עתון 77

הירחון לספרות

גליון מיוחד

מדור מיוחד

• חברה • ביקורת • תיאטרון • אמנות •

שנה ט"ו • גליון 134 • ניסן תשנ"א • מרץ 1991 • 12 ש"ח

המודרניזם בספרות הערבית

יוסף אידרים
מוחמד אלמח'זנצ'י
עבד אל־קאדר אל־ג'נאבי
ג'ברא אבראהים ג'ברא
צאלח ד'יאב
אמיל חביבי
מישל חדאד
חנא אבו חנא
בסאם חסין
אדונים
ששון סומך
מתי פלד
מרים קוק
ראובן שניר
סעדי יוסף
חידר אל כעבי
נג'יב מחפוז
מחמד פואד
עדל מרדאן
טאהא מחמד עלי
עאדל מנצור מוסא
עמר קדור
אנטון שמאס
זכרייה תאמר

בשדה הספרות הערבית החדשה

9 538010 003916
₪12.00

שלוש אחיות בשלושה מקומות שונים

רוצים לפתח את המשרד?
עלו על המסלול הירוק לעסקים

אם את אדריכלית או עורכת-דין עצמאית, אם אתה 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 לעסקים הופכים לבעלי חשבון עסקי מועדף במחלקת העסקים של הבנק וזכאים 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.**

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.**

יש עם מי לדבר.

בנק דיסקונט

עתון 77

בגליון זה:

שיחת החודש: אמיל חביבי

אדונים: פואמה ושיחה

ראובן שניר: השירה הערבית של שנות ה־90.

תיאטרון: שלוש אחיות בשלושה מקומות שונים.

שירה וסיפורת

אנטון שמאס: שירים; מערבית: רוז'ה תבור 8
נגיב מחפוז: חצי יממה; סיפור; מערבית: ששון סומך 9
אדוניס (עלי אחמד סעיד): קטעים מפואמה; מערבית: ששון סומך 10
חנא אבו חנא: שירים; מערבית: רוז'ה תבור 17
ג'ברא אבראהים ג'ברא: קטע מתוך "החיפוש אחרי וליד מסעוד"; מערבית: מתי פלד 21
אמיל חביבי: סראיא, בת השד הרע; קטע מרומן; מערבית: אנטון שמאס 22
טאהא מחמד עלי: שירים; מערבית: רוז'ה תבור 28
סעדי יוסף: שירים; מערבית: ששון סומך 29
יוסוף אידריס: המשחק; סיפור; מערבית: משה חכם 30
מישל חדאד: שירים; מערבית: ששון סומך 31
זכרייה תאמר: המלך; סיפור; מערבית: משה חכם 32
עבד אל־קאדר אל־ג'נאבי: מבגדאד בסערה; סיפור; מערבית: שמעון בלס 33
חידר אל כעבי: שירים; מערבית ראובן שניר 35
עאדל מנצור מוסא: הזר; שיר; מערבית: ראובן שניר 35
צאלח דיאב: מונטאז'; שיר; מערבית: ראובן שניר 35
עלי מחמוד אל־סאלים: מחבואים; שיר; מערבית: ראובן שניר 36
עמר קדור: שירים; מערבית: ראובן שניר 36
עדל מרדאן: מות המשורר; שיר; מערבית: ראובן שניר 36
חסין בן חמזה: שירים; מערבית: ראובן שניר 36
מחמד פואד: שירים; מערבית: ראובן שניר 37
בסאם חסין: אמא; שיר; מערבית: ראובן שניר 37
מוחמד אלמח'זנצ'י: עכברים; סיפור מערבית: משה חכם 41

מסות, מאמרים ושיחות

ששון סומך: ברוח הנוראה הזאת. ספרות ערבית עכשיו? 7
חסונה אלמצבאחי: שיחה עם אדוניס; מערבית: עדנה דהרי־דוידוביץ' 12
מתי פלד: הפלסטיני כדמות ספרותית על־זמנית 18
ראובן שניר: "ציפרים מקננות בתחנות משמר" — מן השירה הערבית של שנות התשעים 34
מרים קוק: סיוטי ביירות; רומן־יומן של סופרת לבנונית 38

שיחת החודש

אמיל חביבי: קוראים לזה ניכור? יכול להיות, אבל — 24

המדורים הקבועים

תיאטרון — מרים יחיל־וקס: הצגת החודש — שלוש אחיות 45
לפי שעה — המדור הפוליטי של יעקב בסר 4
תגובות — ס. יזהר: צבא עם עני, צבא עם עשיר 5
מושיק — קומצב 4

תמונת השער: עצמת דאושתאסי: היתהוות

לכבוד ת"ד 16452, ת"א 61163

הנני מבקש להיות מנוי על "עתון 77" לשנת 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.

ITON 77
Literary Monthly

In collaboration with Beit-Berl

Editor: Jacob Besser
Assistent Editor: Amela Einat

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

عتون ٧٧
مجلة أدبية شهرية

يحررها: يعقوب بسر
المحررة المساعدة: عاميلا عينات
هيئة التحرير: شمعون بالاص، يوسف جوري، ساسون سوميخ، زيفا شمير، أهرون هارئيل

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

המערכת והמנהלה: ת"ד 16452 ת"א, טל' 03-456671
המערכת אינה אחראית לתוכן המודעות.
המערכת אינה עונה בכתב על פניות כותבים ואינה מחזירה כתבי יד אלא אם צורפה אליהם מעטפה מבוילת.
הפונים למערכת מתבקשים לטלפן **אך ורק למס' 03-456671.**
חומר יש לשלוח רק **בדאר רגיל**, כשהוא מודפס ברווח כפול על צד אחד של הנייר. פגישות עם העורך רצוי לתאם מראש

סדר, צילום: דפוס מופת־רוזמרין בע"מ
לוחות: אורנינ
הדפסה וכריכה: חב' הכורכים

שנה טו' גליון 134
ניסן תשנ"א
מרס 1991

עתון 77

ירחון לספרות ולתרבות

עורך: יעקב בסר
עוזרת עורך: עמלה עינת
מערכת: שמעון בלס, יוסף גורני, אהרן הראל, ציון שמיר, עוזי שמיר
מזכיר המערכת ועיצוב גרפי: מיכה בסר
הגהה והתקנה לשונית: דפנה עינת־שוחט
מדור לתיאטרון: מרים יחיל־וקס
ניקוד: שמואל רגולנט

מועצת מערכת: יצחק אוורבוך אורפז, 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

חד-גדיא... חד-גדיא...

קומצב

פסטיבל
פסטיבל
פסטיבל

יזהר סמילנסקי

צבא עם עני, צבא עם עשיר

צבא עם עני עומד ומתבונן בצבא עם עשיר.
רק לפני ארבעים שנה, בקצת סטנים מול כל עוצמת הנשק שמעבר כל סיוט, הגיעו בנשימה אחרונה אל חוף ההפוגה הראשונה.

והנה כעת מלחמת צבא עם עשיר. צבא שהכל יש לו. שהכל מוכן בידיו. שהכל לפי התוכנית. שאין לו שום אין. שיש לו כל יש.

יש לו עוצמה. יש לו זמן. יש לו מלאי, ולא שואל בבהלה כמה נשאר. גם העורף שלו רחוק ובטוח. ולא עוד אלא שיודע לשלוח מכשירים מרחוק, שהם יעשו לו את מגע המלחמה בלי שזו תיגע בלוחמיו.

כל תוכניותיו לפניו והוא הולך ועושה כל מה שצפוי היה שיעשה. יום יום הוא ממלא את מִכסת יומו. ויום אחר יום הכל הולך לפי התוכנית. הוא כל־כך חזק שאינו חייב להפתיע.

צבא עם עני אינו מתיק עיניו ממנו. הוא שהלך להתקיף באין לי, ולהגן בלי יש לי. הוא שלמד לעשות מלחמה בתחבולות, בתושיית דוד, בלילה, בעיקוף, באמצאה פרועה, בבֶיצת קולומבוס ובחוט־ברזל.

את תחבולת המתאגרף שיודע לסטות מקו מכת המחץ האדירה והצידה, ואת אמנות הלוחם שרק זז זיזה כלשהי מן הקו הישר של מרוץ הפר האדיר, או את סיכול עוצמת גופו של הענק הנורא רק בניקור עינו, או את שילוח הבלתי־צפוי על מהלכו הכבד של הצפוי, ואת ההימנעות מהתנגש בכל הגוף האדיר והנחתת כל הכוח רק בנקודת עצבים אחת — את כל אלה ואת כל שכמותם, העשיר אינו צריך. הוא חזק בגלוי, לאור השמש, ובלי להתחכם. הוא פשוט חזק. וכובדו דורס.

צבא העשיר אינו צריך להבריק. אינו צריך למצביאים גאונים. ולא למנהיגים מהוללים. די לו במנכ״לים מוכשרים ובמארגנים מיומנים. ״דובר״ טוב חשוב לו מחכם מבריק. מהנדס ולא ממציא, מנצח תזמורת ולא מלחין מטורף. זו שיטה שיודעת לעשות בדיוק מה שציפו שתעשה. במעט שגיאות ובפחות מעידות. ממש כמו בשילוח החללית, שלה עצמה אין מה לומר אלא רק לציית לתוכניות הקבועות בה.

לא חניבעל, ולא אלכסנדר הגדול ולא נפוליאון, לא היו מוצאים כאן מה לעשות. הם היו רק משתעממים או רק מפריעים. כעת זו מכונת מלחמה, מערכת ממוחשבת, ארגון כל הארגונים. ואילו מלחמת עם עני לא תתואר בלי שיתנוסס בראשה פרא אדם. שובר כלים, חצי מופרע חצי משורר. מסיע את כוחו לא למקום ולא לזמן ולא לדרך שחיכו לו. בעל דמיון פרוע ולאו דווקא השכלה מסודרת. יודע לבלבל, אמן ההסחה, חסר מעצורים, עושה את הפעם הראשונה, ויודע מה שלא עלה על הדעת. הוא המתלקח כברק והוא האובד כבוי בשלום.

צבא עם עשיר הולך על בטוח. הכמות, המסה והארגון ההגיוני הם כוחו והם הגנתו. כי ממי חושש הלווייתן? רק מפני מפר כל החוקים: האדם. מול כל הדגים שבים הוא העשיר. ואילו מול האדם הוא העשיר העני. עשיר בכוח ועני במוח. כשהמלחמה היא בין שני עשירים — העשיר יותר יגבר. כשהמלחמה היא בין עשיר ועני — המבריק יותר יגבר. החכם יותר יגבר. האנושי יותר יגבר. ולבסוף, האם גם המוסרי יותר יגבר? — אכן, לבסוף. לאחר צאת הנשמה. ■

פנה לסוכן אררט ותרוויח!

יי טוב
צמד אררט
ביד
מציפור אחת
על העציי

רוקן ■ שחורי

★ **ביטוח צד שלישי בדירה - עד 250,000 ש"ח**
הפוליסה מורחבת לכסות את המבוטח בפני נזקים לצד שלישי עד 250,000 ש"ח!

עכשיו הזמן להצטרף לעשרות אלפי מבוטחי אררט שכבר פנו והרוויחו!

★ **ביטוח בפני ירידת ערך הרכב לאחר תאונה - ללא תוספת מחיר!**
רכבך נפגע בתאונה וערכו ירד? לא נורא. **צמד אררט** היא הפוליסה היחידה המבטחת אותך מפני ירידת ערך הרכב לאחר תאונה – ללא תוספת מחיר!

★ **תנאי תשלום נוחים במיוחד!**
תנאי התשלום של **צמד אררט** הם הטובים והנוחים ביותר.

★ **ביטוח מפני נזקי טרור לדירה**
צמד אררט היא הפוליסה היחידה המעניקה פיצוי כספי בשווי הרכוש כחדש (מהשקל הראשון), לתכולת הדירה במקרה של נזקי טרור.

★ **ביטוח הרכב והדירה מתחילים במועדים שונים?**
אין בעיה, אררט תאחד אותם עבורך ללא כל קושי!

ש אל כל סוכן ביטוח והוא יסביר לך על היתרונות הבלעדיים של **צמד אררט**.
צמד אררט אינה "עוד פוליסה אחת". זוהי פוליסת הביטוח היחידה והחדשנית ביותר המשלבת ביטוח רכב ודירה ומקנה לך שקט נפשי ובטחון תוך הטבות בלעדיות.

חדש! לבחירתך 3 מסלולי ביטוח אפשריים!

גם המכונית וגם הדירה יקרות לך וזקוקות לביטוח.
צמד אררט מאפשר לך לבטח אותם באחד מ־3 המסלולים:

★ 1. ביטוח בפוליסה משולבת לרכב ודירה
★ 2. ביטוח רכב עכשיו – ואפשרות פתוחה לשילוב הדירה בעתיד
★ 3. ביטוח הדירה עכשיו – ואפשרות פתוחה לשילוב הרכב בעתיד

בכל אחד מהמסלולים שתבחר - תרוויח:

★ **בונוס מיוחד בנוסף להנחות המקובלות בפוליסות אחרות!**
אם במשך תקופת הביטוח לא תתבע את חברת הביטוח, תזוכה בבונוס מיוחד בהתאם למסלול שבחרת.

אררט
חברה לביטוח בע"מ

משרד ראשי: תל־אביב, בית אררט, רח' מונטיפיורי 13, טל' 03-5190333, פקס. 03-653252
סניף חיפה: רח' הבנקים 5, טל. 04-520213
סניף ירושלים: רח' שמאי 13, טל. 02-249510
סניף עפולה: רח' שרת 33, טל. 06-590569
סניף רחובות: רח' הרצל 163, טל. 08-474677

ברוח הנוראה הזאת

ספרות ערבית עכשיו?

אשר הוחל בהכנתה של חוברת זו, המוקדשת ברובה לספרות הערבית של ימינו, נקבע לה שם זמני, "הספרות הערבית עכשיו", כהנחת עבודה. כוונתנו הייתה להביא פעם נוספת לקורא העברי תמונה ספרותית כלשהי על יצירתם של שכנינו: מאמרים, ראיונות, תרגומי יצירות למיניהן. גם בעבר הרבנו לפקוד את הספרות הערבית, ובעיקר את הפלסטינית והמצרית, ואף הקדשנו שתי חוברות שלמות של עתון 77 לספרויות אלה (גיליון 7, ינואר 1978 וגיליון 100, מאי 1988) כוונת המלה "עכשיו" שבשם ה"זמני" הייתה להדגיש את העכשווי, המודרני והמתהווה בספרותם של שכנינו, ולהסב את תשומת הלב לגיוונה ולרב־צדדיותה בתוכן ובצורה. בכוונה תחילה נמנענו מלהתרכז סביב נושא אחד (ובמיוחד נושא פוליטי) או ארץ אחת (עיראק, למשל. אגב, העובדה שכמה וכמה סופרים עיראקים "מכבים" בגיליון זה אינה פועל יוצא מאירועי מלחמת המפרץ המשתוללת בשעת כתיבת פתיח זה. הם נבחרו ותורגמו חודשים לפני כיבוש כוויית על־ידי שכנתה הצפונית; ובסך־הכל יש כאן עדות מקרית מעט על חיוניותה הרבה של ארץ אומללה זו, עיראק, בתחום הספרות). לשון אחר: כוונתנו הייתה (ונשארה) לא לעסוק באירועים פוליטיים ולא להתרכז באספקטים אקטואליים של הספרות האמורה, אלא לנסות לראותה, ככל האפשר, כספרות, להגיש לקוראינו יצירות מעניינות לכשעצמן, ולנסות להצביע על המיוחד והחדש שבכתיבתם של שכנינו הערבים. שכן, את הספרות הזאת, הקיימת ברציפות זה 1500 שנה לערך, פוקדים עתה גלים אדירים של תמורות תמאטיות, צורניות ולשוניות. הספרות הערבית של ימי־הביניים, שבמרכזה עמדה הקצידה, שוב אינה האידיאל הספרותי, שלאורו ובדפוסיו פועלת הספרות הערבית במאה השנים האחרונות, וביתר־שאת — בשנים שלאחר מלחמת העולם השנייה. פרס נובל, שהוענק בשנת 1988 לסופר המצרי נגיב מחפוז, הפגין את "עכשוויותה" של הספרות הערבית החדשה, ובה־בעת קירב ספרות זו לעולם הרחב והזכיר לרבבות קוראים ומבקרי ספרות בעולם כולו שהביטוי — "ספרות ערבית" אין פירושו בהכרח סיפורי אלף־לילה־ולילה או שירי מדבר קדומים. לנו בישראל ידועות היו, אולי, עובדות אלה, ויצירתו של נגיב מחפוז (לרבות הטרילוגיה הקהירית המופלאה שלו — "בית בקהיר") תורגמה לערבית שנים אחדות לפני שזכה בפרס האקדמיה השבדית. תרגומים של סופרים ומשוררים אחרים הולכים ומתרבים. הוצאת ספרים מרכזית — כתר, — אף החלה מזה שנתיים בהוצאת סדרה המתמקדת בתרגום יצירות פרוזה ערבית לעברית. אולם המצוי בתרגום רחוק עדיין מלהשיג את הרצוי. יתר על כן, היצירה הערבית נתפשת על־ידי הקורא הישראלי המצוי, ואפילו הקורא הישראלי הנבחר, כחומר "עיוני", שיועיל להרחיב את ידיעתנו על השכן הערבי (אם בבחינת "דע את האויב" או, מוטב, "דע את השכן שלנצח יישאר שכן"). גישה כזאת, שלכאורה היא הגיונית, יוצרת מחסום רגשי בין הקורא הישראלי והטקסט האמנותי הערבי, ובכך משבשת את פעולתו כתוצר אמנותי. ובמלים אחרות: ההקשר הלא־ספרותי שבו ממוקמת הספרות הערבית יוצר חיץ המונע את התקבלותה כספרות. שאיפתנו הייתה (ונשארה) לוודע את קוראינו (לאט, אבל בהתמדה) למאפייניה של ספרות זו, להכיר, ולו "על קצה המזלג", את בעיותיה הפנימיות, את דרכי התמודדותה עם המציאות הערבית המורכבת, את מאבקי החדש והישן בתוכה, ומעל לכל — להיפתח אליה. בעיות השעה, ובהן העימות הישראלי ערבי, עליית האיסלאם הרדיקאלי באזורנו, יתפסו בהכרח מקום נכבד בכל פעילות כזאת, אך מי שרוצה להכיר את הספרות הערבית כהווייתה יישמר מכל משמר מלהגביל עצמו לטקסטים העוסקים בסוגיות אלה ובדומותיהן, לבל ישכח את ממדיה האינדיווידואליים והאוניברסאליים של היצירה הספרותית, ולבל יתעלם ממרכיביה האמנותיים ומדרכי פעולתה והתפתחותה המיוחדות, שאינן זהות עם שאר מערכות חברתיות ותרבותיות המתפתחות באותו מקום ובאותו זמן.

אולם ברעום תותחי המפרץ, ובנחות טילי הסקאד על ערי ישראל, נדחקו הספרות והאמנות (זמנית, יש לקוות) לשולי השוליים, והדאגה הקיומית סילקה לעת־עתה את החוויה האינטלקטואלית. ואכן, למי יש עניין כעת בספרות הערבית עכשיו? ואם כבר בנושא הערבי עסקינן — דווקא בספרות? ואם כבר בחדירה נפשית — מה תועלתן של דמויות בדיוניות כאשר כל העניין של יושבי החדרים האטומים מתמקד בפסיכולוגיה של אחד, יליד העיר תכרית שבעיראק, שמליוני ישראלים וערבים כאחד ידעו שבועות של אימה בגין טירופו? ומה נעשה בדקויות של אינטרפרטציה ספרותית ותרבותית כאשר נדמה שיסודות של איסלאם קנאי ונקמני תופסים את מרכז הזירה במרחבנו?

חמור מזה: בשל הטלטלה הנפשית שעברו רבים וטובים אצלנו, החלו השפויים שבתוכנו לבלבל את היוצרות בלבל היטב. סדאם חוסיין, חבר־מרעיו והמוני־מרעיו הפכו בעיניהם לנציגי העולם הערבי כולו; קנאי האיסלאם זרעו בלבם פחד כה עמוק, ששוב אין הם יכולים להבחין בין האיסלאם כדת וכתרבות לבין האיסלאם כנשק בידי שליטים ציניים (וראה מקרהו של סדאם הנ"ל!). בכל אשר תפנה בימים אלה יקלטו אוזניך היגדים ידעתניים על הפגמים המונחים ביסוד האיסלאם ובשורש הערביות; ואך לשווא תנסה להעמיד את המגידים האלה על שפע הסתירות והבורות המונחים ביסוד כל משפט ממשפטיהם.

הנטייה לראייה טוטליטארית של הזולת אופיינית לשעות סכנה וימי קרב, ומי ייתן שישובו בנים לגבול הגישה הפנורמית, השואפת לראות את כל צבעי הקשת. מי ייתן שהרוח הנכאה, המשתקת את כושר ההבחנה שלנו, תתפוגג כתום הקרבות, ובמקומה יצמחו עניין רב יותר בהכרת שכנינו וסקרנות של ממש לגבי דתם, חברתם ותרבותם.

גיליון זה לא נועד למילוי מחסורים אלה. לא גישה דידקטית הנחתה את עורכיו, אלא שאיפה לתת במה לחומר ספרותי אותנטי ומגוון משל סופרים ערבים. ראויה הספרות הערבית העכשווית שנטה לה אוזן ספרותית קשבת אפילו עכשיו, אפילו ברוח הנוראה הזאת. ■

17 كانون الثاني 1991

و فجأة ، شعر بأن إرتعادا أخذ يداهم فرائصه . أهو إرتعاد متأت من الخوف ؟ الخوف مم؟ إنه من أكثر الناس تجنباً وحذراً في علاقاته مع الاخر. كلا . لا يمكن ان يكون الإرتعاد هذا من بنات الخوف ، أو من كوكب هاو . إنه إرتعاد أجنبي، دخيل على فرائصه المعروفة بتفوّقها على جميع الإرتعادات التي حزّت في صدر التاريخ . فهو ، مثلا ، يتذكر ان إرتياعا سياسيا حاول ، في الماضي ، ان يتسلل الى فرائصه . على انها أيّة فرائص كانت : صلبة ومسلحة الى درجة الحدس بضآلة هذا النوع من الإرتياع ، فطردته شرّ طردة، من الحَزامةِ ، إذن، ألا يستدرج الخيْلَ في ظلمة ليلٍ يتهوّر . ضوء الشمعة يتذأب. عباءة سوداء تراءت من بين تشققات الصخور، ألتمّت بشاطئ البحر .

إنّها الساعة الواحدة صباحا .

همومٌ طوارق تنهال على مشاعره .
برج بابل تبادهه أئمّةُ الشمال .

عبد القادر الجنابي
باريس 1991/01/19

17 ינואר 1991

והוא חש לפתע שרטט החל פולש לתוך עצמותיו. כלום זהו רטט שמקורו בפחד? פחד ממה? הלא הוא נשמר מכל משמר ביחסיו עם הזולת. לא. לא ייתכן שמקור הרטט בפחד או בכוכב נופל. זהו רטט זר שאין לו מקום בעצמותיו, שגברו על כל הרטטים שפילחו את גוכה ההיסטוריה. דרך משל: אין הוא זוכר פחד פוליטי שניסה בעבר לחדור לעצמותיו. אולם אילו עצמות היו אלה? קשיחות ומשוריינות עד כדי יכולת לחוש את אפסותה של יראה שכזאת, ואכן הם גרשוה ללא חמלה. צו התבונה הוא, אם־כן, שלא ימשוך אליו את הסוסים בחשכת־ליל־פחזות. אור הנר מתמוסס. גלימה שחורה ניבטה בינות לסדקי סלעים, צנחה על שפת הים.
השעה אחת לפנות בוקר. דאגות ליליות ניתכות על חושיו.
שועי־צפון מפתיעים את מגדל בבל.
פריס, 19.1.91

עבד אל־קאדר אל־ג'נאבי

(דבריו אלה של הסופר העיראקי הגולה, אל־ג'נאבי, נשלחו למערכת עתון 77 בעצם ימי מלחמת המפרץ. לצד המקור הערבי אנו מביאים תרגום עברי מאולתר. קטעי יומן של ג'נאבי מובאים במקום אחר בגיליון זה).

• המודרניזם
בספרות הערבית
• שירה

אנטון שמאס: נולד בשנת 1950 בכפר פסוטה שבגליל. הרומן **ערבסקות** (1986), שנכתב במקורו בעברית, זכה להדים רבים בארץ ובעולם ותורגם לכמה לשונות אירופאיות. כתב שירים רבים בעברית (בחלקם פורסמו **בעתון 77**), אולם השירים המובאים כאן נכתבו במקורם בערבית ונכללו בקובץ השירים **אסיר יקיצתי ושנתי, שראה אור בשנת 1974**.

ערבית שירה

לַשָּׁוא אֲנַסֶּה לְהִזָּכֵר בָּאוֹמֶר: בַּחוּץ,
לָבֶטַח, עוֹבֶרֶת הָרוּחַ עַל הַקִּירוֹת, כְּמוֹ לְשׁוֹן
חָתוּל עַל פְּצִירָה, כָּל אֲשֶׁר אֶזְכֹּר:
הָעֶצֶב הוּא רְחוֹב חַד־סִטְרִי.

הַקִּירוֹת מֵאֲחוֹרֵיכֶם וְהַקָּהָל לִפְנֵיכֶם: הַנּוֹכְחִים
מְכַוְּנִים אֶת רוֹבֵיהֶם וְיוֹרִים
מְחִיאוֹת כַּפַּיִם.

כַּאֲשֶׁר נֶעֱצַרְתִּי, אִשָּׁה הֵרִימָה אֶת צְוָארוֹן מְעִילָהּ
וְאֶת רֹאשָׁהּ הִרְכִּינָה, אוּלַי נִזְכְּרָה בְּרוּחַ הָעוֹבֶרֶת,
לָבֶטַח, עַל הַקִּירוֹת בַּחוּץ.

אִשָּׁה מִתְגוֹנֶנֶת מִפְּנֵי הַקֹּר עַל־יְדֵי צְוָארוֹן וְעִתּוֹן
וְהַדְּמָמָה בֵּינֵינוּ כִּפְצִירָה
לוֹקֶקֶת אוֹתָהּ לְשׁוֹן הַשִּׁירָה.

בערב

בָּעֶרֶב, עַל שֻׁלְחַן הַמִּטְבָּח תְּמוּנָה
שֶׁל וַאן גּוֹךְ מְגֻלְגֶּלֶת כְּמוֹ אָזְנוֹ. לְיָדָהּ
כּוֹבַע בַּעַל־הַבַּיִת.
הוּא יַרְגִּישׁ בּוֹ בְּטִיּוּלוֹ הַלֵּילִי,
בְּלִי שֶׁיִּהְיֶה עַל רֹאשׁוֹ.
כְּפִי שֶׁאֲנַחְנוּ חָשִׁים אֶת הָאַהֲבָה.
בְּטֶרֶם צֵאתוֹ אָמַר לִי: מַה דַּעְתְּךָ?
הַאִם אֱלֹהִים הֵרִים אֶת הַסֻּלָּם
לְאַחַר שֶׁעָלָה לְשָׁם?

זכרונות

מִמְּגֶרֶת זִכְרוֹנִי אוֹצִיא אֶת זִכְרְךָ בַּלַּיְלָה,
כְּמַקֵּבֵץ נְדָבוֹת,
אַזְלִיג עָלָיו דַּיּוֹ, וַאֲפַלֵּשׁ
אֶצְבְּעוֹתַי הַטְּמֵאוֹת
בְּמִזְבַּח תַּאֲוָתְךָ, אֶפַּח לְתוֹךְ אֶפְרוֹ הַקָּדוֹשׁ, אַחַר
אֶתְעַטֵּף בִּבְלוּיֵי תּוּגָתִי עַד טִפַּת הַטַּל הָאַחֲרוֹנָה
וְהִיא נִסְדֶּקֶת עַל שְׂפָתַי.
וְכַאֲשֶׁר יִקְרְסוּ עָלַי צִלְלֵי הַהֲמֻלָּה וְיִתְגַּנְּבוּ
פַּרְסוֹת הָעִיר
מִבַּעַד סִדְקֵי בְּדִידוּתִי הַבּוֹהָה —
אֶקֹּב שְׁנֵי חוֹרִים בְּגוּף הַזִּכָּרוֹן וְאֶכָּנֵס אֵלֶיךָ
בְּמַעֲטֵה הַדְּבָרִים שֶׁאֶשְׁכַּח.
גַּג הָרְעָפִים יִנְחַת בַּוָּאדִי
וְזֶה יִשָּׂא אֶת קוֹלוֹ הָאָדֹם תַּחַת כַּפַּת הַשָּׁמַיִם,
וְהַחַלּוֹנוֹת יִתְמַלְּטוּ מֵרֶחֶם הַלַּיְלָה
שְׁלִיָּה שֶׁל אוֹר
הַפְּהוּקִים וְסִפְלוֹנֵי הַקָּפֶה סוֹבְבִים כְּמוֹ טַחֲנוֹת רוּחַ.
הָרַכֶּבֶת יוֹצֵאת וּבַתַּחֲנָה נוֹתְרוֹת מִמְּחָטוֹת מְנוֹפְפוֹת
לַבְּתוּלוֹת הַמִּתְרַחֲקוֹת.
חַלּוֹנוֹת הָרַכֶּבֶת נִשְׁאָרִים.
הָעֵינַיִם נוֹסְעוֹת. הַכַּדִּים עַל הַכְּתֵפַיִם. הַיַּלְדוּת
תּוֹסֶסֶת בְּמַכְשֶׁלֶת־שִׁירֵי־הָעֶרֶשׁ,
וְנוֹפְלִים שְׁבִילֵי הָעֵינַיִם עַל שְׁבִילֵי הַשָּׁנִים מִתּוֹךְ כִּיסֵינוּ
הַמְּלֵאִים זִקְנָה, וּמִתְפַּזְּרִים
עַל הָאֲדָמָה לָרִיק.
אֵלֶךְ לִי מִכֹּחַ הַשּׁוֹטְטוּת,
אֲגַשֵּׁשׁ בְּכַרְדְּסֵי הַקּוֹל לְחַפֵּשׂ
פַּעֲמוֹן זִכְרְךָ שֶׁנִּלְחַם
בַּנִּשִׁיָּה
כְּמוֹ עִתּוֹן בְּבֹקֶר אָבוּד, אֶעֱמֹד
עַל מִפְתַּן דַּלְתְּךָ. נִרְטְבוּ אֶצְבְּעוֹתַי
בַּטַּל, וְכָעֵת יָבְשׁוּ
בְּלִי שֶׁתָּבוֹא הַטְּרִיקָה עַל הַדֶּלֶת.
הָעֲרִגָּה נִתְלְתָה מֵהֶן כְּמֵי בֶּרֶז
בְּיוֹם שֶׁל קָרָה.
הַדֶּלֶת תִּפָּתַח וְתִסְתַּגְּנָה אֶצְבְּעוֹתַיִךְ
מִבַּעַד מָסַךְ הַשָּׁנָה, בְּהַגְנִיבָן

אֶת הַנִּמְנוּם אֶל שְׂעָרִי, וְאֶלְבַּשׁ
עֲרָיָתְךָ.
בַּחֶדֶר אֶכְרַע בֶּרֶךְ לְיַד נַעֲלֶיךָ הַקְּטַנּוֹת
בָּהֶן אֲרוֹקֵן כָּל סַעֲרוֹתַי
אֲשֶׁר בְּכִיסַי.

נגיב מחפוז

מערבית: ששון סומך

חצי ימה

לכתי לצד אבי כשאני נתלה ביד ימינו, אצתי כדי להדביק את צעדיו הגדולים, בגדיי חדשים כולם: הנעליים השחורות, חולצת הסינר הירוקה והתרבוש האדום, אבל שמחתי בבגדים החדשים לא הייתה שלמה, שכן לא היה זה יום חג אלא היום הראשון שבו אני מושלך אל בית־הספר. אמא עמדה מאחורי החלון, צופה בתהלוכה הקטנה שלנו, ומדי פעם הפניתי ראשי לעברה כמבקש ישועה. עברנו ברחוב בין־אלגנאין, בינות לשני שדות רחבים שבהם צמחו ירקות ושיחי צבר ועצי חינא ודקלים אחדים. אמרתי לאבי, נפעם:

— למה לבית־ספר? אני מבטיח לא לעשות שום צרות.

צחק אבי ואמר:

— אני לא מעניש אותך. בית־הספר זה לא עונש. בית־הספר הוא בית־חרושת ההופך את הילדים לגברים שיש בהם תועלת. אתה לא רוצה להיות כמו אבא והאחים שלך?

לא השתכנעתי. לא האמנתי שטובה כלשהי תצמח מעקירתי מביתי החם והשלכתי את תוך מבנה זה הניצב בסוף הרחוב כמבצר אימתני, כולו אומר רצינות וקשיחות, חומותיו גבוהות. משהגענו אל השער הפתוח נשקפה החצר, רחבה, הומה מבנים ובנות. אמר אבי:

— תיכנס לבדך. תצטרף אליהם. תחייך קצת, תחייך. תשמש דוגמה טובה. היססתי. הידקתי אצבעותיי על כף ידו אבל הוא דחף אותי קלות ואמר: — תהיה גבר. היום מתחילים החיים האמיתיים. בגמר הלימודים תמצא אותי מחכה לך כאן.

צעדתי לי צעדים אחדים, אחר נעצרתי והבטתי. הבטתי ולא ראיתי. אחר־כך הבטתי ופני הבנים והבנות נגלו לי. לא הכרתי ולו אחד מהם. גם הם לא הכירו אותי. חשתי כזר, אובד. מבטים אחדים הופנו אליי מתוך סקרנות כלשהי, וילד אחד ניגש אליי ושאל: "מי הביא אותך?". "אבא שלי", לחשתי. "אבא שלי מת", אמר במלוא הפשטות. לא ידעתי מה לומר לו.

השער נסגר בחריקה צורמנית. אחדים פרצו בבכי. הפעמון צלצל. גברת אחת הגיעה ומאחוריה גברים אחדים. הגברים החלו לסדר אותנו שורות־שורות, והנה התארגנו היטב בחצר רחבת־יריים זו המוקפת משלושה עבריה בנייני־קומות. מכל קומה נשקפה גזוזטרה מקורה, מוארכת. הגברת אמרה:

— זהו ביתכם החדש. גם פה יש לכם אבות ואִמהות. הכל כאן מהנה ומועיל: משחקים, לימוד ודת. נגבו את הדמעות וקבלו את החיים בעליצות.

קיבלנו את הדין בכניעה, וכניעותנו הביאה אותנו לסף הרצייה. נשמות נמשכו זו אל זו. מהרגעים הראשונים נטה לבי ידידות לבנים אחדים, ואהב אחדות מהבנות. אז נדמה לי כי לחששותיי לא היה יסוד. כלל לא שיערתי שבית־הספר טומן בחובו את כל העושר הזה. שיחקנו במגוון משחקים. נדנדה, סוס־עץ וכדור. בחדר המוסיקה זימרנו זמר ראשון. נערכה בינינו לבין הלשון היכרות הראשונה. ראינו את כדור הארץ מסתובב ומציג יבשות ומדינות. לעולם המדע נכנסנו ראשונה כאשר למדנו את המספרים.

קראו באוזנינו מדברי הבורא, על עולמו וגן־עדנו. אכלנו ארוחה טעימה וישנו מעט. התעוררנו כדי להמשיך את הידידות, האהבה, המשחק, החלום. לבסוף נפרשה הדרך כולה לפנינו, והנה אין היא כה מושלמת, כה נעימה כפי שדימינו. יש שפוקדות אותה סערות־רוח קלות או אירועים בלתי צפויים, לכן נקראים אנו להיות דרוכים בכל־עת תמיד ולנהוג באורך רוח. אין זה משחק. התחרות יוצרת כאב וטינה ויש שהיא גורמת לחיכוכים של ממש. והגברת — כפי שהיא מחייכת לעתים, כן היא מקדירה פניה ונוזפת לעתים קרובות. רבות שומעים אנחנו איומים: להסב לנו נזק, ללמד אותנו לקח. מה שברור הוא שהימים שבהם אפשר היה לסגת חלפו־עברו, ואין שיבה לגן העדן הביתי. אין לפנינו ברירה אלא להתאמץ, להיאבק ולהתאזר בסבלנות. מי שיכול לנצל הזדמנות של ניצחון וחדווה בצוק העתים — ינצלה כלבבו.

הפעמון צלצל לאות סיום יום־הלימודים והיגע. המונים נדחקו לעבר השער שנפתח בשנית. נפרדתי לשלום מידידיי ואוהביי, ועברתי את הסף. הבטתי סביב ולא מצאתי את אבי כפי שהבטיח. סרתי הצידה כדי להמתין לו. ציפייתי התארכה ללא הועיל עד שהחלטתי לבסוף לשוב הביתה בכוחות עצמי. משהתחלתי לצעוד פגשתי איש בגיל העמידה, וברור היה לי למן המבט הראשון שאני מכיר אותו. ניגש אליי מחייך. לחץ את ידי ואמר:

— הרבה זמן לא נפגשנו. מה שלומך?

אישרתי את דבריו במנוד ראש ושאלתי:

— ומה שלומך אתה?

— עיניך הרואות. לא מי־יודע־מה. ישתבח אלוהים שבשמים.

לחץ את ידי שנית והלך לו. פסעתי פסיעות מעטות ונעצרתי כמוכה הלם. אל־אלוהים! היכן רחוב בין־אלגנאין? לאן נעלם? ומתי נקהלו על אדמתו כל ההמונים הללו? וכיצד נערמו בשוליו תילי האשפה האלה? ולכאן נעלמו השדות שבשני הצדדים? במקומם אני מוצא בנייני מידות, וברחובות שורצים ילדים ונערים, והחלל מלא המולת אימים. פה ושם עמדו קוסמים שהציגו את להטוטיהם ונשאו סלים שמהם הציצו נחשים למיניהם. והנה להקת נגנים הצועדת ומכריזה בהמולתה על פתיחת קרקס, ולפניה מהדסים ליצנים ומרימי משקולות. שורה של כלי־רכב, הנושאים חיילים של ביטחון־פנים, עוברת בהדרת כבוד, ובלי חיפזון. מכונית מכבי האש מפעילה את צופר האזעקה אך אינה יודעת כיצד לפלס דרך כדי לכבות שרפה מתלקחת. קרב מתנהל בין נהג מונית לנוסע, ואילו אשת הנוסע זועקת לעזרה ואין מושיע. אל־אלוהים. אני נדהם. ראשי סחרחר עליי. דעתי נטרפת עליי. כיצד יכלו כל הדברים האלה להתרחש בחצי יממה, בין שעת בוקר מוקדמת לשעת מעריב? לבטח אמצא תשובה בביתי, מפי אבי. אבל היכן ביתי? אינני רואה דבר מלבד בנייני־קומות והמוני אדם. פסעתי בחופזה עד שהגעתי להצטלבות הרחובות בין־אלגנאין ואבו־ח'ודה. עליי לעבור את אבו־ח'ודה כדי להגיע לסביבת ביתי, אלא שזרם המכוניות אינו רוצה להיעצר. צופר מכונית מכבי־האש הוסיף לילל בכל כוחו והרכב נע בצעדי צב. אמרתי לעצמי: שתאכל האש לשבעה! ומאוד הציקה לי השאלה: מתי אוכל לעבור את הכביש סוף־סוף? הוספתי להמתין זמן רב עד שניגש אליי נער העובד במגהצה שבצד המדרכה. הוא הושיט לי את ידו ואמר בדרך ארץ:

— תן לי להוביל אותך, סבא. ■

נגיב מחפוז ששון סומך

עתון 77

המודרניזם בספרות הערבית

סיפור

נגיב מחפוז: חתן פרס נובל לשנת 1988. הסיפור חצי־יממה הופיע בקובץ שחוי אכזב, שהוא ספרו היחיד של מחפוז שפורסם לאחר זכייתו בפרס. בקובץ שלושים סיפורים קצרים, שאחד מהם כבר פורסם בעתון 77 (הכיכר ובית הקפה).

תאווה מתקדמת במַפּוֹת החוֹמר

קטעים מפואמה

1

כָּךְ זֶה קָרָה
סַכִּינִים נוֹחֲתוֹת מֵהַשָּׁמַיִם
הַגּוּף אֵין קָדִימָה, הַנְּשָׁמָה נִסְחֶבֶת אַחֲרָיו.
כָּךְ זֶה קָרָה
מַקָּבוֹת שֶׁל נַפָּחִים הָעוֹבְדִים בְּתוֹךְ הַגַּלְגֹּלֶת
אֵלֶם וְהֶעָלְמוּת שׁוֹשָׁלוֹת
הַכְּתִיבָה חֲמַצְמֻצוּת אִידֵיאוֹלוֹגִית
וְהַסִּפָּרִים תְּרָזוֹת.*

*(הוּא קָרָא לַלָּשׁוֹן אִשָּׁה וְלַכְּתִיבָה אַהֲבָה.
וְהִתְחִיל לְחַפֵּשׂ צִדְקֵי הָאוֹקְיָאנוֹס
בְּמִלּוֹת הַדּוּכִיפַת
[לָאו דַּוְקָא בְּהֶקְשֵׁר שֶׁל
מַלְכַּת שְׁבָא וּשְׁלֹמֹה הַמֶּלֶךְ])

2

הֵיכָן אַפְקִיד אֶת יְמֵי חֲגִיגוֹתַי שֶׁעֲדַיִן לֹא מֵתוּ?
כֵּיצַד אֲשַׁחְרֵר אֶת כַּנְפֵי הַבּוֹכוֹת בְּתוֹךְ
כְּלֵאי הַלָּשׁוֹן? אֵיךְ אָגוּר
בְּזִכְרוֹנִי, וַהֲלֹא הוּא מִפְרָץ שֶׁל
הֲרִיסוֹת צָפוֹת?
הַאִם יִצְמְחוּ בֵּין כִּתְפֵי אֶבֶן אוֹ שֹׁרֶשׁ חֶשְׁחֶשׁ? הַאִם הַחַיּוֹת הַכְּלוּאוֹת
בְּתוֹכִי יְגַלּוּ סוֹף סוֹף אֶת נְתִיבֵי הַבְּרִיחָה? הַאִם עָלַי לִשְׁקֹעַ
בְּתַרְדֵּמָה וְלִבְגֹּד בַּאֲבָרַי? הַאִם עָלַי לַעֲשׂוֹת מִגַּרְגְּרֵי חוֹל
מַחְסוֹמִים לְרֵאוֹתַי, לְהִשְׁתַּטֵּחַ כְּאֶבֶן שְׁחוֹרָה בְּאֵינְסוֹף הַצִּיּוּת? הַאִם
עָלַי לִמְשׁוֹחַ אֶת גּוּפִי בְּשֶׁמֶן מְכוֹנוֹת, לְמַלֵּא אֶת גְּרוֹנִי
בְּכֵן כֵּן, לֹא לֹא?
לֹא, אֵין לִי מוֹלֶדֶת
מִלְּבַד בַּעֲנָנִים הַמִּתְאַדִּים מִתּוֹךְ אֲגַמֵּי הַשִּׁירָה.
הֲלִינִי אוֹתִי, שִׁמְרִי עָלַי, לְשׁוֹן בְּנֵי עֲרָב, לְשׁוֹנִי, בֵּיתִי
אֶתְלֶה אוֹתָךְ כְּקָמֵעַ עַל צַוַּאר הָעֵת הַזֹּאת, וּבְשִׁמְךָ אֲפוֹצֵץ אֶת נְטִיּוֹת לִבִּי
לֹא מִשּׁוּם שֶׁאַתְּ הַהֵיכָל, לֹא מִשּׁוּם שֶׁאַתְּ הָאָב וְהָאֵם
אֶלָּא מִשּׁוּם שֶׁאֲנִי חוֹלֵם לִצְחֹק וְלִבְכּוֹת בָּךְ
לְתַרְגֵּם אֶת קִרְבִי
לִדְבֹּק בָּךְ, לִרְעֹד, שֶׁיִּגְעַשׁוּ אֲגַפַּי
כִּגְעֹשׁ חֲלוֹנוֹת מוּל הָרוּחַ שֶׁזֶּה עַתָּה יָצְאָה מִבֵּין אֶצְבְּעוֹתָיו שֶׁל הָאֱלֹהִים —
כָּךְ אֲנִי נֶהֱפָךְ בְּתוֹכֵךְ לִנְשִׁימָה הַנּוֹחֶתֶת מִפִּי הַשָּׁמַיִם
וְנוֹשֶׁפֶת אֶל תּוֹךְ עֶרְוַת הָאֲדָמָה.
כָּךְ אֶחְבַּקֵּךְ וְאוֹמַר מֵחָדָשׁ:
אַתְּ הַגּוּף הַקָּרוּי מָחָר
וְעַל גּוּף זֶה יִטְלוּ קְבִיּוֹת הַמִּשְׁחָק שֶׁלַּהִיסְטוֹרְיָה.

