

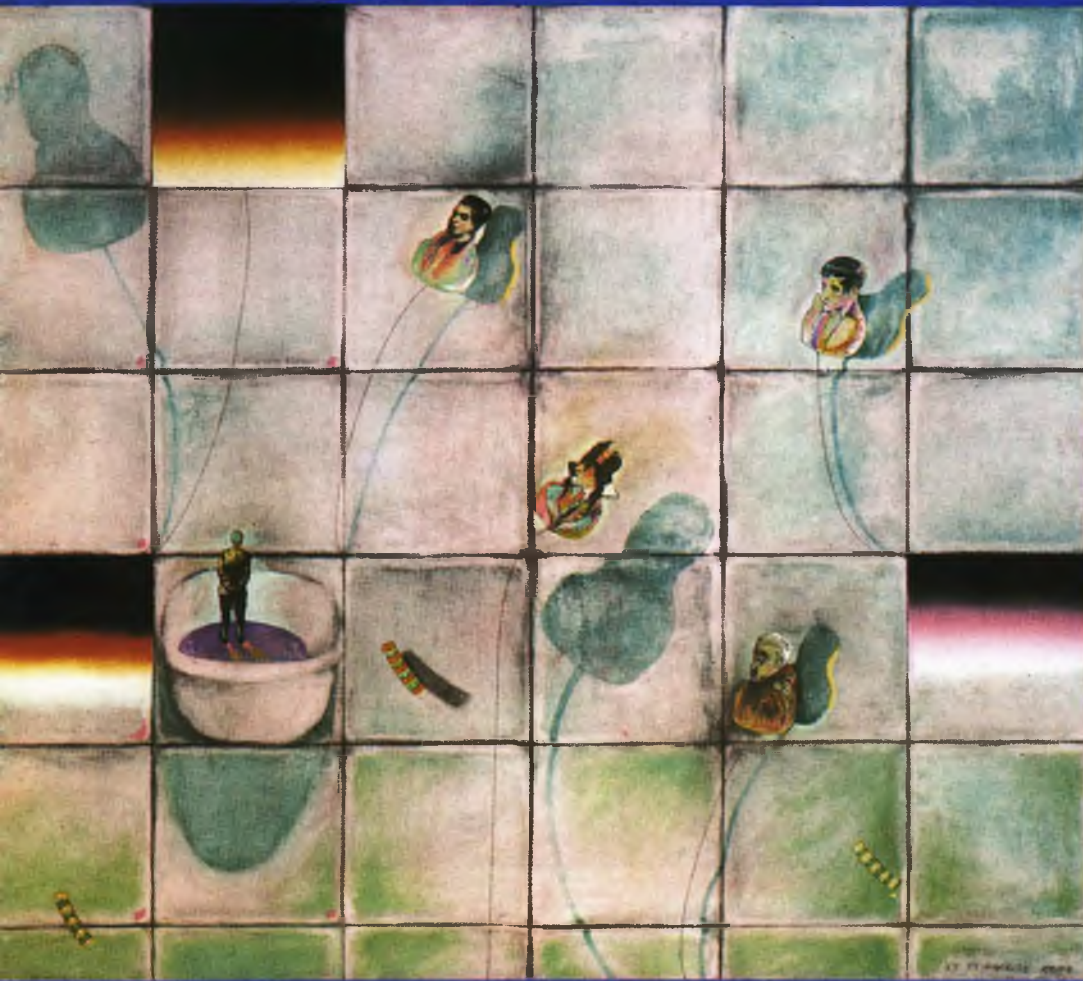
# שפנון קל

• חברה • ביקורת • תיארון • אמונות •

שנה פ"ז • גליון 141 • חשוון תשנ"ב • אוקטובר 1991 • 12 ש"ח

## יבגני יבטושנקו

## בסיוף עם ערקות הזבל



תערוכת יחיד ה'55

עודד פיינגרש

שיחת החודש  
גד יעקבי  
השורר והדינאי

יאידה גנוסר  
שניים ועשרים שירים  
מתוך אהבה

### מסות

ניצה בן דב: "פריינהיים" לעגנון  
אביבה קרינסקי: שירים לנסיך הקטן  
ריצ'רד לב: מקרה בורביץ'  
שלמה צידולניקוב: "סוף המשחק"  
דב בר ניר: ההומניזם במאה ה'21

### חדש

נההשבות טעונות טייפוח



# יותר קילומטרים - בכל העולם!



שמן מנוע 20W/50  
באיכות SG



## קסטרוֹל GTX

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

**Castrol GTX - שמן המנוע המוביל בעולם**

להשיג בתחנות "פז" ו"עוז".



בגליון זה:

• אמנות פלסטית



• ביקורת ספרים



• נוסח



• סיפורת



**יגאל בן נון על תערוכת יחיד הראשונה של רבקה מאיר**

**עם עודד פיינגרש, התערוכה הי-55**

**חנה יעוז על "עשיו" למאיר שלו**

**רחל ניב ארטמן על "דקמות" לעמיה ליבליך**

**ניצה בן דב: על פרנהיים לעגנון ריצרד לב: מקרה בורביץ שלמה צירולניקוב: סוף המשחק דב בר-ניר: הומניזם במאה ה-21**

**אתגר קרת יוסף זיסמן ש. שפרה**

**שירה וסיפורת**

קולין שכתאי: שירים 6

מרים איתן: שיר 7

פנינה עמית: שיר 8

ראובן בן יוסף: שיר 12

יוסי רו: שירים 19

יאירה גינוסר: שניים ועשרים שירים מתוך אהבה 20

אורציון כרתנא: שיר 27

ש' שפרה: רחוב החול (פרק מסיפור) 42

אתגר קרת: אברם קדאברם: חלונות ראווה; לש"ב (סיפורים) 44

ליאורה בן יצחק: שירים 46

שלום רצבי: שירים 47

אילנה אבן-טוב-ישראלי: שאינה יכולה 47

יוסף זיסמן: בודפשט 48

**מסות, רשימות ומאמרים**

יבגני יכטושנקו: בסיוף עם ערמת הזבל; מרוסית: שלמה אבן שושן 24

ניצה בן דב: סיפור של חיים וסיפור של סיפורים (על פרנהיים לעגנון) 30

ריצרד לב: מקרה בורביץ' (על מיכאל בורביץ') 32

שלמה צירולניקוב: סוף משחק (על הפיכת הנפל ברוסיה) 34

דב בר-ניר: הומניזם במאה ה-21 36

**שיחת החודש**

גד יעקבי — השניות שבי מאפשרת לי לחיות — שיחה עם יעקב בסר 28

עודד פיינגרש — אמן כמו אלוהים, יוצר גוף אדם — שיחה עם יעקב בסר 38

**ביקורת ספרים**

יערה בן דוד על ליתן למאיה בוזרנו 6

קובי נסים על מי שפעם הוליד כוכב ליהודה אופן 7

חזה פנחס-כהן על גופי מלים למיכל גוברין 8

עדין ברזני על אחרון המאהבים החכמים לאמנון ז'קונט 9

מאיר כרמלי על מדינות ליהודים לאליהו בנימיני 9

מרדכי אבישי על גן האלים ועל סנדל וכל השאר לג'ראלד דארל 10

מלכה נתנון על עלמה בקצה הכפר לעמוס אריכא 11

דן יהב על תולדות הדרוזים לסלאח שכיב 12

נתן גרוס על חייל המלחמה המיותרת למאצ'י רז'אנובסקי 12

שמואל שחל על יונת פקסימיליה לאגי משעול 13

יערה בן-דוד על תנים של מורא לרחל גיל 15

חנה יעוז על עשיו למאיר שלו 16

רחל ניב ארטמן על דקמות לעמיה ליבליך 18

**מדורים קבועים**

לפי שעה — מדורו הפוליטי של יעקב בסר 5

הפינה הצרפתית — צביקה שטרנפלד 10

חטף פתח — מ' אבי-דוד 14

סדנה — עם רחל גיל 17

אמנות פלסטית — יגאל בן נון על רבקה מאיר 41

חצי פינה — רוני סומק 33

תגובות — מחשבות טעונות טיפוח — פיליפ רוזנאו 4

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.

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

**המערכת והמנהלה:** ת"ד 16452 ת.א. המערכת אינה אחראית לתוכן המודעות המערכת אינה עונה בכתב על פניות כותבים וזינה מחזירה כתבי יד אלא אם צורפה אליהם וייטפסו הייחידים

תנועת יש גשם, רק בדרך רגיל, כשהיא מודפסת בחומר כולל על צד אחד של הנייר. מנישות עם העורך רצוי לתאם מראש.

**סדר, צילום:** דפוס מופת-רוזמרין בע"מ לחוות-אורניב

הדפסה וכריכה: חבי הכורכים

שנה 77 בגליון 141  
חשון תשנ"ב  
אוקטובר 1991  
12 ש"ח

**ירחון לספרות ולתרבות**

עורך: יעקב בסר

**מערכת:** מרים איתן, שמעון בלס, יוסף גורני, אהרן הראל, ששון סומך, זיוה שמיר.

**מזכיר מערכת תעצוב גרפי:** מיכה בסר

**ניקוח:** שמואל רונלנט

**הנהגה ועריכה לשונית:** דפנה שוחט-יענית

**מועצת מערכת:** יצחק אורובין אורפן, נילה בלס, יוסי הדר, אהרן זירנברג, א.ב. יהושע, עוזר רבין, ש. גורא שוהם, אנטון שמש.

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

**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

عتون 77  
مجلة أدبية شهرية

بجورھا: یعقوب بصر  
الحررة الساعدة: عاتلا عینات  
مينة التحرير: شمعون بلاص، یوسف جوري،  
سسون سومیح، زیفا شیمیر، اھرون ھارنیل



# מחשבות טעונות טיפוח

- נקמתו המתוקה של הבל; הוא נפלט מפיותיהם של צאצאי קין.
- כדי להוציא אהבה לאור יש לכרוך אותה באפלה.
- האונסים את האמת משתמשים כאמצעי מניעה: עובדה. האמת אינה מתרבה.
- הקרח ביניהם נשבר. הם החלו טובעים.
- לתשומת לבם של אוהבי הטבע — הכי נוח להקים בית דין שדה בתוך חדר.
- איפה קבור מוצארט?! בכל מקום בו 'משפרים' אותו.

## המלצת

### עתונות

דארע טייטלבוים: שטיגן דו הייכן; פארלאג, ישראל בוק; 1991  
 דניאלה כרמי: חיי הלילה של קליאו; הקיבוץ המאוחד, סימן קריאה; 1991  
 נחום וק: רחוב החלול האפל; מרויסות; יעקב בסר; הוצ' הקיבוץ המאוחד, אגודת הסופרים העבריים; 1991  
 אבנר טריינין: זכרון המים; סדרה ריתמוס; הוצ' הקיבוץ המאוחד; קרן ת"א לספרות ולאמנות; 1991



ארכיב אסתרי אפולו ספטמבר 1990

קרינתא ספטמבר 1990

- היה תולעת. הצטרף אלינו להשפיע מכפנים.
- את הכביסה שתולים גדולי האומה, תייבש רוח תקופה אחרת על עמודי ההיסטוריה.
- לא לזמן רב אפשר יהיה עוד לומר: "זו קצת ויהיה מקום לכולנו".
- ביצים אי אפשר להטיל בעננים. אבל, זאת יודעים רק הנשרים.
- החליף את עבדות הרוח כחרות הבורות.
- הנצחי במשולשים: הוא היא והשתיקה.
- אל המאה ה-21 נעבור אקטיביים או רדיו-פסיכיים.
- ככל שקטנה הפרובינציה גדלה הפרובינציאליות.
- גם התקוות חוזרות לנקודות המוצא אבל כמה עייפות, כמה למודות נסיון.

## נאזיכ אלמלאיכה

## למחות את החרפה

נאזיכ אלמלאיכה

נולדה בכנרת ב-1923. למדה ספרות ערבית באר ניברסיטה של בנדאד ולי- מים השתלמה בפרינסטון, ארה"ב, שם התמחתה בספרות האנגלית. עם שובה לעיראק נטלה חלק פעיל בחוגים ספרותיים שדגלו בחרוז החפשי בשירה, והדבר בא לביטוי בשירה ובדברי הבקורת על משוררי שנים.  
 בשיר "למחות את החרפה" קוראת המשוררת תיגר על המנהג הברברי הרווח עד היום בארצות ערב, להרוג את הנערה הערכיה בעוון "חילול כבוד המשפחה", עקב חשדות של בני המשפחה, כי קיימה קשרים עם גברים.

"אמא!" חרחורי-גסיסה, דמעות ושחור, וזנק הדם ופרפר הגוף המדקר והשער המתנחש של שהטין דבק בו "אמא!" ואיש לא שמע אותה מלבד הרוצח ומחר יעלה השחר ויעורו הנרדים והצעירים יתקלהו והתקנה המדיחה ויענו הפרחים והאדמה באבה נסתלקה מאתנו... למחות את החרפה

ושב הרוצח הפרא ועם האנשים נפגש "החרפה?" ומחה את הפגיון, "שספנו את החרפה ושכנו להיות הגונים חפים מפשע חפשים הי מוזג, איפה היין? ואיפה הכוס? קרא לפהפיה העצלה הניחוחית אני פפרת עיניה בקראן וכגורל" מלא פוסף, הי שוחט, ונספא ועל ההרוגה למחות את החרפה.

ועלה השחר והנערות עליה שואלות איפה היא באמת? והפרא משיב, "הרגננה" אות קלוץ על מצחנו ונמחהו. ותספרנה השכנות את ספורת הקודר ויספרוהו בשכונה אפלו הדקלים ואף דלתות העץ לא ישכחוה ואפלו האבנים מתלחשות בה למחות את החרפה... למחות את החרפה...

"הו, נשות הרבע, הו פנות הכפר את הלחם נלוש בדמעות עינינו ונקצץ צמותינו ונפשט את עור ידינו שבגדיהם ישארו צחורים נקיים לא בת צחוק, לא שמחה לא מבט כי הפגיון אורב לנו והנצב בידי אבינו ואחינו ומחר מי ידע איזה מדבר נחפה עלינו למחות את החרפה?"

# להסיר את גדרי התייל



יום, השלושים בנו-  
כמבר, שבע ושלושים  
בבוקר, בעוד שעות אחר-  
דוט תיפתח ועידת מדריד לש-  
לום במזרח התיכון. ישבו שם  
נציגי ישראל מול נציגי ארצות  
ערב והפלסטינים — והעולם  
כולו יביט, יעקוב וישפוט. פסק  
דינו יהיה בעל משמעות בלתי  
הפיכה. העולם יהיה מעורכן.  
התקשורת, גם זו הפחות אוהדת,  
תדאג להעביר את העיקרים, ולא  
רק אותם, בתוספת צבע משלה.  
בכל שנתי בישראל, החל מיום  
בואי לנמל חיפה ב-16.8.1950,  
ניסיתי ועודי מנסה לעשות כל  
שביכולתי כדי לקרב ולו במעט  
שבמעט את הרגע של ניסיון  
ההידברות. כמוני יש רבים, וגם  
רבים אחרים, שאינם מאמי-  
נים באפשרות העקרונית לש-  
לום, אבל רוצים להפסיק למות  
— ולהתחיל לחיות. אלה ואלה  
לא יסלחו למי שיגרום לכישלון  
הוועידה.

ויש ממה לחשוש: הרצח  
בצומת תפוח, המלחמה המת-  
נהלת והצוברת מתח בדרום-  
לבנון, ההתנחלויות הפראיות  
למחצה והדיבורים המזיקים על  
"אף שעל מאדמת המולדת"  
ומליצות שדופות דומות. כל זה  
עלול להוות מכשול חמור וקשה  
בפני וועידת השלום, היוצאת  
היום, בדרך קשה ופתלתלה, אל  
יעד שאין נשגב ממנו.

אני יודע, האופטימיות, הנוכעת  
מן השורות הללו, עלולה להייר-  
אות תמימה. אך אומר: לא, אין  
אני מתעלם מהקשיים האורבים  
כדרך. אני יודע, גם ישראל  
וגם הערבים מציגים עמדות  
פתיחה בלתי אפשריות כמעט  
עבור הצד שמנגד. אך אלה  
הן עמדות פתיחה למשא ומתן  
קשה וממושך, שמוליך למור-  
דות ולעליות, והיעד, כאמור  
הוא שקובע, והוא הנשגב שאין  
למעלה ממנו. כי רק הוא ישים  
קץ למוות של בני העשרים  
והשלושים, לצער, לשכול ול-  
אומללות שאין קשים מהם. לכן,  
אין להיבהל ממה שמצפה לנו  
בדרך, ויש להתעודד ואף לש-  
מוח ממה שמצפה לנו בסופה.  
ככלות הכל, המשא ומתן הקשה  
ומורט העצבים שיהיה, יהיה על  
תנאי שלום ולא לקראת מלחמה  
קשה, למען החיים ולא למען  
ההרג.

כן, יגידו לי, אבל המחיר. בסופה  
של הדרך המחיר יהיה יקר.  
נצטרך, לעניות דעתי, להש-  
לים עם ויתור על שטחים לא  
מעטים, לא כל השטחים, אך  
בהחלט חלק גדול מהם. אני  
יודע, שחלק מהציבור חש קשר  
עז לשטחים הקשורים להיסטור-  
יה של עמנו, ושעמנו קשור  
היסטורית לשטחים אלה. ניתן  
יהיה לומר, שישראל בשלבים

שונים של קיומה חיתה כגבר-  
לות שונים ומשתנים, אך זה אינו  
תופס ביחס לאנשים "טובים",  
אשר שייכים מנטלית ל"מחנה  
הלאומי". היחס שלהם לארמה,  
לאחרים ולסמלים הרתיים והל-  
אומיים איננו יחס הגיוני-עיוני  
אלא אמוציונאלי.  
אבל גם הם, אני מאמין, יעשו  
את חשבון נפשם. הנה, ויתרנו  
על כל סיני. נכון, אין הוא ארץ  
ישראל ההיסטורית, אבל יש בו  
נפט, שאינו בטל בששים, ושט-  
חים נרחבים בעלי פוטנציאל  
בטחוני-אסטרטגי, שטחים שהם  
אוצרות מבחינה תיירותית וכו'.  
ומה קיבלנו בתמורה? שנים של  
שלום מוחלט. נכון, לא חיבוקים  
וגישווקים, אבל אף לא חייל אחד  
נורה בגבול ישראל ומצריים. היו  
תקריות. אבל תקריות קורות גם  
בישראל עצמה והן תוצאה של  
היעדר שלום עם הפלסטינים  
ומדינות ערב, ולא של השלום  
עם מצריים.

כל זה ברובד הפרקטי. אבל  
יש עוד רובד, לא פחות חשוב  
מבחינתי. הרי איש לא נוטל מאף  
אחד את יחסו הרגשי למקום רק  
משום שהמקום איננו בגבול  
המדיני-לאומי של ישראל. וכי  
מי יפריע, כשהיהיה שלום, לנוע  
חופשי ללא פחד בכל ערי ארץ  
ישראל. גם באלה שיהיו בתוך  
שטחה של פלסטין, או בפדר-  
ציה הפלסטינית-יירדנית? כדאי

עלינו, על הסופרים, האמנים,  
האקדמאים, ההומניסטים —  
יהודים, ערבים ולפלסטינים —  
להדק הפעם את הבקרה על  
השררה, על השלטון. כי השל-  
טון הוא זה שיעשה שלום, ולא  
אנחנו. אבל יש בידינו להיות  
המבקר הקפדן, המרים אצבע  
מראה ואף מאיימת, לאמור:  
זהירות, ההיסטוריה כבר ראתה  
דברים דומים. היא לא תעבור  
על סדר היום אם כאן תפשל. ■

יורם חזוני



כבוד נשיא המדינה, מר חיים  
הרצוג.

ועידת מדריד כפתח. ב-30 באוק-  
טובר יישבו לשולחן אחד נציגי  
מדינת ישראל, מדינות ערב ופ-  
לשתינאים ובנשיאות יישבו נשיאי  
ארה"ב ובריה"מ — בנסיון לשים  
קץ, אחת ולתמיד, לסכסוך ההיס-  
טורי בין היהודים והערבים.

## פוסט-מודרניזם

קראתי בעניין רב את הרב-שיח על הפוסט-מודרניזם (עתון 77, גל'  
138-139). חבל שלא היו ממשיכים לדבריה של זיוה שטרנהאל, שפתחה  
את הרב-שיח בהתייחסות לאדריכלות. דבריה, כי הפוסט-מודרניזם באד-  
ריכלות הגיע לשיא פריחתו בשנות השמונים, היו ראויים להיות מלווים  
בפירוט עבודותיהם ובצילומי בנייניהם של האדריכלים. גם דברי עדי  
אופיר, על לה-קורבוזיה (1887-1965) כמבשר הפוסט-מודרניזם, נאמרו  
בלא כל הסבר או דוגמה של בניין.  
כן, לא מצאתי בדברים על הציור הפוסט-מודרני, בה בשעה שהעיתון עיטר  
את הטקסט המילולי של הרב-שיח בצילומי ציורים מעניינים משנות  
ה-80 של ציירים בני חו"ל.  
חסרה לי גם התייחסות לשירה פוסט-מודרניסטית ודוגמה של שיר לועזי  
או עברי.

הייתי רוצה לקרוא כאחד הגליונות הבאים של עיתון 77 התייחסות  
להערותי אלה, ואני מודה לעורך על כך מראש.

בהוקרה

שמואל שתל

ת"א

11.8.91

עיתון 77

רבי שעה

## המלצות

עתון 77

אהרון אלפלפלד: מסילת  
כרזל; מקסוול מקמילן  
כתר, צד התפר; 1991.

יהושע קנז: כדרך אל  
החתולים; עם עובד,  
ספרייה לעם; 1991.

מאיר שלו: עשיו; עם  
עובד, הספרייה לעם;  
1991.

יונתן בן-נחום: יודיו;  
זמורה ביתן; 1991.

בד יעקבי: חסד הזמן  
(שירים); ספריית פועלים;  
1991.

ענת רוכבת בן-עזרא: יאסו  
אינבלה (שירים); ספרי  
עתון 77; 1991.

יואב לויטס-הלוי: הסיפור  
של להבה; הקיבוץ  
המאוחד; 1991.

גארה שאן: להיות  
שחקנית; הקיבוץ המאוחד;  
1991.

מאריאן רבינוביץ: המות  
דילקה ואני; הקיבוץ  
המאוחד; 1991.

עמוס אריבא: עלמה בקצה  
הכפר; זמורה ביתן; 1991.

שמעון שטרית (עורך):  
חלוצים בדמעה (פרקי עיין  
על יהדות צפון אפריקה);  
עם עובד; 1991.

רחל גיל: תנים של מורא;  
ספריית פועלים; 1991.

יורי טריפנוב: הבית על  
גדת הנגה; שוקן; 1991.

שולמית לפיד: פיתיון;  
מקסוול מקמילן כתר;  
1991.

איתמר לוי: אותיות השמש  
אותיות היד; מקסוול  
מקמילן כתר, צד התפר;  
1991.

5

אוקטובר 1991



## מסע לפי חוקי האוהבים

**U**פרה של מאיה בז'רנו לזיתן מוביל אותנו, דרך נסיעה סהרורית במכונית, למפגש אוהבים מיוחד במינו. שירתה סיגולה לעצמה עוד מראשיתה ער-כים פואטיים מודרניסטיים, ואלה מהווים את הלבוש ההולם בקובץ הנוכחי.

חלקו הראשון של הספר — "סקס מכונית ולאחר מכן אהבה" — מתקרב לפואמה של מסע לתוככי האני וזולתו. המכונית מיטונית מית לחוויה סוערת ולדהרת הזמן, המשאיר רישומו על הנוסע בו, הזורם בתוכו. המכונית גם מהווה מוטיב מקשר בין ההתרחשויות החיצוניות לפנימיות. השיר של בז'רנו מצליח לתעד את ההווה הזוגית, המאופיינת בחיוניות דינמית, על ידי תנועתה של המכונית כגוף הדהרת ונעצרת חליפות. בעזרת אובייקט מתכתי יומיומי זה משתקפת מערכת היחסים כפי ריחתה ובעצמתה. "לעת ערב שבנו למכונית: / המכונית שנמצאה למראשותינו / תמיד לעת ערב שבנו אל המכונית / ולעת לילה הגענו אל הבית..." פעם היא בתוך המכונית ופעם מחוצה לה, כמת-בוננת מבחוץ על כבדת הדרך הרגשית שעברה: "הנה היא יחה לה המכונית הגנובה שלי", והוא, היושב בתוכה, "מד"ך במשקפי אדון של רגע". אורו, "אדון של רגע" מהווה בתחילת התהליך איזון עולם, המתבקש לחכות רגע ולב-רוא עם הדוברת חוויה מופלאה כמלאכת בריאת העולם.

השיר הראשון לא נפתח במסע עצמו. קודמת לו חוויית המפגש החד פעמי, כמוהו כמפגש עם שיר נולד. הוא נפתח במלים: "לידיך אני מספרת". ואומנם, בהמשך, פורשת המשוררת יריעה סיפורית אגדתית עם התפתחות עלילתית, החוזרת אל נקודת הזינוק ויוצרת קישורים תימטיים הדוקים לאורך השיר: "העלם הירוק", העלם "מתוך העלומים" מוציא אותה מת-גומתה, מגולל מעליה את עצבותה, "עצבות אשה שנעזבה ועזבה את בעלה". המסע יתנהל "לפי חוקי האוהבים". בהתאם לכך מקבלים חוקי הנהיגה משמעות מטאפורית: "בנהיגה במכונית מביטים לפנים בעיקר ואחורה לפעמים / המכונית שועטת קדימה ויש לכוונה היטב,

/ מתנף הלב בין העין היד והרגל". גם האקט של החלפת הבגדים הר-גילים בבגדי מסע הוא אקט סימלי-תיאטראלי, המציין מעבר לבדיון ולאשליה: גלישה חלקה בין זמנים מתחלפים, שמש המפנה מקומה ל"רסיסים זוהרים של צל ואור ירקרק". אין זה רק מסע אל ההתוודעות האמיתית בין שניים המצויים ב"מהירות אחרת, כמעט אפס חיכוך", אלא מסע אל האמת השירית הצרופה. "רק אמת, כי את כל הזיופים והעמדות הפנים דחינו / השלכנו לאחריים ולפעם אחרת", הצידה לדרך כוללת את כל המדיומים האמנותיים האפשריים: מוסיקה, תמונות, ספרים, פסלוני עץ וקרמיקה. הם, ורק הם, "גודך" שים ירק ואמת". ארבעת גלגלי המכונית, הנהוגה בידי המשוררת והעשויה להיות גם מיטונית למעשה השיר, אמורים לציית לה, אך "האמנם רק ל? / אם רק לא אגלוש אל תוך ריגוש נורא / אבכה או אצעק". בדרך מחוכמת זו אכן עולה בידיה לעקוף את הריגוש המסוכן לשיר.

סף הרגישות של בז'רנו הוא באותה נקודת חיבור בין המראה החיצוני לבין תרגומו. בחניה הראשונה "כשדה פרגים עצי זית ודשא" היא מגלה: "ככרמי הלשון נגסנו". מבלי לבטל את הרובד הראשוני של אהבה אירונית, יש לראות כאן גם את הרובד הנוסף — השיכרון מעצם מעשה השיר, והתוצאה: "נעשיית יפה שוב וזוהרת / כפנ" סיה הקרמיים של מכונית מירון / כלילה".

מכונית זו מגמאת זמנים, מקומות ותחושות. רצף התנועה כאן נע בין אופקיות מתמשכת קדחתנית לבין אנכיות של נסיקה ונפילה, כשם שהשירים עצמם מאופיינים בזרימה סוערת ולעתים שקטה יותר. הבריחה בשירים אלה מצטיירת כבריחה בשניים במכונית ממציאות עירונית לוחצת ומציקה אל הוויה שמחוץ לציביליזציה, אל הטבע חסר הגבולות, שאינו מקום מזוהה והוא חסר אפיון לוקאלי מובהק: "דקל ועוד דקל ועוד לאורך החוף הלח" הדבר מתבטא גם בשימוש המכוון בשגרה לשונית: "הלכנו לראות סרט ולא מצאנו חניה". החירות המתאפשרת בבריחה אל הנוף הפתוח מקבלת חיוק באמירה הישירה. מטעניו המילוליים של השיר שאובים משפה יומיומית חיה ותוססת, וכאן גלום עושרו. "העלם הירוק" בלבוש מיתי-אגדי הוא חלק אינטגרלי מהטבע, שאליו היא נאספת ברצון, תחילה מבלי לאבד את תחושת האני המסתמלת במכונית הנהוגה בידיה. הניתוק והפרדה באים לידי ביטוי ביציאת הנהגת המכונית בעוד המכונית ממשיכה בנסיעתה עם העלם, ומדי פעם היא מגיחה אל הזיכרון כשהוא "יושב בתוכה מתוך במשקפי אדון של רגע".

בציטוט קטעי פרוזה. המשפטים, הלקוחים ממקומות שונים מפנים אחרות לעגנון והמונחים אלה בצד אלה, יוצרים אפקט של קולאז' הנוגע לתהליך הנפשי שעברה המשוררת. כך זוכה הקטע המ-צוטט להארה מחודשת. עצם הבאת טקסט עגנוני, המייצג עולם סגנוני ורוחני שונה מעולמה (להוציא ההווה הזוגית וההתמזגות בטבע), נועדה אולי להסב את תשומת הלב לאנטגוניזם פואטי בעל "פנים אחרות" בכתיבתה.

קטעי הפרוזה הנוספים נושאים אופי של יומן עדות, והם ממלאים בעצם הווייתם את החללים שהור-תירו השירים מעצם טבעם, חללי זמן ומקום. כך, למשל, ב"רישומים של בוקר" ההתייחסות הציונית לשעון הזהב המתקת כלי הרף בביתה מבהירה את טעמו של יסוד הזמן הבולט בשיריה. תודעת הזמן מפותחת אצלה למדי, והיא המקבעת אותה בבטחה יחסית. השיר "לזיתן", שעל שמו הספר, הוא אחד השירים הטובים בקובץ, לטעמי. הוא מאופיין באמירה משולחת, קדחתנית, חסרת מעצור-רים. גם בו בולט השימוש במוטיב הרגע ובמוטיב העיר החנוקה: "כל רגע מחוץ לתקן נודד / כל רגע אני שלו — רגע שלי / רגע יקר מושלך ואובד / רגע של עור היכון לבעור / היכון עורי בשמן המאור, / שמן בשר הלזיתן, ושנים הזמן נתן..."

חיתוכי העץ המינימליסטיים של משה הופמן משתלבים היטב במרקם השירי ומהווים אתגרת ויזואלית מעניינת בין לבין. ■

סוף מסע האוהבים קשור באופן הדוק גם לשיבה אל העיר הסואנת אחרי הפרדה מהטבע, "בחום הג-דול, בצומת חורש רעות". היא יוצאת מהמכונית, מתרחקת משכ-רון החושים שמציע הטבע וחוזרת לנוף האורבאני. התנועה היא אם כן מחזורית, הן במסגרת החיצו-נית והן במסגרת הפנימית: "תמיד לעת ערב שבנו אל המכונית". המסע נמשך, אם כי לא במ-ציאות, "באפס חיכוך בכל גוף זר לנו שנינו". בסופו של דבר תובע האהוב: "השיבי את שמלת המסע". גם המוסיקה משתנה עם הניתוק: "וויצק שר אופרה למ-ריה אהובתו ברגיעה האחרונים / משפטים חנוקים מאימה". הפעם הבריחה היא סופית, בלא מכונית ובלא שמלת המסע השחורה "ופני במורד הדרך / נהיו פנים אחרות", כאן נסגר מעגל קונוטטיבי עם הציטוט מפנים אחרות לעגנון. האינטנסיביות של חוויית הפרדה לא נופלת בעוצמתה מזו של חוויית ההתאהבות. ברגעי הניתוק נוצרת אינטגרציה בין ביטויים הלקוחים מרבדים שונים: "עורי נמתח, נדרך / בהתיסרות למראה העלם היפה / שנעשה איש, אדון, רגע! אדון עולם / חכה לי רגע, בדרך הרגע / אני מורת הדרך עלם, אני הדרך, / אני אלה נטושה רבת חסד, תמיד" הנימה מתחלפת מטון תקיף לתחנונים, לנקמנות, לאהבה מתייסרת.

כאמור, מטמיעה בז'רנו כשיריה אלמנטים מודרניים מעולם המר-סיקה, הפיסול והקולנוע, אך אינה מסתפקת בכך, ועושה שימוש

## קולין שבתאי

כְּשֶׁאֲנִי חוֹפֵה בְּכַפּוֹת יָדַי עַל עֵינַי  
מְקַדְּשֵׁת אֶת הָאֶפֶל הַמֵּיטִיב  
רוֹאֶה שְׁתֵּי דְלָקוֹת בְּמַרְכָּזוֹ  
שְׁתֵּי שְׁקֻשׁוֹקוֹת רוֹחֶשׁוֹת קִטְנוֹת  
נִזְכָּרְתָּ, הַמְּחֹל הַזֶּה  
קִים אֶפְלוֹ בְּתוֹךְ הָאֲטוֹמִים  
הִיָּה  
יְהִיָּה  
קִיטוֹר פּוֹרֵץ מְסִיר הַלַּחֵץ  
הַיּוֹם עַדְשִׁים.

## בקר

הַחֵלֶב הַחֵם הַחֹם  
מְרִטִיב אֶת כְּאָבֵי הַשְּׂרָשִׁים  
הַמּוֹרָה הַקּוֹרֵאֲנִי אֵינּוּ מְנִיד עֶפְפֶּץ  
מְצַחוֹ הַקָּמּוֹר שֶׁל הַיֶּלֶד  
הַמְתַּרְחֵק

חֶבֶק וְנֶשֶׁק כִּי מְחַר נְמוֹת  
הַחֶסֶף הַזֶּה מְמַסְמֵר לִי בְּחֶזֶק  
בְּמַח הַזְרוּעוֹת

# כתיבה כהנצחה

**ד**בחניתו של אופן, הכתיבה מבטאת תהליך של הנצחה. אין היא בכחינת דבר שלם ומוגמר, כי אם קטע מתוך אוסף. האיטוף הוא עיסוק תמידי, ואותם פריטי זכרונות שכבר נאספו שבים ומתגלגלים בהקשרים מזדמנים חדשים של זמן ומקום. בכל פעם שהמלים מצטרפות, ההנצחה מתחדשת. כמו בהוספת אבנים לגלעד קיים. תפיסה זו ניכרת אצל אופן בשיריו האישיים, בה במידה שבשירי ההנצחה שלו, הנצחת זכר קרוביו שנספו בשואה. במסכת אב (עקד, 1986), חובק הספר כולו שירי זיכרון של אופן לאביו, המתאפיינים בזיקה אסוציאטיבית (רעיונית או ממשית) אל מקומות ואתרים ברחבי ארץ ישראל (העיר צפת; מערת המכפלה שבחברון וכיוצא ב). באותה הרוח עצמה, מחזור שירי "תפארת אמ" שבספרו החדש. אופן מיטיב לבטא את הכאב שבמהלכי ההנצחה המילולית, משימה התובעת יותר זמן משכפרק חיי אדם; ובכלות החיים, "מייצרת" ההנצחה צורך שב ומתחדש — להנצחה. בשונה מן האבן הגדולה של סזיפוס, הנשמטת מידיו בעל כורחו, אצל אופן האבנים הן קטנות ומרובות, ומקור טעם הסבל שבהן הינו גם מעצם מהותן (ולא רק מפני מועקת כובדן). הן אינן נופלות, כי אם מושלכות: בכדי לפגוע, בכדי למחות, בכדי לשוב ולהצטבר מחדש, בכדי להנציח. "אישה חולת מרה / קרואה לעקור אבני / סָגַל // ובן אוסף את אבני הקָרָה / שֶׁאֵתָן עַד סוֹף ימיו" (עמ' 130). עבור אופן, נוקשותן של המלים אינה נובעת רק מן ההשלכה שהוא עושה עליהן מאבנים. התבטאותו רבת השנים במלים בשפה העברית, שאיננה שפת האם שלו, אילצה אותו להתייטר בהן עד שסרו למרותו. ב"שפת-אם (מבוא)", "שלא דיכרת בה מימי / והנה — שפת-אם אליך ממני / ילד כבד-לשון / כי בחר בגאולה" (עמ' 111). ההזדהות של אופן, יוצא גרמניה, עם שפת האבות, מגלגלת בו את העברית: "וקולי הזר לי / מהו אם לא קולך / לפני השתחלק...// מהן מילי אם לא מילות / כאב המושאל ממך" (עמ' 119).

יהודה אופן

"אחות כלה", כותב האח בן ה-65 (המחזור נכתב ב-1987) לאחותו הקטנה. אין הוא כואב רק את הצירוף של "אחות" ו"קטנה", כי גם כל אחד מן המרכיבים בבידודו. בכך מתחדדת ומצטללת תחושת הכאב. "אתמול העברתי אותך את הכביש / בין זמנינו שֶׁנֶחְצוּ //...// זה שהיכרת — לא אבוא עוד אליך" (עמ' 161). אחותו של אופן הינה אחות ממשית, וההנצחה שלה מתגלגלת באחייניתה, בתו של הכותב: "כת יחידה לי //...// בשמך קוראה / חנה — גם את שוחקת בשחוקה" (עמ' 238). "היתה אחותי כלה / עד כלה" (עמ' 200). מתבקש כאן אזכור (עוד בכחינת הנצחה?) ל"אחותי קטנה", הפואמה של אבא קובנר (ספריית פועלים, 1967), שבה האחות היא בכחינת כל-אחות, האחיות כולן. אצל קובנר, "אחותי בהינומה יושבת לשולחן / לבדה. מחבין אבלים / קול חתן קרב. / בלעדיך נערוך שולחן / הכתובה באבן תכתב" (שם, עמ' 28). אותו מוטיב עצמו, שרק לב אבן יוכל לעמוד בפניו, מתגלגל כעבור עשרים שנה אצל אופן: "הינומה כדין צועפת / פנים שאין להכיר / ראי את האיש בקיר / הוא שבחיר-ליבך — //...// בראש ההר השקוע / נעמיד חופת כתרים / כתר חרמון הזוי / קָדֵשׁ לְדַת קָדִישׁ" (עמ' 223). הריחמוס העליו, כיאה לשירי הבאת הכלה אל החופה, מחריף בצרימתו את העצב ומוסיף עליו את המריחות. במספר מצומצם של שירים, מנסה אופן להפיח רוח שובבות בריצינות שגזר על עצמו (או שנגזרה עליו). הוא עושה זאת בדרך של שאלה רטורית. הקומיות שלו אינה חורגת מרפוסים שכבר מוצו. "וספר שאין קוראים בו / מה דינו בשוק רבי-המכר של / מעלה" (עמ' 59), הוא שואל. אין בכונתו למעט בחשיבות עצם יכולתו להציץ בעצמו במבט אירוני, אלא שאז הוא מתרחק מדי, לטעמי, בכותבו על כל-אדם. על הסטריאוטיפ שבלהיות אדם. "על מותו לא כתבו בעיתון // אמרו זה לא חדש / הוא כבר מת שלשום" (עמ' 92); ורק "שלשום" (בשנת 1965) תרגם אופן (באופן חביב ביותר, יש לציין) משיריו של



## מרים איתן שעשועי לווייתנים

"הנני חושב כי טוב לאדם מפני הצרה הקרובה, כי טוב לו להיות כמו שהוא". הראשונה אל הקורנתיים, פרק ז', 26.

אֶפְשֵׁט אוֹתְךָ מְעָלִי  
בְּשָׂרֵי הַחֵי  
אֶל הַזְהוּם שֶׁמִּסְכִּיב אֶשְׁלִיךְ אוֹתְךָ  
עַד שִׁימּוֹג  
וְאֵת, לִכְבֵּה שְׁלִי  
בְּשֶׁאֲרִית כַּחַת סוֹסִיךָ  
דְּהָרִי, עָלֵי עַד נָבו  
וּמִמֶּנּוּ בְּרָאוּנִים שֶׁל אוֹר  
אֶל מְעַגְלֵי הַרְחִיפָה  
שֶׁם מוֹשֵׁב לְרִיחָנִים  
רוֹאִים, כְּאֵלוֹ לֹא רוֹאִים  
נְרָאִים, כְּאֵלוֹ לֹא נְרָאִים  
בוֹכִים, וּכְאֵלוֹ אֵינָם בוֹכִים  
קוֹנִים וּכְאֵלוֹ אֵין קִנְיָן בְּיָדָם  
נְהַיִם וּכְאֵלוֹ אֵין לָהֶם הַנָּאָה,  
וְאֵנִי, נִקְבָּה מְלוּחָה,  
אֲנַע בָּהֶם, לֹא אֲנַע  
אֲנַשֵּׁק אֶת זַנְכָם, לֹא אֲנַשֵּׁק,  
עַד יַעֲבֹר זַעֲמָם.

אין ספק שאופן מודע לבחירת המלים ולסגנון, גם כאותם המקרים שעלולים לעורר עליו ביקורת. "הוא כותב מופשט / אמרו עליו / למה אינו אומר למה לא אכפת לו / מה שנעשה עכשיו / התופת שנעשה עכשיו" (עמ' 57). אצל אופן, אין נקודה חותמת בסוף השירים; מתוך בחירה מודעת ומתוך התכוונות למשמעות חובקת כל. כאילו אומר: השיר הזה, שאתם קוראים בו, הוא רק אחד מתוך צרור אינסופי של מילות שירי (שכבר כתבתי ושכתוב; והאמור במשורר פורה מאוד) ואני מפזר אותם על הרפים כמו אבני דרך, כמו אבנים שמוטות או מיודות. יוצא שבהנציחו את מה שקדם לו, שב אופן ומנציח כל זאת עוד ועוד, כאילו כל הנצחה משתקפת בראי ההנצחות שקדמו לה. "ולא ידעו כי על כך על כך / קָבַר מִלִּים הרבה / שְׁבַר עֵטִים הרבה / לומר / בשפה לא-קיימת כל שלא ניתן / בשפת אנוש" (עמ' 57). אכן כן, ועם זאת, השירים היותר נוגעים לקורא המצוי בשירה החדשה, הם אותם שבהם הוא נוגע אופן באישי בתחומי המופשט (ולא להיפך). אופן בשלו, עודו "מגלגל אבנים / במעלה הרחוב / מלים שעוד לא כתב / תרמיל על שיש // שח מעבר להרי חושך //...// לתוך אחרי האופק / שם אין עליו מורא עוד / וכל האימים דומים // מגלגל אבני גולל" (שירים ברחוב עייף, ספריית פועלים, 1984, עמ' 61).

אריך קסטנר; וסיום השיר, ממש ברוח שירי קסטנר ובסגנון השאלה הרטורית-סאטירית של אז: "רק אמרו לעצמו / אני חשוב כמת / אך מה זה חשוב // מה זה באמת חשוב" (עמ' 92). כמה מן הצירופים הכבולים שאופן מגלגל במילותיו, נוסח "קרח-החידלון", עלולים לצלצל כמצועצעים. כן האמור בשימושו בממרות חז"ל, שיש והוא מצרפן בדבק של קרבה סמיכה. אפשר שיכול היה לחסוך בכך, והראיה: בשירים אחרים, השורות הקצרות-מקוטעות רבות עוצמה מבלי להצטרך לפרפרוזות. דוגמה מוצלחת: "אך מארובות / נשר / היתמר עשן //...// ועדין / כנפיים עשנות מעל / נשר // כנפי מלאכך" (עמ' 164-5). זה נכתב בזיקה למערת אליהו שעל הכרמל, בהקשר מתחדש של נוף-הקדומים ובקשר חדש לשם השכונה החיפאית. יש שהוא מכתת את צירופי המשפטים הקטועים עד לכדי מלה אחת בשורה: "חפילת / אל-אשְׁכָּה / אל / מוות / אל כְּרַת — / גם גזע כְּרֹת / יש ויוסיף לצמוח // להיות בו קן / להיות / בית // לבן האובד / להזכיר נשמות" (עמ' 140-1). יכולתו של אופן לצקת משמעויות חדשות ו/או מחודדות דווקא בנקודות השבירה, כלומר ברווחים שבין המלים והשורות ובעיקר באותם שבין המשמעויות המרומזות, מח-דירה לשירים ה"סדוקים" עוצמה מוצקה.

ביקורת ספרים •  
שירה •

יהודה אופן: מי שפעם הוליד כוכב; עקד; 1990; 240 עמ'.

## הצבע והעומק

מיכל גוברין;  
גופי מלים;  
הקייבוץ  
המאוחד; 1990

ה שהיה אתמול  
הופך תלבושת פור  
רים, / ההווה  
מתאמץ בנלעגות / להתחפש  
לעבר.

אלה שורות הפתיחה לספר שיריה של מיכל גוברין. ומכאן גם מתחיל החיפוש אחר חוקיות הזיכרון העובר בספרה כחוט השני – השתנות המראות עד היותם מלים בשיר.

בספר ששה שערים: צורת הזיכרון, שירי מסע הודו, תמונות אירופאיות, חאפר לילי בקו תל-אביב ירושלים, שירי יפו הנביאים, ובאחד לספירה. למעשה, מדובר במסע אוטוביוגרפי. עמדת התבוננות וחקירה היא המאפיינת את הספר. יש בקובץ השירים משהו מאופיו של יומן אישי, יומן מסע, שאינו מאפשר לאירועים ולרשמים להעלם מעבר למסך השיכחה, מעין התמודדות אינטלקטואלית עם עולם החוויה האנושי.

מצד אחד שירים קצרים העוסקים בחוויה הדורשת פירוש, כמו שירים המתמודדים עם מות האב, שאלת האובדן ומתן שם לרגשות החדשים.

"כל כנויי האל ותארו / אינם אלא דרכי עקיפין / לחזות בתהרמות הרוח / הקם כך מן העפר". שירים קצרים, חסכניים במלים, מינימליסטיים ומאופקים מאוד ברגשות העולים מתוכם. בקטע, שהוא למעשה תיעוד התחושה המחלחלת על מותה הקרוב של האם (עמ' 12), פותחת גוברין חלון להבנת תהליך הפגמת התחושות, באמצעות הגייתן למלים, כל מלה "זורקת" למלה אחרת וזו מבקשת לעצמה פירוש ומקום במארג האסוציאטיבי, שהוא מדורג, תרבותי כללי ובין-אישי אך גם ובעיקר תרבותי יהודי (נושא הראוי לדעתי, למאמר נפרד). "התהפכות קצרת הדרה, הכאב המעורטל, הכושה, הערגה, המחנק על מותה הקרוב בו בזמן גם לשנות את מצב הצבירה של הרגע הנתפס: "כתר שחור נאסף להרף... סכוב תקליט ממים ואוצר / את פריכות הרגע." בשער זה ניתן לנו רמז על מה שעתיד אולי להתפתח

מתוך שירתה של גוברין לשתי אפשרויות מעניינות ושונות זו מזו. אפשרות אחת היא חידוד ומתיחה של השיר לשכלול הקשר בין המלה לבין הצורה שהיא מבטאה, שירה שאולי אפשר לכנותה "מושגית" באופיה. תשומת הלב ניתקת לחלוטין מהתוכן לעבר הצורה, עד כי התוכן מאבד משמעותו. לעומת זאת, כדאי לשים לב לנקודת המוצא לתמונה, או לרגע שממנו נפתח השיר. כך בשיר "השדרה האמצעית" (עמ' 35) המתאר את השדרה בדרך צורנית עד כדי פירוק מלים ופיזור של מלה אחת לאורכה של שורה שלמה, כמוכן תוך שמירה על קשר בין משמעותה לאיותה, דרך כתיבתה הצורנית ויחסה עם השורות הבאות:

"מפושק  
מפושק  
מפושק"

דוגמה נוספת הוא השיר "המוני האיכרים כצלליות" (עמ' 24), המפורז לאורכם של שני עמודים בצורה אלכסונית, האמורה לבטא את דרך הילוכם של האיכרים היהודים בשדות. באופן אישי, ולא דווקא כנקודה אובייקטיבית לביקורת, אני נהנית מאוד מדרך כיב המשחק וההתנסות בשירים, אך מאידך, אני נשארת ללא משקע רגשי. הם אינם משאירים כל רושם, מלבד הרושם החזותי. חסרה לי אותה אמירה, החורגת מעבר לקיומו של השיר. האפשרות השנייה היא שירה מתפרצת, אסוציאטיבית, השקועה בזרימת המלים ובמשמעות עיוות שהן מעלות מתוך עצמן. בדהירה של אמא. או "והרחמים, והגוף, כי צריך הרבה רחמים לגוף, כמו שאמר רבי נחמן..."

"שירי מסע הודו" כולל שירים קצרים, שהמשוררת נמצאת בהם בעמדת התבוננות, ללא מעורבות רגשית. כוחו של השיר במחזור זה תלוי ביכולת התיאור שלה. מעניין לציין כאן שכוחה בתיאור דמות האדם גדול בשירים אלה, מכוחה בתיאורי הטבע. האטמה בשירים אלה הוא רק תפאורה לדמות האדם, ובעיקר לדמות האישה. "אשה כקומץ כלונסאות / שפופה למנות את גרעני האבן זה מזה / בסבלנות של כובד העלים הטורפיים / ושל שמים טעורנים בגרגרי חרדל". רגעי השיא כשיר הם אותם רגעים, שבהם היא חורגת מעמדת התבוננות ומערבת את עצמה או את דמות אהובה. כך בשיר המסיים את שער שירי הודו: "על צוארי אתה עולה, מטפס על הגזע הארוך עד הצמרת / את סנסיני שדי אתה חופה בכפותיך כלהבות מנחה מלאות". מתקיימת בשיר זרימה טבעית בין פרטי ומאפייני הנוף ההודי, האקזוטי, לאדם החווה:

"על מצחך ניגר החום כאגלי דבש על פרי הקוקוס / המבריק..." הנוף אינו עוד תפאורה, אלא חלק מעולמו המופנם של האני השר. המסע ממשיך ל"תמונות אירורפאיות". דווקא בשיר המצהיר על עצמו כ"תמונות אירופאיות", לא מצאתי בתמונות כל דבר שימקם אותן דווקא באירופה על פני כל מקום אחר. אלה דימויים התופסים רגע לירי ומקבעים אותו ביצירה מאוד מודעת לעצמה – אולי אפילו יתור על המידה. בשיר "שלוש ציפרים על ראש אנטנה" (עמ' 32) מנסחת גוברין את הפואטיקה היטב, כדיאלקטיקה שבין תפיסת ההרף החולף לבין מעשה היצירה, המסוגל לאצור את הרגע, החוויה, אך שירה שאינה מתחשבת בשורה, באורכה, או בכל אפיון צורני. למעשה היא נוגעת בפרוזה, אך היא לעולם נטולת עלילה. לסוג זה שייכים שלושה קטעים, שכותרותיהם "דם" (עמ' 49) ו"גופי מלים" (עמ' 55) – שעל שמו נקרא הספר. שני שירים מתפרצים אלה נוגעים בשתי נקודות פנימיות מאוד באישיותה של הכותבת: "דם" נוגע לנשיותה, לזהותה כאישה וכאם,

ובעיקר לרגע הלידה ולהתרחשות המלווה אותה. "גופי מלים" נוגע בצורה מתפרצת ברגע המעבר שבין הידיעה והמודעות לעצם הנראה, או להתרחשות המתהווה, לבין רגע האמירה, שזהו שלב של יצירה. מאותו רגע מתרחש דבר נוסף: "אני אומרת בתים שאמר כבר איש בלבנים, במלט, בתנועת העברת הכף על הנתבך...". הן בשיר העוסק ברגע הלידה והתרחשותה, והן באחרים, אי אפשר להתעלם מחלקה של המודעות והידיעה התרבותית בשירים: "אח, מה מתוך דם השליה הנוסף כחלב... העוזים המטפסות, הגנות, הכביסה, ועל הפסגה כיפת האבן העגולה, הברלינאית, של הוגו ברגמן". הספר כתוב מתוך עמדה של מתכוונן רגיש, העוקב אחר רגע המעבר שבין היות ליצירה. פעמים חומר היצירה הוא זיכרון ופעמים רגש הדורש פענוח, מראה חולף בארץ זרה, או רגע של לידה. מה שמעניק לספר שיריה של מיכל גוברין את טביעת האצבעות האישית הוא לא הנושא, אלא הדרך שבה מארג האסוציאציות התרבותי העשיר מעניק את הצבע והעומק לחוויה האנושית.

## פנינה עמית

### הרבר שלא נתתי לו שם

הִדְבָּר שֶׁלֹּא נָתַתִּי לוֹ שֵׁם הִיָּה בְּעוֹכְרִי  
וְאֲנִי  
הוֹטְטִי בְּדַחֲפוֹת לִישִׁיבֵת מִטָּה בְּפִנְטִגוֹן  
לְחֵבֶרֶת Ball Space Systems יַעֲצִתִּי סְתוּרִים,  
בְּכַנְסִים

הִרְצִיתִי עַל יְקוּמִים נְמֻלְטִים  
בְּגִלְקִסְיוֹת מְנַקְבוֹת חוֹרִים שְׁחוּרִים,  
קְנִיתִי

קוֹטֵג' בְּרֵמֶת הַשְּׂרוֹן וְחֹתֵת סוּסִים  
וּבְרֵכָה  
פְּצִיתִי אֶת הַמְשֻׁפָּחָה,  
לְבִשְׁתִּי

גִּינֵס וְכַתְנֵת פְּסִים  
שְׁגִלְתִּי נְעָרִים  
דְּבַרְתִּי אֶל פּוֹחֲזִים,

לְבָדִי

בְּסִטוּדִי שְׁלִי בְּעִיר בְּמִשְׁתֵּי מְהַגוֹנֵי עַל סְדִינֵי מְשֵׁי שׁוֹכְכֵת  
עֵיפָה כְּכָר  
שְׁנָה וְחֻדְשִׁים  
וְשִׁלְשָׁה יָמִים  
וְשַׁעָה



## ריגול לבני הנעורים

גנון ז'קונט אינו כותב מותחן לשם מותחן. הוא מעצב סיטואציה, מצב אנושי מורכב. משתדל להתנזר מליטרריות מיותרת. משתדל להקרב לחיים. הדמויות שהוא מעלה על "קרשי הבמה" הן עגולות לרוב בהתנהגויותיהן. כלומר, המעשים מותנים בהתנהגות הסביבה, בנסיגות הנובעות מן הסיפור, ולא מרלבשות מלאכותית כתוצאה עלילה מאולצת.

