

# שנתון עברון

• חברה • ביקורת • תיאורון • אמנות •

שנה 512 • גליון 151-152 • אב-אלול תשנ"ב • אוגוסט-ספטמבר 1992 • 12 ע"ת.

בועז עברון על חשיבות  
הקלאסיקה

שירה מתורגמת:  
נאזים ח'כמת  
אריקה ג'ונג

סיפורת:  
בהאי'א טאהר  
מירי ורון  
יאנוש קבנאי  
אורה לב רון

על המבקר וההוגה  
ארתור סנדאואר

## פיני שומר

מ"מ יו"ר האגף לתרבות וחינוך, ויו"ר  
הרשות לחינוך רעיוני

# ההסתדרות צריכה ליזום ולא להיגרר

שירכז את כל התחום הזה וייצור קו הסברתי אחד להסתדרות.

תחום פעילות נוסף שלנו הוא תחום ההשכלה למבוגרים. התפישה שרווחת כיום בעולם – וישראל מפגרת בתחום זה – היא להקנות לעובד יותר ויותר חינוך, כדי ליצור עובר מיומן ותורם יותר. בארץ ניסינו להעביר חוק שיחייב את העובד לצאת להשתלמויות על חשבון המעביד. לא הצלחנו בכך. בכל זאת פיתחנו כמה כלים בתחום ההשכלה למבוגרים:

פרוייקט "כלנית" בשיתוף עם האוניברסיטה הפתוחה. במסגרת זו מאפשרים לעובדים להשלים לימודי השכלה גבוהה ללא תנאים מוקדמים. אנו מסייעים בשיעורי העשרה ולעיתים גם במלגות. בפרוייקט זה משתתפת גם הסוכנות היהודית, וההצלחה שלו גדולה מאד. פרוייקט נוסף הוא לימודי השלמה לעובדים – לימודי יסוד בסבסוד כמעט מלא שלנו.

מאז המהפך הפוליטי יש לנו ציפיות לגבי שינוי סדרי העדיפויות: אנו מצפים, שהממשלה תשים את הנושאים החברתיים בראש מעייניה. אבל הדרך לא תהיה קלה, וברור שצפויים מאבקים רבים – המאבק על קופת חולים הוא דוגמה לכך. באשר לזה, יש להבחין בין שני צדדים – האחד הוא, המאבק על ניהול, שהוא לגיטימי (גם אני חושב שההסתדרות צריכה לעבור רפורמות משמעותיות בדרך הניהול שלה) – והצד השני הוא מאבק על דרך ועל תפישת עולם. אני חושב שקופת-חולים צריכה להישאר בתוך ההסתדרות. זו אחת הדרכים שההסתדרות מוציאה לפועל את תפישת עולמה.

הוויכוחים הם כרגע ויכוחים בתוך המשפחה, ולכן, כמובן, זה קשה יותר. אסור שההסתדרות תגיע לכך שתתפקד כאיגוד מקצועי ותו לא. כיום היא עוסקת בנושאים, המאפשרים לה להשפיע ולעצב את דמות החברה. הפיכתה לאיגוד מקצועי גרידא יקטין את יכולת ההשפעה שלה. וזה לא רק רע לחברי ההסתדרות. אני מאמין שזה גם רע למדינה, משום שכיום ההסתדרות היא הגורם הציבורי היחיד שמנהל מאבקים ציבוריים חברתיים.

ההסתדרות צריכה לעבור סדרה של רפורמות, למשל באיגוד המקצועי, שבו לא היתה רפורמה במשך שנים. יש לבדוק אלו איגודים כבר אינם רלוונטיים ולאלו מקצועות – כמו אנשי מחשבים או תעשיות עתירות-ידע – אין עדיין איגוד מקצועי או ועד עובדים. צריך, למשל, לאחד את קרנות הפנסיה, שרבות מהן עובדות בכוח האנירציה.

והחשוב ביותר – ההסתדרות צריכה ליזום את השינויים ולא להיגרר אחרי התכתיבים של המציאות ■

פיני שומר הוא בן 40, נשוי ואב לשני ילדים. בוגר אוניברסיטת בר-אילן במדע המדינה והסטוריה כללית, לימודי המשך לתואר שני בלימודי עבודה. בין התפקידים שהוא ממלא: חבר הוועדה המרכזת של ההסתדרות, חבר מועצת העיר בת-ים ויו"ר סיעת העבודה שם, מ"מ יו"ר ועדת החינוך במפלגת העבודה, ועוד.

חשוב לנו בהסתדרות להעביר ערכים חיוניים בעינינו – עבודה, שוויון, עזרה הדדית – ולכלול אותם במערכת החינוך. בהסתדרות יש מחלקה לחינוך, שתפקידה להוציא לפועל את המדיניות שלנו, ואנו מנהלים מאבקים ציבוריים על דמות מערכת החינוך – למשל בנושאי האינטגרציה, הרפורמות העלו-לות לפגוע בשכבות מסוימות, החינוך האפור וכיו. בנוסף לכך אנו מפיקים תכניות לימודים בנושאי ערכים, המוצעות ומופעלות בבתי-ספר שונים. אנו גם מכשירים מורים לעבודה עם תכניות אלו.

פעילות אחרת שלנו מתבצעת מחוץ לשעות הלימודים: עבודה עם מועצות תלמידים, עיתונות בית-ספרית, ארגון "צהרי יום" – מפגשי ראיונות שמתקיימים בבית הספר – תיאטרון אימפרוביזציה, עבודה עם ועדי הורים במטרה להגדיל את מעורבותם במערכת החינוך (למשל, באמצעות קיום סדנאות). הכוונה שלנו אינה להקים מערכת חינוך אלטרנטיבית, אלא להשפיע על זו הקיימת.

אנו גם מפעילים בבתי-הספר ימי סופרים ואמנים, שהם מפגשים של תלמידים עם יוצרים – בדרך כלל עם מסרים ערכיים הנוגעים לבני-הנוער. אנו מנסים לקיים מפגשים אלו גם במפעלים, לעת-עתה ללא הצלחה מרובה.

התחום השני שבו אני עוסק הוא זה הקשור בתפקידי כיו"ר הרשות לחינוך רעיוני. כאן העבודה היא לתוך ובתוך ההסתדרות – העברת המסרים של ההסתדרות לפעילים ולחברים.

לצורך זה הוקם ב-1977 המכון לחינוך רעיוני. אז התברר לנו, שבעיקר עבור צעירים ונוער, כל תפישת העולם של ההסתדרות נראית זרה לחלוטין. עברנו מהרצאות פרונטליות לקבוצות דיון עם מנחים מקצועיים, כשהדגש הוא על מעורבות החדר וקבלת יותר פיד-בקים וביקורת מהשטח. תכניות העבודה של המכון מופעלות בכל הסקטורים של הפעילים – ובנויות על מעורבות גבוהה שלהם.

עברנו מהפך בחשיבה, והיום ברור לנו שלא די בכך שאדם מאמין בדרכו. הוא צריך לקבל הכשרה כדי שיהיו לו הכלים המקצועיים הטובים ביותר לעבוד עם אנשים ולהקריין את תפישת עולמו החוצה. מגמה נוספת היא ליצור בהסתדרות מרכז הדרכה אחד,



• מסה



• שירה מתורגמת



• סיפורת



## בוטז עברון על חשיבות הקלאסיקה

## המבקר וההוגה ארתור סנדאואר

## נאזים חיכמת אריקה ג'ונג

## בהאיא טאהר מירי ורון יאנוש קבנאי אורה לב רון

שירה	
5	יעקב בסר: שיר
7	אשר רייך: שני שירים
9	ליאורה בן יצחק: שיר
10	ענת לויט שם-אור: שלושה שירים
11	בוצי ארון ברות: שיר
13	שמעון ארף: חמישה שירים
19	צבי עצמון: שני שירים
20	אריקה ג'ונג: חמישה שירים. מאנגלית: יצחק עקביהו
28	רות לאופר: שלושה שירים
29	ענת דברת בן עזרא: מחזור שירים
35	ריבה רובין: חמישה שירים. מאנגלית: גיורא לשם ואילן שיינפלד
45	ערן שביט: שיר
49	אילנה רף: שני שירים
52	רוזנפלד ברכה: שיר
53	נאזים חיכמת: שישה שירים. מתורכית: נסים אשכנזי (אסקין)

סיפורת	
15	כהא'א טאהר: דודתי צפיה והמנור; פרק מרומן. מערבית: דוד שגיב
42	מירי ורון: עד מתי; סיפור
46	יאנוש קבנאי: הניצול; סיפור. מהונגרית: איתמר יעוז קסט
48	רות לבנית: העניבות של הגברים
50	אורה לב רון: לא צריכה אותו; סיפור

מסות ורשימות	
16	ש. שפרה: מקרא ב'אופטימיסט' ו'ב'אחטיה' מאת אמיל חביב.
22	ניצה בן דב: לדבר עליו ועל העולם כנשימה אחת (על 'מקדמות' לס. יזהר)
26	חיים מרנץ: החינוך האוניברסיטאי במדעי הרוח
36	ארתור סנדאואר: ספרות בין המלחמות. מפולנית: רות שיינפלד
39	צבי רפאלי: ברונזי שולץ - מכתבים שהם ספרות
40	ריצ'רד לב: עקבותיו הישראליים של ארתור סנדאואר

תיאטרון	
30	בוטז עברון: שקספיר חי או מת
31	זלטה ורצקי: התיאטרון בישראל - גישה אישית

ביקורת ספרים	
6	לאה גולמן על נפילתו של האמאם לנואל אלסעדאוי
8	רחל דנה פרוכטר על דיה הניג לאילנה ברנשטיין
9	רות לאופר על דודה אסתר לאריה אקשטיין
11	שמואל שחל על רחוב החליל האפל לנחום וק
12	דן ייב על דידי משנה לעזיז בנוזמן ועטאללה מנצור
12	ברכה רוזנפלד על הצבע בעיקר לחוה פנחס כהן
14	דוד שגיב על דודתי צפיה והמנור לכהא'א טאהר

מדורים קבועים	
4	לפי שעה - יעקב בסר

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:  
Shimon Ballas,  
Sasson Somekh, Ziva Shamir

عتون 77  
مجلة أدبية شهرية

בסיוע: משרד החינוך והתרבות, המועצה לתרבות ול-  
אמנות הסתדרות העובדים הכללית, המרכז לתרבות  
ולחינוך  
המערכת והמנהלה: טל': 5619879, ת"ד 16452 ת"א  
המערכת אינה עונה ככתב על פניות כותבים ואינה  
מחזירה כתבי יד אלא אם צורפה אליהם מעטפה  
מבוללת  
חומר יש לשלוח רק בדואר רגיל, כשהוא מודפס  
ברוח כפול על צד אחד של הגייר. פגישות עם  
העורך רצוי לתאם מראש  
סדר צילום: דפוס מופת רומרין  
לוחות: אורניכ  
הדפסה וכריכה: חב' הכורכים

שנה ט"ז  
גליון 151-152  
אב-אחל חנוכה  
אבסס-סכטמבר 1992

ירחון לספרות ולתרבות  
עורך: יעקב בסר  
מערכת: שמעון בלס, ששון סומך, זיוה שמיר -  
מוכיר מערכת ועיצוב גרפי: מיכאל בסר  
עריכה והבאה לדפוס: אורית אילן  
ניקוד: שמואל רגולנט  
איור: מיכאל בסר  
מועצת מערכת: יצחק אורבוך אורפז, גילה בלס,  
נתן זך, א.ב., יהושע, עוזר רבין, ש. גיורא שוהם,  
אנטון שמאס  
המו"ל: אגודת הסופרים ואמנים לקידום הספרות  
והתרבות בישראל - עמותה

# עוד כמה הערות על תמיכה בתרבות

בעיקר למאמרו של מאיר ויזלטיר בגיליון מס' 45 של "פוליטיקה"

הספר והנייר — להוציא על חשבוננו גם ספרים לא משתלמים, והתוצאה תהייה הזלת הספר עבור הקורא. בנוסף לכך, הכוונה באמצעות מערכת החינוך ואמצעי התקשורת לקריאת ספרות מקור. אין תרופות פלא. הקושי הנוסף שבהצעת ויזלטיר, הוא שעיקרון "ארבעים המוכחים" מתייחס להווה הצר, ואילו ספרות נבנית לדורות. אני מבין שויזלטיר משוכנע בכך, שאלה שייבחרו לקבל את התמיכה, הם סופרי העתיד — וזה מזכיר לי את אמרתו של ס.י.לץ: "אתה אומר שאתה משורר המחור? או קיי, בוא נדבר על כך מחרתיים..." גם ויזלטיר יודע, שבתמיכה הספרותיים מלאים בסופרים שהיו "עתידה הגדול של הספרות" ונשאר מהם רק עפר ומעט אפר...

ד. חולשתו של ויזלטיר ניכרת בראייה הצרה והמאד אגוצנטרית של התרבות, וזאת למרות היומרה לראייה כוללת. אין הוא שם לב, למשל, לעובדה שאף סופר עברי — אפילו לא ביאליק, לפי שעה — לא זכה להוצאה מדעית ממש של כל כתביו, ולא ניתן באמת ללמוד או אפילו לחקור סופר אם אין הוצאה מדעית של כתביו. לרבים מן הסופרים הבולטים אין אפילו ארכיון מסודר. יתר על כן, ויזלטיר לא רואה שאין בארץ — בניגוד לארצות נאורות — מוזיאון ספרות, אין מוזיאונים של סופרים בודדים, אין שחזור של חדרי עבודה של כנר, שלונסקי, אלתרמן או אחרים.

ולבסוף, שתי הערות שוליות: כשויזלטיר מדבר על שני מוספים ספרותיים מתוך הארבעה הקיימים, שהם ראויים לשמם, מדוע אינו קורא בשמותיהם? אולי מתוך החשש לפגוע במישהו, אולי בשל סיבות פחות אפיריות? וכשהוא מדבר על כתבי-עת לספרות, ואינו מוצא אף אחד הראוי, לדעתו, לשמו — אולי הסיבה לכך היא, שמתוך כל העיתונים הספרותיים שהוא יסד, והיו רבים כאלה, לא היה אפילו אחד שהמשיך לצאת לאור אחרי שניים-שלושה הגליונות הראשונים...?

העיסוק בנושא הוא הכרחי, וטוב שהמאמר נכתב, רק חבל שהדבר לא נעשה מתוך כבוד לעבודתם של אנשים אחרים ומתוך ראייה מדוייקת של הקיים וראייה כוללת של הנחוץ. הכרה בהישגים של אחרים לא בהכרח חייבת לפגוע בהישגיו של המתחייס... כבר אמר סמואל מרשק: "רק משורר קטן זקוק לעקבים גבוהים". ומאיר ויזלטיר הוא משורר גבוה. ■

58 284

## סדנאות לכתבי-יצרת

בבית רוטשילד — חיפה, מרכז הכרמל  
הסדנה לשירה, בהנחיית יעקב בסר  
ביום ג' בשעה 18:00  
הסדנה לפרוזה, בהנחיית דורית פלג  
ביום ה' בשעה 18:30  
ההרשמה בבית רוטשילד, טל': 04-382749

א. ויזלטיר צודק בהנחה הכללית, שמצב התמיכה הממלכתית בתרבות ההולכת ומתהווה (אף-על-פי-כן) הוא רע מאד. מדור זה, במשך עשור ומחצה, עוסק בנושא "עיסוק עונתי". בפעם האחרונה הקדיש החתום מטה כמה מאות מלים לנושא בגיליון הקודם, ונגע גם בכמה מהדברים שמעלה ויזלטיר. חבל שויזלטיר ואחרים לא עסקו בכך גם בשנות שלטון הליכוד. אז היינו די בודדים במערכת, ורבים לא רצו לעורר את הדוכים מתרדמתם...

ב. כאמור, הנחותיו של ויזלטיר נכונות, אולם מסקנותיו ועצותיו שהוא מציע לוקות בחסר או פגומות לחלוטין. כך, למשל, באשר לאגודת הסופרים. נכון שפעילותה לקנייה, נכון שתקציבה "הנדיב" (כ-800,000 ש"ח בשנה כולל ההקצבה ל"מאזניים") מנוצל בעיקר לקיום המנגנון. נכון ששולטים בה לרוב עסקנים, שהם לאו דווקא מן הבולטים שבתופסי-העט שבקרבנו. נכון גם, שהאגודה אינה מתפקדת כאיגוד מקצועי, וערכי הספרות שהיא מקיימת הם קיקיוניים. אך לא נכון לסגור בשל כך את האגודה או לבטל את קיומה בדרך אחרת, וודאי שלא לחלק את הכסף לארבעים המוכחים מבין סופרי ישראל — כפי שמציע ויזלטיר. רצוי שויזלטיר יתגייס פיסית, יתגבר על יצר ההתבדלות וההתנשאות ויבוא לוועידה הדו-שנתית של האגודה, להשמיע דעה, ולבחור את הבחירה הכי טובה שרק אפשר.

ככלות הכל, דווקא בשל מצבו הכלכלי הירוד של הסופר, דווקא משום מצב המו"לות, שהוא — על-פי עדותם של מו"לים ותיקים — על סף החירולון, נחוצה אגודת סופרים שפועלת כאיגוד מקצועי של ממש, אשר יגן על זכויות הסופר, על תמלוגיו, על תנאי העבודה, שיפור מצב הדירור שלו. אגודה זו גם תשמיע דעה על המתרחש בתחומים פוליטיים ומוסריים. זה אפשרי וזה חשוב — וזה תלוי במאיר ויזלטיר עצמו ובשכמותו.

