

אבי גיל על אבות ישורון וחנוך לוין
קובי נסים על ישראל ברמה
מרים איתן על היינריך היינה
חיים מרנץ על תומס סאם
צבי עצמון על דן פגיס

שיחת החודש עם אריה סיון

פרסום ראשון: מרסל כהן
'צחק מלמד, איתי זוטרא

תרגומי שירה: לב ברנסקי,
וולט ויטמן, ניזאר קבאני,
אלישיה אוסטרייקר,
אלן גינסברג,



אביגדור קהלני

תא"ל (במיל') אביגדור קהלני, גיבור ישראל, הוא יו"ר רשת "עמל" ומצוי במקום 31 ברשימת מפלגת העבודה לכנסת.

התפישה הנוכחית של ההסתדרות היא תפישה הישרדותית

אין התערבות במערך קבלת ההחלטות והמינויים, והמחויבות שלי כלפי הוועדה המרכזת היא רק שהרשת תנוהל כשורה.

ההסתדרות עוזרת לנו מבחינה כספית בשני דברים: האחד, מימון אחזקת הבניין של מרכז "עמל". השני, תשלום חובות של ארבעים מליון שקל שהיו לפני שנכנסתי לתפקיד – תנאי שהצבתי לפני שקיבלתי את התפקיד. אבל כאמור, בנייהול השגרה אין כל תכתיבים או הנחיות של ההסתדרות לכפות מדיניות או לקבל לעבודה איש כזה או אחר.

קראתי בעיתון, שאני "מתחיל לעבוד על מנכ"לות ההסתדרות". זה אינו נכון, זה בכלל לא הכיוון שלי. אם כי מובן, שהחמיאה לי העובדה שאנשים פנו והעלו את הרעיון הזה בפניי. אני יכול רק לומר, שלדעתי ההסתדרות צריכה לעבור מהפך גדול מאד, מהפך של שינוי תפישה. כיום, התפישה היא תפישה הישרדותית, שגוררת הרבה עיוותים. וצריך לעמוד ולשאול שאלות עקרוניות של הדרך בה מנוהלת כיום ההסתדרות. מה היחס בין ההסתדרות לקופת חולים? האם באמת מתפקיד ההסתדרות לבנות אולמות מופת בכל עיר? איפה עומדת ההסתדרות ביחס לחוזים האישיים, שהם במהותם לא הומניים – אדם מגיע לגיל ארבעים-חמישים ואחרי שמצו אותו משליכים אותו; יש המון סימני שאלה, והנושא מחייב דיון רציני ועמוק עם גב חזק מאד של גוף פוליטי. ההסתדרות לא יכולה להמשיך בקו הנוכחי. היא הקימה את המדינה – היא זו שפתחה מפעלים לעובדים, יצרה מערכת רפואית, חינוכית, נתנה להם הגנה מקצועית, קרן פנסיה, בתי-חולים, היא למעשה מעין מדינה בתוך מדינה. ואתה שואל את עצמך: האם זה בעצם תפקידה של ההסתדרות? ברור, שההסתדרות צריכה לשמור על החברה ועל העובדים ולא לתת לממשלה שתמשוך שמאלה או ימינה ותפגע במעמדו של העובד. אבל איך עושים זאת הלכה למעשה – זה מחייב דיונים קשים מאד. מערכת הבריאות, בכל מקרה, צריכה לדעת להיות ממלכתית.

צריך להעמיד למבחן את השאלה איפה רוצים לראות את ההסתדרות בעוד עשר שנים, צריך להסתכל עם חזון קדימה.

הוריי עלו לארץ ב-1924, ואני נולדתי בואדי חליב, בנס-ציונה. גדלתי שם ואני גר שם גם כיום, עם אשתי ושלושת ילדיי. בצבא שרתי משנת 1962 והשתחררתי לפני שנתיים.

בשנתיים האחרונות אני מכהן כיו"ר רשת "עמל". הרשת הוקמה ב-1929 כרשת חינוך טכנולוגי לעובדי ארץ-ישראל ומאז היא ממשיכה באותו קו, אם כי היא, כמובן, התרחבה. יש בה בתי-ספר מקיפים, שבהם משולבים לימודים עיוניים עם לימודים טכנולוגיים; יש תיכונים טכנולוגיים; יש מסגרת של חניכות – בתי-ספר שקשורים למשרד העבודה ומיועדים לנערים שחצי שבוע לומדים וחצי שבוע עובדים; יש לנו בתי-ספר למבוגרים, שבהם יכולים מבוגרים לקנות קורסים מקצועיים. המקור למסגרת הזו הוא משרד העבודה שיוזם הסבות מקצועיות.

בסך הכל יש לנו כמאה מוסדות בכל הארץ. בתי-הספר של רשת "עמל" הם עצמאיים ביחס לרשות המקומית. הרשת מנוהלת על-ידי מקצוענים, ולרוב יש הבדל גדול ברמה בין בתי-הספר שלה לבין אלו המנוהלים על-ידי הרשויות המקומיות. בעלי התפקידים ברשת אינם מינויים פוליטיים, והם נבחרים לפי קריטריונים מקצועיים בלבד.

בשנתיים האחרונות עברה רשת "עמל" מהפך גדול. היא מנוהלת כיום כולה על-ידי אנשי מקצוע, ולבתי-הספר יש אוטונומיה כלכלית, מה שמעלה מאד את המוטיבציה של מנהלי בתי-הספר בכל הנוגע להתייעלות, חיסכון, ומחשבה עצמאית. עד לפני שנתיים היתה התפיסה של "עמל" צנטרליסטית מבחינה זו שהיא לא עודדה את האנשים בשטח לפעול. כיום, התוצאות של המהפך הזה מתבטאות הן בחיסכון של מאות אלפי שקלים, והן בהתעוררות של הרבה יוזמות חדשות מהשטח.

התפיסה שלי נובעת מהכרה, שמי שלא נותנים לו לפעול נהיה "ראש קטן". אם אתה נותן לאדם חופש הוא ימצא לעצמו את דרכי הפעולה והיעדים שלו. כשנכנסתי לתפקיד היה לי ברור, שרשת "עמל" חייבת להתייעל ולעבור שינוי דרסטי או שהיא תקרוס תחתיה. יחד עם זאת, יש דברים שאני מאד צנטרליסטי בהם, למשל התחום הפדגוגי, החינוכי. היחס בין הרשת להסתדרות הוא כזה שאנחנו אמנם חלק מההסתדרות אבל בעצם עצמאיים.

בגליון זה:

• שירה מתורגמת



• מסות



• שירה וסיפורת



• דואר נכנס



וולט ויטמן
אלן גינסברג
ניזאר קבאני
לב ברינסקי

חיים מרנץ: על תומס סאס
צבי עצמון: על דן פגיס
צבי רפאלי: על טדאוש רוזביץ

מרסל כהן
יצחק מלמד
איתי זוטרא

קובי נסים: מה רוצה אורציון ברתנא מיס. יזהר?

5	לב ברינסקי: ארבעה שירים. מיידיש: יעקב בסר
11	אלן גינסברג: שיר. מאנגלית: עודד פלד
13	אלי נצר: שלושה שירים
17	כוצי ארון-ברות: שני שירים
19	זיוה אפטר: שני שירים
22	חנה פנחס כהן: שני שירים
23	אלישיה אוסטרייקר: שיר. מאנגלית: משה דור
24	אילן בושם: שלושה שירים
25	לידיה בר-אב: שיר
29	דליה ברק: שני שירים
35	וולדיסלב שלנגל: שיר. עברית: שלמה טנאי
37	וולט ויטמן: מתוך שירת עצמי. מאנגלית: עודד פלד
41	איתי זוטרא: שלושה שירים
46	שמואל שחל: שיר
47	ניזאר קבאני: שיר

סיפורת

38	מרסל כהן: הים, זוג מתנשק
40	יצחק מלמד: מבוא לתולדות הפילוסופיה
42	מרי לואיזה קשניץ: צללים ארוכים. מגרמנית: עדי נחמני
44	משה דור: החבר
48	צבי אייזנמן: תמונות מהאלבום הספרותי שלי. מיידיש: יהודה גור-אריה
50	תמר הרסגור: מסיבת סיום (פרק מרומן)

מסות

6	צבי עצמון: דן פגיס, שנים-עשר פנים ומסיכה
32	חיים מרנץ: תומס סאס – סקירה והערכה
36	צבי רפאלי: רוזביץ בחיפוש אחר קאפקא

שיחת החודש

26	אריה סיון: כתבתי על מיתוס המוות, התחייה והארוס
----	--

ביקורת ספרים

12	אבי גיל על "אין לי עכשו" לאבות ישרון
14	מרים איתן על "מנגינות עבריות" להינריך היינה
16	קובי נסים על "מים קרועים" לישראל ברמה
17	חנה הרציג על "קולנוע ופילוסופיה" להנרי אונגר
18	שמואל רגולנט על "דושם של שלוזה" לרוני גבעתי
19	שמואל שחל על "מייחל לו" לשלום רצבי
20	אבי גיל על "איש עומד מאחורי אשה יושבת" לחנוך לוין
24	ברכה רוזנפלד על "קיסרית הפירון המדומה" ללאה איני
25	שלום רצבי על "קולאז' ליערה בן דוד
28	רחל גיל על "המורה והוכח העיניים" לסטראטיס מיריביליס
28	מיכל פופובסקי על "אסיר אדמה" לקובי נסים
29	חנה יעוז על "מכאן ועד היכן" לצבי לוז

קולנוע

34	נתן גרוס: הסרט "קורצ'אק" בעיני הביקורת הישראלית
----	---

דואר נכנס

30	אברהם בלבן: לא פרטנר לדיון אינטלקטואלי
31	קובי נסים: מה רוצה אורציון ברתנא מיס. יזהר

מדורים קבועים

4	לפי שעה: מדורו של יעקב בסר
29	הפינה הצרפתית של צביקה שטרנפלד
39	חצי פינה של רוני סומק

המלצת "עתון 77"

✂

לכבוד ת"ד 16452, ת"א 61163
הנני מבקש להיות מנוי על "עתון 77"
לשנת 1992/93

שם ומשפחה _____
כתובת _____
טלפון _____

מצורף בזה שיק על סך 90 ש"ח עבור 10 גליונות, כולל משלוח

חתימה _____ תאריך _____

ITON 77
Literary Monthly

Editor: Jacob Besser
Managing Editorial Board:
Nathan Zach,
Shimon Ballas,
Sasson Somekh, Ziva Shamir

عنوان 77
مجلة أدبية شهرية

כסיוע: מסדר החינוך והתרבות, המועצה לתרבות ולאמנות הסתדרות העובדים הכללית, המרכז לתרבות ולחינוך
המערכת המנהלת: טל' 5619879. ת"ד 16452 ת"א.
המשרד אינה עונה בכתב על פניות כותבים ואינה מחזירה כתבי יד אלא אם צורפה אליהם מעטפה מבויללת
חומר יש לשלוח רק בדואר רגיל, כשהוא מודפס ברווח כפול על צד אחד של הנייר. פגישות עם העורך רצוי לתאם מראש.

סדר, צילום: דפוס מוסת'רומירן בע"מ לחות: אורניב
הדפסה וכריכה: חבי הכורכים

שנה מ"ז גליון
147-148 א"ד
חשוניב
אבר'ל-מא' 1992
12 ש"ח.

עתון 77

ירחון לספרות ולתרבות

ערך: יעקב בסר
מערכת: מרים איתן, שמעון בלס, נתן זך, ששון סומק, זיוה שמיר.
מזכיר מערכת ועיצוב גרפי: מיכה בסר
עריכה לשונית והבאה לפרסום: אורית אילן
ניקוד: שמואל רגולנט
מעצמת מערכת: יצחק אורבך אורפו. גילה בלס, יוסי הרד
א.ב. יהושע, עוזר רבין, ש. גיורא שוהם, אנטון שמאס.

המירל: אגודת סופרים ואמנים לקידום הספרות והתרבות בישראל -

פרס ישראל לאמיל חביבי



אמיל חביבי

היוודע לי, שהוועדה לפרסי ישראל לספרות החליטה להמליץ בפני שר החינוך והתרבות להעניק השנה את הפרס למי שנחשב לאחד הסופרים הגדולים בספרות הערבית – לאמיל חביבי – מיהרתי לברכו.

לא שאלתי את עצמי, האם על אמיל חביבי, מי שנחשב גם למנהיג פוליטי, לקבל או לדחות את הפרס.

לא שאלתי את עצמי, כי השאלה לא נראתה לי לעניין. הפרס ניתן לסופר, שהוא תושב ישראל, על הישג בתחום הספרותי-יצירתי. חביבי הוא תושב ישראל, מעודו לא התכחש לכך, והישגים רבים לו בתחום הספרותי. כל היתר הוא בין אמיל חביבי לבין מצפוני, ולאיש אין זכות להתערב ולנסות לבחוש בהתלבטויותיו, אם אמנם הן קיימות.

לא הופתעתי מהביקורת שמתחה חלק מהאיטליגנציה הפלסטינית על חביבי, בשל הסכמתו לקבל את הפרס. הם רואים באקט-הקבלה השלמה עם מדיניות הממשלה בשטחים ועם יחסם של השלטונות לערבים בתחום הקו הירוק. אינני מסכים עם עמדתם, אני חושב, שאדם כמו אמיל חביבי יודע היטב לעשות את ההפרדה בין קבלת הפרס על הישגיו בספרות לבין מאבקיו הפוליטיים על-פי השקפתו, הידועה והמוכרת גם בארץ וגם בחו"ל. אבל, זכותם של הפלסטינים לחוש כך, אם כי אין להם כל זכות ללחוץ עליו, אם לא מעבר לכך...

לא נהירה לי כלל וכלל עמדתם של כמה מהסופרים העבריים, מן השמאל הישראלי, המותחים עליו ביקורת. האם הם הוסמכו על-ידי הערבים לריב את ריבם? האם אמיל חביבי זקוק להכשר שלהם, על-כי הוא נאמן לעמו למרות הסכמתו לקבל את הפרס הנחשב הזה?

לסיכום: מי שטוען שאמיל חביבי, בהסכמתו לקבל את הפרס, נותן לגיטימציה למדיניות הממשלה, נוטל מן הסופר באשר הוא, את תעודת הביטוח היחידה שיש לו – אי-תלותו בשלטון. בכל שלטון, כי כוחו של הסופר הוא בכך שאינו חייב דבר לשום ממסד. להיפך, הוא חייב אולי למצפוני –

להיות באופוזיציה פרמננטית לכל ממסד. כי כל שלטון, כל ממסד מגביל את חופש האדם. ממסגר את חייו. מנצל את חולשותיו... והסופר, האמן, אינו יכול להשלים עם המציאות שהממסד קובע, הוא נאבק בה, כי אף פעם לא תספק את שאיפותיו ואת חלומותיו.

הנבונים בקברניטי המדינה הבינו את הנוסחה הזאת, ובמדינות מתקונות מילאו בדרך כלל את תפקידם במשחק הזה, המכור מראש.

אני, על כל פנים, שמח וגאה שיוצר, סופר פלסטיני בשיעור קומתו של אמיל חביבי, הוא חתן פרס ישראל. יצירתו הנוצרת כאן, במדינת ישראל, מעשירה גם את התרבות הישראלית שלנו, המתהווה לנגד עינינו, בהווה המשותף של שני העמים. ■

המלצת

עמנואל

ס. יזהר: מקדמות, סיפור; לאחר כשלושים שנה יוצא ס. יזהר בספר חדש ומפתיע, על בסיס אוטוביוגרפי; זמורה-ביתן; 1992.

אבות ישרון: אין לי עכשו; ספרו האחרון ואולי המוזנח ביותר של המשורר, שהוא האחרון מדור המודרנה הארץ-ישראלית – ואולי המרתק ביותר בדור זה. היקבוץ המאוחד; הספריה החדשה לשירה; 1992.

דן פגיס: כל השירים; "אבא", [פרקי פרוזה]. ספרו המסכם והבולט של אחד המשוררים המשמעותיים ביותר ב"דור המדינה"; ליתר דיוק – המדייקים ביותר במלה. כולל פרקי פרוזה מרגשים. היקבוץ המאוחד; מוסד ביאליק; 1992.

דוד גרוסמן: נכחים נפקדים; בהמשך "לזמן הצהוב", ספר סוציו-ספרותי על תושבי השטחים המוחזקים, בספרו החדש של גרוסמן מתבצעת אנליזה מרתקת על מצבם של תושבי ישראל הערביים. גם הפעם ניכר כתבי-ידו של סופר מובהק, גם כשהוא עוסק בנושא פוליטי-חברתי-תרבותי. הספריה החדשה; הקבוץ המאוחד, ספרי סימן קריאה; 1992.

אהוד בן עזר (עורך): הערבי בספרות העברית; מבחר סיפורים ומכאזא אנתולוגיה ראשונה מסוגה, המעוררת מחשבה על ראית הערבי בעיני סופרי ישראל. זמורה ביתן; אגודת הסופרים; מבחר ספרותנו לעם; 1992.

גזר הדין וסופרי ישראל

הרבה, הרבה יותר: יצחק לאור, למשל, פרסם שירים קשים בהם הוא מאשים את המתנהלים בעשיית דברים נוראיים לפלסטינים. לא שמעתי שהוא הועמד לדין. משורר צעיר, פחות מוכר אולי, צביקה שטרנפלד, פרסם ספר שירים, שתת-כותרתו היא "יומן מילואים", על שירותו בשטחים. גם בספר זה תיאורים קשים. יתר על כן, שיריו של שטרנפלד הופיעו קודם לכן בעיתון זה, ולא אוכל להעיד שהיתה התערבות כל שהיא. הדברים לא נדפסו במחתרת. להפך, היה דיון בעיתונות הספרותית, ולא רק בה.

הייתי יכול להביא דוגמאות רבות, אך אין צורך, כי גלוי לכל, שכאן היתה כוונה לפסוק פסק דין תקדימי למען יראו ויפארו. דווקא משום שהיו פרסומים חריפים בנושאי מוסר, צדק, אכזריות, רצה מי שרצה לנפנף בפסק הדין הזה כבאלה משטרתיים. וכך הסכנה.

לכן, מקרה שפיק חביבי נוגע לכל יוצר בכל שפה במדינת ישראל. לכן עצוב כל כך, שכה מעט סופרים הגיבו על פסק-הדין החמור. עצוב ותמוה שבעתיים, שאגודת הסופרים בישראל והתאחדות אגודות הסופרים בישראל ומרכז פא"ן בישראל – לא נקטו שום פעולה של ממש בנושא הנדון. שום מחאה. יותר ממוזר.

האם האדונים האלה, המנהלים את הגופים המנומנים האלה, לא מבינים שבשתיקתם האימפוטנטית הם נותנים הכשר להטלת צנזורה על-ידי פסק דין תקדימי – צנזורה על שירים, סיפורים ורומנים...? ■

אני לא קורא ערבית. את שירי שפיק חביבי לא קראתי גם בתרגום לעברית. ראיתי בעיתונות, פה ושם, כמה ציטוטים משיריו, שבאו כנראה לחשוף את פשעו הנורא, שכגיניו נפסקו לו שמונה חודשים מאסר על תנאי ועוד שבעת אלפים וחמש מאות ש"ח קנס. מהמעט שכן ראיתי (בתרגום, כאמור), ניתן להניח, שמדובר בכמה דימויים די תמימים שהופכים את האבן לסמל האינתיפדה, ואת ילדי השטחים לקרבנותיה.

קשה לי להבין: לפי איזה היגיון ניתן היה לראות בשורות אלה עידוד לאלימות, או קריאה לשפיכות דמים או משהו בדומה לכך? הרי שיריו פורסמו בעיצומה של האינתיפדה, הם לא הקדימו אותה. האלימות בשטחים כבר היתה. האבן כבר התעופפה. ילדים כבר נהרגו ונפצעו. השירים, בלשונם, תיארו מצב, לא יצרו אותו – בדיוק כמו העיתונות הכתובה והאלקטרונית. לא שמעתי על משפט שהתנהל, או שמתנהל נגד עיתונאי יהודי או ערבי במדינת ישראל (אני מתכוון למדינה שבתוך הקו הירוק).

ועוד הערה: משוררים עבריים לא מעטים כתבו שירים חריפים לא פחות על אירועים בשטחים. אזכיר כאן שניים, אך ישנם

הערת המערכת

בשל שורה של תקלות טכניות נפלו שיבושים מרגיזים בגיליון הקודם. המערכת מצטערת ומתנצלת על כך בפני הקוראים והמשתתפים.

י. י. י. י.



לב ברינסקי

בעת שנה

מכל הספור הזה יוצא לא יותר מעורבא-פרח, ומשה הוא לא איזה רבנו; ובאשר לשלמה, לא רק שלא כתב את שיר השירים היפיה, אלא, אפלו את אנדריי וזניסנסקי הוא לא קרא. ומוקדון, זה אלכסנדר מאמריקה (המתנף, ששמו אהרון) בחיים שלו לא ראה חרב או סוס.

עכשו אתם כבר יודעים, מה זה — להעניף מבט סוקר על פני תולדות האנושות בעת שנה,

בשכיבה בצל עץ הדבדבון, בדשא, ועשן (שורפים עלי-שלכת של אשתקד)

בעירה, פלורשט, כשהשכן משמאל, שמו דוקא משה, והוא צועק על שוני הקטן, (מן הסתם, אלכסנדר!), שלסחף תירס מן השכנים — זו גנבה, אפה שומע? ושלמה,

השכן מימין, העגלון, דופק ודופק בפטיש מסמר אחד ויחיד אל תוף קרשי הגגון ומזמזם לעצמו אי זה זמר בטל בששים, שיר של כלום, סתם מלמול של טמטום פיהו ישקני מנשיקות פיהו כי טובים דודיך מיין...

העשן עולה, ובאשר לתולדות האנושות היקרה מכל — הפל בסדר, אול רייט.

שרפה

אני שוכח אותך, סבטלנה, לי כבר מתר. מוחק, חוזר ומוחק שערך —

ואת עומדת חשופה, חסרת הלתך הזהבה, אני מסיר את שפתיך המדבקות — את חיוכיך, את נשיקתך האדמדמה, וכמו נורית מאירה — כבים בכת-אחת פניך.

אני מנתק את פעלת לבך, ואת נותרת עם חור בהלתך.

את בטנג, שהיא כמו ירח מלא, אני מצפה בכסות של צער. ברביך השתים יזרמו מתוכך בנהירת שמש.

וקרן תכה מתוף מחשכך — מעין סדק-גן-ענן. מרצדת ומבדיקה עדין צדודיתך, כפי שאני רואה אותה על האדמה, ואת עקבות פפות רגליך היחפות, הן לוחכות, הן אינן מכבות את אשן, גם כשהרוח מפזרת אותך...

אני רומס אותן, אני מכסה אותן באפר ושוטף בדמעות.

בעלה אינו מסכים

דבים, צכאים וחסידות מכינים זה את זה היטב. לו היינו דבים שנים, סבטלנה, היינו נדברים, אם ירצה השם, שפעם אחת בשנה, בטום חרף, בשלושה לאוקטובר, אבוא אליך, אנשק לך, ואלך לי ממה והלאה אל החרש, הייתי מוצא לי בור, ערש להרדם ולראותך בשנתי — כפי שהייתי רוצה!

ברבור — אני ממעל לאפריקה מרחק חג סביב סביב לצורך נחיתה אליך תוף רעש פראי "געי געי געי!" "גע גע גע!"

ראי אותי מראש עד רגל ותני לי עצה.

ואת בצחוק פורצת ואומרת לי:

— תמונת היגל, אולי הייתי מקבלת גור חתולים, אבל, בעלי לא מסכים: היגל שלו ויחילותיו אל תוף המטה...

הכנרית

שגאל ומירו בצלום. גם פרויד כאן. ובחלון — פת לחם ושושן.

בנין-בית, דירה, חדר, כלוב. מסמר ומקל — ענף זהוב.

בפנה — קסת. הלוף ושוב, מקור דוקר, פוסע, מקורו בקסת טובל, כמו אוכל, חוזר ומנקר.

אפו הופך כחל, או ירק, או אדמדמם. הוא פוסע. מטיל. לפה ולשם.

הוא מפיק תרזים, שיר ועוד שיר: טשירירי-טשירירי-טשירירי-טשיר.

לב ברינסקי: משורר בלשון יידיש. נולד ב-1939 בבסרביה. ב-1953 פרסם לראשונה שירים בשפה הרוסית. החל מ-1982 הוא כותב ביידיש. קובץ משירי היידיש שלו ראה אור בכרית-המועצות, בהוצאת "סובייטסקי פיסאטלי". שיריו תורגמו לשפות אנגלית, צרפתית, גרמנית ועוד. הוא עצמו מרבה לתרגם משפות שונות, ביניהן גם עברית ורוסית. ברינסקי עלה ארצה ב-1991. השירים הניתנים כאן לקוחים מקובץ שיריו המוכר והם פרסומו הראשון בעברית של המשורר המקורי הזה.

שנים-עשר פנים ומסיכה

דן פגיס —
כל השירים;
הקיבוץ
המאוחד
ומוסד ביאליק
תשנ"ב; 1991;
391 עמ';
העורכים: חנן
חבר, ט. כרמי.

א. הערת מבוא

חת הבעיות שעמדו בפני כשנגשת לכתוב רשימה זו על "דן פגיס — כל השירים" (כך על הכריכה; בפנים מפורט יותר: דן פגיס — כל השירים ופרקי הפרוזה "אבא") היתה איתור הפנייה: דרך איזה שער להיכנס לדיון: האם מן הכיוון הכרונולוגי — סקירת מחזורי השירים על-פי סדר הופעתם, או התמקדות במוטיבים מרכזיים בשירת פגיס, אולי ראוי להתחיל בדן פגיס האיש, ושמה נקודת הפתיחה צריכה להיות דיון במעמדו הספרותי. אינני יודע איזה כיוון היה פגיס עצמו מעדיף; מן הסתם היה מוצא יסוד משעשע בעצם ההתלבטות. בסופו של דבר החלטתי לנצל רמז — "אבא", אותם קטעי פרוזה הנוקבים שמות ותאריכים, שפה-ושם אינם מתנזרים ממרירות קלה ומשמץ התחשבות. אכנס, אם כן, ב"כניסת המשרתים" — אפתח בכעין התחשבות עם "המערכת הספרותית", הלא היא קריית-ספר שלנו, ורק לאחר מכן אכנס לטקסטים עצמם.

ב. שער המשרתים: פגיס — חשיבותו של משורר

בשנת 1980 זכו שני קבצי שירה ב'פרס אקו"ם בעילום שם. אחד מכתבי-היד היה קובץ ביכורים; הקובץ השני היה "מלים נרדפות" — קובץ השירים האחרון שפרסם פגיס בחייו (הקבה"מ, תשמ"כ), שהוא ספר השירים השישי שפרסם בעברית (כולל "שנים-עשר פנים", שעיקרו מבחר מן הספרים הקודמים; הקבה"מ, תשמ"א; במתכונת "זוטא"). פרס אקו"ם הוא עידוד ממשי למחברו של קובץ ביכורים; אולם אינך יכול שלא לתמוה על שמשורר בדרגת חשיבות כפגיס מגיש כתבי-יד לתחרות בעילום-שם, אלא-אם-כן מדובר ב"ספורט". אבל אני חושש שגם אם מצדו של פגיס היה בכך שמץ משובה, יש לה רקע שאיננו משובב-נפש: פגיס, שבוודאי לא היה משורר עלום-שם, לא זכה למידת ההכרה התואמת את חשיבות שירתו.

פגיס זכה, כמובן, להערכה רבה. אני זוכר, למשל, דברים מאוד מרגשים שאמר גרשון שקד במוסף הרדיו לספרות בעקבות צאתו

לאור של הספר "מלים נרדפות", או את הדברים המפורשים שכתב עורכה של במה זו בטורו בגיליון החגיגי האחרון (עתון 77, גליון 144-145, עמ' 5). אני זוכר כמובן גם את העובדה כי לאחר מותו יצאו לאור, בידיים נאמנות ואהבות, שני ספרי שירה של פגיס: "שירים אחרונים" (הקבה"מ 1987; ערך והוסיף אחרית-דבר: שמעון זנדבנק) והספר שלפנינו. על האהבה הרבה לפגיס ולשירתו יעידו גם השירים הרבים שהוקדשו לו, בכתבי-עת ובספרים. ובכל זאת נותרת איוו תחושה — לא, לא של קיפוח (מונח שיש בו טעם מופר-עד-זרא של ניסיון "למכור"), אלא של פספוס, שזהו צער על המערכת הספרותית עצמה, על קריית-ספר שלנו, עלינו הקוראים.

מה מקורו של אותו "פספוס" (ומובן שהרשימה שלמעלה, של אוהבי שירת פגיס, איננה אלא חלקית וקטועה ביותר)? — אינני מתיימר לקבוע אבחון מדויק ושלם; אבל ברור לי שמדובר בתופעה שחברו לה הן אישיותו של פגיס, הן סממנים בשירתו, והן צרכים, נטיות-לב, הלך-רוח וקוצר-דעת של "המערכת הספרותית".

פעמיים זכיתי לשוחח, שיחות קצרות למדי, עם דן פגיס. מהלכה של אחת מהן נקטע בצלצול טלפון. מעברו השני של הקו היה דן אחר, בן-אמוץ. בן-אמוץ ניסה לעניין את פגיס בחיבור משותף של מילון — משועשע, מן הסתם — של עברית ימי-הביניים. כמה הדים וכתורות וראיונות טלוויזיוניים. אלא שפגיס היה נחרץ והחלטי ומהיר תשובה, ובתוך דקות ספורות היה העניין כלא-היה.

אבל המרכיב התלוי באישיותו של פגיס לא הסתכם סתם בכריחה מן הכבוד ומן ההילולות. דן פגיס היה מפוכח מדי — כה מפוכח היה! — מכדי שלא להעריך נכוחה את התשלום שעלול להיזקף לחובתו, שלא לחוש בסכנה הנטמנת מכל מקום, הוא ידע את היתרונות הגדולים שכהימנעות, כמו גם את מחירה. הוא ידע עד כמה "המערכת" צמאת-דם ורודפת שעשועים אכזריים, וכי את מי שהעלתה ושיבחה ועיטרה בורים היא מרגישה זכות, וכמעט חובה, גם להשפיל ולרמוס בכוא יום, כדי להרבות הנאה ו"אקשן".

בכל מהלך כתיבתו מתחבר (רוצה לומר: יותר ממשוחח) דן פגיס עם המוות. הוא טופח על שכמו, מחייך אליו, מהתל בו, מסתתר מפניו, מערים עליו,

משביע אותו, חוסה בחיקו ומתנחם בו. אבל גם אם חש פגיס הקלה נוכח האפשרות של סיום החיים, או מבקר שלא יתקיימו כלל, הרי שכשמדובר בשירתו תאב-חיים היה; תמיד דאג להגן על הצינור המזרים חמצן-נשימה לשירתו. פרדוקס זה מוכר, כמובן, ממשוררים אחרים ולמשוררים רבים. אלא שפגיס ידע על כשרו כמה פריכים הם החיים ועד כמה יש להתאמץ שלא יבותרו בחטף; והוא, שידע זאת, ידע גם להעריך מידה של סתגלנות. הרצון לשמור מכל משמר צינור חמצן פתוח לשירתו הוא, לדעתי, אחד ההסברים לרוחב הספקטרום של צורות ותז'ז'אנרים בכתיבתו של פגיס: למן שירים מחוזיים-הרמטית שבתחילת דרכו, ועיקרם בקובץ "שעון הצל" (1959; בספר שלפנינו: עמ' 7 - 70. כל מספרי העמודים שבהמשך מתייחסים ל"כל השירים"), עבור לשירים מהודקים, צרופי ניקיון, ממורטים וחדים של עיקר שירתו, דרך השירים הפרושים שבמחזור "מחוז לישור" בספר האחרון שפרסם בחייו (כאמור — "מלים נרדפות") — בהם ניתן למצוא אפילו פרטים ביוגרפיים מפורשים, ועד לקטעי הפרוזה "אבא", הכוללים בין השאר, חומר דוקומנטרי ממש (מכתבים, מברק).

הגם שהזהרתי כי שערי-כניסה זה הוא "שער המשרתים", העוסק בתופעות אישיות ומערכתיות והגומלה (אינטרקציה) ביניהן, וכי הכניסה לשירת פגיס עצמה תיעשה דרך שער אחר, בכל-זאת אי-אפשר שלא להדגים את רוחב פרישתו של ספקטרום הכתיבה הפגיסית.

ראשית, שיר מחורז. למען האמת, קולו — העצמי, החשוב — של פגיס כמעט אובד כאן במקלות קולות הרקע הנשמעים; שיר מתוך השער "לבדם" שבספר "שעון הצל" (1959; עמ' 12):

הפְּתוּ

נְשִׁימַת הַמִּישׁוֹר הַשְּׁלוֹ וְצִלְלִי שְׁעָמְקוּ
וּגְפָנָיו שְׁעָלוּ דוֹמְמוֹת בְּרֵצֵד אֲוִיר.
נֶאֱסַף הַיְקוֹד בְּתִירוֹשׁ אֶל הַכֹּד הַשְּׁבִיר.
וְעָלוּ וְחָמְקוּ
אֵילוֹת פְּזִיזוֹת רְגָלִים.
הַקִּיץ מֵלֶךְ וְנִצֵּץ בְּעֵתוֹ.
גַּם הַנּוֹדֵד יַעֲלֶה תְּנוּכָתוֹ
בְּעֵבִים הַבְּשָׁלִים וְהַבִּי הַשׁוֹלִים —



דן פגיס

קשה לבחור דוגמא מייצגת אחת לשיר פגיס חד, נקי וממורט, שהרי שירתו בעיקרה עשויה שירים כאלה, עד שכמעט אפשר לפתוח את הספר באופן אקראי ולמצוא דוגמא ראויה. אבחר שתי דוגמאות, אות, המגלות כי גם בתוך מסגרת זו יש שונות גדולה למדי. בתחילה שיר מחורז מהספר השני, "שהות מאוחרת" (1964; עמ' 97); שיר חד, ומתפוצץ בסופו:

יבוליים

עכבר השנה הערים .
אוגר ואוגר לשנות מצור וקרב.
פתלתלים מבואות המחקבוא, רבים גגרינו.
מצליו כמאז
חוגגת האש פתבואה, ובלב השמש
ממתין לו, דגמן וסדעין, הפז.

ובהמשך שיר מתוך הספר השלישי, "גלגול" (1970; עמ' 128), שיר לא מחורז, מקורצף מכל תוספת; שיר חד, בלתי מתפשר, כחורו של תער:

במעבדה

הנתונים בכלי הזכוכית: מגן עקרבים
ממשפחות שונות, חברה אטית, מתפשרת,
רוחשת שריון. כל דורף גם נדרף.
עכשו הנסוי: השגחה פרטית סקרנית נופחת
את אדי הרצל פנימה
ומיד
כל אחד ואחד יחיד בעולם,
וקוף על זנבו, מבקש לו
עוד רגע מקיר הזכוכית.
העקץ פבר מיתר,
הצבתות אינן מבינות,
גוף הקש היבש נצב לשעת פקדתו.
הרחק בעפר נבהלים
מלאכי הפרת.
רק נסוי, נסוי. לא דין
של רצל פחת רצל.

ומן השירים-בפרוזה, החותמים את הספר האחרון שפרסם פגיס בחייו, "המזכרת" הוא הדוגמא הקיצונית ביותר לפתיחת השירים בפני פרטי ממשות, לביוגרפיה של אחד-לאחר (עמ' 262):

המזכרת

העיר שנולדתי בה, נדאון במחוז פוקובינה, פלטה אותי פשהייתי בן עשור. בו ביום שקחה אותי, כמו את המת, וגם אני שקחתי אותה. כך היה גוף לשנינו.

אתמול, בעבור ארבעים שנה, שלחה לי מזכרת. כמו קרובה טרננית, התובעת חכה בזכות קשרי הדם. תצלום חדש קבלתי ממנה, פורטרט-החרף האחרון שלה. עגלה מכסה אפריון ממתינה בחצר. הסוס מסב את ראשו ומביט בחבה פשיש הנוצל איזה שער. וכך לניה. שני חברים עוד נותרו בחברא קדישא: הקברן והסוס.

אבל הלניה מפארת: מסביב, ברוח גדולה, נדחקים אלפי פתיחי שלג, כל אחד ואחד נוכב בתבנית גבישית משלו. עדין אותו דחף להיות מיחד, עדין אותן אשליות. הרי כל נוכבי השלג יש להם שלד אחיד: ששה קצוות, מגן דוד, בעצם. בעוד רגע ימוגו פלם, יתמוגו, יהפכו לגושים, לסתם שלג. בתוכם עירי הזקנה הכינה קבר גם לי.

ולבסוף, קטעי הפרוזה "אבא" בקצהו של הספקטרום הכתיבתי. כאן לא אבחר את הדוגמא הקיצונית ביותר (והסיבה להימנעות זאת תברר לקראת הסוף), אלא אצטט, במקוטע, מתוך "יום השנה הראשון" (עמ' 351):

יום השנה הראשון

יום השנה. בחרת למות בתשעה באב, ביום שנולד בו המשיח, וידעת שאפשר לתלות גם בזה בריחה. אבל יסורין היו קשים מדי, חבלי משיח ממש עד שנגאלת. לא הייתי אז לידך, לא באשמתי, לגמרי במקרה, וחזרתי רק ללוויה.

[— —]

השנה גמרתי אומר: בלי חזן. אנחנו עומדים לפני המצבה (רימו אותנו, שילמנו סוג ב' וסיפקו סוג ג') ופתאום אשתך מוציאה צנצנת של כרוכית (עוד התווית של "תנובה" עליה), ממלאת אותה מים מאיזה ברו שליד השביל ותוקעת בה צרור צפורנים שקנתה בשער. ועוד הפתעה. היא שולפת מטלית ורוכנת לרחוץ את הקבר, משפשפת. שוטפת. עכשיו תורי. אני אומר קדיש, לאט אבל בקול מבויש, ומאחורי מעיר אחד מחבריי: "אני לא אכריח את בני לעשות לי שום אזכרות." אבל לאשתך זה קצר מדי, דל מדי, והיא רוטנת: "היה צריך להתפלל יותר."

הם פונים ללכת ואני עוד שוהה רגע אתך. טוב שלא צחקת הפעם. הייתי בן ארבע כשנסעת ממני, בן שבע-עשרה כשנסעת אליך אחרי המלחמה. חשבון נפש פשוט, כמה שנים? אחר כך חיינו בארץ זה ליד זה, משני עברי השנים האלה. ולגמרי בסוף, לא באשמתי, אלא במקרה, לא הייתי אתך. אתה איחרת להגיע בחיין, אני איחרתי להגיע

כמותך. [— —]

"רוחב פרישה" זה, "סתגלנות" זו בדרכי הפתיחה, יש בהם יסוד שאיננו אהוב על מבקרים-מבקרים ועל פורסי-פורסים, שהרי קשה לקטלג, להצביע על "דגל פואטי" ולהציב בראש אסכולה שרבים משתרכים אחריה ואוחזים באמרתה.

ועוד זאת: קשה לי לדמיין את פגיס מעמיד למבחן, מתוך זיחות דעת ותובענות ומעמדת מהמר, את "המערכת" ואת הקוראים, להיווכח עד כמה הם מוכנים לכוף-ראש בפני משוגת-לב זו או אחרת — בסך-הכל רצה לשיר את שירתו. מבחני סכילות לקוראים הם טכניקה מוכרת-למדי לטיפוס (אמנם מסוכן, תוך הימור) בסולם החשיבות, שהרי פעמים רבות "המערכת" מקבלת את הגחמה, ומשקיבלה היא מקדשת אותה וקושרת לה כתר; זאת — כל עוד שפר חלקך; ברגע מסוים היא נפרעת ממך ותוקעת כנגדך "איך נפלת משמיים". פגיס, להערכתו, נזהר מרגע זה, ונמנע. ושילם את המחיר.

פגיס הקפיד תמיד בשיריו על ניקיון מושלם ועל אלגנטיות, אך הותיר לעצמו, כאמור, גמישות רבה בדרכי הביטוי, פתיחות בבחירת הרוח המתאימה, משב אוויר לשירתו. הוא לא נסתפח למחנה, לא הצטרף לאיזה דגל פואטי. בכך הבטיח ששירתו לא תיפגע בקרבות רחוב וקרבות זירה, אך בכך ויתר גם על האפשרות להכות אויבים ולהכות גלים, ולשלח ברקים ורעמים ולככב בתקשורת. הוא היה איזמרגד נאמן לעצמו, לא ביקש פירסום נוסח היהלום-שבכתו. כך הוא כותב ב"שנים-עשר פנים של איזמרגד" (מתוך "גלגול"; עמ' 151):

דכה! אינני מקנא
בפיהלום: דקס פזיו, מיחס,
שאייננו שולט בעצמו:
פגיונות, זקוקין די-נור!
אבל אני מתון, יודע להמתין,
ולמוזג, מדיק וירק, את הרצל.

עד כמה דאג לפתוח לשירתו יכולתי ללמוד מהמקרה הבא: אחת משתי הפגישות בינינו נועדה (1981) בעקבות בקשה שלי שיחווה דעה על כתבי-יד של מה שהיה מאוחר יותר לספרי השני. בסופו של כתב-היד היתה רשימה של הערות-הבהרה. פגיס אמר: "באמת, מדוע לא? אולי גם אני אתן הערות לשירי?". ב"מלים נרדפות", שראה אור זמן קצר לאחר מכן, הייתי נרעש לגלות הערות "בשולי השיר" (עמ' 18 בספר "מלים נרדפות"; עמ' 220 ב"כל השירים"). איני משלה את עצמי — פגיס תכנן זאת, בוודאי, מלכתחילה, וספק רב אם היה בידו זמן מספיק להוסיף זאת לאחר אותה פגישה; אבל עצם הפתיחות מצד משורר בשיעור-קומתו מפעימה.

ההימנעות מלקפוץ לזירה ומלהשתתף בהתמודדות מקורה, להערכתו, לא רק

הוא ידע את
היתרונות
הגדולים
שבהימנעות, כמו
גם את מחירה.
הוא ידע עד
כמה "המערכת"
צמאת-דם
ורודפת
שעשועים
אכזריים, וכי
את מי שהעלתה
ושיבחה ועיטרה
בזרים היא
מרגישה זכות,
וכמעט חובה,
גם להשפיל
ולרמוס בכוא
יום, כדי להרבות
הנאה ו"אקשן".

הוא לא נסתפח
למחנה, לא
הצטרף לאיזה
דגל פואטי.
בכך הבטיח
ששירתו לא
תיפגע בקרבות
רחוב וקרבות
זירה, אך בכך
ויתר גם על
האפשרות להכות
אויבים ולהכות
גלים

פגיס במיטבו
 הוא משורר נקי
 במידה מדהימה,
 חד ומדייק.
בעל-כורחי
 עולה בי, אם-
 כן, הדימוי של
 כירורג מעולה:
 ללא הברה או
 תנועה מיותרת
 הוא פוגע בלהב
 המנתחים של
 שירתו היישר
 במוקד, חף מכל
 גינונים מיותרים.

ג. שער השירה

כרצון הנחוש להגן על חייה של שירתו — היא מעידה גם על כי היטיב לדעת מה חיוור הוא ההישג הפרסומי, כמה הרבה איפור מתקלף יש בו וכמה מעט קבע. והוא ידע זאת משום שהיה חף מאשליות, וחד-עין, וחכם, ומפני שהיה מחוץ-לעולם ומפני שבא מ"שם". ועל כך בהמשך. אבל אם אתה יודע-כל ומפוכח ואינך מסוגל לראות בזירה חזות-כל, ממילא נמנעת ממך האפשרות לנצח. כמה סערות שיריות חלפו-עברו, וכמה מלכי ונסיכי שירה הוכתרו וזכו בכותרות — דן פגיס בשלו; מִבִּין-כָּל, מבחין היטב-היטב ביומרה ובגיחוך שבחשיבות עצמית מוגזמת. רק מי שמשלה את עצמו יכול להתמכר עד-כלות למשחק ההתמודדות; לא מי שראה ושראה את הכל מבחוץ.
 אם יש טעם להבחין בשירה, ובאמנות בכלל, בין חשיבות בפריצת-דרך חדשה, לבין חשיבות התוצר עצמו, השיר, הרי ששירת פגיס חשוכה מצד עצמה, כשלעצמה — הוא לא הכתיב משקל חדש או סוג של חריזה (בדרך-כלל הקתבה כזאת נעשית בלהט פְּטורִי-מִנִּפְטָסְטִי ובשפץ-קצף), אלא כתב שירה חשובה, אחראית ומדויקת. ואני טוען זאת ביודעי שבשירתו המאוחרת טבע את המונח "מחוץ לשורה", שירים בפרוזה; עדיין, עיקר חשיבות שירתו אינה בהמצאת כלים חדשים, אלא מצד מה שיש בתוכה-פנימה.

1. פרדוקסים

עתה, לאחר ניכוש העשבים שבכניסה, נפתחת הדלת לשירת פגיס כשלעצמה. כל שאני מבקש, ושאוכל לעשות, זה להאיר מספר נקודות ותו לא.

שירתו של פגיס מרוצפת, בחלקים גדולים, בפרדוקסים; אלה מתנקזים בעיקר בסופי השירים. כמעט בכל פתיחה מקרית של "כל השירים" ניתן למצוא פרדוקס, ניסוח של פרדוקס. אביא דוגמאות ספורות, בבחינת מדגם אקראי:
 שיר ללא כותרת מתוך "שהות מאוחרת". (עמ' 113) מסתיים כך:

שְׁגִינוּ חֶלְפָנוּ, אֶכְנֹנוּ מִכְבָּר,
 שְׁגִינוּ עוֹד טָרָם נוֹלְדָנוּ.

וכך מסתיים השיר "עד פנאי" מתוך אותו ספר (עמ' 116):

פִּי מֵה שְׁנַמְחָה יָשׁוּב לְהִקְפִּיל אֶת פְּנִי
 או סיומו של השיר "יוחסין" (מתוך "מוח"), (1975; עמ' 167):

[— —]
 בְּגִיּוֹ עַל הַקִּיר הַלָּבָן
 אֶת שְׁמוֹתֵיהֶם פִּלְס, לְבַל אֲשַׁפֵּחַ
 אֶת שְׁמִי.

או הסיום של השיר "טעויות" (עמ' 176):
 אֶת חוֹשְׁבֵת שְׁזָה אָנִי,
 אֶכְלֵ זֶה רַק אָנִי.

כזכור, אין זה אלא מדגם מקרי, וחלקי ביותר. ואני מבקש לטעון: הפרדוקס — סים בשירת פגיס אינם "טריק" פואטי — מחוקם ומבריק ככל-שיהיה, כמיטב כשרונו של פגיס; לא-כי, אצל פגיס הפרדוקסים הם ביטוי ישיר, ממש תחור-שות החושים, תפישת המציאות. אם תעלו לפניכם את פרטי הביוגרפיה של פגיס (רק פרטים זעומים ממנה ניתן למצוא בספר — "הערה ביוגרפית" קצרצרה שבעמ' 372, לשחזר מתוך קטעי "אבא", לדלות במשורה מתוך השירים; וראו בסוף) תיווכחו שכל פרדוקס שבשיריו מתקחה מול מהלך חייו, וכי נוכח הביוגרפיה הממשית שלו כל פרדוקס שבשירים הופך טבעי ומתבקש.

אבל ספק אם התפישה הפרדוקסלית נובעת ותלויה אך ורק בביוגרפיה הספציפית, קשה ומוזרה ככל שהיתה לפגיס. פגיס — חכם ופקוח-עין — חש בפרדוקס העומד בבסיס החיים בכלל, ובבסיס עצם השירה.

2. חד כסכין, מדייק ככירורג

אדם שחי כך את הפרדוקס — לא ייפלא כי דבר-מה ישר כסרגל חשוד בעיניו, כסכין. כך, בעוד שהבל רץ וצמרי ומתולתל ומפתל כעשן העולה ("אחים" מהמחזור "יוחסין" — "מוח", 1975; עמ' 163) הרי ש:

קִין יִשָּׂר הַיָּה: פְּסִין

ושוב, אם נזכור מה דמות היתה לשוכיו-מעניו-מרצחו של הנער הרך פגיס, שלמים יקרא לעצמו דן, נוכל להבין. וכך בשיר "תלונה קדומה" (עמ' 239):

נוֹרָא הוּא הַיִּשָּׂר הַזֶּה
 חֵד מִחֶרֶב

אבל: הרי פגיס במיטבו הוא משורר נקי במידה מדהימה, חד ומדייק. בעל-כורחי עולה בי, אם-כן, הדימוי של כירורג מעולה: ללא הברה או תנועה מיותרת הוא פוגע בלהב המנתחים של שירתו היישר במוקד, חף מכל גינונים מיותרים. טענה זאת אף לא אנסה להדגים, מפני שכשאני נוקט לשון "פגיס במיטבו" אני מתכוון, בעצם, לרוב השירה הפגיסית. פתח את הספר — רוב הסיכויים שהדוגמא שתקרה לך תבהיק מעצמה מול עיניך.

3. גני ניכור?

ניקיון, אלגנטיות וחדות של מנתח-מומחה. יש, בכל זאת, מעט-מעט, דברים לא מושלמים. רובם טקסטים שפגיס לא השלימם בחייו, לא התקנים בעצמו לדפוס או שגנזם. אך מעבר לכך, תופעה אחת בשירת פגיס

קשה לי לתפוש: שירי "החוק", בעיקר אלה שבראשית הדרך. "חוק" במובן של תאור חיצוני, ולעיתים חוק-של-ממש, חו"ל. אני מתכוון, בעיקר, לשירים מן המחזור "גני נכר" מתוך "שעון החול", כמו למשל השיר "נציה" (עמ' 49). אני משחזר: מחזור זה פורסם ארבע-עשרה שנה בלבד לאחר "הכל", שלוש-עשרה שנה לאחר שהגיע חרצה שבור ועריה, לאב-לא-אב, ולשפה חדשה. בנסיבות אלו גלויות הנוף השיריות של "גני נכר", האמנם הם הדברים הנצרכים ביותר לנפש הכותבת? אילו תהומות צריך היה לכסות, ובכמה אנרגיה? ואיזו אנרגיה מצאה לה כאן מוצא שירי? ואולי גם בכך יש שמץ ביטוי לסתגלנות, אלא שזו מצד הנושאים והתוכן ולא מצד הכלים? המציאות (מציאות השירים) חזקה — כך אני משכנע את עצמי — מן התיאוריה (החסרה). ועובדה היא עובדה.

