוע בספורטאים הישראלים בעת אולימפידת מינכן ב-1972. לדעתי, גם עובדות אלו אינן זרות לנושא דיוננו.

מרכזיות המאבק האנטי פאשיסטי

כמבט לאחור, הנמקות, אנלוגיות ואסוציאציות אלו הן ללא ספק מוגזמות ולא היסטוריות. אולם גם באופן בו ראה השלטון את הסכנה שב"מרד הסטודנטים" ובארגוני השמאל הקיצוני, היו הגזמה וחוסר פרופורציה. השלטון הוציא את אירגוני השמאל הקיצוני אל מחוץ לחוק מספר פעמים, אסר חלק מהמנהיגים, אסר על הפצת העתונות שלהם ולעיתים חררימה. בסוף מאי 1968 התעורר חשש שהצבא עלול להתערב לצד השלטונות.²² במאבק שבין אירגוני הימין הקיצוני ובין אירגוני השמאל הקיצוני, מאבק שהיה בסוף שנות השישים ובתחילת שנות השבעים חריף ולעיתים אף אלים. השמאל הקיצוני ייחס חשיבות גדולה למאבק על "השליטה ברובע הלטיני"

למות, על-ידי חברה, מדינה ומסדות שנגדם הם נאבקים ואותם הם רוצים לשנות. מבחינה אמוציונלית זהו ללא ספק גורם בעל משמעות רבה שיש לחזור ולהדגיש אותו. מימד זה של מחאה אינו קיים, וודאי שלא בעוצמה כזו, בארצות כמו אנגליה או ארה"ב והוא מייחד את ארצות אירופה שהכיבוש, שיתוף הפעולה, ההסגרה ושילוח יהודים למוות היוו חלק מהעבר הישיר והמייד שלהם.

אנדרה גלוקמן סבור שגם אם בסיסמה "C.R.S=S.S" היתה הגזמה בביטוי, לא היתה הגזמה במחשבה, וודאי שלא במעשה. הסיסמה שהיתה באופן דיקדוקי מוגזמת, היתה בעלת תוכן אינטלקטואלי: ההגיון של הדיכוי יכול להוביל עד S.S; שוטרים — היוזרהו שלא להיות S.S.

מאות אלפי מפגינים, וביניהם מחברן של שורות אלה, צעקו ברחובותיה של פריס במאי 1968 ס.ר.ס. = ס.ס. מובן (מאליו) שלא היה מדובר בוודאות אופטימית, הסיסמה לא עמדה בפני עצמה כמשוואה זכה, פשוטה כמשמעה; שאם כן — משוכנע אחד, אחד לפחות, היה בוודאי מוציא להורג בדם קר שוטרים הנחשבים לס.ס. משוואה זו, שהפכה לסיסמה, ציינה את התנגדותם לא למציאות, כי-אם לאפשרות לוגית, ובדרך עקיפין נתנה ביטוי לרגש העמום ששלט בגירסתו החדשה של האנטי-קולוניאליזם: אתה שנשבעת — "לעולם לא עוד אושוויץ", אל תעמיד את עצמך במצב שבו תהיה חייב להשתמש באמצעים מדכאים גזעניים של כיבוש מפוקפק. חסל את מושבותיך ו-"go home". איש ה-ס.ר.ס. — הרהר באמת של איש ה-ס.ס.; אירופי, פרק את מכלאת פולו קונדור, פן תתפתה לשכללה בנוסח ה-"NACHAT UND NEBEL". ההיסטוריה של הדקולוניזציה מוכיחה כי "אושוויץ הפכה לאופק הבלתי-מושג והדוחה של אירופה שלאחר המלחמה".²⁰

פייר גולדמן מסתייע גם מהקריאה "C.R.S=S.S": "צעקה נאורוטיית זו, נראית מגוחכת. ה-C.R.S. לא היו S.S והם (הסטודנטים) לא היו פרטיזנים". הוא מכנה את מאי 1968 בשם "התרגשות פורנוגרפית", "אוננות קולקטיבית". חלקו של החלום בהקיץ היה גדול מהמציאות, משום שהשלטון הביא את מתנגדיו לחוסר אונים, לחלום, לסירוס. השלטון לדעתו סילק את הדמיון, אלא שהמשתתפים (המפגינים) לא ידעו שהם משחקים. עם זאת יש לזכור שהאובססיה הגדולה של פייר גולדמן היתה שהוא לא היה פרטיזן, שלא חי בתקופתם של מורדי גיטו וורשה ושלא נמנה עליהם... החלום הגדול שלו ובהמשך שברו — שהובילו אל מותו, היה להיות פרטיזן, להיות דומה להם וראוי למורשתם.

