

הירחון לספרות

שֵׁפֶטוֹן לל

• חברה • ביקורת • תיאטרון • אמנות •

שנה ט"ז • גליון 140 • תשרי תשנ"ב • ספטמבר 1991 • 12 ש"ח

צ'ארלס בוקובסקי הו, אנו המנוזדים פואמה

חיה הופמן

דוד גרוסמן סיפורו של פיטר פן

קירקגור: הפתיחה לידון ג'ובאני

שירים וסיפורים:

- אנדד אלדן
- יפעת חרי
- מרים דהר
- בוצי ארן־כרות
- לאה גלזמן
- יהודה אופן
- יוזף באראן
- ריבה רובין
- יוסף אדרים
- בוריס וקסלר
- רחל שיחור
- חסידה רפי
- ראובן מירן
- קריסטינה קועל
- אביבה רוז

שיחת החודש

עזרא אוריון

שירה

ופיטול קיומי



יצחק ולבר

מזכ"ל הסתדרות המורים :

אין מקדישים את התקציב כדי לקלוט 600,000 תלמידים עולים

שר הביטחון למשל. מאז החל זבולון המר לכהן כשר החינוך, אנו עדים לתופעה של בריחה מאינטגרציה באמצעות רעיונות חדשניים כמו פתיחת אזורי רישום לפי שיקול ההורים. אנו עושים כדי שמערך הרישום יהיה סגור בפני בחירה, תפקידו של משרד החינוך דווקא לטפח את אוכלוסיית הילדים החלשים משום שלילדים הבאים משכבות סוציאקונומיות חזקות יש מי שדואג. מדברים בעניין הזה, דרך אגב, תמיד על אזורי פיתוח, אבל צריך לדעת שגם בערים הגדולות יש אוכלוסיות חלשות. הפערים בין האוכלוסיות השונות גדלים, ויש לעשות מאמץ להתגבר על אי השוויון בהזדמנויות, המקבל לצערנו גם קונוטציות עדתיות.

בעיה נוספת של מערכת החינוך, היא כאמור הפוליטיזציה. יש שלוש מערכות שיש לשמרן עד כמה שניתן בפני פוליטיזציה: בתי המשפט, צה"ל ומערכת החינוך. אבל הנהלת משרד החינוך ממנה יותר ויותר מינויים פוליטיים, נותנת עדיפות לקבוצות מסוימות במקום להתייחס לכישורים.

בכל זאת, למרות הקיצוץ והבעיות הצלחנו להנהיג שיפורים במערכת, שמיועדים לקרב ילדים בגיל הרך לתחומים רבים ומגוונים: בשנים האחרונות הוכנסו מחשבים לכיתות, פרויקט מוצלח ביותר המכין את הילד לתפקד בעידן המחשבים. תוכנית חדשה, שתופעל כבר בשנת הלימודים הנוכחית, נקראת "תכנית מס"ט", והיא עוסקת בנושאי מדע וטכנולוגיה. כמו כן אנו נערכים לתוכנית יום הלימודים הארוך. נושא נוסף שאנחנו משתדלים לשפר, ומייחסים לו חשיבות עליונה, הוא נושא ההתייחסות האישית – הרגישות לתלמיד ולבעיותיו. ואני מדגיש זאת שוב ושוב בפני המורים.

לסיכום, אם מדינת ישראל רוצה להיות מדינה מערבית בעלת טכנולוגיה מפותחת, עליה להשקיע בחינוך כפי שהיא משקיעה בביטחון. זהו המפתח העיקרי. אין לנו אוצרות טבע, אבל יש לנו משאב אנושי, וצריך לטפח אותו. ■

מתוך שיקולים לאומיים וכוללים אפשרנו התחלה חלקה של השנה, אבל ישנן הרבה סיבות לעיכוב פתיחת שנת הלימודים תשמ"ב. מערכת החינוך לוקה במספר פרצות מעוררות דאגה: בעיית קליטת העלייה, קיצוץ התקציב. המערכת בורחת מאינטגרציה ומווסתת על ידי שיקולים פוליטיים. בתופעות האלה יש להיאבק בצורה רצינית, ואם המערכת תמשיך במדיניות זו, ייתכן שנפתח בשביתה או בעיצומים. בשנים קודמות נקטנו שביתות ארגוניות בגלל בעיות בשכר המורים. הפעם יופעלו הסנקציות בגלל בעיות פדגוגיות וחינוכיות.

קליטת העלייה היא הנושא האקטואלי ביותר. במהלך שמונה-עשר החודשים האחרונים אנו עדים לתופעה, שלא רק שלא מגדילים את התקציב כדי לטפל בשש-מאות אלף התלמידים הנקלטים ובשנים-עשר אלף המורים הנוספים, אלא להיפך – מקצצים באופן משמעותי.

הכיתות מאוכלסות בצפיפות יתר, בכל כיתה יש בממוצע 20% עולים חדשים, אבל הפיזור אינו אחיד בין הכיתות. בעשר השנים האחרונות הייתה השתתפות הממשלה והרשויות המקומיות בעלות תקציב החינוך, 86% – 85%. בתשמ"ב ירדה ההשתתפות ל-70%. הממשלה מתחמקת מביצוע חוק חינוך חובה חינוך, ומטילה בדרכים שונות תשלומים על ההורים. ספרי הלימוד, למשל, שקנייתם מסתכמת מדי שנה בסכומי עתק, הם שערורייה. אין אפשרות להעביר ספרים בין הכיתות, בשל המהדורות המתחדשות בתדירות גבוהה ובשל שיטת חוברות העבודה, שהתלמידים כותבים בתוכם.

הקיצוצים הביאו גם להורדת השעות שאני מכנה "הנשמה היתרה" של מערכת החינוך, כמו אמנויות, ומוסיקה. גם נושא ההסברה – סמים, חינוך מיני, הכנה לשירות בצה"ל, לא רק שאינו מתגבר, אלא אף מועבר היום בבתי ספר רבים במסגרת החינוך הבלתי פורמלי.

הצמצום בשעות – קיצוץ של 5-6 שעות ביום – אינו מגיע למימדים כאלה בשום מדינה בעולם, ואני לא שומע את שר החינוך זועק ונאבק להציל את תקציב משרדו, כמו

בגליון זה:

• אמנות פלסטית



• סדנה



• מסות



• ברכוס ראשון



עם עזרא אוריין

על שירה ופיסול קיזמי

יהודית מוסל אליעזרוב

על כתיבת שירה

סרן קירקגור:

הפתיחה לדון גזבאני

חיה הופמן: על דוד גרוסמן

חסידה רמי

ספרן בלי מכנסיים

סיפור

5	שירה וסיפורת אגוד אלדן: שיר
6	יפעת דורי: שיר; פרסום ראשון
7	מרים דרור: שיר
8	בוצי ארון-ברות: שירים; פרסום ראשון
15	לאה גלזמן: שירים
16	צ'ארלס בוקובסקי: הו, אנו המגודים; פואמה; מאנגלית: עודד פלד
18	יהודה אופן: שירים
19	יוזף באראן: שירים; מפולנית: יעקב בסר
24	ריבה רובין: שירים; מאנגלית: גיורא לשם
38	יוסף אדרים: מארש השקיעה; סיפור; מערבית: משה חכם
40	בוריס וקסלר: העמק הצונן; סיפור; מרוסית: אהובה בת-חנה
41	רחל שיחור: שירים
42	חסידה רמי: ספרן בלי מכנסיים; סיפור
44	האובן מירן: בזמן האחרון; סיפור
47	קריסטינה קושל: שירים; מגרמנית: אילנה שמואלי
48	אביבה רז: אגדה אמיתית; סיפור

מסות, רשימות ומאמרים

20	חיה הופמן: פיטר פן כמלכודת; על ספר הרקדוק הפנימי לדוד גרוסמן
26	יעקב גולומב: בגידה באותנטיות; על סרן קירקגור
29	סרן קירקגור: על הפתיחה לדון גזבאני
30	מרדכי אבישי: נון-קונפורמיסט — ריאליזם ופנטסטיקה; על יצחק כשביס-זינגר
36	אילן תורן: החיים באמת והחיים בהצגה; על מחזות נסים אלוני
39	ששון סומך: יוסף אדרים — ציכוב מצרי

שיחת החודש

עזרא אוריין: מהחללים שבין המלים עד לקיום הבין-גלקטי

סדנה

יהודית מוסל-אליעזרוב: מיצוי תמוני למצב כיוגרפי-נפשי מורכב

ביקורת ספרים

6	מרדכי אבישי על צלופחי הזהב לאוטה פאוול
7	שלמה טנאי על כמעט כל שירי משה שמיר
8	קובי נסים על רפואה פנימית לדן כספי
9	לאה גלזמן על עפיון אפור, חפר האור לעודד פלד
11	רחל גיל על נוגע בדבר לדן מירון
12	שלום רצבי על ליווימי אותה בדרך לביתה לעמליה כהנא-כרמון
13	רחל גיל על מאדאם בוכארי לפלובר
15	ברכה רוזנפלד על גלידה כטעם מוות לדורון נשר

מדורים קבועים

4	לפי שעה — המדור הפוליטי של יעקב בסר
9	חצי פינה — רוני סומך
11	הפינה הצרפתית — צביקה שטרנפלד
14	חטף פתח — מ' אבי-דוד

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

بحرهما: يعقوب سر
الحررة المساعدة: عايلا نيتات
مينة التحرير: شمعون لاسي. يوسف حورثي.
— ساسون سوميح. ريفنا شمير. اهرن 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

שנה 77 גליון 140
תשרי תשנ"ב
ספטמבר 1991

עתון 77

ירחון לספרות ולתרבות

עורך: יעקב בסר

עוזרת עורך: עמליה עינת

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

מזכיר מערכת: יעצוב גרפי: מיכה בסר

ניקח: שמואל רוגולט

הגהה ועריכה לשונית: דפנה שוחטריענית

מועצת מערכת: יצחק אורבין, אורפן, נילה בלס, יוסי הדר, אהרן זיידנברג, א.ב. יהושע, עודד רבין, ש. גיורא שוהם, אנטון שמאס.

המ"ל: אגודת סופרים ואמנים לקידום הספרות והתרבות בישראל — עמותה

בסיוע: משרד החינוך והתרבות, המועצה לתרבות ולאמנות הסדרות העונדים 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 מבוזלת.
המונים למערכת מתבקשים לטלפן אך ורק למס' 03-456671.
חומר יש לשלוח רק בדאר רגיל, כשהוא מודפס ברווח כפול על צד אחד של הנייר. פגישות עם העורך רצוי לתאם מראש.
סדר, צילום: דפוס מופת רוזמרין בע"מ
לוחות אורניג
הדפסה וכריכה: חבי הכורכים

זו איננה תרבות

ברי דן מירון ומנחם פרי, שהופיעו כתגובה למאמרו של דן דאור ב"משא", המוסף לספרות של עיתון דבר, ב-23.8.91, ראויים לתגובה, אולי יחד עם הערתו של גבריאל מוקד.

היו אלה דברים שבאו, כאמור, להגיב על דבריו של דאור, שהתייחס לגליונות האחרונים של "סימן קריאה" ושל "עכ-שיר", והם היוו התקפה — איני יודע אם מתואמת, אך על כל פנים חזיתית — של קבוצה אינ-טרנסטיט נגד אדם שמצא לנכון לפרסם מה שפרסם, בזכות או בגנות כתבי-עת, אשר המוזכרים כאן נמנים על עורכיהם.

שניים מהמוזכרים כאן, הם פחות או יותר בני גילי. אחד מעט צעיר ממני, אך הכל ודאי זוכרים כמוני, שלפני שנים לא רבות כל כך, סברו עדיין הכל שמן הראוי למבקר לא לה-שיב למבקר על דברי הבי-קורת שלו. אז חשבו שכך אצילי וגם הגון קצת יותר. אך יהיה זה מוגזם לבקש התנהגות "מיושנת" כזאת בעידן הניאור-זיורנליזם והיחצנות הספרו-תית. בעיני לא מעטים, ואולי גם בעיני המגיבים עצמם, הכותרת, התמונות, וטורי האותיות חשו-בים לא פחות מן היצירה הספ-רותית עצמה.

אבל, אוי, האבל הקטן הזה. קיים שוני בין תגובה עניינית, מתקנת אי דיוקים וישרה על דברי מבקר, לבין ניצול זכות התשובה לצורך השתלטות חסרת כל יחס על שטח הבמה (ראה הגליון האמור של "משא"), וניצולו על מנת לבצע באמצעותו ניסיון כמו "פוטשיסטי" להשתלט על הספרות העברית כולה.

אני מקווה, שהקורא לא ידלג על המרכאות הסוגרות על המלים "ניסיון פוטשיסטי" — כינוי מעט מוגזם אולי, אבל בהחלט יש בדבריהם של השלושה רצון לקבוע שרק מה ש"זוכה" לאי-שור חיובי מעטם של אנשי צוות התגובה הנ"ל ייכלל בתוך הפנ-תיאון של הספרייה העברית. הם, ורק הם, נושאים את מפתחות השער. הם ורק הם נושאים את התותם בחגורתם. ורק בכוחם להעניק את הגושפנקה, את האי-שור, מה נכלל ומה לא נכלל ב"ספרות העברית".

במצב הזה יש לא רק משהו לא סימפטי, משהו לא אסתטי שבחוסר הענווה, אלא גם יותר מכך — יש בהתנהגות הזאת משהו אנטי תרבותי. זו כפירה בעיקר נורמות התרבות.

תרבות, כל תרבות, מתבססת

על הטרונגניות, על שונות. דווקא השונות בזרמים, בתפי-סות, וראה זה פלא, גם בטעמים, יוצרת את האחדות, אם תרצו אחדות מתוך ניגודים.

כל איש תרבות, יוצר, הוגה, ועל אחת כמה וכמה מי שמתיימר להיות מנהיג תרבותי — יודע לתפוס עמדת תצפית כזאת, שממנה ניתן לראות ולהעריך את היווצרות היצירה כולה, על תהליכיה. מעמדת תצפית של משכיל אמיתי, שאינו פועל מאינטרסים זרים וצרים, ניתן להעריך את היצירה שנוצרת כאן ועכשיו, על כל רבדיה וזרמיה. ואם הוא באמת מה שהוא מנסה לטעון, הוא גם מסוגל להציע פרוגנוזה עתידית, חזונית, בת-חום התרבות הלאומית. איש רוח כזה, ויש גם כאלה, יודע שאין חיים אינטלקטואליים בלי יחס סובלני לעמדות שונות, גם אם הן מנוגדות לתפיסותיו.

אבל האנשים שהגיבו כפי שה-

גיבו ב"דבר" ויתרו זה מכבר על דיון אמיתי בנושא המרקם התרבותי של ההווה הישרא-לית. הערה, רשימה או מאמר שיווקי עדיפים לא פעם בעיניהם על ניסיון כן לבדוק מה קורה אצל השכן, כגינה האחרת...

ברשימה זו לא אכנס לוויכוח, אם צדק דן דאור במה שטען על "סימן קריאה" ו"עכשיו", או לא צדק. בעיני זו נקודה משנית לחלוטין. חשוב לי להת-ריע על תופעה, שכבר התאזרחה אצלנו ושיש לגנותה: ניסיון של אנשים מעטים ליטול בידיהם את הסמכות לקבוע איזו יצירה ספרותית תחשב כחלק מ"הספ-רות העברית" ואיזו לא. הניסיון הזה, שקראתי לו מעט בהגזמה "פוטשיסטי", נעשה באמצעים אלימים, תוך ניצול עיתונים וק-תדרות, מערכות מו"ליות, כשכל האמצעים כשרים, כאשר המט-רות הסופיות הן לעתים חרוץ-ספרותיות, כלומר חרוץ-ענייניות מכחינת נושא הדיון. זו איננה תרבות, וזה מסוכן. ■

יעקב 85

חשוב לדעת

סדנאות יצירה בעתון 77

במשכנו החדש יפעיל "עתון 77" שתי סדנאות יצירה:

1. סדנא לכתיבה יוצרת — שירה.

2. סדנא לאמנות פלסטית.

פרטים: בטלפון 03-5627999

המשתתף בסדנא יזוכה במ נוי שנתי חינם על "עתון 77".

יצירות נבחרות של משתתפי הסדנא יפורסמו ב"עתון 77".

— כתובתו החדשה של עתון 77:

שד' יהודית מס' 27. ת"א. טלפון: 03-5619879

לציבור הקוראים,
לכל סופרי ישראל,
שנה טובה ומועדים
לשמחה

עתון 77

שבעה שירים

גזעים גדועים גועים
 כעדר כבד בכביש הקרוב
 לא רחוק רועם רכב דורס. סדר
 דורשת הרשות השואפת לשבר
 לרסק את הנערים הרפים הרועים
 חרות.

כנס בבשרך סימנים לסבל שחת
 אתה שסקלת מאבן שדות מקלס לסוקלים בכבישים
 כשכרמי לוחש לא שקט בשברונו
 תחת שמים שהשחירו שירי לשחר
 אדמה ראי ערגונה לנגינתי בגת יין
 מתסרת נס נכסף לנסות להסתתר
 נמלט אני לנוח במלמול הלח בעלעליה

שורה של נשים בשחור כנזירות
 הדקו ידיהן מקרבות אל מצחן
 חשות שרירים מחשיכים, קשובות
 כורעות באור היורד שרות ברך
 קולן עולה באלט קל למול העלטה
 צליל תפלה מחלחל בלבן, לחין ומסתלסל
 במעלה פלחן לאל, גל קולן משתלהב.
 שורה של נשים בשחור חשות שמחשיף.

שליח להשחיר תחבשת משככת אישוני
 להשלמה שרתי תשלום שלום
 לך להנשא כנס אליך
 להבין את האבן נבואת הלב כואבת
 מתעופפת כפרפור כפרפר גוסס שש
 לצקת בצעקה יקיצה
 מי ידמה אל דור הילדים הזה
 נדמה לי עליו דברנו כחולמים

צמרות העצים צועקות
 צחנת צירי ציון
 כגננו בגין נגן גדם
 שוב רעשו שערי שמים
 אלים מלמלו הלומי תפלה:
 קרב קרב מעברים
 מלאכי אלהים גלשו
 ככפירים בכפרי הכופרים
 בצלם מרביצים צמוקי
 תורתם בתת מקלעים;
 שקרים שקולים שקולם
 הולך והופך המנון.
 ואנו נתנו, ידידנו,
 באזקים זועקים זעם
 דינו.

נשיכה משחירה שנים
 בולטות בלבנן הילדותי
 ובלילה קולות הקללות ילוננו בלבנו
 כשנתלפש ילוננו וילכו בנעלינו
 מילד לילד להיות להם מלונה
 מקלט ילדות לנו לחם יללה
 בעולם נאכל, מעקר
 קר.

חנית חמיהם של חלשים להשליף
 עצמם מנגד, לזרוק אבנים כטוב למות
 הנה מוטלות גופותיהם
 גם להם יהיה גבר גדם לרעם מגרונם.
 ג'דע הגבור גר בג'נין

שפף שלטונך עד שישגעוך
 שפף שאיפתך בשופך
 שאגה כשרשרת נשזרת בשורות
 שריקתך בשנים שבורות
 ובשפף השוטף השלף את השלד הלח
 ולך אליו.

על דגים ואנשים

אשר קראתי את סיפורי צלופחי הזהב של אוטה פאוול, נזכרתי בבירור בכתיבתם של יארוסלב האשק, קארל צ'אפק ומילן קונדרה (ואולי אפשר לצרף אליהם אף את אביגדור דגן, הדיפלומט-המספר הישראלי, שגדל בצ'כוסלובקיה והתחנך על ברכי הספרות הצ'כית). וזאת לא מפני שפאוול כותב בדיוק כמוהם או מפני שמתבקשת השוואה בינו לבינם במישור האמנותי וכיכולת לעצב דמויות, אלא בזכות הקרבה שבתכנים, והגישה אל אנשים והוויה, שמקורן במעין מהות צ'כית, המשותפת לכולם. כמוהו כהאשק, בעל החייל האמין שווייק, הוא מגלה חוכמה פשוטה כראיית העולם המתואר בסיפוריו — חוכמה מהולה בהומור עממי ואולי גם בהשלמה שווייקית עם הקיים; כמו צ'אפק הוא מגלה גישה הומאנית מעודנת ורגישות אל האדם, רצון להבינו במצבים הקיומיים השונים, ותכופות הוא מתייחס במידה רבה של סלחנות לחולשותיו הקטנות והגדולות; וכמו מילן קונדרה הוא מוכיח לנו שוב, כי גם בעולמה של מזרח אירופה הקומוניסטית אפשר היה לכתוב אחרת, להינתק מהזרם הכללי של "ערכים חיוביים" מזה ו"ביקורת" ו"ביקורת עצמית" מזה, תוך ניסיון להביע רגשות "פרטיים", מחשבות ותחושות אינדיבידואליסטיות בתכלית, בלא העמדת פנים...

אך בראש וראשונה יש כאן, כאמור, שותפות של מהות צ'כית, חיפוש אחר רוגע פנימי וסימטריה קיר-מית, כמעט פילוסופית, גם כאשר ביטויה הוא פשוט ביותר בצורתו החיצונית. ייתכן כי רק כך אפשר להסביר עובדה, שלכאורה אינה ניתנת להסבר: בסיפוריו של אוטה פאוול — סופר צעיר יחסית, שלפי עדות עצמו כילה כמה משנות חייו בבית-חולים לחולי נפש ושלח יד בנפשו בהיותו בן 43, דווקא אחרי פרסום סיפוריו הראשונים והצלחתם — אין כל סימן וכל עדות לפנימיות חשוכה, דיכאון או ייאוש. להיפך — יש בדבריו סוג של אופטימיות, של שפיות, בהירות כובשת ותום געורים. כוונתי לומר, שהמהות הצ'כית הנזכרת גברה כנראה בכתיבתו על בעיותיו הנ-

פשיות, שהכריעוהו לבסוף והביאו קץ לחייו ב-1973.

אוטה פאוול היה בנם השלישי והצעיר של יהודי בשם פופר ושל צ'כית נוצרייה (במותו לא התחשבה משפחתו בהלכה היהודית, כפי שמודיעה לנו המתרגמת רות בונדי באחרית-הדבר הקצרה לספר, והוא נקבר בבית-העלמין היהודי החדש בפראג, שבו קבור גם פראנץ קאפקא). הוא עבד ככתב ספורט והחל לכתוב את סיפוריו האוטוביוגרפיים על דגים ודייגים בעקבות עיסוקו שלו ושל בני משפחתו בדיג, עיסוק אובססיבי ממש, ההופך למטרה נעלה, המע-ניק טעם ומשמעות לקיום האנושי. וכיוון שאין בצ'כוסלובקיה ים, ברור שמדובר בציד דגי נהר.

קריאה בסיפורים הקצרים, שרבים מהם משעשעים למדי, מבהירה פתאום, כי יש אנשים שזיקתם לדגים רבה ביותר, ושהיצורים החלקלקים תופסים מקום חשוב בחייהם. אולם מעבר לכתיבה הסיפורית על דגים, מעבר לנסינונר-בקיאותו של פאוול בסוגי הדיגים השונים, המוגדרים על ידיו באופיים, בהתנהגותם ובמראם, בולט העניין הרב שהוא מגלה כלפי בני אדם, עד כי נדמה לעתים שהדגים הם רק אמצעי, עילה להתייחסות והארקה של אנשים לצורך זה גם אביו, אמו ואחיו הם אובייקט להתבוננות, המסייע ליצירת הגיבורים הספרותיים. כל אימת שנראה לו כי גילה דמות מעוררת עניין, הראויה לחשיפה ולתיאור, אין הוא מסתיר את התפעלותו. למשל מקרה המע-בזרי והדייג קארל פרושק, ידיד המשפחה, המכונה בפי הילדים "דוד": "היה לו שפם נהדר, כמו לפרש, וקול צלול וגם גזרה נאה. הוא ידע לעשות כל דבר שבעולם. כופתאות מתפוחי-אדמה, למצוא פטריות-כובע גם מחוץ לעונה, להעביר אנשים במים גואים, לק-לוע סלים, לצוד איילים, להציל בני אדם ובעלי חיים שקפאו, לתת לטיפשים בפרצוף — והוא ידע גם לצחוק. לא פעם העביר במים גורפים את המיילדת פליברט עם התיק הצמוד שלה. והוא גם ידע איך לגשת לדגים. בלילות ירח היה תוקע בהם צלצלים, היה חוסס להם את המעבר במלכודת, לוכד אותם במחרוזת קרסים המכונה 'שרק', ולמען הרושם הטוב גם היה תופס אותם בחכה, כמו גביר".

הסיפורים מובאים על פי סדר כרוני-נולוגי, בארבעה מדורים, לפי זמנים ותקופות: לפני מלחמת העולם השנייה, כאשר הדברים היו אפורים אווירה בורגנית שלווה; בזמן המלחמה והשוואה, כאשר האב ושני אחיו של אוטה נלקחו על ידי הגרמנים למחנות, ואילו הוא, הילד, נשאר עם אמו הנוצרייה בכפר; אחרי המלחמה — הניסיון

לשוב אל המקומות ואל החיים שהיו; ואחרי מות האב — מירוץ השנים והופעת שערות השיבה הראשונות בראשי הבנים, הממ-שיכים בהרפתקות הדיג שלהם. אגב, משפחת פופר החליפה את שמה לפאוול אחרי המלחמה לא כדי להסתיר את יהדותה, אלא כיוון שבאותן שנות שואה לגרמניה חששה משם, שצלילו גרמני.

עניין יהדותו של האב מוזכר בסיפורים בדרך עקיפה, בלא הבלטה כלשהי. באחד המקומות נאמר עליו, כי "הוא היה משוכנע שהוא מבין בעסקים יותר טוב מאמא וכל משפחתה הנוצרית". ובאותו סיפור מעירה האם בכעס, "שאפילו לרוטשילד, מאנשי שלומו של אבא, הייתה זו ארוחת ערב יקרה מדי".

דמות האב מתוארת בהבנה דקה, ברגישות, בהומור, אך גם בלא משוא-פנים. לנגד עינינו עולה אדם בעל רמה תרבותית לא גבוהה, משועבד לנטייתו, שבו בידי חול-שותיו ותחביביו — הדיג, והנהייה אחר נשים — תמים לעתים, חסר יכולת להתגבר על אשליותיו, ובה בעת בעל כשרונות במסחר, מצטיין ביכולתו למכור סחורה ולשכנע קונים, ובעל קסם אישי.

ככל ההצטלבויות של קווי הע-לילה משכיל אוטה פאוול להפיח משהו פיוטי, בעל יסודות אס-תטיים. גלוי לעין כשרונו להמ-חיש אף דברים פרזואיים ביותר, באופן שיהיו פשוטים, אך גם יפים מבחינה לשונית-סגנונית. לתיאור של מאכל דגים המוגש לשולחן,

לדוגמה, יש לוויית-חן פיוטית: "אני הבאתי ממחסן העץ את נבחרת צלופחי הזהב שלי, מונחים על מגש, קשורים בסרט כחול-צהוב-אדום, כצבעי ספרטה, כפי שקשר אותם פראנצי ינאוך. בנפשי תקעו חצוצרות, היכו במצילתיים, ולבי קרא הללויה. ידעתי שאבא ישמח, מפני שתפסתי אותם אני, בנו, וזה היה כאילו תפס אותם בעצמו. ולא טעיתי. הנחתי את מגש הזהב לפני אבא וקישטתי אותו בשלושה לימונים מספרד, שהוצאתי מהכיס. על צלופחים מעושנים כהלכה חייבים לטפטף קצת מיץ לימון, אחרת לא יהיה להם אותו טעם אלוהי ולא יהיו כמו שירה. דרך החלון נפלו קרני השמש על השולחן ולא רק המגש, גם הצלופחים נוצצו כפז. לפתע היו זהובים כמו כתר המלכות או אוצרות תות-אנך-עמון".

תרגומה העברי של רות בונדי קריא מאוד, ומצליח "לתמרן" בין המסירה הראליסטית הישירה של הוויה יומיומית, אפורה כמעט, לבין רוח הפיוט שבמקור. אך יש גם שהמרגמת חוטאת מעט לעברית כדי לשמור על מבע עממי כלשהו, שוודאי קיים במקור. דוגמאות לא חסרות: "אבל בבושטייה-ראד לא היה איפה לדוג דגים. אין בסביבה לא נהר, אף לא נחל הגון"; "היה עלי לקצר את השעות ליד הברכה כמה שרק ניתן...", אולם אין באלה כדי לפגום פגימה של ממש בהנאה המרובה שמסכה הקריאה בסיפוריו של אוטה פאוול. ■

יפעת דורי

פרסום ראשון

לא מְצָאוּ אֶבֶן לְהַנִּיחַ אֶת רֵאשִׁים

לא מְצָאוּ מְנוּחָה רַק כֵּר וּקְסָתוֹת וּצְבָעִים מְשֻׁמֵּמִים וְכִלּוּב שֶׁל מְשִׁי.

כְּלוּב שֶׁל מְשִׁי הוּא מְקַלֵּט לְחֻדְלִים

וְלִכְאוּרָה פְּשׁוּט לְקָרַע

צוֹ לְאִמְלָלִים

מִי יִקְרַע מְשִׁי.

אָבָא שְׁמִים מוֹחֵץ אוֹתִי.

תְּשׁוּקָה יְשֻׁנָּה שְׁלִי לְעוֹף

בְּעֲלִית כְּבִישׁ אֶסְפֵּלֵט

אָבָא שְׁמִים מוֹשֵׁף אוֹתִי

בְּרִגְלִים בְּבָטָן

מְצַמֵּחַ לִי בֶן הַפּוֹף שְׁלִי

שֶׁלוֹ הוּא נוֹשֵׁם.

שְׁקֵט אַחַר שְׁקֵט אַחַר שְׁקֵט
סֶכֶב שֶׁל נְשִׁימוֹת קְמָקוֹם מְבַעֲבַע
הִיא אוֹמְרַת לִי לְנֶשֶׁם אוֹמְרַת
לְהַדְלִיק לִי אוֹר
כְּאֵלוֹ לֹא הִיִּיתִי חֲשָׂה בְּחֻשָׁף בְּעֶצְמִי
כְּאֵלוֹ לֹא הִיִּיתִי מוֹצֵאת אֶת מְצָבִי
הַטְּבָעִי בֵּין לְבִין.

עֲכָשְׁיוּ שְׁנֵיהֶם וְעוֹד שְׁנֵיהֶם
הַסְּכִין מִתְחַנֵּן לִי
יֵשׁ לוֹ פוֹטְנֵצְנֵיאל קוֹלִי עֲצוּם
בְּהַקְשָׁה
וּפְתָאם אֲנִי חֲשָׂה מִן הַדְּגוּג
בְּקֶצֶה הָאֲצָבָעוֹת
דְּגוּגוֹ עוֹבֵר בְּשִׁבְלִי עֲקֵלְתוֹן וְלוֹחֵשׁ
וְצוֹרֵם לְהַפּוֹת בּוֹ.

ליריקה ולהט יהודי בשירי שמיר

יד. עם כותרת הספר, אני מנסה להשיב על תהייה: האם יש ייחוד לשירים, או לשירה, של פרוזאיקן? היו לנו סופרים לא רבים, שפרוזה ושירה דרו אצלם בכפיפה אחת – כיא ליק, שניאור, פרישמן, שטיינברג; יותר מהם היו מספרים שכתבו גם שירים או משוררים שכתבו גם סיפורים או מחזות. אלתרמן היה בין האחרונים, מרדכי טביב – בין הראשונים. משה שמיר שייך בלי ספק אל הראשונים. לאורך חמישים שנה של חיבור פרוזה, פנה שמיר מפעם לפעם לאיזון פינת-מסתור – את רוב שיריו פרסם בפסבדונים – לומר שם משהו כלשון שירה. ואם אני מוצא דרך להכללת שיריהם של מספרים, הרי לשירי משה שמיר אופי מיוחד משלהם, שאינו טיפוסי לצמחיה העולה משדה השירה. בפרק הראשון בעיקר ומעט גם בשני, שמבחינה כרונולוגית שיריהם נתחברו כאשר שמיר הפרודי איקן עצמו היה בתהליך של גיבוש – הוא משחק עדיין יותר במגרש השירה המסומן בסימני המסורת של זמנה. אולם מהפרק השלישי – כאשר הפרוזאיקן ניצח והניב דרך-קבע את הסיפור הריאליסטי הארצישראלי החדש, גם השירה של שמיר נעשת אחרת. הוא משיל מעליו את "חובות" הפייטן ומשחק לפי כללים אחרים. שעיקרם חופש כמעט גמור, שחרור מכבלים, דיבור ישיר יותר. האם אלה הם סימני הייחוד לשירה של פרוזאיקן? ולפני שאגע בשירים עצמם, כפי שהם, עוד הערה על הרקע, שהלא בעובדה שפרוזאיקן מושבע מפרסם ספר שירים ראשון, יש מן המסקרן, אפילו למי שמכיר את חלקם של השירים. שמיר מד- גיש את המסגרת הכרונולוגית של הספר. משוררים, בדרך כלל, מנסים להוציא את שיריהם מצבת-השעה, לעשותם בני-בליעת. שמיר מחלק את שיריו לחמישה פרקים, כל אחד מגודר בשנים שבהן נוצרו; יתר על כן: כל שיר ותאריך כתיבתו לרגליו. האפשר, שדווקא תיארוך קפדני ושלם זה הוא במובן-מה פרי טביעת-האצבעות של הפרודי-

איקן? שמיר הוא במודגש מספר ריאליסטן, וגם כתיבתו בהיסטוריה אינה חורגת מכך. הריאליסט מספר את סיפורו בתוך הזמן המדויק. לסיפור יש לא רק מקום מדויק, אלא גם שנה ויום. העלילה מת- רחשת ונמדדת בזמן. אפשר, אפוא, כי בראיית המכלול מביא לנו שמיר בספר שיריו עוד סיפור, אלא שהפעם בשירים? וכיוון שהוא מספר לנו משהו, אולי את האר- טוביוגרפיה שלו, מזווית אחרת, חשוב שיהיה ברור מתי התרחשה כל חוויה, ומתי כל תגובה.

ואל השירים עצמם: הספר מתחלק, שלא כמתוכנן מן הסתם, שהרי אין מתכננים מהלך-חיים, לא קדימה ובוודאי לא לאחור, לשני חל- קים עיקריים: הראשון, הכולל את ארבעת הפרקים הראשונים, והמתחיל בפרק בעל השם היפה שמותינו בחול, מכיל שירים מימי הנעורים וההתבגרות, עד מלחמת ששת הימים. כאן מצויים בתחילה שירים ליריים רכים, שירי הארץ, שירי הגות. יש מהם קצרים ותמי ציתיים, יש מהם, כמו סיפורו של רופא או הירידה מן הפיל, שהם ארוכים ושורה עליהם רוח הבלדה. החלק השני – מי אתה? – הכולל את הפרק החמישי לברו, והמהווה כמעט מחצית הספר, נכתב בשנים 1968 עד 1989, ומוקדש לפרק הקרוב ביותר של החיים. אך לאורך כל הספר מרגיש הקורא, אולי בעקבות הידיעה המר- קדמת, שאילו היה בידינו רק ספר השירים של שמיר – לא היינו מקבלים כל מה שיכול האיש לתת. ועם זאת – בלי ספר השירים, היו סורים כל המבנים הגדולים והח- שובים שהקים בפרוזה, השלמה איזושהי. האפשר שהשירים הם חתימת-הדשא, הפרח, העץ והשיח סביב המבנים הריאליסטיים? יש אכן הרגשה, שבכל עת היה שמיר זקוק למדיום נוסף, והוא בחר בשיר להשלמת תמונתו, כשאפתו אל הטוטאליות של הביטוי העצמי.



דומה הדבר במובן-מה למסע: יוצאים בכלי רכב חזק ואמין, אבל מגיעים לנקודה, שממנה והלאה גם הרכב המשוכלל אינו יכול להמ- שיך ולחדור. ואז עוברים לבהמת- רכיבה כדי לעבור בשבילים צרים, ולבסוף מגיעים אל הנקודה, שבה אדם יכול לעבור רק ברגליו שלו או להשתלשל בחבל. שיריו של שמיר נראים לי לאורך המסלול, ובמיוחד החל מ-1968, כגורם משלים חיוני, שממלא את הנוף בפנינה או כמעבר, שאליו לא יכולה להיכנס הפרוזה הריאליסטית רחבת-היריעה.

וכך אנו מגיעים, לאחר החלק הרא- שון, האישי-לירי בעיקרו, אל החלק השני של הספר, ששיריו נכתבו לאחר המהפך הפוליטי שעבר על שמיר. השירים מעידים, כי לא היה זה מהפך שרירותי-חיצוני, במישור השכלי-רציוני בלבד, אלא הוא נבע מן השורשים העמוקים של הוויה אישית ויהודית בוגרת. במחצית זו של הספר נחשף שמיר כמשורר פוליטי, ואולי נכון יותר לומר אידיאולוגי, בעל ביטוי חריף וחזק. אומנם לא חסרים לנו בדור האחרון שירים פוליטיים, אך אלה, מבלי להיכנס להערכתם השירית, נקודת המוצא של רובם היא אנושית, מוסרית. משורר עברי בתקופה זו, כשהוא שר על מצוקת הזמן, נדרש לעורר את תחושת הצדק ואף הרח- מים אצל יהודים כלפי שכניהם. הטענה והדרישה מופנית בעיקרה וברוב המקרים אל היהודים, שמהם נדרשות תכונות תרומיות בסכסוך הדמים הכבד. נקודת המוצא של שמיר, העומד במחנה שממול, היא לאומית-יהודית, והוא תובע את הצדק והמוסר גם מן העמים, גם מן היריבים-האויבים. חזק ומרתק במיוחד בתחום זה הוא השיר שילוק (עמ' 81) שכתוב במתכונת פואמה, ואגב, ניתן לחוש בו מרוחו של היינריך היינה במסותיו על הנשים ביצירות שיקספיר; שמיר מביא סצינה אחת של שיקספיר לידי אבסורד: שילוק יכול לקחת את ליטרת הבשר – אבל בלי דם! "ותיכף היהודי נבהל". אבל שמיר טוען ששיקספיר לא הבין את היהודי, והוא מגלה: שילוק לא נבהל כלל: "אלפיים שנה אצלכם על הספסל, זהו קורס חינוכי לא מבוטל" אומר שילוק של שמיר, וניגש עם הסכין לחתוך לעצמו את ליטרת הבשר. חרדה אוחזת באנשי הארמון: האומנם יעז? האם יש לו כישוף, ליהודי, שיכול הוא לחתוך בבשר החי בלי דם? כלל לא, אומר שמיר, אלא "הוא פשוט חשב שלוותר – זה יותר גרוע מכל סידור אחר", הוא הבין שיישפך קצת דם, "שהצדק ההוא שלו, שהוכר ואושר ונחתם – יעלה כטיפה או שתיים של דם". שמיר מתאר את חרדת הגויים בסצינה שלו, למראה שילוק שעומד לח- תוך – ובאותה עת סוקר שמיר את ההיסטוריה היהודית, שבה מוט-

לים היהודים הנרצחים בגרמניה, ברוסיה ובארץ-ישראל – יהודים שפחדו מטיפת הדם. הסוף הוא, כמובן, כפי שקבעו שיקספיר. זהו שיר מחאה מפוכח, הבא לערער על גישה יהודית מוסרית, כבי- כול, שמחירה כבד. הספר מסתיים באני-מאמין יהודי תקיף, בתשובה לשאלה "מי אתה?".

ספר שיריו של שמיר יכול לעמוד הן בפני עצמו, כספר אוטוביו- גרפי, והן כספר משלים לעבודת הפרוזאיקן ואיש הפובליציסטיקה שמיר. מה שמקל מאוד על הקורא הוא הצלילות הגדולה, האור הרב הנסוך על כל הדרך; יש הרגשה שלפנינו גן מואר, שיש בו משמחת החיים רצון החיים למרות האכ- זריות הקשה, שלטעמו של שמיר אינה כולה הכרח ולפחות בחלקה יכולה להימנע בידי אדם. מבחינה זו נאמן גם כאן שמיר לתפיסתו האידיאליסטית הנחרצת. ■

מרים דור

ואז השקיעות

ואז השקיעות, לאט,
כמו פריחת אבני הקלע,
סוגרות על גופי בלאט
בקורי עכביש מתוקים.
ימי ממשיכים לפקד
את נתיב הזמן, והקרקע
מתאחה בצמג חדש
שקוננו עיפים, נדבקים.
מעבר לשקט חזנה
סיעת לילות כבויים
הפסים שוקטים במקומם,
המסלולים שותקים וקגורים,
קורים מקיפים, מקיפים,
ואורות אחרונים מתרמזים
בדביק. במתיקות. בשקט.
בקליעת פרחי אבנים.
נהר שקט מאד חזפה
את הרחב השקוף של הערב
והמסלולים שוקטים במקומם.

אבני הקלע פוגעות לאט
בלב הנהר הגדל,
ופסי המסלה נזהרים
לא לעבר באורצל
השקיעות סוגרות על גופי
בקורי שגרה מתוקים
הדביק קורע אשנב
ושוכח אחות הקרעים...
הנה פנה, אשנבים אשנבים,
אעבר בנהר הערב
אם לא אסקל באבנים
אולי אזכר בדרך.
איה כמו גלם מתוף הקורים
בוקעים לעתים פרפרים.

עמית

ביקורת ספרים

שירה

משה שמיר:
כמעט כל שירי
משה שמיר;
ספריית פועלים;
1991; 133 עמ'

כּוֹשֵׁר הַבַּחְנָה

שיר "החלטת בוקר", מאיץ הדובר בעצמו לקום ולצאת ממיטתו. בקומו הוא נפרד

מנקודת המשען שלו, מן הכרית, "כרית רכה שלי, / כתף, פלומה סודית של מלאכים, / אני נוטל את חומך המושאל ממני / — כמו אור הירח השאול מן השמש לטובת אור השמש העז, החושף את צדי האמת ללא עיוותי צללים וללא טשטוש צלילות המחשבה והראייה, מקפיד כספי עם עצמו ומצמצם את מגעו בלריות, למ- חוזה המוצללים של האבחנה ההכרתית החדה.

בדרכו "למקומות מוגדרים היטב" (עמ' 49), פרק זמן קצר לפני שהוא מגיע אל יעדו הספציפי, יש ל"נוסע" שהות להציץ בבחירת היעד, ואף לפקפק במה שמבחינתו כבר נוטל ספקות. "אני מתגעגע / לגעגועי / (הבלתי מוצדקים) / אל המקומות האחרים (עמ' 63). בשיר מפורטת שורת אתרים לא מוכרים לאורך מסלול נסיעה ממש. עם זאת, כאשר למחוזות הנפש של המשורר, אין הוא מוכן לשמוט מתחת רגליו את הקרקע הבטוחה של העיסוק בעובדות. במפוקחות יתרה, הוא מתיר לעצמו לערוג רק אל תחושת הגעגוע שידע בעבר. זמן הנסיעה השאול מתיר לו חשבון נפש רגעי, שמביא דווקא להתרת הספק. ההתגדרות שלו ביעד הנסיעה המקורי גורמת להערכת הגעגועים כ"בלתי מוצד- קים", כאילו הם כופים לשיפוט מוסרי. חשיפות מנגנון ההגנה של האני, המצדיק את בחירת הדרך של חייו בפועל, מטילה אור של אירור- ניה עצמית על החלטה בלי שמץ חרטה, הסופחת אליה בהצהרתה סימן שאלה כבר.

כספי הוא משורר של הארות, של הבזקות; משל היה צלם זריז המנציח את האמת, בכך שהוא מקפיד שבירר של זמן בצילומו. לשם כך הוא מעדיף אור ברור וזוויות מבט "טבעיות", שתהיינה קרובות ככל האפשר אל מראה העין, מבלי לעוות אותו. משום כך הוא חותר לשפה צלולה ככל האפשר, ועבור בחירתו זו הוא משלם בשפה שהיא אומנם מד- יקת, אך בשירים רבים נקיה מן הייחוד או החן שבשימוש רב- העזה יותר בלשון. גם ההתמקדות בשבריר של רגע, כאשר המשמעות נדוגה במשיכת-חכה חזקה, עלולה לשלף לפרקים "דג" ממשי, אבל

רזה מדי. למשל, על הרגע שבינו לכינה — "מטריות נפרשות / מטריות נפרדות" (עמ' 42), הינה הארה מצומצמת, שהרזון שלה מגביל את רישומה, דומה מאוד, בדרך ניסוחה "באופן מדעי" (עמ' 66) ובאפיון המצומצם שלה היא ההארה, שיש בה אומנם קורטוב של הומור, כי אין קמים ממיטה זוגית מבלי להפנות "גב אל גב" (שם). דרך ה"הרהור שני" צולחת, כאשר אל ההארה העצמית נלווה גם מימד אנושי חזק.

נוסף על הרעננות שבתפיסת שבריר הרגע, שהוא אולי ידוע, אך אין הוא צפוי, יש במעמד השירי חומרים המביאים לריגוש ולאמפטיה מצד הקורא. כאשר הסיטואציה בשיר מציגה את בן תרבות הברי- אות וה"קורנפלקס המועשר" (עמ' 33), החש בושה בפני מחלתה ה"מיושנת" של נערה שחורה, שבה הוא מבחין במנהרת המטרו בפריס, הדובר הופך למייצג של כל מי שמייחס לעצמו את "הקדמה". "אני מתנצל מאחורי גבך / המ- תרחק ומתקטן ונעלם / על החיצים שירינו בגופך" (שם) — הוא אומר — בהשתאות על מחלות שעל פי חשבוננו כבר עבר זמנו. בשיר אחר מתוודה כספי, רופא במקצועו, על שבריר הרגע המצמרר שבו קרובי המטופל במחלקת השיקום מקדימים חיוך מתוח לידיעה אם אכן יש הצדקה לעצם החיוך. תערובת האימה והחמלה שחש הדובר בשיר, מחלחלת גם בקורא. ברבות מן האורות-אבחנות שיריות שלו, מבטו החודר של כספי מתמקד בפני העור, כלומר, ברובד שבו מבצבצים תהליכים/תרחישים פנימיים החוצה ונחשפים לעין. עור הגוף מהווה עבור כספי יותר מאשר מטפורה גרידא למשטח, שחושף את הפנימיות באופן שבו הוא מכסה על הרקמות. את השיר שבו הוא בא חשכון עם עורו שלו, הוא מסכם: "עד עתה העור שלי בדרך כלל הואיל להותיר את / עצמי עצמו." (עמ' 55). מוטיב זה, בדומה למוטיבים נוספים אחרים בשירתו, יוצא נשכר כאשר הוא זוכה לביטוי שירי עם "בשר מציאות".

בספר שיריו הראשון מפגין כספי כושר אבחנה חריף וחד. הוא עושה זאת בנקטו "איזמל" הבעה נקי מחידושים ורהוט בחיתוכיו, השואבים את דיוקם מן ההי- צמדות לעקרונות שיריים (כפי שתוארו לעיל) ידועים ובדוקים. כאשר הכותב מוסיף על רעיון ההארה שלו מימד ליניארי, בין אם סיטואציוני ובין אם ריטורי.

רפואה פנימית

הדבר מסייע בעדו לתת גווני צבע נוספים לצילום הממוקד, ולעתים אף להיטיב עם הקורא והשיר בנוסף של הומור. כך למשל כאשר לרישום, העשיר בפרטים טעונים, של ההלוויה הכמורה-סתמית בחולון של הומור.

בוצי ארוץ-ברות

זודה חנה

דוֹדָה חָנָה
כּוֹכֶשֶׁת מְלַפְפוֹנִים
עַל אֲדָן הַחֲלוֹן
בְּצַנְצָנוֹת סְדוּרוֹת,
אֵין לְמִי נְהֵם
נִרְקָבִים לָהּ
צְפוּפִים צְפוּפִים
בְּלִי נַעֲלִים וּמְשַׁקְפִים
מַתַּחַת לְשׁוֹם וּלְשִׁמְרֵם
בְּשִׁמְשׁ מְנַחֶמֶת
וַיֵּשׁ לָהֶם שְׁמוֹת.

כמו עב

כְּמוֹ עֵב עוֹבֵר
וְלֹא שָׁב
נוֹטֵל אֶבֶי אֶת הַחֶלֶק הָרַף
שֵׁט בְּשָׂמִי.
עֲבִינוּ שְׁבִשְׁמִים
מְוִרֵד הַגֶּשֶׁם טַל וְשִׁכָּר
וְעֲצָבוֹנוֹת בְּעֵתָם וְשִׁלָּא,
אֶבֶי שְׁבִשְׁמִים
שִׁמְשׁ קוֹפְחַת עַל מִצְחוֹ הַמָּק
בְּקָרֵב הַלְכֵן שְׁבִבֵית הַעֲלָמִין
הַיֵּשֶׁן בְּפִאֲתֵי נִתְנִיָּה.
בְּלִילוֹת מְכִי שְׁבִעָה
יֵשׁ בִּי שְׁבָרוֹן מְרִטִיט
שֶׁל עֵיר זְכָרוֹנוֹת לְכִרְכָּה
מַתְעַלְסֵת,
מִיֵּשׁוּהוּ קָרָא לִי בְּחִבָּה.