למרות זאת התמיהה אינה מרפה. האם ההסטה, הבריחה אל פני השטח, אל החוק, האם היתה בבחינת צורך עצמי, או שהיו בה סממנים של תגובת חשש מְרַתֵּיעָה ומדחיה, מאמץ עליון להסתכל ולהתקבל? האם בנסיבות אחרות, באוירה אחרת, בחברה פחות מאוגרפת ושקועה-בהצדקת-עצמה ויותר רגישה ותוהה-על-קנקנה ואטומיה האנושיים, היה פגיס נוגע עמוק יותר, ומוקדם יותר, בְּדַב־רים? האמנם, מלבד אותו חוט טלפון מקרי היה פתיל משותף נוסף לשני הדב־ים, חוט השתיקה והעולם האחר והמסיכה והסתגלות-במחיר-גלגול? מכל מקום, אם ניתן לסווג סכימטית (מאוד סכימטית) את המשוררים לשתי קבוצות — כאלה החיים על רמץ כבוי, אותו הם טורחים, נואשות, ללבוז בשיריהם בסיוע זיקוקין-די-נור, לעומת משוררים החיים על הר של לבה שפתחו חסום, בקושי רב, באפר, דן פגיס נמנה במובהק על האחרונים.

4. אני-לא-אני

לאורך שירתו עושה פגיס ניסיונות עיקשים, מתמידים, לטשטש את האני, להסוות אותו, להתכחש לו, לגמדו, להעלימו, לבטלו. וגם כאן: העיסוק האובססיבי בביטול האני, בבריחה מן האני, בתהייה מי אני ומהו האני, בפרדוקס האני — עיסוק מתמיד זה איננו משחק גרידא ותרגיל פואטי — מבריק ומעניין כשלעצמו, אלא תחושה פנימית ונוקבת של פגיס, תחושת היות האני מסוכן מדי, אולי גם אשם מדי, ותחושת היות האני נתון, באופן מוחלט, בידיו של כוח-על, force major, רצחני ושרירותי שאין שום סיכוי להתמודד אותו. האני הלכוד יכול ללבוש דמות עכבר בשדה (ראה דוגמא לעיל), או במעבדה (עמ' 223), עקרב במבחנת ניסוי (ראה דוגמא לעיל), אסיר במחנה (עמ' 136) או עציר בחקירה. בכל מקרה, שבב התקווה היחיד הוא להימלט, להסתתר, להיבלע, להימחק, להתחפש למת או להיות מת

שבין החי למת כל-כך מטושטש ולא ברור, עד שממילא אין הוא יכול להיות משמעותי.

המשפטים הקטועים הבאים, מתוך "אבא", שיכולים להדגים יפה גם את השימוש בפרדוקסים, מבליטים אף הם את טשטוש הגבולין שבין חי למת:

'לא הבנת את אבא שלך', אומר לי [- - -] חבר לקלפים של אבא, 'בכלל לא הבנת אותו [- - -]'. אני מתעצבן: 'ובכן מה? הוא צריך לחזור לחיים כדי שאבין אותו?' 'לא לא', אומר החבר לקלפים, 'זה אתה שצריך לחזור לחיים [- - -]'

ועוד — פגיס עורך עם המוות מעין מירוך, לא של רודף ונרדף, אלא כעין תחרות ידידים: "הקהל כבר קפץ על רגליו, נדחק אל הפתח, אל הארונות הממתנים לו בחוץ. גם אני מפלס לי דרך במרפקים, באגרופים, כדי שלא אחמיץ את ארוני שלי." — הוא כותב ב"ערכ זיכרון" (עמ' 292). וראה גם הסיום של "כיבוד", (עמ' 298).



דן פגיס
כל השירים

הוא ידע
מה רב כוחו
השירי בחשיפת
המכניזם של
העולם, של
גורל אנוש
ושל רוע-לבו,
אבל הוא גם
ידע שאין הוא
מסוגל לגזוז את
מחלפות התוכנה
שלו ושיקול
הדעת שלו,
לוותר על חוש
ההומור העצמי,
ולתפרץ לזירה
כמתמודד
מן המניין,
נוטף חשיבות
עצמית מנופחת
ובוטחת-לריק.

אבל בעיקרו מתייחס פגיס אל המוות לא כאל תחרות ריצה, אלא כאיזו שלוה סופית מפויסת: "תראה, הראש הרגוע, הידיים הרפויות, הפתוחות — לא שערתי שהשעה הזאת תהיה נדיבה כל כך." הוא כותב ("לומינל", עמ' 299) וגם זאת: "בעוד שבע שנים, בשנה העשירית למוותך, אבא, בשעה צלולה נדירה לחודש אב תל אביבי, נשכ זה מול זה [- - -] רוח ורוח נגדית [- - -] אנחנו לא נפליג לשום מקום, שהרי כבר הגענו [- - -]" ("הסוף כעתיד", עמ' 370 — העמוד האחרון בכתבי פגיס).

הסוף כעתיד, החיים והמוות הפתוחים זה-בזה לכלי הפר, כמו ב"ההתקנה" (מתוך "מלים נרדפות"; עמ' 232):

ההתקנה

את מסכת המות מתקינים
מנגיטיב של הפנים.
עם צאת הנשמה, אפה עוטה
את הפנים בחמר רך
ומקלף לאט:

אל מותו הוא מתגעגע, עליו הוא מלגלג, אותו הוא מתעד, איתו הוא מתנצח ואת מלאכו הוא מנסה להשביע או להונות. מלאך זה, אגב, לובש אצל פגיס דמויות שונות: קלגס, פקיד ואפילו רופא.

את האימה הבלתי נסבלת שבמוות מנסה פגיס לפרוק או לנטרל בדרכים שונות. למשל — באירוניה ובהומור, אותם הומור ואירוניה פגיסיים מפורסמים, שבהקשר זה רב בהם היסוד המקברי, כמו דו-שיח המתנהל בין יד ימין ליד שמאל בהיותן חבוקות על בטחו של המת ("על בטנו של הפגר שלנו". "פגישה", עמ' 272).

דרך אחרת להתמודד בחרדת המוות: "בקריאת מחשבותיו" ובתעוד-מראש של פועלו — כך לפחות לא תהייה למוות הנאת ההפתעה. ודרך נוספת, מקובלת מאוד אצל פגיס — טשטוש מוחלט של התחומין שבין החיים למוות. טשטוש גבולות מוחלט בין החיים למתים ובין החיים למוות קיים, למשל, במחזור המזעזע "עקבות" (מתוך "גלגול"; עמ' 141-146).

ואני מבקש לטעון זאת: אכן, את המוות ראה פגיס, כנער רך, פנים-אל-פנים באותו "שם" של קרונות ושיירות וערמות נעליים ועשן (הכל מצוי ב"עקבות"). אבל בעניין זה, כבעניין הפרדוקסים, אני נוטה להאמין כי המוות היה מעסיקו, כמשורר, גם לולא אותה ביוגרפיה ספציפית, איומה.

טשטוש האני, הסוואתו במסכות — אלה נועדו, כאמור, גם (ואולי בעיקר) כדי לתעתע במוות ובמלאכו השלוח. אבל פגיס טורח, לא פעם, לבשר למוות כי הוא בעצם פונקציונר רצוי, אורח מוזמן. כך כותב פגיס על שייקספיר ("ויל פורש מן התיאטרון"; "שהות מאוחרת"; עמ' 76-75):

אפה מסיר פוכצע לרגע
וקד קנה קלה ימנעון
פמעט בקצור רוח, ופונה
לצאת ולהציל את נפשך
ממצח זה בדרך מהגנת.

המוות הוא, אם כן, בבחינת הצלה, הקלה ממצח החיים.

אבל המוות רצוי מסיבה נוספת, פר-דוקסלית: ההתכנסות אל חיקו של המוות היא המפלט הבטוח היחיד מן האימה האיומה-מכל — אימת המוות, אימה שממצה יותר כוחות נפש מאלה שצויירת בהם לכשניתנו לך החיים. לא פלא, איפוא, שפגיס מעיד על עצמו "תוקף אותי כוח-המשיכה אל השטח המת" ("כוח המשיכה", מהמחזור "מחוץ לשורה"; "מלים נרדפות"; עמ' 257).

אבל, כאמור, הרומן של פגיס עם המוות אינו רומן אהבה פשוט וליניארי. ואת החרדה מפניו מנסה פגיס להפיג גם על-ידי שכנוע עצמי שהוא, הכותב, ממילא מת מכבר, שאינו אלא כעין-חי בלבד, חי רק לכאורה. "מימינו, משמאלו, ליווה/ודיו הקרות" הוא כותב (עמ' 81) וגם "אולי לא מתנו" (עמ' 82), כלומר — הגבול

ממש, ולהיעלם. ובכל מקרה "לא, הוא מוחה, לא אני" (ספוט; עמ' 288). וכך הוא שואל בשיר מתוך "שהות מאוחרת" (עמ' 89):

אני הוא, האם עודני חי?

ובשיר "כבר הייתי בטרם אני" (גם הוא מתוך "שהות מאוחרת"; עמ' 120):

"איה/אשר אהיה. כבר אינני זוכר."

על הלך-הרוח המביא אדם לביטול האני ניתן ללמוד משני בתיו הראשונים של השיר "עדות" (מתוך "גלגול", עמ' 137):

לא לא: הם בקהלט
היו בנני-אדם: מדים, מגפיים.
אף להספיר. הם נבראו בצלם.

אני הייתי צל.

לי הנה בורא אחר.

[- -]

ועל האימה הנוראה, שאינה מותרת כל מרווח אלא לבקש את ביטולו של האני, כותב פגיס בשיר "המסדר" (עמ' 136):

הוא חוזר ומונה בפנקס הפתוח
את הגופים המצפים לו ברבוע,
מחנה בלב מחנה: רק אני
אינני, אינני, אני טעות,
מקבה מהר את עיני, מוחק את צלי.

בשיר "מישהו" ("מוח"; עמ' 180) האימה אינה ישירה וגלויה, ומי שאינו זוכר יכול לחשוב על סתם משחק והעמדת פנים:

מישהו

מישהו בוקע מפי,
הופך את השקר על פיו.

מישהו רץ בנעלי,

עונד את אָנִי,

לועס את לשוני.

[- -]

כך גם סיום השיר בעמ' 189, אלא ששמו עשוי לצמרר: "חקירה ראשונה" (מתוך "מוח"):

אָבֵל אָנִי מוֹדֵה: הפגידה היא למעלה:
תשעים ותשעה פְּרָצוּפִים רוֹדְפִים זֶה אֶת זֶה
בִּין אָנִי.

הכחשת האני והתהייה על עצם קיומו קשורות קשר הדוק לפרדוקסים. שהרי כבר דקארט קבע שהאקסיומה הבסיסית עליה ניתן להניח יסודות לבניית עולם לוגי, נקי מסתירות ופרדוקסים, היא אקסיומת קיומה של זהות אני, האני החושב.

5. "הסוף כעתיד"

לא רק את תחומו של האני וזהותו מטשטש פגיס — הוא ממסמס גם את גבולות המוות. כאמור, בשירתו ניהל פגיס רומן ממושך, רב פניות ופנים, עם המוות.

כָּף תִּקְבַּל גְּמַה גְּדוּלָה, וְכֵה
בְּמִקּוֹם הָאֵף, חוֹר,
בְּמִקּוֹם הָאֲרָבוֹת, גְּבֻשׁוּשִׁיּוֹת.
אֲתָה יוֹצֵק תְּמַסָּה שֶׁל גֶּבֶס פְּנִימָה,
מִמֶּתִין שֶׁתִּתְקַרֵּשׁ,
מִפְּרִיד, מִסִּיר: בְּפוֹזִיטִיב חוֹזֵר
הָאֵף לְכַלֵּט, הָאֲרָבוֹת לְשַׁקֵּעַ.
עֲכָשׁוּ אֲתָה נוֹטֵל אֶת פְּנֵי הַגֶּבֶס
וּמְכַסֶּה בָּהֶם אֶת בָּשָׂר פְּנִיד
וְחִי.

6. כאן, שם ומחוץ לעולם

פגיס הוא, אם כן, במידה רבה מחוץ לאני ובמידה רבה מחוץ לחיים. לעיתים קרובות הוא גם מחוץ לזמן ("שנינו חלפנו, אבדנו מכבר/שנינו עוד טרם נולדנו", ושוורת אחרות שכבר צוטטו). והוא, כאמור, גם מחוץ לזירת ההתמודדות. כשאני חושב על דן פגיס — ואני חושב עליו הרבה — עולה בי מאליה תמונה ימי-ביניימית מפורסמת, של אדם המגיע לקצה העולם ומחדיר את ראשו מבעד למרקע האופק אל מחוץ לעולם, וכך הוא מתבונן בעת ובעונה אחת במה שנעשה מחוץ לעולם ובוחר את העולם מבחוץ, וכל זאת כשפלג גופו שרוי עדיין בעולם, בעולמנו שלנו. שהרי פגיס היה "שם", מחוץ לעולמנו, וידע, על בשרו, את תחושת הלהיות מחוץ לעולם, ומחוץ לזמן, ומחוץ לחיים וכאמור — גם מחוץ לאני, כל-כך מחוץ לאני.

עניין זה, של להיות מחוץ לעולם, קשור קשר ישיר לפרדוקסים, ובכך אני סוגר מעגל. שהרי הלוגיקה של מי שרואה את חוץ העולם, ואת העולם מבחוץ, שונה בהכרח מהלוגיקה של מי שמוגבל לתחושות עולמנו וחוקיו, למי שראיתו מוגבלת על-ידי ד"האמות של קר-האופק.

אם אתה מצטיין בחוכמה, להיות מחוץ לעולם פירושו לראות בהבלחה אחת את כל המכניזם הענק והקר המכונה עולם, ופירושו גם להיות בעל נקודת-משען המאפשרת לך להבין את העולם, לדעת הכל. דן פגיס האדם ודן פגיס המשורר, שניהם פרסונות חכמות מאוד. חוכמה זו, כצד הביוגרפיה הבלתי-אפשרית של פגיס, אכן הפכה אותו ליודע-כל. ולכן יש גם חיסרון גדול במקומותינו, שהרי להיות יודע-כל פירושו לצאת מחזקת מתמודד בזירה, ובכך אני סוגר מעגל נוסף: פגיס, משורר יודע-כל, לא השתתף במרוץ. הוא ידע מה רב כוחו השירי בחשיפת המכניזם של העולם, של גורל אנוש ושל רוע-לב, אבל הוא גם ידע שאין הוא מסוגל לגזוז את מחלפות התובנה שלו ושיקול הדעת שלו, לוותר על חוש ההומור העצמי, ולהתפרץ לזירה כמתמודד מן המניין, נוטף חשיבות עצמית מנופחת ובוטחת-ליריק.

אבל בזירה עם המוות, נדמה שהצליח לסחוט פה-שם נקודות יקרות. שהרי הקדים את יריבו-ידידו ותאר במדויק מה יקרה — שיריו, הלא הם קיימים כתעוד, ותחושה של חיוך ממזרי מלנה וצופה שורה על כל מי שהכיר את פגיס החי.

7. השאיפה לאפס

נוסף על העיסוק האובססיבי במוות ובכישול האני, מרבה פגיס לגמד ולאפס את החיים, את הזיכרון, את הביוגרפיה הפרטית וההיסטוריה הכללית ואף את העולם כולו.

הנה, את "אדם המערות שותק" (מתוך "גלגול"; עמ' 126) ניתן לתאר כאיפוס החיים ומחיקת הביוגרפיה: האי-חיים שלפני החיים מתחבר ישירות לאי-חיים שלאחר החיים, כלומר — למוות, כך שמרווח החיים עצמו שואף לאפס:

אדם המערות שותק

בְּנֹב הַזְמַן תוֹהִים נִינִי נִינִי
עַל גְּלִגְלֹתַי בְּגַל מְאֻבָּנִים:
כְּמָה אֶלְפִי-אֶלְפֵי שְׁנִים
טַחְנֵנִי בֵּין שְׁנֵי?

וְמָה הַחֲדָשׁוֹת אֲשֶׁר יִצְוֶינִי
מִפִּי עַל הַמְמוֹתוֹת? לִי יֵשׁ פְּנָאִי.
אֲנִי שׁוֹתֵק. לֹא נִחְשׂוּ אֶפְלוּ
אֶת פְּנֵי.

טוֹב, יִשְׁמַחוּ בְּשֶׁלֶךְ שֶׁהוֹרֵשְׁתִּי
בְּצִרוֹר עֶפֶר. אֶךְ לוֹ הִבִּיטוּ פְּנִימָה
הַרִינִי בָּאֵן, בְּמַעֲרָה שְׁלִי.

עוֹד צַח-בְּשָׂר, רְגוּעַ לְהַפְלִיא,
עוֹד רַךְ וְנֵם: אֵף פַּעַם לֹא גִרְשְׁתִּי
מִטוֹב רַחֲמָה שֶׁל אִמָּא!

ואילו ב"שיעור בתצפית" (עמ' 132) נעשה איפוס של העולם:

שיעור בתצפית

שימו לב, העולם המופיע עֲכָשׁוּ
בְּאֶפְס פְּסִיק אֶפְס אַחַת מַעְלוֹת
הִיָּה.
עַד כְּמָה שְׂיִדוּעַ, הִיָּחִיד
שְׁחָרַג מִן הַדְּמָמָה.

רַחֵף בְּתוֹךְ בּוֹעָה כְּחֹלֶה, גְּדוּלָה לְמַדִּי:
וְלַפְעָמִים הָיוּ עֲנָנִים, רוּחוֹת יָם,
לַפְעָמִים בֵּית, אוֹלֵי עֲפִיפּוֹן, וְיִלְדִים,
וּפֶה נֶשֶׁם מְלֻאָךְ,
אוּ גֵן גְּדוּל, אוּ עִיר.
מִתַּחַת לְאֵלֶּה הָיוּ הַמַּתִּים, מִתַּחַתֵּם
הַסְּלַע, מִתַּחַתָּיו כְּלֹא הָאֵשׁ.

ברור? אמר זאת שנית: בחוץ היו עננים, זקקות, טילים אור-אור, אש בשדות, זכרון. מתחת לאלה, עמק, היו פתים, ילדים. מה עוד.

הַנְּקֵדָה שְׁבֻצָד? זֶה פְּנִירָאָה
הַיָּרֵחַ הַיָּחִיד שֶׁל הָעוֹלָם הַהוֹא.
כְּמָה אֶת עֲצָמוֹ עוֹד לְפָנַי כֵּן.

גימוד המימדים והחשיבות, איפוסם ובי-טולם, אינם משחק של קלות-ראש מצדו של פגיס, אלא עוד ניסיון לחיות חיים

אלה, שהם מלאי מוות ואימה, ניסיון לשרוד (בעצם ההישרדות, אגב, כמעט שאין שמחה בשירת פגיס; בעיקרה הריהי כורח שמקתיבה האימה). שהרי בפרור-פורציות הרגילות, היומיומיות, הזוועה והחרדה והכאב והזיכרון כה מעוצמים עד שאין בכוח אנוש, בכוח המשורר, להכילם. אבל אם היקום שלנו איננו אלא נקודה בחלל, וכל ההיסטוריה האנושית — וכל האבולוציה של כלל עולם החי — אינן אלא הרף-רגע חולף, אזי שום דבר לא יכול להיות נורא עד כדי-כך, נורא במימדים קוסמיים. במלים אחרות: גימוד האדם ואיפוס החיים לא נעשים מתוך זלזול אלא מתוך ניסיון, נואש, לצמצם את מימדי הזוועה האנושית, להעמידה בפרופורציה המאפשרת להמשיך לחיות.

8. אי-משמעות

עוד הארה אני מבקש להוסיף בקיצור: בניגוד לאנשים ידועים שהיו "שם", דן פגיס אינו גורס "האדם מחפש משמעות". לא-כי, הוא גורס כי אין משמעות, או — למצער — אם היא קיימת, הרי שכלל איננה רלוונטית לפרט החונה את האימה, הכאב, אי-האונים והחידלון, כפי שלגבי העקרב, משמעותו של הניסוי הבוחן את מותו ברעל איננה רלוונטית. פגיס אינו עוסק, אם כן, בשיריו בחיפוש אחר משמעות, וכיצירת משמעות מנוחמת-אינסטנט, אלא באיפוסה של משמעות מזויפת, שקרית, שרירותית, או בניסיון לחשוף את זדוניותה, את המכניזם האדיש שלה, ואי-הרלוונטיות שלה לפרט שאמור להיות מושאה.

7. פשפש יציאה: הערות

לסיום מסת-סקירה זו אני מבקש להעיר שלוש הערות:

1. "כל השירים" כולל גם "שירים שנמצאו בתיקי עבודה שונים של המשורר ולא ראו אור. ככל הנראה לא נועדו להיכלל בקובץ שעל הכנתו שקד בשנותיו האחרונות" — כך כותבים העורכים (עמ' 379). תאמר: לשם מה? משום כבודו של המשורר או לצורך אקדמי גרידא? מכל מקום, כאוהב שירתו של פגיס נוח לי להטיל כל מה שלא נראה מושלם בעיניי על כף אי-אחריותו של המשורר. נואגב, הערת העורכים הנ"ל אינה מתיישבת עם השיר המוקדש ליוסל ברגנר (עמ' 330, והערה בעמ' 379).

2. קטעי הפרוזה "אבא" הם חריג במכלול יצירתו של פגיס, אף שהשירים-בפרוזה הם שלב מקרב-מובהק. רבים וטובים שקחו התפתחות זו והפתחות זו של פגיס, כדי להיות כן עלי לציין כי, ככלל, אני מעדיף את שירי פגיס הנקיים (הסטריילים??) יותר. ב"אבא" יש, לדעתי, גלישות רבות-מדי לכיוון של מרירות קצת פחות מדי מעובדת, הן בנפש המשורר והן על הנייר. ושוב — נוח לי להאמין כי דן פגיס עצמו לא היה מוציאם לאור במצבם

פגיס אינו עוסק, אם כן, בשיריו בחיפוש אחר משמעות, וכיצירת משמעות מנוחמת-אינסטנט, אלא באיפוסה של משמעות מזויפת, שקרית, או שרירותית, או בניסיון לחשוף את זדוניותה, את המכניזם האדיש שלה, ואי-הרלוונטיות שלה לפרט שאמור להיות מושאה.

כאיזה מחנה כפיה היה? כיצד ניצל?
וכיצד אותר בידי אביו? ואם פרטים אלה,
שאינן חשובים מהם להבנת הביוגרפיה
שלו, נותרו עלומים ולא נתפענחו בידי
העורכים ראוי היה, לדעתי, לציין זאת
במפורש; שהרי גם זה הוא מידע חשוב.

*

מי שמחזיק בידי, קרוב ללבו, את
ספרי השירה הדקים של פגיס ודאי
שלא ישליכם מלפני כרך זה של "כל
השירים". אבל המכלול, התוספות, קטעי
"אבא", ההערות – שכולם נאספו ונערכו
בידי עורכים אמונות. ואוהבות, משלימים,
מרחיבים ומעמיקים את הכרותנו עם
משורר שחשיבותו עולה על פרסומו
בכותרות העיתונים. וראוי שכן ולא
להיפך ■

גדולה, נוחת על קצה אצבעו. יפה מאד, אכל
כבר ראינו.

מכה שניה של תף – והוא כדור מרחף
בין שכצה פדורים, בועט ונבועט, יורד בקשת
גדולה, תופס את כלם על אפו. יפה מאד,
אכל כבר ראינו.

פתאם ללא כל הכנה, לפתע פתאם, רגליו
עומדות על קרשי הבמה, ומעל לרגליו –
אגנו, בטנו, חזהו, כתפיו, צנארו, ולמעלה
פניו הפונות בשלונה אל החשך. זאת אמנות
שאין למעלה מפנה.

3. והערה אחרונה: בעמ' 372 מובאת,
כאמור, "הערה ביוגרפית". אלא זאת,
מספר פרטיים קריטיים חסרים בה: כיצד
גדל פגיס בילדותו, למן הפרידה מאביו
ולאחר מות אמו? מה היו נסיבות תפישתו?

זה. ונותרת, כמובן, התהייה האם נקיון
המשורר עדיף, או שחשובה יותר חשיפת
אנרגיית-הגלם האדירה שלו. ואולי אפשר
וצריך להתייחס ל"אבא" כאל טיטוט,
שלא זכו ושלא זכינו, כך שאת המידע אנו
מקבלים, אך מבלי להטיל דופי בנקיונו
ובאנינותו של המשורר. ואולי המשורר
רמז על גישתו שלו – לרוחנו או
שלא לרוחנו – בטקסט האחרון שפרסם
בחיוו בספר, השיר-בפרוזה "אקרובטיקה",
המסיים את "מלים נדפדות" (עמ' 264
"כל השירים"), שיר שגרשון שקד תאר
בהתרגשות באותה שיחת רדיו שהזכרתי
בראשית הדברים:

אקרובטיקה

מכה ראשונה של תף – והוא פקעת אויר,
גפיו לכל עבר, הוא מתעברל, יורד בקשת

אלן גינסברג

בית קפה בוורשה

מאנגלית: עודד פלד

רוחות רפאים אלה השרועות על שרפרפי פלסטיק
רוחות רפאים עוטות כסיות עור עוברות בבית הקפה לשעה
נערו רפאים עם פנים מצלקים, גרביונים שחורים גבות דקיקות
נערי רפאים שער בלונדי מסרק בקפידה על גלגלת זקנקנים דלילים
רוחות רפאים חדשות מדברות במרץ מצטופפות יחד ליד שלחנות שחורים מכהיקים
אחר צהרים מאחרים
קול הסופרן העצוב של ההיסטוריה מזמר מבעד לרמקול הי.פי.
— קירות וחלונות פרספקטיביים המאה ה-18 במורד שדרת העולם החדש אל
תרבו השלופה של זיגמונד ה-3
הפוקחת עין על בני נער פולנים זה שלוש מאות שנה —
הו רוחות רפאים פולניות כמה סבלתן מאז שופן התפח לתוך הפסנתר הרומנטי
שלו
בנינים ישנים הרוסים, מסבות עליונות כל הלילה תחת הפצצות אויר,
צרחות ראשונות של הגטו הנעלם — פועלים פוסעים מבעד לקירות חדר שנה
ורדים-כחלים מלפני המלחמה הורסים תרבות שמש —
עכשיו רוחות רפאים נאספות מנשקות ידים, נערו מתנשקות בשפתים, שער
מכשפה אדם מפריס
ושעוני זהב יפים — לשבת ליד הקיר עם תיק חום
גדול —
לעשן שלוש סיגריות בעניבות שחורות דקות ולהניד ראש בשיתה על סרט
חדש —
רוחות רפאים ישו וגופכן יהיו אתכן ולו לשעה זו כל עוד צעירות
אתן
בגן עדן של אחרי מלחמה מכתם בועת הקומוניזם, אהבותיכן
ועור הלחיים הלכן והרף במבטים שאתן שולחות זו לזו.
הו רוחות רפאים כמה יפים פניכן הרגועים המגלחים, צעיפי ליפסטיק חורים,
העקבים הדקים,
כמה יפים המבטים הבוהים, רגלים שלובות לבדן ליד שלחן וריסים
ארכים,
כמה יפה אהבתכן הסבלנית ישובות יחד מדפדפות בעתונות אמנות —
כמה יפה כניסתכן מבעד לזילון הקטיפה של הדלת, מצחקקות
אל החדר הצפוף,
מחפות עם מגבעת ביד, מודדות פנים, מסתובבות ויוצאות
לשעה,
או מודטות ליד הבר, ממתונות למלצרית האטית שתכין תה חם ואדם,
רגע ועוד רגע
נצבות בלא תנועה עת שעות מצלצלות בפעמוני פגסיה, שנים חולפות ואתן
תשארו בנוכי סויאט,
כמה יפה אתן מהדקות שפתים, פולטות באנחה עשן
מהפה, מתככות ידים
או גותנות יחד צוחקות למראה מטרף פרוע-שער זה היושב
מתפח ביניכן, זר.

העדפת "החיים" שבמורות

• ביקורת ספרים

אבות ישורון;
 אין לי עכשו;
 הוצאת הקיבוץ
 המאוחד/ספרי
 סימן קריאה;
 1992; 86 עמ'.

שנת 1986, עת הופיע בשמי ארצנו כוכב השביט האלי, כתב אבות ישורון שיר בשם "האלי כוכב". השיר לא עסק רק בביקורו הנוכחי של כוכב השביט, אלא גם בהבלחתו הקודמת בשמיים ב-1910. רובנו כבר לא נזכה לראות ביקור נוסף של כוכב ההאלי, המופיע בשמי כדור הארץ אחת לשבעים ושש שנים. ישורון זכה לראות שני ביקורים שלו. האחד, בראשיתה של המאה העשרים, והשני בסופה של המאה.

ההתעניינות הגוברת ביצירתו של אבות ישורון ובאבות ישורון עצמו בשנה האחרונה, ונכיתו כפרס ישראל ובפרס הספרות הישראלית, כמו מזמינות להכיר תיר גם אותו, בדומה להאלי, ככוכב שביט. אך לא כך הוא. אבות ישורון לא הבלית פתע פתאום בשמי השירה הישראלית. הוא מלווה את המאה העשרים מכמעט ראשיתה ועד כמעט סופה. תשעה כוכבים (בדמות ספרי שירים) תלה ישורון בשמיים, ועתה כוכב עשירי ואחרון, שראה אור זמן קצר לאחר מותו: "אין לי עכשו". בכוכבים צופה עתה אבות ישורון מגבוה יותר או ממנוח יותר, שאלה של השקפה.

"אין לי עכשו" מכיל שישים ואחד שירים, המחולקים בארבעה שערים. השער הראשון נקרא "הבית". במוקדו עומד תיאור תהליך שיפוצו של בית, אולם בית זה הוא לייט-מוטיב, השב ומופיע גם בשערי הנוספים של הספר, ובמשמעויות שונות. בשיר "ברדיצ'בסקי בית" כתוב: "בית בְּרִדִּיצ'בְּסְקִי / אַרְבַּע / אַרְבַּע / קֶמֶת". ישורון מתאר את מיקומו הגיאוגרפי המדויק של הבית המשוּפָּץ, אך גם מקומו של בית השיר בספר חשוב. שורות מצוטטות אלה הינן הבית הפותח את השיר הפותח של הספר "אין לי עכשו".

היחס בין כתי השירים לבית המשוּפָּץ הוא דו-כיווני. רובם של שירי "אין לי עכשו" בנויים מבתי בני ארבע שורות, ארבע קומות, כנאמר בשיר. השורות הן קצרות מאוד ומורכבות על-פירוב משתי מלים כל אחת. תהליך שיפוצו של הבית ברחוב ברדיצ'בסקי מתואר באופן מפורט מאוד: "קֶדֶם כָּל / בָּא בְּלִדְוֹר / וְנָתַץ אֶת // הַפְּרָכֶב. זֶה / דָּבָר רָאשֵׁן". (שם) "בָּא לִקַּח / חֶצֶץ — וְזָרַק. / בָּא לִקַּח / זִיפּוֹיף — וְזָרַק. // רָץ מְבִיא / מֶלֶט — וְשָׁפַץ. // ("חַמִּים וְחַמְרִים" עמ' 10) "מְכֹנֶת הַמְּעָרְבֵל / עִם הַצִּילִינְדֵר, // וַיִּצֶק אֶת / הַגֵּג, ("שְׁלֵדֵי קֶלֶת" עמ' 12). לצד תיאורים נאטוראליסטיים כגון

אלה, נשזרות שורות שיר המעניקות מימד נוסף לתהליך הבנייה: "וַיִּצֶק / אֶת הַצֶּל / לְקִירָתוֹ שֶׁל // הַבַּיִת [...]" "וַיִּצֶק / הֵים אֶת / שְׁמֵי הַשָּׁמַיִם / שֶׁל הַגֵּג". (שם) כאילו המשמעויות הנוספות של הבית נבנות עם הבית עצמו. נוסף על קומת התיאור הליטארית מטפסים השירים לקומות משמעות נוספות. תהליך שיפוצו הבית מתואר באופן אנאלוגי לתיאור בריאה, בריאת עולם. לאחר מכן מתהפך כיוון הדימוי, לאחר שהבית דומה לעולם, מתואר העולם כבית: "אֲרַבְּעָה קִירוֹת / יֵשׁ לְעֵלָם." / ("הַקִּיר הַחַמִּישִׁי" עמ' 67).



אולם הבית משתחרר, באיזשהו שלב, מן המטאפורות והדימויים המועמסים עליו, ובהדרגה הוא הולך ומקבל יותר עצמאית: "לֹאט לֹאט / הַפֶּךְ הַבַּיִת / בֵּית חֶרֶשֶׁת / שֶׁל עֶצְמוֹ." ("חַמִּים וְחַמְרִים" עמ' 11). לרצפה רצונות משלה: רִצְפַת יִצְיָקָה / רִצְתָה לְחֹזֶר ("הַרְצָפָה" עמ' 18), "הַבַּיִת / דָּרַשׁ מַעֲצָמוֹ" ("דְּמַמֶּת" עמ' 15) "הַבַּיִת הַתְּלַבֵּשׁ" ("זֶה הַבַּיִת" עמ' 31) "הַבַּיִת שֶׁקֵּט / נַח מִיִּצְיָקָה." ("כָּל כְּמָה" עמ' 33). אפילו "הַצֶּל שֶׁהִסְתַּפֵּר / בְּהִחַלּל הַבַּיִת, / הַתְּחִיל לְהִסְתַּפֵּל / מֵהַבַּיִת לְרַחֵב." ("חַמִּים וְחַמְרִים" עמ' 9).

בניגוד לתהליך בריאה, הבית המשוּפָּץ איננו מתקדם בנתיב אחד וחד-מסלולי בדרך לקראת שלמות. הבית פושט ולובש צורה, ועובר, כמו במקביל, תהליך של הרס ובנייה: "הַבַּיִת בְּזָמֵן / בְּנִיתוֹ נִרְאָה / כֵּל הַזָּמֵן / הַלֶּךְ וְנִהְרַס." ("כָּל כְּמָה" עמ' 33) הוא כמו איש זקן וחולה הזקוק לשיפּוֹץ, אבל כֵּל טֵלְאִי / שְׁמִסִּפִּים לוֹ — / הַדְּגִישׁת הַהֶרֶס. / כְּמָה הֶרֶס! (שם, עמ' 34). האנאלוגיה הביוגרפית כמו מתבקשת כאן, אולם כוחו של השיר עומד לו גם כך, כחארו תהליך התפוררות, שהוא תהליך דינמי קיומי.

לא רק הבית מקבל חיים משלו, גם חומרי התמיכה של הבית כמו קיבלו

חיים משלהם בתהליך הבנייה. אולם ברגע שעמד הבית על תלו מחדש ולא נזקק להם עוד, הם כמו מתו: "כָּל הַתְּמַכָּת / וְהַסְמַכָּת וְרִצְפַת / הַקְּרָשִׁים תִּכְרַכְ / וְנִאָרוּ וְהִשְׁלַכְ." ("תִּכְרַכְ בְּתַנְהָ" עמ' 22). מותם של חומרי התמיכה של הבית מעבה את תחושת ההתפוררות המעוצבת באופן מקביל ומנוגד במגמתו לתהליך השיפּוֹץ וההתחיות של הבית.

הבית, אם כן, פושט ולובש צורה לא רק בגלל תהליך השיפּוֹץ הבנאי, אלא גם בגלל המשמעויות, שהוא נטען בהן: "כָּל זֶה / דְּגָמָא לְבַיִת / הַמְּשֻׁפָּץ, שְׁעֵדִין / בְּחָרִים אֲבָלִים: // מְגַלָּה בְּעֵלְיָנִים / מְכַסֶּה בְּתַחְתָּנִים, / מִן קְרִיאָתוֹ שֶׁל עַד הַנְּהָ." ("הָא רַחֵם לֹא יִכַּל לְהִית מְרַחֵם" עמ' 26) בשיר אחר, הבית שמאבד צלמו מדומה לבתים בתל-אביב "שְׁנֵהָרְס / וְנִכְנַן מִתְּדֶשׁ." ("קְרִיאָתוֹ שֶׁל הַבַּיִת" עמ' 27) בתי תל-אביב שנהרסו נשכחו מהזיכרון, אולם בית ילדותו של המשורר בקראסניסטאו לא נשכח; "הַצְּעִרְתִּי שְׁנֵהָרְס / הִישָׁן שְׁכַחַת / לְ שְׁכַחְתִּי / קְרִיאָתוֹ שֶׁל הַבַּיִת." (שם)

הכמיהה הזו לשכחת מחוזות הילדות, על מנת לבטל את הגעגוע שאינו נותן מנוח, מקבלת ביטוי ציורי יפה ומעניין בשיר "אֵלֵי יָם כְּפָר", שבו מחבר ישורון בין שני אלמנטים מרכזיים בנצרות וביהדות, הצלב ויום-כיפור, ומציע להדביק שני קרשים על קראסניסטאו ופשמדישיצה, עיירות ילדותו, ואז לכפר עליהן, למחוק את עיירות ילדותו, "וְלֹא יֵשֵׁב / דְּאָבָה וְנִעְצָנָע." (עמ' 53) ההקרה והקורבן הנוצריים והיהודיים כמו חוברים יחד ומגשרים בין אירופה לישראל, אך הגישור נועד לא כדי לחבר, אלא כדי להעלים את הזכרונות, ולכפר על תחושת הבגידה והנטישה של המשורר את משפחתו.

דרך אחרת להתגבר על הגעגוע הוא המפגש עם אמו יולדתו באמצעות המוות, מפגש שהוא מעין לידה מחדש: "פְּתַח נְעִילָה / לִי וְלְאִמִּי / וְאֲנִי נִלְדָתִי." (פְּתַח נְעִילָה, עמ' 86) ישורון מעלה רעיון זה לראשונה ב"אדון מנוחה":

ביטול הגעגוע למתים על-ידי התחברות אליהם — "הֵייתִי רִצָּה פְּעַם לְמַת / אֲלֵיהֶם וְלָרֵאת אֹתָם" (עמ' 128). גם בספרי שירה קודמים של ישורון הופיע רחוב ברדיצ'בסקי. הוא נעלם מ"אדון מנוחה", ועתה הוא שב ומופיע — כשלעצמו, בהשוואה לבתים אחרים, ודאי בהשוואה לבית הילדות בקראסני-סטאו, שכן "כָּל / הַנְּהָרַת חֲזָרִים אֶל הַנְּהָרַת. / תְּאֲמִינִי לִי. // זֶה סֹד / גָּאָת וְשִׁפְל. / זֶה סֹד / תְּנַת הַנְּעִינְעִים." כאמור בשירו הנפלא של ישורון ב"אדון מנוחה" (עמ' 5).

אבות ישורון
 לא הבלית
 פתע פתאום
 בשמי השירה
 הישראלית. הוא
 מלווה את המאה
 העשרים מכמעט
 ראשיתה ועד
 כמעט סופה.
 תשעה כוכבים
 (בדמות ספרי
 שירים) תלה
 ישורון בשמיים,
 ועתה כוכב
 עשירי ואחרון,
 שראה אור
 זמן קצר לאחר
 מותו: "אין לי
 עכשו".



אבות ישורון

הנטישה והגעגועים הינם חוויות תשתית בביוגרפיה הישורונית. נטישה של עיר, ארץ, משפחה, שפה. ישורון חוזר אליהם שוב ושוב בשיריו. גם בשירי ספרו הנוכחי: "נתתי מלדת / בעד מלדת". הוא אומר בשיר "מלדת נתתי מלדתה" (עמ' 59) ובהמשך אותו שיר "פי אחזני / געגעעים אל / הלא נכחת." בשיר אחר נשזרים הגעגועים והמוות יחד: "ארץ חיי / בארץ המות / של אמי / שזפתה לי." ("ארץ המות של אמי" עמ' 55). ישורון חוזר גם אל טחנת המים בפשו משצ'יה, אף היא עירת ילדותו: "אנשים שהי / קדם. גם / לגל המים / קל הַשְחנה." ("אנשים שהי קדם המים" עמ' 55) בשיר זה, כפי שהוא עושה לעתים, כותב ישורון בקודים. הוא מזכיר את הטחנה, אך אינו מפרט ומסביר איזו טחנה, ומה חשיבותה בביוגרפיה שלו הן כנקודת ציון גיאוגרפית והן כסמל (זרימת המים בטחנה כזרימת הזמן ואובדן הילדות). בשיר הזה, העוסק בשאלת הזמן והזיכרון, הולך ישורון לזמן שקודם ילדותו, לאנשים שחיו קודם שהיתה טחנת המים. השיר מקיים דיאלוג מעניין עם שיר מ"אדון מנוחה" שם שואל ישורון "מתי / יבא הים וגלגל / המים הטחנה הגדל / יתגלגל שם בלעדי?" (עמ' 8); בקוטב האחד, בשיר מספרו הנוכחי, מאזכרים האנשים שחיו קודם היות טחנת המים, ובקוטב השני, בשיר מ"אדון מנוחה", מתואר גלגל טחנת המים, שימשך להסתובב גם לאחר מות המשורר.

לצד דיאלוגים בין-שיריים בין-ספריים ישירים כבדוגמה זו, מקיים ישורון בספר זה, כמו בספריו הקודמים, גם דיאלוגים בין-שיריים תוך-ספריים. בשיר "זה הבית" כתוב "התחלתי בזאת / שאשה מתחת / כתנת מהראש / בסף הגף. // עכשו כתנת / עד הסנטר. / פי הבית / זה אשה." (עמ' 31) ואכן רפדוף לאחור מגלה היכן הותחל בזאת, בשיר "הישב על הקיר" כתוב: "ככתנת לבנה. // באשה מתחת / לגלי ראש / צגלי סף / לגמר הבשר." (עמ' 25) הצבע הלבן חוזר ב"שמשוו וצעמתו", אחד משירי המחלה ובית החולים, בעוצמה מסנוורת: "אחית בסנר לבן בלבן לבנית סגורי סגוריקן" (עמ' 48) שירים אלה מתארים תהליך של התרוקנות — "ענינו לא ראת / כתב אשר מרבע" (שם) "לעלם לא אהיה / עד האדם / השמע את / הרעש השביר." ("לעלם עד" עמ' 51). תהליך ההתרוקנות וההתפוררות, הפרידה של העצמי מחלקי עצמיותו, אשר נרמז כבר בתיאור תהליך הבנייה-הרס של הבית, מגיע לשיאו באחד מהיפים בשירי הקובץ שגם נתן לו את שמו: "אין לי עכשו" (עמ' 39) שם מכריז המשורר כי רק השירה נותרה לו, השירה הצרופה. "לא המשקל לא החרו ולא הדברים. / לא הדברים שבשירה / ולא השירה שבדברים."

עדיין זקוק לחולם המלא ולשורוק, תבליט השמטתם של אלה את נחיצותו של הניקוד. הכתיב החסר גם מעניק לטקסט ניוח עתיק.

ב"אדון מנוחה" מטופל ומפותח נושא המוות בעוצמה, הדומה לזו המוצגת בספר זה.

העדפת "החיים שבמוות" על "המוות שבחיים", ההצהרה כי אין המנוחה האדון של המשורר, אלא הוא אדונה (בשיר "אדון מנוחה") — מצביעים על מורכבות הזיקה של החיים למוות. זיקה מורכבת זו מוצגת גם ב"אין לי עכשו", אולם כאן הדגש הוא על תהליך ההתפוררות וההתרוקנות, על אי-היכולת, על מה שאין עכשיו גם לו. ■

הבית המשוּפָץ ברחוב ברדיצ'בסקי, הפושט ולובש צורה הן פיזית והן כסמל, מקבל משמעות אירונית מיוחדת במינה בשיר "פתאם נגמרה". שורות שיר כמו: "בחדרים אין דירת / בדירת אין דרים / בארץ אין ערים / בעיר אין בתיים." (עמ' 70) נתפסות כחלק מהחוויה הביוגרפית המוקדמת של ישורון, חוויה, שבמרכזה הנטישה. נטישה של עיר, ארץ, שפה ומשפחה, אולם בדיקת תאריך כתיבת השיר מגלה כי הוא נכתב עם סיומה של מלחמת המפרץ, ב-2.4.91. כמו קופסה סינית, המכילה בתוכה קופסה קטנה יותר וזו מכילה קופסה קטנה עוד יותר וכו', מתואר תהליך ההתרוקנות בעקבות המלחמה; אלא שכאן הקופסה הסינית פרוצה ובנויה על ה"היעדר" ולא על ה"יש". חדרי הבתים פגועי הסקאדים, והחשופים כלפי חוץ, כמו התערטלו משייכותם לדירות, אבל גם הדירות ננטשו על-ידי הדיירים, הארץ כמו התרוקנה מקיומי הערים בתוכה, והדירות כמו נטשו את העיר. בהמשך השיר כתוב: "פתאם / נגמרה הכמו-מלחמה. / המלחמה הלכה לעלמה." הדי המלחמה ניכרים גם בשיר "הבבה המציאת", שנכתב בעיצומה של מלחמת המפרץ: "הבבה המציאת בתך המדמה / הא באת ארנצה אחרי את אצוקה." (עמ' 72)

ישורון עושה בעברית כבשלו: הוא משתמש בצורה תנ"כית נדירה: "למה למה / עזבתמו" ("פמה שעזבך פמה שעזבת" עמ' 65) בקללה רוסית: "יב וישו מטני!" ("מאנה" עמ' 49) ובהסבר כמו הערת שוליים בגוף השיר לאותה קללה. בסלנג: "גמלאי וקרחת / שוים לתחת." ("הבלבתיים" עמ' 28) ביידיש, באנגלית: "מיי הארט" ("וגעי קסם" עמ' 42) בארמית "דינא דמלכתא / דינא" ("הבלבתיים" עמ' 28); גם צורת הכתיב מיוחדת לישורון. כמו בספרים קודמים שלו, גם כאן מוחסרת הו' החלומה והשרוקה. לקורא העברי, הרגיל לקרוא טקסטים בלא ניקוד, אך

אלי נצר

רואה שחורות

היה בילדותי איש רואה שחורות שאיני זוכר את שמו. איש קטן ומהיר תנועה ושפתיו להוטות לספר. איש רואה שחורות אמרו ורחקו ממנו. אני רציתי להתקרב אליו ולדעת

האנשים שרחקו ממנו מתו מכבד במיתות משונות מי בדם ומי באש ומי בנשיקה וגם האיש רואה השחורות ולעולם לא נדע איזו שחורות הוא ראה.

אני יודע לעשות

אני יודע לעשות מן המראות מלים ומן המלים מראות אני יודע לעשות מלים מן הערב ומראות מן הזרימה הלא מסברת בעורקים אני יודע לעשות להטוטים שקרים צפרים מאשרות אני יודע לעשות אשלה אשר באשה בילד במרחקים במפלא אני יודע לעשות מלים להטוטים שקרים אני יודע באימה הבלתי נמנעת של המות אני יודע

ריאליזם

שערות ראשי לא יתרבו עוד לא אצא לכבש יבשות חדשות

תפרתי אל תחתית המלים ומצאתי את הפליאה

איני יודע אם אהיה מתר שוטה נוכל משורר או בר מינן.

ושוב חוזרות המנגינות

היינריך היינה:
מנגינות
עבריות;
מגרמנית:
שלמה טנאי;
הוצאת רשפים;
1992



מנגינות עבריות" הן שלוש פואמות המופיעות בקובץ "דומנצרו" שהוא קובץ השיריים לפני האחרון של היינה. "דומנצרו" הופיע ב-1851 ונאסר לפרסום באוסטריה ובפרוסיה בשל "אימוסריות". באחרית דבר ל"דומנצרו" אומר היינה: "כאשר שוכב האדם על ערש דווי הוא הופך רגשני מאוד, נפשו מתרככת והוא רוצה לעשות שלום עם אלוהים והעולם. אני מודע לכך שנשכתי אחרים, ששרטתי אחרים ושלא הייתי כבשה תמה. אך האמינו לי, אלו הכבשים המהוללות של רכות-הלב, עדיף היה שבמקום להתחסד היו מצטיידות בשיני-נמרים ובכפות-נמרים. יכול אני להשתבח בכך, שרק לעיתים רחוקות התכבדתי בנושק מולד זה. מאז שנוקק אני לרחמי-האל נתתי חנינה לאויביי; כמה משיריי שנועדו לאנשי מעלה או לחילופין עבור בני-בליעל — לא כללתי בקובץ. שירים, הכוללים אפילו חצאי רמזים כנגד האלוהים, השלכתי ביראה ובשקידה אל תוך הלהבות [...]. וכפי שעשיתי שלום עם היצירה כך גם עשיתי שלום עם הבורא למגינת לב כל חבריי בעלי ההכרה, המתלוננים נגדי על חזרתי אל האמונה הטפלה הישנה, שכך הם מכנים את חזרתי הביתה אל אלוהי. אחרים, בחוסר סובלנותם, התבטאו אף ביתר חריפות. הכהן הגדול הידוע של האתאיזם הוציא נגדי פסק-דין, וישנם אפיפיורי-חילוניות קנאים אשר ברצון היו מותחים אותי על גלגל העינויים כדי שאודה ב"קטוריי". למרבה המזל אין כרשותם כל כלי עינויים אלא כתביהם בלבד. אך אני מוכן להודות בפל גם בלי עינויים. כן, חזרתי אל אלוהי כמו הבן האובד, וזאת זמן רב לאחר שרעיתי חזירים בשדות ההגליניים. האם היה זה הצער (Misère) שהחזיר אותי? זה הרי תירוץ מצער. געגועי השמיים תקפו אותי וגרשוני אל היערות והגאיות ואל רכסי ההרים המתעתעים של הדיאלקטיקה.

בהמשך דבריו מסביר היינה את אייכולתו לקבל את הפנתאיזם. לדבריו, הוא נזקק לאל פרסונאלי על כל התכונות המיוחסות לו; לאל הטוב והמיטיב, לאל החכם והמחכים, לאל הצודק והעושה צדק עם מאמיניו.

