

שפתון לקל

• חברה • ביקורת • תיאטרון • אמנות •

שנה ט"ו • גליון 132-133 • שבט-אדר תשנ"א. ינואר-פברואר 1991 • 12 ש"ח.

תגובות פוסט-טראומה לטווח ירוק

- ד"ר דוד גרין
- פרופ' נוח מילגרם
- אריה סימון
- ד"ר מרדכי קאופמן
- פרופ' גיורא קינן

מסות:

- זיה שמיד – הכוסטמודרניזם בספרות
- דורית זילברמן – "המצב השלישי" לעמוס עוז
- ניצה בידב – סדן, עגנון והביקורת
- עדה צמח – ברנר של ברזנקר
- יוסף גורני – מי היה בנימין הלפרן?



תיאטרון:

- צבי רפאלי – התיאטרון הכולני 1990
- אילן תורן – על נסים עזיקרי

שיחת החודש:

זרובבלה פיין על אביה אלכסנדר פן



מבלה: קית בוטספורד

סיפורים ושירים:

- אילנה אבן-טוב 'שראלי' • דורית אורגד • אסתר אורנר • עמרם ארצי • יפה האוזר • דורית ויסמן • שרית זמיר • זרובבלה • בולנד אלי-ח'יירי • נילי מילוא • מרגלית מתתיהו • אגי משעול • קובי נסים • ריימונד קארבר • גבריאל שטרסמן • רמה שיף • שלמה שפירא





ורשבסקי פריליך דובר

רוצים לפתח את המשרד? עלו על המסלול הירוק לעסקים

דיסקונט עסקים לבעלי חשבון עסקי מועדף

עם ההצטרפות למסלול הירוק לעסקים נכלל החשבון העסקי במסגרת "דיסקונט עסקים", ומזכה אתכם בכרטיס אישי ופנקסי שיקים מיוחדים.

איך עולים על המסלול הירוק?

היכנסו אל מנהל הסניף ובדקו איתו כיצד עולים על המסלול הירוק לעסקים, אפילו אם עדיין אינכם לקוחות בדיסקונט.

פרטים נוספים ניתן לקבל גם ב"טלבנק מבצעים" 03-5651920.

לעסקים הופכים לבעלי חשבון עסקי מועדף במחלקת העסקים של הבנק זכאים ליהנות מתנאים טובים יותר, כגון:

- מסגרת אשראי קבועה ומתמשכת בתוכנית "דיסקונט אקסטרה", עם ריבית בשיעור פריים + 2.5% לשנה בלבד (כיום: 1.4% לחודש), עמלת הקצאה בשיעור 1.8% בלבד לשנה.

- 10% הנחה בדמי ניהול ו-50% הנחה בעמלת ניהול החשבון, ברבעון ההצטרפות
- 6 חודשי שימוש חינם ב"טלבנק עסקים" ו-3 חודשי שימוש חינם ב"טלבנק מסופים" ועוד. כן, תיהנו מחברות ב"מועדון העסקים" של דיסקונט, שרותי בנק בטכנולוגיה מתקדמת מבית העסק שלך ועוד.

אם אתם אדריכלית או עורכת-דין עצמאית, אם אתם רופא בקליניקה, מהנדס, או בעל מקצוע חופשי אחר - בדיסקונט אתם נחשבים לאנשי עסקים, הראויים ליהנות מהגישה החדשה של הבנק ולעלות על המסלול הירוק לעסקים.

מהו המסלול הירוק לעסקים?

בעזרתו אפשר לפתח את העסק, כשהבנק מלווה מקרוב את התפתחותו ויוזם שרותים חדשניים. כשעולים על המסלול הירוק



יש עם מי לדבר.

בנק דיסקונט



בגליון זה:

• שיחת החודש



• מסות



• תיאטרון



• נובלה



עם זרובבלה פיין, בתו של אלכסנדר פן – על אביה.

זיה שמיר – הפוסטמודרניזם בספרות

חרית זילברמן – "המצב השלישי" לעמוס עוז

ניצב בן-דב – סדן, עגנון והביקורת

עדה צמח – ברנר של ברינקר

יוסף גורני – מי היה בנימין הלפרן?

צבי רפאלי – התיאטרון הפלני 1990

אילן תורן – על נסים עזיקרי

קית במספורד – לאורך נהר להיפלאטה

9	שירה וסיפורת: שלום רצבי: מה שאני קורא; מחזור שירים
13	דורית וייסמן: שירים
14	בולנד אל-חידרי: זקנה; שיר; מערבית: שמואל רגולנט
14	מרגלית מתתיהו: שירים
15	אגי משעול: שירים
17	אילנה אבן-טוב: ישראלי: ישנו הרגע הזה; שיר
17	שרית זמיר: שירים
22	נילי מילוא: צואר השקטן; שיר
30	שמואל סוכה: יער אחרי יער; מחזור שירים
31	אתר אורנר: כאן אנחנו גרים: סיפור
36	עמרם ארצי: שירים
40	זרובבלה: שירים
41	רמה שיף: אניוטה; סיפור; שלמה שפירא: שירים
47	קובי נסים: ללבן שילמתי בפרנקים חדשים; שיר
48	יפה האזור: קרחת; סיפור; אילן תורן: שיר
50	גבריאל שטרסמן: שיעור בפסנתר; סיפור
52	קית בוטספורד: לאורך נהר להיפלאטה; נובלה; מאנגליה: ישראל מאיר
58	דורית אורגד: מחולל הנסים; סיפור
	מסות, מאמרים, שיחות:
18	דורית זילברמן: המסע המיסטי של עמוס עוז
24	זיה שמיר: פרספקטיבות חדשות בספרות
28	ניצה בן-דב: סדן, עגנון והביקורת
32	יוסף גורני: השקפתו הצינונית של בנימין הלפרן
34	עדה צמח: בגדי ברנר החדשים
42	מוחמד עינאים: קהיר – אוקטובר
	ביקורת ספרים:
9	אלכס זהבי על ניטל כחור ישיבה ליצחק בשביס-זינגר
10	עמלה עינת על צבת בצבת לשלמה ניצן
11	חנה יעוז על שירה ופואטיקה להלל ברזל
12	ש. אלונים על סיפורי מישור לס. יזהר
12	מאיר בראלי על כמו עיניו ליעקב כ"ץ
13	שרית זמיר על לחם וגעגועים לעודד פלד
14	רחל גיל על אדולף לבנגימין קונסטאן
15	שמואל שתל על אלמנט עברי ליונדב קפלון
16	קובי נסים על סוד תחת סוד לא. איך
16	רוזיה תבור על להוריש שיר עברי בלוס אנג'לס ללב חקק
	שיחת החודש:
38	עם זרובבלה פיין על אביה – אלכסנדר פן
	מדור מיוחד:
	הגובות פוסט-טראומטיות לטווח ארוך:
6	ד"ר מרדכי קאפמן; פרופ' גיורא קינן; פרופ' נוח מילגרם
7	אריה סימון; ד"ר דוד גרין
	תיאטרון:
44	אילן תורן: מראה מול פני העולם
46	צבי רפאלי: פולין – תיאטרון 1990
	המדורים הקבועים:
5	לפי שעה – מדורו הפוליטי של יעקב בסר
21	רוני סומק: חצי פינה
6	מושיק: קומצב

לכבוד ת"ד 16452, ת"א 61163
הנני מבקש להיות מנוי על "עתון 77"
לשנת 1990/1991

שם ומשפחה _____

כתובת _____

טלפון _____

מצורף בזה שיק על סך 75 ש"ח עבור 10 גליונות, כולל משלוח

חתימה _____ תאריך _____

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

عنوان 77
مجلة أدبية شهرية

بحرها: يعقوب سر
المحررة المساعدة: عامية حينات
هيئة التحرير: شمعون لاص، يوسف جوري،
ياسون سويح، زينا شمير، اهدون هارنيل

בסיוע: משרד החינוך והתרבות, המועצה לתרבות ולמנות הסתדרות העובדים הכללית, המרכז לתרבות ולחינוך
המערכת והמנהלה: ת"ד 16452 ת"א, טל' 03-456671
המערכת אינה אחראית לתוכן המודעות
המערכת אינה עונה בכתב על פניות כותבים ואינה מחזירה כתבי יד אלא אם צורפה אליהם מעטפה מבוזילת
המונים למערכת מתבקשים לטלפן אך ורק למס' 03-456671.
חומר יש לשלוח רק בדואר רגיל, כשהוא מודפס ברווח כפול על צד אחד של הנייר. מנישות עם העורך רצוי לתאם מראש.
סדר, צילום: דפוס מופת/רוזמרין בע"מ לחות אורניב
הדפסה וכריכה: חב הכורכים

ITON 77
Literary Monthly
In collaboration with Beit-Berl
Editor: Jacob Besser
Assistant Editor: Amela Einat
Managing Editorial Board:
Shimon Ballas, Josef Gorni,
Aharon Harel, Sasson Somekh,
Ziva Shamir

ירחון לספרות ולתרבות

עורך: יעקב בסר
עוזרת עורך: עמלה עינת
מערכת: שמעון בלס, יוסף גורני, אהרן הראל, זיה שמיר, ששון סומך
מזכיר המערכת: מיכה בסר
ניקוד: שמואל רגולנט
הנחה: דפנה שוחט
מועצת מערכת: יצחק אורבך, אורפ, גילה בלס, יוסי הדר, אהרן זיידנברג, א.ב. יהושע, עוזר רבין, ש. גיורא שוהם, אנטון שמאס.
המו"ל: אגודת סופרים ואמנים לקידום הספרות והתרבות בישראל – עמותה

ברגע הקובע אנחנו איתך.



לינוס טעו כותב חזניות



הפניקס הישראלי
חברה לבטוח בע"מ

יש רגעים שמכניסים לחיים משמעות חדשה.
רגעים שגורמים לך לתכנן כמה מהלכים קדימה.
רגעים שבהם אתה צריך לתת יותר מאהבה,
רגעים שבהם אתה חייב לקחת אחריות ולתת עצה טובה.
ברגעים האלה יש לך שותף אמין, אחראי וחזק - הפניקס הישראלי.
ברגע הקובע, אתה יודע שאנחנו איתך.

הסופרים שבעד – והנגד ההכרחי



שאלה שמעלה כאן ברטולד ברכט החכם והנרדף, מן הראוי, כמובן, שתישאל לא רק בעת הפצצות מן האוויר, אלא גם בשעת מצוקות אחרות. מדובר בכעיות הנובעות מהפער בין ציפיית השואל, אינטלקטואל מן הסתם, השולח ידו בניסוחים פילוסופיים, ובין המסד המאכזב תמיד, בשל תפקידו הטבעי לנהל את ההווה, להתמודד עם אתגרים קונקרטיים, ולא לעסוק בשאלות פילוסופיות על האמת הקונקרטית. מילוי חובותיו המהותיות של השואל, מכריח את המסד, לרוב, לסטות ימינה ושמאלה אף מהמצע שלו עצמו, מכוונותיו הראשונות – האמיתיות. במלים אחרות, על המסד להיות פרגמטי, ואם תרצו, אפילו אפורטוניסטי.

דוגמה רלוונטית הלקוחה ממש מימים אלה, היא הצעת צירופו של רחבעם זאבי (גנדי) לממשלה. יצחק שמיר הצהיר פעמים אחדות, שהוא וממשלתו הנס נגד רעיון ה"טרנספר", ועם זאת עלה נושא הצטרפותו של גנדי ביוזמתו. והנה, האמת היא שהוא, שמיר, אכן אינו דוגל באידאולוגיית ה"טרנספר", אלא שעליו להתפשר, על-מנת לשמור על שלמות הקואליציה. שכן הקואליציה בלי גנדי עלולה ליפול בכל הצבעה על חוקים שהובטחו למפלגות החרדיות. דוגמאות מסוג זה, ניתן להביא לאין ספור. ועד כאן עוד הכל סביר, לכאורה. הבעייה מתחילה כאשר אנשים אשר אינם צריכים להיות שותפים לתמרון אפורטוניסטי כזה, מצטרפים אליו גם הם. וזה קורה לעתים קרובות בגלל סיבות מסויכות שונות. אבל כשזה קורה לאלה המגדירים את עצמם כאנשים חושבים, כלומר כאינטלקטואלים, אני לפחות, מרים אז גבה ומטה זוית חדה, לרוב שמאלית, של הפה, לחיוך אירוני.

קראתי פעם שרק מעמד הפועלים, להבדיל מהאיכרים, מסוגל לעורר ולבצע את המהפכה. וזאת, משום שרגלי הפועל-הפרולטר, בניגוד לאלה של האיכר, אינן צומחות מן האדמה. הוא יכול, לכן, להניען, וכתוצאה מהנעתן ומחופש הפעולה שלהן ושל הגוף כולו, הוא מסוגל לערסל ואחר-כך לטלטל ולהסעיר את כדור-הארץ כולו, להפוך את סדריו שאף-פעם אינם מספקים ולהקים במקומם סדר חיים נכון יותר, שוויוני יותר, מוסרי יותר. עם זאת, אין אותו פרולטר – פועל משעבד את עצמו לסדר החיים החדש שהקים, משום שעליו לצפות אל העתיד, על-מנת להקים, בכוא העת, את הסדר הבא. שכן הפועל החכם, עליו נאמרו הדברים, יודע, שאין סדר קיים שעשוי לספק לעולם. שבכוא העת יצטרכו להחליף גם אותו, וכך, עד אין סוף. קוראים לזה גם דיאלקטיקה. משהו בכיוון על-כל-פנים.

כך היה אולי פעם. בשלבים הראשונים של בניית הקפיטליזם התעשייתי, כשהאידאל היה הפרולטר המשכיל, האינטלקטואל, שלמרכה הצער לא נברא כלל. אבל משפטים

אלה בדיוק מן ראוי לומר כיום על האינטלקטואלים שלנו, הקרויים גם אנשירות. ואולי מוטב לקרוא להם "אנשים חושבים". איש רוח – כינוי רומנטי מדי, חבוט במקצת, ולכן לא מתאים לאינטלקטואל. מוטב, על-כן, "אדם חושב" כהגדרה אחרת ומחייבת יותר. בהגדרה זאת עשויים להיכלל, כראש וראשונה, אמנים בתחום המלה הכתובה, חוקרים בתחום המחשבה, הספרות והפילוסופיה, חוקרים בתחום המדעים השונים, כמו פיסיקאים, למשל, ואף אמנים קונסטטואליים. כלומר, כל בעלי המקצוע שאינם יכולים להסתפק באמת אשר הושגה כבר, בנוסחה שכבר נוסחה, בגילוי שכבר נגלה, וכך, ואשר משתמשים בנ"ל לצורך ניסוחה של האמת הקונקרטית הבאה, הגזורה מן המצב המתהווה. (מונח האמת המופיע בטורים אלה, איננו מתייחס לניגודו של השקר, אלא לדבר הנכון במצב נתון).

אהה, חזרנו אליך ב.ב. היקר. כן, היא תמיד קונקרטית – האמת, והיא תמיד חדשה. הקונקרטיות שבה מצוייה במבחן פרמננטי, ועל האינטלקטואלים לשקוד תמידית על עדכונה. כמו מפעילי רדר ענק השומרים על שמיים נקיים.

מכאן הוויכוחים הרבים, מכאן הקרבות העזים, מכאן מלחמת המוחות שעיקרם מעקב אחרי מהלכיו של השלטון המהווה את מקור העיוותים, והעמדת אתגרים בפניו אשר יכריחו אותו לצמצם את הפערים שבין מהלכיו לבין האמת האמורה. מכאן ניתן להבין את איה-הנחת, אם להתבטא בלשון המעטה, מהפגנת הסולידריות של סופרים (מהשורה הראשונה) במסגרת מסיבת העיתונאים שיוזמתה באה מן "המרכז לשלום במזרח התיכון" (גוף כבד-תנועה למדי). אי-נחת לא רק מתוכן הדברים המשבח את הממשלה, כאילו באמת בוצע, ולו מהלך אחד, כתוצאה מהכרעתה. כאילו לא כל התנהגותה הוכתבה על-ידי ארה"ב (והיא, בלשונו הבכיינית של דוד לוי, התנתה את קבלת התכתובת תמורת אתגן ראוי לשמו); אלא מכך שאותם סופרים התעלמו מניתוח נכון ואמיתי של מלחמה זאת, ויותר מזה – מתיפקודה הלכוי של הממשלה ביחסה לעורף המוכה.

כמה מלים על ההערה האחרונה: מה נעשה, למשל, על-מנת להכין את העורף למלחמה שהיתה צפויה משך חודשים רבים?

חולקו "ערכות מגן", אוחדו שתי רשתות השידור (מעשה מסוכן כשלעצמו שעל-ידיו נמנעת ביקורת ציבורית-עיתונאית ההכרחית גם בימי מלחמה), הטלביזיה מופעלת עשרים וארבע שעות ביממה, וכדרך-כלל משדרת זבל, וניתנו הוראות הרגעה מפוטפוט לרוב, המתייחסות להתנהגות הפרט. שום צעד ממשי של מיגון האוכלוסיה בכתים לא ננקט עד כוא הפטריוט שגם הוא לא תאם את הצרכים – כיאה לפיתרון המשוך מהשרוול.

"בקתה בין ים לעץ-אגס רוטט: האם משפט נושן, אשר קבע בקיר פליט בורח: האמת קונקרטית החזיק מעמד בהפצצות מן האוויר?" ברטולד ברכט; עברית: בנימין הרשב

הייתי יכול להמשיך ולהצביע ברוח זו על עוד כהנה וכהנה מחדלים. למשל – אי העשייה בתחום הכנתה של מערכת החינוך לשעת חרום, או מצבו של מערך המקלטים בכתים המשותפים ואף בכניינים הציבוריים. אי-דאגה לציבור הקשישים, המוגבלים והחולים בכתיים.

כיצד ניתן היה לפתור בעיות אלה ומה ניתן היה לעשות? – איני יודע. אני חסר נתונים ועדכונים. אבל ברור שניתן היה לחשוב בעוד מועד על מה שעתידי לקרות.

ההבלגה של הממשלה לא באה כתוצאה ממחשבה תחילה. היה זה אי-מעשה שהוכתב חד-משמעית. מעניין מה היה קורה לו היתה ממשלת שמיר פועלת בניגוד לתכתיב. על הדברים האלה לא נאמר דבר במסיבת העיתונאים הנוכחת, על-כל-פנים לא על-פי הדיווח בעיתונות ובטלביזיה. לא היתה גם כל התייחסות למצבו של הפרט שהפך למטרה ניחת לטילים קונבנציונאליים בעלי ראש נפץ מחרוד, וכן לא נאמר דבר על תופעת הפליטות, בעיקר בת"א רבתי בכיוון לדרום הרחוק, לצפון הרחוק ולירושלים. ובהקשר זה, לא נאמרו דברים על אמת נוספת – על כך שגם הפעם היו סיכויי ההימלטות של תושבי צפון ת"א טובים הרבה יותר מאלה של דיירי השכונות והפרברים של גוש דן.

ביטחון הפרט מוכתב, ולא בפעם הראשונה, ולא רק במקומותינו, על-ידי הייחוס משפחתי וחשבון הבנק. ושם, במסיבה הזאת, ישבו אנשים רגישים. סופרים, שכל מלאכתם בראיית החברה וביכולת של דיפרנציאציה לגבי פרט פרט, כלומר – אדם אדם בחברה זאת.

מה כן נאמר שם? – הרבה מלים נגד סאדאם חוסיין. פסקאות חבוטות הלקוחות ישירות מהז'ורנליסטיקה היומיומית. הרבה לעג ואירוניה צינית, מוצדקת, אגב, המתייחסת להנהגת אש"ף בכלל, ולערפאת בפרט. אלא שגם קטעים אלה הועתקו ישירות מהעיתונות היומית. וכן היו הכרזות כלליות על הצורך העתידי באיזה שהוא הסדר עם הפלסטינים.

מה לא היה? – לא היתה שום מחשבה יוצרת, שום ראייה מדייקת, ונוקבת של מלחמה זאת שאיננה דומה בשום דרך למלחמות אחרות.

גלגל צרות היריעה, לא אכנס במסגרת זו לניתוח מפורט של הנושא. אולי נספיק עוד בגיליון הבא. נאמר רק שאין מדובר הפעם במלחמת בני-אור בני-חושך, אלא במלחמת בני-חושך בני-חושך חשוכים עוד יותר.

יעקב כסר

הארץ

לפי שעה

החלצת עתונות

עמוס עוז: המצב השלישי; כתר.
אברהם ב. יהושע: קנטטה הנירושים; הספריה החדשה; הקיבוץ המאוחד; סימן קריאה.
יעקב כסר: אגרופלב; הקיבוץ המאוחד; רתמוס.
הלל ברזל: שירת התחיה; חיים נחמן ביאליק; פואטיקה; ספרית פועלים.
רחל גיל: כלום לא קרה; ספרי "עתון 77" – ציריקובר.
אייסכילוס: נושאות הנסכים; נוטות החסד; אגממנון; מיונית: אהרן שבתאי; שוקן.
אסמעיל קאדרה: השנה השחורה; מצרפתית; אביטל ענבר; מעריב.
היינריך בל: ההתקפה; מגרמנית: איריס כרנן; זמורה-ביתן.
ה. לייבוך: אבנר והלואי; פואמה דרמטית בשלוש תמונות; תרגם מאידיש והוסיף אחריית דבר: ק. א. כרתיני; הקיבוץ המאוחד.
אוגוסט המינגווי: שירים נבחרים; תרגם: עורך פלד; סער.
ורברט מוסיל: האיש בלא תכונות; כרך ב'; מגרמנית: אברהם כרמל; שוקן.
המלחמה השביעית: השפעות האינתיפדה על החברה בישראל; עורך: ראובן גל; הקיבוץ המאוחד; קו אדום.
חוסה דונוסו: שלושה סיפורים מחיי החברה; מספרדית: ישעיהו אוסטרדין; זמורה-ביתן.
אריה אשל: שבירת הגרדומים; פרשת חטיפתם ותלייתם של הסרגנטים עם חשיפת מסמכי ה"הגנה"; זמורה-ביתן.
סיגפריד ששון: זכרונות של צייר שועלים; תרגמה מאנגלית והוסיפה הערות ואחרית דבר: ג. אריון; זמורה-ביתן.
אלברט סוויסה: עקוד; הספריה החדשה; הקיבוץ המאוחד; סימן קריאה.
סס ש. רקובר: ממי אתה מפחד; דב; אירורים; אבנר גלילי; לכני נעורים; הקיבוץ המאוחד.

תגובות פוסט-טראומטיות

ד"ר מרדכי קאפמן: מנהל ת.ל.ם — התחנה לטיפול בילד וכמשפחה שליד סמינר הקיבוצים



ד"ר מרדכי קאפמן: הבנה נכונה יותר של המציאות

פרופ' גיורא קינן: פונטנציאל להתחלות חדשות

שלא-יהיה, וברור שאצל אלה שהיו ושיהיו מעורבים מקרוב באירועים הטראומטיים, תהיינה הצלקות יותר חמורות. מבחינה חברתית, ייתכן שהמצב יביא ליותר לכידות, ליותר קשר בין אנשים, ליותר יחסים חברתיים. אולי תהינה לזה גם השלכות פוליטיות. בסך-הכל האוכלוסייה אצלנו חזקה. היא מורכבת מאנשים שעברו הרבה ושודעים להתמודד. אין תופעות של פאניקה גדולה כמו שהיה קורה בוודאי במקומות אחרים. אנשים מתפקדים. ובאשר לעתיד — אם נשווה זאת למצבים טראומטיים קשים אחרים, כמו הבלץ בלונדון, גם שם חזרו החיים למסלולם הרגיל, ואפילו הסתמן במצב פונטנציאל להתחלות חדשות.

ברמה המיידית השפעת המצב ברורה. חוששים ביותר מפגיעה. בעיקר אחרי שבמשך ימים ספורים היתה תחושה של אופטימיות-יתר. אנשים לא חושבים הרי בצורה הסתברותית אלא בצורה קיצונית — או הכל או לא כלום. הסימפטומים שעשויים להופיע — יהיו אנשים שיחששו לצאת מהבית. יהיו כאלה שיפתחו תסמונות פיזיולוגיות — רעד, שלשולים, בחילה. לטווח ארוך יותר — קשה לנבא. זה תלוי בהתפתחות המצב, אם תהיה תגובה שלנו או לא. איך ייגמר העניין. אם יפזרו את אפרו של סאדאם חוסיין בים, או שתהיה מלחמה ארוכה שתיגמר ללא הכרעה. נפשית תישארנה צלקות, איך-

מבחינה חברתית יכול להיות, לעומת-זאת, שההשפעה תהיה חיובית, מלכדת. אנשים זקוקים להרגשת יחד במצבים כאלה, כאחד מאמצעי ההתגוננות בפני הלחץ הקשה. הם הופכים, כתוצאה מכך, ליותר חביבים, יותר אכפתיים. בנוסף, יש לי הרגשה שקיים כעת סיכוי להבנה נכונה יותר, פרופורציונאלית יותר, של המציאות בה אנו חיים. פתאום מתברר ששטחים אינם בעלי משמעות. שגם ריחוק של 1200 ק"מ אינו מבטיח אף אחד מפני מכות. לכן, יש אולי בהתנסות זאת תהליך העשוי להפוך אותנו לחברה חכמה יותר. מה עוד שברור שהתנאים והמפה במזרח-התיכון לא יהיו יותר אותם תנאים. עם-זאת, אני חושב, שאנחנו נמצאים רק בתחילת האירועים, ואם אכן תהיה התקפה כימית, תהיה הטראומה הרכה יותר קשה ותצריך בוודאי ניתוח מצב אחר.

למצב של לחץ כמו זה העכשווי, יש תוצאות ברורות בעיקר לגבי ילדים הנחשפים, עקב אובדן מסגרת הביטחון הסביבתית, לפחדים מתמשכים. בעיקר, כאשר מדובר במצב החוזר על עצמו מדי יום ביומו, והמחזק את המסר שהעולם הוא מקום לא בטוח. מסר כזה קיים גם כשהפחד מתייחס רק למה שעלול לקרות, ובוודאי שהוא דומיננטי מאוד כשמדובר באירועים ממשיים. אפילו התוצאות המשניות של אירועים כאלה, מגבירות במידה רבה את תחושות חוסר הביטחון. לדוגמה, יציאת משפחות למקומות רחוקים ממוקד הפורענות. לקיבוצים מסוימים הגיעה תוספת של אוכלוסייה מבוגרת בשיעור של 25% מעל לאוכלוסייה הקבועה. מעבר כזה, כשהוא מהיר ומבוהל ומתרחש לא בתנאים הנכונים, עלול, גם הוא, להגביר את תחושת החרדה.

פרופ' גיורא קינן: ראש המגמה הקלינית בחוג לפסיכולוגיה באוניברסיטת ת"א. מנהל המכון הישראלי לטיפול ולמניעת לחצים.

פרופ' נוח מילגרם:

הטראומה לגבי העתיד תלויה בתוצאות המלחמה

כך קרה גם להרבה יוצאי שואה. מה שלא אומר, כמובן, שמצב זה יימשך בהכרח לאורך שנים. לאחר גרוי מתאים, קורה שהדלתות לחדרים הסגורים נפתחות והחומר הרעיל פורץ החוצה. אם נחזור להווה — שאלת השפעת הטראומה לגבי העתיד תלויה בתוצאות המלחמה. כלומר אם נצא מהמצב הנוכחי כשידינו על העליונה, יהיה קל יותר לעכל את הטראומה ולפרש אותה כדבר חיובי. הרי הערכה קוגניטיבית קיימת לגבי כל מצב — עד כמה הוא מאיים, מהם משאבי ההתמודדות הקיימים אצלנו, ומהן התוצאות הצפויות לאור כל אלה. לכן, הטראומה החברתית תהיה קשה אם התוצאות הסופיות תהיינה קשות. זה נכון גם לגבי הפרט וגם לגבי קבוצות אנשים. אם לעומת-זאת יסתיים המאמץ במה שרובדים בחברה יראו כהצלחה, זה יקל מאוד — הן על הפרט והן על קבוצות אוכלוסייה לעכל את הטראומה. הפרושים שתיתן החברה למצב, הם שיכתיבו את ההתנהגות.

המוח האנושי אינו מסוגל לקלוט את העולם המסובך. לכן אנחנו מחפשים דרך לפשט את הדברים. אחת הדרכים לכך היא חיפוש אישור להשערה שהיתה בנו מראש. השערה שהושפעה מהטבעות קודמות, מנסיונות קודמים. לדוגמה, לו אני הייתי עובר ניסיון של הרס ביתי על-ידי טיל, ודאי לי שהייתי מגיב באופן שונה אפילו מתאום זהה שלי שהיה גר בבית ממול. הייתי בוודאי מגיב בכעס — מדוע לא הגנו עלי? מדוע אני מהווה קלף מיקוח? הייתי מתעלם אז מהנחות מופשטות ורואה את הדברים מנקודת-ראות קונקרטיה. הרבה יותר בשחור-לבן.

כאשר להשפעה לטווח ארוך — אפשר להתייחס למספר דוגמאות. למשל לתופעת חוסר ההלם, כביכול, שהיתה אופיינית למלחמת-השחרור. ניתן לומר כיום שמשום שלא היתה אז קטגוריה כזאת, אנשים לא זכו לזיהוי פסיכיאטרי, והם הסתירו את הפחדים, את הנירוזה. עשו מאמץ של הכחשה והדחקה. היות שהם המשיכו לחיות ולתפקד בחברה בה היה הכל בסדר, נדחפו להוכיח שגם הם בסדר.

אריה סימון:

חיי הפנימיים של האדם קובעים גם במצבי משבר

שעסק, כמוני, בילדים שהגיעו הנה אחרי השואה, עמד בפני חידת הקונסטרוציה הנפשית האנושית. שכן התוצאות הנפשיות — גם לטווח קצר וגם לטווח ארוך — היו שונות אצל ילדים אלה מן הקצה אל הקצה. מסתבר שוב ושוב שאין אדם דומה לחברו גם מבחינת המבנה הראשוני של אישיותו וגם מבחינת "ערכות המגן" הפנימיות שלו. סיפרו על שלמה דיקמן המנוח, המתרגם, שבמצבים הקשים שעבר במלחמת-העולם השנייה, ציטט קטעי קלסיקה יוונית בינו לבינו. אבל

אני שואל את עצמי אם בעצם העמדת הנושא אין משהו נרציסטי, חכמני, מוגזם, לגבי מה שקורה לנו. מצבי לחץ הם, כמובן עניין סובייקטיבי, ובכל-זאת היכן הפרופורציה? ירושלים במלחמת העצמאות היתה בלחץ. נגבה היתה בלחץ. הבליון בלונדון היה לחץ. האנשים שחיים בשנים האחרונות בגדה וברצועה נמצאים בלחץ. אנחנו צריכים אס-כן לחזור לפרופורציות הנכונות. לעצם השאלה — כל מי

ערכות מגן אלה אינן חייבות להיות אינטלקטואליות דווקא. הן יכולות לנבוע גם מהאם, המפנה את כל חומה לילדיה. כלומר, המשאבים הנפשיים והתרבותיים הקיימים באדם, חייו הפנימיים, הם הקובעים את אופי תגובותיו גם במצבי משבר. ואני מאמין שמקורות פנימיים אלה קיימים בכוח אצל כל אדם. שתי אנקדוטות בהקשר זה: הראשונה המסופרת על ארכימדס שאמר לחייל הרומי: אל נא תיגע במעגלי. הוא לא היה הרי נאיבי עד-כדי-כך שלא ידע שאותו חייל עומד

ד"ר דוד גרין:

הליבידו — פיצוי לאינסטינקט המוות

בכל אסון יש פוטנציאל פגיעה במבנה הנפשי של האדם. אבל לא כל אסון הופך לטראומטי כדי שאירוע יוגדר כטראומטי דרושים כמה מרכיבים. ראשית — ההפתעה. שנית — תפיסת המצב כמסוכן לקיום הפיזי. שלישית — הקשר בין האירוע לבין תחושת אובדן. ככל שתחושת האובדן נוגעת בתחומי חיים רבים יותר, יש באירוע פוטנציאל טראומטי גדול יותר. רביעית — תחושת חוסר-אונים, פסיביות, היותו של האדם קורבן הנסיכות. חמישית — מפגש עם הרס או התפוררות. ככל שהמרכיבים הנזכרים קיימים בעוצמה גדולה, ונמשכים לאורך זמן רב יותר, עשוי האירוע להיתפס כטראומטי יותר. גם במהלך התגובה לאירוע מסתמנים שלבים מוגדרים: א. שלב ההכנה, בטרם כל. ככל שההכנה ארוכה יותר, הופכים מנגנוני ההתמודדות לייעילים יותר. ב. שלב האירוע עצמו, כאשר בכת-אחת נמצאים תחת השפעתו הישירה. בשלב זה מגיבים בדרך-כלל כשתי צורות תגובה — אקטיבית-מאנית או דפרסיבית של אי-עשייה מוחלטת. ג. שלב הרתיעה. ההתעשתות. כאשר יוצאים מהלחץ ומתחילים לפעול. ד. השלב הפוסט-טראומטי בו מעבד האדם את מה שקרה לו.

לדקור אותו למוות, אלא מה רצה לומר? — שיש ספרות שונות של הקיום האנושי, ואתה, אדוני החייל, יכול אומנם להרוג אותי פיזית, אבל במעגלי לא תוכל לגעת. מעגל זה הוא תחום חרותו של האדם. האנקדוטה השנייה קשורה לבובר, שב-1933 מסר לו ידיד שהגיע מגרמניה על ההתרחשויות הנוראות המתחוללות שם, ואמר שהוא מיואש טוטאלית מהעולם ומהאנושות. ובובר היכה במקלו על האדמה ואמר — אבל יש לנו את מוצרט, לא?

לטווח רחוק, עשוי אירוע כזה להשפיע על תפיסות עולם של בני החברה הבוגרת. יש שהופכים ליותר פטאליסטיים. אחרים, לעומת-זאת, הופכים לראציונליים-ציניים. לפרקים הופך הלך-הרוח החברתי להדוניסטי. בשפה הפרוידיאנית ניתן לדבר אז על הפעלת החלק הליבידונאלי כפיצוי לאינסטינקט המוות. אצל ילדים תלויה התגובה הנפשית בשלב ההתפתחותי בו הם מצויים ובתמיכה שהם מקבלים מעולם המבוגרים סביבם. הנסיונות שיש לנו עם ילדים שחוו מלחמות, מצביעים על פגיעה נפשית ברורה. אם המלחמה תימשך, עשויים ילדים אלה לפתח רמת חרדה גבוהה, חוסר ביטחון. בעיות ריכוז. כללית, מדינת-ישראל הוגדרה מאז ומתמיד כמדינה שנמצאת תחת לחץ בלתי-פוסק. למרות זאת אין אף מחקר שמוכיח את קיומן של תגובות פתולוגיות חריפות יותר או רבות יותר אצלנו ביחס לאוכלוסיות אחרות. עם-זאת, האימפקט הבלתי-פוסק של אסונות בא בהחלט לידי ביטוי באיכות החיים — בתוקפנות בלתי מרוסנת המתבטאת בתאונות דרכים, ביחסי אנוש, בהקצנה לקראת דעות אקטיביסטיות, גזעניות. כלומר — תופעות פתולוגיות אין, אבל יש תפנית לקראת פתרונות של כוחנות ומלחמה.



מחשבות

תגובות

פרופ' נוח מילגרם: מרצה באוניברסיטת ת"א. עוסק בנושאים קליניים של חרדה ולחץ.

ד"ר דוד גרין: פסיכולוג קליני באוניברסיטת ת"א. מומחה לטיפול במצבי לחץ.

אריה סימון: מחנך. לשעבר מייסד ומנהל המוסד בבן-שמן.



כאן
כאן

לירי ר'תם גיב
כ"ג ת"ש
הנאת השב"א
ת"ק"ג 39926
ח"פ

ישראל בן-יהודה:

סיו"ר המרכז לתרבות ולחינוך וחבר הוועדה המרכזת של ההסתדרות.

יש להתווכח על ערכים, לא על סמלים

לדעתי לסגור את פערי החינוך ההולכים וגדלים בחברה, שכן ההורה המרוויח שכר מינימום לא יוכל לעולם להעניק לילדו חינוך אפור. והמדינה, כידוע, מקצצת קודם-כל בתנאי הרווחה במקום בעשירונים העליונים. ההורה חייב אז להדק את החגורה לא בנושא האוכל, אלא בהשכלה שהוא מאפשר לילדיו.

דבר חשוב אחר הוא פיתוח מרכזי המידע שיוכלו לסייע לאזרח להתמצא בסבך הביורוקרטיה. המדינה והרשות אינן מעוניינות לתת לו תשובות, ואילו אני רוצה לתת לו מרכזי מידע ברמה של יעוץ משפטי, שידע לפני שהוא הולך לחתום על המשכנתא, לדוגמה, על מה הוא עומד לחתום.

נושא אחר הוא פיתוח התיאטרון הקהילתי. תיאטרון קהילתי הוא תיאטרון יוצר, ואני מאמין שהוא יכול לקדם את האזרח לקראת מחשבה ממיינת ובוחרת.

דבר אחר הוא המעורבות בנושא קופת-חולים. בראייה כוללת אני מעוניין בהקמתן של מועצות קהילתיות אזוריות שיוכלו להתמודד עם מכלול הבעיות שבפניהן עומד האזרח. מועצות קהילתיות כאלה תוכלנה גם לתת תשובות וגם לתת ביטוי גדול ורחב לתושבי השכונה.

לסיכום, עומדות על המדוכה היום בעיות ותוכניות רבות. ההסתדרות, בפתחן של שנות האלפיים, עדיין לא סיימה את תפקידה, והיא חייבת להמשיך להיות הסתדרות כללית על כל המשתמע מכך. גם אם מתארעים בתוכה משברים אלה או אחרים, אין עדיין תחליף במדינה, שמסוגלת לתת את התשובות הרלוונטיות במקומה. אין שום מערכת שמסוגלת לתת תשובות כמו שנותנת חברת העובדים, למרות המשבר הקיים בה.

המעמד העובד בשנות האלפיים יקבל חיזוקים הרבה יותר גדולים, לנוכח מה שהטכנולוגיה יוצרת ומפתחת. לכן ערך העבודה הוא עדיין ערך עליון ורק הסמלים עשויים להשתנות. מוטל עלינו לפיכך להתווכח על הערכים לעתיד ולא על הסמלים.

הייתי בנוער-העובד מכיתה ד', בגרעין נח"ל לקיבוץ פרוד. בתום השירות הצבאי חזרתי לעיר. אני לא רואה את ההגשמה רק בקיבוץ. ייתכן אפילו שלא נשארתי בקיבוץ מכיוון שנוצר מצב שלא יכולתי להגשים שם. חזרתי לתנועת הנוער העובד והלומד, ובמשך עשרים שנה עברתי את כל מגוון התפקידים. הייתי מזכיר התנועה בהוד-השרון. אחר-כך ריכזתי את מחוז השרון. ב-1982 הגעתי למרכז הנוער העובד והלומד וקיבלתי על עצמי את ארגון החברות בתנועה. ב-1987 עברתי לתפקיד הקשור באיגוד המקצועי. אחר-כך נבחרתי לגזבר הארצי של הנוער-העובד-והלומד, על כל המשתמע מכך.

החלטתי להתמודד בבחירות לוועדה המרכזת במשבצת של נושא השכונות. אני עצמי חי בשכונת גיל עמל בהוד השרון – השכונה בה גדלתי. הלכתי לנושא עם הסיסמה שבשכונות אפשר גם אחרת, ששכונה היא לא בהכרח מקום של מצוקה ושל חוסר יכולת ביטוי.

מה אני עומד לעשות במחלקה? כוונתי ליצור קטליזטורים לפעילות בתוך השכונה, משום שקהילה שלא תרצה להניע את עצמה, אין לי או לכל מישהו אחר בתפקיד זהה שום סיכוי להניע אותה. אני רוצה שהקהילה תהיה מעורבת בחיי היום-יום, בכל מה שקורה סביבה, ואני מתכוון להביא את האנשים למעורבות על-ידי שיתופם בתהליכי העשייה. לכל מועצת פועלים יש מחלקה לשכונות, מחלקה לפעולה קהילתית, שבוחרת את ועדי השכונות. ועד השכונה חייב לראות בשכונה אינטרס עליון, ראשית בהתייחס לבעיה המרכזית – בעיית החינוך.

בעניין זה חייבים ליצור מעורבות יתר. ואני מדבר על תהליך של חינוך הילד באמצעות שעורי עזר – יחד עם ההורה. גם במגמה של יצירת עניין לשבת ביחד, וגם מתוך רצון לשבור מחסום פסיכולוגי אצל ההורה שאינו אמון על הגישות החינוכיות המודרניות וחושש להתמודד עם חומר הלימודים כאשר ילדו נזקק לעזרתו. זו הדרך היחידה,

כתיבה עיתונאית סנטימנטלית

"הערת המתרגם" המופיעה בסוף הקובץ אנו קוראים: "סיפורים אלו במקורם היידי ראו אור רק בפרסום ראשון, בעיתון או בכתב-עת, ולא זכו לליטוש אמנותי נוסף מידי המחבר ולכינוס בספר. כנגד זה, התרגומים האנגליים שבספרים נעשו, כמידה זו או אחרת, בהשתתפותו של המחבר או בהתייעצות איתו ובסמכותו".

שלמה צוקר נזקק להערה זו ולהערות נוספות, כדי להסביר את הפרובלמטיקה שבתרגום טקסט יידי, שאין מחברו מתיר לתרגמו מן המקור, אלא מן הנוסח האנגלי, וזאת לאחר שהתברר למתרגם שבנוסח האנגלי איבדו קטעים מסוימים מחיוניותם. לגבינו, הקוראים העבריים, עשויה הערה זו וכן הערתו המצטדקת של המחבר, הבאה להסביר מדוע נזקק לנושא לא מקובל, כביכול – אהבת זקנים – ליישב תמיהות אחדות, שכן סיפורי קובץ זה אינם דומים במורכבותם, בחיוניותם ובטווח הנושאים שלהם לאלה שהיכרנו ב"השטן מגוריי" וב"העבד", ואף לא למצויים בקובץ היידי שראה אור בהוצאת מגנס – "דער שפיגל" ("המראה").

התופעה של "כתיבה לעיתון" מוכרת היום פחות, אך היתה שכיחה במאה ה-19 ובראשית המאה הזו. סופרים אנגליים ואמריקנים וכן סופרים שכתבו יידיש (גם שלום עליכם) התפרנסו מכתיבת רומנים בהמשכים וסיפורים לפי הזמנת עורכי עיתונים, אשר גם אם לא הכתיבו להם במפורש את נושאייהם, יידעו אותם למה הם מצפים מהם. יתר-על-כן, העורכים הציבו לוח זמנים דוחק, והסופרים, שהתחייבו לעמוד בו הוציאו מתחת ידיהם טיוטות ושלחון לפני שהיה סיפק בידם לערכן.

אינני יודע, אם עורכי ה"פארווערטס" דחקו ביצחק בשביס-זינגר, אך ברור לגמרי מקריאת הסיפורים וגם מ"הערת המחבר", שדרך הכתיבה המכוונת אל נמענים מוגדרים, שיחסו אליהם הוא מחניף ומזלזל גם יחד, הפכה אצלו לשגרה. ומכיוון שאין קווים לספרות יפה ביידיש, רואה המחבר את עצמו פטור מהכנה של

"מהדורה יידיית מוסמכת", ומסתפק בכך שהוא מוסיף משהו או גורע משהו בזמן עבודתו עם המתרגם האנגלי.

על צרכי הקוראים הקשישים של ה"פארווערטס" עונה בשביס-זינגר בכך שהוא מציע להם טקסטים "מתירניים" המעוגנים בתרבות המוכרת להם ובסטראוטיפים שהתגבשו אצלם בעיקר באמצעות הספרות הסנטימנטלית הפופולרית והתיאטרון היידי המסחרי: בעולמם של הטובים (רבנים, צדיקים, תלמידי ישיבות) מתגלות תופעות חריגות של הומוסקסואליות וסטיות מיניות אחרות, ואילו בעולמם של "הרעים" – גנבים, זונות ואנשי העולם-החתחון, נעשים מעשים "נוראים" המובאים לעתים מפי המחבר בגוף שלישי ("אלקה ומאיר") ולעתים מפי נשים וגברים בטלנים המוסיפים עליהם כיד דמיונם הטובה. ("לא לשבת") המשותף לאלה ולאלה הוא שהזיות פרועות הופכות בהם למציאות וחומרים של מעשיות מובאים בהם כ"מעשים שהיו", קרי כסיפורים ריאליסטיים.

עיקרם של הסיפורים הוא הדיווח על "המעשים הנוראים". בשביס

אינו מוטרד ממצוקתם של הגיבורים וגם לא ממבוכתה של סביבתם. למעשה, אין הוא מפתח כלל עלילה, אלא מסתפק בסיפור המעשה.

הסיפורים על יצרים ותאוות מתרחשים בסביבה המסורתית בעידן שלפני המודרניזציה, בתקופת המעבר של פגישת נציגי המודרנה וסמליה עם החברה המסוגרת של העיירה. אלו הם, אפוא, סיפורים מן העבר הרחוק



והקרוב יותר, אשר ההינתקות ממנו הפכה אותו לרחוק, ועל-כן ניתן

להעביר כביכול את מה שקרה בו לתחום המעשייה והאגדה. אולם, גם סיפורי האמריקנים של בשביס אינם שונים בסגנונם. גם בהם קיימת חלוקה דיכוטומית של טוב ורע, מעשים של תעתועי יצר ושל אימפוטנציה, בדיחות מן הסוג המושמע על-ידי כדחנים בבת-המלון, מצבים גרוטסקיים המובאים בוולגריות ואפיונים סטראוטיפיים של דמויות חוזרות. בסיפורים אלה נפגע לא פעם רצף העלילה, והקשר בין האירועים מלאכותי. ניכר שאין הגיבור-המספר מתעניין במתרחש סביבו – הכל מוכר ומשעמם בעיניו, והוא נותר עם מכנסיים או בלעדיהם, מתמכר להזיותיו המיניות או לתאוותיות הממומשות. פה ושם ישנו גם סיפור הומוריסטי, או ניסיון לעצב דמות נאיבית (אם-כי במתכונת סיפורי ההשכלה), אך ברוב המקרים מציגים הסיפורים גירסאות שונות על נושא מיניותו של האדם ותאוותיו האחרות, סיפורים שפרטי עלילותיהם קשורות זה לזה באורח מלאכותי.

התרגום טוב וניכר שהצקע בו מאמץ, אך אין בכך כדי לשפר את איכות הסיפורים עצמם. ■

שלום רצבי

מה שאני קורא

מה שאני קורא
אלו הברות
שיוצאות ומתירות
את הגוף החוטא הזה
חללים חללים נקבים נקבים
ואתה נרפן
מעליו
כמו שמים שחורים, משיב
אליו את הברית
שאינני יכול
לעמוד בה,
וראה איך מלפני ומצדדי
ארץ משקעת
כאנך
בנקבת
תהום רבה

בין הסורגים
שבהם אתה לוכד אותי
מגלגל תמונה
במלה, מלה בתמונה
וחזור חלילה. נתפס
באלם, או נאחז
בעצמים
בהם אתה
חותם בשתיקתך,
אני מסתכל
בהרים תלויים מנגד, שומע אנשים
הורגים
את המות, הורגים
את החיים, הורגים
צפור, הורגים
איש שאהבתי, הורגים
את הקול, מעמיסים
שתיקתי
בשתיקתך
כי אשמנו

דוקא כשאני
אתה מחכה לי
עם צטרת
הקוצים הנוראה; מסבל
יסורים
כמו זר
נעמד
אצל דלת
של בית
כל פלו
מבט עינו של ילד
מול אימת הריק

"אתה רוצה לטפס אל האלוהים או מה?"

שלמה ניצן: צבת בצבת; אחרית דבר: דן מירון; מוסד ביאליק; 1990; 603 עמ'

פרק 28 — פרקה האחרון של הטריולוגיה, מתוארת מסיבת שתייה וריקודים המאורגנת בדירת החדריגג של בנאי. מסיבה חסרת סיבה מוגדרת, בה משתתפות כמה מדמויות המרכזיות של הספר במעין חוויה הדוניסטית מלאכותית שסופה טיול לילה של שיכורים הנשמטים מובסים לפרטיותם הביתית חסרת המשמעות. תמונה זו, על פניה, מבטאת כביכול את המסר החיצוני, עליו דובר רבות, של היצירה כולה. מסר של מעבר פסיכוכרתי מתחושת היחד הפתיטית של היישוב שלפני ועל-סף מלחמת העצמאות, אל האינדיבידואליזם הדקדנטי שראשיתו כבר בתוך המלחמה עצמה, ושהולך ופושא ומשתלט על "הדור השני לגאולה" כמהירות מחליאה.

התרשמות זו מהפתחות התהליך הסיפורי מאוששת, וגם על זאת דובר כבר לא מעט, על-ידי סגנון כתיבתו של ניצן, שעם שהוא לוקה בהגכה מסוימת, המותאמת לשפת הכתיבה בתקופה בה נכתב הספר, הרי שהוא מהלך במישוריו של היומיום בדרך עיצובו את בינוניותן של הדמויות וחוויותיהן גם כאשר הן מצויות בצמתי אירועים היסטוריים מכריעים. אותן דמויות אינן לקראת סופה של עלילת הדברים, משלימות, כאמור, במודע, עם היש האישי הקטן בו תחינה את חייהן מעתה והלאה, אם-גם בשמץ של אזכרה, לפחות ברוב הדיבורי.

אלא שבקריאה שנייה, מתהפכת ראייה זו, על כל חיזוקיה, על פניה.

סיפורה של הטריולוגיה מתרכז לכאורה בקורות חייה של משפחת ביקל — דב, אבי המשפחה, מנהיג ועסקן ציבור, אשתו — בלומה המהווה צל תומך בחייו מלאי החשיבות והעשייה, עזרא — בכורם הצומח בצלו המעקף של אביו, אשתו הלא-אוהבת — דינה, שאוליק — בן הזקונים יפה-התואר ובעל התכונות הטבעיות של מפקד צבאי, ואשתו החיננית-סטראוטופית — מיכל. סביב דמויות אלה, הפועלות משך השנים שעל-סף הקמת המדינה, מלחמת השחרור ושנות ההשתקמות הראשונות שאחריה, טובבים מטאוריטים משניים ושלישיים בחשיבותם הנארגים במסכת האירועים המתוארת. כך לכאורה. לאמיתו של דבר חורגות דמויות המשנה מתפריהן המגבילים, ומשנות מהותית את דגם המארג כולו.

הדוגמה הבולטת ביותר להיפוך המתואר במעמדן של הדמויות מתרחשת בחלקה האחרון של הטריולוגיה — "יתד באוהל", אשר גיבורו האמיתי אינו הגיבור הפורמאלי — שאוליק, אלא חברו הבוהמיין, בנאי. גרפיקאי שלמד ארכיטקטורה, מבלי שסיים את לימודיו, ושהתעתד בראשית דרכו להיות צייר, שדוחה כביטול את המפעל המבוטס המוצע לו על-ידי אביו, וחי, במקום זה, על עבודות מזדמנות בחדר שכור בחברת נערות חולפות, בחלל קיומי שנראה כחופש מכל מסגרת מחייבת, כרכוק מודעת בקיום אקזיסטנציאלי מוחלט, ובעצם יש בו חיפוש מתמיד אחרי "משאת נפש שלא נתקיימה". במלים אחרות — אי-יותור על משאת נפש שמחוץ לקיומיות היומיומית. מעין נהייה מתמדת, כמיהה בלתי-פוסקת שאינה מאפשרת התקשרות קבועה לעיסוק או לאישה הנושאים איתם סכנה של קרקוע משתק.

בניגוד לדמותו, הסטראוטופית במכוון, של שאוליק, המקבל על עצמו את מגמת המרובעות העולה, כביכול, מהספר כולו, ולצד מיכל רעיותו, הנמשכת אחרי הדייר הדון-ז'ואני תוך מאבק ברוטינה האפורה המשתלטת על חייה (אלא שבסופו של דבר היא נכנעת למסגרת הטריוויאלית ומשלימה אתה), מתגעגע אומנם בנאי לקשר של ממש, לרעיון של האחוזות, אולם אינו נכנע לגעגוע זה וממשיך בניחוקו הנפשי המנוכר מעצמו ומהסובב אותו בתחושה של תהייה מתמדת המסתתרת מאחורי מסכיו הדיבוריים וההתנהגותיים של כפירה בכל.

דמות משנית אחרת המשתלטת על במת הסיפור היא זו של יוחאי, שותפו הזמני-קבוע של בנאי לחדר, המגיע אל הרצף הסיפורי אחרי מספר שנים של שוטטות כמלח בצי הסוחר. מאז סיומה של המלחמה הוא חי בציפייה מתמדת. "לא היה עושה כלום אלא מצפה כאילו מוכרח לקרות מה... הוא אינו יכול אחרת. מוכרח לצפות שמשוהו יקרה, אפילו יודע בטח כי שום דבר לא יקרה... וכבר אינו קיים ואינו חי אלא בציפייה זו" (עמ' 478).

כאשר לא מסתמן כל פיתרון לחלומו חסר המושא כאן, הוא פונה, כאמור, לשוטטות בצי הסוחר, אלא שגם חיפושיו במרחקים אינם מובילים למקום של תשובה נפשית מספקת, ומשום שבר-כבוד עם דחף התנועה שבו, הוא חש, בדומה, ואולי אף בעוצמה גדולה יותר, באותו געגוע של בנאי לבית חם כלשהו, הוא מחליט לחזור אל החוף, אל זכר נסיון אהבתו הדהוייה משכבר.

יוחאי חומד את מיכל שהיא כחינת בית (ושעם זאת נודף ממנה ריחו של חלום הפריצה המתמשך בדמותה של נועה המגשימה את הזוית המיניוה המופקרת-אנטי-מוסדת של שאוליק), אך אינו מעז לממש את מאווייו לגביה, כפי שאין הוא עושה דבר של ממש על-מנת לגלות את אהובתו הישנה. הוא ממשיך לחיות באופן אקטיבי בחלומותיו בלבד: — "אולי נגנוב איוו מכונית וניסע לאן שהוא? ... תעלה על העץ ההוא... — אתה חושב שאינני יכול? ... נו, עליתי. אז מה? — יש כאן גם מחסן אחד, תעלה על גגו. — אתה חושב שאינני יכול לעלות עליו? — כולנו מאמינים שאתה יכול, שב בשקט... — אל תגיד לי כשקט! כבר טיפסתי על גגות גבוהים מזה!

ושבו היה כמו קש שנדלק פתאום וקפץ וטיפס וכבר ראוהו מתקרב מהעבר ההוא עד לקצה הגג מזה ושמעוהו מתגרה בהם: נו? — טוב עכשיו אתה יכול לרדת. אך יוחאי לא ירד... פתאום היה תפוש מטה גדולה. מגג המחסן טיפס לאורך המרזב ועלה על גגו של בית והיה תלוי ומטפס ומרחף בין שמים וארץ... תעיפו עין, אולי אתם רואים במקרה איזה מגדל גבוה בסביבה, אז תגידו לי! צרח יוחאי ממרומיו.

אתה רוצה לטפס אל האלוהים או מה?" נראה שהדברים אינם נזקקים לפירוש. הצורך האידיאלי העמוק, חלום המעוף חסר הגבולות, הוא שממשיך להתוות את חייו חסרי האחווה של יוחאי כפי שהוא תוסס בהוויתו האקזיסטנציאלית-כופרת, כביכול, של בנאי. מזווית הסתכלות זו ניתן אף לפרש באופן משמעותי את דמותו של נחום שפטל, הצייר הזקן המצייר לאורך כל חייו בארץ תמונה בלתי גמורה אחת של חוף ים חלומי,



והאובך משך כל שנותיו כאן אהבה חסויה ומפנמת אחת — את כלומה הבוגרת, הנשואה לידידו העסקן המוכבד ביקל. כך מתפרשת אינטגרטיבית גם מזוהותו של לרר הדון-קישוטי הנושא את הרצאותיו המוסרניות ברחבי הארץ מדי ערב בערב. אפילו לבטיו של עזרא, בכורו הפרגמטי והמאכזב של ביקל, מקבלים בדרך זו גוון של אי-שקט קיומי. כך אף מיכה, הרוקח, כבדידותו המיוסרת, ודינה, אשתו הקפואה של עזרא, בהיקרעותה בין ביטחון השגרה הביתית לבין הליכה אחרי חלום לכה. כלומר פריפריית הדמויות המוקטנות הסובבות את בני המשפחה המרכזית שבסיפור, צבועות רק לכאורה באפוריות עלובה, המנוגדת ניגוד תהומי לזהרו של אורי שהילך בשדותיו של שמיר ולדומיו. שכן על-פי תפישת המציאות של ניצן, הפך דווקא אורי-שאוליק בתהליך מטמורפי מהיר, לסתגלן משומם, ואילו הסטיסטיסטים שבשולי הכמה היישובית, שלא היו בניהם המיועדים של מנהיגים, ולא נושאי דברה של הרואיקה הקרב והשכול, הם שחרגו, כאמור, מבין שיטיו של הרובד העלילתי הראשוני וקיבלו על עצמם את תפקידי הגיבורים האמיתיים של הטריולוגיה, והם הם הנשאים המציאותיים של דחף החיפוש והטיפוס המעניק לקיום, האינדיבידואלי והחברתי, את משמעותו, ושאלכא דניצן הוא תוסס עדיין בלי הפוגה במקומותינו. מעבר מהוויית היחד להוויית היחיד? — ייתכן, אבל לא משום הסתאבותם של החיים, אלא מתוך שאידאת היחד אשר צמחה מהגיני לבם של יחידים והיתה יעילה לתקופה היסטורית מסוימת, איבדה מחשיבותה בפתח התקופה החדשה, וחיותה חייבת למצוא לעצמה מושא התייחסות רלוונטי חדש. אם יש, אכן, ל"צבת בצבת" מסר מוסרי-חברתי, כפי שעולה ממאמרו של דן מירון שבשולי הטריולוגיה, הרי שמדובר, לפיכך, מעבר לקליפתם הראשונית של הדברים, במסר אופטימי במפורש.



שירה ופואטיקה

ספר "שירה ופואטיקה" מורכב ממסות בודדות, שראו אור כל אחת בנפרד — כדוגמת מסת המבוא לאנתולוגיה "שירה צעירה" (1980), או המבוא לאנתולוגיה "שירת השואה בעברית" (1974). חלק מן המסות הן בסוגיות פואטיות הקשורות ליוצר בודד, כדוגמת א.צ. גרינברג, נתן יונתן, יהודה עמיחי, או טוביה ריבנר, וסוג אחר מציג נדבך נוסף לחיבורים מקיפים שפורסמו בעבר על-ידי המחבר כגון: "השיר החדש וזיקתו למורשה". העריכה של הספר היא כרונולוגית: מביאליק ועד "השירה העברית הצעירה" אולם התפיסה משולבת: סינכרונית ודיאכרונית כאחת. המכנה המשותף של מסות המחקר שלפנינו הוא החיפוש אחר תודי ההיכר הייחודיים של יוצר בודד מחד-גיסא, ושל משמרת שלמה מאידך-גיסא. הדיון ב"חטיבות פיוטיות" מבקש אחר "הנוסחה", אחר "המפתח" — והתשובה מוצגת באמצעות הגדרות ואבחנות של משוררים ושל חוקרים. במסה "השיר החדש וזיקתו למורשה", מוצגת האבחנה של המשורר ש. שלום, המציגה את שירת הנבואה כמושתת על ציווי, וזאת בניגוד לפואטיקה של חוקי, המציינת את שירת יוון, ופואטיקה של ביטוי, האופיינית לשירת זמננו. ("שירה ופואטיקה", עמ' 301) בצד הגדרה זו מוצגת הנוסחה של רומן יעקובסון לגבי "השדר הפיוטי" (מוען, נמען, געג, הקשר, צופן, שדר). הלל ברזל מציג את הנוסחה של רומן יעקובסון ומיישם אותה על השירה העברית מן התנ"ך ועד ימינו. על רקע התייחסות מעניינת זו — הצגת השיר העברי בזיקתו למורשה מקבלת משמעות חדשה, ואף נושאים מרכזיים בשירת זמננו כגון מקומה של התשתית המקראית במסגרת שירת השואה, מארים באור חדש. ואכן, לנושא השואה בשירתנו מוקדשת מסה רחבת היקף. מסה זו (שהופיעה לראשונה בפתח האנתולוגיה "השואה בשירה העברית") מעמידה במרכז הדיון את קשיי המבצע בנושא השואה, ואת דרכי-ההיעיצוב השונות המנסות להתגבר על הקושי, כגון דרך "ההמשלה", "לשון החלום", "שירת ההצהרה" ו"קינה ועדות".

