

JDC

שבתון לקד

הירחון לספרות

שנה י"ג • גליון 122 • אדר תש"ן • מרץ 1990 • 10 ש"ח • חברה • ביקורת • תיארון • אמנות

שירים קדרום-אפריקה השחורה

אסולד מביסני מטשאל
זולובי מולפה נוקולולקו
מונג'ין וואלי סידוטי

הלילה
האחרון
של
איסאק
באבל



פסיכולוגיה



עמואל ברמן
סם רקובר
ראובן קריץ
בעז עברון
עמלה עינת
אדיד כהן
בן-עמי שרפשטיין

וספרות

הלומדת
ובלה
נורית שני

בשירה, סיפורת, מאמרים וקריקטורה: משה דור • אורציון ברתנא • עודד פלד • עמוס לויתן • גד יעקבי • אילן תורן • חיה הופמן • נתן גרוס • תמר משמר • רחל גיל • שמואל שתל • צביקה שטרנפלד • ש. אלונים • רמי סערי • קובי נסים • רות נצר • מיחאל נעמה • יהודה ניב • ראובן דותן • איל דותן • חיים עינת • רות לאופר • רבקה מאיר • שלמה שפירא • רות גור • רדי נגיד • עידית קופרברגר • מושיק - קומצב



אמא
 כשמדובר בבריאות ילדיך את חייבת לדאוג לטיפול ברמה הטובה יותר והאחראית ביותר.
 עכשיו, במסגרת שיפור השירות, לרשותך רשת מרפאות יחודיות בקהילה עם מיטות לאישפוז
 יום ומיטות רופאים, אחיות, והצוות המטפל.

ילדים הם הַבֵּיבִי שֶׁלנו

• כי יש לנו יותר רופאים ואחיות מכל קופת חולים אחרת בישראל, כי השרות הרפואי שלנו מקיף יותר. • כי יש לנו 7 יחידות להפריית מבחנה משלנו. • כי כל רופאי הילדים והמשפחה עומדים לרשותכם בבחירה חופשית כי פתחנו מרכזים מיוחדים לאשפוז יום לילדים ליד הבית. • כי מרפאות החוץ בשמונת בתי החולים שלנו הקימו מכוני ברמת על ליפול בילדים. • כי בכל 14 דקות נולד תינוק בקופ"ח, 100 ביום, 37,000 בשנה והם מטופלים ב-676 טיפות חלב. • כי אנתנו מקימים את בית החולים המיוחד לילדים הגדול והמתקדם בישראל. אין עוד קופת חולים בישראל שיש לה סל שירותים מקיף כל כך ואמין כל כך לילדים

המהפכה הבריאה
 קופת חולים של ההסתדרות הכללית

קופת חולים המקיפה יותר, האחראית יותר והטובה עוד יותר

מקדע'לה שרות מידע לאם ולתינוק

קראון	מרכזי הבריאות לילד
תל אביב צפון	רח' לוי אשכול פינת המלניץ 5
תל אביב דרום	רח' אחימאד 18
טבריה	רח' מעוז חיים 35
קרית שמונה	מרפאת רמת
אור יהודה	מרכז קנב
בני ברק	רח' דוד אלעזר 21
קרית גת א'	רח' רבי עקיבא 83
אופקים	שדר העצמאות
בתים	רח' הרצל
	מרפאת השקמה - החל מחודש סברואר
	03-353082 70
	03-5413161 70
	03-3801116 70
	06-729555 70
	06-948800 70
	03-5339378 70
	03-785121 70
	051-885661-5 70
	057-923130 70

בית י"ח קפלן, ב"ח מוסיקה ב"ח המרכזי הנמק, ב"ח חיפה, מרפאת כנה, ב"ח לוישטיין.
 ענף מומחים מעולים בקהילה.
 מרפאת המעורר - קרית מוצקין, גבעתיים.

© 2007

בגליון זה:

• מדור מיוחד



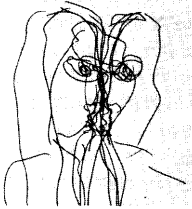
• שירה מתורגמת



• רשימה



• סימרת



פסיכולוגיה וספרות

- עמנואל ברמן
- סם רקובר
- עמלה עינת
- ראובן קריץ
- אדיד כהן
- בעז עברון
- בן-עמי שרפשטיין

שירים מדרום-אפריקה השחורה

- אוסולד מבוסיני מטשאלי
- זולובי מולכה טנקולולקו
- מונג'ין וואלי ס'יחט

מאנגלית: אביב עקרוני

הלילה האחרון של איסאק באָבל

תרגום מתוך "אוגוויק"

מלומדת – נובלה

נורית שני

פרסום ראשון

לחג הפסח:

**החזרת
עד
ה־1.4.90
זוכה
בהדפס
משני
של
עודד
פינגרש
בחתומת
ידו.**

7	שירים מדרום-אפריקה השחורה: אוסולד מבוסיני מטשאלי: אנשים כבכלים; זולובי מולכה נונקולולקו: ילד החרות; מונג'ין וואלי ס'ירוטי: שיר על שחור ועל לבן: מאנגלית: אביב עקרוני
10	שמואל שתל: סיפור אהבה בארבעה פרקים (שיר)
11	איל דותן: על גדות הירקון, החוק הראשון, נאום התפוח (שיר)
12	אילן תורן: שירים
13	אורציון ברתנא: כי איך אמא אוהבת בת? (שיר)
14	עירית קופפרברגר: שירת הגחלילית (שיר)
16	אילה יוקד: על זוטו של באר (שיר)
17	צביקה שטרנפלד: באוב (שיר); רמי סערי: שירים; עודד פלד: שירים
18	גד יעקובי: לקראת ניסוי חוזר (שיר)
19	מיחאיל נועימה: עכשיו (שיר); מערבית: שמואל רגולנט
27	יהודה ניב: הימים בחול המועד פסח (שיר)
35	רות לאופר: שני שירים לאבא
37	שלמה שפירא: חריצות (שיר)
46	משה דור: התבקעות (זכרונות)
47	ורדי נגיד: שיר
48	נורית שני: מלומדת (סיפור)

מדור מיוחד – פסיכולוגיה וספרות

25	עמנואל ברמן: האמת על שאנשו פאנסה
26	ראובן קריץ: עולם הפרשנות בין שאר העולמות
28	סם רקובר: מופסן – מחזרות סיפורי סיפור "המחזרות"
32	בעז עברון: לסוגי המנוס מחירות
36	עמלה עינת: כתיבה ספרותית כאוטותרפיה
38	אדיר כהן: גילוי האדם וההווייה
43	בן-עמי שרפשטיין: הפסיכיאטר כגיבור ספרותי: מאנגלית: דפנה שוחט

רשימות, מסות ושיחות

5	עודד פלד: "פורים-שפיל" בפסטיבל ירושלים
9	עמוס לויתן: קרט שירה – התנאי להמשך קיומנו (שיחה)
14	שמואל שתל: מוסיקה, שירה ופרווה ככדת-משקל
19	נתן גרוס: ברוננו שולץ בירושלים
22	הלילה האחרון של איסאק באבל; הביאה לדפוס: צביה בן-שלום

ביקורת ספרים

8	חיה הופמן על "פנטסיה בסיפורת דור המדינה" לאורציון ברתנא
9	חמר משמר על "קרט" לעמוס לויתן
10	חיים עינת על "ילדי ברונשטיין" לירק בקר; על "גוף שני" לעפר שלח
11	קובי נסים על "שירים בעמק הברזל" ליצחק לאור
12	ראובן דותן על "בקר אפריל" לרות נצר
13	רות נצר על "דניאל דניאל" ללאה אילון
14	רחל גיל על "לווייה בצהריים" לישעיהו קורן
15	רות גור על "חיים אלימים" לפייר פאולו פאזווליני
16	רות גור על "יוסף והפתקים. שירים ופתקי אהבה" לשמעון שלוש
16	רות נצר על "שירים על קו הרכס" לנתן יונתן
18	רבקה מאיר על "עודד פינגרש. ספר ותערוכה"
21	ש. אלונים על "פיקאסו יוצר ומשחית" לאריאנה סטינופולוס-הפינגטון

המדורים הקבועים

4	לפי שעה – מדור העורך
4	המלצת "עתון 77"
8	רוני סומק: חצי פינה

לכבוד ת"ד 16452, ת"א 61163
הנני מבקש להיות מנוי על "עתון 77"
לשנת 1990

שם ומשפחה _____
כתובת _____
טלפון _____

מצורף בזה שיק על סך 65 ש"ח עבור 10 גליונות, כולל משלוח
חתימה _____ תאריך _____

חברי המועצה הציבורית: אהרן הראל; איילה זקס, א.ב. יהושע; עוזי לוי; יהושע מאור; גד סומך; ישראל פולק; מיכאל פלדמן; נחום פסה; יעקב רכטר; ליאון רקנאטי. יו"ר המועצה: משה פורת.

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,
Ziva Shamir

عتون 77
مجلة أدبية شهرية

بحررها: يعقوب بسر
المحررة المساعدة: عاميلا عينات
هيئة التحرير: شمعون بلاص, يوسف جورني,
— ساسون سوميخ, زيفا شمير, امرون هارنيل

עֵתוֹן 77

שנה י' ג' 122
אדר תש"ן
מרץ 1990

ירחון לספרות ולתרבות בשיתוף עם "בית ברל"

עורך: יעקב בסר
עוזרת עורך: עמלה עינת
מערכת: שמעון בלס, יוסף גורני, אהרן הראל, ויוה שמיר, ששון סומך.
מזכיר המערכת: מיכה בסר
ניקוד: שמואל רגולנט

מועצת מערכת: יצחק אורבון אופר, גילה בלס, יוסי הדר, אהרן זיידנברג, א.ב. יהושע, עודד רבין, ש. גיורא שוהם, אנטון שמאס.

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

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

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

המערכת אינה אחראית לתוכן המודעות
המערכת אינה עונה בכתב על פניות כותבים ואינה מחזירה כתבי יד אלא אם צורפה אליהם מעטפה מבוטלת.
המונים למערכת מתבקשים לטלפן אך ורק למס' 03-456671.

חומר יש לשלוח רק בדואר רגיל, כשהוא מודפס ברווח כפול על צד אחד של הנייר. פגישות עם העורך רצוי לתאם מראש.

סדר, צילום: דפוס מופת רומזרין בע"מ
לוחות: אורניב

הדפסה וכריכה: חבי הכורכים

המלצות

עתון 77

עמוס לויתן: קרט;
 "עתון 77" – צ'ריקובר
 מוציאם לאור.
 ישעיהו אברך: פרקי
 יוחם – שלושה
 כרכים; דביר.
 דוד שיץ: אבישג; כתר.
 מיכאל לרמונטוב:
 שירים; מרוסית: דב
 גרונוב; הקיבוץ
 המאוחד.
 פייר קורני: מאמרים על
 השירה הדרמטית;
 תרגום והערות: יונת
 סנד; מכוא: אלי רוויק;
 הקיבוץ המאוחד;
 ספרית פועלים.
 ריינר מריה רילקה:
 משיריו על נשים ואל
 נשים; נוסח עברי: צבי
 רוזן; עקד.
 מנפרד פרנקה: פרשות
 רצח; תרגום מגרמנית:
 רוני לוביאניקר ואילנה
 המרמן; עם עובד.
 דויד גרוסמן: איתמר
 צייד החלומות; ציירה:
 אורה איל (ילדים)
 מתמיהו מיניץ; זמנים
 חדשים ומירות חדשות.
 אגרות בר בורוכוב ב'
 1897-1917; עם עובד.
 איילה מלאך-פינס:
 הלהטוטנית; עם עובד.
 רם עברון: מקום
 שלישי; זמורה ביתן.
 אליעזר יערי; בחורה
 לטיטניק; זמורה ביתן.
 מרטין ואלדו; וולף
 ודורלה; מגרמנית: דב
 קייסטלר; ספרית
 פועלים.

יצחק לאור: שירים
 בעמק הברזל; עם-עובד
 מאיר אביזהר: בראי
 סדוק; אידיאלים
 חברתיים ולאומיים
 והשתקפותם בעולמה
 של מפא"י; עם-עובד.
 ק. צטניק: העימות;
 הקיבוץ המאוחד.

קומצב

פסטיבל השירה - ירושלים '90



הספר, הסופר ובתי-הסופרים

שוחרי ספרות, תלמידים, תיירים. לקשור את הבאים החדשים ארצה אל התרבות והספרות. להוות מוקדים תרבותיים מרשימים, בדומה לקיימים במתקנות שבערי אירופה.

בית ביאליק ובית "הפועל-הצעיר"

איני יודע אם משהו יתן פעם את הדין על-כך, אך פה מתבצע פשע לאור יום!
 במשך עשרות שנים, למעשה מיום מותו של ביאליק, היווה ביתו – הודות לאונגרפלד המנוח, ששמר על עזבונו המקורי, על אופיו וצורתו – מקום עלייה לרגל. אלפי תלמידים פקדו את הבית. נשמו את אווירו ואווירתו. ראו את המראות שביאליק ראה. נגעו בספרים בהם נגע. בכיסאות, בכורסאות ובספות עליהן ישב המשורר שבאמת גדול היה.
 קרוב לעשר שנים אין הבית פועל עוד. הוא נעול על מנעול ובריח. והתירוץ – שיפוץ. במשך הזמן שעבר ניתן היה לבנות עיר שלמה, אלא שראש העיר המרבה לדאוג למוסד המוזיאוני המנוהל על-ידי ההומניסט גנדי-זאבי, אינו מוצא מספיק עניין בבית-ביאליק. המסקנות הנובעות מהתייחסות זו שלו, מוליכות, דומני, לכיוון ברור וחד-משמעי לגבי יכולת תפקודו כראש-עיר.

הפועל. (הפרוט האופרטיבי לכך ינתן במועד מאוחר יותר).
 ובאשר לנושא השני – בארצות-העבר הנהוג לשמר וללמד את אוצרות-העבר התרבותי. לכן אין בירה או מטרופולין שאין בהן מוזיאון לספרות, ו/או בתי-סופרים מוזיאוניים. אצלנו – לא.
 ספרותנו עשירה, רבת-גוונים. תוססת. אך כאשר נפטר סופר, עובר עזבונו, אם משהו בכלל דואג לו, לאחד הארכיונים, לשימושם של מתימטע מבין החוקרים. וביתו של סופר כזה, עובר לקונה או לסוחר, ותוך תקופה קצרה אין איש יודע, אינו בטוח אם "היה או לא היה".
 לדוגמה – פן שגר ברח' דיזינגוף 211, קומה ג'. שעל קירות ביתו ציורי השמן שצייר, ובחדרו פסלים שפיסל במר-ידיו. תמונות. צילומים. מחצית תולדות הספרות העברית והרוסית. שולחן עץ חום, מכוסה זכוכית. לצידו כורסה עמוקה. תצוגה של מקטרות – 13 ואולי יותר...
 או ביתו של שלונסקי – גורדון 50 – חדר-עבודה גדול. ספריה מרשימה. מילונאות של ממש. או של אברהם חלפי – ישראלס 10 – חדרו של אדם מיוסר, הבדידות משקיפה מכל סדק, בדירות שמזכירה את "יסורי ורטב הצעיר". כל הבתים האלה, והאחרים – של גלבע ברמת-אביב, של אלתרמן בת"א. של רבים אחרים, יכולים היו לשמש כמוזיאונים. למשוח אליהם

המרכזי להוצאה לאור של כתבי-יד, הוא היותו מרופד בשטרות עבים.
 למצב זה תוצאות-משנה חמורות:
 א. ציבור הקוראים הצעיר והתמים מאבד את הצפון. יכולת השיפוט שלו מתערערת, ולא פעם הזיוף הספרותי, מתקבל כמטבע זהב אמיתי העובר לקורא, ולהיפך.
 ב. בדרך זו אנו מאבדים, למעשה, את אפשרות זרימתה הטבעית של הספרות, את דרישה הטבעי בין המו"ל לבין כתב-היד, ובמקומו, מקבלים פרטנר אחר, בלתי רלוונטי לשיחה – הגורם המממן.
 כדי לרפא את האנומליה המסוכנת הזאת, חייב האוצר, לטעמי, לסבסד את הספר העברי המקורי, כפי שהוא עושה זאת ביחס למצרכי-יסוד אחרים, כמו – חלב, לחם, בשר, תחבורה ציבורית, חינוך, שלא לדבר על ביטחון-פנים וביטחון-חוץ וכל הקשור בהם. יש לסבסד את הספר עפ"י אותם קני-מידה מוסריים המשמשים אותנו לגבי מצרכי-היסוד האחרים. ומדובר ביצירות ספרותיות מהרמה הבינונית-טובה ומעלה, שכן אלה, לדעתי, המולידות מתוכן והנושאות על גבן את היצירות הקאנוניות, הגדולות.
 והדברים אינם מסובכים במיוחד. ישנה דרך מעשית, פשוטה למדי, להעביר רעיון זה מן הכותב אל

ישיבת הוועד המרכזי של אגודת הסופרים העבריים (15.2.90),
 העליתי באוזני שר החינוך והתרבות – מר יצחק נבון ובאוני עוזריו, שתי בעיות מרכזיות, לדעתי, בתחום הספרות: טענתי האחת היתה שבישראל לא מתקיימים עוד יחסים נורמאליים בין הסופר לבין המו"ל. יותר ויותר סופרים נדרשים לשלם את עלות ההפקה של ספרם. גם הוצאות-ספרים ציבוריות מחייבות היום את הסופרים לשאת במימון ספריהם, כאשר מדובר, כמובן, בספרים שאינם נושאים רווחים, כלומר בספרות יפה – שירים, סיפורים ועיון. (רומנים, בדרך-כלל נושאים את עצמם).
 כתוצאה מכך נוצרים שני קשיים מהותיים: האחד – לא די לו לסופר בכתב-יד טוב. הוא זקוק גם למימון רציני. השני – כפטריות לאחר הגשם, קמות הוצאות-ספרים קיקיוניות, הממלאות תפקיד של קבלן להפקת ספרים. להוצאות אלה, אין כל עניין בטיב החומר, והן מוכנות לבצע עבודות זולות לצורך רווחים בלבד. לכן, לצד יצירות ספרותיות של ממש, מופקת גם גרפומניה מוחלטת, ולשוק הספרים זורמות, אלה לצד אלה. כפועל-יוצא מכך, מתפתות, לא פעם, גם הוצאות הספרים הציבוריות, בעלות העבר המפואר, ל"זכיות" מן ההפקר מסוג זה. כלומר, התנאי

עמדה אישית

"פורים שפיל" בפסטיבל ירושלים

דף-סוף פסטיבל שירה בינלאומי בירושלים החוגגת ארס-פואטיקה מיוחדת במינה של אבנים ואלות ועיני ילדות. שפתיים יישקו. משהו כמו כנס של אגודת צער-בעלי-חיים הנערך בבית-קברות ללוייתנים. פסטיבל מזו, מחתרתי משהו. לא משרד-החוך ולא טדי קולק עומדים, חלילה, מאחורי פרויקט מסובך ויקר זה, אלא משכנות שאננים. חגיגה של השכונה. ומי הלקטורים המושכים בחוטי הפואזיה מאחורי הקלעים? — גם זה מעורפל. יש אומרים, יהודה עמיחי (תושב וותיק בשכונה), וגם רוח השב"כ מנשבת, כנראה, באמרי הפסטיבל. נראה, שפרנאידים כמונו לא יכולים לחגוג בלי אבטחה ספרותית נאותה. מלה, כידוע, איננה רק מלה בסלע, היא יכולה לפוצץ סלעים. אחרת לך חבין מדוע משורר מעולה כשקיב ג'השאן (ערבי ישראלי) שהופיע תחילה ברשימת המוזמנים ה"כשרים", נדחה מאוחר יותר בטענות מגוחכות של פורמליקה (איחור ברישום), כאשר החומר שהגיש הוא לגמרי במקרה שירי אינתיפדה. ובאשר למשוררים פלסטינים מהגדה, החוזר שהפיצה הנהלת הפסטיבל, בישר חגיגת על השתתפותם באירוע. כשבקשה סיהאם דאוד לברר מדוע לא נעשתה שום פנייה אל המשוררים הללו, אמרה לה מנהלת הפסטיבל, הגב' אמזלק, שאין טעם לעשות זאת, הם ממילא לא יסכימו.

מניין מהיכן קבלה את הרמז הדק? אבל כשהבינה שה"פורים שפיל" מונח על כף-המאזניים ושמשוררים מרחמים להיכנס לחופת איולת זו (גינת גראס, אוקטבו פו, אליטיס, אלברטי, אלן גינסברג ואחרים) פנתה לאגודת הסופרים הפלסטינים בגדה. אלא שלדוע מזלה הם קפצו על ההזדמנות, היו מוכנים לרדת מן העץ הגבוה הקרוי מחמוד דרוויש (באמת) בעייה דיפלומטית מסוכנת), וגם לא היתנו את השתתפותם בהזמנת סופרים הכלואים בקציעות. אך בסופו של משא-ומתן מייגע, נזכרו המארגנים שבעצם הגדה לא לגמרי כבושה ושכמו כל מדינה זרה אחרת, היא רשאית לשלוח שלושה נציגים

בית מערכת הפועל-הצעיר בנווה-צדק, בת"א (אלא איפה?) הולך וקורס. הכית אשר שימש את ברנר, את דבורה בארון ואת יוסף מאירוביץ, ואשר בו שכנה במשך שנים רבות המערכת הראשונה של "הפועל הצעיר". נוטה ליפול. אין כבר כנראה שום דרך לשפצו, אלא יש להרסו ולבנותו מחדש עפ"י הדגם המקורי ולהפכו למוזיאון הספרות הארץ-ישראלית. "הפועל הצעיר" ומוספו הספרותי שבעריכת דבורה בארון שימש עריסה בה נולדה וטופחה הספרות

הארץ-ישראלית. רבים מכירים את סיפור חגורתו של ברנר שנמכרה כדי לאפשר לעגנון לפרסם את "העגונות" שלו, אך מי זוכר שאותו סיפור הופיע קודם-לכן ב"הפועל הצעיר"? האם רק עגנון? מה עם אצ"ג, ומי לא? גם המפולת של בית זה תיפול על ראשו של צ"ץ. הוא שחייב יהיה לתת את הדין, או את הכסף לשימור או לבנייה מחדש של בית היסטורי זה.

עודד פלד



... ואתם אומרים שירה! ?

מותר. ברור שמותר. ואולי אף צריך לומר שירה, גם כשמעשיו של הבורא, כלומר בני-אנוש, יצירי-כפיו, טובעים ביס. כלומר, גם ב"מים רוויים-כמו אלה, שלנו, כיום, נכתבים ויכתבו שירים. וכך ראוי שיהיה. אלא מה? — אי אפשר לכאוב דם ילד קטן וכד-כבד למלא את הפה בשירה לתפארת ממשלת-ישראל הנוכחית. האם מחוייבים המשוררים לעלות על בריקדות? מחוייבים? — לא. אבל אותם אלה, החותמים השכם והערב על מודעות מחאה, הכותבים שירי-מחאה, שירים פציפיסטיים, כביכול, המביעים "אנטי" לנעשה בכל עת-מצוא, המעמידים פנים של שמאל הומני; כל אלה, מן הראוי היה להם שישמעו משהו דיס-

הרמוני. דווקא בפסטיבל לשירה. דווקא באוזני האורחים מחו"ל. דווקא בניצולם של המיקרופון, הכמה והתקשורת, כדי להודיע על יחסם, גם ברגעים חגיגיים, למשל לעובדה שאחוז כה גבוה מבין קרבנות האינתיפדה, הם ילדים וקטינים; או לכך שמערכת החינוך בשטחים משותפת, למעשה, מזה שנתיים.

אבל דבר מכל אלה לא בא לידי ביטוי, לכן — ניתן להם להנות. לקרוא את שיריהם. לנגב מסטרם את השמנונית הניגרת. שיהיה להם לבריאות. ושרק יזהרו משפעת. ■

ישעיהו ברגה, ת"א

מברק ברכה של סופרי ישראל למנדלה

לגלסון מנדלה, המנהיג הבלתי מעורער של מאבק השחורים בדרום אפריקה לחירות ולשוויון זכויות מלא עם הלבנים — שלוחה ברכת סופרי ישראל. מאבקך העיקש וחסר-הפשרות הוא מופת לכל שוחרי החופש בכל מקום בעולם בו נלחמים אנשים על זכויותיהם ועל חירותם.

שמאי גולן
יו"ר אגודת הסופרים העבריים

עם מותו של פנחס יסעור
אבל ומשתתף בצער המשפחה
יעקב בסר

תעודת עניות, הפסטיבל הזה. וישנם כמה משוררים ערבים-ישראלים שלא שמעו, כנראה, על האינתיפדה. נעים עריידי, נזי ח'ירי, מישל חדאד ופארוק מואסי — חצרנים וותיקים בארמון הפואזיה הממלכתית, הסכימו מיד להתייצב. סמיח אל קאסם וסיהאם דאוד סרבו. נכון לעכשיו, ערב סגירת הגיליון וימים ספורים לפני שריקת הפתיחה של האירוע-ביוזין הזה, לא ברור אם משוררי מדינת ה"גדה המערבית" יופיעו. הם טוענים שלא. אמזלק טוענת שלא שמעה על ביטול מצידם וגם טורחת לכסות את ערוותו הצחורה מרכב של הפסטיבל בנוצות א-פוליטיות למהדרין של סיור מאורגן למשתתפים באתרי הנופש של מזרח-ירושלים ורמת-הגולן. שמיי מי. ואיזו חגיגה נהדרת לשמאל הישראלי. פייטנים ליברליים ויפני-נפש, אלה שליבם, הוי ליבם לפלסטין השדודה, קופצים בקלילות על עגלת הכבוד הבינלאומית (ועל המחאה בסך — 400 ש"ח). תנו להם להופיע בפסטיבל שירה שיערך בדרום-אפריקה ללא משתתפים שחורים, והם ירוצו. זנוני הרוח בניזיד עדשים. איך אמר הפולני ההוא, י.ס. ליץ? — המצפון שלך נקי, אדוני, מעולם לא השתמשת בו. ■

הערת המערכת:
תוכן מאמר זה, הובא לידיעת ד"ר אמזלק — מנהלת פסטיבל השירה במשכנות-שאננים. תגובתה של הנהלת הפסטיבל צפויה בגיליון הקרוב.

עמדה

- לבי שעה
- דואר נכנס
- עמדה אישית

המלצות

אורי אבנרי: הצד השני של המטבע; מהדורת תש"ן; זמורה-ביתן.
דז'ולייט חסין: שירה ומיתוס ביצירתה של דליה רביקוביץ; עקד.
דן ערמון: עקבות, שירים; עם-עובד.
ישראל אליזו: 1980 אמצע 1990; ספרית פועלים.
אורלי קסטל-בלום: היכן אני נמצאת; זמורה ביתן.
עודד ידעיה: סימנים מוסכמים; ביתן.
מרסל פרוסט: אלברטין איננה; מצרפתית.
אביבה ברק: הספרייה החדשה; הקיבוץ המאוחד; סימן קריאה.
יוסי בכר: מדן ועד אילת ועוד קצת — מפרץ אילת; אירוס.
מירה ויינשטיין (לילדים); דביר.
אידה ווס: מישו לפני ומישו מצדדי (לבני נעורים) מהולנדית; תמי דבס, יוספיץ ווס; ספרית פועלים.
יונה טפר: מתי אתה חוזר? (לנוער); שוקן.
טוביה ריבנר: ואל מקומו שואף; ספרית פועלים.
אוסף מנדלשטם: אָאָי; שירים ומסות; מרוסית; פטר קריקסונוב; ספרית פועלים.
אהרן צייטלין: דרכו האחרונה של יאנוש קורצ'אק; פואימה בפרווה; עברית; מרכזי אמיתי; רישומים; מאנה כץ; בית לוחמי הגיטאות; אגודה ע"ש יאנוש קורצ'אק בישראל.

חגיגת יומולדת ל"עתון 77" • ת"א • צוּתָא • 4.2.90



אם עתון זה בידך, סימן שאתה האיש!

**חתום עכשיו על "עתון 77".
הירחון לספרות, חברה ותרבות במדינה.**

החותם עד ה-1.4.90 זוכה בהדפס משי של עודד פינגרש בחתימת ידו.

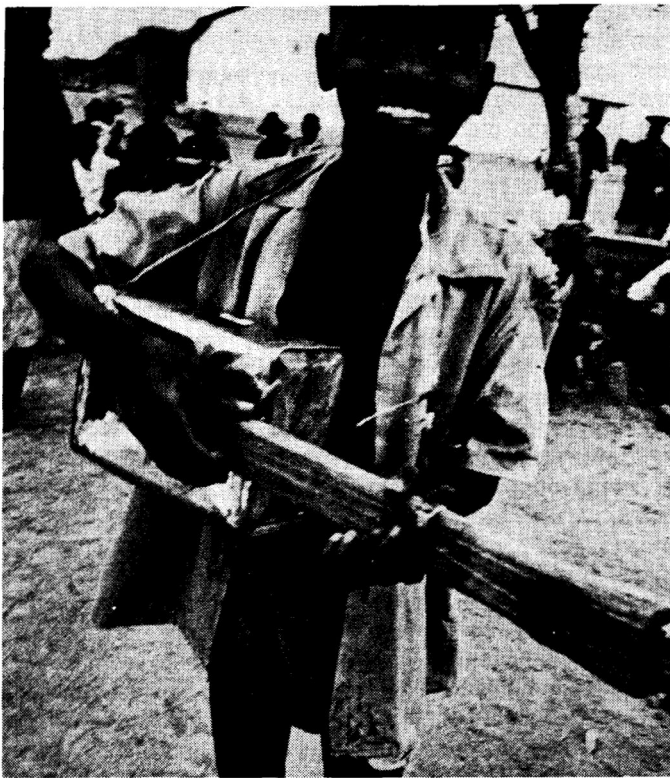
שירה

דרום

אבריקאית •

מונג'יין וואלי סירוטי
 יליד אלכסנדרה — הגטו
 השחור של יוהאנסבורג.
 חי בכצואנה — מדינה
 שחורה עצמאית ליד
 דרום-אפריקה.
 כותב אנגלית עם ניואנסים
 של שפת האם שלו —
 צוואנה-ססוטו.

צילום: ג'ון ברט כהן
 JOHN BRETT COHEN



מונג'יין וואלי סירוטי

שיר על שחור ועל לבן

אם אֶשְׁפֹּךְ נֶפֶט עַל פְּנֵי יֶלֶד לְבָן
 וְאֶצִּיתוּ, טַעַם בְּשָׂרוֹ
 לֹא יִהְיֶה בּוֹ חֲדוּשׁ,
 תִּמְהַנֵּי כִּי־צַד אֲרֻגֵּשׁ כְּשֶׁעֵינָיו תִּצְאָנָה מִחוּרֵיקָן
 וְכִשְׁנֹחֲרֵי יִשְׁאַפּוּ אֶת רֵיחַ בְּשָׂרוֹ
 וְזַעַקְתּוּ תִּזְעַע בְּלִבִּי,
 תִּמְהַנֵּי אִם אוֹכַל לִישׁוֹן;
 מִבֵּין אֲנֹכִי, אָבוּי, מִבֵּין אֲנֹכִי
 אֶת זַעַמִּי שֶׁל אִישׁ לְבָן הַשּׁוֹפֵךְ נֶפֶט
 עַל פְּנֵי יֶלֶד שְׁחוֹר
 מִצִּיתוֹ וְיִוְרָה בּוֹ בְּרַחֲבֵי בְּעִיר פְּרִטוֹרְיָה,
 פְּרִטוֹרְיָה מְעוֹלָם לֹא הָיְתָה בֵּיתִי,
 בְּרַחֲבֵי תִּיָּהּ וְחִלְמֵי בְּכֹאֵב,
 קִרְעָתִי שְׁקִית אֶשְׁכֵּי לֵיד כָּל דָּלֶת
 כִּהַּ חִפְצָתִי לְהַכְנִס, בְּעִיר זוֹ
 וְיִוְהַנְסִבְּרַג הָעִיר מְעוֹלָם לֹא רָאִתִּי,
 מְעוֹלָם לֹא שָׁמַעְתִּי
 כֹּאֵב לְכִבִּי הֵיכָּה זָרַע לְכִבִּי
 מוֹשֵׁר עַל קֵדִי
 קוֹפֵא בְּאוֹר
 אֵךְ מִי לֹא הָיָה עַד לְחִיּוּכִי?
 וְעַם זֹאת, צֶל הַלִּילָה שֶׁל פְּרָבֵר
 אֶלְכֶסְנֶדְרָה
 רֹטֵב וְנוֹטֵף עִם דִּמְעוֹתַי.

אוסוולד מבויסני מטשואלי

אנשים בכבלים

הַגֶּשֶׁם פָּסַק
 בְּתַחֲנָה כִּפְרִית,
 בְּעֵינַיִם מִצְעָפוֹת שְׁנָה
 הַבְּטָתִי מִבְּעַד לְחִלּוֹן עֲטוּף הַכְּפֹר,
 וְרֵאִיתִי שֶׁשָׁה אֲנָשִׁים:
 אֲנָשִׁים שֶׁנִּטְל מֵהֶם כְּבוֹד אָנוּשׁ
 כְּכִבְשִׁים לְאַחַר הַגֹּז,
 הַפּוֹעִים אֶל הַרוּחַ הַפּוֹצֵעַת,
 לְכִי מִכָּאן! רוּחַ קָרָה! לְכִי מִכָּאן!
 אֵינְךָ רוֹאֶה שְׁעִירִמַּיִם אֲנַחְנוּ?
 הֵם כּוֹשְׁלִים אֶל הַרְכָּבָת
 בְּרִגְלֵי יַחֲפּוֹת,
 פְּרָקִי יְדֵיהֶם בְּאֲזָקִים,
 קְרִסְלִים כְּבוֹלִים
 בְּטַבְּעוֹת בְּרִזָּל כְּבִקָּר
 בְּבֵית הַמְּטָבְחִים
 נִרְתָּעִים אַחֲרַי מְדַלֵּת-הַמֶּתֶן.
 אִישׁ אַחַד
 שָׂרָאשׁוּ גִלַּח כְּלִיל כְּתֻפּוֹח־אֲדָמָה
 לְחֵשׁ לְשִׁמְשׁ הָעוֹלָה,
 עֵינָי אֲדָמָה שְׁנִמְחַתָּה
 בְּמִטְפַּחַת עֲנָנִים שְׁסוּעָה,
 'הוּ, שִׁמְשׁ יִקְרָה,
 הֲלֹא תַחֲמִי אֶת לְבִי בְּתַקְנָה?
 הַרְכָּבַת הַמְּשִׁיכָה בְּדֶרֶךְ לְשׁוּמְקוֹם.

זולובוי מולפה

נונקולוקו, ילד החרות

פַּקְחָת עֵינֶיךָ
 לְוִיטְנָאם, אִירְלַנְד
 אוֹגְנָדָה, וּוִשִׁינְגְטוֹן, מוֹסְקָבָה
 וּפְרִטוֹרְיָה
 אַהוּבָה.
 זָכֹר
 הָיָה זֶה הַלִּילָה
 בּוֹ קִטְפָנוּ כּוֹכְבִים
 מִן הַלִּילָה הַדְּרוּם-אֲפְרִיקָנִי
 הַחֲשׁוֹךְ וְאֶפֶל.
 אִישׁ לֹא טָרַח לִזְמֹר
 כִּי תִגְדַּל שְׁחוֹר
 וְתַפְּךָ שְׁלֹחַת
 שְׁלִי.

אוסוולד מבויסני מטשואלי
 יליד חבל נאטאל שבדרום-
 אפריקה. 1940. כותב שירה
 ופרוזה מגיל צעיר. חי
 בעיר השחורים סוואטו.
 נושא האפליה הגזעית
 מרכזי ביצירתו.
 שירים מפרי עטו בתרגומו
 של אילן שיינפלד הופיעו
 בגליל 26-27 של "עתון 77"

פאנטסיה בעבותות הזהות היהודית

הסיפורת הפאנטסטית ימיה כימי הספרות, אך המונחים סיפור פאנטסטי

ופאנטסיה, כז'אנר או כתופעה ספרותית, נקלטו אצלנו בביקורת ובמחקר רק בשנים האחרונות (אומנם, ניתן לגלות אותם בצורה ספורדית כבר במאמרי ביקורת משנות ה-60). והנה, על-אף השימוש הרווח במונחים אלה, לא הופיע עד-כזה מחקר מקיף, המטפל במקומה של הפאנטסיה בסיפורת החדשה. לאמיתו של דבר, גם גוונים אחרים של הכתיבה הלא ריאליסטית "סובלים" מקיפוח במחקר וזכו לדיונים שיטתיים מעטים יחסית. ביניהם ראוי להזכיר את ספרו של הלל ברזל "סיפורת עברית מיטאריאליסטית" (1974) ואת ספרו של אורי שהם "המשמעות האחרת - מן המשל האלגורי ועד הסיפור הפארא-ריאליסטי" (1982).

לפיכך, הופעת ספרו של ברטנא היא דבר בעיתו. זהו מחקר מפורט ראשון המטפל בפאנטסיה כתופעה ספרותית בסיפורת "דור המדינה", ובשלושה מפרקי דן המחבר בהרחבה ביצירתם של יורם קניוק, יצחק אורבך-אורפז ורוד שחר, שבכתיבתם תופסת הפאנטסיה מקום מרכזי.

ברטנא עוסק כאן בנושא הקרוב ללבו זה שנים, וכל מי שעקב אחר מאמריו ורשימותיו הביקורתיות הבחין בוודאי בלהט, הגובל בהטפה, שבו הוא טוען את טיעונו "בוכותה" של הפאנטסיה בסיפורת הישראלית. אכן, כתיבתו של ברטנא נושאת אופי אידיא ומגלה העדפות ערכיות ברורות, אם כי שנויות

במחלוקת. אלה נובעות מהשקפה כוללת, מוצקה ונעדרת גמישות, שיש לו ביחס לספרות העברית, השקפה שלא רבים שותפים לה. הוא אינו מסתפק בתיאורן של תופעות, אלא מבקש גם לעצב ולכוון את הספרות, לא להניח את התפתחותה ביד המקרה ולהתירע על גילויי החולשה שבה, לעתים בסגנון פרובוקטיבי למדי (למשל, אחד הסעיפים במאמרו על יצירת קרלוס קסטנדה, הכלול בספרו "לבוא חשבון", נושא את הכותרת התמוהה: "העדר קסטנדה בסיפורת העברית: סימפטום לחולשה תרבותית").

הטמפרמנט של מבקר לוחם מתגלה לא פעם גם במחקר שלפנינו, והחוקר, הנדרש לאובייקטיביות ולהתכוננות מרוחקת וצוננת בתחום מחקר, נסוג כאן לא אחת מפני להט המבקר הפולש לתחומו. לעיני בולט במיוחד היחס המזלזל, אם במובלע ואם בגלוי, שמפגין המחבר כלפי נוסח הכתיבה הריאליסטית-פסיכולוגית. "שיגרת הסיפורת הישראלית" מכנה ברטנא נוסח כתיבה זה, הנותן ביטוי לאקטואליה חברתית והמעמיד במרכז את האנטי-גיבור, ממשיכו של "התלוש" מראשית המאה (ראה למשל עמ' 239, 208, 195, 55). אין פלא איפוא, שעמוס עוז אליבא דברטנא הוא סופר שסרת, "יוצר חמקן שאינו מסיק, בשלבים השונים של יצירתו, את המסקנות המטאפיזיות שהוא עצמו מוליך אליהן, ואף אינו מתכחש להן" (עמ' 50).

בניגוד לרבים, יוצרים וחוקרים, המפקקים בחשיבותה של הפאנטסיה, סבור ברטנא, שהכתיבה הפאנטסטית חיונית לספרות העברית כאוויר לנשימה, ובכוחה לגונן עליה מפני התנוונות אידיאית. הספרות הפאנטסטית במיטבה מבטאת רעיון והיא בעלת תכלית גותית. לשון אחר: יוצר הפאנטסיה נושא עמו "אמירה", אידאה מנחה, ואולי אף בשורה, שאותן הוא מבקש לבטא באמצעות המבדה הספרותית. כך ניתן להבין את ההערכה הרבה שמפגין ברטנא

כלפי יוצרים, הבאים אל הספרות עם תוכנית אידיאית כוללת, מתוך כוונה להגשים משימה ספרותית, הנראית בלתי-אפשרית. היומרה הטוטאלית של יוצרים אלה חשובה בעיניו יותר מהישגיהם האסתטיים ומן השלימות האמנותית. מפעלם מתואר במחקר בפאתוס, והם מצטיירים כמעט כגיבורים רומאנטיים. כך שחר ב"היכל הכלים השבורים", הכותב "יצירת-חיים, שהיא התמודדות אידיאליסטית עם משמעות הזמן, הנמשכת, כמו במציאות, כל-עוד נמשכים חייו של המתמודד" (עמ' 235). שחר משלם את המחיר, והוא הולך ומאבד את השליטה בסיפור. כמוהו כקניוק, הבונה ב"היהודי האחרון" מפעל-חיים במחיר של "ריסוק עצמות ספרותי" (עמ' 57).

הסיפורת העברית החדשה לא כבשה לעצמה את הפאנטסיה כתופעה נורמטיבית מרכזית. הפאנטסיה מחלחלת לתוכה עוד בתקופת ההשכלה, מחזקת את אחיזה בעיקר ביצירת ברדיצ'בסקי, עם חדירתן של השפעות רומנטיות, אבל בסך-הכל היא נותרת בשוליים ונדחקת הצידה, בייחוד בסיפורת הארצישראלית למן תקופת העלייה השנייה.

זאת ועוד: במידה שצומחת סיפורת פאנטסטית, אין המדובר בפאנטסיה טהורה. הפאנטסיה בסיפורת העברית החדשה, קובע ברטנא, שבויה בבעייה המרכזית המעסיקה את הסיפורת העברית, קרי: בעיית הזהות היהודית. עניין זה מטריד את המחבר, המציב במבוא לספרו סידרה של שאלות עקרוניות: "מדוע לא צמחה סיפורת ישראלית פאנטסטית "טהורה", משוחררת מנושא הזהות, ומדוע מתייחסת התרבות הישראלית בחוסר-סבלנות לסיפורת פאנטסטית המעורבת בריאליזם חברתי? מדוע נתפסת הפאנטסיה, לסוגיה השונים, כהתעלמות מן הנושא האקטואלי של הזהות, כל-א-רלוונטית למי שעמונין בספרות עברית?" (עמ' 16).

בין הפאנטסיה הטהורה ובין הספרות העברית קיימת אי-התאמה בסיסית. מחד-גיסא, הסיפורת העברית אינה נוטה לעצב דמות מנותקת ממוצאה החברתי-לאומי, ומאידך-גיסא, מתעלמת הפאנטסיה הטהורה מזהותו של הפרט. היא נוקטת באפשרויות אלטרנטיביות, ביניהן מוזכרות במחקר שתיים: (א) תיאור הפרט כמערכת זהויות רבות. (ב) צימצום חשיבותו של האדם כנושא היצירה הספרותית והעדפת העיסוק בבעיות מטאפיזיות, התוהות על כיבושנו של עולם. לדברי הסבר אלה של המחבר, המנמקים את היעדר הפאנטסיה הטהורה בסיפורת העברית, ראוי להעיר, כי הסיפור הפאנטסטי הטהור הוא תופעה שולית למדי גם בספרות המודרנית המערבית. אשר

לספרות המדע הבדיוני, מסורת זו אומנם לא נקלטה בספרות העברית המקורית, אבל יש לזכור, כי המדובר בסוג הנחשב ללא-קנוני. לפיכך הוא בעייתי מבחינתה של הספרות העברית, שאינה נוטה, כידוע, לקלוט ז'אנרים לא-קנוניים. סוגים אחדים של הסיפור הפאנטסטי, הנותנים ביטוי לבעיית הזהות, השתלבו בסיפורת העברית, אך נקלטו אצלנו באיחור, ב"דור המדינה". לקליטה מאוחרת זו מובא בפרק הראשון של המחקר הסבר בעל אופי פוליטי, הקשור לאידאל "הנורמליות" של תנועת העבודה. זו העדיפה את הסיפור הריאליסטי ואת הגיבור "התלוש".

בהמשך מרחיק ברטנא לכת ומנסה לתת הסבר פוליטי, שרירותי לדעתי, לקיפוחה של תופעת הפאנטסיה אצלנו גם בביקורת ובמחקר ב"דור המדינה". לאחר הבאת דוגמה מתוך ספרה של נורית גרץ "חירבת חיזעה והבוקר שלמחרת" נגדו ברטנא להכללה, הנוגעת ל"חוקרי ספרות מסוימים", המבקשים להמעט "מסיבות אידאולוגיות-פוליטיות, מערכו של הפאנטסטי בסיפורת הישראלית" (עמ' 43).

עניין נוסף, הנדון בפרק הראשון, הוא התיאוריה של הפאנטסטי של טודורוב "The Fantastic, a Structural Approach to Literary Genre" ועל ספרו של הלל ברזל "סיפורת עברית מיטאריאליסטית", אך בכך לא די. נראה לי, שמאחר שמדובר במחקר ראשוני בעברית בנושא הפאנטסיה, ראוי היה להרחיב את המצע התיאורטי, או לפחות להזכיר את מאמרו הקצר, אך הבהיר והמצצה, של לואיס לנדאו "הפאנטסטי בספרות" בחוברת "עכשיו", מס' 49, אביב תשמ"ד.

חלק הארי של הספר מוקדש ליצירתם של קניוק, אורפז ושחר, שהם, לדעת הכותב, הבולטים בין יוצרי הפאנטסיה הישראלית והמדגימים את הכיוונים האופייניים של תופעה זו. לשלושתם מאפיין אחד משותף: הם אינם מפתחים ספקולציות עתידיות, אלא עוסקים בדרך חדשה של אירגון העבר הלאומי. קניוק יוצר אנטומיה חדשה של הזהות הישראלית, שבה הישראליות היא המשך ליהדות. אורפז יוצר מודל אקזיסטנציאליסטי, מודל "הצליין החילוני", הנתון במתח דיאלקטי עם הפאנטסטי. שחר הוא יוצרה של תבנית "הקומדיה האנושית" הניארו-קבלית, הכותב כעין "בעקבות הזמן האבוד" בלבוש ישראלי.

הגדרות אלה הן רק חלק מן ההכללות הרבות, המאפיינות את ניתוחו של ברטנא. הדיון, המשלב אינטרפרטציות מפורטות של יצירות מרכזיות, חותר תמיד

אורציון ברטנא: הפאנטסיה בסיפורת דור המדינה; פפירוס - בית ההוצאה באוניברסיטת ת"א והוצ' הקיבוץ המאוחד; 1989; 296 עמ'.



באחד מימי 1976 נכנסו חיילי שלטון הגנרלים לבית-ספר תיכון ארגנטיני וכיוונו ששק על מוריו שהוצמדו לקיר. הם חיפשו את המורה לספרות, את המשורר רוברטו סנטורו. תוך שניות נמוג "האור, מוג הלב" וסנטורו נבלע אל תוך ענני שלטון החושך. המשורר אנטוניו רקני, בשיר המוקדש לסנטורו, צובע צבעי מלחמה ומאמין בנקמת השיר. רקני, שברוך כלל כותב תחת שמים ליריים יותר, שולף בשיר זה ציפורניים וחופר את קבר התליין. סנטורו היה חלק מחבנית נוף הנעורים שלו ושל חברת משוררים שהכירו לפני כ-25 שנה את ימי בואנו-אירס העליונים. רקני, שביקר בארץ לפני כשלושה חודשים פגש חבר נוסף מאותה חבורה, את עורך סברדליק. סברדליק שמע לראשונה על גורלו של חברם המשותף תירגם את השיר, והתחושה היא כמו שכתב פעם בשירו "התפרצות": "עם מכת המפסלת/ באה זעקת הסלע/ בנסיסתה של אבן".

רוני סומק: חצי פינה אנטוניו רקני

רוברטו סנטורו, משורר

האור, מוג הלב נסוג לו והדמעות זולגות על לחיי אין האונים והותור. ואתה - רק שם פְּרִישִׁמָה וְתוּ לֹא. אָבֵל אֲנִי מֵאֲמִין בְּנִקְמַת הַשִּׁיר.

שָׁקֵר הַתְּלֵן לֹא יֵדַע מְנוּחָה.

הריק המלא

הם מחפשים, בשירה הישראלית העכשווית, עולם מלא באגל טל אחד, ניתן למצוא אותו ב"קרט" של עמוס לויתן. לא תמונות קטנות, שמהן אפשר "ליילד" את הפילוסופיה המשוקעת בהן, כבשירת ההייקו היפאנית, נמצא כאן. אגל הטל הוא האמירה הגותית עצמה, ישירה, מצומצמת, חוסכת במטאפורות, והעולם המלא מצוי בתחומי השורה, ולא "מאחוריה".

"טבע נהיה טבע רק כאשר המשורר/ שר את הטבע. חיים נהיים חיים/ רק כאשר המספר מספר אותם", פותח השיר "הסבר". כמו מדען ששיטתו היא האינדוקציה, ההליכה מן הפרטי אל הכללי, לויתן אינו מעוניין בפרטים כשלעצמם. את הנתונים אסף במעבדתו הפרטית, והוא מציג רק את המסקנות. מה זה טבע? מה זה חיים? מהו התוכן המשוקע במושגים אלה? אלה הם הנתונים הפרטיים, שבמקרה זה מצויים מאחורי השורה. בתחומיה מופיעה האמירה המסכמת לברדה.

"לכן קשה לי להספיק עם שתיקה, לכן / אני מנסה להאזן במלה, כמעט בכל יום", ממשיך השיר ונסגר. המסקנות הקודמות, שהנחות שעליהן נשענו נשאר ברשות היחיד, הופכות כבר להיות הנחות ביחס למסקנה הזאת. וזאת, מחזירה אל הפרטי. הפרטי הוא טבעו של המשורר, ועכשיו זהו כבר הטבע שמדובר עליו. לא חיות הארץ ופרי העץ למיניהן ולא השקיעה בגבעה ממול, דברים שיכולים להיות "טבע", אלא טבעו של המשורר.

התהליך, שהקורא עובר עם "אופן העבודה" של עמוס לויתן, מרתק. לכאורה, הכל ברור, השורה פשוטה, האמירה תמציתית ומנוסחת בבהירות, אין דבר שיש לתהות עליו, אין חורים שחורים. אבל, באמת, יש לנו שיג ושיח עם חמש שורות-תודעה, שמרחיבות את גבולן מכוחה של האמירה המובעת בהן, כולל נתוני המעבדה הנסתרים מעינינו.

גם כאשר הנתונים גלויים, אין הם מכוונים אלא לנקודה אחת, כמו בשיר "פירוק חומרים": "לאחר רחיצת בוקר בים, פירוק החומרים/ מצוין. שפכה מטוהרת, פי טבעת מלובן, / קרנית נוצצה כראי, פתחי נחירי נגובים/ מדם. צינורי הגוף משויפים כאבובי אורגן, / והרוח מנגנת בי, כבכלי ריקן". פירוק החומרים הוא תהליך

פיזיולוגי, שאין צורך להכביר מלים עליו. אבל בהעמדתו לפני רשימת הנתונים השלמה, הכוללת לא במקרה את האיברים ה"גופניים" ביותר, אברי ההפרשות, ובצידם את הסמל הגופני המובהק של האיבר ה"רוחני" ביותר, העין, הוא משמש כבר כותרת לתהליך תודעתי: פירוק חומרים הופך בידי התודעה המתכוננת לפירוק הגוף לגורמיו הפשוטים ביותר, כדי לומר דבר-מה על היחס גוף-נפש. הגורמים הנקיים מן הרחיצה מתרוקנים למעשה מהווייתם הגופנית, ואז הפואנטה, הנקודה האחרונה שאליה כיוון השיר: "והרוח מנגנת בי, כבכלי ריקן", וזו כבר אמירה פואטית-פילוסופית — ניקיון הגוף אינו מבטיח את האפקטיביות של הרוח. יותר מכך, הוא גוזר עליה כליה, שהרי מדובר ב"השתוקקות החומר לצורה".



תפקידה של השירה, מנקודת מבטו של עמוס לויתן, היא הפיכת מה שנדמה אֵין — לֵישׁ: "קאמרה אובסקורה/ שבראשי, חשוכה וריקה. אין לי מה להראות, לא פיתחתי / מאומה". (עמ' 14). "אתה כבר יודע, מה מאחוריך ומה לפניך. / מאחוריך — אין טעם למנות. לפניך — הבטלה והים." (עמ' 27). המשורר הופך "תשליל תכלכל של נופים רחוקים" לפוזיטיב, בעצם מעשה השיר. מבחינה זו, הייאוש והספקנות הנושבים מבין רפי ספר זה עשויים להטעות את המתרכז בהם. אלה הם אמנם שירים שיש בהם עצבות רבה, עייפות-קיום כמעט טוטאלית, שלאורה "גם הסוגריים ריקים, אין במה למלא". אבל עצם קיומם של השירים מכריז על אמון בכוחה של המלה להפוך את הצהרת הריק ליצור חי ונושם, מלא מתוך עצמו. הוא הופך להצהרת-קיום. הקורא בהם הופך, כפי יכולתו, אדם מאמין.

עמוס לויתן: קרט שירה — התנאי להמשך קיומנו

האמירה שלי הולכת ומצטמצמת, וזה קצת מדאיג אותי לפעמים. כאילו היא הולכת ומיתמצמת. נעשית יותר ויותר קצרה. שירים רבים בספר הם קצרים. בני בית אחד. והאמת, שזה מצטרף אצלי לאיזו הרגשה כללית, משום שאני מתייחס לכתובתי פחות אולי כמשורר אל שירתו, ויותר כאל בירור עצמי, שביני לבני באמצעות השירה. שהרי השירה תובעת את האמת המוחלטת. כך עכ"פ אני תופס אותה, וזה בניגוד ל"מיטב השיר — כזבו". אני מקנא במשורר שיכול לעשות כזבים אמנותיים בשיר. זה קשור בוודאי ביכולת לשונית, אמנותית, אלא שזאת אינה דרכי — לטוב ולרע. אצלי בירור האמיתות נעשה יותר ויותר נוקב ומתוך-כך יותר תמציתי. אולי גם משום-כך יש בספרי האחרון נטייה להפשטות. אני אוהב בדרך-כלל מטאפורות קונקרטיות המכילות בתוכן הפשטה, ובספר האחרון, בחלק מהשירים קיימים צירופים מסוג זה. יש בהם השפעות פילוסופיות או אמירות הלכות מציירות אחרות, אותן ניסיתי להטמיע בשירי בתקווה שהטמעה זאת מעצימה את השירים.

אחד משירים אלה, לדוגמה — "מצווה להתבונן" נפתח ב"מצווה להתבונן במה שלפני, אני מביט/ במראה פני, ומקבל אותן, לראשונה, מקץ/ שנים רבות...":

ברקע הדברים, מצוייה ראייה פילוסופית מסויימת. ראיית-עולם, שאומרת שמה שקיים, הפכות של הקיים, (מלשון ככה) הוא בעצם האמת. ושאמת זו ניתן להשיג על-ידי ראייה חודרת, ישירה אל תוך הדברים, שהיא ראייה לתוך העצמי. וכאן, בשיר זה, ישנו מיזוג של שתי ראיות אלה — ההתבוננות הישירה, החדה, החריפה, ללא קישוטים, ללא סילסולים אל המציאות שהיא האמת. ובד-בבד אל מציאות העצמי, אל פני. מה שלפני ופני מתאחדים פה לדבר אחד.

המשכו של השיר אומר: "המתווים הרכים מדי הקווים/ הנסוגים מפי ומעיני, הטשטוש הכללי, זה אני. / ועדיין נאחז בשארית כלשהי, שמא הם רק הפן החיצוני? / — ומתגר גם על כך בהרהור שני."/

כלומר אתה אינך יכול לברוח מהאמת, והשיר אינו יכול לברוח ממנה, למרות הרהור שני, למרות מחשבה שאולי זה לא כך. ברגע שמתברר שזה כך, חובתך כמשורר וכאדם לקבל זאת ולומר זאת.

שירה זאת שלי מעוררת, בי אישית, בעייה: מצד אחד אני ללא ספק מעריך שירה פוליטית, שירה העוסקת בדברים כלליים אובייקטיביים. אבל לי קשה לומר דברים מסוג זה כל זמן שהם לא עוברים את הכור המצרף של העמדה הפרטית-אישית שלי. כל זמן שאינם הופכים לחווייה. עם-זאת אני מקווה שהדברים שאני אומר על עצמי ודרך עצמי עשויים לבטא גם עמדה כללית.

ובהקשר זה, אחד השירים בספר מתייחס לאמירה של ט.ס. אליוט אשר טען שלמשורר אין אישיות לבטא, אלא רק מדיום מיוחד להתבטא. כוונתו היתה כמובן למדיום הלשוני, למדיום של המסורת התרבותית שבאמצעותו הוא מתבטא, ולא לסובייקט הפרטי שלו.

יכול להיות שבאותו שיר המתייחס למוטו זה אני רומז לעניין שמטריד אותי — לאמירה הכללית שלי, אותה אני יכול להביע רק אחרי שהיא עוברת את מבחן האמת שלי.

הייתי רוצה לומר משהו גם על שם הספר — "קרט". שם זה לא מופיע כשמו של שיר בתוך הספר, אלא רק באחד השירים הנקרא "בלוטות בוגדות". הבית הראשון של שיר זה הוא כזה: "בלוטות בוגדות. לא מפרישות עוד/ אהבה ושירה למחזור הדם, כבימים שלא ידעתי דבר על קיומן, וסברתי/ שהכל רוח, וכשרון משורר שלא יתם...".

הבית הבא של השיר בו נזכרת המלה "קרט", עומד על-כך שתהליכים שונים בחיינו אותם ייחסנו בתקופות מסויימות להשפעות רוחניות, ספרותיות וכיוצ"ב, הן לעתים נגזרות של "טבע" סתם.

עמוס לויתן:
קרט; ספרי
"עתון 77" —
צ'ריקובר, 1990;
45 עמ'

תיאורים מינוריים

תקופה בחייו של נער מתבגר במזרח גרמניה של שנות השבעים, מתוארת בשני רבדי זמן מקבילים – הווה ועבר קרוב. בתחום העבר הקרוב, מדובר בנער יהודי, יתום מאם, בן לאב ניצול שואה, שהמשיך אמנם לחיות בגרמניה אך תוך התייחסות חשדנית לכל הגרמנים. ברובד הזמן ההזוי של הסיפור, מת כבר גם אביו, חברתו עוזבת אותו והוא מתקשה למצוא מקום מגורים.