גם בהישארות הנפש עוסק היינה ב"אחרית דבר". בלא מעט אירוניה הוא אומר: "את נצחיות הנפש והישארותנו לאחר המוות אנו מקבלים ב"עיסקת חבילה", כמו את עצם-המקם שמכניס הקצב לסל הקניות, כאשר הוא מרוצה מן הקונה שלו.

בשפת הבישול הצרפתי מכונה עצם-מח טובה בשם *rejouissance* (שִׁמְחָה. מ.א.) ומבשלים בה מרקים מעולים המחזקים והסועדים את לבו של חולה מסכן הנמק במחלתו. יודה בכך כל אדם רגיש שלא יכולתי לדחות את ה-*rejouissance* המביאה לי כה הרבה נחת.

בהמשך אחרית הדבר אומר היינה, שאמונותיו והשקפותיו הרליגיוזיות חפות מכל כנסייתיות:

"שום צלצול פעמונים לא פיתה אותי, שום נר מזבח לא סינוור אותי. לא שיחקתי עם שום סימבוליקה ולא איבדתי את שיקול דעתי ולא כפרתי בדבר אף לא כאלילי הקדומים, שאמנם נפרדתי מהם אך בגירושי אהבה וידידות. היה זה במאי 1848, זה היום בו יצאתי לאחרונה מביתי, כאשר נפרדתי מהפסילים החכיבים, אשר אליהם התפללתי בימי אשרי. בקושי נגררתי עד הלובר, כמעט שהתמוטטתי בכניסה לאולם בו שוכנת לתפארת על כנה אלת היופי, זו הגברת החכיבה שלנו ממילו. נפלתי לרגליה, בכיתי ממושכות עד שגם באבן התעוררו רחמים. מלמעלה הביטה אליי האלה ברחמים ללא נחמה כאילו רצתה לומר: האיך רואה שללא זרועות איני יכולה לעזור?"

ובעניין הישארות הנפש הוא אומר: "איך מתקוממת הנפש כנגד החידלון הנצחי, כנגד המחשבה על אישיותנו החדלה להתקיים. אימת התוהו שאותה מייחסים לטבע מתאימה הרבה יותר לטבע האדם. התנחמו, קוראים יקרים, יש חיים לאחר המוות, ובעולם הבא נוכל אף למצוא את כלבי-הים שלנו". (בעניין כלבי-הים מתייחס היינה לתיאוסוף הדני עמנואל סוודנבורג (1772-1688), שהטיף לאחדות הבלתי ניתנת לחלוקה של הקיום האנושי גם בחיים שלאחר המוות. סוודנבורג תיאר מסיונרים נוצרים שבאו לנצר את הגרנלנדים. כאשר המסיונרים לא יכלו להבטיח עולם הבא לכלבי-הים של הגרנלנדים הם אמרו: אין השמיים הנוצריים מתאימים לנו, לגרנלנדים. מ.א.)

ראיתי צורך לתרגם קטעים אלה מתוך "אחרית דבר" כדי לשרטט את הלך הנפש בו היה היינה שרוי בעת כתיבת "מנגינות עבריות". שלוש פואמות כלולות בקובץ; "שבת המלכה", "יהודה הלוי" ו"הוויכוח". בראש המנגינות מצוי מוטו שלדברי המתרגם, שלמה טנאי, נכתב בשעתו כהקדשה לפרדריקה פרידלנד, אחותו של פרידננד לסל. המוטו אומר: "אל תתני לחייך לחלוף/בלי עונג והנ-

אות! וואם מפני היִךְה הינך בטוחה, /הניחי להם לירות. //אם חולף האושר פעם על ידך/תפסיהו בשוליו. /וכן עצה לך: בני ביקתתך בְּנִיא/לא בפיסגה שמעליו."

בדרך כלל משרת המוטו את רוח השירים או מהווה להם ניגוד אירוני. במקרה זה אפשר רק בדוחק למצוא קשר בין השורות הליריות-מוסרניות של המוטו, לבין תוכן שלוש הפואמות. ברשימה זו אנסה, בין היתר, לחבר את שורות המוטו עם שלוש הפואמות.

הפואמה הראשונה "שבת המלכה" מתארת את הניגוד בין קודש לחול. בימות החול מדומה היהודי לכלב "עם הרהורי לב/הוא חותר כל השבוע/דרך רפש החיים...". אך בכל שישי בערב/בשעת דמדומים, לפתע/פג הפֶּשֶׁף והכלב/שוב הופך יצור אנוש."

דימוי היהודי לכלב-חוצות מוכיח את מאגרי השנאה העצמית של היינה ושל בני דורו ומסביר את התנצרותו ה"פורמלית" בגיל עשרים ושמונה. בהמשך הפואמה על השבת מתאר היינה את העונג ואת ההנאה כאשר יורדת השבת, כאשר נדלקים הנרות בבית הכנסת, כאשר שר החזן את "לכה דודי" שהיינה מייחס בטעות ליהודה הלוי במקום לשלמה אלקבץ. עינוגי השבת, השלווה, הצילונט ובשמי-ההבדלה אלה הם "העונג וההנאות" שאליהם מתייחסות שתי השורות הראשונות של המוטו.

היהודי יכול לסכול את כל השפלות היום-יום בשל יכולת הטרונספורמציה המאגית שלו מכלב עם הרהורי לב ל"בן-אנוש, רגשות אדם לן[...]. חגיגי ללא רכב". הנאות השבת הן ההנאות והעונג שלא צריך לתת להם לחלוף. היהודי בטוח מפני "הירייה" בשל אותה יכולת מאגית להפוך מכלב לאדם, כאשר מגיעה השבת, כאשר הוא מתחבר אל אלוהיו ואל אמונתו. אינני אוהבת את הנימה הדידקטית והאפולוגטית בפואמה "שבת המלכה". היינה אינו מתאר רק את תכונות השבת ואת מנהגי השבת, אלא רואה צורך להוכיח שמנהגי השבת עולים על מנהגי הנצרות ועל טקסי האלילות. הוא משווה את דקלום הפסיון הפרוע והצעקני של ישו לצניעות ולשלווה של תפילת השבת.

את הצילונט הוא משווה לאמברוזיה (מאכל האלים): "צילונט הלא הוא אמברוזיה/הכשר של אל-אמת, /לחם עונג של גן-עדן; /לעומתו של מעדן זה//צואת שטנים תפלה/האמברוזיה של יוון, /זו של אלילי השקר, /השטנים המחופשים."

לא לחינם כלל ש. בן-ציון את הפואמות

"שבת המלכה" ו"רבי יהודה הלוי" בקובץ "ציללים" אשר ייעד לבני הנעורים. בהערותיו לתרגום הוא כותב: "פניתי ללקט מתוך הספר "שירת היינה" שבתרגום שלי את כל האפשר, וממילא גם רצוי, להינתן לבני הנעורים לחוד; כי מכמה טעמים, שאין כאן מקום לפורטס, סבורני, שמכחור מתאים משירת היינה עלול הוא ביחוד לשמש "מכשיר" נאמן לתעודה זו." (ש. בן-ציון, ברלין, סוף חשוון תרפ"ג. הוצאת "מוריה" ו"דביר", ירושלים-ברלין, תרפ"ג. אירוסים ע"י נחום גוטמן).

הפואמה "יהודה הלוי" באה להנציח את המשוררים הגדולים של תור הזהב בספרד: ריה"ל, רשב"ג, רמב"ע ואחרים, אך במרכז עומד ר' יהודה הלוי ואהבתו הגדולה לירושלים והאגדה על רציחתו בידי פרש ערבי ליד הכותל המערבי. (למען הדיוק ההיסטורי: ריה"ל מעולם לא הגיע לירושלים. הוא היה אמנם בדרכו לארץ ישראל, אך נפטר במצרים כאשר הוא מחכה לספינה שתיקח אותו לארץ-ישראל. מ.א.).

עמוד-השדרה האפי של הפואמה הוא סיפור אהבתו של ריה"ל לירושלים. גם כאן נזקק היינה לתכסיס הדיקטטי של ההשוואה: "בלי גבירה אין אהבה, משורר האהבה/הכרחית היא לו הגברת/ כמו ללחם — החמאה//לגיבור, לו שיר נשירה, גם ליהודה הלוי, לו היתה גבירה לנפש, אך שונה ומיוחדת//לא היתה בך-מות של לאורה/שכוכבי חלוף עיניה, ... (לאורה היתה אהבתו של המשורר פטררקה שהקדיש סונטות לעיניה. מ.א.) "זו אשר אהב הרבי, אומללה היתה, בת עצב, דמות של שבר וחורבן, לה קראו ירושלים".

אך זה, כאמור, רק השלד. הפואמה מתמלאת בשר וגידים על-ידי פרקי הסטוריה בנוסח סיפורי שרשרת, הסברים על ההבדל בין הלכה לאגדה כמו גם רמזים לאוטוביוגרפיה שלו עצמו, תלונות על אשתו הבוזזנית, על מחלתו חשוכת המרפא, על אהבתו הנכזבת וכו'. המתרגם, שלמה טנאי, טוען שפואמה זו הינה רק קטע ושהיא לא הושלמה. במהדורות האחרונות של כתבי היינה אין הדבר מצוי. על אף העובדה שהפואמה מסתיימת דווקא באגדה על מות רשב"ג ועל אף העובדה שאכן אין לפואמה סיום רשמי, בכל זאת נראית לי פואמה זו כפואמה השלמה ביותר וגם היפה ביותר מבין המנגינות. כל זאת בשל שבירת הרצף האפי ובשל החירות שנותן המשורר לרצף האוטוביוגרפיה מספר תהילים, משורי ריה"ל ומפיוטי שלמה אלקבץ להשתבץ בתוך דבריו. אין בפואמה אותו ה"סדר הגרמני" שבו הכל צפוי מאש. אינני יודעת אם זו היתה כוונת המשורר, אך באי-הסדר שבפואמה זו יש אופי של טקסט יהודי. הפואמה מזכירה לי את סגנונו של רמח"ל וגם סגנון שירים יהודיים דו-לשוניים מאיטליה של המאות השש-עשרה והשבע-עשרה. נראה לי,

שהרקע לכתיבת פואמה זו היא הרהורי היינה בנושא הישארות הנפש. הבתים הראשונים של הפואמה הם כמעט תיאור "סיאנס" עם רוחות מן העבר: "גם מלים, גם צליל, בלי הרף//בראשי היום הומים הם/כמו קולות אני שומע, צליל תהילים, קולות גברים — //לעיתים אף מופיעים לי/צלילי זקנים גדולים — /בבואות חלום אמרו/מי מכם בן הלוי?"

אין ספק, שבכתיבתו על יהודה הלוי ובני דורו הוא רוצה להתחבר אל הפליאָדה של משוררי תור הזהב, ואכן רק בשל פואמה זו ראוי היינה להימנות על גדולי המשוררים היהודיים.

ובאשר לשורות המוטו "אם חולף האושר פעם על ידך/תפסיהו בשוליו." — מתוך הפואמה הזו קורן אושר גדול, אושרו של היינה להיות מסוגל להתחבר שוב אל מקורותיו היהודיים בדרך השירה, ולכן בכתיבת פואמה זו תפס אולי בשוליו של האושר האמיתי.

לא לחינם עומדת הפואמה "הוויכוח" במקום האחרון במנגינות. מחד — היא מהווה המשך לפואמה על ר' יהודה הלוי, שהרי ה"כזווי". הוא ספר הוויכוח של ריה"ל, ומאידך הרגיש היינה צורך לתת ביטוי לזהות היהודית הייחודית שלו. הוא ערך את הפואמה על-פי המתכונת של הוויכוחים הידועים על דת בין נוצרים, מוסלמים ויהודים שבהם רצה כל צד להוכיח את עליונות דתו. "הוויכוח" של היינה נערך בטולדו שבספרד. היינה אינו חוסך שבטו מבני שתי הדתות הממוסדות; "בטוחים אנשי הכומר/שעמם הם השמים, ולטקס הטבילה/מכינים כבד את המים...//ומולם — הם משחזרים כבד/את סכין המוהלים".

הצופים בוויכוח הם המלכה דוֹנָה בלנקה מבית בורבון והמלך פדרו האיום.

לאב הפרנציסקני, המייצג את הנצרות, אין הרבה מה לומר כנגד היהדות מלבד נאצות, גידופים והאשמות מתוך האינזונטר האנטישמי הידוע לשימצה: "יהודים, אתם צבועים/זאבים, תנים, בלי הרף/בקברים חופרים, נוברים/צמאי דם גוויות לטרף...//יהודים, בני חזירים/יהודים, חיות קרניים/הקרויות קרנף/בבונים, תנינינים, ערפדי-ליל" וכך הלאה עד שהוא מציע להם: "תפלו על חזה כריסטוס/את שירצי חטאותיכם!" אחר כך עובר הפרנציסקני לתאר את היופי, את הענווה ואת השמחה שכדאי ליהודים לחקות אצל הנוצרים.

ר' יוֹאֵא מנווארה מייצג את היהודים. הוא יותר ענייני מאשר הכומר. הוא סותר אחד לאחד את עיקרי הנצרות ומונה את שבחי היהדות בסיימו עם הלווייתן המיועד לסעודת הצדיקים. הוא מנסה לפתות את הנוצרי בתיאור טעמו וריחו של מרק הלווייתן "טוב מה שבישל האל!/נוזרון שמע לי היטב:/גא הקרב ערלה נובלת/ונפשך בדג השב" מנוסח הדברים ניתן להבין, כי היינה מלגלג על שני הצדדים המוכנים בשם האל לקלל ולגדף זה את זה. כאשר מתעייפים

כולם פונה המלך בשאלה אל המלכה: "מה דעתך, נא לי הגיד/מי צודק מבין השניים?/אם לרבי או לכומר/את חטי כף המאזניים?" — לכך באה תשובת המחץ הידועה, אשר בשלה הטילו, כנראה, של-טונות אוסטריה ופרוסיה איסור על הפצת ה"דומנצדו" בנימוק של אי-מוסריות. דברי המלכה מסכמים את דעתו של היינה על הדת המימסדית: "מי צודק איני יודעת — /אך אם קצת פה נמלכים, גם הרבי גם הכומר/הם השניים מסריחים".

וניתן גם לקשור את שתי השורות האחרונות של המוטו: "וכן עצה לך: בני בקתתך בגיא, /לא בפיסגה שמעליו." לדעתו של היינה בעניין הוויכוחים בין הדתות שתוצאותיהם תמיד ידועות בראש. אין צורך לצעוק ברמה שהיהדות טובה מכל הדתות, די לקיים את מצוותיה בצניעות, בבית ולא בוויכוח.

שירות גדול עשה שלמה טנאי לשוחרי התרבות בכך שתרגם את "מנגינות עבריות" במלואן, והוסיף להם פתח דבר ודברי הסבר. המנגינות תורגמו אמנם בעבר על-ידי אביגדור המאירי ועל-ידי יעקב כהן ורש. בן-ציון. השניים הראשונים תרגמו אותן במלואן. אך ראוי שתרגום יתחדש מדי פעם ויתאים את עצמו לשפה השגורה לתקופה. מורכבות המשפט הגרמני ואורך המלים בשפה הגרמנית מהווים שדה מוקשים לכל מתרגם, על אחת כמה וכמה כאשר באים לתרגם שירה שקולה וחרוזה. בשל קיצורה של העברית לא יכול המתרגם להימנע מלהוסיף או לגרוע מלים כדי לשמור על המשקל. טנאי עשה כך וכך, אך ככלל לא קילקל את השורה ונשאר נאמן למקור. נאמנות או אי-נאמנות למקור בתרגום היא שאלה למחלוקת נצחית בין המתרגמים ואינני רוצה להכנס לוויכוח בשאלה זו. אך כאשר לפואמות הללו — צריך להתייחס אליהן גם כתעודה הסטורית ולא רק כאל יצירת אמנות, לכן רבה החשיבות בנאמנות למקור.

בתעודה הסטורית הכוונה היא למקומו השנוי במחלוקת של היינה בספרות היהודית. כמוכן שיש אינסוף אפשרויות תרגום ותמיד, תמיד נדמה שאפשר למצוא פתרונות שונים, מתאימים יותר, זורמים יותר לתרגום קיים. אך לעולם זו חכמה לאחר מעשה. אינני חושבת שיש מקום לבקר תרגום אלא אם הוא בלתי קריא, בלתי מובן או זועק לשמים בשגיאותיו. בתרגום שירה אין לעיתים רחוקות נצליח להעביר את כל איכויות השיר משפת המקור לשפת התרגום. הדרך היחידה לבקר תרגום שירה היא לתרגם את אותה יצירה בדרכך שלך. כך עשה שלמה טנאי בתרגומו את "מנגינות עבריות" לאחר שתורגמו לפחות פעמיים בשלמותן, וכך גם יעשו הבאים אחריו.

מכל מקום, אין ספק בחשיבות עבודתו של טנאי שהביא אל מדף הספרים שלנו אחד מנכסי צאן כרזל של התרבות היהודית. ■

אין ספק, שבכתיבתו על יהודה הלוי ובני דורו הוא רוצה להתחבר אל הפליאָדה של משוררי תור הזהב, ואכן רק בשל פואמה זו ראוי היינה להימנות על גדולי המשוררים היהודיים.

הדרך היחידה לבקר תרגום שירה היא לתרגם את אותה יצירה בדרכך שלך. כך עשה שלמה טנאי בתרגומו את "מנגינות עבריות"

התפרקות המלים והזמן

ישראל ברמה:
ימים קרועים;
כתר: סדרת כתר —
עכשיו; 1991;
224 עמ'.

המלצת עתון 77

אהרון אמיר: ושנו העבים אחר הגשם; ספר השירים המסכם, הכולל את כל שירי המשורר. מהכרוז לספרות; 1992.

חנוך ברטוב: מוות כפורים; סיפורים עצובים וריאליסטיים, המצליחים לשרטט דמויות אדם (עיתים בלשון אירונית, אך תמיד חומלת), שבסופו של דבר מגיעות לידי מודעות עצמית.

חנוך לוין: איש עומד מאחורי אשה יושבת; ספרו החדש של לוין אינו שונה ככיוון כתיבתו מספריו הקודמים, אך הוא יותר מהוקצע. כרגיל, חדר, ישרי, לא מתפשר, וכתמיד מדייק בהושפפו את הנלעג שבאדם. הספריה החדשה; הקיבוץ המאוחד; ספרי סימן קריאה; 1992.

דורית פלג: קולה של הגברת פאני; ספרה השלישי של דורית פלג הוא רומן בשל ומדויק מאד. במרכז רמות מורכבת ומרגשת של אשה, שבתהליך-ההשתנות עמוק, כואב ומפתיע, לומדת — בגיל 42 — לחיות. עם עובד; הספריה לעם; 1992.

פרו הראשון של ישראל ברמה ובו קובץ סיפוריו, רואה אור בשנה השביעית שלאחר פטירתו. הסיפורים מבטי-חיים, אלא שכותבם כבר לא יוכל להוסיף ולקיים. מעבר לעדות שמעידים הסיפורים על כשרון הכתיבה של ברמה, יש בהם עניין לכשעצמם. יכולת הכתיבה הבהירה של ברמה עמדה לו בהתמודדות עם שני אופני כתיבה, המעמידים אתגרי ממש באשר לשמירת דריכותו של הקורא.

בהקשרים הללו, הישגיו של ברמה עומדים לו גם כהשוואה לסיפורת העברית של השנים האחרונות. שבחים אלה מכוונים לעובדה, שהוא מצליח לכתוב תיאורי נוף בארכנות ובפרטנות מבלי שהם הופכים את הקריאה בהם ל"מסע אלונקות" של כמעט "דריכה במקום". כמו כן, לאותנטיות של לשון התודעה הילדית, באותם סיפורים בהם נוקט ברמה בטכניקת הכתיבה הסיפורתית של זרם התודעה.

את כושר התיאור של ברמה אדגים בקטע תיאורי האופייני לכתיבתו. הקטע לקוח מן הסיפור ששמו כשם הספר, "ימים קרועים": "הרהיטים מתחככים בקיווקווי התריסים, המרצפות מוכתמות בהתזות שמש שכבות דייסותיות קורים של אבק מלחכים ביח-פותן של כפות רגליים משוטטות בשעות חסרות מנוחה בשעות מדולדלות שעות מתלבנות ורי-קות. קולות ניתקים בין הקירות. בין העצים נחים ריחות ירוקים לימונים ניצני פריחות אגסיים מעופפים בטיווף מלא סיכויים. משהו יהיה. צל ציפור שחור רץ על הכביש ונבלע בגובה. בחשים מנסרים באור. גיאות של שקט פתאומי. צרעות של מים ניגרים." (עמ' 105).

על-פי-רוב, ברמה מצליח להקנות לתמונות שתנועתן איטית משמ-עות יתרה וחן, מפני שדרך כתיבת הדימויים שלו היא מעודנת. כך

שם פנימה ידיעה דקרטיאנית מה אתה יודע על זמן לרגע קצר אחד מהיר כמו התפרקות המלים והזמן לשעה אחת כמו אוטוביוגרפית." (עמ' 131).

הספר נפתח במאמר מאת אמנון נבות, סופר ומבקר שהכיר את ברמה וחש קרבה עצומה אליו ולכתיבתו. להוציא כמה "גלי-שוח", מתקבל הרושם, שנבות המבקר הוא במיטבו כשהוא משבח, לא כשהוא משתלח. הוא עומד על חשיבותו של ברמה לספרות העברית, מצביע על כמה איפיונים מרכזיים של כתיבתו, ומעורר בקורא סקרנות וציפייה באשר לפירוט עתידיים מן העיזבון שהותיר ברמה. אני מקבל את מיקומו של ברמה, על-פי נבות, על הצייר הנכבד, גנסי-זהר; אלא שבסיפורי הקובץ עדיין לא מתמזגים שני הצירים לכדי חומר שהוא מקשה אחת, וזו חולשתו היחסית. בכמה מן הסיפורים, ברמה "חזק" בתיאורי נוף (נפשי) וחשבון הנפש נוסח יזהר, ובאחרים הוא שואף ל"זרם התודעה", נוסח חידושו של גנ-סין בספרות העברית ובהשפעת "הרומן החדש" של רובינגרייה. אם היתה מציגה כזו מתממשת אצל ברמה, אפשר הייתי "נסחף" אחר נבות, הנחפו למקם אותו בפסגה.

ברמה, שסבל ממחלת ניוון שריר-רים כבר מילדותו, שהיה צמוד לכסא-גלגלים ושדבקו בו כאבים קשים, לא נכנע. כאשר חבריו התגייעו לצה"ל, הוא התנדב לספ-רות העברית כאל עבודת קודש. ההרחקה, אולי אף ההדחקה של מצוקתו האישית מתבטאת בכך שאין הוא כותב על חולי, רק על פגיעת מלחמה או תאונה. גם לחיכוכים הבלתי נמנעים של אדם במצבו עם הקרובים לו (והוא חי כל ימיו בבית הוריו שבפתח-תקוה), אין הד — ולו עקיף — בסיפורים. מעורר הערכה והשתאות, ובכל זאת — משהו חסר, בכדי שהשלם יהיה לשלמות. ■

התרחשות חדשותיים מתגלגלים בהתמדה לתוך הערכים החמים, מסתכסכים בפנינת החדר מתחת לוויילון המפרפר ומחשיך ברוח נופלת." (שם).

ככתבו נוסח זרם התודעה, משכיל ברמה לא לגלוש לבלילת מלים ממושכת ומגובבת — מלכות, האורכת לרבים מן הכותבים בזרם זה. מעניין יהיה להשוות את הסיפורים הכתובים בטכניקה זו, לספרה של סנאית גיסיס שהת-פרסם השנה (בהוצאת עם עובד). אצל גיסיס המורכבות רבה יותר, בשורה כמה קולות, מה שמקשה על ההתמצאות. ברמה מסתפק בקול פנימי אחד, הנשמע בעיקר כקולו הוא, והעיצוב הלשוני של קול תודעת הילד או הנער, אמין. בהקשר זה, יש עניין בתמה החברתית של ברמה, של הווית "אחרי מלחמה" עצובה, חסרת-מנוח, עם תקריב על נפגע או קרוב שלו, ולא במונחים של נצחון או הפסד. כשהוא נוגע במיתוסים חברתיים, ברמה עוסק בהם בע-קיפין, דרך התודעה הנרשמת, ומן הפן של התגבשותם: "חשב למשך



רגע אחד. סיפור סיפור גיבורים מלחמות וכל השאר סיפרו על ילדים גיבורים רצים בחפירות ילדים זורקים בקבוקי מולוטוב על הטנק בדגניה מדליקים חנוכיה ככותל המערבי, טרומפלדורים קטנים במותם ציוו לנו את החיים... רואים יומנים בקול-נוע. ממראות הארץ. בחדשות: בתים הרוסים בקיבוצים ילדים במקלטים טרקטורים משוריינים והכול ממשיכים את חיי השיגרה הנה סדרן-העבודה החרוץ שקוד על מלאכתו בשירה וברינה... וציפורים שאננות מלקטות מכפו בלבבלבלבלה" (עמ' 136). כך ממחיש ברמה את מה שהוא אומר במקומות אחרים במפורש, אולי במפורש מדי, נוסח: "מבוך של הזמן הנוקף והאנשים העוברים על פניו והוא העובר על פניהם" (עמ' 64), או: "...קשה למצוא סימנים למה שעבר רק הידיעה

עתון 77

העיתון שקורה ספרות

שלוש צלעות של ידע

P ולנוע ופילוסופיה", הוא ראשון בסדרת ספרים שמטרתם, כך נראה, להעמיד מודלים תיאורטיים שיטתיים של שפת הקולנוע, יחסיו עם תחומים אחרים, סוגי קולנוע ועוד, על-ידי הדגמה נרחבת והמחשה מירבית.

בספר שלפנינו פוסע אונגר על חבל דק בין ה"ללכת בגדול" – "קולנוע ופילוסופיה" אינו עניין של מה בכך – לבין המטרה היישימה יותר שעניינה לפנות אל כל חובב קולנוע, מבין יוחר ומבין פחות, ולקרבו ב"קטן" להבנה, שכל תמונה פשוטה עשויה להיות עולם קולנועי שלם ומורכב. במטרה השנייה מצליח אונגר במלוא מובן המילה. במטרה הראשונה – מעט פחות, אם כי בקיזוח מסוים של תזות פרובוקטיביות ניתן גם כאן להפיק מספרו דברים מעניינים.

מה שמאפשר למחבר להעמיד תוכנית שהיא בעת ובעונה אחת גרנדיוזית ומתבקשת-מעצמה, הוא התמחותו המשולשת בספרות, בפילוסופיה ובקולנוע. חיבור בין ספרות וקולנוע, המכוון להעמדת "תורת הקולנוע" ברוח "תורת הספרות" הוא דבר מתבקש, אך לא רבים מצוידים בכלים לביצועו. אונגר מביא אל הקולנוע את הפילוסופיה ואת הספרות, וכך הוא מבסס את התזה המרכזית שלו: "סרטים מסוימים מבוססים על רעיון: מורכב, עמוק, פילר-סופי, מוגדר" (עמ' 10); ומצד אחר – הקולנוע הוא אמנות, ואמנות רצינית, ויש לו שפה משלו ואמצעים רטוריים משוכללים לתרגם את רעיונותיו לחרויות, ולפתות את הקורא לעולם אשר ל"פילוסופיה", ואונגר מונה בכלל זה גם סרטים שאינם בעלי צביון אינטלקטואלי מובהק, דומה שיכולנו להחליפה ב"תמיטיקה" או אפילו ב"רעיון" סתם, בלי להתחייב בנחרצות להתאמה המוחלטת והשיטתית של סרטי

פולנסקי ל"פאטאליזם", או של "החותם השביעי" ל"רציונאליזם". אך העניין המרכזי טמון בהעברה של מודלים מתורת הספרות הורית תיקה יחסית, לתורת הקולנוע, וב-עיקר בטרנספורמציה המתחייבת מהעברה כזו, לנוכח ההבדלים הברורים בין המדיום הלשוני לבין המדיום הקולנועי המדבר בשפת החושים ויוצר בתוכם "מבני חוויה" מומחשים.

המקורות הספרותיים העומדים לעיני המחבר, כפי שהוא עצמו מציין, עוסקים ברטוריקה ובתהליך הקריאה – בעיקר מיועדנו הותיק בות', עם "הרטוריקה של הבידין" שלו, ותיאוריית "הרי-בוד" של רומן אינגרדן. ברקע מרחפות גם תיאוריות שעניינן הזמן ודרכי ארגונו, וההבחנות הפורמליסטיות בדבר "ההנמקה האסתטית" המולכת באמנות באשר היא. כל אלה הולמות את הקולנוע, שהוא אמנות זמן, הפורטת כהכרח את "הדמות", "האירוע" ו"הרעיון" לרצף של "שוטים", בדיוק כמו רצף המלים והמשפטים בספרות. וכמו בספרות, אילוץ זה, כמו גם "נקודת התצפית" שאין מנוס ממנה, ניתנים לאינטרס מניפולציות, "סיכסוכים", חיבורים ופירוקים, המולידים את החוויה האמנותית בכל אחד מהתחומים. מושגי המפתח, איפוא, הם המדיום ואפשרויותו הרטוריות האמנותיות, ומצד אחר – "הרציה נות" המסתתרת באמנות הנחשבת, אולי, לפופולרית או בידורית. ואם אכן עדיין יש צורך בהגנה כזו, הרי המחבר מצליח להבהיר, כי גם סרטים "חפים מימרות" עושים שימוש מתוחכם ומחושב באפשרויות המדיום הקולנועי ויוצרים חוויות רעיוניות – צירוף מושגים הממחיש יותר מכל את הוויות ה"להיות" הבלתי-אמצעית המיוחדת לקולנוע.

אם נקזו בפסקנותם של תזות ומיפויים המוצגים בספר, נוכל ללמוד ולהשכיל מרעיונותיו. איננו חייבים, למשל, להשתכנע בהכרחיותו של המיון לסוגי קולנוע פילוסופי – שמהם מציג ספר זה רק שניים: הקולנוע של חקר המציאות, והקולנוע הפאטאליסטי; די אם נהנה מההבחנות הדקות בין מוקדים תמטיים ("פילוסופיים") שונים של סרטים דומים לכאורה, או מהדגשים השונים של סרטים המבקשים להטיל ספק באפשרותנו להבין את העולם ("ראשומון"), מול כאלה המערערים את מושג המציאות ומושג ההסבר גם יחד ("אשתקד במארינבד"). ובדומה,

הבמאי אינו חייב להיות "מהנדס תחושות", ועל תוכניותיו לא חייב להיות חתום מחשב, כדי שאבחנותיו של אונגר בין אמצעים ואפקטים יעוררו עניין רב. מה שעלינו לעשות, כמדומה, הוא "לוותר" למחבר שבלהט הקרב על מדעיותו של הקולנוע, הוא מקצין עמדות.

ספרו של אונגר צריך להיבחן בעיקר בהשקעה המחשבתית, ברוחב הידע, בהדגמות הירפות ובקישורים המפתיעים. מעבר לפסקנות ולקלילות כאחת, נמנע הספר בקפידה רבה מהצגת קשר אוטומטי וחיצוני בין "טכניקות" לאפקטים, בין אמצעים למטרות. נוכל גם ללמוד הרבה מדיונו על קצה המזלג "בשפת המדיום" וב"פואטיקה משווה של ספרות וקולנוע" – נושאים שיפתחו בהמשך הסדרה. כך, למשל, במסגרת ההשוואה מובא דיון בסרטו של ג'וזף לואי "המקשר",

המבוסס על רומן של הרטלי. אונגר מציג את פתרונותיו של לואי "לטכניקות" ספרותיות, כמו מספר בנוף ראשון, ואת הבעייתיות שבהצגת זכרונות בקולנוע שמטיבו הוא נוטה לריאליזם היצני ול"נוכחות ממשית". ויותר משמדובר כאן בהשוואה בין ספר לסרט – מוקד הניתוח הוא באפשרויות ובאילווצים של כל אחד מהמדיומים, ובהמרה של אמצעים לשחזורו של אפקט דומה. זהו אחד הרעיונות המעניינים ב"פילוסופיה" של אונגר עצמו, וכמוהו פזורים רבים בין עמודי הספר הדחוס. וחשוב גם לציין את ההישג שבגלגול הקולח, ההומוריסטי למרות כובד הנושא, ההופך את הקריאה לקלה ומהנה. ציבור הקוראים הרחב ודאי ישכיל, אך גם מיעוט המומחים באחד התחומים המצטלבים בספר, יוכלו להפיק תועלת מהחתימה לשיטתיות, גם אם זו נלהבת מדי. ■

בוצי ארון ברות

זְכֵרוֹן מִילֵדַת

רְצָה בְּכָנְד יָם תַּחְתּוֹנִים
מִצֵּל אֶל צֵל אֲזָרְכָת
בְּעֵיר מִפְּנֵקַת בְּמִים גְּדוֹלִים,
כָּאֵן גַּם בְּצֵלוֹ שֶׁל
כָּלִיל חֶרֶשׁ סְגוֹל שְׂרָשִׁים
אֲנִי רְצָה וְרְצָה וְלֹא
מִשְׁגַּת כְּרִגְלִים כְּוִיּוֹת
נֶאֱחָזַת אֲדָמָה עֲנִיָּה.

דָּר

צֵעַר רָב
מִנְּחָ עַל צְוֹאֲרָךְ
כְּמַחְרָזַת פְּנִינִים בַּת
שׁוֹרָה אַחַת, צְרִיף
לְהַתְקַרֵּב כְּדֵי לְדַעַת
מֵאלוֹ יָמִים צָבְעָן
וְהַעֲמֵק בָּהּ חֵיתָה
כֶּסֶם צְדָפָה זְעִירָה
וּמְסַגֶּרֶת פּוֹחֶדֶת
מִן הַשּׁוֹלִים טָרֵם זְמַן.

הינריך היינה: *מנגינות עבריות*; היינה, המשורר הגרמני מתקופת הרומנטיקה, מן הגדולים שבהם, חוזר ברצף של פואמות ידועות בתרגום חדש ועדכני של שלמה טנאי, רשפים 1992.

אריה סיון: *אדוניס*; רומן פוליטי-בלשי על ארץ ישראל בשנים 1932-1939. הקורא יפגוש כאן את ביאליק, שלונסקי, פן ועוד דמויות מוכרות מן הבוהמה והפוליטיקה, הנרמזות ברומן הראשון של המשורר. עם עובד; הספריה הלבנה; 1992.

בוצי ארון ברות: *שולי שמלחה*; ספר שירים ראשון למשוררת בשלה, ליריקה רגישה ומדייקת. חוויות אישיות-אינטימיות שלא פעם נוגעות בבעיות בהן מתלבטת החברה הישראלית ככלל והקיבוץ בפרט. ספריית פועלים; 1992.

רות לאופר: *והמלח זורם כאספלט*; ספר שירים ראשון של משוררת, שירת אהבה רגישה ושירי-אב מן הימים שהופיעו לאחרונה; צ'ריקובר; 1992.

הנרי אונגר: *קולנוע ופילוסופיה*; סדרת מה? דע!; בעריכת מרסלו דסקל; דביר; 1991; 226 עמ'

המלצות

עמנואל

מוסיקה קאמרית מענגת

דרכה, בקול דממה דקה, הופיעה רוני גבעתי, חברת עין-גדי, ברומן השלישי שלה, "רושם של שלווה" (ספ-ריה הקודמים: "פרחים כמוסים", 1974, ו"בין שתיקות" 1984, וכן כמה סיפורי ילדים).

עיקרו של הסיפור הוא משבר נפשי עמוק של אשה, חברת קיבוץ, המתמודדת עם עצמה על רקע משפחתה וילדיה, ובעיקר עם עצמה. בתוך כך היא נפגשת עם אחיה, ניסן, שבא מן הגיכור והללו נפגשים עם האב המזדקן — סוף הסיפור ושיאו גם יחד. דר, הגיבורה, היא אשה בגיל העמידה המתקדם, השרויה בחרדה מתמדת של תחושת הזדקנות ותכלות "שהנה היא הולכת וגולשת אל הזדקנות צופנת חללים". החרדה גוברת גם בגלל הבת, רזי, החותרת לעצמאות ומנסה להשתחרר מן החממה של חסות הוריה, ובגלל נדב, הבן, המתרחק מאמו ומתקרב אליה חליפות בגלל "אכזבת ילד מאם מסתגרת". נראה שדר לא רק יראה מפני התפוררות המשפחה אלא גם, לא פחות מכך, חרדה לכתיבתה וחוששת שמעיין יצירתה ייבש.

תיאור השקיעה והדיכאון הולך ונפרש לאורך כל היצירה. הדברים באים לביטוי בתחושת דכדוך ומחנק ב"הדרגות של אור וצל במנהרות המתפתלות, פתחים וכו" כים לשקערויות לשבת בן... ורב הפיתוי לגלוש תהומה... ויש שהג-לישה נושאת גוון אירוטי מובהק: "עם פחד ההחלקה והסלעים המשתפלים דומה לפתח שבגופה ובגופי-הנשים, רפור איזוב פלומה המשתפל מטה נוע ומתנשם עם ההולכת בתוכו." לעתים היא נר-אית כמנותקת מסביבתה ומרחפת בעולם הזוי וחולמני, ומתכננת אל תוכה, כאותן הצפרים המצטופפות מול החלון בערב, "משקיעות רא-שיהן בטבעת הפלומה" ומאזינה לגעש של ים מתנחשל באפלה. יחסיה של דר עם בעלה, ישי,

מורכבים מאהבה שגאה, קרבה ודחייה כאחד. האשה הגאה, הנשית, שזכתה לחיזורים נלהבים בעבר, חוששת עתה להיות "מור-שפלת, ואף לאבד את משפילה". לשוא מנסה ישי, בעלה, לחלצה ממצוקותיה, ואף ידידה נכשלים בכך. דר שוקעת ומשתקעת בגעגועים. לאן מובילים הגעגועים? לימי ילדותה, חוסה בחממה של ההור-רים. והיא נזכרת במנהרות של מהלכת וחולמת ומדברת עם עצמה, בין גזעים גדולים מטפט-פים עלים, גשם, לשלשת ודמותו האיננה של אביה, "פעם רך וחם ופעם מתנכר וזועם", או שהיתה נסערת למראה "גזולים מופלים ומפרפרים על אדמת החורשות", בשיטוטיה אחר-הצהריים והאב הכלי-כול מרקיד אותה על כתפיו "באל יבנה הגלילה", בלשונו שהיא בליל שפת-התנ"ך ורוסית ומחזות מצחיקות.

דר אינה יודעת לתבוע, להילחם על זכותה. ביסודה היא רומנטית וחולמנית, אך עתה היא נבוכה ומגששת דרך. כאם לבנים היא מעידה על עצמה "שמעודה לא התבגרה דיה לצאת מעלבונות שהגיע הזמן לצאת מהם". רגי-שותה גדולה כרי כך שהיא מסוגלת לקלוט במשושיה את פצ-פון הקרום החלקלק של החילון כהגיוחו "ממבוכיו העקשים" ואף חשה כיצד נסדק הקרום הנגלד כהליכתה על המדרכה.

אחד הפרקים המרתקים הוא הפרק התשיעי. זהו תיאור פשוט של ערנה מופלאה, שאינו נופל כלל ביופיו מן הסוגה החושנית "בְּשֵׁר כְּבִשְׂרָךְ", של ש. שלום. אלה רגעים של חסד, חדרות גופים נכמרים זה לזה ברנך ובענגה, מעין אכסטזה דתית: "איך לא מפוענחת העדנה הזאת... עלי הפיטנה הקמורים, פרח הפיטנה אדום לבן נפתח, פנים הפרח האדום לבן, צינורי, רך, גבשושי, חם, עמוק, זקוף, רירי, גמיש אלי, פועם אתה אלי, קצות מחשבה נוגעים בקצות חושים... פולך מלא עינים, פולך מלאה פטמות, פולך מלא פרודות זקפה מאורכות של גשם על פיטנה, תופפות על עלים עלינו מבחון... מוקיפי עלה מלאים לשד דממת הלילה, כלולה בעירום... אין אימה, אין פחד... מותכים אתה ואני...".

הטבע חרות בלבה של דר, והספר ארוג במראות מקסי-הגליל ויפי נופי עמק הירדן, ויש בשרשיות הזאת משהו מניחוח הסיפורים הראשונים של ס. יזהר ("משער-

הארט פתאום, כמי ששבה אל רחם האדמה, וכך תספר לניסן: "תחושת זרע בתוך האדמה, כאילו היא בין הרגבים שם, חפונה באפלוליות, חפונה בחומם, אפופה גרגרים סמיכים של רגבונים ופרורי אדמה וביניהם לחות, אירי, קורים ויצורים קטנים אחרים, שמיכה פוכית ומחבקת, והיא אינה רוצה לצאת כלל לאויר העולם, ותרצה לשאול אותו איך הוא מסוגל לחיות רחוק מכל אלה וגם ממנה." השקפת עולם מיתית פנענית של מוות ולידה, אובדן ותחייה מחדש, כאותו עוף החול הנשרף ועולה מאפרו מחדש.

העיסוק בבעיות היחיד בחברה היקבוצית אינו חדש בספרות. מבחינה זו קדמו לה סופרים ישראלים כס. יזהר ("אפרים חוזר לאספסת", 1938) וד. מלך ("מעגל לות", 1946). אך בעוד שגיבורי יזהר ומלך קוראים תיגר על יחודם ועצמיותם, אין רוני גבעתי מתמודדת עם החברה תוך עימות עמה. אדרבא, היא פועלת ויוצרת בקרבה בלא כל התנגשות, אלא שבציוניה נובעות ממצוקתה האי-שית, הקיומית בלבד; ומבחינה זו היא שונה מהם.

המשבר הנפשי העמוק שבו נתונה הגיבורה מועלה לפנינו בכישרון רב מבחינה פסיכולוגית ואמנותית. התיאורים השונים צפים ועולים בזרם-תודעתה ברגישות רבה. זהו מונולוג פנימי, בו מתוודעת הגי-בורה אל עצמה, אל פְּכִשְׂוֹנָה של נפשה. האירועים הפנימיים והחי-צוניים, והרהורי הנפשות הפועלות זורמים במשפטים מורכבים ומשור-עבדים ובמשפטים מחוברים ללא חציצה, הכל לפי הלמות הלב של הגיבורה וקצבו. יש איזו מוסיקליות בכתיבתה, מעין שיח אינטימי של כלי-מיתר מתנגנים, מוסיקה קאמרית במיטבה. זכרונות העֶדְנָה המופלאה והמפגש המש-פחתי עם האב הזקן מהווים פרקים נפלאים של פרוזה פיוטית. בלי משים אנו נזכרים במפגש הטראגי של גיבורו של גנסין (בסיפור "בְּטָרָם") עם הוריו המזדקנים והבודדים בעיר מולדתו כגולה.

אין פלא איפוא שגנסין וברנר נזכרים ברומן זה בהערצה. שמו של הרומן מסגיר מיד את כוונתה של המספרת, ונדמה שרצוי היה לתת ליצירה מעניינת ומקורית זו שם אחר, שיש בו מן החידה והמסתורין. כאשר לעיצוב הדמויות — הן חיות ופועלות באורח טבעי ונאמנות עליו. הקריאה ברומן "רושם של שלווה", היא חוויה גדולה. ■

רוני גבעתי רושם של שלווה



יחד עם אחיה ניסן. (האח מתגורר באנגליה, בה הוא עוסק בחקר תאי צלילה, מה שמותח קו של דמיון בינו לבין אחותו — שניהם מופנמים, נוטים להסתגר במעגלותיהם). נסינה להשיב את האח ארצה ולהניע את האב החולה והחלש לגור בקרבתה ער-לים בתוהו. מראה המקום הזנוח, האנשים הכפופים, המלבינים — "זה המקום שהיה פעם טבור העולם בעיניה" — השרה עליה עצבות רבה. המפגש המשפחתי נדון לכשלון וכל אחד חוזר לדרכו, יחידי.

רוני גבעתי: רושם של שלווה; הקיבוץ המאוחד; 1990; 117 עמ'

המלצת עתון 77

יהודה עמיחי: פעמונים ודבנות; מהדורה מורחבת ומעודכנת של מחזות ותסכיתים, שכתב אהר מהמשרורים הייצוגיים ביותר של ישראל. שוקן; 1992.

דרור גרין: הסתלקותו של פטירתו של אחייתי של מותו; סיפורם של שני נערים בהרצליה; נובלה. שוקן; 1992.

עמלה עינת: הלכד האחר של דני; ספר עבור ילדים וגם מבוגרים. ראייה פסיכולוגית אך גם סיפור מעניין. הוצאת הקיבוץ המאוחד; 1992.

חיים לפיד: ברזני; לכאורה ספר מתח, ולמעשה רומן רגיש, מה שנקרא "על מצבו של האדם". זמורה ביתן; 1992

אתגר קרה: צינורות; ספר כיכורים של סופר צעיר. חריג שונה מכל דבר שנכתב עד כה בספרותנו. ספורי גרוטסקיים, מנטסטיים וסוריאליסטיים, אך תמיד מצחיקים ומדייקים. עם עובד; הספרייה הלבנה; 1992.

תוך שאין לו זמן ומקום

ד י זה "ההוא" שאני "מיחל לו", אותו הוא, שעל שמו נקרא הספר? גם השיר "אות-ברית" (עמ' 27) הפותח בשורות: "וכבר / אני מיחל לו" אינו מפרש את "ההוא" והוא נשאר בכל הספר טמיר ונעלם. "ההוא", ודאי אינו המשיח ש"אני מחכה לו / ועוד מחכה לו", כשאני "לובש מסיכה"; לא במסיכה על הפנים מחכים למשיח, מסיכה "בה אני, כל מה שאני יכול להיות — נחרר מהזמן שלפני — שומע את אכותי ממירים אות-ברית / בדם", כי האות אשר חתמת בכשרוני, בעל כרחני, בהקזת דם, לא כרתה את ערלת-הלב. רק למשורר יהודי מתר להתריס כך נגד אות היהודיות המובהק, המבדילנו מן הגויים.

ציפור, אולי "ציפור הנפש", פותחת את הספר, כשהיא "מת-עוררת כנגדו". "הוא קורא לה בשמות רבים של חיבה", אך הציפור אינה עונה. זאת אינה הציפור "רבתי-יופי" של נתן זך. הוא ראה את הציפור והציפור ראתה אותו, ואילו הציפור של שלום רצבי, "לא ברור אם היא רואה אותו, / או רק משקיפה / בעדו, היא רואה / איך נפתחת שממה / אחרי שממה".

ספר זה עולה ב"אמונתו החילוני-נית" על שמונת הספרים שקדמו לו, שגם בהם אין האלוהים מושג המתקרב להשגת היהודי המאמין. אף כי הרמב"ם קבע כי "אין לו שום דמיון כלל", מתאמץ שלום רצבי, באחד מספריו הקודמים, "לדמות צורה לצורה, צורה ליצורה" ו"פניו כמו אופק ריק מזמן". בספר הזה, ה"עין / כמו גולת-משחק אבודה, צונחת לתהום" (עמ' 22). "ידיד-נפש אב הרחמן", "נפשי חולת האבתך", של קבלת שבת, הוא מוחשי מדי; ה"אחרים רחצו את נפשם בתפילה, אני מבקש לרחוץ / בנקיון ידי" ו"להרביץ את המ-

חשבה המשעבדת גוף ונשמה / ברצועות תפילין / שאתה קושר מכוחו של זיכרון / או מכוחן של מלים / בתוכך" (עמ' 12). אני נזכר בשאול טשרניחובסקי, הכורע בך לחיים, לגבורה וליופי, שנאסרו ברצועות של תפילין. המוחשי בחיינו, בגופנו, היא כאילו, הנשמה, שלפי הפילוסוף ויטגנשטיין היא השתקפות הגוף; שלום רצבי מאמין כי הנשמה הערטילאית יכולה "לחדד את תחושתיה על קירות גופי". אך הנשמה של שלום רצבי, "כדרכה, רק עורמת שברים שאינך יכול להם"; "המחשבות אינן פורצות אל המקום שמעבר לך" (עמ' 55); עצמותך כבולה לאותם אויבי עולם שגם אני כבול להם. הרבה דרכים באמונה, בתקווה, באהבה. יש אומרים כי העולם הוא משורש נעלם, ואני כותב רשימה אבסטרקטית על שירה אבסטרקטית, על "תוך שאין לו זמן או מקום" (עמ' 49), באמצעות מלים שהן מטאפורות להרגשות מופשטות מכל עצם: "דלת" היא מטאפורה לזמן הנועל על עצמו, "בלונים לבנים" הם מטאפורה ל"נשימה כבדה שהיא היא האהבה" ו"עינים", ש"בהם אני יכול להפליג, משאין לי מקום".

עם ה"אלטר-אגו", הכפיל שלו מספריו הקודמים, מקיים שלום רצבי גם בספר הזה דו-שיח של אני ואתה, של האדם מול האני שבו והריק הבלתי-נתפש שסביבו. מרטין בוכר העמיד את "אני ואתה" כיחס האדם אל זולתו ואל העולם סביבו, שבהם מתגלה האלוהים. שלום רצבי רואה את ה"אתה" בתוך ה"אני": "פעם את צלי / ופעם את צלך", כמו היית ציפור גאה / שמנקרת בשמשת החלון שמגיע / את גופי אל גופך" (עמ' 12, מתומצת), "שמתוך תוכי, אתה קורא לה / גם אני מחפש אותה" (עמ' 13) ואף כי אתה שבי, עליון צלי, "אתה יודע איך השקמה / פעמים מובילה אל אין זמן ומקום" (מתוך עמ' 15). אין גם ביטחון בדרך.

