

הירחון לספרות

שתפונו לקל

• חברה • ביקורת • תיאטרון • אמנות •

שנה י' ד • גליון 127 • אב תש"ן • אוגוסט 1990 • 10 ש"ח



- סוזאן זונטאג
- אריאל הירשפלד
- ד.מ. תומאס
- סטפאני גאטוס
- פולין ריאזי
- לי לי ונג
- טובה במברג
- מוקי רון
- דן דאוד
- אמיר אור
- אירית סלע

בין

ספרות

לפורנו אורפייה

סיפור:
שלמה ניצן

אליעפיך אל אחידר:
האיסלם
בעידן
המשבר
המתמיד

ההזותי



תייאטרון

שירים:

- מחמוד דרוויש
- אנדד אלדן
- אמירה הס
- עודד פלד
- דן כספי
- צביקה יעקבי
- עידית קופפרברג



- עמליה יעקב
- דן ערמון
- מרית בן ישראל
- יעקב אגמון
- הדס עפרת
- דניס סילק

שמואל
כהן שני:
הרנסאנס
שמעבר
לסוציאליזם

יותר קילומטרים - בכל העולם!



שמן מנוע 20W/50
באיכות SG



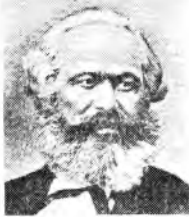
קסטרוֹל GTX

בכל העולם עושים יותר קילומטרים עם שמן מנוע Castrol GTX. הנוסחה הבינלאומית מבטיחה למנוע יותר קילומטרים של נסיעה, רמת איכות SG

להשיג בתחנות "פז" ו"עוז".



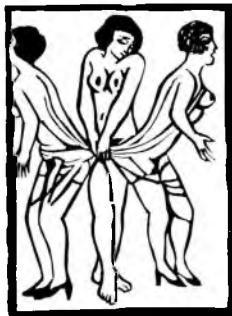
נותנת לך שמן ברמה הגבוהה ביותר ומאריכה את חיי המנוע, וצמיגות 20W/50 מתאימה את השמן בדיוק לדרישות המנוע שלך בכל תנאי התפעול. "פז" מציעה לך יותר בטחון ויותר קילומטרים באריזות Castrol GTX, בכל תחנות "פז" ו"עוז".
Castrol GTX - שמן המנוע המוביל בעולם



אליעפיך אל אחדר:
עידן המשבר המתמיד

שמואל כהן-שני:
הרנסאנס שמעבר לסוציאליזם

הדמיון הפורנוגרפי



שירה וסיפורת מחמוד דרוויש: אני יוסף, הו אבי, שיר 7
 אנדר אלדן: שירים 7
 אמירה הס: שירים 8
 עורד פלד: אבל הגוף; שיר 9
 דן כספי: שירים 10
 צביקה יעקבי: שירים 12
 עירית קופפרברג: שירים 27
 שלמה ניצן: בית מלא ילדי, פרק מרומן 30

מסות ומאמרים
 שמואל כהן-שני: הרנסאנס שמעבר לסוציאליזם ולקפיטליזם 13
 שיחה: עלי בן עאשור משוחח עם אליעפיך אל-אחדר: עידן המשבר המתמיד 16

ביקורת ספרים
 שמעון בלס על אנתולוגיה של השירה הפלסטינית בעריכת סמיה אל-קאסם 7
 חיים עינת על "בטרם המוסד" לאייזק אסימוב 8
 אהוד בן עזר על "חזוה לך ברח" – סיפור חייו של חיים נחמן ביאליק 9
 נתן גרוס על "כרמי שלי" למרים עקביא 10
 קובי נסים על "העצבונים שלא הובנו" לפארוק מואסי 11
 דן יהב על "בין תקווה לספק" – סיפור האוטופיה" ללאה הדומי 11
 רחל גיל על "אהבה מאחרת" לפטר הרטלינג 11
 מאיר בראלי על "בראי סדוק" למאיר אביזוהר 12

המדורים הקבועים: לפי שעה – מדורו של יעקב בסר 4
 תגובות: ס. יזהר 4
 חנוך ברטוב 5

מדור מיוחד: תיאטרון חזותי – לרגל הפסטיבל לתיאטרון בובות 1990
 עמליה יעקב: על הסימבוליקה שבתיאטרון 20
 דן ערמון: על שירה ותיאטרון בובות 21
 מרים בן ישראל: חייל הברדל בתיאטרון האפי 22
 יעקב אגמון משוחח עם הדס עפרת: האמצע הכי מפחיד אותי 26
 דניס סילק: "כשאנו המתים נעור" 28
 מרים בן ישראל: נאום ממרפסת של ציור 29

מדור מיוחד: בין ספרות לפורנוגרפיה
 סוזאן זונטאג: הדמיון הפורנוגרפי; מסה; מאנגלית: אירית סלע 34
 אריאל הירשפלד: מין בלשון; כמה הערות על פורנוגרפיה, מין ושירה; מסה 38
 ד. מ. תומאס: דון גיבואני; פואמה (מתוך "המלון הלבן"); מאנגלית: אמיר אור ואירית סלע 40
 סטפאני גאטוס: פוש; סיפור; מאנגלית: מוקי רון 44
 פולין ריאד: סיפור של או; סיפור; מאנגלית: מוקי רון 46
 לי לי ונג: מתצלת הכשרים; סיפור; מאנגלית: דן דאור 47
 טובה במברג: פגישה; סיפור 48
 אמיר אור: נקודת תצפית: הבהלה לאורגזמה 49

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

שם ומשפחה

כתובת

טלפון

מצורף בזה שיק על סך 65 ש"ח עבור 10 גליזות, 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

Editor: Jacob Besser
 Assistant Editor: Amela Einat

Managing Editorial Board:
 Shimon Ballas, Josef Gorni,
 Aharon Harel, Sasson Somekh,
 Ziva Shamir

عئون 77
 مجلة أدبية شهرية

بحرنا يعقوب بصر
 المراجعة: عابلا عيانت
 هيئة التحرير: شمعون لاص، يوسف حورسي،
 ساسون سومخ، زيفا شمير، اهورن هارنيل

נסיגה: 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 מחוייבת כתיבי ידי אלא אם צורפה אליהם מעטפה מנויילת
 המנויים למערכת מתבקשים לטלפן אך ורק למס' 03-456671.
 חומר יש לשלוח רק בדאר רגיל, כשהוא מודפס בדיוח כפול על צד אחד של הנייר. פנישות עם העורך רצוי לתאם מראש

סדר, צילום: דפוס מופת רוזמרין בע"מ
 לוחות אורניב
 הדפסה וכריכה: חבי הכורכים

שנה י"ד גליון 127
 אב חשון
 אוגוסט 1990

ירחון לספרות ולתרבות

עורך: יעקב בסר
 עוזרת עורך: עמליה עינת
 מערכת: שמעון בלס, יוסף גורני, אהרן הראל, זיוה שמיר, ששון סומך
 מזכיר המערכת: מיכה בסר
 ניקוד: שמואל רגולנט
 מועצת מערכת: יצחק אורובין אורפן, גילה בלס, יוסי הדר, אהרן ויידנברג, א.ב. יהושע, עוזר רבין, ש. גורא שוהם, אנטון שמאס.
 המו"ל: אגודת סופרים ואמנים לקידום הספרות והתרבות בישראל – עמותה

כל כתבי שאל
טשרניחובסקי; כרך א' ב',
עם עובד

ריצ'רד בורגין: שיהיה עם
יצחק בשביס זינגר;
מאנג'לית: ישראל זמיר;
ספרית פועלים.
אהרן אלמוג: הלילה שבו
כחה הציונות; זמורה ביתן
ש. שלום: אלגביש
מאלגביש ומעלה; שירים;
עם עובד.
ישראל המאירי: ליל זכרון
עם עובד; ספריה לעם.
זרובבל גלעד ודורותיא
קרוק: מעין גדעון;
מאנג'לית: שמואל רגולנט;
הקיבוץ המאוחד.
הדרה לור: המנדטוריים;
כתה, תעודת זהות.
א.פ. צ'יכוב: סיפורים מן
הפרובינציה; מרוסית: ניל
מירסקי; הספרייה החדשה;
הקיבוץ המאוחד ספרי
סימן קריאה.
יעקב אלבוים: פתיחות
והסתגרות: היצירה
הרוחנית-ספרותית בפולין
ובארצות אשכנז כשלהי
המאה השש-עשרה;
מאנג'ס.

ארץ כולה סבלנות

רבה דיברו לאחרונה על הלכלוך בפוליטיקה ועל הנמאס לנו מן הפוליטיקאי המצוי שלנו. מעט, ופחות ממעט, דיברו על ההתלכלכות הלאומית שהתלכלכנו – כמוות, בהרס ובדיכוי – ועל ההתרגלות הגדולה ועל הסבלנות הגדולה להשחתת נפשנו שלנו.

על הפוליטיקה ועל הפוליטיקאים אנו מוכנים להתאסף במאות אלפים ולהפגין בתענוג, ולצעוק בתוכחה, ולקרוא לסדר – ועל ההתרגלות שהתרגלנו למוות שאנחנו ממייתים, ולדיכוי שאנחנו מדכאים, לא מצייץ אצלנו אף קול ענות חלושה, אולי יחידים תמהוניים, אולי כמה סרבנים, או שניים וחצי פייטנים שכוחים?

אכן, מכווער לקנות קולות ולשחד קולות, ומכווער לערוך ולגייס עריקים – אף כי משיב נפש לרכל עליהם בהתעוררות – אבל מה בדבר ההתרגלות בהחזקת עם כבוש, ומה בדבר ההתרגלות להיות עם כבוש? איפה הקולות המתמרדים? אלמלא שלמדנו לראות את הכיבוש כמין צרה צרורה שאין מה לעשות כנגדה, כמו שאין מה לעשות כנגד השמיים האלה של החמסין הצחיח.

יום מוות. יום מטפטף המוות. ומי עוד מתרגש, מי עוד זוכר, מי לא התרגל? אתה? את?

הטענות על הסירחון בתרגילי הקמת הממשלה לא נמאסו – אבל מאד נמאסו הסיפורים החוזרים האלה על המוות בשטחים. עוד מומת אחד, עוד שניים, עוד פעם ילד עוד נער אחד, פעם מידינו פעם מידי עצמם. וכבר יש לנו עור עבה, וסבלנות אין קץ, לסירחון המוות ולסירחון המעשים שאנחנו עושים, ושעושים בשמנו, כבר כמעט שלוש שנים, פה אצלנו.

ולא מדובר באנשים הרעים שחדלו מהתרגש ויש להם סבלנות אין קץ למוות – מדובר על הטובים, וגם עלינו, ועליך ועליך. העיניים שלנו כבר מדלגות בעתון והאזניים שלנו מדלגות בחדשות על כל אותם מוות, מתו, הומתו, המיתו.

ולא רק האנשים הרעים העלו עור עבה על גופם, גם יפיי הנפש על נפשם היפה. מדינה שלמה גידלה עליה את העור העבה והטוב הזה, המציל מהתרגשות לא בריאה ונותן סבלנות מרגיעה מפני כל הנמשך הזה, מפני הבלתי נגמר הזה, מפני המוות המטפטף הזה, יום יום, המנדנד כמו ברז דולף כאן אצלנו או כחצר השכנה. ולא ראינו ולא שמענו ולא ידענו. ולא אנחנו. ולא עסקנו.

גם לחינם לנסות להזכיר. וגם אילו תלינו רשימה יומיומית עם שמות המומתים ושמות אבותיהם, גילם ומקומם – לריק. התרגלנו. ולא נעים להודות, משעמם. ועל צד האמת גם נמאס.

מישהו בוודאי אשם. מישהו בוודאי אחראי. אבל מה רוצים מאתנו? מה אנחנו עשינו? מה אני עשיתי? מה אני עשיתי?

ארץ כולה סבלנות למוות. ארץ כולה עור עבה למוות. ארץ? לא ארץ. אנחנו. את. אתה. ואני. ■

יזהר סמילנסקי

השובים השבויים



בסורד, אבסורד מטורף. מדינה שבוייה בשבי עצמה. עוד לפני שנים אחדות טען הימין הניצי, בין שאר טיעוניה הצדקניים-פטריוטיים, שהקו הירוק מת. שאין קו ירוק. באה האינתיפדה, המרד העממי, מרד האבן, מרד שיצמיח בוודאי בכוא העת ספרות ענפה וגורפת בנוסח של "כיצד התחשלה האבן", ושמה קץ לוויכוח בנושא – יש או אין קו ירוק, ופסקה שאין. אין קו – ישנה תהום.

אדם, תושב ת"א, תועה בדרכו ונקלע לכפר ערבי שבשטח הכבוש. הוא מוכה ומגורש ומצהיר שכף רגלו לא תדרוך שם. המתישבים נוסעים בכבישים במכוניות "מוגנות", כלומר – משוריינות. על היישובים מופקדת שמירה צמודה וסמיכה של צ.ה.ל.

המתישבים שבויים בשטחים. ישראל של הגבול הירוק שבוייה בידי עצמה. השטחים הכבושים כבשו את מדינת-ישראל ושלא יספרו שאילו צ.ה.ל. רצה, ניתן היה להפעיל את עוצמת הצבא ותוך עשרים וארבע שעות, וכו'... שטויות במין... אופציה כזאת לא קיימת. לא למדינת-ישראל. פה ניתן ל"השתעשע" בצליפות לעבר רעולי הפנים, לפזר הפגנות, להפעיל סיינים למיניהם ואולי לחלום חלומות בלהה על הפעלת כלבים; אבל אם מישהו חלם על טנקים – זה לא. בשום פנים ואופן לא. לא כאן!

ב.

אביתר כהן בן השבע, אחד מקרבנות המצב. ילד יהודי נפצע מאבן שהושלכה למכונית הוריו בשטח בו הם שבויים! את שמו של אביתר מכיר היום כל אדם בישראל. כל ילד יהודי.

אבל ממש בימים אלה נפצעו ונהרגו כמה ילדים פלסטינים, מבוגרים מאביתר ובני גילו. מי, מי זוכר את שמם? מי מוכן לומר משהו על אודותם? אולי רק החברה של "בצלם".

ג.

הלב נכמר – אביתר בן שבע. מצבו יציב – אומרים. יישאר בחיים. אולי אפילו ללא נזק אורגני. אבל את השעה הזאת בה הושלכה האבן לתוך מכונית המשפחה, הוא יזכור כל ימי חייו. זה ילווה אותו, שלא לומר ירדפהו לאן שיפנה. הוא יספר על-כך לילדיו, אולי אף לנכדיו. והילדים הפלסטינים, אלה שעוד יוכלו לזכור ולדבר – מה אתם? חריר הכוונת ולוע הקנה לא ירדפו אותם? – ירדפו ועוד איך. כמה מאמצים נצטרך להשקיע כדי להעלות ארוכה לכל הנגעים שישארו אחרי שכל הטרופ הזה יבוא אל קיצו. והוא יבוא. גם אם יתמהמה – בוא יבוא.

פא"ן והעובדות היבשות

לשמחתי מפרץ כאן חנוך ברטוב נשיא פא"ן הישראלי, כמה מן ההאשמות שהטחתי במדור זה (גל' 126). אבל, עיקר טענתי היתה שפא"ן משקיע הרבה מרץ במגעיו עם הפונקציונרים שלדיווחיהם הוא מאמין. וזה למרות שכבר הוכח שהדיווחים מן ה"שטח" אינם אמינים, אם לנקוט בלשון המעטה.

מטרת רשימתי היתה לעורר את פא"ן למאבק נגד "תקנות החרום" המנדטוריות והפרקטיקה שנוקטה באמצעותן לגבי סופרים בשטחים, ועכשיו גם לגבי אנשי-עט בישראל.

הפעילות בכיוון זה חייבת להיות ע"י עידודה של חקיקה נגד התקנות הנ"ל. על-ידי גיוס דעת קהל נגדן. אם לצורך זה יש להקים שהולה בכנסת למען חופש היצירה – אז יש להקים.

עם היבחרו של ידידי חנוך ברטוב ליו"ר "אמנות לעם", יורשה לי לברכו ולאחל לו הצלחה רבה בתפקידו החדש והחשוב עד מאד. מי כמוהו מבין ויודע שבלי חופש המחשבה, הדיבור והיצירה, אין אמנות לעם ואין אמנות בכלל. ■

יזהר סמילנסקי

שפיק חביב, פא"ן והעובדות היבשות



תמיהה ובצער קראתי בחוברת יולי של "עתון 77" את המחצית השנייה של מאמר העורך, ידידי יעקב בסר, "שפיק חביב. הסופר העברי. הפא"ן הישראלי". הן אילו טרח העורך הנכבד לברר אתי או עם חברים אחרים בוועד החדש של מרכז פא"ן בישראל, היה מגלה בעוד מועד שפעילות מרכז פא"ן בפרשת שפיק חביב והחוקרת חאוולה אכורבקר שונה באורח קוטבי מהמיוחס לו במאמר.

יעקב בסר מונה כל מה שלדעתו צריך לעשות ואין פא"ן עושה, עד כדי כך שיהיה על המרכז הישראלי "להתחסל בכוחות עצמו, שאם לא כן יוציא אותו פא"ן העולמי מבין שורותיו", משפט שאיני יודע אם יש לקוראו כאיום, כאזהרה, או כתוכנית פעולה. כדי שכל זה יקרה, ממליץ הכותב "מאוד, על כן, שהנהלת פא"ן הנוכחית תתגבר על עורך 'לויאליות' ביחס לשלטונות הצבא — ותצא למאבק גלוי" וכן הלאה.

ואלה העובדות היבשות, שטלפון קצר אל הח"מ היה חוסך הן את כתיבת המאמר והן את איידיעמות שבתגובה זו עליו;

1. הוועד החדש של פא"ן התכנס לשיבה ראשונה ב-24 במאי. שני נציגיו לקונגרס פא"ן במאדריד שבספרד, א.ב. יפה ודוד שיין, התמקדו בפעילות "הוועדה לענייני סופרים במאסר" של הארגון הבינלאומי. הנוסח הסופי של ההחלטה שהתקבלה בקונגרס בעניין חירות היוצר והיצירה בשטחים גובש תוך שיתופם הפעיל של נציגיו וכן התאפשרה הצבעה פה אחד, בהשתתפות חבריו יפה ושיין. בהמלצתם, וכדי להדק את שיתוף הפעולה בין המרכז הישראלי לבין הוועדה הבינלאומית, בחרנו מיד ב"וועדת מעקב לענייני סופרים במאסר", דיווחנו על כך לוועדה הבינלאומית וביקשנו להעמידנו בהקדם על כל תלונה המגיעת למשרדה בלונדון כדי שנוכל לפעול ולהעמידם על העובדות לאמתן. ב-26 ביוני כתב לנו תומאס ואן וגואק, יו"ר "הוועדה לענייני סופרים במאסר", בירך על יוזמתנו וצירף למכתבו רשימה ראשונה של שמות סופרים ועתונאים במאסר או מעצר, לפעולה ולהערות מצידנו. יוזמה זו שלנו נולדה לפני שהועמדנו על ענייניהם של שפיק חביב וחאוולה אכורבקר. לא ישכנו ולא נשב בחיבוק ידיים.

2. רצה המקרה וב-15 ביוני נודע לי על מעצרו של המשורר הישראלי שפיק חביב ועל החרמת חומריהם המחקר של החוקרת הישראלית חאוולה אכורבקר. על פרשת אכורבקר קראתי בכתבה מפורטת ואוהדת של יעל פישביין ב"דבר", ומיד התקשרתי טלפונית הן עם הגב' אכורבקר והן עם מי שהינחה אותה באוניברסיטת חיפה ופרסם את עיקרי מחקרה בכתב-העת "חץ" בעריכתו, פרופ' אדיר כהן. על מעצרו של שפיק חביב מדידת-חנא שמעת מפי סנדו דוד, יו"ר התאחדות הסופרים בישראל וחבר ועד פא"ן. כתוצאה משיחות ארוכות ביום ששי, שבת ויום ראשון הן עם נציגי "אגודת הסופרים הפלשתיניים בישראל", ד"ר גמאל קוואר וג'ורג' פרח והן דוכרים מוסמכים של משרד המשטרה ומשטרת ישראל, כינסנו ב-18 ביוני את ועד פא"ן לדיון בתגובה הולמת נוכח העובדה, שהשניים הם ישראלים, הפעולה נגדם היא

בתחומי הקו הירוק ולכאורה היתה כאן פגיעה בוטה בחירות היצירה, המחקר והביטוי.

3. בהתאם להחלטה שקיבלנו באותה ישיבה, שלחנו ב-19 ביוני מכתב החוף לשר המשטרה וכו' העמדנו אותו על חובתנו, כחברי פא"ן הבינלאומי, להגן על זכויותיהם של השניים ותבענו תשובה מיידי לשרות שאלות שהצגנו לו. משתם שבוע ולא נענינו, שיגרנו העתקים לעורכי כל העתונים בישראל (ושאלה הצריכה להדאיג את כל הנאבקים על חירות היוצר והיצירה — אימתן פרסום נאות למכתב פא"ן אל שר המשטרה!). תשובת השר נתקבלה בסופו של דבר ב-6 ביולי, ולא היה בה כדי להניח את הדעת.

4. נציגי "אגודת הסופרים הפלשתיניים בישראל", שהיינו אתם בקשר רצוף, הודיעו לנו על מסיבת עיתונאים שהם מקיימים ב-26 ביוני בתל-אביב והזמינו אותנו להשתתף בה. כמסיבת-עיתונאים זו דיברתי אני בשם מרכז פא"ן ולבקשתו של סנדו דוד, גם בשם התאחדות סופרי ישראל. צבי עצמון, שהתבקש לייצג את אגודת הסופרים, הזהיר בהתרגשות רבה מפני חסימת פיות, בצטטו את שירו הידוע של ברכט.

5. ב-13 ביולי שלחנו לתומאס פון וגואק, יו"ר "הוועדה לענייני סופרים במאסר" של פא"ן הבינלאומי, תזכיר וכו' פירטנו את סיבת מעצרו של שפיק חביב והשתלשלות הפרשה עד לשעת כתיבת המכתב וכן את פרשת החרמת חומריהם המחקר של חאוולה אכורבקר, מחקר שעליו הוענק לה תואר מ.א., באוניברסיטת חיפה ושעיקרו ראה אור בכתב-העת "חץ".

במקום לתהות על מה שאתה מטיח נגדנו, אצטט ממה שמביא מפי שפיק חביב "הארץ": "הוא נרגש מאוד ממעשי ההזדהות של סנדו דוד וחיים גורי וא.ב. יהושע וחנוך ברטוב, שכתבו בעתון, ארגנו מסיבת עיתונאים, טלפנו לעורך". חבל שלא ציינו, כי סנדו דוד וחנוך ברטוב וצבי עצמון דיברו לא רק בשם עצמם אלא המפורש כנציגי פא"ן, התאחדות הסופרים ואגודת הסופרים. איני יודע מי אחראי להעלמה זו, אך מצידך, יעקב ידידי, שהנך גם חבר ועד אגודת הסופרים וגם חבר פא"ן, אני מצפה למידה של חברות פשוטה קודם להוקעה צדקנית בירחונך, שמבחינה מסוימת, כקורא וככותב, הוא בזכותך גם שלי — מצפה לפחות לביורר בטלפון. כמה כאבי לב ובזיונות היתה חוסכת לך שיחה פשוטה אחת. מה מיותר מה שכתבת במאמר, כמו גם ההכחשה, שעכשיו היא בלתי-נמנעת.

והן בכל השאר, כמו למשל לסיפא של מאמרך, ש"מדינה בה חופש היצירה איננו זכות מובנת מאליה איננה מדינת ישראל", אין ולא יהיה בינינו אפילו צל צילו של ויכוח. ■

חנוך ברטוב נשיא מרכז פא"ן בישראל

עורך פלד: לחם וגעגועים; שירים: עקר; נאוה סמל: מוריס חביבאל; מלמד לעוף: עם עיבה; יחיאל שיינטוך: יצחק קצנלסון כתבים שניצלו מגיטו וארשה וממתנה ויטל: מאגנס ובית לוחמי הגיטאות; מריו ורגס יוסה: הדבר; מספרדית: טל ניצן; עם עובד: הספרה לעם; א. א. סוד תחת סוד; שירים: ספרית פועלים; אלי נצר: תעלומת כתב הסתרים: אירוב; ארנון אבני: לילדים; ספרית פועלים; משה וילנסקי: זר כלניות; מעריב; רענן כהן: בסבך; הנאמנות: תברה ופוליטיקה במגזר הערבי; עם עובד; מרדכי הלמיש: יודיש בישראל; על סופרים משוררים אמנים: עקר; אברהם פת: מרלון ברנדו מתקן אופניים לילדי השכונה; שירים: ספרית פועלים; יוסף עוזר: שם ומלכות; שירים: עקר; ניצה בן-ארי: ליסי — מלחיה מיוחדת במינה; אירוב: טלי ואןדר ארן; לילדים: ספרית פועלים.

ספרית שני ציון בית איילה

סדנאות לכתובה בבית אריאלה	
<p>★ פרוזה (1) מנחים: הסופרים: חנוך ברטוב, הן בניה סרי, חיים באר. מיועדת לכותבים או הנוטים לכתוב פרוזה. אחת לשבוע, בימי רביעי, בשעה 19:00. פגישה ראשונה: 24.10.90.</p>	<p>★ פרוזה (2) לכונני סדנאות פרוזה של בית אריאלה. מנחים: חיים באר, עפליה כרנא-כרמון. אחת לשבוע, בימי שלישי בשעה 19:00. פגישה ראשונה: 30.10.90.</p>
<p>★ שירה (1) מנחים: המשוררים: נתן יונתן, יהודה עמיחי, יעקב בסר. מיועדת לכותבים או הנוטים לכתוב שירה. אחת לשבוע, בימי חמישי, בשעה 19:00. פגישה ראשונה: 25.10.90.</p>	<p>★ שירה (2) מנחים: מאיר ויזלטיר, ישראל אליהו. לכונני סדנאות שירה של בית אריאלה. פגישות הסדנא יתקיימו אחת לשבוע, בימי</p>

עדיין במחיר הנוכחי

רק עד ה-1.10.90



חתום על "עתון 77"



הצטרף לציבור הקורא והחושב

אל-לים אניות בע"מ



מטענים ביצובד
לישראל ומלנה



שירה פלסטינית עד '48

— רוב משוררי פלסטין נדרו למרכזי כוח והשפעה בתחומי האימפריה, וכל מה שאפשר להיאחז בו כדי ליחס לשירתם זהות פלסטינית הוא מידע חלקי שהם נולדו ברמלה, עזה, ירושלים וכיוצא בזה, או עצם השם שלהם, המעיד על ייחוס לעיר זאת או אחרת כפלסטין, בלי עדות כלשהי שאכן הם נולדו שם.

לאור זה, נראה לי שהבחירה בתואר "פלסטינית" לשירה זאת סותרת את דברי ההסבר של העורך, ולדעתי מיטיב היה לעשות אילו בחר כשם פחות מחייב לאסופה, כגון שירתם של משוררים מפלסטין, ובוזה היה יוצא ידי-ידי-חובתו הן לגבי השירה הקדומה והן לגבי זו מהזמן החדש, שהזהות הפלסטינית היא אחד הערכים הבולטים בה.



אנתולוגיה ראשונה של שירה פלסטינית

יש להדגיש לשבחו של סמיח אל-קאסם, שהוא בחר לא רק במייצג אלא גם במיטב ממה שעמד לרשותו, ובכך הוא הגיש חומר קריאה מהנה ומאלף. השירים ניתנו בניקוד חלקי כדי להקל על הקריאה, ומתחת לשמו של כל אחד מתמישים ואחד המשוררים, נמסר מידע עליו ועל שירתו. התופס בין עמוד שלם לשורה אחת. המשוררים מהתקופה החדשה מיוצגים בכמה שירים אופייניים. אחדים מהם זכו ליצוג נדיב במיוחד, לדוגמה: מועין כסיטו, יליד עזה, שמת ב-1984, ושיריו תופסים שלושים ושמונה עמודים. ודאי קבע כאן טעמו של העורך, ובכך בעצם מתאפיין המבחר כולו, שהוא מפעל של איש אחד, שאינו מתיימר להגיש אנתולוגיה מושלמת ועדכנית על-פי קריטריונים אקדמיים קפדניים. יש לברך את סמיח אל-קאסם על

פנינו אנתולוגיה ראשונה של שירה פלסטינית, הכוללת יצירות של 51 משוררים, החל במאה העשירית ועד ימינו. העורך, סמיח אל-קאסם, בהקדמה הנרחבת שלו על העורך באיסוף ופרסום שירתם של המשוררים הפלסטיניים כדי להציב תמונה של יצירה מתמשכת כנגד כל אלה, במיוחד בישראל, המתאמצים לטשטש את הקיום הפלסטיני ולשלול מהפלסטינים את זהותם האוטנטית. אסופה מעין זו עלולה, אומנם, ליצור את הרושם המוטעה כאילו מסתרת מאחוריה מגמה בדלנית בייחוס אל-הערכים בכלל, אבל כל המעיין במבחר ייווכח בנקל, כי שירתם של משוררי פלסטין היא חלק בלתי-נפרד מהשירה הערבית, וכי מה שהנחה את העורך כעבודתו הוא הכללת מקומם של משוררים אלה בשירה הערבית.

מטעמי זהירות (וגם צניעות!) קבע אל-קאסם לאסופה זאת את השם "התחלות לאנתולוגיה של השירה הפלסטינית משך אלף שנים", והוא מציין בעמוד הפותח, כי המבחר במקורו הוכן בשנת 1988 בסיוע ארגון "אונסקו", ואליו נתווספו טקסטים אחרים עם התקנת הספר. מבחר זה אינו כולל את דור המשוררים הפלסטיניים בישראל ומחוצה לה, אשר החלו לפרסם אחרי 1948 ועדיין בחיים, ועל-כן מתבקשת השלמה למפעל, אשר העורך פוטר עצמו מלעסוק בה, בהיותו אחד המייצגים הבולטים של דור משוררים זה. אל-קאסם מצביע על הקשיים שעמדו בדרכו, שיסודם לא רק במאמץ להגיע אל המקורות וללקט מה שנראה לו מתאים להיכלל כאנתולוגיה, אלא בעיקר בקביעת זהות המשוררים מהתקופה הקדומה; וזאת מן הסיבה הידועה, ששירתם של משוררים אלה, כמו השירה הערבית בכלל, לא הייתה לה, מעצם מהותה, זיקה טריטוריאלית בולטת. הארצות הערביות לא היוו יחידות פוליטיות ותרבותיות נפרדות וגבולות לא חצצו ביניהן, ומטבע הדברים נדרו המשוררים ממקום למקום וממשכו בעיקר למטרופולין, מסביב לשליט זה או אחר. ערי פלסטין לא שמשו מוקד למשיכת משוררים, להיפך

יוזמה אישית זאת, המהווה סגנונית ראשונה באיסוף וחקר שירתם של משוררי פלסטין. בהזדמנות זאת יש לציין גם את הצורה הנאה של הספר, שהוא הפרסום השני של הוצאת "ערבסק" החיפאית, המצטיינת בהקפדה על הצד הצורני — הרפסה נקייה על נייר לבן ובנריכה קשה ואסתטית. הספר הראשון שיצא בהוצאה זאת היה

מחמוד דרויש

אני יוסף, הו אבי

אני יוסף, הו אבי. אבי, אחי אינם אוהבים אותי, אינם רוצים שאבוא בקהלם. מתנפלים לי ומידיים בי חלוקי-אבנים ומלים. הם מבקשים את מותי שיוכלו לשבחני. והם סגרו את הדלת בעדי. והם גרשוני מן השדה. הם הרעילו את ענבי, הו אבי. הם נחצו את צעצועי. אבי, כשחלפה רוח קלה ושחקה בשערי, נתקנאו בי וקמו עליך. ומה עשיתי להם, אבי. הפרפרים נחתו על כתפי והשבלים התנכרו לי והעופות חגו מעלי. ומה עשיתי אבי, ולמה אני? אתה פניתי יוסף, והמה הוציאו דבתי רעה בשל האהבה והאשימו את הזאב, ואלו הזאב רחום מאחי, אוי לי אבי! האם חטאתי לאיש כשאמרתי: ראיתי והנה השמש והירח ואחד עשר הכוכבים משתחווים לי?

מערבית: שמואל רגולנט

אנדד אלדן

שפופים לשנו את השרשים שלנו שחילים בשלוליות הגשם ששתלו אנשים שבקשו לשרש את השממה לא שאלו אם נוכל בלשון של גדולים לקלל ולגרש את החשף הקלוקל לאור גרות של רעד אפרפר אנשים אשר שמעו על שמים משחררים שרו למרחבים שלחו ילדים להשתולל באש שם מצאנו משעולים עולים בלהבות. דמיון נפלא, שכחנו לשוב נושמים את רזי הפלא עודנו מרחפים בגבהים שבזכרונם שוב לנו.

הגשם דמעת: הרקיע, היורדה לפרדה; הערפל? הוא אנחת האדמה השלוחה למרומים רק אתה גבר. נעזב? במדבר העננים. על פני הערבה רק אתה קול. קורא הוא עוד. פעם יענה; הרעם קורא וקנפידך נפנוף — זה הפרק. הטס בזכרונך הצער, הגובר — בחרף שוכך, בקיץ, ושוקע בעצמותיך.



• ביקורת ספרים •
• שירה •

סמיח אל-קאסם:
אנתולוגיה של
השירה
הפלסטינית
(ערבית);
הוצ' ערבסק,
חיפה; 1990;
269 עמ'

מחמוד דרויש (נולד בכפר אל-בררה 1942) עזב את ישראל בתחילת שנות השבעים והצטרף לפעילות תרבות והסברה במסגרת אש"ף. נחשב ליוצר הפלסטיני הבולט ביותר בדורו. פרסם כ-15 ספרים, רובם קבצי-שירה. השיר המובא כאן לקוח מן הקובץ "פחות ורדים" (1987). רוב השירים בקובץ זה נכתבו על רקע המאורעות במלחמת לבנון.

מתוך ספר שיופיע "בהוצאת הקיבוץ המאוחד" בשם "דממה דקה ורוקרת".

אייזק אסימוב:
בטרם המוסד;
תרגום: עימנואל
לוטם;
הוצאת כתר;
1990;
370 עמ'.

כל היקום כולו

האם ניתן לספר את תחילת ההיסטוריה אחרי שהמשכה כבר ידוע? מתברר, שלאסימוב אין כלל בעיה. יותר מזאת, ספריו של אסימוב, שנכתבו במשך שנים רבות ולכאורה במנותק זה מזה, מתחברים דרך "בטרם המוסד" ליריעה אחת גדולה, הגוללת בפנינו אלפי שנות התפתחות גלקטית, מתקופות הרובוטים המוקדמות יחסית – כאלף השלישי לספירה – בהן פורץ האדם לחלל. בהמשך, ירידת עוצמתו של כדור הארץ ועלייתו של מושבות האדם כחלל. מעידן הרובוטים עובר אסימוב להתפתחותה של האימפריה הגלקטית, עלייתה ושקיעתה, ובהמשך – לגילגולי המוסד המחליף את האימפריה. "בטרם המוסד" ממלא פער חשוב בהיסטוריה העתידנית של אסימוב. ספר זה מתאר את הולדתו של מדע ה"הפסיכו-היסטוריה", אותו מדע המאפשר, על-סמך נתונים מסוימים, לנבא מראש את התהליכים שיעברו על חברה בסדר גודל עצום של גלקסיה. מדע זה ויוצרו, הארי סלדון, הם שאפשרו את בנייתם מראש של המוסדות, וזאת על-מנת לשמר את החברה הגלקטית כחברה מפותחת וקוהרנטית ולמנוע את הידרדרותה לאנרכיה וחלוקתה למדינות-כוכב קטנות, מנותקות, ועוינות זו לזו.

הדרכים בהן הגנו המוסדות השונים על החברה הגלקטית תוארו בספריו הקודמים של אסימוב: "המוסד השמימי", "המוסד והקיסרות", "המוסד האחר", "פאתי המוסד", ו"המוסד והארץ". להוציא האחרון, שפורסם ב-1983, פורסמו כל אלו בשנות החמישים. "בטרם המוסד" הינו האחרון שפורסם בסדרת המוסד, בשנת 1988 (באנגלית) אך ברצף ההיסטורי הבדיוני של אסימוב הוא הקדום ביותר מקבוצה זו. ספר זה הינו חיוני להבנת הקשר בין סוף התקופה האימפריאלית ובין נפילת האימפריה ועלייתו של המוסד. רק כאן מקבל הקורא את הידע הבסיסי על מדע "הפסיכוהיסטוריה" ועל ההיסטוריה האישית של יוצרו, הארי סלדון. אותו יוצר, שאליו מתייחסים בספרי המוסד האחרים כמעין קדושה, מוצג כאן כאדם, מבריק אומנם, אך אדם ככל האדם. קישור מעניין נוסף הנוצר בספר הוא זה, שבין תקופת המוסד ובין

התקופה הקדומה ביותר ברצף ההיסטורי של אסימוב – תקופת הרובוטים.

מאז ומתמיד העריך אסימוב את הרובוטים הדמיוניים שיצר. הרובוטים שלו הינם בעלי ערכי מוסר פנטסטיים ובעצם, כפי שהוא כותב באחד מספריו המוקדמים, אין אפשרות להכדיל בין רובוט ובין אדם טוב (אנוכי הרובוט). ב"טרם המוסד", מתגלה לו שוב רובוט כזה, רובוט שרואה כיעודו לשמור על האנושות בתוקף חוק האפס של הרובוטיקה: "לא יפגע רובוט לרעה באנושות ולא יניח, במחלל,

האם ניתן לספר את תחילת ההיסטוריה אחרי שהמשכה כבר ידוע? מתברר, שלאסימוב אין כלל בעיה.

שהאנושות תיפגע". רובוט זה, אותו מכירים קוראיו הנאמנים של אסימוב ממספר ספרים על התקופה הרובוטית, משתמר במשך עשרים אלף שנים ומתגלה לעיני הקורא כאן כשהוא מנסה לשמור על המבנה האימפריאלי ובמקביל מגן על הארי סלדון ודואג לו כדי להכין מראש את האלטרנטיבה לאימפריה הגלקטית המתפוררת.

מפליא לראות איך מצליח אסימוב לתאר היסטוריה בדיונית כל-כך ארוכה, במספר רב כל-כך של ספרים, שנכתבו בהפרשי שנים גדולים כל-כך, ועדיין להישאר מדויק, אמין ונאמן לאותם עקרונות וחוקים בדיוניים אותם יצר לאורך כתיבתו.

כקורא נאמן של אסימוב, חסר לי עדיין פרק אחד בהיסטוריה, פרק שמקומו בין "בטרם המוסד" ובין "המוסד השמימי" ואשר יסביר לקורא את הניתוח ה"פסיכוהיסטורי" הטופי אליו הגיע סלדון ואת ההכנות המעשיות שהכין לדורות הבאים (אותם גופים בהם אנו פוגשים בהמשך סדרת המוסד). אין לי אלא לקוות שספר כזה ייכתב בהמשך.



אמירה הס

■
ושוב ראיתי את העינים של מוכרם כשתי בנות ים ויש נבו העינים שלי על הדגה יש יצפצף הדולפין מתוך נשמת כי אני חלק המוכרם ויש אשר בקנקנות גופי את גפן השורקות

אתה אל תביא עלי את הפרס שיקח את לוז המקומות ואת רשת הסככה הנפרשת מעל האווז ואני אחסם שלא יצאו עכשו מתוך המקום ההוא הנשמות הבערות כגחלילית

■
שהיא עדינה ועיניה מלכסנות בן. וישערה חלק. ובפניה דק רחמים וכמו מפנימה היא עצב קיום וחדות נעורים מסתרת. בן יסתיר הצעיה שעל ראשה מחשבות אסורות. לעתים היא שמה על ראשה השבים הלכן. לא תמיד אני מבינה למה הבנות לעתים תופענה גלויות ראש, וכיום שלמחרת תפזרנה תלתליהן, ותגלשנה השער על כתפיהן, והן כיתר הנשים בארץ וכחוץ כמעט כיתר הנשים. כי יש עליהן את על הנביא.

■
שאני מקימת שלום ואהבה עם 50 נערות משכסות וחשופות ראש, והן נוהרות אל אהבתי, מדקלמות משירו של נתן יונתן "צבעי הזמן" שלמדתי גם מהות נצבעו לבשו גון לדעת דקיות עצם דברים, ומעבר לחלון הפתה נתן היה לראות את רחוב אלסקהני היוצא מסלח א-דין בשרשרת רנע דומה במהותו לשכי של האשה מן הפרוודורים דרך להלך בה כבולה אל חשף בלתי נודע היתה להטבל אז בחור השחור לשחרר במהירות רחובות מונרים

אם תכאבנה עצמותיה להתפרסם בצעקתם מה יהיה שוב ואם תבאנה אל געש האהבה יעברו בראשה להבחין דמעות והברכה וכמות אדם הולך וכא ביומה מבפנים ומבחוץ לפגש את מוכרם ואת עיני הדגה, הלוח ונחוד אותה וגם לשחרר הנערות מתוכיה היתה אומרת בתלבשת כחלה אחידה עד צמידים בידיה לראות האור מתפזר בה ומלכה עליה ואליהם בגעגוע המוסיף לדהר מתוכה אל שמה ומן שמה אל תוף האור

כי מבוססת להלכת ככדור הארץ במעגלות עצב בהוריקני דומיה בהתנתק שמים מתוך שער ראשה שבאה אל השדה חשוף פלילה אש מנשמתה מכסה לה על גדותיה נשרפת בעשן כי הלילה יעשן עצב.

תשוקה לביאליק

N ם הייתי רשאי לדבר בשם הספרות העברית הייתי אומר, שחיבת היא חוב של כבוד לסופר שלמה שבא, שכאילו כל כתיבתו, כל חייו עד כה, לא היו אלא הכנה לסיפור הגדול על חיי חיים נחמן ביאליק, שבו זיכה את קהל קוראי העברית, קהל שרק לעתים נדירות זוכה בביוגרפיות מעולות של דמויות היסטוריות, מ"שכתי צב" של גרשם שלום בשעתו, ועד ל"ברל" של אניטה שפירא ול"אדלשטיין נגד הזמן" של רות בונדי.

יכולה הביקורת המלומדת למצוא ב"חזוה ברח" של שבא שיבושים וטעויות כאוות-נפשה החקרנית, החוגגת בפרטים אך מחמיצה בדרך-כלל את העיקר — אני כנפשה של הביוגרפיה מבקש לעסוק; בשאלה — האם אנחנו חיים את חיים נחמן ביאליק בשעת הקריאה ב"חזוה ברח"? מזדהים עמו? מבינים אותו? חרדים לו? חפצים להכירו? לחיות בתל-אביב שבדורו? האם אנו כואבים את מותו כאילו קשה לנו להיפרד ממנו, כאילו אנו סבורים שהיה אפשר להשאירו בקרבנו עוד עשרים, שלושים שנה, עד הגיעו לגיל תשעים?

והתשובה שלי, כקורא, לכל השאלות הללו היא — כן, כן, כן! "חזוה ברח" מעורר תשוקה לביאליק, והתשוקה אינה דווקא פרי ניתוח למדני של שירי מצד מחבר הביוגרפיה, גם לא פרי כתיבה מחקרית רצופה הערות-שוליים למדניות (שעיקרה בא בדרך-כלל לעשות שם לכותב בעולם האקדמי ולהוסיף נקודות לקידומו). לא! — התשוקה הזו היא פרי הזדהות עמוקה של הכותב עם גיבור ספרו, כמחבר עליו רומן לא בדיוני, סיפור-עלילה שכל חומריו לקוחים מן המוכן — מספרי ביאליק, ממכתביו, מהספרים ומהמאמרים הרבים שנכתבו על אודותיו, ומקצת עדויות של אנשים שעדיין זוכרים אותו. ואולי באמת דרושים לביוגרף חיים שלמים, והרבה אהבה, כדי לאסוף פרט אחר פרט ולברור ולשבץ מתוך השפע הרב רק את הפרטים המתאימים לדיוקן של גיבורו, ציור שהיה קשה אפילו על ציירי ביאליק, דוגמת גליקסברג, שמספר על כך במפורש. שלמה שבא תפס את ההתחלה את ציר ה"חזוה ברח" שבנפשו של

ביאליק, ועלה בידו לצייר דמות שלמה ואמינה שכולה ניגודים והפכים, דמות אשר בעיני מי שאינו סופר ומשורר, או קורא בעל דמיון, נראית אולי בלתי מתקבלת על הדעת כתור תיאור של משורר לאומי.

עם זאת, שלמה שבא אינו מנתץ שום אגדה, אינו הורס שום מיתוס, אינו מציג שום דמות קדושה — ככיכול במערומיה, להיפך — דומה שעתה, לראשונה, משקיבלנו בביוגרפיה שלמה אחת ביאליק כשר-ודם, שקטעים ממנו הכרנו במפורש מפה ומשם — עולים בפנינו מלוא גדולתו העממית, יצריו הבלומים, מעשיותו הרוחנית, גאוות-רעצמאותו שהורחן בעוני,



שלמה שבא

נבואתו הכריזתית, התפתותו העסקנית, תאוות המזון האירוטית שלו, גופניותו החזקה-העקרה, דברנותו הכפייתית, הנאתו רוחניתו, גשמיותו החמקנית, רוחניותו הבשרית, רכלנותו החכמה, דו-פרצופיותו המו"לית, ומעל לכל אלה — התגוננותו המתמדת, שעיקרה הבריחה החוצה, אל הפרהסיה, וההימלטות מן התביעה הפנימית ומן הקולות שמסביב. — שב וכתוב לנו שירה חדשה!

"חזוה ברח" מגלה-מסתיר את הקו הקסום שבין חייו הגלויים של ביאליק לבין סוד יצירתיותו. זה אולי פרדוקס: רק כאשר מבינים,

ומזדהים, עם חיי ביאליק כשלעצמם, כאדם סתם, וכאילו לא כתב מלה אחת מכל יצירותיו — מבינים גם את כתיבתו, אך עדיין לא את כולה; וזאת משתי סיבות. האחת — הביוגרפיה באה לצייר את האדם ולא לפרש את יצירתו; והשנייה — היצירה-רעצמה ניתנת לפירושים שונים, וההסבר הביוגרפי הוא רק אחד מהם, ולא חמיד משמש מפתח להבנת היצירה. למשל — ב"מגילת האש", ב"שור אבוס וארוחת-הירק" וב"אלוף בצלות ואלוף שום".

ביאליק המשורר חי חיים של סוחר כדי שלא להיות תלוי בחסדי כל אלה שבאים אליו בטענות מדוע הוא חי חיים שכאלה. ברגע-חסד, כשהוא עם עצמו, הוא חדל לשתוק וכותב, ולא תמיד שירה, אלא גם פזמונות, אגדות ומעשיות, אבל רוב חייו הוא שותק, גם בכתיבה הוא "שותק", כאשר הוא כותב דברים שאינם ממקור יצירתו העצמאית אלא קשורים להיותו מכנס, מלקט, מתרגם, עורך, מגיה, מפרש, מהדיר ועוד כהנה וכהנה מלאכות של עשייה ספרותית לשם אחרים. לכאורה הוא מבזבז את מרביתן של

ארבעים וכמה שנות היצירה שניתנו לו מתוך כששים שנות חייו, אך כאשר מתבוננים לאחור — גדולה היא ירושתו דווקא משום שידע גם לשתוק. יש מספרים ומשוררים שממשיכים לכתוב גם כאשר כלתה בהם התאוה לתאר, וכמו-ידיהם הם מדללים את אותו מיטב של יצירתם שכבר נוצר, בהוסיפם עליו גבבות וקש. ביאליק לא דילל. לכן ביצירתו הכרוטו הוא כמעט גם הנטו, וכלפי העתיד, הלא-הרבה שלו הוא המון, כהשוואה להרבה של אחרים, שרובו אינו שווה הרבה.

