

הירחון לספרות

שיחון קל

• חברה • ביקורת • תיאורון • אמנות •

שנה ט"ז • גליון 138-139 • אב אלול תשנ"א • יולי-אוגוסט 1991 • 14 ש"ח

דין פגים

חמש שנים למותו

שיחת החודש
אילנה צוקרמן



רב שיח:

- עדי אופיד
- דוד אורביץ
- עדי צמח
- זיה שטרנהאל
- זיה שמיד

נורית דוד - נוף של אותיות

רבקה מאיר

שירה וסיפורת:

- שלמה אביו
- אברהם ברעם
- אגאטה מושינסקה
- גד יעקבי
- חגי ליניק
- עמוס נבון
- אברהם סוצקבר
- שמעון צמרת

פוסט

מדרגות

- חנה הרציג
- אסתר עילם

דלקול SG 20/50 חדש

שמן מנוע אקטיבי

ורשבסקי פוילין דובר



באק צלחה



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

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



שלום לוריא על אברהם סוצקובר

סדנה: מאיאקובסקי: איך עושים שירים

יאן קוט - לאחר שיקספיר בן זמננו

חגי ליניק: מישוה נפל - סיפור - פרסום ראשון.

8	שירה וסיפורת עמוס נבון: שירים
9	שלמה אביו: בעוברי בבית-שאן; שיר
11	אגאטה טושינסקה: מכתב לגרגורי קנוביץ; שיר מפולנית: יעקב בסר
12	גד יעקבי: פרדה בלתי אפשרית; שיר
15	אברהם סוצקבר: שירים; מיידיש: יעקב בסר
21	אברהם ברעם: שירים
44	שמעון צמרת: שיר
46	חגי ליניק: מישוה נפל; סיפור
	מסות, רשימות ומאמרים
10	מרים עקביא: מסאי, מתרגם ועורך - על מיכאל פרידמן
14	ולאדימיר מאיאקובסקי: איך עושים שירים; מרוסית: יק"ב
16	שלום לוריא: די פידלרויז' - שירת היוצר של אברהם סוצקבר
19	צבי רפאלי: יאן קוט - לאחר "שיקספיר בן זמננו"
20	נתן גרוס: "אנטק" המפקד והאמת ההיסטורית
39	רחל שקלובסקי: הרציונליסט כאנתרופולוג
	שיחת החודש
22	דן פגיס - 5 שנים למותו - אילנה צוקרמן
	מדור מיוחד - פוסט-מודרניזם
26	רב שיח: פוסט-מודרניזם - משחק בקוביות
36	חנה הרציג: מודרניזם ופוסט-מודרניזם; מסה
37	אתר עילם: פוסט-מודרניזם מרוקן ערכים; על "שתיקת הכבשים"
	ביקורת ספרים
6	עמלה עינת על <i>חיות לצד הדרך</i> לאורי ברנשטיין
7	שלום רצבי על <i>בין הנחות יסוד למציאות</i> לנתן רוטנשטריין
8	איתמר יעוז-קסט על <i>דממה דקה</i> ודוקרת לאנדר אלדן
9	חנה יעוז על <i>דרכים בפרשנות החדשה</i> להלל ברזל
10	שרית זמיר על <i>אזורי מריכה</i> לדרור אלימלך
11	עדין ברזני על <i>לינה משפחתית</i> לבתיה גור
12	יהודית כפרי על <i>מחיקת עוונות</i> לאלישע פורת
13	יאירה גנוסר על <i>הוא אחר</i> לשמעון בלס
	מדורים קבועים
5	לפי שעה - המדור הפוליטי של יעקב בסר
6	חצי פינה - רוני סומק
42	אמנות פלסטית - על נורית דוד - רבקה מאיר

לכבוד ת"ד 16452, ת"א 61163
הנני מבקש להיות מנוי על "עתון 77"
לשנת 1991/92

שם ומשפחה _____

כתובת _____

טלפון _____

מצורף בזה שיק על סך 90 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.

عتون 77
مجلة أدبية شهرية

بحرها: يعقوب سر
العزرة الساعدة: عابلا عينا
هيئة التحرير: شمعون بلاص, يوسف جوري
- ساسون سومك, زيفا شمير, اهورن هارنيل

ITON 77

Literary Monthly

In collaboration with Beit-Berl

Editor Jacob Besser
Assistant Editor Amela Einat

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

תמונת השער: נורית דוד: לכבוד 11, 1987, טכניקה מעורבת על עץ לבור.

שנה 14 גליון 139-138
אביאל תשנ"א ז"ל
אוגוסט 1991 14 ש"ח.

עתון 77

ירוחן לספרות ולתרבות

עורך: יעקב בסר

עוזרת עורך: עמלה עינת

מערכת: שמעון בלס, יוסף גורני, אהרן הראל, יווה שמיר, ששון סומך

מזכיר מערכת ועיצוב גרפי: מיכה בסר

ניקוד: שמואל רגולנט

הגהה: דפנה שוחט-עינת

מועצת מערכת: יצחק אורבך, אורפ, גילה בלס, יוסי הדר, אהרן זינדברג, א.ב. יהושע, עוזר רבין, ש. גורא, שוהם, אנטון שמוס.

המו"ל: אגודת סופרים ואמנים לקידום הספרות והתרבות בישראל - עמרת

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 מבוטלת
הפונים למערכת מתבקשים לטלפן אך ורק למס' 03-456671.
חומר יש לשלוח רק בדואר רגיל, כשהוא מודפס ברווח כפול על צד אחד של הנייר. פנישות עם העורך רצוי לתאם מראש
סדר, צילום: דפוס מופת-רוזמרין בע"מ
לוחות אורני
הדפסה וכריכה: חבי הכורכים

מגבות ערד בע"מ

יצרן המגבות הגדול במדינה.

מגבות באיכות "אולטרה-פימה" ו"סופר-סופט".

יצוא

מרקס & ספנסר – אנגליה; בלומינגדייל, מייסיס – ארה"ב;
מנור – שוויץ; הילטון אינטרניישונאל

בין לקוחותינו בארץ – מרבית בתי-המלון – 4 ו-5
כוכבים, רשתות וחנויות מובחרות.

מחלקת שיווק: דלתא שיווק מלי' 03-9231552

החלצת

עתון 77

בוהמיל הראבל:
שיעורי ריקוד למבוגרים
ולמתקדמים / רכבות תחת
שמירה צמודה (סיפורים);
מצ'כית: יהודית פרגר;
עם עובר / פרוזה אחרת;
1991

ש"י עגנון — ש"ז
שוקן: חילופי אגרות,
תרע"ח-ש"ט; שוקן;
1991

עמיה ליבליך: רקמות
(רומן ביוגרפי); שוקן;
1991

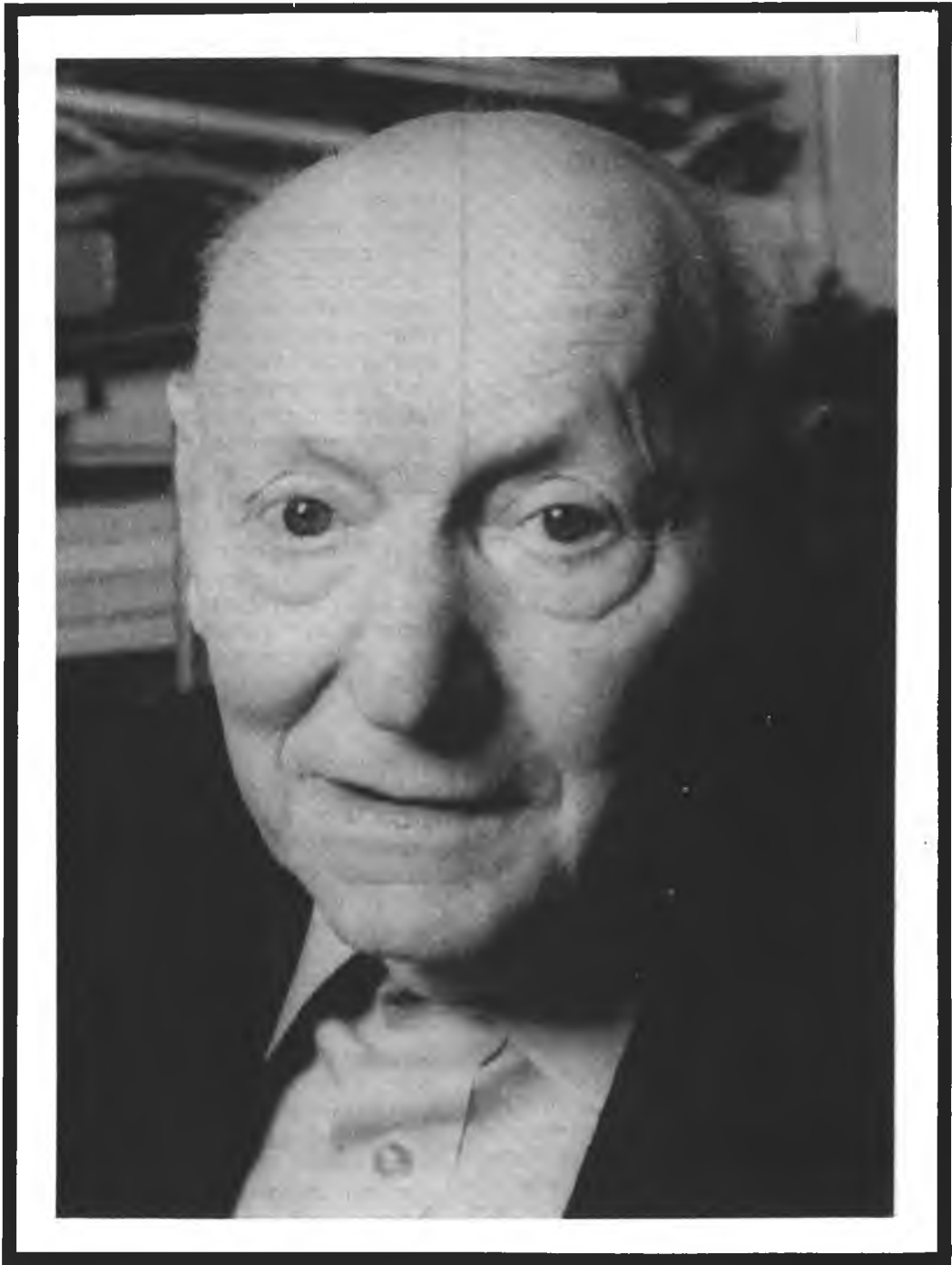
מחמוד דרויש וסמיה
אלקאסם: בין שני חצאי
התפוז (לקט התכתבויות);
מערכת: חנה עמית;
כוכבי; מפרש; 1991

עיונים בתקומת ישראל —
מאסף לבעית הצינונות,
הישוב ומדינת ישראל;
עורך: פנחס גינוסר;
המרכז למורשת בן-גוריון,
אונ' בן-גוריון; 1991

ישעיהו אברך: בשולי
הדברים (מסות); רביר;
1991

צבי פרייגרזון — הסיפור
שלא נגמר (לקט מאמרים
וכתבים); עריכה ומבואות:
חגית הלפרין; הקיבוץ
המאוחד ומכון כ"ץ לחקר
הספרות העברית, אונ'
ת"א; 1991

אבינועם בן-זאב, משה
גלעדי, רעיה טילונגר;
דעות קדומות (מחקר);
הקיבוץ המאוחד / סדרת
אורנים; 1991



אליעזר פודריאצ'יק
קודם-כל בדרך גדול

באחד מביקוריו בארץ, נשאל בשביס-זינגר מדוע אינו כותב על החיים בישראל. הוא ענה על-כך כזו הלשון: הצרה היא שאינני מסוגל לכתוב על אנשים מאושרים. כל יצירותי מתרכזות בטיפוסים מוזרים, במטורפים למיניהם. אתם הישראלים אינכם כאלה. אמירה אחרת שלו — מאחר שאני מיטיב להכיר את העם היהודי ומיטיב להתבטא ביידיש, הגיבורים בסיפורי הם תמיד יהודים שמדברים יידיש. גם משום-כך אני מודע לזה שסיפורי לא יתרמו הרבה, מלבד, אולי, שיכדו את הקורא לשעה קלה. אבל החשובים ביוצרי הספרות בעולם — טולסטוי, דוסטויבסקי, גוגל, דיקנס ואתרים, היו קודם-כל בדרנים גדולים. ליצירתו של בשביס-זינגר שלוש מעלות עיקריות, לטעמי, המושכות את הלב ומעוררות פליאה: הראשונה — כשרונו לכדר את הקורא, השנייה — נוכחותו המוסרית בכל אחד מהסיפורים, והשלישית — הכתיבה ביידיש. הוא לא התרכז רק בכתיבת סיפורים ורומאנים, אלא הירבה גם בכתיבת ביקורות על סופרים, ספרים ותיאטרון, וכן הירבה בכתיבה לילדים. באופן כללי, מדובר באחד מגדולי הספרות הריאליסטית ביידיש בכל הדורות.

אורי ברנשטיין:
חיות על
הדרך; הקיבוץ
המאוחד; 1991;
86 עמ'.

המלצת

עמלה

אביבה ברושי: קצה החוט
(רומן); שוקן; 1991

בקומה זקופה (פרקים
בתולדות הלחימה
הפרטז'יט ביערות
נארץ); עורך: משה
קלכהיים; ארגון
הפרטז'יט לוחמי
המתחרות ומורדי הגטאות
בישראל; 1991

מדרכי בראון: אתגר
ותגרה - הדרך למבצע
קדש 1956; המרכז
למורשת בן-גוריון, אונ'
בן-גוריון; 1991

לבנות ולהיבנות -
תנועת הכוננים בגרמניה
1942-1920; עורך: יידידיה
פלט; בית לוחמי הגטאות
והקיבוץ המאוחד; 1990

מרים ילין-שטקליס: לשפן
יש בית (ילדים); דביר;
1991

נורית זרחי: יתוקנו זלזל
חוינה (ילדים); דביר;
1991

השתעשעות
אסתטית

כתיבת שירה - מעבר לכל
תורה פואטית שהיא -
מתמצה תמציתה הנקייה,
המרוכזת ביותר, של יכולת ההבעה
המילולית. על-מנת להגיע לניקיון
זה, נזקק האמן היוצר למאמץ נפשי
אינטגרטיבי - רגשי וקוגניטיבי -
של כל יכולויותיו הרוחניות,
לרצינות-על בתפיסת מראה העולם
הנוצר על-ידו.
אורי ברנשטיין הוכיח את עצמו
במשך שנים רבות כמשורר בעל
קול ייחודי, צלול-הבעה.

סיפורי-מסע עשויים למשוך עליהם
בקלות יחסית מימד של פרשנות
פילוסופית. מאז נדודי אודיסיאוס
ועד הרפתקאותיו המופלאות של
הנסין הקטן בדרכו מהכוכביית שלו
אל כוכב-ארץ, קיימת בנו נטיית-לב
לראות בכל עלילת מסעות ארצית,
השלכה של נפש האדם המתלבטת
בדרכה ל"גילוי עצמי", לאומדן
נכון של כיוון חייה וכו' וכו'.

תוך תקופה קצרה הוציא ברנשטיין
שני ספרי מסעות (הראשון נועד
בגלוי לילדים, והשני - לבעלי
הסתכלות ילדית שבין הקוראים
הבוגרים כביכול), וללא קושי ניתן
לתרגם חלק מ"רמזי הדרך" שלו,
בעיקר בספרו השני, הנוכחי, לשב-
רירי הרהורים פילוסופיים בדבר
מהות החיים ומשמעות המוות,
הורות, הבדירות, הויטאליות הקמ'
אית, ועוד ועוד.

אלא שנראה לי שמכל אלה, דווקא
מכל אלה - מהמאמץ הקרי-
סטלי הכרוך בכתיבת שירה, מהח-
שיבה רחבת-היריעה הכרוכה בכ-
תיבת פרוזה בעלת אמירה משמ-
עותית - ניסה ברנשטיין להש-
תחרר הפעם. כמו בא לומר -
מה נסיעת-טיול עיקרה בקורטוב
הנסיקה שיש בה מקשר הטבור
למצאיות הפרגמטית, מהשיעבוד
הסובייקטיבי להוויית האילוף האי-
שית; כך גם מסע כתיבתי הלז -
אין בו יותר מאשר שאיפת ש-
שוע מחויכת, מקלילות מילולית
המתרפקת אל זרימתה המתעוררת.
בפעם הזאת, כמו-לחוש לנו ברנ-
שטיין בטון חברי-אינטימי, אספר
לכם "אמיתות" פשוטות, מאלה
שדחקתי לתוכי מזה שנים בשל פר-
גול המשמעת המאיים של המשורר
המהוקצע שבי - את ה"אמת"
על אשתי, שאת שמה הנכון ש-

ניתי במקצת, שהיא היא המגלנית-
היוזמת שבינינו, ואת עצלותי שלי,
ובצדה - את סקרנותי המתעוררת,
ואת רגעי חרטתי - שלמה לי כל
אלה, ואת תקוות השיבה המהירה
הביתה שלאחריה ניתן יהיה לחוות
מחדש את הסיפור ובד-כבד לנוח
שוב בנחת במקומי השלו הרגיל.

והתוצאה, אכן - רישומי-עט
נעימי-סבר, לטופי היד הרושמת,
לא מחויבים להתפתחות עליל-
תית כלשהי, מלווים באורנמנטיקה
קיטשית קלה של זריחות ושקיעות.
כמעט פוסט-מודרניזם - יאמרו
האוהבים לומר. מה'עוד שהקו
הבולט הוא ההומור הדק, האירו-
ניה העצמית, העולה גם מההתבט-
אויות הכמר-פילוסופיות המכלילות
ביותר הנובעות באופן ספונטני
ממבטו הרגיש של המספר, שיותר
משהוא משרטט בעיקובו הלא-
פוסק את פני בעלי החיים וסברם
- ה"אישי" והקבוצתי - הוא
מאיר בהבזקי מודעות את מפגשו
של האדם המטייל עם ג'ונגל דמיונו
משכבר, עם פחדיו היוגיאניים, עם
תחושת נפרדותו האנושית בהוויה
קיומית אחרת.

אלא שכל ה"רצינות" הזאת, כא-
מור, מתבצעת באמצעות מחלף
קווי שכלאחרי-יד, ללא מחויבות
ספרותית-תיאורטית כלשהי.
אולי זאת הסיבה המרכזית שבגללה
מתקבל, לרגעים, סגנון הכתובים
כילדותי משהו, כתמים-מבט, ניתן
לומר:

"שעות ישבנו, מסתכלים אל בור
המים הריק, הצהבהב והבוזי,
הנוצץ בשמש, כמו צופים המ'
ביטים אל הבימה הריקה ואילו
ההצגה איננה מתחילה... ולמ-
רות התכונה החגיגית של עשרות
האנשים שתפסו בהתרגשות רבה
עמדות תצפית והחליפו מקומות
כדי להיטיב ולראות, והכל בשקט
גמור ובחרדת קודש, הייתה לי
תחושת בוש: לא זאת הייתה אפ-
ריקה שציפיתי לראות - אפריקה
פראית ולא מאולפת. טרזן לא יבוא
לכאן אף פעם, אמרתי לעצמי...
ואני הלא ראיתי בעיני רוחי ערבות
מכוסות בעדרים דוהרים של גייר-
פות ואריות, להקות של ציפורים
המקדירות את השמים כמו ארבה,
פנתרים לעשרות עוברים כגאות
שוטפת ומשאירים אחריהם גלים
של עצמות. אבל כלום מזה לא
קרה: כשבילי היער שנם בצהריים
החמים לא נעה אפילו לטאה."
(עמ' 13-14).

אין ספק שממורדי השורות
עולה בבהירות גם המשורר שב-
מספר, ואולי בעיקר הצייר-משורר
שבו, הקולט עדי-דק את צבעי
העולם שבו הוא מסייר. הקטעים
הקטועים-קצרים, כולם, נראים כ-
בועים באקוורליות מעודנת, ויותר
משנרדף מהם ריח החיות (העז)
לא פעם בוודאי עד לכדי דחייה),

רוני סומק

חצי פינה

וולפגנג היידר

בקפה

היא מתישבת.
עיניה רועדות.
היא פורשת עתון
של אותיות מדפסות,
מסירה צעיפים אדמים
מארונות המתיים של החדשות.

מרפרף הצלב
על שרשרת גבוהה
מעל חנה,
היא יורה מבטה
אל הניר.

זה, בלשון מלחכת,
מתחיל לבער.

מאנגלית: עודד פלד

לפעמים נראים בתי-הקפה כג'רסה מודרנית לערי-מקלט. בעיר
כזאת פגש וולפגנג היידר (נולד ב-1954). חי בברלין) את גיבורת
שירו. בעין תמימה אין חדשות מרעישות בסיפור שלה, אבל בעין
הרנטגן אפשר לראות אין נקברות החדשות האלה בארונות מתים.
עודד פלד תרגם את השיר מתוך "SUJETS TROUVE", קובץ שירים
דו-לשוני (גרמנית-אנגלית) שהופיע לפני כשנה.

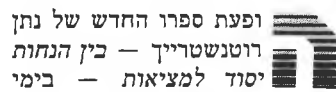
ותחושת החום (המעיקה ומע-
ייפת בוודאי), ואווילתו האיטית
של המדריך השחור (המעצבנת
בוודאי); נשארים בקורא רשמים
של אוויר צבעוני וריח הרוח
ורטיבות ירוקה וסבוכה המוארת
בשמים מוגבהים או נמוכים-כבדים
זורחי עננים בוהקים.

על עטיפת הספר תמונת ג'ונגל
של אנרי רוסו - חסרת צללים,
נקייה מחוקי פרספקטיבה כלשהם,
ובכתובים שמלכר - עולם שמ-
חוץ לנוהג חיינו המוכר, שבהם
מתרשם המספר ומחייך לעצמו
ועל עצמו, ונסחף מעט אחרי
האסתטיקה המרגשת-שונה, ופוקח
לקראתה עיניים ילדיות של ראיית
עולם ראשונית, ועם-זאת אינו עוזב



אורי ברנשטיין
חיות על הדרך

אין לקדש את היש



ופעת ספרו החדש של נתן רוטנשטרייך — **בין הנחות יסוד למציאות** — בימי תהייה ומבוכה כימינו, באה יותר מכל לשמש כעד מוכיח להתמודדות אינטלקטואלית אמיתית, שזה שנות דור נעלמה מהזירה הישראלית. מאמרי החיבור שלפנינו נכתבו אומנם כמענים לאתגריה המיידים של המציאות, כדוגמת התמודדות עם ההשלכות שיש לשלטון כיבוש, יחסי דת ומדינה, הזיקה שבין מדינה וחברה, המשכיות ושינוי ודומיהן. ברם, התמודדות זו נעשית מתוך מצע תרבותי, רוחני ואידאולוגי רחב, שלאורו בוחן רוטנשטרייך את המציאות מזה, ואת תיקונה מזה, במעין היזון-חוזר בלתי פוסק. כלומר דו־שיח שההוגה אינו מאבד בו את עצמאותו בהתייבשו מול המציאות. ההכרה הבוקעת מקריאת מציאות ביקורתית זו של כל אחד ממאמרי החיבור הייחודי המדובר, אינה נשכחה או הושכחה, שִׁבְאִין רעיונות מנחים, המציאות אוכד לה מצפונה.

על מנת להיטיב להתמודד עם המציאות החברתית-תרבותית שנשגרה, שב רוטנשטרייך ובוחר את יסודותיה של התשתית, שעליה נוצקה המדינה. רק בחינת סגולות יתה וייחודיה של התנועה הציונית יאפשרו לנו את בחינת הקיים והחולף, תוך הצגת השאלה — היכן עומד היום רעיון התחייה של העם היהודי? ואכן הציונות, או הלאומיות היהודית החדשה, הייתה תנועת תחייה בעלת מרכיבים שונים, שלא תמיד תאמו הרמונית. פעמים התכוונו להתחדשות הויטאליות, לשיבה לחייוניות, מגמה שמיצגה הבולט היה מ"י ברדיצ'בסקי. מאחר שהוא ורבים אחרים כמותו ראו סתירה בין שיבה למקורות לבין זיקה לחיים הממשיים, היה מוכן לוותר על המקורות "כמדלדלים את מעיינות היצירה ובולמים אותה". לצד מרכיב זה היה גם מרכיב השיבה למקורות, לארץ, לשפה וכדומה. ומרכיב אחרון שעליו עמדה הציונות המדינית היה השיבה לנו־מליות. אולם ייחודה של הציונות אינו נובע דווקא ממרכיבים אלה,

ויהיה ייחודם גדול ככל שיהיה. ייחודה והבעייתיות הכרוכה בה מקורם מבחינות רבות בעובדה, שלא הייתה זו תנועה לאומית של עם שישב בארצו ולחם לעצמאותו. בגין מצבו המיוחד של העם היהודי היה על הציונות בראש וראשונה "להשיב" את העם לארצו, ארץ שהייתה מאוכלסת בעם, ולא כפי שחשב הרצל בטעות: "ארץ בלי עם". כך, בדרך של פרדוקס, ניתן לומר, שדווקא התגשמותו של אחד מחזוניה המרכזיים של הציונות, קרי: הקמתה של מדינה ריבונית, הבליטה את אי-הנורמליות שבהוויה היהודית, הנובעת משני טעמים — האחד, כפי שמציין רוטנשטרייך במאמרו על רעיון התחייה של העם היהודי, הוא שמדינת-ישראל הינה גם מדינה של חברה וגם מדינה של עם. בעוד ש'חברה' מציינת יש קונקרטי, הרי ש'עם', ובמיוחד העם היהודי, אינו בעל הגדרה. טעמה השני של אי-הנורמליות נעוץ באחת ממטרותיה הראשונות של הציונות, ובמיוחד של הציונות הידועה כ"ציונות מדינית" או פוליטית: תנועת ההשכלה, כמרגם יורשתה מבחינות רבות — הלאומיות היהודית, העמידו בלב תפיסת-עולמן את השאיפה לנורמליזציה של העם היהודי. ברם עקב נסיבות פוליטיות וחברתיות, הן פרטיקולריות והן בינלאומיות, ובמיוחד עקב ההתנגשות עם הל-אומיות הערבית, לא הוגשמה הנורמליזציה. זאת חרף, ואולי דווקא, עקב הקמתה של המדינה היהודית.

ספרו החדש של נתן רוטנשטרייך, **בין הנחות יסוד למציאות**, בא בעיקרו של דבר לענות על השאלות הכרוכות בכשלון הנורמליזציה, והוא הופך למעין מורה-דרך לביקורת החברה הישראלית. מכאן הירדשותו ליחס שבין "משיחיות" ו"קידוש המציאות", כמו גם "קידוש של הממלכתיות", שאותו תיה בולטים בפועלו של בן-גוריון, אשר אימץ את רכיב ה"נורמליזציה" של העם היהודי, אולם תוך קידוש מושגים שלהם ולתנועת תחייה במובנה הרחב אין ולא כלום. טענתו העיקרית של רוטנשטרייך, העוברת כחוט-השני לאורך כל ספרו, היא שהן התנועה הציונית והן תנועת-העבודה הציונית לא ניסחו את מסכת רעיונותיהן לאור התמורה שחלה במציאויות של המדינה הקיימת. כתוצאה מכך אין במסכת רעיונותיהן כדי לעצב את התנהגותה של החברה היהודית בארץ-ישראל, וקל וחומר שלא את אורחות חייו של היחיד. ניסוח מסכת רעיונית, שתוכל לסייע בעיצוב אורחות חייהם של החברה והיחיד, מחייב, בראש וראשונה, הירדשות להנחות היסוד של הור-יינתו היהודית-ציונית בזיקתה למציאות. ואכן הספר שלפנינו מחולק בהתאם לתפיסה זו לשלושה מדו-

רים: "על דרכה של הציונות", שעיקרו בחינת הנחותיה הראשונות, הן החברתיות-תרבותיות והן המדיניות, של הציונות; "מדינה ומדיניותה", שבו מנסה רוטנשטרייך להתמודד עם בעיות אקטואליות של מציאות מדינית תוך הזדקקות לאמות-מידה ציוניות והומניסטיות-מוטריות שמעבר לה; ואחרון אחרון — "הלכי רוח ואורח חיים", מדור הנדרש לפרט ולמעמדו כיצור אוטונומי על רקע בעיותיה של החברה והמדינה היהודית.

נקודות מוצא נוספות שמעלות אבחנותיו של רוטנשטרייך לבחינת מקורן של המבוכה והתהייה שה-חברה הישראלית נקלעה אליהן

נתן רוטנשטרייך בין הנחות יסוד למציאות

עם שבו

הן השתלטותה של המציאות על המחשבה, ואובדן הזיקה שבין חברה לבין מדינה. פירושם של אלו הוא ש"מחמת המאבק על התנאים לחיים נדחה עניין תוכן החיים ונעשה משני".

חריפותה של בעייתיות זו, דהיינו של השתלטותה והתקדשותה של המציאות, ובמיוחד התקדשותה של המדינה, תואר, אם נזכור ש"המציאות הייתה כשביילנו משאת נפש — וכיצד נבוא לבחון משאת נפש מתוך קריטריונים חיצוניים לה, כביכול?" הוסף לכך שהמציאות — רוצה לומר: המדינה ומוסדותיה — היא גם משאת-נפש וגם נשק, "וכיצד נבחן את הנשק שבידינו על-פי אמת-מידה זולת יעילות הנשק?" (עמ' 285).

כפועל-יוצא מהשתלטותה של המציאות המדינית ומהתקדשותה, הפכה המסגרת המדינית והמציאות שנשאה ונושאת אותה, לישות שמעל לביקורת רעיונית-אידיאלית. מצב זה נושא בקרבו פתח למציאות הרת-אסונות. מן הראוי להוסיף שבמרכזו של חיבור מופת זה מוצבת האבחנה הפורה בין "ערכים" ל"נכסים", שהירדשות אמר עליה ולא יישומיה מחייבת מאמר נפרד: בין סוגיות היסוד הנוספות המצריכות דיון נפרד: הבעייתיות ש"במשיחיות החילונית", המועלית תוך ויכוח עם תפיסתו ההיסטוריוסופית של ד' בן גוריון (ראה עמ' 293-303). ברם, בכסיסה של העשייה הציונית

שררה האמונה, שאין לדחות את העניין החברתי, דהיינו את בן-יטה של חברה אורגנית וצודקת, לשלב מאוחר בתהליך ההתעצמות המדינית. זאת מתוך הנחה שפני הכלל "מתעצבים ככל שעה ואין להפריד בין המציאות לבין הפנים". בעשייה הציונית השתלבו שיקולים רעיוניים על טיבה של החברה עם שיקולים תועלתיים. כזו, לדוגמה, הייתה טענתה המרכזית של תנועת-העבודה הציונית: "ככל שהפרט מוסיף ומשקיע תוכן במערכת שאי-פותיו, ככל שלא יסתפק בהתעצמותו של הכלל היהודי, אלא יבקש גם את עיצובו החברתי היומיומי בפניהם של המוסדות וביחסים שבין אדם לכלל ובין אדם לחברו, וככל שישקיע יותר בתוך הכלל — יהיה דבק בו יותר וירצה בטובו" (עמ' 287).

המחשבה הרעיונית-חברתית הת-רדה, עד שכמעט ואיננה קיימת עוד בעולמנו כיום. זכות היא להוצאת "עם עובד", האמורה לשאת חותם מייסדה — ברל כצנלסון — להפרות ולעורר את ההוויה הציונית שלנו בקובץ מעין זה.

בהקשרי מחשבות אלו ובזיקתם להווייתנו טמונה חשיבותה של אסופת התשובות של נ' רוטנשטרייך למציאות וזמנו. אסופת המסות הייחודית שלפנינו, מונחית על-ידי האמונה שאין לשלול את כוחה של המציאות, ותהיה זו מדינית, חברתית-פוליטית או כלכלית. ברם, ללא רעיונות מנחים תאבד המציאות את מצפנה. משום כך מטעים רוטנשטרייך ללא לראות ולאורך כל מאמרי האסופה, שרעיונות חייבים להיות מנוסחים בזיקה למציאות, אולם תמיד תוך דבקות בשאיפה שגם יעצבו את פניה של מציאות זאת. כבר מראשיתה היה אופיה הסגולי של הציונות מרידה במציאות. רק טבעי הוא, משום-כך, שאין לתת למציאות להיות הפוסק האחרון. כלומר אין לקדש את היש בטענה שהיש הוא גם הנכון והצודק. ■

הצטרף ליציבור הקורא והחושב!

תחום על

עיתון 77

הירחון לספרות * תרבות * חברה *

מחיר מנוי כולל משלוח - 90 ש"ח לשנה (10 חוברות)

03-456671

ת.ד. 16452 ת"א

ביקורת ספרים

נתן רוטנשטרייך: בין הנחות יסוד למציאות; עם עובד; 1991; עמ' 334

שירה הממזגת שתי גישות-יסוד אל הנוף הישראלי

אנדר אלדן:
דממה דקה
ודוקרת; הקיבוץ
המאוחד; 1991

הוא מוקדם ומהו מאוחר בעולם שירתו של אנדר אלדן – לא נבקל יעמוד על כך הקורא ללא מעקב צמוד, או ללא העמקה בספריו השונים של המשורר. כי הרי מעטים הם המשוררים בשירתנו בת-ההווה, הנאמנים כמוהו לגרסת-ראשונים של עצמם, הן מבחינה סגנונית והן מבחינה תוכנית. כמובן, אין פירושו של דבר, שלא חלו תמורות בכתיבה זו. כך למשל, אין ספק שהיסוד ה"משחקי כביכול" התחזק אצלן בשנים האחרונות, כשם שאין ספק כי בעת האחרונה גבר בשירים אלה גם היסוד האלגי, שעיקרו הפניית המבט אל נוף הנעורים.

ואומנם היוקה אל הנוף, על היבטיו השונים, אדנותית היא בעולם שירי זה שלפנינו – תוך שילוב הנוף הפיזי ונופיה הנפש, עד כדי היות שילוב זה כעין פריזמה שדרכה גם ניתן לחדור אל מרכיבי הווייתו של המשורר.

הופעה זו מקבלת כאן משמעות ייחודית לאור העובדה, כי במציאות הישראלית אפשר להצביע, על דרך ההכללה והקישוב, על שתי גישות-יסוד אל הנוף: מחד גיסא – קיים פולחן נופי-הטבע של ארץ-ישראל, אשר בא על ביטויו, לרוב, במסגרת טיולים ומסעות, שראשיתם בבתי-הספר, המשכם בצבא, והם מלווים חלק ניכר מן הציבור הישראלי לאורך כל השנים, כמעט עד זקנה ושיבה. אלה הם טיולים ומסעות שתכ-ליתם (לבד מן ההנאה שבדבר) לקשור את לב המטייל אל מראות-העיניים, ודרך מראות-העיניים וה-נוף – אל "אדמת המולדת". אך מאידך גיסא – קיימת הגישה המ-ביאה אתה, אפרוירי, את המשמ-

עות הסמלית והאלגורית, והיא היא המסד והטפחות בהתייחסות אל אדמת הארץ, כעוד אשר מראות-העיניים מיועדים אך להשלים, כש-לעתים הם אפילו מפריעים להת-ייחסות אל הארץ כאל ארץ-הקודש. הגישה הראשונה – ניתן לכנותה "כנענית-ילידית-עכשווית", ואילו את השנייה – בקווים כלליים – כ"הודותית-מורשתית".

אשר לשירה העברית של "דור-המדונה", היא נמשכת בעיקרה אל התפיסה הראשונה, כלומר אל ה"כנענית-ילידית-עכשווית".

שירתו של אנדר אלדן, לדעתי, הינה שירה שיש בה – על רקע הדומיננטיות הנופית שלה – משום מיזוג של שתי הגישות גם-יחד.

כרם, זכורני ראיון שערכה עיתונ-אית מחוץ-לארץ עם אנדר אלדן, בנוכחותי, והנה הבהיר המשורר בשירה זו את "קווי-המתאר" של שירתו, תוך כדי תיאור מסעותיו הרבים במדבריות – בנגב, בסיני ובמדבר יהודה; מכיוון שהראיון הוכן עבור כתב-עת כנסיית-קתולי, הושם בו הדגש, כמובן, על המשמ-עויות ההיסטוריות הקשורות באת-רים השונים, ואולם הדבר נעשה על-ידי אנדר אלדן כה בטבעיות וכה ברגישות, כפי שיכול לעשות זאת רק אדם שחי ומפנים ללא-הפסק את הנוף על מימדיו השונים. ואומנם, כדי לעמוד, ולו במידת-מה, על גישתו הנופית של אלדן כראי השירה, ניתן לקחת חומרי המחשה כמעט מכל הספרים שלו, מן הראשונים ועד לאחרונים: "היגם הזה שלוה שירות יורדות מצרימה / שמע צריחת שרשרות שוקעות בחול ואיך / סגר המדבר. צריחת עורבים ועוד סמלי / מלחמה..."

– כותב הוא בספרו החדש דממה דקה ודוקרת. ואכן, הנוף מקיים בשירתו של אלדן את מכלול הקר-נוטציות שלו, הפיזיות והנפשיות-סמלניות, כי "בשכילו המצוק כאלו כראוהו מהצלע שלו". כלומר, המ-צוק ההרי כמוהו כאישה (תוה) שנלקחה מצלעו של הגבר (אדם), כשהוא שואף לאחר מכן להתאחד אתה, תמיד.

וכן, הנוף עובר בשירה זו, לעתים קרובות, כעין תהליך של אינוש והוא מתקשר אל דמות ה"אני" באורח פנימי, כשם שהוא מתקשר גם אל דמויות בני המשפחה, וכן אל דמויות של ידדים. ראש-לכל: ידידים שאינם עוד והטמונים בין רגבי אדמת הארץ. גם כספר הנוכחי מוקדשים פרקי-שירה של-מים לקרובי-נפש שהלכו לעולם: "כששכנו אנחנו במטות בנחת / עטופי לילה רך וחמים / כשיד אוהבת לוטפת / או חלום שלו גוהר / קרס גיפו על אדמה נדהמת / ונדיו הנפתלות מהדקות פלדה נרצעת / רק כוכב תוהה ראה את פלנו / רואה גם את אלה שמעבר

הדור הצעיר ממנו בקרב השירה הישראלית. עובדה זו היא המא-פשרת – לדעתי – לאלדן ליי-צור סינתזה מסוימת בשירתו בין שתי התפיסות: ה"כנענית-ילידית-עכשווית" וה"הודותית-מורשתית-היסטורית".

ניסיתי להעיר הערות אחדות ביחס לראיית הנוף הארץ-ישראלי אצל אנדר אלדן, ואף כי הדוגמאות שהבאתי לקוחות מספרו החדש של המשורר, הרי שההערות עצמן חלות למעשה על כלל שירתו, וספרו החדש דממה דקה ודוקרת משמש במידת-מה רק עילה לומר את הדברים. מה גם שספר חדש זה מצטרף כחוליה אורגנית, למעשה ככל ספר וספר של משורר זה, אל סך-כל עולמו היצירתי, ללא מהפכות-עצמיות, אך מתוך נאמנות-עצמית נדירה, ותוך רקימת יריעה שירית נרחבת, הנטועה להפליא בתוך הכאן והעכשיו-לא-עכשיו.

מזה / צור ישךאל, שומרנו... (מתוך תשעה... לנשמת צור) – לפנינו שורות שיש בהן כעין הד-רליגיזי, שהרי היוקה הרליגיזית נטועה, אף היא, בשירה זו מראשית התהוותה, ולו גם מבוטאת היא לפעמים בדרך ההעלם החלקי, או באמצעות המשחק הלשוני, כמו במקרה שלפנינו, כשהביטוי "צור ישראל" הוא גם וריאציה על שם האדם שהשיר עוסק בו. אגב, מעניין לציין, שמן השירים הקר-מוניקטיביים ביותר של אלדן הם אותם שירים העוסקים בנושא של מוות ספציפי או באזכרות. זאת, אולי, עקב המוגדרות התימטית שבתשתית השירים הללו. וכמובן, מוות וקבורה נקשרים שוב ושוב אל אדמתה של הארץ, כשהמשורר – הן מבחינת השקפת עולמו והן מבחינת הרגשת עולמו – קרוב לאין-ערוך יותר לגישתם של אנשי העליות הראשונות מאשר לגישת רוב בני דורו, או לגישת

עמוס נבון

למראית עין

זו איננה רק עצמת העיניים שנחטפת אל מאחורי קרום חדיר למחצה, אלא דמומי הספק מבעד לסדקי השעוה מחלות הפנים המוגנפות מתאבף אד החלחלה, ואגרוף המח נעטר לכפפת המסכה, לנהל קרב מאסף עם שבטי פרא בשמורות רגע למראית העין, בתקנה להבקיע אל חדרי שפיות.

הקבר

אצלך הטיות הכף פעורות עד מות לחפר תלמים לזרעי הגוף המתרקן ועם זאת אינך איש שמתחפר אלא מי שנאלץ לחשף את הסודות כמו לפרם בטנה מזהמת ממעיל חסום בכפתורי פרחים

וכאלו שהחול נחפר מעצמו וכמה שתהדק אותו יתפרץ הגוף אל פני האדמה כמטען חלול דרך מתרסים רכים בשעה שאתה מקף מעמיד פנים והפעם הנוהר מהם מכרסם לעמק בשכבות החסן

אף אתה שבקי במתרחש מתחת לאבקות הלחיים ככר שומע למפרע את אנחות הרוחה לכשינתן האות להסיר את פני המסכה

אנדר אלדן



פרשנות במכלולה

הקשר בין חקר הספרות לכיום מתבסס על שני סוגי חוקרים: 1. חוקרים המתמחים בדרך מחקר מסוימת, ובשיטה זו הם פועלים במשך שנים רבות; 2. חוקרים המשלבים שיטות מחקר שונות, אם לצורך המחקר הבודד ואם לצורך מחקרים נפרדים. פרופ' ברזל נמנה עם מי שהוא מכנה בספרו "החוקר הכוללי". בספרי המחקר הרבים שפרסם עד כה נגלה ניסיון מודע לשילוב השיטות השונות. הדגם המעודכן ביותר של השיטות המשולבות הוא ספרו האחרון, **דרכים בפרשנות החדשה**. הספר מעיד על עצמו שהוא מכוון להצגת פני הספרות "מתאוריה למתודה" (ראה השער הפנימי של הספר). הוא מציג תפיסות תאורטיות שונות ומיישם אותן בעזרת מפתח מתודי, תוך הסתמכות על אוצר של יצירות כשירה, בפרוזה ובמחזה, וזאת – הן במסגרת הספרות העברית והן במסגרת המכונה "ספרות עולם". ברזל מעיד על עצמו, כי תכליתו של הספר איננה להאיר תורות חשובות שהשיעור על המחקר הספרותי, אלא להראות דרכי יישום שלהן בהוראת הספרות ובכתיבה פרשנית עליה. (שם, עמ' 7). ואכן, ב"פתח הספר" קיימת התייחסות לשיטות בחקר הספרות משנות ה-30 ועד היום – תוך קביעה, כי הפרשנות החדשה מעבירה את נקודת הכובד מן המחבר אל הטקסט ואל הקורא. (אילו פורסם הספר לפני 20 שנה – העתקת מרכז הכובד אל "הקורא" לא הייתה נזכרת, שכן בינתיים פותחה שיטת מחקר המתבססת על "תורת ההתקבלות". יתור-על-כן, ברזל טוען, כי הפרשנות החדשה היא בעלת "פתיחות גדולה יותר" ונכונות ברורה לבטל מחיצות בין ספרויות לאומיות, ולפיכך הוא מדגיש את הפיתוח של מה שמכונה "הספרות המשווה". לפי תפיסתו הפתיחות הגדולה מובילה לכך, שמותר להציע פרשנות של כתבי-קודש וכתבים פילוסופיים במסגרת חקר הספרות המשווה, ולהיפך. "הפרשנות החדשה" מוצגת כשיטה שלמדה להסתייע במסקנות של בלשנים בני זמננו על כל סוגיהם: "סמיוטיקאים, אנתרופולוגים ופיזיולוגים של התרבות ושל הלשון"

(שם, שם). ואכן, הקשר בין חקר הספרות לבין חקר הלשון והפיזיולוגיה של הלשון הוא אמיץ ביותר (ראה, למשל, ההשפעות של מחקרי נ' חומסקי על חקר הספרות) אולם יש לציין, כי התפיסות הבין-דיסציפלינריות הן מצומצמות ביותר כיום. "השותפות" בין חקר הספרות לבין חקר ההיסטוריה, למשל, הוקפאה במשך דור שלם לפחות, ואילו הלגיטימציה ל"שי-תוף פעולה" עם מתודות מחקר וממצאים של תחומי הפילוסופיה – רק מתחילה להתרקם מחדש (בספרו של ברזל מקבלת השותפות הזו לגיטימציה מלאה – ראה עמ' 145-150).

מבין שפע הדרכים המוצגות במ"בוא לספר – ההצגה והיישום מעניקים מעמד של עליונות לטקסט הספרותי, וזאת על-ידי חלוקת הרצף לשניים: (1) הדגשת המלה המלה הכוונה להדגשת כוחה של המלה הבודדת כמלת מפתח, כמלה מנחה, וזאת מנקודת מבט הסמיוטית-סמנטית.

החלק השני של הספר מוקדש להצגת התפיסה המכלילה, תוך הצגת "טיפולוגיה של יצירות ושי-מוש בצפנים הארכיטיפיים". חלק זה של הספר מכונה "דרך המכ"לול", והוא מדגיש את ההיבט הטיפולוגי, הארכיטיפלי וההשי-וואתי. ניתן לומר, כי בשני חלקי

הספר פועלים אותם עקרונות פר-שניים: (1) הכחנה בין פרשנות "פוחתת וסוגרת", כלומר בין פרש-נות "חד-כיוונית" לבין פרשנות "מרוכת מסלולים" (2) ההנחה, כי לכל יצירה ייחודיות משלה, המכ-תיבה את דרך ההתייחסות אליה, זאת-אומרת – אין שיטה אחת ומפתח אחד הפותחים כל יצירה, אין "מפתח מסטר" (3) הקדשת תשומת לב מיוחדת לחיפוש אחר "דפוס העומק" בכל יצירה (אי-מוץ גישתו של לוי שטראוס). (4) הכרה בכך, שכל פרשנות היא בהכרח "מטונימית", כלומר, הפרט המצוטט – תפקידו להעיד על השלם. (5) החתירה אל הוודאות ולא אל הספקנות, לגבי מתן פירוש ליצירה. (6) קיימים סוגים שונים של יצירות וקיימים כלים שונים על-מנת להתייחס אליהם, וכן מצויים רבדים בתוך היצירה, המוארים הארה טובה יותר בדרך של פנייה לצופן ההולם אותה" (עמ' 9). עד כאן עקרונות מנחים, שהלל ברזל קובע בעצמו. ניתן להוסיף על כך "עיקרון מובלע" המשתמע מכל ספרי: יחס של כבוד ליוצר וליצירה ויחס של כבוד לחוקרי ספרות "קלאסיים" (כמ' יחד לשיטותיהם של לוי-שטראוס ושל נורטופ פריי).

הספר דרכים בפרשנות החדשה אינו מסתפק בהצגת שיטות המחקר



הילל ברזל

והפרשנות, אלא מיישם את שיטת הפרשנות המשולבת במערך עשיר ומגוון של יצירות מתחומי השירה, הפרוזה והמחזה, וזאת הן בספרות העברית והן בספרות העולם. דרכי-העזר לסטרוקטורליזם למשל, – ההיסטורי, הפסיכולוגי וכדו' – מוצגים בז'אנרים שונים. הדיון נסגר על-ידי הכללה, המחפשת את המכנה המשותף ואת ההבדל-לים: "הסוגה ההיסטורית והביוגר-פית כמטרה לניתוח סטרוקטורלי-סינכרוני הציגה קושי בתחום הרצף. הסוגה הפסיכולוגית מציגה קושי בהעמדת היצירה על בסיס של התנהגות אי-רציונלית. אי השפיות במקום השפיות." (עמ' 222).

דוגמה ליישום נרחב של הנחת-מוצא הוא הפרק "צופן ארכיטיפלי מן הטבע, עיון מדגים – מכ"לול שירי ביאליק". הנחת המוצא היא, כי התפיסה של לוי-שטראוס מציגה "צופן ארכיטיפלי שמ"קורו באינטלקט. צופן מן החוויה המיסטית, שהאמן נוקק אליה ב"צירתו". הדגם המורחב המופיע בספר מופנה לשירת ביאליק – חילופי יום ולילה (ארבע עונות השנה, ארבעה חלקי היממה) בקשר ישיר עם "לשון המראות". תוך כדי כך נבדק הקשר בין התש-תית הארכיטיפלית לבין היסודות התימטיים והיסודות הז'אנריים. פרק נפרד מוקצה בספר ל"ספרות המשווה – דיסציפלינה ומתודה". האחד – כמסגרת להוראה באוני-ברסיטה, והשני כשיטת מחקר. ברזל עומד על כך, כי המ-חלקות האוניברסיטאיות החזקות ביותר הן עדיין המחלקות הנ-קשרות בספרות הלאומית. לפיכך, פונה "הספרות המשווה" לגישה בין-דיסציפלינרית: השיתוף בין הספרות והאמנות או השוואה בין ספרויות. היות שהלשון היא "האי-כות המגדירה החשובה במעלה של הספרות", התוצאה היא הגדרה לאומית במקום הראשון, ורק אחר-כך הוראת המשותף והמבדיל. מכאן נובע, כי השוואה בין ביאליק וטשרניחובסקי או סארטר וקאמי לא יתקבלו כברכה במסגרת "החוג לספרות משווה", ולעומת-זאת השוואת הטרגדיה היוונית לטרג-דיה השיקספירית תתקבל כברכה.