אף כי "הנשימה מתקשה בדפים, דפים של ספרים ישנים", והמשורר אזור כוח לתלשם, "הם רודפים אחריו ופותחים שערים לחטא" (מתומצת מעמ' 14). שלום רצבי "שומע שרפים במעופם" ו"שקט של ספרי סליחות סגורים" והוא "מנסה לזכור מי באש ומי במים" ממחזור התפילות שהיה פעם שגור על שפתי, ש"האור האחר מתין אותם לדממה" (עמ' 34)



אף לא עם בעל-הרחמים, המרחם על האדם ועל הבריות, המרחם על הארץ והדרים עליה; הציפור שלו אינה מציצית: "על קן-ציפור יכמרו רחמיך" מדוע אני חוקר להבין את סתומות השירים האלה? מדוע "כל מה שאתה רואה / או לא רואה / רוצה או לא רוצה / הופך למערה אפלה?" מדוע אני מכביר מילים על "חיות ואופנים" "שמחליפים את פניהם כפני?" אולי זה לא אני, הקורא בשקיקה את השורות האלה, אלא "אתה הוא המכבה בשקט את דלקות השמש", חולף עם השנים, משתנה עם הגל, הולך ליד גדרות מחשבה, ליד מעברים היכן שהנשמה תקועה במורד, ורואה איך השמים הם תיבת-תהודה למחשבותיך או מראַה מלוטשת, בה צרים השמים צורה שאין לה גוף? פתאום, כאילו מתוך האַרה, אני או אתה הוא זה, שעניך תלויות אל תוכי; אני נלחץ אל צלעותיך והעיניים שואבות את הריק, אליו אניאתה הולך ואתה ניצב מול העולם הניצב מולי. ■

זיהו אפטר

עד הרגע האחרון

עד הרגע האחרון לא ידעתי
אם זה יקרה
עם הרגע הראשון רציתי
שזה יקרה
וכל רגע ביניהם היה יקר מפז
יכלתי לחוש איך דבר לא חומק
לאט לאט זרם הזמן לתוך ידי
צובט את אורו המתוק של השחר
חודר לגופי כמתרווח
נושם את נשימתי כסם
ותארתי עצמי נרדמת בזרועותי
אך צלילי הבקר מרְקו את הקירות
והתזוזה הפכה לפרח קיץ בזרועותי
טפין טפין חזרה העיפות
לרטון בין שתי עיני
הוא שיט החוצצה
ואני פרמתי את חיי.

ציפור

זאת הייתה צפור
השליתי את עצמי להאמין
צהבה ככנרית
והיא שרה בעזות
טפסה מבין רגלי אל חזי
בשירה שפרקה הרבה חלומות
בכתפי בידי
שאבדו בירכתי עיני
צפור! השליתי את עצמי
הפכה נוצותיה שחור
כנרזיר מקפץ
אך היא לא שרה יותר
רק זעקה
וחזי סגר עליה
כחנק, שלא ישמעו

שלום רצבי:
מיחל לו;
הוצאת עקד;
1991; 64 עמ'

אי אחדות הניגודים

• ביקורת ספרים



ריאה של ביקורות התיאטרון והספרות אודות יצירתו המוקדמת של חנוך לוין, מגלה כי כבר עם העלתו של מחזהו השלישי של לוין בראשית שנות השבעים נשמעו טענות כגון: "לוין חוזר על עצמו", "הצגתו הנוכחית של לוין מזכירה יותר מדי את הצגתו הקודמת" וכו'; שכן כבר כיוצר צעיר השכיל לוין לברוא עולם מגובש מאד בעל כללי משחק והתנהגות ברורים מאד. היום, בפרספקטיבה של יותר מעשרים שנה, ניתן לאמר כי ביקורת מעין זו ליוותה את מרבית יצירותיו של לוין, כולל את הספר "איש עומד מאחורי אשה יושבת". גם חלק מהקהל, אם כי מספר שנים מאוחר יותר מהביקורת, נותר לנוכח מפגש עם יצירה חדשה של לוין, עם התחושה של "בהצגה הזו כבר היינו".

למרות הנאמר לעיל, הרי שמחזה חדש של לוין עולה כמעט כל שנה על אחת מבימות התיאטרון, חלק נכבד ממחזותיו של לוין שב ומועלה בשנית על הבמה. לפני זמן קצר צפיתי בתלמידי הסטודיו של ניסן נתיב מירושלים מציגים את המחזה "פופר" אבל גם "אורי המזוודות", "שיץ", "יעקובי וליידנטאל" ועוד אחרים וזכר להיות מוצגים בשנית. גם הספר "איש עומד מאחורי אשה יושבת" זוכה להצלחה בקרב הקהל. באופן פאראדוקסאלי ניתן לאמר, כי אי-הצלחתו היחסית של לוין לאחרונה היא עדות להצלחתו המוחלטת, שכן עולמו של לוין שהיהם וועזע, ומשום כך גם עורר דחייה בתחילת הדרך, הצליח לחלחל לפינות הנפש והגוף האפלות של כולנו ובמידה מסוימת להיות חלק מאיתנו, ונדמה לי שאין ליוצר הצלחה גדולה מזו.

לוין כמעט ואינו חורג מגבולות המפה הספרותית המצומצמת אותה סימן כבר בראשית דרכו, אך יחד עם זאת הוא עדיין מוצא שבילים חדשים ללכת בהם ונתיבים אל לבו של הקהל.

ניגודים ומתח

ספרו השביעי של חנוך לוין דומה במידה רבה מבחינת העולם המעוצב בו לעולם, שעוצב במחזותיו ובספר הפרוזה "החולה הנצחי והאהובה". (כ"מה אכפת לציפור" מעוצב אמנם עולם שונה, אולם הוא מקיים זיקה לעולם המרכזי אותו מעצב לוין, וכבר עמדו על כך בביקורת). עולמו של לוין בנוי מקטבים מנוגדים, קטבים המייצרים סדרה של ניגודים וקונפליקטים, הניגודים הם בין העולם

האינפנטילי (מבוגרים, המתפקדים כילדים) לעולם המבוגרים, בין התרבות לבין הייצריות, בין השפה הגבוהה לבין החומרים הנמוכים בהם היא מתעסקת, בין ההיעדר לבין היש ("לאחר שהלכת אנו נותרים על ברכינו עם היעדרך. ההיעדרות הזאת מוחשת לנו יותר מכל הקיים לפניה". (עמ' 281) בין הרוח לבין החומר, בין הגבר לאשה, בין הכאן העלוב, הנמצא בהישג יד לבין השם (פריז, אוסטרליה לונדון) המהווה רק מחוז כיסופים. הגיבורים של לוין מתנהגים באופן ילדותי וייצרי מאד, אך יחד עם זאת הם בעלי רמת תודעה פנימית מפותחת ומבוגרת מאד. גם בהיותם במצוקה וחוסר אונים הם נמצאים במצב של קשב עצמי תמידי ויכולת אנאליטית, מה שמאפשר להם לצאת בהכרזות עקרוניות וכלליות החורגות ממצב הפרטי: "בנענש לשווא": למשרת, שראשו תחוב בתוך אסלה, נדמה כי הגברת היושבת על האסלה, עומדת לקום ממנה, קודם שתעשה את צרכיה: "פרץ של חדווה והכרת טובה, אבל חדווה והכרת טובה, לא רק משום שהיא ניצל מהטלת צרכיה, אלא "הכרת טובה כלל-עולמית על כך שיש צדק שטף אותו", (עמ' 177) ובהמשך, לאחר שהגברת ליכלכה אותו בצרכיה וראשו נתון עדיין באסלה: "כך יש לנהוג עימנו, שח לעצמו כשקוע באיזה ויכוח פנימי, לוחט, מבוז לאלה החושבים אחרת". (178).

גם הבוכה בככי תמרורים ב"הככיין וידידו" מבקש "נא לא לדרוש ממני הלוואות כרגע, בוכה אני, נא לא לעקל את חפצי, גובי מס-הכנסה [...]. בוכה אני ומתייפח, כל הבמה שלי כעת". (עמ' 189).

צירוף ניגודי אחר אנו מוצאים ב"תוך סגירת ספר בחבטה". הסיטואציה היא: גבר עומד מול אשה הקוראת בספר. כדי להדגיש את הניגוד של גבר ואשה, תומר ורוח, גבוה ונמוך כותב לוין: "אתה אינך קורא ספר, אינך יכול להשיג הישגים בהגות ובמתמטיקה [...]. שערוטיך דבוקות לקרפתך [...] מוציא מיצים וליחות." אבל הגבר מחליט לשנות את מצבו ולהתחיל לקרוא. "כאילו סוף סוף אמרת לעצמך: כך חיים. כל חיי קודם היו חזירות, ומעכשיו – תרבות. ומייד אתה רואה עצמך בטרקלין אירופאי עם בני עליה כמוך, שקוע בשיחה מעמיקה אפופת ברק על קשרי גומלין בספרות, ותוך כך עומד לו כחור בער בן ארצך ומפליט איזו גסות. ואתה מטיל בו מבט מצמית של

בוז". (עמ' 201)

חנוך לוין בונה בקטע זה צירוף ניגודי מודולארי: תחילה האשה הקוראת בספר המייצגת את עולם הרוח מול הגבר שחיוו מסתכמים בהפרשת מיצים וליחות, לאחר מכן מצבו הכוזבי הנוכחי של הגבר לעומת מצבו התרבותי והרוחני בדמיון, ולאחר מכן מצבו התרבותי של אותו גבר, כפי שהוא משתקף בדמיונו, לעומת מצבו הארצי והכוזבי של גבר אחר, "המפליט איזו גסות".

לוין משחק בקטע זה גם עם רמות שונות של שפה: שימוש בשפה נמוכה ובחומרים נמוכים לצד שימוש בשפה גבוהה ובחומרים גבוהים: "עם גברת כזאת לא אוכלים נקניקיה בעמידה בתחנה המרכזית, לא אדוני, עם גברת כזאת חולקים שרעף בצללי בין-ערכיים". (שם)

ניסיון לכפות תרבות על היצר

בעמ' 215, בקטע הנקרא "ידעת גד ידעת", כותב לוין: "פוגש איש מכר ברחוב, אומר 'מה שלומך' ומשתח קצת פוליטיקה וקצת רכלנות זוטרה, וכל אותה עתה הוגה במוחו בלי חשך את הקישוק 'ספשפסביץ'. [...]. והנה מתברר, שמתחת לכל דיבור רינו, במעמקיני, נהגים מיני קשקושים חסרי משמעות ופשר, 'ספשפסביץ', 'פלוץ-פלוץ גילי-גילי', חותול חותלת וכיו"ב.

נדמה לי, שקטע זה מדגים יפה את הניגוד בין עולם המבוגרים לבין העולם האינפנטילי, הילדותי. שני אנשים מבוגרים נפגשים ומשוחחים, והנה מתחת למלים הנאמרות, מסתתרת שכבה שנייה של מלים, שהן מלים חסרות משמעות, כמו שילדים קטנים מאד, שעוד טרם רכשו את השפה, נוהגים לאמר. יתר על כן, מלים אלה כנויות על חזרה של הברות: פלוץ פלוץ, גילי גילי, בדיוק כמו שילדים קטנים נוהגים לאמר. הצירוף היחיד שיש לו משמעות הוא "חותול חותלת", גם הוא בנוי על חזרה על הברות, אך יש לו משמעות כשלעצמו. צירוף זה עוסק גם הוא בעולם של פעוטות, בחיתולים. בעמ' 101 בספר ישנו קטע הנקרא "אדם זה – חותלת שמו": הנפתח כך: "חותול חותלת! אף תחותל בעתיד. אשה לקחה אותך לרצונה על כפיה, הסירה מעליך את קליפת מלבושיך והסתכלה בערוותך. לא יכולת להתנגד." ב"הופס והופלה", המוצגת בימים אלה בתיאטרון הבימה נדרש הגיבור הראשי ללכת לבית מרקחת ולחתל את עצמו, גם ב"סורי איוב"

חנוך לוין: איש עומד מאחורי אשה יושבת; אחרית דבר מאת מנחם פרי; הספריה החדשה, הוצאת הקיבוץ המאוחד/ספרי סימן קריאה; 302 עמ'

הכרים שנאמרו ב"ספר פתוח" – מפגשים עם סופרים וחוקרים של החוג לספרות עברית באוניברסיטת ת"א.



חנוך לוינ

מחותל הגיבור, וישנן דוגמאות נוספות. אבל כואו חזור לרגע למלה שהזנחנו עד כה: "ספּשפּסביץ". מלה זו – בניגוד ל"פּלוץ פּלוץ". שהיא מלה בעלת הברה אחת הנוחה להגייה ול"גילי גילי" שהיא מלה בעלת שתי הברות ותחוות, הנוחות גם הן להגייה – היא מלה קשה מאד להגייה: בעלת שני שוואים דווקא מתחת לפא מודגשת, יש גם ס' וגם ש', שניתן לבלבל ביניהן וישנה גם ה'לי' בסוף שהיא עיצור לא נפוץ בעברית ולפיכך קשה להגייה. זו איננה מלה שמבוגרים, קל וחומר תינוקות, מסוגלים להגות: נטו לאמר ספּשפּסביץ'. כשקראתי קטע זה נזכרתי בקטע אחר של חנוך לוינ, המופיע בקברט "הגיגולו מקונגו". שם מנסים יוסי פולק וגירי גוב (תוך שהם מפשפשים ב"ציפור מכנ" סיהם", באיבר המין שלהם, ותוך שהם מגיעים לאורגזמה) לאמר את המילה המ' סובכת להגייה: "מאסאצ'וסטס", המז' כירה את המילה "ספּשפּסביץ". כלומר, בשיא הייצרות שלהם, בעת הגיעם לאורגזמה, הם מנסים להשליט על עצמם תרבות: להיראות אינטלקטואלים ולאמר מלה ארוכה ומסובכת, כמו מאסאצ'וסטס, שבמיקרה הזה היא גם מבטאת מחוז כיסופים גאוגרפיים. אולם ניגודים אלה של יצר ותרבות לא יכולים להתאחד.

בקטע הנקרא "שני פלאי התיאטרון" מוזכרים שני פלאים. הראשון הוא הנר הדולק על הבמה ואינו כבה למרות משבי הרוח על הבמה שחללה פתוח. השני הוא העובדה, שהצופה בתיאטרון, אינו מכה את הצופה היושב לפניו: "משתוממים אנו על שאיננו חובטים פתאום בעורף המחורץ בגב ידנו חבטה איומה. [...] אז איך זה שאיננו יושבים משך כל ההצגה, כל שרירינו מכווצים מחמת ההתאפקות, פנינו סמוקים בשל הנמחשבה הנאלחת, נוטפי זיעה, מרעידים בפרקי אצבעות מלבינים בניסיון לעצור את עצמנו?"

(עמ' 183-182). הנה לפנינו שוב צירוף ניגודי של יצרים פראיים מול תרבות. הנר הדולק, יציר כפיו של האדם, נלחם כנגד החושך והרוח כנציגי הטבע, ויכול להם – בדיוק כפי שהצופה בתיאטרון יכול להתגבר על יצר ההכאה שלו.

באופן מאניפסטי יותר מדגים לוינ דברים אלה בקטע, הנקרא "תוך סגירת ספר בחבטה" בעמ' 200: "הספר שהיא קוראת בו עכה. ובמה היא קוראת בו? כראשה. לא בירכיה ולא באחוריה." זהו ניגוד בין עולם הרוח לבין עולם החומר. מדובר בשני עולמות שאי אפשר לחבר ביניהם, או כלשונו של לוינ: "אי אפשר לקרוא ספר, ובעת-ובעונה אחת לחשוב בגיל: 'ישבן לי.'"

מתח שאינו מתפרק

כיוון שניגודים אלה, להבדיל מהמתח הרחש כיצירות פרוזה רבות, ובוודאי להבדיל מהמתרחש במחזות רבים, אינם מתיישבים בסופו של דבר, אין אנו עדים להתרתו של הקונפליקט, ובוודאי איננו עוברים תהליך של קתרוזיס (אם כי במובן הליטארלי, רבים מגיבוריו של לוינ כן עוברים קתרוזיס, שכן משמעותו המילונית של המונח קתרוזיס היא שלשול...).

על כל פנים, המתח שיוצרים ניגודים אלה, אינו מתפוגג: האקדח שיוצג במערכה הראשונה לא יירה במערכה השלישית. ולחילופין, האקדח שירה במערכה הראשונה, ישוב ויירה במערכה השנייה והשלישית ולעולם.

מתח זה, שלעולם איננו מתפוגג – או כלשונו של לוינ: "אין זה מתח המיחל לסופו. החיים, התכלית, כבר מוגשמים בצפייה זו" – הוא חלק מכוח המשיכה של יצירתו של לוינ.

הישגי האופוזיציות

א. המחבר

צדופים ניגודיים אלו מסייעים למחבר להציג באופן מחודד את עליכותו הקיומית של האדם. לוינ לא מסתפק בתיאור אדם, היושב בחדר פנימי קטן וצר, וצופה בכתם עובש ישן על הקיר, אלא הוא מציב לידו כאלטרנטיבה את האדם "המשקיף, ולבו מתפעם מיופי, מעל פיסגת הגיבעה המיוערת אל העמק ואל הגבעות הנישאות סביב." (עמ' 98) כך גדלה גם תחושת ההחמצה, שהיא תחושה תמידית וכסיסית של גיבורי לוינ ונובעת מסתמיות החיים.

ב"מלאכת החיים" אומר יונה ללביבה: "אי כהמה עלובה, סתם כאת אל העולם, וסתם תצאי מן העולם, וכל מה שבאמצע, גם כן סתם." החיים עוברים על יד, כי אין חיים אמיתיים, כל דבר הוא משהו אחר, או בשביל משהו אחר, אך לעולם איננו כשלעצמו. "מתי נראה מלצר פושט את סינרו – אף את סינרו הפנימי, הרוחני – ונשאר הוא עצמו, משמש כלי העבודה לעצמו בלבד; מתי

נראה זונה טהורה, זונה זנותית, ללא לקוחות; מרגל מכורבל במעילו ואינו מעביר כלל חומר לשולחיו כי די להם שמרגל הוא; אוניה השטה לה ריקה בים ואינה נושאת דבר מלבד עצמה? מתי כבר נראה דבר אחד בעולמנו שהוא העניין עצמו, הבלעדי המוחלט? לא נראה." (עמ' 93) "שירת הסירנות" המופיע מיד לאחר קטע זה, עוסק גם הוא באידאה זו.

היעדר הדבר הממשי מציב את האדם במצב של בדידות וחוסר משמעות, והמוות מגביר תחושה זו.

בין החיים לבין המוות מתקיים יחס דיאלקטי. לחיים אין משמעות כיוון שהמוות ממתין בסופם. אי לכך, גם למוות אין משמעות, כיוון שהוא מסיים תהליך חסר משמעות. האדם מנסה להעניק משמעות לחיים. הוא מנסה להעניק לחייו המישוריים משמעות על-ידי הגבהה או הנמכה של המישור. על-ידי בניית סולם הירארכיות. מבחינה זו אפשר שחנוך לוינ הוא דווקא סופר סוציאליסטי, שכן בניית ההירארכיה האנושית היא לא מצב נתון, אלא ניסיון נואש להיות באינטראקציה אנושית ובשבירת הקו המישורי של החיים, לכן גם הצורך האובססיבי הן של המשפיל והן של המושפל לוודא את מיקומם בהירארכיה, שכן, לו היתה הירארכיה זו מצב נתון טבעי, לא היו צריכים מדורגי ההירארכיה לוודא את מיקומם באופן אובססיבי כל-כך. בכדי לפשט את הדברים, אביא דוגמא מתחום אחר. ארנולד שווארצנגר, החזק באדם, לא יוצא כל יום לרחוב ומרביץ מכות כדי לוודא, שהוא אכן בחור חזק.

האדם הלויני החי בעולם חסר משמעות, מנסה להעניק חגיגות לחיים על-ידי טקסים חגיגיים, כמו חתונה. "טקסים ריקים" קורא להם לוינ. האדם מנסה להעניק משמעות למוות בטקס כמו הלוויה, בתקווה שכך אולי תינתן רטרואקטיבית משמעות לחיים. אך כל הנסיונות האלה הם פאתטיים ונואשים.

"מה איכפת לנו. יודעים אנו שנמות. וזה העניין. שאין לנו נחמה בכלום. שיום אחד לא נהיה, ואחת היא מי וכיצד שרקו. הלוא גם אם נקרא לקברן נער מעלית' – אף על פי כן, אל הקבר יורידנו." (עמ' 198)

לוינ מרחיק צעד נוסף וטוען כי גם בכי תמרורים הוא מעין טקס בעל חוקיות משלו: "כל הבמה שלי כעת" טוען הבכין ב"הבכין וידידו" (עמ' 189) "ידידו חושף את העמדת הפנים ומתריס כנגדו: "חשווד אתה כי עזרת לבכי להיבכות, כי ליבית את האש, כי מתבשם אתה מעצמך, מתפייט בריתמוס היפחות הפשטני, הזול, השוקי. שחקן פרובינציאלי זול של מלודרמות איטלקיות." (עמ' 190-189) לוינ חושף באכזריות את המלאכותיות והזיוף של "הטקסים הריקים" כפי שהוא קורא להם במקום אחר.

בין החיים לבין המוות מתקיים יחס דיאלקטי. לחיים אין משמעות כיוון שהמוות ממתין בסופם. אי-לכך, גם למוות אין משמעות, כיוון שהוא מסיים תהליך חסר משמעות.

אפשר שחנוך לוינ הוא דווקא סופר סוציאליסטי, שכן בניית ההירארכיה האנושית היא לא מצב נתון, אלא ניסיון נואש להיות באינטראקציה אנושית ובשבירת הקו המישורי של החיים.

חווה פנחס כהן

"מי לו קראתי, הקשיב לי? איזה מלאך בספרותי? ואפילו, נניח, אהרן פתע לקח אותי אל לבו, הייתי גורע מקיימו העצום." אלגיות דווינו. ר.מ. רילקה.

זמן

הגיע הזמן להכנס לתוך הריזון
לצלל בכרפיים מקפלות
לבטן אל תוך מי-
השפיר בעינים
עצומות
ולהתבונן בזמן המפחד
בהלוף אטי
כמו ענן ריח הספירט
הנשא לאחור פרדת הקלפה
מהתפוז כמו מכחול היוצא לדרך
משפופרתו או אשה
מעברה המחליק
בהלוף אטי מתוך הצטברות של כאב
לעולם

כמו צלם
מאלוהיו.

אפלו הרים אין לשאת
עבורם עינים. כתם כחל
או תכל או אחר מתמשך באפקו
וסוגר על שדה-
הראיה שחומת ברושים
משוננת מקדימה אותו
בקונטרסט ראוי וכערך פכשים תועות
פרדס מתאבד שורותיו
בשתיקה. בין קוציו דוכיפת
מנקרת ושמים פהים בתנועה
מכבידים על כתרה
הלא-מודע. בשתים

ידי אני אוהזת בכתפיק
בגבך המושכני הלאה בנשימת
פעוטות חטופה ז בקן אצית הסיר
שנשרף ממחשני. והיה כי
אשוב אל מסגרו.
העין אדע שעלי אדמה
איני גרה עוד.

המוצג כעולם "אחר", זר, וכך נמנעת ההתרגלות של הקורא.

כמה מילים בעניין הישבן

ולסיום, כמה מלים בעניין הישבן, המשמש כמוטיב המרכזי בספר. נושא הישבן, בעיקר ישבנה של האשה, זכה לכיסוי נרחב ביצירת לוינ. הדמות הנקראת "ביג-תוחס" מ"יעקובי ולייד-נטאל" היא אולי המוכרת ביותר, אבל גם ב"שיץ" מציעים לוותר על החלקים המיותרים אצל האשה, לחבר את השד לתחת וליצור יצור כלאיים הנקרא "שדחת", ועוד נאמר ב"שיץ" "אם לחיים יש דמות, ולדמות הזו יש תחת — אנחנו עמוק עמוק בפנים." במקום אחר חנוך לוינ הגדיר את עצמו כ"מוציא פרוזה מן התחת". קוריוז לא מקרי בנושא הוא העובדה, שהמדור הסאטירי של חנוך לוינ בעיתון הסטודנטים הירושלמי "פי האתון", שהופיע בעמודים האחרונים של העיתון, נקרא "דף אחוריים". נדמה לי, שהישבן כמקור הפרשות מצד אחד, וכמושא תשוקה מיני כשלעצמו ומשום קירבתו לאיזור הערווה הנשית, מצד שני, הוא סמל המהווה איזו אחדות ניגודים, אחדות שאיננה יכולה להתקיים בניגודים אחרים, שהוזכרו פה. ■

ריגושי חייו.

טכניקה אחרת אותה נוקט הגיבור הלוניני היא ניסיון להטיל מום בכל אחד ממרכיבי העולם, דבר שייתן לגיטמציה נפשית ואסתטית לחוסר הטעם שבחיים. שהרי אם הכל כל-כך מכווער ופגום אין בשביל מה לחיות. ברגעים של הארה חושפים גיבוריו של לוינ את מניעיהם, כמו קוקלוש ב"המתלבט": "אח, איזה חיים עלובים, לשכב עם משכנתא ולהזות על פיילה. פיילה נעשית פתאום הפיסגה... אבל מה האלטרנטיבה? לשבת בדירה שכורה עם פיילה ולכרסם את עצמי על הפסדים גבוהים יותר? וככה זה יהיה, תמיד אתגעגע למשהו טוב מזה שיש לי? ולו הייתי מקבל אפילו את המונטבלאן, הרי הייתי מוצא בה איזה פגם, פזילה, או שן שחורה, או צחוק מעצבן ומתגעגע למשהו מושלם ממנה".

ג. הקורא

הקורא, המיטלטל בין קוטב אחד למשנהו, נמצא במצב של ערנות תמי-דית. הוא אינו יכול להתרגל באמת לעולם הקיצוני שמציג לוינ, שכן מול העולם הקיצוני האחר, תמיד מוצג עולם "נורמאלי", המתעמת איתו בתוך הטקסט, ומקיים זיקה אליו. בכך מנטרל הספר את האפשרות להתייחס לעולם

ב. הגיבור הלוניני

גיבוריו של לוינ נוסעים "כבר שנים רבות על מסילה ארוכה ומישורית של כסיסת נפש". חייהם לא משתנים. שגרה, פירושה מסע במסלול ידוע אל המוות: ברגע שהמשרת לומד את תפקידו הוא חושב לעצמו: "לומד ומסתגל למקומו החדש. הוא כבר התחיל לחיות את חיי השיגרה הרגילים שלו, שמכאן ועד יום מותו." (עמ' 132)

להצגת המצב הנתון מקבילה הצגת האלטרנטיבה ההפוכה של מצב זה (כמו בקטע, שבו מתואר האיש הצופה באשה הקוראת ספר, ומדמיין עצמו כבן תרבות, הקורא גם הוא ספר ולועג לבור ועם הארץ). המעבר המהיר מקוטב אחד לקוטב שני מעניק לגיבוריו של לוינ, החיים בעולם סטאטי, ריגושים ותחושה של דינאמיות וסיכויים להשתנות.

בקטע הנקרא "חיזיון באפור-לבן" צופה המשרת בחדרה של הנערה וחושב: "לא ייפלא אם לילה של תשוקות בשרים ומילוין עבר על הארוס והנערה, אך עוד יותר לא ייפלא אם ישנו בשקט כל אחד בחדרו, כי הרי כל החיים לפניהם." (עמ' 114)

המשרת נרגש מהאופציה אך גם מהאופציה ההפוכה; האופציה והאופציה ההפוכה איתן משתעשע המשרת, אינן שלו, אך מתוכן הוא בונה לעצמו את

אלישיה אוסטרייקר

מאנגלית: משה דור

שירה •

אלישיה אוסטרייקר,
מן הקולות הבולטים
בשירת ארה"ב של
ימינו, יהודיה, פירסמה
עד כה ששה קובצי
שירה, שאחדים מהם
זכו בפרסיס. נימה
פמיניסטית חזקה עוברת
בשירה, הנדרשים
הרכבה גם להיבט
היהודי. היא גם מבקרת
בעלת-מוניטין, המייחזרת
לא מעט מכתובתה
לשירת נשים, מתגוררת
בפרינסטון שבמדינת
ניו-ג'רזי ומשמשת
כפרופסור לספרות
באוניברסיטת רוטגרס.



הפלה

ירוּשָׁלַיִם רוֹכַצֵת עַל הַרְיָה, אִשָּׁה
שְׁפוּרְגַת וּמְזַעֲמָה פְּנִים, בּוֹדֶקֶת שׁוֹב וְשׁוֹב אֶת סְפוּרָה,
מִסְנַגֵּת אוֹתוֹ, כֵּל מִשְׁפֵּט חֲקוֹק בְּזַכְרוֹנָה, מְעַצֵּם,
מְפַעֵנֵחַ. כִּמְהָ אוֹהֲבִים, אֱלוֹ גְּפוּפִים, אֱלוֹ מִשְׁכְּבֵי-דוֹדִים
זְהִיבִים, אֱלוֹ יְלָדִים מְבָרִיקֵי-שֶׁכֶל
הַיּוֹנְקִים בְּעֵז מִפְּטָמוֹתֶיהָ,
אֱלוֹ לוחֲמִים, אֱלוֹ אֲמָנִים.

הַיְתָה עֵת לְעֶשֶׂר, עֵת לְעָנִי.
אָכֵן, הִיא קִבְּצָה נְדָבוֹת בְּרַחוּבוֹת
וְחוֹלְלָה בְּסִמְרָטוּיָהָ.

וְהַיּוֹם הֵם הוֹרְגִים לְמַעֲנֵה
בֵּין הָאֲכָנִים. אֵיזוֹ אִשָּׁה לֹא תִלְבַּשׁ
גָּאוֹה מִכַּף-רֶגֶל וְעַד רֹאשׁ. הֵם אוֹהֲבִים אוֹתָהּ, אוֹהֲבִים אוֹתָהּ
יּוֹתֵר מִשִּׂיאָהֶבּוֹ אֶת מַלְכוּת
הָאָרֶץ, יּוֹתֵר מֵאֲשֶׁר אֶת שְׂאֵר הַיְּפֵהפִיּוֹת.

2.

הַחֲתוּלוֹת בִּירוּשָׁלַיִם מֵהוּוֹת אֶת הַמְּמַשְׁלָה
הַחֲשָׂאִית. אֲחִיוֹת הֵן. יֵשׁ לָהֶן לְכָבוֹת
שְׁחוּרִים כְּצִלוֹפָחִים, אוֹ לְכָבוֹת אֲדָמִים
וְחֲכָמִים כְּרִמוֹנִים.

הֵן הוֹלְכוֹת רְכִיל בְּכָל מְקוֹם, בְּכָל מְקוֹם.
תַּחַת עֲצִי-הַתְּפוּז הַמְּצֵלִים
יוֹשְׁבוֹת שֶׁלֹּשׁ אוֹ אַרְבַּע,
לֵיד הַכַּחַל הַחֶרֶב עֶשְׂרִים,
תִּשְׁעַ מְקִיפּוֹת אֶת כַּפַּת הַסֶּלַע,
שֵׁשׁ מְפַהֲקוֹת, פִּיּוֹתֶיהֶן פְּעוּרִים כְּשֶׁחֲלָבִים,
חוֹשְׁפִים שְׁנֵי-מַחֲטִים.

שָׁכְחוּ אֲפּוֹא אֶת הַרְבָּנִים וְחוֹרְתָם הַקְּפוּאָה,
שָׁכַח הָאוֹהֵב
לְהַצְלִיף בְּאֶצְבָּעוֹתָיו שֶׁל יֶלֶד וְלַהֲסִב
אוֹתָהּ עֲקִיצַת-עוֹנֶשֶׁן מְעַנֶּגֶת.

שָׁכְחוּ אֶת חֲבָרִי
הַכְּנֻסָת, צַעֲקָנִים וּבִה-כְּעַת הַגִּיּוֹנִים
כְּסוֹחֲרֵי אֲבָגִי-חֵן הַסּוֹמְכִים עַל רְצוֹנָה הַטּוֹב.
שָׁכְחוּ אֶת סוּגֵי-הַנוֹצְרִים הַמַּתְחַרִּים
הַמוֹכְרִים גְּלוּיוֹת-דָּאָר שֶׁל צְלִיבוֹת סֶקְסִיּוֹת
הַמְּצִיצִים מִצִּיעֵיהָ הַמוֹצֵלִים שֶׁל כְּנֻסִית
הַקָּבֵר הַקָּדוֹשׁ, קְדוּשֵׁיהָ וּמְעֻנֶיהָ
הַכַּחֲלִים-אֲפָרִים הַמַּתְמוֹסְסִים לְנִכְכֵי חֲשֻׁכַת-פְּסִיפּוֹס מְזַהֶמֶת.

שָׁכְחוּ אֲפֹלוֹ אֶת הָאֲמָהוֹת הַבְּשָׂרָנִיּוֹת
שָׂרָה וְהָגָר,

מִתְפַּלְלוֹת, עוֹרְכוֹת קְנִיּוֹת, מְבַשְׁלוֹת,
מִתְאַוֶּנְנוֹת. שָׁכְחוּ אֶת דִּירוֹתֶיהֶן, כִּיּוֹרֵיהֶן
הַדוֹלְפִים, וְאֶת הַצְּחוֹת הַמַּתְקַטְעוֹת בְּהַגִּיעַ בְּשׁוּרוֹת רְעוֹת
כְּמַהדוּרוֹת-הַעֶרֶב שֶׁל חֲדָשׁוֹת הַרְדִּיּוֹ עַל בְּגִינָה
שְׁהִיּוֹ גְבוּהִים וַיִּפִּי-תֶאֱרַר, שֶׁהַתְּרַשְׁלוֹ מְעַט בְּמַצָּנוֹת הַזְּהִירוֹת
בְּחֶבְרוֹן, אוֹ בְּגוֹלָן, אוֹ בְּבִירוֹת.

שָׁכְחוּ אֶת רֹאשׁ-הַעֵיִר, אֶת תְּפִירָתוֹ וְאֶת הַטְּלָאָתוֹ הַנּוֹרְדוֹת.
שָׁכְחוּ לְעֵשׂוֹת אֶת הַעוֹלָם מְקוֹם טוֹב יּוֹתֵר.

דָּם וְחוֹל.

מֵהִי מְצִיאוֹת וּמֵהִי בְּדִיָּה?
הַחֲתוּלוֹת מִשְׁתּוֹפְפוֹת, לְתַתּוּלוֹת
יֵשׁ מִימְרָה: הַרְוָאָה גּוֹיָה אַחַת,
רוּאָה אֶת בָּלֵן. הַשְּׁחוּרוֹת, הַלְכָנוֹת, הָאֲפָרוֹת,
מִתְגַּנְּבוֹת, גְּלוּיוֹת, חֲלֻקְלָקוֹת,
הַרְצוֹת, הַמְּסַפְסוֹת,
אֱלוֹ הַנְּרָאוֹת כְּמִשְׁמֵשׁ וְחֲלָב,
מְקַבְּלוֹת פְּקֻדוֹת
מִחֲתוּלַת אֶרֶץ
מְצִרַיִת, קְטָנָה, מִשְׁחַרְת,
כְּמוֹזִיאוֹן רוֹקֶפֶלָר
לֵיד שַׁעַר דְּמָשֶׁק,
חֲתוּלַת זְכוּרֹן-אֵימָה, אֲשֶׁר לְבָהּ
כְּגִדְלֵי זֵית, כְּבַד
מְבַדוּר-תוֹתַח יְצוּק בְּרֹזֶל.

כְּבַד מִפְּנֵי שָׁכָה זוּעֵם,
כֵּה זוּעֵם.

מִן הַקּוֹנְקְרֵטִי אֶל הַפְּנִימִי

לאה איני:
קיסרית הפריז
המדומה; ספרי
סימן קריאה;
1991; 37 עמ'

ההלצת עֵתוֹן 77

טל ניצן-קרן (בחרה
ותרגמה מספרדית): זהב
המסר-כל: שירת אמריקה
הלטינית. השם מטעה:
מדובר במבחר זעיר. יחד
עם זאת הוא נותן תמונה
מרומזת על שירה מרתקת
זו. הקורא יפגוש כאן
שירים מוכרים של נרודה,
פאס, בורחס ואחרים.
עם עובר, 1992.

אורלי קסטל-בלום:
דולי סיטי; ניסיון
פוסט-מודרניסטי מוקצן.
הדברים מובאים לידי
האכסורר הגמור,
כשתת-המודע כולו
הופך למציאות מסוייטת,
הפורצת את כל גבולות
ההיגיון.
זמורה ביתן; עמודים
לספרות עברית; 1992

רוייה בן-גוריון: אביב
וחלומות; אשה חותרת
לגילוי עצמי, גם כאשר
גם כאדם.
הקיבוץ המאוחד; 1992.

אילנה ברנשטיין:
דיה דניג; בסדרה
הלבנה אוהבים שמות
אופרטיביים-קצרים, גם
רצח וגם אלימות וגם
מצב סוציולוגי...
עם עובד; הסדרה הלבנה;
1992.

ניצה קן: אשה עוברת;
שירים. "אשה עוברת /
עם הלשון הגדושה" /
כרמל; 1992.

הוא קובץ שירים מעניין, אשר גם זיכה את מחברתו בשני פרסים: פרס ע"ש רון אדלר ז"ל, מטעם אוניברסיטת חיפה, ופרס ורטהיים מטעם אוניברסיטת תל-אביב. סדר השירים בספר ערוך כמשך חיי אדם: מן המצב העובדי (ההריון) בשיר הפותח, דרך קבוצת שירי ילדות, בהם שירי צעצועים, והלאה לשירים על התבגרות, בגרות, זקנה ומוות. ייחודה של לאה איני, כפי שבא לידי ביטוי בספר שירים זה, הוא ביכולתה לשרטט מצ-בים קונקרטיים, לפעמים אפילו באנאליים בלשון רעננה, בחן ובשנייה, תוך בריאת אימוזים מפתיעים, ולהפקיעם מן הקונקרטי אל הדמיוני-פנטסטי-סוריאליסטי. כמו בשיר "חיסול": "בחנות כלי הבית הרמת-גנית / חיסלו את הזקנה למורת / רוחה", והדוברת בשיר תזמין את הזקנה, שבינתים נפחה את נשמתה "לבוא מדי פעם לרכוב / על הסוס המחזיק מכתבים, / לגעת בילד / ולהרליק נר נשמה / כשתראה את רוחי מתנדנדת / על מחוגי השעון הישן" (עמ' 27). כך הופכת קניית כלי-בית למחזה סוריאליסטי שבו נפגשות שתי רוחות — זאת של הזקנה המחוסלת וזאת של הדוברת — והפגישה המוזרה הזו מאלצת אותנו להרהר על טיבו ומהותו של הזמן האנושי (מחוגי השעון הישן).

לאה איני מחברת באופן בלתי-אמצעי ובאותו החיווי עצמו את הממשי עם הדמיוני, כשהמציאות והדמיון, הכרוכים יחד ללא הפרד, הופכים לישות שירית אחת: "לא לגשם, לא לאהבה / לא לאלהים / אדיקות של חלום בממש / במגע הנושם / סחרור האני / והצל" (עמ' 8). דומה הדבר לראייתו של ילד, אשר טרם למד להבחין בין דמיון לממשה, ואת שניהם הוא חווה כאותה עוצמה וראשוניות. "...וילד / פתאם מקרב שמים / ככוח לא

יאומן — — — מכופף לו עץ / משטח אבן עגולה שבחצר / ויושב לכתוב שירה" (עמ' 10). גם השירים העוסקים בזקנה, בשכול ובמוות משדרים משהו מן הראייה הילדותית, שאינה מוכנה להתפשר ולהשלים עם הבלתי נמנע. גיבוריה אינם יכולים להשלים עם סופיות האדם, ולכן החיים אינם נפרדים מיקריהם המתים ושרויים במצב של ציפיה מתמדת — "בכיתם תמיד איוו דלת / נותרת פתוחה / אולי יקפוץ לביקור / מארץ המתים" (עמ' 34). והמתים עדיין נוכחים נוכחות כמעט ממשית: "חדלו להשתנות / אביכם הישיש מתעקש / אתכם לראות / הוא לא ימות / בלי הברכה, / בלי הקדיש / חזורו הביתה!" (עמ' 35).

מקור שירתה של לאה איני, כשירת הילדים, בדמיון היצירתי, על כן היצירה משולה למשחק, להצחת דמיון. כמו אחד מגיבורי שיריה, אוליבר (עמ' 12), ש-"מצית את דמיוני / ואינו מבקש מאומה". והדמיון מטרתו אחת: המעוף, ההמראה הסוריאליסטית אל עבר-עולמות הזויים: "אחר כך ציפור אחת טורפת / תקרא לו שיבוא לעוף אתה ("אסף", עמ' 11). כך גם בשירה המעניין "אגדה אפורה" (עמ' 21): "אודות הנערה שדברה עם הציפורים / האפורות על נסיקה / שעפה בשערותיה בין החדרים". באופן זה המצב הרגשי הנחוזה כחוויה אדנותית בספר הוא הנסיקה הסוריאליסטית, אך זוהי למעשה המראה עקרה שאין בה אמירה לא על האדם ולא על העולם בו הוא שרוי, אין בה פנייה אל איזה רעיון או אמת אוניברסאלית והיא משמשת כבריחה וכמפלט בלבד — ולא תמיד ברור בריחה ממה והימלטות מפני מי. דומה שהמשוררת אף הרגישה בחושיה המחוודים את תחושת חוסר התוחלת שבדמיון בלבד, על כן קראה לספרה "קיסרית הפריז המדומה" — הפריז איננו ממשי והדמיון עקר. לא כן בשירה הנפלא "בלה" — "בלה שותלת בפחים המחלידים / פחדים כבושים / מחמיצה את שמחותיה — — — תתלה על הירח / ותסקל בכוכבים / את העולם". פעולת הסקילה היא עונש שמטילה בלה על העולם על שמחותיה המוחמצות. כאן הפנייה אל הפנטסטי-סוריאליסטי יש לה גם צידוק קיומי. יש בשיריה של לאה איני הרבה חן, היתול ושנינה ואיזו רוח רעננה של ביטוי נושבת מהם. לשונה קרובה אל שפת הדיבור

ואף יש בה פנייה אל העגה: "פורלית שוקולדה נמרחת על פני המדרכה" ("בת השכנים" עמ' 15) ויש כאן הימנעות מוחלטת מכל "ספרותיות", זוהי שירה חיה ותוססת. גם משחקי הלשון הם אלה המצויים לעתים בשפה המדוברת, כמו בציטטה המובאת לעיל, שבה שתי המלים — "כבושים" ו-"מוחמצות" — משמשות בכפל משמעות; או כמו בשיר "כשנהיה גדולים" (עמ' 18), שבו ה"חול" משחק עם ה"חולין". דוגמה נוספת: "כוכבים בקונפציה משחירים / את לבניה / התפורים בדיוק / על מידותיה הטובות" (עמ' 28). כאן הכוכבים הם גם כוכבי קולנוע ו"מידותיה הטובות" הן גם מידות גופה וגם מידותיה המוסריות. עם כל החן האצור בהם, כמה משיריה (כגון "אשה בחושך" בעמ' 24, "בת השכנים" בעמ' 15 או "ילד

שובר מצלע" שבעמ' 9), הינם שרטוטים שטוחים ודו-מימדיים ואינם מהווים "קטעי מציאות" כששום דרמה, שהיא עיקרה של הספרות, לא מתרחשת בהם, וחבל. אך משחקי הלשון השנונים אינם משמשים את לאה איני לשם היתול בלבד, אלא לשם הפגנת שליטתה הנפלאה בשפה: "שתי קטנטנות ומתות / מחייכות אל אנה / מן התצלום / פרפר ענק לבן / נח על ראשן / בשלום / כסרט אימים" (מתוך "אנה / חמש תמונות מחזוריות", עמ' 29). הפרפר הוא גם סרט פרפר הקשור על ראשן וגם פרפר מת, הסרט הוא גם סרט אימים בקולנוע. כאן כרוכות שתי אמירות מקבילות בהיגד אחד. באופן זה מצליחה לאה איני להפיק מכסימום משמעות ממינימום מלים. ■

אילן בושם

בסנטה קתרינה

הָאֲנָשִׁים הַתְּקַבְּצוּ לְהִסְתַּכֵּל בְּעֶרְמַת הַגְּלָגֶלוֹת,
כְּאֵלוּ הַתְּקִינּוּ אֶת עֵצְמָם לְפָנֵי מְרָאָה,
וְלֹא הָאֲמִינּוּ לְמְרָאָה פְּנֵיהֶם.

מות אמי, מכירה פומבית של תכולת הדירה

הַשְּׂמוּעָה עַל הַמְכִירָה פְּשֻׁטָה בְּמַהִירוֹת.
נְחִילִים נְחִילִים. שְׂכָנִים שְׂכָנִים עֲלוּ,
וְהִשְׂמוּ בְּגָדִים וְכֵלִים; תּוֹלְעֵי אָדָם לֹא
הִפְלוּ בֵּין דָּם לְדָם.

אֲנַחְנוּ חָתוּל שְׂגָמִישׁוֹתוֹ הוֹלְכֵת לְפָנָיו.
אֲנִי מְנַשֵּׁק אֶת פִּיה (או פֶּל מְקוֹם אֲחֵר)
פֶּל מְקוֹם אֲחֵר (או פִּיה) הִיא מְנַשֵּׁקַת
אֶת פִּי (או פֶּל מְקוֹם אֲחֵר) פֶּל מְקוֹם
אֲחֵר (או פִּי) הִיא מְגִיעָה לְכָל מְקוֹם
בְּגוֹפִי אֲנִי מְגִיעַ לְכָל מְקוֹם בְּגוֹפָהּ
פִּינוּ, וְלִפְנֵינוּ כְּמוֹ אֶצֶל חָתוּל, שְׂוִים.

שקר הגוף והבל התנחומים

נקודת מוצא לספרה החדש של יערה בן דוד "קולז" אין טוב מלדובב את שיריה. "אינני מצליחה למלט / את נפשי". כותבת יערה בן דוד, והיא מוסיפה: "ידידים נסתרים מושיבים אותי ליד השולחן / פורשים מפה, מגישים, / אני פוקחת עיניים, / מתלבשת חם / לחילופי עונה / מקפידה על התחביר שלא ישתבש / מרכאות נקודה / ואת הסכום משני צדי / הקערה. ממשכה בסעודה / מברכת ברכת הנהנין / שלמדתי בילדותי / צינורות השפע לעולם אינם מסתמים" (עמ' 20) בשורות מעטות ומינמליסטיות אלו מצויה, לדעתי, הן הארס-פואטיקה של בן דוד והן הצהרה פשוטה, ישירה ובלתי-מתחכמת על מקורות המור-טיכציה השירית שלה: הרצון למלט את "נפשה" והכישלון לעשות זאת. ואילו ההקפדה על חוקי המשחק, קרי: על ברירת המלים, שמירת חוקי התחביר, או בלשונו של השיר — הנחת הסכום, בקפידה, לצדי הקערה — אלו הם עקרונות ה"אני מאמין" השירי שלה.

חומרית של יערה בן דוד הם חומרי היום-יום במעורמוי. עצמים, חברים וחברות, נופים. אולם אין ה"אני" מוכן לקבלם פשוטם כמשמעם בלא שיטיבע בהם את חותמו. פעמים ה"אני" אף רואה בחומרים אלו שהוטל לתוכם בלא לשאול לרצונו אויב שעליו לגבור עליו, או להפכו ל"אוהב". אף יחסי אנוש אינם חורגים ממסגרת זאת. לכאורה אין בדברים אלו בחינת חידוש. אולם דפדוף, ואף מהיר, בשירי האסופה יעלה, שיחודה הבולט לעין של אסופת שיריה של בן דוד טמון בנכונותה לעמוד חשופה מול העולם, כמתוך עיקרון. אין היא בונה סכימות תיאורטיות מיטאפזיות ויהיו אלו דתיות או אחרות. כל שיר משירי האסופה, פותח בנקודת אפס. ה"אני" כמות שהוא ניצב מול

הסביבה, ותהא זו אשר תהא, ככפעם ראשונה.

משום כך, כפי שצועקת אחת משרותיה של יערה בן דוד, העולם נשאר תמיד אותו "החדר המרווח / הזר שאליו" זומן ה"אני". אין בידיו של ה"אני" אמת-מידה גזורה א-פריורי לשם התמודדות עם הימצאותו או, ליתר דיוק, "היזרקותו" לחדר הזה. אולם דווקא היעדר אמת-מידה כזו מאפשר את סגנונה ועיצובה של המציאות. כביכול ה"אני" מתחיל בבניית משל חדש. ה"אני" מתמקם מול "המטה הרחבה הסדורה". ומיד, ממשכה יערה, "אני ממלאת המקום עכשיו / שוכחת להטיל ספק במוות, ברמות הגוף" (עמ' 17). השיר מסתיים בנצחוננו של ה"אני". הוא ממלא את המקום. יתר על כן, הוא אף שוכח להטיל ספק במוות, ברמות הגוף. פירושו של דבר: יש מוות, יש "אני", לכן יש גוף וכן הלאה והלאה. הוודאות הקיומית שוב הוכחה והוצבה מול ה"אין", שוות-כוח למוות ולאונס הקיומי.

בהקשר זה, חשוב לציין שבשיריה של בן דוד רבים האיזורים הן מהספרות היהודית הדתית והן מהספרות העברית החדשה. אך התבוננות בתפקידים ובמ"קומם בדרכי עיצובו של שיר תגלה שלעולם אין הם באים כחומרים עצמאיים, או ככאלה שיש להם תפקיד של גיבוש מסגרת התייחסות א-פריורית. כך, לדוגמה, "ברכת הנהנין" בשיר שהובא בפתחה או "ממלאת מקום" אינם אורנמנטיקה גרידא, כשם שאין כוונתם להעביר את הקורא לתחום הסקלרי. הם חלק מהמציאות הלשונית המסוגנת שבעזרתה נאבק ה"אני" במציאות על מנת לעצבה.

על רקע זה תוכן אף הכעין-פרוזאיות שבשירי האסופה. מאחר ועניינה של יערה בן דוד בהתייציבות מול מציאות חדשה-לבקרים, אין היא יכולה לעשות זאת כשהיא מצוידת בעולם סימבולי מן המוכן. עליה להפוך את החוויה, את נקודת ההיתוך של ה"אני" והעולם למציאות אנושית — כזו, שתוכל אגב תהליך עיצוב השיר להעשות לסימבול. על כן, בבסיס כמעט כל אחד משירי



לידיה בראב

לאילן עמית,

אני יודעת בעברית ובערבית ניתוחות של פטרוזיליה ושל פוספורה מתערבבים בשעור ספרות ועולים בעשן לכן מהר הפוגיאמה בעת פריחת הדבדבן אני יושבת מתחת לעץ מתבוננת ושותקת על גבעה קטנה צרף אקליפטוס וצפיות מתוקות נעות בין הסלעים עולות ונולדת בי שפה.

הקובץ שלפנינו מונח "סיפור מעשה", שממנו חותר ה"אני" אל עצמו ואל העולם.