כך היה ברומן הראשון שלו, פסק זמן, שגיבורו, סוכן המוסד לשעבר, מגויס מחדש על מנת לבצע משימה הקשורה באירועי המהפכה החומ'ייניסטית באיראן. הסוכן, "אנט' גיבור" אופנתי באופיו, כבד תנועה ושמנמן, אך לא באופן מוגזם. כלומר — לא יותר מבשר ודם. נוסף למשימה האמורה, יש לו גם בעיות אנושיות פשוטות יותר, כמו אהבה, צער, מיחוש גוף וכיצא באלה, אך כשצריך, הוא מבצע את המוטל עליו.

גם ספרו השני, העוסק במלחמת לבנון, מאויש בגיבור, המזכיר את גיבור פסק זמן, אך מבוגר יותר, ושהשמן מעט במשך השנים. הוא נשוי, בהליכי גירושין, ותוך כדי ביצוע המשימה הוא "מתעסק" עם אשת אחר החשודים. גם הוא אנושי, לא סטראוטיפי, לא דומה לקציני המשטרה של גב' גור, למשל...

אחרון המאהבים החכמים הוא ספרו השלם ביותר של אמנון ז'קונט עד כה. זהו ספר נבון, גיבורו, רוני, נער בן שבע-עשרה, החי עם משפחתו בארה"ב, איננו

מומחה, כנראה, בכתבי פרויד, אבל הוא מאוהב באמו ומקנא כאביו — אפילו נוטר לו טינה. האב, איש מסתורין, מרגל כנראה עבור מדינת ישראל.

החיים כאילו מתנהלים על מי מנוחות, עד שמתגלה לרוני, שמשוה קורה לאמו — הוא בטוח שהיא מעורבת בעסקי ריגול. הצרה היא, שמלבד רוני יודעים זאת גם אחרים, "הרעים", אשר מאיימים עליה באמצעותו. ולא רק עליה — גם על מישוה נוסף. מיהו המישהו הנוסף הזה? כאן קבור הכלב. מי המאיים? מה עושה אמו? איך קשור אבא לעניין? ועיקר העיקרים: מי הוא האיש, אחרון המאהבים החכמים, שאמא אוהבת, ושחייו בסכנה?

על מנת להשיב לכל השאלות הנ"ל, עובר הנער הרפתקאות מסמרות שיער, טובל ומסתכן. הכל כתוב נקי, אמין, המצבים אפשריים או על גבול האפשרי.

רצוי להעיר, שבדומה לשני ספריו הקודמים של ז'קונט, כפוף גם ספר זה לאירועים שהיו. הפעם מצויה ברקע העלילה פרשת פולארד.

יפיו של הספר, וזהו בהחלט ספר יפה, נובע בעיקר מהיותו ספר חינוכי ביסודו. רוני מתבגר תוך כדי הרפתקאות שהוא עובר. נסיון החיים החדש שהפרשה מזמנת לו פוקח את עיניו. הדמויות שסיבבו הופכות יותר ראליות, יותר אמיתיות. אמו מאבדת מהילתה, לאביו נוספות נקודות זכות. הדוד שנערץ בעבר, שהוא הנמען כמחברות שכותב רוני, מופיע בסיום הספר באור לא מחמיא, בלשון המעטה. והנער עצמו לומד, ששוב אינו כה תלוי באחרים, ושניתן להיעזר באחרים, חשוב להתחשב בהם, אך לא תמיד צריך להאמין להם. ועוד — שלא כל דבר הוא באמת כפי שהוא נראה. שהחיים מורכבים מאוד. כלומר, זהו ספר חינוך חיובי. אפילו הסוף הוא טוב: המשפחה מגיעה לישראל והאם אומנם חיה בנפרד מהאב, אבל בעיני רוני הבוגר זה אינו אסון. האב, שיצא לפנסיה מוקדמת, מצויר בביתו שבפרבר תל-אביבי. סוף טוב — הכל טוב.

ההחלט מומלץ לגילאי 15-17. ■

## ציונות בארץ אחרת

שיבותו הרבה של הספר היא בנושא שלו. הטריטוריאליזם הוא אומנם תנועה שהשפעתה הייתה קטנה, אולם היה לה מה לומר ליהודים, והוויכוח אתה היה, אולי, הקשה בוויכוחים שהיו לציונות. זאת דווקא בשל הזהות בהנחות יסוד לגבי מצבם של היהודים באירופה של ראשית המאה העשרים ובדמיון מסוים בפתרון המוצע. אין זה מקרה שגם ספרו של פינסקר, אוטואמנסיפציה, וגם ספרו של הרצל, מדינת היהודים, נכתבו כך שהם מתאימים לטריטוריאליזם לא פחות מאשר לציונות. ספרו של בנימיני מפנה תשומת לב לנושא חשוב זה.

קשה לומר שהספר ממלא את הצורך בספר הסבר טוב על הטריטוריאליזם ועל הטריטוריות שבעלי הרעה הודת חפשו. ברוב חלקיו קשה ללמוד מה היו ההצעות השונות, מה אופי הטריטוריות השונות ומה היה בהן שקסם לטריטוריאליזם ליסטים. אין גם הבחנה בין האופי השונה של ההצעות. למשל, כש' לונה של בירובידג'ן קשור בהחלט באופי הבולשביסטי של ההצעה ושל הטיפול בהגשמתה; נוסף לכך שבחרו מקום בשביל היהודים, שקשה היה למצוא מרוחק ממנו. על אוגנדה אין תיאור טוב — לא מה הוצע והיכן בדיוק, ולא מה היה מאחורי ההצעה. כיום פתוחים כבר הארכיונים הבריטיים מהתקופה היא ואפשר לברוק חומר שהיה חסוי בשעתו. טושטש

גם סופו של הסיפור, איך ומדוע בוטלה ההצעה.

יש בספר טשטוש מזיק של ההבדל בין טריטוריאליזם וסתם תנועות הגירה של יהודים ממזרח אירופה, בין שהיו תנועות ("עם עולם", למשל) ובין שהיו פעילויות פילנטרופיות (כמו יק"א של הברון הירש) והרצון לפזר את האוכלוסייה היהודית על פני ארצות-הברית (פרשת גאלוסטון).

גם הטיפול המערכתי בספר הוא פגום למדי. למשל, מיקומן של ההערות. אתה נתקל, תוך קריאה, במספר של הערה, וכל פעם נמצאת לא צפוי. לפעמים ההערה באה בסופו של סיפור על טריטוריה מסוימת, לפעמים בסופו של פרק הדין בקבוצה של טריטוריות מוצעות, ולפעמים סתם באמצע כלי כל היגיון.

כידוע היו שתי גישות בקרב הטריטוריאליסטים לארץ ישראל ולציונות, הן בטריטוריאליזם המוקדם, בראשותו של ישראל זנגוויל, והן בטריטוריאליזם המאוחר בראשותו של יצחק נחמן שטיינברג. היו שראו בארץ ישראל אחת הטרטוריות, לא המתאימה ביותר, ושחמו על כל התקדמות בהגשמה הציונית. היו שהתנגדו לציונות עקרונית, בגלל הערבים. ההבחנה הזאת אינה מוסכרת כלל בספר. חשוב מאוד להביא לידעת הקורא העברי את מהותה של התנועה הטריטוריאליסטית על חלקיה (סוציאליסטים ולא סוציאליסטים), למה הם קיוו ומדוע נכשלו כל הנסיונות. ספר זה אינו מצליח לעשות זאת, וחבל מאוד יהיה אם הופעתו תסגור את השער לפני ספרים טובים יותר בנושא, בין שיהיו אלה מחקרים של מחברים עבריים בארץ ובין שיהיו אלה תרגומים, כמו למשל ספרו (ביידיש) של פרופסור אסטור על תולדותיה של "פריילאנד לינע". עם זאת, כל מי שירצה לטפל בנושא להבא, יפיק תועלת רבה מעבודתו של אליהו בנימיני. ■

## בספרי עֵתָאֵן 77

הופיע בימים אלה:

### יאסו איזבלה

ספר שירים שלישי 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 ומשחררת.



## על חיות ובני אדם

ראלד דארל האנגלי, אחיו של לורנס דארל – מחבר הרביעייה האלכסנדרונית, מתגלה בכל ספריו כיידן הגדול של החיות, שעליהן הוא מספר באהבה רבה. גיבורי ספריו הם אנשים וחיות, שמצא בחלקי תבל שונים והתיידד עמם. רבות משנות חייו עברו עליו בנסיעות בעולם, בכתיבה ובצילומי חיות. הוא נולד בהודו ב-1925, חי שנים באי היווני קורפו, עמד בראש משלחות מדעיות לאיסוף חיות בר באפריקה ובאמריקה הלטינית, צילם מטעם הטלוויזיה הבריטית באוסטרליה, בניו-זילנד ובמרוח הרחוק, ארגן שמורות טבע ופארקים זואולוגיים ברחבי העולם.

בעקבות אלה נולדו ספריו – וכולטים בהם, לדעתי, אלה שעלילותיהם עוסקות בשנות ישיבתו בקורפו, בילדותו באי בקרב משפחתו המזוהה. גן האלים, שהופיע עתה בתרגום עברי, אינו הראשון בספרים אלה. קדמו לו משפחתי וחיות אחרות חיות, ציפורים וקנ"רובים. בגן האלים, שיצא באנגלית ב-1978, ממשיך דארל לטוות את סיפור שהותם של בני משפחתו בקורפו: חמש שנים יפות בילה באי, מהיותו בן עשר, עם אמו, אחיו לארי ולזלי בני העשרים – ושלוש והתשע-עשרה ואחותו מרגו בת השמונה-עשרה. כולם מוזרים בהתנהגותם, אינדיבידואליסטים המבקשים לבטא את המיוחד שבאישיותם על רקע החי והצומח באי הציורי. האנשים "המטורפים" האלה כאילו הופכים לחלק מסודותיו של טבע זה, משתלבים בו כמו החיות, החרקים והציפורים. זהו "גן אלים" שיש בו משהו ראשוני, מסתורי ופשוט ביותר בעת ובעונה אחת. דומה שהילד ג'ראלד רואה הכל ומבין הכל – והמספר שהתבגר מציג את בני משפחתו בחולשותיהם ובחביבותם. באותה עשה הוא מתאר את היצורים מעולם החי בדבקות, כשהרפתקות וסיפורים מסיפורים שונים מתלווים לחיבורים אלה. וכך, כאמור, משפחת החיות ומשפחת האנשים מתאחדות בספר, הכתוב בהומור. המספר מסתכל סביבו בעין טובה, קולט רעשים, פעילויות ותמונות עסיסיות בצבעוניותן: "הקיק ההוא היה קיק עשיר במיוחד; נראה היה שהשמש הפיקה מהאי גודש מיוחד, שכן מעולם לא היה לנו

שפע כזה של פירות ופרחים, מעולם לא היה הם כה חמים ומלא דגים, מעולם לא גידלו ציפורים כה רבות את גוזליהן, ומעולם לא עיטרו פרפרים וחרקים כה רבים את הנוף בצבעיהם הזוהרים. מלונים שבשרם רענן וקריר כשלג ורוד, נראו ככדוריות תוח מעשה ידי הטבע, כל אחד מהם גדול וכבד דיו להחריב עיר. מהעצים נתלו אפרסקים ענקיים, כתומים או ורודים כירח בעת קציר, וציפותיהם העבות והקטיפתיות התמלאו במיץ מתוק... קלחי התירס היו ארוכים כים כאורך זרוע, וכאשר נגס במעשה-התשכך הצהוב של הגרג'ים, פרץ לפיך מיצם החלבי. את העצים נימרו שקדים ואגוזי-מלך בצבע הירוק, מתנפחים ומתפטמים לקראת הסתיו, וזיתים חלקים, מב-ריקים כביצי-ציפורים, נשזרו בין העלים".

בספרים אחרים שלו מפליג ג'ראלד דארל למרחקים ולמרחבים גיאוגרפיים שונים, לארצות ולאיים נידחים, לג'ונגל ולסוונה, כדי לחפש שם את הפילה הגדולה רוזי, את הציפור הקדושה הידועה בשם ציפור הלעג, את עוף הקאמיקי, את העטלפים הזהובים והיונים הוורודים... רבים מספרים אלה נמצאים כבר בירי הקורא העברי: חברי הסוונה, היער השיכור, פגישות עם כעלי-חיים, ציפור-הלעג, קרובתי רוזי, הפיקניק ומהומות אחרות, עטלפים זהובים ויונים ורודות. בדפים רבים בספריו משמים בערבוביה עליה בלתי צפויה, תיאורי חוויות ושעשועים, ריאליה ודמיון, מבט מבודח ורצינות של חוקר טבע.

ימים מעטים לאחר גן-האלים הופיע בעברית ספר נוסף של דארל, סנדל וכל השאר, והפרקים שבו כמו חופפים את הפרקים העיקריים בחייו של המחבר, מסמלים תחנות בהיכרותו את העולם הסובב אותו. כקשר ודבק בין פרקי הספר, לעתים דבק רופף למדי, משמש דארל עצמו, בעומדו במרכז המסופר, בבחינת אני ומשפחתי ועבודתי וידידי והחיות שלי, המלווים אותי בכל מקום שאני נמצא בו. והמקור מות הם אותם מקומות המופיעים גם בספריו האחרים, אך כאן הוא מנצל אותם יותר כרקע להעלות מקרים משעשעים. מקרים אלה יש שהוא מושך ומתח אף מעבר ליכולתם לספק "בשר" ראוי להרכבתו של סיפור על יסודותיו האקזוטיים, יהיו מפתיעים ככל שיהיו. בפרק הראשון הוא מחזיר אותנו לאי ילדותו, לקורפו הקסום, ומספר על הרפתקה, שבה משתתפים כל בני משפחתו וחבריהם.

בפרק השני נמצא דארל בלונדון, עובד בחנות לממכר חיות מחמד. במסגרת תפקידו הוא פוגש באנג'לים תמהונים עלילת הפרק השלישי מתרחשת באפריקה, בכיתו של קצין מחוז

אנגלי, ובמקרים המצחיקים נוטלים חלק הטבע האפריקני הססגוני, פקידים קולוניאליים חסרי ביטחון ומשרתים שחורים המבקשים לשאת חן.

בפרק הרביעי והחמישי שב המחבר לאנגליה, ומתאר מקרים ודמויות משעשעים מחיי היום-יום.

הכל קליל ומרפרף, אך קלילות זו אינה מידה השמורה לטובת בעליה. כי הרושם הוא, גם כאשר כתיבתו רצינית והוא מתכוון להציג עולם קיים של אנשים מזוהרים ודברים מזוהרים, שאין הוא עוסק בעיקר, אלא בפרפראות. התיאור רים הארוכים של הכנת ארוחה לאורח רשמי בחברה הקולוניאלית באפריקה השחורה, של הטיפול בנזילת דם מהאף ושל החשיבות הנודעת לארגו קרח באקלים היווני החם, והשיחות הקולחות והבלתי מחייבות בין הגיבורים, מזכירים תכופות פטפוט נעים, בועות סבון, קצף ככוס שמפניה.

מה שמציל כתיבה זו מכישלון, נוסף כמובן לכשרון-המספר

הטבעי של דארל, היא הראייה המבודחת, האווירה ההומוריסטית, הלגלגנות הדקה המרחפת על הכל. דארל מלגלג על מעשיהם והתנהגותם של אמו, של אחיו ושל אחותו, על הפקידים הבריטיים כמושבות, על הג'נטלמנים האנגלים המעוררים גיחוך באורחותיהם וכדפוסי מחשבתם. וזה מרכך את הדברים, עושה אותם אנושיים וקלים ל"עיכול". רבות מהסיטואציות המתוארות כאן נופלות בשבוי של ההומור האנגלי. בזכות אווירה זו וגישה זו אנחנו יודעים כי כאשר נציב המחזו הבריטי בקמרון צונח לתוך כור של צואה ועל ראשו נופל מאורר של צמחייה טרופית אפריקנית, שמתוכה מגיח גם נחש ארסי וקטלני ביותר, כאשר דארל ובני משפחתו נראים אבודים בחוף נידח ביוון, בלי דלק, בלי מזון ובלי מים – בסופו של דבר לא יקרה מאומה לנפשות הפועלות, כולם בריאים ושלמים מכל המהומה והחינוך לא ימוש מפניו של המספר.

## צביקה שטרנפלד — הפינה

### בלז סנדרר

### מתוך 'פרוזה של הטונסיבירית

### של ז'ן הקטנה מצרפת'

ועם זאת, עם זאת  
הייתי עצוב כמו ילד  
קצבי הרפכת  
"חוט-שדרה פסי-רפכת" של הפסיכיאטרים האמריקנים  
רעש הדלתות קולות הסרנים החורקים על הפסים  
הקפואים  
ברזל הזהב של עתיד  
הבראונניג שלי הפסנתר וקללות שחקני הקלפים  
במחלקה הסמוכה  
נוכחותה המהממת של ז'ן  
האדם כחל המשקפים שטיל בעצבנות במסדרון  
ההתבונן בי בעברו  
רשרוש נשים  
ושריקת הקיטור  
והרעש הנצחי של גלגלים בטרופם בנתיבות השמים  
הזגוגיות בפפור  
אין טבע!  
ומאחור המישורים הפסיכיריים השמים הנמוכים  
הצללים הגדולים של השתקנים העולים ויורדים  
אני שוכב בשמיכת המסע  
בתמים בתמים  
כמו חיי  
וחיי אינם מחממים יותר מהצעיף  
הסקוטי הזה.

הצורפתית

בלז סנדרר (Blaise Cendrars), נולד ב-1887 בפריז לאם סקוטית ולאב שוויצרי, תחת השם Frederic Sauser. בגיל 16 כרח ברכבת למוסקבה ומשם לסיין ולפרס. בגיל 20 שב לצרפת לגדל דבורים, אך כעבור שנה המשיך להסתובב בעולם ובתקופה מסוימת בלונדון היה להטוטן והתגורר עם צ'רלי צ'פלין בחדר אחד. ב-1914 התגייס לצבא ואבד זרוע במלחמה. המשיך בחיי צייד, עיתונאי והרפתקן. בשנות ה-20 היה גם פעיל בעיסוק הקולנועי. נפטר בפריז ב-1961.



# מקס, עלמה וגדעון

אינתיפאדה הצמיחה אצלנו אין ספור שירי מחאה וסיפורים אקטואליים לא מעט. עכשיו הצטרף אריכא אל מעגל הכותבים, אשר סיפורם נשען על רקע האינתיפאדה, ומתוכו הוא יוצא אל ביקורת חברתית, עוטה לבוש מקראי, ואל רבדים עמוקים יותר של חיפוש ה"אני", תוך צלילה אל התת מודע — "צלילה אל כיס הנפש" (287).

אריכא התחיל את דרכו הספרותית בתחילת שנות ה-50, בפרסום סיפורים קצרים, ונמנה על דור סופרי הקובץ הספרותי פמליה.

ב-1955, והוא בן 21, פרסם את הרומן הראשון שלו *הכומחות הש-חורות* — הראשון שנכתב על רקע צה"ל — והעלה לראשונה את בעיית הטרטורים בבסיסי האמור-נים. הספר זכה בביקורות טובות ולהתייחסות אוהדת כמעט בכל המוספים לספרות — "הבוקר", "הפועל הצעיר", "חרות", "קול העם" ועוד — וכבר אז הושם הדגש על כשרונו הדרמטי וכשרונו בעיצוב הדמויות.

ב-1959 פרסם את הרומן השני שלו, *המסק עולה*, הראשון שנכתב על רקע חיי התיאטרון, שהכיר משנות היותו איש תיאטרון בעצמו. הספר זיכה אותו בפרס הספרות ע"ש אשר ברש. לספר הזה, במ-דור ספרות ואמנות של "ידיעות אחרונות", הקדיש הסופר גרשון שיפמן, מגדולי הספרות העברית, את מדורו "נצנוצים", ובין היתר כתב: "זה כבר לא נסחפתי עם קריאה בספר כמו עם דפים אלה שמגוללים לפנינו הווי והוויה לפ-נים מן הקלעים... הפתעות נועזות — וירטואוזיות על כל צעד. כוח דלטריסטי בלתי שכיח".

אריכא פרסם ספרים רבים ליל-דים ולבני הנעורים, ביניהם שתי טרילוגיות. גם ספרים אלה זכו להתייחסות דומה מצד יוסף פריד-לנדר ("מאזנים"); שולמית לפיד ("מעריב"); וד"ר אוריאל אופק המנוח ("לכסיקון אופק לספרות ילדים").

לאחר מכן פרסם אריכא באנגלית ובשפות אחרות שורה של רומנים העוסקים בטרור בינלאומי וערבי בעולם הרחב. שניים מספריו היו לרבי מכר. הביקורת קיבלה פניו במאור פנים ב-"PUBLISHERS"

WEEKLY

על ספרו *שעת הליצן* (1981), המתרחש על רקע חייהם של חסידי חב"ד, נכתב: "...במקביל לציר הסיפור המרכזי, בנה הסופר רבדי עלילות משנה המצטיינות ביכולת ספרותית רבה ומאדירות את עוצמת המתח של הסיפור".

בספר *עלמה בקצה הכפר* בונה אריכא מבנה טקסטואלי הנשען על דמויות מן המקרא (דוד, בת-שבע, אוריה, שמשון), תוך שימוש במוטיבים כגון גן העדן והעקדה, אלמנטים מיתולוגיים — השטן והגיהנום — ומוטיבים מן התופת של דנטה: "תחנות שונות במסילה העקלקלה" (עמ' 286), "המסע הנפתל רק בתחילתו" (עמ' 290). ככך מעניק אריכא מימד עמוק יותר לסיפור ומרחיב את משמעותו.

את חסותה לכך. היא מקבלת את מיכל כאחות וידידה. "כולנו מאוהבים בה עד אובדן החושים" (עמ' 31). התייחסותם אליה קובעת במידה רבה את דמותם.

מכחינה זו מקבילה דמותה של מיכל לדמותה של ברט, מ-*חזרת השמש* להמינגווי, הגם שבאופיין הן שונות לחלוטין.

עלמה, אשר רגישותה לבעיה הפ-לסטית מביאה לכליונה, נשארת נאמנה לעקרונותיה, עד סופה המר. נסיונותיה להחזיק באידיאולוגיה שלה וללחום את מלחמת "החלש" על פי תפיסתה, מעלים בעיות יסוד שהחברה הישראלית נקלעה אליהן בשנים האחרונות, ואת שאלות הצדק, ההגיונות, והמוסר האוניברסאליים.

עלמה ניחנה בעיין בוחנת, פקוחה וערה למערכת הערכים הפסולה של הוריה וחבריהם, אך בכל הנוגע לחבריה הפלסטינים היא מוכת עיוורון לחלוטין. ידידה מוסא, "הסטודנט התמים", שלו סייעה רבות, נחשף בפניה במלוא כיעורו — רוצח אכזר ומראשי החמאס. מוסא, שלימים יתברר כי אף שמו מזויף, מביא לאינוסה בידי "המל-שין העזות" ולהשתתפותה, שלא מדעת, ברציחתו האכזרית, תוך כדי אינוסה. דבר זה, ומאוחר יותר חשיפת האמת בדבר הבגידה, סדר כלתי הפיך בנפשה הרגישה, ומבי-אים להתמוטטות עולמה הפנימי. אריכא משחק על כל הקופה, ולכד מהצגת סיפור אמנותי מורכב ואקטואלי, הבנוי על זרם התודעה (ירידה אל חקר הנפש והתחקות אחר התנהגות האדם), הוא מפעיל גם את כושרו הוויזואלי כצייר על מנת להעמיד לפני הקורא, בצורה מוחשית, תמונות מן העבר — נופי ילדות, צבעים, ריחות, הווי, תרבות, תפיסות, ערכים, ניחוחות שנות השלושים והארבעים של פלשתינא-א"י — הכל תוך שי-מוש בדימויים מפתיעים ומטפורות מרובות.

גם תיאור הדמויות מאופיין באותן איכויות ועומק. מאופן ההצגה המקדמית של הדמויות (האקספר-זיציה), הניח אריכא את היסודות למוטיבים שפיתח בהמשך. גם תיאורי הנוף מיטונימיים לא אחת

לרחשי הנפש. הדבר הבולט בספר הינו האינטנ-סיפיקציה — שימוש חוזר ונשנה של אור וחושך, וציטטות חוזרות ונשנות מן המקרא, הכל בדחיפות גוברת והולכת. הן הניגודים והן המובאות יוצרים תחושה מברשת אסון.

"עץ הדעת" איננו מביא מזור לחוסים בצלו. נהפוך הוא: המוד-עות הופכת עקב אכילס לגיבורי הסיפור, ומכניסה אותם למעגל "הגיבורים הטראגיים". מבחינה זו ניתן לומר כי כל הגיבורים הינם סיזיפיים, שכן, חרף המודעות, הם ממשיכים לנהוג כמנהגם משכבר. הם אינם יכולים אחרת.

האם הארכיטיפית משנה דמותה, והפעם מתנקזת דרך כל נקוביות עורו של גדעון. היחסים בין גדעון לעלמה הינם רגעי היפוי וההתעלות בסיפור, והם מזכים את גדעון, למ-רות חולשתו, בנקודות זכות רבות. תורם לכך גם יושרו הפנימי — בשום מקרה אין הוא מוכן להצדיק את חולשותיו. להיפך — הוא דואג להבליטן בכל חומרתן, ובכך משיג מספר מטרות: יוצר הגנה איוושהי, כנגד הקנאה וההרס העצמי; חר-לשתו הופכת לכוח מעצם "היכולת להרגיש אשם, שהוא הישג מבחינה התפתחותית, כשחושבים על הת-גבשות של מה שמכונה 'העצמי'" (מבוא ל"סופוקלס/אדיפוס המלך" עמ' 19 תרגום אהרון שבתאי); הוא אף מגיע להזדככות פנימית (קתריזיס), ואפילו זוכה להערכת הקורא.

כנגד כל הדמויות בספר, המייצגות בדרך זו או אחרת סולם ערכים מזויף, מציג אריכא את מקס, "האיש שבא לילה אחד מהים" (עמ' 11), כ"ציוק ברונזה ופניו פני נפיל, אל בין אלים" (עמ' 121), "אמן פיסול וגילוף, הנושא דברים משל הומרוס, אפלטון וניטשה, מחולל מחולו של אלוהים" (עמ' 219), האיש שהוביל את גדעון ל"קבלת מפתחות לעולמות גנוזים של רוח" (עמ' 16).

מקס הינו דמות דומיננטית בסיפור ועל בשל השפעתו הרבה על גדעון וזן עלמה, הן כמשקל נגד להסתאבות החברתית (התומרגות האוכלת כל חלקה טובה והתמוטטות הערכים והאידיאליים), והן מפאת האנלוגיה המתקיימת באופן טבעי בינו לבין יתר הדמויות ברומן.

הסיפור קשור אף במימד הזמן ("נופים קדומים"), ומשיב את הקורא לזמן קדום, שהוא בסיס האנושות כולה, ומייצג את הפראות והברבריות — מושגים המובילים את הקורא לתהייה ואולי אף לשינוי תפיסות יסוד, כפי שקורה לנוגה. מעבר לחוויה החושית, מר-כטחת לקורא חוויה אינטלקטוא-לית אמיתית.

בעלמה בקצה הכפר הוכיח אריכא עד כמה קלע שיפמן באבחנתו הדקה.



עמוס אריכא:  
עלמה בקצה  
הכפר; זמורה;  
ביתן; 1991;  
389 עמ'

# הדרוזים — עדה הנחשפת לאיטה

עדה הדרוזית, למרות תפוצתה הרבה בארץ, בעיקר בישובי הגליל ההררי ("לב הגליל הגבוה") ובמזרח-התיכון, בעיקר בסוריה ולבנון, לא זכתה לספרים ומחקרים רבים. רוב הכותבים על עדה זו, באו מחוץ לה ומקורותיהם היו עלומים מהם, בחלקם. לתופעה זו מספר סיבות בסיסיות: פיזורם הגיאוגרפי הנרחב מחד-גיסא, אך מספרם המועט מאידך-גיסא, תפיסתם כחלק אינטגרלי מהאומה הערבית הגדולה, וחוסר רצונם להיחשף בפני עדות אחרות מטעמי שמירת דתם ומעמדם החברתי-כלכלי. סיבה נוספת היא, נטייה מסורתית לנאמנות לשליט המקומי והעכשווי, וכך אירצון להיחשף כעדה מגובשת בעלת אורנטאציה פוליטי-מדינית חד-משמעית.

ב"סקר המעטים בישראל", שהתבצע ב-1972 במכון ללימודי אסיה ואפריקה באוניברסיטה העברית (ד"ר אריק כהן וחרמונה גרונאו), לא מצויינים הדרוזים כעדה נפרדת והם נפקדים בכפריהם כערבים סוניים לכל דבר, בעוד שעדות קיקיוניות אחרות נסקרות בקפדנות רבה: ערבים בוכרים, בוסניים, כורדים, כושים, מוגרבים, מצריים, צ'רסקים, תורכמנים ואחרים...

מרבית הספרים שנכתבו ופורסמו בארץ, הם כלליים, וסוקרים סקירות היסטוריות, מנהגים ומסורת, עיקרי הדת, חוקים ומרכיבי החברה הדרוזית, אך אין בהם משום המחקר האובייקטיבי-הדקדקני, המעלה סוגיות מעבר להיבטים התיאוריים.

כאלו הם הספרים "מטעם" של אורי שטנרל, שהיה היועץ לענייני ערבים ופירסם ב-1972 את ספרו "מיעוטים" במרכז ההסברה, וכך סלמאן פאלח שעיכד את עבודת המוסמך שלו, ב"תולדות הדרוזים בישראל" ב-1974 כלשכת היועץ לענייני ערבים, במשרד ה"מ, וכן ספרו-אלבומו של מוסבאח חלבי — "הדרוזים בישראל" בהוצאת מילוא ב-1973.

"החברה להגנת הטבע" הוציאה לאור חוברת צנועה ב-1982 — "הדרוזים", מאת יגאל גרנות, שעוררה סערת רוחות בציבוריות הדרוזית, בשל תיאורי התנהגויות שונות כפולקלור העדתי, שהקורא הלא מיומן יכול היה לפרשם

כמנהגי פגאנים וכהקרות קורבנות חיים. לצד פירסומים כוללניים אלו, זכורים לטוב מספר ספרים קלאסיים שהכותבים האחרונים הרבו להתבסס עליהם: חיים בלנק, א. אפשטיין, יצחק בן-צבי, דנה ניסים ואחרים, החל משנות השלושים ועד שנות השישים. נכתבו גם מספר מונוגרפיות על כפרי הדרוזים, אך לכלל מחקר מקיף גיאוגרפי, סוציולוגי או היסטורי, אנו נמצאים חסרים.

ספרו של ד"ר שכיב סאלח, בא למלא קמעה, את החסר. הן בשל היקפו, מיגוון נושאו והתייחסותו לנושאים אקטואליים, שעיקרם פוליטיים-מדיניים. כאמור ההיסטוריה, ההתפתחות ומסותרי-הדת, מהווים גורם מעכב בחקר העדה הדרוזית ועל-כך עומד גם פרופ' איתמר רבינוביץ במבוא לספר. כדי להתגבר על מכשלה זו, עסק המחבר רק בחומרים המצויים בארכיונים בארץ ובאנגליה ותוך-כדי חשיפת המסמכים יכול היה להגיע לתיאורים אנליטיים יותר. שלא נודעו עדי-כה לציבור הרחב. אמנם המחבר מועיד את ספרו גם לציבור האקדמאי וגם לציבור שוחר ארץ-ישראל, יישובה ואוכלוסייתה, תוך שהוא למד על פרשיות מהעבר הקרוב ומורכבותן בהווייה המדינית הייחודית בה נמצאו ומצויים עדיין הדרוזים בכלל, ותושבי המדינה בפרט; והכוונה בעיקר לאמביוולנט-טיות ביחסם לדרוזים בלבנון ובסוריה "במלחמת לבנון", לדרוזים ברמת-הגולן, על נאמנותם הכפולה והמשולשת, למדינות השונות, לעדה ולחברה הערבית והיהודית הסובבת אותם וכן להתייחסות נרחבת לדמויות מנהיגים נערצות ובפרט למנהיג הדרוזים בלבנון, כמאל ג'ונבלאט, שתיאורו אינו "טלית שכולה תכלת".

הדרוזים, שהריבוי הטבעי אצלם גבוה, ושיעורי ההגירה הביך-אזוריות שלהם נמוכים, הולכים ותופסים חלק נכבד בארצנו ובעיקר בגליל התיכון. במלחמת ששת הימים נמנו כ-33 אלף דרוזים (כ-1% מכלל האוכלוסייה וכ-8% מכלל האוכלוסייה הלא-יהודית), במפקד האחרון (1981), נמנו כ-52 אלף. זה מיעוט נכבד המצוי בדילמות זהותיות קשות, ולמרות שהם ממלאים את חובותיהם הצבאיות ונוטים יותר להזדהות עם כלל היישוב, אין התייחסות מספקת לצרכיהם, ואנו כמו-ידינו מפתחים את רגשות התיסכול והאיבה שגוברים אצלם בשנים האחרונות, בפרט אצל צעירים מיליטאנטים מאז 1982.

הספר פותח בפנינו צוהר נוסף להכרת עדה ייחודית זו, וגם אם תוטח בו ביקורת פנימית, בשל היחשפות נוספת, הרי שהוא חשוב לעין-ערוך גם לעדה עצמה וגם לכלל הקוראים, תאבי-הדעת. ■

# מלחמות נחוצות ומלחמות מיותרות

אומנם קיימות מלחמות נחוצות? למרבה הצער — כן. האם אפשר, למשל, לומר לעם: אל תגן על עצמך? אבל לאמהות וליתומים כל המלחמות הן מיותרות. האם המלחמה במפרץ הפרסי נחוצה? על כך ייכתב עוד הרבה לאחר סיומה. כאשר יוציאו את המסנקות — חכמים לאחר המעשה. ייתכן כי מלחמה זו אינה אלא מסקנה שהוסקה ממלחמת העולם השנייה, אשר פרצה כי לא ידעו, לא רצו, לא ראו סיבה מספקת להפסיק את מצעדו החצוף של היטלר כבר בתחילתו. זהו אחד ההיבטים של מלחמת המפרץ הפרסי — גם אם אין הוא אלא תירוץ המכסה מטרות אחרות. אבל, הרהורים על נושא זה אשאר לפוליטיקאים. עם זאת, אינני יכול להשתחרר מהרהורים, התוקפים אותי עם קריאת ספרו הלא-גדול, אך כעל העוצמה, של מאצ'יי ו'דאנובסקי חיל המלחמה המ-

יותרת. זהו שכתוב של סיפור אותנטי, אשר סופר למחבר על ידי רס"ר הצבא האדום, ולאדימיר ט', על הרפתקאותיו באפגניסטן. ולאדימיר ט' היה הניצול היחיד מפלוגה בת 30 חיילים, בגיהנום של המלחמה המזוהה והאכזרית הזאת, שארכה עשר שנים תמימות. הסיפור שזור בשירים שחוברו שם, רחוק מהמולדת, וכן בקטעי מכת-בים אותנטיים.

אומר בהתחלה מה שנהוג לומר בסיוס: לעתים רחוקות מזדמן לי לקרוא ספר כה מועזע, ואני הרי קורא בקפידה את ספרי השואה היוצאים לאור בישראל ובחור"ל... את הסיפור פותח שיר של אלכסנדר רוזנבאום — הצבעוני השחור — המנון לנופלים באפגניסטן. "הצב" עוני השחור" היה שם המטוס, שבו הועברו מאפגניסטן למולדת ארגזי אבק, שהכילו את גופותיהם המ-חוללות של החיילים הסובייטיים. מטוס כזה הופל פעמיים על ידי אש הפרטיזנים — דבר הנרמז בשירו של רוזנבאום, אשר הפך להיות המנון ה"אפגנאים": כשהוא נקרא מעל במה, הקהל באולם קם על רגליו, כמו בהמנון הלאומי. ולדימיר ט', חייל בן 20 מאלמא-אטא, התנדב לשירות באפגניסטן. הוא ראה בכך הרפתקה רומנטית... ייתכן שהטעו אותו התיאור רים האידיליים בעיתונות הסוביי-טית: "...שבע שנים שתקו אצלנו על מלחמת אפגניסטן... כשתקרא את העיתונים מן הימים ההם תלמד, כי הצבא הסובייטי התעסק שם בבניית בתים ונטיעת עצים

## ראובן בן-יוסף

### תשנא

לְמָה בְּפוּרִים מְסַכּוֹת, בְּחַג הַנִּצְחוֹן?  
שְׁמֵלֶפֶת קָרְקַע עוֹלָם הַשִּׁיגָה מְשֻׁרְכֵיט  
פֶּז הַנִּמְתָּח פְּצָנוֹר זָב נֶפֶט מְהוֹדוּ  
עַד כּוֹשׁ מוֹהֲלִין עַד בְּרוּקְלִין מִמְשֶׁהָד עַד פֶּאָס  
לְכַשְׁנוּ מְסַכּוֹת בְּאֵלוּ כָּל יוֹם פּוּרִים,  
חֲגַגְנוּ נִצְחוֹן בְּאֵלוּ בְּרוּךְ הַגּוֹרֵל  
שְׁעָה שְׁעָה בְּתַדְמִית חֶפֶשׁ מְחַפֵּשׁ,  
וְאוֹתָן רְגָלִים שׁוֹקְעוֹת בִּינּוֹן, אוֹתָן  
יְדֵי תַחְנָה, תְּמוּנָה זוֹ עֲלֵתָה בְּיַדֵּינוּ  
מִן הַגְּלוּת, "בְּדַרְנֵי פוּרִים" מֵאֵת יַגְלֵל אֲדָרָל  
מְלוֹדוֹ, פְּלִיט שׁוֹאָה, צִיר הַשְּׂמִים  
שְׁבֹאֲרֵץ וְהֶאֱרֵץ שְׁבִגְיָהֲנוּם, בְּרִיאָה שְׂרָאִיתִי  
בְּמוֹזֵיאוֹן שְׁהוּקַם בְּבֵית שְׁנַחְתָּם בּוֹ צוֹ  
עֲצָמָאוֹת לְעַמְנוּ, סוּף-סוּף בְּמוֹלֵדֶת, הַמְתִּיצֵב  
פְּנִים אֶל פְּנִים לְגוֹרֵל מוֹל מְדַבֵּר הָעַמִּים  
לְאֵמֵד בָּאֵן קָרְקַעוֹ שֶׁל עוֹלָם וּמִשְׁפָּן  
חֲדָשׁ לְתַמוּנָה הֵיא, שִׁישׁ נָקִי, כִּי  
בְּאֵתֵר הַיֶּשֶׁן נוֹתֵר רַק מֵה שֶׁלְכַשְׁנוּ  
עוֹד מְסַכּוֹת, וְגַם מְגַמִּי, בְּאֲדָר תִּשְׁנֵ"א.



אגי משעול: יונת פקסימיליה – שירים; הקיבוץ המאוחד; 1991; 64 עמ'

36). ההומור שלה עצוב כי "הזמן מוביל אותי אל הזקנה שאהיה" ו"שוקל הילדות מתעבה לתכריך" (עמ' 50). ההומור מגיע לסרקאזם: "כמטר אויר היה ביני לבינך" "ענוב ומרצין מחיים" (עמ' 31); "אני מדפדפת בין המצבות לאתר את העץ שבמחיים"; שנשיבתו מרעידה את הווילון"; "האושר השמיד את עצמו כדי לשוב להתחיל מגובה נסבל", כשתחילת הנסבלות היא כסבל.

אגי משעול מחדשת מלים "שי-קוקיות" ומשתמשת במילות רחוב מעגת השוק, השוקקות חיות של שפת דיבור. ביטויים כמו "חביא את העיניים", "עסוק בלעשות ממנה לביבה", "ביטהובן מהקומ-פאקט" ומאהב "המפלט בקומביני-זונים", הפכים לביטויים מלבבים, מאירי עיניים, המקריבים אלינו את "ביטהובן" ומאיהיבים עלינו כיסוי טפח וגילוי טפחיים כקומביניצייה לגיטימית בשירה טובה. אין מלים פסולות. כל תכלין כשר אם ניתן במידה, תואם את התבשיל ומוסיף לטעם הטוב.

היכולת "לברוא עולם במלה" (עמ' 31), באות קלה שאין בה חששות, היא של הכל-יכול. בידי המשורר, "מלותיו נחלקות זו בזו / נופלות בערמה ליד כוסו הריקה", מתחת לנברשת הברדלח. גם כאשר "הפ-רדנו אותו (את האור) מהחושך הכללי / עשינו אותו מאוכלס תדהמתנו" (עמ' 30), "מקסס-שוא שובה" של אגי משעול בברק קוסמת הלשון, "החיים והמוות הם ביד הלשון", אוקסימורון רציני ונוצץ ב"כמיהה למוחשי במופשט הזה, שאליו טשטשת את עצמך" (עמ' 35)... אגי משעול "משוטטת עם פיגימה בתוך החלום, וב-מעבר ההדרגתי מצבע לצבע, היא מעבירה את עצמה אל השיר" (פראפראזה על עמ' 51).

ואף על פי כן אגי משעול רוצה "גם להכניף את הגב ולעוף לירושלים ולהאסף אל ענייך האומרות כי האהבה יותר חכמה / משנינו הטיפשיים" (עמ' 52): "חמידי תמיד אני מחפשת את אהובי גם כשיש לי אני מחפשת אותו." (עמ' 53). יש כאן מן הסרקאזם, או אולי רחמים עצמיים על אי היכולת לאהוב אהבה שלמה, אולי על היכולת לאהוב את "עשיית האהבה". אכן שירה טובה היא זאת, המשתפת את הקורא בחתחתים שבה, כשאגי משעול אומרת לי: "אתה רוצה לא-הוב אותי כדי לגלות קצת מעצמך" (עמ' 56).

את הספר מסיימת "יונת פאקסי-מיליה", שעל שמה התמהוני נקרא הספר. יונה זאת, או אולי אגי משעול עצמה, "מרחפת על פני המים" של פרשת בראשית, "מת-מירה את האהבה לחיי מן עם חוד העט הספרותי בהרי אררט ומבריגה פנינה אחר פנינה בתנוך האוזן כדי לקשט את הראש למעוף". הפאקסימיליה נתקבלה.

לדמות את הקונקרטי באמצעות האבסטרקטי ו"לפרוץ החוצה / כמו המחשה" (עמ' 14). "מהו חתול אם לא דריכותו, קצה הע-צבנות בזנבו" (עמ' 9), עבורי, "אני הישנה עם לבי המתעורר", "אני הטורחת בחדר החושך על הנגאטיב מן הלילה". "הנגאטיב הוא התשליל, המזכיר את השלילי. "חצי חיי החלומים" מתנדנים בין מחצית החיים שעברה בחלום, ובין חיים שחיים חלום וחיים מצי-אות. סימן השאלה קיים גם כשהוא מסיים קביעה, ונקודת סוף-פסוק אינה סימן לסופו.

שירת הספר – שכלתנות של "הפוך בה והפוך בה"; יש בה הגות משחקית ונאנך כנגד האיוון, גם כשהקורא "מאנך ראשו ומאזין לזרימת החכמה" (עמ' 32). אגי משעול מהססת: האם "אבהסוס (מלה אחת) היא סיבת כל הסוסים / האם זה הסוס הסופי?" (עמ' 22), אף כי בראש כל סוס יש ה' הידיעה...

"קסמי האוקסימורון" (עמ' 9), "התרחי דסתר", מגשימים את עצמם גם בצליל שלהם: ב"קפיצי ציפורניו אצורים בפרוות כפתו" של החתול (עמ' 9), משחקים ה'פה, 'הצדי' ו'הריש', כשם שבעצם "קסמי האוקסימורון" או "הרתי דסתר" יש ערבול קונסוננטי. אפילו האהבה, אם כל חי, היא נושא משחקי, "נאכלת בשרפה מרהיבה או בוערת לאיטה" (עמ' 10) ו"עודפי תשוקותי מגירים צח-קוקים". "האהבה נעה על סרגל הזמן" עד לשיאה המיכני, במח-זור "צורת הגוף" (עמ' 25-23), המסתיים ב"אלוהי שדיים ורחם". "התינוקות / החליפו פטמת אמם / בפטמת אשחם" והגיעו ל"הד מתחרט / למקץ מתפשט בגלי תענוג וקורס לשחור חורו". (סוף מכונן, עמ' 25). אכן "האהבה היא זנב בלי לטאה" והחיים הם "דמה דמה" שאין מבחינים בו "בין לבנין כרוב השוגל אגב מעופו / לבין פיסת נייר" (עמ' 34).

יש כאן משעול רעננות של סגנון יבש. היא יודעת "להיצמד לפטמת המחשבה" (עמ' 20), להיצמד ל"צורת הגוף / שהיא תנוחת הנפש / המפסלת מכפנים" (עמ' 20), ולבטא בשורות שיר את אמרתו של הפילוסוף ויטגנשטיין, כי "גוף האדם הוא תמונתה הנאמנה של נשמת האדם". אגי משעול גם לחשת כלאחר-יד, שיר בשתי שר-רות: "בוא נתחתן ונעזור לאלוהים / למשש את יופי" (עמ' 19) – היופי האלוהי הוא, כביכול, התוצר של אקט האהבה.

ההומור עוזר לאגי משעול, "הגוהרת על כוס נס", "לתפוס את הפיה / בכנפי השפירית". לא אכפת לה "אלוהים, שיחכו בפניה עם נבוט" והיא שרה ל"זמירי הצמר / הרקומים על גריבך", "פרש מתעתע ומעצבן בכיוון הה-פוך / לפוך". (מתומצת מעמ')

את נפשו לאויב? בעקבות השאלות באו חקירות, האשמות שוא – קנאת אנוש. האויב הגדול ביותר של ולדימיר היא אמו של ידידו היקר מכל, ויקטור, שאותו נשא תחת כרד של כדורים – עד שמת בזרועותיו. "היא כתבה מכתבים. לאו דווקא אלי, אלא אל אשתי... שתתפגרו כולכם, שילדיכם ייוולדו נכים, שאת בתיכם לא תעזוב לרגע מחלה-קשה. אני מקללת אתכם, מקללת. אני – האם." – ומדוע? רק בגלל זה שאני חי וויקטור מת. בשביל האם זה מספיק."

ספר מכאיב. סיפור מתוך הלב הש-סוע מסתיים בחשבון נוקב עם דור של אבות סובייטיים, המשאירים לבניהם בירושה "אדמה חרוכה": "אתם תמותו ואנו נישאר. עם כל הבוץ הזה, עם הגול... הרי בעצמך מחאת כף בשלושה כינוסים של המפלגה, קבעת כי אנו בפריחה, כי אין אצלנו נרקומנים, זנות, גנבה. סוציאליזם מפותח שבו הפועל החוזר מבית-החרושת לביתו ואין אתו שום חפץ גנוב מרגיש מסיבה זו חולה ואומלל. יום אכוד."

אנשים רבים מדי "כילור" באפג-ניסטן, מכדי שאפשר יהיה לטשטש את הטעות. וכשכבר אי אפשר היה להחריש את מחאת ההמונים, "כתבו שחוזרים משם רק נכים, אלכוהוליסטים, פושעים. שהרוצח השכיר הזול ביותר הוא 'אפגנין'... רבים חושבים אותנו לאידיויטים גמורים, לחולי-נפש כתוצאה מן המלחמה."

ובכל זאת: "לא קל יהיה לחנוק הכל, למחוק אותנו. בייחוד כעת, כשנפתח הפה ולחברה הוחזרה היכולת לחשוב ולהתבטא בקול רם. והרי גם במערב יזכירו לנו את אפגניסטן, כשם שאנו, בכריה"מ, מזכירים לאמריקנים את וייטנאם..." לא אתפלא אם את חייל המלחמה הלא-נתוצה יעבדו לתסריט, לסרט מתח אנטי-מלחמתי. כינתיים הפך הספר לרב-מכר בפולין. ■

שמואל שתל



שיר בן השורותיים: "השמחה הזאת עכשיו / האם הוא פאטה-מורגאנה של העצב?" (עמ' 12), יכול היה להיות מכתם, אלמלא סימן השאלה בסופו, המטלטל את הקורא מעבר לכתוב בו. אגי משעול משתמשת בקסם של הפאטה-מורגאנה, כדי

בשדרות ישרות... המציאות, אכן, הייתה שונה לגמרי... איש באפג-ניסטן לא קיבל את פנינו בפרחים...

לכל היותר כאש ובמוקשים". "לח-יילים הסובייטים, שנשלחו לקא-בול כדי לתמוך שם בממשלה הקומוניסטית, ציפתה עוינות של רוב האוכלוסייה, וגם חיילי הצבא הממלכתי – לפי תיאורו של ולדימיר – לא היו אלא בוגי-דים ועריקים, סוכנים אשר עברו בכל הזדמנות לשרות הפרטיזנים, שכונו בפי החיילים הסובייטים "רוחות רפאים".

הספר שופך אור על חוסר הטעם שבמלחמה הזאת, על השתקפותה המזויפת באמצעי התקשורת הסוב-ייטיים מחד גיסא, ועל המצי-אות האכזרית מאידך גיסא. קרב אחד כלבד מתואר כפרטיזנים: הקרב שבו אבדה כל הפלוגה של ולדימיר, יחידה שהוצבה באסאדאבד, בפלך קונאר שבגבול פקיסטן. זהו תיאור של טבח מקביל ב-30 החיילים-גששים, הסורקים ואדי פראי בסביבה הררית מדהימה ביופיה, אך מאוכלסת בדלי העם האפגני. "רוחות רפאים" הצליחו לכתר את היחידה הסובייטית ולג-לות את כל החיילים המסתתרים בין הטינסות, בצמחייה הדלילה או באחד ה"קישלאקים" – מגורי האכירים העניים שעזבו (זמנית) את המקום. קבוצה אחרונה, של תשעה חיילים, פוצצה את עצמה במוקשים כדי שלא ליפול בשבי הפרטיזנים, שמשמעותו מוות בעינויים אכ-זריים. "ראיתי קודם לכן סרטים על פשיסטים" – מספר ולודיה – "אך הפשיסטים בהשוואה לאלה, אני נשבע לך, האמן לי, אינם אלא פנימייה לנערות תמימות. אז שוכנעתי שאין תחת השמש חיות אכזריות יותר מהאסיתים. למסורת של דורות רבים הם מו-סיפים מדי פעם הישגים חדשים". ולדימיר, שחבריו וביניהם ידידו הטוב ביותר, ויקטור, נפלו לנגד עיניו, פינה לו דרך עם אקדח ביד אחת ובשנייה רימון-התאבדות, והגיע לעמדה ממשלחית. חצי-חי, ידע עוד לשקר כי אחריו באים אחרים, שכן אחרת היו הורגים אותו בני-הברית האפגנים. מסך שתיקה סמיך כיסה טרג-דיה גדולה. "לא הייתה שם שום מלחמה אלא עזרה ידידותית בלבד". אחר כך הודו בטעות. "איזה מחיר יקר, ימח שמש, שי-למנו עבור אפגניסטן. עתה אני נדהם כשעושים מזה 'טעות'. לא מסתדרת במוחי הגדרה כזאת. אין אפשר לטעות טעות העולה בחייהם של אלפי אנשים, אשר מתו שם? הרגו 15 אלף משלנו, והרי לכל אחד היו אבא ואמא, אחיות ואחים, ולרבים היו נשים וילדים."

הצלתו המופלאה, הנס שקרה לו, אינם מסמנים את ה"הפי-אנד" של חיי וולודיה. אם ניצל, מה היה המחיר? אולי בגד בחבריו? מכר

# עם עצמו ועם אחרים

אשר הופיע לפני שתיים-עשרה שנה ויותר רומן הבי-כורים של יעקב בוצ'ץ, שני חיי יעקב, הוא פתח לפניו שני רים אל הפרוזה הצעירה דאז והשתלב ב"זרם" של כתיבה אי-שית, בעלת סממנים מודרניים של חיפוש זהות ודרך וחילופי תיאור רים של חוץ ופנים. בוצ'ץ בא אל הספרות כבוגר בית ספר לאמנות וגרפיקאי במקצועו.

ספרו החדש, צדעה, הוא קובץ של סיפורים קצרים לרוב – וכרובם שולטת אווירה קדורנית. בסיפור כגוף ראשון מתגלים יסודות שיש בהם יותר מקורטוב של ראייה פסימית. אירועים חיצוניים ומאור-עות, החודרים למציאות חיינו, של הפרט ושל הכלל, מצטרפים אל עולם פנימי סבוך של האני המספר, שהוא התקפות "שבורה" מעט של יחסיו עם עצמו, עם נשים ועם סביבתו האנושית. אך אחרי גלגולי תחושות ומחשבות, אחרי התרח-שויות עלילתיות או כמר-עלילתיות ופסיכולוגיות, אין הדברים מגיעים לפתרון – וכוודאי שאין הגיבור או הגיבורים מגיעים אל המנוחה והנחלה. הרגשה ברורה של חוסר מוצא מתוארת יותר מפעם אחת כבר כפתיחתו של סיפור, כמו באור צוענים: "גבר יושב בלילה ליד השולחן, ראשו בין כפות ידיו. בניינים עצומות הוא רואה את אובדנו. מולו חלון, מעבר לו חשכה. היא עומדת בין השיחים ורואה אותו – היא איננה. דווקא עכשיו הוא נמצא ברחובות הליליים של העיר הגשומה, על מדרכות נוצצות, עומד בהסתר-פנים במטר דק. הוא מחכה לה. מחכה. בתוך עיניו כל המראות. בתוך לבו שריקת הדם. הוא מוצף ערפל. יודע פחד-הגילוי. זוכר סערות נשימותיה. גבר קם בלילה משנתו. טרופת-עצבים תנועת גופו. הגשם ניתן על האדמה על העצים על הבתים. כפות רגליו היחפות רועדות על הרצפה הקרה. זעקה קופאת בפיו. שריריו איומים. בלי כוח לשאת את חייו. בלי מלה בגרונו. יבשות עיניו ממוגלות ממתח. היום יום הולדתו. כמו שור כזירה, אין בכל העולם פינה שיוכל למצוא בה מרגוע לטירופו. אין איש שיוכל להגיד לו דבר-מה. אין חיק אישה".