התגובות הללו אינן בגדר פתיחה למסה על ביאליק בעקבות קריאה חוזרת ביצירתו, אלא רישומי תגובה, ומחשבות, שנתלוו כדיאלוג מתמיד עם דמותו של ביאליק, כפי ששלמה שבא החיה אותה להפליא ב"חזוה ברח" שלו. אציין עוד, כי הפרקים על ביאליק בתל-אביב מעוררים געגועים להיות עד לאותה תקופה, וכי לקראת סיום הספר מתעורר רצון שלא לסיים את הקריאה בו כדי שלא להיפרד מביאליק אלא לרחות עוד קצת, עוד קצת, את שעת מותו. ■

עודד פלד

אבל הגוף

א. אמרו תכתב משהו בענין כליון הגוף בסדר אמרתי נגיד לגוף שיקתב על כליונו-הוא בהזמנה שכחתי להגיד: נסעתי תל-אביב — חיפה במונית לילית אחרי ערב קריאה מתיש. כל הדרך עם גופי הפלה לערסל תפנוקיו הקשכתי לרדיו ספורים על זונות שנסו לחזר למוטב. כל הארץ גוף חשכתי במקום הכי נמוך בתל-פרוף ומה הגוף מה ילד שעשועים לי אפרים מתפנק עלי הבן אלף רוצה אשה רוצה נקניקיה רוצה קפה עם חוויג' ונקמצוץ וודקה רוצה סיגרית וירג'ניה רוצה להפסיק לעשן רוצה לעבד רוצה להתבטל כל פעם משהו אחר. אחר כך אומרים היכל הנשמה בית מקדש לגפיש אגם צלול לרועות אנזים ולף תרקד לצלילי חלילים של גוף דפוק שוכר לעצמו תכלים מפיל שנים מורט שערות החיים אתו שפוצים נצחיים. תמיד מתקלקל משהו סתימות נזילות ספסל קפת חולים הגוף וחושב עצמו אשראם

ב. אף אחד לא משלם בטה"כ בסדר הגוף מתקמט מאפיר שוכח שמות לפעמים מה רוצים ממנו

ג. שיהיו לו פנים ג'מס דין גוף שוורצנגר אבל הגוף לפחות הזקן ברוף השם לוקח אותי לדנטיסט לשים עוד שן תותכת, מתחמק מדב הספר הרומני מסתפק במועט הוזה מצב אל-גופי שיהיה לי בריא אדון גוף שישמר על עצמו שימסר ד"ש בבית ויתן לכתב שירים בשקט בלי תריקות בלי הצקות אחרת כמו שאמר פעם האיש ההוא במוסד: "אם לי יהיה חשף בעין לכל העולם יהיה חשף בעין".

ד. טוב מאד. ככה צריך. עבדה, אמרו תכתב כליון הגוף. כתבתי. שידע במה מדבר.



ביקורת ספרים
שירה

שלמה שבא:
חזוה ברח —
סיפור חייו של
חיים נחמן
ביאליק; דביר
הוצאה לאור;
תל-אביב תש"ן,
1990; 411 עמ'.

הנשים לבית ויינפלד



פרה הרביעי של מרים עקביא "כרמי שלי", הופיע בשנת 1984. מאז זכו ספריה הקודמים "נעורים בשלכת", "קובץ הסיפורים המהיר" והרומן לנוער "גליה ומיקלוש: ניתוק יחסים" למהדורות נוספות ותרגומים לשפות שונות – גרמנית, שוודית, פולנית. השנה יצא גם "כרמי שלי" בתרגום פולני, ובימים אלה עומד להופיע גם התרגום הצרפתי. אם נוסיף להצלחות אלה את פעילותה הנמרצת ב"אגודת קורצ'אק" הבינלאומית, ואת הפרסים שזכתה בהם בגרמניה ובפולין תצטייר לעינינו מרים כאישיות פופולרית מאוד בארץ ובהור"ל – בייחוד בפולין ובגרמניה. סיפורה "נעורים בשלכת" זכה לארבע מהדורות בארץ ולתרגומים לגרמנית, פולנית, שוודית והולנדית, והתרגום האנגלי מוכן לדפוס. גם קובץ סיפורה "המהיר", שיצא בשנת 1989 במהדורה חדשה מורחבת, ב"ספריית הפועלים", תורגם לגרמנית ולפולנית. כך גם "גליה ומיקלוש". אחרי הסיפורים האלה נשמה מרים נשימה ארוכה יותר, והולידה יצירה בת 300 עמודים – "כרמי שלי" – מין כרוניקה משפחתית הנמשכת מסוף המאה ה-19 ועד פרוץ מלחמת העולם השנייה. כמקום העלילה משמשת העיר קרקוב שבפולין, עיר מולדתה של המחברת מרים – היא אניה מבית ויינפלד. סבה, משה ויינפלד הגיע הנה מהונגריה, כאן תקע את יתדות אוהלו והתחתן עם רְלָה מבית כרמל. זוג זה הביא לאור העולם שמונה ילדים – שלושה בנים ו-חמש בנות, עץ משפחתי כרוך-ענפים, גיבורי הרומן "כרמי שלי". אלה תולדות משפחה, ששוחזרו על-ידי מרים, שעם פרוץ מלחמת העולם השנייה הייתה עדיין תלמידת בית-ספר עממי, קצת מתוך זיכרון, קצת מתוך שמועות; מעובדות בדימונה היו לסאגה, לאגדת משפחה קרקובאית בתקופת המפנה של המאה ה-19 וה-20. שבעים הנפשות השזורות ברומן זה מהוות חתך המעמד היהודי הבינוני, בתקופת השינויים החברתיים והאידיאולוגיים האופייניים להתחלת המאה העשרים. משה ויינפלד, יהודי דתי בעל זקן, התיישב ברובע היהודי של קרקוב – בקזימייז'. אך כבר בנותיו –

מרים עקביא: כרמי שלי; דביר ירושלים – תל-אביב; 1984

moja winnica: Saga rodzinna w trzech częściach Państwo wy Instytut Wydawniczy Warszawa



דן כספי, ד"ר לרפואה בכ"ח במרכז הארץ מרצה בכית ספר לרפואה, השירים הם מתוך ספר בכתיבם.

להוציא אולי את הגדולה שבהן – לא דיברו יידיש אלא פולנית. בימי הכיבוש האוסטרי היו אף פטריוטיות פולניות נלהבות. ענפים וזמורות של הכרם המשפחתי זחלו והגיעו לרבעים פולניים טהורים של קרקוב, ואס-גם השורשים היו טמונים עמוק במסורת היהודית הן הושיטו את עליהן לשמש האוניברסלית בחפשן דרך – לאן? הרגשת אובדן הדרך, אי-שקט נפשי, חוסר ביטחון, מאפיינים את הדור הזה. אחדים מחפשים פיתרון ב"כונד", אחרים בציונות ועוד אחרים בקומוניזם. לרוב משתדלים לא לשים לב לאנטישמיות הגוברת והולכת, אחדים מסתירים את יהדותם, מוצאים שותפים לא-יהודים לעסקיהם ולפעמים גם למיטתם.

"כרמי שלי" הוא רומן, המספר את סיפורן הטרגי של נשים יפות, כעלות השכלה, עם עיניים פקוחות לעולם, שנמסרו לרוב לידי בעלים שלא אהבו אותן, שלומיאליים חסרי-חן, נשים הכמהות לחיים טובים יותר אך שוקעות בבזך משפחתי עד צווארן, ציפורים עם כנפיים קטועות המנסות לשווא לעוף, להינתק מקרקעית החיים האפורים, פרחים הכמלים מחוסר אוויר, יצורים עדינים, אומללים, עם עצבים מרוטים.

הרומן, שתחילה נראה כעמוס עד עייפה בכמות גדולה של דמויות ובחומר כרוניקלי יבש, מתפתח במרוץ הדפים, מתרחב, צומח, בשל כשהוא מתמרן לסרוגין בין טרגדיות משפחתיות, אינטריגות, מאבקים כלכליים, אידיאולוגיים נפשיים וגופניים עם תיאור מקביל של אירועים היסטוריים, האנטי-שמיות המשתוללת כרחוב הפולני, ואיום הנאציזם של גרמניה השכנה. מטבע הדברים, התקופה הקשורה בילדותה של המחברת היא עשירה יותר, יותר מעמיקה ונושמת באווירה אמיתית יותר של חיי משפחה יהודית, מהתקופות הקודמות המשוחזרות בספר, תוך אינטואיציה של סופרת והידע התיאורטי שלה.

שני הגברים הדומיננטיים והקובעים בעולם המשפחתי הזה הם מייסד המשפחה, הסבא משה, ובנו, השיק, הנושא על גבו את גורלם של אחיותיו ואחיו, ומפלט לו בעקשנות דרך-חיים, כונה את ביתו ומשיג כשיטתיות את מטרותיו. כקבלן בניין הוא מגיע לרווחים משמעותיים ולמקום מכובד בקרב בני מעמדו הפולנים, דבר שלא מפריע לו ללכת לבית-הכנסת ובחגים להופיע ברחוב הפולני כשהוא עטוף בטלית. ההצלחה והתנאים הטובים שיצר לו מרדמים את ערנותו, ורק מאוחר מדי הוא תופש, כי שגה שגאה גורלית כאשר בנה את ארמונו על קרקע לא-בטוחה. כרוניקה, רעיונית הנערצת, שוהה בלכה ובמחשבתה

מציע השיק לכל המשפחה לארוז חפצים ולברוח – מיד, כובמקום! אלא שזוהי סתם ג'יסטה תיאטרלית. שום דבר כבר לא ישתנה...

מתוך 70 הנפשות, שאת קורותיהן מתארת מרים בספרה, ניצלו שש בלבד. ספרה של מרים עקביא, כמו ספריה הקודמים, כתוב בפשטות, בסגנון עירני, חסכוני, מעורר סקרנות ומכניס את הקורא, רגשית, אל זרם האירועים והדמויות: אתה רואה את הדמויות, מרגיש, משתתף בצערן ובצרותיהן ומתווכח אתן. העולם שהיה ונשאר קרוב ללבם של היהודים אשר באו משם קם לתחייה, מתחדש, נושם מחדש. לקורא הישראלי, שנולד בארץ, מצטיירת תמונה של חיי יהודים על פרשת דרכים, או בדרך-לא-דרך.

דן כספי

שיקום

על פתח מחלקת השקום מפחידים אותי חיוכים. חברים, אמהות, בעלים, קטיפת מלים רכה לוחשת מתחת לכוננות העיניים שצופות בפחד בעיניים שצופות בפחד בתוך פינת הכתנה הצבורית של יחידים. על פתח מחלקת השקום עור הפנים מודרז לקמט חיוך מוכן חיוך מוכן, אולי, מאית שניה בטרם זמן. מאית שניה כל כך קובעת על פתח מחלקה למחלות ממשכות? מאית שניה כל כך קובעת.

קורים

לרגע נדמה הנה, שאני עומד על טיבם. הנה הקורים הדקיקים מתוחים בין עבדת המלים לשרירות העבדות העובדות אותי. לכלותי. הם זוהרים לשבר זמן. מן הזויות, מן הפנה היחידה האפשרית, שבה אני עוצם לחצאין, עין שלי חמוצה בעשן העיף.

עור

זה שנים שהעור משתדל להשאיר אותי עצמי. העור בדרך כלל גמיש אלי, מתיר לי להכיל עצמי. פעמים, העור נקשה כלפי. לבל אערב בפסיכה את עצמי. דפנות תאי, שגריריו הקטנים, נלחמים לפי הנחיותיו על עצמאותי. קרומים זהירים בעלי תבונה בוררים פרדויותיהם, זו לזולת, זו לעצמי. עד עתה העור שלי בדרך כלל הואיל להותיר את עצמי עצמו.

הר של עצים עצובים



"והעוף יעוף לבד אני בפני הגשם היורד המולדת עולה בזכרונות בלילות הארכים

הר של עצים עצובים" (עמ' 81).

ב"י-ע-רף": השמוש (היחיד בשיר) שבאפקט הפוטוריסטי, מצדיק ומשיג את האפקט החזק שמתקבל.

הסיום משלים את הסיכוב הדיאקטי: הדובר שוב ופונה אישית אל אהבתו: "אני ואת / שני עצים של עננים מדמים / שני ראים של שירי / שני חלונות כחלים / של כנפי צפרים" (עמ' 81)

דן יהב

אוטופיה או טופיה?

עיון האוטופיה המדינית והחברתית העסיק את טובי המדינאים פילוסופיים, ככל הדורות. גם "דור המייסדים" של התנועה הליברלית בארץ, התחנך על ברכי הגות האוטופיה. שלוש היצירות הקלאסיות הזכורות לטוב, עליהן "בנו" את התנועה הקיבוצית הן: "אוטופיה" של תומאס מורוס (ספריית הפועלים 1946), "מושבות סוציאליסטיות" של מ. טוגאן-באראנובסקי (הקיבו"מ, 1946) ו"נתיבות באוטופיה" של מרטין בובר ("עם-עובד", 1947), בשלושת יצירות אלו, הובאה לידעתנו מהותה של האוטופיה כאחת מאותן "האידאות הגדולות" על סדרי חברה ומדינה מתוקנים תיקון גמור.

ה"אוטופיה" של תומאס מורוס, אבי אבות הסוציאליזם המודרני, שיצאה לאור בשנת 1516, עוררה הדים רבים וזכתה להוצאות ולמהדורות רבות וכן לספרי פרשנות רבים מצד מחייביה

ושולליה. חלקם ראו באוטופיה, מעין משאלת-לב, וכדברי בובר — "היא ציור של מה שהוא ראוי להיות", הכיסוף אל הדבר הנכון, שלפי מהותו אינו יכול להתגשם ביחיד, אלא בציבור האנושי בלבד." ("נתיבות באוטופיה", עמ' 15).

יש שראו באוטופיה, תכנית חברתית בת-הגשמה, כאן ועכשיו, כפי שטען ברל כצנלסון: "האוטופיה הסוציאליסטית זרמה בצינורות שונים אצל פועלי א"י, עתים שלא מדעת, ונתגלתה כאן כגורם מפעיל ומכוון וכיסוד חי מתחדש ובונה ובמידה שלא שוערה". דהיינו, אין לפנינו עניין של הגשמת שיטה אוטופיסטית פלונית, אלא של השתתפות מכוונת בתהליך ההיסטורי של ההפיכה החברתית המתחולל לעינינו.

הקיבוצים, הקבוצות והמושבים קמו כיחידות חברתיות-אוטופיות טטיות, שמהם היתה צריכה החברה להיבנות מחדש. אלו היו הקבוצות ה"אורגניות", קבוצות קטנות יחסית במספרן ובוקמו על בסיס חקלאי והונעו בכוח העיקרון של איחוד המלאכה, התעשייה, הצריכה והקניין ושל שיוויון-זכויות. מדובר בקבוצות אוטופיסטיות ומגשימות שיש לכל חבריהן אינטרסים הדדיים ומשותפים.

לאה הדומי סוקרת את מרבית היצירות החשובות העוסקות באוטופיות, (קדם לה מנחם שדמי בספריו על הקומונות ברחבי העולם) מ"אוטופיה" דרך "אטלנטיס החדשה" של פראנסיס בייקון, "שנת 2440" של מארסיר, "1984" של ג'ורג' אורוול ואחרים. המסקנה הכוללת היא שמרביתן של האוטופיות נותרו כאוטופיות, או הגשימו רק חלק מרעיונותיהן ותכניותיהן (הקומונות האמריקאיות בעבר וכיום), בעוד שהתנועה הקיבוצית הגשימה את האוטופיה במלואה, וכך הפכה למגמה חברתית ראסטרוקטוראציונית. המגמה של יצירת "חבורה של חבורות" התממשה כתנועות הקיבוציות הארציות (הקה"מ, הקבה"א, הקיבוץ הדתי).

רק הקיבוץ כיצירה חברתית הפך לתופעה אוטופית. ממשאלת-לב לטופית, כלומר מקומית ומציאותית וקונסטרוקטיבית. זאת למרות שלאחרונה נשקפת לו סכנה ממשית בשל "שקצב המשבר החיצוני נעשה מהיר כל כך וצורות ביטוי נעשו קיצוניות כל כך, שההפיכה הפנימית לא יכלה ללכת צעד בצעד עמו" (בובר, עמ' 122).

כל מי שהאוטופיה והטופיה יקרים לליבו, ראוי לו להתעמק בספרה של לאה הדומי בו מסופר סיפור השתלשלות רעיון האוטופיה בשפה עדכנית ומודרנית יותר מהספרים הקלאסיים שאמנם לא "נס ליחס", אך קשים לעיכול על-ידי בני דורנו.

בעין הילד והבוגר

בורנו כיהודים, כרוכה מלחמת העולם השנייה ב'שם' הנורא ובחלוקה הנחרצת לשני המחנות: הם ואנחנו, טובחים ונטבחים.

דווקא משום כך, יש עניין רב בהצצה אל מאחורי ה'הם' — אותה המסה הגדולה והאחידה המתבחרת מעט, כאשר בין הרע המוחלט והטוב המוחלט ניתן להבחין בגוונים שונים של ביניים: "אבי הוריש לי משקפי ניקל, שעון כיס זהוב ופנקס שקיפל מנייר אפור, ולא רשם בו דבר מלבד שיר של אייכנדרוף, כמה הערות עוקצניות של נסטרוי ומענים של שניים שאינם מוכרים לי. השאיר אותי עם סיפור, שאיני מצליח לסיים אותו זה שלושים שנה. כתבתי על אבי, אך לא ידעתי לדבר עליו." (עמ' 7)

כשמלאו למספר שתיים-עשרה שנים, מת אביו. מעודו לא זכה לדבר אתו כשווה בין שווים: רק אחרי שנים רבות הוא זוכה להכיר אותו.

רק כמבוגר הוא מסוגל לנפות את המוץ ממעשיו, להבין ולסלוח. דברים שזקף כילד לחובתו, עומדים כעת לזכותו של האב ומאירים את דמותו באור אחר מזה שהאירוהו אז. רק כמבוגר הוא זוכה לשוחח אתו שיחה של ממש. בהיותו ילד שתק האב ולא דיבר אתו, ושתיקה זו היא סיבת כל מעשיו מאז. הכעס שכעס על אביו. חוסר האונים, חיפוש מסגרת תומכת חלופית והצטרפותו ליונגפולק (יחידות הנוער ההיטלראי).

לא רק שתיקה גור עליו האב. אביו לא ראה בעין יפה את התחברותו עם נערים 'נאלה' שלבשו מדים וקיללו את הטינופת של הסבלים והיהודים והכינו עצמם לשיבוץ במשטר הטבח של אדוני העולם.

אביו עשה מעשה אסור. הוא יצא מן הרייך אל הפרוטקטורט, בלי שנשלח וכלי להיות חבר בארגון בעל חשיבות מלחמתית. אביו סייע לנפגעי הנאצים והוא כילד צפה בכל אלה והתנסה בפחדים גדולים, בכעסים וכבוז. הוא סלד ממעשיו וראה בהם אית למורך לב ולבגידה. הספר כתוב מנקודת-ראות של ילד ושל מבוגר בו-זמנית, ומשום שהסיפור הזורם בזמנו האמיתי והלך-נפש הסופר כמבוגר משולבים זה בזה ומסופרים בלשון של דיווח, נגרע מעט מן המתח הסיפורי ומן החווייה שעשויים היינו לחוות לולא מבנה זה. עיקר כוחו של הספר הוא באותו 'שם' אחר העולה ממנו, 'שם' של ילד גרמני מתבגר ומשפחתו בגרמניה של מלחמת-העולם השנייה.

עיתון

ביקורת ספרים

פארוק מואסי: העצבונים שלא הובנו (שירים); מערבית רוג'ה תבור; הוצאת אל-שפק, כפר קרעה; 1989; 84 עמודים

לאה הדומי: בין תקוה לספק — סיפור האוטופיה; הקיבוץ המאוחד; 1989; 199 עמודים

פטר הרטלינג: אהבה מאוחרת; מגרמנית: צבי ארד; הוצאת זמורה ביתן; 1990; 118 עמ'

מחקר מבריק וחשוב

מאת מאיר אביזוהר אינה מלאכה קשה כלל וכלל, ושה אפוא לסלוח לעורך על שנשארו שיבושים, ואין צורך להלאות את הקורא בדוגמאות מרובות, די בשתיים, כדי להבהיר את כוונת דברי הביקורת: בעמ' 124 נקטעה ההערה כאמצע המשפט, אם-כי יש שם נקודה. בעמ' 126 קרוי הנאשם ברצח ארלוזורוב בשם סטוסקי, ובכל הספר הוא סטבסקי, כמקובל.

הפולמוס סביב רצח ארלוזורוב אינו תופס מקום חשוב בספרו של אביזוהר. הוא כלל, כנראה, נושא זה רק למען השלמות. הוא מציין שהפולמוס הביא לתנועת העבודה נזק בחוץ-לארץ ותועלת בארץ. גם ספק אם קביעה זו מוצדקת. גם בארץ היו שטענו, כי "לא ייתכן" שיהודים רצחו וגו'. גם בחוץ-לארץ היו שתי דעות. בסך-הכל צודק אביזוהר בקביעה, כי "בחשבון סופי לא השפיע רצח ארלוזורוב באופן משמעותי על יחסי הכוחות בציונות" (135).

שבחו הגדול ביותר של המחקר הוא עצמאותו הרוחנית. מאיר אביזוהר אינו הולך שבי אחרי מוסכמות, לרבות מוסכמות של עולם האקדמיה. איוה פרופסור אינו יודע שאידאולוגיות הן הבל ורעות רוח והכל הוא מאבק כוח ותאוות שלטון? ... מאיר אביזוהר היה האיש שהפריך עוד לפני שנים רבות את פטפוטי השטות, כאילו טרומפלדור הפליט לפני מותו קללה רוסית ולא אמר "טוב למות בעד ארצנו". במאמר גדול ב"דבר", ליום שנה "עגול" למאורעות תל-חי, הוא הביא את העדות מפי אנשים שהיו במקום, כי יוסף טרומפלדור אכן אמר "טוב למות בעד ארצנו", וידוע שהוא מעולם לא קילל — לא ברוסית ולא בשפה אחרת. סיפור ההבל על הקללה הרוסית נדבק כל-כך חזק עד ששום הוכחה לא תנתק אותו מהכרת אנשים רבים. בספרו מסביר מאיר אביזוהר שאסור לראות רק מאבקי כוח, כשם שאסור ליפול לטעות של ראיית דברים תמימה מדי. הרוצה להבין את העניין יעיין-נא בעמ' 19 של "בראי סדוק". בעמ' 14 יש הגדרות טובות של המונחים מפלגה-תנועה. בעמ' 38 יש הסבר טוב על ההבדל בין דעות דב"ג ו"הפועל הצעיר" לגבי המהפכה האישית הנדרשת בציונות.

חידוש מעניין יש בספר, עמ' 64, כשהוא מסביר שגם "הפועל הצעיר" היה, ברובו, בעד האיחוד שנים לא מעטות לפני האיחוד. המעשה נדחה אך ורק משום שראשי "הפועל הצעיר" (בעיקר יוסף אהרנוביץ) רצו שכל מפלגתם, בשלמותה, תתאחד עם המפלגה האחרת. דומה שעוכדה זו לא הייתה ידועה עד פרסום ספרו של אביזוהר.

הסבר נכון ובהיר יש לעמדה של חיים ארלוזורוב, שפורסמה רק

שם "בראי סדוק" כא להמחיש שהספר דן במפלגה שנתפלגה —

במפא"י שהתפלגה ב-1944. הספר דן בתולדותיה, מהקמתה (ולפני כן) ועד לפילוגה. זהו מחקר מבריק, אחד המחקרים החשובים ביותר על תולדות תנועת העבודה בארץ-ישראל, אם לא החשוב שבהם. יש בו חידושים מעניינים בפרטים, אולם המחבר לא התמכר לפרטים, כפי שקורה להיסטוריונים רבים. כראייתו הכוללת יש אבחון מצוין של תהליכים ותופעות, וכשהוא דן בנושאים שבשעתם הייתה לו עמדה לגביהם, אין הוא רואה עצמו חייב נאמנות לעמדה ההיא; יש שעולה מבדיקתיו מסקנה שונה —

בפרספקטיבה היסטורית הוא בודק הכל מחדש. בולט יחסו, החיובי, למאבק של סיעה ב' העירונית, אשר כתלמיד של ברל כצנלסון ודאי לא תמך בה אז, אך כהיסטוריון הבודק את העבר ויודע גם מה התפתח אחר כך, ראייתו את "מרתף" בית ברנר ואת המאבק ההוא שונה, ובדין שתהיה שונה.

אין לומר שהספר מתמקד בפילוג ובסיבותיו, אם-כי בדרך הטבע תופס הפילוג מקום חשוב בספר על עשרים וארבע שנות מפא"י, מאיחודה עד פילוגה. יש עניין רב גם בחלק הדרן בתקופה שלפני ייסוד מפא"י, במפלגות האם שלה — "אחדות העבודה" ו"הפועל הצעיר". הספר הוא מחקר בהיסטוריה פוליטית, לכן עניינו בהיבט ההתיישבותי והמשקי של מפא"י, מעשיה בהתיישבות ובבניין משק העובדים, הוא מצומצם. גם תיאור התפתחותו של האיגוד המקצועי ושל רשת הפעילות הרחבה שבראשה עמדה מפא"י, כפוף להשפעתם על ההיבטים הרעיוניים והמאבקים הרעיוניים של מפא"י וכתוך מפא"י. אלמלא הגביל המחבר את נושאי מחקרו, היה חייב לכתוב ספרייה שלמה ולא ספר אחד. הוא קבע אפוא לעצמו נושא יתור מוגדר, ספרו דן בהיסטוריה פוליטית, ובה הוא דן לעומק ומטפל בה טיפול היסטורי אובייקטיבי נאות.

בשל חשיבותו הרבה של הספר, מציעים כל-כך החסרונות שבו, רובם ככולם חסרונות של עריכה לקויה. שליטתו הנאה של המחבר בלשון העברית ידועה, לכן חמור הדבר כל-כך שיש בספר ליקויי לשון. עריכה לשונית של כתב-יד

היו מוכנים להודות בפה מלא, שעמדותיהם המנוגדות בשאלות שניסרו כחללו של עולם היו יקרות להם מהמסגרת המשותפת" (עמ' 262). השאלות שניסרו כחללו של עולם היו, כמוכן, היחס לברית המועצות.

תיאור המאבק של סיעה ב' העירונית ו"מרתף" בית ברנר הוא מצוין. המחבר, שהיה רחוק מסיעה ב' כרחוק מזרח ממערב יודע, במבט לאחור, להכיר באיכויות של מאבק פועלים זה, שהייתה בו מידה רכה של צידוק.

המשפטים האחרונים בספר אומרים כתמציתיות מה שהוסבר והוכח לאורך כל הספר — במיעוט שפרש ממפא"י הייתה גלומה יכולת הלוצית שאין לה ערוך, "אולם מתן הכיוון המדיני היה מפעלה ההיסטורית של ההנהגה המרכזית של מפא"י. מפעל זה לא היה יכול להתגשם אלמלא זכתה בתמיכת הרוב בתנועת העבודה".

לאחר קום המדינה (ב"יומן ירושלים"). בהערה בשולי עמ' 120, מסביר אביזוהר שהאיש נשאר נאמנו של וייצמן. המכתב אל וייצמן היה פרי הרגשת מחנק, בגלל הספר הלבן של פספילד. זו התקופה שבן-גוריון אמר בה "נפוצץ את האימפריה הבריטית". כתיאור סיבות הפילוג ב-1944 מסביר אביזוהר יפה, שההבדל ברעות היה בעניין ברית-המועצות — על זה אי-אפשר היה להכריע ברוב דעות. הוא מציין עוד סיבה שלא הרבו לדבר עליה — מהו המרכז, המוקד המקרין. האם הוא ההסתדרות כולה (דעת ברל ובן-גוריון) או עין-חרוד והקיבוץ המאוחד (דעת טבנקין).

כתיאור פילוגה של חמדיה (קבוצתו של אביזוהר) ותנועת המחנות העולים (שהוא היה אחד מדובריה החשובים) מתרומם מאיר אביזוהר לאובייקטיביות ראויה לשבח באומרו: "דומה שאין להסביר את הדבר, אלא בכך ששני הצדדים לא

צביקה יעקבי

היא

פנלופי
קרובה לי יותר מכלן:
בדיקנות רבה סורגת ערב לאט
בעקשות פורמת עד בקר
שתי וערב
לילה ובקר
וכל מה שמתיבש בתוכה
כמו מים נוזלים מפד עתיק ונפלא
הנשא על ראש נערה בדיאית יפהפיה
גאה
צנאר זקוף
לא נותנת שיראו
ללא הפסק פורמת סורגת
עד יבוא אודיסס יניח
רגל מנצחים על פד
וילקה גוה החשוף
סוף עדין מרקם
עד שלא קם
עד שלא קם.

כשפורגת סורגת
כשפורמת פותחת
ולא נשאר דבר מספרים
בלתי סגירות המצג העוטר צנארה
ענק קטנטן

דבר מה שנשאר

מאיר אביזוהר:
בראי סדוק;
עם עובד,
אופקים,
המרכז למורשת
בן-גוריון
אוניברסיטת בן-
גוריון בנגב;
ה'תש"ן 1990;
447 עמ'



האדם הקונטינטי בעידן העתיד



מתבונן כיום בשטף האירועים המשתנים והמתחדשים מדי יום ביומו בפניות שונות של העולם, נדמה כי הוא צופה בסצינות מתוך מחזה אבסורדי חסר-משמעות. כמו ולאדימיר והרפגון, הוא מחכה פעור פה ומשתומם, בנקודה לא ברורה של ההיסטוריה לתשובה. גורלו של האדם בתקופה סוערת זאת, הוא להלך במרווח הנזיל והקשה מנשוא שבין השאלה לתשובה. כל תשובה שתניתן היא חלקית ומאבדת את תקפותה בלחץ האירועים. ובכל-זאת, אנו מצווים לחפש אותה. שעת משבר זאת, מהווה הזדמנות לפריצת דרך בהתפתחותנו האנושית. מאמר זה הוא ניסיון לתת תשובה חלקית לאירועים, ולכן הוא יסתיים בסימן שאלה. נקווה להתחלה שבעקבות סימן השאלה.

התופעות ומשמעותן

חמשת התהליכים הבולטים במערכת העולמית הנוכחית הם: נפילת המשטרים הדיקטטוריים במזרח אירופה, שחרור האדם השחור מהמשטר הגזעני בדרום אפריקה, המעבר מפיקוח הנשק לצימצומו,

לבין התפיסה האוניברסלית-קונטיננטלית בתחום היחסים הבינלאומיים. גרוטיוס (אבי החוק הבינלאומי), תפס את הפוליטיקה הבינלאומית כמונחים של חברת מדינות. אלו מוגבלות בהתנהגותן על-ידי כללים, חוקים ומסודות בינלאומיים משותפים. היחסים ביניהן מושתתים לא רק על שיקולים של תועלת צרה, אלא גם על צווים של מוסר וחוק.

כתוצאה מתהליכי המיזוג והתלות ההדדית, ניתן להבחין גם בהתחלת השתרשות התפיסה הקונטיננטלית, הגורסת שהטבע האמיתי של היחסים הבינלאומיים, איננו טמון בקונפליקט בין מדינות, אלא בקשרים ובמחוייבויות אנושיות על לאומיות, המחברות בין בני אנוש מכל קצוות תבל כאשר הם, ללא קשר למדינות בהן הם חיים. המדינות הן תופעות מלאכותיות ביחסים הבינלאומיים.

השחקן העיקרי בפוליטיקה הבינלאומית העתידית יהיה בן האנוש במסגרת הקהילה האנושית העל-לאומית הקיימת בפוטנציה. בקהילה האנושית האוניברסלית, האינטרסים של בני האנוש הם משותפים, והפוליטיקה הבינלאומית היא קואפרטיבית בצורה מלאה. הקונפליקטים הנוכחיים הם

על-פי אלבר קאמי, היתה העת החדשה עדה לרצח הפילוסופי של האל על-ידי התפיסה ההומנית חילונית ולרצח ההיסטורי הפוליטי של המלך המושל בחסד האל (קאמי אלבר, האדם המורד, 1974 עמ' 123-89). האדם המודרני נדון להלך בחשיכה רוחנית, ערום מהמשענות שהעניקה לחייו הדת. מכיוון שהוא נותר ערום, מפוחד וללא כסות עליונה, שכיוונה את עולמו, פנה לבנייתן של פילוסופיות ואידאולוגיות טוטליות, שבעזרתן ביקש להקים לו מחדש סדר רוחני ופוליטי. בתוך סדר זה הוא חש עצמו מוגן, שוב, כפי שהיה מקודם בחיקה של הנצרות.

משימה זו לקח על עצמו הגל. על-פי הפירוש התיאולוגי, מהווה הרצון האלוהי את מובנה של ההיסטוריה. פירושו של הגל הפך את התבונה האנושית למהות טרנסצנדנטית המונחת ביסודה של ההיסטוריה ומניעה אותה. היא מהווה הן את הסיבה הראשונה והן את הסיבה התכליתית של ההיסטוריה. הוא שאף להראות שהתבונה האנושית, המבקשת להגשים את עצמה, היא היא המרחפת מעל העולם ומושלת בו. כך יצר למעשה תאודיצייה ללא דמותו של האל.

הרנסנס שמעבר לטוציאליזם

עליית כוחן הכלכלי של יפן וגרמניה המערבית ומיזוג אירופה לקראת 1992.

נראה כי התופעות שהוזכרו לעיל חורגות מעבר לעצמן, ומשקפות מעבר בשלב התפתחותו האנושית של האדם, אשר הצליח לבנות את עצמו מחדש לאחר ההרג וההשמדה של מלחמת-העולם השנייה. הוא הצליח מחד-גיסא להגיע לשיאים טכנולוגיים מרשימים בתחומים שונים, ומאידך גיסא, הקיף עצמו בחומה עבה של נשק הרסני, כדי לחפות על חרדתו. אולם עתה, כ-50 שנה אחרי ההרס הנורא, בוטח בעצמו, בוגר ונינוח יותר, הוא פונה להשתחרר מכבלי עצמו. זאת בשני תחומים: בתחום הפוליטי ובתחום התודעתי-פילוסופי.

בתחום הפוליטי אנו עדים לצימצום המערכת הפוליטית הפנימית והבינלאומית. המערכת הפוליטית מצטמצמת לטובת שלוש המערכות האחרות: הכלכלית התרבותית והבין-אישית. בשלב הנוכחי מדובר בחיזוקה של הכלכלה, אך מישקלן של התרבות והמערכת הבין-אישית הולך ומתחזק.

תהליכי התקשורת, התלות והמיזוג העל-לאומיים, עוקפים את מדינות הלאום וגורמים לשקיעתן האישית, ועימן שוקעים שיקולי ה-Raison Dictat של פוליטיק.

את התפיסה הריאל-פוליטית, הרואה ביחסים הבינלאומיים זירת מאבק תמידי בין מדינות המונעות על-ידי מאבק אינטרסים, מתליפה מוגיגה בין התפיסה הגרוטואינית

תופעה מלאכותית שנוצרה על ידי אליטות פוליטיות שליטות, השואפות להגדיל את כוחן, ולפיכך הם זמניים בלבד.

התנערות מטוטליות דטרמיניסטיות

האדם המודרני, שנולד בתקופת הרנסאנס, פיתח תפיסת עולם הומניסטית כריאקציה לדומיננטיות המוחלטת של העולם הדתי בימי הביניים. הוא נוצר על-ידי המרד באל ובמלכות החסד הנגזרת ממנו והמכוונת על ידו. הוא שב וגילה את טבעו האנושי. את תפקידו ראה בפיתוח השכל, כחופש המחשבה הביקורתית ובשימוש במתודות מדעיות רציונליות. חופש הדעת, הסובלנות והחקירה המדעית, היו אבני הפינה, עליהן התנוסס הבניין הגדול של ההומניזם. החירות וחופש האמונה, הפכו לעיקרי אמונתן של ההומניסטים. פעילותם של אנשי האוטופיה בספרו של תומס מורוס, מתרכות בעיקר מסביב לפיתוח המדע וההשכלה. ארסמוס, איש רוטרדם, הוציא מהדורה ביקורתית של הברית-החדשה וטען שכתבי הקודש, עם כל קדושתם, נזקקים גם הם לתיקונים כיתר הספרים. מתוך הרחם החם והמוגן של עולם הדת בקע אדם חופשי וסקרן, השואף לשלוט על גורלו ולקדם את חירותו האישית.

זאת, משום שביקש להעניק משמעות סופית אחרונה וטוטאלית להיסטוריה האנושית ללא קשר אל הרצון האלוהי. ההיסטוריה, מראשיתה ועד אחריתה, נגזרת על-ידי כוח התבונה האנושית. כשם שזו מתקדמת על-ידי ניגודים, הבנתם והפגתם (אנטיטה וסינתטה), כך מתקדמת ההיסטוריה על-ידי שורה של ניגודים המשקפים את קידום התבונה. התהליך הדיאלקטי של קידום התבונה משתקף בתהליך של דיאלקטיקה דטרמיניסטית היסטורית.

הגל הפך את רוח האדם לרוח העולם, ויצר למעשה — דת אנושית ללא אלוהים. הוא החזיר את האדם המודרני המפוחד, שהושלך אל חירותו, אל תוך מסגרת של חממה רוחנית והיסטורית מוגנת ומסודרת. אך עם הגל לא הסתיימה האודיסיאה הרוחנית של האדם המנסה להגשים את חירותו. השלב הבא במסעו, היה ריאקציה לתאודיצייה של הגל. את היפוך הדיאלקטיקה עשה פוירבאך, אשר טען שההיסטוריה היא התקדמות לקראת תודעה עצמית, אבל לא לתודעה העצמית של רוח האדם, אלא לקראת התודעה העצמית של בן-האדם, "בשר ודם". את הפילוסופיה שלו הגדיר כמטריאליסטית וחושית בניגוד לפילוסופיה האידאולית של הגל. החשיבה

וילקניטיטליזם

השחקן העיקרי בפוליטיקה הבינלאומית העתידית יהיה בן האנוש במסגרת הקהילה האנושית העל-לאומית הקיימת בפוטנציה.

טווח משמעות
חייו של האדם
החי על סף מוות
הוא פועל יוצא
ופונקציה הפוכה
של קירבתו אל
המוות.



האדם ממשיך לחיות ונאבק על זכותו לחיות, כל עוד מצפה לו משהו אהוב. החייל נלחם למען משהו שמעבר לחיות. כך גם האסיר במחנה ההשמדה. עד שמתברר לו שאין תקווה לחיים שמעבר לגיא ההרעה, ושעליו למצוא את משמעות חייו בטווח שבין הימצאותו הפיזית ועד לגדרות התיל המחושמלות.

בשלב שני זה, הוא הופך לאדם אקסיסטנציאלי. הוא מוצא משמעות לחייו במציאות היומיומית, על הרגעים הקטנים המרכיבים אותה, ועל ההחלטות האינסופיות של בחירה בין אלטרנטיבות, הקשורות לפעולה טריוויאלית וזמנית. הכישלון למצוא משמעות בטווח מצומצם זה, מקרב את סף חוסר המשמעות אל נקודת קיומו הפיזי של האדם. כך נעלם לחלוטין טווח זה. משמעות החיים נעלמת ונותר הקיום הפיזי בלבד. האדם הופך לצמח נטול צלם אנוש — "מוזלמן". לפני שלב זה, כאקט אחרון של יאוש ושל רצון לשמירה על צלם אנוש כאחת, הוא עלול להתאבד, לרוץ ולהשליך עצמו על גדרות התיל המחושמלים ולשים קץ לחייו.

האדם האקסיסטנציאלי נאבק במציאות המוות, ומרחיק את הסף האמור, תוך-כדי קיומו היומיומי במציאות זאת, על-ידי גיוס כוחו הנפשי לקבלת החלטות פעולה במסגרתה. שכן "אפשר לטול מן האדם את הכל חוץ מדבר אחד: את האחרונה שבחירויות אנוש — לבחור את עמדתו במערכת נסיבות מסוימות, לבור את דרכו" (פרנקל ויקטור, האדם מחפש משמעות, דביר, 1981, עמ' 86-85).

האדם האקסיסטנציאלי פנה להקים מחדש על חורבות המלחמה, את המערכות האנושיות, הכלכליות והפוליטיות. הוא שיקם את עצמו ואף הגיע לשיאים בפיתוח טכנולוגיות מתקדמות, ביניהן טכנולוגיות של הרג והשמדה, שכה עליו גורל אקסיסטנציאלי של חיים על-סף ההשמדה.

רעיון החירות האנושית מופיע בפילוסופיה האקסיסטנציאליסטית בצורתו הקיצונית ביותר. סארטר אינו נוטש אותו למען ישות כוללת ומשלימה הנמצאת מעל ומעבר לפרט, כפי שאין עושים זאת גם הפילוסופים האקסיסטנציאליסטיים קירקגור והיידגר. האדם הפרטי בא במקומה של האלוהות. הוא איננו נוטש את חירותו הבלתי מוגבלת למענה, ולמען אמונה אבסורדית בה, כפי שמורה קירקגור. האדם בחייו היומיומיים על סיבולתו הטריוויאליים, מהווה את עיקר האקסיסטנציאליזם הסארטריאני. הקיום היומיומי הופך למטרת פעילותו האנושית של האדם ולביטוי היחיד. קיום זה מהווה מקור לאופטימיות האנושית, ממנו שואב האדם כוחות להמשיך ולפעול כיצור חופשי מכבלים פוליטיים או רוחניים.

החירות מבטלת את כל סוגי הדטרמיניזם — הלוגי, הפיזי או הפסיכולוגי. האדם הוא חסר-משמעות. משמעותו איננה נגזרת מטבע אנושי כולל או מישות-על המכתיבה את דרכו. חוסר משמעות זה הוא יסוד ה"אין" שבאדם. ומכיוון שכך, חופשי האדם ליצור את עצמו באמצעות פעילות חייו

הכפפתם לסדר עולמי, הנשלט על ידו. כך נוצר האדם-האל, אשר החליף את אלוהים על-ידי-אדמות. הדיקטטור של העת החדשה, המצויד באידאולוגיות מנכאיות ברוטאליות, המבקשות לבנות סדר רוחני ופוליטי חדש. הימין הקיצוני הביא לרצח עם במחנות הריכוז וההשמדה, והשמאל המרקסיסטי השמיד את אויביו בארכיפלג-גולגים שהקים למטרה זאת. שניהם עשו זאת בשמן של אידאולוגיות טוטאליטריות.

במלחמת העולם השנייה, התנגשו השמאל ההגליאני והימין ההגליאני, במאבק אימים על חורבותיהן של סטלינגרד וברלין, תוך חתירה לאמת טוטאלית ולהסדר עולמי כולל ואחיד, ותוך תהליך של רצח והרג בשדות הקרב ובמחנות ההשמדה. בעוד שהמשטרים הפאשיסטיים בגרמניה, איטליה ויפן התמוטטו לאחר המלחמה, המשיך הקומוניזם לשרוד בבריה"מ ובמזרח אירופה. אך גם בחלק זה של העולם, חלים כיום שינויים כפי שראינו. האדם של ימינו, מתנער הן מהאזיקים הפוליטיים שהצרו את חירותו והן מהאזיקים הפילוסופיים, בדמות אידאולוגיות דטרמיניסטיות.

מאדם אקסיסטנציאלי לאדם קוגנטיבי

1. האדם האקסיסטנציאלי
האדם האקסיסטנציאלי צמח לאחר מלחמת-העולם השנייה מוכה, מיואש, מפחד ומאוכזב מאידאולוגיות משיחיות-מדיניות שהביאו להרס ולחורבן עולמו. את הפילוסופיה שלו הוא פיתח תוך התנסות בחוויה של חיים על סף המוות, בחברת הנידונים למוות במחנות ההשמדה של הנאצים.

טווח משמעות חייו של האדם החי על סף מוות הוא פועל יוצא ופונקציה הפוכה של קירבתו אל המוות. בין שהוא נמצא בגיטו מוקף חומה, במחנה ריכוז והשמדה מוקף בגדרות תיל מחושמלים, בעיר נצורה מוכה בדבר, בבית-סוהר סגור, במחנה צבאי, או בארץ מוקפת אויבים. הוא חייב למצוא לחייו משמעות. בחיפוש אחר משמעות, ניתן להבחין בשלושה שלבים הנוצרים כתוצאה משינוי בטווח המשמעות.

בשלב הראשון, נובעת משמעות החיים מהדימיין, הזיכרון והתקווה לחיים שמעבר לסף המוות, אשר ביטוין המוחשי הם חומות, גדרות-תיל, או גבולות מדיניים.

על-פי פוירבאך נובעת מן ההוויה ולא ההוויה מן החשיבה. פוירבאך ויתר על רוח האדם המרחפת מעל ההיסטוריה אך לא על הכיוון המוגדר והאחיד של ההיסטוריה, ולא על הנוחות והסדר של התהליך ההיסטורי המובנה.

מרקס ואנגלס פיתחו את המטריאליזם הדיאלקטי ההיסטורי והחילו אותו על התחום החברתי. הנחת-היסוד שלהם היתה, שהגורם המשפיע והמניע את החברה הוא המטריאלי. זה שאינו תלוי ברצונה או בהכרתה של החברה. השניים ראו את יסוד החברה ועולם האידאות שלה כחיים ובתנאים הכלכליים. את מקומה של התאודיציה ההגליאנית, תופס "מדע" ההתפתחות הכלכלית, המניע את ההיסטוריה ומהווה את תכליתה. התפתחות זו מאופיינת על-ידי הניגוד המתמיד בין "כוחות הייצור" ל"יחסי הייצור". בכוחות הייצור, הכוונה למכשירי הייצור, הטכנולוגיה של הייצור והאנשים העוסקים בתהליך הייצור. "יחסי הייצור" הם מכלול היחסים הנוצרים בין האנשים בתהליך הייצור. תהליך הייצור גרם להסדר היחסים החברתי, מפני שהוא חברתי ביסודו ודורש מגעים בין בני אדם. קץ ההיסטוריה המרקסיסטית יבוא, לאחר ביטולו של הקפיטליזם על ידי מלחמת מעמדות, שתבטל את סחירות הקפיטליזם — בין הרדיפה אחר הרווח לבין הצרכים החברתיים, בין הבעלות על הייצור לבין הפורולטריון העובד.

האדם המרקסיסטי ביטל את רוח האלוהים ואת רוח האדם המרחפת מעל ההיסטוריה, אך בנה רוח כלכלית ומדעית חדשה המניעה אותו. הוא לא ויתר על עיקרון הדטרמיניזם ההיסטורי, המכתיב לו חלוקה דיכוטומית ומנכאית ברורה וחדה שבין טוב לרע, ופורש בפניו עתיד מובנה ובטוח. התאולוגיה הדתית פינתה את מקומה לתאולוגיה כלכלית-מדעית.

אם אל הדטרמיניזם המרקסיסטי ניתן להתייחס כאל "השמאל ההגליאני", הרי אל הפילוסופיה הנאצית ניתן להתייחס כאל "הימין ההגליאני". הנאציזם ראה את המדינה הגרמנית כהתגלמות הרוח האנושית, המכתיבה את ההיסטוריה. האדם הגרמני, הפך לבן הגזע העליון, משוחרר מעכבות מוסריות, אשר ראה את יעודו בהשתלטות על גזעים נחותים, והכחדתם או

הוא יתפקד כמאיץ תהליכי תקשורת ומיוזג בינלאומיים ועל-לאומיים כמערכת בינלאומית פתוחה. לבסוף, הוא ישתחרר סופית מהשיקולים הפוליטיים והאסטרטגיים של מדינת הלאום, ויהפוך לסוכנם של מרכזי לימוד עתידיים, אשר יחליפו אותה ויהוו את הגרעין של החברה העולמית.

הדיפלומט של עולם העתיד, יהיה סוכן להפצת מידע וסוכן תקשורת בין מרכזי הלימוד והמידע. המדינות תפנינה את מקומן לקריות מדע ענקיות, שבמרכזן תמצאנה קריות מחקר, המתמחות בפיתוח ידע וטכנולוגיה בתחומים ספציפיים. האדם הקוגניטיבי העתידי, ינוע בצורה חופשית בין מרכזי מידע אחד לשני, כדי להמשיך לצמוח ולהתפתח. לצד מרכזי המחקר, יפעלו מרכזים של העשרה רוחנית בתחומים שונים, אשר במסגרתן הוא יקבל השכלה הומנית שתשלים את התפתחותו. חברת הידע העולמית תקים מרכזים של תיאום מידע לצורך ההשתלמויות של הפרטים בתוכה. מרכזי המידע ינחו על ידי האדם הקוגניטיבי, המאמין בפתיחות, בחופש מידע ובהדדיות היצירה. לכן, לא תהיה סכנה של שימוש במידע לצורך שליטה והפעלת עוצמה. נכון שסכנה כזאת קיימת בשלב הביניים, שבו האדם הקוגניטיבי אמור לשלוט במדינת הלאום, אך היא תיעלם בשלב הבא של ההתפתחות האנושית, עם הופעתו של האדם הקוגניטיבי המושלם. בשלב הביניים, יקיים האדם הקוגניטיבי מדינת רווחה תוך מאבק או הידברות עם הקפטליזם הפיננסי, ויפתח אסטרטגיה כלכלית של פיתוח צמיחה פנימית ובני-אומית. בשלב השלישי תיעלם גם מדינת הרווחה ואת אסטרטגית פיתוח הידע והטכנולוגיה, יבצעו מרכזי המחקר, הלמידה והחינוך של עולם העתיד.