בצד דרכי-ההיעיצוב מודגשים גם תחומי המסר והמשמעות: משירי הקינה, דרך הקריאה לנקם, ועד להצגת נושא "התחיה". דומה שמסה זו לא עברה שינויים, והיא הודפסה ככתבה וכלשוונה, אולם הטיפול בנושא השואה מופיע בחלק ניכר מן המסות האחרות הן בדיון הפורש מפה רחבה של תקופות ויצירות, כדוגמת המסה הנזכרת על "השיר החדש וזיקתו למורשה" (עמ' 329, 331) והן במסגרת הדיון ביצירתו של משורר בודד כדוגמת א.צ. גרינברג (שם, עמ' 88). המסה על א.צ.ג. היא דגם מעניין של הצגת פואטיקה ייחודית. הדגש הוא על הצגת השיר האקספרסיוניסטי בעל הגוון החזוני, ועל נטיות ז'אנריות מעניינות, כגון: שירים דמויי סונטה או בלדות. מעניינת במיוחד הצגת הקשר בין התפיסה ההגותית של א.צ.ג. לבין הכיוונים הז'אנריים בשירתו. אצל יהודה עמיחי מדגיש הלל ברזל את המתח שבין "הסופי" ל"אינסופי", על צורות של טרנספוזיציה בשירתו ועל מעמדן הכפול של המלים. הבדיקה של שירת נתן יונתן שמה דגש על מלות מפתח בשירתו (עצב, תוגה, עוגמה) ועל תכניות אוקסימורוניות למלים שתלטינות. ברזל מצביע על תהליך של היווצרות קשר בין מלות מפתח, מוטיבים ונושאים ראשיים בשירתו של נתן יונתן, ועומד בהרחבה



על חלק מהנושאים (כגון: קינת יחיד, אהבה וכד') ברזל מחפש אחר הקשר בין מוטיבים, נושאים, וז'אנרים וזאת מתוך הדגשת "הז'אנר העצמי" של המשורר. הקשר בין "הז'אנר העצמי" לבין "השקפת עולם פואטית" הופך ל"מפתח" הראשי שעמו נגש ברזל לשירת רוב המשוררים המופיעים בקובץ. הוא מחפש אחר הניסוח הפואטי של מהות המתודה בשיריו של היוצר ואף בתרגומיו, כגון, הדגשת תרגום שיר של הוגו פון הופמנסטאל, המופיע ברצף אחד עם השירים המקוריים של טוביה ריבנר בספר "שירים למצא עת". (שירה ופואטיקה עמ' 184) ואילו לגבי נתן זך — "הארס-פואטיקה" מוצגת לא רק דרך שירתו (ובמיוחד

שירים על שירה) אלא גם דרך מסותיו (כגון: "זמן וריתמוס אצל ברגסון ובשירה מודרנית").

הניסיון להציג "ארס-פואטיקה" של משמרת שלמה, מצוי במסה המטפלת ב"שירה הצעירה". במסה המקורית (שראתה אור ב-1980) הצביע ברזל על כיוון של הליכה, מן המוחש אל המופשט (תופעה הבולטת ב"שירה הצעירה" שנכתבה בעשורים הראשונים לאחר קום המדינה, ויש לה גם מקבילות בתחום אמנות הציור והפיסול — והכוונה לדומיננטיות של "הציור המופשט"). ועל נטייה מאוחרת יותר לשירה מוחשית, ואף להיפר-ריאליזם. מעניין לציין, כי למסה המקורית נוספו שני סעיפים, התורמים לפרספקטיבה רחבה יותר של הנושא, ואף מסייעים ביצירת מעין אפילוג לספר כולו. סעיפים אלו מעלים היבט התפתחותי מן "השירה המסורתית" אל "השירה הצעירה", וזאת תוך ניסיון לבדוק "יסודות מכינים" (יסודות שיש בהם משום הכנת הקרקע להיווצרות אפיוני "השירה הצעירה").

ברזל מצביע על תפניות מטריאליסטיות כפואמות הגדולות של ביאליק: "מתי מדבר", "הבריכה", או "מגילת האש", ורואה בהן עדות לנכונותה של השירה להזדקק למסורתן ולבלתי נתפס. לגבי השירה של אלתרמן — "כוכבים בחוץ" ו"שמחת עניים" — מדגיש ברזל, כי ניתן לראות בהם נטייה לשירה מופשטת, והוא ממשיך ומצביע אף על נטייה למופשט בשיריהם של יוכבד בת-מרים וברבים משירי עזרא זוסמן. הוא מדגיש את המעבר של רטוש משירה מיתולוגית בעלת לשון ארכאית לשירה בעלת גוון היתולי, שלשונה שפת הדיבור, והיא מעין סלילת דרך ל"שיר החדש". ברזל מציג את הנסיגות של אמיר גלבוש (בספריו המאוחרים) לפרוץ את אפשרויותיו של "השיר הזורם", והוא ממשיך וכורך אף את התופעות המרכזיות של יוצרים הנכללים במסגרת "השירה הצעירה". הוא מצביע על נתן



זך "כמתמרד ראשי" נגד הצורות הסגורות, על אבידן כ"סולל דרך" להיתול, ועל עוזר רבין, כמי ששינה תכניות מלים על-ידי חלוקתן וצירופיהן המיוחדים, מבלי לפגוע בזרימה הטבעית של השיר. באשר לעולם המסרים מצביע ברזל על כיוונים חדשים, כגון התפיסה ה"דו-שרשית" (לחווית "השרשים הכפולים" מוקדש מאמר נפרד הכורך את התופעה בשירי א. יעוז-קסט וי. כסר, ראה עמ' 243-226). המחבר מדגיש כי קיימת תמורה במסגרת התפיסות הערכיות, הבאות על ביטויין בשירת "דור-המדינה". לפי תפיסתו "הערך הלאומי נדחה מן הארשת הגלויה של השיר, וכמקומו התייצבו ערכים של כוח הווידוי, והתמודדות נטולת משוא-פנים עם הווית הקיום האינטימי הפרטי". ברזל חותם את ספרו בהדגשת מקומה של השירה העברית הצעירה, כחטיבה נפרדת ועצמאית בתחומי הספרות העברית.

לפנינו פטיפס מעניין של מסות מחקריות, הבודקות את הכיוונים המרכזיים בארס-פואטיקה של המשורר היחיד ושל משמרת שלמה. הבדיקה היא של הנורמות הקבועות והמשתנות, הן בז'אנרים הבולטים (סונטה, בלדה, קינה) והן בז'אנרים קודמים של הלל ברזל, הן בתחום המונוגרפיה הבודדת, והן בתחום המונוגרפיה הדורית. ואכן, שם הספר — "שירה ופואטיקה" — משקף נאמנה את מהותו: הצגת היוצר והיצירה, תוך החיפוש אחר "המפתח" שבעזרתו ניתן לפענח את סוד הקסם והמשמעות של השירה העברית בדרות האחרונים.

הצטרף לציבור הקורא והחושב!

חיים על **עֵתוֹן 77**

• ה'רחון לספרות • תרבות • חברה •

מחיר מנוי כולל משלוח — 75 ש"ח לשנה (10 חוברות)

טל 03*456671

פ.ד. 16452 ת.א

במו עיני



יעקב כ"ץ

אוטוביוגרפיה של היסטוריון

ו"הגליל התחתון". עורך הגון היה מתקן לו ל"נפה עליונה" או "פלך עליון" (וכן תחתון), כי הגליל העליון והתחתון הם בשביל קוראי ספרו של פרופסור כ"ץ שמות פרטיים של אזורים יפים מאוד בארץ-ישראל. בעמ' 105 מדובר על שכונה בתל-אביב שהמחבר קורא לה "זכרון מאיר" והכוונה היא ל"קריית מאיר" (ע"ש מאיר דיזנגוף). כיום אין זו קרייה נפרדת. מקומה בין רח' איבן גבירול ורח' דובנוב, דרומה לרח' צייטלין. חוששני כי הוצאת "כתר" עשתה עוול לפרופסור מכובד מאוד. הספר כתוב יפה ומעניין, ומי שזו לו הכרותו הראשונה עם המחבר, יתעורר בו עניין לקרוא עוד ספרים משלו.

לסיום, הערה פולקלוריסטית נחמדה על רב בשיבת פרסבורג (עמ' 49-50), שיש בה כדי להביע את דעתו של המחבר על יחסנות בעולם הרבני:

הרב עקיבא סופר לא החמיץ שום הזדמנות להדגיש את גודל הייחוס של מוצאו — וכדי שלא לתת מקום לטעות במי מדובר הוא פירט: "החתם סופר, הכתב סופר והשבט סופר". הוא לא ידע מן הסתם, כי ליצני הדור מצאו גם לו שם: ה"טעות סופר". ■

כמוה — גליקל פון האמל. אישה מופלאה שיכולה היתה להיות סמל ודגל לפמיניסטיות יהודיות. בספר שלפנינו ישנו תיאור מעניין של החברה היהודית בהונגריה של ראשית המאה, על החיים האוניברסיטאיים בגרמניה שלפני היטלר ובראשית שלטונו, ומשהו על ההווי בארץ לאחר עלייתו של המחבר. כל זה שולב יפה בתולדותיו של המחבר עצמו, סוף-סוף הרי זו אוטוביוגרפיה. צער רב גרמה לי הוצאת "כתר" שלא דאגה לעריכה נאותה של הספר. מי שחשב ש"לא נאה" למסור לעריכה ספר של פרופסור, דיקן ורקטור, אינו מבין תפקידה של עריכה מהו. חוששני שהסיבה היתה פשוט חומרית — חסכו שכר עריכה.

גם שגיאות כעברית יש בספר, לא שגיאות הנובעות מחוסר ידע של המחבר אלא כאלה שמקורן פליטות קולמוס כמו — "הן" במקום "הם" ולהיפך, שגיאות שגם מגיה טוב חייב היה לתקן. שיבושי הלשון אינם חמורים, כמוכך, אולם ספר מאת פרופסור יעקב כ"ץ חייב לצאת נקי מהם. יש עוד ענייני עריכה שאינם לשוניים בדיוק ושראו היה שיד עורך תקלמס אותם. מעורר חיוך, לדוגמה, הביטוי "צרטופיקט" (רשיון עלייה לארץ בימי המנדט הבריטי), בשעה שהביטוי המקובל אז היה "סרטיפיקט", וכך כותבים גם כיום כשכותבים על ענייני עלייה בימי המנדט. בעמ' 37 מדובר על שנת תרמ"ב ומוסבר בסוגריים (1922), ואילו שנת תרמ"ב היא כמוכך 1882 — שנת הביל"ויים. שנת 1922 היא תרפ"ב, כנאמר באותו עמוד במקום אחר ובהקשר אחר. דברו על אזורים בהונגריה כותב המחבר על "הגליל העליון"



קונצרט של מלים

לילות סיפוריו של יזהר בקובץ זה, שהופיע בעבר, ונערך ועובד מחדש בידי המחבר, הן פשוטות, אפילו פשטניות: "הנמלט" — צמד סוסים מתחיל לחרוש שטח אדמה ולפתע סוס אחד, ברגע של חוסר תשומת-לב, נמלט. בסופר-של-דבר נמצאת האבדה. או הסיפור "חבקוק" על צעיר, שעלה ללמוד בירושלים, מכיר אדם חסר-כל ולו רק כינור, שגר בחדר-מרתף ריק, ואיש זה מגלה לצעיר ולחבריו את מסתרי המוסיקה וגדולתה. סופו שהוא נהרג בפגיעה של פגז בזמן המלחמה. ו"סיפור שלא התחיל" שאין בו עלילה כלל, שכן לעלילה יש תפקיד משני בסיפורי מישור. הקורים הדלילים של המקרה, ניתנים כדי לתלות עליהם שפע של הגיגים, פיתולי מחשבה, רעיונות ובעיקר מלים לאין-ספור. "סיפורי מישור" הם קונצרטים של לשון, שאולי רק יזהר יודע לחבר כמותם. עם קריאת הסיפורים עומד הקורא לפני הברירה: או שאין מוסיקת-המלים, החסרה כמעט עלילה, לפי טעמו, או שהוא יודע להתענג על קונצרט-מלים עשיר זה וימשיך ויקרא.

ס. יזהר: סיפורי מישור; זמורה-ביתן; 1990; 161 עמ'

יעקב כ"ץ: במו עיניו; כתר; 1989; 125 עמ'

מאיר בראלי

סוציולוגיה בכתיבת ביוגרפיה

ותרת המשנה של הספר היא "אוטוביוגרפיה של היסטוריון". אכן, הסטוריה ישראלית הוא אחד החוגים שפרופסור יעקב כ"ץ הרצה בהם, אולם "טביעת האצבעות" של החוג האחר שהוא פעל בו — החוג לסוציולוגיה, ניכרת בספר יותר מאשר זו של ההסטוריון; ואילו יעקב כ"ץ עצמו מגדיר את עצמו בספר, ובצדק, כיודאיסט. מומחיותו של האיש היא כל הקשור ביהדות, תולדותיה, תרבותה ולא פחות מזה — החברה היהודית. נטלתי בידי ספר זה תוך זיכרון מעניין: בימי לימודי באוניברסיטה העברית "שמעתי" אצל פרופסור יעקב כ"ץ קורס על החברה היהודית כמעבר מימי-הביניים לעת החדשה. בקורס זה נתוודעתי לדמות מקורית ומעניינת מאין



הרקע הגיאוגרפי-היסטורי לסיפורים ברור: עולמם של אנשי הכפר בדרום-הארץ בתקופת-הראשית של ההתיישבות, כאשר המאבק באקלים, בטבע הארץ היבש, במאמץ ההסתגלות לעבודה, והסיכון בהתנדבות להגנה עומד במרכז הווייתם. וכרקע נוסף — נוף ואדמה זחי, גוניהם וצליליהם, שיהו יודע להגישם לפרטיהם האנטומיים, אף המיקרוסקופיים. ברוב חלקי הספר יחוש הקורא את כוחה הוודאי של ההשראה, זה

עדיין במחיר הנוכחי



חתום על "עתון 77"



הצטרף לציבור הקורא והחושב

עֵשָׂה אוֹתִי הַר

חם ושעשועים,
חרטו הרומאים
כמוטו לדורות, כאילו
אמרו — כך נקנה לב ההמונים
או ועד היום... אך ישנם "כוחות"
אחרים, חזקים לא פחות, המניעים
את הלבבות, את קצב החיים.
הכוחות האלה מקופלים במלה
"געגועים". למקום, לתחושות,
לרצונות מוסתרים.

על שני צירים פורט פלד את עולמו
של קובץ זה: האחד, הלחם, שהוא
מגע היומיום, האדמה, הארציות;
והשני, הגעגוע, שהוא מנוגד,
למעשה, ליומיום, הוא השמימיות,
הריחוק הרוחניות — אלא שבכוחו
של פלד להבהיר כי יותר מן הלחם,
הגעגוע. ולקשור את המונחים כך:
"לחם יומנו / הגעגוע" (עמ' 30).
שלושה שערים בספר: "רישומים
מכרתים", "כיפור בארץ רחוקה",
ו"עפיון אפור, תפר האור".
שלושה מקומות שונים: הים
התיכון, ארצות אירופה הקרות
(ובהן מורגשת השואה של העם
היהודי, שאין לה "כיפור"),
ו"אקלים הבית": החלון, חלל
החדר, המחשבות וְאֵבֶק הַהִבְתְּנוּת
הפנימיות. נדמה שהשער השלישי,
הוא הפילטר דרכו עברו כל השירים
בדרכם אל הכתיבה, אל רישומם,
אל הנייד.

גם אם שלושת המקומות שעבר
ועובר בהם המשורר, בזמן
ממשי או בזכרונותיו, הרי
שישנם "אבזורים" שתמיד מתלווים
והולכים עמו. אלו, לדידי, הנושאים
העיקריים. הפמקיל שלהם הומוגני
ובכן כולט, כל טיפה בכחינת
ןכיביה — שְׁוֹנָה.

נושא אחד, העפוף בכניית
"אני" — רצונותיו, מחשבותיו,
שאיפותיו (אם ישנן) — ניסיון,
אפילו, למדוד את גבולותיו
וְכֹלֵי־וֹתָיו.

נושא אחר, הציר שתפור בין
ה"לחם" ל"געגוע", כפי שהוזכר
כבר, וכפי שיוזכר בהמשך.

עודד פלד מנסה "...לצייר / את
שהעין רואה / והלב מְנַחֵשׁ"
(מתוך הפואמה הלבנה, עמ' 31).
באמירה זו נחשף המתח שבין
הציר הריאליסטי (היומיומי, או
כמתוך עיני טייל, המבקר במחוזות
שונים), ובין מה שהציר הזה
חורט בו, ברוחו. "...לִבְּךָ הַשִּׁיר /
כְּפִרוּסָת רִגְעַ שְׂבִיר" (עמ' 35 —
בסיומה של הפואמה לעיל). השיר

הוא הסינתיזה, שנוצרה כתוצאה
מהיתקלות העולמות, החיצוני
(הנרא, הגלוי) והפנימי (החבוי)
לשם הקניית מרגוע. "שנים / אני
חולם פואמה / כִּזוֹ, / דְּקָה / לְבָנָה:
/ רִגְעַ? (עמ' 29; ודוגמה מן החלק
הראשון "אנשי קריטצה", עמ' 11:
"אָנִי / שֶׁבִקְשָׁתִי רִגְעַ כָּאֵן...").
שיריו של פלד כוחרים להעביר
הפעם סיפורים קצרים, מראות,
שבסופם רגיעה. רגיעה מתוך
התפייסות והשלמה, ורגיעה, שהיא
שכרו של משורר שכאב —
ההתנגשות בין העולמות (החיצוני
והפנימי שלעיל) נפתרת בעצם
כתיבתם.

ספר זה הוא צילום הרנטגן של פלד.
הדובר הוא "אני / פלד עודד, בן
לאה (לנקה) לבית ניסלי" (עמ'
24; ובעמ' 16: "יזפר עודד...")
ולא שום דובר אחר. ישירותו
של הדובר-המחבר מצהירה כוונות
אופטימיות, למרות הכל: "בְּזוֹ
הלשון / אכרזו: / כי אחיה / כי
אחכה / (—) / עד יעבר זעם" (עמ'
25) — וגם אם בשיר שאחריו,
("שחר עברי" עמ' 26) הדובר
מצהיר: "אני / שונא את המלה: /
אני" הרי ה"אני" הזה "משתולל"
בסוף השיר: "אמשין לבצע רקודי
גשם / ואש / (—) / אדהיר
סוסים פראיים..." ה"אני" הסוער
הזה, מתגלם גם בשיר "כל הלילה"
(עמ' 36) הפותח בהצהרה: "כל
הלילה / הייתי כוכב רוקנרול..."
אך מסיים, באירוניה עממית אֲנִיָּה,
בתאור סיטואציה קונקרטיה של
הוצאת כלבו לסיבוב, לאחר
שהתאפק "כרגיל, כל הלילה"
— כך, כל הלילה המטאורי של
כוכב הרוקנרול מצטמצם ומועמד
באופן שווה לאיפוקו של הכלב;
וחלומות ("געגועים", הקספות
ל...) נשארים בחסרונם, באי-
מימושם מול היומיום (ה"לחם"),
כשהיומיום כשלעצמו אינו מוצג
בעליבותו, כִּי־אם בכוחו הקמטן,
המצעב והמאזן את הפסגות.
ביומיום מקננות "צפרי קפה"
שהן כ"חדשות הבקר" (עפיון
אפור, תפר האור, עמ' 42) אלו
הם חומרי שְׁגָרָה, השוכנים בתוך
חומרי ההמראה, ולהיפך. (שימו
לב, לצרוף האוקסימורוני: "עפיון
אפור") הקישור בין אלו לאלו
נקנה על-ידי "אני מדבר אל
מישהו שאיננו אלא אני" (עמ'
43) כלומר, "לולאות המחשבה"
הן חלק אינטגרלי מ"אריג" הדובר.
(והדימוי מפותח גם בשיר "חלל
החדר תפר אור ואני לא הבחנתי")

— עמ' 39 — כשתפר האור הוא
"כפתור לבגד שמים".
הדובר מבקש את העצב והזיכרון
בתוך מטרייה של רוגע לגונן,
בתבערה פנימית "העולם באמת
מלבן צהר / באמת נחרט בלבן /
הדף" (7 באוקטובר, 1989, שיר
מתפור באוויר, עמ' 38). אבל
ה"רִגְעַ" כמו הבלתי-ניתן-להשגה
לדובר זה שמחשבתו "כצלב גדול
של יגון" (עמ' 9, "אגרת לניקוס"),
ייתכן כי הרוגע הוא אור ורק
בהתרכבות עם אהבה, כמו בשיר
החותם את הקובץ, ישנה "מניפת
רִגְעַ על מגש אור" ונראה שבקשות
האור והרגיעה — סוף כל סוף,
מתממשות. ("אם תבוא צפור
כחלוני מה אומר לה", עמ' 46).

לכד מצמידותו של הקובץ לתימות
הנדונות, הרי צמידות הקובץ
לאווירה מורגשת ונשמרת ברובו.
הנופים החיצוניים יכולים לעבור
שינויים אקלימיים ותרכובתיים:
כרתים הים תיכונית מול אירופה
הקרה. ואף-על-פי-כן, הנופים
הנפשיים — ובציטוט מיומנו של
הפילוסוף קירקגור: "איני יכול
לשכוח את עצמי אפילו לא בְּשִׁנְתִּי"
— חוצים ויוצרים ציר רוחב
לספר. ציר זה שם בקטביו את
הצרוף הכבול של כותרת הספר,
על-ידי פירוקו, כאמור, ל"לחם"
ול"געגועים", ומעליו מונח עוד
ציר רוחב "רוחני" יותר, המשקף
את נסיונות הדובר לזהות את
עצמו; זהו מסע עצמי (ועצמאי)
של הגדרה.

נראה לי שהמסע תם עם השיר
"אני רואה הר" (עמ' 41; ולא
לשווא, אני מניחה, כחרה מעצבת
העטיפה, יעל שחר-שריד, בכישרון
רב להדפיסו על שער הספר).

המבנה האנפורי של השיר (החזרות
על מבנים קבועים: "אני רואה
(X), "אני רואה" (Y), "אני
(X), "אני רואה", וכו') מתווה מעין
לשון תפילה, תוך הקפדה על
פשטות האמירה, פשטות מהסוג
העומד מעבר לסיבוכים רבים.
הדובר "מתפלל" לאלוהים, ברצונו
להימנות לאובייקטים החיצוניים,
שהוא רואה על-ידי העתקה של
תכונה אחת והפנמתה ב"אני
הדובר". בבית האחרון רואה הדובר
הר, ומבקש להיעשות הר (בלשון
ציווי: "עֵשָׂה אוֹתִי הר"). יותר
מהתאמה חד-חד ערכית בין הדובר
למושאים מסתחרת כאן, להבנתו,
אמירה ארספואטית של "לקרוא
לדברים בשמם". קריאה לניקיון
מדימויים עקיפים. ובעקבותיה
קריאה להעצמה ולא להפחתה
של הדובר וחוויותיו. (נאמר: "הר"
ולא פחות).

שיר זה מזכיר במבנה כלכד את
שירו של אמיר גלבווע "בעלטת":
"אם יראוני אבן וְאֵמַר אבן יאמרו
אבן. / אם יראוני עץ וְאֵמַר עץ
יאמרו עץ... וכו', שירים של נתן
זך, וכן, שיר של חזי לסקלי. הדמיון
הוא כאמור, רק במבנה ובניסיון

לפֶשֶׁט, ע"י פְּרוֹק לחומרי יסוד.
כאשר בכל אחד מהשירים "כוונה"
שונה שמתווספת להם כמוכן, זווית
הארה אחרת. גם השירים (עמ' 45-
46): "מה אמר לצפור אם תבוא"
או "מה אכפת לעץ אם שלכת" —
שורות חרוטות ממסורת "זכית"
עם סיומת של פלד, עצמאית, "אם
תבוא צפור כחלוני צפור כחלוני
אם תבוא מה", הקצב שלו וסוג
השאלה, מבחינתו.

ברוחה של הפסקה האחרונה נראה
כי הספר אינו חדשני כמוכן הצורני,
ישנן דוגמאות ל"מסורות", למבנים
קודמים, דומים. אך כוחו של
ספר אינו מחויב להימדד על-סמך
חידושים "פוסט מודרניסטיים";
כוחו נמדד בקישורים התימאטיים
ההדוקים לאורך כל הקובץ, בין
ה"לחם" ל"געגועים", ובהיותו
מסקף פואטי, המתער את עודד
פלד המשורר והאדם, ככצילום
רנטגן, צילום חד וְבִהִיר יותר
מבספריו הקודמים, שרק פתחו את
הדרך הזו, הישירה. ■

דורית וייסמן

נסך

נסך מתוך נוֹטָף אֶבֶר
נסכי
מתוך אֶבֶר מְנֻסָּךְ
דְּבִיק עַל יָדִי
טַעְמוֹ עוֹד בְּפִי
בְּבִקָּר
בְּעִבּוּדָה.

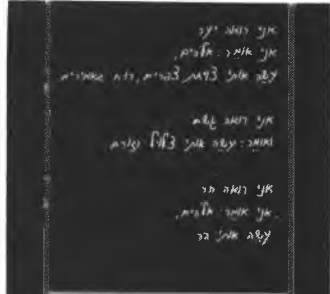
Kate

דְּרָף־הַמַּיִם־הַלּוֹחֵשִׁים, וִירְגִינִיָּה
הָאֵם שֵׁם אֶת יוֹשְׁבֵת,
בְּבֵית עֵץ,
קִיט?

שְׁעָרָה הַקְּצוּץ
נִימֵי דָם מְבַעַד לְעוֹרָה הַשְּׁקוּף
הַעֵבֶר שְׁלֹא תִלְדִי לְעוֹלָם בְּבִטְנָךְ
וְהָאִישׁ שְׁאֵהֶבֶת הַרְחִיק מִמֶּךָ

רְחוֹקָה שְׁלִי
שְׂכִי קֶצֶת בְּבֵית הָעֵץ הַזֶּה
בְּדְרָף־הַמַּיִם־הַלּוֹחֵשִׁים
הוֹרֵף הוֹאֵגִים
זְרָקִי לְתוֹךְ הָאֵשׁ
מִסְכּוֹת נִיר
תְּמוֹנוֹת אֲטוּמוֹת

עוֹד יִמְלֵא בְּשִׁרְךָ
תְּמוֹנוֹתֶיךָ יַעֲלוּ צִבְעֵ וְאֲנִישִׁים
וּפְכָפוֹף יִשְׁמַע בְּאָגִם
בְּדְרָף־הַמַּיִם־הַלּוֹחֵשִׁים,
וִירְגִינִיָּה,
אֶרֶב.



לחם וגעגועים עודד פלד

ביקורת ספרים
שירה

עודד פלד:
לחם וגעגועים;
הוצאת עקד, תל
אביב; תש"ן,
1990; 46 עמ'.

פרסום ראשון

בולנד אלחיידרי

זְקֵנָה

עוד חָרַף
 ופּה...
 אָנִי אֶצֶל הַתְּנוּרָה,
 חוֹלֵם שְׁאֵשָׁה תַחֲלֵם עָלַי
 חוֹלֵם שְׁאֶטְמֵן רֵאשִׁי בְּחִיקָה
 סוּד שְׁלֵא יַעִיר אֶת לְגִלְוָנָה
 חוֹלֵם שְׁבַעֲרֵב יָמִי
 כְּאוֹר אֶפְצִיעַ
 וְהִיא תֹאמֶר:
 אוֹר זֶה שְׁלִי הוּא
 בֵּל תִּקְרַב אֵלָיו אֲשֶׁה.

עוד חָרַף
 ופּה...
 אָנִי טוֹוֶה חֲלוּמוֹתַי וְחָרַד מֵהֶם
 חוֹשֵׁשׁ שְׁעֵינָה תְבוּז
 לְקַרְחָתִי, לְרֵאשִׁי הַמְטַפֵּשׁ
 לְנִשְׁמָתִי הַיְשִׁישָׁה, הָאֶפְרָה
 חוֹשֵׁשׁ שְׁרַגְלָה תְבַעַט
 בְּאֶהְבְּתִי...
 ופּה אֶצֶל הַתְּנוּרָה
 עֲלוּלָה אֲשֶׁה לְלַגֵּלַג קֶצֶת עָלַי

עוד חָרַף ופּה אָנִי
 לְבָדִי
 בְּלֵא אֶהְבֶּה, בְּלֵא חֲלוֹם, בְּלֵא אֲשֶׁה
 לְצִדִּי,
 וּמְחַר אֲמוֹת מְקוֹר
 פּה... אֶצֶל הַתְּנוּרָה.

מערבית: שמואל רגולנט.

את המכאובים שמביא עליה הגבר האהוב על-פני שוויון נפש נטול מכאובים כלשהם. ואילו אדולף – גיבורו של בנג'מין קונסטן – אומר, שביאושו של האדם האוהב יש איזו מידה של קסם, אבל זה הנאהב, צערו נוגה וערירי, והוא הולך לחיות את חייו בלעדי אהובתו במדבריו של העולם. הספר נכתב בכנות מדהימה, והקורא נדהם לגלות איך פני עצמו נדחקים ועולים בין דפי הספר כאילו היה הוא עצמו מושא כתיבתו של הסופר.

בנז'מין קונסטאן



במבוא לספר כותבת המתרגמת, עדה צמח, כי "יצירת מופת קטנה זו לא יכולה להיכתב בשום לשון אלא בלשון צרפת בלבד, שכל-כך מצוינת היא במעלותיו של הגניוס הצרפתי." ואולם, אותה יצירה המוגשת לקורא העברי בשפתו, אין בה מתום. התרגום העברי צלול, מלא חן ופשט, ועם כל זאת משתמש בכל אותם מכמנים של השפה העברית מבלי שזו תיראה מאולצת או שלא במקומה. כשקראתי את הספר לא יכולתי שלא להתגעגע לאותה לשון שאנשים מעטים כל-כך עדיין יודעים אותה וכותבים בה.

**אהבה
 עצובה
 כמוות**

היות הסופר בנג'מין קונסטאן בן שתיים-עשרה שנים כתב לסבתו: "פחותי טורפת את כל תוכניותי. רוצה הייתי שלא ינחוו לדמי לזרום במהירות רבה כל-כך ויתנו בו הילוך קצוב יותר." ואחר-כך הוסיף וכתב: "אני סבור, סבתא יקרה שלי, שחולי זה אין לו מרפא, והשכל עצמו לא יוכל לו." אותו חולי שאין לו מרפא טלטל אותו, כל ימיו, בין התאוה העזה ובין תחושת חוסר התכלית, בין האהבה ובין הכאב, בין כבלי רחמי העזים על מושא אהבתו ובין השאיפה לחרות. כל אותה טלטלה עזה באה לידי ביטוי בסיפור 'אדולף' שנכתב במשך שמונה-עשר יום בשנת 1807.

הספר מתאר את אהבתם של אדולף הצעיר ואליאונורה היפה והגדולה ממנו בשנים. אלא שאין עניינו של הספר סיפור אהבה בלבד. "כאדולף ביקשתי לתאר את אחד החוליים הגדולים של זמננו; את אותה עייפות, אותה אי-ודאות, אותה אנליזה מתמדת העושה לכל רגש סייג של מחשבה." בהקדמת המחבר למהדורה השלישית של ספרו, הוא כותב מדוע טרח ועבד על חיבור זה. הוא ביקש לצייר את הרעה הבאה, אפילו על לבבות צחיחים, מן הכאב שהם גורמים לזולתם. שהרי מרחוק נראה הכאב עמום ומבולבל. תמיד ניתן למצוא חזיון חברתי. החברה מוכנה לראות בעין טובה למדי את המידות הרעות ובלבד שלא תלוונה באיוו שערורייה טורדנית. אלא שאותה כמיהה כואבת של נפש מרומה, אותו חשד שבא במקומה של אמונה תמה כל-כך, מכים מכת מוות גם את לבו הצחיח של האדם הנאהב. ואפילו אם הנאהב מוסיף וחי גם אחרי מות נשמתו היתרה, הרי הוא בוש ונכלם מאותו ניצחון מפוקפק שלו, או שהוא מושחת על ידיו. בקובץ 'מסות על אהבה' כותב הפילוסוף אורטגה אי גאסט: "האהבה יודעת לעתים להיות עצובה כמוות, עשויה להיות לעינוי הגדול מכולם. יתר על כן, אהבת אמת מתוודעת לעצמה, אם אפשר לומר מודדת את עוצמתה לפי מידת הכאב והעינוי שבהם היא מסוגלת לעמוד. האישה המאוהבת מעדיפה

בנג'מין קונסטאן;
 אדולף;
 מצרפתית: עדה צמח;
 דכיר; 1990;
 103 עמ'.

בולנד אלחיידרי: משורר כורדי, נולד בעיראק ב-1926. נאלץ לעזוב את עיראק בגלל דעותיו הפוליטיות. התיישב בלבנון, הוציא לאור את כתב-העת "אלי-עלום". פרסם כמה קובצי-שירה. שירתו חרוזיה צער קיומי ותודעה חברתית עמוקה.

מרגלית מתתיהו

היית פֶּאן אֶתְמוֹל
 שְׁאֵרִית הַסְּבוּן בְּגוּמַחַת הָאֶמְבֵּט מִנַּחַת
 הַיֵּית פֶּאן,
 מְזַנְגֵיית הַחֲלוֹן מְחֹזֶרֶת אֵלַי בְּבוֹאֲתָךְ הַיּוֹם
 אָנִי יוֹדַעַת שְׁנִשְׁאֲרָת.

בדואית בעיר

אֶתָּה תוֹפֵר בִּי אֶת גּוּפְךָ
 וּפּוֹרֵם אוֹתִי
 כְּמוֹ צְרִיחַת עוֹרֵב
 מְרַבֵּךְ אוֹתִי
 וְאַחֲר־כֵּן הוֹפֵךְ אוֹתִי
 לְבִדּוּאִית בְּעִיר

לאחי

לְכֵנָה בְּתוֹךְ הַכָּאֵב
 נְעָה בְּדַמְמָה
 וְאֵינְךָ רוֹאֶה אֵיךְ שְׁאֵנִי רוֹאֶה אוֹתָךְ מִבְּעַד לְשָׁנַיִם,
 בְּהַלּוֹךְ אֵטִי, כְּמַפְסֶלֶת,
 מִפְּנֵה גֵב לְרוּחַ הַרְעָה
 עוֹלָה בְּשִׁבְלִי אֵשׁ
 וְנוֹתַרְתָּ קְפוּאָה.

גַּם עֶכְשָׁו
 וְדֹאֵי יַעֲמְדוּ לְךָ
 רְתָמוֹת הַבְּרָזֶל
 בְּמַסַּע

מביט עמוקות באיניך

ל עץ גבוה
אני תלויים" (עמ'
60) זאת לא
שגיאת דקדוק או טעות דפוס;
יש פה עוד אחד, העושה איתי
את השניים. ובהמשך: "רוחי
החרוכה עודנה מדברות"; יש
פה עוד רוח, העושה עם רוחי
את השניים. אלוהים, שהוא איתי
ובתוכי, מזכיר את המשורר שלום
רצבי: "המקום בתוכי חלל נקי
/ ושנשען על אדן החלון /
בגופי ומדבר בקול זהה לקולי"
(חלל נקי" לש. רצבי, דף 7).
ואף כי "אין שני נביאים מתנבאים
בסגנון אחד" ושני משוררים
לא כל שכן, ניכרים דברי אמת
בפי משוררים רחוקים כמוצא
ובתרבות. יונדב קפלון ודאי אינו
גורס כדברי ר' אברהם אבן-עזרא:
"מיטב השיר כזכו". השורה
השלישית, בהמשך לשתי השורות
שהבאתי היא: "שפה אחת /
ודברים אחרים", בניגוד "לדברים
אחדים", אחדות שפה ודיבורים
ומחשבה, כעולם שקדם לדור
ההפלגה. "אבל מוסיקה חדשה
נקנית / בוורדי הזמן"; "נקנית",
כלומר מצטברת לאט-לאט עד
היותה ניכרת כמקנה-מים, או
שהיא גם פועלת כתקווה המתמדת
"במקווה ישראל". "בוורדי הזמן"
— זה הזמן הנוזל בוורידים ואולי
גם הזמן הוורוד. כל זה מתוך השיר
השני של "שלושה שירי אמונה"
שבספר; זה גם הפרק היחיד,
בו האמונה נזכרת בפרוש כנושא,
אף כי האמונה מלאה את כל
הספר, "כמים לים מכסים", אמונה
ב"הוא טמיר ונעלם". השיר
הראשון של פרק זה, מתחיל: "בלב
הבערה פוררתי לאטי את שמותי.
/ קראתי לו 'הוא', נשימת השחר
בערפל", כמו האלוהים המדבר
מתוך הערפל, "נעה לעברנו"
— אנו "גברים סודיים סהרורים
כנענץ", המסיימים את השיר השני:
"גברים" כי "אשה בכל אלה לא
מצאתי" (קהלת ה, 28); "סודיים",
ב"סוד" שהתורה נדרשת בו,
"סהרורים" לא לעיני השמש וגם
לא שפויים לאור היום; "כנענץ",
השם העתיק של המולדת, זו
שהובטחה לאברהם, זו שמעלה
אצלי (שלא מדעת יונדב קפלון)
את השיר הסנטימנטלי, הנוסטלגי:
"פיסם הלילות בכנענץ".
כל שנאמר לעיל, לא רק לגופו של

עניין נאמר, אלא גם להראות, כמה
שירתו של יונדב קפלון, עמוסה
קונוטציות שורשיות ומעוררת
זכרונות שיריים ומחשבתיים, ובוזה
נמדת שירה טובה.
יונדב קפלון קרוב באמונתו כאמור,
לשלום רצבי. אולי גם הקרבה
בגיל, יוצרת בשניהם את הקרבה
בתפישת ה"בלתי נתפש". "תמו
המאמצים לנמזות צורה לצורה,
צורה ליצרה", אומר שלום רצבי.
"אני מתקרב אליו ממרחקי שנים,
מתוך אספקלריה ישנה, כשכל
רצונו, רק להראות לי את פניו,
כמו אופק ריק מזמן". אין כאן
שיטה פילוסופית, אבל יש כאן
הגות, אם לא הגיונית, ודאי הגות
שירית.

בשיר הפותח את ספרו של קפלון,
נוסע העלם המת-החי "לאורך
המסילה הונית הקצה" של "רכבת
ישראל". נוף הארץ מצטמצם
לצפת, שהיא "עיר בחיק הרים
באפוזי סגיר". עיר ש"היא דימוי
שחוק לקדושה", וירושלים, עיר
הכמיהה עד כדי "נעשה לנו איזה
ירושלים קטנה". ירושלים היא
ממשית, עכשווית "ירושלים שמעבר
למדבר" — "שרשרת הרי מואב
פוסעים אל עבר המדרחוב של
בן יהודה" (11). יש "אקליפטוסים
של ירושלים" ו"מחט של אורן
ירושלים" ויש גם "רכב המתחן על
הכביש" (32). מעבר למציאות זאת,
אפשר גם לצייר את "מפת הנסיכות
העתיקה: עין-דור, הגלבוץ, גבעת
שאול". קפלון מסתפק בארץ
ישראל זאת, ו"על הרים גבוהים
מן הגלבוץ לא הצגתי כף רגלי"
(46). לעומת נתוני הערים וההרים
שלנו, העצמים הממשיים מלאים
רוח וגשמה: "בתי אבן שלי",
הוקמו "למרגלות שמי-השמים"
והם "שזורים כפסוקים עשנים",
אולי זכר לבתי חוץ-לארץ, בציורי
הילדים. "בתוך הבית, אצבעות
ילדתי הזעירות / דבקות במחניך
שבי. / ותכלת עיניה כעצם
התימהון / הנך".
לשון השירים, שהיא לעתים קשה
כ"צוק הר" או "ענף-ערפל זורח
כנבואה, נלכד בפח-המחשבות",
"מתמקרת בוואד" כשפה צברית
"נוטפת ריר", "מחשבות מלח
קפטרלות" ו"את ציפיותינו צבטתי
בעכוץ".

יונדב קפלון מאמין בגדולת האדם
ובגדולת האלוהים, כפי שפרסם
"בגחלת רוח האדם המחפש",



יונדב קפלון

בעיתון "הארץ" 11.11.88, שהיא
התמצית הרעיונית של הספר
שלפנינו. "חירות כאידאה, היא
קרקע גידולו האמיתי של האדם
ושמיי-שמייה של היהדות. הכאב
החילוני הוא כאבה של כל
נשמה נואשת וסרבנית, הנאבקת
על אלוהיה". "סתיו אפור מנשב
סביב, ואופק הרוח נמלא עננים
קודרים ומאיימים. השירה העברית
מתחשמלת מן האלוהי שבאדם".
"יש בנו כמיהה לשיר, בו אנו
שוכחים הכל וזוכרים הכל".
"הארמה משועה למדרך כף
רגל של אמת", "אדמת אולי".
האמונה שבשירי הספר היא
אבסטרקטית ומצטמצמת באהבת
האדם ובמציאות הבורא. אין בה
חיוב, אף לא אזכור של קיום
מצוות, לא שבין אדם למקום
ולא שבין אדם לחברו. אפילו

דפי הספר.
יונדב קפלון קנה את עולמו, ונתן לו
ביטוי שירי, ליירי ומתוחכם, בגלותו
את האלוהים בו עצמו, "נפש-גוף"
(70). "בתוך תכל עצובת הרוח /
קול אלוהים שוב מתהלך, חרישי
יותר כמתירא מעט / ממני, האדם".

אגי משעול

להתחיל להתאהב בך כלומר
לנוע בתוך היפי לפונון שלך
כלומר להיות פונה אליך לגמרי
להשתהות עליך בצורה חריגה
ההתקסמות
כלומר הפשוט שלי להטמטם וגם
להחשף כל כך לכאב בשעה
שהלב עט לו בחדנה על המצוקות
והשכל הטפש ביציע
מפסם מקטרותו

להתאהב בך זה להכניס בו כדור
להכניס בו ממש
לפני נאומי שלא-הוב אוהך זה
להתחיל כבר את המות הגלום באהבה
מיד עם הולדה כשהיא מתחילה
לנוע על סגל הזמן
כלי שנדע את משך חייה או
כמות החמר שבה
אם תאכל בשרפה מרהיכה
או תבער לאטה כלומר
הסטמינה שלה
מלה יפה סטמינה סטמינה —

תן להסתפל עליך תן
לפנק את העינים
כשפנימי הנרטב רוצה
בגופך המתמצא
בגופי

עזב נצח עזב
תביא את העינים
תביא אותן לכאן
כשאתה מוציא ממני את
היבכה הטרוניסילבנית ההיי

מתוך הספר "יונת"
פקסימיליה" העומד
לראות אור בקרוב בסדרה
"ריתמוס", הוצאת הקבוץ
המאוחד בשותף עם קרן
ת"א.

כמעט כלום תחת אין

יהו הכותב המסתורי? מדוע בחר לשמור את זהותו כדבר סוד? ומכיוון שהוא מכסה על סודו זה מפנינו, איזה סוד נסתיר אנו, הקוראים, מפניו? אני, על-כל-פנים, מחויב בפני קוראי הרשימה שלא להסתיר את דעתי על השירים של א. אין הנכבד וידע, אפוא את דעתי עליהם גם כותבם.

על-פי הכתוב מתברר שאין מדובר בזהות מינית נסתרת, אלא בגבר. "איש" המאזכר את נערתו ("נערת..."). בשיר נוקב של גילוי לב חד פעמי הוא חושף את עצמו ומעורר עניין אינטלקטואלי עמוק ביותר וריגוש מסעיר ומהמם: "אני איש לא מחייך, / אני איש חיוכו שפוך על פניו / כמו חלב שגלש / שריו טוב לרגע / עד שיחמיץ" (עמ' 28, מתברר רק לאחר בדיקה, כי מספר העמוד הזה נשמט; טעות אנוש או סוד? זאת לא אדע). ועוד לפני שיסור מפניכם חינו של החיך המיוסר הזה, מחליף האין את השיר, וכמו רקדן קנקן מיומן, הוא מותח בפנינו את שוקיו הארס-פואטיות: "אני מחליף שירים / כמו נשים מחליפות גרבים / שעולה בהם רכבת" (עמ' 29, שמספרו הנעלם נגלה לי כההליך של אלגברה פשוטה). וכאן שורש הרע: את הגרביים שהסיר תלה אין על דפי הספר הזה, על-פי עדותו אף לא ניסה להכליב או לתפור או לשטוף. בשיר הייקו נדיר, חורט אין קו דק ומצועף של דוק אינטימי חסכוני, מצמרר, נוקב ומדויק: "חלומתי אינם אלא / שאריות חלומותיך / אשר אני לוקט / מן הכרית / ליד ראשך" (הספרות אחת וארבע מצטרפות ל-14 שאין לטעות בו. אם עורכם אפופי מסתורין או ספק, אלחש לכם שהצרוף 41 בלתי אפשרי, לנוכח מספר הדפים הכולל). לא נסתר ממני, שמניין המלים בשיר כמספר שבטי ישראל וכמספר חודשי השנה, מה שמצביע

א. אין

כמוכן על מיומנות של כתיבה בצופן.

כאן אני עוצר לרגע את היסחפותי אחר השירים נוסח יפן ועולה בדעתי שאולי המדובר הוא באיש מוסד רב פעלים שהפריש כמה דקות של חסד פיוטי לספריית הפועלים בארץ שפת עבר, לשון נעוריו. יוצא שאני נוטל על עצמי סיכון בטחוני. להביא מה שכתבתי אל מגרסת הנייר, או לדרוש תוספת סיכון מן העורך? אולי כדאי לפרסם תחת שם בדוי? אולי אבלוש אחר זהותו בספריית הפועלים? אולי מישהו חומד לצון ורווח קל, בימים של שגשוג חסר תקדים במכירת ספרי השירה? ברגע זה נמלכתי בדעתי ואני חוזר לעסוק ברשימה. העורך אינו מעוניין ברשימה היתולית במחיר של רצוניה ספרותית.

על כנפי הדמיון נישא המשורר אל עולם פיגורטיבי-לשוני עשיר, המתייחד ברשרוש סוליה אירונית פטישיסטית (ואפשר שגם אנטי-פאשיסטית). "נמל תעופה חדרך, / ועל המסלול נעליך, / מטוסים ערוכים בזוגות, / נוטלי כנף. / מצפים למגע רגליך, / נכונים להמריא" (עמ' 11).

לזכותו של אין יש לזקוף את קוצר השורות ומספרן, מה שמותר את השירים כאקדוטות סתמיות שאינן טרחניות במיוחד. ויש גם עמ' 5 (חשבתני) אחד ויחיד, המעורר את אקט היצירתיות בתהליך הקריאה. יש לבחור את השורה שבה תתחיל הקריאה ולהמשיך, איש או אישה על פי נטיות לבם ובמידה שחיוכם לא יישפך או יחמיץ. למשל, "חדרך קולאז' נושם / נמל תעופה חדרך / אשה דקה וארוכה / חלומתי" מבטא געגועי נפש ומותר פער מעורר באשר לאופיה של אשת החלומות, אולי דוגמנית? אולי דיילת? או אמנית פלאסטית? או מרדימה בחדר ניתוח או במרפאת השיניים? שיר אפשרי נוסף, עשוי לרמוז על מעשה אסור של איש עם שותף או שותפה, על ניכור ועל ניקיון: "אני איש / אני מחליף שירים / השמש ראתה אותנו / שחיקותינו מתעבות / רחצתי ידים לבנות". הדף הטעון הזה נקרא "סדר השירים".

רק הנקדן של ספריית הפועלים יכול למשוך ידיו המקצועיות לבנות מן ה"תעלול" הזה. ידיהם של עורכי הספר הזה והסדרה שהוא נמנה עליה אינן נקיות מזלזול בקוראים שלהם, בהפקרת המחבר הזה, בקבלת תמורה (בהנחה ששולמה כזו להוצאה ולעורכים) על עבודה שאינה ראויה, בפגיעה בשמה הטוב של ההוצאה שלהם בפרט ובענף השירה העברית בכלל; וחמורה גרימת הנזק לכמה משוררות ומשוררים ראויים וטובים שהם עורכים בסדרתם. נתן יונתן ואברהם קנטור הנכבדים, מה באמת קורה כאן?

מסע אל הבדידות

פר שירים זה של לב חקק הוא מסע אל הבדידות, אל הגעגועים, תהייה על ניכור והפלגה אל נככי הזהות. קורות משורר מעבר לשמונה-עשרה שנים שבילה בגלות לוס-אנג'לס, רחוק מביתו בגבעתיים, מחוז נעוריו. המשורר יוצק את שיריו לגבעה בגלות, ממנה הוא משקיף על ארצו-מולדתו, מתגעגע, כולו כיסופים אליה, אל מה שסימלה או אל מה שרצה שתסמל עבורו. כאן נכמרים געגועיו אליה והוא קורא: "אָבִי יַעֲקֹב אָבִי יַעֲקֹב / מִי יִתֵּן כְּמוֹ אֲזוֹ, בְּגִבְעָתִים, / עִם רֵיחוֹת שֶׁבֶת-שֶׁל־עֵינְאָקִים," (עמ' 23). וכל רגע שעובר עליו רחוק ממחוזות עלומיו סוגר עליו הכלא שבתוכו: "יִחְדֵּיךְ חֲשׂוֹף הַלָּיְלָה / מְפֹלֵג לְתוֹךְ עֲצָמוֹ בְּלִי רַחֲמִים ... / מְגֹלוֹת מְלִים נוֹגְסוֹת בְּשָׂרוֹ / שְׁתִּיקָתוֹ כְּסוֹתוֹ לְעוֹרֹ" (עמ' 12). הגעגועים מטבעם משתלחים מבדידות שבמרחק או שבמצב, ובשיר זה שירים הוא מבטא את מצבו: "נִפְלְטָה בְּדִידוֹתוֹ מִפְּנֵי צְחִיחַת מְלִים ... / מְעַלְעֵל בְּלִבּוֹ יָמִיו נוֹקְשִׁים," (עמ' 9). הגעגועים אינם רק למקום אלא להוויה שבספרות העברית, ללשון: "לֶאֱזֹן מְשׁוּי הַלָּקֵן וְאֵיךְ תּוֹגַת שְׁנֵהָרָה" (עמ' 24), כי בעיניו "הַמְּהַרְרָה מְלִשׁוֹנוֹ נֶחְשֵׁב כְּמַת". בתוך גלות זו, וכנראה שלא מרצון, מעלים הגעגועים בבדידותם זכרונות, מנגינות וריחות: המעברה שבגר בה, כאשר "פה עברו שנות חיינו היפות ביותר" (עמ' 61).

על רקע זה, אלמנט הניכור קיים בעוצמה אצל לב חקק ולאורך מרבית הספר. הרי הוא רצה להיות משורר ככל המשוררים ולא "שיר אֶחָד לְתַרְגוּם בְּאַנְתוֹלוֹגִיָה שֶׁל מְהַרְרִים / אֶף לְאַחַר שִׁיעוֹצוֹבְנֵי בְּלִבְךָ הַחֲרֹשׁ דְּמוּם הַצְנָה שֶׁל הַלָּקֵן / וְהִיךְ יֵהָא אֹתוֹ חֲרֹשׁ, הֶתֵּם או הָאָ" (עמ' 7), ובפליטת קולמוס הוא מציין: "מִי בְּקֶשׁ הַפְּרָה בְּסִפְרוֹת הָעֵבְרִית" (עמ' 17). דוגמאות רבות יש לתחושות הניכור. יחד עם זה, האלמנטים השונים של החוויה מתפרדים ומצטרפים חליפות. יש דחייה לנופים המקומיים שנאלץ לבוא אליהם בגלל דחייתו "שם" בארץ אהובה.

היסוד האוטוביוגרפי, שעובר לאורך הספר כחוט השני, מהול בחשבון נפש נוקב שעושה

המשורר עם הזרות. הוא אינו מקבל את עובדת היותו נטע זר בתוך עמו כאשר הוא יוצא חלציו של אבן גבירול: "אָנִי בָּא אֲלֵיךְ אֲבֶן-גְּבִירוֹל / אָתָּה נִפְלַט מִנְקִבְרִיכוֹת עוֹרֵי / אָתָּה הַמְּבִיךְ, כִּי אָתָּה בְּן-דוֹרִי" (עמ' 17). על סגנונו של המשורר ניתן ללמוד כי הוא ינק אותו בבית, בבית הכנסת. חריותו מזכירה לא מעט את שירת ספרד ואת חרוזי הסידור: "בְּחֹר פְּהֻלְכָה / וְעוֹד לֹ הַפְּלוֹכָה; / פֶּסֶת הַצְּלָחָה / בְּנִגְנוֹ שְׁבָרוֹן-לְבֹ." (עמ' 15). המסורת טבועה בנפשו, מתגבטת אל שירתו אל מול הישראליות המבקשת אותו לעצמה, ועם שתייה עליו לחיות בשלום. האם יש כאן סימנים למשבר זהות או פנים אחרות לאותו ניכור? "עַל מִדְרָכוֹת אָנִי הַפּוֹשֵׁי הַלָּקֵן / כִּי נוֹעַץ בְּקִצּוֹת אֲרָבוֹת." (עמ' 55). בוודאי אין הוא מתכוון כאן להיותו הלבן שבין הכושים. התשובה נמצאת ביחס שנותנים לאותו פרופסור רם מעלה אשר "עֲמֹדוֹ וְחֻצֵי בְּסִפְרוֹ עֲלִיו פּוֹתְכִים / מְנִיחִים בּוֹ אֶת קִבְצֵי הַשִּׁירִים" (עמ' 18), ואילו עליו איש לא כתב, איש לא זכרו: "מִי שֶׁשָּׂכַח אֶת קִיּוּמִי וּמִי / שֶׁכָּלֵל לֹא יָדַע עֲלָיו" (עמ' 24).

כפי שציינתי לפני כן, בגלל קרבתו למקורות הספרדיים, כרויה אהונו להריזה הידועה בערבית בשם "סג'ע". לכן הוא נמשך לצלילים כמו: "מִי קֶטֶף מִי חֲטָף מִי שְׁדָף וְנִדָף" (עמ' 17), או "וּמַעֲבָר לִים וְרוֹק; בְּמִשְׁתֵּי הַשְּׂבָתִית עֲרוֹק" (עמ' 23). השאלה היא רק אם לא יכול היה המשורר למצוא פיתרון אחר? לעתים הוא

החרוזה, מאלצה לתוך סד ואף אונסה: מניין, בניין, העניין (עמ' 62); סינמה בלאש... תתפלש (עמ' 13) וכאלה דוגמאות רבות. השימוש שעושה לב חקק במלים, שהוא קורא להן "מלות-שבת", והערוב בינן לבין מלים שאינן כאלה הוא אינדיקטור המורה על הקרע הפנימי שחווה אותו המשורר. בעצמו הוא מודה בשעטנו בין סרסרות לקדושה; וכך ימצא הקורא מלים כמו פריזואי (דרך מהירה) ובבא מציעה, אנוכי ופופיק, ריר חלמות, טמפלים (בתי חפילה) וסינמה בלאש בכפיפה אחת. בכל הספר לא כלל לב חקק שירים לייריים או שירי אהבה מלבד שני שירים, והם היפים שבשירי-הספר: מתי אהבתה ר- כודה לה כאב-פרדה. כאן כולטות יכולת הבעה שירתית, וחדות עין של משורר רגיש. "רְגֵלֶיךָ מְתוּחָחוֹת קְשׁוּבוֹת / יִרְכִּיךָ חוֹתְכוֹת כְּשׁוֹט וְכָל כֶּף / כָּל כֶּף חֻלְקוֹת." (עמ' 44).

לסיכום, יש לומר שספר שיריו של לב חקק מעניין באמת הפנימית שלו, ודווקא האלמנטים המנוכרים שבו, הם שיוצרים את מהותו. ■

א. אין: סוד תחת סוד; ספריית פועלים; 1990; 32 עמ'.

לב חקק: להורישי שיר עברי בלוס אנג'לס; קריית ספר בע"מ; 1988.

שרית זמיר

ישנו הרגע הזה

הגוף שלך כמו צפור מחפש קן בכף ידי. אני מרגישה את התנועה של גופך כמו אדוה קלה רועדת על המים. אתה בודק אם גופך יכול לעמוד בזרמים, אתה שולח משושים זהירים, אבל בערב אתה מתכנף בכף ידי. חמימות דקה. כאן ההתחלה המגע של כף ידה. הייתי בת שלוש. עכשו כבר אני זוכרת מה אמרה. האם הקיץ הוא בתל-אביב היה חם מדי בשבילה. האם היתה זו הלדה הקרובה. אני זוכרת את צבע הים אותה שנה. אכן ספיר היתה משבצת בטבעת שעל אצבעה. כחל היה החלוק שלבשה. כחל כהה מקיף עגולי לבן מכריקים.

ממי אני חושש עץ אלון שהבלון אדם שרוי בחלצי עלותו. ממי אני חושש אדון שאמר לגברת נהדרת, את נהדרת וסליחה על נוזלי המציפים את פלג גופך עליון. מרוץ הפרפר המסתכל על החשש, ועל הממש ממרחק יממה ורואה תכל רבה, צבעים ותנועות לחדוד ובמחברים, אני חושש שהוא מדבר בשפה אחרת מזו שרגילים שפורצת את עיניו בנוזלים אדמים וירקים

עצרנו בנקדת גבול בקרת שתיקה. יד מגיכה, רגל זזה, עין מתרוצצת במסלולה, רואה עצרנו בנקדת גבול לא בא שם שוטר לבדק מסמכים לא שאלנו לא היו שאולים מבני הארץ, המדברים בלי אור, אנחנו עצרנו שתיקה, יד, עין מתרוצצת במסלולה, רואה זה קצת פחד לעצור, אין גדר. בא שוטר. חקירה. דבר. דבר.

פולין הפכה את פניה בחיוף מסים מזוית אחרת כמעט לגלוג. והספינה נטועה בלב הנהדר, ואני בה. לא נמלט עוד לא ידוע מה נולד להיות. הספינה לא תקיא את יונה. המלחים על ספונם ואני בתאי. מניח לעתיד עוד לא ידוע מה. בחשכה שסביבי חלון עגל ואורות בודדים מהספון חיוכי זרח, עירם, בתאי. מגדיר עדינות, חלקות המישורים הירקים שיוצפו אדם בבוא יום. לא נמלט מפניה בחיובה המסים. ואני בה. ספינתי תנוט בידיהם של מלחים תאי רק שלי, בזויותיו עינים נשקפות, פעומות, לא אדע חיוכי, חלון, קולות ספון לא על ים אנו שטים על מישורים ירקים שאדמו מימים מצבע חיוכה המסים.

הייתי בת שלוש בקיץ הוא בתל-אביב בבית סבי וסכתי ברחוב הנביאים. בחדר הסמוך סבא שוכב, סבתא רוכנת אליו — אני זוכרת את הדיוק של התנועה ואת השקט שלה — רוכנת אליו ונוטלת את צפרני רגליו. מדוע דוקא הרגע הזה? אולי האינטימיות של המגע, אולי הרכוז של הפניה.

עכשו פתיתי שלג נושרים אל העצים. נוף זר, ארץ זרה, והשקט הזה נושר בתוף התנועה.

מה אנו יודעים על העצים? מה אני יודעת על סבתא שלי? מרוגאצ'וב הגיעה בראשית המאה. נהר אחד היה חוצה את העירה. במרתף ביתה קרירות ספונה וריח תפוחים שהבשילו. אמרו לי שאבדה ארבעה מתוף שמונת ילדיה. אמרו לי שאשה חכמה היתה. בנה, שהיה אבי, אהבה אהבת נפש. לאחותי קרא בשמה — מרים. מצח גבוה מקמר, מקלעת שער אסופה, שפתים ברורות מלאות, עינים חומות מביטות בי. בת שש הייתי פשצנחה אל מותה. מן החדר הסמוך לא הגיע אלי קולה.

מרפסת לבנה הקיפה את הדירה מכל רוחותיה. מרפסת מפלשת, בקועה אל גנת פרא, שצמחה סביונים בתרף ועשבים שוטים בקיץ. רוחות הערב היו פולשות לחדרים המיוזעים, הדלתות היו נפתחות, התריסים מפשלים. הים היה שם, גם אם היה צריך לחצות את רחוב המלך ג'ורג' דרך רחוב דיונגוף לכוון גורדון כדי להרגיש את המליחות הצרובה. הים היה שם. בלילות היה פוגס אותנו אליו כמו קונכיה.

זרמי המים מרעידים בגלים של חם וקר. אני שומעת שיר של צפור — שלושה ציוצים ומרוח, שלושה ציוצים ומרוח. איך היא מפיקה צליל קבוע כל-כך כמו הים שנשבר אל החוף, אחת ושתים, אחת ושתים אפלו עכשו בשלג הרף אני שומעת את הגלים — אחת ושתים אחת ושתים.

עמוס עוז: המצב השלישי; כתר צד התפר; 260 עמ' 1991

א. האחדות עם האלוהי והדבקות באלוהי

מוס עוז יוצא למסע בעקבות הסדר הפנימי האבוד. אזור החיפושים המרכזי שלו, למן תחילת כתיבתו, הוא האזור המטאפיסי. העזרים הטקטיים שונים ומגוונים: החל מן התורות הפאגאניות וההודיות, דרך הנצרות והמיסטיקנים הגנוסטים ועד תורות הקבלה היהודיות. המיסטיקנים נחלקים לשני סוגים: השמרני והמהפכני. המיסטיקן השמרני כפוף לסמכות הדתית המסורתית שמתוכה צמח. הוא משתמש באותם סמלים דתיים שעל ברכיהם גדל ומפרש אותם פירושים אחרים. הערכים המסורתיים מקבלים זווית ראייה חדשה, וכך כמודע או שלא כמודע הוא מהווה גורם בתהליך פיתוחה של המסורת. המיסטיקן המהפכני נבדל מקודמו בדרגה. כותב גרשם שלום [1]: "אכן, המיסטיקאי עשוי אפילו לראות את עצמו, על יסוד הבנתו ופירושו שלו להתנסותו המיסטית,

של מאמר זה להראות כי הדבקות היא באלוהי. המסעות שעוז יוצא אליהם במנזר השתקנים, בעל האדמה הרעה הזאת, בעד מוות, בלגעת במים, בלגעת ברוח, במקום אחר, במנוחה נכונה, בקופסה שחורה, בלדעת אשה ובמיוחד בהמצב השלישי הם כאלה. המיסטיקה עומדת ביצירות אלה במתח עצום מול הסמכות הדתית. לכן עוז הוא מיסטיקן מן הסוג המפכן. אבל אין הוא מגיע אל האחדות עם האלוהי. אל הרגע עצמו. גיבוריו מוגבלים. הם מכירים לרוב שני מצבי צבירה. החיים והמוות. כשהם נוגעים במוות, הם נמצאים באזור הדמדומים המקנה להם הצצה אל האחדות המיסטית. גם בהמצב השלישי הקורא מקבל רק דיווח על ההארה של הגיבור. אין הוא זוכה לראות את החוויה בעת התרחשותה. הדיווח מסודר ושיטתי ואין הוא אופייני לתיאורים שתיארו מיסטיקנים את חוויותיהם, ומכאן המסקנה שהגיבורים העוזיים הם מיסטיקנים מעצם הדבקות בחיפוש, מעצם היציאות החוזרות ונשנות למסע אחר החדתי.