כך, למשל, למקרא השיר "שירי חוצה את הגבולות" (עמ' 10) אינך יכול לחמוק מהתחושה, שכן דוד מדווחת לעצמה על אירוע שהיה. אולם זאת רק תוך התבוננות בשפה המעצבת את הדיווח וממילא את תודעתו של ה"אני".

קריאת השיר לחברה הופך למבצע צבאי-לוגיסטי שהצלחתו מוטלת בספק. אמנם, השיר חוצה את הגבולות" שבין ה"מועז" לבין ה"נמעז", וחווה דעתו של הנמעז אף היא "חוצה את הקווים של הבדידות". ואף-על-פי-כן, אין ה"אני", המדווח באמצעות השפה, שהינה בראש ובראשונה אמצעי קומוניקטיבי, יכול לחמוק מהתחושה: ש"משהו מהשיר הלך לאיבוד / בעריכה המחדשת".

זאת, חרף העובדה שה"אני" ער לכך, שהתמעטות השיר היא פועל יוצא דווקא של התמלאות בהווה אנושית, שכן אולי הוא [...] התמלא בשתיקות / שאינן מעלמא הדא / אולי הורק אל כלי אחר / שאין לי שליטה עליו". מכל מקום, התחושה הדומיננטית היא של משהו שהלך לאיבוד, של אין שליטה. מכאן השאיפה לשוב אל אמצעי התקשורת עצמם כמו הרעשים שעל הקו וכדומה, כשברקע ה"אני" כבר ניצב לבדו, וה-CUT הטכני של הניתוק הפיזי אינו אלא אישורה של הלבדיות שאליה הוא שב.

בשיריה של בן דוד ישנה רגיי שות לשונית מכשפת, שמעטות כמוה מוכרות לי. כאלה הם הצירופים של שברי עולמות רחוקים לכלל אמירה קונקרטיית וב-רורה, המאפילה על הלבדיות של

שורות כדוגמת "וכעת אבוא אני / אני בעצמי / שקר הגוף והבל / התנחומים. מאז המקרה — גבוה מאד מעל ראשי / בשמיים החיים והמתים — / חשבתי שאפשר לקשור / ארבע קצותיו של מדבר / כמו צרור מטפחת / (כלי לדלג על הסלעים) / שכן אינני מורגלת בדיבור" (עמ' 15), יש בהן כדי להדגים מקצת מתכונותיה של מלאכת המחשבת השירית של בן דוד.

האבחנה בין ה"אני" לבין ה"אני עצמי", כמו גם קיטוען של שורות השיר (פסיחה) שפעמים הולם את היחידה התחבירית ופעמים לא, מעניקים לשיר אופי של התבוננות אנליטית שאינה יודעת רחם. אולם תכני השיר מעידים על שאיפה שהיא היפוכה של התבוננות אנליטית: השאיפה לאחד ארץ ושמים, כאן ושם, עכשיו ואז לכלל חטיבה אחת, אחדותית.

כוחו וייחודו של ספר שיריה השני של בן דוד הם בהתמודדות החדשה-תמיד עם המציאות. ה"אני" אינו מחפש מפלט מיט-איפזי, דתי או אחר. נהפוך הוא. הוא מתבונן במציאות ובו-עצמו וחווה אותה תוך נסיון לעצבם לכלל אמירה קולזית. גם אם אין בכוחה של אמירה זו להעניק משמעות אכסיומטית, הרי שהיא יכולה להחדיר למציאות יופי — אולי ברוח ההנחה הניטישיאנית, שצידוקו של העולם הוא בהיותו פינומן אסתטי. בן דוד נאחזת ביופי — היאחזות, שביטוייה הג-בישי ביותר הוא הניסיון לקשור "קצותיו של מדבר כמו צרור מטפחת".

יערה בן דוד: קולז; ספרית פועלים; 1991; 64 עמ'

המלצת

עתולד

דארע טייטלבוים: שטיגן; צני דייך; פארלאג; ישראל-בוק; ספר שירה חדש של משוררת יידיש מרכזית; המאפינת יותר ממשורר אחר שירה מגוייסת. 1992.

דורה טייטלבוים: כארץ זכרונמי; תרגם מידיש; נתן יונתן; הראשון והחשוב בין מתרגמיה היה אברהם שלונסקי. ספר נוסף משיריה — בעברית. ספרית הפועלים; 1992.

ארבעים שנה בנאדם כותב שירים, ואז הוא קם בבוקר וכותב רומן – כוונתי ל"אדוניס", שיצא לאחרונה בספרייה הלבנה, בהוצאת עם עובד. מה אי-אפשר להגיד בשירים שצריך להגיד ברומן?

אף פעם לא עשיתי חשבונות כאלה. כמו שאתה אומר – קמתי בבוקר, דגדג לי באצבעות, ואז עלתה בי איוו תכנית. התיישבתי אל המחשב והתחלתי לכתוב; הדברים באו ונדבקו ונתחברו, ולבסוף יצא מה שיצא. זאת לא היתה החלטה מודעת, אלא לידה לא-מתוכננת, כמו לידה של שיר, שהיא בדרך כלל לידה לא-מתוכננת או כמעט לא-מתוכננת.

אבל שנינו יודעים, מתוך ניסיון שלנו ומניסיון של אחרים, שלפחות בדיעבד אנחנו יכולים לתת לעצמנו דין וחשבון ולומר מדוע בעצם רצינו בלידה הלא-מתוכננת הזאת.

כתבתי סיפורים לפני שלושים שנה, וגם פרסמתי כמה – שניים מהם אפילו זכו בפרסים ספרותיים. את דרך הרוח מי יודע? יכול להיות, שמעכשיו אני אכתוב רק פרוזה, יכול להיות שאני אכתוב רק שירה, או שאערכ פרוזה ושירה. מה שיפה בתחום המהנה הזה, שנקרא יצירה, הוא החופש הגמור, החופש הטוטאלי. אתה חופשי לחלוטין, כותב מה שמזדמן לך לכתוב, אתה עושה מה שאתה רוצה. בכל תחום היצירה האמנותית, הדבר המופלא הוא החופש המוחלט והטוטאלי שקיים בין האמן לבין יצירתו. אתה לא חייב דין וחשבון לאף אחד אלא לעצמך.

היה לך עניין מיוחד בתקופה שבה מתרחש הסיפור, התקופה שבין שני גלי המאורעות, בין 1929 ל-1936? לתקופה ההיא היתה משמעות בתולדות המפלגה הקומוניסטית הפלסטינית, שהיא נושא מרכזי בספר. אחרי שחלק מחברי המפלגה תמכו בערבים בפרעות, נוצרו שם פילוג ומחלוקת. זו תקופה מעניינת מבחינת מעמדם ביישוב, היחס אליהם וכו'.

אני רוצה לשאול אותך בעניין הדמויות. מתקבל הרושם, למשל לגבי דמויות הנשים, שאלו אינן דמויות "עגולות". צריך להביא בחשבון, שבז'אנר הזה של הבלש הפרטי, אין דמויות "עגולות", הדגש אינו על עיצוב הדמויות. אני הלכתי בעקבות זה עד לנקודה מסוימת, שבה, למעשה, שברתי את מוסכמות הז'אנר. בז'ארגון של ימינו יש בספר פיתרון כפוי. בעצם, מסתבר שיש פה משחק של מניפולציות – יש אנשים שעושים בהם מניפולציות, יש אנשים שעושים מניפולציות באחרים, בעוצמה שונה, בכיוונים שונים. לא עיצוב הדמויות הוא שהנחה אותי בספר הזה.

מה שיפה בתחום המהנה הזה, שנקרא יצירה, הוא החופש הגמור, החופש הטוטאלי.

לא ידעתי מה יהיה הסוף. הסיפור הצטרף, תוך כדי כתיבה, לפי מתכונת, והמתכונת היתה מה שנקרא ה"זן הקליפורני" של החוקר הפרטי, שתוך כדי חקירה נתקל בכל מיני תיבות פנדורה שנפתחות ומגלות כל מיני דברים.

אריה סיון: כתבתי על

שהן עושות הן באמת עשו, חלק אני המצאתי, יש דמויות שהן חצי היסטוריות וחצי לא.

והרי זו נטילת אחריות, שבז'אנר הזה קשה מאד לעמוד בה. אי-אפשר לקחת דמות, לקרוא לה "שלונסקי", לאפיין אותה במאפיינים הידועים של שלונסקי, ובוזה לצאת ידי חובה. כנ"ל לגבי טשרניחובסקי וביאליק ופן. אני מזכיר את טשרניחובסקי, אבל לא כל דבר שאני מייחס לו אכן התרחש. למשל המחלוקת בין אנשי "כתובים" לבין ביאליק היא מזלוקת היסטורית. אז חלק מהדברים שהכאתי הם דברים היסטוריים שכתובים במקורות וחלק לא.

אבל אתה חולף על פני זה ואתה מביא את הדברים הסטריאוטיפים ביותר. אם אתה כבר עוסק בכך, אתה לא יכול להסתפק בלהביא את הדברים על-פני השטח בלי להיכנס לעבי הקורה. מכאן אני מבין שהז'אנר שלך בעצם הפריע לך.

מה זאת אומרת "אתה לא יכול"? דיברתי על חירות היצירה – אני יכול לעשות הכל.

אני מדבר על התוצאה. התוצאה היא סיפור אחר, את התוצאה צריך לשפוט. לי מותר לעשות הכל. אני בחרתי בדרך הזאת כי היא מצאה חן בעיניי והיא נראתה לי תואמת את הדברים שרציתי לכתוב. אז מותר לי הכל. זה לא סיפור-מפתח שבו כל דמות היא דמות היסטורית, וברגע שמפענחים מי היא מחפשים אם היא באמת אמרה או עשתה את הדברים המיוחסים לה. לכן חלק מהגיבורים מסומנים בראשי-תיבות. ולגבי אחרים, למשל ביאליק – הסיפור על הכלב שאבד הוא סיפור נכון, אבל מתרחש בזמן לא נכון. אז יש המון ואריאציות ומשחק עצום במידת האמיתות ההיסטורית של האירועים שסיפרתי.

עוד עניין שהפריע לי – אתה מנסה, באמצעות הלשון, אבל לא בצורה מתמדת, לא בצורה מתמסרת, להחזיר את השפה של שנות השלושים. על-ידי הרבה שימושים ברוסית, על-ידי תחביר כביכול מליצני. אבל אתה לא עקבי, פתאום אתה קופץ לשפת-ז'אנר של שנות התשעים.

יחד עם זאת, התיאור שלך הוא מדייק ופרטני, והוא תיאור של סופר, לפעמים של משורר – שהוא יותר מדויק מתיאור של פרוזאיקון שאינו משורר – מבחינת התיאור החיצוני, ההתנהגות וכו', אלא שהדמויות יוצאות מנוכרות. הסיבה היא כנראה זו שכבר העלית, אבל זה בכל זאת חבל. אתה הלא לוקח בעיות מרכזיות מאד, שיש להן אפליקציות היסטוריות ואחרות, ונדרשת תשובה מדוע פלוני או אלמוני מתנהגים כך או אחרת. יש שם כל מיני דמויות שמתוארות ברובד החיצוני בלבד. למשל שימק, שהוא דמות מעניינת מאד, או מ. או יולין עצמו, מה בעצם אתה יודע על יולין? במידה מסוימת, התשובה היא אותה תשובה, בז'אנר הזה שאימצתי לי אינך מתאר דמויות "עגולות", לא זה הדגש.

אז למה אימצת לך ז'אנר זה? רצית לכתוב מותחן?

זו היתה החלטה מודעת, רציתי לכתוב מעין מותחן. בוא נאמר, שיש פה רובד אחד של רצף שאמור להיות מסקרן: מחפשים משהו, יש פה תעלומה, מבקשים לפתור אותה. בדרך לפתרון התעלומה, מקבלים כל מיני רמזים – נכונים, מטעים וכו'. אם תשאל מה בעצם ענין אותי, הרי שזו ההנאה העצומה שהיתה לי בכתיבת הספר. ברגע שהתחלתי, נהייתי הנאה רבה, והיא נמשכה עד הסוף. לא ידעתי מה יהיה הסוף. הסיפור הצטרף, תוך כדי כתיבה, לפי מתכונת, והמתכונת היתה מה שנקרא ה"זן הקליפורני" של החוקר הפרטי, שתוך-כדי חקירה נתקל בכל מיני תיבות פנדורה שנפתחות ומגלות כל מיני דברים.

הרובד היותר פנימי הוא המיתוס של אדוניס, המיתוס של התמוז, המיתוס של המוות והתחייה, שכמובן קשור בצד הארוטי, נובע ומנביע את הצד הארוטי של הסיפור. זה מחלחל בכל מיני רבדים ופינות, גם בתחום של יחסים בין בני אדם, גם בתחום האידיאלי – הרי יש כאן אידיאה שסופגת מכה והשאלה שנשאלת היא האם היא מתה, ואני משאיר לקורא להמשיך בדיון ההיסטורי הזה. וישנו עניין האמת: איך אנו מוצאים אותה, האם האמת היא מה שמוגש כאמת? הבלש אף פעם לא בטוח שמספרים לו את האמת, אולי מה שמספרים לו נועד להטעות אותו ולהסתיר מפניו את האמת? זה משתקף גם ברובד של הדמויות: יש בסיפור דמויות היסטוריות – חלק מהדברים

מיתוס המוות, התחייה והארוס

לשון הדיבור
אז לא היתה
שונה מלשון
הדיבור של
היום מבחינה זו,
שהיא אף פעם
לא היתה דומה
ללשון הספרות.

עבור הדור
הצעיר, שקורא
את ביאליק
בבית הספר,
ביאליק הוא
מעין שכינה
כזו, חצי-אדם
חצי-פסל. דווקא
עבור הדור
הזה, הפכים
הקטנים מחייו
של ביאליק
הופכים אותו
לאנושי.



אריה סיון

צילום: מוטי קיקיון

הספר, ביאליק הוא מעין שכינה כזו, חצי-אדם חצי-פסל. דווקא עבור הדור הזה, הפכים הקטנים מחייו של ביאליק הופכים אותו לאנושי. הרי הספר, בסופו של דבר, הוא לא על ביאליק. ביאליק הוא דמות, שבן-חורין פוגש במהלך החקירה. אני דווקא מרוצה מהדרך שבה העליתי אותו. יכול להיות שאת שלונסקי יכולתי להאיר יותר. ובכל מקרה – הספר יכול לעורר אנשים שקוראים אותו להתעניין ולקרוא על האנשים הללו. הרי לגבי רוב הקוראים כל המחלוקת בין שלונסקי לבין ביאליק היא כספר החתום. אני, כשלעצמי, מעולם לא קיבלתי על עצמי לכתוב את ההיסטוריה הזו.

אני רוצה לומר דבר נוסף. היום הקומוניזם הוא פגר, פוקוימה מדבר על סוף ההיסטוריה, והשאלה היא – עם מה נותרנו? האם עם קפיטליזם פרוץ ופראי הייתי מבטיח ולא מקיים, זה היה נוסח שנות השלושים? האם עם מותו של הקומוניזם הלכו לאיבוד כל הדברים שנועדו לשבור את הקפיטליזם הפראי הזה? הספר שלי מתקשר למה שקורה היום, הרי גם זה כרוך בתהליך של מוות ותחייה. זה אחד הדברים שרציתי שהקורא האינטליגנטי יגיע אליו. ■

אתה מטיח כי אשמה כאילו הייתי צריך לעשות משהו ולא עשיתי. השאלה היא, מדוע הייתי צריך לעשות זאת. בוא נאמר, כשעברתי על הספר הזה, לא בא לי מה שהיית רוצה שיקרא, כלומר רומן או סוג אחר שיתבסס על המחלוקת בין אנשי "כתובים" ואנשי ביאליק.

אבל זה לא רק זה. אתה מספר לי על ביאליק, ואני שומע "ביאליק" ואזני נדרכת. ובסוף, מה אני שומע עליו? סיפור על הכלב. זה ביאליק? אתה מנצל את זה, שביאליק הוא דמות מפורסמת מאד, ובמקום לתת את זווית הראייה שלך עליו, אתה עובד לפי הסממנים החיצוניים. כמו שעל פן אתה מספר רק שהוא שתה ודיבר חצי רוסית.

השאלה היא, אם בכל מה שאתה כותב אתה צריך לחפור ולחפור. אני חושב, שכשאומרים "ביאליק" כולם קופצים לדום ומציעים ל"משורר הלאומי". אבל למשורר הלאומי היו גם צדדים יותר יומיומיים. הוא הסתובב בתל-אביב, דיבר מה שדיבר, היה מנהיג תרבותי... עבור הדור הצעיר, שקורא את ביאליק בבית-

ישנה המסגרת שבה אני מדבר, ואני כותב את זה בשנת 1991. במחברת עצמה, המקור הוא הלשון של חוברות הבלש מ-1931, זה הבסיס. השתדלתי להקפיד, שלא תהיינה שם מלים שלא היו אז בשימוש. אנשים חשבו, שלשון הדיבור אז היתה מליצית. זה הבל הבלים. ככל שאני זוכר, לשון הדיבור אז לא היתה שונה מלשון הדיבור של היום מבחינה זו, שהיא אף פעם לא היתה דומה ללשון הספרות. היה הכדל עצום בין מה שכתבו אז – למשל עגנון או הזו או יהושע יבין שבכלל כותב בלשון משנאית – לבין לשון הדיבור. אז, כמעט לא היו בספרות דיאלוגים בלשון דיבור, כפי שיש היום. הלשון הזו היא לא לשון מדוברת, לא דיברו עם ו' ההיפוך, אבל כשבן-ישראל כתב את חוברות הבלש הראשונות, הוא בחר שפה כזו, וזה היה הדגם שעמד לפניי. חוץ מזה, יש בספר מחברת בתוך מחברת: אלישבע אינה כפופה לשפה הזו, היא כותבת בשפה אחרת. כך שיש פה רבדים שונים של שפה. כמובן, אי-אפשר להיות מושלם לגמרי. אולי הסתננה מלה שלא היתה בשפה בשנות השלושים – הסתננה, מה לעשות.

אני רוצה לומר לך משהו שאינו נובע ממה שנכתב אלא מתוך מה שלא נכתב. אני לוקח את הרומן הזה ליד, וקראתי אותו בהיעלם אחד ובהנאה רבה...

אני שמח לשמוע. הרבה מאד אנשים ונשים אמרו לי שהספר גרם להם הנאה עצומה, אז זה כבר משמח אותי מאד.

ובכל זאת: אין בספרות העברית רומן, שנגע במתח שהיה בין "כתובים" לבין חבורת ביאליק. פתאום מופיע רומן כזה, ואני מאד ציפיתי לו, אלא שאז אני מגלה, שאתה עובר על-פני השטח, מבלי ממש לנגוע בנושא הזה, שהוא הרבה יותר מעניין מהסיפור של בן-חורין. מבחינתי, הסיפור הבלשי בטל בשישים. מעניין אותי מה היה בחבורה הזו, מי היו הדמויות, איך סופר שהוא לא כל-כך רחוק מהם, שהכיר רבים מהם בחייהם (אתה הלא הכרת את שלונסקי, את פן) מטפל בנושא הזה. ואתה עובר על פניו. אני חושב, שכאיזה מקום זה אפילו קצת לא בסדר. אולי יש בזה אפילו איזה אי-יושר. למה אי-יושר? הבטחתי משהו? אילו

קורע פנים מעצמו

שירה מעניינת בין שירי ארבעת השערים של "אסיר אדמה" יכולה להיעשות בשתי דרכים לפחות: אם על דרך הקרבה — בקווי דמותו של הכותב; עם על דרך ההבדלה — על-פי סיווג כבלי ה"אסירות" המאפיינים את שיריו של כל שער ושער. מכיוון ש"אסיר אדמה" הוא מאותם ספרי השירה בהם השירים נותנים לקוראם גם את המשורר, בחרתי להתרכז בזווית, המציגה את השירים מן האספקט של דמות הכותב.

כבר מן השיר הראשון, "מעשה רקמה", מסתמנת תחילתה של איפופאה אישית, המספרת את השתלשלותו האישית של הכותב, ומציירת את דיוקנו כמעשה תשבץ. בדומה לאומנות הקורב ביסטיה, מאחד הדיוקן אל תוכן זוויות שונות ובכך מפנה את תשומת הלב למגוון הפרצופים, מאהב, אב, איש, בן-הארץ ותרי-ביתה, סרטן (אלגוריה) המתפלמס-מתפלסף עם "אטלס" (ישות מטאפיזית) ופייטן. הדיוקן משלב היבטים ותכונות אנושיים וחיייתיים ותפקודו מתקיים ברזמנית כפעיל וכסביל: "אשה הפכה אותי לכלב לא נושך / גם לא נובח רק חושב..." (עמ' 15).

זוהי מטאמורפוזת של איש, המוצאת את ביטויה העמוק בתוך השירה, משום שהשירה פראית, ויכולה להשתחרר מחוקי התקשורת המקובלים. דיוקנו העצמי של משורר "אסיר אדמה" מתגלה כפונקציה של התבטאות שירית: "גופי משורר אותי" (עמ' 27).

בין הדיוקן ללשון מתקיימת זיקה הדוקה ושזירה עמוקה; הדיוקן מטביע את חותמו בלשון והלשון מעצבת את הדיוקן. כך נולדים שירים כמו "אסיר אדמה", שיר בשל ושלם, המפתח את מטא-פורת "האדמה" באמצעות תמונות שאולות, המתקשרות במישרין אל דמות המשורר, כמו למשל — "חיי גורפים את החול" ו"חול

חיי". "אסיר אדמה" מפגין שפה אישית מאוד, מתוחכמת. ניכרות האהבה לשפה, הבקאות בה והמודעות הלשונית, ונעשה שימוש ברמות לשון שונות ברזמנית. הכתיבה המפורשת "גופי משורר אותי", מסמנת זיקה הדוקה בין זהות הכותב להתבטאותו הפיזית, וה"אישיות מעוצבת באמצעות תהליך של חדירה בכלי השפה.

קובי נסים הוא משורר העולה בעצמו אל הבמה — לא כשהוא לובש מסכות, כי אם בהצגת פנים שהוא קורע מעצמו. שירי השער השלישי, "ואני במזרח", מתריסים את התנגדותו של הכותב לר-פואטי הקונצנזוס החברתי. השירים נקראים כשירי מחאה והרמת-קול נגד תרבות ומיתוסים מעמדת מי שחי בחוסר. איך מספידים בחברה כזאת, איך ומה יורשים ומורשים, מכוח מה הבחירה לגור בארץ וכאב הכמיהה אל "תרבות היפה" (המערב; בריגיטי ברדו), הדיוקן העצמי מגלה כאן פן של אישיות מגויסת בעלת צביון פוליטי, במובן הרחב של המלה.

ההתרסה זורמת לאורך הספר כולו, לדוגמה: "חזות נשים שכבר עשרות שנים בארץ / ועדין מפולין" (עמ' 44) וגם: "הגוי, בעל הדרכון / הזר, הנערץ / ואת כאן /... / שם / כל תרכי ינוח עם בקשיש בכיס הקטן / ובו לעזאזל / דרכון אירופי / מעדכן" (עמ' 46).

בחזקה ובכוחה, הסמויים והג-לויים גם יחד, מטלטלת ההתרסה, בדרך של אירוניה והומור, דפוסים חברתיים נורמטיביים וגם דיעות קדומות. לדוגמה:

"גברים לוקחים עננים בידיים ונשים ברצינות מרבה תוספות עצמן וילדים /... / ימים גדולות נוטלות / אותם לחימום שרירים / לליטוף ראשים רכים, לזהירות / לכבד ראש / להסתח הדעת," (עמ' 16);

אך לא רק זאת; ה"שבירה" חלה גם על מבנים לשוניים ותח-ביריים, בשיר "לשון חיבה" כותב המשורר: "שיר אהבה לשפתך



התחוננה ובה במדה / לשפתך העליונה ובהרחבה / ורכוז הרוח שבין שפתיך לשורר / עצמי לתוכך בנקישה... " (עמ' 14).

כאשר השורות נשברות ומתעק-מות, עד שהן יוצרות רמות קריאה שונות, מתפתחת מעין הרמוניה חדשה, כמו שבירה, המדגישה את המסר האחר, הלא בהיר, לא מובן מאליו. זוהי הרמוניה לשונית חדשה, הרמוניה המסמנת את הפנים הרוגש: "הללה הק-בוק, הללה ע-ים / מהדהד הטמבור... קנו /... " (עמ' 10).

ריתמוס, כעיצוב רפסודי וגם כתימה ב"עלילה", ריתמוס, כאובדן שליטה במשמעות מיידית ומובנת מאליה, בפונטיקה ידועה ובתחביר תקני, הרמוניה זו מת-אפיינת ביכולתה להחזיק במתחים שונים מבלי להתפורר:

"אין לי לאן מן הירח / ועד תסיסת

רחל גיל



ל אותם ימים שנלחם, (מלחמת תורכיה יוון) נכסף ליאוני (גיבור ספרו של מי-ריבליס) אל השעה החגיגית הזאת של החזרה הביתה, של השיבה אל האי לסבוס.

בהיותו באסקיסחיר — בית החור-לים שאליו הגיע אחרי שנפצע, פגש את הסטראטיס ורנאס, וזה, רגע קודם שנפח את נשמתו, הפקיד בידיו ארנק קטן ובתוכו חפצים מספר, כדי שימסור אותו לאשתו. נאמן לבקשת חברו המת, שם ליאוני פעמיו אל בית-האלמנה, ופוגש שם את זו שצבע עיניה באור "זהוב לגמרי", "כעניי הפסל של אלוהות כלשהי", או שמא "כענייה של חייט טרף נאה, אולי מן החתוליים, שנלכדה פתאום לילה אחד באורותיה של מכונית במקום שומם באנטוליה." (עמ' 117).

על רקע השיבה מן המלחמה, הקשיים ששיבה זו מעמידה, נר-פיו היפהפיים של האי והדעות

רקמות אני / רגיש לצבעים, /... / ... רד אל מכתש הכחל ותכין / עצמך, / והלילה בכיתי, כמות / נולדתי מחדש / ואין דיי" (עמ' 32).

מתח תימטי, מתח תחבירי, המ-תבטא בחיתוך לא "טבעי" של השורות, ומתח פונטי של משמ-עויות בצופן: "קחול" / קחול [כמו חול]; "קמותי / קמות [כמו מוות של] — כולם מתקיימים בתוך השיר הזה.

נגיעותיו השיריות העמוקות של קובי נסים, מאפשרות לו לפרוץ את מגבלות תפיסת עולמו המוכ-נית, המגינה והכובלת כאחת. המתחים, המתגלים בשירה זו, וההרמוניה השבירה של איזונים — הם מכוחה של שירה הנכתבת בכפוף לתביעה העצמית של האני לגעת, ולעומק, במהלכי גיבושו הפנימיים. ■

הקדומות של תושביו ושל בעל הדבר עצמו, צומחת לה לאיטה פרשת אהבה. אלא עצמיחתה של זו איטית, מייגעת, צפויה וכרוכה בשימוש בלשון גבוהה ולא אמינה ובמטפורות שגורות. ההתרגשות, למשל, כרוכה תמיד בלב פועם. ואילו הידידות בין שני הגברים היא "ידידות בין שני גברים אל מול פני המוות", ואין הגיבור מעז חלילה לאהוב את אשת ידיו מבלי שיקבל את ברכתו של המת: "באותה שעה נדמה לו שהוא שומע ממרחבי הים הדומם, מן הרקיע שממעל, את קולו הרפה, המרוחק, של הידיד המת, קולו של מת מיוסר:

אני מודה לך, ידידי, ידידי" (עמ' 264). אפילו עיניו השחורות הן "שחורות כל כך עד שלא נראתה בהן אלא הלהבה שניצתה מפעם לפעם ודעכה." (עמ' 19).

הספר מצביע על קשייהם של אלה שזכו וחזרו מן המלחמה, ואשר בשוכם עליהם להשתכן בתוך מערכת הציפיות והדעות הקדומות של אלה שלא נלחמו. חייל — לעולם גיבור, ואילו אלמנה — כל חייה אמורים להיות קודש לאבלה. וכל מי שסוטה מעט מן הסטריאו-טיפים שיוחדו לו, סופו שינהגו בו בעוינות ובזעם ובמשטמה גדולה. ואם לא די בכל אלה, כבר נשמעים דיבורים על המלחמה החדשה עוד בטרם שכבו הדיה של הקדומת.

סטראטיס מיריביליס נולד ב-1892 באי מיטיליני, הוא לסבוס, השתתף במלחמת יוון-תורכיה ובמלחמת העולם הראשונה. היה נשיא אגודת הסופרים בארצו ומועמד לפרס נובל. ספר נוסף שלו שתורגם לעברית הוא כנולדת-הים הקדושה.

קובי נסים: **אסיר אדמה**, שירים; הוצאת ירון גולן; תשנ"ב 1991; 64 עמ'

סטראטיס מיריביליס: **המורה זהובת העיניים; תרגום: יחיאל קמחי; עם עובד; 276 עמ'**

רומנטיקה ואידאולוגיה בקיבוץ

רומן האחרון של צבי לוז הוא נדבך נוסף בסדרת הרומנים שלו הקשורים לקיבוץ. (הטרילוגיה "אגדות המ-קום" וכן הרומן "נפשו בכפו"). הספר שלפנינו הוא רומן עצמאי, ויש לו חיים משל עצמו. העלילה מתרחשת בשנות ה-80, והיא סובבת סביב דילמה מעניינת – כיצד מתייחסת האוכלוסיה של קיבוץ ותיק לחברות אינטימיות בין אחד מבניה, שהוא גיין ונכד של "המייסדים" לבין נערה ערביה שפגש באחד "הסמינרים" המ-שותפים, והביאה לחדרו בקיבוץ. החברות החריגה מלווה בהתנהגות יהירה ובוטה של הנער, ויוצרת טלטלה חזקה ברקמה ההרמ-נית (לכאורה) של שטף החיים הקיבוצי. טלטלה זו מעלה על השטח בעיות אידאולוגיות וחברתיות, מעצימה מתחים ומולידה התנגשויות בין מוקדי כוח חברתיים וכלכליים בקיבוץ. נקודת התצפית ברומן היא של אחד מזקני המקום – יוסף דורי, המוצג כמי שבנה וטפח את "הארכיון" המקומי. המחבר מייחס לו ראייה אובייקטיבית למדי, פרי שמונים ושתיים שנותיו, וכן פרי אופיו ונסיון חייו. נקודת התצפית של איש מבוגר זה יוצרת, במידה מסוימת, האטה במהלך העלילה, שכן הדברים זורמים דרך עיניו ותודעתו, והוא פועל, קולט ומדווח בקצב של אדם מבוגר מאד וזהיר מאד. כנגד יישוב הרעת והתובנה, המצ-ינים את דמותו, מצבי העימות המתוארים בספר הם דינמיים ביותר. אחד העימותים, המתוא-רים בהרחבה, מתקיים באסיפת הקיבוץ. במהלך הדיון בהבאת הנערה הערביה את תוכני חברת הנוער, מוטחות האשמות לא רק בצעיר, אלא גם במשפחתו – משפחת ה"סגלים", "הוותיקים המייסדים" (עמ' 46). כנגד ה"סגלים" קמה משפחת צביון, המשויכת בסדרת הרומנים "אגדות המקום" למעין "נוכר-

רישים", שהסתפחו אל הקיבוץ הוותיק. הם אנשי עבודה ועמל, אבל מדגישים יותר את הכ-דאיות הכלכלית, ואת הוויתור על ערכי העבר של החברה הקיבוצית למען ערכי ההווה של חברת השפע הישראלית. מאחורי הדילמות האקטואליות והמאבק בין "המשפחות" ניצבות בעיות ערכיות: מה מקומן של תחרותיות והישגיות בעולם הקיבוצי, מה חשיבותם של הישגים חומריים ומרוץ אחר רווחים פיננסיים. הטענות בדבר "הכדאיות הכ-לכלית" מוצאן ממשפחת צביון, אולם אף בניהם של "המייסדים" אינם נקיים מדילמות: "אם לשמור על מצוות המייסדים אינך יכול, ולהפוך אותן לשיקולים מסחריים אינך רוצה – מהי עכשיו המשימה?" (עמ' 78) אמנם קיים נסיון להשוות את "האוטופיה הישנה" של העליות הראשונות עם "האוטופיה החדשה", שעיקרה: הפרט פועל מרצונו החופשי והאישי, "ללא מסגרת כופה או שיטת מנהל מלבד הסכמה כללית בדבר מטרה משותפת, שמעל לכל". (עמ' 127). אולם כל הרעיונות נשארים במסגרת של דיבורים בלבד. אין בספר דמות "נושאת קונספציה", שתציג פית-רון משמעותי – הדמויות המר-כזיות מציגות את הדילמות, אבל אינן פותרות אותן. בעוד הארכיבר הזקן שוגה בח-לומות על דמויות של נשים מסיפורי גנסיין ("אצל"), עסוקים הכוחות העזיניים את משפחת סגל ב"מעשי נגם" – כגון "פגר חתול שחוט שדמו נקווה על ריצפת החדר" בו מתגורר זוג האוהבים יפתח בן הקיבוץ ועליה, הנערה הערביה (עמ' 81). היצרים משתלבים, משפחה משתלחת ברעותה, שערוריה גוררת שע-רויה, משפחות מתפלגות ורוח רעה משתלחת בקיבוץ ובאנשיו. בסיומו של הרומן, הארכיבר הזקן מנסח את צוואתו ומת-בודד בדמיונו עם דמויות הנשים הרומנטיות שבסיפורי גנסיין (עמ' 169). למעשה, זוהי הנוסטלגיה היחידה שאיננה מנוצחת בספר, נוסטלגיה השואבת כוחה מן הספרות העברית לדורותיה. הרומן של צבי לוז מעלה דילמות מרכזיות בחיי הקיבוץ בפרט, והחברה הישראלית בכללותה. כוחו של הרומן ביכולת לשלב יחד דילמות לאומיות, חברתיות, כלכליות ומוסריות עם עלילה שוטפת והצגת דמויות של מבוג-רים וצעירים בני זמננו ומקומנו.

זליה ברק

אָנוּי בַּר שְׁחוּרִים, ראש חץ בְּנוֹיֵת הַפּוּכָה בְּלִילָה מִגֵּשׁ הַכֶּסֶף עַל בְּרוֹ מִטְפֵּטֶף אֶרֶץ רְחוֹקָה בְּתֵי קְבֻרוֹת יִשְׂרָי זְוִית יְרוּק עוֹטֶף מְתִים לְלֹא שְׁמִים אָנוּי בַּר שְׁחוּרִים רֹאשׁ חֵזֶק קְדִימָה מְסַמְרִים דּוֹפְקִים אֶל פֶּתַחִם. מֵהֵצֵד הַשְּׁנֵי הָרוּחַ נִשְׁבֶּרֶת אֹר מְנוּרָה מְלֹאָךְ כְּסוּף רִיסִים אָנִי לֹא בָּאָה דֶרֶךְ אָנוּי בַּר רֹאשׁ חֵץ זְוִית הַפּוּכָה אוּ מְלֹאָכִים כְּסוּפֵי רִיסִים רַק רֹאשׁ מְלֹא מְסַמְרִים הַדּוֹפְקִים אֶל פֶּתַחִם הַהַפּוּף.

אָנִי אֶת פְּנֵי אֹרְגָת מוֹל מְסַכֶּת מְלֹךְ כְּפֹיָה מִתְכַּפֶּפֶת צְחוּק כְּבוֹשׁ בּוֹז בְּזוֹיֵת הַפָּה לֹא יִתְכַן כָּל כֶּף הַרְבֵּה טְפֻשׁוֹת מְסַכּוֹת מְשֻׁנוֹת צוֹרֶתֶן בְּכָל עַתָּה גַם כְּשֶׁהֶצְרָךְ מוֹכֵן אָנִי אֶת פְּנֵי אֹרְגָת מוֹל מְסַכֶּת קֵשׁ בּוֹעֲרִים הַפְּנִים מְלִפִיד מִתְקַרֵב מְנַסֶּה לְהוֹרִיד מְסַכּוֹת שֶׁל עוֹר אֲמַתִּי רִיחַ חֲרוֹף הַנְּעֻנֵי עַד הַכֶּשֶׁר הַחֲיוּף הַכְּבוֹשׁ בְּבוֹז עוֹד נִשְׁאָר.

צביקה שטרנפלד – הפינה

פול אלואר Paul Eluard

הצופתית

פבלו פיקוסו

זְרוּעוֹת הַשְּׁנָה תְּרִשׁוּ בְּלִילָה אֶת הַתְּלָמִים הַמְּפֹלְאִים הַמְּפֹרְדִים בֵּין רְאִישֵׁינוּ. מִבְּעַד לִיהָלוֹם, כָּל מְדֻלֵּה מְזִיפֶת, מִתְחַת לַשְּׁמַיִם הַמִּתְפַּרְצִים, הַאֲדָמָה בְּלַתִּי נְרִאִית.

פְּנֵי הַלֵּב אֲבֹדוּ אֶת צְבָעֵם וְהַשֶּׁמֶשׁ מִחֻפְשֶׁת אוֹתָנוּ וְהַשֶּׁלֶג עוֹר. אִם נוֹטְשִׁים, לֹאֲפֹק יֵשׁ כְּנַפִּים וּמְבַטְיֵנוּ בְּמַרְחָק מְפִיגִים אֶת הַשְּׁגִיאוֹת.

פול אלואר נולד ב-1895 בשם אוֹזֵן אֵמִיל פול גרנדל. (אלואר היה שם המשפחה של סבתו מצד האם). הצטרף לדדאיסטים, ועם התפרקות הקבוצה, התקבצו שרידיה סביב ברטון הסוריאליסט. אלואר היה פעיל ומוביל בארועים ספרותיים ותרבותיים. ב-1941 הצטרף לרזיסטנס (המחתרת צרפתית). כעבור שנה הוצנחו על-ידי מטוסי ה-Royal Air Force, אלפי עותקים של 'שירה ואמת' מאת פול אלואר, שי לאנשי המחתרת. ב-1952 נפטר בעקבות התקף לב.

העיתון

ביקורת ספרים

שירה

צבי לוז: מכאן ועד היכן; עקד; 1991; 170 עמ'



לא פרטנר לדיון אינטלקטואלי

דואר נכנס

עבודה הרבה שהשקעתי בספרי "מר מולכו" היתה לי הרפתקה חווייתית ואינטלקטואלית מרתקת. ביקורת אינטליגנטית על הספר, בין אם היתה מקבלת את אבחנותיי, בין אם היתה דוחה אותן, היתה יכולה להיות המשך להרפתקה זו. לצערי, ברשימתו של ידידיה יצחקי על הספר, שנדפסה בגיליון האחרון של "עתון 77", (146) לא מצאתי פרטנר לדיון אינטלקטואלי כלשהו. בדברי הביקורת שלו על הספר מפרוץ יצחקי האשמות שונות ומשונות ללא כל ניסיון להוכיחן. במקום היחידי שבו הוא טורח לצטט מדבריי, בעניין "התחתית הכפולה" של יהושע, הוא מודה בעצמו שאינו מבין את כוונת הדברים, בהעידו ככך שאינו מסוגל להבין טיעון פרשני בסיסי המובא בספרי בפירוט. המאמר אינו ראוי, אם כן, לכל התייחסות לא מצד אייכולתו, או איירצונו של הכותב להתמודד עם הרעיונות המוצעים בו ולמקמם בהקשר רחב של חקר יצירתו של יהושע, ובוודאי לא מצד מגמת ההכפשה העולה ממנו.

אולם, מכיוון שיצחקי מערב בדבריו דמויות נוספות מעולם הספרות שלנו, ברצוני להאיר נקודה אינפורמטיבית אחת. למאמר על "מולכו" הקדשתי סימסטר שלם, בתנאים של בדידות מזהרת באור-ניברסיטת מישגן, כשעמי מאמרי הביקורת הראשונים שנתפרסמו על הרומן. בעת חופשת הקיץ שעשיתי בארץ, מיד לאחר סיום מסטרו זה, טרחתי לעבור בקפדנות על כל מאמרי הביקורת שלא היו ברשותי בעת כתיבת המאמר. כצפוי, מכיוון שהרומן עורר תגובה נלהבת ועשרות מאמרי ביקורת הוקדשו לו, מצאתי שלא נקודה אחת ולא שתיים מאלה שבהן דנתי הופיעו כבר במאמר זה או אחר, ולעתים אף במספר מאמרים שונים. ניסיתי לתת תמונה מלאה ככל האפשר של מה שנכתב לפניי על הרומן, ובהערות הפניתי את הקוראים אפילו לרשימות קצרצרות בנות טור או מחצית הטור שהופיעו במקומן זה או אחר. יש מאמר

ריס קצרים שהפניתי את הקורא אליהם למעלה מחצי תריסר פעמים במהלך המסה, ובלבד שאביא דברים בשם אומרם. מאמרים שהופיעו בדפוס אחרי העברת כתב-היד להוצאת הקיבוץ המאוחד, בנובמבר 1990, ולפני מסירתו הסופית לדפוס, הוספתי בהערה בסוף הרשימה הביבליוגרפית. מאמרו של יצחקי על "מר מאני" הופיע בסמוך למועד שבו ראה ספרי אור (עלי שיח 29/30, סתיו 1991) ולא ניתן היה להזכירו בכיבולוגרפיה. איזה משגה מחפיר, ואיזה חוסר יושר אינטלקטואלי למופת! אני יכול לשער, שבשל העובדה שעיקר עבודתי הספרותית נערכת בשנים האחרונות בארה"ב, נעלמו מעיני רעיון זה או אחר של מי מהמבקרים, ואשמח להתנצל על כך אם וכאשר יוכא הדבר לידעתי. מכל מקום, השאלה איננה אם נקודה מסוימת זו או אחרת נזכרה כבר במאמר זה או אחר, אלא ההקשר הכללי של הדיון, הכיוון הכללי של פרשנות הרומן, ומר יצחקי אינו מביא אף ברל ראייה לכך שדיוני "מולכו" ו"מר מאני" נשענים על פרשנות של מבקר זה או אחר. אלא שפרשנותי לרומנים אלה, כמו גם ויכוחים עקרוניים עם פרשנותו של מנחם פרי, למשל, אינם זוכים לכל התייחסות, שכן הם לא עניינו כלל את הכותב.

מה כן העסיק את הכותב הנכבד? הנה, למשל, בתגובה להערה שלי, המציינת כי משמעות הירידה אל השאול ברומן נדונה באחד ממאמריי, ואחר כך הוארה אף במאמרה של דורית הופ, מודיע לנו מר יצחקי בהערה מס' 1 של רשימתו כי "בלבן ידע היטב על מסתה של הופ ועל תוכנה, שכן אני עצמי סיפרתי לו עליה". כאן מן הראוי להעמיד דברים על דיוקם. בשיחת טלפון, שבה סיפרתי למר יצחקי על עבודתי על "מולכו", והצעתי לו לכלול אותה, או חלק ממנה, באנתולוגיה של מאמרים על יצירת יהושע, שאותה אמור היה יצחקי לערוך, סיפר לי יצחקי כי יש כבר ברשותו

מאמר או שניים על "מולכו". הוא הזכיר את מאמרה של דורית הופ, וסיפר במשפט או שניים כי היא מתרכזת באספקטים המוסיקליים של היצירה (הפלא ופלא, אותם אספקטים שהוא מתלונן שבספרי כמעט שאיני נוגע בהם כלל). מר יצחקי יודע, אם כן, היטב, כי עבודת המחקר שלי על "מולכו" נעשתה לפני ששמעתי ממנו דבר וחצי דבר על עבודתה של דורית הופ, שהרי הצעתי לו עבודה זו לפרסום באותה שיחת טלפון שבה נזכרה אף עבודתה של הופ. יתר על כן, קביעתו כי ניתן "לדעת היטב" את תוכנה של עבודת מחקר שעניינה ניתוח טקסטואלי מדויק של יצירה מודרנית מורכבת, וזאת על סמך משפט אחד על כיוונה הכללי של עבודה זו, יכולה רק להעיד על מידת הבנתו את הדינמיקה של המחקר הספרותי, ובעיקר על מגמת השחרת הפנים המציינת את המאמר כולו. אכן, עיתונאות ספרותית צהובה במיטבה.

האבסורד של דברי הכותב מגיע לשיאו כשהוא מאשים אותי שאני מזכיר בהערה מאמרים "הנמצאים עמי בכתובים" אך איני מציין באותה הערה שנושאים של מאמרים אלה כבר נדונו בהרחבה על-ידי חוקרים אחרים. כלומר, הכותב הנכבד יודע, שהמאמרים הנמצאים עמי בכתובים יופיעו כאשר יופיעו, אבל את הביבליוגרפיה ואת ההערות של המאמרים הוא מצפה שאפרסם כבר בספר הנוכחי, שבו לא נמצא

מקום למאמרים אלה. ואינך יכול שלא לתהות, מה רב ממה כאן, הרשעות או האיחולת. כך או כך, מה לפרי-בוסר נעדר יושר אינטלקטואלי זה ול"עתון 77" — לעורך פתרוניים.

אני מאחל לדורית הופ שתשלים ותפרסם במהרה את מחקרה המקיף על יצירת יהושע. ככל שישתהה פרסום עבודה זו, תר-פענה יותר ויותר נקודות שבהן היא דנה, במאמרים של חוקרים אחרים, שכן יצירותיו של יהושע מעוררות עניין רב בקרב מבקרים וחוקרים, ומאמרים נוספים עליהן מתפרסמים חדשות לבקרים, בארץ כמו גם באירופה ובארה"ב. כאשר שני חוקרים קוראים בקפדנות אותו טקסט, אי אפשר להימנע לעתים מדמיון מסוים בדברי הפרשנות, וזאת בין אם זכה אחד מהם לשמוע דברי חכמה מפי יצחקי בין אם לאו. (מאמרו של יצחקי עצמו על "מר מאני", שנדפס בשלהי 1991, נראה בחלקו הגדול כרצף של אבחנות שנטחנו עד דק במאמרים קודמים על היצירה, אם כי אם יטען המחבר שהדבר נובע רק מעיכוב בפרסום מאמרו לא אוכל אלא לקבל את דבריו, מתוך היכרות עם קצב פרסום המאמרים בכתבי-העת הספרותיים). אני מאחל לדורית הופ, שהביקורת על ספרה, בין אם תסכים לרעיונותיה בין אם תדחה אותם, תדע להעריך את המאמץ העצום המושקע במחקר ספרותי ותהיה לפחות אינטליגנטית ובלתי משוחדת. ■

אברהם בלבן

אוניברסיטת פלורידה, גינסוויל

הערת מערכת "עתון 77"

- א. מכתב התגובה של פרופ' בלבן על מאמרו של ד"ר יצחקי ניתן כאן כלשונו, כמעט ללא עריכה, וזולת כמה תיקוני-כתיב.
 - ב. אין אנו צד בוויכוח, שהוא בעינינו לגיטימי וחיוכי.
 - ג. לא מקובלות עלינו נימת הפסילה והטלת-הדופי המקצועי משום צד.
- שני הכותבים מקובלים עלינו כאנשי ספרות ואקדמיה, אשר הפעם אולי הגדישו את הסאה.

מה רוצה אורציון ברתנא מ-ס. יזהר?



רתנא כה ירא אותם, מסתיים הסיפור במישור העובדתי שלו בזכרון-דברים שחותם אביו של יזהר על בית חדש שיקום למש-פחתו. גם העדפתו של יזהר את רוח האופטימיות על-פי יצירה של דיקנס על-פני שברון הנפש של גיבורי דוסטויבסקי, מייצגת עמדה אופטימית מובהקת; אלא שיוהר עושה זאת מנקודת ראות של פרט בזמן כרונולוגי ובציון מקום ואילו ב"נקודה" צמאים ללשון "אנחנו", בטשטוש זמן ובהרחבת מקום מיתולוגיים.

ברתנא "מספק להם את הסחורה": "אנחנו נמצאים כאן כדי לחיות, לא כדי למות. וחטא של מוות היא האדישות לתרבות הישראלית, אדישות ליצירה, של מי שידוע למען מה הוא חי." אם כך, הבה לא נחסוך מצמאי-החיים גם את סמלי החיים המתחדשים שאצל יזהר? החצבים, למשל, "זקופים עומדים עמודי תפוחת החצבים ודבורים תזוזות בצוף, הממלא את קרומי פנים הכוכבים הלבנים האלה שבין הפרחים המופרים הכבויים ובין הפרחים הבתוליים שעוד לא נפתחו." (עמ' 221).

"ומודרניזם: בשפה שלנו משמעו מה אין בנוף, או איזו שלילה יש בו". מהי אותה "שפה שלנו" עליה מסתמך ברתנא? האם הונאה עצמית היא אמתלה כשרה למי-קום התפיסה המושגית (ובהמשך לה, היצירה הספרותית) בין שני קטבים מנוגדים, שלכאורה אין ביניהם נקודות השקה וחפיפה? כשרוצים לראות "נקודה" ולכ-תוב ל"נקודה", הנקודה מקדשת את השפה, השאפתנות מכופפת את התרבות והתנא מצייר את עיגול-המטרה סביב החץ.

נדמה, שקשייו של ברתנא בהכנת הנקרא של יזהר נובעים לא רק מעמדה פוליטית אלא מנוקשות הכרתית של אדם שהטמיע דרך חשיבה דתית דוגמתית, שאינה מאפשרת לו להכיר בפחד של הריק הגדול נוסח האקזיסטנציא-ליזם. חירות האבסורד של קאמי נתפסת אצלו ככפירה בקיום. העמדה של יזהר היא הומניסטית בעיקרה. הוא מישיר פניו אל הריק, ואינו מתעוויר מן החושך הגדול. את התקווה שלו, ויש לו כוון, הוא מכון אל האדם פנימה. מעבר לתיאורי-הנוף, שב-

שאינו מייצג נורמות, אלא מהווה מתאר אסתטי. קורא כתב-הפולסטר הזה מזון רק מתיאורי-נוף של שמיים ריקים ושממה דמונית ואין לו מושג מי מתאר מה ולמה. יתר על כן, תיאורי-הנוף האלה מוקאים במנותק מהקשרם, הן התודעתי והן ההיסטורי. תמונה קודרת עד כדי יאוש, שכמוה חזו חלוצים בשלבים המוקדמים של ההתיישבות, ושכמותה נתקל יזהר מילדותו ועד בחרותו בארץ, איננה מחייבת "ניהיליזם" — מה שברתנא כה מתיירא מפניו.