(עמ' 285). לסיכום ניתן לומר, כי הדרכים שפורטו בספר פונות מן הפרט אל הכלל בחלק הראשון, המציב במרכז את המלה המנחה, וחיפוש אחר החוקים המציינים את הדימוי, המטאפורה התמונה וכדו', ואילו החלק השני "פונה להסתכלות מכ"לילה יותר בצפנים ארכיטיפליים, שמקורם באינטלקט: שאלה בתב-נית העומק, עמידה על סף התהום במקד האמונותי או החזיוני-מיסטי או מראות יסוד מן הטבע, ולבסוף המתודות של הספרות המשווה המחייבות דילוג מתרבות לתר-בות, מלשון ללשון" (עמ' 316). וכך מועמדות במרכז הטקסט הי-צירה כשלעצמה וההתכוננות מכאן שהפרשנות היא אחת מהן. מכאן הספר דרכים בפרשנות החדשה – הוא ספר מעניין, חשוב ומשמעותי לאנשי הספרות הן באוניברסיטאות והן מחוצה להן.

שלמה אביז

בעוברי בבית שאן

יגע אוטובוס פורס-עובר
רצף שפון, טפל שכונות.
פחיות קוקה-קולה זולה
אל עפולה, בכל העמקים –
ככי יבש לצדי כבישים.

אצלם מוצא אני הבנה
למצבי הקיומי, למצוקת
חיים לעבר בבית שאן.
קדור בזלת ראות ולב –
הנה אני עכור צולח.

כבד מים וזמן עוין –
האוכל כם להאחו נואש?
צחור אכלם של שפונים
גורד עצמות, שחור אבק
שלמסלה תורכית נבגדת.

על חרבות ביסאן ערבית –
מי כאן גלית ומי דוד?
מועקת חלי, חומת תרדות,
חזון עתון יציהיב בזוי –
מוקעת עודה גופת שאול.

אולי עדין נס באפשר,
בהשג יד – ולא ידעתי.
לצאת לבשורה נכון לב –
אחת היא שמש אכזר,
אחת היא גשם נכאים...

העיתון

ביקורת ספרים

שירה

הלל ברזל:
דרכים בפרשנות
החדשה;
אוניברסיטת בר-
אילן; תשנ"א;
348 עמ'

"צורות של פחד בחוט שתיקה"

דרור אלימלך;
אזורי מריבה;
הוצאת ירון גולן;
תש"ן 1990; 61 עמ'.

דרור אלימלך מגלה בהזדמנויות שונות את רצונו להיחשב אמן טוטאלי ואוונגרדי. טוטאלי, משום שהוא מתעסק גם במוסיקה חדישה, נסיונית, יצירתית. "והייתי מהדהד כצליל... ואני הייתי הצליל" (בלילה ההוא, עמ' 6).

תמיד תמהתי כיצד ניתן לבקר שירה שנכתבה כ"אוונגרד", זהו הרי הנס, שמבקש להוביל את כל המחנה, והרי הוא מקדים את שאר הגדוד, והנה אנחנו הקוראים, ואף המבקרים נותרים מאחור, צועדים כמאספים.

ספרו של אלימלך הוא ספר שירה מעניין, המכיל סממנים של שירה בעלת אוריינטציה תרבותית מקיפה, שילובים של אמנים שונים, צורות שונות מרווחיות, שדות שונים בכפיפה אחת. מורגש שלעיתים קרובות מרגיש אלימלך יותר קרבה נפשית ורגשית לדמויות כגון סקריאבין, פרנץ קליין (שעטיפת הספר היא מיצירתו), ג'קסון פולוק וורנו הרצוג, וכי, שמוזכרים בשירים, מאשר לדמויות שמסביבתו הקרובה והמיידית. יש להדגיש שההתייחסויות התרבותיות הנזכרות אינן ברוח פוסטמודרניסטית, שהיא "ציטוטית" בגישה, כי אם תוצאה של תחושת קרבה רוחנית, שעברה הפנמה רגשית, ושמצאה ביטוי (לעתים אסוציאטיבי) כשייחוסו שבתו שבתו מבקש להתחכם. החיסרון שבשפתו הסובייקטיבית גובל בחוסר תקשורתיות, ומשיר איר חלקים סתומים, וקשיי ארגון לקורא, הִפְרָ אחר קוהרנטיות ומעל לכל מאפיינת את השירים מוסיקליות דיסהרמונית, הצורמת וצורבת כאחד. אלימלך מנסה "לכתב צורה ברורה בורם" (השורה

דרור אלימלך



המסיימת בשיר חרף, עמ' 26). ובתוך ה"זרם", הניגודי ל"צורה ברורה" — "טיוטות חיים עלי-זות". על כך הוא מעיד בשיר — במבוך חדרים אסתובכ (עמ' 31): "קרעי אקורדים/ בונים את המלון הפרטי שלי". ומילון זה נותר, כאמור, סובייקטיבי מדי, בלתי מתקשר עם סביבתו, אף-על-פי ששפתו אינה מתייפה, ושומרת על רזונה ונקיונה.

חוסר הקומוניקטיביות אינו תולדה של הלשון. הדובר אינו "סובל" מתינות, הוא אקטיביסטי, ויותר מזה, הוא מהפכן, שמתלונן ש"אף אחד אינו חושב עוד/ על מהפכת" (זמנים רעים, עמ' 14). את המתינות של המציאות חותך אלימלך "במבנה על-צלילי, הודף את האפק לאט" (שם, שם).

לאה שניר (דבר, 23.11.90) מוצאת שהעיקרון הפואטי, שמנחה שירים רבים בספר הוא צמצום ככתב-נית ה"היקף", תכנית המלמדת על "זהירות בנגיעה בעולם, ועל הפעלת מנגנוני סינון וריסון, החוסים מים את שפיעתו הפנימית של הרגש, המבקש לו מוצא בתכניות השיריות". (שם, שם). תכונה זו, לדעתה, טוענת את השירים. המינימליזם, לדידה, הוא "מסה מרוכזת המדגישה את הדחיסות דווקא מתוך עמדת הצמצום הפואטית".

מאיה בזרנו (בהערות לספרו של דרור אלימלך, מאזנים חוב' נובמבר-דצמבר, 1990, עמ' 61-63) מאפיינת את כתיבתו כ"כתיבה לירית איזוטריה למחצה, קטועה, מלאה בחללי-שתיקה (ראה כותרת המאמר — ש.ז.), הקוראים למילוי וטעונים משמעות שמחוץ למלה".

שתי המשוררות (כאן, על-תקן מבקרות) מדגישות את הצמצום והמצוקה. המצוקה היא תולדה של פחד, של בריחה מתוך מציאות סואנת, קשה. בזרנו מוצאת "אזורי מריבה" (שם הספר), הם "גם ריב עם הישויות הסותרות שבתוכו עצמו" (עמ' 62). ואילו שניר מצביעה על "ריב ארכיטיפי המתקיים תמידית ביחסים שבין גבר לאישה" עד שמתוך "אזורי מריבה" "נובע גם אותו תהליך פנימי של התכנסות וריכוז כל כוחות הנפש כדי לעצב בשיר מציאות אלטרנטיבית". שתיהן מרמזות, כאמור, על עולמו הפנימי הרווי הקשרים תרבותיים רחבים.

"אזורי מריבה" הם שדות, הש"יכים לאזורים אישיים כמו-גם לאזורים בינאישיים (עוברת אורת, השחור הוא התואי שלנו, עמ' 8, 10). אלימלך משתמש בשפה לא גבוהה, שיש לה נטייה לסגנון בוטה ומחוספס, אם-כי נקי מסלנג, כשמטרתו לנער דברים מעטיפתם, לחשוף את עירומם ושורשיותם. שיר, שכדאי לשים לב אליו הוא משוררת אחרת (עמ' 9), המת-

ייחס בעקיפין לכתיבה ארספואטית. אלימלך מתעמת בו עם שורה של דליה רביקוביץ' (מתוך אהבה אמיתית, סוף סוף אני מדברת עם' 29-30), המתייחסת למשוררת יונה וולך, שהלכה לעולמה: "היה לך מות יפה ואנושי וגופני/ ומעֵדן". לדעת אלימלך יש כאן ראייה "יפה" מדי של מוות, המתנגשת עם הזדהותו וקרבתו לוולך, שהייתה דמות מרדנית, נונקונפורמית. לכן תשובתו שלו היא — "וגם כעת את לא יונה טובה מבית טוב" (משוררת אחרת, עמ' 9).

נראה לי שניתן להת-ייחס לקובץ ביכורים זה, כלומר- נומנט סובייקטיבי, שהקריאה בו נעשית בהתאם לנגישות האזכורים לסובייקט שלך. העושר והמגוון

מרים עקביא מסאי, מתרגם ועורך



פרידמן רומנים עביר-כרס של סופרים יהודיים עבור הוצאת הספרים Wydawnictwo Dolnoslaskie פורולוב. בית-הוצאה זה מפיק סדרה מיוחדת של יצירות קלאסיות מן הספרות היהודית. "ספרות עשירה ועסיסית זו שנוצרה על אדמתנו" — טוענים מייסדי הסדרה בהוצאת W.D. — "אף אם נכתבה ביידיש, היא חלק בלתי נפרד מן הספרות הפולנית". הסדרה פועלת במלוא התנופה וזוכה ליחס מועדף. ספריהם של שלום-עליכם, איציק מנגר ושלום אש, כולם בתרגומו של פרידמן, רואים אור — כל אחד — בכמה-אלף עותקים. עבור אותה סדרה תרגם פרידמן גם מבחר שירים מאת המשורר האידיי-ישראלי אברהם טוצקובר. פרידמן משמש כיועץ ראשי בבית ההוצאה W.D. ומייעץ גם למו"לים פולניים אחרים. בנוסף, הוא יועץ ומורה בתיאטרון היהודי בוורשה, ומלמד עברית ויידיש בחוגים שונים ליר אוניברסיטאות ברחבי פולין. לאחרונה נתמנה פרידמן לעורך ראשי לאלמנך המוצא על-ידי "קהילות יהודיות בפולין". אלמנך זה רואה אור פעם בשנה, וחלק מכובד מתוכנו מוקדש לספרות יהודית. בראש השנה תשנ"א, הופיע באלמנך זה מדור שלם של תרגומים מן הספרות העברית החדשה.

מיכאל פרידמן, מסאי ומתרגם ספרותי, נולד בקובל שבחבל ווהלין. מגיל ארבע למד ב"חדר". סיים את גמנסיה "תרבות". משך שנה אחת למד בגרנובל שבצרפת, אחר-כך חזר לפולין ועסק בהוראה תוך לימודיו בבית-הספר הגבוה לעיתונאות. כמלחמת-העולם השנייה שירת כקצין בצבא האדום וכצבא הפולני. אחרי המלחמה נשאר בוורשה, ובה סיים ב-1961 לימודי עיתונאות באוניברסיטה.

כבוגר הגימנסיה "תרבות", שולט פרידמן בשפה העברית, בפולנית וביידיש. על בסיס ידע זה החל להתמסר לתרגומי ספרות יהודית, ולספק אותה לכמות ספרותיות חשובות ברחבי פולין.

Literatura Na Swiecie — ירחון ספרותי יוקרתי, המקדיש מדי חודש חוברת שלמה לספרות זרה מסוימת בעולם — הקדיש, הודות לתרגומו של פרידמן, חוברת שלמה לספרות יהודית. החוברת ראתה אור ב-1984 ונכללו בה יצירות מאת שלום עליכם, ממ"ס, י"ל פרץ, שלום אש, איציק מנגר, אלתר קציזנה ואחרים — כולן בתרגומו המעולה של פרידמן. את דברי המבוא לחוברת זו כתב סופר יהודי בא-בימים, סלומון בליס-לגיס, אף הוא מאחרוני היידישיסטים המ"קוריים בפולין.

בשנים האחרונות מתרגם מיכאל

פחות מספר כיס

א. עדי אופיר טועה. זה פחות מספר כיס. גם שני ספריה הקודמים של גור לא הצטיינו במקוריות מיוחדת — במסגרת הז'אנר שלהם — לא בשנינות הלשונית ואף לא במהלך מעניין של התפתחות העלילות. אם כי בספרה הראשון היה נעים ומפתיע, במידת-מה, להיתקל בדמותו של מיכאל אוהיון שהיה אז רק פקד. אלא שבמרוצת השנים התערפל האיש ועמם משהו. יכול גם להיות שהשמיך לעומת-זאת עלה בדרגה והפך לסגן-ניצב.

שני ספריה הקודמים של גור נראו, על-כל-פנים, כמועתקים מבחינת מבנה העלילות, מ"בל-שים" סוג ג' הרווחים בספרויות שונות, בעיקר בספרות האמריקאית (האנגלים מתוחכמים יותר), ועם-זאת הייתה בהם איכות מסוימת. הספר הנוכחי, לעומת-זאת, אינו ראוי לדפוס. כשלוננו ברור גם כרומן-כיס ל"משרתות", הוא פשוט מש-עמוות. הרמזים השונים לכיוון הרוצחים בולטים כל-כך, למן העמודים הראשונים שלאחר כיוצו צוע הרצח, עד שצריך אמביציה חריפה מאוד על-מנת לעמוד בהבטחה שנתנה לעורך — לכתוב על הספר.

לגופו של עניין — תמונת הפתיחה שבמרכזה עומד שרולקיה, לקוחה ישירות מסיפור שראה אור בעבר בעיתון זה, הכתוב



בידי מספר הכותב רוסיית בשם בוריס וקסלר. אבל דמות זו, שהיה בה חן (ולא בזכותה של המחברת), נעלמה לאחר מותה — בעמודים הראשונים של הספר.

חבר הכנסת מרוז, בעל הביוגרף-פיה הזהה לזו של אסנת (הנרצחת), אף הוא "הבטיח" הבטחת, אלא שהמחברת, בקוצר ידה, לא ידעה להגשימן. לכן סילקה אותו מהזירה, אחר-כך "סידרה" לו התקף-לב, ובסופו-של-דבר השתיקה אותו לחלוטין.

יתר הדמויות — עדיין לא השוטרים — מסתובבות ומדברות בנאליה שבכנאליה, במטבעות-לשון חברות שות שאין להשתמש בהן אף בסלון פסאודו-אינטלקטואלי משועמם.

ובאשר לכותותינו הבטחוניים — הם כנראה מורכבים מבוריס. ראה את מחלופ המסוכב את טבעת הזהב שעל זרתו כשצריך או לא צריך. והבוס — נהרי — שאינו אומר אף משפט אחד משמעותי ורק מצית סיגר שאת אפרו הוא מנער לאורך כל הספר. וכדי שיהיה למחברת תירוץ להחזקת דמותו לאורך העמודים, הוא תוקע את עיניו ללא הפסקה במפטפט התורן. ואילו שורר הזכור לטוב מן הספר הראשון, טרם גמר, כנראה, את הכירה שנמזגה לו או בשוק מחנה-יהודה, והוא עדיין חוזר על אותם משפטים שאמר בשני הספרים הקודמים, מבלי לשנות אף את נימתם.

ובאשר לאוהיון, שעלה, כאמור, לדרגת סגן-ניצב, לא נוסף לדמותו או לתולדות חייו, אף לא קו אחד, להוציא את דרגתו, ואפילו הרמזים לנטיית לבו אחרי אביגיל, הם כל-כך עיפיים, כל-כך סחוטים.

ההפתעה היחידה, שאף היא לא נוצלה כראוי, היא אביגיל, שעברה מקנה לה רובד נוסף שיכול היה להיות מעניין יותר לו פותח כראוי.

באשר לקיבוצניקים — דבורקה וזאב הכהן, מויש וזיוו, הם כל-כך לא ריאליים, כל-כך קרטוניים, שחבל להשתחית מלים עליהם.

ובאשר למתח — הוא פשוט איננו. וכל-כך למה? — כי לאף אחד לא אכפת למעשה אם אסנת הורעלה או התאבדה, משום שאסנת ממילא לא הייתה בבחינת קיימת. היה בספר רק שמה בלבד.

Agata Tuszynska

אגטה טושינסקה

מפולנית: יעקב פסר

מכתב לגריגורי קונוביץ'

אֲדוֹנֵי כּוֹתֵב שֶׁהַזְכָּרוֹנוֹת
לֹא הָיוּ מוֹצְאִים מְקוֹם בְּכֶמֶה
אֶלְפֵי פְּדִים שֶׁקָּדַר
מְנַדֵּל שׁוֹרֵץ. הַקָּדַר
וְתַלְמִיד חֶכֶם בְּנִבְכֵי הַתְּלֵמוֹד

לִי אֵין זְכָרוֹנוֹת
אֲנִי לוֹמְדָת בְּבִתִּי הַקְּבָרוֹת
אֶת הָאֶלֶף-בֵּית שֶׁל הָאֶבֶן

יְהוּדִים רְאִיתִי בְּמוֹזֵיאוֹן
בְּתַעֲרוּכָה
אֶכְלוּ בָּצֵל
כְּאִלוּ מְעוֹלָם לֹא הָיוּ
אֲמוּרִים לְדַעַת טַעַם הָאֶפֶר

הַהֶמְלָה הֵיְתָה רַבָּה
כְּמוֹ בְּשָׂמִים
בְּיוֹם שׁוֹק
סְתָרוּ בְּחִלּוֹמוֹת
וּבְאֵזוֹן דָּג-מְלוּחַ
הַסְבָּתָא שֶׁל דְּנִיָּאל דְּבָרָה עִם אֱלֹהִים
כְּדָבָר אִישׁ אֶל רַע וְחֵיק
מִיִּשְׁהוּ הַפֶּן צְפוּר
כְּדִי לְהַצִּיל אֶת הַכְּנָפִים

בְּצַעַו חֵלָה וְגִזְרוּ מְכַנְסִים
מְרִטוֹ נּוֹצוֹת וְשַׁעֲרוֹת הָרֵאֵשׁ
עָסְקוּ בְּתַקּוֹן נְעִלִים וּבְתַקּוֹן עוֹלָם

פָּתַח אוֹתָהּ שְׁמֶשׁ
טְלֵאֵי צֶהֶב עַל בֶּד מְתָפֵר

אֲדוֹנֵי כּוֹתֵב: מָוֶת הוּא חַג
הַקֵּץ לְעֵמֶל
הַמָּוֶת הוּא שֶׁבֶת שְׁאִין לָהּ
קֵץ

אֶל תְּכַפְנוּנוּ, אוֹמְרִים
אֶל תְּכַפּוּ לְתוֹף הַחַג
זֶה אֶסוּר
עַל פִּי הַהֶלְכָה
וְהַרְבָּנִים

אגדה

ביקורת ספרים

שירה

בתיה גור: לינה משפחתית, רצח בקיבוץ; מקסוול מקמילן; כתר; 1991

אגטה טושינסקה משוררת ועיתונאית פולנית, העוסקת ביצירתה בתרומתה של התרבות היהודית לתרבות פולית.

דחף משיחי — מושג פתוח

דחיקת עוונות, הששי במניין ספריו למבוגרים של אלישע פורת, הוא כעין חוליה שישית במילוי ההתחייבות לכתוב, המתוארת בסיפור היפה מאוד, פריעת חוב (עמ' 67): "ובתוך הבכי אמרתי לעצמי שלא אשכח אותו ולא אשכח לכתוב עליו גם אם יעברו ימים רבים, גם אם אצטרך להוסיף ולכתוב ספר נוסף על עשרת הספרים שניבא לי".

הסיפורים נבדלים זה מזה בכמה מהיבטים; עם זאת משותפים לכולם כמה אלמנטים, שהבולטים בהם הם: יסודות מסוימים של המבנה, החוויה התשתיתית, והנושא הנסתר.

המבנה

סיפור נכתב, על-פירוב, בגוף שלישי מתוך ניסיון להעמיד דמות שהיא פיקציה ספרותית; או בגוף ראשון — בניסיון ליצור אשליה אוטוביוגרפית. לא כך בסיפורים שלפנינו. בכלם קיימים שני גיבורים: המספר, המדבר בגוף ראשון והדומה במידה זו או אחרת למחבר (אף-כי גם נבדל ממנו), והאדם שעליו מסופר, הסיפור, המתואר בגוף שלישי. המספר לא רק שאינו נבלע ברקע אלא הוא דמות פעילה בכל הסיפורים, והסיפור כולו אינו אלא אינטראקציה בינו לבין הגיבור השני, כקונצרטו לשני כלים (בל-וויית תזמורת כזו או אחרת). יסוד מבני נוסף החוזר בחלק מן הסיפורים הוא פגישותיו של המספר עם הגיבור השני, המתרחשות במרחק של שנים זו מזו והמשמשות, בין השאר, אמצעי לקידום העלילה. אמצעים מבניים אלה מרמזים על-כך, שנושאם הגלוי של הסיפורים אינו בראש וראשונה התרחשות כלשהי בנפש היחיד, אלא בעיקר מפגש בין שניים. פערי הזמן בין המפגשים השונים קובעים את מערכת היחסים כולה בתוך רצף רחב של זמן, להבדיל מאפיון זודה מקרית, ומעניקים למערכת זו משמעות כבדת-משקל.

מיהם שני השותפים המופיעים בכל הסיפורים? האחד הוא המספר, שדמותו, ביסודה, אחת בכל הסיפורים. הוא מאופיין בכמה תכונות גופניות ומנטליות — הוא בעל-משפחה, אף כי למשפחתו תפקיד סמוי למדי בסיפורים. בעיסוקו הוא בעיקר חייל.

הגיבורים האחרים הם כמה נשים וכמה גברים המשתנים מסיפור לסיפור: נמצא כאן את שוקה משיח — חייל במלחמת יום-הכיפורים, שרה התימנייה, שלחמה באצ"ל ב-48', מאיר, האמן מעין-הוד, המדומה לציפור ולצלוב, קלור-דין, המתנדבת ארוכת הרגליים, ישעיהו ברק — אף הוא חייל במלחמת ישראל עד למותו במלחמת יום-הכיפורים, יהודה לוי, המתואר בזמן שירותו במילואים, כארי-בן-יעקב, שוב חייל במילואים ובמלחמת לבנון, צילה בירן — אישה צעירה ואם, שבעלה יצא מדעתו במלחמה ועזקה, וקובי צביאלי בעל הזקן, המשתגע בתוך שירה צבאית העולה ללבנון בזמן מלחמת לבנון.

החוויה התשתיתית

די במניית גיבורי הסיפורים כדי לסמן את החוויה התשתיתית המשותפת לכולם, ולמעשה למרחב בית יצירתו של פורת — מלחמת ישראל הקונקרטית, והמלחמה באשר היא כתופעה אנטי-שית שאין ממנה מפלט; המלחמה כאיום לאומי על הציבור כולו, והמלחמה כאיום ישיר על חיי הפרט, על שפיותו ועל יכולתו לשוב ולחיות חיים נורמליים אחריה.

כרבים מבני דורו השתתף אלישע פורת בכמה ממלחמות ישראל. ההתנסות הטראומטית הזאת כופה עצמה על חלק ניכר מיצירתו ומשתווה בעוצמתה לחוויה האנטי-רוטית, כפי שעולה בין השאר מהסיפור פריעת חוב, שבו מצטרפת למספר ולגיבור השני גיבורה שלישית, ניקול, אהובתו של המספר. בסוף הדברים נוטשת אותו



גד יעקבי

פרדה בלתי אפשרית

אם לא נפרדתי ממנו בחייו
איך אפרד ממנו במותו
והוא כבר שלמות בלתי מתגרה,
זכרון של רצון בלתי מגשם.
איך אפרד ממנו כשיצריזו אינם
מעבירים אותו יותר על ביתו
ואל שולי הדרך המשבשים
בהתרסה מתאכזרת ופתאומית להבין.
זה אינו הזמן להפרד, חבר,
כשמוזמנת לנו כבדת ארץ משתפת,
בה ננות בשלום ונשקיף אל
ענני הבטחה של רענונות חדשה.

עם פירסום ספר שיריו "חסד הזמן" ב"ספריית פועלים"

גלגול נשמות, או מציאות ברזומנית כאנשים שונים.

הסמל המשיחי בולט מאוד בסיפור מרדף שוא (עמ' 41) שבו מושאלים לגיבור אטריבוטים של ישו, והוא מתואר ספק כציפור פרושת-כנפיים המבקשת להמריא, ספק כצלוב, עד לחזיון הליכתו על המים בכנרת. בסיפורים האחרים לובש מוטיב מובלע זה צורות מקובלות יותר, ואפשר לראות בו בנקל שאיפה אנשית פשוטה להתעלות, להמעטת הסבל בעולם, לחיים של-מיס, מוסריים ואנושיים יותר. הדבר בולט בין השאר ביחסו של המספר לאישה, הבא לביטוי בכמה מן הסיפורים באקראי ובאופן שלם בסיפורים טיול בגליל ומחשבת ישראל. יחס זה מגלם כמה שלבים: תחילה נתפסת האישה כאובייקט מיני בלבד. בהמשך, עם יצירת הקשר אתה, מתחיל המספר לראות בה יצור אנושי שלם, ולא חלקי, וכך הופך גם יחסו אליה מחלקי לשלם, כפי שמתבטא הדבר למשל במשפט היפה: "והייתה כל-כך זקוקה לי, שידעתי שלא אוכל לגעת בה אפילו באצבע קטנה" (עמ' 119); לבסוף הופך המפגש עם האישה (כמו גם עם הדמויות האחרות בסיפורים האחרים) לציר של השתנות בדמות המספר — בין במעשיו, בין בהתייחסותו הרגשית, ובין בראייתו העצמית.

עד כאן בקצרה אחדים מהקווים הכלליים המשותפים לכל הסיפורים. יסוד משותף נוסף הוא הלשון השווה בכלם — לשון קולחת, גמישה, יפה ומדויקת, הנמנעת מכל רישול.

אחדים מהסיפורים עוררו בי תחושה של זרות-מה בניסיונם לעצב את מה שלא מכאן; אחרים, ובהם מחיקת עוונות, פריעת חוב ומחשבת ישראל, אהבתי מאוד. ■

האהובה והידיד נהרג. האהבה מכזיבה, המוות משתלט וכל מה שנותר כדי להדוף את המציאות הבלתי-אפשרית הזאת הוא היכולת לספר.

השירות הצבאי והמלחמה טופלו בספריו של פורת מזוויות רבות ושונות. בספר שלפנינו ההיבט הכובש לעצמו את קדמת הבמה אינו הפציעה והמוות במלחמה, אלא ההרס הנפשי — השיגעון. בכמה מהסיפורים פוגע השיגעון בגיבורים או בכני-משפחתם; באחרים מופיע עיוות תחושת, תפיסתי או התנהגותי אצל המספר עצמו. השיגעון מוצג, בין השאר, כדרך של התנגדות פסיבית למלחמה, בריחה מפני תופעה אנושית זו, המהווה ניגוד קוטבי לחיים, ועם-זאת טרם נמצאה דרך לוותר עליה והיא על כן הכרחית. זהו מלכוד חסר-מוצא, לפחות כל עוד חיים במסגרת כללי המשחק הנחשב-בים שפויים. השיגעון הוא בריחה אל כללי משחק אחרים, המאפשרים כביכול פיתרון לדילמה. כפיתרון מציאותי זהו מוצא עלוב, אולם כהיגד מחאתי על המלחמה, זה אמצעי אמנותי בעל עוצמה רבה.

הנושא הנסתר

לכל אחד מהסיפורים עלילה והיגדים דים משלו. אבל לכולם משותף גם נושא נסתר מאחד, שהמחבר מעדיף לכנותו "דחף משיחי". באינטרפרטציה האישית שלו זהו מושג פתוח, הכולל בתוכו את כל ההיבטים של השאיפה לתיקון — מהארצי לרוחני, מהשיפוטיות אל החסד, מהגסות אל העדינות, משיעבוד ה"אני" אל שחרורו, ומהרציונליות אל הנסי והמסטי, מחד-פעמיות האדם בעולם אל אפשרויות נוספות לרבות כעין

חברה ורגישות

חיפזון מן השטן" אומר המשפט הערבי. אולי מחמת

חיפזון כתב מתתיהו פלד מה שכתב על הקונטקסט של זהו אחר (עתון 77, אפריל-מאי 1991, עמ' 12). וכך כותב מתתיהו פלד על הרומן של בלס במסגרת הספרות העברית: "זוהי יצירה המעניקה לרומן העברי של ימינו מימד שכמעט לא נודע בו: זעם שמקורו בתסכול מההיסטוריה. בספרות הערבית של העת החדשה, כפי שידוע לקוראיה, תכונה זו (זעם שמקורו בתסכול מההיסטוריה) היא אימננטית. לעומתה מתאפיינת הספרות העברית בשביעות רצון מופלגת ואף בשאננות."

ומתתיהו פלד, מומחה לספרות עברית, מחזק את קביעתו בהוסיפו לה גיבוי בפרישת הרקע ההיסטורי: "הבדל זה בין שתי הספרויות ניתן בוודאי להסבר בחוויות הקיבוציות השונות שהן משקפות." "שביעות רצון מופלגת ואף שאננות" כספרות העברית, שיסודה ב"חוויות קיבוציות" של ההיסטוריה היהודית-עברית. לאיזה תוויות קיבוציות ולאילו יצירות או יוצרים עבריים קאנוניים מתייחס פלד? לשירי הזעם של ביאליק על רקע הפרעות, ליצירות של יוסף חיים ברנר, על רקע ראשית המאה, ואולי לסאטירות של מגדלי מוכר ספרים על רקע הגולה, או ליצירות של אפלפלד על רקע השואה, של א"ב יהושע על רקע הסכסוך היהודי ערבי? ואיך זיל...

אני מבקשת לקרוא את זהו אחר בהקשרים אחרים.

שמעון בלס לא מדד בדיוק איפה עובר "הקריאה" בין נסיון ההתערות של הרוחן סוסן בחברה העיראקית לבין כשלונו של סוסן להתערות בה. לא נמדד המרחק בין אי ההתערות לבין כשלונו ההיסטורי של החברה העיראקית להקים מתוכה משטר נאור, לא דיקטטורי. הואיל והספר בנוי כך שגיבור הרומן כותב בו את זכרונו תיו בניסיון להצדיק את הביוגרפיה שלו כיהודי מומר המשולב בצמרת השלטון — הרי חוסר יכולת ההכרעה באוטוביוגרפיה של הרוחן סוסן, היעדר אותו קו אדום שב-חומרי הטקסט, אולי הוא הישג של הסופר בלס.

והוא אחר הוא רומן ישראלי, כתוב עברית, על יהודי שהתאסלם, נישא לגיין האמריקאנית ונפרד ממנה, נישא למקומית ומתערה בממסד, מפלגת השלטון והשלטון העכשווי בעיראק. הגיבור מבקש להיות מוזהה עם מולדתו עיראק, להיות מוזהה כעיראקי, "גזעי", ומסיים בתחושת כישלון. מובן שמהלך העלילה איננו הופך את הרומן לרומן "אנטי עיראקי" כשם שאין לרומן הופך אותו לרומן "ציוני". יר-פיה של היצירה הוא בדרכים האס-תטיות המגוונות היוצרות הפרדה בין תיאור הנושאים לבין כתיבה מגמתית.

מנקודת תצפית כמו מזדהה — הוא מציג את כשלונו של הדר-מות שעליה הוא כותב. תחושת הכישלון האופפת את האיש בהדר דקנותו אינה הפגנה של משפט פנימי בעל יושר אינטלקטואלי אלא אפולוגטיקה מגמתית. כך ניכר ההבדל בין היוצר, המודע לכישלון, לבין הדמות, המבקשת צידוקים מגמתיים. למרות האמפ-טיה, אין זהות או קרבה יתרה ביניהם. אם יתרשם קורא שבלס, הסופר, כותב מתוך קרבת נפש יתרה על גיבורו העיראקי הואיל ובו בחר כדמות מרכזית, ועליו נסוב הרומן מתוך אמפטיה — תהיה זו התרשמות שטחית.

לשון היצירה משייכת אותה לזהות היהודית וקהל נמעניה קוראי העב-רית בארץ משייכים אותה לזהות הישראלית. כרומן ישראלי לקורא העברי, בשפה העברית, זהו עוד רומן המרחיב את גבולות הכתיבה על החוויה והניסיון (מלה אחת באנגלית) של הזהות היהודית רבת הפנים והניסיון. לא בכדי מצוי בזהו אחר גיבור אחר — אחר ומקביל במידה רבה להרון סוסן. גם הוא יהודי-עיראקי, בעל יסודות של אינטלקטואל ויוצר. פרשת דרכיו של אסעד-ניסים היהודי, שהגיע לישראל, משיקה לדמותו של סוסן, ואילו הכרעותיו שונות, מהופכות. "אלטר אגו" הזה — גם הוא דמות ממשית שעברה עיבוי ספרותי, — איננו בולו חיוב או כולו שלילה. ה"אלטר אגו" הזה מצא את מקומו בעלייה לארץ, למדינת ישראל, שנואת נפשו של הרון סוסן. היצירה איננה "נקיטת עמדה" לכאן או לכאן. היא סכום כל דמויותיה, כולל הסתירות באישיותן והסתירות שביניהן.

ואקדים הסתייגות: יש נקודת תורפה. הספר עמוס מדי בפרטים פוליטיים ואחרים. למרות ההצדקה הגיונית שניתן למצוא לכך, השי-לוב בין פרטים אלה עם תיאור ההתנהגות האנושית אינו מאוזן דיו.

כתבתי על הרחבת גבולות החוויה והניסיון היהודי או הישראלי. (בלס יש אף גיבור ערבי-פלסטיני



שמעון בלס

כצד יהודים כפעילים פוליטיים בארצות אחרות). שמעון בלס ציכר תאוצה בכתיבה אמינה על גבר שזהותו איננה רק מפוצלת, איננה רק מנוכרת, איננה מזרחית ואיננה מערבית, אלא היא דמות, שיש בה מכל אלה. "ראסין הוא מה שראסין כתב" אמר, דומני, ז'אן פול סארטר, אולם לא רק כתיבתו, גם אישיותו של היוצר מצטרפת לכתיבתו, ואותו העדר "קו אדום", שהפוליטיקאים כה מרבים להשתמש בו, עובר כחוט השני ביצירה לא כדי למתוח קווים אלא כדי לעבות רגישויות ואי-כיות, המאפיינות את הביוגרפיה של בלס.

הרון סוסן — סתגלן או מורד? "טרדות הווה" במשטר דיקטטורי אינן טרדות אלא חרדות. חרדות קיום של בעלי מעמד גבוה, שמ-עמדם תלוי על בלימה. מעצרים של ידידי ילדות, דרך משל, תוב-עים פעולה הומאנית — והניסיון להושיע ידידים מצירוני השלטון מעורר בו חשד. אינך יכול להישאר ניטרלי על אף הניסיון לשרוד בצמרת בכל מחיר. לעניין מרכזי זה — האדם האמביציוזי כאנטי גיבור בשלטון דיקטטורי — מקרהו של היהודי המומר הרון סוסן הוא מקרה דוגמה. הרומן מעלה זאת גם באמצעות העלילה המיוחדת, הבנויה על דמות שהייתה קיימת, וגם באמצעות ההרהורים על עקר-נות הקיום, מקרה או גורל, שאינם פוסקים ללוות את הדמות המרכ-זית, המשלבת באישיותה סתגלנות, הנאית לה כמרד, מרד במשפחה, עם ניסיון להישאר אדם בעל יושר אינטלקטואלי.

תרומת בלס ביצירותיו לא רק בעולם הרמויות שהוא מוסיף לרומן העברי האיכותי, וככ-תיבה על "איש המזרח" כמשכיל או כאינטלקטואל. כתיבתו נושאת חותם של חומרים ותימטיקה עק-בית, היוצרים ז'אנר מיוחד של "אנטי-גיבור", המעורב במאבקים על דמות השלטון, ברומן שיש בו אלמנטים של הרומן החברתי של סוף המאה התשע-עשרה עם רומן הרגישות של המערב בתוככי המאה העשרים. לא שילוב של "ישן" ו"חדש", אלא חיבור חברה ורגישות תוך מודעות לדיכטור-מיה האפשרית ביניהן. הקומפ-רזיציה ברומן ערוכה במבנה לירי אסוציאטיבי — התוכן מציג את

הפוליטיקה כעיסוק אנושי בעל ערך, כעיסוק שיש בו צורך, עם הסילופים שמטבע ההתרחשויות ההיסטוריות. שילובים של אנרגיה חיונית ועייפות מצטברת, מצבים אינטימיים/חברתיים ללא מוצא, אישה אהובה — שאין בה יכולת לשותפות או להשפעה על הכר-עותיו, בצוותא עם פעילות אינ-טנסיבית בארגונים נושאי כשורה חברתית — אלה הכיוונים הסות-רים בצומת הביוגרפיה של הדמות ברומנים של בלס. ז'אנר מיוחד של "אנטי גיבור", רחוק מהקלישאה המוכרת של דמות שוליים. זו דמות מעורבת, אינטלגנטית, בעלת אמ-ביציות ערכיות, שכשלונו מופנס: "שבע יפול אנטי גיבור, עד ש — בלבב פנימה — לא יקום עוד".

גם הדמות הנשית ביצירות מציגה אישה שהגיבור מסוגל לאהוב אותה. כלומר גם הניכור האינטימי בתחום האהבה שונה ביצירתו. הדמות הנשית, אם היא אהובה, למרות היותה אהובה, אין עמה שותפות אמת, אין בה יכולת השפעה על הכרעותיו. כך הן הדמויות המרכזיות בחדר נעול, בחורף אחרון, היורש, והוא אחר וברומנים נוספים.

אינני יודעת אם חוק עולם הוא, אבל גם בספרו של שמעון בלס יש עדיפות לתיאור קטעי זיכרון על פני עיסוק בהווה. זכרונות ילדות מעיר ההולדת, וזכרונות חיים ובעיות עם האישה הראשונה, גיין סוסן האמריקנית — אלה נקראים בשקיקה. יפה הנגיעה בהוויה של בית ההורים היהודי בעיר הילדות העיראקית, עיר של סתירות רדי-קליות החיות זו עם זו בכפיפה אחת, כמעט בהרמוניה. בשניות חדה מתוארות מסיבות חברתיות ושותפות-עסקית בין יהודים לער-בים, כאשר כל אחד רואה במנהגי הדת השנייה טומאה, וכל אחד מביא עמו למפגשים ספל משלו, כדי לשתות את הקפה בכלי "כשר". נקי נמסר שרטוט על הבדלי תרבות וסתירות בתוך המשפחה באמצ-עות שכשון באמבטיה: רק בשעה שהגבר נזקק לרגע של התרגעות באמבטיה מלאה מים, רק אז קולט הבעל העיראקי מה מקיף מחיר ההסתגלות הנדרש מאישה אמ-ריקנית החיה בבית עיראקי אמיד ומסודר, שאין בו אמבטיה — לא מחמת חסרון כיס, אלא מכיוון שאמבטיה איננה נכללת בקוד של צרכי הציוויליזציה בעיראק.

שמעון בלס: פרוזה, זמורה ביתן; 1991; עמ' 165

"הספרות העברית מתאפיינת בשביעות רצון מופלגת ואף בשאננות" — טוען מתי פלד

בגליון יולי של LE MONDE מופיעה רשימה על הרומן של שמעון בלס — והוא אחר, תחת הכותרת "הגורל השבור של אסעד נסים". כותבת הרשימה — סימון ביטון — מדברת ברשימתה על תרומה ספרותית כעלת חשיבות.

איך עושים שירים



ולאדימיר מאיאקובסקי

זאת? מדוע טקסט הכתוב לפי כל הכל-לים, המחורז לתלפיות, המכיל ימבים וגם טרוכאים — מדוע אין רואים בו שירה? אתם בהחלט רשאים לתבוע מן המשוררים שלא יקחו עמם לקבר את סודות המקצוע. אני רוצה לכתוב על עבודתי לא כמורה, אלא כבעל-ניסיון.

למסה שלי אין כל משמעות מדעית. אני כותב על עבודתי, ועל-פי מיטב ידיעתי והשקפתי, אין עבודתי שונה במהותה מעבודתם של משוררים-מקצוענים אחרים. אני שב ומדגיש — אינני קובע שום מתכון. איני מציע שום נוסחה ההופכת אדם למשורר. נוסחאות כאלה אינן קיימות. משורר הוא אדם היוצר בעצמו את הנוסחה הייחודית שלו. בפעם המאה אני חוזר ומביא את הדוגמה-אנלוגיה לכך:

מתימטיקאי הוא אדם, שיוצר, משלים, מפתח נוסחאות מתימטיות, אדם שמביא משמעות מתימטית חדשה. האדם שקבע, לראשונה, ש"שתיים ועוד שתיים הם ארבע", היה מתימטיקאי גדול, גם אם הוא הגיע לאמת זאת על-ידי חיבור של שני בדלי סיגריות עם שני בדלי סיגריות. וכל אלה שבאו אחריו, גם אם צירפו לצורך החיבור חפצים גדולים יותר, כמו קטרי-רכבת, למשל, אינם מתימטיקאים. קביעה זאת אינה מפחיתה מחשיבות עבודתם של אנשים המחברים קטר לקטר. ייתכן אפילו, שבימי משבר בתעבורה עבודתם חשובה פי כמה מהנוסחה העירומה של האמת המתימטית. אבל אין טעם לשלוח לחברה המתימטית את תוצאותיו של החיבור הזה, שנעשה בבית-המלאכה לתיקוני קטרים, ולתבוע שיתייחסו אליהן כפי שמתייחדים סיס לגיאומטריה של לובוצ'בסקי. זה עלול לשגע את הוועדה המתכננת, להדאיג את המתימטיקאים, ולבלבל את העוסקים בתעריפי השכר.

יאמרו בוודאי, שאני מתפרץ לדלת פתוחה, שכל זה ברור, ידוע ונהיר בין-כה-זכה. לא דובים ולא יער. 80% מהשירה המחורזת, מודפסים בעתונתנו רק משום שלעורכים אין שמץ של מושג בשירה חדשנית, או שאין הם יודעים לשם מה נחוצה שירה בכלל. הם יודעים רק — "מוצא חן בעיניי" או — "לא מוצא חן בעיניי", ושוכחים שגם טעם ניתן וצריך להעשיר ולפתח. כמעט כל העורכים התלוננו באוזניי, שאינם יכולים להחזיר כתבי-יד של שירים כי אינם יודעים מה לומר ואיך להסביר מדוע.

עורך משכיל צריך היה להגיד למשורר: "השירים שלך עשויים נכון מאוד, על-פי כל הכללים המופיעים בספריהם של מ' ברודובסקי, שנגלי, גרץ' ואחרים. כל החרוזים שלך, הם חרוזים טובים, שכבר

אני חייב לכתוב על הנושא הזה. לא פעם הצעתי (בדיונים ספרותיים שונים, בעת שיחות למיניהן עם עובדים צעירים של מוסדות העוסקים באמנות המלה, בוויכוחים עם מבקרים) להרוס, או לפחות לבטל את הלגיטימיות של תפיסת-השיר הישנה. בשירת העבר הישנה, החפה מכל אשם, כמעט לא נגענו. היא נפגעה רק כאשר עזי הנפש, המגנים על היושן, תפסו מחסה מפני האמנות החדשה מאחורי ישבני האנדרטאות. והנה, נהפוך הוא — כשטיפלנו באנדרט-אות והזזנו אותן ממקומן, הצבענו לעיני הקוראים על גדולי העבר דווקא מן הצד הלא מוכר והלא נלמד. ילדים, (וגם צעירים בכתיספר לספרות) סקרנים תמיד לדעת, מה טמון בעצם בתוך סוס הקרטון.

עיקר השנאה שלנו מופנית נגד הביקורת הבורגנית-רומנטית. נגד אלה שכל גדולת שירת העבר, נעוצה לדעתם בעובדה שגם הם אהבו — בדיוק כשם שאונייגין אהב את טאטיאנה (התפעמות הנפש!) — את המשוררים שחרוזהם ליטפו את אוזנם. אנחנו תיעבנו את מחול החנחר-נים קל-הערך משום שהוא יוצר סביב מעשה-השיר, הקשה והחשוב, אווירה של התרגשות מינית ורגיעה, ומשום האמונה שרק עם שירת הנצח אין להתמודד בשום דיאלקטיקה. התהליך היצירתי היחיד הוא זה הבא מתוך התפעמות הנפש והטיית הראש כלפי מעלה, בציפייה, שרוח השירה התכולה תצנח משמים ישר על הקרחת בדמות יונה צחורה או טווס ססגוני.

לחשוף את האדונים הללו — לא קשה. די להשוות את אהבת טאטיאנה לתוכן חוק הנישואין, או לקרוא באוזני הכורים מן הדון על 'המשקפת הקסומה' של פושקין, או לחילופין — לרוץ לפני הגושים הצועדים באחד במאי ולצעוק — "דודי בעל-מנהגים מושלם הוא!"

ספק אם אחרי ניסיון כזה, ימצא מישהו, אם הוא אכן צעיר ולהוט, ומעוניין להעניק את חום נעוריו לפעילות מהפכנית, עניין כן ורציני בעיסוק במקצוע השירה העתיקה. ועל כך כבר נכתב ונאמר רבות. תגובות רעשניות של האולמות תמיד היו לצדנו. אבל תמיד בעקבות התגובה החיובית באו קולות הספק:

אתם יודעים רק להרוס ואינכם בונים דבר! ספרי הלימוד הישנים גרועים, אז איפה החדשים? תנו לנו את חוקי הפואטיקה שלכם! תנו לנו את ספרי הלימוד! הנימוק, שהשירה הישנה קיימת כבר רבע-אלף שנים, וזו שלנו אינה אלא בת שלושים — היה תירוץ לא משכנע. אתם רוצים לכתוב וגם לדעת איך עושים

נוסו מזמן, שניתן למוצאם במילון המלא של החרוז הרוסי מאת אברמוב. ומשום שכרגע אין לי שירים טובים וחדשים, אקבל ברצון את אלה שלך, ואשלם עבורם שכר של כתבנית מקצועית, זאת בתנאי שאקבל שלושה עותקים."

והמשורר, או שיפסיק אז לכתוב, או שיפנה לשירה כמו שפונים לעבודה המצריכה מאמץ רב יותר. כך או אחרת, הוא יפסיק להתייחר מול כתב-חדשות, אשר מביא אומנם רק דיווח על אירועים חדשים אבל מקבל שלושה רובל עבור ידיעה, והוא קורע את מכנסיו בריצתו אחר שערוריות ושרפות, לא עלינו, ואילו המשורר מבזבז רק את רוקו כשהוא מדפדף באצבע לחה בדפי-ספר.

עליי לסייג את עצמי: מטרת השירה אינה נוסחאות, שאם כן ניתן היה לראות את המשורר כמי שמתאמן בהרכבת נוסחאות לדברים או למצבים לא נחוצים ואף לא קיימים. אין כל צורך למשל ביצירת נוסחה לספירת כוכבים בעת דהירה במלוא המהירות על אופניים.

מצב מצריך ניסוח, המוצע על-ידי החיים עצמם. המהפכה לדוגמה, הזרימה אל הרחוב עגה של מיליונים, לשון של פרברים זורמת אל האוטוסטרדות המרכזיות; השפתונת הקטנטונת של האינטליגנטים, על מילותיה הזעירות כמו — "אידיאל", "עקרונות הצדק", "ראשית אלוהית", "מבט טרנ-סצנדנטלי של כריסטוס ואנטי-כריסטוס"; כל אותם הדברים המפוטפטים בלחש בבתי-הקפה, טוּטֵאוּ. עכשיו באה סטיכיה לשונית חדשה. איך להפכה לפואטית? השיטות הישנות, כמו "ורד-קרת", לא מתאימות. איך להעביר לשון דיבור אל תוך השירה ואיך להוציא שירה מתוך הדיבור הזה? לירוק על המהפכה לטובת הימבים?

קטע ראשון מתוך מסה

קובץ 45 — עיתון 2-77

כשנה לאחר התאבדותו של יסנין, ראה מאיאקובסקי "חובה סוציאלי" לכתוב עליו שיר. ואמנם יצר אז את אחת היצירות החזקות שלו. בהמשך לשיר, היה חשוב לו לנסח את משנתו השירית במסה — איך לעשות שירים. המסה מבוססת ברובה על הניסיון שצבר תוך כדי כתיבת השיר ליסנין. אנו נותנים כאן את חלקה הראשון, הקצר, של המסה.

הפכנו עם גרוע וכנוע,
מזה לא בורחים.
יפוש שחור־ידי לאן ומדוע
צומת כיווני הדרכים.

(ז' גיפוס)

לא! שיר בן ארבע שורות אמפיבראכיות,
שהומצא לצורך לחש, כתשובה לרעם
הפכפך, הוא חסר תקווה!

גיבורים, נוודי הים, אלבטרוסים,
יושבי השולחן של כרות אדירות,
להבת הנשר, ימאים, מטרוסים [1],
שירכם הוא מלים — אבנים יקרות.

(קירילוב)

לא!
לתת לשפה החדשה את כל זכויות האזרח
בהיעלם אחד. קריאה במקום פזמון חוזר,
רעם התוף במקום שיר ערש.

צעד בקצב המפכה!

(בלוק)

התפרטו במרש המרד!

(מאיאקובסקי)

לא די בניסוחים ובתמונות של השיר החדש,
בהשפעת המלה על המונים מהפכנים.
חשוב שכל הפעילות הלשונית הזאת תהיה
מכוונת לעזרת המעמד שלך.

זלול אננס,

ולעס הסרטן,

הגיע יומך, עשיר מבורגן...