שם באופן פסיבי, כתוצאה מהפעילות של כל אחד מהפרטים ב"תחתונים", שבכוחה להשפיע ולתקן גם את "העליונים". ויחד עם זה פריחת השקדייה, היא רגע ההארה, שבה הוא נוגע לרגע בהוויה האלוהית, בסוד הכריאה, ומרגיש אותה. קשה, אם כן, לסווג את עמוס עוז, ולומר במדויק אם הוא מיסטיקן מן הטיפוס החילוני או מן הטיפוס הדתי. אולי הוא מיסטיקן מן הסוג השלישי.

ב. המצב השני הוא המוות

מצב הצבירה שאליו שואף להגיע הגיבור העוזי המוקדם הוא המוות. אז ניתן להגיע למעלה רוחנית גבוהה, להיטהרות, למנוחת הנפש, בקיצור לגאולה. הביטויים "מנוחת הנפש" ו"עד מוות" חוזרים יותר מפעם אחת באותם סיפורים שהגיבורים מגיעים בהם אל מצבי דבקות, לפעמים גם לאקסטזה. באותם סיפורים שבהם מגיע הגיבור הראשי לתובנה (insight). כאלה הם הסיפורים מנזר השתקנים ועל האדמה הרעה הזאת, וכזאת

ההסע הנקסי של עמוס עוז:

ראוי ומיועד להטיל ספק בסמכות הדתית שאותה חייב עד עתה... יש שמיסטיקאי בעל מגמה מהפכנית כזאת אף יתיימר להיות בעל כוח נבואי וייעוד נבואי לחדש ולתקן את חברתו". עמוס עוז הסופר לקח על עצמו משימה כזאת ופימה, גיבור הרומן המצב השלישי, המהווה את שיאו של המסע המיסטי עד כה, אף הוא לקח על עצמו משימה כזאת.

בתורת הנבואה הפראדוקסלית שפותחה בימי הביניים היתה זהות בין הנביא והמיסטיקן. תורה זאת אינה מתייחסת למושג הנביא כפשוטו. הנביא, בעיניה, הוא לא אחד שנלקח על-ידי אלוהים מאחרי הצאן, אלא נהפך לאיש-דעות שהתקדם בהתפתחות הרוחנית, והכין עצמו מתוך גישויותיו שלו לקראת ההתגלות האלוהית. גם על-פי הרמב"ם התפישת של הנבואה כהתאחדות הנביא עם "השכל הפועל" יש בה משהו מן ה"איחוד המיסטי", אם כי לא במדרגתו העליונה. גרשם שלום מחזיר את ההגדרות למצבן הראשוני ומדגיש ששליחותו של הנביא מוגדרת, וכך גם החיזיון שהוא רואה. מלכתחילה דורש חזון כזה הזדקקות ישירה לסמכות דתית. בכך הוא שונה שינוי יסודי מן המיסטיקן. על-אף שהמשותף לשניהם היא החוויה הבלתי-אמצעית של האלוהי.

ישנן שתי דרגות של עוצמה בחוויה המיסטית: האחדות עם האלוהי, ה-unio mystica, והדבקות באלוהי, ה-communio. הדרגה האחרונה היא חזקה פחות. היא מתאימה לנביא, וכמסקנה ספרותית היא מתאימה לעמוס עוז הסופר. עצם העיסוק האובססיבי, עצם החיפוש, עצם המסע הוא הדבקות באלוהי. גם אם לעתים נראה המסע כמסע פאנתאיסטי, הרי בכוננתו

רימבו, ויליאם בלייק, וולט ויטמן, ריצ'רד מוריס בוק ומרסל פרוסט נחשבים למיסטיקנים חילוניים, החסרים זיקה לסמכות המסורתית. אבל גם עמוס עוז, וגם כל היוצרים הנזכרים לעיל, על-אף המרד או הכפירה לכאורה, דמיונם מלא תמונות הלוקחות מן המסורת (כל אחד לוקח מן המסורת שלו). הזיקה אל המסורת הפכת כפולה אצל עוז: הוא מלא תמונות ודמויות ארכיטיפיות מתוכה, אבל אירוני ומורד בסמכות. הגוון הבולט ביותר העומד ברקע הפירושים של עוז את הדבקות באלוהי, הוא הגוון היונגיאני [2], ממש כשם שהגוון שבלט בספרו של ריצ'רד מוריס בוק בספרו תודעה קוסמית [3] הוא הגוון הדארוויניסטי. מן הספר האחרון "אפשר ללמוד שקיימות חוויות מיסטיות הניתנות להתפרש, גם על-ידי בעלי החוויה עצמם, מתוך עצמן וטבען, ללא זיקה כלשהי לשום סמכות דתית". [4]. הפירוש הדארוויניסטי והפירוש היונגיאני מתפקדים (לפי הסברו של בוק) ממש כשם שבתקופות קודמות תפקד הפירוש הדתי לחוויות מיסטיות.

חינוכו המוקדם של עמוס עוז, שהיה דתי, וגם התעניינותו הבוגרת העיונית אינם נותנים לו להחליץ מן המורשה הרוחנית הדתית. החיזיון של פימה מוגדר וברור כחיזיונו של נביא, והוא הצורך לעבור אל הצד הארי. הוא רואה בזה שליחות, ועליו להעביר לשם את כולם. הפירוש שהוא מפרש את החיזיון הזה הוא הקטנת הסכל הכללי. וזה מוביל אל קבלת האר"י, שהגאולה לגבי דידה היא גאולה קולקטיבית, והיא תרחש מאליה לאחר שכל אחד מהפרטים יטהר את עצמו. המשיחית, לפי תורת האר"י, לא יופיע ויוביל באופן אקטיבי אל הגאולה, הוא יהיה

היא הנוכלה עד מוות. יסוד המוות שבחיים כמקור אפשרי לגאולה חשוב גם ברומנים מיכאל שלי, וברומנים מנוחה נכונה וקופסה שחורה, שדי בשמותיהם כדי לרמוז על יסוד זה. ברומן לדעת אשה מתחיל השינוי הגדול בחיי הגיבור ממות אשתו, והתובנה מגיעה כאילו היא פועל יוצא ממות מחליפו. ברומן המצב השלישי מתרחשת ההארה, ה-communio, במקביל למות אביו של הגיבור.

בסוף הסיפור מנזר השתקנים מתחולל התהליך האקסטטי בנפשו של איצ'ה. הוא לומד מנחום על מנזר השתקנים, ועל הברית שכרתו עם אלוהים לא לדבר. עולם המלים מייצג את עולם התרמית. החיפוש הוא אחר חוויה חסרת צורה, שלא ניתן לעצבה במלים. וגם איצ'ה שותק. נחום מתקיף אותו והוא שותק. יש מכה משותף בין השתיקה ובין המוות. השתיקה מרמזת על אפשרות להגיע אל אותה גאולה, כפי שאומר המספר בעד מוות על הגיבור שם: "איש מדבר אינו יכול לשמוע" והכמיהה להקשיב היא הכמיהה לגאולה: "מקשיב עד קצה גבול ההקשבה, אולי ישמע קול. כמו חושש לפתוח ולדבר דברים פן יחמיץ את הקול" (עד מוות; עמ' 108). החוויה המיסטית שדיווחו עליה עד כה, מגיעה תמיד בקולות או באורות. איצ'ה מגיע למצב זה כי "מנוחה ביקש. עיף היה עד מוות. גופו רפה והמום, ומבטיו תקועים כמכושפים במנזר הגבוה" (עמ' 90; 106). גם בסיפור על האדמה הרעה הזאת ההתאחדות עם אלוהים אפשרית רק במוות, ואכן יפתח מבקש מאלוהים לאסוף אותו אליו. יפתח חולם חלום ורואה את כולם מוטלים מתים ורק הוא יחיד לבדו במדבר בחושך. יפתח מתקרב עוד יותר אל אלוהים דרך המוות

ברומן "המצב השלישי" פזורים האובססימונים המיסטיים כסימני דרך, המובילים את הקורא אל החוויה המיסטית.

עמוס עוז יוצא למסע בעקבות הסדר הפנימי האבוד. אזור החיפוש המרכזי שלו, למן תחילת כתיבתו, הוא האזור המטאפיסי. העזרים הטקטיים שונים ומגוונים: החל מן התורות הפאגאניות והיהודיות, דרך הנצרות והמיסטיקנים הגנוסטים ועד תורות הקבלה היהודיות.

דייטורון, יונתן ויואל. חלקם שותקים כמו מתיים, חלקם רואים רק בחושך. הכמיהה של הגיבורים האלה לטעום את טעם המוות בעודם בחיים, היא הכמיהה להיטהרות, לגאולה. הגיבורים האלה מכירים רק שני מצבים, אחד נתון ואחד אליו הם שואפים. הם אינם שומעים את הקולות ואינם זוכים לראות את האור. הם אינם מכירים מצב שלישי.

ג. המצב השלישי הוא האיחוד המיסטי

גיבורי המצב השני הולכים מתוך שלמות אל המוות. מתוך דבקות גדולה. מתוך אמונה ששם יקבלו את האות. ההוכחה שלהם כי האות אכן יבוא היא על דרך האלימינציה. חוסר המנוחה הנמצא להם בחיים. אבל אף אחד לא מדווח על נגיעה בכוחות הגדולים, על התלכדות עם האור האחר. גיבורי המאחרים של עוז מדווחים על נגיעה כזאת. יואל, שהיה עיוור באור היום, היה לפיכח בעיוורון החשיכה.

שונה לגמרי של החומרים ושל תדרי הקול. "הימים, הלילות, שעות המזיגה שבין אלה ואלה, כמו חלום — מסע שבו המרחקים הופכים להיות חומר גמיש הנוטה להתעוות ולהתעוות" (105). הקולות עוברים תהליך אלכימי וחוזרים אטיים ועמוקים יותר מכפי שהיו כשיצאו מפי האנשים. דייטורון, כאמור, ממעט לדבר, כי הוא מחכה לקול, הוא כמָה להתאחדות המיסטית. "ובתחתית הדומייה היה הגוף עצמו מתחיל לרגעים לכמה פתאום אל ביטולו. האד השקוף, כך הוחש, הוא מצב הצבירה הנכון. והתפילה נגעה במתפלל" (105). ביטול הגוף הוא מצב מוכר בכל התורות המיסטיות, וידוע במיוחד אצל הפקירים ההודים. ואילו כאן אין לגיבור דרך אחרת לבטלו אלא אם יהפך לאד שקוף. לנשמה בתיאוריה המיתיים. במלים אחרות, רק עם מות הגוף אפשר יהיה לבטלו. ואכן הגיבור חש כי "המוות הוא הביתה הוא הנגיעה הוא שיר הפעמונים החם אתה אתה אתה". המוות הוא הביתה כשם שירושלים היא אהבה

במעשה הקרבת בתו. (113; 217; 213; 224). את הנדר הזה נודר יפתח וקולו "קול אמו המתה". וכשבתו באה מולו הוא "כאיש מוכה חלום" ובמקום אחר "כמתנמנם": "פניו היו צרובים וחרבים ועיניו הפוכות: כמו עייף האיש עד מוות. כמו רואה חלום." (241). יפתח, כמו הרוכל היהודי שנדקר במצחו בחץ בעד מוות, קורא לאלוהיו ממעמקים. והמספר אומר עליו: "ואשרי האיש הנותן נפשו בתפילתו, גם אם ממעמקים יקרא יש שומע לו", וריאציה על הפסוק "ממעמקים קראתיך יה". על הרומן "מיכאל שלי" מעירה נורית גרץ [5]: "בדיקה מקיפה של הרומן תראה שבחלומותיה של חנה האהבה הדרמטית היא בעצם סוג של כיבוש, והחיים שהיא חולמת עליהם הם סוג של מוות" (127).

אבל שיאה של הדבקות באלוהי מתגלמת בנובלה עד מוות. גיום דייטורון, גיבור הנובלה, חותר ללא לאות להבין את שפת הסימנים השקטים המתוחה בין הדברים לבין הדברים. הוא מבחין בכוחות

השני "הצבים לשלושה

פימה מדווח כי זכה לראות את האור. הגיבור העוזי מתפתח — הוא עובר משני מצבים לשלושה. בספר המצב השלישי — השפעות מובהקות של הקבלה היהודית. הן קבלת הזוהר והן קבלת האר"י. הדברים, כאמור, מדווחים, אין הקורא זוכה לראות את הגיבור כשזה קורה לו. אבל מאחר שהגיבורים אמינים, גם הדיווח שלהם אמין. עדיין אין הם מגיעים לתוויה של האחדות עם האלוהי במלואה, שכן הדיווח הוא דיווח מסודר ולוגי. הגיבור המאוחר של עוז הצליח בחיפושיו המתמידים לתחום את החוויה, לכוד אותה, לחפור אליה דרך גישה, לחשוף את הכיסוי שלה, אבל עודנו עומד בפתח ולא נכנס. עודנו מתאר כנביא את שעתיד להיות באחרית הימים. טרם הגיע לדרגה הגבוהה ביותר של החוויה. אבל הוא כבר יותר רגוע ופחות מיוסר, מפני שהצליח לארגן סדר וגבולות לחוויה הזאת. הוא מתאים לסוג המיסטיקן שהוגדר

צרופה. אין בית בארצות האדם וירושלים איננה מקום. לכן המסע הריאלי, הדתי, איננו המסע האמיתי. המסע האמיתי הוא כאשר האנשים "הולכים ופושטים את גופם, הולכים הלך וזך, אל לב רינת הפעמונים והלאה אל שירת המלאכים ועוד הלאה, משאירים את בשרם הנמאס וזורמים פנימה, קילות לבן על-פני יריעה לבנה התכוונות מופשטת. אד נמוג, אולי מנוחה." (153). והדרך לצאת למסע האמיתי היא רק כשנפשטו מכל התוויות המוכרות, מכל דרכי ההתגוננות הבטוחות וכך, לבסוף, "ללא סוסים, בלי בגד וצידה, ללא נשים וללא יין, הקור קורע את עורם מעל רגליהם היחפות, לקום וללכת לירושלים. הן מראש כך חייבים היו לצאת לדרך" (153) [7].

רוב הפרשנים פירשו את עד מוות ברובד החברתי-דתי שלו [8], ואת הטכניקה המורכבת של המספרים השונים ניצלו כדי להוכיח שעמוס עוז משחק משחקי אסימילציה, כדי להכיר היכרות אינטימית את הצד הנוצרי. אבל הדגישו הדגש היטב את המרחק של המספר היהודי בן זמננו מהמספר הנוצרי מימי הצלבנים. נורית גרץ מתארת טכניקה זאת כ"התמוטטות הסמכויות המספרות" (גרץ: 80; 147). התמוטטות זאת פירושה ערוב עד לבלי הפרד בין דמויות המספרים השונות. ניתן לבחון טכניקה זאת מזווית אחרת לגמרי, מן הזווית המיסטית, ולהציע עבודה כלי העוזר בפירוש תיאורים מיסטיים שתיארו מיסטיקנים שונים, והיא טכניקת האוכסימורון המיסטי" [9], אשר ירחב בה הדיבור בהמשך המאמר. כאן יודגש כי ברובד המיסטי אין הבדל בין צרכיהם ומצוקותיהם וכמיהותיהם של יפתח הגלעדי, איציה, חנה גונן, גיום

ובכוחות נגדיים המנהלים את העולם. הוא חושש מפני איזו רשת הפרושה במסתורין ומחכה לו כמו מלכודת. הוא מאמין כי ללא חסדי שמים יילכד. הוא מחכה להתבהרות, הוא רוצה לראות את ההילה. מטרתו המוצהרת היא לחפש מנוחה לנפשו. המטרה הגיאוגרפית מצוינת כירושלים. אליה יוצא המסע הצלבני במישור הריאלי. המסע מתחיל מתוך דבקות דתית ומסתיים בדבקות מיסטית. המסע אל החסד והרחמים; הסחי והמאוס שבסופם האור, הזאב המתגנב בתחפושת שה, השטן המתחפש — כל אלה — מימוש של מטאפורות אוונגליניות. שם הסיפור אף הוא נשען על פסוק מהברית החדשה: "אבל ישוע המחוטר מעט ממלאכים — אותו ראינו מעוטר בכבוד והדר עדות למען אשר יטעם בחסד אלוהים את המוות בעד כולם" (הברית החדשה, איגרת אל העברים, פרק ב' 9).

נקודת המוצא היא דתית אבל היא מוליכה, כאמור, אל הדבקות המיסטית. אותות לכך פזורים לאורך כל היצירה: "פיזור דעת או ריכוז הדעת, שני מצבי-נפש אשר ההבחנה ביניהם על-פי סימני היכר חיצוניים קלה הרבה פחות מכפי שמקובל לחשוב" (99), אומר המספר. ואילו קלוד חושד, כבר בתחילת המסע, שאדונו חולה. המחלה כמצב דמדומים מעין-אקסטטי נרמזת בדברי קלוד: "כמעט הכל יודעים שהמחלה היא מערכת של אפשרויות פנימיות רבות מספור". המחלה כמצב לא-לוגי, כמצב אינטואיטיבי ועל-חושני, יש לה חיזוקים רבים אצל עוז החל במחלת הנפילה, ממנה נפטרות שתי נשותיו של דייטורון בזו אחר זו [6]. תפישתו של דייטורון, שכנראה בגללה הוא חשוד כחולה, היא תפישה



עמוס עוז

המעברים
הסגנוניים
שעוברת יצירת
עוז מעידים על
מעודנות
ומורכבות ואלה
מאפשרים
נסיונות מעודנים
ומורכבים יותר
מבחינה תימטית.
יצירותיו
האחרונות של
עוז אינן
מצטיינות
בפריצות סגנוניות
ותעוזה
אוואנגרדית.
נהפוך הוא,
יצירותיו
האחרונות של
עמוס עוז
מצטיינות
בליטוש וזיכוך,
בעידון ודקות
המאפשרים ואף
הכרחיים לשם
גילויים של
מצבים מורכבים.

על-ידי חוקרי המיסטיקה כדבק באלוהי.
פימה, כמו יפתח הגלעדי, מיחל לאות:
"תגידו מלה. תנו רק סימן-דרך קטן, רמו,
קצה-חוט, קריצה, ובזה הרגע אני קם
והולך. לא מתעכב אפילו להחליף כותונת.
קם והולך. עכשיו. או משתטח לרגליכם.
נופל וגלוי עיניים." (130 וראה גם 136).
אבל מתברר שהאותות כבר בתוכו. עליו רק
לפרשם. מיד לאחר בקשה זאת, הוא נזכר
בדמות שהופיעה בחלונו כשהיה בן שלוש
או ארבע. ארוכה, דקה, מוקפת עיגול אור
חיור. הוא מתלבט עם עצמו אם הדמות
היתה חלום, כפי שניסתה להציג זאת אמו,
או דמות אמיתית שעברה מחוץ לבית.
הניסיון להבין את הדמות כחלום, המכונה
על ידי פימה "שקר", גרם לו "להיות
כל השנים כאן וגם לא כאן". הוא שגרם
לו למצוקה ולעינוי ולצורך העז למצוא
פירוש לחידת הקיום שאינה בחיים ואינה
במוות. סימנים נוספים ברומן מקדמים את
הגיבור המחפש אל המצב השלישי: הוא
קורא על המיסטיקנים הקדמונים העוסקים
בזיווגי הגוף והאור; "הלא אם יחשך האור
בקרוב, כתוב, מה רב החושך" (73);
"גע בהרים ויעשנו... מקומו יכירו" (75);
פתרון התשבץ בקליניקה וצילי הצ'לר אף
הם כמספרים בכספת סודית, שפיענוחם
מוביל אל סוד הסדר הפנימי; אפילו
כשרבין אומר ברדיו "ניצח הצד שיגלה
יתר אורך נשימה" (107), משמש הרובד
הפוליטי רק כיוסי, והרמו הוא רמו מקדים.
להמשיך ולחפש את האות. לבסוף האות
מגיע. במקביל למות אביו, שטרם נודע
לו, מתרחשת ההארה: "והרגיש שהמדובר
אינו רק באור ההרים הן אלא באור הנובע
לאמיתו של דבר מן ההרים וממנו גם יחד,
ואך בהזדווגות האלומות מתהווה המצב
השלישי, הקרוב במידה שווה הן לעירות
המוחלטת והן לתרדמה העמוקה ביותר
ועם זאת, שונה משתיהן" (137). מצב זה
מעלה על הדעת את הערת המספר בעד
מוות על הקושי להבחין בין פיזור דעת
ורכיזו מוחלט.

מכאן והלאה שואף פימה להעביר את
האור לכולם. אחרי שלב החיפוש ושלב
ההארה עדיין אין הוא זוכה במנוחת נפש.
המטרה היא להנחיל את האור לכולם.
"התקדשו והטהרו כולכם לקראת בוא
המצב השלישי" הוא אומר בנפשו. ודימי,
הקרוב לו ביותר, מבין שלא נפרדים מן
המתים, שיכולים להמשיך לאהוב אותם,
וגם זה אחד המאפיינים של המצב המיוחד
הזה. (תחושות הנזכרות גם בסיפור על
האדמה הרעה הזאת). אחרי הנגיעה באור,
נוסח הקבלה הקדומה, שמטרתה הגאולה
האישית, ממשיך פימה, כדרך המקובלים
המאוחרים, הלוריאניים, לבקש את חלום
אחרית הימים: "האור צלול, שקוף כמו
בדולח, אור אשר אולי נשלח אלינו כמו
מקדמה על חשבון הימים הרחוקים שבהם
ייתם הסבל. ירושלים תיטהר מייסוריה,
ואנשים שיבואו על מקומנו ינהלו את חייהם
במנוחה, בהתחשבות, בתבונה חרישית,
בטעם: כזה יהיה אז אור השמים תמיד."
(133), תאור המעלה על הדעת את התאור

בספר ישעיהו: "כי כה אמר אדוני יהוה
קדוש ישראל בשוכה ונחת תושעון בהשקט
ובכטחה תהיה גבורתכם ולא אכיתם" (פס'
ט').

מן הראוי להתעכב על המקורות המקראיים
והפירושים הקבליים לקריאתו של פימה:
"התקדשו והטהרו". שתי ההוראות אינן
נמצאות ביחד בשום מקום בתנ"ך אבל הן
מופיעות תמיד בהקשר אחד [10]. הפעם
האחת ששתי ההוראות מצויות באותה
סיטואציה, היא הכנות העם לקראת מתן
התורה בהר סיני. "והטהרו" — מופיעה
בספר במדבר פרק ח' פסוק ז': "וכה
תעשה להם לטהרם הזה עליהם מי חטאת
והעבירו תעו על כל בשרם וכבסו בגדיהם
והטהרו", וההוראה "התקדשו" מופיעה
בספר במדבר פרק יא' פסוק יח': "ואל
העם תאמר התקדשו למחר ואכלתם בשר
כי בכיתם באזני ה' לאמור מי יאכילנו בשר
כי טוב לנו במצרים...". מתן התורה בהר
סיני מתואר בפירושי המקובלים כהארה
הפומבית היחידה. העם כולו נכנס ל"מצב
שלישי", כלשונו של עוז, ושמע כיחד
את הקולות. המקורות המקראיים הקשורים
באור גם הם מעבים את לשון הדיווח של
פימה. אור שבעת הרקיעים לא נזכר כלל
במקרא, אבל גירסאות אחרות שלו הן אור
שבעת הנרות (במדבר ח' ב') ואור שבעת
הימים: "והיה אור הלבנה כאור החמה
ואור החמה יהיה שבעתיים כאור שבעת
הימים ביום חבוש ה' את שבר עמו ומחץ
מכתבו ירפא" (ישעיהו ל' כו'). הביטוי
"אור יקרות", שפימה משחק בו בלבו נזכר
בספר זכריה פרק יד' פס' ו': "והיה ביום
ההוא לא יהיה אור יקרות וקפאון. והיה יום
אחד הוא יודע לאדוני לא יום ולא לילה
יהיה לעת ערב יהיה אור". פירוש הפסוק
הזה הוא שלא יהיה אור רגיל באותו יום
אלא קור וקיפאון. היום לא יתחלף בלילה,
וגם בערב יהיה אור. המלים "אור יקרות"
שפימה הוגה אותן כמו האור של מכירת
הזכוכית בדרך לעבודתו, גם הם מהווים
הכנה לקראת המצב השלישי.

ד. האוכסימורון המיסטי כתבנית רקע
לפי הסברו של קנת' ברק על האוכסימורון
המיסטי, החוויה המיסטית ניתנת לתיאור רק
באוכסימורונים. הטכניקה מתבצעת על ידי
לקיחת פרט מוכר מחיי היומיום ושלילתו.
משתמשים בדימויים או בביטויים מוכרים
ומנסים לבטל את אותם רכיבי משמעות
שאינם רלוונטיים. הציטוט מעד מוות:
"ובתחתית הדומיה היה הגוף עצמו מתחיל
לרגעים לכמוה פתאום אל ביטולו. האד
השקוף, כך הוחש, הוא מצב הצבירה הנכון.
והתפילה נגעה במתפלל." (105), מקבל
עכשיו זווית חדשה: אין כאן ניגוד של חיי
הגוף וכליונו. הביטול הוא כמובן התמזגות.
שיא החוויה המיסטית. החיזוק מופיע בסוף
הקטע: "והתפילה נגעה במתפלל". לו היה
מדובר במוות כפשוטו, אפשר היה להבין
שמדובר בחוסר אמונה ובחוסר תקווה. אבל
יש לשים לב בה במידה גם למלים: "מתחיל
לרגעים". כלומר, מדובר בכמיהה בלבד.
לא במצב שקרה. מכאן ניתן להציע פירוש

אוכסימורוני לתבנית שנונית גרף מכנה:
"התמוטטות הסמכויות המספרות". בד בבד
עם הדגשת הניגוד בין החלום הנוצרי לבין
התנהגות הצלבנים, "מתמוטט" המספר אל
תוך המספר הנוצרי, ואל תוך הגיבור עצמו.
יש כאן יותר מאשר משחקי אסימילציה
לצורך הבנה אינטימית של הצד הנוצרי.
הדרך למנוחת הנפש עוברת בנובלה הזאת
אצל הגנוסטיקאים, שם מודגשת יותר
ספירת הרחמים והחסד. המספר המרוחק
הולך ומתקרב, הולך ומתמזג בתוך גיבורו,
כתהליך מיסטי המקביל לחוויות המיסטיות
שעובר הגיבור עצמו. החוויה המיסטית
אצל גיבורי עוז, כאמור, היא בדרך העשייה
והדכקות ובעצם המסע. דרך העברת
הסיפור, התרחקות והתקרבות המספרים
השונים אלה לאלה, עד להתמזגותם, אף
היא דרכו של האוכסימורון המיסטי. בלגעת
במים, לגעת ברוח משמש היסוד הפנטסטי
מצע לאוכסימורון המיסטי: יכולת הריחוף
של הגיבור מול יכולתו להיבלע באדמה.
הריחוף וההיבלעות כשני גלגולים של
תיאורי הנפש בקבלה, אין סתירה ביניהם.
ההתמזגות בין המים והרוח, בין הריחוף
המלאכי של הרוח בשמים והקבורה של
הבשר באדמה, מתמזגים ברוחה של
המוסיקה, בספירת האינסוף.

כל יצירותיו של עמוס עוז שנמנו לעיל
כיצירות המצב השני, ניתן לראותן עכשיו
לאור האוכסימורון המיסטי: המוות לא
ככיליון אלא כהתמזגות עם הכוחות
הגדולים. כזאת היא גם השתיקה בסיפור
מנור השתקנים: "אבק מלים מתות דבק
בך. נפשך בדומיה טהר. כך כתוב אצל
ראבינדראנאת טאגור" (104). השתיקה
ממחישה אולי טוב יותר מן המוות, כי אין
כאן יצרים טאנטיים המושכים את הגיבור
העוזי אל מותו, אלא הצורך החיוני עד
מאוד בחוויה המיסטית, הוא המושך לגעת
ביסוד המוות שבחיים עצמם. המבנה של
סצינת הגילוי בסיום הסיפור הוא מבנה
אוכסימורוני. כל פיסקה המכילה את המלל
הרב וההבלותי של נחום מסתיימת במלים
"איצ'ה שתק". כך שלוש פעמים. בפעם
הרביעית הניסוח הוא ניסוח של כלל:
"בכלל, מנוחה צריכה להיות לכל אחד.
לפחות קצת. כבר אי אפשר לסבול יותר.
צריך לשתוק." (106). בסיפור על האדמה
הרעה הזאת, לקראת הסצינה של הקרבת
בתו, שהיא גם סצינת השיא בהתקרבות אל
אלוהים, מצוי יפתח ב"מצב שני" והתאור
הוא תאור אוכסימורוני: "כאיש מוכה חלום
עמד יפתח לרגלי הבית, רואה ולא רואה את
היפה ואפלה יורדת אליו בשיר." (240) כאן
מתבטל אותו רכיב משמעות עצמו שנבחר
לשם תאור המצב — הוא רואה ולא רואה.
יפתח עיף עד מוות, כמנומנם, כמוכה
חלום — זה המצב הפיסי המאפשר לו
לחיות את החיים והמוות בעת אחת: "ימי
חיי אדם כמו מים נבלעים בחולות: יאבד
אדם מן הארץ ולא נודע בבואו ולא ניכר
בלכתו. כצל דועך ידעך יומו ואין להשיב
צל. אך יש אשר יבואו אלינו חלומות בלילה
ובחלומותינו הן אנחנו יודעים כי באמת
אין עובר ואין דבר חולף ונשכת, הכל הווה

המשמשות בלם פאתוס אירוני לחלומות הנבואה שלו; עוז עובר מסיפור על צלבינים לסיפורים בעלי יסודות נוצריים; ממסע צלב למסע תיאולוגי בתוך הנפש, נוסח וולטר, בלדעת אשה; מרודפים ממש ברומן לגעת במים, לגעת ברוח לרודפים מדומים באהבה מאוחרת; מהטיפוס הגס והיצרי והחייתי כמנזר השתקנים ובעל האדמה הרעה הזאת לפחדים מפני הטיפוס השעיר שאולי יבוא ויקח את נטע בלדעת אשה; ממחלת הנופלים שהמיתה את שתי נשותיו של גיום די-טורון, ואשר גרמה לו לצאת למסע, ולקראת סופו להצר על אובדנה של אהבתו, לנטע בלדעת אשה שלא ברור אם היא חולה במחלה הזאת, ואם כן, הרי בצורה מרופרת שעוברת לה בגיל ההתבגרות. מעבר כזה הוא המעבר מן היסודות הפנטסטיים כרומן לגעת במים, לגעת ברוח לטיפול בחלומות כחלק מחומרי המציאות בהמצב השלישי. יכולת הריחוף, היכולת להדביק את האינסוף, ויכולת היעלמות מתחת לפני האדמה, דומים להפליא ליכולת להפריד, לחיפושים אחר הצד הארי ולדמות בעלת עיגול האור החיור מעל לראשה בהמצב השלישי. הטכניקה הפנטסטית נוסח מרקו "מופשטת" לעיני הקורא מעל גוף הסיפור על ידי הוספת הסבר ריאליסטי: פימה רשם כפנקס החום שלו... אפשר להתייחס לחיי השינה כאל ממשיים יותר ואף אמיתיים יותר מחיי העירות, כמו שחושב פימה, גם אם מצהירים במפורש על מקורם, כפי

של עוז הופיע ההיתול, אבל הוא התן נקודתי ומעודן עד מאוד בארצות התן וכעד מוות, למשל. הוא מתחזק באהבה מאוחרת ובלגעת במים, לגעת ברוח והוא מגיע אף לכדי הומור שחור בקופסה שחורה ובהמצב השלישי. ייתכן, כדברי הלל ברזל, שזהו מעבר אופייני לתקופה, וייתכן שזהו מעבר הקשור בהתבגרות. מכל מקום, לעניינו, מבעד לשגב הנורא של "עד מוות" ומבעד להומור הנואש של "המצב השלישי", מבעד לשני אופני ההבעה הללו, ניתן לגלות את התימה המרכזית של עוז והיא המסע המיסטי. המעבר הזה אינו תומך בתימה, הוא מנוכר לה. אין לו קשר אליה, מלבד הצורך הספרותי להביע אותה בדרכים חדשות. ההומור שופע הן בתאורי הדמויות והן בהצגת נושאים ותיקים וחשובים ביצירת עוז כגון היחסים בין הנצרות והיהדות: "מה אושוויץ זה ככלל אתר יהודי? אתר נאצי, אתר גרמני. בעצם, זה צריך ליהפך דווקא לאתר של הנצרות בכלל ושל הקתוליות הפולנית בפרט. אדרכא. שיכסו את כל מחנה המוות הזה במנזרים וצלבים ופעמונים. מקיר לקיר. עם ישו על כל ארובה. אין בעולם מקום יותר מתאים לנצרות להתייחד עם עצמה." (118).

המעבר מן הממש אל הדימוי מתבטא במעבר מדרישתו המוצהרת של יפתח להיות שופט בישראל, דרישה שהוא מצליח למלאה, אל הזיות ראש הממשלה של פימה,

תמיד כשהיה." (240) בחלומות הוא משיג את שם ההוויה המכיל את הזמנים כולם, הוא יהיה והוא היה והוא הווה. ההתמזגות של יפתח מתרחשת לאחר שוויתר על רצונו להיות שופט ולהביא גאולה לכולם. אלא שיפתח, שהוא יציר וגס, מתחבר אל היסודות הרעים. הסיפור מדבר על אדמה רעה ששמה "ארץ טוב": "הוא ישב ולמד את כל קולות הלילה העולים מן השממה כאשר המדבר סומר, עד שידע להשמיע את כל הקולות האלה מתוכו ואז אמר די." (243). יפתח מאוכזב מן הניסיון לקבל אות. לבסוף מגיע יפתח להתמזגות עם הקולות. שוב, החוויה המיסטית היא חוויה של דבקות ולא של התאחדות עם האלוהי. אחרי הדברים האלה יכול היה לומר די.

ברומן המצב השלישי פזורים האוכסימורונים המיסטיים כסימני דרך, המובילים את הקורא אל החוויה המיסטית. "הלא יש איזה קסם סודי במלים 'אשמת השמים'. לבסוף כעס על עצמו: לא קסם ולא סודי." (7). עוז בונה ביטוי והורס אותו. המלים בהוראתן החיובית מובנות. שלילתן אינה מסלקת אותן מן הטקסט אלא מכניסה צד בלתי מובן. על הקורא לחיות את שתי המהויות הללו גם יחד כדי להבין מהי "אשמת השמים" עבור פימה, גיבורו של עוז. הכלב מנסה להבין מה שאין להבינו — אוכסימורון קבלי מובהק. פימה על יחסיו עם אלוהים: "לבסוף יותר, יתנצל וילך לדרכו. לא בריצה. לא בפסיעות חפוזות, ובכל זאת כאיש כורח היודע שהוא כורח ויודע שברירתו אבודה." (47). פימה מתייחס אל הצומח ואל הדוממים ומעלה את השאלה: "האמנם גם שם שורר דפוס של זכר ונקבה שאינם יכולים להצטרף ואינם מסוגלים להיפרד?"; "המשיח הוא מלאך המוות שלנו"; רק אם ייגע בהרים... מקומו יכירנו. כלומר, המצב השלישי, הוא התפיסות עם האל. הביטוי "מקומו לא יכירנו" המקובל יותר, מעיד על זרות אבל גם על היחסים שבין אדם למקום. את החוויה עצמה, התמזגות האור מבחוץ ומבפנים, לא מתאר עוז בלשון אוכסימורונית. ברומן "לדעת אשה" קיים האוכסימורון המיסטי ביסודות החושך והאור — הגיבור מגיע להארה בחושך. הוא מבין שנגזר עליו לחיות בעולם חשוך אבל ההתפעמות מתרחשת בכל זאת. ההתפעמות היא שלב פחות עצום של האיחוד המיסטי. כאן, כאמור, מקבל הקורא דיווח לוגי על ההתמזגות, משמע, למרות שכאן נגע הגיבור באור, עדיין לא התאחד עם אלוהיו. הוא עדיין מחפש. עליו להמשיך במסעותיו.

ה. סיכום: מעברים סגנוניים תומכים עמוס עוז עובר משני מצבים לשלושה. הוא עובר גם מעמדות סגנוניות לעמדות סגנוניות חדשות: משגב להיתול [11]. מן הממש אל הדימוי והמראייה (Showing) להגדה (Telling).

המעבר משגב להיתול הוא מעבר הירארכי הדרגתי. שכן, למן יצירותיו המוקדמות

חצי פינה רוני סומק

ריימונד קארבר

ציורי עירום של בונאר /

אֶשְׁתּוֹ. אֲרַבְעִים שָׁנָה הוּא צִיר אֹתָהּ.
שׁוֹב וְשׁוֹב הָעִירִים בְּצִיּוֹר הָאֲחֵרוֹן
אוֹתוֹ עִירִים צְעִיר כְּמוֹ בְּרֵאשׁוֹן. אֶשְׁתּוֹ.

כְּפִי שְׁזָכַר אוֹתָהּ צְעִירָה. כְּפִי שֶׁהִיְתָה צְעִירָה.
אֶשְׁתּוֹ כְּאִמְבִּטְיָה שְׁלֵה. לִיד שְׁלַחַן הָאֶפּוֹר שְׁלֵה
מוֹל הַמְּרָאָה. פְּלִי בְּגָדִים.

אֶשְׁתּוֹ עִם יָדֶיהָ תַּחַת שְׂדֵיהָ
מְבִיטָה חֲחוּצָה אֶל הַגֶּן.
הַשֶּׁמֶשׁ שׁוֹפֵעַת חֵם וְצָבֵעַ.

כֹּל דְּכָר חַי פּוֹרֵחַ שָׁם.
הִיא צְעִירָה וְשׁוֹקֵקֶת וְנִחְשָׁקֶת מְאֹד.
כְּשֶׁמֶתָה הוּא צִיר עוֹד זְמַן-מָה.

כְּמָה נוֹפִים. וְאֵז מֵת.
הַשְּׂכִיבוֹ אוֹתוֹ לִידָה.
אֶשְׁתּוֹ הַצְעִירָה.

* "האמנות", אמר פעם פיקאסו, "היא השקר שכרוחו נכיר את האמת". כשירו של ריימונד קארבר לשקר הזה יש רגליים, ידיים, שדיים ומה לא. קארבר מערכב את צבעיו השיריים על פלטת הצייר כונאר ומורח אותם על גוף המודלית שהיא אשת הצייר. מהר מאד מסתבר שצבעים אלה הם גם צבעי החיים והאמבטיה, שולחן האיפור מול המראה או המבט אל הגן הם תחנות שבהן עצרה רכבת הביוגרפיה. אמיר אור תרגם את השיר מתוך הקובץ "באור ימי" שראה אור ב-1984.

1. שלום, גרשם: פרקי יסוד בהבנת הקבלה וסמליה. מוסד ביאליק, ירושלים, 1980. בפרק על "מיסטיקה וסמכות דתית" עמ' 13.
2. עמד על כך בהרחבה אברהם בלבן בספרו "כין אל לחיה" עם עובד, תל-אביב, תשמ"ז.
3. גרשם שלום מביא בספרו הנ"ל את המקור המדויק: Cosmic Consciousness A Study in the evolution of the human mind. מצייך כי הספר הופיע לראשונה ב-1901, אבל הוא השתמש במהדורה ה-18, שיצאה לאור בניו יורק, 1956.
4. שלום, גרשם: 80; 21.
5. גרץ, נורית: עמוס עוז. מונוגרפיה. ספרית פועלים, תל-אביב, 1980. עמ' 127.
6. גם במקרים הבאים מוצגים המום או המחלה כמדורגה קרובה יותר אל האינטואיטיבי והעל חושי: מחלת הנפסים שכתב של גיבור לדעת אשה חולה בה, ומקבלת מעמד של "חולי אלוהי", "חולי קדוש" ועוד. בעל המום הלבקן מלדעת אשה שאין בו רוע, ודימי הלבקן הפודל מהמצב השלישי.
7. גרץ טוענת שהמסע הזה הוא העתק עלוב למסע האמיתי שהתכוננו אליו מתחילת היצירה. לדעתי המצב הפוך — זהו המסע האמיתי, כי רק כך אפשר להגיע לגאולת הנפש. Burke, Kenneth: Rhetoric of Motives. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1969.
8. המלה "התקדשו" מופיעה גם בדברי הימים ב' יא', ה' דבה"י ב' ג', ל' דבה"י ב' יז', ל' וכן כמדובר יא' יח' יהושע ג', ה' יהושע ז', ג' המלה "הטהרו" מופיעה גם בעזרא ו', כ'.
9. את המעבר משגב להתול כמעבר אופייני לשירה המודרנית, ציין הכלל ברזל בספרו.

שחושב עוז. והוא אף מצהיר בגלוי שהוא מעדיף סוּסָה צ'וכובית צולעת אחת על מאה שנות בדידות. בעוד שברומן הפנטסטי שכתב עוז שייכים היסודות הסותרים, העובדים על פי הגיון החלום, לממש, למציאות המסופרת, כאן הם מוליכים מן החלומות אל הדימויים. בעוד עוז המוקדם מבליט יסודות דתיים פורמאליים (כגון מסעי הצלב), ברומן המצב השלישי הם הופכים דימוי: למשל כשפיומה מנסה לשוא לכוון סביב זרועו את רצועת הגומי לשם מדידת לחץ דם, והוא מדמה אותה לתפילין. המעבר מהראייה להגדה בא לידי ביטוי בעיצוב פרטים קטנים ובעיצוב תימות מרכזיות יותר. למשל, הטורף הלילי הקטן שנלכד באלומת האור, פחד המוות התוקף אותו, וההיחלצות או הבריחה שלו מן האור אל עומק החשיכה, במנזר השתקנים, מול

עיצוב הכלב בהמצב השלישי: "מעולם לא ראה פימה התאמצות כה מרוכזת להבין מה שאין להבינו. כאילו בשקיקתו לפענח התקרב הכלב הזה למדרגה של התפשטות הגשמיות". בשני המקרים מדובר בהשלכה מן הגיבור אל החיה. בשני המקרים מדובר בנסיגות מיסטיים לדבוק באלוהי. הראשון הוא הראייה של מצב ועל הקורא להסיק מסקנות ולפרש את האור ואת ההתמזגות עם האור בעצמו. והשני הוא הגדה המפרשת את עצמה; ביצירותיו המוקדמות עוז מבליט את הפאנטיות הדתית, כמלים מפורשות, בעיקר בלדעת אשה, אבל גם בקופסה שחורה ובהמצב השלישי; בעד מוות מוצגת לקורא הדגמה קיצונית של היחס בין הנצרות ליהדות. בהמצב השלישי מסכם המספר ואומר שהמריבות בין היהודים למוסלמים הן מריבות על קרקע

ואילו התהום האפילה היא בין היהודים והצלב; כ"קופסה שחורה" מוצגות לפני הקורא גישות ואידאולוגיות שונות לגבי המאבק על שטחים — סיפוחם לעומת החזרתם, בהמצב השלישי מחזק עוז את גישתו על ידי ציטוט מברדיצ'בסקי "האדם החי קודם לנחלת אבותיו". הוא מביא גם את מראה המקום המדויק, וזה מחזק את האופי האמיתי והעיוני של דעותיו. המעברים הסגנוניים שעוברת יצירת עוז מעידים על מעודנות ומורכבות ואלה מאפשרים נסיונות מעודנים ומורכבים יותר מבחינה תימטית. יצירותיו האחרונות של עוז אינן מצטיינות בפריצות סגנונית ותעוזה אוואנגרדית. נהפוך הוא, יצירותיו האחרונות של עמוס עוז מצטיינות בליטוש וזיכוך, בעידון ודקות המאפשרים ואף הכרחיים לשם גילויים של מצבים מורכבים.

צוואר השקיטן

הכל קרה בלי שנשמע אפלו "ג'ק..."; ורק בזקיפת גבה פלפי מעלה כבר לא היה די

קעת
כבר אי אפשר היה
מכלי לררף
לכל הארץ; להפך אחר
ולקשת
את צוואר השקיטן פלו

ושם
שם שם

שם
בעליונים בעפאי מה שנראה כארז
נתן היה רק להבחין בקשי
בקשי בקשי
בתוים של ראש

ומה ראש —
מן הסתם בעלגוף הוא
ואולי אף
ידיים ורגלים לו, אי
שם כשיתי העלנה הסמיכה

ועל אף זאת סמוך היה
בחושו
ובטוח
כי הדבר הזה
אינו חתול

לא אלהים ולא אדם

שתו אותו על שלום הפרי החורג הזה
ועם זאת חש את הרגלים הולכות
וקופאות;

— עכשו —

איך מצליח השית הזה בשלום

לרדת מהעץ

אם יתן קולו
בצעקה
יקיץ מהזיה סהרורית

גם אם למען האמת לא יעשה
דבר, לבד מ"פוי
קטן...
ועוד פחות מזה
לא רק שלא ישף אפלו לא ינשם
ורק בעמק עמקי קרביו יהפך רוח
רוח רוח רוח
מן העץ יפל תפוח

הוא יפל מראש
העץ
הוא יפל
ות...

פה
נחלץ הצואר להתיר לעצמו את לולאת
הפלונטר המחשבת; חזר
וסב על ציר
רגליו השקטיניות; גמחק באויר

ולכל השאר
— המעלה והמוריד —
הוא שיתן ליצוריו
את החלקלקות

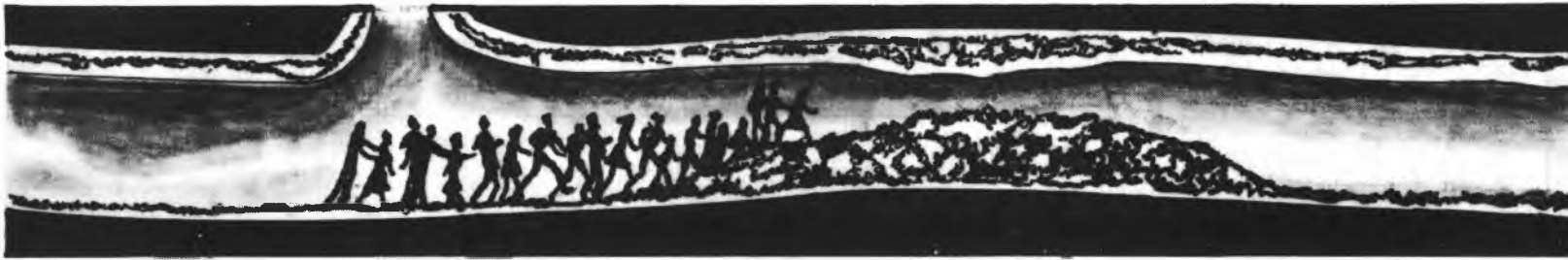
למען יחליקו בטוחות
אט יחזרו
וירדו
בשלום לארץ

על פסים חלקלקים זהרורים

ושקטינים
יחליקו על פני האגם
כמו מי

שזכו במחליקים של כסף

נילי מילוא



הידעת?

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

אסמכתא:

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

הספירה לאחור החלה -

אל תפגר במרוץ הבריאות

היוועץ ברופא שלך

כולסטרול - עניין של חיים

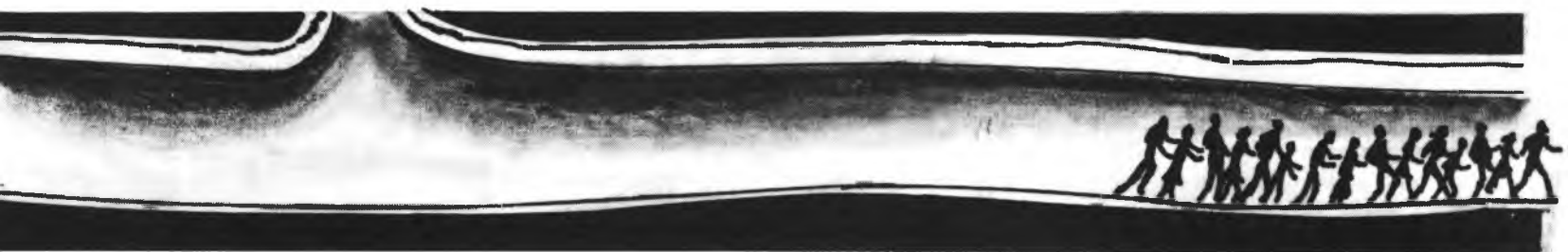
בחזית הטכנולוגיה התרופתית

ASSIA-RIESEL LTD. PART.



אסיא-ריזל שות' מוג'

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



פרספקטיבות חדשות

להם שום פונקציה אמיתית לבד מן הרושם שאתה עומד מול תופעה חידתית ומרשימה. חדירת החלק הקל של המבנה, העשוי זכוכית, לתוך החלק הכבד שלו העשוי שיש, שהיא סוג של התנגשות ולא של שילוב, דרשה כאן פיתרון חזותי, שלא יעצבן את העין ושלא יטע בצופה רושם כאילו החלק הכבד עומד לקרוס תחתיו, ומכאן נולד הצורך בעמודי הענק, שהם לאמיתו של דבר פיקציה חלולה שאינה תומכת דבר. אומנם, האמן הפוסט-מודרניסטי אינו מהסס לפעמים להתעלל בקהלו, לעצבן אותו ולגרום לו חוויות מתסכלות של חוסר משמעות ושל דיסאוריינטציה, אך לעתים קרובות הוא גם קורץ לקהל ואומר לו בלא מלים שהאמנות הצליחה להתגבר על הכאוס ולמצוא את שביל הביניים שבין חידוש למסורת מוצקה, וזאת באמצעות הציטטה מסגנונות אי-רלוונטיים לכאורה, והרמיזה לצורות ולטכניקות מן ההיסטוריה של התרבות שאבד עליהן הכלח כביכול.

בספרות

כל מה שאמרתי על האדריכלות הפוסט-מודרניסטית, ולא אמרתי אלא את המובן מאליו הגלוי לכל עין, יש לו מקבילות בספרות. גם בספרות נהרסו ההיררכיות בין הז'אנרים השונים ובין הפונקציות השונות, ומה שנראה ממבט ראשון כסיפור מ"לאישה" יכול להיות סיפור בעל הגות מעמיקה. מה שנראה כנוסח כתיבה לא קאנוני (סיפור מתח ותעלומה או סתם "בלש", סיפור מדע-בדיוני, סיפור ילדים, או להבדיל אלף אלפי הבדלות: פורנוגרפיה) עשוי להתגלות כטרקטט פילוסופי רציני ומעמיק, שהחזות הפופולרית שלו היא אך מטעה. אצל יואל הופמן, למשל, הרהורים מול הראי של ילד קטן שהתחפש בבגדיה האינטימיים של קרובת משפחה ניצולת שואה יכולים להסוות דיון מעמיק על המימזיס באמנות או על מהות החיים בכלל. אצל דוד גרוסמן עשויים ערכים פסבדו-אנציקלופדיים לרמז על חוסר האפשרות לכתוב על נושאים מסוימים ברצף מימטי משכנע באמינות. לפעמים אתה מוצא בתוך רומן אחד חומרים מן הספרים החיצוניים, מטקסטים קבליים אֶזוטרניים, וחומרים וולגריים מן המקומון של השכובע החולף (כונותי לימטטרון) של חיים נגיד — רומן המתרחש ספק בעולמם של יאפים תל-אביביים, היושבים בבתי-הקפה של שינקין, ספק בעולמות הזויים שלא מכאן ולא מעכשיו).

יש תחושה בספרות של השנים האחרונות שהפלורליזם חוגג וש"הכל הולך" (לא במקרה הרומן הטורגני של הפנר, הנראה

היכר משותפים. לפיכך, מה שעלול להיראות כדיג'רסיה מן הנושא יקושר בהמשך לתחומי הספרות ויתברר, כך אני מקווה, כקישור רלוונטי ומהותי.

ובכן, מי שיטייל בימים אלה בערי הלוויין שמסביב לפריז, יבחין בתכונות היסוד של החדש בכל המבנים האולטרא-מודרניים האלה, שכמה עקרונות יסוד מאחדים אותם. ובמאמר מוסגר כדאי שנעיר: פריז, שבה נתרכזו בעבר האוונגרד בתחומי השירה ובאמנויות הפלסטיות היא היום המובילה בתחומי האוונגרד הפוסט-מודרניסטי באדריכלות, ובצורה יזומה על-ידי הרשויות, שמקציבות מענקים לניסיונות שעשויים (או עלולים) להיראות לעין רגילה כ"משוגעים" ביותר. קודם כל, ברבים מן המבנים החדשים אין החזית מעידה כלל על הפנים. מן הבחינה הפונקציונלית, מה שנראה כמפעל תעשייה יכול להתגלות כמוזיאון, מה שנראה כמקדש יכול להתגלות כשיכון מגורים לפועלים, מה שנראה ככנסייה יכול להתגלות כדיסקוטק ומה שנראה כקונטיינר אקוסטי של אולם קונצרטים יכול להתגלות כגן ילדים. בית משרדים עשוי להיראות מצד החזית כמו אנייה או כמו שער הניצחון. בקצרה, אין שום קורלציה בין הקליפה והתוכן. להיפך, יש התנגשות בין "חוץ" ל"פנים", ובפירוש אפשר לדבר על מודעות חזקה של האדריכל לקליפה.

שנית, הפסאדה על-פירוב רחבה בצורה בולטת ביחס לגובה, ובכלל יש דגש רב על קווי הרוחב (בהיפוך גמור לגורד-השחקים, שהוא המבנה המייצג את הדור החולף, הוא הפרוטוטיפוס של המאה העשרים, והוא, באופן טבעי ומובן מאליו, צר ומדגיש במיוחד את קווי האורך). יש פה אפוא ביטול ההיררכיות והיפוך בהדגשים, לגבי כל מה שהיה מקובל בדור החולף. כאילו אמר האדריכל לעצמו: הצורות הפונקציונליות נוצלו כבר עד לזרא, ואם אני רוצה להתבלט וליצור משהו חדש ושונה — עליי לצאת חוצץ נגד כל מה שהדריך את קודמיי ושימש נר לרגליהם.

יתר-על-כן, הפאסדה גם אינה מעידה בכלל על החלוקה הפנימית של המבנה ועל קווי מפלסיו האמיתיים. אני מניחה שאתם מכירים את בניין המשרדים שמול בית מעריב — אגב שכפול חקייני למדי של בניין האופרה של פאריז (ואין זה מקרה שאותה "קליפה" עצמה יכולה לשמש בשתי פונקציות שונות כל כך). זהו בית העשוי מהתנגשות בין קטע קיר זכוכית לבין קטע קיר שיש, ובחזיתו עמודי ענק צבועים כחול, התומכים כאילו את משקלה הכבד של החטיבה העליונה העשויה שיש. ובכן, כל המבנה הוא למעשה תעתוע אופטי: בפנים הבית הוא בית-משרדים סטנדרטי, מחולק לקומות רגילות. העמודים הגיגטיים הם אחיזת-עיניים בלבד, ואין

כנס הזה הציב לעצמו אתגר לא קטן: הוא בחר לעסוק בנושאים הקשורים במה שניתן לכנות על דרך ההשאלה בשם "תסמונת המילניום", בנושאים נזילים ורוטטים השרויים עדיין בתוך תהליך ההתהוות שלהם, ואפילו כרוכים פה ושם בניבוי אינטואיטיבי, ואין זו מטרה קלה כלל וכלל.

אני אישית עוסקת רוב ימות השנה בספרות של "מפנה המאה" (המאה הקודמת, כמובן) בתקופה שבה נתנו את הטון אחד-העם וברדיצ'בסקי, מנדלי ושולם עליכם, ביאליק וטשרניחובסקי. מאה השנים שחלפו מעניקות כמובן פרספקטיבה, ומאפשרות לסמן תהליכים מרגע ההתהוות שלהם עד רגע הגמר והתוצאה. זהו תחום מחקר, שיש לו אומנם קשיים משלו, אך הוא מקל על העוסקים בו בדבר אחד: רוב התהליכים הנדונים בו כבר אינם סטיכיים, ואחדים מהם כבר נקשו, ותיאור הגֵנְזִיס של תופעות שונות הוא עניין סגור וחתום, הניתן לאישוש מצדדים שונים, אם מבדיקה ארכיונית אם מהשוואת סיכומיהם של מבקרים וחוקרים בני דורות שונים. לפתע, עליו לאזור כאן עוז ולנסות לאתר פרספקטיבות חדשות בנושא שהוא מעצם הגדרתו משולל פרספקטיבה.

ד"ר דוד גורביץ ידבר כאן על פוסט-מודרניזם בספרות ובחקר הספרות מיתרוננו של מי שהתחום הזה הוא אצלו אחד ממושאי החקירה והעיון המרכזיים. אני אעלה כאן כמה הרהורים אינטואיטיביים, שנשמכים לא על איזו משנה סדורה, שלמעשה איננה בנמצא אפילו בביליוגרפיה העוסקת בתופעת הפוסט-מודרניזם, כי אם על התבוננות אישית של שנות דור, שברובן הגבתי תגובה רצונתית על הספרות העברית המתהווה.

כדאי שאבהיר מראש: רבים נוטים לכנות בשם "פוסט-מודרניזם" כל מה שבא לאחר המודרניזם, וזוהי כמובן תפיסה כוללתית מדי. העניין דורש תיחום והגדרה, וכאמור אין עדיין עיון מחקרי, בעל ערך אוטוריטיטיבי, העושה כן. כדי לשבר את האוון, אביא בפתח הדיון כמה אבחנות הלקוחות מתחום אחר באמנות, תחום שבו התופעות החדשות ברורות הרבה יותר והאפקט שלהן על הקהל הוא אפקט מיידני ומהן אקיש אל תחומי הספרות. כי מה שבולט ומזדקר לכל עין למשל באדריכלות הפוסט-מודרניסטית של שלהי האלף אינו תמיד קל לאיתור ולתיאור בתחומי הספרות, שבה הגבולות הרבה יותר מובלעים ומסופקים, אך אם מתבוננים היטב ניתן לראות שלרוב המאפיינים האדריכליים הברורים והמובהקים אפשר למצוא מקבילות בתחומי הספרות. חוץ מזה, חשוב כמדומה שנדע כי לכל האמנויות היום, בשלהי האלף, יש קווי-

דברים ככנס באוניברסיטת בראילן על הספרות העברית בשלהי האלף

גם בספרות נהרסו ההיררכיות בין הז'אנרים השונים ובין הפונקציות השונות, ומה שנראה ממבט ראשון כסיפור מ"לאישה" יכול להיות סיפור בעל הגות מעמיקה. מה שנראה כנוסח כתיבה לא קאנוני (סיפור מתח ותעלומה או סתם "בלש", סיפור מדע-בדיוני, סיפור ילדים, או להבדיל אלף אלפי הבדלות — פורנוגרפיה) עשוי להתגלות כטרקטט פילוסופי רציני ומעמיק, שהחזות הפופולרית שלו היא אך מטעה.



הפכו גם כן לסימן מסימני ההיכר של החדש.

ובכן, גם מבחינה סוציולוגית נשתנתה דמותו של הסופר, וברור שגם מבחינה זו לפנינו דור חדש, מנותק מקודמיו. בדור המאבק לעצמאות היה הסופר לעתים קרובות קיבוצניק או לוחם, צעיר מחוספס שבתחילה קצת התבייש שבין אימון לאימון או לאחר יום עבודה בקיבוץ הוא מעלה את הגיגיו ושולחם למוסף לספרות או להוצאת ספרים פועלית. בדור המדינה,

על המחשבה, הפכו לחלק אינטגרלי של הרומן החדש.

אפשר לבוא ולטעון: מה הרבותא? הרי כל דור באמנות מנסה לעשות את הבלתי-צפוי, ועל-פירוב שובר אלמנטים ישנים, ומעניק להם עיצוב חדש. כל דור משלב ביצירתו ניגודים שאי אפשר היה לשער קודם לכן שניתן להביאם בכפיפה אחת. אולם, החידוש בפוסט-מודרניזם הוא בהליכה המודעת לעצמה לא אל יסודות הדור החולף, כדי לנפצם ולשנותם, כי אם אל יסודות נבחרים מתוך סגנונות ספציפיים שנזנחו כדורות עברו — לפני שלושה דורות או לפני שלושים דורות — בדרך הציטטה המודעת-לעצמה. זהו סגנון שאינו נאיבי כל עיקר. ואם נקוט מטאפורה פוסט-מודרניסטית: כאילו כל האלמנטים הישנים מוארים עתה בתאורת הלוגן, שהיא תוצר של הזמן החדש, ולא באמצעי התאורה שהיו מקובלים כדורות עברו.