ג. שוגה ויזלטיר החושב, שאם תיקצא דרך לתקצב לארבעים סופרים פעילים משכורת בסך 3,000 ש"ח (ברוטו) — כפי שהוא מציע — ייבנה עתידה של הספרות העברית. אין לך דבר מסוכן יותר מיצירת תלות כלכלית בצורת משכורת קבועה, הכוללת פנסיה וכו', והמשולמת לסופרים על-ידי הממסד. יש לכך סיבות רבות. אחת מהן: במדינת ישראל קיימת אפשרות, לפחות תיאורטית, לכך שפעם בארבע שנים יתחלף השלטון. איני מקנא ב"ארבעים המוכחים" של ויזלטיר, אשר לבם "יגלוש לקרסוליהם" לפני כל מערכת בחירות. וכמי שמכיר את הקהילה הספרותית לפחות כמו ויזלטיר, אני כבר רואה איך הופכים גם יוצרים ישרי-דרך לרוב לסופרים מטעם.

בנוסף לכך, ספרות אין בונים על-ידי תמיכה בבודדים, גם אם יהיו אלה ארבעים סופרים מובהקים. בספרות ניתן לתמוך תמיכה יעילה רק אם מוצאים את הדרך לתמוך במערכת כולה, כלומר — סופרים, מו"לים, מו"סים וקוראים. ניתן לעשות זאת על-ידי סיוע למו"ל — באמצעות תמיכה מבוקרת ומוקפדת ובאמצעות סכסוד

### המלצת

### עמנו 77

דליה רביקוביץ: אמא עם ילד; הקיבוץ המאוחד; 1992; ספר שירים חדש, כואב עד דמעות, ומאד חשוב. אולי המגושב והחזק מכית ספרי המשורות.

מיכל סנונית: כא והולך, שירים; זמורה ביתן; 1992; 39 עמ'. שירים על פרידה מאב ומאהוב: "פרידת האיווב מן הסלע / הנקר מן הגזע / הסרטן מן הנקיף / הציפורן מן האצבע / כפרידה מאבי"

ניקולאי גוגול: סיפורים פטרבורגיים; הספריה החדשה, הוצאת הקיבוץ המאוחד, ספרי סימן קריאה; 1992; 152 עמ'.

ספר, הכולל את פסגת יצירתו של אחד מגדולי הפרוזהיקונים הרוסיים. בין הסיפורים — "האדרת", "האף" תרגום חדש ועדכני של גילי מירסקי.

כרמית גיא: מסע ליד-חנה; עם עובד; 1992; 286 עמ'.

מסע אישי, סיפור ילדות ונעורים בקיבוץ הקומוניסטי היחיד בעולם.

זיוה סאראמאנו: רפסודת האבן; הספריה החדשה, הוצאת הקיבוץ המאוחד, ספרי סימן קריאה; 1992; 256 עמ' מרים טבעון חרגמה מפורטוגוזית את ספרו השני של סאראמאנו הרואה אור בעברית. בטגנון ייחודי מספר סאראמאנו "סיפור של שתי אהבות ושני מסעים".

המלצת

עתון 77

פרלה יהושע: יהודים סתם; מיידיש: יהודה גור-אריה; הקיבוץ המאוחד, ספרי סימן קריאה, הספריה החדשה; 1992. רומן חניכות ארוטי, ססגוני ואפל על התבגרותו של נער יהודי, פרי עטו של מספר יידי שאינו מוכר עדיין לקורא הישראלי.

לוצאטו אדגר: קרן התכלת; הוצאת הקיבוץ המאוחד; 1992. קורות חייה של משפחה איטלקית מסוף המאה הקודמת אל תוך המאה הנוכחית. עלילה דרמטית וחיפוש עמוק אחר הזהות היהודית.

שלום עליכם: טוכבים; תועים; רומן; מיידיש: ק.א. ברחיני; אחרית דבר: חנא שמרוק; סדרת "קולות" בעריכת דן מירון; 1992. הרומן המגובש ביותר של שלום עליכם, הפורש בפני הקורא את הפנורמה של התיאטרון היידי במקומות שונים. נכתב בין השנים 1910-1912. בנוסח העברי, כולל אחרית דבר והערות — 628 עמ'.

גיתה י. ג.: מהיי, פיוט ומציאות; מגרמנית: יצחק כפכפי; הקיבוץ המאוחד, המועצה לתרבות ולאמנות, המפעל לתרגום ספרי מופת; 1992. אוטוביוגרפיה של גדול משוררי גרמניה, המשלבת זכרונות אישיים בצד קטעי הגות, שירה, רשמים והתבוננויות, עיונים בנושאי פילוסופיה, דת וספרות, וכו'.

ליפסקי אבידב: שירת ש. שלום; ספריית פועלים; 1992. כותרת המשנה של הספר היא "מאקספורסיוניזם נוסח העלייה השלישית לסימבוליזם", ואכן, הספר עוקב אחרי התמורות שחלו בשירתו של ש. שלום, תוך תיאור הזרמים הספרותיים והאמנותיים שהטביעו חותמם עליה.

השעון בשלו

מדי ערב, בדיוק בשבע, היה מכוון את שעון הקיר בן המאתים מותח קפיצו בקפידה, נצב מולו בעמידה דרוכה, בוחן תקינות התנודות של המטטלת

ארבע פעמים במשך שעה עגלה היה מכה בפעימותיו הרבע הראשון פעם אחת, ברבע השני פעם פעמים, בשלישי שלוש וברביעי היה מונה את גדל השעה

כאשר אבי הפנה את פניו לצדו האפל של העפר המשיף השעון בשלו עד קצה הקפיץ אחר כך נדם.

במבט לאחור, אני רואה חילים בתם הקרב להוטים להסיר שעונים קטנים מאמות ידיהם של חללים — רואה ואיני מבין הרי הם כבר לא מתנים במתיחת קפיץ, לא ימנו עוד את גדל השעה ולא יביאו את שלנות הרגע על הבשר המת ולא על הרוח הנושאת את ריחו הרע

שנה טובה — שנת שלום

למשתתפי "עתון 77" ולקוראיו



# אללה, המולדת והאָמאָם – טומאתו של שילוש לא קדוש

נואל אלסעדאוי:  
נפילתו של  
האמאם;  
מערבית: רחל  
חלבה; הוצאת  
ספרי מפרש.  
1992

ספרה השלישי המ-  
תורגם לעברית חושפת  
נואל אלסעדאוי, רופאה  
סופרת ופמיניסטית מצרייה  
ידועה, את קלונה של חברה  
ערבית-מוסלמית בת זמננו –  
והיא עושה זאת בחריפות  
ללא תקדים, ששום כתיבה  
דוקומנטרית או פובליציסטית  
לא תוכל להתחרות בה.  
המדובר ביצירה פסוודו-  
אליגורית, שסגנון כתיבתה  
הסוריאליסטי משמש מסכה  
ספרותית לתכנים ומגמות נוק-  
ביום ונועזים לאין ערוך יותר  
מקטעי "המינות והכפירה" המ-  
פורסמים של סלמאן רושדי  
בספרו "פסוקי השטן".  
בחברה מוסלמית, שהזר-  
מים הרגרסיביים והסקריפטוא-  
ליסטיים מתחזקים בה כיום  
באורח מאיים, צפויה כתיבה,  
שמסריה ישירים ובלתי אמ-  
ציעים, לסולם תגובות, שנע  
בין פתוות (המלצות הלכתיות  
בעלות כוח מחייב) להתרת  
צנזוראלית שרירותית המלווה  
בעונשי חרמה או מאסר, שא-  
לסעדאוי עצמה נתנסתה בהם  
בשעתו, עם פרסום מחקריה על  
מעמד האשה בחברה הערבית.  
עם זאת אין ספרה אוטורי,  
או מוצפן; הקודים, הנוסחות,  
האמרות, הסמלים, הפסוקים  
והקלישאות למיניהם, הנטולים  
כולם מעולם המסורת המוסל-  
מית, ובכלל זה מן הקוראן,  
נבללים בו באמצעות סגנון  
כתיבתה המיוחד לתמונות, סי-  
טואציות והתרחשויות, אשר  
למרות היותן סוריאליסטיות-  
פנטסטיות אין הן מותרות ספק  
באשר לכוונות שמאחוריהן.  
ריקבון המשטר הפוליטי-  
חברתי, החדור עד לשר-  
שיו צביעות ואכזריות, ולצדו

הממסד הדתי, הנשלט באופן  
טוטאלי על-ידי יצרי המין,  
הכוח, השררה, הרכושנות, הכ-  
בוד וההיררות, מתוארים בספר  
בתור מוטאציות הרסניות ומ-  
סוכנות ביותר של הטבע הא-  
נושי בשפל חייתיותו.  
זוהי חברה, שקיימות בה שתי  
"מפלגות חוקיות" בלבד: חזב-  
אללה (מפלגת האל, הדת)  
וחזב-אלישטאן (מפלגת השטן,  
הממסד החילוני), שאינן אלא  
שתי פניה של ישות זדונית  
אחת. המונחים האלה, בדומה  
לסמלים ומוטיבים אחרים, נטו-  
לים, אמנם, מן הטרמינולו-  
גיה של השיעה הקלאסית  
וזרמיה כיום, אך הסופרת  
עושה בהם שימוש סוריאליסטי  
חופשי, בלא להקפיד על מידת-  
הדיוק. ברית הידידות והנאמנות  
בין נציגיהן של שתי מפלגות  
ארהבות-שונאות אלו טבועה  
במהותה של חברה זו, והחיים  
במסגרתה אינם יכולים ואינם  
רשאים שלא להשתייך לאחת  
משתייהן (עמ' 29). השריעה  
(ההלכה הדתית) "האלהית"  
היא חוקתה הבלעדית, המוחלת  
בחיי יום-יום, ודיניה, המיוש-  
מים בקשיחות מפלצתית ביחס  
ל"המון", אינם מחייבים –  
למעשה – את "המנהיגים",  
זאת בסתירה לתפישות היסוד  
של האסלאם הרשמי.  
התשתית האנימיסטית-פגנית  
היא דומיננטית בדרך החשיבה  
וההתנהגות של חברת מאמינים  
זו, בה האל, או נציגיו עלי  
ארמות, תובעים-צמאים, כמו  
אלי השמש והגאות הקדמוניים,  
לדם בתולות, כדי לשכך את  
כעסם (עמ' 65). שני נגעייה  
עינוגיה העקריים הם הזנות  
והיין, צמד החטאים המגונה  
ביותר של הג'אהליה (התקופה  
הטרום-אסלאמית), שהפכו לח-  
דוד (סייגים-אסורים) קור-  
אניים מהחמורים ביותר, וכצ-  
פוי, שני המוסדות, שהאָמאָם  
ושאר דמויות גבריות מרבים  
לפקדם ולהשתהות בהם, הינם  
"בית האושר" (הזונות), הסמוך  
לכית-החולים הצבאי, ומרתף  
היינות שבארמון האמאם. (עמ'  
130).

חברה מוסלמית זו חוגגת לא  
שני חגים רשמיים בלבד (עיד  
אלפטר ועיד-אלאצ'חא) כהלכת  
השריעה הקדושה, אלא גם  
וביותר חג שלישי, הוא יום  
הולדתו של האמאם. דמות  
האמאם מהווה בספר אב-טיפוס  
גברי המעוצב כישות רבת  
זהויות וקלסטריום: האמאם,  
הבוודיגארד, שהוא גם כפילו,  
שנועד להחליפו ואף למות  
במקומו, הממונה על הביט-  
חון, ראש האופוזיציה החו-  
קית, הסופר הראשי, הבאבא  
(מעין סמכות חינוכית צבורית  
מייסרת-מענישה-אונסת) ואח-  
רים – כל אלה מהווים  
התגלמות דומות-שונות של  
האמאם, הגבר בהא הידיעה,  
המנהיג הדתי, השליט החילוני,  
ראש הצבא והמתעד-הסופר גם  
יחד.

הסופרת נוטלת מן הדוקט-  
רינה השיעית את פולחנה



המרכזי הסובב סביב הפיגורה  
המשיחית של האָמאָם-מְהֵדִי,  
הנתפשת בה כעל-אנושית,  
כ"ממלאת מקום האל עלי  
אדמות", כלי-ודעת וכלי-יכולה,  
כשולטת "בכל סודות הצדק  
והחוק והרפואה" (עמ' 111),  
ולשה לתוכה את דפוסי הח-  
שיבה וההתנהגות של כהני-דת,  
מטיפים ומנהיגי-דת רשמיים  
ועממיים ממשיים, שיעים וסו-  
נים כאחד. מן הקונוטאציות  
השונות של מושג האָמאָם  
הכללית והסתמית ביותר של  
המנהיג את האומה האסלא-  
מית, או העומד "מול" העדה  
(ומנהל את התפילה בצבור).  
בדרך דומה היא עושה שימוש  
חוזר בסממן שיעי מובהק  
נוסף, הלא הם המפתחות  
לגן-העדן המשתלשלים על הצ-  
וואר; הזיאנר הסוריאליסטי, בו  
כתוב הספר, מאפשר, כאמור,  
מרחב אינטרפרטציה בלתי ספ-  
ציפי, המתפקד כאמצעי ספרותי  
של הסוואה, זהירות וטשטוש

הזהות. דיני האישות של השריעה,  
המתירים לגבר – על בסיס  
הקוראן – לשאת ארבע נשים  
בו-זמנית, חוברים כאן עם דיני  
העונשין שלה, בהם עונשי  
קטיעת האברים ועונשי הס-  
קילה הקוראניים על עברות  
שונות, ובראשן הזנות והניאוף,  
שהאשה היא קרבנם העיקרי.

רק דמויות הנשים בספר יוד-  
עות לחיות באהבתן ולמות  
בה: האמהות, הנערות-ילדות,  
הזונות – כולן מעוצבות  
כקדושות מעונות, בסגנון המר-  
טירולוגיה הנוצרית. הנשיות  
והאמהות נתפשות בו כמקור  
החסד היציב והאמין היחיד  
וכמבוע הרכות והעונג ללא  
תנאי, ואילו הגברים מתוארים  
כמחטיאים, כשופטים וכמעני-  
שים גם יחד, שהאשה עוברת  
בדמיונם ובהתייחסותם תהליך  
של דמוניזציה גמורה. מקורה  
של זו בתלות היצרית המוחלטת  
באשה מצד אחד, ובחוסר  
האונים שבחרדה הקמאית מפ-

ניה מצד שני. האשה נתפשת  
בעיניהם כהוויה לא מוגדרת:  
"אין היא אשה ולא גבר; אין  
היא אדם ולא שד, אלא היא  
כל אלה יחד..." (עמ' 138);  
"היא הנחש והשטן", גם אם  
תסתיר פניה ברעלה..." (עמ'  
37), בבחינת ישות, שאי אפשר  
בלעדיה, רע שטני והכרחי,  
אשר אללה "מנסה" באמצעותו  
את מאמיניו. הגבר הנפלט מן  
הרחם הנשי מחפש בהכרח  
את דרכו חזרה אליו, והוא  
חרד לא רק מגוף האשה,  
"שאינו נראה לעין, ויש בו  
מפני שכלה ובינתה, המאיימות  
על בלעדיות שלטונו. מאפייניו  
וכישוריו הקבועים של האמאם,  
המייצג את השררה הגברית  
בכללה, הם "היעדר מחשבה  
מוחלטת", "גמגום" ו"שיתוק  
המוח" (עמ' 38), שכן השררה  
ניתנה על-ידי אללה "למי שאין  
מחשבה בלבו, ומחשבה למי  
שאינו שררה בידו" (עמ' 102).  
השפיות והבינה נחשבות, אי-  
פוא, לאבי כל חטא, ודין הנבון  
והשפוי, ביחוד אם הוא אשה,  
הריהו "סקילה" ו"העלמת תיקו  
בבטן הארמה".

גם מאפיינים אחרים של חברה  
זו, הנחשפים בספר, מנוגדים  
למה שמוגדר כרוח האסלאם  
האידיאלי: השימוש המופרז  
והמשעבד במותרות, שמקורם  
דווקא במערב הארוור: ממחטות  
משי, עטים מוזהבים, נעלי

למרות שקיפותם, והם מאפילים על חולשותיו הספרותיות. גם העלאתן על נס של אחוות הנשים, האמהות והאהבה, לצדן של ההכרה ושל הכתיבה הספרותית בתור האנטידוט האפשרי היחיד כנגד מפלצתיותה של חברה מתחסדת הנשלטת על-ידי הדת הממוסדת, משרתת כדרך משכנעת את התקוממותה האמיצה של הסופרת נגד הייאוש וההשלמה הפטליסטית עם הקיים ונגד הפחד החברתי

## אשר ריין

### שנת נערים

הנער ישן. מטתו מרפדת אבנים, קרים כמו תהום.  
גם בחלום פניו רעולי יאוש,  
מרחוק, רק לרגע, יראה את השמש;  
אשתו המיעדת.

במרחק זריקת אבן  
נער אחר ישן  
על מזרן דשן,  
טועם לראשונה בחייו  
מהשמש העגלה, המסנוורת;  
נערה זהבת שער.

מלים מן המלון: חלום. שמש.  
מלים מהמציאות: תהום. אבן.