"הדמיון בשלטון"

בני-הדור שנולדו בסמיכות למלחמת-העולם השנייה, יהודים ולא יהודים, חיו בחברה בה התקיימו זרמים ותנועות אנטישמיות אוטנטיות, ובה פעלו משתפי-פעולה ומסגירי יהודים רבים עם הכובש הגרמני. אלו נמצאו בדרך-כלל במחנה האחר, השולט, נגדו נלחמו הראדיקלים — יהודים ולא יהודים, שחשו משטמה כלפי השליטים וביקרו בחריפות את עמידתם מנגד, בעת מלחמת-העולם השנייה.

אירגוני השמאל הקיצוני העיקריים נימנו על שלושה זרמים: הטרורצקיסטים, המאוואיסטים והאנרכיסטים-ליברטארים (libertaires-anarchistes) הטרורצקיסטים והמאוואיסטים (לעיתים בצירוף גוון ליברטארי לאחר 1968), שהיו אירגונים מרכזיסטיים, היוו את קבוצת השמאל הקיצוני החשובות ביותר לפני מאי 1968 ולאחריו. הזרם האנרכיסטי לעומתם ("תנועת ה-22 במרס") מילא תפקיד מרכזי בהתפרצות מאי-יוני 1968 בצרפת. האירגונים הטרורצקיסטים והמאוואיסטים הופתעו מהתפרצות מרד הסטודנטים ומעוצמת המאורעות שבעקבותיהם. הם ייחסו חשיבות גדולה לפוליטיקה ולהיגד הפוליטי בעוד שההתפרצות התאפיינה בגוון אנרכיסטי ואינדיבידואליסטי במידה מסויימת. הדבר בא לידי ביטוי בסיסמאות, בכרוזים, בכרזות, בציורים ובכרזות קיר ספונטניות בעלות אופי אישי אשר נתנו ביטוי למאווים אישיים, ליצירתיות, לדמיון, לאשליה — "הדמיון בשלטון", "החלום הוא מציאות", "הבה נהיה ריאליסטיים, נבקש את הבלתי-אפשרי" ועוד רבות נוספות. זו "גדולתו" של מאי 1968 וזו גם חולשתו הגדולה. "הדמיון בשלטון" יכול לחולל שינוי בערכים, בנורמות ההתנהגות וההתייחסות — שינוי שבחלקו הוא חולף ובחלקו מתמשך וקבוע, אולם אינו מספיק כדי לחולל תמורה פוליטית.

כך אפשר גם להסביר את הפער בין אופי המרד במאי-יוני 1968 ובין ההיגד הפוליטי, הדוגמאטי, שהתעורר בין השאר כדי למחות על הדוגמטיות של המפלגה הקומוניסטית, של המאוואיסטים והטרורצקיסטים — לפני ובעיקר אחרי ההתפרצות הנ"ל.

אצל הטרורצקיסטים הוביל הניתוח המרכסיסטי למסקנה שהיות והקאפיטליזם הוליד תופעות כמו אימפריאליזם, ובהמשכו הפאשיזם, הוא עלול להוליד תופעות כאלו גם בעתיד. לפיכך, יש להילחם בקאפיטליזם ללא חמלה עד להגשמת הסוציאליזם. אצל המאוואיסטים היתה המסקנה מניתוח העבר של שנות השלושים שבסוף שנות השישים ובתחילת שנות השבעים אנו נמצאים שוב במצב אנלוגי בו חוזר הפאשיזם ולכן יש להילחם נגד "הכיבוש החדש". בעוד שהטרורצקיסטים חששו מהשתלטות הפאשיזם בעתיד, ראו אותו המאוואיסטים כאילו הוא כבר משתלט על צרפת.

אסתר אייזן

מאלף בית וידוייך

אָפּלו אודיסוס שָׁבַע יָם לֹא הָיָה לְאֵל
יָדוּ לְהַחְזִיר אַחֲרָי לְעִלְיָה כְּמוֹ בְּצִלְלוֹיֶיךָ
וְלֹא סִלְדוֹר, סִלְדוֹר, סִלְדוֹר דְּאֵלִי
כְּמַעַט אֶמְרָתִי: גְּאֵלִי מְלֹשׁוֹן גְּאֵלָה, מְלֹשׁוֹן גַּעֲבִי, מְלֹשׁוֹן
דַּעֲאוֹתִי
וְלֹא אֶמְרָתִי
רַק — — דַּע לָךְ — הָ

מ
ג
ו
ל

גַּם אֲנִי רוֹצֶה, הַיִּיתִי, מְשַׁחַק מְשַׁעֵר. — לְמַחֵךְ
עוֹר פָּנִים
לְהַעֲמִיד

מְחוּגֵים, זְוִיית רְאוֹת הַתְּפֹאֲרָה
אֵין בָּהֶם פֶּסֶק חֲנִינָה לְגוֹף.