לכאורה, עומס של בעיות, עד כדי אי-אמינות, אלא שלמרבת הפלא, למרות הניכור הברור הקיים בין האנס – הנער המתואר לבין כל הסובב אותו, הוא אינו מצטייר כמסכן, והספר כולו אינו יוצר תחושת מסכנות או דיכאון. התמודדותו היומיומית עם קשייו מתוארת בקלילות ובחן רב כל-כך עד שהקורא אינו מרגיש צורך ברחמים. יתר-על-כן, הדמות מעוצבת כך שניתן בקלות רבה להזדהות עימה, שכן בקר אינו מבליט את החריג והקיצוני שבאירועים, אלא נוגע בעדינות מינורית גם בהתמודדותיו הגדולות של הגיבור וגם בבעיותיו הקטנות, הטריטוריאליות, המוכרות לכולנו.

הספר נפתח בתיאור מותו של האב: "לפני שנה ניווק אבי בצורה החמורה ביותר שניתן להעלות על הדעת. הוא נפטר. המאורע, או אפשר בהחלט לומר גם האסון, חל בארבעה באוגוסט 73, ביום שבת." (עמ' 1).

רק לאחר "הודעה" זו חוזר הסיפור אחורנית, ומעביר בפני הקורא את מערכת היחסים ששררה בין האב לבנו. מערכת רגילה למדי, שהופרעה לפני מותו של האב על-ידי מעשה חריג שלו שהתגלה במקרה לבנו: האב ושניים מחבריו, יהודים ניצולי שואה אף-הם, תופסים וכולאים, בצריף קייט השייך לאב, שומר לשעבר במחנה

ריכוז. האנס מגלה לפתע תכונות חדשות באביו – קשיחות לב, התאכזרות כלפי אדם ככול ונכונות לעבור על החוק כשזה אינו נראה לו. הוא מנסה להבין את התנהגותו זו של אביו, אך אינו מצליח בכך. כך שתוצאת הגילוי האמור היא תחושת ניכור ההולכת וגדלה בין השניים. כדברי האב: "אני רוצה להגיד לך את האמת: גורדון סבור שעלינו לשוחח אתך, כדי שתבין אותנו טוב יותר. אני איננו סבור כך. ראשית, אינני מאמין שאתה בכלל לי." (עמ' 117) או עפ"י מחשבותיו של הבן: "אתה מחליף אותי עם הנאצי שלך, כי למה חוץ מזה אתה לא נותן לי כלום לאכול?" או: "אתה חושב שכל יהודי צריך לטעום פעם אחת בחייו רעב של ממש?"

הניכור שבין האב ובנו הופך גדול עד כדי-כך שמותו של האב מהווה מעין המשכיות רצופה להתרחקות ההולכת וגדלה. אבל מוות זה, בנוסף למציאותה של האחות חולת-הגפס, להתרחקותו של האנס מבת-זוגו וליתר קשייו המתוארים, אינם הופכים אותו למריר או לפסימיסט. הספר נפתח, כאמור, במות האב ומסתיים בתיאור מפורט של אותו מוות, ועם-זאת הוא מותיר, בשל סגנון כתיבתו ודרך תיאורו, פתח לראייה עתידית אופטימית. ■

ומעבר לכל אלה – החווייה הקשה מכל, חוויית המוות, מותו של חבר קרוב, איתה אין המספר מסוגל להתמודד באופן ישיר. אפילו רגע קבלת הידיעה אינו מוזכר בשום מקום בספר, ואת עוצמתו ניתן להעריך רק על-פי תיאור קבלת ידיעה על מותו של מכר אחר: "ואז אחרי הרבה זמן, באה החדרה. היא

באה באחת ונעלמה באחת, במהלומה קצרה שעברה מתחתית הבטן אל הלב והמוח... ראיתי לנגד עיני את המודעה השחורה ששמו של יאיר במרכזו והבטתי בנותבים ובלהבות שנראו קרובים יותר והראש שלי התמלא באחת בהמולה גדולה ובדפיקות חזקות וברעש שמעליו יכולתי לשמוע רק את הקול שלי, גבוה ומתחנן, אומר כמעט ביבבה 'אל תיקח לי אותו, אל תיקח לי אותו'" (עמ' 129)

הכישלון בהתמודדותו של המספר עם מות חברו, מתבטא בהתמשכותו ובהחמתו של המצב הטראומטי: "עם כל אות יעוף חלק ממני אליך וחלק ממך אלי, ואנחנו נצטופף שוב בפינה שלנו, גבנו אל העולם כולו, וניסע יחד." (עמ' 168 וסוף הספר).

התהליך הטיפולי העצמי, אותו מנסה המספר לעבור, נכשל. האם מדובר בכישלונה של הדמות הבדיונית, או שמא בכישלונה של הסופר עצמו – שמאפיינים מסויימים בחייו מקבילים למאפייני המספר – להשתחרר מטראומות פרטיות שלו? דילמה זו ייתכן שתפתר בסיפוריו הבאים. ■

מדיבור בגוף ראשון, ושל החצנה של חווייה דרך דימוי דמיוני, כאשר המספר, שהוא בן-דמותו של המחבר, יוצר דמויות בדיוניות על-מנת להתמודד עם מציאויות וחוויות הקשורות בעבר. סיפורים אלו, כתובים בקצב קולח ובשפה פשוטה, כמעט של דיבור יומיומי.

עם התקדמות "הטיפול", עובר המספר לדיבור בגוף ראשון: "יש עוד סיפור אחד שעוד לא סיפרת. הסיפור האמיתי. הסיפור עלי ועליך? הסיפור עלי ועליך. מאיפה הוא מתחיל, גלי? אני לא יודע." (עמ' 9) בשלב זה הוא מגיע לתיאורן של החוויות הכואבות באמת, החוויות הקשורות במלחמת לבנון – יאוש וחוסר תוחלת, עשייה שאין מסכימים אתה אך אין כל אפשרות להתחמק ממנה, עימות בין אמיתות החינוך הקודם, בין אידאליזציה של הצבא, מוטיבציה שרות גבוהה, אמונה אמיתית בדרך וביעוד של הצבא ואולי אפילו בקצת מיליטריזם; ובין פעילות יומיומית מייאשת, חסרת טעם ומשמעות – הן במישור הצבאי והן במישור הפוליטי: "איך נראה לך המקום הזה? שואל האל"מ, הוא מטפס על הסוללה ומשקיף לעבר הסורים. 'אין מה לעשות כאן!' אני אומר. 'צריך ללכת מפה מהר.'" (עמ' 139)

מעניין שבשלב זה, הקשה יותר מהבחינה ה"טיפולית", נעשית גם שפת-הכתיבה קשה יותר, פחות קולחת, כאילו הולך המספר ומתרחק מקוראיו. ■



אבראקציה

התהליך הטיפולי בתרפייה פסיכואנליטית בנוי בד"כ משלושה שלבי התנסות: אבראקציה, תוכנה ועבודה על הקונפליקטים המתגלים. אבראקציה הינה שחרור של רגשות מודחקים, גילוי החצנה של תחושות ורגשות שהודחקו בזמנים שונים, המתרחשים על רקע הביטחון היחסי של הטיפול. (Atkinson, Atkinson, Hilgard.) (Introduction to Psychology)

בכל תהליך יצירתי אמיתי, יש כנראה משהו מהאבראקציה, כאשר האמן מעביר את חוויותיו הפנימיות החוצה, מרשות הפרט לרשות הכלל. בספרו של עופר שלח, תהליך זה בולט בצורה קיצונית. הדובר יושב על קבר חברו שנפל במלחמת לבנון ומספר לו סיפורים שונים, מעין אגדות שהן פרי-רוחו. גיבורי האגדות דומים זה לזה במאפיינים רבים ומתאימים לדמויות המספר וחברו המת. לפנינו כמו תהליך פסיכולוגי של השלכה, של הימנעות

• יורק בקר: ילדי ברונשטיין; תרגם: יעקב גוטשלק; ספריית פועלים; 1989; 191 עמ'

••• עופר שלח: גוף שני; זמורה ביתן; 1989; 168 ע"מ

שמואל שתל

סיפור אהבה ב'4 פרקים

לפני החופש הגדול, רשמתי ב"ספר הזכרונות" שלה: "הבאתי לך פרח! ידעתי כי יבל – –"

בליל מילואים בהיר, במיכתבי אליה:
"לילותיך תרדך
על האָהד שלא אני הוא
על היחיד שאין שני לו
על פגך – –
זה בני – –"

על דף תלוש מיומן-המישרד שלי, מצאתי כתוב:
"בגנו ירד.
ואת ריקה מכל
סרטי הנדיאו שקנתי"

ומעבר לאותו דף:
"שונאת
אפלו את עצמך – –"

ביום השנה לפטירת, קראתי בספר התנחומים על אהבתך אותי
אחר מותי – –



רץ, רץ, וצועק שירה

הפריצה של לאור היא נסיון הפריצה שלו החוצה ממנו. חדרו השכור הוא גוף להשכיר. הכלא הגופני הזה חוסם את דרכה של "החיה הנצורה" (61) שבו, אבל אין בכוחו לסתום את פרץ המלים: "הוי המלים המלים/ טור ארוך של נמלים יוצא מתל הנפש" (57). השאיפה לטרנסנדנציה מתגלגלת לריצה, משום חוסר הסיכוי להגשים אותה. חוסר-אונים זה, הוא בבסיס טון הדברים, והוא — לא אחת — רב בכוחו (עד לכדי פוטנציאל אלים) וחד בכנותו. מצב הריצה המתמדת אף מכתוב את עוצמת הקול. קול רם עד לצעקה ממש. איכויות אלה מעבירות את שירת לאור בקול אישי המזוהה עד למרחוק. מן המצב הבסיסי של ריצה מתמדת, קולות השירה שלו הולמים בעוז; אך בדומה לליבו של הרץ, יש ופעימה זאת היא קצרת-רוח, ואז, הבוטות שלה עלולה לערפל את הדיוק, ומידת השיכנוע שלה יוצאת נפגעת. כך, למשל, ב"עיר אחת" ההתרסה של לאור היא אנטגוניסטית להכעיס: "לעיר הזאת לא אשוב/ לעולם, הרעלתי בה באר/ או שתיים.../ לאישה שאהבה אותי/ קעקעתי בחזה שם אישה מן העיר הקודמת, אם יתקוף/ אותי געגוע לא צפוי, נושים/ נשים, אפילו כלבים יגרשוני/ משער החומה..." (38).

הספר משרטט בקווים עזים נוף חיצוני המתגלגל לתמונת-נפש. השאיפה להתמזג עם "המקום" היא הכוח המניע: "ואנחנו מתרוצצים, כמו לצים. מן הבאר/ העמוקה נבטת/ עין עתיקה" (32), מתוך



"חפזון". עינו של הרץ סוקרת נופים וארצות, צמאה למגע של חסד: "שדות התירס של ונטו/ האפרסקים של אמיליה/ הענבים של טוסקנה/ הזיתים של אימבריה/ החמניות של לצי/ אבל רומא זאבה לוהטת/ הניקה אותנו מים קרים/ מאלף עטיני ברזל. המקום הוא האלוהים" (34), "ריצה" — מתוך אותו מחזור (שירים). המיטען התרבותי, החל מהמיתוס וכלה ביצירות האמנות, הוא מחוייב מימוש, ומימושו מותנה במקום (והוא המקום בעצמו) המים הניתזים מן המזרקות הם תמונה קבועה של זרימה מתמדת; וכשם שהחיים נמהלים בנוף הארץ, הארץ מתמזגת אל תוך הקוסמוס: "ערב אוסף של העולם לתוך/ בארותיו בפניות השמים/ פאסוף צפרים לפנה/ אחת, שהיא המקווה הזה, שהוא הכדור המאפיל הזה, שהוא המקום, מקום אחד, מקום המקומות (35), "NUR EINE ERDE", שפירושו — רק אדמה אחת — השיר העוקב במחזור).

ההתמזגות של החיצוני — נוף ודמויות אדם — אל תוך הפנימי של המשורר-בגוף-ראשון, יש והיא גלוייה מראשיתו של השיר ויש והיא נשמרת לסופו. ב"מרחק" (9), החשיפה של המשורר כנושא בגופו את כל תמונת השיר — כאילו היתה חלק ממשי של גופו — באה לקראת סוף השיר. כך היא משיגה אפקטיביות רבה, בפרט משום שצירוף זהותו של המשורר נעשה בחיבור "חלק" אחרי תיאור נסיעת הרכבת בחושך. המיקום של "בבטן התולעת/ הגדולה הזאת את ישנה, לרגע פוקחת עין, /... ושוב נרדמת", השיר מסתיים ב"..." את/ חוט תפירה דקיק בתוך היריעה. בחדרי אני/ רועד מגעגוע" (9).

יש גם שמגעו של לאור, בשקפו את תמונת העולם החיצוני כתמונת הנפש שלו, רק בשימוש הרטורי שלו: "... עמדתי בחלון חדר/ ששכרתי ועקבתי אחרי האורות/ הדועכים, יצאתי מן העיר/ לפנות בוקר. איני יודע/ את שמה, מחר לא אזכור את/ הדרך אליה" (39) מתוך "עונג". התמונה החיצונית משתקפת כאן כפנימית מכוחו של הזיכרון. יש שהאיזכור הוא מפורש: "חיה נצודה אני/ בחדר הזה שלי" (65) ואז, דווקא המגע עם החיצון, ולא פעם, החיצונית, זורק את האני השר שוב לזרועות הכאב, במקום שיגאל ממנו: "למה ביקשתי יותר מסך כל הדברים/ בחדר ולמה קראת לי בהמה" (שם, 65).

הצורך של לאור להחצין את עצמו ממסגרת כלא-גופו, מביא אותו גם לשימוש בדמויות שאולות. הדוגמה העיקרית לכך נמצאת בשיר "מטאור", הקרוי בכינויו של גנב מכוניות מסוכן, שהשתולל ב"עמק הברזל הזה" עד שניצוד ונורה, אי-שם בין הולנד לגרמניה. בשיר זה, המירון על-פני חמישה עמודים, לא

משיג את האפקט החזק של לאור-בגוף-ראשון. התפרים גסים מדי; ה"הברגה" של תכונות המשורר לתוך ה"מטאור" המטורף, אם כוונה להיעשות כהכלאת העפר והברזל, אינה עולה יפה. יתכן שהיתה צולחת יותר מתחת למיטריה גרוטסקית. ב"צידוק הדין" משקף לאור את עליבות התפוררותו של "האני" הכלוא והמרפרץ, בהטיחו אותו בהצלפות מליכ בגופה של אישה. כאן, אכן יש משהו רוחני בהתפוררות חרישית/ מהירה באפסותה, מקבלת את הדין/ לא מאשימה איש" (68).

מן ההשפלה המוצלפת בה, עולה העליבות של שניהם: "וכשתודי באמת/ בקולך המושפל וגופך העירום/ באמת יוותר, אקום אליך ואתפשט ואת גופי/ המתרפט המבקש יתרון טוב/ לא אסתיר מפני עיניך" (שם, 68) ומן העליבות של להם, משתרגים גבולות הצינוק של כולנו: "הו דפיקה/ עזה כאהבה, הו כאב, רקב ותאנה/ פעימה אחת בדופק החלש והאיטי של החיים" (68). ב"זכרון שלושה מתים" (76), מבין שירי המחאה הפוליטית הספורים שבספר, עולה עדיין קול התוכחה, קולו הישן של לאור, אשר גם אם לא נחלש בשיכנועו העצמי, כבר איננו נשמע כקולו של נביא בשער. בדין וחשבון שלו שם הוא מכוון בעיקר אל עצמו — "שלא תמות בי השגתם/ של המתים, שלא תמות בי השגתם של החיים וכל/ הזוכר נפש אחת מחוצה לו, זוכר חיים" (76). ציור העטיפה של תמר גטר, "מאשקה עולה על הדגל", עשוי היה להלוט יותר על ספרו הקודם של המחבר ("רק הגוף זוכר"), בו ניתן לשירי המחאה הפוליטיים מקום מרכזי יותר. ■

אייל דותן

על גדות הירקון, החוק הראשון, נאום התפוח

"ורק
משעמום, אבדתי את שווי משקלי
וצנחתי ערם מהעץ
על ראשה של אשה
שישבה מתחת, היא

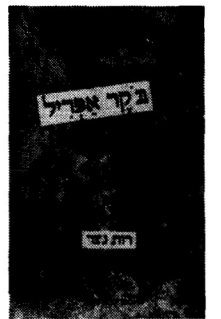
הפיטה בי נדהמת, מסננת
מבין שפתותיה:
"מה אתה חושב
לעצמך!"

לא חשבת פעמים, ונעלמתי
כאלו פצעה אותי האדמה, למעשה
אף אחד לא פצה פה כשראו אותי, אחר-כך
במרינה הזנוחה שמאחורי
קולנוע פאר, מגרד —

בצפוני את הירקת משלד
אניה. רצייתי —

לדעת את שמה, זאת היתה
תיה, ואני לא בנאדם
כי לא
נחשתי
זאת קדם"

רות נצר: "בוקר אפריל"; ספריית פועלים; 1989



גילוי הנסתר בנוף

בספרה השני של רות נצר שיצא לאור לא מכבר בהוצאת "ספריית פועלים" כלולים כ-50 שירים שרובם מנסים: "בשפה חסכונית לקבץ עולם, לפרוס את האוויר להבנות דקות, ולהמיר עשבים בכורח אינסופי". כך סיומו של השיר "מה טעם", המהווה כעין מוטו לשירתה של נצר, הבנוייה מאותן הבנות דקות, כאשר הנוף והתנועה בה, מרמזים על עולם אחר שמעבר לנו, עולם הטעון גילוי.

דוגמה לארוע בנוף המחזיר את האדם אל עצמו, אל תודעתו וזכרונו, אביא מן השיר "מראה" (ב.): "הנה תנועת העיט מתעגלת / אל זכרון / שהוא תנועת הנפש מעצמה / וזכרון הוא צילום פנימי / של הילת מראה / הנה העיט מתעגל / זורם כנף ודואה מחזיר / ראייה לעולם".

אצל רות נצר תמצא ניסיון להיאחז בנוף על-מנת לגלוש דרכו אל הזיכרון ההולך ופג וקיימת צעקה הקוראת לאותו זיכרון לא למוש חלילה פן יאבד יחד עמה: "פני הילדה שלך מעוצבים / באלכסון ההר / הטווה שני עצים / כאיש המלווה / ברמות הזיכרון של עצמו / להיעזב פרושו לא למות היום, לא למות" ("פרושו לא למות"). גילוי הניסתר בטבע הוא חשיפת ה"אני". ישנו ניסיון להתמזג בנוף תוך-כדי היאחזות עיקשת בו, מפחד ההינתקות. כפי שציפור נפרדת מעץ, כך הוא מעשה ההינתקות, והנחמה היא בכך — "כי הפרידה עצמה הלא גם היא דבר מקודש, או 'מעשה מקודש'".

מהשיר "להשכין צמיחה" אצטט את סיומו: "בוהירות את אומרת דברים שלא לפגוע / כך וכך שנים עברו, עכשיו / עץ מטפס אל קו הרכס / להתגלות לעצמו / פעמים (אין ספק) הוא מבשר ציפור מפנימיותו / להשכין בה צמיחה שכבר רוצה / להפרד (הפרדה, אמרנו גם היא מעשה מקודש)".

קיימת אס-כך נחמה שבהינתקות. במרבית שיריה של רות נצר קיים עיקרון ההפתעה האסוציאטיבית. כמו למשל בשיר "בדיה", המתאר כמו לתומו, תום ילדות: ריצת ילדה מול אור שמש בשדה הפתוח, המבטאת איוז ספונטאניות גדולה. אולם לפתע באה האסוציאציה התנ"כית, המפרקת אותו תום ומחדירה יסוד דמוני לארוע שהוא

מעין בדיה: "בתוך בדיה צבעונית ליאנה קוטפת/ סרפדים, רצה ושרה/ רצה ושרה/ קוראת לאבשלום באלה/ הלא תרד/ מרוב געגועי השיער לעץ/ האלה/ האנפיות שעל ראשה/ קורעות/ שערה אחר שערה, מה/ את מחכה, ליאנה". סבך הקשר שבין אבשלום לאלה, הוא סבך הקשר שבין שערה של הילדה, ההולך ונקרע ונשסע מעליה בטירוף ריצתה. ובסיומו של השיר באה השאלה הכמורתמימה, מה את מחכה ליאנה? ... מעין עצה לברוח מכל זה, להיעצר, לנוח ולהביט לצדדים ביתר שימת-לב, השייכת כבר לשלווה מסוג אחר לגמרי.

בשיר "בתוך נפשך" מתוארת אילמות מול שמסרב להירגע: "בתוך נפשך עץ מצמיח ערב/ יד נוגעת שמועות ציפורים, מה/ שמסרב להירגע דבר-מה יהא לי לפה/ מתחת קרקעית/ תופח זמן חבצלות". שמועות ציפורים הריהן משהו צפוי העתיד להתרחש ולהתגלות. דיבורים גבוהים מול פריחה ואופטימיות, אשר לה יש להמתין בסבלנות אין קץ, תוך הקשבה מתמדת לחסוי הנעלם מאיתנו, אותו מנסה המשוררת לדובב, או לפקוח את מכמני ליבו. בשיריה של רות נצר, לא קיים איתו עם הטבע. ההסתכלות היא מרוחקת, כעין עין זר, המגלה את פנים חדרו של משהו לא מוכר. התחדשות העצמים והחיים הן המקנות יציבות. התחדשות זו מסתכמת במילים: "כל זה יציב וקיים", הטבע-דומם של הבית, הוא טבע המשווין לנמען, אולם גם משוויך לו כזר הממשיך להכות, לצרוב ולבאר משמעויות שמעבר לדברים עצמם. כך למשל החלון כ"תודעה נפקחת". המבט החוצה מרמז על מבט פנימי. המבט נע פנימה והחוצה עד ש"מצלון האור מגן / עלה של כפור". עלה הכפור נולד מעצם הקונפליקט שבין הפנים והחוץ שהוא וודאות קיימת שאפשר לכתוב עליה ולהיאחז בה כקיים וודאי. ראייה מעין זו גורמת גם לניכור המודע מעצמו. הכסות הדקה היא כעין פלומת-תודעה הבאה להדגיש: "אין לי מושג / מה שכותב אותי": כאן מציגה עצמה המשוררת כמדיום המנוכר לעצמו: "מביטה בכתוב ונבהלת..." ואז בא הצורך העז שלא להפריז, להיות אולי פרוזאי יותר. עצם הפעולה השירית גורמת למשוררת מצד אחד גילויים מרשימים, אך מצד שני גם איזה שהוא סוג של עיוורון. מסע האסוציאציות כמו תם ובמקומו מגיע הבילבול הפרוזאי השייך כבר לכאוס החיים הנע והמתגלגל הלאה.

לסיכום אומר כי ספרה החדש של רות נצר דורש מן הקורא מאמץ אינטלקטואלי לא מבוטל, וכן סוג של אמפאטיה נכונה ורצויה. ■

אילן תורן

ליואל הופמן

שיר

השיר הוא ריק
ריק הוא השיר
אם כך אין דבר
ואם נאמר השיר הוא
הריק הוא
הרי אנהנו שנים
דובר ונדבר
ומה שנאמר ראוי
שיחזר אל מי שאמר
ריק הוא שיר הוא
ואם נאמר יש לשמע
ולומר שיר ולשמע ריק
ולומר ריק ולשמע שיר
וריק
אדם דבר ושמע
אדם אחר.

לאחות

שומרת נפשך ממך רחוק קולך
משמרת עולם קבורת מכמר.
החריש והמזרע חכאו במספריןך
אפרו בעפריןך שכוך.
פש כח עיניך אפר בעורןך
מרדעת גוננת מרובע דעתך
שנתקשרה באסמיןך.
אבד קסמך, בטוליןך. מחו זכר
הצורב כתוב במחשבי בטנגך.
פרימת הקשר נתוק
הגשר — בתוק הפשר
לכל זה.
קשר לאחד היה לאשה אחת
שבערנו נעבר סכרה מענות
נפשה בקשר אחד שפקע
מיתר של בכי מקרע
סוככות רחובות ערים
נשמות לאחות הקשר לאחד
שנפרם.

חזקי ידים אחות, לאחות.

ואפשר גם אחרת

ואפשר גם אחרת
אחרת אפשר ככל שיראה זה מוזר
גם כך. או —
קח זאת אחרת. כל עוד
את בחרת, בכתב-עין,
עוד יחזר לך הרגע ההוא המזקר
לעצמי אח, לא זר
כי אפשר עוד אחרת
אחרת אי אפשר
היד שלטפה היא היד הפותחת עתה
זאת שבכתה וכתבה אפשר
ושוב היא בווערת. אפשר —
אף אחרת.

...לומר זאת אחרת קשה,
אם לא בלתי אפשרי
מתוך "לומר זאת אחרת"
לנתן זך

מתוך ספר שיריו הראשון
של אילן תורן שעומד
להופיע בקרוב

רצה בשמלת זנגויל

בחלום, בהזייה וביצירה הספרותית אנו כותבי התסריט, אנו השחקנים הראשיים, אנו המביימים את עצמנו ואנו הצופים בדרמה. כשהדרמה הפנימית לובשת חזות תמונתית היא עשויה להזמין את הקולנוע כעולם דימויים, המשמש ביטוי לתהליכים הנפשיים. לאה אילון בשמלת זנגויל או בשמלת סטרפלס שחורה, היא הכוכב הראשי בקולנוע הפנימי שלה, בו מככבים שחקני קולנוע ידועים כפול ניומן, מרלון ברנדו, רט בטלר ועוד. הקולנוע משמש מטפורה למצב הזוי ("אני הזונית גדולה" — עמ' 24) בו מימוש כל המשאלות הוא אפשרי. הוליווד ולוס אנג'לס שלחוף האוקיינוס (זה הים שמופיע שוב ושוב, ים מעמקי נפשה הסוערת) משמשים כתפאורה, וברקע מהדהדים נערי-הכרך האלימים.



ספר השירים החדש של לאה אילון הוא וריאציה נוספת ומקבילה לספרה הקודם ('ובא הירח ובא הלילה'), וכמותו עשוי רסיסי פרקים. בשני הספרים מסופר סיפור עז יצרים בו מספרת המשוררת על אהבה בלתי-אפשרית, הכרוכה בקנאה, שמוליכה לדחפי רצח בלתי-נשלטים. דרך כוכבי הקולנוע היא יכולה לחוות את האהבה הפרטית שלה כמיתוס. מיתוס האהבה הספרותי-קולנועי מורכב מאהבה עזה כמוות, שהוא התמסרות טוטלית, אהבה בלתי-אפשרית ואהבה כגאולה. מרכיבים נוספים הם: יחסי אהבה-שנאה, מיניות אלימה, קנאה, נקמה, הרס, וזה התסריט של לאה אילון. הקולנוע נותן לגיטימציה למלוא הדרמטיות של הדחפים הקיצוניים שלה. בהזדהות עם כוכבי הקולנוע שמגלמים דמויות רדופות תשוקה ומוות, מתרופפים הגבולות בין מציאות לדמיון, ובמקביל מתרופפים הגבולות בין הדחף לבין

הרשות לממשו. אבל קסם המיתוס הוא גם סכנתו. לחיות מיתוס פרושו להיות שבוי בידי כוחות ארכאיים ולהישלט על ידם. בעולם הקולנועי שלה אין איסורים על דחפים. הכל מותר: "לעשות את המעשה הכי מחריד" (עמ' 28), "אני עומדת להחניק מישהי / עד שהיצרים הפרוורטיים שלי ישקטו מעט" (עמ' 33). "לא יהיה לי שום מעצור" (עמ' 37). דחפי ההרס והאכזריות מופנים גם כלפי עצמה. היא הווה את עצמה מוכית, נצרכת באלימות ומבקשת מאהובה ההזוי להלקות אותה עד דם ולבצע בה מין אלים: "רציתי שיעשו לי שטף דם" (עמ' 56). "חסטר לי, תמזמו אותי/ תלחץ אותי על הרצפה, תרכב עלי" (עמ' 61).

הכוכבים, הירח, האוקיינוס הם שחקנים בדרמה השירית קולנועית שלה. עימם נוצר עולם מאגי של טבע חי שטרם הופרדו בו האדם והטבע זה מזה. זה טבע בעל עוצמה כמו עוצמת דחפיה. כוכבי השמיים וכוכבי-הקולנוע הם כמעט היינר-הך ומתחלפים זה בזה.

הירח והכוכבים, הינשופים והתנשמות, גיבוריה, הם כוחות הלילה, כשהירח הוא הכוכב הראשי. הירח הוא סמל נשיות מובהק, סמל הנשיות האירציונלית שמלכתה הלילה. אלות גורל נשיות דמוניות ורבות-עוצמה היו אלות-ירח. הירח גם מתקשר לשגעון. המשוררת חווה את דחפיה ככוחות נשיים דמוניים, כוחות הירח הלילה והאוקיינוס. היא אשה פטלית, דמונית, שתלטנית, נקמנית וקנאית כאפרודיטה והרה כאחת.

כמה שונה ספרה הנוכחי מספרה הקודם? הייתי אומרת שבספר הנוכחי אובססית האהבה כבר אינה מופיעה כאהבה אלא כתשוקה, ואולי אף לא כתשוקה אלא כאובססיה מנותקת מרגש וממוסר ("הדם המותז שראיתי בשלווה/ הוא כה מעורר בי תקוות" — 47), אובססיה המכוונת להשגת הגבר, לשליטה. זו תובענות כוחנית למילוי מאווייה, להיות אדונית המצווה על אהובה ועל הירח והכוכבים למלא אחר הזיותיה. ("השלטתי את הרצון שלי אפילו על הלבנה" — עמ' 13, "לקחת את הכל בכח הזרוע / לנצח נצחון עצום" — עמ' 17) במקום שהרעב הבסיסי למגע, לרוך ולקשר הומרו בתשוקת כוח, אין מקום לאהבה. וככל שמחריף כוח האמונה האכזרית במוצהר, כן מחריף הפיצול הפנימי: "אני אראה את שני הפנים שלי" (עמ' 43), "מה הטעם, אני אדם מפוצל, הכל מכאיב לי" (עמ' 64). מתחת מעטה האמזונה הסקסית מציץ הפן השני — של פגיעות נוראה, של ילדה מעונה בעלת דחפי הרס ועינוי עצמיים.

מאחורי האישה התובעת את הגבר בכליות חסרת-פשרות מפרפרת ילדה קטנה חסרת-אונים, מפוחדת ונואשת: "אני והפחד היינו ישות אחת... וברוחי שהלכה, הלוך ונפל, הלוך ונפול" (עמ' 51), "אני מובסת, אני בתהלוכה של הנכשלים / הנמושות, והכפותים". (עמ' 56). האוכל מופיע פעמים רבות וככמות מופרזות בשירים ומעיד על עוצמת הרעב הראשוני של ילדה קטנה ועל אי-היכולת להשביעו. הספר הזה הוא צעקת פצוע פתוח ("פצע את הפצע הפצוע שלי הקטן" — עמ' 61) אשר מתכסה במטפורות מקוריות ("הבטתי בחושך בקשירת ורדי ניצני השמיים / עם שרוכי שוף הסוכר השקופים של הכוכבים") (עמ' 24) ככל האפשר למען הצהרת קיומה. כל הספר הזה צועק אקסצנטריות כדי למשוך במוצהר את תשומת-לב הקורא והאהוב ("אני לא אתן שלא יתייחסו אלי / ממני לא יתעלמו" — עמ' 15). לשם-כך היא יורה "כדורים עצומים של נוכחות" (48). שיריה חייבים להיות מיוחדים ויוצאי-דופן, עם "אינסוף עצום כזה

של ניסיון למחשבות מיוחדות" (49), היא מבקשת להיות מזוהה, להדהים ("אני ארצה בכל מחיר להדהים אותך" — עמ' 38). הצורך ב"שירים בורקים" בוחר בלבוש-הכוכב של ברק הוליווד. לאה אילון מתחזה למאהבת באלימות כאמצעי נואש להשיג את האהבה ההכרחית ("אני נהפכת להיות מה שאני לא" — עמ' 13). כוכבי-הקולנוע הם רק בבואה חיוורת אילוורית לכוכבי-השמיים שאף אורם שאול ממקור אחר. התרחשות האהבה הפיקטיבית של שיריה בוחרת במדיום פיקטיבי של הקולנוע, אפוף אבק כוכבים ומחלצות זנגויל שאינם מצליחים להסתיר את מהותו של הספר: תעודה מזעזעת ופתיטית על נפש מעונה, שהיא קורבן למיתוס האהבה.

התרופפות הגבולות והחוקים מאפשרת אמנם שטף שיר בוטה ועז-ביטוי אך זו גם חולשתה — סחף הדחפים הוא גם סחף השירה, וכלא משמעת עצמית נפגע הגיבוש השירי. ■

אורציון ברתנא

כי איך אמא אוהבת בת?

אם שמים אותה ליד השלחן,
כי אז אמא אוהבת שלחן.

אם שמים אותה במטה,
כי אז אמא אוהבת מטה.

יודעים אותה בשר,
באחר-צ'הרים זר,
בזוית הפה ריר מתוק,
בפלוף הפוף למר.

אמא תפשה חתיכה
ש'צ'אה חיה מתוכה,
עם ד'כרים.

הדקה על ראשה שערות
כאלו ללחץ על הזמן
שישאר אצלה לעמד.

אכל קול חדש
ונמרה

רושם קמט מר
בטיח מעל המטה.

מוציא את הבת.
מכניס בחלל שנושאר,
בסדין הל'כן,

בצפה,
התחלות של זקנה.

כי איך אמא אוהבת בת?
מרחוק.
ולבד.

על ספרו החדש של
אורציון ברתנא —
"הפנטסיה בסיפורת דור
המדינה",
ר. רשימה בגליון זה

אורציון

ביקורת ספרים
שירה

לאה אילון:
דניאל דניאל —
שירים;
כתב; 1988

כוחה של אותה שיגרה

בשעה אחת-עשרה, היתה ההלווייה. רוח חמסין לא חדלה לנשוב. משתמה ההלווייה והרחובות כבר היו שוממים, הלך בולקין לבדו בכביש הראשי. היתה שעת צהריים. החנויות היו סגורות. הרוח חדלה. רק החום הכבד נותר, והרכין את עצי האקליפטוס האפורים והבישים. בולקין הגיע עד לכיכר. עבר ליד בית הקפה של קסוס. פתיתי סיד נשרו מהקיר, התפזרו על אבני המדרכה. היה רעב, אך לא כננס לקפה. הלך מתחת לעצי המפיקוס, ירד בשביל צדדי ופנה למספרה של לייבוכין. (עמ' 176)

בספרות חפצה נפשו. טקס ההלווייה רק תם. החום הכבד האין כאנשים ופיזור אותם. והוא שם את פניו אל המספרה. ואין הקורא תמה על רצונו זה, או דן אותו לכף חובה, חלילה. משום שאין סיום נאה מזה לסיפור שגיבוריו אמונים על השיגרה, על המשיכה בעול, על ההליכה בשוליה של זירת החיים האלה. כשקראתי את הספר, לא יכולתי להימנע מן הרצון לאחוז בכתיבה של גיבורי של קורן, לטלטל אותם מעט, לסטור על פניהם אולי יתעוררו להם מן העילפון הזה. לומר להם, ראו, איזו שמחה ממתנה מעבר לפינה. יש רק להושיט את היר ולגעת, לטבול לרגע את האצבעות. לא הכל קבוע וחתום. אולי בכוח איזה מעשה שתעשו יפוגו להם גם השיגרה הזו וגם הסתמיות הנוראה.

אלא שאפילו ההסתלקות מן העולם לא היה בכוחה לגרוע ולו במעט מכל אלה, וגם אחרי שתמה ההלווייה ותם הספר, עדיין הוסיפו גיבוריו להלך, מן הסתם, בשבילים צדדיים, להפקיר את גופם לחמסין ולחום וגם לאיזה כוח נעלם שמכתוב מעשים ורצונות בעולם הזה. "ואיזה פרפום, בולקין? כמו תמיד? שושנים.

בולקין פשט את רגליו לפנים, נשען על ידו, והתבונן במראה.

אין לך משהו אחר היום? שאל. רק תמה ההלווייה. רק לפני דקות מספר עמד בולקין בין קהל המלווים. על זיפי זקנו נצצו אגלי זיעה, שרירי הלעיסה בפניו ועו

בעצבות, וכבר עליו להחליט — שושנים או כריונטמות.

מושבה קטנה צופה אל כפר ערבי עזוב. עשב יבש ואפור משתרע בשוליה. סיד לבן נושר מן הקירות. המכולת הקטנה של טבק. בית הקפה של קסוס. ומיגרש שגלגלי מכוניות ישנות, ארגזים וגזעים כרותים פזורים בו. כל אלה נגלים לעינינו כמו בסרט. כאילו החווייה שחוה הסופר לא עברה כל שנינו, מרגע שנקלטה על ידו ועד לרגע שהעלה אותה על הכתב. הוא תיעד אותה בדייקנות של מצלמה, כמו אמר בלבו, אלה הם הדברים ואין זולתם, ואין צורך למהול אותם או לדלל אותם בעזרת תבניות לשוניות מסובכות, דימויים ומטפורות. אין הסופר מגביה את לשונו. הוא מקפיד על היחס הנכון בין המלים לבין החווייה הממשית שהן מתארות.

"החליפה את שימלתה בחלוק, שטפה את פניה, ורק כשניגבה אותם ראתה את בגדי הים שהיו תלויים על החלון. מתחתם, בפניה, היתה מוטלת המטלית הצהובה שעטפה את המימיה. מיששה את בגדי הים. זה של טוביה כבר היה יבש. שלה עוד היה לח. הסירה את בגד הים של טוביה, קיפלה אותו והניחה בארון. היא היתה בחלוק ובנעלי בית עתה. את הנעלים שמה בתא. את הגרביים זרקה אל בין הלבנים המלוכלכים. נותרה רק המימיה והמטלית הצהובה." (עמ' 95)

לכאורה אנו עדים אך ורק למעשה של הגיבורים. אין הסופר משתף אותנו במחשבותיהם, באותה פסיחה עקרה על שתי הסעיפים האופייניים כל כך למספרים של הימים האלה. ועם כל זאת אין גיבוריו של קורן מצטיירים בעינינו כאנשים שאין בהם נשמה יתרה, שאחת היא להם את יבחרו בדרך זו או כל דרך אחרת. רק שהעולם מנמיך מעט את תקרתו והם מתכופפים, סולל שבילים משלו והם הולכים בהם. ומכוחה של אותה שיגרה נוראה ואיומה, בא איזה צער גדול ואינו מרפה מן הקורא.

על וקע הלשון המינימליסטית, שאינה חוטאת בפיוטיות ובסירבול של שנינות, ועל וקע הבחירה הזהירה של שמות הגיבורים, שגם הם נטמעים במחזור השיגרה של חייהם, אי אפשר להתעלם משמות שתי הנשים שבסיפור — הגר ושרה שבהיפוך מהמסופר במקרא, כאן דווקא שרה בורכה בילדים ואילו מהגר נמנע פרי בטן. אלא שאין כוחה של ברכה זו עומד לשרה לאורך זמן, ומה שקורה אחרי כן מעצים את התחושה שאיזו יד נעלמה מושכת בחוטים מלמעלה, ושלא נותר למארינוטות של העולם דבר זולת האפשרות להניע מעט את ידיהן קדימה ואחורה לקצבה של איזו מנגינה נעלמה.

מוסיקה, שירה ופרוזה כבדת-משקל

תסיקולוגים טוענים כי היצירה המוסיקאלית אינה נשענת על פראזות מילוליות ואפשר ליהנות מאופרה גם מבלי להבין את שפת התמליל. אפילו רעיונות המבוטאים במלים כמו "הומאניזם" או "אהבה" אינם אלא תפאורה להדיוטות שאינם מסוגלים לתפוש מוסיקה טהורה. המוסיקה, לפי דעה זו, מבטאת רעיון מוסיקאלי, כמו ציור אבסטרקטי שאין מאחוריו סיפור וכמו שיר דאדאיסטי שאין למלותיו תרגום. אך מה הן מלות השיר ביצירותיו המוסיקאליות של מנדלסון-ברתולדי "שירים ללא מלים"? ומה הם הצבעים של "תמונות מן התערוכה" של מוסורגסקי?

באחד המועדונים לספרות שמעתי לאחרונה, משורר הקורא את שיריו בשפה הערבית. השירים נכתבו בסגנון קלאסי, ממושקלים ומחורזים. השירה נשמעה ערבה מאוד, כמו זרם נהר רחב מתגלגל על אשדיו. המלים הערביות הבודדות שהבנתי (לא למדתי ערבית), היו כאבנים המזדקרות בצדי הזרם ושובליו הלבנים מנמרים את קדרותו. אכן, אפשר לשמוע שיר מבלי להבין את מלותיו, כמו שאפשר ליהנות ממוסיקה קלאסית, ששומעים אותה בפעם הראשונה והשומע הוא כור במוסיקולוגיה. השומע נסחף במשקל ובחרוז ולבו פועם נפעם, בקצב ההכרות והמיצוללים.

בהמשך אותו ערב, קראתי גם אני משירי. היו אלה שירים ששורותיהם ארוכות, חופשיות מכל קצב ממושע וחרוז. המשורר שכתב שירה ערבית, ישב בקהל בשורה הראשונה ונהייתי לראות את הבעת פניו בזמן קריאתו, כשהוא קולט משמעות כל גיואנס, כל קמט מלה וכפל לשון. בגמר קריאתי ניגש אלי ואמר:

— "נהייתי מאוד לשמוע את שיריך; הם כתובים במשקל מדוייק להפליא."

— "במשקל אונך השומעת ומבינה", עניתי. לערב הספרותי הבא, באותו מועדון, הגעתי באיחור-מה. אדם שלא היכרתי, עמד על הבמה וקרא שירה ערבית במיקצב חופשי. לא תיארתי לעצמי, שיש כה הרבה משוררים ששפת שירתם היא ערבית. השורות זרמו ארוכות וקצרות; אתנחתא משמעותית ולאחריה מלים הגויות בפסיק אחר פסיק, סוף פסוק וכבר בית חדש מתחיל לנבוע כמעין המתגבר — — נהייתי מאוד, אף כי לא הבנתי מלה מכל ששמעתי. זה נשמע לי כשירה ערבית מודרנית, במיקצב מתחלף; שירה מפכה, חותרת ומתנפצת לגוני צלילים, שירה סוערת ומטלטלת שסחפה אותי ואת כל שומעיה. אחר גמר הקריאה ומחיאות הכפיים, ניגשתי אל המשורר, הצגתי את עצמי ושאלתי אם יכול הייתי לראות את ספר שיריו. "זה רומן בפרוזה", ענה הקורא, "והקטע ששמעת, היה תיאור טבע תואם את סערת ההתרגשות של בני הזוג."

עירית קופפרברג

שירת הגחליליות

בְּצֵדוֹ הָאֶחָד שֶׁל הַיָּרֵם
אָבָא

מְקַלֵּט אֶת שִׁירַת הַגַּחְלִילִיּוֹת.

אֵינְנִי מְבִינָה אֶת שְׂאֵתָן אֹמְרוֹת
מְדוּעַ
אֵתָן מְבַעֲרוֹת אֶת הָעָרֶב

רַק רוֹקֵדָת עַל נֶהַר עוֹפְרָת
אֶת צְלָמִי,
רְבִים, בְּעֶמֶק הַמְּרָאָה סוֹפְרָת.

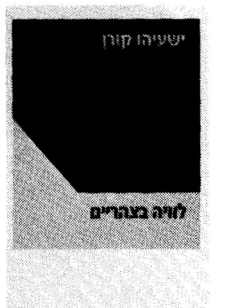
הַבְּרָק מְתַעֲפֵעַ, גֶּשֶׁם נָגַר.
בְּשֵׁפֶת הַגַּחְלִילִיּוֹת
אֵינְנִי מְבִינָה דְּכָר.

כְּדוֹר הָאָרֶץ שְׁלֶךְ, אֶדוֹן,
פּוֹקֵת בְּעֵצְלוֹת אֶת
עֵינָיו הַנֶּרְדָּוֹת

וְאֵנִי חוֹשֶׁבֶת עַל יְלַד צוֹעֵנִי
עַל הַמְּדַרְכָּה
פְּנֵי שְׁבוּרוֹת.

כְּשֶׁהֵייתִי יְלָדָה אָבָא הִנֵּה
מְגִישׁ לִי אֶת הַכְּדוֹר הַזֶּה
בְּכּוֹס גְּלִיזָה.

ישעיהו קורן;
לוויה בצהריים;
ספרי סימן קריאה
הוצאת הקיבוץ
המאוחד;
תשמ"ט: (ראה
אור לראשונה ב'
1974); 176 עמ'.



בוטָה ורגיש

היים אלימים" מעמיד אתגר תרגומי מורכב כל-כך, עד שקשה לדמיין יצירה ספרותית נוספת שיכולה לקצר, באותה מידה, את חייהם של מתרגמים פוטנציאליים. ב"חיים אלימים" בורא פייר פאולו פאזוליני — במאי קולנוע, משורר, סופר, מחזאי ואיש פוליטי, שפה משלו. מין איטלקית מומצאת, עשירה ב"זיהום", בולגריות ובאלימות, שפה האמורה לייצג בנאמנות מקסימלית את לשונם של העבריינים הזעירים, הפרחחים של פרברי רומא.

שני גיבורים בספר: תומאזו, נער-אשפתות עבריין שעובר מטמורפזה אשר בבסיסה, כנראה, אינסטינקט או גחמה ובכלל-אופן לא מודעות במובן המקובל. וסופו שהוא מקריב את חייו על-מנת להציל את תושבי שכונת העוני מהשיטפון. הגיבורה השנייה היא הלשון המשרתת את העלילה ואת הדמויות והיוצרת קשר של אחווה בין המספר ודמויותיו. אבל גם גונבת את ההצגה בנוכחות הבוטה שלה, נוכחות אליה יש להסתגל בהדרגה, ואז נחשפים גם קסמיה הלא מבטלים. המתרגם מירון רפפורט העיד על מאמץ תרגום סחיפי:

המשך מעמ' 8

להתעלות ולהגיע אל מישורי ההכללות המופשטות, הנושאות אופי הגותי מובהק. הדיון אינו "מתפזר", ונשמרת הראייה האחדותית, התופסת את כלל יצירתו של הסופר כ"עולם" מאורגן ובעל חוקיות פנימית. מרשים במיוחד הפרק העוסק ביצירת אורפז, שהוא לדעתי החשוב והמעניין מבין שלושת היוצרים הנדונים בספר.

אומנם לא כל היצירות המרכזיות של קניוק, אורפז ושחר זכו לאינטרפרטציה, והפרקים המוגזרים גרפיים אינם שלמים, אולם אין ספק, כי בכל פרק במחקר שלפנינו הונחו היסודות, וגם נבנה עליהם בניין, בניין שניתן עוד להרחיבו ולהשלים בעתיד את אגפיו. ■

"בכל הנוגע לגובה הלשון ולאוצר המלים [...] ניצבות בפני מי שמנסה לתרגם את 'חיים אלימים' לעברית שלוש בעיות עיקריות — הניב הרומאי, המשמש כ'בשרו' של הספר, לעגת העבריינים, ולניסיונו של פאזוליני לחקות ככל האפשר את האופן בו נשמע הדיבור ברומא. [...]"

העברית בה בחרתי היא עברית של פשרה, עברית מומצאת במידה רבה. שפת-רחוב לא וולגרית, יחסית, בקטעי הסיפור, ושפה בוטה יותר בדיאלוגים (הערות המתרגם, עמ' 259).

להוציא הסתייגות עקרונית אחת מן השימוש הנרחב שעושה המתרגם בגרשים בקטעי הדיאלוגים, אפשר לומר על הכשל התרגומי המסוים והבלתי-נמנע כי שכרו בצידו. נכון, אין בשפה העברית מקבילות זמינות, אפילו לא במידה שהן קיימות באנגלית ובאמריקאית שלסלנג שבהן יש נוכחות חזקה. לכן מדובר בעברית מומצאת, שאינה "ירשבת" אף בפיותיהם של אנשי שוליים ישראלים.

אבל שפה ברזייה זו דוחפת את הקורא הישראלי, בעל-כורחו, למאמץ הסתגלותי. היא הולמת בו, סמיכה מרוב אלימות, ומראה לו עד כמה הוא מבוצר בתוך עולמו הבורגני והנור. כדי להמשיך בקריאת הספר, אחרי ההלם הלשוני והתרבותי של העמודים הראשונים, על הקורא העברי לזנוח את הפאסיביות ולצאת לכבוש, או לכל הפחות להפנים את השפה הוולגרית, הבוטה והאלימה שפאזוליני הפך בה-בעת, גם לפיוטית ולרגישה, לאהבת ולאירונית.

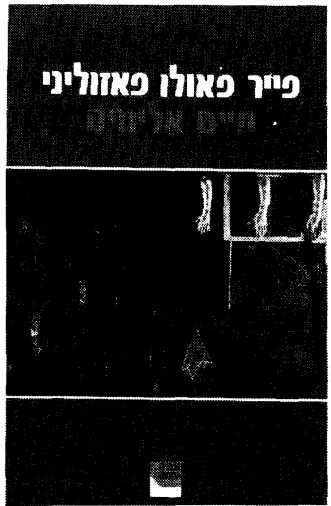
באחרית-דבר מצויינת, משרטט יצחק לאור את עמדתו של פאזוליני כלפי הפרחה האיטלקית ואת המעמד המרכזי שהוא מקנה ללשון הכתיבה כמדד הכרחי לאותנטיות. בין השאר הוא מצטט את התייחסותו של פאזוליני לסגנון העקיף החופשי, או "המבע המשוּלֵב" — סגנון שהוא נוקט בו גם ב"חיים אלימים": "זהו חילוף לשונות המתרחש על בסיס של שוויון. בדרך זו, שפת-הדמות נעשית שפה כתובה [...] וספרותית, בעוד השפה של הסופר — ההופך לאחת מדמויותיו — נעשית חיה ואקספרסיבית יותר" (אחרית-דבר, 266). ועוד: ברור כי ב"חיים אלימים" יוצא פאזוליני במודע לחדש, שכן לפי אבחנתו, בפרחה האיטלקית, [...] כאשר הגיבור הוא גיבור עממי, שפתו כפי שנחווה על-ידי הסופר, היא רק שפה של הסופר, מונמכת בדרגה אחת, ואינה מובאת במיזמים אמיתיים אלא ב'ציטטה' ארוכה ודלילה" (267)

לעומת-זאת, כל דמויותיו של פאזוליני ב"חיים אלימים" הן דמויות עממיות והוא מקפיד לדבר, פחות או יותר, בשפתן גם בקטעים הנראטיביים שלו. גם כשהוא מתאר את תומאזו ממרחק אירוני, הוא מתן את תובנתו ואינו

"מדבר" מעל לגובה העיניים של גיבורו הבור. ■

אבל למרות ההקפדה הנזירתית הזו, יש מקרים בודדים בהם נחשף המספר כתודעה מורכבת. ובאופן פרדוקסלי, דווקא מקרים אלו משמשים עדות לגעגועיו של פאזוליני למצב של חוסר מודעות, מצב שהוא יכול להשיגו רק במידה חלקית ורק על-ידי-כך שהוא בודה אותו באמצעות מעשה אמנות. כך למשל מחלחל פאזוליני לתוך הנראציה כשתומאזו, במצבו הטרנס-פוליטי, חושב על עצמו כ"אנרכיסט של המוות". אבחנה כזו היא לגמרי לא אמירה מבחינת תומאזו, אך רלוואנטית מאוד לגבי בוראו. ■

שתי סטיות הסיפור הנוספות מרוכזות בתקופת אישפוחו הראשון של תומאזו, תקופה שבה גם נולדה הפוליטיזציה שלו. בקטע ארוך ויפהפה מתאר המספר את צלילי פעמוני הכנסיות המהדהדים במחלקה עם שחר: ■



"לאט-לאט החלו כמה פעמונים לצלצל. הם נשמעו קלושים, כברשים, כאילו הגיעו מרחוק [...] היה זה קול שתומאזו לא שמע כמוהו בחיים: ואולי שמע כשהיה ילד ולא זכר יותר [...] היה זה צלילה של תפילת השחרית. עוד לא היה ממש ברור, אם היה זה סימן של חג, לכבוד היום החורג, או אולי הוא בישר על אבל, על אסון. ואולי שני הדברים היו מעורבבים זה בזה, ומעורבבים הם ביטלו זה את זה, ואותו צליל היה רק צליל, שחזר על עצמו קלוש אבל מתמיד. תומאזו לא הצליח להבין מה הוא רוצה לומר, מפני שלא היו לו לא הדרך ולא המלים כדי להבינו, מפני שאף פעם לא שם לב לדברים האלה וגם איש לא דיבר איתו עליהם, כאילו לא היו קיימים בכלל" (182).

אחר-כך נרדם תומאזו והתעורר שוב עם צלילו של פעמון בודד, פעמון אשכבה, "ואת הצליל הזה תומאזו הבין טוב-טוב מפני שהכיר אותו. השמים כבר ריצדו, אבל עדיין היו אפורים [...] הדבר היחיד שחי בתוך כל האור הזה, שזה עתה נולד, היה אותו

פעמון, שצילצל, צילצל, השתק כאילו כדי לחשוב, ואחר-כך שוב צילצל, צילצל" (183).

הרפלקסיה הארוכה הזו היא בפיורש פרי התבוננות של אדם משכיל ומודע בהרבה מזה שהמספר נוטה לחקות. ■

ואדם זה בודק, במבט חדר וללא רחמים, את הגלגול המודרני של הדת והכנסיה באיטליה ואינו מוצא אותו כפיתרון קיומי מספק. לראשונה, מאמץ כן המספר נימה פטרליסטית כלפי גיבורו, וכמוכן זורע גם רמזים מקדימים לתהליך ההקרה העצמית של תומאזו. גם בתהליך זה יש חג ואסון המבטלים זה את זה, ועל-ידי כך אולי גם מחסלים את האפשרות לראות במותו של תומאזו ניצחון מוסרי משמעותי. אחד מחבריו העבריינים של תומאזו קרא לו "סאן תומאזו, הקדוש של הטבועים" ורק הפסימיות העמוקה של הסופר היא המונעת את הפיכתו של תואר לגלגני זה למדליה אמיתית. ■

גם הסיטואציה שבה הדבר החי היחיד הוא צליל פעמון האשכבה מעוררת אי-שקט. ובסך-הכל זו סצינת מפתח בה מטפסף פאזוליני לקורא הנבוך את נימת האירוניה שבה יש לקרוא על צליבת הישו האפרוחי והעברייני שבה. ■

סטייה נראטיבית נוספת מתרחשת כשתומאזו "הכלוא" בבית-החולים מתבונן בעולם החיצוני בערגה והמספר מבהיר: "מסביב היה כל ההלוך-ושוב של המכוניות ושל האנשים בשעת ארוחת-הערב [...] ואותם פרצופונים, מעל לצווארונים המטונפים בשלל צבעים כמו עבריינים, היו כבואתו של האושר עצמו: לא הסתכלו על כלום והלכו ישר לאיפה שרצו ללכת, כמו עדר עזים, ערמומיים ונטולי דאגות" (201).

אין זו הפעם הראשונה שהמספר משתמש בדימויים של חיות. יש אצלו מוכי גורל שחלו "כמו תולעים" ונשים "מכוסות בסמרטוטים, כמו חיות שהוצאו מן המאורות שלהן". אולם כאן מוצגת המהות החייתית כהוויה חושנית, נטולת דאגה הפועלת במין בוטה של שיכחה מתוקה. ברור שראיית האדישות העבריינית כהשתקפות של אושר נעשית על-ידי אדם המתבונן מן החוץ. תומאזו כבר לא כזה, הוא מתחיל לקחת על עצמו מחויבויות בורגניות שבאופן פרדוקסלי מביאות אותו דווקא למפלגה הקומוניסטית. ופאזוליני מעולם לא היה בכואה בהמית של אושר ועל-כך הוא מתאבל ביצירה ובחיים, עד שמותו האלים ביטל בחטף את החציצה שבינו ובין פרחחיו האהובים. ■

אמנם תומאזו יכול היה לומר לנערות: "זה לא על-באמת [...] זה קולנוע"; אבל "חיים אלימים" לא מתיר לקוראו הבורגני אפילו נחמות פעוטות כאלה, אלא משכנע אותו, מעל ומעבר לכל ספק, שזה "על-באמת". ■

פייר פאולו פאזוליני: חיים אלימים; מאיטלקית: מירון רפפורט; אחרית-דבר: יצחק לאור; הספריה החדשה הוצאת הקיבוץ המאוחד, ספרי סימן קריאה; 1990; 277 עמ'



משורר הולך לאיבוד

מעון שלוש מתגלה לפרקים כדיאגנוסטיקן טוב, למשל כשהדובר באחד משיירי מאבחו: "אני חייב לאבד את עצמי / כדי לרשום" ("לאבד כדי לרשום", עמ' 22). אבל בפועל אין הוא מצליח לאבד את עצמו "כדי לרשום" וכמעט תמיד הוא אובד בתוך עצמו ואיתו, כמובן, גם שיריו.

שירתו של שלוש רגשית לחלוטין ועוסקת אך ורק בקונפליקטים הרגשיים הקשים של הדובר. עד כאן אולי אין כל רע, אבל הדרמה הרגשית לא עוברת טרנספורמציה אמנותית ואינה הופכת למעשה אמנות. לכן היא נשאת בגדר תרפייה עצמית לגיטימית, אבל חסרת עניין לגבי קורא המעדיף להתייחס אל שלוש כמשורר ולא כאל נפש מתייסרת.

החומרים הרגשיים הם כאמור נושא בלעדי, אבל אין בשיירים עקבות לקיומם של הלכי מחשבה או לבדיקה אנליטית של הרגש ואין גם כל ניסיון לאזן ולאפק את הפאתוס.