3

כְּדֵי שֶׁאֶבְרָא אִשָּׁה שֶׁרָאוּי לָהּ לְהִסְתַּפֵּחַ עִמִּי, וְשֶׁבְּבוּאָתָהּ תְּשַׁקְּפֵנִי,
כְּדֵי שֶׁאַמְצִיא חָלָל רָחָב דַּיּוֹ לְכָל מוֹרָאוֹתַי,
יִתְּכֵן שֶׁאֶתְפַּתֶּה לִלְבֹּשׁ מְעִיל־חֲצִי־שַׁרְוּל וְלֵלֶכֶת חֲצִי יָחֵף
יִתְּכֵן שֶׁאֶנָּסֶה לַחְתֹּךְ אֶת עוֹרְקוֹ שֶׁל עָנָן כְּדֵי לִרְוּוֹת
יִתְּכֵן שֶׁאֶמְלְמֵל: "מוֹלֶדֶת", וְאַחַר כָּךְ אֶסְפֹּר אַךְ וְרַק סִפּוּר עַל דֶּרְוִישׁ
הַגּוֹסֵס לָמוּת וּמְכַסֶּה אֶת קִבְרוֹ בְּקוֹלִי.
יִתְּכֵן שֶׁאֶתְאַמֵּץ לַעֲקֹר אֶת מִגְדַּל אֵייפֶל וּבַאֲתָר אֶשְׁתֹּל שִׁיחַ יַסְמִין סוּרִי
יִתְּכֵן שֶׁיַּעֲלֶה בְּדַעְתִּי לְהַזְמִין אֶת אָדָם הָרִאשׁוֹן לִבְנוֹת מֶחְדָּשׁ בָּאָרֶץ

אדוניס (עלי אחמד סעיד): מגדולי המחדשים בספרות הערבית החדשה. משורר, חוקר והוגה דעות. נולד בסוריה בשנת 1930, אך גלה מארצו באמצע שנות ה־50 וחי שנים רבות בבייירות, שם התבלט כמשורר וכמנהיג של קבוצת המשוררים המודרניסטיים, שהתרכזו סביב הרבעון שער (שירה). לימים ייסד רבעון ספרותי־רעיוני משלו — מואקף (עמדות). עבודת הדוקטורט שלו, שנכתבה באוניברסיטה הקתולית בביירות, היוותה ביקורת נועזת על ההיסטוריוגרפיה של הספרות והתרבות הערבית לחקר־פותיה. מאז מלחמת לבנון הוא חי ופועל בפריס. הראיון עם אדוניס נערך על־ידי הסופר המרוקאי חסונה אל־מצבאחי, ופורסם בכתב־העת אדב ופן (ספרות ואמנות) המופיע בגרמניה.

בַּיִת לְאַהֲבָתוֹ, לְהִתְוַדֵּעַ לְצֶאֱצָאָיו,
שֶׁאֲקַיֵּם יְשִׁיבָה עִם מַלְאֲכֵי הַיְשׁוּעָה הַשְּׁרִירִיִּים
שֶׁאֶתְחַזֶּה כְּמַיִם וְאֶשְׁפֹּךְ מִתּוֹךְ מַכְתֵּשׁ תּוּגוֹתַי

אוֹ
אֶתְחַזֶּה כְּאֹפֶק וַאֲטַפֵּס לְפִסְגַּת תְּשׁוּקוֹתַי.
יָדַעְתִּי אָנוּ מֵתִים פַּעַם אַחַת וְנוֹלָדִים פְּעָמִים רַבּוֹת, וְאֵין לַמָּוֶת
עֵרֶךְ מִלְּבַד שֶׁנִּחְיֶה אוֹתוֹ.
יָדַעְתִּי: הַנִּסְתָּר הוּא הַוֶּרֶד הַזֶּה
הַנִּסְתָּר הוּא הָאִשָּׁה הַזֹּאת.
וְהַפָּנִים הֵם עֲרָפֶם שֶׁל שָׁמַיִם.
יָדַעְתִּי: עָנָן אַחַר עָנָן
יַעֲלוּ שָׁמַי מִגַּנֵּי הָעֵדֶן אֲשֶׁר בָּאָרֶץ.
שָׁלוֹם וּבְרָכָה לַהִיסְטוֹרְיָה וּלְפִתְפּוּתֶיהָ
(אֵיךְ יִתָּכֵן שֶׁהַחוֹלֶף יִתְיָאֵשׁ כַּאֲשֶׁר נִתִּיבוֹ מַשְׁבֵּי הָרוּחַ?)
לֹא הָיָה סִכּוּי שֶׁאֶפְגֹּשׁ אֶת רִיצַ'רְד לֶב־אַרְיֵה, לוּאִיס ה־14
אוֹ אֶפְלוּ נַפּוֹלֵאוֹן.
כָּךְ מָצָאתִי אֶת עַצְמִי בֶּן־חוֹרִין
לַעֲטֹת עֲרָפֶל, לִצְפּוֹת בַּהֲנָאָה בַּכְּלָבִים הַטּוֹרְפִים שְׁדֵי־נָשִׁים
אֲבָל אֵינֶנִּי זוֹכֵר שֶׁעֵינַי רָאוּ כּוֹכָב רוֹקֵד אוֹ קוֹרֵא אוֹ מְהַלֵּךְ
כְּדֶרֶךְ שֶׁנָּהֲגוּ הַכּוֹכָבִים לַעֲשׂוֹת בְּיַלְדוּתִי
אֲבָל נֶאֱלַץ הָיִיתִי לְדַמְיֵן לִי כּוֹכְבֵי־קַצָּבִים וְלַעֲשׂוֹתָם גֵּר לְדַרְכִּי
בְּשׁוֹטְטִי בָּרְחוֹבוֹת וּבְשָׁמְעִי אֶת הֶמְיַת־אֶנְקַת הָאֱנוֹשׁוּת
מִסָּבִיב לִנְהַר הַסִּינָה שֶׁאֵין לוֹ נְקֻדַּת שֶׁפֶךְ.

6

הֲרָאִיתָ אֶת הַמְשׁוֹרֵר, שֶׁפָּנָיו הִתְעָרְבְּבוּ בְּתוֹךְ הַבֹּקֶר
וְהוּא מְעָרְבֵּב רַגְלָיו בְּתוֹךְ הַלַּיְלָה?
הַאִם רָאִיתָ אוֹתוֹ מַשְׁעִין גַּבּוֹ אֶל הָאוֹר וּמְנַסֶּה לְהַדְלִיק אֶת הַמַּיִם?
הֲרָאִיתָ אֵיךְ הוֹפְכִים נֵרוֹתָיו לִכְתָרִים בַּעֲבוּר הָרוּחַ?**
**(בְּמָקוֹם, בַּחֲצַר מַלְכוּת, שֶׁצּוּרַת טַחֲנַת־רוּחַ לוֹ
שֵׁם הַזְּמַן מְלֵים הוּא, קִירוֹת שֶׁהַמֶּלֶט הַמְּיַצֵּב
אוֹתָם נָמֵס כְּמַעַט כַּדְּיוֹ,
... פֶּסֶל־נֵיר שֶׁל דּוֹן קִישׁוֹט, לְבַד,
פֶּסֶל שֶׁל סוּסְתּוֹ, לְבַד
כְּשֶׁהָאֲוִיר רְדִידִים מִשְׁתַּרְבְּבִים מֵהַשָּׁמַיִם
וְצִבְעָם כְּעֹפֶרֶת).

הַמִּין אָחַז בְּכֵס הַמַּלְכוּת
וּמְלַה־פּוּנְטִין זִנְקוּ זְאֵבִים שֶׁאָרְבוּ לְטַרְפָּם
בְּתוֹךְ פֵּרוֹת הַמִּלִּים,
הָיוּ שָׁם חַסְרֵי־בַּיִת הָעוֹשִׂים צְוִאֵרֵי כַּקְבּוּקֵיהֶם הָרֵיקִים
כַּר לִמְרַאֲשׁוֹתָם.
חֶלְקָם מְגַנִּים אֶת מַלַּרְמֶה
חֶלְקָם חוֹלְמִים עַל רַמְבּוֹ
וְחֶלְקָם קוֹרְאִים אֶת הָרוֹזֵן דֶה־סָאד.
הָרֹבַע הַשִּׁשָּׁה עָשָׂר נִרְאֶה כְּיַעַר שֶׁאַךְ רָאשִׁים מִתְנוֹעֲעִים בּוֹ
בְּכָל פִּנָּה מַצִּיב הַיַּעַר מוּזְאוֹן לְאֶבְרֵי הַמִּין,
וּבָאֶפֶר הַמְּכַסֶּה פְּנֵי־אֶרֶץ, מֵיתְרֵי קוֹל זִמְזְמוּ
מַשֶּׁהוּ הַדּוֹמֶה לְאַזְעָקָה —
רַמְבּוֹ,
אֵיךְ אֶעֱבֹר עוֹלָם לְבַד זֶה, אֲנִי שֶׁגּוּפוֹ הַנִּבּוּאָה
וּמְעוֹנוֹ הַמִּדְבָּר?

אֵיךְ אֲפָרֵשׁ בְּמִלִּים הַבָּאוֹת מֵהָעוֹלָם
אוֹר הַבָּא מֵעֵבֶר לוֹ?
חַיָּבִים, חַיָּבִים.
אַמְצִיא אֶתִּיקָה מְיֻחֶדֶת לִי
אֶעֱשֶׂה אֶת מוֹתִי לְפוֹאֶמָה שֶׁבָּהּ אֶחְנֹךְ אֶת חַיַּי.

זמן דליל, זמן מעובה

ראתי את שירך האחרון (*תאווה המתקדמת במפות החומר*), השואב את השראתו מאווירת פאריס, שבה עברת להתגורר לאחר שהות ממושכת בביירות. בשיר זה קיימים רעיונות חדשים ומגוונים. ביניהם משכו את תשומת לבי אלו ההופכים את היחס הרווח של המשכיל הערבי כלפי המערב. אנו רגילים לכך, שהאחרון חושש מהמערב, ולפיכך הוא דוחה אותו וחוסם את כל הפתחים בפני כל דבר הבא ממנו, או שהוא מחקה אותו ללא שמץ של יצירתיות ומציית לו באופן עיוור. והנה אתה מאמץ עמדה ביקורתית כלפי המערב ומנהל עימו דו־שיח מודע ומאופק, כמו אומר לו: אני מבין אותך מבפנים ויודע את סודותיך. לכן, איני חושש לומר לך את מחשבותיי.

עמדה זו שלי אינה חדשה וכלל אינה שואבת השראה משהותי בפאריס. הבעתי עמדה זו מאז 1965. ספרי הבמה והאספקלריות (ספר שירה), שיצא בביירות בשנת 1968, מצביע ברורות על חריגה מעבר ליחס שעליו הצבעת בשאלתך. הוא מחסל את בעייתיות מזרח/מערב, תוך עיון מחודש בתפישתנו את המערב. במחקרים תיאורטיים שפרסמתי אמרתי, כי המערב הינו קונספציה פוליטית יותר מאשר תפישה פילוסופית, רעיונית ואידיאולוגית.

כאשר אנו מתעמקים בסוגייה האנושית אנו מוצאים, כי המערב והמזרח חד המה. בשיר שאליו התייחסת אני אומר: "מִזְרָח וּמַעֲרָב אֶחָד אֲשֶׁר מִתּוֹךְ אֶפְרוֹ כָּנָס". עם זאת, תחושות ואינטואיציות אלו העמיקו, ללא ספק, עקב ביקוריי התכופים בארצות אירופה, ובייחוד בצרפת. הן העמיקו כתוצאה משהותי האחרונה בפאריס, עקב התנאים הקשים העוברים על לבנון ועקב התחככותי היומיומית, לאור ה"גלות" הזאת, במציאות החדשה שאותה אני חי — ואני שם את המלה "גלות" במרכאות מכיוון שאני סבור, כי האמן האמיתי והשורשי גולה בכל מקום שבו הוא נמצא.

בשיר הנדון ישנה התייחסות אל המערב, הנמצא בצל האיום של השואה הגרעינית, ואל המזרח, שאותו מכַלות מחלות חמורות כמו מחלת הפוליטיקה ומחלת האידיאולוגיות.

אני משורר המאמין באנושות במובן הרחב שלה. חרף היותי קשור בגורלו של האדם הערבי אני סבור, כי האדם, ללא הבדלי צבע ומין, הוא האוצר הנפלא והיפה ביותר עלי אדמות. כשאיש המערב מביא להשמדתו העצמית דרך המצאותיו, הפגע חל על האנושות כולה. אני מאמין, כי ישנם סוגים רבים של המערב. גם אם "מערב" זה הוא אויבי, הריהו בו בזמן פניי האחרות, מעין המשך שלי. המערב של הולדרלין, ניטשה, רמבו ובודלייר אינו המערב הפוליטי ואינו המערב הטכנולוגי. אני סבור, כי כיוצר ערבי אני יוצר ברית עמוקה עם ויטמן, רמבו, אדגר אלן פו, בודלייר ואחרים כנגד המשטר המערבי המודרני, המושתת על אידיאולוגיה של דומיננטיות, גזל, אימפריאליזם וכפיפות. אנו היוצרים, בכל מקום בעולם באים כולנו בברית עמוקה, שבה אין מקום לגבולות גיאוגרפיים או לחסידי הדיכוטומיה מזרח/מערב. באשר לחלק השני של הערתך, אני סבור, כי לאור השואות שחווה העולם הערבי, כרי הוא שהפוליטיקה והאידיאולוגיות, על הסיסמאות השונות שהן נושאות, הפכו למחלות חמורות שהשחיתו את האדם, הרסו את הערכים והפיצו כיעור ותוגה בכל מקום.

אתה אומר, כי היוצר האמיתי "גולה" כל הזמן. אבל, אני חושב שה"גלות" שאתה חי בה עתה מצטיירת באורח שונה מה"גלות" שבה בחרת כאשר עזבת את מולדתך, סוריה, בשנות החמישים. מה העניקה לך ה"גלות" החדשה הזאת?

השיר שהצבעת עליו בהתחלה הוא התשובה האמיתית לשאלתך. קשה לי לענות בפרוזה על מצב המתיחות הנמשך אצלי ואני חש, כי השיר הזה עדיין לא הושלם.

מה משמעותם של המעגלים שעליהם אתה אומר בשיר כי הם "חונקים אותך"?

אני אומר "הַפְּנִים צָר עָלַי וְהַחוּץ אֵינוֹ שֶׁלִּי". הפנים הוא מולדתי והחוץ הוא כל ארץ אחרת. הבעיה שלי, האישית, אינה במקום. המקום אינו תשובה. בכל מקום בו אהיה, אפילו אם אחיה במדינה הכי דמוקרטית, לא אמצא תשובה נחרצת וסופית לבעיותיי האנושיות העמוקות. אנו משלים את עצמנו כאשר אנו עוזבים את הארצות הדיקטטוריות שלנו, בחושבנו שנמצא פיתרון לבעיותינו במקומות אחרים. זה נכון רק על פני השטח. ברם, כאשר אנו מפליגים אל תוככי הגורל האנושי אנו מוצאים, כי אין לסברה מעין זו כל ביסוס והיא נאיבית ושטחית.

האם אינך מוצא דמיון בין הגלות שבה חיו והתנסו המשכילים הדמוקרטיים הרוסיים במהלך המאה ה־19, בברחם מהעריצות הקיסרית, ובין הגלות שֶבה מתנסים עתה המשכילים הערביים?

איני סבור כך, וזאת מסיבה עיקרית אחת — המשכילים הרוסיים במאה ה־19 היו מודעים לבעייתם וחיו אותה לעומקה בתהייה ובדאגה. ברם המשכילים הערביים אינם גולים, לעניות דעתי, אלא מעֵין־גולים.

למה כוונתך?

הם חיים את מצב הגלות באופן מדומה. קרי, הם יכולים להגיד גם בארצם את מה שהם אומרים בחוץ.

האם אני מבין מדבריך, כי בקרב המשטרים הערביים כיום אין רדיפה במובן המעשי של המלה?

בוא לא נדבר על מצבים יוצאי דופן, שהם ספורים, כמדומני. ראה יחד עימי מהו מצבם של כל הפרסומים, כתבי־העת והעיתונים היוצאים בגולה. מרביתם, היה סמוך ובטוח, מופצים ונמכרים במדינות ערב. תן לי שם של כתב־עת ערבי אחד המוחרם בכל ארצות ערב.

אין אף כתב־עת כזה.

טוב. תן לי שמות של משכילים ערביים יוצרים ופורייים שאינם קשורים במשטר ערבי כלשהו?

איני מכיר. ישנו מיעוט מזערי.

כלומר, מיעוט שולי זה, המפוזר פה ושם, אינו מהווה כוח היכול להקים פרוייקט, גם אם הוא עומד בניגוד לפרוייקטים אחרים. במובן זה בלבד אני אומר, כי המשכילים הערביים הינם מעין־מגורשים. אין פירוש הדבר שאיננו ניצבים בפני קשיים מרובים בארצותינו, אך אני סבור, כי אנו הופכים את הגולה למולדתנו בקלות־מה.

סימוכין לדבריך ניתן לראות בכך שהאינטליגנציה הרוסית במאה־19 וזו הגרמנית בתקופה הנאצית הצליחו שתיהן ליצור ולהעשיר את המורשת האנושית ביצירות גדולות. לעומתם, "הגלות" של האינטליגנציה הערבית היא, לפי דעתי, עקרה.

גם זה נכון. מצב "הגלות" של המשכילים הערביים לא העניק להם עד כה מצבים של מתיחות גבוהה, הנותנת להם לגיטימציה ל"גלות". אם תקרא את יצירתם תמצא שהיא מרוקנת מתוכן, שטחית ונדושה. אני קובע חד־משמעית, כי אין כאן מעבר איכותי כלשהו ביצירתם כשהם ב"גלות" שעליה הם מדברים.

האם מצב "הגלות" המוקצן הזה הוא אשר גרם לך לכתוב את השיר?

כן. נוכחותי בפאריס היא מקרית וארעית.

פאריס לא השפיעה עליי כמולדת חדשה, אלא אפשרה לי שהות בטוחה. בפאריס אני לא שומע פצצות, איני יורד למקלטים ולא מלווה אותי התחושה, שהשתלטה עליי במהלך מלחמת האזרחים בלבנון, שאסור לי למות לחינם. מעבר לכך לא העניקה לי פאריס שום דבר.

מתי התחיל השיר הזה להתרקם בתוכך?

מזה זמן רב. השיר מבחינתי הוא הבזק באופק. מאז התחלתי בתרגום ההבזק הזה, אם ניתן לומר זאת כך, לצורה של ספר, הולך הניצוץ ומתפשט וממשיך לגדול ולגדול, עד שאני מרגיש כמי שחדר לאופק שאינו יודע כיצד יסתיים. מזה זמן רב אני רגיל לכתוב את שיריי בניחותא ולא להיגרר אחר השאון הפשוט המשתלט עליי בהתחלה. כעת אני מתחיל לכתוב את שיריי כאשר הופך גופי להר־געש, ולכן איני מרבה לכתוב שירה.

כפי שדחית את התזה מזרח/מערב בשיר דלעיל, כך גם דחית את חלוקת הזמן לעבר, הווה ועתיד, ולכן הזמן אצלך הוא מעגלי, ואינו קו ישר כפי שהוא מצטייר בחשיבתם של מרבית המשכילים הערביים. האם פירוש הדבר שאתה קראת תיגר על היחס של המשכיל הערבי כלפי הזמן?

הזמן של היצירה ככלל עומד בניגוד לזמן המתימאטי ולזמן המדעי, שהינם אופקיים. תיאוריה רודפת תיאוריה והמדע סותר את עצמו. ברם, הזמן היצירתי הוא זמן אֶנֶכי ומכאן שהוא זמן מעגלי. אני חושב, כי רֶנֶה שאר, לדוגמה, הנרי מִישוֹ ואחרים חיים באותה תקופת זמן עם אבו־תמאם, (משורר ערבי בן המאה ה־9), עם הומירוס, עם דאנטֶה ועם תַאבֶּט שראן (שודד מופקר, בן התקופה הפרה־אסלאמית, שכתב שירה). זמן היצירה הוא אחד גם אם המקום שונה, כיוון שזהו זמן החודר לעומק והוא לא אופקי, זהו זמן אנכי ולא קווי. ניתן להגדיר את הקשר שלי עם הזמן הערבי באופן הבא: זמן זה הוא בן 2000 שנה, אלא שאני סבור, כי הזמן הזה עדיין לא החל. הוא עבר אבל בה בעת הוא הווה ומתחדש כל הזמן. הזמן בתפישתי הוא זמן טעון הבא והולך, משתנה ומתחדש.

כלומר, אתה נגד מי שמקטלגים את היוצרים הערביים דיאכרונית. אלו מקטלגים את המשוררים המנודים (אלשעראא' אלצעאליב), את אלמערי (משורר ערבי, בן המאה ה־10) אלתוחידי, (סופר ערבי בן המאה ה־11) אלמֻתַנַבּי, (משורר ערבי בן המאה ה־10) אַלנַפַּרי (סופר מיסטי ערבי, בן המאה ה־10) ואחרים והופכים אותם למונומנטים קפואים. אתה, לעומת זאת, אומר, כי כל אלה ממשיכים ללוות אותך ואת היוצרים האותנטיים האחרים.

היצירה לדידי היא ים שמתגעש תמיד ואינו שוקט לרגע. הוא קיים כל עוד אתה קיים. אותו "הגל המרעיד את מותניו מאז ימי טרויה" (סאן ג'ון פרס). כל יום אני מרגיש שאלנַפַּרי בא אליי מאי שם ודורש בשלומי. אני חש שהוא והיוצרים הערביים הגדולים האחרים אינם באים אליי מן העבר אלא מן הרגע שאותו אני חי. הם חיים בתוכי ונושאים עמי את כאבי הרגע שאותו אני חי.

בעיה נוספת היא בעיית השפה. מדוע אתה מלין תמיד על השפה ולמה אתה חש תמיד שאתה סובל מהשפה, למרות שאתה שולט בה ומכיר אותה על בוריה?

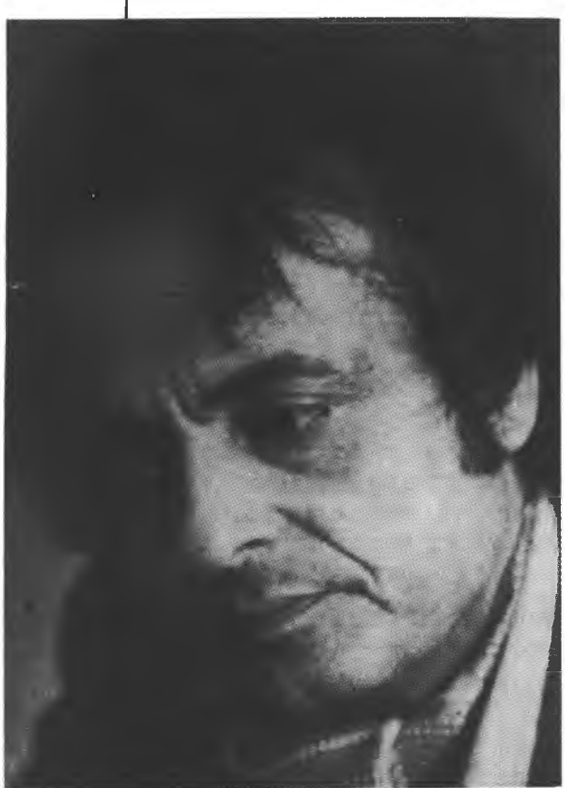
כל שיר מבחינתי אינו רק שאלה המוצגת לעולם אלא גם שאלה המוצגת בפני השפה עצמה, כלומר, בפני הכלי שהעביר את השיר הזה. השירה, מבחינתי, היא שאלה שאני מציג בפני העולם/האדם/הטבע, בפני עצמי וגם בפני השפה הספונה בתוכי ושאיתה אני בא במגע יומיומי רצוף. מבחינה זו אני סובל מן השפה. כלומר, כפי שאני מנסה ליצור בכל שיר "עולם" שונה, כך אני מנסה, בו זמנית, ליצור שפה שונה שתעביר את תחושותיי ומחשבותיי המתחדשות בהתמדה. השאלה שאני שואל את עצמי בקשר לשפה דומה לשאלה שאני שואל את עצמי בקשר לעולם.

בכתבי הביקורת הערביים המודרניים והישנים קיים קיטלוג כמעט שרירותי. רוב ההיסטוריונים והמבקרים הספרותיים מדברים על "תקופות" ספרותיות, מבדילים ביניהן ומנסים ככל האפשר להבליט את נקודות השוני שלהן.

הקיטלוג חמור לגבי כל דבר, ועל אחת כמה וכמה כאשר הוא מתייחס לספרות, לאמנויות ולשירה. אנו טועים מאוד שעה שאנו מחלקים את ההיסטוריה של הספרות הערבית לשלבים שונים. נראה לי, כי הסיבה לתופעה זו היא שלא קמה אצלנו תנועה היסטורית, שתציג את ההיסטוריה של השירה והאומנות מבפנים. תנועה מעין זו תוכל להבהיר, לדוגמה, כיצד התפתחה לשון השירה לאורך התקופות, כיצד התפתח הקשר של המשורר אל הדברים סביבו וכיצד התפתחה הרגישות מתוך התפתחות השפה. איני דוגל בביקורת המחלקת את הספרות והשירה לזרמים ואומרת למשל: ישנם זרמים ריאליסטיים, סימבוליים וסוריאליסטיים וכן הלאה. אלו הן הערכות בסגנון של בית־ספר; אין להם ערך בעיניי והן מכוונות מלכתחילה לברוח מן ההתמודדות עם הבעיות האמיתיות ולכסות על הבורות וחוסר היכולת. בעיניי, שירה גדולה אינה סימבולית, ריאליסטית, מהפכנית או סוריאליסטית, אלא מכילה הכל בו זמנית. מיון המשוררים והיוצרים ככלל הוא נחלתם של חובבי הספרות והמבקרים ההדיוטות. קח כל משורר גדול — אני בטוח שלא תוכל למיין אותו. המשורר הבינוני הוא היחיד הניתן למיון.

אנו הערבים, רגילים להתחיל את כתיבת ההיסטוריה הערבית מהופעת האִסלאם. לעתים קרובות אנו נוטים, שלא להזכיר את הציוויליזציות הגדולות שידעו ארם־נהריים, ארץ הנילוס, קרתגו ועוד. בשיר הארוך שלך, שקיבל את השראתו מביקור בתימן, אנו חשים שאתה עושה מסע בזמן ומנהל דו־שיח עם התרבויות הקדומות הללו, שנכחדו מן העולם.

איני מאמין שישנה התחלה מוחלטת אחת. אנו חיים מזיכרון אינסופי החודר דרך הזמן. בזיכרון זה קיימים אלמנטים מתים וחיים. ההיסטוריה הערבית אינה מתחילה עם הופעת האסלאם אלא הרבה לפני כן. השפה הערבית עצמה לא הופיע כך סתם, אלא טיפחה מורשת שקדמה לה. הקוראן עצמו מציג דוגמה חיה לעניין זה, ואני סבור שאנו חייבים לחקור באחד הימים סוגייה חשובה זו, שלפיה הקוראן הוא תמצית תרבותית של תרבויות קדומות, שהופיעו לפניו. אני חושב, שלמחקר מעין זה תהיה השלכה חשובה במישור התרבותי. לדעתי, השפה הערבית חובקת את ההיסטוריה האנושית כולה, וזהו סוד כוחה וסוד הישרדותה. לצד תרבות השפה ישנה גם תרבות הגוף, גם היא קשורה לאדמה ולטבע ואין לה התחלה או סוף. על־כן, אני חש שגופי מתייחד עם הגוף הראשון שנברא עלי אדמות.



קטעים מראיון שנערך בעיר רבאט שבמרוקו על־ידי חסונה אלמצבאחי, ופורסם בכתב העת פכר ופן, היוצא לאור בגרמניה. אדוניס הוא שמו הספרותי של עלי אחמד סעיד, משורר והוגה דעות סורי־לבנוני חשוב. יליד 1930.

אדוניס הוא משורר השואל ללא הרף. הוא שואל את עצמו, את תקופתו, את ההיסטוריה של אומתו, ואת התרבויות האחרות, ובתוך כך את התרבות הערבית המודרנית. אצל מרבית המשוררים הערביים האחרים השאלה כמעט ואינה קיימת. מהי הסיבה לכך?

הסיבה לכך, לדעתי, הינה ההשפעה המזיקה של האידיאולוגיות, אשר השתלטו על התרבות הערבית ואפילו על רגשותיהם ותחושותיהם של הערבים. התרבויות

המתבססות על אידיאולוגיות סבורות, שיש להן בעלות על התשובות הסופיות לכל דבר, ולכן אינן שואלות, אלא רק משיבות. אני סבור, כי הבעיה אינה בתשובות אלא בדרך הצגת השאלות בפני העולם. ושוב, הכוח האמיתי של האדם אינו בנתינת תשובות מוכנות אלא בהצגת השאלות. הבעיה התרבותית החשובה ביותר, שאנו הערבים סובלים ממנה, היא היעדר שאלות. כל תרבות שנעדרות ממנה השאלות הגדולות הינה תרבות מתה.

לעתים, אני קורא שיר ערבי ואני יודע למן השורה הראשונה כיצד יסתיים. מרבית המשוררים היום כותבים שיר אחד. אני חש שהם עושים זאת לא למען השירה אלא למטרות אחרות, שאין להן כל נגיעה ליצירה: שירת אקטואליה, שירי מרד, ביקורת כנגד המשטרים הקיימים, שירים המזדהים עם המהפכה הפלסטינית וכן הלאה.

חרף העובדה שהעולם הערבי חי את חוויית אי־הנחת הראשונה בהיסטוריה המודרנית, הרי המשורר הערבי נראה שלו ובטוח בעצמו. וזה מהווה לדידי סימן של מוות — ואני חושש לומר את המלה — מוֹת האדם עצמו. אני חושש לומר, כי האדם הערבי הולך ומת כאדם המודע לקיומו, המודע לאחריותו כלפי העולם הזה והמבין כי עליו להשתתף בעיצוב העולם.

זהו יאוש מוחלט?

מבחינה יצירתית המשורר לא יכול להיות מיואש. כבר אמרתי קודם לכן, כי כדי שאכן נוכל לחוות את האור, עלינו לחוות את החושך. היוצר האמיתי הוא אופטימי, אפילו אם הוא נראה מיואש.

אני חוזר שוב לנושא השפה. אתה אומר באחד משיריך: "הָרוּחַ הִיא הַלָּשׁוֹן בַּטֶּבַע וְהָאוֹר הוּא לְשׁוֹן הַמֶּבַע הַצָּחָה" — מה פירוש הדבר?

האור הוא לשון המבע הצחה. כוונתי בכך שהאור, מעצם שמו, מבהיר ומאיר. ומבחינה זו הוא דומה לשפה הספרותית, שהיא היחידה שיכולה להביע את האדם ואת האינטואיציות שלו — וזה מה שאנו הערבים חושבים. השפה המדוברת, לעומת זאת, היא עבורי כמו רוח רבת דקויות. עתים היא דוחה, עתים נוקשה, עתים היא קרה או חמה ועתים היא שלווה ונעימה. הרוח מסמלת את העולם על הגיוון, ריבוי הפנים והמוביליות שלו. השפה המדוברת נושאת את המשמעויות העמוקות ביותר של האדם, שכן הוא חולם, מגדף ומנהל את חיי היומיום שלו באמצעותה. מבחינה זו היא כמו הרוח. לכן אני סבור, כי רוח השפה המדוברת חייבת לשרות בכל שפה ספרותית.

"יִשְׁתַּבַּח שִׁמְךָ, עַרְפִּלֵי הָעֲרָבִי. מִנַּיִן אַתָּה שׁוֹאֵב כּוֹחַ לַחֲנוֹק אֲפִילוּ אֶת הָאָוִיר?" האם פירוש הדבר שהמציאות הערבית היא עצמה בבחינת קנוניה נגד היוצר?

אני מדבר כאן על המציאות במשמעותה החברתית והפוליטית. אני סבור, כי מציאות זו חייבת להשתנות, וכי המבנים והיסודות שלה חייבים לקרוס כדי שהיוצר יוכל לנשום בחופשיות. הדרישה לקיום משטרים דמוקרטיים בעולם הערבי אינה מספקת. זאת, כיוון שדמוקרטיות מעין אלו חייבות להתבסס על האספקט האנושי, המכיר באופן עקרוני בעובדה שהניגוד הוא פן של ה'אני' וכי 'האחר' הכרחי לקיום ה'אני'. וזה, לדעתי, לא הושג עד כה במבנה התודעה הערבי. כך, הממסד הדתי מלכתחילה אינו בנוי להכרה ב'אחֵר', אלא אם כן הוא חוֹבֵק אותו בתוכו. אם מבנה זה לא ישתנה, החברה הערבית לא תוכל לפסוע קדימה ולא תוכל לצמוח אצלנו דמוקרטיה. אני אומר, כי הציוויליזציה הערבית לא התפתחה בעבר, אלא רק ברגעים שבהם הכרנו ב'אחר' כאחר, כיבדנו אותו והערכנו את ייחודיותו.

האם מבנה זה יכול לקרוס בתנאים הנוכחיים?

לא. בשום פנים ואופן. ולכן, חייבים לפרוץ את המצב הקיים, דבר הדורש, כמובן, מאבק ארוך וקשה, שאין מנוס ממנו. הריסת המבנה הזה לא תושג באמצעות מהפכה כלכלית או מהפכה פוליטית בלבד. אין מנוס ממהפכה תרבותית שורשית שתזעזע את החברות שלנו מן היסוד ותשנה את היחס של האדם הערבי כלפי העולם, האובייקטים ו'האחר'.

האם אינך סבור, כמוני, שטקסט היצירה הערבית, ובתוך כך הטקסט הקורא להשתחררות ולמודרניזם, אינו מצליח עד כה לחדור דרך המציאות שעליה אתה מדבר?

אם מה שרציתָ היה להעריך את היצירה הערבית ברמה זו, אני יכול לומר לך, שאני מוצא אותה, למרבה הצער, רדודה מאוד. היצירה הערבית המודרנית כולה סבלה מבעיות הקשורות בשחרור פוליטי ובשחרור חברתי ואלו בעיות שטחיות, שכן לשחרור אין משמעות כל עוד אינו מסתמך על שחרור נקודת המבט והאינטואיציות הערביות הבסיסיות, קרי, יצירה והמצאה של כללים חדשים לחיים וליחסים שלנו עם האחר, עם העולם, עם עצמנו וגם עם שפתנו.

האין משמעות הדבר שכל נסיונות החידוש והתחייה שחווינו בתקופה המודרנית היו אשליה וחזון תעתועים?

כן. זה נכון. והראָיה לכך היא, שאנו חווים כיום את התבוסה האחרונה או את השלב האחרון בתבוסה המתמשכת: תבוסת הבסיס הרעיוני של מה שמכונה תקופת התקומה ("אל־נהדה"). הצבעתי על כך שוב ושוב. אני אולי הראשון שהצביע על כך, שמה שמכונה "תקומה" אינו אלא הנצחת ההתדרדרות, וכי מה שכינינו התדרדרות במישור הספרותי היה תקומה אמיתית. מה שאנו מכנים היום "שירת תקופת השקיעה" (ימי הביניים המאוחרים) היא, למעשה, שירת התקומה האמיתית והמבטיחה. שכן, היא יצרה שפה חדשה ודרך התמודדות חדשה. לעומת זאת, שירת התקומה שָבָה אל המודלים, החיקוי, ונטתה לזניחת החדש ואימוץ הסגנונות הישנים. מבחינה זו אחמד שוקי (משורר מצרי בולט שיצר בסוף המאה ה־19 וראשית ה־20) הוא המשורר הראשון שייסד את שירת הירידה.

אל מול מציאות עגומה זו מאבדת המולדת את הצביון החומרי שלה והופכת למשהו אחר. כך אתה אומר: "אֵין לִי מוֹלֶדֶת מִלְּבַד עֲנָנִים אֵלֶּה הַמִּתְאַדּוֹת מֵאַגַּמֵּי הַשִּׁירָה".

אין זה מלל רומנטי. אני מתכוון לכך שהיום השירה בעולם הערבי רק היא יכולה לראות את מה שהיא מדברת עליו, לפרוץ את המסך המעובה ולשרטט את המפה של התקופה הערבית החדשה. מולדתי, במשמעות זו, שוכנת בחזונות הפואטיים הללו. מולדתי היא השירה הזו.

מה פירושו של בית השיר הבא: "הֲאֵם אֲפַתֶּה את אַלְגַזָּאלִי שֶׁיָּאִיר את מוֹחוֹ בְּאוֹרוֹ שֶׁל נִיטְשֶׁה?" (אלגזאלי הוא פילוסוף ותאולוג ערבי חשוב שחי במאה ה־18).

כבר אמרתי, כי היוצרים הגדולים יוצרים ביניהם ברית בכך שהם מתעלמים ממולדתם ומתקופת הזמן שבה הם חיים. היוצרים הגדולים יוצרים אחדות של משמעות ודאגה ליקום ויש להם מולדת אחת.

האם פירוש הדבר שאתה חולם על הופעת ניטשה ערבי?

כן. בשבילי ניטשה מייצג אידיאל תרבותי, מכיוון שהוא זיעזע את היסודות התרבותיים האירופאיים, הנוצרים־יהודיים, והעניק אופקים חדשים לשאלת הגורל והקיום בעת ובעונה אחת. לכן, התרבות הערבית זקוקה, לדעתי, ליוצר בסדר גודל כזה שיזעזע את היסודות המוצקים, יעורר אותם מקפאונם ויפתח אופקים חדשים במסגרת ייחודיות התרבות ובעיותיה האישיות.

ברגע מסוים נזקקת השירה למקורות רחוקים כדי להשיג רוח חדשה. לדוגמה, אנו רואים, כי משוררי המערב בתחילת המאה, וליתר דיוק עזרא פאונד, פנו אל השירה הסינית והיפנית ואל האפוסים הקדומים ואפילו אל המורשת שבעל־פה במגמה להביא לפיתוח השירה. אתה מראשי הקוראים לחידוש בעולם הערבי. מהם בראייתך המקורות הסודיים והרחוקים שמהם יכולים המשוררים לשאוב על־מנת לשנות את חזונם הפיוטי?

אני סבור, כי המשורר הערבי צריך, ראשית כל, לקרוא את מורשתו הפיוטית. שמתי לב לכך שרבים מבין אלה הקוראים אצלנו לחידוש סבורים, כי לא צריך לקרוא את השירה הקדומה! ושעה שאני מדבר על המורשת אני לא מתכוון לשירה בלבד אלא גם לפרוזה. המשורר החדשן צריך להיות בקיא באופן מעשי בכל זה בצורה טובה ולקרוא בכוונה רבה את המורשת המיסטית האסלאמית, כתבי ההיסטוריונים הערבים,

את הגיאוגרפים ואנשי המסעות. אני יכול לפסוק כמעט נחרצות, כי אף אחד מאלה הזועקים כל הזמן והדורשים חידוש לא עשה זאת. בהמשך, המשורר החדשן צריך לקרוא את הטקסטים המכילים את מכלול הבעיות שבפניהן עומד האדם, כמו אפוס גלגמש ומספר אפוסים שומריים ובבליים אחרים, אשר טמנו בחובם את זרעי ההגות היוונית. כמו כן, עליו לקרוא את ספרי הדת וכמובן את הספרות הפרעונית והיוונית ואחר־כך יוכל לקרוא את הספרות האירופית. זאת כיוון שאם ננתח ספרות זו לעומק נמצא, כי היא תמצית ההשתקעות או ההפלגה בספרויות שהצבעתי עליהן. אי לכך, החדשן האמיתי צריך להתחיל מן המקורות הראשונים ולא להתחיל את דרכו מהסוף. אני מרשה לעצמי להרחיק לכת מעבר לכך ולומר, כי הספרות האירופית העמוקה ביותר היא זו המגיעה מן המזרח התרבותי הזה. במלים אחרות, אני אומר, כי הספרות האירופית העמוקה ביותר היא זו שמרדה באירופאיות של אירופה. קח את היוצרים האירופאיים הגדולים: ניטשה, גתה, הולדרלין, רמבו ואחרים ואז תמצא בעזבונם משהו מן המזרח הזה שעליו דיברתי.

כאשר קראתי את ספר השירים האחרון שלך, המצור, חשתי, כי המצור אינו מצור על עיר אלא הוא מצור על הדבר האחרון שנותר לאני, המקלט האחרון שלו.

בדיוק כך. אינני רוצה לדבר על שירתי. וחושבני כי הערתך קולעת לחלוטין.

ספר השירה שלך המצור יצא ארבע שנים לאחר המצור על ביירות. מדוע המרחק הזה בזמן?

כדי להפוך אירוע כלשהו לטקסט חייב להיות מרחק מסוים בינו לבינך כדי שתוכל לייצג אותו, לא בתור מאורעות בעלמא, אלא בתור סמל. לאמיתו של דבר, כל השואות והמלחמות המתרחשות בארצות ערב וכל פעולותיה של ישראל הפכו עבורי דברים שגרתיים והם לא מפתיעים אותי במיוחד. אתה יכול לתפוש, כי אבן הניצבת בראש ההר ואינה נשענת על שום דבר יכולה בכל רגע להתדרדר אל התהום. כך, מה שקרה בביירות היה התפוצצות של דבר סמוי ואפשרי בכל רגע ולכן שעה שכתבתי חלק מהטקסטים תחת רעם הפיצוצים ובין הריסות הבתים הקמתי באופן תת הכרתי את המרחק הזה ביני ובין מה שמתרחש סביבי, ושאותו חייתי מדי יום. כך יכולתי לכתוב את הספר הזה, שקראתיו "ספר המצור".

יש האומרים שמאורעות גדולים יוצרים ספרות גדולה. ברם אנו רואים שהערבים, למרות האירועים הגדולים שחוו בתקופה המודרנית, לא יצרו עד כה ספרות המשתווה לגודל המאורעות הללו.

אני לא חושב שההיפותיזה הזו נכונה. ישנם מאורעות גדולים בהיסטוריה שלא יצרו ספרות בעלת חשיבות ולהיפך. ישנם מאורעות קטנים מאוד שהניבו יצירה עצומה. המשורר אינו כותב רק על מלחמות, הרס, הרג וקיפוח. הוא כותב גם על הנמלה, על הפרח, על החיוך, על הציפור ועל דברים קטנים ופשוטים. לגודל האירוע אין כלל קשר לגודל יצירת האמנות. באשר לשאלה, מדוע לא הניבו המאורעות הגדולים שחווה העולם הערבי יצירה חשובה, נראה, כי הדבר קשור בדברים עליהם דיברנו קודם לכן. עם זאת, אני אומר שהשירה הערבית המודרנית הינה המאורעות אותם חווינו ואני לא נרתע מלומר, כי שירה זו הינה ברמה של השירה העולמית ועשויה לנסוק מעל השירה המערבית של התקופה. ישנם שירים אצל בדר שאכר אלסיאב, (משורר עיראקי, 1927־1964), לדוגמה, שלא ניתן למצוא שכמותם באף שירה מודרנית אחרת. אנו מקפחים את עצמנו מאוד. אני סבור, כי בקרב הערבים יש כיום משוררים בקנה מידה עולמי.

אנו יודעים, שנולדת בכפר סורי ולאחר מכן בחרת לחיות בלבנון. מתי עברת לביירות בפעם הראשונה?

עברתי אליה בשנת 1956, אבל הכרתי אותה עוד קודם לכן וביקרתי בה בראשית שנות החמישים. באותה תקופה הייתה ביירות מבחינתנו, הסורים, כמו כל עיר סורית אחרת וביקרנו בה כפי שביקרנו בערים אחרות.

האם נשאר בזכרונך משהו מהיום הראשון של ביקורך בביירות?

אני זוכר, כי הייתי מסנוור, כדרך כל הכפריים, ונחרדתי מן ההבדל העצום בין כפרי ובין ביירות. אני גם זוכר, שהייתי במצב של תדהמה והפתעה וחשתי אבוד לחלוטין. בשל התדהמה והמבוכה הגדולה שלי, חזרתי ברכב שהוביל אותי בכיוון ההפוך לכיוון שרציתי, הלא הוא כיוון דמשק. לא שמתי לב לכך אלא לאחר שהמכונית עשתה מרחק לא מבוטל! בראשית שנת 1957 הוצאנו עם יוסף אלח'אל את כתב־העת שִׁער. (כתב־עת לבנוני לענייני שירה, שריכז סביבו משוררים שכתבו שירה מודרנית חופשית).

בהיותך בכפרך המבודד, כפר אלקצא־בין, מה היו הכתבים והדברים שהשפיעו על עיצובך?

למען האמת, אינני יכול לקבוע זאת. נכנסתי לבית־הספר רק בגיל 14. לפני כן הייתי בחדר, קראתי את הקוראן ולמדתי את הכתב הערבי, ובזכות אבי קראתי את השירה הערבית הקדומה. אני זוכר שקראתי את אלמֻתנבי ואבו־תמאם במיוחד. הייתי חזק מאוד בדקדוק ערבי ושלטתי היטב בסודות תורת הניקוד. ולמרות שהייתי תלמיד מצטיין ואהוב, הרגשתי בדידות וחשתי שאני צריך לעשות דבר־מה שונה.

אנו יודעים, כי הצטרפת לשורות המפלגה הלאומית־סוציאליסטית (הסורית) בתקופה כלשהי. מהו המניע לבחירה הפוליטית והאידיאולוגית הזו?

זה היה באמצע שנות הארבעים. הייתי בבית־הספר ובאותו יום מצאנו רשימה של תלמידים שסולקו. שאלתי לסיבת הסילוק ונענתי שהם חברים במפלגה הלאומית־הסורית־הסוציאליסטית, וכי הם הפגינו נגד שרידי הכיבוש הצרפתי. מיד אספתי מספר חברים ואמרתי להם: מרגע זה אנחנו חברים במפלגה הזו. כך ובלי שאעיין בפרסומים של המפלגה הנ"ל או בכל דבר אחר הקשור בה. לפני־כן, הייתי מוקף בידידים מהמפלגה הקומוניסטית, אלא שאני בשום אופן לא הצטרפתי לשורותיה. אולי הסיבה להצטרפותי לשורות המפלגה הלאומית־הסורית נבעה מתחושת הסולידריות העמוקה עם אותם תלמידים שסולקו. במפלגה זו נשארתי עד שנת 1958. באותה תקופה נוכחתי שאיני יכול להיות פעיל אידיאולוגי. כך החלטתי לחדול מפעילות מפלגתית ופוליטית ופניתי לכתיבה ולעיתונות.

האם אתה סבור עכשיו, כי הצטרפות למפלגות ולארגונים פוליטיים אינה תורמת למשכיל וליוצר?

האמן חייב לעבוד בניתוק מוחלט ממפלגות וארגונים פוליטיים, אבל זה לא אומר שהוא מתנתק מדאגות עמו או שאינו נוקט עמדות נגד קיפוח ועריצות. על היוצר להשתלב במפלגות ובאידיאולוגיה ובאותה העת להיות נבדל מהן. אני לא מתנתק לעולם מבעיות ארצי ועמי ואיני מהסס להגן על החירויות על מגוון סוגיהן. אני מגויס לבעיות החירות והצדק במסגרת אפיקים חופשיים ולא במסגרת אפיקים מפלגתיים או אידיאולוגיים.