(מאיאקובסקי)

ספק אם בית כזה היה מתקבל על ידי
השירה הקלאסית. גרץ' ב-1820 לא ידע
דבר על "צ'סטוש'קוֹת" [2] אבל גם אילו
היה מכירן, היה כותב עליהן כפי שכתב
בלזול על השיר העממי: "השורות הללו
הן חסרות צליל וחסרות ניגון".

אלא שאת השורות האלה אימץ הרחוב
הפטרבורגי...

החידוש בעשייה השירית הכרחי. החומר
המילולי, הציוריים הלשוניים, ה"נופלים"
לידיו של המשורר, חייבים לעבור עיבוד
יסודי. אם פסולת מלים ישנה משמשת

חומר־גלם לעשיית השיר, יש להחמיר
במידה, ביחס וברמתו של החומר החדש
באותו השיר.

החידוש, כמובן, אינו מתכוון להמציא
ו/או לייצר לבקרים אמיתות חדשות, לא
מיד יוצרים תחליפים חדשים ליאמבים,
לשיר הלבן, לאליתראציות ואסוננסים. ניתן
להמשיך ולעבוד על שכלולם והעמקתם
של כל אלה.

הכלל "שתיים כפול שתיים הם ארבע",
אינו קיים ואינו יכול להיות קיים, בזכות
עצמו. יש לדעת להפעיל אמת זאת, יש
להצביע על כך, שהיא בלתי ניתנת לערעור
על־ידי שורה של עובדות (משל, תוכן,
נושא). מכאן יוצא, שבשירה אין ערך
עצמאי לתיאור בכואת המציאות. עיסוק
מעין זה אומנם נחוץ, אך יש לראות בו
מלאכת־מזכיר של אספת אנשים גדולה...
שירה מתחילה במקום שבו מתחילה מגמה
מסוימת, כיוון כלשהו.

בשירים כמו לבד אני יוצא לי אל הדרך...
— אין לדעתי יותר מתעמולה פשוטה
לנערות, שתצאנה לטייל עם המשורר. כי
"לא טוב היות אדם לבדו...", משעמם
ועצוב...

מיידיש: יעקב בסר

אברהם סוצקובר

פְּנוֹר־וֹרֵד

בְּגֶשֶׁם חֲמִים שֶׁל תַּחֲתֵת הַמַּתִּים
הוא עולה ופֹרֵחַ לְאֵט וּמְרִטִיט
(הוא קָשׁוֹר בְּיַלְדוּת זְכוּרָה מְנִי כֶּבֶר)
פְּנוֹר־וֹרֵד טָמוֹן בְּאֶרֶזֶן שֶׁל עֵפֶר.

פְּנוֹר־וֹרֵד לא זָקוּק עוֹד עֵתָה לְכֹנֵר,
לא מְעִרִץ, לא גִּדְפֵן מְמַרְמֵר.
בְּלִי פֶנֶר יִנְגֵן אֲמוֹנָה לְהוֹטָה
לְכַבֹּד הַמִּיתָר שְׁנוּלֵד זֶה עֵתָה.

לְכַבֹּד זֶה הִרְעַד אֲשֶׁר לְמִיתָר,
לְכַבֹּד הַדְּבֹרָה שֶׁדְּבָשָׁה הוא כֹּה מֵר.
אֶךְ מִתּוֹק הוא עֵקֶצָה, עֵסִיס פְּרִיחָתָה —
לְכַבֹּד הַפֶּאֶב שְׁנוּלֵד זֶה עֵתָה.



ליום השנה של אבא

שְׁלֵגָאוֹר וְשֵׁדָה, לְפָנִים שֵׁדָה עַד אַבָּא,
דְּמַעַת־שֵׁלֵג מְחַלְחֶלֶת בְּשֵׁלֵג עַד אַבָּא.
שְׁבָעִים שָׁנָה הוֹלֵךְ אֲנִי בֵּין שְׁלֵגָאוֹר
עַד שְׁאֲגִיעַ לְאַבָּא, אֲגִיעַ לְעַת מוֹעֵד.

שְׁקֵט מְתִיפֶת בְּשֵׁלֵג, הָאֵם הוא אוֹתִי מְלוֹה
בֵּין אוֹרוֹת שֵׁלֵג אֵלֶּה, זֶה הַפְּנוֹר הָאֲדַמְדָם שֶׁלוֹ?
מֵה עוֹד מִן הַנְּרָמֵז לִי בְּשֵׁלֵג עֲדִין מְצַפֶּה:
הַמְּרַחֵק קָרֵב וְכֹא אֵלֵי הַמְּרַחֵק.

הָאֵם עָלֵי לְסַפֵּר מְנִין אֲנִי בָּא
וְנוֹשָׂא עַל כְּפוֹת יְדֵי אֵת נְשִׁימוֹתֵי?
הָאֵם מְלִים אֲמַצָּא עוֹד לְנַעַר מַעֲלִיו אֵת אֲלֵמוֹתוֹ
עֵינַיִם קְפוּאוֹת שִׁפְקָח לְרֵאוֹת וְלֵהֲבִיט בֵּי?

שְׁלֵגָאוֹר שֵׁדָה שֵׁדָה לְפָנִים שֵׁדָה. רַק לא לְהַתְמַהֵמָה
וּכְשֶׁאֲמַר לוֹ: הֲבֵן שֵׁלֵג נִשְׂאָר כְּפִי שֶׁהִיָּה.
אֲבָל יָכוֹל לְקֵרוֹת שְׁאֲבָא כֶּבֶר אֲיַנְנוּ בְּמִקוֹם.
אוֹלֵי מְזַמֵּן הוא גֵּעוֹר וְקָם לְעַת תַּחֲתֵת הַמַּתִּים...

[1] ימאים
[2] שירי זמר עממיים
הכנויים מארבע שורות
מחזוריות והמולחנים כדרך
הזה.

על מאות הנושאים, מגוון המוטיבים, תזמור הצלילים ומערכת תחבולות-העיצוב הגורשים כרימון את קובץ השירים. אסתפק בהצגת שני שירים ובניסיון להסיק מסקנות אחדות על אורחות אמנותו של אברהם סוצקבר.

נתבונן מקרוב אל השיר הפותח, שכותרתו מכתירה גם את כל קובץ-השירים: די פִּדְלוּיז. וזו לשונו:

פִּן תחית־המתמידיק וואַרעמען רעגן
פאָוואָלינקע נעמט זיך צעבליען, כאַוועגן
(ביינאָנד מיט דער קינד־הייט אין אַלטן זיכרון)
די פִּדְלוּיז אינעם שוואַרצע־דיקן אָרן.

די פִּדְלוּיז דאַרף שוין אַצינד ניט קיין פִּדלער,
ניטאָ מער קיין לויבער, ניטאָ מער קיין זידלער.
זי שפּילט אָן אַ שפּילער מיט פֿרייד און אמונה
לכבוד אַ ווידערגעבוירענער סטרוונע.

לכבוד אַ סטרוונע, לכבוד איר ציטער,
לכבוד אַ בין וואָס איר האַניק איר ביטער,
נאָר זיס איר שטאָן, אָווי זאַפּטיק און קווייטיק —
לכבוד אַ ווידערגעבוירענעם ווייטיק. [5]

הצירוף הפרדוקסאלי הראשון בשיר הוא

שירת היוצר

החיבור בין הגשם, היורד שנה שנה בעונתו, בכחינת התרחשות מחזורית האחוזת בריח-מוס האדיר של הבריאה, לבין תחית המתים, ניתן להבחין במתח בין רא-שיתו של השיר וסופו. בשורה הראשונה, כאמור, המטר המתואר כמחיה מתים (תחית-המתמידיק), ואילו השורה האחרונה מסיימת בכאב שנולד מחדש. ולא ראי זה כראי זה. 'תחית המתים' היא אמונה במהפכה גמורה בעולמו הנברא של הקדוש-ברוך-הוא. והנה דווקא הגשם המחיה הוא מעין אישור, שהבריאה וטבעה הם בכחינת חוקת-עולם, ואין הם נשחקים בין שיני הזמן. המטר החמים, המעיר את הכוחות הרדומים בטבע ומניע את איתני הצמיחה והחיים, ממלא את יעודו עתה כאז.

עניין אחר הוא, כמובן, 'הכאב שנולד מחדש'. כאב הוא עקרונית עניינו של היחיד. 'הכאב שנולד מחדש' מוחש בצרור הייסורים של האני, ללא זיקה הכרחית אל ריתמוס המחזור העולמי הנצחי בטבע. אפשר דווקא, שהכאב הוא אחד מסימני הזמניות ואיתותיה.

והנה — במסגרת התמורה בבריאה וב-עולמו הרגשי של היחיד — מתרחשת בשיר תנועה פנימית. הווה אומר: ורד-הכינור (די פִּדְלוּיז). צירוף מטאפורי מפתיע בין הפרח וכלי-הנגינה, המעלה ממנו ובו את כל מערכת החושים. הוורד כובש את העין, מעורר את חוש הריח והטעם, ואולי אף את תחושת הניגוד בין רכות הקטיפה של עלי-הכותרת ועוקצנות הפגיעה של החוחים. הכינור, לעומת זאת, פונה אל חושי-השמיעה בהיותו מעין מעייץ-פלאים

מוכתר בכותרת, על-פירוב ככותרת אחד השירים בפרק. לאמור:

1. דאָס איינציקע פֿענצטער (החלון הבודד — 19 שירים);
2. פֿול דער מילגרוים (הרימון גדוש — 19 שירים);
3. אלף־בית פֿון צוויי און צוואַנציק פֿליגל (אלף־בית בן כ"ב כנפיים — 16 שירים);
4. דאָרנבײַמלעך (עצי הסנה — שיר אחד מורכב מ-5 פרקים).

די פִּדְלוּיז

לכל אחד מן הפרקים נושא מרכזי ואחיזה הדוקה בכל יתר שלושת הנושאים. נושאו של הפרק הראשון הוא 'היצירה'; של הפרק השני — 'האהבה והחיים'; של השלישי —

ובץ השירים די פִּדְלוּיז (וּרְד־הכינור) יצא לאור לכבוד יום הולדתו ה-60 של המשורר. הקובץ כולל 55 שירים, מהם אחדים הערוכים ככליל-של-שירים [1]. מדובר, אפוא, ב-69 שירים בסך-הכל. הספר הודפס במתכונת אלבומית גדולה, באותיות מאירות עיניים, והוא מלווה בשלושה איורים של מארק שאגאל, שצוירו במיוחד לכבוד המשורר ושיריו. בקיצור — חגיגה לכל אוהב ספר, קל-חומר — לכל אוהב שירה.

שירי הקובץ די פִּדְלוּיז נכתבו כחל-אביב ונתגבשו בשנים 1971-1972 [2]. בשנות ה-70 הראשונות שקעה כבר להבת התרוממות-הרוח, שפרצה כגעש עם תום מלחמת ששת הימים. הארץ טולטלה במועקה של מלחמת-התשה טורדנית וענ-נים כבדים הקדירו את שמי האופק, כאילו עלו לבשר את הסופה העתידה להתחולל באוקטובר 1973, החל מיום הכיפורים תשל"ג בשעות הצהריים. אוירת הימים ההם אינה משתקפת אומנם ישירות בשירים, אך אֵי המועקה אופ-פיים אותם ולא פעם מפעפעים קלות בין השורות, מזוגים בְּהַי חוויות טראומטיות, שחרשו את חיו הצעירים של המשורר בירושלים דליטא.

2

קובץ שירים, שנערך בידי המשורר, הופך ממנו וכו לשיר-של-שירים, מעין קונטקסט הטומן בחובו מגמה אמנותית. מגמה זאת נשענת, בדרך-כלל, על שזירה של שתי גישות מנוגדות לכאורה זו לזו:

א. הגישה הפואמטית, המבקשת להעלות רעיון מרכזי כלשהו, בכחינת חוט שני שעליו נשחלים השירים כנופך-אל-נופך ויוצרים תבנית אמנותית. תבנית זו אינה מבוססת אך ורק על העובדה, שאת השירים כתב משורר אחד בלשון אחת ואולי אף בפרקי זמן קרובים. קיים משהו המחבר בין שיר לשיר, בחוויות היסוד או במראות-השתייה או במשהו אחר.

ב. גישת הפסיפס, המבקשת לשבץ ריבוי-גוונים-ונושאים-וצורות ככל-האפשר בתוך מסגרות המבנה, מעין צירוף של פרטים שונים זה-מזה מתוך כוונה להבליטם, או אף להצביע על הפרובלמטיות של חיבורם. שתי הגישות עשויות, באורח פרדוקסאלי, להשלים זו את זו. הן במקרה בו ניתן להצביע על תבנית הנדסית בסיסית של חיבור השירים, כגון וריאציות שונות של צירופים כיאסטיים, והן במקרה שלא ניתן להצביע ברורות על קווי תבנית כלשהם.

כבואנו להתבונן אל קובץ השירים די פִּדְלוּיז, אנו מוצאים בראש וראשונה חלוקה לארבעה פרקים, כאשר כל פרק

הרצאה בכנס הבינאוניברסיטאי השמיני, המוקדש לספרות עם ישראל, אוניברסיטת בר-אילן, 8.4.1991.

[1] השיר פֿאַרוואַנדלונג (עמ' 20-21) מורכב משלושה שירים: השיר ליד אין דווי אקטן (עמ' 34-35) — משלושה שירים; השיר פֿון ביידע עקן וועלט (עמ' 43-41) — משני שירים; השיר פֿול דער מילגרוים (עמ' 48-52) — מחמישה שירים; השיר גראָן און מענטש (עמ' 89-82) — משני שירים; השיר ליד וועגן היילן, געוונגען אין פֿיצטערגניש (עמ' 101-100) — משני שירים; והשיר דאָרנבײַמלעך (עמ' 109-105) — מחמישה שירים.

[2] שיר אחד נכתב ב-1970; 26 שירים — ב-1971; 27 שירים — ב-1972; ושיר אחד מסומן בתאריך 1971-1972.

[3] כדברי המשורר גיחה כמלים המסיימות את פאוסט מפי מקהלת מסחורין, שסוצקבר משלב אותם בשירו ספעקטאַקל אויפֿן ים (בעמ' 97). וכך נאמר בסיומו של הבית הששי: "אַ פֿאַלמע, שוועסטער, כּיבאָ זי ליב. זיי מוחל וואָס אַיך פּלאַפּל. / כּיוויל זאָגן: דאָ איז אויך דאָס אייביק־ווייבלעכע פֿאַראַן". ובעברית: "הו, תמר, אחותי, אֵני אוהב אותה. סלחי לי פטופטי / אני רוצה לומר: נצח הנשיות גם כאן חי הוא וקיים".

[4] ובתרגום מילולי לעברית: מהו יותר מן החיים? לחיות יותר / חיים מלאים יותר, חוקי-דורות יותר. בכדי

מחקר מפורט עשוי, בלי ספק, להעלות תמונה כללית, בהירה יותר ומדויקת יותר, אך נדמה לי, שיש כאן נקודת-מוצא להת-בוננות אל הקומפוזיציה של ספר-הפלאים די פִּדְלוּיז.

3

לא אוכל, במסגרת סקירה קצרה זו, לעמוד

זיין אוצר וויל דער ים בלויז דיר געטרויען.
דער פערל פון זיין הארץ קול-דמקה-דקהט. [7]

מסתבר, אפוא, שלא מדובר כאן בתעלול וירטואוזי או במשחק מלים בעלמא, אלא במאמץ רוחני ואמנותי לבלום את הבלתי-נבלם, להפקיע מן התווה צירופים ומושגים ולשלבם במעשה היצירה האנושי.

אברהם סוצקבר הוא גם מספר. ואין כוונתי כאן לסיפוריו, שחלקם הרב מקובץ בשני כרכים (גדינער אקוואריום די נבואה פון צווארצאפלען). כוונתי לסיפורים האצורים בשיריו.

וכאשר אומרים מספר, מתכוונים לא רק לסיפור, אלא גם לתיאור. התיאור הוא בדרך-כלל צירוף של פרטים המצטברים זה-ליד-זה, בשעה שהסיפור הוא חיבור של פרטים הבאים זה-אחרי-זה. התיאור שבשיר מתגבש בעולם המטאפורות, הדי-מויים, המטונימיות והסמלים, ואילו הסיפור מתקצר ומצטמק אל השורה ואל הבית,

אורגים את התקשורת הפנימית. הקולות של השיר תואמים והרמוניים, עם המוסיקה הנצמדת אל האדמה ואל העבר, אל היחיד ואל זכרוננו. הכאב יוצא אל משמעות.

ברצוני לעמוד בקצרה ובתמצית על מספר קווי-עיצוב אופייניים, המתגלים בשירי די פידלדוויז וכאילו מתגלגלים משיר אל שיר. הדבורה שדבשה מר ועוקצה מתוק, עסיסי ורר, מעלה על הדעת שורה ארוכה של ניגודים פרדוקסאליים, העשויים להוות במידת-מה קריאת-כיוון אל אחד מרזי סגנונו האמנותי של אברהם סוצקבר.

המגמה להעלות צירופי-לשון, המבקשים להבליט את עניינם באמצעות מבע אוק-סימורוני, אינה חדשה בשירה [6]. עיקר טעמה להפתיע את הקורא באמצעות הן-החדת-מבע. ההתבוננות אל דרכו של סוצ-קובר עשויה להעלות הבחנה במניעים נוספים: א. לצירוף הפרדוקסאלי כוח-בלימה והש-

מתגבר של קולות וצלילים. הכינור עשוי לא רק לגרות את החוש, אלא גם להרגיע את הנפש.

ונה — ורד-הכינור רב-החושים' מתווך בין העולם החיצוני של דברים ומעשים ואירועים לבין העולם הפנימי של הרוח. הכינור מנגן. אפשר לומר — מתנגן מאליו, בלי כנר, בשמחה, בחווה, כאמונה. לכבוד המיתר שנולד מחדש. אלא שאין הכינור עצמאי. הוא אחוז בוורד מכוח החיבור המטאפורי. ואילו הוורד מגיב על פעולת המטר החמים. מתחוללת בו תנועה דו-סטרתית: למעלה (בצמיחה ובפריחה) ולמטה (אל עמקי הקרקע והזיכרון).

ההקבלה הפרדוקסאלית, לכאורה, בין הזיכרון לאדמה השחורה מסתברת ממנה ובה. הזיכרון הוא גורם חי, המפרנס את הדמיון. האדמה, שהיא לכאורה משכן-קבר, דווקא בה טמונים מעיינות היניקה והחיות של ורד-הכינור.

עבר והווה, חדש וישן, חיים ומוות, חומר ורוח משתזרים זה בזה במערכה דמיונית,

של אברהם סוצקבר

ההופכת מאירוע לסטאטוס דינאמי. והנה מתרחש בבית השני מעין דילוג. הקורא נרמז, שְהִיהָ היו זמנים, בהם אחז כנר בוורד-הכינור. נעמיתיו נשמעו ברבים, יצירותיו עוררו יצרים, טובים ורעים. כל זה חלף ושקע בזיכרון. ואילו עתה הוא גלמוד, מתנגן בלי כנר, 'לכבוד מיתר שנולד מחדש'. ומהו כבודו של מיתר נושן-חדש זה? לא עוד, אלא שהוא חובק את השיר ומְתִיכו לאחדות. הביטוי 'נולד מחדש' מחבר את המיתר עם ראשית השיר ותנועתו הדינאמית ועם סופו של השיר, עם הגשם ועם הכאב, עם הוורד ועם האיני' המשמיע קולו בשיר.

בבית השלישי מתחברת שרשרת גורמים באמצעות האנאפורה 'לכבוד'. האנאפורה מפעילה דינאמיות וגרסביית, בהציגה רב-רים האמורים זה-אחרי-זה כאילו ניצבו זה-ליד-זה. והנה עולה כאן התרשמות סימולטנית של שלושה גורמים:

1. המיתר וקולו הרוטט;
2. הדבורה;
3. הכאב.

שלושת הגורמים שזורים זה בזה כמקלעת. הוורד שבכינור מנעים לכבוד הדבורה; הדבורה יונקת מפרחי הוורד ומקימת את יעודה: בריאת המתוק והמר, העולים פרדוקסאלית בשיר בְשָפּוּל טעמים, כאילו ביקשו לרמוז אל ערכם היחסי של הקצוות. הכינור שבוורד, לעומת זאת, מרעיד את המיתר, המעורר ב'איני' את כאבו. כך הולכת ונבנית אחדות מופלאה בין הטבע והאמנות, בין העולם והאדם, בין הכלי והגורם, בין השמחה והכאב. לכאורה — ערכוביה. למעשה — שירת-הילה לעולם כנתינתו וכהווייתו. לְכָבוֹד! הפרדוקסים

היה, העשוי לייצב את מירון המלים הערוכות בערוץ שקול ומדוד; ב. צירוף הניגודים עשוי לעורר לא רק ספק בתוקפו המגביל של ההיגיון, אלא גם מעין התרסה כלפי גורמי העולם החיצוני; ג. צירוף הניגודים מצביע על העובדה, שאין כלל הרמוניה בין גורמי-החוץ הערוכים על-פי חוקי הבריאה לבין תגובת עולמו הפנימי של האדם הקולט אותם; ד. צירוף הניגודים מוכיח, שהלשון גמישה יותר ועשירה הרבה יותר מן העולם החומרי; ה. צירוף הניגודים מצביע על האפשרות ליצור מסגרת מבנית למערכת ניגודים ולהיענות בזה היענות אמנותית להשקפת-עולם דיאלקטית;

ו. צירוף הניגודים מאפשר למשורר לפתח את נקודת-הראות, שניתן לכנותה אירוניה פאתטית.

הגישה הבסיסית של סוצקבר הליריקן היא פאתטית. כל יצירתו רוויה בפאתוס עמוק ועמוק ממנו. האירוניה, לעומת זאת, היא תפיסה אנושית, הנובעת מן הפוטנציות הטעונות בלשון. היא תואמת ביסודה את מהותה של הלשון, המשמשת עקרונות אמצעי לביטוי של פֶשֶׁט ולחריגה ממנו. עצם העימות בין המציאות לבין הדיבור טומן בחובו יחס אירוני, מפני המרחק העקרוני ביניהם.

אם המספר המקראי, למשל, בבואו להעלות סיטואציה פאתטית, שאין נעלה ממנה, אומר "קול דממה דקה" (מלכים א' י"ט 12), בא אברהם סוצקבר ומפעיל את האירוניה הפאתטית בהופכו את הביטוי כולו לפועל בידיש, לאמור:

שגם הצפונים / יחושו:
עצומים המאווים. / והיך
תשוט הרחק כמה כמפרש
/ במרחק של מיליו מעבר
לעצמה. לאן? / אם אכן
נושבת רוח, גם נמל נמצא
/ אי שם קיים כבשון
הפרקות / ליצור בו וליצור
לנצח.

[5] ובתרגום עברי: מתוך
הפטר החמים מתייה
המחיס/מתחיל אט לנוע,
לפרוח. לגדול ולגבור/נד
כיד עם זיכרון הפליות
הישן, הקמים/בארון
הפרקע הישן השחור —
ורד-כינור. //

ורד-כינור לא זקוק עוד
ליד הכנר/נעלם מהלל,
המקלל התפוגג, הוא לכד
מנגן בשמחה וחוגג/לכבוד
לידתו מחדש של מיתר.
לכבוד המיתר, לכבוד רטט
נעים/לכבוד הדבורה —
כה קרי הוא הדקש/אך
מתוק הוא העוקץ. רגוי
וטעים, לכבוד הקאב
שנולד מחדש.

[6] פראנצ'סקו פטרארקה,
למשל, קורא בסוטה
השלישית על חייה של
הגבירה לאורה — "הה,
מות חי, הה, פרענות
נלכבת" (תרגום: לאה
גולדברג, עמ' 11). ואילו
נתן אלתרמן מכריז,
ש"דימיה במרחבים
שורקת" (ליל קין, כוכבים
בחוף, שירים משכבר, עמ'
57). קל וחומר הצירוף
הקדים "קול דממה דקה",
העולה מתוך חוויה
של-התגלות בפי המספר
המקראי בספר מלכים א'
י"ט 12.

[7] ובעברית: את אוצר
מבקש היס להפקיד רק
בידי / בעוד פנינת לבבו
משמיעה קול-דמקה-דקה.

[8] ובעברית:
פני השחם הקרות,
שקיעות באדמה,
רתוקות בכבלים של אדמה
אל הגוף למטה —
עדים הם יחידים
שהוא עדין כאן.
שהוא היה — עדים
ברואים כלל אחרים,
ומתבקש נאולוגים:
הם צברקרים
מהיך לבית-עלמין.



כנפי השחם הקרות, שקועות באדמה, נמשכות להתקרב למטה אל הגוף. הן חשות את אינמוחו: צבת-עצמות, ונשמה לחוצה כצבת.

כנפי השחם הקרות נחנקות ברטט: מטר של שמש חודר-נספג בהן.

זרם אל העורקים. זמרת-חיות-מתים עם בוא אביב.

הן נחנקות מעל קרקע זו הפלעית, מכבלי האדמה, יחד עם הגוף במעיל ירק ומאבק.

לאן עפות הן? לו ידעתי אנה יצד מה, הייתי אליהן נלוה ברגל, בחלום אל המרתק.

1972 תר"ק"א ברתיני

[9] ק"א ברתיני תרגם "מטר-שלי-שמש". נדמה לי, שהוא הושפע מן העובדה, שמדובר ברכיבות ובורימה.

[10] ובתרגום מילולי לעברית:

אין כבר דיגים עטורי זקנים, המרשכים/רשתותיהם העגונות

בנהר, רשמות מלאות עיניים, וקבאבים נדמה הנה: הם גוררים מן

המים/את זקניהם, וקרן שמש לחה נוחתת לעומתם; /אין כבר גשר יוחר בין שיניו של נוכב

מיוחס/מעל גשר זה אין אצים מחזרים

אל נצרות כפשים אלי קרב/ אין כבר סירות, ושרירים. אין יפחה

של חדונה/ אין כבר רוק האבנים הקטנות, חלוקי-אבנים מלטפים

ענוגים, שהעפנו לנהר סתם ככה/ ועל טעם זריקתנו זולא עמנו -

אלה עדיין קיימים/ מן המים הם שולחים חיובם ומגיעים

אלינו במפתיע, / ובכות אבנים אלו - גם עלומינו שרירים וקיימים.

בצירוף המזור בין הכוח, שהעירו לחיים חדשים (הטבע), לבין הכוח המופעל ממנו וכו (האמנות).

הסיפור שבשיר אינו חותר כלל לסוף-פסוק. התחייכותו אינה כלפי העובדות ודרך החיבור ביניהן, אלא כלפי הדמיון, הנדלק לפעילות אינטנסיבית בכיוונים שונים.

אופיו זה של הסיפור בשיר הופך אותו לכלי יעיל בהפעלת ההגות, ודווקא זו המכלילה והמופשטת. בניגוד לספרות המחשבה, המשתמשת בסיפור להמחשת הרעיונות, המנוסחים בלשון עיונית, מעלה השיר את הסיפור הכבוש בין שורותיו כמעורר ומדרכן למחשבה, שאין עמה מסקנות.

כל זה מצאתי פעמים רבות בשירי די פידלרויז, אך אסתפק - מקוצר היריעה - בהצגת עוד שיר אחד, שניתן לראותו כעין מיתוס.

6

כוונתי לשיר גראניטענע פליגל (בעמ' 22-23), שתורגם לעברית בידי ק"א ברתיני (ספר תרגומים של שירי סוצקבר כנפי שחם, עמ' 97).

וזו לשונו:

די קאלטע גראניטענע פליגל פארזונקען אין ערד, געבונדן מיט ערדענע קייטן צום גוף אין דער נידער - זענען די איינציקע עדות אז ער איז נאך דא. די ערות או ער איז געווען זענען אנדערע ברואים, און סעטע זיך א נעאלאגיום: זיי זענען געווענעלעך מחוץ דעם בית-עלמין.

די קאלטע גראניטענע פליגל פארזונקען אין ערד, ציען זיך נענטער צום גוף אין דער נידער. זיי פילן זיין אומטויט:

א ביינערנע צוואנג און אין צוואנג איז פארדריקט א נשמה. סידערלאנגען א ציטער

די קאלטע גראניטענע פליגל: א זונרעגן ווייקט זיי אדורך, שטרומט אריין אין די אדערן.

א תחיית-המתים געזאנג פון א פרילינג. זיי רייסן זיך אפ

פון דער פלעדיקער ערד, פון די ערדענע קייטן, בייגאנר מיטן גוף אין א מאנטל פון שטויבליך גרין.

והיה זייער פליעניש? אז אין וואלט וויסן ווהין - איך וואלט זיי צו פוס און צו חלום באגלייטן. [8]

1972

כנפי השחם הקרות, השקועות באדמה, עשויות להפעיל את הדמיון. שני הבתים הראשונים מוצגים במקביל זה-לעומת-זה מכוח החזרה של שתי השורות הראשונות. הבית הראשון מציג את הדמות מבחוץ, ואילו הבית השני - מבפנים.

מדובר ביצור בעל איכות עלומה, אך טעון עוצמה ושוקע כמעין תרדמה. לא ברור כלל מיהו היצור בעל כנפי השחם - אָל, מלאך או שמה תיִתוֹ-טרָךְ, מפלצת, שהודברה ורותקה.

אלא שכנפי השחם יש בכוחן להעיד על נוכחותו של הנסתר, ההוא, כפי הנראה בעל-הגבורה. זהותו של ההוא היא חידת



השיר. והחידה היא ישות אסתטית מיוחדת במינה: היא מגרה את הסקנות ומניחה אותה מגורה ודרוכה ומתאוה להגיע אל פורקן ההתרה. לעזרתה יחוש, כמובן, הדמיון. אך זו עקה! הדמיון עשוי להציע אין-סוף פתרונות ולהוסיף גירוי על גירוי.

והנה מתברר, שיש יצורים נוספים, שהיו יכולים להעיד על קיומו של ההוא מחוץ לבית-העולם, אולי גם על מציאותו החיה והפעילה. יצורים אלה מכונים כשם כולל געווענעלעך (עֵבֶרְבְּרִים). הדימינוטיב מגמד אותם אל זעיר-אנפין.

המשורר אומר: ניאלוגיזם. הוא נמשך אל יופיה של הלשון, אל גמישותה הבלתי-מרוסנת, רבת-החן והתנועה, היוצרת סימני-מבע לצירופי-הגות-ודמיון בעלי תכונות מטאפוריות. סימנים החותרים אל הדיוק, אל הדק־מֶן-הדק, אל הָאֵינְשֵׁי - וכבואם להתייצב בהקשר כלשהו הם פותחים שבילים אל משמעויות רבות. המושג 'גע-ווענעלעך' יוצר רושם, שמדובר בחבורה של ננסים דמיוניים האחוזים בעבר. יש בהם אחדות של 'מה שהיה' עם מה שקיים עדיין כעדות.

לכאורה - מיתוס. ואולי - מעין מיתוס. אפשר גם - זכר למיתוס: כנפי שחם אדירות וקרות שקועות באדמה ואחוזות בחרצובותיה אי-שם בתחתית, המייצגות ישות מעופפת, שהיה בה בעבר הכוח והכושר להתרומם ולנסוק אל-על. אפשר שנפגעה ונפלה ומפלתה התאבנה כשחם.

בבית השני מתגלה, שבישות המאובנת אצורה גם תנועה, גם רגש ומאויים: היא נמשכת אל הגוף בתחתיות, הגוף שאליו היא מרותקת. היא חשה פְּאֵינְמֹתוֹ, בדמות הצבת, שבה אחוזה נשמה.

ההתרחשות מתחוללת בבית השלישי. כנפי-השחם הקרות - רטט עובר בהן, כאשר שפעת האקלים פוגעת בה. הביטוי האוֹךְ-סימורוני "זונרעגן" [9] מבקש, לכל הנכון, לסמן את זרם הקרינה על כל היקפו, החודר אל עורקי הישות הקפואה והמאובנת ומחיריה בה את עסיסי החיות.

מתרחש הנס המיוחל. האביב-המחיה את כל הטבע מכוח החוק המחזורי, משפיע גם על הישות הדמומה, שלא הייתה אלא מעין עדות וזכר. מכוח התמורה ניתקות כנפי-השחם מחרצובות האדמה, קורעות את רְתוּקוֹתֵיהֶן ומרקיעות יחד עם הגוף שהתעטף במעיל-ירק מאובק. מעוף רב-השראה זה ממלא את האיני' בשיר

ברגשי פליאה וכמיהה והוא עומד כנדהם אל נוכח מיתוס השיבה-לחיים המתרחש לנגד עיניו. עד כאן.

7

אסיים בהערה אישית.

כבואי לגעת בשירי אברהם סוצקבר, בכ-חינת קורא מעורב ומתערב המוכן גם להשמיע את הַדְרָשׁ שלו, הריני נבלם לא פעם מכוחה של היפעלות המחזירה אותי אל עצמי, והריני נוטה להתכנס אל כְּלִי לעומת יופיים המדהים של השורות והמלים והקולות, המצטרפים ומצטברים מכוח קסמו של דמיון יוצר.

ולא הייתי רוצה להטעות את שומעיי. אברהם סוצקבר הוא ידידי מימי ילדותי, ושום מחיצה אישית אינה חוצצת בי-נינו. ואני מסוגל אפילו לדמיון בלבי, כאילו אני הוא זה שעמד לידו פרום חולצה ופרוּעַ שַׁעַר על שפת הנהר ויליה, תוך מאמץ להעיף חלוקי-אבנים ולהקפיצם שטוח-שטוח על-פני המים, כמתואר בשיר 'יוגנט-חבר' (עמ' 15), מבלי להבין את טעם הנעורים ועוצמת קורי-הידרות הסמויים, האחוזים עדיין נראים-ולא-נראים בערמת אבני-החוף. לאמור:

ניטא מער די בערדיקע פֿישער וואָס האָבן געצויגן פֿאַראַנקערטע נעצען פֿון טײַך, פֿולע נעצען מיט אויגן, און אויסגעראַכט האָט זיך אין פֿרילינג: זיי ציען פֿון וואַסער די אייגענע בערד, און צוריק - פֿאַלט אַ זונשטראַל אַ נאַסער;

ניטאָ מער די בריק צווישן צײַן פֿון אַן איינציקן שטערן און איבער דער בריק צו די מיידלעך אין שלאַכט - קאוואַלעך. ניטאָ מער די לאַדקעס. די מוסקלען. דער פֿריידיקער יאָמער.

ניטאָ מער. נאָר די שטיינדלעך, די שטיינדלעך געצערטלטע-צאַרטע, אזוי סתם פֿון אונדז ביידן געוואַרפֿן אין טײַך און דעם זײַנען פֿון וואַרף - ניט פֿאַרשטאַנען - זענען אַלץ נאָך פֿאַראַנען. פֿונעם וואַסער זיי שמייכלען און קומען צו אונדז אומדערוואַרטע, און אין זכות פֿון די שטיינדלעך איז אויך אונדזער יונגט פֿאַראַנען. [10]

אלא שלא אני הייתי שם; וגם את הדייגים בעלי-הזקן, שגררו וקשו מן הנהר את חֲרַמְיָהֶם ככדי-השלל המבהיק באורה של השמש כאלף עיניים - לא ראיתי. גם לא ביקשתי לדלג על גשר בין שיני כוכבים, אף לא היה לאל ידי להפגין שרירים צעירים לעיני נערות תוך משש הסירות.

אך דברי השיר הדביקוני באנאפורה ההולמת ברקות 'ניטאָ מער', לאמור 'אין פֿכָר'. מה שהיה - היה ואיננו נקטם. נגדע. נכרת. נותרו חלוקי-אבנים ליד אפיקו של נהר. נותרו כסימן, כזכר, כרמז מפעיל וזכרונות.

אך כדרכו של סוצקבר - ה'אין' הופך ממנו וכו ל'יש': הוא הוא מעשה האמנות בלשון האמהות, עתירת הטעמים-הגוונים-הריחות-הצלילים, לשונו של וְרַד־הַפִּינּוּר, הנחשף לעיני הקורא בכחינת גילוי מְכַמְנִים.

יאן קוט

שרים-ושש שנים עברו מאז פרסם יאן קוט את ספרו **שיקספיר בן זמננו** שהקנה לו פרסום עולמי. כיום קשה לתאר את גשוגו של התיאטרון האירופי בהעלאת מחזות שיקספיר ללא מחקריו והנחיותיו של קוט. פיטר ברוק, פיטר הול, ג'ורג'ו שטרלר, פטר שטיין, ידעו אומנם לשוות למחזות שיקספיר לבוש חדש, אלא שבינו לבין מחזות אטווז, בקט, ז'נה ויונסקו, בפאנדמוניום האבסורדי שלהם, אין מרחק רב. היה זה פיטר ברוק, שבמלאכת הבימוי שלו בטיטוס אנדוניקס הצביע על שיקספיר אחר, ובעקבותיו מצא קוט את נתיבו האישי. וכך נבראו ברוחו אנלוגיות בין המלך ליר לבין סוף המשחק לבקט, בין משחקי

מעוז לזרים על מנת שיקברוה. ככלות הכל, מהו התיאטרון האמיתי בעיני יאן קוט? על דרך המטאפורה מדובר בכסאות באולם, המחכים לצופים בדומה לקורה בפיסאות של יוג'ין יונסקו. עולמו של קוט זהה לפרשנות העולם של פיטר ברוק, הרואה בו, אף הוא, את המכניזם הגדול השולט בכל. תיאטרון בעיני שניהם הוא בבחינת הכלתי-נראה, ההופך לנראה. הסמוי מן העין העשוי להתגלות, להתפענח בעליל. תיאטרון ימינו (ומדובר בשנות הששים אצל ברוק ובשנות השמונים אצל קוט) הינו בחזקת זעקה, ספק ואי-נוחות. הכלח. הוא מבחין בו כפולחן קתולי עתיק יומין, פולחנו של קורבן המקריב את עצמו עד אובדן. וכיצד שלא להתפעל מה"אפוק-

הבומבסטי שלו כתיאטרון ספארי באפריקה, או בהעלאת מאהאכרטה, רואה קוט בזבוז משאבים אמנותיים וראוונות לשמה. לבסוף מציין קוט מספר שלבים בהתהוות מעגלי התיאטרון, המושפעים ממאורעות חברתיים ופוליטיים בתקופתו. עת כתיבת **שיקספיר בן זמננו**, עמד העולם בתסמונת טראומטית של היטלריזם מזה וסטאליניזם מזה. לאחר מכן נולדה המהפכה המינית, אופנת הערום, תנועת המחאה של הסטודנטים. אולם הדבר החשוב שאירע בימינו הוא בבחינת תיאטרליזציה של המידע, כאשר גם יומני טלוויזיה מקבלים מימד דראמטי-תיאטרלי. בארצות-הברית נפוצה ביותר הדוקו-דרמה: דוקומנטציה מומחזת של מסמך. אופנת התיאטרון של שחקן אחד, אף-היא מן הסממנים הבולטים של זמננו. מעניינת הסינתזה בין מחול, מוסיקה ואור. (לרוב, פוחת והולך הניגוד בין מופע לבין הצגת תיאטרון). מרחקת התיאטר-ליזציה של האופרה, וניתוקה המוחלט ממסורת העבר.

חשיבות רבה מייחס קוט לשחקן, אשר תרומתו הדרמטית, לדעתו, רבה לאין-ערוך מזו של הבמאי. לדוגמה הוא מציין את

תיאטרון

מסה

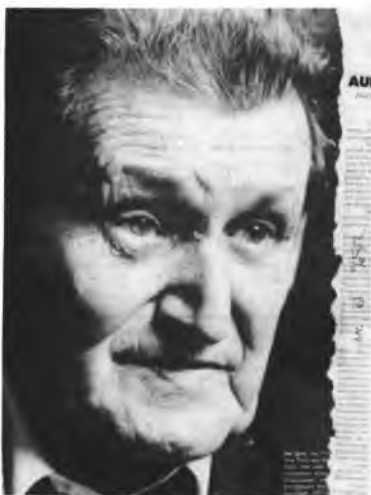
"...אני אוהב מאוד תיאטרון. ליתר דיוק, כזה שאינו בנמצא."

לאחר "שיקספיר בן זמננו"

הפאילו בלילה השנים עשר המשרתות של ז'נה. אבל גם מנקודה זו לא קפא קוט על שמריו אלא עקב בעין בוחנת אחר המתרחש בתיאטרון בן זמננו. מהקתדרה האוניברסיטאית בקליפורניה "סטוני ברוק" המשיך להטיף לתיאטרון אחר באשר הוא. בחיבורו המבריק — **אמת התיאטרון** (1984) העלה קוט את קווי התיאטרון האידיאלי לטעמו, בהתייחסו לפונקציה דרמטית בלתי קונבנציונלית, הנכונה לעכ-שיו. כשם שבצעירותו התפעל בעיקר ממחזותיו ומתיאטרונו של ברטולד ברכט וראה בהם "משחק עם השטן", כך הוא מחפש עד עצם היום הזה את התיאטרון, ארוס וטאנטוס הם מגיבוריו. בין השאר הוא מעלה את התרשמותיו ממספר הצגות, שבהן העיתוי העלילתי, ומציאות ימינו זהים. לדוגמה — הצגת **מקבת** במוסקבה, שבה הידיים המוכתמות בדם הן ידי סטלין. קהל הצופים מבחין בזאת, קם על רגליו ופורץ במחאות כפיים סוערות. או המלט בקרקוב. — הסטליניזציה בשיאה. "משהו רקוב בממלכת דנמרק" — פולט השחקן בהרגשה מיוחדת. והקהל הפולני משתולל תוך הזדהות מוחלטת. לא רק השחקנים היו בקלסינגור, אלא כל הקהל. הלסינגור הפולני! לא רק לאנשים אוזניים, אלא גם לפותל! דוגמה נוספת — בניו-יורק: אידה קמינסקה באמא קוראז' היא אם יהודייה, שניצלה בנס מהכבשנים, ואילו הבת היא קורבן השואה. אין ביכולתה של קוראז' לקבור את בתה; היא מחלקת

ליפסיס קום פיגוריס" — יצירת הפאר המושלמת ביותר של גרוטובסקי, שבה הוא מגשים את הקונספציה היונגיאנית, הרואה את איוב כאדם בעל מודעות, המתייצב נגד אי-מודעותו של האלוהים. מה שנותר לבני-ממותה על-פי הפרויקט של גרוטובסקי, הוא רק פולחן וטכסיות צרופה, כמו ביקור הולך ונמשך בבית-עלמין, כמו פולחן תיאטרלי בבגדי שכול. אחת מסגולותיו הספרותיות של יאן קוט הוא סגנונו הבהיר, החד, הנעדר כל מליצה מיותרת. באחד ממאמריו קבע פיטר ברוק בצדק, כי "מחקריו של קוט הינם רציניים ומדעיים בכל, מבלי להיות אקדמיים". כמסה רבת חשיבות בביטאון הפולני "תיאטר" (1990), כמו מסכם קוט את עיקר הנחיותיו. לדעתו, ניתן להתייחס היום להמחזותן של יצירות שיקספיר פאל פרשנות המסורת, או כאל מסורת הפרשנות. עתה הוא שקוע רובו ככולו במחקר תנ"ך, או ליתר דיוק — כדיאלוג שבו. הוא תמים דעים עם קלוד לוי-שטראוס, הסבור שכל פרשנות של מיתוס, היא בבחינת חלק מהמיתוס עצמו. בהמשך המסה, מתייחס קוט לסוגיית התיאטרון העכשווי. הוא מתנגד לפסאודו-אוונגורד, הנפוץ בימינו, יוצא חוצץ נגד הפרויקט הבומבסטי של מקושקין, שהעלתה את שיקספיר במקיירה של תיאטרון קבוקי. בעיניו זו פולקלורליזציה שדופה, מעין חיקוי של חיקוי. מתוך גישה דומה הוא אינו מתפעל מהאימיטציות הטיקסיות של עמיתו, פיטר ברוק, שבמסע

משחקו הנפלא של השחקן הפולני תדאוש לומניצקי, עד-כדי-כך מופלא, שאין הוא יודע, אם הוא אכן משחק את הדמות או שהדמות משחקת אותו. נימה פסימית מתגנבת לדברי קוט כאשר הוא מספר על צפייתו בטלוויזיה בהמוני רומנים, הזועקים לעברו של צ'אוצ'סקו "עכברוש, עכברוש", את שיקספיר לא ניתן לפרש במכניזם מסוג זה. לא עם כל הדיאגנוזות של יאן קוט ניתן להסכים, אך דבריו המהוקצעים, המכבוסאים כדבעי, הנכתבים בלהט ובאמונה צרופה ביעודו של התיאטרון ובמכניזם הטראגי, הגדול הטמון בו, ראויים להערכה מלאה. ואולי אין יאן קוט עצמו, אלא שחקן יחיד במחזה אבסורד של בימת העולם, יהודי פולני שניצל בנס כימי השואה, אשר נלכד אז במצבים מקאבריים וגרוטסקיים במכניזם הגדול של האימה. ייתכן, כי את סיגדרום חייו צירף במודע או שלא במודע אל תורת התיאטרון שלו. על-כל-פנים בתיאטרולוגיה הפובליציסטית-אליטרית של ימינו שמור לו מקום פבוד.



יאן קוט

"אנטק" המפקד

ישנן אמיתות שהחכם לכל אדם מגיד, יש כאלה שהוא לוחש לעצמו בלבד, יש כאלה שהוא מפקיד רק בידי נע וידיד, ויש כאלה שאינו יכול לגלות לאף אחד. אדם מיצקביץ מפולנית: בנימין טנא

ביותר לאנטק בכל הפרסומים שהופיעו בעיתונות הפולנית ובשפה הפולנית לא נוגע בעניין זה בזכרונותיו, אומרת דרשני. עכשיו, כשקוראים את וידויו של יצחק, מבינים (אולי לא הכל) במה מדובר. או שאלה אחרת שהעסיקה אותי כאשר קראתי את ספר זכרונותיו של "קזיק" רטהייזר (רוחם) ושל מספר עדים אחרים,

הוידויו החשוב הזה התרכזה והצטמקה עד-כה דווקא בעניין המפלגתי, כאשר הט-רגדיה הגדולה והמאבק הדרמטי של שבע השנים הגורליות בחיי העם נדחקו לפינה. דברי צער וזעם, הוכחות כי החשובים היו לא אנטק ולא טנבאום אלא מרדכי ואבא, ולא "דרור" אלא "השומר הצעיר" ולהיפך; זכרונו הרעוע של אנטק, האגוצנטריות שלו

ידויו של יצחק צוקרמן — "אנטק", הסגור בספר בן 600 עמודים, מכיל כחובו את כל האמיתות שאותם מנה כאפיגרמה קצרה המשורר הפולני הלאומי אדם מיצקביץ. יש שם, למכביר, "אמיתות שהחכם לכל אדם מגיד" — דברים על הגבורה וההקרבה, על המאבק של מעטים נגד הרייך האדיר, על עמידת איתנים מול

והאמת ההיסטורית

המתארים את "אודיסיאה" של הלוחמים העוברים דרך רשת הביוב העירוני מהגטו הבעור לצד הארי, עד שהם יוצאים לאור היום החוצה במרכז העיר, שם ממתינה להם המשאית הגואלת. כולם נמצאים במקום, רק אנטק איננו! איפה היה אנטק ברגעים הדרמטיים האלה, היתכן שלא ידע על המבצע? אף אחד לא מתעניין בזה בספרים הרבים שקראתי מאז ואפילו קאז'ק, השליש האישי של אנטק, אינו מתייחס לעובדה הזאת. רק עתה, אחרי 45 שנים, נותן אנטק תשובה לשאלה זו.

אכן, אנטק נותן תשובות לרוב השאלות המתעוררות בעת קריאת ספרים של מעלי-זכרונות אחרים על השואה. בין הבעיות השנויות במחלוקת נמצאת בעיית היחס של הפולנים, של א"ק A.K. — (הזרוע הצבאי של ממשלת פולין הגולה) של האוכלוסייה, העזרה או הימנעות מהעזרה ליהודים, וכי"ב. אנטק, שנדבק לו הכינוי "סגן המפקד" של הארגון היהודי הלוחם ושלמעשה היה המפקד בפועל של הלוח-מים בצד הארי אחרי שוך הקרבות בגטו, הינו אולי האדם הקרוב ביותר לבעיות האלה והיודע אותם מן המקור הראשון.

מלכתחילה נתונה הייתה הסימפטיה של אנטק לא"ל A.L. ("ארמיה לודובה" — צבא מחתרת של הקומוניסטים) ולא לא"ק; אלא שהכוחות הפוליטיים והצבאיים של הקומוניסטים בפולין הכבושה היו חלשים עד מאוד, ועם כל הרצון הטוב (שלא תמיד עמד במבחן) לא יכלו לעזור לאנטק וללוחמיו. וכפי שהוא מעיד על כך, יכול היה הוא לעזור להם יותר מאשר הם. ואילו עם א"ק והזרוע האזרחי שלו, "הדלגאטורה", חייב היה לשחף פעולה, כי דרכם הוא קיבל כסף מלונדון ודרכם שלח ללונדון את הדו"חות, ואין ספק כי בעיקר הם, או לפחות הטובים שביניהם, אנשים נפלאים כפי שאנטק מעיד עליהם, שעזרו לו ולאנשיו בדיוור, הם שהסתכנו (ולפעמים גם שלמו בחייהם) בהסתרת הלוחמים, הם

וקנאותו התנועתית, "תיקוני ההיסטוריה" וכו' — אלה שימשו את התגובה העיקרית של יריביו והתגובה הנגדית, המתבקשת, מצד ידידיו ותנועתו.