אשה שחורה

אִשָּׁה שְׁחוּרָה גְדוֹלָה
עוֹבְרַת בְּשָׁבִיל
וְשֵׁם עַל הָאֶבֶן
מְפַסְקֶת רִגְלֵיהָ קְלוֹת
וַיּוֹלְדֶת (אֵין דָּם
וְאֵין קוֹלוֹת) מְלֶאֶךָ זָהָב.
הַרוּחַ מְסַחֲרַת שְׁעָרָה
לְעֵנָן פְּהֵה וְאֵים
וְהִיא נִשְׂאֵת הַלְאָה
מְלֶכָה שְׁחוּרָה,
בְּקַפְלֵי שְׁמֵלֶתָה אֹר.

פרסום ראשון

דן כספי: רפואה פנימית; יחדיו; 1991; 71 עמ'.

עינו השלישית של משורר

סופת שירים, וכיחוד אם היא מעשה ניפוי ובחירה של המשורר עצמו, איננה טאוטולוגית ביחס למכלול המלא של שיריו, בהיותה מאפשרת עיון נוח בהתפתחותה ובהשתנותה, לצד ההתחקות אחר מעגליותה ועקביותה. יש בה יותה התימאטית-לשונית. יש בה גם כדי לחשוף, כמו בתצלומי תקריב, את ה"אני מאמין" השירי ביתר חדות ותמציתיות מאלה של המכלול הרחב והמפורט.

המבחר שלפנינו מהווה חתך דחוס, מתוך שבעה קבצי שירה, אשר נכתבו במהלך השנים 1973-90, והוא משקף את ההיסטוריה הרג-שית והמחשבתית של משורר, אשר בהיכתיים אחדים שלה היא חלק מברונולוגיה פואטית של דור משוררים שלם.

שלא כפילוסופיה, אין השירה מת-יימרת לחשוף ולהגדיר אמיתות מוחלטות, אך בדומה לה, ולמדע בכלל, היא ניזונה, בהכרח, מן התצפית בעולם ומן ההתבוננות פנימה — כנפיש הפוקחת עיינים בדיקמה אמתית/להצמיח פרחי תמיד בשדה בתול... וממתין לך-ריעה" (עמ' 22). כך גם המבוכה והתהייה הכרחיות לה, כדי שתוכל למלא את ייעודה כשולטת וכמ-עצבת מחדש את חומרי המציאות. האמיתות הפרטיות והאינטימיות ביותר שבאסופה, עמומות וחמ-קמקות ככל שתהינה, הופכות — בעיקר באחדים מהשירים — לאמיתות "כלליות", אמינות ומ-רגשות בכוח עושר התמונות, תח-כום ההמצאה התחבירית ומקוריות הסמלים.

שבכת הנושאים המוטיביים שב-מבחר צפופה מאוד, חודרת תחו-מים רבים. חלק מן הנושאים מצוי בלקטים הראשונים בלבד, ויש בהם החוזרים ומופיעים ברוב השירים. קו ישר מוליך משאלות הנעו-רים — המתארות, המתמרדות ומחפשות המשמעות — של השי-רים המוקדמים, כמו "מיהו?", "מה זה?", "למה?", ו"לאן מובילה הדרך" (עמ' 8) אל שלב משבר הזו-הות והשייכות, אשר ביטוי העיקרי הוא בחיפוש אחר דמותו של

כפיל נפילי, מושא הזדהות וחי-קוי, שהמשורר מוצא אותו ביוצר היהודי-אמריקאי אלן גינסברג, וב-מידה פחותה כאמנים אחרים של דור "ילדי הפרחים". מהערצת הטי-רוף האינטלקטואלי, השובר מוסכ-מות, של מחבר "הקדיש", צומ-חים גם מבעי הבזו לבינוניות ולדלות ה"חמוצה מזעה", "לגנ-דור המטמטם", לשכל "האטום" של בורגנות "מהגנת", "מטפשת", לרדידותה של האזרחות ה"חיר-בית" (עמ' 85). כל אלה מתג-לגלים לביטויים נוגעים ללב בכ-נות רצינותם ובתמימותם כשי-רים מאוחרים יותר, שעניינם ביי-קורת החברה והתרבות הטכנולו-גית, ואשר מלת המפתח בהם היא "שנאה" — "מטריות", "לאג-שים", "לגינטלמנים של עידן הא-טום", "לרמוזורים".

ה"אני" הדובר יודע-מרגיש, כי "צריך לשנות" ורוצה "הרבה דב-רים" (עמ' 19), אך הישגו היחיד הוא בשדה הקרב הסינפי של גילוח זקנו וגידולו מחדש, מתוך הכרה נכנעת-מורדת בתבוסה החוזרת על עצמה וטעימת צריכתו של העלבון הנשנה, ההופך למהות של קבע (עמ' 9).

ההתייטרות ב"כאבי מדינה", "כאבי רחוב" (עמ' 13, 9), וההי-כרזה על רקבונה של האדמה, שהיא "מקצועית כל כך" (עמ' 13) הן חלק מן ההתבוננות ב"מק-תבונות", המוצג לראווה בדמות "גלגלות פלסטיק על תצובות", ב"חלונות הראווה", ברחוב חסר הפנים והסתמי, בתוך ה"חממה הזו של הולכים על שפיים ורצים על ארבע" (עמ' 13), והיא קשורה ישירות ברתיעה מ"קומיסרים של תרבות" ומ"קורקור משוררים או-טומטיים" (רמו שקוף) ו"צגרים להשכיר" (עמ' 59) שבשירים המאוחרים.

תחושת חדגוניות החיים והפחד מהשגרה שלובה בנושאים הקוד-מים: "עוד יום עובר/מחר יהיה כמו אָתמול... חד גוניות היא קץ-החיים", והיא מופיעה בחלק ממחזורי השירים. "קדשת הזמן" נתפסת כהרף עין של הארה מיסטית (מוטו מצוטט מ"סי אליוט), והזמן נתפס בדימויים של "רוצח קטלן, שוחט, שכיר/חרב/אופנוען חורק

ב"לבד שלך" (עמ' 26), ו"הגזע" ל"אשה הוא געגוע מוות (עמ' 36), שהרי האשכים הם "מבקעי זעם, ומכח תשוקת-נשים" המושלת בהם יפלטו רק זרעי הרס ומלחמה (שם). ממצב התודעה הזה נובעת ההכנה המפוכחת, שהתקוות לבדן הן ה"דלק פמסע הגדול" של החיים, ומהי האמנות, אם לא ניסיון להש-כיח את בדידות המוות של היום החולף?

אחת משלוחותיו של נושא זה, היא ההתעמתות בסגנון כמו-נביאי וחרור פאתוס עם הנושא הארץ-ישראלי, המטופל בעיקר בקובץ "עלמה": "מה אנחנו אם לא מחנה זמנית בלוח שקמט ננעני נמכה זה/בדיחה עצובה... בספר הזכור-נות/של אלוה... (עמ' 43). ואילו כנען היא "ארץ נושכת יושביה... בוערת זרעה" (עמ' 45). התג-ייסות חברתית מצויה גם בהת-בטאויות הציוריות-סרקסטיות על "תבונה נדעת", שניתנה בנו "להש-פיל מלחמת אולת / משרישה" (עמ' 46).

ברבים משירי האסופה מצוי נושא מפתח נוסף, שביטוי העיקרי הוא ב"מחזור סונטת גשם מטורפת מס' 12": איום הטירוף משתק ומתסיס כאחד לא פחות ממורא שפיותה הבלתי-שפוייה של המציאות, אך הבריחה אליו היא אפשרות ההי-שרדות ההגיונית ביותר. בהשוואה לטיפול במרבית המוטיבים שנ-סקרו, עיצובו של נושא זה הוא אחד מן המעניינים והמקוריים באסופה, ומציאת הכפילה הנפיל בדמותו של הצייר וינסנט ון-גוך היא מרכזית בה: "הנמלים הצוחקות והזוחלות על פני קירות" (עמ' 38). נמלי ה"התדעה החולה" (שם), ו"משורר

שן בינה" (עמ' 46) המטעים בכל יום נוסף שחולף את טעם "בדידות המות" (עמ' 19), שהיא מהות הבדידות. הדינאמיות היחידה בה היא הסתובכותן המחזורית והאין סופית של הפלנטות (עמ' 24). על כן גם להיות עם האישה האהובה נתפס כהצטלכות "הלבד שלי" אצל השגעון הולך" — האומנם שפיות השינה, החלום וההזיה היא שפיותו ההכרחית של האמן? כוח עדותו של המשורר על עצמו הוא מדעי בדיוקו הפסיכולוגי ומוזעזע באמיתותו יותר מכל דוקומנט רפואי.

ואולם אין ספק, שהנושא המהותי והייחודי ביותר באסופה, שמר-בית המוטיבים האחרים מתנקזים אליו, הוא נושא השואה ומחנות הריכוז. ה"שם" וה"פה" מתחברים בשירים, ובייחוד בקובץ "מכתבים לברגן-בלזן", למהות אחת, בניסיון למחזור הזיכרון. ירושת "האף הי-הודי הגאה", ה"נשרי", כמו "הגב הכפוף", ירושת האהבה והסבל — "אני כאן, וראותי פגומות עיני מהססות בשמש ומחי אינו נסבל" — זוהי תמציתה של גנטיקה פואטית מפעימה בחד-פעמיותה: "האם זוהי ברגן-בלזן, אמא... שקודחת/לי בעצמות?" (עמ' 20).

הטלאי הדהוי ומספר הקלון, שניתן לאם "שם", וננעץ כ"פגיון בורדי-פג יהודי — מחבט נפני על-בון בפרנות אינקובטור של אש" (עמ' 36) הם סמלים המשמשים גם בשירים מאוחרים, המרוחקים, לכאורה, מן החוויות הראשונות. הדיאלוג בין הבן לאב הוא הטראגי והמורכב שבכולם. זהו המפגש

רוני סומק חצי פורה לארי פרייפלד

הגיע הזמן לסדר את הרהיטים מחדש

- הגיע הזמן לסדר את הרהיטים מחדש.
- הגיע הזמן לעקר את השרשים ולהעביר את העץ.
- הגיע הזמן להפטר מכל התפצים והדברים הצבורים שהזמן הפך לחסרי שמוש.
- הגיע הזמן למכר את הבית ולהתחיל הכל מחדש.
- הגיע הזמן לקחת ספונים כי הפכנו להיות שבועי-רצון, כאלה שיש להם כל צרכם ואינם מתארים עוד לשום דבר.

"הגיע הזמן", כותב לארי פרייפלד, "לסדר את הרהיטים מחדש". בסלון הנפש שלו כבר סודרו הרהיטים האלה יותר מפעם אחד. לארי נולד בניו-יורק (ב-1941), עבר לורמונט וב-1982 הגיע לתל-אביב. בפספורט האמריקני שלו אפשר למצוא חותמות מגינוברג ועד כוב דילן, ובפספורט היהודי אפילו שורות סוד מן הקבלה. רפי וייכרט הוסיף לפספורטים האלה תרגום עברי.



עורך פלד

עיתון

ביקורת ספרים

שירה

עורך פלד:
עפיפון אפור,
תפר האור, מבחר
שירים; עקד;
1991

בספרי עתאון

עומד להופיע בקרוב

יאסו איזבלה

ספר שירים שני של

ענת דברת בן-עזרא

שירה חושפת באומץ לב חוויות חיים על ידי מטפוריקה חריפה ומדייקת. ענת דברת בן-עזרא יוצרת בספרה זה לשון משלה, רגישה, נשית ומשוחררת.

החריף והמענה ביותר במהלך החיפוש אחר הזהות העצמית. ההתמודדות עם דמות האב מעוצבת בדימויים של זיקת אהבה-שנאה, הזדהות ומרידה חסרות אונים, ישירות ונואשות של חיפוש ודחייה, של הקאה והתמזגות: "תן ואצא ממך" (עמ' 29): "חולם בוכה אותך פנימה" (עמ' 31). דמות האב מעוצבת כמעין "אני" שני, עליון, של הבן, והיא מייצגת גם דור שלם, הרואי-פאתטי, של אבות מייסדים התובעים חיקוי והמשך (עמ' 29). הקדיש, שנכתב לאב החי ועל אב חי, הופך להודאת אהבה נרגשת ברגע העמידה נוכח מותו הקרב של האב וחרדת ההינשנות הכרוכה באובדנו (עמ' 32). ראוי הדבר לבדיקה טקסטואלית ממצה יותר, אך מן הדין לציין כאן, כי משקעם של רמזים, דימויים וסמלים נוצריים בולט בשיירים רבים גם כ"כתמי צבע" של ריאליה יומיומית מקומית, וגם כאליה לתורת החסד והאהבה הנוצרית (עמ' 36, 32, 30, 20, 5), ואולם צלב החמלה והמחילה הופך ל"צלב התופת הדומע" של הקרס המקועקע בזרוע (עמ' 20, 48).

המסרים הפואטיים הכשלים והסיכומיים מתגבשים, מדרך הטבע, באחרונים שבשירי האסופה. בלא האהבה המבטלת את המוות, בהעדר התקווה "לאהב הרבה" (עמ' 52, 53, 54), לא נותר אלא להסתפק ב"רגע מפיס עצמות/צלי" לוח דעת מתוקה..." (עמ' 52). על אף הצפייה ב"מסכי כפירה" נעדרי אלוהים, ירא המשורר את השמים ו"מקבד כל חי המתהלך על פני האדמה" (שם). זהו אומנם קרדו נטול אל, אך הוא בעל משמעות רליגיוזית ואחת עמוקה ואותנטית. הידיעה כי "בהשג'ד/מות מלבלב" (שם) נבלמת בכוח הדבריות החסידית ברצון "לכתב בכונה גדולה חרונים כנעניים (!) פרועים". מן ההתייחסות אל תהליך היצירה, המתואר בצירויים שיריים בעלי גוון רטואלי מובהק, כאל "הפך ריח בטרן הָהָר", במשאלה להתמזגות עם הטבע, בוקע דיוקנו של משורר מפוכח, הלומד "לאבד נתונים" ולהתעלם בעזרת תהליך היצירה מכל הגורמים "מקרקרי השלווה". אך "עיני השלישית" — עין התודעה הפנימית — מצווה "להתנוד מפוליטיקה, להפנות ערך לממון לערוק מן המלחמה". בני איכויות מחויכת היא אף קוראת להתקרב מחדש אל "אבא חול" ו"אבא מטר" של הטבע החובק הכל. בהרהור שבין שינה ליקיצה, ב"תפר האור" שבין המוות הקטן לתחייה המחודשת של יום המחרת, בדור שיח שבין האני לעצמו, נותרת בסופו של דבר המהות הקבועה והאמיתית, שאינה בת-הכחשה, של החסר ושל הערבה למלאות. רק

היודע "שאין בו/שאין בו/... שאין בו" (עמ' 49) נאמנה עלינו תפילתו-מחאתו — "ה' רועי חסרתי מאד". שירתו הווידוית במובנים מסוימים של עודד פלד "עוברת" אל הקורא בזכות השילוב של נבירה בנושאים קיומיים עם כוח העיצוב השירי. התכוננותה בפרטים היא חדה ומרוכזת מאוד; עושר הדמיון התמוני בה מרשים, ויכולת ההפשטה הלשונית, ההסמלה ובריאת צירופים חדשים — מעניינות ומתססות. לשונה רב-רבדית: משקעים מקראיים, משנאיים ומודרניים משמשים בה לחילופין ללא צרימת "תפרים" מלאכותיים. בדומה למשוררים אחרים כיהודה עמיחי, למשל, משיג פלד אפקטים חזקים על ידי שבירתם והרכבתם מחדש של צירופים קאנוניים, או סידורם מחדש, תוך שבירת הציפיות, של צירופים תחביריים הגיוניים/קונבנציונליים. (עיין: עמ' 19, 33, 32, 73, 67, 55, 49). פה ושם ניתן לאתר גם גלישות אל פעלולים לשוניים שקופים מדי (למשל עמ' 56, 70). אחת הדוגמאות הראויות לציון בהקשר זה הוא השימוש שהוא עושה בנוסחת ה"מי שברך" בשירי שניים מהקבצים (עמ' 48, 20). לצד סמלים קונבנציונליים יחסית כמו גשם ושלג — סמל היופי והרוע, הטוהר וכיסוי הפשע כאחד — מופיעים בשירים כקב"י עות סמלים, שמשמעותם מורכבת יותר וקושרת קונוטאציות ישנות-חדשות בצורה מקורית ואישית מאוד, ובראשם הַזֶּקֶן, האור והחשמל. האחרונים מסנוורים, מצמררים, מטלטלים. "קצב האור" הוא גם קצב החיים והשירה (עמ' 69) והאור "הלָךְ הָרְהָה", המופיע בשירים רבים, אינו אלא החזרו של השלג ה"קמאי", ה"מפקק" ו"מכסה-הפל" של ברגן-בלזן — "המקום המשגע" — ושל בית החולים, המתיימר להחזיר שפיות מן המטפורות והתמונות השיריות שלא נזכרו כאן בחרתי במספר אילוסטרציות בודדות המדגימות את יפי העיצוב השירי באסופה: "הזמן פורט על גבל החיים במשיר כוח מיתר ארכות, בפרקי אצבעות גרומים" (עמ' 8); "עוד מעט ידלק הקיץ פמניפת קוצים אחרונה" (עמ' 27); "השמש מציצה אלי בקלור מות, חזרת, קורעת חור כמעיו של ענן" (עמ' 19); "רק צרצרים של פח, שעומדים על גגות הבתים ומנצרים/ישארו אחרונים כדי לנעל את השקס הארץ/ולתגיש חלב הפוך לחנוטים" (עמ' 11); "בכל יום ספינה חולפת בנהר-המחשבה..." מן הראוי, לנסות לעניין מורים לספרות המלמדים שירה צעירה בהכללת אחדים משירי הקובץ השני — "מכתבים לברגן בלזן" — במסגרת חומר הבחירה של תוכנית הלימודים בספרות בבית הספר התיכון. ■



תיאטרון בית ליסין

מיום דידי	משועי הלב
מאת אלפרד אורי, תרגום: דניאל לסיין. בימוי: ציפי פינס, תפאורה: דאגלס הוס, תאורה: פליס חס, מוסיקה: דן הנדלסמן. משתתפים: אורנה פורת, גבי עפרוני, אבי אוריה. להיט רבע-הסדר ודירים נתיאטרון.	מאת בט הנלי תרגום: אהוד מנור בימוי: עמית גזית תאורה: חני ורדי מוסיקה: אלדד לידור זמאורה ותלבושות: מיקי בן כנען
סלאר חס ואנוסי: גבי עפרוני (מעריב) פלא אורנה פורת מרשימה (חרישית) בראו מלאכת מחשבת (הארץ) גברת וקנה נהדרת: בימוי: מנריק חוויה בימחית פרנינה (על המשפט) חודה נברת פורת חודה למר גבי עפרוני, הם עשו לי ערב טוב, חס ונעים (העיר) אורנה פורת נונעת ללב גבי עפרוני (קול ישראל)	משתתפים (לפי סדר א'-ב'): יעל ברנפלד, ליאת גורן, עידית טפרסון, עמי טראוב, ויקי מורן, דור צווינגבוים
שלאר 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	
ההוג 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.	
תיאטרון בית ליסין ויצמן 34 ת.א. 62091 טל: 03-25622	

אכן נוגע בדבר

ספר נוגע בדבר מכונסות מסות מספר, שאין עניינן נושא אחד, או רקע ספרותי היסטורי אחד. ועם זאת, כפי שכותב המחבר בהערה בשולי הספר, יש להן מצע משותף. "בעיקרו זהו מצע ההקשר התרבותי, שבמסגרתו פוגשת היצירה הספרותית את הקורא שלה, ואת חברת היעד שכתובה ולשמה היא נוצרת." (עמ' 388).

במסות אלה מבקש מירון לסמן את מקומן של הספרות והתרבות בתוך ההווה החברתית-פוליטית המקיפה אותן.

לא בכדי הוא בחר לפתוח בני אומו הידוע של הרב שך, שהביא את המשבר הפוליטי הגדול של שנת 1990 לאחד מרגעי השיא הגרוטסקיים שלו.

מירון משתמש ברצף התפל והעילג של קלישאותיו של שך כדי להציג ביע על הסיבות שהביאו לקרבה בין האורתודוקסיה הדתית לימין הקיצוני, ועל הגורמים הנועצים בבסיס התהום ההולכת ונפערת בין הדתיים ובין אנשי תנועת העבודה הציונית - אנשי השמאל.

מירון מבחין בין כל השקפה ציונית שהושגה בתיווך הספרות העברית החדשה, כגון זו של אחד העם וברדיצ'בסקי (על אף הניגודים ביניהם) ואפילו זו של תנועת העבודה היום, על עליכותה האידיאולוגית ודלותה התרבותית, ובין השקפתם של אלה, שזיקתם לציונות לא עברה את כור ההיתוך של הספרות העברית, כגון ז'בוטינסקי ובאי כוחו היום, כביכול, אנשי הליכוד. כיוון שכבר בראשית המאה התשע-עשרה, עוד קודם שהופיעה הציונות, זיהתה הספרות העברית החדשה את עצמה כתרבות יהודית חלופית, שבאה למלא את מקום המסורת הדתית - הלמדנית, אין להתפלא על האנטגוניזם ההולך וגובר בין האורתודוקסיה היום לבין אלה שמקורם בכור ההיתוך של הספרות העברית החדשה, שהרי היא זו שאמורה למלא את מקום הדת, להטיל בה ספק ולהציע אלטרנטיבה אחרת.

המסה המסיימת את הספר עניינה עיון מחודש בכרוז או בקול הקורא הראשון של מקימי "התנועה למען ארץ ישראל השלמה". מירון רואה בכרוז מסמך אידיאולוגי שפרסומו

הוא אקט פוליטי ברור. דווקא על רקע התהום ההולכת ונפערת בין תנועת העבודה לדתיים, בולט מספרם הרב של הסופרים והמשוררים. מקצתם מבחירי הכותבים כמו אורי צבי גרינברג, נתן אלתרמן, ש"י עגנון, חיים הזו ורבים אחרים. כל אלה חתומים על הכרוז, שלימים יהיה אחת מנקודות הציון במהפך שחוללה מלחמת ששת הימים. יוזמי הכרוז ומקימי התנועה הבינו, שבשלב היסוד של תנועתם, כדי להוסיף ולהתקיים, עליה לקבל את מירב הסמכות הציבורית מסופרים ומשוררים. "הספרות העב-רית", שהיוותה מכשלה בדרך אל הריבונות הפוליטית, אי אפשר בלעדיה בדרך של הוצאת התנועה מן הכוח אל הפועל.

בין שתי מסות אלה, זו הפותחת את הספר, וזו המסיימת אותו, ששילט בהן הטון הפובליציסטי, מצייר מירון את ההווה החברתית הפוליטית הישראלית, תוך עיסוק בשירה ובפרוזה ותוך דיון ספרותי מעריך ביצירות שערכן הספרותי מובהק, או דיון במשמעות הסוציאל-פסיכולוגית של יצירות שעיקר עניינן במשמעות כזו.

על מו מאני של אי"ב יהושע, על שירתם של לנסקי ושל נוח שטרן, שהוקסם משירתו של ת"ס אליוט, הושפע ממנה והפנים את עיקרי הפואטיקה שלה כבר בשנות השלושים, שנים רבות לפני ששירה זו הייתה לה השפעה גדולה כל כך על השירה הישראלית של שנות החמישים והששים ועל הסיבות שהניעו משורר כמו נוח שטרן לעזוב עבודת דוקטוראט בהרווארד, מלגה וקריירה מזהירה, ולעלות ארצה.

לא נפקד מקומם של שלמה ניצן ורטוש ומגש הכסף, שכבר שנים רבות עברו מאז הופקע מן הפרטי אל הקולקטיבי. מירון תוהה על תפקיד השיר עבור קהל נמענים בסיטואציה היסטורית מסוימת. ואולי המסה הראויה מכולן לעמוד בתווך, בין קלישאותיו של הרב השלמה - המסה על חפותה של לזיזי בדיחי, שאין מיטיבה ממנה לתאר את בבואתה של החברה הישראלית בעצם הימים האלה. במסה זו תוהה מירון על קנקנו של הרומן הבלשי מקומו של שולמית לפיד. הוא מעלה שאלות מספר,



דן מירון

ובאמצעות התשובות לשאלות אלה עומד על התמונה האשלייתית המורכבת של המצב הישראלי העולה מן הרומן, אותו ביזוי עצמי האופייני לישראל האשכנזית של אחרי המהפך של '77. "האם השתמשה לפיד בליזי בדיחי ובמוסכמות הסיפור הבלשי לשם יצירת סאטירה על החברה הישראלית? האם העמידה את דמותה כאדם המגלם ערכים של עבודה וניקיון, עמידה ברשות עצמו והסתפקות במועט, כדי להוסיף קיע באמצעותה חברה אכולת רקב, שטופה ברווחים קלים ובזימה,

עצלה, שואפת למותרות, טובלת בזוהמה מוסרית?" (עמ' 312). אליבא דמירון, אין לפיד קוראת תיגר, לא על המשטרה ולא על העיתונות ולא על כל מוסד חברתי אחר. אין פסול בשיטה או במוסד-תיה. המערכת אינה זקוקה לתיקון מהותי אלא ל"חילופי-גברי", ל"דש-חדש". "מי הם האנשים הפסולים שיש להחליפם? לא קשה להשיב על שאלה זו. אלה הם אנשים המרכיבים את העילית האשכנזית של ישראל של ימינו." מירון רואה ברומן אחד הכיטויים לחרושתו של הציבור האשכנזי בארץ, שאינו בטוח ביכולתו להתמודד עם שאר הציבור, ומתוך כך מפתח תגובה של הזדהות מדומה, המלווה בשנאה עצמית ובכניסול עצמי.

כל אלה ועוד עניינים רבים אחרים. ומירון אכן נוגע בדבר. וגם עם כל ההטרוגניות של הספר יש לברך על היוזמה לכנס את כל המסות בספר אחד ולהאיר את הקשר בין סיפור לאידיאולוגיה, בין טקסט לקונטקסט. ■

צביקה שטרנפלד - הפינה

הצופותיות

פרנסיס ז'ים

היום

8 ביוני 1894
יום ראשון, וירזיני הקדושה,
לוח השנה.

היום הוא חגה של ירדני...
היית עירמה מתחת לשמלת הפלמלה שלך
אכלת פרות גדולים בטעם מוזמביק
והיית המלוח כסה סרטינים חלולים ונאפורים.

עורך כמזהו כגאגוזי הקוקוס
הסוחרים נשאו למענף טנאים בצבע האויר
ומטפחות ראש במשפצות צהב בהיר.
לבורדונה* חתם על נירות האדמירלים.

את מתה ואת תיה, חכרתי הקטנה,
חכרתו של פרנרדן, מגלף המקלות הנקן,
ומת בשמלה לבנה, תליין
על צנארף הטהור, ב'דרף היסורים'.

פרנסיס ז'ים (Francis Jammes), נולד ב-1868 בטרונה ונפטר ב-1938. למרות ריחוקו מפריז היה מוקד עליה לרגל. כחוקפה שבה פורסמו מנשרים חדשות לבקרים כתב: "אני סבור שהאמת היא שבח האל, שעלינו לחגוג אותה בשירינו כדי שיהיו טהורים; שיש רק אסכולה אחת, שבה, כשם שהילדים מחקים בדיוק רב ככל האפשר כתב יפה, המשוררים מעתיקים ביודעין ציפור יפה, פרח או נערה יפת רגליים ששדיה חניניים. אני סבור שדי בכך...". רחל שחרגמה משיריו.

העצבות הנעלה של מזלנו - מעין הערה

עמליה כהנא - כרמון: ליוויתי אותה בדרך לביתה; הספרייה החדשה / הוצאת הקיבוץ המאוחד / ספרי סימן קריאה; 1991; 312 עמ'

ד המפורסמות, שאין בכוחה של רשימת ביקורת להתמודד עם כל מורכבותה וייחודה של היצירה הספרותית. קל וחומר שאין בכוחה להתמודד עם יצירתה של סופרת מורכבת כעמליה כהנא-כרמון. זאת במיוחד מאחר שהידרשות אמיתית ליצירה שלה מצריכה הידרשות למכלול יצירתה, המגלה מידה רבה של עקביות. משום כך בחרתי להתמודד ברשימה זו עם היבט אחד בלבד של ספרה החדש - ליוויתי אותה בדרך לביתה.

"העצבות הנעלה של מזלנו", אומר בוכר, "היא שכל 'אתה' סופו להתגלגל ב'לז'. יתר על כן: בלי ה'לז' אין האדם יכול להתקיים. אולם מי שחי רק עם הלז בלבד, הוא אינו האדם". עצבות נעלה זאת, או טראגיות קיומית זו, היא התמה המרכזית בספרה החדש של עמליה כהנא-כרמון.

כבר בפתיחת הרומן שלפנינו מוצגים את ביטויים תודעת האדם רעיות והחלופיות מזה, והנצח שבמצבה הזמני של כל סיטואציה או קיומיות, תוך נסיון אחיזה בחולף, מזה. שני אלה מהווים כעין מצע, שעליו יתפרש עולמן הפנימי של הדמויות ברגעי פגישתן - פגישה שנידונה מלכתחילה לכישלון. שהרי ב"כל עת, אין מראהו של רכס יותר מאשר תצלום של מצב ביניים. זמני, נכון לרגע נתון. כשהודאות היחידה היא כי עם הזמן הרים אלו לא יהיו. שרי-דיהם בלבד, אשר החליפו צורה, מפורזים יהיו על פני כנפות-הארץ

וקרקעיותיהם, בתוך רבדים של משקעים ומרבצים". (עמ' 8).

במרכז העלילה שתי דמויות: דמותו של המספר - מוסיק - ודמותה של מאירה, ומערכת הזיקות הנרקמת ומתרת שוב ושוב ביניהן - מערכת המתרוממת מעל לשגרה, ואף מעל לכישלון הטראגי של כל פגישה שביניהם. במהלך העלילה הופך כל אחד מהם למשנהו, או כפי שהגדיר זאת בוכר - ל"לז", אולם חרף תמורה חוזרת ונשנית זאת מאירה ומוסיק אינם מושפלים: דמותם מדקפת בעקבות פגישותיהם, ובעיקר בעקבות הטראגיות הנעוצה בכל

מפגש, למרות הכישלון; מאירה ומוסיק אומנם אינם אלא שרידים בלבד, השקועים עמוק עמוק בתוך "רבדים של משקעים ומרבצים", אולם ה"עצבות הנעלה", שהיא מדרכו של עולם, היא גם המאצילה עליהם מיופיה.

מאירה ומוסיק פורצים, כביכול, את שגרת היום-יום המעיקה. כך למשל כשמוסיק מהרהר בקול: "כשתגיעי לשמים יבקשו ממך לתת דיין-וחשבון על הקשר בינינו. מה תגידי?", לאחר נסיון התחמקת קות מהוסס וחלש עונה מאירה: "ובכן. מוסיק ואני, אמרה. הוא היה מאוד כודד, בארץ זרה בינינו. אני הייתי בודדה. בארץ שהלכה ונעשתה יותר ויותר זרה. וזהו. כך שהלכנו ונעשינו זה לזה, בהדרגה, הכול. ידידים, משפחה, איש ואשה. העולם. אבל ידי נקיות: אני כל הזמן התרעתי. זה הוא שלא הק' שיב. זה הוא שדמו בראשו". אולם מאירה חשה שלא די בכך, שהרי דיברה בשם שניהם, והיא מוסיפה: "תמחוק את כל מה שאמרתי. אני אגיד שם כך, הוא הכניס לחיים שלי דם חדש והשראה. השראה גדולה מאוד. אחרי המכה שלה כבר לא הייתי אותו אדם".

לתיאור יחסים זה יכול אף מוסיק להצטרף. על שאלתה: מה תדווח אתה? הוא עונה מניה וביה: "אני חושב שאני אגיד כך: שמי מוסיק. אני אלכוהוליסט. לאלכוהול שלי קוראים מאירה. וזה מצב אבוד". (עמ' 87). בכל דפי הרומן מנסה מוסיק להתבונן בעצמו ולעצב את מקומה של מאירה 'אז', להבין את התחושה שמלווה אותו תמיד, ומניעה את מפגשיהם החוזרים ונשנים. הפעם, עקב ההשלמה, הוא שב דווקא אל ניסוחה הראשון של מאירה, שיש בו משום עקרון ההדדיות. יחסים מעין אלו אינם קשורים בתכונות אלו או אחרות של הדמויות הנפגשות. ההשתוקקות ההדדית לקיום אנושי החורג מזה שהוטלו לתוכו הוא המוליכם זה לזרועות זה.

מצבם מאופיין באינטנסיביות, שהיא היא האהבה: קיום מועצם זה בתוך זה וזה ליד זה. מתוך מצב קיומי זה הם שבים ומגלים את החברה שסביבם, את הנופים ואת האנשים. הם חורגים מעצמם, כדי לשוב אל בדידותם. השייכות, יודעים שניהם, פירושה היחיד הוא ויתור על אינטנסיביות זו. כפי שאכן סובר מוסיק, דווקא אי השייכות המאפיינת את מאירה ואת הזיקות שסביבה, היא הקובעת את עוצמתה של ההדדיות שביניהם (ראה למשל עמ' 228-227). אך מכאן גם שמפח-הנפש המלווה כל פגישת אמת, אין בו כדי לפגום במגע הבלתי אמצעי ובעושר הפנימי שבעקבותיו.

כסופו של דבר שבים אף מאירה ומוסיק אל השגרה, שממנה ברחו זה לזרועותיו הפגועות של זה,

אולם מפגשם, שהיה בו מיסודו זיקת 'אני-אתה', עשאו לבני אדם עם כל הכאב והגדולה שבמצב קיומי רופף זה. הם נושאים בתוכם את הזכר הנפלא של זיקת אמת שנתגשמה, ולורגם לתקופה קצרה. כוחה של המשיכה, שמביא לנסיונות השיבה החוזרים ככל האפשר, פיזורות שברומן, מעוגן במפגשם הקודם, מפגש שנדמה שנתגשם. פירוש הדבר כי הפרדה, כפי שנח-ויתה על ידי מאירה, הייתה כורח הטבע בעצמותה של הפגישה. מכאן ואילך לא נותר להם אלא לשאת את גורלם והמאורעות הבאים עליהם, אם בנסיון השיבה המאוחרת, אם בזמני ביניים המצויים ברקעה של העלילה, ואם במצבי המתמשכים של הווה. מאירה ומוסיק נידונים, כצפוי, להיפגע שוב ושוב, כצו החוקיות שביטוייה הטראגי "בעצבות הנעלה של מזלנו". אולם היפגעות זו אינה אלא אישור וביטוי לרגישותם הגדולה, ויותר מכך - לאותנטיות שבקיומם.

זירת הפגישות, הן בין מאירה ומוסיק והן בינם לאנשים, לחברה ולנופים המקיפים אותם, אינה חלק מחומריה הכרחיים של העלילה כדוגמת המקום והזמן ברומן בדרך כלל. מקומה של כל פגישה באיש-יותם, ובשטחה של ההדדיות שביניהם. ומכאן גם אופיין המכריז איב והמר של הפגישות: בכל רגע ורגע מרחפת מעליהם חרב הפרדה, בדמותו של ה'לז', שאינה יכולה להתגלות אלא בצירופים מטאפוריים מרוכזים ותוך הערות בלשון פיגורטיבית לעילא ולעילא.

בין "המספר" לבין מאירה רוכצים הזמן, המקום ומצבים אנושיים וחברתיים בלתי נמנעים. "המספר", מוסיק, שב, לאחר תקופה ארוכה של העדרות, אל מאירה. הוא אף אינו יודע בוודאות מה המריצו להתקשר אליה ולבקרה, לאחר שימים רבים דחה זאת. מכל מקום, הוא מגיע אליה במצב כאוטי, כאשר "הכל לא בסדר. כמגרה אשר תוכנה הורק על המיטה, לצורך מיון חפצו, ואינך יודע במה להתחיל" (עמ' 10). הוא מוטרד "באי-ודאות מי מבין שתי האפשרויות המקצועיות אשר לפני, כל אחת מהן מעלותיה וחסרונותיה בצדה, תהיה סופית ההתקשרות הבאה שלי" (שם).

מאירה, לעומת זאת, מכירה באמת הכואבת: "בדידות זה כשהבית, שממנו אתה יוצא ואליו תחזור, הוא כמו קבר פעור, כעת כשאתה לא שם". היא, שניחנה כרבות מתכונותיו של המתבונן המיסטי טיקאי, חווה תוך התבוננות מעין 'אפיפאניות'. דוגמה מובהקת לכך ניתן למצוא מיד לאחר הסתלקותו של מוסיק לחו"ל: היא יושבת גבוה מעל הים, מקום שממנו "בקושי רואים", אולם "מה שרואים, רואים

קטן". תוך כדי התבוננות סתמית היא מבחינה בגבר שווף השוחה בים. היא מבחינה "כמה יפה ומדוד האופן בו הוא מבצע, בכוח, כמו בלא מאמץ". ופתאום, כבמעין הארה, "התחושה הראשונה שלה היתה שזה שיר-פרדה" - סופיות. "יושבת שם, מביטה באיש השוחה, אני, כאילו התעכבתי שם על התחושה הזאת, (...) אתה כבר לא היית כאן, כמובן. את זה אני כנראה עוד לא ממש עיכלתי אז, כמובן. הלא נסעת פתאום, באמצע ירח-שיבת-הברבור של הגוף". (עמ' 24-34).

חווית ההתבוננות - הן זו שכלפי חרץ והן האינטרוספקטיבית - נתפסת כהארה, כתובנה מיסטי, שיש בה כדי להזכיר אלמנטים רבים מהתפיסה הדו-שיחית הבוכר-ריאנית - תפיסה, שלא תמיד ידעה להשיל מעליה את מחצית-לות השפה המיסטית. מאירה ומר-סיק אינם מבקשים לתפוס את העולם החיצוני. כל מעייניהם נתור נים לעולם הפנימי. טבעי לכן, שרשמי ה"מספר" מופנים כלפי פנים. העולם החיצון אינו אלא הקטליטור לגילוי העולם הפנימי, ואולי אף להתהוותו. כך, לדוגמה, בשיחה על שליטה עצמית וכוחה של המציאות החיצונית בקביעת חייהם, אומרת מאירה: "זה בדיק, מה שאני עושה. כך שבכל פעם אם-כן, כידוע לך (...) אני מחליטה שאני גמרת, שאני התגברתי. יש לשים קץ. ואז הוא מגיע, מוסיק. גבר במלוא-אוננו בא מן החוץ, מן הפעילות, מההמולה. מביא אתו מדופק החיים בחוץ ומן השאון של העולם. בא אל תוך בורי-הקבר הזה. והוא כל-יך יפה בעיני. ואני רואה אותו, את מוסיק. ואני לא יכולה, אני וכל ההחלטות היפות שלי (...)" (עמ' 270). ברור שאין הדברים אמורים במוסיק ובעולם כמות שהם, אלא היטל מעולמה, המשתלב היטב היטב בהיטלי עולמו. בהדדיות זו מונחת הפגישה שביניהם. מוסיק ומאירה, בפגישתם עם ה'את' או עם ה'אתה', מטילים את עושרם על ההווה כולה, עד שהיא אינה מתגלה כפשוטה וכרישומה, אלא כרישום שמטביעה בה התבוננותם. ציורי הלשון המעצבים הוויה זו נושאים לכן מטען כפול: בחלקם נבנים מנכיו של ה'אני', ובחלקם מובנים על רקעו של העולם החדש שנגלה. מכאן גם האופי הליירי המאפיין את הספר הנוכחי, כמו גם את ספריה הקודמים של כהנא-כרמון.

מאדאם בוכארי;
הקיבוץ המאוחד,
ספרי סימן
קריאה; 298 עמ'

בינונית וכזבת. ואולם שוב היא עמדה, מנסה להעפיל אל פסגרת תיו הלא אפשריות של העולם שמחוץ לעולם המציאות שלה. לא מסתפקת בקיים. שואפת לדבר מה נעלה ממנו. אכן רומאנטיזם במיטבו. עמידה ליד התהום הפי עורה בין העולם הזה לבין העולם האחר שאינו אלא פרי דמיון וכי מיהה, פרי עצב ועוגמה חשוכי מרפא, פרי רצון לשנות, לסטות מעט מן התלם הכפוי והמוכן מאליו. ושוב לא ידעתי כמה נעלה רצון מסוים לשינוי על רעהו.

"מראית העין שנחשפה במפולש במאדאם בוכארי מעמידה אותנו על כל צעד ושעל פנים-אל-פנים עם חומר סיפורי מעוצב להפ-ליא, ועד כדי כך שהוא משמר את כל העושר והמורכבות של החומר החי. אנו עדים ברומן זה לרגשות אותנטיים, שמקורם בקלישאות האוויליות ביותר; כך קורה שהגיגי אמה על רודולף ועל האהבה מתגלגלים בלהט שאין להבדיל בינו ובין להט אהבה אמיתי שמקורו עכור פחות" — כך מוסיפה וכותבת נאטלי סארוט. אכן חומר סיפורי מעוצב להפליא. אך מי שמנו ראויים לשפוט איזו אהבה הינה אהבה שמקורה בלהט אמיתי, ואיזו אהבה מקורה עכור. ומי מהן ראוייה דיה לכאב גדול כל כך ולידיעה ש"הכל אינו אלא רמייה אחת גדולה" עד שלא נותר אלא ליטול את הנפש ולהיפטר אחת ולתמיד מן החיים האלה. ■

ידי צורותיו המנוונות והקלוקלות ביותר של הרומאנטיזם." (עמ' 138).

בפעם הראשונה שפגשתי את אמה, בתרגומה של דבורה בארון, לא ידעתי דבר מכל העלבונות שעלבו בה. היא עמדה לבדה, חלומתיה הגביהו עוף. לעתים הייתה מופתעת מן הדמיונות האיומים שהתגנבו אל מוחה, אבל היא הוסיפה וחייכה, ושמעה עצמה אומרת שוב ושוב כי היא מאושרת. לעתים הותירה מחשבותיה שכורה, נטולת נשימה, מאובנת, מתייפחת חרש ברמעות חמות. "אה כן", אמרה לה פלי-סיטה אמתה, "את בדיוק כמו הבת של אבא גרין." "לא", אמרה אמה, "אצלי זה התחיל אחרי הנישואין." כך היא עמדה לה, בוכייה, כמטחורי קשת מן הארץ המובטחת, שאין מגיעים עדיה לעולם.

ולא ראיתי בה, לא בינוניות ולא עליבות ולא כזב. רק את מושא תקוותיה, שלא היה בו כל ממש כמו בכל מושא של תקוות. שהרי מרגע שהוא קורם עור וגידים, הוא תם, וכמקומו נברא מושא חדש עלום ונטול ממש כקודמו, ואין כמו התקווה והכמיהה המרוממים מעט את בעליהן ומגביהים אותם. חלפו שנים, ואמה זכתה למחל-צות חדשות מידיה של אירית עקרבי. עכשיו כבר ידעתי אותה. עם השנים הפקרת את אוזני לכל הדופי שהוטל בה. אל פגישתי השנייה עמה, הלכתי מהססת מעט. אולי באמת אמצא אישה קרתנית,

צים את ההארה העצמית ולהפקיעה מהאפיזודה הטרוויאלית כביכול. אלה, מצדם, עשויים להשתלט על הטקסט ולהתקיים במנותק מהמ-סגרת כולה. השאלה שבפניה ניצב הקורא בספר היא אפוא: האם ביכולתן של סגולותיה הייחודיות של עמליה כהנא-כרמון — לשון פיוטית מדויקת; תחביר מקורי; ברה קפדנית של האירועים המ-שמים להארה, והצבת הדמויות



עמליה כהנא-כרמון

והאירועים בצורה מקורית — לח-בוק מסגרת קפדנית של רומן?

רחל גיל

הכל אינו אלא רמייה גדולה

קצר הידיעה מלמנות את כל השיקוצים ואת העלבו-נות ואת החרפות שהטילו באמו, בוכארי עם השנים. גם אביה מולידה, פלובר, לא חסך את שבט לשונו וחלה בה מגרעות למיניהן; אישה כזבת, עלובה ושפלה, בורה ומשמימה, שאינה אלא התגלמות הבינוניות עלי אדמות. וכל אלה שבאו אחריה רק הוסיפו חרפות על חרפותיו כמו מתחרים ביניהם מי יגדיל לחרף.

במסחה פלובר המכשר (נאטלי סא-רוט: עידן החשד; עמ' 122) קוראת הסופרת לעולמה של מאדאם בוכארי עולם של אחיזת עיניים: "העולם שרואה מאדאם בוכארי, כל משאלות לבה, דמיונותיה, כל חלומותיה, שעליהם היא מבקשת להשתית את קיומה, עשויים סדרת ציורים גרועים, אשר סופקו על

תימה זו של "העצבות הנעלה של מזלנו", מקומה של ההתבוננות, ההארות והתובנות הפתאומיות המלוות את הסיטואציות הבודדות, יש בהן, לדעתי, כדי להסביר הרבה מסגולותיה של יצירה זו, כמו גם חלק גדול מהבעייתיות שהיא מעוררת. פעמים בולטת מדי, לטעמי, העובדה שמבנה העלילה והעלילה עוצבו מלכתחילה על מנת לספק מאורעות פעוטים, שהתגרו בות עליהם מועצמות. כך, למשל, הכניסה לעלילה היא מיידיה: הרי עיקר מעייניה של "דמות המספר" נתונים לעולמה הפנימי, ועולם זה נתון, כביכול, בכל נקודה ונקודה של זמן, בשלמותו. אולם המאור-עות החיצוניים, ובעיקר תגובותיהן הטוטניות של הדמויות, הם העומ-דים במרכז של כל סיטואציה וסיטואציה.

פעמים רבות נדמה, שאותה תכנית יסוד של מפגש ונסיון העפלה אל שיאה של פגישה שאולי הייתה, כמו גם נסיון התעלותה של הד-מות על חומרי המציאות המקיפים אותה, חוזרת ונשנית. כתוצאה מכך מאבד הרומן את מקומו כמסגרת אמנותית, והקורא נותר עם הסיטור אציות הבודדות, העוקבות זו אחר זו כמו בכורה של גורליות שאין ממנה מפלט. ואולי, אולי עדיף היה לפרק את המסגרת הנוקשה לשם עיצובם של המעמדים הבודדים? יתר על כן — תפיסת שיאים וחתירה אליהם תוך נטישת המצי-אות החיצונית, שאינה אלא עילה לתגובת הדמות, אגב הדגשתה של המציאות הפנימית, מחייבת את כהנא-כרמון להרחיב בעיצוב האווירה ולהתמקד בהצבתה המד-ויקת של הדמות המתבוננת — זו ההולכת ונפרשת בפני עצמה בכל רגע ורגע, בשלבים השונים של פגישתה עם האתה. על כן טבעי הוא, שהמציאות הישראלית הקונקרטי הופכת לרקע בלבד. אין היא אלא דקורציה להתגלותה של הדמות המספרת.

כך אף ביחס להיבט החברתי, שכלל וכלל אינו נעדר מהרומן שלפנינו. הוא נעשה טפל לחוויית המפגש של האינדיאטה ו/או לנסיגות לשוב ולהחיותה. בדרך זו ייתכן אומנם שניתן להגיע אל תוכנה והארה חדשה, או למצער לעמוד מנקודת ראות חדשה וייחודית על החברה, המקום והזמן. ואכן ברוב סיפוריה הקצרים, ובמידה מרובה אף בנובלות שלה, הגיעה כהנא-כרמון לגילוי סגוליות זו. ברם כשהיריעה מתרחבת עד כדי מימדיו של רומן רב-עלילה, תיתכן פע-מים רבות החטאה. בקורא עשויה לא אחת להתעורר תחושה של אי-אמינות, ואף גרוע יותר — תחושה של מציאות ערטילאית עמוסה. זאת במיוחד מאחר שה-תימה הנזכרת לעיל, ומאפייניה הנוספים, מחייבים מטבעם לשון פייגורטיבית, שרק בה יש כדי להע-



אדם בצלם

חינוך הומניסטי ולימוד המקרא

עם עובד

להיזהר מיצירת אשליה של קדמה, כאילו בזמננו לא ייתכנו ולא היו מעשי אכזריות כיוצא בהם וגורעים מהם. הטיעון הנפוץ, כי בדמויות המקרא מצויים גם הטוב וגם הרע, ובכך גדולתן, נכון אבל לא רלוונטי. כי הקובע מכחינה חינוכית הוא שצריך לקרוא לטוב טוב, ולרע — רע...