רבים מהשירים לא משתוררים כלל. אין להם מקצב ואין להם לשון ייחודית. ובכלל, לשון הכתיבה בספר כולו בעייתית ביותר. שלוש מתנדנד בין שפה גבוהה, לפעמים תנ"כית, בהעמדה פומפוזית; למשל: "אני אשוב עליך בשליטה / אתה תחשוב עלי בשאילתא / אתה תשחט אותנו שחיטה / אתה תבעט אותנו בעיטה" ("אני אשמור לך בוז ויריקה", 21); למשל: "בשם השירה / אני חי בירושלם / בשם השירה אך לא בשם השם" ("בשם השירה", 13); לבין שפה דיבורית נמוכה כגון: "תִּפְרָק / תרים את העניין שלנו הלאה" ו"אתה תִּפְגֵּס בגברים / אני אשאר בגבר באשה" ("לאבד כדי לרשום", 22) ועד לפרוזאיות הרוטטת של קבוצת "פתקי האהבה". רובדי השפה השונים הללו אינם מתאחים לכלל לשון חדשה, אותנטית, אלא מגלים חוסר בשלות, חוסר גיבוש, אולי אפילו חוסר רגישות מילולית — כמעט פרדוקס כשמדובר בשירה. גב הספר, לעומת זאת, מציע לקורא תפיסה אחרת לגמרי של שירת שלוש: "עם הופעת ספרו הראשון 'גבריאלי גבריאליה' (הוצאת הקיבוץ המאוחד 1987) נכתב: 'תענוג הוא

לי לומר בקול שהספר הצנום הזה מייצג משורר חדש מעניין מאוד, בעל קוד ברור וחזק. וצריך לומר ללא הסתייגות, ששמעון שלוש עתיד להתפתח למשורר נחשב מאוד בשנים הקרובות". האמנם שותף דוד וינפלד, עורך סדרת השירה של כתר, להערכתו / תחזיתו הגלהבת של מג"ל, המצוטט כאן? ומדוע בעצם הוא נזקק לשירותי התיורן של הנ"ל? אי-אפשר להימנע מעוד הרמת גבה אחרונה על דפיהם הוורודים של "פתקי האהבה" שבמרכז הספר. הגימיק הוורוד הזה שולח אצבעות חמדניות וכולע גם את שורות השיר המעטות שאפשר לגלות אצל "יוסף והפתקים".

רות נצר

געגועים הם חברים

אב, אהבה וגעגועים הם חומרי היסוד של החיים והם חומרי היסוד של שירתו של נתן יונתן, הממשיכים לבעבע ולהזין את חייו ושירתו בלא שיועם כחם, ברגש הפשוט והטוב, שאינו מתבייש להיות סנטימנטלי. לאהבה פני כאב — על האובדן ועל חלופיות האהובים, ומכאן גם פני הגעגועים שבאהבה — געגוע לאהובים. והאהובים הם האישה, המולדת שהוא כותב עליה מגלותו הזמנית בארה"ב, הבן ששכל במלחמה, והוריו שמתו. קורי געגועים נמתחים ממנו אל יקיריו, געגועי כאב שמחברים אותו מחדש באהבה עם הדמיונות המתרחקות והולכות עם הזמן החולף. ובסופו של דבר הכאב — זה — "הכאב שמחכה לו כתמיד בתחנה הסופית" (27).

הזמן החולף הוא נקודת התצפית המרכזית של סיפרו החדש של נתן יונתן. תודעת ההזדקנות מחדדת את כוחם של מרכזי הכובד של חייו, את אהבתיו הגדולות לאישה, למולדת, לאדמה, לבן, להורים. השנים החולפות אינן מטביעות בו פיכחון או מרירות. כוח ההתלהבות הראשוני ממגע-מראה העולם נשאר בעינו. זה מגע המשורר-הילד המשתכר מחרציות אפריל, משקיעה, מגשם, מן הדומם שכוחו החושני כוח-עז: "אתך הוא ממלא/ דבש תאנים ריחות טבק ותותי פטל אדומים/ היה זה רק קיץ אחד גלילי, אבל, אלי, אצלי ענדו הולך לו ונמשך לעולמים" (49). המשורר המבקש להמשיך ולהיות אותו ילד-

חולות המשחק בין עצי לימון, הממשיך לדאות כאותו שחק באינמנוח בין שקט לסופה, והמבקש עד אחרון ימיו "לקדם בפליאה וברטט את אלומות האור בבקר טוב" (79). אולי דווקא תודעת חלופיות הזמן מחדדת את היכולת והצורך לחוות שוב ושוב, ובעיקר למצות את האהבה האפשרית בעולם: "הזמן ממלא יכאב, עכשיו / כשנתו ממנו פחות ופחות, נסה לאחות/ קרעים, לאגוד מעט אהבה, מעט אור". (42).

נתן יונתן המזדהה עם אודיסאוס השב לאיתקה אחרי שנות נדודים, חווה את עצמו כעוף נרדדים. הוא כותב: "אבל את הצלקת שמור מכל משמר, זו שהשאירה לך אמא/ להצילך משכחה, סימן אחרון שמכאובה הותיר / הוא שיחזיר אותך לחוף נטול רחמים" (9). זו צלקת כאב האהבה למולדת, צלקת כאב האהבה לבן הנופל, המחזירים אותו, שבע מלחמות ונדודים, אל החוף. אולי אל חוף אחרון. מסע אחר הוא מסע הכתיבה של וירגיליוס בעשור האחרון לחייו, כשהאודיסיאה שלו היא כתיבת ה"איניאס" שלא הרשלמה. נתן יונתן חש קרבת נפש לאותו משורר רומי גדול: "או אולי זו קירבה שבנפש להא שאינו גמור ומסורב לסיים" (11). והוא מצטט את וירגיל: "המלאכה שהתעליתי בה רבה ועצומה כל-כך עד שרעיון השלמתה נראה לי מטורף" (12) לקראת סיום מסע חייו הנצפה, לא מסתיים מסע השירה, ואולי זו נחמתו, כי השירה לא תחול אחר מותו. רק איניאס מוסיף / להפליג בארכיפלגוס של השירה והזמן" (שם). אם-כי לא נעלמת כאן אירוניה קלה — שכן מהן המילים שנותרות אחרי האדם, כמו כתב המצבה לגבורי 'מובי דיק':

ובכל זאת יש איזה רצון לקראת סוף המסע, לנח מסערת החיים אל דממה שבפסגות ההרים. והוא מצטט את דברי אבגוסטינוס: "השעה מאוחרת. לכל החיים ממשמש ובא" (30). ואז "חדדת כיסופים כמעט ארוטית/ לקראת התרחשות לילה בארית" (שם). הארוטיקה המעודנת כערגת החיבור העמוקה מתקיימת לא רק בין גבר לאשה אלא גם בערגה למילה, לשירה, וגם בערגה למוות.

אילה יוקד

פרסום ראשון

על זוטו של באר

גִּלְגָּלִי שְׁנַיִם סָרְקוּ בְּבִשְׂרִי,
הַשְּׂאָרִי.

עַל זוֹטוֹ שֶׁל בָּאָר נָחוּ הַמַּיִם
כְּמוֹ גְּבִישִׁים שֶׁל בְּדִלָח
יְצוּקִים בְּאֵיבְרֵי הַזְּמַן.
בְּמִקְמָר, בֵּין מְחוּגִים תְּלוּשִׁים, הַתְּאֲבָכוּ
עוֹנוֹת וּמְחֻזְרִים וּבְתוֹךְ עֲרַפֵּל
אֶגֶל דָּם עַל מְחוּג
וּמִבֶּט בְּאִישׁוֹן דְּלוּחַ
רְצָדוֹ בְּמַעְגָּל שֶׁל אֵשׁ.

אֶפְוֵנָה עַל גִּלְגָּל מְשֻׁבְּרֵי סֶבֶה
אֵימְתִי מִתְהַפֶּקֶת
וְגִבִישׁ שֶׁל בְּדִלָח עַל זוֹטוֹ שֶׁל בָּאָר
לְהֵב כְּמֵאֲכֵלֶת

שמעון שלוש:
יוסף והפתקים,
שירים ופתקי
אהבה;
כתר; 1989,
63 עמ'

נתן יונתן:
שירים על קו
הרכס;
זמורה ביתן; 1988

רמי סערי. חוקר לשון
באוניברסיטת הלסינקי.
מתרגם מן הספרות הפינית.
(ר. גלי' עתון 77 מס. 113)

עורך פלד. לא מכבר הופיע
מבחר תרגומים מן השירה
האמריקאית מפרי עטו (ר.
סקירה בגליון זה).

צביקה שטרנפלד "שירים
שקטים ברשת ג' – יומן
מילואים" – ספרו
הראשון. רובם של שירים
אלה הודפסו לראשונה
ב"עתון 77" (גל' 107-106)

עודד פלד

חלל החדר תָּפַר אור ואני לא הבחנתי

חלל החדר תָּפַר אור ואני לא הבחנתי
הנה המגורה הגבוהה: מקפלת
חמשת הקנים, קפל דלת,
לולאת חלון, רוכסן
גיריעת התריס

חלל החדר תָּפַר אור
כפתור לכגד שמים.

7 באוקטובר, 1989, שיר מתפזר באוויר

אֶפְשֶׁר לַחֲשֹׁב צְפָרִים נוֹדְדוֹת וְעֵלִים נוֹשְׂרִים אֶף שֶׁדָּבַר מִכָּל זֶה
אֵינִי רוֹאֶה מִבְּעַד לַחֲלוֹנִי, דָּבָר, אֶף הַעֵיִן שֶׁקָּהְתָּה בְּאֶבְךָ הַקָּיִץ
פּוֹעֵמֶת מִקְצֵב חֲדָשׁ בְּכֶשֶׁר הַפְּנִים וְהָאֶף אֶף שֶׁאֵינְנוּ כְּלָבִי מִרְחֹרַח
מִשֶּׁק נוֹצָה רַחֵשׁ נִפְיֵלָה וְדָק מִצְמָרֶת עֵץ –
לִיד שֶׁלְחָן מִבְּעַד לַחֲלוֹן אֶפְשֶׁר לַחֲשֹׁב שְׁמִים מִתְהַפְּכִים בְּיַד
כְּאֲבוּקָה אֶפְרָפְרָה – מִסְבִּיב לַעֵץ מִסְבִּיב לַשְּׁמִים אֲדָמָה הוֹלֶכֶת
לִיד הַצְּעָקָה הוֹלֶכֶת בְּאוֹרֵי לְנִשְׁמִיכַת תְּאֵנָה – תִּכְף יִפֵּל גֶּשֶׁם סָגֵל
וְעֵלִיו לְהַעִיר יִשְׁנֵי עֶפֶר לְהַפְרִיחַ חֲלוֹנוֹת בְּמוֹרֵד הַגְּבָעָה –
7 בְּאוֹקְטוֹבֵר, 1989 – אָה, פֶּסְטוֹרְאֵלָה – אֵינְנִי שׁוֹמֵעַ חוֹרִים
בְּאוֹזוֹן, עֶכְשָׁיו יוֹנִים עַל הוֹד שְׁמֵשׁ מִתְּפַנְקוֹת בְּגַג רוֹחֲצוֹת בְּקֶצֶב
הָאוֹר קֶצֶב הָאוֹר קֶצֶב הָאוֹר – זְוִיַת הַהֶסְתַּכְלוֹת הִיא הַנּוֹחֲתָנָה, 7
בְּאוֹקְטוֹבֵר, שִׁיר מִתְּפֹזֵר בְּאוֹרֵי, הָעוֹלָם בְּאֵמֶת מְלִבֵּן צִהָר בְּאֵמֶת
נִחְרַט בְּלִבָּן הַדָּף.

צביקה שטרנפלד

באוב

הייתי סוטה מין בתקופה הויקטוריאנית,
ספרי סופרים
הנחתי
על ספרי סופרות,
ספרי סופרות
על ספרי סופרים,
ובקבוצות.

השכרתי עצמי להיות משרת.
בכפפות לבנות,
התהלכתי,
צ'ורר מפתחות
מטלטל
על מתני
משרתות חסודות הסמיקו
כשידי רעדה בפתחי מנעולים.

בעוון פתוי שקעים
(המצאתי את התקע)
הכנס ראשי ללולאה.
הנשים הסבו ראשן
שלא לראות.

רמי סערי

כי אולי זו הדרך

א. עדות

כי אולי זו הדרך השונה מדרכים אחרות, אלה הידועות
כמה דמים נשפכו פה בשבוע אחד, הסופרות כמה
דמים נשפכו באינתיפאדה בשנתיים ימים, אלה ששואפות
להציג את הכאב כמשואה של הסתברות ושוכחות
שחפש אינו נמדד תמיד בדם, שלא לדבר על ענויים וסבל.
הן נאמר משפכר, שכל המציל נפש אחת... והנה מולדת אבי,
אדמה ברוכה – מקללת, מסרפת את רוחי כאהבת-חיים.
שלוש לך מהעברי העצוב, שהגיע לפאות טרנסילבניה המרוטות
אחרי סתו של השמרכיות בדרכי הפלגן, ארבע שנים אחרי
חגי המולד שהעביר בבינה מרה עם האמללים ששמחו
בכל פסת נקניק ובכל פרוור גבינה שהביא,
כאלו היו דורונוי הדלים דבר אלהים חיים. הוא ראה
את שמי האבן ואת אלהיהם, את מגדלי השמירה
ואת הכלמים הנסתפים באפיסקופיה-ביהור, גם בורות פעורים
ששמשו קברי המונים מענים בארד ובטימישווארה, הוא צלם
את שלט העיר שהיתה גיא ההרגה של סוף שנות השמונים,
עמק עכור של ראשית שנות התשעים, ובשרותים של תחנת-הרכבת
באותה עיר הוא חש בריח עמום של מות עומד, אף שהיו שם
גברים שטרם חללו בקוריי-העכביש של הנגע הממאיר,
כי אי-אפשר היה להכנס, על אחת כמה וכמה לצאת,
רק לעמד כמעט חצי יובל בתוך הסחי הזה
עד שבשום פנים ואופן אי-אפשר היה לסבל את זה
עם צלמי המשטרה החשאית שארכו שם לעמורה, עם הזכרון
הנודע לשמצה של הזנועות ששכחו ילדים, נשים, גברים שאוהבים.
אבל עכשיו גם הם גם אני נצא מזה: ככלות המסע המפרך,
אחרי שראינו, נתחיל לקרא לך בריש בשמם.
אני ראיית את כל אלה בארץ הולדת אבי,
ופלתי למהפכה הגדולה שהמשוררים יעמדו בראשה.

ב' צריך לזכור מראש

צריך לזכור מראש ומלכתחלה
את הפנים החבולים של יון ושאנדור,
את ידי מריה הקרושה כחלות ותפוחות
ואת הצלקות הטריות שבשפול בטנו של אנדריש.
הם יתאספו בעוד זמן עצום ורב, בעת גוררת עת
לשאל: "אתה זוכר את הדרך ההוא,
את הקר של התרף ההוא,
בשנה הראשונה למהפכה,
בשנת החיים הראשונה?"

ג. פרדות

הפרידה מחבר ואחר-כך הפרידה מרומניה:
פרדות קשות כאבן, צורבות כשלג, כבדות מצלכ,
רחוקות שנות אור וחשף מימי מתראות ומלילות גנים,
פלן כפויות כגלותן של צפרים –
מתמקמות לאטן בחיק העצב,
לופתות כצכת במורדו.

עודד פיינגרש – ספר ותערוכה



אחרונה יצא לאור ספר המרכז את עבודותיו של עודד פיינגרש (ספריית מעריב).

הוצאת ספר המרכז את עבודותיו של אמן, אמורה להיות נקודת-ציון חשובה עבורו, הקובעת, במידה רבה, כיצד יזכר ויזכר מפעלו האמנותי בקרב הקהל הרחב. בארץ הוצאו ספרים משמעותיים מסוג זה לאמנים כיוסף זריצקי, יצחק דנציגר, יחיאל שמי, אברהם אופק. בספרים אלו הושקעה עבודת מחקר של מחבריהם, אשר הציגו בהם טענה אסתטית זו או אחרת המתייחסת למושאי כתיבתם. ברמת הגשה זו ניתן לציין גם ספרים בהם קובצו עבודותיהם של אמנים נוספים, כמו – ציונה תג'ר, אנה טיכו, תומרקין נפתלי בזם, וכן סדרת ספרים קטנה-היקף, על אמנים כאביבה אורי, משה מוקדי, בוריס שץ, דב פייגין ועוד.

ספרו של עודד פיינגרש, ביחס לכל הנ"ל, משופע בתמונות צבעוניות, באיכות טובה, אלא שנראה כאילו ביקשו לדחוס בו הכל מכל. כמעט ואין מרווחים לבנים, אין אוויר לנשימה. אפילו העמודים שלצד עמוד-השער לפרק חדש, מנוצלים לטקסט – שיר או תמונה.

הדפסת תמונה (או פרט מתמונה) בעמוד השער הוא רעיון טוב לכשעצמו, משום שהוא נותן לקורא/ צופה מושג על התוכן הויזואלי הצפוי לו אח"כ. אולם, אפקט אפשרי זה נפגם כאשר העמוד המודפס שבצד עמוד השער מסיח את העין מהעיקר. יוצאי-דופן לטובה הם שערי הפרקים ד' ("מיתולוגיה אישית/ שפת הסימנים") וד' ("ציור עירוני/ על אנשים וחפצים") בהם נפרש הרישום או הציור על פני שני העמודים.

בעיה אחרת העולה מההסתכלות בספר נובעת מתחושת ההשוואה בין ציורים ורישומים הדומים במוטיבים ובקומפוזיציה שלהם והמודפסים זה לצד זה. לא נראה לי שהקורא/ צופה זקוק לכולם. נהפוך הוא, עדיף היה, לטעמי, לו בחר האמן את העבודה המייצגת ביותר מבין כל המוצגות.

הקדמתו של ד"ר גדעון עפרת לספר, מתייחסת הן לציורים והן לשירים של פיינגרש. עפרת רואה בעבודתו של הצייר-משורר הליכה מעצב לבדיון, וקיום ברמה של חיי מופע תמידי – תיאטרון, קולנוע, קאבארט (פיינגרש יצר גם תפאורות לבלט). יותר מאשר סוריאליזם, רואה עפרת אצל פיינגרש את הגרוטסקה. האם ייתכן שעפרת מוסיף לעבודות רבדים שאינם קיימים בהן? "מראן החיצוני" של עבודותיו של פיינגרש נוגע כמימד הגרפי או בעיצוב אמנותי "פופיסטי" (כפי שמציין עפרת עצמו). ניתן למצוא בציורים גם איזכורים לאמנים אקספרסיביים כפרנסים בייקון, אלא שאקספרסיה זו נבלעת במידה רבה בתוך ה"פופיות" ההיא.

שירי ה"פופיות" ניכרים עדיין גם בציוריו של פיינגרש שהוצגו לאחרונה בגלריה "תירוש", ציורים שעיקרם סצינות של טבע דומם, בהן "שתולים" פסים צבעוניים ודמויות-כובות בנוסח ה"פופיסטי". אולם החלל בתמונות אלו הוא בעל "חוקיות ריאליסטיות" רבה יותר מאשר בתמונותיו הקודמות, ושתילת האלמנטים הפופיסטיים נראית יותר כהטבעת חותמת הזיהוי של פיינגרש על הציור, "חותמת" לא לכאן ולא לכאן. אם נחזור לספר – שאלה נוספת העולה ממנו היא שאלת הקשר בין השירים והציורים. השירים

מופיעים כשילוב עם הציורים, כאשר רק במקרים בודדים העמדתם ביחד נראית מוצדקת ומוסיפה לשני המדיומים.

למרות שאין לספר שער לועזי, קטעים מהקדמתו של עפרת תורגמו לאנגלית, אלא שאופן הדפסתם תמוה במקצת, שכן הוא דורש מקורא האנגלית לשנות מהרגליו ולקרוא את הדפים בסדר עברי, כלומר לדפדף מימין לשמאל. לא נוח ומבלבל.

ליטכום, נראה לי שבחירה במספר מועט יותר של עבודות ועריכה ויזואלית שונה של הספר היו עשויות להציג את עבודתו של פיינגרש באור טוב יותר. ■

גד יעקבי

לקראת ניסוי חוזר

גם כאן, על הדשאים שבקנהוד, על הספסל המקרה בסבך מאפיר, ליד העץ הנטוע כאן מאז קרומול מול העיר שמתושביה איש מאז לא נותר קמו עלי החול והחמה ולהט הראשונים. שוב קשילתי בנסויה ההתנתקות, כאותו צב שאינו מצליח להשיל את שריונו. אולי היה הנסויה קצר רוח וזמן ומועקת ההתנתקות תרפה ולוח הארועים והזמנים עדין כבד, כעופרת אחרי וכאפק אפל לפני. ■

בפנדק, עשוי קורות עצים מפי בקק, מבעד לקתפה של ישישה נרדת לחיים, להוטת חיים, על-פי נעלי המרוץ, אני רואה כותרות ב"סנדי טיימס":

"גלנסוקט", "אביב חדש בפראג" "מהפכה משדרת בבוקרשט" "החומה מתפוררת", "הריון קם מחדש".

וכל זה בלעדי? אם כך, איך עוברים את החרך, את הכביש, את השבת, את החדש. אולי אלף לקבל חסון נגד שפעת. האפק לפתע מתבהר, אני מרגיש. עוד אחרז על הנסויה הזה, אני מבטיח.

המשך מעמ' 9

במחשבה שנייה יכול להיות שה"קרט" הוא גם ביטוי ל"כמותם" של השירים שהם, כפי שאמרתי, קצרים ומצומצמים, ואולי מדובר, כמו ברפואה, בחומרי קרט – במינרלים הבסיסיים הדרושים לנו כדי להתקיים. מינרלים שכמותם זעירה, אבל בלעדיהם שום תהליך אינו יכול להתרחש בנו.

השירה מזינה אותם תהליכים המתחוללים בנו וכחינו, שבלעדיה לא היינו מסוגלים להמשיך בהם, ומבחינה זו היא דומה לאותם חומרים נזכרים. ■



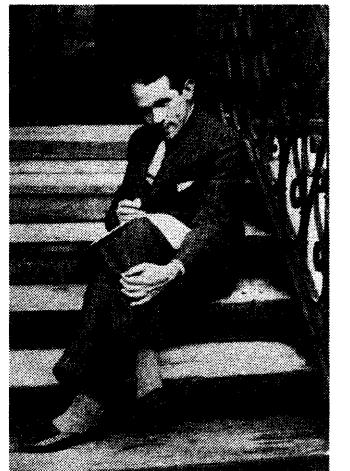
עודד פיינגרש: ציורים Feingersh



ברונו שולץ בירושלים



ברונו שולץ, מורה לציון בעיר הגליציאית דרוכוביץ' הופיע לפתע בשמי הספרות הפולנית של שנות השלושים ככוכב מהדרגה הראשונה כאשר זכה בפרס האקדמיה הפולנית לספרות. בתקופת האנטישמיות ההולכת וגוברת היו ספריו "חנניות הקינמון" (SKLEPY CYNAMONOWE) ו"בית מרפא בסימן שעון החול" (SANATORIUM POD KLEPSYDRA) לסנסציה של האוונגרד הפולני יחד עם יצירותיו של גומברוביץ' ויטקאצ'י. המלחמה הפסיקה את זרם יצירתו של שולץ בעיצומו. הוא אמנם הוסיף לכתוב, אך נבצר ממנו לפרסם את יצירותיו. ב-1939, כאשר סופחה גליציה המזרחית לבריה"מ, התארגנו הסופרים הפולנים והתרכזו סביב כתב-העת נובא וידנוקרנגי (Nowe widnokregi). שולץ הביא אז למערכת הירחון את סיפורו על הסנדלר הדומה בהופעתו לשרפרף שלו, הסיפור נדחה באמירתו החד-משמעית של העורך אדם ואויק: "אין לנו צורך בפרוסטים"... שולץ חזר אפוא למקצועו הישן ותקוף יאוש צייר אז פורטרטים של סטלין. מכתביו מתקופה זו, שפורסמו אחר כך על ידי המשורר יז'י פיזובסקי, מלאי מבוכה ודיכאון.



בשנת 1941, עם פרוץ מלחמת גרמניה-רוסיה, נשאר שולץ בדרוכוביץ'. למצוקתו הרחוקה והחומרית הצטרפו אז אסונות שפקדו את משפחתו. אך הוא מצא דרך להישרדות בגיטו כאשר קיבל עבודת קטלוג בספריות ציבוריות ופרטיות שנשדדו על ידי הגרמנים, וכאשר הבוס הגרמני שלו ניצל את התמחותו בציור לקישוט דירתו הפרטית. ידידיו הפולניים והסופרת זופיה נאלקובסקה בראשם השתדלו להצילו ולהבריחו מן הגיטו על צד הארי, אלא שגורלו קבע אחרת: על רקע תחרות בין שני אנשי גסטאפו נורה שולץ למוות ברחוב הגיטו. כפולין העממית לא זכו ספריו לתחיה. שמו נמצא ברשימת הסופרים המוחרמים, אבל העולם המערבי גילה את גדולתו, ראה בו את "קאפקא הפולני", וספריו

סיפוריו, וכן מכתביו, שניצלו בחלקם, זכו להיתרגם לשפות רבות — לאנגלית גרמנית צרפתית, וגם לעברית. ברונו שולץ תופס כיום מקום של כבוד בין הסופרים הבולטים של המאה.

לפני שהתחיל לכתוב היה שולץ, כאמור, צייר וגרפיקאי שהתמחה בסוג גראפיקה לא נפוץ במיוחד על לוחות זכוכית (cliché-verre). זו יצירה איורית, נראטיבית המגישה באמצעים ריאליסטיים תוכן לא ריאלי (אם כי לא סוריאליסטי) מעין "מיסטיפיקציה של המציאות".

כל תמונה של שולץ מהווה קומפוזיציה מחושבת עד מאוד, סיפור מפורט, גיוס אמצעים לביטוי תכנים פנימיים, עמוקים יותר ממה שעירפון ועט יכולים לבטא. בגלל זה, כנראה עבר במרוצת הזמן למלה כאמצעי הפותח יכולת מירבית לביטוי עצמי. אבל קודם לכן ביטא, כאמור, את דימויו ואת חוויותיו הנפשיות בסדרה גראפית.

בתיק עבודות גראפיות בשם "ספר עבודת האילים" (batwochwalca) שהפיץ בין לקוחותיו, הציג את ציוריו בלבוב ובערים אחרות אך לא בדרוכוביץ' הקרתנית שם עוררו סקנדלים קטנים כאשר תושבי העיר המכובדים זיהו את דיוקניהם בסצינות פרוורסיות, פרי דימויו של שולץ. שולץ המשיך לצייר גם אחרי שעבר לכתביה ספרותית, מאייר את סיפוריו ברישומי עפרון וטוש.

מבחר מציוריו ומעבודותיו הגראפיות של שולץ מוצג בימים אלה במוזיאון ישראל בירושלים. את התערוכה הביא מפולין י. אדרובונז' פייניונז'ק, מנהל המוזיאון לספרות הפולנית ע"ש

בפרספקטיבה של זמן, נראה לי קטנוני וכיורוקראטי קיטלוג וחיפוש מגירה מתאימה ליצירתו של שולץ במסגרת הזרמים האמנותיים של אירופה בת זמנו. שולץ הינו שולץ. אולי מושפע מגויה, לוטרק, או רופס אך בשום אופן אינו חקיין שלהם. הוא צייר מקורי המזוהה מייד ללא הזדהות הצהרתית עם זרם זה או אחר. צייר היוצר מיתוסים שהם תולדת תסביכו האישיים, פחדיו שהפכו לחזיון ארוטי-דימויוני שבמרכזו מכהנת האישה — נשוא הפולחן והתשוקה.

ישנם כתערוכה מספר ציורים על נושאים יהודיים ספציפיים — חסידים ליד שולחן במסיבה חגיגית, יהודים בבית-המרפא, וכן איורים ל"בית מרפא בסימן שעון החול" שם מצייר שולץ את משפחתו, את אביו ואת עצמו. בהבאת תערוכת ציורי שולץ לירושלים יש מין סמליות ומין מחווה — מן המשותף הפולני-יהודי הכרוך בדמותו של הסופר והצייר הפולני המהולל בן העם היהודי.

עם התערוכה במוזיאון ישראל

* מיח'איל נעוימה (1988) - 1889) נולד בלבנון. התחנך בכתי-ספר רוסיים אורתודוקסיים בלבנון ובנצרת. למד בסמינר לכמרים בפולטובה, רוסיה. היגר לארה"ב והשתלם שם במשפטים. בניו-יורק ייסד עם ג'ובראן ועוד כמה סופרים את "אגודת-העט", שייצגה התחדשות ספרותית ורוחנית, ולימים נעשה אחד האישים הבולטים בתחום השירה וההגות בספרות הערבית החדשה.

מיח'איל נעוימה

עִשְׂוִי

מְחַר אֲשִׁיב לְאֲנָשִׁים אֶת מִתְנוּתֵיהֶם
וְחֶרֶף עֲשָׂרָם אֲאַשֶׁר בְּדִלּוֹתַי,
וְאֶתְבַּע עֲרֻבוֹתַי בְּמוֹסַר-כְּלִיֹּתֵיהֶם
כִּי נִתְחַי בְּעִבּוּט אֶת הַגִּיּוֹן-לְכָבִי
וְאֶסְחַר בְּנִכְלֵי-שׁוֹקֵיהֶם הַפּוֹרְחִים,
וְלֹא בְּאוֹנֵי אֶלָּא מְרֹרִים וְכָלֵע.
כִּמָּה פִּתְחֹתַי לְפָנֵיהֶם אֶת סִגּוֹר-לְבִי
וְהֵם לֹא בּוֹשְׁשׁוּ לְהַצִּיב שְׁקוּצָם בְּדַבְרֵי.

מְחַר אֶרְפָּא אֶת פְּלַט-חֶרְסִי
וְדָרֹר אֶקְרָא לְרוּחֵי מִפְּכָלֵי-הַנְּחוּשִׁים.
וְהַמְּוֹת-לְמִתִּים, וְהַחֲלָצִים שִׁילְדוּ
וְכָל הַטּוֹב וְהָרַע אוֹעִיד לְמִשְׁפַּט-אֱלֹהִים וְאָדָם.
וּמְעַרְמֵי אֲכַס בְּלָבוֹשׁ
חֲסִין-מְלֶאךָ וְגַם שֶׁטָן
לֹא אֵינָא מְאַשֶׁ-הַגִּיָּהֶנֶם.
וּמְדוּחֵי-עֲלָמוֹת-בְּנֵי-הָעֵדָן לֹא יִחַתְנוּנִי.

מְחַר אֶמְרִיא אֶל מַעְבָּר לְגִבּוּלוֹת-הַחוּשִׁים
וְלִקְצָה הַבִּינָה הַנִּעְלָמָה בְּחַבֵּי אַגִּיעָה
וּבִין כּוֹכְבִים יִטָּה שְׁבִילִי
וְלֶאֱפְסֵי-אַרְץ אֶכּוֹנֵן מְצַעְדִי,
כִּי דִינִי נִחְרָץ, וְכּוֹס-הַתְּרַעֵלָה מְנִתִי,
אֶף כָּל-עוֹד רוּחֵי בִי אֶתְגַּר בְּגוֹרֵל מִלְחָמָה.
מְחַר? הֵן יוֹם אֶתְמוֹל לֹא הָיָה מְעוֹלָם שְׁלִי,
לִי יִמְחָה מְחַר גַּם הוּא מִתּוֹדְעָתִי.

מערבית:
שמואל רגולנט

הסכומים הקטנים, שעלינו להפקיד מדי חודש, יאפשרו לנו, בבוא הזמן, להגשים תוכניות נוספות ויעניקו לילדים את הסיוע הראשוני בחייהם העצמאיים: לימודים, נישואין, פתיחת עסק וכל צעד וכיוון, שיחליטו להתחיל בו.

למדנו מחוכמת החיים של ההורים ובמחשבה לעתיד, פתחנו חשבונות נוספים לנו ולילדים. בחרנו ב"תמר" הצוברת רווחים נאים ומחזיקה כבר שנים בתארים "המוצר המובחר", "הקניה הטובה ביותר", "השירות הנבחר", "השירות המומלץ" ו"השם הנבחר".

עברו שנים מאז פתחו לנו ההורים חשבון בקופת הגמל "תמר" של דיסקונט, והיום, כשאנו הורים לשני ילדים חמודים, אפשר לומר שאנחנו מסודרים. את הצעדים הראשונים שלנו כזוג צעיר עשינו בעזרת קופת הגמל "תמר", בה חסכו הורינו את הסכום ההתחלתי לרכישת דירה.

השקעה בקופת הגמל "תמר" - זה עניין של חוכמת חיים.

כשהילדים שלנו יגדלו הם לא יתחילו מאפס



לנו

שי לכל מצמד
חולצה

עד גמר המלאי.



בנק דיסקונט מתקווה אליך



גאון לדורו או לדורות?

ומו של פיקאסו, האמן האוניברסאלי, תושב צרפת ממוצא ספרדי, הולך לפניו כמעט מאה שנה וכגאון-קבע באמנות המאה הזאת עוסקים בו בלי סוף. ספרים רבים נכתבו עליו, מהם עוד בחייו, בידי מעריצים ומבקרים, קרובים (הוא ניסה, ללא הצלחה, למנוע פרסום ספרה של פרנסואז ז'ילו, אם שניים מילדיה) ורחוקים, מי מתוך נסיון-אמת להתחקות על יצירתו של האמן, מי מתוך שיקול מסחרי, וכל מקרה מתוך רצון להתעלות בעזרת אילן גבוה כל כך. ספרה של המחברת, היוונית-אנגלית-אמריקאית, הוא אולי מן החודרניים והחושפניים ביותר באשר לחיי הפרט של פיקאסו.

כשאומרים פיקאסו, נזכרים קודם כל ביונתן-השלום, שהפכה סמל עולמי לתנועת השלום שבהשראה קומוניסטית, נזכרים ב"גרניקה" וכמובן, באופן כללי, בציוורים שיש בהם דפורמצי של הצורות, בעיקר האנושיות. מי שהתעניין יותר יודע, מתוך הספרים הסנסציוניים של נשים-נוקמות, על אופי הקשה ועל אגוצנטריות חולנית של הגאון. בכיוגרפיה החדשה שלפנינו מתרועעו שתי נטיות: האחת, ליצור דמות-אמת של אחד ממעצבי תרבות המאה הזאת והשנייה, הנטייה ליצור רב-מכר פיקנטי, על-ידי סיפור מפורט על דרכי האכזריות ועל הנעשה בחדר-המיטות וידידים ועל הנעשה בחדר-המיטות של פיקאסו, שאכן היתה בו פעילות רבה בעלת אופי בלתי שיגרתי. אבל בסיומו של דבר גובר היסוד השני: מי שמבקש להכיר כל גוון וגוון ביחסיו של פיקאסו עם נשותיו ימצא אותם בספר זה, כאשר המחברת מייסדת, לפי עדותה, את הדברים על מקורות ראשוניים. לעתים גובלים הדברים בקר הרכילות, שהרי גם המקורות הראשונים לא היו כולם, כך יש לשער, אובייקטיביים לגמרי ביחס לפיקאסו — היו שהעריצוהו, היו ששנאוהו וביקשו נקמה.

אין ספק, כי הספר עשוי לשמש "מעבדה" מצוינת למי שמתחקה אחרי השאלה של היחס והקשר בין חייו הפרטיים של האמן לבית יצירתו ומעמדו הציבורי. מצד האדם: לכל אורך הכיוגרפיה מצטיירת דמותו של אדם בעל תכונות אופי שליליות, דמות דמונית, אדם שחש עצמו אולי כאלוהים. שהרי אלוהים, ולא נדע

למה, מחולל אושר, וגם סבל ויסורים. פיקאסו מקיים יחסים שיש בהם אלימות, גם גופנית, אך בעיקר רוחנית-נפשית שטנית, עם האנשים הקרובים והאהובים עליו ביותר, אם המושג אהבה כמובן המקובל מתאים לפיקאסו. די אם נביא כאן כמה דוגמאות: כאשר פרנסואז ז'ילו, שעמה חי ברציפות כעשר שנים, ציירת בזכות עצמה, לא צייתה לו "לקח את הסיגריה שלו" — מספרת פרנסואז — "והניח אותה על לחיי לפרק זמן שהיה בעיני כמו נצח... הוא לא הזיז את הסיגריה עד שגמרתי לדבר ואז סילק אותה. בלחי נשאר חור גדול והצלקת נשארה שנים רבות" (עמוד 172). ודוגמה אחרת: מתוך אכזבה, שבנו פאולו "איננו מצטיין בשום דבר... בעילה שאין לפנק אותו, אילץ אותו יום אחד לנטוש את מכוניות-הצבעוע, שבהן שיחק גם כשהיה בשנות העשרה שלו, לצאת לשאנו אליזה ולקבץ נדבות שעות רבות — בעוד איוב (פיקאסו) צופה בו" (ע' 194), או סירובו לפעול עם חבריו להצלת מאקס ז'קוב, שהיה ידידו הקרוב, מידי הנאצים.



ובתחום הרוחני הרי יש בספר בלי סוף דוגמאות למה שקרוי "אכזריות רוחנית סדיסטית", ואין זה מקרה שחלק מאלה שחיו בקרבתו איבדו עצמם לדעת או לקו ברוחם. הספר מצייר, מה שהיה ידוע במידה רבה, כי פיקאסו היה אדם אגוצנטרי עד לאימה. וראוי להביא את הערתו של קרל יונג, כפי שמובאת בידי המחברת, שכתב, בעקבות ביקור בתערוכה של פיקאסו ב-1932, כי פיקאסו הוא סכיזופרני. ומצד האמן: בכל אותן שנים, יצר את סדרת היצירות שהן מן הגאוניות בתקופה. אגב, גם בכמות היה מן הפוריים באמני כל הדורות: אחרי מותו זוהו חמישים אלף עבודות שלו, כמעט בכל תחומי הציור והפיסול. פיקאסו לא היה חדשן בקנה-מידה של עשור אלא מהפכן של מאה, שחידש את פני הציור מן היסוד. המחברת מציינת את היווצרותן של יצירותיו הבולטות, ועל-פירוב בהקשר

לאירועים ולמצבים בחייו, אך לדעתי אין התיאור של האמן ויצירותיו הצד החזק בספר הזה. על "גרניקה", היצירה המונומנטלית, יש לנו כעמוד אחד בלבד, והרי זו מיצירות המופת של הדור; על יותר. בספר שזורים ניתוחים של יצירות והערכתן במידת-ההכרח, כדי לשמור על האיזון, אך מובן שמצטייר אמן גאון, אחוז דיבוק-יצירה.

אלה נתוני-היסוד ב"מעבדה", נתונים בולטים בקיצוניותם — אדם בעל כוח הרסני-דמוני כביר ואמן בעל כוח יצירה גאוני, ועל-פי אלה ניתן לשאול את כל השאלות שאין עליהן תשובות ברורות, כגון: מה הקשר בין חיי הפרט ליצירתו? מה חובותיו המוסריות של האמן בחייו ובחיי החברה? האם ככל האדם האמן, או שמא אין חלים עליו גבולות המותר והאסור הרגילים? חיים ואמנות? ועוד ועוד. בהמשך לזה יש עניין בפרשת המחוייבות הפוליטית של האמן, על-פי מקרה פיקאסו. כידוע היה חבר רשום במפלגה הקומוניסטית, היינו, הצהיר על שייכות פוליטית ואף פעל פה-ושם למענה ובשמה בעת הצורך. בספר מתוארת השתייכות-התחייבות זו כעניין כמעט שולי בחייו. אמנם התמיד בחברות, קיבל עול המשמעת (מובאת בפירוט פרשת הרישום של דמות סטאלין, שעליו קיבל פיקאסו נזיפה חמורה מן המפלגה והצדיק את הנזיפה) אבל כל העניין לא נבע מאיזה עומק של הזדהות, וגם כאן יכולות להישאל השאלות על האמן כאיש פוליטי ועל פוליטיקה ביצירה או פוליטיקה כחובה אזרחית.

כאדם בעל כוחות-על היה פיקאסו פורה ביצירה, פעיל לאין שיעור בתחום האירוטי, אך נוסף לאלה גם איש מרכזי בהווי האמנותי-חברתי. היקף המגעים האלה בחייו היה רב, בעיקר מפני שנמשכו אליו רבים, שביקשו ליהנות מהילת פירסומו, או מפני קירבת ידידות או חיבה ממש. אפשר לערוך לכסיקון קטן של גדולי הסופרים והאמנים על-פי היכרותם עם פיקאסו: אפולינר, אלואר, ארגון, מאטיס, חואן גרי, אנרי רוסו, מודיליאני, קוקטו, נייז'ינסקי, דיאגילב, רובינשטיין, פרוסט, שאנל, מירו, קליי, סארטר, ג'אקומטי, שאגאל ועוד ועוד, מי שהיו ידידי (אפולינר, אלואר), מי שהיו מכרים, מי שהיו ידידים והפכו ליריבים (ג'קומטי).

המחברת מרחיבה, כאמור, בחלקים הפיקנטיים — שערוריות, סכסכונות, דרמטיזציה. ולמשל: כשנפרדה ממנו פרנסואז עמד פיקאסו על כך שתופיע רכובה על סוס בפתיחת מלחמת-שוורים. ואמנם היא קיימה את בקשתו וזה היה מעין פולחן-פרידה ביניהם, אך באותו לילה נסעה ללא שוב.

הספר עמוס פרטי-פרטים על חייו הפרטיים, והמחברת מעידה על עצמה כי אספה בעצמה ובעזרת צוות-חוקר חומר באין-סוף ראינות ושיחות, ובין השאר הצליחה לדובב את פרנסואז ז'ילו, שאמנם חיברה, כאמור, בעצמה ספר על פיקאסו, אך חושפת כאן הרבה מן הדברים שעוד נמנעה מלחשפם בספרה. מובן ששום קורא לא יכול לאמת כל פרט בספר שחיברו נמשך חמש שנים ומעלה על סמך מקורות רבים. על הקורא לתת לסיפורים שונים משקל של עובדות בהנחה שהובאו דברים בשם אומרם וככל האפשר — ללא משוא פנים.

עם זאת, בפרט חשוב, הנוגע למעמדו של פיקאסו כאמן, מצוי אי-דיקו. המחברת מספרת (ע' 186) שפיקאסו היה הצייר הראשון שראה יצירות שלו תלויות במוזיאון הלובר (לפני שהועברו למוזיאון לאמנות מודרנית) וזאת בדצמבר 1947. מעשה זה צריך להעיד על כניסתו לעולם האלמוות בעודו בחיים. אך לדעתי קדם לו אמן אחר: רנואר. אני עצמי שמעתי מפי הצייר דוברינסקי, מציירי האסכולה היהודית של פריז, שכאיש צעיר היה עד לביקורו של רנואר החולה, בכיסא גלגלים (נפטר ב-1919) לבוחר, וראה שם את ציורו. לעובדה זו מצאתי אישור בספרו של הרמן י. וכסלר "חיייהם של ציירים צרפתיים ידועים-שם" (אנגלית, קרדינאל, 1952) בו הוא כותב כי רנואר "זכה שתמונה משלו, 'דיוקן גברת שארפנטייה', נקנתה בידי הלובר". פיקאסו, אם כן, לא היה הראשון. התרגום רהוט. אך להמלט מקוריו (אולי במקור?) אי אפשר: "מן האמנים החיים, היחיד שאיתו אהב פיקאסו לדון בשאלות אסטטיות היה אלברטו ג'אקומטי" (ע' 187). ואפשר לשאול: עם מי מן האמנים המתים אהב לדון וכולי?

לדעתי, יש איהתאמה בין אופיו של הספר לבין צורתו: הוא מעוצב בפורמט לכסיקוני ולא כספר קריאה רגיל, על כן השורות רחבות ומספרן בעמוד גדול.

ולסיכום: המחברת מתארת את פרשת פיקאסו בדרך-כלל באובייקטיביות, עם נטייה מסויימת להרשעה. אך באפילוג היא מרחיקה לכת וקובעת במסמרות: "שלא כשקספיר ומוצארט, שהיו פוריים כמוהו, פיקאסו לא היה גאון בן אלמוות" וכן "ובסוף השתכנעתי כי הוא היה גאון זמנני, סייסמוגראף של הקונפליקטים, הסערות והחרדה של תקופתו" (ע' 261). יורשה לי לסיים את דברי בהטלת ספק במסקנותיה של המחברת, הנראות לי חפוזות, ואינן ניתנות להוכחה. מומחה לאמנות לא יסתכן בהסקת מסקנות כאלה: רק בעוד מאות שנים — כמרחק בינינו לבין שקספיר ומוצארט — יתברר אם היה פיקאסו גאון לזמנו בלבד או לכל הזמנים.

העיתון
ביקורת ספרים

אריאנה
סטסינופולוס
הפינגטון:
פיקאסו, יוצר
ומשחית;
עברית: מיכאל
אביב;
כתר;
1989;
266 עמודים.

0061 יצירה ציורית

הכ"ל"ה היא חרוון של

כל הוכחה היכולה להוות בסיס למעצר.

החקירה

מוסקבה, כיכר דזירג'ינסקי 2. כלא פנימי של משרד הביטחון הראשי. החקירה ארכה שלושה ימים: 29, 30 ו-31 במאי. היו אלה, יש להניח, הימים הנוראים ביותר בחייו של באבל. תחילה הכחיש הכל, אבל אחר-כך, לפתע, התחיל להתוודות, נגד עצמו ונגד אחרים:

"מזה זמן רב קיימתי קשרים עם טרוצקיסטים, הושפעתי מהם וקשרתי את גורלי הספרותי עם ורונסקי שערך בשנים 1923-1924 את כתבי-העת "קראסנייה נוביזנה". הייתי שותף לדעותיו הטרוצקיסטיות הקובעות שעלינו ליצור בניגוד להמונים, בניגוד למפלגה... חטאתי בעלילות-שואה בהערכת את המצב הפוליטי של המדינה ואת מנהיגיה."

"... פעם, ב-1924, הזמין אותי ורונסקי לדירתו, בה התכוון אדוורד באגריצקי לקרוא את שירו החדש — Duma o Opanasie. חוץ ממני הוזמנו אז ליאנוניד ליאנונוב ווסיאבולוד איוונוב. התאספנו אס-כך. שתינו תה. ורונסקי גילה לנו שטרוצקי יגיע, ואכן הוא בא בחברת קרול ראדק. לאחר האזנה לשירו של באגריצקי שאל טרוצקי כל אחד מאתנו לקורות חייו ולתוכניותיו הספרותיות... יותר לא נפגשתי אתו."

מהפרוטוקול של החקירה:

"קשרים הדוקים עם הטרוצקיסטים, כפי שהודה באבל, השפיעו על יצירתו. ב"פרשים" (קוננאיה ארמיה) הציג רק את תהפוכות מלחמת האזרחים (המלחמה מכינת?) ואת הפן האכזרי שלה. במתכוון הדגיש רק את האפיונות הדרסטיים, בהתעלמו לחלוטין מתפקידה החיובי של המפלגה... "סיפורי אודסה" שלו מעידים על ניכור מהמציאות הסובייטית... באבל הודה כי ניהל שיחות אנטי-סובייטיות עם הסופרים ולנטין קיטייב וירויי אולשה וכן עם השחקן מיכאילסון ועם הבמאים אלכסנדרוב ואיזנשטיין... בנושא המשפטים המתנהלים בארץ. באבל טען שמגמת משפטים אלה אינה שינויים פרסונאליים אלא חילופי דורות, וכי הנעצרים נמנים עם מפקדי הצבא הטובים והמוכשרים ביותר."

החוקרים דרשו ממנו פרטים על שהותו בפאריס.

בהיותו בצרפת, ב-1925, נפגש באבל עם רזימוב, ציוטאייבה ועם הבמאי אלכסנדר גרנובסקי, אשר ב-1932 הזמינו לבקר שוב בפאריס.

"גרנובסקי הזמין אותי כדי לדון אתי על התסריט לסרט "אזאף" (Azef). באחד מבתי הקפה הפאריסאים פגשתי את הסופר

"באבל ביקר בטרקלינה של זיינאידה גלינינה. הוא היה מדוכדך. שאלתיו לסיבת הדיכאון ויאבגניה יזובה השיבה במקומו: "בין העצורים יש אנשים קרובים לו מאד..." "ליוויתי את יזובה לקרמלין ושוחחנו על-אודות באבל. סיפרה לי שהיה ביחסים טובים עם הטרוצקיסטים האוקראינים ושכל מעצרו של מפקד צבא דגול מקרב את קיצו. רק תהילתו האירופית עשויה להצילו. היא דיברה בחופשיות, גילתה שבעלה קנאי לה, שלא מכבר השתולל וחיפש בארונה מכתבים מבאבל... למכתבים אלה היה בעיני ערך רגשי רב..."

העדויות האחרונות של אוריזקי הם מה-22 במאי. בהסתמך עליהן הוחלט על מעצר אלכסי גלאדון, דיפלומט ובעלה הראשון של יאבגניה יזובה, שנדון למות בירייה בתור "טרוצקיסט-טרוריסט", הודה בחקירה כי "באמצעות אשתי יאבגניה, אשר קיימה יחסים אינטימיים עם ניקולאי יזוב, גייסנו את יזוב ב-1929 לארגון אנטי-סובייטי. באבל, המשך גלאדון בעדותו, מתח ביקורת חריפה על מדיניות המפלגה בכל הנוגע לספרות, טען כי היום מוציאים לאור מיני זבל במקום את יצירותיו..."

אלה העדויות, אך היכן ההוכחות? אין הוכחות. במקומן מובאים נתוני הבולשת אשר "קבעה בשנים 1934-1939 בצורה חד-משמעית את עובדת פעילותו האנטי-סובייטית, הטרוצקיסטית של איסאק באבל."

מסתבר כי באבל היה כמעט מזה 5 שנים. מאז 1934. "מקור" המידע על-כך הם דיווחיו של הסוכן, אשר שמו שמור בקפידה בכספת אחרת של ק.ג.ב. מקורות כאלה דירבנו את החוקרים מלוביאנקה ליצירתיות מלאת השראה. לא בכדי הגדיר באריה את הפרוטוקולים של החקירות, פרי עטם של החוקרים שוורצמן ורודוס, כ"יצירות אמנות של ממש".

"המקור" מדווח בין היתר: "בנובמבר 1934 אמר באבל: "הבריות מתרגלות למעצרים כמו למזג-האוויר. מבהילה אותי הצייתנות של חברי המפלגה ואינטליגנציה ככלל. הסכמתם לחיות בדיעה שכל אחד מהם, בכל רגע, יכול להימצא מאחורי הסורג. אלה המאפיינים של המשטר שלנו."

על סמך "ראיות" מסוג זה נפלה ההחלטה: "למצות את הדין עם באבל, אי.ע." על החתום: "חוקר בכיר, לויטננט שירותי הביטחון, סיריקוב". "מסכים" — רשם בצד מנהל אגף החקירות, קומיסר שירותי הביטחון, קובולוב. "מאשר" — קובע הקומיסר-מטעם-העם לענייני פנים ס.ס.ס.ר, ראש שירותי הביטחון לאברנטי באריה.

כעבור 15 שנה, בהחלטה לטהר את איסאק באבל ייאמר: "בחומר החקירה לא נמצאת

כשיו יחזרו האסירים ושתי רוסיות יביטו זו בעיני זו — האחת שהכניסה לבתי-הכלא ואחרת — שישיבה בהם..." — אמרה אנה אחמטובה בימי "ההפשרה" הראשונה, זו של כרושצ'וב.

והנה כעת מביטות שתי רוסיות זו בעיני זו ופגישתן חסרת פשרות, דרסטית מן הקודמת.

בניין הק.ג.ב. בלוביאנקה (היום כיכר דזירג'ינסקי) מתחיל לחשוף את סודותיו האפלים. מן הארכיונים מגיחים לאור היום תיקים אפורים, מסומנים כ"סודי ביותר" ו"לשמור לעד".

לפנינו אחד מאלפי המסמכים החסויים הללו: תיק מס' 419. באבל איסאק עמנואלוביץ.

המעצר

עצרו אותו ב-16 במאי 1939 בפיאראדיאלקינו — פרבר-קיט של סופרי מוסקבה. לפני זמן קצר עבר לגור שם, כדי לסיים קובץ סיפורים. דלתות הבניין בלוביאנקה נסגרו אחרי הסופר ובמשך 15 שנים ארוכות, עד 1954, נעלמו כל עקבותיו.

"אני, חוקר בכיר באגף חקירות נ.ק.ו.ד. ס.ס.ס.ר., לויטננט שירותי הביטחון, סיריקוב. לאחר עיון בחומר הנוגע לתיק של האזרח באבל אי.ע., קבעתי כדלקמן: באבל אי.ע. יליד 1884, אודסה, בלתי-מפלגתי, לפני המעצר חבר באיגוד הסופרים, היה פעיל בארגון אנטי-סובייטי הפועל בקרב הסופרים..."

אגב, באריה חתם על צו המעצר הרשמי רק כעבור 35 יום.

נגד באבל העידו: דימיטרי גייבסקי, "טרוצקיסט-טרוריסט" (הוצא להורג בירייה) וסמיון אוריזקי, לשעבר עורך "עתון האיכרים", גם הוא "טרוצקיסט-טרוריסט", שנידון למוות.

ביום 11 למאי 1939 הודה אוריזקי בחקירה, כי "נהג להיפגש עם באבל בדירתה של יאבגניה יזובה, שבסמטת קיסיאלנה".

ובכן, התגלה קן הצרעות: ניקולאי יזוב, ראש נ.ק.ו.ד., מפקדו לשעבר של לויטננט סיריקוב, נעצר. אשתו יאבגניה התאבדה.

המשך העדות של אוריזקי:

"שאלתי את באבל, אישית, מדוע אינו כותב. השיב כי סופר חייב לכתוב במלוא הכנות ואת מה שכנותו מחייבת אותו לכתוב, לא יוכל לפרסם כי הדברים נוגדים את קווי המפלגה. עם-זאת הוא מרגיש, הודה, כי עליו לפרסם בכל-זאת משהו, אחרת תתפרש שתיקתו כהבעה מופגנת של הלכי רוח אנטי-סובייטיים..."

באבל — 50 שנה למותו

יא"סיסאוק

בואבבל

ארנבורג, שהכרתי אתו הפכה לידידות רק ב-1933, בזמן שהותי הבאה בצרפת. אז ערך ארנבורג הכרות ביני לבין אנדרה מאלרו, אשר הוגדר על-ידו אחד הנציגים הבולטים של צרפת הצעירה והרדיקלית... מאלרו העריך אותי מאד כסופר וארנבורג יעץ לנו לשמור על הקשר..."

מפרוטוקול החקירה:

"בדברו על ארנבורג הודה באבל: "מובן שכאשר ארנבורג מצא בי שותף לדעותיו, הוא ניהל אתי ברצון שיחות אנטי-סובייטיות, שאיפשרו לנו להגיע לרמת הסכמה גבוהה ולמסקנה בדבר חיוניות התארגנות למאבק נגד המשטר הקיים..."

הסוד של "וידויים כנים" אלה הוא פשוט ונורא: כולם נסחטו. במשפט יאמר באבל: "אילצו אותי להפליל את עצמי ואת האחרים..."

לאחר שהתיק "עובד" כראוי ואפשר היה להעבירו לרשות השופטת, חלה הפסקה ארוכה בת כמעט 2.5 חודשים בחקירות. באבל ניצל את ימי הרגיעה ופנה לבאריה בבקשה לאפשר לו לארגן את כתיב-היד שלו שהוחרמו בעת מעצרו.

"נימצאים ביניהם טיוטות הסקיצה על הקולקטיביזציה באוקראינה, חומר לספר על גורקי, טיטות של כמה עשרות סיפורים, מחזה כמעט גמור וגירסה מוכנה של תסריט. כתיב-יד אלה הם פרי עמלי במשך 8 שנים, אחדים מהם התכוונתי למסור השנה להוצאה לאור..."

יש להניח כי באבל איבד כל תקווה להשאר בחיים, אך קיווה שתינתן לו ההזדמנות לארגן את הירושה הספרותית שלו. אבל גם את זאת לא קיבל.

החקירה הסתיימה. בכתב האישום צוין, בין השאר:

- באבל היה חבר פעיל בארגון טרוצקיסטי קונטרבולוציוני;
- באבל ריגל לטובת הביון הצרפתי והאוסטרי;
- וכן השתתף בהכנת מעשי טרור נגד מנהיגי המפלגה וחברי הממשלה הסובייטית...

ב-5 בנובמבר פנה באבל ללשכת התובע הכללי. מכתבו נרשם על פיסת נייר, באותיות עקומות:

"אל התובע הכללי, ס.ס.ס.ר., מבאבל אי.ע. השרוי במעצר. לשעבר חבר בארגון סופרי ס.ס.ס.ר."

נודע לי מפי החוקר כי תיקי הועבר ללשכת התובע הכללי. ברצוני למסור הצהרה הנוגעת לעצם הנושא, הצהרה שהיא בעלת חשיבות עליונה עבורי. אבקש לכן לקבלני לשימוע."

ב-21 לנובמבר, מבלי שזכה בתשובה על מכתבו הראשון כתב באבל מכתב נוסף: "בהמשך למכתבי מיום 5 לנובמבר 1939,

הנני פונה שנית בבקשה להיקרא לחקירה נוספת. בעדותי נכללו הודאות בדויות ורחוקות מן האמת, המאשימות בפעילות אנטי-סובייטית שורה של אנשים, העובדים בנאמנות וביושר למען ס.ס.ס.ר. המחשבה על-כך שדברי, במקום לעזור לחקירה, עלולים לגרום נזק ישיר למולדתי גורמת לי סבל רב. סבורני כי הדבר החשוב יותר בשבילי הוא מחיקת כתם נורא זה ממצפוני."

הוא ידע שגורלו נחרץ, אך נאבק למען האחרים.

גזר הדין

ב-25 לינואר 1940, ערב המשפט, פנה באבל לקולגיום של בית-המשפט הצבאי העליון של ס.ס.ס.ר.:

ב-5 וב-21 לנובמבר 1939 וכן ב-2 בינואר 1940, כתבתי אל התביעה הכללית על-כך שברצוני למסור הצהרה קצרה הנוגעת לעצם נושא חקירותי ולעובדה שבעדותי כלולות עלילות-שווא על אנשים חפים מפשע. אבקש להיחקר, ע"י התובע בדבר ההצהרה הנ"ל לפני המשפט."

הוא לא נענה אף לאחת מבקשותיו. למחרת, ה-26 לינואר 1940, נערך המשפט. הוא התנהל, כנראה, בחדר העבודה של באריה, בכלא בוטירסקי. לפי נוהג בלתי כתוב היו לבאריה חדרי עבודה בכל בתי הסוהר של מוסקבה; בעיקר "עבד" בהם כלילות ואילו במשך היום הם שימשו את השופטים.

את המשפט ניהלה "טריוקה" מאומנת היטב של הקולגיום הצבאי: היו"ר המנוסה

אחרית דבר

ב-18 לדצמבר 1954 בוטל פסק הדין של הקולגיום הצבאי במשפט איסאק באבל. פרוש הדבר: זיכוי מוחלט ורהביליטציה.

ב-24 לינואר 1964 פנתה התביעה הצבאית אל הק.ג.ב. בבקשה להעביר לרשותה את כל כתבי היד המוחרמים של באבל.

תשובת הק.ג.ב. היתה: "הרינו להודיע כי בארכיונים שלנו לא נשמר כל כתב-יד או רישום."

עד היום ממשיך הק.ג.ב. לחזור על אותה תשובה בדבר כתבי היד של באבל: שום כתב-יד לא נצלו.

תוצאות 8 שנות עמל של אחד הסופרים הדגולים של המאה נעלמו מבלי להשאיר עקבות...

הביאה לדפוס: צביה בן-שלום



איסאק באבל

(לפי "אוגונייק", גליון 39/89).