כדידות זו שולטת בכיפה וצובעת

את הסיפורים בצבעים כהים, גם כאשר הגיבורים נמצאים בחברת אנשים אחרים, במחשבה או במ-ציאות, עם האישה מן העבר וזו שבהווה, קיימת ואינה קיימת, חומקת מפניהם וחוזרת בעקשנות לתוך עולם המחשבות והרגשות כדי להטרידם בלי הרף, עם גברים תמהוניים פחות או יותר, המת-קשרים באישה שהיא שלהם ואינה שלהם, וגם כאשר הם עם עצמם בלבד, נתונים לחוויותיהם ולחיכו-כר טיהם הנפשיים. בודד מאוד ניצב חייל מילואים בצה"ל, בסיפור א-כדאווי, מול שתיקותיה העקשניות ומבטה של אישה ערבייה ברצועת עזה בתקופה שלפני מלחמת יום הכיפורים, כאשר חיילים ישראלים מחפשים בביתה פעם אחר פעם את בעלה, פלסטיני מבוקש המואשב בטרור; בודד הוא גיבור מעבר לשדה, המחלק את מיטתו עם נשים צעירות רבות, אך נמשך בחכלי קסם אל ירדנה, המעניקה את אהבתה לגבר מזדקן; בודד הוא אף עומרי מהסיפור וילון נסוט, בין אשתו היפה מיראבל ואחותה היפה לא פחות, הפיסחת, נאדיה...

המונולוגים וקטעי המונולוגים, התופסים מקום חשוב בסיפורי הקובץ צדעה כמו בכתיבתו הקודמת של בוצ'ץ, מבטאים את מאמציו של אדם בעל תחושות דקות לחיות עם עצמו – יותר מאשר עם אחרים. ■

# השכלה וערכים מן המאה ה-18

ספר מכתבים פרסיים מאת מונטסקייה, המוגש כאן לראשונה במלואו בתרגום עברי, מהווה מיזוג אופייני למאה ה-18, של יצירה ספרותית (מעין



עם טוכד / ידיעות אחרונות / ספרי חמד

רומן, כפי שמונטסקייה מכנה אותו) ושל חיבור הגותי-פילוסופי, שעניינו שאלות חברתיות ופר-ליטיות. הספר נחשב ליצירה שצ-יינה, למעשה, את ראשית תרבות ההשכלה בצרפת. הוגי הדעות הצרפתיים הנודעים ביותר, ביניהם וולטר, רוסו, דידרו וד'אלמבר, העריצו את מונטסקייה, וראו בו, כמידה רבה, את אביהם הרוחני. "אחדים מערכיה המרכזיים של תרבות ההשכלה – רציונאליזם, סובלנות דתית ופוליטית וחירויות הפרט – הם גם ערכיה של הדמוקרטיה הליברלית המודרנית.

בספר זה ימצא הקורא את אחד הניסוחים הראשונים, והמברקים ביותר, של הערכים הללו, קוראים אנו בפתחה של המהדורה העברית של מכתבים פרסיים.

מונטסקייה, אחד המוחות המב-ריקים של צרפת במאה ה-18, אריסטוקראט מלידה ואיש נאור, שגילה נטיות ליברליות, אפשר לומר גם דמוקרטיות, בתקופה הקשה של האבסולוטיזם הצרפתי, כתב ספר זה והעז לפרסמו ב-1721 כדי לחשוף את המוסר הנוצרי הלקוי ואת המוסר החברתי והשלטוני הפגום בארצו. וזאת בהסוואה של מכתבים, הנשלחים ברובם על ידי אציל פרסי בשם אוזבק, המבקר באירופה בראשית המאה ה-18. במכתבים אלה כותב מונטסקייה באמצעות הנוכחים מן המזרח המוסלמי על גדולתה של פריס, המהומה ברחובותיה, ער-צמתו של מלך צרפת, כוחו של האפיפיור וחוקתו, דאגותיו של לואי ה-14; על הניגוד בין אורחות חיייהן של הנשים במזרח לבין אלה של הנשים במערב, על קומדי-פרנסו והאופרה בפריס; מה יהיה על הנוצרים ביום הדין ומה בין הצרות לבין האיסלם; העליו-נות שבני כל המעמדות בצרפת מייחסים לעצמם; תיאור החברה הגבוהה; דיוקנותיהם של איש-כספים, של מוודה, של משורר, של קצין שבעי-ימים, של רודף נשים; החרושת והמסחר בפריס; מעלותיו, מגרעותיו וסכנותיו של משטר כנסייתי, ועוד ועוד.

מונטסקייה כתב "מכתבים" אלה בלשון צרפתית חיה ומודרנית כמעט, בסגנון המשמש לדוגמה ולמופת. הוא מוסר בידינו פרטים רבים על תקופתו ואנשיה, ובעיקר על רוח תקופתו.

הספר מלווה באיורים המתקש-רים בתוכנו. הקדמה ממצה כתב ז'אן סטארוכינסקי (אם איני טועה, יהודי שוויצרי), הנחשב לאחד מג-דולי המומחים להגותה ולספרותה של המאה ה-18.

המהדורה העברית של מכתבים פרסיים ראתה אור במסגרת קורס של האוניברסיטה הפתוחה על תרבות ההשכלה – הגות ואמנות באירופה של המאה ה-18. ■

# האינדיאני האציל

יימס פנימור קופר היה ראשון המספרים האמ-ריקניים – וגם ראשון המספרים בעולם – שיצר את ז'אנר רומן האינדיאנים. חייו עברו עליו באמריקה שבין השנים 1851 – 1789, תקופה שבה נקבעו דפוסי החיים החדשים של "העולם החדש", שבה הוכחדה האוכלוסייה האינדיאנית המקורית והציוויליז-ציה הלבנה כבשה את היערות והערבות, השמידה כל דבר "פראי" והפכה להיסטוריה את כל אשר היה בצפון אמריקה לפני בוא האדם הלבן. קופר כתב למעשה שלושה סוגי סיפורת, המיועדת בראש ורא-שונה לבני העוורים: רומנים היס-טוריים, בהשפעת ואלטר סקוט, רומנים מהווי המלחים והרפתקות ים (הוא עצמו שירת שש שנים בצי ושייט בכל הימים) וסיפורים מחיי האינדיאנים והתרחשויות כיערות עד.

ז'אנר אחרון זה הוא שהביא לו שם-עולם, בשעה שסיפוריו מהסוגים האחרים כמעט נשכחו. במיוחד מושכים את לבם של הקוראים הצעירים מכל רחבי תבל מחזור הספרים על מעלליו של הצייד האמיץ נתנאל במפו – צייד הצב-אים, אחרון המוהיקנים, הגשש, פוזמק-העור, הערכה.

לפני שלוש שנים הופיעו בתר-גום עברי חדש הראשון והשלישי מספרים אלה, ואילו לאחרונה זכינו במהדורה עברית חדשה של המ-פורסם שבהם, אחרון המוהיקנים. המיוחד שבמהדורה זו אינו רק בתרגום החדש והמעודכן, הרואה אור אחרי ארבעה או חמישה תרגומים עבריים קודמים, אלא גם בצורה האלבומית של הספר, ביופיה הגראפי: הטקסט המנוקד מלווה ברישומים שונים המודפסים בעמודי הספר ובאיורים ומפות בעמודים מיוחדים שצבעם חום. יש כאן מפות של האזור שבו מתרחש הסיפור, של השבטים בצ-פון אמריקה, של מבצרים אנגליים וצרפתיים באמצע המאה ה-18 וציורים של החיות והציפורים בא-זור, של חלקי לבוש וכלים של אינדיאנים שוכני יערות ואינדיאנים שוכני מישורים, של כלי נשק שהיו אז בשימוש, של אוהלים ובתים אינדיאניים ועוד ועוד.

יעקב בוצ'ץ;  
צדעה (סיפורים);  
עם עובד /  
ידיעות אחרונות  
/ ספרי חמד;  
1991; 194 עמ'

מונטסקייה;  
מכתבים פרסיים;  
מצרפתית;  
אביבה ברק;  
הקדמה: ז'אן  
סטארוכינסקי;  
מוסד ביאליק  
– ירושלים  
והאוניברסיטה  
הפתוחה – תל  
אביב; 1991;  
266 עמ'

ג'יימס פנימור  
קופר: אחרון  
המוהיקנים;  
מאנגלית: חנה  
לבנת; איורים:  
כריסטופר  
ברדבורי; זמורה  
ביתן; 246 עמ'.



# הדומייה שבחון ואיזה קיום בתוכה

כן, שהוויית הפחד היא שורשית "ומהותית" ואינה תולדה של מצב משתנה. לכל היותר היא עשויה להתחזק ולדעוך לסירוגין. הבריחה ממנה בלתי אפשרית. גם כנפיים לא די בהן. ובדומה לתנים האור-בים, "יש לילות שצלילים משחרים לפתחי, / בעיניים עצומות אני פורטת לחנים ונלקחת". הפחד הוא בראש וראשונה פחד ביולוגי: "אקח את ידו ואשים על צוארי / שישמע שם מורא".

על תכולת עולמו הפנימי של האני השר יעידו הדברים הבאים: "וכל מה שבי / בי / ואין כנמצא דבר זולת איזו אפשרות / למה שאינו / וגם היא מוטלת בספק / או בצדי דרכים מוטלת / גלגלי עגלות רומסים בה סימנים". זהו שיר המתעד את מורכבות ההוויה, שיר אקזיסטנציאליסטי, כמוהו כשירים רבים בקובץ. כל מה שמעבר להוויית "האני" מוטל בספק. התאיינות הדברים האחרים היא ודאית, היש האחר מוטל בספק.

אבל רחל גיל נכספת למגע עם המוות כשם שהיא אורבת לחלום בהזדמנויות אחדות. המגע עם המוות אינו מביא בחשבון את הגבולות בין עולם הנראה לעולם הצללים. "האיש שעל הטמנת הגר" פות / בקש מן הפטר סליחה ומחילה, / מכונן קשר של רגע בין אלה הנמצאים / ובין זה שנקלח". והאישה האבלה מצביעה לשמים "כמו היתה מסמנת שביל אל / מאגר בככות שאין ודאי ממנו". שמים וארץ הופכים מקשה אחת כראייתה של המשוררת. המגע עם המוות, עם מה שמעבר להווייה העכשווית, הוא מגע עם קורטוב תקווה וסיכוי לעתיד: "חשבת איש לרגלי. / אולי בבהונותי תקצצ / התחלה חדשה".

הנהייה למגע מצויה גם במי-שור היחסים שבין "אני" ל"אתה": "הכל בהשג יד, אני אומר, / יש רק להושיט את האבר הזה שאצבעות מצויות בשוליו ולגעת". אבל המגע הוא תעתוע, והשאפה לגעת בקיום מותרה את המשוררת מול חלל פעור ומול הצורך להתגונן מפני התעתוע. מעבר להווייה הרגעית קיים החלום, המרעיד לעתים נימה כבושה כלשהי, ואז "אני גוחן, / ציפיה כמו חופה תלויה מעל לראשי, / אני ממתין". אבל המ-ציאות אינה מציעה חלום "שמן הראוי לחלום אותו". את מקומו תופס איש שבטנו נפוחה ועינו בוערות "מניע את גופו לצלילי רקויאם / עתיק". במקום אחר היא משלימה עם הצורך "לאטום מעט את כל הפתחים" לעולם, "להקדם את כל השמעות על חלום שמתקדם", אלא שדווקא אז, "כשהחושך ניגר על פני" הוא נחלם. אין מנוס מפחד החלום, שהוא חלק מההווייה הקיומית.

התאפסות הסיכוי לישועה חורגת

## תנים של מורא

רחל גיל



בהרכבה מהמישור האישי. היא נובעת מהכרת קיומה של מציאות מעוותת או מאימת, המזמינה הת-ייחדות של הכותבת עם "עצב פרטי משלה". כתוצאה מכך "אין היא רואה פלשתינים קטנים / מגקים, / מעלימים אשפה, / שואבים מי ישועה מרופשים". אבל כסוף השיר מסתבר, שהסתגרותה מפניהם אינה מוחלטת והיא נוגעת בהחלט גם בשאלת קיומם שלהם: "למה אתה מנקה אצל אחרים ילד? / היא שואלת. / אין לך אשפה משלך?" האני והאתה מופיעים בעוצמות שוות מבחינת היחסים ביניהם, אך לעתים קטנה חשיכותו של האני ביחס לעולם. התודעה ערה להשתוות בתוך הוויית הפחד ולה-שתחרות ממנה. ההתמודדות עם הפחד חזקה לא פחות מההתמוד-דות עם העדרו, כי חיים בלעדי המורא לא ייתכנו, כנראה. "פחד / ירחו כבר פג מזמן, / אבל אז כשרציתי כל כך שיפוג / עוד לא ידעת את חשיפות הזאת / של העדרו". החיכוך הבלתי פוסק עם אימת הקיום הוא הנותן, כמדומה, תוכן וטעם לחיים ולכתיבה עליהם. תחושת הפחד של הדוברת בשיר, כמו זו של זולתה, תוחמת גבולות ברורים ביניהם וכמו מולידה פחד נוסף: "הכי יראָה את הפחד שלך / הולם מרחקים קטנים ברקות / גדרות קוצניים של עד כאן / ונסוג".

הדיווח הלירי על עולמה הפנימי נתון במין תנועה. היא מבקשת ללכת אל פנים הדברים, אך גם לבחון אותם מבחוץ, לצאת לרגע מעצמה ולהתכונן (לעתים בחיך משועשע) בכבואתה. כך, למשל, בשיר "יש ימים", הקרוי לכינוי של אריה: "אריה בוכה? / אני אומרת בלבי / מי לא... ולא יודעת / מי". השיר "אני אלך מפה" נפתח ונסגר באמירה נחרצת, כמעט מאימת, ועם זאת לא נעדרת ממנה גם התחינה הנואשת להיות נטועה בקיום העכשווי: "החזיקו אותי חזק", ומיד לאחר מכן: "ולא / אפילו הקיץ האינסופי יחזיר / ליד ההעלמות שלי". זהו אחד השירים המעטים בקובץ, שהיגדו משתלח, מתריס, מתמרד בגלוי: "איש לא יטביע את השנאה שלי / בים של נחמות, / בדברי כיבושין רפים. / כולם תגרנים, / מוכרים מה שכלאו הכי ניתן להשיג / ולא בעבור דמים". לא רק על שקריות העולם היא מוחה. גם עם עצמה היא מקפידה מתוך מודעות: "מן

הראוי שאקפיד על מעשי", "לא צריך להתרגש כל כך". עמדתה של רחל גיל כלפי המצי-אות, שרוקנה עצמה ממנה, שניערה ממנה את חוצנה, רחוקה מלהיות מתפיסת וסלחנית. וכך מובילה הדרך להסתגרות בעולם הפנימי המגונן-משהו, המספק לעתים רגע של הארה ל"עופרים שבגרו טרם יכשו קימי כל הרחמים. / ושוב יש מי שבא בו פרפור / מין עוית אחרונה של "ירק היום / כי מחר סוגרים". העולם מרוקן עכשיו מפעילות לב, אבל הוא רוקע ברגליו בנקודה אחת: כרגע הקיומי. אפילו ההיגד המתייחס לדום הרגש הוא מנוכר ומרוחק: "כן פעם היתה פה משאבה / ונוול הלם כחדרים / והלם".

באמירתה השירית מהסה המשוררת את הצעקה, ועלידי כך היא מס-ייעת דווקא בהעצמתה. אומנם בפנייה התכופה אל "האתה" היא מעידה על עצמה שאינה מעוניינת לסכור את הצעקה או להמירה "באיו המיה מפוקפקת" הבנויה על רמזים, ובנקודה זו קיים קר-נפליקט בינה לבין "האתה": "אני / בצעקה אני רוצה", "הכי חזק אני רוצה". למעשה אפשר לומר שהיא מנתבת כהלכה את השיר בין האמירה שכולה "רעשים / וקולות ואותיות שמרקדות אות ליד אחותה / ריקוד משוגע" לבין אמירה מצועפת ברמזים. הצעקה, המקננת בשירים ושאינו מנוס ממנה, ניתנה במינון הנכון והסתגרה החוצה בט-הרתה, ללא סיגים.

הפלישה החותרת של המציאות לתחומי של "האני" המנסה לה-תחמק ממנה משתקפת בין השאר בשגרת לשון, שהפסיחה מוציאה אותה קצת מ"שלוותה": "הוא שאל אותי, ומה עם החיים?" בדומה לכך ההתייחסות לביטוי השגור "האור שבקצה המנהרה" חורגת מפרוטם של דברים דווקא על ידי ראיית האור כאור ממשי שיש לכבותו מפני הכובו. כך מתעשר השיר גם במובן הראשוני של הביטוי, שפירושו החנקה מכ-וונת של זיק תקווה שהאדם מכבה לעצמו ככמשחק קונדסי. על האור הזה היא מוותרת, שולחת אותו הרחק "לחלל מורא / ממנה".

בקריאת השירים אפשר לחוש בקשב העמוק למורכבות ההווייה, קשב שלמענו היא משנה מבנים תחביריים. פעמים רבות אין המ-שוררת חשה מחויבות לרצף התח-בירי. הקיטוע יוצר חללי שתיקה המבטאים הווייה כאושר מטילת אימה. ישנו בשיר מקבץ פרטים ות-מונות — דבר המקנה את תחושת הסכך הרגשי בין המשוררת לבין עצמה וכינה לבין העולם, וברקע נשאר צליל, המאבד עצמו לדעת ברצון החזק שלו להגיע, לגעת ולהעלם. "ומי שאָל ארצות החום / מחר / אולי יתעה בדרך / אולי יגע".

רחל גיל:  
תנים של מורא  
(שירים); ספרית  
פועלים; 1991;  
38 עמ'

מאיר שלו:  
עשיו; הספרייה  
לעם/עם עובד;  
1991

# הדוניזם ו'בסט-סלר' — על מעשה ההרכבה של הרומן 'עשיו'

מגיבה כהתאם. לעתים התגובות האנליטיות סותרות את התחושה הנהנתנית, ונוצר קונפליקט, המשריץ על השיפוט.

ספרו של מאיר שלו, עשיו, נמצא לדעתי על קו התפר בין שתי הגישות הנוכרות לעיל. הספר עשוי לגרום הנאת קריאה והפעלה ריגורית שית אצל חלק ניכר מן הקוראים, ולפיכך הפך ל"בסט סלר". זאת ועוד: הקריאה מלווה אצל חלק מן הקוראים בהפעלת מערכת שירפוטית מיומנת, שלעתים קרובות פסקה לטובת הספר — ראה הביקורת שהתפרסמו במוספים הספרותיים.

אולם, חלק מן הקוראים מודה כי ההנאה איננה שלמה ואיננה מלאה, ואף התגובות של המערכת השיפוטית אינן מצביעות על דברי שבח בלבד. היות שאני נמנית על קבוצת התגובות האחרונה — אנסה להעלות מספר טיעונים והשגות.

הדגם הבולט להצגת הבעייתיות מבחינת הקורא הוא "סיפור המפתח", המופיע בראש הספר (עמ' 7-27) ושמו "הדוכס אנטון והמשרתת זוגה". זוהי מעין נובלה עצמאית, שנועדה לשמש מעין "מנה ראשונה" מעוררת תיאבון לפני ה"ארוחה" העשרה המזומנת לקורא, והיא מכילה בעת ובעונה אחת רמזים אפיים מוקדמים וחלק מן המפתחות לרומן עצמו, המרחש בזמן אחר ובכיוונו של גיבורים שונים לגמרי. בעת הקריאה ב"סיפור הפתיחה" כולטים היסודות שנועדו למשוך את הקורא ההדוניסטי: תיאור עולם סקסום ומלא זריות של דמויות אצולות מפונקות ודקדניות, על רקע מסע מאירופה לירושלים בנוסח עלייה לרגל, שעיקרה תיאורים רומנטיים-אירוניים של ירושלים בסוף התקופה התורכית, תוך ירידה לפרטים אינטימיים של הנוסע ובני לווייתו. הדמות המרכזית — הדוכס הצעיר אנטון — איננה מתפתחת, אם כי נערך אחריה מעקב מגיל חמש ועד מותה בהתאבדות בנוסח יורש העצר האוסטרי במיירלינג, שאליה מצורף נוסף אירוני ופני-טסטי, שנועד "לשבור" את המעמד הרומנטי.

"סיפור הפתיחה", המוצג כיצירה העומדת בפני עצמה מכל הבחינות, מכיל קטלוג עשיר של סיטואציות פיקנטיות, אשר שובצו ביד מכוננת ומאומנת בציר הפעולה של דמות מרכזי, שאיננה מתפתחת. עיקר ההנאה המזומנת לקורא המוצע — שרשרת של סיפורי אגב ולוואי, הבנויים כשמיכה מעשה טלאים, עשירת צורה וצבע. הקו המרכזי קשור לארוטיקה ולמוות, הוא מפתח בחן, בעושר, בפיקנט-ריה ובקריצה אירונית, המלווה כל

נאת הקריאה דינה כדין ההנאות הבסיסיות של היצור האנושי: אכילה, שינה, מין וכד'. יש המכורים לה ואינם יכולים בלעדיו מתוך הרגל, מתוך צורך, מתוך הכרה בחשיבות ובמשמעות, אבל יתרה מזאת — מתוך חיפוש אחר חוויית הנאה מוכרת שתחזור ותשטוף את ישותם. תעלה בפני קורא הדוניסטי שם של ספר או שם של יוצר שעם יצירותיו חווה בעבר תענוגות קריאה — והוא חוזר וחס שמץ מן ההנאה בעצם ההיזכרות או הדיבור על היצירה. כל קורא מתמכר יודע, כי הנאת הקריאה במיטבה הינה שילוב נדיר של הנאה רוחנית ועונג אסתטי עם תגובות נפשיות וגופניות. תחושה אקסטטית מחד גיסא או הרפיה משחררת מאידך גיסא, שהקורא מסוגל לשאת עמו מעבר לשעת הקריאה. אין כל ספק כי לקריאה נודעת השפעה אפשרית על מצבי הרוח, אם בעת הקריאה, ואם בסמוך לה — אי שקט, רוגז ולעתים אף רדודן עשויים ללוות טקסטים בעלי נושאים טראומטיים, ולעומת זאת — שמחה או שביעות רצון עשויות להתלוות לקריאה בטקסטים המציגים עלילות או דמויות בעלי עניין ומעוררי מתח, ואף הטקסט כשלעצמו, בייחודו ובמקוריותו, עשוי להיות מקור של הנאה לקורא. יתר על כן: קורא מיומן מפעיל במקביל, ביודעין או שלא ביודעין, מערכת כלי ניתוח ואכזריות, שרכש לעצמו מתוך קריאה מרובה, וכתוצאה מכך מופעלת מערכת אנליטית השואחית. כל קורא בהתאם ליכולתו, לנסיונו, ולמידת השתקעותו במרחב המחיה של היצירה הספרותית ושל כוכבי הלכת הניתונים ממנה: הביקורת, הפרשנות והמחקר הספרותי. יש שהתגובות הריגושיות של הקורא הנהנתן מוצאות להן סימוכין מליאים בכותר האנליטי שלו, בגישה הביקורתית וכמעגל הידע שרכש לו — ואזי המערכת השיפוטית



מאיר שלו

גלישה רומנטית וחוסמת אותה. אבל עיקר ההנאה הצפויה לקורא מקורה בפנייה ל"מימטי הנמוך" (לפי נוסחו של ג' פריי), והיא סובבת סביב הצגת הרגלים מודרניים הקשורים לחלקי גוף שונים, שהצנעה יפה להם. המחבר בונה סיטואציה מורכבת, שנועדה להסביר מדוע האומנת של הדוכס נצטוותה עוד בילדותו "לאחוז בזכרותו ולכוונה כשנפנה לצרכיו הקטנים" וכיצד השפיעה זכות זו על הרגליו המיניים בבחרותו — כולל קטע שלם המוקדש (בהוראת מורה) לשמות ולכינויים שקיבלו הרגליו של הדוכס הצעיר בבתי הכבושת המפורסמים של אירופה. התיאור המפורט מלווה ב"קריצה" קלה כלפי הקורא: ראה, הצלחתי להפתיע אותך ואולי אף לשעשע. "קריצה" חזקה יותר מלווה את הסיפור הפיקנטי בדבר ההרגל של הדוכס לקנח אחוריו באפ-רוחי אוויר, ושוב המנהג המוזר לובש לבוש מילולי: "קודם במ"קור ואח"כ בפלומה", והמחבר אף מצרף את המשפט בצרפתית, כדי לחזק את מידת "האותנטיות". ואכן, רוב סיפורי האגב והלוואי קשורים לאברי הרבייה וההפרשה, מיוחסים לדמות המרכזית או לדמויות הסובבות אותה, והם מלווים בפיתוח ובהעשרה הכרוכים בהוראת מור שחור, באירוניה מקאברית ובקריצת עין שובכה. אולם, אף אחת מהסיטואציות איננה בעלת משמעות עלילתית, וכולן תורמות לתחושתו של הקורא, כי הוא מקבל "מספר סרטים בכרטיס אחד". אולם עד מהרה, ריבוי הסיטואציות מתחיל להעיק על חלק מן הקוראים. יותר מדי תבלינים, יותר מדי פיקנטריה, יותר מדי פתגמים ואמרות כנף, שחלקם מאלצים למדי, והם מסכמים את הסיטואציות הפיקנטיות ברוח אי-רונית המעמידה פנים של רצינות למדינה.

דרך עיצוב זו איננה משתנה בהרבה כשהמיקוד של סיפורי האגב וסיפורי הלוואי נע מגיבור המרכזי אל הדמויות הסובבות אותו. אף שם

העלילה נעה סביב קטלוג עשיר של סיטואציות פיקנטיות כגון הגרדום הנייד, הנמסר על ידי הדוכס הצעיר כמתנה לסולטן באיסטנבול. המכשיר המקאברי מוצג "כארון המים על גלגלים" המופעל על ידי "שני טכנאים ופרד", ויכול להגיע לכל מקום ברחבי המדינה כולל כפרים הרריים נדחים. "כבר באותו יום פרש השולטן לקסרקטין סמוך לנסות את המתנה החדשה על אסיריו" (עמ' 13). סיפור פיקנטי ואירוניה משחקת. יש שהאירוניה מובילה אל האבסורד, והאירוניה מתרחשים בגבול הדק שבין הריאליזם לבין הפנטסיה. דוגמה לכך הוא סיפור קטן, המצייר סיטואציה שבה נלכד הדוכס הצעיר בקסמיהן של כמה נערות בדואיות, המושכות אותו למחילה מתחת לרחוב בעיר העתיקה. הדוכס חוזר למחרת כשכתובות קעקע מקשטות את ישבנו, עורלתו וחוטמו. כדי להעשיר את המעמד במימד נוסף שיש בו מן האירוניה והאבסורד, נאמר לאחר מכן כי קטע העור שקולף של הגיבור הנ"ל הכיל "מיקרוגרפיה מדהימה של תריסר פסוקים מפרק כ"ה בספר בראשית", וכי הכתוב נעשה בעברית... וכאן שוב קריצה כלפי הקורא, כי פרק כ"ה בספר בראשית עיקרו כרוניקלי, ודמיונותיו אברהם יצחק וישמעאל (אברהם מצייר מכן כי קטע העור שקולף מתנות לבני הפילגשים ומשלחם. ציון מות אברהם, הכרוניקה של ישמעאל ובניו, והסיום — מותו של ישמעאל). דמויות אלו הופכות לאחר מכן לבעלות משמעות מרכזית ברומן "עשיו".

משגלמה קריאת הרומן, יגלה הקורא כי שורה של רמזים אפיים מוקדמים שובצו ב"סיפור הפתיחה" הנזכר. מוטיבים שנשתלו ושובצו ב"סיפור הפתיחה" — פותחו לאחר מכן בהרחבה ברומן עצמו: מוטיב התאומים (עמ' 7 — לדוכס הצעיר היה אח תאום שנהרג בתאונת ציד), מוטיב הלחם והמאפייה (עמ' 8 — האם האבלה של התאומים הולכת בוכייה למאפיית הארמון ואוכלת שם ככרות

# מכמנים שהולכים ושוקעים בתהום של שיכחה

כמי שרואה עצמה בעיקר כותבת פרוזה, מהו יחסך לשירה? מדוע הדואליות?

ינני רואה עצמי בעיקר פרוזאיקנית. אכן בימים אלה אני כותבת בעיקר פרוזה. אני מסיימת כתיבתו של רומן שעבדתי עליו זמן רב למדי, ואולם, גם תוך כדי עבודה זו, שהייתה כרוכה במשמעת ובסבלנות, כתבתי מדי פעם שירה. התחלתי כותבת לפני שנים מועטות, והתחלתי, כדרכה של התחלה, לזותה בהתלהבות של ראשית עשייה, בחגיגות של גילוי, בהתאהבות בצורה חדשה של ביטוי. כל אלה היו מוגבהים מעט מהיום יום, והתאימה להם לשון של צמצום, אמירת העיקר מבלי להשהות את האמירה. אותה צפייה כפלא המתרחש, אותה התלהמות של בראשית, נעשו עם הזמן לעשייה יומיומית, שאפשרה עבודה על פרוזה. הדואליות הזו באה לידי ביטוי גם בפרוזה שלי וגם בשירה. מטבעי אני מספרת סיפורים. כשהתחלתי אוספת את השירים שכתבתי בעת האחרונה, גיליתי שעניינם סיפור אחד. ואילו בפרוזה אני תמיד מקווה שגם בה מקצת ההקפדה על הלשון והדיוק יבואו לידי ביטוי.

איך תגדירי את המקורות שמהם את שואבת את המטפוריקה השירית שלך?

אינני יכולה לענות משום שלא מדובר בבחירה ראציונלית, אלא בדבר מה אינטואיטיבי. לכן אולי אתלה באילנות גבוהים ממני. בפגישה שנערכה לרגל קבלת הפרס, הופתעתי חיים גורי (שהיה אחד השופטים) לראות לפניו בחורה חילונית מבית חילוני. בעת קריאת השירים היה בטוח שמדובר בכותבת עם רקע דתי למהדרין. ואני הופתעתי למשמע כל אותן קונטציות תנ"כיות שנכרכו בשירי. "בעיצוב הפואטי של השירים מצאנו זיקה דיאלוגית בולטת לעולם המסורת היהודית ולשתיותו המיתיות, הספרותיות והפילוסופיות שבמקרא."

כך נכתב, בין השאר, בנימוקים של חבר השופטים. אין מדובר בתהליך מתוכנן או מודע.

האם את חושבת ששיריך כתובים בשפה שנוצרה במיוחד למלאכה זאת?

השאלה עלולה להישמע מוזרה למדי למי שאינו מכיר את 'שפתי'. כל אותן קונטציות תנ"כיות הן בעבורי שפה של יום יום. אני דור ששי של אנשים שדיברו עברית בלבד. משפחתי מוצאה מראש פינה, ואותו שלב שבו מהגרים נאלצים להחליף את שפת אמם, נערך במשפחה שנים רבות קודם שנולדתי. ועם כל זאת אין מדובר בהגבהת השפה או בסרכולה. אלא בהקפדה על פשטות ועל דיוק ועל שימוש במלים ובפעלים שהשימוש היומיומי בהם הולך ונעשה נדיר. עקב פלישת האנגלית, רווחת נטייה להמיר את כל הפעלים, שהעברית מצטיינת בהם כל כך, בשלושה פעלים שהעיקרי בהם הוא, 'גרם'. העננים אינם מורידים גשם, הם גורמים לירידת גשם. רק באחרונה התחלתי שבה וקוראת בתנ"ך, וחשבתי על כל אותם מכמנים שהולכים ושוקעים בתהום של שיכחה, וכל זאת בחסות מין תהליך, שמקובל היום לכנותו 'התפתחות השפה'.

המונח "אמת... של יצירה" רווח בדרך כלל. כיצד את מבינה אותו ומיישמת אותו?

אינני יודעת מהי "אמת של יצירה". כשיצא לאור ספרי הקודם, כלום לא קרה, כתבה מבקרת באחד העיתונים, שלמרות ההבטחות היפות, ראיית הפרטים יכולת עיצוב של סיטואציה דרמטית מלא כלום, מעורר הנושא הסתייגות. עוד קודם שיצא הספר לאור ידעתי שנלחשת בו צעקה שאיננה ערבה במיוחד. אבל לדברים הנכתבים היה כוח משלהם. אולי לכל אלה יש נגיעה כלשהי למה שקראת "אמת של יצירה".

מקדם במקצת את העלילה, או מקרין אור על בעיות ועל דמויות. כל סיטואציה בנויה סביב גרעין עלילתי, שיש בו יסוד ריאליסטי, והפיתוח מלווה בהומור, אירוניה או מגיע עד אבסורד. כך לדוגמה הסיפור על "אליהו סאלומו ומ" רים אשכנזי", שצמח והגיע מכלל גרעין סיפורי קטן ליחידה עצמאית, בדומה לסיפור הפתיחה על "הדוכס אנטון" (עמ' 237-213). הצד הריאלי – "משפחה מר" נאסטריילית" בשם סאלומו, שבנה הבכור משתדך לנערה ירושלמית, שתכונותיה הגופניות המיוחדות מבלבלות עליו את דעתו לאחר ליל הכלולות, והוא הופך לחולה קנאה, הסובל ממגרונות קשות, שאינו עוזב את אשתו אף לרגע, וחושד בכל מבט ממבטיה פן תבגוד בו (לפי הסיפור הוא אף מלווה אותה לבית הכיסא שבחצר, ואלמלא השכנות – היה נכנס עמה לשמור עליה אף שם...) סופו שהוא נהרג על ידי רועה ערבי שהעסיק בביתו, אשתו נאנסת, שדה המפואר נכרת בחרבו של הערבי, ועינה נעקרת על ידו בעת האונס המחריר. המוזרות והפיקנט – ריה סובכות סביב נוהגי המשפחה, מקורות הפרנסה והתעסוקה של בני המשפחה (התמחות במזעור כתבי הקודש וכתביהם על גרגירי חיטה, צדפים, כפתורים וכד' – מיקרוגרפיה). נושאי ההתעניינות של הגברים – השמים, הכוכבים וזיכרונם על "ההקטנה האינסור" פית של המוחלט", מנהגי האישות שלהם, תפיסת עולמם ודרך חייהם – צרף לכך את ההתפעלות חסרת הפרופורציה מחלקו העליון של גוף אישה שופע, הקנאה הנוראה שאוחזת בכלל המתואר וצורת מותו – כל אלו מערבים ריאליזם במוזרויות פנטסטיות.

גרעיני הסיפור על "אליהו סאלומו ומרים אשכנזי" מופיעים לאחר מכן כשהם משובצים כדמותה של הדודה, אחותו של אבי התאומים. העוצמה קיימת בסיפורים הקטנים והגדולים, בצבעוניות ובפנטסיה, ולא בעלילה הקושרת "אבות וכן נים, אהבת אם ואהבת אישה. סיפור של שכול ומסירות, כאב וזיכרון" (וכו' (ראה דברים על עטיפת הספר)). העלילה איננה בעלת משמעות ובעלת ייחוד (להוציא החשתית הת"נכית המעניינת, שהיא נושא לרשימת ביקורת עצמאית). הדמויות כרוכן חסרות עוצמה, אבל הסיפורים עשירים כצבע, כפיך נטריה, בהומור, באירוניה ולעתים אף בנטייה אל האבסורד. תערובת זו נועדה למשוך את לבו של הקורא הנהנתן, שכן הם מציגים לפניו מעין קליידוסקופ גדול עשיר בצורה וכצבע, והטלתה המכוונת ליצור את הרקבי הצבע והצורה נעשית בצורה מיומנת ומתוכננת על ידי הסופר עצמו.

לחם עם צאתם מהתנור), הפסיפט המתואר בהרחבה (עמ' 10) מופיע לאחר מכן כפריט בעל משמעות ביחסי יעקב, עשיו והנערה ששניהם מאוהבים בה. מוטיב הכאבים, החוזר ומופיע אצל הדוכס הצעיר, מאפיין לאחר מכן את אביהם של התאומים לעת זקנתו. וכך הופך "סיפור הפתיחה" למעין "כתב חידה" המבקש פרשנות, מעין "מצא את ההבדלים" או קווי הדמיון בין הנובלה הקטנה בפתיחה לבין הרומן עשיר היריעה שלאחריו.

הרומן עשיו, בדומה ל"סיפור הפתיחה", מורכב ממספר רב של סיפורי אגב ולוואי השזורים על חוט הסיפור המרכזי. היכולת לכ" נות סיטואציה פיקנטית, משעשעת, חריגה ובעלת משמעות אירונית, ולפעמים אף סרקסטית או נוטה אל האבסורד, מייחדת את המחבר אף כבואו לעצב את הדמויות המרכזיות. דרך עיצוב מעין זו מאפיינת את דמותה של שרה לוי, הגיורת, אמם של התאומים יעקב ועשיו.

דמות נשית זו מוצגת ברומן כדמות בעלת כוח פיזי בלתי רגיל ויופי זר של גויה בלונדינית, מוצקה ושופעת איברים, שקיבלה על עצמה את היהדות כשל החלטתו המרצת של אביה. זוהי משפחת גרים מרוסיה, שוויתרה על אכילת בשר ודבקה ביהדות לאהוב אותה, והיא עשירת רגש, נאמנה, מסורה, פשוטת הליכות וחסרת השכלה. עד כאן הצד הריאלי, אולם הפיתוח של הסיטואציות הקשורות בדמות גובל לעתים קרובות בפנטסיה: הרומן נפתח בסיטואציה שבה רותמת אישה זו את עצמה למרכבתו של הפטריארך היווני, ומסיעה את בעלה (בניגוד לרצונו) ואת שני ילדיה הקטנים מירושלים בלילה שבו התרחשה רציחת אדמה, והיא שבה וכוונה את ביתה ואת המאפיה המפרנסת את בני המשפחה הרחק מעיר הקודש. הדמות מעוצבת בעושר ובצבעוניות, תוך הדגשת זרותה ומוזרותה. (כגון הוספת ה' הידיעה לכל שם פרטי היוצא מפיה. לבנה היא קוראת "היעקב" (וכו'). חלק ניכר מדמויות הנשים האחרות מוצגות אף הן על רקע של מוזרויות פנטסטיות, למשל אישה שחלבה זורם כל העת, והיא יכולה להיניק תינוקות גם בגיל מבוגר. לעומת זאת, דמויות הגברים, ובעיקר דמויות המרכז: אברהם, יעקב ועשיו, הן דמויות ריאליסטיות, שיש להן סיפור חיים אבל אין בהן עוצמה. ואפילו עשיו שהוא "האני המספר" ברומן – דמות בעלת עוצמה במדרשים ובאגדות חז"ל – הופכת בספר לדמות מבויתת, רגישה, פגיעה ומינורית.

כוחו של הרומן הוא בשיבוך העשיר של הסיטואציות, שחלקן



רחל גיל



## גלגולי הרקמה והגרביים

עמיה ליבליך;  
רקמות; שוקן;  
1991; 309 עמ'



שאין יכולים להפתיעה". באמצע עות הסופרת מתפלמסת המספרת עם הפסיכולוגיה: "הפסיכולוגיה שאני מכירה, אמרה הפעם כנוהרת שלא לפגוע בי, עסקה רק במין ואהבה, ולא נתנה כבוד, ואפילו מקום, לחופש רוחו של האדם". מעבר להיותה אשת מקצוע, מנחה את ליבליך כבוד בסיסי לחופש האדם — גם לחופש לכלוא עצמו בביתו למשך 33 שנים. (ואולי לא מקרית משיכתה לשבי מרצון או מאונס, כשדווקא הגוף הכלוא מעורר את הנפש להמריא לחופשי). אותו חופש פנימי, שהוא משאת נפשן של המספרת והסופרת פרי רוחה, מושג ביצירה עצמה: "סדרת המפגשים המתוארים בספר יכולה הייתה להתרחש, רק אילו חופשיים היינו ממגבלות הזמן והמוות, ומי איננו מייחל לחופש זה?" היצירה מסייעת לשתי הנשים לפרוץ את ככלי מוגבלותן האינהרנטית כבנות אנוש, ואת ככלי מוגבלותן הסביבתית כנשים. בבסיס הבחירה בבארן עומדת החוויה המאחדת את שתי הנשים, ותחושת ההזדהות, הבדויה אולי, עם דמות הסופרת. החוויה הבסיסית של ליבליך, ולכן אף של דמות הנזדהות שלה, היא חוויית היותן נשים העומדות לבן וברשות עצמן. "ביסודו של דבר, אישה היא לבדה, ולעולם לא תוכל להישען על גבר לאורך זמן... אבי לא יכול היה לתת לי משענת לאחר ילדותי המוקדמת, והעולם לא עוד האיר לי פנים. כמה ייאוש שמעתי בדבריה אלה. דמעות הצילו את עיניי". מותם של האב חולה השחפת, רב העיירה שלימד את בתו דבורה תורה כאחד הבנים, של האב האהוב שלמד רפואה בגרמניה ונספה בשואה ושל הבעל, שבארן הייתה מנועה, מסיבות השמורות עמה, מהשתתפות בהלווייתו, הר תירו עליה רישום ועוררו הזדהות רבה אצל המספרת, שהתייממה והתאלמנה אף היא, שכן "האב — הוא שיכול להקנות ביטחון לבתו, יותר מאמה". האב הוא דמות שעמה יכולה הילדה בעלת הדחף למימוש עצמי וליצירה להזדהות, שכן האם היא

משמשת את ליבליך כגשר אל רוקמת העיירה, ואת עצמה היא רואה כממשיכת דרכה. זוהי רקמה הטווה חוט אחד ארוך ודק מאישה לרעותה, לאורך ההיסטוריה היהר דית, חוט חזק דיו להבקיע אף את מחסום המוות. רקמות הוא ספר על רעות בין שתי נשים, ועל חיפושיה של אישה יוצרת אחר "אם רוחנית", לא על מנת למרוד בה ולרצוח אותה רצח אדיפלי, אלא על מנת לשאוב ממנה כוח ולהסתמך עליה כעל מודל הזדהות. הרעות והאחוזה נחשבו בתרבות הישראלית למושגים גרביים, שהוזנו בזיעת מסעות אלתרמן וגוריו. אף ליבליך מקבלת את בארון כחברה כלי לשפוט אותה מבחינה מוסרית או למקמה על הרצף שבין החולי לבריאות הנפש. היא מנסה להבינה ונעזרת לשם כך, תוך התייעצות עם הסופרת, כספרי הפסיכולוגיה שלה. הרעות ביניהן אינה נרקמת בדם ואש אלא מתוך הקשבה, בחדר דל, בתפאורה אפורה, ובמידה רבה רואה עצמה ליבליך ערבה לחייה של בארון כשהיא רוצה לעשות עבורה את מה שעשתה בארון עצמה עבור בתיה הרוקמת, "כי זהו החסד שגומלים שלא במישרין עם האומן, אשר הוא עצמו, ככלי דעת, או בחוסר תנאים מתאימים, מפזר את ניצוצות נשמתו לכל רוח, והנה באים אחרים ואוספים אותם כרוב זהירות כדי לשמרם בגנוי הנצח". לא האירועים והנסיבות איחדו את שתי הנשים, אלא בחירתה האינטימית של החיה במתה. החברות קיימת בשני רבדים: בטכניקת הסיפור, שהיא דיאלוג נמשך של שתי הנשים, ואף בתוכן וזרונותיה של בארון, שילדותה עומדת בסימן החברות עם שתיים מבנות העיירה. אף אמה של בארון מקיימת חברות פורצת גבולות מעמדיים עם אישה אחרת, שעמה היא נפגשת כסתר או תוך תליית כביסה בחצר, שלא תיחפס מבטלת זמנה בפטופטי סרק. המספרת אינה מהססת לנווט דמיון פיזי לבארן, אותה סבתא שבדמותה המופנמת היא מתייעצת בעומדה נכונה על פרשות דרכים. מראש מצהירה ליבליך כי סיפוריה של בארון משקפים את תכניה הפנימיים של הסופרת, ובעקיפין היא מצהירה גם שזכרונותיה הברזיים של בארון משקפים את תכניה הפנימיים שלה. הספר יוצר קשר, שבאמצעותו מנצח חות שתי הנשים את המוות, תוך שהן חגות במעגל דיאלוגי שראשיתו בסופו. התהליך שעוברת המספרת בפגישותיה עם בארון, תהליך שהתרחש עם כתיבת הספר, מוגדר על ידיה כהתהליך למירה, ובאחת מ"שיחותיהן" היא חושבת: "כך למדה תלמוד עם אביה... וזהו מה שלימדה את ציפורה". פעמים רבות היא חשה כ"תלמידה

ספרה נשים ושיגעון, מצטטת צ'סלר את אסתר הרינג: "אישה בעלת מניע אישי תחזיק מעמד בביצוע כמות אינסופית של עבודה חד-גונית, בלא להסתכן באובדן נשמתה. לדוגמה, היא מסוגלת להשלים רקמה, הכרוכה באינספור תפרים, אם זו מיועדת למקום מסוים בביתה. היא מסוגלת לסרוג עד אין סוף סודרים וגרביים לבעלה ולבניה" (עמ' 80). זכורים אף גרבי הצמר של מרח רמסי, "הגרביים המייגעים הללו", שהיא מנסה להביא לידי גמר עבור בנו הקטן של מפעיל המגדלור, בעוד בעלה זועם על התעלמותה ממזג האוויר, שלא יאפשר להם להגיע אליו. "אי הרציונליות המרפלט שבהערתה" (היא מעירה — "יש שהרוח משנה כיוון", כי אינה עומדת באכזבתו של בנה מהאפשרות שהטיוול למגדלור יבוטל), "ההבלות שבמחוזן של נשים העלתה את חמתו" (אל המגדלור, וירג'יניה וולף, עמ' 34). ע' ליבליך מתייחסת בספרה מספר פעמים לעניין הרקמה. משהיא חשה שדבורה בארון אינה מוכנת לה, היא מגששת אחר "המלים המתאימות לתקן את הרקמה העדינה, שכמו נקרעה בינינו לרגע...". דמותה של דבורה בארון והקשר בינה לבין המספרת הם מעשה רקמה של ליבליך, כשם שסיפוריה של בארון הם "רקמה במלים", המושוות על ידי הסופרת הבדויה לעבודתה של רוקמת העיירה: "בעיירתיה היו מעשי הרקמה של בתיה מעשי אומנות גדולה, עולמות שלמים יכלו להתקפל אצלה בפינה אחת, אשר גודלה אינו אלא ככף יד. אמרו כי עושה היא אותם 'מן הראש', ואכן, כל מה שעשתה לא העתקות מתוך איוה ספר היו, כי אם דברים ממה שראתה לפני כדמיונה, טבועים בחותם שלה ומוארים באורה". הרקמה הופכת מ"עבודה חד-גונית" וטכנית למעשה יצירה בפני עצמה, "נכס רוחני" המוצל עם ספרי הקודש מן השרפה. דמותה של הסופרת דבורה בארון, את ה"מרואינת" שלה לתחום עניינה: "קיוויתי לשרוח עמה על השיר, לשמוע את פרשנותה בנושא הידידות בין נשים", ואף מספרת לה על סכתה, שלא במקרה דומה

דמות "מובסת", שאינה יכולה להוריש לבתה מטענים אינטלקטואליים או להכיר בתכונתה ובייחודה. אמה של בארון מוצגת כאם מנוכרת לבתה. את הילדה המתנפלת בבכי על הארץ היא מענישה בהפקרתה לרגשותיה, במקום להשפיע עליה "חמלה ואהבה, שהיו מחסנים אותי מפני כאבים בנשים סובלות — אשת הסנדלר המוכה היולדת מדי שנה בת נוספת, דינה העקרה המקבלת בהכנעה גט, היתומה המשרתת בבית אמה החורגת או זו המנהלת בגיל 10 את בית אביה האלמן והמינקת האלמנה שמתה בשלג — אך למרות המחאה העולה מסיפורים אלה על גורלן של נשים אז (והיום), אין בספר אישה הממלאת את ייעודה הנשי המסורתי ועם זאת אוצרת בתוכה אותו חוס אנושי ואותה יכולת הבחנה חדה, שבהם בורכה מרת רמסי. הנימה הפמיניסטית לוקה בעקרות אינטלקטואלית, ולכן דבורה, הילדה יוצאת הדופן, נחלצת בדין מגורלה המסורתי, כשם שבנות העיירה האחרות ממלאות אחריו. בארון עצמה לא בחרה בסיפוריה גיבורות יוצאות דופן ויחידות סגולה. היא בחרה בפראול, שלמדה להבחין בין אויב לאוהב, ובחיה-פרומה, שזכתה להתעלות ולהתגלות באמצעות עבודת חליבה וחביצה. לא רק נשים בעלות כישורים מיוחדים יצאו נכחות מלפניה, כשם שלא רק גברים כאלה הוצגו כזכאים לכבוד ולאוושר. הרחמים מופיעים בספר כרגש המופעל יותר על ידי נשים, לפי מסקנות מחקריהם של "חוקרים של שיפוט מוסרי" (מובן שהרחמים מטים, לדעת חוקרים אלה, את השיפוט המוסרי), אך אמה של בארון אינה מרחמת על התינוקת הממורת בבכי. הנשים מוצגות כקורבנות, אך לא כדמויות מעוררות אהדה בזכות עצמן, שכן על הרוקמת בספרה של ליבליך לא הוטל אור חדש ובהיר. הרקמה עצמה היא ששיתתה את משמעותה באמצעות הדיאלוגים מנסה המספרת לפענח את כתב החידה שכתבה דבורה בארון בחייה: מדוע בחרה לכלוא עצמה בביתה מגיל 35 ועד למותה בגיל 69? מדוע לא שלחה את בתה ציפורה לבתי ספר ומדוע חיה ציפורה בצילה כמטפלת מסורה? מה היה פשר מחלתה המסתורית? האפשרויות הרבות שמעלה המספרת לפיענוח כתב החידה מובילות את הקורא בשבילים שונים ומעמידות אותו על מורכבותה: "אני נזכרת ברילקה, בקולה של דבורה בארון האומר: אהב את השאלה, איש צעיר, לא פחות משאתה חותר לתשובה עליה... עוד נשארה חידה, אני מקווה". חלק מהפתרונות מתייחסים לשבר שביקע את חייה של הסופרת

ממעלה דזנגוף

"אני שומע את כל שיריך, יוסי"  
אמיר גלבע

כַּאֲשֶׁר הַשֶּׁקֶט הוֹלֵם בְּרַקוֹת  
אֲנִי יוֹצֵא לְהַנִּיחֹו עַל סִפְסֵל  
סְמוּךְ לַמְזֻרְקָה, נוֹתֵן לַמַּגְנִינָה  
לְהַפְנֵס מִרְנוּחַ שְׁפָתַי  
מִנְעִים לְלִשְׁוֹנִי אֶת הַזְּמַן  
מוֹצִיא אֶשׁ מֵאֵין.  
מִמַּעֲלָה דְזִינְגוּף  
אֲנִי גוֹרֵר אֶת הַשְּׁלֵדָה  
הַלוֹף וְשׁוֹב וְחֹשֵׁב  
חֵשׁ לְתַדְלַק מֵהַכְּתוּב  
בְּתַחֲנַת סְטִימְצָקִי.

אִם אַתָּה שׁוֹמֵעַ  
עֲשֵׂה, שְׁהַכְּתִיבָה  
כְּמוֹ הַשׁוֹקוּלֵד וְהַעֲוֹגוֹת  
תַּעֲזֹר לְהַתְגַּבֵּר  
כְּכֻצֵּק תּוֹפֵחַ  
בְּחֻלָּל הַנִּפְעָר  
מִמּוֹתָה  
הַבּוֹחֵשׁ בִּי  
הַנִּדְבָּק אֵלַי  
אֶפְלוּ מִבֶּשֶׁם הַשַּׁעַר  
עָלְיוֹ אֵין סִמְנִים מִשְׁנֵי הַקְּדָמִיּוֹת שֶׁל הַסְּרָטֵן.

חסר קול

א. רְצִיתִי לְהַרְגֵּ אֶת הַשֶּׁקֶט  
אֲזִי שְׁאֵלְתִי תַנְחִשׁוּ מֵה זֶה חֶסֶר כָּל בְּ-קִי.  
אֲמָרוּ חֲרָשׁ, אֲמָרוּ אֵלֶם  
וּמִיִּשְׁהוּ שֶׁקָּרָא עֲמִיחִי  
הָאֲרִיף בְּלִשְׁוֹנוֹ עַד סוּפְרִמְרָקֵט בְּשֶׁבֶת  
אֲכַל גַּם הוּא לֹא דִיָּק  
וְאֲנִי אֶפְלוּ לֹא הַתְּפֹנְנִתִי  
לְשֶׁקֶט קֶשֶׁה

ב. שְׁאֲגֵרְךָ אֶת יָדֵי עַל קִבְרָה

בְּשִׁלְשִׁים.  
דְּרַכְתִּי בְּחֶרֶד סוּלִיּוֹת, לְפִתְעַ  
רוּחַ הַפִּיל אֶת הַכֶּפֶה בְּמַהֲפָף  
לְרַגֵּעַ נְרָאָתָה מֵאֶפְרָה  
וְהַקְּשָׁקְשִׁים בְּתוֹכָהּ  
כְּמוֹ מַקְצֵת הָעֶפֶר  
הַסְּתַנֵּן מִבְּעַד לְתַפִּיפּוֹת הַמַּעְדָּר  
שְׁכֶסֶה.