★

עוֹר יִשְׁנֶן רַק
דְּרָכִים פְּלִבִּיּוֹת
עַל הַצִּיר הַזֶּה לְתִלּוֹת קִנְי עֵין
וְאֵתָה (אוּ אֲנִי)
מְאֵלֶף בֵּית וְדוֹנִיךָ
שָׁדָר
בְּצַפְּן מְעָר.

מְחוּוָה לְסִלְדוֹר דְּאֵלִי בְּעַקְבוֹת הַסֵּרֵט עַל חֵיוֹ שְׁהוֹקֵרָךְ.

— הפעם לעומת שנות השלושים יש להכות בביצה הפאשיסטית בעודה בקליפתה".

דוגמה אחת מיני רבות לכך יכול לשמש המאבק שנאבקו אירגוני השמאל הקיצוני נגד אירגון הימין הקיצוני — "הסדר החדש" ביוני 1973. התנגשות קודמת בין השמאל לבין ה"סדר החדש" התרחשה במרס 1971 בארמון הספורט בפריס. האחרון ביקש לקיים פגישה באולם ה"mutualite" בפריס, בו נערכים מדי פעם כינוסים ואסיפות פוליטיים. הדרישות לאסור את הפגישה לא נענו. אירגוני השמאל הקיצוני יצאו לכן ב-21.6.73 להפגנה לא חוקית, נגד קיום מפגש הימין הקיצוני, תוך שהם לוקחים על עצמם את הסיכונים הנובעים מקיום הפגנה לא חוקית. כתוצאה מכך פשטה המשטרה על משרד "הליגה הקומוניסטית המהפכנית" ואחר-כך אף הוציאה את ה"ליגה" אל מחוץ לחוק. כותרת "rouge", בטאון הליגה, מאותו שבוע (27.6.73) "תפיסת משרדי הליגה", "פגישה גזענית במרכז פריס", "הנאצים מוגנים על ידי המשטרה", "דיכוי נגד האנטי פאשיסטים", "המאבק נמשך".

בהודעת הליגה, שהיתה הגוף המרכזי בהפגנה הלא-חוקית, אנו קוראים: גישתו של השלטון בלתי-נסבלת בזה ש"שמים" במישור אחד את הגזעים ואת האנטי-גזענים, את הפאשיסטים ואת האנטי-פאשיסטים. אין ניטרליות כאשר החריות הסודיות בסכנה. המאבק נגד הגזענות, האנטישמיות והפאשיזם צריך לרכז את כל הכוחות החיוניים של תנועת הפועלים הדמוקרטית והמהפכנית, כדי לנצח". במאמר תחת הכותרת "לא" שהופיע באותו גיליון (27.6.73) כתב דניאל בן סעיד על הצורך להיאבק נגד הפאשיזם: "התלמידים הפאשיסטים מטפחים את הגזענות בתירוף של מאבק נגד הגירה לא חוקית. תחת אמתלה של פיקוח הם רוצים לשים מחדש את הטלאי הצהוב על חזם של היהודים ואת "סהר הזהב" על חזם של הערבים. אחר-כך יבואו הספרדים, הפורטוגזים, הסגנאליים". לטיעון בדבר אמצעים שפלים המועלה נגד השמאל הקיצוני (הפגנה לא חוקית) עונה בן סעיד: "מי מדבר על שפלות? אלו שמקיימים אסיפות לצילי הימנוני הרייך השלישי, תחת צלבי קרס; אלו אשר מצדיעים בהצדעה הנאצית? דובריה של השפלה קולקטיבית ענקית? יורשי היטלר וגבלס? או גם שוטרים אשר כבר מחפשים בספרי משרדנו? אנחנו נזכרים בכל. לעיתים טוב יותר מאשר אלו אשר חיו בתקופה ההיא. הדור המיליטנטי של היום גולד מאפר הזכרונות. ההשתמטות, אולם גם נטילת האחריות והגבורה של תנועת-הפועלים של אז, מהווים חלק מהחינוך שלנו. לפיכך, אנחנו מתעקשים לומר בעוד מועד, לא" (הדגש במקור — א.י.24).

הקטע האחרון הוא בעל חשיבות גדולה כהבנת הניתוח והמוטיבציות של אותו דור צעירים מיליטנטי. דווקא העובדה שגדלו כצעירים בצילה של מלחמת-העולם השניה הפכה אותם לרגישים מאד למאבק האנטי-פאשיסטי; לעיתים אולי יותר מהדור שתודעתו עוצבה קודם לכן.