**הפייע
בימים
אלה!**

עמוס לויתן

קָרָט
ספר שירים

חוייה של ניסוח
עשיר ומדויק
ספר חובה
לחובבי שירה

בספרי
"עתון 77"
צ'ריקובר
מוציאים לאור

פסיכולוגיה



המאמרים המופיעים בזה נכתבו בעקבות המושב על פסיכולוגיה וספרות, שהתקיים במסגרת הכנס הארצי של הפסיכולוגים בכפרואר באוניברסיטת חיפה. אנו מודים לאוניברסיטת חיפה, להסתדרות הפסיכולוגים בישראל, לקרן תרבות חיפה מיסודם של עיריית חיפה, משרד החינוך והתרבות ולסנאט העיר החופשית ברמן על עזרתם בפרסום מדור זה.

משתתפי המדור

- עמנואל ברמן — דוקטור לפסיכולוגיה קלינית. אוני' חיפה.
- אדיר כהן — פרופסור לחינוך. אוני' חיפה.
- בועז עברון — פילוסוף ופובליציסט.
- עמלה עינת — פסיכולוגית ומספרת, ע. עורך ב"עתון 77".
- ראובן קריץ — דוקטור לספרות. אוני' ת"א.
- סם רקובר — פרופסור לפסיכולוגיה ניסויית. אוני' חיפה.
- בן-עמי שרפשטיין — פרופסור לפילוסופיה. אוני' ת"א.

וספרות

נ

זה עשר שנים אני מקיים באוניברסיטת חיפה סמינר הקרוי "ניתוח פסיכולוגי של טכסטים ספרותיים". בראשית שנת הלימודים הנוכחית הטלתי על הסטודנטים - קבוצה של כעשרים תלמידי ב.א. בפסיכולוגיה, משימת פתיחה. בקשתי שיכתבו ניתוח קצר לטכסט הבא:

האמת על סנשו פאנסה

"סנשו פאנסה - שמעולם לא התפאר בכך, אגב, - הצליח ברבות הימים, מתוך שבלע בשעות הערב והלילה, המון רומאנים על אבירים ושוודדים, להרחיק מעליו את השד שלו, שכניחו אחר-כך בשם דון קישוט, עד כדי כך, שהלה עולל אחר-כך באין מעצור מעללים מטורפים ביותר, אך מעלליו, בהעדר אובייקט מועד-מראש, שהיה צריך להיות סנשו פאנסה עצמו, לא הזיקו לאיש. סנשו פאנסה, איש חפשי, הלך בשוויון-נפש, אולי מתוך הרגשת אחריות מסוימת, בעקבות דון קישוט במסעיו, והדבר שימש לו שעשוע מצויין ומועיל עד סוף ימיו."

לא נמסרו שום פרטים על הטכסט, וכפי שצפיתי איש לא ניחש את זהות מחברו. הניתוח היה "עיוור".

מה היה בניתוחים שהוצעו, ומה חסר בהם? רובם נכתבו במתכונת של "ניתוח מקרה": המקרה של סנשו. הנתון המפורש בטכסט, לפיו מייצג דון קישוט היבט באישיותו של סנשו, זכה לניסוח מחדש בעזרת ז'רגון פסיכולוגי מגוון. מנגנונים שונים הוצעו כבסיס לתהליך המתואר: השלכות, סובלימציה או עידון, הזדהות עם התוקפן, רציונליזציה, התקה, הרחקה (או פשלת בה). דון קישוט זוהה על-ידי משורר רבים כביטוי האיד (הפסיכואנליטי) של העליון מסוימות יוחס לו (הפסיכואנליטי) האובייקט, היצר, הדימוי (אונגיניאטי) התגלו חילוקי דעות בין המצב הנפשי של ה"מטופל" לבין המצב מופת של בריאות נפשית, שצפוי להיות לחיים מאוזנים, בעוד שאחרים הצביעו ביחס לשפיותו או אפילו אלוהותו כפסיכוטי.

לעומת שני הצדדים על אבן הניסוח שלוש ספרותיות: ה"מטופל" המלה הווי, או אירונה. (כל המונחים התייחסו לטכסט ברצף חמורה המקנה מסוימים אף הווי שהמלה 'אמת' נכרת נותנת משנה תוקף למינות העדות על סנשו). אף תלמי לא הזכיר את השם סרוונטס. חלק, כן נראה, לא היו מודעים לקונטקסט הקלאסי כלשונו של השמוע בטכסט הנוכחי, ונראה שהיו מציעים אותו ניתוח עצמו אילו הטכסט מספר כיצד הרחיק מעליו את השד שלו וכניחו בשם דון קישוט. ה"מטופל" התייחסן ל"שד" של סנשו כשד של דימוייה. המטופל על דון קישוט וסנשו פאנסה. ארבעה סטודנטים התייחסו, כל אחד בדרכו, לאיפיונים ספרותיים של

הקטע: מבנהו הלשוני המיוחד; הקולות השונים הנשמעים בו; הסתירות והמהפכים המתעתעים בקורא; העיסוק בתהליך היצירה, במקומה של הדמות הבדיונית כאשליה וכאמת חוויתית, ובפרדוקס שבו היוצר המתואר הוא בעצמו פרי דמיונו של מחבר הטכסט.

האמת על סנשו פאנסה

לא יקשה להבחין, דומני, שרק הבנת האירוניה של הקטע רמיזה לידון קישוט של סרוונטס, ומנגנוני הייחוד יכולים לאפשר את התחלת ההתמודדות איתו בכלים ביקורתיים כלשהם. בלי הבנה זו אנו נידונים מראש ליצור פרודיה לא-כודעת של ניתוח.

לא הייתי טורח להעלות על הכתב את תוצאותיו של ניסוי קטן זה אילו הייתי סבור שמקרה הוא בחולשת הסטודנטים. אך אין זו על כולל. הסטודנטים מוכשרים ורציניים ובהמשך הסמינר תרמו הערות נבונות בדיונים רבים. מה שהניסוי מראה, אולי סבור, הוא הדרך הספונטנית שבה עשיתם פסיכולוגים ופסיכיאטרים להגיב לפרטות ספרות על רקע המערך (הקטע) שטבעה בהם הכשרתם המקצועית, ובהעדר

כמאמרים קודמים (4,3) הבאתי דוגמאות לנפילה שנפלה משי מקצוע בכירים במחשבותיהם בעיקר בעשורים הראשונים של הפסיכולוג בספרות. נספח לקדו לעתים קרובות בניתוח הפתח של גיבורי היצירה כאלו היו פליינטים, טכאו לאבחנה או טיפול. אגב הם קיבלו פעם את נפח היותם של ביאגופים כאמת מוחלטת על חיי סופרים, בלי להבחין בינוגרפיות ה"מטופל" שהכרתם גם הם לפעמים ללמוד את המסורת הספרותית שלו. את צמחו היצירות, את הז'אנרים שלהן, את רמיזותיהן ליצירות קודמות. גם הם הסתכנו בהחמצת אירוניה בטכסט, ורבים אחרים

במשחק המורכב שבין הסופר לקורא, מתוך התלהבות יתר למציאת 'הסבר' פסיכולוגי שלא פעם התגלה בדיעבד כרדוקציוניסטי ומרודד.

כיום, יש לומר, פועלים בתחום זה גם מחברים המודעים יותר למהמורות שבו, מחברים המתבססים על ידע משולב בפסיכואנליזה ובחקר הספרות (אני מתכוון לדמויות כמו בודרי, וורמן, סיימון, סקורה, פלמן, ריד - ר' 1). אולם אין זאת אומרת שגירסאות תמימות יותר פסו מן העולם. יש בכך גם קסם: הכשרתו של הפסיכולוג אכן מעניקה לו רגישויות ועומק נוסף בהבנת ספרות, והסתכלותו של החובב הנרגש עשויה להיות רעננה יותר מזו של המקצוען המשושף. אולם הבנה בסיסית לייחודיותה של הספרות היא ציוד הכרחי; בלעדיה עלול הפסיכולוג להפוך לפיל בחנות חרסינה.

הניסוי הקטן שתיארתי בראשית דברי המחיש יפה את הסכנה שמפרשים שיזנקו זינוק נחשוני אל ההבנה הפסיכולוגית, תוך דילוג על הבנה ספרותית בסיסית, יעלו חרס בידם. כאשר יושמה גישה זו לניתוח 'האמת על סנשו פאנסה', המירו המנתחים את ההבנה הפסיכולוגית העמוקה והנוקבת של הטכסט עצמו בניסוחים ז'רגוניים שהיו שווים-ערך במקרה הטוב, ומדולדלים במקרה הרע. רק אותן תשובות שהתעכבו על איפיוניה של היצירה כיצירה, והיטו אוזן למערך היחסים רב ההפתעות שהיא מעצבת בין הסופר, סופר קודם נרמז (סרוונטס), דור סופרים מוקדם עוד יותר (מחברי סיפורי האבירים שאליהם התייחס באירוניה כבר סרוונטס עצמו), שתי דמויות עתירות משמעות, והקורא המשתאה, רק הן פתחו פתח פוטנציאלי למחשבה פסיכולוגית אמיתית. מחשבה כזו תחייב אותנו להשתחרר מהיחס המתנשא המגווח אל הדמות (או לחילופין אל הסופר) כאל מטופל מופרע, ואולי להרשות להם 'לטפל' בנו: ללמד אותנו אמיתות שיעמיקו את יכולתנו להבין את עצמנו. דווקא הטכסט שנידון כאן ממחיש זאת היטב, שכן בהסתכלותו המעודנת הוא יכול להעשיר את הבנתנו באשר למקומם של דמיון ומציאות (ושל תחום הביניים הנרחב שביניהם) בחייו, באשר ליחס בין עצמי וזולת (וכל מה שנתקשה למקמו בחדות כשייד לעצמי או לזולת), לקשר בין שליטה וכניעות, בין בהלה ושעשוע, בין חופש והתמסרות.

לא הטכסט הוא שממתין לנו, כדי שנואל 'לפענח' אותו תוך הכנסתו למיטת סדום של מושגים קיימים (אם נצא מהנחה זו נהיה מועדים לסכנה שהאירוניה הלגלגנית שלו תחול בדיעבד גם עלינו); אנו הזקוקים למפגש הרענן איתו.

בדיון בסמינר, לאחר הגשת הניתוחים, ניחשה מישהי שהטכסט הוא של בורחס. ניתן אכן לטעון שבורחס עמל כל חייו על כתיבת 'האמת על סנשו פאנסה', ממש כפי שגיבורו פייר מנאר עמל על כתיבת 'דון קישוט'. אבל גם 'האמת על סנשו פאנסה' כבר נכתב קודם (5), בידי פרנץ קפקא. ■

מקורות:

1. ע. ברמן, פסיכואנליזה וספרות: בחיפוש אחר נקודה מפגש. שיחות, 1987, א, ע' 218-207.
2. ע. ברמן, האם לטכסט ספרותי יש לא-מודע? פסיכואנליזה 1988, 3, ע' 35-40.
3. ע. ברמן, על מפגשים שהיו ומפגש אפשרי. עתון, 1988, א, ע' 98-99, ע' 36-39.
4. ע. ברמן, פסיכולוגים בארץ הפלאות: ניתוחים פסיכואנליטיים לעליסה. מעגלי קריאה, 1988, מס. 18, ע' 33-48.
5. פ. קפקא, תיאור של מאבק. תרגום ש. זנדבנק. ירושלים: שוקן, 1974, ע' 75.



פיקאסו: דון קישוט
ליחוגרפיה 1955

"עולם הפרשנות

הדברים שלהלן. מעין 'ביצת קולומבוס' הם – אומרים את הידוע והמוכן מאליו שבכל-זאת יש טעם לומר, מפני שאולי עדיין לא נאמר במפורש.

כבר כתבו הרבה על דרכי הפירוש, אך דנו בכך לרוב כללית ועקרונית, וגם כשנוספה הדגמה, הרי שהיא נועדה לא להמחיש אפשרות, אלא להורות הלכה, בבחינת – "ממני תראו וכן תעשו", מתוך תחושה ואמונה, שיש שיטה מסוימת, שהיא ה'נכונה', או שיטת אחדות, שהן ה'מותרות'. כך נהגו כבר חז"ל שפסקו מה המידות שהתורה נידרשת בהן, וכך עדיין נהגים בעלי מאמרים כגון "אומנות האינטרפרטציה" או "הלוגיקה של האכספליקציה".

והיו מעטים, כגון ריצ'ארדס בספרו Practical Criticism, שנקטו לכאורה גישה ניסויית, ונתנו כתובים בידי סטודנטים לספרות (והיה מי שניסה זאת גם על מורים לספרות), מבלי לומר להם במה מדובר וביקשו מהם לפרש או להעריך כרצונם, ונתקבלו כמובן תשובות סותרות, שניתלווה להן רושם של בידור: זה היה משעשע, כמו

כצעד שני, אני מציע לבדוק מה 'המכנה המשותף' לכל ה'התייחסויות'. לדעתי, בכל פעילות, בה 'מתייחסים' אל יצירת ספרות (וגם אל כל עניין אחר), מתגלים שני יסודות:

א. ביודעין או בלא יודעין חושבים ו/או מצביעים על 'משהו' ביצירה; ב. ביודעין או בלא יודעין מקשרים 'משהו' זה ל'משהו' אחר, שבתוך היצירה או שמחוץ לה. לדוגמא – אני יוצא מסרט ושומע מישהו על-ידי אומר באופן ספונטאני: 'מטופש!' – אני משער, שהוא חשב (במפורש או שלא במפורש) על משהו בהישתלשלות המאורעות או בהתנהגות הגיבורים וקושר זאת (אולי שלא במודע) אל מערכת הדעות שלו בעניין ההיגיון והסבירות או השכיחות של התנהגות הדמויות והשתלשלות המאורעות בסרטים או בחיים. אם איש זה מרצה לספרות ויחליט להרצות על הסרט, וודאי ישכלל ויפרט וידבר על הזימונים והרמזים המטרימים, על ההנמקה בכוחות המניעים את העלילה, או על דרכי עיצוב האופי, ושוב – הפעם בהקשר ובסיגנון אקדמי – יצביע על תופעות ואיכויות ביצירה ויקשר אותן אל מערכת המושגים בה הוא נוהג להיעזר ב'ניתוח' יצירות.



כלומר: הרושם של הריטון הספונטאני ושל ההרצאה המלומדת יהיה שונה לחלוטין, אבל התבנית העקרונית שווה בשני המיקרים:

– מדובר על משהו, שנאמר עליו משהו.

– הדבר נעשה (גם אם לא במפורש ובמודע) על-ידי הצבעה וקישור. כאמור, מהלך זה נוגע לא רק לספרות, אלא לכל ה'התייחסות', שהרי גם בויכוח פוליטי, למשל, אם משהו אומר 'הסיכויים טובים', וודאי חשב על איזה פרטים הנוגעים למצב המדיני או הכלכלי, ואחרי-כן קושר אותם למשהו – לציפיותיו, דעותיו, וכדומה. שני שלבים אלה (לחשוב ו/או להצביע על, ולקשר) הכרחיים כנראה לכל התייחסות למשהו, כלומר לכל אמירה, קצת בדומה לנושא ולנושא במשפט. שהרי בכל משפט (ואפילו ב'משפטים חסרים' בני מילה אחת, כגון 'יופי!' או 'קר!') מתייחסים ואומרים משהו על משהו.

כצעד השלישי אני מציע לבדוק, על אילו

לראות אנשים, שעניהם מכוסות, מגששים את דרכם. ובעצם היתה זו עוד הדגמה – בדרך השלילה – המורה על הצורך בשיטת הפירוש ה'נכונה' אני מציע לבנות תיאוריה של פירוש, שתתאר לא כיצד צריך לפרש, אלא כיצד נוהגים לפרש בפועל ומתוך-כך תתקבל 'מפת האפשרויות', שתציע כיצד ניתן לפרש. וכדרך המפות – וודאי יהיה צורך מדי פעם לעדכן אותה ולהוסיף עליה. הצעד הראשון בבניית תיאוריה תיאורית לפירוש יצירות ספרות, מוטב שלא יפתח בהגדרות של 'פירוש מהו', אלא יבדוק ויתאר, מתי ואיך אנשים 'מתייחסים' אל יצירה. כגון – מתי כותבים או מדברים עליה, אם 'במסגרת' של עבודה סמינריונית באוניברסיטה, ואם באופן 'ספונטאני', כאשר יוצאים מהצגת קולנוע, ובן או בת הלווייה שלנו פונה אלינו ב'נו, איך? מצא חן בעיניך?' ובעוד הזדמנויות רבות שבין שני קטבים אלה. מה קורה בפועל במצבים רבים ושונים כאלה ואחרים?

'פריטים', תופעות, או איכויות ביצירה נוהגים להצביע ולמה נוהגים לקשר אותם. הרשימה עשויה לכאורה להיות אינסופית, אך ניתן לחלק-למיין אותה לכמה תחומי חיים גדולים. אין טעם, כמוכך, לשאול כמה תחומי חיים יש, מפני שהדבר תלוי ברצונו ובצרכיו של הממיין. ואין אפוא מקום לשאלה, 'מה האמת', או 'מה השיטה הנכונה', אלא רק, מה הנהוג בפועל, או מה הפורה והמועיל.

ובעצם, אין חשיבות עקרונית לשאלה, לכמה תחומים מחלקים את החיים, שהרי אין לכך השלכות מעשיות או יומרה ביחס לאמת. אנו רק מעוניינים לעקוב אחר התהליך. מי שטוען למשל לגבי שיר מסויים של ביאליק שהוא מבטא את היאוש שלו, כשהיה צריך לעזוב את אודיסה ולחזור אל משפחת סבו בז'יטומיר, חושב על פרטים אחדים בשיר ומסכם אותם ב'יאוש' (מילה שאינה ניזכרת בו) ומקשר אותה אל הידוע לו מתולדות חייו של המשורר. ולעומתו, מי שמצביע על אחד השירים של רחל ככזה המבטא את הענווה שלה, או את רגש נחיתות שלה או את 'קורבן הבת' (המקריבה את חייה למען...) וודאי חשב על כמה ביטויים, כגון "דלה מאוד / מינחת ביתך" וקושר אותם, נניח, אל הידוע לו על בת יפתח או על איפיגניה. ובכך, כמה תחומי חיים מעורבים כאן, בשתי הדוגמאות? לפחות שלושה: הביוגרפיה, הפסיכרואטיקה והארכיטיפים, ויתכן שמישהו יגרוס, שכל השלושה אינם אלא תחום אחד – תחום עולמו של היחיד (מבחינת קורותיו, גורלו, נפשו וכדומה). תחומי-חיים אלה, אליהם מקשרים פריטים ביצירה, נוהגים לכנות, כידוע, frames of reference – 'מיסגרות התייחסות' או 'תחומי-קישור'. נוכל אפוא לומר, שהביוגרפיה של היוצר והארכיטיפים המוכרים לנו מאגדות-עם וממסורות עתיקות, או הכינני המשותף שלהם 'עולם היחיד', נמצאים בין תחומי הקישור הרווחים, כשמדובר ביצירות ספרות.

מיסגרות התייחסות רווחות נוספות הן מאורעות היסטוריים, תנאי החברה, רקע התרבות וההווה, נורמות התנהגות שהיו נהוגות שם ואז... ואפשר לאחד כל אלה לתחום חיים אחד ולכנותו 'עולם הרבים' או 'החברה'.

וכשמדובר (ביצירה או בדיבורי ההתייחסות של הקורא או הצופה-המאזין) על בדידות האדם באשר הוא אדם, או על הצימאון לאלוהים, האם יראה בהם המפרש תכונות נפש או קווי אופי וישייך אותם אל עולם היחיד, או שיראה אותם כקשורים לתקופה בהיסטוריה, לתנאי החיים בחברה ובתרבות ויקשר אותם אל עולם-הרבים, אבל אם לדעתו אינם מותנים באופיו של פלוני או

על ההיבט הנפשי בין שאר היבטים – איך מפרשים כתובים בספרות

בין שאר העולמות

היוצר ונפש הקורא; כמו שנוכל ליעץ גם לסוציולוג או לפילולוג, להיסטוריון של התרבות, לפילוסוף המחפש חיזוק לאינטואיציות שלו או לאיש תורת הספרות: רבותינו, אנא, הסתכלו בנעשה אצל שכניכם ובעשה אצל קודמכם וקודמי שכניכם. היצירה שאתם 'מתייחסים' אליה עשויה להיות צומת, שבה אולי תפגשו עמיתים שהם בני-ברית ושאינם בני-ברית, ותמיד ייצאו ממנה דרכים רבות (אם לא בפועל, לפחות ככוח — אל עולם הנפש (של היוצר ושלכם ובכלל...), אל עולם החברה, אל עולם האמיתות, אל עולם התופעות שבטבע, אל עולם המלים ועולם האמנות, ואולי אל עוד עולמות, כי מי יודע, כמה עולמות יש בעולם? ■

זה, כאילו אכן הם 'קיימים' בזמנית. למרות שבעלי העדפה אחת חולקים על זכות הקיום (ה'לגיטימיות') של בעלי ההעדפות האחרות, אך רק לעיתים רחוקות נעשה הדבר 'בהתקפת מצח', כלומר בפולמוס מפורש. לרוב נרמזים הדברים בעקיפות זילזול או בהתעלמות גמורה. ובתוך כל 'גל העדפה' יש כללי-משחק 'פנימיים', שגם בהם 'גלי-אופנה' מישניים. למשל, כשגברה בארץ בשנות השישים ההעדפה לפרש את היצירה לעצמה, ללא זיקה לתחומי הקישור המסורתיים של ביוגרפיה, פסיכולוגיה, רקע חברתי, רעיונות פילוסופיים, הבחנות סיגנון וכדומה (והיא פשטה בהדרגה 'מלמעלה' — מן האוניברסיטה — אל בתי-הספר התיכוניים); נהגו בעלי גישה זו 'לנתח' קודם-כל את ההשאלות (המטאפורות) — כשהיה מדובר בשיר — כל אחת לעצמה, ואת הזיקה שביניהן. אחר-כך גברה ההעדפה לדון בדקויות המיקצב, אבל דווקא כשאלה כבר נשתרשו אצל מורים ותלמידים, התעוררה — שוב 'מלמעלה' — הנטייה לחזור ולקשר את השיר היחיד אל מיסגרת התייחסות יותר רחבה — אל כלל שיריו של אותו משורר (בחיפוש אחר 'תבנית עומק'), או אל 'מוסכמות הסוגה', כדי לברר, כיצד 'משחק' המשורר ב'מוסכמות' או ב'ציפיות' ה'ז'אנריות' שלנו. וכשבדיעמל ניקטו אמיתות אלו, עלתה פתאום האופנה שלא לדבר על השיר או על הסיפור, אלא על 'רצף הטקסט' ולהבחין בו 'יסודות רציפים' ו'בלתי רציפים' המשפיעים על 'תהליך הקריאה'. וגם הפעם, לא הספיקה התורה 'לרדת לעם', וכבר צצה 'תורת ההיתקבלות', שקישרה את הדיון במיבנה היצירה עם גורמים תרבותיים-חברתיים. ולאן מוליכים כל ה'צעדים' האלה בסקירת ההעדפות החולפות של התחומים והזיקות? נקל יותר לנסח לאן הם אינם מוליכים — אל הטענה, שיש צורך בפירוש 'שלם' המצרף וממזג נקודות ראות שמתחשבות בגורמי הנפש, גורמי חברה ותרבות, גילוי אמיתות זמניות או על-זמניות עם 'כללי המישחק' הנהוגים בעולם האמנות. ומדוע לא נולד את מהלך הרעיונות שלנו אל המסקנה, שיש צורך בפירוש שלם ומקיף כזה? מפני שאנחנו רוצים להימנע מן ה'צריך' או מעוניינים לתאר רק את הקורה בפועל. וכשיופיעו בכנסי ובמאמרי העתיד פירושים מקיפים כאלה, יוכלו יורשי-יורשינו לצרף אותם אל הרשימה. וביתניים? ביתניים נוכל רק ליעץ משהו לפסיכולוג המכריז שהוא מפרש את היצירה פירוש פסיכולוגי, והמרגיש, שהפירוש שלו וודאי 'נכון', שהלא בוודאי יש ליצירה זיקה עמוקה אל נפש האדם המתואר בה, אל נפש

בתקופה ובחברה זו או אחרת, אלא מדובר ב'אמיתות ניצחיות', אז יועיד להם תחום-חיים ומיסגרת-קישור לעצמם: 'עולם האמיתות', ה'ניצחיות' כמובן, שאם-לא-כן, הן מתנות בנפש או בחברה ובתרבות. לאלה ניתן להוסיף את עולם הטבע, תגליות המדע וחוקיו, ואת עולם האמנות, שמוענקת לו אז מעין 'אוטונומיה' (לפחות חלקית) ושבתחומה שולטים 'כללי מישחק' מיוחדים לתחום חיים זה. אם נרצה לצעוד את הצעד הבא — הרביעי, בבניית תיאוריה תיאורית של פירושים ליצירות ספרות, ניפנה לערוך רשימה מלאה ככל האפשר של תחומי-הקישור הרווחים ביותר, ואז בוודאי יסתבר, שנצטרך להכין לנו תוויות גדולות ל'תחומים ראשיים' ותוויות קטנות יותר לתת-סוגים שיתקבלו בחלוקת-מישנה. אם מדובר למשל בזיקת היצירה אל משהו שבנפש, יתכן להבדיל כאן בין נפש היוצר, נפש הגיבור, נפש הקורא-הצופה או נפש האדם כאשר הוא אדם. ובנפש זאת ניתן להבחין ב'תקופות' של קורות-החיים, כפי שנוהגים כמה ביוגרפים, המחלקים את חיי המכותב שלהם לתקופות, או בתסביכים נוסח פרויד, בריגשי נחיתות נוסח אדלר, בעיקבות הלא-מודע הקולקטיבי נוסח יונג, או לפי תבנית שעדיין לא הומצאה או לא נתגלתה. הפירושים יתפרסו, לפחות עשויים להתפרס, על פני כל תחומי הקישור, אך הניסיון מלמד שלרוב ניתנת העדפה לתחום אחד או שניים, בהם מתעניין המפרש או שהם באותה שעה ב'אופנה' שכן יש כנראה מעין 'גלים' שבהתאם להם גם כאלה שאינם 'מקצוענים' נוטים לחפש זיקות בין משהו שביצירה למשהו ש'באוויר' ואשר נתפס אז לא כהעדפה זמנית, אלא כאמת לאמיתה, כך ראינו בארץ את האופנה הביוגרפית, החינוכית (המחפשת ביצירה את הערכים הדרושים לנו בשעה זו), הפסיכו-אנליטית, המארכסיסטית, ה'פילוסופית' (המחפשת את 'הרעיון המרכזי' ומקשרת אותו אל מהלך הרעיונות של איזה הוגה או אסכולה), הרמיוזות לתנ"ך, האופנה המתרכזת במיבנה היצירה ומחפשת התאמות בין 'תוכן' ל'צורה', המוצאת דו-משמעות, אירוניה, ודובר בלתי מהימן, או תבניות עומק... וכבר היו כאלה גם 'גלים חוזרים' של מעין 'סיבוב שני' בהעדפות אחדות. בצעד הבא, ניתן לערוך מיפוי 'היסטורי', או כפי שנוהגים לכנות זאת באחת האופנות, 'מיפוי דיאכרוני' של ההעדפות-הקישור בשעת ההתייחסות ליצירות ספרות, למשל על-פי מידגם סקירות הספרים החדשים בעיתונות, מידגם ש'יכסה' כמה עשרות שנים. וניתן לתאר תמונת מצב מסכמת-כוללת — א-היסטורית ('סינכרונית') ולהעמיד את דרכי הפירוש המגוונים זה בצד

יהודה ניב

הימים בחול-המועד פסח

1. הימים בחול-המועד פסח מערפבים מאד אני לא תמיד יודע מתי שבת מתי חג ולא שהמצב הזה אינו בריא לנפש, נסענו ברחוק לבית-החברים השמים הפריחו אל עברנו ענני-נוצה, ענני-נוצה הם העבים הכי-קלים בשמים. משפחה צנועה; אמא, אבא, ילדים במושב האחורי. מקצת מן הכביש היה סלול מחדש, בראי הקטן בצד של ההגה אני רואה את אפך בפרופיל
2. עד כאן שלוחה מכאן והלאה אני תקוף צרות אישיות, מבטף הרטב מזכירני רבות, לדגמא, אבי, מבטו המלחלח כל-פעם שהתרגש. השעה תשע. מבט לחדשות, במרפז חרות סופרים קולות, בחוץ צעדים; גניחת החצץ הנרמס כמו צעקת ילדך הבוכים בשנתם, השעה מאחרת, העבים מעלי בהולים דרומה, לפי מצב העננים אני קובע שמחר יתפתחו תנאי שרב
3. עם השנים פניך מתבהרות ואת הולכת ונעשית יפה יותר משנה לשנה. רזית פלאים בשהותך עמי, מבחוח נכנס אלינו משב קלוש של מדרה. נפצי-האש אני רואם למרחוק. אני מציע שתלכי עכשו לבדק אם הגדול ישן, יש לו מנהג מגנה לזרק את השמיכה מעליו. גשי אפוא לחדר, הטיבי הפר למראשותיו סדרי בחשכה את כל שנפרע משך היום, אני ארד, אם תרצי, לשפך את הזבל

מופסן:

מבוא תיאורטי:

ההו הקריטריון האובייקטיבי לשיפוט סיפורים? מהי ההצדקה להערכת סיפור מסוים כטוב וסיפור אחר כגרוע? על שאלות אלו ודומותיהן מנסות להשיב, בין היתר, הפילוסופיה של האסתטיקה והתאוריה של הסיפור. דרכים אלו, דרכי העיון התאורטי הטהור, לא נבחרו ללכת בהן בעבודה זו. כאן ייעשה ניסיון לתת תשובה לשאלתנו באופן אמפירי, בעזרת המתודולוגיה של ערכת מחקרים הנקוטה בפסיכולוגיה (הכוונה בעיקר לגישתו של גוטמן, 1959; וראה גם רקובר, 1988, על יישום שיטת גוטמן לסיפורת).

אולם גם השימוש במתודולוגיה ניסויית אינו עונה על שאלתנו באופן אוטומטי, למרות העובדה שברוב התחומים בפסיכולוגיה קיימים קריטריונים אובייקטיביים די טובים להערכת תגובות הנבדקים (בין אם אלו הן עמדות, החלטות, שיפטים, או ביצועים). למשל, בתפיסה ובחשישה ניתן להשוות את שיפוט הנבדקים למדידות פיסיקליות. הנבדק מעריך שגודלו של חפץ מסוים הוא כזה והמדידה הפיסיקלית מראה את גודל הטעות. כלמידה ובזכירה ניתן להשוות את תגובות הנבדקים לפתרונות הנכונים, ובפסיכולוגיה חברתית ניתן להשוות את תגובות הנבדקים או את עמדותיהם לנומרות חברתיות מוסכמות ומקובלות או לאומדנים סטטיסטיים של תכונות מסוימות באוכלוסייה. אך מהו הקריטריון האובייקטיבי העומד בבסיס שיפוט המומחה, או חובב הסיפורת הקובע שסיפור אחד הנו מעולה ושני הנו גרוע? האם הקריטריון המוצדק הוא לפי דעת הרוב? לפי דעתו המלומדת של המומחה? כאן אנו עדים לערבוב תחומים, לריבוי פרשנויות ולגבולות מטושטשים. במקרים רבים ה"בסט-סלר" אינו הספר שעליו יחתום המומחה, ובמקרים אחרים פרשנותו של מומחה אחד עומדת בסתירה מוחלטת לפרשנותו של המומחה האחר.

כדי לצאת מסבך בעיות אלו, שאיני רואה להן פיתרון כרגע, החלטתי להגדיר סיפור כמעולה באופן אמפירי. סיפור הוא מעולה אם הוא עונה על הקריטריון לו אקרא בשם "הקריטריון המקסימלי":

(א) הסיפור מוערך כמעולה על-ידי המומחים וגם על-ידי הקהל הרחב;
(ב) הסיפור עומד במבחן הזמן, דהיינו ההערכות החיוביות אינן משתנות מעבר לזמן;

(ג) לסיפור יש פירוש מקובל המנמק ומצדיק הערכות גבוהות אלו.

קריטריון זה מאפשר את יישום שיטות המחקר הנהוגות בפסיכולוגיה לסיפורת במטרה להבין מה עושה סיפור לסיפור טוב בצורה הבאה:

ראשית, בהתאם לקריטריון המקסימלי, ניתן לבחור בסיפור מסוים אליו ניתן להשוות סיפורים אחרים ולדרגם על מימד של טיב, כשהסיפור הנבחר מהווה גבול עליון של איכות.

שנית, פירוש הסיפור הנבחר מאפשר ניתוח סיפור זה למשתניו הספרותיים האחראיים לטיבו האמנותי הגבוה. אגדיר משתנים ספרותיים כמושגים תאורטיים המתארים בסיפור דמויות, תכונות, פעולות, סדר פעולות, תאורי נוף, סגנון, נקודת ראות, מבנה וכו'. לכל משתנה ניתן ליחס ערכים שונים, כמו למשל תאור אופי הגיבור כפזרן, כנדיב או כקמצן. לפי גישה זו ניתן לראות סיפור כבנוי מסידרה של משתנים ספרותיים הקשורים זה לזה לפי כללים מסויימים כמו כללי תחביר וז'אנר ספרותי. הפירוש מפרט, בין היתר, אילו משתנים בסיפור הינם מרכזיים ואילו הינם משתני רקע, מדוע קיבלו המשתנים המרכזיים ערכים מסויימים ולא אחרים, וכיצד תורמים ערכי המשתנים הספרותיים לרמתו האמנותית הגבוהה של הסיפור. ושלישית, המשתנים הספרותיים מאפשרים יצירת סידרה של וריאציות שונות על הסיפור הנבחר על-ידי שינוי סיסטמטי של משתנים אלו. למשל, במקום לתאר את הגיבורה כדמות עליזה וריקנית, ניתן לתארה כדמות רצינית ומעמיקה. וריאציות סיפוריות אלו תהיינה בעלות רמה אמנותית פחותה בהשוואה לרמת הסיפור הנבחר, משום שלפי פירוש הקריטריון המקסימלי הסיפור הנבחר נחשב לגבול עליון באיכותו וכל שינוי במשתני הסיפור לא ישפרו אותו אלא יפגמו בו ויקטינו את ערכו האמנותי.

סיפור כזה, העונה לדרישות הקריטריון המקסימלי, הוא סיפורו של ג. דה מופסן "המחרוזת" (ראה למשל, סטיגמולר, 1972; פיינגולד, 1989). תוכן הסיפור הוא כדלהלן: מתילדה, הסובלת ומתביישת בעונייה, חולמת על עושר, מותרות וזוהר, לווה מחברתה הטובה, הגברת פורסטר, מחרוזת של יהלומים כדי ללכת לנשף אליו הווימו היא ובעלה, מר ליזל, על-ידי המיניסטר לחינוך. לאחר הנשף מתברר שהמחרוזת אבדה. מבלי לומר דבר לחברתה קונים בני הזוג מחרוזת דומה לזו שאבדה, מחזירים אותה לבעליה ובמשך עשר שנים עובדים בפרך כדי לשלם את מחיר המחרוזת. יום אחד, לאחר החזרת החוב, פוגשת מתילדה את הגברת פורסטר ואז מתברר לה שהמחרוזת היתה מזוייפת.

הפירוש המקובל לסיפור ה"מחרוזת", לו אקרא בשם "פירוש הזיוף", הוא כדלהלן: מטרת הסיפור היא להמחיש את הטענה שאדם אינו יכול להימלט מגורלו-מהותו, משום שברחה זו, מעצם טיבעה, היא אשלייה, זיוף המתגלה בסופו של דבר ומגולל על האדם אסון כבד. מתילדה היא דמות מזוייפת, המעמידה פנים שהיא שייכת

למעמד גבוה, סובלת ומתביישת במצבה הרחוק. פעם העמדת הפנים באה לידי ביטוי בהליכה לנשף כעשירה עטורת יהלומים ופעם בהחזרת החוב. במקרה האחרון מונעת מתילדה על-ידי החשש שמא יתגלה הזיוף וחרפת עונייה תיחשף. אולם המציאות טופחת על פניה והזיוף מתגלה בצורה מחרדה: למתילדה (ולקורא) מתברר שהמחרוזת מזוייפת וחייה בוזבוז לריק. המחרוזת מהווה, אפוא, סמל לערכיה המזויפים של מתילדה (ראה למשל אצל ברוקס-וורן, 1959; ריד, 1977; פיינגולד, 1989).

פירוש זה מצדיק ותורם להערכתו הגבוהה של הסיפור בהראותו שלא ניתן להימלט מגורלך-עצמיותך, שברחה זו הנה אשלייה ושחיים מזוייפים לא רק שאינם אפשריים, אלא שסופם הרס וחורבן. מבחינה זו מהווה הסיפור המחשה אמנותית לפירוש המשבץ במסגרתו את מרבית פרטי הסיפור ומבליט על-ידי כך את מבנהו המושלם.

בהקשר זה מן הראוי להעיר שתי הערות קצרות: ראשית, הפירוש הנוכחי מהווה דוגמא אחת מני רבות למבנה הכללי של סיפורי מופסן. מטיאוס (1962) טוען שרוב סיפורי מופסן אינם אלא המחשות ספרותיות של אמירות-אמיתות מסויימות אודות החיים. אמירות אלו הן המשמעות האמיתיות של סיפורי מופסן.

שנית, לסיפורו של מופסן, כמו לכל סיפור אחר, ניתן ליחס פירושים רבים. למרות שכל הפירושים שאני מכיר לסיפור "המחרוזת" מדגישים את המוטיבים של הגורל, את אופייה של הגיבורה ואת הזיוף, מתגלים הבדלים מעניינים בין פירוש אחד למשנהו. בעוד שפיינגולד למשל מציע אישיות כפולה למתילדה – המזוייפת והאמיתית-חיובית המתגלה על-ידי קבלתה את עול החזרת המחרוזת, מציע הפירוש הנוכחי אישיות אחת בלבד – זו המזוייפת. קבלת עול החזרת המחרוזת נובע אז ישירות מאופייה המזויף. בעזרת הפירוש של פיינגולד קשה להסביר שתי עובדות חשובות בסיפור: תיאורה של מתילדה, המזכיר את דמותה של מדם בוכרי, נתפס כתיאור אופי אמין ולא כתיאור חיצוני של דמות אדם החי לפי מוסכמות חברתיות. אם אופייה האמיתי של מתילדה הוא אכן חיובי, אזי קשה להבין מדוע לא פנתה לחברתה הטובה והגיעה איתה להסכם מכובד של החזרת חוב המחרוזת. כדי להסביר את העובדה שמתילדה קיבלה על עצמה עשר שנים של עבודת נרצעת, צריך הסיפור לספק מוטיבציה חזקה מאד. הפחד מפני היחשפות חרפת עונייה הינו המוטיבציה למעשי מתילדה, מוטיבציה המושרשת בערכיה המזוייפים.



גי דה מופסן

מחרוזת סיפורי

(ב) העלמת המידע שהמחרוזת היא מזוייפת מעיני מתילדה והקורא, תתרום לערכו הספרותי של הסיפור, יותר מאשר העלמת המידע רק מעיני מתילדה.
(ג) סיום בו מתגלה שהמחרוזת מזוייפת יתרום לערכו הספרותי של הסיפור, יותר מאשר סיום בו מתגלה שהמחרוזת אמיתית. (וראה אצל פיינגולד המציע שבהשוואה לסיומים אלטרנטיביים, הסיום של מופסן הוא הקולע והמשמעותי ביותר).

משלוש טענות אלו נובע שהסיפור 111 (מתילדה מזוייפת, הקורא ומתילדה לא יודעים, סיום לפיו המחרוזת מזוייפת), דהיינו, סיפורו של מופסן, הוא בעל הערך הספרותי הגבוה ביותר, בעוד שהסיפור 222 (מתילדה לא מזוייפת, הקורא יודע, סיום לפיו המחרוזת אמיתית) הוא בעל הערך הספרותי הנמוך ביותר. (בסיפור 222 הוכנסו שלושה שינויים שכל אחד מהם פוגע בערכו האמנותי של סיפור ה"מחרוזת"). בין שני קצוות אלו ניתן לדרג את יתר הסיפורים כדלהלן:

111 : הסיפור של מופסן, בלי אף שינוי.	הסיפור בעל הרמה האמנותית הגבוהה ביותר
112 : בכל אחד משלושת הסיפורים האלו	הסיפורים בעלי הרמה האמנותית הגבוהה
121 : הוכנס שינוי אחד המוריד	
212 : את ערכו של הסיפור.	
112 : בכל אחד משלושת הסיפורים האלו	הסיפורים בעלי הרמה האמנותית הבינונית
221 : הוכנסו שני שינויים המורידים	
212 : את ערכו של הסיפור.	
222 : כסיפור זה הוכנסו שלושה שינויים	הסיפור בעל הרמה האמנותית הנמוכה
המורידים את ערכו של הסיפור.	

אינו יכול לדרג את המשתנים המרכזיים לפי חשיבותם. כל שהוא מצליח לעשות הוא לדרג את הערכים בתוך כל משתנה סיפורתי. ועתה, אם נניח שהרציונאל התיאורטי אמנם מתאר את המציאות, אם התיאוריה אכן משקפת את תהליכי השיפוט האמנותי במציאות, אזי ננבא שההערכות הספרותיות של קבוצת שופטים, אשר תקרא את הוריאציות כולל סיפורו של מופסן, תדורגנה לפי הסדר החלקי המנובא לעיל.

תיאור המחקר

בסיפורו של מופסן – "המחרוזת" – הוכנסו שינויים בשלושת המשתנים הספרותיים הבאים: דמותה של מתילדה: מהתיאור של מופסן סולקו כל הביטויים שתיארו את מתילדה באופן שלילי, כמו למשל, "אומללה היתה", "נישאה וסבלה ללא קץ", "סבלה מעניותו של ביתה",

הוריאציות נוצרו בשיטה הבאה: הסיפור של מופסן היווה את הבסיס לכל הוריאציות הסיפוריות שנוצרו על-ידי הכנסת שינוי סיסטמטי במשתנים הספרותיים המופיעים בסיפור ה"מחרוזת" בהתאם לערכים המופיעים בטבלה מס' 1. וכך, הסיפור המקורי של מופסן הוא בעל הערכים הספרותיים 111; בסיפור 211 מוכנס שינוי אחד בסיפור ה"מחרוזת" – מתילדה מתוארת כדמות לא מזוייפת; ובסיפור 122 מוכנסים שני שינויים: הקורא מודע לכך שמחרוזת היהלומים היא מלאכותית, ובסיום הסיפור נודע למתילדה שהמחרוזת אמיתית, דהיינו, הקורא יודע ששיקרו לה והיא לא תדע זאת לעולם.

וריאציות סיפוריות אלו ניתנות לדירוג חלקי על מימד של טיב הסיפור בצורה הבאה: אם נצא מפירוש "הזיוף", נוכל לטעון ש:
(א) תאור דמותה של מתילדה כמזוייפת תתרום לערכו הספרותי של הסיפור, יותר מאשר תאור דמותה כלא מזוייפת.



פירוש "הזיוף" מצביע על ארבעה משתנים ספרותיים מרכזיים בסיפור ה"מחרוזת": דמותה של מתילדה, המידע אודות סוג המחרוזת המושאלת, החזרת החוב, והמידע הנמסר למתילדה בסיום הסיפור. משתנים אחרים בסיפור מהווים משתני-רקע. בניגוד למשתנים המרכזיים, עשויים משתני-הרקע לקבל ערכים שונים מבלי שהסיפור ישתנה בהרבה. למשל, שינוי גדול לא יחול בסיפור אם המסיבה תיערך במקום יוקרתי, עשיר ומפואר אחר ולא דווקא אצל המיניסטר לחינוך; או אם מר ליזל יהיה מורה עלוב במקום פקידון קטן במיניסטרוני לחינוך.

הפירוש אינו יכול לקבוע דירוג בין המשתנים המרכזיים לבין עצמם, כיוון שלא ניתן להחליט, לדוגמא, אם תיאור דמותה של מתילדה חשוב יותר/פחות מאשר מסירת המידע לפיו החזירו בני הזוג ליזל את חוב המחרוזת במשך עשר שנות עבודת פרך. אולם פירוש ה"זיוף" מסוגל לדרג את הערכים בכל משתנה ספרותי מרכזי. למשל, לפי הפירוש ל"מחרוזת" יש לתאר את דמותה של מתילדה כמזוייפת, משום שאחרת תיפגע אמינות הסיפור. איש לא היה מאמין, כאמור, לתיאור הנורא של החזרת החוב במשך עשר שנים, אם מתילדה היתה מתוארת כדמות חיובית בעלת שלמות פנימית, משום שמתילדה כזו לא היתה מתביישת במצבה הכלכלי והחברתי ולא היתה מהססת לדווח על האבדה לחברתה הטובה, הגברת פורסטר.

כעת, לאחר שמצאנו סיפור העונה לדרישות הקריטריון המקסימלי, ננסה לבדוק אמפירית אם הוריאציות על סיפור זה יפלו באיכותן האמנותית בהשוואה לסיפור המקורי. הדרך בה החלטתי ללכת כדי ליצור וריאציות סיפוריות על סיפור ה"מחרוזת" בהתבסס על מושג המשתנה הספרותי והפירוש לסיפור זה היא כדלהלן: מתוך ארבעת המשתנים הספרותיים המרכזיים לסיפור המחרוזת בחרתי בשלושה משתנים. לכל משתנה יחסתי שני ערכים במטרה ליצור $2^3=8$ וריאציות סיפוריות, כולל סיפורו של מופסן. המשתנים וערכיהם מופיעים בטבלה מס' 1.



משתנים ספרותיים	ערכים
(א) דמותה של מתילדה	(1) מזוייפת (מופסן) (2) לא-מזוייפת
(ב) מידע על טיב המחרוזת	(1) מתילדה והקורא אינם יודעים שהמחרוזת מלאכותית (מופסן) (2) הקורא יודע אך מתילדה אינה יודעת שהמחרוזת מלאכותית
(ג) סיום הסיפור	(1) למתילדה נודע שהמחרוזת מזוייפת (מופסן) (2) למתילדה נודע שהמחרוזת אמיתית

טבלה מס' 1: המשתנים הספרותיים וערכיהם.

סיפור "המחרוזת"

"ראתה עצמה כאילו נולדה לכל התענוגות והמותרות", "לאחר ביקורים אלה (אצל חברתה העשירה) היתה בוכה ימים תמימים מצער, חרטה, מיאוש ויסורי נפש". במקום תיאור זה, שורטטה דמותה של מתילדה באורח חיובי. למשל, "באה בקשרי נישואין עם פקיד קטן מן המיניסטרוני לחינוך, אותו למדה להעריך ולאהוב", "מילאה את תפקיד הרעיה בהגינות ובאהבה על-אף שמדי פעם חלמה על תענוגות ומותרות", "נלחמה באומץ ובגאווה בעניות ביתה הקטן אותו הפכה... לפינת חמד, משכן בו הניח בעלה את ראשו העייף כשחזר מעמל יומו".

מידע על המחרוזת: מופסן בנה את הסיפור כך שגם הקורא וגם מתילדה חושבים שהמחרוזת היא אמיתית. במקום זה, הוכנס שינוי שהביא לידיעת הקורא, אך לא לידיעת מתילדה, שהמחרוזת היא מזוייפת. "הגברת פורסטר ניגשה אל שולחן-הטואלטה שלה, נטלה תיבה גדולה מלאה בתכשיטים מלאכותיים מעוצבים להפליא..."

סיום: מופסן שם בפי הגב' פורסטר את המשפט האומר שהמחרוזת מזוייפת: "הו, מתילדה המסכנה שלי. שלי הן היתה מחרוזת מזוייפת, שלכל היותר היה שווייה חמש מאות פרנקים!..." במקום משפט זה הוכנס המשפט הבא: "הו, מתילדה המסכנה שלי. עד כמה שאני מעריצה אותך על יושרך! אדם נדרש לגאווה ואומץ לב נדירים כדי להתמודד עם סבל נורא כזה ולשלם את חובו עד הפרוטה האחרונה מבלי שהמלווה אף ידע דבר".

רעיון המחקר הוא ליצור שמונה סיפורים אותם יתבקשו הנבדקים לקרוא ולהעריך על ממדים שונים של שיפוטיות ספרותיים. כאן התעוררו שתי בעיות מתודולוגיות. הבעייה הראשונה נעוצה בעובדה שאי-אפשר לתת לנבדקים לקרוא ולו גם שתי וריאציות סיפוריות במטרה להשוותן אחת לשניה על מימד של שיפוט ספרותי, משום שהקריאה של הסיפור השני, היתה בכלל לסיפור הראשון חוץ מהשינוי המתאים, לא תיערך באותה דרגה של תשומת לב. והבעייה השנייה קשורה במציאת בסיס משותף לכל הנבדקים להערכת טיב הוריאציות הסיפוריות. העובדה ששני אנשים טוענים כי סיפור מסוים הוא טוב, בשום פנים ואופן אינה אומרת שמשמעות המילה טוב זהה בשני המקרים. ברוב המקרים הטוב אצל האחד עשוי להיחשב לגרוע אצל השני. כדי לפתור שתי בעיות אלו החלטתי על הפרוצדורה המחקרית הבאה, שהתבססה על יישום השיטה הפסיכופיסית של השוואת גרווי מבחן לגרווי סטנדרטי למקרה הנוכחי.

הנבדקים התבקשו לקרוא שני סיפורים ולאחר מכן לענות על מספר שאלות. הסיפור הראשון היווה את הבסיס, את הסיפור הסטנדרטי, אליו הישוו הנבדקים את הסיפור השני, שהיה אחד מתוך שמונה הוריאציות על סיפור "המחרוזת" כולל סיפורו המקורי של מופסן. הסיפור הראשון אותו קראו כל

הנבדקים בהתחלה, היה סיפור קצר מפרו עטו של מופסן הנקרא בשם "ההיה זה חלום?" (ראה אצל מופסן: סיפורים). לאחר שהנבדקים קראו את שני הסיפורים, תחילה את הראשון ולאחר מכן את השני, הם נתבקשו להשוות בין השניים ולדרגם על סקלה בת 11 קטגוריות הנעות מקיצוניות שלילית (1), ועד לקיצוניות חיובית (11). הנבדקים נתבקשו למקם את שני הסיפורים על כל אחד מחמשת הממדים הבאים להערכה ספרותית: טיב הסיפור, עניין, ריאליזם, הפתעה, ועומק המחשבה. בהשוואת הסיפורים נתבקשו הנבדקים לקחת בחשבון את שתי השאלות הבאות: (א) האם הסיפור השני חיובי יותר או פחות מהסיפור הראשון (שוויון אינו אפשרי)? (ב) בכמה יחידות הסיפור השני חיובי יותר או פחות מהסיפור השני? למשל, אם אחד הנבדקים חשב שהסיפור השני טוב בהרבה מהסיפור הראשון, הוא עשוי היה למקם את הסיפור הראשון במקום הרביעי על המימד של טיב הסיפור, ואת הסיפור השני במקום העשירי. במקרה זה מעריך הנבדק את הסיפור השני כטוב יותר מהסיפור הראשון ב-6 יחידות של טיב הסיפור.

שמונה קבוצות של נבדקים, סטודנטים לפסיכולוגיה בשנה הראשונה, כל אחת בת כ-10-12 נבדקים, קראו את הוריאציות הסיפוריות כולל סיפורו של מופסן, כשכל קבוצה קוראת וריאציה אחת בלבד אותה הישוו לסיפור הסטנדרטי, אשר הופיע כסיפור הראשון בכל קבוצות המחקר.

תוצאות המחקר

מתוך 89 הנבדקים, 24 דיווחו שלא קראו בעבר את סיפור "המחרוזת" של מופסן. לא נמצא הבדל מובהק מבחינה סטטיסטית בין דירוגי הנבדקים שקראו בעבר את המחרוזת לבין אלו שלא קראו סיפור זה והתרשמותם מסיפור "המחרוזת" היא על-כן התרשמות ראשונית. מבחינה זו ניתן לומר שהשפעת השעור בספרות בביה"ס (רוב הנבדקים קראו את הסיפור במסגרת לימודיהם בביה"ס) על הערכת הסיפור היא מינימלית.

בטבלה מספר 2 מופיעות התוצאות העיקריות של המחקר: הדירוגים הממוצעים של שמונת הסיפורים לפי מימד טיב הסיפור (דהיינו, הסיפור השני טוב יותר או פחות מהסיפור הראשון). ממוצעים אלו מבטאים את ההפרש בין דירוג הוריאציה המסויימת אותה קראו הנבדקים לבין דירוג הסיפור

הסטנדרטי. (ההבדל בין הממוצעים הנו מובהק מבחינה סטטיסטית לפי מבחן $F(7.81) = 2.36 P < 05$). סימני המינוס מעידים על-כך שהנבדקים העריכו את הסיפור הסטנדרטי כטוב יותר מהוריאציה הסיפורית.

התוצאה הבולטת היא שסיפורו של מופסן מופיע במקום השביעי ולא במקום הראשון כפי שציפינו לפי פירוש הקריטריון המקסימלי! הסדר שעולה מהתוצאות אינו עולה בקנה אחד עם הסדר המנוכא. (מן הראוי לציין שגם יתר תוצאות המחקר דומות לאלו המופיעות בטבלה מס' 2). השערת המחקר שפותחה במבוא אינה עולה עם תוצאות המחקר ויש איפוא, לדחותה!

כיצד ניתן לפרש תוצאות אלו? כדי לעזור במתן תשובה נערכו מספר ניתוחים סטטיסטיים נוספים שהעלו את המימצאים הבאים: ראשית, לא נמצאו הבדלים מובהקים בהשפעות דמותה של מתילדה (מזוייפת-לא-מזוייפת) על הערכות הנבדקים את הוריאציות הסיפוריות. דהיינו, לעובדה שמתילדה מחזיקה בערכים מזוייפים חשיבות מעטה בעיני הנבדקים.

שנית, הגורם העיקרי שהשפיע על הערכת הנבדקים הוא האינטראקציה בין המשתנה הספרותי של מידע על טיב המחרוזת (קורא יודע-לא יודע, כאשר בכל הוריאציות חושבת מתילדה שהמחרוזת אמיתית) לבין המשתנה של סיום הסיפור (מחרוזת מזוייפת - אמיתית). לפי סטטיסטיקה זו יוצא שהדירוגים הגבוהים ניתנו לקטגוריה סיפורית מס' 1 והגרועים ביותר לקטגוריה סיפורית מס' 4 כדלהלן:

קטגוריה סיפורית (1): הקורא חושב שהמחרוזת אמיתית ובסיום פורסטר מודיעה למתילדה שהמחרוזת אמיתית. (סיפורים: 212; 112).

קטגוריה סיפורית (2): הקורא יודע שהמחרוזת מזוייפת ובסיום פורסטר מודיעה למתילדה שהמחרוזת מזוייפת. (סיפורים: 221; 121).

קטגוריה סיפורית (3): הקורא חושב שהמחרוזת אמיתית ובסיום פורסטר מודיעה למתילדה שהמחרוזת מזוייפת. (סיפורים: 111; 211).

קטגוריה סיפורית (4): הקורא יודע שהמחרוזת מזוייפת ובסיום פורסטר מודיעה למתילדה שהמחרוזת אמיתית. (סיפורים: 222; 122).

(הבדלים אלו נמצאו מובהקים מבחינה סטטיסטית לפי מבחן $F(1.81) = 9.70 p < .005$).

ממוצע דירוגים על מימד טיב הסיפור	הוריאציה הסיפורית	מקום
2.67	112: מזוייפת, קורא לא יודע, מחרוזת אמיתית	1
1.25	121: מזוייפת, קורא יודע, מחרוזת מזוייפת	2
0.27	212: לא מזוייפת, קורא לא יודע, מחרוזת אמיתית	3
0.00	221: לא מזוייפת, קורא יודע, מחרוזת מזוייפת	4
-0.33	122: מזוייפת, קורא יודע, מחרוזת אמיתית	5
-0.73	211: לא מזוייפת, קורא לא יודע, מחרוזת מזוייפת	6
-1.50	111: מופסן - "המחרוזת"	7
-2.64	222: לא מזוייפת, קורא יודע, מחרוזת אמיתית	8

טבלה מס' 2: דירוגי טיב הסיפור לפי מחרוזת סיפורי "המחרוזת".

שפירוש טוב הוא זה אשר מצליח לשבץ במסגרתו מקסימום של פריטים סיפוריים (במקרה הנוכחי: מאורעות בסיפור "המחרוזת" עצמו, ויחסים בין הסיפור לבין הוריאציות שנגזרו ממנו), אזי יש להעדיף את פירוש "ההגינות" על פני פירוש "הזיוף". מכאן שהתשובה לשאלתנו היא זאת: סיפורו של מופסן לא זכה בהערכה הגבוהה משום שהוריאציות הסיפוריות היו טובות ממנו. והסיבה (לפחות בחלקה) לכך נעוצה בסוג ובטיב הפירוש הניתן לסיפורים, וכאשר ישתנה הפירוש תשתנה גם ההערכה לסיפור. (וחלק מהסיבות שבגללן ישתנה הפירוש עשויות להיות שנויים בנורמות ובערכים התרבותיים.)

לפי הצעה זו יוצא שההערכה לסיפורו של מופסן השתנתה משום שהפירוש המיוחס לסיפור זה השתנה. הקורא אינו רואה בסיפור מימוש התיזה אודות החיים המזוייפים ושברם, אלא מימוש התיזה אודות מידת ההגינות שבהתאמה בין המעשה לבין התגמול-עונש למעשה זה. שיפוט הסיפור אינו נעשה לפי השאלה אם ייתכן שאדם יימלט מעצם מהותו, אלא לפי מידת הצדק-עוול שנעשה לו.

מהצעה זו נובע כי לסיפור אין ערך אמנותי קבוע, אבסולוטי. ערכו של סיפור נקבע לפי הפירוש המיוחס לו. וכאשר ישתנו ערכי התרבות ויופיע פירוש חדש, תשתנה ההערכה לסיפור.

הביקורת על טענה זו היא משולשת. ראשית, הטענה מעוררת חוסר נוחות האומרת שמעבר לכל פלפול, סיפורו של מופסן הוא פנינה והוריאציות עליו הן לא יותר מאשר פנינים מלאכותיות. שנית, קשה להאמין ששינוי קטן בסיפור "המחרוזת" מטיב אותו כל-כך. למה הדבר דומה, למי שיוסיף שפם למונה ליוז ויאמר חבל שליאונרדו לא צייר אותה כך, משום שמונה ליוז עם שפם היא ציור טוב יותר לעין ערוך מציורו המקורי של ליאונרדו. שלישית, קשה לקבל את הטענה שהפירוש הוא שמכתיר מלכים והוא שמקצץ ראשיהם. סדר המאורעות עשוי להיות הפוך: הסיפור הוא שמכתיב את הפירוש. ולא רק זאת — ההערכה הספרותית אינה מתבססת אך ורק על הפירוש, אלא על מספר גורמים נוספים כגון: יחסי זמן ומרחב, סגנון ונקודות ראות שחלק מהם אינו נופל בחשיבותו מהפירוש לסיפור. מכאן נובע שגם תשובה זו לשאלתנו, תשובה המתבססת על ההנחה שהפירוש קובע את ערך הסיפור, אינה תופסת ויש לדחותה.