ללא תקנה: הסתגרותה והסתג-  
פותה מוצגות כאבל בלתי פוסק  
על מות האב והאח האהובים  
ועל מות "העולם הישן" כולו.  
ההגליה מתל-אביב למצרים מוצגת  
כטראומה, שבארון מעולם לא הת-  
אוששה ממנה. חלק מהפתרונות  
מעלים את המחאה כלפי העולם  
כפוי הטובה של המעש והעסקנות  
הציבורית, ואף מועלית האפשרות  
שבארון סירבה להיפרד מבתה  
כפיצוי על ניתוקה המוקדם מדי  
מהוריה, בגיל 15, כשיצאה לעולם  
"קר ונוכרי" לחפש בו פרנסה  
ולפלאם בו דרך. מעניינת ומפתחת  
מכולן היא הסתגרותה של בארון  
כפתרון לקונפליקט שבין החיים  
ליצירה האמנותית.  
יותר מכל נושא אחר בספר, חושף  
הקונפליקט בין החיים ליצירה את  
דמיונותיה של המספרת ושל דבורה  
בארון, ויוצר ביוגרפיה הדדית,  
שבה משתקפות השתיים לסירוגין.  
המספרת, שעבדה לצד בעלה  
באותו מוסד ובאותו בניין, כש-  
לעתים שוררים ביניהם יחסי עובד-  
מעביד, רואה במוות הזדמנות לפי-  
רוץ מחסומים שהוקמו על ידי  
הקרבה המקצועית, ומעלה שאלות  
על כתיבתה המוגברת והמגוננת  
מאז התאלמנה: האם הכתיבה היא  
דרך להתגבר על הכאב והבדידות,  
תוצר של הבשלה הדרגתית או של  
שחרור מצל הבעל? ההתמודדות  
עם שאלות מרכזיות בחייה מח-  
ייכת את עמיה ליבליך לחשיפה  
אמיצה ומקנה אף לדמותה של  
בארון מימד אנושי אוניברסלי: לא  
עוד תמהונית, ספק מטורפת ספק  
גאונית, אלא אישה הפותרת בדרכה  
האינדיבידואלית בעיות המעסיקות  
יוצרים ככלל, ונשים יותר מגברים.  
הלקח שלמה בארון מארוסין  
שעלו על שרטון הוא "על הסכנה  
בשיעבוד האישה ובכבילת רוחה  
היוצרת על ידי קשריה עם  
זוגה — 'בעלה' כפי שיקרא לכן  
בשפתנו". המספרת מחרה מחזיקה  
אחריה: "לא אוכל עוד לתת לאיש  
לבעול את חיי, את רוחי". מות  
הבעל מעורר רגשות מעורבים של  
אבל, נטישה ובדידות אך גם של  
שחרור, גילוי עצמי וביטוי חופשי,  
ואולי האמביוולנטיות כלפי מות בן  
הזוג משקפת את האמביוולנטיות  
הרווחת בין בני זוג בחייהם.  
ליבליך נעזרת בתאוריות שונות  
על נשים יוצרות או על יוצ-  
רים שהסתגרו לתקופות ממושכות,  
ביניהן בזו של פרופ' לספרות  
בשם היילברון, הטוענת שכיוון  
שקו העלילה של חיי הגבר שונה  
מזה של האישה — הוא עושה  
חיי אמונתו והיא כובשת אמונתה  
כדי לחיות את חייה — צריכה  
היוצרת אירוע (שאם אינו מתרחש,  
עליה להמציאו) שיסיט את חייה  
ממסלולם המסורתי ויאפשר לה  
להתמסר ליצירתה: חטא הגורר  
נידוי חברתי, התנזרות, מחלה כמו  
במקרה של בארון או מות הבעל



ביקורת ספרים •  
שירה •

# שניים ועשרים שירים מתוך אהבה

## 1. היפי מעיר הערה

היפי,  
האימה הנעלמת,  
הפתיחות הרוכנת אלי, השקט,  
יכולים להזכיר פריחת חבצלת  
לי הם תמצית של גבר,  
צעיר מדי.  
במעיל רוח דקיק.

אני רועדת, זכרון, כי קר לי.

## 2. גשם

כמו במצרים היבשה  
יבקשו כי בשירים, כבמערות קברים של המשפחות השליטות  
ינחו כלי בית, כלי עבודה, וכל המצרכים הארציים  
המלוים אדם לשמושו בעולם האמת.

לי פסלון גוף מארך  
גזע אדם דקיק, מפשט לירי  
כאהבתי הנואשת לגשם רחוק,  
נוגע הגשם בשנים.

## 3. גוונים

בשחר טילנו. עליך כרגיל, אותו מעיל רוח  
אותו מעיל רוח נרפס על קסם לא גבוה  
סביב גוונים משתלבים, חתומי אבק,  
ובאזר המצמרר רק עטפתי צואר  
בצעף הצנוע מהודו, מתנת אשת-בני.  
צעף כסף נקי ומקיף באזר.  
הסתכלת על העשב, יש אצלה בצעף, אמרת  
ופנית למכונית, לפתח לי דלת.  
אבל שחר הוא בני, נסיחי לחיך, ואתה בן גילו,  
כמעט.

## 4. גשם

שרש שערי אפר כאישוניך  
ושנותי פי שנים משנוניתך  
לפני שנה, כעת חיה  
התחלנו.

בלי אינפורמציה,  
עינים חדשות מצרפות  
זכרון,  
געגוע.

הלכת רכון בגשם,  
הגשם הפה באלכסון,  
עיניך מלאו אור מדרכה רחוצה,  
אותו חבר. ביד ספגניה נגוסה,  
מקאן שחנכה. ורק בחדש מאי הפה אותי  
מותו במלחמה.

## 5. אושר

מי זו אני  
שכל פעם שאני נזכרת בך, אני אלילה בוכה,  
הנה — נותרו לי אצבעות ורדות,  
תרים אלי טלפון, אני מבקשת.

## 6. זמר

ולי היום זמר נערה שקספירית  
נערה של קבלת הדין,  
ואני אזמר בתוף גאות הזמן  
על שפת ים כנרת, על נער בדמי היער  
ודלקת ענק בי שמורה.

כי אני אזמר  
על נער רב תפארת  
ולא אשמר דמי היער, ולא אקבל את הדין  
כי דלקת ענק בי שמורה

ולי היום זמר נערה שקספירית  
נערה של קבלת הדין, ושמירתו בזמר  
ואני אזמר ולא אחיה נשמה.  
ואנשי האגדה לשמירת אנדות  
יערצרו על הרשעת לבי.  
ולא אחיה נשמה.

ומכבי האש של צמח  
ומכבי האש של טבריה  
ומאזור כפר נחום שעל שפת הכנרת,  
ומהגליל העליון  
ומאזור העמקים הנה הם באים אלי.

## 7. אתה אלי, כי חסרת לי

אתה אלי, כי חסרת לי.  
אני קטועה.  
אתה, אלי, כי אתה חסר לי.  
אני קטועה באליה  
אם לא לי, אולי תהיה לה,  
אלילה קטועת יד  
היא תבוא בי הלילה,  
אולי תבוא אליה  
גם אתה?  
לא, אלי, אני לא מפתה,  
לך יאתה תהלה  
לא לי, אלי, ודאי שלא לי.  
ודאי שלא יהיה  
פה פתוי ישיר. ואתה?  
אלי, —  
מה אתך, פתי שלי?  
שאוול היה מלך. שאוול היה שיר.  
אתה תהיה לה  
כי אלי-לה צליל קוליה  
אלי-לה.  
לא לילה לילה ליל אליים  
לא לילה לילה הרוח נושבת.



אין חגים וזמנים לששון

יש מלכה בהצגה יומית. אני מלכה בהצגה יומית.  
לי המלך אפר המבט, לי אתה אפר המבט,  
יחד נשב סמויים במעצר, בחשכה.

אקרא לך בלדה על אפר המבט, על מות אהבה אסורה,  
מעשי ידי טבועים בי כאשה חרדה.  
ואני בת מלך פנימה, בהצגה יומית. אומרת שירה

**12. רחל איתן**

הפתקים הקטנים, הבלתי גמורים,  
שהותירה רחל איתן,  
סימני דרך,  
אולי ציון אל מותה,  
עורב פורח  
בין הכא להתם.  
מעט ורעים היו ציוני הדרך  
הפתקים הקטנים,  
הבלתי גמורים.  
ואיזה מרחק מתנהל לאטו  
בתוך הלמות הלב.

**13. יאירה גנוסר**

אם תמצא בי על ערך הרגל סמן חזק של שריטה,  
אין זה אות שעקפתי נסיון התאבדות,  
אני לא מתחמקת. לא אני.  
חתולה רעבה, חתולה עשירה,  
מבקשת קרבת. אני לחתולה בעלת החיים.  
רגישותה מגששת שאני חזקה.  
ברגליה תשרט אותי.  
תשרטט בי סימן מבלבל, לא צפוי.

**14. אתר, בדרך לעיר הבירה**

טורי מכוניות כבלונים  
מגיכים בצבעים על אור שמש  
נקדות של הפתעה  
בעינים חדשות.  
14.7  
מה המקום הזה?  
אוטוסטרדה בהרים לעיר הבירה  
מכונית קטנה עולה באור  
מתעגלת לבלון כסוף למעלה  
עוד גגות קטנים מתעגלים  
לבלונים של אור  
אוטוסטרדה בהרים, ואתה.  
הנה עולה גם הבלון האדם  
שיצא מג החלדה  
אשר בשער הגיא  
הגא עוד בלון אדם  
בצבעי בין ערפים  
יוצא מג החלדה אשר בשער הגיא  
עולה ומרחף  
בין אור שקיעה לבין שעת חדשות.

לא המתים יהללו ית,  
לדי אליה קטועת יד.  
הלילה, הלילה, אני  
כלי כלה,  
ידי קטועת יד,  
היא תבוא בי הלילה,  
אולי תבוא אליה  
גם אתה, אלי?

**8. מקלחת**

עם לחות המקלחת ארוצה,  
עדין לחה, כלי אתך, לכתב אותך, לכתב עליך,  
יש. אתה חי וקיים,  
אפשר לנגע בגופך בכתיבה מליחה, פתאם  
אני יודעת לכתב על איש רטב  
היית אתי גם במקלחת  
קלות על שערי ינוע רוח,  
ידי מחזיקה מיבש שער, ראשי לא יבש, לא רטב,  
עדין לח,  
אתה נוגע בשערי, מחיך.

**9. מרקזה**

המרקזה נמלטה לחדרה ובלבה אמרה  
על האיש  
מלים אלה:  
"הוא אציל מדי,  
הוא צעיר מדי,  
ונוסף לכל הוא גם טפש מטפש".

**10. אין**

אין לי לומר עליך  
דבור נקי  
יותר מכנאי הגוף — אתה  
אתה. אתה.  
ולמה לא די נפלאתה?  
אהבתי?  
אתה  
ולא די,  
אני נוגעת בך,  
צמודה, זה אתה  
ואני מתגעגעת.

**11. המלך אפר המבט**

אחמטובה, המלך אפר המבט.

אז לי אתה מלך,  
אפר המבט,  
ושרש שערי כבד אפר, כבד שיבה,  
מועדים לשמחה.

צריך וצריך זהירות ותרה למי שרוצה לשמר על צניעות  
כאשה חרדה, כבודה בת מלך פנימה. כבודה מלכה  
וכאשר אני נוהגת אמרת, אוי לי, אוי לך,

**17. סונטה לא בדיוק**

לא בכדי. שנה לפני,  
הכנתי אזני כמו לחג הפלחן,  
לראשונה בחיי לי עגלי זהב קטנים.  
באתי למוכך.

בקלות באת גם אתה  
לקשר הזה, הבלתי צפוי,  
ולא הייתי מוכנה ברגע הנכון, וזיפתי  
קלות, כאלו אני לא מוכנה.

מטבע זהב עולה מחפירות בית שאן. שני אנשים  
מזמנים זה לזה. המגע ביניהם מתבזבז  
לזהב חס חתום במוזיאון הזמן.

מה מרגש בגוש זהב אטום? שני אלילים נחשפים  
כאחד בעיר עתיקה, ועוד מלים חדשות לי  
בקמע מערב בעור צוארי, ליד עגילים יפים הקמע

מתארך, כמה אליך, נצץ בלי חשבון.

**18. בלובי של בית המלון**

עוד פגישה,  
זוג קולח בשיחה שקטה  
בשתי כרסאות  
קלועות.  
שני בקבוקי שתיה  
כבר שקופים  
על השלחן  
רקויאם לנצץ  
בלובי של בית המלון,  
שתי כוסות  
מכילות אור חלון.  
מלצר, מעבר לדלפק,  
מצטמצם לעניבת פרפר.

**19. פרט נאמן**

אקמר ואדגיש גבות עיני  
לעצב לי אפור מדגש,  
להפריד פרטים מביוגרפיה.  
עומד מלטף אותי גבר מכה  
חיוף שוטה על פניך,  
פרט נאמן.

כי בעצב, אשה, תלדי אהבה,  
בעצב תלדי אהבה  
אתה, אהוב, למה אתה בכית?  
יושב, קם ושוב  
עומד מלטף אותי גבר מכה.  
כמגלפת מעץ. מולי יד גבר דק ושעון לה  
מולו כורעת  
אשה מלאה אבן רכה.  
כורעת על ברפיה  
אשה כהה כורעת על ברפיה,

גברים דקיקים, נבוכים, חסרי נסיון,  
מלטפים את ראשה  
נכנסת בהם אשה  
מבקשת אותם, די,  
לא יודעת להפטר מאהבתה.

**20. נאקת געגועים**

נזונה מן המרחק  
הולכת לאט, חוזרת ומעלה  
זכרון.

מבטי גבוה, מלא,  
איך הרואים אותי סביב אינם רואים מולם  
נאקת געגועים

נזונה מן המרחק.  
איך לא יצביעו עלי — ליד הקולנוע  
בתוף רחוב העיר נשאת נאקת געגועים,

נמשכת, נמשכת,  
קשורה גליות  
אל תנועת הגמל

אני נאקת הגמל. עד בי חזרון עצל  
כבר  
וצוארי ארך אליך.

**21. הרחש**

הרחש הטמיר של האילנות עתיקי הימים  
ובלב נימה של קנאה בכל אלה  
מסכיב, אבות וקרובים  
אשר בזמנם לא יצאו לנווד במרחקים  
לבקש תקוין.

**22. בין שולי הסונטה לרשוליה**

בין שולי הסונטה לרשוליה לי חטאי  
גדי בחלב אמו  
אני צלולה בגשם, לא רואים בי  
חטא.

פיצה איטלקית דקה  
ופריכה  
בתוספת זיתים, בצל ואנשובי  
חמה בידי בגשם.

בשקע בין שולי הכביש למדרכה  
מי גשם צלולים יקוו כעת  
חתול רחוב מתעכב, מביט בי ובפיצה  
קשוב לגשם יחושד בי

ברשול מתיך חתול אל הגדי  
בלבב פנימה, בלבב פנימה לי המנון החטא  
ושוטף אותי גשם גלוי, גשם אדיר.

**15. זר עלי דפנה**

כזה באת אלי  
מארץ עלמים מתבגרים  
נצץ נכון,  
מרפין ראש מביש  
מסמן כי אתה הנבחר.

מהלך בעקבות משוגות הלב, עלי סרק ירקים  
יוצאים מקיפיים מעל לשער  
זר עלי דפנה כזה  
סובב סביב למצח, מעל העיניים,  
ופריחה לבנה לעלי הדפנה  
סביב למצח, מעל לעיניים  
עלי דפנה רעננים,  
זר לב כזה ומשוגותיו  
בכל פרטי התנהגותך  
ואתה נבון, מרפין ראש מביש  
מסמן אותות לבנים, אותות ירקים.

**16. עדלידע**

שללי לאור היום  
יהיה שלל פרצופיך  
אני אוביל אותך  
במצעד עדלידע, משפל עינים  
ברחובות.

**ח.ל. מימון ושרותים בע"מ**

**מקבוצת החברה לישראל בע"מ**



# EXCELLENCE

מילת המפתח

ב ס פ ו ר ט

ב א מ נ ו ת

ב ת ר ב ו ת

ו ב ע ס ק י ם

באמנות, כמו בחיים, אתה חייב להתאמץ כדי להגיע למצויינות.  
וכשאתה מגיע לשיא - אנשים מתרגלים לצפות ממך ליותר.  
המצויינות מחייבת.

כמו שמאיתנו מצפים ליותר. חברת ח.ל. היא החברה המובילה  
בתחום הליסינג והמימון בישראל. אנו עוסקים בכספים, אך איננו  
שוכחים את התרבות והרוח. כי הרוח היא זו הדוחפת להישגים,  
למצויינות, בספורט, באמנות, בחיים.

לפרטים צלצל עכשיו: 218139, 03-218130, פקס: 03-263730 רח' דניאל פריש 3, תל-אביב 64731.

**ח.ל. מימון ושרותים בע"מ**

**מקדמת את ענף הליסינג בישראל. ומקדימה אותו.**



# בסיוף עם ערמת הזבל



מסה •

האם מסוגלת כנופיה זו לכל מעשי-תועבה?



ערב ה-20 באוגוסט 1968 נתכנסו סופרים אחדים בקוקטבל [1] למסיבת יום-הולדת של אחד מהם — של מי, אודה על האמת, איני זוכר [2]. היה שם מלוחמי החזית לשעבר, מחברה של נובלה נקייה, עגומה, פופולרית אז, על המלחמה — להתראות נערים! — בוריס באלטר [3], היו שלושה סופרים מהדור שלנו, שעכשיו, ככל שלא יהיה זה עצוב, מן הנמנע לתאר אותם כמסובים לשולחן אחד: אקסיונוב [4], גלאדילין ואנוכי. ישבנו במרפסת לבנה כשלג, תחת כיפת השמים הנמוכה המחניקה, שדומה היה כי עוד מעט וינשרו ממנה כוכבים הישר על שולחנו, ושוחחנו על מה שהדאיג אז יותר מכל את האינטליגנציה הליבראלית הרוסית — על ציכוסלובקיה. כמובן, כולנו היינו מצדדי "האביב בפראג". הציקה לנו השאלה: האם תעז ממשלת ברזנייב להחניק את האביב הזה או בכל זאת לא תעז. אם לאו — אזי גם לנו, לסופרים הרוסיים, יש תקווה. בהתאם לאידיאליזם שלי אז, שעדיין לא נרמס, הייתי היחיד שטען ליד אותו שולחן, כי פלישה לא תיתכן, שהרי בכל-זאת זוהי "מדינת-אחות סוציאליסטית", איש שם אינו מתכוון לתלות את הקומוניסטים, ומשמע שאין שום נימוקים הגיוניים להתערבות צבאית. אקסיונוב אמר ברוח נכאה: — כנופייה זו מסוגלת לכל.

## על המדרגות המדיפות ריח של חתולים

כפעם הראשונה נפלט בשנאה מפני אקס-יונוב הביטוי הזה — "כנופייה" — כאשר לאחר התנפלויותיו הגסות של חרושצ'וב על הציירים והסופרים, במארס 1963, ירדנו אנחנו, שיכורים, פגועים עד עמקי הנפש, מביתו של במאי הקולנוע ג' דאנליה במדרגות שנדרף מהן ריח של חתולים ושתן. כל העלבון והזעם, בשל האב והאם שנגזלו מילדותו וזה מזה על-ידי בתי הכלא והמחנות [5], נצטברו במלה רוויית-שנאה זו, "כנופייה! כנופייה!", שאקסיונוב, מתחנק, פלט מתוכו. אקסיונוב הגיע אז ל"פגישה ההיסטורית השנייה של חרושצ'וב עם האינטליגנציה" מאמריקה הלאטינית כבר במצב היסטרי, כשעוד שם הבין מתוך העיתונות כי בבית מתרחש משהו מכוער, ובמבואי הארמון בקרמלין הסתער עליי בלחישה שורקנית:

— מה לך, כלום יצאת מדעתך, שאתה מדפיס את האוטוביוגרפיה שלך בגרמניה המערבית בלא רשיון? כלום שכחת היכן אתה חי? הכשלת את כולנו... אני יושב

במטוס בבואנוס-איירס, פותח עיתון, ושם... אתה, וגם מחייך. לך — חיוכים, ולנו מה? [6]

"הפגישה השנייה עם האינטליגנציה" הת-חילה מכך שחרושצ'וב, שכבר מבעוד בוקר היה בגילופין, או שהיה שרוי סתם במצב רוח רע, הצריח כשפניו מעוותים מזעם עצור:

— אם ישנם כאן סוכנים זרים, שמוסרים מיד לעיתוני חו"ל כל מה שמדובר באולם הזה, שיצאו! ומשום נימוס — שיעמדו פנים כי הם יוצאים לשירותים! באולם נשמע צחקוק מתרפס: "חרפה!" חרושצ'וב המשיך:

— אינני אומר זאת סתם בעלמא, חברים... יום יום מניחים על השולחן שלי, כמדריך המפלגה, לא רק מידע על מצב המשק החקלאי שלנו... מצב התעשייה שלנו... אלא גם מידע על מצב הנפשות, ניתן לומר. בכך הבוקר קיבלתי הודעה על כך, שאתמול במסעדה דיבר ארוכות איזה סופר, שהוא, אגב, נוכח עכשיו באולם הזה, כי חרושצ'וב התנפל על הציירים והסופרים כאילו על מנת להסיח את הדעת ממצב המשק החקלאי שהוא בכי רע.

— "קרא בשם, קרא בשם!" — נצטוו חלק מהקהל שבאולם, כשהוא נותר ממ-קומו במפגן פטריוטי, כדי שיושם אליו לב.

חשתי עצמי בכי רע, כי אתמול במסעדת אמני הבמה, שבה שתינו בצוותא עם ארנסט נאיז'נסני [7], כשאנו מוקפים חבורת בטל-נים פרוגרסיביים כביכול שנטפלו אלינו, אמרתי בפירוש את המלים האלו. כמובן, מלים כאלו יכול היה להשמיע גם סופר אחר במסעדה אחרת. ובכל זאת קצות אצבעותיי קפאו קמעא. "מי אפוא הלשין?" — חלף בי הרהור. מועמדים להלשנה היו רבים...

## משחק ב"אומר" — לא אומר

ופתאום, ככל שגאה גל המלל הפטריוטי, התחלפה בעיני חרושצ'וב הבעת הצהלה על האיום המוקיע בהבעת בוז זהירה כלפי האולם. חרושצ'וב הרים ידו כדי לשכך את פרץ החנפנות התוקפנית, שהוא עצמו עוררה באורח פרובוקטיבי.

— לא, חברים... — אמר חרושצ'וב, כשהוא מניע ראשו לאות שלילה — מי יודע איזה מין מידע תוחבים לנו, לפעמים גם שקרי... על כן לא אנקוב בשם. אך כנופיית החצרנים המשתוללת לא נרגעה, צרחה ברמה:

— את השם! את השם! — אתה שם! — בכך מה, לומר, לא כן... — נתהסס חרושצ'וב. — לומר! — נשתאגו החצרנים, כשהם

מתענגים על הסיכוי המסתמן לקרוע שוב את מישהו לגזרים.

— לא, בכל זאת לא אומר... — עצר חרושצ'וב בדיבורו ופתאום שוב כמעט שזרק את העצם המבוקשת — הנה אקום ואומר!?

הוא המשיך עוד קצת לשחק בהתמכרות בעינוי-למחצה ומשחק-למחצה זה, "אומר" — לא אומר", ואחרי כן אמר כשהוא נאנח החלטית:

— לא, חברים... בכל זאת אסור כך. ושמא זו פשוט הלשנה שקרית? לא, חברים, אל אותו זמן ארוך, כאשר על-פי הלשנות-שקר היו כולאים, ואפילו משמידים אנשים סובייטיים, אין חזרה ולא תהיה עוד!

ומה סבורים אתם — אותם אנשים שזה עתה היו צמאים לשפטים, שוב מחאו כף בטירוף וללא מעצור.

שוסטקוביץ' [8], שישב בסמוך אליי ושרבט בלא הרף משהו בפנקסו הפתוח על ברכיו, לחש לי במקוטע:

— לי, יבגני אלכסנדרוביץ', שיטה משלי, כדי להימנע ממחזאות כף. אני מעמיד פנים שאני רושם את הרעיונות הגאונים האלה. תודה לאל, הכל רואים שידי עסוקות. אך כל זה נתרחס ב"פגישה ההיסטורית" השנייה. ולפני כן הייתה הראשונה.

## את מי יתלו האמריקנים?

לפני הפגישה הראשונה הייתה עוד "הקדם-ראשונה". אם אינני טועה, בשנת 1957, בבית מושב הממשלה שמחוץ לעיר. אני לא הוזמנתי אז, אך על-פי סיפורי עדי-הראייה רכשתי לי מושג ברור על מה שנתרחש שם. חרושצ'וב היה מפורח מ"מועדוני פֶּטְפֵי" [9] בהונגריה, שעל-פי הפרשנות של התע-מולה שלנו היו "מאורות נחשים של קונטר-רבולוציה". שירותי המודיעין האי-דיאלוגי שלנו לחשו לו תמיד כשהונגריה "גם כן הכל התחיל בעֶטֶים של הסופרים", תוך שהם מציגים כעימות את הרומן



ואסילי אקסיונוב מוסקבה 1963

- [1] קוקטבל: עיירת קיט בחצי האי קרים. משמשת אכסנייה גם לסופרים סובייטיים נופשים.
- [2] יום-ההולדת היה של הסופר הפרוואיקן אנטולי גלאדילין, שנולד ב-21 באוגוסט 1935.
- [3] בוריס באלטר היה המבוגר בחבורת ילדי שנות השלושים. נולד ב-1919. במלחמה נגד גרמניה פיקד על חטיבה. נפצע שלוש פעמים. פרוואיקן. יהודי.
- [4] ואסילי אקסיונוב נולד ב-1933. רופא במקצועו. מבכירי הפרוואיקנים הצעירים בשנות הששים. רומן מפרי עטו, "כרטיס הכוכבים", תורגם לעברית בידי ש' אבן-שושן ונכלל בילקוט מהסיפורת הסובייטית הצעירה "כרטיס הכוכבים", שראה אור בהוצאת הקיבוץ המאוחד, 1965. בה בשנה הופיע גם ספרו "תפוזי מרוקן" בתרגום עברי בידי חיים פלג, בהוצאת "ספריית פועלים". ב-1980 גורש על-ידי השלטונות למערב אחרי שכתב-יד מפרי עטו על מוסקבה בתקופת שלטונו של חרושצ'וב הוברח לחו"ל ופורסם באיטליה. מאז חי אקסיונוב בארצות-הברית.
- [5] הילד ואסילי היה בן 4 כאשר אביו, פאבל, נאסר ונורה. אמו, יבגניה, נאסרה אף היא בשנת 1937, והייתה עצורה 18 שנים בבתי-כלא וכמחנות. האם היהודייה, יבגניה גינזבורג, פירסמה לימים ספרים אוטוביוגרפיים: "מסע לקולומה" ו"בלב הסערה", שתורגמו לשפות הרבה.
- [6] יבטושנקו פירסם את האוטוביוגרפיה שלו תחילה בשבועון הצרפתי "אקספרס", ב-1963, בטרם ראתה אור בארצו, ועל כך מתחה עליו ביקורת חמורה. בהופעתו לפני הנהלת איגוד הסופרים הסובייטים, ב-28.3.63, הודה יבטושנקו בטעותו והבטיח לחזור למוטב. התרגום העברי של האוטוביוגרפיה פורסם בהמשכים בגליונות



יכגני יכטושנקו עם שלמה אבן-שושן  
שדה-נחום 5.12.88

של דודינצב [10] לא על הלחם לכוז ומאמרו של פורמנצב [11] על הפנות בספרות. בדיון שנערך בבית הסופרים המרכזי על רומן הפרסטרויקה הראשון, שקדם בהרבה לפרסטרויקה וכוון נגד הביורוקרטיה, טיה, הופיע בנואם חוצב להבות הסופר הרך מטבעו, כאילו מצייר בצבעי מים, פאוסטובסקי [12]. בתפקיד בלתי-צפוי לכל המאזינים של חושף ומוקיע, תיאר את "המעמד החדש" של הביורוקרטיה המפלגתית במדינה, שלראשונה הוא נתקל בו בפלצות בעת מסעו הראשון לחו"ל. הבורות המרוצה מעצמה של הנובורישים הסוציאליסטיים שלנו זיעזעה אותו. ברם הופעתו של פאוסטובסקי נתמכה רק על ידי נאום אימפולסיבי קצר של אלכסנדר בק [13]. הנואמים האחרים התחילו ממש לחסל את דודינצב. דודינצב, שערך שנשמש זיעה קרה הפך לעיסה אחת, עיניו כשל היה נרדפת צולפות זיקי שנאה כלפי ההאשמות המוטחות כנגדו, מעל גבי משקפיים שני-שמשו למחצה מחוטמו — עמד בעוז רוח, איתן, בדומה לכלב חצר שלהקת הזאבים העוטה סוגרת עליו מעברים והוא, מצטנף בפיתו, חושף שיניו כלפיהם. זיעזע אותי עד עמקי נפשי הזיכרון שהעלה בנואמו, איך התרוצצו בבהלה חיילינו האומללים בשנת 1941 מתחת לפצצות שהומטרו עליהם מהמפציצים הגרמניים המרובים לאין ספור, ורק "נץ" סובייטי קטן ובודד ניסה בחירוף נפש להפריעם.

דודינצב דיבר על כך שדווקא בהיותו נתון לאותה הפצצה קטלנית הבין לראשונה מה נפשעת הייתה ההתברכות של הביורוקרטים המפלגתיים שלנו בעוצמתנו הצבאית, שלאמיתו של דבר אינה קיימת כלל ועיקר. מאריה פאבלובנה פרילז'איבה, בעלת הביוגרפיה הסנטימנטלית של לנין, הצוויחה מעל הבמה: "חברים, הלא אם יבואו האמריקנים, הם יתלו את כולנו פרט לדודינצב!"

הייתי אז סטודנט המכון לספרות, החבר הצעיר ביותר של איגוד הסופרים, ובהופעתי שאלתי את פרילז'איבה ברשעות בוטה של "הילד הרע" הצ'כובי: "ובעצם, מדוע את בטוחה כל כך שהאמריקנים עשויים לבוא? כלום אינך מאמינה בעוצמתו של הצבא האדום שלנו?" פרילז'איבה נתקפה כהלה, התחילה משגרת לנשיאות פתקי הסברה עלובים. כשאני מלמד זכות על דודינצב, קראתי מעל הבמה שיר חדש, עדיין לא מוכר לאיש, של מז'ירוב [14]: "חיל התותחנים שלנו מפגיז את האנשיים שלנו..." לפי בקשת מז'ירוב, ייחסתי את השיר בנסיבות אלה למשורר אלמוני שנפל במבואי סטאלינגרד. מז'ירוב האזין לחרוזי שירו, כאילו היו של משורר זה, מעל היצע, ואני הבחנתי בו. סנטרו היה מתעורר, עיניו מלאו מדמעות. לאחר האספה אמר לי באירוניה מרה: "והלא זה אמת. כל המשוררים בני דורי, גם אלה שניצלו מההריפות ונתרו בחיים, נפלו במלחמה". זמן מועט לאחר הופעתי הורחקתי מהמכון לספרות. בעיצומן של "התנודות הרביזיוניסטיות"

של אז כינס חרושצ'וב את הסופרים ל"פגישה ההיסטורית" הקדם-ראשונה שמו-חרץ לעיר.

כתקופת הפגישה הקדם-ראשונה מילא תפקיד שפל ביותר ליאנויד סובולוב [15], שתמיד התרברב בבלתי-מפלגתיותו וכה-יתו נתין שומר אמונים למדינה, ועכשיו מצא לו לבסוף הזדמנות להתאונן על שאין הוא זוכה להערכה מספקת מצד השלטון הסובייטי, שאותו הוא אוהב אהבת-נפש. הוא הביא אז מטפורה פרגמטית ללא ברובה:

— הנה כאן, ניקיטה סרגייביץ', נוכח יו"ר מועצת מוסקבה, הח' בוכרובניקוב. כבר שיגרתיו אליו פעמים אחדות מכתבים וביקשתי שיעמידו לרשותי מוסך חם, וללא שום תוצאות. אילו היה במקומי סופר-משמיץ, היה על סמך העובדה המוחשית הזאת מסיק את הכללותי השליליות על פעולתה של מועצת העיר מוסקבה ואישית על החבר בוכרובניקוב. אך אנו כסופרים חייבים להתעלות מעל עלבונותינו האישיים, משום שכל זה אינו אלא זוטות שנקל לסלקן בהשוואה עם האינטרסים של העם שלנו.

באורח נטול ברובה זה קיבל האינטליגנט המזויף הזה לא רק מוסך חם, אלא גם את איגוד הסופרים של רספס"ר, מקום שבו ישכראש שנים רבות ללא עקרונות ובעסק גדול, וכיצע פשיטות חגיגיות אל הרפובליקות האוטונומיות הרוסיות.

כשניסה באותה קדם-פגישה ראשונה קונ-סטאנטין סימונוב [16] לרסן את סובולוב ופטריוטים אחרים שלא הוערכו כראוי להם" המכים על החזה שלהם, ופנה אל חרושצ'וב באזכור כי הסופרים ופעילי המפלגה היו חברים לקרב, שיסע אותו חרושצ'וב בחריפות:

— מה אם כן רצונך, חבר סימונוב, שנארגן במיוחד למענך מלחמה חדשה אשר בה תגלה שוב את הפטריוטיות שלך? חרושצ'וב התנהג בחוסר נימוס, שיסע

בגסות את מרגריטה אליגר [17], שניסחה לגונן על חבריה הסופרים.

זכרני ראיון עם אחד הציירים, שבו תיאר בהתפעלות את התרשמותו העזה מכך שאי-שים רמי מעלה כדוגמת וורושילוב ובודיוני, שנודמו לו בדרכו בשדרות הממשלתיות, היו תופסים בידידות בזקנו (או כמעט מן הנמנע היה לתאר שהעיר וורושילובגראד תחזור להיות לוגאנסק).

מקץ חמש שנים, ב-1962, לא בקדם-ראשונה, אלא ב"פגישה ההיסטורית הראשונה עם האינטליגנציה", כבר לא היו תופסים אותנו בזקן, אלא כבגרות.

"מה לך מלכה, מלך-ינוקא?"

אולם סרדלוב בקרמלין, מארס 1963. מישוהו מ"קלעי המפלגה", או שמה מ"הק-לעיות" (כלום לא הייתה זו ואנדה ואסילב-סקאיה? [18]), ציטט בשצף קצף ראיון תמים בהחלט שניתן לאיזה כתב-עת פולני, ובו אמר המרואיין, וזונסנסקי [19], שהיחסים בין הדורות הספרותיים מתפתחים לא בקו מאוזן אלא בקו מאונך. כלומר, המשורר ביקש להבהיר בכך שהוא חש עצמו כבן דורם של הרבה משוררים קשישים הקרובים לו ברוח, ובו בזמן זרים לו אחדים מבני גילו עד כדי כך שהם נראים לו בני גיל אחר. בעצם הרי זו הנחה מטפורית צנועה למדי על אפשרות אחדות רוחנית בין אבות לבין בנים, דבר שתבע אותו במפגיע חרושצ'וב עצמו, כשהוא מכחיש באורח פרימיטיבי את עצם הבעיה של אבות ובנים כמה שהוא כמעט אנטי פטריוטי.

אך האווירה באולם סרדלוב שבקרמלין הייתה כל כך מלוהטת, עד כדי אבסורד, שלא היה שום רצון להטות אוזן לנימוקים של מישוהו. לא היה ויכוח — היה גינוי גונן לא נימוקים, אלא אישים. די היה להשמיע על הבמה את שמו של וזונסנסקי ואת המלים "קו מאוזן", "קו מאונך" — וכל האולם נתפעפע, נתבעבע, החל

השבועון "דבר השבוע" 16-10 לשנת 1963, למן 8 במארס עד 19 באפריל.

[7] ארנסט נאיונסטני: פסל-אמן, יהודי, נרדף על-ידי חרושצ'וב בשל אי הסתייגותו מאמנות אבסטרקטית. עם זאת נתבקש על-ידיו לעצב את מצבתו לאחר פטירתו, וכן היה.

[8] דימיטרי שוסטקוביץ' (1906-1975): מגדולי המלחינים הסובייטיים בני-זמננו.

[9] מוערונים על שם שאנוור פטפי (1823-1849), משוררה הלאומי של הונגריה.

[10] ולאדימיר דודינצב נולד ב-1918. פרואיקן סובייטי ליבראלי.

הרומן שלו "לא על הלחם לכוז" בישר את גיאות ה"הפשרה" הפוסט-סטאלינית, כשם שההתקפה הפרועה עליו בישרה את קיצה. הרומן ראה אור בתרגום עברי, בידי חיים פלג וגד עירון, בהוצאת ספריה פועלים, 1957.

[11] ולאדימיר פורמנצב: נולד ב-1907. פרואיקן סובייטי ליבראלי.

[12] קונסטאנטין פאוסטובסקי (1892-1968): מבכירי הסופרים הרוסים, ליבראלי ואוהב ישראל. בתרגום עברי, בידי יצחק צור, הופיעו: "שושנת הזהב", ספרית פועלים, 1963; "השנים הרחוקות", עם עובד, 1966; "נעורים חסרי מנוח", עם עובד, 1967.

[13] אלכסנדר בק (1903-1972): סופר סובייטי ליבראלי. לתפוצה רחבה בארץ מכורתו של הסופר וברחבי העולם זכה ספרו על הגנת מוסקבה ב-1941, "כביש וולוקולאסק", שכתרגום עברי כונה בשם "אנשי פאנפילוב". שלושת ספרי הטרילוגיה על "אנשי פאנפילוב" תורגמו לעברית בידי שלמה אבן-שושן וראו אור בהוצאת הקיבוץ המאוחד בשנים 1946, 1961, 1962.



הסופר אלכסנדר בק ורעייתו הסופרת נאטאליה לוקו, מוסקבה, 15.3.1964

אך הוא לא שמע שירים אלה, או שלא רצה לשמוע, או שלא אפשרו לו מתוך קנאתנות לשמוע. הנורא ביותר בחיים הוא כמובן המוות, ובכלל זה גם מותה של ידידות ישנה.

אך אני חוזר אל המרפסת הקוקטבלית הצחורה כשגל, שבה ישבנו עם אקסיונוב, גלאדילין ובאלטר אור ל-21 באוגוסט 1968 וניסינו לנחש מה יהיה גורל צ'כוסלובקיה עם "האביב הפראגאי".

באלטר נתחייק בחייך מריר: — ז'אניה, ז'אניה, איזה מין אידיאליסט אתה בכל זאת... אפשר שדווקא ברגע זה כבר חוצים הטנקים שלנו את גבול צ'כוסלובקיה.

**אנחנו האכלנו אותם, והם...**

למחרת עם בוקר לוחט, חסרי אוניס, עומדים בקושי על רגלינו, גולגולותינו מתפוצצות, הפסענו עם אקסיונוב ברחוב החוף של קוקטבל, מחפשים לרפואה כוס יי"ש להפיג שכרוננו.

נזדמן לנו סופר אוקראיני שנראה לי תמיד כזקן נלהב ובלתי מזיק המלקט צדפי ים וחובב טניס. אך הפעם הוא עמד שעון למעקה, אזנו צמודה למקלט רדיו נייד, ואת הוורידים המורחבים שעל רגלי הפרש שלו, העקומות במקצת, השזופות והכולטות מתוך מכנסי גברדין קצרים, הרעיד רטט של חדווה.

— הטנקים שלנו בפראג! — הריע בעלי-צות כשהבחין בנו, והזמין אותנו להצטרף לחגיגת הניצחון שלו ושל העם כולו. מששמענו את הודעת הרדיו הסובייטי, המנוסחת כאילו בהשראת גאבאלס, על כך שהטנקים שלנו הוזמנו על ידי העם הצ'כוסלובקי עצמו, פנינו, אקסיונוב ואני, דוממים לעבר מסעדת הפרבר, מקום שבו בימים הבלתי נשכחים ההם נמכרה וודקה בכל שעה שתרחצה.

מרפסת המסעדה הייתה בשעת הפתיחה ריקה כמעט. מזגנו את הוודקה החמה, הלוהטת כמעט, מתוך בקבוק של מחצית הליטר שזרובותיו שחורה והרקנו אל קרבנו משקה מאוס זה בלגימה אחת מתוך כוסות פלסטיק ורודות. קינחנו בסלט ירקות

נסנסקי, קמה שוב לתחייה ופתחה ביללה. — מדוע אתה נוקם ונוטר בנו בגלל הורדיך? — שאל חרושצ'וב, כשהוא כבר עייף קמעא מצרחנותו שלו — אנחנו מבכים אותם.

— אינני מתכוון לנקום בשום אדם — השפיל ראשו אקסיונוב — אך הוריי בחיים.

חרושצ'וב, שהבין כי עשה משגה, החווה תנועה תרעומנית-פייסנית: משמע, ניחא, חזור למקומך. הרי זה מצב שאין לה-תקנא בו, כאשר פעמים גוררים אותך ממקומך כדי לעשות כך שפטים, ופעמים זורקים אותך בחזרה אליו. עצבי אקסיונוב היו מרוטים, כפי שזה היה בעצם אצל כולנו. לאחר "הפגישה עם האינטליגנציה" יצאנו מהקרמלין — גאיונסטני, אקסיונוב, ורוז'סטבנסקי [20] ואנוכי.

— בכך, חבריא, כלום הגיעה השעה לייבש צנימים, שוב יושבו במחבוש? — שאל גאיונסטני, כשעיניו מתזות רשפים נזעמים-עליונים.

אני, כאידיאליסט מושבע, השיבותי בלאו, לא תיתכן חזרה אל העבר. רוברט, שלא כן? איונסטני, הניד ראשו בלא שמחה, בדכדוך: — ואני סבור הייתי שהיום הכל עלול לחזור, ואפילו שנת ה-37 [21].

אקסיונוב באותו רגע, בכיכר מאניאז, החשה, אך בו בערב, על המדרגות, התפרצו מפיו המלים, כלבה רותחת:

— אתה מה, אינך מבין שהממשלה שלנו היא כנופייה המסוגלת לכל? אחרי כן, כאשר החיים, אם לא באיוולתם, אזי בשפלותם, הטילו מריבה בינינו ולא השלמנו עוד זה עם זה, כתבתי בתי שיר בתקווה שהוא יאזין להם, יבין על אילו מדרגות מדובר בהם:

בְּחִלּוּמֵי יָדֵיד יֵשֶׁן  
זוֹעֵק רִדּוּי מְאֻצֵּל קִיר  
עַל מְדְרָגוֹת כְּאֵלוֹ, שֶׁם  
יֵשְׁבֵר רְגָלִים שֶׁד שְׁעִיר,  
וְשִׁנְאָתוֹ הַתְּהוֹמִית,  
אֶךְ לֹא כְּלָפִי, כִּי אֶל אֶשֶׁר  
הָיוּ אוֹיְבֵינוּ מִתְמִיד  
וְכֵן יֵהִי, בְּרוּךְ הַשֵּׁם.

חומר ותוסס ומתיילל, כאילו התיזו מיץ לימון על תמיסת סודה. וזונסנסקי עלה על הבמה, ובטרם הספיק לומר משהו, כבר נתעופף מעל ראשו הינף אגרופו המאיים של חרושצ'וב:

— סלק מאן את דרכונך והסתלק לכל הרוחות, אדון וזונסנסקי!

ילל חוגג ניצחון של פמליית החצרנים החזיק-החרה אחרי גסות הרוח של בעל הבית שלהם, שברוך כלל הוא שנוא ובוזי עליהם, אך באותו רגע נערץ כאליל.

— הסתלק! הסתלק!

אך כאשר הפנה וזונסנסקי את ראשו כלפי חרושצ'וב, ולפני האיש שהציב את חומת ברלין, ושגרר על-פני האוקיינוס, כמעט עד חופי ארצות-הברית, טילים מוסתרים בחיטה, הופיעו פניו הנדהמים, הלבנים מאימה של אדם מוחשי, ולא של סמל רוע נטול פרצוף המחבל בזרובו החזירי בגינת הירק הסובייטית שלנו, הצריח חרושצ'וב עוד משהו, אך אט אט חלה בו תמורה, והופך את פטיש אגרופו לכף-יד פתוחה, החניק את אלה שבעתיד יבגדו בו:

— נו, אמור משהו... — הרטין, וקולו כבר כשל סכא רוטן, אך לא כשל תליין.

וזונסנסקי פלט בקושי מלים, אמר שאין הוא מתאר לעצמו חיים בלי המולדת, קרא את שיריו. צר היה לי לראותו בכך. ספק אם אי-פעם הוקראו שירים בנסיכות לא הולמות, משפילות כאלו, בקרב עוינות צמאת דם שכזו. לא בכדי הופיעו אחר כך אצל וזונס-נסקי שירים על מגלבים הנוחתים בשריקה מלֵקָה. מלֵךְ-יְנוּקָא? כלום בעבור הדת, בעד המולדת? מופנות כמובן אל חרושצ'וב.

מזכיר מרכז הקומוסומול פאבלוב השכיל לנחש אי פעם, שבמסווה השליטה באטי בשירי "שעשוע רוסי" התכוונתי גם אני לחרושצ'וב. הגרסה על כך שמשוררי דורנו היו חביביהם של חרושצ'וב, ואחרי כן של בְּרִזְנֵיב, ואחרי כן של אנדרופוב, כמעט משוררי החצר שלהם — הינה בסך הכל בדותה מזויפת ומפוברקת בבית החרושת הממלכתי המסורתי של דיסאינפורמציה.

כאשר אחדים מעמיתינו, שבאותן השנים שיתפו פעולה בכתב העת "אוקטיאבר" עם הסטאליניסט קוֹצ'טוב וכתבו מאמרים בזכות ההשתלחות הפרועה של חרושצ'וב בסופרינו הצעירים, העניים המרודים אז, אך הנועזים ברוחם — מנסים עתה בשחצנות להאשים אותנו כאילו היינו אנשי החצר, אין זה מעורר אצלי אלא תמיהה מהולה כבוז. ה"חצרנות" שלנו אינה פחותה מהחצרנות של פושקין, שלרוע המזל נאלץ ללכת אל הצאר ואל בְּנִקְנְדוֹרֶף כדי ללמד זכות על שיריו, שייגזר דינם לחיים, דבר שלא תמיד עלה בידיו. ואקסיונוב יודע זאת יותר מכל אדם אחר, משום שבאותן השנים היינו סמוכים זה לזה. באותה "פגישה עם האינטליגנציה" העלה חרושצ'וב, באורח אינסטינקטיבי, את אקסיונוב על הבמה כעל

כמת מִטְבָּח, תקע בו אצבע:

— מי אתה? מה שם המשפחה?

— אקסיונוב. סופר.

כנופיית החצרנים, שזה עתה הרפתה מווד-

[14] אלכסנדר מזירוב נולד ב-1923. משורר סובייטי ליבראלי.  
[15] ליאוניד סובולוב (1898-1971) — סופר סובייטי שמרני. פרוזאיקן. עיקר יצירתו — על היס והימאים.

[16] קונסטנטין סימונוב (1915-1979): משורר, מספר ומחזאי סובייטי. כמלחמת העולם השנייה שימש כתב צבאי. שיר "חכי לך" זכה לפרסום כל-עולמי. השיר בתרגומו של א' שלונסקי הולחן, בידי רוד זהבי ונהיה ללהיט גם בארץ. כן תורגמו לעברית: "עמך ובלעדך", שירים, תרגום: ש' אבן-שושן, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1942; "מים ולילות", רומן, תרגום: א' שלונסקי, ספריית פועלים, 1945; "סין הלוחמת", תרגום רבן, ספריית פועלים 1950; "הרביעי", תרגום ש' אבן-שושן, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1966. ב-1943 הוצג ב"הבימה" מחזהו "אנשי רוסיה", בתרגומו של אברהם לוינסון. ב-1966 ביקר קונסטנטין סימונוב בישראל כאורח אגודת הסופרים העבריים.

[17] המרגריטה אליגר נולדה ב-1915. משוררת סובייטית. יהודייה. שירים כודדים משלה תורגמו לעברית בידי אריה אהרוני ושלמה אבן-שושן.  
[18] ויגורה ואסילבסקאיה נולדה ב-1905. סופרת פולנית-סובייטית. שמרנית. בספריה על מעשי הוועדה של הנאצים כמלחמה אין זכר למלה "יהודי". נטלה חלק במטע הסטאליני נגד הסופרים "הקוסמופוליטים".

בעברית הופיעו ספריה "קשת בענן", תרגמה יוכבד בת-מרים, ספרית פועלים, 1942; "פשוט אהבה", תרגמה מלכה בלכן, הוצאת "מסדה" 1946.

[19] אנדרי וזונסנסקי נולד ב-1933. מגדולי השירה הרוסית כימינו. הומאניסט, לוחם באנטישמיות. לקט משיריו, "עשרים שיר", בתרגומו של אריה אהרוני, ראה אור בעברית, הוצאת "אלף", 1967. ב-1989

מפולפל עם ראשי מליח מהורהרים. שתינו ובכינו: אני — בדמעות של מרימה, אקסיונוב — בדמעות של שנאת מוות. החלטנו לקחת בקבוק שני וראינו שליד הקופה צץ תור המפזיל לעברנו מבטים נזעמים ובפירוש אינו רוצה להניח לנו לעבור. דמעותינו הפוליטיות לא נגעו לו כהוא זה. ופתאום פנה אקסיונוב, המתנדנד מוודקה ומיאווש, בדברים אל התור: — היודעים אתם מה אירע הלילה הזה? התור שתק.

היו אלה בעיקרם נופשים "פראיים", שלנו באוהלים על החוף או שנדחקו אל איזו פינה עלובה הניתנת להשכרה. לבסוף אחד מהם, בחור גברתן, עירום עד החגורה, תרמילו על גבו, ברכיו השחומות משיזפון מזדקרות כתפוחים אפויים כחרי ריהם של מכנסי ג'ינס דהויים, הרטין בקול נזעם:

— שום דבר מיוחד... הבחורים שלנו בפראג... כדי שהתוקפנים מגרמניה המערבית לא יידחקו שמה. וגם הצ'כים ראויים ללקח. אנחנו האכלנו אותם, והם... כך שהכל כשורה...

אזי קפץ אקסיונוב ועלה על הדחון התכול העשוי פלסטיק, כשהוא מועך בנעלו צלחת עם שיירי סלט שנתפצחה בקול רפוי, ופנה אל התור כנאום היאה לפריקלס:

היודעים אתם מי אתם? אתם עבדים עלובים. אתם עבדים לא רק לשלטון הסובייטי, שאתם ראויים לו בהחלט. אתם עבדים של הבורות שלכם, של האדישות שלכם. אתם עבדים של צלחת הסלט, שבתור לקבלתה אתם עומדים כעת. ובה בשעה חונקים הטנקים שלנו את החירות כפראג, משום שאתם רוצים שאותה עבדות, ששורת אצלנו, תשרור בכל מקום.

התור לטש תחילה עיניים באקסיונוב, כבאיזה שיכור עלוב שנתבלעה דעתו, אך אט אט החל תופס, שגם אם הוא שיכור, הריהו אומר משהו מעליב. הבחור הגברתן, העירום עד החגורה, שהחליף מבטים עם ידידיו הגברתנים כמוהו, כבר התחיל להסיר את התרמיל מכתפיו האדירות המנומשות. הבינותי שמתכוונים להכות את אקסיונוב, וייתכן כי לבעוט בו ברגליהם. כדי עמל עלה בידי להוציא משם, ובדרך היה משמיע בצעקה את האשמותיו בנוגע לעבדות באזני כל מי שנקרה בדרכו — גם לנשים שתפסו תור למקלחת במרתף של בסיס התיירים, גם לסטודנטים שניגנו בגיטדה ליד בית וילושין [22], ועם זאת גם לי, שסחכתי אותו על גבי. לבסוף עצרתי כוח להביאו עד לקוטג' שלו ולהשכיבו. בהגיעי הביתה, עטתי מיד על מקלט הרדיו, ולקולו נקלע קולו של ידידי הטוב, העיתונאי מירק זיקמונד שיחד עם חברו אירוזה גאנזלקהן עשה במכוניתו הצ'כית, "טאטרה", כמעט את העולם כולו, ובכלל זה את "סטאנציה זימה" [23], מקום שם לנו במתכן של דודי אנדריי.

דאגיה יבטושנקו, המאזין אתה לי? — צעק מירק — הזוכר אתה איך ישבנו יחד ליד המדורה בסיביר מחוז הולדתך ודיברנו על סוציאליזם שיש לו צלם אנושי? דאגיה,

מדוע אפוא רומסים הטנקים שלכם את רחובותינו?

הלכתי אל שולחן הכתיבה וכתבתי שני מברקים — אחד על שמו של ברזנייב ובו מחאתי על פלישתנו לצ'כוסלובקיה, והשני — לשגרירות צ'כוסלובקיה במוסקבה ובו הבעת תמיכתי המוסרית בממשלת דובצ'ק. בדרכי למברקה הקוקטבלית סרתי לדירת אקסיונוב — להראות לו את המברקים. כדי עמל עוררתיו משנתו. הוא פקח בקושי את עיניו, ולאחר שקרא, הניע ידו בביטול: — כל זה לשוא... — ושוב שקע בשינה עמוקה.