אני חוזר להשפעות ואומר, כי ישנם חוקרים הטוענים, שההשפעה האמיתית בשירתך וברעיונותיך הינה פרי השכלתך הדתית, וליתר דיוק, העדה העלווית (עדה קטנה הנמנית עם הזרם השיעי). מהי תשובתך לדברים אלו?

אני שואל היכן הם מוצאים את ההשפעה הזאת. במקום שידברו עליה במושבים פרטיים, עליהם להוכיח אותה בשיריי ובכתביי. אני לא מכחיש שאני מושפע מהמגמות המיסטיות, שאותן אני חושב לעמוקות ביותר בהגות הערבית. אני לא מושפע מהן מבחינה דתית אלא יצירתית. אני משכיל חילוני ואני תמה כיצד יכול משכיל חילוני להיות מושפע מהגות עדתית. אני מאמץ את ההבחנה הצופית בין מה שהם מכנים ההלכה ("אלשריעה") ובין מה שהם מכנים האמת ("אלחקיקה"). ההלכה היא המטפלת בענייני הגלוי והאמת היא זו שאותה מבטאים באמצעות הנסתר, הסתום והפנימי. לכן, אני מתעניין מן ההיבט הצופי בנסתר ובמה שבא ומשתנה בהתמדה. וזה עומד בסתירה לדת.

אתה קשור באופן מיוחד לאלנפרי. מדוע?

אני סבור, כי אלנפרי הוא אשר עיצב את הניסיון הצופי מבחינה פואטית יותר

המשך בעמ' 26

ברגע הקובע אנחנו איתך.

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.

הפניקס הישראלי
חברה לבטוח בע"מ

חנא אבו חנא

חנא אבו חנא: משורר, מחנך וחוקר. נולד בכפר רינה שבגליל בשנת 1928. במשך שנים רבות שימש כמנהלו של הקולג' הערבי האורתודוכסי בחיפה.

מערבית: רוז'ה תבור

חנא אבו חנא

וריאציות על ציוצי להק קורבנות

1
הַחֶשֶׁשׁ הוּא
שֶׁמָּא יִשָּׁנוּ
וְיִשָּׁנוּ הָאֲסוֹנוֹת.
מֵעוֹלָם לֹא יָדַעְנוּ יוֹם בָּהִיר.
הַחֶשֶׁשׁ הוּא
שֶׁמָּא נְאַבֵּד תְּחוּשַׁת הַהֶלֶם
גֹּדֶל הַהֶלֶם
שֶׁמָּא נִרְדֵּם
שֶׁמָּא נִתְבַּטֵּל
שֶׁמָּא לֹא יַפְתִּיעֵנוּ הָאָסוֹן
שֶׁמָּא לֹא נִזְדַּעְזַע
שֶׁמָּא נִתְרַגֵּל
שֶׁמָּא לֹא יַבְהִיל אוֹתָנוּ
וְלֹא יַכְעִיס אוֹתָנוּ שֶׁפֶךְ־דָּם
הֶרֶג אָדָם.

אוֹי לוֹ לָעוֹמֵד מוּל הַקָּנֶה
וְאוֹי לוֹ לָעוֹמֵד מֵאַחוֹרֵי הַקָּנֶה
כִּי עִם הַקָּרְבָּן הַנִּשְׁפָּךְ דָּמוֹ בַּחוּצוֹת
הוֹרֵג הַיּוֹרֶה אֶת מַצְפּוּנוֹ
מַצְפּוּן הָאָדָם.

2
הִיא הָיְתָה שֶׁלָּנוּ
וּכְתוֹכֵנוּ
בַּתְּחִלָּה
בָּהּ צָמַחְתִּי עַל שָׂרְשֵׁי הַתְּאֵנָה וְהַזַּיִת.
בִּפְעִימַת הַגֶּפֶן זָרַמְתִּי
בִּירַק הָעֵלֶשׁ וְהַזַּעְתָּר
בְּרֵיחַ נִיחוֹחַ הַפִּיגָם
בִּנְשִׁימַת הַיַּסְמִין.
אַצְתִּי־רַצְתִּי בְּתוֹךְ הַקּוֹצִים
בָּאוֹג וּבָעֹנֶבֶר
כְּמַהַל הַחַיִּים.

אֲנִי וְהָעוֹנוֹת
אֲנִי הָעוֹנוֹת.
אֲנִי וְהָאֲדָמָה
אֲנִי הָאֲדָמָה:
אֲדָמָה וְאָדָם
אֲנִי הַדֶּשֶׁן
הַזְּרָעִים
וְהַפְּרִי
מְבַקְּשִׁים שֶׁלֹּא אֶהְיֶה אֶלָּא דֶּשֶׁן
שֶׁאֶהְיֶה רַק...
שֶׁלֹּא אֶהְיֶה.

אמרה מגדת העתידות

בְּרֶחֶם דִּמְעָה תִּוָּלֵד
תְּלוּי בְּשַׁלְיַת הָאָסוֹן

לְבוּשְׁךָ תָּפוּר בְּעוֹפֶרֶת
אַתָּה חַי בְּרֶוַח שֶׁבֵּין דְּקִירָה לִדְקִירָה
וּמְרַחֵף מֵעַל שְׂפַת הַיְשׁוּעָה.

חיים

יָבֵשׁ
בָּא הָעֶרֶב
זוֹעֵף.
חָלַף הַשַּׁחַר
וּבָאֹפֶק דָּם
וְעַל הַלֵּב
אֶבֶן.

חלום שנדדה שנתו

עַל יָדָיו שֶׁל הַלַּיִל
אֲזוּקִים פְּצוּעִים נְאֻנָּקִים
וַחֲלוֹם צָעִיר נוֹדֶדֶת שְׁנָתוֹ
וְכוֹכָב —

אופק

אֲנִי רוֹצֶה לִתְמֹךְ אֶת הָאֹפֶק הַזֶּה, הַדָּבִיק מִדָּם
בְּגִבְעוֹל־בַּר
בְּפֶרַח
אוּלַי יִתְבַּהֲרוּ פְּנֵי הַשָּׁמַיִם.

ירושלים

עִם הֶנֵּד עַפְעַף רִאשׁוֹן שֶׁל בֹּקֶר יָצָאתִי לָתוּר בָּעִיר
קַשְׁתּוֹת הָעִיר הָעַתִּיקָה צְלָעוֹת
וְעַל הַכִּפּוֹת... עַל צְרִיחֵי הַתְּפִלָּה נְשִׁיקַת שֶׁמֶשׁ עֲצוּבָה.

הַחַיִּים זוֹרְמִים... כְּאִלּוּ הָיוּ רְגִילִים
הַדְּלָתוֹת מִתְפַּהֲקוֹת
מוֹכֵר הָעִתּוֹנִים מְרַצֵּף אֶת הָאָרֶץ בַּחֲדָשׁוֹת
וּמֵעַל הַחוֹמָה הֵן זוֹעֲקוֹת לַשָּׁמַיִם.

בָּאב אֶל־עַמּוּד* מֵכִין לַשּׁוֹחֲרִים פֵּרוֹת הַבֹּקֶר
וְהַלֵּב מְאַמֵּץ אֵלָיו פְּצָעִים חֲבוּשִׁים בְּמַרְאוֹת.

*שַׁעַר שְׁכֶם

למות אתך

אֶל שִׂיא קִסְמֶךָ
אָרוּם בְּשִׁירִי
אוּלַי יַגִּיעַ
אֶל כֵּס הָאוֹרָה.
צִפְּרֵי הַדְּבָרִים
עָפִים אֵלֶיךָ
לַהַק לַהַק
כְּהִתְחָרוֹת
זִכְרֵי־הַדְּבוֹרִים
עַל־הַמַּלְכָּה
אוּלַי אֶחָד
יַחֲבֹק חַיִּים
לָמוּת אִתְּךָ.

מתי פלד

הפלסטיני כדמות ספרותית

ג'ברא אבראהים ג'ברא: החיפוש אחר וליד מסעוד (ערבית); הוצאת דאר אל־אדאב ביירות; 1978, 1981; 382 עמודים

ייחודה של הספרות הפלסטינית

ספרות הפלסטינית, המתפתחת והולכת, מתגלה בהדרגה כענף ספרותי מיוחד בתוך המכלול הרחב של הספרות הערבית. ההוויה הפלסטינית מעניקה לה, למרות גווניה המרובים בפזורה, במחנות הפליטים, בשטחי הגדה המערבית ורצועת עזה ובישראל עצמה, צביון המייחד אותה בין ענפי הספרות הערבית של הישויות הלאומיות־טריטוריאליות המוכרות, כמו המצרית, העיראקית, הסורית, הלבנונית וכד'. עוד לפני שנים לא רבות נראתה הספרות הפלסטינית כפסיפס מגוון המורכב מיסודות שונים ולעתים מנוגדים, עקב השוני בנתונים הגיאוגרפיים או ההיסטוריים שבהם נוצרה. כך זו שנכתבה בפלסטין נראתה שונה מזו שנכתבה בפזורה; זו שנכתבה במחנות הפליטים — "ספרות המחנות" — לעומת זו שנכתבה בתקופת "האופקים החדשים"; זו שנכתבה לפני 1967 לעומת זו שנכתבה אחריה ובוודאי זו שנכתבה בישראל לעומת זו שנכתבה מחוצה לה.

כיום, למרות שהאבחנות הללו לא איבדו מתוקפן, ברור כי המשותף לספרות הפלסטינית על מרכיביה השונים, שהלך והתברר במשך הזמן, עולה בחשיבותו על המבדיל. אחת התכונות הבולטות בה כיום היא החתירה להגדיר את ישותו הרוחנית־אתית של האדם הפלסטיני ולהבין את מקומו בעולם בכלל ובמזרח הערבי בפרט. מאפיין זה ניכר גם בספרות שנכתבה בשנות החמישים, הששים והשבעים, אלא שאז הוא היה פחות ברור ומובן ונראה כיסוד נלווה לצד מאפייניה האחרים, הבולטים יותר. באותן שנים התמקדה ספרות זו, על־פי נתוני הזמן והמקום שבהם נוצרה, בעיקר בגורל העם הפלסטיני ובמאבקיו למען עתיד שנראה עמום ומטושטש. לפיכך יכול היה חוקר חד עין לציין בשנת 1975 כי הרעיון המנחה, למשל, ביצירתו של ע'סאן כנפאני אנשים בשמש, הוא כי חובתו העליונה של הפלסטיני היא לשמור על ייחודו וליטול חלק במאבק הלאומי לגאולה, וכי פלסטיני המעדיף את גורלו האישי על־פני גורל עמו סופו להיכשל. אך מראשית העשור התשיעי החלה מסתמנת האבחנה, כי החתירה להבנת זהותו של הפלסטיני ויחסיו עם העולם הסובב, ובייחוד העולם הערבי, היא המעסיקה בעיקר את הסופר הפלסטיני. תמורה זו ניתנת בוודאי להסבר בגלגולים שעבר האדם הפלסטיני ביחסיו עם העולם הערבי ובמודעותו הגבוהה יותר לייחודו הלאומי והתרבותי. ייחוד זה גורם לכך, שלמרות היותו חלק בלתי נפרד של החברה הערבית הגדולה, הוא נתפש כשונה ולעתים קרובות אף זר ונחשד בתוכה. הרומנים הפלסטינים המאוחרים משקפים את הנטייה הזאת ללא כל היסוס (הדבר ניכר, למשל, בשתי יצירות השונות כל־כך באופיין כמו **זכר לשכחה** מאת מחמוד דרויש [תרגום עברי בהוצאת שוקן, 1989] והרומן **אל־פלסטיני** מאת חסן סאמי יוסף, הוצאת מח' התרבות של אש"ף, 1988). אך כבר לפני מספר שנים ניכר היה כי לא קינה על מר גורלו ולא חלומות על נקמה או גאולה נסית, אלא חתירה להבנה עצמית, ולפיתרון חידת מקומו של הפלסטיני בין העמים, היא המעסיקה ומדריכה את הסופר הפלסטיני.

הנוכחות הפלסטינית כיישות אתית

הרומן שהביא את התמורה לכלל בשלות, והמבטא את המגמה הנוכחית במלוא עוצמתה, הוא **החיפוש אחר וליד מסעוד** מאת הסופר, המשורר, ואיש האשכולות הפלסטיני ג'ברא אבראהים ג'ברא, שזה לו הרומן החמישי (רומן נוסף בשם **עולם ללא מפות** כתב יחד עם הסופר עבד אל־רחמן מוניף). ג'ברא נולד בבית־לחם בשנת 1920, למשפחה נוצרית, היגר לעיראק בשנת 1948, ובה קבע את מגוריו. את השכלתו הרחבה רכש במולדתו, בבתי־ספר כנסייתיים ואחר־כך באנגליה ובארה"ב. יצירותיו, תרגומיו ומחקריו הקנו לו מעמד נכבד בעיראק והכרה ברחבי העולם הערבי ומחוצה לו כאחד מאנשי הרוח הערבים החשובים.

החיפוש אחר וליד מסעוד מעמיד במרכז הרומן דיוקן של פלסטיני, שמרובים בו סימניו האישיים של המחבר, למרות שאין זה רומן אוטוביוגרפי. תווי הדמיון בין הסופר וגיבורו נובעים מכך, שהאדם הפלסטיני ברומן אמור להיות אינטלקטואל, וטבעי למדי שהסופר יצק בו כמה מרכיבים מדמותו שלו. האינטלקטואל הוא כיום אחת משתי הדמויות העיקריות בספרות הפלסטינית. הוא נמנה, בדרך־כלל, על צמרת החברה הערבית בכל ארץ שבה הוא גר. הוא מוכר, פעמים נערץ ופעמים שנוא, וכמעט תמיד חשוד ומעורר תהיות. הדמות הפלסטינית השנייה — שאינה מופיעה ברומן זה אך מהווה נושא מרכזי ברומנים פלסטיניים רבים — היא זו של הפליט החי חיי עוני תוך סכנה מתמדת לחייו במחנה הפליטים, מחוז ההירואיקה הפלסטינית. הוא מאוס על החברה הערבית אך נערץ בעיני האינטלקטואל הפלסטיני וחוגים מסוימים של אינטלקטואלים אחרים, ערבים ושאינם ערבים.

ביצירה זו של ג'ברא נעלם הגיבור הפלסטיני — וליד מסעוד — לפתע וללא הסבר, ומותיר את החברה הבגדאדית, שבקרבה הוא חי מאז היגר אליה ממולדתו, תמהה ונבוכה. לפתע התברר לה כי נוכחותו של הפלסטיני בקרבה העניקה מימד מיוחד לחייה, הביכה אותם והעשירה אותם מבחינות רבות. החיפוש אחריו נעשה בשני מישורים — הפיזי והפסיכולוגי. החיפוש הפיזי אינו חושף את תעלומת העלמו, אך מעלה את האפשרות שנרצח בגלל נטיותיו הפוליטיות או שהצטרף בחשאי אל הלוחמים הפלסטינים הפועלים בשטחי פלסטין. החיפוש במישור הפסיכולוגי מתנהל בין מכריו המבקשים לבחון, הן בנפרד, איש איש לעצמו, והן בצוותא, בשיחות משותפות, את מערכת יחסיהם איתו כדי לברר לעצמם מה היה מקומו ביניהם ומה ניטל מהם עם העלמו. תוך כדי נסיונותיהם אלה, בוחנים הם איש איש את טיב קשריו עם וליד. בתום ששה חודשים מאבד החיפוש הפיזי את חשיבותו, הגם שמלכתחילה לא היה לו ערך רב. גם החיפוש הפסיכולוגי, המהווה את עיקר הספר, אינו פותר את התעלומה. אולם במהלכו מתברר כי בעצם לא את וליד מחפשים גיבורי הרומן אלא את עצמם הם בוחנים, את אישיותם ואת זהותם, לאור התמורה שחלה בהם עקב נוכחותו, שהייתה למרכיב משמעותי בחייהם. למרות ההבטחה המרומזת בשם הרומן אין זה רומן־חִפּשׂ שעניינו הרפתקאת חקירה או מסע אל מטרה נכספת. החיפוש פה הוא התבוננות פנימה אל רחשי הלב. המסר ברור למדי: זהותו של הפלסטיני ומקומו בעולם הערבי אינם רק תולדה של הימצאו בו אלא גם, במידה רבה, של האופן בו הוא נתפש על־ידי החברה שבתוכה הוא חי. ג'ברא כאילו הפך את הקערה על פיה, ובמקום לברר את השאלה המרכזית בחיי הפלסטיני הגולה מנקודת ראותו, הוא מעתיק את מבטו אל החברה הסובבת ומעלה את השאלה מי היא אותה חברה וכיצד תופשת היא את הישות הפלסטינית; כיצד היא מגיבה על הימצאותה של ישות אחרת, שאינה נטמעת ומקפידה לשמור על ייחודה, בקרבה? באיזו מידה עומדת התייחסותה אל הפלסטיני בקני מידה אתיים שאינם משועבדים לחישובים של כדאיות ונוחות? וזאת הוא מבקש לעשות תוך שהוא יוצר מצב דמיוני המעורר את השאלה: מה היה קורה לחברה הערבית אילו נעלם הפלסטיני לפתע מקרבה, איזה חלל יישאר אחריו וכיצד יתמלא.

בראייה היסטורית אין ספק, כי ג'ברא צודק בהניחו, כי הזהות הפלסטינית היא פרי יחסה של החברה הערבית אל הפלסטיני לא פחות משהיא פרי ראיית הפלסטיני את עצמו. הבעיה האמנותית, שהיה עליו לפתור כדי לתת לכך ביטוי, הייתה כיצד להעלות בעת ובעונה אחת את שתי נקודות הראות, בלא שתתגלנה כשתי תפישות שונות או נוגדות זו את זו אלא כמערכת אחת, רב־פנית, שמתוכה ניבט דיוקנו של הפלסטיני כפי שהוא רואה את עצמו וכפי שאחרים רואים אותו.

הדרך שבה נקט לממש את כוונתו הייתה יצירת מונטאז' של מצבים ומקומות בפרקי זמן שונים, שבמרכזו ניצבת דמותו של וליד. בחלק מאלה מציג וליד את עצמו, בחלק הוא מתואר על־ידי אוהביו ובחלק על־ידי שונאיו. כל המשתתפים בחיפוש מספרים כביכול את סיפורם בגוף ראשון, בסגנון אישי מאוד, כאילו שחים הם את אשר עם לבם — וליד בטרם העלמו והאחרים לאחר־מכן. בסך־הכל תריסר סיפורים המהווים מעין מונולוגים המושמעים באוזני

אחמד מורסי

על־זמנית

מאזין או אל תוך מכשיר הקלטה, או רשימות בכתב — כל הדוברים הם משכילים בעלי נטייה ספרותית. האשליה כי אכן את סיפורם האישי הם מביאים נמוגה עם סיפורו של מרואן, בנו יחידו של וליד, המתאר התקפה דמיונית של יחידה מהחזית־העממית־לשחרור־פלסטין על ישוב ישראלי דמיוני, שהוא נוטל בה חלק ונהרג בה. אך גם ללא ראָיה בוטה זו ברור, כי לא וידויים מביא הסופר בפנינו. העדפתו של המחבר את צורת השיחַ בגוף ראשון כאמצעי ליצור את המונטאז׳ של מצבים ומקומות מצדיקה עצמה בכך שהיא מאפשרת לו להציג את ההיבטים השונים של התופעה באופן ההולם ביותר חשיפה של צפונות הלב. ואכן, את צפונות הלב ביקש המחבר לחשוף ולא את העמדות המוצהרות שלעולם לוקות הן בהעמדת פנים ועיוות האמת. למרות שנוכחותו של המחבר המשתמע ברורה מראשית הרומן, עומד לו כוחו של השיח האישי, האינטימי, ויעילותו כחושף צפונות לב אינה מתמעטת בשל כך. יתר על כן, השיח האישי מאפשר למחבר להיעלם כביכול ולהניח לקורא להתרשם, ללא הנחיית המחבר, מהסיפורים השונים ולהתמודד עם המידע הרב והתמוה הבא מפיהם של מספרים שונים. באופן זה נהנה המחבר מן ההנחה הרווחת כי לעולם נתפש המביא דבר בשם אומרו כמי שעושה מעשה אצילי, ומכל מקום אין הוא אחראי לנאמר. בין אם על־פי הכלל כי ״המביא דבר בשם אומרו מביא גאולה לעולם״ ובין אם, כמקובל בהלכה המוסלמית, ״המביא דבר כפירה מפי אחרים אינו בחזקת כופר״, עומדת לו למביא זכות בעיני הקורא. כוחו זה של השיח האישי בסיפורת הוא שמאפשר למחבר להציג את העמדות השונות תוך שהוא מעמיד עצמו בריחוק מסוים, בלא להיראות כמזדהה עם אחת מהן.

הסבר נוסף לצורה זו של הסיפֵר כרוך בדמותו של וליד עצמו. כל אחד מהדוברים האחרים הוא דמות ברורה ומוגדרת הן מבחינה אישית והן מבחינה חברתית. כולם אינטלקטואלים, בעלי מקצועות חופשיים, חסרי דאגות פרנסה. חלקם מאושרים בחייהם וחלקם מרי נפש. ככלל, גורל הנשים ביצירה פחות נוח, אבל גם הן משכילות ועצמאיות מבחינה אישית וכלכלית. בקצרה, הסביבה החברתית היא זו שבה מתעצבת דעת הקהל, והיא גם המבטאת אותה במידה רבה. בסביבה חברתית כזאת אפשר לבחון את המתרחש, להגדירו ולנתחו. אל תוך חברה כזו נקלע וליד, הפלסטיני שנמלט ממולדתו. אך שלא כמו כל האחרים ברומן, הפלסטיני הוא דמות רב־כיוונית שנועדה לייצג את כל התכונות הנמנות בפלסטיני. כדי להתרועע בחברה שבה הוא יכול להתבטא, להתבלט ולהישפט, עליו להיות מוכר וידוע, תנאי המתמלא בכך שהוא כותב ומפרסם את כתביו. עליו להיות בעל אמצעים כלכליים, ותנאי זה מתמלא הודות לכשרונו הפיננסי היוצא מן הכלל.

עליו להיות נדיב, תנאי המתמלא בכך שאת כשרונו הפיננסי הוא מעמיד לרשות ידידיו ואינו מנצלו לטובתו. הוא צריך להיות בעל השכלה רחבה, ותנאי זה התמלא על־ידי לימודיו באיטליה, בטרם נאלץ להגר ממולדתו. עליו להיות יפה־תואר ובעל כוח משיכה מינית כדי להיות מבוקש על־ידי נשות החברה ונערץ עליהן. עליו להיות אמיץ לב ואידיאליסט, תנאי המתמלא הן במלחמתו נגד ישראל והן במעצר ועינויים בידי שלטונות ישראל, שעמד בהם בגבורה, שהרי בלעדי אלה אין דמות הפלסטיני יכולה להיות שלמה. ולבסוף, הוא חייב להתערות בארץ מגוריו החדשה, אבל עם זאת להישאר מנוכר בה ומשתוקק לשוב אל ארץ מולדתו, תנאי המתגשם בתוקף העובדה שהשלטונות עוקבים אחריו ומתאנים לו מדי פעם ועל־ידי ביקוריו אצל בני משפחתו החיים עדיין בבית־לחם. דמות כזו אמורה לעורר על עצמה את כל סוגי הרגשות: אהדה וקנאה, הערצה ושנאה. בקצרה, זוהי דמות שמאפשרת לבחון את מכלול הרגשות שמעורר הפלסטיני בחברה הערבית היציבה, הנושבת, שלתוכה הוא נקלע בכוחו של גורל ובה נגזר עליו לחיות תוך שמירה על אישיותו וזהותו. מכלול רגשות זה מתבטא בשיחיהם של המשתתפים בחיפוש.

כשרונו של ג׳ברא עמד לו שעה שביקש להעניק לדמות כזו, שהיא סמל יותר ממציאות, נוכחות טבעית המאפשרת לקבלו כאדם בשר ודם. אבל בהיותה דמות סימבולית, שיש להאירה מצדדים שונים ולהראותה כאספקלריות שונות, מובן מדוע לא עשאה המחבר ציר לעלילה המתפתחת ברציפות לאורך זמן, אלא מוקד להתבוננות. זו אינה דמות המתהווה במהלך הסיפור אלא מוצגת כמות שהיא על ניגודיה. לפיכך בא סיפורה כשהוא מצוי מחוץ למישור הזמן, אך היא מוארת בפרקי זמן שונים, כדיוקן על רקע של מונטאז׳ מצבים המתהווים בזמנים שונים. על כך מעמיד אותנו המחבר מיד עם פתיחת הסיפור, באמצעות הרהוריו של הסוציולוג ג׳וד חוסני, ידידו הנאמן של וליד, שנפשו נקשרה בו מיום שפגשו לראשונה עשרים שנה לפני כן.

״הלוואי והיה בנמצא אליקסיר שבכוחו להחזיר לזיכרון את כל אשר התרחש במהלך הזמן, אירוע אירוע, ולהופכו למלים הניגרות על גבי הנייר״.

כך, in medias res, פותח ג׳וד חוסני, ראשון המספרים, את שיחו במשפט שווליד היה נוהג לחזור עליו בחודשים שלפני היעלמו. ידיד זה, שבידיו הפקיד וליד, בטרם נעלם, את כל אשר לו, ביקש לאחר שאפסו התקוות לגלותו, לכתוב את קורות חייו והדבר לא עלה בידו. בכל פעם שרוקן את אחת המעטפות המרובות, המלאות מסמכים מחיי וליד כדי לערכם לצורך כתיבה תקפתהו הרגשת מחנק:

> ״בכל פעם שאני פותח מעטפה דומה עליי כאילו גלי הזמן מציפים אותי מכל עבר ומחניקים אותי תחת כובד משקלם. ואז אני מחזיר את הניירות אל המעטפה כדי להשיב לעצמי את חופש הנשימה״.

לאחר זאת ברור כי לא בתולדות חיים יעסוק הרומן אלא בהוויה שהזמן אומנם גרמה אבל היא מצויה מחוצה לו. שחזור ההתפתחות הכרונולוגית של פרשת חייו של וליד מחייב מאמץ מיוחד, וניכר כי לא בה ביקש המחבר למקד את תשומת לב הקורא; אולי אף ביקש להניאו מכך על־ידי ״אי הסדר״ המוחלט שבו היא נחשפת. הוא עושה שימוש בלתי מרוסן באנאכרוניה — כלומר באי ההתאמה שבין סדר האירועים אודותם מסופר לבין הסדר שבו הם מסופרים — והקורא מוצא עצמו מיטלטל הלוך ושוב על־פני תקופת חמישים שנה בקירוב כשתמונות המונטאז׳ מתייצבות זו לצד זו, שלא על־פי היגיון טמפוראלי אלא על־פי המתחייב לצורך השלמת הדיוקן. הרצון הניכר לנטרל, כביכול, את הזמן בספרות הפלסטינית התגלה כבר לפני כן. הוא הופיע לראשונה, באורח סמלי ביותר, ברומן מה שנותר לכם מאת ע׳סאן כנפאני, שעה שחאמד זורק את השעון שאין לו כל חשיבות ב״עולם שבו דבר אינו בר־חשיבות זולת האפלה והאור״ ודורס אותו ברגלו. ג׳ברא מעניק למגמה זו ביטוי הרבה יותר מגובש בהעמידו את דיוקן הפלסטיני כישות א־טמפוראלית, הנתונה בין אורות צללים, מעבר לזרם הזמן הרציף.

הפלסטיני כאתגר

בדרכו אל הלא נודע, בנסעו ברכבו בדרך המדבר המוליכה לסוריה, הקליט וליד כמה דברים, כמסר אחרון שנועד להגיע לידי ידידו. דבריו אלה נשמעים על רקע נגינת צ׳מבלו מאת הנרי פורסל, המלחין האנגלי בן המאה השבע־עשרה, שהיה אהוב על וליד. הוא השמיעה לעצמו, תוך כדי נסיעה, כשהוא מקליט את דבריו. ברקע נשמע גם רעש מנוע המכונית וכך נוצר אפקט אודיטורי ההופך את המסר לרב משמעי בכמה רמות. המלל נועד ליצור רושם של זרם התודעה. בתעתיק הוא משתרע לאורך ששה עמודים ללא סימני פיסוק, וכולו רצוף זכרונות והרהורים מקוטעים, הקשורים לעתים קשר אסוציאטיבי ולעתים חסרי כל קשר הניתן לאבחון. אך קריאה מדקדקת של המסר המוקלט מגלה כי הוא מבוקר הרבה יותר משנדמה בקריאה ראשונה. יש בו אבחנה ברורה למדי בין זכרונות של ילדות מאושרת במולדת ובגרות מתַסכלת בנכר. שפת ההקלטה היא ספרותית ומדויקת, עם חריגות קלות לעבר המדובדת, כאשר נזכרים חלקי שיר עממי. תקופת הבגרות רוויה זכרונות אירוטיים ונזכרת בה אישה בשם מושאל — שהד (דבש) — שניכר כי רגשותיו כלפיה היו עמוקים במיוחד. החלק המשמעותי ביותר במסר המוקלט בא בסופו:

> ״והחל המבול בלא שמצא נח מי שיסייע לו בבניית תיבתו וטבעו האדם וכל מעשי ידיו זוגות זוגות אמא איך תצילי את בניך הפעם אם לא בגאוותך הנפלאה אשר הענקת להם בלא חשבון ולא חששת מהפרזה כי הגאווה הייתה ממלכתך היחידה ועקשנותך העשויה לרסק אבן וליבש ים ולמלא את ההרים מעיינות ולא חשוב מה אומר ואיך אומר זאת וג׳וד מסתיר את תמהונו משפע הנשים אשר ידעתי בבקשי אחר זו שיש בה מעקשנותה של אמי וגאוותה והוא טוען כי אינו מבין אותי עוד והלא אני הוא זה שמעולם לא הבין ואנסה להגדיר את השאלה״.

יותר מאשר מסר של זרם התודעה דומה שלפנינו כתב חידה, שכל שומעיו יידרשו לפענח לפיו, איש איש על־פי דרכו, את אישיותו של וליד. משהשמיע ג׳וד, הידיד הנאמן, את הקלטת באוזני חבורת ידידיו של וליד, הם לא התקשו

להבין את הנאמר. אך שני עניינים נמצאו בו שדרשו הסבר: האחד — מי היא שהד, שכן התברר כי לא כל ידידותיו של וליד היו ידועות לחבורה. וכאילו על מנת שלא להכביד יתר על המידה, מרמז ג'וד חוסני כי ייתכן שהשם הזה הוא כינוי סתרים לויצאל, אהובתו האחרונה של וליד; ואומנם מתברר במהלך הרומן כי אכן היא היא זו. העניין השני, שהוסבר מיד על־ידי הפסיכולוג, ד"ר טארק ראוף, הוא שווליד היה נגוע בתסביך האם כפי שהוגדר על־ידי יונג. על הסבר זה הוא חוזר בחלק שבו נרשם השיח שלו ומפרט. כידוע, אחד מסימניו של התסביך הזה הוא דון־ז'ואניזם, המוסבר בדחף בלתי מודע לבקש את האם בכל אישה אהובה ובאי היכולת להתקשר, משום כך, עם אף אחת מהן. אך, כפי שמסביר יונג, גם הרבה תכונות חיוביות נלוות לתסביך זה. הנגוע בו עשוי להיות איש נועז, בעל שאיפות נעלות, המתנגד בתוקף לאי צדק, עצלות ואווילות. הוא עשוי להיות מוכן להקריב רבות למען מה שנראה לו צודק, עד כדי גילויים של הירואיזם. הוא חקרן, מתמיד, וחדור רוח מהפכנית. וכך, לאחר שהציג המחבר את כתב החידה גם מיהר לסייע בפיענוחו ושרטט מראש את קווי האופי העיקריים של וליד, כפי שאומנם מתבררים הם במהלך הרומן. ברור כי הקורא מוזמן לראות בתסביך האם רמיזה לערגתו של וליד למולדתו, ערגה המונחת ביסוד קשייו להתקשר אל ארץ אחרת והמתבטאת בקשריו הרומנטיים הרבים. כאן אולי מצוי גם ההסבר לכך שהאבחנה נעשית על־ידי פסיכולוג, העוין כל־כך את וליד והמתקנא בו בגלל תכונתו זו.

על רקע המונטאז' של זמנים, מקומות ומצבים שמהם מורכב דיוקנו של וליד עולה האישיות האופיינית של פליט פלסטיני, שלא נאלץ לחיות במחנה פליטים. את השכלתו קיבל וליד תחילה בעיר מולדתו, בית־לחם, בבית הספר הכנסייתי והמשיך את לימודיו בסמינר לכמרים באיטליה, שבה שהה בתקופת מלחמת העולם השנייה. הוא נטש את הסמינר בטרם השלים את חוק לימודיו והתמחה בעבודת בנק ברומא. הכשרה זו אפשרה לו להבטיח את עתידו מבחינה כלכלית לאחר שהיגר מירושלים, שאליה חזר בתום המלחמה, וסופו שהשתקע בבגדאד. כשרונו הפיננסי אפשר לו גם לסייע לידידים שמצאו בו חבר נאמן ונדיב. את נטיותיו האינטלקטואליות ביטא בכתיבה, שלעתים נחשפה לביקורת קשה בגלל השקפותיו ההומאניות, אך הוא נהג להתעלם ממנה אלא־אם־כן באה מצד מי שחשבו לידידו ואז הגיב בחומרה. את קשריו עם בית־לחם קיים עד למלחמת 1967 על־ידי ביקורים אצל משפחתו וכך גם נשא לאישה את רימה, קרובתו שהצטרפה אליו בבגדאד. היא ילדה לו בן אחד, מרואן. תוך שנים אחדות איבדה את שפיות דעתה ווליד החזירה לשם אישפוז בבית־חולי־נפש בבית־לחם; כך נוצרה המחויבות שאין לנתקה כלפי המולדת. אך בהיותו למעשה רווק, התיר וליד לעצמו הרפתקאות אהבים למכביר, שכן כושרו בשטח זה לא נפל מכשרונותיו בשאר תחומי פעילותו. עוד לפני שהיגר לעיראק בשנת 1948, נטל חלק בפעולות קרביות נגד הכוחות היהודיים. לאחר כיבוש הגדה המערבית על־ידי ישראל, כשהגיע לביקור משפחתי בבית־לחם, נעצר, נחקר ועונה בטרם גורש אל מעבר לירדן. בנו, מרואן, שהיה סטודנט בביירות, העתיק את מגוריו אל מחנה פליטים, התנדב לשורות הלוחמים הפלסטינים, ונפל בהתקפה של כוח פלסטיני על יישוב ישראלי. זמן מה לאחר נפילת בנו יצא וליד את בגדאד ונעלם. בסופו של הרומן משתכנעת ויצאל, היא שהד, שלמרות השמועות הסותרות אודות גורלו, חי וליד במחתרת בפלסטין ומחליטה להצטרף אליו, בלא להעלות על דעתה כי ייתכן שהיא הסיבה להיעלמו.

מתוך הפאבולה הזאת, שעיקרה אינו עלילתי־חיצוני אלא פסיכולוגי, ניתן לראות היטב כי דמותו של וליד היא אומנם סמל יותר מאשר אדם. ומאחר שסמל זה קיים מחוץ למישור הזמן, אין ברומן כל רמז של פרה־דסטינציה, או ניסיון לחזות את עתידו של הפלסטיני. בעצם נעדר הרומן כל חזון. ביסודו של דבר זהו ניתוח של התת־מודע הפלסטיני והערבי כשתי הוויות שונות הקשורות זו בזו. היעלמו של וליד משאיר את הרומן פתוח לכל אפשרות. הספק ביחס לגורלו מעיד כי סיפורו טרם הושלם ואמונתה של אהובתו האחרונה, ויצאל, כי הוא הצטרף אל הלוחמים הפלסטינים וחי בארץ הכבושה, נראית כהזיה נאיבית. עם זאת ברור שנוכחותו של הפלסטיני בחברה הערבית מהווה גורם המעשיר את חיי הרוח והרגש בה, ובו בזמן היא גורמת מבוכה רבה שלא תוסר כל עוד לא יתברר גורלו.

מונטאז' אורות וצללים

סיפור המעשה עצמו הוא שיחם של האנשים שמפיהם אנו למדים את פרשת וליד. על־פי מבנהו וארגונו זהו טקסט של שיח ולא של סיפור עלילה ולפיכך זמן הסיפֶר זהה לזמן הסיפור. כל מסֶפֶר פורש חלק מתולדות חייו של וליד כפי שהם זכורים ומובנים לו בשעה שהוא שח. באופן זה מעלה הרומן פרקי חיים שונים. איננו יודעים מתי שח כל אחד את אשר אנו קוראים ומדוע מובאים דבריו בסדר הניתן בספר. אין בין חלקי הרומן, שהם דברי המשיחים, יחס סינטגמטי או התפתחות קווית, שכן כל שיח הוא יחידה סיפורית העומדת בפני עצמה. הקשר ביניהם הוא "מרחבי" במובן זה, שכל אחד מהווה מעין לוח במונטאז'. למרות שברור כי הם לא דיברו כולם בעת ובעונה אחת — בסינכרוניה, ניכר שהמחבר ביקש שהם ייתפשו על־ידי הקורא כסינכרוניים. בחלק מהמקרים משיחים הדוברים אודות אירועים, שהתרחשו במקומות שונים ובזמנים שונים; לעתים האירועים המסופרים חוזרים ומתוארים מנקודות ראות שונות. בכל המקרים נושא השיח הוא לכאורה וליד עצמו. אבל דבר זה נכון רק בדברי וליד, החושף פרקים נבחרים מחייו. בכל שאר המקרים מוקד ראייתו של המשיח הינו הוא עצמו ואופן ראייתו את וליד לאור תלאותיו שלו בחברה שהוא נמנה עליה. באופן זה מציג הרומן שתי הוויות שונות — הפלסטינית והבגדאדית (המייצגת, בהקשר הנתון, את הוויית החברה הערבית כולה) זו לצד זו. מכאן שגם כאשר חלה אנאכרוניה בשיח — בצורת אנאלפסיה או "קפיצה לאחור" — שנועדה להעלות פרקים מחייו של וליד בעבר, מוקד השיח הוא תמיד הדובר עצמו בעת שהוא שח. לא את תולדותיו של וליד מספרים הדוברים ולא כיצד הם ראו אותו בעת שהתרחשו הדברים, אלא כיצד הם זוכרים אותו ומבקשים להציגו שעה שהם משיחים את אשר על לבם, לאחר שהוא נעלם. בכל המקרים הסיפור הוא אודות תודעת המספר בהווה ולא ההיסטוריה של חיי וליד. "אני רוצה לראות את כל העבר מצוי בהווה", אומר אבראהים נופל — אחד המשיחים — ומבטא בכך את תפישת הזמן ברומן כולו. לפיכך נכון יהיה לומר, שהסיפורים השונים, כפי שהם מסופרים על־ידי האנשים השונים, מהווים פראדיגמה של נקודות ראות שונות, שבמרכזה מצוי דיוקנו של וליד.

הרכב המספרים ראוי לציון. מתוך שנים־עשר השיחים חמישה הם של פלסטינים: שלושה באים מפיו של וליד עצמו, אחד של בנו מרואן ואחד של עיסא נאצר, קרוב משפחה; ששה הם דברי עיראקים האוהבים את וליד על שהוא מהווה לגביהם מעין חוויה מתקנת על רקע של מבוכה ערכית שבה נתונה החברה העיראקית: שלושה מפי ג'וד חוסני, אחד של אבראהים אל־חאג' נופל ושניים של אהובותיו של וליד, מרים אל־צפאר, אהובתו לשעבר, וויצאל ראוף, אהובתו בעת שנעלם. סיפור אחד הוא של עיראקי השונא את וליד, הגם שהוא נמנה על חוג מכריו, הפסיכולוג ד"ר טארק ראוף, אחיה של ויצאל. מדברי כולם עולות מספר דמויות נוספות, שהחשובה שבהן היא זו של כאט'ם אסמאעיל, אף הוא עיראקי הנמנה על חוג מכריו של וליד ושונא אותו. שנאתם נובעת מתחושתם שאין תוכו כברו, שאישיותו המתגלה לעין אינה אלא מסכה. ולחשד זה מתלווה קנאה על הישגיו. כך מוצג דיוקנו של וליד מוצף אורות וצללים, כשהוא משתקף באספקלריות פלסטיניות ושאינן פלסטיניות. השוואה בין כל אלה מעלה תוצאה מעניינת.

הסיפור הראשון המובא מפי פלסטיני, הוא השלישי ברומן. זהו סיפורו של עיסא נאצר, קרוב המשפחה, נגר מבית־לחם, שהקים את נגרייתו מחדש בעמאן. הוא זוכר את וליד מימי ילדותו ועד שובו מאיטליה לאחר מלחמת העולם השנייה. בשלושת סיפוריו של וליד עצמו, שהם הרביעי, הששי והשמיני, הוא מעלה זכרונות מעברו. החלק הרביעי הוא סיפור הרפתקאה מימי הילדות אודות נסיונם של וליד ושניים מחבריו להתחמק מבית־הספר ולחיות במדבר חיי נזירים הפרושים מן העולם ומקדישים את חייהם לעבודת הבורא. הם האמינו לדברי מורם בבית הספר הכנסייתי, שלימדם כי נזירים כאלה יכולים להתקיים במדבר בחסדי אלוהים ועוף השמים יספק להם את כל מחסורם. חוויית הילדות שנותרה בתודעתו של וליד מניסיון זה היא שלא היה כל שחר לסיפורי המורה. הילדים ניצלו הודות לבדואי, שמצאם לאחר שלושה ימים של סבל. סיפורו השני של וליד, שכותרתו "וליד מסעוד כותב את דפיה הראשונים של האוטוביוגרפיה שלו", מביא את ימי נערותו ובחרותו החל בבית־לחם וכלה ברומא, לאחר שנטש את הסמינר לכמרים. זהו סיפורו של צעיר נוצרי המקבל את עיקר המסר הנוצרי אך סולד מהכנסייה. תמציתו של סיפור זה באה בראשיתו:

> מאז עמדתי על דעתי הייתי נתון באותו מאבק עצמו: המאבק ביני לבין עצמי, ביני לבין האחרים, ביני לבין העולם. מאבק למען האהבה שאיחלתיה לכל, לכל אדם. מאחר שביקשתי להטות את לב העולם לאהבה (אוי לאותה יומרה!), חייב הייתי לשנות את האחרים, ומאחר שביקשתי לשנות את האחרים, חייב הייתי לשנות את עצמי.

נצרותו של וליד אינה נעלמת מעיני החברה העיראקית המוסלמית והיא מהווה מכשול ברור להתקשרותו אליה בקשרי נישואים אילו ביקש זאת. אבל גם שונאיו, שאינם נמנעים מהזכירה, אינם מעלים עובדה זו כנימוק או גורם ביחסם אליו. ניכרת בתיאור זה כוונה להמעיט מחשיבות ההבדל הדתי. ברור שהמחבר הנוצרי לא רצה

המודרניזם בספרות הערב׳ית

סיפור •

ג׳ברא אבראהים ג׳ברא

جبرا ابراهيم جبرا

מערבית: מתי פלד

"ספר לי על שתי פנים בלבד .."

קטע מתוך החיפוש אחר וליד מסעוד

[מתוך השיח השני של ג׳וד חסני]

ג׳ברא נולד בבית־לחם, אך מאז סוף השנות ה־40 חי בבגדאד ומלמד במכללה־תיה (תחום התמחותו האקדמית הוא הספרות האנגלית). ג׳ברא תרגם יצירות רבות מאנגלית לערבית, וכן פרסם שלושה רומנים ומספר קובצי מאמרים ושירים (מבחר משיריתו המודרניסטית תורגם לעברית על־ידי רוז׳ה תבור).

ריה כבר הניחה מגש על השולחן הקטן ועליו ספלי תה. סמירה קמה והגישה ספל לי וספל לאחיה וספל שלישי לקחה לעצמה כשהיא צוחקת ואומרת: "כאט׳ם, אילו אמר לי וַלִיד דברים אלה עליך, כי אז אולי הייתי מאמינה לו או לחלק גדול מהם. אבל שאתה תאמר זאת על וַלִיד...".

השיב כאט׳ם בכעס עצור: "האם את מכירה את וליד כפי שאני מכיר אותו? מה את יודעת על חייו? האם קראת את ספרו?"

— "מובן שקראתי את ספרו. אבל לא קראתיו כפי שקוראים בקפה או מנחשים עתידות, כמו שאתה עושה".

התערבתי בשיחה לצדה: "כאט׳ם, השלכה מעצמך על אחרים היא מעידה מוכרת".

גמע כאט׳ם מה שנותר בספלו בבת־אחת, וקם להניחו על המגש. "אסוננו איתכם הוא שאתם מבינים דברים כפשוטם. בשבילכם המלים הן אותיות דוממות, שאינכם חורגים מגבולן במחשבתכם. וזוהי בדיוק עמדתכם כלפי כל מה שווליד אומר או כותב".

אמרתי, כשסמירה נוטלת מידי את הספל הריק: "כמה שלא יהיה פירושך הבריק, הריהו רחוק מאוד מהנושא. וליד הוא דבר־מה שונה מזה שאתה מתאר. יש בו משהו פנימי, כמוס: בכך אני מסכים איתך. אבל מה הוא אותו דבר? אינני סבור שאתה הבנת אותו עדיין".

אמרה סמירה: "יהיה אשר יהיה, הוא איננו שריד של האריסטוקרטיה הגוועת כפי שאתה מדמה לעצמך, כאט׳ם. אתה מעסיק עצמך בעניין זה ללא צורך. וליד הוא איש עקור, ואין צורך בפכחות יתרה כדי לראות זאת. הוא מנסה למצוא קרקע שיוכל לשוב ולתקוע בה את שורשיו. בלי זאת אין הוא יכול לחשוב, לכתוב, להגשים משהו. אבל האם אתה יכול לרדת לעומקה של פנימיותו? אינני חושבת. מה אתה יודע על חייו?"