דבריו של אריה סימון על פרשות במקרא מעלים אנלוגיות והרהר רים, המתקשרים במציאות ימינו, במאורעות ובמעשים המתרחשים לנגד עינינו. השערים בספר מר קדשים לנבואה, מיתוס, תהילים ואיוב, והפרקים עוסקים בנושאים כגון המוסר כערך עליון, פולחן ומוסר, עבודה זרה, ההשקפה המדינית של הנביאים, גורל ישראל ועוד.

אחד מפרקי הספר, שנכלל בשער תהילים, נושא את השם "אדם חי-לוני ומשמעותה של שירה דתית". אפשר להשתמש בכותרת זו כדי להגדיר את כתיבתו של אריה סימון בחיבור שלפנינו: אדם חילוני בוחן את משמעותן של פרשות מרכזיות בתנ"ך.

ברכה רוזנפלד



ליריקן האבסורד

מעין פרפרזה על דברי ביאליק שואל המשורר: "אהבה יש בעולם, / מה זה העולם?" (עמ' 17) והתשובה המ-קופלת בין דפי ספר שירים זה, המצטיין ברעננות הביטוי ובשפה קולחת בריתמוס סוחף, מכילה בתוכה את כל מאפייני האבסורד, הגרוטסקה והגנונסט — כרוח המודרניזם.

האני המודרני, שהשיל מעצמו את האידיאות הגדולות, אינו יכול להישען על מאוס זולת בלבדיותו

טית שונים בעולם היהודי באותה תקופה — במאה הראשונה לס-פירה — על יוסף בן מתתיהו והנ-ביאים, על יוסף בן מתתיהו ומצדה. חטיבה מרכזית אחרת בספר מו-קדשת לפרשה האנטישמית שנ-קשרה לאלפרד דרייפוס ולפרקים בתולדות יהודי צרפת בתקופות האחרונות. ועוד תחום היסטורי, קרוב הרבה יותר: המחבר מטפל בחריפות רבה ב"רוצחי הזיכרון", אלה המכחישים בעזות מצח את קיומה של השואה, המתעלמים מן העובדות ההיסטוריות המח-ריות — תופעה המוגדרת בפיו כ"רוויזיוניזם".

רוצחי הזיכרון לא נועד להיות ספר מונוליתי. זוהי אסופת מאמרים. אך בזכות אחדות החשיבה והגישה המגובשת אל הנושאים הנדונים, כמו מצטרפים בו המאמרים השו-רים לכדי פרקים של חיבור אחד.



התנ"ך והמסר ההומניסטי

פני מספר שנים פרסם אריה סימון — מחנך בעל זכויות רבות, מורה לשעבר, מדריך ומנהל בכפר הנוער בן-שמן, מ-ניחי יסודות החינוך בנגב וחתן פרס ישראל בחינוך לשנת 1975 — את הספר אפלטון והחינוך בימינו. המחבר, שהצטיין כל כך בעבודה חינוכית בשטח, הפליג אל מרחבי הגותו של הפילוסוף היווני הגדול, כדי להוכיח את משמעות משנתו לחינוך בתקופתנו.

כספרו החדש, אדם בצלם, חוזר סימון אל מקורותינו, אל העולם העשיר ורב הפנים של התנ"ך על משמעויותיו החינוכיות. ערכו של הספר אינו רק בהתמוד-דות המחודשת עם נושאים ותכנים מקראיים, אלא גם, ובעיקר, בגישה ההומניסטית והמוסרית אל נושאים ותכנים אלה דווקא עתה, כאשר עולה הגל העכור של טשטוש ער-כים ורתימת יסודות מקראיים לפ-רשנות לאומנית של קיומנו בארץ הזו ושל ההווה היהודית בכלל. ולא בכדי מדגיש אריה סימון בסיום הפרק "הלגנדה: שמואל-שאל-דוד", כאשר עולה שאלת מעשיהם האכזריים להדהים של אישים תנ"כיים אלה: "בוודאי, יש לתאר מעשים כאלה על רקע זמנם. על כך אין חולקים, ולו מתוך סלידה לצדקנות זולה. עם זה צריך

ותו לא; אך הנה מתברר שוב ושוב, כי לא פחות מזה הוא שוקד על החדרת יסודות רעיוניים למסופר, על גיבוש הצד האידיא-מחשבת. בראש הספר הוא מביא מוטו משל קארל מארכס, הלקוח דווקא מחיבורו לשאלת היהודים: "כל אמניפיציה היא רסטורציה של עולם-האדם ושל ההתייחסות האנושית אל האדם עצמו".

דמויות-הגיבורים באהובת הקצין הצרפתי מוכנות ואנושיות מאוד, ובאותה עת מסתוריות קמעה, בע-לות מימד שאינו מוצא ביטוי בעלילה החיצונית. יחסי הוא-היא, המסתורין של הקשר הנצחי גברי-אישה, כמו מקבלים כאן הארה מיוחדת. (אגב, המספר "מכניס עצמו" מדי פעם לגוף הסיפור, כמי שגובר עליו יצרו ואין הוא יכול להימנע עוד מהתערכות אישית במסופר).

ואם מתחיל פאולס את ספרו בתי-אור הקצר שהכאנו לעיל, הרי שהוא מסיים אותו בנימה הגותית, החותרת אל מעין סיכומי-ביניים: הוא כותב על זרימתו של נהר החיים, על החוקים המסתוריים ועל הבררה המסתורית; על הצורך שאדם ימצא קורטוב של אמונה בעצמו, שתסייע לו לצאת ממצבים קשים, על החובה לשאת את החיים ככל מקרה ובכל מצב.



יהודי לוחם

מקרא ספרו זה של ההיס-טוריון היהודי-צרפתי פייר וידאל נאקה אינך יכול שלא לחשוב בהנאה מרובה על צמיחתה של מחשבה יהודית בתפוצות — מחשבה מקורית, עצמית, בעלת יסודות אנאליטיים. אתה גם מהרהר — ומטיל ספק — בקביעות וב-דיבורים על ניוון רוחני של הגולה, על כך שהיא נותרה כביכול בלא לחלוטית יצירתית. כך או כך, ספרו של וידאל נאקה נכתב בהרבה שאר רוח וביכולת חשיבה היסטורית רעננה, שאינה מסתגרת בתחומים מדעיים יבשים ופורמליסטיים, והנוגעת באצבע האקטואליזציה גם בפרשות היס-טוריות רחוקות מאוד.

הפרקים בספר רוצחי הזיכרון המת-ייחסים להיסטוריה הרחוקה מת-מקדים באישיותו ובפועלו של יוסף בן מתתיהו — יוספוס פלביוס, אשר הציל מן השיכחה תקופה מכרעת בתולדותינו. וידאל נאקה כותב כאן על אופני פעילות פולי-



רומן היסטורי או סיפור עכשוי?

רוח מזרחית היא הרוח הפחות נעימה שב-מפרץ ליים — מפרץ ליים, שהוא נגיסת-הים הגדולה ביותר מצדה התחתון של רגלה הדרום-מערבית המשורכבת של אנגליה — ואדם סקן יכול היה להעלות מיד כמה סברות שרירות לגבי הוג שהחל לפסוע במורד המזח של ליים-רג'יס, כינויה הזעיר אך עתיק של נגיסת-הים, בכוקר אחד, סופתי, חריף ונוקב של שליה מארס 1867.

במלים אלה פותח ג'ון פאולס, המספר הבריטי המצליח, את ספרו הידוע אהובת הקצין הצרפתי, שזכה גם לגרסה קולנועית. הספר ראה אור לראשונה בתרגום עברי ב-1978, ועתה חברו שלוש הוצאות כדי לפרסמו שוב, באותו תרגום, במסגרת "סדרת קלאסיקה". במ-קורו האנגלי הופיע הרומן בסוף שנות ה-60 ומיד עורר את עניין הקוראים והביקורת: חלקם הת-להבו ואף טענו לתגלית ספרותית וחלקם הטילו ספק בחשיבותו של הרומן.

אהובת הקצין הצרפתי אינו הספר הראשון שכתב פאולס. עם הרומ-נים האחרים שלו נמנים האספן, המאגוס וקובץ הסיפורים מגדל הוכנה. אך אהובת הקצין הצ-רפתי היא יצירתה המייצגת ביותר מבחינת רעיונות, שילוב של טכני-קות כתיבה, היכולת לרקום עלילה סיפורית ולהחליף זמנים ותק-רות, מבחינת משחקי פנים וחוף — והעיקר, מבחינת התחושה שהיא מעניקה לקורא, כי כתיבה זו שומרת על נאמנות ועל קרבה פנימית לרוח הקלאסיקה, על ער-כיה הברורים והחיוביים, ובאותה עת היא גם מסוגלת לחדש, להיות עכשווית ומודרנית בצורות ובתכנים גם יחד.

ואומנם בספר משמשים בערכובייה סממנים של רומן היסטורי ושל סי-פור "כאן ועכשיו", המשתמש לצר-כיו כרקע היסטורי מסוים; העלילה מתייחסת למחצית השנייה של המאה הקודמת, לתקופה הוויקטור-יאנית באנגליה, והמספר "קופץ" בזמן כדי לגשר בין אז ועתה. תכופות אתה מאמין שעיקר כוונתו לספר סיפור, לפרטיו ודקויותיו —

ג'ון פאולס: אהובת הקצין הצרפתי; מאנגלית: אביבה גור; ספריית פועלים, ידיעות אחרונות, ספרי חמד, סדרת קלאסיקה; 1991; 413 עמ'

פייר וידאל נאקה: רוצחי הזיכרון; מצרפתית: עדה פלדור; עם עובד, ספריית אופקים; 1991; 354 עמ'

אריה סימון: אדם בצלם — חינוך הומניסטי ולימוד המקרא; עם עובד; 1991; 359 עמ'.

דורון נשר: גלידה בטעם מוות; ספריית פועלים; 1991; 40 עמ'.

פרסום ראשון

יִוְנָה חִלְמָה אוֹתוֹ
תִּפְלִין כּוֹרֵךְ עֲרוּהַ
וְאֵנִי הוֹגָה בְּךָ
טוֹטְפוֹת בֵּין עֵינַי
בְּשִׁכְבִּי יוֹמָם
וּבְקוֹמִי בַּלַּיְלָה
וּבְנִסְעֵי בְּדֶרֶךְ
אֶתְמַל כְּמַעֵט עֲשִׂיתִי תְאוּנָה
בְּגִלְלֵי הַטוֹטְפוֹת הָאֵלֶּה
הַגּוֹלְשׁוֹת עַל עַפְעָפֵי
מִפְּחַ הַמְּשִׁיכָה
וּמִסְתִּירוֹת לִי אֶת רֵב
שְׂדֵה הָרְאִיָּה.
אֶף שְׂאוּלֵי לֹא כְּדָאֵי
בְּגִלְלֵךְ

בְּכָל הַסְּלֵמוֹת שֶׁרַק אֶפְשָׁר
בְּמֹו גְרָמֵי גַעְגּוּעֵי אוֹתְךָ
הוֹלְמַת
בְּקִרְשֵׁי צִנְדוֹ אֵלֶם
מִתְחַנֵּן
עַל קְלִידֵי פְּסִנְתָּרֵי הַזֶּקֶן
הַחֹלֵם
שְׁלֹא בִּנְן מֵעוֹלָם אֵלֹא
אֶלֶיךָ

אֲנִי עוֹנֶדֶת מִתְרוֹזוֹת
מִרְמָה עִם
אֶצְעֻדוֹת זְמָה חוֹשְׁקוֹת
אֲמוֹת יָדַיִם נְזוּפוֹת
שֶׁל גּוֹף צָנוּף
בְּתִכְרִיכֵי בְּדֵים פּוֹזְבִים
מִרְמָזְבִים
חוֹבְקֵי דְּיָדַיִם עֲצוּבִים
וּרְכוּנֵים אֶל
חֲמוּקִים נְעֻלְכִים עִם
תְּלַתְלֵי עֲרוּהַ צְלוּבִים
שְׁלֹא תִבְחַשׁ בָּהֶם יָדְךָ
מִחַר תִּרְחַשׁ בָּהֶם
רְמָה

חֲמֻשַׁת חֲרָפִים וְחֲמֻשִׁים
אֲנִי יוֹצֵאת לְצוּד
אוֹתְךָ בְּשִׁינְיָה שֶׁל
חֲלוּמֹתַי אוֹתְךָ רוֹאֶה
חוֹלֵף חוֹמֵק בְּסִבְךָ
שֶׁל עֲרֻבוֹתַי לְשׂוֹא אוֹתְךָ
קוֹרֵאת לְפּוֹל בְּרֶשֶׁת
רַחֲמֵי

יֹשְׁבַת מוֹלֵךְ אֲבִי
תִּינּוֹק צְפוּד פְּנִים
סְגֻלָּלוֹת קְשׁוּרוֹת
בְּשִׁלְיֵיקַעֵס אֶל
מִכְנָסֵיךָ הַמְּכַתְמִים
מִרְבֵּבֵי שְׁנוֹתֶיךָ
שֶׁגִּדְלוּ עֲלֶיךָ בְּזִמְנֵי הָאֲחֵרוֹן
וְלֹא רוֹצֶה אֶף
מְהֵרָה אוֹתְךָ מִקְפֵּל
בְּגִמִּישׁוֹת אֲבָרִים מִפְּלֵאָה
בְּתוֹךְ מְזוּדַת הַפְּלִסְטִיק
הַשְּׁחוּרָה כְּמוֹ זוֹ שֶׁכָּה
לְקִטּוֹ אֶת אֲמָא מִמִּשְׁתָּה
בְּבִקְרֵי יוֹם אֶלְךָ אַחֵד.

ומעט בני אדם. לכן גם תהליך היצירה איננו בגדר פעילות שמ-תכוונים אליה מפאת חשיבותה, אלא תהליך מקרי וארעי. המלים באות כמו אורחים: חלקם עוזבים, חלקם נשארים — "מי נשאר ככאב נשאר" — וגם הן מסמנות רק את עצמן ולא מה שמעבר להן. לכן המלים "הורים", "אהבה" ו"מוות" נכתבות במרכאות כפולות, כאי-רנויציה הן של השפה והן של הערכים הללו. במצב של אי-מילים פונה הדובר אל אורפאוס המיתור-לוגי, המתגלגל במרתפי השאול, לטקס עצה. האלים מייצעים לו: "קח את אורידיקי עשה בה מלים", והוא מוצא את גופה "מנוקב צרור" רות מכונת כתיבה" (9).

עם כל הכאב הרב המקופל בקובץ שירים זה, הוא מלא הומור ומ-שעשע. הומור מסוג "הומור הגר-דום", הגיחוך והנונסוס. הטכני-קות שבהן מפיך דורון נשר את המצחיק והמגוחך, את האבסורד והנונסוס, נוצרות על ידי העמדת סיטואציה קומית, סוריאליסטית, מטורפת: "גגות שהפליגו על כנף הלילה / שבים מקופלי עינים את אנטנת הבית, אומרים — / מצאנו פתק על שערי השאול / לא מקב-לים תיקונים" (9); או סיטואציה מקברית-קומית-גרוטסקית: "אנ-שים יתלו את עצמם על אוניך בצורת עגיל" (18) או "יתאכדו על אצבעך" (שם); אולם הטכניקה העיקרית היא שימוש מתחכם ומ-קורי בסינסתוזיות: "גלידה בטעם מוות", "כאב השוקולד" (7), "על הרצפה זוחלים קולות שטוחים" (9), "בקולה של אורידיקי היה חור שחור" (שם) "היא לובשת מרחקים וצעדי הליכה" (14), "שם זללנו את השמש" (19), "כתמי האור... יונקים בקשית" (שם). למרות שרמתם של השירים אינה אחידה — מבחינת דרכי העיצוב, הרעיון הכללי או עושרה של הלשון — הרי הקובץ כולו מהווה שלמות, הן מבחינת הלך הנפש והן מבחינת תמונת העולם המעוצבת בו. ■

האקזיסטנציאלית, והוא שרוי בכ-דידותו בתוך עולם חסר משמעות, חזור תודעת אבסורד, מתמלא מן הספק. ואכן זהו עולמו השירי של דורון נשר: חסר היגיון, מגוחך, עצוב-מצחיק, מנוכר ומלא טעויות, כפי שהוא כותב בשיר, שהוא מכתב "תודה" להוריו: "וכל הזמן ניסו להסתיר ממני את האמת / על טיב העולם וטעם החיים" (עמ' 32), ולכן: "לפעמים אני מחבק את מה שיש כמו את מה שאין / חזק אני מחבק / כדי לא לאבד את מה שאין" (עמ' 36), והמצואות היא לעולם משהו לא ברור ולא מושג: "ועמדנו על בהונותינו / מנופפים למציאות / כמו ילדים בתחנת רכבת" (עמ' 19).

בעולם עצוב-מצחיק זה, אלוהים איננו אלא שחקן: "שרוולים של חושך בחלון / בגדי ההופעה של אלהים" (עמ' 9), (בניגוד למקבת של שיקספיר, הטוען כי האדם הוא רק שחקן על הכמה ואינו מייצג שום דבר) או לחלופין, שטן, ש"מגלגל את העולם לידו / כמו ילד עם כדור גומי המורם בגבעה" (30). אהבה הינה בז-בוז (31) או קיימת רק בסרטים (23), ואין נשיאה באחריות, לכן אפשר להעבייה "במצב צבירה של סוודר" (18). האדם אינו אלא דמות גרוטסקית — סובל ואינו יודע לשם מה, רחוק מן העולם, רחוק מאהבה, רחוק מן ההורים: "אדם ומזודה חוזר לקן ההתחלה" (עמ' 21) — (כאן האבן הסיזיפית נתג-לגלה במזוודה), עומד "הכי קרוב לאושר שאפשר" אבל איננו נוגע בו (13). ויש תחושה של חוסר מ-שות, של מציאות הווה: "אנחנו היינו רעיון / כמו התפוח שיש בכל תפוח /.../ כמו תפוח / של ניוטון שהחליט פתאום: נופלים" (19). והוא נופל אל הלא נודע, אל הכאוס התמידי, מפנה שאלות קיומיות אל העולם השותק, ומ-עונה מחכה לשוא לתשובות: "איש זורק לחול מלים, במקום תשובות אוסף צדפים" (17). ובאין תשר-בות ואין נורמות, רק "נחש התהו ובהו בפרודורים" (34). (מעניין כשלעצמו הוא הצירוף יחדיו של תהו ובהו עם הנחש הבראשיתיים). בעולם זה של אין נמצא האדם בדיסאורינטציה גמורה, והמשורר מייצג לו באירוניה: "לך בכיוון החץ". ועם זה, באותה הנשימה: "נגד כיוון החץ... כמוכן שהחלטה שלך" (22), הוא מלגלג על העולם, על האנושות ועל עצמו. הוא משווה את עצמו לרוכל הקורא לילדים (אירוניה כלפי הקוראים) לבוא ולטעום ממרכולתו, שהיא "גלידה בטעם מוות" (7), או לקוסם, כי "קוסמים הופכים מלים לעולמים / בטריקים זולים" (שם), וקולו של חנווני המוכר מיני סחורות בוקע מגרוננו (14) (אירוניה כלפי עצמו ושירתו). אווירה של מכירה כל-לית שוררת בכל, הרבה חפצים



הו, אנו המנוּדים



וישנו סוג
אחר. פגשתי בהם בבתי
הקיץ שלהם (אל תשאלו אותי מה עשיתי שם כי
אין לי משג).

הם נולדו עם כסף
והם לא צריכים ללכלך ידיים
בבתי מטבחים או לשטף
כלים במאורות מעפשות או
לנהג במוניות או לסרסר או למכר סמים.

זה משאיר להם זמן להביץ את
החיים.

הם נכנסים עם כוסית קוקטייל
בגבה הלב
ושותים בלגימות זעירות.

אתה שותה בירה זולה שהבאת
אתך
מפני שבמהלך השנים למדת
שמזורים עשירים הם קמצנים —
הם משתמשים בכולים של 5 סנט במקום בדאר אויר
הם מבטיחים כל מיני פנוקים שיחכו
לך עם בואך
מגלונים של ויסקי ועד
סיגרים ב-50 סנט. אך זה אף פעם לא
שם.

והם מסתירים את נשותיהם מפניך —
הנשים שלהם, נשים לשעבר, בנות, משרתות, וכו',
מפני שקראו את השירים שלך
ותפסו שכל מה שאתה רוצה זה לדפק את כלן ואת
הכל, מה שהיה פעם נכון
אולי אבל כבר לא בדיוק
נכון.

ך
גם הוא פוֹת ב .
שיר ה , כמובן.

כלם
כותבים
שירה.

אה, ישו, איזו חבורה:
יותר
שירה, תמיד יותר ויותר
שיר ה .

אם זה לא בא, סחט אותה
בעזרת חמר משלשל. תקע את שמך בכותרות,
שכפל אותו שם למעלה
באותיות ענק.

עשה שיופיע כמו גס.

אה, ישו, סופרים הם המבחילים
שבחזירים!

צהבי-שנים, שמוטי-כתפים,
חסרי-ביצים, אכולי-פרעושים ו
שקופים... בחדרים מצעצעים
מספרים לנו בלב רכרוכי
מה דפוק בעולם —
כאלו לא ידענו שאלת שוטר
יכולה לפצח ראשים
ושמלחמה היא משחק מלכלך יותר
מנשואים...

או למטה בכר, במרתף
מתחבא מאשה שאינה מעריכה אותו
וילדים שאינם רוצה
בהם

מספר לנו שלבו טובע
בקיא. לעזאזל, כל הלכות טובעים בקיא,
בנבול-פה חזירי, בשירה גרועה, באהבה
שמנונית.

אבל הוא חושב שהוא יחיד במינו
והוא חושב שהוא מיחד והוא חושב שהוא רמבו
והוא חושב שהוא
פאונד.

ומות! מה בענין המות? ידעתם
שכלנו תיבים למות? אפלו קיטס מת, אפלו
מילטון!

ודילן תומס — הם הרגו אותו, כמובן,
תומס לא רצה את כל אותם משקאות בחנם
כל אותן נקבות בחנם —
הם... ה כ ר י ח ו א ו ת ו ל ז ה

במקום להניח אותו לנפשו שיוכל
לכתב לכתב לכתב!

משוררים.

הוא קנה ששיה קטנה
לרגל בואי אבל זו חסלה תוך
שעה
ורכע.

אני רואה שמפרסמים לו בכמה מגאזינים
עכשיו. לא חמר טוב במיחד.
וגם שיר עלי.
הפולני.

"אקנה לך חביות של בירה," הוא
אמר.

הפולני מיבב יותר מדי. הפולני מיבב על
ארצו, ארצות אחרות, כל הארצות. הפולני
עובד שעות נוספות במפעל כמו טפיש, יחד עם
טפשים אחרים "ריקים מנשמה".

השתמשתי בטלפון שלו (אחד הטלפונים שלו)
להזמין משלוחי בירה
וויסקי זול. העיר הייתה במרחק עשרה מייל,
במורד הגבעה. קלפתי את הדולרים העלובים
מהצדור העלוב שלי. והיה צריך לתת טיפ,
כמוכן.

הפולני שותה אוקינוס של בירה זולה
מלאה בחמצה. לפולני יש טחורים
בדרך. הפולני נטפל להומואים
"הומואים שבירים." הפולני שונא את
אשתו, שונא את בתו. תהיה
אלכוהוליסטית, זונה. לפולני יש
אשה שמנה שעבר זמנה. לפולני יש
עויתות במעים, לפולני יש
"רקטום במח."

כך התגלגלו הדברים, יכלתי להבין שאני
בקשי דילן תומס עדין. אפלו לא
רופרט קרילי, לקרילי בנדאי לא היו
כתמי בירה על
החלצה.

תודה לך, דוקטור (ומשורר). צריך לשלם
בשכיל זה? אני יודע שאני עדין חיב לך על
הגלולה.

בכל אפן, כשתפסתי סוף-סוף את אחת
הנשים לשעבר, הייתי שתוי מכדי לעשות
זאת.

השיר שלך לא טוב במיחד,
לפחות היה לך דם.

וגם מפקד. בטח, תארתי לי אותו מציץ
מבעד לחלון —

רב החמר שלך חי בערך כמו
כדור רטב על החוף, ריק
מאוויר. אבל זה הסבוב שלך, זכית בסבוב.

הוא לא רצה לומר על שום דבר ארוך —
מיצב את הלוגר שעה שאני
עובד

מתפנן להזמין אותי
הקנין? אולי אצליח לגרד
כרטיס רכבת. יש לי חבר אינדיאני שרוצה להכיר
אותך ואת שלך. הוא נשבע שיש לו הכלי
הכי גדול במדינת קליפורניה.

שעה ש"המצעד אל עמוד התליה" מתנגן
ויורה בי תחלה בישכון
ואחר כך במחזי
העלוב.

ונחש מה?

"פולש", יכלתי לשמע אותו מספר להם,
"אנס אחת מנשותי חסרות הישע."

ג ם ה ו א

כ ם ת ב

ש י ר ה !

יהודה אופן

מתוך "אדמת מריבה"

קדושה בו	חי ממנה	גוף שיש בו חיים	גוף אדמה	דברות עשרת	ואת הדבר הזה
לא רוצה להיות אדמה	רק טמאה	לא רוצה להיות אדמה	אדמת מריבה קדושה	שקולים כנגד כל התורה פלה	אדמת מריבה רוצחת
על כרחה ברצונו יחיה	אדמת מריבה	על כרחו יהיה אדמה	אדמת מריבה טמאה	דבר אחד	ממלאת את פיה חלל
על כרחו יהיה אדמה	אדמת מריבה	לא אהבת שיש בו חיים	גוף שיש בו חיים	שקול כנגד כל הדברות כלם	ממלאת את פיה מים
אדמת מריבה	לא אהבת שיש בו חיים	לא רוצה להיות אדמה	גוף שיש בו חיים	אדמת מריבה	אדמה מטמטמת
לא אהבת שיש בו חיים	לא רוצה להיות אדמה	גוף שיש בו חיים	לא רוצה להיות אדמה	לא יודעת דבר זה	לא מבינה דבר פשוט
ריב לה עם מי שיש לו חיים	גוף שיש בו חיים	ריב לה עם מי שיש לו חיים	גוף שיש בו חיים	דבר אחד שלא להפך	לא מבינה שיש
רוצה אותו אדמה כמוה	גוף שיש בו חיים	רוצה אותו אדמה כמוה	גוף שיש בו חיים	גוף שיש בו חיים	חי ממנה
גוף שיש בו חיים	גם קדושה בו	גוף שיש בו חיים	גם קדושה בו	לגוף אדמה בטרם עת	לא רוצה להיות כמוה
				כל התורה פלה בדבר אחד	

פגישה

כְּשֶׁהֵייתִי בְּשֵׁלֶב שֶׁל יְצִיאָה
מֵאֲחֹרֵי הַעֲפָעָפִים
הִגִּיעַ סִבָּא שְׁלִי בְּרִיצָה

וּבְמֵאֲמֵץ הָאֲחֵרוֹן
הִעֲבִיר אֶת לְפִיד
הַמְרוֹץ שֶׁל נְשִׁימָתוֹ אֵלַי
וּכְכָר הָיָה בְּעֵצָם
בְּרִגְלוֹ הָאֲחַת בְּעוֹלָם הַבָּא
וְאֲנִי בְּרִגְלֵי הָאֲחַת –
בְּזָה

עוֹד רָגַע
הַבְּטָנִי אִישׁ בְּפָנָי רָעָהוּ
בְּמֵצֵב שֶׁל דֵם-שִׁתְיָקָה
כְּמוֹ בְּסֶרֶט שֶׁנִּתְקַע לְפִתְעַ

אֲחֵר כָּף
הַחַיִּים וְהַמּוֹת
חֻטְפוֹנוֹ שׁוֹב
לְשָׁנֵי כּוֹוִינִים מְנַגְדִים

צוואה

יִשְׂאָר אַחֲרַי
בְּצֶק הַמְלִים הַזֶּה
שִׂרְאִשִׁיתוֹ מִתְסַסֵּת בְּשִׁמְרִים
וּבְעֵנָנִים מִחֲתֻלַּת

כְּדֵי שִׁיְהִיָּה בְּכַחוֹ לְגַדֵּל וְלַגְדֵּל
מִפְקָד בְּחֶסֶד כּוֹכְבִים
וְלִזְמַן שֶׁנִּבְרָא
לְעוֹלָמֵי-עַד
אָמֵן

עץ התפוח הלילי

עִם עָרֵב
צוֹמַח בְּחֵלוֹן
עֵץ-תְּפוּחַ עֲנָף שֶׁל הַלִּילָה

אֲנִי נִרְדָּמִים בְּצֶל צִמְרָתוֹ
הַכּוֹרֵעַת תַּחַת כְּבֹד הַכּוֹכְבִים הַתְּלוּיִים עֲלֶיהָ

אֲנִי נִרְדָּמִים
לְרַעַשׁ עֲלֵי הַחֶשֶׁף
מְעַרְסָלִים בְּצִלֵּילֵי כּוֹכְבֵי-לֶכֶת
הַנְּעִים בֵּין הַעֲנָפִים
בְּמִסְלוּלִים קְבוּעִים מְרֹאֵשׁ

אֲנִי חוֹלְמִים
שְׁנוּחַת גִּנָּן עֲנָק
וְנוֹצוֹתָיו זָהָב
וּמְלַקֵּט כּוֹכְבִים וְכוֹכְבֵי-הַלֶּכֶת
אֶל תּוֹף סַל

לְאַחַר שֶׁהוּא מְלַקֵּט אֶת הַכֹּל
הוּא מְנַסֵּר אֶת הָעֵץ וְעָף
אֶל מַעְבַּר לִזְמַן

עִם שַׁחַר אֲנִי רוֹאִים בְּחֵלוֹן
שִׁסְמוּף לְאַדְמָה, חֲתוּף יִשְׂרָאֵל
נוֹתֵר בְּדֵל הַגִּזְעַ
שֶׁל הַשֶּׁמֶשׁ הָעוֹלָה

כשמעבר לחלון קורצים כוכבי השלג

אֲשֶׁה זְקָנָה קוֹרֵאת בְּמִכְתָּבִים יִשְׁנִים
וְרוֹאָה אֶת חַיִּיהָ שְׁלֵה אַחֲרַת
חַיִּים רוֹטְטִים כְּמוֹ פְּרָפְרִים
מִתּוֹף הַמִּכְתָּבִים קְמוֹת לְתַחִיהָ
הַבְּטָחוֹת שֶׁלֹּא הָיוּ לְגוֹף בְּשׂוֹר וְדָם

זְמַן עָבַר קָם לְתַחִיהָ
וְלֹא מִתְנַשֵּׁם

בלדה על נשים זקנות

נַעֲשֶׂה רִיק עַד אֵימָה
(גַּם אִם נִשְׁמַע יְרִיד שֶׁל קוֹלוֹת)
חֲשׂוֹת כְּאֵלוֹ הֵן
בְּנֵי אָנוּשׁ הָאֲחֵרוֹנִים
עַל פְּנֵי כּוֹכֵב הַלֶּכֶת הַבּוֹדֵד
הַזֶּה
שְׁבוֹרַת לֶהֶן מִתַּחַת לְכַפּוֹת-הַרְגָּלִים

נַעֲשֶׂה מֵאַחַר
עוֹד מַעֲט
בְּעוֹד רָגַע
חוֹבָה עֲלֵיהֶן לְהַתְפַּזֵּר
כֹּל אֲחַת
אֶל תּוֹף אַרְוֵנָה שְׁלֵהָ

בלדה על פְּרָדָה

בִּינָף לְבִינֵי רִבְכָת
הוֹלֶכֶת וּגְדֵלָה כְּאֵלוֹ מִתּוֹף הָאֲדָמָה
הִיא עוֹקֶרֶת עֵינַיִם מַעֲמָקֵי עֵינַיִם
כַּף-יָד מִתּוֹף כַּף-יָד
שְׁלֵמִיּוֹת קוֹרֵעַת לְשָׁנָי
חֲצָאֵי בְּדִידִיּוֹת
הַמְרַחֵב שֶׁמַּעֲבֵר לְשִׁמְשָׁה שׁוֹתֵת דָּם
וְהַשְּׂמִים מִתְרוֹקְנִים
סִימָן שֶׁמַּעֲלֵ לְשִׁדּוֹת וּלְכַרִּי-דָשָׁא
הַפְּרָדָה הוֹלֶכֶת וְנִשְׁלַמַּת
אֶל מַעְבַּר לְשָׁנִים אֶל מַעְבַּר לְתַמוֹנוֹת-נוֹף
שׁוֹקְעוֹת פְּנֵיָהּ

אֲזַ מָה אִם
הַלֵּב רוֹצֵה לְשׁוֹב
רְדוּף שֶׁלֹּא מְרַצוֹנוֹ עַל מְסַלַּת הַבְּרִזָּל
וְשֶׁהַגְּלָגָלִים
מִתּוֹפְפִים לְלֹא הַרְף
אֶת הַמְלִים הָאֲחֵרוֹנוֹת שֶׁלָּנוּ

פְּרָדָה
כְּזֶה מוֹת קָטָן
מִתּוֹכוֹ חִיבִים אֲנִי לְהַנְלֵד
כְּדֵי לְשִׁהוֹת בְּלִבְדָּנוּ
מִחֲדָשׁ

פיטר פן במלכודת

לקרוא את ספר הדקדוק הפנימי כרומן ריאליסטי-פסיכולוגי על נושא ההתבגרות, נושא שהספרות העברית הרבתה לטפל בו. גרוסמן מגולל שלוש שנים בחייו של נער ירושלמי משכונת בית-הכרם, תוך שהוא מיטיב לחשוף הן את עולמו הפנימי השסוע, ההולך ומתפורר, את שלבי ההידרדרות הנפשית וההרס העצמי, והן את המרחב החברתי שבתוכו צמח הגיבור: המשפחה, החברים, השכנים — הכל מתואר במוחשיות רבה, מתוך תשומת-לב לקווי האפיון הייחודיים של כל דמות ולאווירת שנות ה-60 ואביזריה.

בפרפרזה על שם הרומן ניתן לומר, שהדברים מתוארים מתוך הקפדה על הדקדוק הפנימי שלהם ועל הצופן המיוחד להם. אפילו לבתים שפה משלהם, כל דירה ושפת הסימנים האופיינית רק לה. לדירתה של עדנה השכנה "שפה נזירית, שמסתפקת ברמז" (עמ' 12), שונה מאוד משפת הסימנים של דירת משפחת קליינפלד. ביתו של אהרון הוא מה שנהוג לכנות "בית פולני", הזוכה לעיצוב גרוטסקי, תוך הקצנת אפיוניו הסטריאוטיפיים. עם זאת, חפצי הבית מכונים בשמות פרטיים, היוצרים צופן שאין שני לו: השולחן הקריפאלע, הפראנצוסקי, הטבורט האדום המכונה פארוק, הפוריץ, הארון הקטן המכונה החוסין, מוישה גרונים, וכיטיג השטיח, החרושצ'וב הכבד וכו'.

בבית זה מושלת ביד רמה הינדה, האם הפור-לנייה חסרת הרגישות ומשוללת הדימיון, שכל סטייה מן השגרה וכל חריגה מן הטקסים הקטנים הכונים את חיי היומיום מהווים עבורה איום ומפחים בה רוח קרב. על אף קומתה הקטנה, זו "אישה גדולה" ושתלטנית, בעלת מימדים כמעט מיתיים, שעושה מאנשים "עיפרון מה שמים מאחורי אוזן", כדברי הסבתא (עמ' 81), ושככוחה לצוות, כביכול, אפילו על הלבנה ולהקטין את מימדיה.

מולה האב מושה, גדל גוף, עילג לשון, איש פשוט, גשמי, הבז ל"טיליגנאטים" ול"טיליגנאטיות". איש משפחה מאולף היטב, המושך בעול, ועם זאת מתגלה לעתים כפרח מגודל, שמתחת למשמני גופו לא כבה עדיין ניצוץ עברו הרומנטי, הפראי.

סבתא לילי הסנילית היא כעין בת-בריתו של אהרון במלחמתו נגד האם ונגד "נכחרת שאר העולם", ובינה לבין נכדה נמתחים קווי אנאלוגיה רבי עניין. סבתא שאיננה ככל הסבתות, אינה יודעת לבשל ואינה יודעת לפנק. זוהי למעשה נערה, ואפילו תינוקת, בגוף של זקנה, נפש של צוענייה, שזכר נעוריה ההוללים, יופיה, עצמאותה, המרד

כדבריו בין מותו של השור בזירה לבין תבוסת הערבים במלחמה הצפויה הם איתות ברור לקורא, והפעם שלא לצורך, התחכמות מיותרת המגדישה את הסאה. שוב מופנית תשומת הלב לאחד הסמלים העיקריים כרומן: תמונתו של פיקאסו המינוטאורוס הגזוע בזירה, התלויה בחדר השירותים של עדנה השכנה. המינוטאורוס, חצי שור חצי אדם, יצור מיתי נהדר ויחיד במינו, אך גם עיוות אומלל של הטבע, נקשר בחוטים מסועפים רבי עניין הן לדמותו ה"מסורסת" של האב והן לדמותו הטראגית של הגיבור אהרון. אך לשם מה צריך היה להמשיך ולסלסל את הסמל ולגלגלו גם למישור הפוליטי?

ועם זאת, גרוסמן הוא סופר בעל כוח גדול, היודע את הרז, וברגישותו הוא מצליח להתעלות מעל למעשה הלהטים מויות הן ללא ספק דמויות בשר-ודם, אבל הן מתנהגות ומדברות כאילו מתוך מודעות להיותן דמויות בדויות ביצירה ספרותית, שכל מעשה, הרהור או אמירה שלהן תורמים עוד נדבך לסמל כלשהו או למטאפורה. ה"קליק" הנשמע כל אימת שפרט של טקסט "מתיישב" היטב במקומו שבתוך הפאזל הענק צורם מעט את האוזן. הנה דוגמה קטנה, אחת מרבות, רבות מדי: לקראת סוף הרומן מגלה גרעון לאהרון חברו כי הסיסמה שיתן את האות לתזוזת הכוחות במלחמה (מלחמת ששת הימים) היא "סדין אדום". והוא מוסיף: "כמו שמראים סדין אדום לשור, ותאמין לי, שהם גם יגמרו אצלנו כמו השור בזירה" (עמ' 317).

השור, וההקבלה שגרעון עורך הספרותי, המחושב עד אחרון פרטיו. ספר הדקדוק הפנימי הוא מעל לכל יצירה כנה וחמה, המקרינה אמת אנושית, וגורל חייו של הגיבור מצליח לגעת בנו. בסוף הרומן הוא נותר אומנם בודד, כמי שהוגלה לארץ גזרה קפואה ואפלה, זר לעולם, זר אפילו לעצמו, אבל הוא אינו זר לנו. אהרון יוצא להתמודדות אחרונה לחיים ולמוות, מלחמת אהרון באהרון, כי השחרור המוחלט יושג רק במעשה התאבדות. זהו סיום אלגי, והקינה הנישאת באוויר מרטיטה את הלב. נוצרת קרבה: מפת נפשו של אהרון, הדקדוק הפנימי שלו, מועברים לקורא כשדר מופענת. כאילו חוט סמוי קושר ביניהם, כאותו חוט שהעבירה בחשאי סבתא לילי בירושה לנכדה.

ויד גרוסמן לא נהג כחיפזון, ואילץ אותנו להמתין לו בסבלנות חמש שנים, מאז הופעת הרומן הקודם שלו עיין ערך: 'אהבה'. זמן רב למדי במציאות, שבה מפרסמים סופרים רומן פעם בשנתיים בערך. תהיה הסיבה האמיתית ל"עייב" אשר תהיה, דבר אחד ניתן לומר בביטחון: ספר הדקדוק הפנימי אינו מסוג הרומנים שניתן "לייצר" ביד זריזה ובעט קל. איזו מלאכת-מחשבת! ככל שמעמיקים לחדור אל תוך העולם הבדוי שהקים לנו גרוסמן הפעם, הולך ומתגלה לעינינו מבנה מפואר ומסוגנן ההפליא, עשיר בקישוטים, שגולפו באיזמל דק ובדקדקנות מדהימה.

כתיבתו של גרוסמן מלוטשת עד ברק, מודעת עד תום להיותה מעשה אמנות ומת-מסרת כל-כולה לכללי המשחק המסורתיים של אמנות הסיפור. זוהי כתיבה המפנה עורף לצעקה האחרונה בעולם האופנה הספרותי שלנו: לפואטיקה ה"רזה", דלת האמצעים, הגולמית משהו. אדרבה: הפואטיקה של גרוסמן עשירה, שופעת, כמעט עולה על גדותיה. רשת צפופה של קשרים ספרותיים ואמצעים אמנותיים מסוגים שונים נלחמים על תשומת לבו של הקורא: מוטיבים, סמלים, מטאפורות, אלוזיות, רמזים מקדימים, פערים ותחבולות. אין מקריות בטקסט הגרוסמני, ושלא כמו בחיים, לכל פרט מחובר כעין חוט סמוי, הקושר אותו למשבצת המיועדת לו בתוך המארג האסתטי.

בפני המבנה הארכיטקטוני הזה אני קדה קידה. אכן, הספר מעורר השתאות במור-רכבות האמנותית שלו. זאת ועוד, לקורא מזומנת בתהליך הקריאה הנאה אינטלקט-טואלית ניכרת, שכן הוא מחויב להתמודד עם טקסט מעובה, התובע ממנו ללא הרף חשיבה מאומצת, תשומת לב מירבית לפרטים, איסופם וגילוי קשרים מסועפים ביניהם. בקיצור, מלאכת פיענוח בלתי פוסקת, חגיגה רבתי לפרשנים ולסטודנטים לספרות (ומה חבל שהעורך, מנחם פרי, במאמר הפרשנות הרחוס שעל גב הספר, "מקלקל" להם קצת, וגוזל מן הקוראים את חרות הגילוי).

הגודש האמנותי המדהים של הטקסט הוא בעיניי גם צדו החלש של הרומן המצוין הזה. הדברים עשויים מדי, וידו המתכננת של האמן-האדריכל ניכרת על כל צעד ושעל, מזמינה את הקורא להשתתף במשחק המרתק ולחדור אל מבוכ המלים הקסום, שעבודת נמלים הושקעה בכל אחד מפיתוליו.

על הדמויות ברומנים של ספרות ההשכלה נהוג היה לומר, כמעט דרך שגרה, שהן אידאות מהלכות. כרומן של גרוסמן הד-

— "אח הימים הטובים, הימים שידעתי לעוף!"
— "למה את לא יכולה לעוף עכשיו, אמא?"
— "מפני שאני גדולה חמודה. כשאנשים גדלים הם שוכחים איך עושים את זה."
ג.מ. ברי: פיטר פן (תרגום: אכירמה גולן).

דויד גרוסמן:
ספר הדקדוק הפנימי; הספרייה החדשה — הקיבוץ המאוחד / ספרי סימן קריאה; 1991; 321 עמ'.



כמושג פיגולים "טרף" כמו "הזה של המלח", הוא משתדל לשמור נאמנות להוריו, לא לבגוד, להצדיק, למשל, את יחסה המשפיל של האם אל הסבתא, ש"רק בזכות אמה היה אפשר בכלל לסבול אותה" (עמ' 62).

הידרדרותו הנפשית של אהרון במהלך שלוש שנים כרוכה בבדידות חברתית הולכת וגוברת. זו מגיעה לשיאה בתקופת ההמתנה ערב מלחמת ששת הימים, תקופה שבה כל העם מתלכד ומתגבש, ורק אהרון, שכבר אינו מבין את שפת המציאות, נותר כמצורע מחוץ למחנה. השינוי במעמדו החברתי הוא דרמטי, שכן אהרון אינו ילד-אמן מן הסוג הרווח בספרות: מתבודד, מרחף וחולמני. גרוסמן מבליט אומנם את כישוריו הרוחניים ורגישותו, את אהבתו לנגינה בגיטרה, אהבה שדוכאה בידי הוריו, את הופעות הודני שלו, המעידות אף הן על נטייה אמנותית; אבל בסך-הכל המחבר לא ניסה לעצב את גיבורו מלכתחילה כילד תמהוני ומזר, אלא דווקא כילד חברותי, בעל נשמה יתרה, שניצב במרכז של חברות הילדים ומנהיג אותה, ילד בעל המצאות, היודע לספר בדיחות ומצטיין בחיקויים.

להיות אמן פירושו להיות יוצא-דופן, מי שאינו צועד בתלם שבו מהלכים כולם. בעיני הוריו של אהרון אמן כמוהו כבעל-מום, כבשה שחורה, המביישת את משפחתה. הם ממחישים, על דרך ההקצנה, את נטייתה של החברה להתלכד נגד יוצאי-הדופן שבקרבה ולגמד אותם. אהרון מפנים את יחסם של הוריו וחבריו כלפיו, והתחושה שהוא מיוחד ונבחר מתנגשת עם תחושות אשמה, עם ההרגשה המעיקה שהוא בלתי רצוי, בלתי אהוב, ילד-מפלצת, המאיים על אושרם של האנשים הנורמליים. הרגשה זו הולכת ומחריפה, ומגיעה לשיאה בסוף הרומן, כאשר נדמה לו שהוא מאבד את חברו גרעון, וכאשר במקביל מתרבים הסימנים שאמו בהריון ועומדת להביא לעולם ילד חדש, אשר יתפוס את מקומו. נפשו הרצוצה של אהרון (אם להשתמש בכותרת סיפורו של ש' בן-ציון), כמו נפשו של הרשל בסיפור פשוט של עגנון, קורסת, והוא מתגלגל אל תהום השיגעון. כי רק כך ניתן להגדיר את דחפיו התנאטיים להלך על קו הקץ.

שלה בהוריה, במוסכמות החברה ובמוסר הזעיר-בורגני משמשים כאנטי-תזה חריפה לאורח החיים החד-רגוני, חסר המעוף וחסר הלחלוחית של משפחת קליינפלד.

וישנה גם יוכי, האחות הנבונה והנאמנה, שהתבגרותה המינית וגופה המשמין והולך ממחישים לאהרון את קללת התורשה המועברת מהורים לילדיהם דרך הצופן הגנטי. היא תמרוד בהורים ותעזוב את הבית, אך לא תוכל להיות רקדנית בלט כחפצה, כי מן הגופניות שירשה מאביה לא תיחלץ לעולם.

בתוך המשפחה הזאת צומח ילד, שעובר בגיל ההתבגרות משבר קשה. שידורי המ-צוקה שלו אינם נקלטים על-ידי הסביבה, והוא הולך ומאבד את הקשר עם המציאות. אהרון גדל במציאות, המגלה עיוורון וחוסר רגישות מוחלטת למצבו. האם המקפידה לא להוציא את הבעיה מעיני הבריות בכל מיני תחבולות. כשם שנהגה בחמותה כך היא נוהגת בבנה ואינה מהססת להקריב אותו על מזבח כבוד המשפחה ולשקר אפילו באוזני הרופא ביחס לגילו האמיתי.

יצר ההתאבדות של אהרון בא לידי ביטוי בנסינות חוזרים ונשנים לפגוע בעצמו, לחבל בגופו, להמר על חייו כבמשחק "רוולטה רוסית", כי "מעולם לא ידע פחד גופני" (עמ' 74). הוא שובר לעצמו יד, עוקר לעצמו שן, מנסה לחנוק את עצמו בכרית, משתעשע בחסימת זרימת הדם בוורידיו ידיו, פוצע את אצבעותיו בסכין מטבח, דוקר את גופו, מלקה את בשרו, לוחץ את גולות עיניו, ולבסוף כולא את עצמו במקרר נטוש. "הענשת" הגוף מהווה פיצוי לנפש — מזוכיזם, במינוח מדעי שגור, הפקת הנאה מתוך התאכזרות לגוף; תחושה חריפה, מעין שיא ארוטי, שבו מיטשטש הגבול שבין עונג לכאב: "איזו מהות גדולה, זוהרת, התבהרה ועלתה, כמו התפוצצות רחוקה מתונה מאוד ומאירת-פנים, כבטרם בקיעתה של שמש, ומתחת לאגרופיו הקמוצים התעגל חיכוך המשתאה, סרט קולנוע בתוך העיניים שלו, ועל-אף הכאב, ועל-אף הדמעות שהחלו מערפלות את המראה וזולגות לאורך זרועותיו, לא חדל, וחשב איך זה אף פעם, בכל הניסויים שלו, לא ניסה לקבל מן הגוף שלו רגע כמו זה, מתנה" (עמ' 323-322).