אירגוני השמאל הקיצוני הדגישו, (והממשיכים להתקיים כמו הטרוצקיסטים — ממשיכים להדגיש), את מרכזיות המאבק האנטי-פאשיסטי באירגונם. המיליטנטים היהודים הדגישו את חשיבותו האישית של המאבק האנטי-פאשיסטי, לגביהם. מוטיב המאבק נגד הפאשיזם ונגד הימין הקיצוני חזר שוב ושוב בראיונות שקיימתי עם מיליטנטים ומיליטנטים לשעבר של אירגוני השמאל הקיצוני. גם פעילים לשעבר שמתחו ביקורת על אירגונם, ציינו לשבח נקודה זו. לדוגמה, פטריק רוטמן, מיליטנט טרוצקיסט לשעבר שעזב את ה"ליגה" ב-1973, סיפר: "היה מימד אנטי-פאשיסטי ואנטי-נאצי חזק מאד ב"ליגה". היינו, ללא ספק, היותר אלימים והיותר חריפים במאבק נגד הימין הקיצוני, בעיקר נגד ימין קיצוני גזעני או המתייחס בנוסטלגיה להיטלר. דבר זה קשור בעובדה שרכים מהמיליטנטים היו ממוצא יהודי, כאלה שהוריהם סבלו בזמן המלחמה ושמשפחתם הושמדה.

האובססיה האנטי-פאשיסטית העולה מספרו נתנה ביטוי לתחושותיהם של מיליטנטים במחשבותיהם והשפיעה על המניעים להצטרפותם ולפעילותם בארגון²⁵. לדוגמה, ג'ואל עדה, ילידת 1953, תוניס. שהיתה קודם לכן "כשומר-הצעיר" וממרס 1968 עד 1979 לפעילה בליגה. היא אומרת: "... אני גאה שהליגה הוציאה אל מחוץ לחוק בשל מאבקה בפאשיזם (לאחר ההפגנה ביוני 1973). לדעתי, לחם השמאל הקיצוני נגד אנטישמיות וגזענות ופעולתו היתה חשובה מאוד. הסיסמה היתה — "אנטישמים — רעדו!" ("antisemites — tremblez"). ואם האנטישמים אכן פחדו, הרי זה בזכות השמאלנים²⁶.

אדית דלאג נולדה בסוף מלחמת-העולם השניה, היתה פעילה ב"ליגה" וקודם לכן בארגון הסטודנטים הקומוניסטים, ופרשה מן ה"ליגה" ב-1981, לאחר יותר מ-15 שנות פעילות. פרישתה היתה בגלל חילוקי דעות פוליטיים ולא אידיאולוגיים. היא מעידה על עצמה — "תמיד היתה לי רגישות אפילו מוגזמת לאנטישמיות; יתכן שלפעמים האשמתי אפילו סתם אנשים באנטישמיות... לעומת זאת ב"ליגה" לא הרגשתי בשום הכדל בין החברים השונים. יהיה מה שיהיה צבעם או מוצאם בעיני היה ברור שהארגון הוא תשקיף למה שיקרה בעתיד. היה ברור לי שעבור כל מי שהיה שם — יהודי או לא יהודי, היתה השואה משהו נוראי ושמה שיש לעשות הוא לשנות את החברה כך שדבר זה לא יחזור, הרגשתי טוב מאד עם האנשים שהיו שם; הרגשתי שייכות מוחלטת, לא חשתי חשד כלשהו של גזענות או אנטישמיות. אף פעם לא פגשתי ארגון שהוא באופן כה עמוק וכן לא גזעני²⁷".

באירגוני השמאל הקיצוני לא היה באותן שנים נושא יהודי בתור שכזה והיהודים הרבים שהיו בהם לא הצטרפו אליהם כיהודים. אולם אין ספק כי העובדה שארגוני השמאל נתפסו כפי שנתפסו בעיני חבריהם ובעיני אחרים, קשורה לכך שהיו בהם יהודים רבים שהרגישו נוח בתוכם גם אם לא שוחחו במפורש על יהדותם ותחושותיהם היהודיות במסגרתם. ההתגייסות הפוליטית של היהודים בני אותו דור, קשורה לעובדת (ואולי אף נובעת ממנה) יהדותם ולצורך שהרגישו להילחם כדי שמה שקרה לא יקרה שוב. והיות ולגבי חלק מהם התמצתה היהדות באנטישמיות ובחוויות השואה, באה יהדותם לידי ביטוי בעיקר במאבק נגד האנטישמיות. "כל זמן שיש אנטישמיות אני יהודי" אומרים ומצהירים רבים מהם בניסוחים שונים. יש בכך אולי גם פנטזיה: "כשלא תהיה יותר אנטישמיות לא אהיה יותר יהודי". נילחם נגד האנטישמיות, נחסלה ואז אולי נפסיק להיות יהודים. משום-כך היתה בקרב החברים היהודים באירגוני השמאל הקיצוני מידה מסויימת של הסתייגות ואף בוז ביחס לאלה ששינו את שמם או הסתירו את מוצאם היהודי, גם כשהדבר קרה בקרב בני משפחתם. בשום פנים ואופן לא דובר בהקשר זה במי שכונו "יהודים מבוויישים" (juifs homteux).