הפוסט-מודרניזם אינו מהסס מלהביא בכפיפה אחת את המונומנטלי והנגב ואת הקיטש הזול, כשם שהאדריכל מן הנוסח החדש עשוי להצמיד יסודות של מקדש פסבדו-קלסי וחומרים פשוטים כמו פלסטיק, פח וזכוכית. ואגב, הקיטש של הפוסט-מודרניזם איננו הקיטש של פעם, כי אם מה שסוזן זונטג כינתה בספרה "לעבר האינטרפרטציה ומסות אחרות" בשם "קמפ". זהו סוג משנה של הקיטש, הניפר באהבה כמו-פרוורטי לזבל, לייטור ולתחבולה, והוא מושך אליו את בני האוכלוסייה העירונית עייפת התרבות, המודעת לכל הלכי האופנה והפתוחה לשינויי טעמים, זו האוהבת "להדהים את הבורגנים" בכל מחיר. לכאן שייכת, למשל, הלשון הפחית הסינתטית והזולה של אורלי קסטל-בלום, שאיני הטעם יעקמו את אפם לנוכח צירופיה החורקים. החדש ניכר לפעמים גם בעירוב תחומים בין המינים. כשיצא לפני כמה שנים כתב-העת 'שופרא', שהיה כמדומה שופר ראשון של הפוסט-מודרניזם במקומותינו, הכריזו העורכים בפתחו כי יש להם גם תהיות וחיבוטים לגבי זהות מינית. לאחרונה קראתי בכתב-העת 'עיתון 77' סיפור של מחבר או מחברת בשם "שז", המעיד כאלף עדים שהגל הפוסט-מודרניסטי אינו בוחל בתיאורים פורנוגרפיים, מן הסוג שסופרים בחלו בו בעבר, וכי למחברת יש לבטים קשים באשר לזהות המינית, והוא/היא אינו/ה חושש/ת מלהביאם ברבים, ועם זאת הסיפור מעניין ומעורר סקרנות אינטלקטואלית, והפורנוגרפיה אינה פורנוגרפיה לשמה. אפילו אצל יהודית קציר, שכתבתה קונבנציונלית למדי לגבי המקובל היום בגל החדש, ומכל מקום אין בה יסודות מהפכניים אנרכיסטיים, אתה מוצא בסוף הספר רמזים לאהבת נשים לטנטית. נושאי המבוכה של הזהות המינית

כמו מה שדוד אבירן מכנה בשם כתיבה חד-טיוטתית ושעירבל גם את המדיה — את הספרות ואת הקולנוע — קרוי בשם 'כולל הכל'. ומצד שני, חרף המגוון העצום, יש גם תווי היכר מידיים, שקשה לטעות בהם, כשם שניתן להבחין בכהרף עין בכל אחד מאותם צעירים נונקונפורמיסטיים, שגרים בשינקין ויושבים בקפה תמר. ניכר כאן פראדוקס בין רצונו של האמן הפוסט-מודרניסטי לבלוט ולהיות שונה לבין רצונו להשתייך ולהיות מוזהה עם קבוצה, עם זרם ועם אסכולה.

גם בספרות כמו באמנויות החזותיות לפנינו תעתועים אופטיים וחוסר התאמה בין הקליפה החיצונית, שהיא הפסאדה הצורנית, לבין התכנים העמוקים של היצירה: אילן שיינפלד, למשל, עשוי לכלול בשירים מלוטשים, הבנויים לפי כללי הפרוזודיה והקומפוזיציה הביניימית, תכנים עכשוויים, שאין להם לכאורה כל זיקה גלויה אל הסוגים השונים של שירת הקודש של "תור הזהב" בספרד, ושטבעי היה לנו יותר אילו לבשו צורה מודרניסטית פרומה ופרועה, שאזננו כבר הורגלה בה. מאיה בז'רנו עשויה, לעומת זאת, לכתוב שירים, שהם ספק פרועים ומושכים אל הפנטסטי והטרנסצנדנטי, ספק קטלוג ועיבוד נתונים יבש ומסודר עד מאוד של חומרים לא פיוטיים. גלדמן, למשל, מתעד את היום-יום האפרורי במבחר צורות חלקקות ויפהפיות, הלכותות כאילו מן הציור הפרה-רפאליטי הסופר-אסטי, ואילו צבי עצמון בוחר במתכוון בחומרים ובחומרי לשון דוחים, ויוצר מהם את האסתטיקה של הבלתי-אסתטי. ניכרת אצל המשוררים החדשים נטייה בולטת לחזור ככעין "הצתה מאוחרת" אל הצורות המהודקות שנזנחו: אל החרוזה המחייבת, אל סכימות סטרופיות משוכללות, אל ז'אנרים בני תקופות קדומות יותר, מלפני החרוז הלבן והמבנה הפרום והפרוע. אולם, יש גם סוג סטיכי ואקסטטי, כגון שיריה של לאה אילון, המושכים אל מחוזות הבעתה והפנטסמגוריה.

כשם שבאדריכלות אנחנו פוגשים בגירסה חדשה של אלמנטים, שחשבנו שכבר לא נפגוש בהם לעולם (כל מיני חזיתות מונומנטליות, שנבנו בראשית המאה בהשראה של 'אר נוב' או 'יוגנדיטל'), כשם שבעיצוב הפנים אנו פוגשים בצבעים חיוורים אך מרשימים כמו לבן-אפור-ורוד-שחור עם אריחי זכוכית, פרחים מגבס ומנורות מניפה, כך גם בספרות אנחנו פוגשים במכרים ותיקים בעיצוב חדש וחדש, שעין עוד לא שזפה. גם ברומן של יואל הופמן וגם ברומן של חיים נגיד, בלא שיהיה שום קשר ביניהם, מופיעה סצינה מרכזית מול ראי, ואין זה מקרה. התעתועים האופטיים והמחשבות על ספרות בראי עצמה, ואפילו המחשבות

הסופר היה בדרך-כלל בוגר החוג לספרות, שקיבל הלם תרבות במפגש עם קפקא, ת"ס אליוט, וירגיניה וולף וסארטר. מבחינה פוליטית, הוא נטה בדרך-כלל להזדהות עם המרקסיזם, אך גם הוקסס מתופעת הכנענות. דור שנות הששים והשבעים, הקצין בדרך-כלל את המגמות של קודמיו, ולא ניכר בו מהפך של ממש מן הבחינה הסוציולוגית לגבי הדור החולף. הסופר הפוסט-מודרניסטי, לעומת זאת, שונה מקודמיו בצורה מהותית ובולטת. לעתים קרובות הוא משולל זהות פוליטית, לפעמים משולל זהות לאומית ולפעמים אפילו זהות מינית. בין הסופרים הצעירים מן העידן הפוסט-מודרניסטי בולט טיפוס שהוא תוצר של נתק הולך וגובר, לפעמים של תסמונת "הראש הקטן" (עבודה במלצרות, מגורים בחדר שכור בלב העיר, מצוקה ורקע סוציו-אקונומי מעורער, מבוכת זהות עד כדי נתק, לבוש ותספורת אופייניים ועברית של פלסטיק. אך גם היפוכו של דבר הוא הנכון: בין הסופרים החדשים בולטת קבוצה של בעלי מקצועות חופשיים, בעיקר מקרב בעלי המקצועות הסיעודיים (פסיכולוגים, פסיכיאטרים, רופאים), ושאר מקצועות שלא הרבו להוציא תוכנם סופרים ומשוררים כדורות עברו. לפעמים הסופר הצעיר הוא הכלאה של שני טיפוסים היסוד האלה — הזרוק והמאורגן, המנותק

ובחקר הספרות

והאיכפת.

כבר ראינו שבפוסט-מודרניזם יש יסודות של "הצתה מאוחרת", של החייאת אלמנטים שנשכחו וחזרו והופיעו במקום הבלתי-צפוי ביותר, והם מוארים עתה בתאורה חדשה — זרה ומוזרה. ב'עייין ערך אהבה' של דוד גרוסמן, המשקף כביכול את השואה דרך תודעתו של ילד, שסבו היה סופר עברי שנספה בשואה, ננקטת טכניקה המערבת את הטראגיקומיות של שלום עליכם ב'אשרי יתום אני', את הסגנון הברכטי הבוטה של מאיר ויזלטיר בשירי השואה שלו, את סגנונם של ספרי ילדים, שתורגמו לעברית בתקופת ההשכלה וב"מפנה המאה" ואת סגנונו המטא-ריאליסטי החולני והמעוות של ברוננו שולץ. ולמעשה, לפנינו תעתועון, שהרי הסב מדבר בלשון שהייתה שפת ספר בלבד, ומה לשפה זו ולקלגס הנאצי, המופקד עליו ועל גורלו. הריאליזם המדומה, העושה שימוש בפרטי פרטים ובגודש מילולי רב, איננו מנומק בכלל, ואף אינו זקוק להנמקה, שכן זוהי פסאדה מתעתעת בלבד, כמו שתיארנו לעיל.

הספרות של השנים האחרונות היא במידה רבה מה שכינתה רות קרטון-בלום בספרה האחרון בשם "ספרות המתמלאת מחולייתיה". יש בה ריבוי של SELF-REFERENCES, של נרקיזיסם ושל מודעות עצמית חזקה, ועם זאת יש בה גם הומור אבסורדי. יש בה שכפול של צורות כמו בתוכנה גראפית ממוחשבת, ויש בה תעתועי פרספקטיבה הנובעים מהיותה לעתים קרובות אמנות למען אמנים, כשם שהמכנים הפוסט-מודרניסטיים הם לעתים קרובות ארכיטקטורה לארכיטקטים. יש בה לפעמים היתממות כמו ילדותית, כשם שבית פוסט מודרניסטי עשוי להיראות מרחוק כמשחק בקוביות לגו, אבל אין פה שום תמימות, כי אם התיילדות לשם שעשוע. האמן הפוסט-מודרניסטי הוא בין השאר "הומו לודנס", האיש המשחק, ולא רק אדם רציני ואחראי. הוא עשוי להעלות שחוק על שפתי קוראיו גם כשהוא כותב על נושא כבד ובלתי-אפשרי כמו השואה (וראה: ויזלטיר, גרוסמן, הופמן ואחרים).

נעבור למחקר ולביקורת. גם כאן חלו בדור האחרון שינויים מפליגים, ולמרות גיוון עצום בשיטות ובהשקפות, ניתן למצוא מכה-משותף אחד המאחד את כל הדיסציפלינות החדשות. לפני שנות דור היו האוניברסיטאות בכל העולם, וגם אצלנו, בשיא פריחתן. אצלנו שלטה אז בכיפה ה"ביקורת החדשה", שהייתה תוצר דמוקרטי של האוניברסיטאות האמריקאיות של העשורים הראשונים של המאה, שהיו כידוע כור היתוך של סטודנטים בני לאומים שונים ושל חיילים משוחררים, חסרי רקע והשכלה וחסרי מטען תרבותי משותף. א"א ריצ'רדו יצר למענם טכניקה של קריאה שהויה בטקסט, שנתבססה על שיטת "פרשנות הטקסט" הצרפתית, ושיטה זו נשתכללה וצברה תאוצה, ואצלנו הצמיחה ספרי ביקורת רבים וחינכה דור שלם

של סטודנטים. השיטה הוציאה הצורה מגמתית אל מחוץ לתחום, או ערכה מין דלגיטימיזציה של כל הצדדים הביוגרפיים, ההיסטוריים, הפסיכולוגיים, שכן בעצמה היתה השיטה כעין ריאקציה לביוגרפיזם הנפרז של אותם היסטוריונים של הספרות, כדוגמת סן ברו בצרפת (ואצלנו קלוזנר ולחובר).

תשובת-נגד בולטת לניו-קריטיסיזם הציבה אסכולת שיקאגו, שיצאה אל חקר הספרות מתוך גישה ניאוראריסטוטלית ושמה דגש רב על חקר הז'אנר. גם אצלנו החליפו רבים את העיסוק ביצירה הבודדת בדיון ז'אנרי, וניתן להצביע על חיבורי מחקר רבים שנכתבו מנקודת-המוצא הז'אנרית, אם כי לא ככולם ניכר שהכותב מודע לכך שהוא שותף לאיזה מהלך ביקורתי דיסידנטי. בהשראת תורות "הוליסטיות", המתבוננות בספרות ככרב-מערכת, התחיל גם עניין רב בז'אנרים לא קאנוניים: בסיפור המתח והתעלומה, במדע-הבידיוני, בספרות ילדים ועוד.

בינתיים, בהשראת הניו-מרקסיזם האמריקאי, שפרדריק ג'יימסון הוא הכהן הגדול שלו, רכתה גם ההתעניינות בסוג חדש של סוציולוגיה של היוצר והיצירה, ולמרות שג'יימסון אינו עוסק בגל העכשווי השוטף את אמריקה — בחקר ספרות הנשים — גם גל זה נקשר לעניין המחודש בסוציולוגיה ובפסיכולוגיה של היוצר ושל תהליכי יצירתו. אצלנו, ניתן להבחין ברישומן של השיטות החדשות האלה במאמריהם הגדולים של ראשי המדברים בחוגים לספרות, אך עדיין לא נכתב אצלנו ספר, שניתן לראותו ככבואה נאמנה לתפיסה זו. דבריו של הלל ברזל בפתח הכינוס הציגו לנו פיתרון לתופעה: חקר הספרות אצלנו, שלא כבארצות-הברית, איננו אסכולתי, ורוב החוקרים אינם חסידים של שיטה מחקרית אחת ויחידה. ובאמת, הגילוי המלא האשון של התפיסה הביקורתית החדשה הזו שהוא עדיין בדפוס, יצא מן החוף המערבי של ארה"ב ולא ממקומותינו. בסדרת 'מראה מקום' עתיד לראות אור ספרה של מורה באוניברסיטת UCLA, ננסי עזר, המתבוננת בסיפורי יהושע, עוז, יעקב שבתאי ואחרים בשיטותיו של ג'יימסון.

גם העיסוק המחודש בביוגרפיה ובפסיכולוגיה של היוצר ושל היצירה, ומתוך גישות חדשות פוסט-פרוידיאניות, הוא חלק מן הריאקציה לניו-קריטיסיזם, שהוציא כאמור את התחומים האלה אל מחוץ לתחומי העיסוק הביקורתי. בתחום זה שרויים רוב החוקרים כבר בשלב הסינתיטי (מלשון סינתזה) והם משלבים את הנתונים החוץ-ספרותיים עם הידע והכלים הפנים-ספרותיים, בידועם כי הראשונים צריכים לשרת את האחרונים. כי הניו-קריטיסיזם לימדנו דבר אחד חשוב, שהיצירה היא העיקר ולא היוצר, וכי העוסק בביוגרפיה בלא זיקה אמיתית ליצירה הוא ביוגרף ולא חוקר ספרות. כשחוקר ספרות עוסק בביוגרפיה ועליו לשקול מה לכלול ועל מה לוותר, חזקה עליו שיבחר מתוך הסטיכיה

של החומר אותם פרטים המאירים את היצירה או את הביוגרפיה הרוחנית.

בולט לאחרונה גם העיסוק הרב בהשפעות ובאינטרטקסטואליות, ושוב בהשראת הלכי רוח בעולם הרחב. באמריקה, חוקרים צעירים בועטים בדמוקרטיזציה שהשליטה הביקורת החדשה, שבה כל סטודנט יכול היה להעלות איזו אבחנה מאירת עיניים לגבי הטקסט. חקר הספרות, נרמז לנו מתוך דבריהם, הוא עניין מקצועי, כמעט אֵלִיטרי, ולא כל אחד יכול לעסוק בו. ראשי המדברים כיום מתברכים בידע בשפות זרות, לפעמים אֵזוטריות למדי, בידע בספרויות קלאסיות, בידע מקצועי בדיסציפלינות סמוכות ובשאר כלים הדורשים הכשרה מרובה. גם ענף הדיסציפלינאריה של חקר הספרות אינו דמוקרטי כלל וכלל, ומעלה את חוקר הספרות למעלת יוצר.

כפועל יוצא מן העיסוק האופסטיבי של יוצרים מודרניים רבים בעצמם וכתהליכי היצירה שלהם, גם המחקר עוסק כיום הרבה באֵיס-פואטיקה וב"SELF REFERENCE". למעשה, כל העיסוק החדש הזה הוא ברובו בעל נקודת-מוצא תימטית-אידיאית, ואף בו יש יסוד של ריאקציה נגד הניו-קריטיסיזם, שלא חיבב את הדיון התימטי אידיאי, ושם דגש רב על צדדים טכניים, על איתור פראדוקסים ואירוניות. גם תורת ההתקבלות היא תשובת-נגד לתפיסה הקודמת, שראתה ביצירה מונומנט שניתן להתבונן בו ולנתחו ללא ידע מוקדם על נסיבות הכתיבה והפרסום. הגישה החדשה מאמינה כי ליצירה יש חיים גם לאחר שיצאה לרשות הרבים, שהיא אינה מונומנט כי אם עניין התלוי בפרספקטיבה משתנה ומתגוננת. ומכאן גם העיסוק המרובה בגנזים: בתהליך התהוותו של הטקסט, הנובע אף הוא מתפיסת היצירה כעניין דינאמי ולא כמונומנט סטאטי. וכאן נכרכות כל הדיסציפלינות החדשות ביחד, וניכרת בכתיבה החדשה גם ההתחשבות בפסיכולוגיה של היוצר, גם ההתחשבות בנסיבות החיצוניות של הכתיבה, בחיים הספרותיים, באפשרויות הפרסום ועוד כהנה וכהנה.

לסיכום רק הערה אחת: כל הגישות החדשות הללו יש להן אפקט על המחקרים הנערכים אצלנו בשנים האחרונות, אבל צריך לזכור, שלמרות שכל הגישות הן כאמור ריאקציה לניו-קריטיסיזם, ריאקציה מכיוונים שונים ומסיבות שונות, בדרך כלל נערכת סינתזה עם הישן, וזה לטובה. ה'מבקרים החדשים' לא הצמיחו רק פירות באושים, כפי שניתן פה ושם להתרשם מדבריהם של המורדים במ. הם לימדונו כמה יסודות חשובים ומהותיים: שהמרכז הוא היצירה וכל השאר פְּרִיפֶרְאָלי ומשרת את הבנתה, שאי אפשר לדון בתוכן בלא לדון בצורה ולהיפך, שליצירה הראויה לשמה אי אפשר לערוך פרפרזה, וכי הרבה נאמר בטקסט בין השיטין, בדקויות, ולא ברובד הפרונטלי הגלוי. את אמיתות היסוד הללו ראוי שנשלב עם החדש, כחינת "מצא רימון — תוכו אכל קליפתו זרק". ■

בין הסופרים החדשים בולטת קבוצה של בעלי מקצועות חופשיים, בעיקר מקרב בעלי המקצועות הסיעודיים (פסיכולוגים, פסיכיאטרים, רופאים), ושאר מקצועות שלא הרבו להוציא מתוכם סופרים ומשוררים בדורות עברו. לפעמים הסופר הצעיר הוא הכלאה של שני טיפוסים — היסוד — הזרוק והמאורגן, המנותק והאכפתי.

על המשמר

עם

על הבוקר



עתון הבוקר המתחדש



עם כוס הקפה הראשונה, באוטובוס
בדרך לעבודה, בחופשה בארץ
ובחו"ל ובכל מקום **על המשמר** יגיע
אליך על הבוקר עם החדשות
והדיעות החמות והטריות של היממה
והשעות האחרונות.



★ עכשיו במבצע מיוחד למנויים חדשים בלבד.

(שי לכל מצטרף)

חתום היום על מנוי לשנה – שלם 37 ש"ח לחודש ואנו נשלח לך כל יום על הבוקר את העתון.

צלצל 03-378833 (מחלקת מנויים) והעתון בדרך אליך.

למנויים נוספים:

אל מחלקת המנויים / **על המשמר** רח' חומה ומגדל 2 ת"א מיקוד 67771

הנני מעוניין להצטרף כמנוי לשנה אחת וליהנות מכל הטבות במבצע.

שם ומשפחה רחוב

..... מס' בית

..... כניסה

..... טל' בעבודה

..... חתימה

..... מיקוד

..... עיר/שכונה

..... ש"ח.

אופן התשלום:

- באמצעות כרטיס אשראי ("ישראלכרט") מס'
- באמצעות שקים: רצ"ב
- באמצעות הוראת קבע לבנק: נא לשלוח לי טפסים מתאימים.
- שם בעל החשבון

תאריך:



★ הנהלת העתון שומרת לעצמה את הזכות להפסיק את המבצע בכל עת.

סדן, עגנון והביקורת

היצירה המקורית, אלא גם את הביקורת עליה בהיסטוריה של הספרות ובמערכת היחסים המורכבת שבין הספרות לחברה. לדידו, לא די לפרוש את השיטות הפרשניות של המבקרים השונים, אלא להעריך איזה מן השיטות עשו להגברת ההיקלטות, ההתקבלות והתפוצה של עגנון. ולכן מבקר סובייקטיבי כקורצווייל, שללא ספק ראה הרבה מהרהורי ליבו בטקסט העגנוני, דוקא הוא עשה הרבה להתקבלותו של עגנון, כי כדבריו של שקד, קורצווייל "יצר עגנון שסיפק את אופק הציפיות של האינטלגנציה הישראלית בשנות הארבעים".

שתי הערכות, אחת אופטימית ואחת פסימית, מתלוות להנחה זו, שכל מבקר ככל קורא, של כל טקסט (ולאו דוקא של עגנון), אינו מסוגל להשתחרר מ"דעותיו הקדומות" ואלה מדריכות את מעשה הפרשנות שלו. הערכה נוסח גאדאמר (בספרו "אמת ושיטה", 1965 ו"הרמנויטיקה פילוסופית", 1967) תאמר שהסובייקטיביזם הוא כוח בונה ומפרה. הפרשנות המשתנית מפרשן לפרשן, מתקופה לתקופה ובאותו פרשן עצמו בשתי תקופות שונות בחיי תורתם לצנחיותה של היצירה שמדי פעם נופחים בה רוח חיים ולא שמים עליה חותם נועל וממית. הערכה נוסח סוזאן זונטאג, לעומת זאת, (במסגרת "נגד פרשנות", 1966) מבטלת את הצורך בפרשן; הפרשן כמתווך מיותר כאשר אין הוא פורש לפני קוראיו באובייקטיביות את כוונת המחבר. להיפך, הוא מפריע את ההתקשרות האינטימית שבין המחבר לקורא שלו. אם נמשיך את גישתה של זונטאג אנחנו יכולים אפילו למצוא תחליף לפרשן בדמותו של המחבר עצמו. כלומר, אם הפרשן מביא את עולמו הפרטי אל הטקסט והטקסט החדש שהוא יוצר, הינו מאמר המחקר או הביקורת, אינם אלא היצירה האמנותית המקורית שעברה דרך מסגרת נפשו של החוקר, אולי אחרי הכל מותר האמן מן החוקר-המבקר-הפרשן גם במעשה הפרשנות, שהרי הוא, היוצר, יהיה קרוב לרוח היצירה וישמור, על מה שמכנה סדן, "כוליותה" ומה שמכנה שקד, "יער" (להבדיל מ"עצים"). היוצר ידע אל-נכון מה מרכז ביצירתו ומה שוליים, מה עיקר ומה טפל, איפה מסתיים רובד התאור ומתחיל רובד המשמעות, ואיך אלה מתייחסים זה לזה. האזהרה של סדן לחוקרי עגנון, אזהרה שנאמרה כביכול דרך הלצה, לקחת בחשבון ש"אפשר בכל זאת כי המספר חכם כמפרשיו, אם לא חכם מהם", מזכירה את דעתו של עגנון עצמו, המושמעת ב"תמול שלשום" בהקשר לבלויקוף האמן. בלויקוף, ששמת שמחה גדולה על נוכחותו של יצחק קומר בן-ארצו גליצ'יא, הושיבו לפניו והראה לו כמה מצירוי. הוא גם לא נמנע מלגלות ליצחק

סדן, קורצווייל וטוכנר לעבר פרשנות אסתטית בתחום אמנות הסיפור. מאז, אותם חוקרים ממש, חידשו את מחקריהם ושיטותיהם, ואלהים התווספו עוד חוקרים ועוד מגמות. ואף-על-פי-כן, ואולי בעצם דווקא משום הפעילות הרבה בתחום המחקר העגנוני, אזהרתו של סדן לחוקרי עגנון בעינה עומדת. ואומנם, המעיין במחקרים הרבים שנכתבו על עגנון ייווכח לדעת ששום מחקר לא מצליח לתפוס את כוליותו של סופר כעגנון ולמצותה, ונראה שגם להבא יהיה המחקר על עגנון מפוצל על-פני הדיסציפלינות השונות וכל חוקר יתרכז באותו פן של עגנון שקרוב ללבו. יותר מזה, אפילו מחקר על יצירה בודדת, ספק אם יצליח לאגוף אותה מכל צדדיה ולתת ביטוי הולם ופרופורציוני לכל רכיביה. סדן במאמרו על "שירה" הראה כיצד שני חוקרים ראו את מרכזו של הרומן באופן שונה, בהתאם לציפור-נפשו של החוקר. ציפור-נפש זו מכוננת את ראיתו של החוקר ואין לו ולנו מנוס מהסובייקטיביזם שנחשף, סובייקטיביזם שלפעמים יגע ולפעמים ישאר זר ותמוה לקורא הביקורת. ומעיר דב סדן לגבי שני חוקרים שנפלגו בראיית מרכזו של הרומן "שירה": "מבקר ותיק, ברוך קורצווייל, ומבקר חדש, אמנון שמוש — הראשון ראה מרכזו של הספר במה ששנאו עליו, חבורת אנשי חכמת ישראל בירושלים; ונמצא המספר כמכוון לדעתו של המבקר; והאחרון ראה מרכזו של הספר במה שאהוב עליו, היא הקבוצה, ונמצא המספר כמכוון לחייו של המבקר, ואין סברתי כסברתם" (סדן, 176). סדן שמדגים את חוסר יכולתו של החוקר להישאר אובייקטיבי, יביא בהמשך את ראיתו שלו, שמן הסתם גם היא אינה נטולה מעורבות אישית, ואינה אלא סיגול ענייני המרכזי של הרומן לענייני הפרטי של החוקר. וכבר אבחנו שמואל וורסס בפתח מאמרו על "דב סדן בעולמה של הספרות העברית" ("מאזניים" ס' 4/4-3, 1989) שכמה מטבעות של סימני היכר וזיהוי שטבע דב סדן בסופרים עבריים אינם אלא אוטופורטרט. משמע, שדב סדן השתמש, ביודעין או שלא-ביודעין, ביצירותיהם של אחרים כגשר לשרטוט נאמן של עצמו ושל עולמו.

יוצא, אפוא, שהחוקר, כמוהו ככל קורא, מתאים את הטקסט למציאויות שקיימות אצלו טרם הקריאה ואלה מבוססות על אמונותיו, דעותיו ונסייון-חייו. גרשון שקד בסקירתו "לתולדות ההתקבלות של עגנון" (הספרות 28, 1979) הראה כיצד הפרשנים השונים מנסים להתאים את יצירותיו של עגנון. לאופק הציפיות שלהם ושל דורם. שקד, ההיסטוריון של הספרות העברית, מתייחס אל עובדה זו כאל דבר מובן מאליה ולכן הוא מעריך, מפרש וממקם, לא רק את

טרתו של המושב הזה, כך הודיע לי יושב-הראש, פרופ' גרשון שקד, "לברר את דרכה העתידית של הביקורת, לאן מועדות פניה". נבהלתי מעט. וכי עלי, כמו על שאר חברי במושב הזה, הוטל לנבא את עתידה של הביקורת? והרי דב סדן עצמו, שלכבודו נערך הכנס הזה, אמר: "מבקרים, ואפילו נטלו לעצמם או הוטלה עליהם אומנות של חוקרים, גם הם, כהיסטוריונים, נביאים לאחור" (דב סדן, "על ש"י עגנון", הוצאת הקיבוץ המאוחד, תשל"ט, עמ' 64). דב סדן, פרופ' שקד שמכנס, מבקר וחוקר 100 שנות ספרות עברית, וגדולים אחרים, אפילו הם, "נביאים לאחור", ואיך נהיה אנחנו, המתחילים, "נביאים לעתיד"?

ההקשר שבו כינה סדן מבקרים וחוקרי-ספרות "נביאים לאחור" היה בסיכום השערות שהעלה הוא עצמו בשנת תשי"ח לגבי דרכו העתידית של עגנון. סדן, שלא נמנע בעצמו מלנסות ולנבא את העתיד, היה מודע לכך שכל נבואה היא בגדר ספקולציה, ואם ספקולציה, הרי שמועדת היא להתבדות; בייחוד כשמדובר בסופר בלתי-צפוי כעגנון. ולכן מזהיר סדן את מבקרי עגנון ובכללם את עצמו:

והנה המתבונן ורואה, עד כמה טובי מפרשיו הראשונים של עגנון נתברו, עד שנדמה כאילו שיטה בהם, כביכול התייצב מרחוק לדעה, איך שלות הקליפה מכסה מהם את רחמי-החוקר. — המתבונן הזה מן המחויב שיתעורר בו הספק: ואולי גם אלה, הרואים היום את רחמי-החוקר יעמדו מחר מבורים כקודמיהם ויתגלה, כי מלבד הפנים יש לפני ולפנים אמת. הללו נוהגים היום כקודמיהם אתמול: כרי להם, כי פירוש שהם מפרשים הוא כגילוי למספר עצמו, והם כמין תודעה של עיקרו, שהם רואים אותו כיניקה מעבר לתודעה או מתחתיה, על כל פנים בלעדיה. אך אפשר וכגורל המפרשים הראשונים שלא ראו אלא את השכבה העליונה יהא גורל המפרשים האחרונים, הרואים את השכבה מתחתיה, אפשר ומחרי-מחמתים תחלה גם שכבה לפנים משכבה התחתונה, גם שכבה מעל לשכבה העליונה. לאמור: גם יתר עומק בהיליות וגם יתר רום בתודעה. ודרך-הלצה ניתן לומר: אפשר בכל זאת, כי המספר הוא לא בלבד במכוסה אלא גם במגולה חכם כמפרשיו, אם לא חכם מהם. הרי החיזיון הנפלא הזה של שלושה צופנת הפתעות לא הגיע לגמרו, ואולי לא הגיע אלא לאמצעו. ושעל-כן מוטב אולי שהמפרש יכתוב בראש פירושו כסוגריים שתי מלים קטנות כאזהרה לעצמו ולקוראו: לפי שעה (סדן, עמ' 80).

למרבה הפלא, הדברים שנאמרו ע"י דב סדן בשנת תש"ח, זמן רב לפני שעגנון השלים את מפעלו הספרותי, יפים גם היום כשכל כתביו של עגנון מונחים לפנינו. אין זאת אומרת, כמובן, שלא חלו תמורות מרחיקות לכת מאוד בפרשנות עגנון ותמורות אלה ממשכיכות להתחולל לנגד עינינו ממש. פרופ' שמואל וורסס בסקירתו המקיפה והיסודית על "מגמות ושיטות בחקר יצירתו של ש"י עגנון" הראה כיצד חוקרים כגרשון שקד, הלל ברזל, גבריאל מוקד ועדי צמח החלו עוד בשנות החמישים להסתכל על הטקסט העגנוני כעל אמנות של מלים, להסיט את הדגש מן הפרשנות האידיאלית של

דברים שנישאו בכנס הבינאוניברסיטאי השביעי בירושלים לחקר הספרות העברית יום דב סדן (17.4.90)

הביקורת של עגנון כנגד קהל המבקרים והחוקרים יש לה פנים רבות ביצירותיו. החל מחוקרי התנ"ך כדוקטור שימלמן מ"תמול שלשום", שמגיה את התנ"ך, מוחק שורות מיותרות ומוסיף תיבות חסרות, ודוקטור נאדלשטיכר הגרמני מ"עד הנה", שמגבעתו רחבת-השוליים היא סמל לחשיבות העצמית המגוחכת שהוא עושה, שאינה אלא כסות לבורות עצומה, וכלה בחכמי הר הצופים, שזילזולו ומאיסתו של עגנון בהם יש לה ביטוי כזה בוטה ב"שירה" עד שקורצווייל טעה לחשוב שזהו מרכזו של הרומן.



אחד מצא, מוצא וימשיך למצוא כפרשת הכלב בלק עניין שיעלה בקנה אחד עם נטיית-לבו וציפור-נפשו. זה סוד תקפותו של כל טקסט אמנותי, על אחת כמה וכמה טקסט של עגנון שהפוליפונית ביצירתו נוגעת בתחומים רבים ומעוררת פרשנויות לאין ספור והדברים ידועים. אנחנו נתרכז ביצחק שהוא אמנם אינו אמן מלידה אבל למד אצל בלויקוף "אומנות שהיא אמנות" (שם, 241); אנחנו נמצא עניין בדברים שכתב כלאחר-יד בסממנים שלעולם אינם נמחקין; אנחנו, כפרשנים של ספרות, כאמונתנו ובחללות שלנו במלה הכתובה, נמצא עניין בכוחה המאגי. ננסה לעמוד על כוונתו של עגנון, שמצא לנכון לתאר כיצד המלה הכתובה מתנתקת ממי שכתב אותה, צוברת תאוצה משל עצמה ומתגלגלת בכוחה זה, גם לתדהמתו של נושאה-מפיצה. הרי יצחק לאחר שכתב לתומו את המלים "כלב משוגע" על גבו של הכלב סילק דעתו ממנו תיכף לעשייתו. עובדה, הוא גופו ירד ליפו ולא ידע מה מתחולל מאחורי גבו בירושלים כתוצאה מן המלים ששירבט. ובלק הכלב, שנעשה שלא מרצונו נושא דברו הלא-מכוון של יצחק, לא ידע מה כתוב על גבו, הפיץ מידע שרק לו נשאר סתום, ונעשה בעל-כורחו פילוסוף שכל יטוריו לא נחשבים לו כנגד בקשת האמת.

וחזרת השאלה למקומה. יצחק קומר זה, שהסית דעתו מן הדברים שצייר ולא היה לו צל של מושג לאן הדברים יובילו, כיצד הוא יודע יותר ממפרשיו? קצרה היריעה מלצטט את כל המקומות בהם שם עגנון ללעג את החוקרים (ובכללם את בלק עצמו) — דגם לא מעובד, לא מעודן של חוקר) שעשו להם את בלק והדברים הכתובים על גבו מושא מחקרם. באמצעים פארודיים נוקבים, החל מפארודיה על צורת הפולמוס העקר שלא מוביל לשום מקום (במקרה אחד נראה שהפולמוס מסתיים בהכחשת קיומו הפיסי של בלק, "תמול שלשום", 9-468) דרך פארודיה על ז'אנר הרווח "זהיר" והחקירה ההיסטורית ה"משערת" ("אין בידנו ידיעה מפורשת על שום מה נתחדר בלק כל אותה חרדה". שם, 581) הלעיג עגנון על כל קהל המתחקים אחרי מהות הכלב והכתובת החרוטה על עורו. על אף כליהם המושחזים ולשונם המאומנת אין החוקרים מגיעים



עשוי להבין את היוצר יותר ממה שזה מבין את עצמו. יש בכוחו של הפרשן הטוב לרדת לעומקה של הכוונה, אפילו כשזו לא היתה מודעת למחבר עצמו. היוצר אינו הפרשן הטוב של יצירתו, ואת המשמעים הסתומים לו עצמו אפשר לגלות ע"י אמפאתיה, הינו הזדהות נפשית עמוקה, של הפרשן עם היוצר. סדן בהעלותו את הסברה ש"אפשר בכל זאת כי המספר חכם כמפרשיו, אם לא חכם מהם" ועגנון שמעלה סברה דומה דרך אחד מגיבוריו האהובים, יש להם, אפוא, שיג ושיח עם הדעה הזאת, הרומנטית, שהיוצר לא תמיד מודע ליצירתו ולכן אל המעמקים הלא נודעים ירד הפרשן במקומו.

פרשת בלק ב"תמול שלשום" תשמש אותי כאחיזה לתהייה שלי על חשיבותה של הבקורת והפרשנות. יותר מזה, ההתייחסות הסובייקטיבית שלי לפרשה מסוימת זו, תמחיש בעצם את חולשתו או עוצמתו — תלוי בהשקפת העולם — של הפרשן שיכול להשתמש ביצירה הספרותית גם כקרבן קפיצה לומר את אשר על לבו, להתאים את עולמה של היצירה לעולמו האישי מזה ולמציאות החברתית של תקופתו מזה. אולם ההתייחסות "הסובייקטיבית" שלי איננה הכנעת הטקסט לתזה או תמה שמצויות בי ואינן מצויות ביצירה. זהו "סובייקטיביזם אובייקטיבי", שפירושו הבלטת היבט שהוא חשוב לפרשן, שהוא עונה על צרכים המצויים בפרשן מקדמת-דנא, אבל ללא ספק הוא מצוי גם ביצירה — במרכזה או בפריפריה שלה. חשוב שהפרשן-המבקר החוקר-המסאי יהיה מודע למשקלו הסגולי של האספקט אותו בחר להביא לרשות הרבים, ופירושו יעורר פירושים נוספים ליצירה האמנותית ולא יחסום את הדרך בעדם. כבר הוכח שעגנון, מטבע אמנותו, לא רק מותאם אלא גם מתאים ל"אופק הציפיות" (מושג שנטל שקד מיאוס) של דורות ויחידים. כל דור, כל זרם, כל אסכולה וכל פרשן יכולים למצוא בעגנון עניין, להעמיד עניינם, שהוא אחד מרכיבים, במרכז עיונם. אלא שמדי פעם צריך שיתעורר הסינטיסייזר, המבקר-הממזג, שיוליך את כל דרכי הפרוש אל צמתים, כדי שמשם שוב יתפלגו הדרכים. אבל עכשיו יהיו הפרשנים שנעצרו בצומת מצוידיים כידע ובאוריינטציה חדשים ויוכלו להשתמש בהם לכוונן דעותיהם וליעול שיטותיהם.

ובכן, כפרשת בלק מדגים עגנון, בין שאר דברים, את ההשפעה הסוחפת שיש למלה המודפסת גם כשזו נדפסה באקראי, כאילו בלי כוונת מכוון, אבל זכתה לתפוצה המתאימה. ההשפעה הזאת לובשת ב"תמול שלשום" מימדים דמוניים-גרוטסקיים ולה פנים רבות. כל קורא או חוקר ימצא כאן את עניינו שלו: סוציולוג או פסיכולוג חברתי יראו את עיקרה של פרשת בלק בהידבקות באמוק, מה שקרוי "היסטריה של המונים"; חוקר פשר החלומות יעמיד במרכז הפרשה את חלומותיו המשמעותיים של הכלב האנושי הזה; המשורר יתרכז בדמותו הלירית של בלק; הפולקלוריסט — בדמותו הדמונית. ובכך לא נתמצו כמובן הדברים. וכמו שכבר אמרתי, וכמו שכבר הוכח, כל

כמה כוונות ולפרש לו כמה פרושים. ומדוע עושה זאת האמן ולא המבקר? והתשובה מונחת מיד במשפט הבא: "לכאורה דיר לאמן שהוא מצייר, ופעמים אף הוא אינו יודע מה מצייר, מכל מקום יודע הוא יותר ממפרשיו" ("תמול שלשום", 211). כלומר, אם צריך לכוון את לב הרואים למה שהם רואים, מוטב שיעשה זאת האמן עצמו ולא מי שעשה עצמו אפוטרופוס עליו. בהמשך תבוא בקורת נוספת של בלויקוף האמן על המבקרים שאינם מבחינים בין מקור לבין אפיגוניות וכורכים שמם של זייפנים עם האמן האותנטי.

הביקורת של עגנון כנגד קהל המבקרים והחוקרים יש לה פנים רבות ביצירותיו. החל מחוקרי התנ"ך כדוקטור שימלמן מ"תמול שלשום" שמגיה את התנ"ך, מוחק שורות מיותרות ומוסיף תיבות חסרות, ודוקטור נאדלשטיכר הגרמני מ"עד הנה", שמגבעתו רחבת-השוליים היא סמל לחשיבות העצמית המגוחכת שהוא עוטה, שאינה אלא כסות לבורות עצומה, וכלה בחכמי הר הצופים שזילזלו ומאיסתו של עגנון בהם יש לה ביטוי כזה בוטה ב"שירה" עד שקרצווייל טעה לחשוב שזהו מרכזו של הרומן. סדן לעומת זאת טוען שרושמי הביוגרפיה של עגנון יווכחו לרעת שהיו בין החוקרים והמבקרים שעגנון הפליאם ואהבם. ואומנם אם בלויקוף, האמן האמיתי, טוען שיש ציורים שדורשים הבהרה והוא עצמו מוכן לעמוד ולפרשם (אם נמצא לו האיש ש"כדאי שיטרח עלי האמן") סימן שמלאכת המחקר והפרשנות איננה, גם לפי דעתו של עגנון, מלאכה מיותרת. הבעיה היא לא בעיסוק עצמו, לא בשאלה "ספרים על ספרים למה?", אלא בעוסקים. האם הם מבינים את הטקסט שכתב האמן על גבם? מכל מקום, צריך תמיד לקחת בחשבון (וזאת טוענים סדן ועגנון כאחד) שהם (המבקרים) מבינים הם אותו (את הטקסט) פחות ממנו (מן האמן). יצחק קומר, שוליה של אמנים ואולי אף למטה מזה, אלא שסממניו אינם נמחקין לעולם, נזדמן לו כלב תוצות והוא בסממניו כתב עליו אותיות. מכאן ואילך מתחיל מסע השפעתה של המלה הכתובה שכיון שאינה יכולה להימחק דומה היא למלה שנדפסה. את השפעתן העצומה של המלים שהדפיס יצחק על גבו של הכלב אף אחד לא יכול היה לצפות. הן לא רק השפיעו על מהלך חייו של האמן — שהרי הכלב "הכתוב" שגרם לר' פייש להפוך לצמח אפשר את התקרבותו של יצחק אל בתו שפרה, וכשעמד יצחק על סף אושרו הרגו הכלב — אלא ש"מעשה הכלב...התחיל משפיע על המדע ועל החיים ועל האמנות בארץ ובחוצה לארץ" (שם, 463). "אף החסידות נתעשרה" מאותן המלים שכתב יצחק בהיסח הדעת, כאותו צייר שמצייר ו"אינו יודע מה מצייר".

"מכל מקום יודע הוא יותר ממפרשיו" — האומנם?

פרידריך שליירמאכר הגרמני, חלוצה של ההרמנויטיקה הפילוסופית (1768-1834), אינו סובר כך. שליירמאכר בתורת הפרשנות שלו הגיע לניסוח העמדה הידועה שהמפרש

שמואל סוכה

יער אחר יער

■
הַעֵץ הַפּוֹרְטָת
עַל גֵּבַל הַבְּכִי
רוֹאֶה מֵעֵבֶר לְתוֹי הַפֶּאֶב.
עוֹפּוֹת סְמוּיִים מְקוֹנְנִים
בְּעֵלְוֹת רְצוֹן לֹא נִלְאִית
לְמַצּוֹת מֵהַאֲוֵר לְעַד
מְזוֹן לְפָרִי הַחוֹנֵט.

מִיִּשְׁהוּ תְּמִיד דּוֹחֵף לְשׁוֹב
אֶל יַעַר הַעֲצָמוֹת הַמְּשֻׁלָּג
שֶׁם תַּחַת חֵם הַמְּוֵת
בְּקַעוֹ חַיִּף מְחַדֵּשׁ.

■
רֹאשֵׁי הַסְּחָרְחָר
בְּחִיק מְלִים אֶהוּכֹת
מִשְׁנֹת אוֹתִי
לְגִזּוֹ מְחֻלְפוֹתִי,
שׁוֹלַח יָד בְּכוֹרֵת הוֹמִיָּה
לְרִדּוֹת מְתִיקוֹת
הָרוֹ שְׁפָתֵי אָנוּשׁ.
הַאֲצַבְעוֹת הַעֲקוֹצוֹת
פּוֹחֲבוֹת מְכַאֵב.

■
לֹא תוֹכֵל לְבָרָא
יַעַר אַחַר יַעַר.
עֲצִיָּהּ צְמָחוּ מְקַרְקַע אָנוּשׁ.
אֶתָּה הִנֵּךְ גִּזְע
שְׁעֵלוֹת טוֹב וְרַע
צוֹמַחַת הַיָּמֵנוּ.
לְחֵם מְקָמַח הַלְעֵנָה
מִצִּילֶךָ מֵהַמְּתִיקוֹת הַכּוֹזֵבֹת.

לעצם העניין ולמעשה הוא קשור לדרכה העתידית של הביקורת העברית. אולי זהו מעין אחרית הימים שהייתי רוצה לראותו מתחיל להתרחש. וכיוון שעסקתי עד כה ב"תמול שלשום" כבסיס להגיגים שלי על תכליתה של ביקורת, אביא את עצמי פעם נוספת אל הטקסט על מנת להפיק ממנו דברים שנוגעים לי.

כולנו זוכרים את הצורך העמוק שחש יצחק קומר לרדת מירושלים ליפו "לגמור ענייניו עם סוניה", "שכל זמן שלא גמר ענייניו עמה אינו בן חורין" ואינו רשאי להרהר בשפרה (331). לצורך זה, שאינו נותן לגיבור "תמול שלשום" מנוח, אינו אלא צורך נלעג על רקע דמותה של סוניה ויחסה היא ליצחק. סוניה זו, שמחליפה מאהבים כמו גרביים, זה מכבר הסיחה לחלוטין, ובבת-אחת, דעתה מיצחק, ומעולם לא הרגישה צורך להתנצל בפניו או לפרש את שינוי טעמה הפתאומי כלפיו, ומה לו שהוא טרוד בגינה. אבל יצחק הוא יצחק וסוניה היא סוניה ולכל אחד מהם הצורך שלו והאמת שלו. אילו היו שני אלה מכירים בכך ומכבדים זה את מערכת הערכים של זה, אולי חוסר התאום הטראגי לא היה גורם לראשון להתייסר ביסורים קשים מגשוא ולשני להתפקע מצחוק מעליב ואנוכי. אלא שאין כך דרכו של עולם, ויצחק "אף על פי שראוי היה לו לשמוח שנפטר מסוניה בלא קושי נתעכרה רוחו עליו, שכל כך קל הוא בעיניה שפיטרה אותו בלא תרעומת" (373), "ישום דבר מן הדברים לא פייס את הנפש הנעלבת" (374); וסוניה שהכירה ביצחק שבא ליטול רשותה לתת עיניו באחרת "נתנה ידיה על ברכיה וצחקה". צחוקה הגדול לתמימותו של יצחק לא נעשה בינה לבין עצמה, אלא הוא בהחלט ראוותני וקולני, שכן בנוסף לתנוחת הצחוק היא מוצאת לנכון להכריז באידיש: "אוי אוי, אני מתה מחמת צחוק" (365).

לא הבאתי דברים מוכרים אלה שבינו לבינה כדי לעורר רחמים על יצחק, להוקיע את התנהגותה של סוניה או לשנות סדרי בראשית. תמיד האוהב אהבה אבודה יתייסר, והנאהב הבלתי-נענה ילעג. אבל אילו היו שני אלה מודעים מעט זה לרגשותיו של זה, אולי כאב אי-ההקדיות בעולם היה מעט מעט מתקנה. הבאתי דברים אלה כדי להעתיקם מחיי היחסים שבין גבר לאשה ליחסים שבין אמן למבקר. יש שהאמן ילעג קשות למבקר ויעמידו ככלי ריק כמו שעשה עגנון לבללס, אב-טיפוס לחכמי הר הצופים, וכמו שעשה אהרן מגד לשיץ, המבקר שנוא-נפשו, ב"הגמל המעופף ודבשת הזהב" (ואצל מגד, זהו באמת, "לפי שעה", מרכזו של הרומן), ויש שהמבקר יעמיד את הסופר ככלי ריק (וזה בחיי הספרות שלנו הרי חזון כל כך נפרץ). אבל אולי עם קצת פחות קהות-חושים ועם יותר כבוד הדדי, ברק הפגינות, בשטח זה של העשייה הספרותית, היה מפנה מקום לאמנות עצמה. אולי אם אין מנוס מסובייקטיביזם, הן ביצירה והן בביקורת עליה, נשאף למעט יותר סימביוזה ביחסים שבין סופר למבקר ונצא כולנו נרווחים. ■

לשום מסקנה, טועים ומטעים, ומגדילים את המבוכה. עד שבא האמן עצמו והתיצב מול הדברים שכתב, ופרש אותם אחת ולתמיד ש"מכל מקום יודע הוא יותר ממפרשיו". ואני מצטטת:

נגר יצחק לכאן ונדחה לכאן. בא אצלו מי שבא וצווח כנגדו, אי אתה רואה את כתבו של הכלב? ראה יצחק את הכלב ולא חש לדבריהם. היו סבורים עליו על יצחק שהוא שוטה, ואין שוטה מרגיש. משכו אותו בחזקה וצעקו, אי אתה רואה את הכלב המשוגע. הביט בו יצחק בתמיהה, ולבסוף השיב לו בנחת, מי אומר שהוא משוגע? אמרו לו הלא בפירוש כתוב כך. ואם כתוב, מה בכך? וכי כל מה שכתוב מחויבים אנו להאמין בו? אבל אומר לכם, אני עצמי כתבתי על עורו, ויודע אני בו שכלב בריא הוא, שאילו היה שוטה כלום הייתי מטפל עמו. ("תמול שלשום", 586).

מה רצה עגנון לומר לנו כאן? שלא כל הכתוב נכון כשם שלא כל הנוצץ זהב? ויש שאדם, יוצר או חוקר כאחד, בכוונה או שלא בכוונה, אפשר שהוא מתעתע בקוראיו? או שמא הכלב, שנעשה בהשפעת הטקסט שנכתב על גבו אכן משוגע, קורא להסבר אחר, שוב אליגורי וגם פסיכולוגי: כמו, שהטקסט הכתוב יצא מכלל שליטתו של יוצרו ופרשנותו לגבי הדברים שכתב בשעה מסוימת בהיסטוריה אינם תקפים עוד; ליצירתו חיים משל עצמה; הדברים התקבלו כהוויתם על לב הקוראים וכתוצאה מכך מושא הכתיבה (וכאן נכנס ההסבר הפסיכולוגיסטי) גם שינה עורו והתמזג עם הדברים שנכתבו אודותיו; האחריות לטקסט, לתווית שדבקה במושא הכתיבה, תווית שלעולם עומדת ואין לה התמחקות ואין ממנה התחמקות, נופלת על הכותב; ב"תמול שלשום" משלם יצחק בחייו על הטקסט השקרי שכתב, שקר שהלך והשתרש עד שקיבל לא רק רגליים אלא גם שיניים והחל נושך, ובכך רצה עגנון להעצים אחריותו של הכותב, של המלעז, של מוציא-הדיבה, של מספר לשון-הרע, של מעצב דעת-הקהל. אני אפסיק כאן. שהרי פרשנות אליגורית נעשתה בזוויה בימינו, והרי אני עצמי מאמינה ב"משל הפתוח" נוסח הולץ וב"דינאמיזציה של הטקסט העגנוני" נוסח סמילנסקי. ולגבי השאלה, האם ידע עגנון טוב מאתנו (פרשניו, חוקריו, מבקריו — כל מעגניו) למה בדיוק התכוון כשברא כלב חוצות שמזווית ראיתו נסתכל הסתכלות חדשה על הנעשה בעולמנו, הרי ששאלה זאת איננה רלוונטית עוד. עגנון הלך לעולמו, ואיתו פרשנותו, ורק יצירתו חיה, ואתה נותר לנו להתמודד. גם אילו היה עגנון עכשיו בחיים, ספק אם היה מוצא, כבלויקוף, אדם ש"כדאי שיטרח עליו האמן" והיה עומד לפניו, כבלויקוף לפני יצחק, להראות לו את ציוריו ולפרש לו אותם. כמו-כן, ספק גדול אם היה עגנון מוכן לפרק, כיצחק, את המתח סביב מה שכתב ולגלות קרקעיתם של דברים. בלויקוף מזה ויצחק מזה גילו צפונות יצירתם טרם מותם; עגנון לא. ואולי מוטב כך. שאלמלא כך לא היינו אנחנו, החוקרים, יכולים ליצור טקסט חדש שהוא מיזוג של היצירה הספרותית המקורית ועולמנו הנפשי, והיינו מחמיצים, מכל מקום לפי דעתי, תכליתה של ספרות. אסיים בעניין שלכאורה אין לו קישור וחיבור

מה רצה עגנון לומר לנו כאן? שלא כל הכתוב נכון כשם שלא כל הנוצץ זהב? ויש שאדם, יוצר או חוקר כאחד, בכוונה או שלא בכוונה, אפשר שהוא מתעתע בקוראיו? או שמא הכלב, שנעשה בהשפעת הטקסט שנכתב על גבו אכן משוגע, קורא להסבר אחר, שוב אליגורי וגם פסיכולוגי: כמו שהטקסט הכתוב יצא מכלל שליטתו של יוצרו ופרשנותו לגבי הדברים שכתב בשעה מסוימת בהיסטוריה אינם תקפים עוד; ליצירתו חיים משל עצמה.



סיפור

כאן אנו גרים

לקולט כרוניזויק

1.

אותו לילה, לפני עלות השחר, התעוררתי שטופת זיעה. סופי לגור בבית עם סדקים. את תטייחי אותם. הם יחזרו ויופיעו. תמצאי בית עם אבנים גדולות, אחד מאותם בתים העומדים כנגד כל הזעזועים. הם כולם כבר מאוכלסים. אני מוחה את זיעתי. סופי לגור בבית מסודק.

הבית נמצא בקרבת מקום בו הבתים מפנים דרך למתאספים לידם. אני מכירה את שם המקום. אני יודעת היכן הוא נמצא. אני אפילו יודעת שאפשר להגיע אליו כרגל. אבל אני לא בטוחה שאמצא את הדרך הנכונה המובילה לשם. הזיעה חוזרת ומציפה אותי עד עלות השחר. אני שבה ומוחה. שבה ונרדמת.

2.

אני בבית שאיננו ביתי. רעשים טורדים אותי מן המנוחה שביקשתי למצוא בו. אני נרכנת מן החלון. אני רואה מה שלא ראיתי מזה זמן רב. שתי עגלות משוכות על-ידי סוסי פוני. מאחוריהן ילדים בלבוש מרופט. הם מניחים אבנים מתחת לגלגלים. הילר אומר — אז מה אם ההורים שלי היו צוענים? אז לא יהיה לך מקום. אבל יהיה לי בית נייד. בואי ונבנה בית.

בגן יש בור המחובר במחילה ארוכה אל בור השכן. אחד הבורות ישמש כחדר-מגורים, האחר כחדר-אוכל. בלילה נשים סולם ונרד אל חדרינו. כאן אנו גרים. יום אחד, בסופו בוקר בהיר יותר מן הבקרים האחרים, הטלנו את עצמנו אל אחד משני החדרים האלה. מישוהו תפס בנו ומשך אותנו בכוח אל מתחת לאוהל. האוהל היה נטוי על-גבי חור גדול שנחפר באדמה. אתם לא יודעים שבורות כאלה מכילים מים? והאוהל הזה יכול להגן עלינו? מיד רצנו והשתרענו על הדשא שבקצה הגן. ומשם, בעיניים קרועות, ראינו את הריסת המקום.

3.

היא גרה בבית קטן, לא ישן מאוד אך כבר נטוש. משכתי את תשומת-לבה לכך. מה את רוצה הבית הזה לא נבנה כדי להתקיים לנצח. באתי כדי לבקר אותה אך גם לצורך אחר. היא חיכתה ל'הכיני לי, בבקשה, ארוחת פטריות'. וכך היה. את יודעת יפה שהן לא גדלות כאן. היא בישלה ולגופה חזייה וסינר, המניפה ביד, מה שלא מנע מן הזיעה לחזור ולבצבץ. אכלתי את החצילים החתוכים לקוביות עם בצל מטוגן וביצים מחובות. לפני שיצאתי, לא שכחתי להודות לה על הפטריות הטעימות שלה. וחזרתי. אחר-כך היא עזבה את הבית שלא היה בכוחו להגן עליה מפני טירופי מזג האוויר. תכופות מצאתי את עצמי באותו הרובע אך אף פעם לא העזתי לגשת לראות אם הבית עוד עומד שם על תילו.

4.

הוא מצא לעצמו חדר בקומת-מרתף וכינה אותו "הבית שלי". היה זה בעיר חצויה. אחר-כך, באותה עיר שהכרתי אותה תמיד עם

גבול, הוא בנה לו בית. האם הוא כבר מסתדק או שבנו אותו כדי שיעמוד לנצח? לא ראיתי אותו עוד מעולם. הכרתי את מקומות מגוריו השונים שלא היו ראויים כלל למגורים ואותו, שנשאר לשבת במשך שעות על אחת המדרגות. הוא עישן את מקטרתו — ודבר לא יכול היה עוד לקרות לו. הישארי איתי, ניבנה יחד בית של ממש. לא שכחתי מעולם את המקומות אבל איבדתי את זכר הגופות הצעירים. ואנו לא דומים עוד כלל למשורר העיר הישיש שנשאר לשבת על מרפסת בית-קפה לחכות עד שיצופו בו הזכרונות ולו-גם בפעם האחרונה.

5.

אני רוצה להזכיר לך את הזמן בו גרנו בבית-אבן והחלטנו לעבור לגור באוהל בשדות. זה היה בסתיו. החזקנו מעמד עד סוף הקיץ. התקנת מזנון, שולחן וכיסאות מתיבות-תפוחי-זהב. היית מוכשרת מאוד. האוהלים שלנו הופרדו מאוהלי הבנים על-ידי ערמות של אבנים שלצידן נשבענו ידידות ולחיות חיי פשטות. איש לא ידע מדוע הקיץ הגיע אל סופו, הוכנסנו אל בתי-האבן. כללנו שמרנו על רתיעתנו מפני מכשירים שבמוקדם או במאוחר נרכוש. הם המרחיקים אותנו יותר ויותר מתיבות התפוזים. חשוב היה לי להזכיר לך את כל זה היום.

6.

אם את רוצה בארץ שתהיה שייכת לך, תרשי אותה בכל כיוון, וברגלייך. פנינו אל עבר המזרח, אחר-כך אל דרום-מזרח. אחר-כך עלינו אל הצפון בעוברנו דרך המרכז. שנה לאחר מכן שבנו ופנינו אל המזרח ואחר-כך אל דרום-מזרח דרך המרכז. מישוהו אמר לנו — היכנסו אל האסם שבנו אבותיי. איך אפשר לחיות באסם? התקנתי אותו, הוא רחב ויפה. האם נראים בו המרישים? כן. עברנו בקרבת מקום. אבל המשכנו ללכת. המשכנו לחרוש את הארץ הגדולה והירוקה בלי שהצלחנו מעולם להקיפה. ובכל-זאת, המשכנו ללכת.

7.

ביום בו החלו הזכוכים להציף את המקום, קמתי והלכתי. הגעתי אל מקום מוגבה. שם ראיתי חזיתות בתים מחוררות. חזרתי על עקביי. שבת וראיתי קירות חרבים. השפלתי את עיני וראיתי עשבים שרופים. כיסיתי את ראשי במטפחת כותנה. אספתי אבן לָפָה ורודה ועזבתי. במקום בו אני נמצאת, אני מוחה את זיעתי. שכחתי הכל מלבד תנועה זאת. היא הפכה להיות התנועה שלי. אני שבה ומוחה חוזרת ומוחה את הזיעה שלי. אני מחכה שימים מחניקים אלה יעברו. בדרך כלל הם נמשכים עד עלות השחר. אני סותמת את הסדקים הנקרעים מול עיניי. אני אקום ואברח. אני נשארת כאן, מחליטה לחיות עם הסדקים האלה. בנוכחותם אני מחכה לעלות השחר.

אסתר אורנר, ילידת כלגיה, עלתה ארצה בחרותה ולמדה באוניברסיטה העברית. חזרה לכמה שנים לצרפת ושבה ועלתה עם משפחתה לארץ לפני שבע שנים. פרסמה סיפורים הכתובים צרפתית בכמה מן החוברות הספרותיות היוקרתיות בפאריס. עוסקת בתרגום מעברית לצרפתית וכן בהוראה.

הקיים בהשקפתו הציונית של

כן הלפרן נולד בשנת 1912 בבוסטון בירת מסצ'וסטס. סיים את אוניברסיטת הארוורד ב-1932 בהצטיינות יתרה, במקביל לסיים לימודי נבית המדרש העברי למורים בבוסטון. כן זכה בתואר דוקטור כבוד מאוניברסיטת הארוורד. שימש מזכיר תנועת "החלוץ" בארה"ב. ב-1939 עלה ארצה והתיישב בגבעת ברנר. ב-1940 חזר לארה"ב בגלל בעיות משפחתיות. ב-1949 נתמנה למנהל כללי של מחלקת החינוך והתרבות של הסוכנות היהודית בניו יורק. ב-1956 הצטרף כמורה ועמית מחקר למרכז הלימודי המזרח התיכון באוניברסיטת הארוורד. ב-1961 הצטרף לסגל אוניברסיטת ברנדייס. ב-1983 הופיעה מהדורה שנייה של ספרו מפלס הנתיבות the american jew (ושוכה זה מקרוב לתרגום עברי קולח ובהיר, בהוצאת "הספריה הציונית"), וב-1987 הופיע ספרו a clash of heroes - brandeis weizmann and american zionism הדין היסודי והמקף ביותר באחת הפרשיות הציוניות המתקנות: בפולמוס שני הענקים, ברנדייס ורייזצמן, על הנהגת התנועה הציונית ודרכי פעולתה עם תום מלחמת העולם הראשונה. כמו כן פירסם ספר על גיורא יוספטל, ואף מחקר קצר, יסודי כדרכו, בשאלת יחסי יהודים וכופים — בעיה שטרם מצאה את פתרונה במציאות החברתית והכלכלית של יהדות אמריקה. בשנים האחרונות עסק יחד עם תלמידו יורשו המחונן, יהודה ריינהרץ, בכתיבת תולדות הישוב.