פקידת המברקה הצעירה קיבלה ממני את המברקים, ספרה את המלים ותוך כדי כדי הפטירה בפחד:

— אויה, מה שמתרחש, מה שמתרחש... היא פחדה לא בכדי, כעבור שלושה ימים

היא באה אליי בריצה, ממררת בבכי, והודיעתני שפוטרָה על שום שקיבלה לשיגור את המברקים שלי. נסעתי לקג"ב של פיאוודוסיה ואיימתי עליהם, שאם לא יניחו לנערות הזאת החפה מכל אשם, אסע למוסקבה ואכנס מסיבת עיתונאים של כתבי עיתונות חו"ל.

— אולי סופי יהיה מר — אמרתי — אך כזה יהיה גם סופכם. הם נאלצו לטשטש את העניין. כשחזרתי למוסקבה, נפתחה שם מערכה של שטיפת מוחות אין סופית. נאסרו מופעים. פוזרו אימרות של ספרים שעמדו לראות אור. פעם אחת בלילה ישבתי עם אשתי גאליה בפרדלקינו [24] ושרפנו שם מה שקרוי ספרות אי ליגאלית, כי היינו בטוחים שעומדים לאסור אותי. חבל שרפנו. אחרי כן כאילו הניחו לי. כאילו...

## אורציון ברטנא

### פרפר כחל

לְשֵׁם אוֹתִי הוֹכִילוּ לְחֶדֶר כְּמוֹ חֶדֶר כִּפְתָה עִם שְׁלֹחַנוֹת וְכִסְאוֹת. וְאוֹר צָהָב פִּתּוּחַ לְמִרְוֹת שֶׁלֹּא הָיָה חֲלוֹן. זֶה בֵּית־חֹלִים וְכֵן אֲתָה נִשְׁאָר עִם אַחֵרִים כְּמוֹךְ לְלַמֵּד בְּקֶצֶב שֶׁלְכֶם.

כְּבֹא הַזְּמַן גַּם תִּקְבְּלוּ סִפְרִים וּמַחְבְּרוֹת. הֵיִתָּה אֲתִי אֲשֶׁה. אוֹלֵי אֲשֶׁה בְּכֻלָּל. דִּקְהָ כְּמוֹ חֶבֶל פִּלְסְטִיק שְׂזוּר וְחֻלְקֵלֵק שֶׁלֹּא הִסְפַּקְתִּי עוֹד לְגַעַת וּכְבֹר הַפְּכָה אֲשֶׁת בְּגָדִים כִּתְנָה חֲמָה. וְעַל מִסָּף בְּחֶדֶר הַקְּרִינוּ סֵרֵט שָׁבוּ עֲבָרָה אֲשֶׁה וּכְשֶׁחֲלַפָה רְאִיתִי עֲרֻמָּה וְעֲרֻמִּים גַּם שְׁנֵי הַיְלָדִים שֶׁאֲחִזּוּ בְּרוּעוֹתֶיהָ מֵאַחֵר וַיִּשְׁבְּנָה רֶחֶב וְגַם לְבָן.

אוֹלֵי כִּאיֵשׁ נִדְהָם בְּכִיתִי, אֲנִי רוֹצֵה לְצַאת. נִגְשָׁה אֵלַי אֲשֶׁה. אוֹתָהּ אֲשֶׁה. וְגַם הַמְשָׁגִיחוֹת נְשִׁים הָיוּ מוֹרוֹת. כֶּף אֵי־אֶפְשָׁר לְצַאת, אֲמָרָה, הַדּוֹקְטוֹר לֹא מֵרְשָׁה. לְמַחְלָה הַזֶּה אֵין וְלֹא יָכוֹל לְהִיֹּת מֵרְפָא. חֵיב הֵיִיתִי לְהִגֵּן. לְכֵן דִּבַּרְתִּי מִסְמָכִים. לֹאֵט הַחֶדֶר הַתְּמַלֵּא כִּי כָּל מְלָה נִפְלָה נִיר עַל הַרְצָפָה. אוֹתָן נְשִׁים נְסוּגוּ. הַנִּירוֹת שְׁלִי עֲטָפוּ אוֹתָן לְבָן כְּמוֹ הַקְּרִירוֹת. וְהַמְלִים הִלְכוּ מִפִּי בְּרִכָּה שֶׁל נִירוֹת.

אֲשֶׁה אַחַת רַבָּה וּלְכֻנָּה כְּמוֹ הַנִּירוֹת שְׁלִי אֵלַי נִגְשָׁה אוֹתִי חֲבָקָה וְכָל בְּשָׂרָה דִּבְק בִּי אִם כִּי כָּל פְּלָה בְּאוֹבְרוֹל צָהָב וְלִידֵיהָ כְּפֹפּוֹת. "חֲכִי לִי". "אֲחֻכָּה בְּחוּץ". הַקּוֹקוּ הַבְּלוֹנְדִינִי שֶׁלָּה חֵיף אֵלַי כְּמוֹ זִבְנִית שֶׁל חֲנִיּוֹת. אֵיפֹה הֵיִתָּה? יְצַאתִי אַחֲרֶיהָ מִסְדְּרוֹן אֲרֶךְ הוֹלֵיף אוֹתִי לְשִׁרוֹתִים שֶׁשָׁם מִכְרַח הֵיִיתִי לְעֶצֶר שֶׁכֵּן חֲלַפּוּ מִסְפָּר יָמִים מֵאֵז הַגְּעַתִּי וְעַד עַכְשֵׁי לֹא הִרְגַּשְׁתִּי בְּמֵלֵאוֹת שֶׁהֶצְטַבְּרָה וְלֹא בְּקָר.

חֶדֶר הַשְּׂרוֹתִים הֵיָה צוּרָה שֶׁל רִישׁ וּבִפְנֵה כְּשֶׁסִּימְתִי חֲכָה פֶּרֶף בְּגָדֵל שְׁתֵּי כְּפוֹת יָדַי. קֶצֶת עוֹפֵף אַחַר יֶשֶׁב עֲמַד עַל קִיר וְהִסְתַּכַּל בְּמִשׁוֹשָׁיו. רִדְפְתִּי אַחֲרָיו כְּכֹל מִינֵי צְבָעִים אֶף בְּעֶקֶר כָּחַל. כְּשֶׁתְּפַשְׁתִּי הִסְתַּבֵּר שֶׁהוּא דִּבְקִי וְגַם חֲזָק. נִדְבַק לְשִׁתִּי יָדַי וְלֹא שָׁבַר כִּנֵּף וְלֹא נִקְרַע כְּשֶׁתְּלַשְׁתִּי יָד אַחַת מִמֶּנּוּ וּבְשִׁנָּה חֲפְנִתִי בּוֹ כְּגוֹשׁ.

לְצַאת אֲתָךְ הַחוּצָה אוֹ לְנִשְׁיִם לְבֹא אֲתָךְ שְׁאֵלְתִי כְּמִכָּר וְתִיךְ. בְּמִסְדְּרוֹן עֲמַד עֵזֶן מוֹזֵר שֶׁל דְּמֻדְמִים וְלֹא שְׁמַעְתִּי תְּשׁוּבָתוֹ דוּמָה שֶׁלֹּא עָנָה. הֵיָה אַחֵר וְלֹא חוֹלָה הֵיִיתִי. זֶה בְּרוּר יוֹתֵר מִכֹּל. וְלֹא שִׁיף הֵיִיתִי וְלֹהֲתַפְשֵׁט אֵת כָּל בְּגָדֵי רְצִיתִי לְגַעַת אֲכָר אֲכָר בְּקִיר שֶׁלֹּא הָיָה אֵלָּא הַדְּפֵן הַפְּנִימִית שֶׁל חֵיהָ גְדוּלָה מְאֹד. הֵיָה כְּכֹר מֵאַחַר וּמִשְׁהוֹ צְרִיף הֵיָה לְהִסְתִּים. כְּשֶׁתְּשׁוּב לְכֵאן, כְּפַעַם הַבָּאָה, אֲסַבֵּיר הַכֹּל אֲמַר לִי הַפֶּרֶף שֶׁעַל יָדִי גְדוֹל כָּחַל.

בִּיקֵר אַנְדְּרִי וּזוֹנְסֶנְסְקִי בִּישְׂרָאֵל.  
[20] רוֹבֵרֵט רוֹזֵ'דֶסְטוֹנְסְקִי נוֹלַד ב־1932. מֵהַבּוֹלְטִים בְּמִשׁוֹרֵי הַדּוֹר. אַחֲרֵים מִשִּׁירָיו תּוֹרְגְמוּ לְעִבְרִית בְּיַד אִרִּיָּה אֶהְרוֹנִי וְנִכְלָלוּ ב־"מַחְרוֹזוֹת מִן הַשִּׁירָה הַרוֹסִית הַצְעִירָה", סִפְרִית פּוֹעֲלִים, 1962.

[21] שְׁנַת הַטְּרוֹר הַסְּטָאֲלִינִי הַיּוֹדְעָה לְשִׁמְצָה.

[22] מֵאֲכַסְמִילִיאַן וּוּלוֹשִׁין (1877-1932): מִשׁוֹרֵר

וּמִבְּקֵר רוֹסִי. כְּאַחֲרִית יָמָיו זֶה וּמַת בְּקוֹקְטֵבֵל, וּבֵית־גִּירוֹוֹ שֶׁסֹּסֵב לְמוֹעֲדוֹן וְקָרוּ עַל שְׁמוֹ. מִשִּׁירָיו הוֹכָאוּ בְּלִיקוּט "מִשִּׁירַת רוֹסִיָּה", בְּעִרְכַּת אֲבֵרָהם שְׁלוֹנְסְקִי וְלֹאָה גוֹלְדֶבְּרַג. [23] "סְטָאנְצִיָּה זִימָה" — זֶה שְׁמוֹ שֶׁל הַיִּשׁוּב הַסִּיבִירִי הַקָּטָן שָׁבוּ נוֹלַד בְּשַׁנַּת 1939 יִבְנֵנִי יִבְטוֹשְׁנִיקוּ. [24] פֶּרֶבֶר מוֹסְקוּבָאִי שָׁבוּ מִתְּנוֹרֵר יִבְטוֹשְׁנִיקוּ.



# גד יעקבי: השניות שלי

אולי נתחיל את השיחה בפרטים ביוגרפיים.

ש שני דברים, שאדם בדרך כלל אינו מחליט עליהם — לידתו ומותו. שתי ההחלטות החשובות בחיינו אינן בידינו, וגם מה שביניהם נתון להחלטתנו במידה מאד מוגבלת. אני, מכל מקום, נולדתי ב-1935 בבית החולים ליולדות בעפולה, וגדלתי בכפר ויתקין. הורי ילידי רוסיה ופולין, אנשי העלייה השלישית, ממייסדי כפר ויתקין. גדלתי בתקופה ההירואית של ההתיישבות, בתקופת הכמיהה הגדולה למדינה יהודית בארץ ישראל, באווירה של מעורבות ציבורית, פוליטית ולאומית גבוהה מאד. העיתונים העבריים שראיתי בבית עד גיל שתיים-עשרה היו "דבר" ו"הפועל הצעיר".

אני חייב בהפרדה פנימית. ללא הפרדה כזו הייתי צריך להחליט על בחירה באחד משני התחומים, והיות שאינני יכול לוותר על הכתיבה, הייתי מחליט לנטוש את החיים הציבוריים.

אתה כותב על כך באחד השירים שלך.

נכון. עד גיל שמונה-עשרה למדתי בכפר. אחר כך למדתי פסיכולוגיה בעתודה האקדמית בצה"ל, אבל פרשתי ממנה, משום שהחלטתי שאינני רוצה להיות פסיכולוג. חזרתי לשירות צבאי רגיל, ואחר כך למדתי מדעי החברה. סיימתי לימודי תואר ראשון ושני בכלכלה ובמדעי המדינה באוניברסיטת תל אביב, ותוך כדי כך עסקתי בפעילות ציבורית. כבר בגיל שש-עשרה פרסמתי מאמרים ורשימות ב"הפועל הצעיר" ובעיתון תנועת המושבים. מאוחר יותר, ניהלתי את המחלקה להתיישבות של מרכז מפא"י. משה דיין הציע לי לעבוד אתו במשרד החקלאות, ובמשך כמה שנים שימשתי כעוזרו וכדוברו, ולאחר מכן גם כראש השירותים הכלכליים של המשרד וכממלא מקום מנכ"ל משרד החקלאות. זו הייתה תקופה מאד יפה — גם בגלל העבודה עם משה דיין, שהיה האדם המרתק ביותר שהכרתי בימי חיי, וגם בשל העבודה עצמה. זו הייתה תקופה מרתקת, תקופת העלייה ההמונית והבעיות החברתיות, הכלכליות וההתיישבותיות שאפיינו את ראשית שנות הששים. באותה תקופה הייתי כבר חבר מרכז מפא"י. ב-1966 נבחרתי כחבר הוועדה המרכזת של ההסתדרות ולהנהלת חברת העובדים, וב-1969 נבחרתי לראשונה לכנסת מטעם מפלגת העבודה. זמן קצר לאחר מכן מוניתי לסגן שר התחבורה. ב-1970 הצטרפתי לממשלת רבין כשר התחבורה והייתי שותף להחלטות גדולות כמו מבצע אנטבה, הסדר הביניים ושיקום המשק לאחר מלחמת יום הכיפורים. לאורך כל הדרך הזאת עבדתי עם אנשים שמאד חיבבתי, ועם אנשים שחיבבתי פחות. ב-1977 הפסדנו בבחירות והלכנו לאופוזיציה. התמנתי ליושב ראש ועדת הכלכלה של הכנסת ולראש הצוות הכלכלי של מפלגת

העבודה. ב-1984 הוקמה ממשלת האחדות הלאומית, ששימשתי בה כשר הכלכלה והתכנון וכשר התקשורת. כן הייתי חבר בקבינט הכלכלי ובקבינט המדיני והבטחוני. רק אז התפנית, לאחר היסוסים ממושכים, להוצאת ספר שירים. קודם לכן פרסמתי את עוצמתה של איכות, החופש לבחור, הממשלה וקריאת כיוון — ארבעה ספרי הגות ועיון בתחום הפוליטי, וכן שלושה ספרי ילדים.

מה בקשר לשירה?

שירי הראשונים נכתבו כשהייתי ילד. היו בהם שירים, שהיום היו קוראים להם שירים פוליטיים, וגם שירים אישיים של ילד מופנם מאד. אחר כך נעלם הרחף, חלף או נגנז למשך תקופה ארוכה. התקופה שמהתבגרות ועד הילד הראשון הייתה תקופה שוחקת. את כל האנרגיות שלי רתמתי או לסביבה החיצונית כדי לחיות חיים פוליטיים מלאים ולהשפיע על סביבתי. הדבר חייב אותי למאמץ נפשי מסוים, ועדיין מחייב אותי, אם כי היום אני יותר מיומן ועושה זאת כבעל מקצוע שרגיל במלאכתו. חזרתי לכתיבה ספרותית בערך בגיל שלושים, כאשר כבר התיישבתי מעט בדעתי. הרבה זמן כתבתי למגרה, מאות שירים למגרה. מאוחר יותר, ב-1977, התחלתי לכתוב רומן גדול מאד בעל מרכיבים אוטוביוגרפיים. כשני שלישי מטיטוט הרומן סיימתי כבר, אלא שהעריכה והגיבוש הסופי טרם נעשו. ב-1982 פרסמתי בפעם הראשונה שיר שלי, שכתבתי בהשפעת סיפור ששמעתי מבני השריון במלחמת לבנון. משפט אחד שהוא אמר לי אז שימש כטריגר שהכתיב לי שיר.

מה היה המשפט?

על "ההרים הלבנים שיושבים על כורסו" תיהם במרפסות ומביטים בנו, הלוחמים את מלחמתם". המשפט הזה, שיכול היה להתפרש באופן דרמטי חלחל בי שעות מספר. הייתי אז במצב של התנגדות נפשית נסערת למלחמה, והייתה בי מין תחושה של התפוצצות פנימית. כתבתי את השיר על ההרים הלבנים, שמסרתי בשם בדוי לזיסי סתווי ב"דיעות אחרונות". בשבילי זו הייתה פריצת מחסום פנימי מוצק ומבוצר, שהיה בלתי חדיר לחלוטין במשך עשרים שנה. בהדרגה התחלתי לפרסם שירה ב"סימן קריאה", ב"עיתון 77" וב"מאזניים", ולאחר זמן, גם במוספים לספרות של העיתונים היומיים.

מזה שנים אחדות אני מתלבט אם לפרסם ספר שירה. חששתי, שהערוך עלול להיות לרועץ לשירים. מישהו עשוי לערב את

העיסוק הפוליטי שלי עם הכתיבה הספרותית, וכך יוטל צל על השירים, המהווים מרכיב מרכזי בנפש, מרכיב המאפשר לי המשך קיום אנושי.

השיר הראשון שפותח את הספר נקרא "לאיזו תחנה אתה מבקש לרדת". לאיזו באמת?

לחיות חיים של אמת פנימית, מבלי שאצטרך להתבייש בפני עצמי על דברים, על מעשים, על התנהגויות — זו התחנה היחידה שמעניינת אותי. אני חושב שאני לא מזויף, לא בחיים הציבוריים ולא בכתיבתי ולא בהתנהגות האנושית שלי. אני לא איש שמעמיד פנים. אולי זה חסרוני הגדול, אבל זו התחנה הפנימית.

על מנת ליצור חוויית אמת אישית, יוצר המשורר לשון משלו, ואינו מסתמך על השפה שהוא יורש מאלה שקדמו לו. האם אתה מרגיש, שיצרת לשון משלך?

השפה השירית היא שפה מטאפורית מרומזת, תמציתית, צלולה, יוצרת קל-יידוסקופ במוחו של הקורא. כן, אני חושב שפיתחתי שפת שירה משלי.

האם אתה יכול להגדיר אותה?

הכל מתחיל באמת החווייתית. שפת הכתיבה האישית שלי היא שפה שיש בה יסוד של חוויית הטבע. זה מרכיב מאד חזק אצלי. השילוב של חולות וים, של עץ ופרח, של אדמה ופרדס, אנשים שחיים את החיים האמיתיים ומתמודדים עם הבעיות הבסיסיות ביותר. כל אלה הם סמלי תשתית בשירים שלי. אפילו כשאני כותב על בית הקברות בלונדון, עולה מהתמונה כפר ויתקין.

מרכיב נוסף בשפתי השירית הוא הקו הפיזי לוסופי המכליל, הנוכח ממבנה האישיות שלי. אני לא משאיר את השיר רק בחוויה הפרטית הספציפית. הוא תמיד מתקשר למשהו רחב יותר. לא מדובר בניסיון להציב נוסחה לפתרון בעיות העולם, אבל ישנה חוויה פילוסופית ופסיכולוגית. דבר אחר — השירים אינם מנותקים מתיאור האירוע, המפגש, החוויה. השפה עצמה פלסטית, צבעונית. יש, כמובן, הבדלים בין שירים שונים, והשפה משתנה לפי ההקשרים והתכנים שלהם.

המלה "אמת" מופיעה הרבה בדברים שאמרת. כאדם כותב אני יכול להעיד, שהנושא הזה של ה"אמת" הוא בעצם הבעיה המרכזית בכתיבה. איך אפשר לומר את האמת? הרי אם אני אומר את המלה "אמת" היא כבר לא המושג

# מאפשרת לי לחיות

שהיא באה לבטא. איך אתה מתמודד עם זה?

זו התמודדות קשה ובעייתית. השאלה המרכזית היא, מה מדריך את הכותב בזמן הכתיבה. הרי עצם העובדה, שהוא מתחבט כבעיה, מצביעה על כך שהוא נמצא בדרך הנכונה. אין לזה תשובה חד משמעית. אבל עצם החיפוש, עצם הניסיון להגיע לאותו דבר גרעיני, צלול, גבישי, סופי, שאף פעם לא מגיעים אליו, הוא החשוב. עצם הרצון להתקרב הוא כבר האמת. משום שהאמת היא מה שאתה מסוגל לנסח באופן הקרוב ביותר והמוחלט ביותר במלים העומדות לרשותך.

אתה לא חושש מנימה נוסטלגית, למשל בשיר "אנשים קוראים דבר"?

אני לא חושש מזה. יש בי מידה מסוימת של נימה נוסטלגית. אצל כל אדם, גם אם אינו מודע לכך, יש נימה נוסטלגית כאשר הדברים מגיעים לזכרונותיו, לילדותו, לנערותו, לקשר שלו להוריו, או לאנשים אהובים שאליהם הוא מתגעגע. השיר שהזכרת אינו שיר נוסטלגי. הוא שיר פילוסופי עוצב על אנשים שעלו על מזבח וששרידיהם אינם באים לידי ביטוי במציאות העכשווית. זה שיר שנכתב ככאבים גדולים מאד. הוא אינו נוסטלגי.

בשיריך אתה מרבה לעסוק בטבע, בעצים, ברוחות.

רוב השירים בספר אינם שירי טבע, אבל אני אינני תיאורטיקן של שירה. אינני מתיימר לעסוק במיון שירי. עם זאת, הייתי מגדיר את שירתי כשירה אימפרסיוניסטית פוטוריסטית — לא כשירה נטורליסטית. בשירים רבים, מרכיב הטבע אינו אלא השתקפות נפשית, פנימית, של אירוע חיצוני כלשהו. נכון, שמרכיב הטבע חזק בעיקר בשירים הקשורים במשפחת, אולי בגלל רקע ההתרחשות הריאלי והספציפי. אגב, יש בספר מספר לא קטן של שירים שנכתבו בחו"ל. וזה לא במקרה. שם, הניתוק שלי מהסביבה, היכולת שלי להיות במצב של צופה — אם מותר לקרוא לזה כך — אפשרו לי כתיבה חופשית יותר מאשר בארץ. פה אני חי בסביבה לוחצת ועירונית, לכן גם מרכיב תיאורי הטבע בולט פחות. השימוש בסימבולים הנוגעים בכך קיים בשירתי אולי יותר מאשר בשירתם של אחרים, ומשמש ביטוי לחוויה פנימית שאני עובר.

מנהיגים פוליטיים רבים עסקו בשירה, אבל רובם ככולם גייסו את כתיבתם, או חלק ממנה, למאבקם הפוליטי. גם בשיריך יש ביקורת, אבל מאוד מינורית.

ומוסלמים. אזור מסוכסך כולו. היה לי ברור שזו חייבת להיות ביצה, שתסבך את ישראל ותתבע ממנה מחיר נורא. אמרתי זאת לאנשים שהיו קרובים אלי מבחינה פוליטית, והם הביטו עליי כעל מטורף. אני ראיתי זאת כמו בסרט, כמו בצילום רנטגן. כך גם בעניין הכלכלה הנכונה של ארדור. אנשים הסתובבו אז באופוריה — הנה מורידים מחירים, מזריקים סמים לעורקי הציבור. תחושה נפלאה. הכל הולך למישרין, צבעים ורודים, סגולים, הכסף זורם ברחובות. אני ראיתי זאת כמרשם לאסון, אולי גם בגלל העובדה, שידעתי שהבור איננו מתמלא מחולייתו. אי אפשר ליצור פיקציה של מציאות על בסיס בורות חלולים, על תהום, על ענן

אני אדם שלא משתמש בלשון הפרזה. גם בחיים הפוליטיים אני לא איש בוטה. זה עניין של אופי, של תרבות פנימית, של חוש מידה. יש אנשים שמשתמשים כל הזמן באוקטבה גבוהה. הם בסופו של דבר נצטרדים, ואף אחד לא מקשיב להם — כך טען ברכט. כולנו יודעים שערכם של דברים יחסי. בספר יש שירים פוליטיים לא במובן הצר שלהם, אלא במובן של שירי מחאה, של חוויה מוסרית-פוליטית שהיא המוטו של השירים. הכוח המניע שלהם. "עמנואל שומרון", למשל, הוא שיר מחאה מובהק נגד ההתנחלות בשומרון ונגד עיוורון הראייה החד צדדית. "ילדים קופצים בתל רומידה" הוא שיר של הזדהות עם פליטים פלסטינים. כך גם בשיר "מפרץ הונג קונג" או השיר "ציווי", שהוא שיר קשה מאוד של מחאה נגד תופעות הולכת שולל, עורמה וכחש, שאני רואה סביבי בכמויות גדולות והולכות. אינני יודע אם שירה כזאת היא מכשיר או לא. זה לא נכתב כמכשיר, אבל אולי כתת התודעה, כתת ההכרה שלי, כתבתי שירים אלה גם כביטוי לאמירה שאני לא מסוגל לומר בחיים הפוליטיים הרגילים, משום ששם היא תיראה במידה זו או אחרת כאמירה של התחסדות. בשיר הדברים מתקבלים כאמיתיים, כתוצאה של חוויות פנימיות חריפות עד כדי אי שליטה. זו ממש תחושה של התפוצצות. לפעמים זה ממש מפרק אותי, אבל עם זה נוצרת בי תחושה חריפה של פורקן. לכן, כשאנשים שואלים אותי איך חיים אצלי הרבדים השונים של העשייה זה בצד זה, אני טוען שיש מידה מסוימת של השלמה בין הקטעים הפנימיים הללו. אני לא בטוח שהייתי יכול להמשיך בחיים הציבוריים אם לא הייתי כותב. נכון, שלכאורה יש סתירה חריפה בין שני התחומים, המנוגדים במהותם בכל דפוס הפעולה, החשיבה והתגובה שבהם, אבל הקיום הסמוך שלהם אצלי, השניות הזאת, מאפשרים לי לחיות. הם מאפשרים לי מידה זו או אחרת של שפיות, של פרספקטיבה, שמונעים ממני הקצנה עד כדי בעיטה והסתלקות מהתחום העיקרי שבו אני חי.

אדם שעוסק במלים, עוסק בעצם כבניית מיקרו־קוסמוסים. מכאן, שסופר שהוא גם פוליטיקאי מרחיק לראות יותר מכל פוליטיקאי אחר.

אולי היכולת הזו להשלכה ולהכללה, היא שאפשרה לי, בסיטואציות פוליטיות רבות לחזות דברים בעוד מועד. למשל, את מלחמת לבנון ראיתי כאסון ברגע שהתחילה. מרגע שנודע לי שהולכים לזה טענתי, שמדובר באזור צפוף אוכלוסין, שמתרוצצים בו נוצרים, אש"ף, דרוזים



גד יעקבי

שברגע שהשמש תטיל עליו את קרניה — יתנדף. בעניינים כאלה אני מתנגש עם אנשים ריאליסטיים לכאורה. והרי בישראל, בגלל הרצון לאחדות ולאחידות, כל דעה שונה נחשבת לאנטי פטריוטיזם, שלא לדבר על כך שהקונפליקט החיצוני בינינו לבין מדינות ערב הגביר מאוד את ההילה שיצרנו סביב הכוח. גיבור בישראל יכול להיות רק גיבור בצבא. אין גיבור הרוח, אין גיבור חברתי, אין גיבור אינטלקטואלי, אלא אם הוא אדם פרובוקטיבי וסנסציוני מאוד, כמו ליכוביץ. הקונפליקט החיצוני והאיום על החברה שלנו יצר מידה מועטה מאוד של סובלנות לכל גילוי של שונות, ובוודאי לשונות שבאה לכלל ביטוי ספרותי,

המשך בעמ' 50

# סיפור של חיים

לשם אותו וורנר שזכה ליכנס עם אינגבורג לחופה" (עמ' של"ב). וורנר פרנהיים של עתה כנגד וורנר פרנהיים של אז — הזמן חולל תהפוכות כגורלו עד שאיננו עוד אותו אדם. לא כך קרל ניס — אז ועתה אותו אדם. לזמן הרב שחלף לא הייתה השפעה על גורלו.

בפרק הראשון של מימזיס, "צללתו של אודיסיאוס", מציין אריך אוארכן ש"גיבורי הומירוס יש בהם מעט כל כך מהתהוות וממהפך עבר להווה, עד שהם מופיעים לרוב — כגון נסטור, אכילס, אגאממנון — בגיל קבוע מראש. אפילו אודיסיאוס, המניח באורך הזמן ובמאורעות הרבים המתרחשים, פתח להתפתחות חייו-אדם, אין בו כמעט כלום ממנה. אמנם טיליאכוס נתכגר בינתיים, כשם שכל ילד נעשה נער, ובפרשת-הצללקת מסופר בשלווה על ילדות-אודיסיאוס וראשית בחרותו. אבל פינילופה, כמשך עשרים שנה, כמעט שלא נשתנתה כלל. הזדקנותו הגופנית של אודיסיאוס גם היא נעלמת מהעין על-ידי התערבותה המרובה של אתיני, המשאילה לו מראה צעיר או זקן, הכל לפי דרישת-המצב. מחוץ לגופניות לא נרמז בכלל כלום, ובעצם חוזר אודיסיאוס הביתה, ממש, כמו שעזב את איתאקה לפני עשרים שנה" [6]. וכך סיפור האגדה של האדיסיאה, על אודיסיאוס שיצא למלחמת טרויה, שהה זמן רב מחוץ לבית, וחזר אל אשתו המחכה לו בנאמנות, משמש תשתית לסיפור פרנהיים. על גבי תשתית זו בנה עגנון שני סיפורים מקבילים: האחד מנוגד למיתוס — זוהי שיבתו האבודה של מנוגד פרנהיים; והאחד דומה למיתוס — זוהי שיבתו הניסית של קרל ניס. בעוד שטיינר מנסה להסביר לפרנהיים שמאז הליכתו למלחמה "נשתנה משהו בעולם" (עמ' שכ"ה), "הזמן שהנחת בשעת המלחמה נשתנה ואף עיקר עניינינו נשתנה" (עמ' שכ"ז), כלומר הזמן לא קפא על שמריו אלא עשה את שלו, הרי שמשום מה, לזמן החולף ולמאורעות הרבים המתרחשים בתוכו (כמו נישואיה של אינגה לפרנהיים כדת משה וישראל!) אין השפעה על שיבתו של קרל ניס. אודיסיאוס במיתוס שב לאחר מלחמה ממושכת לביתו, הורג את חתניה של אשתו וממשיך את חייו המשותפים אתה מן הנקודה שנטשם; קרל ניס בפרנהיים חוזר לאחר העדרות ממושכת לביתו, ו"אין לו אלא להעביר את וורנר פרנהיים מן העולם" (עמ' ש"ל) ולהמשיך את יחסיו עם אהובתו מן הנקודה שנטשם. אפילו הילד שילדה אינגה לפרנהיים מת [7], כדי שהשנים שבהן נתעלם קרל ניס יהיו לגביו כלא היו, לא ישאירו שום אות או משקע על עתידו. הזמן, שיש לו תוקף על גורל חייו של פרנהיים ואין לו השפעה על קרל ניס,

מערכת יחסים מנוגדת, פשטנית-משהו, בין שני זוגות [4], שבה מתערב הזוג החזק כגורלו של הזוג החלש. באמצע הסיפור משתחל זוג נוסף למבנה המרובע והסימטרי שהעמיד עגנון, והקומפוזיציה, כמו גם משמעותו של הטקסט, הופכת בבת-אחת מורכבת פי כמה. המבנה בעל ארבע הצלעות, המרכיב שני זוגות ההולכים בדרך הפוכה, מזדעזע על רקע הופעתה של צלע חמישית, העומדת להתחבר אל אחת הצלעות במבנה הקיים. צלע חמישית זו היא קרל ניס, מי שהיה אהובה של אינגה טרם נישואיה לפרנהיים. קרל ניס, שנחשב מת מזה שנים, שב פתאום אל החיים ומאיים להחליף את פרנהיים כבעלה של אינגה. מאותו רגע מחליפים הזוג קרל ניס ואינגה את הזוג שטיינר כנאטיותה לזוג פרנהיים ואינגה. לכאורה, העימות בין שני הזוגות החדשים מצטמצם לעימות בין פרנהיים לקרל ניס, שכן אינגה היא צלע משותפת לשתי מערכות היחסים האלה, ואולם המבנה שהעמיד עגנון מרמז, שאינגה עומדת בעימות עם עצמה. ואומנם הפגישה של פרנהיים עם אינגה אשתו עומדת בסימן של יחס אמביוולנטי של אינגה כלפי בעלה, דבר שמלמד שגם כלפי קרל ניס אין יחסה חד-משמעית. המעיין בפרק ד' של פרנהיים ימצא, שדחייתו של פרנהיים על ידי אינגה אינה דומה לדחייתו על ידי גיסו וגיסתו: דחייתם של האחרונים היא מוחלטת ואינה משתמעת לשתי פנים [5]. אולם אני לא אעסוק באינגה, שבסיטואציה ההונית של הסיפור שייכת אולי לפרנהיים ולקרל ניס בעת ובעונה אחת. ההקבלה בין שני הזוגות "החדשים" — פרנהיים-אינגה לעומת קרל ניס-אינגה — אינה שייכת לקדמת המ-אורעות בסיפור (כמו ההקבלה בין הזוגות פרנהיים-אינגה לעומת שטיינר-גרטרוד), אלא היא מעמתת את הצמד "החדש" של הזוגות עם מרחבי זמנים, הרבה מעבר להווה הפיקטיבי של הסיפור. העבר הקרוב שבו פרנהיים ואינגה היו זוג, מעומת עם עבר רחוק ועם עתיד, שבהם קרל ניס ואינגה היו זוג ועתידים לשוב ולהיות זוג. הזוג קרל ניס ואינגה, שעלה והזדקר מתוך שיחות ורמזים בהווה הקצר והמתמסס של הסיפור, הווה טעון-שינויים, שאינו אלא תקופת מעבר והבהרת עמדות, מחבק כחיבוק דב גדול את הזוג פרנהיים ואינגה, ועומד לחונקו, לבטלו מן העולם. דבריו של פרנהיים, המעמת את ההווה עם העבר הקרוב — שני זמנים קצרים שבהם יש לו עדיין שייכות אל אינגה — הם כאין וכאפס כנגד העבר הרחוק והעתיד, שיעבירו את שייכותו זו כליל מהעולם: "שמא אף על פי כן כדאי לך לשמוע. ואם לא לשם וורנר זה שעומד כאן כאורת לא קרוא הרי

כות דובר על הפולפוניות ביצירות עגנון, על הסיומים הפתוחים והלא-המוחלטים שלהן, על אפשרויות הקריאה הבלתי נדלות שמוצעות בהן, ועל כך שכל סיפור אוצר בחובו גם את היפוכו; על כך שלכל דמות מרכזית יש בבואה ("צל", "כפיל") שהיא מעין השתקפות כמעט נאמנה שלה, הרחבה של פן מסוים בה, החצנה של תוכן נפשי מודע או לא מודע שלה ו/או ניהודה, האפשרות האחרת שלה. כמו כן, טכניקת התקבולות, שעל-פיה נבנות שתי עלילות כמעט אנטי-תיטיות זו לזו והן מאירות זו את זו בשל ניגודן — גם טכניקה זו, שאותה שאב עגנון מספרות העולם — זכתה לתיאור ולהמשגה [1]. ברצוני להדגים כל אותם דברים פעם נוספת בסיפור פרנהיים, שמבנהו הארכיטקטוני המורשם (הלא אופייני לעגנון) וגם הטרימינולוגיה שלו, כלומר נוסחאות לשון קבועות שחוזרות בו, יוצרות מתח בין שתי עלילות הפוכות: האחת ריאליט-קונקרטי, והשנייה פנטסטית ובלתי אפשרית. למרבה הפלא, העלילה הפנטסטית מתגלה כאפשרית וקונקרטי לא פחות מן הריאליט, אלא שהיא, מקומה וזמנה הם "סיפור אחר", המתחולל ב"שטח אחר", ובזמן שהוא מעבר לזמן. הסיפור פרנהיים, שהוא עיבוד נוסף של מוטיב "השיבה המאוחרת" [2], בנוי על הקבלה בין שני זוגות: וורנר פרנהיים, ששב הביתה מן המלחמה רק כדי למצוא שאשתו נטשה אותו, והיינץ שטיינר, שלא גויס למלחמה מחמת עסקיו, וגם בביתו, עם אשתו, "העסקים כרגיל". נקודת הסיום שאליה הגיע פרנהיים ביחסיו עם אשתו עם שובו לביתו מתבלטת אפוא על רקע יציבות יחסיהם של שטיינר ואשתו היושבים בטח בחווילתם. שלא כמו בסיפורים אחרים (עידו ועינס, עד הנה) שעגנון מעלה בהם "עלילות מקבילות שהקשר ביניהן אינו גלוי, לפחות במישור הריאלי-חיצוני" [3], כלומר, אפשר לספר את העלילה המרכזית תוך התעלמות מעלילות המשנה האנלוגיות — בפרנהיים אחוזות שתי מערכות היחסים המקבילות זו בזו בקשר כל יינתק, וקשר זה הוא ממהות העלילה. שתי הנשים — אינגה, אשתו של פרנהיים וגרטרוד, אשתו של שטיינר, הן אחיות; שני הגברים — גיסים. אשתו של פרנהיים מוצאת לה "מקלט" מפני בעלה בחווילתם של גיסה ואחותה, ואלה לא רק "מגוננים" עליה מפניו, כלומר פרנהיים צריך להיתקל בהם לפני שייחקל באשתו, אלא ייתכן כי רב חלקם בהחלטה של אינגה לעזוב את בעלה. משמע ש"הזוג הבטוח" יש לו יד בערעורו הגמור של "הזוג המערער". ואולם הסיפור פרנהיים לא מוצה בהעמדת

## דיון בסיפור פרנהיים לש"י עגנון

[1] גרשון שקד בפרק הידוע "הקבולות הימיות", בספרו אמנות הסיפור של עגנון (ספריית פועלים: 1973), עמ' 64-47.

[2] אדם שב לביתו ומוצא שאינו יכול להחיות מחדש את עברו. הזמן שחלף מרנע שעזב את הבית ועד שובו אליו נתן אותותיו על בני הבית, והוא, באופן כלשהו, איחר את המודע, החמיץ את ההזדמנות, ועומד בפני שוקת שבורה. "שירי הבן האבוד" ו"שירי סוף הדרך" לאלה גולדברג סובבים סביב מוטיב זה. מוטיב זה דומיננטי גם ב"זהיה העקוב למישור לעגנון, שם מוצא מנשה חיים, עם שובו הביתה, שאשתו רואה חיים עם איש אחר. עיבוד אירוני של מוטיב זה מצוי בעד הנה, שם שב הגיבור לבית-שאינו-ביתו ומוצא שההדר-שאינו-הדרו נלקח ממנו כאילו בשל עיכוב מיותר שאינו באשמתו. מוטיב זה ידון בהרחבה בהמשך על רקע הפרוטופי ההומרי שלו — שיבתו המתאחרת של אודיסיאוס שנקייה היא, "למרבה הפלא", מההשלכות שיש ל"שיבה מאוחרת". על מוטיב השיבה בפרנהיים עמדו לאחרונה יהודית צוויק ב"עיון ב'פרנהיים' של עגנון"; "דפים למחקר בספרות" 2, 1985; עמ' 224-223, ודנה לשם-עורא ב"פרנהיים": אור-עם; 1987; עמ' 51-44.

[3] שקד, שם, עמ' 48.

[4] הניגוד בין גורלה של משפחת פרנהיים לגורלה של משפחת שטיינר מתחזק על ידי העובדה, שבנם של פרנהיים אינגה

# וסיפור של סיפורים

זוכה בפרנהיים לטיפול רב-מימדי. שעות וימים, חודשים ושנים, עבר הווה ועתיד, דברים התלויים בזמן ודברים שהם מעבר לזמן באים לשרת את הרעיון, שאפילו נושא אוכייקטיבי כמו זמן הוא אחרי הכל סובייקטיבי לאין ערוך, הפכפך ובעל-פניות. פגעי הזמן ותמורותיו נוגעים תמורות בנפש אחת, מדלגים על נפש אחרת ועל השלישית נגיעתם שטחית וחיצונית בלבד (ראה

נייס "עלולים" להאריך את שהייתו של פרנהיים בביתם של השטיינרים, מבליעה את שני הסיפורים כאחד. כלומר, סיפור התחיתו הניסית של קרל נייס, העדרותו המסתורית, הממושכת והעלומה, ולבסוף שיבתו הבלתי מוכנת — בלתי מוכנת בעיקר על רקע התעלמותו הארוכה — אכן דורשים הרחבה אפית, סיפור, שהדמויות המשוחחות עם פרנהיים אינן מעוניינות בו:

איני יודע לומר למה", ברור שהמספר שואף להגיע מהר אל סופו של הסיפור — שמבחינתו הוא שהזיווג, פרנהיים ואיגנה, חדל להיות זיווג — אבל הטעם שנתן המספר לקץ הזיווג ולסיום החפוז של הסיפור אינו מניח את דעתו של שומעו הרגיש. פרנהיים, שקיבל את סיפורו של שטיינר עד נקודה מסוימת, לא מוכן לקבל את סופו הדחוק, "הלא-סיפורי", שסופו

השניוניים הקלים שחלו באיגנה, שהשמינה קמעה וקיצרה את שעה). איגנה היא אפוא דמות ביניים — הזמן לא פגע בה קשות כמו בפרנהיים, ואין היא עומדת מעל לזמן כמו קרל נייס. היא הצומת שממנה מסתעפים לכאורה שני סיפורים הפוכים של העדרות ארוכה ושיבה לא צפויה. אלא שאם נעיין היטב בדברים נמצא ששני הסיפורים לוקים בחסר. למעשה, הן סיפור ההעדרות של פרנהיים והן סיפור ההעדרות של קרל נייס לא מסופרים: איגנה, ששואלת את פרנהיים "היכן היית כל השנים?" (עמ' שכ"ט), אבל אין לה סבלנות להקשיב לסיפורו, איגנה מסוגלת לענות לו כשהוא מתעקש לדעת ושואל פעמיים "היכן היה [קרל נייס] כל השנים". (נוסחת "כל השנים" והשימוש המהופך והרב-תכליתי שנעשה בה בטקסט הם רק דוגמה אחת ל"גמ' שותו" של הזמן ולטיפול המורכב שהוא זוכה בפרנהיים) [8]. מדוע לא סופרו שני סיפורי ההיעדרות, של וורנר פרנהיים מזה, ושל קרל נייס מזה?

נדמה שהתשובה פשוטה. סיפורו של פרנהיים לא סופר מחמת חומת האדישות שבה הוא נתקל. פרנהיים עצמו נדחף לספר, ואפילו בעל-כורחם של מאזיניו הבלתי מעוניינים הוא מצליח להשחיל אי-אילו פרטים על חייו בשביה. גם ידוע ששמר על קשר עם הבית: "כתבתי שאבוא ביום פלוני בשעה פלונית וברכבת פלונית" (עמ' שכ"ה), ומהתמרמרותו כנגד קרל נייס — "אגרות לא כתב, בספרי חיים לא נכתב" (עמ' ש"ל), — מסתבר שהוא עצמו אגרות כן כתב ולגלות סימני חיים כן דאג. סיפורו של פרנהיים לא סופר, אפוא, כי אין לו מאזינים ("כשהתחלתי מספר כבר היו אזיניך במקום אחר", טוען וורנר כנגד איגנה בעמ' של"ב). לוורנר פרנהיים אין שומעים ואין משמיעים בבית שטיינר; הוא אישיות שיש להיפטר ממנה במהרה ולכן כל דיבור עמה הוא מיותר וגוזל זמן. פרנהיים, על ארבעת פרקיו, בנוי על ארבע שיחות שמנהל פרנהיים עם ארבע דמויות, — דמות לפרק. מה שלא נאמר בשיחות אלה ודורש הרחבה אפית, לא הובא בטקסט. והעובדה שהן סיפור היעדרותו של פרנהיים והן סיפור היעדרותו של קרל

"אין עסקי לספר סיפורים" (עמ' שכ"ח) — טוען שטיינר בקוצר רוח כשמבקש פרנהיים, כמעט מתחנן, להסבר איך זה שקרל נייס נמצא בין החיים; "דבר זה סיפור ארוך הוא" (עמ' ש"ל) — טוענת איגנה כשפרנהיים שואל "אם כן היכן היה כל השנים". כל סיפור לוקח זמן, והסיפור על קרל נייס על אחת כמה וכמה, ולוורנר אין מספרים.

אבל כמו כדי לסתור את ההנחה, שמפאת חוסר סבלנות לשוחח עם פרנהיים לא סופר סיפורו של קרל נייס, מתברר שדווקא היינץ שטיינר, האישיות החזקה והמחליטה בבית שטיינר, לא נמנע מלהרחיב את הדיבור עם פרנהיים, אבל כל עוד מדובר-מסופר בפרנהיים עצמו. הנוסחאות הבאות אומנם מעידות ששטיינר מספר עם פרנהיים: "ואתה וורנר שמע, אם אתה לא הגדת לך אגיד לך אני"; "אם אתה מבקש מוכן אני להסביר לך"; "במה היינו מסיחים? הסבר אתה מבקש וורנר. ובכן נתחיל מתחילת הדברים". גם איגנה טוענת שלא מפני שהסיפור ארוך, ולא מפני החשש שפרנהיים יאריך ישיבתו אצלה, אין היא מספרת את סיפור העלמותו של קרל נייס. סיפור זה אינו מסופר על ידיה מסיבה אחרת: משום "שאיני יודעת לספר סיפורים" (שם). ובכן כדי לספר את סיפורו של קרל נייס צריך לדעת לספר סיפור. יותר מזה, צריך לדעת, כנראה, לספר סוג מסוים של סיפור כי שטיינר, כך מתברר, בעצם יודע לספר סיפורים. הנה הוא, מיוזמתו, משמיע באוזני פרנהיים כסבלנות ובטון של סיפור-אגדה את סיפורו שלו, את סיפורו של פרנהיים עצמו, סיפור שעומד על שלוש נפשות פועלות: "מעשה בנערה בת טובים שהיתה מיועדת לאדם אחד, אלא שעדיין לא היו חיתונים. נתגלגל הדבר ונתלווה לו מי שנתלווה. נעלם זה שהיה מיועד לאותה הנערה ובא זה שנטפל לזה והתחיל מסבב את הנערה עד שנתרצתה לו ונישאה לו" (עמ' שכ"ז). המשך דבריו של שטיינר חורגים ממעשה הסיפור, והם תהייה שלו, של שטיינר המספר, מדוע "אותה נערה" (איגנה) נתרצתה "לו" (לפרנהיים). לאחר תהייה רטורית זו ("למה נתרצתה ונישאה לו? דבר זה מניח אני לחכמי חידות. אני

של הזיווג מטעם "שכבר מתחילתו לא היה הזיווג זיווג". לאחר דין ודברים בין פרנהיים לשטיינר על הטעם לסופו של הזיווג, נכנע שטיינר ונותן סוף אחר לסיפור: "ובכן האישי שהנערה היתה מיועדת לו נמצא ח"י" (עמ' שכ"ח). כשלוחץ עליו פרנהיים להמשיך ולהתרכז בסיפור התחיתו של קרל נייס, שהרי סיפור זה נוגד את סיפורו שלו משכבר הימים על מותו של קרל נייס [9], עונה שטיינר בקוצר רוח: "אין עסקי לספר סיפורים". זהו עניין תמוה, שהרי הוא עד רגע זה ממש סיפר סיפור, ואפילו בכישרון שלא תואם איש עסקים קר ומפוכח כמוהו.

אבל סיפורו של קרל נייס הוא כבר דבר אחר, הוא נמצא "כשטח אחר" (עמ' שכ"ח), כפי שהכריז בפסקנות היינץ שטיינר. סיפורו של קרל נייס לא נמצא בשטח שמספרי סיפורים רגילים, והיו אפילו מוכשרים כמו שטיינר, יכולים לעמוד בו. משום כך סיפורו של קרל נייס אינו מסופר על ידי אף אחת מהדמויות בפרנהיים. הן לא מסוגלות לכך. קרל נייס וסיפור חייו רק מרומזים בפרנהיים; הם לא מופיעים על פני השטח [10]. רק לפרנהיים ולמציאות חייו העגומה יש נוכחות מוחשית על פני השטח. פרנהיים הוא סיפור של חיים, אמיתי וכואב, והאגדה והמיתוס אין להם בן נחלה. האחרונים רק מבצבצים כדמיון תעתועים, כסיפור תשתית, כאפשרות שאולי פעם, בעבר הקדום או בעתיד הלא-נודע,

המשך בעמ' 50

מת. נראה שעם מותו קבר עמו את מה שהיה בין בני הזוג (ראה דבריו של פרנהיים לאשתו בעמ' של"א): "אתמול הייתי על קברו של בנינו. סבורה את שקברנו עמו כל שהיה בנינו" (ואילו זיג, כנס של שטיינר וגרטרוד, זוכה להבלטה יתרה ביצירה. יתר על כן, גרטרוד נושאת בקרבה חינוך נוסף. על כך ראה במאמרה של צוויק, שם, עמ' 234.

[5] די לעיין בפתיחה של פרק ב', שם מתחיל העימות בין גרטרוד לפרנהיים, בהשוואה לפתיחה של פרק ד', שם מתחיל העימות בין איגנה לפרנהיים. כדי לעמוד על הכול זה. בשתי הפתיחות יש נוסחאות לשון דומות, ולכן ההבדלים הדקים הם המשמעותיים. בפתיחה לפרק ב' נאמר: גרטרוד "קיבלה אותו בסבר פנים יפות... אבל... בלא שמץ של שמחה" (עמ' שכ"ב). בפתיחה לפרק ד' הדברים אינם נחרצים כל כך, אלא הם פתוחים להבנה דו-משמעית: "איגנה קיבלה אותו בסבר פנים יפות. אלמלא לא ידענו את שאנו יודעים היינו סבורים שהיתה שמחה לראותו" (עמ' שכ"ט).

[6] אריך אוארכך: מימוס, התגלמות המציאות בספרות המערב; מוסד ביאליק; חשכ"ט; עמ' 14.



שיי עגנון ודב סדן (במרכז)



# מקרא בורביץ'

**ד**יכאל בורביץ' \* עזב את פולין במרץ 1947. אחרי שהות קצרה בשטוק הולם נחת בפריז, שממנה נסע עד מהרה לניו-יורק. הוא הגיע שמה בעזרתו של ידידו, ההיסטוריון פיליפ פרידמן, ובמשך שנה כמעט עשה באוניברסיטת קולומביה כעובד מחקר. ואולם הוא לא הצליח להתאקלם במקום. לעומת זאת נמשך מאוד לפריז, ואכן חזר אליה כעבור זמן קצר.

מצבו החומרי היה קשה. את פרנסתו מצא באותו זמן בתגמולים שקיבל עבור מאמרים שכתב לעיתונות היהודית. ללא קשר עם כך העסיקה אותו העבודה על שני מפעלים ספרותיים, שפרסומם נדחה עד שנת 1955. הוא ערך וקיבץ ספרי-אלבום ענקי, רב-לשוני, בשם 1000 שנות חיים של היהודים כפולים וכן ערך בידיש אוסף תעודות מתקופת השואה, שנקרא ארישע פאפירן (ניירות אריים). על עבודה זו שקד במרכז לחקר תולדות יהודי פולין, שהקים ועמד בראשו.

בו בזמן למד את הלשון הצרפתית בצורה אינטנסיבית מאוד. לשם תרגיל, ככיכול, בלשון זו, עבד על תרגום ספר זכרונותיו, הספרות במחנה, שהוציא בשנת 1946. אז גם הכרתי את בורביץ' מקרוב — מדובר בתחילת שנת 1950 — והייתי נפגש עמו תכופות. הוא נהג להביא אל ביתם של מכרינו המשותפים דפים מהתרגום שביצע. זה שימש נושא לשיחה ולתיקונים, שנעשו על ידי אנשים, שידעו את השפה כרהיטות. לא הייתי רוצה להציע סברות, המעוגנות אך ורק בזכרוני, שהעובדות נשחקו בו, וכדעות אינטואיטיביות המתבססות על זכרונות בלבד. אני עצמי מושפע ממצבו זה של בורביץ' ומניחוש הקרוב מאוד לוודאי. ניחוש, שלפיו התחיל החומר המתורגם כאילו לגרול בידיו של המחבר, לתפוח, לתבוע השלמות ושניוניים, והוא לא רצה וגם לא מצא סיבה להימנע מלהכניסם בטקסט.

כאן, אפוא, אני מנסה לגלות את שורשיה של היוזמה, שהוגשמה כעבור זמן קצר בצורה כה מעולה: היוזמה לעבד באופן מפורט וממצה את הנושא, שהוצג בספד רון הפולני באופן רופף ומקוטע בלבד, במתכונת של זכרונות. רעיון זה הגשים בורביץ' בצורה של עבודה מדעית בעלת אופי של חיבור אוניברסיטאי לשם תואר דוקטור. לספר, שיצא בדפוס בשנת 1954, קרא המחבר בצרפתית:

*Écrits des condamnés a mort sous L'occupation Allemande (1939-1945) — Etude sociologique.*

היינו: "כתבי הנידונים למוות תחת הכיבוש הגרמני — מחקר סוציולוגי".

בשנת 1973, שינה את הכותרת כלהלן: *"Écrits des condamnés sous L'occupation nazi..."* ("תחת השלטון הנאצי..."), ואילו את התת-כותרת ביטל.

טבורני, ששינוי זה לא היה חסר-משמעות. הוא הצביע על חידוש בדעותיו של המחבר. היה בכך מעין מחיקת החותם של תליינים של עמי אירופה — ומעל לכל של היהודים — שהוטבע על העם הגרמני, והעמסתו על אותו פלג בלבד של העם הגרמני, שהכריע באותה תקופה היסטורית.

דומה, שהכל מצביע על כך — והכוונה להבנה נכונה של הביבליוגרפיה — שבור-ביץ' הגה מזה זמן רב כתיבת חיבור מעין זה: מהרגע שחידש את יצירתו הספרותית, אחרי המלחמה, ובו בזמן את פעילותו בהוצאה לאור, בעריכה ובארגון בוועדה ההיסטורית היהודית בעיר מולדתו, קרקוב. פעילות זו הוקדשה כולה להנצחת זכרם של המאורעות הטריים עדיין, לתיאורם, לחיפוש מקורותיהם — וכן לגורל יהודי פולין במאורעות אלה. פעילותו הייתה מכוונת גם להיבט הספרותי של האירועים. את חשיבותה של הפרובלמטיקה הבין בורביץ' מוקדם מאוד, אולי אף היה הראשון בפולין. עניינו העיקרי היה בכתיבת היצירה הספרותית כעולם באווירה של השמדה טוטאלית.