מה היתה, אם-כן, משמעותה של יהדות זו ומה היו תכניה, אם לא באו לידי ביטוי בדת, בהשתייכות לאומית, או בהזדהות עם ישראל? מדוע גינו אנשים תופעות של הכחשת היהדות או עזיבתה ובוזו להן? לדעתי, יש לקשור גם זאת בהשפעת השואה על בני הדור, שחפשו הסתרת מוצא ושינוי שם כנטישת המתים וכבגידיה בקורבנות. יהודיות היתה בשבילים עובדה שאין להתכחש לה. כינו אותם "יהודים אכסיסנציאליסטים", "יהודים בעל כורחם"; רבים מביניהם הגדירו את עצמם בעקבות הגדרת היהודי של סארטר, לפיו יהודי הוא מי שהאחרים רואים בו יהודי, ואין הוא דווקא אדם הנושא בעצמו תכנים יהודיים חיוביים. "ראיתי עצמי תמיד כיהודי, 'יהודי' ולא 'ממוצא יהודי', אבל לא יהודי חיובי. היות יהודי לגבי לא היה קשור עם משהו קונקרטי, פרט לשואה", ניסח זאת אחד ממנהיגי מרד הסטודנטים²⁸.

יהדותם של חלק מהראדיקלים היהודים התמצתה, לפחות בשלב זה בחייהם, בחוויית השואה שלהם כילדים או דרך הוריהם. מרכיבי זהות יהודית נוספים, משלימים, הקיימים אצל צעירים יהודים המשתייכים לאירגונים ציוניים או קהילתיים, כמעט ולא היו קיימים לגביהם. כ"אזרחי העולם", כאוניברסליים וכקוסמופוליטיים "חיפשו את המולדת", את "השורשים" במקום אחר, רחוק יותר: בסין, בדרום-אמריקה, בוויטנאם או באלג'יריה. ומאותם מסעות רחוקים אל עולם ללא גבולות הם חזרו לעיתים קרובות בידיים ריקות. חלק מהם נותר אז עם השואה כמרכיב בלבדי של זהותו היהודית.

זהות המתמצית בניסיון השואה היא זהות קשה לבעליה. לכן, היו מביניהם שבאו אל יהדותם, "שבו" אליה, על-ידי מציאת איוון אחר בין היהודי היחודי לאוניברסלי.

בענין זה, מכל-מקום, קיים שוני בינם ובין דורות קודמים של ראדיקלים יהודים. אצלם הופיעה לעיתים התכחשות ליהדות, עזיבתה או עיונות כלפיה, כפי שהיתה בין השאר אצל קרל מרכס או אצל רוזה לוכסנבורג. מבחינות מסויימות, לא היו מוטיבציות המאבק במסגרת השמאל הקיצוני בצרפת, של הצעיר היהודי לאחר מלחמת-העולם השניה שונות מאילו של הצעיר היהודי שנאבק במסגרת תנועות-הנוער הציוניות. היתה להם נקודת התחלה משותפת של פוליטיזציה שהועברה אליהם במידה רבה, על-ידי הוריהם. לאחר המלחמה התפתחה ביקורת, לעיתים בעלת קווים משותפים, הן מצד המרכסיוס והן מצד הציוניות, על-כך שלא ראו את הסכנה המתקרבת שבהיטלר, ולפיכך לא היו מזויינים למאבק נגדו. העובדה שהיטלר הפתיע את היהודים הביאה לסוג מסויים של ביקורת ולעיתים אף לבושה כלפי דור ההורים והסבים. כך נוצר קרע בין הדורות, לעומת משותף לא מעט בנקודת המבט של הציוני ושל השמאלן מהדור שלאחר השואה: "...אתם — דור ההורים — נתתם שהדברים יקרו לכם, אנחנו לא ניתן שהדברים יקרו לנו". זוהי, ללא ספק, נקודת המוצא הפוליטית האופיינית לאותן שנים. נוצר מעין תסביך על-פיו לא נאבקו די נגד היטלר וכמו שאפשר היה להיות מופתע על-ידי הפאשיזם יכולה הפתעה זו לחזור שוב מחדש. נוצר סוג של ראייה דוגמאטית, משותפת לציונים ולשמאלנים: "אותנו לא יפתיעו"; "האמהות והאבות שלנו רומו, אנחנו לעומת-זאת לא ניתן שיונו אותנו". בשעתו לא עמדו מספיק על המשמר, לא היו תקיפים מספיק, הפחיתו בערך הסכנה עכשיו יש לעמוד על המשמר, להיות תקיפים, ובכדי להתגייס נגד הסכנה מותר אפילו להגזים בחומרם.