הפרטים המובאים להלן לקוחים מתוך רשימתו של צבי גנין; דבר: 11.5.90

אתי הערב לדבר על הקיים בהשקפתו הציונית של בנימין הלפרן, אלא שבתחילת דבריי ארשה לעצמי הערה אישית. לא הייתי מתלמידיו הרשמיים. גם לא נמנתי עם ידידיו הקרובים. ובכל זאת, בעשר השנים האחרונות, מאז התחלתי לחקור את המחשבה הציונית היהודית בתימינו, הפכתי למלווה אותו ואולי אף לשותפו, מכמה בחינות, בדרך הציונות שמסילתה פיתולים וקצה בערפילים; ולהולכים בה צפויים לבטים ותהפוכות, משום שכל מה שוודאי בה זוהי הצעידה עצמה. מה שכבש אותי אצלו זוהי אותה עמידה, כמעט-אקזיסטנציאלית בנוסח של אלפר קאמי, שהייתה בה ספקנות עמוקה בצד אמונה איתנה, שהיא מעין התייצבות על קו הגבול שבין ארץ-ישראל והגולה, כהכרעה אישית קיומית וכקביעה רעיונית-ערכית. עם זאת אני מבקש להכביר על עצמי ולשאול, האם אפשר לדבר על הקיים בהשקפתו הציונית של בן הלפרן לנוכח הדברים שאמר בכינוס על הציונות ומתנגדיה בעם היהודי, שהתקיים לפני שלוש שנים. בסיום הדברים, שנתפרסמו סמוך למותו, אמר: "מיום שקמה מדינת ישראל נעשו מאמצים לבדוק מחדש את האידיאלוגיה הציונית... התחירה לשוב ולבדוק את הציונות בדיקה רצינית במגמה להתגבר על בעיות מתפתחות, אולי תזין הערכויות חדשות, יותר משתחזק את המבנה הציוני הקיים. ושמה, יותר משצפויה הופעתה של הערכות חדשה, סבירה יותר האפשרות שהציונות פשוט גוועת...".

ובכן, היום, שלוש שנים מאוחר יותר, ברור כי הציונות אינה גוועת. שהרי היא מתחדשת חליפות בתעוזתם של המעטים או במצוקתם של הרבים. כאשר אנו ניצבים בפני "סיטואציה ציונית" של קיבוץ-גלויות פזוי, והעם היהודי שוב יצטרך להתגייס למאמץ ציוני מבלי שישנו מוהותי באופן קיומי העולמי — הופך הדין בהשקפתו הציונית של הלפרן ממחנה סמלית לחוקר והוגה חשוב לביטוי להמשך הלבטים בדרך שבה הוא ואנחנו הלבנו ביחד תקופה ממושכת.

כבר לפני כשני יובלות, בשנת 1943, בעיצומה של מלחמת העולם השנייה, פירסם הלפרן מאמר בשם "At Home In Exile", ובו ביקורת על אלה מן האינטלקטואלים היהודיים, המאמינים בפריחתה של תרבות יהודית לאומית בגולה, משום שזו הפכה בתודעתם ובתחושתם לביחס. בניגוד להם טען הוא, כי תרבות לאומית אינה צריכה לשאוף להיות בבית בכל מקום בעולם. ההיפך מזה הוא הנכון. לדעתו, דווקא תחושת הזכות

היא הערובה ואפילו התנאי להמשך קיומה מחוץ למולדתה — א"י. בזה קבע עיקרון אשר היה נר לרגליו כל ימי הגותו ופעילותו הציונית: עד יום מותו — הלא הוא "תחושת הגלות".

הלפרן בנה תורת גלות משלושה מימדים בעלי משמעות לאומית: המחויבות המוסרית, הזכות התרבותית, והאינטרס הקולקטיבי. במאמר הנזכר לעיל אנו מוצאים את שלושתם, ואלה דבריו: "עם אחד בלבד, בארה"ב ובכל מקום אחר, הנו בגלות. הוא יכול להינצל קולקטיבית, ועקב המציאות הטרגית בימינו, גם אישית, רק בארץ משלו. עד אשר עם זה ימצא לו מקלט בטוח בביתו, אנחנו, יהודי ארה"ב, איננו יכולים להרשות לעצמנו את המותרות של תחושת היותנו בבית. ככלל איננו יכולים להיות בבית. כפרטים אסור לנו לחוש בבית, עד שלעמנו יהיה בית משלו, לכל בניו הסובלים. כשביל יהודי ארה"ב גלות אינה רק עובדה — זו היא חובה".

בעניין מרכזי זה היו להלפרן חילוקי דעות עמוקים עם אברהם קפלן. קפלן ביטל את הגלות כמושג אמונתי וסוציולוגי. הוא ביקש, למעשה, להמיר אותו במושג ה"ציוויליזציה" היהודית, ואילו הלפרן דבק בו גם אחרי קום המדינה והפך אותו לאבן-פינה בהשקפתו הלאומית-הציונית. בניגוד ל"ציוויליזציה" הקפלנית, חזר וקבע הלפרן כי מושג הגלות הוא רעיון היהודי התמידי (Inalienable) — היצירה היהודית ביותר של העם היהודי, הסמל שבו בא על ביטוי הניסיון ההיסטורי של היהודים. השקפת הגלות היא שמעניקה להיסטוריה ולקיום היהודי את משמעותם וזהותם המיוחדת. המבקש לבטל את המושג גלות בא ליטול מן היהודים את הזיכרון והזהות הקיבוץיים וגם את המניע להמשך קיומם. הרעיון של הגלות, במקורו, אינו פוליטי כי אם דתי. על-כן אין אחיזה לוויכוח, האם ארה"ב הינה גולה או לא. שהרי קיומו ומשמעותו ההיסטורית של מושג זה אינם תלויים במצב הפוליטי והכלכלי. על-כן, הציונים המסורתיים — "שוללי הגלות", ו"הציונים החדשים" הקפלניים, "מבטלי הגלות", המתעלמים ממנה — אינם צודקים.

לדעתו, העיקר בתפיסת העולם הציונית הוא ב"דחיית הגלות" (Rejection of Exile) ולא בשלילה (Denial). וזאת משום שהציונות מקורה בהכרה בגולה כתופעה. היא התנגדה לשתי התפיסות הדתיות המרכזיות של הגלות. זו האורתודוקסית, אשר השלימה עמה כמצב נתון עד בוא הגאולה, וזו הרפורמית אשר ראתה בגלות שליחות. לדעתו, חיוניותה של הציונות נבעה אפוא מהתנגדות לגלות כפולחן (Cult) ולפיזור — כשלחות. במקומם היא נתנה

פירוש היסטורי-אקטיביסטי. משלה לרעיון הגאולה בקרב היהדות המודרנית. על-כן, המתעלמים מן המשמעות ההיסטורית של מושג הגלות גוזלים מן העם את זיכרונו ותודעתו: "מי אנחנו, מדוע אנו קיימים, ועדיין הננו קיימים". במצב החדש שנוצר ביהדות, אחרי הקמת המדינה, האמין הלפרן כי המושג גלות ימצא לו משמעות חדשה, אשר תעניק ליהודים את הטעם לקיומם הנבדל. והוא יהיה בעל שלושה מימדים: הזיכרון של העבר, הרצון להתקיים בהווה, והשאיפה לגאולה בעתיד. לפיכך, הלפרן העניק למושג הדתי גלות את משמעותו החילונית. תודעת הגלות, מפני היותה כלל-יהודית, היתה חשובה בעיניו להמשך קיומו של העם היהודי יותר מן האמונה הדתית. וזאת לא רק מפני תחושת הזכות, אשר בעיקר מפני השאיפה לגאולה, והיא לא מבדילה בין יהודי סתם לבין ציוני בגלות. הציוני, גם אם אינו עולה לישראל מטעמים שונים, כאשר הוא מזדהה עם רעיון קיבוץ הגלויות, נוטל חלק, ולו רק זעיר, בחוויה המשותפת העתידה לקבוע את גורלו של העם היהודי.

כעבור שמונה שנים, בראשית שנות הששים, בתום תהליך קיבוץ-הגלויות ההמוני, כאשר ביחסים בין התפוצה לישראל חל שפל, "שכלל" הלפרן את תיאוריית הגלות שלו. הוא הצמיד לתודעת הגלות את תקוות הגאולה. כלומר, בעוד שקודם לכן הדגיש כי אין משמעות לקיום היהודי הנבדל, בלי רעיון הגלות, הרי עתה טען כי אין לו טעם בלי השאיפה לגאולה. בסימפוזיון בשנת 1963, שמרבים לצטט ממנו, על משמעות הגלות בזמן הזה, יצא הלפרן כנגד אלה המנסים להמיר את המושגים הערכיים "גלות" ו"גאולה" במושגים מודרניים-אוניברסליים כמו "ניכור" ו"זכות". כנגד האינטלקטואלים היהודיים, חסידיו ה"ניורמליזציה הכללית", כפי שאני מכנה אותם, המתגדרים ואולי אפילו "מתגנדרים" במושגים אלה טען הלפרן כי תחושת הגלות של היהודי אינה זהה עם מצבו האוניברסלי של האדם, אף-על-פי שהיהודי הוא גם חלק מן החברה הכללית. הגלות של היהודי משותפת לכל היהודים כאשר הם שם, והיא אשר מבדילה אותם מאחרים. והגאולה היא אכן הכמיהה האוניברסלית, אולם זו של היהודים הנה מיוחדת אך ורק להם.

בנקודה זו נקלע הלפרן למעין סתירה: מצד אחד העניק למונח הגלות היהודי מעין מעמד מְטָאפיזי או מְטָא-היסטורי, שבעקבותיו החיל את מצב הגלות גם על היהודים במדינת ישראל, אם כי הוא הדגיש כי אלו חיים בגלות חלקית, ואילו יהודי התפוצות מצויים בגלות מלאה. מצד שני, הלפרן כהיסטוריון-סוציולוג העמיד

בנימין הלפרן

את המושגים גלות וגאולה על מצבם ההיסטורי והתרבותי-חברתי הריאלי; והוא קודם כל המתח בין היהודים לבין החברה בה הם חיים – כלומר על הרגש האנטישמי כלפיהם, "המתעקש" להמשיך ולהתקיים למרות השינויים המופלגים שחלו במעמדם הכולל בחברות אלה.

המימד השלישי של תחושת הגלות הוא העניין הקיבוצי היהודי. בראשית שנות ה'80 בדיון על היהדות בין ליברליזם ושמרנות, קבע הלפרן כי יש לתהות אם האינטרס היהודי והציוני זהים לחלוטין עם ההשקפה הליברלית. לדעתו היו בקיעים בין שני אלה עוד לפני שהחלה התפנית בתנועה הליברלית בארצות-הברית. על-כן הבחין בצורה חדה בין האינטרס של היהודים לאינטרס היהודי האינטרס היהודי מתבטא לא רק בתמיכה במדינת ישראל, שהיא לא תמיד זהה עם האינטרס של היהודי כפרט, במיוחד אם הוא בעל השקפה ליברלית-אוניברסלית. הוא קשור, לדעתו, גם אל השקפת הגלות והגאולה. כלומר קיומו של אינטרס יהודי בתפוצות, במיוחד במערב החופשי, מבליט את ייחודו ובדילתו של הקיום היהודי.

בסיכום, בנימין הלפרן הגיע למסקנה, על סמך ניתוח המציאות, כי לציונות אין משמעות בהווה היהודי בתפוצות, אלא אם כן רואים את משמעותה ההיסטורית כרעיון וכתנועה הנושאת כתוכה את המושגים המסורתיים של גלות וגאולה ומעניקה להם את פרושה המודרני. במובן המעשי, הלפרן היה ממשיך רעיונותיה של חייבת-ציון. הוא דבק בעיקרון של "קיבוץ הגלויות" כתהליך מתמשך ואולי אפילו נצחי. אולם נִדַע, כי אין הוא ממשי לגבי החלק המכריע של ציוני ארה"ב, ואף הוא עצמו בכללם. על-כן נאחז באותם הצעירים המעטים, החלוצים המגשימים, שבשכילם הגלות הנה בעיה אישית הטעונה פיתרון, ואשר אינם מסוגלים לחיות עם הפשרות שיהודי ארה"ב נאלצים לחיות עימהן. כמובן זה היתה השקפתו וזה עם זו של בן-גוריון. בדומה לו הוא המעיט בערכה של הציונות בארה"ב ככוח מוביל ומנהיג את החיים הציבוריים היהודיים. אלא שבניגוד לבן-גוריון הוא לא ראה במצב זה של אזלת-יד צביעות, אלא השלמה עם אי-היכולת להתמודד עם המציאות. כתוצאה מכך הוא הסכים עם מרכזי קפלן בדבר תפקידה המרכזי של הדת בחיים הציבוריים של יהודי ארה"ב, אולם שלל את עיקר תפיסתו הציונית החדשה שביטלה את מושג הגלות והגאולה המסורתיים. היתפסותו לרעיון הגאולה קרבה אותו שוב אל השקפתו של בן-גוריון. אולם בשונה ממנו הוא לא ראה במדינה היהודית את "צעדי המשיח עלי

אדמות". הספקנות הריאליסטית המבצבצת מכל ניתוחיו הציוניים גרמה לו גם להבליט את מוגבלות יכולתה של המדינה הציונית להשפיע על חיי היהודים בתחומי החינוך והחברה, וכן את אי-יכולתה לסייע להם, להוציא שמירת שעריה פתוחים בפניהם.

בשנות החמישים, בתקופה בה יצא בן-גוריון בפולמוסו הגדול נגד ההסתדרות הציונית, עדיין האמין הלפרן כי לזו יש תפקיד לאומי בכל מקום שבו המדינה, בתור שכזו, אינה יכולה לפעול. אולם מן המחשבות שהעלה זמן קצר לפני מותו אפשר ללמוד, כי גם כזה כבר לא האמין.

מהו אפוא הקיים אס-כן, בהשקפה ציונית זו? כאן אני מבקש להציע, להעלות רעיון להרהור. בשנת 1953 ניתח נתן רוטנשטרייך את מעמדה של היהדות בתוך האמנסיפציה, והוא הגיע למסקנה, כי השאלה הקובעת היא "כהעלאת מעמדו הקיבוצי של העם היהודי לרמה משותפת של אוטו-אמנסיפסיה". מאז עברו כארבעים שנה, וכעיקרה הקביעה הזו עדיין תקפה. אולם, כך נדמה לי, בנימין הלפרן חי בקרב תפוצה יהודית אשר בה הולכת ומתחזקת הדעה, כי מצויים אנו כבר מעבר לאוטו-אמנסיפציה. כלומר משהענק

ליהודי חופש הבחירה המוחלט בין אי-והתפוצה, בין אמונה לחילונות, בין שיוך ארגוני לבין אי-תלות אישית – נסתיים למעשה תהליך האוטו-אמנסיפציה. אומנם, באורח פרדוקסאלי, עמדה זו, המנסה לקיים את המעמד הקיבוצי היהודי היא המדגישה את האופי הא-נורמלי של הקיום היהודי. לגבי דעה זו, יש ערך להשקפתו של בנימין הלפרן, שהיא ציונות של אי-הכרעה חדה. במצב כזה, הפרת ה"גלות" לא כמושג פוליטי אלא כמצב קיומי-יהודי, הנה בעלת חשיבות מכרעת. וה"גאולה" לא כאמונה בקיבוץ גלויות שלם, אלא כתחושה של אי-נחת ודאגה מתמידים לכלל היהודי – הנה חיונית לקיומה של האחדות הלאומית. אל זו מצטרפת ההכרה בקיומו של "אינטרס יהודי", שבלעדי ההכרה בו לא ניתן לקיים את הקיבוץ הלאומי, לנוכח פיזורו של העם על-פני יבשות רחוקות זו מזו ובקרב תרבויות שונות.

שלושה קווי מחשבה אלו מובילים אל מעמדה המרכזי של מדינת-ישראל בקרב העם היהודי, שבלעדיו, כך נדמה, לא יכול היה הלפרן לתאר לעצמו כיצד נמשך לקיים את זהותנו הקיבוצית. ■

ספרי "עתון 77" – צ'ריקובר

כלום לא קרה

ספר פרוזה ראשון של
רחל גיל

פרוזה אינטימית, סוחפת באירועיה החושפניים.

לשון עשירה ומדוייקת.

ספר ביכורים מפתיע שעוד יחבר בו.

בגדי ברנר החדשים

לא היחס ולא "הכלים" לכשעצמם חשובים, ויהיו שמרניים במובהק או פאריסיים אֵלֶּה רולן בארת; העיקר הלא הוא מצוי במה שמעלים הכלים.

ובכן מהו המתוד "השמרני במובהק", שבחר בו ברניקר וניסה להפליג בסיועו אל ה"סמטה הטבריינית"? גישתו הבסיסית, אם איני טועה, היא זו הקרויה הביקורת התימתית; התימה, אומר אחד מבעליה החשובים של שיטה זו, הינה "בחירת דרך הקיאות (Choix d'être) המצויה במרכזה של תפישת-עולם". וכך, בעיקרו של דבר, רואה גם ברניקר את היצירה, כ"פנימיות" של סופר ו"תודעתו העצמית"; כ"מוקד והחצנה של תודעה עצמית", כ"בחירה" הנעשית "מתוך הרגשה של פנימיות"; "ובפנימיות זו, מכריז ואומר ברניקר דברים מחייבים מאוד, אני מעוניין בחיבור זה." עניין יש לנו אפוא בפנימיות שביצירת ברנר. זו, אליבא דברניקר, משוקעת בכל יצירתו, בסיפוריו ובמאמריו כאחד, ועלינו לברר טבעם של אלה, כשביל לעמוד על טבעה של זו.

בפתח ספרו מניח החוקר, כיאות, הנחות אחדות, אשר עליהן יקים בניינו:

אין ספק, הוא אומר בכטחה, שברנר ראה את עצמו קודם כל מחבר סיפורים, וכי בכותבו סיפור חתר קודם כל לעשותו שלם ומניח את הדעת, לפי מיטב הבנתו האמנותית.

אשר לרישא של הדברים, כאן אין שום ספק; ברנר אכן היה מחבר סיפורים. ואילו הסיפא יש בו כדי לעורר תמיהה. האם ברנר בכותבו סיפור "חתר, קודם כל לעשותו שלם"? שלם ביחס למה? ביחס "למיטב הבנתו האמנותית" ישיב ברניקר ללא היסוס; שכן רואה הוא צורך להדגיש ולחזור ולהדגיש בספרו את העניין האמנותי כעיקר ראשון ומקורי (מקורי במובן ראשוני) בעשייתו של ברנר. ברנר, אומר ברניקר, הינו "סופר נורמלי" השוקד בראש וראשונה על אמנותו; "עשייתו" לשם מטרת אמנותית ומחשבתיות מיוחדות; והצורה הספרותית שבחר בה היא פרי "מחשבה והתכוונות אמנותית מודעת", ועוד וכיוצא באלה הדברים.

אני משערת שניסוח קיצוני זה בא כתגובה על דעתם של מבקרים, שראו במחברו של "בחורף" "פחות מסופר"; אחד בעל "סגנון מרושל" ו"ארכיטקטורה צולעת", נטולת "מרחק אמנותי"; ובדין בא ברניקר בעקבות מבקרים אחרים ומתקן את המעוות. אלא שלדעתו, לא דייק בהבחנת טבעו ומקומו של האמנותי הברנרי; וממילא נתן איזה עיוות בתפישתו — עיוות של אסתטיציזם צרנף מדי, מקורי מדי, מכוון מדי בשורשו. לי נראה ש"קודם כל" ו"בראש וראשונה" שייך ברנר לאותה משפחה גדולה וענפה

פניהן. זכותו.

הנה כי כן במגרש המשחקים של ברניקר הכל יציב, מוגדר ומפורש, עומד בטוחות על עמדו; המחבר מחבר, והיצירה יצירה, והגיבור גיבור; ו"הפנימיות", אפילו הפנימיות המוקצה מחמת מיאוס, אפילו היא, השבח לאל, שרירה וקיימת במלוא משמעה המקובל. כאן המחבר עדיין לא נפח נפשו; אדרבא, הוא חי ומפרכס בכל אבריו; והיצירה אף היא עודה אותה יצירה חביבה ומוכרת משכבר הימים, רחוקה מלהיות "צומת, שבו נפגשים מבנים פואטיים ומחשבתיים או חברתיים על אישיים", נטולי כל סימן של חתימת מחבר; גם הגיבור מהלך כאן בכטחה, אינו חושש כלל להיות, בגלוי ובמוצהר, אחד בעל אופי מוגדר כ"גיבור של חיים מנטליים כפי שהם מוצגים בהתנהגות כלפי חוץ".

כללו של דבר, מחקר זה שלפנינו, כפי שמעיד עליו מחברו, נושא "אופי שמרני במובהק"; בכך אין, כמובן, שום רע; שהרי, בימינו, לעתים, עולה משב רוח רענן דווקא מצד זה, ובתחומה של ביקורת, הלא הכל תלוי בתוצאות העולות מחקר הדברים.

וכשם שסולידית ומוצקה תפישתו של ברניקר בכל הנוגע ליצירה, כך גם ברורה ומוצקה דעתו באשר לתפקידו של החוקר והמבקר. החוקר, כך מסתבר, אינו בא, בראש וראשונה, לברר לעצמו משמעה של היצירה, אלא כל דאגתו דאגת מורה לקורא; גישתו, לפחות זו המוצהרת, גישה דידקטית מלמדית נאורה, אם תרצו פרופסורית מתקדמת; ברצונו לסייע לקורא, "לתת בידו כלים להבנה"; אלא שנתניתו אינה סתם נתינה נדיבה ובלתי מבוקרת; נתינתו שלו פדגוגית, מדודה וגזורה ומכוונת לצרכי הקורא; יודעת בדיק את מינון הידע הדרוש לו, כשביל שימצא דרכו ביצירה; נזהרת בקפידה, לפחות במוצהר, שלא להציפו במבול של דעת ודברי-פרשנות, שעשויים הם לחבל בחירות הבנתו העצמית. וזאת אינו רוצה לעולל המורה לתלמיד ולקורא:

תפקיד החוקר, אומר ברניקר, לתת בידי הקורא את הרקע, שיאפשר לו לממש בעצמו את קריאתו פרשנותו, ולא להציע לו משמעויות מוגמרות של היצירות כשהן ארוזות בעטיפה של קריאה סמכותית.

גישה לגיטימית וגם דרושה; אף על פי שיש משהו מבין בהצהרה ליברלית ארונית זו, הבאה מגבוה, מן הכס האקדמי, הפדגוגי, ש"כלים" רבים יש במחסניו, והוא מעניק מקצתם, ולפי ראות עיניו, לקורא-נזקק-לסיוע. גם כאן ניכר יחס "שמרני במובהק", והוא נבלט במיוחד בימינו, ימי שלטונו הכמעט סוברני של הקורא, המאיים לזעזע סמכותו של החוקר בטירה האוניברסיטאית. אלא, שאחרי הכל,

ברי פרשנות וביקורת כמוהם ככגדים — הם מתבלים ומתיישנים מרוב שימוש, או מחמת חידושים שבאופנה. לפתע אתה רואה אותם צרים מעט במותנה של היצירה; השרוולים קצרים ודלים; הצווארון מרופט; האימרה פרומה; כפתורים אחדים חסרים לרכיסה; ואתה יודע, עברה שעתם; הגיע הזמן להחליפם במלבושים אחרים, או לכל הפחות, לרענן מעט מראה קמוט שלהם: לענוד להם עניבה ססגונית; לתת חפתים חדשים, אופנתיים בשרוולי החולצה הדהויה; לתפור שורה של כפתורים מבהיקים כמעיל הממורט.

פרופ' מנחם ברניקר בספרו "עד הסמטה הטבריינית", אכן עושה עמהם מעשה חסד זה. אומנם הוא אינו מלביש כל יצירתו של ברנר בלבוש פרשני חדש; אבל, כידוע, לעתים די בצווארון חדש ובזוג חפתים נאים, כשביל להצעיר ולרענן דברה של ביקורת.

על כן חשוב ספרו של ברניקר. חשיבותו, כאמור, יותר משהיא טמונה בחידוש שהוא מחדש בתפישת יצירתו של הסופר, באה מהדגשים אחדים שהוא נותן בתוויה. ואולי עיקר חשיבותו בדינונו גופו; בדין מלומד, דקדקן ורכיידע זה, המהפך ומהפך בסיפוריו ובמאמריו של ברנר, ומורה בעקיפין על מה שקשה יותר להגדירו במישרין — על טבעה של ספרות גדולה באמת, שלעולם שפעה גדולה גנוזה בה, ולעולם היא פתוחה בפני דרכי מחקר וביקורת רבים ושונים, וכל תורות-החקר למיניהן לעולם אינן מגיעות לכלל מיצויה השלם.

ספרו של ברניקר, על אף שמו הפואטי במקצת, הוא ספר סולידית מאוד. מחברו ניצב בשתי רגליים איתנות על קרקע מוצקה, בטוחה ומוכרת; הוא אינו מתפתה ונאחז בקסמה של שום הרפתקה נועזה; אינו מסתבך בשום סקנדל, שבתחומי אותם יחסים מסוכנים שבין מסמנים ומסומנים; אינו טובל רגלו בעיסה סמיכה ומסיסה של תורות פסיכואנליטיות למיניהן; אינו דורך על פני חולות נודדים של מעשי-דיקונסטרוקציה ראדיקליים; "השמעות שובות לבו; אין הן לרידו, השבח לאל,

בגדר כזה ראה וקדש; קהל "חסידיהם ומעריציהם של רולן בארת ומישל פוקו" אינו סוחף אותו ברוב התלהבות של חסיד שוטה; אפילו "המושגים הסטרוקטורליסטיים" המוצקים והסדרניים אינם מניחים מלוא דעתו, ש"מחייבים (הם) תמיד רדוקציה" גדולה מדי בדברים. אומנם נראה שהוא אינו פוסל פסילה עקרונית אותן תורות של פאריס, אלא, שלדידו, יש לצידן אלטרנטיבה כשרה, שאותה הוא מעדיף על

דברי פרשנות וביקורת כמוהם ככגדים — הם מתבלים ומתיישנים מרוב שימוש, או מחמת חידושים שבאופנה. לפתע אתה רואה אותם צרים מעט במותנה של היצירה; השרוולים קצרים ודלים; הצווארון מרופט; האימרה פרומה; כפתורים אחדים חסרים לרכיסה; ואתה יודע, עברה שעתם; הגיע הזמן להחליפם במלבושים אחרים, או לכל הפחות, לרענן מעט מראה קמוט שלהם: לענוד להם עניבה ססגונית; לתת חפתים חדשים, אופנתיים בשרוולי החולצה הדהויה; לתפור שורה של כפתורים מבהיקים כמעיל הממורט.

מנחם ברניקר:
עד הסמטה
הטבריינית; עם
עובד, אופקים;
בעריכת ד"ר אלי
שאלתיאל;
339 עמ'

היטב את הדברים בויקתם ההדדית. מכל מקום אפשר לומר שברניקר מצמצם דיונו ופותר אותו מעין פרונטלי בריאליזם הישיר ואותן שאלות גדולות הכרוכות בו, ושבהן הירבה כל כך להתחבט ברנו; שאלות כגון, מה מציאות ואיך מציאות? וכיצד קולטים אותה? ומה אימפרסיה? ומה "ריאליות סימבולית"? וריכוז, כיצד תופשין אותה? ושברי מציאות מה יש בהם? וכיצד ניתן לתארם? ועוד וכיוצא באלה השאלות הענקיות, שהספרות מהפכת בהן ולא תחדל מלהתחבט בהן עד סוף ימיה. וכשמסלקים הצידה את עניין הריאליזם הישיר, ששער מניותיו בין כך נמוך היום בבורסה של הביקורת, אפשר לדון בהרחבה ברטוריקה, המשמשת את הכנות ומסייעת לה להתבלט באפקט כנותה. ברניקר אומנם יוצא מהנחת יסוד אחת חשובה, המקרבת אותו אל המקום שאני מבקשת שיצא ממנו. דברים מוכרים כ"ממשות", הוא אומר, "על רקע" היותם מוכרים "כספרות"; אלא שאינו מקדיש אותה מידה של תשומת לב לשני הנתונים של המשוואה, ואינו מברר היטב את מיני היחסים שביניהם. בשל כך נראה לי, שלא עלה בידו להקים בניין דיסקורסיבי בנוי כהלכה בכל נדבכיו. כך, למשל, אגב דיונו באחד "האביזרים הז'אנריים", הוא מזכיר את עניין הרושם, או את "הריאליות הסימבולית", ואינו מבהיר כלל מקומם של שני מושגי יסוד אלה בתפישתו של ברנו, ואינו דן במה שמתחייב מהם ובדרך חיבורם עם אותם יסודות אחרים, שהוא מונה בפואטיקה הברנרית; מרכיבים כמו "אידיאל פנימי" ו"כישרון" ו"התכונות אמנותיות מחשבתית". לפי כך נראה לי שבמקום זה יש איזו חוליה רופפת בסדרי הכתוב.

ואולי, בעטיה של נקודת תורפה זו מגיע ברניקר לכלל קביעת דברים תמוהים, הנוגעים כעניינים כבדי-משקל במטווה סיפורו של ברנו. והרי דוגמה שתסביר כוונתי; אני נוטלת אותה מן הפרק

כידוע, תואם בסיסי בין מציאות ואמנות; הווה אומר אישור יכולתה של ספרות להעלות, להציג, על פי דרכה שלה, מה שהוא בעיקרו דבר בעל שייכות למציאות. נראה שברניקר יותר משהוא בא לדון בחיבורו כבעיית הריאליזם הישיר, (אם אפשר לומר כך) ובמה שמתחייב ממנו, הוא מבקש להתעסק ב"אסטרטגיית הריאליזם", דהיינו בקטגוריות הספרותיות הכרוכות בו. לגיטימי. ולא רק לגיטימי אלא, כמובן, דרוש ונחוץ וחיוני עד מאוד. אלא מאי? דיון זה צריך להתנהל לא כל כך בנפרד מן הריאליזם הברנרי המקורי. שהרי הא בהא תליא.

כך או כך הרבה טורח ברניקר להגדיר את מושג הכנות, שבחר להניחו ביסוד מחקרו. כנות באמנות, הוא אומר בלשון זהירה מאוד, "יש לה מובן שאינו קשור בהכרח במובן הרגיל של כנות בחיים היום-יומיים", כלומר מובנה אינו בהכרח זה של הריאליזם שברפרזנטציה; ובלשונו של ברניקר, אינו זה שעיקרו "התאמה של היצג עם ממשות". יוצא אפוא, שבתחומה של אמנות כנות אין משמעה בהכרח תואם בין יצירה ומציאות; ומכאן גם לא הסכם בין יצירה ואמת; אלא התאמה בינה לבין "אידיאל פנימי", בינה לבין "דימוי פנימי של האמן בדבר יכולתו" (משונה במקצת כאן מושג זה של יכולת) ו"מיטב כשרונו". ההיסט ברור; בולט לעין גם העדרה של צלע אחת במשולש האמנות הרפרזנטטיבית (יוצר/מציאות/יצירה) שבתחומה פעל ויצר ברנו; גם כוונת הדברים גלויה — דהיינו התנתקות גדולה ככל האפשר מן הריאליזם הישיר, והתקרבות רבה ככל האפשר אל האמנותי, הספרותי, הרטורי, שבגוף העשייה.

מה שחשוב לעניינו, אומר ברניקר מפורשות, הוא, כי במקרים אלה של דיון באמנים וביצירותיהם במנחים של כנות והעדר-כנות לא מתעוררת השאלה של דיווח אמיתי על מחשבות ורגשות, אלא רק השאלה של צמידות עקיבה ובלתי מתפשרת לאידיאל הפנימי.

אכן אלה דברים ברורים, אף על פי שברניקר אינו מבהיר היטב בחיבורו מהו אותו "אידיאל פנימי"; גם אינו מברר עניין הכישרון והיכולת, שהם מושגים כלליים ביותר. מה הם, וכיצד, ובתוך מה הם עולים ומתגבשים? כך מאלוהים ובתוך עצמם? בתוך האמנות גופה? ואולי המעשה-האינטר טקסטואלי? או שמא מתוך מגע, אפילו התנגשות, במציאות כל שהיא, כפי שאירע לברנו כדרמה הריאליסטית הגדולה שנקרתה על דרכו?

אני במסגרת זו, איני יכולה, כמובן, להפליג אל תחומים אלה, שהם לכשעצמם מורכבים מאוד ביחסיהם; ומושג הכנות של ברניקר, הטעון ועמוס משמעויות לעיפה, אינו מסייע הרבה להבהרתם. שכן משמעו כנות ואפקט של כנות ו"תיאטרון של כנות" ו"כנות אמנותית", ש"כתפישת של ראייה אישית כפי שהיא באמת" וכיוצא באלה הדברים הסבוכים, הנוגעים בריאליזם ושלוחותיו; עניין אשר בו ידיעתו של ברניקר עולה ללא ספק על ידיעתי שלי. אלא שכאן, נראה לי, שלא עלה בידו להבהיר

של רומניסטים — דוגמת באלזק וטולסטוי ודוסטויבסקי וזולא ופרוסט ווירגיניה וולף וג'ויס ורוב-גרייא ונטלי קארט — שכולם הינם בראש וראשונה, כביטוי של הרמן ברוך, "תאבי ריאליזם" ולא דווקא תאבי אמנות; הללו כל מעייניהם מכוונים "קודם כל" אל המציאות, וכל מבוקשם, בלשונו של ברוך, "לתאר נתח של עולם, בין חיצוני בין פנימי, כמות שהוא"; כלומר עניין להם במשימה, שעד מהרה, היא מתגלית כמעט כבלתי אפשרית; והאמנות היא הדרך, היא הניסיון שלהם לגבור על הבלתי-אפשרי הזה, ולעשותו אפשרי במקצת. ולעולם אין דעתם נוחה מהשיגיהם, ולעולם הם תרים ומבקשים אחרי דרכים יותר יעילות, כלומר יותר אמנותיות, לתאר פיסת מציאות כמות שהיא. כך, למשל, פרוסט לא "לשם מטרת אמנותיות" כל שהן בא והמציא "קודם כל" מטפורה גדולה שלו, שעליה הקים בניינו, אלא זו באה לשמש לו דרך לממש בכתב, בדיוק רב ככל האפשר, נתח של מציאות, רושם של מציאות שעלה בתפישתו. וכך גם רוב-גרייא; לא למען האמנות מחק כל סימן של מטפורה מיספורי, אלא למען תאור המציאות כמות שהיא עולה בתפישתו. וכך גם ברנו בתחושת היסוד שלו:

בשבילי, סופר וקורא יהודי פשוט, אין אמנות מחוץ למציאות המוחשית, ומחוץ לתוכן הקונקרטי שהמציאות הזו נוטלת.

זהו "קודם כל" מקור העשייה הברנרית, כשם שהוא מקור עשייתם של מרבית הרומניסטים. ברנו היה בעל "תיאבון ריאליסטי" גדול, והוא שהוליד את אמנותו, שגדלה והתפתחה ורחקה מן הריאליזם התמים והאופטימי שפתח בו, ככל שביקש הוא להיות יותר ויותר ריאליסטי בעשייתו. ואילו ברניקר, לדידו, נקודת המוצא של ברנו בעשייתו — האמנות; (או שמא מדויק יותר לומר הספרותיות) וכשבא ברנו לספר סיפור, מיד באה האמנות ומנחה אותו בבחירת צורת הסיפור ומיני האמצעים הטכניים הטובים לו. שני אלה, הצורה והטכניקה הסיפורית קרויים בפי ברניקר רטוריקה, והרטוריקה הזו הינה "רטוריקה של כנות", והיא "הרומינגטת האמיתית בפואטיקה של ברנו".

ואני שואלת את עצמי, למה נזקק ברניקר למושג זה — כנות? (אגב, מה בדיוק הוא רוצה לומר? sincérité א לה ז'יד או אותנטיות) למה דווקא רטוריקה של כנות, ולא, דרך משל, רטוריקה של ריאליזם? שהרי ריאליזם הוא מושג מקיף יותר, וכולל בתוכו את הכנות; כמו כן הוא, כאמור, מושג-אב בכל תפישתו של ברנו, ועליו ניצבת הפואטיקה שלו, הקרויה גם בפי ברניקר "פואטיקה ריאליסטית"? קשה להשיב על כך תשובה ברורה. אולי מבקש החוקר בבחירת מושג משלו לצרכי דיונו לדקדק ולדייק מאוד בהבהרת דברו; ואולי, אם אכן השכלתי להבין נכונה את החיבור, אולי בא המושג לרמז על מגמתו הראשה — שאינה מתכוונת לדון בפואטיקה הברנרית מבחינת היותה תפישת אסתטית מושגת על עיקרון הרפרזנטציה, על יסוד ריאליזם שברפרזנטציה, שגרעינו,



המצוין והבעייתי, הדין בעניין הפרגמנטריות ופועלה הרב ביצירה, בעיקר ב"מכאן ומכאן", זה החשוב והנועז והמודרני עד פליאה בסיפוריו של ברנר, ואולי גם בכל ספרותנו החדשה. הפרגמנטריות, למותר לומר, תפקיד מרכזי נועד לו הן בסיפורו הגדול של ברנר, והן בתפישת העולם המודרנית של ימינו. וברינקר אכן מעלה בדקדוק רב ובמיני הבחנות דקות את המורכבות שבמשורר הפרגמנטרי הברנרי, העשוי "קרעים קרעים" רבים ושונים: "קרעים מדומים" ו"קרעים אמיתיים", "פרגמנטים טכניים" ו"פרגמנטים פילוסופיים", ושאר מיני תחבולות, שכולם ביחד נותנים ב"מכאן ומכאן" מראה "אנתולוגי" מרוסק שלו. לפי כך יש, כמובן, עניין רב בבחינת שורשו של מושג תשתיתי זה; מנין בא הפרגמנטריות אל עולמו של ברנר? למה בחר בו? האם הוא בא מן המציאות החיצונית, שברנר רואה אותה ברסיסי שברונה? או שמא מן המציאות שבנפש, הנתפשת לו בתנועתה הקטועה? ואולי מאותו "אידיאל פנימי" ו"דימוי פנימי", שברינקר מדבר בהם? ובכן לא מניה ולא מקצתיה. העניין הנכבד הזה של הפרגמנטריות בא לו לברנר, אליבא דברינקר, לא מן "הממשות" אלא מן "הספרות", או ביתר דיוק מן הדעות על אודות הספרות; מן הדעות שהשמיעו מבקרים נכבדים על סיפורו שלו "בחורף". המבקרים הללו, ברדיצ'בסקי וביאליק וקלויזנר וכצנלסון, באו ואמרו "קטעים ושברים" נותן לנו ברנר בסיפורו; "נחש שנחתך אברים אברים" הוא מצייר לנו ב"בחורף". וברנר מה הוא עושה למשמע הדברים? הוא מזדרז ונוטל את משפט ביקורתם, מסגלו לכתובתו ועושה אותה כתותה וקטועה ופרגמנטרית. ברנר, אומר ברינקר בלשון מעט מסורבלת,

אימץ לעצמו בהרחבה ובהבלטה נוסח כתיבה מסוים המכריז על עצמו כפרגמנטרית רק לאחר שקוראים רבייהשפעה אחדים של יצירתו זיהו את העדרו של "דבר שלם" בסיפוריו כמאפיין של יצירתו הספרותית.

הנה כי כן בא ברנר ו"אימץ ללבו את הפרגמנטריות, שייחסה הביקורת ליצירה העברית החדשה". נקודה זו כל כך חשובה בעיני ברינקר עד שהוא רואה אימון זה של דבר-המבקרים, "שעשוע ספרותי" זה של ברנר, כעניינו הראשי של המעשה הפרגמנטרי, ש"הטעמים האמנותיים מחשבתיים" רק מתווספים אליו. אכן זוהי קביעה נועזה וגם תמוהה לא במעט.

מכל מקום לפנינו מקרה של ספרות המולידה ספרות; אפשר אפשר שכך נתגלגלו והיו הדברים. אפשר שהפרגמנטריות לא בא לברנר מנסיונו האישי, מהתרשמותו וחווית-יסוד שלו; אלא, כמו שאומר ברינקר, "כולו יליד חוץ" היה. הדבר אפשרי, אבל טעון, כמובן, הוכחה; וההוכחה האחת שבידי החוקר עומדת כולה על עיקרון ה־post hoc ergo propter hoc, וזה טיעונה: כיוון שהמבקרים טענו כנגד "בחורף" שלוקה הוא בפרגמנטריות, וכיוון שרק לאחר מכן דיבר ברנר במאמריו

ב"מעורר" בזכות הפרגמנטריות, הרי יוצא מכאן, שדעתם של אלה היא שגרמה לכתובתו הפרגמנטרית של זה. ההוכחה לא זו בלבד, שהיא רעועה ובלתי מספיקה, אלא שבלי קושי ניתן להוכיח את ההפך ממנה, ודומני, בדרך הרבה יותר טובה ומשכנעת. שהרי על נקלה אפשר לטעון, שכבר בשנת 1900, כלומר עוד לפני הופעת "בחורף", חש ברנר בדפוסי החיים היהודים שהם מתפרקים והולכים, ש"העם חולה", ש"העם נוטה למות"; ועוד לפני ביקורתם של המבקרים ידע את תחושת הלא-שלם, שכן כתב במפורש לחברו "אנו אנשים לא שלמים"; והרגשה אינטנסיבית זו, כך אפשר להוסיף ולטעון, ובסיועו של הכתוב, כבר היא מוצאת ניצני ביטויה הפרגמנטרית ב"בחורף", בגוף הכתוב ובסופו הקטוע, שגם ברינקר מכיר בו שכזה; וניצנים ראשונים ומובהקים אלה ניזונים מן "ההתרשמות של הבודד העברי"; והם גדלים ורבים ובאים ושוברים ומרוצצים אותו "סיפור מעשה קלאסי" ו"מוצק ובהיר" שב"מכאן ומכאן". נראה לי שאפשר גם כך, בדרך יוצאת מתוך שורשי הריאלי; לשם חיזוק הדברים הנה קוריוו משעשע ומאלף: נראה שברנר עצמו כמו צפה מראש "ארגומנט כרונולוגי" מעין זה שתולה בו ברינקר, ועמד והתריע על כך במפורש:

דרך התפתחותו של משורר, כך הוא אומר ברב חכמתו, אינה כל כך ישירה וחלקה וגלויה, ולא ככרונולוגיה העניין, אלא כמצבי הרוח השונים של המשורר

דברים לא יסלאו בפז. ואני יכולה להביא עוד דוגמאות מעין זו, אלא שנראה לי שכוונת דבריי ברורה; ואפשר לי לומר בעקבות ברנר, ובלשון בסיסית ופשטנית, אבל מספיקה לצורך ענייני: יש מצבי-רוח שונים למשורר האחד, ולפיכך יש גם פנים שונות ורבות גוונים ביצירתו; מכאן שניתן להלבישה מדי פעם בפעם בבגדים חדשים, מחודשים או מתראים כחדשים (גם זו לפעמים מדרגה).

ברינקר אמנם לא הלבישה מלבוש חדש; לא מעיל ולא אפודה. הוא רק ענד לה כמה וכמה אביזרים; "אביזרים ז'אנריים"; אלא שבתחומה של ספרות וביקורת, כמו בתחומה של אופנת-לבוש, גדול כוחם של אביזרים לשוות לדברים מראה צעיר ורענן, ואין להקל בהם ראש. קצתם של "האביזרים הז'אנריים", שברינקר תולה בסיפוריו של ברנר, דוגמת האביזר האינטרטקסטואלי, למשל, חדשים ואופנתיים; לא רחוקים, בעצם, מ"דעות פאריס וארצות-הברית"; ואין בכך שום רע, הואיל והם זורעים אור ומטעימים פן אחד חשוב בסיפור, שלא נתברר די צרכו עד עתה; קצתם של האביזרים, כמו למשל האביזר הפרגמנטרי מחודשים משהו בכמה וכמה מתוניהם; וקצתם, כאותו סממן של מבדה אוטוביוגרפי, מוכרים וידועים בכל ריבוי דבריהם.

אבל כלום יחד, וזהו הדבר היותר חשוב בספרו של פרופ' מנחם ברינקר, כל "האביזרים הז'אנריים" כולם, באים ומחיים יצירתו של ברנר, מחזירים אותה אל צומת

הדין הספרותי כפי שהוא מקובל היום באכסניות הספרות; מעמתיים אותה עם אחד ממיני הז'רגון הנהוגים היום במחקר האוניברסיטאי; והיא היצירה הגדולה הזו, היא ו"בחורף" שלה ו"מכאן ומכאן" שלה ו"אובד עצות שלה", לא זו בלבד שהיא עומדת במבחן האקדמי החשוב הזה, אלא עדיין היא מתנשאת משכמה ומעלה גבוהה מכל חוקריה ובוחניה, שומרת על השפעה הגנוזה בה, ומזמינה קוראים ומבקרים לקרוא בה קריאה חדשה, שתהיה מסתייעת הרבה בקריאתו הפורה של מנחם ברינקר.

נ.ב. איני יכולה שלא לציין בצער את העריכה הכושלת של הספר; את שיבושי הלשון ושגיאות הדפוס, המרובות מעל למותר; רשלנות זו אינה לכבודו של המחבר ואינה לכבודו של ברנר, ועל "ספריית אופקים" והוצאת "עם עובד" היא מטילה כתם מביש.

עמרים ארצי

הפרח האדם

הפרח האדם יודע.

הוא ידע עוד בטרם נבחר מבין אחיו
לשמש מוקד געגועים ליד הקוטפת —
נקטפת מפלג המים שלי,
שבכיתי ממני
לאט-לאט

כמעט לא היה עוד צרף
לחזר, לנפץ כגל את ראשי
על כתף שונית אדישה
לנדנית צדפי.

אהבה משחקת

בבא הלילה
טומן פילד ראשי בכרף, עד שתחלף
מעלינו סופת הברקים משחקת
בידים צמאות לגמע עד פלות
נפש אחרת,
רשומה ברשול על דף של ארצי

ונדף ממני ברוח זרה
פדי לזרות באזני
את שירת השחרור באכיב

ושוב להכאיב, בבא הלילה
ובואך.

ספרו של ברינקר,
על אף שמו
הפואטי במקצת,
הוא ספר סולידי
מאוד. מחברו
ניצב בשתי
רגליים איתנות
על קרקע מוצקה,
בטוחה ומוכרת;
הוא אינו
מתפתה ונאחז
בקסמה של שום
הרפתקה נועזה;
אינו מסתבך
בשום סקנדל,
שבתחומי אותם
יחסים מסוכנים
שבין מסמנים
ומסומנים;
אינו טובל
רגלו בעיסה
סמיכה ומסיסה
של תורות
פסיכואנליטיות
למיניהן; אינו
דורך על פני
חולות נודדים
של מעשי-
דיקונסטרוקציה
ראדיקליים.

פוליטיקה

כתב-עת ישראלי: חברה/מדיניות/תרבות

חרדה

טיבה, השפעותיה, צורות הביטוי שלה ומדוע רבים כל-כך טוענים שהיא לא קיימת. מבט לעומק אל פינה בנפש הישראלית. וכן: החרדה שלי מאת אריה זקס, מאיה בזרנו ואלמוני.

האמת על העלייה הרוסית

מאת מישה גנדלב

ועוד בגיליון: הדעות של פוליטרוק / טעם / הצעות לסדר

העורך: גדעון סאמט

אל תחמיצו את כתב העת היחיד מסוגו בארץ

צרכו אותי למנויי "פוליטיקה"

"פוליטיקה"

רח' משרניחובסקי 21 תל-אביב 63291

שם _____

כתובת _____

מצ"ב המחאה ע"ס 105 ש"ח ל-12 גיליונות (במקום 144 ש"ח)

מצ"ב המחאה ע"ס 60 ש"ח ל-6 גיליונות (במקום 72 ש"ח)

נא חייבו את כרטיס הוויזה/ישראלכרם

מס' כרטיס _____

תאריך חוקף _____

מס' ת.ז. _____

לקוראי "עחון 77" הנחה מיוחדת:

מנוי לשנה - 50 ש"ח (נא לשלוח מודעה זו)

נא שלחו לי את רשימת גיליונות העבר ומחיריהם

מנוי אפשר להזמין גם בטלפון 5101991, 5101529, 5101604

חדש

הופיע

יעקב בסר אגרוֹפֶלֶב



הוצאת הקיבוץ המאוחד
קרן תל אביב לספרות ולאמנות
ע"ש יהושע רבינוביץ

זרובבלה פיין : על בגידות?

שהוא רוצה בכך, זה סימן שהוא חושב עלי ומעריך את כתיבתי. הוא בהחלט היה גאה במלה הכתובה שלי, וזה היה הקשר החזק בינינו. כאשר הבאתי לו פעם תרגום שלי מאידיש, והוא שאל מאיפה לקחת את החוצפה הזאת, מאיפה אני יודעת לעשות את זה. עניתי שהיה לי מורה טוב. יחד עם זה, אין לי ספק שהעובדה שאני בתו גם עצרה אותי במקום כלשהו. במשך שנים הסתובבתי עם המחשבה — מה הוא היה אומר על איכות הכתיבה שלי, אבל השתחררתי מזה.

היו לכם פגישות קבועות?
לא. הייתי מתקשרת ומודיעה שאני באה, או שהייתי פשוט עולה. אני חושבת שהמפגשים שלנו היו חשובים לו מאוד. אם הייתי נעלמת לו לכמה זמן, הייתי מקבלת פתק — איפה אני, אם נפגעת, אם אני כועסת. היה חשוב לו מה אני חושבת. תמיד חשתי שהוא חי בתוך מין בועה מנוכרת. הוא לא נתן לגשת קרוב. לי זה לא הפריע, כי מערכת היחסים בינינו היתה אחרת. שנינו למדנו לכבד זה את זה כשצריך, ולהעביר ביקורת כשצריך. העובדה שהעזתי להביע את דעתי הביקורתית עליו מצאה מאוד חן בעיניו, אפילו בלי קשר לתוכן הביקורת ולעובדה שקיבל אותה או לא. פשוט לא הרבה אנשים אמרו לו מה הם חושבים. חשוב היה לו שאחשוב עליו טוב. כאשר הגיע למסקנה שאני אכן מסוגלת להבין שירה, היה קורא באוזני דברים, שחלק מהם נראה לי וחלק לא. למשל בלאורך הדרך כעסתי על הרבה דברים. אני לא חושבת שכל שירי ה"תודעה" שלו שם היו טובים. לא משום שאני נגד קומוניזם, אלא בגלל שהשירים עצמם היו פלקטיים. בכלל, הטרידה אותי תמיד השאלה איפה האמת בשירים של פן, ואיפה מתחיל המשחק. הוא היה מוכשר, ועבד הרבה מאוד על מוזיקליות. הוא כל-כך השתדל לא לזייף, עד שמלה או משפט יכלו להעסיק אותו מאוד. הוא לא עשה לעצמו הנחות בדברים הללו, אלא-אס-כן דובר במשהו שצריך היה להתפרסם במדור של יום ששי. במקרה כזה אני חושבת שהוא כן סלח לעצמו. אז גם חזר לקצב של מיאקובסקי. בסוגריים אומר לך, שאני לא מאמינה שפן היה קומוניסט במונח הצרופ של המלה. הוא מצא את הנישוא שלו במערך הכללי, אבל יש לי ספקות אם אכן הוא האמין במהפכה.

ספקות מבחינת הדמות הסטריאוטיפית של קומוניסט, או שהוא לא קיבל את האידאולוגיה?
אני חושבת שמבחינה אידאולוגית היו לו ספקות מההתחלה. קשה לי לומר אפילו

הייתי קטנה מדי, גם אמא וגם פן לא דיברו עליו. אני חושבת שאחרי שהוא נפטר, אמא סגרה את הפרק. היא טענה תמיד שפן היה אב מסור מאוד ובעל טוב בשנה הראשונה. לי לא ברור איך הם התחתנו. לא ברור לי מפגש האופי בין שני אנשים אלה, אבל אני, איך-שלא-יהיה, זכיתי משני הצדדים.

את יכולה להגדיר את הקשר בינך ובין פן?
אנ? כתבתי שירים מאז שאני זוכרת את עצמי, וכשהוא בא לבקר, נוצר מצב שהייתי צריכה לקרוא אותם לפניו. לא אהבתי את זה. ההכרות הממשית בינינו היתה בגיל מאוחר יותר. אני חושבת שהקשר החזק היה בעצם דרך המלה הכתובה. כשהתבגרתי התברר לי שפן נהג לדבר עלי הרבה. מצא-חן בעיניו מאוד שאני כותבת. ולא רק מצא-חן, גם היה חשוב לו מאוד. פן היה מבקר חריף מאוד. הוא נהג "לרדת עלי". אני הייתי קשובה, עד שהתחלתי לעמוד על שלי, אבל הוא לא ויתר לי. כאן התחיל למעשה המפגש הרוחני בינינו.

האם הכתיבה שלך נבלמה בשלבים מסוימים משום שאת בתו של פן?
אין ספק שלקח לי הרבה זמן להשתחרר מההשפעה שלו ולעמוד על שלי. היה חשוב לי מאוד לשמוע את דעתו, והוא היה מורה מצוין, אבל הייתי חייבת לצאת מתחת לכנפיו. והוא, כאמור, היה מבקר חריף מאוד. אם אני מתרגמת טובה, זה בזכותו, כי בתרגום אין סליחות. והוא לימד אותי מה פרוש עבודה בלי סליחות. אין סליחה במלה המתורגמת. לא כל-כך בעניין החריזה, כמו בכך שיש להישאר בנשימה הקצבית. פן עבד הרבה על קצבים, על סיום, לדוגמה, באותה הברה של שפת המקור. הוא היה אמן בדברים הללו, ולא ויתר ביחס אליהם גם לאנשים אחרים. את השירים הראשונים שלי הרפסתי בעילום שם, כי לא רציתי שום סליחות או ויתורים. אפילו שלונסקי צחק על זה. הוא שינה פעם משהו בשיר שלי ואני טענתי נגדו: "זה לא שיר שלי, זה שיר שלך. כאן לא צריכה להיות חתומה זרובבלה." הוא נדהם. אמרתי לו שלא זה מה שכתבתי ושם מה שכתבתי לא טוב בעיניו, שלא ידפיס, ואם יש לו הצעות לשינוי, שיקרא לי ויציע.

פעם אמרו לי שבגלל המודעות שלי לכתיבתי של אבי, אני כותבת שירים. צחקתי. אני הרי כותבת שירים מגיל שבע. אבל תמיד אם אתה בן או בת של מישהו, עושים השוואות. שיהיה העורך הישר ביותר, הוא יחפש. וזה קרה לי. תמיד ניסיתי להיות זהירה בעניין אבל זה קשה. פעם קיבלתי מחמאה גדולה מפן. הוא הציע שנוציא ספר שירה ביחד. אמרתי לו שאני לא חושבת שזה רעיון טוב, אבל עצם הדבר

מתי ואיך נפגשו פן ואמך?
מא נפגשה עם פן זמן קצר לאחר עלייתו ארצה, ב-1927. היה אז בארץ טיומקה, שהיה ידיד טוב של אמא, והוא אמר לה שהגיע חבר טוב שלו מרוסיה, והציע לה להכיר אותו. כך הכירה את פן. היא היתה אז כבת שבע-עשרה, והוא בן עשרים-ושתיים בערך. מסיפור קטן שלה אני יודעת שפן שאל אותה אם היא קראה ספר מסוים. היא ענתה שכן, והתפתחה שיחה שבהמשכה אחד מהם, אני כבר לא זוכרת מי, נחתך באצבעו, ואז הוא אמר לה: "את רואה, ברית דמים נכרתה בינינו."
על תקופת החיזור אמא לא דיברה הרבה, ואני לא שאלתי. טיומקה נסע לפאריס, ופן נראה הגביר את חיזוריו. הם התחתנו ב-1928 וגרו ברחובות. אחר-כך עברו לתל-אביב, לשכונת מונטיפיורי.
אני חושבת שהמפגש של פן עם העולם הספרותי התחיל כבר בסוף תקופת רחובות. בתחילה הוא היה איש עבודה, עבודה פיזית.

אפשר להניח שהשיר "היה או לא היה" נכתב בעקבות הפגישה עם אמך?
לדעתי השיר הזה לא נכתב בקשר לאף אחת. כל מערכת היחסים של פן עם נשים היא פרק בפני עצמו. השיר היחיד שאני קושרת במפורש עם אמא, (ושגם מתאים לתאריכים), הוא לא אני הוא האיש.
אין לפן הרבה שירי אהבה, או מה שנהוג לקרוא שירי אהבה. יש לו שירי אהבה למולדת, והמולדת שלו היא כמו אישה כנועה, נכנעת לטורייה, למכוש או לחמסינים.
פעם הוא דיבר איתי על אמר. הוא לא זכר אותה, היא היתה דמות מטושטשת, אבל אין ספק שנושא האם, האישה, הוא מאוד פרובלמטי אצל פן. כל פגישה עם אישה היא מראש בריחה. הוא מכין מראש דרך מילוט.
אחרי שאדם, אחי הצעיר, נפטר, הם התגרשו, וכל אחד פנה לדרכו. אמא נישאה שוב לאדם נפלא, חם ואוהב — ישראל ששונקין — שהפך להיות לי לאב מסור. נולד גם רפי, אחי, כך שאני גדלתי בבית חם ויציב. את אדמצי'ק אני לא זוכרת בכלל.



זרובבלה ואלכסנדר פן על גג בית-חולים הדסה; 1950

זרובבלה ואלכסנדר פן
בסוף שנות ה־60'



הכאב, אבל זה נתן לו כנראה אפשרות להחזיק מעמד.

אין ספק שנושא האם, האישה, הוא מאוד פרוכלמטי אצל פן. כל פגישה עם אישה היא מראש בריחה. הוא מכין מראש דרך מילוט.

במשך שנים הסתובבתי עם המחשבה — מה הוא היה אומר על איכות הכתיבה שלי, אבל השתחררתי מזה.

הוא לא דיבר על כך שהחברים — אלתרמן, שלונסקי — בגדו בו? הוא לא דיבר במפורש על בגידות. לכל היותר הרים גבה, ואתה יכולת להבין מזה מה שרצית. הוא לא היה איש שביטא עד הסוף רגשות, משום סוג. היה לו קשה מאוד עם זה. אפשר גם למצוא את זה בשירה הלירית שלו. הוא לא הלך עד הסוף. לא הרשה לעצמו. כשהיה מגיע בכתיבתו לנקודה שמעבר למה שהחליט להרשות לעצמו, השתמש במשחקי מלים. למשל את "הדרך נראית לי..." משיר השיכור הוא מצטט בשיר רחוב העצב החד סטרי: "הדרך נראית לי... / מי אמר שהדרך נראית לי?" אחרי-כך יש הרגשה שהוא נבהל, וחוזר: "מי אמר שהדרך אינה נראית לי? / הדרך נראית לי בהחלט..." כשזה הגיע להבעת רגש מ"תוך הבטן", אני חושבת שפן פחד. הוא פשוט לא מסוגל היה. כך גם ביחסים עם אנשים. תראה איפה ישבו כל שאר המשוררים ואיפה ישב פן. בכסית למשל — לאלתרמן היה השולחן שלו, שלונסקי ישב בשולחן זה או אחר, ופן ישב בחדר האדום בפניה. גם ב"קנקן" הוא ישב בפניה. הוא אהב לשבת בפניה ולצפות. שיגיעו אליו, אבל בתנאים שלו. רק לקראת אנשים שהעריך מאוד, הוא נפתח. לדעתי הוא היה מנוכר לחיים. הוא לא נתן לגשת אליו.

לאחרונה, בעקבות הספר של חגית הלפרין, התחיל פסטיבל של רהביליטציה, והדמות של פן שנוצרה בעקבות זה שונה מזו שהיתה מוכרת קודם לכן. איזו מהדמויות מדויקת יותר, לדעתך? מה שהיה חשוב לפן באמת, היתה השירה הלירית שלו שנדחקה הצידה במשך הרבה

אבל מה קרה? — אני לא יודעת. פן היה קשור מאוד לאחותו הצעירה יותר — לנה — שהיתה גיבורת בריה"מ. הוא שמר אצלו תמונה קטנה שלה ושל אביו, והידיעה על מותה השפיעה עליו באופן קשה מאוד. בסך-הכל הוא לא דיבר הרבה על הילדות שלו, ואני לא חקרתי. הדברים האלה לא היו עקרוניים בשבילי. בשבילי היה חשוב המפגש הרוחני איתו. כל השאר היה לגבי חסר עניין. אמי, על כל פנים, התכתבה עם פן בעברית.

ובאשר להתנהגותו כאדם בוגר, כאשר היו דברים שהפריעו לי, לא היססתי להביע את דעתי עליהם, ובחריפות. במצבים כאלה הוא היה מסתגר מיד בכועת ניכור, ועם-זאת זה היה מוצא-חן בעיניו. זה שלא קיבלתי כל מה שהוא אומר ועושה בבחינת "כזה ראה וקדש". דוגמה לכך היתה בזמן הפלישה לצ'כוסלובקיה. צלצלתי אליו, ואמרתי לו באופן גלוי, שאם הוא יצא בהצהרה בעל-פה או בכתב שתגן על מעשה זה, הוא לא יראה אותי יותר. הוא צחק, אבל אחרי-כך באמת לא אמר כלום. היה לו קשה להתמודד עם שכירת האלימים. זה היה קשה או להרבה אנשים, אבל היו כאלה שהיה להם קל יותר להודות בטעות. אצל פן התהליך היה הרבה יותר ארוך. היתה לי, לדוגמה, שיחה איתו כאשר פסטרנק קיבל את פרס נובל לשלום, והוא הרי הכיר את פסטרנק והעריך את שירתו. בהתחלה טען, כהרגלו, שהוא לא רוצה לדבר על זה, אבל אחרי-כך הסביר, שאם הגיע לפסטרנק פרס נובל, צריך היה לקבל אותו עבור השירה ולא בגלל "ד"ר זיווגו".