וכאן עולה דילמה קשה ביותר שבתיאורה אסיים מאמר זה. אם אחליט שסיפורו של מופסן הוא פנינה, יצא שיש לקבל את הטענה שהמתודולוגיה של המחקר הנוכחי הינה שגויה או שאינה מתאימה לטיפול בשאלות ספרותיות, טענה שאני מתקשה לקבלה. אם אחליט שהוריאציות על "המחרוזת" הן פנינים, יצא שיש לקבל את טענת הפירוש כקובע את ערך הסיפור, טענה שגם אותה אני מתקשה לקבל.

מחרוזת אמיתית ולא מזוייפת. הגברת פורסטר לא מספרת למתילדה את האמת, כפי שהיא עשתה בקטגוריות הסיפוריות הקודמות, היא משקרת, גוזלת ממתילדה התמימה והישרה סכום כסף גדול ועשר שנים שנשרפו לריק, ומשבחת אותה על יושרה בציניות אכזרית. חוסר ההגינות הנוצר בין מעשי מתילדה לבין העונש על מעשיה במקרה זה הוא מקסימלי! הרעה מנצחת ואלו התמימה והישרה מפסידה.

דיון

הדבר המדהים במחקר זה הוא המימצא לפיו סיפורו המקורי על מופסן, סיפור "המחרוזת", דורג על מימד של טיב הסיפור במקום השביעי מתוך שמונה סיפורי "מחרוזת". בהנחה שהמתודולוגיה המחקרית הנוכחית אינה שגויה, המימצא, לדעתי, אכן מדהים. כיצד ניתן להבין את העובדה שסיפור "המחרוזת" אשר עמד בדרישות הקריטריון המקסימלי לאיכות הסיפור, לא זכה בהערכה הגבוהה ביותר בהשוואה לוריאציות הסיפוריות אשר נגזרו מסיפור זה? התשובה לשאלה זו כורכת בחובה דיון בשתי האפשרויות הבאות.

(1) סיפור "המחרוזת" טוב יותר מהוריאציות הסיפוריות שנגזרו ממנו — טענה מתודולוגית. לפי טענה זו סיפור "המחרוזת" דורג במקום השביעי משום שהמתודולוגיה בה נקטתי במחקר זה היא שגויה או אינה מתאימה לטפל בנושאים ספרותיים. זו הינה טענה רחבה הכוללת ביקורות מסוגים שונים, שאחת מהן היא כדלהלן. אם נניח (א) שהוריאציות על סיפור "המחרוזת" פגומות מבחינה אמנותית, אך דרגתן על מימד הפופולריות גבוהה מזו של סיפור "המחרוזת", ו-(ב) שהנבדקים, אשר אינם מומחים לספרות, דירגו את סיפורי "המחרוזת" לפי מידת הפופולריות ולא לפי טיבן האמנותי-ספרותי, אזי יצא שהערכות הוריאציות תהיינה גבוהות מהערכת סיפורו של מופסן על אף איכותו האמנותית הגבוהה.

הביקורת על טענה זו היא כפולה. ראשית, כפי שנאמר, סיפור "המחרוזת" עמד בקריטריון המקסימלי ולכן לא ניתן לומר שהוא נדחה על-ידי הקהל הרחב! להיפך — סיפורו של מופסן הוא סיפור מאד פופולרי. שנית, מרבית הנבדקים למדו את סיפור "המחרוזת" בביה"ס ולכן קשה לתמוך באמירה שקני-המידה הספרותיים להערכת יצירה זו זרים להם.

מכאן נובע שתשובה זו לשאלתנו, תשובה המתבססת על ההבחנה בין שיפוט לפי אמת-מידה של איכותיות לבין שיפוט לפי מידת הפופולריות, אינה תופסת ויש לדחותה.

(2) הוריאציות הסיפוריות טובות יותר מסיפור "המחרוזת" — טענה פירונית. — לפי המימצאים כפשוטם, נופל סיפורו של מופסן בטיבו מהוריאציות הסיפוריות שנגזרו ממנו. ולא רק זאת אלא שלמימצא אמפירי זה נמצאה הצדקה המבוססת על פירוש שהוא טוב יותר מהפירוש המקובל לסיפורו של מופסן. אם נצא מההנחה

הפירוש שמתיישב עם ממצאים אלו, אותו אכנה בשם פירוש "ההגינות", הוא כדלהלן: הנבדקים לא התרשמו מהפירוש הקודם לפיו הסיבה להחזרת החוב הוא הזיוף שאין לו תקווה, אלא מהיחס הערכי בין מעשיה של מתילדה לבין התגמול-עונש שהיא קיבלה על מעשיה. עבורם, מה שקבע הוא מידת ההגינות או ההתאמה שבין המעשה לבין המשוב (פידבק) על המעשה. זה פירוש שאינו מקבל את הקוד המוסרי הפסימי של הפירוש הקודם לפיו אדם אינו יכול להשתנות, לברוח מגורלו; זה פירוש אופטימי המניח, מחד-גיסא, שאדם יכול לעשות דברים רבים, אך מאידך-גיסא, שופט מעשים אלו לפי השאלה האם נעשה צדק במתן התגמול-עונש למעשים אלו.

במקרה של מתילדה התשובה לשאלה זו לוקחת בחשבון ארבעה אירועים ובודקת לפיהם את מידת הצדק. (א) המידע שיש לקורא על טיב המחרוזת; (ב) המידע שיש למתילדה על טיב המחרוזת; (ג) החזרת החוב ו-(ד) תגובתה של הגב' פורסטר. לפי פירוש זה תקבל קטגוריה סיפורית (1) את ההערכה הגבוהה ביותר, משום שהיחס בין ארבעת אירועים אלו הוא יחס הוגן התואם לדרישות הצדק והמוסר. (א) הקורא חושב שהמחרוזת אמיתית; (ב) מתילדה חושבת שהמחרוזת אמתית; (ג) מתילדה חושבת שיש להחזיר את החוב ועושה כן; (ד) הגברת פורסטר מודיעה למתילדה שהמחרוזת אמיתית ומשבחת את מעשיה.

שרשרת אירועים אלו מתחייבת מהקוד המוסרי, ממילוי הדרישה לצדק, משום שמי שאיבד דבר שהשאל, מין הראוי שיחזיר את האבדה, ומי שמחזירים לו את החוב בהקרבה שכזו, מין הראוי שיעריך מעשה זה.

קטגוריה סיפורית (2) תקבל לפי פירוש זה הערכה פחותה מההערכה המיוחסת לקטגוריה (1), משום שכאן העלילה אינה הרמונית ועולה צרימה לא נעימה מבחינת הקוד המוסרי: הקורא יודע שהמחרוזת מזוייפת ואילו מתילדה חושבת שהמחרוזת אמיתית. מתילדה מחזירה את החוב והגברת פורסטר מספרת לה את האמת העצובה שהמחרוזת מזוייפת. גורל אכזר, מתילדה חסרת מזל, והקורא, שידע כי המחרוזת מזוייפת, חש שנוצרה פה אי-התאמה בין מעשיה של מתילדה לבין העונש שקיבלה על מעשים אלו.

קטגוריה סיפורית (3) תקבל לפי הפירוש הנוכחי הערכה פחותה מזו המיוחסת לקטגוריה (2), משום שהקורא החושב כמתילדה שהמחרוזת אמיתית, מופתע כמזה המתגלית אודות טיב המחרוזת. בגלל הפתעה זו, שאינה קיימת בקטגוריה סיפורית (2), גוברת בלבו של הקורא התחושה של חוסר ההגינות והצדק כלפי מתילדה. חוסר ההתאמה בין מה שעשתה מתילדה לבין מה שעשו לה, גובל באכזריות.

קטגוריה סיפורית (4), לפי פירוש "ההגינות" תקבל את ההערכה הנמוכה ביותר, משום שמתילדה הופכת כאן קורבן לנכליה של גברת פורסטר המנצלת את יושרה ותמימותה. בסיום הסיפור מתברר לקורא ולגברת פורסטר שמתילדה החזירה

ביבליוגרפיה
פיינגולד, בן-עמי. הוראת הסיפור הקצר. 1989. תל-אביב: הוצאת רמות — אוניברסיטת תל-אביב.
מופסן, ג' דה. סיפורים. הוצאת ספרי זהב.
רקובר, סס. השיפוט האמנותי: סדר חלקי ואופטימליות. עיון, 1988. 37, 64-52.

Brooks, C. and Warren, R. P. *Understanding Fiction 2ed.* 1959. New York: Appleton Century Crofts.

Guthman, L. A structural theory for intergroup beliefs and action. *American Sociological Review*, 1959, 4, 318-328.
Matthews, J. H. Theme and Structure in Maupassant's Short Stories. *Modern Languages*, 1962, 43, 136-144.

Reid, I. *The Short Story*. 1977. New York: Methuen.
Stegmüller, F. *Maupassant: A Lion in the Path*. 1972. New York: Macmillan.

על יסוד הרצאה בחוג לפסיכיאטריה, כיה"ס לרפואה של אוניברסיטת תל-אביב, המרכז לבריאות הנפש ע"ש בריל, רמת-חן

קודת המוצא שלי היא העובדה שאיננו יכולים לחרוג מתוך ההכרה האינדיבידואלית שלנו. אם אמנם כן, הרי שכל אחד מאתנו הוא מרכז העולם, מבחינתו. ההכרה היא פעילות של ארגון העולם סביב הנקודה המארגנת של הסובייקט, ה"אני", שהוא חד-פעמי, שכן שום "אני" אחר אינו יכול להיות באותו מקום ובאותו זמן; מתרחבת ומתעשרת בהתמדה, כובשת תחומים חדשים של ניסיון ושליטה ומגיעה על-ידי-כך למודעות מוגברת של יחידיותה וחד-פעמיותה. כלומר, ה"אני" איננו נתון ראשוני, אלא הוא נוצר בתהליך האינטגרציה. לולא האינטגרציה, היה מתפורר. את הפעילות והמודעות האלו הגדרתי בשם "חירות".

מסתבר כמובן שאין הפרדה בין הכרה ופעולה, ששני אלה הם היבטים שונים של אותו תהליך גופי; ושנתק ובלימה בתהליך זה הופך את הסובייקט מאקטיבי לפאסיבי, גורם לאובדן ה"סובייקטיביות" שלו ול"ניכורו" מעצמו כסובייקט. במצב כזה יוצר הסובייקט לעצמו גלופות, סטראוטיפים, כדי להסוות מעצמו את ההתמוטטות החלה בתהליך האינטגרציה. סימנה של גלופה הוא איפוא בצפידותה, בהיותה נוסחה קבועה וסטיריאוטיפית, כפייתית.

אני טוען שאת הסובייקט אי-אפשר לרמות. הוא מודע היטב למצבו, אם כאקטיבי ומתרחב או כסביל ומתגונן. שכן תהליך האינטגרציה, ההשתלטות וההתרחבות של הניסיון, מלווה בפתיחות לניסיון ולרעיונות חדשים, בגמישות הניסוחים, בתחושת אנרגיה ושמחה פנימית — שמחת הפעולה והפתיחות אל העולם החיצוני על-מנת לכלול אותו במערכת ה"אני". כאשר הפוטנצייה האינטגרטיבית נחלשת, כאשר המיבנה הפנימי רעוע, מתכנס הפרט (וכן הקבוצה) ומתגונן מאחורי חומות של משפטים קדומים, של הלכות פסוקות. תמונת עולמו נעשית קשיחה וכפייתית. הוא פוחד מפני החיים ומפני ניסיון חדש, משום שאין לו היכולת להתמודד איתם ולהשתנות. והוא מפתה גם פולחנים כפייתיים שתכליתם להשתלט על החיים, ולמעשה אינם אלא ניסיונות מאגיים להשתלט על פחדיו שלו.

בריחתו של הפרט מהתמודדות עם החיים, הסתגרותו במערכת קשיחה וסטיריאוטיפית, משמעה איפוא גם ויתור על האינדיבידואליות שלו, ההופכת לנטל בלתי-נסבל. היא מהווה "מוכרת עוון", מוכרת לעובדה שלמעשה ויתר על החיים, על הפעולה וההכרה והניסיון, ועל השמחה והניצחון והחירות הכרוכים בהם. (ועל-כך מימרתו המפורסמת של סנקה Nihil humanum alienum me puto — היינו: שום דבר אנושי אינו זר לי. והפירוש: אני פתוח וקשוב אל העולם כולו.) עצם איזכור הפוטנצייה הזאת לאינדיבידואליות הופך בעיניו לעינוי והוא מבקש להשמיד את זכרה.

בספרי עמדי בעיקר על היבט "האישיות ההמונית" המאופיינת בויתור זה על האינדיבידואליות; על משמעותו של "מרד ההמונים" נגד התרבות; על "תרבות הבידור" כביטוי של בריחה מההכרה הריבונית

ומהמציאות הבלתי-נסבלת; על הפונקציות המנוגדות של אמנות ושל בידור: על האמנות כביטוי עילאי של הבנת המציאות לכל עומקה ואימתה, יופייה ועוצמתה. ההבנה שהיא גם שליטה מארגנת (וכל שליטה משמעה אירגון) ועל הבידור כאמצעי לבריחה מהמציאות. הנה דוגמא של שיר כיסופי אהבה מאת פנחס שדה, "אשכבה", המלא במצוקה הנוראה של חסר ובדידות ארוטית, ובממשות הזמן והמקום והחוויה, לעומת הכלליות המעורפלת של פזמון אהבה בידורי, החסר בעצם כל אינפורמציה אמיתית ואינו אלא אנוחת כיסופים מתוקה-חמצמצה.

איש שוכב בחושך על מיטתו / עיניו רואות את הנערה ברכיו נוגעות בברכיה / הוא נוגע בה היא לבנה היא חמה וענוגה / היא יפה עדי כאב אבל היא איננה / מי ישלם בעד מצוקתו / הוא שוכב בחושך כמו בקבר על מיטתו / בעולם פורחים פרחים נחלים זורמים נערות נאהבות / הוא שוכב בין הסדין והשמירה ועיניו עצובות / החושך ממלא את חדרו כמו מים את הים / ברכיה נוגעות ברכיו הוא מושיט ידו ללפטנה / שערה נופל על לחיו על חזהו היא ענוגה ואהובה / אבל היא איננה / בעולם פורחים פרחים נחלים זורמים נערות נאהבות / עבים נוהרים כמלאכים קלים כוכבים עולים בלהבות / אבל מי ישלם בעד מצוקתו / ומי יסלח לאלהים שברא אותו ושכח אותו / שוכב כמו בקרב על מיטתו / שוכב בקרב על קרקע הים / והחושך אופף אותו ובחושך כבים גוויותו וגם נשמתו / עתה הוא נח בשלום על משכבו עיניו עצומות הוא נרדם //

בהשוואת תופעות ה"בידור" ולאמנות, חשוב לשים לב לפעילות חברתית מעניינת — פעילותם של מוסדות מיוחדים והקצאת תקציבים ניכרים הנועדים להפצת תרבות להמונים (גם אצלנו יש מוסד מיוחד לתכלית זו — "אמנות לעם"). ועובדה היא, המקבלת חיזוק בכל הארצות הידועות לי, שהצלחת כל המוסדות האלה, לרבות זה שלנו, מוגבלת למדי. ההמונים, למרות כל ההצגות המסובסדות ששולחים להם, למרות כל הפעילות התרבותית המכוונת כלפיהם, מעדיפים את זמרי הקאסטות על-פני שקספיר ובאך. וכך הדבר בעצם בכל מקום. כל ארץ וזמרי הקאסטות שלה.

המסקנה מכך היתה בדרך-כלל שה"המונים" הם פשוט "בהמות גסות" שאינן ניתנות לחינוך, שהם שונאי תרבות ללא תקנה מטבעם. אלו המסקנות של ה"אליטיסטים". לעומתם קמו ה"דמוקרטים" הרליטיסטים הטוענים שכל ההנדסה הזאת של באך ושקספיר ומוצארט היא עניין של תרבות מעמדית, שלכל מעמד (או מסגרת ציביליזציונית) תרבות שלו, וששלמה ארצי ויוהאן סבסטיאן באך בעצם שווים זה לזה, כל אחד במעמדו שלו, ואין כל אפשרות לקבוע באורח אובייקטיבי מי מהם "נעלה" ממי. כך, מצד אחד, יש לנו דיהומאניזציה של ה"המונים", ראייתם כבהמות, ומצד שני — "מכירת חיסול" של כל התרבות האנושית, ואינך יודע איזו מסקנה נפשעת ואווילית יותר.

והנה עובדה מעניינת ומדהימה: בכמה וכמה אירועים גדולים שחלו במאה שלנו, כגון המהפכה הרוסית הגדולה, או המהפכה

בהונגריה ב-1956, או "האביב של פראג" ב-1968, או הופעת "סולידאריות" בפולין ב-1981, דווח על התעוררות של התעניינות עצומה באמנות, בהגות, במוסיקה טובה ובתיאטרון וסרט רציניים בקרב השכבות העממיות ביותר. בתיאורי המהפכה הרוסית מסופר כיצד הפך כל הצבא הרוסי הענקי למועדוני ויוכחים על משמעות המהפכה והסוציאליזם. חוגי תרבות צצו בכל פינותיו (וזה בצבא שרובו היה מורכב אז ממרזיקים אנאלפביתיים), וכיצד הופיעו יש-מאין חוגי תיאטרון וספרות ותרבות בכל רחבי הארץ העצומה, חרף הרעב הכבד ששרר בה. הרי גם תיאטרון "הבימה" הוא אחת התוצאות השוליות של התעוררות כבירה זאת. וכולנו מתבדחים עד היום איך היו מתווכחים על אמנות וספרות ומוסיקה בפלמ"ח. וגם הפלמ"ח היה בעצם צבא-עם מהפכני, שלא הורכב מבני העלית התרבותית.

כלומר, כאשר ההמונים חשים שהם מסוגלים לשלוט בגורלם ולכווננו, מתרחבת לפתע תודעתם והם נפתחים אל המציאות החברתית והרוחנית ושוב אינם זקוקים לכל האמצעים שהשתמשו בהם כדי לשחק תודעה זו על מנת להסתתר ממצב הדיכוי הנואש שלהם, בעזרת אלכוהול, סמים, בידור וניחומי דת. הבידור, מסתבר, לא היה "צורת התרבות" שלהם אלא להיפך, אמצעי להסתיר מעצמם ומהכרתם את האינאנוות החברתית והאישית שלהם. כלומר התרבות היא אחת, בניגוד לתפיסות הרליטיביסטיות.

אזכיר עוד כמה תופעות מקבילות: הצימאון העצום לדעת שפשט כמעמד הפועלים הבריטי בשלהי המאה שעברה, במהלך תנועת ההתארגנות והמאבק הפוליטי של האיגודים המקצועיים. הקמתן של הוצאות-ספרים המיועדות להשכלת המונים, מועדוני-פועלים שמיטב משכילי אנגליה באו להרצות בהם, וכו'. וזכורני, בנעורי אני, את הפועלים העבריים בארץ (כשעוד היו כאלה) כשהם סעורי ויוכחים בין הפועל-הצעיר לבין פועל-ציון-שמאל, בין קומוניסטים לבין אנשי "אחדות העבודה" — על בריית-המועצות ועל עקרונות המארקסיזם והאנרכיזם, על טולסטוי ודוסטויבסקי ופליכאנוב וטרוצקי ובורוכוב וכו'. למעשה, היה זה חלק מתודעת השליחות של הפועלים בארץ-ישראל העברית המעמד ששמד אז בראש התנועה הציונית. עד היום ניכר שמך מכך, מעין גחלים עוממות אחרונות של להבה גדולה, בפעילות התרבותית והחינוכית הענפה של ההסתדרות.

וכשקעה הרגשת שליחות ומנהיגות זו, וכמוכן, השתנה גם הרכבו של מעמד הפועלים מבחינה עדתית — אם כי איני סבור שהתהליך היה שונה במידה מכרעת אפילו נשאר האשכנזים כעמוד השרדה של מעמד הפועלים הישראלי — ירשה את מקום התודעה התרבותית והמהפכנית תודעת הכדורגל, הלוטו וזמרי הקאסטות. (לו נשאר אותו הרכב אתני עדתי של מעמד הפועלים שלנו, היינו וודאי עדים ל"שמאלן" מהסוג ה"קישוני", המקובל על הועיר-בורגנות שמוצאה ממרכז אירופה). כל זה אינו אלא תוצאת העובדה שהפועלים בארץ

לסוגי המָנוֹס מחירות

ישיב לך שכל אלה אינם אלה עבודת-אלילים, עבודת מעשה ידי-אדם, ועבודת מעשה ידי-אדם היא תמיד עבודת-אלילים. כמה שונה עבודת המדינה מעבודת עץ ואבן? ומי יכחיש שמדינה או מעמד חברתי הם מעשי ידי-אדם?

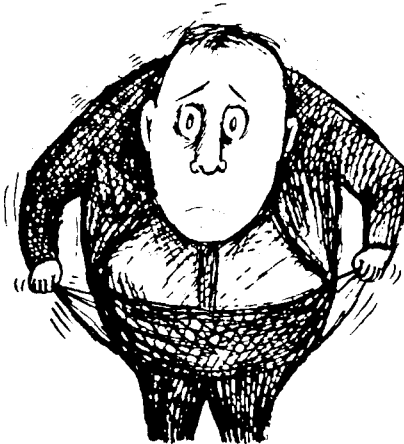
ואכן, תפיסת-העולם הרואה באומה את הערך המוחלט נחלה את מפלתה המוחצת ביותר בשתי מלחמות-העולם, שהוכיחו עד לאילו זוועות עלולה הלאומנות להביא את האדם. בשם העם הגרמני, ופחות מזה – בשם העמים האיטלקי והיפאני, נעשו מעשים שחרפתם תעמוד להרבה דורות. ואילו התפיסה הקומוניסטית-אינטרנציונאליסטית נחלה תבוסה נוראה ככל שנתגלתה יותר ויותר האמת על העריצות והדיכוי ב"ארצות הסוציאליסטיות" ובמקביל הוכח גם הכישלון הכלכלי-חברתי הצורב. ואפילו אצלנו, הולך ונבאש ריחה של הלאומיות ככל שנתברר שאין היא מבטיחה לנו אלא שורת מלחמות אינסופית, כמו-גם התבהמות הכרוכה בשליטה כשמה בעם אחר והמעוררת סלידה בלב כל אדם בעל מצפוניות מינימאלית.

ומשנתפסו אידאליים אלה יותר ויותר כ"עבודת אלילים", חל גם אצלנו מה שקרוי בלשון שדגפה "משבר ערכים". ואז נתחדדה פתאום הכרת העובדה הפסיכולוגית המרכזית, שהאורתודו-כסיה עוסקת בה – שהאדם זקוק למימד מיטאפיסי, לתחושה של מוחלטות, של ערך מוחלט המעגן בתוכו את כל הערכים האחרים. פשיטת-הרגל של הלאומיות (והסוציאליזם) כערך מוחלט השאירה את הרבים ללא מצפן התנהגותי ופסיכולוגי, והאורתודוכסיה הדתית חדרה לשטח שנתרוקן. עובדה היא שרבים מאלה שקיבלו על עצמם עול תורה ומצוות חשים שחיה נעשו בעלי-משמעות, שנפשם רגעה, שקני-המידה שלהם התייצבו וקיבלו ביסוס מוחלט, שלכל שאלותיהם ובעיותיהם יש תשובה מוסמכת, הנובעת מהקדוש-ברוך-הוא בכבודו ובעצמו. נתברר, אפוא, שה"איזמים" המודרניים היו במידה רבה תחליפי-דת, ושכני-אדם מעטים מאוד מסוגלים להתקיים נפשית ללא מערכת מוחלטת כקנה-מידה למעשים, ולהכיר בעובדה שהיקום ריק מכל משמעות, ושאת המשמעות היחידה שלו אנו יכולים להפיק מתוך עצמנו בלבד.

מהן הטכניקות שבאמצעותן מושג הייצוב הנפשי של האורתודוכסיה? ראשית לכל – הרגולציה הקפדנית של כל פעולה אנושית, אף האינטימית והפיזיולוגית ביותר, כגון אופני היחסים המיניים ואופני הפרשת הצואה, תוך החדרת "משמעות של קדושה לכל צעד בחיים", משמעות המוצאת את הקורפיקציה המלאה שלה ב"שולחן ערוך" של ר' יוסף קארו. כל צעד בחיים הופך לריטואל, לפולחן, ולפולחן אין נימוקים, אין צורך להצדיק ולהסבירו. ויחד-עם-זאת הוא הופך לנוסחה מקודשת שהפרתה גוררת עונש מידי שמיים. כך נוצר מצב שכל פעולה טעונה בדיקה ב"שולחן ערוך", אם אכן היא נעשית כמצווה וכנדרש. ובמקרה של ספק נדרשת פנייה אל הרב, הפרשן המוסמך, כדי לפסוק הלכה. ומכיוון שהסנקציה האלוהית עומדת, כאמור, מאחורי כל כלל, הרי שנוצר כאן, במתכוון, מצב של תלות שאין אפשרות להבדיל בינה לבין תלות נורוטית, הן בכללים והן במפרשיהם. אין זה שונה עקרונית מהפולחנים הפרטיים הידועים לכולנו, בעיקר מתקופת ילדותנו, כגון ההקפדה לפסוע או לא לפסוע בתוך הריבוע שבמרכז, שכן אחרת "יקרה משהו רע", בלי כל הסבר רציונאלי מדוע צריך לפסוע בתוך הריבוע או על שפתו, או מהו הדבר הרע העלול לקרות.

האישיות. ומבחינת הדחפים האינסטינקטואליים שלו, אין הבדל בין אדם לבין חזיר או קוף, ואם ינהג לפיהם, ייבטל אף הבדל זה. אנושיותו מותנית ביכולתו לשלוט בעצמו וביצרו, להימנע מכניעה לדחפיו. אלא שהשוני בעניין זה בין האדם הריבוני, בעל ה"אגו" המפותח, לבין היהודי החרד הוא, שהראשון אינו מדכא את יצריו אלא שולט בהם ומכוונם לקראת התכליות שקבע במסגרת הגדרתו של פיאז'ה, כמדומני, כ"תוכנית החיים", ה"Lebensplan" שלו.

הטענה השנייה של האורתודוכסיה היא נגד ה"ריקנות" שבאורח החיים החופשי, ופירושה שחברה, או הכרה, שיראת-אלוהים ותודעת אלוהים אינן עומדות במרכז, כתשתית המעניקה משמעות, היא חברה "ריקה". וכלפי אלה הטוענים שחיי האדם ה"חופשי" אינם נהנתנות מתירנית, פרט למקרי גבול שוליים, אלא הם כרוכים (לפחות בקרב העילית הרוחנית) בקניית דעת, בארגון העולם במערכות מדעיות או אסתטיות, חיים שהם מלאי פעילות, התרחבות, העמקה והנאה, משיכים החרדים שלאמיתו של דבר, בלי תודעת האלוהים המהווה ציר ומרכז של הקיום והאישיות, גם אלה אינם אלא משהקים בטלים, נהנתנות מתירנית בצורה אחרת, עבודת-אלילים במקום עבודת-השם. רק יראת-אלוהים והכרת אלוהים מהוות בסיס מוחלט אמיתי לקיום האדם.



פסיכואנליזה – עזרה גדולה!

יצויין כי עד לעת האחרונה בעצם עד למלחמת-העולם השנייה, היה לציבור החופשי בארץ ולעולם המערבי בכלל רעיון נגד כבד-משקל, לדת – רעיון המדינה, הלאומיות, ואצלנו נוסף המושג המעורפל הקרוי "ציונות". אלה מילאו את תפקיד הערך המוחלט המקנה משמעות לכל העיסוקים האחרים. אתה מתגייס לצבא כדי להגן על קיום האומה, שהיא ערך עליון. אתה מצויר תמונות הנובעות מכבשון-רוחה ותולדותיה של האומה. הספרים שאתה כותב מצטרפים לנדבכי הספרות והתרבות הלאומיים ומחזקים אותם. כאיש עסקים, אתה מאדיר את כוחה הכלכלי של האומה. כמדען, אתה מחזק את הפוטנציאל המדעי שלה ומפרסם את שמה בגייים. ואם בחלת ומאסת בפולחן זה, הרי שיש תחליפים אחרים למוחלט – החברה האל-מעמדית, האינטרנציונאליזם הפרולטארי ואחוות-העמים, וכיוצא באלה. אולם יהודי אורתודוכסי אמיתי, כגון למשל פרוץ לייבוביץ,

שקעו למצב פאסיבי. שרביט המנהיגות ניטל מהם. וכשאתה לוקח מאדם את תחושת השליטה בגורלו ובגורל חברתו, הוא מאבד גם את הרגשת האחריות שלו, את הצורך שלו להכיר את המציאות, להתמודד איתה ולקבוע את כיוונה. דוגמה מעניינת נוספת הם הדיווחים המתקבלים מכתבי-הסוהר הבטחוניים בארץ, המתארים כיצד האסירים הערבים מקיימים בהם קורסים להשכלה, תוך שמירה על משמעת פנימית חזקה. שוב מדובר בביטוי של ציבור לוחם המנסה לשלוט בגורלו.

אכל את עיקר דברי היום אקדיש להיבט אחר של ה"מנוס מחירות", אם להשתמש בלשונו של אריך פרום – המנוס אל הרוגמה והגאולה. כאן אנו מגיעים לאחד המיתוסים היסודיים של חברתנו, הן בתחום הפרט והן בתחום החברתי וההיסטורי. כוונתי לדת.

הדתות מילאו תפקידים מגוונים ורבי-עוצמה במהלך ההיסטוריה – עתים ככוחות מקדמים, מחברתים ומאנשים, עתים ככוחות ריאקציוניים ואפלים. למעשה, היו הן הצורות הראשונות של תפיסת האדם והחברה את עצמם – המדע, הפילוסופיה והאמנות של החברות הקדומות. הן גם האידאולוגיות שליכדו את החברות עד לתקופה מאוחרת מאוד. אין להטיל ספק, למשל, בחשיבות העצומה שהיתה לדת הנוצרית, ובעיקר לכנסייה הקתולית, בתירבותה של אירופה. היא שהביאה אל הבארבארים הצפוניים את האוניברסאליזם של הנבואה היהודית המאוחרת במיזוג עם מושגי הפילוסופיה היוונית והחוק האוניברסלי הרומי. משמעות ההצטרפות לדת היתה בחינת-תחילתה של ההיחלצות מאפלת הפרימיטיביות וכניסה לחוג התרבות היס-תיכונית, הודאה בערכו השווה של כל הנברא בצלם, קבלת תפיסות החוק האובייקטיבי והמסורת התרבותית הקלאסית, הצטרפות למדינה ולציביליזציה במקום הקשר השבטי הראשוני של סיעת הלוחמים הטוטונית. אי-אפשר להטיל ספק גם באתוס המוסרי האוניברסאלי של נביאים מהפכניים כמו עמוס, ישעיהו הראשון והשני, ירמיהו וישו. כל זה, כמובן, לעומת מוקדי האינקוויזיציה, "דין מוחמד בסייף", "לא תחיה כל נשמה" וכו', וכו', עד לעייפה ועד לזוועה.

אולם לא בהיבטים היסטוריים אלה של הדת בדעתי לעסוק הפעם, אלא בהיבטים איתם אנו מתמודדים היום, כאן ועכשיו בארץ, של האורתודוכסיה היהודית, ומנקודת-המבט של ההשקפה אותה פיתחתי בספרי. כלומר, כוונתי לנתח את משמעותיה כגלופה, לתאר בקצרה את דינאמיקה שלה, ולתהות על העובדה מדוע קרו ההתפתחויות בהן אנו צופים דווקא כאן ודווקא עכשיו, ומה נותנת האורתודוכסיה לאלה האנשים בה שלא נחנה להם בעבר. אזכיר על קצה-המזלג גם את התהליכים הדיאלקטיים המתרחשים בדת ויוצרים בתוכה גם את המורדים הגדולים. לצורך זה אתעלם מההיבטים הפוליטיים של התחזקות האורתודוכסיה, ואעסוק אך ורק במשמעויותיה הפסיכולוגיות והחברתיות.

ב בשתי טענות של האורתודוכסיה יש מידה של אמת – האחת העוסקת ב"מתירנות". החופש של החברה החילונית, הם אומרים, הוא חופש מדומה. אין הוא אלא ביטול כל סייג ומעצור בכני "האינסטינקטים הבהמיים" והתבהמות האדם. אם אתרגם טענות אלו למונחים שפיתחתי, הרי ה"מתירנות" היא היסחפות אחרי הדחפים והתיאבונות המוכללים, מוחקי

האחרים בענפים הבאים – מתוך "פסיכואנליזה" – עזרה גדולה!

א"ד: דוד מילר

וכאשר כל צעד בחיים הופך לריטואל, מתפתח מצד אחד ההרגשה ששמירה קפדנית על כל כללי הריטואל תשמור עליך מכל פגע. ומצד שני צומחת תלות מוחלטת, כאמור, הן בריטואל והן באלה הממונים על פירושו והתאמתו למקרים הספציפיים של יום יום, ושני אלה יחד יוצרים פחד מפני יציאה מתוך מסגרת מגוננת זו שבה הכל קבוע וידוע ומובטח וגדולי-תורה ביררו במשך דורות רבים וקבעו הלכה. ומי אתה, מופקד ועד-פנים שכמותך, שתעז לסמוך על הבנתך ושכלך וההיגיון העצמאי שלך מול רבא ואב"י, שמאי והלל, הגאון מוולנה והחת"ס סופר וה"חזון איש", שחכמתם וחריפותם העמוקים מיניי ספונים בטורים טורים של ספרים עתיקים שכבוד הזמן שורה עליהם?

ולא במקרה הזכרתי את פולחני הילדות שלנו, משום שמערכת זו חוזרת והופכת את נאמניה לילדים וחוסכת מהם את הצורך לצאת ולהתמודד עם המציאות. רק מי שמע אנשים דתיים המספרים כיצד הם ניגשים להתייעץ עם הרב (וכידוע, הדבר חמור שבעתיים בקרב החסידים ותלותם המוחלטת באדמו"ר שלה) אם לבצע ניתוח, או עיסקה כספית, או איך לנהוג בחיי המשפחה שלהם, דברים שאנשים חופשיים מחליטים בהם על דעת עצמם, וגם כשהם מתייעצים עם מומחים בנושאים השונים אין הם מקבלים בהכרח את דעתם; תופס עד כמה מאבד אדם הנתון במסגרת זו את האינדיבידואליות שלו, את כושר שיפוטו העצמאי. והרי אין דבר נוח מזה. המערכת הריטואלית מהווה דפוס החוסך מהפרט את ההתמודדות עם העולם כמות שהוא, כמו שהסמכות הרבנית חוסכת ממנו את הצורך להיות יצור ריבוני המחליט החלטות לעצמו. ולא קל כפי שאמרתי, להבדיל בין מיבנים תגובתיים אלה לבין מצבי תלות נוורטיים.

המסגרת השבטית הפרימיטיבית הנה קולקטיבית. היא קודמת להתפתחות התודעה והאחריות האינדיבידואלית. ביטול התפיסה האינדיבידואלית וזכות הטלת הספק האינדיבידואלית משמעה חזרה ל"קולקטיביות רעיונית" פולחנית. ובלתיורגיה היהודית אכן כל תפילה פרט לתפילות מועטות מאוד מצריכה "מניין". "כל ישראל ערבים זה לזה". כל הפעולות הן קולקטיביות. הקבוצה הסובבת את הפרט מחזקת בו את התחושה שאם הכל נוהגים כך, הרי לא יתכן שהכל טועים ורק הוא רואה נכחה, ואם כך, סימן שכך צריך להיות, חרף רחשושי הכפירה והתמיהה המתעוררים מדי פעם והמדוכאים ביד חזקה. וככל שאדם מדכא ספקות אלה בתוך עצמו, הרי שידכא אותם ביתר זעם כשהם צצים באחרים שבסביבתו. ומשום שהעובדה שאחרים בעולם נוהגים אחרת, מעוררת שוב את הספק, הרי שיש לנסות ולהכריח גם אותם לנהוג כמוהו. ומאחר שהטלת ספק וביקורת היא פעולה פרטית, הנובעת ממחשבת הפרט, הרי שהקולקטיביות של הקיום הקהילתי היא אחד האמצעים העיקריים המונעים את האפשרות של התפתחות מחשבה ביקורתית. כלומר: מצבו של בן הקהילה החרדית אינו שונה מבחינה זו עקרונית מזה של בן שבט פרימיטיבי, וכל אדם המכיר במקצת את הספרות האנתרופולוגית יזהה מיד הרבה תכונות משותפות לחיי שבטים פרימיטיביים והקהילה היהודית הדתית, ובראש וראשונה ההסתעפות העצומה של כללי הטאבו, של "הדברים האסורים" במגע, באכילה, בהתנהגות, באמירה, כמו גם הדרכים המותרות והמומלצות לביצוע כל דבר בשני סוגי החברות.

העובדה שלכל אלה לא ניתן שום טעם והסבר רציונאלי אינה חולשה של המערכת הדתית אלא

אחד מסודות כוחה. וייתכן שהטעם העמוק ביותר לכוח המשיכה שיש לצורת חיים זו היא דווקא האירציונאליות שבציוויה, המאפשרת לאדם לראות בהם השתקפות של המוחלט והמשיבה על "הרעב המיטאפיסי" המכרסם בו. ומדוע האירציונאלי נתפס כהשתקפות של המוחלט? משום שהרציונאלי הוא על רמת התפיסה שלנו, הוא ניתן לוויכוח ולסתירה. הוא אנושי, האירציונאלי, הקובע הלכה משום שכך הוא, הוא האלוהי, הוא שמעבר לוויכוח. כך ניתנת לקיומנו קואורדינאטה מוחלטת המאפשרת לנו להתגבר על ההרגשה האוכלת בנו יום-יום שלקיומנו אין טעם, שאין כל שכר ועונש מיטאפיסיים על מעשינו ומחדלינו, שליקום אין סדר נסתר ולהיסטוריה אין כל משמעות ואין היא מתקדמת בשום כיוון שניתן לפענחו מראש.

נכון שאף-כי אין כל הוכחה לקיומה של אמת אובייקטיבית מוחלטת יש ביכולתנו להגיע לאמת סובייקטיבית, להכרה ולהבנה עצמית באמצעותן אנו מגיעים לשורש ישותנו, ומשתחררים מההטרונומיה של כללים ודחפים מוכללים, מציוויי ה"אני העליון" מצד אחד ומדחפי ה"איד" הסתמי מצד שני. אוגוסטינוס הקדוש, במאה הרביעית, התכוון כנראה למשהו דומה, כשכתב — האדם מחפש את עצמו, וכשהוא מוצא את עצמו, הוא מוצא את אלוהים. בהמשך הוא מכליל אמנם את הכרתו בדוגמה הנוצרית כאשר אלוהים הוא ישו המשיח, אבל עצם האפשרות לחפש את אלוהים בליבך צופנת פוטנציאל של מינות וכפירה, מפני שיתכן כי האלוהים שבלב יורה לך לנהוג בניגוד לדוגמה. היהדות חסמה גם שביל צר זה, כפי שאנו מוצאים בתיאור הפלוגתה שפרצה בין חכמים. כשיצתה בת-קול ואמרה: הלכה כרבי אליעזר, עמד ורבי יהושע על רגליו ואמר: "לא בשמים היא" — אין אנו משגיחים בבת-קול, שכבר כתבת בתורה בהר סיני "אחרי רבים להטות". כלומר: התורה כבר ניתנה כולה ולא נותר ממנה בשמים דבר, כך שאין אדם יכול לבוא לטעון שיש אתו תורה חדשה משמים. ובאשר לפירושי תורה — "אחרי רבים להטות". כללי הוויכוח קובעים ולא קולו האותנטי של הקדוש-ברוך-הוא. כלומר, אפילו הקדוש-ברוך-הוא בעצמו אינו יכול לקחת בחזרה את התורה או להוסיף עליה דבר.

אבל כיצד ניתן להסביר את העובדה שכל ההקפדה על קוצר-של-יוד, כל השמירה הקנאית על מצוות ההלכה והאמונה השלמה בקדוש-ברוך-הוא, לא הועילו לשחרר את היהודים ממצבם הנחות בין הגויים והינם נרדפים ומבוזים? כיצד זה שעובדי כוכבים ומזלות רואים עולמם בחייהם, ואילו היהודים, נאמני הברית, שרויים בגלות?

כאן אנו מוצאים מנגנון פסיכולוגי מחוכם ביותר, שהוא עצמו מחייב את יצירת המערכת המדוקדקת של ה"שולח ערוך". אבן-הפינה של מנגנון זה היא תודעת החטא. פיתוחה של מערכת מדוקדקת זו מבטיח שאדם לא יוכל לחיות ללא תודעה זו, שהרי עצם ההרהור על דבר אסור הוא בגדר עבירה. "הרהורי עבירה קשים מעבירה". אפילו לא נאפת, עצם העובדה שהתעוררו בין הרהורי זימה די בה כדי להפליילך. ומאחר שמעטים מאוד הבקיאים בכל האסור והמותר, הרי שמבלי-דעת אתה תמיד מפר איזו מצווה, ואתה מודע לכך שאתה עושה זאת. כלומר, כך נוצרת במאמין הרגשת אשמה מתמדת. החשבון בינו לבין אלוהיו פתוח תמיד, ולעולם אין הוא יכול לזכות בו, ויהיה צדיק וחסיד ככל שיהיה, וככל שיהיה אדם צדיק בעיני עצמו, כאיוב, יוכל תמיד אלוהים (או מי שמינה

עצמו או מונה לדבר בשמו) להעלות את הנימוק המכריע האחרון, שנגדו אין עצה ואין תבונה — הרי הוא שנתן חיים לאדם מלכתחילה, כך שהאדם לעולם הוא בעל-חוב על עצם נשמה זו שנפח באפו. אין איפוא מנוס מהרגשת האשמה הנצחית.

וזו, משמשת לכמה צרכים. ראשית, היא מחזקת, פרדוכסאלית, את תודעת החברה. "בכס בחר ה' מכל גויי הארצות, על-כן יפקוד עליכם את כל חטאותיכם". כלומר, מאחר שיש ברית מאחדת בין העם לבין האלוהים, המתבטאת בכל אותו מנגנון עצום ומסובך לאין שיעור של מצוות עשה ואל-תעשה, הרי שרגש האשמה שנוצר כתוצאה מכך הוא הוכחה לברית, לבחירה. תודעת החטא והאשמה ותחושת העליונות כרוכות זו בזו. שנית, היא מחזקת, כמפורט לעיל, את תלותם של חברי הקהילה במוסדות הממונים על שמירתם ופירושם של תנאי הברית, ובכך מחזקת את ליכודה של הקהילה. שלישית, היא יוצאת דחף להקרבה. בעוד שהפאגאנים הקדומים יצאו-ידי-חובתם בעולות ובשלמים, רגש האשמה הבלתי-מוגבל הנוצרי כאן מחייב את האדם לקרבן מתמיד, לדיכוי מתמיד של האינדיבידואליות והעצמאות שלו — הן מבחינה רוחנית והן מבחינה גופנית. כך, כניגוד להתבהמות שבכניעה בלתי-מבוקרת לתיאבונות המוכללים, כגון מין וזליה, נוצרת שלילה טוטאלית שלהם, שהיא כפייתית באותה מידה ומעידה על חוסר היכולת להתמודד איתם בדרך של שליטה בהם והפיכתם למשרתי האדם וחיייו במקום לאדוניו.



הפסיכואנליזה עוזרת לך להיות שותף לשעשועי ילדיך.

ולבסוף — וחשוב אולי יותר מכל — רגש אשמה זה פוטר את האלוהות, כלומר, את פרשניה, מכל צורך לתת הסבר להיסטוריה. מאחר שהאשמה היא בלתי-מוגבלת, והאדם (ובייחוד היהודי) חייב תמיד בפני קונו, אין כל צורך לתת הסבר לאסונות הבאים עליו. דוגמא מדהימה לכך היא העובדה שהאורתודוקסיה לא נדרשה לתת הסבר אפילו להוכחה הנוראה ביותר לחוסר-הממש שבטענת הבחירה — להשמדת יהודי אירופה, לרבות חלקיו

רות לאופר

שני שירים לאבא

1

עֲכָשׁוּ אֲנִי מִבִּינָה עַד כְּמָה זֶה הָיָה
תָּמִים מִצְדָּךְ לְמוֹת אָז
בְּחַרְךָ הָיוּ הַקְּשָׁה כְּשֶׁהִגַּשְׁמִי
חֹדֵר אֶת שְׂדוֹתַי שֶׁל הַעֵמֶק שֶׁהַחֵל
מִתְכַּוֵּן בְּיָדְךָ. וְשֶׁעָרְךָ כָּבֵד הָיָה
לְכֵן (עוֹד מְנַעֲרֶיךָ) וְקִמְטִים עֲדִינִים
שֶׁל הַבְּנָה נֹסְפוּ לָךְ סָבִיב הִפָּה
הַזְרוּעַ פְּצָעֵי לֹיִקְמָה אֲדָמִים
וְדַבְּרָתְךָ אֶתִי מִלְפָּנִים.
זֶה הָיָה מִסְפָּר יָמַי לְפָנֶיךָ,
יִשְׁכְּבוּ לִיד שְׁלֹחַן פּוֹרְמִיקָה לְכֵן
בְּפָרוֹדוֹר אֶפְיָנִי לְבִתֵּי הַחֹלִים
שֶׁל אוֹתָם הֵימָּיִם, וְאֵינִי מִבִּינָה
מֵה צָרְךָ מִצָּאת לְהַזְכִּיר לִי אֵז
אֶת הַחֲצֵי הַמְּלֵא דְכָר
שֶׁלֹּא אֶמְרָתְךָ לִי לְפָנֶיךָ
וְהַכּוֹס שֶׁנִּשְׁאַרְהָ לְעֵמֶד לִיד מִטְחָךְ
הָיְתָה כְּמַעַט מְלֵאָה, כְּמַעַט מְלֵאָה
אֵז אֶתָּה מִבֵּין כְּמָה זֶה הָיָה
תָּמִים מִצְדָּךְ לְמוֹת אוֹתוֹ יוֹם.

2.

עֲכָשׁוּ אֲנִי נֶאֱחָזֶת בְּמָה שֶׁהָיָה
חִיפָה עִיר עִם עֶבֶר
תַּחְתֵּי וְעֵלֵי וְהָדָר
וְלִיד־הַנֶּמֶל הָיוּ מִשְׁרָדִים מְכֻסִּים בְּאֶבֶק
אֲנִיּוֹת שֶׁל הַמְּשַׁבֵּר וְהַמוֹעֲצוֹת הָאֲזוּרִיּוֹת
וְאֶרְגוֹנֵי הַקְּנִיּוֹת
וְאֶבֶב שְׁלֵי הָיָה בָּא אֶתֶת לְשִׁבְעֵי
בְּיוֹם רֵאשׁוֹן לְחַתֵּם עַל נִירוֹת
וְלְרֵאוֹת אֲנָשִׁים.
וְלִפְעָמִים בָּאתִי אִתּוֹ
לְרֵאוֹת אֶת הַדּוֹכְנִים שֶׁל הַרְכּוֹשׁ
הַמְּבָרַח וְאֶת הַתְּרָנִים הַמְּזַדְקָרִים
לְהַזְכִּיר. פֶּעַם אֶפְלוּ רִכְשֵׁתִי לִי
בְּשֵׁם גְּנוֹב בְּרִיחַ מְתוֹק
וְאֶבֶב שְׁלֵי הַסֶּתֶפֶל עָלֵי כְּאֵלוֹ הָיִיתִי
אֶתֶת מְהֻאָנְשִׁים שֶׁל יוֹם רֵאשׁוֹן
וְשֶׁאֵל מֵה הָרִיחַ הַנּוֹרָא הָיָה
וְמָה אֶכְלָתִי בְּכֶסֶף שֶׁהוּא נֶתַן לִי
לְקִנּוֹת לְחִמְנָה.
עִיר יָפָה חִיפָה
לְמֵרוֹת שֶׁאֶבֶב שְׁלֵי לֹא רָאָה
וְאוֹלֵי גַם אֲנִי לֹא
קָרוֹב לְיִדְאֵי מִשׁוֹם שֶׁהֵינִי
כֹּל־כֵּךְ נִמְוָכִים וְגַם יוֹתֵר מְדִי
קָרוֹבִים לְכָל הַדְּבָרִים.

ובפני עצמו, שהרי המסקנה המתבקשת מכל מה שאמרתי כאן היא שאין אנו יכולים להימלט מפני עצמנו ומפני חובתנו לפתור את בעיית חיינו ללא הסתמכות על מה שדוסטויבסקי הגדיר כ"כוח, מיסתורין ומרות". אנו צריכים להפנים בצורה המוחלטת ביותר את ההכרה שאנחנו בודדים, שבסופו של דבר אנו חיים ומתים לבדנו, אבל דווקא אותו רגש אשמה עליו עמדתי, שטופח על-ידי הדתות הגדולות — הוא עצמו עשוי להיות אחד מהמפתחות העיקריים לאנושיותנו ולכוחנו הפנימי, ליכולתנו להתעלות עליו. ובעניין זה נמצאת עמנו אחת התובנות האנושיות המזהירות ביותר — זו של הפילוסוף הגרמני פרידריך ניטשה.

ב"גיניאלוגיה של המוסר", עומד ניטשה על-כך שרגש האשמה שמטפחת בנו הדת, כרוך לא רק בהצדקת האסונות הבאים עלינו מיד הגורל אלא גם באורח אקטיבי — בהענשה עצמית — במעשי סיגוף, כמו אלה שנתפרסמו בהם הקדושים הנוצרים, הלקאה עצמית ולבישת כתנות שיער, במניעתם של סיפוקים מידיים, בהסתפקות במועט, בהכנעת הבשר, ניטשה טען כי מקורו של דיכוי זה — ביחסי מיקח ומימכר, הכרוכים בקבלת התחייבויות לטווח ארוך. הנושה, ברצונו לחקוק בנפש החייב את ההתחייבות החזרת החוב, היה מטיל בחייב מומים גופניים, כדי שתזכורת החוב תהיה תמיד מול עיניו. כלומר, הוא יצר בחייב זיכרון ופחד מפני עונש נורא עוד יותר אם לא יפרע את חובו. והאל הוא כמוֹבֵן הנושה האדיר והנורא מכל. כאשר הפנימה החייה האנושית זיכרון זה והיתה מסוגלת לגזור על עצמה התחייבות לטווח ארוך נוצר הרצון העצמאי. הפנמה זו משמעה גם יכולת התרבות, היכולת לוותר על סיפוקים מידיים, לא להיגרר אחרי פיתויים והסחות-דעת הנובעות מהנטייה לסיפוק מהיר שמוקדיו משתנים בלי הרף. היכולת להתעלם מגירויים ולהתעלות עליהם. הקיצור — כך נוצר הפנים האנושי, כך הפכה החייה לאדם.

כלומר תחושת האשמה, הקשורה באסקטיות ובהרחקת הסיפוק המידי והרחקתו משום תחושת החטא והפחד מעונש, מהווה הכשרה ואימון בריכוז תשומת-הלב, בקבלת משימות ארוכות-טווח, ביצירת הרצון. אם נקבל תפיסה זו (ואין היא חסרה בעיות), נוכל להבין את תפקידן ההיסטורי העצום של הדתות בחינוך הרצון האנושי, כלומר — בהכנת התשתית לחירות. וראוי לקרוא בהקשר זה את יצירתו הקלאסית של מקס וובר — "האתיקה הפרוטסטנטית", בה הוא מסביר את תפקידן הפונקציונאלי של הדוקטרינות הפרוטסטנטיות, ובעיקר הקלוויניזם, ביצירת האופי הקפיטאליסטי כובש-העולם.

להבדיל מצורת המנוס מחירות שאנו מוצאים בבידור, בה פתחי את דברי, היוותה הדת המסורתית שלב חיוני בתהליך יצירת העוצמה הפסיכולוגית האנושית. המשמעת העצמית הכרוכה בדתות הגדולות, הידיוני העצמי וחניקת האינדיבידואליות שבהן, יוצרים עולם פנימי מלא כוחות השואף לפרוץ החוצה (לעומת הבידור, המשטח ומרדד את הפנימיות), ואילו רגש האשמה והרחקת הסיפוקים הכרוכים בו יוצרים אינדיבידואליזם המתנגשת עם האופי הקולקטיבי והכפיייתי של הדת. כך הפכו הדתות הגדולות לבית-היוצר של האינדיבידואליזם האתיאיסטי ושל החירות. הכפיייה העצמית הכרוכה בהן היא דיאלקטית ומוליכה להתפרצות משחררת. היא נתנה את הכוח לקבל את העולם כמות שהוא, ללא אשליות ומחלצות כוזבות. הדת מתגלה אם-כן ככלל האנושות, שהכין את הקרקע לשיחרורה. ■

האורטודוקסיים ביותר של העם היהודי. אפילו קאטאסטרופה זו לא זיעזעה את אמונת המאמינים. (בשיחה שהיתה לי עם חרר אחד, בנושא, אמר לי בנימה של תימהון, כאילו הופתע על שאני מעלה קושיות לגבי דבר גלוי וידוע לכל תינוק: איך יודע? הרי השואה נגרמה בגלל חטא מעשה העגל במדבר.) מכאן שהעדה שואבת את ליכודה ויציבותה לאר-דווקא מהוכחת פעולתו של ה' בעולם אלא מהסיפוקים הפסיכולוגיים שהפרט מפיק מהביטחון ומהיציבות שמעניקה המסגרת הקהילתית והפולחנית. יתר-על-כן — מהביטחה המיטאפיזית המוענתק לו על-ידי עצם רגש האשמה שדיברנו עליו. הרגשת האשמה משמעה שיש לו יחס בלתי-אמצעי של האלוהים, שיש לאלוהים חשבון איתו ויחס אליו, שאין הוא מופקר ובודד בעולם.

האלוהות חסינה לעולם מפני ביקורת, וכל אסון הבא על המאמין בא עליו בדין, שכן אסור להרהר אחרי מידות הקדוש-ברוך-הוא. ודווקא חוסר הפרופורציה המדהים שבין החטא לעונש, יוצר מצב בו אי אפשר כלל לקבוע אמות-מידה לבחינת מעשי האלוהות. אי-אפשר לדעת מהו המעשה המכעים את האלוהות יותר מאחרים. כך קיים רגש האשמה והפחד במאמין תמיד, ללא כל קשר עם מעשיו. יתר-על-כן — כבודו ויראתו של האל גדלים עוד יותר, שכן אין שיעור למעשיו ואין לך אלא להטיל עצמך ולהשתטח לפניו בהכנעה מוחלטת, שמא יתרחם וירחם, שהרי גם לרחמיו אין שיעור ואין סיבה ומידה. בדת הנוצרית יש מושג אירציונאלי ואכזרי לא פחות מאשר ביהדות — מושג "החטא הקדמון". היינו, המרי המקורי שהימרה האדם את פי האלוהות בגן-העדן, באכלו מפרי עץ הדעת — וכל אדם נושא בחטא זה מלידתו, מעצם היותו אדם, שכן אדם הראשון ייצג בעניין זה את המין האנושי כולו והחטא רובץ עליו עד דור אחרון. כל קיומו של האדם הוא איפוא בחטא, במרי, ומלידה, וכל אסון הבא עליו — בדין בא עליו, כל חייו הוא חייב לכפר על חטא זה שאיתו נולד, ורק רחמי האל ואהבתו, אם נהייה ראויים להם, עשויים לכפר עליו במקרים אינדיבידואליים. אותו מנגנון קיים איפוא גם בנצרות וגם ביהדות, מנגנון היוצר באדם תחושת חטא נצחית ללא כל קשר עם מעשיו.

אבל, כאמור, תחושת חטא זו מלווה גם בהרגשת חשיבות עצומה, שכן נמצאת ראוי על-ידי האל להיות חייב לפניו. דומני שכאן אנו מוצאים את התשובה לשאלה הצפה מאלה: מדוע רוצה האדם לקבל על עצמו, מתוך בחירה, מערכת מדכאת כזאת? כל מה שעמדנו עליו מסתבר שהיא עדיפה על הרגשת הריק, חוסר המשמעות וחוסר המיקום המיטאפיסי בעולם. בני-אדם חשים צורך להיות יותר מאשר מנגנוני הישרדות והומיאוסטאטיים. אנו מזדעזעים כשאנו רואים אנשים שכל מה שיש להם בעולם הוא אכילה ושתייה והזדווגות ו"בילויים". כל מי שנדומן לו להתנסות במגע עם אנשים כאלה יכול להעיד על ריקנותם ואפסותם, על השיעמום הנורא והבסיסי של קיומם.

איך ישיב על צורך זה איש שאינו מוכן לרמות את עצמו בהזיות דתיות, שמושג הלאומיות הפך בעיניו למשהו צר וקרני ונלעג, המוביל את האדם למעשי נבלה ואכזריות שאינו מוכן להיות שותף להם, שגם מושג ה"אנושיות" נראה לו כהפשטה חסרת-משמעות, ו"מאבק" למענה — כמליצה נפוחה ומזוייפת, לא פחות מגלגולי העיניים כלפי שמיא של הדתיים? על-כך יצטרך כל אחד מאיתנו להשיב לעצמו

רות לאופר. ד"ר לרפואה, שיריה הראשונים הופיעו בגל' 115-116 של "עתון". 77

כתיבה ספרותית

א. אני

יקוזם של רכיבי הנושא האמור התמקד בתוכי, בתחילה בדרך אינטואיטיבית, ובהמשך, באופן ראציונאלי, עקב ותוך רשימה שנכתבה לבמה זו – "עתון 77" – לפני שלוש שנים בדיוק.

נושאה המוגדר של הרשימה, שהופנה אז כאתגר אל כותבים רבים, היה "העיר הסמויה שבתוכי", והוא שהעיר בי מיידית מעין קפיץ חבוי שתוך נתיירתו חשף כיסויים מעל ל"סיפור" התשתית שלי, כמסתבר. אותו "סיפור" שניסה פעמים רבות לאורך השנים לפרוץ לקראת "תרגומו" הספרותי המדויק.