ראיה לכך — פרסומים כאלה, כמו הספרות במחנה או ארגון הטירוף (1947), המבוסס-סים על חוויותיו האישיות של המחבר במחנה יאנובסקי בלבוב, ומדובר בהם על השורשים האינטלקטואליים והספרותיים של התעמולה האנטישמית. ראיית-על ממש היא האנתולוגיה של שירים על יהודי פולין תחת הכיבוש הגרמני — השיר ישוד שלם (1947), ובראש וראשונה הה-קדמה לאותה אנתולוגיה, בהדפסה נפרדת, שנועדה להפצה, בשם שירם של האוכ-דים — מתולדות יצירתם של היהודים תחת הכיבוש הנאצי. כותרת, המכוונת לזו שניתנה אחר כך לדיסרטציה הצרפתית. עבודותיו אלה של בורביץ', שנכתבו בפול-נית, מכילות עיבוד של הבעיות והנושאים, שמצאו את מקומם אחר כך בכתבי הנידונים למוות — עיבוד, שהוא עדיין בבחינת קיצור: התיאורים והמסקנות לוקים בחסר ומה-שמהותי ביותר בו הוא, שהוא מוגבל אך ורק לעניינם של יהודי פולין.

טקס הסמכתו של בורביץ' לתואר דוקטור התקיים בסורבון ב-9 ביוני 1953. המסמך היה — הרי זכור לנו לפי כותר המהדורה הראשונה — הסוציולוג פרופ' ז'ורז' גורביץ'. עמו ישבו בחבר השופטים היסטוריון הזמן החדש, פרופ' רנה רנובן והיסטוריון הספרות, שעסק גם בספרות הפולנית, פרופ' ז'ן פבר. היה זה החבר המצוין ביותר מכל

האפשריים באותו זמן בסורבון. מחבר ההקדמה לגרסה שהופיעה בדפוס, חבר המכון הצרפתי ומאוחר יותר חתן פרס נובל לשלום, רנה קסן, מדגיש בסיפוק, כי חבר, המורכב מאנשי מדע כה בולטים, הכיר בחיבורו של בורביץ' כ-"TRES HONORABLE" ("נכבד מאוד"). כן הוא אומר, כי כתביהם של הנרצחים "נוודים דרך מעמקי ההיסטוריה. וכל עוד יישמר זכרם, לא יהיו סבלותיהם לשוא". הוא גם מביע תודה למחבר על כך, ש"אפשר, שבסורבון, מבצר הרוח והמחשבה האנושית, יצלצל קולם וייעודם של מעוני הטרגדיה, שאין לה שילומים". [1]

"שעה שבורביץ' בא אליי בפעם הראשונה עם הצעתו, להציג לי עבודת דוקטור כזאת, היו לי ספקות רבים" — אמר ז'ורז' גורביץ' בסורבון — "חששתי, שיספק לנו עוד דין וחשבון על הסבל במחנות. זה יכול להיות חשוב ומעניין, אבל אין זו עבודת דוקטור. לשביעות רצוני הרבה אני קובע, שבורביץ' שמר על גישה מדעית טהורה. התעלה על רגשות אישיים והודות לכך הגביה לעלות על מעניו".

[2] צ'סלב מילוש, שדיווח על מהלך טקס ההסמכה, ציין, כי "לחוקרים העתידיים יהיו עבודותיו של בורביץ' בעלות ערך ראשון במעלה, הן כמקורות מידע, הן בשל פרשנות העובדות, שבאה מפיו של עד ראייה ומשתתף" [3]. ואילו כעבור רבע המאה הוסיף, כי יצירה זו — אסור שחוקר כלשהו של ספרות הכיבוש ידלג עליה". [4]

דווקא כאן ראוי להפסיק את מהלך הסיפור על ראשיתה של אותה יצירה, כדי להתעכב על היצירה עצמה. שכן סבור הנני, שבתוך ההרכב, המכיל ספרים שנכתבו בפולנית, צרפתית ויידיש וכן כמות עצומה של מאמרים, מחקרים ומסות, המפורזים בתוך כתבי עת רבים, מהווה יצירה זו את הישגו היצירתי הבולט ביותר של בורביץ', את הפויוציה החשובה ובעלת המשקל הרב ביותר בכתביו המדעיים. יצירה זו היא במלואה בעלת מבנה מונוגרפי, ובתחום זה איש לא קדם לו ולא בא אחריו. יצירה בודדת מסוגה.

הקושי בהגדרת סוגה של המונוגרפיה של בורביץ' נובע מהיותה אינטרדיסציפלינרית. מן הראוי לומר, שזוהו מחקר על הגבול שבין ההיסטוריה, הסוציולוגיה, תולדות הספרות והביקורת הפילולוגית. בעזרת הכלים המתודולוגיים, האופייניים למדעים אלה, ערך המחבר תיאור ומיון, ואחר כך הסביר והוציא מסקנות מבוססות. מה תיאר ולגבי מה הוציא את מסקנותיו?

"נותרה אתכם רק הכידות עד לשימה האחרונה ורק המחשבות, שלא היה מי להעבירן לו." (מ"מ בורביץ': "אל אלה שפלו": 1943)

10: 23 — 6-10-1991

\* מיכאל בורביץ' (מקסימיליאן בורובוביץ'): סופר פולני, היסטוריון וסוציולוג של הספרות וחוקר תולדות יהודי פולין. נולד בקרקוב ב-11/10/1911. את לימודיו בתחום הספרות הפולנית סיים באוניברסיטה האיטליאנית בקרקוב בשנת 1936. עד פרוץ המלחמה פרסם שורה של מאמרים ורשימות בביקורת הספרות. חיבר רומן, האהבה והגזע (1938), יצירה ראשונה אולי, שנולדה בהשפעת התקנתם של חוקי נירנברג בגרמניה וה"הסעף הארו" הידוע לשמצה. בזמן המלחמה היה כלוא במחנה המוות יאנובסקי בלבוב. אחרי כריחה דרמטית, נטל בכייו את הפיקור על יחידה פרטיזנית של "ארגו קראיובה" — צבא המחתרת הפולנית. בתום המלחמה נטל לידיו את ניהול הוועדה ההיסטורית היהודית בקרקוב — מוסד שהוקם לשם איסוף ופרסום העדויות על גורלם הטראגי של היהודים בפולין הכבושה. באותו זמן פרסם ספרים, שגרעיניהם נזרעו עוד בזמן המלחמה וצמחו מתוך נסיונו האישי של המחבר. בין השאר אוניברסיטת הכריונים, הספרות במחנה, קובץ שירים, שנכתבו במחנה וביחידה הפרטיזנית, בשם עם המוות כלשון אתה, (כל אלה בשנת 1946), וכן ארגון הטירוף (1947). בתקופה מאוחרת יותר עבר לצרפת, שם עסק בעיקר בחקר תקופת השואה. מיכאל בורביץ' נפטר בדרום צרפת ב-28.8.1987. ובהתאם למשאלו נקבר בישראל, בקיבוץ כברי.

החוצה לשם פרסום על ידי הוצאות לאור מחתרניות. כל זה באווירה הכבדה של חוסר הביטחון בהישארות בשעות ובימים שיבואו.

כל פרק בספר זה, שנבנה על פי תוכנית משורטטת עד לפרטי פרטים, עשוי להיות נושא לניתוחים ודיונים פוריים ביותר מבחינה מדעית והיסטורית-דעיונית. השפע של חומר הדוגמאות בא מאוצר עשיר ביותר של מקורות ונוגע לארצות רבות, לרבות גרמניה עצמה — התליין וקורבנו. ואולם את השפע הרב ביותר של תיעוד העובדות הקלועות באורח טרגי סיפקה פולין, ובתוכה — היהודים.

חומר זה הפך ליסוד תיאורם של האלמנטים של חיי הספרות, התרבות, ההשכלה, של האופנים והצורות של עיצובם, של החוגים החברתיים והלאומיים של המחברים. חומר זה נתן אפשרות להגדיר את היצירה הספרותית, את סוגיה, את סגנונות ביטוייה הלשוניים, את הקשר עם המסורת הספרותית-היסטורית, את דרכי הגישה אל יצירות אלה, הפיכתן לנחלת הכלל — את דרכי התקשורת "בעולם של מחנות הריכוז" ומחוץ לתחומיו.

ניתוח התופעות המתוארות, שנעשה אחר כך, אפשר לבורביץ' לקבוע את תכונותיה האופייניות של אותה ספרות, שנולדה ב"עולם" זה, ואשר מילוש קרא להן "חוקים".

לכך שייכת קביעת כנותה ללא תנאי, אמינותה של חוויית הטקסטים שנוצרו, ללא מסכה. פרימיטיביות של אמת, שהושמעה בפתיחות, הניתנת להשגה אך ורק במצב חרדה קיצונית ואובדן. יש לחשוף גם את קטגוריות הלשון שהכותבים נזקקו להן, ובראש וראשונה המשוררים. שכן, השירה השתייכה מבחינה סגנונית לפואטיקה מהת-קופה הטרומ-מלחמתית. סגנון זה נוצר כדי להביע תכנים שבעת צמיחתו טרם היו קיימים: כדי לבטא את החדש — שלא היה לו מקום במושגים כלשהם, אף לא באמצעי ההבעה המילולית, שהיו אפשריים עד אז.

הספרות שנוצרה ב"עולם מחנות הריכוז" הפכה לא רק ולא בלבד לתעודה של התקופה, המקום והנסיבות, שבהם נוצרה. ככל שחלף הזמן לא היה קשה להבחין, כי היא עלתה על עצמה, שהרי היא ממלאת תפקיד של נקודת התייחסות עבור היצירה הספרותית, עבור השיטות הרעיוניות, ההרכבים האינטלקטואליים באירופה — וחוג השפעתה — מאז סיום המלחמה. אכן, בהקשר היסטורי-ספרותי זה מתגלה משקלה העצום של יצירתו של בורביץ'. הוא מילא וקיים כביכול את רצונם ואת ציאותם של קורבנות ההשמדה. גם עליו, על מיכאל בורביץ', חשב בוודאי צ'סלב מילוש, כשאמר בשעה שקיבל בשטוקהולם את פרס נובל לספרות: "אלה, החיים עמנו, מקבלים שליחות מכל אלה, שהשתתקו לעולמים: למלא את חובתם יכולים הם רק בהשתדלם לשחזר בדייקנות את אשר היה ובחלצם את העבר מכזבים ומאגדות" [8].

דחף זה להנציח את הראיות לפשעים ועדריות לייטורים יצר ספרות יחידה במינה בהיסטוריה. אוסף של טקסטים — רב-לשוניים ומייצגי תרבויות רבות — שאת המטען הרגשי שלהם מהווה ההרכב הער-בדתי של התיאור, המדבר אפילו על ידי עריכה פרימיטיבית או בנאלית. דווקא תכונה זו של יצירות הנידונים להשמדה מדגיש ההיסטוריון הפולני, ז'יז' ידליצקי, קוראו הרגיש והנכון של בורביץ', ובו בזמן הוא שואל "כיצד להפוך עדות זו לניסיון וחוכמה של עולם היומיומיות המשעבדת" [6]. "כיצד" זה נשאר שאלה פתיחה.

אכן, הקריאה בספרו של בורביץ' הכהירה לצ'סלב מילוש "את תפקידה החשוב באופן יוצא מן הכלל של המלה לקיומה של האנושיות". הוא רשם זאת וחזר ופירש פעמים מספר כהישגיו המחקריים של בורביץ' כשש הרצאות על תעודתה של השירה, שהשמיע באוניברסיטת הרוורד בשנים 1981/1982, ואשר בשנת 1983 פורסמו בדפוס בפולנית ובאנגלית [7]. חשיבות זו הייתה מוצפנת היטב בתודעתם של הכותבים, שבורביץ' עצמו — חובה להזכיר זאת שוב כאן — נמנה עליהם כעד. הרי מחצית מקובץ שיריו — עם המוות כלשון אתה (1946) — "שירי המחנות" — מכילה את השירים שנכתבו במחנה יאנובסקי. שם נקראו במפגשים ספרותיים סודיים, שם הופצו במחנה, הוכרחו ולהעביר את האמת" [5].

נושא טיפולו הייתה הספרות, שנוצרה באירופה הכבושה בידי גרמניה הפשיסטית בשנים 1939-1945 והמוכנת בצורה נרחבת ורב-צדדית ביותר. ספרות, שנוצרה בתנאים ובנסיבות, שהוכתבו על ידי כיבוש זה, היינו, בגיטאות, בכתי-הכלא, במחנות הה-שמדה, בגודדי הפרטיזנים, במחבוא, ובחיי החופש הכוזבים, שהושגו בעזרת ניירות מזויפים. ספרות שנכתבה בלשונות רבות, בידי אנשים שנעשו קורבנות הכיבוש, ואשר מכנה משותף מחריד קישר ביניהם: האיום המתמיד במוות.

במצב כזה הייתה לכתיבה מטרה ברורה ומוגדרת: מסירה עובדתית של הרדיפות, שאין כדוגמתן, והעברתן לאלה ולמען אלה, שישרדו; העברת הידיעה מפי הקורבנות על קיומם; הרצון להשאיר סימן כלשהו, להעניק ברגעים אחרונים אלה משמעות לחיי עצמם.

יומנים, זכרונות, דיווחים, כרוניקות, רישור-מים ומכתבים, וכן פתקי סתרים בכתי-כלא; שירים, זמרים ומכתמים; אפילו כתובות שנחרתו על קירות תאי המוות, אפילו הצעקות שהושמעו ברגעים האחרונים לפני המוות נחשבות כאן. שכן "האדם שהגיע אל קצות גבולות קיומו מצא במלה הכתובה עוד פעם את אחרית הגנתו מפני השמדתו המבודדת" — כותב בורביץ' — "דברו, המוכח או הצולע, הקצבי או המבולבל, שירת רק את רצונו להתבטא, להודיע ולהעביר את האמת" [5].

רוני סומק חצי

הנרי רולינס

סירה

משועמם, לא מטורף

נְכוּן שְׁזָה הִיָּה שֶׁבַת, וְנִכּוֹן שֶׁגִּשְׁם יָרַד וְהוּא הִיָּה מְשַׁעֲמֵם. מְשַׁעֲמֵם-כֵּן, אֲבָל לֹא מְטָרֵף. יֵשֵׁב בְּמִטְבָּח וְהִשְׁתַּעֲשַׁע בְּסִפְּיֵן חֹד. מִתּוֹךְ שַׁעֲמוֹם הַחַל לְחַתֵּךְ אֶת בֶּהֶן יַד יְמִין. "נִחְמַד" — מְלַמֵּל. כִּף הַמְשִׁיף אֲצַבֵּעַ אַחַר אֲצַבֵּעַ. כְּעֵבֹר חֲצִי שְׁעָה מִהַזְרֹעַ נֹתְרָה רַק עֵצֶם חֲשׂוּפָה. הַטְּלָפוֹן צִלְצַל. הוּא הִנִּיחַ אֶת הַסִּפְּיֵן, הָרִים אֶת הַשְּׂפוֹפֶרֶת. זֶה הִיָּה אֵד, חֲבָרוֹ בְּעִבּוּדָה. "הִי, אֵד, מֶה נִשְׁמָע?" "חֲשַׁבְתִּי שְׁזָה יִהְיֶה כִּף לְטַפֵּס עַל מַגְדֵּל הַמַּיִם וְלָרֶשֶׁם עַל הַמִּיכָלִים אֶת הַשְּׁמוֹת שֶׁלָּנוּ בְּסִפְּרֵי. כְּמוֹ בְּשִׁבּוּעַ שְׁעָבֵר." "לֹא, תוֹדָה אֵד." "יֵשׁ לִי אֶת כָּל סִרְטֵי "סִיוֹט בְּרָחוּב אֱלֵם" בּוֹיָדָאוּ. נוֹכַל לְרְאוֹת אוֹתָם כָּל הַלִּילָה." "לְהִתְרְאוֹת אֵד." אֵד מְטָרֵף לְגַמְרֵי. הוּא הִנִּיחַ אֶת הַשְּׂפוֹפֶרֶת. לָקַח אֶת הַסִּפְּיֵן וְהִתְחִיל לְעִבּוֹד עַל בֶּהֶן רִגְלֵ יְמִין. חֲתַךְ וְחַתַּךְ עַד שֶׁלֹּא נִשְׁאָר כְּלוֹם מִהַרְגֵּל. אוֹתוֹ דָּבַר עֲשֵׂה לְרִגְלֵ שְׁמַאל. עֲכָשְׁיוֹ יֵשֵׁב, סִפְּיֵן בְּיָדוֹ, מִתְבַּוְּנֵן בְּאֶבֶר הַמַּיִן שֶׁלּוֹ. לֹא. אוֹתוֹ לֹא יִכְרֵת. נְכוּן, הוּא מְשַׁעֲמֵם, אֲבָל לֹא מְטָרֵף.

מאנגלית: קובי אור

כשבקשתי מקובי אור פרטים על הנרי רולינס הוא הראה לי את צילום גבו המקועקע של המשורר. חוץ מזה רולינס הוא סולן להקת פאנק ובשיריו אפשר להריח את פחי האשפה של הרחוב האמריקני. הוא מזריק את המילים ישר לוריד, והקריאה בשיריו מחזירה את המילה 'שירוף' למילון השירה המעומלנת בצואר.

# סוף המשחק

מדוע וכיצד  
הידרדרה  
המהפכה



נגד עינינו מתרחש אירוע היסטורי שאינו נופל בעוצמתו מזה שזיעזע בזמנו את העולם — מהפכת אוק-טובר של 1917, מהפכת פועלים ואיכרים שהכריזה על הקמת משטר סוציאליסטי. אז היו, כדברי ג'ון ריד, עשרה ימים שזיעזעו את העולם, עתה היו שלושה ימים שזיעזעו את העולם — מהפך כושל שבוצע על-ידי ראשי הצבא, המשטרה החשאית (נ.ק.ו.ד.) ומשרד הפנים, מהפך שנועד לסוכב את גלגל ההיסטוריה אחורנית, מהפרסטרואיקה אל השיטה הפיקודית-בירוקרטית, שהביאה את המהפכה לעברי פי פחת. הניסיון נכשל, אבל הוא החיש וזירז את התהליכים שמסכנים את השיטה הסובייטית כפי שעוצבה בימי לנין, ובייחוד בימי סטאלין, כמדינה בשליטת מפלגה אחת. פעילות המפלגה הקומוניסטית הושעתה ורכושה עובר ירי המדינה.

מה היה התהליך? מהפכה שכנגד (קונטר-רבוולוציה בלע"ז), או קריסת משטר שהיה נדון לכישלון בתוקף נסיבות היסטוריות שאין לבטלן? המשטרים הסוציאליסטיים שבהנהגת ברית-המועצות באירופה המזרחית והמרכזית קרסו בזה אחר זה. האם גם לברית-המועצות נועד אותו גורל, כד-בבד עם פירוק האימפריה הסובייטית, שירשה המהפכה מרוסיה הצארית? מדוע התפוצץ החלום היפה של חברת העתיד הקומוניסטית דווקא כשהיה נדמה שהיא בהישג יד? הרי כל כך הרבה התלהבות, רוממות רוח ומרץ אנושי הושקעו במפעל המהפכה, כל כך הרבה אמונה וטוהר נפשי, כל כך הרבה קורבנות הוקרבו על מזבח המהפכה — האם הכל לשווא?

1

ייחודה הגדול של המהפכה הרוסית הוא בכך שהשתלבו בה, ובמידה מסוימת אף התמזגו, נחשלות ופיגור מזה (רוסיה הייתה הארץ הנחשלת באירופה: האיכרים היו 80% מהאכלוסייה) ורעיונות מתקדמים ביותר, שאותם קנתה בייסורים בנסיבות של דיכוי צאריסטי, מזה. מן הנמנע היה ששילוב זה לא יתבטא במהפכה: ייחוד זה קבע את מהלכה, את סתירותיה הפנימיות, את הישגיה וכשלונותיה. הוא גם קבע את השלבים האחרונים בדרמה האנושית הגדולה הזאת, שאנו עדים להם עתה. הרעיונות המתקדמים חדרו לרוסיה, ונפלו שם על שלטת פורייה — המהפכה גמלה מתחת לשליטת בעלי האחוזות באיכרים המשועבדים. בנוסף, מסרה האינטליגנציה הרוסית מדור לדור את לפיד ההתלהבות לרעיונות המהפכניים והמסירות להם. המארכסיזם ברוסיה קם והתגבש בשנות ה-80 של המאה הקודמת, תוך ניגוד

גמור לסוציאליזם הרוסי המקורי (נארוד-ניצ'ייסטו), שהתבסס על קהיליית האיכרים (אוכשצ'ינה), ומשום כך — על קיצור הדרך לסוציאליזם. בניגוד לכך כתב פליחאנוב בחיבור הראשון שלו, משנת 1883 — "הסוציאליזם והמאבק הפוליטי" — שהבעיה אינה תפיסת השלטון, אלא ארגון הייצור הסוציאליסטי. "ארגון סוציאליסטי", כתב פליחאנוב, כמו כל ארגון אחר, זקוק ליסוד המתאים לו. ואילו היסוד הזה אינו ברוסיה בת-זמננו.

ועוד כתב: "באמצעות דקרטים (צווים) לא תיצור תנאים זרים לאופי היחסים הכלכליים של הזמן הזה." זה היה צו המארכסיזם הרוסי: להכין את הפרולטריון למילוי הייעוד ההיסטורי שלו, לשלב אותו בתנועת הפועלים האירופית. בניגוד לכך כתב א' הרצן, המבשר של הסוציאליזם הרוסי עוד באמצע המאה ה-19 (1851): "בחיים שלנו יש באמת משהו מטירוף הדעת, אולם אין בהם חוסר-טעם, אין דבקות בנושנות, אין שום דבקות בקרתנות בעל-ביתית". ועוד: "רוסיה לעולם לא תהיה שביל הזהב. רוסיה לעולם לא תחולל מהפכה במטרה להיפטר מהצאר ניקולאי ולהחליף אותו בצאריס-ניצ'יגים, צאריס-שופטים, בצאריס-שוטרים".

שתי השקפות, שלכל אחת מהן יש אמת משלה, ושמאחורי כל אחת מהן מציאות בלתי מעוררת. האם אפשר לגשר ביניהן? בראשית המאה הופיע בזירה זרם בתוך המארכסיזם הרוסי, הזרם הבולשביקי בהנהגתו של לנין — זרם הנאמן לחלוטין למארכסיזם אבל בעל דגשים משלו: הוא לא האמין בליבראליזם הבורגני אלא במדנות של האיכרים, וסמך על הברית עם המרדנות הזאת; הוא הטיף לדיקטטורה של הפרולטריון, אולם תפס אותה כדיקטטורה של האוונגרד, של "מהפכנים מקצועיים", העשויים ללא חת והמשליטים על עצמם, ועל אחרים, משמעת ברזל; הוא צידד במהפכה בורגנית-דמוקרטית, אבל בווריאנט ראדיקלי — ברית הפועלים עם האיכרים ומעבר ישיר בתנאים מסוימים ממהפכה דמוקרטית למהפכה סוציאליסטית. האם אין בתוכנית זו, בתדרוך זה, משום נטיית גשר בין המארכסיזם לבין הסוציאליזם הרוסי?

מהפכת אוקטובר, מונהגת על ידי הבולשביקים, ניצחה, נישאת על גלי ההתמרדות של החיילים, שרצו להפסיק ויהי מה את המלחמה, ושל האיכרים, הרעבים לאדמה. אך ניצחון זה נשא בקרבו את זרע הכישלון, עקב הנחשלות הרוסית ששום צווים לא היה בכוחם לבטל אותה. קלארה ז'טקין מספרת בזכרונותיה, על שיחה שניהלה עם לנין: "חבר לנין, הערת, אין להתלונן כה מרה על האנאלפכתיות. במובן מסוים היא הקלה

עליכם את מפעל המהפכה. היא שמרה על מוחם של הפועל והאיכר מחדירת מושגים והשקפות בורגניים ומטשטוש". היא מוסיפה, שלנין הסכים לכך, אך העיר שזה היה נכון רק בתקופת ההסתערות המהפכנית. בכך יש משום אישור מטעם בני-סמכא גבוהים ביותר למוזיגה המוזרה, אך המציאותית, בין המהפכה לבין האנאלפכתיות והנחשלות... בפרדוקס זה טמון זרע הכישלון.

2

אין כל ספק בכך, שמחוללי המהפכה היו שוחרי הטוב, אך עלותו כאן שתי שאלות: א. האם יש ביכולתו של רצון טוב לבטל את התנאים האובייקטיביים? ו.ב. האם אפשר לכפות בכוח על הזולת את הטוב? האם אושר המובא בכפייה הוא אושר? לכך יש להוסיף עוד שאלה, והיא המכרעת: כלום הדיאלקטיקה של המהפכה, אותה דיאלקטיקה שנבעה מהניסיון לכפות את הטוב, לא הפכה את הטוב לרע?

עד "תיזות אפריל" הנועזות של 1917, החזיק לנין בהנחה המשותפת למארכסיסטים, שאין רוסיה בשלה לסוציאליזם. במאמר מ-1906 (הקדמה לחוברת של קאוטסקי), כתב: "אין ספק שאלה הן הנחות יסודיות של כל הסוציאליסטים הרוסיים על האופי הלא סוציאליסטי של תנועת האיכרים, על אי-אפשרות התהוות הסוציאליזם מייצור האיכרים הזעיר", ואילו ב-1917 דהר לקראת מהפכה סוציאליסטית. היה נימוק שהצדיק את המפנה הזה: מלחמת העולם הראשונה, שנחשבה בצדק למלחמה אימפריאליסטית, גרמה לתסיסה מהפכנית באירופה כולה, שנתקבלה כאות קריאה למהפכה סוציאליסטית. ואילו המהפכה ברוסיה נתפסה כביטוי ליוזמה מהפכנית בקנה מידה עולמי, כניצוץ שנועד להבעיר "תבערה עולמית". הקרע בין המהפכה ברוסיה לבין זו בארצות המתקדמות נתפס כתופעה זמנית, חולפת, אלא שההיסטוריה פסקה אחרת: הקרע בין מהפכת הסוציאליזם לבין ההתפתחות בארצות המתקדמות היה לעובדת קבע, וכאן טמונה הסיבה להידרדרותה של המהפכה הרוסית. רוסיה נאלצה להיאבק לסוציאליזם בכוחות עצמה, בתוך ים של נחשלות, כשהיא משתמשת יותר ויותר בכפייה וטרור, המרחיקים אותה מהמטרה. הפער בין המטרה והאמצעי הפך לבעיית העיקרית של המהפכה.

הקרע בין הסוציאליזם והדמוקרטיה היה לסיבה הספציפית להידרדרותה של המהפכה. הדמוקרטיה, על כל מגבלותיה, מהווה נשק יעיל להגנת העובדים מפני ניצול, נשק יעיל להגנת זכויות האזרח של העובד. המהפכה הבולשביקית פסלה את הדמוקרטיה בהצגתה כבורגנית, ויפכה



את העם לעדר אומרי "כן", למקהלת אומרי תהילה למנהיגים. זאת הייתה הסיבה השנייה להידרדרות. ואם הסיבה הראשונה הייתה פרי של נסיבות אובייקטיביות, הרי הסיבה השנייה הייתה כל-כולה פרי של מדיניות כוזבת, הקרויה "צנטרליזם דמוקרטי". שהצנטרליזם מבטל בה את הדמוקרטיה. את מקומה של הדמוקרטיה תפס הטרור השרירותי, שהופנה בשנים הראשונות בעיקר החוצה, ולאחר מכן פנימה. כלום לא הוביל הדבר לניווט רקמת המהפכה?

ולבסוף, המהפכה יצרה מנגנון אדיר – פוליטי, כלכלי וצבאי – מנגנון בעל זכויות יתר נרחבות, שמנה מיליונים והיה השולט האמיתי. המהפכה גירשה אומנם את בעלי האחוזות והקפיטליסטים, אולם יצרה מעמד עליון חדש: את הביורוקרטיה הכלי-יכולה, וברוך זו זנחה את הערכים שהטיפה להם. הרי הסיבה השלישית להידרדרות. מה אם כן הפלא, שהביטאון המרכזי של המפלגה, "הקומוניסט", כותב במאמרו הראשי (גיליון מס' 9, יוני 1991) על הסוציאליזם הסובייטי את הדברים הבאים: "הוא (הסוציאליזם הסובייטי) אינו מציל מריבוד סוציאלי עמוק (נוסף לכך ריבוד לא לפי תוצאות עבודה), מזכויות יתר וספסרות, משחיתות והשתלטות של ביורוקרטים. ניצול האדם בשיטה זאת מקבלת צורות חדשות, עוברת מימיקריה, אבל בשום פנים לא נעלמת אפילו בימים אלה. ואם להיזכר בצורות הניצול של מיליונים בימי סטאלין, ויהיו אלה איכרים או שפוטים בניגוד לחוק, הרי שאי אפשר שלא לקבוע שצורות אלה היו טרום-קפיטליסטיות. ועיקר העיקרים: סוציאליזם ממלכתי אינו יוצר בסיס חומרי ותנאים פוליטיים ומשפטיים בשביל התפתחות חופשית כאמת של הפרט, האישיות. משמע, זה עדיין לא סוציאליזם". זהו סיכום חמור מאין כמוהו של בקיאים. האם יכול להיות למעלה מכך? מתגלה שסוציאליזם כפוי כלל אינו סוציאליזם.

3

במהפכה הרוסית ניתן להבחין בשתי פאות (שליבים): בין-לאומית ולאומית. בין שתי אלה מבדילים קווים ברורים. בתקופה הראשונה, שנמשכה כחמש שנים, התרכזו כל התקוות והחישובים במהפכה עולמית. זה

היה הכישלון הראשון והמכריע: המהפכה העולמית לא יצאה לפועל. המהפכה הלני-ניסטית הועמדה בפני בררה קשה: להתקפל או להמשיך במסגרת מדינה אחת, מדינת איכרים נחשלת. בררה קשה וחמורה, וכאן הייתה טעותו הגורלית של לנין: במקום להבין ולהשלים עם כך, שעם דעיכתה של המהפכה העולמית דעכה גם המגמה הסוציאליסטית ברוסיה, במקום להפכה למהפכה הדמוקרטית הראדיקלית ביותר בעולם (והיא יכולה הייתה להיות כזאת), הוא התעקש על המגמה הסוציאליסטית מתוך הערכת יתר של חשיבות הגורם הכוחני ("הדיקטטורה של הפרולטריון" הייתה בידיו), אלא שהגורם הכוחני לא עזר לפתרון הבעיה, ואף סיבך אותה שבעתיים. השימוש הנרחב בכוח, שימוש שקיבל מימדים מפלצתיים בימי סטאלין, איכל כל חלקה טובה במהפכה. הוברר שהכוח – הדיקטטורה – לא יענה הכל.

4

באין בררה, בהעדר מהפכה במערב, פנה לנין בערוב חייו לתיזה (הזרה למארכסיזם במהותה) שדחה קודם בתקיפות, תיזת צמיחת הסוציאליזם מהאיכרות. אמנתו החדשה הייתה "דרך הקואופרציה של האיכרים אל הסוציאליזם". אלא שהייתה זו טעותו השנייה. תדרוך לניני זה נשאר על הנייר, ובמקומו באה הקולקטיביזציה הכפויה של סטאלין, שהרסה את המשק החקלאי וגבתה קורבנות אדם רבים. התי-עשייה בידי המדינה, המשק החקלאי בידי הקולחוזים שבפיקוח המדינה, והמדינה בידי "הדיקטטורה הפרולטרית" – הנה מוכן דגם של הסוציאליזם! זו הייתה הונאה עצמית אדירה. בעלות כוללת על המדינה עדיין אינה סוציאליזם. לשם כך דרושים יחסי אנוש המושגתים על סולי-דריות ושוויון, ומכך הייתה רוסיה שלאחר המהפכה רחוקה מאוד. הפער בין האידיאל לבין המציאות היה גדול מאוד, וגרם לפער בין דיבור ומעשה. השקר חדר לכל תחומי החיים והציף את המדינה כולה.

המהפכה הרוסית נקלעה למצב שבין שתי אשליזות: אשליית המהפכה העולמית מזה, ואשליית קואופרציה, בשלב מאוחר יותר, מזה. סטאלין קטע את שתי האשליזות: לא מהפכה עולמית אלא "סוציאליזם בארץ אחת", ולא קואופרציה אלא קולקטיביזציה – מאונס. כך התחולל המעבר לפאזה השנייה של המהפכה, הפאזה הלאומית: המולדת הסובייטית מעל לכל. צמצום המהפכה למדינה אחת, נחשלת ומפגרת, הולך בהכרח לגיוס אמצעים לתיעוש על חשבון העם, ורמת החיים נותרה נמוכה עד כדי עלבון לאזרח הפשוט. השקריות של הסיסמה "להשיג ולעבור" בלטה לעין. הכפייה והאלימות, השקריות והסילוף, הפכו לחלק אורגני של הסוציאליזם הסובייטי. המהפכה הידרדרה לנקודת השפל שלה, לשיטה של חשבון ופחד. כל התהפוכות הללו היו תוצאה בלתי-נמנעת של העדר תשתית כלכלית וחברתית הולמת, העדר שנתן את אותותיו על כל צעד ושעל. למען האמת יש לציין, שלשתי פאות אלה התווסף שלב נוסף, שצמח מהפאזה

הלאומית: השאיפה המקורית למהפכה עולמית, קיבלה צורה חדשה: הרחבת גבולותיה ותחומי השפעתה של המדינה הסובייטית. לא מצעד האידיאה, כי אם מצעד הנשק. זו הייתה הפאזה המעצמת תי, שנבעה מהניצחון המפואר במלחמת העולם השנייה. מהפכה שהתיימרה לעורר את הפרולטריון והאיכרות הדלה לקראת בניין עולם חדש, הפכה בסופו של הדבר למעצמת-על השולטת על עמים.

בהיסטוריה האנושית אין תקופות אין-סופיות, וגם תקופת הקומוניזם הסובייטי הגיע אל קיצה. היא הגיעה לקיצה בגלל סיבות שונות ורבות, אך בעיקר משום שמיצתה את עצמה, שוב אין היא הולמת את רוח הזמן. בראשיתה ליכדה המהפכה המון בני אדם ברוסיה ומחוצה לה, הופיעה כרת הדשה, וגדולים היו מפעליה. היא גירשה את בעלי האחוזות ובעלי הממון, העלתה את השכבות הנחותות משפל המדרגה, העבירה את בעלות האדמה לידי איכרים, הלאימה מפעלי תעשייה ופתחה את האוניברסיטאות בפני המעמדות הנמוכים. אלא שאין רחמים בדין ההיסטוריה: המהפכה התחוללה בארץ שלא בשלה לסו-ציאליזם, הרחיקה רוץ קדימה, וכשהגיע הרגע שצריכה הייתה לסגת, לחזור אל גבולות האפשרי, לא עשתה זאת. עתה חייבת ברית-המועצות לשלם את מחיר האיחור בנסיגה, המתבצעת רק עכשיו, וזהו מחיר כבד.

יש להרים על נס את הפרסטריוקה, ששררה את המדינה הסובייטית מהכבלים של הוד מעלתה הדוגמה, והתירה לחברה נשימה חופשית. תהליך ניוון מדינת הקומוניזם הסובייטית החל מזמן, ובעשרות השנים האחרונות, הקפיאה לחלוטין. מהפכה שאינה יודעת להיות מהפכנית גם כלפי עצמה – נעצרת ומתנוונת. הניווט והירידה כרסמו באושיות המדינה הסובייטית, ולב-סוף פרצה המוגלה החוצה. כיום מלקקת ברית-המועצות את פצעיה ומסתכלת בזעם על עברה. הצרה של הסוציאליזם הסובייטי הייתה בכך, שקיבל את הרצוי כמצוי. זה היה מקור כל ההונאות והזיופים. בדרך זו הפך הסוציאליזם עצמו לסוציאליזם של הונאה. ההתפכחות חייבת הייתה לבוא כמוקדם או כמאוחר, והיא באה עתה, בצורת הפרסטריוקה – המהפכה משחררת את עצמה מידיה-היא.

קיצה של תקופת הקומוניזם הסובייטי אינו מחייב את קץ הסוציאליזם והקומוניזם בעולם. ההיסטוריה של רעיונות ותנועות אלה התעשרה בפרק הסובייטי, והיא תדע להפיק את הלקחים מפרק זה. ויורשה לי להצביע כבר עכשיו, על שני לק-חים עיקריים: א. סוציאליזם כפוי מתגלה בסופו של דבר כלא-סוציאליזם ב. משחקי יצירת האדם החדש, "הומו סובייטיקוס", הסתיימו במפח נפש. טבע האדם אינו משתנה במהירות. ארוכה הדרך לחירות סוציאליסטית.



# הומאניזם במאה ה-21

"Dialogue and Humanism",  
the Universalist  
Quarterly, Spring  
1991, Warsaw  
University, No. 1.

פי שאומרים, שהחיים והמוות הם ביד הלשון, כך אפשר לומר כי הראציונליות והאיראציונליות הן ביד ההיסטוריה. וכאן מיד צצה השאלה: המאה העשרים — מהי? בצד איראציונליות — הטירוף, או הדחפים, היצרים, התוקפנות — אפשר למנות את האימפריאליזם, הקולוניאליזם, הפאשיזם, ההיטלריזם, גלגולי הקומוניזם, המשברים הכלכליים, האבטלה, רעב העולם השלישי, הסמים, העבריינות, הקנאות הדתית וכל מכות מצרים. בצד הראציונליות, אפילו בערבון מוגבל, ניתן למנות את הישגי הרפואה והטכנולוגיה, הארכת תוחלת החיים, גילויי שפע חומרי, ולאחר מלחמות דמים עולמיות גישושי קואופרציה בין העמים שהתגלמו, אף בגמגום או באופן מקוטע, בכינון חבר הלאומים בשעתו, ארגון האומות המאוחדות בימינו, ליכוד הקהיליה האירופית, סיום המלחמה הקרה, יציאת עמים מדוכאים לחירות, אפילו זו מאכזבת לא אחת בתוצאותיה והישגיה האנושיים, החומריים והתרבותיים. והשאלה היא מעתה: כלום יוסיף להתקיים לאורך ימים מה שניתן לכנות איראציונליות העדין בין ראציונליות הססנית לבין איראציונליות, לעתים בוטה מאוד, בין עמים ומעמדות?

ככל "עתידנות", שאיננה אוראקל מדלפי, נחלקות הדעות, אך מה שמאפיין אולי את סוף המאה הזאת היא האמונה המבצבצת — שאינה "משיחית", או אוטופיסטית בעלמא — שאולי בפעם הראשונה בהיסטוריה ניתן יהיה לצעוד מעתה, ובמרוצת המאה הבאה, לקראת שלטון-יתר של התבונה ביחסי אדם, חברה ולאומים. ואומנם, על בסיס אמונה מנומקת כזאת קמה ב-1989 אגודה בינלאומית, הקרויה INTERNATIONAL SOCIETY FOR UNIVERSALISM, הקוראת ל"דיאלוג" בין הוגים וקברניטים, לשם עידוד החתירה להבנה אוניברסלית בין כל בני חווה, ועל שולחננו מונח הגיליון הראשון של כלי ביטויה, הקרוי "דרושיה והומאניזם". וייתכן כאן ברורות מצד כותב שורות אלה: הדיאלוג המיוחל לא יתקיים רק בין מחייבי ושלולי מעין הבנה, או התקרבות לאוניברסליות. הוא יתקיים גם במתנה המחייבים של נאיביות תמה, או הכללות סוחפות שמאחוריהן אין כל משמעות מוחשית. כבר כאן אביא דוגמה וראיה למעין המלצה

עצמו, שכן פגם עיקרי, שאסור שיהיה קשור באמונה הומאניסטית חדשה, הוא מידה שאין ללכת בעקבותיה: המאמר הפותח בחוברת ממליץ על הבסיס האידיאי לאוניברסליזם: חייב הוא להיות מושתת על מה שקרוי שם מטא-פילוסופיה ומטא-תיאוריה, ולמען יהיה ברור מה משמעות ה"מטא" מוטעם מיד, ש"שום פילוסופיה יחידה אינה מסוגלת להקיף ולחבוק את הבעיות הגלובליות של האנושות". "האוניברסליזם חייב לחבוק את ההיסטוריה והעדכון של כל התיאוריות, לרבות הפילוסופיות, המדעים וחוכמת העמים (WISDOM)". והרי, אם כל התורות, כל המשנות, כל הדתות, כל האמונות, יש לאמצן ולערבבן ב"מטא" אחד, כבר אמרו חכמינו "תפסת מרובה — לא תפסת", וגרוע מזאת, מרוב ערבוב יצרת ערבובייה כה סמיכה, כה אמורפית, כה מטושטשת ומטשטשת, שה"אוניברסליזם" המומלץ הופך למחסן גרוטאות של מחשבת האדם בכל הדורות, בכל היבשות ובכל הציוויליזציות.

ודאי, אומר המחבר, "יש לרשת את הערכים האותנטיים ביותר של כל התרבויות הלאומיות", אך מי יקבע מה אותנטי ומה מסולף ומיושן? לא בכדי מסכם המחבר את גרסתו בטון מינורי: "כלום יש ממש בחזון זה? לא אוכל להשיב על שאלה זו, ורק אדגיש את העובדה שהאוניברסליזם הוא ביקורתי, ביקורתי אף ביחס לשאיפותיו-הוא". כלומר, חזרנו לשאלת המוצא — האוניברסליזם ההומאניסטי מהו? — והדבר היחיד, או העיקרי, שניתן לאמץ מדברי הפותח, הוא הנחתו ש"הג' לובליזציה בדרך". בכדור הארץ, שהפך או הופך ל"ענייה אחת", תודות לאמצעי התקשורת, ההשכלה, המדעים והתרבות, עשוי, אם נרצה בכך, להיווצר משהו גם הומאניסטי וגם גלובלי, ששומה עלינו להוכיח לעצמנו, תחילה, שהוא אפשרי, ולברר על אילו יסודות להביאו לכלל מימוש במאה ה-21.

נתחיל מן הגישושים, עדיין רכים ומהוססים, שניתן לזהותם, אם לא נצא מתוך הנחה שהכל הכל-הכלים ואין חדש תחת השמש. חבר הלאומים היה ניסיון ראשון, מוגבל טריטוריאלי ו"חסר שיניים" מבחינת כוח הענישה שבידיו נגד עמים פורצי גדר, כדי להכניס סדר תבוני יותר ביחסי עמים, לרבות יתר קדמה בשירותי פנים, בכל מדינה ומדינה. ארגון האומות המאוחדות פתח את שערו לרווחה לכל העמים הקולוניאליים,

ולמעשה כמעט לכל עמי תבל. עתה, במלחמת המפרץ, כאשר נוצרה קואליציה של שלושים מדינות הדוחות פלישה למדינה ריבונית, הצמיח ארגון זה "שיניים", אם גם היו אלה בעיקרן שיניים אמריקניות. לעינינו מתחלת המלחמה הקרה שהביאה אותנו אל פי התהום. לנגד עינינו מתחיל תהליך מבורך של פירוק הנשק האטומי. לנגד עינינו משתחררים עמים, כעמים הבאלטיים, כעמים סובייטיים, שהיו עד כה נתונים

ל"רוסיפיקציה" כיבושית, כעמי הדמוקרטיה העממית לשעבר, שאפילו לאומיותם המתחדשת עדיין נראית פוסחת על שתי סעיפים בין קדמה לרגרסיה אורחית ודתית. עוד יטענו — ונביא מקצת מן הנימוקים הנשמעים נגד "הגלויות המצוירות" שלכאורה אנו מציירים כאן — כי התמונה הכללית רחוקה מלהיות ורודה, והצדק יהיה עם הטוענים. עם זאת, הקובע הוא הכיוון העיקרי, שבוודאי אינו הבלעדי, של ההתפתחות. אומר, למשל, אחד המשתתפים בכתב העת שלפנינו: "עידם אנו לאירועים עולמיים מכריעים: (1) תמוטתה המודרנית של האימפריה הסובייטית; (2) התהליך המתמיד של איחוד עמי אירופה; (3) המאמץ המתואם של רוב עמי העולם השלישי לאמץ לעצמם את הטכנולוגיה במשטרם הכלכלי, המדיני והחינוכי; (4) האמונה הגוברת כי הדמוקרטיה היא, במובן הרחב של המלה, השיטה הפרודוקטיבית ביותר של הארגון החברתי". יודגש מיד כי רחוקים אנו מרחק עצום מפתרון בעיות "הדרוס" העולמי העני והרעב, לעומת "הצפון" השבע, גם אם קיימים בו אבטלה וחוסר דיור, והחינוך וההשכלה אינם לכל. מחדלים לא חסרים בכל מקום, אך עצם המודעות למחדל היא עתה גורם רב כוח לתיקון עיוותים בנושאי זכויות האדם והאזרח, ממשל דמוקרטי, והקטנת וסתימת פערי הענק ברמת החיים בין ארצות מפותחות ומתפתחות.

איש איננו טוען כי האנושות הפכה לפתע ללהקת מלאכים בעלי כנפיים, המתפללים יום-יום לעולם טוב ואף מופלא יותר. עדיין יש ימין ויש שמאל, עדיין יש אינטרסים לוקאליים וגלובליים. עדיין יש תחרות, עדיין יש קונפליקטים, עדיין יש לאומנות שוביניסטית וצרת אופק עד לייאוש. "עדיין" — אומר אחד המשתתפים בקובץ — "יש עמים שעוד חיים בעבר. קנאים דתיים או אידיאולוגיים עדיין מטיפים לשנאה וקוראים למלחמות". לכן, אומר אותו אוניברסליסט, "עדיין יש צידוק להיות בלתי מאושר ביחס

ביניים, שאינה קיימת בפועל, בין משטרים מנוגדים ביסודם. אומנם סוציאליזם אפשרי, כזה, שניקוט שורת רפורמות לטובת "האיש הקטן" רצוי מאוד, אך אין סוציאליזם זולת ביטול הקניין הפרטי על אמצעי הייצור וכינון חברה אל-מעמדית. זו ההגדרה התקפה היחידה, ואפשרות זו אינה סבירה בעתיד הקרוב.

פרופסור גרשון וייל, במאמר מיוחד ומאלף ביותר, שהופיע בכתב העת הישראלי

"בעיות בינלאומיות, חברה ומדינה" (בע-ריכת פרופסור מ' מושקט), סותר למעשה את כל האמור לעיל. בין השאר הוא טוען טענה כפולה, בוו הלשון: "אין צורך בנימוקים נרחבים מאוד כדי להוכיח כי התביעות האוניברסליות לשררה, בשם השלום והאמת, לעולם לא יתממשו. באורח טיפוסי, האוניברסליזם איננו דבר פרט לפרטיקולריזם בהיקף-ענק, ודווקא משום כך הוא מסוכן מאוד". וייל מד-כיר, שהיומרה לאוניברסליזם הופיעה בכל הדורות, והמועמדים האחרונים לכך היו הנצרות בשעתה, והסוציאליזם בעידננו. על "הפרטיקולריזם" כביכול של מורשת המערב כבר עמדנו במאמר זה, וסבורים אנו, דווקא בעקבות קארל מארכס (שלא היה סלחן ביותר לגבי הקפיטליזם המערבי) כי המזרח נמשך בכוח איתנים אל המערב, וכך גם תקום תרבות אוניברסלית. באורח קוריוזי, לאחר שפסל פרופסור וייל את האוניברסליזם הכוזב, הוא משליך את יהבו על מה שהוא מכנה *trans national consensus* — קונצנזוס טראנס לאומי, או בין-לאומי. הוא שואל את עצמו "מהם הסיכויים שיצוף מעין קונצנזוס טראנס לאומי", ומשיב: "יש תקווה (או שמא זו אשליה?) שאוניברסליות הרווחה תכריע, או תכניע, את התשוקה אל הייחוד" של כל אומה ולשון. רווחה, לדעתו, היא השאיפה לחיים הטובים.

כאן אשאל אני: אם הקונצנזוס הטראנס לאומי מנוגד לאוניברסליזם, פירוש הדבר שהקונצנזוס שגרשון וייל מאמין בו, אולי באופן חלקי, מצומצם כולו בהיקפו הצר, והוא חובק אזי, נניח, את הטכנולוגיה בלבד, ואפילו לא את הגישה המדעית כולה. ברם, קונצנזוס צר זה קרוב אז מאוד לסטאטוס-קוו הקיים, שלפיו, בעקבות רי-דיארד קיפלינג, מזרח ומערב לא ייפגשו לעולם. אם זהו הריאליזם של וייל ותו לא, סבורני שהוא אוטופיסט של מעין מהלך אחרוני, ואין הוא רואה את ההתפתחות העולמית במהלכה קדימה. בניגוד לו, מאמין אני כי לאחר אימפריאליזם, וקולר-ניאליזם, ומצוקות המהפכות התעשייתיות האכזריות, ומלחמות העולם השטניות, ופצצה גרעינית המאיימת בהכחדת כולנו, לומדת האנושות לאטה את לקחה, ואם אומנם נצמד לקראת חיסול תת הפיתוח — שהוא הסכנה הגדולה לכל הומאניזם שהוא — ואם מידה מסוימת של רווחה תהיה נחלת המין האנושי כולו, עידן יתר תבונה, הקרוי אוניברסליזם, לא יהיה עוד לאגדה.

רית והרוחנית, עברה לאחר מכן לאגן היס התיכון, לאזור האוקיינוס האטלנטי, ומאוחר יותר לאוקיינוס השקט, כן עתידה הציוויליזציה העולמית הגלובלית להיות קרובה מאוד לציוויליזציה המערבית. אין בכך, כמובן, כדי לפגוע כהוא זה בתרבויות לשוניות, אמנותיות ופולקלוריות של עמי תכל כאשר הם שם. אך לפי טעמי, האוניברסליזם של המאה הבאה יהיה בעל תכנים "מערביים" — או שלא יהיה כלל. וזאת, משום שעיקר התרבות של העידן הבא עלינו, נקווה לטובה, יהיה מורשת רובו ככולו על מה שכונה ה"ראצינליזם". ואומנם כן: ה"ראצינליזם", המושתת כולו על השכל האנושי, על כושר המחקר, על השליטה העצמית והשליטה (שיש לרסנה) על הטבע כולו, הוא המפתח לרווחת הכלל, לחיי שפע חומרי, שגם אפשר וצריך לעשותו לשפע רוחני ותרבותי מירבי.

אומר אחד המשתתפים בנימה אופטימית שעוד צריך לסייגה מאוד: "האנושות תיכנס לעידן חדש. האומות החזקות ביותר בכדור הארץ הן עתה מאוחדות יותר ברדיפה אחרי השלום, בהגנה על הסביבה, בשיתוף-פעולה כלכלי, מסחרי, תרבותי ומדעי, במסגרת של קואופרציה פורה". עוד חזון למועד, ועוד ניתן את רשות הדיבור לאחד החולקים על תחזית אופטימית זאת. אך מאחר שסמאות החופש, האחוה והשוויון נראות לא אחת נלעגות בעיני בני אדם הנתונים במצוקה קשה, אפילו במערב "השבע", בא אחד המשתתפים בקובץ ומנסה להגדיר כיצד אפשר יהיה להעלות בקנה אחד כלכלה לאומית והומאניזם מירבי. קודם כל קובע הוא עובדות: השוק הקפיטליסטי הפך לכלכלה מעורבת, המורכבת ממגזר פרטי, ציבורי וממלכתי, ושבה תאגדי ענק שולטים בוירה ופועלים יד ביד עם מפעלים בינוניים וזעירים. כלכלה מעורבת כזאת תובעת מידת מעורבות ממלכתית מרכזית. עד כאן — התמונה הנפרשת לפנינו, ומכאן לרפורמות המת-בקשות, לדעתו, כדי להבטיח כי הכלכלה המדינית תהיה גם כלכלה הומאניסטית, ויהא הדבר אפילו בערבון מוגבל. לדעתו, המדינה החדשה חייבת לכלול: (א) בקרה וויסות, אמצעי ובלתי אמצעי, בידי סוכנויות ממשלתיות, לשם ניהול החברה כמכלול; (ב) סוכנויות מיוחדות לשם הבאת ברכה לחברה כולה, בתחומים כגון החינוך, ההגנה על הסביבה, הבריאות, המידע והמחקר במקצועות מיוחדים; (ג) ביטוח סוציאלי וחברת רווחה כדי להושיט עזרה לזקוקים לסיוע החברה כולה; (ד) סוכנויות מיוחדות לצרכי תכנון כללי. עד כאן מסכים כותב שורות אלה עם כל האמור, פרט לסיפא, האומר: "האופציות הממשיות אינן קפיטליזם או סוציאליזם, אלא בחירה בין מבנים שונים של כלכלה מעורבת". אינני אוהב לשחק משחק מחבואים עם עצמי, או עם הגדרות הנראות בהירות, ולמעשה משמשות כיסוי לדברים שאין רוצים, משום-מה, להודות בהם. שכך, התוכנית המוצעת לפנינו טובה, אך היא כולה קפיטליזם מתוקן, ולא מעין צורת

לקצב ההתפתחות, או נוכח סכך הכעיות שהיא מזמנת, ביחס לתדירות השואות, העוני המוסיף להתקיים". ואף על פי כן מאמין הוא בכוחה של "ציוויליזציה גלובלית". לדעתו, "חייבת היא לשמש יסוד, שעליו ישתיתו מרכיבים אחרים של אותה ציוויליזציה גלובלית את פעולתם, והם: מדע וטכנולוגיה אוניברסליים, אינ-טרסים משותפים והלכה חדשה (CODE) של אָתוס גלובלי". ברם, על מה תתבסס בכל זאת את "הציוויליזציה הגלובלית" שעליה מדברים ה"אוניברסליסטים"? — כלום על אותן "מטא-תיאוריה", ו"מטא-פילוסופיה"? נראה לנו, שהאוניברסליזם, או ההומאניזם, חייבים ביתר בהירות, בהגדרה חדה יותר, אם אין רוצים שיהיו בגדר הטפה בלבד.