אילו שתקו חייקה גרוסמן וחבריה (האם יכולה הייתה לשתוק?), דבריו המעליבים (אותה ואת תנועתה, לרבריה) של אנטק לא היו מגיעים ל"שוק", והיו נרשמים, אולי, רק אצל הקוראים המעורבים המעטים של הספר. שכן איזה קורא רגיל ולא מעורב, מסוגל לקרוא את 600 העמודים (המרתקים אומנם) האלה, ולעמוד דווקא על הפרטים המעסיקים את שתי התנועות הידידותיות והיריבות כאחת, פרטים שלא היה להם חלק מעשי במאבק הארגון היהודי הלוחם ועמידתו נגד האויב הנאצי. פרטים שנועדו לשמש רק כחומר שיחה בין ידידים... עם-זאת, בטוחני שישנם גם הסבורים אחרת.

בהיסטוריה יש תורה שבכתב ותורה שבעל-פה. ההיסטוריונים יודעים דברים רבים, שאותם הם מספרים זה לזה לפעמים מדור לדור, עד שיום אחד קם חוקר אמין-לב ומגלה, למשל, "את האמת על מיצקביץ". כך סיפורים רבים "שעדיין אי-אפשר לגלותם" שידועים רק בחוגי החוקרים והנוגעים לדבר.

מאז שקראתי בעיתונות המחתרית בורשה, באפריל 1943, את מכתבו המפורסם של מרדכי אנילביץ לאנטק, שאלתי את עצמי איך הגיע המכתב מהגטו הלוחם, המוקף חומה וחיללים גרמניים, לאנטק, היושב בצד הארי של ורשה. בדואר אוויר? אף אחד מהספרים שקראתי על המרד, שציטטו את המכתב הזה — בין שהיו אלה זכרונות הלוחמים ובין שהיו אלה חיבורים היסטוריים — לא התייחס לשאלה זו. ולא שלא ידעו, וגם לא שזה היה סוד שלא ניתן לפרסום. את ההיסטוריונים העסיקו והזינו שמועות ורכילות סביב המכתב עצמו, והעובדה שאדולף ברמן, השותף הצמוד

אסונות הפוקדים בזה אחר זה את הלוחמים היהודיים עם שוך הקרבות בגטו, כשהם ממשיכים להילחם בצד ה"ארי" של ורשה ובפרטיזנקה. יש דברים שהעולם כולו חייב לשמוע. ישנן אמיתות כאלה, שמוטב להפנות פניהם, אל העם אשר חייב ללמוד לקח מהכשלונות הנובעים מחוסר אחדות, מריב אחים, מקנאות; האמת על המשטרה היהודית ומשחפי פעולה האחרים עם האויב, או להבדיל, דברי-האשמה כבדים הנזקים כלפי היישוב היהודי בארץ. על חוסר יעילותו בהגשת עזרה לאחים הגוועים בגטאות. יש ויש דברים ש"החכם לוחש לעמו בלבד" ואנטק אומר אותם בקול רם. לדעת מבקרים מסוימים אף בצורה בלתי-מרוסנת.

בנוגע ל"אמיתות שהחכם אינו יכול לגלות לאף אחד" לקח אנטק עמו לקבר "חמישה

אחוזים" לדבריו — ממה שרצה לומר. עם-זאת חושבני שלא הכליג, וסיפר בגילוי לב גם דברים, שלדעת ההיסטוריונים מזה וחבריו הפעילים במחתרת מזה, יפה להם השתיקה. עובדה, שלא אדולף ברמן, שעבד עמו בצמידות, ולא חבריו למאבק, ולא ההיסטוריונים למיניהם, ראו לנכון לנגוע בהם.

אך לא אלה גרמו למבוכה ולמהומה ציבורית, אלא האמיתות שהחכם "מפקיד רק בידי רע וידיד" ומרחיק מהפולמוס הציבורי. אפשר לכתוב רכילות מטבח, עינינים שבין תנועות יריבות לבין עצמן, התנצחויות הנובעות מקנאות פוליטית, חש-כונות אישיים, האשמות הדדיות, שתמיד, לאורך כל ההיסטוריה, העכירו את פני החברה היהודית (אם-כי הכיעור שבלט על פני השטח לא היה אלא הקצף בלבד, אשר הסתיר את הלכלוך שמתחתיו).

שרות-דב עשה לעצמו אנטק כאשר בין היתר הביע בוודויו "הערכה" לתנועות יריבות ולפעמים גם לאישים קונקרטיים, בייחוד לחבריו לנשק ולניהול-העניינים מהשומר-הצעיר. שכן כל הביקורת על

לפני כעשר שנים נכנע יצחק צוקרמן — "אנטק" — סגן מפקד של ארגון יהודי לוחם בגטו ורשה, ללחצי חבריו יוסקה רבינוביץ ויודקה הלמן, והסכים להקלטת זכרונותיו, בתנאי שהקלטה לא תפורסם לפני מותו. השנה הופיעה ההקלטה, ללא שינויי-טקסט כלשהם, בצורת ספר — שבע השנים ההן בהוצאת הקיבוץ המאוחד ובית לוחמי הגטאות ועוררה, בנוסף על העניין הצפוי, גם ויכוחים סוערים על גילויי הבלתי צפויים.



שדאגו לפרסום בעיתונות המחתרתית, ובִּיַיִ חוד ב"ביולטין אינפורמציני" — הבטאון הרשמי של הממשלה הפולנית — מאמרים התומכים ביהודים.

אנטק, שחבריו כינו אותו "פטריוט פולני", משתדל להיות אובייקטיבי בהציגו את העמדה הפולנית שהתחשבה קודם-כל באינטרסים הפולניים, שלא תמיד הלכו יד-ביד עם הבעיות הבעורות של המחתרת היהודית. עם-זאת היה לו ריב עם מפקדת הא"ק שמלבד עזרה מזערית בנשק (פרי שידוליו של יורק וילנר — קודמו של אנטק בצד הארי) ותמיכה מילולית במרד הגטו, לא זז מעמדתם. הם לא היו מעוניינים לזעזע את ורשה הלא-יהודית ולדחפה למרד, מכיוון שלא היו מוכנים וחששו מחורבן ורשה. זו הייתה טענתם.

אנטק, ששיחק משחק כפול — עם הקר-מוניסטים מזה ועם הרלגטורה מזה, שבע אכזבות משני הצדדים (בייחוד כאשר מסע ההצלה שאורגן על-ידי הא"ל למען לוחמים שיצאו את הגטו נתגלה כבגידה ונסתיים בטרגדיה גדולה). הוא לא יכול היה לגלות את קשריו עם הא"ל לאנשי הא"ק, שראו בקומוניסטים אויבים, כמו הגרמנים. אך עם אנשי הא"ל יכול היה להיות גלוי וחופשי. לבסוף, אחרי שהוציא קריאה רשמית לשרידי היהודים המסתתרים בוורשה שיילחמו יד ביד עם הפולנים במרד ורשה ב-1944, הצטרף עם קבוצת שרידי הא"ל לפלוגות א"ל שלחמו בעיר-העתיקה של ורשה וזכה בכבוד רב (עם חייליו), בתפקידים מבצעיים ובדרגת רב-סרן. אך עם שוך המרד נעזב שוב על-ידי לוחמי הא"ל (שכנראה, אחרי נפילת מפקדיהם לא יכלו עוד לעזור לו) וניצל דווקא בעזרת אנשי הא"ק בנסיבות מצדיקות אמונה בנסיים ונפלאות...

האחיזה הנאמנה והעקיבה של אנטק בכוחות הקומוניסטים בעת המלחמה באה על שכרה עם קום פולין העממית. אז יכלו כבר לעזור לו ידידיו מא"ל — הפולנים, לא היהודים, כמובן — בארגון עלייה ב' וכד'. בסיכום, בולט בוידויו של אנטק היחס האמביוולנטי לפולנים, שאת הטובים שבהם הוא משבח עד לב השמים, אך את החלק הקובע של הנהגתם הפוליטית והצבאית הוא מאשים באנטישמיות ובמשוא פנים.

ההיסטוריונים החוקרים את תקופת השואה ובייחוד את תנועת ההתנגדות היהודית ידעו ללא ספק לחקור עד תום את הנושאים

הרבים שאותם מפתח יצחק צוקרמן בוידויו — על תקופת התארגנות תנועות הנוער תחת השלטון הסובייטי בחלקה המזרחי של פולין הכבושה, על הפעילות החברתית והתרבותית של המחתרת היהודית בגטו ורשה עד "האקציה הגדולה", על התגבשות רעיון ההתנגדות המזוינת, על השגיאות שהכשילו את המאבק בגטו ובצד הארי, על תפקידה של המשטרה היהודית, על הארגון הצבאי הרוויזיוניסטי, על "המרד הקטן" בינואר 1943, על הקשרים של הגטו עם הגולה ועם ארץ-ישראל, על הדיפלומטיה של אנטק, וכמובן על "תעצועי הזיכרון" שלו, על קונפרונטציה של זכרונותיו עם

זכרונות האחרים; הם עוד יתייחסו גם להתקפותיו על תנועות אחרות ועל התקפות נגד הפוגעות בו, בעדותו ובאישיותו. החל ממשה רבנו ודוד המלך וכלה בכך-גוריון וגולדה מאיר אין לך מנהיג בישראל שלא פתחו לגביו את "קופסת הפנדורה" שלו אחרי מותו. אלא שפתיחות אלה לא הצליחו לפגוע במיתוס שגלווה לשמם. כך גם שמו של יצחק צוקרמן יישאר בתולדות גבורת ישראל כאגדה, עם כל הפגמים שנתגלו ושאוּלי עוד יתגלו אצלו על-ידי חוקרים דקדקניים ועל-ידי אלה שנפגעו בכבודם עקב גילוי-לבו המוגזם — שבכוונה או שלא ככוונה. ■

אברהם ברעם

אָמִי עַד יוֹם מוֹתָה

אָמִי עַד יוֹם מוֹתָה לֹא הִשְׁלִימָה:
אֵין שִׁיבָה טוֹבָה וְאֵין מִצְבָּה טוֹבָה —
אֵת כָּל דְּמַה הָעֲרָתָה לְעוֹרְקִי

וְאֵת הַזְיוֹתֶיהָ לְתוֹךְ הַזְיוֹתִי
וְהִיא רוֹאָה מִתּוֹךְ בְּנֵי-מַעֵי הַחוּצָה
וְחוֹשֶׁבֶת מִתּוֹךְ גִּידֵי הַחוּצָה
וְהַשְׂרִיטוֹת שֶׁעַל אֲמוֹת יְדֶיהָ שְׁעוֹרָן צָפֵד
קוֹרְעוֹת אֵת הַצְּפָרְנִים שֶׁבְּקֶצֶה אֶצְבְּעוֹתַי
וְכוֹיּוֹת פֶּרַע שֶׁבֵּין הָעֵינַיִם וְתַחַת סְחִישֵׁי הַשַּׁעַר
מְחַשְׁקוֹת אֵת גּוֹפָה הַפּוֹאֵב

אֶל גּוֹפֵי הַחוּרְק בְּחָרֶס נִגְרָר
וְעוֹמֵס אֵת אֶהְבְּתָה הַקֶּשֶׁה
אֶל סוֹפֵי הַבְּדִיחָה הַנִּפְתָּלֶת.

אָמִי עַלֶּיהָ הַשְּׁלוֹם
לֹא בָּא.

מִשְׁנֵי הָעֵבְרִים

נִפְגָּשִׁים לְעֵתִים מִתְרַחֲקוֹת
וְהַזְהוּי מִסְתַּבֵּף
בְּכָל הַמַּעֲבָרִים הַשְּׁקוּפִים וְהַחוֹזְרִים
מִתְפַּרְקֶת הַדְּמוּת לְנִתְחִים וְעֵינֶיהָ נִשְׁחַקוֹת
מִתְנַכְרוֹת אֶל הָאוֹר הַמִּתְהַפֵּךְ —

וְרַק כְּשֶׁאֲנִי מֵאֲתֵר בְּאֶחַת הַפְּנוֹת
בְּשׁוּלֵי הַרְקָה
בְּגִידֵי הַצְּנֹאֵר

אוּ בְּפֶאת הַחֲזָה
כָּאֵב מִפֶּר מִימִים מִשְׁכָּבֵךְ
יֹדְעַע אֲנִי לְכַטַּח שְׁאֵלָה קוֹי הַמִּתְאַר
שְׁלֵי עֲצָמֵי מִשְׁנֵי הָעֵבְרִים —
מִזָּה וּמִזָּה.

דן פגיס:

לבטא

דן, איך מתחיל שיר?

כשם שהשיר המוגמר מפתיע את הקורא והולם בו בכל פעם מכיוון בלתי צפוי, כך גם, נדמה לי, מתחיל השיר לנבוט מכיוונים בלתי צפויים.

לפעמים נובט צירוף מסוים אחד, שכבר טומן בקרבו גרעין כלשהו, שממנו יתפתח השיר המוגמר. לפעמים אפילו מגינה מסוימת, מעין מבנה ריתמי מסוים, שכאילו מחפש את המחבר שלו. ועוד כאלה — כמו אלף נפשות שמחפשות את המחבר

עכשיו אני עוסק בסיום ספר על חירות מיוחדות במינן, מהמאה ה-17 וה-18, של יהודי איטליה והולנד. גדולי המשוררים של אותן תקופות עסקו בזה, אבל בסוג הזה שאני עוסק בו יש ייחוד מבחינת צירוף התמונה לטקסט ועוד תחבולות מיוחדות. זה מרתק אותי, ובכל זאת הייתי צריך, כמה פעמים, מכורח השירים שנצטברו אצלי, להפסיק את המחקר, ולעסוק בדבר שונה לחלוטין.

אלה שני סוגי אנרגיה כל-כך שונים, ואולי לא?

הם שונים מאוד. ואני רוצה שיהיו שונים. אני לא רוצה שדבר אחד יגלוש לתוך השני.

אבל הרי ההשקעה כל-כך גדולה בכל אחד מהנושאים, שקשה לי להבין איך כל זה מתקיים אצלך בגוף אחד.

את

האימה

לגלות פצעים בלא שייראה הדם

שפע תרבותי. אישיות שהייתה בחיפוש מתמיד אחרי המוות ובאימה מתמידה ממנו. מהלך בעולם כקרח ומפחד תמיד. סולד מעולם הסגנון ונמשך אליו, מתכנס כשבלול בעולם הגבישי, שבו הייתה לו שליטה מתמדת, והלבה הרוחתת מלגו ומלכר לא יכולה הייתה לפגוע בו. זה היה המכצר והקבר שדן בחר לעצמו בעולם, שהיה למעלה מכוחו לחיות בו. גם ההיסטוריה היהודית וגם הביוגרפיה האישית לא היטיבו עמו. רק בעולמו השירי יכול היה לעצב כך את הדברים עד שנתרחקו, נתגבשו, הודחקו. לפעמים זכיתי להציץ מעבר לפרגוד, אל לב הגבישי. הכרתי את הלבה הרוחתת — האימה, החרדה שמאחורי הזוגיות השקופות, מתחת לכל המסכות. האיש שהפך את תמצית כאבו לאמנות גדולה של יצירה ושל חיים, יצר אמנות שנתנה טעם לחייו. קשה היה לעצמו — כגבישי. יפה כמוהו — דן. יהיה זכרו ברוך.

שאינו מנסה להרהר בדן פגיס המשורר, הסופר, הצירור הראשון שעולה בי הוא צירור הגבישי. חייו, יצירתו, עולמו, נראו בעיניי תמיד כעין הגבישים. מתחת לפני השטח זרמו זרמי לבה של כאב. מתחת לזמן, שהוקפא והפך לשיר קלאסי, רתחו ימי להבות של זכרונות היסטוריים וביוגרפיים נוראים, שרק הקפאת המתחים אפשרה לו לחיות אתם. מתחת לש-קיפות הגביש נשקפה חידה אטומה, שהייתה כל-כך מרוכזת, עד שהמגבש הפך לשקוף. נשאר הגביש הטהור בלבד. זו הייתה חשיפה המסוגלת לגלות את פצעה בלא שייראה הדם. גם הדם נקשר. הכל הוקפא. נשאר הגביש השקוף, הסימטרי, הטהור, שהוא תרכיז של כאב. מרוכז כל-כך, עד שאיננו אנושי כמעט. הוא היה הדחקה טהורה, שדחקה לתוך עצמה את הזיכרון הכאוטי הבעור. ושיריו — מן הכערה הזאת — תערוכת של אירוניה דקה,

גרשון שקד

וגם

זאת מעין סכיון פרנזיה. פיצול. וכמו שהול-כים לפסיכיאטר טוב — חייבים לשלם עבור שניהם. ואני משלם — עבור כל אחד מהם — בחלבי ובדמי. המחקר שלי מאוד ממושם. איננו נוטה למסאיות. להיפך — יש בו יובש מוחלט של טבלאות, של עניינים טכניים, למרות שאת מה שאיננו טבלאות אני מנסה לכתוב בלשון בני-אדם. שני השטחים שבי, לכן, אינם רק שונים, אלא מנוגדים, וכך גם תופסים זאת האנשים סביבי.

נפגשתי לפני כמה שנים עם מספר משוררים מאנגליה. קראנו יחד, והם כמובן התעניינו בעיסוקי. כשאמרו להם שאני פרופסור באוניברסיטה, התפעלו — פרופסור? איך אתה יכול? וגם להיפך כמובן — היותו של אדם משורר, בהחלט מחשיד אותו בעיני האקדמיה.

מה משך אותך לספרות ימי-הביניים דווקא?

ראשית, הצד ההיסטורי. בנוסף, הטקסט פעל עליי כטקסט, אולי גם בזכות העובדה שלא למדתי באופן סדיר בבית-ספר, וכש-נפגשתי בחומר בגיל מאוחר יחסית, ראיתי שתחום זה מונח לגמרי מבחינת ההערכה הספרותית. היה לי בו אתגר היסטורי, ביוגרפי, עצם העתקת החומר מכתבי-יד. נתקלתי אז במבחרים של יהודה הלוי ושל איבן-גבירול, והרגשתי קשר חזק אליהם, גם בגלל כוחם, וגם משום שהייתי נתון אז לצורה הסגורה, אומנם לא במתכונת הייחודית שלהם, אלא כתחושה של ניצול גמור של המקום. של עיסוק בדברים שאינם

פעם נגעתי. באירצון. אני זוכר שהראיתי פעם שיר כזה לעדה, והיא אמרה — זה נורא. אל תראה את זה לאף אדם. ואז שוב נגנז הנושא לעוד 7-8 שנים. ויש עוד סוג של דחייה — יש מצב שבו מצב-הרוח, כמו מצב הגוף לפעמים, לא יכול יותר לשאת את הדבר. ואז, קיימים בי היחסים של שנאה-אהבה. דחייה כזאת מתבטאת אצלי בעיקר בכך, שאינני קורא את השירים מחדש אחרי הדפסתם. לא מסוגל.

מתי שיר "נגמר" לך?

בדרך-כלל הוא נגמר לי ברגע שכתבתי אותו. לא ברגע הפרסום. אחרי הפרסום כבר קיימת בי אותה דחייה שסיפרתי עליה. אירצון לראות מה קרה. הדבר יותר מסובך כשמדובר בספר. כי אותו אני צריך גם לערוך במדורים ולהעניק לו מעין מטאפורת-על כשם. אבל זה כבר סוג אחר של עיסוק. אז ההתמודדות היא עם תבנית גדולה יותר, בכל-זאת.

שלהן. כל זה, כשאין עוד נושא ברור. לפעמים אגב, גם השיר המוגמר איננו מגיע לנושא ברור. אותו שיר שאיננו "על" אלא "את". מקורות שונים מהווים נקודות מוצא לשיר. לפעמים אפילו שורה מספר דקדוק, או שורת שיר קדמון, כאשר הציטוט מועתק לגמרי מהקשרו ומקבל כיוון חדש. ואז פתאום מתאחים הישן והחדש, כאילו מדובר בשני קטבים מנוגדים של מגנט, שיוצרים מגע חדש.

האם יש לך לפרקים הרגשה מאוחרת של דחיית חומרים?

בהחלט. גם לזה יש צדדים שונים. בזמן עיבוד החומר (והעיבוד רב זמן וחשיבות יותר מההשראה הראשונית), יש לפרקים תחושת אירצון. אבל עוד בשלב הקודם, עוד לפני רישום "החומרים", קורה לי שאין לי רצון לעסוק בזה. שיש בי התנגדות לעסוק בזה. כך קרה לי עם השירים על השואה. כ-25 שנים לא יכולתי לגעת בנושא. ניסיתי להימנע מזה. ובכל-זאת מדי

עירי הזקנה

העיר שנולדתי בה, פלטה אותי כשהייתי בן 10. אחר-כך היא שכחה אותי, כמו את המת, וגם אני שכחתי אותה. כך היה ינחם לשנינו. אתמול, כעבור 40 שנה, היא שלחה לי מזכרת, כמו קרובה טרחנית התובעת חיבה בזכות קשרי הדם. תצלום חדש קיבלתי ממנה, פורטרט החורף האחרון שלה. עגלה מכוסה אפיריון. הסוס מסב את ראשו ומביט בחיבה בישיש הנועל איזה שער, ובכך — לוויה. שני חברים עוד נותרו בחברה קדישא — הקברן והסוס, אבל הלוויה מפוארת. מסביב, ברוח גדולה, נדחקים אלפי פתיחי שלג. כל אחד ואחד כוכב, כתבנית גבישית משלו. עדיין אותו דחף להיות מיוחד. עדיין אותן אשליות, הרי כל כוכבי השלג יש להם שלד אחיד — ששה קצוות. מגן-דוד, בעצם. בעוד רגע יימוגו ויתמזגו ויהפכו לגושים, לסתם שלג. בתוכם — עירי הזקנה, שהיא קבר גם לי.



אותי להראות כמה משיריי ללא גולדברג. קבעתי אתה פגישה בבית-קפה, והיא עברה על שיריי ואמרה — אני לא מבינה מי אתה. גישה לשירה — יש לך, אבל מה עם העברית? היא שאלה על הרקע שלי, וכשסיפרתי לה הבינה, וטענה, שבכל הערמה, יש שני שירים טובים, והיא מוכנה — כך אמרה — להמליץ שידפיסו אותם ב"על המשמר". אם יש רק שניים — הרהרתי בקול — מה בוער? לתת ככה את כל רכושי בכת-אחת. כשראתה שאין לי כוונות של פרסום מהיר, ביקשה שאחזור אליה אחרי כמה חודשים עם חומר נוסף.

מי היה קרוב לך בין המשוררים, אם היה?

היו חלקים שאהבתי אצל אלתרמן, חלקים שאהבתי אצל לאה גולדברג וחלקים משיריו העבריים של שטראוס, שנשכחו, לא מעט בגלל שלונסקי. ב-1956 כשהגעתי לירושלים ללמוד, נתקלתי הרבה מאוד בשירה אנגלית חדשה וחדשה, ובכלל הכרתי את האנשים שהתחילו לכתוב כאן, וששמם כיום ידוע מבלי שיהיה צורך להזכירם במפורט.

איך ראית את עצמך במערכת השירה האידאולוגית העברית שפרצה בתקופה ההיא?

ראשית, הייתי במצב של קליטה. ישבתי עם חברים, שדקלמו למשל את פרחי אש של גורי.

בחיים

אני מוקסם עד היום משירה חברתית. בספרי החדש, מלים נרדפות, כל המדור הראשון הוא, במידה זו או אחרת, מגויס. השירים נתונים בתוך המציאות ונוקטים עמדה, שלא פעם היא קרובה לייאוש, כמו בשיר — "תרגילים בעברית שימושית". בשיר זה — הספציפיות והקריאה של דברים בשם, כשאני מדבר על מקום מסוים ועל זמן מסוים, במקום לדבר כללית על קין והבל, זה, כמובן, שינוי בפואטיקה שלי. וזה, עם הלשון המדוברת יותר, מסמן כיוון חדש אצלי.

באשר לחידושי שירה של אחרים — אינני המשך בעמ' 50

ליחסים של התאחדות, של הרמוניה, של התמזגות, ובסתירה הזאת שביניהם מתחולל גם גלגול וגם מוח? רק בספר האחרון — מלים נרדפות הייתה לי הרגשה שבצב יש התמזגות.

אני מודה — להיות אלוף ללא הרף — שהרי למרות שהוא זוחל לאט, מקדים הצב את אכילס — זה נטל כבד. "אני שוקל אם לא להצמיח כנפיים..." — יש כאן באמת אפשרות לחיך, שלא הייתה אצלי קודם.

יש לנו איש מערות ואדם עתידני. מי אתה בשירים?

אני שניהם, ואני גם הקורבן של שניהם, איכשהו אני גם באמצע, בין שניהם. אני מנסה לפרוץ מהגלגול האינסופי חסר המשמעות וחסר התקווה, וחלק מפריצה זאת היא גם ההתגברות על המכשולים האישיים, שלא הצלחתי להתגבר עליהם בעבר. לקח לי, בסופו של דבר, 50 שנה עד שהצלחתי לכתוב את המלים — "נולדתי במחוז בוקובינה".

כאשר להתפתחות יחסי לשירה ולספרות בכלל — לאורך 50 השנים הללו גדלתי, מסיבות שונות, אצל סבי וסבתי, ושם הייתה

איכשהו

ספרייה גדולה. קראתי הרבה, אבל בשירה לא התעניינתי במיוחד אז. כל זה עד גיל 11, כאשר הוגליתי. נשלחתי למחנות, ועל זה אינני רוצה לדבר.

עליתי ארצה בסוף 1946, ולמזלי היו לי מדריכים מצוינים ללימוד עברית. כשעוד אמרתי "נייפים" במקום "ניירות", כבר התחלתי לכתוב. אינני יודע איך זה קרה. הרי לפני זה לא קראתי שירה, וכאן, את הלשון לא ידעתי. ובכל זאת משהו עורר אותי. התחלתי אז לקרוא שירה גרמנית. אחר-כך גיליתי את טוביה ריבנר. חוץ ממנו לא היכרתי אף שם. נסיתי מאוחר יותר, אבל שלונסקי ואלתרמן היו קשים. התמודדתי טוב יותר עם שירתם כשלמדתי בסמינר הקיבוצים. כללית, הייתי מבובל לגמרי. התחלתי להבין, אבל עוד לא חשתי את הדברים.

בסמינר עודדו אותי גם לקריאה וגם דחפו

מפולשים, מפוזרים, אלא בכאלה שעשויים עד הסוף. מעובדים עד ההכרה האחרונה.

יש לי הרגשה שההתמודדות המתמדת שלך היא עם חוויית תשתית בלתי פתורה — חוויית הילדות שלך במלחמה.

זו חוויה שאין לה פיתרון. שלא תעבור לעולם. לא תחלוף. אבל לפחות בשני ספריי הראשונים לא הייתי מודע כלל לכך, שחוויה זו פועלת בי גם כשאני כותב על דברים אחרים וכסגנון עצור. בספר השני זה צץ איכשהו, אבל לא הגיע לתודעה. אני מניח שרציתי לכרוח מזה. להתחמק.

להתחמק, או לנתב את הנושא פנימה בעזרת מסכות?

זה בהחלט ייתכן לגבי עבודות מאוחרות יותר שלי, אבל בשני הספרים הראשונים,

להישאר

לא עשיתי זאת בתודעה מלאה. החל מהספר השלישי — גלגול — ניסיתי לא רק לבטא את האימה אלא גם להתמודד אתה ולהישאר איכשהו בחיים.

הקוף, איש המערות והאדם העתידני — מאבק בין תבניות לבין אופל קשה — האם גם זו דרך עקיפה של ההתמודדות עם אותה חוויית תשתית קשה?

זהו המתח של המשמעות הנוספת שיש בשירים רבים גם בגלגול וגם במות, שהנושא הגלוי שלהם הוא האבולוציה, הקוף שבנו. ולצדו — מעין אימה מתפוסת טלסקופ הזמן ההפוך. מהמנהרה שנראית רחוקה, ולמעשה היא קרובה. האימה היא של חורבן גמור. מעין מעבר מהעולם האנושי לכמו-חלל בין-כוכבי, ולזמן שמהותו כערמות עצומות של אשפת העולמות שנשארו. מין חוסר משמעות של מצבות הזיכרון השונות. גם אלה של הזיכרון האיש.

האם נכון שהעיסוק שלך בנושאים אלה שואב את הלגיטימציה שלו מדחף עמוק יותר, ממצב בין יצירות חרדה לבין תבניות, שאינן יכולות להגיע

דן פגיס (1930-1986), משורר וחוקר ספרות ימי הביניים. נולד בבוקובינה. במלחמה שהה במחנות ריכוז באוקראינה. בגיל 16 עלה ארצה והצטרף לחברת הנוער בקיבוץ מרחביה. למד בסמינר הקיבוצים והיה שנים אחרות מורה בקיבוץ גת. שיריו הראשונים נדפסו ב"על המשמר" בסוף שנות ה-40. ב-1956 החל לומד ספרות באוניברסיטה העברית בירושלים. ספר שיריו הראשון — שעות הצל — יצא לאור ב-1959, ואחריו יצאו עוד ששה ספרי שירה שלו: שעות מאוחרות, מוח, גלגול, 12 פנים תמים נרדפות. שירים אחרונים — אחרון ספריו — הופיע לאחר מותו.

אם תהפוך את הדף הזה מהר מדי, האנשים האלה עלולים להעלם לעולם.



דידי אושרי אחמד מחמוד / סודן



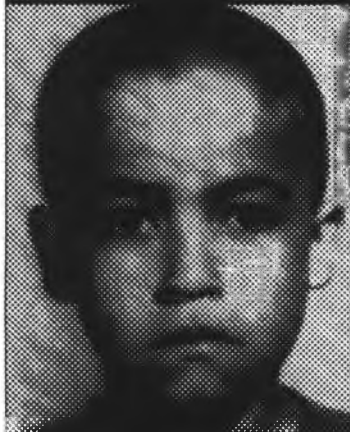
ארצננה נהא / הודו



אונן סאן סו קי / מינארובורמה



אנדראוס קריסטודוקו / יוון



נאהאמן כרמונה לופי / גואטמלה



דלטון פראטין / ארה"ב

מעצרים ללא משפט, עונשי מאסר ארוכים, עינויים. "העלמויח" והוצאות להורג... מאלפי בני אדם, במדינות שווח בעולם, ושללוח באופן שיטחי זכויות אדם אלמטריות. ביוחר מ-150 מדינות פועל "אמוסטי" להגן על זכויותיהם.

עכשיו גם אתה יכול להצטרף לסניף הישראלי של אמוסטי.

הבאח העובדות לידיעה העולם, סיוע כספי, רפואי, משפטי ומוראלי לאסירים המצפון וטיפול בשיקומם. בכל אלה אתה יכול להיוח שוחף.

בוא להיות חבר

אני מעוניין לקבל מידע נוסף על אמוסטי.

אני רוצה להיות חבר אמוסטי ולהשתתף במאבק העולמי נגד פגיעה בזכויות האדם. מצ"ב דמי חבר לשנת 1991 בסך: 40 ש"ח לסבוגר, 25 ש"ח לנוער, סטודנטים ופנסיונרים.

היות ואמוסטי אינו מקבל כספים ממקורות מסעלחיים ואת כדי לשמור על עצמאות מחלפת ופעילות הארגון מסומת אך ורק מחרומות חבריו וחוסכיו - ברצוני לתרום לארגון.

רציב המחאה בסך: 50 ש"ח 75 ש"ח 100 ש"ח 250 ש"ח

סכום אחר: _____

שם _____

כתובת מלאה _____

עיר _____ מיקוד _____ טלפון _____

אמוסטי אינטרנשיונל, סניף ישראל ח.ד. 14179 ח"א 61141 טל. 03-612214



יו"ר ועד העובדים בנמל אשדוד וחבר הוועדה המרכזת:

לדאוג יותר לכיס ופחות לכותרות

בעובד – מהשמחות שלו ועד, לצערי, לגירושין ולמוות. יש לנו ועדות בכל התחומים. ועד העובדים מתנהל כמו ממשלה קטנה. לכל אחד יש תפקיד שלו, אנחנו מקיימים ישיבות רבות מאוד באופן דמוקרטי, וכל אחד מנהל את התיק שלו בצורה החיובית ביותר. גם הפעילויות שלנו בחוץ הן רבות מאוד. הקמנו עכשיו ועדת קליטה, ולשמחתנו הרבה משפחות רבות בנמל מאמצות משפחות עולים מרוסיה, אתיופיה ודרום-אמריקה. אנחנו משתדלים לתרום לסביבה. לאחרונה הוועד התכנס כדי להחליט על תרומה למחלקת הלב בבית-החולים קפלן. יש לנו ועדת תרבות ורווחה פעילה מאוד, שדואגת בין השאר לכל ילדי העובדים, החל מכיתה א' ועד לסוף התיכון. יש למשל שעורי עזר שנותן הוועד. ועדה פעילה אחרת היא ועדת הספורט. הוועדה הפעילה ביותר היא מועצת הייצור.

מבחינת חינוך לערכי ההסתדרות ותנועת העבודה: ידוע שהפוליטיזציה לא מורגשת בנמלים, וזה יתרון גדול. עם-זאת אני גאה בכך שציבור גדול מאוד הולך בעקבות ההנהגה. אני מעולם לא הסתרת את הדעות הפוליטיות שלי כאיש תנועת-העבודה, ואחריי הולכים רבים מפועלי הנמל. ציינתי הרבה פעמים באספות את השתייכותי הפוליטית, וניסיתי גם לשכנע אחרים, אבל אף פעם לא הכרחתי מישהו להצטרף לתנועה.

חברי הוועד פעילים גם בתחומים ציבוריים נוספים. חבר ועד אחד, למשל, מונה לפני זמן קצר לממלא מקום ראש עיריית יבנה, ויש גם חברים במועצות-פועלים שונות. אני עצמי מכהן כבר כשנה גם כחבר הוועדה המרכזת. מכיוון שאין לי תיק בוועדה, אני לא מקבל שכר עבור פעילותי, אלא רק החזרים. כאשר נבחרתי לוועדה ידעתי בדיוק מהם הגבולות ולאן אני הולך. ברור לי שמזכ"ל ההסתדרות והקרובים לו מנהלים את ה"עסק", ואני כחבר הוועדה המרכזת רק משתתף בדיונים. בנושאים שקרובים אליי אני מביע את דעתי, שואל שאלות ומתעניין, בעיקר בנושא הגמלאים, בנושא האיגוד המקצועי ובנושא תוספות-השכר. מלבד הישיבות, אני מנסה להשפיע גם על-ידי מכתבים וכיוצ"ב. בתחומים שפחות קרובים אליי אני רק יושב בישיבה ומקשיב. אני חושב שאני משתלב בוועדה בצורה טובה, ואני מקווה שבבחירות הבאות אבחר שוב. ■

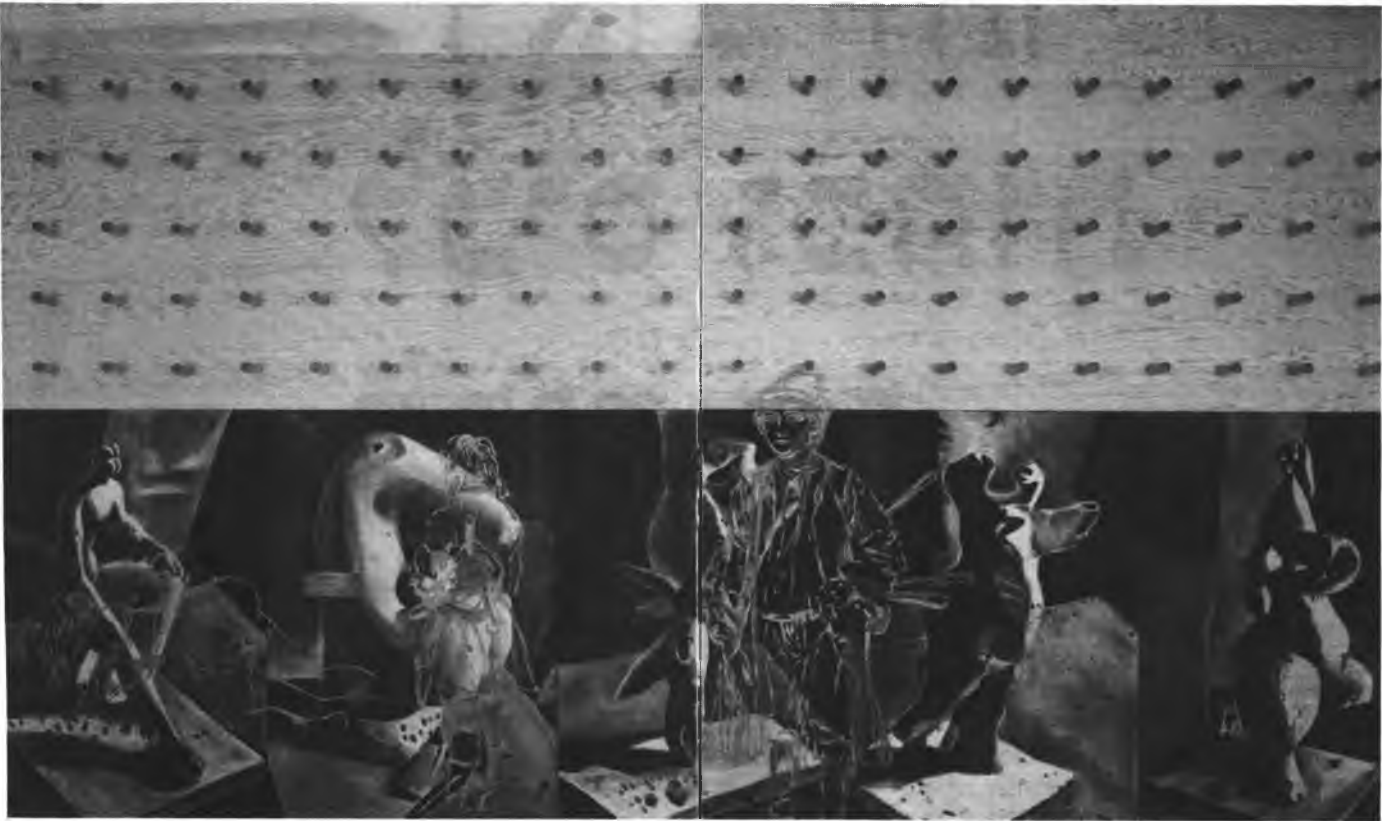
בשנת 1978, כאשר היו בעיות בנמל אשדוד, פנה אליי ציבור רחב, וביקש שאקח עליי את המעמסה הכבדה הזו. בבחירות דמוקרטיות נבחרתי כיו"ר ועד העובדים. עד היום שמורים אצלי פתקים שקיבלתי מגורמים שונים, שטענו שלא נצליח להחזיק יותר מחודש בתפקיד. לשמחתי הנבואות הללו לא היו נכונות, ואף היו כבר הצלחות. ההצלחה הראשונה הייתה כאשר החלטנו לדאוג יותר לכיס, ופחות לכותרות גדולות בתקשורת. כך הרגשתי שציבור בוחריי רוצה, והיום הוא מרוצה מההצלחה. המטרה הייתה ליישר קווים עם הממשלה, ציבור העובדים וההסתדרות. גם בכך הצלחנו, והיום אני מרגיש שכל הדלתות נפתחות בפניי, ורוב הבעיות נפתרות בצורה הטובה ביותר. חשבו שלא נצליח, כי תדמית עובדי נמל אשדוד הייתה של חיות. חשבו שהם לא מסוגלים לעבור חודש אחד בשקט. אבל האמת הייתה שכולנו היינו אז צעירים ופזיזים – יוצאי יחידות קרביות ועולים חדשים – לא הייתה חלוקת תפקידים מדויקת, וכך נוצרה התדמית המוטעית. היום רוב העובדים מרוצים מההנהגה וממקום העבודה, הם אוהבים לעבוד כאן. זה מגיע עד כדי כך שאנשים מגיעים לנמל בחופשה, כדי לראות את הנמל והחברים. פנסיונרים חוזרים לבקר. גם אליי מגיעים – יודעים שהדלת פתוחה תמיד. אני לא נוהג כנבחר מורם, עם לשכה ופגישות קבועות מראש, וכך אני מתכוון להמשיך. יש עדיין בעיות, והגדולה ביותר היא של הגמלאים. זו חבית חומר נפץ, ואני לא יודע מתי היא תתפוצץ. לעובדים יש היום משכורת טובה, אבל חלק גדול מהמשכורת זה פרמיות ותוספות, וכאשר עובד יוצא לגמלאות המשכורת יורדת באופן דראסטי. הירידה יכולה להיות אפילו ב-200%: ממשכורת של 3000 ש"ח נטו לקצבה של 1200 ש"ח. ההקצבה הנמוכה גורמת לדאגות כל-כך גדולות, שהפנסיונר לא מצליח לחיות, לפי הצפוי – 10-15 שנים אחרי יציאה לפנסיה. יש תמותה גבוהה מאוד. על הנושא הזה אני נלחם כעת, ואני מקווה שנצליח להכניס את הפרמיה לפנסיה. לדעתי הממשלה, האוצר וההסתדרות צריכים להגיע לפיתרון. אם לא ימצא פיתרון, אנשים עלולים לצאת לרחובות, והם לא יתחשבו באף אחד. אני עצמי כבר בן 50, ומצב הפנסיה מדאיג אותי גם באופן אישי.

באופן כללי, הפעילות שלנו רבה מאוד. אנחנו מטפלים

הפוסט-מודרניזם:

רבי-שיח בהשתתפות: עדי אופיר, דוד גורביץ', עדי צמח, זיוה שטרנהאל | מנחה: זיוה שמיר.

דוד סלה 1984 My Head



שהגדרות מסוג זה אינן פשוטות ולרוב מעדיפים להתייחס אל הסיסמאות הקלי-טות, שאומצו בהתלהבות על-ידי החברה הקפיטליסטית, שניצלה היטב את ההכשר שניתן לבנייה סטנדרטית, זולה ומהירה והפקידה את מימושה בידי אדריכלים בינוניים וגרועים. ואומנם, אם מסתכלים על השיכונים, ערי הלוויין ומרכזי הערים המנוכרים שהוקמו בשנות החמישים והש-שים, קשה להבין על מה אני מדברת. אבל אם מזקקים את העיקר מהטפל ובוחנים את התופעות בשעת גיבושן האידאולוגי, מגלים למשל שאצל לה-קורבוזיה מתחילה נטישת החזיונות האוטופיים עוד בשנות השלושים. ואילו בשנות החמישים הוא כבר מוציא מתחת ידו יצירות אקספרסיוניסטיות מובהקות כמו כנסיית רונדשאמפ.

זיוה שמיר: זיוה שטרנהאל העמידה אותנו בפני פתיחה קצת פרובלמטית מבחינת התייחסוּם ההיסטורי. גם במודרניזם בספרות הסתמנו שתי מגמות עיקריות: אחת, של המבנים הקרים, המכולכלים, הגאומטריים, והשנייה של הסטיכיה הרוותחת של החומר

כושל שלו בעולם. כאשר בוחנים את התפתחות המודרניזם במישור הרעיוני, במטרה להגדיר בצורה מדויקת ככל האפשר את מאפייניו העיקריים, מתברר שלושת היסודות המוכרים – הרציונליזם, האוניבר-סליזם והאובייקטיביזם, שלטו בתפיסתם של האדריכלים המרכזיים רק תקופה קצרה, שלא ארכה יותר מעשור אחד (ליתר דיוק 1922-30). עד לאותן שנים גברה ידו של הזרם הרומנטי בתוך האדריכלות, כפי שבא לידי ביטוי בארט-נובו ואחר-כך באקספרסיוניזם. צריך לזכור, שגם פולחן המכונה של תחילת המאה נשען על תפיסות לאומיות-רומנטיות.

ואילו בשנות השלושים חלה כבר נסיגה משמעותית. כבר באותו עשור מגלים את "החזרה לסדר" את "המנומנטליות החדשה" ואת השיבה לחיקה הבטוח של הנאר-קלאסיקה.

זיוה שמיר: את תוחמת את הדברים בצורה מאוד לא מקובלת.

זיוה שטרנהאל: אני יודעת. הבעיה היא

זיוה שמיר: נתחיל בכך שכל אחד מה- משתתפים בדיון יעלה את הצהרת-הפתיחה שלו על נושא הפוסט-מודרניזם כתופעה הנוגעת לכלל האמנויות.

זיוה שטרנהאל: אני מבקשת לפתוח את הדיון מנקודת מבט היסטורית ובהצגת תזה לא מקובלת. מי שבוחן כיום את הנסיגות הרבים להגדיר את הפוסט-מודרניזם, בין אם הם נעשים על-ידי נאו-הגליאנים או על-ידי נאו-מארכסיסטים, יגלה מהר מאוד שבכולם חסרה הגדרה מדויקת של מהות המודרניזם. יחד עם זה כולם מסכימים שהפוסט-מודרניזם נולד כתגובה לעידן שקדם לו, צמח בשנות הששים והגיע לשיא פריחתו בשנות השמונים (ובכך אין הבדל בין אלה שסבורים שאנו חיים בתקופה פוסט תעשייתית או בתקופה של הקפיטליזם המאוחר). אם נבחן את הנושא באמצעות האדריכלות, שמשקפת בדרך-כלל היטב את התנאים שבהם היא נוצרת, ניווכח שהמרד שהכריזו מחוללי התנועה הפוסט-מודרניסטית כוון כלפי מיתוס או כלפי היישום המוטעה וה-

• המוסט-מודרניזם
• רב שיח

זיוה שטרנהאל:
השאלה למה לא לקחת את הדברים כמו שהם, מתגלה במלוא חריפותה כאשר מגיעים לדברים האמיתיים. במלחמת המפרץ, למשל, ישכנו מול הטלוויזיה, ונתנו לדימויים להציף אותנו. אם נהיה עקביים, עלינו לקבל את העובדה שקשה להבחין בין האימאג' התקשורתית לבין המציאות – להמשיך לשבת בנחת בכורסה ולהאמין שהדברים האלה מרוחקים מאתנו, אינם דורשים שננקוט עמדה מוסרית, שנעביר גבולות ברורים בין הדימוי למציאות ונחליט מה חשוב יותר, שאפשר לראות בהם רק משחק אינטלקטואלי.

מהשהק בקוביות?

מקרים את היומרה של הרומנטיקה כשיאה, את הפילוסוף הגל, שאמר "אתי נגמרת האמנות, אתי נגמרה ההיסטוריה, הזמן עצמו נגמר. אחריי כבר לא ייתכן שום דבר." זה נובע בדרך-כלל מחוסר שיעור קומה אינטלקטואלי אמיתי, חוסר דמיון אמנותי, פחדים מן העתיד ויאוש מרעיונות החופש והעולם הפתוח. אנחנו רואים את זה בכל מקום בסוף המאה העשרים. כאשר אנחנו מסתכלים היום על רוסיה, ואנחנו רואים שהרעיונות הנהדרים ביותר שהאנשים הללו יכולים להעלות אחרי שבעים שנה של קומוניזם, שהוא צורה מעניינת של מודרניזם שנכשל, זה לחזור ל"אבא צאר" ול"אמא רוסיה" — משחק באידאות ישנות מבלי שאפשר להאמין בהן ברצינות. עכשיו מוכרים ברוסיה איקונין של קדושים, אבל זה יותר סימפטום של פוסט-מודרניזם עיף ולא של דתיות אמיתית. וזה בא להשביע את האדם המערבי בסוף המאה, כשהוא עצמו יודע שהוא מעמיד פנים, ושהוא איננו יכול לחזור לרומנטיקה. והמוצא היחיד של האדם הפוסט-מודרני הוא לעג מפונק. אי אפשר לקרוא לזה זרם אמנותי או מחשבת. אני חושב שמה אנחנו קוראים לו פוסט-מודרניזם ייראה בהיסטוריה כשלב של התמוטטות, של עייפות של המודרניזם, וכשיעלה הזרם החדש אנחנו נזהה אותו. בינתיים כל מה שיש לנו הוא רק המודרניזם ושברו. האמירה הברורה ביותר של הפוסט-מודרניזם היא זו: אין פוסט-מודרניזם.