ואולם המסקנות, הלקחים וכיווני המאבק שהפיק הציוני מן העבר הקרוב של הפאשיזם והשואה שונים היו לעיתים לחלוטין מאילו של השמאלן בן שנות השישים והשבעים. אלא שזה כבר נושא הדורש דיון במסגרת נפרדת... ■

הערות

1. בנוסף לקריאה שעליה נעמדו בהמשך: "כולנו יהודים גרמנים", רצוי להזכיר את ספרו האוטוביוגרפי של פייר גולדמן "זכרונות מעורפלים של יהודי פולני יליד צרפת" שהופיע ב-1975 ועורר הדים רבים. "יהודי" ולא "ישראליט"!
2. דני כהן-נברדיט בראיון עימו; Liberation, 10.12.75.
3. דני כהן-נברדיט, שם, שם. ההגדרה, המעניינת לכשעצמה אינה ממצה לדעתי את יחסו של נברדיט ליהדות.

1.

די!

בואו נהיה קצת עצמיים,

טוב? —

הרי מדבר סה"כ בשלכת ה

הרהור "מבטים לא נמוגים,

הם רק מטבילים לכהנת כנפים ל

לבטי ה צללים",

1.

יש ה מלחשים

(בעקב ב קרב תשדירי ה פרסמת של ה צרפים ב שבחי נחיצות ה

והיים) ש

למעשה רק ב סמכות ה צלילה אל דוממים

לעשות משהו ל משהו ב זו רולטת ה קיומים —

זהו —

מזל ש ב מקביל ממשיכים לרוץ ה פנטוזים ה רגילים

(זאת אומרת אלו של ממשיכות משמשות על ה חיים,

של ה חיים על ה חיים,

צ'רליקצ'רלי)

2.

הדיוחנו לנו? —

אה,

זו נמצאת כאן פדי לדגמן את

ה היא בנו —

נו! —

איך קורים אותה! —

נדמה ש

באמצעות

הפללת ה התרחשות

ב

הניה! —

3.

יעדים למסע:

מראה,

לק מ העצמי הסגל,

מיניות ה כל

או

רכ מה ש נחשב ב ניד עפעף ה אחרון בתור

פופולריזציה של חלומות —

חוץ מ זה

עצים זה עצים

ן

קולנוע זה קולנוע

ן

אשמים ב כך הם ה

רגשות.

4

— שירי כמיהת ה חשף להתחפש ל מסיק

— אי שקט

— יבשה של רעש

— שקיפות הפניה ל

פנימיות פישרית,

ל

אינסטנט מניפסט

נורה מ

דלת צובאת על

חם טר פזי.

15. במספר וויכוחים, כולל וויכוחים בטלוויזיה הצרפתית לא היססו ראדיקלים יהודים להזכיר את האחריות הישראלית של הצרפתים לגורל משפחתם והשתתפותם הפעילה בהסגרת יהודים. כשנות השישים ובתחילת שנות השבעים היה הדבר בבחינת שבירת סוג מסויים של טאבו ושכירת קשר השתיקה.

16. פרט לגרמניה שבה הנתק בין דור מלחמת-העולם השנייה לדור שלאחריו, היה אולי עוד יותר חריף, אולם בה כבר לא היו יהודים.

17. ראיין עימי, ספטמבר 1983. גם הציטטות הבאות לקוחות מראיונות שלא פורסמו שנערכו עם פעילים ופעילות לשעבר בארגוני השמאל הקיצוני בצרפת בשנים 1980-1983.

18. Cohn-Bendit, Le Grand Bazar, pp. 31-33.

19. Pierre Goldman, Souvenirs obscurs d'un Juif polonais ne en France, Seuil, 1975.

20. André Glucksman, La force de vertige, Grasset, Paris, 1983 p. 116.

21. תרגום עברי, ראה "בין פריס לירושלים" (עורך: יאיר אורון), שוקן, ת"א 1986, עמ' 117-118.

22. ציטוטים מתוך סיסמאות וכותרות שהופיעו בגליינות "למען העם". בין השאר ב"המנון הפרטיונים" שהופיע בגליון הראשון של "למען העם", נובמבר 1968.

23. ארגוני הימין הקיצוני למיניהם נעו בין רויאליסטים נוצרים לפאשיסטים כסנופוביים מסוג "L'Action Française" קבוצות כמו "Alliance Re-publicaine" וארגון "occioent" שהיה פעיל במיוחד בקרב הסטודנטים, שרידים של O.A.S. של למעשה פורק ונדרף על ידי הגוליסטים בשנים 1963-1960, ו"הסדר החדש", "Order Nouveaux".