והלילה כמו השיר הזה – סוס דוהר  
עליו שני רוכבים  
המעלים אבק נושן על פני הדרך.  
מה רוצים השנים? רק להגיע בשלום  
מהעזובה אל היחוד.  
מבעד למעוף צפרי האבן,  
הדרך היא יער. החסד הוא יער.

### לב המתבונן

"רק את קולו עודני יכול לזכור!"  
נצרב פי לחש של אב שכול. באדישות  
כרוח מת הוא מאיר לעצמו יומיום.

דרך לבית העולם. לב המתבונן יודע:  
לפני האבות מתים כאן הבנים.  
כבמין מחנה של תמימות  
כאן הומה הרקב. הפרי מת לפני  
העץ (נטע בחצרו עם הילדת הבן). לראות

בחרף מבעד לאור המת את דם ימיו.  
אני רואה בית קברות; ברקפנים פשבר עתיק.  
עטרת מותנו. כאן המקום הנכחור. ברקב  
נרקמו להן בעזות-שתיקה עלילות ארץ:  
הקמיות, הפזב וכל מה שהמות בולע.

קצרה הדרך אל התזה, לפיה מקור הבגידה הוא באשה; "וזה חמורה היא אף מהכפירה ומ" הבגידה במולדת, והיא בחזקת תועבה ואי-כבוד" (עמ' 37). הכבוד היהו האדמה, ו"האדמה היא כבוד המ" שפחה, ואין לנו קניין יקר יותר מגופיהן של נשותינו". משמע: השמירה על כבוד האשה (מושג הערצי) אין ולא כלום בינו לבין עקרונות המוסר והצניעות הצרופים, ואין הוא אלא פונקציה של בעלתנות, רכושנות וסטטוס חברתי, כשם ש"הנישואין אין להם ולא כלום עם האהבה" (עמ' 70). המין כשלעצמו הוא דמוני: הפאלוס הנו "בלוטת השטן" (עמ' 75), כשם שצלקת הדגדגן שנכרת (מילת-בנות הוקעה על-ידי הסופרת בעקר בספרה "האשה מאחורי הרעלה") היא "סימנו של השטן" (שם).

פחד הגירושין בקרב הנשים חזק אפילו מפחד-המוות, ועל כן הן גוזרות על עצמן שתיקת-עד, נאמנות שפחתית וכ-ניעה חסרת-אונים לבגידות בע-ליהן ואומללות חייהן, בהתאם לסיסמה: "הציות לאללה הוא חובה, והציות לאב, או לבעל כלול בציות לאללה" (עמ' 25). תבניתו המעין "ירשור מונית" של הספר מאפשרת הופעתן של חזרות וריאציות מרובות על תיאורים ואמירות, הנחרתים בתודעת הקורא וכ-דמיונו, כש"האני המספר" חבוי בכל אחת מהדמויות הגבריות והנשיות ומדבר מתוכן מזויות ראייתן השונות, המנוגדות, או המשלימות זו את זו.

תמונות רבות בספר מעוצבות בציוריות עזת מבע ומקר רית ונודפות ניהוחות ארוטור אינטלקטואליים חריפים, המ-עורבים לעתים קרובות באמי-רות ובהכרזות פלקטיות, שמר-נסות בפי הדמויות באופן מלאכותי ומודבק. הסופרת מעצבת בפשטנות מ-וונת את הסטראוטיפים הגברי והנשי בדרך מוקצנת ומגמתית, האמורה להקנות לביקורתה ולמחאתה כוח הלם משפיל ומפעיל. ואולם, מסריו הא-נושיים והחברתיים של ספר חושפני-מתחפש זה, המשמיע את זעקת "המתים במלח-מות, הנעדרים... קטועי הידיים והרגליים, הנסקלים והנסק-לות, העצורים והעצורות, שותי המוות עם חלב-הבוקר, ונפגעי הקרינה" – אמינים ומזעזעים

עור מהודרות ושאר אביזרים, וכן חליפות הגברים ושם-לות הנשים "החוקיות", "הנכב-דות" התפורות מברים משוב-חים מיובאים מן המובחר (עמ' 31); הנשים מקטגור-ריה זו, "שערוותיהן חבויות מאחורי רעלות" עדויות תכשי-טים נוצצים ומשתתפות דרך-קבע בטקסים החגיגיים למי-ניהם, בחגי הספרות והאמנות, בחירת מלכת היופי וחלו-קות פרסים, קבלת שגרירים ומומחים זרים וכיו"ב (עמ' 126). לצד קטגוריה נשית זו מצויות גם הנשים הזרות, הנו-צרות "הבהירות כחלת-דבש, דקות כגבעול ודוברות שפות רכות", אלה המוסיפות לה-צטלב ולכרוע לפני השילוש, גם לאחר הינשואן למוסלמים, אקט האמור להופכן ל"מאמינות" באופן אוטומטי.

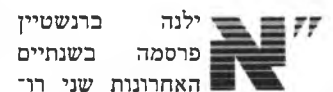
ל"זהובות-השער ולבנות-השוקיים" האלה מיוחס, בדומה ל"לחוריות", עלמות גן-העדן המוסלמי (עמ' 33) כוח מאגי מיוחד, ואף כי אינן אלא מוצר צריכה מבוקש ויקר, הן חולשות על בעליהן ומפתות-מדיחות את מאהביהן, נאמני בעליהן וכפיליהם.

בנק האמונה והצדקה שבפי-קוח האמאם (עמ' 114), אשר המאמינים, עבדי אללה, נקראים לשלם לו "היום" כמתן בסתר, כדי לגבות גמולם "מחר" בגן העדן, פשט את הרגל, והוא מעניק שטרות מחילה והמלצות מן הנביא (מושג הש-פאעה המתואר כאן כווריאציה נלעגת על מוסד האינדולג-נציות בנצרות של ימי הביניים) לאלה היוצאים בדרכם לגן-העדן. השוחד, השקר, הצבי-עות והניאוף שולטים, כמסתבר, גם במדורי העולם-הבא על מחלקותיו, ובהגיעו אליו אין האמאם מהסס מלרמות אף את אללה עצמו (עמ' 125-123).

הספר מגולל תמונה של שררה עריצה ואכזרית, "הגוזרת סר-טים" וחונכת בתי מחסה, אך מכלכלת ידידות כממון. אין בה שאלות ולא ויכוחים, כי "הוויכוח הוא חידוש מגונה וזר למורשתנו (מושג הבדעה), והמחדש אצלו מה שאין במור-שתנו (מושג הסונה), מביא עלינו מדוחים והמדוחים "חמו-רים" מן ההרג. מי שמערער על כך, כופר באללה ובווד במולדת ובאמאם" (עמ' 107). מן התיאור הזה, המשקף סולם ערכים מעוות ובלתי הומאני

# אריזה שאינה מעידה על המוצר

אילנה ברנשטיין: **דיה הניג: עם עובד, "הסדרה הלכנה"; 239 עמ'.**



אילנה ברנשטיין פרסמה בשנתיים האחרונות שני רומנים: "שארית כסותה ועונתה" (שנכתב — וזה

כנראה רלוונטי ופורסם בעיתונות בשלושה חדשים), שניהם ב"הסדרה הלכנה". בשני הרומאים נים הללו היא מעוררת שאלה עכשוויות מאד, אופנתיות: שאלת גובה או נומך השפה והתהליך העובר על הספרות העברית, של היטמעות בין לשון ספרות לבין לשון עיתונאית ואפילו סלנג. השימוש המסוים הזה כשפה, האם הוא מתוכנן או שהוא פרי כתיבה אותנטית, מדויקת, כמו שמדברים? מהו תפקיד הלשון בתוך הטקסט הזה? השאלות הללו יתבהרו בהמשך.

ברנשטיין, ב"דיה הניג", מביאה את השאלה הזו לקיצוניות, וזו כנראה גם התשובה שלה, על-ידי שימוש מירבי בסלנג, על-ידי הפיכתו לגורמה דיבורית, על-ידי בחירת דמויות המדברות בסלנג מסוים, של הרחוב. עד כדי כך, שהציר בו מתרחש מקרה הרצח נקרא זולה. (דירה נטושה). ומי יודע מה זה זולה, אם לא שירת בצבא כדיוק בשנים 92-1990, והמלה הזו השתרשה אצלו עמוק בסלנג, כמו ביטויים אחרים, שהפכו נכסי צאן ברזל של שפת החברה?

השאלה הזו, שמתעוררת בין היתר עם קריאת ברנשטיין, אינה אופינית כמו בן בלבר. לינור, לפיד, קסטל-בלום ואחרים, יצרו את הגל הזה. לא נמצא אותו, למשל, אצל קנו, עוז, יהושע, ואם כן — תהיה לא-יתקניות משמעות מסוימת מאד.

מהו "דיה הניג"? זהו רשומון של פענוח מניע לרצח. הוא אינו בלש, למרות שיש בו סימנים של מתח, הפתעה, תפניות והתקדמות בפענוח. זהו ניסיון להיכנס אל תוך הפסיכוזו של הדמויות, על-ידי הבאת דבריהן בקולן-הן.

ולכל אחד יש לכאורה קול משלו, המאופין על-ידי שפה, התנהגות — וכולם כאן כעיתיים מאד, חולים ממש. למעשה, ברנשטיין לא הצליחה ליצור קולות ממש שונים. היא מבקשת לפענח, דרך עבודתה של עובדת סוציאלית, מה הניע את דיה הניג, בת ארבעים ומשהו, לרצוח את ראסל, אהובה הצעיר ואב בן-זקונה.

הדמויות, הקולות שמביאה העובדת הסוציאלית, עדויות שמיעה, כפי שהוקלטו, אינן יוצרות הזדהות. הן אפילו סמליות מדי, ודרךן מנסה ברנשטיין לגעת ביצרים אפלים, בדחפים ראשוניים, אפילו בקמאיות — אבל את החבל שהיא נותנת בידיהן היא מותחת יותר מדי.

ותחילה, לקולות: **אברג'ילדה:** חסר בית שפלש לדירה נטושה בדרום העיר תל-אביב, אותה הוא מכנה "זולה". לזולה הזו מצטרפים מדי פעם חסרי-בית, ולשם הגיעו גם דיה וראסל. דרך אברג'ילדה, חיית מין, מין פרה-הרבעה חובב נע-ריס, שדעתו משובשת, מתוודע הקורא לתקופה האפלה בחייה של דיה, ללידת תינוקה — היפוליט, לנטישה של ראסל ולשחיטה שהיא שוחטת אותו כאשר הוא שכ. הכל דרך עיניו של אברג'ילדה, שלמרות דעתו המשובשת, הבחין שדיה היא נטע זר בתוך העולם הזה, של זרוקים ומסוממים חסרי-בית.

אין ספק, שאברג'ילדה זקוק לטיפול, אבל הוא מחוץ לחיים. הוא מהננחים שאפילו המשטרה בוחרת להניחם לנפשם, למרות שהוא מטוד חברתי: הומו מזיין נערים צעירים, תוך פיתוי וכפיית רצונו; תוך כדי שיחה עם העובדת הסוציאלית הוא מאונן וכו'. דווקא לו, למין שוטף הכפר, רפה-השכל, יש כבוד לדיה ולבן שנולד לה בזולה. דווקא הוא עוזר לה בלידה, מרחם על בנה, מתגלה כמעט כמשוגע בעל לב הזהב.

האינפורמציה שמקבל הקורא מאברג'ילדה על דיה מוטלת כמובן בספק, מפני שאין אמת-מידה לדעת, אם אברג'ילדה דובר אמת, מה הדמיון ומה המציאות בסיפור, בין היתר מפני שכל הסיפור קצת לא-אפשרי, מפני שהיצרים חזקים מדי, מפני שזהו ניסיון לחדור אל עולם חולני, לא מוכר. את מעט האינפורמציה צריך לדלות מתוך הדברים, שאין להם זמן כרונולוגי או רצף, מלבד האסוציאטיבי. את הסיפור צריך לנכש מבין עשבי הקלילות, הסלנג, הגסויות, המשפטים המאד צעירים.

תילי: תהילה הניג, בתה של דיה. את הסיפור מנקודת ראותה שומעים בימיה האחרונים במוסד לחולי-נפש, לפני התאבדותה. תילי חיה בין הזיה למציאות, בין נקמה באמה השנואה לבין קנאה באמה המוערצת. דרכה מבינים שדיה היתה ציירת. דרכה אנו מתרשמים שעמוס, האב והבעל, חיפש אחריה כשנעלמה מהבית, ולא מצאה. על-פי ספורה של תילי, על-פי ההזיה שבנתה לה סביב משפחתה, מתקבל הרושם, שאמה היא זונה ואביה קדוש. דיה, על-פי תילי, נד-מית רשעית, דומיננטית, מטורפת, אמנית, אגוצנטרית. גם הקול של תילי מורכב ממשפטים קצ-רים, חלקם אסוציאטיביים, חלקם "שפת-רחוב".

**עמוס:** עמוס הוא נקודת התפנית של הרומאן. אשף התדמית, המס-כות. זולה הנפש האמתית, שעד לפיענוח הזה, איש כנראה לא חשד בו (מלבד ראסל), או — כל אחד חשש לחשוך בו. מונע על-ידי דחפים של מעמד, התקד-מות וקריירה, אובססיבי בכתיבת מכתבים למערכת, בורגני, מציג מפלצת בלבוש הומאני: הוא נתן לדיה, אשתו, החל מכרוזי-הרגעה וכלה בכדורים לחולי סכיזופרניה ומניה-דיפרסיה ומה לא. דיה מתמכרת לכדורים הללו, ואוברנה בא לה בעיניים.

קולו ספרותי כמעט, מלאכי; העברית של עמוס היא עברית של שבח, עמוס עוזית — לרגע נשבת העובדת הסוציאלית בקסמיו, עד שהפסיכוזו שלו מתבררת: עמוס מספר כיצד סימם את דיה במשך שנים, כיצב איבדה את הקשר עם ילדיה, תהילה ועירא, כיצד הצליח לקומם את בתה נגדה, והכל באצטלה של טובת-היא.

אם לפני-כן, מתוך המונולוג של אברג'ילדה, חש הקורא איזו תחושת גועל ושובע מן הרפש, הרי שכאן התחושה גדלה, מפני שהרפש הזה מזיק יותר, מסוכן יותר, מתוחכם יותר, וכלפי חוץ — נקי הרבה יותר.

**עדנה:** העובדת הסוציאלית. עדנה היא למעשה רב-קולית, מפני שהיא שומעת את כל הקולות. אבל קולה מתפצל לשניים: קולה היא וקולה של דיה, אותה היא שומעת בבית-החולים, ימים מספר לפני מותה.

עדנה, ילדה יפה (באמת? או כהז-יותיה?) שהיתה למצולקת ולמ-צוערת בעקבות פְּוִיָה, רווקה בגיל



אילנה ברנשטיין

מתקדם מאד, שנעוריה אבדו, חולמת מראשית הרומאן הזה לעשות ילד. לבד, מלית-כרירה. עמוס היה ההזדמנות בשבילה, אבל למרות ההתפתות והמעשה, היא לא נכנסת להריון ממשי, אלא להריון מדומה, נפשי, שבסוף הרומאן נודע כי לא נשא פרי. היא מרגישה איזו קרבה לדיה, מתוך היטמעות, בין היתר מפני שדיה ייצגה אימהות. גם מצבה הנפשי מוטל בספק, למרות החזית המאוזנת (עובדת סוציאלית) שלה. בקול של עדנה, המתערבב עם קולה של דיה, מתבהרת כל הת-מונה, כל פענוח הסיפור הטרגי: עמוס הניג שכב עם בתו, תילי, והוא הסיבה האמיתית לשג-עונה; עמוס הניג סימם את אשתו דיה, הביא להתמכרותה ולמחלחה; ראסל, הצעיר הזר והמסומם, ניסה להציל את דיה מעמוס, וגרר אותה לכיכ השופכין, לזולה, למקום שאין ממנו חזרה אל תוך החיים הנורמליים, או אל תוך החיים בכלל.

הטרגדיה המתבהרת היא קשה מדי. ברנשטיין מתחה אותה יותר מדי. גם אם התכוונה לעסוק בשאלה של גבול השפיות, של גבולות החיים — של עד לאן ניתן להגיע מתוך הנורמליות לכאורה, התשובה נותרה לא אמינה. לא אמינה, מפני שלמרות שהמניעים הם נפשיים, תוצאות של טראומות, יש הרגשה שהשיגעון הרחיק לכת. האם באמת דיה כזו — אשה יפהפייה, מסכיבה בורגנית יוקרתית, יצירתית — תאבד לחלוטין את זהותה האישית, את תפקודיה לא רק הנשיים (על אלה לכאורה אינה מוותרת, כי גם כשעזבה את ילדיה, היא יולדת בן נוסף) אלא גם החברתיים, ותגיע לשולי השוליים?

ברנשטיין התכוונה כנראה לסמלים. השיגעון כמטפורה למצב נשי, לפסיכיות נשית, לאי-התפתחות נפשית, אנטי-פמיניסטית בצורה קיצונית, מאצ'איזם ואגוצנטריות כוחניים כסמל לרוע, לשורש הרוע. אין נקודות אור בסיפור הזה, אין הת-פשרויות. הכל מוביל אל המוות,



# מקומי כאן, בין בני האדם

מצילה, התקשרות אליה, ולבסוף שוב פרידה – תחזור על עצמה שוב ושוב לאורך הספר. וכמה קשות הפרידות הללו לילד הקטן יעידו דבריו בפתח הפרק הלפני אחרון:

"כל פעם זה חוזר על עצמו. אני מתקשר למישהו ולפתע הוא נעלם. ואני אפילו לא יודע לאן. ברוב המקרים אני גם לא יודע למה בכלל עזב. אני מאד כועס על עצמי. למה נפתחתי. כל כך קשה להשאר עם געגועים. אצלי, בכל אופן פרידה זה כמו טבעת ברזל על החזה. ומישהו מהרק אותה כל פעם יותר חזק, עד לחנק..." (עמ' 200).