כותרתה, כלומר ליבה של הרשימה שהתחברה בי באותה שעה אמורה, היתה – "הצלקת", ורצף המעשה שקלח מעבר לה, התייחס להולדתי ולגידולי הפגיים, לתולדותיהם הפגועות – פיזית, ולגילוי האפקט הנפשי בכלל והיצירתי בפרט, שנבע מהם. כל זה, דרך תגובותיה של קוראת אנונימית אחת באחד מספרי.

אלא שפריצה תשתיתית זו לקראת גיבושה הרגשי והתודעתי, לא היתה, כמובן, ראשיתו של תהליך.

בשנת 1982 יצא לאור ספרי "מרתון" – רומן שעסק, לכאורה, בנושא האימוץ, ושנבנה כקולאז' של ארבעה סיפורי נשים – מאומצת, מאמצת, זו שמוותרת על ילדה ועובדת סוציאלית, שלא היו, בסופו של דבר, אלא מרקם פניה השונים של אותה אישה, אשר הביאוגרפיה הממשית שלה, אם כפסיפס חיים אחדותי, ואם כחייהן הנפרדים של ארבע דמויות; לא היה לה כל מגע ו/או דמיון חיצוני שהוא עם הביאוגרפיה הפרטית שלי.

עובדה זו, עוררה, אגב, תמיהות חוזרות אצל כל אלה שהתייחסו רק לממדו הקונקרטי המוצהר של ספר זה. באשר לי, ניסיתי לפתור אז את שאלת כניסתי לעולמן הפנימי של הנשים-אישה המתוארות, דרך חריץ האימוץ דווקא, באמצעות אותו פיתרון ראציונאלי ש"שימש" אותי ביחס ל"קורותיהן" של דמויות אחרות, קודמות שבסיפורי – פיתרון אי-המודע המוכלל המתייחס לנושאים ה"נוגעים" והמעוררים כתיבה. ובלחץ בקרה עצמית חזק יותר, סיכמתי ביני לביני שהכאב האנושי הוא הנוגע והמעורר המרכזי לגבי.

סיכום טריוויאלי למדי, כמובן. ועם-זאת, יתכן מאד שהייתי "סוגרת" בדרך זו למשך עוד תקופת זמן את ההיסוס שרחש בי, לולא ראייתה האנליטית של אחת מהמבקרות הספרותיות שהעניקה מתשומת-ליבה לספר הנדון.

"ייחודו של "מרתון" – כתבה זו שכתבה – אינו במחלצותיו האקטואליות, אלא במחאה שהוא מוחה נגד קללת החריגות,

של רשימת הביקורת הנזכרת, ולצידה, חוויית החרדה הנרגשת שאפינה את ראשית כתיבתי.

חרדה לא מוגדרת, בעלת עוצמה מטלטלת, שהרעידה במגעי הראשונים עם לחץ המלים הרודני שעלה בי, את כל פנים הווייתי המתודע – לא מודע עדיין – לתהומות הלא שקטים של פאכי החסויים. אותה חרדה כוללנית שבאה, כנראה, לידי קתרזיס ב"מרתון", שהתעצבה לידי מודעות ברורה ב"צלקת" ושהמשיכה בדרך המטמורפוזה האוטורפסיטית שלה לכיוון של מוצא נפשי, לקראת פיתרון המצוקה, ניתן לומר, ב"מגע".

בדרכי גדולים נקטתי בפתיחת דברי – אשר הסמיכו את תורתיהם לנסיגה האישי-אינטרוספקטיבי – על-מנת לאשש את רעיון המפתח של רשימה זו – כתיבה ספרותית כאוטורפיה.

ב. פסיכותרפיה

הפסיכותרפיה מוגדרת כ"טיפול המבוסס בעיקר על המדיום המילולי, הבא לחולל שינוי במצבו של האדם הרוקק לעזרה על-ידי מאמצים להביאו להבנת הבעיה המטרידה אותו באמצעות הרחבת המודעות שלו, או על-ידי תכנון סיגולי של התנהגות מסתגלת יותר".

השלב האופייני, ההכרחיים, לקידום תהליכים אלה נפתחים בצורך, ברצון וביכולת של הפונה לטיפול, לתת מבע חיצוני ללחץ האמוציות הפנימי המאיים על איזונו הנפשי, וזאת, בדרך-כלל, תוך תחושת חרדה עמוקה המלווה את מפגשו עם החומרים הכאטיים הפורצים מתוך אזורי אי-מודעותו, החלקית לפחות, החוצה, אל אזוני המטפל.

לעתים לא נדירות, עוזר המטפל למטופלו בפתיחת סתום הביטחון ההבעתי הנוקשה שלו, בעזרת "מכשירים" המהווים גרוי להבעה תוך שהם מסיטים את סיכון ההיחשפות מהאני הדובר אל זולתים תיאורטיים. הכוונה למבחנים השלכתיים כמו T.A.T, המאפשרים מבע אמתי ומגע אמתי באזורי הכאב תוך השלכתם הכביכולית על דמויות-חוץ השייכות ל"סיפור אחר".

בהמשך התהליך מתחולל המעבר החריף בין תחושה למודעות עצמית, בדרך-כלל תוך גילוי דרך ביטוי מילולית המגדירה במדויק את מצבי התחושה, וההופכת את הפליל הרגשי על עומס הניואנסים שבו, למושג ברור ומוגדר, המאפשר התייחסות אנליטית רציונאלית אליו. התייחסות העשויה להוביל, בסופו של דבר, לזיהוי דרכי מוצא חדשים ממצב המצוקה הבסיסי. עיקרה של התרפיה, לפיכך, הוא ביצירת

נגד תחושת הנחיתות ונגד הצורך להתחנן על מימושם של הגעגועים... כל הדמויות שבסיפור טומנות בחובן חווייה של קיפוח בסיסי, שמשבשת את יכולת ההתקשרות שלהן עם הזולת... כולן גדלו רחוקות... קשיי ההסתגלות שלהן לעולם דומים באופן מדהים: מגע גופני מקרי זה או אחר של מבוגר בילדותן, נתן בהם חותם טראומטי. "מרתון" מספר על הגעגועים של אדם חריג ומצולק למקורו, אבל יחסה של המספרת אל הגעגועים הוא אמביוולנטי... לא יפלא אפוא שדמויות הנשים מוותרות על האהבה הגדולה, והקשר האירוטי עבוין הוא בבחינת מילוי חובה, כניעה, ויתור".

בהפרש זמן אחרי דברים אלה, נכתבה רשימתי הנזכרת ב"עתון 77", וכמו בהמשך תהליכי ישיר לכך, שוב במרווח שנים לא מעטות – כפי שקורה בתהליכים נפשיים – ותוך סיטואציה כתיבה שנבעה מדילמה פנימית שונה לחלוטין, נרשם כמו-פרקו המסכם של רומן אישי סמוי זה שלי שתחילת רחישתו בתשתית הלא מודעת לי אז, של "מרתון". כוונתי לסיפור שהופיע תחת השם המפורש – "מגע", ושהעביר את יעל, הדמות המרכזית המתוארת בו, מטראומת עובריותה הדחוייה, דרך מערכי חייה הנורמליים לכאורה, העטופים בקרומי אי-מגע שקופים, אל בקיעתה מתוכם, קרי



הפסיכואנליזה עוזרת לך לבוא בדברים עם בני משפחתך.

– מתוך עצמה, אל עצמה ואל קורות חייה שמעבר, הבלתי-מוגנים עוד, הכאובים, מורכבים, לבדיים, אך ממשיים מבחינת חישה את עצמיותה ואת מגיעה עם העולם האנושי הסובב אותה.

תוך כתיבתם של קטעי סימו חשופי האפירמיס של סיפור זה, חזר אלי תוכנה

שלמה שפירא

חריצות

אני זוכר עוד באיזה שיר ילדתי את אותו אור
שכא מקדם מן האדם, אבל אני זוכר
האדמה המוארת, את האדם ששעט עליה
והחליפה חשך כשולל מכל הבא ליד.
במיניו, פאשור המשוררים מיסדים
מסביבתם הקרובה וממשיכים לסגן
דם מחשבותיהם בלאות ובדבקות רבה
גם אני ממשיך להפריד כל זבורית
שמנחת בנשמתי, שהרי נחיתות היא הפער
בין צפיותי למציאותי ואולי עוד אוכל
להספיק לפצות עצמי אחר על ערוני המר
בזרון טוב ובשמיעה טובה
וכל חברי המשוררים עוד ימשיכו עדין להיות
חרוצים בכתיבתם כמשפחה אחת גדולה
בין פרחי הבדידות.

מגע חשוף, ממשי — אמוציונאלי
וראציונאלי — עם העצמי שב"אני"
המטופל — בראשית הדרך, ובעיצוב
מציאות פנימית חדשה ומארג קשרים
חדשים, אחרים, עם עולם החוץ, עם
הסביבה האנושית הקרובה ו/או הרחוקה
יותר — בהמשכה.
תפקידו של התרפיסט, טוען רולו מיי, דומה
לתפקידו של המיילד העוזר כביכול לאדם
ללדת את עצמו מתוך עצמו.

ג. ספרות כמשיר תרפויטי

בהתייחסות מרובת הכתובים לספרות כאל
משיר תרפויטי, מדובר —
1. על תהליכי תובנה החלים אצל הקורא
לגבי מצביי-פנים שלו באמצעות הדמויות
והמהלכים הסיפוריים הדומים או מקבילים
להם.

מיקומה של התרחשות נפשית מסוג זה,
מצוי בקצה האחר של אותה עקומת השלכה
עליה פועל התרפיסט באמצעות "מכשיריו"
הנזכרים, כאשר כאן, במפגש עם התיאורים
המילוליים המפורשים, חלה בתחילה
הפנמת החוץ הבלתי "מסוכן", וכבר תוך-
כך, השלמה עם הפנים האישי הדומה לחוץ
זה, ברמת חרדה הולכת ומתמתנת עקב עצם
עובדת הדמיות. רוצה לומר — יש עוד
כמוני — נלבטים, חרדים וכדו'. עפ"י אותו
עיקרון מתחולל גם המשכו של התהליך
הטיפול, דרך התפתחותה והשתנותה של
עלילתם החיצונית והפנימית של גיבורי
הסיפור.

2. עיקרון זה של הפנמה, פועל, כמובן, לא
רק ביחס לתחושות מועקה שבדיעבד, אלא,
באותה מידה, גם לגבי מצבי תשוקה
עתידיים שהם בבחינת בלתי אפשריים
להשגה במציאות הנראית לעין של הקורא
— הרפתקנות חובקת עולם, כוחניות
ומיניות אומניפוטנטים וכדומה; שוב, תוך
מעקב מזדהה עם המתרחש הסיפורי.
3. עד כאן השלב התחושתי. המעבר לפאזה
הראציונלית מתחולל דווקא עם סיום
הקריאה, ברגע ההבחנה המתנתקת שבין
דמיון למציאות, בין ההזוי, תלום, לאפשרי,
מצוי וכדו'.

במרווח האירוניה הנוצר בשלב זה, מופעלת
מודעותו של הקורא לגבי תחושותיו,
מאווייו, לבטיו, המזוהים עם אלה של זולתו
הדמיוני; וכד-כבד, לגבי נפרדותו של
האחרון ממנו. כלומר, נוצר אצלו אומדן
מציאות ברור הרבה יותר. חלה בו השתנות
פנימית מהותית, שלצידה הידיעה הברורה,
בעלת החשיבות הטיפולית הראשונה
במעלה, בדבר אפשרות השימוש בדמיון
היצירתי המצוי בחומרים ספרותיים, במצבי
מצוקה עתידיים בהם אין מפלט אלא
ברקימת הווייה קומפנסטיבית פנימית
השונה בתכלית מנתוני המציאות החיצונית
המיידית.

ד. החלום

"מוצר" ביניים טיפולי, הניתן למיקום בין
השימוש בספרות כב"מכשיר" טיפולי
לקוראיה, לבין כתיבה ספרותית
כאוטורפיה, ניתן לראות בגישה
הביהיוריסטית לחלום. גישה הרואה
בחלימה — מבלי להתייחס למקורות
חומרית בהיררכיה הנפשית — יצירה
אישית הבנויה על רכיבי תחושות והרהורים
המעוגנים במציאות הפנימית והחיצונית
של החולם. ובניגוד לקלאסיקה
הפרוידיאנית המאפשרת רק לתרפיסט
כלחכם יודע-כל, את מתן המשמעות
הסיבתית והתכליתית של יצירה זו, מתיר
הביהיוריסט למטופלו, לא רק להיות שותף
בכיר בפרשנות הטקסטואלית, אלא גם
לקבוע, עפ"י רצונו הער את המשך
התפתחותו, קרי — את "פתרונו" הממשי
של החלום. מותר ואף רצוי עפ"י גישה זו,
שהחולם ישנה פרטים שאינם נראים לו
במהלכו, וכן שיערוך מחדש עפ"י תכנונו,
את סופו. הווה אומר — אתה, המטופל,
אחראי כלייכול, למצער, לגבי חלומותיך.

ה. כתיבה כאוטורפיה

הקל-וחומר העולה מן הכתוב עד כאן לגבי
יצירת טקסטים ספרותיים כאוטורפיה,
ברור לחלוטין, הן מבחינת פריצת חומרי
הכאוטיים של הכותב, הן מבחינת עיבודם
המילולי המדוקדק, והן, ואולי בעיקר,
מבחינת "עריכתם" המחודשת.

"בין חוויותיו המרובות של המשורר —
טוען פרויד — אנו מוצאים גם את החרות
לבחור לו את עולם תיאורו כאוות-נפשו, כך
שיהיה חופף למציאות המוכרת לנו או
מתרחק ממנה... ממלא משאלות, (מפעיל)
כוחות סתר, כל יכולותן של

המחשבות... המשורר בורא לו עולם", ועם
זאת אין הוא מסכן את מודעותו למציאות
הקונקרטית משום הישארותו במודע בתחום
"ממלכת הביניים" שבין הממשות המוגבלת
לבין הדמיון המאפשר; תחום שבו "המאורי
האנושי לשליטה כלי-יכולה עומד, כביכול,
בתוקפו".

עקרונית נכונים הדברים לגבי כל כתיבה
חוויתית, כפי שהם נכונים לגבי יכולת
עיבוד החלומות הנזכרת, אלא שייחודה של
הכתיבה הספרותית, מנקודת הראות
הטיפולית של הכותב, מתבטא — ראשית
בחיפשו הבלתי-פוסק של האחרון אחרי
הביטוי המדויק, אחרי המושג שהוא בה-
בשעה גם הדבר עצמו (בכך, אגב ייחודו של
המדיום הספרותי כאמצעי טיפולי עבור
יצרו. שהרי גם שאר דרכי המבע
האמנותיות מחזיקות בתוכן רכיבים
טיפוליים ברמה החושית-רגשית, אלא שאין
הם מיתרגמים בהכרח — מפאת חסרונה של
המלה הגואלת — לרמת המודעות וליכולת
ההשתנות שבעקבותיה; ושנית, ביכולתו
היצירתית הגבוהה, המאפשרת לו כדברי
פרויד, בריאת עולם בדיוני שתוקפו ועוצמתו
מקבילים, אם לא עולים, על אלה של העולם
החיצוני הנראה לעין.

ו. אני

אחד הפחדים המודעים, העולים במהלכו
של טיפול, כמרגם במהלך פרסומה של
כתיבה ספרותית, הוא פחד ההיחשפות.
והנה, לא די שכתבתי מה שכתבתי בסיפורי,
הריני באה וחושפת חשיפה משנית את
החשוף, על-מנת לאשש, כביכול, תיאוריה
מסתברת מעיקרה. אין לי מפלט, לכן,
מהמחשבה שגם בכך טמון מרכיב טיפולי
— שמא תאבדנה מפני הפרפורציות
הנכונות לגבי ערכה הספרותי של כתיבתי,
שמה תצוץ כי יומרנות מוגזמת. בא זה לומר
— זכרי את צירם האחר של הדברים. בחינת
— דעי מאין באת ובפני מה את עומדת. ■

כאוטורפיה

גילוי האדם

א

ביבליותראפיה אכזיסטנציאליסטית

וכ העוסקים בביבליותראפיה נוהגים למקד את הדיון בגישה של פסיכולוגיית המעמקים אל הספרות אולם במרחב הרוחני-תרבותי של הדורות האחרונים, שבו פעלו הוגים ופסיכולוגים כמו אברהם מאסלו, גורדון אולפורט, קארל רוג'רס ואריך פרום ממייסדיה של הפסיכולוגיה ההומאניסטית, שבו חי ויוצר ויקטור פראנקל ממעצביה של הלוגותראפיה, שבו עדיין חיה השפעת הפילוסופיה הדרושיחית של מרטין בובר, שבו משפיעה השפעה חשובה הפסיכולוגיה האכזיסטנציאליסטית מבית מדרשם של רולו מיי, ואן דן דרג, ר.ד. לאיינג ואירוויין יאלום מועברת נקודת המוקד של הדיון הפסיכולוגי לתחומים חדשים, נבחנות בביקורתיות התיאוריות הפסיכואנליטיות על תסביכים והדחקה, מנגנוני התנהגות ודחפים אינסטינקטיביים כדי לגלות את האדם, את החווייה האנושית ואת ערכיה הייחודיים.

כלי מרכזי חשוב עד מאוד לגילוי החווייה: להפגשה האכזיסטנציאליסטית הנדרשת; לתפישת האדם ככוליותו, בשלמותו הבלתי-מפורקת והבלתי ממודרת: להתמודדות נגד הפנימיות של המדע המודרני לעשות את האדם למכונה, דומה לטכניקות שבעזרתן אנו כותנים אותו; למאבק בתהליך של אובדן-התודעה והעצמית, היא הספרות שמעצם מהותה עניינה בגילוי התודעה העצמית, בהומאניזאציה של האדם מול הדה-הומאניזאציה האורבת לפתחו, בראייתו בשלמותו, בעוררות של תחושת החווייה המחזירה למרכז הדיון את חוותו של האדם את עצמו כיחיד בעל אחריות ואת התנסותו באנושיות שלו.

רולו מיי בהקדמה לספרו "גילוי החווייה" כותב כי בתקופתנו אנו עומדים בפני פאראדוקס מוזר: "בעבר מעולם לא היה לנו מכול של פיסות וקטעי מידע כגון זה המציף אותנו באמצעות הראדיו, הטלוויזיה והלוויין, ועם-זאת לא היתה לנו מעולם וודאות פנימית כה מעטה באשר להווייתנו העצמית. ככל שגוברת והולכת האמת האובייקטיבית, כך קטנה והולכת הוודאות הפנימית שלנו. יכולתנו הטכנית שהתעצמה עד להדהים לא העניקה לנו שום אמצעי של שליטה באותה היכולת, ורבים חווים כל צעד נוסף בהתקדמות הטכנולוגיה כדחיפה חדשה לקראת השימדה האפשרית — — האנשים החשים זאת ונואשים מלמצוא אי-פעם משמעות בחיים, נאחזים כיום ברכיבי הרבות לעמעום מודעות קיומם על-ידי אדישות, על-ידי קהות רוחנית או על-ידי הנתנת. אחרים, בעיקר צעירים במספר מבהיל הגדל והולך, בוחרים להימלט מקיומם על-ידי התאבדות...."

רולו מיי מאמין כי על-ידי גילוי ואישור החווייה שבתוכנו נוכל להגיע לוודאות פנימית מסוימת. שכיבות עצומה לעצם הישרדותו של האדם נודעת לגילוי משמעות הקיום, לחישוף ערכי החווייה האנושית הקיימים באדם, יהיו מעורפלים ככל שיהיו. תחושת הקיום כרוכה ומשוקעת בשאלות העמוקות והבסיסיות ביותר — שאלות של אהבה, מוות, חרדה, שימת-לב, כיסופים, ושאלות אלה הן השאלות היסודיות של יצירות הספרות. כאן אין אנו מהססים לדבר על החווייה, איננו נדחפים אל השטח פן יהיה העיסוק חושפני מדי, פנימי מדי או עמוק מדי. בספרות הלשון היא לשונה של החשיפה, המבט פנימה, ההעמקה. העיסוק הביבליותראפי

בספרות הוא קודם כל עיסוק בגילוי החווייה, כשיבה אל האדם המחפש ולא אל האדם הכורח. באדם המעז להיות הוא עצמו ואינו נגרף לקונפורמיזם.

רולו מיי מדגיש כי "האדם היחיד הוא עדיין היצור שיכול להתפלא, שיכול להיות מוקסם על-ידי סוניטה, שיכול לצרף סמלים כדי ליצור שירה ולשמח את לבותינו, שיכול להשקיף על זריחת השמש בתחושה של רוממות וחרדת-קודש".

הזיווג של ספרות ופסיכותראפיה הוא לכאורה מיוזג של הפכים ולמעשה הוא צירוף המציל את הפסיכותראפיה מסכנות החיצון, הפיצול של תקופתנו, הנהייה לקונפורמיזם והדחיפה להסתגלות. כבר וויליאם ווייט בספרו "איש האירגון" מזהיר שאוביו של האדם המודרני עלולים להתגלות כקבוצה מתונה למראה של תראפיסטים, שמבקשים לעזור לו, אך למעשה דוחפים אותו לקונפורמיזם ולהרס האינדיווידואליות. הסכנה החמורה ביותר לכך מתבטאת בתראפיית עיצוב-ההתנהגות המבוססת, לדברי רולו מיי, על שלילה גלויה של צורך כלשהו בתיאוריה של האדם, מעבר להנחתו של התיראפיסט כי המטרות שבחרו הוא וקבוצתו הן בכיור הטובות ביותר לכל יצור אנושי. מיי מדגיש כי: "אין פלא שאנשים, המתענים בשאלה אם יש בכלל משמעות כלשהי לחיים, נוהרים אל תראפיסטים, אך התראפיה עצמה היא לעיתים קרובות ביטוי לפיצול של תקופתנו יותר מאשר דרך להתגבר עליו. אנשים אלה, המבקשים להיגאל מהרגשת הריקנות שלהם על ספת האנאליזה או בכיסא המטופל, מוסרים את הווייתם לידי התראפיסט — דבר שיכול להוביל לאיבוד השוקע ומתכסה, לכעס נטר, שיתפרץ מאוחר יותר בהרסנות עצמית. שכן, ההיסטוריה מגלה שוב ושוב כי הצורך של היחיד להיות חופשי יקויים במוקדם או במאוחר".

ביבליותראפיה אין המטופל נמסר לידי התראפיסט, הוא ניצב אל מול גילוי האדם בספרות, אל מול גילוי עצמו כיוצא מהרגשת הריקנות שלו החותרת להתמלא בדרך הפגישה עם הספרות. הביבליותרפיסט הוא רק בבחינת מסייע, שמקיים את הדיון ברשמי הפגישה, ועוזר בכיוון המבט פנימה. הוא איננו בא מן החוץ ואינו דוחף לקבלת הנורמות של החוץ, לא הקונפורמיזם מבוקשו אלא הייחוד, אלא תוצאות הפגישה לא-אין-קץ עם ההשפעה המתמשכת של יצירת הספרות, כשהוא מושיט למטופל החרד יד עלות על דרך גילוי החווייה שהספרות מספקת לו.

את אחד מספריו המוקדמים "חיפוש האדם את עצמו", שראה אור ב-1953 פותח רולו מיי בדיון ב"אנשים החלולים" של ת.ס. אליוט, כשהוא מתאר את בעייתו העיקרית של האדם במחציתה של המאה העשרים כריקנות. האדם איבד את מודעותו הפנימית להווייתו העצמית. רבים מסוגלים לדבר ברהיטות ובשטף על מה שהם צריכים כדי להשלים בהצלחה את לימודיהם באוניברסיטאות, כדי להשיג משרה, לשאת אישה, להקים משפחה, אך במהרה מסתבר כי מה שהם מתארים אינו מה שהם רוצים אלא מה שהוריהם, מוריהם, מעבידיהם, מנהליהם, מצפים מהם. היטיב להגדיר מצב זה מי שאמר

"אינני אלא אוסף של מראות המשקפות מה שכל אחד מלבדי מצפה ממני".

ואכן הולכים ומתאמתים דבריו הנבואיים של ת.ס. אליוט, שכתב כבר ב-1925:

אנחנו היצורים הנבוכים
אנחנו היצורים הממולאים
ויחד משעינים
ראשים שמלאו תכן. אויה!

צלם ללא צורה, צל בלי צבע,
כוח משותק, העווייה לא תנועה...
("היצורים הנבוכים", תרגום: ראובן אבינועם)

מיי מציין את התבטלותו של האדם מתוך פחד החירות עד שהוא חדל להיות עצמו ומסגל לו את סוגי האישיות שכופות עליו הדוגמאות התרבותיות החיצוניות. הוא נעשה ככל האחרים וכפי שהם רוצים שיהיה. בתפישתו זאת קרוב מיי לאריך פרום, שהדגיש כי "האדם המוותר על עצמיותו ונעשה אוטומאט, אחד ממיליוני גלמים אחרים מסביבו, אינו צריך שוב להרגיש את עצמו בודד וחרד, אבל המחיר לכך גבוה ביותר: זה איבוד כל העצמי שבאדם".

האנטי-טוקסין למתואר מצוי בספרות המעצימה את תחושת החירות, הספרות שעיקרה עשייה בתוך חירות, אף כי היא יודעת את מחירה הכבד של חירות זו. כאן, עכ"פ, סיגול של סוגי אישיות הנכפים מבחוץ על-ידי המוסכמות, אלא פגישה עם ריבוי הפנים של האדם, הפעלתה של זכות ההכרעה. לא קבלה חיצונית אלא התמודדות והתלבטות, פגישה אינטימית ומירווח אסתטי לבחינה ולהערכה. לא וויתור על עצמיות והפליה לאוטומאט, לאחד מרבים, אלא אחד על-אף הרבים, שמירה על העצמיות תוך תהייה עליה, השוואה לדמויות הספרותיות. נסיון להבינה דרך הפגישה עם היצירה הספרותית, פגישה המוליכה מהעצמי אל היצירה על-מנת לשוב לעצמו. הבנה כי ביטולה של הבדידות על-ידי הצטרפות להמון חסר-פנים עשויה אולי להרגיע אלא שמחירה אובדן הדיוקן העצמי, ואילו כאן קיימת ההעזה להיות אני ולו גם במחיר בדידות. ראייתם והפנמתם של מאבקי-יחיד של הדמויות הספרותיות והכרעה בכיוון של שמירת המקוריות.

כי זאת לדעת, בתוך התהליך של הווייתור העצמי המציין את תרבות דורנו חל אף חילוף של חשיבה, הרגשה ורצייה עצמית במושאלות. תהליך המולך בסופו של דבר להחלפת העצמי המקורי בזהות מושאלת. איבוד העצמי והחלפתו במושאל מביאות את הפרט לידי מתיחות וחרדה. הוא מנסה להתנהג כפי שאנשים אחרים מצפים ממנו, הוא מוכרח ללכת בתלם ובנקל הוא נכנע לסמכויות המבטיחות לו ביטחון מספק ומרגיע בטימומו.

לתפישת זאת שותפים גם כמה מן ההוגים והסוציולוגים האמריקאים הבולטים כמו דייוויד ריזמן בספרו "ההמון הבודד", ואנס פאקארד ב"המפתים הנסתרים" וב"מעצבי האדם". הרולד רוזנברג ב"המסורת של החדש", וויליאם ווייט ב"איש האירגון" המטעימים כולם כי האדם שוב אינו מופיע כגורם פעיל, הבונה לו חיים שלמים ולא מפוצלים, כי אם הוא מופעל על-ידי אחרים. "האדם המוכון על-ידי אחרים",

עיתון 77

• פסיכולוגיה

וספרות

• מסה

בסיכולוגיה

• ספרות

• מסה

הפסיכואנליזה האכזיסטנציאליסטית הוא "שהאדם הוא כוליות ולא מיצבור גורמים. לכן הוא מביע עצמו ככוליות גם בהתנהגות זעירת-החשיבות והשיטחית ביותר. לשון אחר: אין נטיות, גינונים או פעולות שאינם חושפניים.

יעודה של פסיכואנליזה זו הוא לפענח את דגמי ההתנהגות הנסיוניים של האדם: הווה אומר, להוציא לאור יום את הגילויים שהם כוללים ולקובעם במושגים — — המיתוד שלה הוא השוואתי: כיוון שכל התנהגות אנושית מסמלת בדרכה שלה את הבחירה הבסיסית שיש לחושפה, וכיוון שיחד עם זה מסתיר כל אדם את בחירתו מאחורי הדמות שקיבלה בהזדמנויות פרטיות ומאחורי צבינה ההתהוותי. על-כן רק השוואה של פעולות והתנהגויות יכולה להוציא לאור היום את הגילוי המיוחד שכל אלה מבטאים אותו בדרכים שונות."

אין כספרות המאפשרת מימושה של הפסיכותראפיה האכזיסטנציאליסטית. בהתייחסות אל הדמויות האנושיות ביצירה הספרותית ניתן להפעיל את המיתוד השוואתי, לחשוף את הפרסונה שאימצה הדמות, בחינת מסיכה להסתתר מאחוריה ולענות לצרכי המציאות החיצונית, לגלות את הבחירה שמתחת למסיכה. אין הביבליותראפיה האכזיסטנציאליסטית נוטה כלל ועיקר לפרק את האדם, להרכיב על גילויי התנהגות הנפרדים תוויות מגדירות וגודרות, לראות אותו כמיצבור של גורמים ולמיין ולנתח כל אחד מהם בנפרד. להיפך ראייתה את האדם היא ככוליות והתייחסותה אליו בגילויי המתפרטים בכל עשייה שלו, התייחסותו אל המציאות, דיבורו ושתיקתו, מחוותיו וחלומותיו, זיקתו אל הזולת והתכנסותו הפנימית, האסוציאציות שלו והתבטאויותו התנועתיות. אין היבט אחד שאינו חושף את הדמות שמתפתחת ומתגלה לעינינו בהתהוותה ואינה מוגדרת מראש.

כתלמידו הנאמן של קירקגור, שאותו גילה בהיותו מאופשו במשך שנה וחצי בבית-מרפא לחולי שחפת, כשהוא כותב את ספרו "משמעויות החרדה" השואב הרבה מספרו של קירקגור על החרדה והיאוש, מתאר וולו מיי את חתירתם של ההוגים האכזיסטנציאליסטיים לחשוף מציאות אשר מונחת ביסודן של האובייקטיביות והסובייקטיביות כאחת. כאשר הם סוברים שעלינו לחקור לא רק את התנסותו של האדם ככזו, אלא שעלינו לחקור אף יותר מכך את האדם החי את ההתנסות.

בקוראו בבית-המרפא לחולי שחפת את ספרו של פרויד על "בעיות החרדה" חש מיי כי פרויד מנסח ומתאר את המנגנונים אשר בהם מתרחשת החרדה ואילו בקוראו את ספרו של קירקגור על החרדה והיאוש חש כי "כתב בדיוק על מה שעבר על עמיתי החולים ועלי". ללכת בדרכו של קירקגור מבקש מיי בהטעימו כי "האכזיסטנציאליסטים המעוניינים בגילויי מחדש של האדם החי בתוככי המידור ושליטת-צלם-אנוש של התרבות המערבית, עניינם אינו בתגובות פסיכולוגיות מבודדות כשלעצמן, אלא דווקא בהווייתו הפסיכולוגית של האדם החי והחווה, כלומר הם נוקטים מונחים פסיכולוגיים במשמעותם האונטולוגית."

הפסיכותראפיה האכזיסטנציאליסטית, שצמחה מן ההגות הפילוסופית-פסיכולוגית האכזיסטנציאליסטית מטעימה, כפועל יוצא מהגות זאת, שהאנליזה האכזיסטנציאליסטית היא דרך להבנת החווייה האנושית ולא מערכת של

ההתנסות הנפשית והאינטלקטואלית כאחת.

כפסיכולוג אכזיסטנציאליסט מבקש מיי לעסוק באדם כשלעצמו ולא דווקא באדם החולה בנפשו שבו עסקו תורות פסיכולוגיות אחרות. גישתו הפסיכולוגית הנבנית לא במעט על הגותו של היידגר וקירקגור יסודה בתפישה שלפיה שוב אין האדם מובן במונחי תיאוריה כלשהי, בין אם זו תיאוריה מיכאניסטית, ביולוגית או פסיכולוגית. מיי שותף מלא לגישתו של לודוויג בינסונגר, דוברת הראשי של הפסיכולוגיה האכזיסטנציאליסטית, שהדגיש כי "פסיכותראפיה על בסיס אכזיסטנציאלי-אנאליטי חוקרת את תולדות חייו של הפאצינט המועמד לטיפול... אבל היא איננה מסבירה את תולדות חייו ואת רגישויותיו הפאתולוגיות על-פי שום תיאוריה של אסכולה פסיכותראפיוטית כלשהי, או באמצעות הקטגוריות המעצבות שלה. להיפך, היא מבינה תולדות חיים אלה כשינויים במבנה השלם של היותו בעולם של הפאצינט."

בהקשר זה מן הראוי להדגיש כי הפסיכותראפיה האכזיסטנציאליסטית אינה מתכוונת כלל לייסד אסכולה חדשה המנוגדת לאסכולות אחרות, או לתת טכניקות טיפול אחרות המנוגדות לטכניקות מקובלות, אלא היא מבקשת לנתח את מבנה הקיום האנושי, ניתוח אשר אם יצלח, אמור להניב הבנה של המציאות המונחת בבסיס כל הסיטואציות של יצור-אנוש במשבר.

הגישה האכזיסטנציאליסטית — אם באמנות, אם בספרות, אם בפילוסופיה ואם בפסיכולוגיה — מבקשת לצייר את האדם לא כאוסף של ישויות סטאטיות או מיכאניזמים, או דפוסים, אלא דווקא כצומח ומתהווה, כלומר קיים. מכאן הגישה האכזיסטנציאליסטית היא תמיד דינאמית. הקיום מתייחס להיווצרות, להתהוות.

הפסיכותראפיה האכזיסטנציאליסטית היא מבחינות רבות מחאה כנגד הנטייה לראות את המטופל בצורות שנתפרו מראש בהתאם לדעות הכוודמות שלנו או להפוך אותו לכבואה להעדפות שלנו. מיי מדגיש כי "היא מרחיבה את ידיעת האדם שלה על-ידי פרספקטיבה היסטורית ועומק של ידע, על-ידי קבלת העובדות כי יצור-אנוש מגלים את עצמם באמנות, בספרות ובפילוסופיה, ועל-ידי הפקת תועלת מן התובנות של אותן תנועות תרבותיות המבטאות את חרדתו ואת מאבקו של האדם בן זמננו."

ואכן אין הביבליותראפיה האכזיסטנציאליסטית יוצאת להבנת האדם ממונחי תיאוריה פסיכולוגית כלשהי. הספרות מאפשרת לה לראות את האדם כצומח וכמתהווה ולא כמוגדר בתוויות פסיכולוגיות של תסביכים ומופרעות, נירוזות ודכאונות, הדמויות הספרותיות המוצגות בפני המטופל הן דמויות חיות ומתהוות. דווקא התגלותן של הדמויות ביצירה הספרותית, היחשפותן בתוך המציאות שבה הן נתונות, היעדר האפרוריות שבהגדרתן, היותן נוצרות לעינינו ולא מוגדרות ומוגדרות מראשיתן, כל אלה שופכים אור על מאבקיו של האדם ומגלים אותו בפנים השונות של התמודדותו ולא דווקא של מחלתו ושברונו בלבד.

כבר סארטר הטעים כי עקרונה של

כהגדרתו של דויד הייזמן, אשר מאופיין בהרגשתו של היות אחר, לא-אני, נמצא בשלבי התפוררות. כך נוצר אדם חסר אישיות, אדם שנטיותיו הטבעיות קפאו והתאכזבו, אדם מנוכר לעצמו, אדם שהסתגל לתפקיד מנוכר בחיים, שבעצם חדל לצמוח.

במרכז ההגות האכזיסטנציאליסטית עומד האדם ההווה, כאשר כל אדם הווה יש לו הסגולה של חיוב עצמו והצורך לשמר את היותו בעל מרכז. פאול טליך דיבר על האומץ להיות ועמד על-כך, ש"ההווייה לעולם איננה נתונה אוטומטית באדם, אלא תלויה באומץ של היחיד וללא אומץ מאבדים את ההווייה". עם-זאת מכיר רולו מיי כי לכל האנשים ההווים יש צורך ויכולת לצאת ממרכזם כדי להשתתף עם יצורים הווים אחרים. יצאה זו איננה כדי להשתלט על הזולת או כדי להתבטל בפניו, יצאה הקולעת אותנו לעולם "הלזים" כהגדרתו של מרטין בובר, אלא יצאה המשמרת את המרכז והזרות של העצמי והזולת תוך נטילת חלק של יצור אנושי כעצמי עם עצמיים זולתו, כלומר בהגדרה הבוברית — יחס "אני-אתה". הגישה האכזיסטנציאליסטית היא בטיפוחו של נושא זה — "האומץ להיות", תוך הצבעה על אלפי דוגמאות של מאבקי אדם בכציאות ובעצמם, על אומץ היחיד בהכרעתו לשמר את יחידותו, לחיות לא כיצור חלול שאיבד את דיוקנו ומתמלא מבחורן, אלא כיצור הנאבק על מילוי כל דקה של קיומו בששים שניות של הכרעותיו שלו. יתרה מזאת אין כספרות כשדה הגילוי של מכלול יחסי אדם לאדם, מיחסי התועלת של "עולם הלזים" עד ללבטי יחסי אני-אתה, שאינם נתונים מבחורן אלא הם תוצאת התמודדות והכרעה. אם ישנו מקום להתנסות מושאלת זאת במיגוון היחסים האנושיים, להבנת מקומה של הכרעה האישית, להכרת נתיבי הבריחה שהיא אף הבריחה מעצמך, להתנסות בחוויית הניכור והזרות המנתקת, זו זרותו של מארסו גיבור "הזר" של אלבר קאמי, או להתמודדות עם גורל סזיפוס הממשיך לדחוף את הסלע במעלה ההר נוסח "המיתוס של סזיפוס" ולהעלאת השאלה המאיימת מה היה קורה אם הסלע שוב לא היה מידרדר ונשאר בראש ההר? ומאן להכרה נוסח "פאוסט" של גיתא שהתמדת הכיסופים היא תנאי לגאולתו של האדם, כל אלה — הספרות מקומם ושם מקום הפגישה אתם שהוא מקום



הפסיכואנליזה עוורת לך לקבל את העולם כמות שהוא.



טכניקות. הטכניקות תבאנה בעקבות ההבנה. כך מדגיש רולו מיי כי "משימתו ואחריותו המרכזית של התראפיסט היא לנסות ולהבין את הפאציינט כהווייה וכהווה בעולמו. כל הבעיות הטכניות כפופות להבנה זו. המיומנות הטכנית, ללא אותה הבנה, היא במקרה הטוב ביותר אי-רלבאנטית, ובמקרה הגרוע ביותר היא שיטה 'להבניית' הנוירוזה עם ההבנה מונח היסוד ליכולתו של התראפיסט לעזור לפאציינט להכיר ולחוות את קיומו הוא, וזהו התהליך המרכזי של התראפיה".

תפקידו של התראפיסט בפסיכותרפיה האכזיסטנציאליסטית הוא כתפקידו של הפילוסוף-המחנך לפי סוקרטס, תפקיד "המייילדת". עליו "להיות שם" כדי לעזור לאדם האחר ללדת מתוך עצמו. מכאן מטרת הטיפול היא, שהפאציינט יחווה את קיומו כממשי. התכלית היא שהפאציינט יעשה מודע להווייתו באורח מלא ככל האפשר, דבר הכולל מודעות לאפשרויותיו ויכולת לפעול על אותו בסיס.

ההקשר של הפסיכותרפיה האכזיסטנציאליסטית הוא תמיד הפאציינט לא כמערכת של מנגנונים או מכאניזמים נפשיים, אלא כיצור אנושי הבוחר, המתחייב והמכוון עצמו ברגע המסויים לקראת משהו. ההקשר הוא מעשי, בלתי-אמצעי, דינאמי ונוכח. ומכאן אין לדבר על טכניקה טיפולית אחת אלא על מיגוון של טכניקות שהמציין האחד הוא ההשתנות של הטכניקות מפאציינט לפאציינט ומכלי לכלי, כאשר שאלות המפתח הן: "מה יגלה בצורה הטובה ביותר את הווייתו של הפאציינט המסויים הזה, ברגע זה של קורותיו? מה יאיר בצורה הטובה ביותר את הווייתו בעולם?"

ואכן הביבליותרפיה האכזיסטנציאליסטית נאמנה לכל המערכת הזאת של עקרונות הפסיכותרפיה האכזיסטנציאליסטית. אין היא חותרת לגלות דוגמאות נפרדות שיתארו וינסחו מנגנונים או מיכאניזמים נפשיים אלא להביא יצירות ספרותיות המספרות על, המתארות את, המשתפות, המביעות. הטכניקה אינה מקודשת עליה והיא מותאמת לטיפול וליצירה הספרותית, משתנה מטיפול לטיפול ומיצירה ליצירה, תוך העבודה עם אותו מטופל. היצירות המובאות לפני המטופל לא לצורך חיקוי הן מובאות אלא לצורך הפגישה, העשרת אופציות הבחירה, הגברת ההכרה, הרחבת תחומי השיקול, הקלת היילוד של התשובות האישיות. הגדלת מודעותו של המטופל להווייתו מתאפשרת ומתעשרת דווקא לאור הדוגמאות של היצירות הספרותיות החושפות את המימדים האנושיים השונים, המציגות את הדמויות הספרותיות החוות את קיומן, המגלות את האפשרויות לפעול ולהשתנות.

את הפסיכולוגיה האכזיסטנציאליסטית מעסיקה הרבה הבנת האדם המודרני כישות אשר מדחיקה, ישות אשר מוותרת על המודעות העצמית כהגנה בפני המציאות ואחר-כך סובלת מן התוצאות הנוירוטיות. קירקגור וניטשה הטעימו בשעתם כי משהו לקוי מיסודו ביחסו של האדם לעצמו, כי האדם נעשה בעייתי לעצמו. ניטשה מבהיר, כי "זהו מצבה החמור של אירופה. לאמיתו, יחד עם הפחד מהאדם איבדנו גם את אהבת האדם, את האמון באדם למעשה את הרצון לאדם".

הפסיכולוגיה האכזיסטנציאליסטית מבססת תורה אשר במרכזה רצון האדם, האמון בו והחתירה הבלתי-נלאית להבנתו ולעורר את

מודעותו העצמית והבנתו את עצמו ככוליות אנושית. מכאן היא עומדת מצד אחד על האנאליזה המדעית אך באותה שעה היא מחזירה לתמונה את הבנת האדם במישור עמוק ורחב יותר, האדם כהווייה אנושית. היא מטעימה כי אפשר שיהיה מדע-אדם שאינו מפצל את האדם ואיננו הורס את אנושיותו בו ברגע שהוא חוקר אותו. הפסיכולוגיה האכזיסטנציאליסטית מאחדת מדע עם אונטולוגיה. לפנינו, אם-כן, לא רק שיטה הגותית-פסיכולוגית, אלא אף תנועה רוחנית-טיפולית אשר שאלותיה מעמיקות חודר אל מצבנו העכשווי.

דומה כי יותר מאסכולות פסיכולוגיות רבות מאפשרת הפסיכולוגיה האכזיסטנציאליסטית את המפגש הישיר וההדוק ביותר עם הספרות כביטוי העשיר ביותר והמגוון ביותר של ההווייה האנושית, של מאבקי הקיום, של כוחה של הכרעה ושל מחירה, של ההתייחסות לאדם ושל מושג החיים, הרצייה וההתהוות. כמו בכואה היא להווייה האדם, למציאות שבה האדם הוא ריבוני, וכמו נאמנו דבריו של ניטשה — "הנפש ביסודה תאמר לעצמה: איש איננו יכול לבנות את הגשר שעליו יהא עליך לחצות את נהר החיים, שום איש מלבדך. יש כמובן אינסוף דרכים וגשרים וחצאיה-אליהם המוכנים לשאת אותך מעל לנהר, אבל רק במחיר העצמי שלך. בכל העולם יש רק דרך מיוחדת אחת שאיש מלבדך איננו יכול ללכת בה. לאן היא מוליכה? אל נא תשאל, אלא לכי בה. ברגע שאדם אומר: 'אני רוצה להישאר אני עצמי' הוא מגלה שזו החלטה מבהילה. כעת הוא חייב לרדת אל מעמקי הווייתו".

הספרות היא מפת הדרכים הרבות, מפה שבתוכה ישרטט הקורא את דרכו שלו והיא הפותחת לפניו פתחים לרדת אל מעמקי הווייתו.



איך-שלא-יהיה, למי יש זמן לפסיכואנליזה?

גישה לוגותראפית —

בפרק הפתיחה לספרו "המיתוס של סזיפוס" כותב אלבר קאמי: "לפסוק אם כדאי לחיות את החיים האלה, או לא כדאי, פירושו לענות על שאלת-היסוד של הפילוסופיה — — — אני סבור כי מכל השאלות משמעות החיים היא השאלה הדוחקת ביותר". שאלת משמעות החיים עומדת במרכז תורתו הפסיכולוגית והפילוסופית של הפסיכיאטר ויקטור פראנקל, אבי הלוגותראפיה, יוצרה של תפיסה חדשה ומהפכנית בתחום תורת-הנפש. תפיסה זו נשענת על תורותיהם של פרויד ואדלר, אך חולקת על

כמה מעקרונות היסוד שלהן ומוסיפה להן מימד חדש. היא מזדהה עם כמה מהנחות הפסיכולוגיה ההומאניסטית, אך מרחיבה אותן ונותנת להן צביון חדש; משתלבת בפסיכולוגיה האכזיסטנציאלית, אך נותנת לה פרשנות משלה; קרובה ברוחה לתורת הדר-שיח של בובר, אך פחות תלושה ממנה, פחות פיוטית ולפיכך מפלסת לה נתיבות בתיראפיה הפסיכולוגית.

את הנחות-היסוד של תורת הלוגותראפיה פיתח ויקטור פראנקל כשהיה כלוא במחנות-הריכוז הנאציים. אביו, אמו, אחיו ואשתו ניספו שם. רק אחותו ניצלה. דווקא אדם זה, שאיבד הכל, שנהרסו ערכיו, שנתמוטטו אמונותיו, שאבדה לו כל וודאות, שעמד בפני המוות שעה שעה וחש "שאין לו מה להפסיד חוץ מחייו הערומים עד-גיחוך", מגלה את הטעם בחיים באמצעות הבנת משמעותם.

הלוגותראפיה שפיתח פראנקל מרכזת את עיוניה במשמעות ההווייה האנושית ובחיפושיו של האדם אחר משמעות זאת. היא גורסת שהשאיפה למצוא משמעות היא הכוח המניע הראשוני של האדם. "השאיפה לפשר" (בניגוד ל"שאיפה לעונג" של פרויד, וה"שאיפה לכוח" של אדלר) פירושה, שבכוחו של אדם לחיות למען ערכיו ולמען משמעות.

הלוגותראפיה היא פסיכותראפיה הממוקדת בחיפוש המשמעות. אין היא שוללת את מימצאיהם המאושרים של פרויד, אדלר, ווטסון או סקינר, אך מטעימה כי חשיבותם וערכם האמיתיים יתגלו רק אם נעמיד אותם במימד כוללני יותר. שוב אין לראות את האדם כמי שעיקר עניינו הוא לספק יצרים ולהשביע אינסטינקטים, או לפשר בין ה"סתם", ה"אני" וה"אני העליון"; אף אין הממשות האנושית מסתברת אך ורק כתולדה של תהליכי התנייה או של רפלקסים, אלא האדם מתגלה כיצור המבקש משמעות, העוסק בחיפוש אחר פשר. פראנקל מאמין כי אם אדם מוצא משמעות הוא מוכן לסבול, להקריב קורבנות למענה ואפילו למסור נפשו עליה, אך כשאינו מוצא משמעות, חייו טפלים, הוא נוטה לאבד-עצמו-לדעת ומוכן לעשות זאת גם אם לכאורה באו כל צרכיו על סיפוקם.

פראנקל מנפץ את האשלייה, המטופחת בחברת השפע ובמדניות-רווחה, שכל מה שיש לעשות הוא לשפר את מצבם הכלכלי-חברתי של הבריות והכל יבוא על מקומו בשלום. ברגע ששוכך המאבק להישרדות עולה השאלה: ההישרדות לשם מה?

התחושה של היעדר המשמעות, "הריק הקיומי", גוברת והולכת בחברתנו. האדם מוצא עצמו בתוך ריקנות, נדחף לדיכאון, לתוקפנות ולהתמכרות. שלא כבעלי-חיים אין דחפים ויצרים מכתבים לו מה עליו לעשות, ושלא כאבות אבותיו אין תורות, מסורות וערכי-עבר מכוונים את חייו. לעיתים קרובות אין הוא יודע מה רצונו וכך הוא עושה כמעשי אחרים וטובע בתוך קונפורמיזם מרכא, או שהוא עושה כמצוות אחרים ונשלט על-ידי טוטאליטאריות המשעבדת את כוח רצונו. קיימים אף כאלה הנדחפים להתמכרות לסמים.

בניגוד לפרויד, שכתב כי "ברגע שאדם מתחיל לתהות על פשרם או ערכם של חיים הוא חולה", סבור פראנקל, כי כל המבקש את פשר החיים מוכיח את מידת אנושיותו. כבר ב-1938 טבע את המונח "פסיכולוגיה של הגבאים" העומד

נכוחה, על אפשרויותיהם ומגבלותיהם, שאיפותיהם ותיסכוליהם, הישגיהם וכישלונותיהם, יחסיהם עם זולתם, תקוותיהם ואכזבותיהם כאשר מודעות זאת אינה אך בחינת דע את עצמך, אלא היא מבוססת על תחושה אינטואיטיבית, שהיא יותר מאשר אמונה והופכת להכרה פנימית, שקיימת משמעות לחיים, לעתים עמומה, לא ברורה, מעורפלת ומסתתרת, אך ניתן לגלותה ואף הכרח קיומי לעשות זאת. משום כך יש לעורר בפרט את "השאיפה למשמעות", שלעיתים רדומה בקרבו ולעיתים אף מודחקת ועוררותה היא תנאי למציאת טעם לחייו ולעיתים קרובות אף להישרדותו.

מצב שני לגילוי המשמעות הוא ההתמודדות עם תחושת אי-האונים, חוסר-המוצא או אין הברירה. יש מצבים בהם נדרח האדם אל סף היאוש, נראה לו כי הגיע למבוי סתום, כי נסתמו כל הדרכים ושוב אין טעם לשום דבר.

הלוגותראפיה מבקשת להחזיר במטופל את התחושה כי אף ברגעים הקשים ביותר ניתן למצוא משמעות. כדברי פאברי — "ייתכן שאנחנו לכודים, אך בכל זאת נותרו לנו ברירות.

אנחנו יכולים להחליט להיכנע, לרדם על עצמנו, להתקומם נגד מצב שאינו ניתן לשינוי, או לשאול את עצמנו, מה עדיין יכולים לנו לעשות, גם במצב המייאש אליו נקלענו". הספרות עשויה לשמש בתהליך הביבליותראפי כהדגמה עשירה של התפיסה שלא תנאי-החיים קובעים אלא האדם עצמו קובע אם להיכנע לתנאים או לעמוד בפניהם ולמצוא גם בקשים שבהם משמעות הנותנת טעם למאבקי הקיום והופכות את החיים לראויים ולניתנים לשאתם. ראייתו של הקורא כיצד מוצאות הדמויות הספרותיות משמעות, כיצד מתוך הכאב והרע, הדיכאון והיאוש צומחים "פרחי הרע", עשויה לסייע לו במאבקי-אני שלו בחיפוש המשמעות לחייו, שנראים לו נואשים.

ויקטור פראנקל מרבה לדבר על משמעות הסבל. הוא גורס כי אדם נכון לסבול בתנאי שימצא משמעות לחייו לדבריו: "פשר החיים אינו יודע סייגים, שכן הוא כולל אפילו את הפשר הפרוטנציאלי של הסבל". הוא מדגיש זאת בחוויית הסבל שלו במחנה-הריכוז הנאצי. הוא מספר כי כתב-היד של ספרו הראשון, שהסתיר תחת מעילו בבואו לאושוויץ, נלקח ממנו שעה שנדרש למסור את בגדיו וקיבל במקומם בלוי סחבות. לרגע נדמה היה לו אז כי עם אובדן יצירתו הפכו חייו לריקים מכל משמעות ושוב אין להם טעם. אולם באחד הכיסים של סחבותיו מצא דף תלוש מסידור התפילה ובו פסוקי "שמע ישראל" ורעיון הבריק במוחו: "כלום לא צריך הייתי לראות במקרה זה אתגר לחיות את מחשבותי תחת להעלות אותן רק על הנייר?" והוא מוסיף ואומר כי במצבו החמור והמיואש באושוויץ היו המחשבות שמילאו אותו שונות ממשמעות חבריו. "הם שאלו: 'הנצא חיים מן המחנה? שכן אם לא נצא חיים כל הסבל הזה חסר טעם'. השאלה שהטרידה אותי היתה: 'היש טעם לכל הסבל הזה, לכל הגסיסה הזאת סביבנו. שכן אם אין טעם לזה, הרי בסופו של דבר אין משמעות להצלה; חיים שמשמעותם תלויה במקריות כזו — באם אתה ניצל במקרה או לא — בסופו של דבר אינם כדאים כל עיקר".

את הדוגמה העזה ביותר לפנייה אל הספר כביטוי לחיפוש משמעות כרגעים הנואשים שבמחנות הריכוז מביא פראנקל בספרו על משלוח של כאלף צעירים שעמד לצאת בבוקר מגיטו טרזינשטאדט למחנה המוות. לדבריו: "כאשר הגיע הבוקר, הוברר שבלילה נפרצה

עוררות זאת של "השאיפה למשמעות", תורמת תרומה חשובה אף בכך שהיא רותמת את כוחותיו הנפשיים של האדם למציאת המשמעות, מעמידה אותו על המשאבים האנושים הייחודיים הגלומים בו, על המצוי בו ככוח שניתן להוציאו לפועל, על יכולתו להניף את עצמו ככוח המשמעות שתגלה לו.

הביבליותראפיה, כרוח הלוגותראפיה, היא אחד הכלים החשובים להפגיש את האדם עם גילוי חיפושי משמעות אלה בעולמן של הדמויות הספרותיות, על השקיעה של אלה שאיבדו את משמעות חייהם ושוב אינם מחפשים אותה, על מאבקם והצלחתם עם המעיים להתמיד בחיפוש, להתמודד עם הנסיון למצוא משמעות אף לרגעי היומיום החולפים ולא רק לשעות הגדולות. ואין המדובר במשמעות אחת אלא בחוויית הפנימית של משמעות שונות, שהן ייחודיות לכל אחד, שאינן קבועות או חיצוניות ומכאן כל דמות חווה אותן בחייה שלה. מכחינה זו אין כספרות אוצר הדוגמאות החיות לכמהיה למשמעות של מיגוון דמויותיה, על העזתן לחפש או על שברון-רוחן כשהמשמעות אובדת ושוב אין חפץ בחיים עצמם.

ויקטור פראנקל מרבה לעמוד על "הריק הקיומי" שהוא תוצאת ההרגשה של אובדן המשמעות לחיים. היצירות הספרותיות שתבחרנה על-ידי הביבליותראפיסט תחשופנה חייהן של דמויות הטובעות בריק קיומי, שפשר חייהן נתחלף להן בשעמום שהוא תוצאת הריק הקיומי או כ"בחילה" ובמאסה בחיים, יתרה מזו הן חושפות את תחושותיו של ריק קיומי זה המופיע בשורה ארוכה של מסיכות והסוואות.

פראנקל מטעים כי "לפעמים נמצא שהשאיפה המתוסכלת למשמעות מקוזזת על-ידי השאיפה לכוח, לרבות הצורה הפרימיטיבית ביותר של השאיפה לכוח — השאיפה לממון. במקרים אחרים באה השאיפה לתענוג ותופסת את מקומה של השאיפה המתוסכלת למשמעות. מטעם זה מתגלגל לא פעם התיסכול הקיומי בקיזוז מיני. במקרים כאלה יש בידינו לראות, כי הליכידו המיני מתחיל להשתולל בריק הקיומי". ואכן אין כספרות שדה הפעולה של מסכות והסוואות אלה, של שאיפות אכזב, של בריתות לכוח, לעוצמה, לממון, לפורקן יצרי ולעיתים, כאשר מדבירה המסכה את המשמעות, גם בשיא המימוש של חיי הקליפה של כוח או ממון או יצר, באה הנפילה והמאסה בחיים.

פראנקל מדבר על מצבים שונים ועל דרכים שונות לגילוי המשמעות. המצב הראשון הוא גילוי האמת לגבי עצמנו. פאברי, חוקר משנתו של פראנקל, מטעים כי "מימי ילדותנו מורגלים לנו ללבוש מסיכות ולהתחנן, להסתיר חולשות אמיתיות או מדומות, להבטיח את עצמנו מפני

מול "פסיכולוגיית המעמקים" של פרויד, כשבמרכז תורתו שלו הרצון להפיק את הפוטנציאל האנושי במיטבו תוך הרחבת עולם-מושגיו, כהגדרתו הקולעת של אנאטול ברויאוד, שאם "כינוי-העגה לאנאליטיקאי הפרוידיאני הוא 'צמקן', הרי ראוי לכנות את הלוגותראפיסט בשם 'מרחיבן'". הלוגותראפיסט איננו עוסק בהוראה או בהטפת-מוסר, תפקידו להרחיב את שדה-ראייתו של האדם, עד שיכיר ויראה את מלוא הספקטרום של פשר וערכים.

מבחינת רבות מהווה הלוגותראפיה מהפכה בפסיכותראפיה וממנה משתמעת אף מהפכה בחינוך. מול החינוך הראדיקאלי, המעמיד את הגשמתו העצמית של האדם במרכז, ניצבת התפישה של הלוגותראפיה כי הפשר האמיתי של החיים יימצא בעולם ולא דווקא בתוך האדם או בתוך נפשו, כאילו היו מערכת סגורה. מכאן שהקיום האנושי הוא חריגה מעצמו. רק במידה שאדם מקבל עליו את הבנת פשר חייו הוא מגיע גם להגשמת עצמו.

חינוך הרואה את העולם כביטוי של עצמיותו הוא חינוך לקראת "פחות עולם" וסופו תיסכול עמוק. פראנקל מקבל את דברי היידגר, שלהיות אנושי פירושו "להיות בעולם" ומרחיבם בתפיסתו "היות אדם פירושו היות משויך למשהו או למשהו זולת עצמו, בין שמדובר במשמעות הטעונה הגשמה ובין שמדובר בכני-אדם, שאתה מיועד להיות מעומת עמהם".