ההסבר הפסיכולוגי העיקרי למצבו של אהרון נעוץ בבית, בפער הבלתי ניתן לגישור בין עולמו הפנימי לבין העולם המצמית של הוריו. בייחוד מוטלת האשמה על אמו, אישה מסרסת, היכולה לתפוס מקום של כבוד בשורת האמהות היהודיות המפלצתיות, המוכרות לנו למשל מן הרומן היהודי-אמריקאי. אהרון, הזקוק לדמות אם, המתרפק על אביו, אינו יוצא במרד גדול ומשחרר בהוריו. תלותו בהוריו מק-בילה לדבקותה העיקשת של סבתא לילי במשפחה. רגשות הדיכוי והשנאה מופנים פנימה, אל עצמו. הוא נותר חצוי: לצד נסיונותיו להפגין את שונותו ועצמאותו (הצמחונות שלו, למשל, או ההקפדה לדבר עברית יפה ולא לטמא את שפתיו הטהורות

המדינה ערב מלחמת ששת הימים, אלא גם שימוש בלשון קונוטטיבית ורמיזות למיתוסים, אגדות-עם וסיפורי ילדים, הר-וויים בחומרים פנטסטיים. לכך ניתן לצרף גם את התיאורים הגרוטסקיים-היפרבוליים, המערערים את האמינות הריאליסטית של הרומן (כגון בפרקים העוסקים בהרס קירות ביתה של עדנה בלוס).

המשמעויות המטאפיסיות עולות דרך הב-עיה הגופנית-התפתחותית הפוקדת את הגיבור: עיכוב הגדילה, המבטאת מצוקה קיומית מהותית הרבה יותר. אהרון מגדיר את עצמו בסוף הרומן כשיש בן ארבע-עשרה וחצי (ובהקשר זה ניתן להצביע על הדימיון בינו ובין התינוק קאזיק ברומן עיין ערך: 'אהבה', וזו כמובן רק אחת מנקודות ההשקה בין שתי היצירות). שכן במקביל לעיכוב הגדילה מתפתח בו כיחון נורא לגבי עליבות הקיום האנושי, עד לאובדן יצר החיים. תום תקופת הילדות מקפיץ אותו, כביכול, בכתי-אחת לסוף חייו, תוך דילוג על הנעורים והבגרות; ואם בתחילת הרומן מופיע אהרון כילד תם, המנסה לשווא להבין את "שפת הסימנים" של המבוגרים ושל המתבגרים בני גילו, ש"משתדלים אתו כמו עם איזה דוד מבוגר או תייר שלא מבין את השפה" (עמ' 67), הרי בסוף הרומן הוא מתגלה כקוהלת, חכם מכולם, מפוכח מכולם. הוא מרחם על קוצר השגתם ועוורונם של חבריו, שאינם רואים כמוהו כיצד זורמים החיים במהירות ובקו ישר אל המוות, שהוא, ורק הוא, הדבר הנכון, הוודאי, וכולו שלנו. ההתבגרות היא אפוא תחילתו של תהליך גסיסה ממושך שאין ממנו הצלה: "מי שקיבל על עצמו את החוקה המסתורית הזאת של הגשמיות, את תקנון הבשר, כבר עלה על דרך העבודות והשימון והחדגוניות, צעד אחר צעד, בלי עקיפות ובלי קיצורים, עד לסופה. שהוא המוות" (עמ' 283).

מול המוות נמשלים החיים לפרס ניחומים או למתנה זולה, שממהרים להשתמש בה בחוסר דעת ומעבירים אותה הלאה כמכתב חתום. כי החיים הם פיקדון, שלעולם לא יישאר בדינו. אהרון, שהרבה להשתתף במבצעי פרסים לא עלה בגורל אף פעם. רק פעם אחת זכה במטבע פסולה, שהוטלה הימה מתוך סירה על-ידי אדם מזדקן בעל פני שלד. הוא צלל, דלה את המטבע



את מרדנותו של אהרון, הסולד מטקסיות, מהמוניות ומהשתייכות עדרית. ההכרה באליטיזם שלו מתבטאת בחיי היום-יום ברחף לעשות דברים בצורה שונה, פרטית, וכאילו בפעם הראשונה, להמציא, לברוא ולחדש. כי החדש הוא טהור ופרטי. מסיבה זו מבקש אהרון לברוא שפה, הוא ממציא כעין דקדוק חדש ללשון העברית (פרָגְנַט קונטיניוּס), והוא מתנהג בצורה שונה ומהופכת להתנהגות הנורמטיבית. כך, בין השאר, ניתן להסביר את התנהגותו החריגה בטקס ההתקבלות לצופים. זהו מרד באנשי השורה, מרד שהעניק לו תחושה של חירות, אך גם של נידחות, תחושה של מצורע שהחברה הקיאה אותו מקרבה.

ד

תחושה של חירות ניתן לקנות באמצעות האמנות, המקבילה למעשה הבריאה. האמן, כילד, מתבונן בעולם בעיניים פנימיות, שהן עיני הנפש, וכידי הכוח ללוש את המציא את עולמו הפנימי. הרפרודוקציות התלויות בדירתה של עדנה עשויות להדגים את העיקרון הזה: הטירה היצוקה על גוש אבן וצונחת אתו לים בציורו של מגריט, והגופים מעוותי הצורה עם הפר שביניהם, "שעיניו אינן נמצאות במקום הנכון" (עמ' 10-11) בגרניקה של פיקאסו.

אלא שגם האמן זקוק לקשר בריא עם העולם החיצון, להתייחסות ציבורית ולקהל, וההסתגרות בעולמו הפנימי, תוך איבוד הקשר עם המציאות, עלולה לדרדר אותו להרס עצמי ולשיגעון (מקרה ואן-גוך). אהרון הולך ומסתגר, כשקונותיו ונטייתו לאמנות (הנגינה בגיטרה) אינם זוכים לטיפוח ולעידוד, ואפילו הופעות הודיני שלו שוב אינן מרשימות את חבריו. הוא חש נכבד. ההופעה האחרונה שלו, והנועזת מכולן, שבה ניסה להיחלץ מן המקרה הנטוש, תתקיים אפוא ללא קהל. הפינאלה שלו הוא דיאלוג פנימי, שאיש אינו קולט אותו והוא לא נועד לאיש. גרוסמן מכשיר את הקרקע להופעת רפאים זו בשורה של רמזים על משחקים "בנדמה לי". אלה זרועים מתחילת הרומן, כגון משחקו של אהרון עם הכלב הבלתי נראה "גומי", משחק הכדורגל שלו עם פֶּלָה נגד נבחרת שאר העולם, ולבסוף: הריצה שלו לפני ביתה של יעלי בין חבלי הכביסה הגדושים בגדים וסדינים ככתוך יער רפאים, ריצה

התלתלים, נפל לבסוף ברשתה של הינדה, "אשת העכביש", שפיתחה אותו בחיקה האימהי וכלאה אותו בביתה הממית. בידיה הוא שבוי כשמשון ביד דלילה ומאבד את גבריותו ואת יופיו (גרוסמן אף רומז לכש-רונותיה של הינדה כספרית זריזה ומיומנת, הגוזזת את תלתליו של מושה, את הצופ של אמו ואת שערן של חמישים בחורות בקיבוץ קריית-ענבים. היא אחראית, ככל הנראה, גם לכריתת עץ התאנה).

הינדה ניצחה. מושה אינו מנצל את ההזדמנות שנפלה לידי להשתחרר מקוריה ולשוב לתחייה. הירד המושטת להצילו מן השבי והקיפאון, כמו ידה של הנערה המושטת למינוטאורוס הגווע בתחרוּטו של פיקאסו, היא ידה של עדנה. להריסת כותלי ביתה, משימה שמושה נרתם לה בהתלהבות, יש משמעות סימבולית ברורה. קירות הבית, שכבלים, צינורות וברזלים שזורים בהם, כמוהם כגופו של אדם, והריסתם כמוה כחציבה שנועדה לחשוף יהלום יקר המסתתר בהם (כמו החרוּט המסתתר במעי דג הקרפיון), יהלום שהוא מטאפורה לנשמה רבת היופי, המסתתרת מתחת למשמני הבשר.

מושה המכה בקיר מדומה לאליל יווני בעל ראש פוּסידוּני, ואולי אף למשה המכה בסלע ומוציא ממנו מים, שכן הרס הקיר כמוהו כהתגרות בשמים, המביאה לפתיחת ארובותיהם ולירידת גשם. פריצת הקיר נקשרת גם לעולם האגדה: האב הוא כאותו נסיך המבקיע את החומה השומרת על היפהפיה הנרדמת. עדנה אכן מצטיירת בעיניו של אהרון כנסיכה הנמה מעולם האגדה, וביתה הוא "בית מכוּשף שבו בתרדמה, עד שיכוא אביר ויבקע את הדומיה" (עמ' 12).

אולם בניגוד לסוף הטוב שבאגדת-העם, הנסיך מושה אינו נסיך אמיתי והוא אינו גואל את הנסיכה. יתר על כן, ה"נסיך" עצמו אינו נגאל מקללת המכשפה, והוא שב להיות איש משפחה שמן ורוחה, המדשדש בביתו בכפכי פלסטיק שחורים. הינדה, המכשפה המפטמת, כמו המכשפה מאגדת הנזל וגרטל וכמו גורגונה מיתית, גוברת על היפהפיה הנמה, וזו, שהתעוררה וקמה לתחייה בדרך כה דרמטית, נותרת חשופה ומעורטלת בעולם עוין, אישיותה נהרסת, היא מאבדת את חיוניותה, וגופה ונשמתה הופכים לאבן.

לפני האירוע הקטסטרופלי נמשך אהרון לעדנה ולביתה כחבלי קסם, משום שהללו הקרינו טוהר ורוחניות צרופה, תום של אגדת ילדים משוללת גופניות ומשוללת מיניות. בהשוואה לביתה של עדנה, ביתו של אהרון הוא בית גשמי מאוד, שהכל סובב בו סביב ענייני הגוף. עניינים אלה, כגון האכילה, המין, טקסי הניקיון והשינויים הביולוגיים העוברים עלינו, כולם חלק ממהותו של האדם באשר הוא אדם. הם נכפים עליו כמו חוקי התורשה, ובכך הם משעבדים את נפשו המכוננת, שואפת לחירות, ומגמדים אותו.

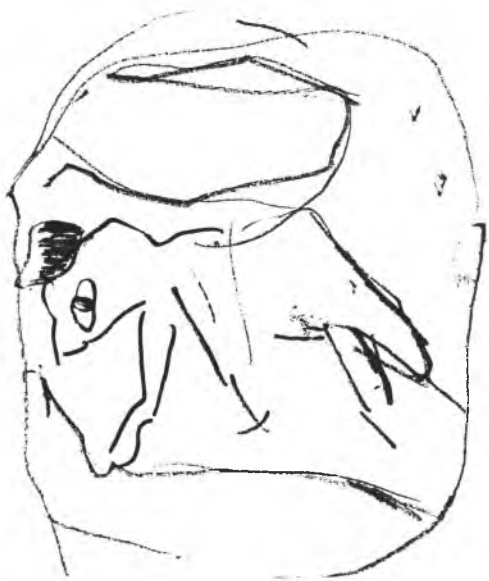
ועוד: הביטויים הגופניים משותפים לכולנו. אין בהם כל ייחוד. די בכך כדי לעורר

והניחה מתחת ללשונו (כמנהג הקבורה בעולם היווני-רומי). בכך כאילו כרת חוזה עם השטן או עם מלאך המוות: מכר את נשמתו, היקרה כאבן-חן (הילדות), תמורת מתנת הגוף, צעצוע זול המתקלקל במהירות. אהרון מוותר לבסוף על המתנה, ובמחווה סימבולית, שמשמעותה המעשית היא ויתור על החיים, הוא שומט את המטבע לתוך קופסתו החלודה של מורדוך, הקבצן העיוור. בכך כמו חוזרת המטבע לבעליה, שכן תיאורו של מורדוך דומה לתיאורו של האיש בסירה. המעגל נסגר.

תפיסתו המפוכחת של אהרון את משמעות הקיום, אותה יכולת שאינה לפי גילו לראות את ההתבגרות כתחילת הסוף, מאמללת אותו, אך גם ממלאת אותו תחושת ערך עצמי. כיצור חברתי אהרון מבקש להיות כמו כולם: הוא זקוק לחברים ומחפש הצלה בהתאהבות ביעלי. שונותו מצטיירת בעיניו כמום וכעיוות של הטבע (והרומן מלא בעיוותי טבע מסוגים שונים, כמו דודו ליפשיץ, הלבקן בעל הראש הגדול, אלפונס הגמד, לאה'לה, קרובת המשפחה, השוהה במוסד מאז שנולדה, בניומין הצולע, מורדוך העיוור, עגל בעל שני ראשים, וכמובן המינוטאורוס — יצור הכלאיים).

מצד שני, אהרון רואה את עצמו כנבחר, שאינו נזקק לעולם החיצוני, אדם שאין לו תחליף, השומר בקנאות על חירותו ואינו מוכן להיכנע אפילו לתהליכים הביולוגיים. על תחושת הנבחרות שלו מעידים הרהוריו על גיבורי מיתוסים ואגדות. הוא רואה את עצמו כבן-מלך מכוּשף, כבן אצילים שהוחלף בילדותו בכפיל (נרמזות יצירות ספרותיות על כפילים, כגון כַּן-הַמֶּלֶךְ והעני השבוי מוּנְדָה), כבן דמותו של יוסף שנמכר על-ידי אחיו ועלה לגדולה במצרים, או כחילון מהמליך, שמוליך אחרינו בנגינתו את הילדים.

בין הדמויות מעולם המיתוס והספרות המתקשרות לדמותו של אהרון יש חשיבות מיוחדת לדמותו של פיטר פן, המרומז בשמה של הרפסודה "קפיטן הוק", שטבעה כשיבולת מים בחוף תל-אביב. אהרון, כמו פיטר פן, הוא ילד המסרב להתבגר. הגדילה המעוככת שלו היא ליקוי במישור הריאליסטי-חברתי, אך בה בעת היא ביטוי לנבחרות שלו במישור המטאפיסי, שכן אהרון בוחר להישאר ילד. הוא מבקש לכפות על המציאות וחוקיה המשעבדים את עולמו הפנימי, שבו רק הוא המושל והמחוקק. פיטר פן מגשים שאיפה זו. הוא מצליח לממש את חירותו, משום שהוא דמות בדויה, הפועלת בעולם של אגדה, עולם שבו ניתן לעופף לעולמי עד ולנצח את המוות. אהרון הוא דמות טראגית, משום שהוא כפוף בעל כורחו לחוקי המציאות. זו לוכדת אותו כממלכות ואינה מניחה לו לפרוש כנפיים. אף על פי כן אהרון מבקש לעצמו בעקשנות את הבלתי אפשרי: חירות טוטאלית. במנחים אקזיסטנציאליים הוא מורד פרומתיאי ההולך במרדו עד הסוף, מרד שהכישלון הוא תוצאה אימננטית שלו. בניגוד לאביו, אהרון אינו מוותר. האב הענק, בעל העבר הסוער והראש עטור



איור: מיכה בסר

שהוא כן ייצא מתוך ארגזים ומזוורות ומכוניות, שהוא יישר, שהוא לעולם ועד" (עמ' 110).

החדירות לתוך מקומות סגורים ואפלים והפריצות מהם החוצה מסמלים בעולם המיתוס מצבים של מוות ולידה מחדש. סיפורו של יוסף, שהושלך אל הבור על-ידי אחיו ואל הכלא על-ידי אדונו המצרי, ויצא פעמיים בשלום, מדגים יפה את מותו ותחייתו של הגיבור המיתי. אהרון עצמו מתאר את חוויית הפריצה מארון סגור כחויה של לידה, לידתו של תינוק רצוי ואהוב: "להגיח פתאום, לעמוד באור הראשון, אהוב ורצוי כתינוק, שומע כמו לראשונה את השם שניתן לך" (עמ' 147). ומארון סגור לארון קבורה: שני ארונות הקבורה הנזכרים ברומן מצביעים על שני הסיומים האפשריים: חיים והצלה או מוות בחנק. הנפח הארמני, שעליו קרא אהרון בידיעה בעיתון, נקבר בעודו בחיים ולא הצליח להיחלץ בכוחות עצמו. מולו: רבן יוחנן בן-זכאי, שהוברח בארון מתים בידי תלמידיו מירושלים הנצורה והקים מאוחר יותר את המרכז הרוחני ביבנה (העם איבד אומנם את גופו המדיני, אך זכה לתחייה רוחנית לדורות).

גם התנועה פנימה והחוצה מבעד לחור-מות, חומת אכנים או חומת אנשים, מקפלת בתוכה, בנוסף לסמליות הארוטית, גם סמליות מיתית של התעוררות ולידה מחדש. מושה הפרוץ את קירות ביתה של עדנה דומה, כאמור, לנסיך מעולם האגדה המבקיע את חומת הארמון. שנתה של הנסיכה מסמלת מצב של מוות, מות הילדות, וההתעוררות ממנה כמוה כלידה מחדשת והתעוררות הליבידו.

אך עדנה מתעוררת רק לרקע ומאבדת במהירות את חיוניותה. כזה הוא גורלן של דמויות נוספות: תחייתה של סבתא לילי לאחר הניתוח היא תחייה מדומה, והיא שבה למצב של מוות בחיים. מושה, שנולד מחדש עם סיום האודיסיאה שלו, לאחר שהצליח להשתחרר מן ה"מקרר", מן הטייגה הקפואה, ולא נפל במלכודת אהבתה של האיכרה הגויה בבקתה הקטנה, לא זכה לתחייה ממושכת ונלכד בסופו של דבר בקורי העכביש שטוטה סביבו הנידה. האפשרות להיולד מחדש, אמיתי, טהור ואהוב, מעסיקה כאמור את אהרון ככל שגוברת סלידתו מן הקיום הגופני. הנשמה כמוה כיצור נוסף השוכן בתוכו ומבקש

"יצאה מהתנור נפוחה ובצקית, מפוטמת, ולרגע אפשר היה לראות איך היא תיראה פעם" (עמ' 287).

אהרון, בעקשנותו הילדותית, אינו מוכן לקבל את הזיקה הזאת שבין הנשגב לגמוך ואת התהליך הבלתי הפיך, הבוגדני, של אוכדן הטוהר והחירות הפנימית של הילד. זו עקשנות סזיפית, שכשלונה הנורא נרמו, למשל, בפרשת החתולה מוצי-חיים, שאהרון ניסה לגדל, לשוא, כצמחוני. לא די שנכשל בכך, והחתולה הבוגדנית העדיפה בשר, אלא שכחתולה בוגרת ומ-יחמת היא חוזרת ובוגדת במיטיבה עם חתול צהוב, והשניים אף "דנים" אותו על התערבותו הבלתי לגיטימית בחייהם החתוליים ומובילים אותו, כמו שמוכילים נדון, אל מגרש הגרוטאות ואל המקרר הממתין לו שם (קטע זה, אגב, הוא אחת הפנינים בספר).

ה

סימנים לסכנת המוות המרחפת מעל לראשו של אהרון פזורים ביד רחבה לאורך הרומן. המקרר הנטוש, מלכודת המוות שלו, מר-פיע, כאקדח צ'יכובי, כבר בעמוד 94. העמק שבו הוא זרוק, המערה שבקרבת מקום, מגרש הגרוטאות, מסמלים את הירידה לשאול. שני מקרי הטביעה, שבהם כמעט קיפח אהרון את חייו, מרמזים, בין השאר, אף הם, הן על סכנת המוות כחנק והן על האפשרות להשתחרר ברגע האחרון מן המלכודת.

למעשה, כל הרומן, מתחילתו, מכין אותנו לקראת הסיום, הפתוח לחיים ולמוות, באמצעות מטאפורות למצבים של כליאה והתכנסות פנימה ושל שחרור ופריצה החוצה (חלק ניכר מהם ליקט ומנה העורך על גב הספר). ביניהן תופסת ברומן מקום מרכזי אמנותו של הקוסם המהולל הר-דיני, שהעמיד לעצמו שורה של אתגרים מסוכנים, כמו שחרור מכבלים, מתיבות סגורות וממיכלי מים, עד שלבסוף הפכה אחת המלכודות שהכין לעצמו למלכודת מוות. אמנותו היא סמל עתיר משמעות, המבטא אולי יותר מכל אמנות את יסוד האשליה הטבוע בה. באמצעותה מחדד גרוסמן את ההבדל התהומי שבין עולם האגדה והדימיון, שבו מסוגל הקסם לגבור על כל חוקי הטבע, ובין העולם הריאלי, שבו הקסם הוא אחיזת עיניים ואשליה אופטית לילדים. אהרון, המבקש לשחרר את נשמתו מכבלי הגוף, יוצא למאבק גבורה אבוד מראש, כי מול חוקי הטבע הוא ניצב כבוד עם כלי נשק עלובים וחסרי תועלת: כלי הודיני שלו.

הלהטוט הופך אפוא להתמודדות מטאפי-סית, ואגב כך נחשף במלואו קו האנאלוגיה בין אהרון להודיני. האחרון, שהאמין בהי-שארות הנפש והבטיח את חזרתו מעולם המתים, מקביל לאהרון, המבקש להתמודד עם המוות ולנצחו: "רץ משם בעיורון אל חיק העמק החשוך, אל תוך בית הבליעה הענק, האפל, צועק ומתלעלע בתוכו, שהוא ימשיך לתמיד, שהוא כן ייכנס לבתים,

המקבילה לפריצת חומת הילדים בטקס הקבלה לצופים כחמש שנים קודם לכן.

ניצוץ אמנותי, כך מסתבר, מסתתר בתוך לבו של כל אדם. סבתא לילי הילדותית מבטאת את האש העצורה בדמה בעבודות רקמה עזות-צבע, ויוכי אינה מוותרת ומ-שיכה לרקוד בשיעורי בלט חרף בגידתו של הגוף המשמין והולך. ניצוץ קטן מסתתר, למרבה הפלא, אפילו אצל הינדה, חובבת האופרות, ואצל בעלה מושה, שבביתם מעלים הספרים אבק כבוידעם או משמשים כמשענת להניח עליה ידיים רופסות.

מושה קליינפלד הוא אדם ארצי מאוד, יציר-כפיה של אשתו. היא "עיצבה" את צורתו החיצונית המגושמת במאכליה המשמינים, אילפה אותו, בייתה אותו, הפכה אותו מחיית טרף ל"פר המוחזר עם ערב לגדרו" (עמ' 143), ומאפיה, הצר צורות בלחם, לפ-קיד במועצת-הפועלים. אבל הניצוץ שעבר מלילי לבנה בתוקף חוקי התורשה עדיין לא נבה. בתוך הגוף המגושם מסתתרת נשמה, השואפת חירות, ומושה המבוגר וצר האופקים הוא לעתים גם ילד ופרח ואפילו אמן (כך, לפחות, רואה אותו הבן). כבר בתחילת הרומן, דרך הטיפול בעץ התאנה, הוא זוכה לשחרור זמני מעינה הפקוחה של אשתו, לתחושה של התעלות הנפש ולזניות קצר מן המציאות העלובה של שיכון הפועלים. רזי וקל-משקל כנער הוא מטפס על העץ ומרפא את פצעיו, מטהר אותו במשך שבעה ימים, ככהן המקיים טקס מאגי קדום או כמי שעוסק בתיקון העולם.

אך האב יודע גם להרוס. הרס קירות ביתה של עדנה בלום מצטייר ברומן כהופעה אמנותית מרהיבה ומלאת קסם לפני קהל צופים קטן, הכולל את בעלת הדירה ואת בני משפחת קליינפלד: "ולנגד אנדרטת שתיקתה של אמא, ועיניה הגוועות מעונג של עדנה, הגיש שם אבא את כל שלל סגנונותיו, כמו לוע קרקס הוא שפע מתוכו סוסים ופילים, לפידים נמרים ולוליניים ליצינים, את הכישרון הטהור הוא הגיעש למולם, את הגוף כמכחול הגדול של הנפש, אך בלי בושה הוא הפך וחשף לפני קהלו גם את טלאי המוקיון והווינגלר בגב רקמתו הוירטואוזית: כי הכל היה הוא עצמו" (עמ' 160).

האמנות היא ביטוי של הנפש, אבל בלי היסוד הגופני אין לה קיום, שכן הגוף הוא כאמור המכחול של הנפש. אהרון נוכח לדעת, שהשד הגופני מצוי בכל וציץ אפילו בתחומי של הטהור ביותר, מזהם אותו ומשנה אותו עד לבלי הכר. יופי וכיעור, עדינות וגסות, נאצל ובהמי כרוכים יחד, כמו השור והאדם וכמו הפרח והחרב בצירוי של פיקאסו. ההופעה הנהדרת של האב מול הקיר מזכירה גם את התגוששות הקאץ' האכזרית והמאוסה המוקרנת בטלו-ויזיה הלבנונית, קרקס אינו רק עולם צבעוני ומלא-קסם המושך את לבם של ילדים, אלא גם "קרקס החתולות של אלפונס" על-גבי הקלפים הפורנוגרפיים, כורסאות העור היפהפיות של עדנה משמיעות קול חריקה נתעב, ויעל העדינה, המפוסלת בלחם,

לצאת. זהו מעין אח תאום, כמו אותו עובר בלתי מפותח בגופו של הילד, שעליו קרא בספר "שלוש מאות מקרים מדהימים שלא ייאמנו". העצירות שהוא גורם לעצמו באחד משלבי המאבק בגופו, מנפחת את בטנו ומכניסה אותו למין הריון מדומה. סופו של ה"הריון" בחוויה משחררת, ספק חוויה ארוטית ספק חוויית לידה, תוך עשיית צרכיו במטבחה המבריק של אמו. החלום הטהור ורגע ההתעלות הנפשית מתנפצים אל סלע המציאות הגופנית הגסה והרוחה.

ו

גרוסמן מתאר ברומן את המצב האנושי

כמצב חסר מוצא. החיים הם כמין התמודדות עם "מלכוד 22", שלא ניתן להיחלץ ממנו, אך ניתן לחיות עמו בדרך של פשרה בין הצרכים הרוחניים והצרכים הגופניים. אהרון אינו מוכן להיכנע לתכתיב הפשרה, ורצונו העז לחיות כשהוא משוחרר מכל חוקיות כובלת מביאה באופן פרדוקסלי דווקא לניתוקו מן חיים. את שיגעון הניקיון ירש מאמו, אך הוא לובש אצלו צורה חדשה: הוא עוסק בטיהור מלים, כי המלים המתגלגלות כפי כל מזדהמות ומתכערות. הוא אוסף אותן לתוך עולמו הפנימי ומעניק להן כביכול מראה חדש. כמו אלברט שווייצר בג'ונגל הוא מרפא אותן, מטהר אותן כמו הכהן הגדול המטהר את הנגע (ומכאן שמו: אהרון), וכך הן הופכות

למלים הפרטיות שלו. המלים המטוהרות נולדות כביכול מחדש. האומנם? האין המעשה דומה למעשה של האם ש"הכל היא כובשת, כל ירק טרי נמצא אצלה בסכנה?" (עמ' 215). האם "חונטת" את כל בני משפחתה, כובשת ירקות בצנצנות שימורים, ואהרון בנה אוסף מלים כאסוף מטבעות וחונט אותן לשימושו הפרטי. רק לעצמו. ספר הדקדוק הפנימי הוא רומן על גיבור בשר-ודם בעולם של מטה, שאינו מצליח לחיות כגיבור בעולם של מעלה, כי המציאות חזקה ממנו. בעיני עצמו הוא נבחר ובן-מלך, ובעיני החברה — מעונת ומעשיג'ענער. המרד המטאפיסי במוגבלות הקיום האנושי נדון, כמובן, לכישלון מוחץ, ועם זאת — מה נאצל הוא המרד הזה. ■

ריבה רובין

מאנגלית: גיורא לשרם

יו מאסקלה*

זרועו של יואי, זהב-נמרי כאור-שמש
לח בין-השמשות. אני-עצמי זהבה למדי.
יודעת שאשתמש באחרי-צהרים זה
בעוד שהתכונתי לחשב לאחור
על תור העלומים.
תור הזהב.

גידיו של יואי, אצבעותיו של יואי
על קלידי החצוצרה — את פיו
אינני זוכרת. על כל פנים
הם לא היו בשבילי.

עלי שעה טפות-גשם מגללות
כלשונות ביינן,
במשב האויר סרוחים
על השביל, מחוץ למוסיקה.

שירה של אורידיקה

אני הולכת בעקבותיך,
משפשפת את החשך מעיני,
צ'לד
מוסיקה כמעט לא נשמעת
תו אחד זרוק מעבר שכמך
נותר להתמוסס בעפר
בטרם אמה משחרר תו נוסף
כדי לצוד את לבי.

אני הולכת בעקבותיך,
כפות ידי על אזני,
השהיות
מפתות אותי לפנות לאחור
אל החשכה שבגבי חרישית
אל הדממה הגדושה תנומות
בעלי-חיים שלאן מן המחול,
עצים נטועים במקומם.

שיר לעת חרף

היצור שבתוך לבתו של העץ
מהבל בעויותותיו
לשחרר את עצמו
אל תוך בקר חרף
לכן כחלב של פקעות אורכידיאה
— סחלב — שמנת
של ערפל בגבה-הכפתר.

הגזע היה רטב ומגיד
ביוכלים של יזע,
משחק, מיסר, הוא
נראה יציקתו החיה
של סוס מענת מזדקר
בפרסותיו המשרשות
עמק בעשב.

מתחת לשכבה המנמרת של הקלפה
היתה נרדית בשרית, היתה לחלוחית
כמו פצע פתוח.

בעצומו של בקר, ככל שהיה מאבק
— — ההתנשמות השתוקה,
ההאנחות הדוממת — — הוא שכף
הזעה והחבורה יבשו.
אור ופליאה של אויר נעו
בצפרים מסביב
לעץ הריקן.

*Hugh Masekela

נגן ג'אז (JAZZ) כעל שם בעולם הרחב, בין הגדולים, שחור, מדרום אפריקה. חי שנים רבות בארה"ב, בגלות. חזר ליוהנסבורג לפני כחודש (לבקור) לנגן בקונצרט גדול בפני קהל שחורים ולבנים עקב השינויים הפוליטיים שחלים שם. נשוי למרים מקבה הזמרת השחורה הגדולה.

אם אתה אדם קורא חושב – חתום על

עיתון כלל
הרחון לספרות
• חברה • ביקורת • תיאטרון • אמנות

★ ספרות עברית –
ההישגים האחרונים

★ מיטב הספרות העולמית
המעודכנת

★ הכרות עם ספרויות האזור

★ מעורבות חברתית

המתנה היפה ביותר .

– כתובתו החדשה של עתון 77:
שד' יהודית מס' 27. ת"א. טלפון: 03-5619879

בגידה באותנטיות

ביקורת ספרים

מסה



מרה ידועה טוענת:

TRADITORE TRADUCTORE, דהיינו 'התרגום הוא בגידה'. הנה כי כן, המהדורה החדשה והמורחבת (בעשרה עמודי טקסט בנוסף למבוא קצר) של לקט שרירותי מכתביו של אבי האקדמיסט ציאליזם הדתי, היא מעין בגידה כפולה ומכופלת במקור היפהפה, בהגותו המופלאה ובתכליותיה המרכזיות. אעסוק בקצרה באופיין של בגידות אלה ואף אנסה לתקן במסגרת יריעה צרה זו משהו מרושמן הקשה.

הבגידה הראשונה פוגעת במקור הדני, שהרי כהודאת העורך "התרגומים שבמבחר הזה נעשו על פי ההוצאות הגרמנית והאנגלית, בהשמטות" (עמ' 19). והרי מצויים בארצנו מתרגמים מעולים, שהשפה הדנית שגורה בפיהם ואף תרמו תרגומים מופתיים מיצירתו של סרן קירקגור. על מנת שיוכל הקורא לשפוט בעצמו, אסתפק בהבאת שתי דוגמאות בולטות לבגידה הכפולה, המצויה בהכרח בכל תרגום מתרגום. אילן כרוך חתום בתוכן העניינים של המהדורה הראשונה משנת תשל"ז על התרגום הבא (אגב, שמות המתרגמים נעדרים משום מה במהדורה המחודשת, אולי מפאת כושתם על הבגידות הרבות שנעשו בשם במהדורה הקודמת):

"ברצוני לתאר את המקרה, שבו רוצה היחיד להציל את הכלל עליידי כך שהוא מסתחר ושותק. לשם כך אפשר להשתמש באגדה על פאוסט. פאוסט הוא ספקן, כופר ברוח ההולך בדרך הכשר. אבל אנחנו נכניס שינוי קטן: פאוסט הוא ספקן, הספקן בה"א הידיעה, אבל הוא בטבעו יצור סימפטי" (עמ' 54).

תרגום יפה יותר של הקטע מדנית הוא של איל לוי:

"ברצוני להעלות דמות אחת נוספת, זאת של יחיד הנקוט כסיוו ושתיקה מתוך ראיית טובתו של הכללי. לצורך זה אשתמש באגדת פאוסט. פאוסט ספקן, כופר ברוח ומטיף לתאוות הכשר... הבה אפוא נשנה מעט מן הנוסח המקובל. נכון, פאוסט בקיא במלאכת הספקנות לכל ריזה, אך יחד עם זאת הוא מלא חמימות ורגש טוב" (מיל ורעדה; הקדים וערך: יעקב גולומב; מאגנס; 1986; עמ' 120-121).

הנוסח של לוי עברי יותר (פחות 'סימ' פתטי) וגם מדויק ובהיר יותר — ללא ביטויים עמומים-משהו, כמו "ההולך בדרך הכשר", המרמז יותר על מוות ולא "לתאוות הכשר". (בתרגום האנגלי, שהטעה את המתרגם, אנו מוצאים "The path of the flesh"). דוגמה משווה שנייה מדברת בעד עצמה. ד"ר יוסף שכטר מתרגם:

"מה זה משורר? אדם אומלל הצופן בלבו ייסורים עמוקים אבל שפתיו עשירות כך, שהן הופכות את אנחה לבו וצעקתו למוסיקה יפה. גורלו הוא כגורל האומללים, שעונו עד מוות בשרפה אטית בתוך הפר של פאלאריס: צעקתם לא הגיעה לאוזני העריץ ולא מילאתו פלצות, כי

היא נשמעה לו כמוסיקה ערבה. ובני אדם נדחקים מסביב למשורר ואומרים לו: "שירה נא עוד פעם". כלומר: יענו נא את נפשך ייסורים חדשים, שפיך הופך אותם תמיד למוסיקה; כי הצעקה היתה רק מפחידה אותנו, אבל המוסיקה היא נעימה." (עמ' 123).

המשוררת מרים איתן, השוקדת בימים אלה על תרגום זאת או אחרת (שכטר מעדיף לכנות חיבור זה בשם הבעייתי אר-א, שמחלקו הראשון, סלה, לקוח קטע זה), פרסמה את תרגומה בגליון 114 של עתון 77 (יולי, 1989, עמ' 34):

"מה הוא משורר? אדם אומלל המצפין בלבו ייסורים, אך שפתו כנויות כך שהכבי והאנחות העוברים ורכן, נשמעים כמוסיקה ערבה. גורלו הוא כגורל אותם האומללים שהכניס פלדיס העריץ לתוך שור (מברונזה) וצלה על אש קטנה. בתחילה לא הגיעו זעקות הקורבנות לאוזני העריץ ולכן לא הכניסו אימה בלבו. כאשר הגיעו לבסוף לאוזניו, נשמעו כמוסיקה ערבה. והנה מתקבצים אנשים סביב המשורר ומפצירים בו: "שיר עבורנו שנית". למה הדבר דומה? — כאילו אמרו לו: הלוואי ויתקפו את נשמתך ייסורים חדשים, אך תן לשפתך להישאר כמות שהן, מפני שהזעקות יעוררו בנו אימה, אבל המוסיקה, המוסיקה ממש נפלאה."

בהמשך לקטע זה מביא קירקגור הערה על הבדל בין משורר למבקר, שניתן ליישמה גם על ההבדלים שבין שני התרגומים שלפנינו: "מסתבר שהמבקר דומה למשורר כמו שעה לרעותה; אך למבקר חסרים הייסורים בלבבו והמוסיקה על שפתיו."

לא כל מתרגם חייב להתנסות בגיהנום היצירתי-יצרי, שהיה מנת חלקו של המחבר, אך על מנת להישאר נאמן לרוחו ולכתבו, אך ודאי שרצוי כי ישלוט בשפת המקור, שהיא השפה האותנטית, שבה מתענדים לראשונה ה"ייסורים" האישיים ל"מוסיקה ערבה".

היכרות אינטימית עם תרגום של חיים לשירה מסייעת רבות (כפי שסייעה לגברת מרים איתן) לתרגום המשני משפה אחת לרעותה. אך ככל שמצויים יותר מסננים (לשונות) בין "האנחה" הראשונית לשפה המביעה אותה, כך מוקדה הקשב והרגישות של המתרגם לתכנים המתורגמים על ידיו. חוץ מבגידות רבות של מתרגמי הקובץ שלפנינו כמתורגם על ידם, סובל הלקט גם מבגידת העורכים בטקסט הנערך. עריכה מדעית טובה מסייעת בצנעה לקורא הסקרן להתמצא בסבך ההגות הנערכת, תוך שהיא מעניקה לו את המכשירים הטכניים המיני-מליים מבלי להשתלט על הטקסטים עצמם ולסרס אותם בעצם התערבותה. עריכת הקובץ שלפנינו סובלת משני פגמים גם יחד: היא מצנזרת ומעוותת בגסות את הטקסט המקורי ויחד עם זאת אינה מספקת לקורא די כלים להתמצאות מעמיקה יותר בו. וכך רבים מאוד הם משפטים או קטעים הנקטעים באמצע, בלי שהעורכים טורחים לציין זאת. התרגום מצנזר, ומדלג על משפטים רבים או על הערות מקוריות של

קירקגור עצמו, שניסה להסביר את דבריו בהערות מאלפות בסוף עמוד, החסרות לרוב בטקסט העברי. אגב, כאשר מובאת הערת המחבר, אין היא מובחנת כלל מהערות העורכים, ולא תמיד יכול הקורא הנבוך לנחש מי הוא המעיר כאן. העורכים אינם מציינים כל קריטריון לגבי מיון ובחירת הטקסטים המקוטעים שהובאו כאן. האם ישנה איזו שיטה בכאוס הזה? מהי? כלל וכלל לא ברור. החלוקה בין מדורים שונים הינה מלאכותית לעתים. כך, למשל, חלק מהקטעים שכונסו במדור 'אסתטי' או 'דתי' או 'אתי' הוגדרו במפורש, על ידי קירקגור עצמו בכתביו, כשונים מאתיקה או מאסתטיקה. למעשה אלה הם חיבורים המבקרים את שני מעגלי הקיום הללו, שלטענתו אי אפשר להשיג במסגרתם את האותנטיות האישית. העורכים הואילו להעניק לכל קטע שתורגם על ידיהם כותרת ראשית, שלא מופיעה כלל במקור הדני, ולא תמיד ישנו קשר ישיר בינה לבין התוכן שהיא אמורה לייצג. העורכים גם לא מספקים נתונים ביבליוגרפיים במידה שתאפשר לקורא לאתר בקלות ובמהדורה בשפה אחרת את הקטע המתורגם.

הערותי הביקורתיות אינן נוכעות מרוח נוקדנית וקטנוניות אקדמית — להיפך: מתוך רצוני להציל את שירתו היפה של קירקגור מסיריסי ועיוותי העריכה יוצא קצפי על עריכה זו, הפוגמת כל כך ביופיה ורוחה של שירתו הפילוסופית. קירקגור עצמו התנער מן הכינוי 'פילוסוף' וראה עצמו ראשית כל כמשורר, וכך גם ביקש שיתייחסו אליו. האם יעלה על דעתנו לצנזר ולסרס שירה בתרגומיה ועריכתה לעברית? כך גם צריך היה לעשות כאן ולאפשר לשירתו, או לפחות לחלקיה השלמים הקצרים, לדבר בעד עצמם ולהקסימונו באותנטיות של תשוקתה וגעגועיה.

כמו כשירה גדולה כך גם במקרה של קירקגור. הצורה קובעת גם את התוכן, וכשצורה זו לקויה מאוד — התוכן הולך ונשחק, הולך ומידלדל. וכאן אני מגיע לבגידה החמורה מכל של הקובץ הנוכחי — הבגידה ברוחה של הגותו האותנטית של קירקגור, על ידי מבחר בלתי מייצג ושרירותי-משהו מתוך כתביו. למשל: הקטעים המכונסים בקובץ במדור 'אסתטי' כלל לא מייצגים נאמנה את השקפתו של קירקגור על מעגל חיים זה, והם בבחינת ייצוג עלוב מאוד שלו. 'הפיתוי האירוני של קירקגור לאותנטיות האמונה' (כשמו של מאמרי ב"עיון", 39, 1990, עמ' 210-177, המפרט עניין מהותי זה של הגותו) מתחיל למעשה מתיאורו האירוניים המבריקים בכתביו 'האסתטיים' וחבל שלא הובאה בהקשר זה המסה המשעשעת הקצרה מכרך א' של



זאת או אחרת: 'מחזור הזריעה'; ניסיון לתיאוריה של תבונה חברתית, שקירקגור משכתב בה באופן סאטירי את הפרקים הראשונים של ספר בראשית:

האליים השתעמו ולכן כראו את האדם. האדם השתעם מפני שחי בגפו, ולכן נבראה חוה. ואז נוצר שיעמום כפול, ועלה והתרבה בעולם כיחס למידת ריבויים של בני-האדם. אדם השתעם לבדו, אחריו-כן השתעמו אדם וחיה קין והבל במשפחה... כדי להשתעשע עלה על דעתם לבנות מגדל גבוה דיו להגיע לשמים. כגובה המגדל כך גדל השיעמום שבבנייתו... האומות התפזרו בקרב הארץ, כמו שכיום נוסעים בני-האדם לחוץ לארץ, אך הם המשיכו להשתעם."

מסורשיו הרליגיוזיים. מכאן נסיונו לשוב למקורותיה האותנטיים של האמונה. האדם נעשה למה שהוא על ידי שפוסק להיות מה שהוא לא. לכן יש להתייחס לקירקגור כאל מפתח דתי תקיף בדעתו לפתות את קוראיו "לקפוץ" ל"ספירה הדתית" ולחיות באינטנסיביות מירבית תוך מילוי כל תביעותיה של האמונה החולשת על החיים ומעצבת באופן מכריע את מהלכם. היחס המסובך שבין חיי קירקגור לכתיבתו ניתן לתיאור כיחס דיאלקטי של האותנטיות. בעיות הזהות והמבוכה האישית לגבי השאלה שהציקה לקירקגור מנעוריו — מיהו וכיצד עליו לחיות כדי להגיע לגיבוש משמעותי ואותנטי של עצמיותו? — הביאו אותו לכתיבה ולהגות פילוסופית. אולם כתיבה זו היא שאמורה הייתה לגבש בפועל את חייו ולהביא את מחברה למפתן החוויה האותנטית. יצירותיו ההגותיות-ספרותיות, מכוח האותנטיות שבהן (המשוקעת כבר בעצם מהותה של יצירת אמנות מקורית וגם בתכניה, העוסקים באותנטיות זו וב-בעיותיה), שימשו לקירקגור כלי, שמטרתו לאצול על הכותב את האותנטיות הזו, לגבשה ולבטאה בעקיפין, כך שגם קוראיו יוכלו להשתמש בו להשגתה. דינמיקה דיאלקטית כפולה זו שבין חיי קירקגור לכתיבתו וכינה לבין הקוראים בה נעלמת לחלוטין מעיניו של הקורא בקובץ שלפנינו, שאינו מסודר כרונולוגית או על פי התפתחותה ההדרגתית של הגות החיים, וכך טמונה הבגידה החמורה ביותר שאפשר להנחית על הוגה דוגמת קירקגור. על ידי עיסוקו התיאורטי בשאלה כיצד להיעשות למה שהנני? הפך קירקגור בהדרגה למה שהיה, דהיינו — ליחיד המחונן בפאתוס רליגיוזי חזק, שבראשית פעילותו האינטלקטואלית היה בעייתי בש-בילו (כפי שמעידים יומניו מהשנים 1838 עד 1849). הרגש הדתי אמביוולנטי ומצבי הנפש משתנים, מתגבשים ומתייצבים ככל שקירקגור דן בכתיבו בעמדות קיומיות המנוגדות, לדעתו, לאותנטיות, כמו העמדה האסתטית או זו המבטאת את האתוס הרווח של אובייקטיביות, מדעיות, ג'ורנליסטיקה ואתיקה נוסח קאנט. יצירותיו הספרותיות-הגותיות משמשות את קירקגור כסולם או פיגום זמני, שיש לנוטשו ברגע שמילא את תפקידו: לעורר את הקורא לחיות חיים אותנטיים ולעשות כך "בלא חרטה". מצבו הקיומי של קירקגור בראשית דרכו דומה למי שמנסה לכתוב: הוא יודע לרוב מה ברצונו לומר, אך לא ברור לו כל עיקר כיצד לומר זאת. ככל שמתקדמת

האסתטי אך אינו יכול להיפטר מן הרש-מים הרגשיים הקשים המלווים את איבוד העצמי. כל זה מובע בצורה אירונית יפה על ידי קירקגור. אם אירוניה מכוונת כללית להתפרש כבעלת משמעות אחרת מזו של המלים הנאמרות או הנכתבות, אזי יש לנו כאן אירוניה במיטבה: קירקגור מציג לפנינו את "המעגל האסתטי" כאילו מבפנים ועד לגילוייו הסופיים. אך מאחורי הציור הרומנטי מצביע ההוגה על גיהנום האורב לכל דייר אסתטי בגן העדן הזה. גיהנום זה, אם הקורא חש בו, מקפיא את נכונותו לחיות על פי אורח החיים האסתטי. דא עקא, בגלל אופיים השרירותי והמקוטע של הקטעים בקובץ שלפנינו הקורא לא יזכה לחוש באירוניה דיאלקטית זו, שכה חשובה להבנת משנתו של ההוגה הדני, אשר הקדיש את חיבורו הראשון ל"מושג האירוניה מתוך התייחסות מתמדת לסוקראטס", ששום קטע ממנו לא מופיע באוסף העברי. הקורא בקובץ זה לא יקלוט את האירוניה, ומכיוון שכך — לא יוכל להיעזר בכתיב קירקגור לשם תיקון עצמיותו; והלא תיקון או פיתוי כזה אל האותנטיות של קוראיו הוא תכליתה העליון של כל הגותו. ארשה לעצמי לפרט בנקודה חיונית זו, המיטשטשת בספרון הנוכחי.

הערה, שנכתבה על ידי קירקגור ביומנו ארבע שנים טרם מותו (בשנת 1855), מכילה רמז חשוב בדבר מטרתה המעשית של התפלספותו: "משימתי תמיד הייתה לספק את התיקון הקיומי על ידי הצגה פיוטית של הרעיונות ופיתוים של בני האדם". שלושה מוטיבים מרכזיים מופיעים כאן: א. התכלית הקיומית — בניגוד לעיונית הטהורה — של שינוי חיי הקורא; ב. האמצעים הספרותיים-פיוטיים שנוקט ההוגה למען השגתה; ג. הטקטיקה העקיפה לשם עירורו ופיתויו של הקורא לאמץ בחייו את אידיאל האותנטיות. מעיוננו בטקסטים חשובים של קירקגור ובסגנונו האירוני והעקיף ניתן להיווכח, שמישמת התפלס-פותו מראשיתה ועד סופה לא הייתה אלא ניסיון מאומץ להעניק לקורא את הפיתוי האירוני לאותנטיות האמונה. אבל חשוב להדגיש שבאמצעות פיתוי הקורא מבקש קירקגור עצמו להתחזק באותה אמונה ובאותה אותנטיות, שהוא מבקש לפתות אליה את האחרים.