3. רנסאנס וסימן השאלה

אנו עדים בימים אלו לתחייתו של הרנסאנס האנושות עברה כברת דרך ארוכה מאוד מאז המאה ה-15. תקופה זו, על שתי מלחמות-העולם שלה, היוותה את ראשיתו של הרנסאנס, את חבלי לידתו, על נסיגותיו אל הטוטאליות הפילוסופית והפוליטית. עתה, כ-50 שנה לאחר מלחמת-העולם השנייה, מגיע הרנסאנס לראשית תקופת מיסודו, תוך השתרשותו בהיסטוריה. מלאכת מיסודו וכיסוסו מוטלת על האדם הקוגניטיבי.

ולבסוף שאלה — האם לא ניתן להבחין כיום במגמה מנוגדת? בוודאי שכן. ניתן להבחין בה, בקוסובו, בנגורני-קרבח, בטג'יקיסטאן, בליטא, באיראן, במרכזי העוני והרעב בעולם השלישי ובערים הגדולות של המערב. ניתן להבחין במגמה ההפוכה גם בקפיטליזם הפיננסי הבינלאומי הנצלני, היא מצויה גם בקירבנו ובתוכנו. החישוקים למגמת הרנסאנס קיימים גם קיימים. איזו מגמה תנצח? הדבר תלוי באמונתנו במגמת הרנסאנס, באיבחון התופעות המוליכות להגשמתה, ובמעשה המבוסס על שניהם גם יחד. ■

מכיוון שלא לכך התכוון. מטרתו היתה למנוע את הפיכתם לשואה אנושית עולמית, בעידן שכל רגע של קיפאון מדיני פירושו סוף. הסוף הוא הנצח שכנגדו פעל קסינג'ר, שאליו התכוון כאדם וכמדינאי.

2. האדם הקוגניטיבי

האדם הקוגניטיבי של סוף המאה ה-20 והמאה ה-21, ממשיך את חתירתו לחירות על ידי תהליך של יצירה בדומה לאדם האקסיסטנציאלי, אלא שיצירתו משוחררת מהפחד, מהחרדה ומאימת המוות של מלחמת-העולם השנייה. הוא מבקש להגשים את עצמו. לא לבדו, כאדם האקסיסטנציאלי. את ההגשמה העצמית הוא תופס כזכות אוניברסלית. הוא מאמין שלכל אדם יש פוטנציאל אנושי יצירתי השואף לבוא לידי מימוש. היצירתיות שלו מחייבת אותו להדדיות, הנובעת מקיומו של פוטנציאל זה, ומהזכות האוניברסלית לקיומה. בנוסף לזה, תהליך היווצרות הידע, שעליו הוא אמון, מחייב הדדיות, תקשורת וחילופי מידע, המתאפשרים רק על רקע של יחסי יצירה הדדיים.

החברה שהוא מבקש להקים היא מסגרת וולונטרית, שעוסקת בטיפוח יצירתיותם של הפרטים שבתוכה. היא מהווה על-כך סנדא ליצירתיות וכלי לגילוי ולטיפוח כשרונות יוצרים. מנהיגי החברה הם המנחים אותה בסדנא זו שכן, הם שואפים לחזור למלאכת היצירה, המהווה את תכלית חייהם.

שלא כאדם הכלכלי-רציונלי המכוון לרווח האישי, החומרי והכלכלי, רואה האדם הקוגניטיבי כעיקר את רוחותו ואת צמיחתו האישית במסגרת חברה של יוצרים כמותו. בשלב הנוכחי של התפתחות הקפיטליזם הופך הידע של האדם הקוגניטיבי לרווח של אליטה כלכלית. בשלב הבא, יהפוך האדם הקוגניטיבי, בתהליך אבולוציוני, לשליטה של החברה, לדרג הפוליטי שלה. בשלב ביניים זה, עולמו הערכי והקונצפטואלי, מורכב הן ממניעים של צמיחה אישית, רכישת מידע, למידה ויצירה, והן ממניעים של רווח כלכלי ופוליטי.

בשלב השלישי, עם התפתחותה של הטכנולוגיה, תתרחב האליטה הקוגניטיבית ותקיף את כל הפרטים בחברה. אז יעלם דרג השליטה הפוליטי והכלכלי לחלוטין והערכים הקוגניטיביים של למידה ויצירה יהפכו למרכז עולמו של האדם.

הצו הקוגניטיבי של רכישת מידע, למידה, יצירה וצמיחה אישית, יהפוך ל-CREDO פילוסופי ולצו קיומי גם יחד. משוחרר מהשיקולים הכלכליים והפוליטיים של הקפיטליזם והסוציאליזם, יבנה האדם הקוגניטיבי חברה של אנשים, חכמים, משוחררים ויוצרים. היחסים הבין-אישיים בחברה זו, יהיו מבוססים על כבוד הדדי של אנשים יוצרים.

המדינאי הקוגניטיבי, אשר מתחיל את פעולתו בסוף העידן הגרעיני, ימשיך לקדם את המטושים הבינלאומיים של פיקוח על הנשק, ירחיב אותם, ויכלול בהם גם את פירוק הנשק. משוחרר מהאימה הגרעינית,

היומיומית בכל סיטואציה שבה הוא נמצא. פעילות זו היא משמעות חיו. מכאן שקיומו של האדם קודם למהותו. הקיום היומיומי הוא היש של המהות שאיננה. כך נוצרת הדיאלקטיקה האקסיסטנציאליסטית המופת-נמת אל תוכו של האדם החופשי היוצר. ה"יש" וה"אין" הם שני צידי האדם. הם היוצרים את הניגודים הפנימיים, המהווים את מקור יצירתו. זאת נובעת מהיותו חלקי, חסר משמעות, אך גם מוגבלת על ידי חלקיות זאת. היצירה העצמית מיועדת לגאול את האדם מהאימה, שמטילה עליו חירותו ומהבדירות הערכית והפוליטית, שהיא כופה עליו, אלא שהיא איננה יכולה להתגבר על ה"אין", על החלקיות האמורה. האדם איננו אל, ולעולם יהיה חלקי. חיו של האדם החופשי והיוצר מלווים בסבל, הנובע מהמודעות לחלקיות ומהאימה מפני חוסר המשמעות של חיו.

כך האדם האקסיסטנציאלי. המדינאי האקסיסטנציאלי בעידן הגרעיני רואה את תכלית הפעילות המדינית ביצירתה של דינמיקה בינלאומית תמידית. פעילות זו נובעת ממערכת מתהווה של יחסים, בינלאומיים ולא מעקרונות על מנחים של צדק ומוסר. הוא מודע לכך, שכל קיפאון, כל מבוי סתום ביחסים, ולו הקטן ביותר, עלול להביא לשואה, ולסכנת קיום המערכת הבינלאומית. תכלית פעילותו היא יצירת מכניזם של יחסים, וטכניקה של יחסים פוליטיים בינלאומיים. לצורך זה הוא פועל ליצירת מערכת מסוימת של קשרים בין אזורים גיאוגרפיים, ככלי ליצירתה של דינמיקה פוליטית מתמדת.

את קסינג'ר יש לראות כמדינאי אקסיסטנציאלי בעידן הגרעיני. הוא חרד מהשואה הגרעינית וטען: "חובתו של מנהיג מדיני לעשות כמיטב יכולתו לא רק למראית עין אלא גם בפועל ממש, כדי להציל את האנושות משואה גרעינית." (קסינג'ר הנרי, שנותי בבית הלכן, עדנים, 1981, עמ' 827).

קסינג'ר הפך את הקיום המהפכני הסובייטי, ואת הקיום הגרעיני ההרסני למנוף ליצירתו של מכניזם מערכתי דינמי. הוא הביא להקמתו של סדר לגיטימי בין שלוש המעצמות: ארה"ב, ברית-מוסק, וכך הפך את הקיום המערכתי להסדר פוליטי. את הנשק הגרעיני טיפלל לצורך יצירתם של עקרונות פעולה מערכתיים לגיטימיים. הוא לא ביקש להשמיד את הנשק או להביא לפירוקו, אלא הפך אותו לכלי ביחסים הפוליטיים. ההרתעה היוותה עבורו עיקרון לגיטימי של טרנסאקציה פוליטית. המלחמה המוגבלת לסוגיה השונים, הפכה לצורה מאורגנת ורציונלית להפעלת אלימות, ומכאן הפונקציונליות המדינית שלה. השיחות לפיקוח על הנשק, היוו מיסוד של תקשורת בין-גושת סמויה, הטמונה בעצם מירוץ החימוש ההדדי.

כך מיסד קסינג'ר כללים מערכתיים סמויים ויצר את הדינמיקה של הדטאנט. כמדינאי אקסיסטנציאלי, הוא נאבק בשואה הגרעינית. הוא לא יצר שלום נצחי ולא ביטל את ניגודי האינטרסים בין מזרח למערב,

אליעזר אל-אח'דר, סופר והוגה דעות מרקסיסטי, תוניסאי במוצאו, יושב כפרו זה שנים רבות. בימים אלה הוא משלים ספר על המשבר הפרמנטטי בעולם המערבי, ולקראת הופעת הספר קיים עמו העיתונאי עלי בן-עאשור שיחה נרחבת, אשר הועברה אלינו. ומננה אנו מפרסמים, מחוסר מקום, קטעים נבחרים בלבד. אליעזר פרסם מאמר בשם "מדוע חוזרים אל האיסלאם" ב"עתון 77", מס' 29, ספטמבר 1981.

אל-עפיף אל-אח'דר:

ידוע לי שאתה עובד על ספר חדש. במה הוא עוסק?

"עידן המשבר המתמיד", זה יהיה גם שמו. המשבר הינו נתון היסטורי, לא מטפיזי. אין משבר אחד טיפוסי, אלא משברים... משברי צמיחה ומשברי זקנה, משברי עלייה של דגם הייצור הקפיטליסטי, שאותם חקר מרקס, משברי עורף הייצור המחזוריים, היינו עצירת זרם הייצור כתוצאה מהפער העצום בין רמת הייצור לרמת הביקוש, הגורם להתמוטטות פתאומית ועזה של ממוצע הרווח. למען השכת התאוששות נוקטת הבורגנות בצעדי פתיחת שווקים חדשים בעולם המושבות לשם שיווק התוצרת והחזרת ממוצע הרווח לקדמותו. כמובן, אני מגדיר כאן את המשבר בקיצור שעלול להטעות, אולם בראשית המאה, אחרי שהפכה הבורגנות, מבחינה עיקרונית, את פני כדור הארץ לרצף מושבות ומושבות-למחצה, היא הגיעה לסוף דרכה בפיתרון המשברים המחזוריים כדרך של פתיחת שווקים חדשים. כך נכנס עידן המשבר המתמיד, אותה תופעה, שרוזה לוקסמבורג עמדה עליה בספרה "הצבר ההון" (1912). דגם הייצור הקפיטליסטי אינו יכול להתרחב, אלא על חשבון דגמי ייצור טרום-קפיטליסטיים, פיאודליים, שבטיים וכו'. שכן, הקפיטליזם כמוהו כאש המאכלת את עצמה ושאינו לה מה לאפל... לכן, כשנתגלע המשבר הכלכלי העולמי הראשון בשנת 1912, לא פתרה אותו הבורגנות על-ידי התפשטות קולוניאלית כפי שהיה בעבר, אלא על-ידי מלחמת-העולם הראשונה, שגרמה מבחינה כלכלית להרס כוחות הייצור במטרופולים לשם חלוקה חדשה בשווקים הטרומים קפיטליסטים בתקופה הקודמת. קרה, אפוא, שהבורגנות הגרמנית שיחקה את תפקיד מצית הפתיל בשתי המלחמות העולמיות, משום שהיא הייתה כוח אימפריאליסטי מפגר שבא אל זירת השוק הקפיטליסטי אחרי שהתחלקו בו כריטניה וצרפת... לכן הייתה סיסמתה: "אנחנו רוצים את מקומנו תחת השמש", שמש המושבות, וכן "מרחב המחיה" היקר של היטלר, שנהג לומר: "על גרמניה לייצא או למות". על-כן, מאז 1914, שוב לא היו המשברים מחזוריים (משבר - כיבוש אימפריאליסטי - התאוששות - משבר), אלא במקום דגם זה נוצרה משוואה חדשה: משבר - מלחמה - שיקום - משבר. וכך הלאה, דבר שבא לידי ביטוי במשבר 1929, שאותו פתרה הבורגנות באופן זמני על-ידי מלחמת העולם השנייה, שחיסלה 60 מיליון בני-אדם ומיגרה את עיקר כוחות הייצור, במיוחד באירופה.

תקופת הפיתוח מחדש הסתיימה באמצע שנות הששים והמשבר שב לבצבץ. לפי תפישת הבורגנות, המלחמה היא בלתי-נמנעת, משום, שאין לה מוצא אחר ממשבר הצטמקות השוק העשיר, אלא הרס העולם ובנייתו מחדש. שכן, בשלב הנוכחי של המשבר, הייצור המלחמתי לא מהווה עוד גורם הקלה. נהפוך הוא. ובנוסף, יש להתייחס גם אל המילוות המאיימים על הכלכלה העולמית ברעידת אדמה גלובלית. אשר לאמירה שמאזן האימה מהווה ערובה נגד מלחמה, הרי הוא סתם תירוץ לכלכלת המלחמה. למלחמה היגיון משטה ודרך משטה המייחדים אותה. היא מתחוללת לא משום שהנלחמים רוצים בה, אלא משום שהבטחת האינטרסים של הבורגניות המתחרות על חלוקת השוק מובילה אליה. וכפי שאמר ז'ן ז'ורס: הקפיטליזם מעובר במלחמה כפי שהעננים מעוברים בסופה "Le capitalisme porte la guerre comme les nuages portent l'orage". הדבר שהמלחמה מחוייבת המציאות באופן מוחלט, משום שהבורגנות אינה השחקן היחיד על בימת ההיסטוריה, קיים מעמד הפועלים שמאבקו המפוכח מוביל אל האלטרנטיבה ההפוכה: מהפכה. המגמה המכרעת כעת במדינות המרכזיות לפחות דוחפת לכיוון הרחבת והעמקת העימותים החברתיים בין העבודה וההון, לא לכיוון מלחמה אימפריאליסטית. אולם זוהי מגמה הפיכה. כרגע שהפרולטריון ינחל תבוסה בתוך מבצרי התעשייה, תבוסה פוליטית שתאלץ אותו לסגת מזירת המאבק ותסלול את הדרך לפני הבורגנות להוציא את האלטרנטיבה המקוללת שלה אל הפועל. לאור זה, האלטרנטיבה כיום היא: או מלחמת עולם שלישית או מהפכה עולמית ראשונה.

פירוק הנשק - אגדה

הדרישה לפירוק הנשק ולהפיכת הייצור המלחמתי לייצור למען השלום היא, אם כך, סתם דיבור בעלמא? בהחלט. אגדת פירוק הנשק או הגדלת החימוש פירושה למעשה מודרניזציה של הנשק: ייצור נשק חדש יותר, מדויק והרסני. הגבלת מירון החימוש היא אינטינסיפקציה איכותית של מירון זה. העדפת האיכות על הכמות, משום שהקפיטליזם אינו יכול, מעצם מבנהו, לוותר על כלכלת מלחמה, כפי שאינו יכול לוותר על סקטורים טפיליים אחרים, כי תלותו בשוק התעשייתי מתעצמת עם התעצמות משבר השוק, אולם כלכלת המלחמה, שהיוותה בשנות השלושים מוצא זמני, מהווה כיום גורם מכריע בהחמרת

המשבר ובהחלשת המבנה הכלכלי הבינלאומי. התמוטטות הגוש המזרחי מבחינה כלכלית נובעת ביסודה מההוצאה הבלתי יצרנית על מגורים טפיליים כמו ביורוקרטיה, משטרה, צבא וייצור צבאי על חשבון סקטורים יצרניים. רוסיה מוציאה בין 14 ל-17 אחוזים מכלל הייצור הלאומי הגולמי שלה על כלכלת מלחמה. לפני 1985 היא יצרה 2800 טנקים כל שנה, ובין 1985 ל-1988, כלומר בתקופת "הבחור הטוב", גורבצ'וב, קפץ הייצור ל-3400 טנקים, בעוד שאחד הגורמים לפיגור בחקלאות הסובייטית הוא הצמצום בייצור המכשירים החקלאיים וירידה באיכותם. פיגור הכלכלה האזרחית הסובייטית נובע מכך, שהפועלים והמהנדסים היומינים ולצידם טובי המחשבים מיועדים לכלכלת המלחמה, בו בזמן שמכונת הייצור האזרחית עובדת בטכנולוגיה מיושנת. הבורגנות נקטה, לעומת זאת, בשיטת הבזבז והנרחב בתחום הכלכלה האזרחית, כמו הורדת טיב הסחורות כדי שתהיינה בעלות תוחלת חיים קצרה יותר לשם המרצת מחזור השימוש בהן.

כשמדברים על טוטליטריזם ומתכוונים לטיפוס המדינה הסובייטית, האם הכוונה גם לקפיטליזם של המדינה? הקפיטליזם של המדינה פירושו: התערבות המדינה בתהליך הכלכלי. כמורכב פירושו הטמעת החברה האזרחית על-ידי המדינה והשתלטות הרכיב הצבאי-תעשייתי על מקבלי ההחלטות. זהו טוטליטריזם. בעולם השלישי ובגוש המזרחי השלטון האמיתי מצוי בידי הצבא: המפלגה השלטת היא רק חזית ראווה של הצבא. בארה"ב הרכיב הצבאי התעשייתי הוא הקובע את ההחלטה העליונה של המדינות האמריקאיות. אייזנהאואר עצמו הזהיר את האמריקאים בנאום הפרדה שלו מסכנת הדיקטטורה הנובעת ממרכיב זה. הקפיטליזם של המדינה הטוטליטרית, במהותו, הוא מציאות עולמית קיומית, בעל אמצעים שונים. בגוש המזרחי שולטת המדינה במישורין על החברה האזרחית, בעוד שבגוש המערבי שליטתה של המדינה בחברה נעשית בדרך עקיפין. אני טוען כי הקפיטליזם של המדינה הטוטליטרית במערב הוא עמוק יותר מזה שבמזרח, כיוון שמכשירי השליטה בו מתוחכמים ומקיאבליים יותר. מאחורי הפלורליזם בתחום הפוליטיקה, הכלכלה, התעמולה והתרבות, מסתתר טוטליטריזם סמוי. לרוגמה, האיגודים המקצועיים, הטוענים שהם דואגים לפועלים ומייצגים אותם בפני המדינה ובעלי ההון, בעוד שלמעשה הם מהווים מכשיר בידי אותה מדינה לשם

עידן המשבר המתמיד

וביטחון. המרקם החברתי משתכש, וגובר הצורך למצוא ניהומים ומקלט בעולם הבא... ההתפרקות החברתית גורמת ללחצים נפשיים, והאדם מחפש מפלט באלכוהול, בסמים ובאמונות טפלות. הבורגנות ששלטה בעולם השלישי חיסלה את הכלכלה המסורתית, את המלאכות הזעירות והחקלאות המשפחתית. אלא שהיא לא הצליחה להקים כלכלה מודרנית: היא פוררה את השבט ואת המשפחה המסורתית ששימשו סוג מסוים של ביטחון סוציאלי נגד אבטלה, הזדקקות לתמיכה ומקרי אסון, מבלי לבנות אלטרנטיבה של ביטחון סוציאלי חדיש.

ראייה לעומק של רכיבי התנועות הפונדמנטליסטיות החברתיות, תבהיר לנו שהן תוצר של התפוררות הסקטור הכפרי וההגירה האינטנסיבית אל הערים, שהפכו למעין כפרים ענקיים. התפוררות האזורים הכפריים באירופה הזינה את הערים התעשייתיות בידיים עובדות. לעומת זאת, התפוררות האזורים הכפריים בעולם הערבי והאיסלאמי הזינה את הערים המספרות בקרקע ובפעילויות טפיליות אחרות בציבור שוליים ענקי. אנשי השוליים והמועמדים להיות אנשי שוליים, כמו תלמידי בתי הספר וסטודנטים, מפרנסים זעירים, סוחרים, והבורגנות הזעירה שמתמוטטת בדרך-כלל מחמת החלשת כוח הקנייה, כל אלה יחדיו יוצרים את הביצות שמהן שואב הפונדמנטליזם את כוחו.

כישלון הבורגנות המערבית והאיסלאמית, לזכות בלגיטימציה חילונית כתוצאה מיכולתה ליצור ולתעש, איפשר לשרידי הבורגנות המתבצרת במוסדות המסורתיים, ולמעמדות הביניים ממוצא חקלאי, לשוב אל החסות הדתית ואל מסורת החיקוי של הח'ליפות העות'מאנית, כדי לקבל כיסוי לגיטימי למפעל הפונדמנטליסטי ולעגלה התיאולוגית הדוהרת לכיבוש תודעת הציבור והזיותיו. אלה הם, לעניות דעתי, הגורמים הפנימיים החשובים לתפוצת הפונדמנטליזם. עם זאת לגורם החיצוני תפקיד חשוב, אולי מכריע, בעולם הערבי והאיסלאמי, כמו ביתר המדינות הנילוות. ראה את לבנון, הרי גורלה נקבע על-ידי כוחות אזוריים וכינלאומיים, לא כוחות פנים... הגורם החיצוני כאן הוא הבורגנות האמריקאית. בשנות החמישים נשענה ושינגטון על הצבאות כאזור הערבי והאיסלאמי כדי להכניס מודרניזציה בצוותים השליטים, וזאת למען שתי מטרות: העברת נאמנותם מלונדון ופריס אליה, וחסימת הדרך בפני תנועות עממיות כמו אלו שקמו בסין וקוריאה וכו', בגלל קשרי אותן מדינות עם הגוש הסובייטי. אך המשטר הנאצרי, שושינגטון גילתה אליו אהדה

כך המשיכה את הנהגתה בהשתמשה בדחליל ההפחדה — "הרוסים באים". אם נמשוך את המטריה הגרעינית שלנו מעל לראשיכם. אבל רוסיה והגוש המתפוגג שלה אינם מפחידים עוד. נהפוך הוא. הם פוחדים! בריה"מ היא כיום ה"איש החולה" של אירופה. התחרות האימפריאליסטית עתידה להתחזק על השלל שלה. לא נראה שיהיה לאמריקה חלק באירופה. הסיכוי המתקבל יותר על הדעת הוא שהבורגנויות באירופה המערבית יתחרו ביניהן על ירושתה. מאזן הכוח הוא לטובת גרמניה. מה שנחוץ לבורגנויות אירופה המזרחית הוא ההון ולגרמניה יש עודף של 450 מיליארד מרק כמאזנה המסחרי, דבר שעושה אותה למועמדת לזכות בחלק הארי של ירושת אירופה המזרחית... כמשבר שנות השלושים פרץ האימפריאליזם הגרמני לעבר אירופה המזרחית כ"מרחב המחיה" של הקפיטל שלה... ונראה כי המשבר הנוכחי דוחף אותה פעם נוספת לשחק אותו תפקיד. פירוש הדבר, שהתחרות באירופה המערבית תחמיר, וכך גם התחרות הבינלאומית, שכן רפיון השליטה של שתי המעצמות באירופה ובעולם, עתיד לעורר כוחות אימפריאליסטיים משניים להתפשטות על חשבון שכנותיהם החלשות יותר... אנחנו עומדים בפני שירטוט מחודש של מפת העולם — בדם ודמע!

"התנומה האסלאמית"

הניתוח שלך לשקיעת טיפוס הייצור הקפיטליסטי הוא טוטאלי. הוא כולל את הכלכלה, הפוליטיקה והתרבות. מה יחסך להתעוררות האיסלאם הפונדמנטליסטי המבקש להוציא את העולם האיסלאמי משקיעתו המתבטאת בתלותו במערב ולהחזירו אל עידן האיסלאם המשגשג?

זו לא התעוררות, אלא תנומה איסלאמית. הפונדמנטליזם כן-זמננו הוא ביטוי להתנוונות וגורם להחמרתה, באופיו המעמדי, ביטוי לחששות ולא לאינטרסים, של השכבות הבינוניות המסורתיות בעלות האידיאולוגיה החקלאית, המחפשות בתוך ההתפוררות העולמית מקלט, לא פיתרון... כל הזרמים הדתיים, בין שהם צופיים-מיסטיים, בין שהם נושאים בשורות משיחיות, הופיעו ושיגשגו בתקופות של שקיעת התרבויות. במשברים כאלה נבצר מהשלטון לספק בטחונות קיומיים לאוכלוסייה. החקלאות נחרבת באזורים הכפריים, שהם המיגזר היצרני העיקרי, והכפריים מצפים את הערים בבקשם לחם

פילוגם והשאתם ככוח עבודה מקצועי, ועל-ידי כך למנוע את אחדותם כמעמד בעל אינטרסים משותפים בכל המגזרים ובכל המדינות. מפלגות השמאל והקבוצות השמאלניות עושות אותו דבר כשהן מציעות תוכנית לחברה אלטרנטיבית, בעוד הן עומדות משמאל למעמד השליטי והאלטרנטיבה השמאלית שלהן אינה אלא תחליף לאלטרנטיבה הימנית.

נראה כי הטוטליטריזם המזרחי משתנה. בברית-המועצות שבתו חצי מיליון פועלים בלי שייקתלו בטנקים.

משום שסיעת גורבצ'וב מנסה לייעל את הטוטליטריזם המזרחי דרך יצירת מיכניזמים לטיפול במשבר על-ידי יצירת מפלגות אופוזיציה ואמצעי ביות תקשורתיים "עצמאיים" ואיגודים "חופשיים" במתכונת של הסולידריות הפולנית... השביתה היתה בכחינת השבת הנשמה לפועלי רוסיה ומשבר-רוח של חמצן במאבק הארוך בין העבודה וההון בעולם... השביתה הוכיחה לפועלי המרכזים כי המשטר הקיים אינו דיקטטורת הפרולטרין, אלא דיקטטורת הבורגנות על הפרולטרין. השביתה הוכיחה לפועלי המרכזים התעשייתיים באירופה, שאצלם נמצא הצבא הפרולטרי הגדול ביותר והמנוסה ביותר, בהיעדר משטרת האיגודים המקצועיים, מתעוררת התודעה המעמדית אצל הפועלים והם מייסדים אגודות כלליות כדי להנהיג את השביתה ולהרחיבה. משלחות פועלים נשלחו לכל המכרות ובתי-החרושת האחרים כדי להזמין להצטרף לשביתה, נבחרו ועדי פועלים ונערכו אסיפות והפגנות בערים שונות, אלא שבשביתה החשובה הזאת היו משגים. שכן, בנוסף לתביעותיהם הכלכליות, הגישו הפועלים תביעות זרות להם ועיונות אותם, כמו הדרישה להחליף את ההנהגות המקומיות של המפלגה ומכירת תוצרת הפחם שלהם בעצמם, דרישות שנענו על-ידי השלטון מיד, משום שזו היתה ערובה לפירור אחדות הפועלים שעתידיים להיכנס לסכסוכים עם פועלי מגזרים אחרים הצורכים את הפחם שיימכרו להם במחירים גבוהים יותר!... בית-הספר היחידי שילמד את הפועלים להתגבר על שגיאותיהם הוא המשך המאבק ופיתוח ביטחונם העצמי ויכולתם.

האם תסכים ושינגטון לפירוק ברית נאט"ו?

השאלה היא עניין של יכולת ומאזני-כוח. לא עניין של רצון. ושינגטון הנהיגה את המערב אחרי המלחמה הודות לכוחה הכלכלי, שהמשבר זיעזע אותו קשות. אחר-



בתחילה, החל להתקרב אל הגוש הסובייטי... עיסקת הנשק צ'כית, מלחמת סואץ וסירוב וושינגטון לממן את סכר אסואן... ארזא פנתה אמריקה אל הפונדמנטליזם שסעודיה היתה המייצגת שלו והמממן שלו בעולם הערבי. יתרון הפונדמנטליסטים, מנקודת הראות האמריקאית, היא באיבתו הכפולה לרוסיה הכופרת ולאירופה הצלבנית האמפריאליסטית... כינון הברית האיסלאמית היה תחליף לברית בגדאד וניסיון לכתר את מצרים הנאצריסטית והמשטרים הדומים לה.

הפונדמנטליזם ושלטון העם

הפונדמנטליזם דוחה את הדמוקרטיה בתור תוצר של התרבות המערבית הארוכה...

מה שאומר הפונדמנטליזם בקול רם הוא מה שחושבת עליו ושינגטון בקול נמוך. אלא שהתירון האידאולוגי שונה. הדמוקרטיה, לפי תפיסת הפונדמנטליזם, היא שלטון הרוב, בעוד שהשלטון צריך להישען על ההלכה הקוראנית ולא על הרוב. הפונדמנטליזם דוחה את עיקרון שלטון העם משום שהשליטה ניתנה לאלוהים לבדו, היינו למי שמהווה את צילו עלי אדמות, וזה כשהוא דוחה את התרבות המערבית, אינו דוחה רק את הפגום שבה אלא את כל הדינמי שבה. את דרווין, מרקס, פרויד והפילוסופים של הרנסנס, שאותם תיאר שיח' אל-עזאלי כפילוסופים של תקופת החושך... אבל אותו שיח' עצמו אומר בספרו "הכלכלה האסלאמית" שכלכלה זו אינה אלא מה שיישמה בריטניה אחרי המלחמה (הלאמה) ומה שיישמה גרמניה ההיטלרית (כלכלת מלחמה). אחמד ח'מיני מכריז שהוא עתיד ליישם את מדיניות סטלין נגד האופוזיציה, אבל מי שייטפס באיראן באשמת אחיזת המניפסט הקומוניסטי יועבר למשפטי האינקוויזיציה האיסלאמית. אפילו ההאזנה למוסיקה של מוצרט ובטהובן אסורה לפי פסק הלכה של ח'ומייני.

מדיניות הדור-פרוצופיות היא לב האידאולוגיה הפונדמנטליסטית. התימוכין האמיתיים של הפונדמנטליזם הם הניוון המערכי והשקיעה האיסלאמית שהתבטאה בקיפאון ההגות הדתית, ובהשלטת האסכולה החנבלית שאסרה את חופש המחשבה לטובת חופש הטלת אשמת הכפירה בהיקף הרחב ביותר. מקורות הפונדמנטליזם מצויים בתקופת השקיעה של הציביליזציה האיסלאמית: אל-סיוטי, למשל, המתפאר בכורותו בחשבון באומרו: "אילו נתבקשתי לחלק ארבע כיכרות לחם לארבעה אנשים לא הייתי יכול", והאומר, כי "מי שמשתמש בהיגיון הוא כופר", משום ש"תורת ההיגיון הנה כניסה לפילוסופיה והכניסה לרע - רע", והתיאולוגים שאמרו: "חוסר ההשגה - השגה, כי הגות באלוהים כפירה". ואל-עזאלי, הנערץ על האובסקורנטיסטים בני-זמננו, מדגיש בספרו "המאזן היישר" שבני-האדם מתחלקים לשלושה סוגים: ההמון, שהם בני-

שלום; התמימים, שהם בני גן-עדן; והמיוחסים, שהם בעלי הכישרון והתבונה" ואל-עזאלי, כמו רוב הפונדמנטליסטים בני זמננו, הוא אובסקורנטיסט וצבוע, שכן הוא נלחם בפילוסופיה לא משום שהיא מופרכת כשלעצמה אלא: "כדי לשמור על אמונת ההמון משיבושים"! והוא, לדעתו, הראשון ששלל את המחשבה הרציונלית באיסלאם. אבו חניפה, לעומת-זאת, גינה את הפולגימיה וכמעט אסר אותה, בעוד שרוב הפונדמנטליסטים אומרים כי איסור הפולגימיה בתוניסיה מהווה כפירה באלוהים. אבו חניפה ואל-טכרי התירו לאישה לשבת על כס המשפט. והחליף ע'מר עצמו מינה את סמראא אל-אסדיה כראש עיר מכה... אבל הפונדמנטליסטים החדשים קובעים כמעט פה אחד שיציאת האישה מהבית מנוגדת להלכה!

הפונדמנטליזם והאישה

איך תסביר את היחס העוין לאישה ואת ביטול הזכויות שנגזר עליה על-ידי חכמי הלכה בתקופת הזוהר, ואת פסיקתו של שיח' עבד אל-רחמן, המופתי של הקבוצות האיסלאמיות הטרוריסטיות, המסורות הנמסרות מפי עא'ישה אשת הנביא, משום "שהאישה חסרת שכל ואמונה"?

אשר לשינאת הפונדמנטליסטים לאישה, אפשר לנתח זאת בשלושה מישורים משלימים זה את זה: הראשון פסיכולוגי... תסביך אדיפוס, כפי שאומר פרויד, שהוא ביזוי האהבה בתוך התת-מודע של הפרט. אהבה ומין הם שני ניגודים, משום שהאישה הראשונה שאהב כל אחד מאתנו היא אמו, אלא שהוא לא שכב אתה בגלל איסור גילוי עריות שדוחה את הרצון המשגלי ומפנים אותו בתוך מחשכי הלא מודע. כפעולת פיצוי באה ה"אהבה הטהורה". זה מה שדוחף את הגבר, בצורה בלתי מודעת ברוב המקרים, לחשוב כי פעולת המין היא פעולה מטונפת ומטונפת, שאינה מותרת אלא עם אישה בזויה, וזאת כדי לשמר את אהבתו וכבודו לאישה אחרת, היא האם, אותה הושיב בלא מודע שלו על כס ההערצה. הגבר, איפוא, אוהב נשים שהוא לא חושק בהן מינית (האמהות) וחושק באחרות שאינו רוחש להן אהבה וכבוד משום שהן זונות, דבר המזכיר את דברי קלוּדל: כל הנשים זונות פרט לאמי...

קיים מישור שני של פירוש ששייך למעמד החברתי של האישה בחברת הגברים הקיימת. עובדת היות הגברים מפרנסים את הנשים בגלל חלוקת העבודה הפטריארכלית: מקום האישה בבית ומשימותיה - ייצור ילדים ובישול, ואילו הגבר פונה לשדה לשם ויצור אמצעי מחייה. זה הדבר המעניק לו עליונות על האשה. שכן הוא מקור חיי המשפחה ולכן הוא הראש... אומר אנגלו: הפועל בביתו משחזר ביחס לאישתו את היחס הקיים כינו לבין בעל הבית, כאשר הוא מייצג את תפקיד הבורגני והיא את תפקיד הפועל...

המישור השלישי של הפירוש נוגע לייחודיות עמדת המוסלם כלפי האישה... וזה, לדעתו, נעוץ ב"תסביך עא'ישה", כלומר התפקיד ששיחקה אע"פ שהיא ב"מחלוקת הגדולה" כלומר יציאתו של ע'ת'מאן הח'ליף השלישי. עא'ישה הנהיגה את המורדים נגדו באומרה: "הירגו את נעת'ל משום שכפר". (נעת'ל הוא שם של צבוע). היא עשתה זאת משום שסברה כי אחיה מוחמד, שהיה אחד המורדים אשר הרג כמו ידיו את ע'ת'מאן, עתיד להיות ח'ליף על המוסלמים אחריו. אבל כשהועברה החליפות לעלי, אויבה המושבע, שיעץ לבעלה, היינו לנביא, לגרשה, החלה לבכות את ע'ת'מאן והנהיגה את מחנה מבקשי הנקם עד אשר נאמר עליה: "אתמול הסתת נגדו והיום תבכי אותו". אחר כך פקדה על "קרב הגמל", שכונה כך משום שרכבה על גמל, ומהאפיריון שלה הסיתה למלחמה כאשר פניה גלויים וחזה חשוף. שתי עובדות אלה השאירו, עפ"י דברי ההסטוריונים, בלא-מודע הקולקטיבי של המוסלמים טראומות לא נמחקות מפני שהעזוזה היה קשה: האם נלחמת באב: "אם המאמינים" נלחמת "אמיר המאמינים"... מי מהם עבר לגן-העדן ומי מהם מצוי בגיהנום, זו בעיה שהעסיקה את המוסלמים במשך מאות בשנים וזו היתה הסיבה להופעת התיאולוגיה באיסלאם.

סבורני, כי דמותה של עא'ישה, כאם טורפנית, השתקעה, אכן, בלא-מודע הקולקטיבי והיא שדחפה את מוסרי המסורות השיעים והסונים לספר אלפי סיפורים אנטי-פמיניסטיים. אצל השיעים איבת האישה - עא'ישה - זועקת. שכן, האימאם הנעדר, "האב-אלוהים", כשוכו ישיב את עא'ישה לתחיה ויפסוק עליה גזר-דין של סקילה, וזאת על-אף שה"קוראן" מצא אותה חפה מאשמת הזנות הידועה... הם מייחסים לעלי אמירות רבות נגד האישה: "האישה היא דבר רע והרע שבה הוא שאין מנוס ממנה", שמעט מאוד מבין הפונדמנטליסטים אינו יודע ומשנן בכל הזדמנות... הענין חרג ממסורות הנביא אל הספרות האנטי-פמיניסטית, כמו למשל סיפורי "אלף לילה ולילה" שמטרתם גינוי האשה "הבוגדנית", ו"הזונה" מטבעה... כמוכן טביעות "אצבעות אדיפוס" ברורות בתוספת ייחודיות תפקידה הפוליטי של עא'ישה בפסיכולוגיה האיסלאמית. אלה הן, להערכתו, שלוש הסיבות שחברו יחד לדחוף את הפונדמנטליסטים, הנברוטים מטבעם, להשפעת האישה ולחשש מ"מזימותיה".

עליית הפונדמנטליזם היו לה, בנוסף לסיבות שהזכרת, שתי סיבות נוספות והן: תבוסת 1967 וניצחון ח'ומייני באיראן. האם אתה מצפה שיישוב הבעיה הפלסטינית וכישלון הח'ומייניזם באיראן עשויים לשים קץ לתנועה הפונדמנטליסטית?

האינטרס של ושינגטון כיום הוא "הרגעת"

מערכת אישית יבמ/2 בהישג ידך!

פרטים אצל כל המשווקים המורשים של יבמ:

- תל-אביב: הראל מחשבים, האומנים 7, (דרך השלום, פינת רחוב יגאל אלון) טל' 03-5623463. קומפיוטרלנד, קרליבך 43, טל' 03-5612525 ■ רמת-גן: גטר מחשבים, ז'בוטינסקי 23, טל' 03-7523641. מאגרי איכות, היצירה 19, טל' 03-7520499 ■ אור יהודה: מור אלקטרוניקה, החרושת 26, טל' 03-5339181 ■ ירושלים: לרגו הראל, ינאי 6, טל' 02-224818. קומפיוטרלנד, הלל 24, טל' 02-227381-2 ■ חיפה: חיון מחשבים, דרך יפו 30, טל' 04-677677. קומפיוטרלנד-אסדור, המגינים 58, טל' 04-514214 ■ באר-שבע: משובית, ההסתדרות 78, טל' 057-78755.

יבמ

במשפחת יבמ/2 דגמים במחירים שונים, המתאימים לעסקים ולארגונים בכל גודל. בדיקה מהירה תוכיח לך כי בכלום כבר מורכבים כחלק תקני, אביזרים רבים הדרושים לפעילויות מגוונות ואין צורך לרכוש אותם בנפרד. למשל: כרטיסים ואביזרים לתקשורת, למדפסת, למצגים ולעכבר כבר בנויים על "לוח האם" של כל מחשב ועוד נותר מקום לכרטיסים אחרים לצורך גידול בעתיד.

המשווק המורשה של יבמ ימחיש בפניך את היתרונות במערכת האישית יבמ/2, וישמח להרכיב עבורך תכנית מימון ותנאי תשלום נוחים המתאימים לצרכיך ולאפשרויותיך. אם מסיבה כלשהי תרצה למכור בעתיד את המערכת האישית יבמ/2, תשמח לגלות כי היא שומרת על ערכה, ותוכל לקבל עבורה מחיר גבוה בהשוואה לכל מחשב אישי בסדר גודל דומה.

שאל על המחיר בדוק, השווה ותווכח!

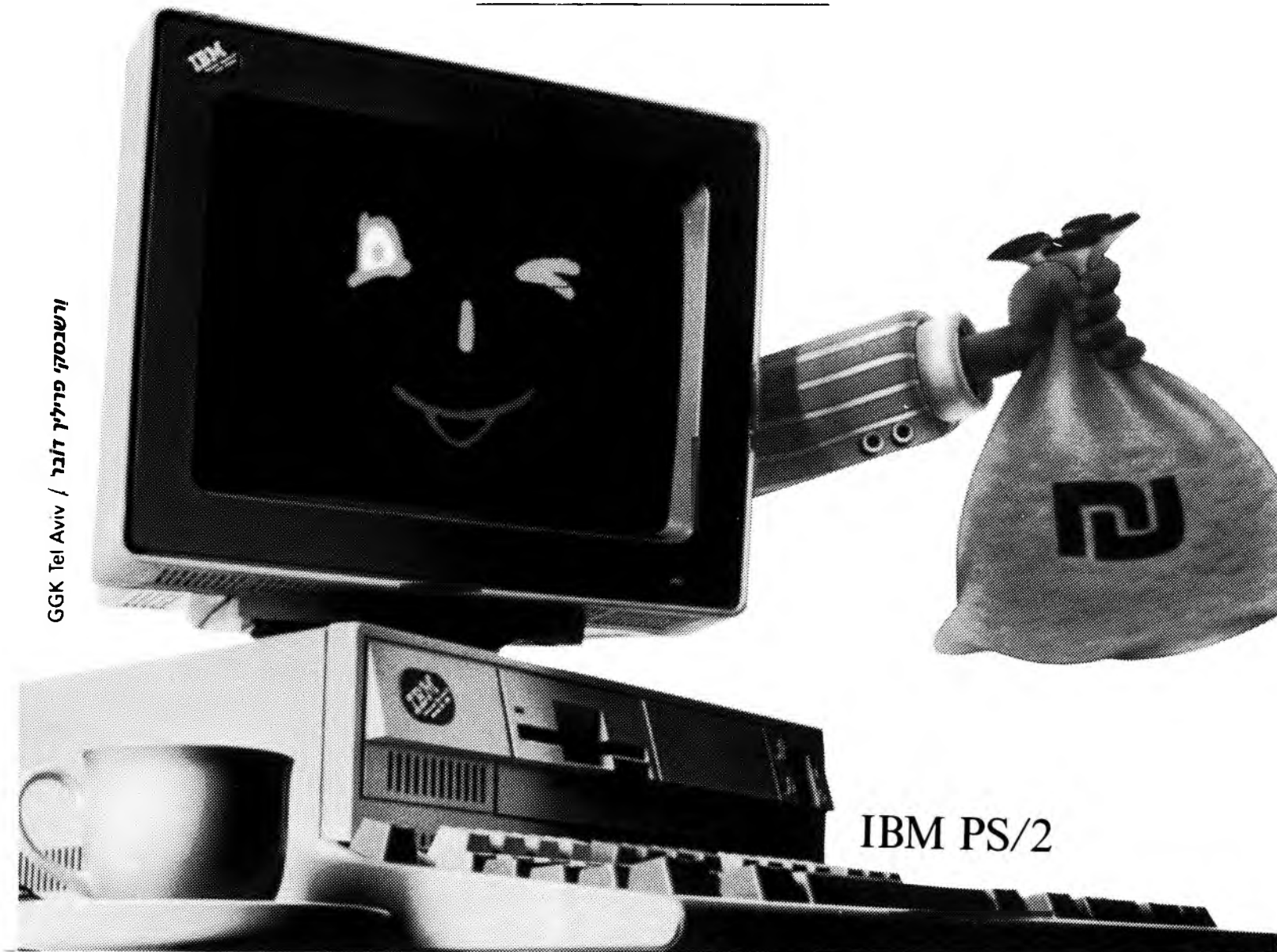
תפוקה גדולה יותר, ביצועים מבריקים, איכות ללא פשרות ואמינות הם מרכיבים שניתן למדוד בכסף.

אם תעשה חשבון עסקי אמיתי, הכולל את כל מרכיבי הקניה והיתרונות האלה, תיווכח לדעת כי עם המערכת האישית יבמ/2 אתה מקבל יותר ובמחיר שהוא בהישג ידך.

כאשר תשקיע במערכת האישית יבמ/2 תיווכח לדעת שהתמורה המתקבלת משתלמת מהר מאוד!

איכות ואמינות יבמ פירושה חסכון בהוצאות בלתי צפויות (האופייניות למכשור זול) ותפקוד שוטף לאורך זמן ללא חשש הפסד מידע וימי עבודה.

ורשבסקי פריליץ דולב / GGK Tel Aviv



על הסימבוליקה שבת"אטרון

• תיאטרון חזותי •
מסה •

א. השכל



הם על כמה — מוטל עליו להוסיף משהו על הפעולה השגרתית, היומיומית. ספליטה לדוגמה. על הבמה איננו רק ספל תה. יש לו תפקיד ייצוגי. ואדם השותה ספל תה על במה נושא באחריות גדולה יותר מחברו, העושה זאת כ"סתם" בוקר של יום חדש.

השוני מתבטא בעיקר בשתי רמות: רמת ההקשר ורמת הסמליות. למען הבנת העניין כדאי לצטט קטע ממאמר הנקרא — "מפתח לטבע האדם: הסמל", מאת ארנסט קסירר: "המעגל הפונקציונלי של עולם האדם הורחב לא רק הרחבה כמותית ביחס לבעלי חיים אחרים, אלא חל בו גם שינוי איכותי. למעשה, גילה האדם שיטה חדשה של הסתגלות לסביבתו. בין מערכת הקליטה למערכת הביצוע, המצויות אצל כל בעלי החיים קיימת אצלו חוליה שלישית, שאפשר לתארה כמערכת סמלים. וחוליה זו היא המשנה מעיקרם את פני החיים האנושיים. האדם חי לא רק בממשות רחבה יותר, אלא במימד חדש של ממשות. קיים הכדל מהותי בין תגובותיהם הפיזיולוגיות של בעלי חיים אחרים לבין תגובותיו. אצל הראשונים ניתנת באמצעותם תשובה ישירה ובלתי-אמצעית לגירוי חיצוני, ואילו אצל האדם מדובר בתגובה מושהית המעוככת על-ידי תהליך מחשבתי מסובך ואיטי. במבט ראשון נראית השהייה זו כיתרון מפקפק. פילוסופים רבים הזהירו את האדם מפני יתרון מדומה זה... ברם, אין מפלט מהפיכה זו בסדר הטבעי. מהעובדה שהאדם אינו חי עוד בעולם הטבע בלבד, אלא בעולם של סמלים. הלשון, המיתוס, האמנות והדת הם חלקים מעולם זה. הם החוטים השונים הטווים את רשת הסמלים, את הקורים הסבוכים של הניסיון האנושי. כל התקדמות במחשבת האדם ובנסיגתו משרפת ומשכללת רשת זו. האדם אינו מסוגל עוד לעמוד במישורין מול הממשות עצמה, אינו יכול, כביכול, לראותה עוד פנים-אל-פנים. נראה שממשות זו פוחתת ככל שפעילותו הסמלית של האדם עולה. במקום לעסוק בדברים כשהם לעצמם, משוחח האדם — במובן מסויים — עם עצמו."* (1)

כלומר, אדם השותה ספל תה בבוקרו של יום נמצא כבר בעולם של סמלים. הוא יכול היה לבחור אחרת, למשל — קפה. שלא לדבר על ה"ספל". ואם נחשוב על רמות ההפשטה ועל גלגוליה של המילה "ספל" עד, ננית, לחיפושיהם של אבירי השולחן העגול אחרי הגביע או ה"ספל הקדוש", יתברר לנו לחלוטין ההבדל בין סמל זה לבין, לדוגמה, כוס הזכוכית הסדוקה של יעקב כהן.

הבמה מהווה טריטוריה אחרת עבורנו. היא יוצרת בנו את המודעות להימצאותנו בעולם של סמלים (בניגוד לעולם היומיומי המסומל גם הוא, אלא שמעובדה זו אנו מתעלמים בדרך-כלל).

ההתרחשות הבימתית מסמלת בעוצמה גדולה יותר את המסומל ממילא ומאירה את הפעולה, הג'סט, האמירה באור האמיתי שלה.