24. בן-סעיד, יהודי ממוצא צפון אפריקאי שמשפחתו הגיעה לצרפת עוד בטרם המלחמה. בקשר אליו מספרים את הבדיחה: "למה בישיבות מזכירות הליגה אין מדברים אידיש?" — בגלל בן-סעיד. שאר חברי המזכירות פרט לאחד היו יהודים ממשפחות מוצא-אירופאיות.

25. ראיין עימי, ספטמבר 1983.

26. ראיין עימי, אוקטובר 1982.

27. ראיין עימי, אוגוסט 1983.

28. א.ג. ראיין עימי, ספטמבר 1982.

4. מופיע במאמר Henri Empa, "Nous sommes tous des Juifs allemands..." Les Nouveaux Cahiers, no. 16, Hiver, 1968-69.

5. תנועה של Pierre Poujade שנקראה "איחוד להגנת הסוחרים ובעלי המלאכה".

6. Aadre Harris, Alain de Sedouy, Juifs et Francais, Grasset, Paris, 1979. pp. 178-179.

7. הצירוף של יהודי וגרמני הוא עוד יותר משמעותי בגוונים מסוימים של האידיאולוגיה הלאומנית הצרפתית. גרמניה אינה סתם שכנה. היא האויב במשך תקופה ארוכה; אותו אויב שדרייפוס היהודי סייע לו כביכול.

8. Juifs et Francais, pp. 178-179.

9. Luc Rosenwieg, La Jeune France E'dituons Lubres — Hallier. s. Pierre 1980, P. 51.

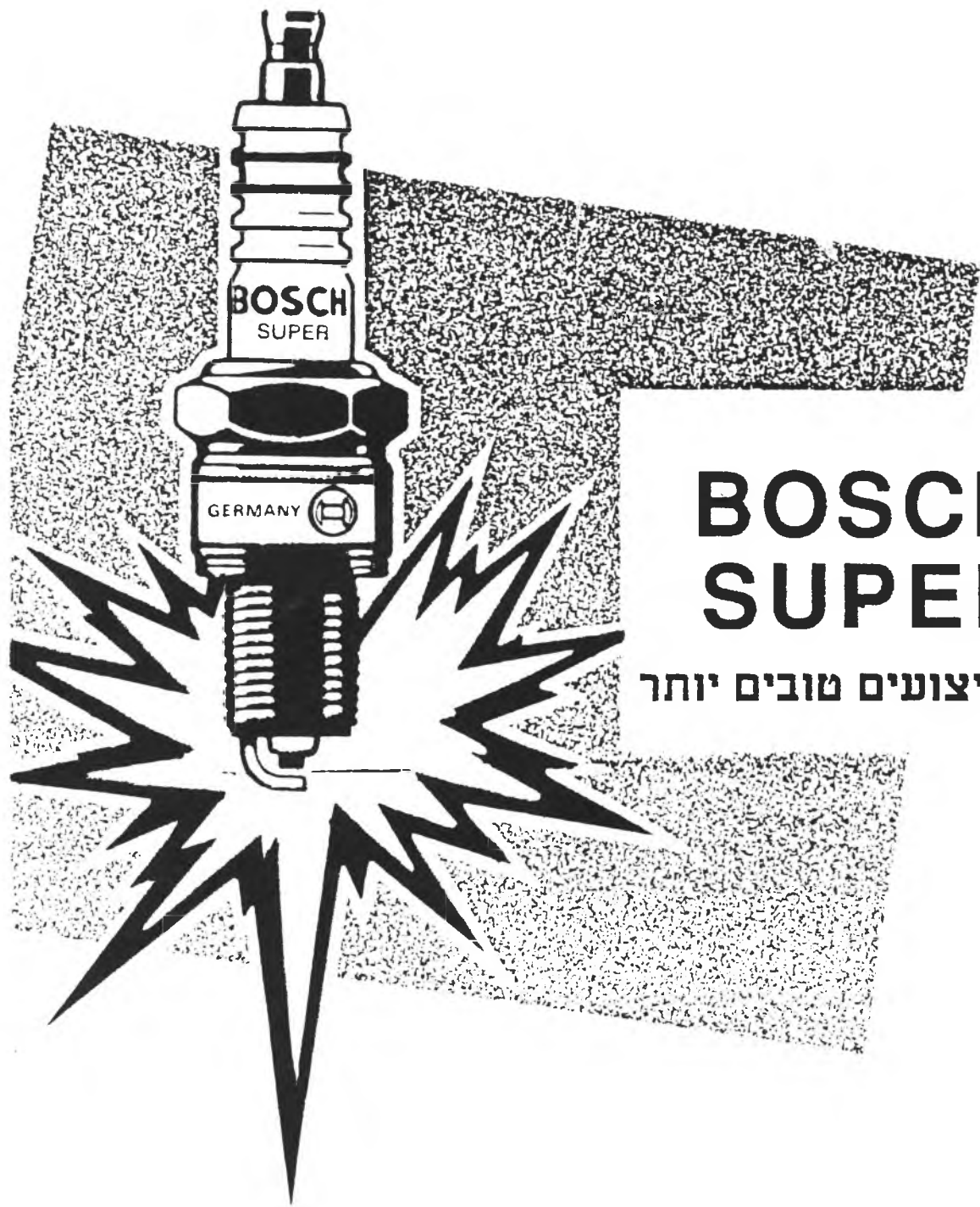
10. Helen Cixous, UN K. Incompreensible Pierre Goldman, Christian Buorgois E'diteurs, Paris. 9.