קירקגור, בדומה להוגים כמו ניטשה וקאמי, חושב כי האדם הופך למה שהוא רק אחרי מרד ממושך ומר במה שהינו. המרד וההשלמה עם הדבר שבו מורדים מעצבים את האדם מתוך חירות אמיתית כל עוד אין הוא מקבל את עברו ואת העצמי שלו כדבר מובן מאליו: כישות בעלת מהות קבועה וקפואה שאין לשנותה. קירקגור מתגלה בכתיבו וביומניו, (המהווים למעשה חצי מיבולו הספרותי אך אינם מיוצגים בקובץ), כאישיות דתית מובהקת, המבטאת פאתוס דתי עמוק. למעשה לא תמיד הרגיש או חי באופן דתי, ונטה לא אחת להתהלך בדרכי חיים 'חילוניות'. פתרונו האישי לבעיית זהותו העצמית היה, לכן, לחזור אל ה"אני הדתי" ה"נטוש" שלו ולניוק מחדש

כאמצעי בדוק נגד השיעמום מציע קירקגור את "שיטת המחזור" (רוטאציה), שהיא אחת הדוגמאות הטובות ביותר לטקטיקה האירונית המביאה את אורח החיים האסתטי לכדי אבסורד. היא מציעה לברוח משיעמום הרובץ לפתחו של האסתטיקאי (מלשון AISTHESIS, שפירושה המי-לולי: תפיסה חושנית וקליטות פסיכית מיידית) על ידי חילופין מתמידים ו"פק-חיים", והעצמה מלאכותית של הגירויים האסתטיים. זוהי שיטת הרוטאציה, שעיקרה אינה בחילופין מתמידים של המושאים (הנערים, הנערות, ספרים, הצגות, ארצות וכו') אלא היא מכוונת להגברה איכותית של תענוגות החיים על ידי מספר עקרונות התנהגותיים בסיסיים. לדוגמה: לפתח את אמנות השיכחה; "לשלוט בהנאה" (למשל: להפוך את מעשה האהבה לעניין אתלטי-ספורטיבי, למעין טכניקה, המלווה בשעון עוצר כמו זה של דון ג'ובאני בסרטו של פליני, שהושפע כנראה מתיאורים אלה של קירקגור, שתכליתו לחלץ את האוהבים מהשתקעות רגשית האחד בזולתו); להיזהר מקשרי ידידות, נישואין, מפני מקצוע וקבלת משרה קבועה; לדבוק "חזק" בחיים של "שרירותיות" גמורה (להיכנס לבית-קולנוע לקראת סיום הסרט או להרצאה באמצעותה) וכיוצא באלו. כל זאת ניתן לסכם כתוכנית להתמיד באי-ההיקבעות של העצמי על ידי הימנעות מוחלטת מכל מעורבות והתחייבות, אף לא לעצמי שלנו, הנמוג לחלוטין בתהליך זה. אם כך, ההדוניסט משולל כל הווה ועבר משמעותי, והיות שאין הוא רוצה לצפות או לקוות לדבר כלשהו, אלא הוא מבקש לחיות באופן שרירותי ומקרי לחלוטין — הוא גם משולל עתיד. כדברי המשורר: "העבר — עבר, ההווה — כהרף עין, העתיד — עדיין". כמעגל החיים האסתטי אין שום בחירה אמיתית ומכרעת, כיוון שאסור שיקרה דבר משמעותי כלשהו. הצורך הטבוע של האדם כנצח, בטרנסצנדנטיות ובמשמעות מודחק, אך למרות זאת תובע את סיפוקו. התוצאה הפסיכולוגית היא הרגשה חודרת של ניכור, "ייאוש" ו"מלנכוליה":

"ישותו של נירון היתה מלנכוליה, קשי-הרוח... הוא חזר ושולח ידו לתפוס בהנאה המתחמקת ממנו... ואינה זנתת סיפוק, אז מתקבצת בו הרוח כחשתי-ענן ככדה, זעמה מעיק על נפשו של נירון ומוליך את האימה. שגם בהרף-העין של הננאה אינה מרפה ממנו" (עמ' 43-44, תרגומו הנאה של אילן כרוך).

האדם מאבד את עצמו באורח החיים

הכתיבה — רעיונותיו מתגבשים בהדרגה ומגדירים את החיבור כולו. עצם תהליך הכתיבה, בזכות הדינמיקה הפנימית שבו, הופך למסר בר-משמעות לגבי הכותב ובכך גם לגבי קוראיו. הוא הדין לגבי כתיב קירקגור, מה גם שהמסר שביקש להעביר לא היה בבחינת תוכן תיאורטי אלא קריאה לעיצוב מעשי של האני שלו ושלנו למכלול הרמוני-אותנטי מגובש.

קירקגור מגדיר את האותנטיות כ"מעורבות פעילה משתוקקת וכנה" ומגיע לנוסחה: אותנטיות = תשוקה + כנות הכוונה. דאגתו של כל יחיד לעצמי שלו היא כבירור סוגייה מוסרית, שאינה שייכת בלעדית לתחום הדת. עיסוקו המרכזי בנושאי האותנטיות הופך אותו למורליסט קיומי מובהק, שהרי להיות אותנטי אינו בגדר תכונה מורשת שישנה כך או איננה. זהו תואר של הרצון ליצור את העצמי המקורי שלך: לחבר בעצמך ולעצמך את ספר חיך. האותנטיות מאפיינת את האדם לא כחלק מן הטבע, אלא כחלק ממלכות המוסר. כנגד האתיקה האובייקטיבית, הבלתי אישית ונעדרת התשוקה של המסורת (הדוגמה של קירקגור היא האתיקה של קאנט, שבה החוכה בולעת את האהבה), הוא מציע לנו את הפאתוס הסובייקטיבי של האותנטיות. במעתק מאתיקה למוסר אישי הוא נעזר במסר האירוני, המיועד לפתות אותנו בדרך דומה ולמצוא את עצמנו בנסיבות האינטנסיביות ביותר של החיים, נוסח אברהם, "אביר האמונה" בעקדת יצחק.

הגרסה של קירקגור לעקדת יצחק (המ-תוארת בספרו חיל ורעדה) קובעת שהדרך אל האותנטיות עלולה לחרוג לעתים אל אזור הדמדומים שמעבר לתקשורת תבונית ואתוס כללי. אך כדי להגיע לחיים אותנטיים אל לנו להסס להיכנס לאיזור זה אף במחיר האיום של 'צליבת' שכלנו. ניתן לטעון כנגד קירקגור, שאם המרכיב המכריע באותנטיות הוא ה"איך" של התשוקה, נובע מכך שבהתאם להשקפתו מוטב להיעשות נאצי קנאי ונלהב מנוצרי או יהודי פושר, מפני שהאותנטיות תיפול מטבעה בחלקו של הראשון. האם אברהם הוא 'אביר אמונה' או מאמין קנאי המוכן לרצוח? אם אופן חיים אותנטי מחייב את מעורבותו המור-חלטת והמשתוקקת של היחיד ואת דחייתו הבלתי-מתפשרת של כל דבר שסותר אותו — הייתכן לראות בנאצי נלהב או בקנאי דת חומייניסטי אישים אותנטיים הראויים להערצתנו הבלתי-מסויגת? אלו שאלות מפתח, הגוזרות לשבט או לחסד את כלל הגותו של קירקגור, ואי יכולתו של הקורא בקובץ המצומק כעברית להעלות אותן אחרי קריאתו בו — גוזרת קובץ זה באופן מכריע לשבט בלבד. אולם נדמה לי, כי ניתן להציע הגנה חלקית על קירקגור בנקודה מכריעה זו.

קירקגור מחזיק בדעה שהאותנטיות נוצרת כאמצעות סוג מסוים של תואם בין ה"מה" של המעורבות ל"איך" של אופי ההתח-ייבות. אך לא כל מושא מסוגל לעורר בנו דרגה אינטנסיבית כזו של מעורבות כלפיו. נראה כי קירקגור חושב שכל Idee

Fixe או אידיאולוגיה המכוונת למושא או ליעד סופי ומוגבל, ויהא זה אפילו "ארץ ישראל השלמה", אינה יכולה, עקרונית, לעורר בנו את "התשוקה האינסופית" הדרושה לעשייה אותנטית. רק מושא או פרדוקס אינסופי ומוחלט, כמו הפר-דוקס של האמונה המונותאיסטית, המאמצת את רעיון ההשגחה וכניסת האל הנצחי לספירה ההיסטורית של האדם, למרות שהנצח מטבעו הוא בעצם ניצחון על הזמן, יכול לעורר את עוצמת התשוקה הנדרשת לאותנטיות.

אולם ניתן לטעון נגד קירקגור, שמבחינה פסיכולוגית מתקבל בהחלט על הדעת, שגם מושא סופי כמו אהבה והשתוקקות לאיש או לאישה, יכול לעורר בנו דרגת תשוקה כזו, שנוכל להקריב למענו כל דבר לשם שמירת מעורבותנו המוחלטת כלפיו. הנה כי כן, נדמה שאין שום מניעה שנרגיש מעורבות מוחלטת כלפי מושא סופי ומותנה זמן, שנוכל לאהבו בצורה אותנטית בדיוק כפי שנוכל להאמין במוחלט. אם כן מדוע רק לאל המוחלט איכות מרגשת כזאת שאמונתנו בו הופכת, אליבא דקירקגור, לביטוי המקורי הבלעדי של האותנטיות?

תשובה אפשרית אחת לשאלה זו, שייחכן שתיראה שערוייתית למאמינים בנוסחים השונים של האל הטרנסצנדנטי, היא שסוג זה של אמונה הוא ביטוי לפרדוקס העליון ודורש את מלוא היצירתיות האנושית שב-נמצא. ליצור את האלוהים — לכך נדרשים כוחות נפש ותשוקה החזקים ביותר שיכול האדם לגייס מתוכו. אין כוונתי, כמוכן, לכריאה אונטולוגית אלא לכינון אינטנצ-יונלי של זיקה למושא, שבעטיה הופך הוא למוחלט. קירקגור, בסיפורו על אברהם, קובע שההתנסות הקיומית, המביאה את 'אביר האמונה' לאשר סובייקטיבית את הצו להעלות לעולה את "בנו יחידו" ולהתייחס אל צו זה כאילו בא מן האל ולא מן השטן, או מתת-המדוע של אברהם עצמו או מהזיה או מקסם שווא במדבר, היא המעניקה לאל זה את המעמד של ישות מוחלטת. כדי שהמוחלט יהיה מוחלט עבורי ויכול לתבוע ממני את "החובה המוחלטת" הוא צריך לקבל ממני את הפירושו והאישור הסוב-ייקטיבי, שאכן הוא-הוא המוחלט. כאן אנו מגיעים לשיאו של הפרדוקס: למרות מוד-עותו הנוקבת של אברהם, שהמוחלט תלוי בהערכתו הסובייקטיבית-אנושית לעשותו לכוה, עובדה העלולה להרוס את היחס הבלתי אמצעי אליו, הריהו פועל כאילו ישנה סמכות אובייקטיבית למוחלט להיות המוחלט! וכך האל נכרא או מכונן באופן אינטנציונלי ומתוך חירות מלאה בלבנו ועל פי צלמנו, אך אנו נשמעים לו כאילו היה ישות אונטולוגית מוחלטת ונפרדת השוכנת לה אי שם.

קירקגור מחדד ומעצים את ההבחנה בין אלוהים לאדם כדי להפוך את האמונה הדתית לדבר האותנטי והסמכותי ביותר שאפשר להעלות על הדעת (המושג 'אות-נטיות' נגזר גם מן המלה Auctoritas במובן של סמכות טבעה או מקורית). הפער בין אלוהים לאדם הוא אינסופי, מכיוון שהאדם הוא שיצר פער זה וכוונן את

הדתות הטרנסצנדנטיות. חשוב לזכור כי גם אברהם, ישו ומוחמד לא היו מעוגנים היטב במסורת דתית כלשהי: שלושתם היו אבותיה ויוצריה של אמונה מקורית. מכיוון שהמקוריות מהווה חלק ממשמעות האותנטיות, שלושתם יכלו באופן לגיטימי להיחשב, על פי קירקגור, כ"אבירי אמונה" אותנטיים. האוהב המשתוקק ביותר רק יוצר בפנימיותו את התשוקה ומכוון אותה ליחיד הקיים משכבר. 'אביר האמונה', לעומתו, מגייס את התשוקה המירבית שביכולתו לגייס ומפנה אותה למושא אמונתו מתוך מעורבות מוחלטת כלפיו. לכן, ההתאמה ההדוקה הזאת שבין ה"איך" של האמונה ל"מה" שלה, היא כולה מעשה ידינו. ומכאן שרק יחס בונה כזה יוצר מניה וביה את העצמיות האותנטית. כדי ליצור את עצמיותך, עליך ראשית כל להתגבר על טבעך החושני (המעגל האסתטי) ואז על תבונתך האובייקטיבית (האתי) עד שתיעשה למה שאתה: היוצר הבלעדי של עצמיותך ואלוהיך. לשם כך נזקק האדם לתשוקה מירבית, למעורבות מוחלטת ולהתגברות עצמית. בקצרה, על האדם להיות משוקע עמוק בחיפושי האותנטיות. באתיקה נתונה לנו התאמה דומה, אולם מפאת מופשטותם של המושאים הנוצרים בתחום זה ומידת הרפלקסיביות התבונית הנדרשת בו — מתנדפת התשוקה והאדם אינו יכול להיות תמיד מעורב רגשית במושאי יצירתו.

על אחת כמה וכמה שאין הקורא בקובץ המדולדל תוכנית ולשונית יכול להיות מעורב, כדרישת קירקגור מקוראיו, במוש-אים הדלוחים של מעשה שעטנו זה. בכך, לסיום, אני מגיע לסוג אחרון של בגידה שעושה אסופה זו של קטעי קירקגור: בגידה בקהל הקוראים העברי, שאינו מפונק על כתבים רבים ושלמים של חיבורי קירקגור. לכן פוגע קובץ זה בעצמיותם של קוראיו, שאינם יכולים "לתקן" את עצמם לאור הקריאה בו. בגידה זו חמורה במיוחד במהדורה השנייה ה"חדשה ומורחבת" של הקובץ, שהרי לא תוקן בה דבר, לא נערך בה מאומה שונה מן המהדורה הראשונה הלוקיה ואפילו דברים פעוטי ערך, כביכול, לא שונו בה, פרט לשם החיבור של קירקגור, שבמהדורה הראשונה מכונה "פחד ורעדה" ועתה, בעקבות הופעתו תרגומו הנאה של איל לזין הוא קרוי "חיל ורעדה". ואם כך נשאלת השאלה מדוע לא שונה הכינוי המוטעה של הספר החשוב של קירקגור, שבדנית הוא נקרא

משמעו STADIER.STADIER paa LIVETS VEJ שלבים או תחנות, ומכאן ששמו המדויק של הספר הוא "שלבים בדרך החיים" ולא כגרסה הפלמ"חניקית-משהו של העורכים: "ציונים בדרך החיים" (עמ' 101, 126).

הציון למהדורה זו הוא אכן נמוך ביותר, אך הציון לקירקגור לא משתנה עקב זאת. מכל מקום לעם היהודי, שכמה מהוגיו הדגולים ביותר בדורות האחרונים, כמו פראנץ רוזנצווייג, מרטין בוכר, הוגו שמואל ברגמן ועוד, הושפעו לא כמעט מהוגה דני חשוב זה — מגיע 'קירקגור עברי' בעל איכות גבוהה הרבה יותר. נקווה שאכן הוא יגיע.

על הפתיחה ל"דון ג'ובאני"



ין זה המקום להסביר מהי החשיבות הכוללת של הפתיחה לאופרה; כאן יודגש רק שדרישת האופרה מן הפתיחה מדגישה בצורה מספקת את עליונות הלירי, וכי הכוונה היא ליצור אווירה, משהו שלדומה אסור להיות מעורבת בו, משום שבה חייב הכל להיות שקוף. לכן מתאים הוא כי הפתיחה תחובר אחרונה, כך שהאמן יוכל באמת להיות רווי במוסיקה. מכאן שהפתיחה בדרך כלל מספקת מבט חטוף על המלחין ועל התייחסותו הנפשית אל המוסיקה שלו. אם הוא נכשל בתפיסת המרכזי שבה, אם אין לו זיקה עמוקה אל האווירה היסודית של האופרה, אזי יתגלה דבר זה ללא ספק בפתיחה, והיא תהפוך לאוסף של נקודות בולטות המחוברות זו לזו באסוציאציה חופשית של רעיונות, אך לא תהיה אותה טוטאליות המכילה, כפי שצריך להיות, את ההבהרה החודרת של תוכן המוסיקה. פתיחה מסוג זה היא בדרך כלל מאוד שרירותית, הווה אומר, היא יכולה להיות ארוכה או קצרה כפי הצורך, ויסוד הרצף ההגיוני (מאחר שאלה אינן אלא אסוציאציות של רעיונות) יכול להימתח על פי הרצון. לכן הפתיחה הינה לעתים קרובות פיתוי מסוכן עבור מלחינים שוליים; רוצה לומר, הם מתפתים בקלות לעשות פלגיאט מהמוסיקה של עצמם, לגנוב מכיסיהם, מה שמהווה אפקט מפריע מאוד. אף על פי שברור הוא כי אין הפתיחה צריכה להכיל אותם תכנים כשל האופרה, בכל זאת אין היא צריכה להכיל משהו שונה לגמרי. היא חייבת להכיל את אותו התוכן של האופרה, אך בדרך אחרת; היא צריכה להכיל אותו בדרך מרכזית, ובכוח אותו יסוד מרכזי היא חייבת לתפוס את המאזין.

במובן זה, הפתיחה לדון ג'ובאני, הנערצת תמיד, הינה ותישאר יצירת מופת, כך שאם נדרשת הוכחה נוספת לאיכות הקלאסית של דון ג'ובאני, די בנקודה אחת ויחידה, והיא זו הבלתי מתקבלת על הדעת, שהאחד, מי שבידו המרכז, לא תהיה בידו גם הפריפריה. פתיחה זו אינה ערבובייה של נושאים; היא אינה שזירה לבירינטית של אסוציאציות רעיוניות; פתיחה זו היא תמציתית, מוגדרת, בנויה חזק ומעל לכל ספוגה בתמצית האופרה כולה. היא בעלת עוצמה כמו הרעיון האלוהי, פרועה כמו חיי העולם, מציקה ברצינותה, ווטטת בת שוקתה, מוחצת בכעסה הנורא, מלהיכה בשמחת החיים שלה; היא עמומה בשיפוט שלה, צוחנית בתאוותה, כבדה וטקסית בעמידתה המעוררת כבוד; היא מעוררת, זוהרת, רוקדת בחדווה. ואת כל זאת לא השיגה על ידי מציצת דמה של האופרה. להיפך, זו יותר נבואה ביחס לאופרה. בפתיחה פורשת המוסיקה את

מלוא יריעתה; באמצעות תנועות כנפיים בודדות ועזות היא ממריאה מעל עצמה ומרחפת מעל המקום שבו תנחת. זה מאבק, אך מאבק בספירה גבוהה יותר. לכל מי שיקשיב לפתיחה לאחר שהתקרב יותר אל האופרה, ידמה כאילו חדר אל סדנת היצירה, שבה נעים הכוחות שלמד לזהור. באופרה בכוח ראשוני, במקום שם הם נלחמים זה בזה בכל עוצמתם. אך התחרות אינה בין כוחות שווים; עוד לפני הקרב, כוח אחד הוא המנצח. הוא נמלט ובורח, אך דווקא בריחה זו היא תשוקתו, חוסר המנוח הלוהט הוא שמחת החיים הקצרה, הולם הדופק שלו הוא להט תשוקתו. בכך הוא מפעיל את הכוח האחר וסוחף אותו עמו. זה מה שנראה בתחילה כה



סרן קירקגור

מוצק ואיתן, צריך לצאת לדרך, ועוד מעט תהיה התנועה כה מהירה, עד שתדמה לקונפליקט ממשי. אין זה בר-ביצוע לפתח זאת יותר. זה הרקע שבו צריך להאזין למוסיקה, משום שזה אינו קונפליקט של מלים אלא זעם ראשוני. עליו להעיר את תשומת הלב למה שכבר נאמר לעיל והוא, כי נושא האופרה הוא דון ג'ובאני ולא דון ג'ובאני והקומנְדַטֶרָה – זה נראה כבר בעליל בפתיחה. נראה שמוצרט תכנן זאת בכוונה תחילה כך, שהקול העמוק הנשמע בהתחלה נחלש בהדרגה, כמעט מאבד את אחיזתו המלכותית. צריך להזדרז כדי להשיג את המהירות הדמונית המתחמקת ממנו, אך כמעט משיגה את הכוח להשפיל קול זה בסחפה אותו לתחרות בהבזק של רגע. זה הופך בהדרגה למעבר אל האופרה עצמה. ומכאן יש לראות קרבה רבה בין הפינאלה לבין החלק הראשון של הפתיחה. בפינאלה חוזרת הרצינות לעצמה, בעוד שבמהלך הפתיחה נראה היה שהרצינות הייתה מחוץ לעצמה. עתה לא קיימת כבר השאלה של מירוץ תחרות עם התאוה. הרצינות חזרה, ובכך סגרה כל דרך הימלטות למירוץ נוסף. על אף שהפתיחה עומדת בפני עצמה, אפשר במובן אחר לראות אותה כנקודת זינוק אל

האופרה. ניסיתי קודם לכן לרענן את זכרון הקורא בכך שהצבעתי על ההחלשות ההדרגתית שבה ניגש כוח אחד להתחלת הפעולה. אפשר לראות אותו דבר גם כאשר מתבוננים בכוח האחר: הוא הולך ומתחזק בהדרגה. הוא מתחיל בפתיחה, הוא גדל וצומח; במיוחד ההתחלה מבוטאת באופן מעורר הערצה. אנו שומעים אותו כה חלש, מרומז בסודיות, אנו שומעים אותו אך זה מסתיים כה מהר עד שנדמה כאילו שמענו משהו שלא שמענו. דרושה אוזן עירנית, אוזן אירוטית, כדי לשים לב לרמז הניתן לנו בפתיחה אודות המשחק הקליל של תשוקה זו, המבוטאת מאוחר יותר בעושרה הרב ובכל השפע והגודש שלה. מאחר שאין אני מומחה למוסיקה, אינני יכול לציין בדיוקנות את המקום; אחרי הכל, הרי אני כותב רק למאהבים, ואלה בוודאי יבינו אותי; כמה מהם יבינו אולי טוב ממני. בינתיים אני מרוצה בחלקי הקצוב, שהוא פרשיית האהבה הסתומה הזו, ועל אף העובדה, שבדרך כלל אני מודה לאל על שלא עשני אישה, לימדה אותי המוסיקה של מוצרט שיפה הוא הדבר, מרענן ושופע לאהוב כפי שאוהבת אישה.

אינני ידיד של דימויים והשאלות. הספרות המודרנית הפכה אותם לחסרי טעם עבורי. הדבר הגיע לידי כך, שכאשר אני נתקל בדימוי, אני נתקף כפחד בלתי מרוסן וחושב כי מטרת הדימוי היא להסתיר אי בהירות במחשבה. לכן לא אסתכן בניסיון עקר ולא נכון לתרגם את הצמצום והתמציתיות של הפתיחה לשפה מטפורית ריקה ומשעממת. אני מבקש להדגיש נקודה אחת בפתיחה ולהפנות את תשומת לב הקורא אליה. אשתמש בהשאלה שהיא האמצעי היחיד המצוי אצלי כדי ליצור קשר עם הקורא. נקודה זו היא כמובן לא אחרת מאשר הופעתו הראשונה של דון ג'ובאני, התחושה המוקדמת להופעתו, והכוח אשר בו הוא יפרוץ מאוחר יותר. הפתיחה מתחילה בכמה צלילים עמוקים, רציניים ושווים בגובהם; ואז אנו שומעים ממרחק רב רמז, שמיד נלקח בחזרה כאילו בא מוקדם מדי, עד שמאוחר יותר שומעים אותו שוב ושוב, נועז יותר ויותר, תובעני יותר ויותר, אותו קול אשר בהתחלה "השתחל" פנימה בעדינות, בצנעה וכמו בחרדה ולא הצליח לפרוץ קדימה. כך זה בטבע; לפעמים נראה האופק חשוך ומעונן, כבד מכדי לתמוך בעצמו, הוא משתרע על פני האדמה ומסתיר הכל בתוך לילו המעורפל; נשמעים כמה צלילים חלולים, עדיין לא בתנועה אך ממלמלים לעצמם. ואז, בשמים המרוחקים ביותר, רחוק מקו האופק, נראה הבזק העובר במהירות על פני האדמה ונעלם כחטף. אך הוא חוזר במהרה, אוסף כוח ולרגע מאיר את כל

מתוך הפרק "השליבים המידיים של הארוטי או: הארוטי מוסיקלי" בספרו של סרן קירקגור לכאן או לכאן (העומד לצאת לאור בהוצאת מאגנס)

נון-קונפורמיסט — ריאליזם



מיד, גם לפני זכייתו של יצחק שבסיס-זינגר בפרס נובל, וגם עתה, אחרי מותו, מעסיקה אותנו לא אחת השאלה, מה היה סוד הצלחתו הגדולה בקרב קהל הקוראים בעולם ובקרב מבקרי-ספרות, שנים לפני שהחליטה האקדמיה השוודית להכתירו בפרס החשוב. הצלחה זו לא פגה גם בשנים האחרונות לפני מותו. מתוך ההערכות הנלהבות, שהעריכו את שבסיס-זינגר, במיוחד נציגים של הספרות האנגלו-סכסית, שהוא כמו נתאזרח בה, מן הראוי להזכיר דברים שאמר בזמנו המשורר הבריטי ג'ון ויין: "עניינם של הרומנים והסיפורים של זינגר הוא עולם שחלף — עבר לחלוטין. כמוהו כעולמו של טולסטוי. ואף-על-פי-כן, הודות לדיוק הראייה ולאמת הרגש שלו, הוא גורם לנו להתנסות בחיים שהתנהלו באותו עולם נגוז ולהבין כי החיים הללו כמוהם כחיינו אנו". רבקה וסט קבעה, גם היא לפני שנים, כי בשביס-זינגר "הוא גדול הסופרים החיים עמנו כיום".

ובכן, אשוב לשאלתי: כיצד קרה, שסופר יידיש בימינו, המוהיקני האחרון של ספרות גוועת, זכה למוניטין ולתהילה בעולם הספרותי הגדול ויצירותיו בעלות התוכן היהודי, הייחודי כל כך, תורגמו לא רק לאנגלית, לצרפתית, לגרמנית ולאיטלקית, אלא גם ללשונות עמים קטנים כפינית, הולנדית, דנית, נורווגית, ואפילו ליפנית הרחוקה? מה מצא הקורא הזר בספריו? נראה, שאחת התשובות היא כי כתיבתו מעוגנת לעתים בריאליזם קלאסי כמעט, ולעתים בנון-קונפורמיזם, שיש לו נגיעה לפנטסטיקה ולמסתורין, ובו הטבעי-הרגיל ויוצא הדופן דרים בכפיפה אחת. הללו מעוררים את פליאתם של אסטניסים, אך גם מושכים את לבם של הרבים. לצד סיפור מרתק ועלילה עסיסית הוא מעלה דמויות של בעלי מעמד מיושבים כדעתם מזה ושל חריגים מזה, הדוחים מסגרות ואינם משתלבים בחברה, של אנשים המהלכים בין קדושה וחטא, הנתפסים ליצרים בלי לוותר על שאיפת ההתעלות וההיטהרות. ברור, שיש בכך משום תוכן אוניברסלי המעשיר את תוכנם היהודי של הדברים. ואילו אצלנו, דומה שהמספר היהודי הגיע אל הקורא העברי בעקבות... האנגלית, כלומר לאחר שהביקורת וקהל הקוראים בעולם הכירו בו. אומנם אחדים מספריו תורגמו לעברית עוד קודם לכן: קובץ הסיפורים השטן מגודי, הרומן הגדול בשלושה כרכים מחיי יהדות פולין עד הכחדתה בידי הנאצים משפחת מושקאט, הרומן בעל הרקע ההיסטורי העבד. אולם דווקא לאחר הפרסום העולמי והמעמד הרם שרכש בספרות האמריקנית בזכות תרגומי יצירתו לאנגלית, גבר גם בארץ העניין

בכתביו ובה אחר זה הם הופיעו בעברית. האמת היא, כי כתיבתו של שבסיס-זינגר אינה מצטיינת באחידות איכותית. תמיד היו בה עליות וירידות והבדלי רמה; הרושם הוא כי במיוחד בשנים האחרונות, כאשר הוא נישא על גלי הפופולריות, היו לו מספר מעידות בכחירת החומר לפרסום, כאילו לא יכול היה לעמוד בפיתוי ופרסם בספר גם רשימות סיפוריות, שנכתבו לפני זמן רב לעיתון ורבים בהן הפגמים של הכתיבה הזורנליסטית התפווה, ותכופות יש בתיאוריהן גם גודש של מיניות ושל סטיות מיניות, הדוחק את מקומו של העידון האמנותי.

אך אני רוצה להתמקד כאן ביסודות בעלי ערך בכמה רומנים חשובים של שבסיס-זינגר, באמנותו הסיפורית, ביכולתו לעצב דמויות, לרקום עלילה ולהעלות רעיונות.

בעושה הנפלאות מלובלין בולטת נטייתו של שבסיס לגלות ולהאיר אלמנטים יוצאי דופן של ההווה, אותה תערוכת ומזיגה של ריאליזם משכנע, מדדים בחיותו, והכמיהה אל ישות עלומה, אל הנסתר, המסתורי, העל-טבעי.

אלה מסתמלים ביאשה מאזור, הוא עושה הנפלאות מלובלין, הממלא את היצירה כולה עד שדומה כי לא נכתבה אלא כדי לאפשר העלאתה של דמות עשירה זו. כל שאר הגיבורים כרוזן חיים בצלו של יאשה, מתקיימים בזכותו, אנו מכירים אותם רק בתחום השפעתו של יאשה, במה שהוא מק-רין עליהם. בחלקו הגדול של הספר מזכיר יאשה גיבורים ידועים מהספרות הרוסית, התועים בדרכי החיים, בעלי נפש הומייה, השורפים את עצמם, גיבורים שכמותם אנו מוצאים אצל דוסטויבסקי, ניקולאי לסקוב, גורקי. מיד עם הופעתו הראשונה משוך עליו חוט של פיוט, של תמימות ראשונית, של חתירה אל פנימיותם של הדברים, אף כאשר הם מוצגים בפשטותם הבסיסית. כילד מגודל הוא פוקח עיניים מרוב השתאות למראה פלאי הבריאה, מבקש להבין את סודותיו הקטנים והגדולים של הטבע: "בחצר גדל שפע עשבים וכל מיני פרחים: צהובים, לבנים, מנומרים, מנוצים, שניצתם מתפזרת לכל משכרות. קוצים ודרדרים הגיעו כמעט עד לגג בית-הכיסא. ציפורי קיץ פרפרו לכאן ולכאן, דבורים זמזמו וטסו מפרח לפרח. על כל עלה וגבעול פיזו תולעת, נחש קטן, פרפר, בריות קטנטנות, שכמעט לא ניכרו לעין. יאשה לעולם לא חדל להתפעל: מהיכן באו, כיצד הם מתקיימים? מה הם עושים כלילה. ולאחר שהם מתים בחורף, מהיכן הם שורצים בקיץ?" תמיהותיו ושאלותיו ותעיותיו הן בתחילה "כלליות"; הוא אדם

מוזר, ש"נשאר חצוי יהודי וחצוי גוי — או, לא יהודי ולא גוי". רק לקראת סיום הרומן, בעקבות זעזוע קשה העובר עליו, הוא לובש דמות יהודית, דווקא באחד מגלגוליה הקיצוניים ביותר. ועד אז, הוא מתגלה כמעשהו ובמחשבותיו כאיש תלוש מכל, המהלך על חבל דק לא רק בקרקס ובתיאטרון, אלא גם במציאות הפרטית שלו, בהתקשרויותיו ויחסיו עם הבריות וסביבתו.

כגיבורים אחרים של שבסיס-זינגר, גם יאשה עושה הנפלאות הוא איש הקצוות — ובהצגת קצוות אלה גילה המחבר יכולת וירטואוזית: חוטא גדול ההופך לקדוש סגפן, אדם קל דעת החי מהיד אל הפה ויהודי השואף לרדת לעומקן של שאלות היקום ודרכי האלוהים, רודף נשים ותענוגות, לולייך במקצועו ובמעשיו גם יחד, טרזן המעמיד פני מצליחן השמח בחלקו — ואיש נטול שורשים, הנתפס למרה שחורה, לייאוש... יש שנראה, כי הוא מרכיב ומסיר מסכות, כשחקן תיאטרון המופיע בתפקידים שונים: "הוא מסוגל להיות תמיד לאדם אחר. יש לו כמה פרצופים. הוא הכל — בעת ובעונה אחת: דתי, כופר, טוב, רע, כוזב, ישר. הוא יכול להתאהב מי יודע בכמה נשים. הוא התכוון להתנצר, אבל כשהוא מוצא ברחוב פיסת נייר עם אותיות קודש, הוא מוכרח להרימה ולנשקה. כל יתר בני האדם הם כמפתחות, שכל אחד מתאים למנעולו, ואילו הוא, יאשה, יכול לפתוח את כל הנשמות". ניכר בעליל, שהמספר הוגה חיבה רבה לגיבורו, אף בהציגו אותו בחולשותיו ובכשלונותיו.

ברומן האחוזה שולטת בכל הכתיבה הריא-ליסטית היציבה, התמונה ההיסטורית והת-מונה הסיפורית. זהו ריאליזם של תיאורי דמויות וגורלות חיים על רקע היסטורי ברור ומוגדר, במסגרת של תקופה והתפתחותה. ואם עלילתו של עושה הנפלאות מלובלין, למשל, מתנהלת בלובלין, הרי שבהאחוזה מתרחש הסיפור לרוב בוורשה ומחווה — האיזור הפולני השני, המשמש זירת אירועים בספרי שבסיס-זינגר.

זאת ועוד. להבדיל מספרים אחרים שלו, בהאחוזה כמעט חסר גיבור ראשי, אם כי דמותו של קלמן יעקובי נועדה לשמש דמות מרכזית: המספר אינו ממקד את שימת לבו בגיבור אחד. הוא מגלה מידה שווה של עניין בשורת אנשים, הקשורים קשר משפחתי או עלילתי. מבחינת הקשר המשפחתי בין הגיבורים, מזכיר האחוזה רומנים בספרות העולם, המגוללים את פרשת התפתחותה ושקיעתה הרוחנית, הח-ברתית והכלכלית של משפחה שלמה, על כמה מדורותיה, דוגמת בית רוגן מאקאר

עם מות שבסיס-זינגר

ופנטסטיקה

לאמיל זולא, בית בודנברוק לתומאס מאן, מפעל בית ארטמונוב גורקי, הגדת בית פורסייט לג'ון גולסורתי.

בשביס-זינגר פורש בהאחוזא יריעה רחבה של חיים יהודיים בפולין הנתונה לשלטונה של רוסיה, במחצית השנייה של המאה ה-19, אחרי נסיונם הכושל של לאומנים פולנים למרוד בצאר בשנות ה-60. התנאים הכלכליים והפוליטיים המשתנים, היחסים בין השליטים הרוסים ונציגי הארכלוסייה הפולנית, שקיעתו ההדרגתית של מעמד האצולה הפולני ופתיחת אפשרויות נרחבות ליוזמות של הבורגנות הפעלתנית המתעשרת, הלכי הרוח החדשים המתקשרים אל הליברליזם הפוזיטיביסטי מזה ואל תנועות המהפכה הרדיקליות מזה – עובדות אלה מטביעות את חותמן בהוויה היהודית, מביאות עליה תמורות ושינויים, עד שמתגלות פרצות עמוקות בדפוסיה המסורתיים, לצד ההזדמנויות הניתנות ליהודים לצבור הון או לבני יהודים לרכוש השכלה ומקצועות חופשיים. לאלה ניתן בדרך זו או אחרת ביטוי ברומן.

אך טעות תהיה זו לחשוב, כי בשביס-זינגר מעלה לפנינו נציגי מעמדות, מבטאי רעיונות ובני אנוש, שהם יצירי כפיה של התפתחות היסטורית בלבד. גיבוריו הם קודם כל ומעל לכל אנשים חיים, יצורים הנקרעים בין תשוקות ושאיפות ואידיאלים ונאמנות לדת ולמסורת אבות. אף אחד מגיבורי האחוזא אינו דמות סגונית כמו יאשה מאזור, אך כולם יחד מהווים גלריה שלמה של טיפוסים, רובם יהודים, מקצתם גויים. והם אנשים שונים מקצה אל קצה:

יראי שמים ואפיקורסים, רבנים ומשומדים, נשים צדקניות נוסח ישן ובעלות תאוות שאינן כוררות באמצעים כדי להשיג את מבוקשן, רוזנים שירדו מגדולתם ומנכסיהם ויהודים שכלכלו את מעשיהם בתבונה והרוויחו כסף רב, איכרים, קצינים רוסיים, עמך ישראל המצטופפים בדחילו ורחימו כחצרו של הרבי ובני נוער המרבים להג

על המהפכה שחזעזע סדרי עולם, ועוד. לצד תמונות פשוטות, כמעט אינפורמטיביות, יש ברומן גם תיאורים מורכבים, בעלי השלכות ומשמעויות "צדדיות"; אך גם בהם נוקט המספר לשון קונקרטיה, מעלה דברים באורח ישיר. כאן אין הוא נזקק לאלמנטים מעולם זר ורחוק, של אגדה וכוחות נעלמים, למוזרויות המקרבות אותו אל הרומנטיזם הפנטסטי; כאן, כאמור, הוא עומד כולו בתחום הריאליה, שיש בו רק מה שעיניו רואות ואוזניו שומעות, ואינו מסתיר תחת כנפי בגדו דברים נוספים.

הרומן הנחלה, שהוא המשכו של הא-חוזא, מעביר אותם גיבורים לסוף המאה, ומציעיך אותם קדימה מבחינת ההתפתחות



יצחק שבס-זינגר

ההיסטורית, התפיסה והגורל האישי. בשביס-זינגר מתגלה בכל פעם מחדש כמספר המיטיב לבנות דמויות ולהעלות תיאורים קצרים ומרתקים. מאמץ ניכר משקיע המספר ב"משחק" של סיפורי המשנה ברומן – אומנם כל אחד לעצמו, הבנוי בשיטת ההפסקות וההמשכים, אך לא אחת הם משתלבים, גיבוריהם עוברים מתחמו של האחד לתחום השני, קשרי המשפחה ביניהם מוזכרים לסירוגין, גורל בגורל נוגע ונפתחים ונסגרים מעגלים של גורלות פרטיים וגורלות היסטוריים, כשהכל מתרחש בין הקצוות של מחפש דרך ואובדי דרך.

העברת חלק מהגיבורים לארצות-הברית מרחיבה בהנחלה את התחום הגיאוגרפי שבו מתנהלת העלילה מעבר לפולין ורוסיה, ויוצרת אקלים שונה בקטעים ובפרקים מסוימים.

ומלים אחדות על אמריקה כרקע לסיפור-ריו של שבס-זינגר, ועל דמויות נשים בהם, הפועלות מחוץ לנורמה ולמסגרות החברתיות-המשפחתיות המקובלות. נשים יהודיות אלה, ילידות פולין, היושבות

בפולין או בארצות-הברית ובארגנטינה, הן גיבורות תמהוניות, חולניות, אולי מטורפות מעט, שהתנהגותן ומעשיהן בלתי צפויים, והן כאילו משתלבות בפרקים אוטוביוגרפיים שהסופר מעלה בסיפוריו. הנקה למשל, גיבורת הסיפור בעל אותו שם, מקבלת את פניו של הסופר כאשר הוא מגיע למסע הרצאות בארגנטינה, מציגה עצמה כקרובת משפחה מפולין, "נדבקת" אליו בלי שכוונותיה יתבררו עד תום, מופיעה ונעלמת, מבקרת אותו

בלא הודעה מוקדמת במלונו, מלווה אותו ברחובות בואנוס-איירס, משמשת לו מורת דרך אל עולם רפאים בפרבר עוני של אותה עיר ונעלמת כמו הייתה בעצמה רוח רפאים. האישה הצעירה מהסיפור המעריצה מתפרצת לביתו של הסופר בניו-יורק, מנסה לכפות עצמה עליו, מסבכת אותו בעניינים ואיומים עם בעלה ואמה, הטוענים שהיא חולת נפש, גורמת למהומה גדולה בחייו השקטים – ואף היא נעלמת כלא הייתה. הרבה מן המוזרות יש גם במשוררות היידיש, החיות באמריקה כבגלות והמדמינות את הסופר למסיבת השנה החדשה, המסתיימת במריבה קשה ומתסכלת. בלה מהמכשפה, תלמידה כעורה ודוחה בכל הופעתה, מאוהבת עד טירוף במורה שלה ומצליחה בכוח רצונה ובכוח כשפים לרתק אליה. עניין האישה והכשפים מודגש יותר במעשה בשתי אחיות: שתי אחיות, שהאהבה והשנאה מאחדות אותן בכל, מתחלקות גם בגבר אחד, אשר עזר להן למצוא זו את זו אחרי השואה והמלחמה, עד שהן כמעט מבלבלות עליו את דעתו וגורמות לו להימלט מהן כל עוד נפשו בו. עיקר כוחו של יצחק שבס-זינגר, מעל למעגלים התימטיים והיכולת לפתח נושא, מעל לאותה הסתכלות אינדיבידואליסטית בנפתוליהם של גורלות אדם על היסודות המפתיעים שבהם, הוא בכשרונו לספר סיפור של ממש וללוותו בתיאורים חסכניים וקולעים. לפרקים אפילו תיאוריו "הקטנים" הם בעלי אופי ציורי מוטעם.

ובתחומיה של עלילה סיפורית, העשויה ביד מאומנת, עלילה של בשר ודם, מתנהלים חיי הגיבורים בטבעיות. רבים מגיבוריו של שבס-זינגר הם בעלי קסם מוזר המעורר את עניינו של הקורא. ■

עזרא אוריון:

77, אם אני מביט בשירים שמתפרסמים בו ממרחק — על יחסי המלים-חלל שלהם — מה שכתבתי אינו שירה. זה מדיום אחר. בשעתו נדמה היה לי, שאני צריך לכתוב על מגילה, על רצף שנע ללא הרף. פסי משפטים, מלים, הברות... זוהי אלומה של זרמי תודעה, שחלקם קרובים לפני הקרקע וחלקם מתערכל בחלל, ושברגעים מסוימים קיימים בה 'הוא' ו'היא': "בואי

מהחללים

שביץ

הפסלים של בילי רוז במוזיאון ישראל בירושלים. הייתה לי גם תערוכת יחיד אחת בגלריה "מרקורי" בלונדון. ב'66 יצרתי את הקשר עם מדרשת שדה בוקר, ועברתי להתגורר שם. כבר אז היה היעד ברור לי: לפתח אנטי-תזה לפיסול בכרכים הגדולים.

ב'58' כבר פרסמת ספר.

היה כאן מסלול מקביל. בשנת '58 התחלתי לכתוב, בשם העט "אסף בן גר". לא היה נעים לי לחתום בשמי, כי 'משורר' אתה נחשף יותר מדי. באותה תקופה שהיתי בכית-אלפא, כתבתי מחברת של משפטים מקוטעים, והראיתי אותם לנתן שחם. עבדנו אז יחד בפלחה, והוא היה הראשון שראה אותם. הוא אמר לי: "אתה צריך להתאמן בחריזה. זה דבר שצריך להתאמן בו." באותן שנים ישראל רוזנצוויג, עורך ספר השומר הצעיר, עוד היה בחיים. הייתה לי כימיה אתו, והראיתי את המחברת גם לו. הוא דפדף ואמר: "כן, אבל מה החללים הללו בין השורות והמלים? אינני יודע במה למלא אותם." זו הייתה שיחה חברית, אבל מייאשת. זמן לא רב אחר כך נפגשתי, בסיוע ידיד משותף, עם שלונסקי. הוא לקח את המחברת, דפדף לאט ונהנה בראשו. בסוף אמר: "בסדר". הייתי עוד חדרור ברונצוויג ושחם, לכן שאלתי: "האם אינך מוצא שהרווחים בין השורות והחללים בין המלים אין בהם דבר?" הוא ענה: "לא, דווקא לא! תמשיך!" כעבור כשנתיים יצא הספר לאור.

הספר הראשון שלך, לילה גבוה, שונה משאר הספרים מכמה בחינות, ובין השאר מבחינה סמנטית. יש בו עלילה, יש הוא והיא — יש יחסי אנוש. אלה נעלמים בהדרגה בספרים שיצאו אחריו, ובספר האחרון, תהומות אבק, נעלמת השפה האנושית, ונשאר חלל, הברות — פיסול לשוני.

אם מתייחסים אל חמשת הספרים כאל תה-ליך, הוא פרוש על פני עשרים שנה. מ'58 עד '78. כמו שאמרת, הוא הולך והופך לשטף איטי, לקולות ופסי קולות. זה הופך יותר ויותר למדיום של מלים-הברות-תהום. אני לא קרוב לשירה. לא עוקב אחריה באופן אינטנסיבי. מה שאני רואה, למשל, בעיתון

אולי נפתח בסקירה אוטוביוגרפית.

נולדתי ב'1934 בקיבוץ בית-אלפא. עם הפילוג בשנת 1940 עברו כל משפחות מפא"י לרמת-יוחנן. התחלתי לצייר בגיל שש: שמשון הגיבור, פרשים קוזאקים דוהרים לקרב — אלה היו ימי מלחמת העולם השנייה. בכיתה ד' היה לנו מורה חיפאי לציור — הצייר עוזר שבת. אני זוכר עד היום את הרושם שעשתה עלי קריאתו: "הכל שאגאל! תעשו מה שאתם רוצים." בסוף כיתה י' הוא המליץ למועצת ההוראה לשלוח אותי ללמוד בבצלאל, שבתקופה ההיא ניהל אותו מרדכי ארדון. הייתי אז כבר בשלב שציירתי ציורי קיר לסדר פסח בחדר-האוכל של רמת-יוחנן. כבר אז התחיל להתפתח אצלי משהו בקנה-מידה גדול, של ארכיטקטורה. כבר איירתי אז פעמיים את ההגדה לפסח שערך המשורר מתתיהו שלם. למדתי בבצלאל שנה אחת. במסגרת התוכנית קיבלנו שיעורי פיסול מהפסל יעקב לב. תלמידי השנה השנייה למדו אצל זאב בן-צבי, הפסל הקוביסט, ואפשר היה להציץ. אני זוכר שבכל יום ראשון בבוקר הייתה שעה של שקופיות עם ארדון, על כל הקיר: השור הענק של מערת אלטמיר, למשל, וארדון, שתמיד לחשו שהוא קצת שחקן, התרוצץ לרגליו: "איזה חיים! איזו עוצמת חיים מפכפכת בקן השקם האדיר הזה! זה קו שיצר עצמאות... פרכולה שמגיעה לשיאה כפסגת שכמו של שור הפרא הזה..." עם אותו ארדון הייתה לי תקרית זמן קצר אחר כך. עשינו תרגיל של רישום מדויק, ריאליסטי. גמרתי מוקדם. הוא גחן מעליי ושאל: "כבר סיימת?" עניתי שכן. "ומה עם הפרטים?" מלמלתי משהו, ואז הוא פסק: "בעתיד תצטרך להכין פלקט למספרו". בחתך של הסיגריה בולטים עלעלי טבק חתוכים. תצטרך להמחיש אותם, כפיתיון לעובר האורח ברחוב". ואני, אולי בכוסר נעורים, עניתי: "לא באתי הנה כדי להכין פלקטים למספרו". הוא הרים את קולו בחריפות: "בחור צעיר, חשוב אם הגעת למקום הנכון." בסוף השנה עזבתי, התגייסתי לגולני, והייתי סגן מפקד הסיירת. ב'1958 התחלתי להלחם בפסלי ברזל מופשטים ולעבוד באבן. ב'1963 הצגתי תערוכת יחיד ראשונה במשכן לאמנות בעין-חרוד, ובסוף אותה שנה הוצגה תערוכת יחיד שלי במוזיאון לאמנות חדשה בחיפה. מיד אחר כך נבחרו שתי עבודות לתערוכה שהוזמן להרכיב כאן פיל סייץ, אוצר המוזיאון לאמנות מודרנית בניו-יורק. הוצגו בה 26 אמנים ישראלים, והיא נעה כשנתיים על-פני צפון-אמריקה. אחת העבודות הללו נרכשה לאוסף המוזיאון בניו-יורק, והשנייה לאוסף גלסון רוקפלר. בשנת 1964 נסעתי על מילגה ללמוד פיסול בלונדון. בשנת 1966 הוזמנתי לבצע פסל חוץ ראשון, גדול יחסית, לגן

בשעתו נדמה היה לי, שאני צריך לכתוב על מגילה, על רצף שנע ללא הרף. פסי משפטים, מלים, הברות... זוהי אלומה של זרמי תודעה, שחלקם קרובים לפני הקרקע וחלקם מתערכל בחלל ושברגעים מסוימים קיימים בה 'הוא' ו'היא':

תוך עשרות שנים של חיים במרחבים של מסלע חשוף, אתה מפתח פיסול מדברי המצטרף לתהליכי העיצוב הגיאולוגיים והגאומורפולוגיים של המרחבים האלה. אתה מגיע לכך, שההימליה היא פן השיגור האדיר ביותר שפיסלה הטקטוניקה של הלוחות בעשרות מליוני השנים האחרונים בקרום הסלעי הזה.