בנוסף לסמל, הנותן לנו אינדיקציה לגבי המשמעות, קיים גם הקשר שהוא תרבותי ואנתרופולוגי באופיו. אותה פעולה, אם בחיים או על הבמה, תיבחן אחרת ותקבל משמעות מדוייקת רק ביחס להקשר בו בוצעה. לדוגמה, לחיצת-יד בין גבר לאשה בעת אירוע פורמאלי, לעומת לחיצת ידם כשהם מטיילים לבדם בשדה. ברור כי אופי הפעולה עצמה יהיה שונה כשני ההקשרים הללו, ואנו נחוש בשוני, גם אם לא נקבל את האינפורמציה על האירוע כולו. כאשר אותה לחיצת-יד מתבצעת על הבמה, מרכזת אליה סמליות האירוע את מירב תשומת-הלב.

ב. הרגש

"כשהיה רבי ישראל בעל-שם טוב רואה שפורענות מתרגשת לבוא על ישראל, היה הולך למקום אחד ביער ומתייחד עם נפשו. שם היה מדליק אש, אומר תפילה אחת, ונס היה מתרחש, והגזירה היתה מתבטלת. לאחר זמן, כשהיה תלמידו רבי דוב בר, המגיד ממזריץ', צריך לבקש רחמים על ישראל, היה הולך לאותו מקום ביער ואומר: ריבוננו של עולם, הטה אוזנך. איני יודע כיצד מדליקים את האש, אבל עדיין יכול אני לומר את התפילה. והנס היה מתרחש. ולאחר זמן היה רבי משה לייב מסטוב הולך אף הוא אל היער כדי להציל את עמו, והיה אומר: איני יודע כיצד מדליקים את האש, איני יודע את התפילה, אבל יכול אני למצוא את המקום, וצריך שיהא די בכך. ודי היה בכך: שוב מתרחש היה נס.

כשהגיע זמנו של רבי ישראל מרוזין לבטל את הגזירה, יושב היה בכורסתו, ראשו נתון בין כפות-ידי, ומשיח עם הקדוש-ברוך-הוא: איני יכול להדליק את האש, איני יודע את התפילה, אף איני יודע למצוא את המקום ביער. איני יודע אלא לספר סיפור זה. צריך שיהא די בכך. ודי היה בכך."* (2)

הסיטואציה הבימתית קשורה לרמתו הרביעית של סיפור זה, ואולי אף לרמתו החמישית, שהיא לא סיפור הסיפור, אלא סיפור של סיפור הסיפור. אנחנו הפסקנו "ללכת את היער", הפסקנו "להדליק את האש", ובכל-זאת התקרבנו אל הכוח המאגי של המילה, אל הסמליות שבה. ר' ישראל

מרוזין נמצא לכאורה במצב נחות מקודמיו — הוא רק יושב מרוחק ומספר את הסיפור. ואפשר להבין את הסיפור כתיאור תהליך של התמעטות הדרורות. אבל בעצם כוחו של ר' ישראל מרוזין רב, למרות שהוא "רק סיפר", היה שווה סיפורו בכוחו לעשייתם של כל קודמיו.

אם ניתן להשליך מדבר לדבר, הרי שעל הבמה אסור לנו לאבד כוח זה, שפירושו הקשר בין הסמל והמסומל שלו. וזאת האינדיקציה עבורנו: אם לא קרה משהו, פירושו שסימלנו את הדבר והרחקנו אותו מדי מן הקשר שלו אל המציאות. אם קרה משהו — פירושו שלא שכחנו, שהסמל צריך להתממש. אנחנו משחקים על המתח שבין השניים, והכל עניין של מינון — כמה יחידות של סמל, לעומת כמה יחידות של מסומל.

ג. ובמלים, על מה שאין לאומר

בתיאטרון מהסוג המדובר, גם כשפני גליות, הן מכוסות, ואולי אין זה מקרה שאהבתי הגדולה בתיאטרון היא העבודה עם מסכות. הרי התפקיד עצמו אינו אלא מסכה. אני עצמי אינני נחשבת עוד כעת, וכיוון שאני אינני נחשבת, תפקידי הוא ייצוגי בלבד. אני מכריזה על עצמי כמי שלקח על עצמו למלא שרות מסויים, להתקשר למקור כוח אחר, וזהו כרטיס-הביקור שלי לזמן-מה, לזמן המושאל של ההצגה. מבחינה זו התפקיד בתיאטרון הוא כלי או מכשיר, והוא צריך להיות מעוצב כך, שיהיה ביכולתו לקלוט את הדבר הספציפי שאותו רוצים לקלוט (למשל: ארכיטיפ), מצד אחד, ולשדר אותו החוצה, מצד שני. בתקופה המודרנית איבדו חלק מן העצמים המתלווים לחיינו את ערכם השימושי והפכו לבעלי ערך קישוטי בלבד. תכשיטים למשל. במקורם אמורים היו למלא פונקציה של פריקה או של טעינת אנרגיה, בהתאם לאדם ולסוג האבן הטובה שנבחרה עבורו. היום עונדת האישה טבעת יהלום כשהיא רוצה להיראות חגיגית. כאלה הם פני הדברים גם ביחס לציורים ולאורנמטיקה בכלל, שהיו אמורים להביא את הצופה בהם למצב נפשי מסויים. כך לגבי טקסים, פולחנים והצגות תיאטרון. כל אלה אינם שמישים כבר, אינם בבחינת מעניקי שרות.

כשאני לובשת את המסכה לפני ההצגה (בין אם זו מסכה ממשית או דרך מסויימת של כניסה לתפקיד) היא מזכירה לי שפני מכוסות משום שאני נמצאת ברגעים אלה בשורות של משהו אחר, והיא, המסכה, מכריזה על סוג השרות בו אהיה על הבמה משך הזמן הקרוב. כשכומר הווידוי ממלא

(1)* ארנסט קסירר, מסה על האדם — אקדמה לפילוסופיה של תרבות האדם, הוצאת עם עובד, תל-אביב 1972.
(2)* סיפור זה נמצא בנוסחים שונים, נוסח זה הובא על-ידי אליעזר וויזל בפתח ספרו "שערי היער", הוצאת עם עובד, תל-אביב 1969.

לרגל הפסטיבל הבינלאומי החמישי לתיאטרון-בובות, הנערך בחודש זה בירושלים, ולרגל ההתעוררות הרבה ביחס למדיום זה, מביא "עיתון 77" לקוראיו מדור מיוחד בנושא התיאטרון החזותי.

מדור זה מביא, על קצה המזלג, מן השדה הרחב הזה. רב המשתתפים במדור הנם אמנים המקיימים — הלכה למעשה — את רוח הדברים.

על שירה

ובה — כמה סמרטוטים, חוטים, מקל הנענים לתנועתו המוסתרת, המופנמת, אולי הביישנית של מפעיל, רקדן ידיים, המחדיר את מחולו המבוש, מבושש אולי דווקא משום כמיהתו להורות תנועה שאין בכוח הגוף האנושי להביע. וכי איזה רקדן יוכל להיות סמרטוט מונף ברוח, עלה גדול ואדום נושר מעץ באיטיות משונה ולבסוף מתרומם מעל לעץ והופך ציפור, נוצה קלה או שק תפוחי אדמה מתמוטט ומתפזר לכל עבר, או מקל מסכה מגושם, שהוא כולו מסכה, בלי גוף, בלי רכות הבשר, תנועת גוף השחקן? השיר. כמה מילים. סמרטוטים מיושנים. בני מילון עלובים. רצוצי תחביר מיכני של שפת יום יום שגורה, מושפלים מן המשוחחים אשר בהסתמכם יותר (ובצדק) על מחוות

אלה רק במפגש עם זמיון עשיר ילבשו גידים ובשר ועור. הדמיון העשיר. הוי מפעיל, עד כמה נתת פורקן לדמיון העשיר. אך ההצגה הגיעה לקצה, עליך לקפל את סמרטוטיך ולהניחם בארגז המאובק. לך למטבח להכיין ספגטי. קצת בירה לא תזיק. הביטו על אותו מפעיל בזמן הפעלת הכובה. בידי מין יצור סמרטוטי שאפו סימבולי ארוך. פניו לבנות וגופו הוא מין חולצה גמישה. הביטו כיצד הוא מרוכז ביצורו זה, מלווה את קולותיו בהעוויות פנים, ובאמור היצורון איזה דבר שנינה, זוהרות פניו באיזה אושר עליון. כמה משונה שנפשו של אדם מוצאת לה במפלצת הקטנה הזאת מוצא לחרותה, ביטוי להשראתה, כנפיים למעוף הדמיון. מה שאין היא מוצאת במפעיל

ותיאטרון בובות

ומבע עיניים, דשים בהם כלאחר יד, מוכים ומותשים תחת שוט העיתונות המקבצת אותם למכלאת החדשות והאינפורמציה, או מדכאת אותם במחשבה כבדת גורל. מילים המשיבות מכה למשתמשים בהן וכולאות אותם בתבניות חסרות תנועה, בשעמום, בדיכוי האקדמי, בשיחה היבשה, המתה. ואותו סמרטוט הסמרטוטים — המלה "אני" מחכה למשורר הלירי שימשוך אותו אל המחול שיעירונו לחיים, תנועת מפגש רענן עם עולם.

והוי אותו מפעיל אשר מאחורי הכובה "אני", נתפש לקסם האפשרות להתחיל מתנועת מחול אחת, כאותו צעד ראשון במסע של מאו-צה-טונג, עולם רענן, אותנטי, בורמת רגשות פתוחה, ובאמת. באמת כאמת. וכך הצגה ועוד הצגה. ושיר. ומחיות כפיים. האולם חשוך. ההדהוד הדומם של קהל הקוראים. קריאת הידד. טפיחה על השכם, ומתרוקן האולם. הפקיד שב למקומו מאחורי הזכוכית, הפנים שצחקו שבות לאטימותן, השוטר אל מערכות הסדר, והגנרל אל תוכניות המעוף האסטרטגי שניעורו בו בהשראת ההצגה. אשרי המפעיל שתמימותו מנצחת כשדה הקרב שהוא לבו, אשריו אם ערב יוצאת נפשו העליזה אל ההפגנה שלא יוכלו לפזרה.

אך הכובה היא רק כובה. בחרותו איבד המפעיל את עיניו, אלה שהשחקן מפיך מהן רגשות, איבד את גופו, שאם כל מוגבלותו, שאין הוא יכול להיות עלה אדום נושר וכי, שלא כמו כל הסמרטוטים הוא גוף חי נושם רוטט מחווייה. שלא לדבר על מפגש עם אדם ער וחי וחושני ואיש שיחה, מעורר ונותן אהבה, לא שחקן. והשיר? מלים על דף. כל

עצמו, אשר רק יניח מידיה את הכובה יחזור ויתקע את אפו בספגטי. לא הדר של רקדן לו, המחולל פלאים בתנועת יד, לא עושר פניו של השחקן, חוצפתו וגאוותו. איש מופנם יותר הוא, המטיל חשד ביכולת הביטוי של גופו וקולו, וכך הוא מדלג מפנימיותו, מדמיונו, מעל לגופו ולהופעתו, אל הכובה, אל חומריו וצבעיו. סמל של ענווה. וגם אמנותו, אמנות נידחת היא, מהפחות נחשבות (עדיין), אמנות הראויה לילדים ולמבוגרים שדעתם זהה, מבוגרים עם ג'סטוה. גם המשורר נחבא אי שם הרחק מאחורי שירו, מאחורי כובת ה"אני השר".

ולסיכום:

כובה של שיר

אני מבשל ספגטי ומביט מהחלון.
על מרפסת השכן מתחתי
טנא אפרסקים סזאני.
אני שולף אטרף מהסיר
משלשל אותה לכוון הטנא,
נושף לתוכה והיא
קושרת עצמה לטנא, ואז
אני שואף את האטרף אל פי
עם כל האפרסקים.



עמליה יעקב-עפרת ב"איקרוס"; פסטיבל תיאטרון בובות; 1990

עמליה יעקב-עפרת

תיאטרון חזותי

החייל הבדיל

1. חייל הבדיל

היה היו עשרים וחמישה חיילי בדיל... נער קטן קיבל אותם ליום הולדתו. כל החיילים היו זהים, חוץ מן האחרון, שלא היה די בדיל להשלימו ולכן יצקו לו רק רגל אחת.

בין הצעצועים האחרים בחדר נמצאת טירת נייר נפלאה. על מפתנה ניצבת בלרינת נייר קטנה, שרגלה מונפת כה גבוה באוויר, עד שחייל הבדיל חושב שגם לה, כמו לו — רק רגל אחת. "זאת האישה בשבילי", הוא אומר בלבן. אך דברים רבים מפרידים ביניהם. היא אצילה ובעלת ארמון, והוא רק דייר של קופסה, עם עוד עשרים וארבעה שותפים. כלילה מתחילים כל הצעצועים להשתולל. רק שניים אינם זעים ממקומם: הרקדנית והחייל, שאינו גורע עין ממנה. למחרת מניחים את החייל על אדן החלון. אם באשמת רוח פרצים, או שמא באשמת הכוחות הנסתרים של אויבו — שדון קפצן המתגורר בקופסת טבק מדומה — נופל החייל מן הקומה השלישית. גשם סוחף ניתך ופרחחים שמוצאים אותו משיטים אותו במורד תעלת הביוב בסירה עשויה מנייר עיתון. כשהסירה נסחפת אל מתחת לאדמה צץ עכברוש אימנתי התובע את דרכו, אבל הסירה נגרפת הלאה אל תעלה רחבה שם מתמוסס הנייר ונקרע. החייל האמיץ יורד למצולות מבלי להניד עפעף ורג גדול בולע אותו. הדג עצמו עולה ברשת ונמכר, ומבשלת, שמגלה את הצעצוע במעיו, נושאת אותו לחדר הילדים. ושם — ראו זה פלא! חייל הבדיל מוצא את עצמו בדיוק בחדר ממנו נפל. אחד הילדים — אולי שוב בהשראתו של שדון הטבק — משליך את החייל לאש, שבה הוא הולך וכלה בעודו מביט באהובתו. דלת נטרקת ורוח פרצים סוחפת גם אותה אל התנור. למחרת, כשגורפת העוזרת את האפר, היא מוצאת בתוכו רק לב בדיל זעיר ושושנת סידקית משחירה.

עד כאן, על רגל אחת, סיפורו הידוע של אנדרסן — "חייל הבדיל האמיץ". מסלולו של הסיפור כאילו אגדתי: התאהבות בנסיכה, יריבות עם שד שחור, יציאה לדרך, פגישה בענקים ומסע בסירה רעועה, הימלטות ממפלצת, מאטר בבטנו האפלה של הדג, וגאולה פלאית. אומנם איזה עצב שפוף על האגדה. כי בסופו של דבר, לאחר שעמד בכל המסות ושב הביתה, אין הגיבור הקיטע זוכה בנסיכה ובאושר. (1)

אלא שפה ושם מתעוררים ספקות. מהבהבת אירוניה. מאי-שם מופיעה איזו מבשלת. מעט מעט מכבצת מבעד למעטה הפריך של האגדה מציאות פרוזאית למדי: צעצוע בדיל, האחרון שנעשה מכף ישנה, נמסר, נופל, מחליף ידיים ומיטלטל, עד שהוא שב וניתך לערמת בדיל קטנה. בגירסה זו אין כלל שדים או מפלצות. רק דלתות וחלונות נטרקים, תעלת ביוב, גחמות של ילדים. היא של פרוזאיות מושג בתיאור המפורט של המבשלת, המרימה את הצעצוע ו"אוהזת אותו במתניו בין אצבע לאגודל". (כמה

מעליב וגם מזכיר כבדרך אגב את מוצאו הפלבאי כצאצא של כף בדיל ישנה). מבט שלישי מגלה במפתיע שאין סתירה בין הגירסאות. חייל הבדיל עובר את דרך הייסורים של הגיבור מבלי שיפסיק לרגע להיות צעצוע. גם כשחגיגת ההאנשה בשיאה אין מנשלים את המציאות מן הקטן בנכסיה.

יש כמה סיבות לכך שהסיפור אינו לוקה בסכיזופרניה המתבקשת ואף הפיל בפח את רינה ליטוויץ שהתפתחה לחייל ושכחה את הצעצוע (2).

ראשית — אנדרסן אומנם אינו משקר, (לפחות על פי דין החושים. גם כשהוא קרוב להענות לפיתוי, הוא מסתפק בדמעות בדיל שכמעט נזלו), אבל תכונות הטבע-הדומם של החייל טמונות בדרך-כלל עמוק מתחת למזון המטאפורי של ההאנשה, מבלי לעורר חשד. למשל: הוא "אינו גורע עין מהרקדנית" (כאילו יכול היה, לאחר שכבר העמידו אותו מולה) או: "הוא עושה את עצמו לא שומע" (הכעת פניו אכן אינה משתנה). הוא "גאה מכדי לקרוא לעזרה כשהוא לובש מדים" (מי זוכר כרגע שהמדים צבועים על גופו לתמיד, ושכל מקרה הוא נשמה אילמת). אפילו בתוך האש הוא "מוסיף לעמוד זקוף כשנשקו מכותף" (ככה זה כשהנשק והגוף הם מעשה יציקה אחד). ואפשר עוד לערום דוגמאות.

דרך סיפור כזאת מוליכה שולל במיוחד בהיותה תואמת כביכול את התעוררותם של הצעצועים מן הדומם, שמתרחשת אכן באינספור אגדות. כוחה המרדים הוא כזה, שגם כשהעובדה והמטאפורה מתחרות על אותו ביטוי: החייל שמביט באהובתו מתוך האש ו"מרגיש שהוא נמס", גובר חומה המטאפורי של האהבה על חוס האש, שמתין אותו לבסוף לערמת בדיל קטנה. (אומנם בצורת לב, עדיין בתחומי המקריות המציאותית, ובכל זאת דומה שזהו נצחונה הקטן של המטאפורה, שזכתה לפחות ברפליקת סיום דו-משמעית).

מגבלות החומר של חייל צעצוע הופכות כאן למטאפורה חיה של כושר הבלגה, גאוה ונוקשות חיילית. אף מטה קסם אינו מפשיר את הבדיל, אבל העובדות המתפרשות על דרך ההאנשה כתוצאה של ערכים ואופי מוצק, עושות את המלאכה בראש הקורא. ממש כפי שרגל הבדיל החסרה מבדילה אותו מן האחרים ומושכת אליו הרואיות של חייל קיטע.

למרות שאפשר רק לנחש את עולמה הפנימי של האהובה, יש גם לקשיחותה ולחוסר התנועה שלה הסבר על-פי אישיותה. הוא גברי וגא מכדי להשתפך ואילו היא גברת רגישה, מתקמטת בקלות, שלמטה מכבודה

להתערב באספסוף הצעצועי. סנוכית עם רגל-אף בעננים. כמותה אינה מותירה אחריה לב כמו החייל, זכר חם לאומץ ולאהבה, אלא רק פרח סידקית מפוחם, זכר לפארה החיצוני.

שנית — כפילות מסוימת זו חלה, אכן, רק על החייל ואהובתו. ליתר הצעצועים והיצורים מותר להתנהג כמו באגדות. וסביבה שבה חיילי בדיל מקרקשים בקופסתם כדי לצאת, ועכברי ביבים תובעים דרכונים, שומרת על מסגרת משלה של סיפור דימוני ומטשטשת את העובדה הפשוטה שהגיבור הראשי כפוף למגבלותיו של צעצוע בעולם המציאות. כמו כל בובה או דובי הוא נכון לקבל ללא תלונה כל מחשבה או רגש שמייחסים לו, אבל לא יותר. (אם-כי גם התנהגותם הסוטה של האחרים מוגבלת לשעות הקטנות של הלילה, או למסע מסתורי שתוכנו חתום מעיני אדם; שתי סביבות המועדות מעצם טיבן לשיטוטים בעולם הדימוני).

שלישית — אנדרסן מערכב בלי הרף את שתי נקודות התצפית, ויוצר מרקם חלק ומטעה, הנרשם לזכות האגדה הדומיננטית. זה מתחיל כבר בשם הסיפור — "חייל הבדיל האמיץ" — וחוזר שוב ושוב. כל חיילי הבדיל היו "אחים" (אגדה, האנשה) כי "נעשו מאותה כף בדיל ישנה" (נאטוראליזם, עובדות). או: ברבורים "עשויים שעווה" לעומת ההמשך — "שחו בתוך אגס". וכך הלאה והלאה. המטאפורה המחיייה מטשטשת את החומר הדומם, כשהאחרון, אם וכאשר מודעים לו, נתפס לכל היותר כנתון התחלתי משכבר הימים, כרקע ממנו הפליג הסיפור הרחק לתוך האגדה.

לבסוף, הבחירה בחייל בדיל כגיבור. למעשה ניתן להפעיל את השיטה על כל צמח או דומם. אנדרסן עצמו מרבה לנצל אותה לשרטוט מהיר של טיפוסים: קופת חסכוניות כרסתנית בצורת חזיר עם מנטאליות של חזיר קאפיטאליסטי, מספרי תפירה בדמות פרימה בלרינה חמת מזג המפליאה לעשות את תנועת המספריים, אבל גם משסעת את פני המחזר החצוף, או כרכוב ארון מגולף המצטייר ככחול זקן בעיניה של רועת החרסינה הקטנה שהוא רוצה לשאת לאישה. "אני לא אכנס לארון החשוך ההוא" היא אומרת לאפטרופסה, "שמעתי שכבר יש לו שם אחת עשרה רעיות חרסינה".

אבל הבחירה בצעצוע, שמצבו בעולם החיצון תואם את הפרספקטיבה הכפולה של הסיפור, מוסיפה לדברים עומק וכוח. הצעצועים (המואנשים) חיים תמיד בכפילות הטראגית של מי, שהוא כמעט

• תיאטרון חזות
• משה

הערות
1. ואולי באיזה אופן פלאי הוא זוכה בה לאחר המוות (2) כשמילות הסיום בתוך האח הן מעין TAKE OFF על מילות הסיום של בלדות. למשל —
... לורד ויליאם נטמן הוא בשדה מרים. ליווי מרגרט בתורש מרים תישן עד. עלתה מליכה שושנה אדומה, עלה מליכו הסירפה.
(מתוך "בלדות ישנות ושירי זמר של אנגליה וסקוטלנד", תרגם נתן אלתרמן).
2. רינה ליטוויץ — "החייל, הרקדנית והמסע, מתוך "על זנב של דג ונשמה בת אלמוות", הוצ' הקיבוץ המאוחד.

בת"אטרון היאפי

כשהוא ממליץ על שימוש בכותרות. כותרת שמקדימה את הסצינה ומוסרת על העתיד להתרחש, מוציאה את עוקץ ההפתעה ומעבירה את המתח מן השאלה מה יהיה? אל השאלה איך זה קורה?

מבעד לזכוכית מגדלת יראה גם חייל הבדיל כאפוס. אולי אפוס קטן, צעצועי, אבל כזה המוסר בכלי-אופן את עלילותיו של גיבור — מעין טרומפלדור קטינא. המספריים של דבלין יכולות לבחר את הסיפור בקלות. ההיגיון הסיבתי כמו במרבית סיפורי אנדרסן, רופף, (ואולי נובע גם מתודעת הילד שמכתיבה את הסיפור, תודעה המרוכזת בכאן ועכשיו, שאינה מסוגלת עדיין לחשב לטווח רחוק והגייוני). כל סצינה היא עוד תחנה מצטברת בדרכו של גיבור. שאלת ה"איך" (המתח המגוחך/נוגע ללב בין החייל לבדיל) דומיננטית בהרבה משאלת ה"מה יהיה?". אפילו הסיבה ליציאה להרפתקאות, אם כדי להשיג את בת המלך, או כדי לזכות בתהילה, או מה שלא יהיה, כמו נשמה מן הסיפור.

משחק

כלב לבה של חוויית המשחק המערבית שוכנת ההזדהות עם הדמות — הזדהותו של השחקן, ועוד יותר — של הצופה. כעד מומחה אפשר להביא את סטאניסלאבסקי. הוא עצמו שיחק את הדוד בהצגה "הכפר סטיפנצ'נקו ותושביו" (על-פי סיפור של דוסטויבסקי) וכך הוא מעיד באוטור-ביוגרפיה שלו "חיי באומנות": "אני והתפקיד התמזגו מזיגה שלמה: אותם הרעיונות, הדעות, התשוקות...מצב כזה הוא עדין לשחקן, ואני הרגשתי זאת בתפקיד הדוד, ובהכירי את ההרגשה לא יכולתי עוד להשלים עם שום דבר אחר באמנות. האומנם אין אמצעים טכניים כדי לתדור לגן-העדן של השחקנים לא בדרך מקרה אלא בכל שעת רצון? רק כשתגיע הטכניקה לאפשרות זו, תהפוך מלאכת השחקן

זה שמור ומוגן לא פחות מכל טריטוריה מיתולוגית אחרת. מיני צ'רברוסים הנוכחים בפיתחו אולי לא יניחו לאיש להיכנס על סמך שרידי צעצועים במטפחת. מוטב למצוא בן לוויה שאינו מעורר חשד, כזה שישמח להכניס את התיאטרון החזותי בדלת לא אחורית אל עולם התיאטרון. כך הודמן לשורות אלה ברכט; משורר, מחזאי, קומוניסט ותיאורטיקן של תיאטרון. תיאוריית התיאטרון של ברכט (שאומנם לא זכה להגשימה בפועל) מהווה צומת בין שלושת כובעיו האחרים. איך היא מתקשרת למה שנאמר עד כה?

אפוס

ברכט רצה בתיאטרון אפי בניגוד לתיאטרון הדרמטי. בתשובה לשאלה מהו אפוס? עונה מילון אבן שושן, שזוהי שירת גיבורים רבת עלילות. ואילו ברכט, שחיפש מאפיין מבני יותר נזקק לסופר האפי דבלין ש"סיפק קריטריון מצוין כשאמר שאת היצירה האפית בניגוד לדרמטית אפשר לגזור במספריים ליחידות אינדיבידואליות, שעדיין ישמרו על חיות גמורה". בכך כופר ברכט באחדות העלילה האריסטוטלית שבה כל סצינה נובעת בהכרח מקודמתה, מובילה מיד אל הבאה אחריה, וככל שהחלקים משועבדים זה לזה, הרי שהשלם משובח. כשעניי הצופה האריסטוטלי נשואות במתיחות אל הסוף, מכוון קהל האפוס אל הכאן והעכשיו. את המאפיין הזה מותח ברכט עד כדי הפרזה

יצור אנושי וכאילו יכול לפעול, אבל לא. מכאן גם שפע הסיפורים על צעצועים שהתמרדו ואיימו לשוב לארץ הצעצועים בגלל יחס לא הוגן, בעוד שלא קיימים כמעט סיפורים על חפצים אחרים שנהגו כך בנסיבות דומות. חיילי בדיל יכולים לנהל תחת פיקוחם של ילדים קרבות עטורי תהילה, אבל כשמגיע לפני כיבוי אורות מבוגר שדורש לשים אותם במקום, הם נזרקים בחופזה לקופסה במקום לשוב אל המחנה או לצאת לבילוי לילי. או מחזירה אותם המציאות אל הכף הישנה של מוצאם, לפחות עד שעת המשחק הבאה.

כאן ראוי אולי להוסיף שבסיפור כמו מחוצה לו, נוצרת ההאנשה מתוך עיניו של ילד, להבדיל מעיני מבוגר בעל דימיון. עקבות לכך אפשר לראות בעת ההפלגה המפחידה כשהחייל חושב לעצמו שלו רק היתה הרקדנית לצידו לא היה אכפת לו מהחשיכה. מחשבה מאוד בלתי אבירית מצד גיבור על גברת, אבל מובנת לגמרי כשמקורה בילד המערב את מושגיו על אומץ חיילי עם התחושה האנוכית שטוב שמישהו שאוהבים נמצא בסביבה כשמפחיד וחשוך. ובכלל ההיצמדות החוזרת לבעיית החושך (בתעלה, בקופסה, בבטן הדג) מסגירה כל הזמן את הילד שממנו נולדת תודעת החייל.

2. התיאטרון האפי

ונגשו החוקרים אל חריש אלוהים ובאת הפירה שנטבל חפרו והוציאו מתוך קברו את החייל שנפל.

הם מזגו לו שיכר לווהט אל הגוף אל הגו הרקוב שנמצא ותלו עוד שתי אחיות בזרועו ונקבה ערומה למחצה.

לפנים כלי זמר עם צינדרארה ניגנו שירת לכת קולחת. והחייל, כמו שלמד התיז את רגליו מן התחת.

וגם הכוכב לא תמיד מצוי כי בסוף השחר מאדים. אבל החייל, כמו שלמד הולך אלי מות גיבורים.

מתוך "אגדה על החייל המת" מאת ברכט, בתרגומו של בנימין הרושובסקי.

עכשיו אפשר לעטוף במטפחת את מה שנותר מן החייל ומאהובתו הרקדנית, ולהיכנס אל עולם התיאטרון. אלא שעולם



פבלו פיקסו: העז

3. אחת התחבולות השכיחות להשגת הזרה היא מימוש המטאפורה; למשל אומר ברכט — אם המלך ליר קורע מפה כשהוא מחלק את הממלכה בין בנותיו, מקבל אקט החלוקה מימוש פיסיו ולא רק מילולי. וההזרה שוללת ורקור אל ליר הפיאודל הנוהג בממלכה ככרכשו הפרטי. הדרש היהודי על הבטחת אלוהים ליעקב דומה באופן משעשע לדוגמא של ברכט. בהבטחה נאמר "הארץ שאתה שוכב עליה לך אתנה ולזרעך", שטח מצומצם במקצת לגבי מי שמקבל את הכר האל כפשוטו. כדי להסיר ספקות באה האגדה ומספרת שכרגע הבטחה קיבל אלוהים את ארץ ישראל, והניחה מתחת ליעקב.

4. "מול הטירה עמדו כמה עצים סביב ראי קטן, שבעצם אגם היה..." כותב אנדרסן בחייל הבדיל.

אנטונין ארטו, אשר מדבר על תיאטרון שגורם לאנשים להשתנות, על תיאטרון שיש בו כישוף, על תיאטרון שיש בו הכרח שבו האיררכיה היא כשם ספרו "התיאטרון וכפילו", וכפילו הוא החיים, לא כמראה אלא ככפילות ממשית ולכן התיאטרון הוא מציאות ממשית, כמו החיים.

עתי ציטרון

לאמנות אמיתית". (כל ההדגשות שלי). למציאות זאת מגיע ברכט, ובלי כל כבוד לגן-העדן של סטאניסלאבסקי, שהוא בוודאי היה קורא לו גן-עדן של שוטים, ההולם אמנם את הקהל ש"תולה את השכל שלו יחד עם הכובע במלתחה לפני הכניסה לאולם", קובע שהשחקן המערבי אומנם עושה הכל כדי להמיר עצמו לדמות, "אבל במקום בו מצליחה ההמרה נגמרת האמנות... הוא אינו זקוק ליותר אמנות משאנשים אלה (פקיד בנק, רופא או גנרל) זקוקים לה כחייהם האמיתיים". כשהוא ממשיך הלאה ומגלגל על כך שבכל הצגה של אדיפוס מתמלא האודיטוריום באדיפוסים קטנים, מבצבץ כאן, מלבד תפיסה אסתטית שונה, גם זנבה של תפיסה אתית, המאנטיסטית אחרת. ההזדהות על פי ברכט, מסממת את הקהל, מהפנטת אותו, מכניסה אותו לטראנס, או לסיאנס, "מבשלת אותו לכלל כופתה חסרת צורה בסיר הרגשות". בתקופה הארוכה שעשה בגלות מגרמניה הנאצית היה לו פנאי להרהר במה שכינה "הדגש הגרוטסקי על רגש בפאשיזם" (קרוב משפחה של מה שנקרא אצלנו תרבות הכיכרות). מי שחשב שתיאטרון צריך להיות גם מנוף לשינוי חברה בלתי צודקת סלד מפני תיאטרון שעושה מניפולציה רגשית להמון פאסיבי מבלי לעורר בו בזמן גם את האינטלקט ואת כושר השיפוט. ואם מישהו אולי מתפלא ואפילו מתקומם על ההשוואה בין הפנייה הפאשיסטית לפנייה התיאטראלית, אפשר לזמן שוב את העד המומחה סטאניסלאבסקי. כך הוא מספר באוטוביוגרפיה שלו על מי שהוא מכנה "מלך הטראגי־קונים" – טומזו סלוויני האב בתפקיד אותו: "...סלוויני ניגש לרמת הדוגים מהורהר מעט, מתרכז, ומבלי שנרגיש לקח שבי את ההמון שהיה בתיאטרון הגדול. נדמה כי עשה זאת בתנועה אחת – פשט ידו כלפי הקהל, חפן אותו בכפו כאילו לא היו אלה נמלים, והחזיקם במשך כל זמן ההצגה. אם יקפוץ אגרופו ובא המוות; יפתח את האגרופ, יזרים רוח חמימה ובא האושר. וכבר היינו נתונים ברשותו, לנצה, לכל ימי החיים, כבר הוברר לנו מי הוא הגאון, איזה הוא, ומה עלינו לצפות ממנו..."

ברכט לא רצה נמלים באולם. הוא דחה את המוסכמה שקהל שנכנס לתיאטרון מפסיק להיות קבוצה של אינדיבידואלים והופך למעין אינדיבידואל קולקטיבי, המון חסר בשלות מנטאלית ובעל נכונות גבוהה להשאה רגשית. הוא העדיף דיאלוג עם בני-אדם בעלי חשיבה עצמאית וכושר שיפוט. האתגר האסתטי שהציב שונה בהתאם: אסור לשחקן להיבלע בדמות אותה הוא מייצג. פסק הדין "הוא לא שיחק את ליר, הוא היה ליר" ייחשב למכת מוות עבורו. האפקטיביות של הדמות על הבמה "נובעת מן המתח והמאבק המתמיד בין שני הניגודים – השחקן המתאר, והגיבור המתואר, ומן העומק שלהם". לזה בדיוק מכוון רומאן יעקובסון כשהוא מדבר על שירה כמגבירה את מוחשיותם של סימנים

ומעמיקה את הדיכוטומיה הבסיסית שבין סימנים לאובייקטים. הדים לתפיסה זו נשמעים בראיון שנתן הפסל והבמאי תדאוש קנטור בסלוניקי, על הצגתו "הכיתה המתה": "...המבוגרים, הזקנים, הישישים, כבר שכחו את הוויית הילדות שהיא ההווייה החיה ביותר, שהעוצמה הגדולה ביותר טמונה בה. מאוחר יותר מאבדים את זה. הופכים למבוגרים, לרציניים, למנהלים, לפקידים, לנשיאים. הילדים אינם מכירים את החיים הרציניים לכאורה. הם משחקים במלחמה, באהבה... אבל הם רק משחקים וזוהי תמצית האמנות. השחקנים משחקים את הזקנים אבל הם צעירים". במקרה של חייל הבדיל, הדמות הינה החייל. השחקן המגלם אותה הוא צעצוע הבדיל. הצעצוע משחק את החייל אבל אינו מעלים את עצמו בתוך הדמות. הוא מקיים את האשליה ושובר אותה לאורך כל הסיפור. ממש כפי שתיאר ברכט את האופרה שלו "מהגוני" שעדיין מזמרת בשמחה על הענף שלה, אבל בדבבד היא מתחילה גם לנסרו...

כוראוגרפיה

חוז מנושא ההזדהות שהיה כל-כך אמביוואלנטי לגביו, עסק ברכט גם ב"ג'סטת החברתית" – מונח מרכזי שטבע בכל הנוגע לתנועה ולמימיקה על במה. הג'סטת החברתית ממזגת את מובנן של GESTURE ו-GIST (האנגליות). כלומר – העוויה, תנועה, מחווה, עם תוכן, עיקר, תמצית. "זה לא עניין של תנועת-יד מסבירה או מדגישה", – אומר ברכט – "אלא של יחס כולל... התנועה בה מגרשים זכוב עדיין אינה ג'סטת חברתית, למרות שהתנועה שבה מגרשים כלב יכולה להיות כזאת. למשל אם היא אמורה לייצג את מלחמתו המתמדת של אדם לבוש קרעים בכלבי השמירה. מאמציו של אדם מסויים לשמור על שיווי משקלו על משטח חלקלק מסתכמים בג'סטת סוציאלית, אם נפילה – פירושה ביזיון, או במילים אחרות – איבוד ערך השוק שלו". במקום אחר הוא מדגיש שהסיגנון אינו אמור לסלק את האלמנט הנאטוראליסטי, אלא לרומם אותו, ושהג'סטת מאפשרת להסיק מסקנות בנוגע לסיטואציה החברתית (ומכאן כינויה). כמילים אחרות הג'סטת אינה לוויית חן או טקסטורה אל אָל בתחושת, חלק המלמד על השלם שהמפתח להבנתו סימלי. בג'סטת של ברכט טמון הגרעין של כל תיאטרון מחול, והוא אמנם קובע שתיאטרון שנשען עליה אינו יכול להתקיים ללא כוראוגרפיה.

שחקני "חייל הבדיל" הינם קריקאטורות זעירות של עיקרון הג'סטת החברתית. הג'סטת הסטאטית של החייל הקיטע הזקוף, הפאסיבי, היא המפתח למעמד חברתי שהופך לאישיות. לא משנה עד כמה מתחלפות הסיטואציות, הג'סטת נותרת בעינה, מחליפה צבעים וצוברת כוח סימלי. כבר נגעתי קודם בג'סטת החברתית של הנסיכה הרקדנית (הזיהוי בין נסיכה לרקדנית צמח בבלט הקלאסי כשכל הפרימות רקדו נסיכות), הניצבת בלתי-

מושגת בפתח ארמונה, כשגובה הרגל המורמת מזוהה על-פי ברכט עם "ערך השוק שלה", והג'סטת הפתאומית של השדון הקפצן היא פארודיה על אגרופו העיוור של המקרה. כשברכט טוען ש"היופי ההכרחי מושג מעל לכל על-ידי האלגנטיות שבה החומר, שמעביר את הג'סטת נגלה ונחשף להבנת הצופים", זהו בדיוק אותו אור דור משמעי ששופך אנדרסן על הבדיל.

ברכט ואנדרסן

לברכט ולאנדרסן יש נקודה משותפת, המפקיעה במידת-מה את ההפתעה שבזיווג בין אגדות אנדרסן לבין התיאטרון האפי. כל אחד מהם בדרכו, הוא שילוב סותר בין ליריקה מצד אחד, למודעות חברתית חריפה, פרוזאית מאוד, שאינה מסתלקת לרגע מן התמונה. ברכט, שהיה קודם כל משורר, ובאותה מידה גם קומוניסט המחוייב לשינוי פני חברה מסולפת בעזרת המנוף של אמנותו, ואנדרסן, שהלך ברגליו את כל סוחטן הדמעות, מחדר עלוב באודונה של ילד מכוער עני וכוז, בן לכובסת שהדרדרה סופר מפורסם עם קצבה מטעם המלך; דרך רצופה השפלות ומודעות עצמית מאיבה; לא הצליח להיטמע לחלוטין בדמות ש"שיחק" באחרית ימיו – דמות הברבור. במידה מסויימת נותר בו תמיד הברווזון המכוער שהתקבל במין דאוס אקס מכינה ללהקת הברבורים. הליריות והחלום של כתיבתו נתונות כל הזמן לדקירות וצביטות מתחת לחגורה, מטעם מציאות חברתית שלעולם אינה בגדר מובן מאליו שאפשר לשכוח את קיומו. לא רק שדון הטבק והמקרה אשמים בתחושה שלא התקיימה בין טוראי הבדיל לבלרינה.

דוד פרישמן, שתרגם את אנדרסן לעברית בשנת התרנ"ו (מתוך תחושת שליחות – כדי להביא לחלוחית לירית לנפשם יבשת הפלפולים והמצוות של ילדי ישראל), כתב בין השאר בהקדמה: "...הקורא הקטן יקרא וליבו הקטן יעלו ויתענג על החזיונות היפים, ועל המעשה הנחמד אשר הושם לפניו, והקורא הגדול יקרא גם הוא, והוא ימצא שם רק את החידוד והסתירה הנמרצה, ואת הביקורת החדה". מן הסתם אין תאור זה רחוק כל-כך מאידאל התיאטרון המבדר והלוחם כאחד אליו כיוון ברכט.

עיצוב

כמי שפנה עורף למימיזיס כפשוטו, עשה ברכט בהכרח פברת דרך לעבר אמנויות אחרות. הג'סטת החברתית קרבה אותו לתיאטרון המחול בעוד שדבריו על עיצוב הבמה הביאו אותו לגבולה של האמנות הפלאסטית. הפרייה והשפעה הדדית מתקיימות בין מעצב לבמאי לאורך כל הדרך. המעצב קובע את הקומפוזיציות האנושיות בהצגה. דרך התפאורה הוא לוקח חלק בעיצוב הדמויות, אורח דיבורן ותנועתן. כיסא נמוך ליד שולחן גבוה קובע, למשל, כוראוגרפיה מסויימת של אכילה והתנהגות ליד השולחן. התפאורה עצמה אינה תיאור מקום או קישוט אלא נקיטת

בהמשך למחשבה הפוטוריסטית, הקהל לא חייב להבין כל דבר על הבמה, הוא צריך לחוות, הוא צריך לראות. מרינטי (1909) אומר שהדבר המגעיל ביותר הוא התיאטרון הפסיכולוגיסטי והוא מציע להחליף את הפסיכולוגיה במשהו שהוא קורא לו פסיקופוליה – שיגעון גופני. שהקהל ירגיש – עם השחקנים ועם היוצרים של ההצגה – איזו תחושה של תזזית בגוף, לפעמים יותר נמוך לפעמים יותר גבוה. הוא, עכ"פ, עושה הכל כדי לגרום לקהל תחושה כזאת, וזה הערך ממנו התפתחו לדאדא לסוראליזם ולעוד תנועות חשובות בהיסטוריה.

עתי ציטרון

ברונזה. למשל פסל עז שעטיניה היו במקור כדים ישנים של חלב, בית הצלעות שלה סל נצרים שהושלך, עמוד השדרה שלה ענף תמר, קרניה ענפי גפן, אבר המין שלה מכסה מכופף של קופסת שימורים שהוכנס בין רגליה האחוריות וכו'. יציקת הפסלים היתה מסובכת מהרגיל וכרוכה בקשיים בלתי צפויים. יום אחד, לאחר יציקה מייגעת של מסמרים ארוכים שייצגו את קרני האור הברוקעות מפסל של נר, שאלה אותו פרנסואז ז'ילו מדוע אינו מפסל מאיזה חומר קונכציונאלי וחוּסך את כל הטייחה? (שאלה שמופנית לא פעם לעבר התיאטרון החזותי, ומשתמע ממנה שהיוצר הוא טיפוס אקצנטרי שאוהב סתם לסך עניינים פשוטים). וכך עונה לה פיקאסו: "יש סיבה טובה לעשות זאת. החומר עצמו, הצורה והטקסטורה של הגרוטאות הללו, נותנים לי לעיתים קרובות את המפתח לפסל כולו. האת שנגלה לי בדמות זנב נוצות של עגור, נתן לי את הרעיון לעשות עגור. אני זקוק לחפץ המוכן כדי לתפוס את המציאות עלי ידי שימוש במטאפורה. פסלי הינם מטאפורות פלסטיות. זה אותו עיקרון כמו בציור. אמרתי כבר שציור אינו צריך להיות אחיזת עיניים אלא אחיזת הרוח. ברצוני לשטות בתודעה יותר מאשר בעין וזה נכון גם לגבי פיסול. במשך דורות דימו את ירכי האישה לאגרטל. שוב אין הדימוי הזה פיוטי. הוא הפך לקלישאה. אני לוקח אגרטל ויוצר ממנו אישה. כלומר אני לוקח מטאפורה שחוקה, מפעיל אותה בכיוון ההפוך ומעניק לה תוחלת חיים חדשה. (4) כך בדיוק קרה עם כית-החזה של העז. מישהו יכול לומר שבית-החזה דומה לסל נצרים קלוע. אני עובר מן הסל חזרה אל בית החזה, מן המטאפורה חזרה למציאות. אני גורם לך להבחין במציאות כי השתמשתי במטאפורה. מטאפורה יכולה להישחק או להיסדק אבל אני לוקח אותה משם ומשתמש בה באופן כה בלתי-צפוי שהיא מעוררת רגש חדש בתודעת הצופה, משום שהיא מפריעה לרגע את השיגרה שבזיהוי והגדרת מראה עיניו. קל מאוד לפסל את הדברים הללו בשיטות מסורתיות, אלא שבדרך זו אני יכול להעסיק את תודעת הצופה בכיוון בלתי צפוי ולגרום לו לשוב ולגלות דברים ששכח".

המארקסיסטית כפשוטה. תודעתו כולה נקבעת על ידי הוויית הבדיל שלו.

הזרה ברכת שאל את המונח משקלובסקי כשביקר במוסקבה ב-1935. (לי נראה שלברכת חסרה בעיקר המילה הזרה משתמעת מכל שורה בתאוריה שלו, לולא פגש אותה במוסקווה היה נאלץ להמציאה בעצמו) שקלובסקי טען שהאמנות קיימת כדי להחיות את קליטת המציאות השחוקה שלנו. להפוך דברים למורגשים ומרגשים, "להחזיר לאבן את אבניותה". כדי לגאול את היומיום מן האוטומטיות הממיתה שלו מציגה אותו האומנות כמוזר. ברכת טוען שהזרה היא הנאי הכרחי להבנה. לתפוס משהו כמוכן מאליו פורשו ויתור על כל נסיון להבינו. (3)

לאחר שניסה לבסס יחסי שיוויון בין צופה ליוצר (נגד הנטיות השתלטניות של הדרמה האשלייתית), ניסה ברכת לקבוע יחסים כאלה גם בין האלמנטים השונים בהצגה לבין עצמם. השלם שלו, שלם אופייני למאה העשרים, הוא מונטאז' מפוכח ושבור ולא תוצר כוזב של אשליה אורגאנית. שחקנים, דמויות, עיצוב, תנועה, מוסיקה וכל היתר, אינם מתמזגים זה לתוך זה, אלא שומרים על עצמאותם כדי לגרום לרגשות סותרים, להזרה ולהארה הדדית.

וגם אני רק הילכתי ככרת דרך ביער של ברכת. לא התכוונתי חלילה למזג אותו עם אנדרסן, או להציגם כשני אחים תאומים שהופרדו בינקותם ולא נפגשו בערך מאה שנים, אלא להניח את השניים זה בצד זה כך שתיגרם הזרה והארה הדדית. ומשהו מן האור הכפול של המונטאז' הזה יישפך גם על תיאטרון חזותי.

3. אפילוג מתוך "חיים עם פיקאסו" פיקאסו הרבה ליצור פסלים מגרוטאות שמצא. במקרים קיצוניים פשוט השאיר את החפצים כמות שהם ורק קרא להם בשם חדש. למשל – ראש שור שיצר מצירוף של מושב וכידון של אופניים, או "ונוס של גז" – השם שנתן למבער ישן של כיריים שמצא והעמיד על כן, הדומה באופן מצחיק לפסלי הנשים הלא גרוטאיים שלו. במקרים אחרים הרכיב פסלים מכל מיני גרוטאות שעל פיהם עשה מאוחר יותר יציקות

עמדה. היא מספרת, מצטטת, מכינה ונוכרת. במקום לעזור לצופה לשקוע כאשליה היא מפריעה לו, מעוררת מחשבה ומונעת היסחפות אוטומטית לעולמן של הדמויות. ברכת מרחיק לכת וטוען שהעיצוב הוא "שחקן נוסף" הצובר אינטנסיביות בזמן ההצגה ומגיע לשיא משלו, אל מחיאות הכפיים שלו. וכל החומרים לפי דעתו, עשירים כעניים, צריכים להיות גלויים.

בהקשר אחר מצטט ברכת את שילר: "עלילה דרמטית", אומר שילר, "תזוז מול עיני, בעוד שאפוס נדמה כעומד על מקומו בזמן שאני נע סביבו". התיאור שהולם אומנם אפוס, הולם באופן מיידי עוד יותר יחסים בין צופה לבין יצירת אמנות פלסטית. גם מן החלון הזה ניתן לראות עד כמה טבעית היתה נטייתו של ברכת לתיאטרון הפלאסטי. הבחירה למקם את עלילות החייל בתוך חדר-הילדים, בעולם צעצועי שהוא חלק מעולמם של האנשים, ולהתנווד בין השניים, היא הגורם המוביל בשבירת האשליה וביצירת הראשומון הלא אלטרנטיבי של הסיפור. בכל פעם שנכנסים לסיפור אנשים של בשר-ודם, נדחקים החייל, הנסיכה והקוסם הרע לאחור מפני הצעצועים המשחקים אותם. הסתירה בין שתי הגיסאות מעוררת ללא ספק מחשבות, למשל על הדרך בה מחפים אנשים על מגבלותיהם כשהם הופכים אותן לאידאולוגיה. האיסור על חומרים מתחזים ומטוייחים נשמר באדיקות, עד-כדי בדיקה כימית של תגובותיהם באש. ובכלל, הבחירה בחייל בדיל כשחקן היא בחירה אידאלית של מעצב ובמאי כאחד, שפתר במחי צעצוע את כל השאלות הסבוכות של משחק (רצון/מעצור) וכוראוגרפיה.