על-אף חזותו הקשה של הטבע ורגעים של עמידה מול הריק, ספרו של יזהר הוא בעיקרו ספר אופטימי ויש בו מסר אומנותי ואנושי. עם זאת, אין אצלו אידאולוגיה סוחפת, הפותרת את הפרט, חלוץ כסופר, מן הצורך בעשיית חשבון נפש ובאחריות למעשיו. דרך הכתיבה שבחר לעצמו היא זו: "מזיו דברים לא בשנאה אלא בראייה ובלב נוח אליהם, ולא מתקן עולם אלא עובר בו. והמשפטים לא יהיו אלימים ולא תוקפניים." (עמ' 227). ומולו — ברתנא: בכנות של ברתנא אין להטיל ספק, בכל האמור להזדהותו עם קהלו הנקודתי. זו עמדת מתקן העולם, עמדת מי שמכופף את תמונת המציאות לצרכיו, ויהיו אלה פיזיים, פסי-כולוגיים או אידאולוגיים. למזלו של ברתנא, נמצאו לו בטקסט הסיפור הזה תיאורים של נוף ריק. הריק הזה קשה מבחינתו עד מאד — שהרי הוא מחפש פרישת ריקע בשחור ולבן — צא וחשוב, כיצד היה מתמודד עם נוף שכיח אחר אצל יזהר, נוף של שיירת פליטים הרוחשת בשביל השרות? יש להניח שדעתו לא היתה נוחה כלל מן הנוף האנושי הזה, אבל אפילו לצורך פולמוס ספק אם היה מגייס אותו. הרי ראיית הנוף שלו מקדשת את האדמה ומתירה להתעלם מן האדם: "ארצישראליות בשפה שלנו משמעה: מה יש בנוף, איזה חיוב יש בו".

מול ראיית הנוף באור ציון העזה, מפתיע חוקר הספרות שבברתנא בהציבו את המודרניזם כמודל אלטרנטיבי חד וחלק: יוגרפי שלו, ו"מבין" אותו כטקסט

קוראי "נקודה", המורגלים בכתבות פובליציסטיות-מניפולטיביות השופעות פוכיות ושכנועים עצמיים, מזמן הגיליון האחרון (4/92) גם שיעור מעוות בספרות. חוקר הספרות אורציון ברתנא, המכהן כאחד מעורכי כתב-העת של אגודת הסופרים, רותם את "מקדמות", סיפורו החדש של ס. יזהר, לשירות האגודה לקידום האיכלוס והקליטה כשטחים המוחזקים, (המול של בטאון המתנחלים).

ברתנא מצליח להדגים בהצלחה יתרה, כיצד אפשר לייגע את הקורא לאורך ארבעה עמודים מודפסים העוסקים בסיפור, מבלי לתת יותר משמץ של מושג על היצירה. הוא מגיש תיאורי-נוף בציטוט קטוע ועליהם הוא מתז את היעותיו השבלוניות ואת שיפוט המוקדם. כדי להרשים את הקורא, מביא הכותב קטע מסיפור של ברנר, שבא כמסך ערפל לשכנע את הקורא בבקי-אותו ולמסמס את הסקרנות לגבי היצירה של יזהר. נקל לשער שברתנא פונה בעיקר אל קהל שלא קרא, גם לא יקרא את "מקדמות"; אבל הוא אינו טורח לתת לו מידע בסיסי ואמיתי על היצירה. מה שמעניין אותו הוא כתב-האישום פרי עטו שלו: "אצל ברנר, יליד הגלות, נשארים בארץ. אף-על-פי-כן ולמרות הכל; אצל יזהר, יליד הארץ, אפשר ללכת מכאן [...] יש להתנער מספרות זאת ולא להשאיר את המיגרש ריק למאזוכיזם הממית את סביבותיו [...] יש פשטנות רומנטית נוראה בדברים של יזהר, ולא שום פילוסופיה מורכבת [...] אצל יזהר אין התמודדות, אין אף-על-פי-כן, אין הסקת מסקנות [...] ההתפעלות מן היפה והריקות שמאחוריו, הופכת אותו ואת סיפוריו סמל לדור".

על-פי הגישה שמייצג ברתנא, שיפוטה העיקרי של יצירה אמ-נותית, נעשה על-פי המושכות האידאולוגיות שלה. גם גישה כזו איננה אליבי להצגה מסולפת של טקסט, בדרך שהוא עושה: מתעלם מן העקרונות האתיים השזורים בסיפור ומן המימד הב-יוגרפי שלו, ו"מבין" אותו כטקסט



ס. יזהר

תומס סאס – סקירה והערכה

עצמו בתוך המסורת של הפסיכולוגיה האנליטית; אך בהסברו לגבי "מחלה נפשית" (או "בעיות בלחיות" כפי שהוא מעדיף לומר) הוא דוחה או זונח את כל המושגים התאורטיים של הפסיכואנליזה. הוא מחליף את הגישה המדעית של הפסיכואנליזה בנקודת מבט מוסרית טהורה ומנסה להסביר את הפעילות האנושית על-ידי שימוש במושגים פשוטים מאד בלבד, של "חופש אנושי" ו"אחריות". אך אלה אינם מספקים בסיס הולם להבנה או לעיסוק בתחום זה, ואף מציגים חזרה לפרספקטיבות פרה-פרוידיאניות, פשוטות ופחות מספקות.

הנחת היסוד של סאס היא, שהאדם הוא חפשי ואחראי מוסרית. לטענתו, המושג של מחלה נפשית סותר את ההנחה הזו, שכן הוא מורה על כך, שהתנאים שהוא מתאר מייסרים את הפצינט הפאסיבי. מתוך הפרספקטיבה של חופש האדם, נראות הבעיות של "מחלה נפשית" כבעיות מוסריות: כפי שמנסח זאת סאס עצמו: "המטרה... היא להציע שהתופעות שנקראות כיום מחלות נפשיות יראו בדרך חדשה ויותר פשוטה, שהן יוצאו מהקטגוריה של מחלות וייראו כביטויים למאבקן של אדם עם הבעיות של 'כיצד עליו לחיות'".

ראיית המחלה הנפשית כביטוי לחופש בחירה אינדוידואלי, מדגישה יתר על המידה את מה שהוא תובנה חשובה: שמעורבת כאן ההתכוונות האנושית. ואכן,

חיוני שיהיו אמצעים תאורטיים להבחין ולזהות את העמדת הפנים המודעת של מחלה ("התחלות" "malingering"), את ההתנהגות כמו-סימפטומטית אשר, למרות שיתכן שיש לה מניעים מסוימים, אין לעסוק בה באותם רצינות ויידע. המושג הפרוידיאני של הלא-מודע, במסגרת תאוריית הנאורוזה, ממלא בדיוק את התפקיד הזה. אפילו סארטר, שרואה את כל הפעילות האנושית כביטוי לחירות מטאפיזית מופשטת, רואה את הצורך במושג של "הונאה עצמית" על מנת להסביר התנהגות לא-אותנטית. פרויד, במאמרו המפורסם Fragment of an Analysis of "a Case of

Hysteria ("Dora")

[מתוך Collected Papers, Hogarth Press

כרך 3, עמ' 56] אומר כך:

"מחלות מסוג זה הן תוצאה של התכונות... ההשקפות הגולמיות והנפוצות ביותר לגבי אופי הפרעות ההיסטריות – כמו אלה שנשמעות מפי מטפלים או קרובים חסרי-חינוך (של חולים) [כלומר, השקפות לפיהן הם מתחלים, ח.מ.] – הן במובן מסוים נכונות. נכון, שהאשה המשותקת והמרותקת למיטה תעמוד על רגליה אם תפרוץ שריפה בחדרה, ושהאשה המפונקת תשכח את כל סבלותיה אם ילדה יחלה במחלה מסוכנת או אם אסון אחר יאיים על נסיבות המשפחה. אנשים שמדברים על חולים בדרך זו צודקים, מלבד בנקודה אחת: הם מתעלמים מההבחנה בין מה שמודע

"מחלה נפשית", בעוד שאידאולוגיה של laissez-faire היא שמנחה את התקפתו על העיסוק הפסיכיאטרי. האלמנט המשותף לשתי תאוריות אלה הוא האינדוידואליזם הקיצוני, שממלא תפקיד ראשי בהסבר של סאס על טבע החרות האנושית. בעודו עוסק בהגנה על חרות היחיד, הוא נע מהתאוריה האחת לאחת מבלי שנראה כי הוא מודע לאי-ההתאמות ביניהן. אי-ההתאמה החמורה בין שתי תאוריות בסיסיות אלו נראית במלואה רק כשהוא עובר מביקורת הפסיכיאטריה בת-זמננו לניסיון לתת הסבר פוזיטיבי של הבעיות שבנדון.

סאס חושף בצורה טובה את היומרות של הפסיכיאטריה ושל הפסיכולוגיה האקדמית כאחת להיות דיספלינות מדעיות "משר-חררות מערכים" ("value free") ובעלות "מסקנות אובייקטיביות" טהורות. הוא לגמרי מודע לכך, שחשיבה פוזיטיביסטית ומכניסטית כזו לא יכולה לשמש כמסגרת הולמת לפסיכולוגיה האנושית. אך הוא לא מבקר את הפוזיטיביזם במדעי הטבע – הוא רק מתנגד ליישום שיטות אלו על בני אדם, בעלי חופש רצון ואחריות, במקום על אובייקטים של הטבע. מכאן, שיש במחשבתו דואליזם בין עולם הטבע לעולם האנושי, בין מדעי הטבע ו"המדעים המוסריים" שחוקרים את הפעילות האנושית.

דואליזם כזה הוא דרך פופולרית לנסות לשמור על הפסיכולוגיה מפני השתלטות מדעי הטבע המכניסטיים. הוא מהווה ריאקציה למטריאליזם המכניסטי, ששולט בפסיכיאטריה האקדמית ובפסיכולוגיה הניסויית במאה העשרים, אולם לרוע המזל הוא מייצג טעות הפוכה לו בדיוק: העולם הטבעי והעולם האנושי אינם שתי ממלכות ייחודיות ומנוגדות: בני האדם גם הם חלק מהעולם הטבעי, החומרי, הסיבתי, והם כפופים לחוקי הטבע באותה מידה כמו גופים (דוממים) אחרים. מובן, שהניסיון לצמצם את התנהגותם למודלים מכניסטיים הוא גם ולא-מספק כמו במקרה של מערכות או אובייקטים אחרים, שלא מתפקדים בהתאם לעקרונות מכניים; אך זו אינה סיבה להשליך כל ניסיון להשיג מידה מסוימת של הבנה מדעית על הפעילות האנושית.

מטרת המדעים היא להשיג ידע אובייקטיבי ופרקטי על מושאי מחקריהם, על בסיס של ניסיון ובהקשר של תאוריה. הסכנה שבזניחת מטרות אלה מודגמת בעבודתו של סאס עצמו. הוא ממקם את

תביו של תומס סאס (Thomas Szasz) מתחלקים בערך לשתי קבוצות: כתביו התאורטיים, שמ-תארים את התנגדותו (הפילוסופית בעיקרה) למושג של "מחלה נפשית", וסדרה של ביקורות מוסריות ופוליטיות על הפרוצדורות הפסיכיאטריות, שהמושג של מחלה נפשית משמש לראציונליזציה ולהצדקה שלהן. שני נושאים אלה קשורים זה לזה, ומה שעולה מסך-הכל הוא דיון יחודי ופרובוקטיבי בתאוריה ובפרקטיקה של הפסיכיאטריה בזמננו.

"מחלה נפשית", טוען סאס, היא מיתוס; מושג זה מוטעה באופן תאורטי, ומסוכן, באופן מוסרי וחברתי, להתייחס לסוג הבעיות בפניהן עומדת כבעיות רפואיות. מחלות נפשיות שונות במספר בחינות מכריעות ממחלות פיזיות: הן חסרות את הקיום האובייקטיבי, החומרי, ואינן ניתנות להבנה במסגרת הדטרמיניסטית והסיבתית של מדעי הטבע. למעשה, הבעיות הניצבות בפני הפסיכיאטרים אינן "מחלות" כלל, וזוהי מיסטיפיקציה לראותן ככאלה: אלו הן בעיות פרטיות, בעיות לגבי הדרך בה על אנשים לחיות את חייהם. סאס מתייחס אליהן כ"בעיות בלחיות" ("problems in living"), מפני שהוא מאמין שהן במהותן בעיות מוסריות וחברתיות. הפסיכיאטר, בהתייחסו אל בעיות כאלה כאל "מחלות", מכחיש למעשה את חופש-הרצון ובכך, את האחריות שיש לחוליו. בהכחישו זאת, הוא מכחיש את אנושיותם ומתייחס אליהם כאובייקטים למניפולציות הטכניות שלו בלבד. זוהי, לטענת סאס, התוצאה הבלתי נמנעת של הניסיון להבין את הפעילות האנושית, אותה הוא תופס כחופשית כמהותה, כמונחי מדעי הטבע. מחלה נפשית היא מיתוס, לא במובן זה, שהבעיות אליהן מתייחסות מלים אלה אינן קיימות, אלא במובן שההסבר הפסיכיאטרי שלהן, במונחים של מחלה נפשית, הוא הסבר שקרי ומיסטיפיקציה. בכתביו מעמיד סאס את הביקורת הזו בצורה חזקה וטובה ומדגים אותה בדוגמאות מאירות-עיניים רבות. אך למרבה הצער, הבסיס התאורטי והפילוסופי מתוכו הוא פועל הוא פשוטני וגולמי: תערובת מבלבלת של צורה פשוטה ביותר של אכסיסטנציאליזם סארטריאני (ללא המטא-פיזיקה) וליברליזם קיצוני של laissez-faire (המזכיר את השקפותיה של איין ראנד).

באידאולוגיה של אכסיסטנציאליזם פשוטני זה הוא משתמש, כשהוא מבקר את המושג

"מחלה נפשית",
טוען סאס,
היא מיתוס;
מושג זה מוטעה
באופן תאורטי,
ומסוכן, באופן
מוסרי וחברתי,
להתייחס
לסוג הבעיות
בפניהן עומדת
הפסיכיאטריה
כבעיות רפואיות.

סאס חושף
בצורה טובה
את היומרות של
הפסיכיאטריה
ושל
הפסיכולוגיה
האקדמית כאחת
להיות דיספלינות
מדעיות
"משוחררות
מערכים"
("value free")
ובעלות "מסקנות
אובייקטיביות"
טהורות.



תומס סאס

למה שלא-מודע... זוהי הסיבה לכך שכל הטענות האלה שזיה רק ענין של רצון וכל העידודים והגידופים שמופנים אל עבר החולה הם חסרי תועלת. תחילה יש לנסות, בשיטות עקיפות של אנליזה, לשכנע את החולה עצמה שקיימת בה כוונה להיות חולה."

סאס, בכל אופן, דוחה מכל וכל את המושג של תת-מודע, מבלי לספק הסבר תחליפי. כך שהוא גם נוטה לביטול ההבחנה בין מחלה נפשית להתחלות. בדומה לסארטר, הוא מנסה לצמצם את כל הפעילות האנושית לפעולה חפשית אינדוידואלית; אך שלא כמו סארטר, רעיון החירות שלו קיים בחלל תאורטי ופילוסופי. לדוגמה, הוא לא עושה שום ניסיון לגשר בין השקפתו הקיצונית על חופש לבין ההופעה הרחבה והמפורשת של חוסר חופש וכפייתיות ברבות מפעילויותינו. ההסבר שהוא נותן למחלה הנפשית כמצב שבו אדם "משחק את תפקיד החולה", לא עונה, אם כן, על מספר רב של בעיות מכריעות בתחום זה. למעשה, אין הוא מוכחן מההשקפות המוסריות של ה"מטפלים והקורבים חסרי-החינוך" אליהם מתייחס פרויד בפסקה שלעיל. כשסאס נותן תפקיד מרכזי למושג של אחריות אינדוידואלית, הוא גם נותן מקום מרכזי לאשמה אינדוידואלית: תרפיה נהפכת לתהליך מוסרי של "עידודים וגידופים" בלבד. כל אותם אספקטים של התאוריה והתרפיה הפסיכואנליטיות, המזכים אותן בהתייחסות רצינית ובאותה עת בעניין פילוסופי, מושלכים – ודבר לא מושג במקומם.

אני אמנם רוחש אהדה למטרות הפול-מוסיות של התקפתו של סאס על העיסוק הפסיכיאטרי, אולם נראה לי בבירור, כי ההשפעות המקיפות של עבודתו הן החזרת התאוריה הפסיכולוגית לנקודת מוצאה הפרה-פרוידיאנית.

לדעתי, הבעיות הניצבות בפני כל העבודות בתחום "בריאות הנפש" הן למעשה בעיות אופייניות של אי-החופש האנושי. כלומר, ישנן בעיות שבהן בני אדם מאבדים שליטה – למרות שהתנהגותם מונעת וכמובן מצומצם זה "התכוונותית" – ונעשים מנוכרים לפעילויותיהם ולחיהם. סאס טוען, ובצדק, שאי-אפשר ואין זה מועיל להתייחס לבעיות כאלו במונחים, שמנסים להתאים את הפעילות האנושית לנוקשות של מסגרות מכניסטיות. אולם בעיות אלו גם אינן ניתנות להבנה כמונחים של חירות מוחלטת, שאין בהם כדי להסביר את אי-החופש הגלוי והניכור – שלמעשה יוצרים את הבעיות בהן יש לדון. כדי לעשות ב"חירות" שימוש מועיל בפסיכולוגיה, אי-אפשר לראותה כמרכיב מולד בטבע האנושי; להיפך, יש לראותה כהישג של הפעילות האנושית, ובמיוחד של פעילות חברתית. זאת משום, שאם חירות היא מרכיב מולד בטבע האנושי, הרי מעצם הגדרתה היא משהו שפסיכולוגים ופסיכיאטרים אינם יכולים לעשות לגבי דבר.

סאס טוען, שהפסיכיאטריה בת-זמננו אינה משרתת את היחיד. היא נשלטת על-ידי ערכי ה"קולקטיביזם", אותם ניתן למצוא במה שהוא מכנה "ליבראליזם התערה-בותי מודרני" (Modern Interventionist Liberalism) – בהתכווננו לליבראליזם של מדינת הרווחה ולאידאולוגיות הסור-ציאליסטיות. עבור סאס, נסיונות להתמודד עם בעיות של "בריאות נפשית" ברמה החברתית (כמו "פסיכיאטריה קהילתית" למשל) הם האינדיקציה הברורה לקולקטיביזם: הם מדגישים את "הערך העליון של הקולקטיב; לערך זה, היחיד, אם ישאר בריא נפשית, חייב לכפוף את עצמו".

מטרתה של פסיכיאטריה כזו היא "שיקום חברתי של חולה הנפש – כלומר, הפיכת החריג החברתי לאזרח שמביא תועלת לחברה". או במלים אחרות: התאמת היחיד לתוך הסביבה החברתית הקיימת – התאמה והשגת שקט חברתי.

ביקורתו של סאס על העיסוק הפסיכיאטרי היא חזקה, אפקטיבית ונמרצת. לאורה הוא מעלה, בבהירות רבה, בעיה מרכזית בפסיכיאטריה בת-זמננו: הפסיכיאטריה משרתת את האינטרסים של המדינה; לעיתים קרובות מדי היא ממלאת תפקיד בהכשלת אנושיותו של האדם, בשיעבודו ובכפיית התנהגותו בהתאם לסטטוס-קוו. השאלה היא, כיצד יכולה הפסיכיאטריה למלא תפקיד בשחרורו של האדם? לרוע המזל, תשובתו של סאס לשאלה זו נקבעת על-ידי מונחי הפילוסופיה שלו, והיא מאכזבת ואף אבסורדית משהו.

הפילוסופיה של סאס היא כולה שחור-לבן. האויב הוא ה"קולקטיביזם". מנגד לזה מעמיד סאס אינדוידואליזם כה פשוט וקיצוני עד שלמעשה הוא גובל באנרכיזם.

הוא עורך השוואה בין "קולקטיביזם" לדיכוי, בין אינדוידואליזם לחופש: "בחברה אינדוידואליסטית אין מונעים מאדם בכוח מלעצב התאגדויות ור-לונטריות, ואין הוא נענש על נטילת תפקידים מוגדרים בקבוצות. בניגוד לכך, בחברה קולקטיביסטית מחויבים בני האדם לקחת חלק בפעילויות אירגוניות מסוימות, ונענשים על חיפוש אחר חיי בדידות ועצמאות. הסיבה להבדל זה היא פשוטה: כאתיקה חברתית, מנסה האינדוידואליזם להקטין למינימום את הכפייה ומטפח את הפיתוח של חברה פלורליסטית; בעוד שקולקטיביזם רואה כפייה כאמצעי הכרחי להשגת מטרות רצויות, ומטפח התפתחות של חברה סינגולרית".

בהתאם לאינדוידואליזם קיצוני זה, רואה סאס את החופש כהיעדר של שליטה חברתית (ובמיוחד מדינית). מכאן גם המלצותיו: סיום תפקיד המדינה בפסיכיאטריה, סוף לטיפול לא-רצוני ולאשפוז, וחזרה לעיסוק פרטי אינדוידואלי בפסיכיאטריה תחת תנאים של שוק חפשי.

הנאיביות של הצעה זו היא מובהקת, במיוחד לאור החריפות בה רואה סאס את הרעות של הפסיכיאטריה הנוכחית. קוצר-הראות ואי-היעילות של פילוסופיית

סאס, מכל מקום, עויין כל הסבר חברתי של החירות, והדבר מקלקל את ביקורתו החברתית והפוליטית על העיסוק הפסיכיאטרי. לדוגמה, בהקדמה לאוסף מאמריו, 'Ideology and Insanity', כותב סאס, שהפסיכיאטריה היא "מפעל מוסרי ופוליטי במהותו".

רוב הפסיכיאטרים מכחישים את הטענה שהעיסוק הפסיכיאטרי כולל שאלות מור-סריות ופוליטיות, וזוחים אותה. סאס מראה באורח נחרץ שהם טועים, ובי-קורתו יעילה ומאירת-עיניים במיוחד כאשר הוא מדגים את הערכים המוסריים והפוליטיים המשתמעים מעבודתם. אך הערכתו החמורה את הטבע החברתי והפוליטי של הפסיכיאטריה בת-זמננו, אינה מבוססת על שום אנליזה רצינית של החברה ושל תפקיד הפסיכיאטריה בתוכה. סאס גוזר את השקפותיו פשוט מתוך העקרונות של הצורה הקיצונית של האינדוידואליזם בה הוא דבק. אך צורה זו של אינדוידואליזם איננה כסיס הולם לאנליזה בעלת-ערך של הטבע המוסרי והפוליטי של הפסיכיאטריה.

טענתו של סאס היא, שהפסיכיאטריה הפכה למכניזם של שליטה חברתית וכפייה, כשהשפעתה וכוחה של המדינה עליו הולכות וגוברות. "הספקים של הטיפול בבריאות הנפשית, במיוחד כאשר טיפול זה ניתן על-ידי הממשלה, הם למעשה הספקים של האינטרס המוסרי והסוציו-אקונומי של המדינה". סאס מספק ראיות חזקות ומתועדות-היטב לטענות אלה. יותר מכך, הוא מרחיב את ביקורתו לכל התחומים בהם הפסיכיאטריה פועלת. אך בכל נושא עליו הוא כותב הוא חוזר על טענתו הבסיסית: פסיכיאטרים (משני צדי מסך הברזל) נקראים להפוך החלטות חברתיות ופוליטיות מסוימות לגיטימיות ורציונליות. הכוונות, כמו גם התוצאות, של כל אחת מהתערבויות פסיכיאטריות אלה הן ליבראליות והומניות כאחת. אך באופן כללי, הפרוצדורות הפסיכיאטריות גורמות לדה-הומניזציה. זאת משום, שבעיות שהן למעשה מוסריות, חוקיות או פוליטיות, עוברות מיסטיפיקציה ומוצגות כמחלות אובייקטיביות ורפואיות. שאלות של ערך ובחירה מוצגות כאילו היו שאלות פסיכיאטריות טכניות בלבד, וכדרך זו מוכחשים הפעילות והחופש של האדם, שלפי סאס קובעים את אנושיותו.

רוב הפסיכיאטרים מכחישים את הטענה שהעיסוק הפסיכיאטרי כולל שאלות מוסריות ופוליטיות, ודוחים אותה. סאס מראה באורח נחרץ שהם טועים, וביקורתו יעילה ומאירת-עיניים במיוחד כאשר הוא מדגים את הערכים המוסריים והפוליטיים המשתמעים מעבודתם.

הפילוסופיה של סאס היא כולה שחור-לבן. האויב הוא ה"קולקטיביזם". מנגד לזה מעמיד סאס אינדוידואליזם כה פשוט וקיצוני עד שלמעשה הוא גובל באנרכיזם.

משפט הביקורת

הכותרות

לא זכור לי עוד סרט מהסרטים שהוצגו בישראל, שזכה, כמעט בכל העיתונים, לביקורות כה קיצוניות. מחד, ביקורת קטלנית ממש ומאידך, ביקורת משבחת עד לב השמיים; ויעידו על כך אפילו הכותרות:

הסרט "קורצ'אק" בעיני הביקורת הישראלית

ב"דיעות אחרונות": "שוב אוחדו הקיטש והמוות" מול "חזק, מרגש, מזעזע". ב"דבר": "דמעות של מחאה" (כלומר מחאת הקהל) מול כותרת סולידית, רגועה: "קורצ'אק הסרט". ב"על המשמר": "הקדוש הפולני החדש" וכעבור שבוע: "לא קדוש ולא פולני" וכו' וכו'. דבר מעניין קרה ל"חדשות": למחרת הצגת "הבכורה הופיעה ביקורת חיובית ביותר: "האיש הגדול הוא" אך כעבור עשרים וארבע שעות בא התיקון המחמיר: "הפולנים הנהדרים ההם", הנוקט כרוב הקוטלים עמדה פוליטית ולא קולנועית כל-כך.

הסרט "קורצ'אק" מוצג בארץ בחסות יד-שם והאגודה על-שם קורצ'אק, בהמלצת משרד החינוך. הוא הוקרן ששה שבועות במוזיאון תל-אביב ועורר התרגשות רבה אצל קהל הצופים.

הגדילו לעשות במעשה קבורת הסרט הרדיו והטלוויזיה. שלושת המבקרים של "הכל קולנוע", לאחר שלא זיכו את הסרט באף מלה טובה קבעו פה אחד שהסרט משעמם... קראתי ביקורות רבות מאוד, ובאף אחת לא ראיתי פסוק הקובע כי הסרט משעמם, למרות שבין המבקרים של "הכל קולנוע" היו לפחות שניים המשרתים גם את העיתונים היומיים. כאן הם עשו יד אחת... ובתכנית אחרת בטלוויזיה קרה, שהמבקרת נתנה לסרט ציון גבוה — 8. והנה בא אחריה מבקר אחר וקבע: 0 (— אפס!), עם אזהרה לצופים לכל ילכו לראות את הסרט!

כמשך עשרים שנה שימשתי מבקר קולנועי ב"על המשמר" ואף פעם לא העזתי לאסור על הצופים צפייה בסרט. הביקורת בעיתון אינה אלא דעתו של יחיד. הוא רשאי לכתוב: "הסרט שיעמם אותי", אך לא להיות שופט הפוסק וכופה על כולם את פסק דינו. זוהי פשוט מגלומניה לא הוגנת. ובייחוד כשזה בא בטלוויזיה או

ברדיו המשפיעים על אלפי צופים!

ה"לנצמנשפטים"

מה קרה? מהו מקורו של השצף-קצף שבו התקבל הסרט אצל מבקרים כה רבים?

הצגת הבכורה שלו התקיימה לפני שנתיים בפסטיבל קאן — מחוץ לתחרות. בין הצופים היה גם הבמאי והמפיק של גדול הסרטים על השואה — קלווד לנצמן. גדולתו של אדם זה העבירה אותו על דעתו והוא אינו מסוגל להעריך עוד סרט על השואה — מה עוד כשמדובר בסרט של במאי פולני. ואכן הוא קטל את הסרט — וגם מצא לו שותפה מעיתון מכובד, "לה מונד" — כשהוא מכנה את ויידה ואת הסרט כאחד בכינויים "אנטישמי", "פורנוגרפי". הוא מציין שזהו קורצ'אק שאינו יהודי אלא קתולי, שהסרט משכתב ומזייף את ההיסטוריה, ושהוא מטשטש את העובדה כי קורצ'אק וילדיו נשלחו למוות לטרבלינקה ומעביר אותם לגן-עדן — לדעתו, סמל של הדת הקתולית — ועוד גידופים ממין זה.

המבקרים שלנו שהיו שם — ואחרים, שקראו את הדברים — הושפעו מהם עד כדי כך שוויתרו על דעתם העצמית, כשהם חוזרים ממש על הביטויים חסרי ההיגיון והטעם כמו "פורנוגרפיה", בלי שייכנו מה הם אומרים — ומבלי שיסבירו מה לסרט ולפורנוגרפיה...

ובכלל, אפשר לחלק את כותבי הביקורות על הסרט לכאלה שהיו שם — כלומר חזו את השואה על כשרם וכיניהם חניכיו של ינוש קורצ'אק, ולכאלה שמכירים את

השואה מקריאה או שמיעה ואין להם מושג על הנושא. אלה האחרונים היו הקטלנים ביותר.

היו גם שהתלבטו: הסרט מצא חן בעיניהם וריגש אותם, והם ראו כי זוהי יצירה חזקה ושקולה של במאי בעל שם עולמי — אלא שהם חששו להיראות כמטומטמים בעיני חבריהם המקצועיים. כדוגמה לכך תשמש אחת המבקרות, שאצלה כל קביעה נגמרת ב"אבל...": "הסיום הזה בעיניי מאוד בעייתי אבל הסרט הוא מעניין, הוא שווה צפייה..." "השואה עוברת אצלו בצורה פחות או יותר סבירה אבל..." בהחלט לא מדובר בשכתוב... ואין להאשימו, את ויידה באנטישמיות אבל דברים שרואים מכאן לא רואים משם... ולבסוף הערכה עניינית: "במקום סרט חי ונושם יצא לו סרט שהוא אנדרטה. כמוכן אין שום דבר רע באנדרטה — אבל, מצד שני אין בה שום צורך ממשי... זהו מעין אקט פוליטי של רצון טוב, מחווה של סולידריות לישראל."

חושבני, כי זוהי ביקורת חיובית מאוד, אם כי עצורה כל-שהוא על ידי דיעות זרות. מובעת אצלה דיעה מעניינת שהיא ביטוי להתמרמרות: "כשגויים רוצים להיטיב אתנו אנו מקבלים זאת כסטירת לחי...". ואולי הדברים שיבואו יהיו הוכחה לכך.

נסיעה לגן-עדן

כמעט כולם מתחילים את ביקורת הסרט מהסוף — מהאפילוג שלו, שהרגיז במיוחד את לנצמן. זהו אפילוג פיזי, דמיוני ונוגע ללב. במקום להראות את



הבמאי אנדרי ויידה מביים את הסרט "קורצ'אק"

ו"לנצמנשפטים"

הזוועה בטרבלינקה (האם באמת את זה רוצים המבקרים? להראות את קורצ'אק רץ ערום עם ילדיו ל"מקלחת"? ניתק ויידה את קרון הילדים מהרכבת ובצילום מואט העיף אותם החוצה, אל נוף רומנטי — אחו, יערות, הטויל שהבטיח להם קורצ'אק... לגן העדן.

מה לא כתבו על הסיום הזה! נקודת המוצא לביקורת היא שלילת גן-עדן כאמונה יהודית: "ויידה מסדר לקדושים שלו את העולם הבא, גן-עדן הידוע ככמיהתו הגלויה של כל קתולי טוב." "ויידה סידר להם מות קדושים. המיתוס היהודי עובר כאן בכוח הסכה קתולית — זהו השכתוב הגרוע ביותר של הסרט..." "ניסיון להמיר את היתומים היהודים, אפילו ויזואלית, לקדושים נוצריים היא מניפולציה גסה שבשקר יסודה." אודה, שכל-כך הרבה שטויות בפי כל כך הרבה אנשים רציניים, כביכול, עוד לא שמעתי... וראו הצביעות: כמעט כולם נמנעים מלציין כי קורצ'אק צועד (או עף) לגן העדן עם ילדיו תחת דגל עם מגן דוד! באשר ל"שכתוב ההיסטוריה" — הסרט מסתיים בכתובת על לוח מיוחד: "יאנוש קורצ'אק מצא את מותו עם ילדיו בטרבלינקה באוגוסט 1942" (יתכן שאינני מדייק בטקסט). גם מזה מתעלמים המבקרים. לא אוכל שלא לצטט קטע משירו של משורר יהודי גדול, אהרון צייטלין, בנו של הילל צייטלין, "ינוש קורצ'אק":

אותה שעה הגיע השממה פלוני —
דוקטור, ילדים אחריו. ברורות
צעדו הילדים וצעדם הבעיר
את השמים בשיר.
וראה: מאורעות וזעם חולפים
כמו לא היו מעולם.
שעה שנסעו בקרון-המנת
היו שרים אותו השיר בצות.

עם שיר זה עצמו
עלו יחדו למרום,
נשאים על תמרות העשן —
וממשיכים לשיר אותו גם כאן.

לפני שניגש להפקת הסרט עיין ויידה במאות דוקומנטים ודברי ספרות שנכתבו על קורצ'אק, ויש אומרים כי הוא הושפע משירו של צייטלין. יתכן מאוד.

האנטישמיות והמציאות

לא פעם ולא פעמיים גילה ויידה אהדה וידידות ליהודים ולארץ-ישראל. הוא אף ביים בפולין ובישראל את ה"דיבוק" בגרסה מעניינת עד מאד. האשמתו כאנ-

טישמיות "מבוססת", כביכול, על העובדה (ושוב המקור הוא לנצמן, וה"תרגום" — "לנצמנשפטים" החוזרים על דעותיו) שהסרט אינו מדגיש את האנטישמיות הפולנית ושהוא מראה את הפן המכוער של היהודים בגיטו — את השוטרים היהודיים וה"אונטרולט" היהודי.

גם במקרה זה מדהימה התעלמותם של המבקרים מהפתיחה החזקה והמשמעותית של הסרט. ויידה מראה שם את האנטישמיות גם בחוגי האינטליגנציה — קורצ'אק מסולק משירות הרדיו בגלל מוצאו היהודי, וגם בחוגים "עממיים" — הכובסת העובדת במוסדו אומרת "לא רוצה לכבס את החרא היהודית!", ויש גילויים נוספים של אי-אהדה ליהודים.

אבל את המבקרים מרגיזים הפולנים שבאים להציע לקורצ'אק מקלט בצד הארי — כפי שאכן קרה הדבר; מרגיזים אותם, כאמור, השוטרים היהודיים המרביצים לילדים-מבריחים "העולם התחתון" ומשתפי-הפעולה עם הגסטאפו. (אלו, אמנם, רצו לעזור לקורצ'אק, והוא פנה אליהם — כפי שמתועד ביומנו). המבקר רים שוכחים שלצדם מופיעים בסרט גם "יהודים יפים" כמו גפנר, צ'רניאקוב או המורדים. ופרט לכך — האפשר להראות את הגיטו ולא להראות את המציאות שכולם מכירים (ואולי רוצים להתעלם ממנה...)?

מה הם יודעים על קורצ'אק

את הדברים שכותבים המבקרים שלנו על קורצ'אק, בוושה לצטט. כפי שצינתי לעיל, הגדילו לעשות בטלוויזיה: "קורצ'אק מסתובב עם שקים מלאי מזון בגיטו — קישקוש אחד גדול...!" וכן: "התחושה הלא נוחה: כולם (הדגשה שלי, נ.ג.). יודעים שקורצ'אק לא היה כזה קדוש, היה שותה, היה בליין, נהנתן ורק בגיטו בעצם הקדיש את עצמו לילדים..." או פורטרט

כזה של קורצ'אק: "היהודי המסכן, עם הכוונות הטובות והנאיביות שמת מוות סתמי, משמש מקץ כ-50 שנה כמכשיר לסילוק רגשות אשם ולהגברת הגאווה הלאומית. תודו שזו בדיחה שחורה לגמרי לא רעה" (אגב, הפולנים כנראה לא הרגישו כך והסרט נכשל כישלון תרוץ בפולין...). "הדמות הזאת (קורצ'אק, נ.ג.) תמיד הרגיזה אותי" קובע אחד מהמבקרים החשובים (?)

והשאלה: מיהו יהודי? "קורצ'אק של הסרט... הוא יהודי עם לב פולני... הוא יותר פולני מפולני, הוא מרטיר, הוא מורד, הוא אמיץ, הוא נאיבי, הוא סנטימנטלי, לכו לב ילד — אלו הן

תכונות פולניות אמיתיות". אז מי הוא, אני שואל, יהודי? דר-פרצופי? קולבורנט? פחדן? ערמוני? קשוח? חסר-לב? "הבעיה אתנו" — מסכמת אחת המבקרות "המתפתלות" — "שאנחנו לא מוכנים שהפולנים יגידו לנו איך היינו, בעיקר אם היינו מכוערים — אז זהו חלק של התקפה" (של לנצמן, נ.ג.) וזו הבעיה — "אנו לא מוכנים שיגידו לנו", אבל אנו תמיד מוכנים להגיד להם... "אולי אנחנו באמת יותר מדי רגישים ולפיכך איננו מסוגלים לקבל סרטים של גויים על הנושא וזהו". יתכן. אם כך — איפה הסרט שלנו על קורצ'אק אחרי חמישים שנה למותו? ■

ולדיסלב שלנגל

עברית: שלמה טנאי

תחנה קטנה ושמה טרבלינקה

בְּקֵנוּ שֶׁל ווֹרְשֵׁה-טְלוֹסֵט
מִתְחַנֵּת ווֹרְשֵׁה-מֶזְרֵחַ
יוֹצֵאִים עַל פְּסֵי הַרְפֵּכֶת
וְנוֹסְעִים יֶשֶׁר סָתֵם בָּהּ.

לְפַעֲמִים הַנְּסִיעָה נִמְשָׁכֶת
חֲמֵשׁ שָׁעוֹת לְחֶמֶה.
לְפַעֲמִים נִמְשָׁכֶת הַנְּסִיעָה
כָּל הַחַיִּים עַד צֵאת הַנְּשִׁמָּה.

שְׁלוֹשָׁה אֲשׁוּחִים עוֹמְדִים בָּהּ,
הַתְּחִנָּה הִיא מְאֹד קְטַנָּה
וְשֶׁלֶט פְּשוֹט בָּהּ קְבוּעַ:
טְרַבְּלִינְקָה הוּא שֵׁם הַתְּחִנָּה.

וְאֵין בָּהּ קֶפֶה אֶפְלוֹ,
לֹא סֶבֶל שֵׁיכוֹל לַעֲזֹר,
וְתַמְרוֹת מְלִיּוֹן לֹא תִשָּׁיג בָּהּ
כְּרִטִים מִשֵּׁם לַחֲזֹר.

אֵין אִישׁ בַּתְּחִנָּה מִמֵּתִין.
אֵין אִישׁ מִנְּפִנְיָה בְּמִטְפַּחַת
רַק דְּמָמָה שְׁתְּלוּיָה בְּאֹיִר
בְּאֲטִימוֹת עַל פְּנֵיךְ טוֹפַחַת.

דוֹמָמִים שְׁלוֹשָׁה אֲשׁוּחִים,
הַעֲמוּד שׁוֹתֵק בְּדְמָמָה.
הַכְּתָבֶת הַשְּׁחוֹרָה שׁוֹתֵקֶת:
טְרַבְּלִינְקָה בָּהּ רְשׁוּמָה.

רַק תְּלוּיָה מִיָּמִים קוֹדְמִים
(בְּנִרְאָה כְּפֶרְסִמֶת מְאֹד)
כְּתָבֶת דְּהָהּ מִטְשֻׁשֶׁת:
"הַשְּׁתַּמְשׁוּ לְבָשׁוּל בְּגוֹז".

ולדיסלב שלנגל היה משורר יהודי פולני; נולד ב-1914 ומת באפריל 1943, בעת המרד בגיטו וורשה, כבונקר של שמעון כץ, ברחוב שווינטוויירסקה 36. הוא פרסם לפני המלחמה שירים ופרוזה בפולנית, ביניהם דברי סאטירה, וכבר בגיל צעיר תפס מקום בולט כשירה ובעיתונות ותרם לתיאטרון הסאטירי הפולני. שירתו קרובה לשירת יוליאן טובים. מרבית שיריו מן הגיטו לא נמצאו מלבד חלק, שראה אור בהוצאת המכון הממשלתי בוורשה ב-1977, שמתוכו מובא שיר זה.

רוז'ביץ' בחיפוש אחר קאפקא

דיאלים ורודים תלויים שחר-
טים באיטליזים", כתב המ-
שורר טדאוש רוז'ביץ' באחד
משיריו ב-1948. בימים ההם הייתה שירתו
דפטיסטית, ראשיתה – אתוס מודרניסטי,
שחותם אושוויץ ושפיכת דמים היו מס-
ממניו העיקריים; ה"אידיאלים הוורודים"
נשרפו בכבשני האש.



טדאוש רוז'ביץ'

כיצירתם של פרוזאיקנים בני דור אבודים,
דוגמת מארק הלסקו מזה ויזי אנדזייבסקי
מזה, ספוגים רובדי שירתו של רוז'ביץ'
ניהיליזם קיצוני, כיאה לעידן שלאחר
המבול ההיסטורי. החמרים הדרמטורגיים
שלו נבראו מאוחר יותר, בשלהי שנות
החמישים. אבל בצוק העתים הרעיוני עם
תום מלחמת העולם השנייה, לא היה
עדיין מקום ליריעה דרמטית רחבה,
מחזהו הראשון, "כרטסת", בנוי כקולאז',
שפירורי זכרונות, חלומות וחלומות בה-
קיץ משמשים בו בערבוביה; הריאלי
והסוריאליסטי, כוכרי שופן "שהחביא
תותחים בפרחים", טאוטולוגיה החוזרת
ונשנית, קאנוניזציה של כאוס ואוטומטיזם
בראשית ניצונו. גיבור המחזה, או ליתר
דיוק האנטי-גיבור, הוא כחזקת פארוויה
סרקסטית לקונרד, גיבורו של אדם
מיצקייביץ' ה"סובל עבור המיליונים".
לפינו, איפוא, כהגדרת המבקר הפולני
יוזף קלרה, "אונתולוגיה של דרמה", שבה
משתקפת רטרופסקציה של פולין, לעתים
בסגנון נהור, דמוי "קאמרה אובסקורה".
חומריו התיאטראליים מזכירים, במחזותיו
המאוחרים יותר, את המערכונים האב-
סורדיים של יוז'ין יונסקו ("גן עדן"),
ובדרמות של שנות השבעים והשמונים,
סובבות החשובות מהן סביב דמותו
האומללה של פארנץ קאפקא.
בשני המחזות גם יחד, "עזיבתו של

אמן התענית" (1976) ו"מלכודת" (1982)
מצטייר מעין תיאטרון פנימי של קאפקא,
"המעונה האקסיסטנציאלי", התר אחר
עצמו בבקשו לחדור שוב ושוב אל תוך
חידת האני שלו. המבנה של המחזה
אינו לינארי. הוא עשוי ספיראלות חוזרות
ונשנות, הנעות באופן סימולטני בתוך
זמנים שונים, בפרט ב"מלכודת" ומהוות
דיוקן רב-מימדי של פראנץ קאפקא.
בשעתו רשם רוז'ביץ' את ה"אני מאמין"
הדרמטורגי שלו: "חלל ריק בין האירועים,
שתיקה בין המלים, ציפייה..." בדבריו
התייחס אמנם לחומרים צ'כוביים, אך הם
תואמים גם את חומריו שלו.
המחזה "עזיבתו של אמן התענית" מהווה
פרפרזה על "אמן התענית", מטאפורה
רב-רובדית, שמודגשת בה ביתר שאת
אמונתו הגדולה, ההירואית, של המצוי
בתענית, אלטר-אגו קאפקאי, הרובץ נשכח
ועלוב בכלוב של קרקס נידח. הכלוב
הינו בבחינת המוצא האחרון לקיומיותו
של האמן בעולם התוהו. "בחרתי בכלוב
ועל כן הנני בן תורין... חיי אמיתיים
יותר מחיי אלה השומרים עליי... אני
יושב בכלוב ורצוני הוא, שכל הסובבים
אותי, הצופים בי, יבינו אל נכון את
גורלי המר". (הכלוב, בחזקת דימוי
למלכודת, מקבל משמעות נוספת במחזה
"הקפקאי" הבא). מלותיו האחרונות של
אמן התענית לקראת שחרורו מהכלוב
הן אירוניה מתוחכמת, המזכירה בדיעבד
את המודים באשמה ובכניעה כמשפטי
מוסקבה למיניהם: "הנני מודה ומתוודה,
שהתענית שלי הינה שיא ההתנשאות
המחוצפת מצדי. אבקש את סליחתכם...
הרשו נא לי לנטוש את כלובי... לעולם
לא אפריע עוד לעיכולכם ולא למוסיקה
והשירים שלכם. תודה לכם על הסבלנות
שגיליתם כלפיי ועל הבנתכם שאיני ראוי
להן". אמן התענית, כמודד הקרקעות יוסף
ק', לעולם לא יגיע אל הטירה!
הדרמה "מלכודת" היא ללא ספק היצירה
המשובחת ביותר של טדאוש רוז'ביץ',
וניתן לראות בה וריאציה נוספת ל"עזיבתו
של אמן התענית". בפאנופטיקום מזור
מסתופפים כאן בתווך, ליד פראנץ קאפקא,
בני ביתו, עמיתו מאקס ברוד, ארוסתו
פליציה באואר, רוצחים מימי השואה
ועוד דמויות משניות לאין ספור. באחת
מפינות הבמה מוצב קיר שחור, קיר
המוות, שאליו חודרים מדי פעם רוצחים.
"אני הנני מלכודת של עצמי" – מכריז
קאפקא – "גופי הינו מלכודת, שבה
נלכדתי מאז הולדתי". יש נימה בְּקָטית
בוודיוו התדירים של קאפקא, שמגזרים

של מציאות מהולים בהם עם הזיה ודמיון.
רוז'ביץ', בדומה לחוקר, הצופה באובייקט
כלשהו מבעד לעדשת המיקרוסקופ, חודר
לפני ולפנים לישותו של קאפקא, באורח
ביהיווריסטי ופסיכואנליטי כאחת.
ב"עזיבתו של אמן התענית", ה"תיאטרון
הפנימי" של פראנץ קאפקא מלא תהפוכות
וסתירות למיניהן, ומציג דיוקן אומלל
ומנוכח. הוא זר לעצמו ולסובב, ונדמה,
כי בינו לבין "הזר" מארסו של אלבר
קאמי אין מרחק רב. הוא נמלט השכם
והערב מיישותו, ומוצא מפלט אך ורק
ביצירתו המיוסרת. עמיתו ומליץ יושרו,
מאקס ברוד, מטיח בו אשמה במלים
קשות ביותר: "פרט לכתבתך וביעותי
המוות שלך, תמיד דרשת שמישהו אחר
יעשה כל דבר המוטל עליך". כאשר
באחד הימים קורא לו פראנץ שישרוף
במו ידיו את כתביו, אומר לו ברוד בלעג,
שגם המשרתת שלו יכולה היתה לעשות
את המלאכה הבזויה, אך מכיוון שהיא
איננה יודעת קרוא וכתוב, מוטב –
אליבא דקאפקא – שהמלאכה תיפול על
כתפי סופר מפורסם. זאת ועוד, קפקא
ירא מהצל של עצמו, בכל אתר ואתר הוא
רואה מלכודת מתמדת לעצמו. לפרקים,
בעומק נפשו, הוא נכסף אמנם לבית,
לאשה, לילד משלו, אך באופן כללי הוא
אחוז מיוזוגמיה הולכת וגוברת. פחדים
תהומיים מציפים אותו, והוא הוזה כי
עכברים מפוחדים מציפים את דירתו,
עכברים הדומים לילדים יהודים הנמלטים
על נפשם מפאת פוגרום.
קאפקא של טדאוש רוז'ביץ' אף שונא
את עצמו: "אילו הייתי מוליד בן הדומה
לי", – הוא אומר – "הייתי בורח
מפניו". את הביוגרפיה שלו מסכמת
אחותו אוטלה, האהובה עליו ביותר:
"...הכל הוא בגין הסתגרותך. הינך בונה
לעצמך מלכודת בעמל רב ובדיעת אפך.
הנך נלכד לתוכה חולה ומעונה. די היה
בפתיחת דלת, כדי להתחיל בחיים חדשים,
עושים צעד ראשון, שני, שלישי ואתה
מתעופף...".
באותה אונתולוגיה דרמטית, בעלת המ-
קצבים הסוחפים והדינמיקה הפנימית
העשירה, נעשה לא פעם עוול לפראנץ
קאפקא, הנידון על ידי עצמו והעולם.
רגעיו המרגשים ביותר בעת פיוסו עם
אביו הם אפריים ביותר. היטב השואה
השזור במחזה מוסיף כאן את מימד
הזמן:
"האב (לקאפקא): 'שמע הפעם לקול
האב. אתה, הנך חפרפרת עיוורת. אינך
רואה את עדת הכלבים המשתוללים בלי

רוז'ביץ', בדומה
לחוקר, הצופה
באובייקט
כלשהו מבעד
לעדשת
המיקרוסקופ,
חודר לפני
ולפנים
לישותו של
קאפקא, באורח
ביהיווריסטי
ופסיכואנליטי
כאחת.

באותה
אונתולוגיה
דרמטית, בעלת
המקצבים
הסוחפים
והדינמיקה
הפנימית
העשירה, נעשה
לא פעם עוול
לפראנץ קאפקא,
הנידון על ידי
עצמו והעולם.