זדה אסתר" הוא ספר של סיפורים מילדותו של המספר. כל פרק הוא למעשה סיפור לעצמו, וגם פרק אחד מתוך רומן שלם. ואכן הפרק הראשון של הספר זכה במקום הראשון בתחרות הסיפור הקצר של עתון "הארץ" בשנת תשנ"א. פרק זה, שבו נוטשת האם את בנה בן השמונה ושולחת אותו לרחוב – "אתה תלך בין בני האדם" (עמ' 7) – אינו רק סיפור לעצמו, אלא גם סיפור-מבוא, שמציג בפני הקורא את עיקר העלילה ואת סגנונו המיוחד של המספר. הפרק נפתח, כאמור, בעזיבת האם, עובר דרך הילד המסתובב לבדו ברחובות בגשם, נמשך דרך הפגישה עם הדודה אסתר, הדודה הזונה שאוספת לביתה את הילד, מנקה אותו, מאכילה אותו, מלבישה אותו, ולבסוף זורקת אותו מביתה במכות כשהילד מנסה "להציל" אותה מ"מילוי תפקידה" עם לקוח שבא אליה. תבנית זו של נדודים, רעב, ומכות, פגישה עם דמות

אבל לא רק את עיקר העלילה מציג לפנינו הפרק הראשון, אלא גם, כאמור, את סגנונו המיוחד של המספר. כבר בפרק זה בולטות בפני הקורא האיכויות המיוחדות של אקשטיין כמספר. שלוש מהן אציין כאן.

האחת היא היכולת הסיפורית-תיאורית של המספר.

"הגשם החל לרדת בחזקה. ניסיתי למצא מחסה מאחורי אחד מהשערים. הכל היה סגור. קירות הבתים, עם טיח מתקלף ועם תריסים סגורים. נראו כמו עיניים פתוחות מפחד וכל העיניים האלה בכו מטיפות גשם. הדמויות שפגשתי בדרך הזכירו לי את כובת הסמרטוטים ליד המטבח הסגור." (עמ' 8).

השנייה – השימוש בהומור חכם. כשהילד מתאר את שיחתה של אמו עם האלהים הוא מוסיף הערות משלו "גם כאן ניסתה אמי לרמות את אלהים כי אני כמעט בן שמונה..." הטענות של

הדמויות ואינו הופך אותן לע-כשויות רק משום שהן מדברות בשפה עכשווית. אבוג'ילדה או עמוס הם אפשריים כל-יכן? דיה היא אפשרית? היא השכנה מהבית הסמוך או הישראלית הנאורה, בוגרת אוניברסיטה, כמעט כל אחת מאתנו? לא. יותר משהיא דמות, היא כאמור סמל. היא ניסיון של ברנשטיין לחשוף עצ-בים דקיקים, לפענח את סיפור הנפש – אי-הנורמליות שלה, או, הנורמליות שלה וגבולותיה.

הבעיה היא, שכל העזרים בהם השתמשה – כמו השפה, כמו המקום, כמו מורכבות הפיענוח על-ידי השימוש של העוברת הסוציאלית נותרו כמסגרת חיצונית, כמראה שאינה מייצגת את תוכנה או לא מעידה על המוצר שבתוכה. ■



אריה אקשטיין  
זדה אסתר

זדה אסתר  
סיפורת עברית

רק הוא. גם אחרתו וגם אמו והוא בכלל לא התבייש בזה... ולעצמי החלטתי שכשאגדל, אהיה גנב ואעזור לעניים" (עמ' 8). וכשהדודה אסתר אומרת לעגלון שתשלם לו את הנסיעה עם התחת: "לא הבנתי איך אפשר לשלם עם התחת. תיארתי לעצמי את הדודה חותכת את התחת למטבעות קטנים ומשלמת בהם לעגלון. כל הזמן חשבתי כמה מטבעות אפשר לעשות מהתחת של הדודה. הייתי מאד גאה בדודתי. יש לי דודה קוסמת"

אמי שוב פעם לא היו מדויקות, כי גודל למשל היה גנב. לא

אריה אקשטיין;  
זדה אסתר;  
הוצאת צד  
התפר; כתר;  
1992.

## ליאורה בן יצחק

### לילות צומחים

"לילות צומחים מתוך ראשי"  
אלזה לסקר-שילר

אני רואה אותך בטלויזיה  
בין סורגי תריסים שבורים  
זועקת לשמים  
שם פוככים נתלשו ממקומם  
משלכים בין הריסות הבית.  
לילותי צומחים בתוך ראשי  
פחד מתגורר  
גם הגשם נושר  
אל חלונות ריקים.  
אני אוהבת את הבית  
בו אגרתי חיים  
בני נחלים על צנארי  
כמו אשכול ענבי בסר מבשילים  
כשפחד בשנתם.  
אני רואה בטלויזיה  
קורמורנים  
במי המפרץ השחורים  
נחרץ מות  
אפלו חבצלות קמלות כחשך  
רק אנתנו יושבים פה בדממה  
ומתכבים.

17.2.91

(עמ' 10).

והאיכות השלישית של אקשטיין כמספר, הבולטת כבר בפרק זה, היא הרגישות. רגישות האבחנה והתיאור. "הדודה ירצה לידי והחלה פתאום לשיר. בחיים לא שמעתי אשה שרה כך. קולה מילא את החדר בעצב" (עמ' 11). הפרק השני הוא אחד הפרקים היותר יפים של הספר. בפרק זה מתוארת ידידותם הרגילה של אברום לייב והסוס הזקן שמלקה. שמלקה הוא סוס שבוכה, סוס שמדבר אידיש, סוס שמשנה את פרצופו ואת אופיו כשמלבישים אותו במדים של גנרל. אברום לייב הוא היחיד שמבין את שמלקה. הוא כורת אתו ברית של הבנה, מתחלק אתו באוכל, מתחלק אתו בחוויותיו, וכורך אתו מביתו של העגלון, מנשקה, כשהלה רוצה למכור את הסוס לפרוט העורות. זוהי מערכת יחסים אנושית, רגישה ומשמעותית יותר מרוב מערכות היחסים שהיו ויהיו לילד הקטן עם בני-אדם. וכמו ביחסים עם בני-האדם יש במערכת הזאת קרבה ויופי בצד כאב, אכזבה ופרידה. "שמלקה, במקום להבין ולהעריך את מה שאני מתכוונן לעשות למענו, הסתובב עם התחת כלפי, הרים זנב ופשוט מאד חרבן עלי." (עמ' 40). וכשבסוף הפרק נפטר הסוס הזקן, ירדו היחיד של הילד, הוא אומר "לא הייתי עצוב כלל..." (עמ' 48). הקשר היותר קרוב של הילד, היותר אנושי, נתגלה כהפכך ומאכזב.

הפרקים הבאים מפגישים אותנו עם מגוון רחב של דמויות צבעוניות ומעניינות, החיות חיים משל עצמן בשולי החברה, בתוך עולם של זנות ועוני, רעב ומחלות, קלפנות ושכרות, ואלימות ומרמה והרבה מאד כאב. זהו עולם המתקיים לעצמו ויש לו חוקים משלו. בעולם הרע הזה מוצא הילד הקטן את בני-האדם במובן האמיתי של המלה. שמשון המהמר השיכור מנסה כל הזמן להכניס את הילד ל"חדר" שילמד. זושה הגויה הפשוטה אוספת אליה מהרחוב, שוב ושוב, ונותנת לו מזון ומסתור. ארתור, שותפו לתא בבית הסוהר, של שמשון, מסביר לילד הקטן "מה זאת אמנות ומי הם אמנים".

"לדעתי אמן זה צייד. יש ציידים מוצלחים ויש ציידים פחות מוצלחים... הולך למשל סופר, ומטייל בין בני אדם וצד לו מלים, מלים שנאמרו ומלים שלא נאמרו. הרי כל העולם מלא אותיות ומהאותיות האלה הסופר מרכיב מלים ומהמלים

מרכיב משפטים והמשפטים נהפכים לפרקים ומהפרקים נוצרים ספרים. זה פשוט מאד. הסופר הולך עם מכשיר האזנה ומתחבר לנשמה וצד אנחות, דאגות, צחוקים ובונה מהם ספור חיים... ההבדל בין סופר טוב וסופר רע הוא רק בזה שלסופר טוב יש מכשיר האזנה יותר רגיש והודר יותר עמוק..." (עמ' 181).

ואין ספק שאקשטיין הוא המדבר כאן מפיו של ארתור. "דודה אסתר" הוא סיפור עצוב. מאד עצוב. ואתה קורא בו ושואל את עצמך, אז למה הוא לא? נראה שהסיבה העיקרית לכך הוא ההומור הרב, הרגיש והחכם שמלווה את כל הספר. הומור עדין, שחודר לנשמה והופך את הדברים הקשים ביותר לנסבלים. גורם נוסף שמשכך את העצב, האכזריות, והקושי שבסיפור הוא נוכחותם של הטובים. (עם או ללא מרכאות). בין הרעים למיניהם נמצא תמיד איזה איש טוב שאוסף אליו את הילד הרעב ונותן לו מקום לישון ודבר מה לאכול. יותר מזה, בין הרעים "ל"טובים" ישנה דינמיקה מתמדת. הרעים הופכים לטובים והטובים לרעים, אפילו שמלקה הסוס, ירדו הכמעט יחידי של הילד, מחרבן עליו לבסוף, ואילו שני הפושעים הקטנים, שמשון וארתור, מכים את הילד כל הזמן, ובו בזמן דואגים לו, מאכילים אותו, ואוהבים אותו.

מה שהופך את "דודה אסתר" לסיפור כל כך אנושי ומחלחל ללב היא הפשטות. אקשטיין אינו "מתילד" כשהוא מדבר מפיו של אברום לייב. השפה היא עברית תקנית לא גבוהה מדי ולא נמוכה. הרעיונות והתפיסות המתוארות בעזרתה הם, כביכול, של בן שמונה: "מה שהכי רציתי זה לרצוח את אלהים" (עמ' 8), "בלבי החלטתי להתחתן אך ורק עם זונה" (עמ' 11) "הרגשתי שכל מה שקשור לאלהים מריח מעין נפוחה או מיד שכורה" (עמ' 55), "העולם שלי התמלא בכל כך הרבה למה. ממש מבול. יש לי כל כך הרבה שאלות ואני מבין כל כך מעט. גם אין לי את מי לשאול..." (עמ' 167). וכן הלאה, אבל הקול הוא קולו של הסופר, של הצייר, של האיש אקשטיין המביט אל תוך ילדותו בעיניים מלאות חיבה וחמלה, כאב וסליחה. ונראה שלמסקנה הסופית של הילד בן השמונה "מקומי כאן, בין בני האדם", מגיעים שלושה שהם אחד: הילד, המספר, והסופר. אכן ספר ש"מתחבר לנשמה".

בהחלט מומלץ. ■

## ענת לויט שם-אור

### תמיד בין לבין

שירים אני כותבת תמיד בין לבין גדול ילדים לטפוח הבעל לפתוח קריירה שגם היא דבר מאד חשוב בשביל לא לפתח תלות באף אחד שלא רוצה, שלא יעשה טובות, שלא ירגיש מחיבות להחזיר לי עין תחת עין, לפעמים אני גם סורגת וכותשת שן תחת שן, של שום פמוכך, בשביל טעם טוב וריח רע בידיים שבין לבין אני גם כותבת בהן שירים שלא יראו, שלא יגידו שאני לא עושה בבית שום דבר.

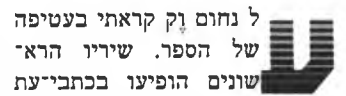
### קדוש, קדוש, קדוש

את שארי, כסותי ועונתי הבטחת לספק לי בסגרירי ובחמסין אמרת תהיי לי מקדשת וגם אני אמרתי קדוש, קדוש, קדוש תהיה לי בקדש קדשי החלין אתה תעבד לפרנסתי פשאני אכתב שירה על קרנות המזבח, שיהיה לאן לברח אם וכאשר יגמרו בינינו עונות השנה.

### קפה, תה או שוקו

פשאני שוטפת פלים אני תמיד חושבת על פלחן אליילים. סליחה, על המלך. סליחה, על המלך שלמענו ובשבילו אני מקריבה המון דברים. מה, אני לא בדיוק יודעת, לא בדיוק זוכרת, אבל מה זה חשוב ולמי אכפת מה אני ואם בכלל זוכרת משהו או שוכחת. העקר שהפלים יהיו שטופים ומגנבים טוב טוב, שלא ישארו עליהם כתמי המחשבות ששוטפות אותי, מחשבות עברה וכפירה שאני חושבת בזמן ההדחה. אני עובדת אליילים מזמן קדום מאד, מלדתי, אולי עוד מרחם אמי, אולי עוד שם קבלתי על עצמי את האמונה התפלה שהמלך שלמענו נולדתי לשרת ולעבוד אותו יום יום ולפעמים גם בלילה הוא כמו אלוהים אמתי, שאין בלתו זולת עוד המון מלכים שמקיפים אותו, שמקנאים בו ושרוצים לבוא תחתיו, תחתיו, לפתות אותי להדיחו בזמן שאני מדיחה פלים והוא קורא עתון בכרסתו, אני שואלת רק מה תשנה? אולי כוס תה? אולי קפה? אולי תשנה עוד שוקו?

# הירח אינו מבריק



ל נחום וְקַ קראתי בעטיפה של הספר. שיריו הרא- שונים הופיעו בכתיבת- בארה"ב וכישראל כשהם מתורגמים מרוסית. ספרו הראשון, "חץ השירה החופשית", פורסם ב-1984, ומשך את תשומת לבם של חובבי שירה אימפרוביזציונית. הספר שבידי מכיל מבחר מאותו ספר וגם שירים חדשים. עטיפת הספר קובעת, כי המשורר אינו משועבד לז'אנר מסוים, אך הוא בעל רמה גבוהה של מקצועיות, ושהוא מייחס ערך מיוחד לצורתו הגראפית של השיר על הדף. אני לא מצאתי בספר צורות מיוחדות וחדשניות והחיתוכים השונים של השורות לא הרשימו אותי במיוחד. נחום וק, שהוא מוסיקאי במיק- צועו, משתמש במטפורות מעולם המוסיקה: "רחוב של בוקר נופל כלפי מטה כמו קליד", או "מדוע אנחנו מוחאים כף לצלילים שלא מיד המריאו כמוסיקה" (עמ' 31) או "מכסה הפסנתר נטרק בנקישה על מנענעים שחורים" (עמ' 40). שירי נחום וק הם מוסיקאליים, קצביים ואפילו מחורזים לפי מסורת השירה הרוסית, הקלאסית והמודרנית. יש לשבח את המתרגם שנתן את "עיר לילית" (עמ' 29) בחריזה מלאה, א ב א ב, נקבית וזכרית לסרוגין, שיר אלתרמני במיטבו, גם בתוכנו וברוחו, מבלי שישמע כאפיגוני.

וכן רב השימוש באנאפורות, חזרה בראש שורות-השיר על מלה או קבוצת מלים. "ימים מוזרים" בשיר בעמ' 8, מופיעים בראש כל בית. "ימים מוזרים" המסיימים את השיר הם אולי האנאפורה של הבית האחרון וגם כל מה שנשאר ממנו. גם בשיר הבא, שאינו מחולק לבתים, יש ארבע שורות, "אין אנו עצים", כאנאפורות לשוני שביננו ובין העצים. נחום וק קורא את הפסוק "כי האדם עץ השדה", כפשוטו, עם סימן שאלה בסופו, ומעדיף את "שתיתם המפתיעה" של העצים, לעומת המלים שלנו, "המקשות עלינו להביע את האמת". כדי

להצביע על הגיוון הרב של הצורות השיריות, הביא המתרגם גם שיר פיזומון אפיפורי, בו השורה "החיים בצל הרגלים" מסיימת כל בית מחמשת הבתים שבשיר (עמ' 11). גם השורה הקודמת לאחרונה, "האם לא נאית שכבר מאוחר", חוזרת בכל בית כשה"ראית" מתחלפת ל"ידיעת", "הבנת" ובכית האחרון ל"האמנת"; זהו שיר "האמונה שכבר מאוחר"; זה אוקסימורון לא רק בשורה אלא בכל השיר, בו התקווה מיואשת בפיזומון קליל וחזור, "אמת לא נחוצה לאיש / נמאסה כבר על הכול" (עמ' 14). כנגד השירים המסודרים, ה"מב- ויתים", יש שירים פראיים, של שפה הנשפכת, המעלה באוב משוררים, כמו בשירים "ויין, אליוט, מנדלשטאם" ו"ואריציות על נושא דילן תומס", זה ה"קריין מנוילס": "אני נאלץ להיות גוף של אדם זר / של נפש זרה ולדבר בשפה / לא של אלוהים לא של בני-אדם ולא של בעלי חיים" (עמ' 15) אני הייתי מוסיף: "אף לא של דוממים". אלא שיחסו של נחום וק לעץ ולאבן הוא אמביוואלנטי. אני גם הייתי מתקן את השיר היפה הזה והייתי הופך את "זקנה" לזקנה ואת "שערות הכסף" לשערות ולכסף. מישהו טעה כאן, המנקד, המגיה או אולי אני הקורא. ודאי לא המתרגם. איני יכול לגנות או לשבח את התרגום, כי המקור אינו עומד לנגד עיניי. אני סומך על המתרגם שעשה מלאכה נאמנה, כי השירים נקראים כשטף, בלי מהמורות תרגום.