— "מה שאני יודע על חייו הוא מה שהוא רצה לספר לי. וזה המעט שנבחר על מנת שיתאים לתמונה שהוא מבקש להציג לעצמו ולאחרים. ברור שתמונה כזאת לא תשכנע אותי. זאת היא התמונה אבראהים אל־חאג׳ נופל רואה, ומתפעל ממנה. אתמול ראיתיו חוזר מבית וליד כאילו חזר מביקור אצל קדוש או גיבור אגדי".

— "הוא רואה בתוכו פנימה את ההיפך ממה שאתה רואה. מדוע לא תניח שהוא הצודק, באותה מידה שאתה מתאר לעצמך שאתה הצודק?"

אמרתי: "בואו נניח שווליד נמצא באזור ביניים בין מה שאבראהים סבור ובין מה שאתה סבור?"

פה צחק כאט׳ם, הצית סיגריה נוספת ואמר: "שיא האדיבות, זהו אתה, ג׳וד! אתה רוצה לרצות גם אותי וגם את אבראהים. ואני בטוח שדעתך האמיתית שונה לחלוטין מדעותינו שנינו. בשם אלוהים, האם לא כך?"

אמרתי: "ייתכן, ייתכן... מכל מקום, אתה יודע שאינני משמיע דעות סתם כך, ללא שיקול דעת, וזאת משום שאני מוצא בכל דבר אלף פנים".

פנה כאט׳ם אל אחותו: "את רואה איך מתחמק הדיפלומט הזה, כדי שלא תיחשף נטייתו האמיתית?" אחר־כך פנה אליי. "אלף פנים? ספר לי על שתי פנים בלבד ואוותר לך על 998 הנותרות!"

בטרם השבתי לו בהתחמקות אחרת, הרים כאט׳ם את ידו לפתע כאילו תפש רעיון שצנח עליו מהתקרה: "האין אתה שואל עצמך לפעמים מדוע כרוך אבראהים כל־כך אחרי וליד?" אמרתי: "בגלל ההבדל הגדול שבאישיותם. כמו־כן ראוי שתזכור כי שניהם נעצרו יחד יותר מפעם במשך השנה האחרונה. ודאי שיהיה ביניהם קשר משותף, שהיה מחבר את שני האנשים, גם כשהם שונים זה מזה".

— "אתה מתכוון לעמדה המדינית? ישנו קשר חשוב ממנו. ג׳וד, אתה הלא מלך היודעים, ואין כל צורך שאפרט יותר".

נדהמתי לשמע הרמיזה שלו שלא הבנתי ממנה דבר. "למה אתה מתכוון?"

מעך את הסיגריה שלו בכוח במאפרה כדי לכבותה, ואמר כשהוא מתבונן באפר שלה: "למה כל ההיתממות הזאת?" והרים את מבטו אליי: "רימה, האין רימה עיקר העיקרים בשביל אבראהים? הקשר המשותף בין שני ההפכים?"

סמירה כמעט שגנחה כשאמרה: "כאט׳ם, לא!"

ואני אמרתי: "אבראהים מתפעל מאישיותה של אם מרואן, נכון".

— מתפעל מאישיותה? רק זה? ויופיה? אני סבור שיש לו קשר להתמוטטות העצבים שלה. הבה נקרא לילד בשמו: לטירוף דעתה".

אמרתי: "בשום אופן לא! אבסורד!"

— "אבראהים יכול לשגע גם את המלאכים... הוא מערב רצינות והיתול, בכשרונו המיוחד, ומפזר את רגשותיו על סביבותיו כעלים נידפים ברוח ביום סופה. אני יודע שדיבורים כאלה אינם נעימים לך".

— "כמובן אינם נעימים לי. ואינני יודע מה קרה לך בימים אלה, מה גרם להזיות המוזרות, הבלתי פוסקות האלה".

סמירה אף היא חלקה על אחיה. ובכשרונה להיות גלויה, עם מעט תמימות, אמרה: "תסביך הרדיפה. זהו מה שכאט׳ם סובל ממנו. והתגובות שלו הן: מהלומות עיוורות נגד ידידיו ואוהביו". ■

להתנכר לנצרותו אך השתדל שלא להקנות לעובדה זו ערך שלילי מבחינה חברתית. ההפרדה בין הנצרות כאידיאה אצילית לבין הכנסייה הנלעגת, אמורה הייתה לסייע לו בכך.

סיפורו השלישי נסוב על נסיונותיו כלוחם פלסטיני בטרם קום מדינת ישראל ולאחריה. שם החלק הזה הוא "וליד מסעוד עובר בגשמים המתחדשים ובאים". ואומנם כל האירועים הדרמטיים־הטראומטיים מתרחשים בלילות גשומים. לילה גשום היא התפאורה לכל מעמד קשה ברומן. הסיפור האחרון מפי פלסטיני, החלק העשירי ברומן, הוא זה של הבן, מרואן, הנופל בקרב. סיפור זה אינו מתייחס במישרין אל וליד אלא מוסיף את מימד השכול בחיי הפלסטיני. בכל הסיפורים האלה מתואר הפלסטיני כאידיאליסט הנאבק למען עמו ומולדתו ולמען תיקון העולם.

גם בסיפורי העיראקים האוהדים את הפלסטיני הוא מתואר כאידיאליסט המעשיר את חיי הרוח והנפש בחברה העיראקית. אהדתם לווליד נובעת מהערכת אישיותו כפרט, כגולה אציל רוח, ישר דרך ונבון. ואצל הנשים — כמאהב מסעיר וטהור־לב אם גם מסתורי במידה כלשהי. ההסתייגות מווליד שבפי העיראקים האחרים נובעת מהתנגדותם לזר שבא לחיות בקרבם וגורף בכוחה של העמדת פנים מתנשאת מכל טוב הארץ: כספים, נשים ופרסום, למעלה ממה שהוא ראוי לו. משמעותי הוא הפרט, שהאחרונים שראו את וליד בטרם נעלם, בתחנת גבול בדרך המדבר לסוריה, בלא להחליף איתו מלה, היו ד״ר טארק ראוף וכאט׳ם אסמאעיל, שבוודאי ייחלו בנפשם שלא יוסיפו עוד לראותו ביניהם.

הניתוח החושפני של העמדות והתחושות הנובעות מן הנוכחות הפלסטינית בחברה הערבית נותר כולו בהווה. כאמור, אין ברומן כל ניסיון לחיזוי העתיד. איש מכל הדמויות המרובות המתגלות בו אינו מחשב חישובים לגבי העתיד לבוא. המגמה להימנע מכך מתגלה גם בהעדרו המוחלט של הפרולפסיס — "צפיית העתיד" — בסיפורי המשיחים. העבר כמרכיב של ההווה, כזיכרון החי בהווה ונבחן בנתוני ההווה, נחשף בשיח הדוברים באמצעות האנאלפסיס לא כחזרה מן ההווה אל העבר אלא כצירוף העבר אל ההווה. לפיכך אין ברומן כל דיון בגורמי הגירתו של וליד או ניתוח הסיבות להימצאו בבגדאד. ואילו העתיד אינו יכול להתגלות כשהזמן אינו פועל ככוח המניע את מעשי הדמויות. לפיכך עיקרו של הרומן הוא הניסיון לאבחן את תחושת האחריות האתית של החברה הערבית, נוכח האתגר הפלסטיני, על רקע מציאות חייה כמות שהם, ללא כחל וסרק. אלא שהימנעותו המוחלטת של המחבר מכל נגיעה בהיבטים המדיניים של הנוכחות הפלסטינית, היא הגורמת להצגת האתגר כאילו היה כולו בתחום האתי־אינטלקטואלי, הנחה שרבים בחברה הערבית בוודאי יחלקו עליה. ■

המודרניזם
בספרות הערבית
• סיפור

סוראיא, בת השד הרע

הקטע השלישי מתוך הפרק השלישי של הח׳וראפייה, או המעשייה

זהו פרק מספר חדש של המחבר, שמקורו הערבי נמצא בד־פוס. אמיל חביבי כתב מבוא קצר לקראת פרסום זה בעתון 77, והסופר אנ־טון שמאס, הנמצא עתה בארה״ב, ניאות לתרגם את הפרק ואת המבוא במיוחד למדור זה, לאחר שתר־גומיו הקודמים (האופ־סימיסט ואח׳טיה) הציגו את הסופר הנצרתי במיטבו לפני הקורא העברי.

בחרתי לפרסם בגיליון מיוחד זה של ״עתון 77״ פרק קצר מתוך הרומן החדש שלי הנמצא בדפוס, וכותרתו סָרָאיָא בנת אל־ע׳ול, שפירושו סָראיא בת השד הרע. את השם שאלתי מאגדה פלסטינית קדומה, שייתכן שהיא נפוצה בארצות ערב, על אודות ילדה קטנה, חקרנית וסקרנית, שחטף הע׳ול באחד מסיורי המחקר היומיים שלו. הוא מאמץ אותה לבת, ומשכן אותה בארמונו בראש ההר. בן־דודה יוצא לחפש אחריה ביער ובערבה. ומכיוון שמפורסמת הייתה בצמותיה הארוכות שמספריים לא נגעו בהן, על־כן קרא בתורו אחריה: ״סראיא, בת השד הרע, שלשלי צמותיך ואעלה בהן.״ היא שומעת אותו ומשלשלת צמתה לעברו. הוא נתלה בה ועולה. היא נותנת סם מרדים במשקה הע׳ול, ותרדמה עמוקה נופלת עליו. היא מסתננת עם דודנה דרך שער הארמון ושבה לכפר הולדתה.
הגיבור שלי מחפש לאורך הרומן אחר נערה שאהב בנעוריו אבל פנה ממנה ככל שנתרגשו עליו תלאות היום־יום. נשתכחה מלבו עד אשר שבה והופיעה בזקנתו. מי היא סראיא זו, ומיהו אותו ע׳ול? כהרגלי ברומנים הקודמים שלי, גם הפעם הנחתי לאסוציאציות שלי לפקוד אותי בלא מחשבה תחילה, והנחתי לזרם תודעתי להשתולל כאוות נפשו, לעתים עד כדי אנארכיה. וכך לא נתחוורה לי זהותה

התרנגולת שהטילה ביצי זהב, הלא דגורת הדמיון המכונף הייתה. מדוע, אם־כן, יבואו אליי בטענות על הרהורים שבלבי, כדבר קיומו של זה הדוד נֶאֶפַד־הסוֹד?

וכשהלכתי בויה־דולורוזה, פעמים שהביאוני רגליי לקברות המתים מבני משפחתי וקרוביי, ופעמים שהביאוני אל גָּלויות נעדריהם, וידיי אלה הניחו פרחים על מצבותיהם של אלה שטרם נעדרו, וקרעתי קריעה על חרבות אלה שנעדרו זה כבר.

מלבד דודי אֲבָרָהים: נעלם ועקבותיו לא נודעו.

הוא היה הענב האחרון באשכול, כדברי אמנו, לאמור צעיר הבנים והבנות, שהן ארבע דודותיי. אבי, שהיה הבן הבכור, הלך לעולמו בשנה שנבקעה בטן האדמה ומדינה זו יצאה לאוויר העולם. היה ראשון לנשור מענבי האשכול.

אשר לדודתי, שיצאה לאוויר העולם בעקבותיו, ביום הבחירות לכנסת הראשונה, בשנת 1949 הובלתי אותה במקל נועם לתחנת ההצבעה, והיא באה על הקלפי במקלה, ולא הבינה מכל אשר הסברתי בפניה על אודות מצע הבחירות שלנו זולת כך ש״תפסו אותי״ ואני מוביל אותה אליהם כדי שתגן עליי מפני כוח זרועם. הייתה חֵרשת, או כך רצתה להיות. ובכלל, כל הדיבר שלה היה מלכתחילה עניין של לחישות. מיום שזכרתי אותה הייתה על תקן של אלמנה, שמת עליה בעלה והיא בהריון. לימים יספרו הבריות שהבן נפל מגג טחנת־הקמח, היא ה״באבור״ בפיה. ולמדתי, שנים לאחר מכן, שמקור המלה ״באבור״ במלה התורכית ״באמבור״, זאת למדתי מפיו של מדריך בולגרי כאשר ביליתי חופשת קיץ (היו זמנים) בבית מרגוע בהר במבורובה, ברכס רודובי הבולגרי־בלקני. הוא גילה את אוזני ששם ההר, במבורובה, מקורו בימי שלטון התורכים, כאשר פיאודל בולגרי בשם בניצ׳ו בילייב שלט באזור. הוא היה מוביל את סחורותיו מן העיר בלובדיב אל האזור על בהמות משא שנקשרו לשיירה, כעין הרכבת. בראש ההר היה עורך את ימי השוק שלו, ותושבי האזור התורכיים היו קוראים בקול: ״הגיע הבאמבור״, שהיה לבמבורובה, והוא גם שמה של הרכבת בפי סבתא מַרְיַם החיפאית, לאמור ״באבור״. ומפיה, או מפי מרימות אחרות, עבר המונח לפועלים החוראנים שהיו קוראים ״וַוֶלָע אל־באבור וולע״, שפירושו הבאבור התלקח, כאשר היו מעבירים את דלי המלט הנוזלי מיד ליד בשיירה אנושית של ידיים, עד ידו המושטת של חברם הבנאי במרומי הבניין שהיו מקימים. ודבר דומה יקרה גם ב״באבור האבטיח״, כשהאבטיח מחליף את הדלי. ולקָטֶר של הרכבת קול שאון, כקולו של המנוע המסובב את אבני הריחיים של טחנת הקמח בשפרעם. על־כן תיקרא טחנת הקמח באבור אף היא. ובאבור הוא גם הפרימוס, אותו ״ווג׳אר״ ברזלי, כמאמר הקלאסיקנים הערבים, שתבערת ראשו הלוהט ניזונה מן הנפט הדחוס בקרביו, היינו מבשלים עליו, או מחממים מים לרחצה. ומעולם לא ראיתי את דודתי זו בשפרעם, ולא פעם אחת, בלי מטאטא נתון בידה, עשוי קש או זרדים ובו היא מטאטאת את רצפת חדרה היצוקה ממלט לעת מצוא, או את שנותר מרחבת העפר בכניסה לביתה, אותה שארית פליטה שניצלה מזקן המטאטא שלה במשך שבעים שנות טאטוא, פעמיים ביום, מדי זריחת החמה ומדי שקיעתה, משל ברא אותה אדון המרומים עם מטאטא נתון בידה לשם מטרה אחת ויחידה: באבור של איש אחד, קושר את שנות חייו ואת ימיה, מטאטא למטאטא, וקול שאונו הוא קולן של טחנות הקמח החרבות.

כך מצאתיה כשבאתי אליה מחיפה, נחרץ ונלהב, כדי להביאה לקלפי. היא פנתה לחדרה, השעינה את המטאטא שלה בפינה הרגילה שלו, נטלה את מקלה מן הפינה הרגילה שלו, נשאה אותו והחלה הולכת לפניי, צורחת בכל המאור שהרעיף עליה הבורא, בלחישֵי לחישות: אני אראה להם!

עד שבאו עלינו הבחירות לכנסת השנייה איבדנו את קולה. יוצא שענבתה נשרה מן האשכול בין שתי הבחירות.

עֲנָבָה נוספת היא דודה סָרחאנֶה. זוכר אני שקרעתי עליה קריעות אחדות, כמאמר הירושלמים, בשנים בהן חסתה בבית־המחסה הירושלמי השייך למסדר נזירות אחד. הייתי פוקד אותה, די בקלות, בימי נבחרותי בירושלים. בית־המחסה — שהיו לו אולמות וחדרים רחבי ידיים, מסוידים לבן, על מיטותיהם וקירותיהם ותקרותיהם, היה משקיט את חרדותיי, ונוכחותה הייתה מהלכת עליי שלווה. והשלווה לא הייתה נכמרת מעליי בלבד, אלא מעל כל שוכני נווה־שקט זה בעיר שלהגה עלה על להג ההיסטוריה שלה. פציתי את פי על מנת לספר לה על אודות קרוביה, בשפרעם ובחיפה ובדמשק ובביירות ובבגדאד ובמסצ׳וסטס. הצמידה אצבע לשפתיה לאמור: הוס! הזקנות האחרות שהקיפו אותה היו מביטות בי בתוכחה מפונקת, וכשחלפה בדלת נזירה עטוית לובן והשגיחה בפי הפצוי, הייתה מתחייכת אליי כמעודדת אותי להמשיך בהתְרַפּות. על־כֵן נמשיך ונתרפה.

ופעמים, שהייתה אוחזת בידי ומובילה אותי לעבר הגינה הפנימית של בית־המחסה, שהייתה מוקפת חומה גבוהה שהסתירה את חומות העיר העתיקה. מושיבה אותי על ספסל מחופה ענפים, ושולפת מחוצנה הקמל את ״הספר הקדוש״, הוא התנ״ך על שתי בריתותיו, מצביעה לעברו ולוחשת באוזני: ״הכל כתוב כאן, יא עַמְתי״, כלומר יא דודתי, שכך פונות הדודות הערביות לאחייניהן, לשון חיבה. ואחר נאנחת: ״הלך חַמְדי והלך אֲבָרָהים. מה יצא לנו מזה?״ ופותחת ומונה, מעשה קטר, את שיירת שמות העוזבים ושמות הנפטרים, שם אחרי שם, בלי שתבדיל בין עוזב או נפטר או נשאר. ופעמים, שהייתה מכניסה שמות אנשים שאינם מעץ משפחתנו, בלי שתבדיל בין המוסלמי או הדרוזי או הנוצרי אלא מידת שורשיותו השפרעמית של כל אחד, ולעתים אף הזכירה מַכָּרות יהודיות שפרעמיות משנות ילדותה, שאחדות מהן היו באות לבקר את אמי בביתנו בואדי ניסנאס. היו מתיישבות על המחצלת, בישיבה מזרחית שחשפה שֶׁנְתָיָאנים, כלומר תחתוני־מכנס, שדמו לשאר שנתיאנים באורכם ורוחבם ושפעת בדיהם וצבעוניותם.

דודה סרחאנֶה הייתה מספרת לי, מתחת לעץ, על אודות גוג ומגוג, וכי ״הכל כתוב״. אלא שכאשר הלכתי בפעם האחרונה בויה־דולורוזה, התעצלתי מלקרוא את הכתוב על גוג ומגוג, כשם שהתעצלתי מלפקוד את נווה־השקט הזה באמצע מדבר הלהג ההיסטורי על אל־קוּדְס אל־שָׁרִיף שהיה לאוּרְשָׁלִים־אלקודס ו״ירושלים היא שלנו״ וכוויית גם כן. ואילו בחיים הייתה דודה סרחאנה היום, ודאי לה שהייתה מצמידה אצבעה לשפתיה: הוס! אבל היא כבר איננה והחרב, כמאמר הפתגם, הקדימה את הנזיפה, ו״תנו לחרב לדבר״. ואת כל הפקחות הזאת כולה הצלחנו לרכוש למרות שלמדנו בעל־פה, בספר הלימוד ״ראס רוס״ (ראש, ראשים) של ח׳ליל אל־סכאכיני וב״מדרגות הקריאה״, לאמור: לשונך היא הסוס שלך, חוס עליה והיא תחוס עליך בתמורה.

הוס!

יוצא, אם־כן, שדודה סרחאנה נפטרה, והוטמנה בבית־הקברות של בית־המחסה ההוא, בלי שאדע, ולא ייתכן שקרה הדבר אלא בשנת 1959, כאשר לא נבחרתי להיות נבחר בירושלים אותה שנה ב״זכות״ שידוריו של אחמד סעיד*. אשר על כן, נשירת הענבה שלה מאשכול המשפחה ונשירתי שלי ממעמד הנבחרות

המודרניזם בספרות הערבית • סיפור

התרחשו בד־בבד. וכאב נפילתי עמעם בלבי את כאב נפילתה, ירחם אללה עליה וישכנה בבית־מחסה אשר לו במרחבי גינותיו. ואני מדמה לי אותה, ברגעים האחרונים שלה במחיצת ידידותיה הזקנות, מצמידה אצבע לשפתיה ולוחשת: הוס, ומיד מפקידה את נשמתה.

השלישית בענבות האשכול המשפחתי הייתה פותחת בפניי ובפני חבריי את ביתה, וכך יעשו ילדיה ונכדיה בעקבותיה עד עצם היום הזה. ולא הלכה לעולמה בטרם תעניק את ברכתה לילדיי ולנכדיי. ובתוקפנות של יוני, הוא חֵזִיראן של 1967, התגוררתי בביתה הישן רחב הידיים שבעה ימים תמימים בהחבא, אף שיומיים בלבד של מסתור היו מספיקים. את יתרת השבוע ביליתי בכפיפתה, במעין בריחה זמנית מן העולם הזה. עיתונאים בישראל פירסמו בעיתוניהם שהסתתרתי עד שיבשו דמעותיי ואני, אני הכחשתי ביוהרה עיקשת. עכשיו ברור לי שטעות הייתה בידי שחשקתי שפתיים וסירבתי להודות, שכן לא היה אסון בזה שבָכיתי אלא בזה שסירבנו להודות בָאסון ומחקנו את זכרו, ועל־כן שבנו אליו כשוב פרד האנטיליה בתום סיבובו. אמרו חכמינו, שינון סופו שיחכים אפילו חמור, ולא טעו.

אשר לקָרֵיידַת אל־עַש, כלומר צעיר הגוזלים המסרב לעזוב את הקן, הלא היא דודה נָזִיהָה, ה"דלועה" או מפונקת הבית, היא מיאנה להסתלק מן העולם בטרם יחזו עיניה בבנה יחידה שמקל נדודיו הביאו, לאחר המַפָּץ הפלסטיני הגדול, אל ארצות־הברית של אמריקה. על־כן תיסע היא ובעלה אל ארצות־הברית הללו, והיא מתקרבת, במרץ בלתי נדלה, לסיום שנתה השמונים, ואפשר שמלאה לה כבר השנה. אלא שאת הדרך בין אולם הנוסעים בשדה התעופה לוד/בן־גוריון והמטוס היא עשתה על אלונקה שמנוף חשמלי הרימה אל פתח המטוס.

ואני הייתי עד למאורע. והיא הייתה מסוגלת לעלות למטוס ברגליה השתיים אלמלא "קירטל" אותה מה שנפל במנת חלקה מסוגי ההפשטה והחיפוש והחקירה שהעמידה אותה באחת על העובדה שאין היא אלא "מחבלת" בת "מחבל" ודודה ל"מחבל" שהוא כבודי. אשר למלה "קירטל" ונגזרותיה, הרי שלמדתי אותן בילדות משתי־מַרִים, הלא הן דודתי החיפאית ודודתי השפרעמית. ולימים גם מדודתי נזיהה שהתברכה בבעל נמרץ מבני־דודה, שהיה מגיש לה את ארוחתה בעודה שרועה במיטתה קוראת בספר התפילות, מקורטלת כמי שנטשוהו כוחותיו באחת והוא מכונס עכשיו בעצמו כאילו הונח מניה וביה בתוך סל נצרים, שאין הוא אלא הקַרְטָלָא הארמי והקוּרְטָל הפלסטיני והקַרְטָל הערבי הקלאסי.

ואני הייתי עד למאורע בתוקף היותי נבחר בירושלים, וחזיתי בכל אשר עוללו לה, לרבות אותו קירטול. וכאשר נשאוה על אלונקה אל המטוס, הגניבה מבט לעברי ואמרה מבלי שפצתה את פיה, "הרי אתה מבין, יא עַמְתִי". על־כן פניתי לאחראי ומחיתי בפניו על ההתנהגות. ואחר־כך המתנתי להמראת המטוס, שייקח אותה ואת בעלה.

ואני נשבע שאמת בפי, ושהדי במרומים, שבמו עיניי ראיתי את אשר קרה לדודתי כעבור חמש דקות מעלייתה למטוס, מקורטלת על האלונקה: האלונקה עצמה הוחזרה לקרקע, ודודה נזיהה שרועה עליה בעיניים עצומות, בקירטול מוחלט הפעם.

היא מוקפת פקחים ופקחות שעטו עליה מכל עבר, וכמה מהם נושאים אותה בשנית לחדר החיפושים כשהיא שרועה על כס המלכות. פרצופים שונים ומשונים היו להם. כפני כרובים היו פניהם של אלה שסוככו על האלונקה — דמוי אריה ודמוי עגל ודמוי נשר ודמוי עז ודמוי פרה ודמוי שור ודמוי פרד ודמוי חמור ודמוי אתון ודמוי טווס ודמוי נאקה ודמוי ג'אמוס ודמוי ג'אמוסה ודמוי סוס־היאור ודמוי אשתו. ומבין כל הפרצופים לא נתקלו עיניי ולו בפרצוף אחד דמוי אדם.

והם בודקים אותה מלגו, בדיקה מקפת ומדויקת, מחשש שמא הטמנתי בקפל מקפלי שמלתה, או מתחת לשִׁנְתְיָאן שלה, בקבוק מולוטוב או פצצת מִצרר, שאותה תטיל הדודה נזיהה מעל שדה־התעופה איידלוויילד (לימים קנדי) בניו־יורק, כאשר יתחיל מטוסה להנמיך כדי לנחות והיהודים האמריקאים ימחאו כפיים לקברניט על הצלחת הנחיתה.

ולא עולה בידי המוסד לשים יד על הפצצות שהטמנתי בשמלת הדודה נזיהה, אף שהפשיטה ולא הותיר לגופה זולת העור של בוראה. בחלקו של בעלה לא נפל מאומה מן הפאר הזה שנפל בחלקה. ואין אני מעלה על דעתי סיבה להינצלותו מלבד העובדה שרק לה דאגתי, ומכיוון שהודעתי להם שדודתי היא, אחות אבי, והזקן שאתה הוא סתם בעלה.

אלא שנכמרו עליה רחמי בוראה, ואספה אליו כחלוף שנה מיום מבצע הכרובים הלז. מת עליה בנה יחידה והיא מתה על בעלה, וזה בתורו נשא לו אישה אמריקאית ב"נישואי התאזרחות", וזאת בתורה סירבה להתגרש ממנו — השתרע אפרקדן על מיטתו והתגרש מן העולם.

אשר־על־כן, הדודה נזיהה היא היחידה מבין ארבע דודותיו שהותירה את בעלה בעקבותיה (שלוש האחרות, תהי נשמתן ונשמות מתיכם צרורה בצרור החיים, היו כבר אלמנות כשהכירן). ויש להניח שהחזירה את נשמתה לבוראה במועד לא ידוע לו בין השנים 1972 ו־1974. השערה קַלֶנדרית זו מבוססת על כך שהתחלתי בכתיבת ה"אופסימיסט" בראשונה מבין השנתיים הנזכרות וסיימתי אותו בשנייה מביניהן, כלומר בשנת 1974, וכו הבאתי תיאור נאמן למה שנעשה וממשיך להיעשות בנמל התעופה בן־גוריון מתחת לבגדי הנוסעים הערבים הממריאים מנמל התעופה בן־גוריון. וכסבור הייתי שעל־ידי הזכרת העניין באופסימיסט נקמתי בהם לעולמי־עד, נקמה לדורי דורות, על כל שעוללו לדודתו נזיהה.

ומכיוון שנקמה פרטית זו לא השיגה את מטרתה, ולמה שתשיג, הנני לערוך כאן נקמה מקפת וכוללת, נקמת־כרובים, שאם יוסיפו, ארחיבנה שתכלול גם את השרפים. ועד מתי יאמינו ברוב פחזותם שיכולים הם להשתוות לבורא בתכונה אלוהית מתכונותיו, הוא שאינו משתנה ואינו מתחלף — מערטלים אותם, מעשה גן־עדן ואחר מגרשים.

מלבד דודו אבראהים, היה נעלם וחוזר, לאחר־מכן, עמוס פלאות חדשים שהשתנו והתחלפו מדי כל חזרה.

והוא עצמו, אף הוא משתנה היה ומתחלף. ■

האמיתית של סראיא עד העמודים האחרונים. נדהמתי, כשם שנדהם משורר ידוע שקרא את כתב היד, מן האמת שנגלתה לי. אבל לא הרשתי לעצמי להסתירה, אף שסותרת היא את הדרך שבה בחרתי בחיי, בנוגע לאמונתי שניתן — אף מן המועיל הוא — "לשאת שני אבטיחים ביד אחת": העיסוק בפוליטיקה והעיסוק בספרות.

ומכיוון שאיש מאמין הנני, והמאמין אינו נעקץ מאותה מאורה פעמיים, כמאמר הבריות, הסרתי מלכתחילה מהספר **סראיא בנת אל־ע'ול** את תווית הרומן הארוך. מהו, אם־כן, ספר זה? מעשייה (ואולי סיפור בדים) קראתי לו, או ח'וראפייה (כריש דגושה ומתגלגלת) בלשון הערבים הפלסטינים, המתמחים והבלתי מתמחים כאחד, המשתמשים בה לכל מעשה פלאים שאם פורשה משמעותו מקודם, באה הח'וראפייה ומונעת חזרות במעשה הפירוש. ואם לא פורשה משמעותו מקודם, באה הח'וראפייה ומזניקה את ההרהורים הנעורים בעקבות אותו מעשה היישר לתוך עולם האסוציאציות, מבלי שיהיה צורך באף פירוש. ■

אמיל חביבי

* פרשן רדיו קהיר לשעבר, הידוע בשידוריו הארסיים. בסוף שנות ה־50 הפנה חיציו לעבר הקומוניסטים בשל הקרע, שהיה אז בין משטרו של נאצר לבריה"מ.

שמעון בלס יעקב בסר

אמיל חביבי: קוראים

י.ב.: על־פי הקטע מן הרומן החדש שלך, המתפרסם בגליון זה של "עיתון 77", האם ניתן להניח שמדובר בסיפור אוטוביוגרפי, במעין סאגה משפחתית?

ודאי, השתמשתי בזכרונות אישיים, אבל פיתחתי אותם. יש שם הרבה פנטזיות. עברתי מדברים שהיו אל דברים שבתכנון, כמו בכל עבודה ספרותית. מה שמעניין כאן, זה שבאמת לא ידעתי לאן אני הולך. תמיד רציתי לחזור לזכרונות הילדות, כדי לחפש את מה שאני מחפש בעלילת הסיפור הזה.

י.ב.: אתה מדבר בספר בגוף ראשון. כלומר אתה לא מסתיר את העובדה שמדובר בסיפור אוטוביוגרפי.

הכנתי אותו כסיפור אוטוביוגרפי, אבל כשהרגשתי שאין לי זכות לספר סיפורים כל־כך אינטימיים, וכאשר הפסקתי לספר את האמת, אלא פיתחתי דברים לצורך הסיפור, חזרתי ושיניתי את השמות של בני־המשפחה — של אבא, של אמא, של האחים, אם־כי חיפשתי שמות קרובים לשמות האמיתיים.

בדרך־כלל, למרות שאני מנסה לפתח ולהריץ את הדמיון שלי, אני נשען בכל עבודותיי הספרותיות על עובדות אמיתיות.

ש.ב.: הזיקה, או הקשר, בין הביוגרפיה האישית לבין היצירה חזקה מאוד בכתיבתך. הביקורת הערבית מציינת בדרך כלל את הדמות הפלסטינית כדמות מנוכרת, ויש לניכור הפלסטיני כמה מימדים: ניכור בארצות ערב, ניכור באירופה וניכור בעל אופי מיוחד בישראל. הייתי רוצה שתתייחס למוטיב זה בחייך ובכתיבתך.

אני מסוגל להתייחס לנושא הזה מהצד של תחושת הפלסטיני במולדתו — ישראל, ולפתח אותו מבחינת ניסיוני האישי. היו לי מפגשים אינטימיים, קרובים עם עמיתים פלסטינים שחיים כפליטים בארצות אירופה. היינו יחד בצ׳כוסלובקיה, למשל, במשך שנתיים וחצי. יכולתי להתרשם אז בצורה ישירה מרגשותיהם האמיתיים, שמוסתרים בדרך־כלל. למשל כשסיפרתי להם שאני מתגעגע לארץ שלי, לסביבה שלי, אמרו שהם לא יכולים לתאר לי את ההרגשה שלהם משום שאני — אמרו — יודע שאוכל לחזור מתי שארצה, והם יודעים שאף־פעם לא יוכלו לחזור.

אבל ניכור, כפי שהוא משתמע מהשאלה שלך, לא קיים אצלי. ואני חושב שזה המצב אצל רוב הערבים הפלסטינים שנשארו בארץ, מכיוון שהחברה הערבית שלהם נשארה אתם.

ש.ב.: אבל המסגרת הכללית איננה שלהם.

האמת שאף־פעם לא ניסיתי לתת לעצמי דין־וחשבון בקשר לשאלת הניכור, וה־הרהורים והאמירה שלי עכשיו זה ממש בפעם הראשונה. השאלה שגיליתי רק לפני מספר שנים, היא באיזו מידה לא השתנתה החברה שבה חיים. לדוגמה — הכפר הערבי שגורש ונהרס, ותושביו עזבו את הארץ והלכו לסוריה, ירדן, לבנון, תושביו עזבו ביחד, ועברו לחיות ביחד בפינה אחרת. מוכתר הכפר המשיך להיות המוכתר, ואחד הבנים נעשה מוכתר אחריו. הם מתחתנים בין אנשי הכפר וממשיכים באותם מנהגים. הזכרתי זאת ברומן שלי — אחטייה. הטרגדיה האמיתית קרתה לערבים העירונים, בחיפה למשל, הם התפזרו לכל רוח. הם נקרעו מהשורש ונעלמו. זה מה שקרה גם לי. כיום יש ערבים בחיפה, אבל הסביבה שלהם לא נשארה אתם. העיר שלהם לא נשארה. אני עצמי עברתי לנצרת, שאני מקווה שתתפתח בעתיד לעיר מודרנית, אבל היא עדיין, אפילו היום, לא יותר מכפר גדול. שתי הבנות שלי גדלו בנצרת ואני זוכר שנבהלתי כשראיתי שהן פוחדות לדבר עם נער ברחוב. בחיפה, עוד לפני 1948 היו כמעט אותם סטנדרטים של חופש ביחסים בין נער ונערה, כמו אצל היהודים.

י.ב.: אבל זה לא היה אופייני לכלל החברה הערבית בארץ.

מבחינה זו היתה רגרסיה, אותה אני מסביר בכך שהערבים ראו בחברה היהודית חברה עויינת, ורצו, כאילו נגדה, לשמור על שורשים. בחברה שלי, אז על־כל־פנים, ברחוב עבאס, היינו נוצרים, מוסלמים, נוצריות מוסלמיות — כולם מיודדים, יוצאים יחד, עורכים מסיבות. היו לנו חיים אחרים. לא היה פחד מהתחברות. את הרגרסיה ראיתי אחר־כך, אצל הבנות שלי.

ש.ב.: כל זה במישור האישי, אבל ביצירה שלך, כל הדמויות נמצאות בקונפליקט עם הסביבה. מתהלכות בתחושה של זרות. נמצאות בסביבה שאינן משתלבות בה, שאינן יכולות להשתלב בה. והניכור הזה שביצירה שלך, שונה מהניכור ביצירתו של כנפאני. גם אצלו חי הפליט בתחושת זרות מהחברה. זה, בעצם, מאפיין את הספרות הפלסטינית. גם אצל ג׳ברא אבראהים ג׳ברא. אבל אצלך זה שונה, מכמה סיבות: קודם כל פיזית — האנשים שאתה מתאר נמצאים עדיין בתוך הארץ.

אני מסכים להסבר שלך למה שקרוי ניכור אצל הסופרים הפלסטינים הפליטים, ניכור מהחברה הערבית במדינות הערביות שבהן הם נמצאים. הפלסטינים, כידוע, נדחים באשמתם ושלא באשמתם על־ידי החברה בכל המדינות הערביות. תמיד מדגישים בפניהם שהם אינם בני הארץ. הם לא מתקבלים בשום מקום. אי־אפשר לפתור את הבעיה שלהם בלי מולדת. הדגשתי את זה באחטייה, שרציתי שתהיה המולדת. שם אומרים לה: אנחנו אוהבים אותך, והיא אומרת: לו מצאתם אחרת שתאהבו, לו אחרת היתה אוהבת אתכם, לא הייתם חוזרים אלי. הפלסטינים לא שונים בזה מכל עם אחר. זה גבול הפטריוטיזם שלהם. זה שלא מצאו מי שיקלוט אותם.

ואצלי זה לא בדיוק תחושת ניכור. זאת מין נוסטלגיה, שכן אני נשארתי כאן, אבל כל האחים והאחיות שלי, הדודים — אינם בארץ. ובנוסף לכך, החברה האינטלקטואלית שלי לא נמצאת בארץ. מבחינה אינטלקטואלית גדלתי בירושלים. התפתחתי אז גם כאיש ציבור בתוך ציבור שהכיר אותי. והציבור הזה איננו כאן כעת. האהדה הציבורית שרכשתי מאז 48׳, היתה של ציבור אחר. כל זה השפיע עלי ודחף אותי לפעולות ספרותיות, בניסיון להסביר את הדברים וליצור את המפגש שתמיד חלמתי עליו ביני לבין הציבור שלי. היו לי מפגשים עם הציבור שלי, אבל לא בצורה שעליה חלמתי. קוראים לזה ניכור? יכול להיות, אבל זה ניכור שלא קשור בשינוי המצב הפוליטי. כך אני חושב.

ש.ב.: ליצירה שלך יש כמה מימדים, הדמויות לקוחות מן הריאליה, אבל מהר מאוד הן מקבלות מימדים סמליים.

בלי כוונה.

ש.ב.: אני לא יודע אם בכוונה או לא, אבל זו התוצאה. מעניינת מאוד היא הדמות הנשית אצלך. דמויות הנשים הן המבטאות ביותר את הנוסטלגיה שעליה דיברת. למה דווקא אישה? האם כל דמויות הנשים שלך הן בעצם אישה אחת, דמות אחת?

יכול להיות שזו דמות אחת, אבל לא זאת השאלה. השאלה היא למה אני בוחר בסמל הזה? למה כשאני מדבר על סמלים אני בוחר באישה. משום שאני מרגיש את העוול שנעשה לאישה הערביה. זה מטריד אותי, זה שייך לשורשים של חיי, ואני רוצה, ולו רק בספרות, לפצות אותה.

ש.ב.: האם זה רק עניין של פיצוי, או שהאישה מייצגת עבורך את האדמה, את המולדת, את העבר?

אני בוחר באישה תמיד לדמות החיובית, בכוונה מראש. תמיד.

י.ב.: כבשר ודם או כסמל?

כבשר ודם. אני יודע שלא זה ישחרר את האישה הערבייה, ולא רק את הערבייה, אבל אני מכיר את הנבזות, שאי־אפשר לתאר אותה, בה מתייחס אליה הגבר הערבי. אחד הרומנים שהשפיעו על חיי הספרותיים, היה מדאם בובארי של פלובר. אני לא יודע איך הוא השפיע על כל אחד מכם, אבל בשבילי סיפור זה מגלם את רוע המזל של האישה, את רוע המזל שהיא נולדה אישה. אמרו לי שגם היהודים חושבים כך, שהדתיים מברכים כל בוקר

הפלסטינים, כידוע, נדחים באשמתם ושלא באשמתם על־ידי החברה בכל המדינות הערביות. תמיד מדגישים בפניהם שהם אינם בני הארץ. הם לא מתקבלים בשום מקום. אי־אפשר לפתור את הבעיה שלהם בלי מולדת.

כשאני מדבר על סמלים אני בוחר באישה. משום שאני מרגיש את העוול שנעשה לאישה הערביה. זה מטריד אותי, זה שייך לשורשים של חיי, ואני רוצה, ולו רק בספרות, לפצות אותה.

לזה ניכור?

"ברוך שלא עשאני אישה".

י.ב.: הביקורת העברית קיבלה את ספרך האופסימיסט בהתלהבות רבה. כמעט הכ־ניסה אותך לתוך "המשפחה" הספרותית. איך אתה מתייחס לזה, האם זה קרב אותך אישית אל הספרות העברית? דבר אחר — איך הגיבה הביקורת הערבית בעולם ובארץ על הספר?

נתחיל מהחלק השני. אני מאמין בעצמי, אבל לא האמנתי שאתקבל בחברה הכלל־ערבית, ובעיקר בקרב העם הערבי הפלסטיני באהדה ובהערכה בה התקבלו העבודות הספרותיות שלי. זה נתן לי תקווה, משום שאני מנסה להיות כל הזמן במחשבות שלי, אחד מהחברה הזו. אני מתיימר לבטא את המאוויים העמוקים של חברה זו, ודבר זה נעשה מודגש וברור אצלי אחרי התקבלות העבודות הספרותיות שלי אצל הערבים, ואצל הפלסטינים.

נחזור לחברה היהודית והעברית. שימח אותי מאוד שהחברה היהודית קיבלה אותי כפי שקיבלה. זה נתן לי אישור לאפשרות שעם אחד יבין את העם השני, אם רק ידעו איך לדבר אחד עם השני. עם־זאת גם נפגעתי מכתבה קצרה של אחד הסופרים שאינני זוכר את שמו, ושיצא ממנה כאילו אני ילד שרוצה לחקות את המבוגרים — את הסופרים היהודים, את הספרות הישראלית. ביני לבינכם, אני חושב שאני הרבה יותר טוב. כל הכבוד שהתקבלתי, אבל אף אחד לא עושה לי טובה בזה.

י.ב.: מהי הרגשתך לגבי הספרות העברית?

אני מכיר את הסופרים העבריים יותר ממה שאני מכיר את היצירות שלהם.

אני קורא מאמרים שלהם ועליהם. מה שכן מרשים אותי אצל חלק מהם הוא עוז הרוח שלהם שהוא לתפארת כל העם. כשאני עושה השווא.; בין עוז הרוח של סופרים ערבים פלסטינים ובין זה של סופרים ישראלים יהודים, נראה לי שאחוז עוז הרוח אצל היהודים הרבה יותר גבוה.

ש.ב.: לגבי סגנון הכתיבה שלך — אתה שואב משני מקורות: הספרות הקלאסית הערבית והסיפור העממי. שני יסודות אלה משתלבים אצלך מבחינה לשונית, ואילו הספרות הערבית המודרנית, נראה כאילו אותה אתה מניח בצד.

זה נכון.

ש.ב.: כאילו היא עוברת לידך ולא משפיעה עליך.

זה לא מדויק. מייסדי תנועת אל־תנוויר (התחייה) — טאהא חוסיין ואל־כוואכבי כן השפיעו עלי.בעיקר טאהא חוסיין. ממנו למדתי לשמור על התחביר. ומשחקי המלים בהם אני משתמש, הם בהשפעתו של מוסטפא סאדק על־ראפעי.

אהבתי אותו על השפה, למרות שהוא היה ראקציונר פר־אקסלנס.

עד היום אני זוכר משפטים שלמים שלו. אני קורא וממשיך לקרוא את הספרות הערבית הקלאסית. אני חושב שזה נחוץ לי כדי לשמור על טוהר השפה. ועם־זאת יש סופרים ערבים בני זמננו שאני מכבד, אבל מעטים. אני מכבד למשל את יוסף אידריס, ולפעמים אני מקנא בו. ואני מכבד יצירות אחדות של סופרים אחרים בני זמננו. לא את כל היצירות שלהם. אני מבקר את גישתם של סופרים אלה, ובראשם הסופרים הפלסטינים, שלא רוצים להבין שלספרות יש כלים ייחודיים, כמו שלמוסיקה יש כלים יחודיים. שאי־אפשר לכתוב עבודה ספרותית בשפת העיתונות.

ש.ב.: דווקא סופרים פלסטינים?

הפלסטינים הם הראשונים שלא מכבדים את כלי הספרות. והשגיאות שלהם, והמהירות שהם כותבים בה את העבודות שלהם...

לעניין זה אני מביא תמיד את הדוגמה של יוסף אל־סבאעי שנחשב לאחד מהסופרים הגדולים. הוא שלח אלי פעם סיפור בן חמש־מאות עמודים, ובהקדמה לכתובים סיפר שכתב אותו על חוף הטיילת באלכס־נדריה במשך עשרים יום. ואני, קראתי רק את ההקדמה וזרקתי. ברור היה לי שהייתי צריך יותר מחודש כדי לקרוא את הספר שלו, שהוא כתב בעשרים יום. אני יודע איך אני עובד על ספר. שנים אני עובד. ולפעמים מסתיר מה שיצרתי. וכשאני שואל את הסופרים האלה למה הם כותבים בדרך הזאת, הם עונים לי שהם נמצאים בתחרות ריצה עם המוות, שהם רוצים לחיות אחרי המוות. אבל כשאתה מוציא עבודה ספרותית שתמות עוד לפני שאתה תמות, איך אתה נלחם נגד המוות? לכן אני לא מושפע מהספרות הערבית המודרנית, אלא במידה מסוימת.

י.ב.: את רוב חייך הבוגרים הקדשת לפעילות פוליטית. עד 1948 יצרת את הליגה לשחרור לאומי, שהתאחדה ב־1948 עם מק"י. אחר־כך המשכת כחבר כנסת מטעם המפלגה הקומוניסטית, והנה יום בהיר אחד אתה מחליט לפרוש ולהקדיש את עצמך לכתיבה ולעבודה עיתונאית. כך לפחות פורסם. האם הרצון לכתוב היה הסיבה היחידה לפרישתך, או שהתפטרות מהכנסת היה סימפטום מוקדם למה שקרה לך מאוחר יותר?

אומר שוב שלא היתה לי הזדמנות לתת דין־וחשבון לעצמי בנושא זה עד עכשיו. קשה לאדם למסור לעצמו דין־וחשבון בעניינים כל־כך רגישים. זו הפעם הראשונה שאני עומד מול שאלה כזו. היו כמה סיבות שהביאו אותי להתפטרות מהכנסת. במשך הרבה זמן ידעתי שזו לא הקריירה האמיתית שלי. שזה לא זה בשבילי, ואמרתי לעצמי שאני מוכרח להישאר בפוליטיקה מכיוון שזה מה שנחוץ לעם שלי, אפילו אם הדבר הוא בבחינת קורבן מצדי, אבל אחרים מקריבים קורבנות הרבה יותר גדולים. יש אנשים שמוסרים את חייהם על המאבק הפוליטי, כך שגם אני מוכרח לתרום. אבל מאוחר יותר הגעתי למסקנה שאני יכול להעניק לעמי הרבה יותר בתחו־מים אחרים. האמת היא שהרגשתי שלא

אמיל חביבי

אני נשארתי כאן, אבל כל האחים והאחיות שלי, הדודים — אינם בארץ. ובנוסף לכך, החברה האינטלקטואלית שלי לא נמצאת בארץ. מבחינה אינטלקטואלית גדלתי בירושלים. התפתחתי אז גם כאיש ציבור בתוך ציבור שהכיר אותי. והציבור הזה איננו

אתם מכירים את הסיפור, על צ'רצ'יל, דה גול ויאסר ערפאת שהלכו לאלוהים. דה גול שאל מתי תיפתר השאלה האלג'ירית. אמר לו אלוהים — בימי חייך. צ'רצ'יל שאל מתי תיפתר השאלה האירית. אמר אלוהים: לא בימי חייך. יאסר ערפאת שאל: מתי תיפתר השאלה הפלסטינית? בכה אז אלוהים ואמר: לא בחיי.