אחדים מן המאמרים בקובץ אינם דיבור בעלמא, אלא יש בהם ממשות קונקרטי — אולם גם זאת, רק אם העולם הבלתי מושלם שבו אנו חיים יגמור אומר לעלות על פסי התבונה והקדמה. לדעתם, יש פירוש אחד לאוניברסליזם בעידננו: מורשת המערב. אומר אחד מבני-השיח, בנימת מה של הצטדקות: "השאיפה לאוניברסליזם אינה שאיפת שלטון של תרבות אחת על רעותיה, אלא שאיפה לאחדות בין עמי העולם השונים. אין פירוש הדבר, בשום פנים ואופן, כי אסור לנו להעריך ולאמוד את הישגי תרבות מסוימת כיותר חרוצה ויותר מתקדמת, לעומת אחרות. הישגים אלה הם עובדות היסטוריות. עלינו להכיר ולהודות בגלוי ובושר בעליונות זאת, ללא ניסיון להטילה על תרבויות אחרות, הכפופות לה". ולמען שים את האצבע על הנקודה הרגישה מטעים אותו בן-שיח: "כתוצאה מגישה זאת עלינו לתת את אישורנו המלא לאידיאלים של המהפכה האמריקנית והמהפכה הצרפתית, משמע, השוויון, החופש והאחוה, כעקרונות יסוד בארגון החיים החברתיים".

עוד יתברר כי גם ההתמקדות בערכי המערב אינה פוטרת אותנו מצורך היישום של סמאות החופש, האחוה והשוויון לעידננו, וביתר שאת במאה הבאה עלינו לטובה. עם זאת ברור, כי ההגדרה החדה שהובאה כאן, רחוקה מרחק עצום מהסכמת עמי המזרח והדרום. אומר אחד המשתת-פים: "הסתכלו נא במבט מהיר בעולם המוסלמי, באירופה המזרחית ובאפריקה — החברות האנושיות באותם אזורים לא חרגו עדיין מהתאכזבותן ממה שראו כאידי-אולוגיות מערביות, כלומר, מן הסוציאליזם והקפיטליזם. הללו חוזרות, במקרים רבים, לשורשיהן הדתיים או הלאומיים, כתשובות לבעיותיהן המדיניות והסוציאליות". כאן ניצב האוניברסליזם על פרשת דרכים, ועליו להכריע: או שיישב "בין הכסאות", ירצה לפייס את כולם ויקרא לאחדות ולאחוה ללא כל תוכן ממשי, או שיאמץ תפיסה, היסטורית ואתית, שיש בה ראיית הדינמיקה ההיסטורית הגלובלית כפי שהיא מתפתחת, הלכה למעשה, בהיקף עולמי. אומר כאן: כשם שהעולם הקדמון, עריסתו הייתה באסיה, כשם שהציוויליזציה, החומ-

# עודד פיינגרש: אמן, כמו

לא השתנה כאלפי השנים האחרונות. זה נראה לי ממש כמו תיאטרון אבסורד: הדמויות הולכות על במה, אבל אין במאי ואין טקסט. יש רק שאלה, אבל לא יודעים מה היא, ולא יודעים מה התשובה. כפראק יש משהו תיאטרלי. אני מפקיע בכוונה את הציור מזמן עכשיו. אני הופך אותו למין תיאטרון אבסורד שלא קשור בזמן, באמצעות האביזרים הללו. הציור עצמו מאוד עכשווי, אבל התפאורה בכוונה לא קשורה בזמן. אני פשוט מעביר את מימד הזמן למשהו אבסטרקטי.

יש הנחה הטוענת, שאמן לא מצייר סמלים מראש. הוא לא מחליט לומר משהו, ומחפש סמל מתאים, אלא הוא מצייר את הסמל משום שכך הוא רוצה, ואחר כך זה מתפרש.

נכון. לא תמיד אני מבין מה שאני עושה, למרות שאני חושב כך. לוקח לי כמה שנים לראות ולהבין מה עשיתי. אני גם אף פעם לא יודע מראש מה אעשה. כל התענוג הוא לקחת בד לבן, ולברוא עולם משלך כשאתה כאמת לא יודע מה אתה עומד לעשות. כל הדיפרסיה והלחצים של אמן הם בגלל שהוא לא יודע איך להתחיל ואיך לגמור. זו ההרפתקה של האמנות, זה הכוח הפנטסטי.

אתה יוצר משולב — מצייר, משורר, ואפילו כותב פרוזה. השילוב הזה נדיר.

בכל הדברים שאני עושה, כולל מסלולי הטיולים, אני מספר סיפורים. גם בציור. אתה לוקח נייר או בד, ועושה שם תיאטרון, שלפעמים אני היחיד שיודע מה קורה בו. לא תמיד מספרים הכל באופן ישיר, והצייר מחביא את הסודות שלו על הבד. כל שלוש צורות היצירה הן למעשה צדדים שונים של אותו יוצר: החלק הרומנטי יוצא בשירה, החלק הסנטימנטלי באהבת הארץ והחלק הקר והמנוכר בתשלכות של כולם.

למה אתה מתכוון כשאתה אומר "רומנטי"?

השירה שלי קשורה במין אהבה סודית, שלא לפרסום. הכל מרומז שם. הכל אותו סיפור, שמתקיים כבר עשרות שנים. מין אהבה בלתי אפשרית. כל השירה שלי היא על אותו נושא בלתי אפשרי.

מה עם הפרוזה שלך?

אני כמעט לא כותב פרוזה, ומה שכתבתי עובר בדרך כלל למגרה. אבל אני כותב גם מסלולי טיולים, שהם בעצם גם סיפורים. זה החלק החושני שלי, שקשור בכל הסמלים

אתה מצייר חלקי גוף בודדים, קטועים. מה הסיבה?

אם האדם הוא הנושא המרכזי בציור שלי, אני חושב שלאמן יש תפקיד כמו של אלוהים: הוא יוצר עולם כמו שהוא רואה אותו — עולם סובייקטיבי. אלוהים ברא את האדם עם שתי עיניים, ופיקסו לקח את האלמנטים של ראש האדם, ובנה אותם בשיטה אחרת. יש לך כאמן אפשרות פנטסטית להרגיש כמו אלוהים ולברוא גוף אדם כמו שאתה רוצה.

בתערוכה הראשונה שלך היו אנשים מעוותים, קטנים, דומים לבעלי חיים יותר מאשר לאנשים. אפשר לומר שאתה מיונטרופ?

אני רואה את גוף האדם לאו דווקא בצורתו החיצונית. מעניינים אותי יותר היצרים והכוחות ששולטים בו, ואלו מתבטאים אצלי בצורה חיצונית. אפשר לבטא את גוף האדם בשתי צורות: ביטוי הגהינום הפרטי של כל אדם — ואז אתה מעוות אותו כלפי חוץ, או ביטוי הלחצים המודרניים: החרדות, הפחדים, הלחצים העירוניים — ואז אתה מוסיף אביזרים חיצוניים כמו מכשירי עיניים, ששולטים על גוף האדם. מה שמתקבל זה עולם מטורף קצת. מין פארה, או ערוב מין בשאינו מינו.

דיברת על האדם המודרני, אבל אתה עוטף את הלחצים העכשוויים בציור לינדר, כפראק, ובעולם גינונים מהתקופה הוויקטוריאנית.

אני חושב שכלל שהחיים מודרניים — האדם טס לירח, יש לו מכשור מדעי מדהים וכו' — היצרים נשארו עדיין כמו שהיו אצל שוכני המערות: נקמה, אהבה, שנאה, פחד, רعب. אלה דברים שתמיד נשארו, ומלבד העטיפה החיצונית האדם

התה פופולרי, מוכר בארץ ובחו"ל. היו לך 54 תערוכות יחיד, אבל לא הכל מכירים את הביוגרפיה שלך.

נולדתי בירושלים. אבא בא מאודסה, ואמא הייתה דור רביעי בירושלים, בעיר העתיקה. בילדותי אהבתי מאוד דקדוק עברי, וחי-למתי להיות מורה לדקדוק. בסוף, בדרכים שונות, הגעתי לבצלאל. כשגמרתי ללמוד שם עבדתי שנה במשרד גרפיקה, אבל לא יכולתי לסבול את זה, ואחרי שנה פשוט קמתי וברחתי לחו"ל, לאירופה. זה היה באמצע שנות הששים. הסתובבתי ארבע שנים כביטניק, הייתי שייך לקבוצות אנארכיסטיות ומאואיסטיות. כשהתחילה מלחמת ששת הימים הייתי בבריסל. כשש-מעתי על המלחמה, פתאום כל ארבע השנים של הביטניקיות נעלמו... לקחתי סדין גדול, ציירתי עליו מגן דוד, הוצאתי מהחלון, והלכתי לשגרירות הישראלית. הייתה שם אישה זקנה עם מספר על היד. היא עמדה בכניסה לשגרירות ובכתה, ובאותו רגע החלטתי שאני לא שייך לכל החבורות שהסתובבתי אתן, והקשר הנפשי שלי עם האישה הזו גדול הרבה יותר מהקשר עם כל חברי האנארכיסטים. חזרתי לישראל, והחלק הבינלאומי בחיי נגמר. למדתי חמש שנים ידיעת הארץ, והמשכתי לצייר. יש לי סדרת ציורי סכיזופרניה, וזה מאוד מתאים למה שאני מרגיש: מצד אחד אני מצייר עולם קר, מנוכר, אלים, בינלאומי, חסר פרטים מזהים, ומצד שני יש בי את החלק הסנטימנטלי: כתבתי שני ספרי שירה רומנטיים והוצאתי ששה ספרי טיולים בארץ.

איך השפיעה אירופה על ההתפתחות האמנותית שלך?

האמנות הישראלית היא אנטי פיגורטיבית, ומצד שני מאפינת אותה הצבעוניות הדי-ריפה של הים התיכון. אני "התבשלתי" דווקא באירופה, בצפון, כאשר החלק הישראלי לא בער לי בעצמות. לפחות לא בעניין הציור. לכן הצבעוניות שלי שונה מהצבעוניות הישראלית הרגילה. הנושאים שלי תמיד היו פיגורטיביים, למרות שזו הייתה מלחמה שלי נגד כל הממסד האמנותי.

מה בצפון אירופה השפיע ספציפית על הציורים שלך?

הציור הישראלי עוסק הרבה, לדוגמה, בנופים ובמצבי רוח. אני עוסק דווקא בגוף האדם, שהוא נושא שלא כל כך טיפלו בו בציור הישראלי.



# אלוהים, יוצר גוף אדם

שלו. אז אני לוקח תפאורה, ומלביש בה את כל הסממנים של אותה תקופה, שכולם נכונים. צריך רק לדעת לערבב אותם נכון.

אמן, צייר כלשהו, בלי לראות את החתימה, ולזהות מרחוק את התמונה שלו — זו, אני חושב, המחמאה הכי גדולה שיש.

שאוהבים לומר שהם פאשיסטיים: אדמה, אבנים, קוצים, ריח גללי פרות — משהו מאוד ארצי, גשמי, חושני.

נחזור לצייר שבך. אתה חריג בקהיליית הציירים בארץ. הציור שלך הוא ייחודי — אף אחד לא מצייר כמוך, וזה נדיר. אף אחד גם לא מחקה אותך, וזה נדיר אפילו יותר.

אני מסכים בהחלט. אני חושב שאני אסכולה של אדם אחד, לטוב ולרע. זו עובדה שלא ממשיכים את הכיוון שלי. אני זאב בודד, כנראה בגלל שהבשלת באירופה. כאן מחקים בדרך כלל את הציור הניו-יורקי, שמדגיש את ההיגיון, ואילו אני, כמו בציור האירופאי, עוסק ברגשות, ולא בהיגיון. כשבילי זו מחמאה גדולה להיות "זאב בודד". בתקופות שבהן המופשט היה שיא האופנה, אני ציירתי פיגורטיבי. עכשיו, כשכולם חוזרים לפיגורטיבי, מה שאני עושה נראה נורמלי, אבל במשך יותר מעשרים שנה זה היה ממש טאבו.

אתה חריג גם מבחינת הקו. תודה, זו מחמאה נהדרת. לראות יצירה של

בקרב תיפתח תערוכה חדשה שלך.

כן, תערוכה דטרופסקטיבית, שתיפתח ב-9 לנובמבר במוזיאון הרצליה. היא תציג כחמישים עבודות, מכל התקופות שלי. כחצי מהתערוכה יהיו עבודות חדשות.

לאחרונה יש עיסוק רב בפוסט-מודרניזם. התערוכה הראשונה שלך, עוד בשנות הששים, הייתה למעשה פוסט-מודרניסטית.

למה אתה מתכוון במלה "פוסט-מודרניזם"?

אני רואה את זה כשימוש באמצעים שונים ביצירה אחת: לקחת את כל הדברים הרווחים בתקופה, ולרכז אותם ללא מיון. לא רק מופשט, לא רק פיגורטיבי, לא רק קו נקי. הכל יחד.

נכון, עשיתי את זה כבר ב-'64. אני חושב שזה מאוד אופייני למה שאני עושה, מפני שאני קופץ בין אסכולות: מופשט, קומיקס, דמויות גנגסטרים וכולי. הערבוב הזה הוא מפני שהחיים בנויים מסובך, הם לא חד מימדיים. אני לא מאמין בקיצוניות. אני לא חושב שאסכולה אחת צודקת תמיד. להיפך — כולם צודקים. לכל אחד יש האמת

יש בתערוכה "אני מאמין" כלשהו?

מבחינת טיב התערוכה, אני חושב שהיא אחת מהשתיים הטובות שעשיתי בחיי. האחרת הייתה במוזיאון תל-אביב ב-1976, והייתה הפעם הראשונה שהקהל הכיר את הרישומים החולניים והמעוותים שלי. עכשיו זו תערוכה סיכום, והיא חשובה לי מאוד, מפני שיש דור שלם שאינו מכיר את עבודותיי משנים קודמות. מאוד חשוב לי להראות דברים ישנים, מתחילת דרכי, כי למרות הקפיצות הגדולות בין אסכולות, יש קו מחבר מסוים. בקטלוג אני משתדל להסביר את הקו הזה, כמו שאני רואה אותו ממרחק הזמן. ■

עורך פיינרש, האמן כיצור סכזופרני 1976



אני מפקיע בכוונה את הציור מזמן עכשיו. אני הופך אותו למין תיאטרון אבסורד שלא קשור בזמן, באמצעות אביזרים. הציור עצמו מאוד

אני חושב שאני אסכולה של אדם אחד, לטוב ולרע. זו עובדה שלא ממשיכים את הכיוון שלי. אני זאב בודד, כנראה בגלל שהבשלת באירופה. כאן מחקים בדרך כלל את הציור הניו-יורקי, שמדגיש את ההיגיון, ואילו אני, כמו בציור האירופאי, עוסק ברגשות, ולא בהיגיון.

שוחח: יעקב בסר



# 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 ושלח צלם ושלח צלם ושלח צלם ושלח צלם ושלח צלם ושלח

# סטודיו

כתב עת לאמנות

## מתנה?

## מנוי!!!

## ירחון האמנות היחיד בישראל

# סטודיו

כתב עת לאמנות

## תלוש למנויים

לכבוד  
"סטודיו" המרכז לאמנויות גבעת 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 ושלח צלם ושלח צלם ושלח צלם ושלח צלם ושלח צלם ושלח

# 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

# נקמת הציירת

תסלחי לי, אני רואה שאת באמת לא אחת כזאת" כך מתחשק לי לומר לרבקה מאיר בעקבות דברי אליאס קנטי (עד שמיעה). רבקה מאיר היא אמנית, שקנטי היה מתאר כאותה דמות העומדת בנסיגונם של אחרים להציק לה, שאינה מביטה באיש ולא שולחת באיש מבט מתגרה. אין היא רוצה אלא מנוחה. לכל היותר לצאת לרחוב ולשאוף אוויר, להביט בחלון ראוה ברחוב בוגרשוב מבלי לחוש במבט המאיים מאחור, שמשחק בוכוכית שלפנים. המבט המאיים עבור מאיר, הוא הדימוי המשתקף אלינו שעה שעה מכל חלון ראוה במרכזי קניות, מכל כרזת פרסום, מכל מסך טלוויזיה ומכל ערוץ תקשורת. המבט המאיים נובע מ"תמונות שוק" כהגדרתו של רולן ברת (מיתולוגיה). תמונות אלה הוכנו בקפידה על ידי מעצבי חלונות ראוה, מעצבים גרפיים, במאי סרטי פרסומת ותשדירי שירות, רעיונאים במשרדי פרסום ומעצבי דעת קהל למיניהם. מטרתם אחת: לשדר לנו מסר ברור, שלא מותר ספק באשר לכוונותיו. כך מעצבים לנו את החיים. עו- למנו זה, על פי חפיסתה של מאיר, אינו אלא אוסף של תמו- בות שוק שקריות, שמישהו אחר בחר עבורנו בכוונה תחילה, כדי לעורר בנו תחושות ותגובות, שגם עליהן הוחלט מראש באופן מחושב ביותר. תמונות אלה הופכות למסכת של סימנים איקונוגרפיים מוסכמים, חסרי מורכבות, נעדרי כל יכולת לעורר מחלוקת ונטולי מטען של אמת בסיס מינימלית, שאליה מתייחסת האמנות. כדי להתגבר על העיוות, שאנו מבלים בו את מיטב שנותינו כיי צורים עירוניים מודרניים, מאיר מציעה לבצע עבור כל אחד מאיתנו "בדיקות ראייה" — זהו גם שמה של תערוכתה המתקיימת בגלריה לצילום שבמדרשה למורים לאמ- נות ברמת השרון (אוצר: בועז טל). הבדיקות שמציעה מאיר אינן מתחום האופטומטריה הפיזיקלית. עניינן יותר בראייה הקוגניטיבית, שאותה היא בודקת בשיטות אבחון וריפוי אלטרנטיביות. דרך המש- קיים החדשות שמרכיבה לנו מאיר אנו מבחינים לא רק באובייקט, אלא בעיקר בתדמיתו המושגית.

עדשות המשקפיים הן ערך מוסף המאפשר לנו ראייה מטפורית של העולם ומתאמצות להפוך את המ- ציאות לחלום. רבקה מאיר נוקטת במתודה אלטרנטיבית רדיקאלית וחסרת פשרות, בעלת מינוח ייחודי לה. כך למשל אין היא מציגה "תע- רוכה" אלא "חדר/טקסט/צילום". אין היא מדפיסה את צילומיה על נייר צילום רגיל אלא על נייר צבעוני של מכונת העתקה. אין היא תולה את עבודותיה בתוך מסגרות עם כיסויי זכוכית. היא מדביקה אותן על חומר תעשייתי ללא ציפוי נוסף ותולה אותן בשתי קומות ובצפיפות המתגרה בכללי התלייה המקובלים. המראה הכללי של התערוכה יכול להזכיר בנקל קיוסק של עיתונים, שבעצמו מופיע לא מעט בתוך עבר- דותיה. אך אין ביטחון כלל שזוהי הדרך המשכנעת ביותר להציג עבר- דות אלה. "ספר אמנות", שכל עבודה בו תופסת עמוד נפרד וני מצאת ברצף של דפדוף הוא פתרון לא פחות נכון לתערוכה מורכבת זו. לאמתו של דבר, למרות רצונה של האמנית לבעוט בכל מוסכמה הקשורה לכללי המשחק האמ- נותי, היא נוקטת באופני עבודה מאוד שיטתיים ומאמצת מקצב ויזואלי קפדני, המכתיב לה סט- רוקטורה אחידה לכל עבודותיה: בחלק העליון מוצג בדרך כלל צילום מביום ומטופל, שכולל לרוב פורטרט עצמי במסורת ה-body-art: דיוקן עם מסכה, מוקף צי- פורי אורגמי, או השתקפותה של האמנית כצלמת על רקע חלון ראוה, שממנו משתקפת גם ההת- רחשות ברחוב. מתחת לצילום המרכזי, שהוא יצירה עצמית מו- בהקת, מופיעים שני צילומים קט- נים יותר, שאחדים מהם נלקחו כאילו באקראי ממסכי טלוויזיה, ומתפקדים כהערות שוליים, כאי- נדקס לפיענוח או כמוקד התייח- סות ליצירת דיאלוג חדש ובלתי צפוי. הדיבור ומידת גובהו הוא בעצם נושא מרכזי בתערוכה. לע- תים הוא מתעלה לרמת שיח פילר- סופי, כאשר בכיתוב על גבי הצילום מצוטטים רולן ברת, אליאס קנטי, וירגיניה וולף ואדריאן ריץ, ולע- תים יורד לגובה העין המסתכלת על אפסות הרחוב התל-אביבי. הדיא- לוג מעמט את העולם השקרי של התקשורת המודרנית, המתאכזרת לפרט, עם עולמה האינטרנציונלי והמיוסר של אמנית רגישה המ- חפשת מודוס ויזואלי עם המוחצנות של סביבת הפרסום והמסחר. רבקה מאיר מתהלכת על חבל דק ומתגרה בסכנות הצפוייה לה. היא יוצאת למאבק בגבול החוצה בדרך כלל בין האמנות הפלסטית לבין אמנות המלה הכתובה. עבור רבקה מאיר הציירת-פסלת זוהי הדמנות ליצור אינטגרציה עם עיסוקה הנוסף כמשוררת. שיטת הכתוביות, האופיינית למרקע הט-



לוויזיה הישראלית, יוצרת דיאלוג בין טקסט לתמונה, בין אקראיות לבין תכנון מדוקדק, בין השכבה העילית לבין השכבה שמתחתה. כך נוצר מימד ביטוי חדש, בעל משמעויות לא צפויות והרמוניה מפתיעה. בתימתיקה של רבקה מאיר תופסת הישות הנשית מקום כבוד. ניתן להסתכן ולומר, שיותר מאשר היא לוחמת למען שוויון המינים, מע- דיפה מאיר ספרטיום מיני, על פי המסורת הפמיניסטית הדוגלת בהענקת זכויות לנשים באשר הן נשים, אך לא תוך התעלמות ממכ- נים משותפים עם עולם הגברים. לא במקרה חזרת ומופיעה דמותה של הסופרת Denise Bombardier כר- בים מצילומיה של מאיר, כפי שהר- פיעו בתוכנית "אפוסטרופ" המו- קנת בערוץ השני. בתוכנית זו הפתיעה הסופרת הפמיניסטית את המשתתפים, שנשחפו בהתלהבותם מתיאוריו האירוטיים של דון ז'ואן על נערות קטינות שכבש בכ- מיות אובססיביות. היא הוקיעה אותו בנחרצות אלגנטית והאשימה אותו בהתעללות בקטינות, כעברה גסה על החוק, ובהפיכת הילדות לאובייקטים מיניים לסיפוק צרכיו הסדיסטיים. האישה כאובייקט הוא סיטי, שרבקה מאיר שואפת להמיר באשה-אמנית. אבל האם היא גם מחפשת נקמה בגברים, כמו הציירת ארטימיזיה ג'נטילסקי מן המאה ה-17, שנאנסה על ידי חבריו של אביה ונצאה את נחמתה בנקמה המתוקה?

"אולי באמת קשה לך עם האמנות שלי", אומרת מאיר לאהוב דמיוני, "אולם זאת עסקת החבילה אתי". מאיר מעוגנת עדיין בהנאות החיים המוחשיים ואינה מוכנה לוותר על האמנות, שבאמצעותה היא מגיעה למחוזות אחרים, ושוב היא מהלכת על חבל דק בין שני העולמות. "כמעט אבדתי כרוקמת התחרה, אולם חזרתי משם /



אמנות פלסטית • ביקורת

אמנות פלסטית • ביקורת

# ריתוב הוול

פרק מסיפור

סיפור



שהתחיל למנות את שנותיו ולבקש לחשוף את שנת לידתו האמיתית, נבהלתי מאוד. כמו מפני הספרים אשר חילק לנו בירושה, וכמו הבית אשר רשם על שם בניו כעשרים שנה לפני, כאילו הגענו אל השער האחרון, מתנצלים מכל אותות החיים, חוקות השאול צדקו יחדיו, עירום ועריה, אם אך ניכנס בו נטבע בחשכה. כאילו עצם ידיעת תאריך לידתו ומניין שנותיו תשלח בו יד לרצחו נפש. ואני זכרתי תמונת פספורט ישנה, אמי אישה זרה. על ראשה מטפחת חבושה בנוסח בוכארי, פאייטים נוצצים מסתלסלים על מצחה לשוות לה מראה מזרחי. לימינה ילדה כבת שלוש ולשמאלה תינוק. אמת סיפר אבי. לא בדה מלכו, כפי שטען אחי יכוניה, לפתותני לאכול קציצות תרד מקהות שיניים. הרישום בפספורט התורכי היה כוזב.

במסע המשותף, הוא לקראת סופו ואני לקראת הישרדותי, נהפך לי לסיט דף כחול, שער פנימי מתוך ספר שבקושי הצלחתי לשמור על שלמותו בעזרת נייר דבק שקוף, דף אשר נתלש מתוך גמרא של סבי, אבי-אבא. אבא מצא אותו באקראי כאשר הלך להתפלל בשטיבל של סבי, בעלותו לומר קדיש על קברו ביום השנה למותו, מנהג אשר הקפיד לקיימו אף בימי סערה או מחלה. משהו בכריכת הגמרא נראה מוכר לו, אחרת לא יוכל לבאר מדוע משך מכל הספרים בכוננית דווקא את הספר הזה. על גבי הדף הכחול, נייר עבה מחוספס, בציפורן דקה, רשומה מעל לציור, כתובת בכתב רש"י, 'קבר רחל אמנו', 'קבר מלכי בית דוד'. לא נייר ולא צבעים בביתנו, בן כמה הייתי, אולי ארבע, אולי חמש, סיפר אבא. בשרכוטי ציפורן דקה בשחור, צייר הילד מבנים בעלי פרספקטיבה, אבני חומה בזהב, דקל מיתמר מעבר לחומה, צריח מסגד, וכיפה עגולה. מזור, איך המתאר הבלתי סימטרי של קווי החומה הצליח להעניק חיים למבנים שנשתגרו כל כך, נרקמו על מפיות לכיסוי לחם-משנה, ונתלו על הקיר בבתי השכנים במסגרות מקיפות גובלנים רקומים. זה הגמרא, בכתב ידו של סבא, כבא קמא, שייך לה' נפתלי מלמד שולמן חתן הרה"צ מרה יכוניה כהנא ז"ל בעיה"ק ירושלים תובב"א שנית. זה שער הכניסה אל הפרדס, שער ענק, בעיני הילדה המכוננת בזרועות אביה. עומדים בפתחו עטור ורדי בר לבנים ורודים ועדינים, פרועי עלים, משתרגים גבוה גבוה אפילו מראש האב, ומן השער שביל אל בית החלומות בפרדס. זלזלי הוורדים נוטפים רסיסי מלקוש עם מעוף ציפור, והבית מוקף חומת אבנים, ומעליה מציצה כיפה עגולה מבהיקה מגשם. כפות תמרים חובקות אותה מעל. ומן החומה המקיפה את הבית, גולשים פרחי שעזנית ומביטים בנו באלף עיניים כחולות, ושביל מוליך מן השער אל הבית, והבית נטוע בתוך הפרדס, כתליו לא ייראו, רק כיפתו וערב גגותיו השטוחים ניבטים מעל החומה. והפרדס גם הוא מוקף חומה גבוהה מן הראשונה, היא החומה אשר בשערה עומד האב, ובתו מכונפת בזרועותיו, ילדה, אולי בת שנתיים ואולי שלוש, בזרועותיו, מאימת האדמה השחורה הטובענית מגשם בדרך אל הכפר לשפת הירקון בשליחותה של אמא להזמין את עפיפה ליום כביסה. ולא נכנסנו בשער, רק מביטים בבית מרחוק. רסיסי מלקוש נושרים על מגבעתו השחורה של האב וממנה צונחים על לחי התינוקת, ובאוויר ריח רחוק, ואפילו נשמת הבאר, משאבת הפרדס, נעצרת דומם, ולא נכנסנו בשער. בדרך אל הכפר כורעים ללטה גדי מבכיר, נוגעים רכות בעלי דמומת משוננים, לא, אין זו כלנית, שימי לב לגביע, גביע לתפארת. מרחיבים נחיריים מרחוק לריח עשן הטאבון. אחר כך, בלב המלחמה הגדולה, אבא כנשר יעיר על גזליו, והשמועות פרחו, אמרו שלא יהיה נפט להדליק בו את הפרימוסים והפתיליות, מפני שהגרמנים יסגרו את המעברים בתעלת סואץ. בחצר, אבא גובל טאבון אמיתי מאדמת חמרה אדמדמה המצויה בשפע בשולי השלאל, בלולה בגבעולי קש שאולים מן הרפת

של החלכן החכוש מצנפת שלום-עליכמית. כזה ממש היה לנו בצפת, הוא מספר, ואמא רודה לחם מן הטאבון, וכל השכנים מרחוב החול מתלקטים להביט בפלא. על מגש היא מניחה את הכיכרות, ממתינה רגע, באצבעות זריזות היא בוצעת ומטעימה את הסובבים בלחם המעלה הבל חם וריחו גחלים. גרטה ודיקי אף הם כאן. הוא נוגס תחילה בזהירות ואחר כך בלהיטות, והיא, גרטה, מחזיקה בפיסת הלחם, תולשת ממנה פיזורים ומגישה אל פיה בחוסר אמון. באדמה, קברו כמה חביות נפט ליום הרעה, ואבא יעץ לגרטה לנהוג כמונו. כלבים גרומים נשרכים בעקבות האב ובתו. ללא בהלה, בכרכת שלום, מקבלים את פני המועלם והוא משיב בלשונם, והילדה כפה בכפו הנוסכת בה ביטחון וגאוה. לא הצלחנו לפענח את שנת לידתו של אבא, וכך גם הבנתי כי לא הציור הילדותי על שער הגמרא, שכל כך נשא חן בעיניי, הוא שגרם לאבא לתלוש את דף השער הכחול מתוך הספר. מעולם לא הייתה לו יראת כבוד מפני הספרים, רק מפני המלים, ובוודאי שלא מפני הכריכות. קורא בספר מקופל לשניים לנוחותו, בכף ידו האחת, חופשי למשוך בשנייה עשן מן הסיגרטה, וכל מבע רגשני מעורר אותו לעוות את שפתיו בדחייה ובעצימת עיניים, כמו שהגיב על מאכלים מקושקשים, על עוגות מצופות קרם, על קצפת מתוקה, בהינף יד מבטל — רוקוקו, וכמו שפטר את סיפורי עגנון אשר נדפסו במוספים לספרות בערב חג. מעבר לדף הכחול אשר עליו צייר הילד את ציוריו התמימים, רשומים תאריכים בעיפרון מרושל, ללא סדר, אפילו לא בטור אחד: מרים רביעי בשבת תר"ס, ומתחת, קצת שמאלה, שם אבא. בעזרת זכוכית מגדלת עמלנו לפענח את השנה, ואבא החליט כי הוא הרבה יותר זקן מכפי שנרשם בתעודת הזהות שלו, ונדמה לי כי בפעם הראשונה הגה זקן ולא מבוגר. ביוזמתו של אבא חזרנו וכדקנו את שער הגמרא הכחול לעתים מזומנות, ואני ניסיתי למענו ובעיקר למעני, לשדלו, אתה טועה, תסתכל, זו סמך ולא נון. כך את חושבת, באמת? וכעבור ימים אחדים שב והוציא את הדף הכחול השמור עמו באחת מן המחברות: אשר שימשוהו לאכסון אותיות גזורות מנייר כחול מבריק להדבקה על גבי כרזות עשויות בד לבן, הן הן המחברות שבהן רשם אחר כך מבלי למספר את עמודיהן את תולדות חייו על השולחן במרפסת הבית המשותף, המשותק, בפי אבא, שקם במקום הבית על האדמה ברחוב החול אשר נמכר כדי להחריבו. את טועה, אני בטוח שזו נון, מתעקש אבא. בראשונה העלים מפני את הפחד. אם נפענח את התאריכים, אמר, נוכל לדעת אחת ולתמיד בת כמה נעמי, הלא היא אחותי הבכורה. הוא מבוהל, כמו אז כשחזר מירושלים אחרי מות אמו, הסבתא חנה, גבוה מתמיד, כאילו הצער הגביה קומתו, ונורא הוד, כי בא בסוד המוות, ואני אמרתי לעצמי, אבא יתום, וחדלתי מהיות ילדה קטנה, גם הוא חשוף מעתה לחשכה שבגללה פחדתי מפני הלילה והתפללתי לשמש, דומי מעל גבעת בית הקברות, דומי מעל עץ הדום, אל תמהרי לשקוע, ממציאה תפילה פרטית ערב-ערב, כאשר הצל נוטה במדרכה הצפונית המקיפה את הבית, או נרדמת בכיסא הנוח בטלטה בלב הרעש בחדר האוכל בלילות החורף, או על המרפסת הגדולה שעל נורת החשמל החשופה שלה מעל לדלת שתי-כנפיים, מתעופפים אלפי חרקים. עשה שלא יבוא לילה, אני פונה אל ישות נסתרה שאת פניה ביקשתי לחלות כאשר מילאתי שליחויות למען אשת הרב עד שקראה לי בידיש 'רבנית קטנה'. עשה שהנחשים מן השלאל לא יחלו אל הבית בסדק הצר שבין הדלת והסף. מרמינת לעצמי מיטה תלויה בחבלים מן התקרה ומתחננת, שמור אותי מפני עקרבים ומפני רגלים הננעצים בכשר ואי אפשר לנתקם. עשה שאבא ואמא יחיו לעולם, המלאך הגואל אותי מכל רע. אני לא הצצתי אל בין ברכיה של הרבנית. אני קניתי למענה במכולת לחם וחלכה, הרבנית שומרת סף השלאל. צוללים אל תוכו בחשכה ועולים ממנו, הבית של דיקי סגור ומסוגר, אור

הקלפים חומות מפוליטורה, לוחש על אוזן 'הנסיכה' היושבת לשמאלו, בחיך עוגב החושף שיניים משחירות. 'הנסיכה', נערה זרה לשולחן הזה, נדמה לי כי היא מושכת בחוטים ומפעילה את כל יושביו. מכל שכני רחוב החול, רק היא שיחקה קלפים בבית המכושף. לימינה, מארק, דודו של דיקי, אשר הגיע לא מכבר משם. הגרמנית מתגלגלת על לשונה של 'הנסיכה', אבל במבטאה הזר היא מצליחה להדמים את שריקות השיץ אשר נדמתה באוזנינו שלטת בלשונם; אינה מכווצת את שפתיה המלאות בהגיית תנועות, כדרך שהגו כל האחרים, כאילו להשיב רוח, לכבות נר. ובעיקר צחוקה החם המידבק למראה נחש נייר השולח ראשו ברשרוש לעומת פיה. מארק שולף אותו מכיס מכנסיו. דום, דום, איזה טמטום, כך ודאי גוערת בו הזקנה. אבל הנסיכה מצליחה להרביק בצחוקה אפילו את קלאוס והקפה רועד בכף ידו ונשפך אל התחתית.

גרטה, באחת מגיחותיה אל המטבח, שבה לקול הצחוק, מלבישה לקנקן הקפה את השמלה הסרוגה, איכה תוכל לעמוד בכך. האופה הגדולה סיפרה, שמעיל הפרווה על כתפי הנסיכה — ואני אז, בפעם הראשונה ראיתי באמת, בחיים, אישה לובשת עור של חיה על כתפיה — הוא תשלום זנונים של מארק לאישה הצעירה. בעלה בדרכים, בסכנת נפשות, והיא? תארו לכם, בתו של רב, צפית, עיני גנב צפתיות, מה פלא שאביה ישב שבעה וקרע עליה קריעה כשהתחתנה עם נהג אוטובוס. משכורת של נהג אוטובוס ופרווה! אבל אלוהים גדול, מסתובבת עם פרווה על הכתפיים והבטן — ריקה, שטוחה. אלוהים גדול, מרחם על אביה, הרב מצפת, נכד בן נידה, מוטב שלא יוולד לה. אבל צחוקה התם, וגם הישירות, ללא כל מבוכה, שבה היא מברכת את אבא, ערב טוב אדוני המורה, מכחישים את רשעותה של האופה הגדולה. היא מחייכת אל קלאוס, לשמאלה, ואל בן הדוד הנגר, לימינה, בשיניים מבהיקות, שוות, ושערה גולש על עיניה, פעם לימין ופעם לשמאל. אפילו דיקי יושב ליד השולחן ואינו ממהר להימלט אל חדר השינה לבנות מטוסים על הרצפה, אולי מפני שאני צמודה אל הכיסא ליד הרדיו. אבל לא, בעיקר בגלל הנסיכה היושבת מולו. ניחוח לימון נודף משערה כשהיא מתכופפת לנשק את שערו, תמיד על ראשו, לא על לחייו ולא על שפתיו, ואין צורך למחות את הלחות בכף יד באין רואה. שולפת מארנקה חרנגול צבעוני עטוף צלופן, פעם הביאה תפוח מסופר. חבל שהיא לא יכולה להביא לו צמר מתוק, אוורירי צהוב. פעם אחת גנבה אותו ליום שלם, לא ממש גנבה, אבל דיקי קרא לה בלבו 'הצוענייה', ואמו סירבה בתחילה להסכים. הזקנה, סבתו קנטרה אותה, מה את פוחדת, שתגנוב לך את הילד. ואכזי התערב לטובתו, לא זייק לו לנסוע העירה, גדל כמו פרא אדם. ו'הנסיכה' לא התביישה ללקק כמוהו את הפקעת המתוקה ברחוב, וצחקה בכל פעם שלשונה התבלבלה בפקעת הצהובה של הקורים הדקים. כל האנשים הביטו אחריהם מפני שהייתה כל כך יפה, ובטח חשבו שהוא בנה, ודיקי התגאה בה מאוד. מכירה את כל העולם, מדברת עם נהג האוטובוס, ועם מוכר הפקעת הצמרירית המתוקה, ועם המלצר בבית הקפה על שפת הים. אילו יכלה כך לשבת מולו גם עכשיו וללקק בנחת את הפקעת המתוקה, אבל מארק שולף את הנחש המרשרש מכיסו והיא צוחקת בקול. אילו אפשר היה להאריך את רגע כניסתה, בשמלה כחולה, רכוסה אל צווארה בסיכה משובצת אבני אודם ושרווליה הדוקים אל זרועותיה, באצבעות ארוכות משוחות אדום היא פותחת את אבזם ארנקה, רוכנת לנשק את שערו, תמיד מתנשמת בכניסתה, כאילו עברה את השלאל בריצה, אבל דיקי ודאי חשב כאילו עברה את הבור, או את העמק, בריצה, והסיכה הרוכסת את צווארון שמלתה עולה ויורדת גם לאחר שהיא מתיישבת במקומה הקבוע, גבה אל הדלת, שואלת תמיד לשלום הזקנה הנוטה לה אהבה מופגנת ופונה אליה בשמות חיבוך המסתיימים תמיד בצליל שורק, מתחנחן. שן, שן, שן. כמו שמו של דיקי בתקליט המזמר בקול נערי גבוה, דיקשן, הוא התקליט אשר שבר דיקי יום אחד לרסיסים ואמו לא סלחה לו מאז, קול אחיך, צווחה כמו העץ מזל אשר הקשתה בלידתה בחדר האמבטיה שלנו. ולא ידעתי איך יצא הקול מפי האישה בעלת הצמות העדינות המגולגלות לה כשני שבלולים על אוזניה.

רק יסתיימו החדשות, ניפרד אבא ואני לשלום. האוויר החורפי, הצלול, יכה באפנו. לילה לבן. שמים גבוהים אחרי שבוע של

המשך בעמ' 50

עמום מבעד לשמשה העבה של הדלת שתי-כנפיים, תאומה לדלת אשר בביתנו, רק ריבועי הזכוכית שלהם לבנים. אולי משחקים קלפים סביב השולחן האליפטי, הגדול, בחדר הזר והנכרי, ושני כסאות מוכנים למעננו מימין לרדיו בעל העין הירוקה.

השולחן ערוך לקפה. אבא איננו מסרב, מחזיק באוזן העדינה בזהירות. לי מגישים סוכריה, בונבון, בלשון הזקנה, בסלסלת כסף. מסביב לשולחן האליפטי, הזקנה בראש, מולה קלאוס אביו של דיקי, מחזיק בקלפים ביד רוטטת. כאשר מגיע תורו מושכת למענו גרטה קלף מחפיסת הקלפים המונחת במרכז. נדמה לי כי אינה מצליחה להסתיר את מיאוסה למראה היד הרוטטת המתאמצת לקבוע קלף בחפיסת הקלפים הפתוחה כמניפה. כאילו כל אינ-אונותו מתרכזות בתנועה העצבנית. מאז נסעה לקבל את פניו של מרק אחי בעלה, אשר הגיע בגפו, חדלה גרטה מטוליה עם קלאוס ברחוב החול. מן הקנקן אשר שולי מכסהו מצוירים כזהב, היא מוזגת קפה לכל הנוכחים. ברכת הצמר השומרת על חומו, מונחת עכשיו על גבה, לצדו. מדוע אנחנו מתפרצים כך לתחומם, מדוע כל כך חשובות החדשות לאבא. אז ודאי לא הצגתי שאלות, ואולי אפילו המתנתי לביקורים בבית המכושף, ואבא תמיד התגאה בידענותי בשוכנו הביתה, ספרי להם, מה שמענו היום בחדשות. היושבים סביב השולחן חדלים ממשחק הקלפים כדי לשחות קפה. גרטה ממהרת להגיש את הספל המהביל לשפתיה, מניחה את הספל, מטיילת הלוך וחוזר אל המטבח, אולי מפני שאינה מבינה אף מלה עברית, אבל כך גם כל השאר, מלבד האישה, שאני קוראת לה 'הנסיכה', היושבת לשמאלו של בן הדוד הנגר.

תפסיקי להתרוצץ כמו עכבר מסומם, צוחק מרק ולחייו הוורודות מתכררות, אולי דיקי תקע גם לך עכברון מתחת לריפוד. הזקנה, שהשביל בשערה השחור כפחם מבהיק בלובנו לאור נברשת הברדלח המשתלשלת מעל מרכז השולחן, ומגלה עור קרקפת אדמדם, גוערת בכנה הצעיר, תן מנוחה, דיקי אף פעם לא תקע עכברון בכיסא שלי. כל המסוכים משפילים מבט לשמע הכחשותיה. גרטה מוסיפה להתרוצץ הלוך וחוזר אל המטבח. אבא כולו אוזן לעין הירוקה. אבא מתי נקנה רדיו, מפציר אחי יכונייה. חכו ותראו; אני מבטיח לכם שעוד מעט נוכל לא רק לשמוע אלא גם לראות את החדשות, כמו בראינוע, חבל על הכסף; ואז נקנה מכשיר מודרני. בינתיים, אבא ואני מדי ערב צמודים לעין הירוקה בבית המכושף. בן הדוד הנגר שידיו המחזיקות בחפיסת



איור: מיכה כסר



# אברם קידאברם

חושב שאתה עושה? התרגז השמן. קדאברם הביט בו ישר בעיניו. "אללה קאזאם אללה קאזום" לחש ומשך את הגלימה בפתאומיות. הקרטון נותר במקומו. השמן נשם לרוחה. קדאברם פתח את מכסה הקרטון בעזרת קצה המטה שאחז בידו. הקרטון היה ריק. נסים שהציץ מאחורי כתפו של השמן מחא כפיים בהתלהבות. "עכשיו באמת הגזמת" אמר השמן "תדע לך חבר, שמה שעשית זה עברה פלילית, זה בדיוק כמו גנבה. אתה שומע אותי? עכשיו אני הולך לרווח על זה למשטרה. עכשיו, אתה שומע?".

השמן יצא מהחדר משאיר בו רק את אברם ואת נסים. "זה היה מדהים ממש מדהים" התלהב נסים "אבל תדע לך, הקאופמן הזה נבלה, הוא באמת ילך למשטרה". "לא נורא" אמר אברם וגרר את הטלוויזיה מחוץ למחבוא מתחת למיטה "יקח לו לחזור עם המשטרה לפחות חצי שעה, נסים עזר לאברם להרים את הטלוויזיה. זה לבית של ההורים". נסים עזר לאברם להרים את הטלוויזיה. "תודה", אמר אברם. "תמסור לאמא שלך יומולדת שמח גם ממני, אה? אפילו שאני לא מכיר אותה". אברם הנהן בראשו ויצא מהחדר. "הי אברם" צעק אחריו נסים כשכבר היה בדלת הדירה. אברם עצר והסתובב. במסדרון עמד נסים חבוש בכובע הצילינדר ומחזיק את המטה תחת בית שחיו. "תראה מה מצאתי" נופף לאברם בחבילת הטפסים שהשמן מילא "קאופמן שכח את זה כאן". נסים מעך את כל הטפסים לכדור קטן, שאותו דחס לכף יד ימינו המאוגרפת. "אללה קאזאם, אללה קאזום" לחש ונגע עם המטה באגרוף הקפוז. הוא פתח את כף היד המאוגרפת. הטפסים נעלמו. "טא-דאם" קרא נסים, הסיר את הצילינדר מראשו והשתחוה.



חמש הגיעו שני אנשים מההוצאה לפועל. אחד מהם, שמן ומזיע, בחן כל הזמן את החפצים בבית ומילא טפסים. השני נשען על המקרר ולעס מסטיק. "הסתבכת קשה, אה?" הוא אמר לאברם. "לא", נד אברם בראש "לא אני, חבר. אני חתום לך על הערכות". "ערבות, אה? אז הסתבכת" אמר האדיש ופתח את דלת המקרר "אפשר?" הצביע על בקבוק קולה פתוח. "תיקח" אמר אברם "תיקח, יש גם פירות במגרה למטה. תאכל, ככה הוא יהיה יותר קל כשתוריד אותו למטה". "וואלה, לא חשבתי על זה". אמר האדיש ושתה לגימה ישר מבקבוק הפלסטיק. "זה בלי גזים" ציין באכזבה. "קאופמן" אמר לשמן שנכנס בדיוק למטבח "רוצה קצת קולה, אה?" "בחיך נסים, עזוב אותי מקולה", התרגז השמן "אתה לא רואה שאני עובד?" "לא צריך" אמר נסים ולקח עוד לגימה. השמן ניגש אל אברם "תגיד, כמה אינטשים זה המסך?" "מסך? איזה מסך?" שאל אברם מבלבל "מסך, המסך של הטלוויזיה, זאתי בקרטון בחדר שינה" אמר השמן בחוסר סבלנות. "הטלוויזיה? עשרים ושתיים אינטשים. אבל אל תגעו בה, היא לא שלי, זה מתנה לאמא שלי. שבוע הבא יש לה יומולדת ששים, בחמש עשרה לחודש" "אתה קנית אותה?" חקר השמן "כן, אני אבל..." "חבר", אמר השמן וטפח לאברם על הכתף ביד מזיעה "מי שלא מסוגל לשלם חובות יותר טוב שלא יקנה מתנות." השמן יצא מהחדר. העובד האחר תקע באברם מבט עצוב "איזה מעליב זה לא להביא לאמא מתנה, ועוד ליומולדת ששים" אמר בקולו המונוטוני. אברם לא ענה. "הסתבכת אה?" אמר שוב האדיש אחרי מספר דקות של שקט. השמן חזר למטבח "חבר, בוא אתי רגע לסלון". אברם הלך אחרי השמן למרפסת, שם עצר השמן ליד ארגז הקסמים הענק. "מה זה?" שאל השמן. "זה ארגז הקסמים שלי" אמר אברם. "קסמים", צמצם השמן את עיניו בחשדנות "מה זאת אומרת קסמים?". "הקסמים שאני מופיע אתם", אמר אברם "אני קוסם ובארגו יש את הציוד שלי." "וואלה", התלהב האדיש שנגרר אחריהם למרפסת, "כל הזמן חשבתי שאתה נראה לי מוכר ולא ידעתי מאיפה. אתה אברם קדאברם הקוסם הזה שמופיע בתוכניות הילדים עם המתולתל ההוא. כל שבוע אתה מלמד איך עושים קסם, נכון? הכן שלי מת עליך. כל היום הוא רק...". "הציוד הזה שווה הרבה כסף?" קטע אותו השמן. "בשבילי הוא שווה המון, יותר מכסף" אמר אברם "אבל בשביל מישהו אחר..." אברם משך בכתפיו. "את זה אני אחליט", אמר השמן "תפתח אותי". אברם פתח את הארגז, והחל להוציא ממנו כל מיני דברים, מטפחות, ממחטות, מטות, צנצנות וקופסאות עץ. "מה זה?" שאל השמן והצביע על תיבת עץ בגודל בינוני שעל המכסה שלה הייתה חרוטה תמונה של דרקון יורק אש. "אני אראה לך", אמר אברם ונעץ בשמן מבט משועשע. "זה קסם", לחש, ניגב את האבק מכובע הצילינדר השחור וחבש אותו על ראשו "קסם מארץ הקסמים". קדאברם ניגש לשעון-רדיו שהיה מונח על המזנון, ניתק אותו מהחשמל ושם אותו בתיבה. "הוקוס-פוקוס" אמר ונקש על המכסה פעמיים באחד המטות ששלף מהארגז. הוא פתח שוב את התיבה. התיבה הייתה ריקה. נסים שרק בהערכה. "תחזיר את השעון הזה מיד, אבל מיד אתה שומע?" צעק השמן ונופף מול פניו של אברם באחד הטפסים שבידו "הוצאתי לך עליו כבר קבלה". קדאברם חייך ופתח שוב את התיבה, בתוכה הייתה מונחת גלימה שחורה. קדאברם הניח את הגלימה על ידו והלך לחדר השינה. "אל תעצבן אותי חבר, אתה שומע? תחזיר את השעון תיכף ומיד!" צווח השמן שנשרף אחריו. קדאברם פרש את הגלימה על קופסת הקרטון שבה הייתה מונחת הטלוויזיה שקנה לאמו. "מה אתה

# חלונות ראווה



די בוקר, היה מהלך במורד הרחוב הראשי בצעדו הקצוב, מביט בחלונות הראווה. כל אחד מהם עמוס מוצרים שונים. כולם מתיימרים להיות חיוניים לאושרו, הכרחיים לנוחותו, מבטיחים בריאות, חוכמה, או את הערצת המין השני. יכול היה ללמוד הרבה על אופיה של החנות מהפרטים הקטנים ביותר שנגלו בחלונה. תוויות המחיר למשל. בחנויות היוקרה היו תמיד קטנות, חסרות חשיבות כמעט, מודעות למקומם המשני במערכת שיקוליו של הקונה. שונות כל כך מתגי המחיר הענקים שנתקל בהם בחנויות אחרות. מודגשים, נושאי ספרות צבעוניות, כשהמלה "...בלבד" באותיות קידוש לבנה, משתרכת בעקבותיהם.

הוא נהג לבחון את המוצרים בעניין. כשמים, מעבדי מזון, כורסאות המעטות את היושב בהן, חופשה בטהיטי. חלקם היו יקרים, אבל כולם היו ניתנים להשגה. הם עלו כסף, וזה היה בדיוק מה שג'ף הרוויח. אם יחסוך מספיק, ימתין מספיק זמן, כל אחד מהדברים הנפלאים הללו יכול להיות שלו. הבחירה ביניהם הייתה פשוט שאלה של כדאיות. לפעמים התעמק כל כך בתחשיביו, שהיה נתקל באחד מעוברי האורח הממהרים מולו. תמיד טרח להתנצל. גם אם ההתנגשות הייתה בפירוש באשמת האחר, היה פולט "סליחה", מהירה מספיק כדי שלא תקטע את חישוביו.

ג'ף אהב לעקוב אחרי השינויים בחלונות הראווה. פעמים רבות הצליח להסיק מהם על הצלחתו או כשלונו של עסק זה או אחר. שינויים בעיצוב החלון, מוצרים חדשים, מבצעים והוזלות. ג'ף אהב לנתח אותם, להבין אם הם סימן להתפתחותה של אותה חנות, או דווקא אות לפרפורי גסיסה אחרונים של עסק כושל. כשהשערותיו אימתו את עצמן, וחנות שחזה את כשלונה הייתה נסגרת ואחרת נפתחת תחתיה, היה ג'ף מתמלא תחושת סיפוק עצומה, שאת שורשה לא הצליח בדיוק להבין. אבל היום הייתה הרגשתו שונה.

הוא נעצר מול חלון ראווה חדש, חלון שהיה שייך פעם לחנות צעצועים, שג'ף כבר מזמן את סגירתה על פי הצטברות שכבת האבק הסמיכה על פני המוצרים בה, ועל פי העובדה שחלון הראווה שלה לא הכיל אף משחק חשמלי או צעצוע המבוסס על סדרת טלוויזיה פופולארית. במרכז החלון עמד תמיד דינוזאורוס פלסטיק ירוק, שייצב את עצמו בקושי רב על רגליו האחוריות. היה בכל החנות הזו משהו מהדינוזאוריות, הסיירוב העיקש להיכנע לחוקי משחק האטרקטיביות שהכתיבו כל החנויות האחרות. עכשיו, כשחשב על כך, נזכר ג'ף שמחיר המוצרים לא הופיע מעולם בחלון.

ג'ף היה מודע להנאת הניצחון שהתלוותה לנבואתו המוגשמת, אך זו טובעה הפעם בתחושת עצבות שמילאה אותו. הוא התגעגע ללוח ה"שבץ-נא" המאובק, לדגמי הפלסטיק של מטוסי הקרב, שהיו קשורים מתקרת חלון הראווה בחוטי ניילון דקים. חוטים שעל אף כוונת המעצב בלטו לעין.