11. אלן פינקלקרוט בראיין עימי אוקטובר 1983.

12. שם, עמ' 27, פינקלקרוט טוען שיהודים בני דורו חיים לעיתים את יהדותם באופן דמיוני, באמצעות עבר הוריהם ונטלים לזכותם, לשוא, את נטל סבל השואה.

13. בשנת 1966 הופיע על המסכים הצרפתים סרט שנקרא "היטלר, לא מכיר" ("Hitler, connais pas") מחקר על הנוער. הסרט טוען שחלק ניכר מהנוער אינו מכיר את היטלר וחלק ממנו טוען שאת מחנות המוות יש להשאיר במרחבי ההסטוריה. אולם לדעתנו הכללה זו לא היתה נכונה לגבי כל הנוער הצרפתי.

14. כבר ב-1968, בעת חנוכת בריכת שחיה באוניברסיטת נאנטר התריס כהן-בנדיט כלפי שר הפנים על התעלמותו מרוץ בעיות המיניות של הנוער ברוח מקיף על הנוער שהכין משרדו. כשהשיב לו השר: "אם יש לך בעיות מיניות — טבול עצמך בכריכה" — ענה כהן-בנדיט במצה נחושה שזה בדיוק מה שנהג לומר הנוער של היטלר. ב-1968, בהתנקשות בין הסטודנטים לשלטונות האוניברסיטה הושמעו בין שאר הסיסמאות גם הקריאות "נאצים". כזכור שאלת השחרור המיני היתה אחת מהנקודות הבעורות של תחילת מחאת הסטודנטים. הזכות לבקור במגורי הבנים או הבנות של בן המין השני היתה אחת מנקודות המתח בין הסטודנטים לשלטונות האוניברסיטה בצרפת. הסטודנטים לא הסכימו שלא ינהגו בהם כמבוגרים.



BOSCH SUPER

לביצועים טובים יותר

סצת 'בוש סופר' נחשב לסילה האחרונה
במכנולוגית המצתים. סאפער פעולה חלקה
של המנוע הן בנסיעה איטית והן בנסיעה
סהירה. סצת 'בוש סופר' - לאורך זמן,
לחסכון בדלק ולביצועים טובים יותר.

היבואן: לדיקו בע"מ
BOSCH





הידעת?

שכל הפחתה של אחוז אחד (1%) ברמת הכולסטרול בדם, תפחית בשני אחוזים (2%) את הסיכון ללקות בהתקף לב?

אסמכתא:

The Consensus Development Conference on Lowering Blood Cholesterol to Prevent Heart Disease.
JAMA 253 (14): 2080-2086. April 12, 1985

הספירה לאחור החלה -

אל תפגר במרוץ הבריאות

היוועץ ברופא שלך

כולסטרול - עניין של חיים

בחזית הטכנולוגיה התרופתית

ASSIA-RIESEL LTD. PART.



אסיא-ריזל שות' מוג'

לקבלת עלון הדרכה חינם בנושאי כולסטרול, אנא פנה לת.ד. 3235 רמת-גן 52131
ציין על המעטפה: "עבור עלון כולסטרול" ואת כתובתך בברור.



מַרְפֵּא

ביטוח בריאות משלים
של הפניקס הישראלי

חברת הפניקס, מהמובילות בענף הביטוח בישראל, מציעה לך תוכנית חדשנית, המהווה ביטוח רפואי משלים לפוליסת ביטוח חיים.

"מרפא" של הפניקס חיוני עבורך לכיסוי הוצאות טיפול רפואי במקרים של מחלות קשות.

"מרפא" של הפניקס תואם את צרכיך בפרמיות נוחות במיוחד.

"מרפא" של הפניקס - עשה זאת עוד היום, כי היום אתה עדיין יכול.

ברגע הקובע אנחנו איתך.

הפניקס הישראלי
חברה לבטוח בע"מ