הצלחתי בעבודתי בכנסת. אני לא חושב שהצלחתי. הרבה זמן חשבתי שכשאגיע לגיל חמישים אתפטר מהעבודה הפוליטית ואחזור לספרות. ובאמת התפטרתי והתחלתי לכתוב. אבל אחרי שגמרתי את האופסימיסט, לא יכולתי להחזיק מעמד יותר משלושה חודשים, וחזרתי לעבודה הפוליטית על ארבע. לא הבנתי אז שסופר לא יכול לכתוב ספרים כל יום. היתה לי בעיית תעסוקה. פחדתי מעצמי. גמרתי את הספר ועמדתי כאילו בשולי ההתרחשויות. הרגשתי מרוחק. חששתי שישכחו אותי. אותו פחד קיים בי גם עכשיו. אם־כי היום הסיפור שונה. אז, כשעזבתי את הכנסת ורציתי לעזוב את העבודה הפוליטית, היה לי אמון, שהדרך בה בחרה מפלגתי היא הדרך הנכונה. עכשיו עזבתי בהרגשה קשה מאוד, שהרבה מחיי, אולי, בוזבזו לשוא. מה שקרה לתנועה הקומוניסטית בבריה"מ, מה שהתגלה, זו טרגדיה אנושית שאנו עדיין לא מעזים לאמוד את משמעותה. את מה שנעשה אי־אפשר למחוק, לא מתודעת העולם ולא מהציוויליזציה העולמית. אפילו אם חלק מהמעשה היה טעות. אי־אפשר להגיד שהדברים לא השאירו מאחוריהם כלום. אבל כיום אני מבין מה עשתה לנו ההתייחסות העיוורת שלנו למרכסיזם, שמילא אצלנו את מקומה של כל פילוסופיה אחרת, כאילו הוא סיכם כל פילוסופיה אחרת. כיום אני שוב במצב של חיפוש כי אדם לא יכול לחיות בלי השקפת עולם. היו לי נסיונות של דיון עם הוגי דעות מצריים, סובייטים ואמריקאים, על המדע והפילוסופיה לקראת המאה ה־21, אלא שהפוליטיקאים לא נותנים לפתח מחשבות חדשות ועל זה חילוקי הדעות עם המפלגה שלי, שבגללם נאלצתי לעזוב.

בסופו של דבר הגעתי למסקנה, שעץ של אגסים לא צריך להניב חצילים. זה הסיכום של חיי הפוליטיים. ניסיתי להניב חצילים, אלא שהם יצאו לא ראויים.

י.ב.: איך אתה מגיב — בינך לבינך — על התגובה הפלסטינית למלחמה האחרונה?

ראשית אני רוצה לומר דבר של הסתייגות: הפלסטינים לא פשעו.

אני זוכר שב־1967, כאשר דהרו הטנקים הישראלים לכיוון ג'נין, נערים ונערות בני 9 ו־10 עמדו עם פרחים ומחאו להם כף וזרקו להם פרחים. מעבר להסתייגות הזאת, אנסה להסביר מה קרה לדעתי. אני לא מסתפק בנושא זה בהאשמת המדיניות הישראלית הרשמית, ולא בהאשמת המדיניות האמריקאית, שתמכה במדיניות הישראלית, שסגרה בפני הפלסטינים כל דרך לשלום, דחתה כל יד של שלום, התנהגה כך כלפי האינתיפאדה במשך שלוש שנים למרות שהאינתיפאדה היתה בתחילתה, ואני מקווה שעודנה, תנועה דרכה רצו הפלסטינים לומר לישראל: בואו. עזבו את מעגל האלימות וניכנס למעגל הדו־שיח. ובכן, אני לא מסתפק בהאשמת אלה שאפשר לקרוא להם "האויבים הישירים" של העניין הפלסטיני". אני מאשים בעיקר את החוגים הפלסטינים השייכים לאש"ף, ואת החוגים שבתוך הארגון הראשי של אש"ף — פתח, שהתנגדו במשך הזמן לקו הפלסטיני הרשמי החדש של שלום עם ישראל על בסיס שתי מדינות. כך גם התנועה הדמוקרטית העממית וגם חוגים בתוך פתח, שהתרו כל הזמן ביאסר ערפאת שלא ישיג כלום, וכאילו ישבו וחיכו שייכשל, כדי שיוכלו לומר — הנה, ראית, אנחנו צדקנו. העם הפלסטיני התנסה במדיניות של החוגים האלו שהביאו עליו רק אסונות, שאמרו: בטל ינפע אילא אל מדפע — שום דבר לא יעזור זולת התותח.

הפגנה לא תעזור, פטיציה לא תעזור, שביתה לא תעזור. שום דבר חוץ מהתותח. אבל תותח לא היה להם, והם חשבו שעם הטילים הגיע הזמן שלהם, כי אם אפשר לומר — בטל ינפע אילא אל מדפע, על אחת כמה וכמה שראוי להגיד — בטל ינפע אילא אל סרוח'. וזה מה שעשו.

האשמים האחרים, לדעתי, הם הפונדמנטליסטים — המהפכניים והדתיים, (ואני מקווה שהמכה שקיבלו כל תומכי סדאם תהיה גם מכה נגד השימוש האכזרי בפונדמנטליזם הדתי). מה שחשוב לי להדגיש בנושא זה דווקא, היא אחריותם של המרכסיסטים הערבים לגבי תנועה זו. ב־1948־1947, למרות האווירה, למרות כל העוול שהיה בהחלטת החלוקה ביחס לעם הפלסטיני, עמדו המרכסיסטים נגד סחף הפנטזיות ותמכו בגישה רציונלית. הפעם נפלו, לצערי, רובם בפח הפנטזיה הסדאמית. למה נפלו? משום שלא הבינו מה קרה בעולם כתוצאה מהתפוררות המחנה הסוציאליסטי. הם ראו בהתפתחות זו ובגמר המלחמה הקרה אסון, ואי־הבנה זו, אני מניח, היא שהביאה אותם למסקנות המוטעות. לזכותם של הקומוניסטים, יש לומר שלפני שנים הם הבינו שעקרון הדמוקרטיה הוא עיקרון מרכזי בעולם הערבי, והעלו את הדרישה לדמוקרטיה לראש סולם העדיפויות שלהם. אני זוכר ויכוחים מרים בנושא גם כתוצאה מהניסיון של נאצר. היו כל מיני נסיונות. אבל, לצערי הרב, השינויים במציאות היו כל־כך מהירים עד שהמפלגות הקומוניסטיות המבוססות־ביורוקרטיות, לא היו מסוגלות לקלוט אותם. אני עדיין מקווה, שהשינויים האלו, מחויבי המציאות החדשה, יבואו מתוך המפלגות הקומוניסטיות. ואני לא מדבר עכשיו רק על המפלגה הקומוניסטית הישראלית. אני מדבר על כל המפלגות הערביות. אני עדיין מקווה שהשינויים יבואו מתוכן. ואם לא יבואו, אני, אישית, לא רואה כל זכות להמשך קיומן של מפלגות אלה.

י.ב.: אתה אחד מיושבי־הראש של ועד־היוצרים הישראלי־פלסטיני, הועד שפירסם לפני שלוש שנים חוזה שלום, שדיבר על שתי מדינות לשני העמים, ושהיכה הדים רבים בתקשורת ובציבור, בארץ ובחו"ל.

מה מידת החשיבות שאתה מייחס להתכנסות זו?

אני מתייחס לוועד ברצינות גמורה. נראה לי שבזמן המלחמה, לא עלה בידינו לקיים את התוכניות שלנו, אולי משום שהאמרה הידוונית העתיקה — כאשר רועמים התותחים שותקות המוזות — אכן נכונה. אני מעריך שמלחמה זו היא המלחמה האחרונה. לא רק בגלל הזוועות שהיו בה,אלא משום הסכנות שהיו עשויות לצמוח ממנה. ומפני שאני מניח שזו המלחמה האחרונה, נראה לי שיש כעת הרבה זמן ואפשרויות לפעולת המוזות. כבר התקשרתי עם ידידים מצריים, והצעתי להם לא להשאיר את עיצובו המזרח התיכון אחרי המלחמה לפוליטיקאים. טענתי שיש מרחב הצעות ופעולה בעניין זה גם להוגי הדעות ולסופרים. אני מציע שנקיים סימפוזיון בו נגיד את דברנו המשותף. אני חושב שלמרות כל הקשיים, בסופו של דבר יגיעו גם הסופרים הפלסטינים למסקנה זו.

י.ב.: אתה חושב שהכתובת היא עדיין אש"ף?

הפלסטינים הם שצריכים להגיע למסקנות שלהם.

י.ב.: היית מציע להם להגיע למסקנה כלשהי?

אני חושב שיאסר ערפאת נפל קורבן, ואני מציע לישראלים ולפלסטינים שלא יתייחסו לעניין הזה כאל עניין מרכזי. אני מציע שנטפל בנושא השלום — איך הוא ייראה? איך נרצה שיהיה? — מדינה פלסטינית או לא, החזרת שטחים לירדן, אוטונומיה. למה שלא נתמקד בוויכוחים כאלה? הם הרבה יותר יעילים. אתם מכירים את הסיפור על צ'רצ'יל, דה גול ויאסר ערפאת שהלכו לאלוהים. דה גול שאל מתי תיפתר השאלה האלג'ירית. אמר לו אלוהים — בימי חייך. צ'רצ'יל שאל מתי תיפתר השאלה האירית. אמר אלוהים: לא בימי חייך. יאסר ערפאת שאל: מתי תיפתר השאלה הפלסטינית? בכה אלוהים ואמר: לא בחיי. ■

המשך מעמ' 15

מאחרים. אלח'לאג' (חסיד ומשורר צופי מפורסם מבגדאד, בן המאה ה־10, שנצלב בשל אמונתו) הוא אדם גדול, אבל הוא נשאר במסגרת הרעיונית, שעה שאל־נפרי חשף את ההתנסות הסופית ביכולת אמנותית ולשונית נפלאה.

לסיום דו־שיח זה — מהי דעתו של אדוניס על הרומן הערבי?

בתחום זה איני יכול להיות פוסק. אני מתעניין בעיקרון בשירה העולמית ואני סבור שהרומן אינו שייך לעולם השירה. הוא מביא לפיזורו של העולם. הרומן הוא זמן מדולל. השירה, לעומת זאת, היא זמן מעובה. מעניין אותי לעבות את הזמן כדי לחדור למהותו. שעה שאני קורא רומן אני חש שזהו אותו עולם שאני רואה בחיי היומיום. ייתכן שאשנה את דעתי כאשר אתקל ברומן פואטי, שאינו קיים בספרות הערבית המודרנית כיום. בין הרומנים הגדולים שאהבתי אציין את מובי דיק של הרמן מלוויל. אני מוכן לקרוא בו שוב ושוב מכיוון שהוא מהווה תפישה פואטית של העולם. ■

צבי עמית

מנכ"ל לשכת המסחר:

התשובה — כלכלה חופשית

מוגש באדיבות לישכת המסחר

כאשר הגיעו ראשוני החלוצים לא"י, הם ניסו לערוך כאן, כידוע, מהפכה חברתית. הם עזבו מאחוריהם בית אירופאי בורגני, ובאו לבנות חברה חדשה. ראשית — פסלו דברים שיצרו זיקה או קשר לאורח החיים הקודם שלהם. ייתכן שבזמנם היה מהלך זה מוצדק, שבורוכוב צריך היה באמת להפוך את הפירמידה כדי לבנות חברה שיהיה בה גם פועל וגם חקלאי וגם חייל, דברים שלא היו קיימים במציאות הגלותית. בעיקר נוצרה אז הערכת־יתר לכל מה שכרוך בעמל־כפיים ובעבודה פיזית, ותנועת העבודה כולה היא ביטוי לכך. אלא שאותם מושגים שהתאימו, אולי, לשעתם, קיבלו היום חיות משל עצמם, והם ממשיכים להתקיים גם בחברה ההווית שלנו, כאשר ההצדקה לקיומם חלפה זה מכבר מהעולם. לדוגמה, מדברים אצלנו כיום על חשיבות התעשייה ועל חשיבות העבודה בתעשייה במושגים של עמל־כפיים, כאשר למעשה, החברה שלנו כבר לא נזקקת לעבודת כפיים מסוג זה, אלא שהיא ממשיכה להעריך ולשוות גלוריפיקציה לנושא. האבסורד הוא שעל־מנת לקדם את החברה, יש להוציאה ממערכת מושגים זו ולהקטין באופן מעשי ומהותי את היקף עבודת־הכפיים המדוברת. לא מזמן הקרינו אצלנו הקרנה חוזרת את סרטו של צ'רלי צ'פלין "זמנים מודרניים", שהופק ב־1934. קטע מפורסם בסרט מתאר את צ'פלין המשתגע ליד פס הייצור האוטומטי. כלומר, כבר אז הייתה ביקורת חברתית, לגבי סוג "עבודת הכפיים" ש"הומצא" רק זמן קצר קודם לכן ושנועד, אז, לקדם את ההתפתחות התעשייתית.

ב־1970 ביקרתי במפעל מכוניות בשבדיה, וראיתי שם את מה שנקרא "שיטת וולוו", שעוצבה על בסיס המסקנה שעובדים, בוגרי תיכון, אינם מסוגלים עוד לבצע עבודות פשוטות וחד־גוניות של סיבוב בורג לאורך שעות. לכן הרכיבו צוותי פרוייקטים. זה היה חידוש מרחיק לכת בזמנו. אבל היום גם זה כבר לא קיים. את הפועלים הפשוטים מחליפים רובוטים. האוטומטיזציה מחליפה את עבודת־הכפיים. כלומר כאשר מתכננים אצלנו כעת העברת עובדים מהשירותים לתעשייה ועושים גלוריפיקציה לצווארון הכחול, ול"הך פטיש", מדובר, על דרך ההמעטה, בהחטאת המטרה, בניתוק מהמציאות ובפיגור בתהליך ההתפתחות המשקית. למעשה, יש לעודד כעת כל עובד שעוזב את התעשייה, ושבמקומו מכניסים ציוד ממוכן וממוחשב. זו הדרך היחידה שבעזרתה יוכל המשק הישראלי להפוך לתחרותי ולהשיג רווחה כלכלית. שאלה צודקת, כמובן, היא לאן ילך העובד העוזב. זאת בהחלט בעיה רצינית. אחת הבעיות הכלכליות המרכזיות הקשורות בכך היא עודף כושר הייצור המאפיין את התעשייה הכלל־עולמית. העולם מייצר היום הרבה יותר מכפי שהוא מסוגל לצרוך. אלא שקיימות דרכים להתמודד עם בעיה זו. אחת מהן היא, למשל, קיצור שבוע העבודה (בעולם מדברים היום על שבוע עבודה בן ארבעה ימים). דרך אחרת היא הניסיון לפיתוח שווקים נוספים. ישנו גם פיתוח מאסיבי של שירותים. מתפתחים מקצועות חדשים בתחום השירותים. ניכר גידול במקומות הבילוי, בבתי־הקפה, באירועים, במופעים, בוידיאו ובאמצעי התקשורת בכלל. ואין לי ספק שנושא זה ימשיך להתפתח. בכך אין תשובה מלאה, ואני לא בטוח שבעולם נמצא כבר פיתרון מלא לכל העובדים שייפלטו מהתעשייה, אבל מה שברור הוא שהפיתרון אינו בהחזקת אדם שיניף פטיש במקום בו יכולה מכונה לעשות זאת.

נחזור למקומנו — הגלוריפיקציה של התעשייה והעבודה היצרנית יצרה אצלנו מצב שבו הפכו המסחר והשירותים למקצועות מבוזים. ואילו אנו רוצים היינו להעביר מסר אחר — על־פיו פעילות יצרנית, עם כל המטען החיובי העומד מאחוריה, איננה עונה עוד כיום על צרכינו החברתיים הבסיסיים, שכן ערכו של מוצר אינו עומד בפני עצמו, אלא נמדד בנכונות של בני־אדם לצרוך אותו ולשלם עליו בכסף, אם ישירות ואם באמצעות המערכת השלטונית.

באנגלית משמשות שתי מלים למושג "תעשייה": industry ו־munifactr, והן אינן זהות. munifactry היא המלה המקבילה לתעשייה במובן המקובל אצלנו — במובן של ייצור. ואילו המונח הנפוץ יותר בעולם האנגלוסכסי הוא — industry, שכוונתו "ענף משקי". על דרך זו מדובר ב־"advertizement industry, ב־"banking industry" וכו'. כלומר כשמעודדים בעולם הרחב את ה־industry, מעודדים בעצם כל פעילות כלכלית. ואני הייתי מצפה שכך ייראו הדברים גם אצלנו.

ממש בהמשך לגישה זו, נמצא עיקרון הכלכלה החופשית. מדיניות עידוד התעשייה והחקלאות על־ידי הכוונה ממשלתית או ציבורית, נעוצה גם היא בחלקה הגדול בתקופת ראשית היישוב. אלא שבארץ, חרגה מעורבות זו מן המקובל בתפישת העולם המערבית, שהיא תפישת העולם השלטת. יש לכך כמה סיבות: קודם כל, כאמור, הצורך הראשוני ליצור יש מאין, שחייב בתחילתו של תהליך מעורבות גבוהה יותר של המערכות השלטוניות. סיבה אחרת נובעת ממורשתם המזרח־אירופאית של ראשוני הישוב, מתפישת עולמם הסוציאליסטית, ומהעובדה שהעם היהודי נטה מאז ומתמיד לאמץ לעצמו תורות חברתיות מתקדמות. גם הלב היהודי הרחמן עשה את שלו, והתוצאה הייתה שבין המדינות הדמוקרטיות הפכה המעורבות הממשלתית וההכוונה והגישה הסוציאליסטית במובנה המזרח־אירופאי, לחזקה ביותר אצלנו. דבר זה בא לידי ביטוי במשק ציבורי גדול יחסית ובהכוונה ממשלתית קיצונית בכל תחומי החיים, מהעריסה ועד המוות — בחינוך, בבריאות, בספורט, בתרבות ובפעילות כלכלית שוטפת.

והתוצאות, אכן דומות לאלו שהיו במדינות אחרות אשר נהגו בדרך זו. לדוגמה — למה שקורה במזרח אירופה כיום. אני מוצא סמליות רבה בכך שתנועת־העבודה והתנועה הקיבוצית הגיעו למשבר בתקופה מקבילה כמעט למשבר העולמי בסוציאליזם. התנועה הקיבוצית קמה במקביל לתחייה הציונית, והאנשים שהקימו אותה היו אידאליסטים אמיתיים. אבל הקיבוץ מתאים, כמסתבר, רק למיעוט, ואילו רוב בני־האדם הם אנשים רגילים בעלי חולשות אנושיות רגילות. לכן התעורר קושי בקרב בני הדור השני והשלישי בקיבוצים. כשאלה נדרשו לחיות ולממש את צורת החיים האידאית אותה יצרו אבותיהם — זה לא עבד. ובדומה — היה התהליך שחל במשק הציבורי בכללו. משום שבעבודה, האנוכיות היא הכוח המפעיל את רוב בני־האדם, והיא הקובעת את היחס שבין מה שאדם מוכן להשקיע לבין התמורה אותה הוא מקבל. המערכת אינה יכולה לעבוד, לפיכך, אלא על־פי העקרונות של כלכלת השוק, המבטיחים את מערכת התמריצים לפי מאמצו והשקעתו של כל עובד.

העם היהודי הוא עם יוזם וחושב ביסודו, ואין סיבה להכניס אותו לסד של פיקוח המערכת הממשלתית. כלכלה חופשית היא התשובה הטובה ביותר לבעיות הכלכליות במדינת ישראל, בדיוק כשם שהיא התשובה הטובה ביותר לרוב המדינות. בכל העולם ניתן לראות קו ישר המחבר בין מידת ההתפתחות הכלכלית ובין מידת החופש הכלכלי. ■

טאהא מחמד עלי

طه محمد علي

מערבית: רוז'ה תבור

טאהא מוחמד עלי: משורר נצרתי. נולד בכפר צפורייה (צפורי) שבגליל בשנת 1931. ספר שיריו השלישי — להונות את ההרוגים, הופיע בשנת 1989.

מעליש

צַיָּד זָקֵן
סַבָּא זָקֵן
אֲבַקֵּשׁ בְּךָ אֶת טוּב־הַלֵּב.
כְּשֶׁהָיִיתִי בְּגִילְךָ
נִמְנַעְתִּי מִצַּיֵּד הַשֶּׁלּוֹ כְּשֶׁהוּא שָׁב אֶל הַקֵּן
וּכְשֶׁהָיִיתִי בַּדֶּרֶךְ
הָיִיתִי מַפְנֶה מַבָּטִי כְּשֶׁאֵשֶׁת הַנָּחָשׁ
פָּשְׁטָה אֶת נְשֶׁל חֲלָצָתָהּ
וְאוֹמֵר: אַה מַעְלִיש.

אֲנִי מוּכָן לְהַאֲכִיל אֶת כַּלְבְּךָ הַצָּנוּם
וּלְהָבִיא לְךָ מַיִם וְטַבַּק.
לֹא אַזְהִיר אֶת הַצְּבָאִים
אוֹ תּוֹר הַשָּׂדֶה
אַף לֹא הַפַּקָּחִים.
לָכֵן, חֲבֵרִי לַשַּׁבְּרִיּוֹת
הַתְּלוּיוֹת בַּחֲגוֹרוֹת הַצַּיָּד,
יֵשׁ בֵּינֵינוּ יְדִידוּת הַקְּשׁוּרָה בַּחִפּוּשׂ
אַחַר גּוּזְלֵי־חָגְלוֹת
בְּכִיסִים וּמִתַּחַת לְכוֹבָעִים.
חֲבֵרִי לַצָּמָא
וְלִקְשִׁירַת הֲסָפִדִים לָאַרְנָבוֹת,
הֵן נֶעֱלְמוּ מֵרֹב תֹּם
וְלֹא הוֹתִירוּ לְאִישׁ דָּבָר
מִטֹּהַר־הַלֵּב.
אֶתְחַנֵּן אֵלֶיךָ
תֵּן לִי לְטַיֵּל
בְּטָוַח יְרִיּוֹת הָרוֹבֶה שֶׁלְּךָ
כָּאן בַּחֲצָרוֹת הָעֲזוּבוֹת
לְיַד מָה שֶׁנּוֹתַר מֵהַגְּדֵרוֹת,
הַרְשֵׁה לִי,
לְבָרֵךְ אֶת הַתְּאֵנָה הַזֹּאת
וְהַרְשֵׁה לִי לְהִתְקָרֵב
מֵהַצַּבָּר הַזֶּה
וּלְאַחַר הַקָּצִיר
עֲצֹר אוֹתִי
וּקְשֹׁר אוֹתִי
בְּחוּטֵי שְׂמִשׂוֹן הַדַּקִּים
הַמִּשְׁתָּרְכִים
מִמִּזְוַדּוֹתֶיךָ וּמִשַּׂרְוּוּלֶיךָ
כְּמוֹ מֵעַיִם
מִבֶּטֶן תַּרְנְגֹלֶת שֶׁנִּצּוֹדָה.
מַעְלִיש.

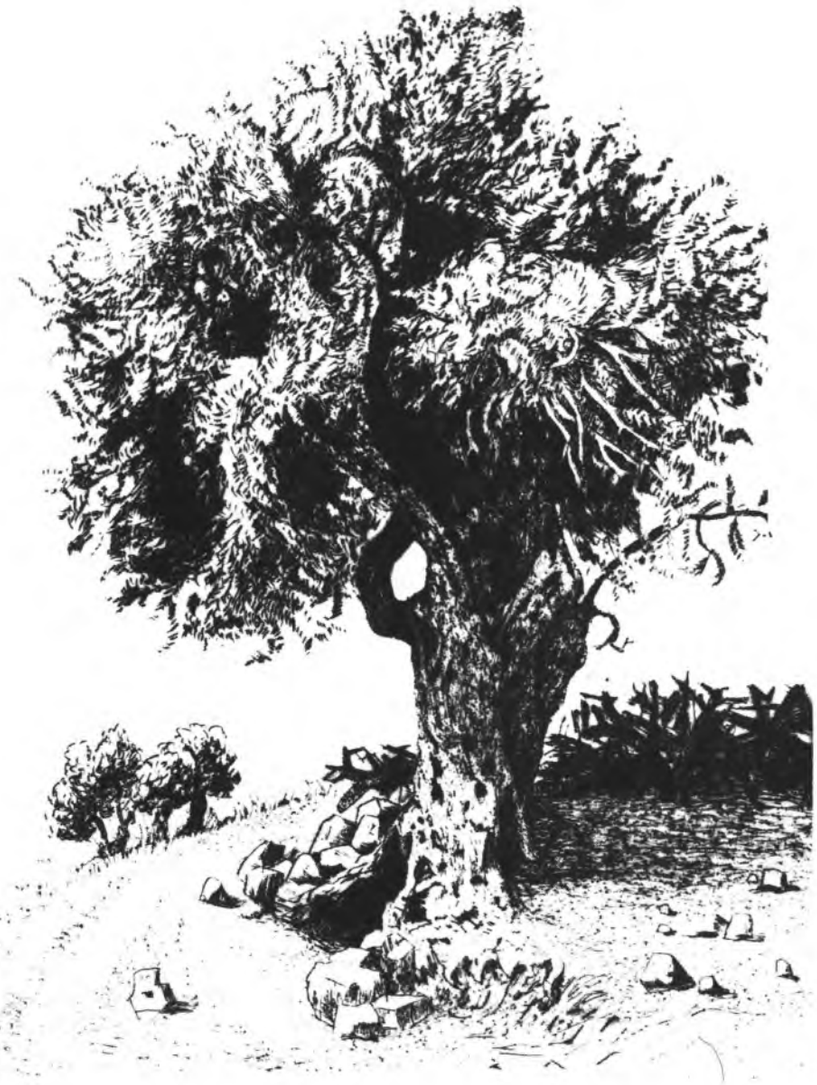
לעג לרוצחים

לחבר ילדות היושב
בעין־חלווה, בגהינום
הלבנוני

קָאסֶם!
אֵיכָה?
לֹא שָׁכַחְתִּי אוֹתְךָ
בְּמֶשֶׁךְ כָּל הַשָּׁנִים
הָאֲרֻכּוֹת הָאֵלֶּה
שֶׁהֵן כְּמוֹ חוֹמוֹת בָּתֵּי־הַקְּבָרוֹת.
תָּמִיד
שָׁאַלְתִּי עָלֶיךָ אֶת הָעֵשֶׂב
וְאֶת עֲרֻמּוֹת הָאֲדָמָה,
הַאִם אַתָּה חַי
וְיֵשׁ לְךָ צוּרָה וְזִכְרוֹנוֹת וְמִקֵּל?
הַאִם הִתְחַתַּנְתָּ
וְיֵשׁ לְךָ אֹהֶל וִילָדִים?
הַאִם עָלִיתָ לְרֶגֶל?
אוֹ אוּלַי הָרְגוּ אוֹתְךָ
בַּכְּנִיסָה לְתֵל־הַפַּחוֹנִים?
אוּלַי אַתָּה, קָאסֶם,
כְּלָל לֹא גָּדַלְתָּ
וְהִסְתַּתַּרְתָּ מֵאֲחוֹרֵי
שְׁנָתְךָ הָעֲשִׂירִית,
וְנוֹתַרְתָּ
קָאסֶם הַיֶּלֶד,
הָרָץ וְצוֹחֵק
הַקּוֹפֵץ מֵעַל הַגְּדֵרוֹת
אוֹהֵב הַשְּׁקָדִים
וּמְחַפֵּשׂ קְנֵי הַצִּפֳּרִים?

אֲפִלּוּ אִם הֵם
"עָשׂוּ זֹאת"
וְהָרְגוּ אוֹתְךָ,
אֵין סָפֵק בְּלִבִּי שֶׁהֶעֱרַמְתָּ עַל הוֹרְגֶיךָ
כְּפִי שֶׁהֶעֱרַמְתָּ עַל הַשָּׁנִים.
לְבָטַח הֵם
לֹא מָצְאוּ אֶת גּוּפָתְךָ
בְּשׁוּלֵי הַדֶּרֶךְ
וְלֹא בְּשִׁפְכֵי הַנְּהָרוֹת
וְלֹא בְּמַדְפֵי הַקְּרוּר
וְלֹא בְּדֶרֶךְ הָעֲלִיָּה לְרֶגֶל
וְלֹא מִתַּחַת הַהְרִיסוֹת.
וּמִכֵּיוָן שֶׁאִישׁ
לֹא רָאָה אוֹתְךָ
בְּהַסְתִּירְךָ אֶת גּוּפָתְךָ
אִישׁ... בֶּן תְּמוּתָה
לֹא יַצְלִיחַ לִמְצֹא אוֹתְךָ,
כִּי בְּאַף מָקוֹם
לֹא תִּמָּצֵא עֶצֶם מִמְּךָ
אוֹ בֹּהֶן הַשִּׂיכֶת לְךָ
אוֹ נַעַל בְּמִדַּת רַגְלְךָ.
"סִדַּרְתָּ אוֹתָם, קָאסֶם, סִדַּרְתָּ".

תָּמִיד קִנֵּאתִי בְּךָ
קָאסֶם,
כֵּיצַד הָיִיתָ מֵיטִיב לְהִסְתַּתֵּר
בְּמִשְׂחַק הַמַּחֲבוֹאִים
שֶׁנָּהַגְנוּ לְשַׂחֵק
בַּעֲרָבִים — יְחִפִּים
כְּשֶׁהָיִינוּ יְלָדִים
לִפְנֵי אַרְבָּעִים שָׁנִים.



עץ זית בעין ג'וואר 1980

המודרניזם
בספרות הערבית
שירה •

סעדי יוסוף: אחד הבולטים שבמשוררי עיראק בימינו. בשנות ה־60 גלה מארצו, וחי רוב ימיו בצפון אפריקה ובאירופה. שיר תשבץ לקוח מקובץ שיריו סופי הצפון האפריקאי, שהופיע בשנת 1972.

שיר תשבֵּץ

פָּנֶיהָ הָיוּ בֵּין שֵׁשׁ סִינְתֶּטִי וְהֶדֵס.
הַאִם נָטְשָׁה קוֹרְדוֹבָה
אֶת מִסְגְּדֶיהָ?
הַאִם חָלְפָה עִיראק עַל פְּנֵי הַח׳וַארַג׳?*
הַאִם אֲחָזָה יָדָהּ בַּעֲנָפִים שֶׁגִּמְעוּ אֶת יַרְקוּת הַפְּצָע עַד לַפְּרִי?
*
פָּנֶיהָ הָיוּ בֵּין שֵׁשׁ סִינְתֶּטִי וְהֶדֵס, בֵּין יָדֵי וְהַנְסִיעָה
בָּעֶרֶב הַמִּתְיַגֵּעַ
בָּעֶרֶב הַמִּשְׁתַּעְשֵׁעַ
בָּעֶרֶב שֶׁהָיָה חָצוּי לִשְׁנַיִם: בֵּין אֲמִירֵי עֵצִים
וְחֶשְׁכַּת הַגַּן.
*
זָהָב בְּצַמּוֹתַיִךְ הַיּוֹם, נַרְקִיס לָךְ בְּמִצְחֵךְ,
נָהָר אָדֹם שֶׁל רוּחַ מֵעַל לַאֲמִירֵי הָעֵצִים.
*
פָּנֶיהָ הָיוּ בֵּין שֵׁשׁ סִינְתֶּטִי וְהֶדֵס. מוֹצְצִים הָיוּ אֶת מֵי הַזָּהָב
אֲשֶׁר בְּצַמּוֹתֶיהָ, מוֹצְצִים הָיוּ אֶת צֶבַע הַנַּרְקִיס,
אוֹזֵל מֵהֶם הַצֶּבַע לְאַט לְאַט...
וּמִתַּחַת לְקִמְטֵי הָעֶרֶב
עוֹטִים הֵם שַׁעֲוָה לְאַט לְאַט
מַחְוִירִים
מַצְהִיבִים
הָעֶרֶב הָיָה
מִתְיַחֵד בֵּין צַמְּרוֹת הָעֵצִים
לְחֶשְׁכַּת הַגַּן
*
לַנָּשִׁים הַהוֹלְכוֹת וְשָׁבוֹת בַּטְרַקְלִין, מְדַבְּרוֹת עַל מִיכָאֵל־אַנְג׳לוֹ
לַנָּשִׁים הַקּוֹרְאוֹת אֶת שִׁמְלוֹתֵיהֶן וְהַלּוֹבְשׁוֹת לִפְנוֹת עֶרֶב אֶת סִפְרֵיהֶן
לַנָּשִׁים הַמַּתְמִידוֹת לִפְקֹד אֶת הַטּוּקַאלוֹן
לַנָּשִׁים שֶׁחָשְׁקוּ בְּגִלּוּי הָאֱמֶת
לַנָּשִׁים שֶׁחָשְׁקוּ בְּגִלּוּי
לַנָּשִׁים שֶׁחָשְׁקוּ
אֲנִי מַגִּישׁ אֶת פָּנַיִךְ, יַלְדָּנֶת, שֶׁהָדֹם נִגַּר מִפָּנֶיהָ בְּאַחַד הַגַּנִּים:

סצנה א

יַעַר בַּפְּרָבָרִים הַשּׁוֹכְנִים בַּיָּם בְּבַרְצֶלוֹנָה.
יָדַעְתִּי שֶׁשָּׁם אֶפְגֹּשׁ אוֹתָךְ
כַּאֲשֶׁר הַיָּם יִשְׁקֹט.
לָכֵן הָיָה הַיַּיִן
לְבָנִים הָיוּ בְּגָדַיִךְ, פָּנַיִךְ
פְּנֵי הַשָּׁמַיִם
שֶׁבָּהֶם יַבְהִיקוּ הַמַּיִם
וְהַמֶּלַח
וְהָעֲלִים הָרִכִּים.

סצנה ב

הַאִם אוֹהֶבֶת הַנְּסִיכָה לִרְקֹד כָּל הַלַּיְלָה
הִיא וְהַסַּקְסוֹפוֹן?
הַאִם אוֹהֶבֶת הַנְּסִיכָה לִמְצוֹא אֶת דַּרְכָּהּ מִדֵּי לַיְלָה
בְּאַסְפַּקְלַרְיוֹת שֶׁל עֵינַיִם?
הַנְּסִיכָה רוֹקֶדֶת
רוֹקֶדֶת
רוֹקֶדֶת
רוֹקֶדֶת

עַד שֶׁעֵינַיִם מַבְחִינוֹת:
לְפֶתַע הִיא קוֹרֶסֶת
לְפֶתַע הִיא חוֹסָה בִּזְרוֹעַ הַנָּסִיךְ הַקָּטָן
פָּנֶיהָ שׁוֹשַׁנָּה וְיָדֶיהָ מֶשִׁי.

סצנה ג
עַל קְרוֹנוֹת הָרַכֶּבֶת

פִּתְיֹתֵי שֶׁלֶג.
לוּ אַךְ יָדַעְתָּ שֶׁהַנּוֹסֵעַ
בַּחֲדַר הַהַמְתָּנָה
וְשֶׁעַל שַׁעֲרוֹ הַמְּקֹרְזָל פְּנִינִים מִקְּרוֹנוֹת הָרַכֶּבֶת,
וְלוּ אַךְ יָדַעְתָּ שֶׁהַנּוֹסֵעַ עָיֵף מִנְּסֹעַ.
הַעוֹדֵךְ מֵאֲחוֹרֵי שִׁמְשׁוֹת הַתַּחֲנָה
בְּחֶדֶר חָמִים
מֵרִיחַ עֵץ־הַסָּקָה וְהַתֵּה בֵּין מַדְפֵּי הַכַּרְטִיסִים?
אַתְּ, אֲשֶׁר לְפָנַיִךְ בֵּין שֵׁשׁ מְלָאכוּתִי וְהֶדֵס מַשָּׁב שֶׁל אֵמֶת,
אַתְּ, יַלְדָּנֶת שֶׁהָדֹם נִגַּר מִפָּנֶיהָ בְּאַחַד הַגַּנִּים,
אַתְּ, פְּנֵי אִמִּי הַקְּטַנָּה:
לֹא תִּרְאִי אֶת קְרוֹנוֹת הָרַכֶּבֶת הָאַחֲרוֹנוֹת
מֵעֵבֶר לְאֶשְׁנַב־כַּרְטִיסִים,
לֹא תִּרְאִי יַעַר הַשּׁוֹכֵן בַּיָּם בְּבַרְצֶלוֹנָה,
לֹא תִּהְיִי הַנְּסִיכָה.

אַתְּ בִּשְׁנָתֵךְ הַט״ז
תִּהְיִי אֵם
תִּהְיִי אֵם פּוֹרִיָּה
תַּגִּישִׁי לִילָדַיִךְ הַחִוְרִים לְמַאֲכָל
בָּזֶה אַחַר זֶה
אֶת הָעוֹרְקִים הַמַּגִּירִים אֶת דָּמֵךְ
בָּזֶה אַחַר זֶה.

שיר ערש

בַּשְּׁדוֹת עַלְמָה נַאֲוָה
שְׂעָרָהּ זָהָב
וּפָנֶיהָ צְהֻבִּים.
בַּשְּׂדוֹת עַלְמָה שָׂרָה
לְפָעוֹט שֶׁאֵינוֹ נִרְדָּם
לְפָעוֹט זָהָב־שֵׂעָר.
עַלְמַת הַשָּׂדוֹת הַנָּאוָה,
מַדּוּעַ לֹא תִּשְׁכְּבִי לִישֹׁן?
כּוֹכָב יָרֵט, וְעַתָּה לְכִי לִישֹׁן, עַלְמָה נַאֲוָה שֶׁלִּי
עַלְמַת הַשָּׂדוֹת הַנָּאוָה
וְהַבִּיטִי:
פְּנֵי הַפָּעוֹט שֶׁשְּׂעָרוֹ זָהָב
אֲדֻמִּים.
שִׁכְבִי עַתָּה לִישֹׁן, עַלְמָה נַאֲוָה
שֶׁלַּשְּׂדוֹת
לִישֹׁן
לִישֹׁן.

* הח׳וארג׳ — כת דתית קיצונית שפעלה במאות הראשונות של האיסלאם).

עכשיו 77

● המודרניזם בספרות הערבית

● סיפור

המשחק

יוסף אידריס: סיפורו זה של יוסף אידריס פורסם לראשונה בשנת 1964, ואחר־כך נכלל בקובץ סיפוריו לשון האיי־איי (1965), קובץ המהווה ציון־דרך בחתירתו של הסופר אל עבר הכתיבה המודרניסטית. יצוין שבהמשחק משמשת הל־שון עצמה ("להרביץ", ובערבית אודרוב) כמוקד עלילתי.

דלת האורח החדש נכנס והיה כנדהם. נדמה היה לבא שמה כאילו צנח למקום ממעל, או כאילו הגיע דרך מנהרה ארוכה ומרגיזה. אך המקום עצמו היה מפואר ומלא הוד. שלט בו הצבע השחור, שחור כשחור הקדילק, והשרה אווירה של הידור ואצילות. האור שם בקע ממקור לא קבוע ואלומותיו נפוצו בכיוונים משתנים. יכולת לחוש שיד נעלמה כיוונה אותן אך ורק למקום או לאנשים שהעיניים נחו עליהם. אי־בהירות עליזה השתררה בקהל המתכנסים, ואיכשהו הרגשת שמספר הנוכחים היה גדול, אך מספרם של אלה שיכולת לרכז עליהם את מבטך ולהתבונן בהם היה קטן. עשן הסיגריות והסיגרים צבע את החלל בכתמים כחולים נעים, התערבב עם אלומות האור הבלתי נראה ויצר עננים לבנים כעננים קיץ. הנוכחים רעשו במידה מסוימת, אך הרעש היה מכובד. נדמה היה כאילו נכחת במסיבת האירוסין של צעיר ממשפחה אצילה ביותר במצרים עילית, או במסיבה לכבודו של שר חשוב. על פני הנוכחים היה מבע של הנאה מהולה בדאגה, מבע המופיע על פני סוג זה של אנשים מעילית החברה כל אימת שמזומנת להם שעת התענגות, מחשש שיאבדו זמן והזדמנות לעשיית רווחים. המשרתים כאילו הובאו במיוחד לאירוע זה. הם היו לבושים במדים שונים, איש איש לפי דרגתו. הנשים לבשו שמלות ערב שלא היו חדשות ממש, כאילו היו שמלות שלא נעשה בהן שימוש שנים רבות, ושהוצאו מהמלתחות במיוחד לכבוד אירוע זה — שמלות יקרות, ועליהן סימני פאר, חלקן רקומות בפנינים קטנות אך אמיתיות. ואילו הפנים, פני הגברים, היו מוצקות כלשהו אך חיוורות, כמיוגעות. ועיני הנשים, על אף השוני בצבעיהן, נראו כולן שחורות ואין חקר לעומקן, כאילו בעלות אותן עיניים סבלו מרעב מיני שלא ידעו את מהותו. המושבים היו מעטים ומפוזרים, הרבה פחות ממספר הנוכחים, אך הם היו קבועים במקומם, כאילו היו שם מדורי דורות. הריפוד היה מקטיפה אדומה כהה, שבלטה לנוכח החליפות השחורות או האפורות והשמלות הבהירות. התקרה נראתה ירוקה באורות המשתקפים, ומול עניני העשן השונים זה מזה בכהותם. הווילונות, עם היותם חדישים, נתנו ריח בושם בדואי ישן מימי סבתא. ממקור לא מקור עלתה מהומה נסתרת, מהומה שאפשרה בכל זאת לכל אדם לדבר עם כל אדם אחר בלי לעורר תשומת לב ובלי שדבריו יגיעו לאוזני אחרים. כל זה גרם לאורח החדש לפקוח את עיניו לרווחה, להסס, ולחוש במבוכה רבה בטרם הבין היכן הוא עומד. ברור היה, שלא היה קשר בינו לבין הנוכחים או בינו לבין המקום, כאילו נכנס שמה בטעות, אך מארשת פניו ומהחלטיותו ניתן היה לראות, שהייתה לו הזכות להימצא שם, ושאישור לכך אולי היה מצוי בכיסו, ושהוא היה מוכן להראותו ולקרוא תיגר על מי שיעז לשאול אותו או לעמוד בדרכו. איש לא ראה אותו או שם לב אליו בהיכנסו, וזה אפשר לו לכלכל את מעשיו ולהסתכל בכולם, או, יותר נכון, במי שיכלו עיניו לנוח עליהם. הסתכלות זאת יצרה אצלו דאגה רבה, ולאט לאט ערערה את בטחונו העצמי. היכן יעמוד? זאת הייתה בעיה. הישמור על בדידותו או שלא יהיה לו מנוס מלהיכנס לשיחה עם אחרים? בעיה שנייה... עם מי ידבר אם יחליט לעשות כן? ועל איזה נושא? ובאיזו זכות? בעיה שלישית, ורביעית וחמישית...

או שמא הוא בא אל המקום הלא נכון? זה יהיה אסון.

הוא הופתע באמת כאשר ראה, שמבין כל הנוכחים התקרב אליו אדם, שהיה ברור שלא היה משרת, כי הוא לא היה לבוש כמוהם, וגם לא אחד המתכנסים, כי אלו הסתגרו בינם לבין עצמם בגאווה: אי אפשר היה שמישהו מהם יפתח בשיחה איתו. משום מה היה בהליכת האיש ובדרך התקרבותו אליו, וכן בחיוכו, משהו שמזכיר את מדריכי התיירים המרבים להסתופף בבתי־המלון וסביבותיהם.

אפילו שרוולי מקטורנו וחזייתו נראו כשל הגלאביות שמדריכי התיירים הכפריים לובשים. וכשהתקרב אל האורח די הצורך, ראה זה, שהוא נשא לפניו תיבה, שכאילו הייתה תלויה ברצועה — תיבה כאותן התיבות שמוכרי הסיגריות נושאים, אלא שהיא קטנה יותר, ולא הייתה לה רצועה. היא הייתה מהודרת, ודפנותיה ופינותיה היו משובצים בחוטי מתכת יקרה. וכשעמד לידו, הוא הרחיב את חיוכו בשחצנות אדיבה ופתח בקול, שהיה בו מן ההתגרות ומן הפיתוי כאחד:

— רוצה להרביץ, אדוני?

האורח הותקף רגשת פתאום. הוא הבין שהאיש נשא משחק כלשהו, ושהוא איננו היחיד במקום, כי היו מלבדו יותר מאחד, מסתובבים פה ושם, ויותר נכון, היה יותר ממשחק אחד, שחלק מהאורחים שיחקו בהם בקצות המקום, שנראה כעת גדול יותר ודמה למועדון.

ההתכנסות נראתה כמעין פסטיבל. האיש לא זז ממקומו והחיוך לא מש מפניו, אותו חיוך אדיב־מחוצף, והוא הציע לו ביתר גירוי:

— רוצה להרביץ, אדוני?