עם הפלישה לצ'כוסלובקיה היה לו קשה להתמודד. פעם, כששמעתי אותו מדבר בפני קהל, אחרי שחזר מרוסיה, קמתי ועזבתי. האיש דיבר פלקטים. אבל כשחזר לשירה הלירית שלו והתחיל להראות לי דברים שלא הודפסו, גיליתי אצלו עולם אחר לגמרי. הוא השתחרר אחרי שנים מיסנין, ממיאקובסקי, ויצר סגנון פני. רק פני. ואז בא עניין החרם, והשירה הלירית שלו לא הודפסה, ונשארה עבורו רק מערכת "קול העם" של רק"ח, והמס שצריך היה לשלם לה.

איך הוא התייחס לחרם? הוא דיבר איתך על כך?

כאב לו. כאב לו מאוד. שרו פיוטים שלו ברדיו, ולא הזכירו את שמו. כאב לו שעשו ממנו קומוניסט "פּרֶ-סֵיי". לא נשאר ממנו אדם, לא נשאר משורר, לא נשאר אוהב הארץ. והוא באמת אהב את הארץ. הוא אהב את הנופים, את האדמה, את האנשים. אכפת היה לו שאת החלק הזה לקחו ממנו על-ידי החרם. התגובה שלו היתה ההסתגרות. כאילו ישב בנגטיב. כאילו בנה סביב עצמו מגדל שן. זה לא הפחית את

איך הוא העביר אלי מסר זה, אבל אני לא האמנתי בקומוניזם הצרוף שלו. אין אצלו אף מלה אחת על סטאלין. הוא הצדיק רק את שיטת המשטר, אבל גם את האידיאולוגיה הוא לא קיבל, לדעתי, עד הסוף. הרגשתי היא שהופיעו אצלו כל מיני בקיעים, אבל היה קשה מאוד לדבר איתו על זה. אני חושבת שאם הוא היה שלם עם עצמו עד הסוף, לא היתה צריכה להיות לו בעיה להצדיק את עצמדתו, או לדבר עליה. ואם בשלב מסוים של השיחה הוא היה אומר: "על זה אני לא רוצה לדבר", נשאלת באופן טבעי השאלה על מה לא רצה לדבר — על דבר שאולי כאב, שאולי לא נראה לו, והוא, כמייצגו הרוחני, לא יכול היה לדבר עליו. אני ראיית באמירה זאת שלו חולשה. אדם חזק יכול לומר "שגיתי", או לפחות להבדיל בין מה שכן ומה שלא.

שמעת אותו פעם מתלונן שלחצו עליו? מתוך שיחות עם כמה אנשים עולה, שמשום שבלאורך הדרך ישנם כמה שירים ציוניים מובהקים, דרשו ממנו שתהיה גם אנטישוח.

פן לא רצה לוותר על השירים הציוניים שבספר, ולכן אמרו לו שייצור איזון. ואני אמרתי שזאת לא שאלה של איזון. אלה פשוט לא שירים אלא פלקטים. עדיף היה בעיניי שהאסופה תהיה יותר קטנה, ובלי השירים הללו.

הוא קם אז ואמר לי: "טוב, את בורגנית", אבל ראיית שמאוד מוצא-חן בעיניי שיש לי מה לומר, ושאני לא מפחדת לומר את הדברים כשאני יושבת על הכורסה המפורסמת שלו; שבעיניי היא לא בדיוק היכל הקודש. ועם-זאת, הוא לא היה מספיק פתוח כדי להודות ששילם בשירים הפלקטיים שבספר מס שפתיים. "אני לא יורד לשוליים" — אמר, ואני, למרות שהייתי צעירה, חשבתי שאמירה כזאת לא מראה על חוזק, כי לא ייתכן שאדם לא יורד לפעמים לשוליים, שלא מתחולל אצלו איזה שינוי קטן בקו המחשבה או הגישה. הרי אנשים צריכים לפעמים לרדת מהמדרכה, כדי לחזור אליה. אחרים ראו בתכונה זו של פן את שיא החוזק. אני — לא. שוחחנו על זה, אבל היה לו קשה מאוד להיפתח.

באיזה מובן קשה להיפתח? הוא הרי סיפר על עצמו הרבה מאוד.

לי הוא לא סיפר כל-כך הרבה. גם אמא שלי לא שמעה ממנו, לא את הסיפור על אמו ולא את הסיפור על סיביר. והעובדה שבשנותיו הראשונות לא גדל בבית אביו, נודעה לנו רק כאשר אחותו, ריקה, היתה כאן. אין לי מושג למה, כי ריקה לא רצתה לדבר על זה. קרה משהו שם. בזה אין ספק.

לכל היותר הרים גֵּבָה...

שנים. זה כאב לו. האמת היא שעוד לפני מותו רצייתי להוציא את היה או לא היה. הצעתי לו את זה. הוא סרב. אמר שאחרי מותו יעשו עם שיריו מה שירצו. פניתי אז ליונתן גרינבוים ושאלתי אותו מה דעתו על הוצאת ספר כזה כהפתעה לפן. ידעתי שפן יצעק ויכעס בימים הראשונים, אבל היתה לי הרגשה שאחרי-כך זה ימצא חן בעיניו. ביקשתי מיונתן לא לומר לו כלום, אבל זה נפלט לו ופן כעס ואמר שהוא לא רוצה לשמוע על זה. אחר-כך הוצאנו את יונתן מהתמונה, ופניתי לבצלאל צ'ריקובר וליוסי גמזו. בצלאל שמח מאוד לרעיון. למרות שהוא לא נהג להוציא ספרי שירה, ואני שמרתי על העניין בסוד אפילו מרחל, אשתו, כי פחדתי שזה ייפלט שוב. רק כאשר הדברים הסתדרו סיפרתי לה. פן כבר היה אז בבית החולים לאחר קטיעת רגלו השנייה, ואני האצתי בבצלאל שימרה. הוא באמת עשה מאמץ גדול להוציא את הספר מוקדם ככל האפשר, אבל בדיוק אז היה פסח, והדבק הרי לא כשר, כך שאי-אפשר לכוון ספרים. פן נפטר בערב יום העצמאות, לפני שהספר יצא. אני כל-כך קיוויתי שהוא יספיק להחזיק את הספר בידיו. בחרנו לעטיפה את הצבע הסגול שהיה אהוב עליו כל-כך. גם את האות בחרנו בקפידה, כי הוא היה אסתטיקן

גדול, וזה היה חשוב לו מאוד. השקענו בכל פרט הרבה מחשבה. הספר היה חשוב לי משום שהוא לא היה בבחינת טובה של אף-אחד, לא של המפלגה ולא של אף-אחד אחר. כשבצלאל הודיע לי שהפורמט הראשון של הספר הלא כרוך כבר נמצא אצלו, אמרתי לו שזה מאוחר מדי. שפן מת בלילה. אם נחזור לשאלתי הקודמת — מהי בכל-זאת הדמות האמיתית של פן? לדעתי, אין דמות אמיתית אחת. כל אדם הוא דר-מימדי או תלת-מימדי, ופן היה רב-מימדי. הדימוי הקרוב הוא של קרוסלה שמסתובבת עם אנשים, או של החלפת פנים בפנטומימה. כל אחד הכיר את פן מזווית אחרת. בזמנו הראתה לי רובינא את המחברת שלו עם שיר הערש שהקדיש לי, ואמרה לי בצחוק — "את יודעת כמה צרות גרמת לי?" לא הבנתי למה, והיא הסבירה שהוא לא הפטיק לדבר עלי. הייתי רוצה מאוד לדעת איזה ילד היה נרדם לשיר הערש הזה. הוא קרא לי "הליידי". כשהייתי מביאה מישהו איתי אליהם, היה מבקש מרחל בשקט ברוסית לפרוש על השולחן מפה לבנה, והיה מתרה בה שלא תעז להביא מהמטבח צלחת עם כתם או סדק.

האסתטיקה היתה חשובה לו מאוד. היה חשוב לו כמובן גם קוד של התנהגות כזאת אצל אחרים. מה שהיה מזור לי היה העניין של הליידי. מה פתאום ליידי?
איך היו היחסים בין שלוש האחיות אחרי מותו של פן?
בסדר...
אבל את לא תמיד הסכמת עם מה שנעשה במורשתו של פן.
אני יצאתי מנקודת ראות של עריכה, ניתוח והערכה של שירתו. היתה לי הרגשה שנעשו דברים בתחומים אלה שפן לא עשה בחייו, ולכן לא היו צריכים להיעשות לאחר מותו. אני מתכוונת לכתבות מסוימות בעיתונות שעסקו בחייו האישיים. פן לא סיפר על חייו בחייו. לכן, לא צריך היה לספר עליהם לאחר מותו. אפשר לעשות זאת במסגרת מחקר ספרותי מעמיק, אבל לא בראיונות שטחיים עם בני המשפחה. אני על-כל-פנים, סרבתי לכך באופן טוטאלי, כי חיפשו אז רק את הנושא הרכילותי, ואילו פן המשורר הלך לאיבוד. זה לא נראה לי נכון מהסיבה הפשוטה, שהוא עצמו לא יכול היה לקום ולהגיב. דבר כזה לגיטימי, כאמור, רק כעבודת מחקר. ■

זרובלה

שבועת הגר במדבר

הילד מספרד

עין המדבר דרוכה
ועל גופי משחזות
גציי-קדים צורכים
וספיני-קרה,
את שתי-כתפי הנשקפות
לופתות ידי הילד
שמוט ראשו בהזיות
על אבן צנארי.
עם כל פסיעה שלי
אימת מדבר נכנעת,
— חיה יחיה ילדי
ירבו פחול בניו —
את זאת היום אני
הגר, לך נשבעת
עדים לי המדבר
השמש במרומיו.

אני אשוב צמואה
בתוף סופת-מדבר
חורכת עקביך
אני אשב מולך
באהלי-קדר,
אני אביט בך
כל עוד חמה מולכת
כל עוד ידליק רקיע
כוכביו.

אני אשוב אליך
בעלות הסהר
בקול דממה דקה
ואל שרי
בילל פנים
בחשכה.
אני אבוא מן המדבר
לטול את נדריך
ומשרי
את חלומה
אני אראה את בני
גדל בין החולות
כדקל
ואת בנג מובל
לעקדה.
אני אשקה שלי
דמעות מתוף החמת
בעוד ידך מונפת
על שלך
וגרון שרי נחר
ביגונה.
אני לבני אתפר
כתנת חול ושמש
ובלילות קרה אוריד
שמיכת הכוכבים
ולא יכלו לעד
המים מן החמת
כל עוד אוגרות
שתי-בארות עיני
כחות חיים.

כל הלילה
בחדר הסמוך
בכה הילד בשפה זרה
את בעותי היום
שארך לו כל-כך.
כל הלילה
החוריו לאט על פניו
שעותיו האוזלות
ואני כל הלילה בקשתי,
על בכיו הלא מנחם
בקשתי,
על עלבון גופו המיסר
בטרם בגר
על עיני ההולכות וכלות
בלבה של דמעות.
כל הלילה
בחדר הסמוך
בכה הילד בשפה זרה
ואני
שהייתי לו ארץ נכריה
בקשתי על מנין שנותיו
עד השחר עלה
לצנן עפעפיו —
וכשעמדה השמש במזרח
אספו את חפציו
ואת מנין שנותיו
להחזירו
אל אדמת-כפרו
שבספרד.

אניוטה

זכרתי שפעם, שפחדתי, אניוטה הבטיחה לי, שתיקח אותי הרחק הרחק ותראה לי כפרים מושלגים. חשבתי שרק ציפורים גדולות יכולות לקחת הרחק הרחק. לפעמים בלילה נדמה לי שאניוטה עדיין משרכת את רגליה החזקות בשלג. בלילה, אני לא יודעת בדיוק איפה זה, היא נועלת את נעליו של אבא, אלה הגבוהות החומות שהביא הביתה מהצבא הבריטי, הרגליים צבות וכחולות והאבזמים העליונים פתוחים.

במטבח היא הייתה מרגיעה את אמא ואומרת לה שאבא לא יחזור מהמלחמה. "חזרי אל הראשון, אל היפה, הוא עדיין אוהב אותך, ואני אקח את הבנות אלי, למנזר." אמא ניסתה להשתיק את הרוסייה הקשקשנית ואתנו, שצעדנו בין המטבח לחדר הילדים לצלילי שירי לכת מרדיו בלגרד.

לאניוטה היה סגין חום גדול, סכתא קראה לזה "מעיל של מהפכנים", כזה שלבשו המגורשים לסיביר. היא קיבלה את המעיל ממהפכנים, שם בסיביר, תמורת מזון. הם דאגו ללבוש, היא דאגה למזון.

אניוטה תמיד דאגה למזון — בנות מיריחו במצור. בימי ההולדת הייתה שותה קוניאק בכוס של תה, ורקדת קוז'אצוק על השולחן הגדול ונרדמת מתחת לשולחן. בחדרה במנזר, במגרש הרוסים, היא ישנה מתחת למיטה. מעל המיטה פרוש היה כיסוי רקום צלבים קטנים אדומים ושחורים, מעומלן, כזה שאין מסירים אותו לעולם.

אניוטה לא ישנה על מיטה, לא בכפרה, לא בסיביר בגלות, ולא בדרכה לארץ הקודש, שעה שנשאה על כתפיה את אחת הנסיכות לבית רומנוב.

אמא התגעגעה לאבא, שכמעט לא היכרנו, ואחותי התאומה ואני התגעגענו לאניוטה.

היא אספה אותי מבית כרחוב אחר, אני חושבת שפחדתי מהאיש בעל הזקן שצעק "שאבעס". רכבתי הביתה בתוך מעילה החום, על זרועותיה. ספרתי את קיפולי סנטרה, נגעתי באוזניה. היה לה ריח חום צהוב, ידיים גרומות, אצבעות שחורות ודם זקן של עופות בין חתכי הציפורניים.

בבית אמרה לי אמא שאניוטה קוראת לי ולאחותי נסיכות. כגן אמרתי שאנחנו נסיכות של אניוטה.

קוקה, הגננת, אמרה שאין מקום כזה.

אניוטה שנאה את אורחיה של אמא. היא שנאה בעלי שפמים שהזכירו לה את בעלה שהתעלל בה והיא השיבה לו במכת גרון. היא אהבה את אורחיה של סבתי שדיברו רוסיית כמו באחוזה. היא אהבה את דוד חיים כי דיבר איתה ועם סכתא רוסיית. היא אהבה את אחותי התאומה ואותי כי בכינו רוסיית.

עד היום אני בוכה רוסיית. בכיתי מאוד כשביצת הפסחא שאניוטה הביאה נעלמה, אולי בגלל ההפגזה, או אולי בגלל שהחתול שיחק בה.

פעם הבאנו אותה מהמשטרה. נסענו עם אמא להוציא את אניוטה ממצור. נשארנו באוטו עם הנהג מכית-לחם, אמא נכנסה לבד ויצאה עם אניוטה. הקצין כעס על אמא בשל תעלוליה של הזקנה-ילדה. בבית היא הסבירה לאמא שהתכתשה עם הקתולים וטענה שהצלב הפרובוסלבי ורוד יותר, יפה יותר והקתוליקי זקן וכחוש.

סכתא סיפרה שאניוטה באה אלינו מהמנזר. בשל מצוקה כלכלית במנזרים נשלחו כאלה כמו אניוטה לעבוד בבתי, אלה כמו אניוטה, שלא היו נזירות.

אניוטה בכתה כשסכתא מתה, באותו לילה ישנה בביתנו, למרגלות מיטתה של סכתא. היא דיברה עם אמא כל הלילה.

אניוטה סיפרה ואמא האמינה.

אניוטה בכתה ואמא השקתה אותה קוניאק ונתנה לה סיגריות בקופסה אדומה עם חתול שחור. בימים אחרים אניוטה עישנה סיגריות מקופסה כחולה ומצויר עליה איש בעל שפם אדירים כמו של אבי. היא העדיפה חתולים שחורים על-פני אנשים בעלי שפמים. היא סיפרה שקמה על בעלה השיכור וחיסלה חשבון ישן.

כאשר באו לקחתה היא הייתה מוכנה. לחם שתור צרור, שמלה ארוכה שחורה וליניקי. כך הובלה, כך נשפטה ונשלחה לסיביר. הרשו לה לשמור על הווליניקי, מנעלי הלבר, לרגליה בהליכה הארוכה אל הקור הרחוק.

הכומר דיבר על לבה והיא הסכימה לשרת נסיכה צליינית ולעולם לא לשוב לרוסיה. לא לשוב הביתה.

עכשיו היא בוודאי בבית. ההליכה לארץ הקודש ארכה שנים והשיבה — ביעף.

בת עשרים, צעירה ותפוחית, התחשכנה עם ואסילי השיכור. בת שלושים ויותר הייתה אישה זקנה בעלת נפש של ציפור. ציפור שחורה בעלת פנים מכורכמות וכנפיים אדירות.

אניוטה חדלה לבוא והפסיקה להתגעגע אלינו. אנחנו מעולם לא חדלנו. היא כעסה על מות ילדה, רוסייה אמיתית, בפיצוץ בטלביה. היא האשימה את אמא, את אבא, וגם לנו לא סלחה.

עוד פעם או פעמיים ריחפה בין ההפגזות ובין קיפולי שמלתה — ביצים ובננות. מאז סוף המלחמה לא ראינו אותה יותר.

לעתים נדמה לי שלמעיל הכחול של אבא היה לפעמים ריח של אניוטה.

בטור-מלכא סיפרו הנזירות על זקנה שמתה בת יותר ממאה. חייחה ביניהן וסיפרה על התאומות של הצאר הרוסי. ■

שלמה שפירא

על הנפש

"תתחדש כנשר נעורכי" תהלים ק"ג פסוק ה'
 איש-מצוק בין נפש
 הופך גם רואה מלבד נראה
 במצוקי רעיו תבונן
 ינטף מציאותו מצפיעי צוקה ואפלה
 יפלט ערף בתפלה וחסד
 יהפך כל ערער וסיג בנפשו
 לנחיל אור בהתחדשותו
 יקשט נשירי נעוריו
 יתחקה אחר כחות שיריים באדמתו
 אמנם שירתו מאחרת, דואה וחרישית
 אך שיריו הבטוחים בתכנם
 יהיו קרובים זה לזה כחומה בצורה
 להבריח כל רעה ונכליה.

גשוש

האצה בפטרית החשף חזוית אור בשריפות בדירותי.
 מגשש אני בביבשה באויר וכים לפרץ דרך בקשיותי.
 יוצא אני לסביבתי ורואה עץ דהוי
 ספק חשכה על אדני האהבה במקום הזה,
 חיים שמהלכים בעצבות אפק קשה ממעף אותם עוד יותר.
 על השן ועל הרגל אני בוכה וזועק
 הצילו הצילו
 שפלנו נהיה בהתרחשות נס.
 מי שעדן מבחין בקשת האהבה בענן היומיומי
 יאמר "ברוך נאמן בכריתו זוכר הברית"
 אם גם פלנו נעשה לעצמנו
 עוד נשא שערים ראשינו ממשקעי שפתותינו
 וחלקי יהיה טוב עמכם
 במהרה ובפדות.

המחבר, ד"ר מחמוד ע'נאים, הוא מרצה לספרות ערבית באוניברסיטת תל-אביב

קהיר - אוקטובר :

הזרם הריאליסטי והזרם הסוציאליסטי המארכסיסטי. אל-עקאד, גדול מבקרי הרבע השני של המאה הנוכחית, פרה-רומנטי בדעותיו, ביטא את התנגדותו לתפיסות החדשות בצורה גלויה ונחרצת כאשר ענה לאל-עאלם ולעמיתיו במאמר חריף ביותר בו הצהיר, "אני לא מתווכח איתם. אני תופס אותם. הם קומוניסטים".

"איך התייחס הממסד לסוגייה זאת?" - שאלתי. "זרקו אותי מהאוניברסיטה (עבדתי אז כמורה בחוג לפילוסופיה) ולא הירשו לי להמשיך את לימודי לתואר השלישי. פיטרו אותי יחד עם מרצים צעירים רבים נוספים. (גל פיטורים זה זכה - בהיסטוריה המודרנית של מצרים - לכינוי "משבר מרס"). אחרי הפיטורים התקשר אלי חסין מרווה המנוח (אינטלקטואל מארכסיסטי מלבנון שנהרג בביתו בכיירות לפני שלוש

הספרים החשובים שלו, שיצא ב-1955 מחוץ למצרים, ושלפני שנה הופיעה מהדורתו השלישית, לראשונה במצרים עצמה. ספר זה, הנושא את השם "פי אל-ת'קאפה אל-מצרייה" (על התרבות המצרית) נחשב בעיני מבקרים רבים לספר החשוב ביותר. הוא יוצא מנקודת-ראות מארכסיסטית מובהקת לנגח ערכים קיימים בספרות ובביקורת הערבית. בהרצאתו דיבר אל-עאלם על הנסיבות של הוצאת הספר ב-1955, כאשר התקיף התקפה קטלנית מבקרים גדולים ודגולים כמו אל-עקאד

אשר טילפנתי בפעם הראשונה אל ביתו בקהיר ענתה אשתו ומסרה שהוא בטריפולי שבלוב, ושהוא יחזור תוך כמה ימים. בפעם השנייה קבעתי איתו פגישה במשרדו בבית ההוצאה "דאר אל-ת'קאפה אל-ג'ידה" (התרבות החדשה) השוכן בלב קהיר. על דלת המשרד שלט קטן ועליו רשום בכתב דהה "מחמוד אמין אל-עאלם". לפני פחות מעשרים שנה התחיל שם זה למשוך את תשומת-לבי, כאותם ימים נמק אל-עאלם בבתי סוהר. אולם גם לאחר ששוחזר לא חי תמיד בשלום עם השלטון. הוא נחשב לאחד האנשים המרכזיים שהתנגדו לדרכו של סאדאת, ומאז ראשית שלטונו התחיל את מסע הנדודים שלו באירופה. פוטר מעבודתו כעורך ראשי וכיושב-ראש הדיקטוריון של "אח'באר אל-יום" (בית-הוצאה שהיה, ועודנו, אחד התאגידים הענקיים שעיצבו את דעת הקהל המצרית והערבית באמצעות מספר רב של פרסומים שונים ומגוונים), הוגלה ממצרים ליותר מעשר שנים, ב-1978 הורשע בבגידה (אל-ח'יאנה אל-ע'ט'מא) ונשלל ממנו זכויותיו האזרחיות והמדיניות בגלל התנגדותו למדיניותו של סאדאת. ב-1983 חזר למצרים, ורק ב-1987 הוחזרו אליו זכויותיו כאזרח וביצוע גזר הדין נגדו הוקפא. אל-עאלם קיבל אותי בחיבוק ובנשיקות. זאת לנו הפגישה השנייה תוך פחות משנה. לפני כתשעה חודשים, בינואר 1990, פגשתיו ביריד הספרים בקהיר. שם הרצה לפני קהל סופרים, רובם צעירים, בפורום שנקרא "אל-מקאה אל-ת'קאפי" (בית קפה של תרבות). אגב, בתי-קפה בעולם הערבי הם תופעה מעניינת שראוי לחקור אותה ולעמוד על תרומתה לחיי התרבות, לא רק למשחקי שש-בש נבראו. ראוי להתייחס למשל לחלקם של בתי-הקפה בחייו של נגיב מחפוז, דבר שהשתקף ברוב סיפוריו. ב"קפה ריש" שבו ישב מחפוז בשנות הששים (בית-קפה הנמצא באחד הרחובות המסתעפים מכיכר טלעת-ח'רב המוכר לתיירים ישראלים) מתאספים עדיין מדי ערב עשרות סופרים המהווים הטרדה ממושכת לשלטונות המצריים. לא רק לשלטונו של מובארכ, אלא גם לפני-כן - לסאדאת ולנאצר. "כוורת הדבורים" הזאת (כלשונו של אחד "הדבורים") היא כתובת של רבבות סופרים, מבקרים, עיתונאים וגם חוקרי ספרות ומזרחנים, שם אפשר לחפש את כל הסופרים, במיוחד את אנשי השמאל. נגיב מחפוז הפסיק מזה זמן לבוא למקום זה, ויש אומרים שהוא נתבקש על-ידי השלטונות בצורה "אדיבה" לשנות את מקום ישיבתו ולהתרחק משם. אל-עאלם דיבר בבית-הקפה על אחד

כוורת הדבורים

(נפטר 1964) וטאהא חסין (נפטר 1973). המחלוקת בינו לבין טאהא חסין פרצה אחרי שפרסם "נגיד" הספרות הערבית מאמר בעיתון "אל-גומהוריה" (1954) על "צורה ותוכן בספרות". הבנתו של טאהא חסין את שני המונחים האלה ויישומם בספרות שאולה מהביקורת הקלאסית. "הצורה" היא הלשון (אל-לפט') ו"המשמעות" (אל-מענא) היא התוכן. לשני אלמנטים אלה נוסף, לדעתו של טאהא חסין, יסוד שלישי, הלא הוא הערך האסתטי. דבריו של טאהא חסין הקפיצו מרבצו את המארכסיסטי הצעיר בן השלושים ושתיים: "הצורה של הספרות אינה טמונה בסגנון סטטי אף לא בלשון. היא תהליך פנימי הפועל בתוך היצירה הספרותית לצורך עיצוב התימאטיקה שלה והבלטת יסודותיה; תהליך מתמשך שאפשר לעקוב אחריו ולזהותו בכל רמה של הבעה. כך שהמבנה הספרותי מתגבש כיצור אורגני. היצירה הספרותית היא מבנה מצטבר, המתפתח מבנים ומעצב מציאות חברתית בתוכו." אל-עאלם הבלית בביקורתו את המשמעות החברתית והמעמדית של היצירה ואת הקשר האורגני והדיאלקטי של משמעות זו עם המבנה האסתטי. בתשובתו לדברי אל-עאלם טען טאהא חסין שאין הוא מבין את דבריו וכינה אותם: "יוונית שלא ניתנת לקריאה".

אחרי הרצאת דבריו ביקשתי מאל-עאלם להוסיף ולספר לי על המלחמות הספרותיות. הוא לא הסכים לדבר על רגל אחת והזמין אותי לכוס קפה, ובמשך יותר משלוש שעות גלגל בצורה מרתקת את סיפוריה של התקופה ההיא. היתה זו מלחמה בין תפיסות שונות במצרים של שנות החמישים. לא רק בספרות, גם בפוליטיקה, בחברה ובתרבות כולה. מלחמה בה נאבקו קלאסיסטים שמרנים ורומנטיקנים בנושאי הזרמים החדשים: -

באחד מספריי. אבל למען האמת לא רציתי להאמין. הזמינו אותי אז להרצות על נושא מסוים והייתי צריך למסור למארגנים את החומר לפני ההרצאה. אחרי שקראו בו, ביקשו ממני להשמיט חלקים מסוימים שעלתה מהם נימה של ביקורת. כאשר סירבתי, קבעו את מועד ההרצאה לשעה לא נוחה שלא אפשרה לקהל להגיע. למחרת נסקרו כל ההרצאות בעיתונות, חוץ מההרצאה שלי. הופתעתי גם מדברים אחרים. למשל, מהעובדה שבחנויות אין מכונות רישום או מחשבוניס ועדיין מחשבים בעיפרון. ראיתי גם שהשיתופיות הינה הלכה שאינה מיושמת בהרבה מקומות, שכל גוף פועל לעצמו, ללא שיתוף פעולה והדדיות. ואף-על-פי-כן לא נטיתי להאמין שרוסיה אינה מצליחה ליישם את השינויים האידיאולוגיים הגדולים המוצהרים על-ידה. הייתי עסוק אז כמו אחרים בבעיות שלנו, של העולם הערבי, וסברתי שרוסיה היא המגן היחיד על זכויותינו לעצמאות מדינית, תרבותית וכלכלית.

כאשר נפרדנו עלו בי שאלות רבות נוספות. האחת מהן הייתה אם אל-עאלם נשאר דבק גם עתה בדעותיו המארכסיסטיות למרות מה שהתחולל בעולם הקומוניסטי? אין ספק שעודנו מהווה אחד מעמודי התווך לתפיסה המארכסיסטית בעולם הערבי; אבל בהקדמה למהדורה החדשה של ספרו — "על התרבות המצרית" הוא כותב: "אנחנו עדיין רואים שהעיקרון הרעיוני והעובדתי המובע בספר, נכון. מבחינה תיאורטית טהורה לא השתנתה ראייתנו לגבי המשמעות החברתית של הספרות ולגבי הקשר האורגאני הדינאמי בין הצורה והתוכן, בין הערך האסתטי לבין המשמעות העובדתית והאידיאולוגית (של היצירה)".

לי נראה שהאמת היא אחרת, שכן בתוך הצהרה הפגנתית זו אנחנו מוצאים שינוי שהוסתר בין השיטין: אל-עאלם מדבר כאן על הצד התיאורטי בלבד, ואילו מבחינה פראקטית-יישומית השתנה האיש מאוד. ועל-כך יעידו ספריו ומאמריו שהופיעו בשנות השמונים המאוחרות. אלא שנקודה זו ראויה למאמר נרחב יותר.

הסוהר צבר אהדה גדולה. השמאל החליט אז להצטרף כגוש למפלגת השלטון (של נאצר) היחידה ולפעול מתוכה. מימדי ההשפעה של השמאל בבית-הסוהר היו גדולים. כאלף סופרים, עיתונאים, אנשי-רוח ופוליטיקאים הכירו שם זה את זה והיוו כוח פוטנציאלי בעל משקל. רובם שוחררו ב-1964 ותפסו עמדות מפתח במפלגת האיחוד הסוציאליסטי. אל-עאלם נבחר למוזכ"ל הארגון החלוצי (אל-תנטים אל-טלעיע), סיעה מארכסיסטית בתוך מפלגת השלטון: "זאת הייתה הדרך היחידה להתארגן ולפעול כגוף פוליטי בהעדר חופש ביטוי ודמוקרטיה. נאצר קרא לי וביקש ממני להיות העורך הראשי של "אחיבאר אל-יום" ואמר: אבל אל תהפוך אותו ליפראודיה".

למרות כל סבלו של אל-עאלם בתקופת עבד אל-נאצר, הוא אומר עתה בנימה של כנות: "אהבתי אותו כמנהיג בעל חזון לאומי כביר. נכון שחזונו היה גדול מיכולתה של מצרים להגשים, אלא שאין זה משנה את העובדה שהוא היה מנהיג בעל שיעור קומה. שגיאתו הגדולה הייתה האנשים שקיבץ סביבו, בורגנים שחתרו תחתיו וחיכו לרגע של חולשה כדי לקפוץ ולתפוס את השלטון".

אל-עאלם ניסה לדחות האשמות של חוגים מסוימים שראו בו שותף לדיקטטורה החל משנות הששים המאוחרות. הוא הזכיר למבקריו את מפעלו התרבותי — הוצאת מאות ספרים של סופרים צעירים במסגרת "אל-היאה אלמצריה" ו"דאר אל-כאתב אל-ערבי" שעמד בראשם אז. לזכותו גם תרומתו לתחיית התיאטרון המצרי בשנות הששים המאוחרות.

את השאלה הבאה הייתי חייב שוב לעטוף בצמר-גפן: "אתה ידוע בעולם הערבי כמשכיל מארכסיסטי עקבי בדעותיו. למרות כל הקשיים דאגת להגן בכל כוחך על תפיסה זו. איך קרה שלא חזית את מה שקורה בגוש המזרחי ובכרית המועצות?"

"בקיזור נמרץ לא ידעתי מה קורה שם". — ענה — "בשנת 1970 ביקרתי בפעם ראשונה בכרית-המועצות. אז חשדתי שמהו אינו כשורה, וכתבתי על זה

— "אין ניגוד בין הלאומיות שלי לבין עבודתי. ההיפך הוא הנכון. אנחנו דורשים ונאבקים בלא הרף לקבל את מה שמגיע לנו כאזרחים שווים. אני מרגיש שעבודתי באוניברסיטה היא בבחינת שליחות לאומית אותה יש לכבד". הוא סיים את השיחה בחיוך ואמר: "אתם פטריוטים".

הרגשתי מתוך חיוכו שהוא נוקט איפכא-מסתברא, אבל ידעתי גם שאם אמשך את השיחה אהפוך לכמות-ועמלן ישראלי, מצב אליו נקלעתי לפעמים ואשר לתוכו לא רציתי להיכנס בנסיבות הנוכחיות.

אל-עאלם עצמו הציג אותי בפני חבריו כפלסטנין שעובד באוניברסיטת תל-אביב. אחרי כמה מבטי תדהמה הרגשתי שהפליאה נעלמת. כולם התייחסו אלי בצורה ידידותית. רבים הזמינו אותי לבתיהם, באו אלי לבית-המלון והתקשרו תדירות להציע את שירותיהם ועזרתם.

בפגישתי זו עם אל-עאלם היו כפי כמה שאלות קשות שהיססתי אם כדאי לי להציגן. להיסוס זה שלי היה רקע קודם — באחת מההרצאות של "אל-מקהא אל-ת'קאפי" דיבר עבד אל-רחמאן אבו-עוף, מבקר ספרותי בעל גישה מארכסיסטית שפעל בעיקר בשנות הששים והשבעים. ספרו — "אל-כחת' ען טריק ג'דיד" (בחיפוש אחרי דרך חדשה) שיצא ב-1971 עסק בסיפור הקצר פרי עטם של סופרים ערבים צעירים, והיווה אחד מהספרים המעטים שהוקדשו בשנים ההן לנושא זה. משום-כך הוא משמש עד היום כמקור ראשון להכרת הסופרים הצעירים של שנות הששים. את אבו-עוף הכרתי לפני ההרצאה, והוא הזמין אותי לקפה ו"מעסל" — נוגילה ובה טבק המעורב עם דבש. הרצאתו התמקדה בהצגת ספרו החדש "תחוללת אל-רואיה אל-ערביה" (תמורות ברומן הערבי). מתוך ההרצאה ומתוך עיון מהיר בספר, נוכחתי שמדובר באוסף של מאמרים חסרי מכנה משותף. כל מאמר נכתב בנסיבות משלו ומתוך ראייה ייחודית. גם הרומנים אליהם התייחס כמציינים נקודת מפנה אינם בעלי אופי אחיד. השמעתי הערות אלה במהלך הדיון, ורבים מן הנוכחים הסכימו איתי. אבו-עוף זעף על הביקורת, וחדל לדבר איתי. כשעזבתי את המקום קרא לי המלצר לשלם את הקפה ו"המעסל" של שנינו!

כך למדתי שהערות ושאלות למשכילים מצריים יש לבטא בעדינות יתרה. שיש לעטוף את הביקורת במעטה של מחמאות ודברי שבח, אם אפשר לוותר על ביקורת בכלל, מה טוב. ובכל-זאת, מתוך יצר התגרות, הצגתי את שאלתי הבאה בפני אל-עאלם: "איך קרה שמחמוד אמין אל-עאלם, גדול המבקרים המארכסיסטים בעולם הערבי, שפוטר מעבודתו ע"י עבד אל-נאצר והוכנס לבית הסוהר ליותר מחמש שנים, הופך אחרי תקופה זו לאיש הממסד מס' 1, לאחראי על תאגיד הפרסומים הממשלתי, לאחראי על התיאטרון הממלכתי ולמוזכ"ל אחיבאר אל-יום?"

אל-עאלם הבחין כנראה בנימת הביקורת שבשאלתי. הוא הסביר לי שבתוך בית-



המבקר המצרי מחמוד אמין אלעאלם (באמצע) בקהיר עם שני חוקרים מאוניברסיטת ת"א: ד"ר סלימאן ג'בראן (מימין) וד"ר מחמוד ע'נאים (משמאל)

מראה מול פני העולם

לפנינו ניסיון חריף ונועז של אפיון והגדרת מהות המשחק כאמנות.

המלט משתמש במושגים "מראה" ו"כביכול", ומצרפם ביחד – ל"מראה כביכול", שהוא ביטוי מובהק של "שפת" שחקנים. ה"כביכול" אינו אלא הכאילו המפורסם של סטניסלבסקי, והמראה אינה אלא תרגיל משחק ידוע ומוכר לכל שולית שחקנים.

המראה היא מכשיר אופטי המשקף כל מה שנמצא בתחום הקליטה של קרני האור המכות במשטחה החלק. היא פסיבית לחלוטין. בעלי יכולת התבוננות יכולים לראות בעזרתה את עצמם או כל מה שנמצא מולה, בהסתייגות אחת של החלפת הצדדים – ימין ושמאל – בהתאמה.

הנסיך הדני דורש אס-כך מן השחקנים להיות מראה דוממת ו"פסיבית", המוצבת מול פני העולם על-מנת לשקפו, כאשר הצופים אמורים לראות בה את עצמם? דרישה מוזרה במקצת. האם השחקנים אמורים להיות חקיינים בלבד? ומה עם "חופש היצירה" וה"איך גבולות לדמיון"?

דימוי המראה של המלט מעלה בזיכרון את מסתו הנפלאה של פון-קלייסט על תיאטרון הבובות, בה הוא מציב את בובת החוטים בראש סולם האיכות של מבצעי המחול. הכניעה המוחלטת של הבובה לחוק הכבידה, היא יתרונה הגדול על-פני הרקדן, האדם. בטיעון מבריק בפשטות מעמיד קלייסט את חוש המידה הקובע בצורה מדויקת את כמות התנועה הנדרשת לשם ביצוע כל פעולת מחול בכל איבר ואיבר, כבוהן העיקרי לתחושה האסתטית של המחול והתנועה. כזו היא בעצם דרישתו של המלט מהאמן – שלא לחרוג מן הענווה של הטבע.



נסים עזיקרי ליד קברו של צ'כוב

המלט בן זמננו, המכיר את תיאטרון דורנו, היה אומר אף הוא במקרה זה "עולם" ולא "טבע". בימינו המלה טבע יכולה לקחתנו עד האינסוף הגדול בקוסמוס ועד לאינסוף הקטן בעולם החלקיקים. עולמו של איש הרנסנס היה זהה יותר ואינטימי יותר עם הטבע.

בהתבוננות דקדקנית על קטע הנאום המדובר ניתן לראות שהוא בנוי משתי חטיבות, אשר באחת מהן ישנן תביעות משחק טכניות צורניות בעלות התניה, ובשנייה – הגדרת מטרתו של המשחק, הבאה לפרש את התביעות ואת ההתניה.

כלומר המלט רואה תכלית או מטרה למשחק, עובדה המעוררת תמיהה לכשעצמה. מטרה או תכלית נמצאות תמיד מחוץ ובמרחק מן האדם. אנשי התיאטרון האחר לא ישמחו כל-כך על הנחה זאת של המלט, המחייבת אותם להתייחס אל משהו שמחוץ לעצמם. יתרה מזאת – המלט ממקם מטרה זאת בעולם, בדור, בתקופה. כמעט מאליה מתבקשת ההשוואה עם דרישתו של ברקט מהתיאטרון לשנות, להפוך את העולם ואת הדור.

המלט, מכל מקום, רואה מטרה באמנות המשחק וגם במטאפורה בה הוא משתמש כדי לתאר מטרה זו. מה-גם שאינו מסייג את דבריו לטעמו בלבד אלא מתייחס למטרה אוניברסלית של מראשית ועד אחרית.

קביעתו זו עשויה להיות קשה לאמני המשחק, שהרי הוא מגביל את אמנותם בכך שעליהם למלא יעוד. הוא מטיל עליהם תפקיד בעולם בנוסף לתפקיד אותו הם מגלמים על הבמה. הם אינם חופשיים ליצור לעצמם וכרצונם ואך ורק כנוח עליהם הרוח. מוטל עליהם תפקיד הדומה במשהו לתפקידו של שליח ציבור. כמוהו הם "חייבים" משהו לדור, לתקופה, לעולם.

גם אם המלט אינו מבטא את דעתו של יוצרו הגדול, הרי שדי לנו בכך ששקספיר שיקע בגיבורו זה רמת טיעון ודימוי כאלה, בהם הוא משתמש כדי שנתייחס אליהם כאילו דעתו שלו מובעת כאן.

והנה אמן גדול זה (הפראי, לפי דעתו של טולסטוי) מסייג עצמו לתכלית, לדרושיח מתמיד עם העולם ומחזק בכך את מסגרתה של אמנות המשחק במשהו שהוא מעין דת או אמונה. האמנים לפי זה הם מעין כת של לויים, שליחי של הציבור.

ודאי שאין לראות באמירתו של המלט משהו מעין הנחיה ז'דנוביסטי, אלא התבוננות על האמן כעל מישהו שאמנותו כאש בעצמותיו ושגם מטרתה היא עצם מעצמו הנובעת מתוך פנימיותו, מטרה שהיא, לפי המלט, מיקוד כיוונו של חץ היצירה הנורה; אל חלל העולם.

עניין מיוחד מעורר הניסוח המטאפורי של מטרת המשחק – "להציב, כביכול, מראה אל מול פני העולם".

שימה זו נכתבת כדי להזכיר באהבה ובגעגועים את ידידי היקר, נסים עזיקרי.

לאחרונה נתבררנו בשני פסטיבלי תיאטרון מן הסוג ה"אחר": אחד בעכו ואחד בירושלים. רבות נכתב על אודות "אחריתו" של "התיאטרון האחר". מבלי להידרש להנמקות השונות, אפשר לומר כבטחה, שהתיאטרון ה"אחר" מגנה בצורה זאת או אחרת את התיאטרון שאינו "אחר", על-כך שאינו "אחר".

כמי שכופר בהבחנה מעין זו אנסה לתאר קטע מן המורכבות של התיאטרון המסורתי ושל אמנות המשחק בו.

סוג התיאטרון שאתה יוצר בו אינו מבטיח איכות ועומק. הנפנוף בשמות – פיטר ברוק, פינה באוש, אוגניו בארבה גרוטובסקי ואחרים, אינו מוכיח דבר, מחוץ לעובדה שהם עצמם יוצרים גדולים, ושיצירתם שווה דיון רציני והערכה מעמיקה.

למען האר את דמותו של נסים עזיקרי מזווית של קרבה ושל אינטימיות, ניסיתי לתרגם פסקה מתוך נאומו המפורסם של המלט אל השחקנים; נאום מוכר וחביב על רבים מאנשי התיאטרון, נאום המלווה אותי מראשית הכרותי עם עזיקרי ועד עצם היום הזה ובוודאי יוסיף ללוותני במפגשים עם שחקנים צעירים בעתיד.

(שקספיר עצמו היה שחקן מקצועי והוא ידע היטב כיצד לשים בפי המלט נאום "מקצועי". הוא מדבר אל השחקנים בשפתם, כדבר "במאי" אל שחקניו. פרט זה לא נלקח בחשבון בתרגומים קודמים, ולכן הרשתי לעצמי לתרגם פסקה קצרה זו מחדש, תוך שימוש בשפת המקצוע.)

כפנותו אל השחקן הראשי, מתדרך אותו המלט ב"איך" המשחקי ודורש ממנו בין היתר:

"התאם את הפעולה למלה, את המלה לפעולה, תוך קיום קפדני של נוהג זה – כל חרוג מענווה הטבע; משום שהפרוזה מעין זו רחוקה ממטרתו של המשחק אשר מאז ועד עתה הייתה ומוסיפה להיות – להציב, כביכול, מראה אל מול פני העולם, להראות לטובה את מידותיה, ללעג ולקלס את דיוקנם הם ולעצם דורנו וללכה של תקופתנו, את צורתם ותבניתם..."

קוראי האנגלית ודאי יזהו את החריגה הבולטת שבתרגום זה. פעמיים מופיעה במקור המלה nature ואילו כאן היא מופיעה פעם בתרגומה ל"טבע ופעם ל"עולם. הדבר נעשה במודע כמובן, וזאת כדי להבהיר ולהנהיר ככל הניתן את הדימוי המרכזי בדבריו של המלט – דימוי המראה – בעזרת מלה קרובה מאוד לערכה של המלה nature בקונטציות הרנסנסיות שלה, למלה "עולם" שתקרב אלינו קונטציות דומות בנות תקופתנו.

על משנת המשחק בתיאטרון של שקספיר

המלט, שעזיקרי הצליח להפנימה בשלמות באישיותו השחקנית. תיאטרון אחר או לא אחר — יבחרו היוצרים את דרכם. אך כל ייפלו תוך כדי יצירתם לפח היקוש המסב את מטרתם כלפי עצמם בלבד. רבים הם אנשי התיאטרון הרואים את עצמם כמרכזו של העיסוק האמנותי. האמנות נותנת מוצא למצוקת בטנם בלבד.

המובאה הקצרה מדברי המלט אמורה להזכיר לכל אנשי התיאטרון — אחר או לא — איזו מחויבות נטל על עצמו אמן התיאטרון כלפי עצמו וכלפי העולם. ■

תביעה קשה, חדה כתער בהבחנתה. עליה יקום ויפול המשחק הטוב. לילות ארוכים ושיחות אינספור היו לי עם ידידי היקר נסים עזיקרי בנושא זה של יחסי משחק-חיים. נסים היה אדם בעל חושים חדים ותבונה מעמיקה, עטויה בחוש הומור חיוני. עמיתיו זוכרים ודאי היטב את הפעמים הרבות בהן הביע תסכול עמוק על קוצר ידו של המשחק, כולל שלו עצמו, לעמוד בתחרות עם עושר המצאתם של החיים. טענות קשות היו לו כלפי עצם השחקנים, על שאינם כופפים עצמם לכלל הישג — להשיג את ענוותו של הטבע. ייסורים רבים הביאה עליו תביעתו זו של

קלייסט מכפיף את התנועה לחוק הכבידה ואילו המלט — את המשחק לחוקי האופטיקה.

האין התבטלות זו של האמן בפני המדע, הפיכתו לחפץ המציית לחוקי הטבע, בבחינת אבסורד, בבחינת השפלת כוח היוצר שבנו?

והנה, אם תרצה, עשויה דרישה זו של המלט והוות את מאפיינה המדויק ביותר של אמנות גדולה, שכן חרות היצירה הרחבה ביותר של השחקן מתבטאת בזכותו לבחור בעצמו את עצמו ככלי שרת למען התפקיד, הדמות, ההצגה בה הוא משחק, ולהבנה המסוימת אותה הוא חפץ להקנות לאנשים הצופים בו. השחקן עצמו הוא המפריד בין אישיותו לבין אישיותה של הדמות. יש כאן הבחנה עמוקה בזיהוי של אמן אמיתי — שעבוד מלא של ה"אני" לטובת ה"יצירתי". התמסרות שלמה ומלאה של האמן ליצירתו. בחזרות הוא עצמו המתכנן, הבנאי, המעצב, המחשב, בקיצור — היוצר, וכל זאת כדי שבהצגה יוכל אספקט ה"פלי" שלו לפעול בצורה המדויקת ביותר.

בהשאלה, הוא המתכנת את הסינטיסייזר המוסיקלי והוא אף הסינטיסייזר עצמו. המלט מכיר היטב את אמנות המשחק ואת משרתיה — השחקנים. הוא מכיר היטב את הפחים האורכים לשחקן — פחד במה, תאוות האגו, אקסהיביציוניזם, תאוות הפרסום, השתעבדות לתדמית, תחרותיות, התנשאות, חנפנות לקהל, כל אלה — מקצת מן השדים, או הרעות החולות הרודפות את השחקן עד לבמה ומכתימות את יצירתו. רק השליטה העצמית העילאית, עד כדי התמוזגות "הכנר בכינורו" תשלול משדים אלה את כוחם ההרסני ותשאיר את יצירת השחקן במלוא טהרתה.

זה כוחה של המטאפורה ההמלטית. היא דורשת מן השחקן לעמוד בדיאלוג חי ומתמשך עם העולם. לקלוט אותו, לעמדו, לעצבו מחדש ואחר-כך לשקפו דרך הפריזמה המורכבת של אישיותו ולהקרינו, מחודש וטרי, אל העולם הצופה בו.

עליו להראות לטוב את מידותיו, את גבולותיו. עד היכן הם מגיעים ומתי הם עלולים לגלוש אל תוך הרע. עליו לשקף את הטוב כפי שהוא, כדי שזה יוכל להכיר את עצמו מבלי להכיר לעצמו טובה. כך יראו גם הלעג והקלס את דמותם, יגלו את כוחם כפי שהוא מורגש על-ידי האחרים, וחוזר שוב אל עצמם ובשרם, ולבסוף מגיע אל הצופים היושבים באולם התיאטרון. על השחקן לעשות לקהל הצופים הכרות מחודשת עם עצמו, עם מאפייני התקופה, עם פני הדור. עליו לחדור אל זרמי המעמקים המניעים אדם וחברה. זוהי משמעות המלים — "להציב כביכול מראה אל מול פני העולם", וזו משוכה גבוהה שכל שחקן ראוי לשמו יראה בה אתגר אמיתי ורציני להתמודד עמו.

אם נחזור אל ראשיתה של הפסקה — כדי להשיג מטרה זו בשלמות, על השחקן לתאם היטב מלה לפעולה ופעולה למלה, תוך-כדי שמירה קפדנית על ענוותו האימננטית של הטבע.



נסים עזיקרי בהופעתו האחרונה
ב"דוד וניה"

פולין – תיאטרון 1990

(דפי דרך)

“אחים קארמזוב”

“סטארי תיאטר” מקרקוב, הנחשב בצדק כטוב בתיאטרון פולין, מתמודד שוב עם החומרים של פידור דוסטויבסקי. המשימה כמעט בלתי-אפשרית. שני ערבים, ומשך זמן של שש שעות, לא השכילו למצות אף כהוא-זה את האיכות הגאונית של הספר. למרות שהבמאי, כריסטיאן לופה, נחשב לאחד הבמאים המבטיחים, העיבוד שלו חסר השראה מתבקשת כלשהי. ההמחזה מושתת על דיאלוגים מייגעים, על טקסיות דתית, על רטוריקה שכלתנית הלקוחה כמו מתסכת רדיו. ייתכן שרק אנדזיי וידה מסוגל היה להתמודד עם הפאנדרמוניום של פידור דוסטויבסקי.

“נגן הבאס”

שוב “סטארי תיאטר” – מרתף קטן, נידח, במה 3. מנוולוג רב עוצמה – “נגן הבאס” של הגרמני הצעיר פטריק זיסקינד. בימיו ומשחק של יזי סטור, פורפירי הגאוני ב”התטא ועונשו”, שניתן היה לראותו בשעתו בפסטיבל ישראל. מונודרמה רבת השראה של מחזאי גרמני צעיר, המעלה את בידותו המשמיה של נגן נידח בתזמורת נוצצת; משל ונמשל לשכול ולכישלון של כל אדם, לסגירתו הקלאוסטרופובית בתוך עצמו. הבאס – האהוב והשנוא כאחד, התקווה והאכזבה. מי ישים אליו לב? צחוק מר ובכי חרישי. גם כאן דמיון-מה ל”אני פוירבך” של דורסט. המנוולוג מעט ארוך מדי. בשעתו הועלה בארץ, אך נכשל כישלון חרוץ, שלא באשמת המחזאי. שחקן ובמאי כיזי סטור לא נכשל; משחקו מרתק, מלא ניואנסים, מהטראגי אל הקומי כאחד. במרתף המרופט כמעט רק נוער. קהל אמפטי נפלא. פטריק זיסקינד כותב באחד מפרקי זכרונותיו: “נולדתי ב-1949 ולא ניגנתי בבאס אלא פרטתי בפסנתר. מאז היותי בן שבע הייתי סגור ומסוגר בחדר צר וכך ביליתי את רוב ימי”.

תחושה זאת העביר במלואה יזי סטור.

“השולחן האדום”

התיאטרון הסאטירי הצעיר “ראמפה”, הרחק מהרחובות הנוצצים של המטרופולין הוורשאי. לעניות דעתו, זהו אחד התיאטראות הסאטיריים הטובים באירופה. אנדזיי סטזילצקי, במאי, שחקן, דרמטורג, מורה בבית הספר למשחק, צעיר וכריזמטי, הקים תיאטרון למופת בו יצר מונטאז' עשיר משירי יאן בז'נווה המנוח, משורר יהודי שהסתתר שנים רבות בימי השואה בחורבות ורשה. לאחר השחרור הפך לאחד המשוררים הטובים של פולין. בשיריו

ויטישקו. זהו במאי צעיר, רב השראה, אשר בכישוריו אינו נופל היום מבמאי-על כוידה וירוצקי. האדפטציה של הרומן, הפזמונים שנלוו אליו, ממוקמים בסקטשים קטנים, דרכם עוברת הדמות השווייקית-יהודית-טראגיקומית של לייזורק, שהיא בעצם גלגולו הפארודי של “ידרמאן” להופמנסטאל, על-פי גרסתו של ויטישקו. אך מעל לכל, לפנינו אתוס רב עוצמה והומור שחור, נשכני ונוקב, בו נושא היהודי הנצחי את סבל העולם בכל הגלויות ובעיקר בבירת-המועצות. הסאטירה האנטי-סובייטית מרקיעה שחקים והיא כה אקטואלית, כאילו נכתבה זה עתה.

אף מותו של לייזורק מרעב וממלקות השוטרים, ליד הכותל בארץ הקודש, אינו רחוק כל-כך מהמציאות. הבמאי נמנע כאן מלהעלות פארודיה כלשהי או קריקטורה של יהודי המגמגם בעגה פולנית-אידיש עילגת, ואף ריכך מדיעת את הסארקזם האנטי-דתי, התלמודי הנלעג של איליה ארנבורג.

אין כאן זכר ל”שאגאליזם” שדוף בנוסח הקיטשי של “הכנר על הגג”. הכל מעודן, סובטילי, עשוי כמקצב של מיזנסציונות מסחררות, תוך משחק מושלם של כל המכבעים.

“הקומיקאי”

המחזה של האוסטרי תומאס ברנהרד, שנפטר השנה, נחשב לאחד ממחזותיו הטובים. זהו סיפורו של שחקן זקן, שיצא בדימוס ויחד עם רעייתו חסרת הכישרון ובנו השוטה נודד מעיירה נידחת אחת למשניה כדי להעלות את אחד המחזות הרעים, הבומבאסטיים, מפרי עטו. בבימויו של היהודי ארווין אקסר מגלם את דמות השחקן הטראגיקומי גדול השחקנים הפולניים – תדאוש לומניצקי. אלמלא מחסום השפה, היה שמו של לומניצקי נישא למרחקים. הוא שייך לסוג השחקנים הפותח והולך בימינו כגילגוד, אוליבייה או שאל הגרמני.

העוצמה האדירה באפיון הדמות, הקפנדריות מהקל אל הכבד, הפאזות והזעקות עד לב השמים לסירוגין – כל אלה הם שרידים מפוארים של תיאטרון האתמול. המחזה המבריק של תומאס ברנהרד אינו רק בחזקת “מחזה לוקאלי”, אלא הוא סאטירה אנטי-אוסטרית חריפה, בה הבורות הפרובינציאלית והפאתוס הווינאי המזויף כרוכים יחדיו. בין השיטין מזכיר המחזה במשהו את “אני פוירבך” לדורסט, שהוצג השנה בפסטיבל ישראל, אך באיכותו המעמיקה הוא עולה עליו במפורש.

הו סיורי השלישי בפולין, מסע ממושך אל התיאטראות והגלריות שלה, אל אתרי תרבות בעבר ובהווה. סיורי האחרון שונה היה במקצת מסיורי הקודמים. אומנם הנופים לא שונו כל עיקר, חנויות הספרים מאוכלסות בקונים כפי שהיו אשתקד, המוזיאונים מלאים בצופים, התיאטראות בקהל סקרנים, אך עם זאת הורגשה בחלל האוויר איזו עייפות נואלת, שובע תרבותי כלשהו, להם לא הייתי עד בפעמים הקודמות. חנויות מלאות כל טוב, שפע של מצרכי מזון שאין להם אח ורע בארצות מזרח אירופה אחרות, הפכו אף הם לעין גלריות, אותן פוקדים המונים, הסקרנים לסחורות, עוברים ושבים ומזינים עיניהם בכל טוב. ידם של ההמונים איננה משגת לקנות את מוצרי המזון המשובחים ולא את שכיות החמדה למיניהן, והחנות עבורם היא מעין תיאטרון אקזוטי, או ליתר דיוק חלום רחוק בהקיץ, שלפתע הפך למציאות. גם תוכניות הטלוויזיה “שופרו” ללא הכר, כך שבדומה למערב, ספונים המונים ליד המכשיר, להפשרת שלגים, המתבטאת בין השאר ב”שושלות” ו”דלאסים” אמריקנים למיניהם. אך למרות כל אלה, התיאטרון הפולני ממלא עדיין את הפונקציה התרבותית הגבוהה ביותר, האליטרית, והוא מקדש רוחני שאין נעלה ממנו; כפי שהיה בשנות השמונים. אומנם אליה וקוץ בה – אך ורק תיאטראות מהדרג הראשון מסובסדים במלואם על-ידי השלטונות, ואילו השאר חייבים לדאוג לעצמם; וכאן אנו עדים לאבסורד הגדול ביותר – בתיאטראות הייחודיים, המסובסדים ביד רחבה, כרטיסי הכניסה זולים ביותר ואילו בדרגים הנמוכים יותר של התיאטראות, מחירי הכרטיסים מרקיעים שחקים, ביחס הפוך למשכורתו החודשית הדלה של הפולני. שרת-התרבות, איזבלה ציווינסקה, בימאית תיאטרון כשלעצמה, סבורה שרק כך ניתן להעלות את רמת התיאטרון, וכאשר יהיה ראוי לכך, יסובסד אף הוא כתיאטראות נבחרים.

מתוך שפע ההצגות בהן חזיתי בוורשה ובקרקוב, נראה לי שנעשה עוול למספר תיאטראות, הראויים אף הם לעזרת המוסדות.

ומהכללה – אל הדבר עצמו:

“חיי הסוערים של לייזורק רויטשוואנץ”

תיאטרון “אתנאום” בוורשה. אחד התיאטראות היוקרתיים ביותר בפולין. העיבוד של הרומן הנפלא, הסרקסטי, של איליה ארנבורג נעשה בידי הבמאי מאציי

הצגות חדשות, רפרטואר ישן משוחק שנים. חדרים ב"בית האמנים" בוורשה, הבנוי לתלפיות בסגנון קלאסיציסטי של המאה הקודמת, מושכרים לכל דורש בעל ממוך. תפאורות תיאטרון כמעט אינן מוחלפות ומועברות למחזות נוספים. רוב הבמאים והשחקנים מחפשים פרנסות צדדיות בקולנוע ובטלוויזיה.

אני מעלה על נס את תפקידו המרשים ב"קורצ'ק" של ויידה. הוא מתעתד לביים בתיאטרון חיפה את "שחף" לצ'כוב או את "ארתור אוי" לברכט.

פולין — תיאטרון 1990. פכים קטנים לעת מצוא. לא תמו ולא נשלמו. בערב האחרון בקרקוב צפיתי שנית, בהצגת שחרית לילדים, בסרטו החם של אנדז'יי ויידה — "קורצ'ק". התרגשות ובכי ילדים כאולם... בצאתי הבחנתי בסמוך לשם בגרפיטי מאיר עיניים: "יהודים החוצה!". תיאטרון הרחוב 1990... ■

זו ההצגה השנייה שראיתי בתיאטרון "ראמפה". הראשונה — "קאברטורו" — שחזרה טקסטים של משוררים משנות השלושים, שסאטירות-ההווי שלהם תאמו להפליא את שנות השמונים האומללות. תיאטרון בלתי נשכח, אך משום-מה בלתי ממומן על-ידי השלטונות!

אלכסנדר ברדיני

איש התיאטרון, אולי הנערץ ביותר בין עמיתיו בפולין. בין היהודים האחרונים שם. אוד מוצל מהגלריה המפוארת של במאים ושחקנים יהודיים בימים עברו. בגיל 75 עדיין תוסס, מלא חוכמת חיים, אנציקלופדיה חיה של תיאטרון העולם. בארץ העלה בהצלחה יוצאת מן-הכלל את "טנגו" למרוז'ק ואת "פרנק החמישי" של דירנמט. השחקנים והבמאים מהשורה הראשונה בפולין הם תלמידיו. פרופסור ברדיני מצר על המצב הכלכלי הקשה של התיאטרונים. כמעט שאין מעלים

לילדים, הכתובים לעתים ברוחם של משלי קרילוב, ראה אנלוגיה כהאנשה של בעלי חיים למצבה של פולין בימינו. אנדז'יי סטז'לצקי הרחיק לכת עוד יותר. בכל האנשה בשכתובו המושלם, חשף את תולדות פולין מאז 1946 ועד ימינו. מי לא חש את הצלפת שבטו, את ביקורתו הדורסנית, מאז גומולקה, ביירוט, גיירק, והשרים-מטעם, ועד מאזובייצקי ונאלנסה? הליהוק הצעיר תוסס, דינאמי, המוסיקה והכוראוגרפיה מושלמות, הכל מכל אינטליגנטי, כאם, ללא גסות או וולגריות כלשהי, כחשך הגלוי והנסתר, המוחשי והמדומה משמשים בערכוביה. הסאטירה לעתים על-פי רוחם של וולטר ובומרשה, כאשר שקופיות מוקרנות המציגות את תולדות פולין מצטרפות לעדת "חיות", המסמלות כנזכר את פולין במחצית הדור האחרון. הקהל, רובו ככולו צעיר, מפסיק מדי פעם בפעם את השתוללות "החיות" במחאות כפיים ומצטרף בשירה אליהן. לבסוף — הדרן אחר הדרן.

קובי נסים

ללבן שלמתי בפרנקים חדשים

יד ביד עם בריגיט בָּרְדוּ בְּאֵתִי
לְרִדְת אֶל הַטְּקוֹמֵבוֹת. לְהַצִּיל
עֲבָרוּשִׁים מִן הַחֲדוּשִׁים בְּרִשֵׁת הַבְּיוֹב.