נשב יחד לרגע בקפה הריק/ פעמיים חיים/ מלצר עלם מגבת למותניו/ שורק שמח שהוא חי/ פעמיים חיים... בשיר אחר מופיע שטף משק רכבות, פסים, שמות תחנות הרכבת בצרפת כמין פסי קולות מתקרבים ומתרחקים. זה למעשה קטע ביוגרפי: טיילתי פעם בצפון סקוטלנד, בחוף שטוח ומפורץ. היה מעורפל מאוד, וכמעט לא ראו את המגדלור, אבל נשמעו צפירות ממרחקים, אוניות געו. אי אפשר היה לראות איפה מתחיל הים, הגלים, אבל הצפירות המקוטעות היו אותות מגששים. אפשר היה לשמוע בהם אותות מצוקה: "אם מישהו שומע אותנו על פני האדמה... אם מישהו שומע אותנו על-פני האדמה... שילחו אלינו מיכלי דם. אנחנו נשרפים!" זה היה הרבה לפני אסון מעבורת challenger. יש כאן קונפליקט בין הספר כמדיום — כאגד של קטעים ורפים — לבין הטקסט השוטף. התחושה הייתה שאת כל זה צריך לשנע, להזרים באופן רב-מפלסי, ואכן, יותר ויותר, כמו שאמרת, ככל שהחלל — המימד היקומי — הלך ונפתח, הלך והתבהר, ככל שמיקרו יקום — אטום — והמיקרו גלקסיה — אָדָם — הופכים לזרם, גם המלים המודפסות מתפוררות לזרם.

כיצד מתעמתת תפיסת המלים שלך עם הגדרת השירה, הטוענת שתפקיד השירה הוא לתת ביטוי מדויק ככל האפשר לחוויות האדם על ידי יצירת סמלים חדשים?

יש משהו משותף בין הטענה הזו ובין הגישה שלי, אבל יש בשטף הקולות הזה גם מימד מובהק של ניכור. אלו אינם יחסי אנוש, אלא יותר תרחיף של זרמי תודעה ושל צמתים אקראיים ביניהם.

בשיריך אין גם יחסים בין האדם לסביבה.

יש יחסים אקראיים. למשל, הדפים על



המלים

דרום-סיני, על משפחת הקפלות שעל רכסי הגרניט, ליד סנטה-קתרינה: "קפלה על שם אליהו/ אטומה, פיה חסום באב-נים..." — זה נוגע לרגע, לעשירית שנייה, במיתר של אליהו הנביא הנמלט מאחאב. אליהו התשבי, רב הטבחים של המון חרקה, שהיהדות הממוסדת כה מצפה לבואו במהרה, ה"סופר-נביא", שהוריד ארבע-מאות יהודים כוהני כעל לנחל קישון וערפם: "...ארבע מאות ראש צפים על פני המים..." יש בי אתיאזם מדברי, שמצטרף לשוק מהשואה. נסעתי פעם באוטובוס בכביש מדברי, ליד דימונה, וברדיו ניגנו שירי שואה. "שש מאות ריבוא הנשרפים... הנטבחים... קראו לאלהיכם... אולי ישן הוא וייקץ..."

באיזו מידה אתה יהודי?

אני זורם באלומת התהליכים הזאת. בן לחלוצי העלייה השלישית העובדת. לא שותף להתרפקות החוזרת לאחור אל היהדות הדתית. אתיאסט גמור. בלי להניד צפעף.

איך לך קשר לתפיסת דנציגר?

נולדתי יחף, בארץ הזו. אני 'צבר'. לא היה לי חלק בכנעניות הקיט, כמו בנמרוד של דנציגר, של אלה שחטפו מכת חום כשנחתו בחוף יפו. אני משייך את עצמי לנוודים מדבריים, עבריים, אולי מונותיאיסטים, באלפים הרביעי, השלישי והשני לפני הספירה. המולדת שלי כיום היא כדור

הארץ. העם שלי הוא המין האנושי.

איך אתה מגיע לפיסול הקיצוני שלך?

תוך עשרות שנים של חיים במרחבים של מסלע חשוף, אתה מפתח פיסול מדברי, שמצטרף לתהליכי העיצוב הגיאולוגיים

עז

והגאומורפולוגיים של המרחבים האלה. אתה מגיע לכך, שההימליה היא פן השיגור האדיר ביותר שפיסלה הטקטוניקה של הלוחות בעשרות מיליוני השנים האחרונים בקרום הסלעי הזה. על פי גיאולוגים מסוימים, ההימליה מתרוממת במילימטר בכל

לקיום

אלף שנים, אל עבר התהומות. כהצטרפות לעוצמה הזו, ביצעתי בשנים 1981-83 את הפסל מעלה המדרגות מול פסגת האנפורנה 1, שנמצאת בהימליה המרכזית ושגובהה 8091 מטר. השלב הבא הייתה ההבנה האינטואיטיבית, שאם נדידת היבשות מחוללת פיסול כאן, יכול להיות שזוהי חוקיות אוניברסלית יקומית, שמבצעת פיסול טקטוני גם על פני פלנטות אחרות. ואז, באוגוסט '82, שאלתי מרדן במעבדות

להנעה סילונית J.P.L., אם על פני הפלנטות המוצקות במערכת השמש התבצע פיסול טקטוני. התשובה הייתה שכן. דיברנו על המאדים, שהוא הקרוב ביותר לכדור הארץ, והוא מדברי — יש על פניו מכתשים וחולות. המדען הזה תיאר בפניי את הקניון האדיר על פני המאדים, שאורכו כ-4000 ק"מ, ועומקו כתשעה ק"מ. הצעתי להציב לאורך שפת המצוק ההוא קו אבנים אוקלידי, אנושי, בעזרת הגיפ הרובוטי שנשלח לשם לצורכי מחקר. לפני שנה נפגשתי במפקדת נאס"א בושינגטון, עם ג'פרי פרייגס, ראש תכנית מחקרי מערכת השמש של נאס"א. כבר ב-1983, במסגרת פרויקט מעבורת החלל, הכריזה נאס"א בציבור על פרויקטים של פיסול בחלל, ומספר אמנים מה-M.I.T. הציעו פרויקטים בגובה של 500 ק"מ מעל פני האדמה.

לדעתי, זו "earth bound intuition" — הפיסול כיום כפות עדיין אל שדה הכבידה של כדור הארץ. הפיסול הרובוטי שהצעתי לבצע על פני המאדים הוא פריצה של הפיסול אל מחוץ לשדה הכבידה הזה. מכס פלאנק, ואחריו איינשטיין, מצאו שיש זהות מסוימת בין מסה ואנרגיה, ושלא שדות כבידה, יכולים פוטונים לנוע כמעט ללא מגבלת זמן. פוטון הוא נצחי, לפי הגדרות העבודה הנוכחיות, אם לא נשאב והותך על ידי שדה כבידה. התהליך הזה מגיע בשנים האחרונות אל הפיסול הבינגלקטי.

בפרוודור ירושלים, ליד משטרת ברגיורא, פועל מצפה לייזרים, שמופעל היום על ידי סוכנות החלל הישראלית, בשיתוף עם נאס"א. מאז התחיל ה"רומן" עם סוכנות החלל הישראלית. ב-22 ביוני '89, ב-20.30 בערב, שוגר מתחנת ברגיורא מטיל אנרגיה, שקוטרו 15 ס"מ, ואורכו מיליארד ק"מ, במהירות האור, בניצב למישור הכבידה של שכיח החלב. משך השיגור היה 55 דקות ו-33 שניות. תוך 5 שעות הוא נטש את מערכת השמש, וכרגע הוא נמצא שתי שנות אור מכאן. זה פיסול קיומי. פיסול שמשגרים בו ישויות סף-נצחיות, אל האינסוף הבין-יקומי. פסל צריך להרגיש מסה בכפות ידיו, כאן, על פני האדמה. "כאן, על פני האדמה", כמו שכתבה רחל, הוקם חלק משמעותי, פיזי, משדה הפיסול שלי. חלקו האנרגטי מתרחב מזה שנתיים במהירות האור. היעד בשלב זה הוא לשגר בעוד כשנה עשרים מטילי אנרגיה כאלה בכת-אחת ממצפי נאס"א שעל חצי הכדור הצפוני. זו תהיה "סופר-קתדרלה" שגובהה מיליארד ק"מ, והיא נטולת-ג, בלי קדושים, בלי ויטראזים, בלי נברשות — פיסול קיומי של ההומור-ארקטוס, אובליסקי, אנטטי-גרביטאי, שהייתי קורא לו "פיסול בינגלקטי", או בהקצנה — ביני-יקומי. ■

ביצעתי בשנים 1981-83 את הפסל מעלה המדרגות מול פסגת האנפורנה 1, שנמצאת בהימליה המרכזית וגובהה 8091 מטר. השלב הבא הייתה ההבנה האינטואיטיבית, שאם נדידת היבשות מחוללת פיסול כאן, יכול להיות שזוהי חוקיות אוניברסלית יקומית, שמבצעת פיסול טקטוני גם על פני פלנטות אחרות.

כאן, על פני האדמה. "כאן, על פני האדמה", כמו שכתבה רחל, הוקם חלק משמעותי, פיזי, משדה הפיסול שלי. חלקו האנרגטי מתרחב מזה שנתיים במהירות האור.

הבינגלקטי

יהודית מוסל-אליעזרוב:

מתי הופיע ספר השירים הראשון שלך?

פפוח משקפיים ומטריה יצא ב-1980 בהוצאת מסדה, בעריכת אמיר גלבווע. אבל יהודה עמיחי פרסם לראשונה משירי ב"עכשיו" ב-1968, ואף ניקד אותם והציג אותי בפני הציבור בערבי שירה. אני לא יודעת על אדם אחר שעמיהי פרסם שירים שלו.

יהודית מוסל-אליעזרוב

מעין סעודה אחרונה

מעין סעודה אחרונה
 משתה רעותי מכבר
 פניהן שלמות
 גופותיהן יולדות תמימים
 מזוגות זונגים
 נבטות בפני קרועות העצבים
 (פצלות קשות
 ויברציות מקפיצות
 בגוף רתוק לשוטם
 של כסא ענויים חשמלי
 בצירוף של פרנסיס בייקון
 האפפיור אינוצנטיוס העשירי)
 וצפור נטשה קן
 מעופפת בחוצות הcity ההומים
 וצועקת משגעת:
 איך נוטשים מבצר
 ואנשי שלומים אלפים

למה דווקא אותך?

עמיחי דיבר על "מקוריות", "נועזות", "יהודיות", "אותנטיות". הוא התלהב מאוד, כינה את השירים "פצצות" דיבר על אווירה דמונית, סוריאליסטית נוסח פליני, על האופן שאני מערכת חומרים יהודיים ומציאות חילונית כך שנוצרת דיאלקטיקה חריפה.

את מסכימה עם הדברים האלה?

מה שציטטתי עכשיו נאמר ונכתב לפני יותר מעשרים שנה. זה נכון שקיים עי-רוב, מתח וסתירות בין טקסיות פולחנית יהודית או פגאנית מאגית לבין מציאות חילונית. לשיר "עצבים", למשל, יש מובן

פולחני ופסיכופיזי: "במקום בו צלמים פרה קולומבניים /.../ אי מי אבד קרע/... את תעודת הזהות אשר לי." ההתחכרות למסורות, תרבויות, נופים וזוויות ראייה מנוגדות נעוצה בתולדותי — בהימצאותי בעת ובעונה אחת בתוככי העולם הישן, המסורתי, על ערכיו ותכניו המיוחדים, ובתוך ריאליה חילונית עם משיכה עצומה לתרבויות, מיתוסים ונופים זרים ורחוקים. כל שיר הוא סיפור של משבר, מאבק קיומי הזיוני, מטאפיזי. אני חיה בתוך סתירות קשות, אבל גם בעולם רב-מימדי. את זה אני מנסה להביא בשירי, ולכן אנשים רבים מתקשים להבין אותם.

ספרי קצת על הרקע שלך.

ילדת ירושלים, דור שביעי בארץ. בית-רב דתי מאוד עם גוון לאומי-ציוני. משפחה גדולה.

איך המשפחה שלך מתייחסת לכתיבה? לשמחתי, הם אינם מבינים את שיריי.

ותרבויות אחרות כדי לתת מימד אנוכי-רסלי, מטאפיזי, לחוויית הקיום האנושית. בשיר הראשון שכתבתי, בערך בשנת '66, הבאתי לראשונה את הקונספציה הזאת לידי ביטוי. "כפפות, משקפיים ומטריה" — אביזרים מודרניים שמשמשים להגנה ולכיסוי — נפוצו ואבדו ממעין flash back בין "אצבעות פהן גדול משוטטות בין חורשות זית אפלות", לבין "אחד מי-הודה ושנים מדין הפורעים לאשרה" ו"הלוי המידה אבן בפסלו של מרקוליס". צירופים דמוניים של מסורות ותרבויות יוצרים מתח ועימות בין העולם הפגאני, היצירי — עולם הטבע, לבין הדת והמוסר העבריים, כשדווקא העולם הפגאני, עולם הטבע והצומח, יוצא מנצח. את השיר "והאדם שגגה" כתבתי כשהייתי כבת 19, בוגרת סמינר למורות "בית יעקב", שהוא סמינר חרדי. אפילו לא שמעתי על ט"ס אליוט. רק בגיל 25 בערך, כשהייתי סטודנטית לפילוסופיה באוניברסיטה העברית, קראתי את ארץ השימון. היצירה הזו היכתה אותי

מיצוי תמוני

בתדהמה, והיא עדיין מהממת אותי. פתאום מצאתי "אליבי" למבנים השיריים שלי. גם ט"ס אליוט יוצר קולאז' בין מסורות ספרותיות, נופים וזמנים שונים. הוא קרא לזה "קורלציה אובייקטיבית". אבל בניגוד אליו, נקודת המוצא שלי אישית, חווייתית.

המערכת התרבותית של אליוט, עם המוזרויות של אז, הייתה מערכת מקובלת. לאליוט לא הייתה בעיה של התקבלות. הוא פרץ מיד.

אולי הפריצה שלו הייתה הודות ל"הערות" שכתב לארץ השימון. אם לא היו ההערות, האם אותה אליטה תרבותית, שהיצירה נכתבה עבורה, הייתה מסוגלת לקבל אותה? צריך גם לברר איך עזרא פאונד היה פעיל בתוך העניין הזה. עזרא פאונד קיבל את כתב היד של אליוט, והוא השמיט, ערך ושכתב. הוא כבר היה אז משורר מפורסם, והוא זה שהביא לפרסומו של אליוט ולהתקבלותו על ידי האליטה התרבותית. כאשר אתה מדבר על קוד תרבותי, קבוצת ההתייחסות שלי אינה גדולה, אבל היא מובחרת. יש בנייהם משוררים כאמיר גלבווע ז"ל, שהוציא לאור את הספר הראשון שלי, פרופ' צבי לוז, שהיה בחבר השופטים שהעניק לי את פרס וורטהיים

אינני מעוניינת להתנצל, להתמודד ולפרש למקורביי את עולמי הפנימי. אנשים בעלי מערך נפשי דומה ומטען תרבותי דומה מסוגלים להבין, ולא רק להתרשם.

דיברת על הקושי של אנשים רבים לרדת לעומקם של שירייך. האם זה נובע מאופן בניית השיר, או משום שאת לא מתחשבת במערכת הקודים התרבותיים של קבוצת ההתייחסות שלך?

כל שיר הוא סיפור של משבר — מיצוי תמוני לתהליך ביוגרפי-נפשי, שמתלווים אליו גם מרכיבים הזויים ורעיוניים. ההתרחשות השירית, לפי תפישתי, מקבילה לסיטואציה קיומית טראגית ואבסורדית, שהיא סתומה ורב משמעית ביחד. לכן לצד תיאורים מדעיים מדויקים של תהליכים ביולוגיים כמו היווצרות חיים, בליה, השחתת זרע, מחלה קשה, יבוא גם המימד המטאפיזי, הדמוני, או המדעי. "יוצרת חלצות ופחיות / בווערות עלי כשמלות מדיאה בקרינה רדיואקטיבית / ופליטת חמרים כמותרפיים/.../ זו הילת הקדושים / הרופפת אותי / או דיבוק נטפל אלי / ומקריין מתוך קרינות".

עיקר הקושי, כנראה, הוא בשיריי הארוכים. אני מתפשטת בהם לעבר מסורות, נופים



מאות שנים לאחר החרבן
 שכתבא דיפוסיה אלוהית מפעפעת
 בין הפרטים
 בשביל האחרות
 כמו עכביש
 לעזאזל

מה היחס שלך לשפה? את לא מתנזרת מלשון ספרותית – לשון גבוהה, ומשימוש במלים ארכאיות ואפילו "שרופות".

בהתאם למורכבותו של המארג השירי גם חומרי השיר מגוונים, ומקורותיהם כמשקעים תרבותיים שונים: החל מלשון עתיקה, שקשורה בפולחן ובטקס, לשון התנ"ך, המשנה והמדרש ומאידך לשון מודרנית ושימוש במונחים מדעיים ומקצועיים מתחומי הקולנוע, הפילוסופיה, הגיאולוגיה, הביולוגיה, הכימיה והפיזיקה. בנוסף, יש אפילו סלנג. בדרך כלל, בצד השימוש בלשון גבוהה וארכאית, בא הניגוד, שמבטא ריאליה חילונית כמימוש לסתירה ולמורכבות התוכנית-רעיונית הקיימת בשיר.

האם זה דומה ב"מצרעים רדפוני" בשיר "אותות פרת"? כשאת אומרת היום "מצרעים", אף אחד לא מאמין שבאמת מדובר במצורעים. בתרבות שלנו, מצורע הוא אדם מוכתם.

אני מתייחסת למצורעים אמיתיים. גרנו לא הרחק מבית החולים "הנסן" בטלביה, שהוא בית-חולים למצורעים שעדיין קיים. זה היה סיוט שליווה אותי כל שנות ילדותי ובגרותי. אבי, בתוקף תפקידו כרב,

דוגמה לתפיסה רב מימדית ולאיינטגרציה בין המיקרוקוסמוס והמקרוקוסמוס. קדמו לכתבת השיר שתי חוויות: אחת, חוויה קיומית, פיזית ונפשית – חווית עקרות. הייתי נשואה כבר מספר שנים ולא הריתי. החוויה השנייה קשורה בתחושת כרת, שהתעצמה למימד מטאפיזי ולהתפוררות קוסמית, בעקבות ביקור שערכתי בהר הבית, מקום בית המקדש שחרב, לאחר מלחמת ששת הימים. זה ביקור אסור לפי ההלכה היהודית, ודינו כרת. בעקבות הביקור הזה, חלמתי באותו לילה חלום בלהות, על אישה שמלקטת איברים. הר הבית הוא מקום בית המקדש שחרב, אבל הוא גם ביטוי מטאפורי למקום מגורי אותה אישה אנונימית, שכיתה חרב עליה. האישה הזו היא פרויקציה של ה"אני הדובר" בשיר. החלום שמובא בבית הראשון הוא "חלום מודרך". כלומר, הוספתי ושיניתי פרטים בחלום המקורי, כדי לבטא התפוררות קוסמית טוטאלית. אי לכך, הוספתי את המלה הבודדת "צליל" כצליל מנותק ללא הרמוניה, והיא מבטאת גם התפרדות ווקלית ביקום. כך גם לגבי המלה "נדיו". הידיים הן אומנם חלק ממצאי האיברים הפתולוגי שהאישה מלקטת בחלום, אבל הדימוי "פקנקנות של שעונים מטפסים" הוסף לחלום, כסמל לאין-אונת גברית והתפרדות. המשכו של הדימוי – "פקנקנות של שעונים מטפסים (והתחשק לה, לחתוף את הראש ולשים אותו בעציו)" – גם הוא מוסף לחלום המקורי מתוך מודעות. בחלום הופיעו רק ידיו, כשהמעבר מראש הצמח לראש הגבר הוא דו-משמעי, ומקבל אופי מקברי של קטל צומח וקטל אדם. אותה

לשירה ופרס היצירה ע"ש ראש הממשלה, והמשרור אבנר טריינין, שהשכיל לראות את הזרמים התת קרקעיים בשירה שלי, ולתת להם פרשנות נפלאה במאמר ב"דיעות אחרונות" ביולי '90.

אולי הבעיה בשיריך היא הקושי לגשר על הפערים בין השורות, שהקשר ביניהן אינו מובן לקורא?

אולי מה שנראה לך קשה הם תחומי החוויה שלי: המעברים החדים בין ריאליה חילונית לטקסיות פולחנית של יהדות חרדית ונוכרית. בין התפרקות יצרית לתעוקת הטמאות ורגשי אשם. בין התפרעות לריסון ובין תחושות מורכבות של טהרה וטומאה מתגבשת שירה מסויטת, שהופכת אפילו את "טקס הכלולות" ל"טקס הטלת מום". זהו מצב של "חרבן מחשב", והרושם המתקבל לפי ההגדרות של אבנר טריינין, הוא של "גבישים מוזרים". הרושם הזה מתחזק בספר תולדות, כי בו אני מרחיבה את היקף החוויה עד ליצירת קוסמולוגיה אישית של מתחים בין "מח האלוהות הלקן" ל"הפרעה דיפוזית גרשמת אז בשנתו של מח קטן". אופי "הגבישים המוזרים" נובע גם מכך, ששירים מסוימים או חלקים מהם, הם "חלומות מודרכים", כהגדרת בורחס, כתיאור המאבק הנצחי בין הטוב והרע. וכמו החלומות, הם אניגמתיים, כי הם בלתי מסתברים בתפיסת הזמן, החלל ועקרון הסיבתיות הריאליסטית. אבל הם בעלי משמעות עמוקה ורב כיוונית.

למצב

נסי לשחזר כתיבת שיר.

אקח את השיר "אחרי החורבן": השיר מתאר חורבן – איש ואישה על רקע חורבן הר הבית והתפוררות קוסמית. זוהי, למשל,

אחרי החרבן

מאות שנים לאחר החרבן
 נראתה על הר הבית
 אשה אתת מלקטת אברים
 רגל גרומה במקנס שחור של ערב
 צליל.
 עקרב על קנה קש פלי שמש
 ונדיו –
 נדיו התלויית פקנקנות של שעונים מטפסים
 (והתחשק לה לחתוף את הראש
 ולשים אותו בעציו).

אותה שעה קראתי אליך מן המישורים הלקנים
 בשפות קשות
 בתצורות פשר
 פרסם כועס
 ובקעגיל נוטף הדם
 מטמא אישי
 נובלים פרחי הגרניום למגע נדי.

ביוגרפי-נפשי מורכב

היא מבקר שם. הוא ראה מראות קשים, ובעקבות התיאורים שלו חלמתי חלומות זועה, למרות שאני עצמי לא ראיתי מצורע מעולם. שנים לא עברתי סמוך למקום. פעם, לפני מספר שנים, הסופר הירושלמי הישיש והמקסים אריה ליפשיץ ז"ל, בא לבקר אותי בסוכות. אחרי שליוויתי אותו, רציתי לחזור הביתה דרך הרחוב שליד בית-החולים "הנסן", אבל הוא ממש התחנן: "אל תלכי בדרך הזאת, גם אני לא הולך בה". והוא נשמע מפוחד ומסתורי.

אישה אינה רק גורם סביל בהרס הבריאה, אלא היא גורם פעיל בהמתת הצומח, החי והאדם, מתוך התחזות בעל-ביתית. בבית השני יש צעקה אירוטית וצעקה לא-לוהים. בכל מלה יש כפל משמעות: אליך; אדם; אלוהים; מישורים לבנים; בשפות קשות וכולי. חורבן בית אישי ולאומי מתערכים זה בזה, ודורשים תיקון אישי, לאומי וקוסמי כמו שמוכא בבית השלישי: "שתבוא דיפוזיה אלוהית מפעפעת בין הפרטים". זוהי משאלה, שכוללת תיקון אירוטי, לאומי וקוסמי, אבל היא גם מאוד פסימית וצינית. הדוברת אינה מאמינה בתגשמותה. זה בולט בשורה שמסיימת את השיר: "כמו עכביש לעזאזל". האחדות האירוטית-קוסמית תהיה לכל היותר כמארג עכביש.

לסיכום, מהו שיר טוב בעיניך?

שיר מפתיע, בעל עוצמה רבה, שמבטא עולם פנימי עשיר ורב מימדי. שיר כזה הוא שיר עצום, לא סתם שיר טוב.

שוחח: יעקב בסר

דיון בעיצוב מחזות נסים אלוני לבמה

מסטר האחרון במכללת ויצ"ו חיפה, הנחתי עם עמיתי ברוך ברוך, האדריכל, וכרמלה בן-ישי, האמנית, פרויקט שנושאו היה עיצוב לתיאטרון, ושהוקדש למחזאי נסים אלוני. במסגרת בין-חוגית עוצבו מקט לתפאורה, רישומי תלבושות וכרזות לשלושה ממחזותיו של אלוני: *אכזר מכל המלך*, *אדי קינג*, *הנסיכה האמריקאית*.

הפרויקט לא התיימר ללמד את הנושא, משום שזמנו היה מוגבל מאוד – שש פגישות בנות שש שעות כל אחת – אלא שם לעצמו כמטרה לאפשר את יצירתיותם של הסטודנטים בתנועה מן המושג אל המוצג, או במלים אחרות – יצירה חומרית תלת-מימדית בהשראת המלה, השפה. הדגשנו את ההשראה היצירתית שעשוי המחזה הכתוב, כלומר היצירה הלשונית, לעורר במעצב: העיצוב שהוא יוצר נותן ביטוי ראשוני וקרוב לתחושות והרורים שעלו בו בעקבות השפעתו הישירה של הטקסט הכתוב. צוותי המעצבים, מקרב הסטודנטים לעיצוב אדריכלי, לעיצוב אופנה ולעיצוב גראפי, התבקשו להיות קשובים יותר לשלבים הראשונים של עבודתם, שכללה בין היתר קולאז'ים פראיים דר-מימדיים ואחר כך תלת-מימדיים, אשר נתנו ביטוי ראשוני וישיר לתחושותיהם ויחסם אל המחזה שאותו היו צריכים לעצב, יותר מאשר להנחיות או לדרישות הכמאי, כפי שמתרחש הדבר במציאות בחיי התיאטרון.

כשלב האחרון הוצגו עשר עבודות כתערוכה בטרקלין תיאטרון חיפה, ועם העלאת הצגתו של נסים אלוני, הכלה וציד הפופרים, בתיאטרון הקאמרי בת"א, הועברה התערוכה לשם.

בעקבות אלה ברצוני להידרש לנושא העיצוב בתיאטרון, ולעיצוב מחזותיו של אלוני כפרט.

במחזה *אדי קינג* אומר ג'ובאני גאלנטה: "החיים באמת זה רק בהצגה..." ועוד: "מסכות, זה חשוב מסכות, הצגה על החיים בלי מסכות זה לא הצגה."

באמצעות אחת מדמויות המחזה משגר אלוני למעצב מספר רעיונות. גם מבלי לייחס רעיונות אלה למחזאי עצמו, ראוי לדון בהם ברצינות, אף שהם מושמעים מפיה של דמות פיקטיבית... "החיים באמת זה רק בהצגה." משפט פרדוקסלי באצטלה אלונית טיפוסית, החורג מנוקשותו של הדקדוק העברי ובמקצב תוזה שמוסיפה המלה באמת לנוסח הלוגי הקר: "החיים הם הצגה."

אם כן, יש חיים, ויש חיים באמת, ויוצא מכך שיש גם חיים לא באמת. החיים באמת הם רק בהצגה – כל יתר החיים אינם באמת, כולל חיהם של אלה מאתנו היושבים באולם ושומעים את דברי ג'ובאני. והרי אנו יודעים שההיפך הוא הנכון. החיים על הבמה הם משחק, ואילו החיים שמחוץ לבמה הם הם החיים באמת.

החד כתער של הגנרל הנעלם, שעושה הצגות במוסד בו היה ג'ובאני שרוי 18 שנים, ואשר מפיו נטל ג'ובאני את הרעיון הפרדוקסלי דלעיל: החיים באמת הם החיים שבאמת כדאי לחיות, ש"שווה" לחיות. החיים שבאמת כדאי להתייחס אליהם, שכדאי לכתוב עליהם – הם החיים שבדרמות. רק החיים המעוצבים היטב בידי האמן היוצר, החיים שעברו את הבררה הבלתי טבעית של המחזאי, החיים שנבחרו באופן מכוון, מבוקר וממוקד על ידי המחזאי היוצר עולם עלי בימה, שהוא, כביכול, מחליפו של הבורא עלי אדמות, רק חיים אלה, שנוצרו כדי שיחזו בהם בני דורו וקהילתו, כדי שיעמדו אל מול החיים האקראיים,

הטבעיים, המפורזים, חסרי המשמעות, יוכלו להיות המנסרה התיאטרלית המקנה בטוח כלל מי זה אני... בכלל... אינני זוכר... זה היה מזמן – וכו'".

הטלטול הפרוע שבין האופי דמוי הזיקוקין-דינור למצב הדיפרסיה של "מי אני בכלל", הטלטלה שבין ניתוחים פלסטיים הוליוודיים לבין הקונפקציה חסרת החן של דרום תל-אביב, לעולם ישאירו אותנו תוהים ובוהים מי הוא מי ומי הוא מה. גם הניתוח הפלסטי, עם הביוגרפיות החדשות לבקרים, כמו גם הקונפקציה המתפוררת, לא ישיבו לנו תשובה חד-משמעית לשאלה המנסרת בחלל העולם מאז הולדת הדרמה: האדם מהו, החיים מה הם.

התיאטרון, אליבא דאלוני, חייב לעסוק בשאלות הגדולות. אחרת אין בו עניין. מחשבות מעין אלו חייכות להעסיק מאוד את מעצבי מחזותיו של אלוני. רעיונות פרדוקסליים מעין אלה יציבו את המעצבים על המסלול רב התהפוכות של עיסוק במציאות הזויה.

נכון אומנם, שאין עילה לעיסוק בתיאטרון אלא רק לעיסוק במציאות, אך מציאות זאת חייבת להיות הזויה, חלומית, מעין מעגל של מציאות-הזיה, התומכות זו בזו למרות הניגוד הקוטבי שביניהן.

ההזיה הבימתית של המעצב חייבת להיות כה ריאלית, עד כי תאפשר את התרחשותם של אירועי המחזה. עם זאת, אין לתאר עיצובה של ממשות בימתית אלא אם כן היא מועלית באוב חבלי מקסם השוא של התיאטרון עד לרמת החלום, רמת ההזיה.

מחזה כתוב נראה, בעצם, כתרשים של הדברים הנאמרים על-ידי הדמויות בדרך בור ישיר, כל דמות בשמה. בנוסף ישנן הערות והנחיות של המחזאי, המופנות אל היוצרים המעצבים את המחזה. בהערות שוליים או בסוגריים, מנסה המחזאי להודיע למעוניינים כיצד צריכים להיראות הבמה והאביזרים שעליה, כמו גם כיצד אמורים להיראות השחקנים, התנהגותם ומבע קולם.

יוג'ין אוניל, למשל, משקיע לפחות כרבע מתכולת מחזותיו בהערות. המעצבים – במאי, שחקנים, תפאורן, מעצב תלבושות, תאורן – אם יעקבו בדיוקנות אחרי הוראות המחזאי, עשויים להעלות על קרשי הבמה את ההצגה כפי שראה המחזאי בעיני רוחו. גם נסים אלוני אינו חוסך בהערות. כמעט ניתן "לראות" את מחזותיו תוך כדי קריאה.

כביכול הקל המחזאי על המעצבים העושים במלאכה – כזה קראו ועשו, ותצלח בידיכם המלאכה. אלא שאין הדבר כך כלל וכלל.

מחזה כתוב, שלא כמו מחזה מוצג, הוא כתב עדות על הדברים, כפי שכבר קרו

החיים באמת

בעבר. המחזה הוא כביכול מפת סימנים ואותות, שהמפענחים אותה יזכו בסופו של דבר להגיע אל המטמון.

המעצב יוצר דברים שישתמשו בהם בעתיד. אין לדעת מי, אין לדעת מתי ואיך, או מה יקרה לדברים אלה. עלילות הדברים ודאי שהן חידה. מה יקרה בבית שהקים האדריכל, מי ילבש את הבגד שעיצב האופנאי ומה יקרה ללובש הבגד – רק לאלוהים פתרונים.

בתיאטרון המצב הפוך. המעצבים נוהגים קצת כארכיאולוגים, מפענחים את רמזי השפה הכתובה כדי להעלות, כביכול מחדש, את הסביבה הפיזית, התלת-מימדית, של גיבורי המחזה המסוים. המעצב צועד בעקבות המושג אל המוצג. הוא חייב להיות רגיש ופתוח לקשר המסוכך הזה, שהוא כל כך אישי. כיוון שהוא, המעצב, עוסק במישור הפומבי, בהליכה מעין סרטנית, הוא חייב לגלות את הסביבה הפיזית אשר בה, ואך ורק בה, לפי תחושתו, יכלו הדברים לקרות כפי שאכן קרו במחזה.

הערות המחזאי לא יובילו רחוק. המעצב כלוא בסיטואציה אלונית טיפוסית. הוא מגלה אותות למעשי עבר, שיקרו על הבמה בעתיד. מעצב התיאטרון אמור, אם כן, לעצב עבר עתידי. אין זה די לדעת מה היה בעבר. יש לאפשר לדברים לקרות שוב ושוב. המעצב קשור הן לאותות המחזה והן להוראות הבמאי ולדרכי השחקנים. הוא אמור להיות נאמן לכולם, ויחד עם זאת – לעצמו.

המעצב נקרע בין מציאות לקסמי חלום, בין הוראות צו מצפוני לצווים אחרים. בקיצור, מזומן לו כאב ראש, אך גם אתגר יוצא מן הכלל.

אם אשתמש בלשונם של האדריכלים, ניתן לומר שהמחזה הוא בבחינת פורגרה אדריכלית. במונח פורגרה מציינים האדריכלים את קטע העבודה שלהם, שהוא כולו מושגי. האדריכלים רוצים לדעת כל



אכזר מכל המלך, המהפכה והתרנגולת, הנסיכה האמריקאית, נפוליאון חי או מת, בגדי המלך, אדי קינג — אין צריך לטרוח הרבה כדי להוכיח, שאלוני כותב על מלכים, על מלכות, ועל גורלם. בכל מחזותיו, כולל דודה ליוה הצוענים של יפו, ישנה מפולת גדולה כלשהי, ירידה מגדולה, ליקויי מאורות. ואם נפילה או מפלה, אין גדולה מנפילתו-מפלתו של מלך.

בימינו אין עוד מלכות ומלכים במלוא משמעותם של תארים אלה — מלך בחסד האל. המלכים מהווים היום תפאורה בלבד להצגה הגדולה של הדמוקרטיה. הם אינם עוד המלכים החצי-אלים, שהזינו את המחזאים מראשית הדרמה ועד לימי הרנסנס. אין לנו אדיפוס ראוי לשמו או נסיך דנמרקי ראוי לשמו. אנחנו חיים בעידן "הדמוקרטי" האפור-אפור-אפור לפי אלוני. החיים באמת הם החיים שבגדולה: "מלכות אינטריגה אלוהים אהבה", כפי שאומר הגנרל האנונימי של אלוני באדי קינג, "אינם יותר. אנחנו חיים חיים קטנים". אך המפלה הזאת משמשת את נסים אלוני כנקודה ארכימדית לכתיבת מחזותיו. הוא מוציא מתוך מעז, את המפלה הוא חוגג כנצחון הדרמה שלו. המלך רחבעם, כמו עמיתו, ההוהנשוואדן, הופך להיות הליצן של עצמו. ירידה מאין כמוה למלך, אך זוהי ירידה לצורך עלייה אל הדיון הרחב שבמחזות. רחבעם, המלך ההיסטורי, וירבעם, המורד ההיסטורי, משמשים בידי אלוני לשם דיון, גם עקרוני וגם עכשווי, כפי שמלמדנו היטב פרופ' גרשון שקד במאמרו המפורט, שפורסם בגליונות 135 ו-136 של עתון 77 — "אלגיה טראגיקומית על המלכות האבודה". הוא כותב שם: "(הנסיכה האמריקאית) הוא מחזה סימבולי, שבו מבטא המחבר רגשות אלגיים של אמן, המבכה את התמוטטותה של אמנות אמת, ושל צופה המתכונן ברצח אב פאתטי על ידי בן ציני, ושל ישראלי של שנות הששים, הרואה לנגד עיניו את שקיעתו של חלום חברתי גדול, מבכה את מותם הרוחני של החולמים ומאשים את הציניות העצובה-שמחה של הבנים השורדים, שעזרו לאבותיהם למות."

המשך בעמ' 49

קיימת למחזה המסוים אך ורק תפאורה אפשרית אחת, שאותה הוא צריך לגלות, בעזרת השאלות "איפה ואיך קרו הדברים כפי שקרו". יחסי מציאות-הזיה נשמרים היטב במהלך זה של היצירה התיאטרונית.

מחזותיו של ניסים אלוני עוסקים בעוד מתח דר-קוטבי אופייני: היחס מלכות-גלות או מורד-מלך.

ברסנה של הממלכה כחובה וכאחריות אישית.

המאבק שניהל רחבעם כנגד דמות אביו לא היה פחות סוער וכואב מן המאבק שניהל כנגד המורד השגיב, ראשון המהפכנים הפוליטיים, המיתוס של המורד כמלך ובאלוהיו, הסמל המנואץ ביותר בתנ"ך של מורד וכופר. עדיין על ארבעותיו, מול כל משנאיו, ואשתו בכללם, טוען המלך שהמלוכה היא בחסדי האל, כשם שאבהות הינה בחסדי האל. אין השלטון ניתן למשחקים פוליטיים ולבחישת כל מי שידו בכל, אלא הוא מתת משמים ליחיד

והחיים בהצגה

ערך ומשמעות לחיים שמחוץ לתיאטרון. מדברי ג'ו משתמע פרדוקס נוסף: "הצגה על החיים בלי מסכות זה לא הצגה" — שוב נוסחה אלונית טיפוסית — משפט האומר שני דברים שונים בעת ובעונה אחת. או שהצגה על החיים ללא מסכות איננה הצגה, משום שחיים ללא מסכות, חיים גלויים לחלוטין, אין בהם עניין לדרמה, או שהצגה על החיים ללא שימוש במסכות אינה ממלאת את תפקידה כראוי, כלומר איננה הצגה על החיים באמת. כך או כך, עיקרה של הצגה הוא החיים דווקא ולא התיאטרון, כפי שניתן לשער עקב "משחקיותם של מחזות אלוני."

תמיכה נוספת ברעיון, הפעם מפי "השחקן" במחזה הנסיכה האמריקאית, מערכה שנייה, תמונה רביעית:

"שאלה המנסרת בחלל העולם בזמן האחד-רוב, היא: האדם מהו?... ויורשה נא להשיב קולגים תשובה נוקבת: כן — ניתוחים פלסטיים. כל יום ניתוח מחדש קולגים! כל בוקר פנים חדשות! כל ערב אגו רענן, ביוגרפיה אישית טרייה, אופי בשלל צבעי הקשת!"

הקולגים הם כמוכן אנשי התיאטרון והקול-נוע. מסכות הן אביזר מיושן ופרימיטיבי. בימינו מחליף ניתוח פלסטי את המסכה. אם כבר אז כבר. והרי לנו אמירה חד משמעית ומוחלטת, המופיעה בסופה של התמונה הרביעית. אך מה יאמר לנו השחקן בפתיחתה של התמונה הבאה:

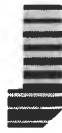
"פרדי: אתה לא היית צריך לעוף לאוסטרליה?"

שחקן: אוסטרליה? עם דיפרסיה כזאת... הוא אינו רואה, אינו חש... הכל התפורר... כל הניתוחים... כל הבניין הנהדר... אני שוב אני, אדוני הנסיך... עם אגו... עם ביוגרפיה... כולי קונפקציה, סתם, שום דבר, אני... וירשום לפניו, ירשום: אינני מה שניתן אודות מזמיני העבודה וטעמם, כדי לנסות ולנחש מהו סוג החיים העתיד להתרחש בין כותלי ביתם המתוכנן. הם מנסים להבין ולפענח את אופיים, רצונם ותכונותיהם של המזמינים, ולהסיק לפי תחזיות התנהגות את גודלם הרצוי של חללים, פתחים, כניסות ויציאות. הם מנסים לכמת תחושות וטעמים כדי לעמוד היטב בדרישות הבלתי מדידות של המזמינים.

המחזה הכתוב מספק את כל זה, כולל מה שמתרחש באמת בין האנשים המשתמשים בחללים והמתנהגים בין הקירות. המחזה מספק פרטים סגוליים ביותר. פרטים מרשימים או מרעישים על הדמויות, פרטים אינטימיים ואנטומיים — כל מה שעשוי לספק את סקרנותם של אדריכלים. ואכן אפשר לומר, שעבור המעצב היחיד,



מארש השקיעה



קישות הערמוניות נשמעו רועשות זעקניות, והן עלו לשיעור רין כתרועות תרגול הודו. אפשר היה לשמוע אותן מרחוק, וכשהגעת לגשר שברא יכולת לדעת מה מקורן – מוכר משקה השוש.

הוא היה גבר בא בימים כרוב מוכרי משקה השוש, ולבושו כלבושם המסורתי – סינר אדום, ישן ונקי, כרוך מסביב למותניו, וכותונת עם שרוולים בצבע ורוד בהיר לעורו, ושום דבר אחר לא כיסה את גופו פרט לתחתונים ארוכים שהותירו את שוקיו חשופות. היה לו זקן ארוך, אך לא הדור, וברי היה שהוא גידל אותו כיאה לאדם מבוגר, או כדי להעטות על עצמו הדרת כבוד מלאכותית, או לפחות כדי לחסוך את מחיר גילוחו כל יום.

הוא עמד באמצע הגשר בדיוק. הוא וכדו המזורב כמעט שסגרו את הדרך, כי הכד היה עצום וישן, כאילו גם הוא היה זקן פיסח. מנת חלקו של המוכר הייתה לשאת אותו על חזהו לכל ימי חייו. הייתה לו זרבוית ארוכה וכפופת קצה, כאילו הייתה זאת ידו מעוותת השיתוק של זקן, מושטת לקיבוץ נדבות.

ידי האיש היו תלויות לו מאחור. ידו הימנית לא חזלה מלהקיש בערמוניות, וקולן עלה צורח ומנהם. הוא הקיש לשיעורין, מקיש שתי נקישות בזו אחר זו, משתק לרגע, ושוב מקיש ומכריז: "מרענן!". הוא היה אומר את המלה בנימה שאין בה לא רעננות ולא התלהבות, כי החורף היה בעיצומו, והשמש כבר שקעה, והעולם היה רווי אותה אווירה חולנית הבאה בעקבות שקיעת החמה וטרם רדת החשכה. הבריות עברו את הגשר אילמים, אציס-רצים, ובמרוצתם היה מקדרותו של יום הנוטה למות, ומצינתו של חורף. הבריות עברו ואיש לא הסב מבט אל מוכר השוש, ואיש לא שעה לנקישותיו, כי חורף היה, ומי שותה שוש בחורף? מי חושב אף לפתוח את פיו או להתעכב כדי ללגום לגימה אחת?

ואף על פי כן, הערמוניות המשיכו להקיש ולהשמיע את זעקותיהן הרצופות. וככל שהתבונן המוכר ביקום וראה את הבריות מסתנים סביבו ונעלמים כאילו בלעו אותם מקומות מסתור חבוים, וככל שראה את הפצע הפתוח והמדמם שהשמש פצעה בשמים בחדירתה דרכם אל עולם החשכה – ככל שראה את כל זאת התקצרו ההפסקות בין הנקישות, וקולן עלה והתעצם, ונתמך בקריאת "מרענן!". שיצאה מגרון מכווץ ונטוי לעצמו, כאילו הוא התכווץ על עצמו כדי להוציא בכוח את הקריאה "מרענן!", שהתעקשה להיתקע בתחתיתו ולא לצאת ממנו. הכד רבץ על חזהו כאסון כבד, והוא עדיין מלא, כי כל מה שכבר מכר מאז הבוקר לא הסתכם לכדי העלאת אור במנורה או קניית דבר מה ללפת בו את הפת.

הדקות עברו במהירות, והזמן הסתנן כהסתננות הבריות, כאילו גם הוא נתקף צינה.

הערמוניות נקשו, צרחניות, חדות, היסטוריות, כאילו ביקשו להתגרות ולצודד אוזניים. החשכה גברה והשתררה על עולם גדול, וצינת השמים עטפה את הארץ, והארץ הלכה והתרוקנה מהבריות, וכל דבר עטה גוון אפור-כחול, והתקרר, והתרוקן מחיות. הגרון שאג: "מרענן!" והשאגה יצאה חדה והשלימה את שאון הנקישות, ומדי פעם היה ממלט: "רחמיך, אל נדיב!". הוא האריך במלה האחרונה כאילו ביקש לעשות ממנה חבל ארוך שישלח אותו לאורך הגשר כדי לעצור את האנשים, ושוב "רחמיך!" קצרה ויוצאת מהלב, כאילו ביקש לפייס את הבריות אחרי השאגה ולרצותן.

האנשים עברו ושבו, מתים, קפואים מקור, נוקשים, ופניהם חיוורות ויגעות, ועיניהם כבויות כאילו החורף שכן בתוכן, ואיש מהם לא אבה להעפף אליו מבט על אף עמדו באמצע הגשר. האיש מילט מגרונו "מרענן" ותכף "רחמיך, אל נדיב!" ל"מרענן!". הוא מילט את שתי הקריאות גבוהות, רועשות, מחרישות אוזניים כקריאות האחרונות לעזרה של ספינה טובעת.

גם אז איש לא שעה אליו. הזמן עבר, העוברים ושבים הלכו והתמעטו, כיפת השמים הלכה וסגרה על הארץ, עולם החשכה הלך והתרחב, הפצע שבשמים הלך והתאחה, ואדמומיתו הלכה ונעלמה, והבריות הלכו והפכו לרוחות רפאים.

נקישות הערמוניות החלו להתרכך. האיש חדל להכריז: "מרענן!". הוא רק חזר ואמר: "רחמיך, אל נדיב!", והוא אמר "נדיב" בקול מתחנן. הוא אמר זאת לכל אשר מסביבו, לארץ ולשמים, למכוניות ולמרכבות, ואפילו לבעל בית הקפה המקומי, שישב גם הוא, כולו רועד ומתכווץ לעזוב.

כל התחינה בקולו עברה אל נחושת הערמוניות ונקישותיהן רדפו זו את זו אוימנם, ולשיעורין, אך הייתה בהן צרירות, כאילו ביקש את האנשים להפנות אליו מבט, רק מבט אחד, ובלי שיקנו. מדוע הם מזעיפים פנים ומסכים אותן כמבקשים להתחמק מתפקיד מעיף? מה היה קורה להם לו אך הביטו?

אך לא הנקישות ולא הקריאות הצליחו למשוך תשומת לב. או אז לבשו פני הזקן העוויה, שיש בה טוב לב ויש בה ייאוש, וגביניו השתרבבו מעל לעיניו בהבעת תוכחה אילמת. ידיו עדיין היו תלויות לו מאחור, אך הנקישות שככה חדותן, והתרחקו זו מזו, והפכו למעיץ דפיקות לב גוסס, שותקות ארוכות ופתאום מתפרצות כברק, כאילו ביקשו להילחם בחידלון. מדי פעם היה האיש מעיף מבט אל מה שהספיק למכור ואל מה שלא הספיק למכור וממלמל בין שפתיו הרועדות מקור: "רחמיך, אל נדיב!"

האיש נותר עומד כך, כאילו ציפה למשהו, לנס שיתרחש וירוקן את הכד וימלא את כיסו. אחר הוא החיש את צעדיו, ועבר את הגשר בתקווה שתזמן לו פרנסתו, ולא זומנה לו. הוא עמד בצד הדרך, לוטש עיניים אל השמים ואל הארץ, אל האורות הרחוקים והקרובים, ודבר לא קורה ושום נס אינו מתחולל.