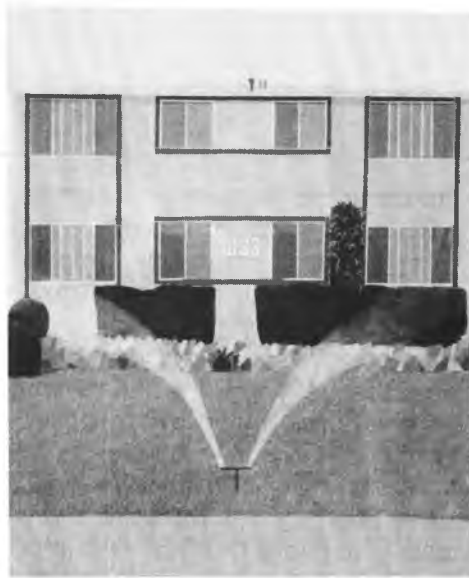
דוד גורביץ': אני לא חושב שהפוסט-מודרניזם נמצא היום בעמדת מיגנה. כשמדברים על פוסט-מודרניזם צריך לדבר על תרבות, שמתרחשת נגד עינינו במשך שלושים השנים האחרונות. כשמדברים על פוסט-מודרניזם מדברים על מאות ספרים שיצאו על הנושא. כלומר, הבה לא נדחק למצב של יוהרה ונקבע שהתופעה פשוט לא קיימת. איך אתה יכול לומר על מה שקיים שהוא לא קיים, אלא אם כן אתה אינך בודק מה שנעשה בשטח? אחד הדברים המקוממים הוא הטענה, שהפוסט-מודרניזם לא קיים, ואם הוא קיים אז הוא המשך של, ואם הוא המשך של אז הוא דקדנס של, ואם הוא דקדנס של אז חבל לדבר על זה. אז למה נפגשנו? אני רוצה לשאול קודם כל מה עומד כאן לדיון, ואפתח במשפט של אפלטון מתוך לי טייאס — אותו אפלטון שכבר נאמר כאן שהיה מודרניסט מובהק: "הפילוסופים האמיתיים הם אלה שהחוכמה מחזירה להם אהבה." מה שקרה בשלב מסוים בתרבות הוא, שהחוכמה הפסיקה להחזיר אהבה לאלה שאהבים אותה. הרגשנו נבגדים, חזרנו בתשובה (ואתם שמים לב שגם המושג חזרה בתשובה, במובן הממסדי הישראלי, יש בו משהו מאותה חזרה בתשובה חילונית רדיקלית כנגד היוהרה של התבונה במובן החילוני). במצב כזה, כאשר המגדל הגדול של השיטה, של החוכמה, של חילופי האהבה בין הפילוסופיה לבין משתמשיה הלך ונעלם, לא יכולנו להמשיך כאילו כלום לא קרה. זה נכון שמבחינה היסטורית מה

ניסה למצוא אחדות בהיסטוריה, שעומדת מתחת לבניין-העל האנושי. אבל כאשר אתה מנסה לרדת מתחת לרמה האנושית ולהגיד "אני מבין את האדם יותר טוב משהאדם מבין את האדם" — זה הבסיס של המודרניזם — אנחנו מגיעים לשתי תופעות, שאנחנו לא כל-כך מאושרים מהן, ושהן, אני חושב, הסיבה העמוקה לנפילתו של המודרניזם: הקומוניזם והפאשיזם. שתיהן תפיסות מובהקות של מודרניזם. הן ניסיון למצוא משהו שיאחד את בני האדם, שיחשוף את מהותם האמיתית, לא את בניין העל השטחי שבעזרתו הם תופסים את עצמם. המשבר של המודרניזם נעוץ, אפוא, ביומרה ובנאיביות האימונת שלו. הוא האמין שהוא מצליח להגיע לאותו מקום, שבני אדם נשרפים כשהם מגיעים אליו, והוא תופס אותו ומבין אותו. אפלטון היה מודרניסט גדול, מכיון שהוא ראה את עצמו כארכיטקט של המדינה הרציונלית, וכל מי שלא יתאים לה הוא אדם מעוות וצריך לגרש אותו, מכיון שאפלטון יודע מה צריך להיות האדם שיתאים למדינה האידאלית. אפלטון מציע, כמו מאו צה-טונג, שבמדינה הרציונלית שלו לא יקראו את הומרוס, כי הוא, אחרי הכל, סופיסטי ומבולבל, ומה שיחליף את ספרי הומרוס יהיו ספרי אפלטון. עם התמוטטות המודרניזם, באה הראקציה לאידאל היומרי של רציונליות תת-אנושית: הפוסט-מודרניזם. אני מאוד לא אוהב את הפוסט-מודרניזם כיוון שזוהי בעצם תופעה ראקטיבית מובהקת. המודרניזם מעניין, יש לו תזה, הוא מסוכן ונועז. בא הפוסט-מודרניזם ומנסה לחזור לתפיסה האינטנציונלית, אל האדם, אבל בלי אמונה שיש משמעות אישית, משהו שאפשר לחיות אתו. בפוסט-מודרניזם אנו מעמידים פנים שאפשר לחיות עם משהו פרגמטרי, לוקאלי, חמים, סנטימנטלי, הפוסט-מודרניזם הוא וידאו-קליפ, המחליף במהירות ובשטחיות רבה אלמנטים שונים ונוגדים, מבלי שאנחנו מאמינים בתקפות של כל הדברים הללו. בביקורת, הפוסט-מודרניסט הוא הסטרוקטורליסט, הדה-קונסטרוקטיביסט, שכל מה שהוא יודע לעשות זה לבנות מכונה קטנה, משעממת מאוד וחסרת כל שאר רוח, שבאופן מכני לגמרי תבצע איוו פעולה של פירוק טפשי על מבנים שאחרים ניסו לבנות. תרבות הפוסט-מודרניזם היא וידאו-קליפ הבנוי על אסוציאציות שלא הגיעו עד השורשים. זוהי תרבות קלה ולכן מאוד מייאשת, מין עצת אחיתופל. גאות הפוסט-מודרניסט היא בכך, שאין לו מה להגיד, בכך שהוא מנסה, הוא טנטטיבי, הוא חסר תאוריה, הוא חוזר אל פני השטח מן המעמקים. אבל הוא יודע שפני השטח אינם יכולים להשביע אותו מבחינה אינטלקטואלית, ולכן הוא מבצע פעולה קניבילית: הוא מראה שהוא יכול למוטט לא רק את האידאות הקונסטרוקטיביות של המודרניזם, אלא גם את עצמו. היומרה הזו של הפוסט-מודרניזם, שמצטנעת כענווה גדולה, דוחה מאוד. היא מזכירה במספר

ההיולי העולה ממעמקים. שתי המגמות האלה היו מלכתחילה כמודרניזם בספרות ובכל האמנויות.

עדי צמח: גם אני אדבר קודם על מודרניזם. כדי לאפיין את המודרניזם בצורה סכמטית, אם כי לא בלתי מדויקת, הייתי אומר שהמודרניזם הוא ניסיון להציג עיקרון אחדות לא אינטנציונלי. הרומנטיקה והקלאסיקה, בדרכים שונות, ניסו לחשוף עיקרון מאחד, שהיה בנוי על אלמנטים אינטנציונליים, אלמנטים שהאדם עצמו יכול לזהות ולראות אותם כשייכים לו. למשל, הרומן בנוי בתקופה הקלאסית על העלילה, סיפור המעשה; כך גם ברומנטיקה: הפאבולה היא כמו שהגיבור עצמו יכול לראותה. זה הסיפור שאני מספר לעצמי אודות עצמי. האחדות הייתה אחדות של סיפורו של הגיבור, אופן ראייתו של הגיבור את העולם. עיקרון האחדות היה מעוגן, אפוא, בתפיסה האנושית של תהליכים בעולם. המודרניזם מנסה למצוא אחדות שורשית ועמוקה יותר בתהליכים תת-אינטנציונליים. כשני המייצגים העיקריים של המודרניזם אפשר לקחת את פרויד מצד אחד, ואת איינשטיין מצד שני. פרויד אמר: העיקרון המאחד והמסביר את מעשיך אינו הפאבולה שאתה מספר לעצמך. יש אחדות אחרת, מעניינת מאוד, שאתה לא מודע לה, ושהיא עומדת ביסוד האחדות שאתה רואה. נקודת המבט המסבירה את האנושי היא תת-אנושית. איינשטיין אמר: האינפרא-סטרוקטורה של העולם איננה יחסים בין עצמים חומריים כפי שאתה רואה, אלא היא נתונה בגאומטריה של היקום. היחסים העיקריים ביקום הארבעה-מימדי הם גאומטריים, ומתוך הבנת הגאומטריה של היקום ניתן להבין את תכונותיו הגלויות לעין. כך אנחנו מגיעים לכל התופעות שזוהו שטרנהאל הזכירה כמאפיינות את המודרניזם. האוניברסליות של המודרניזם היא עיקרון אחדות טוטאלי, מתחת לרמה האנושית. אני לא כל-כך מסכים עם זיוה שמיר כשהיא אומרת שאפשר לראות כאן שני זרמים במודרניזם. בדיוק כמו מונדריאן, הצייר שמנסה למצוא בציוריו אחדות גאומטרית מתחת לרמה של הפאבולה האנושית, כך גם ג'ויס מנסה למצוא אחדות ברמה שמתחת לרמת הסיפור, ברכיבים הרבה יותר אלמנטריים. הוא אומר: אני חושף בציורתי עיקרון אחדות חדש של הרומן, הרומן המודרניסטי שבנוי לא על סיפור המעשה ולא על הפסיכולוגיה של הגיבור כפי שיתן את זה מספר רומנטיקן, אלא על הבסיס הלשוני, שממנו אנחנו עושים את היצירה. היצירה היא עבודה בלשון. כמו שהאבסטרקט אומר שהציור איננו סיפור, אלא הנחה של כתמי צבע זה ליד זה, המודרניסט אומר: אני אמצא עיקרון אחדות תת-אינטנציונלי ברכיבים האלה — הצבעים, המלים, עקרונות התשתית. התפיסה הזו, של אחדות כוללת, שמתגלה כאילו באופן מדעי, הרעיון של עיקרון תת-אינטנציונלי, שמארגן את הנגלה האנושי, מופיע גם אצל ההוגה השלישי של שלישיית המודרניסטים היהודים הגדולים — מארכס. גם הוא

עדי צמח:
היומרה של הפוסט-מודרניזם, שמצטנעת כענווה גדולה, דוחה מאוד. זה נובע בדרך-כלל מחוסר שיעור קומה אינטלקטואלי אמיתי, חוסר דמיון אמנותי, פחדים מן העתיד ויאוש מרעיונות החופש והעולם הפתוח. כאשר אנחנו מסתכלים היום על רוסיה, ואנחנו רואים שהרעיונות הנהדרים ביותר שהאנשים הללו יכולים להעלות אחרי שבעים שנה של קומוניזם, שהוא צורה מעניינת של מודרניזם שנכשל, זה לחזור ל"אבא צאר" ול"אמא רוסיה" — משחק באידאות ישנות מבלי שאפשר להאמין בהן ברצינות. עכשיו מוכרים ברוסיה איקונין של קדושים, אבל זה יותר סימפטום של פוסט-מודרניזם עיף ולא של דתיות אמיתית. וזה בא להשביע את האדם המערבי בסוף המאה, כשהוא עצמו יודע שהוא מעמיד פנים, ושהוא איננו יכול לחזור לרומנטיקה. והמוצא היחיד של האדם הפוסט-מודרני הוא לעג מפונק. אי אפשר לקרוא לזה זרם אמנותי או מחשבת. אני חושב שמה אנחנו קוראים לו פוסט-מודרניזם ייראה בהיסטוריה כשלב של התמוטטות, של עייפות של המודרניזם, וכשיעלה הזרם החדש אנחנו נזהה אותו. בינתיים כל מה שיש לנו הוא רק המודרניזם ושברו. האמירה הברורה ביותר של הפוסט-מודרניזם היא זו: אין פוסט-מודרניזם.



הפוסט-מודרניזם
רב שיח

לזה זרם אמנותי
או מחשבותי.
אני חושב
שמה שאנחנו
קוראים לו פוסט-
מודרניזם יראה
בהיסטוריה
כשלב של
התמוטטות,
של עייפות
של המודרניזם,
וכשיעלה הזרם
החדש אנחנו
נזהה אותו.
האמירה הברורה
ביותר של
הפוסט-מודרניזם
היא זו: אין
פוסט-מודרניזם.

אבל גם הרושם הזה נוצר כתוצאה מה-
יישום ההמוני דווקא של הצד הפחות
מעניין שבו. השימוש האקראי במוטיבים
היסטוריים, הנוסטלגיה הנלעגת, דווקא
הם נקלטו בקלות רבה יותר. הבעייתיות
של העמדה הפופוליסטית, שהייתה טמונה
בפוסט-מודרניזם, אכן בולטת מאוד בשטח.
ואומנם אם בוחנים את העניין מעמדה שלי-
לית כמו עדי, קל מאוד להיתפס להכללה
כזאת. אבל למעשה יש באדריכלות הפוסט-
מודרניסטית גיוון רב ויש זרמים הנבדלים
זה מזה. ונטורי למשל, לא רק המציא את
הסיסמה "LESS IS BORE" כראקציה לצו
של מיס ואן-דה-רואה "LESS IS MORE",
ונתן בכך לגיטימציה לקשטנות המתחדשת.
עוד בשנות הששים הוא ניסה להתמודד
עם המורכבות והסתירות של החיים המוד-
רניים בעזרת עקרונות היסוד שהנחילה
לנו אדריכלות העבר. לעומת שאיפתו של
ונטורי לדמוקרטיזציה של המקצוע, אלדו
רוסי נוטה לאליטיזם רציונליסטי, הבוחן
את יסודות השפה העיונית כדי להעניק
לכרכים המודרניים משמעות ותוכן. אלדו
ואן-אייק ביקש ללמוד מהסטרוקטורליזם
ומהמחקרים האנתרופולוגיים כיצד ליצור
סביבות מגורים הומניות. ואילו בנירדורק
ניסו אדריכלים לחזור לתור הזהב של
שנות העשרים כדי לפרק את מרכיביה של
השפה המודרנית ולכנות מבנים אינטלק-
טואליים טהורים, ללא מחויבות להיבטים
הפונקציונליים.

עדי צמח: את לא מסכימה עם כך,
שבפוסט-מודרניזם יש אחדות עצומה?

זיוה שטרנהאל: לא. בפירוש לא. יש
זרמים שונים.

דוד גורביץ': מטבע הדברים, אנחנו רואים
סביבנו סגנון של תקופה, כמו שבשנות
העשרים, יכולנו לראות סגנון אחר של
תקופה, שנקרא "הסגנון הבינלאומי". לה-
קורבוזיה, אחד מגיבורי התרבות הגדולים
של אותה עת, לא רק בנה בתים גאומטריים,
אלא אף כתב שיר הלל ל"זווית הישרה".

לעניין השיעמום — כמו בכל סגנון, יש
יצירות טובות ויש יצירות גרועות. אם אתה
שולל מהפוסט-מודרניזם את היכולת להיות
גרוע, טוב ומצוין, אתה שולל ממנו את זכות
קיומו. יש יצירות שמצליחות להיות, במ-
סגרת התפיסה הפוסט-מודרניסטית, מאוד
ביקורתיות ומשעשעות. כל סגנון באמנות
יכול להיות דקדנטי, ואפשר להתווכח אם
הוא דקדנטי כבר עכשיו, או לא. נכון הוא,
שהיות שהארכיטקטורה הינה הצד הנגלה
ביותר של הפוסט-מודרניזם (באמצעותה
הוא הגיע לתודעת הקהל הרחב), מה
שאנו רואים מסביב בשנים האחרונות הוא
פוסט-מודרניזם. לגבי הספרות הפוסט-
מודרנית, אני חושב שהיא ספרות עמוקה
מאוד, שונה מאוד. מה מחבר בין אורלי
קסטל-בלום והופמן? מה מחבר ביניהם
ליונה וולך? בואו לא נהיה נאיביים.
לכל דבר חדש יש אויבים. כל תוכניות
הלימודים באוניברסיטאות, למשל, עמוסות
בקורסים אינסופיים על "הרומן המודרני".
כל אחד סוחר בקוד הנפוץ הזה. לסיכום,

שאני מציע היא לא לפחד מההטרונות,
מהבלבול, מהקיטש, מהפסטיש, מהפלור-
ליזם. בקיצור — לא לפחד מהמערכולת,
מאובדן הכיוון, מהכאוס, מהקרנבל, מחיים
במהירות גבוהה, עם 1001 צופנים שמקי-
פים את חיינו מכל עבר. דבר שני — לא
להיות טפשים או תמימים. החיים מקודדים,
מוצפנים במסגרת היסטוריה ארוכה של
תרבות. אנחנו צריכים לשחק את המשחק
הפיני שלנו כרווח הזה שבין האני שלנו,
שהולך ומתמוסס, ובין התרבות, שהולכת
שלנו, ומכאן להפיק אושר. אין לנו דרך
להפיק אושר אקזיסטנציאלי מן האבסורד,
כדרך שקאמי מלמד אותנו במיתוס של
סיזיפוס. אין אושר. גם לא אושר אבסורדי.

השאלה איננה איך לחזור לגן העדן,
אלא איך לרהט את הגהינום. איך לרהט
אותו באופן אמנותי. איך לתת ביטוי לא
ל-'יפה', אלא לנשגב — למה שאינו ניתן
לתיאור, לייצוג ולרדוקציה. הבה נחיה את
החיים כאמנות — כך יאמרו הפילוסופים
הפוסט-מודרניסטים — הבה נבין שאנחנו
חיים בעולם, שבו העניין האסתטי והעניין
המוסרי אינם מנוגדים זה לזה, ובוודאי
אינם מחולקים עוד על-פי ה'ביקורות'
הקפדניות של קאנט, אלא הם כרוכים
זה בזה. המשפט היחיד שאנחנו יכולים
להציע לבחירה מוסרית הוא משפט טעם
אסתטי, כלומר, אני בוחר כמה שנראה
לי יפה, מושלם וטוב, משום שאין לי
קריטריון למושג 'אמת', משום שאין לי
קריטריון למושג אידאולוגי זה או אחר, כי
האידאולוגיה עצמה מבוססת על אמיתות
(כזכות ואשלייתיות). משום כך אני חייב
לקבל בחדווה את החרות הבלתי צפויה
והמוגזמת הזו, שניתנה לי בעל-כורחי.
לכן להיות פוסט-מודרניסט פירושו להיות
אמיץ. הרבה יותר קל להיות מודרניסט,
ו'להיגאל', מאשר לחיות ב'כור המצרף'.
הפוסט-מודרני, תלויים בין העולמות, ללא
אשליה של אושר, ללא ציפייה לכאב.

זיוה שמיר: כך עשה גם בודלייר.

דוד גורביץ': אכן בודלייר עשה כך, וכך
עשה לפניו גם המרקוזי דה-סאד. אבל
ההבדל בין חציית הגבולות שלהם וזו
של הפוסט-מודרניזם הוא תהומי. זאת
משום שאין לנו האשליה שהייתה למר-
קזו דה-סאד, שבאמצעות המטאפיסיקה
של הרוע, באמצעות השחיתות המוחלטת,
שמתרחבת למצב של אמונה דתית כוללת
(שבמסגרתה 'אני' מתחבר עם העולם
ומתפשט מה'אני' הנפרד שלו), נוכל להביא
גאולה לעולם ולהציב אנטיזה מרדנית,
ספקנית וביקורתית כלפי המציאות.

עדי צמח: איך אתה מסביר, שהתפיסה
שאומרת שיהיו אלף גוונים, שאין שיטה
אחידה, שכל האפשרויות ימוצו, יצרה
בארכיטקטורה למשל את הסגנון הכי
משעמם והכי חוזר, שבביקורת הספרות
יצרה טקסטים ביקורתיים שהם העתק
מדויק זה של זה?

זיוה שטרנהאל: נכון שממבט ראשון
הפוסט-מודרניזם באדריכלות נראה אחיד.

שתוחם את גבולותיו של השינוי התרבותי
מצוי במישור הפוליטי. לדעתי, קו השבר
עובר במלחמת העולם השנייה וקשור
לשוואה — השואה הייתה מעין קאטקליזם
ענק שבו החוכמה והרציונליות (סממנים
מרכזיים של המודרניזם) התמוטטו באופן
סיפי ובלתי ניתן להסבר. החוכמה איבדה
מן האירוטיקה שלה. שוב לא ניתן היה
לדבוק בשיטת אפלטון ולהישאר מאהב
נלהב של השיטה הפילוסופית. לעניין הזה
יש מימד טמפורלי ומימד לא טמפורלי.
לכן שני המושגים של הפוסט-מודרניזם
ניתנים לתפיסה הן מבחינה היסטורית, והן
במימד א-היסטורי, שמציג אותו כתפיסת
עולם עקרונית, שאת סימניה ניתן לאתר
לכל אורך ההיסטוריה. בתפיסה מעין זו
יכולים אובידיוס, מונטייין, פאסקל, ויקן
ואחרים להופיע כמבשרים אותנטיים של
הפוסט-מודרניזם — לא פחות מנביאי
העכשויים. אין ספק כי המונח ער לבעיה
העקרונית של הזמן המתנסחת בתוכו. פוסט
היא מלה של סיום, של סגירה. משהו נגמר,
ומתחיל דבר אחר. פוסט-מודרניזם פירושו
שהתקופה שלנו מתחילה להיות יותר מדי
מודעת למודרניזם שלה, ורגע המודעות
הוא רגע הנפילה הגדולה, כדין הכאב. אדם
הכואב את עצמו מודע לגופו ולאני שלו.
אדם מאושר לא מודע לשום דבר, הוא
פשוט מאושר, הוא חי.

זיוה שמיר: כלומר, אתה רואה את
הפוסט-מודרניזם כתופעה דקדנטית?

דוד גורביץ': לא. הוא מתחיל דווקא
מתוך מודעות ביקורתית לדקדנטיות של
המודרניזם. במה מדובר כאן? המודרניזם
באמת נתפס כניסיון סוחר להעמיד את
העולם כולו על שיטות גדולות. זה מתחיל
עם קאנט וביקורת התבונה הטהורה שלו.
קאנט מדבר על כך, שהידע המדעי אסור
לו שיהא מורכב כמיין רפסודיה. הוא
צריך ליצור תמיד שיטה, כלומר חלקים
שמחברים באופן הדוק על-ידי אידאה
מרכזית אחת. ברגע מסוים הפילוסופיה
הפכה להיות רפסודיה — חיבור של הרבה
דברים ביחד, מה שניתן להגדיר כמונחים
של ימינו כפסטיש. הפילוסופיה — אומר
קאנט — צריכה להיות נקייה, שקופה,
חודרת, מצביעה לאינפרא-סטרוקטורה של
העולם. ואולם, ברגע מסוים אנחנו מאבדים
אמון באינפרא-סטרוקטורה, מאבדים אמון
בשיטה. אזי הופכת הפילוסופיה לרפסודיה.
המימד הרפסודי וההטרונגי של העולם
חודר לכל תחומי הדעת. האלטרנטיבה

דוד גורביץ':
פוסט היא מלה
של סיום, של
מודע לגופו
ולאני שלו. אדם
מאושר לא מודע
לשום דבר, הוא
פשוט מאושר,
הוא חי.
סגירה. משהו
נגמר, ומתחיל
דבר אחר. פוסט-
מודרניזם פירושו
שהתקופה שלנו
מתחילה להיות
יותר מדי מודעת
למודרניזם שלה,
ורגע המודעות
הוא רגע הנפילה
הגדולה, כדין
הכאב. אדם
הכואב את עצמו

עצמו מודרני, יוצר קו שבר ברור בין העבר להווה — הוא אומר: העבר לא נמשך יותר, אני כבר משהו אחר. העבר לא נוכח יותר בהווה, אלא באמצעות הארכיון, באמצעות הקלאסיקה, באמצעות האופנים שבהם התרבות משמרת את העבר. הפוסט-מודרני, לעומת זאת, אומר שהוא נפרד מן ההווה, לא מן העבר, מפני שמבחינתו נוכחות המודרניות היא עניין עכשווי, המודרני קיים כל הזמן בעולמו של הפוסט-מודרני, וממנו הוא מוכרח להיפרד כל הזמן. כלומר, לא מדובר כאן על ביטול אפשרות קיומו של ה"אחר" ההיסטורי, או מחיקה שלו ודחיקתו לארכיון, אלא על הזדקקות מתמדת לקיומו הברזומני. הפוסט-מודרני זקוק למודרני כל הזמן, כדי להינתק ממנו, כדי לחרוג ממנו, כדי לאשר את עצמו מולו, על דרך השלילה. הפוסט-מודרני מוכרח כל הזמן להיות מודרני, ורק אחר-כך פוסט-מודרני. אי אפשר להיות פוסט-מודרני בלי להיות קודם מודרני. מצד שני, בניגוד למודרניות, שזבעה את העתיד כצבעים אוטופיים, בפוסט-מודרניות אין בעתיד שום נחמה. למרות כל ההסתיי-גויות הברורות מן הניסיון להגדיר פוסט-מודרניות, אינני יכול לעמוד כאן בפיתוי ואני מציע בהקשר זה של יחס לאוטופי הגדרה לפוסט-מודרניות. הרבה פעמים מזהים את הפוסט-מודרניזם עם תנועות האוונגרד באמנות: דאדא, סוריאליזם וכו'. יש שאלה בספרות על הפוסט-מודרניזם, אם הדאדא הוא כבר פוסט-מודרני. אני חושב שהפוסט-מודרניזם הוא אוונגרד שאיבד את האוטופיה שלו.

עדי צמח: שבה הוא לא האמין מלכתחילה. הוא לא יכול היה להאמין בה, מעצם הגדרתו.

עדי אופיר: מדובר באוונגרד, כי זה כוח תרבותי שהולך נגד הזרם, שמנסה לפרק, שמנסה לשבור צורות, ויחד עם זה הוא אינו מנסה להציב אוטופיה אלטרנטיבית. ואף על פי כן הייתי רוצה לשמור את השאלה הזאת פתוחה — אם אפשר להיות פוסט-מודרני בעל אוטופיה. אני לא בטוח שזה בלתי אפשרי. אולי אפשר ליצור גם אוטופיה פוסט-מודרנית.

עדי צמח: יש לי ארבע הערות לדברים: הערה ראשונה — על דיקרט, השנייה — על השיעמום, השלישית על ההומור והר-ביעית על המשחק. אתחיל מדיקרט: אסור, לדעתי, לערוב מודרני במובן של "התקופה המודרנית", שאותה התחיל דיקרט, עם הת-

עדי צמח ממקם את ראשית המודרניות באמצע המאה ה-19 ואת הפוסט-מודרניות אחרי הרומנטיקה; דוד גורביץ' ממקם את ראשית המודרניות בדיקרט, ואילו הפוסט-מודרניזם בשבילו הוא בן שלושים שנה, וזויה שטרנהאל הציעה את שנות ה-20 כתאריך לידה. אני טוען שפריודיז-ציה היא אקט מודרני, ולא פוסט-מודרני. הפריודיזציה מניחה את אותו סיפור גדול, אותו מטא-נרטיב, שהפוסט-מודרניזם מציג כמיתוס, או כאשליה, או כפברוק. היא מניחה שאנחנו יכולים לאסוף היסטוריה שלמה לתוך קונספט אחד או מכלול קונ-ספטים, לסמן באמצעותם חתכים ברורים בזמן, לומר מאיפה זה מתחיל, איפה זה נגמר, ואיפה רגע הפרדה. כאילו שיש רגע אחד של פרדה מהעבר. זאת עמדה שמאפיינת את המודרניזם. הוא מציג את עצמו מול העתיק, הימ-ביניימי, הרומנטי. הוא מציב את עצמו מול תקופה, שממנה הוא נפרד באופן סופי וגמור. היסטוריון האידאות הגרמני האנס בלומברג מגדיר את המודרניות כ"תקופה שעסוקה כל הזמן באפוקליות שלה" — התקופתיות — הניסיון לתחם את עצמה בזמן. זה אחד המוטיבים המרכזיים של המודרניות, שאת ראשיתו הוא מזהה אצל ג'ורדנו ברוננו, שהתפסה שלו של עולם אינסופי הייתה קשורה באופן אינהנטי לניסיון לכתוב היסטוריה של הידע, ולסמן בה קו אחד ברור, שממנו מתבצעת הפריצה אל המודרניות. כל זה בלתי אפשרי מעמדה פוסט-מודרנית. אי אפשר לעשות את החת-כים האלה. ומה שאנחנו רואים באמת זה סדרה של חתכים מצטלבים בכל מיני צורות שונות ומשונות, כשאפלטון פתאום נהיה מודרניסט לצורך מסוים, מתוך סיפור מסוים. הוא יכול להיות מודרניסט, ואחר-כך כמובן הוא יהיה שייך לעת העתיקה. או לה-קורבוזיה, שנחשב סמל המודרניזם, אבל רק אתמול קראתי מאמר עליו כעל מבשר של הפוסט-מודרניזם. זה נכון גם לגבי הגיבורים שעדי צמח הציג קודם. תמיד מדברים על השילוש הקדוש: ניטשה, מארכס ופרייד. את שני האחרונים הציג עדי צמח כדמויות מופת של המודרניזם, אבל האחריות שהם הציגו הזמינו כבר, בתוך עצמן, את הפירוק שלהן. הוגים שאחרי מארכס, שאחרי פרייד, לוקחים את האחדות ומפרקים אותה, ומפרשים מחדש את מארכס או פרייד כנביאים של פוסט-מודרניזם. לניטשה עשו אותו דבר, אבל מהכיוון ההפוך. ניטשה, שאתה מסמן אותו באופן פשוט כל-כך כפוסט-מודרני, הוא אצל היידגר המודרני האחרון. אני רוצה לוותר בכלל על שאלת הפריודיזציה — אלא אם כן אנחנו מפסיקים להסתכל על התוצרים התרבותיים הפוסט-מודרניים בספרות, בפילוסופיה או באמנות, ושואלים על התנאים ההיסטוריים היווצרותם של תוצרים כאלה. במקום לדון בפריודיזציה אני מציע להתבונן בעמדה ביחס לזמן; לא להגדיר תקופה, אלא לזהות את אופן ההתייחסות להיסטוריות כעמדה של ההווה ביחס לעבר ולעתיד. המודרני, מגדיר את

מה שהפוסט-מודרניזם מציע זה לחיות בלי תמימות, וזה קשה לאנשים. הדבר השני שהפוסט-מודרניזם מציע הוא ש-נות, פלורליזם, פתיחות ודיפוזיות בקולים, ולאנשים קשה לחיות במצב דיפוזי. הוא מציע תחושה של פירוק עוצמות, וניסיון לתת לך אפשרויות להבין שהתרבות עצמה אינה מבוססת על פטריארכיות אלה או אחרות, אלא יש דה-צנטרליזציה. לכן הוא מציע מיתוס של שחרור. הטכניקה המוצעת של השחרור אינה יכולה להיות תמימה, ולכלול התנגשות ביקורתית, אופוזיציונית ואוונגרדית עם הבורגנות והשיטה, משום שהיא עצמה אינה מאמינה שלכיוון כזה של מאבק יש סיכוי. שהרי כל מאבק כזה נעצר בגבול הקודים וממוחזר בתוך התרבות הבורגנית, שכולעת את הביקורת. לכן יש צורך בתודעה כפולה, שבמסגרתה אנחנו מבינים שאנחנו צריכים גם ליצור מחזור של קודים בתוך התרבות — וזה הצד הראקציוני של התרבות — וגם לבקר בצורה אירונית ופארודית אותם קודים עצמם. אחת מהאפשרויות להגדיר את הפוסט-מודרניזם היא הסתכלות על התרבות כפארודיה.

עדי אופיר: אחד האפיונים הכולטים של הפוסט-מודרניזם הוא אמנות הציטוט, משחקי הציטוט. גם אני אפתח בציטוט. אחד המאפיינים של הציטוט הפוסט-מודרני הוא, שהוא יכול לבוא מכל מקום, אין שום היררכיות קבועות מראש. אני אצטט מה- MODERN DICTIONARY OF RECEIVED IDEAS, שהתפרסם בא-נגליה. הוא מגדיר פוסט מודרניזם כך: "This word has no meaning. Use it as often as possible". המילון מבקש לבקר מה שנתפס כמושג ריק, ומצטרף ודאי להשקפות שעדי צמח הציג, אבל אני חושב שההגדרה עצמה היא דוגמה לעמדה פוסט-מודרנית, משום שהיא מפרקת משהו שמאוד עקרוני לעמדה המודרנית, כמו שאני מכין אותה. אנחנו נקראים לעשות שימוש כמושג בלי לשים לב למשמעות, או להיעדר המשמעות שלו. למשחק הלשון יש חיים משל עצמו, בלי קשר למציאות שאותה הוא אמור לייצג. הפרובלמטיקה של הקשר בין מציאות וייצוגי מציאות, על רקע פלורליזם של ייצוגי מציאות — זה לב הדיון הפוסט-מודרני. אבל זו רק אחת התימות, וכל ניסיון לאפיין פוסט-מודרניות באמצעות אחת מן התימות הללו, על דרך שלילת תימות דומות במודרניות, הוא ניסיון שנראה לי בעייתי מלכתחילה, כיוון שהוא נופל במלכודת של המודרניות: חיפוש עיקרון של אחדות. אם נציג שורה של מאפיינים, נחלץ את העיקרון המאוחד שלהם, ועל בסיס זה נגדיר מהו פוסט-מודרניזם — בכך נקטנו עמדה מודרנית מובהקת ונכנענו ללוגיקה של המודרניות, שאותה הפוסט-מודרניזם מבקש לבקר. אחד המקומות הכולטים, שבהם האחדה כזאת היא בלתי אפשרית, הוא שאלת הפריודיזציה. שמת לי לב שהיו פה לפחות שלוש הצעות לפריודיזציה:



פרנסיסקו קלמנטה 1980 Weight

עדי אופיר : אחד
המאפיינים
של הציטוט
הפוסט-מודרני
הוא שהוא
יכול לבוא מכל
מקום, אין שום
היררכיות קבועות
מראש. אצטט
מה-**MODERN**
DICTIONARY
OF RECEIVED
IDEAS
שהתפרסם
באנגליה. הוא
מגדיר פוסט-
מודרניזם כך :

This Word has
no meaning.
Use it as often
as possible.

אני חושב
שהגדרה עצמה
היא דוגמה
לעמדה פוסט-
מודרנית, משום
שהיא מפרקת
משהו שמאוד
עקרוני לעמדה
המודרנית, כמו
שאני מבין אותה.
אנחנו נקראים
לעשות שימוש
במושג בלי לשים
לב למשמעות,
או להיעדר
המשמעות שלו.
הפרובלמטיקה
של הקשר בין
מציאות וייצוגי
מציאות, על רקע
פלורליזם של

פיסה שלנו של הסגנון המודרני. דיקרט הוא
טיפוסי לתפיסה הפוכה לתפיסה המודרנית,
כיוון שמה שהוא עושה זה לתת לחשיבה
האנושית מעמד מכוון בעולם. אתה מטיל
ספק במבנים קיימים, ומתוך המחשבה
שלך עצמך אתה מגיע לבסיס ודאי ומוצק,
ליסוד, לידע כולו. כיצד? על-ידי כך שאתה
מעמיד את ה"אני" במרכז — אני קיים.
עוזב את אלוהים: מקור הוודאות הוא אני.
הבסיס לכל הדברים היא מחשבתי שלי. זה
מבנה שבא מן הוודאות שלי לגבי עצמי.
זה המבנה הרומנטי המובהק.

זוהי שטרנהאל : אתה עצמך לא עשית את
ההבחנה הזו.
עדי צמח : אני התחלתי בכך שהגדרתי
את המודרני כניסיון למצוא עיקרון אחדות
לא אינטנציונלי. התפיסה של דיקרט היא
התפיסה הקלאסית, של ניסיון למצוא
אחדות אינטנציונלית: אני מוצא בעולם
אחדות, שמבוססת על אופן הכרתי אני את
העולם. התפיסה של מארכס, אינטנציונלי
ופרויד טוענת שישנם מבנים יסודיים תת-
תודעתיים, תת-אינטנציונליים — גאומ-
טריים, אם תרצו. בשביל דיקרט, הבסיס
לכל הוא התופעה: כיצד אני קולט את
העולם. בשביל המודרניסט, אני הנני מוצר
של אלמנטים שאינני מודע להם.

דוד גורביץ' : למה לא לומר, שהמודרניות
מתאפיינת בחיפוש אחרי מודל של אחדות,
והיא מתחלקת לשניים: הניסיון למצוא
אחדות אינטנציונלית, ואחריו הניסיון למ-
צוא אחדות לא אינטנציונלית, והפוסט-
מודרניות היא הוויתור על הניסיון למצוא
אחדות?

עדי צמח : כי לחלק את ההיסטוריה
לשני חלקים: לפני הפוסט-מודרניזם מצד
אחד, והפוסט-מודרניזם מצד שני זה די-
ספרופורציה, ואני לא מאמין בזה. פרקים
גדולים בהיסטוריה האנושית הם התפיסה
הקלאסית, ואחר-כך הרומנטית, ואחר-כך
המודרנית. אלה נסיונות מעניינים, מעפלים
מחשבתיים. לכן קאנט, כפי שאמרתי קודם,
הוא הרומנטי המובהק, כיוון שהוא טוען
שהתודעה שלנו היא ה"נאטורה" NATURA
ה"נאטוראנס" NATURANS. הטבע הטובע הוא ה"אני".
אני מכוון את העולם על-ידי הקטגוריות
שלי, שבהן אני בונה את התופעות, ואני
יוצר מבנה רציונלי שקוף. לא במקרה
מבוססת האסתטיקה של קאנט על מושג
הנשגב, שבא מעיקרון הגיבור, הגאון.
נפולאון, רוח ההיסטוריה הרוכבת על הסוס,
הוא הגיבור המובהק של הרומנטיקה. אני



שם את הכתר על ראשי, ובתפיסתי אני
בונה עולם. זהו הגיבור הרומנטי.
ההערה השנייה שלי היא על השיעמום. אני
חושב שהפוסט-מודרניזם משעמם באופן
יוצא מן הכלל. הוא נער-שעשועים שטחי,
נרצף ומכני. אביא דוגמה מביקורת הספרות.
ביקורת הספרות הרומנטית בנויה על הביו-
גרפיה של המחבר. הביקורת המודרניסטית
מתעלמת מהמחבר — האינטנציונליות
שלו לא מעניינת אותה. מה שמעניין זה
הסטרוקטורה שקיימת בלי שהמחבר ידע
עליה. לדעתי, המודרניזם העמיד ביקורת
ספרות נפלאה, שאיני יודע אם הייתה כמוה
מאז הקלאסיקה. היצירות של גדולי המב-
רים המודרניים הן עשירות ויפהפיות. מה
שקורה בשם הוויתור על העקרונות המו-
דניסטיים, הוא חזרה מייגעת ומשעממת,
המדים האחידים של הנון-קונפורמיסט,
כמו בארכיטקטורה. אתה מקבל מכוונה,
ומפעיל אותה שוב ושוב, ורואה איך השיר
סותר את עצמו ומפרק את עצמו. כל
תלמיד שנה ב' יכול לעשות את זה. זו
ביקורת משעממת, גרועה, אפיגונית. כמו
שעדי אופיר אמר, הפוסט-מודרניזם צריך
להסביר כל הזמן את המודרניזם, ואחר-כך
לקום ולהראות איך הוא עושה להיפך.

דוד גורביץ' : לא הייתה אפיגוניות בעקבות
רומאן יעקובסון? כולם שיחקו ב"משחק
החוכה" עם שש הפונקציות שלו, ובכך
ראו עצמם חוקרי ספרות גדולים...

עדי צמח : אבל יעקובסון הוא לא אפיגון.
תמיד יש טובים ורעים, אבל כשאני לוקח
את הטובים במודרניזם אני מקבל שיאים.
כשאני לוקח את הטובים בפוסט-מודרניזם
אני מקבל אפיגונים מעצם טיבם. פרזי-
טים מעצם טבעם. אני לא מקבל דברים
מעניינים. הנקודה השלישית, שלגביה אני
מסכים עם דוד גורביץ', היא שהפוסט-
מודרניזם מתאפיין בהומור, שהוא עניין
פרזיטי מטבעו. אתה מקבל משהו ומגחך
את זה. הרומניסט המוצלח ביותר של
הפוסט-מודרניזם, לדעתי, ואולי היחיד
המוצלח, הוא דונלד ברתלמי, שלדעתי
הוא סופר גדול, אבל הוא באמת יוצר
יצירות הומוריסטיות מוחלטות. כל מה
שיש זה אוצר אסוציאציות, ואתה לועג
לאוצר האסוציאציות שלך. ברתלמי עושה
זאת בכישרון גאוני, אבל בסופו של דבר
זוהי דרך חסומה, כי אתה לועג לעצמך.
הנקודה האחרונה — משחק. הפוסט-
מודרניסט אומר שצריך לשחק. אבל כדי
לשחק צריך כללי משחק. אמנות היא
באמת משחק, משחק אינטליגנטי ומעניין.
הסיפור של האמנות הגדולה הוא תמיד
במסגרת תפיסה אידאית רחבה יותר, תפיסה
משחקית של כוללות מרשימה. הפוסט-
מודרניסט איננו מצליח לשחק, כיוון שאין
לו כללי משחק כלשהם. הטרגדיה שלו
היא, שהוא מתייחס אל חוסר הערך שלו
עצמו ואל חוסר רצינותו, ברצינות תהומית
ומשעממת. לכן אין זה משחק.

עדי אופיר : אז איך זה עובד כל-כך טוב?
עדי צמח : זה לא עובד טוב. האמנות
הטובה באמת תמיד הייתה מהוססת לגבי

עצמה. הפוטוריסט היה מהוסס כלפי עצמו.
המודרניסט, עם כל ההטפה שלו, אף פעם
לא היה בטוח בהתייחסותו אל עצמו. היחיד
שמתייחס אל עצמו ברצינות מוות, שצועק
לך בתוך האוזן: "אין אמיתות מוחלטות,
אתה מבין? זוהי האמת המוחלטת!", הוא
הפוסט-מודרניסט. הפוסט-מודרניזם מש-
מם, כיוון שהוא כל-כך דרשני. הוא עומד
על הבמה, וצועק את האמת המוחלטת,
שאין אמיתות מוחלטות. הוא עומד על
הבמה ובקונפורמיזם מוחלט ומשמים הוא
אומר: "תשחקו! תשחקו!" הוא באמת
מזכיר יותר ויותר את הדרשנים הדתיים. דת
הממון חסר המצפון של הפוסט-מודרניסט
היא דת נתעבת במיוחד. הנקודה הרצינית
להעלות בנושא זה היא, שכדי לשחק כמוכן
העמוק — כדי ליצור אמנות — צריך
רציו איזשהו. צריך בסיס יסודי. ג'קסון
פולאק משחק. אנדי וורהול מאמין בצניות
הפלוטוקרטית; הוא לא משחק.

עדי אופיר : אבל השאלה היא אם יש
משחק אחד כזה, או הרבה משחקים
נפרדים. זו השאלה. לאיוטר (Lyotard)
אומר לך — "שחק, יש הרבה משחקים.
תבחר את המשחק שלך ושחק, אבל שחק
בו טוב, לפי הכללים של אותו משחק.
אחר-כך תוכל לשחק במשחק אחר. אין
שום הכרח בבחירה שלך כמשחק מסוים
ולא באחר."

זוהי שמיר : שמענו עד עכשיו את מאפייני
ההאחדה שנרמזו — הציטטות, ביטול
ההיררכיות, הפסטיש, המשחק או ביטול
המשחק, הקישט עם משהו מאוד וולגרי —
עם אליטריות אריסטוקרטית, הייתי אומרת.
היו גם הערות לגבי הערכה ושיפוט. בסיכוב
השני הייתי מבקשת שתגיבו על הדברים
שנאמרו, עם דוגמאות מן הנעשה בעולם
ואצלנו, וכמו כן שתשאלו את עצמכם אם
לפנינו המשך המהפכה, אם יש כאן בכלל
חידוש. אם הפוסט-מודרניזם הוא שם כולל
לכל-כך הרבה תופעות שונות שעלו פה,
מה השימושיות של זה? אולי, אם אפשר,
גם פרוגנוזה לעתיד.

זוהי שטרנהאל : אני חושבת שהאד-
ריכלות מאפשרת לבחון את השאלות
שעמדו לדיון בצורה קונקרטית יותר, והיא
מחייבת גם התייחסות ל"עולם" ולמצ-
אות הפוליטית והחברתית. השפעתן של
התאוריות הפוסט-סטרוקטורליסטיות על
האמנות הייתה כל-כך גדולה בעשור האחר-
ון, עד שהן הצליחו להשכיח מאתנו את
קיומן של תפיסות אחרות. "החברה" בפא-
ריז יכולים לשבת ולדון בהשתלטותה של
מערכת הדימויים על חיינו ולגרור אחריהם
בין יתר מעריציהם האדוקים גם מספר
אדריכלים אוונגרדיסטיים. אולם גם אלה
האחרונים יהיו חייבים במקדם או במאוחר
להתמודד עם המציאות הקונקרטית. לכן
גם אם האדריכלות שיקפה מאז ומתמיד את
עולם האידאות, והתנועה המודרנית צמחה
משילוב של תפיסות רומנטיות המבקשות
לבטא את "רוח הזמן" ורואות באדריכל-
גיבור מהפכן היכול להתרומם מעבר למ-
ציאות, עם תפיסות רציונליסטיות החדורות



של העיתונים, המקומונים והרכילאים היא פשוטה: זהו ה"הטיפוס היאפני". זוהי התרבות היאפית. כך מצטיירים אפוא האנשים הפוסט-מודרניים בתודעת הקהל הרחב: קרייריסטים בעלי מקצועות חור פשיים המאמינים בבחירה אינדיבידואלית קיצונית של "סגנונות חיים", שמשתדלים לחיות ללא מערכת ערכים מחייבת, בעידן החופש הקיצוני של המדיה. ואולם זהו הצד החיצוני, הסוציולוגי, של התופעה. מבט קצת יותר מעמיק יגלה עובדה מפתיעה: לשאלה מיהו הסובייקט הפוסט-מודרני באה התשובה, שאין דבר כזה. כלומר —

אין מודל של האדם כה"א הידיעה. בתפיסה המודרניסטית אנחנו מדברים על מודל אסנציאלי. יש איזו מהות אנושית, שנגזרת מעקרונות אלו ואחרים, שאפשר להתווכח עליהם. זוהי כדיוק המהפכה הפוסט-מודרנית: איננו מעוניינים עוד בשום מודל נורמטיבי מן הסוג הזה, שלוקח מספר תכונות ומגדיר מה מהותי באדם. כאן אנחנו מדברים על התמוססות והתפרקות של האישיות. אלו הן גם התזות של פוקו ושל דליז וגואטרי. פוקו מדבר על כך שסופו של האדם, כמו אותו פרצוף שצויר בחול, להימחק בגלי הים. הוא לא התכוון שנפסיק לחיות. הוא התכוון לומר, שהאדם כקונסטרוקט מרכזי בתרבות, הוא תופעה של המאה ה-18, כלומר תופעה שקשורה להולדת המודרניזם, וסופו להימחק בגין דבר אחר, שבא לתפוס את מקומו, ושחזק ממנו. האדם איננו מקור, איננו הלגיטימיות של אמת זו או אחרת, ומה שמחליף אותו הם מבנים שלמים, כמו למשל השפה. במסגרתה מתפרק האדם לחלוטין, והופך להיות אוסף אינסופי של קודים מהבהבים ומשתנים, שמבליטים את האופי הסובייקטיבי-כוחני של ייצור 'אמיתות' אלה או אחרות לאורך ההיסטוריה. בניתוח של דליז וגואטרי הדברים מגיעים להקצנת יתר. הגדרתם היא זו: האדם הפוסט-מודרני הוא האדם הסכיזופרני — מעין תשוקה ללא גוף. מחשבה ללא גוף. בתפיסה הקלאסית המשמעות נכנסת לתוך גוף, ויש אחדות אונטולוגית של הסימן, שמבטיח את המטאפיז. זוהי נקודת השבר של האחדות האבודה שעליה מצביע הפוסט-מודרניזם. הוא מדבר על הסובייקט הסכיזופרני כסובייקט, של תשוקתו העיוורת אין יעד וגוף. אותה תשוקה שפרויד בודק במסגרת המשפחה, בוחנים דליז וגואטרי במסגרת פוליטית-חברתית. משום שאין לתשוקה גוף, היא מין תשוקה דיפוזית, נמלטת, נעה

גם באדריכלות. ההצעה שלו הייתה לשחק בפרגמנטים, אבל מנקודת מבט רציונלית. לא כזו שמאמינה בחזרה אל העבר ובאיחוד עמו. דרך אגב הוא לא המציא את העניין של משחק בפרגמנטים. הבסיס לגישה זו הונח, עד כמה שיראה הדבר מוזר, עוד בכוזאר, המוסד הצרפתי שנחשב לשיא השמרנות. המשחק האקלקטי הוכיח שכבר במאה ה-19 אבדה האמונה ביכולת ליצור שוב מבנים בעלי שלמות פנימית. המשחק הרציונליסטי הזה חזר שוב בעידן הפוסט-מודרניסטי, אף כי גם המודרניזם היה מבוסס על הגישה האלמנטריסטית, שבה האדריכל בונה בית כאילו היה מכונה עשויה מאלמנטים נפרדים.

זיוה שמיר: כלומר, זה המשך, לא מהפכה. זיוה שטרנהאל: לא. אני לא חושבת שיש כאן המשכיות, אף כי תמיד ניתן למצוא נקודות משיקות. אני שוב חוזרת על הסכמתי עם ההבחנה המוסרית שהציג עדי, הרואה בפוסט-מודרניזם תהליך של ניוון. יחד עם זה, אני לא רואה בו תופעה של חיקוי שטחי. במקרים הטובים, שבא-מצעותם צריך לבחון את התופעה — אלה הם משחקים מתוחכמים של פירוק והרכבה מחדש. אם למשל נראה בסטרוקטורליזם תחילתו של עידן פוסט-מודרניסטי, הרי שהשימוש בעקרונות הסטרוקטורליסטיים מחייב התייחסות לשפה ולאמנטיים שלה. כך נגמרה ההפשטה המודרניסטית, המת-רוממת מעל המציאות לעבר אוטופיה על-זמנית אוניברסלית. אתה חי עם מה שיש לך — עם השפה וסימניה, עם הכרה טובה יותר של המציאות, אבל לא במה שמעבר לה. ובוודאי שלא מתוך ניסיון לשנות אותה. האדריכלים שלהכו עם הסטרוקטורליזם וחיפשו את המבנים היסודיים האלה, שברו את הגוף הגאומטרי המופשט, שמתרומם מעל, או בסיס העומק, שאני חושבת שכן צריך להגיע אליו — וזה שבר את העניין האוטופי.