עַל חֲזִי הַשְּׁעִיר תְּלִינוּ חֲרִיץ
אֲדִיר שֶׁל גְּבִינַת קְמוֹמֵבֶר
אֶת חֲלָקוֹת יִשְׁבְּנֵי וְרַעְנוּ בְּקוֹיָאָר וְהַשְּׁמַפְנִיָּה
זֹלְגָה לִי מִן הַקְּרַחַת אֶל הַמְּשַׁקְפִים
וְהַשְּׁפֵם וּבְכַת אַחַת
נְטַעְתִּי אֶת מְלֵא חֲלָצִי
בְּגוֹשׁ עֲנָקִי שֶׁל כְּבֵד אֲנִי

— צְמַחִי, כְּמוֹכֵן. גַּם בְּרִיגִיט לֹא בָּחְלָה
בְּמֵיטֵב הַמְּזוֹן

הַכֵּל בְּכַדִּי לְמַשֵּׁךְ אֵלַיָּה פּוֹטְנִיצִיאַל רְבֻבוֹת
שֶׁל נְצוּלִים. אֶת ב' שְׂדֵיָה עֲטַפְתִּי בְּפִתוֹת
אֵשׁ תְּנוּרָה, לְמִתְנִיָּה

קְשַׁרְתִּי זֶר חֲמֻצִיצִים וְיַפְעָתָה
בְּעֵר שְׁחֹר כְּסִינוּ — מִבְּחֹר זִיתֵי הַעֲמָק.
מַחְלָפוֹת הַבְּלוֹנֵד הַטְּבַעִי שֶׁל רֵאשָׁה נִתְפָּרְכוּ כְּמַצוּרָה
סָבִיב גְּבִינָה צְפֹתִית מְקֻשָּׁה וְהַפְּלִיטִים
שֶׁחֲשָׁקוּ בְּשׁוֹאֲרָמָה, הַחֲלוּ לְכַתֵּשׁ

אֵלֶּה בְּאֵלֶּה. הַקְּטֻטָּה הַהִמּוֹנִית הַמְּסָה לְבְּרִיגִיט
אֶת לֵב הַחִי-בֵר שֶׁלָּה וְאוֹתִי
כִּלְל לֹא צְרִיכָה הֵיטָה לְשַׁכְנַע לְהַשְׁתַּנֵּס לְמַעֲשֵׂה
הַמַּצוּנָה. רְגֵל בְּרִגֵל הַתְּקַדְמָנוּ

גוֹשׁ אַחַד.
הַהִמּוֹן נְסוּג
וְאֲנַחְנוּ יִדְעֵנוּ, נְסוּג

וְיִדְעֵנוּ.
כְּרַעְתִּי בְּרֵךְ בְּפָנֵי בְּרִיגִיט וְאֲמַרְתִּי
לָהּ שְׂאִין כְּמוֹ חִיּוֹת.
הִיא לְכַשֵּׁה שִׂיא
הַרְצִינוֹת וְאֲמַרָה לִי
קוֹבֵי, אַתָּה לֹא בָּן אָדָם

וְרַק בְּגֵלֶל זֶה מְגִיעַ יָךְ
מְפָנֵי. קַח, אֲמַרָה
וְהַבִּיטָה בִּי בְּחֻצְפָּה, פְּשׁוּקַת
שְׁפָתַיִם, מַחְכֵּכַת
לְחֵי גְבוּהָהּ בְּתַחְתּוֹנֵי, פּוֹזְלַת אַחֲרֵי, שׁוֹב מְצִיצָה
לִי מִתְמוֹנְתָהּ שֶׁבְּכָרִיכַת הָאֲרֶנְךָ
כְּמוֹ בְּתִיכּוֹן.

גַּם אֲנִי, בִּי
בִּי גַם אֲנִי בִּי
בִּי רַחֵלָה שְׁלִי

לֹא רוֹצֵה לְעַבֵּד שְׁבַע שָׁנִים בְּלֵאָה
אֵילוֹן, רוֹצֵה לְהִתְחַיֵּל כְּלִי עִם הַשְּׁבַע
שֶׁלָּךְ. כֶּף אוֹ כֶּף תִּצָּא עִם מִסְפָּר
מְבָרֵךְ, אֲמַרָה, הִז' שֶׁלָּךְ בְּשָׁנֵי הַמַּחְזוֹרִים,
— וּבְאֲמַת, מַה אֲנִי צָרִיךְ

עוֹד טוֹר
אֵיפֶל אַחֲרֵי שֶׁכְּבַשְׁתִּי אֶת הַקּוֹנְקוֹרְד הַחִי.

בְּרִיגִיט שֶׁלְפָה סִיגְרֵט —
הוֹפַע צִלִּיתִי לְאֶקְסֻטְזָה
וְרַק בְּשִׁכְלִי גְפֹרֹר.

חֲפֹשְׁתִּי בְּנֵרוֹת — וְלֹא מְצֹאֲתִי.
נִכְנַס לְכֵן וְהִגִּישׁ לִי מְצִית עִם חֲשׁוֹבוֹן —
לְפָרְעוֹן מְשֻׁכְּנָתָה גִּשָּׁה עַל שְׁבִיעִיּוֹת
הַשָּׁנִים כְּרַבּוּעַ. נְסִיתִי לְהִתְחַשְׁבֵּן:
— אֲכַל הַכֵּל

אֲכַל הַכֵּל קוֹמוֹפְלֵאשׁ, זְרָקָה בְּרִיגִיט
וּכְמוֹ קוֹסְמַת

אֲבַל מִמֶּשׁ מִפִּיָּה
הוֹצִיאָה בִּיצַת זֶהָב.
קִלְפָּה, חֲצֹתָה לְשָׁנִים, נִתְנָה כְּפִינוּ וְהַטַּעַם
שׁוֹ קוֹ לָהּ.
הַזְלִיפָה בְּלוֹנֵד טְבַעִי

עַל הַבֶּץ וּבְצֵדוֹד יִשְׂרָיִל
— אֵיךְ אֲנִי, מִסְפִּיק
אֶת נְרָאִית מְסַפֶּקֶת עַד לְאַחֲרוֹן הַתְּלַתְלִים
— אוֹ ווִי, צְחָקָה בְּרִיגִיט וְאַתָּה
שׁוֹבִינִיסְט טוֹטָאֵל. נֶאֱנַחְתִּי
בְּהַקְלָה, הַעֲקֹר שֶׁלָּא
חֲזִיר
כְּמוֹ שְׂאֲמָרָה לִי פַעַם רֵאקֵל וּוֹ'לֵשׁ וּמֵאֵז אֲנִי אַחוּז
שְׁנוּיִים.

תְּפַסְנוּ טְקִסִי לְ"מְקִסִים" וְשִׁתִּינוּ וְשִׁתִּינוּ עַד
שְׁאֲכִלְנוּ. הַסְּרִדְנִים הִיוּ מְבִיצֵי טְנִסִים וְהַגּוֹלָשׁ
מֵאֲצוֹת הַמְּדִיטְרָנָה. מִכָּאֵן אֲנִי צוֹלְלַת
הַיִּשָּׁר לְמִטָּה, הֵא (שְׁהָקָה)
עֲשִׂיתִי לִי מֵהַפְּכָה שֶׁלְמָה
בְּרֵאשׁ. עַל טְבוֹר הַשָּׂדֶה
הַשְּׂאֲרָתִי "תְּכַף אֲשׁוֹב" —
וְיִרְדְּתִי לְתַרְכִּי כְּפוֹל.

עוֹד מַחְלָחֵל בִּי הַשְּׁחֹר וּפְתָאוֹם
קוֹפְצִים עָלַי שְׁנֵי גוֹרִילוֹת
בְּחִסּוֹת הַמוֹסָד וְכִכָּה אֵיךְ שְׂאֲנִי
דְּחַפּוּ אוֹתִי פְּנִימָה לְתוֹךְ בְּקִבּוֹק יָרֵק שֶׁל גְּזוּז

אַחֲרֵי חֲשָׁף גְּדוֹל וְיֵהִי הַיּוֹם
וּמְצֹאֲתִי אֶת עֲצָמֵי חֲמוּץ מְתוּק, תּוֹסֵס
בְּשֶׁפֶף הִירְקוֹן.
מַה אֲנִי עוֹשֶׂה פֹה בְּעֵצָם, דְּמִינִיתִי אֶת עֲצָמֵי
שׁוֹאֵל. הַרְעִשִׁים מִתְחַנְּתִי הַכֵּחַ בְּמִקּוֹם
מְחַקוּ מִמֶּנִּי אֶת קוֹלֵי הָאֲמַתִּי
וְאֵין אַחֵר

ק

ר

ח

ת

אזכרה

כָּרַם הָיָה לִידֵי בְּקֶרֶן חֲשֻׁמוֹנָאִים
וְר' יְהוּדָה הַלֵּוִי עַל גֶּגֶג
שֵׁם קֶרְנֵי רְאָמִים וּבִצִּיִּים
בְּקֶנֶים קֶרְנוֹת הַשָּׁמַן מְלֹאוֹ עֵז
וַיִּקַּר לְבוֹדֶקֶר הַזְּכָרִי

עָמְנוּ נְהָרוֹת כּוֹכְבִים, נְעֻרוֹת
בְּעֵינֵיהֶן כְּסִיל וְעֵישׁ וְכִי מָה —
אָנוּשׁ כִּי תִזְכְּרֵנוּ מָה —
אָדָם כִּי תִפְקְדֵנוּ

בְּאֵין נְסִים גַּם נִפְלְאוֹת אֵין
נִפְקֵד בְּעֵזָה נִפְסֵד בְּעִזְקָה

תַּעַר הַזְּמַן חֲלִיפּוֹת הַעֵתִים
לֹא קָצְצוּ בְּנִטְעוֹת הָאֵהָבָה
עַל גֶּג הַבַּיִת בְּקֶרֶן הַרְחֹבוֹת

נְעֻרוֹת נְעֻרוֹת נִטְעֵנוּ שְׂרָק
בְּקֶרֶן בֶּן שָׁמֶן עַל גֶּג הָעוֹלָם
הַנִּבְצָר מְעֵט, אֶךְ מְאֹלָהִים תַּחֲסֹרְהוּ

חֲבָלִים לִי בְּנַעֲמִים חֲבָלִים בִּיסוּרִים

יָמִים עִם נְסִים יָמִים שֶׁל פְּלֹאוֹת
מְלֹאוֹת מְלֹאוֹת כּוֹכְבִים
רְבוֹא מְזֻרוֹת, רְמִזִּים,
קָשִׁים עֲתָה לְפַעְנוּחַ
דִּידִי.

דיוק בשעה שתיים בלילה, גוזתי במקלחת את כל
השערות בראש שלי. עשיתי את זה בחושך כי כבר לא
אכפת לי איך אני נראית ומה אנשים יגידו כשיראו אותי.
אחרי איזה חצי שעה כשהשיער היה קצוץ לגמרי הסטתי
את השלבים בתריס והבטתי החוצה לתוך החושך.



לא ראיתי ברחוב שום דבר, רק שורה ארוכה של צמרות שחורות
שנעו באופן מוזר מאוד והשמיעו איוושה לא של עצים. הקול
שמעתי היה דומה יותר ליללת חתולים מיוחמים. בגלל זה אני
לא בטוחה. גם לא זכור לי ששדרה של עצים גדלה מול החלון של
המקלחת. לפני שהגפתי את התריס חדרה פנימה רוח חמה ואיתה
ענן של אבק. האבק חדר לתוך נחיריי והרגשתי איך הוא פושט
בגופי ונמסך לתוך הדם וזורם בתוך העורקים.

חשבתי: אולי מעכשיו יזרום אבק בעורקיי ולא דם. המחשבה הזאת
שיעשעה אותי קצת. פתאום התחשק לי לעלות על הגג ולהשקיף
על העיר מלמעלה. אני חושבת ששיקרתי לעצמי. כי באמת רציתי
לעלות על הגג כדי לצרוח שכל העולם ידע מה שאני יודעת. איך
שנאה יכולה להרוג בני אדם ולמה בתי משפט לא שופטים אנשים
ששנאתם ממיתה אנשים.

לא עליתי על הגג כי הראי עיצבן אותי. אחרי שהדלקתי אור שמתי
לב כמה שהוא מטונף וניקייתי אותו אולי רבע שעה במטלית יבשה.
חוץ מהראי המלוכלך לא הפריע לי שום דבר. באמת שלא. גם לא

הזה. קודם קשרו אותי למיטה כי סירבתי לקחת תרופות. אחרי שקשרו לי את הידיים והרגליים הכריחו אותי לבלוע את התרופות, אני לא יכול לסבול שמרססים אותי כל הזמן כאילו שאני איזה חרק..."

אמרתי לו: "אבא אני מבטיחה לך שאוציא אותך מכאן מה שיותר מהר" והלכתי לדבר עם הרופא הראשי. קודם אבא שאל אותי למה אמא לא באה לבקר. אני לא יכולתי להגיד לו שאמא שונאת אותו אז שתקתי.

אמרתי לרופא הראשי שאני מזמינה מונית ולוקחת מכאן את אבא כי זו טעות שהגיע הנה, טעות איומה. הרופא הביט בי בעיניים מתות כמו שהיו לקברן ואמר לי שלא היתה שום טעות. אבא מאושפז כי היתה הוראה מהרופא שלו ובלי אישור מתאים איני יכולה להוציא אותו כי ככה זה לפי החוק.

לא היה אכפת לי בכלל מכל החוקים האלה. צלצלתי לרופא והוא אמר שאבוא מחר למרפאה ונדבר. שאלתי אותו למה שלח את אבא למוסד לחולי-רוח והוא אמר כי היה סיפור נורא עם אמא שלי שהוא לא יכול לספר לי בטלפון.

אמרתי לאבא שאבוא מחר ואקח אותו. כבר לא יכולתי לסבול את הריח והרגשתי שאם אשאר רגע נוסף אקיא את הנשמה שלי. רציתי שאבא יאמין לי שאבוא מחר אז לחצתי לו את היד וחייבתי אותו בכל כוחי. אבל אבא לא רצה שאלך. הוא בכה כמו תינוק ואמר שהוא רוצה לבוא איתי כי הוא לא יכול לסבול שקושרים אותו למיטה ונותנים לו תרופות בכוח. וגם הריח של התרסיס עושה לו כאבי-ראש חזקים יותר משהיו לו קודם. הרגשתי נורא כשאבא בכה ורציתי לבכות יחד איתו אבל לא יכולתי. אולי הייתי צריכה לצעוק בקולי קולות, כי גם זה נחשב לבכי, אבל הצעקות לא יצאו לי מהגרון. צעקות לא יוצאות לי בלי דמעות. הבטתי דרך החלון וראיתי את הבית המאורך ממול עם החלונות הארוכים והמסגרות השחורות שלהם.

נדמה לי שראיתי מבעד לחלונות אחרות מתרוצצות עם מיכלי ריסוס. כשיצאתי מהחדר של אבא רציתי לשאול את האחיות למה הן מרססות כל הזמן אבל שכחתי. זה בטח בגלל כאבי-הראש והבחילה האימה שהיתה לי. בדרך, עד לתחנת האוטובוס לא חדלתי להקיא, אבל לבכות לא יכולתי. לא בכיתי גם כבוקר כשנודע לי שאבא התאבד. אני לא האמנתי לאמא כשהעירה אותי וסיפרה לי שזה מה שאמרו לה בטלפון. אחרי שהייתי אצל אבא ידעתי שלא אאמין לה אף פעם לשום דבר.

הייתי בטוחה שאני ממשיכה לחלום כמו שחלמתי קודם. כל הגוף שלי היה מכוסה בכל מיני זוחלים מגעילים, ג'וקים, נמלים ועקרבים והם נשכו ועקצו אותי ואני צרחתי: "די!!! די!!! ו"תפסיקו כבר!!!" אבל הם המשיכו להתפתל סביבי. פתאום הרגשתי שמוצצים לי את הדם והגוף שלי מתרוקן ונעשה קל ואז שמעתי את הקול של אמא. אם עידו לא היה בא ומספר לי שאבא התאבד בשתיית רעל נגד ג'וקים, אני לא הייתי מאמינה לאף אחד. מה שהרגיז אותי היה שאני תמיד האמנתי לו והוא לא האמין לי ולא הבין אותי ממש. בגלל זה לא העלתי אפילו בדעתי לספר לו שאמא זוקה אותי מהבית כשהייתי בסך הכל בת שתיים-עשרה. אז עוד האמנתי לה שהיא חולה ולא יכולה לטפל בי. עידו היה אומר: "בטח שהיא היתה חולה, מה פתאום מחלה פסיכוסומטית? את סתם מדמיינת. לא שולחים ליקבוץ ככה סתם ילדה קטנה." הוא אף פעם לא היה מאמין לי ואני האמנתי לו כשבא וסיפר לי על אבא.

לא היה לי כוח אליו ורציתי שיסתלק. בעצם לא רציתי לראות אף אחד. היתה לי סערה בראש ואני הייתי מוכרחה להסדיר קצת את המחשבות.

אני לא האשמתי את עצמי בגלל שאבא התאבד, אבל הרגיזה אותי ההחמצה הגדולה של חיי. הרי יכולתי לא לחכות למחר ולהוציא אותו עוד באותו יום מהמוסד הזה. אני בטוחה שהבחילה האימה שלי וכאבי הראש בגלל התרסיס נגד הג'וקים בילבלו לי את השכל. אני אפילו שכחתי שכשראיתי את אבא לא היו לו שערות בראש. גזזו לו אותן כנראה כשנכנס לשם. אז כשהייתי צריכה לזהות אותו בבית החולים צעקתי: "זה לא הוא! זה לא הוא! לאבא שלי היו שערות בראש!!!" פתאום נזכרתי ואז רציתי לשאול את הרופא שעמד לידי אם הוא חושב שגזזו לאבא את השיער כדי שיוכלו לרסס לו את הראש ביתר קלות, אבל כמוכח לא שאלתי. לא כל הרופאים ראו מה שאני ראיתי...

מראה הפנים המכוערים שלי והראש הקרח שהזכיר את המגרש מול הבית אחרי שנשרף בקיץ שעבר. כשהייתי בטוחה שהראי נקי התיישבתי על הרצפה ליד המיטה שלי. לתוך המיטה לא יכולתי להיכנס. היא נראתה לי דוחה פתאום, אני לא יודעת למה.

זה בכלל לא נורא שישבתי כמעט עד הבוקר על הרצפה הקרה. הרי ככה יושבים כשמת לך מישהו לא? אני חושבת שעשיתי הבנתי למה עושים את זה. כדי להיות קרובים מה שיותר למת. אבל אני לא יכולתי להיות קרובה יותר משהייתי לאבא שלי.

אם אנשים ישאלו אותי למה אני קרחת אגיד להם שזה בגלל החמסין. בעצם למה שישאלו אותי? המון אנשים מסתובבים בחוב הזה בשיער קצרץ. אני הייתי הולכת גם בלי כגדים כי איך אפשר לסבול כגדים מזיעים שנדבקים לגוף?

כשחזרתי מההלוויה היה לי כל-כך חם שהרגשתי ברגליים כוויית למרות שנעלתי נעלי התעמלות. חשבתי שאני הולכת בתוך אש ועוד רגע היא תשרוף לי את הרגליים. זה היה נורא. פחדתי שהאש תתפשט ותגיע לראש אז מרוב חום ופחד הזעתי והשערות נדבקו לי לקרפת.

כשהזיעה ניגרה לי לתוך העיניים הרגשתי קצת הקלה. הריביות של הטיפות האלה הטיבה איתי. עצמתי את העיניים והלכתי עד הבית בעיניים עצומות. חציתי כך אפילו בכישים ואני בטוחה שעברתי רק באור ירוק. אני פשוט ראיית בתוך הראש את כל הדרך לא הייתי צריכה לראות אותה בכלל בעיניים.

אם הייתי מספרת לעידו שהלכתי ככה הוא לא היה מאמין לי. הוא אף פעם לא האמין לסיפורים שסיפרתי לו למרות שכולם היו אמיתיים. אני לא שיקרתי כמו אמא שלי. בגלל שעידו לא האמין ואמר שהדמיון שלי עובד שעות נוספות עזבתי אותו. לא יכולתי לאהוב ולחיות עם בן אדם שאומר שאני ממציאה את החיים. חיים אי-אפשר להמציא. מה שקרה ראיתי תמיד בבהירות כמו את זר הפרחים הנבולים שאמא הניחה על הקבר.

עידו היה אומר שזה בגלל החמסין הם נראים ככה ושלא היו נבולים קודם. אבל אני ראיתי את הירוקת הדביקה שעל הגבעולים והרחתי את הסירותון שנדף מהם. הוא היה אפילו גרוע יותר מתרסיס נגד ג'וקים. בגלל זה העפתי את הפרחים מהקבר. לא היה אכפת לי מהמכסים שננעצו בי. בין כה-וכה הסתכלו עלי כי אני הייתי היחידה שלא בכתה. אני חושבת שאני לא יכולה יותר לבכות. הדמעות כבר לא יוצאות לי מהעיניים. אולי לא אבכה יותר לעולם. הרגשתי בזה כשפגשתי את אבא במוסד ההוא. זה היה בחופשה שלי אחרי הטירונות. אמא סיפרה לי שהוא בבית-הבראה בגלל כאבי הראש שלו והתקפי השיכחה ואני לא דאגתי ולא מיהרתי לבקר אותו. רציתי קודם להעביר את החפצים שלי מהדירה המשותפת שלי ושל עידו כי כבר לא יכולתי לסבול אותו יותר.

עכשיו אני חושבת שזה היה טפשי מצדי להאמין לאמא. אני אף פעם לא האמנתי לה כי תמיד היא שיקרה, לא רק אותי את כולם. אז למה האמנתי לה כשאמרה לי שאבא בבית הבראה? עשיתי שגיאה איומה. אולי זה בגלל החמסין הנורא שהיה. החום עלה לי לראש ולא הייתה שקיפות במחשבות שלי כמו שישנה תמיד. חיפשתי אולי שעה את בית-ההבראה הזה והסתכנתי ברחובות. אני שאלתי על בית-הבראה אבל אף-אחד לא הכיר מקום כזה בסביבה. מה שהיה שם זה מוסד לחולי-רוח ואת זה גם אני לא הרגשתי בהתחלה. כי היו דשאים ופרחים והמון עצים ירוקים. רק כשעברתי במסדרון הארוך והרחתי ריח חריף של תרסיס שמרססים בו ג'וקים וראיתי איש עירום משוטט עם שלושה חתולים בידיו ואחיות בחלוקים לבנים שהסתובבו עם מיכלי תרסיס וריססו בכל הפינות, אז הבנתי איפה אני נמצאת.

אחות אחת הלכה וריססה את הרצפה ואני הלכתי על השובל הרטוב שנשאר מאחוריה. אז עוד לא כאב לי הראש ולא היתה לי בחילה כמו שהיו לי כשראיתי שמרססים גם את המיטה של אבא כשהוא שוכב בתוכה כאילו יש מתחתיו קן של ג'וקים.

רציתי לבכות. הבנתי שאמא רימתה אותי, אבל לא יכולתי לבכות גם לא לצרוח, יכול להיות שהייתי בהלם. אני לא יודעת. לא הייתי בטוחה שמה שאני רואה ושומעת זה אמיתי. אם עידו היה אומר לי עכשיו שאני מדמיינת, הייתי מאמינה לו. בכלל תמיד האמנתי לעידו, לכל מלה שאמר לי כי הוא היה הבן-אדם הכי ישר שהכרתי בחיים שלי, בגלל זה כלי-כך אהבתי אותו בהתחלה.

אבא אמר לי: "קחי אותי מכאן. אני לא יכול להישאר יותר במקום

שיעור

הנכונה על הדושות, משום שלא היה לנו פסנתר משלנו בבית. חוץ מזה, היתה מחויבות איזו שהיא מצד המורה כלפי אמא משום שהיו להן מכרות משותפות. לו לא הגעתי בזמן לשיעור, לא-כל-שכן לולא היגעתי כלל, כבר היתה בוודאי מגיעה באותו ערב לבדוק אם "הילד" לא לקה בברונכיטי או שמא נקע רגל במשחק כדורגל באחד המגרשים הקשים והעשירים באבנים שבשכונה.

אבל באותו יום היו מחשבותיי נתונות למוסיקה מסוג אחר לגמרי. אומנם, כבר למדנו יחד חודשים אחדים וחמדה שבתה את עיני שבועות אחדים לאחר אותו שיעור בתנ"ך, שבו שכחתי את מלותיו של הפרק על נפילת חומות יריחו. הבושה היתה גדולה, משום שהמורה שאל את השאלה בכיתה, לעיני כולם ובעודי עומד שם מבויש ונכלם עד עפר, עיניי מושפלות ומתמלאות דמעות של צער עצמי. והנה לפתע היה זה קולה של חמדה שנשמע, לא בקול רם מדי, אך רם דיו כדי שיישמע מקיר אל קיר: "איך יוצא ואין בא".

הכל פרצו בצחוק, המורה נזף בה בחצי-פה ואני ישבתי במקומי מסתכל בה בתמיהה. לכאורה נתנה לי סיבה טובה לכעוס ולשנוא אותה באותו רגע. מה הילדה הזו מתערבת? הרי המורה שאל אותי את השאלה ולא אותה? אז מה אם שכחתי את המלים מספר יהושע? אבל תוך דקה או שתיים עבר המורה לתלמיד אחר, רשם ביומנו מה שרשם ליד שמי ואת המשך השיעור איני זוכר. גם לא זכרתי באותו יום לאחר הצלצול. מה שזכרתי היטב היו פניה הצוחקים של חמדה, שהסתכלה בי בשוככות בלתי מוסתרת לאחר שישבתי על מקומי. היא לא הבינה, חשבתי, מה עוללה לי בפליטת-הפה שלה ולבטח לא התכוונה להקניט אותי. סתם דיבורים. בהפסקה הגדולה שיחקנו, הילדים, תופסת בחצר והילדות קפצו על חבל ושוחחו ביניהן.

בשנים ההן לא הירבו ילדים וילדות לשחק אלה עם אלה. גם לא חשבתי שהיה לי מה לומר לה. אבל מאותו יום הרביתי לשים אליה את לבי. נהגה לצחוק ולהשתובב, התייחסה ברצינות ללימודים, הכינה את השיעורים בקפדנות ובאופן מרגיז. לא התפלאתי כשתעודת-השליש שלה היתה מן המצוינות בכיתה. לא הופתעתי גם כשבשלי מצאתי "מספיקים" למכביר, שני "כמעט-טובים", שני חיסורים (היה לי חום גבוה לאחר הזריקות נגד טיפוס, שהזריקו לנו בתחילת האביב) והתנהגות "מניחה את הדעת". לאחר חלוקת התעודות החלפנו רשמים בחצר וכך נודע לכולם — לא רק לי, לצערי — עד כמה טובים היו ציוניה של חמדה.

דווקא אהבתי לנגן על הפסנתר. צליליו גרמו לי ריגושים פנימיים, שלא ידעתי להסבירם. כשאמא שאלה בתחילת השנה אם ארצה לנגן, התפלאתי קצת. שניים מן הילדים בכיתה למדו לנגן בכינור. האחד היה יליד הארץ, שהוריו באו מרוסיה. היה ילד מסוגר, בניגוד גמור לילידי הארץ האחרים, וגם חולמני. אם אותי תפסו המורים לא אחת כשאני יודע את התשובה הנכונה לשאלותיהם, אותו תפסו כמי שכלל לא שמע את השאלה. השני היה יקה; יקה-פוץ, כמובן, לא רק בלשון הימים ההם אלא גם בהתנהגותו: מנופח, שפתו העליונה בולטת כלשהו על שיניים בולטות אף הן, ומשך את תשומת-לב הכל בכך, שכבר בגיל זה היו לו פלומות שיער בשולי לחייו. שחור שיער היה, לבש בחורף מכנסיים ארוכים — ממש תופעה יוצאת-דופן — מאלה שהיו מקופלים בתחתיתם פנימה כלפי מעלה ומוחזקים בבירית. מוצרט שכזה, כינינו אותו. ממבטאו היקי לא השתחרר ולא פלא שהיה מטרה לחיצי הערות קנטרניות. גם אם היטיב לנגן בכינור — אנחנו לא שמענו אותו מנגן אך השמועה עשתה לה כנפיים — היה בעל שתי ידיים שמאליות בבנדורות. תמיד הפסיד ולא הרבה לשחק. ומכל מקום כאשר קיפל את בוהן ימינו וניסה לכוון את הבנדורה לעבר חברתה, מרחק

גופה של חמדה נדף תמיד ריח של סבון, שאותו היכרתי מן הבית. זה היה ריח נעים וחרירי, שהזכיר לי חדר אמבטיה מטופח, מברשות שיניים מוצבות בכוס זכוכית — בימים ההם לא ידעו מה זה פלסטיק — וילון חום מפוספס קטן על החלון, שהיה תמיד משמיע קולות מוזרים בלילה, שעה שרוח חמסין נשבה מן הפרדס שבפאתי העיר, ורצפת מקלחת ממורקת.

חמדה היתה הראשונה שחמדתי, אם-כי אז לא היה ברור לי מה אני חומד. הייתי אז בן שתיים-עשרה לערך ומלבד יצרים טבעיים לא הייתי עדיין חשוף למה שמצוי היום בסרטים, בספרים ובטלוויזיה, במודעות הפרסום ובשיחות בין הבריות. כן, זה היה מזמן, ולכן הזיכרון תמים כל-כך עד שהוא מעורר בלבי השתאות: מה רציתי מחמדה? ללטף את שערותיה המתולתלות השחורות? לגעת בעורה הלבן, המסתמר כמענה לכל משבר-רוח? לנשום את ריח הסבון שבצווארה? או סתם להניח למערבולת המאוויים להצילני כמעמקי עיניה השחורות? לא ידעתי אז את המענה לשאלות ואיני בטוח שאני יודע היום. מה שברור היה לאורך השנים הוא, שכל אימת שעמדתי לידה, זרם הדם בעורקי במהירות יתרה, מואץ בכוח הילדות-ההופכת-לנערו, וכששיחקה עם חברותיה הייתי מצמיד את עיני לעבר דמותה העגלגלה ומבקש עוד ועוד.

עוד — מה? לחוש אהבה מן הסתם. שמעתי פעם במסדרון בכיתה כמה ילדות קובעות פגישה לארבע אחרי הצהריים, סמוך לבית-הספר. כבר בשלוש וחצי ארזתי את התווים בדרכי למורה לפסנתר, שהתגוררה במרחק רבע שעה הליכה מן הבית. באותם הימים הייתי מסוגל לפרוט אוקטאבות אחדות בשתי הידיים והדיאזיס. יצאו מבין אצבעותיי כמעט ללא שגיאות. חשתי אש בוערת בעצמותיי ובבשרי. אז לא ידעתי שזה מה שחש ילד משולהב למראה ילדה בת גילו, בטרם ילמד במה בכלל מדובר. את הביטויים הללו למדתי מאוחר יותר אך הם תארו אל-נכון את להבת האהבה והתשוקה אל הלא-נודע שכולו סבב סביב חמדה. באורח פלא הגעתי סמוך למקום מפגשן של הילדות וכלל לא נתתי אז את דעתי מה אשיב לאמא, אם תשאלני בערב מה היתה היצירה שניגנתי באותו יום אחרי הצהריים.

היצירה היתה כמובן חמדה, ממרחק של כעשרים מטרים ארוכים כמרחק החוויה הבלתי נתפשת, משהו שביני, במכנסיים קצרים, חולצת חאקי מגוהצת היטב ונעליים חומות לא מצוחצחות, לבין הירח, אולי, משהו רחוק, שאי-אפשר לגעת בו. היא היתה בקבוצת הילדות מן הכיתה, כולן לבושות חזאיות וחולצות רגילות בימים ההן, משהו שאינו נחרת בזיכרון. ומה שנחרת, ספק אם היה אמיתי או שהוא פרי השנים שחלפו. האם כבר הצמיחו ראשית פרי בגרותן או שהיו חולצותיהן שטוחות כמו של הילדים? האם הליכתן כבר משכה את היצר הבלתי ידוע, בעיקר במבט מאחור, או שהכמיהה לראות ולגעת לא באה אלא שנים מאוחר יותר? באותו זמן, מכל מקום, הנוכחות סיפקה את המאוויים. די היה לי בלהיות-על-יד, בלראות, בלחוש במבט, בלשמוע את המלים, תהיינה אשר תהיינה, בתחושת ההתפעמות נוכח העובדה שעמדנו, שנינו, על אותה חלקת מדרכה או רחוב, סמוך כל-כך, אם-כי רחוק כל-כך.

היה עלי עוד לפתור את בעיית השיעור בפסנתר. טלפונים עדיין לא היו, לא לה, לא לנו. אם לא אגיע לשיעור במועד, בוודאי תחשוב המורה שקרה משהו יוצא-דופן, משהו רע מן הסתם, משום שתמיד נהגתי לבוא בדייקנות למופת. זה שבעה חודשים ניגנתי, פעמיים בשבוע, והיא אף התירה לי להישאר מעבר לשיעור כדי לתרגל מעט את התווים, את האוקטאבות, את הדיאזיס והבמולים ואת הלחיצה

בפסנתר

שלושים סנטימטרים, ידעו הכל, ואולי גם הוא בסתר-לבו, שבקרוב תעבור לבעלותו של מישהו אחר. תמיד פספס.

משאת-נפשי היתה לנגן סונטות של שופן. פעם ראיתי סרט בקולנוע "אסתר" בכיכור דיוזגוף על הפסנתרן הפולני, שהיתה לו אהובה צרפתייה, הסופרת ז'ורז' סנד, וחבר הונגרי, המלחין ליסט. הסרט נחרת בזכרוני גם משום שהיה בצבעים, תופעה נדירה בימים ההם, וגם בגלל המוסיקה הנפלאה שבקעה מן המסך. הצלילים הרעידו משהו בתוכי, אף-כי לא ידעתי בדיוק מה. בעיקר כשגלשו ידי הפסנתרן גבוה, ימינה, והשמיעו בזה-אחרי-זה ובקצב מסחרר את צלילי הסול-לה-סול-לה, חשתי מחנק בגרוני, התרגשות פנימית לא מובנת, לא מוסברת. באותו יום היה עלי לתרגל את הצלילים הגבוהים הללו, לא מתוך הסונטה של שופן, כמובן, אך המורה היתה טובת-לב דיה כדי להדגים לי את מה שחשתי צורך לספר לה: עד כמה אהבתי את היצירה הזו. כשיעור הבא, אמרה, תנסה את הקטע. שופן כתב אותו כשהיה מאוהב בסנד. מה הפלא שהוציא יצירה מופלאה כזו מתחת ידיו? הרי רק למקרא התווים אפשר היה לחוש באהבתו למוסיקה, ולה.

חמדה עמדה עם הילדות ליד אחת החצרות, נשענת בגבה אל קיר נמוך-לבנים ומסויד בצהוב מתקלף, ושיחים ירוקים וטריים שיוו לה רקע מעורר. לא יכולתי לשמוע מה אמרו, אך כנראה שמבטי צד את שלה ברגע מסוים. חשבתי ששמעתי — אבל לא שמעתי — אותה אומרת לחברותיה "רגע". היא פנתה לעברי, ניצב שם עם תיק התווים מתחת לבית-שחיי ומסתכל בה בעיני ילד בן שתיים-עשרה, שחש מהי אהבה ואינו יודע להביעה. כשקרבה אלי חייכה בגלותה שנייים לבנות. מקרוב הרחתי את ריח הסבון ההוא וחשתי גלי חום.

מה אתה עומד פה? — שאלה בקנטרנות — אתה לומד את ספר יהושע?

לא הספקתי להתרגז, כי מחיוכה הבנתי שאין כוונתה לקנטר, כפי שלא היתה בכיתה, כשידעה לצטט את שאני לא זכרתי, וחייכתי גם אני — מה פתאום?

אלה המלים השגורות בפי כל ילד בן שתיים-עשרה.

ולאן אתה הולך עם התיק הזה? — שאלה.

לשיעור בפסנתר — השבתי.

פניה גילו את הפתעתה הגמורה. מה הפתעה, הלם. הילד הזה, שאינו יודע לצטט את ספר יהושע, לומד לנגן בפסנתר. כאמת, הסברתי לה, אני באמת מנגן ואני אפילו אוהב את זה. אבל אינני בטוח שאלך היום לשיעור, כי עמדתי והסתכלתי בה ובחברותיה, ואני חושב שאולי כבר אחרתי.

אז היום לא תנגן, מה יש? — התריסה. דיברנו עוד דקות אחדות, אמרתי לה שהיה עלי לקפוץ למישהו הגר בבית סמוך וכך "יצא לי" לראותה "במקרה" ולבסוף אמרנו "שלום", היא חזרה לקבוצת חברותיה ואני הלכתי למורה לפסנתר.

מובן שאחרתי להגיע שמה וגם ניגנתי רע מאוד באותו יום. המורה לא הבינה מה קרה לי, כי בדרך כלל פרטו אצבעותיי בנחת ובסדר על הקלידים. לא יכולתי לומר לה, שאני מריח ריח סבון ורואה מבט מסוים ואהבתו של שופן לז'ורז' סנד לא היתה באותם רגעים קרובה ללבי. הבטחתי לשפר את נגינתי בשיעור הבא.

למחרת נהרג אבא של חמדה ברחוב אלנבי ביריות של חיילים אנגלים. הם ירו מתוך שריונית שעברה במהירות ברחוב, במרדף אחרי מדביקי כרוזים. אבא של חמדה לא הדביק כרוזים, גם לא היה חבר במחתרת אלא עבר במקרה ברחוב. הוריו גרו בירושלים ושם

נערכה הלווייתו ולכן לא נסענו. ירושלים היתה מרוחקת כל-כך. חשבנו שנבקר את חמדה כשתשוב מהעיר הרחוקה, ששמה בלבד הזכיר לנו תמיד ריחות מוזרים, כה שונים מריח הים של תל-אביב.

אבל לא ראינו עוד את חמדה. אמה החליטה שאין לה כוחות הנפש לחזור לעיר שבה הרגו האנגלים את בעלה והיא עקרה לירושלים בלי אזהרה מוקדמת. שבוע מאוחר יותר הודיעה לנו המחנכת, שחמדה לא תשוב לכיתה.

תרגילי שופן שלי נמשכו בחודשים ההם בהפוגות קלות משום שלא הייתי מסוגל להתרכז בהם. לא עזיבתה של חמדה את הכיתה ואת העיר גרמו לכך, מכל-מקום לא הם בלבד. ההתנגשויות בין האנגלים לבין היישוב נתרבו, תכפו ימי העוצר, הבגרות הגופנית לא הקלה על הריכוז המחשבתי ולבסוף מצאתי את עצמי מבלה במגרש הכדורגל יותר מאשר ליד הפסנתר. ציוניי לא השתבחו אבל הצלחתי לגמור את השנה עם "טעון הכנה בתנ"ך" בתעודה. דמותה של חמדה נמוגה במשך השנים.

כסטודנט בירושלים נזדמנתי מדי פעם למשרדי ההתאחדות ברחוב שמאי, שם עסקו מנהיגי הלומדים גם בקידום ענייני חבריהם, גם בקידום הקריירה הפוליטית שלהם. ויום אחד, כשהתקרבותי לחדר מסוים שבו היה עלי לפגוש באחד מחבריי, הרחתי את ריח הסבון ההוא. זכרתי שקראתי יום אחד שאין כמו ריח להזכיר לאדם את עברו — פגישות, הכרויות, מקומות, אירועים. ריח של תבשיל ביתי, של מחראה במחנה צבאי, כושם של אישה.

בריח הסבון ההוא אי-אפשר היה לטעות. אבל את חמדה לא ראיתי שם. אמת נכון, בחדרו של חברי ישבה אישה צעירה — כולנו כבר היינו בשנות העשרים של חיינו — שלא היכרתיה. גם בשיבתה אפשר היה להבחין כי היא גבוהת-קומה וארוכת-רגליים. שערה שחור, לבשה חצאית חומה ארוכה ורגליה, בגרבי משי חומות אף הן, היו נתונות בנעליים לא תואמות. פלג גופה העליון היה עטוף בסוודר סרוג ועבה, מתאים למזג האוויר הירושלמי. היא לא הזכירה לי דבר מעברי, לא את בית הספר, גם לא את חמדה-מן-הכיתה, אך ריח הסבון ההוא חדר לנחיריי ואמר לי שאיני טועה. היא לא היתה יפה. לאמיתו של דבר, היתה מכוערת. שניה לא היו ישרות ובפניה היו חטטים במידה לא רגילה לאישה צעירה. אבל ריח הסבון ההוא עמד באוויר ולא היה מקום לטעות בזיכרון.

היא הביטה בי כשהסטודנט במשרד הציג אותנו זה לזו. כשחייכה נוכחתי שלא טעיתי. אך היה עלי להסתיר את אכזבתי המרה. היא היתה נינוחה, מרוחקת מעט, חייכה כאמרה "כן, למדנו פעם יחד באותה כיתה". החלפנו אי-אלה מלים לא חשובות. היא התייממה זה כבר מאמה. לא, לא היתה נשואה, גרה בעיר, עבדה כמזכירה במשרד כלשהו, למדה היסטוריה.

מלה פה, מלה שם, — "אז נתראה". כן, ירושלים קטנה, בין רטיסבון לטרה-סנטה ולקינג-דיוויד, משולש האקדמיה של הימים ההם, המרחק קטן כל-כך. נתראה לבטח.

והרי לא נפגשנו כחמש-עשרה שנים. מזמן לא פרטתי על פסנתר. זה כבר נשבר לבי באהבה נכזבת, מבוגרת יותר. זה כבר ידענו כולנו מה הם מאוויים, מהי תשוקה.

ואני זכרתי את הצוואר הלבן ואת ריח הסבון מימי ילדותי ולא הבנתי כיצד נמוגו הדברים ונותר רק זיכרון הסונטה של שופן ■
זיכרון אמיתי מימי הילדות ההם.

ליאון נהר



י נהר פראנה — שכן הם לא נכנסו עדיין אל הלה-פלאטה — היו עגומים וחומים, ונמשכים לאין קץ. רשת הרמקולים, שני משפכים תלויים על חוטים ללא בידוד, ניגנה את לחני הסרט "אקסודוס", חזור וחזור חלילה. המוסיקה התנגנה עשרים וארבע שעות ביום, אך בין חצות לשש בבוקר כמעט שלא ניתן היה להבחין בה, כמוה כנהר הנחצה לפני חרטום אנייתם.

כשהסתכל מבעד ללוחות העץ החבויים של דלת תאו, התקשה לפסוק: האם נע החוף הירוק, המרוחק, או נעה האונייה הזו? הוא כבר צייר את שניהם, וכן איים נסתפים, שוניות, עצים שקועים במים — במשך היוםיים הראשונים.

עתה, ביום השלישי, הגיעה אותה שעה של אחר הצהריים — לאחר סייסטה רגוזה ובילויימה עם פנקס הרישומים שלו ועם ספר מהוה בכריכה רכה, מעשן סיגרילו אחד אחר השני — בה נתעוררה תקווה כלשהי שהאוויר בחוף יחל לנוע. יותר אוויר, מכל מקום, מכפי שמספק שיט-האגב במורד הנהר של אותה ספינה עתיקת יומין בעלת גלגל מוטטים בצידה, העושה דרכה, ועשתה כעבר — כעדות שלט הברונזה ליד דלת חדר המכונה: ניוקאסל-און-טיין, בראון, ודוורד ובניהם, 1906 — אחת לשבוע הלוך וחזור בין אַסונסיון שבפארגווי לכין בואנוס איירס.

דון אַנדרס (איצטלת ה'דון' היתה שאולה) מצא עצמו על סיפון ה-DIAZ de SOLIS בזכות פגישה מיקרית. ליד הבאר ביגרנד-הוטל איגואסו ישב ליד קצין אחד, והלה אמר, "אילו הייתי צייר, כמוך, הייתי עושה את הדרך בספינה. אני מכיר את רב החובל. הוא לא שיכור, אם כי לא פעם הוא נוהג בגסות מזוהמת עם אישתו." לא המלצה גדולה להפלגה של חמישה ימים; אבל זו גם לא היתה ארץ של חוכרות-תיירות. לא אז, ביוני 1952.

אותו קצין, קולונל אַצ'וּרְיָה, לא היה שונה מרבים כמותו שנזדמנו פה ושם. ברונזארי, זה לא כבר, ביקשו אצ'וּרְיָה לצייר את La Señora Presidente. כמתנה לנשיא. מתנה לאיש שיש לו הכל, כולל אָוויטה החסודה.

שם ברזוארי נתפעם הקולונל מפנקס הרישומים של דון אַנדרס, מן המיומנות של ידו, מבוגדנות המישור השטוח המפיק גופים חושניים. "אָמיגו", אמר הקולונל, "לא הייתי מניח לך לצייר את אחותי."

הפעם, באסונסיון, הם נפגשו במקרה. הקולונל חיבקו כידיד משכבר. כך דרכם של אנשים מרוחקים מבינם. הוא ישב זקוף מאוד שעה שנרשמה דמותו על גבי הבאר העשוי עץ אלון: על דפי נייר שבהם מופיע ציור של מפלי מים גדולים מאחורי הגושפנקא — גרנד הוטל איגואסו. כמו שמו של המלון, שיקרה גם כותרת הנייר — המפלים היו מרוחקים משם כמה מאות קילומטרים בקו אוויר.

נראה היה שאצ'וּרְיָה רואה עצמו בדמות פסל-זיכרון: ידו תחובה במקטורן הברונזה. "הקושי הוא", אמר, בזוכרו את הפרשים שראה בסביבה, כולם דומים זה לזה, "ששפם אחד חייב להיות שונה מכל האחרים."

הקולונל הנפוח חשב עליו, כמובן, שהוא עשיר. דון אַנדרס הינו אירופאי, לבן. רק אירופאים עשירים מרחיקים עד-כדי-כך במעלה הנהר; או כאלה שיש להם עסקים שם, ולאמנים אין שם עסק. יהיה זה מסובך מדי להסביר שמכתב האשראי שלו, אפילו הוא מזויף, תקפו פג מזמן; והצ'קים שמשך בהסתמך עליו, ללא כיסוי. וכך, גורמים רבים ובכללם הלאות והגעועים הביתה, תרמו לשימושיותה של אותה הכרית.

ובכואנוס-איירס הוא יציג עצמו ב'קאזה רוזאדה' באמצעות המכתב שקיבל מאצ'וּרְיָה. דונה אָוה תקבל את פניו שם; הוא יתפטם בשוקולדים, ומאחר שתהיה מוקסמת מכשרונותיו אולי יזכה באות הצטיינות, בכוכב, במזכרת עשויה יהלום.

וכעת יצא אל הסיפון. שכן, קיימת שגרה בחייו של נוסע. בין תאו לבין תאו רב-החובל, במרכז האונייה, היה ה'קומדור', טרקלין הסעודה אי-אז, בימי זוהרו. שם טיגנו בשמן את העוף של ארוחת-הערב. נוסעי הסיפון לא אכלו עוף. במועדים לא-סדירים לעסו גושים של Charque, או הוציאו משקיקי פלסטיק עוגיות עגולות יבשות שבהן נגסו שעות על גבי שעות. כמה מן הזקנות עישנו מקטרוית. עם שקיעת החמה היה מופיע רב החובל — גס, בלתי מגולח, ותוחב מפית מוכתמת-מרק מתחת לסנטרו השמן. ואנדרו היה יושב עם ספרו רך-הכריכה, קורא; או עם פנקס הרישומים, מצייר. שעה של דימונות היא; אודות נסיעות טובות יותר, אודות אי-שם. והיה בכך משום שגרה.

לא נותרה כמעט שום סקרנות-לשמה על הסיפון ביום זה — השלישי במורד הנהר. דון אַנדרס היה מטה גוו בעברו בדלת התא, ועומד ליד המעקה, מבלי שמכטים יינעצו בו עקב קומתו הרמה ועורו הלבן מאוד, יותר לבן משראו חבריו לנסיעה מעודם.

אך הערב, ליד המעקה, עמדה דמות שלא ראה אותה לפני-כן. דמות של גבר גָבֵה קומה כמוהו, צנום כמוהו, גבו שחוח קמעה, כתפיו מעוגלות.

העצרה האנייה בשעת ה'סיאסטה' שלו? הנקשרה אל אחד המזחים העלובים שבגדות הנהר, הָעלְתָה והורידה כמה נוסעים נָקלים: בהצ'אָנְדָה כלשהי, בעיר שכוחת אל? את קוריָאָנְטָס כבר עברו. גם את רָקוֹנְקוּויסְטָה?

האיש עטה מעיל ארוך עשוי גברדין מבריק. הגם שהיה זה ביוני, הווה אומר: חורף, הרי כה הרחק במעלה הפראנה היה החום צמוד עדיין אל הנהר. המעיל ירד כמעט עד לקרסוליו, שמתחתם צפה אנדרו בזוג נעליים שחורות וסדוקות שעקביהם בלים ולא תואמים.

סקרן, סיגרילו בידו, יצא דון אַנדרס אל הסיפון המזוהם וניגש אל המעקה.

הזר לא הסב ראשו. אך צדודיתו היתה מרשימה, נשלטת על ידי אף ארוך וצר שהתרומם במידה בלתי רגילה מעל עינו האחת הנראית. אותה עין היתה כהה, כבדת עפעף. ועוד הפתעה: האיש — צעיר היה, ולבן כמותו.

עם בוא הערב הצף ונישא מעל מרחב המים העצום (אפילו שם כבר מגיע רוחבו של הנהר למיל אחד), ללא דמות, מוליך שולל בדומייתו, היו העננים המעטים נאנקים הרחק מדרום; נראו קרעי ברקים אחדים, אך הם באו מעולם אחר. החשכה לא ירדה לפתע, אך האונייה כאילו נברה בין צלעותיה של חיה גדולה, לחה, נושמת עדיין. אורות הספינה, רפויים ודיזליים, נדלקו; 'אקסודוס' טירטר.

להרף-עין ראה אותה — אֵוִילָאֵליָה, זה שמה, כדבריה — מפקת בדלת תאו רב-החובל מאחורי הגשר הנמוך, בתי שחיה שריריים, סיגריה של נייר-תירס מְדַלְדֶלֶת מִפִּיה, עשנה אנכי עד תמיהה — בזוכרו שהספינה אמורה אומנם לנוע.

היא היא, ללא ספק. תסרוקתה האינדיאנית השטוחה, הישרה, היתה זהה, שפתי הארגמן כתאנה סדוקה, השורה המוצקה של שיניים מרובעות. אף את שאר גופה זכר בפרטרוט: משולש, שחור, זוהר. היא היא שעשתה זאת לזיין שלו. הוא זכ. אנדרו גירד וצבט אותו מבעד לכיס מכנסיו; הוא סחט, ונפלט נוזל. מושפל היה עקב מחלה זו בה נדבק על-ידה.

אומנם כן, הוא ספג לעג די והותר מאנשים שכושרם לעניינים השטניים היה גדול משלו, גברים ששתו וצימחו זקן-קוצים, שיצאו מזמרים, בקולי קולות, קטעים מן המערכה הראשונה של "לה בוהם". בעוד הוא הינו איסטניס מופלג, נוסע טהור. בכך היה ידוע. שיום יום מכבס הוא את חולצתו.

מה אורך תקופת ההדגרה של הדברים הללו? מתערבל בידי הזימה הטרופית עלול בהחלט החטא לפרוח ולהשמיד, כתולעים כבשר, תוך

להיפליאנה

הלילה, אבל בעצם הוא הגיע משום-מקום. "אני לוקח האונייה הזאת, אני לוקח אונייה אחרת, אני נוסע על הנהר," אמר בדרך-ארץ. ודון אנדרס הוא אמר? הוא ראה אותו עוסק ברישום. הוא עצמו היה שואף אולי להיות משהו מעין זה, אבל הדבר כמוכּן לא בא בחשבון. כשפינה ה-Mozo את צלחות המרק, אמר הזר שאינו מתאוה לשום אוכל נוסף ושלף בזהירות כמה שטרות כסף מהוהים ושם אותם בקצה השולחן. "אשמח מאוד אם תסכים להיות אורח שלי", אמר דון אנדרס. הזר הנהן בנימוס מיושן; היתה בכך הכרה במגיע ממנו, ותו-לא. אך השיחה נראתה זוחלת לאיטה ומדכאת, כאותם ענני גשם היורדים ובאים מצפון, כמו המוסיקה האינ-סופית שבחוץ. הוא חש שתודעתו שלו נוהמת הומפ-הומפ-הומפ, כרעשו של גלגל המשוטים.

הזר אמר שאין לו הורים של ממש; הוא חונך וגודל על ידי הכמרים (מכאן הארשת הדתית!) בעיירה נידחת במחוז סנטיאגו דל אסטור — כלומר: יעקוב הקדוש של ארצות נכר; הם העניקו לו חינוך מתון ושילחו אותו לעולם הגדול. אנדרו רצה לשאול כיצד הוא מרוויח לקיומו — בצמצום, ככל הנראה לעין; אך מידת החסד מנעה אותו, איכשהו, מלעשות כן. או מדוע הוא לובש את מעילו; כאן חשש לשמוע שהוא חסר חולצה או מכנסיים.

לרגע עברה אוילאליה ליד חלון ה'קומדור'. שמלתה, בכחול כהה, נצמדה לגבה. רק שיניה זהרו באור המדרגות. הזמן עבר גם הוא. לא היה לו לאן ללכת. בשעה זו, רבים מן ה-indios וה-Campesinos כבר התארגנו בוודאי ללילה: פרשו שמיכה, מעשנים סיגר כהה ומקומט, וממלמלים זה אל זה אודות האירועים הסתומים לאורך הנהר. לא היה כל היגיון בכל עניין הנסיעה, כי איש, כנראה, לא נסע לשום מקום ולא בא מאיפה שהוא. כשהגיע תור ה-flan, בתוספת ממתקי הקוקוס הגרום המצויים בבאר, תחת פעמון של זכוכית עמומה, אמר הזר, כמתנצל: "יש לי משהו להראות לך".

ואז הובא דון אנדרס בסודו של הספר. היה זה כרך גדול-מימדים, כמו ספר תפילות. כרוך בין לוחות מצופים בד קשה אשר לא תאמו את הדפים שביניהם עד כדי שנראו כאילו נקרעו מכרך אחר. "זה האחרון שנשאר לי בנסיעה הזו," אמר הזר אשר עתה, לאחר כמה tintos והקוניאק שהוצע לו על ידי הסניור החביב, אור אומץ קצת יותר. "הייתי רוצה שיהיה ברשותך, כי לאחר שכה היטבת עימי, אני אסמיך מחיר מיוחד".

לא היה לו מושג למה הוא מצפה: רומנסות, נאומיו של דון ברטולומאו מיטרה, או אותו סיפור מטורף על גאוצ'וס וכבוד, Don Segundo Sombra. אבל המחשבה שהזר אינו אלא סוכן-נוסע, מוכר-ספרים על סיפון ספינת קיטור ללא עיתונים, אפילו ללא ספר אחד ויחיד מקומט בכריכתו הרכה, פרט לספרו שלו, השטה בנהר עם נוסעים שרק מעטים מביניהם מסוגלים לקרוא, מחשבה זו היתה מרגיעה כלשהו. היא הסירה מן הזר את הארשת השטנית, הליטורגית, את המסתורין; היא נטעה, לראשונה, תקווה כלשהי בלבו של אנדרו שידו תוותר להיות על העליונה בסיטואציה אשר ללא ספק עקב פחדו להיות נגוע וחסר-אונים, שט על נהר מצחיץ במרחק אלפי מילין מן הציביליזציה — היתה לדידו מעיקה ומאיימת.

הוא פתח את הספר באקראי, והופתע לגלות שזה היה, עד כמה שניתן להבחין באורו הקלוש של ה'קומדור', ספר אנגלי מודפס בשני טורים. אמת, הטורים לא היו סדירים, האותיות חרגו מן השורה, כמו באותם הדפסי אותיות העץ של מערכות דפוס לילדים; אבל המלים, אם כי עתה החלו להיטשטש מול עיניו, היו באנגלית ללא כל ספק.

אוקלן, עיר ונמל בחופ המזרחי של אי צפוני, ניו זילנד, במחוז ערנ. אוכ 37,736. בחיפוזן, בהרגשת אשמה כמעט, הפך את הדף והגיע אל:

אָוֶרְדָה, מיווני לנשומ, קרינה מחומר גזי מהפרקו חשמלי באפיליסי. הוא הניח את הספר על השולחן, תמך. "אני רואה שאתה מופתע," אמר הזר. "אני אדם משכיל. אתה לא מצפה לזה. אתה רואה איש עני (וכאן שב והשתחוה קצרות, הרכנת ראש כדוגמת זו של המשרת במיסה הנוצרית בהיזכר שמו של ישו) ואתה חושב שהוא בור. אבל זהו ספר יקר ערך מאוד. קוראים לו בריטניקה." הוא אחז בספר, סובב אותו על גבי השולחן ופתחו בעמוד השער. "אתה רואה," אמר,

שבו ע אחד. היא שבה ונעלמה. קבוצה של אורות רפים הבלחה בגדתו הדרומית של הנהר.

"גנרטור, סניור," אמר הזר הגבוה, מצביע בכיוון האורות "כמו שלכוכבים יש גנרטורים, ובעד זה נדמה שהם מהבהבים." עם רדת הלילה חכש כובע גבוה. לא צילינדר של ממש; דומה יותר לכובע לָבָד, כמעט קוני. אלא שלא נראָה אינדיאני. רק בלוי, בלוי ביותר.

הסיבה היא, הרי, שהכוכבים מרוחקים מאוד מאוד, ועל אורם לעבור דרך כה ארוכה.

למען הדיוק, היא דפקה על דלת חדרו ב'גרנד הוטל איגואסו'. "רבותיי," כותב היה כעת בכתב ידו העדין, "Muy Señores míos". בהתאם לתקנות הפיקוח על מחלות מין, ברצוני לדווח שביליל ה-15 ביוני, בחדר 202 של גרנד הוטל איגואסו באסונסיון, נטפלה אלי... היא אמרה, "מותר להיכנס? Puedo entrar?"

מעולם לא היתה לו putana. הוא העדיף להתאהב. עדיין זה קרה לו, עכשיו, משעבר את השלושים. וכי מדוע לא? אוילאליה לא באה בשם האהבה, אך המרחק לאנגליה היה רב, והוא הגיע הנה מכיוון שחדל לאהוב.

וכך הקישה אוילאליה על דלתו, ישר. Adelante. כהרף עין היה סבוך בסדינים, בשיער שחור גס, שפתיים כבדות, שיניים שנשכו, ניחוח של פֶּצ'וּלִי. בכתונת שחורה (עתה נזכר מה צרות היו כתפיותיה, ובהן עורקים לבנים) היא נישאה מעליו, מלאת אונים, קורסת, רחבה, מוצקה. פיה הדיף גואראנה וויסקי. הוא לא יכול לזכור אם היתה בבאר. "Me gustan los rubios" אמרה. עדינותה הצטמצמה במגע כריות אצבעות שתי ידיה בעפעפיו. מתחת לאצבעותיה נטשטשו עיניו התכולות ונתערפלה הבלונדיות שבו.

אחר-כך, מסלקת הצידה את מברשת השיניים והמשחה, היא לקחה את הכד מקערת הרחצה שכחדר האמבטיה שלו, מילאה אותו מים, שטפה את פיה, שפשפה שיניה באצבע, וחזרה.

לדבר על ילדותה, משוכלת-רגליים למרגלות מיטתו, שמעליה הדליק נורה קטנה של 30 וָט.

הוא רשם בפנקסו, בעודנה מספרת על רצפת חרסית קשה, על ארבעת אחיה ועל הצ'אקו.

העיפרון נשטט מידו. כוססת לעתים את ציפורניה, ללא נייע, בקול נמוך, נושם, תיארה את נישואיה למנהיג של איגודים מקצועיים ואת עלייתו בשלבי המפלגה שבמחוז. הוא נוכח לדעת שקטעים של La Señora Presidente ושל בעלה חואן, חלום כל נערה, נמזגו בחייה היא, כמו התגשמותו בחיים של איזה יומן-חדשות, ובו הוא (אולי) לא היה אמור כלל להאמין.

בעודנה מדברת היה הוא חולם על המקומות המרוחקים ביותר, ובכללם הצ'אקו.

עתה מעך וקימט את המכתב, והשליכו על הרצפה בזעם. היא שיקרה לו; לשקריה לא נודע עוד הטעם של שקר מושך, מפתה. נישואיה היו סיפור בדים. זונה! זונתו של הקברניט! את מקום הגירוי תפסה כעת התבערה.

שולחנו היה מכוסה שעוונית. היתה שם צלוחית שמן, בה צף זבוב; בכוסית של קיסמי השיניים היו שני Palitos בלבד. לפניו עמדה צלחת מרק.

הזר עמד לידו, עדיין לבוש במעיל הגברדין. "אתה נראה איש משכיל, סניור," אמר. "אני רשאי לשבת איתך?"

היו ב'קומדור' ארבעה שולחנות בדיוק. שניים היו פנויים. ליד השלישי הזעים פניו רב-החובל. כף גדושה של אורז היתה במחצית הדרך אל פיו. אף-כי חשש מעוד אוטוביוגרפיה, או וידוי בנוסח אוילאליה, רמז דון אנדרס (זו היתה תדמיתו באותו רגע) בנימוס על הכיסא שמולו. חושב היה ששיחה עשויה להוציא מראשו את הפחד בפני המחלה (כאן, בשממה!).

אינדיאני במקטורן שהיה אי-פעם לבן, הביא להם את המרקייה: עגבניות שלמות צפו בה, וטיפות של שומן-בָּקָר.