ברכת קושר כתרים לקספר נהר שהיה בעינו דוגמה חיה למעצב האידאלי, משום שניחן בשני הפכים – דימיון חסר מעצורים וכושר הסתכלות מדוקדק בפרטים. קשה למצוא איפיון הולם יותר ליצירתו של אנדרסן. מצד אחד דימיון מעופף, ומצד שני כושר התבוננות מפוכח עד כדי צינה בפרטים הקטנים של החפצים והדמויות אליהם נרתם אותו דימיון. כמתח בין השניים מצויים הקסם והחיות של יצירתו.

ההוויה קובעת את התודעה

נאמן לכובעו הקומוניסטי, רשם ברכת בקצה האפי של הטבלה המבדילה בין התיאטרון האפי לדרמטי את הסיסמה המארקסיסטית – "ההוויה קובעת את התודעה". כלומר המצב החברתי-חומרי קובע את המצב המחשבתי-רגשי. בכך התכוון ברכת לא רק לנקודת מוצא פוליטית, אלא גם לנקודת מוצא תיאטרונית – מן החוץ אל הפנים. "לא רק בכי נובע מצער" אומר ברכת, "אלא גם צער מבכ"י". ילדים בוכים בלוויות כי המבוגרים בוכים, אבל הבכי אינו נותר בגדר מחווה חיצונית, נלווית אליו תחושת צער אמיתית. (והפתגם העממי כבר ניסח זאת ביתר עליונות: עם האוכל בא התיאבון). חייל הבדיל הוא אחד מרבים בעולמו של אנדרסן שניתן להחיל עליו את הסיסמה



"אילו" עפ"י "שלוש אחיות" מאת שיי עגנון – יצירתה של מרים בן ישראל; פסטיבל תיאטרון כוכות; 1990

הדם עפרת:



ני חושב שמתחיל להיווצר פיצול כזה בהגדרת התיאטרות, שיכול להרוס את כל מושג התיאטרון. תיאטרון עבורנו היה סך כל האמנויות, והנה אתה חוזר בגישתך לפרודה, לאספקט החזותי.

אני שמח על פתיחה זאת. התיאטרון היה ללא ספק המרכיב המאחד של מדיומים שונים. מה שקרה לו במאה וחמישים השנים האחרונות, זו הצטמצמות והדגשה של עבודת המשחק וכמובן של המומנט הדרמטי, ואני מדבר כמובן, על התיאטרון המערבי. אני חושב שעפ"י ההגדרה שלנו התיאטרון חזותי אינו כבחינת פיצול אלא יש בו ניסיון איחוד מחדש של איכויות שונות ממדיומים שונים — מאמנויות הבמה דרך תיאטרון המחול והאמנויות הפלסטיות. אבל בדרך זו חל פיצוח במעמדו של הטקסט.

לא בהכרח.

לא עפ"י ההגדרה, אלא עפ"י המציאות. כל יוצר אורג את המארג האישי שלו עם ההדגשים שלו. אחד רוצה להישען על יותר טקסט ועל יותר מחול, בבקשה. אחר בוחר בתיאטרון מסוגנן יותר, שלישי פונה לעבודה עם מסכות ורביעי מבכר משחק רגיל.

כללית זה נכון, אבל כאשר המניפסט של הרפרטואר שלך הוא תיאטרון חזותי, אתה מעמיד מראש במצב נחות דברים אחרים בתוך עולם התיאטרון.

נכון שיש פה הדגש שהוא לא-דווקא בהעדפת העיצוב על פני הדרמה, אלא בהעדפת תיאטרון הדימוי על-פני התיאטרון הריאליסטי. כלומר העיקרון הוא לא לראות במציאות מודל לחיקוי בימתי, אלא לראות מודל בעולם הדימויים, בעולם הפתוח יותר מבחינה יצירתית.

בתיאטרון החזותי אתה בעצם מצמצם את הדמיון, משום שאתה מדגים בו את חזות הדברים.

תיאטרון חזותי זה שם שהמצאתי. וזו היתה טעות?

טעות. אבל שאלו אותי מה זה, ואני צריך הייתי לקרוא לילד בשמו. הייתי מעדיף לקרוא לזה בשם הרכה יותר פתוח. אבל אין דבר כזה. מה זה "תיאטרון אחר", או "תיאטרון טוטאלי", או תיאטרון נסיוני, וכי? כל אלה שמות שהם בוודאי מכשלות. להשאיר את זה פתוח, זאת לא הגדרה.

השם הוא גדר.

תגדיר לי את הדברים יותר במדויק. בכל-זאת מה הם ההדגשים שלך?

ההדגשים אינם אידיאליים. אנחנו מעניקים כלים, חומרים בסיסיים, טכניקות של מדיומים שונים. הדגשים נערכים על תחביר אחר, מזה המקובל בתיאטרון הקונבנציונאלי. התיאטרון הקונבנציונאלי בנוי בדרך-כלל על תחביר ליניארי, מתפתח.

כשאני רואה שחקן טוב על במה, אני מרגיש נפלא. כך גם כשיש טקסט טוב, וכנ"ל לגבי מוסיקה, לגבי ריקוד ולגבי אמצעים ויזואליים. בסך-הכל אני רוצה להיות מגורה, אני רוצה להרגיש שאנשים עובדים עם חומרים תזקים, שהאמירות שלהם לא שגורות, שאלה לא דברים שראיתי כבר בעשרים מקומות אחרים. שזה פותח אותי. אני רוצה בכל-זאת להבין את הפילוסופיה שמאחורי בית-הספר שלכם. אתה אומר שלא בהכרח אתם מכינים שחקנים, ולא בהכרח מגיעים למשחק. אולי בכל זאת כדאי לחשוב על העובדה שיש תשתית של כלים שעומדים לרשותו של אדם רק אחרי שמתברר שהוא גם מוכשר וגם מיומן. שרק אז יבחר את דרך הביטוי שלו. ואילו אתה נותן לו דרור, אולי אפילו בדרך של שרלטנות מסוימת, לעשות מה שהוא רוצה. יש בכל-זאת איזושהי דיסיפלינה, לא?

ככל שהדרישות מחייבות יותר, הדיסיפלינה הפנימית חייבת להיות תזקה יותר. אתה נוגע בשאלתך בויכוח פדגוגי מרכזי השייך לא רק

סיפור למשל — יש לו התחלה, אמצע וסוף. הדברים בדרך-כלל אינם סימולטניים, אלא בנויים על תהליך שיחזור פסיכולוגיסטי, על מוטיבציות ברורות, כמו אצל סטניסלבסקי ואחרים. אנחנו מנסים לבנות תחביר אחר, ואחד הדברים שאותו אנו מנסים לעודד בחינוך שלנו הוא עבודה עם יוצרים, לא הכנת עבודה של שחקנים, במאים או מעצבים לתיאטרון הרפרטוארי, אלא עבודה עם יוצרים להם אנחנו מנסים לומר — בדקו את עצמכם, גם מבחינת תכנית, גם מבחינת צורנית. התעמתו עם חומרים. שפרו אותם. כי ברגע שגם תחביר זה שלנו יהיה מקובל לחלוטין, נימצא במצב של תיאטרון שעוסק בהווה או בעבר שלו ולא בעתידו. לי נראה שזו הסכנה הגדולה ביותר לגבי כל סוג אמנות, לא רק ביחס לתיאטרון.

כשמדברים על תיאטרון עפ"י מושגיך, האם יש דבר שאתה קורא לו קלאסיקה? בוודאי. אני קורא קלאסיקה למה שאתה

היאמניצע הכי

לאמנות. זה ויכוח שהתרחש במערב שמימי הביניים לעת החדשה — האם הכיוון שלך הוא ממצב רחב לצר, או מצר לרחב. מהי הפרספקטיבה שלך? האם אדם צעיר צריך ללמוד לימודי הומניסטיקה רחבים ואחרי זה להתמחות, או קודם להתמחות ואחרי זה לשאול את עצמו את השאלות הרחבות? כיום אדם מסיים תואר שני או שלישי והוא נמצא בתהליך מאוד ספציפי ועמוק, אך מאבד את הראייה המרחבית שלו. זו החולשה של החינוך שלנו. החולשה של החינוך האחר, לעומת-זאת, היא שהוא עשוי להביא לפשטנות או לכיצועים ברמה נמוכה מדי, אם כלי המתמחה לא יהיו טובים במידה מספקת.

כלומר אתה מחפש איזשהו מקום טוב באמצע?

אני מחפש את דרך הביניים בין שתי שיטות החינוך הללו, אבל גם דבר זה איננו סגור. חינוך, לטעמי, זה לא מדע ואני חושב שהוא צריך לחפש את עצמו כל הזמן, ממש כמו התחביר של התיאטרון.

יוצא מזה שכאשר אתה צריך לתרגם את כל זה לתכנית לימודים, אתה נותן לתלמיד לערוך חזרות עפ"י רצונו בלי תאריך.

לא, לא, חופש כזה הוא דבר בלתי-אפשרי ליצירה. ובנוסף מגיעים אלינו אנשים שכבר למדו לימודים גבוהים — בכצ'אל, או בבתי-ספר-למשחק, באוניברסיטאות וכדו'. רק לכאלה מיועד בית-הספר שלך?

ודאי. אני רואה מה הנטייה של התלמיד ומבקש ממנו ראשית להמשיך להתמחות

קורא קלאסיקה, אלא שאני מקוה לראות בקלאסיקה לא רק דברים שנעשו במערב. קלאסיקה עבורי היא לא רק חומרים דראמטיים. זה לא רק שיקספיר. זה גם צ'יקאמאצו היפני לדוגמא. קלאסי עבורי זה גם התנ"ך, אלה גם יוצרים עבריים שלא כתבו מעולם לבמה. גם יונה וולך שאפשר לעשות מחומריה ערב תיאטרלי מרתק. לא ערב של קריאת שירים, אלא ערב תיאטרלי מבחינת החומרים הטקסטואליים שלה, הדימויים שלה. למרות שיש כאן סכנה, כי אתה בא אל תלמיד, ואפילו הוא פתוח וכשריני, ונותן לו שיר של יונה וולך, הוא מגיע בסוף למיצב, כלומר לפסל כלשהו — משתנה, או לא משתנה, עם תאורה — וקולות, ואתה לא יודע אם זה תיאטרון או לא.

יונה וולך כתבה שיר, באמצעותו נגעה בנו בנקודות אלה ואחרות. אם מישוהו יוצר מזה מיצב או מיצג, האם הוא לא גורם בכך עוול למשוררת? לקחת שיר של יונה וולך, ולעשות מזה גונג...

אני מניח שאם הייתי מעלה היום את מקבת, לא הייתי מעלה אותו כשקספיר נטו, אלא על-פי שקספיר. בכיוונים מאד רחוקים, הפוכים, שעבורי הם חזותיים לחלוטין, ועם-זאת הם לחלוטין שקספיר. ראיתי עכשיו עבודה של תיאטרון בשיקגו שנחשב לריאליסטי, ולדעתי הוא היפר ריאליסטי. הם העלו שם את "השיבה הביתה" של פינטר, וזה כל-כך ריאליסטי, כל-כך מוגזם, כל-כך מסוגנן, יפהפה ועמוק. זו היתה חגיגה תיאטרלית. חגיגה אדירה. חוץ מזה



אם יש באמת הצדקה לאנשים שמחפשים כל הזמן תגליות גדולות — באמנות, בתיאטרון, במוסיקה, למרות שיש תגליות מדי פעם. אני מחפש לראות את נקודת האמצע. את המקום הטוב באמצע, כפי שצינת קודם. ומקום זה מפחיד אותי כי הוא המקום שמבחינתי הוא שטח שאסור להיכנס אליו באמנות.

אנחנו דיברנו יותר על חינוך לאמנות, ואני בכל-זאת רוצה לדעת, מתי אתה מרגיש שהיצירה היא כנה, שהיוצר הוא כן?

אני חושב שכאשר אני מרגיש בחווייה תיאטרלית עמוקה. ברגעים כאלה אני שואל את עצמי מה קורה לי. אני מנסה להאזין לעצמי. אני הופך להיות קהל אקטיבי, שנפתח בפניו סך של דימויים, של גירויים ברמות שונות, בכלים, בטכניקות, במדיומים שונים. ונדמה לי שאז אני מתחיל, כצופה, להיות הבמאי האמיתי של ההצגה, לקחת את היצירה אל המקומות הנכונים אצלי. אל הפינות הנסתרות שלי. ברגע שאני מובל לכיוון של ספיגה, של עיכול, אני מרגיש מרומה, שטוח, ריק.

ביוצר עצמאי שלי, לצידו אני מוכן לעבוד. מה זה להיות "כן" באמנות? אצלי קיימת מבוכה כללית קשה מאד בנושא וזו אולי תשובתי היחידה לשאלה. הבעיה שלי נובעת מהתבניות, הנלעסות ונאכלות כמוסכמה תרבותית חברתית. יש לי בכלל בעיה עם תרבות. בייחוד בישראל.

עם בעצם חוסר תרבות.

גם חוסר תרבות זו תרבות. המצב הכלכלי, הפוליטי, הדתי, הגיאוגרפי שלנו, זה פונקציה ישירה של מה שאנחנו, של מהי תרבותנו, מהו סל הצריכה שלנו, ומה סל הפליטה שלנו. כתוצאה מכל אלה אני מופתע בכל פעם שבה אני רואה יצירה רצינית בארץ, כי אני לא מבין מאין היא באה. אולי מאישיות מיוחדת מאד, אולי ממטענים גנטיים, ממסורת יהודית או עברית עמוקה, שורשית. וגם מהבלבול, ממבוכה נוראית, מקיבוץ גלויות, ממצבי מתח ולחץ בלתי אפשריים.

אולי כל התבלינים האלה יחד עומדים לזכותה של היצירה האמנותית?

אולי. ברור לחלוטין שאנחנו חיים במציאות קוטבית, קשה מאד לעשייה. ואני לא יודע

בנטייה זו. לכן אנחנו מלמדים תנועה, מחול ומשחק, כולל מה שקרוי משחק קונבנציונאלי. אנחנו מלמדים שעורי עיצוב בסיסיים כדי שאנשים יוכלו להמשיך לשקוד על הכלים הבסיסיים שלהם. זה מחד-גיסא. מאידך-גיסא נקבעת לכל אדם תכנית אישית, בהתאם לצרכיו, תכנית שמגמתה מן הצר אל הרחב, כלומר הדגש הוא על הלימודים הספציפיים, כאשר ההרחבה מתייחסת למדיומים נילוויים. כך אדם המגיע לדוגמה, מכיוון של מחול, מוצא את עצמו עובד גם על שילוב של מחול בדברים אחרים. בסך הכל אנחנו נותנים לו גם את האפשרויות וגם את זכות הבחירה. ובוזה, אולי, תחילתו של חופש.

אין פה איזו קריצה לכיוון ההשקפה שהחזרות חשובות יותר מההצגה? האם ההריון פחות חשוב מהתינוק, ממה שהוא יעשה בגיל עשרים, לאיזו אוניברסיטה הוא ילך? התהליך אצלנו חשוב מאד. את התוצאות לא אנחנו נשפוט. לגבי התוצאות, צריך כל אדם וכל יוצר להיות אחראי לעצמו. לגבינו התהליך חשוב מאד. חייב להיות כן. אותנטי וכן. רק אז מדובר

עירית קופרברג

הבקר השנתי במרפאה

לסוניה ז"ל

הלב שלך
מחפש
לעוף

הרופא מקשה:
עשר שערות
לכנות
על הכר.

על גג הבית
אכל הבז
את
העכבר.

אתה תרד מהשמים בסערה
לבקר השנתי במרפאה?

אי,

כאן פורחות החבצלות
האחרות. לשקיעה המטקטקת
אני נואמת, לפנסים,
על המתים שלי

לבית שמונה פתחים, אורחים,
פדים: רסיסי מראות, ריחות,
ואני נואמת לשקיעה ולפנסים
על המתים שלי

מפה"ד יאות"



תמונת השעה: מתוך התיאטרון של חיראש קטור מתוך התיאטרון של פינה באוש

"כשיאנו המהותיים נעוור"

תיאטרון החפץ



תיאטרון החפץ — מה פירושו? פירושו תיאטרון, שהחפצים בו מקבלים מעמד דראמטי גבוה יותר מאשר בתיאטרון שחקנים.

קהל המנויים יכול לשאול — האם אין בכך מידה של שטות או קפריזיות לקפח את השחקן-האדם מחלקים של תפקידו, ולחפש במקום זה את החיים הדראמטיים של שרוך-נעל, משאבת אופניים או מייבש שיער? או — האם חפיסת מחטי-תפירה יכולה לדבר צ'כובית? בעצם השאלה אינה נכונה, שכן השחקן-האדם איבד את "החפציות" של עצמו. את אותו דבר חזק ומרוכז הקיים בתיאטרון החפץ. השחקן כילה את כוחו במאות ריגושים קטנים, אותם השליך על תפקידו, ואילו שחקן-החפץ שמר על כוחו. האנרגיה שלו נעולה ומחכה לרגע המתאים כדי לפרוץ. השחקן-האדם חייב להינעל במחסן רהיטים למשך שבוע שלם וללמוד את החיים המרוכזים בכיסא, בשולחן, בשידה — את החיים הלא-פזיזים, הלא-נחפזים. המחסן צריך להיות בית-ספר.

חישבו למשל על הריכוז הציבורי במברשת-נעליים. כולה עשויה עץ וזיפי שיער נוקשה, וכשאתה לוקח אותה לידך — מטרתה ברורה. אין לה תיק בתחנת המשטרה או בלשכת המס, ויש לה כישרון דראמטי אדיר. יש לה מבט אחד מקובע. זהו מבט-החפץ שאינו מוסח ממטרתו, ומבט זה יתפרץ על הבמה.

מבט-החפץ? למה הוא קורא? למבט המרוכז של המסכה. שחקן-אדם לובש על פניו מסכה המסתירה מאתנו את חייו האישיים ומעניקה לו מבט-חפץ. משום שמסכה היא חפץ עשוי עץ, צבע או עור. היא מבטלת אצל השחקן את הדופי או את הקלון של היותו יותר מדי אנושי, ומאפשרת לו דריסת-רגל בעולם החפצים, היא נותנת לו, כביכול, תעודת מעבר אל הדבר המרוכז יותר.

(למעשה, מברשת-נעליים או כובע נכמו אצל מרגריטן, הם מסכות. ייתכן שאסור לפרסם זאת בריש גלי, משום שזה ימנע פרנסה מעושי המסכות).

עד כאן באשר לשחקן-האדם, לשחקן-החפץ ולמסכה. נותרה עוד הבוכה. הבוכה היא מסכה שלמה כשם שהמסכה היא בוכה חלקית. פניה, הטורסו שלה, איבריה — כולם מהווים מסכה. זהו גוף אנושי שהתעלה לרמת הכוחניות של עצם לא פרסונאלי.

לבסוף, יש להזכיר חלקים מן הגוף האנושי — אצבע או אגודל, למשל, שכאשר מתכוננים בהם במנותק מהגוף כולו הם הופכים לחפצים בזכות עצמם. הם מציגים לא אישיים.

ובכן, הנה השולחן כולו ערוך: החפץ — החפץ; המסכה — החפץ; הבוכה — החפץ; האצבע או האגודל — החפץ.

הערה אחרונה — בית-ספר אמיתי למשחק צריך שתהיינה בו כיתות לשחקנים בשר ודם ולמברשות נעליים שילמדו ביחד. השחקנים האנושים יחקו אז את כוחה המסכתי (מלשון מסכה), של מברשת הנעליים, ומברשות הנעליים תחקינה את המתקפה ואת הגיוון של השחקן-אדם.

כלומר תיאטרון אמיתי יהלך בין חיים אישיים מלאי חיות לבין חיי חפץ מאסיביים. כלומר אלה שתי הקיצוניות שבהן יש להתחשב.

בחלקו, נכנעתי שוב לאנשי התיאוריה הגדולים כמו קלייסט, גורדון קרייג ואוסקר שלמר. זוהי נחמה לדעת, שיש גוף שלם לא-אישי של דוקטרינה בנושא הבוכות.

שפת החפץ

חשוב לשים לב כיצד יכולה מלה לחדור מבעד לקפלי אריג הצמר. ובהיפוך, האם אריג הצמר יכול לחמם מלה חורפית?

חלל הבמה צריך להיות כל-כך מעובה וסמיך כתוצאה מן הנישואים שבין מלה לחפץ, עד-כדי-כך שאין לחדור בעדו.

התאימו למשל, את קולו של השחקן לחפצים: צליל נמוך עבור שרפרף, צליל גבוה עבור סולם, רך עבור משי, גס עבור יוטה. נתאים שפה דראמטית גם ליחיד ולרבים. נהיה ילדותיים בדקדוק שנשתמש בו. כסא-כסא עבור שני כסאות, כסא-כסא-כסא עבור שלושה כסאות. "השרפרף-שרפרף הם במטבח והסולם-סולם-סולם נמצאים במרתף." (ואל תעברו מהר מדי בין המלה לחפץ, התמהמהו מעט. הסיבילה (מגדת-העתידות) ישבה על מושב של אחת-שתיים-שלוש רגליים, ולא על תלת-רגל).

חייבים לבסס שיחה כדי לפנות לרהיט, לבד, לסכום ולכלי-חרס, ושיחה הפוכה לרהיטים ולחפצים אחרים בפנותם אלינו.

נכבד גם את המין, במובן של זכרי או נקבי. הקול עצמו יקבל הטיה, הוא יהיה גברי בפנותו לגבר, ונשי בפנותו לאישה, הוא יעבור במהירות בין גבריות ונשיות ויהפוך להיות אנדרוגיני בפנותו לאישה ולאיש. שני גברים ושתי נשים ירכיבו רביעייה קולית מעניינת של זיהוי מיני.

הקול יהפוך להיות חתולי בפנותו אל חתול, חתולי-גברי או חתולי-נשי בפנותו אלינו.

מלים הן סוכנים פיזיים. בכוחה של מלה להסיר מסרקה משערה של אישה. ולהיפך, אותה מסרקה נופלת תעורר מלה בעלת כוח מפיו של השחקן. ישנה נקודה מעובה בה יושב השחקן על מלה, מפיו יוצא כיסא.

השחקן ינסה לתפוס בכוח את המשפט. ברגע שהוא יוצא מפיו, יחזיר אותו בחזרה, יתפוס אותו בכובעו. יתבונן בו בלכתו בקצב שלו, קופא באוויר, ומיתרגם לכרזה המתרו-ממת, ואחר-כך נשברת למלים, להברות ולאותיות בודדות.

על המשפטים להיות מואטים, מעובים, אנו נכנה משפטים ממלים, מצלילים שיופקו על-ידי חפצים או כלי מוזיקה, ממחוות (גי'סטות), או מדימויים פלאקטיים.

השחקן יחפיץ (מלשון חפץ) את קולו. הוא יהפוך אותו לדבר המוצג לראווה לעיני הקהל. קולו ירוץ למעלה ולמטה במשלב המוסיקלי, בצורה לא טבעית, מהיר ואיטי. בקולו הוא ימסור את כובדו של אגן מים, את קלותו של העיפרון, הוא ידאה בין ארונות למגרות...

על הסימבוליקה המשך מעמוד 20

את תפקידו — פניו מכוסות. כשהתליין, להבדיל, ממלא את תפקידו — פניו מכוסות. כיסוי הפנים הוא הכרזה, שאני פועלת בשמו של משהו אחר. לזמן-מה אינני אני. אני בתפקיד מושאל. כיסוי הפנים מאפשר להתקשר למשהו שאיננו שייך לתחומים הרגילים המזוהים דרכי.

אלת המשפט, אף היא מכסה את פניה על-מנת שלא להיכשל במשוא-פנים. על הצדק להיות אובייקטיבי, ועיניה במקרה זה, עלולות להכשיל אותה, בהיותן סובייקטיביות מדי.

ועבורי פירוש הכיסוי הוא הצורך להתרומם מעל "האני" העכשווי, מה שחשוב לי בזמן שהייתי על הבמה הוא התיפקוד בלבד, ועל התיפקוד להיות טוטאלי. אז מתאחדים הסמל והמסומל למהות אחת.



לה אורלה פרונסואה לרזוארה, עפ"י מופאסן; פסטיבל תיאטרון בוכות; 1990



• תיאטרון חזותי •
 • מסה •

תיאטרון חזותי – על רגל אחת, הוא כל תיאטרון המתמקד בדימוי במקום בחיקוי המציאות. התגלמויות שונות של התיאטרון החזותי ניתן לראות בתחומים מגוונים כמו תיאטרון-מחול, תיאטרון-בובות, מיצג וכדו'. ואצל יוצרים רחוקים זה מזה כמו תידאוש קנטור, רוברט ווילסון, מרדית מונק, פינה באוש ג'ון קייג', לינדסי קמפ, פיטר שומאן ואחרים.

צבעים וצוברים משמעות בדרך שהם עוברים. תחביר כזה הוא מטיבעו פחות רודני, פחות חד-כיווני. ממרחק מתגלים עוד קשרים אפשריים בין התמונות, והבחירה באלה שימושו, כלומר הפכו למשמעות, תלויה בכל צופה. כל הצגה היא כמו חלום שמחלקים ביניהם היוצר והצופים. (חלום, לא תשבץ) בין אם החלום סיוטי או מלא קסם, כשה מגיע לפרטים מוזמן כל צופה לפתור אותו בדרך. מקומו של הקהל בהצגה אינו של בלש המשחזר איזה סיפור, אלא של טייל. כל הבלשים המצליחים יגלו

בו קם ללכת התפקעה המזוודה, ונשפכו/ הזדחלו/התעופפו ממנה דברים רבים שלא מצאו את מקומם. לא מצאו את מקומם משום שתיאטרון כזה הוא בראש ובראשונה דיבור בתמונות, בדימויים חזותיים. התמונות אינן משרתות של טקסט או בנות לווייה של עלילה. העלילה היא לכל היותר כגדר מקפצה, או מצפן שבעזרתו קל יותר להלך בתוכן. "פועלה השלישי של עבדות החלום", כותב פרויד, "מתבטא בהפיכת מחשבות לתמונות חזותיות...ברי שהישג זה אינו קל. כדי להבין שמץ מן הקשיים הכרוכים בו, צריכים אתם

יסר סיני אחד, הטיל פעם על גדול האדריכלים לבנות לו ארמון. כעבור מספר שנים, כשנשלמה המלאכה, קרא האדריכל לקיסר ופרש לפניו ציור של ארמון. הקיסר רצה להתיז מיד את ראש האדריכל הסורר, אלא שזה פתח את דלת הארמון ונעלם בתוכו לבלי שוב. חלק מן הקהל המגיע להצגות של תיאטרון חזותי עומד אף הוא נבוך ונרגז לפני קיר מצויר, במקום שבו ציפה לארמון לבנים. (אמנם כבר אין עורפים ראשים, ואין צורך דחוף להיעלם מעבר לדלת. מלבד האפקט

ניאום מהרפסת של יציור

תמיד אותו מימצא בהסתמך על אותם נתונים, אבל הטיילים יכולים לעשות מסעות שונים לגמרי באותו עולם. הנופים על הבמה (נופי נפש בדרך כלל, כמו בשירה הלירית) צריכים להיות מרתקים מספיק כדי לפתוח שיחת אסוציאציות עם הקהל. בקצה השיחה הזאת, בין עולמו הפנימי של היוצר לעולמו הפנימי של כל צופה (שיחה של קוראת בזמן ההצגה וגם הרבה אחרים) נמצאת ההבנה, החוויה. וכאן קהל חביב, הגיע נאומי לסיומו מזור. עוד לא נגעתי בדימוי העיקרי דרכו התכוונתי לחשוב בקול רם. (דימוי שמתחיל באותה פינה מאחורי האח שאינה משתקפת במראת חדר האורחים של עליסה). אבל נאומים ממרפסות מצוירות מרחשים כנראה על-פי חוקיות מסתורית משלהם. הכלים שהינחתי כבר נשמטו מן המעקה ולא נותר לי אלא לאסוף את מחשבותי ולרדת במדרגות.

לדמות בנפשכם שקיבלתם עליכם להחליף מאמר פוליטי ראשי בעיתון, בסידרה של עיטורים, כלומר שהחזרתם מעידן כתב האותיות אל עידן כתב התמונות. בניאדם ועצמים מוחשיים הנזכרים באותו מאמר, תוכלו להחליף בתמונות בנקל, ואפשר שהשינוי יהיה אפילו לטובה... אין לכם אמצעי-עזר כאלה לתיאורם של חלקי-דיבור המורים על יחסי מחשבה כגון: משום, לכן, אבל וכו', חלקים אלה של הטקסט יאבדו כשתבואו להפוך את הדברים לתמונות.

בנקודה זו בדייק פועל התיאטרון החזותי כמו חלום, וזו גם הסיבה לסרובו החד משמעי להיכנס למזוודה. אין מדובר באיזו גחמה גנרנית או בקלאסטרופוביה שניתן לרפאה כך או אחרת. להיצמד לסיפור, פרושו לאבד את הזהות העצמית. "ביתרתם את הסיפור לגזרים" צועק רתחן אחד מתחת למרפסת. "אבל לשם מה? מה אתם מקבלים מזה? מה אתם נותנים?" לפני שאענה אני רוצה להוסיף שאלה: איזה תחביר בא במקום העלילתי? הרי הצגה (גם של תיאטרון חזותי) אמורה להיות דבר שלם ולא אוסף חרסים.

הדרמטי הנאה הכרוך במחווה כזאת), לכן נדמה שאם בוחרים בכל זאת להיבלע בתמונה, כדאי לטפס מבפנים אל אחת המרפסות הקדמיות ולשאת משם נאום קטן אל הצופים (והמבקרים), נאום שיסיר מעלינו את חשד הסוררות והתמהונות, ויחזיר את הקהל אל הדלת שהיתה חסומה בפניו קודם לכן.

קהל נכבד! ציפיות מוקדמות דומות קצת לכלי-קיבול שאדם נושא עימו. איש הולך ללול וסלסלה בידו. הוא מלקט ביצים וחוזר הביתה שמח וטוב לב, להכין חביתה. לו יצא לחלוב באותה סלסלה מצויינת היה חוזר לביתו במכנסיים מוכתמים ובמפח-נפש. חברו העירוני (אם תרשו לי פנייה חדה ועצירת פתאום), ההולך עם ערב להצגה של תיאטרון חזותי ומתעקש לקלוט אותה בכלים קונבנציונאליים, ירטיב אף הוא את מכנסיו, ולשווא. כלומר יצא את התיאטרון ריקם, מלבד תחושה מכעיסה ומביכה של חוסר הבנה.



מגרט: ימי הטיטאניק

בְּיַת קְהֵלָא יֵלֵד



בעד לחלון שבחדרי ראיתי אותם חוזרים, סוטים מהכביש, פונים שותקים לשביל המרוצף. ראיתי אותם מהססים, מתאמצים כאילו לא לטעות, לעלות לביתם בשביל הנכון. כאילו שוב אין שביל זה דרך רגילה מובנת מאליה מעשה שבכל יום.

כבר הם שניהם בלי הילד. נכנסים הביתה הם שניהם לבדם, שותקים מאוד כמו איזה סוף פסוק. הקשיבי אישה, על הבן הבכור המסכן שלנו אני מספר לך. אני מדבר אלייך, אני מדווח לך עליו באמצע החיים שלו, איך הוא חוזר עם אשתו בלי הילד שנמסר למוסד. לא התעניינתי באיזה, כי ברגע זה נדמה לי שלא אטרח כדי לבקר אותו. אבל יכול להיות שדעתי תשתנה. עכשיו הם שניהם בלי הילד, לבדם. ילד חי מת, גרוע ממת. למוסד מסרו אותו. האחד שהיה, אחר לא ייוולד להם. אני מדבר אלייך, (וכי אל מי אדבר!), ומרגיש שלא בנוח, כאילו בעל-כורחי אני מדווח לך ולא אנוס על-פי רצוני החופשי. כאילו את התובעת ואני הנתבע. מדוע, מניין הרגשת האשם הזאת. הרי אני עד, בסך הכל עד, ככה גזרתי על עצמי מראשית. אז מדוע אני מתנצל לפניך כאילו אני חייב לך משהו כאילו שיש לי איזו אחריות כלפיך. איזו אחריות כבר יכולה להיות לי כלפי המתים. אבל בלי האחריות הזאת מי אני בכלל. וכלי ההשוואה שאני משווה את החיים שלנו ביני לבייך ובין החיים שבין הבן שלנו ואשתו כפי שאני קולט אותם מעבר לקיר של החדר שלי. אצלנו הקולות והצעקות הרסו את כל הקירות, על כל דבר של מה בכך פרצה אצלנו מריבה. על כל אמירה — אמירה שכנגד והכל בקולי-קולות הכי חזקים של הרמקולים שלנו, בלי שום היסוס, בלי לחוס אחד על השני. האמת? — בוודאי שהצטערתי על המריבות והכעס והצעקות והרמקולים. אבל עכשיו אני יודע, גם אם לא אודה בכך, שגם נהניתי מהם. לא שמרנו שום דבר בבטן, אני בוודאי שלא, אבל גם את לא. הכל פרץ החוצה בצעקה ישר בפנים במלים הכי בוטות שרק נמצאו לנו באותה שעה. כמה שהצעקות האלה הרגזו, השתיקות היו גרועות מהן. בייחוד שלך. פחד גדול פחדתי מהשתיקות שלך. נכון שאני הכרתתי את עצמי לשחק כתגובה על השתיקות שלך, מפני שתמיד חשדתי כך שאת נהנית מהן ואם תכחישי לא אאמין לך. מרשעת לא קטנה היית בחיים שלי. והאמת, לא פעם ולא פעמיים חשכתי שהנישואים שלנו הם משגה אחד גדול של חיי. אף-פעם לא שאלת אותי וממילא הייתי פטור מלענות (ואילו התבקשתי, מה הייתי משיב? אני מתכוון — אז. רק השד יודע. עכשיו גם אני יודע, תיכף תשמעי). את רק צריכה לשאול למה לא נפרדנו, למה המשכנו עד יומך האחרון ואני מן הסתם כבר אמשיך עד יומי האחרון. את רואה, כבר התחלתי להשיב על שאלתך. בימים ההם חשכתי שרק מחמת חולשות אופי שלי וכל מיני פחדים שהסתרתי ממך, רק משום כך נגררתי להמשיך את החיים המשותפים שלנו. עכשיו אני חושב אחרת, כי עכשיו אני יודע אחרת, חבל שהסתלקת לפני שהספקתי לומר לך. למרות שאילו היית בחיים, ספק אם אפילו עכשיו הייתי מוצא את הרגע הנכון ואת המלים ואת אומץ הלב לגלות לך. נוח לי לדבר על זה כאשר אני כאן ואת מנוחתך עדן במקום שאת נמצאת שם. בנישואים שלנו צעקנו יותר מדי ודיברנו פחות מדי (דיברנו בכלל?), עכשיו אני מבין כי הצעקנות שלנו, נכון, שלי, אבל גם שלך, הייתה הדיבור האמיתי בחיים שלנו. כשם שעכשיו גם ברור לי, אפילו אם בדיעבד, אין דבר, כי הנישואים שלנו לא היו משגה כשם שגם לא היו מקרה. את היית לי הזיווג הנכון של התאמה סמויה, אישיותך לאישיותי (אני מניח שגם אישיותי לאישיותך שלמען האמת לא תמיד אהבתי אותה), פחדים שלי לפחדים שלך (בוודאי גם פחדים שלך לפחדים שלי, למרות שעל פי הטבע מן הסתם היו שונים), רתיעותיך לרתיעותי וכן הלאה, להיפך ולחליפין בכל שטחי החיים הגלויים והסמויים. מסקנה: בדיעבד, הקשר בינינו היה הרבה יותר מהודק ונכון מכפי שהעזנו להודות בדיעבד, אשתי, בוודאי שהכל בדיעבד. חבל שרק בדיעבד. את מן הסתם תיכף תגידי לי, רק כדי לחלוק עלי, שהחיים

המשותפים הממושכים שלנו הם שהצמיחו את ההתאמה, ולא להיפך. אולי. (עכשיו לפחות אני יכול לדבר עם עצמי בשני קולות, בשמי ובשמך גם יחד). אז אפילו אם יש משהו בדבריך, את לא צודקת, מה שבעיניך לא נעים ולא חביב ואולי אפילו גס ובוטה, בעיני זה דווקא נמרץ זורם מלא חיוניות מתפרצת אל חיים קיימים ונמשכים אפילו אם הם מאיימים לערער את מי-המנוחות בחייהם של הבן הבכור שלנו עם אשתו.

ראיתי אותם חוזרים, יום עצוב בחייהם, מה אנחנו יכולים לעשות. את בוודאי שלא. (אולי בחלומותיו?), אבל גם אני לא. כאלה מאובנים שניהם, פניהם מסכות. שותקים, לא מפויסים. מה הם שותקים כל-כך, את מה הם שותקים? אפילו לא נראה לי שהם אומללים במיוחד. ואולי עוול אני עושה להם, מה אני יודע. אולי אני טועה והם דווקא כן מפויסים, או מעמידים פנים של מפויסים, שניהם כלפי עצמם ושניהם זה כלפי זה? על-כל-פנים ראיתי אותם שקטים ולרגע אפילו נדמה היה לי כאילו חיוך רך עונג כזה מרפרף על פניהם או עוטף אותם בחשאי בלכתם ובשתיקתם ובכל אשר יעשו, שניהם כאילו לכודים בתוך בועת הזיה. יכול להיות שבועת הדממה הענוגה הזאת, העוטפת אותם כמו הילה זפה, מרמזת על איזו התעלות רוחנית פנימית סמויה לא מובנת לי הזורמת בהם ומחזקת אותם. הלוואי, לו יהי כן.

אך אני, בגלל החשדנות המקוללת שבי, אינני מצליח להתעלם מהרגשת מועקה מכוערת המפעפת בתוכי ולפיה אני רואה בהם שני אנשים שסירסו לעצמם את החיים ומעכשיו והלאה שוב אין הם שרויים יחדיו משום שבחרו לחיות זה עם זה, אלא משום שנודונו זה לזה מכוח לא להם. נקרי לי את העיניים המגוננות המכוערות שלי שככה הן רואות. אפילו אם אני מדבר מתוך צער הנכמר בקרבי, צער זה איננו מרכך את האכזבה הקשה שאיננה פוחתת במרוצת השנים. נכד אחד, אישה, רק אחד. יחיד, שני לא יהיה. והנה גם הוא.

שרגא אחווה השתהו שם שניהם בחדר המגורים המרווח תפס את כל הקומה התחתונה של הווילה בנה ביתך וחגורה של דממה ירוקה פורצת אליו מכל החלונות והפתחים, עלוות עצים, שיחי ורדים, ענפים ירוקים עם לימונים צהובים, שיפוע מדושא-עשב ירוק דשן מרחיב את הגינה עד אל הלאה אשר מהעבר השני מבצבצת חלק הים התיכון. נבוכים היו, אובדים, פזורי דעת. המבטים שלהם, בייחוד של שרגא, כאלה מרפרפים, תועים, אינם נאחזים בשום דבר. עלה בדעתי שכבר ברגע זה הם מתחרטים קצת. אני במקומם, בטח שהייתי. את לא? ואולי גם אני לא. איך אפשר לרדן אחר במצב כזה.

הידיים שלהם היו מיותרות לגופם, רגליהם התבלבלו כאילו אינן יודעת אנה לפנות ומה לעשות. כמה שהיו נבוכים, אבל אני מה יכולתי לעשות. מדי פעם נתן בה שרגא מבט כמבקש לגונן עליה מפני מה שעומד להתפרץ מתוכה, אבל עיניה התחמקו מעיניו. אולי

בכוונה, כדי שלא יבחין מה שמצטבר בליבה נגדו למרות הסכמתה ולמרות שאפילו הלכה אתו כשותפה לכל דבר. כמעט שאמרתי לדבר עברה, טוב שלא אמרתי. אולי הסכמה מהססת, כאילו בדיעבד, שנסחטה ממנה בשכנוע אלים ברגע של חולשת-דעת, ואף-על-פי-כן. ייתכן שבלבה מצטברת עכשיו אשמת-זעם נגד שרגא, אף-על-פי שאיננה רשאית ואין לה זכות לבוא אליו בטענות. הוא, נדמה לי, כי כשלב זה די לו בכך.

"אז חזרנו הביתה", מלמלה בקול לא לה, בנימה שהקפואה את דמו בזרותה.

"אז אנחנו כאן".

הפעם העיניים שלו חמקו מעיניה.

"בית", הפטירה.

"מה?" שאל.

"כאילו שהיה".

"חווה, חווה, שמעי חווה. חווה!"

"אני יודעת, הבית בית גם עכשיו, והוא ישנו. יש ריק מלא אסון".

ככה ראיתי אותם חוזרים, אבודים כמו אחרי לוויה. שתיקתה הייתה גרועה, אבל גרועים ממנה היו מלמולים שמלמלה מתוך פנים מאובנים חסרי הבעה. ופתאום, ללא מעבר כלשהו, נצטלל לפתע קולה ועיניה בעיניו:
 "אולי לחזור למקצוע?" שקלה בקול רם, אבל שרגא לא התערב, "מה דעתך?"
 "רעיון לא רע", השיב שרגא בזהירות.
 "לא רע למי?" נתקשה קולה, "ולשם מה?"
 "את העלית את המחשבה שלך, אז אל תתרגז עליי".

"אז מה אתה אומר?"
 "בקשר למה?"
 "כדאי לי לחזור לגרפיקה?"
 "אל תשאלי אותי, עשי לפי ההרגשה שלך".
 "גם תוספת של קצת כסף כל חודש לא תזיק", עכשיו כבר דיברה כאילו אל עצמה, "אבל מי יודע אם אמצא עבודה".
 "תמיד זקוקים לגרפיקאים טובה".
 "אבל לא תמיד נמצאים קליינטים".
 "יהיו, יהיו".

"אתה מדבר כמו בתשדיר פרסומת של משרד התעסוקה", אמרה ואפילו צחקה קצת. צחוק מוזר כזה, מקוטע, שלא במקומו, כאילו מישהו אחר צוחק מתוכה ופניה לא נעו. אולי היא באמת שוקלת כרצינות לחזור לעבודה. היא הייתה גרפיקאית מבוקשת ואהבה את העבודה הזאת. רק כדי להתמסר כליל לילד הפסיקה לעבוד. אבל עכשיו, מה יהיה עכשיו.

"נראה", הפטירה והוסיפה משהו כמתנצלת או כמתחטאת ונחפזה ועלתה והסתגרה בחדר השינה. שרגא נשאר למטה בחדר המגורים. זה הרגע להיכנס אליו, ידעתי. חובתי לדבר אתו, חובתי אב להיות עם בנו, לא להשאירו לבדו, בשום פנים לא להשאירו לבדו. חובתי אב לבנו, אמרתי לעצמי. אבל מה אומר לו, על מה אדבר אתו, איך יקבל אותי, אני מודה שראוי לנו ברגע זה שנשוחח, אבל מה יש לי לומר לו. אתה מתחמק גרישה. אינני מתחמק, רק הגידי לי מה לומר ותיכף אכנס אליו. אתה בעצמך חייב לדעת מה לומר לו וגם למצוא את המלים הנכונות, אינני יכולה לעזור לך. איש איננו יכול. אם תפסיק להתחמק, תתחיל לדעת. את מדברת אליי מן העולם ההוא, את כן יודעת? גם אתה, אבל אתה לא, אתה גזרת על עצמך להיות עד, רק עד, נכון. אז מה יש לי להתערב? — כל אחד בגורלו. אבל אינני מתחמק, אם רק יבקש ממני דבר, תיכף אעשה. כל מה שיבקש, כל מה שביכולתי לתת, לרוץ לסדר, אני תיכף. כסף והכל. הכל? הכל. רק לא מה שהוא נזקק לו ברגע זה הכי חזק, למה שהוא מצפה ממך דווקא עכשיו, דווקא זה שהוא זקוק לו במיוחד. מאוד. מיד. שאכנס לדבר אתו?

גרישה גפן ידע שזה הדבר שעליו לעשות, ונשאר בחדרו. והבושה הייתה אתו. והרגשת האשם.
 בינתיים חזרה חווה אל שרגא בחדר המגורים וכבר נפתח פיה לומר משהו, לשאול, להעיר, אך כנראה שהתחרטה לפני שהשמיעה הגה ונשארה שם עומדת, נבוכה מאוד.

"רצית להגיד משהו?" מיהר שרגא לעודד אותה, "מה רצית להגיד?"
 ככה שרגא, בהתחשבות רבה עד כדי התבטלות עצמית, בנכונות מופגנת להקשיב. להראות תשומת-לב, להחליק, לעודד, לחזק, לתמוך, לבוא לקראת. והיא, לפני שאמרה דבר, חיכה אליו כזה חיך רטוב בעיניים לחות. גם היא בהתבטלות עצמית לפניו, בנכונות מופגנת להקשיב, לגלות תשומת-לב, להחליק, לעודד, לחזק, לתמוך, לבוא לקראת. ביתר שאת היו זה לזה מקלט (וגם מפלט). רק אני מרחוק עצרתי בעדי מלהיסחף אל תוך הרגשה המעוררת התפעמות למראה ההתעלות הנוגעת ללב המתחוללת בין שני אנשים מבוגרים אלה, ואיך שהם נמסים בתוכה כמו בתוך אפשרות יחידה של קיום. רק שאני לא יכולתי לכבוש את השד הקטן, החשדני, הספקני, המכוער, שהרתיע אותי מפניהם ואיך שהם שניהם נמוגים בתוך איזו העמדת-פנים נמשכת, כאילו שהם מאלפים את עצמם וכופים על עצמם אורח התנהגות, ואולי גם אורח מחשבה של איזו כת מאמינים חשאית. לפחות, מתאמנים להשתייך אליה. תמיד, גם כאשר הילד היה אתם, התנהגו יותר ויותר זה עם זה כמו בני כת מאמינים חשאית החיים להם על-פי קוד סמוי ממני, מתחזקים ותומכים זה בזה ואיזו הילה שקופה אבל סמויה עוטפת אותם ואת פניהם ומעשיהם בייחוד את עיניהם המצטעפות במבטים לחים ונמוגים זה בתוך זה. ואני, למרות שאני מסתופף בצל קורתם וידעתיים כאשר ידעתי את עצמי (וזה לא הרבה, כבר אני יודע), הרגשתי בחריפות מכשפת בקיומו של הסוד הלא מובן לי שכפי הנראה יצוק בהם באישיותם במעשיהם בחייהם. ואני נשאר מנגד עירום ודל, כאילו יש להם משהו החסר לי, והמשהו הזה כפי הנראה חשוב להם עד מאוד. כאילו חזרו בתשובה או רכשו להם אלוהים אחרים ואני לא ידעתי. ההילה שהקיפה ועטפה אותם הייתה שקופה, רוחנית, מלמלתית מפויסת שכזאת, רחוקה מאוד מאיזו קדושה תובענית מחמירה.
 "לא להגיד", אמרה חווה בקולה הרגיל, "רק לשאול אם להכין משהו



איור: מיכה בסר

"לא יזיק לי להיות עסוקה", חזרה לקולה הקודם, "אבל אינני רוצה לשכוח".
 "למה למה למה?" גבר לפתע קולו.
 "למה מה?"
 "הנטייה החזקה שלך להעניש את עצמך. זה קרה לנו, חווה, איש איננו אשם".
 "היינו שתי בנות ואח אחד כמשפחה שלנו, כולם היו בסדר. בכל המשפחה שלנו לא קרה מקרה דומה, עד כמה שאני יודעת. לא במשפחה הקרובה ולא במשפחה הרחבה".
 "אל תחפשי אשמים", אמר בקולו הרגיל.

לאכול. אבל באמצע נזכרתי שכבר אכלנו בדרך, שכחתי. מה עוד קרה לנו בדרך, שרגא?"

מאיפה שהוא מרחוק הגיעו צלילים של באך. לא פסנתר, עוגב. לא זיהיתי מה, אבל בטוח שבאך. צלילי העוגב העמוקים האלה, מרחוק מאוד. איזו פוגה או קטע של משהו, בעוגב.

מה עוד קרה להם בדרך (הטרדה בעיניה נהפכה לבהלה), מה עוד קרה להם. אולי דבר של מה בכך, אם איננה זוכרת. ואולי דווקא משהו קשה, אם זה כל-כך מציק לה.