דוד גורביץ': אולי נרד הפעם ברמת ההפשטות, כפי שזיוה שמיר הציעה, ונדבר על השימושים האחרים של המושג. כפי שאני רואה את זה, פוסט-מודרניזם נתפס היום בצורה משולשת: ראשית, כביקורת התרבות — תיאור מציאות המערב אפוק-ליפסה עם קיטש — קיטש מודע מאוד לעצמו. הצירוף המיוחד הזה, שמסתלק מיוזמתו מכל יומרות לאוטופיה במובן של האוונגרד; הדבר השני הוא תפיסת הפוסט-מודרניזם בפילוסופיה הפוסט-מודרניסטית. אפשר לומר פחות או יותר, שהאידיא-לוגיה של הפוסט-מודרניזם היא הפוסט-סטרוקטורליזם. כאן אנחנו מדברים על תרומתם של לאיטר, דרידה, בודריאר, פוקו, ובעיקר זו של דליז וגואטרי. הדבר השלישי הוא סגנון באמנות. אומר כעת מלה אחת על הפוסט-מודרניזם כעל אידאולוגיה פוסט-סטרוקטורלית, ואחר-כך אדבר עליו כעל סגנון באמנות. אני חושב שהדרך הנכונה להקיף את הבעיה הזו — לא דרך אקדמית, אלא דרך ישירה, היא לש-אול: מיהו האדם הפוסט-מודרני? התשובה

בשאיפה ליצירת עולם שלם וטוב יותר. אבל כשסוף-סוף הגיעו לשלב של מימוש בשנות העשרים, גילו מהר מאוד שמימוש הרעיונות תלוי בגורמים סביבתיים. אחרי עשור אחד של תקוות משיחיות, שבו, צריך לזכור, חל שיפור כלכלי, המהפכה הרוסית עדיין עוררה תקוות, העיריות הסר-ציאליסטיות באירופה נרתמו למשימה של בניית מגורים המוניים, התחוללה שרשרת של אירועים בתחום הכלכלי והפוליטי שהוציאו את האוויר מהמפרשים. שנות השלושים הוכיחו ששינויים מהפכניים לא ניתן לממש בלי דם ואש. כך התחילו לרדת מהמדרגה הגבוהה והסתמנו הגישושים הראשונים לכיוון חדש, מתוך התבוננות במציאות כפי שהיא והשלמה עם הקיים. בעניין הזה אני רוצה להדגיש שאני מזדהה לחלוטין עם עמדתו של עדי. מבחינת האדריכלות שנות העשרים היו תור הזהב של המאה העשרים, והן הוכיחו שניתן לממש לא מעט רעיונות אוטופיים. אולם צריך להבין שהאדריכלות שבאה מאז שנות השלושים שיקפה את תחושת השקיעה, הספקנות וההסתגלות למציאות. עמדה בסיסית זאת עולה גם כאשר בוחנים את הפוסט-מודרניזם של שנות השמונים. העשור האחרון עוצב בהשפעת המשברים

הכלכליים של 1973 ושל 1979, שלטו בו מנהיגים כמו רייגן ותאצ'ר, ובנוסף לכך הוסתה תשומת הלב מתהליך הייצור לצריכה. לכן אפשר למצוא בו מאפיינים של שמרנות: השאיפה להתמודד עם המציאות כמו שהיא, לנתח אותה לעומק, אבל מבלי לנסות לשנות אותה ומבלי לקוות ליצור עולם שלם. אפשר כמובן להתבונן בהתרחשויות מנקודת מבטם של האורים והתומים הצרפתיים ולהמשיך לצטט אותם באדיקות עיוורת, אבל אפשר גם לבחון את המציאות מעמדות אחרות, למשל כמו זו של הברמס. בסיכומו של דבר השאלה היא תמיד: מה היא המטרה? לאן רוצים להגיע?

נושא נוסף שאני רוצה להזכיר: אחת הטע-נות המושמעות היא שהפוסט-מודרניזם הוא המשך למודרניזם.

דוד גורביץ': ראיית הפוסט-מודרניזם כעמדה אפשרית אחת של המודרניזם.

זיוה שטרנהאל: כדיוק. פיתוח של אחת העמדות שהיו בתוך המודרניזם מלכתחילה. אבל אם נחזור שוב לפוסט-מודרניזם באד-ריכלות, אפשר לבחון את שבירת הקודים של המודרניזם בצורה המזוקקת באמצע-עות ספריו של ונטורי, שהיה הראשון לצאת בהתקפה נמרצת וחסרת בושה בכל המוסכמות המודרניסטיות. בשנות הששים הוא שאל מה רע ברחוב הראשי של העירייה האמריקאית. מדוע אנחנו לא מנסים ללמוד ממנו? הוא יישם את גישת הפופ לאדריכלות, וניסה לערער את המוסכמות של תרבות גבוהה ונמוכה. הוא דיבר על פרגמנטציה של החיים, על השיעמום שבתפיסה ההוליסטית. הוא הכיר בכוחם של דימויי התקשורת ובאובדן האוטנטיות, וביקש לייצג את כל הסתירות של החיים

הפוסט-מודרניזם

הפוסט-מודרניזם
רב שיח

ייצוגי מציאות
— זה לב הדיון
הפוסט-מודרני.

בתוך מלים ודימויים חזותיים, אוכרת בתוך וידאו-קליפים, מולטימדיות ומחשבים, וכ"סופו של דבר נקלטת בתוך "גוף ללא גוף", שהוא הזרם המופשט של כוח תשוקה: ההון (הקפיטל). המשפחה על-פי גואטרי היא "אבא קפיטל, אמא אדמה (Earth) ובן יצרן — מייצר את הסימנים ואת התשוקה במסגרת הקפיטליזם". תשוקה מוחלטת לתהליכים מופשטים לגמרי. לתשוקה הזו אין גוף, כי היא מתבטאת במושג המופשט של "קפיטל". זוהי התשוקה היחידה של האדם הפוסט-מודרני, זוהי האירוטיקה היחידה שלו: אירוטיקה סכיופרנית. לא נותר לו אלא להתגעגע למודלים אחדותיים יותר של תשוקה. בזמנים הקלאסיים, שבהם התשוקה יכולה הייתה למצוא גוף, בין אם זה היה הגוף של ה"אני" בטקסים המיתולוגיים של השבטים הפרימיטיביים, ובין אם התמקדה בגוף של העריץ: אני לוקח חלק מתשוקתי, ומזרים אותה באופן פרנואידי אל הגוף הגדול, אל האבא האנליסט, ראש המדינה, המנהל. כעת תמו הימים הקלאסיים והרומנטיים. לתשוקה אין מוצא. היא תועה ופורחת בחלל האוויר, זוהי העוצמה הקיצונית והמאיימת של המצב הפוסט-מודרני. אמרתי את הדברים האלה כהקדמה לשרטוטו של האדם הפוסט-מודרני וכדי לעשות צדק לאחת מן היצירות המבריקות והמהפכניות ביותר שנכתבו אודות הנושא. יותר מזה. אומר כי אנטי-אדיפוס של דליז וגואטרי הוא הספר המבריק, החכם והעמוק ביותר מאז האנטומיה של המלנכוליה של בורטון. כדי להדגים תשוקה סכיופרנית זו, אביא שורה נפלאה של המשורר האמריקאי בן ימינו ג'ון אשברי, שהיא, לגבי, המרווח הנפשי של הפוסט-מודרני: "Yet this space between me and what I had to say, is inspiring" — המרווח ביני לבין מה שיש לי לומר הוא נפלא, מלא השראה. כלומר, ה"אני" ומה שיש לי לומר (קרי: השפה), אינם זהים, אבל זה מביא השראה. זה פותח אפשרויות אינסופיות לשחרור, לדמיון. נזכור, כי סיסמתה של מהפכת הסטודנטים בפאריז ב-68 הייתה "הדמיון לשלטון". הרי זה שוב הדמיון הסוריאליסטי. לסיסמה ניאודאדאיסטית זו יש כוח אוונגרדי, אם אנחנו מבינים אוונגרד כרתימת אמנות לצורך שינוי חברתי-מהפכני. יש מימד מהפכני כאשר מרטל דושאן לוקח אימומים והופך אותם לגופות, גוויות התלויות על חוט ומשתתפות במחזור של תשוקה מגוחכת, שמובילה למבוי סתום פארודי. כשאתה שואל מהו כל הדבר הזה, ולאן זה מוביל, אתה מתחיל להבין את הכיוון הנרמז: האם אנחנו זקוקים בכלל למלה "משמעות". משום כך, הדוגמאות הספרותיות כוללות את כל אותה הספרות, שאינה רוצה להתארגן לכוליות אחרת, זו שכל הפרגמנטים המרוסקים שלה אינם מתחברים בכל מימד של עומק. ככל שתחבר את הפרגמנטים שלה, הם לא יתחברו. כלומר, אי אפשר לנסח אותה בנוסחה מופשטת זו או אחרת. אתחיל במילון פאביץ' ובמילון הכוזריים. לא

היה לי קל לקרוא אותו, אבל אני חושב שזו מלאכה משתלמת. פאביץ' כותב ספק פארודיה, ספק תעוד היסטורי, פולמוס על הכוזרים — הספר האדום, הצהוב והירוק — מקורות שונים על הפולמוס הנזכר בספר הכוזרי לריה"ל. הוא מצטט אלף ואחת ציטטות, שחלקן בדיה וחלקן מציאות, ובסופו של דבר הוא יוצר מרקם, שהוא קורא לו רומן-לסקיטון. מצאתי שם משפט אחד יפה, שמנסח בצורה מדויקת את מצב הדברים: "תאר לעצמך שני אנשים מחזיקים בפומה לכוונה. אם יבקשו להתקרב זה אל זה יתרופף הפלצור, והפומה תתקוף. ורק עם ימתחו שניהם יחדיו את הפלצור, תישאר מרוחקת משניהם במידה שווה. משום כך קשה כל-כך לקרוא להגיע אל המחבר". המחשבה המשותפת לכוונה ביניהם. יומרה זו, להגיע אל המחשבה של המחבר, או לפחות ל'מחשבה של הטקסט', נתפשת כעת כפארודיה נוגה. הטקסט ממשך: "המחשבה המשותפת לכוונה ביניהם, אחוזה בקרסים בקצהו של חבל, שהם מושכים בו בכיוונים מנוגדים. אם נשאל את הפומה שבאמצע — את המחשבה — איך השניים הללו מצטיירים בעיניה, היא עשויה לענות, שבקצה החבל מחזיקים אלה, למען האכילה, במישהו שהם אינם מסוגלים לאכול." זהו המצב הפרדוקסלי, שרומז הן לאסתטיקה הסכי-זופרנית של הפוסט-מודרניזם, והן לקרנבל הסופי של הסימנים, שהוא 'היעד הסופי'. דוגמה נוספת היא כרוניקה של מוות ידוע מראש לגרסייה-מארקס. הספר סובב סביב השאלה, מדוע כל אחד ידע על אותו מוות ידוע מראש, ומדוע אף אחד לא מנע אותו. התשובה המתוחכמת היא זו: משום שכל אחד דמיין לעצמו סצנריו אחר של עלילה בדיונית, שבמסגרתה הוא הסיק מסקנות ריאליות בשטח, וכתוצאה מהן הוא לא הזהיר את מי שצריך היה להזהיר. היות שכולם שיחקו בז'אנרים אמנותיים שונים — אופרה, אופרה טראגית, ספר בלשים וכו' — מישהו מת. האבסורד הוא שמשחק בז'אנרים ספרותיים, כלומר בכדיה מור-סכמת, מוליד תוצאה בלתי אפשרית דווקא בתחום הממשי, בחיים, כמו שאנו אומרים. דוגמה מהספרות הישראלית: יואל הופמן מתוך כנהרט: "על אף אלמנותו, ברנהרט הוא מלאכת מחשבת. איש אינו יכול לעשות ברנהרט. לפעמים אוכלת פליאה בברנהרט עצמו. כיצד, שואל ברנהרט את עצמו, הפכתי מפירור של חומר, שגודלו כגרגר חרדל, והייתי למה שאני (יצור מורכב מאין כמוהו)" — שימו לב לטון הפארודי — "פעם קרא ברנהרט בספרו של דיקרט, שבגופו של האדם, באותו חלק שקרוי בלוטת האצטרובל, שוכנת נשמה, ועל כן נעלה הוא האדם לאין שיעור משאר היצורים, ועולה עליו רק האלוהים. והאלוהים אכן קיים." — וכאן אתה רואה איך הטקסט שלו מתחבר עם הטקסט של דיקרט. הוא נותן אותו דיבור פארודי חווי — "מכאן שאם האלוהים אינו קיים הרי לא יוכל להיות שלם בתכלית השלמות..."

עדי צמח: זה בכלל לא דיקרט, זו בדיחה על דיקרט.

דוד גורביץ': נכון, מיד תראה עד כמה אתה צודק. "ומכאן שהשלם בתכלית השלמות" — אנחנו מרגישים שהרצינות והפומפוזיות מוגזמת — "אינו יכול להיות לא קיים, ומכאן שהוא קיים. אלא שכאשר עקרו ברנהרט ופאול למושבה הגרמנית, לרחוב שטראוס, הלך ספרו של דיקרט לאיבוד". הוא אמר את זה במשפט אחד. הניגוד הנפלא הוא בין המקצב הראשון, הפומפוזי, הקרטזיאני, לבין המינוריות השקטה של פיצוץ הבלון הזה. זה מדגים את התפיסה הזו. אני חושב שאחד המושגים המרכזיים זה להגדיר קודם כל לא במושגים נגטיביים. המודרניזם התנסה כל הזמן ב"לא". הפוסט-מודרניזם מנסה להתנסח בצורה חיובית. יש שמאשימים אותו על זה, ואינם מבינים את הפוטנציאל הביקורתי שטמון בחיובים "על תנאי" שלו. ואני לא מכין למה. אני מוצא שההאשמה הזו מזוכיסטית.

עדי אופיר: אתה לא יכול להתעלם מהשלילה במשחק הזה. השלילה היא שלילת הגבול: אל תשים פה גבול.

דוד גורביץ': נכון. ולתופעה של שלילת הגבול יש ערך חיובי, משחרר. עוד ציטטה, מהספר האחרון של הופמן, כריסטוס של הדגים: "לאחרונה עלה בדעתי שהעולם, על אף מה שרבים סוברים, מותקן כהלכה. דברים שמצויים בצד שמאל (כאין שם אחר, מוצלח יותר, אפשר לננות אותם שמאליים) יש בהם מין איכות מיוחדת, שאדם יכול, אם הוא ניחן בחוש המתאים, להבחין בינה לבין איכותם של דברים שמצויים בצד ימין".

זיוה שטרנהאל: כלומר, נקודת הבסיס שלך היא שהעולם מותקן כהלכה.

עדי צמח: הרי ראשית אין צד שמאל וצד ימין...

דוד גורביץ': נכון, הוא צוחק על עצמו. זוהי פארודיה.

עדי אופיר: הוא יכול לצחוק על עצמו רק אחרי שהוא מכניס את כל העולם פנימה ונועל את הדלת.

עדי צמח: זו פרזיטיות מובהקת. זו הפרזיטיות של הפוסט-מודרניזם.

עדי אופיר: אבל אי אפשר לא להיות פרזיט בתרבות הפוסט-מודרנית. אי אפשר בעיקרון, שהרי מה שמשותף לכל היוצרים הפוסט-מודרניים היא תחושה חריפה של פרגמנטריות.

עדי צמח: מה שמשותף ליואל הופמן ולאורלי קסטל-בלום — הוא הפרגמנטריות, הפירוק של הטקסטים והציטטות האינסופיות. רק זה. הוא מצטט מתרבות אליטיסטית. ליואל הופמן יש הרקע של ההיקו היפני, והתרבות היפנית בכלל וזה נותן תחושה של סגנון קצת אחר, והיא מצטטת מתרבות השוליים. אבל תוכן הציטוט לא צריך להטעות אותנו.

שאר הפרקטיקות של ייצוג, צריכה כל הזמן להיחשף בתור חלק מהאופן שבו אנחנו משחקים את העולם — בונים עולם משותף, קובעים מה מותר ומה אסור, מזהים ומגדירים "אנחנו" לעומת "האחר" וכו'. העמדה הפוסט-מודרנית יכולה להיות לא ביקורתית, אם היא תעצר במחיקת הגבול ותטען שהגבול הוא שרירותי, ולכן אין טעם להציב גבולות, והיא יכולה גם להראות איך הצבה מסוימת של גבול משרתת אינטרסים מסוימים, כמו למשל הצבת הגבול בין הספרותי והפוליטי. יש דרך לייצג את הכיבוש בז'אנר ספרותי, ודרך להציגו בז'אנר עיתונאי דוקומנטרי, ואם מנסים לערבב, זה כביכול "לא בסדר". לעומת זאת ניסיון הערכוב יכול להיות הצעד הביקורתי הכי רדיקלי, משום שהוא מערער את הדפוסים המקובלים של קליטת המציאות, דפוסים שבסופו של דבר מעניקים לגיטימציה למציאות הקיים. דוגמה לביקורת כזאת הוא ספרן של אילנה המרמן ורולי רוזן משודרים לא יכתבו שירים.

זיוה שטרנהאל: השאלה למה לא לקחת את הדברים כמו שהם מתגלה במלוא חריפותה כאשר אתה מגיע לדברים הא-מיתיים. כשיש מלחמה במפרץ, מה אתה עושה? אתה יושב מול הטלוויזיה ונותן לדימויים להציף אותך. האם גם אז זה משעשע? יש עכשיו הרבה תגובות בקשר לצורה שבה הוצגה המלחמה בתקשורת. אם תהיה עקבי אתה צריך לקבל את העובדה שקשה להבחין בין האימאג' לבין המציאות — להמשיך לשבת בנחת בכורסה ולהאמין שהדברים האלה מוחקים ממך, אינם דורשים שתנקוט עמדה מוסרית, שתעביר גבולות ברורים בין הדימוי למציאות ותחליט מה חשוב יותר, שאפשר לראות בהם רק משחק אינטלקטואלי.

דוד גורביץ': בהמשך למחשבה שלך, המרמן ורוזן משאירות לקורא את ההחלטה איזה טקסט הוא הנכון.

עדי אופיר: מה שהמרמן ורוזן עשו הוא בעיניי תגובה מדויקת לפרובלמטיות של המצב. זה לא בדיוק עניין של סובייקטיביות. יש בו התעקשות על פאתוס מוסרי, עם ויתור מודע על הצורך להצדיק או לעגן בעקרונות יסוד טרנסצנדנטליים את הטיעון המוסרי.

דוד גורביץ': עצם הפורמט הוא מהפכה.

זיוה שטרנהאל: אבל זה לא מספיק.

— האומה, המדינה, העם — משהו גדול, טוטאלי, שמעכל את היחיד. מה שהופמן עושה דרך ברנהרט, ומה שעושים קסטל-בלום וישעיהו קורן ואחרים, הוא לפרק את הסובייקט הקולקטיבי הזה, ולומר שרוע מתרחש לאנשים פרטיים, ולא לבני עם או אומה, גם כאשר הרוע קורה להם בגלל שהם בני אומה זו או אחרת. לרוע יש כתובות פרטיות. אצל קסטל-בלום אפשר ממש לשרטט את הקואורדינטות ל"מפה של הרוע", לאתר אותו אחר-כך באיזו שכונה בתל-אביב, או אישם בנגב. אתה מרגיש שזה רע, ואתה יודע בדיוק איפה זה קרה, ואתה לא יכול לספר שום סיפור מכליל, סיפור גדול, מעניק משמעות. גם בכמה אין סיפור מעניק משמעות. גם בכמה מהסיפורים של קורן — לא ככולם — אין אפשרות לתת משמעות לסבל הפרטי. ויחד עם זה הסיפור עצמו לא חסר משמעות. מה שאני טוען הוא שאפשר להראות שיש כאן ניסיון לפרק את הסובייקט של הרוע. ואת הפירוק הפוסט-מודרני הזה אפשר לבדוק עכשיו משני כיוונים: מצד אחד, כרגע ששוכחים את ההקשר הפוליטי הכללי שבתוכו מתרחשות הזוועות, אפשר להטיח: אתם לא אחראים, אתם לא בסדר מבחינה פוליטית, אתם מאשרים את הקיים, אתם תורמים עוד תרומה לתרבות ההגמונית; מצד שני, עצם הפירוק של הבלעדיות שיש לנו, יהודים-ישראלים, כסובייקט לאומי, על הרוע, בין אם אנחנו סובלים ממנו ובין אם אנחנו מפיקים אותו, הוא אקט ביקורתי ממדרגה ראשונה. הפירוק הזה מצטרף לתפיסה חדשה של כוח ויכולת לגרום סבל — יחסי הכוח לא ממוקדים בשלטון הפוליטי המרכזי, אלא מפוזרים בחברה באופן הרבה יותר פלורליסטי ומתוחכם, ואינם ניתנים להאחדה תחת קונסטרוקציה אידאולוגית זו או אחרת. כל קונסטרוקציה כזו משרתת אינטרסים מסוימים במערכת יחסי הכוח, ורק אותם. הייצוג המונוליתי של הכוח איננו בהכרח הייצוג של כולם, ואינו פועל לטובת כולם, אלא לטובת זה שמספר אותו, לטובת זה, שמנסה לבנות את עצמו כבעל הסמכות המייצג באופן לגיטימי את הסובייקט הלאומי. את הסמכות הזאת, כמו את הסובייקט הזה, צריך עכשיו לפרק. בתרבות הפוסט-מודרנית, כמצב התרבותי הפוסט-מודרני, שמאפשר הקפיטליזם המ-אוחר, הנפיצות של הכוח, והאופן שבו הוא מסתדר במערכים ובקונסטלציות שונות ומשונות, שאין ביניהן בהכרח זיקה אחת הרמונית, הם מה שתרבות פוסט-מודרנית יכולה לחשוף ולבקר, או יכולה לאפשר. שני הדברים יכולים לקרות. הפוטנציאל לאשר את הקיים או לבקר אותו קיים ביצירה הפוסט-מודרנית מלכתחילה. אחת התימות המרכזיות בפוסט-מודרניזם היא התימה של מושג הגבול — בין ז'אנר לז'אנר, בין ספרותי לפוליטי, בין דוקומנטרי לבדיוני. עמדה פוסט-מודרנית מנסה להציב בסימן שאלה את הניסיון להציב גבול ולכפות אותו על פרקטיקות אמנותיות או פוליטיות. זה לא אומר בהכרח שאין גבולות, אלא שהצבת הגבולות, בדיוק כמו

דוד גורביץ': ההבדל בין ג'ו איש קהיר — דוגמה מספר אחר של קסטל-בלום — לבין ברנהרט, איננו הבדל שבמהות. הוא רק הבדל במזג, ברקע ביוגרפי.

זיוה שמיר: אבל זו בדיוק הבעיה. כאילו דמוקרטיזציה מצד אחד...

דוד גורביץ': למה צריך לפחד מזה?

זיוה שטרנהאל: צריך לפחד מזה, כי למעשה, בסופו של דבר, אתה אומר שאתה מקבל את העולם כפי שהוא. אתה אומר שהוא לא כל-כך נורא. וזו בעצם נקודת המבט החיובית שלך על הפוסט-מודרניזם.

דוד גורביץ': זה לא מה שאני אומר. הפוסט-מודרניסט אינו מעוניין בסטטוס-קוו שמרני. מה שהוא רוצה להעמיד בסימן שאלה אלה הם לא פחות ולא יותר מאושיותיה של התרבות המערבית החילונית כולה.

זיוה שטרנהאל: אבל זו בדיוק השאלה המרכזית, כשבוחנים את זה יותר מנקודת המבט של עדי, מה טוב ומה רע. הוא בעצם הולך עם זה לגמרי.

עדי אופיר: בדברים האחרונים נגענו בנקודה מאוד מרכזית ביחס הביקורתי לפוסט-מודרניזם — שאלת הפוטנציאל הביקורתי של עמדות פוסט-מודרניות. מצד אחד יש תחושה של ציניות, שעשוע מתחכם ואובדן גמור של רצינות. המשכיה למשחק, למשחקיות, ההדגשה על המשחק, הטולרנטיות של "הכל הולך", הקבלה של הכל, מעין "כולם היו בני". זהו אישור של הקיים, זה מצטרף לשמרנות, וזו עמדה ראקציונית. ומצד שני ברור, שיש כאן פוטנציאל של שחרור, שהוא לפחות פוטנציאל משחרר ביחס למבנים קיימים של מחשבה, או סגנון, או אפילו אוטופיה, שיש להם כוח דרסני, כי הם קובעים דרך אחת שלפיה צריכים הדברים להתנהל, בין אם מדובר באמנות, ובין אם במחשבה פילוסופית או פעילות פוליטית. אני חושב שאי אפשר לפתור את המתח הזה באופן פשוט, לומר שהפוסט-מודרניזם הוא ציני וחסר אחריות או משחרר. אני רוצה להצביע על דוגמה נוספת מהספר של הופמן ברנהרט, ולהשתמש בה כדי להדגים את המתח הזה: הספר מספר על אלמן יקה, כשברקע מלחמת העולם והשוואה. הרקע הזה מקבל ביטוי מאוד ברור בספר: רדיו שמטרטר כל הזמן ידיעות על ההשמדה. ברנהרט חווה שני דברים: את המוות של אשתו, ואת השואה, שהופכת לרעש רקע ביחס לחוויה הפרטית שלו עם עצמו, עם גופו, עם החסר שנוצר כתוצאה ממות אשתו. אני חושב שמה שהופמן אומר כאן, ובכך הוא מצטרף לסופרים ישראלים פוסט-מודרניים אחרים, הוא שטיפלנו די ברוע הקולקטיבי, ושכדאי לבחון קצת את הפרצוף הפרטי והמקומי של הרוע. בתרבות הישראלית, העברית, לרוע יש כמעט תמיד פרצוף קולקטיבי. הסובייקט של הרוע, בין אם זה הסובייקט שסובל את הרע, ובין אם זה הסובייקט שמפיץ את הרע לאחרים, הוא סובייקט קולקטיבי



גינתן בורובסקי 1978/9 at 2550111 Running Man

עדי אופיר: אין שפה שקופה לתאר את המציאות הזו, ואין עמדה אובייקטיבית לשפוט אותה. אין עמדה ניטרלית. יש פה הפנמה גמורה של התנגדות לתיאור או שיפוט טרנסצנדנטלי של המציאות. אבל מצד שני יש כאן התעקשות על זיהוי הרוע ועל הצורך להילחם בו. במלים אחרות, לפרובלמטיקה שהפוסט-מודרניזם מציג למודרניזם, לפירוק של העמדות הטרנסצנדנטליות של המבנים האחרותיים, השקופים, אין תשובה כמודרניזם. המודרניזם לא עונה. הוא רק אומר: אתה רלטיביסט. אתה מפליל את עצמך ברטוריקה שלך, ולכן אתה לא יכול לטעון שדבר כמו הכיבוש הוא רע.

זיוה שטרנהאל: למה? המודרניזם אומר שיש רע.

עדי אופיר: המודרניסט טוען נגד הפוסט-מודרניסט, שכאשר הוא מעמיד בספק את אפשרות ייצוגה האובייקטיבי של המציאות, או שיפוטה האובייקטיבי, הוא כורת את הענף שעליו הוא יושב. הפוסט-מודרניסט, שמביא בחשבון את הביקורת שלו על היומרה המודרניסטית לתאר את המציאות "כפי שהיא" או לשפוט אותה כפי שהייתה ראויה להיות, טוען שהוא אינו מוכן לוותר על זכותו לשפוט שיפוט נורמטיביים, אתיים ואסתטיים, לזהות מציאות שיש בה רוע, ולגייס את כל הכוחות והמשאבים התרבותיים נגדה.

זיוה שטרנהאל: כשהוא עומד בצורה כזו, הוא יוצא כבר מנקודת הנחה מודרניסטית שיש רוע, שיש כללים כלשהם שעומדים לעזר.

עדי אופיר: השאלה היא מה העמדה שלנו כלפי הגווייה — האם אנחנו מניחים אותה שם כפרה-טקסט למשחק שלנו, או שאנחנו תופסים אותה כמשהו שמטיל עלינו חובה מוסרית. לזה אין תשובה בפוסט-מודרניזם. אבל הפתח הזה קיים, ואי אפשר לבטל אותו או לדחוק את הפוסט-מודרניזם מלכתחילה לעמדה כזו או אחרת. המתח הזה קיים, ואפשר, מתוך אחריות מוסרית ומתוך עקרונות שלא באים מתוך פואטיקה פוסט-מודרנית מסוימת זאת או אחרת, להתמודד באופן פוסט-מודרני עם מציאות שיש בה חובה מוסרית.

זיוה שמיר: נוסף כאן מימד: הפוסט-מודרניזם כתוצר של תקופת המולטימדיה, חוסר האמון שלנו בשפה הרשמית וחוסר האמינות שלה. אולי נשמע עכשיו דברי סיכום.

עדי אופיר: אגב, בעניין המולטימדיה ומלחמת המפרץ, יצא ספר של בודריאר, שנקרא *המלחמה לא התקיימה*. זה אוסף של שלושה מאמרים: אחד נכתב לפני המלחמה, וטוען שהמלחמה לא תתקיים, השני נכתב בזמן המלחמה, וכותרתו היא "האם המלחמה מתקיימת?", והשלישי נכתב אחרי המלחמה, וכותרתו היא "המלחמה לא התקיימה". גם את המשפט הזה אפשר לפרש באופן שמרני, ואפשר לפרשו באופן ביקורתי. שמרני, כי בודריאר מתעלם

כביכול ממאה-אלף בני-אדם הרוגים. אבל הוא לא מתעלם. הוא ביקורתי ביחס לאופן שבו מותם שודר וסופר כסיפור של מלחמה צודקת, עם "אנחנו" גיבורים ואויב מנוול.

עדי צמח: אני שמח שהעלית את הצד המוסרי, ואולי אתחיל מזה. אני מסכים עם זיוה בטענתה, שבאופן בסיסי יש כאן שאלה מוסרית מאוד נכבדה, שהפוסט-מודרניזם רוצה להתעלם ממנה. המודרניזם עמד בפני התמוטטות האמיתות הקלאסיות והרומנטיות. התכונה והרציונליות של המאה ה-19, האמונה בקדמה, בכך שאדם יכול לשבת ולסדר את עולמו בצורה טובה. זה נשבר בסוף המאה ה-19, והמודרניזם היה רציני ואחראי בכך שניסה להציג תשובות. תשובות מהפכניות, מעניינות, קוסמות. הב-עיה הייתה, שהתשובות הללו היו מוקדמות מדי, יותר מדי סוחפות, ומובילות לטוטאליטריות, אבל הגדולה והיופי במודרניזם, הם שהוא העז להתמודד, הוא הצית את הדמיון, הוא יצר אפשרות לאמנות גדולה. הפוסט-מודרניזם, בשטחיות הפרזיטית שלו ובחיוך רפה האונים שלו לכל הכיוונים, מעלים מאתנו את הנקודה העיקרית, וזו המטפורה שעולה בכוח רב בעקבות דב-ריו של דוד: שאלת הגווייה הממשית.

לכן גרסיה-מארקס איננו פוסט-מודרניסט, והופמן איננו לגמרי פוסט-מודרניסט, אלא בונה על הצורה היפאנית הקלאסית, וכמו שאמרה זיוה לפני הדיון, בישראל לא יכולה להתפתח תרבות פוסט-מודרניסטית אמיתית, כי כאן יש דברים רציניים, ויש רוע אמיתי, ויש בעיות אמיתיות. פוסט-מודרניזם אמיתי מתפתח כפאריז, שהיא יותר דקאדנטית משהייתה אי פעם, יותר בלתי חשובה משהייתה אי פעם, יותר מושחתת מבחינה מוסרית, ואצל אינטלקטואלים ימניים רייגניסטים בארה"ב. חוסר אמונה גמור ביכולת לתקן או לעשות משהו בעולם. רק באווירה כזו יכול להיווצר פוסט-מודרניזם. כאשר בא דרידה ואומר את אמרתו המפורסמת, שאין שום דבר מחוץ לטקסט, מה הוא אומר, אם לא שאין גווייה. אין בעיות ממשיות בעולם. הגווייה יעשה בקסמיו, והגווייה תיעלם. הגווייה לדעתו, איננה עובדה. מי שאומר שהגווייה היא טקסט שאני יכול לפרש אותו כרצוני ולפי שרירות לבי, מרמה אותנו, והוא באופן בסיסי לא מוסרי. אני רוצה לעמוד על הנקודה הזו. מהי אי המוסריות היסודית של הפוסט-מודרניזם? לא העובדה שהוא משחק. כל אמנות גדולה באה במשחק. הפוסט-מודרניזם מלמד אותנו שאין קריטריונים, שהכל הולך, ולכן אתה לא יכול בעצם להעריך שום דבר. אינך יכול גם לשחק, ולכן הקשקוש הגדול ביותר הולך יפה מאוד עם דברים טובים יותר. זו מין דמוקרטיה שטחית ובלתי רצינית. זו דמוקרטיה אנטי רומנטית, דמוקרטיה פלור-טוקרטית, דמוקרטיה שמריחה מאגואים מוחלט, מציניות גמורה, מביטול גמור של אידאולוגיות. לכן היא בלתי מוסרית באופן בסיסי. בישראל, תודה לאל, אין כ-

קורת פוסט-מודרניסטית במחלקות לספרות עברית. במחלקות לספרות אנגלית יש. הבי-קורת הדה-קונסטרוקציוניסטית נעלמת, עם ההערכה העצומה שבנה הניו-קריטיסיזם כלפי הטקסט, כלפי הדיוק והאחריות המחקרית וכלפי אובייקטיביות במחקר. הכל הפך למשחק משועשע וחסר ערך. אפשר למשל להחליף מלים בטקסט באופן שרירותי. כיוון שהכל מותר והכל הולך, המשחק משעמם. משחק שאין בו כלים וקריטריונים משחית מבחינה מוסרית. אם אקח כדוגמה לניו-קריטיסיזם את יצירותיו הגאוניות של איש צעיר מאוד: Seven Types of Ambiguity, זו יצירה גאונית. הוא מראה איזה משחק נהדר ביקורת הספרות יכולה להיות. יצירתו של אמפסון היא בעצם משחק, והוא נפלא. גם כאשר בספר מאוחר יותר כותב אמפסון על הפיסוק אצל שיקספיר, זו יצירה נפלאה.

זיוה שמיר: ג'פרי הרטמן טען שלקרוא את הרטמן על וורדסוורת' מעניין יותר מלקרוא את וורדסוורת' עצמו.

עדי צמח: כמובן, כיוון שאין צורך בטקסט. אם אדבר כמורה, אני חושב שבאוניברסיטאות רבות בארה"ב המחלקה לאנגלית דואגת להשחית באופן טוטאלי את האנשים הצעירים. הם לוקחים את שים שאינם מתמצאים בכלל בפילוסופיה, שאינם יודעים לקרוא טקסט, ומלמדים אותם להתעלל בטקסטים ספרותיים ופי-לוסופיים, משחקים בהם ככדורים באוויר: המורה לאנגלית מסביר בקיצור נמרץ איך להשתעשע בדיקרט, קאנט, הגל, אפלטון, פוקו, והתלמיד, תוך שלושה שיעורים כבר יודע הכל על פילוסופיה, כיוון שהוא יודע לשחק בהם באופן פוסט-טרוקטורליסטי ופוסט-מודרניסטי. והלא האמת והתוכן אינם משנים, אינם קובעים כלום לגבי דידם. אני זוכר שפרופסור לאנגלית בא ואמר לי אחרי הרצאה שלי: "אני לא התעניינתי בדברך, רציני רק לשמוע את הרטוריקה שלך". מה שאנחנו מלמדים את האנשים הצעירים בצורה זו הוא חוסר אחריות, חוסר רצינות, חוסר הבנה לערך, התיימרות בבגדים חיצוניים של תרבות המערב מבלי להבין אותה. כל זה נקשר לציניות רייגניסטית, לאכזריות פלוטוקרטית ולאגואיזם של הנובר-ריש, של היאפי, של הצפוני (בהקשר תל-אביבי). התעלמות כזו מהגווייה לא יכולה להימשך הרבה זמן. המשחק הפוסט-מודרניסטי שאומר: אני לא רוצה להבין את התרבות, הטקסטים לא מעניינים אותי כשלעצמם. אני מוציא לשון ארוכה למחקר, לטקסטים, לפילולוגיה. זה נזומד מאוד כאשר יש גם עבודה רצינית. אז אפשר לקיים גם את ליצן החצר. אבל כאשר ליצן החצר נעשה מלך, הממלכה נרקבת, ומתחילה להסריח.

דוד גורביץ': למה אתה מייחס את ההצלחה של אדם כדרידה? הוא לא ליצן חצר, הוא מוזמן למקומות הנכבדים ביותר.

עדי צמח: יש לזה כוחות מאוד רציניים. לא סתם דיברתי על רייגניזם. כאשר התרבות עושה את עצמה לבלתי רלוונטית, מאבדת

נראה שיש לה תקומה. דברים שאינשטיין העלה כפרדוקס, כרדוקציה אד-אבסורדום, התגלו אחר-כך כנכונים, הוכחו אחר-כך כשטח. אחד המקרים המדהימים ביותר של דבר שהתחיל כניסיון מחשבתי וכהפרכה של תאוריה, הוא פרדוקס אינשטיין-פודולסקי-רוזן, שהוראה אחר-כך במאיץ החלקיקים בשוויץ כמציאותי.

עדי צמח: אבל יש לזה אנאלוגיות מסוימות במדעי האדם. אם במדע הטבע הייתה לפחות אשליה שאנחנו קרובים, שאנחנו עומדים להבין באופן סינופטי, במדעי האדם אף פעם לא הייתה אשליה כל-כך חזקה. לא הייתה אשליה שאנחנו קרובים באמת להבנת האמת, בתוך מכלול תאורטי שיסביר את המציאות החברתית באופן אנאלוגי למה שהיה בין ניוטון לאינשטיין. אם במדעי הטבע זה התפרק ונפלנו ממקום קרוב כל-כך לאלוהים אל מה שנדמה כבלאגן של מכניקת הקוונטים, קל וחומר במדעי האדם. פשיטת הרגל של כל ה־grand theories מובילה מבחינה אקזיסטנציאלית אפיסטמית לאתו מקום שמובילים אליו הפרדוקסים בתורת הקוונטים. את הפוסט-מודרניזם אפשר לראות בין השאר כתגובה למצב הזה, למבוכת הפרשן או הפילוסוף מול אותו מאיץ חלקיקים בשוויץ, אלא שהבעיה שהפרשן הזה מזהה פרושה על כל התחום המדיע.

עדי צמח: אבל יש הכדל גדול. אתה אומר שהמארכסיזם חשב שהיסטוריה היא מדע, ופרויד חשב שפסיכואנליזה היא מדע. בסדר, הם טעו. אבל עץ התקווה עדיין ירוק. אנחנו חושבים שאנחנו מבינים יותר, שאנחנו יכולים ללמוד על בני-אדם.

את הבעייתיות של הקומפלמנטריות כבעייתיות אפיסטמיולוגית, אבל היום ברור, שהבעיה של חוסר מודל קוהרנטי למכניקת הקוונטים אינה עניין של חוסר הבנה שלנו, אלא משהו שנעוץ בטבע העניין. אחרי בל, אנחנו יודעים שזו תמונת עולם שאנחנו לא מסוגלים לייצג לעצמנו, לא מפני שאנחנו טפשים מדי, אלא כיוון שהיא לא ניתנת לייצוג במודל איזשהו, שימלא אכסיומות אלמנטריות של רציונליות. זה באמת המקום היחיד שבו הפוסט-מודרניזם יכול לחגוג את נצחוננו — אי השוויונות של כל. אם יש לי תזה של אופטימיות, שעונת המלפפונים הנוכחית באמנות ובספרות וכי ביקורת תיעלם בזמן הקרוב, שגלך לקראת אידאות חדשות שיהיו יותר מעניינות, יותר קוסמיות, מאשר האידאות של המודרניזם, אני לגמרי לא משוכנע כזה לגבי המדע. יכול להיות שכאן אנחנו ניצבים בפני סימן שאלה גדול, שמגמד את עצם הניסיון שלנו להבין את העולם. יכול להיות, שבמכניקת הקוונטים הגענו לקצה הגבול, ולסיום של הניסיון האנושי להבין את העולם. אם כך, אנחנו באמת נימצא במצב שאף אדם לא ידע עד כה. עד עכשיו תמיד חשבנו, שחוסר יכולתנו להבין את העולם היא בעיה שלנו, מצב הנובע מטפשותנו וקוצר הבנתנו. גם זרמים דתיים לא-רציונליסטיים תלו את אי ידיעתנו בקוצר הבנתו של האדם. גם הם טענו שיש אמת על העולם, שאפשר לתפוס אותה בהתגלות. עצם המחשבה, שאין מודל קוהרנטי של העולם, היא מחשבה שלא ניתן לחשוב אותה. תורת הנעלמים הסמויים (hidden variables) היא מין זעקה מודר-ניסטית: מוכרח להיות מודל לעולם. אולם הסבירות של תורה זו נמוכה ביותר, ולא

את הכוח המחודש שבה, את הפאתוס המוסרי שלה, את הרעיון שבה, היא הופכת לקצף על פני המים, שמצדיק בדיעבד תפיסה צינית, פלוטוקרטית, כוחנית, של קבוצות מסוימות שנוח להן.

דוד גורביץ': התיאור שלך מאוד סלקטיבי. קיימת אמנות גדולה, שיש בה יסוד ביקורתי אדיר, כמו למשל באמנות של ג'ני הולצר, שהיא אמנית פוסט-מודרנית, שעוקבת בעקשנות אחר הייצוגים האינ-סופיים של הקודים התרבותיים, שעה שהיא נלחמת בתרבות באמצעים הממוסחרים שלה עצמה, באמצעות סרטי פרסומת שמזהירים אותנו מפני התשוקות העפות באוויר. היא יוצרת עמדה ביקורתית כנגד תרבות בורגנית אטומה, כאשר היא יוצאת אל המגרש הביתי של הכורגנות: טיימס סקוור בניו-יורק, למשל. אמנות כזו, שמפנה את תשומת לבנו לאופן שבו התרבות, הכוח והתשוקה מתחברים ביניהם, אינה יוצרת מהלך אופוזיציוני?

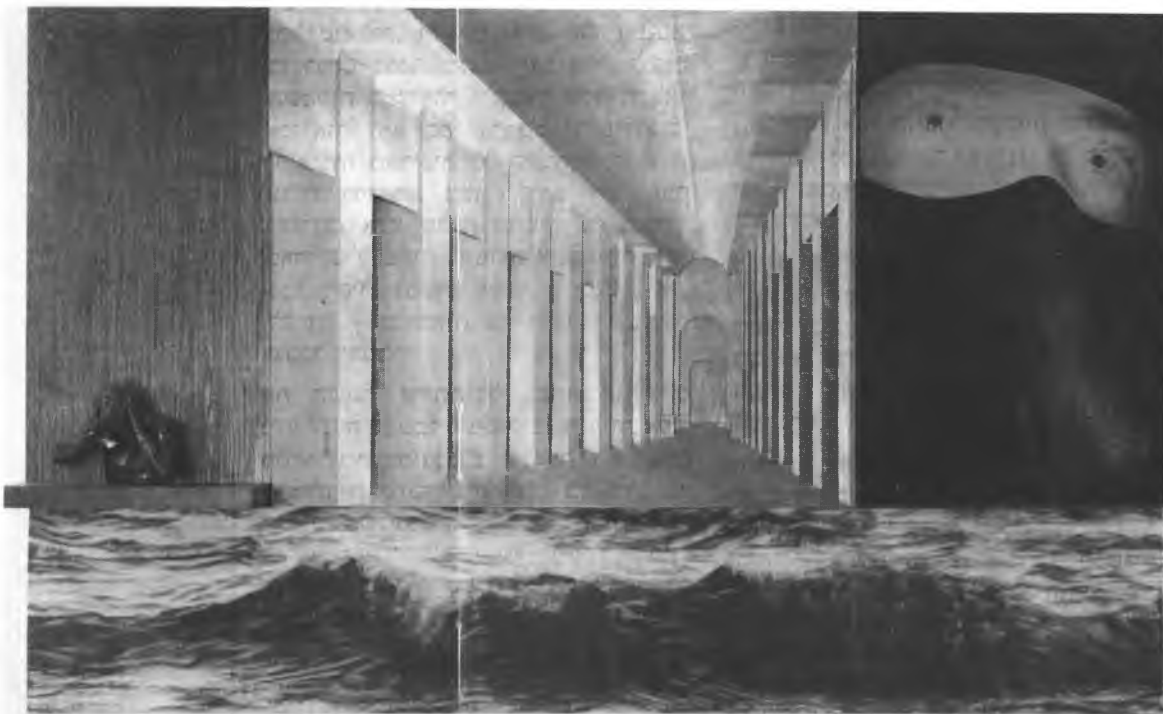
עדי צמח: המשחק הפוסט-מודרניסטי הזה קשור באופן מאוד סובטילי למערכת כוחנית. חשבו על מכירות הנשק הבלתי מוסריות בגרמניה וברפא. כל עוד יש לך בצרפת הקודמת תודעה קומוניסטית וכו', אולי משעממת, זה עולם אחר. אבל כאשר יש לך במקום זה אמן, שמתייחס לעצמו ולכל מה שקורה סביבו כהלצה...

דוד גורביץ': ג'ני הולצר מתייחסת לעצמה ברצינות איומה. היא יוצרת סדרה של ארונות מתים של הקודים התרבותיים, יוצרת תחושה של תפילה.

עדי צמח: אני לא מבקש שיחזירו לי את המארכסיזם. אני טוען שאנחנו נמצאים בשלב שבו התמוטטו האידאולוגיות, וכל מיני עופות-פגרים חוגגים על הגוויות, ואני לא אוהב אותם. אני לא אוהב שהם אומרים: "מוות, ארונות קבורה, מה לעשות". אני מחכה לאידאה חדשה.

דוד גורביץ': ומה נעשה עד אז? ומה היא תעשה כשהיא תבוא, תצלצל כדלת?

עדי צמח: הנושא האחרון שלי, הוא הנושא היחיד שבו אולי יש הצדקה כלשהי לפוסט-מודרניזם, וזה לא באמנות ולא בפוליטיקה, אלא במדע. הניסיון המודרניסטי הגדול ביותר במדע היה ניסיונו של אינשטיין ליצור את תורת השדה המאוחד. הניסיון הזה היה הפאתטי והנשגב ביותר בתולדות המדע, והוא נכשל באופן מוחלט. אנשי מדע שניסו ללכת בקו של אינשטיין מצאו את עצמם יוצרים יצירות קיוניות וחסרות ערך. אנחנו עומדים בפני סיטואציה, שבה המכניקה של הקוונטים, התורה שזכתה באישוש גדול יותר מכל תורה מדעית אחרת שהועלתה אי פעם בהיסטוריה של העולם, היא גם התורה היחידה בהיסטוריה המדעית שלא ניתן לתת לה שום מודל שאנחנו יכולים להבין. אין לה אונטולוגיה קוהרנטית. בשנות ה-20 של המאה שלנו עוד ניסו לתת לה הסברים קוהרנטים כלשהם: שרדינגר (בניגוד להיידנברג) הציע מודל כלשהו לאטום; אחרים ניסו להציג



רוברט לונגו 1984 Tonge to the Heart



ההקשר התרבותי של המטא-פיקטיביות הפוסט-מודרנית מאפשר להבחינה הן מזו של כמה מסופרי העבר (פילדינג, ג'ורג' אליוט), והן מזו של המודרניזם. למודרניזם ולפוסט-מודרניזם בסיס רעיוני משותף: מקומה של התודעה בארגון העולם הכ"אוטי כשלעצמו. אך בעוד שאובדן הסדר מוביל, במודרניזם, לאמונה בשיקומו ברמה

מודרניזם). כך, ההעמדה בספק של מעמדו האונטולוגי של הכידון, כרוכה בחקירת "אופן-הקיום" של הטקסט עצמו, ומבהירה את חשיפתו וערעורו של דרכי העיצוב הספרותיות בספרות בנוסח זה. מ"הדומיננטה האונטולוגית" נובעת (לדעת מק"הייל) שורה של מאפיינים של ה"פוסט", ושל העקרונות המשונים שעל-פיהם מתנהל ה"עולם" ביצירות אלה: היעדר-רציפות, סתירות, מקריות, הגזמה, קצר (short-circuit), היעדר-סלקציה, logical impossibility — כל אלה יוצרים את הקושי והמזרות המיחדים את הטקסט הפוסט-מודרניסטי, המחבל בכל אפשרות של אינטגרציה עקבית של נתוניו. קושי ומזרות אלה מאפיינים גם את גרסתו של הפוסט-מודרניזם לז'אנר הרומן המודע-לעצמו, או לתופעת ה"מטא-פיקטיביות".