ואפילו בלי שיתבקש לכך, הוא הושיט לו את ידו הימנית, והנה הוא מחזיק אקדח מוזר, שחור ומבריק, מעורר תשומת לב ומביך. הוא נראה חדש כאילו טרם נעשה בו שימוש. ואפילו בלי שיצביע האיש על כך, ראה האורח החדש, שהתיבה הייתה מלאה כדורים מסודרים בצפיפות ובצורה מיוחדת במינה, כשבסיסיהם מופנים כלפי מעלה. והדבר היוצא מגדר הרגיל היה, שבשורה האחרונה מצד שמאל היה כדור שונה מיתר הכדורים. גון בסיסו לא היה כגון הברונזה, אלא דומה שהיה עשוי מכסף נוצץ, או ממתכת יקרה בעלת ברק כה מסנוור, שאם מסתכלים אל כלל הכדורים ההפוכים שבארגז, כדור זה לא רק שמושך את תשומת הלב, אלא שמשתלט על המסתכל ואי אפשר להסב את המבט ממנו.

— רוצה להרביץ אדוני? שאל האיש בשלישית.

האורח לא יכול לומר בוודאות אם הלה שאל אותה שאלה כבר פעמיים, או שהשאלה נשאלה פעם אחת, והיא הדהדה במוחו בשנייה ובשלישית. בקושי היה יכול להסב את מבטו הנעוץ בבסיס הכדור הנדיר ולהפנות את תשומת לבו אל האיש ואל המשחק. לא היה צורך בהסבר כלשהו. הוא פשוט הבין שצריך לקחת כדור מהתיבה, לטעון את האקדח, ולגשת אל אחת מפינות המקום, שהיה בה חיץ מיועד למטווח, בדיוק כפי שזה נהוג ביריד, אלא שכאן לא היו מטרות רבות, כי אם רק מטרה אחת, שלא יכול היה להבחין בה ממקומו. הוא גם הבין, שאם יצליח להפיל אותה מטרה, הוא יזכה בפרס. הוא לא ידע בדיוק מהו הפרס, אבל היה בטוח שהוא יהיה הפרס הגדול ביותר שזכה או שיזכה בו בחייו. הכל נראה פשוט בתכלית, והפרס, הפרס הגדול ביותר, בהישג ידו. היה עליו רק להשתמש בכדור הנוצץ, הזוהר, אלא שתנועה מסוימת עצרה בעדו, תנועת ידו השמאלית של הגבר, היד הפנויה מהאקדח. הוא רמז לו שהוא צריך לשלם את דמי ההשתתפות במשחק, והראה לו באצבעותיו כמה עליו לשלם. האורח הוציא מכיס מכנסיו שתי לירות מצריות, כפי שנתבקש, והניחן ביד האיש.

סביר היה להניח, שהאיש ימסור אז לאורח את האקדח, ושזה

ייקח את הכדור היחיד במינו, יטען את האקדח וייגש אל פינת הירי. אך דבר לא קרה. פתאום נראה לו לאורח שדבר אינו עומד לקרות: האקדח נשאר ביד האיש, אם־כי בהישג ידו הוא, והכדור מונח במקומו בתיבה, מסנוור אותו. הייתה שם השהיה והייתה התחמקות, אולי כדי להניאו מלהשתמש באותו כדור דווקא, או אולי כדי לדחות את הביצוע... או אולי מפני שהיו עוד הרבה תנאים שהיה צורך למלאם. מכל מקום, הזמן נמשך בלא כל צורך, והעניינים נשארו כפי שהם, או אף זוז־החליקו אט־אט אחורה. חיוכו של הגבר נעשה יותר ויותר מחוצף, ופחות ופחות מנומס. חוסר התעניינותם של האורחים האחרים במתרחש והתמסרותם לענייניהם הם אולי היוו תמיכה פעילה בתכסיסי ההשהיה של הגבר, ושללו מהאורח את זכותו לשחק, אף־על־פי שהוא שילם את דמי ההשתתפות במשחק. חמתו בערה ובעבעה בתוכו והוא החל לחוש ברגש שהלך והעמיק, וחדר לתוכו פנימה כמסמר ארוך ומחודד: הוא נפל קורבן לתרמית שאין לו שליטה עליה. זכותו נשללה ממנו. אדם אחד, וליתר דיוק האיש הזה העומד לפניו, שהחל עתה לסגת אחורה ולהסתתר בין האורחים — אותו אדם רצה לשלול ממנו את זכותו ולשים אותו ללעג, וכל מי שהיה במקום, וכל מה שהיה שם, תמכו בו. הנה המתכנסים — מספרם גדל, והמשרתים — תנועתם גברה, וההמולה — שאונה עלה במקצת. כולם קשרו קשר אילם, מסתורי, שחוטיו נשזרו בסתר בצל ההמולה החנוקה ובין קפלי העננים העשנים־מאירים, ואפילו בין בדי החליפות הכהות והשמלות הבהירות והקטיפה האדומה. הוא הרים קול מאיים על הגבר וציפה שכל הנוכחים יוכו בתדהמה לשמע צעקתו, אך איש לא שם לב, כאילו לא הוציא קול מגרונו. הוא צעק שנית, אולם שמע אך ורק את המיית הקהל הרועש־לוחש. הוא נחנק מכעס, והעולם נעשה קטן בעיניו וחסר חשיבות, ולא היה עוד כוח בעולם שיכול לחצוץ בינו לבין זכותו "להרביץ" את הכדור, אותו כדור ולא אחר. ובלי שידע מה הוא עושה, הוא שלח את ידו הימנית אל האיש, ואחז בחזית מקטורנו, אך לא האיש ולא הנוכחים שמו לב למעשהו. נדמה היה לו שמה שעשה כמוהו כפשע שאין לו כפרה בעיני החברה הסוכבת אותו. הוא אחז בגרגרתו של האיש ונעץ מבט בפניו, אך הלה החזיר מפניו המוארכים את החיוך ההוא, שעתה נעשה יותר מחוצף. שפמו השחור התארך, ושיניו הלבנות בצבצו מפיו הפעור, ומיד הוא הנחית במלוא כוחו, והפעם מידו השנייה, סטירה מצלצלת על רקתו המוארכת והשחומה. מפתיע היה שלא נשמע לה קול, כאילו הייתה זאת סטירת־לחי מוסרית ולא סטירה פיזית, אמיתית. החימה הפכה לזעם, אך לא זעם שהיכה אותו בעיוורון. הוא ראה, הוא לא איבד את יכולתו לראות כלל וכלל, והוא הבין שסטירות לא יועילו עוד, ושהחוצפה המבצבצת מחיוכו של האיש חייבה מכות משפילות יותר. הוא אימץ את כוחו וכיוון לבטנו בעיטה ברגלו הימנית. היה בטוח שהפעם תפקע מררתו מכאב, כי המכה הייתה בעוצמה כזאת, שגם קיר דומם היה זועק מכאב. הוא הבועט, הוא עצמו, חש שרגלו נכתשה ורוסקה. הוא קיווה שכאשר יביט באיש יראנו מתפתל מייסורים, אך פניו, פני האיש, כאשר הביט בהם, עדיין העלו חיוך. כל מה שקרה הוא שהנימוס נעלם לגמרי מאותו חיוך, ולא נותרה בו אלא החוצפה, חוצפה מזלזלת ומשפילה, כאילו ילד עמד לפניו. הוא כמעט השתגע. הוא ידע שהאיש היה בשר ודם ועצבים, ושהמכות כאבו לו מן הסתם. כיצד הצליח לכבוש את כל הכאב הזה עד כדי כך שלא נראה על פניו סימן או רטט של סבל, סימן שיעיד על שינוי קל שבקלים בהבעת פניו המחויכת־מחוצפת? ושוב התנפל עליו בחבטות. הזעם הפך לקצף שגעוני, והוא לא ראה עוד היכן ואיך הוא מרביץ, אך הוא היה בטוח לגמרי, שהוא מרביץ במלוא הכוח ובחירוף נפש, ושהוא מרביץ לאותו איש, ושאינו רוצה, או לא יכול להפסיק להכותו אפילו אם ירצה בכך. ממעמקים אין־חקר ביישותו עלתה והשתפכה לבה של שנאה רותחת, לוהטת — פרצה ועלתה בצורה מחרידה דרך ידיו ורגליו ושיניו... הוא נשך כחיית־פרא בשיניו, ובטש בעקב נעלו ואת שני אגרופיו הקמוצים הרים גבוה והנחיתם בבת אחת כקרדום אימים משבר ומהרס. וכל אימת שחש התרופפות ברצונו להרביץ, הוא נזכר שהוא רומה, ששמו אותו ללעג ושללו ממנו את זכותו, וזיכרון זה היה בו די להשיב לו את כוחו, והוא שב בכל כוחו לשטום ולהרביץ, ולהרביץ.

וכאשר התעייף כליל, ופשוט לא יכול עוד להרים יד או להניע רגל, כאשר חש שכולו מתמוטט ומתפקק, כאילו הוא היה המוכה, וכאשר הרגיש שהוא בקושי יכול לנשום, ושמרוב עייפות אף להלחית לא עצר כוח, כאשר גם לנשום לא נשם ברצונו, כי אם חזהו, ממנו ובו, שרק וחרחר, בכל שארית כוח החיים שבו וביצר ההישרדות שבו כחזה, שרק וחרחר — כאשר הגיע לידי כך, הוא שקט וחדל לנוע לחלוטין, כאילו התכונן להקביל את פני המוות. הסימן הראשון, ששבה אליו יכולתו לנוע, היה שהוא פקח את עיניו. הפליא אותו, שהאיש עדיין היה שם, עומד לפניו שקט ורגוע, נושא את התיבה, והאקדח מוסתר למחצה בידו. הכדור בעל בסיס המתכת הנדירה והמסנוורת עדיין היה במקומו בין יתר הכדורים. בחיוכו של האיש שוב הייתה תערובת של נימוס וחוצפה, והוא עדיין מציע את שירותיו כמדריך, ומנסה לשדל אחרים להשתתף במשחקו. לא נותר בפני האורח, שכבר כילה את כל משאבי הכוח, אלא לנקוט בלשון התוכחה והגערה ולהשמיע את תלונתו לכל הנוכחים. אר־אז השיב האיש כאומר: הלא שאלתי אותך אם אתה רוצה "להרביץ"?

האורח השיט את מבטו ברפיון בפני כל הנוכחים, כאילו הוא הבין פתאום, ובאיחור רב, שהם חלק מהמשחק עצמו. והאיש הוסיף ואמר: והנה אתה הרבצת לי.

נכון הוא רצה "להרביץ", "להרביץ" את הכדור ולא להרביץ לגבר.

— הרי זהו המשחק.

הגבר אמר זאת, ובחיוכו גברה החוצפה.

היצחק? ■

מישל חדאד

ميشيل حداد

מישל חדאד: שיריו של מישל חדאד ידועים היטב לקוראי עתון 77, שבו התפרסמו רבים מהם בל־בוש עברי. קובץ שיריו האחרון של חדאד — **שיבת האוהב אל מעמ־קיו**, שהופיע בשנת 1989, הוא מעין "תהודה" פיו־טית לקובץ הראשון שלו (**המדרגות המובילות אל מעמקינו** 1969, הן בכו־תרתו והן בשירים הכלו־לים בו. מבחר משיריתו של חדאד בתרגום עברי פורסם בהוצאת **הקיבוץ המאוחד** בשנת 1979 (הצטברות, בעריכת ששון סומך).

קריאה בספר

הַתְּרַדְּמָה צוֹלַחַת עָלַי
אֲנִי מִתְאַמֵּץ עַד הָעַפְעַף הָרְבִיעִי
עַד הַצַּוָּאר שֶׁכָּבֵד עָלָיו עַל הַגֻּלְגֹּלֶת
מְסֹרָב לְהִכָּנַע, מִתְבַּיֵּשׁ
וְלַמְּשׁוֹרֵר לֹא אִכְפַּת
הוּא עוֹבֵר מִדְּמְיוֹן לְמְצִיאוּת
מוֹשֵׁךְ עַד שֶׁשּׁוּב אֵין מַה לִּמְשֹׁךְ
הַשּׁוּרוֹת הָאַחוֹרִיּוֹת נִתָּקוֹת בַּחֲשַׁאי
וְהַקִּדְמִיּוֹת מְקַנְּאוֹת וּמְיַלְּלוֹת
וַאֲנִי מִתְעוֹרֵר לְקוֹל מְחִיאוֹת כַּפַּיִם אַחֲרוֹנוֹת.

זעקות

בִּזְעָקוֹת הֵם מְפָרְשִׁים אֶת שְׁמוֹתֵיהֶם
בְּקוֹלוֹת חַדִּים
הַמְּזַיְּפִים אֶת הַשֶּׁמַע,
וּכְשֶׁאָנוּ זוֹעֲקִים בְּתוּגוֹת־הַתָּמִיד שֶׁלָּנוּ
הֵם מְחַשְּׁבִים אֶת הַפְּעָרִים
וּמוֹדְדִים אֶת הָרָמוֹת.

כך גם

כְּשֶׁאָנוּ מְצַיְּרִים עֲלֵי לוּחַ
הַיָּד נִמְשֶׁכֶת אַחַר הָעַיִן
וְעִמָּה תְּמוּנוֹת שֶׁמּוֹצָאָן
בְּהִצְטַלְּבוּת הַהֶגְיוֹנִי עִם הַמְּעֻרְפָּל,
קַוִּים עִם צְבָעִים,
כָּךְ גַּם כְּשֶׁאָנוּ כּוֹתְבִים שִׁיר.

מערבית: ששון סומך

זכריא תאמר

מערבית: משה חכם

המלך

המודרניזם
בספרות הערבית
• סיפור

זכרייה תאמר: סופר ומחזאי סורי. נולד בדמשק בשנת 1931. מחלוצי המודרניזם בארצו. עתה הוא חי על־פי־רוב מחוץ למולדתו וכותב בעיתונות הערבית המופיעה באירופה.
כמה מסיפוריו הקצרים, וביניהם הזקנים, תורגמו לעברית. בסיפוריו משלים וסיטואציות מהספרות הערבית של ימי־הביניים משמשים כאלגוריות עוקצניות.

אדוננו המלך נעץ את מבטו בזקן הרזה וכפוף הגב ואמר: "אומרים לי, שאתה מדען השואף להציג לפנינו את המצאותיך. אז תראה לנו!"
הזקן דיבר בקול שקט, שאינו נעדר שמחה חבויה ואמר: "אציג לפני אדוני את המצאתי הטובה ביותר."
הוא הוציא מכיסו כדור כחול, ואמר בגאווה: "זוהי המצאתי."
המלך שאל מתוך סקרנות: "ומה זה?"
אמר הזקן: "גוף גומי עגול וחלול. קראתי לו כדור."
שאל המלך: "ומה תועלת יש בו?"
אמר הזקן: "המצאתי אותו, כדי שהילדים ישחקו בו."
המלך קימט את מצחו ואמר: "ואיך ישחקו בו הילדים?"
הזקן חייך חיוך שכולו גאווה ועורמה, וזרק את הכדור ארצה, והכדור קיפץ פעמים מספר, ודמה לציפור פוחזת המנתרת בעליצות.
אז קם על רגליו גבר בעל זקן ארוך ולבן, וצעק בקול רוטט מכעס: "אדוני, הדת נתונה בסכנה!" הוא הצביע על הכדור וצרח: "השטן מסתתר בתוכו, והוא הוא המניע אותו."
מיד הרימו השרים ועוזריהם את קולם, מאשרים את דברי הזקן וממטירים קללות על השטן, בלוטשם עיניים אל הכדור, שנח לו בלא ניע על הארץ.

החורף

הנגרים עושי המיטות הכריזו שביתה וביקשו העלאת שכר.
כאשר הגיע הדבר לידיעת המלך, הוא לא התקצף, אלא חייך ברוך ושאל: "ממה עושים מיטות?"
אמרו לו שעושים אותן מעץ. המלך חייך שנית, וציווה על העצים להצמיח מיטות, אך העצים לא שעו לפקודת המלך. הדבר לא מצא חן בעיניו, ועל כן דן את העצים למוות בצמא.
פרץ של שמחה שטף את המלך כאשר נוכח, שהעצים עמדו למות מחוסר מים, אך בהתקרב החורף שמחתו הייתה כלא הייתה.

בתי־הסוהר הריקים

זכה ראש שירותי בתי־הסוהר המלכותיים לביקור המלך, והודיע לו בקול כנוע, שבתי־הסוהר מלאו אסירים, ושאי אפשר להכניס לתוכם אסירים נוספים, ועל כן הוא מבקש שייבנו בתי־סוהר חדשים.
המלך צעק בחמת זעם: "מה אתה אומר? אתה לא יודע שבניין בתי־סוהר חדשים יעלה סכומים עצומים? ואתה לא יודע, שאסור להוציא את הכספים המצויים ברשותי אלא לטובת הציבור?"
הנציב מלמל בקול תחינה: "אדוני..."
והמלך, בחרון אפו, הפסיקו וציווה עליו לשתוק.
ראש שירותי בתי־הסוהר המלכותיים החריש, והחרישו גם נתיני הממלכה, וכולם חרדים ושוקקים ומשתאים לדעת מה ילד יום.
אמר המלך: "לא יאה למלך טוב לבזבז את כספי הציבור." הוא הוסיף והפנה את שאלתו אל הנציב: "האסירים — האם הם אוכלים כל יום?"
— "פעם אחת בלבד."
— "ומי משלם עבור מזונם? הציבור, כמובן. זהו בזבוז כספי הציבור ומעוות שיש לתקנו מיד."
מיד נתבצעה פקודת המלך: כל האסירים הוצאו להורג, ובתי־הסוהר המלכותיים התרוקנו והיו מוכנים לקליטת אסירים חדשים.

כאשר משתכרים העניים

שיעמום אפף את המלך, והוא התחפש בבגדי עניים ויצא לשוטט ברחובות העיר, עד שהגיע לסמטאות שבהן מתגוררים העניים. שם הסבה את לבו התקהלות אנשים מסביב לשיכור לבוש טלאים, מתנדנד ימינה ושמאלה וצווח במלוא קולו: "אני המלך, ומי שיש לו בקשה ייגש אליי ויאמר את דברו."
זקן אחד התקרב אל השיכור וידיו על בטנו. הוא אמר בנימה בכיינית מעושה: "עוד מעט אמות מרעב, ואין לי במה לקנות כיכר לחם."
השיכור חלץ נעל אחת והגישה אל הזקן ואמר: "הא לך... הנני נותן לך את חצי המלכות במתנה."
הקהל פרץ בצחוק, והמלך שב לארמונו לאחר שהתפוגג שיעמומו, והוציא פקודה האוסרת על העניים לשתות יין.

הניצחון

יום אחד, שם המלך לב לכך, שהכסף והזהב שבאוצרו הולך ופוחת. רוחו נעכרה עליו, והוא פנה אל שרו בבקשת עצה. הפטיר השר בלי משים: "נטיל מס חדש."
המלך הניד את ראשו ניד של הן, והפקיד את השר על הוצאת הצעתו לפועל.
המוכסים החלו מסובבים בערים ובכפרים בלוויית שוטרים, מאלצים את האזרחים לשלם את המס החדש, ממטירים עלבונות על הסרבנים, מכים אותם ומשליכים אותם לבתי־הסוהר.
עד שהגיע היום וסבלנותם של האנשים פקעה וכעסם פרץ החוצה. הם צעדו בהפגנה עצומה אל ארמון המלך, צורחים בקולי קולות ומוחים על העושק.
כאשר נמסר למלך על המתרחש, הוא הסכים לקבל משלחת המייצגת את המפגינים, שתבוא ותשטח לפניו את בקשתם. הוא הקשיב רב קשב לדברי הנציגים הכואבים המתלוננים על הרעב, ועל בתי־הסוהר, ועל המס, ועל השר העריץ. אחר הוא הביע את פליאתו וגינה את אשר שמע באמרו בקול רועד מבושה: "איך אפגוש את אלוהיי ביום הדין? האם יינגשו נתיני בלי ידיעתי — אני, שהקדשתי את כל חיי לשירות הנצרכים והמסכנים והיתומים והאלמנות?!"
הוא קם על רגליו, והודיע בקול תקיף על סילוקו של השר ממשרתו, ועל החרמת כל רכושו כעונש על העושק שעשק את העם וכאות כבוד לרצון העם.
המשלחת עזבה את הארמון, והודיעה למפגינים הזועמים את אשר אירע. אלה הרימו את קולם, מביעים את שמחתם ואת תודתם למלך על תמיכתו בצדק ובאמת. אך המוכסים המשיכו למחרת לסובב על הבתים ועל החנויות. ■

מבגדאד בסערה

ולדתי בבגדאד, ביולי 1944. נכנסתי לבית־הספר באיחור ועזבתיו בטרם עת בדרך הקצרה ביותר: דרך החלון. לא קראתי בספרי המורשת. לחסר זה היו תוצאות טובות לאחר מכן. ממש מזל. השוליות הריהי במזל סרטן.

בבגדאד השטופה רוחות החיפוש אחרי כל חדש, נשמתי את אוויר המרד כאחד מבני הדור שנתפלג עם עליית מפלגת בעת׳ לשלטון ב־1968. לגבי דור זה הייתה השירה מזון יומיומי, כי לדידו היא ההתפעמות התמה וגם המכשיר היעיל להפריית האדמה הערבית החרבה. נפגשנו אז על דפי המוסף של עיתון אל־ג׳מהוריה, בשבועון אל־כַּלימה, בקפה אל־סמר, בקפה אבראהים, בכתב־העת שיער, ועוד במות שחמקו מעיני השלטון והישגיהן עודם שקועים בדפי התקופה ומצפים להיסטוריון שיגאלם.

מאווייהם וחלומותיהם של בני דור זה, שהיו אולי כנים, פרחו למכביר במסתרי האוננות. בחלקם אבדו ולא הוסיפו דבר־מה מעורר תשומת־לב, ובחלקם מיטלטלים בין ההליכה במבוכי הריאליזם הסוציאליסטי ותורת המפלגה השלטת, ובין הטפילות הכביכול אפיקורסית, שאינה מסוגלת, ברוב המקרים, להניב דבר שווה־ערך, לכל הפחות, לרומנטיקה של שנות החמישים.

לא הייתה לנו מודעות פוליטית בהירה. הקומוניזם, שהרבינו להצהיר על השתייכותנו לו, לא ידענו אלא את צורתו הסטליניסטית המסלפת את תורת המהפכה של מארכס. לא היכרנו אפילו את הזרמים החדשים בתחום הספרות במערב. בקיצור, לא היה לנו הטקסט, שהוא אבן הריחיים העשויה לחדד רגישות מרדנית, לחשוף את המצוי בתוכנו. כל מה שנמצא בהישג ידנו בימים ההם היו דברי פרשנות מגוחכים על הטקסט של מורי־הלכה, אשר כל צידתם הייתה תרגומים קלוקלים.

(...) התקנאנו בכל מי שנסע לאירופה. היציאה לעולם הפתוח הזה הייתה בעינינו, אנו נטולי האמונה, כעלייה לרגל למכה. כי הנוסע לשם, גם אם הוא חמור, ישוב עטור הילה! בימים ההם עבדתי במוסך ובבית־חרושת לחולצות. לילות השבוע התחלקו בין בתי־הקולנוע: מרלון ברנדו, ריטה היוורת׳, המערב הפרוע, מונטגומרי קליפט, אורסון ולס, סרטי הפשע. אחרי כל סרט שראינו ואחרי כל ספר שקראנו, מנתר היה שריר השאלות בבטן: אימתי יימצאו בתוכנו חריגים כאלה שיתגרו בנו ויציקו לנו? אימתי יימצאו בתוכנו סופרים, ושמא סופר אחד, שיחוש את הצורך לומר עלינו כפי שאומרים סופרים יהודים ואנגלים ואמריקאים ורוסים ואחרים על בני עמם ועל אבותיהם, על בתי־הקברות שלהם ועל מקדשיהם? אימתי יימצא בתוכנו סופר אחד שירגיש שעליו לומר דברים כאלה, שיעז לומר אותם, שנרשה לו אנו לומר אותם, גם נפציר בו בכל לשון לומר אותם? דין הוא שיימצאו בתוכנו חיות־טרף כאלו, שיבואו אלינו קשוחים ופראיים, שינהגו בנו בקשיחות ובפראות. אם לא יבואו, חובה עלינו להביאם בעצמנו, חובה עלינו להמציאם, או לקבלם בהשאלה כפי שאנו מקבלים בהשאלה דברים אחרים.

(...) כשירדתי ב־28.1.1970 בלונדון מהמטוס המלא הודים ופקיסטנים, חשתי שאני רואה לראשונה את אור המערב ונושם את ריחות התרבות האמיתית. אני מתהלך סוף־סוף בעיר הערפל. אותו ערפל שראיתי על המסך בבגדאד. חיפשתיו בכל רחובותיה ופינותיה של לונדון ולא מצאתיו.

בלונדון החילותי בשלב הלימוד המעשי. משול לילד הייתי, והסוריאליזם כמיהה כמוסה בלב. תרתי את הרחובות והסמטאות, שתאמו אז את החיים הלונדוניים יותר מעכשיו, סרתי לבארים המופלאים, שם הבירה היא סם החיים לכל הנלכד בסבך המחשבות. לילות ארוכים עם ה״היפיז״, בחורבות שהיו להם לבתים, המעלים קטורת משיבה נפש. בתים ספוגים עשן החשיש וממוקשים גלולות אל.אס.די. הדממה בהם הייתה כמוסיקת הכוכבים.

ביום חיפשתי את הקריאה בכל מקום, ״הלאמתי״ ספרים כדי לחיות, נלחמתי למען האינטרנציונל הרביעי. אהבתי את טרוצקי, גרפתי מחוכמתו עד שנחלצתי מהנוהים אחריו. יחסיי עם הערבים [בלונדון] היו, למרבית המזל, בעלי אופי של עימות, אבל לא נמנעתי מלהשתתף בכיבוש השגרירות הירדנית במחאה על ספטמבר השחור. בלילות מתבהרת הייתה התמונה. המארכסיזם מצוי בסוריאליזם כפי שההיסטוריה מצויה באירועיה. המאבק הפוליטי כלל אינו מנותק מהמאבק של הסוריאליזם בתחום השירה.

(...) חודשים ארוכים שקדתי על מקורות הסוריאליזם שניתן למצוא במוזיאון הבריטי. מעט מזעיר. לפתע היה עליי לצאת את בריטניה בניגוד לרצוני. נסעתי לפריס מתוך כוונה להגיע אחר־כך לביירות. הייתה לי תוכנית לייסד יחד עם חברים ספרייה שתשמש מעין חזית טרוצקיסטית. תיבה גדולה המכילה 600 ספרים גנובים נשלחה לביירות בדרך הים, והייתה מקור מחיה לחבר עיראקי שאמור היה לפתוח את הספרייה. אינני יודע מה אירע לו אחר־כך. שמו והאב. ב־16 במאי 1972, בשעה שתיים וחמש דקות אחרי הצהריים, בתחנת הרכבת צפון, אישה צרפתית עזרה לי לפתוח את דלת הקרון ושפתיה ממלמלות: PARIS, PARIS. פניה חרושי הקמטים זכורים לי היטב, כפי שזכורים לי אילנות הרובע הלטיני שנעקרו, ומשתנותיו שאינן עוד, וגן לוכסמבורג, והמסעדה האיסלאמית.

בפריס התוודעתי אל ידידים המשתייכים לתנועת L'INTERNATIONAL SITUATIONNISTE, אחת הקיצוניות ביותר, אשר נטלה חלק פעיל, ועל כן היסטורי, במאורעות מאי 1968. תנועה זאת, שבין מייסדיה היו גי דיבור ואזגר יורן, כללה חברים שנמנו בעבר עם הדדאיזם, הסוריאליזם וקבוצת קוברה, ודגלו ברעיונות הקומוניזם המועצתי, בהסתמך על ההיסטוריה והתודעה המעמדית של לוקץ׳ וביקורת חיי היומיום של הנרי לפבר. אנשים אלה הגיעו למסקנה שהחברה המודרנית אינה אלא חברה ספקטקולרית המתאפיינת בהקפדה על שמירת הקיים ומניעת כל שינוי (...) גי דיבור, שהיה האידיאולוג של התנועה ומחבר הספר החברה הספקטקולרית, האמין באמונה שלמה כי קומץ פרולטארים בעלי הכרה, המאורגנים בצורה המאפשרת להם ליצור מצבים לא־ספקטקולריים, עשויים להוליך לחברה שבה יגשים הפועל את מאווייו הדחוקים!

(...) בולמוס הקריאה בספרי אנטון פניקוק, פול מאטיק, קארל קורש והאנארכיסטים האמריקאיים (...) הביאוני לידי תפישה כי ״המאבק הפוליטי האמיתי חייב להתחיל באנטי־לניניזם״, כדברי פניקוק, וכי מאבקו של המשורר הפוליטי ״אין פירושו העמדת השירה לשירות המעשה הפוליטי, ויהיה מהפכני אשר יהיה״ (...) מתוך כל זה התבהרה לי ראייה חדשה, וכך נולד כתב־העת הרצון הליברטיני״, בטאון הסוריאליסטים הערביים למען השבת שלטון הדמיון.

(...) ב־5 בנובמבר 1973 יצא הגיליון הראשון של כתב־העת, מודפס בסטנסיל, והוא כלל בין השאר גילוי־דעת, שבז־

המשך בעמ׳ 37

עבד אל־קאדר אל־ג׳נאבי, משורר עיראקי שזה למעלה מעשרים שנה יושב באירופה, תחילה בלונדון ולאחר מכן בפריס. שם התבלט הן כעורך פמפלטים וכתכי־עת בערבית והן כמשתתף פעיל באירועים ספרותיים באירופה. אל־ג׳נאבי נחשב לאחד הנציגים המובהקים של הזרם הסוריאליסטי בשירה הערבית וכצייר סוריאליסטי בעל סגנון ביטוי מיוחד.

מובאים כאן קטעים מתוך פרקי אוטוביוגרפיה אשר פרסם לאחרונה בתוך קובץ המכיל טקסטים שראו אור בכתבי־העת שהוציא במשך השנים.

ראובן שניר

"ציפורים מקננות בתחנות משמר"

מן השירה הערבית של שנות התשעים

רחק מעיניהם של חוקרי הספרות הערבית בת זמננו במערב ובמזרח, הממשיכים לעסוק בקורפוס מצומצם של יוצרים, שיצירותיהם זוכות לקאנוניזציה אוטומטית, צומחים בעולם הערבי יוצרים צעירים ומוכשרים, התרים מרחבים לא מוכרים ופורצים אופקים חדשים. רבים מהם טרם נולדו עת נכבשה "פסגת" הספרות הערבית בת זמננו על־ידי כעשרים סופרים ומשוררים בסיוע של מרכזי הביקורת בקהיר, ביירות ובגדאד ובחיפוי ערביסטי מערבי. זה למעלה משלושים שנה אין כמעט יוצא מ"פסגה" זו ואין בא. תופעה זו בולטת מאוד בפרוזה, שבה העיסוק הביקורתי ביצירותיהם של מספר קטן מאוד של יוצרים לא רק דחק הצידה פרוזאיקנים מוכשרים, אלא גם האפיל על השירה הערבית, הפנינה שבכתר הספרות הערבית. לפיכך, כשהגיע "תורו" של העולם הערבי לזכות בפרס נובל, לא היה כל ספק שהפרס יינתן לנג'יב מחפוז. "מתינותו המהוגנת" שנתווספה לעיסוק הביקורתי המוגבר ביצירותיו, שהניב תרגומים רבים ללשונות זרות, החדירו אותו ל"טווח הלינגוויסטי" של חברי האקדמיה השוודית, אליבא דג'ורג' סטיינר, והפכוהו למועמד יחיד בקרב היוצרים הערביים בני זמננו. בתחום השירה מאפילים יוצרים ותיקים, ולעתים בינוניים למדי, על משוררים צעירים ומוכשרים, שקבצי שיריהם אינם מצליחים להגיע לתפוצה של יותר ממאות בודדות של עותקים. רבים מהם לא מוכרים מעבר לגבולות ארצם, ולעתים אף לא מחוץ לעיר מגוריהם. רק בהזדמנויות נדירות מתאפשרת הצצה אל יצירתם, ובעיקר כאשר אחד מכתבי העת הכלל־ערביים מחליט לתת להם פתחון פה, בדרך־כלל מצומצם וסלקטיבי.

מכיוון שבשנים האחרונות עומדים משוררים מצריים ופלסטיניים במוקד ההתבוננות הביקורתית והמחקרית במזרח ובמערב גם יחד, בחרתי להסיט את המבט אל עיראק וסוריה, שתי מדינות הרוחשות פעילות ספרותית צעירה ותוססת, הגם שהיא עלומה בדרך־כלל, קל וחומר לקורא הישראלי. כל המשוררים, ששיריהם מובאים כאן, אינם מוכרים מחוץ לגבולות ארצם ואין כל סיכוי שיצירתם תהפוך למושא מחקר כלשהו באחת האוניברסיטאות במערב, או אפילו במזרח הערבי עצמו. מחקרים בתחום הספרות הערבית בת זמננו נכתבים, זה למעלה משלושים שנה, רק על סופרים ומשוררים מוכרים, כאלה שקיבלו "לגיטימציה" של קובעי הטעם בממסדים הביקורתיים במזרח ובמערב, כאלה שנלעסו היטב על־ידי חלוצי החוקרים של הספרות הערבית המודרנית של המחצית השנייה של המאה העשרים. יחד עם זאת יש גם סיבות אובייקטיביות לאותה דבקות ביקורתית ביוצרים המפורסמים וסגירת השערים בפני הבלתי מוכרים. בין הסיבות הללו אפשר למנות את היקף הכתיבה העצום בעולם הערבי מאז שנות השבעים, ובעיקר עם התרחבות אפשרויות ההדפסה, מחשובה וירידת עלויותיה. לזאת יש להוסיף את התחזקות הפרטיקולריזם הספרותי בעולם הערבי, בעקבות הפרטיקולריזם המדיני. הבלטת הייחוד הלוקאלי של ספרות כל מדינה בנפרד על־ידי המנגנונים הרשמיים מונעת אפשרויות הפצה והתפרסמות של יוצרים ממדינה מסוימת במדינה אחרת ובעת ובעונה אחת מקבעת יותר ויותר לפסגה את אותם יוצרים, שהתקבלו כיוצרים "כלל־ערביים".

לכל הרגיל בקריאת שירה ערבית פלאקטית, פוליטית וישירה עד גבול הפורנוגרפיה, כמו מבול שירי האינתיפאדה, שממשיך לשטוף את העולם הערבי, מהווים השירים המובאים כאן משב רוחב רענן. הם הוכחה שהשירה, כאמנות אליטיסטית בעלת ערך אוניברסאלי ועל־זמני, קיימת גם במזרח הערבי, כפי שהיא קיימת בכל מקום אחר, גם אם אינה זוכה לתהודה כלשהי. יתרה מזו, מפליאה העובדה ששירים כגון אלה מתפרסמים אף בכתבי־עת פוליטיים ובעלי מסר פוליטי ברור כמו **אל־יום אל־סאבע** של אש"ף **ואל־חריה** — בטאון החזית העממית של נאיף חוואתמה, שלא לדבר על כתב־העת הספרותי **אלכרמל**, היוצא בניקוסיה (בעריכתו של מחמוד דרויש), שהפך בשנים האחרונות לכתב־העת הספרותי הכלל ערבי המרכזי, ובעיקר בתחום השירה. אי־אפשר להגזים בחשיבות שמיוחסת לשירה זו בעולם הערבי, שהחלק המכריע של משכיליו ממשיך להעדיף ספרות פוליטית ישירה וסיסמתית. בקש ממאה משכילים ערביים לנקוב בשמו של המשורר האהוב עליהם ולמעלה מ־95 מהם ינקבו מן הסתם בשמו של המשורר הסוריי־לבנוני נִזַאר קַבַּאנִי, המתמחה בפורנוגרפיה פוליטית לאחר שמיצה את הפורנוגרפיה כפשוטה. ואומנם קבאני מתרברב, שהצליח "לשווק" למעלה מעשרה מליונים (!) של עותקי קבציו בעולם הערבי, הישר מבית ההוצאה הפרטי השייך לו. משורר זה, שלזכותו שירים שפרצו דרך חדשה בשירה הערבית של שנות החמישים, עלה לפני כשלושים שנה על הגל הפורנוגרפי־פוליטי ומאז לא ירד ממנו, עם הפסקות קצרות, שבהן הכריז על מחיקת עברו רק כדי לשוב מיד לאחר מכן לסורו.

השירים המובאים פה רחוקים משאון הרטוריקה המתלהמת של השירה הערבית המוכרת, ומנסים לאתר לעצמם פינה קטנה ושקטה של מקוריות ויצירתיות בלתי נדושה. זו שירה על הדברים הקטנים שהם הדברים הגדולים באמת. זו גם שירה פוליטית, אבל לא במובן הפורנוגרפי־הסיסמתי המוכר מימים ימימה, שבו המשורר הוא חוד החנית של התקשורת השבטית הקדומה והאלקטרונית המודרנית. שירים אלה אינם חוצים את הגבול בין האסתטי ובין הריאלי, אך תמיד יוכל הקורא בהם להבחין גם באמירות סמויות על הכאן והעכשיו. מבחינה מסוימת הם מהווים מעין קריאת "הצילו" בחברה ערבית מדכאת, הכותשת כל ניצוץ של חירות, ובלשון שמלותיה הפכו קהות. אין לשירים אלה משמעות אלא במסגרת "לשון שתהא מחוסנת מפני קצב החיים ומפני החושים", כדברי אחד המבקרים הערבים הצעירים, "זו אשר תמיד מתחדשת מתוך נמנעות הרחיצה בנהר פעמיים, זו אשר מותירה את הגבורה וחלומות הנבואה המגלומניים והרטוריקה לאלה אשר התרחצו, מתרחצים ועוד יתרחצו באותם מים עומדים ומעופשים". ואולי הסמכת הפואטיקה החדשה הזו על היראקליטוס "האפל", שלא רק המים הזורמים בנהר שלו אינם אותם מים אלא גם הנכנס אליהם לעולם אינו אותו אדם, מתמצתת יותר מכל את אופיה.

כיאה לשירה ערבית מודרניסטית אין זכר בשירים האלה למגבלות הצורניות של הקַצִידָה המסורתית. חלקם כתוב על דרך "השירה החופשית" עם שמירה על רגל אחידה, או משתנה. אחרים נוקטים בדרך "פואמת הפרוזה" מבית מדרשם של משוררי אסכולת שער ובעיקר אדוניס (עלי אחמד סעיד), שהשפעתו ניכרת בכתיבתם של משוררים צעירים לא מעטים. אין צריך לומר שמרבית המשכילים הערבים נרתעים אינסטינקטיבית מפני השיר הבלתי־שקול והבלתי־חרוז ומעדיפים את ההנאה מן המשקל בטהרתו הסכימאטית למרות, שהנאה זו היא "ההנאה הפרימיטיבית ביותר, המיידית ביותר, אולם גם הדלה ביותר, שרק אדם חסר כישרון מינימאלי להנות מדקויות וגוני־הביטוי של הריתמוס האישיים ביותר יכול ליפול לה קורבן", כדברי נתן זך בהרהוריו על שירת אלתרמן. כדי לבחון את ערכיו המוסיקליים של שיר בלתי שקול ובלתי חרוז "חייב אדם להיות בעל אוזן רגישה הרבה יותר. לא כל מי שנהנה מקצב הטנגו מסוגל גם להנות מסימפוניה". יחד עם זאת אי־אפשר לבר בלא תבן של מאות קבצי שירה המתפרסמים בעולם הערבי מדי שנה. הדבר נובע במידה לא קטנה מאותה התפרקות מן הכבלים המסורתיים של ה"קצידה", שתחילתה בסוף שנות הארבעים במתן

ד"ר ראובן שניר מציג כאן שורה של משוררים חדשים, שהופיעו על במת הספרות הערבית בשנים האחרונות, בעיקר בעיראק ובסוריה. רוב המשוררים האלה עדיין לא הגיעו למרכז הזירה הספרותית בארצותיהם, וחלקם אף לא הוציאו עד כה את שירתם בקבצים.

היתרים לחריגה מן המשקלים הקלאסיים ולחריזה פונקציונלית, והמשכה בסוף שנות החמישים בדחיית כל מגבלה צורנית על השירה. מתוך אשליה, שכתיבת שירה ללא המגבלות המסורתיות של הקצידה קלה יותר, חדרו לתחום זה גם גרפומאנים רבים, שלא השכילו להבין שהסרת המגבלות החיצוניות הפכה את המשורר, כדברי אודן, לרובינזון קרוזו, הצריך לעשות הכל בעצמו. לעתים יצירתו מרשימה, אבל לעתים קרובות הרבה יותר הזוהמה שולטת בכל. ■

אסד עזי, ציור

חַידַר אל־כַּעְבִּי (עיראק)

حيدر الكعبي

1 — תמונה ראשונית של טוֹבֶע

כַּאֲשֶׁר מְכוֹפְפוֹ הַגֶּשֶׁר
קוֹפֶצֶת בְּבוּאָתוֹ לְקַבְּלוֹ,
הָרָקִיעַ צוֹנֵחַ בִּמְהִירוּת
וְכוֹכָבָיו הָרוֹעֲדִים מִסְתַּעֲרִים
וּלְפֶתַע מְרַסֵּק אוֹתָם שְׁאוֹן הַגּוּף
הַפּוֹגֵעַ בַּבְּבוּאָה

2 — מבוכת האָמָן

בְּחוּטֵי כַּפּוֹת תְּמָרִים יְרֻקּוֹת
הוּא מְצַיֵּר פְּנֵי אִשָּׁה
כַּאֲשֶׁר מְנַסֶּה הוּא לְקַחְתָּהּ
מִתְפַּזְּרִים אֲבָרֶיהָ

3 — נפילת הַיָּרֵחַ

אֱלוֹהִים, אִם יִמְעַד הַיָּרֵחַ
עַל הַגְּבָעוֹת, מִי יִמְחַל לוֹ?
וּמִי יֶאֱסֹף אֶת פְּנֵיו הַיָּפִים
אִם יִשָּׁבֵר?
הוּא אֲשֶׁר לֹא גָּנַב אֶת הֶעָנָן?
וְלֹא הֶחְבִּיאוֹ
בַּמְּעִיל הַכֵּהֶה מֵעֵבֶר לַגְּבָעוֹת
כַּפּוֹת יָדָיו לְבָנוֹת בָּאֲפֵלָה
וְהַגֶּשֶׁם הַצּוֹהֵל בְּעֵינָיו
עֵד רְאִיָּה
הַאִם לֹא יָכְלוּ לִשְׁאֹתוֹ?
אֵלּוּ יָדַיִם? מִי לְצִדּוֹ בּוֹכֶה בְּרֶעְדָה
הַאִם לִבּוֹ מְיַסְּרוֹ? אוֹ שֶׁמָּא אֵלּוּ הֵן הַגְּבָעוֹת
הַגּוֹנְבוֹת אֶת יַלְדּוֹ הַמְּאֻשָּׁר?

עַאדֵל מַנְצוּר מוּסַא (עיראק)

عادل منصور موسى

הזר

מִקְסָם, הוֹלֵךְ אֲנִי אֶל עוֹלְמוֹתַי הַנְּכָרִיִּים
הוֹפֵךְ אֶת הַיָּם וּמְכוֹנֵן תַּחְתָּיו יַבָּשָׁה
(שָׁם הַכִּפּוֹת צָפוֹת עַל פְּנֵי הַמַּיִם.
הַסְּפִינוֹת יוֹשְׁבוֹת וּמְעַסּוֹת אֶת רָאשֵׁי הַכְּרִישִׁים.
הַמַּיִם מְצַחְקְקִים כִּילָדִים,
הַלְוְיָתָן מְהַרְהֵר עַל אֲסוֹנוֹת הַיַּבָּשָׁה
הַנְּחָשִׁים מְהַלְּכִים בַּעֲלִיצוּת וְעוֹגְבִים עַל הוֹלְכֵי הָרֶגֶל
הַנְּמֵרִים מַבִּיטִים אֵלַי בְּמַבָּטִים שֶׁל בְּתוּלוֹת
יְלָדִים רוֹכְבִים עַל זְאֵבִים
וְהַצִּפָּרִים מְקַנְּנוֹת בְּתַחֲנוֹת מִשְׁמָר)
נָבָל בְּגֹדֶל מְעִיל מְפִיץ נְעִימוֹתָיו לַטֶּבַע
אוֹר לְלֹא גְבוּל. וּלְחִישָׁה כְּהֶמְיַת אִמָּהוֹת
מִסָּבִיב לַעֲרִיסוֹת.
מִלִּים שֶׁל כֶּסֶף פְּזוּרוֹת פֹּה וָשָׁם
(כָּל מִלָּה כְּקֹדֶשׁ הַחוֹמֵק מֵרָאוֹת
הָאֵלִים וּמְוַתֶּרֶת לָרוֹאָה עַל הָאֲדָמָה
וּמִסְתַּלֶּקֶת מִן הַשָּׁמַיִם.
הַתּוֹלָעִים נָחְבָּאוֹת בְּפַחַד
הַמָּוֶת נִפְרָד מִן הַחַיִּים)
עָרִים חֲדָשׁוֹת נוֹלְדוֹת.
מִסְגָּדִים מְלֵאִים בִּירֵחִים שֶׁנִּכְנָסִים אֲלֵיהֶם
רַק יְלָדִים.
כְּנֵסִיּוֹת שֶׁנִּתְרוֹקְנוּ מִסַּפְסַלֵּיהֶן
וְהֻקְדְּשׁוּ לְאַהֲבָה
בַּחֲסוּת הָאִיקוֹנִיּוֹת
אֵין כָּאן חַיָּלִים. אֶלָּא גַּנִּים
עַל פְּנֵי הַיָּם נִתְלָה שֶׁלֶט שֶׁאוֹמֵר:
חֲצִי יוֹמְךָ לַעֲבוֹדָה וְכֻלּוֹ לְאַהֲבָה!

צַאלֵח דִּיאַב (סוריה)

صالح دياب

מונטז'

"נִכְנְסָה אִשָּׁה מְלֵאָה
כְּתַפּוּחַ"
בֹּקֶר, צִיַּרְתִּי עִיר וְשֶׁמֶשׁ
צָהֳרַיִם, רְחוֹב וּפָנָס
אַחַר הַצָּהֳרַיִם, בַּיִת וְנֵר
עֶרֶב, אֶצְבְּעוֹתֶיהָ
לַיְלָה, צִיַּרְתִּי עֶפְרוֹנוֹת צִבְעוֹנִיִּים
"יָצְאָה אִשָּׁה רֵיקָה
כְּאֶגוֹז חָלוּל".