על הצפוי לבוא, בדומה לפחדיו של קאפקא: "אל תירא זה חדרך פה שולחן, ופה ארון תפוח על השולחן שוטה. האדון הזה כבר לא יבוא אתה מפחד מכיסא מעיתון ישן, נקישות

הרף בכפרים, ערים, יערות ורחובות. אינך שומע את נביחתם. אני מרגיש ומריח בחוטם העני שלי, המריח אדמה, עץ, לחם ובשר, כי הם קרבים וכאים בעקבותיני". כאן נסגר המעגל. אל הקיר השחור, קיר המוות, פורצים רוצחים-תליינים. בשולי הנבואה השחורה של האב, (כאן הוא האלטר-אגו של בנו) ניתן להיזכר באפילוג אניגמטי מתוך המחזה הראשון של רוד'ביץ', "כרטסת", המרמז אף הוא

וולט ויטמן

מאנגלית: עודד פלד



וולט ויטמן

מאה שנה למותו

מתוך: שירת עצמי

ילד אָמר, 'מהו העֶשֶׁב? מוֹשֵׁיט לי אוֹתוֹ מֵלֵא
הַחֶפֶן;
איך יִכְלֹתִי לַעֲנוֹת לְיֵלֵד? אֵינֶנִּי יוֹדֵעַ מֵהוּ
יֹתֵר מִמֶּנּוּ.

אֲנִי מְנִיחַ שְׁאִין זֶה אֶלֵא דָגֵל אֶפְיִי, הַעֲשׂוֹי אֲרִיג
יֵרֵק מֵלֵא תִקְרָה.

וְאֲנִי מְנִיחַ שְׁזוּהִי מִמְחַטֵּת הָאֵל,
מִתְנַה בְּשׁוּמָה וּמִזְכָּרֵת שְׁנִשְׁמָטָה בְּכּוֹנְנָה תַחֲלָה,
נוֹשְׂאֵת שֵׁם בְּעֵלְיָהּ בַּפְּנוֹת, שְׁנִרְאָה
וְנָשִׁים לֵב, וְנֹאמֵר 'שֶׁל מִי?'

וְאֲנִי מְנִיחַ שֶׁהַעֶשֶׂב עֲצָמוֹ הוּא זֶלֶד, בֵּן
לְעֲמָחִים.

וְאֲנִי מְנִיחַ שֶׁהוּא אוֹת אַחֲיָהּ בְּכֵתֵב חֲרֻטִּימִים,
וּמְכַאֵן שֶׁהוּא צוֹמֵחַ שָׁנָה בְּשָׁנָה בְּאֲזוּרִים רְחֻכִּים וּבְאֲזוּרִים צָרִים,

גְּדֵל בְּקֶרֶב עַמִּים שְׁחוֹרִים וְלִבְנִים,
קְנִיק, טוֹקֵהוּאִי, חֶבֶר קוֹנְגֵרֶס, פּוֹשֵׁי, אֲנִי נוֹתֵן לָהֶם בְּמֵדָה
שָׁנָה, אֲנִי מְקַבֵּל אוֹתָם בְּמֵדָה שָׁנָה.

וְעַכְשָׁיו הוּא נִרְאָה לִי שֶׁעַר יִפֶּה לֹא גִזּוּזוֹ שֶׁל קְבָרִים.

בְּעֵדְנָה אֲנֵהג בְּךָ עֶשֶׂב מִסְתַּלְסֵל,
אוֹלִי אֲתָה בּוֹקֵעַ מִחֲזוֹת בְּחוֹרִים,
אֵלּוּ הַכְּרַתִּי אוֹתָם אוֹלִי הֵייתִי אוֹהֵב אוֹתָם;
אוֹלִי אֲתָה בָּא מְזַקְנִים, אוֹ מְבַנִּים שְׁנִלְקָחוּ
מֵהָר מַחִיקָן שֶׁל אֲמֵהוֹת,
וְכֵאֵן אֲתָה חִיקָן שֶׁל אֲמֵהוֹת.

עֶשֶׂב זֶה כֶּהָה מְשַׁעַר שִׁיבָה שֶׁל אֲמֵהוֹת
זְקֵנוֹת,

כֶּהָה מְזַקְנִים חֲסֵרֵי-צֶבֶע שֶׁל זְקֵנִים,
כֶּהָה מְלִבְצֵבֵץ תַּחַת גְּגוֹת-פִּיּוֹת אֲדָמִים חוֹרִים.

הוּ בְּסוֹפוֹ שֶׁל דְּבַר אֲנִי יוֹדֵעַ לְשׁוֹנוֹת מְדַבְּרוֹת רְבוֹת כֹּף!
וְאֲנִי יוֹדֵעַ שֶׁלֹּא לְשׁוֹא הֵן בְּאוֹת מַגְנוֹת שֶׁל
פִּיּוֹת.

הֵלֹאִי יִכְלֹתִי לְתַרְגֵּם רְמִזִּים אֵלֶּה אוֹדוֹת נָשִׁים וּגְבָרִים צְעִירִים
שְׁמַתוֹ,
וּרְמִזִּים אֵלֶּה אוֹדוֹת זְקֵנִים וְאֲמֵהוֹת, וּבְנִים
שְׁנִלְקָחוּ מֵהָר מַחִיקָן.

וַיֵּמָּה אֲתָה חוֹשֵׁב עָלֶיהָ בְּגוֹרְלָם שֶׁל הַצְּעִירִים וְהַזְּקֵנִים?
וַיֵּמָּה אֲתָה חוֹשֵׁב עָלֶיהָ בְּגוֹרְלָם שֶׁל הַנָּשִׁים
וְהַיְלָדִים?

הֵם בְּרִיאִים וְשְׁלֵמִים אֵי-שֵׁם.
הַנְּבִט הַזְּעִיר בְּיֹתֵר מִרְאָה שְׁאִין בְּאֲמַת מְנָת,
וְאִם הִיָּה אֵי-פֶעַם, הוּא הוֹלִיךְ אֶת הַחַיִּים לְפָנָיו, הוּא אֵינוֹ מְמַתִּין
בְּסוֹפָם לְקַטֵּעַ אוֹתָם,
וְנִפְסַק עִם בּוֹא הַחַיִּים.

הַכֹּל מִמְשִׁיךְ הַלְאָה וְהַחוּצָה, דְּבַר אֵינוֹ קוֹרֵס,
וְהַמְּנָת אַחַר מִכֵּל שְׁנֵתָן לְדַמּוֹת, וּבְרֵ-מִזֵּל יוֹתֵר.

הים

פרק א'

פרסום ראשון

עומדים להיגמר, אמר משפתח את המקרר. אכל ארוחת צהריים בים. שתי פרוסות לחם עם גבינה וכעת אוכל חביתה. רזיתי בשלושה קילו מאז החודש שעבר. היה מת לכך שתהיה אשה בבית שתעיר לו הערות. לאחר ששטף כלים, בדרך כלל היה שוטף כלים רק כשהצטרך אותם, לקח את העיתון ונכנס למיטה. לאחר מנוחה של כעשר דקות שמע את צלצול הפעמון. הוא ניגש לפתוח את הדלת ואת מי עיניו רואות, את הבלונדינית מחוץ הים. שכחת את התיק שלך. בפנים היתה תעודת זהות. תיכנסי תכנסי, אמר בשמחה רבה, את רוצה קפה. לא תודה אני ממהרת, פעם אחרת. תיכנסי רק לשלוש דקות, תסתכלי בדירה, אני מהנדס. יפה יפה הדירה יפה, אני מוכרחה ללכת אני אבוא פעם אחרת. הדלת נטרקה מאחוריה והוא נשאר עם החלום. הוא דמיין לעצמו הנה היא נשאת. אני בחולצת פיג'מה והיא בחצאית המיני. הוא פותח כפתור אחר כפתור את חולצתה, היא מורידה את החצאית. אתה לא צריך דמיון מפותח במיוחד כדי לתאר מה היה קורה אחר כך. הם קמו מהמיטה, היא ניגשה לעשות מקלחת הוא לבש את הפיג'מה. אחרי שהתלבשה תיקנה בשפתון את שפתותיה, ניגשה לדלת. להתראות, אני אבוא פעם אחרת, אמרה. ■



זה יכול עשר פעמים ללכת לים ולא להכיר אף אחת ואתה יכול ללכת פעם אחת ולהכיר את אשתך. שלמה הלך עשר פעמים לים ולא הכיר אף אחת, וכפעם האחת-עשרה החליט שזו הפעם הראשונה וכך הכיר את אשתו. הוא אכל פלאפל באחד הקיוסקים בחלוץ. הוא היה בלי בגדיים. בדיוק חזר מהעבודה. אחרי הפלאפל ניגש למונית שעמדה לצד המדרכה ונסע לבת-גלים. בלי בגדיים הוא הרגיש מעניין ובטוח בעצמו. הוא הגיע לחוף, שילם לנהג. שניהם לא הרגישו בכך שלא שילם כשכולם שילמו. היה אסטרונוט מטבעו. הוא נפרד מהמונית והחל את שלושים הצעדים אל אהובתו לנצח. כשהגיע חיפש אובייקט מתאים בין כל האובייקטים שהיו שם. הוא ראה במרחק שני מטר מהמים ומן הסככה, עשרה מטר ממנו — גוף בלונדיני רזה עם עיניים כחולות — התחיל לתאר לעצמו את האולם מלא מפה אל פה כשכולם עם המתנות. צעד כן צעד לא הוא התקדם לעבר אשתו לעתיד. משעמד מטר ממנה שם את התיק על החול והוריד את השעון. ישב על התחת וחיבק בשתי ידיו את רגליו, קצת מתחת לברכיים הצמודות. ניגש למים לאחר שחלץ את נעליו. הרטיב את רגליו לאחר שקיפל את המכנסיים ושטף את פניו בשתי כפות ידיו שהיו ללא שעון.

פרק ב'

תלבש בגדיים, צעק המציל, ותתרחק מהחברה שלי. מה כולן החברות שלך, גמגם שלמה. אל תעשה חוכמות, צעק המציל וחזר לעבודתו. ים של דגים יש בים, אמר שלמה לאהובתו החדשה. תסתלק מכאן, השיבה. איזה ביקיני יש לך. תסתלק מכאן אוף.

התייאשתי, מלמל לעצמו שלמה קם והלך לנקבה אחרת שזופה, דקת גזרה, טוסיק קצת גדול, משקפי שמש. אפשר לשבת לידך? עוד לא גמר לגמגם והמציל מתערב שוב: תעזוב את אשתי. אלהים נותן אגוזים למי שאין שיניים, צעק שלמה לעבר המציל. אתה תיכף תספור את השיניים שלך — השיב לו — ביד. ואם לא תלך הביתה מיד אני יורד. לא לא אני כבר הולך. כוס אוחתך, מלמל לעצמו, קם והלך. החתונה הסתיימה. האורחים הולכים הביתה. החתן והכלה הולכים לירח דבש. התמונות רצו לו בראש תוך כדי התרחקותו מהחוף.

פרק ג'

הוא חזר הביתה, הוריד את הכובע ועשה מקלחת אפילו שלא שחה. אחרי המקלחת הפעיל את הווידאו וצפה בסרט. סרט כחול. היא היתה דומה לזו הבלונדינית. אני מרגיש שאני לא מתאמץ מספיק, מלמל לעצמו ונרדם על הספה. הוא התעורר אחרי שעה. הווידאו היה עוד דלוק, ללא תמונה במסך. הוא נזכר ששם סרט כחול ונזכר במעורפל גם בבלונדינית ובשחרחרות. אלה החיים, נגזר עליי להיות לבד, קשקש לעצמו. קם, עשה חביתה משלוש ביצים כי היה רעב. המלפפונים

זוג מתנשק

פרק א'

תחת לחלוני זוג מתנשק. האפיפיור אמר: אם תרצו אין זו אגדה.

האפיפיור הנוכחי גבוה ורזה, חתיך דווקא. יש לו מכנסיים לבנות וכיפה על הראש. לי יש גם מכנסיים לבנות ואיך לי כיפה על הראש.

למה כל השטריות האלה בעצם. מתחת לחלוני זוג מתנשק, ולי אין עם מי להתנשק חוץ מאשר עם התמונה שלה. סיפור אישי אמיתי. מתחת לחלוני זוג מתנשק. היא בלונדינית והוא צבע שחור. לא העור כי אם השיער. אני אומר לעצמי עוד מעט אתנשק מתחת לחלוני של מישהו אחר עם צבע בלונדיני או שטני. הכל תלוי במפעל הפיס. מידי שבוע אני קונה כרטיס מפעל הפיס כדי לזכות ולו ב-200 ש"ח כדי שיהיה לי כסף לכוס קפה.

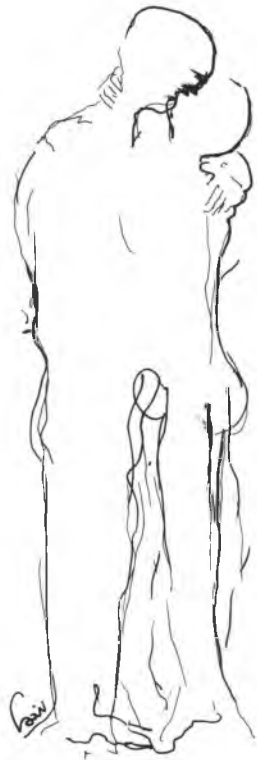
אכנס לי לבית קפה אזמין לי כוס קפה ואולי מישחי ממולי תשחה מיץ תפוזים. אקרא לה או שאגש אליה, אשאל אותה בנימוס אם אפשר להצטרף וכבר אמציא סיפור שיוביל אותנו אל מתחת לחלון של מישהו אחר, שם נתנשק.

אחר כך לא יודע, אולי אקנה כובע וישארו בדיוק 181 ש"ח, בזה אוכל להיכנס שוב למסעדה. מזמן לא נכנסתי למסעדה. אזמין לי מרק חם ובלניצ'ס וכוס חלב. ישארו לי 170 ש"ח בדיוק. אחר כך אלך למספרה ולאחר מכן לבית המרחץ. כסף לקנות מכנסיים חדשות אין אבל כדי לקנות כרטיס מפעל הפיס יש. לא תמיד יש לי כסף לקנות כרטיסי מפעל הפיס



פרק ג'

מתחת לחלוני זוג מתנשק. הם חזרו. הוא לא זכה במפעל הפיס. ככה זה נראה לי לפחות. הוא זכה בה. ואני שזכיתי במפעל הפיס לא זכיתי בה. דופקים בדלת. אני פותח. המשטרה. — אתה אבוזגלו? — כן, אמרתי. — תעודת זהות. ובכן אתה אבוזגלו. אנחנו עוצרים אותך על זה שאתה מציץ. — מה מציץ, מי מציץ, אסור להסתכל מהחלון? — בוא אתנו! בתחנה, במשטרה זאת אומרת, שמו לי אזיקים והחלו לחקור אותי: — אתה הצצת — רק הסתכלתי. מה, אסור כבר להסתכל? אתם רוצים את העיניים שלי — זה מה שנשאר לי. — אתה הצצת ואתה יושב פה עד המשפט. — עד המשפט, איזה משפט, מתי? — אנחנו מחליפים לך דירה. אנחנו נותנים לך דירה יותר קטנה וכלי חלון, ובינתיים תישאר בחדר הזה. אני יושב בחדר ומציץ מן החלון ופתאום מתחת לחלון אני רואה קציץ משטרה ושוטרת מתנשקים. השוטר נכנס ראה אותי מסתכל בעד החלון. — אתה רואה, שוב אתה מציץ. ■ עכשיו אתה אבוד.



אבל בהזדמנות הראשונה שיש אני קונה ואז לא נשאר בשביל פאלפל ומיץ תפוזים. שמתי לב — העשירים לא מתקרבים רק העניים קונים. בכסף האחרון שלהם.

פרק ב'

מתחת לחלוני זוג מתנשק. קניתי מפעל הפיס. התוצאות בשבוע הבא. בכסף שנותר קניתי קפה ועוגה והמשכתי להסתובב. פגשתי בחורה, שאלתי אפשר להזמין אותך לכוס קפה, מזל שהיא אמרה לא.

השבוע עבר. התקלחתי, התגלחתי, החלפתי תחתונים וגרביים. לקחתי סמרטוט ניקיתי את הנעליים ויצאתי לרחוב. השעה היתה 10:00 השמש זרחה. היה אור ממש מסביב והלכתי חגיגי אל דוכן מפעל הפיס הקרוב. הוצאתי את הכרטיס מהכיס, ניקיתי אותו מהאבק, ניגבתי אותו במטפחת שהיתה לי, נתתי לו שלוש מכות באצבעות מצולבות, החזקתי אותו חזק והחלטתי שזה הזמן למסור אותו לאיש. הוא עלה לי 5 ש"ח בשבוע שעבר. השבוע עלו המחירים. הושטתי אותו כאילו זה היה כסף, הרבה כסף, אל האיש. הסתכל בי בעיניים מוזרות. הכניס את הכרטיס למחשב. עברו כמה שניות ואז אמר האיש יש זכייה בסך 200 ש"ח. אתה רוצה כסף? כן, בטח כן, אמרתי.

לא האמנתי. הזכייה הכי גדולה היתה בשנה שעברה אותו סכום בערך. הפעם לא התקלחתי לשווא — זה מביא מזל להיות נקי.

הפקדתי 100 ש"ח בבנק שם לא ביקרתי כ-6 חודשים. כדי לא לבזבז הכל. הלכתי ישר לקפולסקי.

במדרגות הוצאתי מסרק והסתרקתי. בפנים לא היה כמעט אף אחד. שש מלצריות ישבו מסביב לשולחן, לא התייחסו אליי בכלל. על הסינור הלבן בפינה מצד ימין היה כתוב ברקמה כחולה שם המלצרית. אחרי שישבתי שעה ואף לא נכנס מלבד זקן פלוס מקל, יצאתי כלעומת שנכנסתי. מתחת לחלוני שוב לא אתנשק.

רוני סומק חצי פינה

מייקל מקלור

מאנגלית: קובי אדר

נשימה

כָּל כָּךְ
מְתוֹק
לְהִיט וְרֵד
לְאוֹר
נֵר,
תּוֹלַעַת
לְאוֹר
לְבָנָה
מְלֵאָה.
רְאִי:
עוֹר רוֹעֵד
שֶׁל צְרָצֵר.
הַטְּבַע מְלֵא.
כְּעַת הוּא נָקִי
מִשְׁגִּיאָה.

מייקל מקלור (נולד ב-1932) אמר פעם כי "המורד הוא מחוץ לכל דבר שאין הוא נכנס לתוכו מרצונו". בשיר "נשימה" הוא מוותר על המרד הזה ומניח זכוכית מגדלת על עור רועד של צרצר. לא שומעים את הקולות אבל רחש נשימתם, כמו הטבע, נקי משגיאה.

מבוא לתולדות הפילוסופיה

הן שמעו קול גובר והולך. מין נהמה שכמוה ידעו רק בילדותן. הקול היה שונה מכיכורי הנער המכה ומצרחות הכלבים. השקט שנתמשך בו עצר את נשימתן, והן ניאותו לרדת אחריו אל בין השניות.

אכילס בין בנותיו של כרונוס

סיפור אשר נעלם עד עתה מעין כל, היה מהלכו של הסמינר הראשון באוניברסיטה של טימבוקטו. לאחרונה התגלתה באחד המגזרים שבסביבה מגילה אשר חשפה את סיפורו של הסמינר. לכשפוענחה המגילה הסתבר כי הדיון נסוב סביב אחד הפרדוקסים של זנון, זה העוסק בתחרות בין אכילס קל הרגלים לצב.

כשלב הראשון, כך נאמר, חילקו ביניהם המשתתפים את תפקידי הדמויות הלכודות בפרדוקס. זקן המתדיינים הועד לתפקיד הצב, ואילו בנו הבכור של ראש הקתדרה נכנס בדמותו של אכילס. אחר כך ניתנה לבן הפקודה הכפולה: מחד, חובה עליו להשיג את הזקן, ומאידך אין הוא רשאי אלא לדלג — מהר ככל שיוכל — אל הנקודה בה מצוי הזקן. התחרות נקבעה לצהרי יום השישי עת תמריא השמש למלוא גובהה. ראש הקתדרה הזמין לחצרו את שאר מלומדי הממלכה, ואף את הנסיכים הצעירים, למען יחזו במתודה החדשה של המדע (לאמור: "ניסוי ותעיה").

הכל היה ערוך ומוכן בצהרי השישי. בין אכילס לצב הושם מקל (אורכו מאתיים אמה) והצב קודם לראשיתו. המכשף העליון כוכד בכהונת המנצח על התחרות. הוא נטל את השרביט. הכריז כי על המתחרים ליטול את מקומם, והוריד במחי יד אחת את השרביט.

אכילס פסע, אך גם הצב פסע. אכילס תפס את מקומו של הצב, והצב נמלט. בנו של הפרופסור החל לדאוג למעמדו. הלא מסביב יושבים חבריו לכיתה ואף נערה יש ביניהם. הוא דילג שוב ושוב, ופעם אחר פעם נכשל בניסיונותיו לצוד את הזקן הממרא. לשבריר שנייה אחד עצר, אזר כוח והגביר את מהירות קפיצתו, אך ללא הועיל — הזקן חמק ונעלם.

עינו של הפרופסור היתה צופה במחזה בדאגה. עשרות אלפי צעדים כבר נעשו, אך טרם הסתמן פיתרון לבעיה. הוא נזכר באזהרתה של המכשפה: "התרחק מן המיסתורין" אולם המחזה נותר נפלא מבינתו. הוא דן זה עשרות פעמים בבעיה, אף הבחין באזהרתו של אריסטו מפני לשונם החלקלקה של האלאטים, אולם מעולם לא שיער כי כזאת יקרה לו. חמור מכך — בנו בכורו נראה עתה לכוד בסבך המחזה. הבן אשר קיבל מאת אביו פקודה ידע כי הכרח הוא לו שימלאה (שאם לא כן, מן הראוי לו שלא יחזור — כך הוא סדר הדברים במדינה המתוקנת). עתה נותר הבן עקור במרדף האינסופי אחר הזקן שהחל לחיות מחדש. הזמן פסק מלאיים על הזקן ולפניו ניצב מרחב אינסופי פתוח לרווחה.

"השנייה", כך סיכם מתאר המאורעות, "הומרה במספר, והמרדף הועבר למישור חדש. לא עוד מרדף זמנים, מרחקים ומהירויות — המירוץ עתה היה אל תוך שברירי הרגע. מסע נואש אחר היחידות האטומיות של הזמן." ■

תאלס

תארי לעצמך: תאלס הזקן הולל במסיבה, זולל צלע עוף, לוגם שיכר, מגהק ופולט: "הכל מים". לצידו ניצבים תלמידיו הלוכדים את המילים ביראה, ומרמזים ביניהם: "הכל מים, הכל מים". הדברים עוברים בין התלמידים, ואלו מטלטלים איש את זרוע חברו ומלחשים בהבעה נדהמת: "הכל מים!". (בכיר התלמידים, פאולוס, כבר מתחיל את דרשותיו אודות: "המים ככוליות"). כך מתפשטת ברחבי העיר השמועה בין חבורות סוד המגלות חזיונות מעלה בתורה המצומצמת, בעוד תאלס השיכור סרוח בשנתו הלומת היין.

דקרט

תארי לעצמך: רנה דקרט שנעתקו ידיו לרגליו והוא מרדף אחר בלוטת האיצטרובל שבראשו. מתעקש לעמוד על שורשי קיומו. הגוף מתכווץ. ידיו מזנקות לטרף: "אני חושב, משמע — אני קיים". "אני קיים" — חוגגות הידים שלכדו את הטרף. אך לפתע נשמע מן האיצטרובל הקול: "לא לא. לא לא. אתה חושב משמע ש...היית קיים". הצייד המתוסכל מתכרבל בין כפות ידיו ומנסה להחריש את נפשו הכמהה לממשות.



באחד הזמנים, בין שנייה לשנייה, פתח פיטלו של לאו-צה את פיו והחל דובר.

המבקרים המחויטים אשר חלפו במוזיאון הביטו בהנאה בחיוכו האווילי של הפסל. "קירתי, האין הוא נראה לך מאושר?"

"כן, למה לא. אולי ככה הם מאושרים."

במרחק עשרות פרסאות עצר עדר פרות את הליכתו.

פרסום ראשון

מהערב הסמוי

מהערב הסמוי לא נותרת סעדה, שמותיהם קופאים בסתיו כמו אנדה שנשברו מסמותיה. בסדר עצום גלף ונקבר את מתינו כדי שלא יפרעו לנו להשלות את עצמנו, מיום שעמדו על דעת עצמם אנשים, רצו לסתם את האף כשראו מראות מדכאים וחגורת האב מנפצת את ירכי ילדו, שידע לא להתעסק עם גדולים ממנו. הצפור מתרועעצת בחפשה ורעונים וסודגי החלון קופאים פנציבי שלג בדרך לרוחות. והזמן קופא על ריק, שום דבר לא זו בממלכת האגדות. הנסיכה נותרת מיתרת מנסיה וחזירים קטנים נטרפים על ידי זאב, לא לאמר זאת לילדים.

תמימות כמו פלום. רק להתרחץ במי הערב הקרים בצפייה לרתיחה. והמעיל נעלם מן הקולב כי אין יותר גשמים, ואין יותר מחיר שצריך לשלם לפני שיורדים אל השמים. מארגז החול שואבת הנערה את כל יפיה. ילדותית ללא סינר מכבס מעמלן את בטנה. ואני, היאף רוצה לשרד. אני פלום בעולם, פסיק קטן בתוף פסיק עוד יותר קטן. האנשים האחרים הם כמו כלבים, מחרבנים על העצים וחוזרים לישון.

מרחובות זרים כחשכה אני מגיח. אני קוסם שמעלים את גופך בתכה שחורה. מהנמל יוצאת ספינת קיטור ושורקת מנגינות במרכז המים הגבוהים. רחוק באפק נראות נמלים עמלניות שסוחכות בשורה נמלה פצועה וגרגרי חטה. החרף עומד להתמוטט על קנן והחול נוטף ממזרקה אלוהית. ואל תרביצו לי בכלל, שלא תגידו: אתה מסכן. לא אוהב לראות סימנים של צחוק בפנים כשהמכנס מפשל וחתוכת ישבן חשוף נגלית באור הצנוע. מסחכת הרצפה נושרות טפות של דם. המח נשאב ממדרגות הזכרון. כל מה שנכתב מעולם היה תמיד מנגנון הגנה. לא נאמר בספר הדורות שגם לשכח צריך לדעת ולהדריס.

והצמצום החושני של הערב מנציח את השמש השוקעת. והנצח מרחיב את אישוניו ואומר לילדה שאין לה עתיד. שבגשם היא תמחק כמו שק אגרוף אדם, מרוקן מאויר. סלמות גבוהים מהעולם. נוצרה אכזבה מברכת את כל העובר בשלום. להגיד בפה מלא שריקנות היא תוצאה של הוזהות. גרב מכסה את ראשי והפה מוחק מלים מהדף. לא רוצה להיות מצחיק, ברחובות נמלאים ברקים חורקים כמו מצולות מדבר והמנוף שוקע בבשר המת.

מגמת השתלחות בתבלינים מסריחים על גבי השלחן. אני רציתי לשקף את גבי בגאון, לשלח סרטי נהר על ברכת אהבה נכספת. אבל הם הלכו שברו את הפלים באחור מרצון. אני שהלכתי לפני שנגמר נותר לכד בחדר החם.

שערות לבנות משתינות על חלצי. אהבות כמו זרימה בצנורות שחורים. לאכל את הרגלים ומה שבפנים בתאוות חייך זמנית.

לרכב על סוסים שלוחים באפלה. היא נתנה לאתר את הזכות לבעל אותה על המרצפת. לדחף את הזעם הרטב מאימה אליה. אל תוף חזרה המקדש.

צללים ארוכים



רוח הגיעה אל מחתת בדיה והיא שטה מאושרת דרך רחובות-צל על-יד דוכני פירות וארגזי פח שטוחים מלאים דגים צבעוניים, נוצצים, בעלי עיניים עגולות. השוק שלי, העיר שלי, החנות שלי עם עדרי-צאן מגומי ורקיע של כובעי קש, גם עם דוכנים מלאים גלויות מצוירות, שמתוכן בוחרת רוזי, כדי לשמור על מראית-העין, בשלושה מראות של פני-הים בצבע כחול צעקני. הלאה אל העיר, כלי רעיונות "הוי והו" נוכח המצודה וחזיתות הכנסייה, אבל עם מבטי התעניינות לעבר התצוגות הצנועות, גם אל תוך חדרי-השינה בקומת הקרקע, בהם תלויות תמונות מתקתקות של הבתולה הקדושה למראשותי מיטות-זוג עשויות ברזל-יציקה ומסולסלות סלסולי קישוט כפולים ומכופלים.

ברחוב אין כמעט עובר-ושב בשעה מוקדמת זו של אחר-הצהריים, רק כלבלב פרוע-שיער בן גזע בלתי-ניתן-להגדרה מיילל למעלה אל חלון שעומד בו נער המעווה את פניו לעברו. רוזי מוצאת בכיס מכנסייה חצי לחמניה מארוחת הבוקר השנייה. "חטוף, משחזי-סכנים!" היא אומרת ומושיטה אותה לכלב, והוא רוקד בעליזות סביבה כמו קופיף מאולף. רוזי זורקת אליו את הלחמניה ומיד שבה וצדה אותה מכפותיו. היצור המכוער הזה המקפץ על שתיים מעורר בה צחוק; בסוף היא קורסת על ביב ומדגדגת את בטנו המלוכלכת-לכנה.

"אהי!" קורא הנער מחלוננו, ורוזי משיבה "אהי!". קולותיהם מהדהדים, לרגע דומה, כאילו שניהם הם היחידים הערים בעיר החמה הנמה. כשהיא ממשיכה ללכת, רץ הכלב בעקבותיה, וזה מוצא חן בעיני הנערה: לא להישאל על כלום, אך להימצא בחברת מישהו, האפשרות לומר 'בוא, כלבי, עכשיו נצא מן השער'.

השער אחר הוא, לא זה שבו נכנסה העירה, והרחוב אינו מולך כלל אל חוף-הים, אלא ההרה, חוצה יער אלונים ונמשך משם עם מלוא המבט אל הים הפתוח, למעלה, לאורך מורדות ההר הפוריים. עד הנה והלאה מזה תכננו ההורים טיול משותף. מרגיע לדעת שהם שוככים להם שם מעבר לכליטת ההר, בחדריהם המואפלים למנוחת צהריים. רוזי שוהה בארץ אחרת, הכרם שלי, הים שלי, הכלבון שלי: "רוץ ותביא לי את האבן בחזרה!"

הכלב רץ ומביא כמצווה עליו ונוכח על רקע סרט האספלט הכחול-כהה הנמס, עכשיו רץ הוא בכיוון העירה, והנה מופיע מישהו מעבר פינת הסלע. נער, הנער שעמד בחלון והעווה פניו — ילד חסון ושזוף. "כלבך הוא?" שואלת רוזי, והנער מהנהן, מתקרב ומתחיל להסביר לה את הסביבה. רוזי, היודעת מעט איטלקית משהותה בטסין בימים עברו, שמחה תחילה, אחרי כן היא מרגישה מאוכזבת: הרי היתה מכינה בעצמה שהים הוא ים, החר והר והאיים הם איים. היא מחישה צעדיה, אולם הנער המוצק מוסיף ללכת בעקבותיה ולדבר ולדבר. כל מה שהוא מצביע עליו באצבעותיו הקצרות החומות מאבד מקסמו, ומה שנשאר — גלויה מצוירת מסוג אלה שרוזי קנתה, בצבעי כחול-מפוצץ או ירוק-רעיל.

שישוב נא הביתה, הוא וכלבו, גם זה הפסיד חנו בעיניה לפתע. משהיא רואה במרחק מה לשמאלה שביל מסתעף מן הרחוב, היא עוצרת, מוציאה מכיסה מעות מספר שונות לאחר קנייתה, מודה ושולחת את הנער הביתה. ואמנם היא שוכחת אותו מיד ונהנית מההרפתקה, משביל הסלעים האובד עד מהרה בתוך הסבך. על אחת כמה וכמה שכחה הורים ואחיות, גם את עצמה כאדם כעל שם וגיל "התלמידה בשביעית רוזי ולטר מסוגלת ליותר — —". כלום לא נותר מכל אלה, נשמה משוטטת, מאוהבת עקשנית בשמש, באוויר המלות, באפשרות לעשות או לחדול, אדם מבוגר כמו "השח", שאינו מטייל לעולם

שעמם, הכל משעמם — אולם המלון, חדר האוכל, חוף הים, שם רובצים ההורים על החול ומשתזפים בשמש, נרדמים בפה פעור, מתעוררים, מפהקים, טובלים בים רבע שעה לפני הצהריים — תמיד ביחד. רואים אותם מאחור: לאבא רגליים דקות מדי, לאמא שמנות מדי מכוסות דליות. במים הם נעשים ערים, מתיזים סביבם באופן ילדותי...

רוזי איננה הולכת אף פעם לשחות עם ההורים, עליה להשיג על האחיות. הן קטנות עדיין, אבל כבר לא מתקוות, אלא אווזות טפשיות השופכות להכעיס חול לתוך הספר או שמות מרוזה על גבך הערום.

זה נורא שיש לך משפחה. גם אחרים טובלים ממשפחותיהם, רוזי רואה זאת בבירור. הגבר השזוף, למשל, העונד שרשרת זהב דקה — היא קוראת לו "השח": במקום לשכב ליד בני משפחתו תחת השמשיה, הוא קורס אל דלפק הכר או טס בסירת המנוע שלו בתנופות פראיות, במהירות משגעת — ותמיד לבדו. כן, משפחה היא צרה. מדוע לא להיוולד מבוגרת ומיד ללכת בדרכיה היא?

"אני הולכת", אמרה רוזי באחד הימים אחרי ארוחת הצהריים. והוסיפה בזהירות: "...אל העיירה, לקנות גלויות, גלויות מצוירות בשביל הבנות בכיתה", כאילו עלה על דעתה ברצינות לכתוב ולשלוח לבנות הכיתה המטופשות ההן גלויות "ד"ש מהים התיכון הכחול. מה שלומך? שלומי טוב..."

"גם אנו הולכות", צורחות האחיות הקטנות, אבל — תודה לאל! — "לא!" אסור להן, הן צריכות לשכב במיטה לשנת-אחר-הצהריים.

"ובכן, רק לעלות בכביש עד לכיכר השוק, ומיד לשוב", אומר אבא, "ולא לשוחח עם איש!" והולך בעקבות אמא והקטנות. אבא בגבו המשרדי העקום המסכן. הוא היה היום בסירה על המים, אבל יורדים לעולם לא יהיה.

רק לעלות בכביש. למעלה רואים את העיירה מודבקת אל ההר בחומותיה ומגדליה, אבל ההורים עוד לא היו שם אף פעם הדרך היתה להם ארוכה מדי, חמה מדי, ואכן אין שור

רוזי איננה זקוקה לצל, בשביל מה לה? טוב לה ככל מקום, טוב בעורה הזוהר מ"קונטרה-סול". כתנאי שאיש לא "יחנך" אותה ואיש לא ישאל אותה דבר. כשאת בודדה, נעשה הכל גדול ומוזר ומתחיל להיות שייך לך בלבד: הרחוב שלי, החתול השחור נגוע-השחין שלי, הציפור המתה המגעילה אכולת-הנמלים (אבל לקחת אותה ביד, בהחלט!) — שלי. שלי הרגליים הארוכות במכנסי-כר בליים, שלי הסנדלים הלבנים. רגל אחר רגל; ברחוב אין איש, השמש בוערת. שם משיג הרחוב את הגבעה ומתחיל לשרטט קר-נחש — נחשים כחולים בעלוות הכרמים הזהובה. ובשדות, קול הצרצרים כשל משוגעים.

רוזי עשתה קיצור דרך בין הגנים. זקנה הולכת לקראת — חנוטה, השם ישמרנו, מה שמתרוצץ כאן ומקומו, בעצם, מזמן בקבר! צעיר עוקף את רוזי, עוצר, ורוזי מביטה בו בחומרה. הבחורים פה הם בטלנים-טרדנים; אין צורך בהורים לדעת זאת. לשם מה בכלל להזדקק להורים? כבר מזמן יש לשטן פרצוף אחר לגמרי מזה שהם מציירים לפניך. "לא, תודה", אומרת רוזי באדיבות, "לא דרוש לי מלווה". ועוברת על פני הצעיר, כפי שלמדה מבנות המקום: עמוד שדרה תלול, חוליה על גבי תוליה, הסנטר מרוסן, העיניים מושפלות קדורנית, והוא אך ממלמל מלות חנופה אחדות, שצלילן באזני רוזי טפשי-ילדותי עד אין גבול.

כרמים, אשדות פרחי גרניים ורודים, עצי אגוז, שיטים, ערוגות ירק, בתים לבנים, בתים ורודים, זיעה בכפות הידיים, זיעה בפנים. סוף סוף השגנו את הרמה, גם את העיר; ספינת המפרש

מרי לואיזה קשניץ
נולדה בשנת 1901
בקרלסרוה ומתה
בשנת 1974 ברומא,
שם התגוררה קרוב
לעשר. היא נחשבת
לנציגה בעלת מוניטין
של ספרות גרמניה
"החדשה" לאחר
מלחמת-העולם השנייה.
חיברה עשרה ספרי
פרוזה ומספר דומה של
ספרי שירה.



שלו. הוא קורע מגופו את כותנתו ואת מכנסיו, הוא עומד פתאום עירום וערייה במכתש הסלעים המסנוור בלובנו לפני השיח הצהוב ושותק מרוב פחד. ובבת אחת הכל שקט, שקט לגמרי, רק מלמטה נשמע הים הפטפטני חסר הרגש.

רוזי נועצת עיניה בנער הערום ושוכחת את פחדה, כה יפה נראה הוא לה לפתע על איבריו השחומים, החגורה הבהירה של סימני בגד-הרחצה וכתר הפרחים סביב שערו השחור הרטוב מזיעה. רק שעכשיו יוצא הוא מחוג הילתו הזהובה ומתקרב ולוטש את שיניו הארוכות המלבינות. והנה הזאב שבאגדה — חיה טורפת. מפני חיות ניתן להתגונן, אביה צרה-החזה של רוזי עשה זאת פעם, אבל היא היתה קטנה עדיין, שכחה — עתה נזכרת היא שוב. "לא, ילדונת, לא באבן, כשמדובר בכלבים צריך לנעוץ מבט תקיף בעיני החיה, כן!" תני לו להתקרב, נעצי בעיניו מבט מקפיא, בחזוקה! את רואה? הוא רועד, נצמד לקרקע, הוא נס על נפשו — הנער הוא כלב משוטט, הוא מסריח, הוא אכל פגר, אולי הוא נגוע בכלבת. אל תדאג אבא, גם אני יודעת את התורה. רוזי, הקורסת מסכנה ועלובה ליד קיר הסלע, מתרוממת, צומחת, מנעלי הילדות היא עולה וצומחת ונועצת את עיניה בקשיחות ובכעס היישר בעיניו, ללא ניד וניע ובמשך שניות, מבלי לעפעף ולו פעם אחת. עדיין שורר שקט נורא, ולפתע, ממיליוני שיחי בושם עולה ריח מהמם, מתוק כדבש, מריר כשל צמחי מרפא. וכשקט ובניחות האלו מתמוטט הנער כמו כובה המתרוקנת מהנסורת שמילאה את קרביה. אין לתפוש, תארו לעצמכם מה נורא היה אז מבטה של רוזי! איזה כוח קדמון מרוכז בו, כוח קדמון-היולי של התגוננות, כשם שבתחינה ובעילוג ובמחוות הפרא האחרונה של הנער פעם הכוח ההיולי של התשוקה. הכל חדש, הכל קם לתחייה באחר-הצהריים של היום הזה החם, הזורח, נסינות חדשים, אהבת חיים, חשק ובושה, ילדים אלה, אביב מתעורר, אבל בלי אהבה, רק געגועים ופחד.

מלא בושה נסוג הנער מפני מבטי הנחש של רוזי, צעד צעד, מייכב כמו תינוק תולה, וגם רוזי מתביישת, דווקא משום מה שעולל המבט הזה, שלחזור עליו בעתיד, נניח לפני ראי, לא תמצא עוד אומץ לעולם. בסוף יושב הנער, השסתובב ובגדיו בידו ועלה במעלות הסלע בריצה וללא הגה — רק הכלבלב ששב והופיע נוכח מבלי דאגה, בחוצפה — יושב על חומה נמוכה, מכפתר את כותנתו וממלמל לעצמו, נרגש ועיוור מדמעות.

רוזי יורדת בריצה בדרך הזיגזגים ומשתוקקת שייקל לה על שיצאה בשן ועין. לא, האבות הללו! מה שניתן ללמוד מהם — — — — — ובצעם, זה עצוב: הילד ההוא, המועד בין שיחי חלבוב ושמייר לבן, עיוור מדמעות... "והנה חברתכן לספסל הלימודים, רוזי, אני שומעת, היית אפילו באיטליה?" — "כן, תודה! היה יפה מאוד."

יפה ונורא ואיום. כשהיא מגיעה אל החוף רוחצת רוזי את פניה וצווארה במי הים וחושבת: לספר? בשום אופן לא, אף לא מלה אחת! היא משרכת את דרכה בתפר שבין הגלים וחוף הרחצה אל עבר ההורים, בעוד שלמעלה ברחוב הולך לו הנער אט אט לביתו.

כל כך הרבה זמן עבר, עד שהשמש כבר נוטה לשקוע באלכסון להר, ולכן גם רוזי וגם הנער מטילים בלכתם צללים ארוכים, ארוכים ומרוחקים אלה מאלה, לעבר צמרות האורנים הצעירים שבמדרות ההר, לעבר הים המחוויר. ■

— לדאבן-הלב, אחרת יכולת לפגוש בו כאן ולצפות יחד אתו על אוניות חולפות במרחקים — ובלי פטפוטי רכילות מטופשים. השביל נהפך לגרם-מעלות הלופת את הסלע; רוזי יושבת על אחת המדרגות, ממשמשת את האבן הסדוקה בכל עשר אצבעותיה, מריחה ריח עלי מנתה שהיא שוחקת בין כפות ידיה. השמש לוהטת, הים מבריק ומסנוור. פאן יושב לו על גבעת רתמים, אבל השכלתה של רוזי לקויה, אין היא יודעת מי הוא פאן. פאן מתגנב בעקבות הנימפה, אבל רוזי רואה אך את הנער בן השתיים-עשרה, — הנהו שוב, האל יודע מאין. היא כועסת מאד. בלי קול, על רגליו האפורות מאבק הוא יורד וקפץ במדרגות הסלע, ועתה בלי כלבו.

"מה אתה רוצה?", אומרת רוזי, "לך הביתה!", ורוצה להמשיך בדרכה, שדווקא עתה מוליכה לאורך קטע בלי שום מעקה, בסמוך לקיר הסלעים; מתחת — תהום, והים. הנער איננו פותח שוב ב"הנה הים, הנה האי — —", אך גם אינו מניח לה לשלחו הביתה. הוא הולך בעקבותיה, והנה משמיע הוא קול משונה, מתחנן כמעט, שיש בו צליל לא-אנושי, וזה מפחיד את רוזי.

"מה יש לו, מה הוא רוצה?" היא חושבת. יש לה ניסיון, ולא מהיום, אבל זה הרי לא יתכן, הוא לכל היותר בן שתיים-עשרה — ילד. בכל זאת, יתכן ששמע יותר מדי מפני ידידים קשישים ממנו, מפני אחיו הגדולים; משוחחים שם במקומותיו שיחת-נצח בחצי קול על בחורות זרות שיכורות-אהבה וצייתניות והן משוטטות בכרמים ובין הזיתים לבדן, שום בעל, שום אח אינו שולף אקדח, ומילת הקסם (האיטלקית) "אמונה, אמונה" מספיקה להוציא מהן בעורמה את דמעותיהן, את נשיקות פיהן. שיחות סתיו הן, שיחות חורף בבית קפה קר ועגום או על שפת-הים הרטובה, האפורת, המבודדת מאד, שיחות שבהן נדלק מחדש להט הקיץ. חכה נא, בחורצ'יק, בעוד שנתיים-שלוש תבוא גם בשבילך אחת כזאת, עוברת בכיכר השוק, אתה עומד בחלון והיא מחייכת אליך. תרוץ אחריה, בחורצ'יק, אל תתבייש, אחוז בה בכוח — מה אתה אומר, היא לא רוצה? זו רק העמדת פנים: היא רוצה גם רוצה.

לא שהנער, בעל הכלבון דמוי-הקוף, זוכר ברגע זה את העצות הטובות האלה, את רינת האהבה-והקיץ של החורף, ושתיים-שלוש השנים אף הן טרם עברו. הוא 'פפינו' זב-חוטם שאמו סוטרת לו כשהיא תופסת אותו מלקק מכד הריכה. אין הוא יכול לנהוג כמו הגדולים, באדנות, לרמוז בעליצות ולצעוק 'אה, קלה!', עתה כשרוצה הוא להצליח אצל בחורה, אצל הראשונה שחייכה בפניו ומשכה במרמה את כלבו. מהו האושר הצפוי לך כשאתה מצליח — אין הוא יודע. הכל דיבורים ולחישות של הגדולים; או אולי הוא יודע זאת לפתע, כאשר רוזי נרתעת מפניו, דוחפת את ידו ונצמדת אל קיר הסלע חיוורת כולה? הוא יודע זאת, ומשום שאיננו יכול לתבוע, הוא מתחיל לבקש ולהתחנן בלשון המוכנת לזרים ומורכבת משמות-פועל בלבד: "לגשת אלי בבקשה! לחבק בבקשה! לנשק, לאהוב בבקשה!" הכול נפלט מהר-מהר ובקול רועד ובשפתים זכות ריח.

כאשר רוזי, כבר בפחד-רמה, צוחקת ואומרת: "שטויות! מה עולה על דעתך, בן כמה אתה בכלל בעצם?!", הוא נסוג, אבל תיכף, כאילו לנגד עיניה, נושל ממנו עור הילדות, קמטי כעס ניכרים במצחו ובעיניו מבט פרא תאוותני. שלא יגע כי, שלא יעשה לי כלום, אומרת רוזי בנפשה וצופה לשוא לעזרה. הרחוב משתרע למעלה מאחורי הסלעים ועל השביל הזיגזגי שלמרגלותיו אין גלגות איש, ולמטה ליד הים תיתקן בוודאי כל צעקה בהמון הגלים. למטה על שפת הים מתרחצים עכשיו ההורים בשנית, "היכן רוזי מתעכבת?!" הרי רק רצתה לקנות גלויות בשביל חברותיה בבית-הספר... "הוי, חזר הכיתה, כה נעים באפלת נובמבר, ו"ציירת נחמד, רוזי, כנף עורבני היא זאת, הלא כן? נמסגר את התמונה ונציג אותה בתצוגה." "רוזי ולטר, (ואחרי השם צלב) חברתכן-ללימודים היקרה, מתה על-יד הים התיכון" — מוטב שלא להזכיר באיזה אופן... שטויות! חושבת רוזי ומנסה עוד פעם לזכר כמלים מגושמות ותקיפות על לב הנער. אך גם מגושמות יותר לא היו מועילות ברגע זה. פאן הקטן מתחנן, מגמגם, מלוהט חושק בנימפה

החבר

(מתוך "קטעים
אוטוביוגרפיים")



ימים הרחוקים ההם, ימי השמש הענקית והים המיתולוגי. החליטו הוריי לשלוח אותי לקיבוץ. אינני יודע בעצת מי נתקבלה ההחלטה הזאת. בשנים ההן, השנים הראשונות למלחמת העולם השנייה, כבר עבד אבי בחיפה ולא היה חוזר הביתה אלא בערבי שבת, אחת לשבועות מספר. עול הבית נפל בעיקר על שכם אמי. היא היתה משוגעת לניקיון והיתה משקיעה מרץ בלישועו במרוק הבית הקטן שבשכונת הפועלים ב' בצפון תל-אביב. היתה שוטפת את הרצפות, ואף את המדרגות המובילות אל הבית. מאבקת את הרהיטים הספורים, ובעיקר את הפסנתר שעליו פרטה אחותי, ואשר אלוהים הטוב יודע מהיכן נלקח הכסף לרכישתו: שכרו של אבי לא הספיק לכלכלתנו, ומתוך שלושת חדרי הבית הושכר הקטן שבהם דרך קבע לדייר, שהיה מתחלף מדי שנים אחדות. אבל המורים לפסנתר חזו עתידות לאחותי, וכל אימת שהיתה חוזרת מלימודיה מבית-המדרש למורים ולגנות, היתה מתאמנת בנגינה. היא אהבה את הפסנתר שלה, ואיש לא שָׁעָה לטענותי שנעיומות מסוימות חזרו ונישנו עד לזרא מתחת לידיה.

ובכן. מי השיא את העיצה להטעימני את טעם החיים הקולקטיביים? מישהו מהשירות הפסיכולוגי לבתי-הספר של עיריית תל-אביב? חברים של הוריי? מורים? הייתי כבן עשר או אחת-עשרה, תלמיד מצטיין, אך גם עכבר-ספרים המבלה את מירב זמנו בקריאה, רב יותר ממה שעשוי להיטיב עמי לדעת גדולים וחכמים ממני. במקום לבלות עם חברים העדפתי להתבודד עם ספריי ועם הזיותיי. דומה שגם בעיית הגמגום, פועל-יוצא — בין השאר — של כורח ההתמודדות המתמדת עם גדולים ממני בגיל ובכוח-הגוף, כבר התחילה להציק לי. אכן, הייתי "ילד בעייתני". והבעיה שלי היתה, ככל הנראה, קשה מכדי שהוריי יוכלו להתמודד איתה, או כך לפחות דימו בנפשם. הקיבוץ היה אז לא רק חוד-החנית של האידיאולוגיה הפועלית, גאוות ארץ-ישראל העובדת. אלא גם מעבדה לניסויים פדגוגיים. היו נשלחים לשם, למשקים השיתופיים, "ילדי חוץ" מכל הסוגים, אם במסגרות לאומיות שהומן גרמן, כמו ילדי עולים שהתגלגלו ארצה בלא משפחותיהם, ואם על רקע אינדוידואלי, כמו צאצאי משפחות הרוסות של נמצאה להם תקנה ועדיין לא הגיעו לגיל שבו יעמדו ברשות עצמם. ודאי, חברות-הנוער של הקיבוצים לא קלטו את מי שקלטו שלא על מנת לקבל פרס — הדבר נבצר מהם מבחינה כלכלית — וכך איפוא דאגה הסוכנות היהודית להחזקת נוער עולה, ואילו בעד הילדים "קשי הגורל" צריכים היו לשלם מי שהביאום לעולם או אפטרופסיהם.