שרגא התאמץ מאוד לעזור לה, אך בשום-אופן לא יכול היה להיזכר ולא ידע מה קרה להם בדרך, אם בכלל. כל-כך היו שניהם אובדים במבוכתם, מחייכים בעגמומיות מתחטאת ודעתם פזורה עליהם. לעומתם נזכרתי כך, אשתי, איך שהיית אישה מאורגנת בדרך-כלל, כל מעשה במקומו ובשעתו, פועלת בדיוקנות כמתקנת כל הזמן את העולם.

כמתקנת את העולם, ככה הייתי בעיניך? על דרך המשל התכוונתי. משל לאיזה נמשל, מה כבר יכולת לדעת עלי מלבד מה שענייןך ראו ואזניך שמעו. וגם מה שראית ושמעת פירשת לפי דרכך. בוודאי, הסכים גרישה גפן בהתלהבות, הרי באותה מידה גם איננו מסוגל לדעת מה באמת מתחולל בין שרגא וחווה, מלבד מה שהוא משער ומייחס להם. רק זאת, חזר והדגיש. אין לי קרני רנטגן, אין לי קרני לייזר. יותר ממה שאני יודע, אני מנחש. אתה מנחש? בדרך-כלל כן. למרות שאתה מסתופף אתם תחת קורת גג אחת? למרות. כל מה שאני אומר, או גרישה גפן אומר בשמי על שרגא וחווה, הוא בסופו של דבר רק ניחוש בלבד. בדיוק כמו כל מה שנאמר על אחרים, כולל דברי גרישה גפן על גרישה גפן עצמו.

אפילו כך, התערבותך מתבקשת עכשיו, שמע גרישה גפן את אשתו המנוחה אומרת לו, שרגא הוא בני כשם שהוא בןך, אל תשכח. בוודאי בוודאי, הסכים עמה גרישה גפן בנפש חפצה, כמעט בהתלהבות, אבל אני אין בכוחי, אז מה לעשות. זה מציק לי, אבל אז מה אתה עושה עם עצמך בתוך מה שמציק לך? — אני ממשך להסתכל בטלוויזיה, עיני נצמדות ביתר שאת לתמונות, באור העמום בחדר שלי. הכי טוב לו הייתי מצליח עכשיו לנמנם את עצמי. אז אני מסתכל בריכוז עד כמה שרק אפשר, מתמכר עד כמה שאני יכול כדי שלא יהיה אכפת לי מה שקורה מעבר לקיר. סתום את אזניך עצום עיניך מהחיים הרוחשים מעבר לכותל, הסתכל לפניך באיירונסיידר. חזק, כמה שאתה רק יכול. אם אתה יכול.

ולמטה בחדר המגורים המרווח אומרת חווה לשרגא, "אתה אומר שילחנו אותו ולפי ההרגשה שלי גירשנו אותו".

לא אומרת, ממלמלת כמו קודם, כמעט כאפט קול ופניה שוב התרוקנו. שרגא שתק. עכשיו הם ישבו בשתי הכורסאות הכבדות משני עברי שולחן האירוח הנמוך. הם עצמם היו עכשיו כאורחים בביתם שלהם.

"אתה חושב שהוא מרגיש בשינוי. אני מקווה שלא", אמרה והשיבה לעצמה כמתגוננת.

"בטוח שלא", תמך בה שרגא, "אין לו שום רגישות למה שקורה סביב".

"לפחות זה", הפטירה חווה כמתנחמת, "אבל היא לא התנחמה. פניה היו ריקים קפואים כמו קודם. "אבל אנחנו", התערה פתאום, "אנחנו".

"כן", הפטיר חרש בלי להסתיר את המצוקה שלו, והפעם מתוך ויתור מראש על ניסיון שווא לעודד אותה, וזה דווקא מצא חן בעיניה. "אנחנו", חזרה ואמרה, "כאן. הבית, תראה".

וכי יכולתי שלא להבין אותה, ואותו? כמה שהשתוקקו לרגע זה וכמה שחששו ממנו ואיך שהם פתאום ככה. אך חווה הרגישה כבר עתה וביתר חריפות את אשר ייתברר לשניהם יותר ויותר, שככל שנוכחותו של היצור הכבידה עליהם, היעדרו מתחיל להכביד עליהם שבעתים. שבלעדיו יחסר להם משהו בחייהם, שהוא אולי דווקא העיקר. עכשיו, לכדם בחדר המגורים המרווח בווילה המטופחת שלהם, המוקפת דממה ירוקה חוגגת בחשאי, היתה להם הרגשה כאילו חדלו להיות ראויים למצוקתם, כאילו הם מועלים בה, מתכחשים לה, מתרוקנים ממנה כמו מחייהם. ההתאמצות הבלתי פוסקת שלהם לא להתמוטט, לא לאבד את מעט החיוניות שנותרה בצלמם, להישאר בפנים, לא להינתק. אף-על-פי שמן הסתם ידעו, שניהם אני משער, שמרחוק החיים האלה שלהם יכולים להיראות, דווקא היותם כמות שהם, מופרכים, סרי טעם, מזדייפים. אין דבר.

הם בשלהם. להמשיך גם ככה עד הטיפה האחרונה של יכולתם במאמץ הזה שנהפך כפי הנראה למשימה עיקרית בחייהם, תכלית לעצמה שטעמה כטעם המשמעות המתגלית דווקא בחוסר המשמעות.

ועכשיו, מה? כמועלים, קושרי קשר שמזימתם צלחה בידם, ישבו להם שניהם נבוכים בכורסאות האירוח בביתם שלהם. איך ייחלו לרגע זה, איך סרקו בשקידה את כל המוסדות האפשריים הבאים בחשבון כדי למצוא את הטוב ביותר (הכסף לא נחשב), והנה הם כאן, זה מול זה. שותקים. אורחים זה לזה בביתם שלהם, כרוכים זה בזה, כפופים בחולשתם.

"זה רק לניסיון, חווה", חזר שרגא וניסה דברים אליה מתוך כמיהה נואשת שיהיו מדברים ודיבורים יהיה מקלטם, היא לו והוא לה, להסתגר שניהם בפני העולם הסוגר עליהם והם בתוכו בחסד הענווה הכרוכה במידת ההשתוות.

"תנסי להגיד לעצמך כי לעת-עתה זה רק לניסיון", הוסיף לדבר על לבה.

"אל תשלה אותי", נדהם לשמוע את קולה רך אך צלול חותך כמו דין, "גם לא את עצמך. אתה מבקש שאשתדל להתרגל, זה כל מה שאתה רוצה. פסק זמן, שרגא. נכון, שרגא? אבל אתה כבר עכשיו בטוח שלא נבקש אותו בחזרה".

"למה" — התגונן — "אם תרצי, אם הניסיון לא יצלה, ככה בפירוש סיכמנו עם המנהלת".

"גם אם ארצה מאוד, לא אגיד לך. ואת זה אתה יודע יפה מאוד כבר עכשיו. העניין חתום, שרגא. כל השאר בלה-בלה-בלה, סעיפים באותיות קטנות בחוזה שאיש איננו קורא. שאכין משהו לאכול?"

"אכלנו בדרך", הזכיר לה.

אבל חווה כבר לא שמעה, כבר הייתה רחוקה ממנו, נעלמת בתוך עצמה, רק את גופה ראה יושבת קפואה בכורסת האורחים מן העבר השני של השולחן הנמוך. גם זה נגזר — קיבל שרגא על עצמו — גם אותה לעמוס על שלו ולשאת הכל לברו, עד כמה שרק אפשר. כמה אפשר? אפשר. עד שחווה תתנער, אולי מחר, אולי בעוד שעה. או בלילה. מה יהיה בלילה. הַסָּט, אולי יתחולל בלילה ונהיה מפלט זה לזה, אני לה והיא לי, אולי.

ומצד שני: כאשר תתנער, מה. הווילה המרווחת הזאת בנה ביתך כמו ידך ובאיזו התלהבות טרחתי עליה, מֵלֵאָה עכשיו כולה את היצור שאיננו. שלא תעז לכנות אותו לפניך יצור, שתגיד ילד, תמיד. אגיד ילד, כן כן כן, אני יודע.

וישב לו ככה, מחזק בתוכו בהשתלדלות רבה את האחיזה בתחושת החיים גם אם הם מתקפחים מכל טעם ומכל תכלית, ושוב ושוב: כאילו הם עצמם התכלית. הכל בו ממוקד עכשיו בנקודה יחידה אחת, לשאת ולא להתמוטט. ולא לברוח. גם בשעות הקשות ביותר אינני רוצה להחמיץ את עצמי. לאן לברוח, אם בכלל אפשר. אפשר, כמו פעם, באלכוהול. אבל אני אומר לא, כל כמה שרק אוכל, לא. לזכור חזק שגם שחור הוא צבע. ויש כל מיני שחור וכל מיני אפור. וכל כמה שהמים דלוחים, לשאת את הראש מעליהם ולנשום. בלי שום לשם-מה, גם אם אין שום לשם-מה. להמשיך ולהמשיך מבוקר עד ערב, מלילה עד אור. אין שום לשם-מה, שאלה מיותרת לאיזה עיקר מכריע הטמון כפי הנראה בעצם הכוח וברצון הנגזר מכוח זה, חסר-פשר ככל שהוא.

ככה בערך, כנגד עצמו וכנגד חווה שעדיין יושבת כמו שישבה, קפואה וריקה. שתתנער, ביקש שרגא בכל מאודו, ואפילו אם זה ייקרה בתוך החושך של הלילה, אין דבר. אני מתחיל להיות כמוך, חווה, שנינו ערטילאיים כאלה נשלפים מתוך הבשר-ודם, נהיים שקופים רוחניים כאלה, נמוגים זה בתוך זה. כמו מסורסים.

לא טוב ככה, שמע את אבא גרישא גפן קורא אליו בכל כוחו באפט קול, קום צא אל החיים, אל תתבצר לך בתוך בועה מלאה הזיות של כוונות טובות. לא טוב ככה, שרגא. קום צא אל חיים של בשר-ודם, פרוץ את ההילה הענוגה, אתה מוכרח. לשבוע, ליום. לפחות לשעה אחת חיים של בשר ודם, שרגא.

איך יכול היה אבא גרישה גפן לדעת ששרגא ינהג על-פי קולו כאילו שמע את קולו עד שלילה אחד (ועל פי הנסיבות זה דווקא יקרה באור-היום של אחר צהריים) שרגא ימצא את עצמו בזרועותיה של שולי דגון. עד עכשיו אינני מבין על שום מה בחרה שולי בשרגא, דווקא בו מכל הגברים השורצים בסביבתה, כדי לסחוט ממנו טיפת זרע לתינוק שהחליטה ללדת לעצמה. ■

זה הזמן לך כל בוקר



דבר השבוע

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.....

"הדפיון"

מלבד אותו קיטלוג של פורנוגרפיה כנושא לניתוח, קיימת סיבה נוספת לכך שהשאלה, אם יצירות פורנוגרפיות יכולות או אינן יכולות להיות ספרות, מעולם לא נדונה באמת. אני מתכוונת להשקפה המתייחסת לספרות עצמה, שמקובלת בקרב רוב המבקרים האנגלים והאמריקאים; השקפה, שבדחתה כתיבה פורנוגרפית על-פי ההגדרה אל מחוץ לתחום השיפוט הספרותי, דוחה הרבה יותר מזה.

רוב ההגדרות המפרידות הדדית בין פורנוגרפיה ובין ספרות נשענות על ארבעה טיעונים שונים. האחד הוא, שהדרך החד-ממדית לחלוטין שבה פונות יצירות פורנוגרפיות אל הקורא במטרה לעורר אותו מבחינה מינית, מהווה אנטיזה ביחס למטרה המורכבת של הספרות. ניתן אפוא לטעון, שמטרת הפורנוגרפיה, שהיא גרימתה של התרגשות מינית – מנוגדת למעורבות הרגועה והמנותקת שמעוררת אמנות אמיתית. אבל תפנית זו בדיון נראית כבלתי-משכנעת במיוחד, בהתחשב בכך שזוהי למעשה פנייה נכבדה אל רגשותיו המוסריים של הקורא, הנעשית בדרך של כתיבה "ריאליסטית"; מהיגם שעובדה היא, שכמה מיצירות המופת המיוחסות ביותר (מצ'וסר ועד לורנס) מכילות פסקאות שבהחלט מרגשות את הקורא מבחינה מינית. מתקבל יותר על הדעת להדגיש שבפורנוגרפיה עדיין קיימת "כוונה" אחת, בשעה שלכל יצירה ספרותית בעלת ערך יש כוונות רבות.

טיעון נוסף, שנטען בין היתר על-ידי אדורנו הוא, שיצירות פורנוגרפיות חסרות מבנה של התחלה-אמצע-סוף, המהווה מאפיין של ספרות. יצירה בדיונית פורנוגרפית ממציאה תירוץ גס בתורת התחלה, ומרגע שהחלה היא ממשיכה עוד ועוד, ומסתיימת בשום מקום.

טיעון נוסף: כתיבה פורנוגרפית אינה מוכיחה תשומת-לב לכלי הביטוי כשלעצמו (שהוא עניינה של הספרות), שכן מטרתה של פורנוגרפיה לעורר סדרת פנטזיות לא-מילוליות, שבהן נועד לשפה תפקיד נחות וטכני בלבד.

הטיעון האחרון ובעל המשקל הרב ביותר הוא, שהספרות עוסקת ביחסם של בני-אדם זה לזה, וברגשותיהם המורכבים; בניגוד לכך, מתייחסת הפורנוגרפיה בבזו לבני-אדם שלמים (כלומר, לרישומי דמותם הפסיכולוגיים והחברתיים), מתעלמת משאלות של מוטיבציה ושל אמינות פנימית, ומדווחת רק על מפגשים נטולי מוטיבציה וחסרי-לאות של איברים נטולי אישיות.

אם נקבל את מושג הספרות שבו מחזיקים כיום רוב המבקרים באנגליה ובאמריקה,

הבחירה והן המצנזורים מסכימים על הגדרתה המצומצמת של הפורנוגרפיה כסימפטום פאתולוגי וכמצרך שימושי בעייתי בחברה. קיים קונצנזוס חד-משמעי כמעט ביחס לשאלה, מהי פורנוגרפיה: היא מזוהה עם מושגים הקשורים במקורותיו של אותו דחף לייצר ולצרוך מוצרים מזוהים אלה.

כאשר מתבוננים בפורנוגרפיה כנושא לאנליזה פסיכולוגית, היא איננה מצטיירת כמעניינת בהרבה מטקסטים אחרים שעניינם הדגמת פגם ראוי לגנאי בהתפתחותה של מיניות בוגרת נורמלית. מנקודת ראות זו, הפורנוגרפיה מסתכמת בייצוג פנטזיות מיניות בתקופת הילדות, פנטזיות שנערכו מתוך ההכרה המתוחכמת יותר והנאיבית פחות של המתבגר המאונן – לשם צריכתן על-ידי מי שמתקראים בוגרים. כתופעה חברתית – כמו למשל, שגשוג הייצור הפורנוגרפי בחברות של מערב-אירופה ואמריקה מאז המאה השמונה-עשרה – הגישה היא שוב קלינית, ובאופן שאינו פחות חד-משמעי. פורנוגרפיה הופכת לפתולוגיה קבוצתית, למחלה של תרבות שלמה, שכולם מסכימים בקירוב כזה או אחר על גורמיה. התפוקה ההולכת וגדלה של ספרי תועבה מנומקת בירושה הרקובה של הדיכוי המיני הנוצרי וכבורות פסיכולוגית טהורה; למוגבלויות עתיקות אלה מצטרפים כעת אירועים מההיסטוריה הקרובה יותר: השפעתם של שינויים קיצוניים בחיי המשפחה המסורתיים ובסדר הפוליטי, והשפעתם המערערת של חילופי התפקידים ביחסים בין המינים. (בעיית הפורנוגרפיה היא אחת מן "הדילמות של חברה בתהליך השתנות", כפי שהתבטא גודמן במאמר שיצא לפני שנים מספר).

מעצבים נאורים יותר של מדיניות מוסרית מוכנים ללא ספק להודות בקיומו של משהו כמו "דמיון פורנוגרפי", אך זאת, רק במובן שיצירות פורנוגרפיות מהוות הוכחה לכישלון או לעיוות חמור של הדמיון. כפי שרמזו גודמן, וילנד, יונג ואחרים, הם עשויים להסכים שקיימת גם "חברה פורנוגרפית", ושהחברה שלנו היא בפירוש דוגמה משגשגת שכזו – חברה הבנויה בתבנית כה צבועה ומדכאת, שחובה עליה לייצר שפע של פורנוגרפיה שישמש לה כדרך להבעה סבירה, ובו בזמן כנוגדן חתרני ודמוני המאיים עליה. בשום מקום בקהילת הספרות האנגלו-אמריקאית לא נתקלתי בטענה, שכמה ספרים פורנוגרפיים הם יצירות אמנות מעניינות וחשובות; כל עוד מתייחסים לפורנוגרפיה רק כתופעה חברתית או פסיכולוגית וכמוקד לדאגה מוסרית, איך ייתכן שטענה כזאת תיטען אי פעם?

ל לנו לגשת לדיון ב"פורנוגרפיה" בטרם נודה בקיומן של כמה פורנוגרפיות (קיימות לפחות שלוש כאלה), ונתחייב לדון בהן בנפרד. האמת תצא נשכרת למדי, אם נעסוק בפורנוגרפיה כנושא בתחום ההיסטוריה החברתית, בנפרד מטיפולנו בפורנוגרפיה כתופעה פסיכולוגית (שעל-פי ההשקפה המקובלת, הינה סימפטומטית לפגמים או לעיוותים בתחום המיניות, הן בקרב מפיקיה והן בקרב צרכניה), וכן אם שתי אלה תופרדנה מפורנוגרפיה אחרת: הסתעפות או קונוונציה מינורית אך מעניינת בתחום האמנויות.

ברצוני להתמקד באחרונה מבין שלוש הפורנוגרפיות שנמנו ולצמצם את הדיון באותו ז'אנר ספרותי, שמחוסר כינוי מוצלח יותר אני מוכנה לכנותו – לא בבית המשפט אלא במסגרת הפרטית של דיון אינטלקטואלי רציני – בשם המפוקפק "פורנוגרפיה".

במונח ז'אנר ספרותי כוונתי לקבוצת יצירות השייכות לתחום הספרות, הנחשבות כאמנות, ושמויחסים להן קני-מידה אינהרנטיים של הצטיינות אמנותית. מנקודת המבט של תופעות חברתיות ופסיכולוגיות, לכל הטקסטים הפורנוגרפיים יש מעמד שווה: הם מהווים מסמכים מתעדים. אבל מנקודת מבטה של האמנות, ייתכן בהחלט שחלק מטקסטים אלה יתקבלו כמשהו שונה.

בתחום הפורנוגרפיה, היחס הכמותי בין ספרות אותנטית לבין זבל הוא אולי נמוך יותר מן היחס הכמותי שבין רומנים בעלי איכות ספרותית אמיתית לבין כלל הכתיבה הספרותית המיוצרת לטעם ההמונים; אבל קרוב לוודאי שהיחס האמור אינו נמוך מזה הקיים, למשל, בת-ז'אנר מפוקפק אחר – במדע הבדיוני (ואכן, כצורות ספרותיות, קיים דמיון בין פורנוגרפיה לבין מדע בדיוני בכמה היבטים מעניינים); כך או אחרת, המדד הכמותי מספק קנה-מידה טריוויאלי.

לכאורה נראה העניין כמובן מאליו, אך דומה שבמציאות המצב שונה לחלוטין. באנגליה ובאמריקה לפחות, הערכתה ובחינתה המנומקת של פורנוגרפיה נעשות בקפדנות, כחוגי הדיון של פסיכולוגים, סוציולוגים, היסטוריונים, משפטנים, מחנכי מוסר מקצועיים ומבקרים חברתיים. פורנוגרפיה היא מחלה שדורשת זיהוי, ושמהווה הזרמות לחריצת משפט; היא משהו שאתה בעדו או נגדו. נקיטת עמדה לגבי פורנוגרפיה אינה דומה לנקיטת עמדה ביחס למוסיקה האליאטורית או לאמנות הפופ, אך דומה למדי לשיפוט ביחס להפלה חוקית, או ביחס לתמיכה ממשלתית בבתי-ספר קהילתיים. הן המאמינים בחופש

• בין ספרות
לפורנוגרפיה
• מסה

אמנות על
תשוקה – למה
לא? אבל אז
בדרך כלל יוסיפו
להסכמה זו
הערה, המבטלת
אותה למעשה.
על מנת שהצגת
האובססיות של
הסופר תיחשב
כספרות, הם
דורשים ממנו
לשמור על
"ריחוק" הולם
מהן. קנה-מידה
כזה הוא בכחינת
צביעות מוחלטת,
החושפת פעם
נוספת את
העובדה,
שהערכים
המיוחסים ברגיל
לפורנוגרפיה
שייכים, בסופו
של דבר, לתחומי
הפסיכיאטריה
ומדעי החברה
יותר מאשר
לתחום האמנות.

- בין ספרות
- לפורנוגרפיה
- משה

אמנות (ועשיית אמנות) היא צורך תודעה; חומרי האמנות הם מגוון הצורות של התודעה. אין עיקרון אסתטי המסוגל להגדיר תפיסה זו של חומרי האמנות תוך דחיית תודעה כלשהי, קיצונית ככל שתהיה, שמגיעה מעבר לאישיות חברתית או לאינדיבידואליות נפשית.

מטרות תקפות, ומחייבות העמדת קניימיהם חדשים לדמות האדם.

כדומה, גם מצבים קיצוניים של הרגש והתודעה מהווים נושא תקף לכתיבת פרוזה; אלה שמשום עוצמותיהם, מאפילים על שטף הרגשות הרגיל, ושקשר ביניהם לבין בני אדם מסוימים הוא מקרי למדי; והוא הדין בתחום הפורנוגרפיה.

במונחים כלליים ביותר, אמנות (ועשיית אמנות) היא צורך תודעה; חומרי האמנות הם מגוון הצורות של התודעה. אין עקרון אסתטי המסוגל להגדיר תפיסה זו של חומרי האמנות תוך דחיית תודעה כלשהי, קיצונית ככל שתהיה, שמגיעה מעבר לאישיות חברתית או לאינדיבידואליות נפשית.

בחי יומיום אנו מכירים כמובן, בחובה המוסרית לרסן מצבי תודעה כאלה בתוכנו. מעשית, חובה זו נראית הגיונית, לא רק על מנת לשמור על הסדר החברתי במובנו הרחב, אלא גם כדי לאפשר ליחיד לכונן קשר אנושי עם זולתו ולשמור עליו (אף שלתקופות קצרות או ארוכות, קשר זה ניתן לביטול). ידוע לכולנו, שכאשר אנשים מסתכנים במסע אל אזורי התודעה המרוחקים, הם עושים זאת תוך סיכון שפיותם, כלומר, אנושיותם. אבל "המידרג האנושי" או קנה המידה ההומאניסטי, התואם התנהגות וחיים רגילים, אינו במקומו כשמדובר באמנות. הוא פשטני מדי. אם במאה השנים האחרונות זכתה האמנות — שנתפסה כפעילות אוטונומית — במעמד הסר-תקדים, כדבר הקרוב ביותר לפעילות אנושית דתית שזכה להכרה בחברה חילונית, הרי זה משום שאחת המשימות שלקחה על עצמה האמנות, היא לצאת למסעות ולכבוש עמדות על גבולות התודעה (לעיתים קרובות תוך סיכון האמן כאדם) — ולדווח, מה נמצא שם. מפני היותו חוקר עצמאי של סכנות רוחניות זוכה האמן בחירות מסוימת להתנהג בצורה שונה מאנשים אחרים;

לפורנוגרפיה. קל וחסר משמעות לתבוע שספרות תדבק ב"אנושי", שכן בעניין הנדון לא מדובר ב"אנושי" לעומת ה"לא-אנושי" (שבו בחירה ב"אנושי" מבטיחה מיד טפיחת שכם מוסרית הן לכותב והן לקורא) כי אם מכלול, מגוון ביותר של צורות ומצלולים לשם העברת הקול האנושי לפרוזה נראטיבית.

השאלה הנכונה של המבקר לא צריכה להיות מהם היחסים בין הספר לבין ה"עולם" או ה"מציאות" (גישה שבה כל ספר נשפט כאילו היה דבר יוצא דופן והעולם נתפס בה כמקום מורכב הרבה פחות ממה שהוא) אלא לגבי מורכבות התודעה עצמה, כמדיום שדרכו בכלל קיים ונוצר העולם; ודרושה גישה, לכל ספר כשלעצמו, שאינה מזלזלת כעובדה שספרים נמצאים בדיאלוג הדדי. מנקודת מבט זו, החלטתם של הסופרים הישנים, לתאר את התפתחות גורלן של "דמויות" בעלות קווים אינדיבידואליים חזקים במצבים מוכרים ודחוסים מבחינה חברתית, ובמסגרת התבנית המוסרית של רצף כרונולוגי, ואין רק החלטה אחת מתוך רבות אפשריות, ואין לה זכות אינהרנטית עדיפה ביחס לנאמנותם של קוראים רציניים. בשורשם של תהליכים אלה לא קיים דבר מה שהוא "אנושי" יותר. נוכחותה של דמות ריאליסטית איננה כשלעצמה מצרך בסיסי בריא או מזין יותר לתבונה המוסרית.

לעתים קרובות, יצירת מתח דרמטי, עיצוב דמויות או יחסים חברתיים תלת-מימדיים איננה מטרת הסופר, ולכן אין טעם להתעקש על תכונות אלה כאמות-מידה של ז'אנר. חקר רעיונות הוא מטרה אותנטית של סיפורת בדיונית, אף כי על פי אמות המידה של ריאליזם ספרותי, מטרה זו מגבילה ביותר את אפשרות הצגתן של דמויות "מהחיים". יצירת תבנית או דימוי של עצם דומם או של חלק מעולם הטבע, אף הן

נסיק'שהערך הספרותי של פורנוגרפיה חייב להיות אפס. אבל תבניות אלה כשלעצמן אינן עומדות בבחינה מדוקדקת, ואף אינן תואמות לנושאן שלהן. קחו לדוגמה את "סיפורה של או" ("The Story of O"). למרות שעל-פי אמות מידה מקובלות הספר הוא גדושי-זימה במובהק ואפקטיבי בגירוי המיני של הקורא יותר מטקסטים אחרים, לא נראה שהתרגשות מינית היא מטרתם היחידה של המצבים המתוארים. לסיפור יש בפירוש התחלה מוגדרת, אמצע וסוף; הידורה של השפה איננו מותיר את הרושם, שהסופר התייחס אליה כאל מטרד הכרחי; בנוסף לכך, הדמויות הן בעלות סוג אינטנסיבי מאוד של רגשות, אם גם רגשות כפיתיים ולחלוטין בלתי-חברתיים. יש להן מניעים, אף שאין אלה מניעים "נורמליים" מבחינה פסיכיאטרית או חברתית. הדמויות ב"סיפורה של או" ניחנות כסוג מיוחד של "פסיכולוגיה", הנובעת מהפסיכולוגיה של התאווה. למרות שמה שניתן ללמוד עליהן מתוך המצבים שבהם הן נתונות מוגבל מאוד לצורות של ריכוז מיני והתנהגות מינית המתוארים במפורט, "או" ושותפיה אינם דמויות מוגבלות או פחותות מן הדמויות ביצירות ספרותיות רבות בנות-זמננו, שאינן פורנוגרפיות.

הקושי מתעורר משום שמבקרים רבים ממשיכים לזהות את הקונבנציות המיוחדות ל"ריאליזם" (הניתנות לזיהוי גם עם מסורת הכתיבה המרכזית ברומן של המאה התשע-עשרה) עם ספרות פרוזה בכלל. כדי להדגים צורות ספרותיות חליפיות אף איננו מוגבלים רק לדוגמאות מתוך רבות מיצירות הספרות הגדולות של המאה העשרים: "ויליס" — ספר שאיננו על דמויות כי אם על המדיה של תקשורת שמעבר לעצמי, עם כל הקיים מחוץ לפסיכולוגיה הפרטית ומחוץ לצורך האישי; הסוריאליזם הצרפתי ויורשו האחרון, הרומן החדש; הספרות ה"אקספרסיוניסטית" הגרמנית; הפוסט-רומן הרוסי, המיוצג על ידי "סינט" פטרסבורג; של ביילי, ועל ידי נאבוקוב; או גם הסיפורת הלא-ליניארית וחסרת הזמן של שטיין וברוז. הגדרת ספרות, המוצאת פגם ביצירה בגלל היותה נטועה ב"פנטזיה" ולא בתיאור ריאליסטי לצורת החיים ההדדית של אנשים מוכרים במצבים מוכרים, אפילו איננה מסוגלת להתמודד עם קונבנציות מכובדות כמו הפסטוראלה, המתארת יחסים בין דמויות שהן כהחלט חלקיות, תפלות ובלתי משכנעות. כבר מזמן היה ראוי לשרש חלק מהקלישאות העיקשות האלה: הדבר יתרום לקריאה מאוזנת יותר של ספרות העבר, וכן יקשר מבקרים וקוראים מן השורה בקשר טוב יותר עם ספרות עכשווית, הכוללת תחומי כתיבה הדומים כתבניתם



רולאן טופור מתוך רישומים והרפסים המוזיאון הפתוח, גני התעשייה, תפן

בהתאם לייחודיות יעודו, הוא עשוי להתקשט באורח חיים אקסצנטרי תואם, או לא. תפקידו הוא להמציא סמלים של חוויותיו — חפצים ותנועות שהם מרתקים ומקסימים, ולא רק (כמותווה בתפיסות ישנות יותר של "האמן") מחנכים או מבדרים.

תפיסתה של האמנות כתוצר הנרכש במחיר יקר, תוך סיכון רוחני עצום, שמחירו הולך ועולה עם כניסתו של כל שחקן חדש למשחק, תובעת מערך מחודש של אמות-מידה ביקורתיות.

מכיוון שקשה להאמין שמבקרים בני זמננו מבקשים ברצינות לדחות פרוזה לא ריאליסטית מתחום הספרות, יש מקום לחדש, שלגבי נושאים מיניים מיושם קנה-מידה ייחודי. הדבר מתבהר עוד יותר, אם חושבים על סוג אחר של ספרים, סוג אחר של "פנטזיה". הנוף האידיסטורי והחלומי שבו ממוקמת ההתרחשות, הזמן, המוקפא באופן מזור, שבו מבוצעות הפעולות — אלה קיימים במדע בדיוני כמעט באותה תכיפות שהם קיימים בפורנוגרפיה. אין חדש בעובדה הידועה שרוב הגברים והנשים אינם מגיעים למיזמנות המינית שאותם אנשים המוצגים בפורנוגרפיה נהנים ממנה; שגודל האיברים, משך האורגזמות ומספרן, מיגוון הכוחות המיניים והסתברותם, וכן כמות האנרגיה המינית — כולם נראים מוגזמים ביותר. אבל ספינות החלל ושפע הכוכבים המוצגים בספרות המדע הבדיוני, גם הם אינם קיימים.

החומרים בחיבורים פורנוגרפיים הנחשבים לספרות הם בדיוק אחת מאותן צורות קיצוניות של התודעה האנושית. אנשים רבים, ללא ספק, יסכימו עקרונית לכך שתודעה מינית כפייתית עשויה להיכלל בתחום הספרות לצורת אמנות. אמנות על תשוקה — למה לא? אבל אז בדרך כלל יוסיפו להסכמה זו הערה, המבטלת אותה למעשה. על מנת שהצגת האובססיות של הסופר יתחשב כספרות, הם דורשים ממנו לשמור על "ריחוק" הולם מהן. קנה-מידה כזה הוא בבחינת צביעות מוחלטת, החושפת פעם נוספת את העובדה שהערכים המיוחסים ברגיל לפורנוגרפיה שייכים, בסופו של דבר, לתחומי הפסיכיאטריה ומדעי החברה יותר מאשר לתחום האמנות.

ציוריו של ואן גוך שומרים על מעמדם כאמנות למרות שנדמה, שדרך עבודתו לא נבעה מבחירה מודעת של כלים מייצגים, אלא מהיותו מטורף, שבאמת ראה את המציאות כפי שהוא צייר אותה. בדומה לכך, "סיפור העין" אינו הופך במקום אמנות למושא מחקר-מדעי רק משום שהאובססיות שכספר — כפי שבאטאי עצמו מגלה במאמר אוטוביוגרפי יוצא דופן המחובר לסיפור — הן אומנם האובססיות שלו. מה שהופך יצירת פורנוגרפיה לחלק מתולדות האמנות כמקום לזבל, אינו הריחוק, אינו כפייתתה של תודעה, הנוחה יותר לזו של

המציאות הרגילה, על "תודעה המטורפת" של משהו כפייתי מבחינה אירוטית.

יעודה של "או" מגלם, במישור אחר את זה הממומש בעצם קיומה של הספרות הפורנוגרפית עצמה. מה שספרות פורנוגרפית עושה, הוא בדיוק להכניס טריז בין קיומך כיצור אנושי שלם לבין קיומך כיצור מיני — בעוד שבחיים הרגילים אדם בריא הוא מי שמונע את היווצרותו של בקע כזה. באופן רגיל, איננו חווים — לפחות איננו רוצים לחוות — את המימוש המיני שלנו כנפרד מן המימוש האישי שלנו, או כניגוד לו. אבל חלקית, אולי הם באמת נפרדים בין אם נצלה ובין אם לא. רגשות מיניים חזקים קשורים בדרגה כפייתית של תשומת-לב, ומבחינה זו כוללים התנסויות שבהן האדם יכול להרגיש שהוא מאבד את "עצמו". הספרות שמטאור, דרך הסוריאליזם, ועד לספרים מאוחרים אלה, מרוויחה ממסתורין זה; היא מבודדת את המסתורין, גורמת לקורא להיות מודע לו, ומזמינה אותו להשתתף בו.

ספרות זו היא גם העלאה באוב של האירוטי כמובנו האפל ביותר, וגם, במקרים מסוימים, גירוש שדים. באווירה הדתית הטקסית של "סיפורה של או" כמעט שאין הקלה; יצירה בעלת מצבי-רוח משתנים באותו נושא, מסע לקראת הזרת ה"אני" מעצמו, הוא סרטו של בניואל "תור הזהב". כתור צורה ספרותית פורנוגרפיה פועלת בשני דגמים: האחד מקביל לטרגדיה (כמו ב"סיפורה של או"), ובו הגיבור-הקורבן האירוטי צועד ללא רחם לעבר המוות; האחר מקביל לקומדיה (כמו ב"הדימוי") ובו המרדף הכפייתי אחר תרגול מיני זוכה בסיפוק סופי, תוך איחוד עם בן הזוג המיני הנחשק במיוחד.

העולם המוצע על-ידי הדמיון הפורנוגרפי הוא עולם מוחלט. יש לו הכוח לעכל, ליצור מטאמורפוזה, ולתרגם את כל הגורמים המוזנים לתוכו תוך פריטת הכל למטבע הסחיר האחד של הציור האירוטי. כל פעולה נתפסת כמערכת של קשרי חליפין מיניים. על-כן, הסיבה שהפורנוגרפיה מסרבת לעשות הבחנות ברורות בין המינים או להרשות לכל סוג של העדפה מינית או טאבו מיני להישדר, ניתנת להסבר "מבחינה מבנית". הדר-מיניות, ההתעלמות מטאבו גילוי הערות ותכונות אופייניות אחרות המשותפות לספרות הפורנוגרפית, פועלות להכפלת אפשרויות הקשרים. באופן אידיאלי צריך שיתאפשר לכל אחד לבוא בקשר מיני עם כל אחד אחר.

הדמיון הפורנוגרפי איננו צורת התודעה היחידה, כמובן, שמציעה עולם מוחלט. צורה אחרת היא סוג הדמיון שהוליד את הלוגיקה הסמלית המודרנית. בעולם המוחלט המוצע על-ידי דמיונו של הלוגיקן, ניתן לפרק וללעוס כל טענה, על-מנת שתתאפשר כך העלאתה מחדש בצורה של שפה לוגית. חלקים של השפה הרגילה, שאינם מתאימים, פשוט נבלעים. לשם דוגמה נוספת — חלק ממצביו הידועים של

הדמיון הדתי פועלים באותה צורה קאניבליסטית. כולעים את כל החומרים שבהישג ידם לשם תרגומם מחדש לתופעות ספוגות בקוטביות דתית (קדוש וטמא וכד').

למרות שמהות החוויה שמאחורי אוצר המלים הדתי היא כמעט לגמרי בלתי-מובנת לרוב המשכילים בימינו, נמשכת האדיקות לגבי גדלות הרגש שנוצקה באוצר מלים זה. לגבי רוב האנשים מהווה הדמיון הדתי דוגמה מהימנה ראשונית וכמעט יחידה לדמיון שפועל בצורה מוחלטת.

לכן אין פלא שהצורות החדשות או המחודשות של הדמיון המוחלט, שצצו במאה השנים האחרונות — בעיקר אצל האמן, אצל האירוטומאן, אצל המפכן השמאלני ואצל המשוגע — שאלו בצורה כרונית מהיוקרה של אוצר המלים הדתי. חוויות מוחלטות, על סוגיהן הרבים, נוטות שוב ושוב להיתפס רק כהתחדשות או תרגומים של הדמיון הדתי. אחת מהמשימות האינטלקטואליות הראשוניות של מחשבת העתיד היא לנסות וליצור דרך חדשה להיחברות במישור הרציני, הלוהט והנלהב ביותר, תוך דחיית האריזה הדתית. במצב העניינים הנוכחי, כשכל דבר, מ"סיפורה של או" ועד למאן, נספג מחדש לתוך אותה שרידה חסרת תקנה של הדת, חל פחות בכל מחשבה ובכל רגש.

אנחנו נעים ונדים בתוך מבחר מגוון מדי של סוגי דמיון מוחלט, ושל סוגי רצינות מוחלטת. התהודה הרוחנית העמוקה ביותר של ענף הפורנוגרפיה בשלב ה"מודרני" מערבי שלה, שאליו אנחנו מתייחסים כאן (פורנוגרפיה במזרח הרחוק או בעולם המוסלמי הן דבר שונה לחלוטין), היא אולי בתסכול הנרחב של תשוקה ורצינות אנושית. תסכול זה החל בסוף המאה השמונה-עשרה בעקבות התפוררותו של הדמיון הדתי הישן עם החזקה האיתנה שהיתה לו בתחום הדמיון המוחלט. הגיחוך וחוסר הכשרון הקיימים לרוב בפורנוגרפיה, בכתיבה, בסרטים ובציור, ברורים לכל מי שנחשף אליה. מה שזוכה לפחות תשומת לב ביחס למוצרים הטיפוסיים של הדמיון הפורנוגרפי, הוא הפאטוס שלהם. רוב היצירות הפורנוגרפיות — כולל הספרים הנדונים כאן — מצביעות על דבר-מה כללי יותר מנזק מיני בלבד. כוונתי לכישלון הטראומטי של החברה הקפיטליסטית המודרנית לספק מוצא אמיתי לנטייה האנושית הנצחית אל אובססיות של חזיונות לוחטים, כישלון לספק את הרעב לשיטות התרכזות ורצינות שמעבר לאני. הצורך של בני אדם לחרוג מה"אישי" אינו פחות עמוק מהצורך להיות אישיות, אינדיבידואל. אבל החברה שלנו מספקת צורך זה באופן עלוב. היא מספקת בעיקר אוצרות מלים דמיוניים, על מנת לשכן בהם את הצורך האמור, ועל מנת ליזום מתוכם עשייה, ולבנות פולחני התנהגות. התוצאה היא, שליחיד מוצעת ברירה בין אוצרות מלים של מחשבה ומעשה, שאינם רק מולכים אל מעבר לאני אלא גם אל הרס עצמי.

מני וייצמן:

יו"ר האגף להסברה ולתקשורת של ההסתדרות

ההסתדרות

כפי

שהיא

לשמחתי עומד בראש פירמידת תכנון ועשייה זו **ישראל קיסר** המזכ"ל הכריזמטי והצנוע שזכה באמונו של הציבור הישראלי. בעזרתו ובעזרת מעורבותם של כל אגפי הוועדה הפועל אנחנו מקווים ל"הרים את מכלול הנושאים" הנזכר ועוד אחרים במדה של הצלחה מכסימלית.

יצחק שחם –

מנהל האגף להסברה ולתקשורת:

אגף ההסברה והתקשורת של ההסתדרות הוא אגף חדש שהוקם בעקבות החלטות הועידה האחרונה. ההסתדרות הוקמה על בסיס צרכיהם של העובדים באותה תקופה. אחרי ייסודה הוקמו גופים, תאגידים ותנועות, שלכולם היתה מטרה אחת: לשרת את האדם העובד באותה תקופה. כלומר הבסיס לכל היה אידאולוגי.

כיום, המצע האידאולוגי ההוא לא מדבר יותר לציבור העכשווי. מה שחשוב לציבור זה הוא השרות. לכן על ההסתדרות לשווק שרותים אמיתיים ונכונים לעובדים. עם זאת ההיענות לצורך זה איננה מצביעה על התרחקות מהכוונות האידאולוגיות של המייסדים. גם אז כאמור היה השרות לחבר העיקר, אלא שהיום גדלה התחרות. גם בנושא קופת חולים וגם בנושאים אחרים. ואנחנו בהחלט מתחרים. לא עולה בדעתי שמישהו יכול להגן על העובד טוב יותר מאשר האיגוד המקצועי.

אלא מאי? לא תמיד שרותינו הטובים מגיעים לידיעת הציבור לכן חלק מציבור זה מוציא חלק משכרו המוגבל על מספקי שרותים אחרים למרות שהם יותר יקרים ופחות טובים ועילים.

על-מנת להביא את הידיעות והמודעות הנכונות בתחום זה לציבור, הוקם אגף ההסברה והתקשורת. אגף זה ייצור מערכת הסברה שתושתת על צרכיה המבניים של ההסתדרות, ושתשתמש בכל אמצעי הקומוניקציה החדשים, ובאנשים מתוכה שיוכשרו במיוחד לנושא זה. כעת אנו שוקלים למשל טיפול נכון בנושא הדימוי של מועצות הפועלים, שהן הזרוע שלנו להעברת השרותים לתושב בשטח.

בתחום זה חובה עלינו ליצור קשר של פנים אל פנים עם החבר, באמצעות הסברה ותקשורת אישית של חברי המועצה עצמם. לנו אין מומחי תקשורת ולא נביא לצורך זה מומחים מארה"ב. אנחנו נתמודד בעזרת אנשינו עם הטלויזיה בכבלים, ועם כל שאר אמצעי התקשורת, ואנו תקווה שבהצלחה ■

צמחתי בשטח. התחלתי כמזכיר הפועל, אחר-כך מנהל המחלקה לתרבות, אח"כ מזכיר מועצת פועלים. אני חבר הועדה המרכזת כבר ארבע שנים ולפני כחודש קיבלתי את המינוי של יו"ר אגף ההסברה והתקשורת. אתגר גדול אם-גם לא קל. ההסתדרות, לטעמי, הרבה יותר יעילה וחשובה מהדימוי שיש לה. זו התנועה החברתית היחידה שיש כיום במדינת ישראל. היא המצפון של החברה הישראלית, לולא מציאותה במדינה, היינו הופכים לחברה אמריקאית פאר-אקסלאנס. היא עוסקת במגוון נושאים של עזרה חברתית. בעצם בכל נושא חברתי שנופל בין הכיסאות, כמו משפחות חד-הוריות, גרושים, אלמנות ועוד. תפקידו של האגף להסברה, לכן, הוא לפתוח חלון ראויה דרכו יראו מהי באמת ההסתדרות. מהי ההסתדרות כפי שהיא. לצורך זה יש ראשית לאחד את כל מערכות ההסברה שבתוכה. בנקודה זו אני מוכרח לציין בשמחה את הליכתו של ידידי **רן כוחן** לקראתנו.

נקודה אחרת בתור חבר מליאת רשות השידור, עבדתי משך מחצית השנה האחרונה על עריכת תוכניות על עבודה, ברדיו ובטלויזיה. לצורך זה מינתה אותי רשות השידור לראש צוות היגוי בנושא, וכבר מהחודש הבא, ישודר מגזין על עבודה ועובדים, בערבית ובעברית. גם בטלויזיה הכללית יעלה בלוח משדרי החורף הנושא העבודה והתעסוקה.

דבר אחר ביחס אליו אנו עומדים להגביר פעולה הוא עזרה וסיוע למגזרים מקצועיים שונים וכן עבודה בתחום התרבותי המתייחס לעולים החדשים. בתחום זה אנחנו מתכננים טיפול שורש ממשי.



היקון טעית: במדור זה
בגליון הקודם נפלה טעות
בטקסט של המדור
שמו הכולל: אפרים
סטנצלה

נה"ן בלשון: כמה הערות על

• בין ספרות
לפורנוגרפיה
• מסה

אלא כחושים, בתנועות, כמעשים ובתחושות שלה. הוא איננו עוסק במטרה של המעשה. הוא עוסק בהנאה והחיישה של המעשה ורק בהן!

שוב הולכתי פה-יד על התכור המשלם עכוף התלול והנחתי לאצבעותי לשקע כהרהורים: הבטישה הרכה הלחה של קצה הזרת בין פלחים נוחים רוטטים אלה כדורי הזקב החי

המהביל מוליכה אל הבאר היבשה אל התלם הרווי המכור למחלה הרירית השואבת פנימה חלד חם ומפריחה כדורים כבדים של אבן-חשיבה בלונים לבנים מבעד לחלון:

הראש השמוט מן המטה רואה תקרה כרצפה חפה ממדרג ומבעד לחלון תכלת למרגלותיו כאלו הבית ההפוך המרחף מנגמם וקל הוא ענן:

רענן אדם רק כלב הדלוג בין המוחש למאין בין הבשר למאין בין הבשר התדיר לאבחת האויר השקוף גוף יודע- עוף קל- רחוף: נטף טל העין הרואה שרביט של דם הליל אלם מגש ביד קלה לפה לוגם מלא פליאה

פדג: האשר המדרג הזה מוליך אל דלת, לכשתפתחי אותה תראי הו אין רצפה מעבר למפתן אל תקפצי

כשבאים לדבר אודות השיר הזה נתקעים במחסום מעיק של מלים. איך אומרים בעברית פשוטה וישירה דבר פשוט על אברי מין ועל סוגים שונים של מעשי-מין. אפילו מלה פשוטה וישירה, תקנית וראויה, לאברי המין — אין לה. יש שפע של מלים

מושגים שהגור לתל-אכבי כדי להלבין את גודלם וזרותם הנפחית נראית אפלו באפלה. פועלים ערכיים נודיים ומזוקמים המאוננים בפנות בתשוקה מיאשת מיחלים לבטול חק המהר ולסלוק הכוכש, ויטנמים שקטים וכישניים עובדי מסעדות ואחרים — אלמוניים בחשכה ככה שאלומת אור רוטטת עוברת בה נושאת למסקן את נפיה הענג את הד האור של קיומה המשער.

לצורך "ספרות פורנוגרפית" כצורתו, יש אומנם מובן בעיני, אבל הוא מטאפורי. "פורנוגרפיה" בפירושה המילולי הוא "כתיבת-זונה", וזה פתח לראות דווקא את הכתיבה (או היצירה) כדבר שפועל פעולת זונה: "כתיבה זונה", "כתיבה זנותית", "זונה כתובה", "זונה בכתיב". אין צורך לפרט כמה סוגים של "כתיבה זונה" יכולים להיות, וכמה אין הם קשורים למין דווקא. כאן הזונה היא הכתיבה או עמדת הדובר. כמובן זה אני מכיר הרבה מאד ספרות פורנוגרפית, שעניינה הוא קיפוח עדתי, השואה, או מורשת היהדות, ואין בה אף משגל אחד לרפואה.

מאמרה הגדול של סוזאן זונטאג העוסק בפורנוגרפיה-ספרותית — "הדימיון הפורנוגרפי", אינו עוסק לדעתי בפורנוגרפיה דווקא. הוא עוסק למעשה בכל מהלך אובססיבי שזוכה לעיצוב ספרותי. "סיפור העין" של ז'ורז' באטאי אינו פורנוגרפי יותר מ"חיי נישואים" של דוד פוגל, "חפץ" של חנוך לוין או "הקמצן" של מולייר. כל אחד בז'אנר אחר ובמורוס אחר של עיצוב, הוא תאור של מהלך אובססיבי שלם: מהלך הגדל והולך מעצם טבעו ומביא מוות על הלוקחים בו חלק, משום שהמוות הוא המניע אותם. מאחר וחבל להפקיע את תחומם של האובססיות, הסטיות והפחדים המיניים מן המחשבה על המיניות האנושית; מיותר וחבל להפקיע את העיסוק בהם מתחום האמנות.