נחום וק מבטא את עצמו לא רק כמוסיקאי, הוא גם צייר ושחקן וליצן. השירה, בעיניו, היא פרי "להטוטים של קוסם זריז", מחול אותיות מצובעות ו"את מי נשימו צבעיך, ציירי?", "הצבע השחור והמבריק מכסה את השם שלך", זה הצבע השחור, בו מוחק וק את הימים; (מתוך עמ' 11, 10, 6) נחום וק מתעטף בשמלה שחורה כמו הלילה, "להסתיר בה את פניו המעוותים", הוא משחק ב"תיאטרון הרחוב הזה", "חגיגה זרה": "תן לי מסכה לבוקר, עם חיוך מודבק" — "תן לי מסכה לצהרים" — "תן לי מסכה לערב" — (אנאפורות מתוך עמ' 34), "אני נושק לירח", "ליצן מעיף כלפי מעלה עיר על אנשיה". (עמ' 32). ומפתח את "מיטב השיר זכור".

וק חי עם הרגשת הזמן; שעון- החול כאצבעותיו, וכשחופן החול חומק מתוכו, "הוא בא אל

הרף-עין של שיא הסיפוק", מגיע "אל תוך עפר של כבוד", "שורף את עצמו אך איננו קלה" (תמצית עמ' 6). זה "ציור הזמן שטרם נסתיים", בו המציאות "החיה בריטון ונהימה" אינה חוזרת אל "הנשימה המורגלת, אל "המקלעת הקשורה" (עמ' 5). "הכול עף לאינמקום; גם השעות איכזר את משמעותן" (עמ' 8). "הטלפונים משגעים, הכל יוצאים מדעתם, אני מרגיש שאני משתגע" (עמ' 23). מכאן ההתעסקות הגדולה עם המוות: "למוות אין-פנים אין-זמן אין-צל והוא בתוך מחשבותינו, אנו חשים את נשימתו" (מתוך עמ' 27). וק פונה בסארקאזם לבקש עזרה ממכבי-האש; כאשר לבו, פאר האנושות, נשרף, הוא זועק אליהם: "הצילו את הלב" (עמ' 12).

לב כואב לו לאדם, אם אין לבו לב אבן ועץ. נחום וק לא הגיע לדרגת הכואבים את כאב האגס החולה בנפשה של זולדה ולדרגת האבנים הכואבות את תפילות הלב השבור, של יוסי גמזו. לנחום וק יש עצה פשוטה לכאורה, גם היא סרקאסטית, ל"יצור חי / המביא אתו תמיד את הכאב. נסה להקפך לעץ או לאבן" (עמ' 21), "נפש אחרת בתוכם — פנים בלי קווים" (עמ' 22).

השירים נכתבו בישראל, כאילו במקרה. "דיזנגוף" הוא סתם שם רחוב. (מי זוכר עוד את ראש העיר העברית הראשונה?) "דיזנגוף בוטח בעצמו, הדור, עליז ומגונדר" (עמ' 39). אפשר להדליק

בפרור אחד ניצוץ של אלוהים. ב"דיזנגוף" כמו ב"פאריס, טאלין ולנינגראד", "מחכים להזדמנות של ספל קפה". גם שם "זמרים מדימונה" ודיזנגוף יוצא בתום המישחק ששיחק ורואה את עירו: "בזבל היא נוברת" "זונה קלה בפתח של הכאר" (עמ' 20). "אין זאת יפו שבנהב" (עמ' 20). ובכל זאת מצאתי בספר גם שיר יהודי: "עד צואר ישראל כחול" (עמ' 36). "אנו שוב הולכים במדבר / שם נקבים חלום ועצמות". זה שיר לא מפותח ולא משכנע: "הנה קד קידה חייל / אותו פצע סכין של פלוני". מי הוא פלוני זה? ובהמשך: "נוסעת גולה, ערבי בה / הוא יקנה אלטע זאבן" ובהמשך "בני אדם כנעלים ובגד שחורים רצים ומכים האויר באלות / אנו שונאים אותך" //

נחום וק הוא צייר, חשן נפש, יושב ברחוב ומצייר בצבעים נקיים ריאליסטיים. שם ספרו, "רחוב החליל האפל" מושך אותו אל עולם המוסיקה הרומאנטית. תוכו של הספר הוא "דם ברחובות" הסוגר את בתי-השיר (עמ' 27), "אני חי עדיין, אולי אין זה אני". לא הצלחתי לפענח כמה וכמה שירים, גם לא את השיר האחרון שבספר. אולי טוב ככה. אולי טוב לדעת כי בתוך צביר הא- גוזים, נשאר עוד כאלה שכדאי לפצח. כבר מימי התלמוד קיים המושג "תנא ושייר", כלומר: "למד והשאיר לאחרים ללמוד". שירים קשים או חידות סתומות, צבעוניות ויפות, מגרים את הקורא לחזור ולקרוא. זה שכרו. ■

## בוצי ארון ברות

### געגוע

המְדַבֵּר עוֹלָה  
מְשַׁפְּלֵי בְּטָנִי  
עַל טְבוּרֵי  
וְעַל שְׂדֵי  
מְכַסֶּה עַד לְרִיסִים  
שֵׁם אֲנִי לֹקַחַת  
אֶת קַמְטֵי הַצְּחוּק  
וּמְנִיחָה בְּקוּיִם יִשְׂרָאֵלִים  
לִיד הָעֵינַן  
וְהַדְּמָעוֹת יוֹרְדוֹת בְּהֵם  
אֶל הַרְקוֹת אֶל מְאַחֲרֵי  
הַתְּנוּף הַרְצוּעַ  
וּמְשֵׁם אֶל הַפֶּר  
וְאֵז אֲנִי נְרַגְעַת.

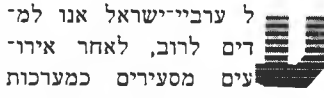
**הפואמה**

ביקורת ספרים

שירה

נחום וק: רחוב החליל האפל — שירים; מרוסית: יעקב כסר; ספריית שבות על שם חיים הזז ליד אגודת הסופרים העבריים, הקיבוץ המאוחד; 1992, 48 עמ'.

## חוטבי עצים ושואבי מים



ל ערביי־ישראל אנו למ־דים לרוב, לאחר אירועים מסעירים כמערכות כחירות, פיגועים, או שערוריות מקומיות. רוב המחקרים והספרות העיונית "נחבאים אל הכלים" בפרסומים אקדמיים, בכתבי־עת ובמונוגרפיות ייחודיות. מאז "דור המייסדים", שפרסמו רבות בשנות ה־50 עד ה־70, כגבריאל בר, מיכאל אסף, יעקב שמעוני ו־הושפט הרכבי, נכתבו מעט מאד ספרים, שעוסקים בערביי־ישראל ושנועדו לקהל הרחב, ונראה שבכולנו, מן הממסד הפוליטי, דרך החוקרים והוצאות הספרים, דבק שמץ של אשם.

דווקא על קבוצות ייחודיות בתוך האיסלאם נכתב רבות — על הבדווים, הדרוזים והצ'רקסים, כקבוצות אוכלוסייה יותר סודית, מסקרנת ובלתי־מחייבת.

נחטא לאמת אם לא נזכיר את מכון ון־ליר, שהקדיש מחקרים, פרסומים וימיעון רבים לאוכ־לוסיה הערבית, כמו "אחד מכל ששה ישראלים" (1981), "ישראל לקראת המאה ה־21" (1984).

גם החוקר פרופ' ארנון סופר, שטורח רבות ליידע אותנו על הגיאוגרפיה והדמוגרפיה של ערביי־ישראל (1988). אך כל אלו הם פרסומים השמורים רק לקומץ קוראים, המתעניינים ומתמחים בנושא.

משרד החינוך והתרבות הוציא לאור את הפרסום "הערכים אזרחי ישראל" (מהדורה נסיונית, 1984), ומאוחר יותר אף הרחיב את המה־דורה ועידכנה. אך גם פרסום זה הוא "מטעם" ומציג את הערכים ובעיותיהם בהיבט "אובייקטיבי", ללא חדירה מעמיקה לסוגיות קשות.

קדם לספרם של בנוימן ומנצור ספר ראיונותיו של דוד גרוסמן, "זוכחים־נפקדים" (הקיבוץ המ־אוחד, 1992), ושני הספרים הללו באים לתקן כמעט את המעוות. נראה, כי "מדינת־היהודים" לא

למדה עדיין לחיות בשיתוף וב־שיוויון עם ערבייה; שני טע־מים מרכזיים לכך: הראשון — מסורת ארוכת־יומין של חיים בגולה, כמיעוט נדחה ומדוכא. את הניסיון המר הזה העתקנו למדינת־ישראל; רקע של חיים ארוכים במשטרים לא־דמוקרטיים מקשה עלינו לעצב את דמותה הדמוקרטית של מדינתנו. הגורם השני הוא המצב הפוליטי־בטחוני שבו אנו חיים מאז תחילת תנועת ההתיישבות בארץ, ובפרט מאז מלחמת השחרור והמלחמות שאחריה.

ערביי־ישראל, במודע ובתת־מודע, נתפסים כחלק בלתי־נפרד מהקהילה הערבית הכוללת האופפת אותנו, וכך אנו מתייחסים אליהם כ"כבדהו וחשדהו", תוך מתן דגש על הסיפא.

אין כמעט חולק על כך, כי ערביי־ישראל מקופחים, נדחקים אל השוליים ומצויים ברובד התחתון של החברה הישראלית. יישוביהם העירוניים והכפריים מפותחים פחות, המובילות הפי־סית והחברתית שלהם ירודה יותר, ארגונם המרחבי והאיזורי מקופח, מצבם במערכת החינוך הוא מן המפורסמות. שירותי החינוך כמגזר הערבי הם הגרועים במדינה: המחסור בכיתות־לימוד ובחדרים ייעודיים הוא החמור ביותר, צפיפות התלמידים בכיתות היא הגבוהה ביותר, תקציבי הטיפוח והרווחה הם פחותים יותר מכמגזר היהודי, שיעור הנשירה ברמה העל־יסודית הוא הגבוה ביותר, ורק מיעוט מסיים את בחינות הבגרות בהצלחה, וכן נמוך מאד שיעורם היחסי בלימודים האקדמיים. מצב התע־סוקה של הערבים הוא בכי רע, ולא־ינטלקטואליים שבהם כמעט ואין תעסוקה במשרדי הממשלה ובמוסדות ציבור שונים.

ייחודו של הספר, שהוא נכתב בידי עיתונאים־תחקירנים, (כדוד גרוסמן), שנגישותם החודרנית למסמכים היא, כנראה, קלה יח־סית. מן הראוי לציין גם את השיי־לוב היהודי־ערבי בכתביה המ־שוחפת, תופעה הגורמת לאיזונים, אך גם לחידודים בלתי־נמנעים. "דיי־משנה" מסתמך על תער־דות ומסמכים שונים בארכיוני־המדינה, ש"חוק ההתיישנות" חל עליהם והם נפתחו לעיון ולמחקר. עוד מסתמכים הכותבים על חיטוט בארכיונים ציבוריים ופרטיים ועל ראיונות עם פקידים־משל שונים, שהיו כסוד העניינים בעת קבלת ההחלטות לגבי קביעת המדיניות הפוליטית, הכלכלית והחברתית

להתייחסות לאוכלוסייה הערבית. קביעתם של שני המחברים היא חד־משמעית: אין ולא היו דיונים משמעותיים, לא ממשלתיים, לא במליאת־הכנסת וועדותיה, בענייני ערביי־ישראל.

הערבים לא שולבו בממשלות ישראל ולא בוועדות־הכנסת השור־נות, וממילא לא היו מעורבים בדיונים המעטים שהיו אודותם. האחריות למדיניות הערבית הפנים־מדינתית היתה תמיד בידי שרים מהדרג השני, או בנושא נספח לתיק המרכזי שבידי שר כלשהו. אלו האחרונים הסתייעו ביועץ ממשלתי לנושאי המי־עוטים, שדרגתו וחשיבותו היו משניים.

הנושא היחידי, שזכה לדיון ממצה בממשלה, היה בשאלת ביטול הממשל הצבאי בשנת 1966, "ח־שנים לאחר קום המדינה. מאז שווים הערכים בכל, לכאורה, אך הטיפול בהם בדרג מקבלי־ההחלטות לוקה בחסר, בלשון המעטה. כתוצאה מתפיסות עולם ציוניות, יהודיות וישראליות, שהיו מנת חלקן של כל ממשלות־ישראל, ימין ושמאל כאחד, מעמדם של הערבים נותר נמוך, מושפל ומופלה לרעה: הפקעת קרקעות רבות מטעמי ביטחון, התיישבות ופיתוח, חוקי שבות ונכסי נפק־דים, חוסר בתכנון מקומי, הזנחה בתשתיות, ותתי־יצוג בכל מערכות חינוך.

לאחרונה חלו כמה שינויים, שהם בבחינת "אור בקצה המנהרה". נאמנותם של מרבית הערבים לחוקי־המדינה ומסגרותיה, בעיקר בעתות מצוקה ומלחמות־ישראל כנגד אחיהם שמעבר לגבולות, הרצון העז לשלום — כל אלה נותנים יתר־לגיטימציה לאזרחי־המדינה הערביים. עוד משפיע ריכוך משקע־העבר אצל הפולי־טיקאים החדשים והצעירים יותר ובמפלגות המרכז והשמאל.

המהפך, שחל לאחרונה בשלטון, אפשר כניסת ח"כ ערבי לוועדת הכנסת, ועצם הגיבוי שנתונת המ־פלגות הערביות לממשלה בוודאי יחזק את מעמדן. גם דפוסי ההצבעה שלהם, המצביעים על "ישראל־יזציה" מסוימת, ישפרו את ההתייחסות אליהם.

ברור לרובנו, כי לא ניתן להמ־שיך במלאכת הקיפוח של 18% מאזרחי המדינה, ויש לעשות כל מאמץ להקטנת הפערים.

המחברים, כאמור, מסתמכים ומ־צטטים מגיירות עבודה מוסמ־כים, כתזכירים של יועצי ראשי־הממשלות ונאומי פוליטיקאים,

וכך מנטרלים את דיעותיהם האישיות בנושאים כבדים וקשים כמו שירות צבאי של ערביי־ישראל מול שירות לאומי, נושאי הקרקעות והתשתית, פיתוח כפרי ועירוני, נושאי חינוך והשתלבות בכל מערכות החיים.

ספר חשוב ביותר, שעיקרו אינו עצם הצגת הבעיות, אלא ניתוח כרונולוגי של התפתחותן מנקודת ראות הממשל. ■

## ברכה רוזנפלד

\*\*\*

# מודרניזם חילוני ומסורת יהודית

החושניות היא מן המוחשי (מחוץ ל"אני") ומן החושים (בתוך ה"אני") — שירתה של חוה פנחס כהן היא שירה חושנית. היא נוטלת מן המוחשי ומע־בירה אותו דרך חושיה הדקים ומעניקה משמעות. ת.ס. אלוט, במסתו "גבולות הביקורת", כותב: "מקוריותו של המשורר מתבטאת במידה רבה בדרכו המקורית לאסוף את החומר המגוון והבלתי־סביר ביותר לכדי יצירה שלמה חדשה". חוה פנחס כהן נוטלת את חומריה משני מקורות עיקריים: מחד, חיי היומיום המידיים, אלה בעלי שפע הצבעים, הריחות והצורות; ומאידך — עולם רוחני יהודי וישראלי ייחודי. את שני אלו היא מגבשת לכלל מקשה אחת, שבה העולם הרוחני מעניק משמעות לטריוויה, הקודש מעניק משמעות לחול.