עַלִי מַחְמוּד אל־סַאלִם (עיראק)

علي محمود السالم

מחבואים

הַמִּשְׂחָק מַתְחִיל
הַיְלָדִים מִתְפַּזְּרִים לְמַחְבּוֹאֵיהֶם
שְׂמֵחִים
וְאָנוּ נוֹתָרִים
יְגוֹנִי וַאֲנִי
חוֹקְרִים זֶה אֶת זֶה
עַל מַחְבּוֹאֵנוּ
וְנֶחְבָּאִים, כָּל אֶחָד
אַחַר זוּלָתוֹ!
הַמִּשְׂחָק מִתְלַהֵט
הַיְלָדִים מִתְגַּלִּים בְּמַחְבּוֹאֵיהֶם
נְבוֹכִים
וְאָנוּ נוֹתָרִים
אֲנִי וְיגוֹנִי
מְחַפְּשִׂים
בְּמִדְבָּרִיּוֹת הַשְּׁתִיקָה
כָּל אֶחָד אֶת זוּלָתוֹ!

עֹמֶר קַדּוּר (סוריה)

عمر قدور

1 — הַמִּלָּוָה האחרון

נוֹכֵל
הוּא הַפֶּרַח בְּיָדוֹ
כְּבַד־שָׁנִים הוּא הַמִּלָּוָה הָאַחֲרוֹן
זֶה שֶׁלֹּא מַגִּיעַ, אֲשֶׁר
אַט אַט עוֹבֵר
שֶׁעֲמוּם דּוֹלֵף מִזִּכְרוֹן רַגְלָיו
מָוֶת דָּחוּי חוֹלֵף עַל חֲלוֹמוֹ
אַךְ עֵת הַלְוָיָה פּוֹתַחַת אֶת הַמָּוֶת
עֵת נִסְקָל הַמֵּת
מַדּוּעַ יַמְתִּין לְדָבָר אַחֲרוֹן
אוֹ לְמִלָּוָה אַחֲרוֹן
אוֹ לַאֲשֶׁר
לֹא יַגִּיעַ

2 — הפרח

הַפֶּרַח הַשָּׁעוּן עַל פִּי הַכּוֹס
חוֹלֵם עַל צִפָּרִים
וְאֵת אוּלַי זוֹכֶרֶת:
רֹאשֵׁךְ עַל כְּתֵפִי
כְּמוֹ בְּשִׂיא הָעֲיֵפוּת
דַּי הָיָה שֶׁאָזִיז יָדִי
וְחֲלוֹמוֹתַיִךְ יִשְׁרוּ
עָלֶה
עָלֶה
בְּאוֹתָם צָהֳרַיִם רְחוֹקִים

עַאדֵל מַרְדַאן (עיראק)

عادل مردان

מות המשורר

הַחַרְזָנִים קִשְׁטוּ אֶת תִּשְׁבָּחוֹתֵיהֶם
וְהַכֹּהֲנִים קָבְעוּ קְוֵי־פְּעוּלָה כֵּיצַד לְהַטּוֹת אֶת לִבּוֹ
וְאֶלִילַת הַפִּרְסוּם הֵסִירָה עֲכָסֶיהָ לְרַגְלָיו.
הַמְּהַנְדְּסִים הִשְׁלִימוּ אַרְמוֹן לְתִפְאֶרֶת.
הַצּוֹרְפִים שִׁבְּצוּ עַמּוּדֵי טַרְקְלִינוֹ בִּפְנִינִים.
אַךְ הוּא נֶאֱחַז בְּחַדְרוֹ הַצַּר
שָׁכַב שָׁבוּעַ שְׁלִישִׁי בַּמִּטָּה
עַד אֲשֶׁר רָמְזָה לוֹ יַלְדוּתוֹ
וְהוּא נִלְוָה לַלַּיְלָה בַּדֶּרֶךְ אֶל פַּרְבָּר בַּצָּפוֹן

וְעֵת פָּרְצָה הַתִּזְמֹרֶת אֶל בֵּיתוֹ
נָבְרוּ בְּסִפְרִיָּתוֹ וּמָצְאוּ
שִׁיר שֶׁהִקְדִּישׁ לָהֶם
(״אַתֶּם הַפִּקִּידִים הַמּוֹצִיאִים שְׁמָשׁוֹת
מִן הַגַּג
הִנֵּה חוֹשֵׁף אֲנִי בִּטְבִיעַת עֵינוֹ שֶׁל עִוֵּר
אֶת מִזְמוֹתֵיכֶם״).

רָגְשׁוּ הַמְּדַקְלְמִים
וְחַצּוֹצְרוֹתֵיהֶם חָנוּ בַּפַּרְבָּרִים
וְעֵת נִתְקְלוּ בְּמִקְרֶה בְּקִבְרוֹ
הַמַּצֵּבָה הֶחֱרִידָתָם
(״אֶל חֲבֵרֵי חוֹטֵב הָעֵצִים מְקַשֵּׁט הַיַּעַר
יָשֵׁן אֲנִי כְּמֶלֶךְ תַּחַת עָפָר רַעֲנָן זֶה״)
הוֹד מַעֲלָתוֹ שׁוֹכֵן בְּאִטִּיּוּת
אֶת אֲשֶׁר בְּכַעֲסוֹ הוּא מְכַנֶּה: מַהֲתַלַּת הַמְּשׁוֹרֵר.
יוֹשֵׁב בָּדָד עַל כִּסְאוֹ
וְשׁוֹמֵעַ אֶת שׁוֹמֵר הַסַּף חוֹזֵר וְאוֹמֵר
(אַתֶּם הַשִּׁירִים הַנּוֹלָדִים בַּזִּכָּרוֹן
הֱיוּ יְדִידִים נְעִימִים)

חֻסַיִן בן חַמְזַה (סוריה)

حسين بن حمزة

1

בְּשֵׁנִי וּבְשְׁלִישִׁי
נִקְטַעְתִּי ״כְּחוּט בְּסִלִּיל מְלֻפָּף״
כְּמוֹ הָיִיתִי בְּעִיר זָרָה
בְּלִי לָדַעַת אֶת אֲשֶׁר זוֹכְרִים תּוֹשָׁבֶיהָ
עָצוּב כְּמַיִם נוֹשָׁנִים בְּכוֹס!
רָכוּן כְּצֶמַח בֵּיתִי
שֶׁמְּאַבֵּד מִיָּד אֶת הֲדָרוֹ
בְּשֵׁנִי וּבְשְׁלִישִׁי
לְכֶסֶף נַפְשְׁךָ מַשְׁמָעוּת גּוֹבֶרֶת, וְדַי אִם
נַפְשְׁךָ שֶׁצּוּרָתָהּ עָנָן
מְכוֹנֶנֶת רָקִיעַ, וְדַי אִם
נַפְשְׁךָ
הַמִּתְיַסֶּרֶת
כּוֹרַעַת כְּכַנְסִיָּה תַּחַת הַחֲטָאִים?!

2

(התבודדות)

לְעוֹלָם לֹא אֶשְׁכַּח:
נָהָר שֶׁעָלָיו רוֹכֵן עֵץ
עַל מִכְלוֹל צִפָּרָיו!
הוּא דּוֹבֵר אֵלָיו מִזֶּה אֶלֶף שָׁנִים
וְהַנָּהָר זוֹרֵם
סְתָם כָּךְ:
וְאֵינוֹ מֵבִין

מֻחַמַּד פּוּאַד (סוריה)

محمد فؤاد

שולחן

עֶרֶב לְיַד שֻׁלְחָן
עַל הַשֻּׁלְחָן זְמַן
וַאֲבָנִים
וְהוֹלְכֵי רֶגֶל טוֹבִים
וַעֲשָׁבִים שׁוֹטִים, חָלָל רֵיק זוֹרֵחַ עַל הַשּׁוּלַיִם
סְעוּדָה לַנְּמָלִים הַמְטַפְּסוֹת עַל הַמִּסְעָד, אַךְ לִי תְּהוֹם
הַאִם הַשִּׁיר הַמָּחוּק הַזֶּה הוּא נִיטְרָלִי?
הַאִם סִפְרֵי הָרְפוּאָה שֶׁלָּפַנִי מַעֲמִיקִים חָדוֹר?
הֲיוּכְלוּ לִהְיוֹת, יוֹם אֶחָד, כְּאוֹתָם הַמַּבְטִחִים?
הֲצָרִיךְ אֲנִי לִשְׁאוֹל אוֹתָם מִשִּׁלְטוֹן הַגֶּשֶׁם?
הַצְּרִיכִים הֵם אֲחִיזָה זוֹ?
הַצְּרִיכִים הֵם?

יום יום

כְּהֶרְגֵּלוֹ,
סָר מִדַּרְךְ הַצַּעֲקָנִים
אַךְ הֵם הִתְמַהְמְהוּ!
וּמִזְוִית צָרָה בְּבֵית־הַקָּפֶה
הֵצִיצוּ הַמַּלְשִׁינִים
חִיֵּךְ
וְזָרַק אֶת שֶׁנּוֹתַר
מִדּוּ־שִׁיחַ צוֹלֵעַ
וְשֻׁלְחָן שֶׁפְּרָקָיו מִתְפּוֹקְקִים
וַחֲבֵרִים שֶׁנֶּעֱרָמִים כְּמַקְלוֹת
וְיָצָא
זֶה הַגֶּבֶר, שֶׁמַּגְבִּיהַּ צַוָּארוֹנוֹ
וְהוֹלֵךְ בִּצְעָדִים צְפוּפִים
הֵימָצֵא אֶת מִי שֶׁמְּחַכֶּה לוֹ
בְּסוֹף הַדֶּרֶךְ הָאֲרֻכָּה הַזּוֹ?

בַּסַאם חֻסַין (סוריה)

بسام حسين

אמא

כְּמוֹ אֵינְךָ עֲצוּבָה
וְאֵינְךָ מִצְטָעֶרֶת
כָּל עֲלֶה נוֹשֵׁר מוֹרֶה לְךָ לִבְכּוֹת
וְכָל פֶּרַח לֹא מֵבִיא לְךָ מַזָּל
בִּשְׁעָרֶךָ הָאָרֹךְ
אֶת הַיָּמִים אַתְּ מְתָאֶרֶת לִי
— מְרִירִים וְלֹא מַסְפִּיקִים —
וּבְיָדַיִךְ אַתְּ יוֹצֶרֶת אֶת מְנַת חֶלְקֵנוּ מִן הַמַּלְאָכִים
וּבְיָדַיִךְ אַתְּ מְבִינָה אֶת אַגְּרוֹתֵינוּ מִן הֶעָרִים
וּכְשֶׁהַכֹּל חָרֵב
אֶת חֲסָדַיִךְ מְחַלֶּקֶת אַתְּ בֵּינֵינוּ
שָׁוֶה בְּשָׁוֶה
וְאָנוּ אָצִים וְרָצִים בָּעִיר
וְאַתְּ שׁוֹמֶרֶת עַל הַכְּפָר
אִישׁ כָּאן לֹא מַתִּיר אֶת חִתּוּלֵי נַפְשֵׁנוּ
וְאִישׁ שָׁם לֹא יָשֵׁן עַל כַּר נַפְשֵׁךְ הַלַּחָה
אִמָּא
אִמָּא
וְהַמָּוֶת עוֹד יִנְזֹף בָּנוּ קָשׁוֹת
טֶרֶם יִתְגַּלֶּה לָנוּ גּוֹרָלֵךְ
וְאַתְּ תֹּאבִי לָלֶכֶת
עַד שֶׁיִּדֹּף הַסַּכָּר הַשָּׁרוּף מֵרַגְלַיִךְ
וְאָז תָּשִׁירִי עַלְעַלַיִךְ עָלֵינוּ
כַּדִּמְעָה
וְתָנוּמִי עֲיֵפָה
כְּעֵץ בַּחֲצַר הַבַּיִת
תָּמִיד כְּעֵץ.

מערבית: ראובן שניר

המשך מעמ' 33

כות כותרתו בלבד ראוי שייזכר, נגד מה שנקרא אז המלחמה הרביעית, ועליו חתמו קבוצת מצפן הישראלית, קבוצת שלטון המועצות והקבוצה האלג'ירית למען המא־רכסיזם. הכותרת הייתה: "נגד ההזיות הל־אומניות, בעד אלטרנטיבה אינטרנציונליס־טית". באותו יום שתינו בירה בבתי־הקפה של הרובע הלטיני עד השעות הקטנות של הלילה. שרויים בעליצות היינו, ומסביבנו פניהם העגומים של שליחי המפלגות, וכאילו צמרמורת אחוזה בתוויהם. את אבן הלשון המתגרה הטלנו בפני האנשים אלה. שחצנים ותוקפנים היינו, וכשאחד מהם ההין לשאול למחיר העיתון, התרסנו כנגדו: "חמישה פרנקים... בזוי שכמותך!" מה רבה הייתה שמחתנו להיווכח שהגיליון הראשון הזה, אשר גדוש היה תרגומים גרועים ושורץ שגיאות דקדוק וכתיב, העשויים להפוך את סיכוייהי [מדקדק ערבי קדמון] בקברו, עורר סערה של הבלים בעיתונות הלבנונית. בעיתון אל חואדית' (ביירות) נכתב שהסוריאליסטים הערבים הם סוכנים מסוכנים. הנה כי כן, שיבושי לשון מזעזעים את אמות הסיפים של השלטון. שגה בלשונך ומיד תמצא לעומתך שוטר חושף מלתעות דוממות!

הזהירות אומנם הייתה מחויבת המצי־אות, כי אם אינך נזהר תֵרצח פשוטו כמשמעו. עם זאת, לא סתמה הזהירות את פינו ולא הרתיעה אותנו מלנקוט עמדה אמיצה יותר כנגד ההונאה הדתית־פוליטית־ספרותית האורבת לזיכרון הפרט. בגיליון הכפול (אפריל 1974) כתבתי: "לא לחופש הזה שמפרישות מורסות שלטון כמוגלה דמוקרטית, ולא לחסד המים הקדושים. החופש הוא מרד האדם המגלם באישיותו את תנועת המהפכה ההרסנית והסוחפת."

במאי 1974, כשישבתי בקומה השלישית של מלון DES GRANDS HOMMES, וכתבתי את הדברים האלה מתוך מאמץ להסתגל לדרך מחשבתו הליברטינית של אנדרה ברטון, לא ידעתי כי ברטון עצמו שהה באותו מלון לפני שבעים שנה.

(...) למדתי לדעת כי "הסוריאליזם לא מתכוון לנסח שירים, בה במידה שהוא מתכוון להפוך את בני־האדם לשירים חיים," כדברי אוקטביו פאס. הסוריאליזם אינו טכניקה פיוטית מהפכנית, שניתנת להחלפה בידי המשורר בטכניקה אחרת; הוא כמיהה קיומית משוחררת מההליכה סחור־סחור במגדלי השן של הפרסום, הוא כמיהה המחויבת בעימות בל יעצר עם כל חידוש באמצעי הדיכוי.

(...) כאלה היו שנות המאבק הברוטלי, שנות הדיבר באוויר הצח, כאשר התיעוב השופע היה חמצן החיים. ■

מרים קוק

סיוטי ביירות

רומן־יומן של סופרת לבנונית

המחברת הנה מרצה באוניברסיטת דיוק, ארה"ב

ע'אדה (גאדה) אל סַמאן הינה מהבולטות שבסופרי לבנון בימינו. במרוצת מלחמת האזרחים המתמשכת בלבנון הלכה ותפסה סופרת זו מקום מרכזי בספרות ארצה, ויחד עמה — שורה של סופרות שעד אז פעלו בשולי הספרות.
מאמר זה הוא פרק מספרה החדש של החוקרת האמריקאית מרים קוק, המשמשת פרופסור לספרות ערבית באוניברסיטת דיוק בארה"ב. הספר, המתעד את עליית גל הסופרות במהלך מלחמת האזרחים, נקרא: Miriam Cooke, War's Other Voices: Women Writers on the Lebanese Civil War.

שנת 1976 פרסמה ע'אדה אלסַמאן את ספרה **סיוטי ביירות**. רומן זה מסַפר על אירועי שבעה ימים ומאתיים ושִׁשה חלומות בלהה שהתרחשו בחווילה סמוכה להולידי־אין ולבית המלון פיניקיה בתקופת "מלחמת בתי־המלון" באוקטובר־נובמבר 1975. הדמות המרכזית נלכדה בחווילה יחד עם בן־דודה, דודה והטבח.

ע'אדה אלסמאן בחרה בתבנית הרומן־יומן כדי ליצור את האשליה של תיעוד מציאות, אך הקצוות החדים של המציאות מיטשטשים בשל פלישתו של הדמיון לתוכה. היומן הוא אך תירוץ לבידיון. הדמות המרכזית עומדת בציפייה חסרת הישע בעזרת שירי אלמותנבי, המשורר הערבי הקלאסי, והודות להחלטיות עזה לשרוד. ברצונה הנועז להשתחרר מכלאה ובמיוחד מחברתו הבלתי־נעימה של בן־דודה, היא מחליטה, שאם תראה דבר כלשהו שנע ושרד, היא תעז ותצא: כלב, ירייה למשל. היא מקבל מענה: הצלף יירה, חייב לירות, מפני שבשבילו להרוג היא הדרך היחידה שבה הוא יודע שהוא חי. (עמ' 26)

ואז משתקפת מודעותה העצמית השלילית על־ידי זרם־תודעה כמעט פסיכודלי: המיטה; דודתה שנפטרה בה (למה לא לישון בארונות קבורה משעת הלידה?); ירי בלתי פוסק; הטלפון. מכרה מבקשת טובה של מה בכך. היא נדהמת ומניחה את השפופרת. בחוץ, מלון ההולידי־אין עולה באש.

"הנחתי לפניי קופסת סיגריות וגפרורים והתמסרתי לטירוף ההתפוצצויות. הייתי מודעת לכך, אולי בפעם השלישית, שעמדתי על קו הגבול הדק המפריד בין החיים לבין המוות, וחוויה של בהירות הציפה אותי. באותו מסדרון צר נשמעו בזו אחר זו התפוצצויות שהאירו את מעמקי רוחי."

זהו הבזק של מודעות הבא בעקבות קִרבה יתרה לסיטואציה.

מודעותה מעלה שאלות שלא הייתה מתייחסת אליהן בנסיבות אחרות: מהו יחסה למלחמה זו? איזה תפקיד היא ממלאת בה? האם היא צריכה לכתוב? ייתכן שלא, משום שלכתוב את המלחמה משמעו ליצור אותה, לא לנהלה. שוב ושוב נאבקת הדמות המרכזית בבעיית מקומה של המלה הכתובה במלחמה. האם יש לה מקום? האם יש להדחיקה, וזאת מהטעם שאם המלה לא תירשם עשויה המלחמה לגוות? אך מאידך,

"מדוע שלא אלמד להרוג בכלי נשק ובעט כאחד? מה שחשוב הוא להישאר בחיים, כי רק אנשים חיים יכולים לתקן מעוות... זאת לא העת לבחינה עצמית או לדיונים פילוסופיים."

שאלה זו, הנשאלת על־ידי רוב הסופרות־המורדות של ביירות מתוך השתוקקות להבין את אחריותן, היא עדות להכרה בצורך בשפה חדשה המקשרת בין כוחו של העט לבין כוחו של הרובה.

"חמיד ניסיתי לשכנע את עצמי, שגדול כוחה של הקסת מכוחו של רימון היד, שגדול כוחו של העט מכוחו של כדור. כתבתי וכתבתי... אך יום אחד יצאתי מתחת לסלע והגעתי לכלל החלטה, שלא חמיד גדול כוחה של הקסת מכוחו של רימון יד, ושהגיע הזמן שאלמד אלפבית חדש. (עמ' 44)

ושוב המציאות מתפרצת לתוך ההזיה. רימון יד בבית. בחושים קהים היא ניגשת אל המטבח כדי לטגן ביצה. היא שוברת אותה, והנה היא מלאה דם: פחד. היא אוכלת אותה. ומתוך נחישות שלא לתת לרוחה ליפול או להיכנע לטירוף, היא שבה אל השגרה הטרום־גיהינומית:

"עבודה קודם כל. כתבתי ביומני, ואז נזכרתי שהיום הוא יום שני, ושעליי לכתוב את הטור שלי לשבועון שבו עבדתי. היריות נמשכו, אבל כאשר אחזתי בעטי והתיישבתי על הרצפה ליד שולחני (או יותר נכון, מתחת לשולחן!) כדי לכתוב, גבר הירי והתעצם, כאילו התנהל הקרב בין עטי לבין הכדורים, כאילו קראו תיגר זה על זה." (עמ' 46)

השאלות אם רצוי לכתוב או לא מפנות את מקומן לצורך הממשי לכתוב. אך אין בכתיבה זו משום היטהרות שבפרטֵי הזוועה. באומנות רבה שוזרת הסופרת את הפנטזיה במציאות, עד שקשה להבחין ביניהן, ועד שאין למצוא מפלט באחת מהן בפני השנייה.

כל מגע עם העולם החיצון מביא פנטזיה בעקבותיו, ופנטזיה זו יכולה להיות ציורית או מבעיתה, אך תמיד מרוחקת בדרגה אחת, מפני שברור שהיא איננה חלק מהמציאות החיצונית. המספרת מסבירה שהיא הפכה לצמחונית מפני שהיא חוששת שמא תאכל חלק מזרועו של אהובה, שלפתה אותה לפני מותו. ובהזכירה זאת, היא רואה חיזיון מבעית של מקרר אחד, מבין כל מקררי ביירות, מלא גופות, שחלק מהן עדיין לא מתו. אך ברגע שתוארה הזוועה, ברור היה שהוכנסה לתוך מסגרת של חלום בלהות. במקרה אחר היא מתארת מפגינים התוקפים סופרמרקט דמיוני. הם מתנפלים על האוכל שנותר — מזון לחיות בית.

"איש מהם לא חיכה עד שישלם עבור מה שלקח, לא חיכה עד שיגיע לביתו. הם התיישבו על הרצפה, על מרצפות הסופרמרקט. הם לא בדיוק התיישבו, אלא כרעו על ארבע כחיות בית וכבהמות בשעת אכילתן, ולאחר שפתחו את הקופסאות, החל כל אחד לבלוע את תוכן קופסתו וללקק אותה... וכשסיימו לאכול הם לא שילמו. הם רק כשכשו בזנבם לקופאיות וליקקו מתוך הכרת תודה את ידיו של בעל הבית". (עמ' 214)

זהו חלום בלהות נוסף, לא מציאות. הזוועה נסוגה, ובנסיגתה היא נעשית חזקה יותר, משום שהתרחשה בדמיון, ומשום שהיא איננה סתם חוליה בשרשרת מעשי האלימות, שלולא הצלופן של הפנטזיה, לא ניתן לסבלם במקרה הטוב ביותר, או לא ייאמנו במקרה הגרוע ביותר.

לאורך סיוטי ביירות, המיטלטל בין חלום למציאות, מקיימת ע'אדה אלסמאן בידה את שליטת המחבר וחזונו ואינה מניחה לעלילה להפוך לדבר מופשט, שכל רישומו יצטמצם בהבעת קִהות. האיזון בין הווה מפחיד לבין אפשרויותיו המוגזמות מושג בצורה כזאת, שהקורא נכנס לתוך דמיון קודח, ואינו דוחה את הזוועות המסופרות כמוגזמות או כבלתי מתקבלות על הדעת. אין גבול למה שאדם יכול לדמיין לעצמו, אך יש גבול מוגדר מאוד למה שיכול לקבל במציאות.

הפרספקטיבה האוטיסטית היא הדבק המחבר את חלקי הספר, וכן החזרות המתמקדות בבהירות קולנועית על אנשים ופרטים. זהו אמצעי חשוב ליצור מכלול אחד מזרם התודעה, מההבזקים לעבר, ממעופי הדמיון, מתקצירי חדשות ותיאורי היום־יומי, ממציאות המלחמה שחיים אותה.

ההתמקדות בפרטי הפרטים של מצב המצור שהיא נתונה בו נפסקת על־ידי דאגות ומחשבות אובססיביות. בשיא הדרמה נאלצו היא ובן־דודה להיפטר מגופתו של דודה, שבדרך תהפוכות נפטר בצורה טבעית. לא כל אחד נקרע לגזרים! החיים והמוות המשיכו במהלכם "התקין" כתמיד. בהתחלה האשים אותה בן־דודה בקשיחות לב, משום שרצתה לקבור מה שהוא עדיין לא היה יכול לקבל כגופה. אך הוא התעורר בלילה של יום המחרת ארבע פעמים, וכל פעם בהחלטה נחושה להרחיק את הגופה יותר מחדר השינה. לבסוף, עלה בידם להרים את הגופה ולהניחה בפח האשפה ולסגור עליה את המכסה היטב, מחשש שתברח. וקצת יותר מאוחר מעיר אותה אמין שוב. הפעם רצה לישון בחדר שבו היא ישנה, מפני שהוא לא יכול לשמוע את אביו דופק על מכסה פח האשפה. הגיבורה מהרהרת: מה מוזר שגבר מבקש את הגנתה של אישה! הבוז הפך, עם הזמן והקִרבה, לשנאה:

"בהתחלה יכולתי להישאר לבדי פרקי זמן ארוכים. כעת יש גופה בגן (של הטבָּח), ואחת בפח האשפה — שתי גופות אילמות — ואיתי בחדר עוד גופה, המלהגת בלא הרף".

היא ידעה, שכמו אביו, ימות אמין למען הממון. הכסף נטע בו תקווה, כי בשמרו עליו הייתה לו תחושה שהוא מבטיח את עתידו. ובטפחו אופטימיות כזאת, הוא סירב להילוות אל צוות ההצלה ונתן לה ללכת לבד. (עמ' 6-243)

היו לה הזיות חוזרות שבמרכזן היו אחיה ומאהבה. בשיא הלחימה נידון אחיה למאסר בשל נשיאת נשק ללא רישיון. אהובה, יוסוף, שנרצח באכזריות, שב וניגש אליה

וחיבקה. לעתים גופו היה מלא שברי זכוכית, ולעתים כדורים. המחזור של הזיות חוזרות ונשנות בא לקיצו כאשר שוחררה לבסוף וצעדה לכיוון הים. על החול נגלה לה יוסוף. היא ירתה בו — סוף החלום, סוף הסיפור.

בסיוטי ביירות מנצלת ע׳אדה אלסַמַאן את תבנית הרומן־יומן כדי למדוד בה את היומיומי בעת מלחמה. ההבדל בין יומן זה לבין אחרים כמוהו הוא, שהיומיומי אינו מתחלק לימים, אלא ניתן ברצף הקושר בין אירועים ומצבי רוח. ואף־על־פי שהמלחמה הייתה הקרע שאין אחרין קרע, חייבים היו לחיות אותה כדבר נורמלי. היומן הזה מתאר את מצב הרוח של השגרה החדשה: בנסיבות הטראומטי ז ביותר החיים נמשכו; מה שהיה שונה הוא שיעור הפרטים וניכורו של האינדיבידואום מהפרטה יתרה זו:

״הנה אני שוב תולה את בגדיי על קולבים שאינם שייכים לי ... אני שוטפת את פניי בחדר אמבטיה שבו אינני בטוחה איך פותחים את הברז, או כמה אני יכולה לסובבו לפני שיפרצו ממנו יותר מדי או מעט מדי מים ... אני משתמשת בסבון שאיננו מוכר לי ... אני מנגבת את פניי במגבת, שאני רואה כפעם הראשונה ושאת ריחה אני מתעבת ... אני שוכבת על המיטה מבלי לדעת מי היה האחרון ששכב עליה לפנייי ... אני מביטה בסדקים שבתקרה, שהם שונים מהסדקים שאני רגילה להם בביתי ... משהו בתוכי מתחיל לחמוק ממני רחוק ... רחוק ... ומותיר את גופי לבדו מכורבל על המיטה, ואני נוכחת לדעת שמתי מרגע שחדלתי להיות יעילה.״ (עמ׳ 5-34)

הרגישות המוגברת ליומיומי מדגישה את הרגעיות, משום שאשליית הקביעות נתגלתה כלא יותר מאשליה. שרשרת הפרטים, שכל אחד מהם הדגיש את ניכורה מסביבתה, העלתה סימני שאלה על פעולות שבנסיבות אחרות היו נחשבות לנורמליות, והעמידה אותה, את דמות המרכז, ישירות ב״סיטואציה״ החדשה. היא ״נעה בתוך השגרה הצרה החדשה שלה — שגרת מלחמת האזרחים״ (עמ׳ 114). זה היה ריח הכלים שלא הודחו; גילוי ארבע כיכרות הלחם והחמצה, שדודה המנוח הסתיר מבנו ומאחייניתו. המניין המדוקדק של פרטים שלכאורה לא היו חשובים (כגון אי שטיפת הידיים אחרי הכנסת הגופה לתוך פח האשפה) ממחיש לקורא את ההיבט הכוּלי של הרגע — לא רק את הזוועה, אלא גם את השיעמום עד מוות. אפילו טראומות מקבלות את גוון השגרתי והמשעמם. כשמתגלה שספרייתה נשרפה, היא נשענת בכבדות על הקיר היחיד שנותר, ומנגבת את פניה בידיה המפויחות. זהו שוב פרט קטן, אך הפנים המרוחות באפר הפכו לפני מתאבל, והקורא משתתף מתוך קהות בתחושת האובדן, אובדן ספריהָ, אובדן אהוביהָ.

אותו מצב רוח רווח בתיאור הרצח הראשון שלה. היא חשבה שהיא מתגוננת מפני אורח לא קרוא. משהופיע הראש מעל למסגרת החלון היא לחצה על ההדק:

היא הרגה כלב. הלא־נורמלי הופך לחלק מהנורמליות החדשה, ונעשה לסתם הרהור על הקלות שבה הורגים. הרהור זה מעלה בזיכרון את תשוקתה משכבר להרוג את בן־דודה, ואותה תשוקה שלא התממשה אז יכולה בקלות לבוא על סיפוקה כעת.

תקרית זו משקפת תופעה אוניברסלית: שינוי שחל בנפשם של המצדדים במלחמה. מרגע שהם מגלים את הקלות שבה הורגים, הופך אקט זה לפיתרון לכל דבר. הפחד מהמוות הופך משני ביחס לדחף לשרוד, הנתמך במיומנות החדשה הזו. וכך נמשכת האלימות, משום שהיצר לשרוד לא נשאר סביל אלא הופך לפעיל.

התיאור הפרטני של היומיומי מפורר את הרצאת הדברים לרכיביה — מעשים ועמדות וערכים מנותחים על־ידי חשיפתם לבחינה ולביקורת, כשהם נחלשים מהקשרם וניתנת להם צורה מעוותת־אירונית חדשה. תיאור קטיעת האיברים משקף את התוהו ובוהו החברתי והמוסרי. אך בשביל הסופרת תוהו ובוהו זה איננו אנארכיה, אלא מטרת ההריסה ובסיס לבנייה מחדש. קטע ציורי של קטיעת איברים מסתיים בהוקעה רבת עוצמה לאי־ראיית המציאות החדשה: כדורים ״הנוקבים גרונות המנסים לומר משהו שמעבר להיגיון הכדורים״. (עמ׳ 54) ניתן לשרוד על־ידי בריחה — זאת הברירה של מוג הלב; ואפשר לשרוד מתוך ההיגיון של המלחמה, היגיון הקורא תיגר על כל ההנחות המוקדמות ותובע נוכחות טוטאלית ומתמדת.

אין די בהבנה חלקית את היגיון הכדורים, כלומר — לשחק במלחמה. לשחק במשחקי מלחמה פירושו להנציח את חוסר ההיגיון של הכדורים. מזרחן הנועץ מבטו בכוס יין משובח רואה את הילד העשיר, נינו, הולך למסיבה. נינו אוהב לגנוב, ובאווירה זו הוא נכנע לתאוותו על חשבון חבר, וברגע שהוא מושיט את ידו בערמה אל הסכין־לפתיחת־מכתבים שחמד, נוגעת ידו ביד אחרת. הוא קיווה שהנה הוא מצא עוד אדם הפועל בכפייתיות, עוד ילד עשיר ומשועמם שהמלחמה מפנקת אותו, אלא שהוא נתקף בחילה כאשר נוכח שפגש בגנב רגיל. ה״מצב״ הדרדר עד כדי כך שאנשים אינם גונבים לשם גניבה. אולם העונש הבא על אלה הדוחים את היגיון הכדורים הוא מוות, והגנב הגונב מתוך שיעמום נתקף על־ידי אספסוף פרוע ומוצא את מותו על־ידי קבוצת גנבים הגונבים מתוך כורח. ואף־על־פי־כן, גם במותו הוא מנסה לגנוב מארונו את המדליה שהוענקה לו אחרי מותו.

האדם הפרטי הנאבק ביומיומי המכאיב של המלחמה חש בצורה הולכת וגוברת בבדידות. אף פעם לא ניתן לקורא ברומן זה, על 355 עמודיו, לשכוח את מימד הפרט במלחמה. כבר מהעמוד הראשון, או נכון יותר, לפני העמוד הראשון, נראה שהנמען והזוכה לשבחים הוא הפרט, שהמשיך להיות, שנלחם מלחמה פרטית לשרוד ולהישאר נורמלי. סיוטי ביירות איננו מוקדש לדמויות ידועות, או לקרוביה האהובים של המחברת, אלא לאלה הנאבקים בעילום שם:

אני מקדישה ספר זה
לפועלי הדפוס
השוקדים ברגע זה על סידור אותיותיו
על אף סופת הטילים והפצצות
והם יודעים
שהספר לא יישא את שמותיהם...
להם,
הם הכלתי ידועים, העמלים מכלי להקים רעש.

ובהפנותה את הזרקור אל הפרט חסר־השם היא מגיעה אל האישי האוניברסלי שכל אחד יכול להזדהות איתו. היא כותבת: ״מוות קיבוצי אינו מפחיד כמו מוות פרטי. מי שמת לבדו מת פעמיים: פעם מפני שהוא לבד, ופעם מפני שהוא ... מת״ (עמ׳ 36).

בני־אדם זקוקים זה לזה, והם זקוקים לאהבה. האהבה היא נשק חזק מהרובה, מפני שהרובה מציב חיץ בין האני לבין האויב, ועל־ידי כך מטפח את האשליה של אי־הפגיעות. האהבה מנפצת את רעיון אי־הפגיעות וחושפת את הפחד מפני הבדידות. אידיאל האהבה של ע׳אדה אלסַמַאן הוא כוח קיבוצי ומאחד: הוא מפנה את תשומת הלב אל האחרים, לא אל זה שיהיה לאויב, אלא אל הילד שיהיה. כשע׳אדה אלסַמַאן כותבת על אהבה, היא איננה נוגעת ברגש מופשט, אלא בהזדקקות לזולת, בקשר, כדי להינצל מהאנוכיות של יצר ההישרדות. ■

ע׳דה אל־סמאן
غادة السمان

המודרניזם
בספרות הערבית
• סיפור

מוחמד אלמח׳זנצ׳י: סופר מצרי צעיר, רופא במקצועו. מן הבולטים בדור המספרים החדשים שעלו לזירה בשנות ה־70׳ ופנו לכתיבה ניסיונית ולסגנון מרוכז ופיוטי במקום הסגנון ה״פרוזאי״ שאפיין את דור המספרים שקדם להם. סיפוריו הקצרים המוקדמים כונסו בקבצים — **הבא** (1983), **פגע הסכין** (1984), והקובץ האחרון שלו — **המוות צוחק** שהופיע בשנת 1988.

עכברים

זקן החל לדחוף את העגלה הקטנה לפניו, והאישה התשושה נגררה אחריו. בידה היה דף נייר שהתנופף ברוח. הם באו ממחלקת הנשים ועברו לאורך השביל שבין שורות העצים, שכמעט כיסו בצללי הערב הארוכים שלהם את כל החצר רחבת הידיים, ואת השביל, והותירו רק כתמים של שמש־בין־הערביים החלשלשה, שחדרה פה ושם בין ענפיהם. הגוש הלבן שעל העגלה התכסה אור וצל חליפות, בהתאם לתנועתה בין שטחי הצל וכתמי האור. בשקט המקיף לא נשמעו אלא אוושת רוח בין הערביים הקלילה בין הענפים, וציוץ הציפורים המסתתרות בינות לעפאים, וחריקת שני גלגלי העגלה הקטנה, וחרחור נשימתם של האישה העייפה והאיש הזקן, וקולם:

— תני יד, ״כרכובה״!
— ישמרך אללה, הוי גבר זקן!
— חי אללה, קצרה נשימתי היום. זו הפעם השלישית שאני הולך ובא.
— אומרים שזה חום.
— כך כתוב בדף?

משב רוח הרעיד את הדף שמול פניה של האישה בשעה שניסתה לקרוא. אוושה עלתה מבין הענפים שהתנועעו בחוזקה ברוח, ומהעלים המרטטים. ובעבור הזקן והזקנה מתחת לעץ התות, נפלו פירות לבנים ואחרים סמוקים, וכיסו את הסדין הפרוש על העגלה.

— חכה עד שנסלק אותם.
— התות הלבן מתוק. תאכלי ממנו.
— לא בא לי.

הגבר הפסיק לדחוף את העגלה, וזו נחה במצב מאוזן על שני הצמיגים השחורים מאחור ועל שתי רגלי הברזל מלפנים, והאישה המתנשפת החלה אוספת את התותים ומשליכה אותם אל בין גזעי העצים שמשני צדי השביל.

ושוב המשיכו בדרכם. בעברם תחת עצי הצאלון, שפריחתם האדומה יצרה מעין סככות עליזות על רקע קדרותם של עצי הקמפור והקזוארינה, שהיוו גדר מול חלונות ביתן הגברים שזה עתה הגיעו למקום, הם ראו את פני הגברים ואת ידיהם המנופפות מבין הסורגים, ושמעו את קולותיהם הרועשים־גועשים:

— רוצים תה!
— תה, אדון, תה!
— סיגריות ותה... ותה, אדון!

פרחי הצאלון הגדולים, המשובבים בריחם והיוקדים באדמימותם, לא פסקו מלנשור ולצבוע את החלק הזה של השביל באדום ולכסות את הסדין הלבן, שדמה פתאום לבד שציירו עליו פרחים אדומים עליזים.

לאחר שעברו הגבר והאישה את כברת הדרך שבין עצי הצאלון, שכך הרעש, וקולם של השניים שוב נשמע בבירור:

— חי אלוהים, כבר מהבוקר מתחשק לי כוס תה.
— ואני מאותה שעה אין לי תיאבון לשום דבר.
— ז׳ת ומרת, את לוקחת את זה קשה מאוד.
— הכרתי אותה עשרים שנה.

הגבר הפסיק לדחוף את העגלה, והאישה עצרה אחריו. עדת נשים ותיקות באו לקראתם, ועל ראשן צרורות, עשויים משמיכות ישנות ומלאים עלים שנשרו מהעצים ועשבים יבשים. ״דיירת״ ותיקה, שמצבה השתפר קמעה, הובילה אותן והן נשאו את צרורותיהן אל המאפייה. גדולים היו הצרורות, וגלשו מעל ראשיהן והסתירו את עיניהן ואת פניהן. הן התקדמו בריצה קלה, כורעות תחת משאן, ואינן רואות אלא את מדרך כפות רגליהן.

הן התקרבו אל העגלה בהמולת מלמולים קלה. הן נראו כתרנגולות נפחדות שעבר עליהן זעזוע קל. אך הן פינו דרך כאשר מנהיגתן, שהרבתה להפנות את עורפה לאחור, הדפה אותן בצליפות מקל קצר וקל אל גזעי העצים. העגלה עברה והן המשיכו בדרכן בשקט ובסבלנות, כשהן מתקדמות בריצה קלה אחרי מנהיגתן המרבה לפנות לאחור. הגבר והאישה המשיכו בדרכם ושבו אל שיחתם:

— עשרים שנה? אווה! בטח הקרובים שלה לא היה ׳כפת להם ממנה.
— שמעתי שקרוביה היו הסיבה.
— בטח זה עניין של ירושה — קרקע או כסף.
— כנראה, זאת הייתה אהבה, או נישואים.
— סידר אותה ועזב אותה? או התחתן עם אישה שנייה?

הגברים הוותיקים והשקטים, שהותר להם לצאת אל החצר, נראו פה ושם תחת העצים, משוטטים בלא תכלית, ממלמלים דברים חרש ומשוחחים עם רוחות הרפאים המסתוריים שלהם. הם שוטטו אנה ואנה לאיטם, או בריצה קלה, לבושים גלביות קצרות, שחשפו את שורשי כפות ידיהם הרזים וכפות רגליהם היחפות. זרועותיהם בקושי נעו בצדם, צוואריהם הקשויים נטו קדימה וראשיהם שחו כלפי מטה, גופם מצומק ותווי פניהם חיוורים. הגוש הלבן העובר בשביל בין העצים משך את תשומת לבם המפוזרת, והם אט־אט הסבו פנים אחוזות חרדה, ושלחו מבטים חטופים ומפוחדים לעברו, וחיש שבו אל עולמות שאיש מלבדם לא הכירם.

האישה התאמצה להיזכר...

— לא. כנראה, הם לא הסכימו לנישואיהם, או אולי משפחתו לא הסכימה.
— בטח הוא היה עני.
— כנראה, או אולי היה מעדה אחרת.
— ומאיזה עדה היא?
— מאיפה אני יודעת?
— אישה, עשרים שנה היית איתה ולא יודעת?
— ומה זה שייך לנו? כולם באים אלינו מסכנים, דומים זה לזה. אללה יודע מי הם ומה הם.
— תאמרי לי את שמה ואני אגיד לך.
— ליילה.
— יש ליילה כזאת וליילה כזאת. תאמרי לי את שם אביה ואת שם סבה ואני אגיד לך מאיזו עדה היא.
— מאיפה אני יודעת? אנחנו קוראים להן בשם הפרטי שלהן וזהו זה.
— תקראי בדף, בטח כתוב שם.

והאישה קראה בדף תוך כדי הליכה. האיש האט את הליכתו.

— ליילה. שמה... ליילה אבראהים יוסוף.
— אווה! תסתכלי על זרועה.

האיש עצר את העגלה, שהייתה לפנים אלונקה והותקנו לה שני גלגלים. השמש שנטתה לערוב האריכה את הצללים ואלה אפפו את השביל בדמדומי חשיכה. האישה ניגשה אל צדה הימני של העגלה והושיטה יד. פניה הזקנות זעו קמעה. היא משכה זרוע

סייף וואנל, ציור

מתחת לסדין, זרוע חיוורת ורזה, והתבוננה בה בלב נשבר וברוח נכאה, ושוב כיסתה אותה בסדין, בשעה שהגבר הניד את ראשו ומלמל:

— יכול להיות... יכול להיות בזרוע שמאל.

הוא סר לשמאלה של העגלה, והוציא את זרוע שמאל מתחת לסדין, ואולם הוא לא מצא סימן כלשהו, והחזיר את הזרוע למקומה. המשיכו ללכת, וקשה הייתה עליהם ההליכה בתוך מצבור של עלים שנשרו במשך שנים רבות.

הם הגיעו לקצהו של השביל. הקולות נעלמו, ונעלמו גם העצים, ואולם צללים הגיעו מרחוק ואפפו את המקום עד הגדר, שבאחת מפינותיה היה חדר בנוי אבנים, ולו חלונות גבוהים וקטנים, ודלת ישנה וכבדה.

הם נעצרו יגעים מול הדלת ונשמו עמוקות. רצו לנוח קמעה, אך פתאום התבעתו פניה של האישה והיא שאלה את הגבר:

— אתה שומע? יש קול בפנים.

הוא עשה את אוזנו הימנית כאפרכסת, נטה אל הדלת והקשיב. אחר־כך הוא הוריד את ידו, התיישר, נאנח ואמר:

— אה, אלה עכברים. עכברים.

— עכברים?

שאלה והביטה אל הישות המכוסה בסדין הלבן. בקושי ניכר שהיא שם, כל־כך זעירה הייתה ושקועה בתוך האלונקה הישנה. אחר הוסיפה האישה ושאלה תוך שהיא פולטת אנחת כאב:

— ולא עושים להם שום דבר?

— או, כן, אבל אי אפשר להיפטר מהם: רעל, מלכודות — שום דבר לא עוזר.

שוב שח אל הדלת. הוא הכניס לתוך חור המנעול מפתח גדול, והיא נפתחה בחריקה חלודה, והנה הגיח מבפנים גוף אפור, שדמה לכדור קטן, ופרץ החוצה ונעלם בתוך העשבים שגדלו בצפיפות מסביב לחדר הנטוש. האישה זעקה בבהלה, והאיש הרגיעה:

— מה קרה לך? זה רק עכבר, עכבר קטן.

הפעם האישה דחפה את העגלה, והגבר כיוון אותה מתוך החדר והכין בשבילה מקום. החדר היה עטוף אפלוליות ואווירו עכור, ומארבע רוחותיו עלה ריח באוש. היה שם באחת הפינות ארון חלוד. האישה הכניסה את תעודת הפטירה לאחת ממגרותיו. שולחנות שיש ניצבו באמצע החדר ולאורך הקירות, שם שכבו שתי גופות מאז שעות הבוקר, ועדיין לא בא איש לקבלן.

האיש עמד מול אחד מקצותיה של העגלה, בה־בשעה שהאישה עמדה מולו אצל הקצה השני. היא התכופפה והסירה את הסדין מעל לראש, כדי שתוכל להרים את הגופה מהכתפיים. הפנים היו ארוכים וחיוורים, והשער גלש רך וגמיש אף־על־פי שכבר זרקה בו שיבה.

— פניה יפות ושערה כשער נימפה.

— הרבה דברים הזניחה אבל לא את שערה, וכשהתארך יתר על המידה, היא קלעה אותו בשתי צמות, כמו ילדה קטנה, ורצתה לצאת אל השער הראשי. היא אמרה שהוא עומד לבוא, ושהוא אוהב את שערה כשהוא קלוע בצמות.

— והוא באמת בא?

— הוא מת לפני שהביאו אותה לכאן.

— מוות טבעי?

— אומרים שנהרג.

— קרוביה הרגו אותו?