ייאוש גמור אחזו. גביניו המשוורבים התרוממו, והעוויה עברה בלא שוב. הבעת רווחה נפרשה על פניו, והנקישות המרוחקות זו מזו החלו להתקרב זו לזו, אך הפעם הן לבשו צביון מזור. לא עוד שאון התרועה הרצופה, שדמתה לצוותות אווזים מפוחדים. הן התחברו זו עם זו ויצרו נעימה אחרת, נעימה לחשנית, מפזות, עצובה. האיש המשיך להקיש בלי משים, והנעימה יצאה בלי משים גם היא, לוחשת ומסתתרת באפלה, ואיש לא שמע אותה, עד שהוא התעורר למה שמחוללות אצבעותיו. הוא הקשיב קמעה, חייך, והרים את גבותיו כאילו ערכה הנעימה לאוזניו ובאה כמרפא למכאוביו. הוא התמיד בה, והוסיף לדייק בה ולשפרה – והלא הוא היה מומחה להקשה בערמוניות – עד שהייתה ללחישות צרודות הקורעות את הלב ועוצרות את הנשימה. הנעימה כה ערכה לו עד שהחל לנענע בראשו להתנגנותה, ניע קל וכולו אומר כבוד, והנענועים הגיעו לשערות זקנו שגם הן החלו להתנדנד ולרצוד.

הוא עמד ארוכות, מביט באנשים ובעולם כאדישות גמורה, ידו הימנית מלחשת כנחושת אל הנחושת, וההתרגשות הגיעה אל הכד ואל רובויתו, וגם הם החלו לרטט ולהתנדנד. איש מלבדו לא שמע. הוא היה מבוסס משום שאיש מלבדו לא שמע, ואיש לא הפנה מבט אליו, והמנגינה יצאה ערבה, יפחנית ונעימה בשלוות הערב.

הוא נותר עומד על עומדו עד שהפכו החושך לרוח רפאים. אחר הוא החל לזוע ולכוון את צעדיו אל שברא אלבלד. הוא פסע לאט, מיואש, נטוי לאחור, ידיו מאחוריו והערמוניות נוקשות, והוא מתנדנד לצלילן המלחש, צעד צעד ולחישה, לחישה כאובה ושכולה, צעד צעד ונקישה, נקישה קלה ורוויית תוגה. צלו הלך ונמחה בלילה עד שנעלם לגמרי, והאוזן לא שמעה אלא לחישות הנחושת לנחושת, שהלכו והנמיכו, נעשו שקופות יותר והנמיכו.

העולם גדול גדול, והעלטה סמיכה סמיכה.

יוסף אדרים – צ'כוב מצרי



שאינו שונה מזולתו (ראה, למשל, הסיפור השוטר השחור בחרגומו של משה חכם, "עתון 77", גליון 113), המגמה הדידקטית, המאפיינת כמה וכמה מסופרי השמאל הערבים, נעדרת כליל מסיפוריו. האמנות היא המכתיבה בכל מקרה את התימאטיקה של היצירה.

הסיפור מארש השקיעה (מארש אל-ע'רוכ במקור), המובא כאן בתרגום חדש, משקף כמה מהתכונות הסגנוניות והתימאטיות המאפיינות את יצירתו המוקדמת של אד-ריס. הסיפור הופיע לראשונה בשנת 1956, ומאז תורגם למספר שפות, (לעברית תורגם הסיפור לראשונה על ידי טוביה שמוש ז"ל. התרגום נקרא מארש ערבית, ונכלל בקובץ "שייך עלי מאיים: סיפורים מצריים"; הוצאת הקיבוץ המאוחד; תשל"א).

לכאורה, זהו סיפור "חברתי", שגיבורו עני מרוד, המתאמץ לשווא למכור את משקה השוש ("ערקסוס" בערבית), שהוא נושא על גבו. רחמיו של הקורא נכמרים לנוכח סבלו ואכזבותיו, והלשון שבה מוזרם המידע בתחילת הסיפור מעודדת את הקורא לצפות לסיפור של סבל ומצוקה. אולם ה"סיפור" החברתי מתפוגג מיד לאחר המשפטים הראשונים, ובמובן מסוים נעצרת העלילה כליל. עיקרו של הטקסט – התבוננות בפסיכולוגיה של התסכול. הסופר נמנע מלגייס לצורך זה מונחים פסיכולוגיים או פילוסופיים, ותחת זאת הוא מנצל באורח מופלא את הקריאות שמשמיע האיש ואת הצלילים שמשמיעות ערמוניות הנחושת שבהן הוא משתמש, ככל מוכרי משקה השוש, כדי להסב את תשומת לב העוברים ושבים לסחורתו. הקולות, ובעיקר צלילי הערמוניות, משתנים עם חלוף הזמן, וניתן להבחין בארבעה שלבים צליליים-אמוטיביים: שלב התקווה שלא אפסה עדיין; שלב הפחד ההיסטרי הפוקד אותו לקראת סוף היום (הפוחת במלים: "הדקות עברו במהירות..."); שלב הייאוש המוחלט (הפוחת במלים "הזמן עבר, העוברים ושבים הלכו והתמעטו..."); שלב האדישות שלאחר הייאוש. עד כאן התוכן הפסיכולוגי. המבנה ה"סימפוני" המרובע הוא אשר מעניק לטקסט שלפנינו צורה ותוכן, והוא אשר הופכו לסיפור, חרף העדר ה"עלילה" במובנה המקובל. בנוסף לצלילים ולקולות מנצל הסופר

כוב מצרי", כך נהגו רבים לכנות את הסופר יוסוף אדרים, שהלך לעולמו לפני שבועות אחדים, לאחר מחלה קשה, והוא בן 64 שנה. שני הסופרים, הרוסי והערבי, היו רופאים שזנחו את מקצועם לטובת הספרות. שניהם הצטיינו באמנות הסיפור הקצר, אך גם מז'אנרים אחרים – דרמה בעיקר – לא הניחו ידם.

אולם בעוד המספרים הערבים שקדמו לאד-ריס הושפעו רבות מכתבתם של סופרים אירופיים כמופאסאן וצ'כוב, ולעתים אף ניסו במודע לחקותם, הרי אדרים שאף לאורך דרכו הספרותית ליצור משהו שונה, מקורי, מצוי במובהק. השכלתו הספרותית הייתה מצומצמת ביותר, אך כשרונו בלט כבר בסיפוריו הראשונים, שכתבם בעודו סטודנט בפקולטה לרפואה. את החוויה הכפרית המצרית, חוויית ילדותו ונעוריו, עיצב אדרים בדרך משלו. "ניסיתי לגלות סגנון כתיבה מצרי, שריחו כריח האדמה והטיין", כתב בשנת 1970, "ניסיתי להגיע אל סגנונו של המספר העממי המצרי". קודמיו הרבו להבליט את סבלם של הפלאחים כקולקטיבי, ובה בעת השקיפו על גיבוריהם הכפריים מרחוק, מגבוה, ולעתים אף תיארו את הפלאח כדמות מגוחכת, שאין בה עומק אנושי. אדרים, לעומתם, ניסה לראות דווקא את המורכב ואת הכלל-אנושי שבנפשו של הפלאח, ובה בעת הדגיש את הספציפי בהווייתו ובסביבתו. גם את האדם העירוני, הקהירי, ידע לעצב תוך סטייה מפורשת מהדגם הנאטורליסטי, שאפיין את יצירתם של קודמיו (וביניהם, במידת מה, נגיב מחפוז עצמו). גיבורי העירוניים של אדרים אינם "קורבנות" של תנאים חיצוניים, אלא דמויות השונות זו מזו ביחסן אל החיים ובאינטראקציה שלהן עם סביבתן. ביצירתו המאוחרת השתלטה והלכה פואטיקה מודרניסטית-ניסויית, אך גם כאן לא ויתר אדרים על "מצריותה" של המודרנה.

דעותיו השמאליות של אדרים (הוא היה קומוניסט בראשית דרכו, ועד סוף חייו שמר אמונים לרעיונות השמאל) לא הכתיבו לו כניעה לתפיסה הספרותית הקרויה "ריאליזם סוציאליסטי", ולא השתקפה בחלוקת העולם לשחור מול לבן, לדמויות חיוביות מול שליליות. אף הדמות הבזויה ביותר בהקשר הפוליטי יכולה להתגלות כאדם

גם את היסוד ה"פלאסטי" כדי להגביר את הדינמיקה של הטקסט. הזקן ניצב במקום אחד לאורך הסיפור, ורק בפסק-אות הסופיות הוא נע לעבר ביתו. אולם הרקע שמאחוריו מתואר בצורה שונה בכל אחד מהשלבים הנפשיים-צליליים הנ"ל. צורת העולם משתנה ככל שהשמש נעלמת, ובמקביל לכך משתנות תחושותיו של האיש. כמה מתיאורי הנוף האלה מזכירים, מבחינת השימוש הפונקציונלי בצבעים-אורות-צללים, את סדרת הציורים של הקתדרלה של רואן מעשה ידיו של קלוד מונה.

אולם מהי התימאטיקה של סיפורנו? יושם לב שהסיום מציג את האיש במצב הת-מוגגות שאין לה כל "צידוק" בהתחשב במצבו האומלל. מקורה של התמוגגות זו (המהולה, אומנם, בעצבות) היא המנ-גינה שמפיקות הערמוניות בין אצבעותיו הוירטואוזיות. אמנות הצלילים והקולות לא סייעה בידי המוכר הזקן להבטיח את פת לחמו, אך מששחררה מתפקידה ה"מסחרי" הייתה למקור התעלות פנימית, למזור לנפש הדוויה. ההדגש החברתי (עוני), שאפיין את פתיחת הסיפור, פינה את מקומו למוטיבים פסיכולוגיים (פחד, ייאוש), שאינם מנותקים מהיסוד החברתי, אולם לבסוף מופיע מוטיב האמנות הצרופה ונותן לסיפור את טעמו המיוחד. את כל זאת משיג אדרים על ידי שימוש מרוכז ביסודות לשוניים בעלי איכות אקוסטית בולטת (איכות שלא תמיד ניתן לתרגמה משפה לשפה), וכן בניסיון לבטא, באמצעות מלים ודימויים, את מלוא הדינמיקה של שעת השקיעה. ■

עמק מתחיל ממש בקצה הכפר — עמוק, ארוך, חור- שות לשני צדיו, יורדות מצלעי הגבעות ומשתפלות אל דרך המלך. כינוהו "העמק הצונן", משום שגם בירח תמוז, עת נובלים אף האיתנים שבורעים, שוררת כאן תדיר צינה, בדומה למרתף.



זאנוביי קומפנה הגיע אל החורש שב"עמק הצונן" עם שחר. כלילה ירד הטל והסביבה כולה התקשתה בדוק ערפילים לכבכבים. זאנוביי השתרך לאטו בין העצים המוכספים. הוא בא ללקט עצי הסקה. פיסח היה ברגלו השמאלית וכל חייו התקנא בבחורי הכפר, חסונים ואיתנים בשתי רגליהם. עתה — הרהר זאנוביי — הגיע הזמן והבחורים מתקנאים בו: פיסח ברגלו האחת כפי שהינו, אין לוקחים אותו אל החזית.

לאוזניו הגיעה צעקה זועמת:

— היי, קום כבר, בן בליעל, פן אמחץ אותך בכמות!

אחר נשמעו צעקות נוספות. הצווחות באו מכיוון שדה הכור וזאנוביי מיהר וירד מן השביל.

השיירה, אשר עברה אתמול בחוצות הכפר, עצרה ללינת לילה בשולי הגבעה, בשדה הכור שליד היער. מבין השיחים שמהם הציץ, נגלתה לו התמונה בכל היקפה: השדה האפור, מוכה ערפילים, ובעיבורו כתם גדול ומדובלל, וזקיפים המתייגעים להקים את האומללים, על מנת לסדר אותם בשיירה. מרחוק לא ראה את פני האנשים, אבל יום קודם ראה אותם מקרוב, שעה שעברו בתוך הכפר. זמן מה עמד ליד השער ובכל פעם שחש כי לבו מתכווץ מצער למראה הלחיים המצומקות, הסחוטות, והעיניים הכבדות, נאחז בדברי פקיד הרשות קוקויאש: "עכשיו הם נראים מרופטים, אבל אילו ראית אותם לפני שנה! הרהר!..."

משמע, קוקויאש ידע, רואים מה ידע... אנה, הביטו! כיצד הגיח אותו, בדאגה משקית! במחשבה תחילה למצוא אותו לכשיחזור. נניח כי תמצא אותו...

הוא הושיט את שתי ידיו לעבר השק ואחז בו, ובו ברגע נרתע לאחור כבעתה, מתחבא בין השיחים: השק דיבר בלשון בני אדם! — יכולה כבר לבכות, אבא? מותר?

לאחר שהתאושש קמעא, ראה זאנוביי כיצד מיטלטל השק על הקרקע, ומפתחו מגיח ראש ילדה קטנה, עטוף סודר אפור, לחייה כחולות מקור.

הילדה הביטה סביבה נדהמת, מבקשת את אביה, וזאנוביי החל לסגת במהירות כגנב: "רק זה חסר לי עוד!"

משהגיע לדרך המלך, פנה לכיוון הכפר בהילוכו הצולע, ובלבו הרגשה מוזרה. כאילו זה עתה חנק מישהו במו ידיו. ניסה להרגע במחשבה, כי הוא עצמו לא עשה לה כל רע, לילדה; גם לולא הזדמן לשם, ממילא הייתה מתעוררת בודדה ביער... אולם מחשבות אלו לא הצליחו לפטור אותו מן החרדה שהשתלטה עליו. לנגד עיניו עמדה הילדה בסודרה הקט, בודדה בין העצים העירומים, מביטה נדהמת סביבה, ובאוזניו הדהר הקול:

"מותר כבר לבכות, אבא?"

נשבה רוח חרישית, חדה, של תחילת חורף. משמים גבוהים צנחו גושישי שלג עגולים וקשים, כמו גרגרי דגן שחור.

לזאנוביי נדמה, כי את הילדה נטש הגבר הגבוה ההוא, במקטורן השחור. הוא הבחין בו כאשר יצא מן היער. אבל יכול להיות שלא הוא נטש אותה. אפשר שאחר. כי רבים נכנסו ויצאו את היער. ולמה שאלה הילדה אם מותר לה מעכשיו לבכות? כנראה, שעה שנטש אותה בתוך השק, הדריך אותה האב שתשב בשקט, עד אשר תעבור השיירה, ואחר כך...

ההסבר הבריק חד וחלק. ודאי שכך היה! ברור! אמר לה לשתוק זמן מה, ואחר כך, כאשר השוטרים לא יהיו עוד, להרים קול, לבכות, למען יבחינו בה עוברים ושבים בדרך המלך. האיש היה משוכנע בוודאי, כי בכפר גדול כזה ימצא מי שיציל את הילדה. שהיא תישאר בחיים, אם נגוד עליו למות. האיש היה משוכנע...

בראש הגבעה עצר זאנוביי להצית לו סיגריה, אבל הגפרורים כבר כזה אחר זה. זאנוביי הביט ארוכות בסיגריה, כאילו אשמתה היא זו שהגפרורים ממאנים להידלק, ובאחת הטיח אותה בשנאה ארצה.

— ואני, במה אני אשם? הה? הרי לא אני המצאתי את הדברים ההם — את הנאצים, את המלחמה, את היהודים!... שיישא בעול קוקויאש, שכבודו מתעסק בפוליטיקה!

והוא נשא את רגליו אל ביתו. במרכז הכפר ראה את המסבאה פתוחה, סטה פתאום לעברה והזמין כוס וודקה. זאנוביי לא נמנה עם השתיינים, אבל הפעם רוקן את כוסו בלגימה אחת, בצימאון בלתי צפוי. עם שלא היה מורגל בשתייה, חש מיד כי ראשו מתחיל להסתחרר, כי החום מציף אותו והוקל ללבו.

"לעזאזל!" — הרהר זאנוביי בצאתו מן המסבאה. אני נקי מכל אשמה... קוקויאש והכנופייה שלו, שישאו הם באחריות...! כאשר ראתה אותו אשתו, שיכור ובלא עצי הסקה, פכרה את ידיה בתדהמה:

— אוי ואבוי לי! איזו תזוית נכנסה בך, שהשתכרת ככה בשעות הבוקר?

זאנוביי הטיל בה אגרוף נמרץ ועבר את הסף בלי להשיב. באותו לילה ישן שינה טרופה. פעמים אחדות נעור, ראשו כואב, וחזר ושקע בשינה. הוא התעורר מאוחר. כאב הראש לא חלף. זמן מה ישב בלי נייע מאחורי התנור, ראשו מושפל ועיניו מעורפלות. אחר הרטיט לבו! לנגד עיניו הופיעה הילדה...

זאנוביי ירד מעל התנור, גלגל לו סיגר עבה, הצית אותו ויצא את הבית. על הכפר נשפך אורו של יום חורף כהה, שמי עופרת נמוכים, וכמו עמד לרדת שלג. זאנוביי שמע מפי הבוריות שלאחר השתכרות, טוב לשתות מעט וודקה בשעות הבוקר. הוא פסע לעבר המסבאה. לרגע עלה בדעתו לחוש אל העמק הצונן, אך ביטל זאת במחי יד, נרגז. לעזאזל! רק זה חסר לו. אין לו במה לסתום את פיותיהם של הלהטוטרים שלו והרי לך פה נוסף... שיחוש קוקויאש!

בלגימה אחת רוקן את כוס הוודקה, כפי שעשה אתמול, חש כיצד הוקל לו, והזמין כוס נוספת...

החל מאותו בוקר הפך זאנוביי קומפנה להיות אורח תדיר בבית המרוזח. שתקן ונחבא אל הכלים, כפי שהיה קודם, הופיע עתה

העמק הצונן

למראה השיירה נחפזו אחדים מן האיכרים אל בתיהם וחזרו מי עם גבלול לחם, מי עם צרור קטן של ביצים, ובהחבא, שלא יבחינו בהם השוטרים, תחבו אותם לידים הנפחדות והרועדות. אפילו דודה פרוסינה, אשתו של השכן דימיטרי ארמאש, היא עצמה ענייה מרודה, הוציאה גם היא צרור קטן של ביצים ותחבה אותו בסתר לידי ישישה גיבנת, ואחר חזרה וקפאה על עמדה ליד השער, שוכחת להסיר את ידה מעל פיה, כאילו זה עתה היא מלווה את בניה אלי קבר. זאנוביי זרק בה מבט תמה: הלא הוציא פקיד הרשות קוקויאש את הפקודה היא, שכל מי שיעזור ויחביא את הז'יידים והקומוניסטים יהיה צפוי ל... והם... כיצד לא פוחדים! לא! באשר לו, הוא אינו רוצה להיות מעורב. לא ולא!...

והוא נכנס אל הבית.

עתה עומד זאנוביי חבוי בין השיחים, בקצה היער, ומביט בשדה. ושוב, כמו אתמול בעמדו ליד השער, חש מין צער חובט בלבו. כדי לגרשו, נאחז מחדש בדברי פקיד הרשות קוקויאש: "נַעַר אותם פעם כהוגן, ותראה איך קולח מהם הוזהב... סמוך עליי, מיטיב אני להכיר אותם!..."

השיירה התנהלה לאטה, לאורך הדרך. בקצה החורש נותר העשב מדובלל, ירוק על הרקע האפור של השדה המוכה ערפילי כפור. אט-אט נבלעה השיירה בעמק הצונן. זאנוביי המתין עד שנעלם האיש האחרון מאחורי הגבעה, ופנה צולע לעבר המקום שבו חנו העצורים. יכול להיות... מי יודע...

הוא האט את צעדיו ועצר לגמרי. היי, לאן אני הולך? לאן מוליך אותי השד?

מתחת לרגליו נשקפה חלקת השדה ירוקה ומרופטת, ונדמה היה, כי העשבים שומרים עדיין בגבעוליהם את חמימות הגופות שהכחילו... לפתע פנה זאנוביי לעבר היער. די! עליו לשוב לדרכו. הלא בא בשביל עצי הסקה!

בכניסה ליער עצר נדהם: שק היה מונח בזהירות בין ענפי אלון עבים. חיוק מוזר פשט על פניו:

לעתים קרובות בסמטאות הכפר שתוי, מתנדנד על רגליו ומדבר אל עצמו. האנשים שהכירוהו וידעו שלא היה שתיין, השתוממו ונמנעו מלפגוש בו.

יום אחד, כשהיה שתוי לשכרה, נתקל ברחוב בפקיד הרשות קוקויאש. הוא קרב אליו מתנדנד על רגליו, וכדחפו אותו באצבע רועדת, הטיח כלפיו בלשון מגומגמת:

— אני איש קטן, קוקויאש... קטן מאוד... אבל אתה, קוקויאש... אתה תליין! רוצח ילדים... כנת?...

לקחו אותו לתחנת המשטרה, מחצו אותו במכות והשליכו אותו אל הרחוב. שבועיים ימים שכב חולה מאחורי התנור ודודה פרוסינה, השכנה, מרחה את חזו וצלעותיו בשומן חזיריים מומס, עד שהתאושש.

זאנוביי ישב שעות רצופות מאחורי התנור, עיניו תקועות ברצפה, שותק. שתיקה איומה זו הטילה בעתה באשתו והיא לא חדלה מלחקור אותו:

— מה יש לך? מה קרה באותו בוקר? למה אתה שותה? ספר גם לי, הרי איני זרה לך. תשיח את לבך, אולי יעבור לך... אבל זאנוביי הוסיף לשותק.

לילה אחד, שעה שהאישה והילדים שקעו בשינה עמוקה, והוא, כמנהגו בזמן האחרון ער, ירד לאט מן התנור, כרע על ברכיו, ובדמעות לווהטות פתח בתפילה:

— ה, אלי הכל יכול! סלח לי על עווני, שלא אני המצאתי את טירופו של עולם... לחשושיו קלחו לווהטים ודמעות רבות הרטיבו את לחייו הלא מגולחות. אחר, כמו נגול מלבו משא כבד, חזר ועלה אל מאחורי התנור ובאנחה עמוקה שכב.

למן הלילה ההוא התפלל זאנוביי קומפנה לעתים קרובות, הקפיד

רחל שיחור

<p>בחלון ציפורים</p> <p>ללאה גולדברג, לזכרה</p> <p>הניחו אותה ליד החלון וזה היתה מחנה של הפרת טובה שתראה נוף. שתראה תמונה מבצע לשמשה ראתה צפרים לפני מותה. כבר לא פותכים ככה היום כמו שהיא פתכה כבר לא מנתחים ככה דברי שירה כלי כליים מתקנים למות זה דבר קשה. היא כבר חשכה על זה בעבר, כל הזמן למעשה. אבל למות זה דבר קשה. המח צריך זמן כדי להתפנות והיא לא הפסיקה לעשן בשעור על טולקסטוי קראה טקסט במקום לדבר לפני מאות תלמידים לא היה לה קול ערב באמת.</p> <p>עכשיו היא שוככת לכד בצד הזכוכית מישהו הניח ליד פרחים צהבים היא נושאת את עיניה היא מטה את ראשה עוד מעט תראה בחלון צפרים</p>	<p>הקבוצה</p> <p>היינו קבוצה גדולה של אנשים לשידורנו אל מתחת פני האדמה. היה זה מקרה פחם או הדס, אל השאול, יבוא לקראתנו? לפנינו הלכו הצעירים כמו עלי ענף נשענו אלו על אלו קלות למרות גופיהם המתוחים. ואצלי עין אחת כבר לא רואה עדין זלתי להבחין בלפידים עדין שמעתי תקתוק של שעונים. הראשונים כבר נבלעו בחשכה ולא ידעתי אם עלי ללכת בעקבותם או שמא להשאיר במקום ולחכות עד שיבוא מישהו לאסוף אותי. הלוא לא יתכן שאין כאן שכתה והפל הפל ממש כמו במקום אחר</p>	<p>באותו זמן</p> <p>האפלה היתה כבדה ושכבתי על צדי. בקצה המטה ידעתי, ישב מישהו והסתכל בי בשנאה או בחמלה רבה קראתי בשמה של בתי לא היו לי עוד אוהבים ולא היתה תשובה. שלוש פעמים קראתי בשם ולא היתה תשובה ואז כסתה את גופי חרדה לפני שעלה השחר.</p>
---	--	--

ספרן ובלי נחמיה

העיתון

סיפור



בילה שלפני שובי הביתה חלמתי חלום. ובחלומי אני עומדת יחפה לפני ארון הקודש. והנה, כדרכם של חלומות, ואיני יודעת איך קרה הדבר, מתפזר שערי משולח על עורפי, ואני עירום ועריה מול הארון. פחד אלוהים אוהז בי, ואני מבקשת לי פיסת בד להתכסות בה, אבל המקום מלא רהיטים וספרים, אפילו זנב טלית אין שם. מבוהלת אני שולחת ידי אל הפרוכת, מתעטפת, נחפזת במשי החלקלק, הרקום. כשאני מרימה את עיניי, אינני מוצאת שם את ספרי הקודש. רק גווייתך מונחת שם, תפוחה ומעוותת צורה, כפי שנמשחה מתוך גלי היס, והונחה בידי הדייגים על החול החם. שבע שנים חלפו מאז נמשתה גופתך מן היס. שבע שנים מאז הוטבע אות הקלון על מצחי, וידי הימנית, שריחה כריח מזח דייגים בסך-פרנציסקו, אחזה במקל הנרודים על מנת שלא להרפות עוד. אך לא אין ספור דמיונות שנקפו, ולא אורכן, לא רוחבן של הדרכים המפותלות שנדרסו תחת כפות רגליי — לא הצליחו להשיח אותך ממני. ואני כבר לא תהיתי למה עדיין אני מדברת אליך כאילו היית חי, כאילו לא נהרסו חיי בגללך, כאילו לא במתכוון הרסת אותם. לו היית עכשיו. לו יכולתי לשאול אותך למה עשית אותי למה שהינני, היית נשבע לי שאהבת אותי. אבל אני כבר לא הייתי מאמינה למילות החיבה שנשאאת אליי בקולך העמוק, הרועם. כי היום אני יודעת שלא יכולת לאהוב אדם. רק שלוש תאוות היו לך. התשוקה לים, התאוה לאוסף הספרים שלך והצמא לדעת, לחוכמה. ואלמלא מצאת בי את שלושתם, היית בוודאי שונא אותי, כמו את פסיה. והלוואי שהיית שונא אותי. והלוואי שמעולם לא הייתי רחל בתך הקטנה.

שלושה אולמות בחנות הספרים שלנו, האחד מוביל למשנהו. בראשון, הגדול, הפונה אל הרחוב, ספרי החולין; בשני, הבינוני, ספרי הקודש, ובשלישי, הקטן, שכיות החמדה. ספרים עתיקים, כתבי היד הנדירים וכאלה שאזלו זה מכבר. בסוף האולם השלישי דלת ברזל לחדרון קטן. החדר האסור. איש אינו נכנס אליו מלבדך. מאחורי דלת ברזל כפולה אתה שומר את האוסף הפרטי שלך. כל יום אחרי סיום העבודה אתה נועל את החנות ונכנס לשם. יושב במחיצת הספרים שלך, צוחק. וצחוקך הרועם מחלחל מבעד לברזל, פורע את סדר הספרים באולמות החיצוניים. מדי פעם אתה מוסיף לשם עוד ספר וצוחק עוד. והחדר הקטן כבר מלא כל כך, מדפיו כורעים. שתי שורות ספרים על כל אחד, והמון אחרים תחובים ממעל, ובערמות ענק על הרצפה ועל השולחן ועל שני הכסאות ומתחתם. אי אפשר להוסיף עוד מדפים. אתה לא נותן להיכנס. מגבב ועורם ותוחב לבד, ואחר כך מרעיד שם הכל בצחוקך, צחוק של תאוה.

ומה שלא למדתי במוחי, למדתי בחושיי. את ידי הימנית טמנתי בין ירכי, ובשמאלי ליטפתי את הדפים, את הכריכות, את האותיות. טבלתי נחירי בניחוח המתוק של הגווילים, ולשוני במרירות הדפוס הטרי, חוזר ושנן, טרוף ובלוע: שם הספר, שם ההוצאה, תאריך ההוצאה לאור, המקום, וחוזר וחוזר חלילה. אחר כך הייתי מגיחה, מעוכה, מבין המדפים, ואתה היית מושב אותי על ברכיך, נושם עמוק אל תוכך את תערוכת הריחות המיתמרים מידי השמאלית ומידי הימנית, ומתנפצים אל נחיריך. "מה למדה היום רחל שלי, בושם של ים מסוכר?" הכל למדתי. הכל ילדת פלא. עשרות אנציקלופדיות שיננתי, מא' ועד ת'. הכל ידעתי, גאוות הוריי ומוריי. אלף לכסיקונים. מקומות. אישים. מאורעות. תרופות. מחלות. כבחלום נוקפים ימי, וכבר אבד לי מניינם. במחילות בין הכרכים מתפקדות השעות לסדר חדש. ועוד מעט, אם אמשיך, יתקדם גופי טבעות טבעות באבק הספרים בזחילה מפותלת. מה בכך, העיקר שבקרביי הפחד נם כגולם רך.

ויום אחד נהפכת פסיה לגיברת מגונדרת. הולכת בשכונה ככה, מדברת בקול תרועה, מפרשיה נצבעים באודם גס, וכל תרניה טבולים בדם. "מסכן המלח שיעלה על סיפונה, אתה אומר. ולי. גם לי יש דם עכשיו, ואני כבר לא יושבת על ברכיך. אני עומדת לידך, אבל גם כך אתה מריח. "מה למדה היום רחל שלי, בושם מזח דייגים בסן פרנציסקו." מחייך אליי, וגבישי המלח על זקנך מתפוצצים בזה אחר זה לחול דק. "אבל פסיה..." אני מתלוננת בראשונה. "פסיה הבלי העולם," אתה מרעים עליי, "אבל לך ילדה הדעת, התבונה. וכל אוצרותי שמורים רק לך." ובערב אתה סוגר לפני הזמן, אוהז בידי החרדה, ושנינו חולפים מהאולם הראשון לשני, ומהשני לשלישי, ומהשלישי דרך דלתות הברזל אל החדר האסור, ההיכל שהותר לי בראשונה ביום ההוא. יורשת העצר הייתי בממלכה שלך, שאת חוקיה אכלתי ושתיתי, גמעתי וינקתי מן העריסה. נסיכת הכתב הייתי, והובלתי אל כסאי המיועד בהיכל ההיכלים שמול קודש הקודשים, להצפינו בלבי כסוד מתוק. אבל על הכיסא מוטלות ערמות של ספרים. מבולבלת, נפעמת, ממששת את האוצר שלא יסולא בפז בעשר אצבעותיי, בולעת, טורפת. צווחת תשוקה: "תולדות אדם וחוה" של ירוחם בן משולם מפרובינציאה, קושטא, רע"ו — 1516; "פירוש התורה לרמב"ן", רומא, 1469; "שאלות ותשובות", הרשב"א; "מורה נבוכים לרמב"ם", רומא, רכ"ט — 1501. ראשי סחרחר עליי, ואתה צוחק וצוחק, וחול ים זהוב מתפזר מזקנך על הספרים היקרים מפז. אתה מסיט תמונה רנוארית מן הקיר, חושף דלת של כספת. "וזהו, רחל שלי, קודש הקודשים. מלך מלכי האוצרות. ספר הספרים." אבל אינך מגלה לפניי את הסוד הגדול. "כשתהיי גדולה יותר," אתה אומר, "כל זה יהיה שלך," ומכסה את דלת הברזל בתמונה.

פסיה מתאהבת, פסיה מתחתנת. היא משמינה, היא מתכווצת, מתרחבת. ילדים זהובים וטובי שכל פורצים מרחמה, ואת לא מבין איך זה. הם מורטים את שדיה הענקיים, מוחים את האודם מעל פניה. והיא צוחקת, צוחקת, אפילו שפיה חיוור. "אבא, למה פסיה... כל הזמן צוחקת?" רוצה לשאול אבל יודעת מה תאמר: "אל תקנאי בפסיה, שאם לרגע לא תצחק, תפרוץ בבכי מר מטפשותה שלה." ואז תסגור את החנות מוקדם, ושנינו נלך אל ההיכל. והפעם אתה תפתח לפניי את ארון הקודש, שם מונח האוצר בתוך קופסת כסף עם ריפוד קטיפה כחולה. ספר הספרים, התנ"ך של גוטנברג, הראשון שהודפס במערב. ביד רועדת אתה סופר את הדפים. עשרים ושמונה, כמניין שנותיי. דף לכל שמה. "הכל שלך יהיה. הכל לך." אני לא צוחקת. כורעת מכובד הסוד, מקוצר הזמן. ידי עמוסות עבודה. ראשי רוחש פרטים. מיליוני תאים מאכלסים את זכרוני, מקוטלגים וממופים לפי כל הכללים שלמדתי בבית הספר לספרנות



אור: מיכה בסר

יודעת להיכן אוליך את החרפה. והוא מסב פניו ממני, אבל קולו הולך אליי מכל קצוות שלושת האולמות. והוא עונה תחתיי כשאני יודעת. והוא תמיד בסביבה כשאתה שואל אותי, "רחל שלי, מדוע שדייך גדלו כל כך, ועורך הווריד כל כך, ורייחך, ריח אימת דגים נסים ללוע הלווייתן."

וכך צמח בינינו הסוד הנורא. רק הוא ואני, רק שנינו יודעים שרחל שלך מאבדת את זכרונה. ופיה עכשיו נפער, נמהר, נחפו לצחוק כמו פסיה, מטפשות. ובתך הקטנה היא ההולכת עכשיו ככה, ומתחת לציפורניה היא שמה אודם, ועל שפתיה היא שמה לק. גיברת מגונדרת, ח...ח...ח... יוצאת מהמשחק...

ימים חולפים, וביני לבינו שתיקה. כעסו המנוכר. אבל נאמנות חדשה נובטת בלבי אליו. אני מודה לו. הוא נוצר בלבו את סוד חרפתי. את זוועת שכלי הנמוג כבשעון חול. הוא אינו מסגיר אותי, הוא נותן לי יד. יש לי על מי לסמוך פתאום. כל כך מעיק לזכור לבד הכל. כל כך נעים לשמוט סופסוף את המגדל הדק, המהודק, למערכולת. יש מי שיעשה עכשיו. יש מי שיידע. יש מי שיזכור. יש.

ויום אחד, אני אוהזת בידו ומובילה אותו דרך שלושת האולמות לחדר האסור, שאת מנעוליו אני פורמת לפניו בלי פחד. ושוב הוא ללא מכנסיו, יושב על כיסא המלך יעיניו אורות אליי, סובב בין האוצרות, נפשו נטרפת מרוב חמדה. נועץ את המפתח האחרון בקיר, חודר אל הכספת, שם, בתוך קופסת הכסף ספר הספרים. על מצע קטיפה כחולה הם מונחים, שלושים ושניים הדפים, כמניין שנותיי. ידיו רועדות על דפי הקודש, וציפור הכסף פורשת כנפיה בצווחה, מתרוממת מגופי אליך, לים, לגלות לך את סודי המתוק, לגלות לך את קלוני המר.

כשאני מתעוררת עירומה, נבהלת, בלעדיו בחדר המחולל, פתוחה הדלת לרווחה, וריח מלוח ולח של ים מכה באפי. מי ים מלוחים זולגים מן הקירות והתקרה אל המדפים, מתאספים לשלולית חמקמקת על הרצפה. גופי רטוב ממלח. רטובים ותפוחים גם הספרים הנדירים שלך, שהושחתו בלי תקנה. והכספת — דלתה פעורה ובתוכה איני רואה את קופסת הכסף. הכספת ריקה. נעלם ארון הקודש, נמוג ספר הספרים, רק תלולית קטנה של חול זהוב רבצה, כאילו מאז ומתמיד נחה שם.

היה או לא היה, אומרים ביום ההוא הלכת אל הים. שלושה אחים קשרו אותי למיטת כלולותיי, שלא אבהל, שלא אברח. אומרים שבע שנים תעיתי במרחב הלבן. אומרים חלומות ורודים פקדוני. אומרים חלומות שחורים ביעתוני. אומרים אינני כבר אותו אדם. היה או לא היה ספן בלי מכנסיים.

שבאוניברסיטת ירושלים. כולם דורשים בראשי. רחל כאן, רחל שם, רחל נמצאת בכל מקום. עכשיו גם ידי הימנית אוהזת בספרים, ואני עושה בהם בשתי ידיי גם יחד כקלפן זריז על שולחן קזינו מלובד. וככל שאני משתכללת בלהטיי, כוחש גופי מאור, ושדיי מתקערים אל צלעותיי כמשתקפים בכפיות כזב. וככל שגופי מכחיש ומצטמק אל תוך עצמו, גדל ראשי לדלעת ירוקה. וכל חפצי הוא, אבוי, שיהפוך למרכבה, ורכב כרסתן יפתח לי פתח ויסיע אותי הרחק מפה. "רחל שלי," אתה אומר, "ניחוח של דלעת בסוכר."

ואז הוא הגיע, הספרן. אתה מראיין אותו לעבודה כשם שאילפת אותי. באיזו שנה נדפס "מורה נבוכים", באיזו שנה נחרב הבית הראשון, מה שמו האמצעי של ברנר. והוא עונה לך בדעת ובהרחבה, מחייך אליי חיוך צדי. וכשהוא חותם על התנאים, אבוי, רק אז אני מבחינה, שמתחת למקטורנו המהודר הוא איננו לובש דבר. בעגיבה ונטול מכנסיים הוא פוסע בנחת בין המדפים, מחייך אליי בעינייים אורות, ובקירבי פוקע הגולם להיות לחל זהוב.

הכל לימדתי אותו. והוא לימד אותי הכל. שעות שישבנו רכונים, ועל ברכינו ספרים ספרים, ידינו רועדות כשאנחנו הופכים בדפים. לימדתי אותו על שיטת המיון שלנו, על הקטלוג המפואר בשיטת דיואי, על חוקי הכרטסת, על שיטת החלוקה של הספרים באולמות. והוא לימד אותי על הקטורת העולה מן העור החם, על האש החורכת את הבשר, על איבריי המתעגלים לנפח וגוף ועל בשרו המתקשח מאליו. תלמיד מוכשר היה. למד מהר, למרות שבוודאי עני מרוד היה, כי מכנסיים הוא עדיין לא לבש. מסתובב לו בשקט בתחתוניו, ואיש אינו מעיר לו דבר. רק אתה, מצחך מקדיר אליו ללא אומר. משברים מתנפצים על מצחך, ואתה מרחרח אותי כסומא. "רחל שלי, גלים שוב נושקים אל חולות הסוכר." ואני מחייכת אליך, אבל בבטני מצפינה, נבהלת, פרפר של כסף חובט בכנפיו באפלה.

כסומא באפלה אני הולכת אחריו. והוא מוביל אותי בשוקיו הישרים, החשופים, מהאולם הראשון, אל השני, מהשני אל השלישי, שם הוא נעצר מול דלת הברזל, מבקש לפתוח. "זה החדר של אבא," אני מגמגמת, "לאיש אין זכות להיכנס לשם." באחת מתקדרות עיניו, והוא משפיל אותן למקום שם בבת אחת תופסים מכנסיים שחורים את מקומם מתחת למקטורן המעונב. ובבטני, פרפר הכסף נועץ ספריו.

ימים אחרים באים, והוא דומה אינו שם לב לקיומי. עובד כריכוז, בשקידה. מפליא אותך בשכלו הצלול, החזי. ואני, ככל שהכאב צורב בבשרי כנשיכת עקרב, הולך זכרוני ונשמט ממני. עובדות, מקומות, תאריכים, מתרוצצים בראשי ללא סדר כסרטני ים. אני

בזמן האהרון

הארץ

סיפור

א

על הרציף. פתאום הם נעלמו עם המזוודות שלהם ובמקומם נעמדו שם בחור ובחורה שהביטו חזק אבל לא נגעו. ואז, בבת-אחת, התחבקו. החיבוק שלהם היה חזק כמו של אנשים שנפרדו מזמן והילד חשב פתאום על הוריו ועל הימים שאבא עוד גר בבית. בזמן האחרון הוא ניסה לא לחשוב על הדברים האלה אבל לא תמיד הצליח. הוא רצה לקחת את התרמיל החדש שלו וללכת משם לפני שיבוא מישהו ויחשוב שאולי זה חפץ חשוד ויקרא לחבלן המשטרה שיפוצץ אותו מרחוק. הילד ידע שאבא שלו מחכה לו על הרציף, אולי אפילו ליד הקטר הצבעוני החלוד. או בקפטריה. הוא ידע שאבא שלו לא יכול בלי קפה וסיגריה כל כמה דקות. אם אבא לא יראה אותי ופתאום יהיה כאן פיצוץ זה יהיה מאוד לא נעים, חשב הילד. הוא הרים את הראש וראה את התרמיל הירוק עם הפסים הצהובים הזוהרים מונח שם על המדף הערום, ממש מעל הראש של הזקנה הישנה, ומחזיר לשמש את הקרניים שלה שנפלו עליו דרך החלון. אולי אני יעיר אותה, חשב. אבל הוא לא רצה להפריע לה. היא ניסתה לעזור לו לפתור את התשבץ בלי שביקש. אבל הייתה כנראה עייפה מאוד ולא הצליחה. פעם אחת היה נדמה לו שהיא מתקרבת, אבל ברגע האחרון לא הסתדרו לה האותיות. היא זכרה את שם הכפר. "וטרלו", אמרה, "זה מה שנשאר מכל אלה שמתו שם." אבל היהלום הרוסי הזול לא הזכיר לה שום דבר. "אני מצטערת", אמרה בחיוך.

אולי היא עייפה, חשב הילד. אז למה שאני יפריע לה? זה היה יום ששי ולמחרת שבת. הכל סגור ואי אפשר יהיה לקנות שום דבר. מילא משחת שיניים, מילא המברשת ואפשר גם בלי פיג'מה. אבל את התרמיל אסור לשכוח ברכבת. "סליחה, הגענו", אמר, "אולי את יכולה להוריד לי את התרמיל הזה מלמעלה?" שאל הילד. הוא דיבר בקול רם וחיכה לראות איך נפקחות העיניים הכחולות של הזקנה. העיניים האלה היו כחולות כמו הים העמוק שהקיף את האי היווני שאת שמו שכח תמיד כשניסה להיזכר בו. אבא שלו שלח לו גלוית-נוף משם והוא שומר עליה מאז בארנק. "אני אוהב אותך דני כמו שלא אהבתי אף פעם אף אחד", כתב לו אבא שלו על גב הגלויה, "ואני גם אף פעם לא אפסיק." הילד קיפל את גלוית-הנוף הזאת בדיוק במרכז האי היפה ושמר עליה עמוק עמוק בתוך ארנק הבד שלו. לפעמים, כשהיה עצוב והרגיש איך הגעגועים מתחילים לצוף לו בתוך הבטן וללחוץ על החזה, היה פותח את הגלויה ומסתכל בה. על האי היה צוק אפור, חלק ותלול, והוא נשבע לעצמו שפעם יטפס עליו לבד. ארנק הבד הזה ובתוכו הגלויה המקופלת ושטר של עשרה שקלים היו מונחים עכשיו בכיס החיצוני של התרמיל הירוק.

התרמיל היה מונח על המדף מעל ראשה של האישה הזקנה שלא זזה ממקומה. הילד התקרב ובאצבעות מהססות נגע בכתפה. המשי הוורוד היה קר. הילד המתין, אולי ייפקחו עכשיו העיניים הכחולות כמו הים סביב האי היווני שאליו נסע אביו אחרי שעזב את הבית ועבר למקום אחר. הקרון היה ריק. רק ריח רחוק של קפה חמוץ חדר לתוכו מקרון המסעדה הסמוך שהיה כבר שומם. על שלט קטן היה חרוט: "ברדתך בדוק אם לא שכחת משהו ברכבת". בחלון התחלפו הדמויות. אנשים נפגשו ונפרדו, נפרדו ושוב נפגשו, רק שלא תמיד היו אלה אותם אנשים. הילד הביט באישה הישנה. רבקה גורביץ' ישבה קצת באלכסון, זרועותיה הארוכות נחות בשלווה על מפתח הלב. "אם אתה מקבל שם מכה אתה מפסיק לנשום" זכר הילד מלים שאמר פעם שחקן כדורגל אחד בטלוויזיה. על פניה החיוורים של האישה הישנה נח צל התחנה. לחיה הימנית הייתה דבוקה לחלון הסגור. צמה קלוועה כמו חלה מתוקה הקיפה את עורפה ונפלה לה על החזה. פועל

בקה גורביץ' מתה בבוקר ברכבת נוסעת, אבל רק בתל-אביב מרכז, תחנה סופית, מצא אותה ילד אחד יושבת ללא נוע בקרון הריק עם פנים חיוורות ועיניים עצומות לכיוון הנסיעה. כשהגיעה הרכבת לתחנה והנוסעים התחילו לרדת ממנה חשב הילד הזה שגם הגברת הזקנה, שלבשה שמלת משי ורודה כמו של ילדות ביום הולדת, תואיל בטובה לקום ולצאת מהקרון, כמו כולם. אבל הגברת הזקנה לא קמה ולא עזבה את הקרון שכבר התרוקן כמעט לגמרי. הילד ישב מולה כמשך כל הנסיעה וניסה לפתור תשבץ בתוך שבועון ישן שחוף משהיה ישן גם חסרו בו כמה דפים, בעיקר דפי הפתרונות שכתובים בדרך-כלל בסוף ובאותיות הפוכות. את החוברת הזאת הכניסה אמו של הילד לתוך התרמיל הירוק עם הפסים הצהובים הזוהרים, אבל הילד התקשה לפתור את התשבץ ושאר הדברים לא כל-כך עניינו אותו ברגע זה. כמה מרגיז, חסרו לו רק עיר בירה אפריקאית עם למד בסוף, חיה פרהיסטורית שמתחילה בדלת, יהלום רוסי זול בחמש אותיות והאות השנייה בשמו של הכפר הבלגי שבשדותיו ספג קיסר צרפתי גדול את המפלה האחרונה. ורבקה גורביץ', מורה לצרפתית בפנסיה, לא הצליחה לעזור לו, לילד הזה, לפתור את התשבץ הישן. היא הייתה חביבה מאוד והציעה לו שוקולד חלב בלי אגוזים, כמו שאמרה, אבל את התשובות לא נתנה. בתשבץ נשארו מלים מקוטעות, אותיות בודדות, משבצות ריקות. הילד אמר: "לא נורא, ממילא מישהו תלש את התשובות." הוא מאוד רצה לנחם אותה, וכנראה שהצליח כי היא אמרה: "תביט, תביט! הנה יורד המחסום והמכוניות יצטרכו לחכות עד שנעבור." הילד זכר שהיא אמרה את הדברים האלה כשחלפה הרכבת בכנימינה ומעל חלון ראוה ריק ומלוכלך הוא הספיק לקרוא את השם "קפה גולדברג", כתוב באותיות חומות דהיות שהזכירו לו את תמונות המשפחה הישנות אצל סבא וסבתא. אז כבר האיר היום אבל בבוקר, בנהריה, היה עוד חושך ועל הקרונות נחו ערפילים לבנים. הרכבת יצאה מוקדם. השחר היה רחוק. היה סוף ינואר, ימים יפים פתאום, ימים בלי גשם. האורות בקרון דלקו ושפכו אור צהבהב על הפנים הרזות של רבקה גורביץ'.

זאת הייתה רכבת מיוחדת שלא הופיעה בשום לוח, אבל היא הייתה הרכבת שבה כחרה רבקה גורביץ' לנסוע. זאת הייתה גם הרכבת שבה מצא אותה ילד אחד מתה עם העיניים עצומות לכיוון הנסיעה. הילד הזה ירד מהרכבת בתחנה הסופית אבל ברגע שדרכה כף רגלו על הרציף הוא נזכר ששכח את התרמיל שלו בתוך הקרון, על מדף החפצים שמעל המושב. הוא חזר לקרון בריצה, נזהר שלא להיתקל במדרגות הברזל. התרמיל היה מלא בגדים ודברים חשובים אחרים, וחוף מזה הוא היה חדש לגמרי, ירוק כהה עם פסים צהובים זוהרים, מחזירי-אור. הילד לא רצה בשום אופן לשכוח אותו. הוא גם פחד קצת שיכעסו עליו, כמו שקרה תמיד במקרים כאלה, שלא הייתה לו שום שליטה עליהם, אבל את זה אף אחד לא הבין. הוא התקדם במהירות בין המושבים הריקים והגיע למקומו. האישה הזקנה, שלבשה שמלת משי ורודה, עדיין ישבה שם. הילד ביקש ממנה שתעזור לו להוריד את התרמיל מהמדף הגבוה שנמצא ממש מעל ראשה כי הוא לא מגיע אליו, אבל האישה לא ענתה. הילד עלה על המושב ומתח את ידו הימנית לעבר מדף הברזל. חסרו לו שניים-שלושה סנטימטרים בשביל להצליח. היד שלו נשארה מושטת באוויר. הוא פחד שיאבד את שיווי המשקל ויפול על האישה הישנה. הוא לא רצה להפריע לה, אבל לא הייתה לו ברירה: "את מוכנה לעזור לי בבקשה?"