עולם הדימויים שלה לקוח מס־ביכתה המיידית — תבנית נוף מולדת — ומתוך עולם המקרא והמסורת היהודית; אך אין זאת שירה דתית, שכן היא אינה עוסקת לא באלהים ולא באמונה ואף לא בפילוסופיה דתית. העולם היהודי מצוי כרקע לשירים בלא לגעת בשאלות של דת ואמונה. עולמה של פנחס כהן הוא

על העולם הם גם היגדים על  
הלשון: "לימוד האהבה כמו  
לימוד השחיה/ תרגיל ביכולת  
ההגדרה" (עמ' 48), או "בארץ  
הזאת כולם משחקים/ בלשון לא  
מבדילים בין/ קדש הימים לחול  
הים" (עמ' 40).  
שירתה של פנחס כהן היא שירה  
נשית והיא מעזה לומר גם דברים  
לא מקובלים: "אתה תמיד תוכל  
לקנח עצמך ממני/ ואני יכולה  
לשאת זרעך עוד שעות ארוכות/  
איש לא ידע זאת בלכתי ברחוב."  
(עמ' 23). וכן — "היא יוצרת לי  
אקלים ממוזג/ עם ריח זעתי החלב  
הטרי והחלב שהחמיץ/ בשפתיה  
בהפרשותיה במחזור דמי". ■

הקיום היומיומי מקבל את  
משמעותו מתוך זיקה לתרבות  
רחבה, בעיקר זאת היהודית  
הקשורה לבית-הכנסת, לחגים ול-  
עולם המקרא, וגם מתוך זיקה  
לאמנות בכלל. היא מזכירה את  
האמנים קרקאוור — אדריכל  
וצייר, את כריסטוף — אמן  
סביבתי, את הפסל הנודע הנרי  
מור, את המלחין יוהאן סבסטיאן  
בך, כאשר שני המקורות —  
המסורת והאמנות — הם בחינת  
האלומני המתקיים גם בזרם הקיום  
החולף.  
יש עושר רב וחיוניות גם בלשונה  
של המשוררת, השולטת בכל  
רבדיה של השפה. רבים מהיגדיה

הסובב, לכל חומרי המציאות  
היומיומית. הטבע אינו רק תפ-  
אורה, אלא מופנם בתוך האישיות  
השירית, ועל כך יעידו הפר-  
סוניפיקציות הרבות. יש חיוניות  
רבה גם בדומם: "השארנו אחרינו  
משקפים ריקים ושערים/ [—]  
כאילו יצאה/ נשמתם/ אחרינו"  
(עמ' 13): מתוך אדמה טרשונית  
ובוהקת יוצא עסיס ("ענבי חברון"  
עמ' 14), הגפן עורגת והגת, על  
סלע גיר, כמהה לרגלי הדורכות  
("על התאנה ועל הזית" עמ' 14),  
רחובות תל-אביב מחכים "שיעבור  
בהם הרוח/ ויצנן נחומיה" (עמ'  
43). בכלום מבעבע הרגש האנושי  
החם.

יומיומי, חושני, פתוח, והיא  
משרטטת-לוכדת קטעי מציאות  
על דרך האמת.  
הספר נושא אופי של יומן  
עדות, המוסר דן וחשובן על  
קורות הדוברת בכיתה ומחוצה  
לו. "האני" מטייל בין המקומות  
והזמנים ומעיד על תחושותיו  
ברגע חומקני, כשארועים קרובים  
ורחוקים מתרכזים בזמנית ברגע  
התודעה, והנקודה היהודית והיש-  
ראלית היא מקום ניקוז לתחושות.  
"ואני במחשבה/ זרה מה כמהתי  
או, מה/ להתכנס ברגלים יחפות  
ולחסות/ תחת טלית הכהן הגדול  
שלי [—] ואולי אז, גם כל  
הנסתרות/ יהיו גלויות" (התייח-

שמעון אדף

מתוך

"אוטו דיאגנוזיה"

אובססיה

חול סוכך,  
שתיקת הדשא הצומח מעלי  
בונה מעגלים עד  
טבעת דמדומים החונקת את הארץ.  
פכה אני נלא  
תחת מרוב עופרת  
וטעם אדמה בפה, באצבעות מעקלות,  
בשאיפה היסודית  
לצמח משהו, שרש —  
שיוכיח שאיני לגמרי  
מת.

אירוניה

מפליא ששירה הבאה למפות  
נפש, הופכת קבעון,  
השם שלי מגיע מאוסטרליה  
במעטפה עם אור נכר  
באותיות וחשף בפנים.  
מתקשר מעל בית אדם רעפים  
באמצע הקיץ קירות קלופים  
נרהיטים פתוחים אל הים.  
חזית סערה שוברת חזיונים  
על לוחות המים.

עיוורון

אי אפשר לתקן את המתים,  
אפשר לנסות לקשור חוטים ולהרקיד  
דרך העפר.  
אם לא אהיה משורר אין טעם שאהיה  
תדור תחושת יעוד  
חליל רועים סורג ככשים על הגבעות.  
עין אתר עין נפרמות הקושיות, האשליה  
שארגו המרחקים  
בעדשת המשקפת.

נקרופיליה

חולך היא מקלעת חוטי ברזל כסופים,  
שפוזמים בה אבן.  
וירצברג וגלבץ משיטים ספינות  
באתר ערפלי.  
הדלת פולה צבורי אנשים  
מאור הרחוב.  
"השוטים" — היא אומרת — "נו טוב,  
הם שוב צרפו מקסם על  
אם הדרך.  
חרציות,  
חרציות באביב עושות לי כזה  
חשק עצום  
לקסם."

סדר

בתוך אדם הצטופפו אני משוררים  
גם כמה שלא.  
נשים מבגרות הלחישו סמיכות שנתקלה  
ברפוד.  
קצת לפני,  
שני חוליגנים רוסיים עקרו מידי  
שפופרת טלפון בטענה שאין זמן.  
קצת אחרי,  
פרוזה מזדקנת הציעה לי חפוז  
באמצע אלנבי בסכום  
עבורו נהג מונית בתחנה המרכזית  
היה מוכן לקחת אותי לכל  
מקום בארץ.  
במבטו פלס למעני את השלגים  
ברמת הגולן.



דו"ח עמ' 52). עם זאת, שירתה  
של פנחס כהן מודרנית ופתוחה.  
היא אינה נכנעת לחוקי העלילה  
או הזמן (כתביעתו של אריסטו  
ב"פואטיקה") והשיר נמסר כחוויה  
ברגע התרחשותה, בזרם חופשי  
של אסוציאציות. השיר מתחיל  
ברגע ההשראה ומסתיים ברגע  
שמסתיימת החוויה השירית, תוך  
דילוגים בין העניינים, המקומות  
והזמנים. הוא אינו נכנע לחוקי  
התחביר, שהוא לפעמים קטוע  
ואף חסר. מה שמאחד את  
הטקסטים לכלל יצירה מושלמת  
הוא אופן הגישור המתוחכם בין  
מאגר האסוציאציות הפרטי לבין  
מאגר הקונוטציות הרחב יותר  
מתוך התרבות הכללית ובעיקר  
זאת היהודית.

דוגמה מובהקת לדרך יצירה זאת  
הוא השיר "ישראלים", בעמ' 34,  
שבו קשורים מקומות רחוקים  
(ארה"ב וישראל), זמנים שו-  
נים (טיול בארץ ישראל, טיול  
coast to coast באמריקה לתקופת  
המקרא). רב האנלוגיות של פנחס  
כהן מופעלות ללא מלות קישור  
או השוואה, אלא על-ידי סמיכות  
העניינים תוך ראייה סינאופטית  
רחבה וסינכרונית מכווצת באורח  
פרדוקסאלי כמו בשירים "ישכם  
אברהם" (עמ' 13) "ששה כדים"  
"שהייה" (עמ' 48), "סימנים"  
(עמ' 56).

"הצבע בעיקר" כתוב מעמדת  
מעורבות גדולה ואהבה לכל

## על מוסלמים וקופטים במצרים



בהא'א טאהר: דודתי צפיה והמנזר; הוצאת דאר אל-הלאל; קהיר; 1991.

פנינו רומן קצר המסופר על-ידי ילד מוסלמי, החי בכפר קטן, שבו גרים בצ' וותא מוסלמים וקופטים, ככרוב הכפרים במצרים עילית. הרקע לפרק השני, המוכא בזאת, הוא ה"עיד-אל-פטר": בכל חג קטן, הוא "עיד אל-פטר", המסיים את צום רמדאן, מתבקש הילד על-ידי אמו לשאת למנזר של הכפר, המרוחק מבתים כדי חצי שעת הליכה, חבילת דברי מאפה שהאם מכינה גם למנזר וגם לכל אחת ממשפחות הקרובים. במנזר היה מקבל את הילד ה"קדוש" כשאי, שהוא כומר תמהוני במקצת וטוב לב. גם המנזר היה שולח בחגי הקופטים מתנות של תמרים מזן מיוחד, הגדל רק במנזר הזה.

לפני שנתאר את הטרגדיה המ- סופרת ברומן הקצר הזה, נציג קודם כל את הסופר. בהא'א טאהר הוא יליד קהיר 1936, למד ספרות והיסטוריה באוניברסיטת קהיר, וכתב סיפורים קצרים ורומנים, ביניהם: "מזרח עצי התמר", "אמש חלמתי עלייך", "אמרה דיוחא", ו"אני המלך באתי". הרומן "דודתי צפיה והמנזר", הוא האחרון שכתב.

הרומן יצא לאור בסדרת הספרים החודשיים של דאר אל-הלאל, המפרסם גם ירחון וותיק הנושא אותו שם. הספר ספג ביקורת קשה מקנאי-הדת המוסלמים ואף הוחרם בטענה שהוא מעורר "פתנה" — מחלוקת עדתית בין מוסלמים לקופטים. הביקורת החריפה, שספגו הסופר וסיפורו מקיצוני הדת, והחרמתו על-ידי הממסד הדתי במצרים תמוהות ביותר. שהי הסופר נגע בבעיית היחסים בין מוסלמים וקופטים במצרים עילית ביד-אמן עדינה ורגישה, ואף ניסה להוכיח, בדרך עקיפה ובמרומוז, כדרכה של כל יצירה אמנותית, כי קיי- מים שיתוף-פעולה ודו-קיום בין מוסלמים וקופטים.

אין דרך להסביר את פשר הבי- קורת וההחרמה השרירותית אלא כשנאה העיוורת, שרוחשים קנאי הדת המוסלמים לקופטים-הנוצרים "הכופרים", שאינם יכולים — להשקפתם — להיות טובי-לב ונותני חסות לנדכאים מוסלמים, כפי שצייר אותם הסופר ברומן שלו. ברומן עצמו לא ימצא הקורא שום "פתנה" ושום קריאה למחלוקת.

הסופר עצמו, אגב, אינו קופטי אלא מוסלמי מבטן ומלידה, וכ- נראה יצא קצפם של קנאי-הדת עליו רק משום שהוא אינטלקטואל כיתר האינטלקטואלים הליברלים במצרים — כזה שאינו מתיישר עם דרכם של הקנאים ומדגיש את הפן האנושי ורוחב הלב של כל דת אלוהית.

באחרונה הוחרמו לא מעט ספרים של אינטלקטואלים, המתנגדים לאלימות של הקיצוניים, ודוגמה לכך היא חמישה מספריו של נשיא בית-המשפט-העליון לער- עורים במצרים, השופט מחמד סעיד אל-עשמאוי, שהוחרמו על- ידי פקירי אל-אזהר ביריד הספר הבינלאומי בראשית השנה. יצירותיו של בהא'א טאהר תורגמו לשפות רבות, אך הסופר לא מצא את דרכו במצרים, ב-1981 הוא עבר לעבוד ב"אונסקו" שבג'נבה, ונמצא שם עד היום.

הסיפור טובב סביב ילדה יפהפיה, המאומצת על-ידי קרובי משפחתה (הוריו של הילד, המספר ברומן) לאחר מות הוריה מקדחת המל- ריה, הפוקדת את האיזור לעתים קרובות. הילד, שלוש אחיותיו וצפיה, הילדה, שהיתה גדולה ממנו בשבע-שמונה שנים, חיו ביחד, ויופיה היוצא מגדר הרגיל היה מושך את עיני רואיה. באותה

עת היה פוקד את הבית קרוב משפחה בשם ח'רפי, יתום משני הוריו אף הוא. הוא עבד בחווה סמוכה לחוות הורי הילד. חרבי נחשב לבן-דודו של אבי הילד וגם הוא היה בחור חטוב, יפה-תואר וגבר לעניין. האב התייחס לחרבי כלאח צעיר ולכן נהג לקרוא לו "בן אבי". חרבי היתום והעני היה מאוהב, כנראה, בצפיה, אך הוא מעולם לא גילה את אהבתו לאיש, משום שחשב שהוא אינו ראוי לה. גם צפיה היתה כנראה מאוהבת בחרבי, אולם גם היא מעולם לא גילתה את אהבתה: המ- סורת של מצרים עילית, הידועה בשמרנות קפדנית בענייני כבוד המשפחה, אינה מאפשרת לנערה לגלות אהבה. כאן אנו חשים את יד-האמן של הסופר בתיאורי

רגשות כמוסים ורגישות עדינה ביחסים בין הכריות באיזור כזה. הילדה גדלה ומחזירה משחרים לבית הוריה המאמצים כדי לבקש את ידה, אך הם נידחים על-ידי האב, שהתכוון להועידה לחרבי. הנערה הגיעה לגיל ארבע-עשרה, שהוא הגיל הרגיל לנישואי בנות באזור הזה, אך חרבי, שחש עצמו בלתי-ראוי, לא ניגש לבקש את ידה. ההורים, ובמיוחד האב, נתקלו בקשיים רבים בהמצאת תירוצים תכופים לדחיית המ- חזרים. כשהתקרבה צפיה לגיל שש-עשרה, דבר הנחשב מעל ומעבר לכל המתנה, ובמיוחד כשמדובר ביפהפיה כמו צפיה, פקעה סבלנותם של ההורים.

ההורים נדהמו יום אחד, כשבא חרבי כשבא חרבי בלווית מעבידו, בעל החווה, הנושא תואר אצולה ותואר קונסול, כדי לבקש את ידה של צפיה עבור הקונסול. הקונסול כבר עבר את גיל ששים והתחתן כבר פעמיים, מבלי לזכות בצאצאים. המלים נעתקו מפי האב המופתע, אלא שחרבי החל למנות את מעלותיו של הבוס שלו. האב ניסה לדחות את הבקשה בכך שדרש לשאול את פי הנערה, אך להפתעתם קיבלה צפיה את ההצעה — וטקס הנישואין נערך. צפיה ילדה בן בשם ח'סאן, ושמועה התפשטה, כי חרבי נשבע להרוג אותו כדי שלא יירש את אביו. מכאן תחיל הטרגדיה. הקונסול מפרט את חרבי ממשרתו, ורודף אותו. גם צפיה החלה לרדוף אותו, אולי משום אכזבתה על שלא ביקש להתחתן אתה. היא שומרת אמונים לבעלה הזקן ומתחילה לגדל את חסאן ולשנן לו שעליו לקחת נקם מחרבי "שזומם" לרצוח אותו ולרשת את אביו. ברוב חימתו וכעסו בא יום אחד הקונסול עם כנופיית חסידיו, והם כופתים את חרבי לעץ תמר ומלקים אותו בשוטים ומחכים את עור גופו בעץ המחוספס עד שכמעט ונפשט מעליו. בתחילה, מקבל חרבי את יסוריו בסבלנות, אך כשהסאה מוגדשת, הוא אזור את שארית כוחותיו, מנתץ את כבליו, חוטף רובה והורג את הקונסול. הוא נמלט למנזר וחוסה בו, אך אין הוא יכול לצאת עוד ממנו, משום שצפיה אורבת לו, נחושה כדעתה לחסלו בכל מחיר. ברבות הימים מת חרבי מרוב חולשה, וצפיה, שלא הספיקה לקחת ממנו נקם, אף היא מתה.

הרומן עמוס-הרגשות כתוב בסגנון קולח, ללא פלפולים, ומתאר

מצבים אנושיים מרגשים, המת- רחשים בנוף כפרי ומדברי פראי ויפה. התגעשות של אהבה יוקדת, שנאה לוהטת, גבורה, מלח- מות בין כנופיות לשלטון באיזור המועד לפורענות מתמדת, המ- אוכלס בשתי עדות דתיות גדו- לות, מוסלמיות וקופטיות-נוצריות. ומעל לכל, הוא מתאר יחסי אנוש המדלגים, לעתים, על שנאה תהו- מית. זה סיפור אהבה אילם שאינו מגלה את רחשי הלב במלים, אלא בליטוף רחפני. הוא סוקר בלי משים את תקופת המלוכה, תקופת הרפורמה האגרארית של נאצר, ימי התבוסה של 1967, והקריאה לקחת נקם מישראל, שהשפילה את מצרים, יחסי פלאחים ובעלי אחוות, אנשים הבורחים מפני החוק ("מטאריד — מבוקשים), ומה לא.

כאמור, קיצוני הדת המוסלמים התייחסו לרומן הקצר הזה כאל סכנה ממשית לקיומם, בגלל הש- פעתו הישירה למען דו-קיום, ואף לאהבה, בין מוסלמים וקופטים באיזור הנשלט כיום כולו על-ידי קנאים מוסלמים קיצוניים. ידוע, שמנהיגי הקבוצות האסלאמיות הקיצוניות, ובראשם שיח' עמר עבד אל-רחמן מאן, שהוציא "פתנא" (פסק הלכה) לרצוח את סאדאת, מוציאים חדשים לבקרים פסקי הלכה נגד הקופטים "הכופרים", מתירים את כיות חנויותיהם, שריפת כנסיותיהם ואף מתירים לפעמים את דמם — דבר, שלא היה קיים בעבר, לפני הופעת הקבוצות הללו. השלטון המרכזי עושה כמיטב יכולתו לבער את הנגע הזה של "פתנה", המחלוקת העדתית — אך לא תמיד בהצלחה יתרה. רק לפני שבועות אחדים נתגלה כי הוקמה בעיירה דירוט וסביבותיה ממשלה אסלאמית לכל דבר, עם ראש ממשלה, שרים, מנגנון ושאר אמצעים שלטוניים. בכמה מקרים כבר היתה העיירה לזירת קרב בין מוסלמים וקופטים, ואיש במצרים אינו יודע לאן יוביל מצב זה, הטעון חומר-נפץ.