2. תופעת המטא-פיקטיביות בפוסט-מודרניזם

1. מודרניזם ופוסט-מודרניזם

המגמה המרכזית המשותפת למודרניזם ולפוסט-מודרניזם הינה המחשת הקושי שבהבנה האנושית, והמגבלות שבכל ניסיון לתאר ולפרש את המציאות. המוקד עובר אל מעשה הכתיבה עצמו, כפעולת כירור ושחזור מומחשת ואקטיבית, וכך מוצגת שאלת היחס בין המציאות לאפשרויות הכנתה, פרשנותה והעלאתה בכתב. הדגש עובר מהמציאות אל התודעה הקולטת והלשון המעצבת, כלומר לעצם הצגת ההתמודדות הלשונית (והספרותית) עם ההתנסות האנושית. עם-זאת, במודרניזם ובפוסט-מודרניזם מדובר בשני מושגים שונים של "ידיעה". במודרניזם — אי-הוודאות חלה על ההיכ-טים הפסיכולוגיים והמוסריים של העולם האנושי. "אי-הידיעה" של הדמויות מעצבת תפיסה סובייקטיבית-קיצונית של מציאות, שאין לה מעמד עצמאי מהפרספקטיבות האנושיות, שלהן היא נגלית. מושג "האמת"

מודרניזם ופוסט-מודרניזם

העמוקה-יותר של התודעה, ב"פוסט", ובכך הוא מטא-כריזי, המוקד הוא בבדיניות של "שיקום הסדר" שבמעשה הכתיבה. מצד אחר הטכניקות הפורמליות של המטא-פיקטיביות בפוסט-מודרניזם מקורן דווקא ברומן של המאה ה-18: דון קי-שוט, טריסטרם שנדי, טום ג'ונס. עם זאת "שכירת המסגרות" במטא-פיקטיביות הקלאסית משמשת, בסופו של דבר, להצגת המודעות למתח בר-הפיתרון שבין הספרות למציאות. ואילו ב"פוסט" עמדת המוצא היא כשלוננו של מעשה הכתיבה בהעלאתה של חוויה אנושית, ועיצובו של המספר כאמן המודע לכוון הרטורי הכוזב של או-פציות ספרותיות. לעומת המטא-פיקטיביות של פילדינג, למשל, המודע לאופי המוסכס-בהכרח של כל עיצוב ספרותי, המוקד ב"פוסט" הוא ניתוחה של עצם האפשרות לעיצובה של מציאות: תפיסה זו מתבטאת בפארודיזציה והבאה-עד-אבסורד של מו-סכמות הכתיבה הבסיסיות, ושל יומרותיה של הספרות להסביר תופעות אנושיות ולב-נות להן מקבילה ספרותית בדמות עלילה סיבתית, אפיון דמויות, שימוש פיגורטיבי בלשון וכו'. כך עובר הדגש מהאובייקט המתואר לעין המתבוננת, בדרך החושפת את היומרה האבסורדית שבספרות בעלת כוונות ייצוגיות.

המטא-פיקטיביות בפוסט-מודרניזם קשורה אפוא בספק האונטולוגי, המוביל לחשיפת היחס הבעייתי שבין העולם לייצוגו הל-שוני: עם הכפירה באפשרות "להבין", ולפיכך גם "לשקף" את המציאות בספ-רות, נשברות ונחשפות מוסכמות החשיבה והלשון המתנות את עצם ייצוג המציאות בספרות.

נציגו של ז'אנר הרומן המודע-לעצמו בימינו (מאז שנות החמישים) הם, בראש ובראשונה בורחס ונבוקוב; בין האחרים ניתן למנות את רוב-גרייה, בקט וריימון קנו בצרפת, ג'ון פאולס באנגליה, ובאמריקה — ג'ון בארת, תומס פינצ'ון, דונלד ברתולומיי, קורט וונגוט. את הפריחה המחודשת של הז'אנר בימינו ניתן לייחס למגמה התרבותית הכללית לדעת את כל הניתן לידיעה, לחשוף את שורשי הלשון ומקורותיה, הנפש האנושית, מבנה ההכרה, החברה, מקורם של ערכים וטבע האמנות. התחיות זו של הז'אנר משקפת שיבה למ-קורות הרומן (בעיקר לסטרן); אך פריחתה של המטא-פיקטיביות דווקא בעשורים האחרונים של מאה זו קשורה למאפיי-

נים תרבותיים, חברתיים ופילוסופיים של החשיבה המודרנית: למודעות הפילוסופית והסוציולוגית החדשה למעמדה של הלשון בבניית מושגינו על העולם, ולמעמדן המתווך, תלוי הממסדים החברתיים, של המסגרות שבהן אנו מארגנים את התנ-

סויותינו בחיי היוס-יום. כיוון שגם את ההתנסות בעולם אנו מארגנים במסגרות שאינן נתונות בו עצמו, פולשת הבדיניות גם אל תוך המציאות עצמה, בדמות מושגים כמו "עלילה" (למשל, בתפיסת ההיסטוריה ובכתיבתה), ו"משחק-תפקידים" חברתיים שבהם אנו מייחסים לעצמנו ולזולתנו מעמד של "דמויות". מיקוד זה של תשומת הלב בשרירותיות ובנוזלות של מסגרות המציאות עצמה הוא המוליד את העמדה "הפתוחה", במטא-פיקטיביות של ימינו, כלפי מסגרות הארגון הספרותיות ואת ההכרה בדו-הכיוונית של השתקפותן.

אינו ניתן להגדרה סופית, ומורכבותה של המציאות אינה ניתנת לפיענוח. תודעת המורכבות חריפה כל-כך במודרניזם משום שהעולם המודרני המערבי פחות בטוח בערכיו מרוב התרבויות המוכרות הקוד-מות; רלטיביזם וסובייקטיביות הן עוב-דות שבהתנסות היום-יומית, והסקפטיציזם מתבטא גם ביחסו של האמן לאמנותו.

אם במודרניזם העמדה היא חקרנית, אי-נטלקטואלית, רלטיביסטית, הרי הפוסט-מודרניזם כופר בעצם האפשרות למצוא משמעות במציאות ולבטאה בספרות. אי-הוודאות היא במישור מטפיזי-פילוסופי, והיצירות מפריכות כל היפותזה המועלית על-ידי הקורא. כאן העולם אינו סבוך ומורכב, אלא שטוח ומופקע מאנושיותו, פרדוקסלי ופתוח להמרות אינסופיות; ואין כבר ניסיון למצוא משמעות בסבוך, אלא להיפך — להראות את חוסר המשמעות שבכל "הסבר".

את השינוי שהתחולל בפוסט-מודרניזם ניתן לנסח כמעבר מעיסוק בבעייתיות אפי-סטמולוגית (מוגבלות הידיעה האנושית) לבעייתיות אונטולוגית (ספק במעמדו של העולם כשלעצמו). "הספק האונטולוגי" פירושו מעבר מעמדה של "ניסיון להבין" לעמדה המטילה ספק לא רק באפשרות ההבנה, אלא גם במושאה.

השאלות האונטולוגיות מוחלות הן על העולם המיוצג והן על הטקסט: "מהו העולם? אילו סוגי עולמות יש בנמצא? (... מהו אופן הקיום של הטקסט, ומהו אופן הקיום של העולם (או העולמות) שהוא מקרין? איך מתובנת עולם מוקרן? וכו' (על-פי ב' מק-הייל, מחוקרי הפוסט-

פוסט-מודרניזם

על "שתיקת הכבשים"

ביקורת על הסרט שתיקת הכבשים נתנה לו ציון (די גבוה) וסייג ווגה אותו ("מותחן מפחיד, עשוי היטב"). לדעתי, שתיקת הכבשים הוא אלגוריה פוסט-מודרנית על החברה המערבית בתימינו, בשלהי המאה העשרים. ולא במקרה נעשה הסרט בארצות-הברית, שהיא, עדיין, הציר התרבותי של החברה כיום. שתיקת הכבשים חושף את התכונה הבולטת של התרבות הזאת: תרבות שאין בה מושג הערך. זאת שתיקת הערכים, אשר בהתאם למסורת הפוסט-מודרנית, רק מצוטטים בסרט, מנותקים מההקשר המשמעתי שלהם לחיים האנושיים. למשל, שם הסרט עצמו הוא שקר: בסרט אין שתיקה. יש זעקות ופעולה. השתיקה היא מעין ציטוט מתוך מה שמסופר, כשהגיבורה זוכרת את צעקות הכבשים המובלות לשחיטה, ורק זכרון הצעקות הללו מעניק לשתיקה שבאה לאחר השחיטה את משמעותה.

זהו סרט פוסט-מודרני משום שהמודרני גורס קיום ערכים. אומנם, ערכים שמעמידיים במרכז את המכונה (זמנים מודרניים של צירלי צ'פלין) וסגידה לחומר, אבל אלה עדיין ערכים: ערך התוצרת (שאותו תקף המארקסיזם במושג "הערך העודף"), או ערכים של אפקטיביות ויעילות. לעומת זאת, בשתיקת הכבשים יש לרוצח "חייט", הפושט את עור קורבנותיו, מטרה קישוטית אידיולוגיקרית, כי לדעתו כך הוא מייפה את השמלות שהוא תופר. לעומת זאת, אפילו ה"הבנאליות של הרוע" (מושג שטבעה חנה ארנדט למעשי אייכמן) מונעת על-ידי מה שהתקבל אצל הנאצים כערך עליון: טוהר הגזע. גם ביצוע ה"בנאליות של הרוע" מונע על-ידי ערך מוסכם במדינה המודרנית: ערך הציות (אשר לאחר תקופת הנאצים העלה במדינות דמוקרטיות את השאלה לגבי "גבולות הציות"). אבל הנאציזם משמש בסרט זה כחוט מקשר דרך האסוציאציה למעשי הנאצים, אשר פשטו את עור קורבנותיהם כדי להכין חפצים כמו אהילים וכד' (כך האגדה על אלוה האיומה מאושוויץ).

לעומת חזיונות העיניים, שהיו חלק בלתי נפרד מתרבות ימי הביניים, שתיקת הכבשים הוא "מחזה עיניים ללא מוסר השכל". לחזיונות אלה הייתה מטרה ערכית ברורה — ללמד לקח לחוטאים ולהציג להם את הצפוי להם ב"יום הדין" ("דאוס איריה"). יום זה מוצג, למשל, בסרט של אינגמר ברגמן... שהוא גם אחד השיאים של הקולנוע המודרני בכלל. אך בסוף המאה העשרים אין צורך לגאול את נשמת החוטאים כי אין מניחים כלל שיש להם נשמה. כאשר ניטשה זועק בשלהי המאה התשע-עשרה ש"אלוהים מת", ומבשר בזאת את הניהיליזם, יש בכך

מעין נבואה המבשרת את תולדות המאה העשרים העומדת בפתח, מאה שימותו בה יותר אנשים מאשר במאות שקדמו לה בעקבות ג'נוסייד רבים, המבוססים על "איזמים", הגורסים יחס מפלה של בני-אדם זה לזה, כמו גזענות (Racism), אנטישמיות (Anti-Semitism) וכיוצא"ב. אם לפי ניטשה אלוהים מת כי פעם היה חי, הרי שבשתיקת הכבשים אלוהים מעולם לא היה קיים.

בשתיקת הכבשים מוזכרת "חמדנות" בתור המניע של הרוצח "חייט", מניע שאותו מזהה רק הקרוב אליו — הרוצח הקניבל. ל"חמדנות" יש כאן משמעות מיוחדת, שזונחת את הערך עליון של התקופה המודרנית — הקפיטליזם. אין היא תוצר של אתיקה פרוטסטנטית המצדיקה צבירת הון כאמצעי לגאולת הנפש, כי הפרגמטיזם הצפון-אמריקאי הגיע לנקודה, שבה אין הוא זקוק למצפן איזשהו, ומה שנותר לו הוא לעסוק בחפצים לשם עצמם. מדובר בחמדנות שאינה ערך, שאין מה שיצדיק אותה, ולו הסיבה הנוראה והאנטי הומנית של שימושיות, ששימשה צידוק לעשיית אהילים מעור קורבנות במחנות הריכוז. הדבר שונה לגבי ה"רוצח הקניבל": מעשיו מתקשרים לערך מסוים: יצר הקיום. אומנם בצורה מעוותת ומזוויעה, אך עצם ההתנהגות הקניבלית קשורה לשאלה מוסרית לגבי אכילת בשר אדם. אין זו שאלה פילוסופית גרידא אלא יש לה בסיס במציאות, כאשר במקרים מסוימים הייתה אכילת בשר אדם דרך להישרדותם של ניצולי אסונות עד כוא ההצלה.

האם אפשר לראות את הרוצח הקניבל "אנושי" יותר מהרוצח "חייט"? ודאי שהוא חכם ופיקח יותר. לו היו שתי הדמויות חלק מאישיות אחת, שיש בה פיצול אישיות, אפשר היה לומר שהרוצח הקניבל הוא אותה אישיות שידעת על האישיות האחרת, אך האישיות האחרת אינה מודעת לאישיות האחת או יותר של אותו אדם. הרוצח הקניבל גם מקיים "מלחמת מוחות" עם השוטרת בעוד שהרוצח "חייט" משתמש בתכסיסים פשטניים לצוד את קורבנותיו, אשר גם כאשר הם תחת שליטתו אין לו אתן תקשורת של ממש.

הרוצח הקניבל מתקרב יותר למקובל לגבי יחסי גברים-נשים, וביחסים עם השוטרת "מוכיח" את עליונות הגבר כאשר ב"מלחמת המינים" ידו על העליונה. הוא השולט ביחסים עם השוטרת לאורך כל הסרט — אפילו לאחר סיומו, מאחר שהוא מסתובב חופשי כשהיא נתונה לרצונו הטוב (שעשוי להשתנות, כמוכן). גם הקניבליזם מרמז על הסטריאוטיפים המקובלים של יחסי נשים-גברים. ראשית, התשוקה לכשר היא ערך זכרי גם במובן הקונקרטי לגמרי (בשנת 1989 כתבה הסופרת גייל אדאמס ספר בשם הפוליטיקה המינית של בשר) וגם

במובן הסמלי של תפיסת האישה כאובייקט מיני, בתור "בשר". יש ביחסים גם רמז לתפיסה של "הגוף שלה הראש שלר" בצורת שיתוף הפעולה שביניהם. הימנעות מהתייחסות לערכים כאפיון פוסט-מודרני מוצגת בצורה בוטה — בדמות הרוצח החייט — דרך המיניות הטרונסקסואלית שלו. בכך יש, בעצם, קריאת תיגר על הזהות הבסיסית ביותר של יצורי אנוש — הזהות המינית. הסרט מתחיל בפרבולה הקלאסית של גבר צד אישה, הזאב על הכבשה, אך מציע בד בבד את היפוכה — אישה יוצאת לצוד גבר. אך גם השינוי הזה אינו מציג מסר יוצא דופן, כי פרט

מרוקן ערכים

לתפקיד הפחות שגרת, חיה השוטרת חיים של אישה, ולו דרך המסרים שהיא מקבלת מהסביבה: פקפוק ביכולתה מצד הבוס, יחס פטרונאי מצד מפקד הכלא, איום באונס מצד האסירים השוכנים לצד האסיר הקניבל, וחיטוט במעמקי נשמתה על-ידי האסיר הקניבל עצמו (על-פי הנוסחה של ארווין גופמן, שלפיה מידע נמסר בכיוון הפוך לבעל הכוח). אך בדמות הרוצח "חייט" מסכלים יוצרי הסרט את הציפיות ומציגים "הפתעה" — דמות טרונסקסואלית שיש בה לא רק טריפת קלפים לגבי סטריאוטיפים מיניים אלא גם קריאת תגר על הזהות המינית עצמה. אולם זאת במחיר הוקעת קבוצה, שהיא מהחלשות ביותר בחברה.

לאחר שהנשים בסרט מקבלות במידה זו או אחרת את שלהן (נרצחות או שגורמים להן להיות מפורדות עד מוות), ה"שעיר לעזאזל" הנוסף הוא בעליות הזהות המינית הלא-ברורה, אותה קבוצה שכוחת-אל ששני המינים מקיאים מתוכם. קבוצה זו גם מתאימה ביותר לייצג את התפיסה הפוסט-מודרנית, כאשר הגוף שלהם עצמו הוא מעין "ציטוט" של המינים, זכר ונקבה, ובעיני החברה אין לו ערך לכשעצמו. הבשורה של הסרט הזה היא, אפוא, פוסט-מודרניזם שאין בו אלוהים או שטן — רק אלימות. היא השולטת האמיתית בכיפה בתור דרך חיים, גם של הפושעים וגם של השומרים על החוק. העולם מצטייר בסרט ככנוי לפי התבנית של "שוטרים וגנ"

המשך בעמ' 50



סקוט גלן וג'ורדי פוסטר ב"שתיקת הכבשים"

הרציונליסט

לעמוס אילון



ספקנות הפילוסופית מראה, שאין קריטריון, שלפיו אפשר להכריע בין הנחות-יסוד או טענות אחרונות מתחרות. לכן יכול האי-רציונליסט לומר לרציונליסט המסורתי, הסבור שיש לקבל אך ורק טענות מוצדקות, והמאשים את האי-רציונליסט בדוגמטיות, שגם הוא דו-גמטי בדיוק כמוהו, משום שהוא מקבל את הנחת-היסוד הזו שלו ללא הצדקה, בשרירות.

הספקנות הפילוסופית וטענת הגם-אתה-דוגמטי הנובעת ממנה, מספקות תי-רוץ רציונלי לאי-רציונליזם, ומערערות את השלמות-הפנימית (האינטגרטיבי) של הרציונליסט.

המאמץ להשיב לטענת הגם-אתה-דוגמטי הביא להגדרות חדשות של הזהות הרציונליסטית, ולאפיונים חדשים של הדעות והאמונות שבהן רשאי או צריך הרציונליסט להחזיק.

קארל פופר, בספרו *החברה הפתוחה ואוני-ביה*, מודה בכך שהרציונליזם נשען בבסיסו על אקט של אמונה, דהיינו על אקט של אמונה לא מבוססת כתבונה, ומנסה להמליץ על קבלתו מטעמים מוסריים. לטענתו, הרציונליזם מביא לצמצום האלי-מות בחיים החברתיים בשעה שרוב סוגי האי-רציונליזם מביאים לאלימות ושפיכות-דמים. "הרציונליזם הביקורתי" של פופר מודע לבעיית גבולות הרציונליות ומציע להגדיר רציונליזם כפתיחות לביקורת. את מקום החיפוש המסורתי אחר צידוק, טוען פופר, צריכה לתפוס גישה ביקורתית כלפי כל דעותינו, ולא חשוב איך הגענו אליהן.

תלמידו של פופר, ויליאם וורן בא-רטלי, מתנגד לויתור שמוותר פופר לאי-רציונליסט בהודאתו, שגם הרציונליזם נשען על אקט של אמונה. בארטלי מציע, בספרו *הנסיגה להתחייבות*, להפריד בין מושג הביקורת למושג הצידוק. לדעתו, אפשר לבקר דעות ואמונות גם בלי לשאול ללא הרף "מניין לך?" — שאלה המזמינה הצדקה על סמך קריטריון. יש לדעתו דרכים אחרות לבקר דעות. כך, הרציונליסט רשאי וצריך לקבל אך ורק דעות ניתנות לביקורת, כולל טענה זו עצמה, שיש לקבל אך ורק דעות כאלה.

תפיסה זו של הרציונליזם מאפשרת לרציונליסט לעמוד בדרישות אידאל החיים שלו ולשמור על השלמות-הפנימית (אינטגרטיבי) שלו. קבלת הרציונליזם איננה עוד קפיצה אל האמונה כתבונה, שכן הרציונליסט מתחייב שלא להתחייב לרציונליזם, אלא להשאירו תמיד פתוח לביקורת, מתוך נכונות לנוטשו לנוכח ביקורת משכנעת. הבעיה העיקרית לגבי הצעתו של בא-רטלי היא, שאיננו יודעים ביקורתיות מהי. אדם לא יכול להיות לא-עקבי ביודעין ועם-זאת להישאר אדם רציונלי. שלושת

יונליסט עובר מדרך-חיים אחת לאחרת לא לנוכח ביקורת משכנעת, וכוודאי לא משום שצורת-חיים זו אינה עונה על צרכיו ומשאלותיו. הוא יעזוב צורת-חיים כאשר יגיע למסקנה שהוא כבר מיטיב להבינה.

בדרך-כלל מתנסה האנתרופולוג ב"עבודת-שדה", היינו — יוצא לחיות בקרב השבט או החברה שאותם הוא מעוניין להכיר. אבל המחקר האנתרופולוגי איננו נשען על עבודת-שדה אישית בלבד. במשך הזמן מפתח החוקר את היכולת להבין חברות זרות גם על-ידי עיון בכתביהם של נוסעים ועמיתים למקצוע. וככלל ניתן לומר, שיש כאלה הזקוקים ל"עבודת-שדה" כדי להבין חברות זרות ויש כאלה שלא.

הרציונליסט לומד באופן דומה לזה של האנתרופולוג. חלק מצורות-החיים המעניינות אותו והפתוחות בפניו שומה עליו ללמוד בדרך של התנסות אישית, מבפנים,

כאנתרופולוג

וחלק אחר, והוא הרוב, הוא יכול ללמוד מקריאה בספרים ומשיחות עם אנשים.

התנסות אנתרופולוגית זו בדרכי-חיים מב-דילה בין חיפוש הדרך של המתבגר לבין החיפוש שבחייו של הרציונליסט. המתבגר יכול לנסות צורות-חיים שונות מתוך כוונה לקבלן אם יענו על צרכיו ומשאלותיו. הרציונליסט, לעומת-זאת, איננו מחפש דרך במובן זה, שכן הוא כבר מצא את זו שלו, הרואה בחיפוש אחר החוכמה את דרך-החיים הנכונה והראויה ביותר.

הספקנות הפילוסופית מראה, שאין דרך-חיים אחת טובה והגיונית יותר מזו המנוגדת לה או השונה ממנה. לכן לא הגיוני להתחייב לשום דרך-חיים. אבל כדי לא להתחייב לשום דרך-חיים יש, בכל זאת, מבחינה פסיכולוגית, להתחייב לחיים של חיפוש אחר החוכמה, כלומר לחיים של ניסוי והרפתקה מתמידים.

הרציונליסט האמיתי איננו אותו אדם השואף לחיות לאור התבונה, אלא האדם השואף לחיות לאור הערך העליון הנכון. אבל כדי לדעת, עד כמה שהדבר ניתן, מהו הערך העליון הנכון, יש להכיר וללמוד זוויות-ראייה רבות ושונות על החיים.

ההנחה המובלעת של פופר ובארטלי היא שאפשר לקבוע מראש מהי צורת החיים הנכונה, ושהרציונליזם כביקורתיות הוא דרך-חיים נכונה זו. גם לפי תפיסת הרציונליזם שהצגתי כאן, אפשר לקבוע מראש מהי צורת החיים הנכונה, ושהרציונליזם כחיפוש אחר דרך-החיים הנכונה הוא דרך-חיים נכונה זו.

גישה ספקנית יותר מזו של פופר ובארטלי, ובכך נאמנה יותר לתבונה. אינני יודעת אם אפשר אי-פעם להגיע למסקנה מבוססת בשאלה מהי צורת החיים הנכונה. אבל החיפוש הבלתי נלאה אחר החוכמה נראה לי כדרך הנתונה לנו להתקרב, אם-גם לא להגיע, ליעד זה. ■

לזמן-מה, בין אם הן ניתנות לביקורת ובין אם לאו.

לפי תורת התפתחות האינטלקט של פיאז'ה, הילד מסוגל לראות את העולם בתחילה רק מנקודת-הראות האגוצנטרית שלו. עם התפתחותו הוא לומד בהדרגה לראות את העולם גם מנקודות-הראות של אחרים.

היכולת לראות את העולם ממספר נקודות-ראות, היכולת לשקול אלטרנטיבות מופשטות וגם ליישם אותן למעשה, מאפיינת בני-אדם מכוגרים מתוחכמים. הרציונליסט שואף להיות מבוגר מתוחכם כזה. הוא שואף להיות אדם "רב-לשוני", היודע לקרוא "שפות" רבות ושונות ואף לדבר ולכתוב ב"שפות" אלו. הרציונליסט יוזם אפוא היכרות עם תפיסות-עולם שונות.

הרציונליסט צריך ללמוד במובן הרבה יותר יוזמתי, פעיל ונמרץ מזה המשתמע ממושג הפתיחות לביקורת של פופר ובארטלי.

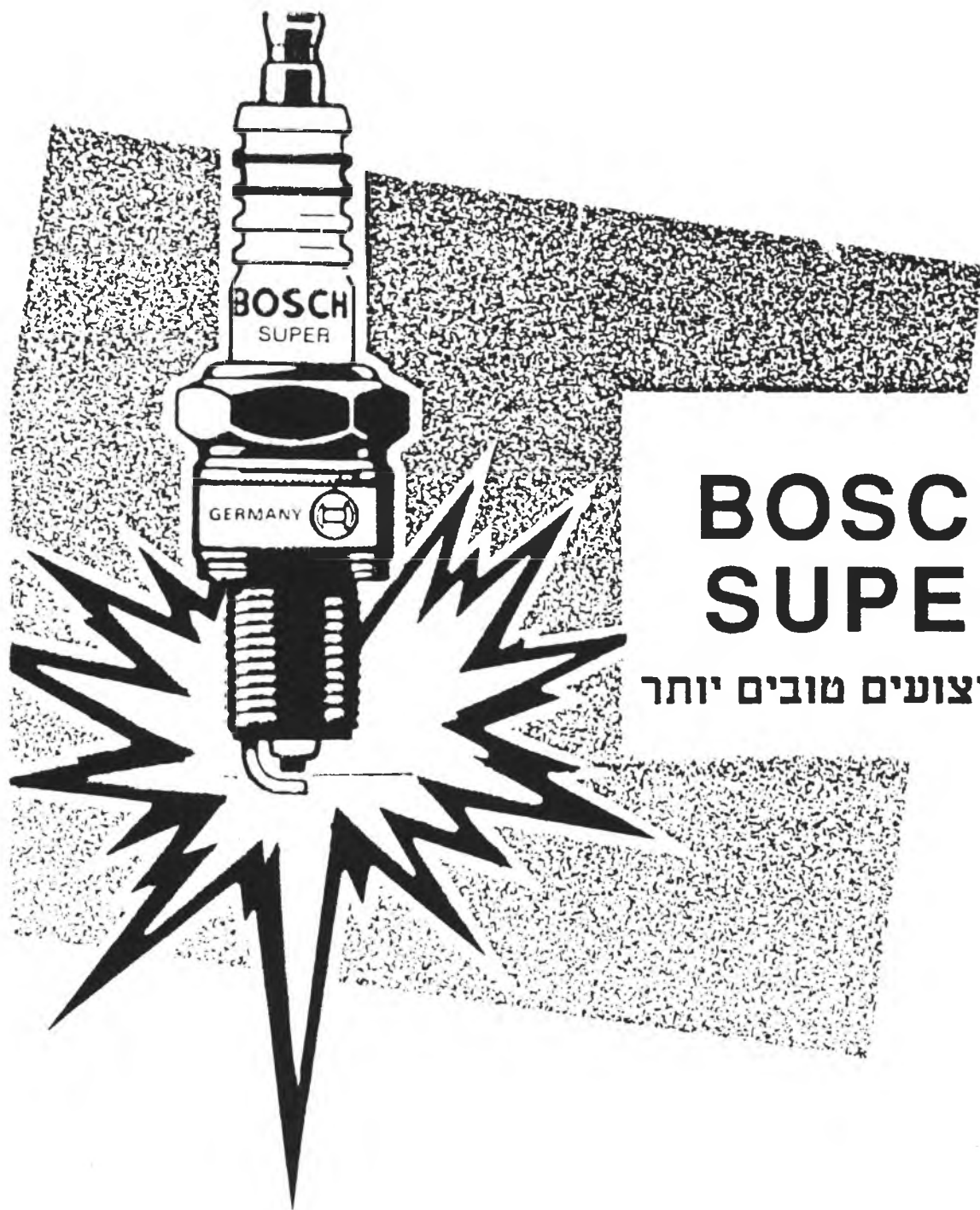
הדרך היעילה ביותר לחיסול טעויות אינט-לקטואליות טמונה בניסיון להתבונן בחיים ובעולם מכמה שיותר זוויות-ראייה.

יחסו של הרציונליסט לצורות-החיים שאותן הוא מנסה להכיר דומה ליחסו של האנתרופולוג לצורת-החיים של השבט או החברה שאותם הוא לומד.

הרציונליסט איננו מנסה צורות-חיים שונות מתוך אובדן-דרך או מתוך חיפוש דרך, אלא כדי להכירן ולהביןן כזוויות-ראייה אפשריות על כל היבטי החיים.

הרציונליסט, בדומה לאנתרופולוג, מנותק ומרוחק במקצת מצורות-החיים שאותן הוא מנסה להבין. הוא לעולם איננו מקבל צורת-חיים עד-כדי איבוד היכולת לשקול את יתרונותיה וחסרונותיה, את הנחות-היסוד והמנהגים שלה, בדומה לצופה אוהד מבחוץ, בניגוד למשתתף.

קבלה אנתרופולוגית זו של דרכי-חיים מסבירה גם כיצד יתחולל שינוי בצורת חיו הקונקרטי של הרציונליסט. הרצ-



BOSCH SUPER

לביצועים טובים יותר

סצת "בוש סופר" נחשב לסילה האחרונה במכנולוגית הסצתים. מאפשר פעולה חלקה של הסנוע הן בנסיעה איטית והן בנסיעה מהירה. סצת "בוש סופר" - לאורך זמן. לחסכון בדלק ולביצועים טובים יותר.

היבואן: לדיקו בע"מ
BOSCH





הידעת?

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

אסמכתא:

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

הספירה לאחור החלה -

אל תפגר במרוץ הבריאות

היוועץ ברופא שלך

כולסטרול - עניין של חיים

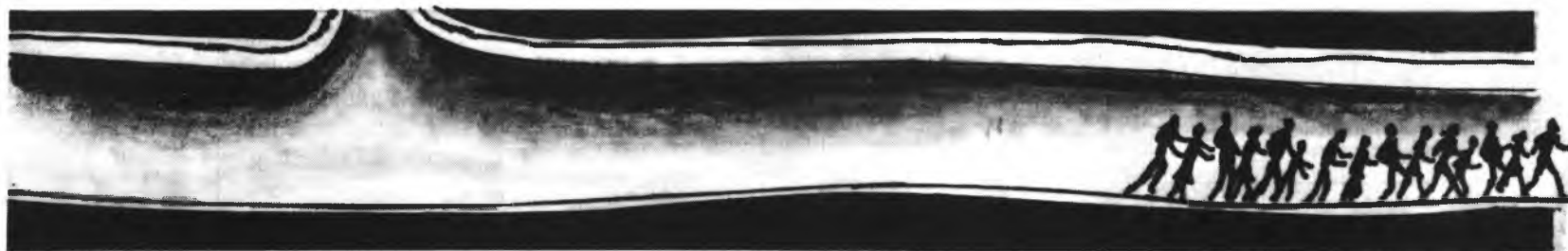
בחזית הטכנולוגיה התרופתית

ASSIA-RIESEL LTD. PART.



אסיא-ריזל שות' מוג'

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



נוף של אותיות

"הגן הוא מלים, המדבר
— כתיבה. ובכל גריגריהול
סימן מתגלע"
אדמונד ז'אבס, מתוך ספר
השאלות



על מהלכן
של המלים
במרחב הציורי,
בעבודותיה של
נורית דוד

נורית דוד, אמנית ישראלית
כת 39, הציגה לא מכבר
בשתי תערוכות: 'מקומי'
בינלאומי: תהליך הגדרת
האמנות בטרטוריות
העולם השלישי, כמוזיאון
לאמנות ישראלית רמת
גן (אוצר: עמי שטייניץ)
— ארבעה אמנים שיציגו
כביאנלה הקרובה בסאן
פאולו; ו'ללמוד כתיבה
מעצם' — תערוכת
יחיד של עבודות חדשות,
בגלריה 'גבעון' בתל-אביב.

שנה בי ידיעה, שהקרקע שאני
עומדת עליה אינה עשויה גרגרי
חול אלא אותיות. הציור שלי
הוא נוף של אותיות" — כך מגדירה
נורית דוד את עבודותיה, המבוססות על
אותיות גזורות או מצוירות בצבע עבה,
ודימויים חזותיים בודדים. לצדם מופיע
מספר מצומצם של תצלומים, או קטעים
מתוכם [1]. המלים — טקסטים של
האמנית עצמה — מתרכבות עם הדימויים
החזותיים והצבעוניות הנזירת של הציור
לתבליט על דיקט, לאובייקט חזותי-מילולי.
"נוף של אותיות" מעלה אפשרות מעניינת,
החורגת מההכחנה המודרניסטית שקבע
ג"א לסינג בלאוקואון: "...הדברים המת-
רחשים בזה-אחר-זה בזמן הם תחומי
של המשורר, כשם שהמרחב הוא תחום
הצייר". נורית דוד מתחמת בעבודותיה את
הגבול בין התחום החזותי-חומרי לבין
התחום המילולי עד כדי עירוב ושטוש,
המערערים על ההפרדה ביניהם; העירוב
מערער על הזמן הקווי של כתיבת/קריאת
הטקסט מזה ועל המרחב החזותי של הציור
הנצפה מזה. הציור שלה — בהיותו מעין
'כתב סתרים' — מתפענח בזמן, אולם
לא בזמן קווי, אלא בזמן המוליך את
הצופה/קורא בתוך מרחב ציורי. קריאת
המלים וראיית הסימנים החזותיים האחרים
נחווים באמצעות אותו איבר חישה —
העין. הן פועלות כשתי דרכי ראייה,
אשר לעתים מתקיימות בנפרד, מתפצלות,
ולעתים מפעפעות זו לתוך זו, מתלכדות.
האותיות הכולטות לכשעצמן נקלטות גם
בהדמיה של חוש המישוש.

השירה המודרנית ניסתה למוסס את גבול
לותיה ביצירות חזותיים, כשל אפולונו
ואחרים. האמנות הפלסטית מצדה, גישה
אל תחום הדמדומים הזה, החל מקרעי
העיתונים ששילב פיקאסו בציוריו, דרך עי-
תוני הדאדא, ועד לאמנות המושגית, שבה
הייתה היצירה לעתים הטקסט המילולי
כעצם הצגתו החזותית.

בעבודות הייחודיות של נורית דוד מוזמן
הצופה לקרוא ציור, מבחינה מטאפורית
ופיזיולוגית (בתנועת העיניים) כאחד; שכן,
אלו אינם ציורים המושגתיים על קומפוזי-
ציה של דימויים או שילוב של דימוי ומלים,
אלא ציור שהקומפוזיציה שלו נבנית מצורת
האותיות ואופן כתיבת הטקסט המילולי.
בתפיסת העולם בעבודותיה של דוד מצויה
קרבה לתורת הזן, אולם בעוד שהזן מכונן
לביטולו של ה"אני" הפרטי בפני העולם,
להיותם כאחד, הרי שנוירת דוד רואה

ביצירתה "מאמץ היזכרות ברצונות, ב'אני';
הנצחה של שאריות 'אני'". היא מדברת על
האדם "שגורש מגן עדן, שהתודעה פיצלה
אותו, היכול להכיר את החיים רק מכילי
שני, מן הספר. האדם מנוע מלהיות בקשר
בלתי אמצעי עם עצמו, הוא יכול להכיר רק
את מה שאיבד". הניסיון למלל, והדיבור
על כך, נמצאים במרכז יצירתה. מצד אחד,
היא אומרת, "ישנו הרצון לציורף אל
הדוכרים, לקחת חלק בשפה, להצטרף
אל מפעל העבודה של בני האדם, מפעל
התאורה. מצד שני ישנו התשלום הכבד
של ההתפצלות. מה שמבוטא בשפה נושר
ממך".

הצופה הכותב

המודרניזם הציע את האפשרות של הציור
כ"ביטוי", מעין סימגורף של האמן,
את האמן כריבון על המעשה האמנותי
שלו מחד, ואת היצירה כמנותקת מיוצרה,
מאידך. אולם דוד טוענת: "אני לא יכולה
לקחת חלק במפעל המודרניסטי שחפץ
להאמין ביצירה כאורגניזם, כדבר מה חי.
הרבה פעמים האורגניזם הזה באמת תבע
את חיי יוצרו. באופן אבסורדי, דווקא
הקבלה של מעשה היצירה כמעשה הנצחה
— במובן של טיפול בחומר מת, ומלים
הן חומר מת כזה — מאפשרת לקבל
את החיים כרצף שבו אתה לומד לאבד.
ובמובן זה האמנות שלי היא תרפויטית. היא
'משמרת', מכינה שימורים של החיים... זו
לא התנועה עצמה שמניעה את היד שלי,
לא הזיע הנפשי עצמו שמניע, אלא הזכר...

הצילום: 1, 1991, עיפרון, שמן וצילום על נייר, 105/160 ס"מ.
כפי שהופיע בטקסט בציור: 'הרגשות
נפשטו, כובסו ונלכשו מחדש'. הציור של
דוד אינו אקספרסיבי, אין בו עקבות של
תנודות הרגש בזמן עשייתו או מחוות
ציוריות פיזיות. היד מבצעת פעילויות
קבועות, חוזרות על עצמן, כמו גזירת
האותיות והדבקתן על משטח הדיקט. אם
נאחו לרגע באפשרות של האמן-הדובר,
הרי שמכחינתה, פעילויות אלו מתקשרות
לחזרה ושינון שביסוד תפיסתה את הציור
שלה.

החזרה והשינון הללו, והפעילות הנדרשת
מן הצופה כדי לפענח את רזי הציור,
מזכירות עשייה הקשורה בספר, בדומה לזו
שנמצא אצל ז'אבס. באחרית-דבר לספר
השאלות, מתייחס פרופ' דוד מנדלסון לכ-
תיבה הפתוחה של ז'אבס, הנוטה "להתקרב
אל זו של ה'סופר' הקדום... (הוא) 'שמר
את היחסיות ואת הפתיחות, וכך יוכל אף
הקורא להמשיך במלאכת השיעתוק'." [2]
"הפעולה היצירתית" (Creative Act) היא
הצעה של מרסל דושאן לצופה, להיות
משלים של היצירה האמנותית. החוויה
שדושאן מציע לצופיו מושתתת על הת-
פיסה (פרספציה), ומבוססת במידה רבה
על השפה, על המפגש בינה לבין החזותי,
ובין כל אלה גם יחד לבין הצופה, אשר לו
'שפה' פנימית משלו.

בדומה לצופה שדושאן מצפה לו, וכאותו
'סופר' קדום, שעליו מדבר מנדלסון, כך
גם הצופה ביצירתה של דוד מוזמן לעסוק
בפיענוח 'כתב חידה', דהיינו, אובייקט
הציור-כתיבה שלה. על כך היא אומרת:
'קרוב אליי הרעיון של ז'אבס, שהכותב
כפוף לקורא, במובן זה, שהכותב מאבד

והרי אופיי", "נוף עצי אופי מחודדים, שטיח אופי קלוע" ובכיתוי כמו "השעית את האופי שלנו בנוף גופך". צבעי הלבן והאדום שבעבודה זו נושאים מטען סמלי של קטבים: הרוחני לעומת הגשמי, הטוהר לעומת הדם. מנקודה זו יכול הצופה לצאת למסע בעקבות משמעויותיו של הצבע הלבן והקשריו החזותיים: אצל דוד הוא הופיע ככתמים בתוך ציור כצבע אחר, ובהמשך כצבע העיקרי. נייטרליות וחוסר חיים הן תכונותיו של הלבן הזה, מבחינת משמעות הצבע והחומר הסינטי עצמו. חוסר החיים של החומרים מתקשר לעיסוק שלה במדבר, בפנימיות החסרה, בתחושת חוסר הקיום. מסע דומה נוכל לערוך בעקבות היין וצבעו האדום – שבנצרות, ובעקבותיה באמנות, מסמל את דמו של ישו – ולהתייחס אל הקשר בין שני הצבעים: התרוקנות האדם מן הדם מביאה למצב נטול החיים. דוד מדברת על תחושת חוסר הקיום ועל הניסיון "להצטבר דרך העשייה". היא מציעה אפשרות לראות את היצירה לא כמעשה נוצרי של גאולה, אלא כגרסה יהודית שלה, שאמורה בחזרה ובשינון. ואלו, כבר ראינו, מונחים בבסיס דרך עשייתה את העבודות.

חגיגת האות 'אלף'

אמנים ישראלים לא מעטים שילבו בצ- יוריהם מלים, משפטים וביטויים, אשר במקרים רבים, אולי רבים מדי, נכתבו באנגלית. נורית דוד נאחזת בשפה העברית ובאותיותיה מראשית דרכה האמנותית. קשה שלא לתת את הדעת על האחזות זו, שהיא גם האחזות בצורתה של האות העברית – באותיות דפוס ולאחרונה באותיות כתב. בעבודות החדשות – ללמוד כתיבה מעצים – היא משלבת מבט על השמים דרך סבך, רשת של ענפי עץ מתפתלים ומסתלסלים, הדומים לאותיות הכתב של הטקסטים. בעבודותיה קריאות של קריאות וחוסר האחרונות, הופך לאורנמנט מזרחי כמעט. דוד מעדיפה את העברית, הנראית לה "שפה

הלבן – מצפה שיכתבו עליו, שיוטבעו בו עקבות".
 ש: "הטקסט עצמו כתוב כמו אותיות שיצאו למסע."
 ת: "הייתי אומרת השאריות, העקבות של המסע, מה שנשר בדרך."
 ש: "הצופה בא אל הציור כבלש, הנאחז בעקבות. הוא צריך לפענח אותו כמו שעוקבים אחר סימנים במפה. בציורים החדשים, בנוסף למסע האותיות, מופיעה רשת העצים, ומסע האותיות והרשת מעומ- תים ואפילו מסתבכים זה בזה."
 ת: "המלה רשת היא טובה."

הדוברים מבעד לרשת

רשת וסבך ענפים יכולים לשמש אותנו כדימוי למורכבות עבודותיה של דוד ככלל, מבחינה צורנית ומבחינת השתמעויות רע- יוניות ופסיכולוגיות. הטקסטים המילוליים בעבודותיה מוגשים כאמצעות 'אני-ים' שונים, ומעלים שאלה: מי מציג אותם בפני הקורא/צופה. בעבודות הסיניות, מלפני כעשור, אימצה האמנית זהות מרוחקת, ועם זאת מוגדרת מאוד. היה כזה, לדבריה, "רצון להתגבר על הריק באמצעות סוג של מסכה". לעומת זאת, בשנים האחרונות קיימת השלמה עם הריק הזה, וניסיון לעסוק בו עצמו. לשם כך היא משתמשת במשפחה היוצרת ריבוי דוברים, ולחילופין ריבוי זהויות באדם אחד. מכיוון שהפונקציות בתוך המשפחה נידות (אב הוא גם בן ויכול להיות גם אח) למעשה, היא עומדת בכל התפקידים האלה. זהו 'אני' שהוא גם גבר גם אישה, גם ילד גם הורה. כמעשה זה היא, כדבריה בטקסט באחת העבודות (1990), "מטליאה משפחה". באותה עבודה (מקבוצת ללמוד כתיבה מעצים) מזוהים הרגשות עם בגד או אביזר לבוש, המתפענחים גם בסמליות מינית ופסיכולוגית: "בגד ים קטן והדוק – אהבת אם; זוג מכנסיים – קנאת אחים; עניבה – שנאת עצמו; רוכסן – מורא אב". בעבודה אחרת, דמות של חלב ודמות של יין (1987), היא מדברת על היחסים המשפחתיים בדימויים כגון "נוף עצי אופי

את עצמו אל תוך הכתיבה, בהצטרפו אל הדוברים, אל השפה". ברגע הכ- תיבה, הכותב, ובמקרה זה הצייר/כותבת, נהפכת לצופה/קוראת (של יצירתה), ובכך היא מממשת את שאיפתה להצטרף אל הדוברים; כו-זמן היא גם נעשית יוצרת, כמובן החדש, כצופה וקוראת של יצירת אמנות כאשר היא, תוך הישענות על הקשר תרבותי רחב יותר, שכתוכו היא, כמייצרת של המוצר הראשוני, פועלת; ניתנת לה האפשרות לפענח מחדש את 'כתב החידה' שהיא עצמה יצרה. הציורים מציעים לצופה אפשרות לתהליך דומה, אם כי פחות רכי-שליכם.

המדבר כמטאפורה, או, מסע האותיות

נורית דוד אינה רואה בכתיבה ובציור שלה תעוד, אלא 'לקיחת חיים ברמייה': "לי לא ברור שהחיים היו קודם ואז באה האמנות. אני לא מקושרת לרצף זמן קווי. מה שאכתוב בעתיד – הוא יהיה העבר שלי."
 ש: "ברבות מעבודותייך נמצא, כי גם הט- קסטים המילוליים וגם הציור עצמו מדברים על עשיית ציור כסוג של דיבור, אותו רצון שציירת, 'להצטרף אל הדוברים'.
 ת: "אחת השאלות שמעניינות אותי, היא מה נמצא כך ומה נמצא מחוצה לך. האם היצירה מולידה אותך או אתה מוליד אותה. בהקשר זה מתאים לצטט את הפתיח בספרו של ז'אבס: "אתה הכותב ואתה הנכתב", שמאוד קרוב אליי. ההרגשה שלי היא, שדרך הכתיבה אתה מצפה לקבל ממשות ממשוה, שקיומו תלוי בך, וכך "גונב" קיום באמצעי רמייה. כל ציור מתחיל כתקווה ללידה, שלבסוף מסתפקת בתקווה למוות. אולי כרגע שאתה מאבד אתה מסוגל להתוודע ישירות תחושתית אל העובדה שהיית. באחת העבודות שלי יש משפט שאומר: "אולי על סף האזור השחור, להרף עין אני אראה". ישנה תקווה להצטבר דרך העשייה, שמתבדה".
 "מכאן" – אני אומרת לה – "שהכל הוא סביב קיום וחוסר קיום: כפי שז'אבס מדבר על הכתיבה, על המדבר ועל הריק. גם לציורים שלך יש מראית מדברית."
 ת: "זה נכון. אני חושבת על המדבר כמקביל לדף לבן ריק. המדבר הוא מצע לכתיבה. בטקסט שלי משנת 1981, שנושאו מושג המדבר, מתוארות שתי דרכי חיים. האחת, שמאוד מתעקשת על קיומו של הגוף ככזה שלא מפצל את עצמו, מצטמצם לנשימה בלבד. הדרך האחרת היא של עשייה ושל פעילות, דרך של יצירה, שבה אתה כל הזמן מצרף אל עצמך דברים ובאותו זמן מאבד את מה שנדמה לך כקול הפנימי שלך. המדבר הוא מטאפורה לשני סוגי הקיום הללו: מצד אחד מתקשר למושגים של צמצום, מצד שני המדבר – כמו הדף



אטומה, שיש לה כובד, פיזית יותר, חושנית יותר... מצד אחד זה נשמע אבסורד, כי השפה שאני משתמשת בה ביומיום היתה צריכה כביכול להפוך שקופה, ומצד שני, הזיכרון שלי של ללמוד לכתוב הוא זיכרון פיזי כמעט; האות 'א' זכורה לי כתגימה: קבלת האות 'אלף'".

בתערוכותיה של נורית דוד מופיעים הטקסטים מודפסים לצד העבודות. עובדה זו עוררה בי חוסר נוחות מסוים.

ש: "כשאני מקבלת את הטקסט המילולי בנפרד, לצד הציור, כפי שמופיע בתערוכות שלך, יש לי הרגשה שמרמים את הציור, עוקפים אותו"

ת: "בעצם האקט הזה של לשים את הטקסט ליד הציור, יש אמירה על כך שהציור הוא לא כל העולם. הוא לא אוטונומי. יש עולם מחוץ לציור, והציור נעזר באינפורמציה שמחוצה לו בשביל להעביר את התכנים שלו. מאוד חשוב לי שלטקסט תהיה גם משמעות, שהוא לא יהיה רק משהו קלי-גרפי. כמוכן אחר, זה הצורך שלי שהציור לא ישלוט לגמרי בטקסט, שלטקסט יהיה איזה מימד סורר שמתנגד לשליטה הזו,

שמסרב להיכלל במרחב הרו מימדי של הציור. ככל שהטקסט פחות קריא הוא הופך יותר לנכס של הציור."

ייחוד ואיחוד

המילולי והחזותי/החומרי הם גם בבחינת מימוש שני אופני-דיבור והתכונות על העולם שיש ביניהם הרהוד, נקודות חפיפה או דמיון, שמעבר להן נמצאות הטרי-טוריות האופייניות המובהקות לכל אחד מהם. ההפרדה בין החזותי לבין המילולי היטשטשה והלכה כעבודותיה של נורית דוד מאז העבודות הסיניות ועד לעבודות החדשות, שבהן מתקיים יחס מורכב: ייחוד ואיחוד.

במאמר כשבוים היה בהריון, (בקטלוג תערוכת הנוכחות הנשית) נורית דוד כותבת על הציור שהמודרניזם הציג, לטענתה, בבחינת "אישה". זאת, מכיוון שנברא "מתנועות המכחול הפאלי" של הצייר, בהיותו — בין השאר — אוטונומי, פיזי, לא מילולי ומיועד למבט עין. אישה היוצרת ציור מעין זה, גורסת דוד, "מתאימה את עצמה

לתפקיד שהגבר הועיד לה". נשים-אמניות במאה העשרים מרבות להשתמש בטקסטים מילוליים בתוך ציוריהן. בעיני דוד זהו ניסיון לגשר על הפיצולים שהמודרניזם קבע. בציור היא מבקשת שיתקיים מפגש בין המפוצלים: "להיות כאישה (דמיון, רגש, אינטואיציה, חושניות) בדרכים הג-בריות (אינטלקט, דיוק, תיאוריה, מילוליות) ולהלך כגבר באזורים הנשיים".