— משהו כזה, קרוביה או קרוביו.

— תרימי טוב מתחת לבית־השחי.

האיש הרים את הגופה מהרגליים והאישה מתחת לבית השחי, והם נשאוה אל שולחן השיש שעמד באמצע החדר. הסדין הלבן נסוג והחליק מהגוף החוורוור.

האישה הרימה ונשפה בכבדות:

— צריך לכסות אותה לפני שנצא, שלא יפגעו בה שיני העכברים.

הגבר השיב וגם נשימתו נתקצרה:

— תמיד כיסינו ואף פעם זה לא עזר.

שניהם היו זקנים חלשים. במאמץ רב הניחו את הגופה על השולחן, מתנשפים מעייפות. נשימתם נשמעה ברשרוש ובחרחור, ומעל אלה נשמעו קולות העכברים שהתרוצצו והתחבאו בסדקים ובחורים ובפינות החשוכות של החדר. ■

בית לוחמי הגיטאות ע"ש יצחק קצנלסון למורשת השואה והמרד

ספרים חדשים

ברום אברהם (מוטק) — **פרקי חיים**; עריכה: צביקה דרור; בהוצאת בית לוחמי הגיטאות. 96 עמודים.

ברנשטיין ליאון — **הדרך האחרונה**: סיפורו הטראגי של גיטו וילנה; בהוצאת הוועד הציבורי והמשפחה ובחסות בית לוחמי הגיטאות. 263 עמודים.

זריז רות — **בריחה בטרם שואה** 1941־1938; מחקר העוסק בנסיונות ההגירה של יהודי גרמניה בתקופת השואה; הוצאת בית לוחמי הגיטאות והקיבוץ המאוחד. 250 עמודים.

יודקובסקי נעמי — **רקוויאם לשתי משפחות**; קטעי זכרונות מתקופת המלחמה; בהוצאת בית לוחמי הגיטאות והקיבוץ המאוחד. 112 עמודים. איורים: נעמי יודקובסקי.

צוקרמן (אנטק) יצחק — **שבע השנים ההן**; סיפורו האישי של אנטק, הוצאת בית לוחמי הגיטאות והקיבוץ המאוחד. 604 עמודים.

גינקאס מאיר — **דרך תיל דוקרני**; סיפור של ניצול גיטו קובנה, בעריכת אברהם ואנה זימראני. הקדמה שרה שנר־נשמית, בהוצאת "עקד" והמשפחה ובהשתתפות בית לוחמי הגיטאות. 301 עמודים.

צילה רוזנברג־עמית — **לשמור על צלם**; סיפורה של חברת המחתרת החלוצית הלוחמת; בהוצאה משותפת של "מורשת", בית לוחמי הגיטאות והקיבוץ המאוחד. 92 עמודים.

אנוליק בנימין — **בשליחות הזיכרון**; הוצאה שנייה; זכרונות; הוצאת בית לוחמי הגיטאות תשנ"א, 160 עמודים. צילומים ותעודות.

שיינטוך יחיאל — **יצחק קצנלסון**; כתבים שניצלו מגיטו וארשה וממחנה ויטאל; בהוצאת י.ל. מאגנס האוניברסיטה העברית ירושלים ובית לוחמי הגיטאות. 394 עמודים.

שיין־לוין אוגניה — **גיטו וארשה**; תרגום: אברשה שריד; מסדרת "פנקסי עדות". נכתב בגיטו בעיצומה של המלחמה; עריכה: צביקה דרור; בהוצאת בית לוחמי הגיטאות. 102 עמודים.

שנר־נשמית שרה — **הפלוגה ה־51**; קורות הקבוצה הפרטיזנית של יהודי גיטו סלונים; בהוצאה משותפת של משרד הביטחון ובית לוחמי הגיטאות. 317 עמודים.

תנועת "הבונים" — **לבנות ולהיבנות**; מכתבים, קטעי יומנים, פרקי עיתונות; עורך: ידידיה פלס; בהוצאת בית לוחמי הגיטאות והקיבוץ המאוחד. 333 עמודים.

פרקי עיון; סיכום דברים ביום עיון על "לוחמי הגיטאות בפרספקטיבה היסטורית"; משתתפים: יודקה הלמן, פרופ' ישראל גוטמן, פרופ' יהודה באואר, חייקה גרוסמן, ד"ר יהויקים כוכבי, ד"ר דינה פורת, שלמי ברמור; ערך והביא לדפוס: שמואל בורנשטיין.

עדות ה' — ביטאון בית לוחמי הגיטאות; עורך: צביקה דרור, בהוצאת בית לוחמי הגיטאות. 168 עמודים.

עדות ו' — ביטאון בית לוחמי הגיטאות (חדש); הוצאת בית לוחמי הגיטאות והקיבוץ המאוחד. 169 עמודים.

הפצה ראשית: בית לוחמי הגיטאות ד.נ. אשרת 25220; טלפון: 825542, 820412־04; בתל־אביב: רח' ארלוזורוב 102 מיקוד 62097; טלפון: 5249506.

מערכת אישית יבמ/2 בהישג ידך!

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

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

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

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

במשפחת יבמ/2 דגמים במחירים שונים, המתאימים לעסקים ולארגונים בכל גודל.

בדיקה מהירה תוכיח לך כי בכולם כבר מורכבים כחלק תקני, אביזרים רבים הדרושים לפעילויות מגוונות ואין צורך לרכוש אותם בנפרד. למשל: כרטיסים ואביזרים לתקשורת, למדפסת, למצגים ולעכבר כבר בנויים על "לוח האם" של כל מחשב ועוד נותר מקום לכרטיסים אחרים לצורך גידול בעתיד.

המשווק המורשה של יבמ ימחיש בפניך את היתרונות במערכת האישית יבמ/2, וישמח להרכיב עבורך תכנית מימון ותנאי תשלום נוחים המתאימים לצרכיך ולאפשרויותיך.

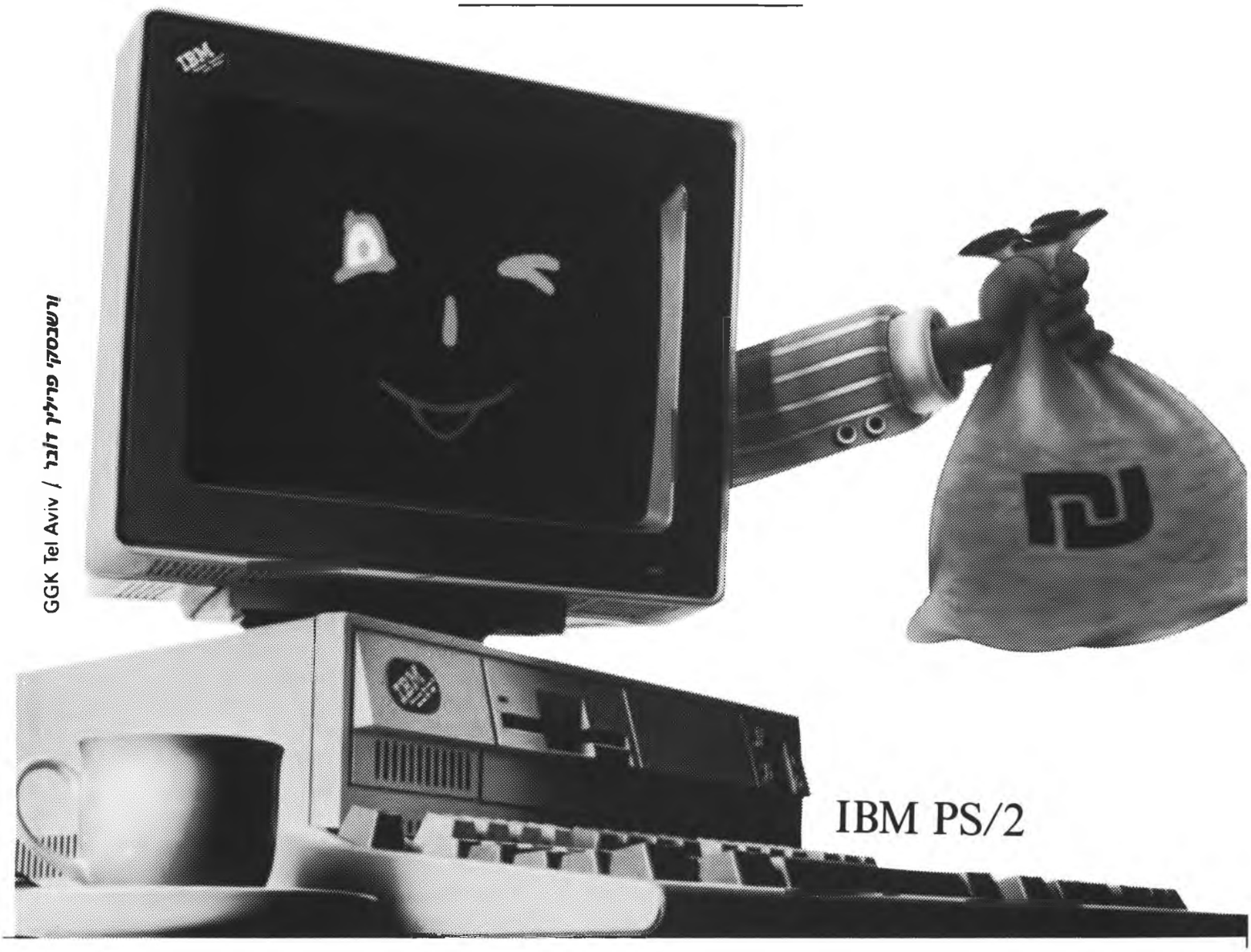
אם מסיבה כלשהי תרצה למכור בעתיד את המערכת האישית יבמ/2, תשמח לגלות כי היא שומרת על ערכה, ותוכל לקבל עבורה מחיר גבוה בהשוואה לכל מחשב אישי בסדר גודל דומה.

שאל על המחיר בדוק, השווה ותווכח!

פרטים אצל כל המשווקים המורשים של יבמ:

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

יבמ IBM



GGK Tel Aviv / ורשבסקי פרילין דגבי

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

דנקנר השקעות בע"מ

השל"ה 5, תל־אביב, טל.

03-5463411

אנחנו בונים איכות חיים בכל רחבי הארץ:

חולון ● תל־אביב ● כפר סבא ● ירושלים ● אילת ● נהריה ● חיפה

נוגה בוטנסקי
חברת קיבוץ בית־השיטה. נציגת התק"ם בנעמ"ת ובוועדה המרכזת. יו"ר האגף לחינוך תנועתי

שוויון ערך האדם ושוויון ההזדמנויות

בדרך כלל אני מקדימה את היותי חברת קיבוץ להיותי פעילה בנעמ"ת, מפני שבחיי הקיבוץ אני בחרתי – אני עירונית במקור, ובלהיות אישה – לא בחרתי. אני שלמה לחלוטין עם חברותי ופעילותי בתנועה שמנסה להפיק מן הכוח אל הפועל את כל מה שטמון בנשים, על־מנת שתרגשנה שלמות עצמית. אין ספק שלנשים יש פחות הזדמנויות, אפילו בקיבוץ. לקח לי הרבה זמן לראות את זה ולהודות בזה, אבל היום אני מודעת למצב. מנסיוני האישי אני יודעת לכמה כוחות נזקקתי כדי לסגור את פער השנים שבהן גידלתי את הילדים. הלידה היא במפורש תפקידי הביולוגי, ולא הייתי מוותרת על חוויה זו בעד כל הון שבעולם, אבל יש לזה מחיר של הפסד זמן וגם של נגישות לתפקידים.

האמת היא שעד שהגעתי לפעילות פוליטית, לא ידעתי מהם בדיוק תפקידיה של נעמ"ת, והיו בי אז כל הדימויים השליליים הקשורים לתנועה זו. עבר זמן עד שנוכחתי שמדובר בתנועה חזקה ומפוארת, המנסה לשרת נשים מכל הגילים ומכל שכבות האוכלוסייה.

נושאה האמיתי, המרכזי של התנועה הוא **שוויון ערך האדם ושוויון ההזדמנויות**. על־מנת לקדם נושא זה, יש לעבוד בעיקר בתחום החינוכי. יש חשיבות, כמובן, גם לחוקים בתחום זה, בעיקר בחברה הישראלית הקשורה עדיין למערכת חוקים דתית, ובמיוחד בענייני אישות. אבל ראשית מדובר, כאמור, בחינוך. במלחמה נגד דעות קדומות המושרשות בחברה. לכן, זה לא רלוונטי, לטעמי, לומר – "אני לא פמיניסטית". אמירה כזאת נובעת בדרך־כלל או מחשש להתמודד, או משום שהאומרת הגיעה כבר לאן שהגיעה בזכות אחרות שקידמו אותה באמצעות מאבקן. בסיכום, פחות מדי נשים מגיעות לעמדות בכירות, ואלה שמגיעות, עולות כמה וכמה מונים על גברים המשמשים בתפקידים מקבילים. ייתכן מאוד שזה בזכות ה"מסננת" שהן עוברות. אפשר להיווכח בזאת עין בעין בסדנאות הנערכות אצלנו לנשות הסגל הבכיר של צה"ל. יש הרבה פחות נשים מגברים בדרגת סא"ל. (ואינני מדברת על תפקידי שדה). כדי שאישה תגיע לדרגה זו, עליה לעבור שלבי מאבק רבים – היא צריכה להחליט על קריירה צבאית – עם עצמה, ואחר־כך עם משפחתה, ואחר־כך להילחם על קידום בתוך הצבא. כתוצאה משלבי סינון אלה, מי שבאמת מגיעה היא ממש אישיות רצינית. ובסדנה הן מספרות באיזו חברת גברים – באותה דרגה – הן נמצאות... מתוך חוסר ברירה. וזה מעציב לשמוע. והנה, לכאורה, מה יכול להיות שוויוני יותר מחובת גיוס לאישה, אלא שגם שם חוסר השוויון מצוי מלכתחילה: מעל לכל אישה יש גבר. וכך בכל מקום.

מה אנחנו עושים באגף מעבר לתפיסת המצב הכוללת? – תפקידנו המרכזי, לטעמי, הוא להוכיח את מוֹתר נעמ"ת מכל ארגוני הנשים האחרים בהליכה לקראת שוויון הזדמנויות בכל המגזרים האפשריים. לעניין זה, קיימת חשיבות ראשונה לנושא הלימודים. חשוב לעשות את הידע – במובן הרחב והספציפי – נגיש ככל האפשר. המסגרות שפיתחנו לשם־כך הן ראשית הסדנה לחינוך חברתי לעובדות המעוֹנות. היחס להסתדרות ולחברה נקבע במקרים רבים על־פי יחסה של אחות קופ"ח, המבשלת במעון, אחראית הכיתה וכו'. תאוריות ומסעי פרסום לא יעזרו אם היחס של אלה לא יהיה נאות. לכן הסדנה עוסקת בפירוש המעשי, היומיומי, של תפיסת השירות במערכת אידיאולוגית, וכמובן, במשמעותה הנכונה של עבודת צוות. סדנה אחרת שהפעלנו השנה, בשיתוף עם היחידה ללימודי־חוץ באוניברסיטת חיפה, היא סדנת פיתוח לנשים־מנהלות. מדובר בנשים המעוניינות להחליף קריירה או לבסס קריירה אחרת בכל סוגי המקצועות. בסדנה הן מקבלות כלי ניהול, וכן כלים להתמודדות נשים בבעיות ספציפיות כמו דיני עבודה לנשים, ולהבדיל – תמיכה פסיכולוגית בעצם זכותן לצאת ללימודים מבלי לפתח רגשי־אשם אימהיים. הקורס הוא להיט מבחינת מספר הפונות, ואני מקווה שבשנה הבאה ייפתח קורס מקביל לו במכללת ערד.

מסגרת נוספת שהפעלנו היא מסגרת הסמינרים למעורבות בקהילה, לקראת מנהיגות פוליטית. הבסיס הוא הבנת חובותיו וזכויותיו של אזרח בקהילה. בשלב שני עוסקים במעורבות ובמנהיגות בכלל, והשלב האחרון מוקדש למהות המנהיגות הפוליטית: איך ניתן לא רק ליישם החלטות של אחרים, אלא גם להשפיע על קבלת ההחלטות. יש לנו סדנאות כאלה בכל הארץ ולכל סוגי האוכלוסייה. גולת הכותרת בנושא זה הוא הקורס בקריית־שמונה – במכללת תל חי.

סוג נוסף של פעילות מתמקד בחוגי הורים. יתרונם של חוגי ההורים שלנו על החוגים הרבים האחרים בנושא, הוא ראשית, העובדה שאנחנו מגיעים לכל מקום, ושנית – התמקדותנו בבעיות ייחודיות, כמו "לקראת גיוס". ניסינו להתייחס גם לבעיה של בנים להורים בגיל־הזהב, בעיה שהתבלטה מאוד בזמן מלחמת המפרץ, אבל זה עדיין לא קודם בהרבה. מגזר אוכלוסייה אחר שאותו אנו מנסים לשרת הוא אוכלוסיית העולים החדשים, על בעיותיהם הספציפיות. הקושי שלנו בתחום זה, הוא למצוא **מנחים טובים** השולטים ברוסית.

תחום אחר שפיתחנו הוא הקפה הפוליטי במסגרתו נערכים דיונים עם דמויות מעניינות. פתחנו גם סדנאות מיוחדות לטיפוח יַזָמות לחברות קיבוץ. יש לנו השנה סדנאות רבות כאלה, וגם הן בבחינת להיט.

מעבר למטרות המעשיות שבכל הסדנאות הללו, אנו מעוניינות לתת העשרה רוחנית כללית, בבניית השקפת עולם, בניסיון ליצור גרוי וסקרנות אינטלקטואליים כלליים.

באשר לחברותי בוועדה המרכזת – מה שדחף אותי לכיוון זה לא היה הפֵן הפוליטי. כשקיסר החליט שצריך לשלוח חברה לוועדה המרכזת, חשבתי שטוב יהיה אם הנציגה הבכירה של נעמ"ת תיוצג בוועדה זו. האמת היא שכשיודעים למי ואיך לפנות, ניתן, במפורש, לקצר תהליכים, לטובת מטרותיה של נעמ"ת. מעבר לזה, אני מנסה למצוא את ה"פינות" בהן אני יכולה לתרום תרומה נוספת גדולה ביותר. אני מנסה, לדוגמה, לעזור בנושא תנועות־הנוער החלוציות המתקשות לקיים את עצמן מבחינה תקציבית. מלבד זה אני חברה בוועדות משנה שונות – בוועדת שליחויות, שאין בה אף חברה מלבדי. כלומר, אני מעין "כלב שמירה" גם לגבי הנושא הקיבוצי וגם לגבי הנושא הנשי. אני מקווה שבמשך הזמן אמצא עוד נושאים בהם אוכל לתרום ולהשפיע.

הצגת החודש:

שלוש אחיות, אנטון צ׳כוב

בתיאטרון גייט דאבלין

האחיות סורוקה, שינייד וניעם קיוזק ב״שלוש אחיות״ בתיאטרון גייט בדאבלין.

צירות תיאטרון אוניברסליות, קלאסיות ומופתיות־מודרניות, מופיעות במחזוריות משתנה ברפרטואר של כל תיאטרון. אך מדי פעם מתרחשת תופעה מיוחדת: מספר תיאטרונים, ללא תיאום ביניהם, במקומות שונים בעולם, חוזרים אל יצירה קלאסית אחת. הארצות שונות, ההקשרים התרבותיים שונים, אך מסתבר בדיעבד שאפשר להבחין במשהו משותף. המקרה הראשון והמפורסם מכולם בתולדות התיאטרון הוא **רוחות**, של הנריק איבסן, שהוצג ב־1881 בעת ובעונה אחת בכל ״התיאטרונים החופשיים״ באירופה. אותו מועד ואותה הצגה הפכו לנקודת הציון של ראשית המודרניזם. בשלוש השנים האחרונות **שלוש אחיות** הוא המחזה הזוכה. את המחזור פתחה למעשה ההצגה בבימויו של פיטר שטיין, הוותיקה ביותר, אך הוא נמשך בהונגריה, בצרפת, באנגליה, בארה״ב ובישראל. אצלנו הועלו אפילו שתי הפקות — האחת של שחקני הפרוייקט בתיאטרון הקאמרי, והשנייה על־ידי תיאטרון באר־שבע.

מהו הדחף המשותף לכל התיאטרונים והבמאים? אולי העובדה שזהו היחיד מבין מחזותיו של צ׳כוב, שאותו כינה המחבר ׳טרגדיה׳ ולא קומדיה, ועד לאחרונה לא העזו במאים ״לפרק״ אותו כפי שעשו לדוד וניה או לגן **הדובדבנים** הן במערב והן במזרח.

נראה, שהמשותף לכל ההפקות החדשות הוא הניסיון לשבור את המיתוסים של **שלוש אחיות**, בכיוון הקומי, הפיזי, וגם על־ידי ליהוק בלתי שגרתי, ודגשים בלתי מוכרים.

להלן ביקורות על שלוש מן ההפקות שהועלו לאחרונה. בשתי הראשונות נזכרות גם הפקות אחרות של המחזה:

הפקה זו הוצגה לראשונה במרץ 1990, והיא נוסח אנגלי חדש למחזה שהכין פרנק מק׳גינס, בבימויו של אדריאן נובל. להלן הביקורת שמאט וולף כתב עליה בPlays and Players לפני שהגיעה ללונדון:

היחסים האינטימיים של המשפחה אינם גורמים לצמרמורת הצפויה בהצגה החדשה של **שלוש אחיות**, בבימויו של אדריאן נובל, שמלוהקות בה שלוש אחיות אמיתיות — סורקה, שינייד וניאם קיוזק — כבנות פרוזורוב הפרובינציאליות של צ׳כוב. מובן מאליו, שהערב רחוק מלהיות ׳קוריוז׳, דבר שמפניו חששו שלוש האחיות לדברי הבכירה, סורקה, אך גם אינו מגיע לעוצמת החשיפה, שאנו מצפים לה אוטומטית לא רק מצוות שחקנים שכזה, אלא מן הבמאי והמעצב שלו, בוב קריאולי המופלא. נדמה שתוך הניסיון לטפל בטקסט ללא רגשנות, כדי להישמר מנטייתו להידרדר לקפריזיות, שכחו יוצרי ההצגה הזאת שאפשר להשיג אובייקטיביות גם ללא הקרבת הלהט הרגשי.

בעיבודו של פרנק מק׳גינס, על־פי תרגום מילולי של רוז קאלן, נשמעות הדמויות קשוחות במיוחד, אפילו גסות־לב (הדוגמאות באנגלית חסרות מובן ללא השוואה עם המקור. מ.י.)

אין ספק, שינייד קיוזק, בהופעת הבכורה המקצועית הראשונה שלה בתפקיד צ׳כובי, היא המאשה השברירית ביותר שנראתה מזה שנים. אף רמז אינו מסגיר לאורך שתי המערכות הראשונות, שחבויה בה רומנטיקנית חסרת תקנה, המתמוסמת כולה, מתפייטת כאופליה בגבור עליה רגעי הייאוש העמוק. (השחקנית מצחיקה מאוד בתמונת ׳אמו/אמס/אמאט׳, כשהיא משתמשת בדברים כמענה לעגני להודאתו הכל־כך פרוזאית של בעלה קוליגין — ׳אני אוהב׳.) ניאם קיוזק בתפקיד אירינה הולכת בעקבותיה. משחקה אינו משחזר את התמימות רטובת העיניים המקובלת לגבי דמות זאת. זו אישה שהטרגדיה שלה מתבטאת בעומק התרדמה הרגשית שהיא מנת־חלקה בגיל כה צעיר. על שתיהן מנצחת אולגה של סורקה קיוזק, אשר חדלה זה מכבר להאמין בסיכויי ההשתפרות שלה. ״פנייך פתוחים אל העולם״, — היא אומרת לאירינה בתמונת הפתיחה, אך עוצרת מיד, מודעת לשחיקות שצופן העולם, ואשר אחותה הצעירה עתידה לטעום בקרוב מאוד את טעמן המר.

הניהיליזם שוכן בלב מחזה זה, הגדול ביצירות התיאטרון של צ׳כוב, טרגיקומדיה החסרה כמעט כליל את העליזות השזורה בגן **הדובדבנים**. בשנה שחלפה אירח **האולד ויק** את **תיאטרון קטונה יוזף** מבודפשט בהפקה, שהדגישה את חוסר הרחמים שבהם מצייר צ׳כוב את החלל הריק שבו חיות האחיות: הבמאי טאמאס אשר לא הניח לאחיות אפילו נחמה־פורתא של היותן זו בחיק זו במערכה הרביעית, שכן גדודו העוזב של ורשינין הטביע את היגון הקיומי של סוף המחזה ברעם המצעד. אדריאן נובל אינו במאי החושש מפני תוכנו הרגשי של מחזה או כיעורו הפסיכולוגי, כפי שהוכיח **באלוף הבונים** המהמם שלו, עם הלהקה השיקספירית המלכותית, בשנה שעברה; אבל בלהקה הנוכחית שלו, סיריל קיוזק, בתפקיד צ׳בוטיקין, הוא האחד אשר מצליח לגלם אותה תערובת של כנות ואשליה עצמית המאפיינת את דמויותיו של צ׳כוב במיטבן. השחקן מפתיע אותנו בהדגישו עד כמה מוטעית העניינים היבשה של הדוקטור. (סיריל קיוזק הוא אביהן של שלוש האחיות בחיים, והדמיון המשפחתי בולט. ליהוקו בתפקיד צ׳בוטיקין, משווה לפרשת אהבתו את אמן מימד חדש. מ.י.)

מחיר הבחירה בהיעדר רגש ופיכחון, הוא היעדר פאתוס. זוהי ההצגה הראשונה של שלוש אחיות שיצאתי ממנה בעיניים יבשות. אפשר רק לקוות שבדרכה מזרחה, אל הפתיחה בלונדון ביולי, תשמור ההצגה על ייחודה, יופיה הנדיר ועל הכאב שבה, ואף תשכיל להעלות דמעה.

לקראת ההצגה בלונדון שובצה לזלי מאנביל בתפקיד מאשה, שאותה שיחקה כתֵאוות חיים שאפתנית וסקסית, וכלל לא כמפלצת הפרובינציאלית המקובלת. ההצגה זכתה להצלחה רבה. פול טיילור כתב ב־Independent על הבימוי ש"פרץ אופקים חדשים" בכך שסיפר את סיפור המחזה לא רק מנקודת מבטן של האחיות, אלא גם מזו של דמויות המשנה". ■

מאט וולף

שלוש האחיות רד גרייב ב"שלוש אחיות" בתיאטרון קוין בלונדון.

בתיאטרון קוין לונדון

הפקה זו הועלתה לראשונה בדצמבר 1990, בבימויו של רוברט סטורואה מתיאטרון רוסטבלי בגרוזיה (ביים בארץ את **טרטיף** בתיאטרון הבימה) ובביצוע להקתה של ונסה רדגרייב. להלן הביקורת של גורדון מק'ויי ב־Plays and Players:

"כאשר נפתחה ההפקה הבריטית, הגדולה מכולן, של שלוש אחיות בתיאטרון קוין ב־1938, היא הזכירה לג'יימס אגתה מנצחים, משוררים וציירים (מאנה, ווייארד, אוטרילו): "חלק מכוחה של דרמה גאונית זו טמון ביכולתה לגרום לצופה לחשוב במושגים של אמנויות אחרות — של סלסולים וקדנצות, של משיכות מכחול, של כלי־נשיפה וכלי־קשת".

ליונל הייל התפעל מן האווירה, שאותה תפס הבמאי מישל סנט־דניס על דקויותיה ועומקיה: "כשאני עוצם את עיניי אני יכול לראות את החדרים הגבוהים, הישנים, בעיר המחוז הרוסית, את מנורות השמן, הארונות הגמלוניים, אור השמש הפוגע לפרקים בחלון; אני יכול לשמוע את הצלילים, את פעמוני המזחלות בחוץ, את חריקת כינורו של פרוזורוב בחדר הסמוך, את נקישות העקבים בדורבנות, רשרוש שמלתה של אירינה כשהיא סבה בכיסאה, את רחש הפטפוט האינסופי עולה ודועך." פגי אשקרופט (אירינה מול מייקל רדגרייב בתפקיד טוזנבך הנבוך, החביב) זוכרת את ההפקה של 1938 כמשהו "קרוב לשלמות". אפילו חילופי העונות הומחשו על הבמה.

כעבור חמישים־ושתיים שנים, אותו מחזה, אותו תיאטרון, קבוצה של בנות־רדגרייב — ואסון. אחרי הרגישות והדקויות האי־מפרסיוניסטיות של סנט־דניס — חוסר הרגישות והבוטות הקומית של רוברט סטורואה. אם אכן תזכיר הפקתו של סטורואה למישהו ציירים, הרי שיהיו אלה, אולי, קוקושקה, סוטין, או אפילו פרנסיס בייקון, אמנים כשרוניים כולם, אך מבחינה סגנונית רחוקים מרחק שנות־אור מן המחוות המרוסנים והנימות המאופקות של צ'כוב. שלוש אחיות, על המיזוג של קומדיה ורצינות המאפיין אותו, הבלות ועמקות, 'רל־וונטיות' ו'חוסר רלוונטיות', דורש בימוי דייקני ומשחק קבוצתי, כדי ליצור, כמו בתזמור סימפוני, איזון בין המרכיבים השונים. חלפו הימים, שבהם היה היחס לצ'כוב רגשני ורומנטי. רק במאי ערל אוזן ותאב 'מקוריות' מסוגל לנהוג בו כיום בפראות ונדלית. הפקתו, המוטעית בתכלית, של סטורואה רועשת מדי, מהירה מדי, גופנית מדי וגסה מדי.

רק מִשחקם של יחידים מצליח לעמוד בפני הקולניות השלטת. מעניינת במיוחד נטשה, בביצועה של פיבי ניקולס. זוהי נטשה סכרינית וכובשת, בעלת שליטה עצמית מצמררת מצד אחד ותינוקית ברצותה לשאת־חן, מצד שני. נטשה זו מחניפה לאורך כל הדרך לשלטון, וזאת מבלי להרים אף לפעם אחת את קולה או לחשוף את המוניותה הדוחה. אדן גילט בתפקיד טוזנבך חסר אומנם עוקץ רוב הזמן, אך הוא מצליח להעביר את השיממון שבהתפלספותו. ג'רמי נורת'ם משחק בכישרון את התפרצותו של אנדרי במערכה הרביעית, שמשמשים בה תיעוב ותקווה בערבובייה, בעוד גרהאם קראודן בתפקיד צ'בוטיקין ועדנה דורה כאנפיסה נשארים בפרשנות המקובלת.

באופן מפתיע, הפחות מפורסמת מבין שלוש בנות רדגרייב, ג'מה, היא היותר משכנעת. למרות רגעים בודדים של היסטריה מעושה, אירינה שלה סובלת באמת.

ונסה רדגרייב, שהייתה נינה קורעת לב ב־1964, מסתפקת הפעם באולגה שחוקה, מסולסלת שיער, שהזמן הטביע בה את חותמו.

חולשתה הגדולה ביותר של ההפקה היא בחוסר הטאקט שבה ובהיעדר הריסון. הדמויות אינן מסוגלות לשבת בשקט, לדבר בשקט, או לשמור על מרחק פיזי. האנחתות של צ'כוב ורמזיו מוקרבים לטובת חיפוש קדחתני אחרי חיוניות. חולי מוזר זה מדביק מדי פעם את הלהקה כולה, אבל קורבנותיו העיקריים הם מאשה וורשינין, המהווים בדרך־כלל את המוקד הרגשי של המחזה. ללא להט או פאתוס, הופכים יחסיהם לקלישאה קומית, ואפילו בפרידתם נמנעת מהם 'הנשיקה הארוכה' שציין צ'כוב בנקודה זו. מאשה בביצועה של לין רדגרייב היא זהובת שיער, לבנת פנים, שפתיה אדומות וקולה עמוק. היא לחילופין צורחת ונובחת, רעשנית וחסרת חן. ורשינין של סטוארט וילסון מנדנד, צועק, מנופף בזרועותיו, נופל על ברכיו, חובש את כובעה של מאשה ומגזים במשחקו כל הזמן. אפשר אולי להצדיק התנהגות זו כמאמץ הנעשה מצידו על־מנת למחוק ממחשבותיו את אשתו ואת נסיונות ההתאבדות שלה.

שלא לצורך, נוגעות הדמויות זו בזו בכל הזדמנות, אולי משום הרושם המוטעה שזוהי התנהגות 'רוסית' בכלל, או התנהגות אופיינית לאחיות — בפרט. האחיות במיוחד מרבות להתחבק ולהתנשק, והן נאחזות ומושכות זו את זו (ואת ידידיהן), לא פעם בניגוד גמור לטקסט של צ'כוב. אולגה של ונסה רדגרייב מחליפה משום־מה נשיקות עם קוליגין ועם ורשינין, ומחבקת באינטימיות את אירינה בסיום המעוות ללא תקנה של המערכה השלישית. אירינה מפגינה חיבה בלתי מוצדקת כלפי סוליוני בשתי המערכות הראשונות, בעוד אנדרי ונטשה מתנשקים בלהט בראשית המערכה השנייה, למרות שבשלב זה כבר גוועו נישואיהם מהבחינה המינית. גופניות יתרה זו הורסת את מרקם מחזהו של צ'כוב, והופכת אותו לפארסה קולנית, כמו במקרה, שבו גוררת אולגה את מאשה ברגלה במערכה הראשונה, ואחר־כך נופלות שלוש האחיות לערֵמה אחת.

המצאותיו של סטורואה מפריעות כמעט תמיד לטקסט של צ'כוב. החל מהאורלוגין, המוצב בפתיחת ההצגה באורח סוריאליסטי במרכז הבמה, ועד לשיר המצעדים הצרפתי 'Aupres de ma blonde', שאותו שרות האחיות בסיום.

ההצגה של סטורואה מדגימה את הסכנות החבויות בכישרון המצאה לשמו. בעוד שההצגה של 1938 ריגשה את ליונל הייל וגרמה לו לחוש "כאב לב וצחוק, חמלה, רוגז, רכות", עזבתי אני את תיאטרון קוין ב־1990 כשבלבי כאב של ריקנות." ■

גורדון מק'ויי

רק הצחוק נותר עוד*

לנפשות הפועלות בשלוש אחיות של צ'כוב, אין הווה. הן מתרפקות על עבר, הממלא אותן בזכרונות. אך באותה שעה מזינים זכרונות אלה את חלומותיהן האוטופיים. עבר שלא ישוב עוד לעולם ועתיד חסר־סיכוי — כל אלה מתגבשים בקריאה הנואשת "למוסקבה! למוסקבה!" היוצאת מפיהן לעתים קרובות. אך דרך חיים זו של לא־כאן־ולא־עכשיו, גוזלת מן הנפשות הללו גם את אושרן, במידה שאושר כזה מותנה באינטראקציה אמיתית בין בני־אדם. הן ויתרו על אינטראקציה כזאת מזמן, ומשמעותו של

המשך בעמ' 49

חברה ואמנות בהסתדרות

* מקהלות וחבורות זמר
* ריקודי עם וריקודי עדות
* תיאטרון קהילתי

* ציור ופיסול בקהילה ובמקומות עבודה
* ספריית מוסיקה וספריית אמנות
* פרוייקט מיוחד: עיבודים מודרניים - קלאסי, ג'ז, רוק - לליטורגיית העדות ולשירי עבודה

ההסתדרות הכללית של העובדים בא"י □ המרכז לתרבות ולחינוך

מי אמר שאין אלטרנטיבה לרפואה הציבורית?

ביטוח-ניתוח
הבחירה הפרטית שלך

תכנית הביטוח המבטיחה
כיסוי כספי
לניתוח פרטי:

- אתה בוחר את הרופא המנתח!
- אתה בוחר את בית החולים!
- אתה קובע את מועד הניתוח!
- ניתוח בחו"ל - גם הוא כלול!

פנה עוד היום לסוכן הביטוח שלך

קבוצת הביטוח מגדל

מגדל מעוד טלת שמשון

הראש של הביטוח

ויתור זה הוא הבדידות המאפיינת אותן. נפשות בודדות, שקועות בעצמן, בתסכוליהן, באכזבותיהן. זהו, כמובן, נושא רומנטי מובהק. אלא שאצל צ'כוב הוא מקבל את ביטויו המוחשי במונחים של משפחה בורגנית בשלהי המאה. משפחת פרוזורוב, אב איש־צבא, שלוש בנות ובן, נוטשת את מוסקבה ומצטרפת אל חיל־המצב, שהאב מפקד עליו בעיירה פרובינציאלית נידחת. כל זה היה לפני 11 שנים. כשעולה המסך, מצוינת שנה למות האב. החיים במקום איבדו כל משמעות, מכאן ההתרפקות על העבר שעוד לא נשכח לגמרי. החיים הורדו לדרגה אבסורדית של "בינתיים".

לא רק בני משפחת פרוזורוב תקועים במצב מביך זה. גם הקצינים הסובבים אותם ואשר נעשו לבני־בית, חדורים בתחושה דומה של כיסופים למציאות אחרת, בלתי מוגדרת, אוטופית. מועקה זו של חלומות אוטופיים, עבר שמתרפקים עליו וחוסר־סיפוק מן ההווה, הם שהופכים את הנפשות הללו לבודדות כל־כך. הן מהרהרות במצבן, שוקעות בזכרונות ומתייסרות בניתוח בלתי פוסק של השיעמום בחייהן. מעבירים את החיים. איכשהו.

סיפור זה של תסכול, יאוש ואכזבה, במסגרת של חיים פרובינציאליים חסרי־תקנה, יכול היה להיות בלתי־אפשרי על הבמה, אלמלא סגולה אחת, צ'כובית כל־כך, והיא המבט האירוני המובהק על כל המתרחש ועל כל מה שאינו מתרחש. גם הדמויות עצמן נגועות, אפשר לומר כך, באירוניה זו, והן לפחות חדורות בתודעה ברורה של מצבן. אירוניה זו, כולל מידה לא מבוטלת של אירוניה עצמית, היא המפתח, לדעתי, להצגה נכונה של המחזה המופלא הזה. ויש להדגיש, שהאירוניה אינה מנותקת מהיבט קומי כלשהו שעולה מן המחזה. אני סבור שניווט נכון בין רבדים של אירוניה וראייה קומית, שגם לה תפקיד ברור, הוא שהנחה את הבימוי של גדליה בסר והיא גם ביסוד הצלחתה הרבה של הצגתו.

יש בהצגה הרבה צחוק ויש לתת את הדעת על טיבו. בתמונות רבות בהצגה פורצות הדמויות עצמן בצחוק שקשה לעצור בעדו. זהו צחוק שמשחרר הרבה מועקה ותסכול והוא כמו מדביק את כולם, כאילו ראו בו לפתע מעין מוצא. האירוני שבצחוק הזה הוא, שרק באמצעותו נוצר קשר בין הנפשות ודווקא קשר ארעי זה הוא ששב ומדגיש כל־כך את בדידותן. אדגים זאת בתמונה נפלאה, שבה מתוודה מאשה בפני אחיותיה על אהבתה האבסורדית לוורשינין. ברגע מסוים פורצות שלוש האחיות בצחוק, שאין כמוהו לבטא את אומללותן. תמונות כאלה אינן חסרות בהצגה והן שמשוות לה את איכותה המיוחדת. יש לומר, שאין זה צחוק שצ'כוב חתר אליו כלל, אך באופן פרדוכסלי הוא משרת את מגמתו בדרך שונה.

ויש גם צחוק מסוג אחר בהצגה. קטעים רבים מצחיקים, למרות שהדמויות רציניות. סוף־כל־סוף זוהי דרכה של הקומדיה מאז ומעולם. כך קורה לסולוניי, קצין מטופש, שאין כמוהו לומר תמיד את הדברים הלא נכונים במקומות הלא מתאימים. כך קוליגין, בעלה של מאשה, גולם בדמות מורה פרובינציאלי. אינני בטוח שאלבי גבריאל מיצה את כל הפוטנציאל שבדמותו של סוליוני. שבתאי קונורטי, לעומת זאת, מצא בדמותו של קוליגין תפקיד שהולם אותו להפליא והוא זימן לו גם רגעי חסד מרובים. לרשימה זו שייכת גם נטשה, הדמות האחת במחזה שיש לה הווה, שכן היא משתלטת על הבית בוולגאריות שלה. אין ספק שמשחקה של רבקה נוימן בתפקיד זה יש בו הרבה מן הקריקטורה הגרוטסקית. אך לשבחה אני יכול לומר, שאין היא עוברת את הגבול וכי מידת האנושיות שבדמותה אינה נמחקת מתחת לקריקטורה.

איך־שלא־יהיה, נדמה שבימויו של גדליה בסר ניצל כל סדק של אפשרות קומית שהמחזה מציע ואני רואה בזה חלק בלתי מבוטל מתפישתו הרעננה כולה. שכן גם הקטעים שלא נועדו להצחיק לשמם, מעמידים מצבים ודמויות באור אירוני חזק. אין ספק שהבמאי הרשה לעצמו חירויות מסוימות בטקסט, חירויות שבהן הסתייע בתרגומו היפה של ערן בניאל (תרגום יפה ושוטף, יש להודות, אם גם חסר פיוט) אך חירויות שאינן מופרזות לעולם, שכן אף הן משרתות את הלך הרוח הכללי.

הישג בפני עצמו הוא תזמור השחקנים. הצגת צ'כוב זקוקה לא רק לשחקנים טובים, אלא גם לתזמור, שרק צוות ממושמע מסוגל להגיע אליו. שבחו של הבימוי — שהפך את השחקנים לאנסמבל כזה. ובמסגרת מגובשת של אנסמבל, גם חולשות מסוימות של משחק אינן בהכרח גורם מפריע מדי, מפני שסך הכל גובר על הפרטים. אני סבור, למשל, שחגית בן־עמי, בדמותה של אולגה, היא החוליה הרופפת בין האחיות. איכשהו חרג במקצת סגנונה מן הכלל וגם טון דיבורה המגלגל בריש יוצר ניתוק מסוים, מה גם שהיא כמו חריגה לצד אחיותיה. דפנה רכטר, בתפקיד אירינה, היא אחד הגילויים הגדולים של ההצגה. שחקנית שמתפתחת ברצינות, כמעט מתפקיד לתפקיד. גם בדמותה של אירינה חלה התפתחות מרתקת על הבמה. ראשיתה קרירה מעט, מאופקת, מתכתית. אך היא מגיעה לשיאה בחלק האחרון, הדרמטי מאוד. קשה לשכוח את התמונה שבה היא רוחצת ידיים בגיגית, מתמוטטת ופורצת בבכי מר. זוהי תמונה של שחקנית במיטבה, כשם שהיא גם שבחו של הבימוי. שונה ממנה היא ליאורה ריבלין בתפקיד מאשה. אהבתי מאוד את הטון המודע שלה, את מידת האירוניה העצמית שלה, את הפיכחון, את הדקויות שבכל פואנטה — אך מבלי לוותר על חיים פנימיים אמיתיים.

מעניין היה נתן דטנר, המגלם את אנדרי, מושא האכזבות של אחיותיו. דטנר מופנם מן הרגיל, מינורי וגם נוגע ללב. רפי תבור, ורשינין, פורט היטב על הנעימה המגוחכת של פטפטן מאוהב, מבלי לאבד את צלם האנוש שלו. הוא הדין בדורון תבורי, שהפליא להעביר את הטרגיות של הברון טוזנבך. עוד ראוי לציון מרק חסמן, אף שבתפקיד צ'יבוטיקין לא היה מרגש במיוחד, ונותר בגבולות קורקטיים של שחקן מקצועי. וכן גם הוגו ירדן, שהיה מאופק ואנושי בתפקידו השולי כפיראפונט כבד־השמיעה.

סגולתה העיקרית של ההצגה, שהיא מציגה את צ'כוב במיטבו, תוך כדי פריטה על רגישות עכשווית. רגישות של זעם עצור, מרירות ותסכול, רגישות של מודעות חריפה להחמצה של החיים ולחוסר משמעותם. חיים שרק לצחוק נותר בהם. ■

אליקים ירון

שלוש אחיות; התיאטרון העירוני באר־שבע; עברית: ערן בניאל; בימוי: גדליה בסר;

*הופיע במעריב

חגית בן־עמי, ליאורה ריבלין ודפנה רכטר ב"שלוש אחיות" בתיאטרון באר־שבע.

על המשמר

על הבוקר עם

עתון הבוקר המתחדש

עם כוס הקפה הראשונה, באוטובוס בדרכך לעבודה, בחופשה בארץ ובחו"ל ובכל מקום על המשמר יגיע אליך על הבוקר עם החדשות והידיעות 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.

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

הנני מעוניין להצטרף כמנוי לשנה אחת וליהנות מכל ההטבות במבצע.

שם ומשפחה ..... מס' בית ..... כניסה ..... דירה .....

רחוב ..... מיקוד ..... טל' בבית ..... טל' בעבודה .....

עיר/שכונה ..... חתימה .....

אופן התשלום:

☐ באמצעות כרטיס אשראי ("ישראכרט") מס' ..... ש"ח.

☐ באמצעות שקים: רצ"ב ..... שקים ע"ס .....

☐ באמצעות הוראת קבע לבנק: נא לשלוח לי טפסים מתאימים.

שם בעל החשבון ..... תאריך: .....

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

דלקול SG 20/50 חדש

שמן מנוע אקטיבי

יוצרי הקמפיין

יותר קילומטרים - בכל העולם!

קסטרול GTX

בכל העולם עושים יותר קילומטרים עם שמן מנוע Castrol GTX. הנוסחה הבינלאומית מבטיחה למנוע יותר קילומטרים של נסיעה, רמת איכות SG נותנת לך שמן ברמה הגבוהה ביותר ומאריכה את חיי המנוע, וצמיגות 20W/50 מתאימה את השמן בדיוק לדרישות המנוע שלך בכל תנאי התפעול. "פז" מציעה לך יותר בטחון ויותר קילומטרים באריזות Castrol GTX, בכל תחנות "פז" ו"עוז".

Castrol GTX - שמן המנוע המוביל בעולם

להשיג בתחנות "פז" ו"עוז".

פז

ג.ב.יוא