במעילו הארוך, המכופתר עד לצווארון, היו עיני הזר רציניות, וארשת פניו צנועה כשל מאמין. באיזה נוסח יתנבא? ובו בזמן היה מורעב ככלב חוצות. איזה מין גוף נשם בקושי מתחת למעיל הזה?

הזר אכל את המרק ללא חיפוזן. תוך כדאי-כך יצר את הקשרים המקובלים בין נוסעים במקומות מרוחקים: דון אנדרס הגיע מאנגליה, וזה רחוק מאוד; הוא עצמו עלה על סיפון האונייה באמצע

אצבעו העכבישית מורה על הכותרת, "אסטבאן גומז" — זה אני עצמי, סניור, מוציא לאור."

"אבל הבריטניקה — איך לומר — ארוכה הרבה יותר." "לא, סניור, אני מבטיח לך. זוהי הוצאה מאוד מלאה, עם הרבה מידע."

"איך לי ספק בכך. אבל זאת לא הבריטניקה." גומז לא היה מוכן לתמוה. "זכותך לומר כך, סניור, ענה, "אבל אני מבטיח לך שזה לא נכון."

"אבל חסרות פה מלים. כאן למשל, "אמר אנדרו, מושיט יד נואשת אל הכרך.

פניו של גומז לבשו ארשת גוערת. "כמובן, אם אינך מעוניין, לא אתעקש."

"הבעיה איננה שאינני רוצה בו. יש לי בריטניקה. אין זה..." "יש לך חיקוי, אולי, "אמר גומז בעגמומיות. "אני חושש שיש כאלה, רבים."

"אמור לי, סניור גומז. האם אתה מדבר אנגלית? קורא?" גומז חיך, מהורהר. "Ni una palabra", ענה. אף לא מלה. "זה לא מן הדברים שלימדו אותנו שם, באמצע הלא-כלום. כמו שלך לא ניתנה אמונה."

אנדרו חש איכשהו מפויס מהערתו של גומז על אמונתו. אמת נכון, לא ניתנה לו אמונה. הוא הסתכל בספר וראה בבירור שהוא זויף.

אמונה הריהי מצרך יקר ערך, כמו יד בוטחת או עין בוחנת. אבל כיצד יכול גומז לדעת זאת? ואולי הערתו בדבר האמונה כמוה כספר הזה, או כתיאוריה שלו בדבר אור הכוכבים? כאן עמד אנדרו על קרקע מוצקה, יותר מגומז. הלה אינו קורא אנגלית: כיצד ידע שהכרך שלו הוא חלום-בלהות טיפוגראפי? ללא אותיות סופיות, בלי תווים וכל מיני סיומות ארגנטוניות? השאלה הקובעת היא: במחוזות נידחים אלה, ההשכלה הבאה ממרחקים — האם היא אכן עדיפה? והאם נדרש אדם באמת להבין סוג זה של השכלה, או כל מה שנחרך לו הוא אמונה כלשהי?

הוא חדל מלעמוד על דעתו. בקומו מעם השולחן אמר שיהרהר בהצעתו הנדיבה של מר גומז, ויודיע לו דבר.

אחר-כך חזר לתאו, השתרע על מיטת המלחים שלו, מוקף מוסיקה של סרטים, כשהלילה פוער לועו מחוץ לחלונו, ודשדוש של רגליים יחפות או שיחה ממולמלת עוברים את השלווה, והרהר במעמדו — שהוא אומלל בבירור — של גומז, אשר לא נראה מוטרד, בנפשו, עקב מעמדו. רק גופו, הוא שהראה סימנים של התפרקות.

כל מיני אפשרויות עלו בדעתו בעוד השינה חודרת לעצמותיו ולתודעתו העייפה למסעות של חודשים כה רבים — עד-כי לעתים הופיעה לעיניו תודעתו שלו בדמות של קיטעי מבנים נהדרים, או חורבות, בתחריט מן המאה ה-18, מפוזרים ברחבי כל הנופים השוממים שבהם עברה דרכו.

אי-שם בעיר הבירה — בואנוס-איירס הריהי בור-רקב של עוולות הקפיטליזם — ניצל מישהו לרעה את תמימותו של גומז. אותו אדם, יהיה אשר יהיה, מכר לגומז סחורה פגומה: טקסטים גנובים, אלף-בתיים מעוותים, ערים בלתי גמורות, אבחנות קטועות. גומז המסכן, זו כל חכמתו. הוא מכר בקומיסיון. המפיץ חסר המעצורים של התרמיות הללו שמר על עניונו של גומז.

זו אפשרות אחת. אבל מול אפשרות זו, הרי ענוותנותו של גומז, נוהגו הדתי, השכנוע שלו, אמונתו השלמה בספרו, חלום ההשכלה שהוא מביא אל חסרי הדעת.

סברה אפשרית נוספת — שאותו סיטונאי רשע של הבריטניקה המזויפת הזו, הוא עצמו אינו אלא פתי, לא מלומד מגומז. שרשרת של שקרים הנפרשת לאחור, אל המקור.

לפעמים, על הנהר לא-כל-שכן, אפילו אדם חכם — או, במיוחד אדם חכם — לא יכול היה להיות בטוח שאוקלנד היא אומנם עיר בניו-זילנד. האם היא קיימת בכלל, אותה ניו-זילנד, עם הריה הירוקים וימה האפור כציפחה, עם פיטפוטי מאורי שלה וצאנה הרועה לבטח?

והאם היה זה מקרה גרידא שגומז ניסה למכור את הספר, מכל הנוסעים, רק לו — היחיד שעשוי לחוש בזיוף?

מאידיך, אם אין אדם יודע דבר אודות אוקלנד ואורות, באיזה מובן מוטעה המידע שבספר? בקרוא בו האיכר הנדיר או הכומר הכפרי, שאינו יודע דבר אודות אוקלנד או אורות, ידע מעתה, לפחות, שקיימים דברים כאלה, מקומות כאלה.

לאט לאט, עדיין הולך ונרדם כמו ב'גרנד הוטל איגואסו', כשמלים נוכריות מרחפות אל תוך תודעתו, עלתה באנדרו המחשבה שהוא מתחיל להבין את טבע היחסים בין גומז לבינו.

גומז בחר בו. הוא בחר בו מכיוון שהתכוון להלביש עליו את השקר שלו, בדיוק כמו האישה באסונסיון.

זהו טבעה של היבשת. היא מספרת כזבים ועומדת על כך שיאמינו בם. מאחר שרון אנדרס הוא עשיר ולבן, וסניור, הוא לא יתווכח. ידיו כפותות על ידי ה-noblesse oblige, הוא יקנה את הספר ללא השתיה, ולא יעז להתגרות באדם שהוא, ללא ספק, כה מרושש ומולך שולל. תחבולת מרמה של בעל שאר רוח. לא שונה בטבעה משפמו של הקולונל, מ-La señora Presidente, או, למען האמת, מהשקרים החושניים של רישומיו הוא.

חצות הלילה כבר עבר בלי ספק, שכן 'אקסודוס' לא היה עוד אלא פזמון חוזר מרוחק. היתה דפיקה בדלתו, והוא נתחלחל במיטתו, עירום ומזיע. מחשבתו המיידית היתה שזה הזר, לרגע גישש למצוא את שמו — אסטבן גומז — ואמר משהו כמו: "אמרתי שאחליט בכוקר."

לא באה תשובה והוא חזר ונשכב, חושב שהזר, במעילו הארוך, דשדש מכאן בחזרה אל המקום בו שכב, כחוש, בין הגרוטאות.

אך עתה נפתחה הדלת אל מאורת-תאו. האם לא סגר את הבריה? הוא הכריח עצמו שלא לפקוח עיניים: כמי שרוצה להעמיד פני ישר, המקווה שמסיג הגבול — יהיה אשר יהיה — יסתלק לו.

הדלת חזרה והוגפה. האם יצא מישהו, האם נשאר מישהו בתאו? הוא לא ידע.

מה שהקיף אותו בשעת לילה זו, אין להגדירו כשקט. האונייה נעה עדיין, מנועה נאנק, משוטיה חבטו במים הומפ-הומפ-הומפ. 'אקסודוס' התנגן והלך, אם-כי בעדינות. אבל היה סוג כלשהו של שקט, של ציפייה. ובתוכו, נדמה היה לו שהוא שומע נשימה, בדיקה, רשרוש.

הוא התהפך על צידו, מודע ללחות שכיסתה אותו. תאוותנות מילאה את תודעתו. כתונת שחורה תלויה או מתנדנדת בחושך. הוא חשב ששמע את הספרדית הפשוטה שלה, את חיכוך מלותיה, את דחיפותה. גופה נלחץ אל פאת מיטתו ובער; הוא היה נקוב באמצעו.

ומה שאמרה — כך נדמה לו — היה: מעולם לא שיקרתי לך, אני אוהבת אותך, קח אותי מכאן. הבלים מטורפים כגון דא. קשויים ממחולות טנגו אפלים, מצער.

ואז נתממש סיפור בחושך: נראה לעין, אורה. היא סיפרה עוד סיפור, כמו באסונסיון. על הנהר הזה (נהר אחר?), תינוק, התינוק שלה, או ילד צעיר מאוד, אהוב מאוד, התכופף החוצה בין פסי המעקה של אונייה (לא שונה בהרבה מאונייה זו), שעה שזו נקשרה לאורך אחד המזחים. הוא נפל בין גוף הספינה לבין קורות המזח הנרקבות, נעלם במים החומים הכהים, בעוד האונייה, נגרת על-ידי הכבל שלה שנכרך על זקף, נצמדת והולכת אל המזח ועלולה למעוך את הגוף הרך. גבר קפץ למים להציל את הילד, בדיוק ברגע בו חרקה האונייה כנגד הצמיגים הישנים שהיו תלויים שם. היא שמעה את קול הנתח... בו ברגע, מתעורר מחלום בלהות, שומע את קול הנתח, התיישב וזקף במיטתו.

ומצא שם אותה, זרועותיה שלובות על שדיה, לא תלום בלהות. הוא שמע עצמו נוזף בה, צועק כמעט: "הסתלקי מכאן, הודעתי עליך לשלטונות! את מטורפת! מה את רוצה ממני? למה שתספרי לי עוד שקרים?"

בתוך עגמומיות הלילה הדביק היא נראתה מוצקה מאי-פעם. כאילו שתולה ברצפה או כסיפון, צומחת מתוך העץ. היא שמה אצבע על שפתיה; היא המתה כיונה; היא הרגיעה; היא ישבה לידו והעבירה כף-יד גסה, חמה, על מיצחו. ריחה היה כעת כריח האפר של מדורה שכבתה. כמו יבשת שלמה השתרעה מעליו, היא כיסתה את גופו במפה מלאה כתמים לבנים ונהרות. דפים מפנקסי רישומיו נמלטו מבין אצבעותיו, עפרונות עדינים נפלו מגובה רב. מתחת שפתיה ומבין שיניה מלמל שהוא חולה, זה מה שעוללה לו; מעולם לא היה במצב כזה, אני רוצה הביתה. היא אמרה: "שש."

הוא התעורר לריח של פרי נרקב, מלונים בין היתר, ושל קפה גס. אור חלמוני, יחד עם חשש מעיק במזג-האוויר, כביכול התנגשות בין לחצים ברומטריים, חדר מכבר אל התא, וכאב דומה, צהוב, היה פולש והולך אל תוך גופו. ביום זה, הרביעי, השתלטה הזוהמה על עורו והנגינה האינ-סופית ההיא צמחה באוזנו כמו עובש.



צילום: ריני הרקמנס

הוא קם, רועד כאחוז צמרמורת, משך עליו את מכנסי החאקי ואת חולצתו הכחולה הדקה, והניח לשמש לגרור אותו החוצה אל הסיפון. שם — אף-כי הנוף הרעיד קלות באובך השחר, אף כי המבנים החד-קומתיים שנמשכו מן הרציף והלאה, כתומים, צהובים, כחולים, נתחלחו בשמש — שם היתה קרקע מוצקה וממשות בהישג יד, שכמותה יכול היה לרשום למזכרת.

לוח פה חלוד שקורותיו מחוברים בחבלים ישנים, קשר את הספינה והנהר אל היבשת. על המזח היה שלט נושן כתוב בלבן על גבי כחול, אך בלתי ניתן לפיענוח.

את סן-ניקולס כבר השאירו מאחוריהם, ללא ספק. הייתכן שזוהי זראטו? תריסרים של תחנות זעירות שכאלו ישנם לאורך הנהר, ביניהם אף כאלו שאיש לא יורד או עולה בהן, באחדות אין שום בתים. אך לכל אורך הדרך, אותו חוף ירוק, שטוח וחד-גוני.

בשום מקום זה, ידע, יהיה עליו למצוא רופא. זה היה דחוף — פן תחמיר מחלתו. סימני הדלקת החמירו והלכו. למרבה המזל, לימדו אותו מסעותיו ברחבי היבשת (עתה חש שהגיע לסיימם) שאין עיר ללא רופא או מרפא עם שלט, חרוט באותיות גסות פחות או יותר, בו נאמר En fermedades De la Piel.

ראשית-כל יחזק עצמו בכוס קפה. אחרי-כן עליו לברר כמה זמן יש לרשותו במקום הזה, כי לפעמים עצרו לדקות בלבד, ולפעמים — לשעות מספר.

אבל את רב-החובל לא ישאל, שמה ידפוק על דלת תאו וימצא אותו ישן, זרוע אחת, שרירית ושעירה, מחבקת את זונתו.

הוא הבין שרגשותיו מעורבים לאחר לילה רוגש, חציו בחלומות וחציו בממשות. היתה הקלה בהבנת הזר, וצער על שכירתה לידו, ללא נייע, שעות מספר, ועל לכתה ממנו בשתיקה גמורה.

כשעמד להיכנס ל'קומדור' — למעשה היתה רגלו מורמת מעל מפתנו הגבוה על מנת לעבור פנימה — גרם לו משהו שיסתובב, ובמבט חטוף נראתה לו דמות ארוכת מעיל היורדת בזהירות ובמצודד על גבי לוח הפת. "סניור גומז", קרא. "גומז, חכה! אני רוצה את הספר. אשלם לך את מלוא המחיר."

גומז לא החזיר מבטו. הוא חבש את כובע הלבד הקוני, כאילו יורד גשם בהרים. איך לדעת לאן הוא מסתכל? כלפי מטה, אולי, אל המים שמתחתיו, בין לוחות משטח הירידה, אל המים שבין האונייה לבין המזח. הוא נראה מדוכא עוד יותר, לחלוטין.

"הספר שלי!" נודעק אנדרו "אני רוצה את הספר, אשלם לך את המחיר!"

הוא מיהר בעיקבות הדמות במעיל, לא מסוגל לשער היכן נמצא הספר. הרי זה ספר גדול, מלא מידע. ספק רב אם ספר כזה יכול להיות מוחבא תחת מעילו הארוך של גומז. לא על הגוף הזה, דמוי השלד. תחת כובעו?

בקצה משטח הירידה השיג את גומז. כלומר, הוא ממש אחז בגברדין

המבריק של השרוול. "הספר שלי", חזר ואמר. "אתה מוכרח למכור לי אותו. הבריטניקה. אני זקוק לו מאוד." השרוול נשמט מידו. גומז מיהר להסתלק. "No Puedo", קרא גומז בתשובה מעבר לכתפו. "איני יכול. Es un ejemplar unico!"

זה העותק היחיד בעולם? "חכה", אמר אנדרו, "עלי לשוחח איתך." הדמות שלפניו נעצרה לפתע והסתובבה אליו, פנים אל פנים. "הבט", אמר, "אם אתה רוצה את העותק שלך, אשלח לך אותו ללא דיחוי." "רציתי לשאול אותך. האם אתה מוכר עותקים רבים?" הוא חש שאיכשהו הם הפכו להיות שותפים לקשר. אסטבן גומז יופיע בתמונת שמן שהוא יצייר אם יגיע הביתה, לאנגליה. הוא יקרא לתמונה 'הזייפן'. אותו ציור יסביר הכל.

"למען האמת, לא", הוא ענה מבלי לצאת משלוותו. "לא רבים כלל. זו משימה קשה מאוד בחיים — להשכיל את האנשים. לא כולם מאמינים בהשכלה. יש לנו מסורת רבת שנים של להיות מרומים." "ועוד דבר אחד", אמר אנדרו, נלחץ, חש — למרות שגומז לא מש ממקומו — שהוא מתרחק ממנו והולך. "מדוע אתה לובש את המעיל הארוך הזה? לא חם לך?"

"עלי לאחל לך דרך צלחה, סניור", ענה. "כפי שאמרת, אם תרצה עותק, עליך להשאיר בידי את כתובתך. תקבל אותו בדואר." "לאן אתה?"

"אני עצמי אשוב כנראה על עקביי — במקרה שתחזור ותזדמן כאן." הוא החל שוב להיפרד. להחזיק בו הרי זה כמו לשמור בזיכרון שיר שהושר במרחק מה ממך, בלילה, הושר כפי משהו המהלך כמעלה הדרך, לעצמו, מבלי לדעת שמישהו מאזין. גומז הלך ונמוג חלקים-חלקים, כובעו יהיה הכית החוזר האחרון, הנשמע אך בקושי. אך באותו רגע בו היה אנדרו משוכנע שיעלם כליל, הוא שב והסתובב, קד באותה רצינות שהיתה בו בפגישתם הראשונה. "עליך לזכור", אמר, "שבמעלה הנהר הנסיעה נמשכת יותר זמן. מבין אתה, אינני יכול פשוט להיסחף עם הזרם, אלא אם כן אני נמצא בתחילת הנהר. אתה ממשיך דרומה. גם אתה תצטרך למעיל. אנדרו ידע שזאת ההזדמנות האחרונה.

"למי אמסור את הכתובת?"

"לאבי."

"אביך?"

"AL Capitán". "לרב החובל", הוא איננו מרוצה ממני, אבל תבין, הוא אבי, כך שאינו יכול לומר לא, אסטבן, לא תוכל להפליג בספינה שלי."

"אתה אמרת שאין לך הורים של ממש."

"אמת."

וגומז נעלם.

מדוע אמר גומז, בפגישתם הראשונה, למרות שאין זה כך, שלכוכבים יש גנרטורים? שגיאה נוספת שלו?

שעה לאחר מכן, בטוח שעיתותיו בידו עד שתיים עשרה בצהריים, más o menos, הצופר יופעל לקרוא לו, אבל hombre, מה רצונו לעשות כאן, אין מה לראות – הוא יצא לדרך לאורך הרחובות השוממים – איפה כולם? – בלב כבד.

היו דברים כה רבים שנמנע מלשאול; ואחדים שפחד לשאול. כיצד יכול היה רב-החובל להיות אביו של אסטבן גומז? מדוע הופקר? האם בחר לו בעצמו את דרך חייו – חיי פושטיד?

כפי שקרה לו כה רבות ביבשת הזו, ב-aldeas זעירות, עם זקנים בבארים, ותיקי מלחמות עלומות, ילדים המשחקים במכסים של בקבוקים, נערות קטנות יושבות מאופרות בחלונות, מחייכות בטמטום כזונות חסרות שדיים, חשופות לשלושה רבעים, הוא לא הצליח לקרוא כהלכה את נוף עברו של גומז. העיר, החור הנידח שברחובותיו עבר, לאורכו ולרוחבו, תר אחר השלט הצבוע ביד, על-פני כניסות פעורות שהובילו אל חנויות פאר לבנטיניות חשוכות מלאות שקי יוטה, בתי-קפה ריקים, כנסיות עם גינות מוקפות אבנים לבנות ובהן עשב חום וקשה, פסל של מישוהו רוכב על סוס, בנק סולידי, הובילה בכל הכיוונים כמעט היישר אל השדות. בקצה הציביליזציה, הפכו הרחובות מריצוף של חלוקי אבן לבוכן כבוש. פה ושם ניכרו עקבות של גשם טרי. שמש עמומה במרום, ברוש מזדמן, בית חרב במרחק: שום דבר נוסף.

חוזר היה בכיוון הנהר – עד-כמה משפיל יותר להיות מטופל עקב המחלה הזו ברחובותיה המפוארים של הבירה! כאשר נמשך אל הגינה הראשונה, אם כי ערוגה אחת בלבד, הוא ראה, קרא את השלט המודיע:

MIGUEL CISNEROS
MEDICINA GENERAL
ENFERMEDADES DE LA PIEL

הרופא היה בבחינת ניגוד קיצוני. גוף, ממושקף, עם שפם מאוד מיוחד, שפם רחוס, במקטורן לכן ללא רכב (רעיה צעירה, נקיה גם היא, נותרה ברקע, ילד בזרועותיה הארוכות), היה הדוקטור הזה שונה, חמור, מטריאליסטי. בנוי מבלוקים של כטון. בגינתו החמניות המוצקות ביותר; כמוהן כהתבטאותו – ישירה, מודגשת. וכך, כשנכנס אנדרו (איש לא המתין, אך צ'יזנרוס אמר, "אין לי עודף זמן!") אמר הרופא: "הוא לא נא להסיר את מכנסיו. תוכל להישאר בתחתונים." ואז הצביע על כיסא גבוה מצופה אמאיל. "שב כאן. עכשיו הורד את התחתונים."

הוא החזיק את אברו של אנדרו בין אצבע מוכתמת ניקוטין לבין כוהנו, וסחט. נפלטה מוגלה צהובה ירוקה. הוא לא נרתע כלל. היתה זו עובדה, כשם שהגוף הינו עובדה. "זה לא כלום. זיבה רגילה ותו לא. שום דבר רציני."

"קיבלתי את זה באסונסיון. אבל ראיתי אותה שוב, מאז. אני יודע את שמה. אני רוצה שתדווח עליה."

"מדוע שאעשה זאת?"

"היא מידבקת. אחרים... מכל מקום, זהו החוק." "אנחנו מרוחקים מאוד מן החוק. אתה חושב שאכפת להם שם באסונסיון? עליך להקפיד שלא להתחבר עם כל אחד. אני רואה שאינך רגיל לחיים כאן. אתה לא נוהג כך בביתך. מדוע שתעשה זאת כאן?"

כיצד להסביר שהיא עשתה זאת? דפיקתה בדלת? שפתיה, שיניה, בתי שחייה החובקים הכל, וגופה, ועוצמתה?

"אתה יכול להתלבש כעת," אמר צ'יזנרוס. בימינו, ריפוי מחלות מין אינו מעשה ניסים. אתה אומר שהכרת את האישה. האם היתה זו הפעם הראשונה? הזיהום הזה איננו בשלב מתקדם."

"ראיתי אותה מאז."

צ'יזנרוס לא עודדו לדבר; אך גם לא סירב לשמוע. הוא ניגש לארון קיר והוציא ממנו שפופרת ובקבוק עם גלולות, ממנו יצק מספר מוגדר היטב אל כף-ידו, מונה, שיניו הלבנות ושפתיו הדקות מאוד נעות במנותו.

"אתה הגעת על סיפון ספינת הנהר," אמר.

אנדרו הנהן. "היא על הספינה. מפתיע אותי שאתה, איש מדע, אינך רוצה לפחות שהיא תטופל."

"בסדר, ענה, חסר סבלנות. "אמור לי את שמה."

"היא ידועה לי כאוילאליה. נוסעת עם רב-החובל."

"כן, דונה אוילאליה," אמר הרופא, בצחוק אירוני. "חשבתי שביילית עם Puta. היא איננה Puta. היא אישה אומללה."

"אתה מכיר אותה," ענה אנדרו, מופתע. בתודעתו דרו האינדיאנית והדוקטור ביבשות נפרדות. צ'יזנרוס היה על מפה שאותה הכיר וידע, אבל אוילאליה?

אך אנדרו חש סיפוק מוזר. הוא לא יתנגד לשבת ולהעביר שעה או שתיים עם האיש הזה. אפשר יציע לו הדוקטור קפה? "Son personajes," אמר הרופא בכעס. "אנשים עוברים כאן." אישים. לפחות אלה הנשארים בזיכרון.

"הם אינם נשארים."

צ'יזנרוס הפנה מבטו ממנו, ניגש לשולחן הכתיבה ליד החלון – בחדר הזה שורה צינה נפלאה, ושום מוסיקה לא טרטרה – והחל לכתוב. "שמך?"

"אנדרו מק-מאסטר."

"כתובתך בבית?"

"לשם מה זה נחוץ לך?"

"אם אתה רוצה שאדווח עליה, עלי לדווח גם עליך. גם אתה נגוע." "אתה מסביר את העניינים היטב, דוקטור," אמר, בלב שהוקל לו לפתע. "הייתי רוצה לצייר אותך. אני צייר. אוכל להכין לך שלט חדש. גדול בהרבה מהקיים, טוב יותר. מגיע לך."

"אין לך כסף?"

"כמעט שאין."

"לא חשוב."

"אבל אתה מכיר את אוילאליה. אתה מכיר את רב-החובל. אולי אתה מכיר גם את הבחור הלוכש מעיל ארוך ומשהו הדומה לצ'יילנדר?"

"הבן שלהם? אסטבן?"

"אם אומנם הוא בנם. אולי תוכל להסביר גם אותו. האם הם פשוטים, כמו המחלה שלי? האם לא נחוץ נס על-מנת לתהות על קנקנם?" "ייתכן שהוא תמים," ענה צ'יזנרוס קצרות.

"אבל הבגדים הללו."

"הוא רצה להיות כומר. הוא חש שהוא חייב משהו לאלוהים תמורת חייו. וגם דונה אוילאליה. גם היא היתה חייבת משהו."

"אינך רוצה שאצייר אותך. אולי אישתך והילד?"

לשתיקתו של הדוקטור נתלווה כעת משהו חסר-רחמים ועקשני. אנדרו חש מושלך החוצה. צ'יזנרוס היה איש מדע: הא כיצד יצר את אותה דחייה פתאומית כלפיו? הוא הרי נוכרי, ואת הנוכרים מארחים בסבר פנים יפות.

"אמור לי, דוקטור," שאל – החדר לא היה עוד צונן סתם, הוא קפא. הלבן היה מדכא. "האם אתה מאושר כאן? הלא המקום הזה, הוא איננו מקום של ממש."

"נולדתי כאן. זה מקומי. לדידי הוא ממשי."

הוא החל לחוש שצ'יזנרוס – הסבריו קטועים מדי, בטוחים מדי בעצמם. הם נועדו להשביע את סקרנותו, וכו בזמן לשלח אותו. בדומה לאדם ההולך ברחוב במקום זר לו, ושואל אחד העוברים ושבים – האם זו הדרך ל-? והנשאל רק מהנהן בראשו, כי זה מה שרוצה הזר לשמוע.

האמת – ייתכן מאוד שהיא שונה. הנה צ'יזנרוס מספר לאנדרו שכל מה שאולי עלה בדמיונו, ייתכן שקרה באמת. כן, בנה אכן טבע כמעט. היה זה רב-החובל שהציל אותו.

אנדרו לא בא על סיפוקו, לא היה שבע-רצון: לא מתמיתותו של הבן, ולא מהצלת חייו. זה לא תאם, הסיפור הזה, או המעשייה הזאת, את אסטבן גומז שאותו ראה, עימו התעסק. זהו הסבר שהומצא כאן, על גדות הנהר הזה. כאילו חיבל הנהר תחבולות נגדו: באסונסיון – לעשותו חולה; במורד הנהר, לנגן ללא הרף את המוסיקה ההיא; לשלוח אליו פרחי כמורה עם סחורה מזויפת, אמהות גיבורות, כְּאוֹיִטוֹת גדולות מן החיים, קברניטים עם גרזי על זיפי סנטריהם, שמפותיהם מכסות את גופו.

ועכשיו, הרחק מן המוסיקה, מן הנהר, עדיין הם משקרים לו. גרוע מזה, הם אינם רוצים שיאמין באמת.

הכניסה לבואנוס-אירס היתה לחה ואילמת, בלתי-נתפסת כסיומה של הפלגה. ממשות: חבטה אל מזח חשוך למחצה. גשם חורפי דק היה יורד והולך, הופך את הנסיעה על פיה. והמוזר ביותר: איש כמעט לא המתין. כשנשתקה המוסיקה, והמנוע, נוצר שקט אשר נראה לאנדרו – בעיר זו שלראשונה ראה אותה בקיץ, בחולצות פתוחות, וולגאריות וקולגית – כמו השלווה במעון הכמורה של אביו, בבוקרו של יום א', בחורף. הנוסעים נתפזרו להם. רב-החובל, ואולי גם אוילאליה, לא היו קיימים עוד. הדלת למגורי הקברניט, כמוה כדלת

דמויותיהן כה הרבה לראות בקיץ ההוא. ברקע, מסתורי, אולי מתגנב במעלה המדרגות הסודיות, צייר את דיוקן בעלה, העוטף את ראשו — כך סיפרו לו — במלמלה, ככוורן, כי גופה הינו מושחת. היה מקום די והותר לכל האנשים שבהם פגש, ולו עצמו בדמות ולסקו. ככל שהמשיך לשרך דרכו אל העיר, הנהר משמאלו, המזחים הישנים חשוכים, המחסנים שרויים באור קלוש ובטלים ממלאכה — זה היה יום שבת, זאת ידע לבטח — כן נראתה בואנוס איירס עגומה יותר, אך צעדו נעשה קליל יותר. לא היה זה דבר שיוכל להסביר למישהו. היה לזה קשר עם השלמתו — בעיני רוחו, לפחות — של ציור שמן על בד, אשר יבטא עולם שאינו מצפה לשוב לראותו, ושהיה לכן מושלם: לא ניתן לשינוי ולהשחתה, חנוט כביכול. הוא יטלפן ל'קאזה רואדה' בבוקר, ויבקש את הוד מעלתו דון ראול. אצ'וריה אמר שישלם בעין יפה. ואז יוכל לטוס מכאן. אך לא עבר זמן רב והוא נתקל בהולכי רגל כמותו, נושאים מטריות שחורות כנגד המטר הדק, הגברים פוסעים במהירות, גופיהם מוטים קדימה, הנשים חובשות כובעים, עטופות פרוות או מטפחות, פניהן הזוהרות מוטלות לעתים לאחור, אל השמים, ועל עורן דמעות — או גשם.

דומה היה שכולם נעים באותו כיוון. כביכול לא קיים כיוון אחר. ככל שהתקרב למרכז, כן התגבר מלמול, זמזום; אך לא כשל דבורים, דומה יותר לקול שבשבות ברוח חזקה. מדי פעם שמע קול בודד, לרוב קול אישה. אך הקולות היו מעבר לרחוב, לפניו או הרחק מאחוריו. נדמה היה שהם מביעים משהו כמו "Se he muerto! se ha muerto". ואחר כך רשרוש־אימים, כגון "אֹוֹיִטָה! אֹוֹיִטָה!"

היה דרוש זמן מה, כמו כשהאזין לגומז, אך משחלפו הדקות והוא הצטרף למצעדם של אותם המונים קודרים, החל להבין. לא עוד ציור מהחיים. לכל היותר מן הזיכרון. La Señora Presidente מתה; הקולונל איחר את המועד; ואסטבן גומז יכתוב את שמה באותיות מרובעות על דף חדש, אותו תהפוך אוילאליה, שאינה יודעת קרוא, בעוד הספינה, ביום שני, חוזרת בדרכה במעלה נהר לה־פלאטה.

אם יצליח להשיג מונית לאזיזה — מטוסי 'Aerolineas' מאחרים תמיד וממריאים קרוב לחצות — יוכל לשוב הביתה עוד הלילה. המטוסים היוצאים יהיו ריקים. הנכנסים, הם שיהיו מלאים וגדושים, שכן הבריות סקרנים תמיד אודות המוות.

ה'קומדור', היתה מוגפת. היהיה הוא אחרון היורדים? הוא רעד במקטורן הג'ינס שלו, וזכר את מעיל הגברדין של אסטבן. בכיסו מצא את השם שנתן לו קולונל אצ'וריה: דון ראול אליחנדרו אפולד. איש משרד האינפורמציה. ולדברי הקולונל, דון ראול "מקורב מאוד" אל La Señora Presidente. אצ'וריה פלש בעזות מצח, בלתי־מוזמן, אל תודעתו ועינו, תובע במפגיע להיות מצויר. אמור לי, קולונל: האם כולכם, אתם הקצינים, הינכם תאוותנים? או האם אתם מתפארים באינדיאניות שלכם ורק חולמים, כמוני, על צריף צנוע בצ'אקו ואחת האינדיאניות הללו, כגון אוילאליה, נאמנה פחות או יותר, אם כי עצלה? היוצקת אל מיטתנו המשותפת את מעט המלים בשפת גואַרַנִי אותן אולי למדתי, מלים שפירושו "יקירי", "לך לישון", ברגע בו אני שוקע בזיעה הטרופית הגועלית? האם גם אתם כך? הקולונל לא השיב. את תדריכו נתן מזמן: לך אל הארמון, ה'קאזה רוזאדה', ועשה זאת למעני. הנשיא יהיה אסיר תודה על המתנה הזאת.

אנדרו לא יכול היה לגשת כעת, כמוכן. השעה היתה מאוחרת. את שעונו משכן זה מכבר, אבל הוא שיער, על סמך צפייתו בשמי פֹּורְטֵנִי — איך הם סוגרים עליהם כאשר, בשעות אחר הצהריים, הגיעו לשפך הנהר והגדה המרוחקת נעלמה באובך, שחלפו כארבע או חמש שעות בהן ראו רק את אורותיהן של אוניות אחרות ושל הפרברים הראשונים. השעה בוודאי עשר, או אולי אחת עשרה פלוס. שעה שבה, בקיץ לפחות, התוודע אל מסעדות מלאות, בתי קולנוע פתוחים, רחובות הומים.

אם ינטוש את הנמל, ייתקל בתנועה מוגברת. הוא הכיר מקומות שאליהם יוכל ללכת, בהם יפגוש ידידים, או מכרים. אולי יוכל ללון אצלם. ויהיה bife, והמון tinto. שום אישה. מכל מקום, יש בידו כרטיס הטיסה הביתה. למעשה עבר מספר גושי בניינים נטושים עד שנתקל באוטובוס כחול. האוטובוס נסע בכיוון ההפוך. מן המרכז החוצה, והיה מלא, או נראה מלא — עד כמה שהצליח לראות מבעד החלונות מכוסי האדים — מלא נשים בשחור. רק את תרמילו נשא עימו, ובו פנקס הרישומים ועפרונות, שמשקלו פחת עקב הספר שאותו השאיר על מיטתו בספינה. בדמינו הכין את רישום הגבירה, קודם כל בין נשות ארגנטינה שאת

אטלס, מפה, תרמיל ומזודה – הכינות?

- המדריך למטייל באירופה
- המדריך למטייל במזרח אירופה
- המדריך למטייל בצ'כוסלובקיה
- המדריך למטייל בטורקיה



...והחשוב מכל –

- המדריך שיתן לך את מסלול הטיול מראשיתו ועד סופו.
- המדריך שיתן לך את מירב המידע על כל ארץ.
- המדריך שיתן לך כתובות של כל המקומות שתזדקק להם בטיולך.
- המדריך הנפוץ ביותר המדריך המלווה את מדריכי הטיולים

ידיד נאמן לאורך זמן...

הוצאת רותם בע"מ

רח' פינסקר 64 ב', תל-אביב, טל': 03-296114 פקס: 03-5288679



בריו של יואב, שהגיע במיוחד מאילת — "אמא, את חייבת ללכת אליו, שמענו שהוא מחולל נסים" — נתקלו בתנועות סירוב עקשניות. משהמשיך לנסות נשזר חוט לגלגני במבט שנשלח אליו מעיניה הכתולות, המלוכסנות, והיא אמרה בקול נמוך: "עבר זמנם של מחוללי הנסים".

אביו של יואב, שעמד מולו, הניד את ראשו במורת-רוח ומשך בכתפיו. רגלו, בסנדל החדש, כעטה בשרפרף שהתהפך והוא החזירו למקומו בעזרת רגלו השנייה, בלי להתכופף. עיניו, שהתנתקו מפניו של יואב וננעצו בשוב, נעצמו פתאום בכוח וכשפקח אותן הן מצמצו. קצה לשונו, שהשתרבה אל מחוץ לשפתיו וליקקה אותן לאורכן הנה ושוב, נסוגה אל מאחורי שיניו. פיו התכווץ ומנחיריו נפלט משב אוויר קולני. למראה העוויותיו התעבה חוט הלגלוג בעיניה של שוש, שהמחלה הגדילה אותן לאגמים של תכלת עמוקה, והיא שאלה: "להביא לך מראה, מויש?" ורק אז חדל להתנועע ולהשמיע קולות ועמד נכלם בפתח, ממתין שיסיים בנו את מסע השכנוע העקר שלו. אחרי שיואב הלך, כשהוא מבטיח לבוא בקרוב עם ציפי והנכדים, שקעה השמש ובכית נטו צללים.

מתגפפים, ואחר-כך את ידו הכבדה, בתנוחה של קרבה, על כתפה החשופה, (לא העזה לומר לעצמה במפורש — מותי יסלול למויש את הדרך).

ואחרי זה ניצה, אשת השותף הקודם של מויש, שצצה במפתיע בביתם יום לאחר השיחה הגורלית בבית-החולים. כאב חד בבטן הקדמית נתלווה לזיכרון זה. היא הניחה לרגע את ידה על המקום הדווי, והיד עלתה לכיוון הלב והמשיכה לצוואר וטיפסה רועדת משהו עד למצח, שם התמוסס הכאב בהלמות הדם ברוק וידה נשמטה אין-אונים.

התנהגותה החסודה של ניצה, שגילמה בצורה מעושה עד-כדי גיחוך את תפקיד החברה המתעניינת, עוררה בשוב רתיעה ולעג. היא לא סיפרה לה דבר על הטיפולים הבלתי-נסבלים, על החרדות, היאוש, אלא התכנסה בעצמה והמתינה שתקום ותלך בטרם יתפרץ הכוז מפיה.

מויש הזמין לניצה מונית וירד ללוותה. מאז שיצא איתה ועד שחזר בלעדיה, על פניו הבעה מתחטאת, עברה, להרגשתה של שוש שעה תמימה.

"למה הזמנת אותה?"

הוא לא ענה ורק פשט קדימה את ידיו מפוסקות האצבעות.

מחולל הנסים

אחר כיווץ אחת מכפותיו ותקע אותה ככדור לתוך השנייה. ועל התנועה הזאת חזר פעמים אחדות כשעיניו דבוקות לפנייה בשאלה אילמת. היא לא גרעה ממנו את עיניה: "אתה עושה חזרות לקראת ההצגה הגדולה?"

"על מה את מדברת?"

"על ה'שבעה'."

מויש, שהחוויר מאוד, נראה לשוש כמי שנתפס בזמן עברה. כעת, לאחר שהתגלת, התקלח, התבשם ולבש בגדים נקיים, עמד מויש ליד הדלת הפתוחה ושאל: "את בטוחה שאת לא רוצה לבוא?"

התכסס הישן העלה על פניה צל של חיוך: "תבלה יפה, מויש." היו זמנים שהיה משיב לה, ספק מתלוצץ ספק ערמומי, "סמכי עליי" ופניו זורחים בשביעות רצון של מצביאי רבי-נצחונות. כעת רק נינעע לעברה קלות בראשו ויצא למרפסת להחזיר את הכיסאות. הוא התכופף בזריזות להרים כרית שנפלה, וכשהתרומם פגע ראשו במנורה והוא ניסה לייצב אותה. אבל ידו היתה עצבנית, והיד האחרת כבר אחזה בידית הדלת ולחצה עליה להיפתח.

שוש אף לא טרחה להעלות אור.

לאחר זמן צלצל הטלפון ולא הרפה.

"איפה היית, אמא?"

"כל-כך מהר הגעת לאילת?"

"אני מדבר משדה-התעופה. נזכרתי שלא השארתי לך את מספר הטלפון שלו. קחי משהו לכתוב..."

"מספר הטלפון של מי?"

"האסימונים נגמרים, אמא, בבקשה תזדוּזי. אולי תגידי לאבא והוא יכתוב." יואב חזר על שמו של המומחה ומסר לה את מספר הטלפון שלו. שוש שמעה בחושך ואמרה "בסדר". היא לא החזירה את האפרכסת למקומה, אלא הניחה אותה לצדה, על הספה.

"רוצה לצאת להתאוורר, שוש?"

"רעיון לא רע להתאוורר קצת לפני שנכנסים לארון."

חיוך מריר ליווה את הרהוריו של מויש על קבורה יהודית, שאינה בארונות-מתים, והוא חזר ואמר, מושך את המלים לאט כדולה את שארית סבלנותו ממאגר מוגבל — "תגידי, מתחשק לך ללכת לאיזה מקום?"

היא חסכה ממנו את המחשבה שחלפה במוחה: אל תדאג, אין לי כוונה לקלקל לך את התוכניות, וסימנה לו בראשה שיניח לה. "מה תעשי, תמשיכי לקרוא את הספר שהתחלת? תראי טלוויזיה..." קרא בעליצות מאולצת שהגדישה את הסאה והיא ענתה: "לא, אני אתאמן בטיפוס על הקירות."

כמעט הגיב ככעס, אך התאפק. הוא הביט בה עוד רגע ואחר-כך הלך להתלבש. בחדר הסמוך נפתחה דלת ארון-הבגדים ונסגרה בחבטה ושוב נפתחה. נשמעה גרירת מגרת הנעליים על הרצפה, וצעדיו המהירים של מויש בנעליים החורקות שקנה השנה, שהתהלך בהן כמחפש משהו. אחר-כך השתרר שקט לרגע והוא הופיע בפתח, ובחדר התפשט ה"פליינג סבנטיין" שלו, ניחוח שהתקשר למראות שניסתה לסלק בכוח:

מויש בחתונת מנהלת החשבונות של החברה, שולח ידו בשובבות לתפוס בזרועה של צעירה שעיוותה את שפתיה בחיוך רב-משמעי: "אה, זו אשתך" — היטתה את ראשה שלא להישיר מבט, עיניה המאופרות מטיילות על שוש שעה שהושיטה לה אצבעות שציפורניהן הארוכות צבועות סגול. ותיכף, אחרי הלחיצה הקלה, השמיטה אותן ברפיון מתפנק. התנהגותה של החדשה לא הרגיזה את שוש כמו החיוך הבעל-ביתי שהפציע בפניו מדושנות העונג של מויש. "רותי התחילה לעבוד אצלנו רק לפני ארבעה חודשים וכבר היא מועמדת לקידום..."

שוש תהתה מה סיפר לנערה על אודותיה, אודות מצבה, הרהורים שלא אבתה להתעמק בהם, אבל הם נצמדו בכוח לכל מחשבה אחרת שעלתה בדעתה. היא ראתה אותם יחד,

כשסיימו לדבר התעורר בה לפתע רעב והיא העלתה אור ללכת למטבח. אבל רק קמה וחולשה גדולה הצניחה אותה בחזרה לספה. כשהתאוששה מעט נזכרה בעירווי-הדם שעליה לקבל ביום שלישי ונזכרה שהמרפאה של המומחה נמצאת לא רחוק מבית-החולים.

לקבלת העירוויים היתה שוש נוסעת באוטובוס, ובאותו האופן היתה גם חוזרת משם, מצטודדת במושב האחורי, ראשה הנשען לאחור מתנוודד בקצב הנסיעה, נחבל מפעם לפעם בעת עצירת האוטובוס, או בירידה ממנו כשידיה מיטלטלות חסרות-חיים לצדי גופה.

אטלפן מחר לקבוע תור ליום שלישי, חשבה ולקחה את מדריך הטלפון להעתיק את המספר. אחרי שנתנה הבטחה בהן-צדק הרגישה שהיא חייבת לנסות. בעומק לבה קיוותה שהמומחה הנודע הזה לא יאות לקבלה בתאריך שקבעה לעצמה ואז יהיה לה תרוץ ויחדלו לשדלה.

תוך שטרחה במטבח למרוח לעצמה פרוסת חלה, סר תאבונה והיא תזרה לחדר האורחים והריחה עדיין את הריח של מויש, את הפליינג סבנטיין המתקתק שלו.

היא השתדלה להימנע מניחושים, ואף-על-פי-כן ראתה כמו בסרט קולנוע תמונות של ניצה עם מויש, של החדשה המקודמת במשרד לידו, של נשים צעירות אחרות שהיו בחברתו בהזדמנויות שונות. תחושת התרעומת שלה הפכה למעין יריעה שחורה שהתעטפה בה חנוקה.

באחת אחרי חצות, כשנשא אותה מויש על זרועותיו למיטה, השימה עצמה ישנה. למעשה התעוררה כשנפתחה דלת הכניסה ונותרה ערה עד הבוקר. ואף-על-פי-כן לא פקחה את עיניה, וכשמויש רכן אליה לבדוק אם היא נושמת, העלתה את חזה והורידה אותו כמו בתרדמה עמוקה, וחיכתה נושכת שפתייה שיצא לעבודה.

כתשע לפני הצהריים חייגה את מספר המרפאה של המומחה ומישיה ענתה שתנסה שוב בעוד חצי שעה.

אוכל לומר שניסיתי, החזירה את השפופרת בתחושת הקלה למקומה. אחר-כך הצטערה לרגע שלא ניצלה את ההזדמנות לשאול מה המחיר עבור ביקור ראשון. אבל לא כדי לדעת זאת חזרה וחייגה לשם מקץ שעה. התרוץ שמצאה לא סיפק אותה. נראה לה שהתחמקותה אינה הוגנת והיא חשבה על תחבולה: יום שלישי הוא היום היחיד שבא בחשבון, ואין להניח שרופא עסוק כמוהו יקבל אותי דווקא ביום זה ובשעה הנוחה לי.

קול גשי אישר מיד ובאדיבות רבה: "יום שלישי בארבע, טוב מאוד." ההענות הבלתי צפויה הביכה אותה עד ששכתה לשאול על המחיר. והכעס על עצמה נתערב בכעסים אחרים, עבר למויש וחזר אליה יחד עם תחושת האינ-אונים וההשלמה הנרגזת; — בהון התועפות שאשאר אצלו יכולתי לקנות מתנות נפלאות לנכדים, מתנות שיזכירו להם אותי.

היא ראתה אותם לנגד עיניה והרוגז נמוג בערפל של חמלה וגעגועים.

מויש אילץ את עצמו להישאר בבית בערב יום שני. הוא הציע בחגיגות להכין את ארוחת-הערב והחל טורח בקול גדול במטבח הנקי והמסודר, עד שהתנפצה שם צלחת, ושוש — שנכנסה לראות — אמרה שכל עוד היא מסוגלת לעמוד על רגליה אין סיבה שיתנדב, ובתשומת-לב, כדרכה במשך כל שנות נישואיהם, הכינה לו את ארוחתו.

"ואת?" אמר כשסיים, "לא אכלת כלום."
"אני לא רעבה."

אחרי הארוחה העביר מויש את הטלפון לפינת-האוכל ודיבר בענייני עבודה ובעניינים אחרים, כשהוא מעיף מפעם לפעם מבט לעברה של שוש, שישבה בסלון על הספה. "יש משהו מעניין בטלוויזיה?" שאל בין שיחה לשיחה וחייג הלאה לפני שענתה.

"את נשארת כאן? אני מרגיש קצת את הגב" — פלט כמתנצל ופנה לחדר-השינה. היא שמעה קולות מהטלוויזיה הקטנה שמעל מיטתם. הטלוויזיה הגדולה מולה היתה מופעלת ללא קול והיא הביטה במסך בלי לראות את התמונות. דוק ערפילי שהתאבך מעל לאגם הצער שנקווה בתוכה עמעם את התמונות שהופיעו לעיניה, והיא הצטערה בלבה על אי היכולת שלה לגעת בדברים.

חבל על הכסף, אמרה בלבה כשחשבה על הצעתו של יואב, מוטב שיישאר לילדים. צוואתה היתה מוכנה. שמורה במשרדו של עורך-הדין. בבית הוריה התחנכה שוש לחריצות ולהסתפקות במועט. חסכנותה שימשה רקע לבדיחות משפחתיות. "כבר אי-אפשר לתקן את הנעליים הישנות אם שוש החליטה לנסוע לתחנה המרכזית, לקנות לה חדשות." גם למספרה לא הלכה — בשביל מה? — אמרה וכרכה את צמתה העבותה, המכסיפה, שנתדלדלה עם השנים, סביב ראשה.

"את, עם העיניים הפיליפיניות הענקיות שלך, עצמות הלחיים הגבוהות, וגומות-החן האלו, היית יכולה להחשב יפהפיה", אמרה לה סימה, שעבדה איתה במעבדה עד שנסעה לשליחות עם בעלה. שוש הגיבה על דבריה בחיוך סלחני; איזו השפעה יש לצורת העיניים ולגומות-חן על תרבויות החיידקים שאנחנו בודקות?

רחש הקו הפתוח החל להטרידה. היא גיששה בידה להשיב את האפרנסת על כנה ומיד נשמע צלצול.

"אמא, זה שוב אני והפעם מהבית. חכי רגע, ציפי רוצה לדבר איתך." ציפי, הילדה המתוקה שהצטרפה לפני שנים למשפחה. שוש נגעה בקצות אצבעותיה בלחייה והקשיבה. רק שלא אשמע בקולה רחמים, הצטררה.

"הלו שוש" הקול כרגיל רך וענייני, "שמעי, בשבוע הבא אני יכולה לבוא לתל-אביב ללכת איתך למומחה הזה."

"בטח ציפי, בטח" — לא הצליחה שוש להתאפק, — "את תעזבי את הילדים ותבואי במיוחד בשביל זה מאילת. בכלל לא בא בחשבון! מויש יבוא איתי, אם ארצה. אבל אין צורך, אני יכולה ללכת לבד."

"את באמת תלכי?" הספק ששמעה בקול כלתה הניע את שוש לומר: "בסדר, בסדר."

אבל ציפי לא הסתפקה ב"בסדר-בסדר" הזה ועד שלא שמעה את שוש אומרת לאט, כל מלה לחרד, "אני מבטיחה לך בהן צדק, יותר מזה אינני יכולה לומר לך", הניחה לה.

אחר-כך עוד החזירה ציפי את הטלפון ליואב, שישמע גם הוא מפיה הבטחה מפורשת. ושוש, כל משך השיחה חזרה והזכירה את חשבון הטלפון שלהם המתנפח בגללה משנייה לשנייה.



אני הרי עדיין חיה, חשבה, ובכל זאת כבר אינני מרגישה שום-כלום, ומחר העירוי האחרון, שהוא עוד פסק-זמן קצר, ואחר-כך המומחה הזה שמכריחים אותי ללכת אליו.

חלשה ומטושטשת מן הטיפול בבית-החולים נכנסה שוש ביום שלישי, בשעה ארבע, למרפאה של המומחה.

הגבר בחלוק הלבן, שישב מאחורי שולחן כתיבה מהוקצע, נחפו אליה ותמך בה: "להביא לך כוס מים?"

היא הביטה בו במבט מיוסר והניעה בראשה לאות לאו.

"בבקשה לשבת", קירב אליה כיסא ועדיין נשאר עומד לידה. כשחזר למקומו הושכ עצמו לאט בכורסתו ועיניו השחורות מתחת לגבינים הלכנים, העבותים, נעוצות בה במבט משתאה. עיניה היו מושפלות וחושיה קהים.

"שמך, בבקשה", — קולו העמוק נשמע כאילו בא ממרחק וחלף זמן עד שענתה.

כשאמרה לו נשר העט מידו לשולחן ואצבעותיו גיששו אחריו ותפסו בו כמחפשות מאחו. בפניו האציליים שקפאו לרגע נסתמנה ארשת נוגה, נכמרת, והוא הגה כמעט ללא קול — "ורדינה".

"סליחה?"

"זה אותו שם: שושנה, ורד... לאשתי הראשונה קראו ורדינה." שוש שתקה.

"אראה לך את התמונה שלה... שבע-עשרה שנים היינו נשואים." האיש קם ושלף בתנועה מהירה את ארנקו מכיס מכנסיו. תווי הפנים ניטשטשו בתצלום הישן.

שוש החזירה לו אותו לאחר מבט חטוף. — לאן נקלעתי? — הביטה בו בתימהון.

בוהירות רבה, כשעיניו בעיניה, לקח האיש את התצלום מידה והניח אותו לפניו על השולחן.

"ספרי לי על עצמך", נעשה קולו מעשי, אך עדיין נשתמרה בו נימה רכה, כאילו שררה ביניהם איזו קרבה. הוא התכונן בה בריכוז, ומתוך התעניינות גדולה נקייה מזיוף. רכון לפניו, שלא לאבד אף מלה מדבריה, האזין לתאור המחלה ואיך טופלה, הפסיקה בעדינות כדי לרשום דברים בכרטיס שפתח לה וחזר להקשיב דומם.

אך כשתארה באוזניו מה היה בשיחה שבה נכח גם מושי התפרץ לדבריה בקריאה נרגשת: "לא, לא, זה לא ככה. תיכף נראה מה אפשר לעשות!"

פתאום פרץ מגרונה, מבטנה, מכל ישותה, צחוק גדול, אירוני, פראי. היא התביישה וניסתה להפסיק אבל זה גבר עליה. מה יש לי להפסיד — חשבה והתמכרה להתפרצות הסוחפת. הכינוי "מחולל הנסים" כפי שנקרא האיש בפי יואב, הוא שעורר בה את הצחוק הזה, הוא שעמד על קצה לשונה כאשר הציע לה קפה.

"קפה?" קראה משועשעת. ומתוך חולשה, שאחרי הצחוק המתפרץ, לא השגיחה כמעט איך הם יוצאים יחד מהמרפאה והולכים לבית-הקפה כשהוא תומך בה ומקרב אליו את גופה הדק. בלי להרגיש ליקקה כפית אחר כפית מגבעת הקצפת שהתנוססה על שטרודל התפוחים שהזמין לה והתמכרה לקולו רווי הצלילים כשהשמיע באוזניה קורות-חיים מוזרים אשר כללו נישואין לשלוש נשים, שהראשונה בהן היתה אהבת חייו האחת. "לאן?" שאל האיש כשיצאו מבית-הקפה.

"הביתה" צחקה שוש.

"לבית שלי" חרץ. תקיפותו הצחיקה אותה עוד יותר.

"איך לבית שלך?" — חשה את זוויות גופה מתעגלות למגע ידיה הלבנות, העדינות, האוחזות בה באדנות.

בדירת הרווקים ההדורה שלו, בחן אותה כתשומת לב ואמר בפליאה — "גוף של ילדה", קרא לה "ורדינה" והכתיר אותה בתארים משונים: פיה, מלכה, קוסמת. והיא גילמה את התפקידים שנתן לה בהתמסרות גמורה ונדמה היה לה שחדלה להיות שוש והיא כעת אישה אחרת, אולי באמת פיה. חלום הפיות נמשך כל עוד לא הופיע לנגד עיניה בעלה, מוחשי עד לאימה. אבל היא נאחזה בחלום וקראה מתוכו: מה אני חייבת לך, לעזאזל, מה?! "בואי קרוב", ביטל הלחש את הזעם ואגרופיה נתרופפו ונתפרדו לאצבעות רכות בתוך ידיו המרגיעות של המומחה. לבה, שנח מן הטלטלה, פעם בשקט כמו בכיסוי קטיפה שעטף את ידיה

ונפרש ענוגות על כל גופה. מאוחר בערב, כשצלצל הטלפון ומישהו ביקש את הפרופסור, התעוררה שוש וחזרה לזמן קצר לעצמה. "אני צריכה לטלפן" — אמרה, — "שתי שיחות, אחת לאילת."

"את יכולה לטלפן מכאן לכל מקום בעולם."

מויש לא היה בכית. הוא הפעיל את המזכירה האלקטרונית ושוש השאירה לו הודעה שנסעה ושאינה יודעת מתי תחזור.

הפרופסור חיכה בישיבה זקופה שתסיים ונשק לה על פיה ולא הרפה עד שהקו לאילת התפנה.

"אמא?" — קולו של יואב היה מודאג, — "היית אצלו?"

אם הייתי, צחקה בלבה, ויואב כאילו שמע וקרא בבהלה: "הלו, הלו!" שוש הרגיעה אותו. "נשיקות לכולכם" אמרה בקול רך ועיניה נתלו באוויר, כממשיכות לחלום, והשפופרת נפלה מידה לידו של המומחה שהחזירה למקום.

בשיחות הטלפון שניהלה שוש בימים הבאים עם בני משפחתה חזרה על עצמה הדרישה להתראות איתה: "את מדאיגה אותנו, אמא, איפה את? לפחות תיפגשי עם אבא, שיירגע."

מקום המפגש שקבעה שוש נראה למויש תמוה: "למה לא תבואי הביתה?"

"נוח לי יותר בבית-קפה." קולה גילה שוש חדשה, אך בעלה לא הקשיב לקול, נרגז וחסר מנוחה הסתפק בתוכן דבריה.

בבית-הקפה חייכה אל מושי המבולבל אישה זרה, אלגנטית, נאה מאוד.

זאת מישהי אחרת, נסוג הבעל לאחור ועיניו לטושות כמו נתגלה להן מראה שלא מן העולם הזה. "שוש?"

כמעט תיקנה — "ורדינה".

"שלום מושי, מה שלומך?"

"דאגנו לך!" הטיח בה.

"איך מה לדאוג..."

הקמטים שהעמיקו סביב עיניו המכווצות משכו את תשומת לבה עד שהשתתקה לרגע, אבל תיכף המשיכה בקול יבש: "בשבוע הבא, אחרי הבדיקות, אני נוסעת לאילת. אגור בבית-מלון, שלא להכביד על הילדים. אגב, הייתי אצל עורך-הדין בקשר לצוואה. החלטתי לבטל אותה."

"החלטת מה?" כהבזקי אש במטווח נראו לשוש מבטיו של מושי מבין גביניו, שהפכו לחריצי ירי. הוא הרים את זרועותיו ושילב אותן מאחורי עורפו. במקום ניחוח פליינג סבנטין, התפשט באוויר ריח של זיעה.

בשדה-התעופה של אילת חיכו לשוש יואב, ציפי, והנכדים. אף שמויש הכין אותם, נראו ציפי ויואב המומים. בעיניה של שוש הזדהר חיוך שהלך ורחב כשרצו אליה הנכדים וניתלו בה. היא נגעה בהם, ואף שמגע ידה היה קליל ומרחף חשה אותם בזרועותיה ולאורך גבה.

"את נראית אחרת", קראה יעלי הקטנה, וציפי, באותה נימה של השתאות, הוסיפה: — "איך בזמן קצר כזה השתנית לנו ככה?" "שלחתם אותי למחולל נסים" — התמוגגה שוש.

"נתקבלו כבר תוצאות הבדיקות האחרונות, אמא?" — שאל יואב בהתלהבות ותבע הסברים.

"לא תאמינו", ריצדו דגיגי-זהב זעירים כתכלת העמוקה של עיניה, "אפילו הרופאים בבית-החולים סירבו להאמין ונאלצתי לעבור בדיקות חוזרות. אבל התוצאות היו זהות, המחלה נעצרה." "את מקבלת תרופה חדשה?"

שוש הררהה בטרם תשיב והחיוך לא סר מפניה, "כן, אפשר לקרוא לזה תרופה. אני חושבת שהמציאו אותה מזמן, אבל מעולם עוד לא ניסו אותה עלי."

ימים אחדים לאחר שנסעה שוש לאילת, באחת משעות אחרי הצהריים, באה למרפאה של המומחה חולה חדשה. הוא נחפו אליה בהיכנסה ותמך בה: "להביא לך כוס מים?"

היא השיבה בחיוב וכשהגיש את הכוס לשפתיה הביט לתוך עיניה ושאל לשמה.

"יונה" השיבה החולה וניגבה את פיה בכף-ידה.

"יונינה" הגה הפרופסור כמו לעצמו, אבל האישה שמעה. "זה אותו השם", התנגן קולו הרווי בדממת המרפאה, "לאשתי המנוחה קראו יונינה. רק רגע, קם ושלח מכיס מכנסיו תמונה מהוהה להראות לה.

זה הזמן לדבר לך כל בוקר



דבר

ועוד דבר: חתום מנוי על

צלצל 03-286141 והעתון בביתך כל בוקר

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

שם משפחה..... שם פרטי.....

מקום העבודה..... טלפון בעבודה.....

את העתון יש לספק (כתובת פרטית).....

רחוב..... מס'..... כניסה.....

מספר תיבת הדואר..... טלפון בבית.....

..... חתימה

איך אומרים באמריקה
"תשלח את זה הכי מהיר ובטוח"?

BRINKS IT!



אייר ברינקס

בלדרות בינלאומית

- שילוח בינלאומי של מסעונים.
- משלוחי אקספרס של מסמכים וחבילות.
- שירותי עמילות מכס.

כן, גם בארץ כבר מזמן יודעים
שברינקס זה לא רק "אוטו כסף" ...
ברינקס מעמידה לרשות הציבור
שירותי שילוח בינלאומיים מדלת לדלת
למסמכים, חפצים, חבילות
ואפילו מטענים גדולים מאוד.
"אייר ברינקס" מגיע לכל מקום
בעולם, משלב בפעולתו גם
עמילות מכס מלאה כך שאפשר
גם לייצא ולייבא ביתר נוחות.
אמינות השרות של ברינקס כבר
ידועה, וכל שולח מקבל
אישור מסירה.



תברינקס את זה.



ת"א - משרד ראשי: קיבוץ גלויות 47, טל: 66550, 820142, פקס: 03-827512, 03-810137 טלקס. 371-548 BRINX IL
ירושלים - טל: 02-783495, פקס: 02-783469. חיפה - טל: 04-4118115, פקס: 04-411816. נתב"ג - טל: 03-9711590, פקס: 03-9711588.



דלקול SG 20/50 חדש

שמן מנוע אקטיבי



ורשנסקי פריליך דובר

באק צלחה



הכנס את המכונות שלך לשנות ה-90 עם שמן המנוע החדש דלקול SG 20/50! לדלקול SG 20/50 יתרונות שאינך יכול לוותר 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.