ב. על שיר אחד ועל העברית כבואה אל הזין.

אתאר כאן שיר אחד של ויזלטיר העוסק בחוויה אירוטית. אין לו דבר עם פורנוגרפיה. אבל יש סיבה טובה לעסוק בו כאן ובהקשר הזה. הסיבה היא לשונית. הלשון העברית והמין.

השיר הזה, אחד מן השירים הנדירים מאוד בשירה העברית העוסקים במין, ואחד היפים ביותר ביניהם, עוסק בחוויית-מין ממש, לא בהגדרה-מבחינה שלה, או בהבעה איטית ומפורטת שלה; לא ב"אהבה" או במשמעות האירוטיקה בעולם התופעות,

א. ספרות ופורנוגרפיה



ורנוגרפיה אמיתית איננה ספרות. לא מפני שהיא מגעילה או בזויה, אלא מפני שמטרתיה שונות ואף מנוגדות כמובן מסוים, למטרותיה של יצירת אמנות. פורנוגרפיה באה להפעיל יצרים, לגרות אותם בפועל ולהוביל, לפעמים בפועל ממש, לאורגזמה. לא במקרה נקראו חוברות כמו "בול" או "פנטהאוז" בסלנג של שנות ה-70 "שפיכונים". ספרות פועלת על ערוץ אחר לגמרי בתודעה, וגם אם תעסוק באהבה, בתאוה, במשגל וגם אם תהיה מלאה תיאורים של אברי מין רטובים, היא תעסוק בהם בניסיון, כחוויה, ככלל וכגורל — כעניין קיומי; היא תהיה "מימיים" — חיקוי, דימוי או מחזה, ולעולם לא תעבור את החיץ שבין האסתטי והממשי; היא תיוותר דימוינית ורוחנית לגמרי. הספרות אינה "יותר רוחנית" מן הפורנוגרפיה. היא רוחנית, ואילו הפורנוגרפיה לא. האמנות לעולם לא תשלח איזה שליח ערטילאי שיעבור את החיץ שבין האסתטי והממשי וירד אל בני-האדם לגרום להם זיקפה או רטט אחר. ואם היא גורמת דברים נעימים כאלה, הרי זה בלי ידיעתה. לפעמים "סתם" תיאור של שורשים חשופים המשתלשלים אל תוך אגם בחושך, יוביל בלי ידיעתה, לדברים הרבה יותר מרוכזים מזיקפה או רטט אחר. הפורנוגרפיה לעומת זאת, שולחת ידיה מיד, בלי לשאול אותך, אל מתחת לבגדיך.

אינני מבין מדוע יש צורך לפגוע בכבודה של הפורנוגרפיה ולערבבה עם האמנות. האחרונה זוכה זה אלפי שנים לכבוד אלים, ואילו הפורנוגרפיה, השפחה התרופה של המיניות האנושית, מתגוללת בתחנות מרכזיות או ב"פסאג'ים" נודפי ריח-שתן; זו הקולטת אל חיקה את ים העורף של המיניות האנושית שאיננו מצליח להידחק אל תוך הראוי, המותר, הנשוי; את כל הכדידות, הדימוניות והתשוקות, שהם רבים, אלפי-מונים יותר ממה שניתן לאמרו או לעשותו בתחום ה"ראוי" (גמיש ככל שיהיה); זו ההמצאה ההולמת, היעילה והגרוטסקית שיצר האדם כדי לבטא בה את ים המיניות העורף הזה, שנכפה דווקא עליו מבין כל החיות.

אחד מן היפים שבשירי ספרו האחרון של מרדכי גלדמן "מילאנו", נוגע בים הצער המיני הזה, המתאסף באולם קולנוע בו מוצג סרט פורנוגרפי. הנה הבית השני:

לחשק בה עם כל הטפוסים האחרים —
אלה המציגים עמה בסרט ועושים בה לעיני
ואלה הצופים בה אתי, חורקים כנסאות —
קשישים הנאחזים בתשוקות אחרונות,
המומים המתעסקים זה עם זה,

(1) מאיר ויזלטיר: מכתבים ושירים אחרים. הוצאת עס'עובד, 1986. עמ' 29-28.
(2) W. H. Auden: A Certain World. Faber & Faber, 1971, p. 76.
(3) Ibid, p. 769.
(4) יונה וולך צורות. הקיבוץ המאוחד, 1985. עמ' 17.

האמנות לעולם לא תשלח איזה שליח ערטילאי שיעבור את החיץ שבין האסתטי והממשי וירד אל בני-האדם לגרום להם זיקפה או רטט אחר. ואם היא גורמת דברים נעימים כאלה, הרי זה בלי ידיעתה. לפעמים "סתם" תיאור של שורשים חשופים המשתלשלים אל תוך אגם בחושך, יוביל בלי ידיעתה, לדברים הרבה יותר מרוכזים מזיקפה או רטט אחר. הפורנוגרפיה לעומת זאת, שולחת ידיה מיד, בלי לשאול אותך, אל מתחת לבגדיך.

מתוך
"המלון
הלבן"

דון ג'ובאני

1

חלמתי על עצים נופלים בסופה משתוללת
הייתי ביניהם כשחוף שומם
בא לקראתי ורצתי, נקשה מיוחד,
היתה דלת מלוט, אך לא יכלתי להרים
אותה, התחלתי רומן
עם הבן שלך, ברפכת אישם
במנהרה אפלה, ידו היתה מתחת
לשמלתי בין ירכי לא יכלתי לנשם
הוא לקח אותי למלון לבן על חוף אגם
אי שם בהרים, האגם היה כעין האזמרגד
לא יכלתי לעצר בעצמי, להכות אחוזו בי
מן הפסוק הראשון של ירכי, שום בושא לא יכלה
לגרם לי למשך את שמלתי למטה, לדחות את ידו
ממני והלאה, שתי האצבעות, אחרי כן שלש, שדחס
לתוכי למרות השומר שנגב את השמשה,
שנעצר לרגע, הביט פנימה ועבר
הלאה לתוך הרפכת הארכה, אצבעותיו הפורטות מלאו
אותי בחלל אדיר של כמיהה כמיהה עד
שתמך לא תמך בי במעלה המדרגות הרחבות
אל אולם הקבלה, שבו ישן הפקיד
לקח את המפתחות ורץ מעלה, מעלה, שמלתי
מעל מתני, לא עוצרת להתפשט,
עסיס נזל במורד ירכי, השמים היו כחלים
אבל לקראת לילה רוח לבנה נשבה
מן ההר עטור השלג מעל העצים,
נשארנו שם, אני לא יודעת כמה, שבוע לפחות
ולא יצאנו אף פעם מהמטה, נפלחתי לרוחה
מהבן שלך, פרופסור, ועכשו חזרתי, אשה
שבורה, אולי יותר שבורה, האם תוכל
לעשות משהו למעני האם אתה מבין.

נדמה לי שזה היה בלילה השני, הרוח
חדרה נושבת בעד הארניים, קשה כחלמיש,
גג הפגודה של בית הקיץ קרס,
נחשולים התערבלו, וכמה אנשים טבעו,
שמענו כמה מלצרים רצים וכמה אורחים
אבל הבן שלך השאיר את ידו על שדי
ואז צלל אליו בפיו, הפטמה בפיו, הפטמה תפחה,
במלון היו צעקות והתנפציות
חשבנו שאנחנו באיגית פאר בלב ים
איגית פאר לבנה, הוא ינק וינק אותי,
רציתי לבכות, פטמותי כל כך הזדקרו
כשפתיו, רגשות, הבן שלך עבר
מפטמה אחת לאחרת, שתייהן היו תפוחות,
נדמה לי שנשברו כמה שמשות
הוא נגח אז פנימה אינך מסגל לתפס
מה טהורים הכוכבים, גדולים כעלי האדר
למעלה בהרים, הם נפלו ונפלו,
לתוך האגם, שמענו אנשים צועקים,
חשבנו שהכוכבים הנופלים הם לאונידים,
ולרגע אחת מאצבעותיו החליקה
כי בצד זינו היה כל כך הרבה מקום,
התחיל רטוט משפל אברים, באפלה
הובילו גופות אל החוף, שמענו
קול בכי, אצבעו הכאיבה
לי תקועה בחור-תחת שלי צפרני התחילה
ללשף במקום שזינו כל כך שמן עד שלא
היה שיד לו עוד, חבוי
כליל בתוך כוסי, היה הבזק ברק
זיג-זאג לבן שטס במהירות כזו

עד שנעלם לפני שהתפצח הרעם
מעל המלון, אז החשיך
שוב עם אורות בודדים על האגם,
נדמה לי שחדר הבליארד הוצף, כאבנו
הוא לא היה מסגל לתת לזה לזרם
זה היה כל כך יפה, זה מסמיק אותי
לספר לך עכשו, פרופסור, אני
לא התבישתי אז, למרות שבכיתי,
אחרי שעה בערך הוא גמר בתוכי,
שמענו דלתות נטרקות הם התחילו להכניס
את הגופות מהאגם, הרוח
היתה עדין סוערת מאד, הנחנו
את ידינו זה על זה בשנתנו.
ערכ אחד הצילו חתולה, פרוטה השתרה
כמעט נעלמה מעין על רקע האשוח הירק כהה,
עמדנו עירמים ליד החלון כשיד
תרה בעלונה, היא התגרדה,
נשארה שם למעלה יומים מאז השטפון,
היה זה הלילה שבו חשתי טפטוף של דם,
הוא הראה לי צלומים כלשהם, אמרתי
אכפת לך שהעצם מאדמים?
לא התכונתי ממש שבכלל לא יצאנו
מהמטה, אחרי שהחתולה הורדה למטה, התלבשנו
וירדנו לאכל, בין השלחנות
היתה רחבת רקודים, לא הייתי יציבה,
עמדתי רק בשמלה, כלי שום דבר נוסף,
חשתי אור על עורי, השמלה היתה קצרה,
חלושות נסיתי לדחות את ידו,
הוא אמר, אני לא יכול להפסיק לגעת בך, לא יכול,
בבקשה, את חיבת לתת לי, בבקשה,
זוגות חיכו לעברנו בנדיבות,
הוא לקח את אצבעותיו המכהיקות כשישכנו,
התכונתי בידו האדמה שחתכה את השמן,
רצנו במורד לעבר הארניים, חשתי משב
רוח קריר על עורי זה היה כל כך יפה,
לא יכלנו לשמע את התזמרת מהמלון
אף שמדי פעם גאתה מוסיקה צוענית
בלילה ההוא כמעט קרע את רחמי
שהתכוץ עוד מקלוח הדם, הכוכבים
היו עצומים מעל האגם, לא היה מקום
לירח, אבל הכוכבים נפלו פחדר שלנו,
והאירו בבית הקיץ את מפלת הגג
דמוי הפגודה, ולעמים כפתו הלבנה
של ההר הוארה כהבזק ברק,

2

יום אחד שלם, המשרתים סדרו את מטנתנו,
קמנו עם שחר, עזבנו את המלון הלכן
להפליג בספינה על האגם הרחב.
מן השחר ועד שהיום החל דוהה
שטנו בספינתנו, תלת-תרינית לבנת-מפרשים.
מתחת לשמיכה היתה יד ימינו של בנד תקועה
בתוכי עד הפרק מתפתת בעור.
השמים היו כחלים בלי רמז ענן.
המלון הלכן התמוזג בעצים. העצים
התמוזגו באפק היס הירק.
יין אותי בבקשה, אמרתי, בבקשה. האם אני בוטה מדי?
אני לא מתבישת. היתה זאת השמש הרצחנית.
אבל לא היה על הספינה שום מקום לשכב,
בכל מקום אנשים שתו יין
וכרסמו חזי תרנגולות. הם נעצו בנו מבט



- בין ספרות
- לבורנוגרפיה
- שירה

נפתח לפרח פתאומי, לא ידעתי
איזה חור היה זה, הרגשתי שהמלון הלכן
ואפילו ההרים מתחילים לרעד, זרועות שחרות
צצו לעיני במקום שקדם היה כלו לכן.

3

התידדנו מאוד עם אנשים שמתו כשהיינו שם.
אחת מהם היתה אשה, תופרת מחוכים,
שהיתה כפי מלאכתה עגלה ועליזה,
אך הלילות העמקים היו רק שלנו. כוכבים נמטרו
בלי הפסק לאט כמו שושני ענק,
ופעם, פרדס תפוזים ריחני ירד מרחף
ליד החלון שלנו כששכבנו ביראה,
לבותינו נאלמו כשראינו אותם נופלים
כבים פלחישה כאגם השחר,
אלף מנורות חבויות מתחת לוילונות.
אל תחשב שבכלל לא היו פעמים
של הקשבה עדינה לדומית
הלילה העצומה, זה לצד זה, לא נוגעים,
או לפחות רק היד שלו לטפת בקלילות
את הגבעה שלדבריו הזכירה לו שרכים
שבידותו שחק והסתתר בהם. למדתי
אז מלחישותיו הרבה עליך.
אתה ואמו עמדתם לצד המטה.
שקיעות — פרחי הענן הוררים-רוחפים — נחבצות
מכסגות משלגות, המלון הלכן הסתובב,
שדי הסתחררו אל דמדומים, לשונו
חבצה כל שקיעה בכוסי הנובח
וגרוני שתה את עסיסו, שהפך לחלב,
או שחלב נתהנה משפתיו,
כי בלילה השני שדי התפקעו,
אהבה אחר הצהרים הצמיאה אותנו,
הוא גמע כוס יין והתמתח לעברי,
פתחתי את השמלה שלי, וכאבי ירה
זרמו החוצה עוד לפני שפיו נסגר
על פטמתי, ונתתי לכמר הזקן
והטוב שטעד אתנו לקחת את האחרת,
האורחים הביטו במין פליאה,
אבל בחיוף, כאלו אומרים, אתם חייבים,
כי במלון הלכן דבר מלבד אהבה אינו
מוצע במחיר שוה לכל נפש,
הטבח עמד קורן בדלת הפתוחה,
החלב היה יותר מדי לשני גברים, הטבח
נכנס והחזיק כוס מתחת לשדי,
רוקן אותה ואמר שזה טוב,
החמאנו לו, האכל היה מבשל
בעדינות רכה כתמיד,
עוד כוסות הגיעו, האורחים דרשו שמנת,
והתומרת החמה הצמאה, האור הנופל
מרח פתאום חמאה על העצים מחוץ
לחלונות הצרפתיים הגדולים, חמאה על האגם,
הכמר הזקן והטוב המשיך למצץ אותי, כמה
לאמו שגססה בפרבר עני,
שדי האחר הזין שפתים אחרות, של הבן שלך,
הרגשתי את אצבעותיו מתחת לשלחן
לוטפות את ירכי, ירכי היו פעורות, רוערות.

היינו חייבים לרוץ למעלה. זינו עלה
בי ובכוסי התחיל שטפון
עוד לפני שהגענו למעלה, הכמר
יצא להוביל את האבלים דרך העצים
אל מדרון הקר, שמענו את זמירות הקנה
מתרחקות במורד החוף, הוא לקח את ידי
והחליק לשם את אצבעי למעלה לצדו,
וחברתנו תופרת המחוכים העגלה
החליקה פנימה גם את שלה, זה היה מהמם,
כל כך הרבה בתוכי, ועדין לא הייתי מלאה,

שני נכים שלא עזבו את השמיכה אף רגע.
מין קדחת אצוה בי, כל כך
שכורה מהלמות ידו הלא-פוסקת של בנך,
פרופסור, כמו בכנה נעה פנימה
חוצה, שעה אחר שעה. רק
כשהחלה השמש לשקע, פנה מבטם מעלינו,
לא לשקיעה האדמה אלא לעבר הלהבה
שעלתה ממלוננו, ששוב נגלה לעין
בין הארנים הגבוהים. היא בערה יותר מהשמים,
— אגף אחד בער, והאנשים נחפזו
אל חרטם הספינה להביט בו בזועה.
ככה, מושך אותי עליו בלי אזהרה,
הבן שלך שפד אותי, זה היה כל כך מתוק צרחת
אבל בצרחות האחרות לא שמע אותי איש
כשגוף אחר גוף נפל או קפץ
מקומות עליונות של המלון הלכן.
הרתעתי והרתעתי עד שהזין שלו שחרר
את שטפוני הקריר והרך. גופות חרוכים נתלו מעצים,
שוב עמד לו, שוב זנקתי,
אזה לא יכולה לתאר לך איך פרוץ הפצוץ שלנו,
האגף נקרע, אפשר היה לראות את המטות,
אנחנו לא יודעים איך זה התחיל, מישהו אמר
שאוהי היתה זו השמש הלא-מרגלת
שחדרה בעד וילונותינו המוסטים, מבערה
את סדינינו החמים עדין, או (לעשן היה אסור)
המשרות, מתשות, הציתו להן ונמנעו,
או זכוכית המוקד החזקה,
ההר הנמס.

בלילה ההוא לא יכלתי לישון, כאב לי כל כך,
אני חושבת שמהו בתוכי נקרע,
הבן שלך היה עדין אלי, עמק בתוכי
כל הלילה, אבל בלי לזוז. נשים קוננו
בחוף על המרפסת שבה שכבו הגופות,
אני לא יודעת אם אתה מכיר את הכאב האדם
של הנשים, אבל חשתי את הרעד המתפשט
שעה אחר שעה כשהאגם הרגיע שלח
אדוות כהות אל החופים. עם שחר, לא
נתקנו או ישנו. ישנה לבסוף
הייתי מגדלנה, פסל על חרטם ספינה,
צוללת בימים עמקים. שפדתי
על דג-חרב ושתיתי את הסער,
עורי העצי נחרט בידי הזמן, רוח
הקרחונים במקום שם מתחילים אורות הצפון.
כתחלה היה הקרח רך, לזיזן שגנח
שיר ערש למחוכי, העצמות הדקות,
לא הבחנתי בין הרוח לבין קנת
הלויתנים, גבנון קרחונים לבנים ללא סוף.
אז בהדרגה היה זה הקרח עצמו
שחתך לתוכי, כי היינו ספינה בוקעת קרחונים,
שד אחד נקרע לגמרי, הרגשתי נטושה,
ילדתי עבר של עץ
שפתיו הפעורות מצצו מהשלג
שהתרבל הרחק אל הסופה,
עכשו נהפכת תוכה החוצה קרעה הסופה
את כל רחמי ממני, ראיתי אותו מסתחרר לתוף
הלכן האם ראית רחם מעופף.

אין לך משג איזו הקלה היתה זו
להתעורר ולמצוא את השמש, כבר חמה,
מלטפת את הרהיטים באור שקט,
והבן שלך מסתכל עלי בעדינות
כל כך שמחתי ששני שדי היו שם
וזנקתי החוצה למרפסת. האויר
היה מבשם בניחוח עלים וארנים,
נשענתי על המעקה, הוא בא מאחורי
ונגח מעלה לתוכי, כל כך רחוק
למעלה בתוכי, לבי חצי-חרפי עדין

הם נשאו את הגופות מהשטפון והאש בעגלות, שמענו אותם רועמים מבעד לארניים ודוהים לדממה, משכתי למעלה את שמלותיה כי החגורה לפתה אותה חזק, וזה כאב, ונתתי לו לגמר בחוכה, נדמה היה שאין הכול, כי אהבה זרמה ללא מפר מהאגם לשמים להר לחדר שלנו, ראינו את שורת האבלים בחשך המקדיר בצל הפסגה, עומדים לצד החפיר, משב רוח נשא פנימה זכרון ריח של פרדסי תפוזים ושושנים שנופלות מבעד ליקום הסודות הזה, אמהות התעלפו מתמוטטות לתוף האדמה הבצית, פעמון צלצל מן הכנסיה מאחורי המלון הלכן, מעליו בעצם, חצי הדרך במעלה המדרון למצפה, מלים של תקנה באו מן הכמר מרחפות, איש בודד עמד על האגם ליד הרשתות, כוכבו צמוד לחזונו, שמענו מכת ברק, הפסגה, החזיקה מעמד לדגע בזמר קנתם, תלויה באויר, ואז נפלה, כמפלת שקברה את האבלים ואת המתים. ההר גוע, אני לא אשכח את הדממה בדרתה, אשד של חשכה, כי בלילה ההוא האגם הלכן שתי מהר את אור השמש וירח לא היה, אני חושבת שהוא חדר אל תוף רחמה היא צוחה צוחה צוחה שמחה, ושניה נשכו את שדי כל כך חזק עד שפרח בחרוזים של חלב.

4

ערב אחד כשהאגם היה סדין אדם, התלבשנו וטפסנו אל פסגת ההר מאחורי המלון הלכן, במעלה השביל הסלעי מתמרנים בין הארניים, הברושים, ידו עזרה לי לטפס, אבל גם נעה בתוכי, מחפשת אותי, כשהגענו לעצי הטקסוס ליד הכנסיה נחנו שם; חמור קשור באפסור הביט בנו, מלחף עשב נמוך, נזירה זקנה עם סל של כביסה מלכלכת באה, כשהוא גלש לתוכי, ואמרה, כאן המעין הצונן יסלק כל חטא, אל תפסיקו. המעין הוא שהזין את האגם השמש הזדקפה על מנת לפול שוב כגשם. היא כפסה את הבגדים. נאבקנו במעלה המדרון אל מחוזות הקר הנצחי מעל העצים. השמש נפלה, בדיוק בזמן, נכנסנו למצפה, עוררים. אין לי משג אם אתה יודע כמה הבן שלך מתפעל מהפוככים, הפוככים הם בדמו, אבל כשהבטנו מעלה בעד המשקפת לא היו בכלל כוכבים, הכוכבים ירדו ארצה; עד אז לא ידעתי שהפוככים, בפתיתים של שלג, יורדים לזון את האדמה, את האגם. היה חשוף מדי להגיע למלון הלכן באותו לילה, אז הזדינו שוב, ונרדמנו. הרגשתי כבואות רפאים שלו נגרות, ושמעתי את ההרים שרים, כי כשנפגשים הרים הם שרים שירים כמו לוייתנים. כל שמי הלילה ירדו בלילה ההוא, בפתיתים, שככנו בדומיה גבוהה כל כך ששמענו את אנחות הענג מזמן שהיקום התחיל לגמר, לפני כל כך הרבה שנים, עם שחר כשלעסנו כוכבים לשותות את השלג הכל היה לכן, גם האגם.

המלון הלכן אבד, עד שהפנה את העדשה למטה לאגם וראינו את המלים שכתבתי על חלוננו בהבל פי. הוא הטה את המשקפת וראינו פרחי לבננים באדוות בקרח הר מרחק. הוא הצביע למקום שבו נפלו צנחנים בין שתי פסגות, ראינו את אור השמש מגוצץ בכחל השמימי עכשו, אכזם של מחוף, היתה זאת החברה שלנו, היה שם הסימן הסגל שאגודלו הטביע בירכה, המראה גרה אותו אני חושבת, ראשי הקל חש בו פורץ אל על פנימה, קרונית הרפכל תלויה על חוט, מתנדנדת ברוח, לכי פפר בטרופ וצרחתי, האורחים נפלו דרך השמים, לשונו תופפה על שדי, מעולם לא ראיתי את פטמותי גדלות כל כך מהר, הנשים נפלו לאט יותר, כמעט מרחפות, כי התחונניות והשמלות שלהן סערו, הגברים נפלו זרזן, הלב שלי נשבר, הנשים נראו עולות לא נפלות, במחול שבו הרימו הגברים בידיים קלות גבוה מעל ראשם בלרניות קלילות, הגברים היו הראשונים לנחות על הארץ, ואז הנשים נפלו לתוף האגם או העצים, ואחריהן בשקט כמה מגלשים בזהקים. בדרכנו למטה נחנו ליד המעין. מוזר שמגבה כזה ראינו את הדגים ברור באגם הצלול, מליון סנפירי זהב או כסף גולשים מקפצים מזכירים לי את הזרעים שמחפשים את רחמי. כמה מן הדגים חטטו באורחים למזון. האם אני מינית מדי? לפעמים נדמה לי שזה שולט בי, האין זה כאלו אלהים ממלא את המים בדמיות מטרפות משריזות או מעמים ענבים על הגפן, תמרים על הדקל, או גורם לפר שירחובי לבלע את האפרסק או לשזוף לרעד מצחנת השור או לשמש לכסות את הירח החור. הבן שלך הרס אל צניעותי, איל מיחם. הסגל היה נפלא, אף פעם לא ראיתי שרות כזה כמו שהם נתנו, הטלפונים אף פעם לא נחו, גם לא פעמון הקבלה, זוגות בירה רבש, מתחננים למטה, נדחו בלית בררה, כשאורחים יצאו תריסר נוספים נכנסו, הם מצאו פנה לזוג ששמענו אותם בוכים על שנדחו, שמענו אותה צווחת אי-שם למחרת בלילה, הלדה החלה, מלצרים ומשרות רצו עם מצעים חמים, האגף השרוף נבנה מחדש תוך ימים, כל הצות עזר, בקר אחד כשפני היו קבורים בכרית, ועכוזי הקולט את גניחותיו גמר בשטפון שמענו גרוד, בחלון היה הטבח העליון, פרצופו קרן, לזהט, הוא כסה את העין בשכבה לבנה חדשה, וקרץ, לא ענין אותי מי מהם פנינים, הסטיקים שצלה נאים היו נהדרים, העסיס היה טבעי, והיה טוב לחוש שחלק ממני הוא מישהו אחר, איש לא היה אנכיי במלון הלכן שם מי האגם וכלו ללקק את החצץ למרגלות ההרים שביניהם טסו ברבורי הפא, שפלומתם כה לבנה כשלג עד שהפסגות נראו אפרות, וגלשו ביניהן אל האגם.

אל-עפיף אל אח'דר:
עידן המשבר המתמיד
המשך מעמוד 18

המזרח התיכון ועיצוב מפתו מחדש בצורה שתשרת את האנטרסים הכלכליים שלה. במיוחד אחרי תבוסת מוסקבה בעולם השלישי... מצב כזה לא ייתכן בלא פתרון מסוים לבעיה הפלסטינית, דבר שישלול מהבכי הפונדמנטליסטי על "ירושלים השרודה" כמו צידוקים. שיבת איראן אל חיק המערב היא לפי הערכתי נחרצת, משום שצרכי בנייתה מחדש מחייבים אותה לכך. לאיראן נחוצים יותר מ-360 מיליארד דולר לשיקום מה שהמלחמה החריבה, לרבות 143 מיליארד במשך השנים המעטות הקרובות... וזה לא נמצא אלא במדינות הבנקים המערביות. שיבה זו עתידה לחול סימולטנית עם השתכחות הסיסמאות הח'ומייניסטיות או התרוקנותן מתוכן, והיא הערובה למפח נפש שינחלו הנהגים אחרי הפונדמנטליזם החיים את אשליות השיבה אל "תור הזהב" האיסלאמי. אלא שכל זה לא ישים קץ לאידאולוגיה והפונדמנטליסטית, המוצאת את ביטויה בארגונים שונים, משום שהיא בעיקרה ביטוי למשבר השקיעה וההתפוגגות החברות הערביות והאיס-לאמיות... אבל הגשמת הסיכוי הקודם עלול להוביל להתפרקות התנועות הפונדמנטליסטיות ההמוניות כיום לכיתות טרוריסטיות מסוג "אל-תכפיר" ו"אל-הג'רה" וכו'. השאלה היסודית היא, לדעתי, האם, אחרי היעלמותו של המתחרה הסובייטי מהעולם השלישי, עתידה ושינגטון בכל זאת להשתמש בנשק הפונדמנטליזם נגד אירופה "הצלבנית והאימפריאליסטית", אם וכאשר תהפוך זו לגוש או לגושים עויינים לה? חולשת המאבק החברתי בעולם הערבי והאיסלאמי היא שהשאירה את הדרך סלולה לפני הפונדמנטליסטים, המלחמות העדתיות, והמרידות של אנשי השוליים שאינן נושאות שום תכנית פוליטית. אבל העמקת המשבר בעולם התעשייתי, הנמצאת ביסוד ההתמוטטות הכלכלית המתחוללת בעולם השלישי ובגוש המזרחי, מהווה ערובה להמרצת המאבק המעמדי במערב ולדחיפתו להתגברות על מכשולותיו העכשוויים. התפתחות זאת עשויה להשפיע השפעה חיובית על מהלך ההיסטוריה בעולם השלישי, היא שתציג תפיסה מהפכנית למאבקו והיא שתביאו ליציאה מהמשבר המתמיד שלו. סיכוי זה הוא שישים קץ להתפוררות הנוכחית הגורמת לטרור הפונדמנטליסטי, לטרור החילוני ולמרידות חסרות האונים.

סטודיו מתנה שנעים לקבל ולחת - שי חודשי לך או לידידיך

מנוי שנתי לסטודיו עכשיו ב-99 ש"ח וז חוברות במחיר של 10 והמשלוח על חשבוננו

(לכבוד - סטודיו המרכז לאמנויות גבעת חביבה, ד.נ. - מנשה 37850 - ברצוני לקבל לביחי את סטודיו לשך שנה (זו חוברות)

שם.....
 כתובת.....
 מלפון.....
 מצי"ב המחאה על סך 99 ש"ח
 חאריך.....
 חתימה.....

ברצוני להעניק במחנה מנוי שנתי לסטודיו (זו חוברות)
 שם המקבל.....
 כתובת.....
 שם הנותן.....
 כתובת.....
 מלפון.....
 מצי"ב המחאה על סך 99 ש"ח
 חאריך.....
 חתימה.....

ברכות לפסטיבל תיאטרוני הבובות 1990

מאפיות אנג'ל. ירושלים.

הצטרפו למנויי פוליטיקה

כתב עת ישראלי: לחברה/מדיניות/תרבות

בגיליון הקרוב
דוד התיכון והצבא

רכשו במחיר מיוחד את גיליונות העבר של פוליטיקה שעסקו בנושאים העיקריים של החברה הישראלית מאת מיטב הכותבים

"פוליטיקה"

טשרניחובסקי 21 ת"א 63291

צרפו אותי למנויי פוליטיקה

שם.....
 כתובת.....
 מצי"ב המחאה ע"ס 90 ש"ח ל-12 גיליונות
 מצי"ב המחאה ע"ס 50 ש"ח ל-6 גיליונות
 נא תייבו את כרטיס הויזה/ישראל
 מס' הכרטיס.....
 תאריך תוקף.....
 מס' ת"ז.....
 נא שלחו לי את רשימת גיליונות העבר ומחיריהם
 מנוי אפשר להזמין גם בטלפון 5101529 / 5101991



• בין ספרות

לפורגורפיה

• סיפור

‘פוש’ הוא רומן שפורסם על ידי ‘גורב פרס’ ב-1971, וכפי שניתן היה לנחש, עמד מאחורי השם הבדוי שהתנוסס מעליו סופר בשם סטיב כץ, שנודע בשנות ה-70 וה-80 כאחד הפוסטמודרניסטים היותר מעניינים בזירה האמריקאית. ‘פוש’ הוא לא רק פורנוגרפיה משעשעת, אלא גם סאטירה אלגורית מבריקה, המסכמת פן שלם של שנות ה-60: האופן שבו הפנימה אמריקה הפרכית והמעמד הבינוני לתוך האידאולוגיה של התלום האמריקאי עולם שלם של פראקטיקות לא רק לא-פוריטניות אלא גם לא-הומאניסטיות, וזאת תחת הכותרת הכללית של הזכות לאושר ולהגשמה אישית.

שניהם שאפו מעט מן העשן הדשן אל תוך ריאותיהם. “כמה שזה מקסים ומרתק,” אמרה בעולה מונטזומה. “אני בטוחה שיש לך רעיונות מקוריים ומסעירים שלא שמעתי מאף אחד אף פעם. אני מתה על התהליך החינוכי.”

“אני לא פרייר, יענו, התהליך החינוכי הוא על-הכפך, אבל המוסדות הדפוקים, מוסדות החינוך, אותם צריך להפיל. הם כל-כך מעורבים עמוק ותלויים כספית במסד הצבאי-תעשייתי עד שהם נהיו כשר מבשרו של מנגנון הדיכוי של האימפריאליזם האמריקאי שנעליו המסומרות רומסות את גבה של כל ארץ קטנה בעולם החופשי כביכול. ולזה אני רוצה לשים קץ.”

“כאמת שיש לך דעות נחרצות, הייתי יכולה לבלוע אותן,” אמרה בעולה, ואף כי הייתה מודעת לכך שנעים לה לשבת כל היום במעבדה ולהמתיק את הראש בחשיש ולהקשיב לדיבורים השמאלניים הצעירים, הרי שהיה לה פרויקט לביצוע כדי להשלים את התואר “זכאי” ותמיד יהיה לה זמן לשוחח על דברים אחרים לאחר שתקבל את התואר.

“אני מוכרח להישאר בינתיים מחוץ לכל הבלאגן ולהתחמק מהצרות,” אמר ויני, בשעה שבעולה החלה מסירה את מכנסיו. הוא היה מלא כנות, אבל היה לו זין קטן. היא מישהו אותו באופן שגילה מומחיות גדלה והולכת מיום ליום, והאיש הצעיר חדל לדבר כשיד התחושה בחלציו על העליונה. הזין הקטן שלו גדל עקב לטיפותיה יותר מכפי שניתן היה לצפות, אולם בתרגיל המעבדה הזה משימתה לא היה הזין עצמו כי אם הכרת הפריניאום, אותו משטח קטן של עור דק, שממעטים כל כך לחשוב עליו, המשתרע בין פי הטבעת לבין כיס האשכים. מעולם לא נתנה דעתה לאתר הספציפי הזה עד ששמעה הרצאה בנושא בשיעור אג”א. היא העבירה עליו תחילה את קצה אצבעה. האתר היה מעניין, מחורץ ומחוספס אצל האיש הצעיר הזה. “הו, תמשיכי,” עודד אותה הלה. “זה העניין בגוש, מותק. מלחמה — לא! זה — כן!”

כשהיא מקפידה ללכת צעד אחר צעד על-פי המפורט בתוכנית הניסוי שלה, בעולה ליטפה קלות את הרכס החוצה את האזור לשניים ואחר הניחה את האצבע המורה על היקפו של שריר פי הטבעת ואת האגודל על קצה כיס האשכים. כך מדדה את המרחק כמו בעזרת מחוגה, ואת התוצאה רשמה בגיליון הרישום. אתר כך נכנסה לשטח עם הלשון, כמפורט בהוראות הניסוי, ולחלחה קלות את אזור הגירוי הנחבא אל הכלים. השמאלן הצעיר כמעט יצא מדעתו, קפץ מעלה-מטה והפציר בבעולה שתיתן לו לזיין אותה.

“שמעי מותק, אני לא פרייר, אני יודע בדיוק מה התרגיל הזה. עשיתי אותו עם כל כך הרבה נקבות וזה סתם באסה. אני יכול לחנטרש לך את הרוח מעבדה שלך, זה בכלל לא בעיה. למי אכפת אם תעשי את כל זה באמת בעצמך? בואי נזדיין ודי. זאת אומרת הבנאדם חייב שתהיה לו קצת שליטה על תוכנית הלימודים שמנחיתים עליו מלמעלה. אני לא מוכן להסכים עם הפרגמנטציה של היצור האנושי השלם, שהיא הנחת היסוד המוקדמת שעליה מבוססת כל תוכנית הלימודים שלך. איך דבר כזה לחשוב על מישורו רק בתור אצבע או לשון או כוס. את הרי התערובת המסתורית של הסך הכל של כל חלקי גופך ואפילו יותר מזה. וכך גם אני. את באמת חושבת שאני לא יותר מאותה חלקת עור קטנה ורגישה בין חור הישבן והביצים שלי? אזורי גירוי, בתחת שלי! אסור לך להתייחס לחלקים של הבנאדם כל אחד לחוד. את חייבת לעשות אהבה עם הבנאדם השלם. את חייבת לחשוב על מה שהם מנסים לדחוף לך לגרון באוניברסיטה הזאת ולהחליט מה את מוכנה לבלוע ומה לא. את חייבת להחליט איזה השכלה את מעוניינת לקבל. תזדייני עם הבנאדם השלם, אם את שואלת אותי, ועזבי את ההתמחות לחוקרים ואנשי האקדמיה. אני אעשה לך את דוח המעבדה ככה שהוא יהרוס להם את השכל, ואם המרצה יעשה לך בעיות נעשה לו שביחת שבת במשרד ונארגן גם השבתת לימודים כללית. אנחנו מוכרחים הרי לעמוד מולם איפשהו. אחרי הכל זה הראש שלנו שהם עובדים עליו. אז אני אומר, שילכו להזדיין. הם לא יקבעו לי את החיים שלי עם תוכניות הלימודים המרובעות שלהם. אני אדם חופשי.” ויני התהפך וקטע את ריכוזה השקדני של בעולה מונטזומה. הוא מישש את שדיה הנאים והמוצקים כשהוא נוגע

עולה מונטזומה היא עקרת-בית טובת-מזג הנשואה באושר ובעושר, אלא שיש לה בעיה אחת בחיים: היא לא יכולה להעמיד את הזין של בעלה. לאחר נסיונות שונים עם ציוד מיכאני קל וכבד, ומבחנים של נאמנות וכוח רצון, היא נלקחת על ידי חברה של אחת מחברותיה אל ה”מכון”. בדרך היא נשאלת על-ידי אותה דבי, שהיא בעלת תואר “ראויה” מה”מכון”, אם קראה את “סיפורה של או” וכשהיא שואלת אם זה אחד מאותם ספרים אודות... ונענית בחיוב היא מצהירה שלעולם אינה קוראת ספרים כאלה. לאחר מבחן כניסה ארוטומטרי, שאותו היא עוברת בהצלחה מרובה, בעולה מתקבלת ללימודים.

פרק ה'

ימיה הראשונים של בעולה ב”מכון” היו מלאים וגדושים חוויות מסעירות. היא החלה כל בוקר בדילוג רכי-מרץ וסיימה תשושה ומאושרת. הוכנה עבודה מערכת אישית בהתאם לבעייתה המיוחדת, כשמגמתה הראשית היא מה שכונה כפי התלמידים בשם “ל”פ או “לימודי הפין”. מובן שחייבו אותה בשעה אחת על הנרתיק ושעה אחת של אג”א או “אזורי גירוי אחרים”, והיא ישבה כשומעת חופשית בסמינר על “האוטו-ארוטיקה, תועלת וכשל”. אולם מסלול הלימודים לא נועד לכלוא אותה בספרייה מן הבוקר עד הערב, אם כי הקורסים חייבו מאמץ ניכר. התוכנית הכירה בכך שיש צדדים מעשיים בלימודיה, ששום כמות של חומר קריאה לא תוכל לקדם אותם, ועל כן נכללו במערכת השיעורים היומית גם שעות מעבדה בהתאם לתחום התמחותה המיוחד. לאחר בוקר של הרצאות והדגמות, היא בילתה את שעות אחר הצהריים במעבדות בניסיון ליישם את החומר שעברה ברמה העיונית. מגוון רחב של גברים היו מוכנים להשתתף בתרגילי המעבדה. היו ביניהם קצרים וארוכים, נימולים וערלים, אחדים הנוטים ימינה ואחרים שמאלה, זקופים וכפופים, רזים, עבים ומטוקסים. היא הכירה את חלקי הפין כאת כף ידה, ולא זו בלבד שנהנתה למשש את מגוון האיברים שנודעו לקדם את השכלתה החושנית, אלא שחשבה על כל אחד מהם כמושגים של חתכי אורך ורוחב, כשהיא תוזרת ומשננת את שמות החלקים: הערלה, העטרה, השפכה, צינור יורה-הזרע. היא אהבה לחוש את כובד האשכים בקצות אצבעותיה ולראות בעיני רוחה את הקילומטראזי העצום של צינוריות הזרע נמתח ומקיף את כדור הארץ. אבל לא רק הפינים מצאו חן בעיניה, שהרי לכל אחד מהגברים הצעירים הייתה גם אישיות.

חלק מהגברים הועסקו כמדריכים או אסיסטנטים ב”מכון”, אבל את האחרים היה קשה יותר להבין. הם עשו רושם שהם פשוט נמצאים בסביבה. הם ישבו בקפטריה או על מדרונות הקמפוס המדוואים, וככל הנראה לא עשו שום דבר חוץ מלהתלוצץ ולהופיע כמתנדבים בשיעורי מעבדה. רבים מהם, כך שיערה, ריחפו חלק ניכר מהזמן ונהגו להתייצב במעבדה עם איזה ג'וינט או שניים לתפוס ראש לפני התחלת העבודה המעשית. בעולה פיתחה עניין מיוחד בבחור אחד שהיה הנבדק שלה פעמיים רצופות לפני תום השבוע הראשון. הוא הביא למעבדה קצת חשיש ונרגילה שכנה בעצמו ממבחנות, צינוריות וציוד כימי אחר. כינוי החיבה שלו היה “ויני הוורד” ומה שריתק אותה באישיותו הייתה העובדה שהוא עסק כל הזמן רק במחאה נגד המלחמה בווייטנאם והמדוניות האימפריאליסטית של אמריקה בכלל, בסירוב להתגייס לשירות חובה ובתכנון המהפכה. מימיה לא פגשה מישור כזה. הוא אמר לה שהוא נשאר ב”מכון” כי הוא רוצה להנמיך פרופיל לעת עתה עד שיפתור את משבר הזהות שלו ויחליט אם הוא בורח לקנדה או הולך לכלא.

“אני לא פרייר של אף אחד ואין מי שיטפס לי על השכל ויגיד לי מתי אני חייב למות ומתי אני חייב להרוג מישהו. ההחלטה הזאת היא יותר מדי חשובה בשביל להשאיר אותה בידיים של מישור אחר. אני אדם חופשי, וחבל מאוד שהמדינה לימדה אותי את העובדה הזאת, כי בגלל זה עכשיו אני לא מביא להם שום תועלת. מושג החירות שלהם הרחיק אותי מהם. עכשיו הם לא יכולים להשתמש בי.”

פוש

"הו, כן", הוא החל להיאנח. "כן, כן." הוא יישר את גופה עד שהיה מפולס עם שלו וחסס את פיה בפיו, כשלשונוותיהם משתרנות כשתי תולעים מטורפות. אחר כך פישק את ירכיה המתמסרות ושפתי הכוס המתוק, בשל ונוטף-העסיס שלה נפערו כלועו של אדם על סף התעטשות והוא דחף את הזין הקשה שלו פנימה וחיכך אותו כנגד דופן הכוס שלה כבוד היא נאנחת, "אני לומדת. האופקים שלי מתרחבים," ואז הוא תקע אותו פנימה עד הניצב, והיא כרכה את רגליה סביב רגליו והחלה רוטטת כמו אחד המכשירים החדישים במכון הרזיה אזוטרי במיוחד. גם הוא התחיל לגמור — עד כדי כך היה כבר מגורה — והתחיל אף לזמר בקול, "אני גומר," והיא הצטרפה אליו בשירה, כשקולותיהם יוצרים קווינטה מושלמת של אורגזמה הארמונית. מיד לאחר פריקת המתח שמעו מחיאות כפיים מכל עבר וכשפקחו עיניים ראו שמדריך המעבדה קיבץ את הכיתה כולה סביב השולחן כדי לצפות בהם.

"זו", הסביר לקבוצת הניצבים שניכר בה הרושם העמוק של החיזיון, "היא אקסטזת הסיום ההולמת את ניסוי הפריניאום. אתם יכולים לראות לאיזו רמת גירוי הם הגיעו, וכשהם גמרו זה היה ריגוש אוטומוטורי ורטט מוחלט. טוב מאוד, בעולה, ותודה לך, ויני." בעולה אספה את רשימותיה, סידרה את ספסל העבודה שלה ויצאה מהמעבדה בתחושה רעננה. פיעמה בה הרגשה של זהב ושל שיער, של כוח ומיניות והתקדמות בנפש ובגוף. ויני הוורד אחז בידה עד שיצאה מהחדר ואז עזב אותה, באמרו שהוא מצטער אבל לא בא לו לקחת אחריות לטווח ארוך. ענני גשם כבדים התגלגלו ברקיע מעל למדשאות ה"מכון" כעדר פרות מן המרעה היורדות אל הרפת לחליבה. הסטודנטים השקועים בתרגול קבוצתי בערימות על הדשא נשאו מפעם לפעם עיניים מודאגות אל הפרות המאיימות. בעולה סקרה את הסביבה וגרגרה לעצמה בסיפוק. מעולם לא חשה עצמה כה מרוצה בגוף ובנפש, אם אומנם היה עדיין באפשרותה להבחין בין שני אלה. זה לא היה דווקא ויני הוורד — אותו באופן אישי הייתה מוכנה לשכוח; הייתה זו כל תוכנית הלימודים של ה"מכון" אשר פרצה ולבלבה בנפשה כפרח הגארדניה עתיר-העלים של הידיעה העצמית. הנה סוף סוף הגיעה לסיפוק. איך זה תוכל אי-פעם להשלים עם עזיבת מגדל-השן הזה של תענוגות הבשרים, אשר בו היא נהנית מהחופש להתמכר להנאות, אשר לפני חששה אף להעלות בדמיונה, ואשר היו עתה חלק אורגאני מתוכנית הלימודים שלה? אבל לא. לא ייתכן שבכוונתה להישאר כאן. הדבר לא יעלה על הדעת. הרי בעלה טוני, והחתול הזכר שלה פוש, מחכים לטקס קבלת התעודות שלה. דומה היה שחלף זמן רב, כה רב, מאז הייתה לאחרונה בקריית-אוסר. כיצד תוכל לחזור ולדבר שוב עם חברתה פיבי? להלך ברחובות עירה בדרך למרכול? כיצד תוכל לשוב ולסדר את שערותיה בגלגלים ולהתרוצץ בבית עם המטאטא החשמלי? חייה, חששה, ישתנו עד כדי כך, שזה יהיה משונה. אין דרך חזרה. היא לא ידעה אם לבכות או לצחוק. היא צחקה.

כפטמות הוורדות כל-כך בקצות אצבעותיו. הוא ירד עליהן בלשונו וידו צללה אל בין רגליה ואל גבנון ערוותה שהתפרץ כמו הר הגעש קרקטואה, למרבה מבוכתה של הסטודנטית החדשה.

"אנא, אני מבקשת ממך," התחננה בעולה. "תן לי לגמור את תרגיל המעבדה הזה. יש לי רק עוד כמה יחידות, ואחר כך נוכל אולי להיענות לנטיית לבך. אתה הרי יודע בעצמך שבכל ניסוי יש יחידות בחירה פתוחות למחקר חופשי וכל אחד יכול לעשות כאוות נפשו, ולכן המחאה שלך מחטיאה את מטרתה ואינה אלא התקפה נכונה וחסרת שיניים על נמר של נייר."

"ששש, ילדה-אישה מתוקה שלי," אמר ויני הוורד, כשהוא מוציא את פניו לרגע מבין ירכיה כדי להתבונן ביפהפיותה. "תפסיקי לדבר ותני לניסוי הטוטאלי של החיים לתפוס מקום בראש. תני לחיים לחיות." "אנא, חדל," אמרה. "תן לי לסיים את דוח המעבדה הזה. זה לא ייקח הרבה זמן, ואני חייבת לעשות אותו בעצמי. אתה לא מבין איזו משמעות יש לזה בשבילי. כל חיי תלויים בזה, טוני בעלי והחתול הזכר שלי פוש. אני אישה מיואשת, אתה מבין, וזאת ההזדמנות האחרונה שלי לתקן את המצב, לכן אני מוכרחה לתת אמון ב'מכון' ובמה שהוא מסוגל לעשות למעני. אינני יכולה לראות את התוצאות אלא כמעודדות, נכון לעכשיו, ואני חשה כי עליי ללכת עם ה'מכון' עד הסוף ולמלא אחר ההוראות בעיניים עצומות, בלי טענות ומענות. למעשה אין לי ברירה, אם כי האינסטינקטים שלי אומרים אחרת. אנא התאזר בסבלנות. אני חייבת ללכת לפי הכללים."

"יא-אללה!" נאנק השמאלן הצעיר. "אני פשוט לא מאמין. איזה נודניקית שאת." "לדעתי זאת קביעה חפוזה מדי, וזה לא מוצא חן בעיניי," אמרה בעולה מונטזומה. "תשכחי מזה."

בעולה שכחה מזה, ומיד ניגשה לעבודה על מנת לסיים את המשימה שהוטלה עליה. הפריניאום, כך גילתה, הינו אזור רגיש מכוסה עור. היא דיווחה שאצל הנבדק הספציפי שלה הוא ממהר לגלות סימני התלקחות כאשר היא משפשת אותו שיפשוף ממושך, וכן שריכוז מאמציה באזור הזה אצל הנבדק אין בו ככל הנראה לעורר שום תגובה ארטית; הנבדק לא גילה שום עלייה ניכרת לעין ברמת התשוקה. לאמיתו של דבר ויני הוורד פיהק פיהוק מתמשך. בעולה פישקה את רגליו והנמיכה את פניה לנקודה שממנה תוכל לתקוף את האזור באמצעות פיה. ואז נדמה היה לה שהיא חשה טפיתה על הכתף. ואכן הייתה זו טפיתה על הכתף.