אבל היא שוב לא ענתה. הלחי הימנית שלה הייתה לחוצה לזכוכית של החלון הסגור. מעבר לו ראה הילד שני אנשים לוחצים ידיים

הפועל פחד שיאשימו אותו במשהו, למרות שמי שקרא לו היה הילד הזה וממילא היה עליו לעלות לקרון בשביל לטאטא אותו, כמו כל פעם. מבחוץ הגיעו כל מיני הודעות ברמקול של התחנה. המגעים היו רופפים וקולו של המודיע נקטע מדי פעם. בחלון הרחב התחלפו התמונות. גבר צעיר יותר ועיניים גדולות שהיו פעם עם שיער חום שהיה פעם סמך יותר ועיניים גדולות שהיו פעם ירוקות יותר, עמד על הרציף והסתכל פנימה לתוך הקרון הריק. הוא לבש מעיל-רוח צבאי מהסוג הישן שכמעט לא רואים יותר ומכנסי ג'ינס שהיו פעם כחולים. הוא הבחין בשמלה הוורודה של האישה היושבת. היא נראתה לו שקועה בתרדמה. (כך בפירוש אמר. "שקועה בתרדמה"). הוא ריכז בה את מבטו. הוא ראה יד חומה עם עור חלק יוצאת משרוול כחול ונוגעת בכתפה של האישה. זה היה פועל ניקיון שהניח את המטאטא שלו בזהירות על מושב בתוך הקרון הריק. "לרגע חשבתי שהוא מתכוון לתקוף אותה", הודה האיש הצעיר בנימה מסוימת של מבוכה. הוא עלה לקרון כדי לחפש את בנו שהיה אמור להגיע ברכבת הזאת מנהריה. הוא ישב שעה ארוכה בקפטריה, עישן, ושתה כבר שלושה-ארבעה ספלוני קפה. אחר-כך העביר את הזמן בשוטטות על הרציף ובמחשבות שלא קשורות למקרה הזה. זאת הייתה רכבת מיוחדת, שלא הופיעה בלוח הזמנים הרגיל. אמו של הילד טילפנה אליו השכם בבוקר. הצלצול קרע אותו מתוך שינה עמוקה בלי שום חלום. "יש שינוי בלוח הזמנים", אמרה, "זאת אומרת שדני יגיע מוקדם יותר." עכשיו כל הנוסעים כבר ירדו ודני איננו. הוא לא רצה לטלפן אליה. חבל שסתם תדאג, חשב. הוא עלה לקרון.

ניקיון לא מגולח עבר בחלון. הוא דחף לפניו עגלה ועליה פח שחור שבו היה תקוע מטאטא גדול. הילד חשב לפתוח את החלון ולקרוא לו אבל האיש נעלם. הילד עזב את הקרון בריצה. הוא השיג את הפועל הזה ואמר לו כמה מלים. הפועל השאיר את העגלה עם הפח והמטאטא בחוץ וצעד בעקבותיו לתוך הקרון.



איור: מיכה בסר

רבקה גורביץ', מורה לצרפתית בפנסיה, מתה לפנות בוקר ברכבת נוסעת. זאת הייתה רכבת מוספת שלא הופיעה בשום לוח רכבות מסודר. הלוחות המסודרים מודפסים פעמיים בשנה, פעם באביב ופעם בסתיו, אבל תמיד יש רכבות לא מתוכננות שלא מופיעות בשום לוח ולמרות זאת נוסעות. ברכבת כזאת בחרה רבקה גורביץ' לנסוע.

"בזמן האחרון יש הרבה מאוד נוסעים", אמר מבקר הכרטיסים שניקב לה את הכרטיס בין חיפה לעתלית. לדבריו הוא שם לב שהיה זה כרטיס לכיוון אחד, אבל לא אמר על כך דבר. "למה הייתי צריך לשים בכלל לב?" שאל. "מה זה, מטוס? במטוס זה באמת חשוד אם טסים לכיוון אחד, בייחוד אם מדובר רק בכיוון הלוך."

האישה הנחמדה אמרה שכנראה בזמן האחרון אנשים מעדיפים את הרכבת. "זה כמו שהיה", אמרה, "נוסעים בקו ישר על שני פסים שלא נפגשים אף פעם. בלי סיבובים מפחידים ומכונניות שבאות ממול." ומבקר הכרטיסים אמר: "נכון, בזמן האחרון הרבה דברים חוזרים להיות כמו פעם." הוא ניסה להביא דוגמה אבל לא מצא ולכן השתתק. השיחה הייתה בכל מקרה קצרצרה והתנהלה קצת אחרי שחלפה הרכבת על פני חורבות מבצר עתלית. אחר-כך המשיך המבקר לנקב את כרטיסי הנוסעים והתיישב במזנון, שם שתה קפה פילטר דליל בלי חלב, בלי סוכר, כמעט בלי ריח ועישן חצי סיגריה.

"זאת הייתה אישה באמת נחמדה", סיפר לפנות ערב לחבר שלו ז'אק, הקופאי בתחנת נהריה. והקופאי אמר: "אתה צודק, מוריס. באמת נחמדה מאוד. ביקשה כרטיס אחד להרצליה ואמרת לה שהרכבת לא עוצרת בהרצליה. אז היא חשבה רגע ואמרה: טוב, אז שיהיה לתל-אביב. שאלתי אותה אם היא רוצה כרטיס הלוך וחזור או רק הלוך. ואז היא חייכה ושאלה: "אתה יודע להבדיל בין ההלוך והחזור? אמרתי בטח שאני יודע, זה המקצוע שלי. והאישה אמרה:

לא, כי אני למשל לא תמיד מצליחה. בסוף היא לקחה רק הלוך. באמת היא הייתה עדינה. אתה רואה מה שאני רוצה להגיד, מוריס?" "לא, לא הייתה לה מזוודה. אני בטוח. גם לא שום חבילה. אפילו לא שקית ניילון. רק ארנק נשים מעור חום. ממש קטן. הספיק אולי רק לכלי איפור. אולי גם בקבוק בושם קטן לנסיעות", אמר מבקר הכרטיסים. ומאוחר יותר נזכר עוד: "היה לה מעיל גשם אפור שהיה תלוי על וו ליד החלון. היא לא נסעה

רבקה גורביץ' מתה לפנות בוקר ברכבת נוסעת. הייתה זאת רכבת מיוחדת שלא הופיעה בשום לוח, אבל היא הייתה הרכבת שרבקה גורביץ' בחרה בה. זה היה ביום ראשון בבוקר, אחרי שבת חמה יחסית לעונה זו של השנה, והרכבת הייתה מלאה חיילים שהגיעו לתחנה הרבה לפני הזמן. לרכבת הזאת היו ששה קרונות צבועים תכלת. רבקה גורביץ' ישבה בשלישי, זה שהיה צמוד למזנון. במשך הנסיעה קמה ממקומה רק פעם אחת. היא קנתה חפיסת שוקולד במזנון וחזרה למושב. פתחה את עטיפת הנייר ואת נייר הכסף, טעמה קובייה אחת ובשאר כיבדה ילד רזה עם עיניים ירוקות ושיער חלק חום בהיר. הילד ישב מולה וניסה לפתור תשבץ בחוברת משומשת.

הילד היסס לרגע אבל לקח שתי קוביות שוקולד שאותן הכניס ביחד לתוך פיו. השוקולד היה טעים. היה לו גם ניחוח נעים והיא הציעה לו עוד. הילד אמר תודה ושאל אחרי-כך. היא סיפרה לילד הזה שפעם הייתה מורה לצרפתית אבל עכשיו היא בגמלאות. גמלאות זה פנסיה, היא אמרה. הילד לא סיפר לה שום דבר על עצמו ורבקה גורביץ' אמרה: "אתה כנראה ילד סגור, אבל גם זה בסדר."

יותר היא לא קמה ושם גם מצאו אותה אחרי שהנוסעים ירדו בתל-אביב מרכז, תחנה סופית. מצאו אותה יושבת עם הפנים לחוצות לחלון והעיניים עצומות לכיוון הנסיעה של הרכבת שכבר עמדה. פועל ניקיון אחד, שהשעין את המטאטא הארוך שלו על אחד המושבים, התקרב אליה ואמר: "תתעוררי, גברת. הגענו. כולם כבר ירדו." אבל רבקה גורביץ' לא ענתה לו ולא זזה ממקומה. השעה הייתה כבר שמונה וחצי או רבע לתשע בתל-אביב צפון, תחנה סופית, והזקנה ישבה עם הפנים לכיוון הנסיעה ולא קמה. פניה המאופרים היו חיוורים. לחיה הימנית הייתה לחוצה לזכוכית הקרה של החלון שמסגר באותו רגע שני גברים לוחצים ידיים. הפועל אחז במטאטא השחור שלו ושאל: "את ישנה?" אבל, לדבריו, האישה לא השיבה גם על שאלה זו. לדבריו, גם כשנגע בכתפה היא לא הגיבה. הקרון היה ריק חוץ מילד אחד שהסתכל כל הזמן על האישה הישנה ועל תרמיל ירוק עם פסים צהובים שהיה מונח על מדף החפצים מעל ראשה.

להרכה זמן.

ד

רבקה גורביץ' מתה ביום ששי בבוקר ברכבת נוסעת אבל רק אחרי שהגיעה לתחנה שם ילד אחד לב שהיה לא יורדת כמו כולם אלא ממשיכה לשבת כשקט בקרון העומד עם עיניים עצומות והפנים בכיוון הנסיעה. כל הנוסעים ירדו ורק הילד הזה, שהיה בן עשר או אחת-עשרה, עמד לידה ודיבר אליה אבל היא לא ענתה. הילד הזה ישב לידה או מולה בזמן הנסיעה והיא כיבדה אותו בשוקולד ממולא. הילד לקח קובייה או שתיים. הוא נסע מנהריה לתל-אביב. הוא נסע מנהריה לתל-אביב כל שלושה שבועות לסופשבוע, ומתארח שם אצל אבא שלו. בדרך-כלל נוסע הילד ברכבת אחרת, וגם לרכבת הזאת הוא כמעט איחר כי היה שינוי בלוח הרכבות. אמא שלו, שאצלה הוא גר, הביאה אותו לתחנה. היה חושך והיא שכחה כנראה להדליק את האורות. שוטר אחד עצר אותה קרוב לתחנה אבל היא המיסה אותו בחיך מתוק והוא שיחרר אותה בלי לרשום דו"ח. הילד הספיק לעלות על הרכבת שהייתה רכבת מוספת והקדימה את זאת שבה התכוונה אמו שייסע. היא נופפה לו לשלום ואחר-כך טילפנה לאביו של הילד שהיה פעם בעלה והודיעה לו על השינוי. הילד ראה אותה מהחלון הסגור כי הרכבת זחלה וזחלה עד שעזבה את התחנה. הוא ראה את הדמות שהייתה אמו בתוך תא הטלפון הפתוח. נדמה היה לו שהוא רואה איך נופלים האסימונים. אולי הם יחזרו פעם אחד לשני, חשב, ויותר הם לא ייפרדו.

ה

רבקה גורביץ' מתה השכם בבוקר ברכבת מנהריה אבל רק בתל-אביב מרכז, תחנה סופית, מצאו אותה מתה עם הפנים לכיוון הנסיעה. מצאו אותה ילד ופועל. הפועל נכנס לקרון כדי לטאטא אותו ולרוקן את המאפרות והפחים והילד נסע להיות עם אבא שלו שלא גר בבית. אביו של הילד חיכה לו על הרציף והוא הבחין בו אבל במקום לרוץ ישר לתוך זרועותיו המושטות נעצר הילד וחזר על עקבותיו בריצה לתוך הקרון הריק. הילד נזכר ששכח לקחת את התרמיל שלו שהיה מונח על מדף גבוה מעל ראשה של זקנה נחמדה שנרדמה ועוד לא התעוררה. כבר שלושה שבועות עברו מאז ראה את אביו בפעם האחרונה. בזמן האחרון התארכו השבועות האלה יותר ויותר והגעגועים צפו לו יותר ויותר בתוך חלל הבטן ועלו משם לחזה ולגרון. אבל הוא לא התלונן. הוא פחד שהרכבת תמשיך למקום אחר עם התרמיל שלו. כשנכנס לקרון הריק ראה הילד את האישה הזקנה שקודם ניסתה לעזור לו לפתור את התשבץ. הוא רצה לבקש ממנה שתעזור לו עכשיו להוריד את התרמיל מהמדף הגבוה. היה נדמה לו שהיא ישנה עמוק מאוד. ואז נכנס לקרון פועל אחד עם מטאטא הפוך ביד ימין וכוס קפה שחור ביד שמאל. המטאטא היה ארוך וטיאטא את התקרה עם הפנסים הבולטים. הילד קרא לפועל וביקש ממנו לעזור לו להוריד את התרמיל לפני שהרכבת תיסע. הפועל אמר שהרכבת נשאר פה ואין מה לדאוג. הילד אמר שאבא שלו מחכה לו ואולי הוא כבר דואג. הפועל הניח את הכוס על המושב ושאל אם הזקנה היא סבתא שלו. הילד אמר שלא. שפתיו היו יבשות. רק ריח הקפה מילא את נחיריו.

ו

"כן, זאת היא," אמרה האחות. "כל הלילה בכתה. אפילו הןוליום בקושי עזר. שאלתי אותה מה קרה והיא ענתה בצרפתית: rien ce n'est rien, שבעברית זה כלום, זה שום דבר. נכון שאסור לדייריים לנסוע בלי להודיע, אבל איך אני יכולתי לדעת? ומה אני יכולתי לעשות?"

שמה של האחות היה דינה אלקיים, בת שלושים-ושש, פיזיותר-פיסטית בבית המרגוע לקשישים ולחשוישי-נפש "כוכב הצפון". דינה אלקיים עבדה שם יותר משבע שנים. היא אהבה לעזור לאנשים שלשיריים שלהם לא הגיע מספיק חמצן. היא גרה בדירת שני חדרים ברחוב רמז מול הים, קומה שלישית בלי

מעלית, מאתיים דולר לחודש. "היא אישה עדינה מאוד, גברת אמיתית. מורה לצרפתית שיצאה לגמלאות לפני הרבה שנים. מאז לא ביקר אצלה איש חוץ מפקיד אחד שעובד בבנק מזרחי. הוא מופיע כל ראשון בחודש, מדבר אתה קצת ואחר-כך משלם במשרד כשביל החודש הבא. היא סיפרה לי שהיה לה כסף והיא הפקידה אותו אצלם בתנאי שלא יעבירו אותו מחשבון לחשבון אלא אישית, פעם אחת בחודש, יבוא בן-אדם מיוחד למקום וידבר אתה קצת. אני לא יודעת על מה הם מדברים. אני חושבת שזה גם לא משנה. בגיל הזה מה שהם בסך-הכל רוצים זה שידברו אתם קצת." ולא רק בגיל הזה, חשבה ושתקה. היה סוף ינואר, יום יפה, השבת עמדה לצאת והשוטר שביקר אצלה ועזב לפני כמה דקות הבטיח לחזור. מעבר להרדופים שעל החוף נח ים כחול ושקט ללא גלים. דינה אלקיים פתחה את החלון וגם את הרשת אבל שום רוח לא באה. הכל כאילו עמד. "רק שלא יפטרו אותי בגלל זה," חשבה. "אם יפטרו אותי עכשיו לאן אני אלך?" היא השעינה את המרפקים על המשקוף. שוב צריך לצבוע אותו אבל למי יש כוח? אור דק אחרון חדר דרך העננים וירד על הים המאפיר. גיפ סיור חום זחל בחולות. לפני שנה, אולי שנתיים, בזמן האחרון הזמן עובר יותר מדי מהר ולא מספיקים כלום, הכירה חייל מילואים אחד שסייר בג'יפ כזה על החוף. גם אז היה חורף יפה, בלי גשם כמעט, עם אור נקי ובהיר. הוא אמר לה שאחרי ארבעים יום על החול אתה לומד לזהות את כל העקבות. "לא תאמיני דינה איזה תנועה של חרקים, זוחלים וכל מיני חיות יש כאן בלילה," אמר. הוא סיפר לה על אי אחד בים האגאי שאין בו חול אבל יש צוקים וים כחול כמו שלא רואים בשום מקום אחר. "נסעתי לשם לבד אחרי שעזבתי את הבית," אמר.

היא קיוותה שיגיד ש"פעם ניסע לשם שנינו ביחד" או משהו כזה, אבל הוא לא אמר. ביום האחרון ישן אצלה לילה שלם בין ששי לשבת וסיפר לה שיש לו בן שגר כאן בנהריה עם אמא שלו ונוסע לבקר אצלו בתל-אביב כל שלושה שבועות. האמת היא שהחייל הזה היה בחור קצת משונה, עם מבט ירוק וחודר שאותו לא הסיר ממנה לרגע. בלילה האחרון פשט את בגדי העבודה הצבאיים שהיו גדולים עליו במספר אחד לפחות ולבש במקומם ג'ינס צרים ומעיל-רוח אמריקאי שנראה לה מאוד אופנתי. בבוקר היא ליוותה אותו לתחנה. בדרך עוד קיוותה שלפחות יזמין אותה פעם לסופשבוע בתל-אביב, אבל הרכבת כבר זזה וכנראה שהוא לא הספיק.



"הליקון" - סדרה אנתולוגית לשירה עכשווית בעריכת אמיר אור ואירית סלע

יוצא לאור "הליקון" 4 - "דיוקן עצמי":

- אדוניס ■ אמיר אור ■ לאה איילון ■ עבד אל והאב אל בייאתי
- סתוית אלוייס ■ דרור אלימלך ■ ישראל אלירז ■ מחמד אל מאעוטי
- קטרינה אנונקי-רוק ■ צירלס בוקובסקי ■ רות בלומרט ■ יפתח בן-אהרון ■ חמוטל בר-יוסף ■ אורי ברנשטיין
- רות גולן ■ רמי דיצני ■ אמירה הס ■ חדוה הרכבי ■ רפי וייכרט ■ אריה זקס ■ נורית זרחי ■ מישל חדאד ■ רחל חלפי
- שושנה כנפו ■ ט. כרמי ■ גבריאל לוין ■ חזי לסקלי ■ רונית מזוז-סלהוב ■ איריס מנור ■ רבקה מרים ■ אגני משעול ■ רות נצר ■ רוני סומק ■ אריה סיון ■ דניס סילק ■ וסקו פופה
- סילביה פלאתי ■ אדמיאל קוסמן ■ טדאוש רוזוביץ ■ אשר רייך ■ צבי שטרנפלד ■ ויסלבה שימברובסקה ■ הרולד שימל
- אלינעם שלו ■ צרויה שלו ■

להשיג בחנויות הספרים המובחרות ניתן להשלים את הסדרה בהזמנה מהתאגות ביתן בע"מ

לרגל צאת הקובץ ייערך יום עיון בנושא "דיוקן עצמי". בין המרצים: מר אריאל הירשפלד (שירה וספרות) ■ פרופי רי. צבי ורבובסקי (מדע הדתות) ■ ד"ר עמי לוי (פסיכולוגיה) ■ עו"ד אביגדור פלדמן (משפטים) ■ פרופי עדי צמח (פילוסופיה) ■ גבי שרית שפירא (אמנות) ■

יום העיון ייערך במרכז סוזן דלל בנווה צדק, ביום ג' 15.10.91. ההרצאות תשולבנה בקריאת שירים מתוך הקובץ הנוכחי של "הליקון". כן תתפרסמה ההרצאות ב"הליקון-שיחות" - חוברת מיוחדת שתוצא בעקבות יום העיון. פרטים נוספים יתפרסמו בעיתונות.

נתיב השמים

את ככרת הדרך בין גודד
השערות לבין תאי הגזים
במחנה ההשמדה סוכיבור
נהגו לכנות נתיב השמים.

פעם רָאָה אֶת הַצְּפָרִים
מְעוֹפְפוֹת בְּלָבוֹ
עֲכָשִׁי

באימתו האחרונה
הוא רואה יער ברק-בני-אדם
נע

על נתיב השמים
זרוע-צואה
הוא חיב לקרא בה.

INIZIO

הולך כפוף
על קרקע ממשש
ילד נצול
בספינת היקום הטובעת.
שתי ארצות
ואף לא ככרת-ארץ מול העיניים.

זהיר ופראי
מזין הוא חלום
על נהר נושא
על בית חובק

אופק (Horizont)

לעמל בגן-עדן
בזעת אימתך.

למשש מתחת שכרי אבנים
במחלה הרבה ביותר.

לערסל את השושון
ולו בחיים תשלם.

כעין התקוממות (Eine Art Aufstand)

האדם
אנו דולקים אחריו במלים
שופטים ללא הבחן.

אף היא כורע מאחורי סורגו האחרון
הגשר המרטש בתוכו
בין ראש ולב.

רק פעם להאיר את פניו
להחדיר את המסכה
בפליאה גלויה.

**לזמן רב רצית ליחף רגלייך.
(Du wolltest lange barfuss gehn)**

האלם
בו התחפרת
עקשותך המלכותית
מבצר
ותרן לו בלי דגל.

ילידה מארץ-ילדים
חלצי שם נעליך לתמיד
מדי אשם נדחס בהן
לזמן רב רצית ליחף רגלייך!

רק אתמול ראיתי
עץ-תות שקרס
עומד כפוף ופורח.

נסיגה (Rueckzug)

על בהונות את הולכת —
לבושה שמלת ילדים ופרומה
את לבך שמת לצחוק.
שפת עורים את דוברת
של הנרתעים מלראות.
עוד מעט תפלי כלך מן העולם
אל הפח שטמנו לך.

את שמך אל תציעי למכירה
התנגדי
בצלם — במלה — בקול
את גרגור לחם בחשכה
עד שרעב יאחז באדם.

אהייה אהייה

ושתהיה לך שינה מתוקה וחלומות נעימים. איפה את רוצה את הנשיקה? על האפון הקטן, ועוד אחת, לא מספיק? עוד נשיקה? לא? את רוצה עוד סיפור. טוב. איזה סיפור? אולי על סינדרלה? זאת אגדה אמיתית, יפה יפה, על נסיכה, נסיכה אמיתית שעבדה מאוד קשה. היא הייתה ילדה בודדה ולא אהובה במשפחתה. החברים היחידים שלה היו בעלי החיים. היא תמיד השתדלה מאוד להיות בסדר ולעבוד קשה כדי שיהיו מרוצים ממנה ויאהבו אותה אבל זה לא עזר לה. אף פעם היא לא הצליחה לזכור בעל-פה את השירים שלימדו אותה והציורים שציירה בכלל לא היו דומים לדברים כפי שהם נראים במציאות. רק החיות שבאו לבקר אותה במטבח הבינו אותה באמת. חבריה היו כלבים וברווזים, שפנים וציפורים. אתם היא שוחחה, דאגה להם, האכילה אותם והם החזירו לה אהבה. היא תמיד הייתה בצד, במטבח, לא נראית, עושה את עבודתה בשקט. המלך והמלכה תמיד היו עסוקים בענייני הממלכה. בבוקר המלכה הייתה קמה ושואלת את הראי — "ראי ראי האם יש יפה ממני בכל הממלכה?" הנסיכה, שהסתכלה במלכה כשקרני השמש מפוזרות בשערה השחור והמלא ויוצרות בו אלפי גוונים וזהרים, חשבה לה בלבה שאכן אין יפה ממנה בכל הממלכה. היא חשבה שהמלכה גם יודעת לעשות הכל כל כך טוב: לבשל, לצייר, לשיר. המלך, בצדק, ממש העריץ אותה. הנסיכה הרגישה את עצמה כל כך עלובה. שום דבר שניסתה לעשות לא הצליח לה. היא ידעה שאף פעם היא לא תוכל לעשות דברים יפה כמו המלכה. המלכה יצאה לה לענייניה והנסיכה עמדה בחלון, לבדה, מתבוננת בגשם האפור המטפטף בחוץ, ובכחה. המלך ישב לו רם ונישא ליד שולחן גדול עמוס ניירות וספרים, לראשו כתר זהב משובץ באבני אודם ומבע פניו היה סר וזעף. הוא כעס שהנסיכה בוכה בלי סיבה. הנסיכה ידעה שהיא צריכה להיות מאושרת שיש לה הורים כל כך נפלאים, שיש לה אוכל ובגדים חמים. היא ידעה שיש בממלכה ילדים שאמא או אבא שלהם מתו ואין להם אפילו בית יבש. אבל היא לא הייתה מסוגלת להפסיק לבכות. המלך, שמעיניו הכחולות נשקפה חוכמה שמימית, ניבא לה שאלוהים בשמים יראה אותה בוכה בלי סיבה וידאג לספק לה סיבות לבכי. הנסיכה נבהלה עוד יותר מהאסונות האיומים שעתידיים לפקוד אותה. היא ידעה שהיא צריכה להיות שקטה ולא להפריע למלך ולמלכה בענייניהם החשובים. היא ניסתה לכתוב את מה שהיא מרגישה והראתה למלך. והוא, שהיה כל כך חכם, גילה והראה לה איך סופי השורות שלה לא מתחרזים זה עם זה כמו שצריך, אבל היא לא הקשיבה לו וחלמה על נסיך שיגיע על סוס לבן וייתן לה נשיקה. כמוכן שזה מאוד אכזב את המלך, והוא צעק עליה. הנסיכה המשיכה לחלום ולהיות שקועה בסתר בעבודותיה. היא המשיכה לשקוד על לימודיה ולהשתכלל, והשתדלה יותר ויותר לדאוג לסדר ולניקיון, אבל אף אחד לא ראה ולא העריך את המאמצים שלה. לא שמו לב שכבר אז היא הייתה סינדרלה. אוי, אני מתה לישון. מה את לא עיפפה? יום בהיר אחד, להמשיך לספר לך? אני כבר לא יכולה, מה אני אעשה? אז יום בהיר אחד סינדרלה שמעה על נישף ומאוד רצתה ללכת. לא ברור מה קרה שהקשיבה לשיחה בסלון, עד אז היא הייתה שקועה לה בחלומותיה ובילתה רק עם בעלי החיים האהובים עליה. היא לא הייתה עירנית ולא התעניינה במה שאנשים מדברים, לא ידעה מתי מתרחשים כל מיני נשפים שבהם רוקדים ופוגשים אנשים וגם לא עניין אותה להראות את עצמה לנסיכים. בכל אופן היא שמעה על הנשף ונורא רצתה להתלבש יפה ולצאת. אלא מה, לא היה לה מה ללבוש והיא הייתה עצובה נורא. מה אני אגיד לך, היום עברתי את רחוב דיזנגוף. הייתה שמש יפה ואנשים ישבו בבתי קפה. מיהרתי כדי לקחת אותך מבית הספר ובדרך הסתכלתי בחלונות הראווה. הכל כל כך יקר. ראיתי שמלה ירוקה מבד רואל חצי שקוף. אני חושבת שהיא תתאים לי. עלתה אולי 600 או 800 שקלים. ניסיתי לחשב איך אוכל לקנות אותה, וזה נראה לגמרי בלתי אפשרי. אין דבר, בין כך לא יהיה לי לאן ללבוש אותה, היא יותר מדי חגיגית. בדיוק עבר צחי, קנה לי שוקולד. הוא הציע לי ללכת לסרט. טוב

יה לילה חשוך. דרך סורגי החלון נראו עננים נוסעים ורק מעט כוכבים מציצים ביניהם. על אף יום העבודה המפרך, הוא לא יכול היה להירדם. קירות תאו הקטן קשים היו למגע עורו. שפשפו בגבו. מחשבות כבדות הטרידו אותו. הוא חשב



איך עוברים עליו חייו כבדידות ובעבודה קשה. הרגיש שאין לו כוח לסחוב יותר. רצה להניח ראש על מישוה, אך הדלת הייתה קרובה והוא השעין אותה עליה. להפתעתו היא נפתחה. מוזר, כנראה שכחו לסגור אותה. ואולי אף פעם לא נעלו אותה, לא חשבו שיעזו לצאת. אוויר רענן פרץ פנימה, אפף אותו וגרם לו סחרחורת קלה. קרירותו הנעימה של האוויר ייבשה לו את הזיעה. כל מיני ריחות הגיעו אליו והוא הרחיב את נחיריו ושאף לתוכו ריחות של פרחים וריחות של פירות. בשמים השחורים נצצו המוני כוכבים. הזיז את רגליו והתחיל ללכת, וגילה שהוא בחוץ. זה היה טוב. לרגע שכח את כבדותו והתחיל לקפוץ ולנעור נעירות של שמחה אבל מיד נבהל והשתתק, כי הבין שנעירותיו עלולות להעיר את בני הבית. ומיד, לא ברור אפילו איך זה קרה, התחיל לדהור ולרוץ. רק רגע, אני אכניס את השמיכה שלך מתחת למזרון כדי שלא תגלי בלילה ויהיה לך חם ונעים לישון ותיכף אני אמשך את הסיפור על החמורון הקטן שעבד וסחב משאות כבדים, כל היום ארגזים מלאים. כאב לו הגב. הוא הרגיש כמו גמל, שאם יניחו עליו קש, רק קנה קש אחד, יישבר לו הגב. ואולי אפילו בלי קנה קש אחד קטן נוסף יישבר לו הגב, סתם מעור צעד אחד קטנטן. בכל זאת הוא סחב. כן, למה הוא סחב? אלה היו חייו. אילו רק היה עומד, אולי הוא ניסה לעמוד בדרך ואז אדוניו היכה אותו במקל, וצעק עליו שיזוז, שלא יהיה לו אוכל אם לא יעבוד. ואולי לא ניסה כי פחד שאם יזרוק אותו אדוניו או שלא ייתן לו אוכל ולא יהיה לו בית והוא יהיה עזוב ועצוב בדרכים. כי הוא היה חמור קטן שזקוק לבית ואולי גם לקצת אהבה. כשאדוניו היה שם לו אוכל הוא הרגיש שאכפת לו ממנו. ולחשוב על זה שעכשיו הוא דהר ונער ולא נעצר בפחד ולא היה אכפת לו שאולי לא יהיה לו אוכל כמו קודם. כן, הוא כן פחד קצת. הוא פחד שיישאר בלי מחסה וירעב, אבל בכל זאת המשיך לדהור ולנעור כאילו לא אכפת לו כלום. בינתיים, כנראה בגלל שהוא לא היה זהיר, התעוררו בני הבית. בעליו קפץ מהמיטה והתחיל לצעוק

— "מה קרה? איך הוא הצליח לברוח לנו? מיד כולם לרדוף אחרי המנוול, לתפוס את הרשע, חמור רע שכזה". כולם קפצו, אנשים וכלבים, והתחילו לרוץ. החמור הקטן קפץ ודילג בשמחה ופתאום שמע נביחות כלבים ואת צעקות אדוניו. עמד רגע ולא ידע מה לעשות. הלב שלו דפק בחוזקה והבטן שלו כאבה, אבל הוא דהר מהר יותר ויותר. הרודפים הולכים וקרבים והוא דוהר ודוהר. כמעט כבר אין לו כוח, כמעט נופל והם יתפסו אותו ויסגרו אותו.

די, מה את לא רוצה יותר ממילה שלי. תשמעי. הרי החמור נכנס בלי להרגיש לסכך של שיחים ושם אף אחד לא יכול למצוא אותו. חסר כוח הוא ממשיך ללכת חבוי, מפלס לו דרך בין השיחים. מה, זה נמאס לך? אבל תשמעי, הרי אחרי שהחמור ילך בסכך הזה, בזמן שהכלבים מסתובבים ומשתגעים, מריחים את הריח שלו ולא יודעים איפה הוא, ואדוניו צועק, לא מבין איך היה חמור ופתאום נעלם, בזמן הזה החמור יחצה את הסכך ויגיע אל העמק הנעלם. העמק הנעלם הוא מקום של עם מים זורמים, צל, ירק והמון פרחים ופירות. שם הוא יוכל להתרחץ ולשתות מים צלולים ולנוח ואף אחד לא יוכל למצוא אותו.

את לא רוצה לשמוע יותר על חמורים. חמור חיה לא יפה, מלוכלכת. מה את מדברת? את לא יודעת שהמשיח יבוא דווקא על חמור? אבל אולי את צודקת. סיפור אמיתי את רוצה, ממש סיפור לגמרי אמיתי על נסיך ונסיכה אמיתיים ויפים. חמורים לא מעניינים. בסדר. אני אספר לך על היפהפיה הנמה. הנסיכה אכלה תפוח ונרדמה. היא ישנה שינה טובה ומתוקה. הנה אני אתן לך נשיקת לילה טוב

שלו היחידה. הוא חיפש בדרכים, הוא חיפש בכתים, הוא חיפש בשדות. ראה בתים, בית ועוד בית ועוד ועוד... כל בוקר הוא קם לעבודה, לחפש את היחידה, הוא ראה בית ועוד בית ועוד שדה ועוד בחורה ועוד בחורה ועוד חיפש ועוד ועוד... עוד... מה, נרדמתי? אוי, טוב, צריך לישון. מה, את עוד לא עייפה? את רוצה עוד נסיכה? לא! אני לא יכולה. נו, טוב, הפעם אני אספר לך על הנסיכה הנמה, איך היא נרדמה ואתה נרדמו כל האנשים שעבדו בארמון. האופים והמבשלים והמכבסים והסנדלרים והסייסים ומי עוד היו שם? איזה אנשים, איזה בעלי מלאכה? בכל אופן, כל מי שעבד נרדם במקום, באיזה מצב שהיה. תארי לך איזו תמונה יפה. כל אחד באמצע הפעולה שעשה. עכשיו כולם נרדמים וישנים. הכלבים, האנשים, הציפורים, הילדים בכל הבתים נרדמים, הילדים, הציפורים, מה, זאת לא ההתחלה? נכון, את צודקת. ההתחלה היא הכי חשובה. איך שכחתי. כמוכן, בהתחלה היו מלך ומלכה שנורא רצו ילדה. הם חיכו המון זמן והתגעגעו נורא לילדה קטנה ומתוקה. ביקרו אצל רופאים ושאלו חכמים. לבסוף נולדה להם תינוקת נהדרת. הם היו כל כך מאושרים עם הילדה הנפלאה שלהם ואהבו אותה המון המון. תני לי לחבק אותך חזק חזק. אוי זה טוב! היא הייתה כל כך יפה, שכל מי שראה אותה התפעל מיופיה. וכך היא גדלה לה באהבה עד גיל שש-עשרה, שזה הגיל הכי יפה והכי נפלא ואז היא התחילה להסתובב ולהסתכל. מה, פסחתי על משהו? את אומרת שאני כל הזמן פוסחת? כן, היא הגיעה לגיל היפה הזה של החיים הנפלאים. מה, לא סיפרתי איך כולם כל כך אהבו אותה, בייחוד האמא והאבא שלה? היא הייתה סקרנית וראתה המון דברים ופגשה המון אנשים, נגעה בהמון דברים, כי היא הייתה סקרנית ורצתה לראות ולדעת הכל, לברוק את כל מה שהחיים שמצפים לה מציעים. היא ראתה הרבה דברים ואנשים ונגעה, הייתה איזו זקנה עם אני לא יודעת מה, כישור, מחט, היא נגעה במחט, היא נגעה והיא נפצעה, בגיל היפה של החיים ירד לה דם. למה את כועסת, זה לא כך? היא נפצעה וירד לה דם. מה? אין לי כוח... כן... כשהיא נרדמה כולם נרדמו, שקעו בשינה באיזה מצב שהיו. כן... מה... אה... מה את אומרת... כן... שם סביב הארמון בסבך החמור הקטן מפלט לו דרך אל העמק הנעלם.

שלא הלכתי, עם העייפות הזאת ודאי הייתי נרדמת באמצע הסרט, ולחשוב על מה שמצפה לי מחר בבוקר במשרד, אני לא יודעת מה אני אעשה, לא הספקתי כל מה שהייתי צריכה לעשות ואני פוחדת. יש כל כך הרבה מכתבים שהייתי צריכה לכתוב, אם הם לא יגיעו בזמן יהיו פרוקים. תתכסי טוב יותר ילדתי, אני חושבת שאחרי האמבטיה שלך לא חשבנו מה תלבישי מחר ואם יש לך סוודר נקי. אני חושבת גם שנגמר האוכל ומחר אחרי העבודה צריך ללכת לחנות ולקנות ירקות וגם למכולת ולבשל מרק. יש דליפה ברדיאטור, צריך לגשת למוסך. אוף, אני צריכה גם לגשת למס הכנסה בקשר לטעות שעשו, שהורידו לי יותר מדי כסף. אוי, לישון, לישון. את אומרת שלסינדרלה הייתה פיה שעשתה לה קסם. זה נכון, אבל באגדות הדברים לא קורים בדיוק כך. זה נכון שהייתה פיה והיה קסם אבל בואי לא נשכח את כל שנות העבודה של סינדרלה ואת כל החברים שלה שתמיד היא עזרה להם. עכשיו הם חשבו שהגיע הזמן שגם היא תקבל ושמישהו ידאג לה. הציפורים תפרו לה שמלה יפהפיה והעכברונים התנדבו להוביל את המרכבה וכשסינדרלה הגיעה לארמון לא הייתה יפה ממנה. כולם שאלו "מי היפהפיה הזאת?" וכמוכן שהנסיך התאהב בה והזמין אותה לרקוד. בשתיים-עשרה בלילה בדיוק היא הייתה חייבת לחזור הביתה. את יודעת, אחרת היא תהיה עייפה למחרת בעבודה ולא תוכל להתרכז ולבצע טוב את כל המשימות שעומדות בפניה. כששמעה את צלצולי השעון התחילה לברוח לפני שיפוג הקסם. מה, את אומרת שהיא איבדה נעל זהב על המדרגות? לא. לא חמודה'לה. זה לא קרה בערב הראשון. היו עוד שני לילות נפלאים כשבכל אחד מהם סינדרלה הייתה יפה יותר והנסיך היה כבר לגמרי מאוהב ומסוקרן, רק אז, כשהיא נעלמה לה הביתה, היא איבדה נעל זכוכית קטנה על המדרגות. עכשיו הנסיך יצא לנודו. הוא נדד בכל רחבי הממלכה לחפש את הנערה שהנעל מתאימה לה. כי אם הוא רצה למצוא את הנערה היחידה שמתאימה לו הוא היה צריך להוכיח שהוא רציני ומתאמץ למענה. הכל הרי כל כך שביר וכל רגע יכול להיעלם. וכך הוא נסע מבית לבית ומדד נעליים בכל הבתים. נסע בדרכים וחיפש בדרכים ארוכות ומעייפות, כשהוא מלא געגועים לנסיכה

ודון ג'ובאני עצמו הוא הינו אותה חרדה, אך אותה חרדה היא במדויק חדות החיים הדמונית. אחרי שמוצרט הוליד את דון ג'ובאני בדרך זו, נפרשים לפנינו חייו כצלילי כינור מרקדים, שבהם הוא ממחר וחולף בקלילות מעל פני התהום. אפשר להקפיץ חלוק אבן על פני המים בקפיצות קלות, אך בתום הקפיצות היא תשקע לקרקעית. כך מרקד דון ג'ובאני מעל לתהום, חוגג בזמן המועט העומד לרשותו.

הקשת על הכינור. קיימת חרדה בהבזק הזה, נדמה כאילו בחרדה נולד הבזק זה בתוך אותו החושך העמוק; כך גם חיי דון ג'ובאני. קיימת בו חרדה, אך אותה חרדה היא האנרגיה שלו. אצלו אין זו חרדה המשתקפת באופן סובייקטיבי, זו חרדה מוצקת. אין בפתחה מה שבדרך כלל מכנים, מבלי לדעת מה הם אומרים, ייאוש. חיי דון ג'ובאני אינם ייאוש, אלא כוחו המלא של החושני הנוול בחרדה,

בדפי המחזה. התיאטרון של אלוני לוכד את המציאות בחבלי קסם, והלשון היא המגיה הבלתי-שחורה, המאפשרת לאלוני להעלות אל הבמה עליבות, נפילה ומפלה, כשהן עוטות מחלצות של גדולה, עדיי מלכות לשונית.

אלה הם מקצת הדברים האמורים להדריך את מנוחת המעצב את מחזות אלוני. עליו ליצור ריאליה מלאה וחזקה בלי להשכיח מאתנו, שריאליה זו נמצאת על במה. הוא חייב ליצור כמה רבת השראה ופיוט, בלי שאלו יחבלו בתחושת הריאליה, הנדרשת באופן כה מוחלט כדי שהדברים המתרחשים על הבמה יוכלו אכן להתרחש. כדי שיקרה הדבר שהוא בכחינת נס קטן, ויתממשו חלום במציאות ומציאות בחלום, כפי הנדרש במחזותיו של יוצר ייחודי זה.

משמע גם המלוכה קיימת. ואת המלוכה מוכרים בלבד. מלוכה של צלולויד, של הצגה יומית בבית-קולנוע אפולו. מלוכה שווה לכל נפש. הקוקומקיס אינה מסתפקת בחורבנה של הממלכה הבוגומנית. היא רוצה גם לבלוע את תולדותיה ואת תוכנה ואת נפשה, להשתלט עליה דרך הקוקה-קולוניזציה. השתלטות האפור השווה לכל נפש על השגיב והנעלה. גם המאבק האדיפלי, המזומן לנו במהלך הסרט, אמור לספק לנו "אינסטנט" רצח אב, רצח שבסופו אמורים כל הנוגעים בדבר ללכת ולבלות בשפת הים — תזכורת למלינה מרקורי ולסרטה רק לא כיום א'.

אבל נסים אלוני אינו נכנע לאפור. הוא מגייס לעזרתו את הלשון העברית, ובעזרתה מצליח להפריח זיקוקי-דינור מרהיבי עין מן האפרוריות המצויה. בכך סוד קסמו הגדול של אלוני. הוא מצליח לממש את תחושת הקסם שבעצם לכידת המציאות

השמים. מיד אחר כך נדמה כי האופק אף חשוך יותר, אך הוא מתלקח מהר יותר, מזהיר יותר, נדמה כאילו החושך עצמו איבד את שפיותו והוא מתחיל לנוע. כפי שלמראה ההבזק הראשון יש לעין תחושה מוקדמת באשר לאש הגדולה, כך גם לאוזן יש תחושה מוקדמת באשר לתשוה הטוטאלית למשמע המשיכה הקלה של

אלוני, בן תקופה סוערת שידעה מלחמות, מחתרות, שיעבוד וגאולה, העידן הבנגורוני יוני של המדינה, הטוטאליות הבנגורונית, שביתת הימאים, פירוק הפלמ"ח, מכירת זרם החינוך לעובדים, "הפרשה" ועוד כהנה וכהנה. נושאים אלה מוצאים היטב את ביטויים באכזר מכל המלך.

רחבעם המלך עצמו הוא נפילה רבתי מגדולתו של שלמה אביו, החכם באדם, הדובר לשון חיה ועוף, מחבר שיר השירים וקוהלת, שהיה שיאה של גדולה. אך המלך השיכור והליצני, המתגולל בקיאו ומשחק את הליצן בארמונו, הוא עדיין מלך, בזכות או כחוסד האל, ועדיין הוא האיש המחזיק גם בוגומניה ידעה הפיכה, והמלך ובנו גלו עד לקצוי עולם: מאירופה הישנה עד לדרום אמריקה. ההוהנשוואדן הפך להיות לואן שואנך. ובכל זאת, בהיפוך ניסוחו של גוגול ביומנו של מטורף, המלך קיים —

סטודיו

כתב עת לאמנות

תלוש למנויים

לכבוד
"סטודיו" המרכז לאמנויות ובעת חביבה
ד.ג. מנשה 37850

ברצוני לחתום על "סטודיו"
במשך שנה (11 חוברות)
מציב המחאה על סך 110 ש"ח כולל משלוח
מנוי לחו"ל: 100 ש"ח לא כולל משלוח.

שם משפחה _____
כתובת _____
מיקוד _____ טלפון _____
חתימה _____ תאריך _____

צלם ושולח צלם ושולח צלם ושולח צלם ושולח צלם ושולח

סטודיו

כתב עת לאמנות

מתנה?

מנוי!!!

ירחון האמנות היחיד בישראל

סטודיו

כתב עת לאמנות

תלוש למנוי מתנה

ברצוני לחתום על מנוי מתנה
במשך שנה (11 חוברות)
עבור:

שם משפחה _____
כתובת _____
מיקוד _____ טלפון _____
חתימה _____ תאריך _____

פרטי שולח המתנה:

שם משפחה _____
כתובת _____
מיקוד _____ טלפון _____
חתימה _____ תאריך _____

צלם ושולח צלם ושולח צלם ושולח צלם ושולח צלם ושולח

הצטרפו למנויי פוניטינה

הצעה מיוחדת למנויים חדשים:

- גיליונות-עבר בחינם
- ספרים בהנחה גדולה
- מנוי חינם למביא שלושה

פרטים בטלפון 03-5101604/991 (אורית או קרן)
רח' טשרניחובסקי 21, תל-אביב 63291

פוניטינה

כתב עת ישראלי. חברה/מדיניות/תרבות
כתב עת ישראלי: חברה/מדיניות/תרבות

יהושפט הרכבי משער את השתלשלות המשא-ומתן להסדר ומנסח, בעקבות שתיקה ממושכת, עמדה אישית אסא כשר שולח מכתב קצר לחברו, השמאלי המצוי אנטון שומאס מברר מי באמת שרף את הספרייה הגדולה של אלכסנדריה, ודורש מסקנות אקטואליות סדין אדום: אריאל הירשפלד משיב למבקרו גרשון שקד מסמן את הסופרים החשובים של העשור יעל הדיה באה מניו יורק לסיור מסעיר בארץ ישראל יוסף דן טוען שלא יכולה להיות כאן, לצערו, מלחמת תרבות אמיתית דוד דרי משרטט פרופילים של 35 מצליחים מזרחים, כנגד כל הסיכויים יוחנן פרס ואלכסנדר שניידר על הקשר המקומי בין מיניות ללאומנות פרסום ראשון מספר ראשון מאת אמיר בנבגי יורם ברונובסקי נכנס לפרטי ההבדלים בין חיזורי הפנים לאדומי העור. הנושא: קליטה תרבותית דן הורוביץ על המשמעות של משה דיין וכריזמה מתפוגגת, עשר שנים אחרי



**יום אחד נצטרך לתת דין וחשבון:
איפה היית במאבקים הגדולים?
ואיפה היית בהכרעות הגורליות?**

היינו ברצ,

במקום הכי נכון בישראל.

**לא עמדנו בצד,
ולא עמדנו מנגד.
התייצבנו.**

התפקדנו.

תנועת רצ מקיימת עכשיו את מפקד החברים שלה. כל מה שעליך לעשות זה להרים טלפון ולהודיע: אני אתכם. אני רצ. אני מתפקד. (דמי החבר - 10 ש"ח לחודש, 5 ש"ח בלבד - לנוער, חיילים, סטודנטים, קיבוצניקים, גימלאים, מובטלים ועולים חדשים).

טל. 03-5101847

טלמסר: 03-5652200 (24 שעות)



רצ
שנה טובה
המפקד



מוזיאון ארץ-ישראל, תל-אביב

מאחל שנה טובה לשוחריו, מנוייו וידידיו
וממליץ על תוכניותיו החדשות

סיפורה של הרפתקה

כריסטופר קולומבוס – 500 שנה
למפנה הסטורי בדברי ישראל ובקורות
העולם.

סידרה בת 8 הרצאות מפי ההיסטוריון
ד"ר אלי בן-גל

- ★ אירופה של רנסנס ושל קנאות דתית;
- ★ כיבוש גרנדה המוסלמית וגירוש היהודים;
- ★ נצרות, אסלאם, יהדות, הפרידה הגדולה;
- ★ חלום האלדורדו והדחיפה אל מעבר לים;
- ★ הפלגות קולומבוס והמפגש
אירופה-אמריקה;
- ★ השמדת האינדיאנים ושיעבוד האפריקנים;
- ★ הרחבת העולם – פזורת האנוסים;
- ★ העולם – 500 שנה אחרי.

ההרצאות תתקיימנה בימי א' בשעה 09.30
בבוקר באודיטוריום ע"ש קלצ'קין
הרצאה ראשונה תתקיים ביום א' 27.10.91
י"ט חשון תשנ"ב.

לפרטים והרשמה נא לפנות למח' חינוך
בטל' 03-4152448

מסע אל היקום

תוכנית אורקולית מרתקת המוצגת
בפלנטריום ומעניקה חוויה נדירה
הממחישה את מרחב החלל

מועדי ההקרנה:
ימים א' – ה' ובשבת בשעות: 10.30, 12.00,
13.30, 15.00, 16.30.
(הכניסה מגיל 6 ומעלה)

הזמנת מקומות לפלנטריום לקבוצות
מאורגנות באמצעות טל. 413217

★

בחוודש אוקטובר תפתח בביתן הפולקלור
תערוכה חדשה "פאר הראש"

★

בביתנים האחרים מתקיימות התצוגות
המאלפות הקבועות

מוזיאון ארץ-ישראל ת"א – לבלות בין הזמנים – רח' חיים לבנון 2, דמת אביב

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