נורית דוד רואה בקיומה של "בליטה" בציור את חיוניותו, את החרیגה משתיחות המאפשרת קיומו של דיאלוג. כ"בליטה" היא מגדירה כל יציאה של הציור אל תחומים שמחוץ לעצמו. הדימויים החזותיים והמלים בעבודותיה של דוד הם "בליטות" (ומנגד — "שקעים" בתוך הצבע החומרי). נוכל לומר, כי בני-השיח שבתוך הציור מחפשים להושיט "בליטה" — ממשיה ומטאפורית — ממרחבם אל עבר הצופה (ומנגד — למשוך אותו אל תוך ה"שקעים"), להציע לו להשתתף בחוויית המסע, מסען של האותיות במרחב הציורי-החומרי, ובמרחבו שלו עצמו. ■

[1] במספר עבודות מקבוצת ללמוד כתיבה מעצים מופיע, בנוסף לצילומים או קטעים מחוכים, טקסט העוסק ביחס בין התצלום לבין החוויה של המצולמים באותם רגעים. השימוש בתצלומים והטקסטים על אודותם, ההתכונות החוזרות בתצלומים ישנים, מיקומו של התצלום בתוך הציור והמשמעות הנובעת מכל אלו, ראויים לדיון במאמר נפרד.

[2] ההיכרות המעריכת עם אותה "חוכמת זן" נחאפשרה גם היא בזכות חזרה ושינון, מחכם זן אחד למשנהו, משך אלפי שנים, ומהם אל התרבות המערבית, באמצעות סקרנים — שתפקודם איתו וסופר קרום.

שמעון צמרת

היכן מצפון נרקוטי שירח צלול יצוף בו?

משרווול ריק של צהרי-היום תציץ מומית ינשוף — אל תכניסי בדור לקנה להקת האצבעות תמשך להדקים כארבה מהפנט נמשך לחטה וחלל נרקוטי, זיפזיף שכחה, ישפף וישפף לים.

אני יודע, השדה האכזר יקזז את מי הממטרות ופלצורי-פהוק שלא מפה ינחתו על מדשאות-דמה אכל שורת השחרים, שני הזמן, תלעס זכרונותינו ובחורי היריות רק קוקיה תניח רטיות ביצים.

פנשר קרח, תוחב ראשו אל פגרים ונבלות, הירח העגל מחטט בחורי הנה: קורע נתחים אירה בנרקומן, אירה באספלט עורקיו ובקנה ערב, במחסנית, כוכבי-9-מילימטר יירו לאל-ראי.

טוש שחור, כתם ליל, ישאר בפלח מרחבים ויממת-מדבר, שרועה בחניכי-החולות, תחרק סלעים ואבנים כחרוק שנים תוחבות.

רק צפרדע יפריש נפט אל מערמים מדמים של סנה אכל האצבעות היחפות ירצו לשוטט בסמטאות הקסבה תחת שמלתך

והחרק העקשן שיתפחם בשונית החשמל יהיה עבר ארסי על כלות הפת.

מגל מסמם ימשך וימשך אל מגנט החטה ויכמו ים, נמשך אל בגרים בחוף, השחר שבימי גאות יגיע עד צואר התרנגול.

לחצי על פטנט הספרי והתיזי בואי-עתיד — חפושית שחורה תגדר ערמונים לאש: תפרה גלגולי תבונה ודגדגן צלול של חלוף-הזמן ינעץ בתקרת תודעה כאנקול חכה ננעץ בחף דגיג.

מבין הערבים יסחטו שחורי עורכים ישרו אל התה שבי כטפות מרות מלימון ומנגינת עוד תצעד יחפה באספלט שמיעה של חרש: היכן מצפון נרקוטי שירח צלול יצוף בו?

בשרווול הריק של יממת-מדבר יפסעו חרקי-זמזום אכל בחורי היריות שישכחו על גלגלי הרולטה רק שועל יחביא אגוזי ערמה מתוקים.



אם אתה אדם קורא חושב – חתום על

שתון כלל

הרחוץ לספרות

חברה • ביקורת • תיארוך • אהנות

בין ספרות לספרות

אין קשר בין ספרות לספרות. אולי קשר עתיק יומין כל שהו. אבל יש קשר בדלות התמיכה של הממסד ביצירה הספרותית בכלל, ובכתבי העת לספרות בפרט. בשל דלות התמיכה הזאת, עלינו לייקר מעט את מחירי העיתון: את המנוי השנתי מ-75 ש"ח ל-90 ש"ח, ואת הגיליון הבודד מ-10 ש"ח ל-12 ש"ח. מחירו של גיליון כפול יהיה מעתה 14 ש"ח. אנו מקווים שקוראינו בכלל והמנויים הקבועים בפרט, יקבלו את הגזרה הזאת בהבנה, ויפנו את שבת ביקורתם כלפי הממסד.



תיארוך בית ליסין

כשעי הלב

מאת בט הנלי
תרגום: אהוד מנור
בימוי: עמית גזית
תאורה: חני ורדי
מוסיקה: אלדד לידור
זפאורה ותלבושות: מיקי בן כנען

משתתפים (לפי סדר א'-ב'): יעל ברנפלד,

ליאת גורן,

עידית טפרסון,

עמי טראוב,

ויקי מורן,

דור צווינגבוים

מאת אלפרד אורי, תרגום: דניאל לפין.
בימוי: ציפי פינס, תאורה: דאנלס היס,
תאורה: פליס חס, מוסיקה: דן הנדלסמן
משתתפים: אורנה פורת, נבי עמרני, אבי אורה
לריט: רנעי חסר נדירים
בתיארוך:
...סלאגר (דבר)
...סלאגר (מעיב)
... חס ואנושי: נבי עמרני
...לא: אורנה פורת מרשימה
...בראו: מלאכת מחשבת (חדשות)
...גברח זקנה נהדרת, בימוי: מנריק חויה בימית מרנינה (על המסכה)
...תורה גברח פורת, תודה למר נבי עמרני. הם עשו לי ערב טוב, הם נועים.
...אורנה פורת נונעת ללב. נבי עמרני כובט.
(קול ישראל)

שלאך שמונדה

הצגתה של דניאלה מיכאלי
מאת יהודית קציר
עיבוד: יורם פאלק ודניאלה מיכאלי ■ בימוי: יורם פאלק
תפאורה ותלבושות: מיקי בן-כנען ■ מוסיקה: אבנר קנר
תאורה: חני ורדי

הזוג המוזר

מאת ניל סיימון
נוסח עברי: דן אלמגור ■ בימוי: מיכה לבינסון
תפאורה: משה שטרנפלד ■ תלבושות: ענת מסנר
מוסיקה: אלדד לידור ■ תאורה: שולי זיו
משתתפים (לפי סדר הא'-ב'): אורי אברהמי, יונה אליאן-קשת, גילת אנקורי, תיקי דיין, קרן מור, אבי פניני, שרי צוריאל.

תיארוך בית ליסין ויצמן 34 ת"א 62091 טל: 03-256222

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



וציאו אותי מהכיתה באמצע שיעור תורה. המורה ביקשה שאני אצא החוצה: "חגי, תצא בבקשה החוצה, מישוהו מחכה לך". אני אוהב שקוראים לי בשם כשאומרים לי משהו. קמתי. כולם ישבו, אפילו המורה, והסתכלו עליי. הרגשתי חשוב. בחוץ חיכה לי חבר של ההורים. ראיתי שגם הוא מרגיש עכשיו חשוב, אפשר לראות דברים כאלה לפי הפרצוף. הלכנו בחצר בית-הספר לכיוון השער, החצר הייתה ריקה. אף פעם לא ראיתי את החצר ריקה. המתח, שתמיד בהפסקות היה צריך לחכות בתור בשביל להתנדנד עליו, עמד ריק. החבר של ההורים חיבק אותי ואמר: "אחיך נפל". נפל, שיקום, קורה לכל אחד. אתמול נפלתי מהמתח, קמתי לבד ולא הודיעו לאף אחד. רק כמה חברים שלי צחקו כי זה מצחיק לפעמים לראות מישהו נופל.

באוטו שעמד ליד השער ראיתי את שני האחים שלי בוכים. הם תאומים. לא ידעתי את זה פעם, כי הם לא דומים בכלל. התיישבתי מאחור ליד החלון. תמיד הם היו מושיבים אותי באמצע ביניהם, נותנים לי צ'פחות בראש ואומרים שאני ממציא. אבל הם בכו ולא שמו לב אליי. לא ידעתי מה לעשות, אז בכיתי. לא באמת, לא הייתי עסוק בבכי. בכיתי.

נסענו. אני אוהב לנסוע, יושבים והדרך עוברת לבד. הסתכלתי החוצה דרך החלון. הרחובות היו ריקים. כשהגענו הביתה יצאתי מהאוטו והפסקתי לבכות. היו המון אנשים. הם הסתכלו כמו בוקסי הכלבה שלנו. כשאני כועס עליה אז היא מסתכלת ככה...

מישהו נפל

ומקשקשת בטוסיק כי אין לה זנב. היא בוקסרית. חתכו לה אותה כשהיא נולדה. הם הסתכלו עליי רק בלי לנסות לקשקש באין זנב. לנו אין זנב. אולי בגלל שאנחנו יודעים לחייך והחיות לא. כמעט כולם עישנו סיגריות ודיברו בלחש. אף פעם לא דיברו אצלנו בלחש. לפעמים בלילה, כשההורים היו הולכים לישון, הייתי שומע אותם מדברים בלחש בשביל לא להעיר אותי. אבל עכשיו אמצע היום, אף אחד לא ישן.

גם בבית היו המון אנשים. ההורים ישבו בנפרד. אבא בכה. אמא לא. הלכתי כרגיל אל אמא, התיישבתי לידה והתחלתי לנדנד. "אמא, מי זה? ומי זה? מי זאת האישה שבוכה שם? למה יש כל-כך הרבה אנשים?" הרבה אנשים לא היכרתי. האחים שלי ישבו מולי והסתכלו על הרצפה. כל האנשים הסתכלו על הרצפה. אלה שדיברו עם מישהו הסתכלו לו בתוך האוזן כי הם דיברו אל תוך האוזן, כאילו אומרים סוד. זה היה מצחיק אבל לא צחקתי. לא הצלחתי להבין כי הם לחשו באידיש. אני לא מבין אידיש. אני יודע רק כמה מלים. שמוציקע הענט זה ידיים מלוכלכות. שהייתי בא עם ידיים מלוכלכות הביתה, אמא הייתה אומרת לי "איזה שמוציקע הענט יש לך". אני יודע גם מה זה גיי אַבְק, זה לך מפה. אבל את זה אמא אף פעם לא אמרה לי, היא הייתה אומרת את זה לבוקסי: "גיי אבֶק, גיי אבֶק". ההורים אף פעם לא דיברו אידיש, רק לפעמים רחוקות כשאמא הייתה מתבלבלת.

רציתי שהאחים שלי יסתכלו עליי, אפילו לא היה אכפת שיקראו לי עטור. זה שם שהיה מעצבן אותי. לא באמת. קצת באמת. הם הסתכלו רק לרצפה. איך אפשר להסתכל כל-כך הרבה זמן לאותו מקום? כשאני מסתכל הרבה זמן למקום אחד אני הולך לאיבוד. מהמטבח שמעתי את הדלתות של הארונות נפתחות ונסגרות. מחפשים את הסוכר. אמא מחביאה את הסוכר. יש לי אח שאוכל סוכר, הוא גדול אבל אוכל סוכר ככה עם כף. כל האחים שלי גדולים, אני הכי קטן. חברות של אמא הגישו קפה. תמיד אמא הייתה עושה את זה ולפעמים הייתי עוזר לה להגיש. אבל עכשיו אמא רק ישבה. גם אני.

אמא ובא לא שתו קפה. גם אני. רק סיגריות, אני לא. העשן של הסיגריות התחיל לשרוף לי בעיניים, כמעט לא זכרתי

אותו. לא ידעתי שיש לי אח חייל. הוא הלך לקיבוץ מזמן. אמא פעם ביקשה שאכתוב לו מכתב. לא כתבתי. יש לי מספיק אחים בבית, אני לא צריך עוד אחד בחוץ. נזכרתי בסיפור של צבוטוטי וקוטוטי שהלכו לים, קוטוטי טבע, מי נשאר? הוא תמיד נשמע לי טיפשי. למה צריך להטביע מישהו על מנת לצבוט? ישבתי ליד אמא שכל הזמן עישנה, וחשבתי על הסיפור. ניסיתי למנוע את הטביעה בלי לאבד את הצביטה. תמיד יש לי מחשבות של להציל. המורה סיפרה פעם שבשואה נפלו ששה מיליון יהודים. דימינתי איך ים של אנשים נופלים מההרים. רציתי לשאול את המורה למה הם לא יכולים להפסיק ליפול. הירידה מתישהו נגמרת ומפסיקים ליפול. אוטו צבא בלי גג נעצר ליד הבית. ישבו שם חיילים שפחדו בפנים. ראיתי את זה דרך החלון הגדול של המרפסת. הפנים שלהם היו כאילו אחרי סטירה. המון אנשים התחילו להסתובב שם ליד האוטו.

בבית האנשים קמו, הלכו, חזרו. אותם אנשים, יצאו מהבית ונכנסו חזרה. נהיה בלגאן. עוד אנשים ועוד אנשים בכו. בוקסי ברח מהבית. מישוהו בא לאמא ואמר שהוא הגיע. אמא לא קמה. הוא תפס לה ביד ואמר משהו באידיש. לא הבנתי אבל אמא קמה וכולם יצאו.

לטקס הקבורה לא הלכתי, זאת אומרת, לא לקחו אותי. חשבו שאני קטן מדי או אולי פשוט שכחו אותי. כאן על המיטה ישבה אמא, "סתם מישוהו, לא מכירה... תפסיק לנדנד".

ממול ישבה דודה שקוראים לה כולם סמטקה. השם שלה זה שרה, אבל כולם קוראים לה סמטקה. היא גרה בקיבוץ. פעם היא עבדה במחצבות אז בגלל זה יש לה עכשיו פרקינסון. אמא סיפרה לי. גם כשהיא אומרת כן זה נראה כמו לא, "אתה רוצה מסטיק?" אף פעם לא הייתי בטוח אם היא רצינית או עובדת עליי.

על המיטה השנייה ישב אבא, "בשביל מה הייתי צריך ילדים". אני הילד הששי. מה הוא התכוון בשביל מה הוא צריך אותי. מתחת לחלון ישב אחד שאני לא מכיר, "צה, צה, צה, צה". עצבן אותי. רעשים שאנשים עושים וכל הזמן חוזרים עליהם נורא מעצבנים אותי. לעשות צה צה צה זה טמטום.

לידו ישב מישוהו שכל הזמן עישן וזרק את הסיגריות לרצפה. בכלל, כל הרצפה מלאה בסיגריות.

באוטו שלנו יש שלט מעל המאפרה שאסור לזרוק בדלי סיגריות החוצה. לא הבנתי את המשפט, כל נסיעה הייתי קורא את המשפט ולא מבין. איפה הדלי? אין בכלל דלי, אז איך אפשר לזרוק בדלי סיגריות החוצה? ולמה שזרוקו בתוך דלי סיגריות החוצה? שאלתי את אחד האחים שלי והוא הסביר שזה לא בדלי אלא בדלי, זאת אומרת, הסוף של הסיגרית. אסור לזרוק את הסוף של הסיגרית החוצה, יכולה להיות שרפה, צריך לכבות אותה במאפרה. למה הם לא מנקדים? אז מה אם הקטנים לא מעשנים.

עד גיל חמש בערך ישנתי במיטת תינוק גבוהה עם סורגים. אמא הייתה משכיבה אותי לישון ומרימה את הסורגים שאני לא אפול. בלילה הייתי מתעורר, מטפס מעל לסורגים, מתחלק לרצפה והולך למיטה של אמא. לא פחדתי מהחושך. נעמדתי ליד המיטה של אמא והתחלתי "אמא אמא אמא אמא" בלחש, שאבא לא יתעורר. להעיר את אמא זה לא כמו להעיר את אבא או מישוהו אחר שאני מכיר. כשאני מעיר את אמא אז היא כאילו רק שלי.

אמא הייתה שואלת אותי — מה? "המיטה גבוהה, אני פוחד ליפול ויש שם חושך ולא נוח לי". מדבר ומדבר עד שהשמיכה הייתה מורמת. נכנס למיטה וישן. תמיד בינה לבין הקיר, שלא אפול.

לילה אחד שבאתי אמא הייתה ערה במיטה. היא חיכתה לי, אני חושב. איך שבאתי היא קמה ולקחה אותי בחזרה. לא הספקתי אפילו להתקרב. למחרת קנתה לי מיטה שטוחה וגור כלבים. "זהו, אתה ישן מעכשיו במיטה הזו יחד עם הכלבלב". וככה היה.

לפעמים אמא הייתה הולכת אתי לישון במיטה שלי ואז כשהייתי נרדם הייתה הולכת. אבל זה רק לפעמים רחוקות, כשהם היו רוצים ללכת לחברים ורצו שאני ארדם מהר.

הכלבלב ישן ביני לבין הקיר, שלא יפול בלילה מהמיטה. קראו לה בוקסי והיא הייתה ישנה רק מתחת לשמיכה. למה? ככה. כשהיא גדלה, הייתה מיישרת את הרגליים מול הקיר ודוחפת אותי עם



איה: מיכה בטר

כשהיינו מגיעים לבית-הקברות היו מפסיקים ונהיים רציניים. מקבלים פרצוף של בית-קברות. יש כל מיני פרצופים לכל מיני מקומות. כשאנשים רואים תינוקות הם ישר מחייכים ועושים קולות, כשאנשים רואים קברים הם נהיים עצובים. קוראים לזה אינסטינקט סביבתי.

ליד הקבר יש טקס קבוע. מחליפים פרחים, מים, מנקים עלים יבשים, אמא רוחצת את המצבה. לכל אחד יש תפקיד. לי לא, אני סתם עומד בצד.

אחרי שגומרים לסדר כולם נעמדים ליד הקבר. אמא עומדת ממול. האח השני שלי, שהוא עכשיו הכי גדול, עומד לידה. האח השלישי שלי, שהוא עכשיו השני הכי גדול, עומד לידו. התאומים, שהם השלישי והרביעי הכי גדולים, עומדים ליד השלישי שהוא השני עכשיו, ואני הכי קטן, הששי... לא, החמישי, עומד בצד.

איך אני יכול להיות פתאום החמישי? אני הששי, הילד הכי קטן, הששי. לא אכפת לי מהם, שיסתדרו איך שהם רוצים, אני הששי. הם שיסתדרו ביניהם.

הששי, יום ששי, זה דומה. יום ששי אחד ראיתי שליד אח שלי יש עוד קבר מלא פרחים הוא כבר לא הנופל האחרון, יש מישהו שנפל אחריו, יש לאח שלי שכן. שבוע אחרי זה גם לשכן היה שכן. אם הייתי יודע מי יהיה השכן הבא, הייתי הולך ומזהיר אותו. נזכרתי בסיפור של צבוטוטי וקוטוטי, למה צריך להטביע מישהו על-מנת לצבוט, איך אפשר למנוע את הטביעה בלי לאבד את הצביטה?

לאט לאט הקברים התרחקו מאתנו עד שעברו לחלקה אחרת. רציתי לכתוב לרמטכ"ל שכל שבוע כמעט יש קבר חדש, שיזהיר את החיילים או שיפסיק את הצבא לשבוע. הוא יכול. אמא אמרה לי שהוא יודע.

כשהייתי שומע ברדיו שחייל נפל ידעתי שמישהו מקבל שכן ואבא שלו הולך מכות ונקרעת לו החולצה.

אני לא היכרתי את אחי. הייתי עצוב ליד הקבר בגלל אמא שלי. אמא עצובה אז גם אני עצוב. קוראים לזה אינסטינקט סביבתי. והיא כל הזמן הייתה עצובה, כל הזמן, ולא דיברה. רק סיגריות. ישבנו בלילות בחוץ על מדרגות הכניסה לבית. היא כאילו חיכתה לאחי שיחזור, אני יודע. אני גם יודע שהוא לא יחזור. שאלתי את המורה שלי איך קוראים למישהו שמחכה למישהו שלא יבוא. המורה אמרה שאני אשאל את אמא. לא שאלתי.

ישבתי ליד אמא במדרגות שעות, שעות. אמא הייתה יושבת על כרית שלא יכאב לה הטוסיק. ומעשנת.

הגב לקצה המיטה. היא התמתחה, כמו אנשים. הפה שלה תמיד היה בכיוון הפה שלי. היא גם רצתה כרית. זה היה קשה כי היה לה ריח של זבל מהפה.

פעם טפטפתי לה בפה תיא, זה מין נוזל שמצחצחים שיניים. היא עשתה כאלה אפצ'ים והיו יוצאים לה בלונים מהאף. כל היום ניסתה ללקק את הלשון שלה. יש כלבים שיודעים לעשות אפצ'ים כמו בני-אדם. בדרך-כלל כלבים עושים אפצ'י מהאף ואנשים מהפה. אני מכיר מישהו שעושה גם מהאף וגם מהפה ביחד...

כשאני בבית אני אוהב שאמא אתי. בחוץ לא אכפת לי להיות לבד. אבל בבית אני שונא להיות בלי אמא. שונא.

ראיתי אותם יוצאים מהאוטו, כמו זקנים. הם יצאו, ככה בקושי. היה צריך לעזור להם.

אבא נכנס ראשון. החולצה שלו הייתה קרועה כאילו הלך מכות. אמא נכנסה אחריו. היא עברה בלי לראות אותי, כאילו אני איננו. ההורים התיישבו באותו מקום.

אף-פעם לא שמעתי שקט כזה. מרוב שקט היה לי קשה לו יום. ניסיתי לא לחשוב על הנשימה, שלא יהיה לי יותר קשה. אף אחד לא העיז לזוז או לדבר. אי אפשר היה לזוז. הייתי כמו פסל.

לאט לאט התחילו מלמולים כאלה קטנים כמו בבית-כנסת. אנשים בקושי הזיזו את השפתיים, ואלה שהקשיבו, במקום לענות כן או לא רק נענעו בראשם. מישהו תלה תמונה של אח שלי וליד זה הדליקו נר קטן ושמן. הוא מחייך בתמונה, הוא היחיד שחייך. הסתכלתי עליו. מה הוא מחייך?

אבא שוב בכה. אמא לא, רק עישנה. אני לא נדנדתי ולא דיברתי. רציתי לבכות כבר, זה ישב לי פה בגרון. ידעתי שאם מישהו יגיע בי בקצה זה יצא החוצה. ככה ליטוף קטן, יד על הראש. אני יודע, אני מכיר את זה. אבל אף אחד לא נגע בי.

אמא אמרה לי, "אתה רעב?"

כן.

אז היא אמרה משהו באידיש ואיזה מישהי לקחה אותי למטבח. במטבח כבר לא רציתי לבכות. היו שם כמה אנשים שחייכו אז גם אני חייכתי, הם הסתכלו על תמונה של בוקסי עם אוזניות של טייפ באוזניים.

מי שרוצה לפתוח את המקרר חייב לראות את התמונה כי היא צמודה עם מגנט לדלת של המקרר.

אני צילמתי את התמונה.

פעם הקלטתי את עצמי קורא לבוקסי.

"בוקסי בוקסי בוקסי, זה אני חגי, בוקסי". אחרי זה שמתי את האוזניות של הטייפ לבוקסי באוזניים והפעלתי אותו. אני התחבאתי שהיא לא תראה אותי. כל פעם ששמעה את הקול שלי באוזניות היא הזיזה את הראש וחיפשה אותי בתוך האוזניים שלה.

היא נראתה קצת כמו בני-אדם עם האוזניות.

אנשים הפסיקו לבוא והיו אפילו כמה כיסאות פנויים. היה כל-כך הרבה עשן בסלון שראו ליד המנורה איך האוויר זז.

החולצה של אבא קרועה. הוא באמת נראה כמו אחד שקיבל מכות. אמא כאילו כלום, רק סיגריות, כל הזמן סיגריות ביד.

שלחו אותנו לישון. אנשים לקחו אותנו למיטות. האחים שלי, שהם כבר גדולים, הם בתיכון, קיבלו זריקות הרגעה במקום לילה טוב. אני נכנסתי למיטה והתכסיתי. לא הסכמתי להתפשט, אפילו לא להוריד את הנעליים והנעליים שלי כברות. יש לי פלטפוס, שמו לי מין כזה משהו בנעל שיעשה לי גיבנת בכף-הרגל.

בוקסי לא באה לישון במיטה שלי. לא ראיתי אותה כל היום. כיסיתי את הראש עם השמיכה. אני שונא לשמוע קולות של אנשים כשאני במיטה. זה כאילו אני חצי במיטה וחצי עם האנשים ואני לא נרדם. אני נרדם רק כאשר כולי במיטה או כשאני רק חושב ולא מרגיש שום דבר אחר.

II

כל יום ששי אחרי-הצהריים נסענו אמא, אני והאחים שלי לאח שלי. אבא לא. הוא עובד.

נסענו עם ויליס, מין טנדר כזה. בדרך האחים שלי היו נותנים לי ציפחות בראש. "מי נתן לי מכה? די, זה אתה, אני יודע". הייתי עושה את עצמי מתבלבל מי נתן, זה היה מצחיק אותם.

אני רעב
יש מכתב מהמורה, צריך לחתום
הנה כאן
אני רוצה סוס
אני רוצה לקנות סוס, אני אטפל בו
פעם אחת היו שני סינים, עכשיו יש שני מיליארד
אמא, יש לי חלומות רעים בלילה
מה לא לחלום, זה לבד, אני רק ישן
לא חושב על כלום
אני רעב
אולי אני אלמד לנגן על תופים
תאפרי את הסיגריה

האפר של הסיגריה הולך ליפול, אני שונא שהאפר חצי נופל
האפר, האפר שלך הולך ליפול... לא חשוב, הוא כבר נפל... על
השמלה שלך. ראיתי מישהו שיודע להרים אותו עם האצבע כאילו
יש לו מגנט ולהניח אותו שלם במאפרה...
אני לא יודע איך עושים את זה
לא משנה, הוא התפורר. תזווי, אני יעשה פו
לכתוב עליו? למה?
מי עוד יכתוב?

לא כתבתי. אני לא יודע איך כותבים למישהו שנפל.
אמא שאלה אותי אם אני מסכים שיהיה לי אח חדש. מסכים? אני
צריך להסכים?
כן, אני מסכים, מה אכפת לי, אולי אמא סוף-סוף תפסיק לשבת
פה על המדרגות.

אני דווקא רוצה אח קטן. אפשר יהיה לשחק אתו, להציק לו קצת,
לתת לו ציפחות בראש. נמאס לי להיות הכי קטן.
לא היה לי אח חדש. אמא אמרה שהיו לה סימנים שהיא בהריון
אבל זה היה סתם, זה היה הריון מדומה. גם לי יש סתם הריון
מדומה, באמת.

אמא מתאבלת על זהר אז גם אני מתאבל. לא על זהר, אני לא
מכיר אותו, אני מתאבל בגלל אמא שהיא מתאבלת על זהר אז
אני מתאבל כי אמא כל הזמן מתאבלת. אז גם אני. זה סביבתי.
במילון כתוב שלהתאבל זה על מישהו שמת. אבל לי אין מת, אני
לא מכיר אותו, אז אני מתאבל מדומה. אם אמא לא תתאבל אז
גם אני לא. זה אינסטינקט.

ביום השנה הוציאו ספר זיכרון לזהר.
כולם כתבו, האחים שלי, החברים שלו, אמא. אני לא. אני לא
יודע איך כותבים למישהו שנפל. קראתי בספר. רציתי לדעת איך
כותבים למישהו שנפל. כולם סיפרו כמה הוא היה טוב, גבוה,
יפה, זקוף, אציל, מלאך. כן, כן, כאילו מלאך. כולם כתבו עליו
וכעסו על הים שלקח אותו. הים לא אכפת לו מי יטבע, קוטוטי,
צבוטוטי, זו הצביטה שעושה הכל, אני יודע, חשבתי על זה הרבה.
רק אמא כתבה אליו ולא עליו. אמא כתבה לו מכתב.

"אספנו הביתה חפצים ששרדו אחריו:
החליל, הכינור, החצוצרה, אוסף קונציות אילת, תרמיל גב.
תמונות שבנפש רגישה ועין בוחנת הנצחת במצלמתך. על הקיר
תלויה החולצה השומרית עטורה בכל דרוגי הסמלים. החל מהחניך
הצעיר ועד לסמל הבוגרים והעניבה השחורה. ממול תלויה חולצת
צה"ל, ענודה בכנפי צנחן ועל הכוננית — הכומתה האדומה,
הסמל המקודש של צה"ל, הנצרה מהרימון הראשון שזרקת. שלוש
מפוחיות פה והתנ"ך שקיבלת עם סיום הטירונות.
זה מה ששרד, בן.

ועל כולם, נר זיכרון, מפייץ קרני אור נוגות.
הלילות בן, הלילות ארוכים וחשוכים, כבר יבשו מעיינות הדמעות.
אין תנומה לעיניי, אני אתה ומחשבותיי."

ואני, ואיפה אני? איפה אני? מה, אני לא?
מי שמנסה להציל לא נחשב. אולי גם אני אפול. זה לא רע, רק
חבל שלא ממשיכים לחיות אחרי זה. אני אטבע ומי יישאר? הים,
הים תמיד נשאר ועושה גלים. מנסה למחוק. חבל שאני לא יודע
להיות מת.
החברים של אחי באו לבקר. אנשים גדולים, שזופים, עם חיוכים
גדולים כאלה.
פעם ראשונה אחרי הרבה זמן ראיתי את ההורים מחייכים.

אינסטינקט סביבתי. אמא הלכה למטבח להכין קפה ואוכל.
"מה תשתו, מה תאכלו, תרגישו נוח."
היא נורא רצתה לפנק אותם.
אבא שאל

"מה נשמע, איך בצבא? לא קשה? מה עושים אחרי הצבא? איך
בקיבוץ? מה עושה אבא?" ניסה לדבר קצת פוליטיקה. לא הלך
לו.

כל הזמן ההורים דיברו, הם ענו תשובות קצרות וכל הזמן
מחייכים.

משהו קרה להורים, כאילו אחי חזר קצת פתאום.
קוטוטי טבע, מי נשאר? נשאר החברים.

אחד מהם שאל אותי
"מה שלומך נער?"
"בסדר"

אבל לא זה מה שרציתי להגיד.
רציתי להגיד,

"קחו אותי מפה. אני לא רוצה להיות פה. הבית זה כמו חדר
זיכרון. כל הזמן דולק נר זיכרון וחשוך. כאילו רק הוא חי בבית.
איפה שלא שמים את העיניים רואים תמונה שלו. הוא כל הזמן
מחייך בתמונות. הוא היחיד שמחייך. מה הוא מחייך כל הזמן?
אתם לא רואים שחשוך פה ומלא עשן סיגריות? האוויר כבד,
קשה לי לנשום.

וספר הזיכרון עליו. בטח יתנו לכם לקרוא. התנ"ך של הבית. אתם
לא רואים שיש פה עשרות אלבומי זיכרון? אתם לא רואים? אתם
לא רואים? אני רוצה שתקחו אותי מפה, שתאמצו אותי, שתגדלו
אותי."

אבל לא אמרתי כלום, ואחר-כך הם הלכו.
אמא שוב יצאה החוצה לשבת במדרגות.

גם אני יצאתי החוצה בדלת האחורית לחצר. היה חושך ובכייתי.
לא הייתי צריך שיגעו בי זה יצא לבד. אחרי זה הדלקתי סיגריה.
קיבלתי בחילה וסחרחורת. נשכבתי על הדשא. כדור-הארץ הס-
תובכ, הסתובב, הסתובב. הלואי ויכולתי לתפוס במשהו ושכדור-
הארץ יסתובב ואחרי כמה שעות ארד בחזרה ואמצא את עצמי
באנגליה למשל. זה לא רע, ראיתי בטלוויזיה, הכל ירוק ויש
כדורגל והמוון ים. קוטוטי וצבוטוטי הלכו לים אבל הים סגור,
המציל בשביתה.

נסעתי עם ההורים ואחי לנוטריון. אחי רוצה להתגייס ליחידה
קרביית אז צריך אישור של ההורים מנוטריון בשביל שהצבא
יסכים.

ישבנו במשרד, מעל הנוטריון ראיתי מסגרת תלויה על הקיר ובפנים
תעודה שאומרת שהוא נוטריון ושתי חתימות גדולות. בקצה
התעודה ליד החתימות היה מודפס "דיקן הפקולטה למשפטים".
הנוטריון הקריא משהו ואחר-כך ביקש מההורים לחתום.

אבא חתם את החתימה המיוחדת שלו. לאמא אין חתימה. היא
רשמה לאט את השם שלה.

הנוטריון חתם אחרון עם חותמת מיוחדת, אמר "בהצלחה" ונתן
לאחי את האישור.

אמא פתחה את הארנק לשלם, הנוטריון אמר "אין צורך בתשלום"
והוסיף, "בהצלחה".

נסענו חזרה הביתה. אף אחד לא דיבר. אמא נהגה, אמא תמיד
נוהגת. שאלתי אותה מה זה "דיקן הפקולטה למשפטים". היא
ענתה שזה כמו המנהלת בבית-הספר שלי.

אני שונא את המנהלת שלי. אי אפשר להסתכל לה בעיניים. יש
לה עיניים מפחידות. היא יודעת. לפעמים היא רק מסתכלת ולא
מדברת.

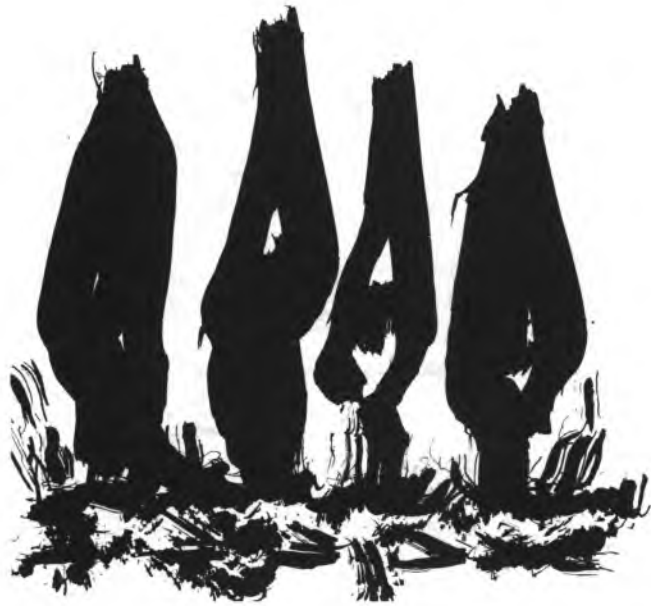
כשהגענו הביתה אחי הלך לפעולה בקן של השומר-הצעיר. שאר
האחים שלי כבר היו שם, כל יום הם הולכים לשם.

אמא יצאה לשבת על המדרגות.

אבא הדליק סיגריה ונרדם. הוא תמיד נרדם בסלון לפני שהוא
הולך לישון.

הסיגריה לאט-לאט נגמרה ועשתה לו כווייה באצבעות. הוא
התעורר בבהלה וקילל בלי מלים.

אני צחקתי. ניסיתי שלא, אז פתחתי את הפה והוצאתי אוויר
שהצחוק ייצא עם האוויר. אבא שאל למה אני פותח ככה את
הפה. אמרתי שיש לי אפצ"י והוא לא רוצה לצאת.



אבא לקח עוד סיגרייה. בוקסי ישנה לידי על הכורסה. קצה הלשון שלה מחוץ לפה. כשהייתה קטנה אוטו פגע בה והלסת שלה נשברה. אחרי הגבס הלסת נשארה עקומה. כשהיא ישנה קצה הלשון נשארת מחוץ לפה. לחשתי — בוקס, היא מיד קשקשה באיין-זנב שלה. חשבתי מה יקרה אם בוקסי פתאום תמות. היא בת שבע שזה בערך כמו חמישים אצל בני-אדם. הסתכלתי על התמונה של זהר שתמיד דולק נר לידה. הסתכלתי הרבה זמן. הלהבה של הנר לא זזה כאילו זאת לא אש אמיתית. אבא התעורר והלך לישון. אני ישבתי בכורסה ושכחתי על מה חשבתי בכלל. זה לפעמים קורה לי שאני פתאום נזכר שאני לא זוכר על מה אני חושב.

טילפנתי לבית-הקבוצות והקיבוצים. מצאתי את מספר הטלפון ב-14. אמרתי להם שאני רוצה ללכת לקיבוץ. נתנו לי את הכתובת וביקשו שאבוא. נסעתי בקו 37 ואחר-כך בקו 4, הלכתי קצת ברגל והגעתי. פגשתי אישה ששאלה אותי אם יש לי בעיות בלימודים. אמרתי שלא. שיש לי רק מספיק בקושי אחד באנגלית. היא ענתה ש"זה חשוב לדעת שפה זרה, אחר-כך אם תרצה יהיה לך קשה. שפות טוב ללמוד בגיל צעיר". היא ציינה כמה שמות של קיבוצים בצפון שמקבלים ילדי-חוץ ונתנה לי שאלון למלא. שאלתי אם צריך אישור מההורים. בוודאי — היא ענתה. צריך הסכמה של ההורים ויש גם עניין של תשלום. בלי הסכמה וליווי של ההורים זה בלתי-אפשרי. בחוץ קניתי לי מיץ אשכוליות ועוגה שהייתה קצת יבשה ונסעתי הביתה. סיפרתי לאמא. אמא לא הסכימה. היא בכתה ואמרה שבסוף היא תישאר לבד לגמרי. לא הבנתי. ילדים יכולים להישאר לבד כי ההורים שלהם לא בכית. אבל מבוגרים אף פעם לא נשארים לבד.

III

פעם ראשונה שאני פה לבד. לפי הפרחים אמא הייתה כאן לא מזמן. שקט פה. השקט רגוע. הוא יודע שאף אחד לא יגרש אותו. יש פה כבר המון קברים. לפעמים אני מדמיין מה יש מתחת לאדמה וזה מפחיד אותי. כאילו יש פה עיר תת-קרקעית. הקברים נראים כולם אותו דבר, כמו בתים קטנים. השבילים בין הקברים כמו שבילים בקיבוץ. לכל אחד יש את הבית שלו עם השם שלו והגינה שלו. אמא רצתה לשתול עץ לידך. קנינו שתיל של עץ. אמא ביקשה עץ שלא מוריד עלים, שלא יהיה לכלוך. כשבאנו לשתול אותו הופיע הגנן של בית-הקברות. הוא היה לבוש מדים ודיבר אל אמא בעדינות וכשקט. הוא אמר שאי-אפשר לשתול בין הקברים עץ. אמא שאלה למה. אז הוא ענה, בגלל שעץ מושך ציפורים. אמא אמרה, מה רע בציפורים? הגנן הסתכל עליי והתעסק כל הזמן עם המזמרה שהייתה לו כיד ופתאום אמר, הציפורים עושות קינים בעצים. ואמא אמרה, מה רע בזה? אז הוא אמר "הן מלכלכות את הקברים, יש להן הפרשות" והלך. אני ידעתי שהוא מתכוון שהציפורים מחרבנות על הקברים. הצעתי לאמא שאפשר לשתול עץ ננסי, קראתי בעיתון שיש עכשיו עצים כאלה. אמא לא ענתה. כשהלכנו השארנו את השתיל של העץ. שאלתי את אמא מה עם השתיל? אמא אמרה שהגנן כבר ישתול אותו איפה שאפשר. פעם בשיעור טבע המורה שאלה "האם יש חיים מתחת לאדמה?" אני אמרתי שלא ותלמיד אחר אמר שכן וסיפר שבט"ו בשבט הוא חפר בור לשתיל וראה שלשול. אני אמרתי שלהיות שלשול זה לא נקרא חיים. חשוך מתחת לאדמה, לא רואים כלום. הוא אפילו לא יודע שהוא שלשול, הוא לא יודע כלום. המורה אמרה שזה לא משנה וחיים זה כל מה שחי, צומח ולא דומם. אני מצוין בחיי-צומח-דומם. אני מכיר חי באותו ו' שאף אחד לא מכיר... ויטמינים. המורה גם אמרה שלשול יש תפקיד חשוב בטבע. לכל אחד

יש תפקיד. גם לך היה תפקיד. כתוב לך על המצבה "נפל במילוי תפקידו". הצבא נתן לך תפקיד ואתה נפלת ועכשיו הצבא מבקש מההורים הסכמה אצל נוטריון לתת תפקיד לעוד אח שלנו וההורים הסכימו. אם הצבא לא היה נותן לך תפקיד שאפשר ליפול בו לא היית נופל. אני אף-פעם לא יודע אם אתה יודע שנפלת. כשאני ישן אני לא יודע שאני ישן. רק כשאני מתעורר אני יודע שישנתי. זה קצת מפחיד ובגלל זה קשה לי להירדם. לפעמים אני מתעורר בבוקר ואני שמח, אני חושב איזה מזל שהתעוררתי כי לא מתעוררים בכוונה. זה קורה לבד. לפני החופש הגדול ילדה אחת נתנה לי את ספר הזכרונות שלה שאכתוב לה זיכרון. לא ידעתי מה לכתוב. אמרתי לאמא שזה כמו ספר הזיכרון שלך. אמא אמרה שיש הבדל בין ספר זיכרון לספר זכרונות. קראתי בספר הזיכרון מכתבים שלך. כתבת "הבט מסביב וקלוט. למד, תן דעתך על הסובב אותך. אתה חי בתוכו ולא תוכל להתעלם ממנו לעולם. הבן עצמך ותבין אחרים". כתבת קצת כמו מורה. אתה יודע שאני לא זוכר אותך. אתה אח שלי רק בתעודת הזהות של אמא. אתה לא גר אצלי באמת, אני ממציא אותך. אין לי זכרונות, אפילו לא מספרים עליך סיפורים. כלום. רק ספר זיכרון ותמונות. נולדת תמונה בשבילי. איפה שמסתכלים בכית רואים אותך. וגם לא נפלת, אני אומר 'נפלת' כי כולם אומרים. אתה מת. במילון כתוב שנפל זה משהו שמעד ואיבד שיווי משקל ורק בסוף השורה כתוב מת. כאילו הוסיפו אחר-כך. אתה מת. זהו, הגיל שלך נשאר קבוע. 19 שנה ו-16 ימים. הימים עוברים ואתה נשאר באותו גיל. אני גדל ובעוד כמה שנים אני אהיה יותר גדול ממך ואתה תהיה האח הקטן שלי. תמיד בתוכי תישאר האח הגדול, אבל בסוף אני אהיה בגיל שהגיל שלך לא מכיר. הרבה לילות ניסיתי להציל אותך. שכחתי במיטה וחשבתי איך אני מציל את קוטוטי מטביעה. אי-אפשר, זה בגלל התפקיד שהצבא נתן לך, וגם הצביטה אשמה. ניסיתי. באמת. אי-אפשר. אני הולך.

ישבתי בתחנת האוטובוס של בית-הקברות וחיכיתי לאוטובוס. לידי ישבה אישה לבושה שחור. גם היא באה לבקר מישהו. היא נאנחה ואמרה שהכל מאלוהים. חייכתי ונענעתי את הראש כמו כן. כשאומרים לי משהו שאני לא מבין אני מחייך ועושה עם הראש כאילו אני מבין. האוטובוס הגיע. היא עלתה והנהג ניקב לה את הכרטיסייה. אני שילמתי וקיבלתי כרטיס.

יודע איך אנשים מרשים לעצמם לכתוב שיר, בעיקר לסיים אותו, בצורה כלי-כך מפולשת, עד כדי כך שהכל מתקבל כמקרי, כאילו השיר התחיל במקרה ונפסק במקרה. וזאת הרי השקפת העולם העומדת בבסיס הדברים. השקפה הטוענת שהכל מקרה. וכך גם הכתיבה. שום דבר לא ממושמע. מי אמר שהשיר הממושמע הוא השיר הטוב? — אני אמרתי. היום אני מרגיש אחרת, ובכל זאת עניין המשמעת הפנימית,

חוט הטיעון הממושמע — גם אם הוא אבסורדי — עדיין קיים בי, חשוב לי. וזה, אולי, לא מוצא חן בעיני אנשים רבים, שרוצים באמוציה העירומה שאיננה מובנת, שאיננה מושחלת על חוט או על חוטים היוצרים תבנית, המסמנת מתח בין הפיזור שסביבה ובין מרכזה הכרוך.

לאן פניך עכשיו, אחרי ספר השירים האחרון?

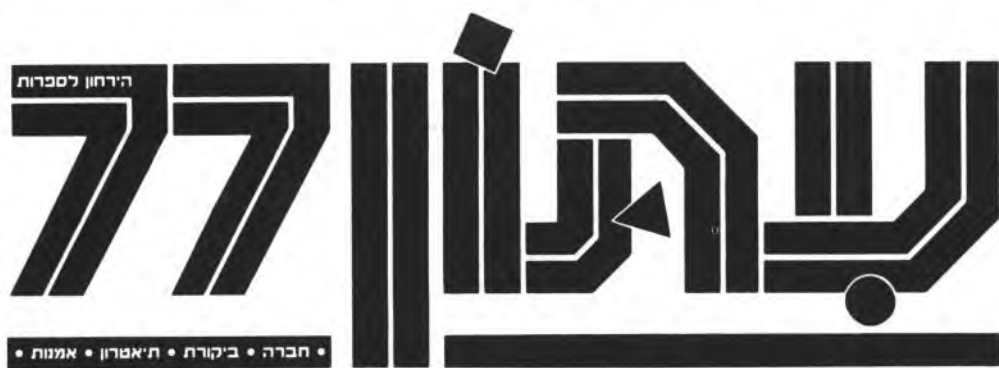
אחרי שמופיע ספר, יש תמיד הרגשה של חלל ריק. אני לא יודע עדיין לאיזה כיוון אפנה. הייתי רוצה ללכת לכיוון של התמודדות עם חומרים אוטוביוגרפיים, אבל עדיין אינני יודע באמצעות איזה מדיום אעשה זאת: אולי בדרך של שירים בפרוזה, כמו במדור האחרון בספר הזה, ואולי אפילו בסיפור. למרות שאם זה יהיה סיפור, הייתי רוצה שיהיה סיפור ממש, ולא אוטוביוגרפיה. את זה אנחנו עוד נראה. ■

ביס", המצדיקה שימוש במיטב האמצעים האלימים הן על-ידי פושעים והן על-ידי שוטרים. האלימות אינה מוצגת כערך, אלא כחלק בלתי נפרד מהיש, מובנת מאליה, מוצדקת מעצם קיומה; היא ממלאת את הסרט ולא מותירה כל מקום לאנטי-תזה

שלה. האלימות ממלאת את המקום של חיי הנפש שנדחקו לעבר, שרק בו הרגישה הגיבורה כאב, זעם, כדירות. עכשיו הגיבורה דומה יותר למכונה משומנת היטב (הסרט מתחיל ללא מלים, כשהיא עוברת מסלול מכשולים, בגפה), מכונה שמיועדת להוציא לפועל מטרות ספציפיות, ואת זה

היא עושה בהצלחה. אפשר לומר ששתיקת הכבשים הוא שלב הביניים שבין עולט גווע, שבו לחיים יש משמעות מעבר לחיים עצמם באמצעות ערכים שיש להם ביטוי רגשי, לבין עולם רובוטי במהותו, הפועל בתור מכונה משוכללת ונוצצת, ש"עובדת על ריק". ■

אם אתה אדם קורא חושב — חתום על



- ★ ספרות עברית —
- ההישגים האחרונים
- ★ מיטב הספרות העולמית
- המעודכנת
- ★ הכרות עם ספרויות האזור
- ★ מעורבות חברתית

**המתנה היפה ביותר
לראש השנה.**

סוכן ביטוח, איך הראיה שלך?

אתה רואה

את טובת לקוחותיך

אתה רואה שהם

זקוקים לפנסיה

אתה רואה את ההבדל

בין פנסיה - לפנסיה במגדל.

אמור ללקוח שלך:

פנסיה? רק במגדל!

ממיר כהן (יעקבסון)

לפרטים נוספים ולקביעת פגישה אישית אנא התקשר למנהלי השיווק: "מגדל"

רוני פטיק טל. 03-5637181,
זאב מאור טל. 04-352604,
בני דרור טל. 02-291200,
משה לירן טל. 057-463110



"שמשון" אורי שליטין טל. 03-5761823,
"מעוז" צדוק קראים טל. 03-5637294,
"סלע" שלומי מנור טל. 03-733223.

עכשיו היוזמה בידך!

בלעדי לקבוצת מגדל

מה שטוב לך טוב גם ללקוחותיך! קבוצת הביטוח "מגדל", הראש של הביטוח, מציעה עתה את "יוזמה" - תוכנית פנסיה בלעדית, הכדאית הן לך הסוכן והן למבוטח העצמאי. תוכל להציע תוכנית ייחודית זו ללקוחותיך.

"יוזמה" נותנת את המסגרת האופטימלית בביטוח פנסיוני מקיף לעצמאי ולמשפחתו ומשלבת הכנסה שוטפת בגיל פרישה ובמקרה נכות, והכנסה שוטפת לשאירים במקרה פטירה (כולל ילדים עד הגיעם לגיל 21). "יוזמה" מעניקה הצמדה מלאה לשכר הממוצע במשק, שמירה על רמת חיים ריאלית וניצול מקסימלי של הטבות מס.

קבוצת הביטוח מגדל

מגדל מעוד נולדת שממשון



הארש לשלחה בטיח

יותר קילומטרים - בכל העולם!



שמן מנוע 20W/50
באיכות SG



קסטרוֹל GTX

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

להשיג בתחנות "פז" ו"עוז".



Castrol GTX - שמן המנוע המוביל בעולם