"בעזרת השפתיים, גב' מונטזומה, בעזרת השפתיים. אל הפריניאום ניגשים בשפתיים מתוחות כלפי חוץ."

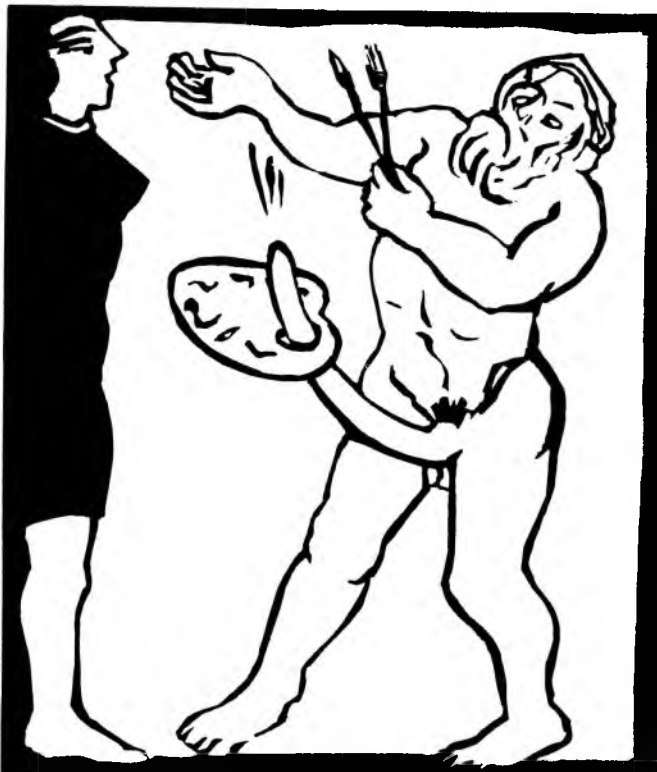
היא נשאה את עיניה וראתה את ד"ר מאסטר, מדריך המעבדה בכבודו ובעצמו; איזה מזל שלא נגררה אחרי הפרובוקציה של ויני הוורד. "השתמשי בשפתיים בתנועת צביטה קלה, ולא בלשון. התוצאה תהיה דגדוג שאין לעמוד בפניו." המדריך רכן ונטל את מרפקה בזרועו. "בואי אתי. אני אראה לך משהו." הוא הוליך את בעולה לפינה אחרת של המעבדה, שם הייתה נערה אחת שקועה בהשלמת אותו ניסוי כשהיא משתמשת בפיה במיומנות מובהקת.

"שימי לב במיוחד," ציין המדריך, "למתחה הכמעט-מושלמת של השפתיים ולצביטות העדינות אך מודגשות-היטב שהיא מסוגלת לבצע במאמץ מזערי. כמעט והייתי מוכן להתחלף עם הנבדק שעליו היא מבצעת את הניסוי, לאור השלמות שהיא מפגינה כאן."

בעולה ראתה בעליל שהסטודנטית האחרת הזאת ממש טובה, בלי שום ספק. אולי הפריניאום פשוט איננו ספל התה שלה. היא חזרה אל ויני הוורד, שגילה סבלנות מפתיעה לגבי משתתף פעיל במרד הסטודנטים.

"נו, והצדיקתמים הזה הראה לך מה לעשות?" שאל ויני והעיף מבט מכוער לעבר מדריך המעבדה שהספיק כבר להפריד בין בני זוג נוסף כדי לתת להם עצות.

"אתה רק תשכב יפה עוד פעם," אמר בעולה, "ואני מסיימת תוך דקה." היא חזרה וירדה שוב אל אותה פיסת עור קטנה והפעם אכן השיגה תוצאות משופרות. עכשיו, כאשר ישמה בעולה בשטח את הידע שהקנה לה המדריך, נגרם לויני הוורד תענוג. התענוג שחש היה כנראה כה עז, עד שלא הבחין מתי סיימה בעולה את כל מערך הניסוי ועברה לאתור היחידות הפתוחות. היא ריפרפה בפיה על פני הביצים שלו והפשילה את העורלה מקצה הזין על-מנת ללקק את השוליים הארגמניים.



רולאן טופור

טיפורה של אה



דמיון פרמאגרפי
סיפור

גיבורת הספר, המציגת את רוק על ידי האות ה-15 באלפבית הלטיני, האות (O) מוסעת יום אחד על ידי מאהבה רנה לטירה המכונה רואסי. הטקסט נפתח בתיאור הנסיעה לטירה, המובא בשתי גרסאות אלטרנטיביות, ומיד לאחר פתיחה זו בא הקטע המתורגם לעיל. מסיבות טכניות, תורגם הקטע מאנגלית. 'סיפורה של אה' הופיע לראשונה בפריס ב-1954. שם המחברת ברור: מקורות אמנים מאשרים כי על כל פנים המדובר אומנם באישה ולא, כפי שרווחה השמועה בתחילה, בעורך והמבקר הידוע ז'אן פולאן. הסיפור הוא מצד אחד סיפור השפלה, השטחית של אישה, אך מצד אחר זהו סיפור על חירות קיצונית הבאה לידי ביטוי דווקא בצניעות המוחלטת ביותר, ומכאן זהו מהווה הספר אלגוריה עמוקה, מזוהה ומאיימת.

דוע לי שבנקודה זו הן התירו את ידיה של אה, שהיו עדיין קשורות מאחורי גבה, ואמרו לה להתפשט, כי רוצים לרחוץ ולאפר אותה. הן הסירו מעליה כל בגד עד שהייתה עירומה לגמרי, והכניסו את בגדיה במסודר לאחד הארונות. היא לא הורשתה להתרחץ בעצמה, והן עשו את שיערה כמו במספרה, לאחר שהושיבו אותה באחת מאותן כורסאות שגבן מוטה לאחור בעת חפיפת השיער וחוזר ומתיישר לאחר שהשיער כבר סודר ומוכן לייבוש. הדבר אורך תמיד לפחות שעה. למעשה ארך הדבר יותר משעה, אבל היא ישבה על הכורסה, עירומה, והן מנעו ממנה לשלב את רגליה או אף לסגור אותן. וכיוון שהקיר שלפניה היה מכוסה מלמעלה ועד למטה במראה גדולה, שלא נקטעה בשום אצטבה, הרי שיכלה לראות את עצמה, פתוחה באופן זה, כל אימת שנרד מבטה אל המראה.

כאשר הייתה מוכנה ומאופרת כהלכה — עפעפיה מושחרים קלות; שפתיה משוחות ארגמן; קצות שדיה וסביבתם מודגשים בוורוד; שולי שפתיה התחתונות מפודרים; כתי שחיה וגבנון ערוותה מבושמים כדבעי, וכמוהם אף החריץ שבין ירכיה, החריץ שמתחת לשדיה והשקערוריות שבידיה — הוליכו אותה לחדר שבו מראה תלת-צדדית, ומראה נוספת מאחור, אפשרו לה לבחון את עצמה היטב. נאמר לה לשבת על הספה, שהוצבה בין שתי המראות, ולהמתין. הספה הייתה מכוסה פרווה שחורה, שדקרה אותה קלות; השטיח היה שחור, הקירות אדומים. לרגליה נעלה אנפילאות אדומות. באחד מקירות חדר-המיטות הקטן היה קבוע חלון גדול, שנשקף אל גן נחמד, כהה. הגשם פסק והעצים התנודדו ברוח. הירח אץ לו במרום בין העננים.

אין לי מושג כמה זמן נשארה בחדר-המיטות האדום, או אם אומנם הייתה שם לבדה, כפי שהייתה סבורה, או שמא התבונן בה מישהו דרך חור הצצה מוסווה בקיר. כל מה שידוע לי הוא שכאשר חזרו שתי הנשים, אחת מהן נשאה בידה סרט מדידה והשנייה סל. יחד אתן בא גבר לבוש גלימה ארוכה בצבע סגול, ששוווליה צרים בפרק כף היד ומלאים בכתף. כשצעד נפתחה הגלימה מן המתניים ולמטה. ניתן היה לראות כי מתחת לגלימה לבש מין בגד-גוף שכיסה את שוקיו ואת ירכיו אך הותיר את איבר-מינו גלוי. איבר-המין היה הדבר הראשון שראתה או כאשר צעד את הצעד הראשון, ואחר גם את השוט, העשוי רצועות עור, שהיה תקוע בחגורתו. אז ראתה שפניו רעולים במסווה שחור — אפילו עיניו הוסתרו מאחורי מלמלה שחורה — ולבסוף, שידיו עטויות כסיות עור משובחות.

כשהוא פונה אליה בגוף ראשון יחיד, אמר לה לא לזוז וציווה על הנשים למהר. אז לקחה האישה עם סרט-המדידה את מידות צווארה ופרקי כף ידה של אה. אלה היו קטנות למדי, אך בשום אופן לא יוצאות דופן, ועל כן נמצאו בלי קושי צווארון וצמידים מתאימים כשל שבידי האישה השנייה. הן הצווארון והן הצמידים היו עשויים כמה שכבות של עור (השכבות היו דקות, כך שעוביין הכולל לא עלה על עובי אצבע). היו להם תפסים, שנעלו אוטומטית בדומה למנגנון של מנעול-תלייה, ואז אפשר היה לפתחם רק באמצעות מפתח זעיר. כדיוק מול המנעול, קבועה במדויק בין שכבות העור, הייתה טבעת מתכת, שאפשרה אחיזה טובה בצמיד, אם ירצה אדם לחברו, שכן הן הצווארון והן הצמידים תאמו את הצוואר ואת פרקי כף היד במדויק — אם כי לא הודקו באופן שגרם לכאב כלשהו — ולא היה אפשר להעביר כל קשר מצדם הפנימי.

נהג הן הן הצמידים את הצווארון והצמידים לצווארה ולפרקי כפות ידיה, והגבר אמר לה לקום. הוא תפס את מקומה על ספת הפרווה, קרא לה אליו עד שעמדה ונגעה בכרכיו, העביר את ידו המכוסה בין ירכיה ועל שדיה, והסביר לה כי תוצג באותו ערב, לאחר שתסעד בגפה.

ואכן סעדה בגפה, כשעודנה עירומה, בכעין תא, שם מסרה לה יד נעלמה את הצלחות כער אשנב קטן בדלת. לבסוף, לאחר שנסתיימה

סעודת הערב, באו שתי הנשים לקחתה. בחדר-המיטות הן חיברו את שתי טבעות הצמידים מאחורי גבה. הן הצמידו שכמה ארוכה בצבע אדום לטבעת שכצווארונה והניחו אותה סביב כתפיה. השכמה כיסתה אותה כליל, אבל נפתחה כאשר צעדה, כי בהיות שתי ידיה מאחורי גבה, לא הייתה לה כל אפשרות להחזיק אותה סגורה. אחת הנשים הקדימה אותה ופתחה את הדלתות ואילו השנייה באה בעקבותיה וסגרה אותן מאחוריה. הן חצו פרוזדור, שני טרקלינים, ונכנסו לספרייה, שם הסבו ארבעה גברים ושתי קפה. גם הם לבשו אותן גלימות ארוכות שלבש הגבר הראשון, אך לא מסיכות. ואולם או לא הספיקה לראות את פניהם או לוודא אם מאהבה ביניהם (הוא היה ביניהם), שכן אחד הגברים האיר בפניה אור מסנוור. כולם נותרו שותקים במקומם, כששתי הנשים משני צדיה והגברים כחזית, כוחנים אותה. אחר ככה האור; הנשים יצאו. אבל עיניה של אה נקשרו שוב. אחר כך הוליכו אותה לפנים — היא כשלה מעט בהליכתה — עד שחשה כי היא עומדת סמוך לאש שהגברים מסובים סביבה; היא יכלה לחוש את החום, ובדממה יכלה לשמוע את קולות הפצפון הקלים של העץ הבעור. היא עמדה כשפניה אל האש. שתי ידיים הפשילו את שכמתה, שתיים אחרות — לאחר שבדקו ווידאו שצמידיה מחוברים — ירדו לאורך גבה ועגבותיה. הידיים לא היו מכוסות, ואחת מהן חדרה לתוכה בשני המקומות בכת אחת, באופן פתאומי שגרם לה לזעוק בקול. מישהו צחק. מישהו אחר אמר:

"סובב אותה, כדי שנוכל לראות את השדיים ואת הבטן."

הם סובבו אותה, וחום האש היה בגבה. יד תפסה אחד משדיה, פה נצמד לקצה השני. אך לפתע אבד לה שיווי משקלה והיא נפלה לאחור (נתמכת על ידי זרועותיו של מי?), בשעה שהם פתחו את רגליה ופישקו בעדינות את שפתיה. שיער התחכך כדופן הפנימי של ירכיה. היא שמעה אותם אומרים שיהיה עליהם להביאה לכריעה על כרכיה, וכך עשו. תנוחה זו הכבידה עליה ביותר, במיוחד משום שאסרו עליה לקרב את ברכיה זו לזו ומשום שזרועותיה הכבולות מאחורי גבה חייבו אותה לרכון לפנים. הם הניחו לה להעביר את כובד משקלה מעט לאחור. כך שהגיעה למצב של קריסה על עקביה, כמנהגן של נזירות.

"אף פעם לא קשרת אותה?"

"לא, אף פעם."

"ולא הלקית אותה?"

"לא, גם לא הלקיתי אותה. אבל בעצם..."

הדובר היה מאהבה.

"בעצם", המשיך הקול האחר, "אם אתה קושר אותה מפעם לפעם, או מלקה אותה רק קצת, וזה מתחיל למצוא חן בעיניה, אין בזה שום טעם. אתה חייב לעבור את שלב התענוג, עד שאתה מגיע לשלב הדמעות."

אז הם הקימו אותה על רגליה ועמדו להתיר אותה, מן הסתם כדי לחבר אותה לאיזה מוט או קיר, אלא שכאן מחה מישהו והביע את רצונו לקחת אותה קודם, תיכף ומיד. לשם כך הם הביאו אותה שוב למצב של כריעה, הפעם כשחזה על הספה, ידיה עדיין קשורות מאחורי גבה ואגן הירכיים גבוה מן הגו. ואז, כשהוא אוחז בה במתניה בשתי ידיו, תקע עצמו אחד הגברים אל תוך ביטנה. הוא פינה את מקומו לבא אחריו. השלישי ביקש להידחק אל הפתח היותר צר והפעיל כוח רב, שגרם לה לצעוק. כאשר הרפה ממנה, בוכיה ומוכתמת מדמעות מתחת לכיסוי העיניים, החליקה ונפלה ארצה, אלא ששם חשה בכרכיו של עוד מישהו כנגד פניה והבינה שגם פיה לא יצא פטור בלא כלום. לבסוף הרפו ממנה, אסירה עטויה מחלצות עלובות, שכובה אפרקן מול האש. היא יכלה לשמוע משקה נמוג לכוסות ואת קולותיהם של הגברים בשתייתם ושואן של חריקת כיסאות מוסטים. הם הוסיפו עצים לאש. פתאום הסירו את הכיסוי מעיניה. החדר הגדול, שקירותיו מכוסים מדפי ספרים, היה מואר במנורת קיר אחת ובאור שבקע מן האש, שהחלה עתה זוהרת ביתר

וי יאנג שנג (הסטודנט של טרום-חצות) הוא מנדרין צעיר המשתוקק להשתלם באמנות האהבה. אחרי נסיונות אחדים הוא מבין שאברו אינו גדול די תשוקותיו. למזלו מגיע לעיר קוסם מומחה באמנויות האהבה. בהתייעצות מתאר בפניו הקוסם את ניתוח ההגדלה הכולל השתלת פיץ של כלב בפינו, ומזהיר אותו מפני שלושה קשיים הכרוכים בניחות:

"שלושה קשיים אלה, אנא, מהר והשמיעני".

"הקושי הראשון הוא שאחרי הניתוח יש להימנע ממשכב דודים במשך 120 ימים. אם תנסה, ולו פעם אחת, תפגע בלב העניין, ואיבר הכלב ואיבר האדם יפרדו; לא רק שהמזויף לא יידבק, גם האמיתי ירקיב; כששאלתי קודם אם יעמוד לי כוחי אם לאו, הרי שלזה כיוונתי: האם יכול אתה להימנע ממשכב דודים, לא האם אתה נוסגל לעמוד בכאב.

הקושי השני הוא, שאחרי הניתוח רק נשים בשנות העשרים שלושים שלהן תוכלנה לקבל אותך, כי אלו שלא מלאו להן עשרים שנה, אפילו כבר נבקע מלונן, ואלה שעוד לא ילדו, ידעו רק כאב בזמן המעשה; ואילו בתולות שטרם נישאו וטרם ידעו נחת דודים, מעשה אחד והן מתות. ואם לא תימנע מבתולות ומנערות צעירות, לא רק עליך תיפול האשמה, וגם מי שעזר לך, חטאו לא קטן.

הקושי השלישי הוא, שאחרי שתחולל כך התמורה, הרי שאף-על-פי שכוח הגברא שלך לא יחסר, אי אפשר שלא ייפגם הזרע הראשוני, ולא ברור כלל שתוכל להעמיד צאצאים, ואפילו יוולדו לך בנים או בנות, רובם ימותו באיבם ורק מיעוטם יזכו לאריכות ימים; כששאלתי קודם אם אתה נכון לסכנות אם לאו, הרי שלזה כיוונתי: האם נכון אתה שלא לשאת בתולות ולא להעמיד צאצאים, לא האם אתה נכון לסכן את חייך. אני רואה כך שאתה איש צעיר ונחוש בדעתו, מכאן א. שהתאוה בוערת כך כאשר, ולא תוכל לשאת שלושה חודשים בלא משכב דודים; ב. לבך נתון כולו לנשים, ולא תוכל להישמר מלחמוד בתולות; ג. שנותיך מעטות מאוד, ואני חושש שעדיין אין לך בנים, ואם יש לך אז לא הרכה, ושלושה קשיים אלה יהיו לך אפוא למכשול. ממה ששמעת קודם לא ראית אלא את התועלת ולא את הנזק, ולכן התמלאת שמחה ומיהרת להסכים בלא היסוס; עכשיו, כשאתה יודע את התועלת ואת הנזק, בוודאי לא תקל בכך ראש."

שאת. שניים מהגברים עמדו ועישנו. שלישי ישב, כששוט רכיבה על ברכיו, וזה שרכן מעליה ומישש את שדיה היה מאהבה. כל ארבעתם לקחו אותה, ונבצר ממנה להבחין בו בין האחרים.

הם הסבירו לה שכך יהיה תמיד, כל זמן שהייתה בטירה, שהיא תראה את פניהם של האונסים או המייסרים אותה, אך לעולם לא כלילה, ולעולם לא תדע מי מהם היה אחראי לגרוע ביותר. כך יהיה גם כאשר ילקו אותה, אלא שרצונם כי תראה את עצמה כשמלקים אותה, ועל כך אז ורק אז לא יכסו את עיניה. הם, לעומת זאת, יענדו את מסכותיהם, וכך שוב לא תוכל להבדיל ביניהם.

עיתון

● **בין ספרות**

● **לפרונגריפיה**

● **סיפור**

הרומן הארוטי המפורסם "זר פו טואן" (מחצלת התפילה של הבשרים) מיוחס לסופר והמחזאי הנוודע, בן המאה ה-17, יו, הידוע גם בכינוי לי-יונג.


מהיצלות הבשרים

"שלושה עניינים אלה אין בהם כדי לטעת ספק בלבי; אנא, אל תיתן דעתך אלא לתמורה שתחולל בי."

"איך זה שאין ספק בלבך?"

"כיום אני זר כאן וחיי אינם דומים לחיי בביתי, וגם אם לא אעשה את זה אשכב לבדי ואשן בגפי, ולא יקשה עליי אפוא להימנע ממשכב דודים אחרי הניתוח, כך שהקושי הראשון אינו מכשול בעיניי. מכל הנשים בעולם רק האישה החוקית אי אפשר לה שלא תהיה בתולה, ולגבי כל השאר זה לא משנה, ואני כבר נשאתי לי אישה. מה גם שמכל הנשים, בבתולות יש לי חפץ פחות מכל; במעשה האהבה אין הן מבינות דבר; גברים שחושקים בבתולות אינם מעוניינים אלא בשם וביופי, ולא כהנאה, ואילו למעשה הדודים צריך אישה בת עשרים עד שלושים שנה, שכבר למדה להחזיר מידה כנגד מידה; כמו בתחרויות כתיבת שירים: לכל שורה יש שורה מתאימה, לכל קטע קטע שיענה לו, ואיך תוכל נערה, שזה עתה לקחה לראשונה מכחול בידה, למצוא את התשובה המתאימה; אני חושש אפוא שגם הקושי השני אינו מהווה מכשול בעיניי.

ואשר לעניין הצאצאים, אם נגזר עליי שלא יהיו לי בנים, הרי שלא יהיו, בין אם יפגע הזרע הראשוני ובין אם לאו; ואם במקרה נגזר עליי שיהיו לי בנים, הרי שהזרע הראשוני, גם אם ייפסד עכשיו, ישוב וישפע דיו להעמיד צאצאים. שאלת אם אני נכון, שאלת אם יעמוד לי כוחי, יעמוד. מה שכינית קשיים, קלים בעיני. אם אין לך ספקות אחרים, אנא מהר וחולל בי את התמורה."



תיאטרון בית ליסין

<p>קומדיה שחורה</p> <p>קומדיה מטורפת של טעויות צחוק ללא הפסקה מאת פיטר שאפר, תרגום: בני ברבש, בימוי: מייקל מיצ'ם, תפאורה: אדריאן ווקס, תלבושות: דלית ענבר, תאורה: יחיאל אורגל משתתפים (לפי סדר הא"ב): ג'יל ב'רדוד רוברט הניג יובל זמיר שרית חן עמליה ליזרוביץ-הדר אביבה מרקס אבי קושניר גדעון שמר</p>	<p>מיס דיזי</p> <p>מאת אלפרד אורי, תרגום: דניאל לפין, בימוי: ציפי פינס, תפאורה: דאגלס היפ, תאורה: פליס רוס, מוסיקה: דן הנדלסמן משתתפים: אורנה פורת, גבי עמרני, אבי אוריה "להיט...רגעי חסד נדירים בתיאטרון..." (דבר) "...שלאגר..." (מעריב) "...חם ואנושי...גבי עמרני נמלא...אורנה פורת מרשימה..." (חדשות) "...בראוו...מלאכת מחשבת..." (הארץ) "...גברת זקנה נהדרת...בימוי מבריק...חוויה בימתית מרנינה..." (על המשמר) "...תורה גברת פורת...תודה למר גבי עמרני...הם עשו לי ערב טוב, חם ונעים..." (העיר) "...אורנה פורת נוגעת ללב...גבי עמרני כובש..." (קול ישראל)</p>
<p>הבמה המסתובבת</p> <p>של תיאטרון בית ליסין והתיאטרון העירוני באר שבע מפגש משולש מאת נ. ג' קריספ, תרגום: הלל מיטלפונקט, בימוי: רוג'ר סמית, תפאורה: עדנה סובול, מוסיקה: אלדר לידור, תאורה: שולי זיו.</p> <p>משתתפים (לפי סדר הא"ב): דפנה רכטר, אוהד שחר, רפי תבור</p>	
<p>אביב מאוחר</p> <p>מאת אלכסיי ארבוזוב, תרגום: הלל מיטלפונקט, בימוי: אהרון אלמוג, תפאורה ותלבושות: מרים גורצקי, מוסיקה: דן הנדלסמן, תאורה: אריאל אריאב</p> <p>משתתפים: מרים זוהר, מרק חסמן</p>	

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

כל החותם על "עתון 77" זוכה בכרך שנתי אחד חנים

שתי פגישות

העיתון

• בין ספרות
לפורנוגרפיה
• סיפור



יפשתי מקום פנוי בבית הקפה. משהו כמבע עיניה גרם לי להתיישב מולה. מבט חם, שוקק. אישה כבת ששים. גדולה, נאה מאוד. ידעתי שהיא רוצה לשוחח. צמאה לשיחה עם זר. שיחת ערטול, חושפת מאוד ואנונימית מאוד, כזו שרק עם זרים אפשר.

"התאלמנתי בשנה שעברה" אמרה "אינני מוצאת מרגוע. פעם בחודש אני פוקדת את קברו. נרגעת שם.

הקריירות והחידלון במראה המצבות מעורר בי את הרצון לחיות. לחיות בהתענגות על החיים, לחיות את התאוות הסגורות בתוכי, לחיות את המענג ולגמוע עינוגי עילוסים עד שאחוש בחילה. אני רוצה להיות נאהבת שוב. להיות שוב נאהבת. שוב להיות נאהבת, לאהוב בסערה, בהתפרקות מוחלטת, בשיכרון חושים. ללקק עגבות צעירות עד ערפול, כפי שלא עשיתי מעודי.

אני עוברת בין המצבות כאילו הילכתי על פני קברים של עצמי. עשרות קברים של עצמי, כשבכל אחד מהם קבורה שנה מחיי. חיים שהולכים ואוזלים כמו שעון חול.

בלילה חלמתי שאני מהלכת על פני הקבר של עצמי. הקבר האחרון של עצמי. חלל גדול ואפל באדמה, גדול יותר מהחלל שבתוכי. אדמה תחוחה אפלה מאוד, דביקה מאוד בקרקעית.

הסתכלי עלי. סבתא זוהרת עטופה במחלצות. בפנים אני קמלה והולכת. בחירוק שיניים נלחמת בבשר המתרכך והולך, רפה ומדולדל מיום ליום. סבתא עסוקה מאוד, מכובדת מאוד. תפקיד ציבורי. נפגשת עם אנשים רבים. אני שבעה משיחות חוכמה מלוטשות. גברים משפיעים עלי גינוני חנופה. מנסים להרשים אותי. אני רוצה מין. לא שיחות נפש. מחפשת קשר שיש בו רעב הדדי. רוצה לחוש עוד פעם את הלהט ההוא, את כוח הבשר.

גברים בני גילי לא מושכים אותי. מותשים ועייפים ממלחמת החיים. עסוקים בבני משפחתם, במחלות שלהם, מצפים שאפנק אותם, כמו אמם, לפנים.

יש לי מחזר כזה. נמק בבדידותו, זקן ועייף. חדשים, לוחש לי מלות אהבה בטלפון. "אני רוצה אותך, אמר, אשת-בית כמוך. (אינני אשת בית ולא עקרת). הוא חושב על נשואין — לסגור אותי מול כירור במטבח. מצפה ממני להגיש לו את הסלט חתוך לקוביות קטנות וגולש בטעם האהוב עליו, בשעה הקבועה.

כל חיי עברו עלי בלרצות אחרים. היום אינני רוצה לרצות איש. רק את עצמי. לבלות מחוץ לבית כל ערב, להתלבש, לרקוד, ללקק את טיפות החיים האחרונות מתוך עינוג מוחלט.

לא סיפרתי לאיש על ההזיות שלי. הזיות יאוש של אישה קמלה. אני רוצה לעשות מעשה אהבה כל לילה. רוצה ומתבוססת בתוך בדידות. שנתיים ליד מיטת בעלי, בבית החולים, נשמתי את רקבוננו, ריח מחלתו.

כל המעיינות יבשו בתוכי. אני רוצה שיאהבו אותי. גבר שיאהב אותי כמו מטר סוחף. ירענן וירוה אותי, יחלחל בכל היובש הזה שבי, ימלא אותי מחדש בנעורים שבו, בעסים שבו, בזרע שבו.

שנתיים לא טעמתי את הטעם המשכר ההוא, ריח אגוזים מתוק. אני רוצה לחוש בזכרות חלקה וקשה מתחת לבטן שטוחה ומתוחה. שפתיים צעירות ינשקו אותי. אגע בגוף שרירי, נעים, בריא. אני רוצה ללטף כתפיים חזקות, לפלוש באצבעות לתוך שיער שחור, רענן. לא עורף מלבין, מקומט. לא גוף רופס שריח מוות נודף ממנו. חידלון. אתמול זה קרה. יצאתי במכונית מחניון האוניברסיטה, השתלמות מקצועית במסגרת עבודתי. ראיתי אותו עומד ליד השער והצעתי להסיעו. הבחנתי בו בשבוע שעבר, כתחילת ההשתלמות. ככן ארבעים, צעיר ממני כעשרים שנה.

ישב לידי, קרוב מאוד אלי, כמעט כמו במיטה, חשבתי. חשתי בריח שערותיו, כשרכנ לחגורת-הבטיחות. ידיים עדינות מאוד. מתניים דקות מאוד. נראה צעיר מכפי גילו. הוא פסק את רגליו וגל של חום עלה בי. מלכסנת מבט לרווח שבין ירכיו. ברכיים מוצקות. כלי-כך הייתי רוצה לגעת בו, באיבר שלו. חשתי דגדוג בקצות אצבעותי. לגעת בו בידי. להריח אותו.

הוא דיבר אלי בירתא כבוד. שמע על תפקידי. אשת ציבור מכובדת. סבתא חכמה. פתח במשפטים ארוכים ומסולסלים, כממשיך את הוויכוח בקורס, מנסה להרשים אותי בידיעותיו.

"טיפש קטן" חשבתי לעצמי, "כל מה שהסבתא הזוהרת הזאת רוצה הוא לטעום אותך. לו גם פעם אחת". אמרתי לו. הוא נדהם, בלע את רוקו והנהן. יצאתי מחוץ לעיר, נוהגת במהירות. מה אם יתחרט? אי-אפשר להביאו לביתי. בני ואשתו מתארחים. "סעי לשם" — הורה לי באצבעו על חורשת עצים-אורן. נסעתי. ריח האורנים הלם בי. חריף, מרענן, משכר, מרטיטה כולי מהתרגשות.

"יש בכך קסם מיוחד", אמר בפשטות ונשק לי. הטעם ההוא בפי, חשתי סחרחרות ואחזתי במותניו. "חושנית מאד" אמר ונגע בשדי בשתי ידיו כתנועה מנוסה ממולל את הפטמות בשתי אצבעותיו.

חשתי ערפול. מעיינות תשוקה החלו לזרום בתוכי. רועדת מתאוה פרמתי את מכנסיו. זכרות כבדה וחלקה הזדקרה למול פני. ריח חרובים מתוק עלה באפי.

"אתה נשוי" — שאלתי שאלה טפשית, מרטיטה כולי. "כן, אז מה?" אמר ופרס את רוכסן מכנסיו.

הוא הפשיט אותי בעדינות, לאט לאט, כמו מתנת יוס-הולדת. היה נדמה ששמעתי קריאת תדהמה מפיו. אני יודעת שעדיין לא בליתי לחלוטין. הוא החליק בלשונו הרכה על צווארי, מוצץ זרמי תאוותיו מצץ את שפתי.

"פקחי את עיניך, הסתכלי עלי. את הפתעה גמורה בשבילי. הפתעה טובה".

ככל כף-ידו מולל את הפרח הקטן שבין רגלי ואני רציתי בו, כמו שלא רציתי בגבר כל ימי. "לטפי אותי", אמר, "דברי — אני אוהב שמדברים אלי".

כמו סכר ענק נפרץ בתוכי והנהר אדיר זרם החוצה, שוצף, שוקק. "תסתובבי", אמר. לא הבנתי. קפאתי על מקומי. "תפסיקי לעמוד על הברכיים ותרדי למטה" ואז אחז במותני בחוזקה, הכה על גבי והוריד אותי למטה, על הארץ.

נוטפת בעל אותי. "מלא אותי" התחננתי. הוא נעתר. גמעתי אותו לתוכי. לאט לאט כמו צמא במדבר. חשתי בורעו נספג בתוכי, מחלחל בכשרי, כמו באדמה חרבה, נספג בעצמותי.

"את רכה כל-כך", אמר, "אפשר לשקוע בתוכך עמוק עמוק". גופו קל ודק כל-כך חשבתי.

"ידעתי שאבעל אותך, את שיררת לי וקלטתי" אמר. "ועכשיר" — שאלתי "למי את מחכה פה עכשיר?"

"לאכיו", ענתה, "מצאתי עם אביו שפה משותפת", וחייכה. ■

המרכז לתרבות וחינוך בהסתדרות

בערים — בעיירות פיתוח — בהתיישבות העובדת.

- ★ סדנאות, הרצאות וימי עיון לנוער, לצעירים ולמבוגרים בנושאים רעיוניים הסתדרותיים.
- ★ כיתות להשכלה גבוהה לקראת תואר ראשון, לעובדים במסגרת פרויקט "כלנית" בכל הארץ (בשיתוף עם "האוניברסיטה הפתוחה").
- ★ בתי ספר לוועדי עובדים ליד מועצות הפועלים.
- ★ רשת מועדוני "מופת" ותיאטרון "בית לסיני".
- ★ חוגי העשרה לכל הגילים: מלאכת יד, ריקוד, זמר, התעמלות ועוד ועוד.
- ★ להקות מחול, פולקלור עדות, חברות זמר.
- ★ סדנאות יצירה, "ימי סופרים" ומפגשים עם אמנים בבתי ספר, ובמקומות עבודה ובקהילה.
- ★ פעילות תרבותית והשכלתית עניפה לגימלאים.
- ★ "מכון אבשלום" לידיעת הארץ.

ההסתדרות הכללית של העובדים בארץ ישראל



הוועד הפועל
המרכז לתרבות וחינוך

הבהלה לאורגזמה



"מהפכה המינית" במערב הפכה עד מהרה לפה לתביעה הילדותית לסיפוק מידי, תביעה שהיא טיפוסית לתרבות הצריכה המערבית בכלל. האורגזמה הנשית, שנכנסה למגילת הזכויות הפמיניסטית, עודדה שפיכה מהירה אצל גברים מאומים ושיאים מבוזים אצל נשים מתוסכלות; המיניות הפכה לשדה מערכה. המנטליות המערבית הציבה ליישום את המוטו של 'אורגזמה לכל פועל/ת' כיעד טכנולוגי לכל דבר, ועד מהרה צצו ביריד ההבלים שלנו מדריכי מין שבאו לספק על כל שאלה תנוחה, ותרופות סקסולוגיות שנועדו להבטיח אינסטנט-סקס לכל דורש. לא מפליא שתוך דור גילה המחקר בנושא, שמרגע שהוסרו עכבות העבר נעשה השעמום אויבם הגדול ביותר של חיי המין; טיפול מהיר בכוחות משותפים והנפיחות עוברת.

הבעיה איננה, כמוכח, בספרי המין כשלעצמם; האציל הסיני טונג הסואן משכנע למדי בכוחו כי "גיוון בתנוחות אהבה הוא המבדיל אנשים מחיות, משכילים מנכערים מדעת". חיבורים אלה, כמו 'הקאמה-סוטר' ההודי, 'הגן הבשום' האיטלקי ו'אמנות חדר המיטות' הסיני אינם חידוש, והראשונים שבהם חוברו במזרח כבר לפני אלפי שנה. הבעיה היא, שבמערב הצרכן של מדריכים כאלה משול לרוכב למי שברשותו ספרי בישול איננים המפרטים אף את סוג המוסיקה וגון הנרות התואמים כל מתכון, אך יסודות הבישול הבסיסיים ביותר זרים לו לחלוטין והכשרתו הגסטרונומית מבוססת על חטיפי מזון ו-Junk Food למינהו.

לדוגמה, תיאורים מפורטים של סוגי הקטורת התואמים סוגים שונים של מפגשים אירוטיים ייראו למערבי הממוצע כזוטות של טקסיות מיותרת; השגות אחרות על התנהגות מינית תיראינה לו כקוריו מוזר ותורל: כן למשל, בעוד שהמשגל העצור (COITUS RESERVATUS) שימש כמערב בעיקר במקום קונדום, הרי במזרח הפך לאבן פינה לתורה מינית עשירה. היות ובמזרח סברו שלא על "פרו ורבו" לבדו יחיה האדם, גרסו שכפי שהרעב הוא מדריך גרוע לחוויה קולינארית, כך גם לא יצליח לגבי אומנות האהבה; כמו שזלילה חפופה איננה תחליף לארוחה איננה, הנטעמת בניחותא ומעשירה עין וחד — כך גם מין לא נועד להיות פורקן חפוז אלא להעניק את אצרותיו בלא חיפזון, לענג כל חוש, להיגמע עד תום. בטקסט טאנטרי (Vigyana) (Bhairava) מלמד האל שיווה את האלה דבי היושבת בחיקו; דבי מסמלת את הרוח, והדברים מתייחסים אפוא לאדם כאשר הוא אדם — גברים ונשים כאחד:

בראשית המשגל, תני לבך אל האש שבראשית, ובהמישךך כן — המנעי מן האפר שבסוף.

כבר אמרו חכמים שאין לדחוק את הקץ, והאמת היא, שלא רק בביאת המשיח אמורים הדברים, אלא אף בביאתם של סתם הדיוטות. המשגל הרגיל נחפו אל הפורקן; האנרגיה הגואה יוצרת מתח גופני ונפשי; השלהוב המיני טוען אותנו באנרגיה גואה, מבקשת להתפרץ; אבל פריקתה הנמהרת מסיימת את החגיגה בטרם החלה, ומותרה אותנו "עייפים אך מרוצים" — פשוט משוחררים מן הלחץ, ריקים מן האנרגיה. כבר אריסטו הבחין ש"כל יצור נעצב לאחר המשגל"; הרגיעה, המושגת בהתנקות האנרגיה מן המערכת, מותרה אותנו אדישים. השיא הפוך בבת אחת לשפל אנרגטי ונפשי; זהו "האפר שבסוף".

פשיא פשוט — הני ננוחה.

בשיטות טאואיסטיות וטנטריות מין איננו אסלה אלא שער. ראשית חוכמה, הישאר בשלב הגואה, עם "האש שבראשית", בלי לחשוב על פריקה, בלי לשאוף אל הסוף. הישאר ממוקד ברגע — בתחושה, במגע, בריח, בטעם. הירגע אל תוך התשוקה, הינשא על הגאות הזו, בלי למהר לפתוח את הסכר; מים גואים ימתקו. הקושי ב"לסכול עונג", הוא בזה שהעונג, האנרגיה, מופצץ לך את מערכת הבקרה: אתה לא בשליטה עוד; 'אתה' נעלם, נותן את עצמך לחלוטין. נינוחות טעונה מתהווה אז מעצמה, שכן השליטה העצמית היא המאיצה את התהליך אל סופו. שליטה היא מאמץ, וברגע שיש מאמץ — יש מאבק, יש מתח, והמתח יוצר את הצורך בפורקן.

הו נסיכה מתוקה, בהלטפך, הפנסי אל הלטוף פאל חיי נצח.

כאשר נוצרת נינוחות כזו אין עוד שום יעד, אין מאמץ ואין שליטה, אלא רק התמסרות טוטאלית לתחושה; כל מגע הוא הראשון והאחרון, ובן הזוג נעשה העולם. אתה נושם ממנו ואליו, מאבד גבולות, מתמוסס בו. בני הזוג מזינים זה את זה בחייתם; שום כוח אינו אובד. אדרבא, זהו תהליך של טעינה הדדית ללא סוף; הם משמשים כספקי כוח זה לזה, שני קטבים חשמליים היוצרים יחד זרימה אחת. כל תא בגוף נייעור לחיים, כל נשימה היא אקסטטי, חודרת בגוף-נפש כולה.

פאשר פחוק פנה, נרעדים הושיך פעלים — הפנסי אל הרעד הזה.

התרעדות זו מתרחשת מעצמה; השליטה המנטאלית של ה"אני" נעלמת, ועימה החיציה, השיפוט והניתוב. אין זה פורקן מקומי של אברי המין אלא אקסטאזה של הישות כולה. באנרגיה הרוטטת כל תא מרעיד, כל תא רוקד; אף הגוף איננו עוד הגוף; רק מפגש של שני כוחות חיים, רק רעד בלי גבולות.

בגללה, אין הלשון נוגעת כלל בפרטים, אלא רק דרך מלים שגורות מן הדיכטומיה הקיימת — זיון, זין, כוס, פין וכו'. השיר ה-13 מתוך ה"מכתבים" המובא לעיל, הוא בעיני היפה, העדין והמורכב ביותר בין שירי האירוטיים של ויזלטר, והוא אחד השירים האירוטיים היפים ביותר בשירה העברית כולה. מצד עניינם של הדברים האלה, קל לראות כי הוא פונה בדיוק לאותו תחום לשוני שלא נגעו בו כמעט: סימון אברי המין, מעשי המין ותחושות הגוף, העור והדימיון, באורח ישיר ופשוט — בגובה אחד, לא מנוכר, לא ערכי, לא מטאפיזי, לא גס, לא בוטה. למותר להוסיף כי גם חוויית המין המתוארת כאן, חוויית הנאה נמשכת, ליטוף, תנועת אצבעות, מגע אוראלי, חוויה שאינה משגל, שאינה מובילה לאף מקום מחוץ לה; חוויה המרוכזת בחושים ובדימיון — היא חוויה נדירה מאוד בעולמה של השירה העברית. יש משהו קלאסי מאוד בפשטות ובגילוי הלב, ולכן גם בחושניות המרוכזת בשירה האירוטית של ויזלטר, ובשיר הזה בפרט, משהו המזכיר שירה עתיקה מאוד ולא עברית מאוד, כמו שירת סאפפו וארכילוכוס.

הלשון נענית כאן באורח מפליא למעקב הצמוד אחר התחושות והטקסטורות של האיברים השונים. הצורך "הבטישה הרכה/הלחה" הוא לבדו, כבר פלא שלם. הוא מין אוקסימורון (בוטש מול רך), ומחוץ להקשר הזה הוא נראה מלאכותי למדי, אבל כאן, עם הקטנת הממדים — "קצה הנורת", הוא מקבל חיות ודיוק ההופכים אותו להגדרה יעילה להפליא של תנועה ותחושה של אצבע באותו מקום של "בין פלחים". גם "נְיָחִים רוטטים" הוא צרוף מדויק בפשטותו ובכוחו לגעת בטקסטורה ובסוג ההתנגדות של אותו מורד-עכוז. "נְיָחִים" ולא "יציבים", "מוצקים" או כל מלה אחרת שתקשה מדי את נוכחותו. וכך — "הבאר היבשה", "התלם הרווי", "המחילה הריבית השואבת" והלאה הלאה במהלכה של האצבע הנוגעת-הזזה, אל תוך הדימיון, ואל העין הצופה מן הראש השמוט אל העולם הנראה הפוך.

לשיר שני חלקים. שניהם מסתיימים בפתח (חלון, דלת) ובמין קפיצת-מוות הזוויה ממנו; קפיצת-מוות מחויכת, סחרחורת, התהפכות. אבל הם גם זורמים זה אל תוך זה, ותנועת האצבע שבפתיחת השיר זורמת כביכול ומתהפכת לתנועת הזין אל הפה — "שרביט של דם/חליל אלם/קגש ביד קלה לפה לוגם". בדבר אחד ממשיך ויזלטר את פריצתו של א.צ.ג.: כי גם אם הדיאלוג האצ"גי עם הזונה מסתיים בגועל-נפש: "קֶכְכְּכְּ", הרי שהיתה בו הנכחה של התרחשות מינית מדויקת ורצופה יותר מכל מגע שירי אחר עם התרחשות כזאת, גם בשירתו שלו וגם בשירת הדור שבא אחריו. ובשירו של ויזלטר, לא רק ההנכחה נעשתה מדויקת ורצופה לגמרי, אלא שגם העמדה, השתחררה לגמרי מן ה"קֶכְכְּכְּ" העתיק, בלי לאבד את ההומור, והעברית מניחה לו גם "אשר קֶדְרָג", שלא היו רבים כמותו באותיות אשוריות כאלה. ■

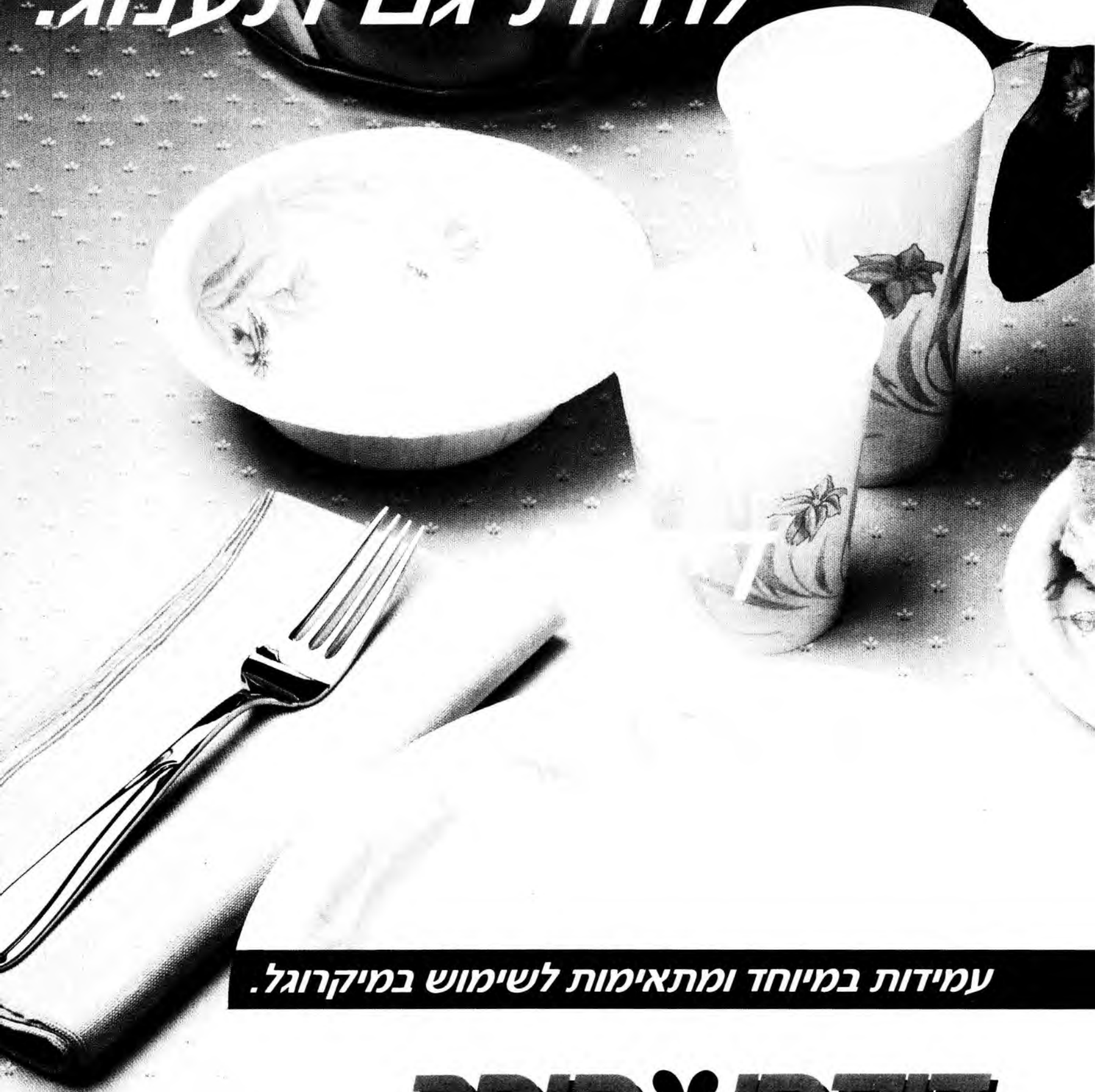
העיתון

• **בין ספרות**

• **לכורונגריה**

• **נקודת תצפית**

**אירוח שושלם יכול
להיות גם תענוג.**



עמידות במיוחד ומתאימות לשימוש במיקרוגל.

דיקסי סופר



הם כבשו את אירופה. עכשיו הם כאן.



המטות עובדות טובות

לגו פירטים

"בהרפתקאה הזאת אתה המנהיג!"

LEGO

דלקול SG 20/50 חדש

שמן מנוע אקטיבי

ורשבסקי פריליך דובר



באק צלחה

דלק

הכנס את המכונית שלך לשנות ה-90 עם שמן המנוע החדש דלקול SG 20/50! לדלקול SG 20/50 יתרונות שאינם יכול לותר עליהם:

- השמן קיבל את הסווג המתקדם ביותר בדרישות שמנים למנועי בנזין בעולם: API-SG.
- מכיל תוספות אשר פותחו בטכנולוגיה מתקדמת.
- בעל כושר ביצוע מעולה בכל תנאי נסיעה ומזג אוויר.
- מבטיח הארכת תדירות החלפת השמן עד למקסימום המומלץ ע"י יצרני הרכב.