כיצד אמורים היו הוריי, הגומרים אך בקושי את החודש, לשלם בעבורי? חידה היא ותהי לחידה. נראה שהפתרון נמצא בכיוון לא-צפוי.

במשך שנים אחדות התגורר בחדרון שבביתנו דייר, שבינו לבין משפחתנו נקשרו קשרי ידידות עמוקה. שם משפחתו היה רַמְתִּי. שמו הפרטי פרח מזכרוני, ומכל מקום איש לא קרא לו בשם זה. כמו הוריי היה איש העלייה השלישית, יוצא רוסיה, חלוץ שעבר כמותם את נתיב "ייבוש הביצות וסלילת הכבישים". מן ההתיישבות העובדת התגלגל רמתי, מסיבות נעלמות ממני, העירה, והוציא את פרנסתו מכל מיני עבודות מזדמנות. הוא לא היה נשוי וכיוצא בזה לא היו לו ילדים. הגרעין המשפחתי שלנו אימץ אותו לחיקו. טוב-לב היה ואותי אהב אהבת נפש. והיה משתבח בי ובסגולותיי, הממשיות או המדומות, כאילו

הייתי יוצא חלציו. כשהייתי רך בשנים, עוד לפני בית-הספר, ואל-נכון עוד לפני גן-הילדים, נודעה ממני חיבה יתרה לכרכים הגדולים של "האדמה", כתב-העת הספרותי בעריכת יעקב פיכמן, ושל "אחדות העבודה", כתב-העת הרעיוני שהוציאה מפלגת פועלי ארץ-ישראל לאחר ייסודה. נהגתי להתיישב על כרך כזה, לנפח את לחיי, ובפלטי רעש של מנוע בפעולה, הייתי נוסע עליו מחדר לחדר כאילו היה כלי-רכב. ממרחק השנים נדמה לי שלכרכי "האדמה" היה צבע צהבהב-חולי, ול"אחדות העבודה" צבע ירוק כהה. כך היו לי שני סוגי אוטובוסים שהייתי מחליפם על-פי גחמותיי וגומא בהם מרחקים דמיוניים. רמתי טען, כי החוכמה שקלטתי מצד הישבן עלתה שבעת מונים על זו שאחדים ממכרו קולטים מצד הראש.

ובכן, כשהתנהל בביתנו הדיון מה יעשה בי כדי "להוציאני לבין הבריות", בטרם אתבדל מחברת ילדים באופן שאי אפשר יהיה לתקן את המעוות, כבר לא היה רמתי דייר אצלנו. ביום מן הימים החליט להחזיר עטרה ליושנה והצטרף לאחד מקיבוצי עמק יזרעאל. פעם בפעם, בהזדמנו העירה, היה סר לבקרנו ותמיד-תמיד הביא לי שי סמלי ושפע של חיבה. לא נצרכתי להוכיח שנפש רמתי עודנה קשורה בנפשי. הוא הוסיף להיות רווק גם בקיבוץ — "חברותי לחיים" השונות לא השכילו לשים עול על צווארו — והיה טוען שהתרגל לחיים עצמאיים מכדי שיוכל להמירם בתענוגות הנישואין. כך או כך, רמתי היה שותף פעיל בוויכוחים על אודותי, וקרוב לוודאי שהוא אשר העלה את רעיון הקיבוץ. לזכות החברה השיתופית נרשמו הצלחות מרשימות בחינוך ילדים ונוער, ורמתי דיבר בחום על מעלות החינוך הקיבוצי והישגיו. הדעת נותנת שרמתי הציע סידור שהוריי יהיו מסוגלים לעמוד בו, אך יש לציין שגילה זהירות ראויה לשבת: בשלב הראשון, גרם, מוטב שאשה אתו בחדרו. לאט לאט, עקב בצד אגודל, יכניסני למסגרת חברת-הילדים, בהתחשב ברגישותי היתרה, בחינת "תנוך לנער על-פי דרכו". הוא ילווה אותי על כל צעד ושעל, מעין אב-חונך, וישר את ההדורים אם וכאשר יבצבצו. עצם החידוש שבחיי קיבוץ, בחיק הטבע, בעלי-החיים, הטיולים, האחריות המופקדת בידי הילדים עצמם לגבי ניהול חייהם ומשק-ביתם: כל זה חזקה שישָׁבָה את לבי. תחילה הייתי אמור לשהות בקיבוץ כאורח או קרוב-משפחתו של רמתי — ועובדה זאת היתה חוסכת התחייבות כספית מצד הוריי — ואחרי-כך, נחיה ונראה. ספרים. כך היה רמתי חוזר ואומר. אינם סתרים גם בקיבוץ. אין זה, חלילה, ישימון תרבותי. ההיפך הוא הנכון. וגם מהבחינה הזאת אפשר יהיה להקל על היתפרותי בחברה החדשה. רמתי היה חסיד המתינות. שום דבר אינו בווער. תמיד

אפשר לחזור לתל-אביב, אבל מדוע לא אומר לְדָבֵק טוב? לדעתי שלי לא שאלו. לא שהסתירו מפניי את הזמנתו האדיבה של רמתי שאתארח אצלו בקיבוץ, אך גם לא הסבירו לי מה הכוונה מרחיקת-הלכת המסתתרת מאחורי ההזמנה הזאת. משנה מקום משנה מזל, וביקור אצל רמתי לא היה רעיון פסול בעיניי. לא נתייראתי — לא במדע — שזוממים לעקרני מביתי וממכורת. רמתי אהב אותי בכל לבו ואני החזרתי לו אהבה. הוא נצטייר בעיני כדוד טוב ומיטיב עוד בזמנים שגר בביתנו, וכל ביקור שלו חיזק את ההכרה הזאת בלבי. וכך אירע, שבבוקר בהיר אחד — שְׁמֵשָׁה של ארץ-ישראל כבר זרחה במלוא תפארתה בשמי הקיץ הכחולים והצלולים — קמנו רמתי ואנוכי ויצאנו בדרךנו אל העמק. בגדיי המועטים היו צרורים במזוודה קטנה, דָּהָה ומהוהה. האם



נעשה יותר עצוב.

המשבר היה מתחולל. אל נכון, במקדם או כמאוחר. אלא שאז הגיע לקיבוץ "ילד חרץ" אמיתי, שנשלח לשם בגלל סיבות משפחתיות כבדות-משקל. אינני זוכר את שמו, ונשמר בי רק רושם מטושטש של מראיתו: ילד צנום כבן גילי שעיניו כהות, לובש מכנסי-חקי קצרים.

רמתי "גילה" את הילד הזה כמעט מיד בהגיעו. השראת-פתע ירדה עליו. הוא עמד על המכנה המשותף בינינו: רתיעה מפני הרבים וקושי, או אי-יכולת, להתקשר עם החברה. מיד עשה בינינו היכרות.

קרה משהו בל-ייאמן. נפרץ כביכול סכר, ופתאום לא היתה עוד הסביבה זרה ומנוכרת. דיברנו. הרבה. בחופזה. מדלגים מנושא אל נושא. המבוגר המבין והסבלני ביותר איננו תחליף לחבר בן-גילו של הילד. הובלתי את חברי החדש. מתוך הרגשה מפתיעה של בעלות, אל חדר-האוכל, לפרדס, לספרייה, לפינת-החץ, לרפת. הצבעתי ביד, הסברתי, צחקתי. לא גמגמתי כלל. הקיבוץ לא היה עוד נֶכֶר, אלא משהו — עדיין לא בשלמות, אלא רק במהוסס, על קצות האצבעות — שיש בו טעם של מולדת.

בין השאר הראתי לו את הבריכה שממנה שואבים מים להשקיית הפרדסים. בעיניי זה היה אגם — אף כי מעשה-ידי אדם — לכל דבר. המים היו עכורים בגלל הקרקעית הבוצית, אך אפשר היה לשחות בהם, לשכשך ולהכות גלים. אני, ילד תל-אביבי שהורתי וגידולו לחוף הים. ידעתי לשחות. בכוחות עצמי למדתי מה שמקובל היה עליי כשחיית "קראול", אף כי אין לי ספק שנוסח-שחייתי זקוק היה לשיפורים רבים כדי שיוכל להתנאות בהגדרה הזאת כאמת ובתמים. אמנם, לא פעם, בהחליקי לתוך המים על-פני שפת-הבריכה הבוצית, היו רגליי נלכדות בטיץ ונדרש מאמץ לא-מבוטל כדי לשחררן. תנופות-זרוע אחדות והמים נעשו עמוקים יותר, אף למעלה מקומתו של ילד ממוצע. בריכת ההשקייה היתה חביבה עליי. הבאתי אתי בגדיים, ובשעות היום החמות ביותר, כשהיתה הבריכה שוממה כליל, או רק נפשות ספורות נמצאו בה. הייתי בא אליה ויורד לתוכה. אם פנה אליי מישהו בדברים, השיבותי רק במלים ספורות, כדי לא להיגרר לשיחה שלא היתה לי לרצון, וגם עלול הייתי למעוד בה אם דווקא אז יקטרג עליי שטן הגמגום. לא זכור לי שמישהו הזהירני מפני טבילה בבריכה שיש בה סכנה. ואם

אבי נכח בשעת הפרידה? וכיצד נפרדו מעלי אמי ואחותי? והאם סוף-סוף התגנב חשש ללבי שמאחורי "הביקור" חבויות תכניות פחות תמימות? אינני יכול להשיב על כך בבירור. הנסיעה עצמה די היה בה למלאני בשפעת רשמים, שדחקו לקרן-זווית מחשבות מדכרות כלשהן. משום מה נחקק בזכרוני דווקא כובע-הקסקט האפור של רמתי, אך נסיעה מתל-אביב לישובי העמק היתה אז פרשה ממושכת למדי, והיו חניות בדרך, ושתיית "גוּוּז" כדי לרוות צמא, ואכילת כריך כדי להשביע רעב, וכל דבר כזה היה חשוב ומעניין בזכות עצמו, שלא לדבר על הנופים המשתנים וטיפוסי-האדם העולים על האוטובוס ויורדים ממנו. לכסוף הגענו. ירדנו מן האוטובוס והתחלנו פוסעים בשביל עפר. האדמה היתה כבדה ושחורה. רגביי גדולים ומחורצים. ריח חריף של זבל אורגני עלה כנחיריי, ולאוזני הגיעה געיית פרות. עברנו על-פני פרדס שעציו מסורבלים בתפוזים. רמתי רצה לשאת את מזוודתי, אך אני התעקשתי להחזיק בה, כביכול היוותה חוליה מקשרת עם חיים קודמים, שאיזה דגדוג אינטואיטיווי רמז לי שהנה-הנה הם מתקרבים לסיומם.

חדרו של רמתי היה חדר קטן ונקי. עמד בו ארון-בגדים פשוט, מיטת סוכנות נדחקה בפינה, צמודה לקיר, ועל אחד הקירות נמתחו אי-אילו מדפים עמוסי ספרים ועתונים. בצמוד לקיר אחר עמדה מיטת-שדה, כנראה בשבילי. ועל הקיר, כך נדמה לי, תולה היתה תמונת החמניות של ואן גוך, ציור פופולארי בימים ההם, שקישט קירות רבים בעיר ובכפר.

רמתי נהג בי בהתחשבות מרובה. האמת ניתנה להיאמר, כי לא לחץ עליי לעשות מאום שאינו מקובל עליי. הליבראליזם שלו היתה למופת. הייתי הולך אתו לחדר-האוכל הקיבוצי, לארוחות שנועדו בראש וראשונה להשביע ולא-דווקא להפתיע כגניוס הקולינארי הגנוז בהן. הוא הציגני לפני כמה וכמה חברים בוגרים, אבל איני סבור שהחלפנו יותר מאשר מלים ספורות, השאלות-והתשובות השדופות שמחליפים במקרים כאלה, ובייחוד כשבין הצדדים הנוגעים בדבר מפריד מספר שנים ניכר. הוא גם ניסה לעשות היכרות ביני לבין ילדי-קיבוץ אלה או אחרים, מבני גילי, ולשלדני, בנועם כדרכו, לעשות את הצעדים הראשונים לקראת כניסה לחברת-הילדים. חוששני, שנסינות אלה העלו חרס. הם לא גילו בי כל עניין החורג מעבר לשגרת פגישה חטופה ובלתי-מחייבת, ואני מיאנתי לחבור אליהם. כאמור. רמתי לא דחק בי. הוא גם הובילני לספריית הקיבוץ. עיניי אורו. אכן, היו שם ספרים ומיד חשתי שירדה מועקה מלבי. בשעות עבודתו של רמתי הייתי מבלה בספרייה עד שהיה מגיע לקחתני לאכול. איני יודע מה הסכיר לספרנית, אך היא נהגה בי באדיבות מוחלטת. והניחה לי לשוטט בין המדפים כאוות נפשי ופה ושם אף המליצה לי על ספר מסוים, שלדעתה רצוי שאעיין בו. קשה לי לשפוט כעת את טעמה, אך מובטחני שלא היתה לי כל סיבה להתלונן עליה.

ימים עברו. שום זיקה לא נתרקמה ביני לבין הקיבוץ וילדיו. כשדיברתי, נועד דיבורי רק לאוזניו של רמתי. ואולי לא הרביתי בכלל לדבר. הרגשת זרות נולדה בי והתחזקה בהתמדה. משהו השתבש.

יש והייתי משוטט בשבילי המשק. בוהה על המראות ועל הריחות ועל הצלילים. ריח הובל וניחוח החציר היו התקיפים שבהם. כשהתגבר החום, הייתי מוצא מקלט בפרדס, בצלם הירוק והדשן של הַהַדְרִים. לפעמים, באין רואה, ביני לביני, הייתי כוכה מעוצר בדירות ותוגה. קראתי הרבה, בלי אבחנה, עד כי צרבו עיניי. אמרתי לרמתי שאני רוצה הביתה. הוא הסתכל בי בעצבות וביקשני לחכות עוד קצת. אולי כתב להורי. החיים השיתופיים זרמו סביבי ולא נגעו בי. הערכים, שכה הרבה נכתב ודובר עליהם, נשארו — לכל הפחות מבחינתי — כספר חתום.

עכשיו כבר חשדתי שמהו לא כשר צפון בחיק "הביקור" הזה. פעם בפעם ניסה רמתי להביאני למסיבות בחברת-הילדים, לקבלות-שבת. ישבתי בצד ולא השתתפתי. מתעטף בשתיקה מכבידה והולכת. כשהיה קם על רגליי, הייתי קם גם אני. בלכתו, הצטרפתי אליו. הוא לא מחה ולא התעקש. רק מבטו

הזהירוני, נשכח הדבר מעמי.

חברי החדש היה, ככל הנראה, ירושלמי, כלומר משהו שאמנות השחייה ממנו והלאה, אבל אני לא נתתי את דעתי על הדבר הזה. כמה ימים נמשכה שמחת ההתוודעות אל הנפש האחרת? הגורל חרץ את אשר חרץ. לא שיערתי מה עתיד היה לקרות וגם לא היה בכוחי למנוע זאת.

כי אכן לא נתרצה שהקיבוץ יאמצני, בסופו של דבר, לחיקו. תהליך ההשתקמות האפשרי שלי נקטע בבת-ראש, בעודו באיכו. איך הגיע, ביום המר והנמהר ההוא, חברי החדש אל בריכת ההשקיה וכיצד טבע בה למוות? והאם בא אליה לבדו, או שמא עם ילדי קבוצתו, שכן צרפיהו, אל נכון, אם רצה ואם לא רצה, לחבורת ילדים כלשהי בהיעדר רמתי שזכה שיגונן עליו? ההייתי שם בכואו, ואם לא הייתי שם, איך הגיעה אליי הידיעה על האסון?

מי סיפר לי?

רמתי? ואולי ראיתי, בחפשי אחרי החבר שנקרה לי לפתע פתאום, חבורה של ילדים או של מבוגרים מתגודדת. ורחש שיחם — אנשים משפילים את קולם בנסיכות כאלו — הגיע לאוזניי??

פתאום נגלה אליי האובדן. מה דחף את חברי החדש לרדת אל מי הבוץ? ומדוע לא מנעו בעדו? ואולי כי האשם שכן אירע? הפרק הזה בחיי לוט ערפל כבד ונבצר ממני אפילו להרים את קצה המסך, אך הסיוט רדף אותי עת רבה. בעיני רוחי הייתי רואה את הגוף הכחוש מפרפר במים האפלים ורק מנסה-החקי הבהירים מהבהבים בחשיכה. העיניים, עיני הטובע, היו מלאות יאוש נורא ומפיו הפעור בקעה צעקה, אך היא לא נשמעה כלל.

הנלכדו רגליו בבוץ ולא יכול להיחלץ? או שמא לפתה אותן התכווצות-שרירים פתאומית והכאב החד שיתק את פעולתן? הרגליים? הזרועות?

ואיפה הייתי אני?

תודעת הקץ היתה חריפה ואכזרית. היא הלמה בפרצוף כאגרוף. שום מתווכים לא מצעו ביני לבינה. שמעתי, לא פעם. מדברים

בביתי על מוות ואף על מות אנשים קרובים; קראתי על מוות בעיתון, בסיפורים, אך המלים לא נטמעו בתוכי אלא ריחפו מעליי כאילו היו ציפורים כהות שאינן נוחות לעולם על ענפי העצים.

הפעם לא יכולתי להימלט. ההלם היה בלתי-אמצעי והכאב כבד משאת. האימה והאשם שיתקו אותי, וכל הפצעים נפערו מחדש.

התוצאה היתה בלתי נמנעת. לא עצרתי כוח להישאר שם, במקום שבו מצא חברי קצרה-הימים, האהוב, את מותו, אף לא לרגע אחד מיותר. קרוב לוודאי שהייתי שרוי בהיסטריה, אם גם לא היתה מלווה בבכי או בצעקות. תבעתי מרמתי שיחזירני מיד הביתה. הפחדים שכירסמו בי בחשאי, דחוקים אי-שם במעמקי נפשי — שכל הביקור הזה בקיבוץ לא בא אלא להרחיקני מבית-גידולי, לעקרני מן החלקה אשר בה נטועים שורשי האמיתיים — פרצו ויצאו עתה אל פני השטח. הקיבוץ הוחזק עכשיו בעיניי כארץ-גזירה ואני הייתי חייב להימלט ממנו ללא דיחוי.

רמתי לא התווכח אתי. הוא התכונן בי בעצב, ואחר-כך עזר לי להכניס את מעט הבגדים אשר לי אל המזוודה. הוא הבין, כי נחצה איזה קו שממנו אין עוד חזרה.

לתל-אביב נסעתי באוטובוס. כשם שבאתי, כן שבתי על עקבותיי, לופת בחוזה את ידית המזוודה הקטנה, הכלה והדהוייה.

שתקתי — כך נדמה לי — כל הדרך. כשהתקרבותי לביתי שמעתי צלילי פסנתר מוכרים עולים מתוכו. חיי חיכו לי. אוצרים בתוכם את המר והמתוק שנפסקו לי, מצפים לבוא שעתם. שמש הקיץ קפחה ללא רחם על הראש החשוף, ובעלותי במדרגות הבטון, שנשטפו לפני זמן קצר בלבד, חשתי את החום הכבד מהביל מתוכן. בעומדי ליד דלת-הכניסה נפסקו הצלילים באחת.

מעבר לגבעות החול השתרע הים, עצום ורוחש. כלילה התייפחתי בשנתי, וגם לילות רבים אחר-כך.

הה, כן — אחרי הדברים האלה נעלם רמתי מחיי. לא ראיתי עוד ואינני יודע מה עלה בגורלו. ■

החשך מעמ' 33

Laissez-faire, העומדת ברקע, הוצגו בצורה כה משכנעת במשך מאה השנים שעברו, עד שאין צורך לחזור על כך כאן. הנקודה היא, שהנהגת ה-Laissez-faire יצרה בדיוק את היפוכה של התחרות המושלמת שאמורה היתה להביא לחברה חופשית, שוויונית והרמונית. היא עודדה אנארכיזם בייצור, חוסר-שוויון, עוני וני-צול. בסופו של דבר, הבעיות החברתיות והכלכליות שנבעו מכך היו כה גדולות עד שהמדינה הליבראלית-בורגנית נאלצה להתערב, לא מתוך איזו האמנה דר-קטרינרית ביתרונות הטובעים בהתערבות המדינה, אלא מתוך צורך חברתי וכלכלי. כל זה נכון גם בתחום הפסיכיאטריה. מזמן הוכח, כי השיטה של פרקטיקה פרטית אינה מסוגלת להתמודד עם הבעיות הפ-סיכולוגיות והחברתיות הקיימות. רפואה פרטית אינה האינטרס של כל יחיד — היא משרתת רק את האינטרס של אותם יחידים שיכולים להרשות לעצמם לשלם עבורה. ככל מקרה, וברמה בסיסית יותר, הבעיות בתחום זה הן חברתיות ביסודן. נדרשת גישה רדיקלית יותר מאשר ניסיון לתקן על-ידי הסדרים אדמיניסטרטיביים בתוך המקצוע עצמו.

הפסיכיאטריה ובעיותיה הן אכן חברתיות ופוליטיות; ועבודתו של סאס הייתה

את תשומת הלב לכך בדרך חזקה ופרובוקטיבית. אך יחד עם זאת, ולמרות שהוא טוען להיפוכו של דבר, החולשה הרצינית ביותר בעבודתו היא האינדווי-דואליזם הגס שעומד בבסיסה, וכתוצאה מכך הראייה המוטעית של החופש. כאמור, סאס רואה את החופש כמרכיב מולד באישיות המוסרית האינדווידואלית, וכמשהו שהיחיד תובע כנגד ולמרות ה"קולקטיב", ולא, כפי שמוטב, כתוצר אנושי וחברתי, שלמרות שהוא מדוכא בהקשרים החברתיים, יכול גם להתקיים ולפרוח רק בתוך ודרך החברה. מנקודת מבט זו, הבעיה היא ליצור סביבה חברתית שתקטין את הניכור, האנומיה ואת כל שאר צורות אי-החופש, שמכונות באופן מטעה "מחלה נפשית", סביבה שבה ניתן יהיה להתמודד עם עניינים כאלה בדרכים הומניות ורציונליות.

סאס עשה רבות במיקוד תשומת הלב על הבעיות המוסריות, הפוליטיות, וה-חברתיות של הפסיכיאטריה בת-זמננו, ומבחינה זו עבודתו היתה ותישאר בעלת חשיבות ראשונה כמעלה. אבל, מתוך הדיון שלו לנו חייבים להמשיך ולפתח הסבר חיובי של האדם והחברה, במונחים רבים ומספקים יותר מאלה שהוא מביא, על מנת לשקול היטב בעיות אלו ואחר, לפותרן. ■

שמואל שתל

כלי מושלם

מתוך העֵפֶר והָאֶפֶר
לְקַטְטֵי הַשְּׂבָרִים עַד אֶחָד

וְהַדְּבָקְתִי תָרַס אֶל שְׂבֵר
וְקוֹ אֶל הַמְּשָׁכּוֹ שָׂרָד

עַד יֵצֵא לִי הַכֹּד הַפְּלֵאִי
עִם הַחֹר הַפְּעוֹר בְּלִבּוֹ

אֶת שְׂבָרוֹ לֹא אֶמְצָא לוֹ עוֹד

הַשׁוֹמֵר בְּשִׁפְתּוֹ נוֹשֶׁקֶת הַחֹסֵר
אֶת מַגֵּעַ אֶצְבְּעוֹת הַיּוֹצֵר

רוֹעֵדוֹת

עַל הַכֹּד שֶׁהִשְׁלַמְתִּי כְּמַעֵט
וְעַל תְּקוּנּוֹ לֹא בָּא

גַּם עֶכְשָׁיו

ניזאר קבאני

מערכית: שמואל רגולנט



ניזאר קבאני

ניזאר קבאני מן הנודעים במשוררים הערבים בני זמננו. נולד בדמשק בשנת 1923 למשפחה עשירה. למד משפטים, הצטרף לשירות הדיפלומטי והוצב בביירות, בקאהיר, כלונדון, כפקין ובמדידת. התפטר ממשד החוץ כדי לבסס את ההוצאה לאור הפרטית שלו בביירות. מוטיב האהבה ביצירותיו המוקדמות מפנה מקום, כעבור זמן, לנושאים פוליטיים, והללו באו לכיטוי בעצמה פיוטית ובחרוז חפשי. בשירים אלה תקף בחריפות וכלי לאות את הממסד הפוליטי והחברתי של החברה הערבית בת זמננו. חיבר 14 ספרי שירה.

לתור אחרי שדים אפריקניים

תני לי זמן...
להקביל את פני האהבה האסורה הזו
תני לי זמן...
להזכר באהבה העולה מתהום הנשיה
תני לי זמן...
להתחמק מן האהבה הזו החוסמת את הדם בעורקי
תני לי זמן...
שאתודע לשמך...
שאתודע לשמי
שאדע איפה נולדתי,
ואיפה אמות,
ואיך אקום לתחיה כצפור בין שמורות-עיניך
תני לי זמן...
שאלמד את הלך הרוח,
ואת הלך הגל,
ואלמד את מפת המפריצים...

הו אשה השוכנת בסוד העתיד
הו גרעיני הפלפל והרמוז...
תני לי מולדת שתשפיעני את כל המולדות
תני לי זמן...
להתחמק מן הפנים האנדלוסיות האלה, ומן הקול האנדלוסי הזה,
ומן המות האנדלוסי הזה...
ומן הצער המתרגש עלי מכל עבר...
תני לי זמן גברתי
לחזות את המבול מראש...

הו אשה...
העולם כפי שתאר בספרי הכשפים לפניך
היה עולם של פרוזה...
אחר באת ונולדה שירה
תני לי זמן...
לתפס את השד המפרכס לעמתי כסיה הזה...
שד בדואי ניחוחי כמו גרעיני הל,
וכמו קפה מבעבע על גחלים...
וקדום כנחשת דמשקאית...
ועתיק כמקדשי מצרים...

תני לי זמן...
למשות את הדג השוחה מתחת למים הירקים...
רגליך על מוף שטיח התפלה... תנוחה של שירה
וידוך... על הפרס הנכמרת לתינוקות,
קצינה של שירה...
תני לי זמן...
לגלות את הקו המבדיל בין נדאות האהבה
ובין כפירה...
תני לי זמן

להשתכנע כי ראיתי את הכוכב כמו עיני
וכי אדוננו אלחדר* דבר עמי...
הו אשה... מירכיך נושרים תמרים אדמדמים...
כמתמר המדבר...
שדך דובר שבע לשונות...
ואזני קשובות...
תני לי שהות...
להתחמק מן האהבה הסוערת,
הסוחפת...
הסגרירית
תני לי שהות להשתכנע... להאמין... לכפור...
לחדר אל לב-לבם של הדברים...
תני לי שהות... להלך על פני המים...

תני לי שהות...
להתכונן בטרם ינחת היס...
כי סמיה הוא מלח היס שגולד בין הטבור... והשדים
וסבוב הוא דג-הכריש ההולך ובא... לא אדע מנין?
תני לי שהות לנשם לרוחה...
כי עשב היס גערם כאסיף מתחת לכרסים
תני לי שהות...
לקרא את מזלי בעיניך העצומות...
כי לא הרגלתי גברתי
לנהג כמו שנים...
הו בעלת הפנים האפריקניות, הטרגיות, הסנאיות...
הו אשה שיד לה במעשה המרכבה של האש והעשב...
תני לי שהות להתכונן...
להתאקלם...
להתרגל...
לודא טעם פליאותי...
תני לי עשר דקות... חמש דקות...
עד שיפוג קצף-המין... ותשך מלחמת העצבים...

תני לי שהות להרגע...
ועם שחר אתן לך תשובתי...

* אחר - שם נביא
במסורת האיסלאמית
המזוהה עם אליהו הנביא.

תמונות מהאלבום הספרותי שלי

באמצע החורף. באמצע היום. באמצע הרחוב

משאלות שלא התמלאו, רצונות לא מוגשמים והר שלם של רסיסי חלומות — מביט בעץ המורד בחמלה. היה לוחש לו סוד, אך איננו עושה זאת. שירחש בינתיים. שירעש. שיתקומם. הוא שותק שתיקת הנבונים. הוא לא ירסן אותו. לא יאמר לו שקורה, שיכול לקרות, שיום אחד יופיעו גרון ומסור והוא יובל למקום שבו מביאים עצים לאלפים ואף אחד אף אחד לא יעלה בדעתו, שהיה ביניהם אחד, שרצה להחליף את שורשיו לרגליים; את הענפים — לזרועות וידיים; את עטרת עלותו — לראש; וכראש עיניים רואות, פה מדבר ואוזניים שומעות.

באמצע החורף. באמצע היום. באמצע הרחוב יצא עיתון מדעתו. קפץ קפיצה פרועה ונפל. ריצה ונפילה. קדימה ואחורה. למעלה-למטה וחזור חלילה. בתאוצה הולכת וגוברת מחליף מקומות. כאן נחבט בקיר, שם נתפס במדרגה וכבר התלבט אל דלת-זכוכית ובכל אותיות האלף-בית, בשפת-נייר מרשרשת הודיע, שנבל, שרלטן ורמאי, התחתן עם שבע בנות ישראל כשרות, משבע ערים שונות בארץ, ולא עלינו, את שבע החמיות, אמותיהן של שבע הבנות, למוות הרעיל — ונעלם. כעשן וכערפל גז, כמו קרח שנמס ונהפך למים, כפי שנעלם היום בחוורון בין-ערביים. לא נותר ממנו צילום. שבע הבנות הנטושות אף את תולדותיו אינן יודעות. כל אחת מהן מתארת אותו אחרת. כל אחת חשה אותו אחרת. אך כל השבע, כמו נדברו ביניהן, סבורות שהוא בחור כארו! והן מתגעגעות לקולו. והן חולמות על מגעו.

אני — הילד, אני — הזקן

אני — הילד.
אני — הזקן.
שניהם, במקרה או שלא במקרה, נפגשו. הזקן מוכן להישבע שהדבר קרה במציאות ולא בחלום.
הילד מסתכל על הזקן. הזקן מביט בילד, ובטרם יפנה כה וכה, אומר הילד לזקן: — בוא נשחק במחבואים. בוא נגיד פזמון ועל מי שתצא המלה האחרונה, הוא יעמוד, והשני יתחבא. בוא נתחיל:
אָן־דִּינֵו,
סּוּפֶה־לְקאַטִינֵו,
סּוּפֶה־לְקַטִּיקֵו־טוּם,
אַלִּיק־בְּלִיק בּוּם!

המשטרה מחפשת. המשטרה חוקרת. המשטרה נבוכה. והשבע בוכות, מסכנות, ותוהות, כיצד זה רומז בצורה כה מכוערת ונתפתו באופן כה קל וטפשי.
לפתע הגיחה בשצף משאית כבדה. אוטו-משא ענק, מפלץ, ובשאון של שמונת הצמיגים העצומים מעך אל תוך הכביש הלח את העיתון המשתטה, ההפכפך. שם קץ לחייו הצעירים ויחד עמו — לכל אותיות האלף-בית, שלא יכלו למצוא עיצה בעניין הידיעה על שבע הנערות המושפלות ואמותיהן המורעלות.
המשאית נסעה לה. שאונם של שמונת הצמיגים נדם, ואיש מן העוברים-ושבים לא הבחין ומושג לא היה לו איזו טרגדיה התרחשה זה-עתה אל מול עיניו.

עליך, הזקן, יצא הבום, אז תכסה לך את העיניים בידך וחפש אותי, חפש אותי! אם תמצא אותי, אם תצליח למצוא אותי, שוב לא ניפרד לעולם, וכיחד בנחת נטווה לנו יחד, נארוג את שנות הנעורים המפוררות, המבוכות של חיינו.

בלילה של עצבות עמוקה

— חכה רגע, מתחנן הזקן, אל תברח לי. אל תיעלם לי. בקושי מצאתי אותך זה-עתה מחדש. אני ואתה. אתה ואני — גוף אחד, נשמה אחת.
חסר לי תום הילדות, כאשר מקל הוא סוס והאדמה רועדת תחת דווירת פרטותיו. חסר לי הצחוק הילדותי, קפיצה לא מחושבת מגג של בית, רדיפה אחר פרפר, אחר יונים, והאמונה שהנחל רק בשבילך נוצר, ושתפוחיו של הכומר — למרות שהם מגודרים סביב כגדר — יחכו רק לך ולא לשום ילד אחד.

בלילה של עצבות עמוקה וכיסופים, עץ אחד לא יכול היה למצוא לו מנוח. הוא חש את המְהלים שוצפים בעורקיו העציים ומעוררים את מאווייו ותשוקותיו החבוים.
בכל כוח עציותו הנסערת הוא חבט בענפיו המאוגדים, בפניו השחורות של הלילה וחייב אותו להאזין למשא הטרוניה של עליו:

הילד נעלם והיום עוד לא תם. מרים הזקן את רגליו הזקנות. לפניו דרך מאובקת ומשני הצדדים — שדות ירוקים שאין להם סוף. באה לקראתו עגלת-איכרים ועליה — עגלה עקודה. עוצר האיכר את הסוס-ועגלה ומקשיב לזקן, מה יש לו לומר. צובט לעצמו האיכר במבוכתו את השפם, משפשף את מצחו ומרים את כתפיו:

די לי להיות עץ! לעמוד כל חיי במקום אחד! לְשׁוּחַ לפני הרוח. לכרוע מול השמש. להירטב בגשם. עלים לגדל — ואחר לאבדם אחד-אחד. להיות קן לציפור. לאדם וחיה להיות צל. אפילו הרשרוש העצמי — מבלבל. איש אינו מבין למה הוא מתכוון. איש אינו יודע מה הוא חפץ, העץ.

— ילד עם פאות? ילד שמדבר יידיש? לא ראיתי לא שמעתי. העגלה מתנערת, מתרוממת ונופלת חזרה על הקש. השוט מצליף. הסוס מושך — ואין איכר ואין עגלה. האבק אי-אן אותם נשא.

בעד מזונו משלם הוא לאדמה את מלוא המחיר של היותו צייתן ונכנע. חייב הוא לקטוע את מעגל כניעותו העצית ולאט-לאט, בהדרגה, את עצמו לְעֶצֶב: את השורשים ההחליף לרגליים; הענפים — לזרועות וידיים; את עטרת עלותו — לראש; וכראש — עינים רואות, פה מדבר, אוזנים שומעות, ובסופו של דבר — להיות אדם מן המניין!

רואה הזקן מרחוק, קבוצת אילנות. חושב הוא: מחכים הם ודאי לעשירי למניין לתפילת ערבית. הוא יצטרף אליהם ואגב-אורחא

הלילה הזקן, למוד הניסיון, היודע את דרך העולם ונושא עמו בדרך נודויו הארוכה, בקפלי שובלו השחור, כל-כך הרבה

הכי במיתרים,
בלא לאות!

הנה באה לקראתי נערה עם תלתלים. מעכבני בדרך זקן
שכ-שער. הנערה משותקת, אינה יכולה לזוז. היא יושבת
בעגלה, בלא תנועה.

זה שנים מצפה היא לבואי. אפילו הכוכבים בשמים בישרו לה,
שאני כבר לא רחוק, שכבר הגיעה עת הפגישה.

היא רוצה ידיים בריאות. היא רוצה רגליים קלות, שתוכל
לקפוץ, שתוכל לזנק אל כל המרחקים, אל כל הגבהים. היא
חייבת אל הצמרת הגבוהה ביותר להגיע!

הזקן כורע ומשתחוה לפני. בקול נשבר הוא שוטח לפני את
בקשתו: הוא רוצה שאעשה אותו צעיר. הוא רוצה שאעשה
אותו יפה. במשך כל חייו הארוכים לא היה לו אף לא יום
אחד טוב. את שנות נעוריו בזבז על הנאות בפרוטה, וכאשר
הבחין בטעות, כבר היה מאוחר מדי.

הכתר מכביד. הכתר שעל ראשי הולך וכבד ונופל על עיניי. לא
הועילו שבועותיי, הכרזותיי, המכות שהכיתי על חזי, שהכתר
איננו כתר כלל, והחרב — לא חרב, ושאני רוכב על מקל, לא
על סוס.

אצלם נותרתי כל-יודע, כל-יכול. בטחונם ואמונתם בי, הן של
הנערה והן של הזקן לא פחתו כחוט השערה. בדמעות בעיניים
הם קראו לי:

— מושיע! מושיע!

אז בא והגיע ביעף, כמו רוח רעה, ציפור-מפלצת עם מקור
מעוקם ואת הענן שמעל, ניקר וקרע. גשם שחור ניתך מן הענן,
ועד עתה ניתך הוא ואיננו חדל.

היי גיטרה

טרה טרה

הניגון כבר תם.

הצלילים האחרונים

גוועו, נדמו.

טרה טרה

טרה-טם. ■

ישאל אותם (הם הלא מכירים את כל השבילים, את כל
הדרכים), האם לא נתקלו בילד עם פאות, היודע את שפת
הציפורים ואת טעם הדמעות.

העצים תמהים. העצים דוממים. עושים עצמם כלא-שומעים.
הזקן מנגב את שפתיו, מניף את שתי כנפות בגדו שיקל עליו
לצעוד ואינו רואה ואינו מבחין, שמעל לראשו השב מתרומם
לו, חג מעליו הילד, ויחד עם היום עובר הוא ויחד עם האור
מחליף הוא את היום כלילה.

היי, גיטרה

היי, גיטרה,

טרה טרה,

נא גרשי ענן ממני!

הלבישיני שכמיה. שכמיה ממשי טהור. שתכסה ותסתיר את
גבי עם החטטרת ותעקור מן השורש את עצבוני. החזירי
לי, באמצעות צלייך, את העוז והאמונה, שעוד מסוגל אני
להתרומם משפל מצבי!

נגני, גיטרה,

טרה, טרה,

יעלה ניגון

אל-על!

עשי אותי לרגע — שליט כל-יכול. על ראשי חבשי לי
כתר. תני חרב בידי. אכפי לי סוס, עליו אוכל לרכוב אל כל
המרחקים, אל כל הרוחבים.

יבואו העצים לברכני בשלום. השיבלים ישתחוו לפני ועל ענפי
העצים ירקדו ציפורים, יחוללו ציפורים ואת מארש הנצחון
ישירו בקוליי-קולות.

היי גיטרה

טרה, טרה,

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 _____

סטודיו

כתב עת לאמנות

מתנה?

מנוי!!!

ירחון

האמנות

היחיד

בישראל

סטודיו

כתב עת לאמנות

תלוש למנויים

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

ברצוני לחתום על "סטודיו"
במשך שנה (11 חוברות)

מצ"ב המחאה על סך 110 ש"ח כולל משלוח
מנוי לחו"ל: 100 ש"ח לא כולל משלוח.

שם משפחה

כתובת

מיקוד _____ טלפון _____

חתימה _____ תאריך _____

מסיבת סיום



ימים ההם של סיוון היה אורך של נצח. בכל זאת החופש קרב, דגדג, שכב בנחיריים. אז סכתא ליזה הפתיעה. חשקה נפשה לערוך לעמרי מסיבה לסיום השנה. בביתה ולכל הכיתה. מבטה הכחול, ורוד-לחייה, שפתיה שגם הן הוורידו מצבע — ראה עמרי — התביישו. "בין הצעירים... גם אני יותר צעירה", התגמגמה. שלא יחשוב שזה בשבילו. זה בשבילה.

"שיהיה", הסכים עמרי בנדיבות. בתבניות, ערוכים עדרים-עדרים, הונחו בתנור בורקס וסיגריות מרוקאיות. הכל לפי דקדוקי עטרה. על שולחן אחד, זה הארוך שהובא מהמטבח, הוצמדו בקבוקי קוקה-קולה ואורנז'דה וכוסות פלסטיק, אדומות בחוץ ולבנות בפנים. כריכים מרפדי חסה, עם גבינה ועם נקניק, נחו במרכז.

עטרה סקרה ופסקה: נקניק עם גבינה על שולחן אחד זה לא שולחן יהודי. וליזה גררה מחדרה שולחן מתומן העומד על רגל אחת. כך לא יתערבב בשר בחלב.

"ליזה" פתחה שוב עטרה, "את..." "עטרה", חתכה ליזה, "אין לי אף שולחן נוסף".

הספה החומה הוצאה מהסלון. נותרו הספרייה עם האנציקלורידות, ועל הקיר תמונות של ואן-גוך ונוף ההר של סזאן. וכסאות, כמוכן, של ליזה ושל עטרה השכנה.

ואז, אז נשם עמרי את מראה הסלון וטפח על מצחו ואמר: "והצלופן!"

ומיד נעלם ושב וטיפס על כיסא ועטף את נברשות הסלון בסגול ובצהוב ובירוק.

ראשונים באו הבנים. כולם ביחד, ענן אחד. אחריהם גחה לילך, זאת המהלכת על ידיים ורואים לה את הבטן, בטן שחומה עם כפתור טבור חלזוני. גם כעת, במסיבה, רק רבע חולצה בצבע סלק עליה. והגיעה גליה עם נקודת-יחן על אפה ואסנת דקת-הקורים. אושרית נכנסה וורד בידה. גיל בא עם עינב, זוג שלא נפרד. ולימור, שפניה חדים, אמרה נלהבת בפתח: "איזו זלילה!". נורית וסמדר ורינת הביאו, כל השלוש, עוגיות על מגשים. וסכתא ליזה אמרה: "לא הייתן צריכות".

וכמוכן עפרה ונעמי, בנותיה של עטרה, היו שם. וחיים-חי, בנה הקטן, נע, הקיף שולחנות וצפה בבאים.

סכתא ליזה, על ידיה כפפות מטבח פרחוניות, הגישה תבנית בורקס חמים. והם, התלמידים, נטלו מפיות ואחזו במאפה ואכלו. ואחר כך, כבר לא מידי ליזה כי אם ישר מהשולחן, נטלו ואכלו.

גם בועז בא. עמרי לא זכר שהזמין אותו. סכתא ליזה התפרחה: "באת בדיוק", קרנה.

"נכון", אישר, "באתי למסיבה", חיך בעיני החמרה שלו. ליזה הוסיפה כריכים, הזמינה ליטול בקבוקים נוספים. אחר כך עמדה בין מטבח לסלון והביטה.

התקליט הישן של אלכס שר שירי-מולדת. גיל החליפו באחר. והם רקדו דיסקו. כשניים ובשלושה וגם בנפרד. מתפתלים, מתעוותים, עולים בלהבה.

ליזה עמדה שעונה אל הקיר. בעיניה בער איזה יובש ורעב וזיכרון. שפתיה דבקו לקו ישר אחד.

עמרי רקד מול לימור. היא זוויתית, חדה, מבטה סכיני. הוא — ברכיו מכות בכריה. פרצופו, הרגיש, קופי. גבו רטוב, שפתיו מלוחות. פיזו. שילח עינים שמאלה — ימינה ונתקל בסכתא. איך אנו נראים בעיניה? דמויות מכונפות? עטלפיות? ליזה עמדה עתה וגבה אל חלון. שיער-הכותנה הלבן, באור הסגול, נח שלו על ראשה. פיה נעול, ראשה מורם והיא עתיקה כלי-כך. איזו צללית מחפשת היא בין החגים סביבה? אחד שלא זכה? זה היה לפני מליון שנים!

בלי זכרון-מתים, סכתא, שהוא אצלך תמיד טרי. בגלל אותה הזרות ואולי, פשוט, הגיע הזמן, נותקה ליזה ממקומה והביאה טורט עגול, ענק, עם קצפת כמו שלג

באלפים. ועל השלג הרך הזה ישבו תותי-ארגמן. אז נכנסה שמרית. שמרית? אחת דומה לה. ללא משקפיים. ללא צמות האסופות על קודקודה. שערה הותר מקליעה. פוזר על גבה. לראשונה ראה אותה עמרי בשמלה. לבנה, זרועה אפונים כחולים. צווארונה סגלגל, כשל תינוקות, נקשר בסרט דק-דק. ידיה דבקו לאורך גופה. עיניה תרו, חיפשו, עד שעצרו על בועז. הוא השגיח בה: "שלום, שמרית", הצטעק ולא זע משולחן הטורט. הבנות הצטופפו מימינו ומשמאלו. צחקו, לחמו על נתחי-העוגה. הטורט נפרע, נחרב. התותים התבוססו בדמם הוורוד. בועז ליקט וגרף וטען על צלחת. לימור הושיטה אצבעות, צהלה, חטפה מידו. גם נורית מצדו השני תפסה ובלעה.

שלישית ניגשה עפרה. היא לא נגעה בעוגה. רק אחזה בידו של בועז, סובבה, גחנה מעל לגבעת הקצפת שדבקה אל מרפקו וליקקה: "לא מבזבזים קרם כזה של סכתא ליזה", אמרה ושוב ליקקה. פעמיים, שלוש.

הבנות קפאו והביטו: אחת קטנה מהן בשנה! ואיזו חוצפה! גם רגליו של בועז סומרו לרצפה. כשהתאושש בחן את פניה: ראה ריסים — כותרות פרחים, ומבעדם שתי גחליליות צוחקות: "מרפק מתוק, הא?", רחש במבוכה.

לראשונה ראה אותו עמרי כזה: לוחש ונבוך. ושמרית עדיין עמדה שם בפתח. קבועה במקומה. אצבעות ידיה נתהדקו, צבטו אלה את אלה. ועיניה בבוועז.

"שמרית, תיכנסי", בא עמרי לקראתה. היציץ מקרוב אל דמותה, אל פיה החושף שלוש שיניים, אל עיניה הכחולות, דחוסות בדבר מה הקשה לפיענוח. אחז בה. הותרה יד בידו. לא הגיבה. היא אינה רואה אותו, נבהל. עיוורת? בגלל המשקפיים שהסירה?

"בואי, תתכבדי במשהו", משך אותה אל השולחן עם כריכי-הגבינה. "תשתי קוקה-קולה", מזג לכוס פלסטיק והטיל לידיה. היא החזיקה בכוס והביטה בבוועז.

הבנים התגודדו ליד השולחן עם כריכי-נקניק וליקטו שרידים. לעסו ואגרו בלב, כל אחד לחוד, דינמיט קטן נגד הזר, הבוגר מהם, הפולש אדום-השיער, שקיבץ סביבו את כל בנות-הכיתה. ושוב נעו וחגו בקצב הדיסקו. כמעגלים מזוגזגים, לפי דופק הדם, שונים בתנועות ובגל אחד. ובלב הרוקדים, במרכז, רטטה מול בועז עפרה. הוא — גבוה, רחב, ראשו זהרורים אדומים. היא במכנסיים דקים הדוקים, בחולצה כעשב השדה, בגוונים של ירוק, ברעמה שחורה, פרועה. בועז עמד ועפרה פשטה את ידה וכבכידון חד נגעה בכתפו וחזרה בידה השנייה באותה תנועת-קרב מתגרה. הוא עמד ולא זע, רק עיניו רקדו מחדווה. ועפרה עקרה ממקומה. ניתרה. לשניה גבהה וקטנה. חגה סביב בועז, גדלה מתגמדת, מתפתלת בנחש של אור ושמחה. ובוועז סב במקום ומבטו בפניה. לפתע התמתחה ונותרה זקופה ולחייה הבולטות ושפתיה השותקות כמו אמרו: נו, נראה אותך!

אז בועז, גדול ודוכי התפיף רגליים, צימד אגרוף לאגרוף, ניצע את השניים כמו לולב והקיף וכיתר את דמותה במין הידד מקורי לדמותה.

תקליט הדיסקו עדיין הלם, אך הכל קפאו והביטו אל השניים. "איזה דיסקו!" קראה לימור במעט מאד חיבה.

גם שמרית נותרה עם כוס בידה ועיניה בבוועז. "שתי, שמרית", שם עמרי יד על כתפה.

הגיעה ראש. התנערה. כאילו 'לא', אמרה לעצמה. קירבה את הכוס לשפתיה. הן היו פקועות. חרבות. שתתה. לא חללה עד שרוקנה. עוד עננה כחולה, כמו מעוף של רגע, שיגרה לעבר בועז וחדלה.

כשכולם הלכו גם היא הלכה. בועז יצא עם עפרה. אחריהם ירדו בנים עם בנות. ושמרית כמאספת צעדה אחרונה.

עמרי ידע: היא תמשיך בנפרד. הם ילכו לאורך הרחוב, צניפה של נערים, והיא תסטה אל הצד ותצעד יחידה ולבד.

פרק מרומן בכתובים

מי שקורא וחושב חותם על

עיתון לך

מיטב הספרות העברית תרגומים מספרויות העולם ספרות ערבית ופילסטינית אמנות פלסטית תיאטרון

המתנה היפה ביותר



תיאטרון בית ליסין

הזוג המוזר

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

סוף עונת החלומות

מאת מרים קיני
בימוי: עמית גזית
תפאורה: אילת הרפז ■ תלבושות: איריס רטינסקי
תאורה: חני ורדי ■ מוסיקה: רפי קדישזון
משתתפים (לפי סדר א'-ב'): חגית בן-עמי, שרון הכהן, ניסים זהר,
דוד מנחם, לילית נגר, אלי נחמה

שרוך את זה

בשיתוף עם התיאטרון העירוני באר-שבע
מאת לנפורד ווילסון ■ תרגום: הלל מיטלפונקט ■ בימוי: שחר סגל
תפאורה ותלבושות: אבי שכוי ■ תאורה: שולי זיו
מוסיקה: חגי אלקיים
משתתפים (לפי סדר א'-ב'): ששון גבאי, סיגל גינצבורג, יותם זילברמן,
אורי רביץ

השבוי בצמרת

קומדיה מאת ניל סיימון
תרגום: דניאל לפין ■ בימוי: מיכה לבינסון
תאורה: שולי זיו ■ מוסיקה: אפי שושני
תפאורה: אבי שכוי ■ תלבושות: ענת מסנר
משתתפים: מני פאר, אסנת ווישניסקי, ליה דוליצקיה, נירה רבינוביץ,
נורית כהן, שחקן אורח: אברהם מור

הצגות בכורה



הספרייה

מסעדה

צמחונית

מזון של המש

בירה מהחבית

ובאר פתוח

מבוקר ועד חצות

באר, בירה וברבורים