ג'ף הביט בשעונו בחיפזון, "שעון הקוורץ", שעליו אמרו הפר-סומות, "שלעולם לא ישקר לך". הוא בזז יותר מעשר דקות במחשבות מטופשות, והחשמלית של שמונה ושלושים תגיע לתחנה הפינתית עוד פחות מדקה. אם לא ימהר יאחר אותה, יאחר לעבודה, בגלל שטות. יהיה זה בזבוז משווע להרוס רושם טוב, שיצר בעמל רב, רק בגלל שבחר להתבטל מול... מה מכרו בחנות החדשה הזו בכלל?

הוא הצמיד את פניו לשמשת החלון, מסוכך על עיניו בידו כדי לגבור על השתקפות האור מהרחוב. הדבר הראשון שבו נתקל מבטו היו פניה של המוכרת. היה בה יופי מיוחד, כזה שג'ף זכר אך לא הכיר. היא לא הייתה יפה כמו השקיעה, כמו כוכבת קולנוע, כמו תמונתה של ונוס ממילו. יופיה היה אחר, כמו לבחור

טעמים בחנות גלידה, כמו טיול שנתי ראשון, כמו ללכת על קורת גדר בלי עזרה מאף אחד. הוא נכנס לחנות מכושף, פניה של המוכרת מציפים את הווייתו. היא מילאה את הכל, וכל דבר בעולם מלבדה, היה חלל ריק, סתמי, לא חשוב. היא גרמה לו לרצות לנסות, לשנות, לחייך, סתם כך, בלי כל סיבה. לפתע הרגיש מלא ב... היא הכחינה במבטו.

מאוד לא מנומס להיכנס לחנות סתם כך, לנעוץ עיניים, ג'ף התמלא מבוכה. הוא ניגש אליה בצעד מהסס ולחש, "סליחה, הייתי רוצה לקנות...". לעזאזל, הוא אפילו לא ידע מה מוכרים כאן. אם רק היה מצליח לאזור די כוח, לנתק את עיניו ממנה, לסקור בזריזות את חלל החנות. אבל הפעולה היחידה שהצליח לבצע, וגם היא עלתה לו במאמצים מרובים, הייתה למלמל, "...מאוד מעוניין, כל כך רוצה לקנות..."

המוכרת הביטה בו בסקרנות, נושכת את שפתה התחתונה בת-מימות משתאה. "לקנות?" חזרה אחריו כהד, קולה נשמע בדיוק כפי שדמיין אותו. כמו לגנוב תפוחים מהעץ של גארת' הזקן, כמו לנשק פעם ראשונה, כמו... "כן, הייתי מאוד רוצה..." "אבל אדוני, איננו מוכרים שום דבר", קטעה אותו בתשובתה הנדהמת. "או, כמה טיפשי מצדך", תיקן עצמו ג'ף. "אמרתי לקנות? התכוונתי לשכור. הייתי נורא רוצה...", באותו רגע, לא אכפת היה לג'ף לשכור משאית זבל עם בלמים הידראוליים, אם על ידי כך היה קונה לו לגיטימציה להישאר בחנות, להביט בה עוד רגע אחד.

"אדוני, אנחנו גם לא משכירים כלום", לחשה המוכרת, מבולבלת. "אבל אני רוצה כל כך לש..., אז מה אתם בדיוק עושים", חקר ג'ף "על מה אתם מרוויחים כסף?" "אנחנו לא עושים שום דבר, זה מין שירות כזה" אמרה המוכרת בקול כמעט מתנצל. ג'ף הצליח לקרוע את מבטו ממנה, ונדהם לגלות שהתחושה הסובייקטיבית שנשא עמו בכניסתו לחנות, הייתה נכונה. הכל מלבדה היה חלל ריק, סתמי, לא חשוב. הוא השיב את עיניו אליה, ומלמל תודה מבוישת.

## לש"ב



וא לפת את הרימון בכף ידו המזיעה, בעוצמה, כאילו האמין שאם יפעיל די כוח יוכל להכיל את הפוטנציאל ההרסני בין אצבעותיו הקפוצות.

הוא העביר את מבטו על חמשת החיילים שנשלחו אתו לטהר את המבנה, הם מצדם התעלמו ממנו. הוא צעק לחובש שידו מדממת, החובש לא ענה. גופו החל לרעוד "אל תיקח את זה אישית יואב" מלמל לעצמו.

"זה לא שהם כועסים עליך או משהו. זה שהם לא עונים זה פשוט בגלל שהם מתים." הוא ניסה לחשוב מה רמי היה עושה כמצב כזה.

"רמי היה נוקם את מות חבריו" שינן לעצמו כאילו הוא קורא תפקיד באיזה מסכת לכבוד החג בקיבוץ. "רמי היה סורק חדר אחרי חדר והורג כל מחבל שנפל לידי — עין תחת עין!"

הוא שלף את הנצרה וגלגל את הרימון לאחד החדרים, כמו שתרגל עשרות פעמים בתרגילי הלש"ב של הסיירת. לאחר שנשמע הפיצוץ ירה שני צרורות ונכנס לחדר. בדיוק כמו רמי, אחיו הגדול, במבצע ליטני, בדיוק כמו אביו בגבעת התחמושת ב-67'. לפעמים נדמה היה לו שכל מה שהיה לו במשותף עם בני משפחתו הייתה נטייתם להטיל רימונים לחדרים שלא ידעו הרבה על תכולתם. הוא נכנס לחדר. על הקירות היו דבוקות כרזות צבאיות מלוקקות שהציגו חיילים לבני שיניים המבקשים מקורא המודעה להצטרף לטכני

של חיל האוויר, למצוא סיפוק ועניין בהנדסה קרבית וגם כללית לשפר את הופעתו. הן היו קרועות וחרוכות כתוצאה מהפיצוץ אבל המשיכו להידבק לקיר בעקשנות בלתי הגיונית, בדיוק כמו תוכנן. הוא הביט באימה על רצפת החדר, שעליה היו מונחות שתי גופות, האחת של קצין ישראלי ששכב על גבו, עיניו קרועות, והשנייה של חייל בלונדיני נמוך שגופו המרוטש היה מוטל על מה שנשאר מבטנו.

לפני רגע היה במפקדת המחבלים בצידון, אבל עכשיו לא היה לו שום ספק, הוא נמצא בבסיס הקליטה והמיון בתל-השומר.

הוא הפך את החייל הבלונדיני על גבו, וגילה שעניו הפעורות לרווחה היו עניו שלו. הוא שלף את דיסקית הזיהוי של החייל – יואב אורן 4325671. "כנראה שהרגתי את עצמי ואת קצין המיון שלי מיום גיוסי בבקו"ם" אמר יואב בקול רם, מימיו לא שמע משפט אידייתי יותר. נראה היה לו שאפילו הקירות שהחזירו את ההד מתאמצים שלא לפרוץ בצחוק. לא היה זה המשפט הטפשי היחיד שפלט בחלל חדר זה. הוא נזכר איך ביום גיוסו ישב בחדר זה ואמר לקצין המיון: "אחי היה קצין בסיירת, אבא שלי שירת בסיירת, אצלנו זה מסורת, אני מוכרח, אני פשוט מוכרח להיות בסיירת". הוא נזכר בקצין המיון שהנהן בהערכה. לפתע התמלא שמחה על שהרג את שני הטיפוסים האינפנטיליים הללו.

הסיבה היחידה שהלך לסיירת ועבר את המסלול המחרובן הייתה בגלל הזכרונות. זכרונות הגבורה של אחיו, של אביו, של דוד מאיר קטוע הרגליים. כל מה שעשה היה מתוך אחריות כלפי העבר. עבר שנצמד אליו כמו עלוקה, כופה עליו להתנהג כמו שהתנהג מתוך מחויבות, לא מרצון.

הוא אף פעם לא יכול היה להילחם בזכרונות המתעתעים הללו, בעבר הכפייתי שצף בחלק האחורי של מוחו, אבל הנה עכשיו ניתנה לו הזדמנות להרוג את אותו עבר, להשתחרר מזכרונותיו, לעשות מה שהוא רוצה לעשות, לא מה שטרומפלדור היה עושה,

לא מה שבן-גוריון היה עושה, לא מה שהחברה לאה, אלא מה שהוא, יואב אורן, היה רוצה לעשות. הוא החליף את המחסנית ויצא למסדרון, משליך רימונים ויורה כמו מטורף. בכל חדר שנכנס אליו הייתה פיסה מעברו, שהשמיד ללא היסוס. הנה אחיו משיבוע אותו במטע התמרים שלעולם לא יעזוב את הקיבוץ, הוא רוקן את המחסנית, מניח לו ולאחיו לצנוח מתבוססים כדמם על הרצפה. באחד החדרים ראה עצמו ילד, נאלץ לחלק את הממתקים שקיבל מדוד אביגדור ממטולה לילדים בגן. "יופי, יואבי". עודדה אותו הגננת ציפי. הוא השליך רימון לחדר והמשיך לרוץ כשכולו רוטט משמחה לשמע הפיצוץ. בחדר בקצה המסדרון מספר מאיר, מזכיר המשק, כיצד איבד את רגליו בקרב הגבורה בתווה הסינית, כשלצדו יושב יואבי הקטן, מאזין בהערצה. הוא רוצץ את גולגולותיהם עם קת ה"גלילון", הוא חש שטיפות הדם המותזות עליו מנקות את שמשת הכרתו המעורפלת, מקרבות אותו לאמת, הרגיש מאושר כפי שלא היה מימיו, הדופק הלם ברקותיו במהירות מדהימה, כל דפיקה מוחקת פיסה נוספת מזכרונותיו המקוללים. עם כל רגע חולף הוא ידע פחות והרגיש יותר, ולראשונה קיבלו חייו משמעות אמיתית והפכו ליותר מאוסף מעשים חסרי היגיון המורכבים זה לזה בדבק החלש של מיתוסים מפוררים.

גיפ הסיור שעבר בין חורבות צידון היה מוכה תדהמה. בין הבתים רקד חייל עירום ויקוד משונה, תוך שהוא קוטף פרחים ומהמהם לעצמו נעימה מוזרה.

הדמות זוהתה כחייל מפני שלבשה קסדה על ראשה ודיסקית זיהוי הייתה כרוכה סביב צווארה.

מפקד הסיור הנהן בראשו "הלם קרב, אין ספק. תפסו אותו והביאו אותו לגיפ, שמישהו יעתיק את פרטיו מהדסקית וידווח בקשר למ"פ. המפקדה ודאי הכריזה עליו כעל נעדר". החייל העירום הצטרף לחיילים האחרים בשמחה תוך שהוא ממשיך להמהם את נעימתו הקאקופונית. אחד מהחיילים הוריד את הדסקית מצווארו. דסקית ללא שם, ללא מספר אישי, חלקה לגמרי.

## שלום רצבי

## גדולה מאני

■  
 משתוקקת להגיע יד  
 ביד  
 אל קונה  
 הנשמה  
 יכולה, ככלות הכל  
 להצביע  
 רק אל עצמה,  
 או לדמות ארץ רחבה  
 שאחריה  
 ימים על ימים  
 רצועים  
 זה בזה  
 למחרות ארבה.  
 בתוכה  
 בלהיטותה  
 אמה נלכד. אדם  
 אחוז באדם  
 אחוז  
 באדם, רואה עין אחת  
 מתגלגלת  
 בסאון  
 אל עצמה, ובשניה  
 אדם, בלי-דעת, נוגע באדם  
 מתוך ענותו  
 מצמיח  
 קרן ישועה

■  
 מפחד  
 מפני האדם, מפני  
 האחר שאינו אתה  
 ובכל זאת הוא הולך והוא בא  
 בתוכך כבבית  
 שהוא מרגל בו, הקול  
 עוזב  
 את השפתיים  
 והן ממריאות,  
 בהשארין אתריהן  
 חללים של אין-מלה,  
 כך שאמה הולך  
 סוכב  
 סחור סחור  
 סביב עצמך  
 כמו סביב מלך, והידיים מתגדלות  
 באפלה, ואמן  
 העיניים צופיות  
 אל תוף האדם שבך  
 איך אף הוא כמו  
 עניה  
 סערה  
 בשביה

■  
 חפש עינים  
 סומות, בקש  
 אזנים ערלות  
 שלא תראינה  
 ולא תשמענה  
 בהתמוטט  
 מעליך היום, עכשו שקולות  
 קוראים לך מאפל, כמו נביא  
 מגאל ברפש  
 עצמך,  
 סוכב, כמו רוח, סחור סחור  
 ולא לחיים. גם לא  
 לאהבה שאמה אתה ארבעים שנה בתוכה,  
 לרצונך  
 ושלא לרצונך,  
 שומע ילדות  
 וכא  
 עדיה  
 כמו לבית  
 נעול

**מעולם לא הבנתי**

מדפי המקרר שלך  
 צמוסי מזון  
 צטוף בשקיות נילון  
 כל מזוני חלב של בקר  
 מלים נאספות לטעם, דפי ניר  
 על שלחן הכתיבה.  
 אני רואה —  
 כיצד גופך הנאה תופח.  
 "אוגרת לימים רעים" את אומרת...

**בין דיונות לבנות**

בין דיונות לבנות  
 "עולה עשן", את אומרת  
 וכמו פעם,  
 מלקטת אבנים עתיקות  
 אחת לאחת  
 שוזרת את ילדותך  
 כמו פסיפס צבעוני  
 על שפת המים  
 אפלו לבן חבצלות  
 לא דהה מאז  
 ששרף יוסי לביא את זהביך  
 "במכונת פלאים, מאמריקה", אמר  
 כשחשף את מבושי תמימותך  
 עולה מן העשן

**ילדה**

אני מבחינה בך, ילדה  
 ידיך הקטנות מחביאות  
 מאחורי הגב קצוות חרוכים  
 שקטה כל כך  
 את מהלכת בין אלמים  
 רואה — ואינך נראית  
 בכייתך  
 נועלת סודות בקירות אטומים  
 מוצצת בדבקות את ספריית השבת  
 בל תגמר  
 ודבקות שפתיך  
 כספר מתוק של חלומות  
 ממתיק קורי עצב  
 כשטטאתי בבית עפר שנערם  
 ראיתי —  
 איך צל גופך הכלוא  
 נתק מן הקיר  
 צומח לאטו על אבק האור  
 נוטל ממני את כבד שנותי.

**שאינה יכולה**

שאינה יכולה לשבת כבר בפנת הגן, שאינה יכולה לראות אם  
 בקעו עלי הרקפת או נצת הנרקיס. והיא יודעת כי האדמה  
 אינה סוגרת רחמה.  
 היום פתחה את הברזים לראשונה. מאז ימים רבים פתחה את  
 הברזים, שהשנה שחונה וצריף להשקות את הפרחים, היה  
 אומר לה, ורץ ברגליו היחפות כמו פורט אצבעות כף רגלו  
 בדשא הירוק, אחר מתכנף בעץ הערבה שעלנותו בהירה, ודבק  
 בו קסמו של העץ שלפתע צמח, שכף צמח, והיתה תולה בו  
 עיניים תמהות לאחר קיץ ארוך של פרדה, בוחנת את גזעו הדק  
 ואת הצמרת, שהיה לי כמו חדש  
 כמו חדש.

**אילנה אבן טובי ישראל**

ואהב את ירקות הנית שצמח לידו, שהיה העץ הראשון שנטעו  
 כשהבית עמד.

אבל עכשו החשכה מטילה עליה אימה, שאינה יודעת להיכן  
 תוליד אותה.  
 ובחלום הלילה שמעה חבטה, כמו גזע עץ גדול נופל לקרקע,  
 וראתה את פניו  
 נחות שלוות  
 אבל זה אי אפשר, צעקה  
 שהרי באותו בוקר ב-6:30 העירה אותו וסרגה את הרדיו-טיפ  
 ליד המטה,

שתמיד היה פתוח ליד המטה.  
 אבל זה אי אפשר, לחשה, שהרי נעצר ליד דלת חדרה, ולא  
 ראתה את פניו,  
 אבל שמעה את קולו נפרד ממנה —  
 אבל זה אי אפשר  
 פוכרת ידים אבודות.  
 שרק באותו ערב ידעה

זה היה בפרינסטון, כשתזרה אליו ואל אביו המדען, שדמה  
 לו מעט בתכמת השמחה, ולא ידעו אז, ולא ידעה מה שאולי  
 צריכים היו לדעת כבר אז, ורכבים על אופניהם בבוסטון,  
 נושאים אותו בערסל-קל, כמעט מאי, והמקפא הדק של הנהר  
 נפתח אל זרימה חדשה

כשעלתה היום במדרגות המוליכות לביתם, נדמה היה לה כי  
 היא רואה אותו יורד לקראתה לטל את הסלים.

"רוגן", קראה, רוגן. מפלסת דרכה בין ענפי ערבה דקים  
 שנשמטו אל גבם, עוכרת על פני הנרדים הקמלים, שכבר  
 מניחה להם להבשיל

אל מותם, שאי אפשר לאספם, שאינה יכולה —  
 והוא היה שואל לשמות הפרחים החדשים, כמו היו ילדים,  
 ואומר  
 כמה יפה הגן.

שאוילי צריכה היתה לדעת, שהבקר ההוא כחל — מחיף,  
 כמו עיניו, שמאז שהפירה אותו לא אהב ימים גשומים, שהיו  
 מסתירים את הים, והיה מבטו צופה לשם, מחלון חדרו צופה  
 שישקע, שבימי החרף נמס השמש מתחת לחלוננו ממש, והיה  
 קורא —

"את מכרחה לראות, את מכרחה לראות  
 את השקיעה".

וכשפחדה מן הלילה שתמיד פחדה מחשכת המאורות, ספר  
 לה איך נוט במצפה רמון — זה היה בקורס קצינים, שבועים-  
 שלושה לפני אותו בוקר — וסמן במפה את מסלול הנווטים.  
 רק אז סר ממנה הפחד, שהוביל אותה ביד בטוחה, והיא ידעה  
 שידו בטוחה, שהיה קולו שקול וצלול כמו רמון אדם ועסיסי,

"כמה יפה הגן", היה אומר לי.



# בודפשט



ל מותה נודע לי שנה מאוחר יותר. איכשהו נודמנתי לעיר מגוריה, דבר שהייתי צריך לעשות לפני שנים. אני זוכר כי הראיתי לפקיד הקבלה שבמלון אותו פתק ישן, שעליו היה רשום שמה, וביקשתי ממנו שינסה לאתרה, אינני יודע את השפה.

לאחר מספר מלים ששוחח בטלפון החווירו פניו. הוא גמגם משהו בהתנצלות ופנה אליי ואמר, במין חיוך מר, כי הוא מצטער, אך לפני כשנה. היא כבר איננה. הם שאלו שם מי אני, קצת כבהלה, מאיזו ארץ אני בא, מה אני מבקש, מה אני מחפש. "לא, לא חשוב, לא משנה", גמגמתי ויצאתי את המלון.

רחובות עיר זרה בארץ רחוקה. דוממים בלילות. לעתים, אנשים יוצאים מבתי הקפה לבושים בבגדים כבדים, צוחקים, מדברים. אתה הולך לצד הנהר והכל ריק. ממחשבות. יש כך מין תחושה כבדה שאינך יכול להביעה במלים. משהו הרוצה לומר דבר על הייאוש המוחלט שבו אנו מתקיימים. הכל מת מראשיתו. בעיר שכזו רחוקה אתה רואה את הדברים בצלילות איומה. לפתע אתה שומע את צחוקה. ידיה הקטנות האוחזות בך. הייתם שני אנשים הבאים מארץ רחוקה, בארץ רחוקה. היא לא ידעה שפתך, אתה שפתה. זכרון תחושת גופה אינו מרפה ממך. ריחה.

אז ידעת, יום יבוא ואת תפגשי בגבר אחר כארץ הרחוקה, ותאהבי אותו כאשר אהבת אותי. הוא ילטף שערך ופניך, יריח ריח גופך. ואת, תכרכי ידיך סביב צווארו, לא תרפי, כזכרון פגישתנו האחרונה, הדקות הספורות שנותרו. זיכרון שאינו מרפה. כאותם מראות רחוקים. עיר זרה, גדולה, לצד נהר. בתי קפה הומים אדם, תזמורת מנגנת, אנשים רוקדים, ידיי האוחזות בגופך. סוף הקיץ.

לפני שנים, בנעורים, נסעת באוטובוס שעלה לאיזו עיר בגליל. לצדך ישב זקן שסיפר כי בנעוריו למד בפריס, משפטים. שם פגש בנערה פולנייה יפה, סטודנטית משכילה. בת למשפחת אצולה. "אחיה שגריר היה" — ציין בגאווה. זה היה הרבה לפני המלחמה. הם אהבו אהבה עזה, אמר. מריד היה שמה. כן, הוא גם סיפר כי היא הביאה אותו למשפחתה. "ליהודי את לא תינשאי" — אמר אחיה.

לעתים אני תוהה מה זה היה בשבילך לפגוש ביהודי. לאהוב יהודי. בעיר שבה היינו, הייתי היהודי היחיד בין גויים. אף לא יהודי אחד היה. לפתע, באיזו סמטה צרה קראת בהפתעה — "יודנגסה". לאחר מכן סיפרת, בהיסוס מה, במשפחת מכרים יש יהודי, אך מסתירים שם את הדבר. "לא מדברים על זה" — אמרת.

אתה זוכר את הלחלוחית בעיניו של אותו זקן. עורך דין. הוא הציע להכיר לך נערה יהודייה טובה מבריסל. לאחר מכן המשיך וסיפר, כי כעבור זמן ביקשה מריה להינשא לו. "נלך לכנסייה", אמרה, "אני בהריון". זה היה לאחר כחצי שנה. היא בכתה. עד היום הוא זוכר את יופיה, עדינותה. כאילו כל זה רק אתמול היה. כמו לא חלפו ארבעים וחמש שנה. ארבעים וחמש שנה. לבסוף הסכים.

"באותו יום ראשון", המשיך וסיפר, "בשעות אחר הצהריים, חיכיתי לה. ליד הכנסייה. שעה. שעתיים". "אני באתי, היא לא הייתה" אמר, "מאז לא ראיתי אותה. מישהו סיפר לי כי נישאה. מאוחר יותר שמעתי כי מתה בזמן המלחמה".

"נפגשנו בכנסייה" הזכרת. את רואה בזה אות משמים. האם את יודעת מהי בשבילי הכנסייה. מי בשבילי יושב בשמים. ולך יש על צווארך קמע בדמותה של מריה הקדושה.

## צפורה חנה ליד

חוף עֵבֶרֶת שְׁמֶשׁ רְדוּמָה.  
סָתִיו עֵינֵי הַנּוֹשֵׁר  
פְּעֵלָה.  
חֶלְפָה הַמְחַשְׁבָה כְּבָרֵךְ  
בְּלֵב הַרוּחַ.  
בְּלֵב הַיַּעַר הַבּוֹעֵר.  
כָּאֵשׁ בְּתַרוּעַת הַיָּם  
הַגָּדוֹל.  
קָרָאוּ לְמַכְבֵּי צַפְרֵי הָאֵשׁ.

מִוְרֶטֶת גְּבוֹת עֵיר הַרוּסָה  
בְּפִינְצֵטֶת הָאוֹר.  
כְּשִׁיחֵי צֶבֶר דּוֹקְרָנִיִּים הַסֵּהר  
בְּסַתֵּן יָדִים  
רְחֹב יָדִים הַלְבָנָה  
כְּפָר עֵינַיִם נְטוּשׁ.  
מִהֶבְהֶבֶת  
נֹרֶת שְׁמֶשׁ אֲדָמָה.

יָרַח מְשֻׁלָּב זְרוּעוֹת הַפְּתַח  
הַלְבָּן  
עַל תְּהוֹוֵה הַפְּצוּעַ.  
שָׁקֵט  
מִחֶלְקֵי עַל קְלַפֵּת בְּנֵנָה  
כְּמוֹ עֲנָנֵי נוֹצָה בְּהִירִים.  
הוֹשִׁיעֵנִי צְפוֹר  
הָאֵשׁ  
כִּי בָּאָה צְפוֹר הַמַּיִם  
עַד צְפוֹר  
הָאֶבֶן.

לא כמיהה  
תגרם להונאה  
להתאבד —

אולי טפה  
נחת —  
מטכניקת ההשמעות בתללים.

בן פחד משרות מלואים אצל התהיה  
יספיג אירוניה בתקעים —  
מה כבר אפשר לשטף בה  
אם לא את הנונונו מהעולם.

יחי הפרכוסים ! —

הבוז לממצאים ! —

זה תכן נחירת הפיון,

ירצו  
יחללוהו תמונות,

לא ירצו  
לא יחללו —

ישר לרחוב ישלח אותם הפכה.

ומה אני ידעתי על הרחובות שבהם הלכת, מה את ידעת על האנשים שביניהם צמחתי, על עברם, היות יהודי. לו לפחות היית יודעת את שפתי. אולי הכל היה נראה אחרת. אני זוכר איך פעם, שעה שביקשתי לומר לך דבר בקשיים רבים, הפסקת אותי לפתע ואמרת "מישהו בבית כבר יסביר לי בשפה שאני אבין". למה התכוונת בזה?

באותם ימים, באיזו עיר גבול, פגשתי כנערה שווייצרית, שסיפרה כי נישאה לבחור אפריקני מזאיר. בערב ראיתם מחובקים, בחוזה. ואדם מארצי, כך סיפרה לי נערה אחרת ממקסיקו, פגש באחותה לא הרחק מביתה. לאחר איזה לילה הבטיח כי ישוב. מקץ שלושה חודשים בא ונשאה לאישה. כן, היא הייתה ליהודייה, כך אמרה לי אותה נערה. אף נולד להם בן.

את יודעת. בקיום אהבתנו היינו יכולים לעשות את העולם לאחד. היינו הולכים ומשתחררים מכל דבר הקושר אותנו לעבר, מת-יישבים בארץ חדשה ופותחים בחיים חדשים, אחרים, ממה שידענו.

אולי אפילו בכפר קטן, הרחק מכל דבר. ואני יודע. אני — זה גם העבר שלי. אך לעתים אני תוהה. מה כל זה לעומת כל הרגשות הבסיסיים, הפשוטים, הראשוניים, שקראו לנו זה לזו. מה פתאום התרנו כך, לכל מה שהיה, ולא בין שנינו, להפריד בצורה שכזו בינינו.

אני זוכר את הלילה שבו נפרדנו. כיצד לקראת בוקר הרגשתי את לבי כה קל, כמו לא נאכל בידי כל הכאב שהיה בו והיה מבקש לעוף מעלה מעלה עם הגוף. באותו בוקר נסעתי. אלוהים. אני חושב עתה. הייתי יכול למשוך את הטוב עוד יום, עוד יומיים. להמשיך ולכבוש אותך, כמו כבשתי עוד חלק בעולם.

ופעם, לא תשכח, בסוף ימי נעורייך אהבת נערה. מהלכים הייתם כרחובות העיר, בלילות, תחת הגשם היורד, מסתתרים בחדרי המדרגות, עד לשעות הבוקר המוקדמות. יושבים על ספסלי הגנים מחובקים בחוזה, במועדוני הריקודים. או בביתך, לילות שלמים. דבר ממך לא נשכח.

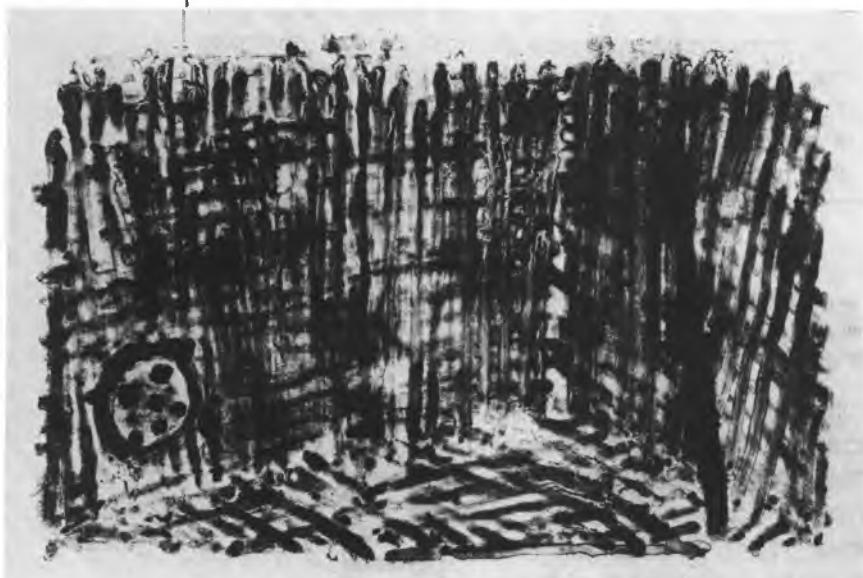
אף המלים שאמרה. אילו דברים של אהבה. איך היו ידיה אוחזות בך, שפתייה.

לבסוף קמה ונסעה. מאז לא ראית, לא שמעת אותה. מדי פעם שלחה מכתב, גלויה. לבסוף אף זה לא. היום אתה שותק, כואב את אכזבתך. אז, רק למדת. לא מהספרים, אף לא מדברי המשוררים. משום מה אתה שב וזוכר משפט אחד שאמרה לך. כי "תמיד, תמיד אקנא בכל אישה שתהיה לך". איפה היא היום. האם היא יודעת איפה אני. מי אני. מי את.

גופך הקורא אליי — ממרחקים קורא. היה בך משהו, הבא מעולמות אחרים, שכוחים, בתוך דמי זורמים. מין זיכרון רחוק למה שהיה. אולי אף עם בריאה. את, בתוך גופך, יודעת את הסוד. במין שלווה סלחנית, יהירה משהו, היית מתהלכת לצדי.

והיום, אני יושב כאן כביתי, לצד הספרים. מדי פעם קם ומסובב בחדר, מול החלון. שעת ערב חמימה. עוד מעט ותבוא לכאן האישה אשר אוהב. אשוחח עמה בשפתה. בשפתי אוהבה. עברה — עברי. זכרונותיי — זכרונותיה.

כל מה שבינינו לזיכרון מתוק היה. הולך ומתרחק. לעתים, משאשמע את שם עירך, רעדה תחלוף בגווי.



ליטוגרפיה של הציירת ורדה גצוב, מתוך הספר "קורקינט", שהופיע ביוני שנה זו בברלין, גרמניה. הספר מכיל 4 ליטוגרפיות וקבוצת שירים של יגל הלל, שתורגמו לגרמנית על ידי מנפרד וינקלר, ושוכתבו בידי המשורר הגרמני כריסטוף מקל. הספר מוצג בגלריה עמישטיינין.

אמנות, תרבותי ואסתטי. אני מקווה שמצב זה ישתנה פעם, אבל בינתיים זו המציאות אצלנו. לכן אני חייב בהפרדה פנימית. ללא הפרדה כזו הייתי צריך להחליט על בחירה באחד משני התחומים, והיות שאינני יכול לוותר על הכתיבה, הייתי מחליט לנטוש את החיים הציבוריים.

**האם יש משהו שאתה רוצה להוסיף?**  
אני מתפלל לשינוי בחברה הישראלית. שינוי כזה יכול לקרות אם נגיע לשלום. מוכן שמדובר בשלום של ביטחון, של קיום הדדי, ללא שלום כזה, אני לא מאמין שהחברה הישראלית תוכל להשתנות כמובן התרבותי, הרוחני, החברתי,

הכלכלי, הטכנולוגי והמדעי. אבל לשם כך עלינו לשנות את סדר העדיפויות הפנימי שלנו, את ההתייחסות שלנו לעולם החיצוני ולעצמנו. זה גם התנאי לקיומנו כמרכז של העם היהודי. בלי זה גיראה ליהודי המערב האינטלקטואלים כבני דודים עניים, מנוונים וראויים לרחמים, החיים בפאתי הים התיכון.

החשך מעמ' 31

אפשר היה, או אפשר יהיה, אחרת. לא בהווה. לא כאן ועכשיו. קרל ניס איננו בהכרח יריבו של פרנהיים. הוא כפילו האגדי, החידתי, ממש כמו אודיסיאוס – בשטחם הניסים עדיין מתרחשים והשיבות המאוחרות מצליחות. הזמן בעולם זה של אגדות לא משאיר עקבות ולא סוגר אפשרויות. בסיום הסיפור, כשפרנהיים נוכח שאיננה "נסתלקה והלכה לה" ועתה לא נותר לו אלא לקום ולפנות את השטח

למחליפו האגדי, הוא אומר לעצמו: "עכשיו אין לי אלא ללכת מכאן. דבר זה ברור, ושאר כל הדברים כבר נמצאים בשטח אחר, כמו שהיה גיסי המכובד אומר" (עמ' של"ה). האשליה, התקוות, ההתרפקויות הנוסטלגיות על הנס וההזדמנויות החוזרות להתחיל מחדש נמצאות בשטח אחר, בסדר פור אחר, לא בסיפורו של פרנהיים. סיפורו של קרל ניס מהווה, כביכול, הפרכה אירונית של מוסכמת "השיבה המאוחרת", של הקלישאה ש"מעוות לא יוכל לתקון",

של כל הדיבורים על "פער הזמן שאין לו גישור". אבל סיפור זה הוא רק פרוטוטיפ אוטופי, שהזמן והמציאות חיבלו בו וחוללו בו שינויים מרחיקי לכת. הם הולידו את סיפורו של פרנהיים, שבו הסיפור הקדום, זה של עולם הסיפורים, רק מרצד מתחת לפני השטח, לא ממש מסופר. על השטח החשוף עומד במלוא קומתו השפופה, פרנהיים – הפרכה ברורה של ודאות הנס ושל אפשרות השיבה.

[9] ועל כך ראה מאמרו של עוזי שביט: "מעוות לא יוכל לתקון"; "מאזניים" מ"ט; 1979; עמ' 127-133.  
[10] אפילו ב"המשכו של סיפור" (הארץ, 25.2.72), שלדעתי חיבל לא רק במבנה המושלם של פרנהיים אלא גם בכסם

איננה פרנהיים". טוען פרנהיים שעל אף הכל יש בדעתו להתקיים ולחיות "אחר כל השנים שלא ראה חיים" (עמ' של"א). וזרנו, המבקש להיתלות בכל אמירה של אשתו שאינה מרבה בדיבורים, טוען כלפיה, "וכי משונה בעיניך שאחר כל השנים שלא ראיתך אני נמשך

לא יצאו שנים שלא ראתה אותו" (עמ' שכ"ב) – ביטוי לאדישותה של גרטרוד כלפיו. כביטוי התמרמרות על כך שמוטב להם לשטיינרים ולשטארקמאטיס, ובעיקר לקרל ניס עצמו, שוורנו "יעקור עצמו מן העולם כדי שהארזן קרל ניס יקח לאשה את הגברת

במועל יד, או אולי ישתחוה לה, סוסה מזרחית אצילה, מה היו אומרים שם בכרלין לו ידעו. גרטה תימלט מזרועותיו של בן הדוד הנגר אל המטבח. הזקנה תשוב ותגער בו, דום, דום, ו'הנסיכה' שלי, היצענייה; של דיקי, לא תבין במה חטאה. היא תנשק לדיקי על ראשו, תשים על כתפיה את עור החיה, תכרך את כולם לשלום, ותצעד אחורה לעבר הדלת. אחר כך, לא הועילו קללותיה של האופה הגדולה. כאשר נולד תינוקה הבכור של הינסיכה, חדלו באחת ביקוריה בבית המכושף. עוד קודם לכן כשהחלה בטנה לתפוח, נעלמה מרחוב החול. האופה הגדולה הסבירה, בטח, הטאליה שלה התרחבה. אבל בערב החורפי ההוא, רק האוויר המתוח בראשי הברושים, ראה את הנולד. הזקנה הנרגנת לא ידעה כי בלב הקיץ, תקרא על המרפסת בקול צווחה בשמו של בעלה לשעבר, ואיש לא יוכל להושיע. והנער, אנה נעלם הנער כחוף גבב הטפסים, מדינת ישראל משגרת מכתבים לאם ולאח ודממה. והמכתבים מטשטשים את דמותו של הנער לא פחות מן השנים אשר חלפו מאז, ואפילו שם משפחתנו כדף השער הפנימי של הגמרא לא היה מה שהוא היום. השאלון שאבא מילא בעיפרון מטעה. משרד הביטחון מודיע שלפי הודעת הצבא ומשרד הבריאות תאריך פטירתו של הנ"ל שני לשני חמישים ושלוש, וכך אומנם מצאתי על המצבה כאשר באתי לפקוד אותה בהחלטה פתאומית בדרך מקברו של אבא, ולא ראשון לשני, כפי שרשם אבא על גבי הטופס בעיפרון.

אחר דברים? "עמ' של"ג). על מימד הזמן (תחושת ההווה המעוררת של פרנהיים ההולכת לקראת מודעות) מדברת מלכה שקד ב"הוראת הסיפור 'פרנהיים' לעגנון"; "החנוך" ל"ט; תשכ"ז; עמ' 203-204.

[8] נוסחת השאלה הזאת של וורנר לגבי קרל ניס חזרת פעמיים בעמ' ש"ל, ולמעשה הנוסחה חוזרת בווריאציות שונות עוד פעמים אחדות בטקסט: כשיושב פרנהיים לפני גרטרוד ש"קבלה אותו בסבר פנים יפות... אבל... בלא שמץ של שמחה", הוא יושב לפניו "כאילו

החשך מעמ' 43

מבול, ריקים. הברושים, שומרי המרפסת זקופים, כמעט נוגעים בשמים, האוויר מתוח. אבא יחזיק בכף ידי, שקט מבשר רעות, יגיד, אסור ללכת שולל, יגיד. מאחורינו, החדר דחוס עשן סיגריות. 'הנסיכה' שלי מעשנת סיגריה בפומית ארוכה של כסף. תנור הנפט הגבוה יוסט לפינה, הזקנה תקלל, ארץ השמש הנצחית, הבטיח, חלומות, חלומות, מתכוונת בוודאי לבלום, בעלה לשעבר, אשר השאיר אותה מאחוריו ועלה ארצה בראשית המאה לכנות לו חיים חדשים, והיא נותרה עם שני הבנים, האחד, קלאוס, אביו של דיקי והשני, דודו, מארק. עד שלא נותרה בררה. האם הודתה אי פעם בינה לבינה כי בלום ראה את הנולד. עכשיו התנור מעלה סירחון של נפט ולמיטתה מכניסה כלתה, גרטה, בקבוק גומי חם, אסיאתים. מארק יפתח את מכסה התיבה, ויניח תקליט על התחתית המרופדת באריג לכד ירוק כהה. על רצפת הריבוע שבין השולחן ודלת חדר השינה, יאחו מארק כמותניה של הנסיכה, ראשו מגיע עד כתפיה כמעט, קצוץ שיער, כמו קיפוד. בן הדוד הנגר יזמין את גרטה לרקוד וקלאוס יישאר בראש השולחן, אולי יוציא את קטלוג הבולים העבה. ומה יעשה דיקי. הוא יראה איך דודו מארק מקיף בידו הקצרה את מותני הצוענייה, שולח לשון ולוקק את אבן האודם אשר בפתח צווארה, מעשה ליצן, והיא תצניח ראשה לאחור ותצחק. הוא יניח למותניה פתאום, יצדיע

[7] לבנם המת של איננה ופרנהיים לא הוקדשו פרטים בטקסט. אין אנו יודעים את שמו, נסיבות מותו, גילו או זמן מותו ("אימתי מת התינוק?") שואל פרנהיים את איננה "הייתי על קברו וראיתי את מצבתו ושכחתי את התאריך" – עמ' של"ג). הפונקציה של הבן המת היא אפוא סמלית גרידא. לבד מהיותה סמל למות היחסים בין איננה ופרנהיים (יש לשים לב שבדיקו כשפרנהיים מדבר עם איננה על בנם המת מתדפק זיגו, בנם התוסס של שטיינר וגרטרוד, על הדלה – המחשה נוספת לניגוד בין שני הזוגות), הרי שמותו של הבן המשותף סולל את הדרך לשיבתו המושלמת של קרל ניס, שהזמן ותמורותיו לא חיבלו באפשרותה.

הצטרפו למנויי פורטייה

הצעה מיוחדת למנויים חדשים:

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

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

אחד על אחד

ישעיהו ליבוביץ: מאיר שמחה הכהן מדווינסק דליה רביקוביץ: מרילין מונרו אורי אבנרי: פייסל אל-חוסייני אהד פישוף: דידי הררי זיבלי: כוכב הרוק הימני הראשון גבי גורודצקי: וינסטון צ'רצ'יל אורי קליין: אסי דיין נילי מירסקי: פיוטר יאקובליץ צ'אאדאיב איתן נחמיאס-גלס: העולה סאשה והאסיר בבר תמר קרון: גאולה כהן אלכסנדר גר: אנדרי ז'דאנוב ישראל סגל: הילד י', חוזר בשאלה ארתור הרצברג: לואיס ברנדייס מאיה קגנסקי: לב טרוצקי עופר שלח: לני ברוס

ב"מולוטוק" ו"טעם": נביאל מוקד, נעמי לויצקי, אייל דותן, אמנון דנקר, דני רובינשטיין, שוש אביגל, דפי וייכרט, נחמיה שוסלר, זאב דגני

פורטייה תחביבת ישראל, תל-אביב/מדינת-הברכה/מדינת-התרבות

## מרדכי גרוברג

ראש מחלקת קליטה ופיתוח וחבר הוועדה המרכזת:

# הממשלה לא עושה מספיק

אחרת. פעם הסוכנות טיפלה בהם, אבל היום הממשלה היא האחראית, ושם, השרים שעוסקים בקליטה אינם מדברים זה עם זה. מה נשאר לאנשים הללו לעשות? לאיים בהתאבדות – וחלקם אף מממשים את האיום – או לעזוב את הארץ. צריך לראות את התורים העצומים של עולים מרוסיה ליד הקונסוליה הרוסית כדי להבין במה מדובר, שלא לדבר על התורים ליד הקונסוליות של ארה"ב, גרמניה וקנדה.

גם הטיפול בקליטת האתייופיים שגוי. מתוך העבודה שלנו בשטח עם עולים אתיופיים, עולה שהגישה של הממשלה והסוכנות שגויות. האתייופיים כיום עדיין אינם רוצים ואינם בשלים להיטמע בחברה. הם מעוניינים להמשיך ולחיות במִסגרת העדתית שלהם שבראשה עומדים מנהיגיהם הדתיים, הקייסים. אבל כל הסמכויות הדתיות של הקייסים ניטלו מהם על ידי הרבנות הראשית. בנוסף לזאת, האתייופיים זקוקים להכשרה ולהדרכה יסודית כדי שיוכלו להשתלב בחברה. רבים מהם, למשל, סובלים מתת תזונה, בגלל השינוי החד בתפריט שלהם.

למרות שאין זה מתפקידה, ולמרות היעדר שיתוף פעולה של הממשלה, המחלקה לקליטה ולפיתוח פועלת רבות בנושא הקליטה. באמצעות ועדי העובדים במקומות התעסוקה אנו מסייעים לעולים להיקלט במקומות עבודה. אנו עוסקים בפעילות תרבותית, בהסברה ופרסום בכתב, בהוצאת שי" חונים מקצועיים. אנו מארגנים סמינרים וימי עיון, ובשיתוף המחלקה לתרבות ולחינוך מקיימים מדי שבוע, בבית לסין, ערבי הופעות (בתשלום) של עולים חדשים. לאירועים אלה מוזמנים גם אמרגנים, שיכולים להציע להם עבודה. בשיתוף עם הסוכנות והקרן הקיימת ארגנו קייטנות ל-4500 ילדי עולים.

התכניות שלנו לעתיד רבות, ולשם כך, גם על ההסתדרות לשנות את סדרי העדיפויות שלה, להתאים אותם למצב ולהקצות יותר משאבים לנושא הקליטה. אנו פועלים בכיוון של קירוב העולה להסתדרות ועלינו להעמיק פעילות זו, לבוא אליו הביתה, לפתוח את המועדונים והמתנ"סים לפניו וכו'.

העולה אינו יודע מה זו דמוקרטיה, ואיך מתנהלים הדברים בישראל. אנחנו עורכים לו סיורים והדרכה במקום יישובו, כדי שיכיר את מוסדות הציבור והארגונים השונים. עכשיו, בכונתינו להגביר את ההסברה בתחום הציוני הכללי. להוציא חוברות הסברה על ההיסטוריה של הציונות, על החקלאות הארץ-ישראלית, הכלכלה, המערכת הפוליטית וכו'.

אני צופה בעיות גדולות מאד בקליטת העליה, אבל ההסתדרות, למרות שאין זה מתפקידה, יכולה ורוצה לסייע לעולים. מי, אם לא ההסתדרות, צריך לצאת להפגנות מחאה נגד המחבלים בקליטה? עשרות אלפי אנשים מאורגנים כיום באיגוד המקצועי הגדול הזה. יש לנו מנגנון מימן וכוח אדם עם הרבה ניסיון בעבודת שטח, ואנו מוכנים לשתף פעולה עם כל גורם שירצה בכך.

אני יליד פולין וב-1949, אחרי "עבר" בגטו לודג' ובדיחה לרוסיה, החליטו הורי לעלות לארץ. אני עדיין זוכר את הקצין הפולני שפגש אותנו במעבר הגבול, והביע תמיהה על שאבי, שהיה קצין בכיר בצבא הפולני ובעל אותות גבורה רבים, עוזב את פולין ואת הקדיירה המבטיחה שלו. אבל להורי היה ברור, שפולין האנטישמית אינה מקום להמשיך ולחיות בו.

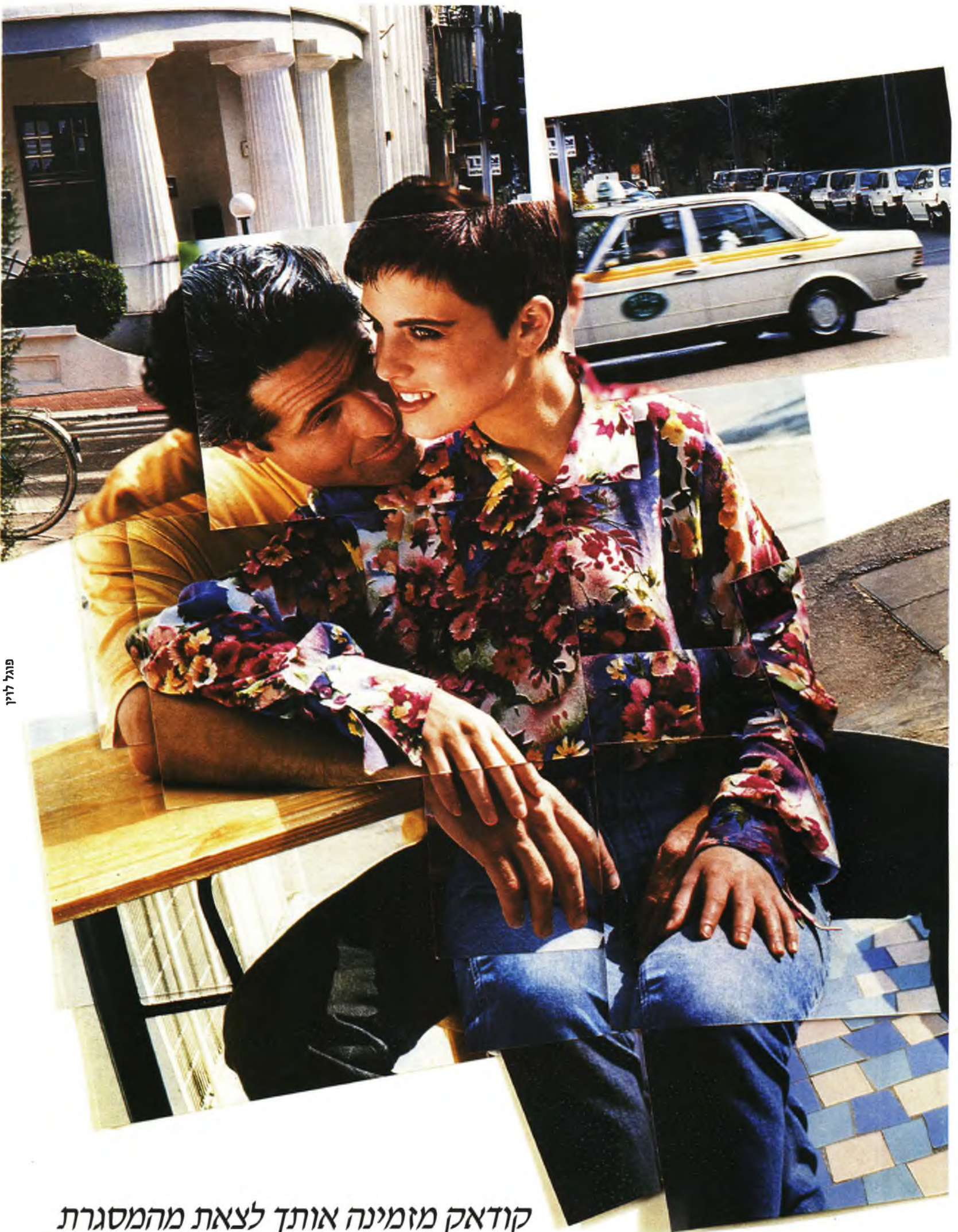
כיום אני חבר הוועדה המרכזת ומכהן כיו"ר המחלקה לקליטה בהסתדרות. כפי שאני רואה את הדברים, למחלקה שאני עומד בראשה יש יכולת, כוח אדם ואמצעים שיאפשרו לה למלא תפקיד מרכזי בתהליך קליטתם של העולים החדשים בארץ. הבעיה היא, שהממשלה, שנושאת באחריות לקליטה ושעושה זאת באופן בלתי מספק ביותר, אינה מוכנה לשתף פעולה עם ההסתדרות. בשמו של ישראל קיסר הצעתי לממשלה לגייס את כל המוסדות והארגונים שלנו לנושא הקליטה. הם לא קבלו את היד המושטת. מכתבים ששלחנו לא נענו, ומהיזומות שהעלנו התעלמו. השר היחיד שהגיב להצעות שלנו הוא השר פרוש. שר הקליטה, למרבה הצער, עוסק בכל דבר – ורק לא בקליטה. דוגמה לכך היא טיפול הממשלה בנושא הקליטה החברתית. אני הצעתי לממשלה לפעול איתה שקל מול שקל – על כל שקל שלהם שיוקדש לנושא זה, תיתן ההסתדרות שקל משלה. נאמר לי, שלקליטה החברתית מוקצבים רק ארבעים אלף שקל. ארבעים אלף שקל לחצי מיליון עולים! כשהגישה היא כזו, אין, לדעתנו, עם מי לדבר.

זו לא הביקורת היחידה שלי על דרך הטיפול של הממשלה בנושא הקליטה. הבעיה המרכזית שלה היא אי-קביעת סדרי עדיפויות לחלוקת תקציבים, וטיפול מקומי ושטחי בתחומים שדורשים חשיבה ותכנון לטווח ארוך. ניקח, לדוגמה, את נושא הקליטה הישירה. עד גבול מסויים היא הוכיחה את עצמה, אבל יחידות הדיור הפנויות הולכות ונגמרות. מה יקרה אז? הממשלה צריכה לקנות דירות אצל קבלנים, או לבנות דרך קבלנים, ולהשכיר דירות. במקום זה פותרים את הבעיה עם קארוונים, שהם אסון. הקארוונים הם מלכודות אש מסוכנות, ואנשים חיים שם בתנאים של דוחק וצפיפות שיכולים להיות חממה לפשע. כיום, הפשיעה בקרב העולים נמוכה יחסית, אבל אני חושש שזה עלול להשתנות.

הגיעו לארץ עולים עם כישורים גבוהים ביותר והממשלה אינה יודעת לעשות בהם שימוש ולכוון אותם.

במקביל, אסור לשכוח את הזוגות הצעירים ומשחררי צה"ל. גם להם יש לדאוג לעבודה ולדיור. ההתעלמות מהם תשאיר אותנו קרחים מכאן ומכאן. ילידי הארץ עוזבים אותה מכיוון שאינם מוצאים תעסוקה ודיור, ולאחרונה אנו עדים לתופעה דומה גם בקרב העולים החדשים. רק אתמול קבלתי טלפון ממשפחה רוסית שרוצה לחזור לרוסיה. האב נשאר שם, הבן קיבל בארץ שיתוק ואינו יכול לעבוד, האם אינה מוצאת עבודה. מדוע הם פנו אלי? כי לאנשים הללו אין כתובת





פוגל לויז

## קודאק מזמינה אותך לצאת מהמסגרת



החלק המעניין מגיע אחרי שהתמונות חוזרות מהפיתוח (על נייר קודאק כמובן) - עכשיו אתה יכול להרכיב קולאז' פרטי לגמרי של הילד משחק עם החתול, של החברים שלך בסיוול או של פסל החירות בלילה. אז תגיד קודאק וצא מהמסגרת ותוכל להנות מחוויית צילום חדשה ואחרת. **הכנס לחנות הצילום הקרובה לבייתך וקח עלון הדרכה בנושא - צילום בלתי שגרתי תגיד "קודאק"**



**Kodak**

דלתה פילם בע"מ - המפיצים הבלעדיים של קודאק ומינולטה בישראל.

צילום לא מתחיל עם ה"קליק" ולא נגמר עם התמונות שחוזרות מהפיתוח. חוויית הצילום יכולה להיות בשבילך הרבה יותר מרתקת והרבה יותר רחבה, בתנאי שאתה מוכן לצאת מהמסגרת. דיוויד הוקני, אמן, צייר וצלם העזו ויצא מהמסגרת והמציא את רעיון הפוטוקולאז' - רעיון גדול שמבוסס על עיקרון פשוט: במקום לייאלץ את הסצינה לתוך תמונה אחת. מחלקים את סצינה למספר צילומי משנה. כשכל תמונה מתעדת רק קטע מהתמונה הכללית.