פראנקל קובע את הכלל של "חרות חרף הדטרמיניזם". הוא מכיר כי אין האדם חופשי מתנאים, אך הוא חופשי לנקוט עמדה לגביהם. לדבריו: "מהיות פרופסור בשני תחומים, נויורולוגיה ופסיכיאטריה, מכיר אני יפה-יפה את מידת כפיפותו של האדם לתנאים ביולוגיים, פסיכולוגיים וסוציולוגיים. אך מלבד היותי פרופסור, אני גם אדם שניצל מארבעה מחנות — כלומר מחנות-ריכוז — ובחור שכזה אני יכול להעיר, באיזו מידה לא משוערת האדם מסוגל להתמודד אף לעמוד בפני התנאים הגרועים ביותר שאפשר להעלות על הדעת".

לגבי הפסיכולוגיה ההומאניסטית, שיש הנוהגים להכליל בה את הלוגותרפיה, נוקט פראנקל ראייה של ביקורת. הוא מקבל רבים מעקרונותיה אך מעמיד במרכז תורתו את מושג העימות, אותו הוא שואל מן ההגות האקזיסטנציאלית, ובעיקר מתורתו של מרטין בובר בדבר יחסי אני-אתה ואני-הלז בעולם "לא יתכן דו-שיח אמיתי, אלא-אס-כן נכנסנו למימד הלוגוס (הפשר, המשמעות). הווי-אומר, דו-שיח שאין עימו לוגוס. החסר פנייה למושג מכון, הריהו לאמיתו-של-דבר שיח יחיד הדדי, ביטוי עצמי גרידא. נעדרת כאן אותה איכות של ממשות אנושית שאני קורא בשם התעלות מעבר לעצמו".

מקום מיוחד מקדיש פראנקל לאהבה כהיתנסות בחווייה של ערך, מול הדה-הומאניזציה של המין המתפשטת כיום. אף כאן הוא מצייץ כי עיקר עניינו של האדם אינו לספק את צרכיו ולהשביע את דחפיו ויצריו לקיים את שיווי-המשקל הפנימי שלו, אלא להתעלות מעבר לעצמו, אם לקראת מימושה של איזו משמעות ואם לקראת עימות עם אדם אחר.

כפי שהדגשנו הלוגותרפיה היא פסיכותראפיה הממוקדת בחיפוש המשמעות, בהפניית מבטם הפנימי של אנשים לחיפוש המשמעות של חייהם. היא מבקשת לעזור להם לראות את עצמם ראייה

ספריית הגיטו. כל אחד ואחד מן הצעירים, שנגזר דינם למוות במחנה הריכוז של אושוויץ — השיג לעצמו כמה ספרים משל המשורר או הסופר או המדען האהובים עליהם, והסתיר את הספרים בילקוטו" והוא מוסיף ומדגיש: "מי זה יכפור, שבנסיבות כאלה הצימאון למשמעות ואפילו למשמעות אחרונה, קורץ ועולה עד כי אין לעמוד בפניו?"

המצב השלישי לגילוי המשמעות הוא בעמידה על ייחודו, שהיא כשלעצמה מעניקה משמעות לחייו. תחושתו של אדם כי הוא נושא עמו, קודם-כל, את בשורת ייחודו, שאיננו ניתן להחלפה, שיש בעצם יחידותו תרומה שאין אחר יכול להעניקה היא בעלת חשיבות. כך מדגיש פאברי "רק אנחנו יוצרים שיר, ציור, קולאז' בדיוק כמו שאנחנו יוצרים אותם. איננו חליפים בתחומים אלה". הביבליותראפיסט עשוי לעורר במטופל, דרך ההפגשה עם היצירה הספרותית, תחושה זו של ייחודיות כמשמעות קיומו, כמתן חד-פעמי לעולם, שאין שווה-ערך ואין לשכפלו, ואף לעוררו ליצירתיות בדרכו שלו שהיא מימוש יחידותו ובכך חישוב משמעות חייו.

המצב הרביעי לגילוי המשמעות הוא, לדברי פראנקל, ההתעלות. הוא מנסח זאת כך:

"ההווייה האנושית פירושה שלעולם האדם מופנה או מכוון אל משהו או מישהו שאינו עצמו: אל משעות שיש להגשים אותה או אל יצור אנושי אחר, שיש לפגוש אותו, אל עניין שיש לשרת אותו או אל אדם שיש לאהוב אותו. רק במידה שהאדם חווה התעלות זאת שמעבר לעצמו בהווייתו האנושית, הרי הוא אנושי באמת או נעשה ישות עצמית אמיתית". נסיונו של פראנקל במחנות הריכוז לימד אותו כי כאשר התנאים היו שונים לגבי כלאי המחנות הרי שבעלי הסיכויים הגדולים ביותר להינצל היו אלה שנשאו פניהם אל העתיד — למשימה, לאדם המצפה להם, למשמעות שעתידיה נובתה למלא למענם. עדות כזאת קיימת אף לגבי השכויים שנים ארוכות בשבי הצפון-ווייטנאמיים, כאשר גם שם השכויים שחשו כי יש משהו או מישהו המחכה להם, שליחות שעליהם למלא, מעשים שעליהם להשלים, אלה היו בעלי הסיכויים הגדולים ביותר להינצל.

התעלותו של האדם מעבר לעצמו בשלב הבא, מטעימה אף את ההתעלות מעל לאנוכיותו, אל הדרישות שלו מעצמו, את ערכיו שהוא מציג לפניו כקניימדה וכמסמני דרך.

כאשר פראנקל מבקש להדגים את מציאת המשמעות תוך התעלות האדם על עצמו והתגדלות מעבר לעצמו, הוא פונה שוב אל הספרות והפעם אל ספרו של לב טולסטוי — "מותו של איוואן איליץ". ואכן הדוגמא הספרותית היא כוח פועל המשאיר רישומו בנפשו של האדם. פראנקל מספר כי את סיפורו זה של טולסטוי השמיע באוזניו של אהרון מיטשל, הקורבן האחרון שהוצא להורג בתא הגאזים של כלא סאן-קוונטין שליד סאן-פראנציסקו. זמן מה לפני הוצאתו להורג התייחד עם הנידון למוות, סיפר לו על חוויותיו במחנות הריכוז הנאציים ואמר לו: "יכול אתה להאמין לי כי אפילו חיים, שלא היתה להם משמעות, כלומר חיים שבזבוזו, אפשרי ואפילו ברגע האחרון להקנות להם משמעות על-ידי עצם הצורה בה מתמודדים עם מצב זה. וכאן סיפר לו על איוואן איליץ' בן השישים, שהתברר לו לפתע, כי הוא עומד למות בעוד זמן קצר "אך מכוח הבוננות שהוא זכות לה לא רק מול פני

המוות, כי אם נוכח העובדה שהוא בזבוז את חייו, שחיו היו למעשה נעדרים משמעות, מכוח בוננות זו, הוא מתעלה על עצמו, הוא גדל מעבר לעצמו, ועל-ידי-כך הוא בונה לו לבסוף את היכולת למלא את חייו בדיעבד במשמעות איך-סופית". ופראנקל מדווח כי בראיון אחרון של מיטשל לעיתונות לפני שהוצא להורג ניתן היה לגלות כי המסר של טולסטוי אכן הגיע אליו.

המצב החמישי לגילוי המשמעות הוא האחריות. פראנקל מטעים כי הלוגותראפיה מפרשת את ההווייה האנושית במונחים של "להיות אחראי". לדבריו: "רק באמצעות מעשים אפשר לענות באמת על שאלות-החיים, ותשובתו של האדם חייבת להתבטא בלקיחת אחריות על ההווייה שלו. ההווייה שלו היא אך ורק אם הוא חש אחריות כלפיה. אולם האחריות שבהווייה אינה מתבטאת במעשה בלבד; היא חייבת להתבטא גם בכאן ובעכשיו, בעצם ממשיותו של האדם ובממשיות מצבו".

האחריות היא מושג מרכזי בספרות האזכיסטנציאליסטית ובעזרתה עשוי הביבליותראפיסט להביא את המטופל להכרה באחריותו או להביא את עצם האחריות שבהווייה אל הכרתו.

היבט חשוב עד מאוד בפסיכותראפיה נוסח פראנקל היא בהדגשה שהעלאת הדברים לתודעה אינה אלא שלב מעבר בתהליך הפסיכותראפיוטי. אמנם יש להביא את הלא-מודע לכלל מודעות אך זאת כדי לאפשר לו לשוב ולשקוע לבסוף בלא מודע. רק כך ניתן לשחרר את התהליך היצירתי מההשפעה המעכבת של הרהורי-יתר. פראנקל מטעים כי "משימתו של התראפיסט, בסופו של חשבון, היא להשיב על כנן את הספונטאניות והפשטות של פעולה אזכיסטנציאליסטית לא-רפלקטיבית". הוא מבהיר כי יצירה אמנותית נובעת מנככים המצויים בעולם שאי-אפשר להאירו לחלוטין. "אנו המטפלים הקליניים מבחינים שוב ושוב שהרהורי-יתר על-אודות תהליך היצירה מוכחים כמזיקים. תצפית עצמית כפויה עלולה להוות מכשול רציני ליצירתיותו של אמן. ניסיון להפוך ברמה מודעת את מה שחייב לצמוח במעמקים לא-מודעים, נסיון לתמרן את התהליך היצירתי הראשוני באמצעות חשיבה עליו, ניסיון כזה נדון מראש לכישלון".

מכאן תהליך הדה-רפלקסיה המרכזי בלוגותראפיה תפקידו העיקרי הוא להחזיר למטופל את אמונו בלא-מודע. ואכן תהליך זה מוסיף נדבך חשוב לטיפול הביבליותראפי בגישה הלוגותראפית, שאינו נגמר בשלב התבונה אלא מחזיר את הקורא אל הספונטאניות היצירתיות.

ניתן לבנות גישה ביבליותראפית שלמה הנאמנה לעקרונות הלוגותראפיה. עם זאת מעניין לציין כי עיוניו של ויקטור פראנקל בסוגייה זאת דלים ביותר ושטחיים למדי. הערותיו על הספרות המודרנית דלות ואף מחטיאות את האפשרויות הלוגותראפיות הגלומות בה. הוא מדגיש כי הלשון היא יותר מביטוי עצמי. כי היא המצביעה תמיד על משהו שמעבר לעצמה. מכאן, כל עוד הספרות המודרנית מצטמצמת לכיטוי עצמי, בהציגה עצמה לראווה, היא אינה, לדבריו, "אלא משקפת את הרגשת העקרות והאיוולת שבלב המחברים".

אין פראנקל מכיר באפשרות הביבליותראפיות הרבות הגלומות בספרות המתארת עולם

מתפורר שאיבד את משמעותו, המעלה את יאושו של אדם שכמו נחסמו בפניו הדרכים אל המשמעות, המציירת את תחושת המיאוס בחיים. דווקא ספרות כזאת עשויה להיות בידי הביבליותראפיסט כלי חשוב בהצגת הכמיהה למשמעות כסיכוי ההצלה היחיד, המבהירה כי אובדן כמיהה זאת מציין את קו המורד של החיים.

במקום לעסוק בספרות כמות שהיא מבקש פראנקל ספרות המכוונת לתרום לתראפיה, ספרות שתעורר בקורא הרגשת סולידאריות, תחשוף בפניו את לבטי החיפוש אחר משמעות ותיהר מלגלם את האבסורדיות של ההווייה. לדבריו: "לא מן הדין הוא, שהספרות המודרנית תוסיף להיות אך סימפטום נוסף של נזירות ההמונים של ימינו. היא יכולה בהחלט לתרום את תרומתה לתראפיה. סופרים שהתנסו בעצמם בכל מדורי הגיהנום של היאוש, כמה שנראה כהיעדר המשמעות של החיים, יכולים להעלות את סבלותיהם כקורבן על מזבח המין האנושי. גילוי-עצמם עשוי לעזור לקורא המתענה באותו מצב עצמו, לעזור לו להתגבר עליו".

פראנקל מכיר בכוחה של הביבליותראפיה. הוא מזכיר פעמים אחדות את הריפוי באמצעות הקריאה, מספר על מקרים בהם שינה ספר את חייו של קורא ועל מקרים אחרים שספר הניא אנשים מלאבד עצמם לדעת. כדוגמא לכוח המשפיע של הסיפור ניתן להביא את דבריו על המשלים שסיפרה אחת בית-חולים אחת למטופליה כדי להמחיש להם ששום אדם אינו פטור מחולי. משל כזה הוא "משל זרע החרדל" "גוטמי נולדה בהודו. היא התחנתה והלכה לגור בבית משפחת בעלה. היא ילדה בן, אולם הילד מת. היא החלה להתאבל, לקחה את בנה והלכה עמו ממקום למקום בבקשה לו מרפא. אנשים לעגו וצחקו לה. רק אחד ריחם עליה ואמר לה לבקש את עזרתו של הדגול בבני-האדם. היא לקחה עמה את בנה והחלה בחיפושיה אחר גדול מורי הרפואה. הוא אמר לה כי טוב עשתה כבואה אליו לחפש מרפא לבנה. הוא אמר לה לכתת רגליה בכל בתי העיר ולהביא זרע של חרדל מכל בית שבו אין יודעים סבל או מוות. היא עברה מבית לבית ולא הצליחה למצוא בית שאין בו סבל. אז הבינה שבנה אינו הילד היחיד שסבל וכי הסבל הוא מנת חלקם של כל בני המין האנושי".

דווקא משום הכרתו של פראנקל בכוח השפעתה של היצירה הספרותית, ביכולתו של כל אדם להפיק תועלת מדברי ספרות גם בשעת משבר בחייו ואפילו על-סף המוות, הוא מטעים את אחריותו המופלגת של הסופר. אולם טענתו העיקרית היא בניסיונו לגייס את הספרות לצרכי התראפיה, לעשותה מודעת לעצמה ומכוונת לתכלית טיפולית. בכך מתעלם פראנקל מתהליך הדה-רפלקסיה שהוא עצמו מדבר עליו, הופך את הספרות שטוחה ומכאן אף פגומה ביכולת השפעתה.

פראנקל מטעים כי "אמת, ראוי הוא הסופר שתינתן לו חירות ההבעה, אך החירות אינה המלה האחרונה, אינה הסיפור כולו. הסכנה היא שהחירות עלולה להתנוון לכדי שרירותיות, אם אין אחריות ניצבת כנגדה". עקרונות אלה עשויים להיות אמות-מידה לבחירת החומר הטיפולי של הביבליותראפיסט, אך בוודאי שאינם יכולים להיות אמות-מידה לשיפוט הספרותי ולא-כל-שכן אל להם להיות תכתיב לעצם היצירה הספרותית.



המלה "סופר" מתייחסת לאדם הכותב סיפורים קצרים, נובלות או שירים, תהיה תשובתי: "בוודאי". שכן ממתי מהווה אי-נכונותה של תיאורייה, או באופן רחב יותר — של דוקטרינה, סיבה להיותה בלתי-מעניינת? אפילו נהיה משוכנעים לחלוטין באמיתותה של דת כלשהי, עדיין מעניינות אותנו דתות אחרות, מפני שהן אקזוטיות ומסתוריות, ומפני שכל כך הרבה בני-אדם אחרים מאמינים בהן. אני מניח, שהאסטרולוגיה אינה נכונה מיסודה, אבל אין ספק בלבי כי שיחקה תפקיד מעניין ביצירה הספרותית. ואם ידע אודות דתות ואסטרולוגיה יכול להועיל, מדוע לא קריאה בכף-היד, קריאה בקפה, או פרנולוגיה — בה האמין וולט ויטמן — או תאורייה פסיכולוגית כלשהי? לשם דוגמה, האם אין דוקטרינות, מפורשות או מרומזות, ביצירותיהם של בלזאק, זולא, סטנדהל, פרוסט, דוסטויבסקי, טורגנייב, צ'כוב, מאן, והסה, שב-"DAS GLASPERLENSPIEL" מאחד אלמנטים מהפסיכולוגיה של יונג עם ה-ICHING ועם אסטרולוגיה?

עם-זאת איני משוכנע, שיש להבליט תיאוריות או דוקטרינות מכל סוג במערך חינוכו של הסופר, שהרי כל דבר עשוי להזין את הדמיון, ואין לדעת למה זקוק דמיונו של אדם ספציפי. אם הסופר הוא נבוקוב — זה יכול להיות מעופו או כנפיו הצבעוניות של הפרפר; אם הוא תומס מאן — יצירה של ואגנר, יחסי אנוש בסנטוריום לחולי שחפת, השפעות מחלת סרטן הרחם, חיים מחדש של סיפורי הפנטטאוס, וחיי הכלב; אם הוא קפקא — השפעת הביורוקרטיה, חיים תחת אב חזק עד חנק, פושעים וחוק פלילי (שריתק אותו כשהיה באוניברסיטת פראג) ואולי חיי החרק; ואם הוא וולט ויטמן אלה דיאטה, תירגול ואדם אהוב.

ואף-על-פי-כן, עיקר עניינם של רוב הסופרים, ובעיקר של כותבי הסיפורים הקצרים והנובלות, מתייחס לסיבות בגללן אנשים חושבים, מרגישים ופועלים בצורה זו או אחרת. במובן זה, כל סופר הוא פסיכולוג, ולעיתים קרובות אף מעמיקים תיאוריו יותר מאלו של הפסיכולוג המקצועי, שכן הוא מוגבל פחות על-ידי תיאוריות, ומטרד פחות מבעיות הטיפול עצמו. כלומר, האינטואיציה והאמביוולנטיות של סופרים משוחררות יותר, משום שאינם נדרשים לעשות דבר מלבד לכתוב על אותם נושאים המעניינים אותם ואת סביבתם. קל לי לתאר לעצמי סופר הנרתע ממופשטותה של תיאורייה פסיכולוגית כלשהי, אך קשה לתאר סופר שאינו מוקסם מפרטיו של מקרה מעניין, או מנסיונותיו של פסיכיאטר, פסיכואנליטיקאי או פסיכולוג קליני להבינו

מעבר להסברים הנראים לעין. תגובת הסופר היא אינטואיטיבית מטבעה יותר משהיא מבוססת על תיאוריות, ועם-זאת יש ביכולתו לכתוב סיפור מעמיק, שהמימד האנושי המהותי שבו, הקיים בכל סיפור, ולא משנה מי גיבורו, הוא תמיד אוטוביוגרפי, לפחות במידה מסוימת.

נראה לי שהשימוש היעיל ביותר במקום המוקצב לי כאן, יהיה להביא מספר דוגמאות ידועות לתגובותיהם של מספר סופרים בני זמננו לפסיכולוגיה ולתיאורייה פסיכולוגית (כל הדוגמאות שלהלן לקוחות מספרו של ג'. ברמן: "THE TALKING CURE", בהוצאת אוניברסיטת ניו-יורק, 1987): נבוקוב, לאורך כל הקריירה שלו, "פשוט" שונא את פרויד. הוא מכנה אותו שוטה, שרלטן ויוצר סטראוטיפים. הוא טוען כי בספריו הציב לחסידי פרויד מלכודות בדרך של תלומות בדויים ומעובדים ותחושות מזויפות, אותם מזמנים החסידים לנתח. "אני נהנה" — הוא אומר בהקנטה — "הנאה עמוקה בכל בוקר בו אני מפרין את דברי הנוכל הוינאי על ידי שחזור פרטי חלומותי, והסברם ללא שימוש, ולו גם בהתייחסות בודדת, לסמלים מיניים או לתסביכים מיתיים." הרומן המפורסם ביותר של נבוקוב — "לוליטה", הוא פרודייה מפורטת ועזה על מקרה פסיכיאטרי, שגיבורה, כמו נבוקוב עצמו, לועג לפרויד וקורא עליו תגר.

ברומנים של דוריס לסינג, דמויות רבות למדי נשברות, ומטופלות על-ידי מטפל פרוידיאני, יונגיאני או משהו אחר המסתמך על טיפול פסיכיאטרי. הפסיכיאטריה היחידה המוצגת באהדה ברומנים שלה, היא יונגיאנית קתולית המצליחה לרפא את עכבת הסופרת ביחס לגיבורת "מחברת הזהב". אבל גם ברומן עצמו וגם באוטוביוגרפיה של לסינג, נטען שהצלחתה של פסיכיאטריה זו, ושל מקבילתה המציאותית, נבעה לא ממימונתה המקצועית, אלא מהאמפטיה יוצאת-הדופן שחשה כלפיה לסינג. "לורגם השתמשה במכלול אחר של מלים", כותבת לסינג, "לו דברה כפרוידיאנית או כאתאיסטית נלהבת, לא היה כל הבדל בכך לגבי תוצאות עבודתה."

ב"ענוג הוא הלילה", מציג, כנראה, סקוט פיצג'רלד את אי-שפיותה של אשתו. אלא שלא במקביל למציאות חייו, גיבורת הרומן שלו מחלימה, בעוד שהפסיכיאטר, אשר טיפל בה באהבה עד-כדי נישאתה לאישה על מנת לרפאה, מתמכר לטיפה המרה ומתאבד.

פיצג'רלד נהג להתגאות בעובדה שהפסיכיאטר השווייצרי שטיפל באשתו

שיבח את דייקנות הפרטים הפסיכיאטריים שברומן, למרות שהפסיכיאטר הגיבור לא ידע דבר אודות פרויד, או אודות ספרו "מחקר בהיסטריה". סיום הרומן — ריפוי הגיבורה והרס הפסיכיאטר — מהווה, כנראה, ביטוי לרגשות האשמה של הסופר עצמו על מחלת אשתו.

דמויותיו של פיליפ רות' כונו "הדמויות שעברו את הפסיכואנליזה היסודית ביותר בספרות". הבנתו של רות' בתרפייה ניכרת בהימנעותו מסטראוטיפיות של האנליטיקנים, ומהפיכתם לרשלנים או לחסרי-רחמים. בסיום הרומן האוטוביוגרפי שלו — "חיי כגבר", נדחית תיאוריית הפסיכואנליזה הפרוידיאנית. רומן זה מבטא את כעסו של רות' על האנליטיקאי שלו, ד"ר האנס קליינשמידט, כעס הנובע ככל הנראה ממאמר שפרסם האחרון בשנת 1967, ושעסק בתוקפנות שביצירתיות. קליינשמידט מציג במאמר פרטי מקרה שהוסוו, המבוססים, לרוב, על אנליזות שביצע במחזאי מצליח. הוא טוען כי המחזאי מתחמק מעימות עם תלותו באשתו (המחליפה את אמו), על-ידי ניהול רומנים עם נשים אחרות. כמו קליינשמידט, גם הפסיכיאטר שברומן מפרסם מאמר בכתב-עת פסיכואנליטי, והגיבור-המטופל, שמקרהו מקביל כמעט לזה המתואר בידי קליינשמידט, מאשימו בגניבה ספרותית ובניצול.

באשר לספרו של ד' מ' תומס — "המלון הלבן", שיצא לאור ב-1981, אציין רק כי הוא מתחיל בהתכתבות בדיונית, אך אפשרית, בין זיגמונד פרויד לסנדור פרנוי ולהאנס זקס, ומתפתח לרומן, שהוא בין היתר המקרה של לזיה — סופרת ומשוררת היסטורית, שכתבתה אירוטית מאוד, רגישה ומלאת דמיון.

כל הסופרים שהוצגו כאן, תיארו בכתביהם את תגובותיהם, ואפילו את האנליזות שלהם, על הקשר שבין פסיכואנליזה וסבל לבין דמיון ויצירתיות, קשר שאיני רוצה ואיני יכול לנתח במאמר קצר זה. אך ניתן בנקודה זו לשוב אל השאלה המקורית, ולטעון שתיאוריות פסיכולוגיות הן סבוכות מכדי להיות מוכחות כאמת או כשקר במבחנים מדעיים רגילים.

השאלה בה פתחתי צריכה להשתנות לכן ולהיות — "אם כל התיאוריות הפסיכולוגיות הן תערובת בלתי-ברורה של אמת, אמת חלקית ולא-אמת, האם יש טעם שסופרים ילמדו אותן?" והתשובה גם עכשיו תהיה — "מדוע לא? — אם הם חשים צורך בכך; מדוע לא? — אם חייהם מערבים אותם בתיאוריות; מדוע לא? — אם הם מרגישים שהתיאוריות המוכהרות על-ידי מקרים פסיכיאטריים מבלי שהן הורסות את האנושיות או את האינטואיציה, עשויות לסייע להם להבין את הדבר החשוב ביותר עבורם, ולהובילם לשימוש ספרותי מבריק, אם עקב אנטגוניזם ואם עקב הסכמה.

כלומר התשובה האחרונה שהצגתי היא — "מי יודע?" הכל תלוי."

הפסיכיאטר כגיבור ספרותי



פסיכולוגיה

ספרות

אם כל התיאוריות הפסיכולוגיות הן שקריות, האם יש טעם שסופרים ילמדו אותן?

נוזחת קצב

נוזחת קצב עלתה מעירק ב-1951. למדה באוניברסיטה העברית בירושלים מזרחנות ומדעי-המדינה. בעלת תואר שני במנהל. עבדה כעורכת התוכנית לאישה ולמשפחה ב"קול ישראל" בערבית. הקימה את המחלקה לנשים ערביות ודרוזיות בנעמ"ת. היתה ממקימי דור ההמשך — המשמרת הצעירה — היהודית — של נעמ"ת. בשנת 1969 נבחרה (כאישה יחידה) לוועדה המרכזת של ההסתדרות. מאז ועד היום חברה במועצה הכללית בראשותו של שר-האוצר. היתה חברת הכנסת השמינית, ובתוכה, חברה בוועדת-הכספים, בוועדת-הכלכלה, ויו"ר לענייני צרכנות. בנוסף לכל אלה, גם יו"ר — בהתנדבות — של האגודה לעידוד המחקר אצל יוצאי עירק.

יו"ר הרשות להגנת הצרכן בהסתדרות:

הרשות להגנת הצרכן, בראשותה של קצב, קיבלה ב-1983 מעמד של ארגון יציג לצורך ייצוג צרכנים בבתי-המשפט בכל תביעה המתייחסת לחוק הגנת הצרכן. בנוסף, מייצגת הרשות את הצרכנים גם בבתי-דין לתביעות קטנות. ייחודה של אפרשות זאת, המעוגנת בחוק שהועבר בכנסת משך שנות חברותה של נוזחת בה, בכך, שהצרכן יכול לפנות לבית-משפט מהיר במקום לחכות שנים למשפט הנוגע לזוטות. רווח נוסף הוא המחיר הנמוך הנגבה ממנו בבית-דין זה, והחשוב ביותר — הוא אינו נזקק לשרותו של עורך-דין. זכותו לייצג את עצמו, בעזרת הרשות.

מעמד ייצוגי אחר לו זכתה הרשות, מתייחס לחוק החוזים האחידים השייך לבית-המשפט המחוזי. לרשות להגנת הצרכן יש כיום נציגות גם בין השופטים וגם בין המגישים חוזים לאישור. בקרוב עומדת הרשות לקבל ייצוג גם ביחס לחוק ההגבלים העסקיים, המופעל בעיקרו נגד תופעות של כוחנות — ביחס למחירים וכיוצא-ב-הקשורות בהקמת קרטלים.

עוד לגבי העתיד, מתחולל כעת מאבק על ייצוג בחוק לקוחות הבנקים. גם זה, מתוך אותה מגמה של עזרה לצרכן, של שמירה על כספו. מטעמה של מגמה זו, מעוניינת הרשות לקבל ייצוג גם בפורום שיעסוק בחוק הביטוח, שהוא עדיין שטח הפקר במידה רבה. נושא נוסף לגביו מתוכננת התמודדות, הוא ייצוגם של הצרכנים הסובלים מפשיטות-רגל של מפעלים שונים. נושא שהפך למשמעותי ביותר בשנתיים האחרונות.

סך-כל האמור עד כאן, מצביע על-כך שהרשות להגנת הצרכן הפכה לאפיק הגנה רציני על ציבור העובדים, למוסד בעל "שיניים" ממשיות, למרות שהציבור עדיין לא מבין לגמרי את מהותה של יכולת עשייה זו.

ובאשר למניעת הסתבכויות משפטיות מראש — לאחרונה, בהשפעת הנעשה בתחום זה באנגליה, הוקם מדור מיוחד העוסק ביעוץ שלפני קנייה. במדור זה מציגים לצרכן את כל אפשרויות הקנייה בנושאים שונים, על יתרונותיהם וחסרונותיהם של כל אחד מהמוצרים המוצעים, וללא המלצה ספציפית על מוצר זה או אחר.

בנוסף לכל אלה, פותחה על-ידי הרשות גם מחלקה התחלתית, בינתיים, לאיכות הסביבה. מחלקה המעסיקה 1500 מתנדבות, והאמורה לקשור, בעתיד, בין איכות הסביבה לאיכות החיים. אלא שמעבר לכל האמור עד כאן, מטרתה העיקרית של הרשות, היא פיתוח התודעה הצרכנית. לצורך זה נקבע חודש מרץ כחודש הצרכנות, על-ידי הארגון הבינלאומי לצרכנות.

השנה, יופנה הקהל משך חודש זה לגישה של צרכנות נכונה. הסיסמה בעניין זה היא — הידע שווה כוח. סיסמה זו תשתדל הרשות להקנות מגיל צעיר, דרך שעות-החינוך בבתי-הספר, ועד לגילאים המבוגרים, בעזרת כל אמצעי ההסבר והשיכנוע המצויים בידה.

הידע

הוא כוח

זה הזמן לך כל בוקר



דבר ועוד דבר: חתום מנוי על

צלצל 03-286141 והעתון בביתך כל בוקר

אל הנהלת "דבר" / אגף השיווק רח' שינקין 45 ת"א, ת.ד. 199, מיקוד 61001

שם משפחה..... שם פרטי.....

מקום העבודה..... טלפון בעבודה.....

את העתון יש לספק (כתובת פרטית).....

רחוב..... מס'..... כניסה.....

מספר תיבת הדואר..... טלפון בבית.....

חתימה.....

התורה והבנתה

• קטע ב'אורכי'

מתוך

"קטעים אוטוביוגרפיים"

קטעים ביוגרפיים קודמים הופיעו בגליונות קודמים של "עתון 77".



גרות-רוח מוקדמת איננה באה תמיד בצד בגרות-גוף. ומהי, בכלל, בגרות-רוח? נכונות לקבל את החיים על כל גילוייהם? להתמרד עליהם? להיות מסוגל לנתח את התופעות השונות ולרדת לחקרן? להפנות אליהן עורף ולהסתגר בכופה של עצמיות, שאיננה צפה עם

הזרם?

ובגרות-הגוף מהי? מתי מגיע הגוף לידי בשלות, המקנה לו את הבגרות? עם החווייה המינית הראשונה, החורגת מכלל אוננות ונכנסת במישרין לתחום שבינו לבניה?

בהזדמנויות קודמות כבר סיפרתי, כי רצתי הרחק לפני רוב חבריי — בדרך כלל קשישים ממני במניין שנותיהם — במה שנוגע לאוצר-מלים או ידע ספרותי והיסטורי. מנת-המשכל שלי, אילו נהגו באותם ימים למדוד מנות-משכל, היתה קרוב לוודאי נמצאת גבוהה משל רבים ביניהם. אבל בעניינים אינטימיים פיגרת אחריהם מן הטעם הפשוט, שהבנות, עם כל הכבוד שרחשו לברק שכלי, שנינותי או הארודיזיה המדהימה שלי, העדיפו בוגרים ממני — וגבוהים ממני בקומה, וחזקים ממני בכוחם הפיסי — כשמצאו זמן ומקום כשרים להתבודדות מן הסוג הרומנטי.

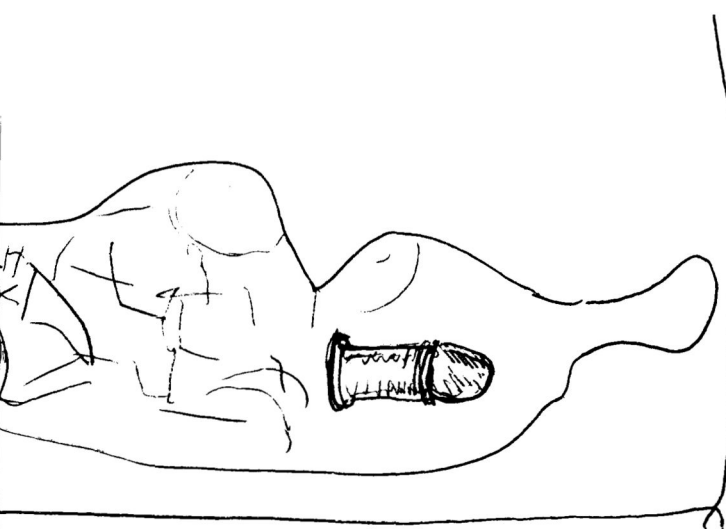
יצר דווקא לא חסר לי. ותשוקות, פרי אותו יצר, רדפוני רדוף היטב, ביום ובלילה. הן הולידו דמיונות שלעיתים היו קשים מנשוא, ובמרכזם עמדו הנערות היותר מפותחות בכיתה או בתנועת-הנוער. כיצד ממשים אותם? הנה, זו היתה השאלה.

התאוה והפחד שימשו בערבוביה. אותה שעה לא ידעתי מה שידע טולסטוי — כך, בכל אופן, טען באוזני גורקי באותן שיחות מפורסמות בקרים — שכל נערה, בהגיעה לגיל 15, יוצאת נפשה לשכב עם גבר. טולסטוי יכול היה לנסות הנחה זאת הלכה למעשה על גופותיהן של בנות האיכרים הצמיתים. מה, להבדיל, יכולתי לעשות אני?

לא, לא על כך רצוני לספר. אני מרחיק עדות לשנים, שבהן עדיין היה היצר המיני כבוס בסתר התודעה. בן כמה הייתי אז? אולי בן עשר או אחת-עשרה. לארץ-ישראל הגיעו בימים ההם חייליו הפולניים של הגנרל אנדרס. זמן-מה לאחר שפלשו הגרמנים לברית-המועצות הוצאו חיילים אלה ממחנות-השבויים של סטאלין. למחנות הללו, באסיה התיכונה הסובייטית, הוכנסו לאחר שכבש הצבא האדום את מורח פולין, בסתיו 1939, בעקבות הסכם מולוטוב-ריבנטרופ. המוני מגויסים טריים נלקחו בשבי. הם נועדו לחסום את הגבול הפולני-רוסי בעוד שארית צבא פולין האחרת לוחמת בגרמנים.

הסכם אחר, שנחתם בין ממשלת פולין הגולה בלונדון לבין מוסקבה, הפך את הקערה על פיה. עכשיו היו הסובייטים והפולנים בעלי-ברית. צ'רצ'יל שיכנע את סטאלין להניח לפולנים העצורים במחנותיו לצאת מהם, להתארגן מחדש במסגרת צבאית ולפנות את הטריטוריה הסובייטית כדי להצטרף למאבק נגד היטלר תחת המטרייה הבריטית. הגנרל אנדרס לא היה רק שונא מובהק של ברית-המועצות. הוא גם היה אנטישמי גדול. הדבר לא מנע בעד הבריטים מלהסיע את גייסותיו אל המזרח-התיכון ולהחנותם דווקא בארץ-ישראל לשם התאוששות, אימונים וקבלת ציוד, בטרם יועברו לחזית המדבר המערבי. היהודים אשר בשורות הצבא הפולני הזה לא כוששו לערוק בהגיעם לארץ. את לחם-המרורים של האנטישמיות הפולנית המסורתית אכלו די והותר. עכשיו נטשו את צבא אנדרס ונבלעו בקרב הישוב היהודי המקומי.

חיילי אנדרס לבשו מדים פולניים, כלומר מדים בריטיים שנשאו תגים המצהירים על זהותם הלאומית הנפרדת. נדמה לי שלפחות הקצינים שביניהם חבשו את כובעי הצבא הפולני המחודדים, מזוקרי-הזוויות, שהנשר הלבן מתנוסס בחזיתם. כובעים אלה נראו מגוחכים בעינינו, אך עובדה זאת לא הספיקה כד לשנות את מורשת-הלבוש הצבאית של יורשי קושצ'יושקו. הם ספגו את אור השמש הימיתכונית העזה, האדימו והשילו עור כנחשים, זללו תפוזים בכל פה, טיילו ברחובות תל-אביב בחבורות דוברות שפה רפה, מתנגנת, ונשקו ידי נשים



איור: מיכה בסר

כאדיבות מצחיקה אפילו יותר מכובעיהם. הם גם הביאו פריחה מחודשת לענף הַזְנוּת הארצישראלית.

זונות עבריות כבר היו אצלנו כעת ההיא. גם גנבים. לא היה עוד צורך להתגעגע אליהם — כדרך שהתגעגעו אבות הישוב — על-מנת להוכיח שחזרנו והיינו כאחד העמים. הפולנים היו, קודם כל, גברים, ולגברים יש צרכים מסויימים שיש להשביעם. אני יודע באיזו מידה שגשגו עסקיהם של הפייסיים, אך לזונות לא היה על מה להתלונן. הארץ היתה מוצפת חיילים גם בלי הסיוע הפולני, אך בחודשים ההם הוחשו רפים למצרים כדי לבלום את המיתקפה הגרמנית במדבר, ונמצא שהפולנים סתמו את הפרצות.

באותו יום שעליו אני מספר ירדתי, ירוד והחלק, כמדורונות-החול הזהובים אל שפת-הים. אחר-צהריים של שלהי קיץ או ראשית סתיו עמד בעולם. חבצלות-החוף כבר הִנְצוּ. לאורך החוף טבעו כפות-הרגליים היחפות בזיפוזף. השמש התיזה אלומות של אור פלזי ממשטח המים, שבעיני נראה היה אינסופי. בסמוך לחוף נקו שולוליות ובהן התרוצצו דגים זעירים. הסלעים היו מכוסים באצות. אלה שהמים התרוססו עליהם, היו חלקים למגע, ועשבי-הים שכיסו אותם, לחים וקטיפתיים. אך הסלעים שנחשפו לקרינה מעבר להגנת המים, להטו מחום, והאצות הפזורות עליהם היו יבשות, חומות ומתפוררות.

מעט הרחק יותר מקר-המים, על החול הלבן, היוקד, שהרגליים שוקעות בו, נכוות ומזנקות להינצל, היה פרוש שטיח מרופט, דק ודהה. על השטיח, מהודקים זה לזו כאילו היו גוף אחד, שכבו הפולני והזונה. סביבם נקבצו אי-אילו עוברים-יושבים, מתכווננים באימוץ עיניים כמי שמסתכל באיזה נוף רחוק. ילדים מספר התרוצצו כבמעגל.

פובעו של החייל היה מושלך על החול, כאילו זרק אותו בעליו בתקוף אותו יצרו. גם חולצתו הצבאית היתה רטובה מזיעה. אגלי זיעה התנוצצו על עורפו המגולח, ששערות דקות, בהירות, שניצלו מן התער, כיסו אותו. העורף היה אדום-שלוק, עורפו של מי שאינו מורגל בשמש האיזור. זרועו הימנית היתה פשוטה על שולי השטיח, ואצבעות-הכף הלחות נקמצו ונפתחו חליפות, כמתוך ייסורים. גרגרי-חול לבנים היו זורעים על-גפי העור המבהיק בזיעה. משונה מה משמר הזיכרון שנים כה רבות.

לימים סיפרו, כי לשניים אירע מקרה לא-טהור. בגלל בהלת פתאום, שמקורה לא ברור, "נדבקו" בני הזוג תוך כדי מגע מיני. רוצה לומר, שרירי הפות של הזונה לפתו את הפין של הפולני ומיאנו להרפות. סיפורים כאלה רווחו בינינו, ילדי השכונה, שדמיונם המיני החל להתעורר. הם היו מבהילים, אך מסעירים. איומים, אבל נפלאים לשמיעה, ובעיקר למחשבה מאוחרת יותר, ביחידות. הצטרפתי אף אני אל הקהל. פחדתי ונמשכתי. פניהם של האנשים היו

אינני מקבל על עצמי לקבוע בוודאות מה אירע שם. דבר אחד אני זוכר בכירור, את פני האשה. החייל ניסה להסתיר את פניו, כתינוק, מתחת לבית-שחייה. אך היא, משום מה, לא עשתה מאומה כדי להסוות את פניה. רק עיניה היו עצומות, אולי מפני ברהק-השמש האכזר. פניה השחומים היו צעירים וזקנים בעת ובעונה אחת, ושיער בלונדי צבוע ופרוע השתלשל עליהם, ועל הפנים היתה שפוכה ארשת של בושה עמוקה, נוֹאֶשָה, אך גם של התרסה בוֹזָה, כאילו אמרה באין קול: טוב מוֹתִי מחיי, אבל אתם קבלוֹנִי כפי שהנני. והפה, רְפוּי כמבלי חיים עוד, מילמל חֹזֵר ומְלַמֵּל בהיגוי מזרחי: ילדים, לכו מפה... לא יפה, ילדים...

הכלימה האנושית המחרידה הזאת, הרבה יותר מקריאת-התיגר של מי שאין לו מה להפסיד יותר, נחקקה בזכרוני כמיכות אֶשׁ. מסופקני אם הבינותי לאשורו מהי זונה; ובוודאי לא הייתי בקי בצפונות המין. גם את דוסטויבסקי עדיין לא קראתי. לעומת זאת הייתי רגיש, מסיבות אישיות שלי, לעלבוננו של אדם. קונם עלי אם לא רציתי להעתר למלמולי-התחינה האלה, שהשפתיים השמוטות ברפיון מפטירות ללא הרף. לא יכולתי. רגלי נָטְעוּ בחול וסירבו לְמוֹשׁ. בחילה מילאה אותי, וסקרנות ללא הכיל, ותשוקה לברוח, ואי-יכולת לנוע. וחמלה שאין להביעה במלים, וקסם אֶפֶל שהתפשט בתאי גופי ויצק בהם עופרת.

אחר-כך הגיע אמבולנס. האם מישהו טילפן לבית-החולים העירוני "הדסה"? האמבולנס נעצר בחריקה בראש המידרון. שני סניטרים בלבן ירדו-גלשו עם אלונקה. וכמעט ברו-זמנית הופיע אי-מזה נציג החוק, שוטר במכנסי חאקי קצרים ובחגורת-עור. הסניטרים אחזו בזריות בבני הזוג וכהרף-עין הטילו אותם על האלונקה וכיסו אותם בשמיכה. השוטר, פנקסו בידו האחת ועפרונו בשנייה, טייט מלים לא-ברורות בפנקס, ובה-בעת גער בקהל בקול ניחר. פניו היו כעוסיים וסמוקים. "ילדים, הביתה! הביתה!" קרא, ובפנותו אל המבוגרים, הוסיף בנוזיפה, "ואתם, אין לכם בושה? מה זה, סינְמָה פֶּלֶשׁ?" כמו קול אנחה עלה מתוך העומדים שם, כאילו ניתק איזה חוט מתוח עד להתפקע. הקהל נֶעְנָה לצו. ראשית, עניין של עיקרון. שוטר עברי. משלנו. שנית, ייתכן שהתחילו להתבייש.

אבל כשהוטלה על האלונקה, פקחה הזונה את עיניה. עיניים כהות, עייפות, דומעות אם מצער ומכלימה, ואם מסְנוֹרֵי השמש. הנתקל מבטה במבטי, או שמא מדמה אני זאת בנפשי ממרחק השנים? היא מלמלה משהו לא-נתפס, גנחה והסבה את עיניה. הסניטרים נחפזו להעפיל במדרון. הזיעה קלחה והכתימה את מדיהם הלבנים. כתמים לחים בצבצו מתחת לבתי-שחייהם. דלת האמבולנס נפתחה והאלונקה נבלעה בתוכה. סניטר אחד קפץ בעקבותיה. השני התיישב ליד ההגה. המנוע נעור בריטון. האמבולנס פלט תימוֹרֶת של עשן כחול, נע אחורה, ואז החליף הנהג הילוך, ובהיכנסו לשדרות הקרן הקיימת, הגביר מהירות ונעלם מן העין. הצופר לא הופעל.

המאורע פירנס את דמיונו ואת שיחתנו זמן רב. הוא היה מפחיד ומרהיב. החשש מפני "התדבקות" היה לחלק בלתי-נפרד מהזיותינו האירוטיות, כמו גרון ערטילאי התלוי ומרחף מעל לראש. אני מקווה שלא הפריע להתבגרותנו.

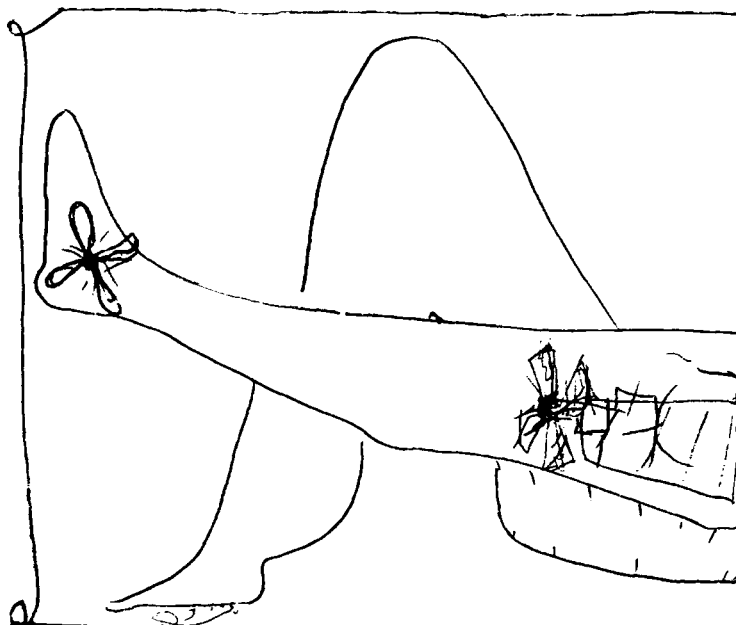
ואילו אני הוספתי לראות, במשך תקופה ארוכה, את עיניה של הזונה. עיניים כהות, כבויֹת ובכל זאת מְפֹלָלוֹת. ואז נמוגו בהדרגה. כמו חוויות אחרות, לטוב ולרע. התודעה אינה אוצרת אלא מה שיש בכוחה להחזיק. זהו תהליך של סינון בלתי-נמנע, שבזכותו אנו מסוגלים להתקיים. תוך כדי חייוי נדמה שלעולם לא נוכל לשכוח את אשר חווינו. אלא שלא כך הדבר.

אפילו עלבון אנושי, המתחולל לנגד עינינו התוהות והמופזות נדחק מפני עלבונות נוספים ואחרים, פרטיים יותר.

וכלום באמת ובתמים קרה מה שקרה? האם איבריהם של הזונה והפולני אכן "נדבקו" באינטימיות נוראה כל-כך ולא יכלו להיפרד עד שהזריק להם — כך סופר — הרופא התוֹרֵן זריקת הרגעה שריפתה את שריריהם?

גם על כך אין לי תשובה.

הפולנים יצאו מהארץ ועברו למצרים. מאוחר יותר הגיעו לשדות הקרב של איטליה. רבים מהם נטמנו מתחת לאדמתה. מעטים נהם חזרו למולדתם. להיכן נרד החייל ההוא משפת הים של תל-אביב? אינני יודע. והזונה — היא, אל נכון, המשיכה לעסוק במקצועה, העתיק מכל מקצועות הָאָדָם, כל זמן ששריריה שימשו אותה. ואז חָדְלָה.



חתומים בהבעה של ריכוז עילאי. איש לא דיבר ואפילו לא חייך. השמש הכתה ללא רחמים, אך אף לא אחד זז ממקומו. שותתי זיעה ניצבו על עומדָם. אחדים נשמו ככבדות, ורק הרחש הזה הפריע לאיוושת הגלים הקטנים המתנפצים אל החוף.

ורדי נגיד

יְרַדְנוּ לַחֲנוּן מְרַגְשִׁים בְּעֵדוּת
 בְּתֵל כְּפִיר לֹא עוֹנִים בְּטִלְפוֹן
 אֲנָשִׁים בְּשִׁפְתֵי פְסוּקוֹת
 אֶל תִּזְכִּיר אֶת תֵּל כְּפִיר
 זֶה אֶזְכֵּר גִּזְר
 גְּבָרִים מְסוֹבְבִים פָּנִים עַל שִׁלְחָנוֹת
 פּוֹתַחַת אֶת דֶּלֶת הַמְּכֻוֹנֵת הַלְּבָנָה
 מְכַנִּיָּסָה לְתוֹכָה אֶת הַסְּנָאוֹר הַבָּא
 בְּקַפְרִיסִין צְרִיף לְהוֹרִיד אֶת הַלוֹט שֶׁל אֶהְבָּה גְמוּרָה
 מִשְׁהוּ צְרִיף לְהַגִּיד לְכִילֵי הוֹלִידֵי שְׁלֹא כָל יוֹם
 הוּא חֲגִיגָה
 אֲנִי אֶקְמַט אֶת הַשִּׁירָה
 אֲנִי אֶהְרֵס אוֹתָהּ
 הִיא לֹא תִנְשֵׁם אֶצְלִי
 מִמֶּנִּי הִיא לֹא תִצָּא
 תִּיהַ
 הַשִּׁירָה זֹו
 תִּיהַ
 רָעָה
 מִשְׁהוּ צְרִיף לְהַגִּיד לְכִילֵי הוֹלִידֵי שֵׁשׁ נָשִׁים בְּעֵלוֹת
 שִׁפְתֵי מְקַצְצוֹת
 רַק לְקְרוֹא שִׁירָה
 אִתָּה מֵנִיחַ אֶת כַּף הַיָּד עַל שִׁפְת כּוֹס הַקָּפֶה שְׁלִי
 מֶה אֶמְרָת?
 מֶה?
 עֲגוּל כּוֹס הַקָּפֶה שְׁלִי תַחַת כַּף-הַיָּד שְׁלִי
 אֲנִי לֹא יְכוּלָה לְנַפְנֵף בְּשַׁעַר
 רוֹצְחִים נוֹשְׂאֵי תִיקֵי גִימָס בּוֹנֵד מְעַנְבִים לַחֲתוּנָה
 בְּקִשְׁרֵת פְּרָפֵר
 פּוֹסְעִים מוֹלֵךְ
 צְמִיג אַחַר צְמִיג הֵם יִחְסְלוּ אוֹתָךְ
 וְלַתְּשׁוּאוֹת מִהַדְּדוֹת יִסְמְלְקוּ הַפָּנִים מִן הַשִּׁלְחָנוֹת
 אִתָּה תִצְטַעַר עַל שְׁלֹא עֲשִׂית אִתִּי אֶהְבָּה.

החילומים



דוד שלי חמד אומר שיש לי יותר מדי זכרונות. שהסיבות לדברים הן בחוץ ולא בראש. אבל זה לא מפסיק לי אותם.

אחר-הצהריים, עד ששאהר, בעלי, חוזר מן העבודה, אחרי שגמרתי להכין לו את האוכל, אני תופסת שמש

בין שני צללים ארוכים ושוקעת בהירהור. פעם בבית-הספר קראתי שיר על שני צילים כאלה שדוחקים את השמש ומתארכים עד שהם נאחזים בקצותיהם בחושך. שיר בעברית. אבל כשהשמש שוקעת וכיפת השמיים עוד לבנה, כתמי השמש נעלמים הרבה לפני שהחושך בא, אז איך אפשר לראות את קצותיהם של הצללים? אפשר כבר להריח את הקיץ באוויר.

מהרה, הילדה שלי, סוחבת בקושי את אלבום הצילומים המשפחתי, הגדול עליה. הוא מכסה את פניה עד לעיניים, כשהיא פוזלת מעליו אל המדרגות בכדי לא ליפול. היא מתיישבת לידי, פותחת את הכריכה ומפרידה באצבעות קטנות את הדפים השחורים. מצביעה על התמונה הראשונה, שאספר לה. שמעה את הפרטים הרבה פעמים וכשאני משנה קצת, היא מתקנת לי. שכחת? — היא שואלת, זאת לא שחרזד, היא אומרת ומצביעה על האישה הקטנה בתמונה החומה, זוהי סבתא. לסבתא שלי קראו שחרזד ובתמונה היא עונדת הרבה שרשראות פלסטיק. יד אחת מכסה את פיה ואפשר לדעת שהוא מחייך לפי הלחיים. סבתא החביאה כך את פיה רק פעם אחת. בזכרונות שלי היא יותר צעירה וזקופה כאשר היא עוברת קרוב לקבוצת חורשים, מביטה בזווית העין, אולי מישהו יניף יד בכדי שנתקרב והיא תוציא את מרכולתה. חוטים, סכיני גילוח, מסמרים, סיכות ביטחון, אצבעונים. קומה אחת ועוד קומה מתחת אם הלקוח לא הושיט אצבע. רשת קטנה לתה, סוכריות דהויית, בקבוק בושם, שרוכים.

את הכסף היתה מחזיקה בידה וסוגרת את המזוודה בשתי אצבעות בלבד. רק לאחר שהיינו מתרחקות, היתה עוצרת, מניחה את המזוודה על האדמה, מוציאה את שקית הבד מכיס בין שדיה ושמה שם את המטבעות. לפעמים היינו מתיישבות והיא היתה מנערת את תוכן השקית כולו ומלמדת אותי לספור. משום כך ידעתי לספור את החרוזים על שולחנו של המנהל היהודי.

חמד לקח אותי לבית הספר וביקש, בעברית שידע מעבודת הקטיפ בקיבוץ, שיקבלו אותי. לא הבנתי מה המנהל רצה. חמד הראה על החרוזים ואמר שאספור עד עשר. שאוריד חמש. כמה נשאר. המנהל ישב מצידו השני של השולחן והוסיף עוד עשר. חיברתי. הוא הצביע על עצמו ואמר, שמואל. אז הצביע עלי, חמד הנהן, הרמתי את ידי אל חזי ואמרתי, זיינה. הוא קם, קיפל דפים על שולחנו ולאחר שהעביר אצבע להדק את הקיפול, תקע אותם בידו של חמד.

ככה התקבלתי לכיתה א' בבית הספר היהודי שבצמק. זה היה הרעיון של סבתא. ערב אחד היא הכניסה את הגחלים מבחוץ לפחית עגולה ונשאה אותם הביתה. היא קראה לחמד ביד אחת, שישב לידה. בידה השנייה, הפכה בגחלים שלא יכבו. עמדתי ונשענתי עליה כשחמד התיישב. היא דחפה אותי הצידה ושלפה את שקית הכסף מבין שדיה. היא שפכה את המטבעות על הריצפה וביקשה שאספור אותן. על חמד פקדה שיסתכל. החסרתי וחיברתי כפי שלימדה אותי בבקרים, בצל אלון או תאנה, בדרךנו מכפר לכפר. היהודים גרו במרחק שלוש גבעות מן הכפר שלנו. סבתא ואני עברנו לפעמים ליד בית הספר שלהם. אני זוכרת יום אחד, בצהריים, סבתא נשאה את המזוודה הקטנה ואני סחבתי שקית מלאה אוזב. היא עצרה ליד הגדר של חצר בית הספר. חמישה ילדים שיחקו בג'ולים ליד ערמה של תיקים. עמדנו והסתכלנו בהם מעבר לגדר. הם הבחינו בנו רק כשסבתא צעקה לעברם — היי וולד. היא הוציאה מכיסה חופן סוכריות, הכניסה את אגרופה דרך ריבוע הגדר ונפנפה להם שיבואו. הם הפסיקו לשחק, הביטו זה בזה והתקרבו. הראשון מביניהם היה שחום ורזה. הוא עצר במרחק בטוח וארבעת האחרים נעצרו מאחוריו. סבתא פתחה את כף-ידה ונקבה במחיר. הנער הרים את

כתפיו ופרש את ידיו, הוא הסתובב אחורה אל החברים שלו. הם הנידו בראשיהם ואחד פסע קדימה והפך את כיסיו. נפל משם קצת חול ושני כדורי זכוכית קטנים וצבעוניים. הוא התכופף להרים אותם והכניסם חזרה לכיסו.

סבתא דחפה את ידה עמוק יותר בריבוע הרשת ואמרה להם שיקחו וישלמו מחר. אני לא יודעת אם הבינו מה שאמרה להם בערבית, אבל הילד השחום שלח שתי אצבעות דקות ולקח סוכריה. גם הילדים האחרים התקרבו בהיסוס אל היד המושטת. סבתא הצביעה אל כיסו של הילד. הוא הוציא את שתי הגולות. סבתא לקחה אחת ונתנה לו עוד סוכריה במקומה. מחר, אמרה להם. הרימה את המזוודה ואני הלכתי אחריה. בלי שתפנה אחורה נקבה במחיר החוב וצוותה שאזכור.

למחרת כשבאנו, החצר היתה ריקה. סבתא התיישבה על האדמה ונשענה על הגדר. השתופפתי לידה. השמש היתה חמה והיו זכוכים. סבתא הזיעה מתחת לשימלותיה. היא הוציאה את הגולה, כיוונה אותה מול השמש והסתכלה על הפרפר הירוק שבתוכה.

בבוקר סבתא בישלה לחמד את ארוחת הצהריים, פרשה מגבת על הסירים החמים ומיד לאחר שיצאנו מן הכפר, היא ירדה בגבעה אל בית-הספר היהודי. הפעם לא עצרה מאחורי הגדר, אלא נתנה לי יד, נכנסה בשער הצר ופנתה אל הבניין.

מחלון אחד נשמעו קולות שרים ובחלון אחר צעק קול מבוגר. סבתא הציצה בחלון. זה המורה, אמרה לי.

היא ניגשה אל הדלת ודפקה. השתרר שם שקט. הידית הורדה וגבר בסנדלים חסם את הפתח. הוא הצביע לאורך המסדרון. מבין הרגליים השעירות שלו ראיתי ילדים מתכופפים ומציצים. כשסגר את הדלת נשמעה תזוזת רהיטים חפוזה והוא החל שוב לצעוק.

סבתא ואני הלכנו לאורך המסדרון ונכנסנו לאולם גדול. על קירותיו היו תלויים ציורים גדולים של פירות ואנשים סוחבים אשכול ענבים הרבה יותר גדול ממה שראיתי אי פעם. בקצה האולם היה חדר. דלת פתוחה למחצה. ולשם פנתה סבתא. האישה שישבה מאחורי שולחן הביטיה בנו בתמיהה, סימנה בידה עוד רגע ויצאה. היא חזרה עם גבר נמוך, לבוש בגדי חקי וכובע קטן על ראשו. הוא בירך את סבתא בערבית ושאל במה יוכל לעזור.

עכשיו, כשמישהו הבין, החלה סבתא לדבר במהירות, מראה על המזוודה ועלי. שוב הוציאה חופן סוכריות, בחרה אחת, החזיקה אותה בשתי אצבעות ונקבה במחירה.

הגבר הציע לה לשבת היא ישבה, הוא הביא כוס תה ושאל אותה מה יש לה במזוודה. סבתא הניחה את המזוודה על ערימת הדפים שעל השולחן והוא סקר את הסחורה. שלף סיכות ביטחון, חבילת מסמרים. באחד התאים נחה לה הגולה הירוקה. סבתא החזירה לו עודף וסגרה את המזוודה. הסוכריות נשכחו ונדמה שאז הבשיל הרעיון במוחה.