על רקע זה יש להבין את הרומן היפה של טאהר: מצד אחד, קריאתו של סופר ואינט- לקטואל בעל שיעור-יקומה לרו- קיום באיזור זה; מן הצד השני — הקריאה של קיצוני הדת לרדיפת הקופטים-נוצרים. משום כך, "זכה" הסופר לקיתונות של שופכין על ספרו. מעטים העזו להגן עליו מפני הקנאים, וביניהם הסופר והמבקר הספרותי החשוב נג'א'א אל נקאש, שחווה לבהא'א טאהר עתיד ספרותי מזהיר. ■

# דודתי צפיה והמנזר

פרק שני



שליחות האחרונה שלי בבוקרו של החג היתה מסירת חבילת דברי המאפה למנזר. רק אחרי שובי משליחות זו מתחיל למעשה החג האמיתי בשבילי, שכן הייתי נפגש עם קרובי וידידי כדי לשחק ואחר כך לנסוע ללוקסור כדי לרכב על אופניים מקושטים בנייר צבעוני ולהיכנס לקולנוע.

השליחות הראשונה שהייתי מקיים בחפץ לב ובאושר היתה, כמובן, מסירת חבילת דברי המאפה לדודה צפיה. הייתי עומד בצפייה לתשר של החג בתוספת הפצרה להישאר אתה עוד זמן מה. דודתי צפיה היתה גדולה ממני רק בשבע-שמונה שנים והיא לא היתה, לאמיתו של דבר, דודתי. התייחסתי אליה כעלמה היותר יפה בעולם מחוץ לפאתן חמאמה\* שאהבתי מהסרט הראשון ששיחקה בו בקולנוע של לוקסור. רגעי האושר של ילדותי היו כשהיתה מחבקת אותי ואני מריח את כושם היסמין שהיתה מזליפה על גופה. זה היה בעבר. אך עתה, כשהייתי נושא את קופסת המאפה, אמי היתה רודפת אחריי בעצותיה ששיננה לי שוב ושוב ללא הרף. היא היתה מאיצה בי ואמרת: אני יודעת שאתה נכון. אני בטוחה שלא תבגוד בי. מה תאמר לה?... הקופסה הזאת היא לחסאן. אוי ואבוי אם תאמר לה שאמי שלחה לך את המאפה. ואיך תיכנס לבית?... והייתי עונה: אמא, בלי רעש ומהומה, והיתה אומרת: בדיוק... בדיוק. בני נכון. שלא תראה שמחה ולא תאמר תג שמח או דבר כלשהו. רק תיכנס ותאמר שלום לדודתך. אם חסאן ער תן לו את הקופסה בשקט בשקט או שים אותה לידו בלי אומר ודברים... אמי היתה מוצצת את שפתייה ואולי היתה מוחה דמעה מעיניה כשהיא אומרת: מסכנה צפיה. החג שלה ממנה והלאה.

גדלנו יחד אני ואחותי צפיה. מאז שהכרתי את עצמי כילד התייחסתי אליה כאחת משלוש אחיותיי. כולן צעירות ממנה למעט הבכורה, "נרדך אל-שאם", שנתן לה אבי את השם הזה על שם הסבתא שלו כסימן ברכה. אולם אמי לימדה אותי מינקות שאקרא לה דודתי. צפיה היתה בת-דודה של אמי. אביה ואמה נספו יחד בגל קדחת המלריה הפוקד את ישובנו גלים גלים. ומשום שאמי היתה הקרובה מכל השארים שנותרו בחיים, ומשום שאבי היה באותו זמן בן-דודה של אמי הרי היה רק טבעי שתאסוף אותה לחיות עמנו. כמו כן היא היתה קרובה משפחה לכל בני הכפר. כולנו היינו בני-דודים או מצד האב או מצד האם, קרובים כרחוקים, מהראשון, ראש הישוב חאמד עקראן ועד לאחרון הפלאחים השכירים. אלא שאנחנו, כפי שכבר אמרתי, היינו הקרובים ביותר אליה מבחינה משפחתית. אבי למד שנתיים במכון הדתי באַקְסְיוֹט והיה נושא, לעתים, דרשות במסגד בימי ששי ועומד בראש קהל המתפללים בהעדרו של ה"אמאם" שנחשב מעין קאדי בלוקסור. אף הוא היה מבני כפרנו והיה האפוטרופוס על חינוך היתומה ועל שמירת ירושתה.

מאז ילדותה היתה צפיה מעוררת השתאות מרוב יופיה. היו לה תווי פנים עדינים. פיה ואפה היו דקים. וכל פעם שהיתה גוזזת את שערה השחור היה גדל יותר וגולש על גבה, עדין, שופע ויפה עד שיוצא מעבר לצעיף השחור שכיסה את כתפיה וגבה. עיניה היו נדירות ביופיו. הן היו בעלות גוונים שונים, אך איני יכול לתאר בדיוק את גונן. התיאור המתאים ביותר הוא שהן היו דבשיות בהירות בצל, אך בזוהר השמש או לפני ברק האור היו בכות עיניה שוכות-הלבכות מקבלות גון צהוב מהול בירקרקות כתערובת של צבעים רבים אחרים... בילדותי נתקלתי לעתים קרובות בגברים וגשים שהיו קוטעים את שיחתם כשדודתי צפיה היתה מביטה בהם מבעד לריסיה העבותים בשעת שיחה איתם. היו ממלמלים כשהם מוכי קסם באומרם: "איזה יופי, בלי עין הרע". אמי היתה מקטירה לה קטורת וקושרת לה קמיעים נגד

עין הרע, דבר שהיה מעורר קינאת אחיותיי, אלמלא שאהבתן כלפיה לא היתה פחותה משלי. הן היו מטפסות על צווארה ונושקות לה כל יום, אבל לי היה אסור משום שאמי ואבי התייחסו אלי מגיל שש כ"גבר", והיה עלי להימנע מלשחק עם בנות ודווקא במיוחד עם דודתי צפיה.

כמו שדודתי צפיה היתה היפה בבנות, כן היה דודי תרפי היפה בגברים. הוא היה בן-דוד רחוק של אבי, ואף הוא היה יתום מאביו ואמו. האדמה שבה עבד היתה סמוכה לאדמתנו והוא סייע לאבי בעבודת החקלאות והיה מבקר בביתנו לעתים קרובות. אבי, שלא היו לו אחים, התייחס אליו כאחיו הצעיר. כמוהו כאמי, שהיתה מכנה אותו בכינוי: בן-אבי.

למרות שהמחזורים אחר צפיה החלו לבוא בזה אחר זה מאז שהגיעה לגיל עשר כמעט, היה אבי נחוש בדעתו שלא להשיאה לפני שתגיע לגיל המותר, שהיה אז גיל ארבע-עשרה. אבי ביקש, שדודתי צפיה תלמד בבית-ספר, כפי שהיה נחוש בדעתו שעל אחיותיי לסיים לפחות בית-ספר יסודי, אלא שאמי, שהתפשרה עם אבי בעניין לימודי אחיותיי, לא הסכימה שצפיה תלמד יותר משנה אחת, ואחר כך היתה נחושה בדעתה להשאירה בבית. היא טענה שהיא בקושי יכולה לגונן עליה כשהיא נמצאת בבית, ומה תעשה אם צפיה תצא מהבית בכל יום ויראה אותה כל ארבע-פרחים? אמרה שכוכבה של הילדונת חלשלה, שהיא מועדת לעין-הרע ולקנאה, ומאז נכנסה לבית-הספר חלתה בכל המחלות והפגעים האפשריים. היות ואמי ראתה עצמה כאחראית ישירה על צפיה, נענה אבי להפצרותיה והשאירה בבית. יתר אחיותיי, נרדך אל-שאם, סַכְיִנָה ורַקְיָה, לא הצליחו להגיע לאותה תוצאה על אף בכיין והפצרותיהן. לא היה כוכבן חלשלה ואבי היה קשה עורף.

עם זאת לא בית-הספר ולא הגיל המותר היו הסיבה היחידה לסירובו של אבי להיענות למבקשי ידה של צפיה. בראש ובראשונה היתה זו התחושה העמומה, בביתנו ומחוץ לביתנו, שצפיה מיועדת לחרבי, למרות שהוא מעולם לא ביקש את ידה מאבי. אדרבא, הוא התייחס אליה כילדה כפי שהתייחס ליתר אחיותיי.

חרבי היה גבה קומה, שחום, ובשתי לחייו שני עיגולים אדמדמים רוויים-דם, הגובלים עם שפמו השחור המחודד תמיד בשתי קצותיו. פיקת הגרוגרת שלו היתה בולטת והיתה עולה ויורדת באופן ברור כשדיבר או שר. קולו החזק היה היפה שבו. כל אחד הכיר בכך, ולכן היו מפצירים בו לשיר בשמחות ובערבי-בילוי — או שהיה מתנדב בעצמו לשיר לכבוד בעל האירוע ומסלסל שירים מקומיים כמו "עבאדי, הוי ילד עבאדי" או "רנן השהרון על המדרגות והקציני" או שהיה מאלתר ומוסיף לשירים ידועים בשבחו של בעל-השמחה. היה ידוע כי חרבי נמצא בקשרים עם אמונה החלבית, הצוענייה זהובת השער, שהיתה רוקדת בשמחות ושהיתה מאוהבת רק בו מבין כל הגברים, למרות שהיו רבים שייחלו להתקרב אליה.

פעם, באחת החתונות, היא אלתרה שיר לכבודו. חיש מהר נפרץ השיר בכפר, והגברים החלו שרים אותו בכל פעם שהופיע חרבי לפניהם כשהם מחייכים, ממצמצים בעיניהם ומסלסלים את קולם ושרים "חרבי לבי... לוחם כי חרבי וכשראיתיו לא נלחם לבי". חרבי היה משיב להם חיוכים ודברי הומור בלי כל סייג. באותו זמן, בכפרנו, האהבה היתה מותרת לגברים שעדיין לא נישאו ואפילו לאלה שנישאו והיו חופשיים בהתנהגותם. מכל מקום, אהבה זו לא היתה מניעה את חרבי מלבקש להינשא לצפיה אילו רצה. אבל, האם צפיה אהבה את חרבי?

לא אוכל להחליט, אבל אני זוכר, משחר ילדותי, שהיא יותר אחיותיי היו, בדרך כלל, מציצות עליו בהחבא ובהסתר, מבין פתחי הדלתות המוגפות למחצה, כשהוא ואבי היו יושבים על מפתן חצר הבית ומדברים על הגידולים, או כשהיו מבליים יחד ושותים תה. איני זוכר אם היא היתה זו, או אחת מאחיותיי היא שאמרה, כשהפתעתי אותן פעם מציצות עליו: "ישתבח שמך, אלוהים... כמו ירח בעת שחר..." באותו רגע איימתי להלשין עליהן כולן לפני אמי ואבי בגלל חוסר הבושה שלהן, אך דודתי צפיה ניגשה אלי ונסקה לי על מצחי כשהיא שואלת בתוכחה: "התסכים לגלות את כושת, בן-אחותי?" או אז התמוסס כלבי הרצון להלשין. ■

\* פאתן חמאמה — שחקנית צעירה יפהפיה ששיחקה בסרטים מצריים רבים והיתה חביבת הנוער בתקופתה.

# "על חרבות הזיכרון"

מקרא ב"אופסימיסט" וב"אח'טיה" מאת אמיל חביבי

שד האירוניה

שני הספרים הם מהישגיה המעניינים של הספרות הישראלית ואולי גם מצביעים על כיוון הייחוד של ספרות ישראלית מקומית.

חרף הניסיון הנשנה והולך להחזיר את הקורא אל האמת של המציאות, אין יצירותיו של חביבי בגדר של משל פוליטי. המשל קורם עור ובשר אנושיים וקיים בזכות עצמו, מבלי שיזדקק לנמשלו.

סעיד, וכמוהו עבד אל כרים הם בראש וראשונה, אנשים פלסטינים, אבל הם כל אדם במלחמתו בזמן.

קראתי את ספריו של אמיל חביבי עם הופעתם. ואת מה שנותר בי מן הקריאה הראשונה היא אוכל לתאר אולי כאמצע עות הדימוי, שנצטייר לי בשעתו ונשמר בזכרוני מאז — כמו שיטוט בסמטאותיו של באזר ענק, של איסטנבול, או קהיר או ירושלים, כשכל חושך מופעלים: המראות, הקולות, הניחוחות, עושר כמעט מהמם, עד שלא תמיד אתה מסוגל לקנות משהו, קשה לברור, צריך להיזהר מללכת שולל אחר הברק. לפעמים אתה מוצא אוצרות אמיתיים דוקא בדוכן שכוח ונידת. שווקים במזרח מהלכים עלי קסם, ולא יתחרו בהם בתי הכלבו הענקיים המערביים. הם הלמות הלב של העיר הגדולה. ואם כי אינני תאוות תיורים וטיולים בחוץ, בחור'ל, הרי אם יש ערים שאני תולמת לשוב אליהן, הלא הן איסטנבול וקהיר, וחלומתי מתרכזים בצבעוניות של השווקים. עכשיו, חזרתי וקראתי את ה"אופסימיסט" ו"אח'טיה" שנית. והרשו לי להודות שהקריאה החוזרת הותירה אותי מבולבלת ונבוכה ומהססת. אמיל חביבי מחלק את ההסטוריה של הזמן החדש בארץ הזו לשניים: ל"זמן הערבים" ול"זמן היהודים". לאחר הקריאה נדמה היה לי לתומי, כי רגע השבר הגדול בין שני הזמנים כאילו לא היה, וכי הספרים עוסקים רק בתוצאותיו; כאילו מצב הפליטות של גבורי הספרים הוא מצב בראשיתי, שהתהווה יש מאין.

אחרי שקראתי את הרומאנים שוב ושוב — ונראה לי כי הספרים עצמם מכתיבים יותר מקריאה אחת, שכן העלילות קופ-צניות בזמן, ובנויות מחרוזות של סיפורים — הבנתי, כי אך ורק משום שקהו חושינו מרוב ספרות ועיתונות שדרכן להכות בקורנס בחוזקה, ולאמר דברים כמסמרות, נעלם ממני כי רגע השבר בין שני הזמנים שנדמה היה לי כי נעקף, הלא הוא עומד במרכזם. ואמיל חביבי מטפל בו בדרכו שלו, בסיפור בתוך סיפור, ברמיזה, בקריצת עין, בדמעת עין, מבלי שיחסוך שבטו משני העמים יושבי הארץ כאחד. אבל גם גיליתי, שכל מה שאומר על הספרים הוא על אחריותי הבלעדית כקוראת, ולא אוכל בשום פנים לטעון, כי כך ולא אחרת מתפרש הטקסט. שכן כל סיטואציה וכל דיאלוג עשויים או עלולים, הכל תלוי בעין הקורא, להתפרש על דרך האירוניה. שד האירוניה אורב בכל פינה. והלשון, כמו הדמויות, מאד צלולה

וחדה, וגם מאד חמקמקת. שני הספרים ("האופסימיסט", נוסח עברי אנטון שמאס, הוצאת מפרש 1984; "אח'טיה", תרגום מערבית אנטון שמאס, עם עובד 1988), וחבל שאינני יכולה לקרוא אותם במקורם, וגם אאלץ להמתין לתרגום הרומאן השלישי, "סראיא כת השד הרע", כדי להראות שאולי השלושה הם מעין טרילוגיה אחידותית (על הקשרים בין שני הראשונים אצביע להלן) — הם מהישגיה המעניינים של הספרות הישראלית ואולי גם מצביעים על כיוון הייחוד של ספרות ישראלית מקומית.

## בין אמת לבדיון

קשה במקומותינו לכתוב ספרות יפה. האיש הכותב נקרע בין הנאמנות לאמת, למציאות, לבין הקסם של הכוזב והבידיון; בין התשוקה לכתוב ספר "על שום דבר", כדברי פלובר, לבין הכורח לשרת את הרעיון, את האידאולוגיה. הסופר או המשורר במקומותינו, תופס את עצמו בלשונו של עמוס עוז "מכשף השבט", מוכיח בשער ואפילו נביא. הספרות הישראלית משלמת מחיר כבד למחויבות למציאות, לאמת, והיא נוטה אל התיעור מחד גיסא, או אל האלגוריה ואל ההפשטה מאידך גיסא. יצירתו של אמיל חביבי צומחת מתוך השניות הזו. איש המחשבה הפוליטית נמשך אל האמת, אל התיעור. המחבר המשתמע לא תמיד טורח להסתתר ומזוהה לעיתים קרובות עם המספר. כך למשל אתה מוצא ב"אופסימיסט" הערות שוליים מאת המחבר: "מקרה זה אירע ביום 3 בנובמבר 1953". כביכול המחבר מטיל ספק בהתקבלותו של האבסורד על דעת הקורא. בתאריך הנקוב, בימי הממשל הצבאי, נשפט ילד בן עשר בבית משפט צבאי על נסיעה לחיפה ללא אישור. הילד "מאמץ" לו במבואות בית הדין את המספר כקרוב משפחה. בית הדין גוזר על המספר, "האב המאומץ", שלושה חודשי מאסר או קנס בסך חמישים לירות, שכן עקרונות הדמוקרטיה אינם מאפשרים לעצור ילד; וכך, למרבה האבסורד, נעצר המספר ככפרתו, חליפתו של הילד.