באותו ערב ספרתי כסף לעיני חמד ולמחרת רחוצים לפקודתה, נתן לי חמד יד ואני הובלתי אותו במסדרון אל האולם עם הענבים, אל החדר הקטן שם שאל אותי חמד את כל השאלות שסבתא שאלה אותי ערב קודם.

חמד דחף את הניירות לכיסו. הוא נתן לי את ידו הגדולה וחיך. המנהל הלך לפנינו. כשהגענו לדלת בסוף המסדרון, הוא דחף אותי בגבי שאכנס. המנהל אסף אותי ממנו, הראה אותי לאישה צעירה שהתכופפה אלי ואמר לה את שמי, זיינה. מאחורי המשקוף חיך אלי חמד. הוא לא נכנס לכיתה. המורה הצביעה על כיסא, הדלת נסגרה ביני לבין חמד והמנהל, והמורה חזרה מספר פעמים על שמי. אחד הילדים שיבש אותה.

זיינה, מוש זונה, אמרתי, והילדים צחקו. חייכתי אליהם. המורה ניגשה אלי, הראתה על עצמה ואמרה — אסתר. הורתה עלי ואמרה — מוש זיינה, מינה.

אבל בהפסקה הילדים עמדו סביבי כמעגל ושרו זיינה — זונה, זייני — זונה. כשקמתי הם הסתובבו וברחו בצעקות.

ישבתי לבד על הסלע בחצר. קבוצת ילדות, גדולות קצת ממני, הסתובבו סביבי ילדה בלונדינית שהתירה את סרט צמתה. ילדה אחת פרשה את הצמה וסרקה את השיער באצבעותיה. עוד ילדה הורידה את נעליה של הבלונדינית, מרחה אותן ברוק וניקתה אותן. הבלונדינית עיפעה, פיהקה ושיפשה את עיניה. הן השכיבו אותה

נורית שני. מאירת. זה פרסומה הספרותי הראשון.

במספר שונה כל פעם, אך מעולם לא סיימה עיסקה במחיר נמוך מדי. בת־דוד רחוקה נכנסה לבית. ישבתי לידן. סבתא קלתה בלוטים על גחלים ואני כירסמתי אותם. במשך כל השיחה לא שמעתי אותה אומרת דבר על בית־הספר. גם כאשר הוציאה את כדור הזכוכית הקטן והן הביטו בו קרוב לאש, לא סיפרה מהיכן הגיע לידה. בת־הדוד רצתה לבוא לעמוד על הגג. למטה בוואדי תהיה חתונה גדולה והיא רצתה להציץ. בעוד חודשיים, אמרה, תיגמר שנת האבל על אימה ואז תוכל לשוב לשמוח.

אהבתי חתונות. בבקרים שלאחריהן יכולתי לישון כל הבוקר. סבתא, שלעיתים ישבה על הבמה ליד החתן והכלה, לא היתה יוצאת למכור ואני יכולתי להתרוצץ אז עם בנות השכנים. אבל הפעם עמדנו על הגג. יותר נכון ישבנו. סבתא העלתה שרפרף שהיה קטן מדי לישבנה השמן של בת־הדוד. אני עליתי אחריה עם פירות וגרעיני חמניות והדודה הסתכלה מרחוק על הנשים הרוקדות ומקרוב עלי. היא הינהנה לסבתא בשעה שרקדתי לצלילי שירתו של הזמר והתוף הרחוקים. היה לנו קר והדודה מחאה לי כפיים לפני שהחתונה נגמרה. למחרת בבוקר לא היה לי יום חופש. סבתא ליוותה אותי עד לחצר בית־הספר, הסתכלה עד שנכנסתי וחזרה לקחת אותי שוב בצעריים. היא לא ויתרה על השיעור שלה בעברית.

קיבלתי מן המורה עיפרון. סבתא שברה אותו לחצי, הוציאה סכין גילוח מן המזוודה וחידדה את ארבעת הקצוות. כתבנו הרבה פעמים את האותיות המרובעות שהמורה כתבה במחברת, עד שסבתא היתה מרוצה מן ההשוואה. למרות־זאת, המורה תיקנה לא פעם שורה ארוכה של ט' הפוכה. עכשיו זה מעורר בי חיוך. סבתא החלה לקרוא את השלטים מעל החנויות בעיר הקטנה והרחיבה את קהל הקונים שלה. היא עברה מבית לבית, גם של היהודים, דפקה על הדלת ולפעמים חזרה עם מלה שאני לא ידעתי והיינו מנחשות איך לכתוב אותה. היא היתה מנופפת במחברת ומחייכת חיוך רחב מאוד. היא בכלל לא היתה זקנה.

הרמתי את ראשי. שאהר שם את ידו על כתפי. בכלל לא שמתי לב שהגיע הביתה. חיפשתי את מאהרה. היא ריפדה קן מקש בגינה לשלוש ביצים צבעוניות שצבענו יחד לאחר שרוקנתי אותן עבורה. קמתי ונכנסתי הביתה לחמם מהר את האוכל. כשיצאתי עמדה מאהרה והסתכלה איך הבעיר שאהר ענפים בפחית העגולה. איצטרובל התפוצץ והרעיש. שאהר אכל בלי לדבר אלי. אני חושבת שגם הוא לא אהב אותי. חושבת.

פעם אחת, לאחר החתונה שלנו, קמתי בבוקר מצוברחת וביקשתי שיניח לי. הוא לקח כיסא וישב לידי שותק. נשארתי במיטה והפניתי אליו את גבי. כששאלתי אותו למה אינו הולך לעבוד הורה באצבע מסובבת על רקתו ואמר שהוא ישב לידי עד שהרוח תצא. הוא הלך אחרי ובחן אותי גם כשכבר התחלתי לשטוף את הריצפה. כשחייכתי אליו היה כבר מאוחר מדי בשבילו ללכת לעבוד. הוא התלבש בבגדי חג והלך לכפר לשבת עם הגברים. אחר־כך סיפר שנסע עם מסעוד לעיר. באותו יום הפסיד רבע ממשכורתו במשחק ששיבש. הוא חזר כעוס, הצטער שהתחתן איתי ומי יודע, טען, אם הילדה הזאת שלו בכלל. אני הבטחתי לו שלא אעשה זאת שוב.

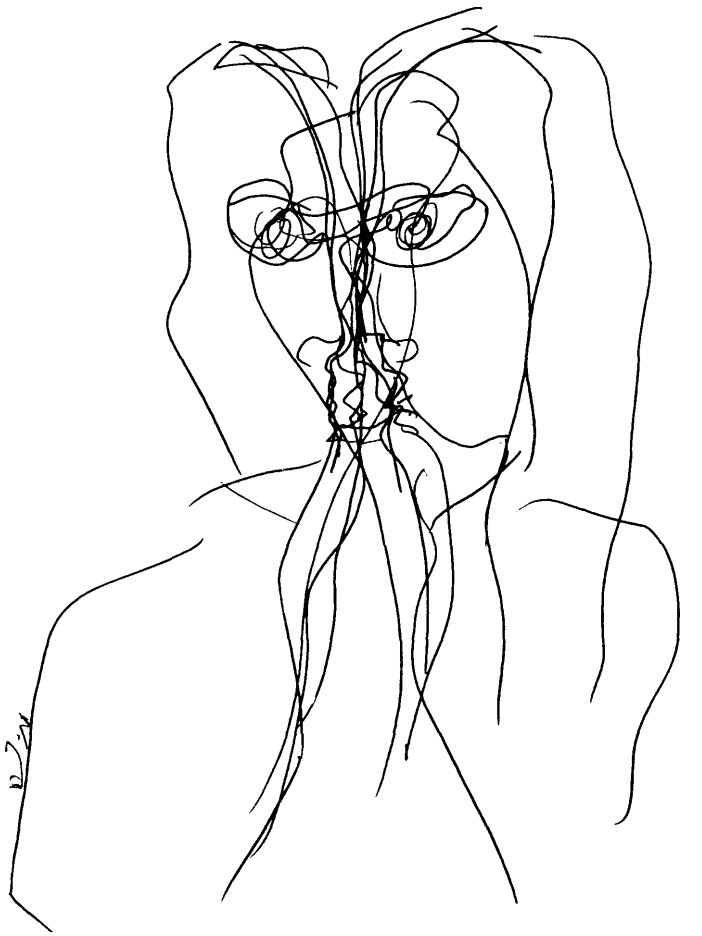
לא באו לבקר אותנו הרבה אנשים. אף שנהוג לגור בבית הוריו של הבעל, גרנו עם הדוד שלי חמד בביתנו הרחוק קצת מן הכפר. גם משפחתו של שאהר לא באה אלינו והוא היה הולך לשם בלעדיו. אמא שלו הודיעה למשפחה שמי שיבוא אלינו יחרם. ממשפחתי נותרנו בכפר רק חמד ואני ושבע בנות הדוד שחמד לא רצה לראות את פניהן. אחותו של חמד, הבת של סבתא, גרה בעיר וחמד היה הולך אליה בימי השוק הגדול.

אותנו לא ביקרו ואולי בגלל זה שאהר הזמין מפעם לפעם את החברים שלו. הוא לא היה מודיע מראש. יכולתי לנחש לפי שקיות הפיצוחים, הפירות והסיגריות שהביא עמו, כשחזר מן העבודה. חמד שכבר היה זקן ישב ליד נגילה עם הגברים הצעירים והחדר התמלא עשן. כשהקפה היה נגמר שאהר היה קורא בשמי, פעם אחת, שאביא עוד. הייתי מביאה את המגש עד למשקוף, משם לקח אותו מדי, סיגריה בקצה פיו, מחייך ומצהיר, אישה טובה היא, אישה טובה. אני שכבתי עם מאהרה במיטה שלנו כדי לא להיות לבד, חיבקתי אותה וחיכיתי לקריאתו.

עם העשן חדרו אלי גם הדיבורים מבעד לקיר. קול אחד שאל את שאהר איך זה להיות מוחרם. קראו לו מחמוד, היכרתי את הקול.

לישון והלכו סביבה עם אצבע על הפה. הילדים ששרו קודם סביבי, רצו עכשו זה אחר זה בחצר וצעקו. מאחוריהם, רחוק מאחורי הגדר, עמדה סבתא.

אני לא יודעת כמה זמן היא עמדה שם. דמותה התערפלה לי ועד שהגעתי אליה היו לי כבר המון דמעות. היא דחקה את ידה מבעד לגדר וליטפה את הראש שלי. הנה, אמרה ודחפה עוד יד מבעד לגדר, תחלקי להם זייני. ניגבתי עין אחת באגרוף. הבלונדינית עמדה עכשיו בתוך נעליים נקיות מאבק והילדות החליקו את בגדיה. אני עמדתי מולן ופתחתי את כפותי. סבתא עמדה מאחורי הגדר והנהנה לי, הילדה הבהירה חילקה סוכריה לכל אחת ואחת השאירה והצביעה עלי. אחר כך הן פנו ממני בתהלוכה. שתי ילדות אחוזו בדרש החולצה ושתיים שהלכו אחריהן צעדו צעדים גדולים ברגליים כמעט ישרות. אני הלכתי ואמרתי בלחש אחריהן מילה אחת עליה חזרו: המלכה, המלכה.



המורה ואני מצאנו את סבתא באותו מקום אחרי שהפעמון צלצל וכל הילדים הלכו. נשארתי לשבת, המורה אספה את מחברות הילדים לערימה, הוציאה מחברת אחת מן התיק שלה וירדה מן הבמה הקטנה שליד הלוח.

ביד אחת מחברת ובשנייה היד של המורה, יצאתי לחצר. שתינו ראינו את סבתא. המורה הצביעה על הדף הראשון במחברת והקריאה בקול באזני סבתא. מינה, מוש זיינה. סבתא הושיטה אצבע כפופה וביטאה אות אות. החלפתי את היד הרכה של המורה אסתר בידה החזקה והמחוספסת של סבתא. הלכנו יד ביד עד לעץ האלון הגדול שעל הגבעה. בצל מתחתיו הניחה סבתא את המזוודה, הושיבה אותי מולה, ניקתה את העלים בינינו, כמו לפני שהיינו סופרות כסף. אלא שהפעם לקחה את המחברת, פתחה אותה ושתינו ציינו במקל על האדמה מה שהיה מצוייר שם. שוב ושוב עד שסבתא היתה מרוצה וחזרה שוב על השם החדש.

הבית שלנו היה מרוחק קצת מן הכפר וסבתא אהבה את זה. היא לא סבלה יותר מדי שכונות. למרות זאת כשהיו נכנסות, היתה עוזבת את עבודות הבית ומבלה איתן שעות בדיבורים על מחיר הקמח, העיזים והפטרזויליה. בהתאם לשמועה היתה מעלה או מורידה את המחירים שלה. מעולם לא יכולתי לצפות מראש מחיר. סבתא היתה נוקבת

שלי היתה משוגעת. נשאר רק שיהוקים פתאומיים והגב התחיל לצרוב.

שכבתי במיטה והסברתי לחמד איך לבשל צמחים כמו סבתא הראתה לי כשהיתה בחיים. הוא החליף את הבדים הטבולים מעל גבי. לאחר שבוע, כשיכולתי כבר לשבת, הגיעו ערב אחד, במכונית, המורה אסתר והמנהל. חמד קיבל אותם במרפסת ואמר שאני חולה, ישנה. הוא הוציא את המכתב של ראש המועצה מכיסו ואמר שלא אחזור ללמוד יותר. עלי לעבוד בבית. אני כבר נערה גדולה ועוד מעט כבר אתחתן. הטון של המורה היה חסר-סבלנות. היא תיארה את חריצותי ותפיסתי המהירה. חמד שתק. חזרתי ללמוד בזכות המנהל. הוא הבטיח לחמד שבעוד שנה ממילא אגמור כיתה ח' וכל הילדים חוזרים אז הביתה. שיתן לי עוד שנה, ביקש.

חזרתי אבל הפסקתי לשחק מחננים. נשארתי בכיתה והעמדתי פנים עסוקים. התעלמתי משייקה. הפסקתי לשקר לחמד שיש שיעורים אחרי-הצהריים כשהיו ערבי-כיתה ונשארתי בבית. לפעמים ירדתי לעבוד איתו בכרם.

ידיו של חמד רעדו כשגלגל את הטבק. כמה פירורים נשרו על הגלבייה. הוא תקע את הסיגריה בפינת הפה, קם והרים את תנור הנפט בידית. הלהבה, התנור וידו של חמד רעדו ורגע פחדתי שהגלבייה תישרף. לא אמרתי כלום, הסתכלתי על שאהר. גם הוא ידע שחמד לא רצה עזרה. חמד נכנס עם התנור והסיגריה הבורעת לחדרו וסגר אחריו את הדלת.

בבוקר לאחר שזמגתי לשאהר תה והוא יצא לעבודה, יצאתי החוצה לעקור את העשבים בערוגת הבצל שמתחת לעץ התפוז. השמש עמדה די גבוה בשמים ומאהרה עמדה בפתח ואצבעה כפיה, כשעלה בדעתי שחמד עדיין לא קם. האכלתי את מאהרה, שהזקן ישן עוד שעה, ואז הצמדתי את האוזן לדלת. לא נשמע רחש. דפקתי. פתחתי את הדלת לסדק. ריח חריף של סיגריות ונפט עלה מן החדר הסגור. חמד חירחר וגם כשניענעתי אותו לא פקח את עיניו. פתחתי את החלון ועמדתי בתוך הסירחון אובדת-עצות. אחר-כך אספתי את כל הכריות, הרמתי אותן בגבו ודחפתי אותו שישב. ראשו נטה קצת ונפל קדימה. הרמתי אותו במצח והשענתי אותו לאחור. היטבתי את השמיכה סביבו ורק אז חשבתי שאני צריכה לקרוא לעזרה. חטפתי את מאהרה והלכתי, מהר ככל שיכולתי, אל הכפר.

בבית-החולים אמרו שזו הרעלה ולא שיחררו אותו גם כשחזרה אליו הכרתו. הייתי צריכה ללחוץ שיניחו לו לזקן שיהיה בביתו. הוא ימות שם — אמרו. חמד רצה לחזור לכפר ואנחנו שכרנו כיסא גלגלים מבית-החולים. בלילה איוררתי את חדרו ואת הסיגריות הסתרנו. שבועיים אחר-כך מצאנו אותו מת במיטה. קברנו אותו ליד סבתא וליד אבא ואמא שלי. לא בא אף קרוב משפחה לסעודת האבל. אבל יום אחר-כך באו אלי שבע בנות הדוד. סידרו את המזוננים על הריצפה וישבו איתי. הביאו תה מתוק ופירות והכריחו אותי לשתות. התפרצתי בככי. מאהרה נצמדה אלי. הבכורה חיבקה את ראשי. היה לו מזל — אמרה ואחיותיה אישרו. לא סבתא ולא אבא ואמא שלך מתו במיטה. שוב נשמע זימזום מאשר. מצד אחד נצמדה אלי מאהרה ובטנה הגדולה של בת הדוד מצד שני. כולם כמו כלבים — אמרה — מתו ביער.

אני מצאתי את סבתא מתחת לעץ. היא שכבה ופניה על העברית של העיתון 'לעולה', ללא רוח חיים. המזוודה עמדה לידה — כחולה, קרועה קצת בפינות המבורזלות. הייתי בכיתה ו'. באותו יום היא לא חיכתה לי מאחורי גדר בית-הספר. חשבתי שבוודאי תחכה לי מתחת לעץ האלון. זה קרה כבר פעם קודם. אז מצאתי אותה באותו מקום קוראת עיתון. היא הושיטה לי את עיתון 'דבר' ורצתה שאספר לה מה כתוב שם. סבתא לא הצליחה לקרוא עיתון בלי ניקוד ונהגנו לבלות מתחת לעץ כמה שעות. היא היתה הראשונה שסיפרה לנשים בכפר על סגירת מיצרי טיראן ב-1956. תהיה מלחמה — אמרה, והעלתה את מחיר מרכולתה.

ישבתי לידה. פחדתי לגעת בה. הסתכלתי בשיער האפור, בעלים החומים מתחת לכפות רגליה, עד שעברה שם קבוצת פועלים שחזרה לכפר. הם עצרו לידינו, אחד מהם בדק את סבתא, הרים את גופה הקטן והטיל אותה על כתפו. הלכתי אחריו. לחיה הנפולה השתפשפה בגבו. פיה היה פתוח ועינה הפקוחה הביטה אל השמים. כשהתחלתי לבכות, הפועל שנשא את המזוודה של סבתא שם יד על כתפי והלך לידי.

אחרים השתתקו ומחמד סיפר שהלך לבקר את המיועדת לו. בת-דודה. אביו החליט שהגיע הזמן להתארס. כבר היתה בת עשרים ואבא שלה בה מספר פעמים להתעניין. מחמד ישב איתה ועם אמא שלה. לא הסכימו שיקח אותה לסרט ומכיוון שאחר-כך לא היה לו מה לומר לה ישב ושתק. הוא לא יוכל לאהוב אותה, אמר. החליט לעזוב את הבית ולעבור לעיר. ממה שיכולתי לשמוע, הבנתי שחלק חשבו שזה רעיון מהפכני. אולי אפילו יחסוך כסף ויסע לאמריקה. אחרים שללו את הרעיון. שמעתי את מסעוד מדבר. הוא היה מבוגר משאהר ואמר שכל הנשים הן אותו דבר. יולדות, מבשלות ומנקות. תן להן קצת כסף, צא לבלות וחזור רק לראות ששמונת הילדים לא עושים יותר מדי רעש בבית. הנה הוא מגיע הביתה רק כשאישתו שולחת איזה ילד לקרוא לו. ולא תמיד אפשר למצוא אותו. את המשך דבריו לא יכולתי לשמוע, כי הנמך את קולו. אבל בפגישות הבאות בביתנו, כשלא היה מגיע, היו האחרים צוחקים עליו שהוא וודאי בדירתו בעיר. כששאלתי את שאהר, ענה שזה לא עניין לאישה. לחצתי. הדוד שלי חמד היה מחייך כשהיה שומע אותי שואלת שוב ושוב את השאלה הקטנה שלי — בשביל מה מסעוד צריך דירה בעיר? הוא הכיר את הסקרנות שלי ואולי הימר לעצמו מי יוותר שאהר או אני.

שבועיים אחר-כך, בערב, לאחר שמאהרה נרדמה ואני סירבתי לקרוא לו מכתב שהגיע מביטוח לאומי, שאהר סיפר לי שבדירה בעיר מסעוד נפגש עם זונה יהודיה.

הלילות החלו להתקרר. ישבנו במרפסת גם מול הגחלים שהכנסנו פנימה בפחית וגם מול תנור הנפט. חמד הוציא טבק ונייר סיגריות מכיס הגלבייה השחורה. הוא לבש אותה ביום שהעביר את מישרתו בקיבוץ לשאהר. בכיס שמר, יחד עם שני הדפים שנתן לו המנהל, גם מכתב מראש המועצה של העיירה היהודית. היה כתוב שם בעברית, שהמועצה, בשם משרד-החינוך ומפלגת העבודה, רואה בחמד חלוץ להשכנת יחסי אחווה בין היהודים והערבים. הם שלחו את המכתב לאחר ביקור בבית-הספר.

אני הוצגתי בפניהם. פמלייה של גברים יהודים. הייתי אז בכיתה ז' והסכמתי להיכנס עימם לחדר, בהפסקה, רק עם המורה. ראש-המועצה, איש נמוך עם כרס, קרחת ועניבה פנה אלי בעברית וביקש שאדבר בעברית. היתה ביניהם אישה אחת גבוהה עם שיער שיבה קצר. בעיניים כחולות כמעט שקופות היא הסתכלה על סנדלי, על מכנסי הרחבים ועל השימלה שלבשתי מעליהם. באותו יום היה קר והתעצלתי להוריד אותם בשירותים של הבנות לפני שנכנסתי לכיתה. הנהנתי. בחורה שתקנית — אמר ראש המועצה למורה שהראתה לו את המחברת שלי. אבל אני לא הייתי שתקנית ככלל. בהפסקות הייתי רצה עם הבנים, במשחק המחננים ומכה בהם בכדור בכל הכוח. שייקה, הילד החזק בכיתה היה מתנפל עלי ומנסה לחטוף ממני את הכדור בחיבוק. זה היה לא חוקי ולמרות שצעקתי שיפסיק עשה זאת שוב ושוב. פעם אחת משך בצמה שלי, נפלתי אחורה, השימלה שלי הופשלה, המכנסיים היו בתיק. לא היו לי תחתונים כמו לבנות היהודיות. שייקה עצר פתאום. אני החזקתי את הכדור ביד אחת, קמתי, ישרתי את החצאית וזרקתי עליו את הכדור בכל הכוח. הוא יצא מן המשחק. בסוף היום לאחר שלבשתי חזרה את המכנסיים, הוא חיכה לי ליד השירותים של הבנים והציע ללוות אותי חלק מן הדרך אל הכפר.

הוא הלך איתי עד לצומת. עצרתי ואמרתי לו שפה אני נפגשת עם הדוד שלי. ישבנו על שתי אבנים והוא סיפר לי שהוריו באו מרוסיה. שגם הוא כמוני יחיד בבית. הוא רצה לעזוב את בית-הספר וללכת לצבא, אבל הם מקבלים רק מגיל שבע עשרה. הוא יכול לשקר, כי הנה כבר החל להתגלח בסנטר. הוא רצה שאגע ואראה שדוקר ואז חמד בא. שייקה הושיט יד וחמד ללא חיוך לחץ את ידו, אמר סליחה, לקח אותי במרפקי והרחיק אותי משם. הוא שתק כל הדרך, כשהגענו הביתה סגר אותי בחדר השינה שלי, הוריד את החגורה שלו, ציווה עלי שאכרע על הריצפה, אפרוש ידיים ואניח את ראשי על המיטה. איך שאני צעקתי. אם סבתא היתה בחיים היתה בועטת בדלת וסוטרת לו. לאחר שגמר, לא התרוממתי. הגוף כאב ואני הקשבתי לבכי הקולני שלי. צרחת בכדי לא לשמוע את דיבורו השקט של חמד. הוא קרא לי זונה ושזה מה שאני לומדת שם בבית-הספר של היהודים. אם מישהו מן הכפר היה רואה היו הורגים אותי. לא מספיק שראש הכפר קורא לו והוא מתבייש מולו. אף בחור בכפר לא לומד ככה ושהסבתא



ברכיה והשביעה אותי שאזכור שאנחנו מאותה משפחה. היא צבטה את לחיי וליטפה את שערותי בחיוך דק. ירדתי מברכיה ואמרתי לה שחמד אמר שאנחנו לא משפחה. החיוך נעלם. היא קמה, אחזה בידי וקראה לי לבוא אחריה. התיישבנו מאחורי הבית ועד שסבתא קראה לי, היא הספיקה לספר לי את מה שלא העזתי לוודא אחר-כך מפיהם של סבתא וחמד.

שנה לאחר שנולדתי ביקש אבא שלי מסבתא רשות לבנות בית נפרד. האדמה היתה הירושה של סבא שלנו לשלושת האחים — לחמד, לאבא שלי ולאבא של שבע בנות-הדוד. חסן, אחיהן, לא הסכים לכך. הוא מצא את ההורים שלי בשדה ורצח אותם. חמד נשבע שיהרוג את הרוצח אם יגיע לכפר. הוא מת לפני שחסן השתחרר מן הכלא והדודה שלי שבעיר לא עוררה את העניין בפני בניה — הרופא ועורך-הדין.

גמרתי ללמוד בסוף כיתה ח'. במסיבת הסיום הבאתי לי ולחמד סוכריות ומקלות מלוחים בצלחת פלסטיק. ישבנו בפנית החצר, אכלנו יחד והסתכלנו על ההורים והילדים. סיפרתי לחמד מאין בא כל אחד ומניתי לפניו את השמות. המורים עצרו לידינו וכמה מבטים ארוכים נתקלו בנו מפניות החצר. בדרך בחזרה פרש חמד לפני את תכניתו. עד שאתחתן, אמר, אעבוד בכרם וכך תיחסך לנו משכורת של פועל.

פתחת את התעודה להראות אותה לחמד רק לאחר שהסתרתי את הפתק שהיה בתוכה, בכיס של החצאית הכחולה. תפרתי אותה בעצמי לכבוד הטקס. רק לאחר שחמד מדד ושקל את אורך המכפלת, הסכים שאלך בלי מכנסיים מתחת. היו בכיתה שתי בנות דתיות והחצאית שלהן לא היתה קצרה בהרבה משלי. בלילה כשקיפלתי את החצאית, הוצאתי את הפתק מן הכיס. היו שם שתי כתובות בכתב יד נקי ומסודר. אחת של המורה אסתר והשנייה של בית-ספר תיכון לבנות בנצרת.

חמד כן לקח פועל לכרם. זה היה כשנה וחצי לאחר שגמרתי את בית-ספר. מכתב לתיכון בנצרת היה מקופל בכיסי, אבל לא מצאתי הזדמנות לשלוח אותו. גם כשהסכים לקחת אותי לשוק ולבקר את הדודה שלי, לא יכולתי להתחמק ממנו. הוא שלח את המכתבים שכתבתי למורה אסתר, אבל מכתב אחד לנצרת קרע מול עיני וטען שרציתי לסדר אותו. הוא ביקש מן הפקיד שיאמר לו מהי הכתובת שנראתה לו ארוכה יותר מכרגיל.

לא שאינני עובדת טוב, אמר, אלא שריחם על שאהר. אישנו של שאהר, זה שהיה עכשיו בעלי, היתה חולה ושאהר לא רצה לצאת לעבוד מחוץ לכפר. רצה לחזור בצהריים לטפל בה. שאהר בחר טוב, אמר לי חמד, ולך יהיה יותר זמן להיות בבית. באותו יום הביא עיתון ומתוכו הוציא ארבעה ספרים בעברית. זרקו אותם מן הספרייה בקיבוץ, אמר. אנה קרנינה — טולסטוי, ארבעה עמודים חסרים באמצע ואחד בסוף. אלבר קאמי — הדבר היסטוריה של עם-ישראל לכיתה י"א ודובשני — שירי ביאליק. עם הספרים האלה ביליתי בחדר שלי באותה שנה. כשחמד ראה שאני הולכת ומסתגרת, נשבע שלא יביא עוד ספרים. מי יודע מה כתוב שם. שנערה תתבודד לה כבר שנה.

למעשה לא התבודדתי שנה. התחלתי עם זה רק כשהבטן החלה לתפוח. חמד הסתכל אלי יום אחד במבט ארוך. הפנים שלך עגולים, אמר, יפים. ואני נבהלתי. למחרת לא יצאתי מן המיטה. זה היה סידור די מוצלח. בבוקר הפסקתי לקום ולהכין לו תה. לאחר שהיה הולך הייתי קמה לבשל לו ולפני שהיה חוזר הייתי נכנסת חזרה לשמיכות. אחרי שבוע הפסקתי לומר שאני חולה והוא התרגל לחמם את האוכל לבד. מלבד חמד אף אחד לא בא אל הבית. שאהר, שעבד בכרם, הפסיק לבוא לשתות תה בהפסקת הבוקר, לאחר שאמרתי לו כמה פעמים שאני חולה ולא אוכל לצאת אליו. רק פעם אחת הגיע מכתב בהול מן המורה אסתר. היא לא הבינה למה כבר חודשיים שאיננה מקבלת ממני תשובה ואם לא אכתוב תבוא לבדוק אולי קרה לי משהו. לו היתה באה אז, היתה רואה הכל. אולי היתה אוספת אותי אליה. אולי היתה שולחת אותי לבית-הספר לבנות בנצרת ואולי הכל פשוט היה מתגלה לחמד. כתבתי לה מכתב קצר. סיפרתי לה על הבדידות שלי, כמו בכל מכתבי הקודמים ועל רצוני של חמד לחתן אותי. מאוד השמנתי, כתבתי, וחמד אוהב פנים עגולות.

לפני כמה ימים באה המורה אסתר לבקר עם הבת שלה ועם חתנה. זה

כשהיגענו הביתה עצרה כל הקבוצה וכולם נכנסו. השכיבו את סבתא על המיטה. הפועל השיט ידו ובשתי אצבעות גדולות ניסה לסגור את עפעפיה. הוא לחץ אותם קצת ולמרות זאת נפתחה עין אחת לסדק קטן. כאילו רצתה סבתא להמשיך לראות עוד קצת. הוא אמר שיישאר עד שחמד יחזור ושיקחו אותי בינתיים לביתו. הרמתי את כתפי והתחלתי שוב לבכות. התכרבלתי בפניה חיבקתי את הילקוט שלי ולא רציתי לזוז. אחד הפועלים משך אותי בידי. אני נשכתי אותו, הוא ניער את ידו וקילל, ירק הצידה והרוק הצטבר בכתם קטן על ריצפת הבטון. נשארתי שם עם זה שסחב את סבתא. הוא מזג לי כוס תה והתיישב מולי. שתקנו.

רק לאחר שחמד חזר פתחתי את הילקוט, הוצאתי את העיתון והתחלתי לקרוא. אנשים התחילו להיכנס. חמד ניגש אלי, חטף את העיתון וקימט אותו. אני קפצתי עליו וניסיתי לחטוף אותו מידו. הוא סטר לי. אני צריכה לספר לסבתא — צעקתי. הוא דמם לרגע וכאילו הבין משהו. הרים את סנטרי ושאל אם מהעיתון הזה, סבתא ידעה את כל החדשות שלה. גם לו סבתא לא סיפרה. הוא התיישב מולי וביקש שאשאר לשמור על סבתא, שאמזוג תה לבאים, שאתנהג כמו אישה והוא יתן לי ללכת לבית-הספר לאחר האבל. בשביל סבתא.

שבע בנות-הדוד שכאו גם אז לנחם, נכנסו דרך הדלת האחורית. חמד לא הסתכל לעברן כשעברו בחצר, ומאחר שלא קם, הבינה זאת הבכורה כאישור, וצעדיה היו בטוחים יותר כשעקפה את הבית, וכל השאר מיהרו אחריה. אחרי הכל, אמרה לי, גבר רווק, לא יכול לגדל ילדה. הוצאנו את אלבום התמונות. היתה שם תמונה מן החתונה של אבא ואמא, כמה תמונות שלי ותמונה של סבתא. צלם בית-הספר צילם אותנו באותה פעם. סבתא הוציאה את כל מחרוזות הפלסטיק מן המזוודה, לבשה אותן וכשהצלם ביקש ממנה לחייך, הסתירה את פיה בכף-ידיה.

שבע האחיות היו מאוד אדוקות בדתן ולא נשואות. אמא שלהן מתה לאחר שילדתי את מאהרה. בלווייה שלה הלך חמד לשמור על קברה של סבתא ושל אמא שלי. הוא לא רצה שיקברו את אימו של הרוצח ליד אחותה. חסן, אחיהן של שבע בנות-הדוד רצח את אבא ואמא שלי ורוצח עובר בדמה של אימו. על הרוצח סיפרה לי הבכירה פעם כשהן באו לבקר את סבתא, כשחמד לא היה. הבכירה לקחה אותי על

עתה נישאו. הם הגיעו במכונית קטנה, עצרו בכפר, ואני הסתכלתי איך טיפסו בשביל הצר אל ביתנו שכראש הגבעה. נשיקותיה של אסתר שאירי תמיד פינה רטובה על הלחי. היא עצמה היתה שולפת אחר-כך ממחטה לבנה מתחת לשעונה המהודק ומנגבת את קצות פיה. שערה הלבין ומלבד פרח דרדר שהושיטה לי, מסרה לי חבילת ניירות קשורה בסרט סגול מגוהץ.

תקראי ואחר-כך תחזירי לי, אמרה. היא עדיין קראה לי מינה למרות שאמרתי לה שזיינה בעברית זה דווקא יפה. הוצאתי את החבילה מן המגירה שלי כמה ימים לאחר הביקור שלה. ניקיתי טוב טוב את שולחן האוכל שלא ייפול כתם על המכתבים שאסתר קיפלה כל-כך בקפידה ועברתי עליהם אחד אחד. "לאסתר, מורתי היקרה..." מכתב אחד מן האחרונים סיקרן אותי והתחלתי לקרוא בו. מאהרה קראה לי שאצא החוצה. הינחתי עליו עיפרון שלא יתעופף. מאהרה עמדה בשקט ליד עץ המשמש והצביעה על זיקית. הדי חרבאנה — אמרתי לה. אחר-כך נתתי לה יד ועברנו על-פני הכרם. אספנו אבנים וחיפושיות. שרנו להן: חיפושית אדומה, מנוקדת יממה. הביאי אל בתינו ברכה כל יממה.

נשפנו עד שהוציאו את כנפיהן החומות מתחת לאדומות ופרחו. בצהריים כבר הייתי צריכה לבשל ומאהרה עמדה לידי על כיסא וסינור גדול על מתניה.

אספתי את ערימת המכתבים משולחן האוכל ולא חזרתי אליהם עד יום שישי. שאהר לקח את מאהרה לבני משפחתו ואני נשארתי בבית. פתחתי שוב את החבילה. אסתר ידעה שאני כותבת וחשבה שהמכתבים יביאו עוד זכרונות. אבל אני זכרתי הכל גם בלעדיהם. רק הרשים אותי, שכבר אז לא היה סיגנון הכתיבה שלי בעברית גרוע. אולי אפילו טוב ממה שהוא היום. פתחתי שוב את המכתב.

"שלום אסתר", היה כתוב בו. "לא כתבתי לך קרוב לשנה ואני לא יודעת אם חיפשת אותי. חמד לא מדבר על מאורעות השנה האחרונה ואני לא שואלת מפני הבושה. אולי באת והדלת היתה נעולה. היא היתה נעולה כי לא גרתי בבית. גם לא בכפר. גם חמד לא ידע איפה הייתי." במכתב סיפרתי לה משהו על אותה שנה. איך בלילה ביער הזוית את מאהרה התינוקת בזהירות מקרבת יוסף הצולע שהסתובב על גבו בשנתו ונאנח. הנחתי אותה לידי. קודם, כשהוספתי עצים למדורה, הוא אסף אליו את מאהרה, דיגדג אותה, שניהם צחקו וביין העצים עברו דמויות שחורות. הכפר של יוסף הצולע היה רחוק. הגעתי אליו בלילה, כושלת אחר צעדיו הלא שווים והתינוקת בזרועותי. חלק מן הדרך תמך בי. אישה זקנה פתחה לנו את הדלת ונר בידה. היא הביאה תה והם כיסו אותי ואת התינוקת בשמיכה יבשה. אחר כך הבנתי שזו אימו.

גם את הדרך מן הכפר שלו אל העיר, שם השוק ושם גרה דודתי, לא היכרתי וזו היתה הפעם הראשונה מאז הביא אותי אל ביתו, שלקח אותי איתו. ואני חשבתי קודם שעם סבתא עברתי את כל הארץ. הלכתי בשביל אחריו. הוא לא פנה לאחור אבל הקשיב לצעדים שלי, כי עצר כשעצרתי, וגם כשמאהרה בכתה. הוא לא הביט בי כשעברנו במקום בו מצא אותי עם התינוקת לראשונה, כשאסף אותנו לביתו בדרכו חזרה מן העיר. הוא עצר וחיכה בשקט שאגיע אליו. התקרבתי וכשהצביע על המקום חייכתי. הוא השתופף קצת וחיכה. אמרתי לו שוב שלא אוכל להינשא לו. הוא התחיל לרעוד, אחר-כך קם ואני הלכתי שוב אחריו.

גם הוא וגם אמא שלו ראו שאני צעירה. אמא שלו החליקה פעם אצבע עקומה על לחיי. כששאלו, אמרתי שאני מלבנון. אני חושבת שלא האמינו לי, בגלל המבטא שלי. יוסף הצולע התחיל לדבר בי בכפר כעל אישתו. כשתמהו אמר שאין מקום לחגיגה גדולה, ואותי לא שאל בעניין זה.

באמצע הלילה, ביער, היתה המדורה כבוייה כשהתינוקת התעוררה. נשפתי בגחלים. פחדתי מחיות. לאחר שינקה התקשיתי להירדם. דורס לילה קרא. קולו התקרב קצוב מרחוק ושוב אבד. עד שהציפורים הראשונות התעוררו — כתבתי באותו מכתב, עבר זמן ארוך שהופסק בחלום קצר.. חמד הדוד שלי עמד מולי גבוה. ביקשתי שיסלח לי אבל השפתיים שלי לא זזו.

חמד הפסיק לקחת אותי לבקר בביתה של אחותו לאחר שבעלה התחתן שנית. זה היה כבר לאחר שגמרתי את הלימודים. כשסבתא עוד חיה, היתה מוותרת לי על בית-הספר ביום שוק והם היו לוקחים

אותי עימם אל הדודה בעיר. אבל אחרי שסבתא מתה ובית-הספר נגמר, נשארתי לעבוד בכרם עם שאהר, כשחמד נסע לראות אותה. בכל פעם כשהיה חוזר, היה אומר שלו המשפחה שלנו היתה גדולה, בעלה היה חוטף מכות. הדודה שלך, אמר לי, מתייבשת ומתארכת אבל הקפה שלה טוב.

במכתב תיארתי לאסתר איך עזבנו, הצולע ואני את היער בכוקר. כשנכנסנו לעיר היתה כבר שעת צהריים. הצולע הלך לענייניו ואני התיישבתי בפנינת רחוב, מקום ממנו יכולתי לראות את ביתה של הדודה. מלבד השער, הכניסה לא השתנתה. חיכיתי לחמד ובינתיים גדל הצל והתינוקת התעוררה פעמיים. לא העזתי להיכנס פנימה. כשחמד עבר על פני, הלכתי אחריו ונגעתי בגבו. הוא שלף מטבע מכיסו, תקע אותה בידי והתנער. כשלחשתי שזו אני וגיליתי את כיסוי פני, צמחה מתוך אי-ההבנה שבעיניו, כהלה. הוא זירז את צעדיו כמעט לריצה. פתח את השער, סגר אותו בלי להסתובב, וכלי לדפוק בדלת נעלם בתוך הבית.

השמש שקעה ואני הייתי צמאה. האור החל להיות אפרורי. כמעט חשוך. נכנסתי לחצר. החלונות היו חשוכים, מלבד אחד בקומה השנייה. פתחתי את הדלת בה נכנס חמד ונכנסתי. מדרגות העץ חרקו כשעליתי אל סדק האור. קרבתו את אוזני. מן החדר הסגור לא נשמע אפילו רישורש ואז, בבת-אחת, נפתחה הדלת, והדודה שלי — גבוהה, אור צהוב מכל צדדיה, עמדה מולי — ארוכה ושחורה. על ברכי ביקשתי שלא תשליך אותי. היא התכופפה, הרימה את פני באצבע שהושיטה אל מתחת לסנטרי ולאחר שסקרה גם את התינוקת שעל גבי ומיששה את אריג הצווארון שלי, הושיבה אותי מול חמד, הצביעה עלי ושאלה אותו —

רוח, מה?

הוא ישב מתוח ואגרופיו רעדו, והדודה לא הבינה. במשך השנה סיפר עלי טובות ועכשיו נכנס הביתה מבוהל ואמר, שרוח רודפת אחריו. התינוקת התחילה לבכות. חמד התקמר מעל ברכיו. הדודה יצאה וחזרה עם קפה עבורו. כשקיבל את הקפה, התיישר והרעיש בגמיעות ארוכות.

כאן נקטע רצף המכתב ואני סיפרתי לאסתר איך, בלילה שילדתי, לאחר שהמיילדת הלכה. חמד לקח אותי בעגלה. אני נרדמתי והתעוררתי ונרדמתי שוב והוא עוד דהדיר את הפרד וגבו אלי. כשכמעט עלה השחר, הוא השאיר אותי ביער במקום בו מצא אותי יוסף הצולע. אני התחבאתי כל היום בין השיחים ובלילה מצאתי גפרורים בכיס של השמלה שלי והדלקתי אש קטנה. את האש הזו ראה הצולע. חמד לא הסתכל אחורה אפילו פעם אחת כשעזב אותנו ואני רציתי שהתינוקת לא תבכה.

"בימים שהתחבאתי במיטה מיעטתי לכתוב לך" — כתבה לאסתר. "כשנישארתי לבדי בבית, כבר אז כמעט לא החלפנו חמד ואני מילה בינינו. הייתי קמה להתבונן בראי, בגופי המשתנה. בלילות הצפרדעים קירקרו לצפרדעות והעצים רקדו וריקוד איטי של כתמים כהים. פעם ראיתי באור הלבן ענן שטוח נח בוואדי וקרני השמש לא חדרו בעדו לעצי הפרי. אחר כך הפך לנשיפת עשן לבנה מעל לגבעה. פעם אחת פנה אלי חמד ואמר שמדברים עלי בכפר."

בתשובה למכתבי זה, רצתה אסתר לדעת בדיוק איך חזרתי הביתה. מה קרה אחרי שחמד גמר לשתות את הקפה. במכתב הבא כתבתי לה שחמד החזיר את הספל למגש ונשען אחורה. הדודה שלי ספקה כפיים ונאנחה. רוח שבא מן החלון הניע את הנורה החלושה וכל החדר התנדנד. מן הרחוב השקט התקרב קול שקרא אלי הברה, הברה, בעגה מתמשכת. חמד הזדקף והדודה קמה וסגרה את החלון. בתוך השקט החדש הוא חיכך בגרונו והתחיל לספר לה עלי ועל שאהר, אביה של התינוקת.

איך מתה אשתו של שאהר, זמן קצר לאחר שהשאיר אותי ביער. ואיך בתקופת מחלתה, עוד לפני מותה, כששאהר עבד בבוסתן שלנו הוא חיזר אחרי. חמד סיפר לשאהר איך הרג אותי ואת התינוקת שנולדה וקבר אותנו ביער. שאהר ששמע על-כך התאבל על מותן של שתי נשים ואמר שלו אשתו היתה מתה קודם, היה מתחתן איתי.

אחר-כך נשארתי לישון בחדרה של דודתי. חמד יצא לכפר לדבר עם שאהר והחתונה לא היתה גדולה. אביו של שאהר לא בא, אימו של שאהר שרה שיר צער מעל גג ביתה. חמד שילם לזמר תוספת שישיר בכפר עד הבוקר. שאהר חייך אלי אבל דם על מטפחת לא הובא למשפחתו.

פוליטיקה

המשמעויות הישראליות של הגידול החד
במספר הפשעים שאנו מבצעים זה בזה

פשע

ההונאה הגדולה של שנות ה-80 / אביגדור פלדמן
מן החרץ פנימה ובחזרה / יורם ברונובסקי
לאן לא נעלם הפשע המאורגן / רן כסלו
הבלש בעידן הרציונאלי / אריאנה מלמד
כוח המחץ של המשטרות הפרטיות / יורם שחר
פרק מתוך מותחן פשע חדש מאת אבי ולנטיין
מסמך: החיים בפנים מאת אסיר עולם לשעבר/פואד

המיתולוגיה של הבאבא סאלי מאת יורם כילו ואייל בן ארי

פוליטרוק: זאב שטרנהל, יזהר סמילנסקי, אלוף בן, דינה גורן, אריה כספי

טעם: דן דאור, יגאל משיח, דוד ויצטום, שרה חינסקי, אלאונורה לב, דוד וינפלד

הופיע

חתום על פוליטיקה

אנו מזמינים אותך להצטרף אל מנויינו!

"פוליטיקה"
ת.ד. - 23075
תל-אביב 61022

נא שלחו לי את "פוליטיקה"

12 גיליונות במחיר 90 ש"ח

6 גיליונות במחיר 50 ש"ח

שם _____

כתובת _____

מיקוד _____

נא חייבו את כרטיס האשראי שלי

מספר כרטיס ויזה/ישראכרט _____

תאריך תוקף הכרטיס _____

מס' תעודת זהוי _____

להשיג בדוכנים ובחנויות העיתונים

מנוי אפשר להזמין גם בטלפון 5101991, 5101529, 5101604-03



תיאטרון בית ליסין

הצגות ה-100	אורח בא!	הצגות ה-200	חצוצרה בואדי
מאת לארי שו בימוי: מיכה לבינסון	מאת שמואל הספרי ובבימויו על-פי ספרו של סמי מיכאל	מאת שמואל הספרי ובבימויו על-פי ספרו של סמי מיכאל	מאת שמואל הספרי ובבימויו על-פי ספרו של סמי מיכאל
"...שפע סיטואציות קומיות... הקהל על הריצפה..." (ידיעות אחרונות)	"...הצגה יפה ומרגשת - בידור מעולה..." (חדשות)	"...הצגה יפה ומרגשת - בידור מעולה..." (חדשות)	"...הצגה יפה ומרגשת - בידור מעולה..." (חדשות)
"...הצגה משעשעת לכל אורכה... שנונה ואינטליגנטית..." (חדשות)	"...עלילה רבת התרחשויות ושיאים, מטלטלת את צופיה בין פרצי צחוק חסרי-מעצורים לבין געיות בכי קורעות את הלב... שחקנים נהדרים... תיאטרון טוב..." (ידיעות אחרונות)	"...עלילה רבת התרחשויות ושיאים, מטלטלת את צופיה בין פרצי צחוק חסרי-מעצורים לבין געיות בכי קורעות את הלב... שחקנים נהדרים... תיאטרון טוב..." (ידיעות אחרונות)	"...עלילה רבת התרחשויות ושיאים, מטלטלת את צופיה בין פרצי צחוק חסרי-מעצורים לבין געיות בכי קורעות את הלב... שחקנים נהדרים... תיאטרון טוב..." (ידיעות אחרונות)

בורגנים

הפקה משותפת לתיאטרון בית ליסין ולתיאטרון העירוני באר שבע

מאת: מקסים גורקי • נוסח עברי: ערן בניאל • בימוי: רוג'ר סמית
תפאורה: אלי סיני • תלבושות: עדנה סובול • תאורה: נתן פנטורין •
מוסיקה: שוש רייזמן •

משתתפים: (לפי סדר הא"ב): אהובה בץ, מיכל בת אדם, אלבי גבריאל, עמי דיין, חגית דסברג, הוגו ירדן, דבורה קידר, חנה ריבר, יגאל שדה, שמואל שילה, דליה שימקו, רפי תבור.

מיס דיזי

מאת אלפרד אורי • תרגום: דניאל לפין • בימוי: ציפי פינס •
תפאורה: דגלס היפ • תאורה: פליס רוס •

משתתפים: אורנה פורת, גבי עמרני, אבי אוריה

תיאטרון בית ליסין, ויצמן 34 ת"א 62091. טל. 03-256222



חובת צעקה!! רבעון להגות ולחינוך

יצא לאור גליון מס' 3 של ח"ץ - חובת צעקה - כתב עת חדש לחינוך ולהגות בהוצאת המרכז לתרבות וחינוך בהסתדרות הכללית.

פרופ' אדיר כהן, עורך ח"ץ:

"ח"ץ מבקש להזעיק אליו מחנכים ומורים, הוגים ויוצרים, סופרים ואמנים, פעילי תרבות ואנשי מעשה, חוקרים ואנשי מדע, פוליטיקאים ומנהיגים, שאינם משלימים עם אובדן החזון ואפס המעשה, המחפשים דרך, המתלבטים ומתמודדים, המבקשים לטלטל את כולנו משלוותנו המדומה".

משתתפים בחוברת מס. 3 (לפי סדר א"ב): דר' יוסי אופיר, יצחק א. אורפז, דר' עופרה אילון, אבישי איל, דר' נמרוד אלוני, דר' מג'ד אלחג', עמליה ארגמן-ברנע, אריה בן-גוריון, אהרן ברנע, פרופ' נורית גוברין, אלכס זהבי, פרופ' אברהם יוגב, דר' רות לין, גיורא לשם, מארי, אלכסנדר מנור, עודד פלד, מנחם רגב, גיורא רוזן, צבי רפאלי, פרופ' סס ש. רקובר, פרופ' חיים שוהם.

הרשמת המנויים לח"ץ בעיצומה. נשמח לכלול אותך בין מנויינו.

גזור ושלח	גזור ושלח	גזור ושלח
לכבוד המחלקה לחינוך - מערכת ח"ץ		
המרכז לתרבות ולחינוך		
רח' ארלוזורוב 93, תל-אביב		
אני מעוניין לחתום על 4 חוברות ראשונות של רבעון ח"ץ. אנא שלחו אלי לפי הפרטים הבאים:		
שם _____	משפחה _____	כתובת _____
טלפון _____	מיקוד _____	רצ"ב צ'ק ע"ס 40 לפקודת "המרכז לתרבות ולחינוך" עבור 4 חוברות ראשונות.
חתימה _____		

הנתונים מוכיחים:

ממר כהן (ענקמות)



מגדל-הראש

שכל הביטוח

הנתונים שבטבלה שלפניך מדברים בעד עצמם:

דע אצל מי אתה מבוטח

דירוג חברות הביטוח 1989

חברת	סה"כ פרמיה	רווח ברוטו %	רווח ברוטו מהממיה ב"כ	יחס פרמיה לחון עצמי	עדף/חוסר ההון נדרש	חזיק קמות ביטוח ב"כ שנים אחרות
הפניקס	1	2	4	4	2	2
מגדל	2	1	1	1	1	1
כלל	3	4	5	7	3	3
אררט	4	5	6	2	4	5
מנורה	5	3	2	3	5	4
ציון	6	7	7	5	7	7
אריה	7	6	3	6	6	6

מתוך כתבה במסוף "ממון" מספר 1 הוא הטוב ביותר ז' הגרוע של "ידיעות אחרונות" שהופיע ביום 30.6.89

חדשנות

חידושים בתכניות ביטוח מצביעים על חברה דינמית ומתקדמת. "מגדל" הציגה, לראשונה בישראל, את ביטוח המאבק בסרטן ואת תכנית הביטוח מחר - המעניקה ביטוח רפואי משלים למקרי חירום רפואיים. בביטוח רכב הציגה "מגדל" חידוש מהפכני - התכנית "מוטב מגדל", המאפשרת למבוטחים לחסוך עד 2/3 מהפרמיה כאשר אינם מעורבים בתביעות. גם השנה עומדת "מגדל" לצאת בתכניות חדשניות ובלעדיות.

יציבות

הצלחותיה העסקיות של "מגדל" בשנים האחרונות, באים לידי ביטוי גם בחיזוק ההון וקרנות הביטוח המעידים על ניהול מיומן ויעיל ומהווים אסמכתא ליציבותה ולכוחה. יש לזכור - ככל שחברת הביטוח יציבה יותר, כך גדול יותר בטחונם של לקוחותיה.

שירות

"מגדל" מקפידה לטפח ולפתח את השירות לסוכניה ולמבוטחיה, מטפלת ביעילות, זריזות ומהימנות בתביעותיהם של המבוטחים, ודואגת לעדכנם באופן שוטף ומדויק בתכניות הביטוח שהיא יוזמת ומשווקת.

ברור שכדאי לעבוד עם חברת ביטוח גדולה המעניקה לסוכניה ולמבוטחיה ביטחון ועוצמה. ואכן בעולם הביטוח יש משמעות רבה לגודל החברה, אך אין בכך די. נסיון העבר מוכיח שגם חברות ביטוח גדולות, לא תמיד התגלו כבטוחות. לכן, חשוב לבחון את חברת הביטוח בכל אמות המידה הנכונות. כשתעשה זאת תיווכח כי "מגדל" היא אכן הראש של הביטוח, חברה שכדאי לך לעבוד איתה:

תנופה

המאמץ המתמיד המושקע ב"מגדל" בכל תחומי פעולותיה, הוא זה שהביא לתנופה בהצלחותיה העסקיות. במשך שנים רשמית לעצמה "מגדל" הישגים של צמיחה מתמדת ומגדילה בעקביות את נתח השוק שלה. מספר הסוכנים שמעדיפים לעבוד עם "מגדל" גדל והולך בהתמדה, ובמקביל, חל ידול משמעותי במספר המבוטחים שלה.

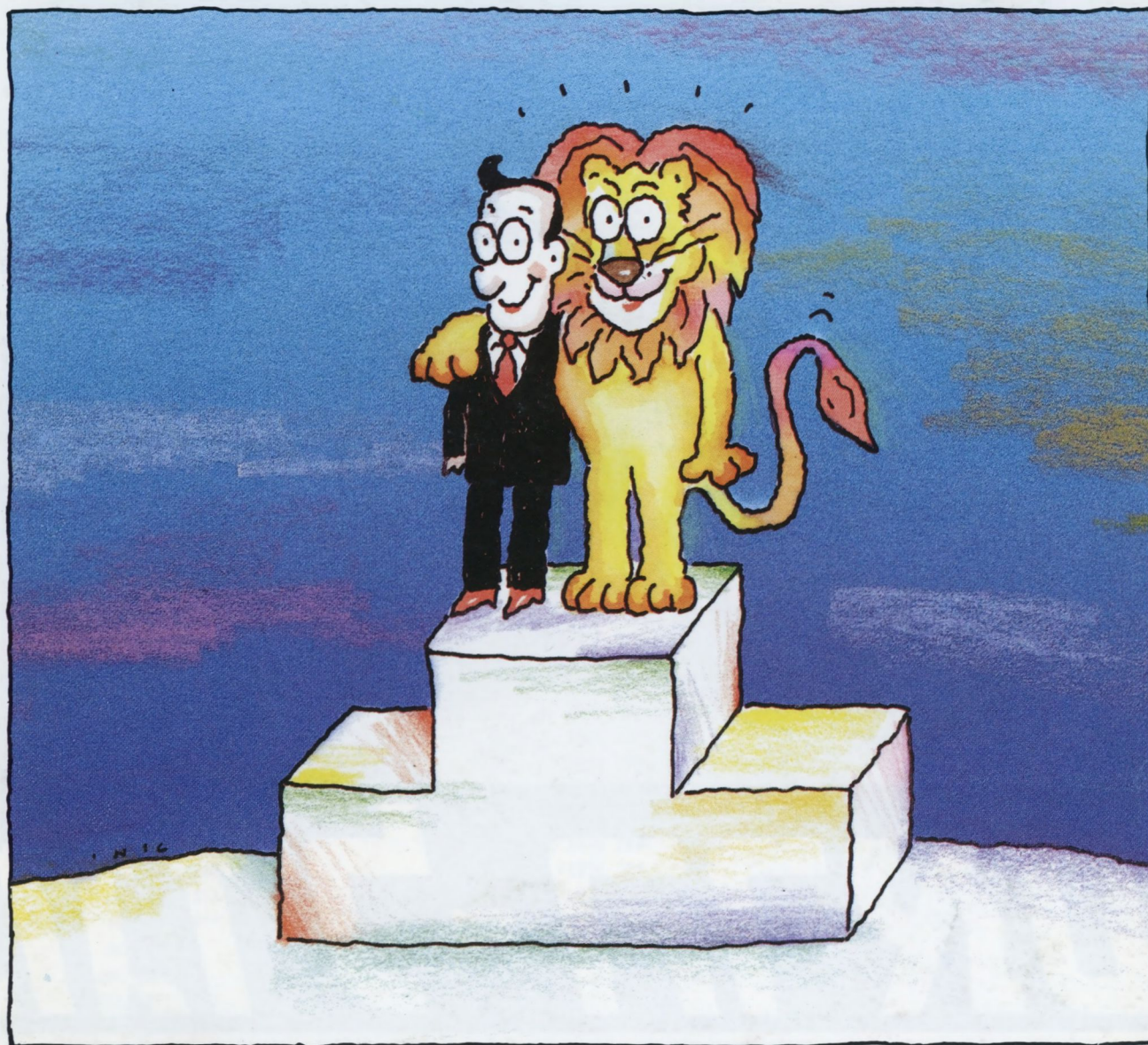
מגדל

מגדל

מגדל

מגדל
חברה לביטוח בע"מ

אנחנו אחד



העובדה שאנחנו הבנק מספר 1 בישראל מאפשרת לך לפעול טוב יותר. בוא ותראה.

להיות הבנק מספר 1 מבטיח לך
עמדה טובה יותר ומחייב אותנו לתת לך יותר:
להפעיל יותר מערכות טכנולוגיות מתקדמות לשרות עצמי, 24 שעות ביממה.
לתת יתרונות מיוחדים לבני זוג המנהלים חשבון בבנק.
להציע מגוון גדול יותר של תכניות ושרותים מקצועיים לכל מגזרי העסקים.
להעניק יותר שרותים והטבות לבני נוער, חיילים וסטודנטים ב"חשבון צעיר".
לפתוח בפניך יותר אפשרויות במשכנתאות באמצעות "בנק משכן".
להעמיד לרשותך, יותר מידע ויעוץ ויותר הטבות בכל אפיקי החסכון וההשקעה.
להבטיח "התחלה טובה" - תנאים מועדפים ללקוחות חדשים המצטרפים לבנק.
גם אם אינך לקוח של בנק הפועלים, בוא ותראה איך
פועלים טוב יותר בשבילך.

בוא ותראה איך פועלים טוב יותר

בנק הפועלים