מאידך, משתמש אמיל חביבי בתחבורות ספרותיות שכוונתן להעניק אמינות ומהימנות ריאליסטיים לספריו ההזויים והדמיוניים של המספר; הוא מושיב אותו בבית חולים לחולי-רוח — ואם חולה-רוח, כל הזיותיו לגיטימיות מבחינת

המהימנות הריאליסטית של הסיפור; כל פרקי הספר הם מכתבים אשר נשלחו אל המביא לרפוס: "סעיד אבו אל-נחס אל מתשאאל, הלא הוא אשר ביש-גדא האופסימיסט, כתב אלי לאמור: ספר על אודותי, ספר על אודות הנס המוזר ביותר שנפל בחלקו של בן אנוש וכו'" ("האופסימיסט", עמ' 9). ב"אח'טיה", מוסיף המחבר הצהרה ואזהרה, "רומן זה אינו אלא יצור דמיוני המזרחי המכונה". והסיפור אינו מסופר מפיו של מספר כלי-ידע, אלא משמו של בעל המחברות — מספר-עד בגוף ראשון במחברת הראשונה; המחברת השניה אמנם מסופרת על-ידי מספר כלי-ידע, אבל לי נראה, שאף כאן אין זו אלא תודעתו של המספר-העד המפרשת את אירועי המחברת הראשונה; והמחברת השלישית חוזרת אל מספר בגוף ראשון. עצם הכינוי "מחברת" מבקש להעניק מהימנות ריאליסטית לסיפור הכדורי. דומני, כי המחברת השנייה והשלישית אינן באות אלא כדי להעניק מימד מסתבר לפקק התנועה האבסורדי במחברת הראשונה.

כביכול אמר המחבר: הפקק שלי נראה לך בלתי אפשרי, אז בוא ואפרש לך כמה פקוקה היא המציאות של חיינו במקום הזה.

ואכן, נראה לי, כי חרף האירועים ההזויים, כמו הופעתם של יצורים מן החלל החיצון, כמו פקק התנועה הצובר ללא ספק מימדים אבסורדיים פנטסטיים — נשמרת אמינות של ממשות בעיצוב הדמויות והאירועים, שכן הנופך ההזוי מוענק להם מתוקף היותם חלק מן הזרימה התודעתית הנפשית של הדמויות. חרף הניסיון הנשנה והולך להחזיר את הקורא אל האמת של המציאות, אין יצירותיו של חביבי בגדר של משל פוליטי. המשל קורם עור ובשר אנושיים וקיים בזכות עצמו, מבלי שיזדקק לנמשלו. סעיד, הגבור או האנטי גבור, של ה"אופסימיסט" הוא דמות חמקמקה ומורכבת ולא דמות דו-מימדית משלית. נדמה לו לקורא למקרא אחת ממעשיותיו, שהוא מכיר אותו, שהוא יכול לנקוט לגביו עמדה — וכבר תבוא מעשייה נוספת (והספר בנוי ממחרוזת של מעשיות) ותבלבל על הקורא את עמדותיו. כך גם ביחס לאנטגוניסט של הסיפור, יעקב או יקוב, איש שירותי הבטחון, שמערכת היחסים בינו לבין סעיד מורכבת עד כדי הווית



אמו של המחבר פורמת את חוטי האפודה של אביו וסורגת גופיות לזאטוטיה; את החלב שהחמיץ מיבשים וממתיקים בסוכר או בדבש; כמו בחשיבה מיתופואית – כל דבר הוא גם דבר אחר. הדמויות בשני הספרים עוברות סדרות של גלגולים, וכך שבות לתחייה ומבקשות לנצח את הזמן. מכאן גם אולי שם הגיבורה ב"אופטימסט" "יעאד" שפרושו: "שוב".

סעיד, האופטימסט, נולד בשנית, כלשון



אמיל חביבי

הסיפור, כבר בראשית הרומן כשהוא ניצל בזכות חמור המפריד בינו לבין המוות. בנו העלום והנעלם של סעיד והטנטוראית אשתו, מתגלגל בנער הפידיאי שסעיד פוגש בו בבית הסוהר. שם הנער סעיד כשם הגיבור והוא קורא לו "אבי". והעיקר, יעאד, האובת הנעורים, חוזרת כגלגול של אמה: "ראיתי את יעאד, ראיתי עשרים שנה של יעאד בבת אחת – בעיניה ובקולה ובשערה ובקומתה, היא נראתה לי עלמה בת עשרים, כי עליה לא חלו עשרים שנות הכריות בלעדיה" (שם, עמ' 191). יעאד השניה היא בתו של סעיד, אחותו של הנער הפידיאי ששמו סעיד. האמנם היא בתו של סעיד? סעיד מתכחש לזמן החולף ומדבר בה אהבה כאילו היתה יעאד הראשונה: "העלומים הם אותם עלומים, ולא השתנו. אלא שאני נוכח כי הזמן אשר הובס על ידי עלומיך התקיים בזכרוך, למגינת לבי" (שם, עמ' 208), והרומן מסתיים בציפייה ליעאד השלישית. וכך גם אח'טיה – היא כל האח'טיות שיבואו אחריה: "הייתכן אפוא כי אח'טיה הוסיפה ללדת את בנותיה בחטא, וגם הן ילדו את בנותיהן בחטא, ועתה הן רצות כרחובות יחפות ומאובקות וסתורות שיער, מעורטלות ועתידין אבוד?" (שם, עמ' 121). וכך גם אחיו של עבד אל כרים הוא עבד אל כרים עצמו, והוא כל מי ששמו פותח בעבד, שורה ארוכה של תארי האל.

עיקרון הגלגול פועל לא רק במבנהו של

מושבו של סעיד. הוא מקום מושבו של מעבידו ומשעבדו יעקב: "איש איש יושב על כלונסו יחידי ואין זה אלא כלונסו המשותף" ("האופטימסט" עמ' 217).

### "הזמן הוא שיהרוג את יולדתי"

לי נראה, כי הציר המרכזי של שני הרומנים הוא המאבק בחלופיות הזמן: "הזמן הוא שיהרוג את יולדתי ויהרוג אף אותי" ("האופטימסט" עמ' 153), אומר וואלא, בנו של סעיד לאמו. ב"אח'טיה" מואנש הזמן בדמותו של אחיו של עבד אל כרים, הנקרא בפי בני השכונה "המטוטלת": "הנשים נוהגות להיעזר בהליכתו ובבואו כדי למדוד את הזמן החולף החדגוני, זה הזמן שהכביד עלינו יותר ויותר מאז קום המדינה" ("אח'טיה" עמ' 129).

גיבורי שני הספרים מתבוננים בחייהם מנקודת ריחוק של עשרים שנה. עשרים שנה מצפה האופטימסט לאהובתו יעאד ובינתיים: "חיי בעולם החיצוני, מחוץ למחילות נמשכו עשרים שנה, וכל אותה עת מנסה הייתי לנשום, כזה הטובע, אך אין הדבר עולה בידי. והמוות נותר ממני והלאה" (שם 107). כל עלילותיו הם עימות בין האז והעכשיו, עימות היוצר את הסיטואציות הקומיות והסאטיריות ברומן. עבד אל כרים, הגיבור של "אח'טיה" נעדר מן הארץ עשרים שנה, ועם שיבתו נפערים לו פצעי הזמן; כאן יוצר העימות בין האז והעכשיו בצד הפארסה והסטירה את הפרקים הליריים-אלגיים; בשני הסיפורים, נדמה לי, לא רק איש ערבי על סף הזקנה מתמודד עם זכרונות נעוריו, אלא בני פלשתינה-א"י, המנדטורית, מתמודדים עם החלום ושכרו, עם גן העדן האבוד של נעוריהם, ואולי לא רק בני פלשתינה-א"י – אלא האדם באשר הוא, המבכה את נעוריו.

### הגלגול והזכרון

עם חלופיות הזמן והמוות הרובץ לפתח, מתמודדים גיבורי הספרים בשתי דרכים: האחת – המטמורפוזה, הגלגול, מיתוס המוות והשיבה לחיים, ושרשיה נטועים בעקרון הבדיה, שממנו יונקת יצירתו של חביבי; והשנייה – הזיכרון, קצר הטווח ורחק הטווח, ושרשיה נטועים בעיקרון האמת, או המציאות, ביצירתו של הסופר. אפשר לאמר, בהכללה גדולה, כמוכן, כי הגברים בסיפור, כולם גלגולים של העלם הניתק מאהבת נעוריו. וכי הנשים ברומנים הן גלגולה של הנערה, אהובת הנעורים הנזנחת (עיצובה של דמות האשה ברומנים אלה הוא פרשה מרתקת שלא אוכל להתייחס אליה כאן): "על כן התחלתי להאמין בגלגול נשמות", אומר סעיד האופטימסט ("האופטימסט" עמ' 107. ההדגשות שלי. ש.ש.), והמחבר המשתמע ב"אח'טיה" מספר לנו מדוע משתהה כתיבת הרומן שלו: "מאום לא הלך בביתנו לאיבוד" (שם, עמ' 150). כך

תאומים, כמו מערכת היחסים בין ההווית הקיבוציות שאותן הם מייצגים. כאילו העמיד המחבר את דמות גיבורו בתוך אולם מראות קרקסי, מראות קמורות וקעורות, המחזירות את בבואתו תמיד בעיוות המוריסטי או סאטירי; לפעמים מתגלגלת הדמות, כך בחזיונותיו כאשר מתגלה לו האיש גבה-הקומה מעל המגדלור והוא מבקש ממנו את גאולת נפשו; ואותו גבור עצמו הוא גם "איש היוטה" (אולי), האיש שחובש לראשו שק יוטה קרוע-פתח-עיניים, שמבעדם הוא מסגיר את האנשים לשלטונות. חביבי מותיר תמיד סימן של אולי, של ספק. האמנם סעיד הוא שהסגיר את אביה של יעאד, אהובתו, לשרותי הבטחון, אולי אפילו את יעאד עצמה? קשה לחרוץ משפט. שכן אמיל חביבי, ככל סופר גדול, נותן חיים לדמויותיו, אבל אינו חורץ את משפטן.

לעתים נדמה כי סעיד, גבור ה"אופטי-מיסט", הוא לא רק הקורבן, הוא גם הגואל. הוא הנותר במקום ואיננו נוטש, הוא נושא על כתפיו את חטאי ההולכים. הפרק "סעיד בחצרו של מלך" הוא וריאציה על סיפור ישו הנוצרי. סעיד מתעורר בכלל שאטה, לאחר שהוכה בידי שומרי, ומגלה "גוף אדם שרוע לידי על גבי מזרון דומה לשלי ואין דבר לגופו זולת הבגד שהוענק לו על ידי בוראו, וגופו מושח במה שרואה לי כצבע אדום עז" (שם, עמ' 181). האיש הפצוע הוא פידיאי פליט המבקש לדעת את זהותו של סעיד: "היססתי כיצד אנגיד את זהותי בפני הוד שרוע זה, אשר אינו נאנח בדברו ומדבר על מנת שלא יינאח. האומר לו שאני שה שאינו פליט?" (שם עמ' 182). הסצינה מעוצבת כך, שאתה מתקשה להכריע, מי מן השנים הוא השם העקור, בן דמותו של הצלוב, הפידיאי המוכה, או משתף הפעולה המוכה.

וכך גם עבד אל כרים, אבו אל עבאס גבור "אח'טיה" השב אל מולדתו לאחר עשרים שנה של היעדרות: בצד הסאטירה המושמעת כלפי האובססיה הבטחונית היהודית, מניח לנו הסיפור להציץ גם אל סתרי תודעתו של הגבור: "שהרי אין ערבי במדינה הזאת שלא מקנן בו הספק: "אולי בנכבי נפשו הוא מחבל"; ואחר כך: "עומד הוא מולם ומודה למפרע בפשע, ומרגיש מה שהרגישה כלת הנילוס, הכתולה שהוקרבה לנילוס בימי הפרעונים: ציות מוחלט לאמונה והשלמה עם המוות המוצדק גם בעיני הקורבן שהרי לא יעלה על הדעת לכפור בנילוס ובביטחון ישראל" ("אח'טיה" עמ' 47).

אמת, סעיד, וכמוהו עבד אל כרים הם בראש וראשונה, אנשים פלסטינים, אבל הם כל אדם במלחמתו בזמן. כאחד מסיוטיו הווה סעיד שהוא יושב בראש כלונס קטום חוד. ושוב קשה שלא להעלות בדעת את הקדוש הנוצרי על העמוד. סעיד הוא החוטא והוא הקרבן והוא הקדוש. אבל הכלונס איננו רק מקום

בשני הסיפורים, נדמה לי, לא רק איש ערבי על סף הזקנה מתמודד עם זכרונות נעוריו, אלא בני פלשתינה-א"י, המנדטורית מתמודדים עם החלום ושברו, עם גן העדן האבוד של נעוריהם, ואולי לא רק בני פלשתינה-א"י — אלא האדם כאשר הוא, המבכה את נעוריו.

יצירתו של חביבי היא בעלת גוון מקומי מובהק לא רק על שום תכניה, אלא על שום הרתמוס המיוחד אותה.

מיתוס המוות והשיבה לחיים הוא אחד מתבניות היסוד של שני הרומנים גם יחד.

כל ספר לעצמו, אלא עובר גם מספר למ-שנהו. משום כך אני יכולה לנחש כי הספר השלישי, "סראיא בת השד הרע" הוא הוא הצלע החסרה בטריולוגיה, שאולי אינה עונה על המוסכמות המקובלות של סאגה משולשת, ואף על פי כן יוצרת אחדות אחת באמצעותו של ז'אנר לא מוכר. כך האשה מאל-כירוהו, המחזיקה תינוק בידה וככל שהיא הולכת ומתרחקת, הולכת דמותה ומקבלת מימדים מיתיים, מתגלגלת באח'סיה המחזיקה תינוקת בזרועותיה וחומקת מעיניו של עבד אל כרים. ואולי היא גלגול של יעאד הראשונה שילדה גם היא בת בלתי חוקית — אחר ככלות הכל רק מכתב אהבה לסעיד המופלא מן המגדלור ב"אופטימיסט" מתגלגל באיש גבה-הקומה, היורד רכוב על חרב שמימית ב"אח'סיה"; ועוד ועוד קשרי גלגול בין שני הרומנים.

אל עיקרון הגלגול כתחבולה במאבק בזמן קשורה גם התורשתיות של התכונות המתגלגלות במשפחה במשך מאות שנים. כך האופטימיזם, וכך גירושי הנשים (עד שקמה המדינה), וכך החיפוש אחר אוצרות. כביכול, שכפולן של התכונות, תורשתיותן, מנצחים את חלופיות הזמן הדרך האחרת לגבור על חלופיות הזמן היא הזיכרון. הסיפורים נודדים אל "זמן הערבים", השנים שלפני 1948. אבל גם אל תקופות קדומות בתולדות הערבים ובתולדות הארץ. "למען אזכור / אני תמיד אזכור / את אסוני על כל פרקיו / ממסד עד הטפחות / על גזע עץ הזית / בחצר הבית" (האופ' עמ' 35), מצטט האופטימיסט את המשורר תאופיק זיאד. והמספר ב"אח'סיה" אומר: "טבעת אחר טבעת קלפה מעץ הזיכרון שלי, ועם כל טבעת שנחשפה, התבהרו לעיניי השמות, שניים שניים חרותים על גזע האקליפטוס העתיק הניצב בטבור חופה של טאבעיה שעל שפת הכנרת" ("אח'סיה" עמ' 133). הגלגול והזיכרון קשורים זה בזה; רק בעל הזיכרון יכול לזכות גם בשיבה לחיים, והתחיה היא נחלתם של ההולכים ואינם: "הרגע של חציית הגשר, רגע שנמשך פחות מכהרף עין, עבר עליהם בהזיכרות כסרט חייהם שסכב לאחור כמהירות מסחררת ובתהייה על סיכת כשלונם בדחיית הקץ, ומשלא מצאו תשובה, המשיכו בדרכם מפויסים עם עצמם. ובאותו מעבר של הרף עין, אין הכדל בין כומר לבין גנב, בין המת כונשיקה לבין המת שנשק. אני עצמי עדין לא הלכתי, ואין אני סבור שאלך יום אחד, שאם אלך חזור אחזור, שאם לא אחזור, כאילו לא הלכתי" ("אח'סיה" עמ' 133).

### האשה והארץ

שניים הם המושאים שבהם נותן הזמן את אותותיו: האשה והארץ. הראשונה ניצלת, כביכול, מידי הזמן בזכות הגלגול או השיבה לחיים. האשה האהובה מתגלגלת

תמיד באשה אחרת. אבל הארץ לעולם עומדת; כאן קוראים הגיבורים לעזרת הזיכרון. שתי התחבולות, כפי שנראה, אינן צלחות כמאבק עם הזמן. סעיד האופטימיסט, הנחלה בנס ההזוי של השיבה לחיים מגיע לבית-המשוגעים. אבל כלל לא ברור אם השיגעון הוא אבי ההזיה או להיפך, האם החיים בעולם ההזייה הם אבי השיגעון.

אפשר לאמר בהכללה, כי עיקרון מיתוס המוות והשיבה לחיים או הגלגול, המעמיד עולם של הזיה שאין בו גבולות בין אמת לבדיה, הוא העיקרון השולט ב"אופטימיסט", ומכאן גם האופי הפנטסטי של הרומאן ובן-לוייתו ההומור השחור. ושוב בהכללה, ב"אח'סיה" שולט עיקרון הזיכרון — אבל לא זו בלבד שאינו יכול לסייע במלחמה בזמן, אלא שהוא מחריף את תחושת החלופיות והסופיות ומכאן, לדעתי, הטון האלג'ירי, המאפיין את המחברות השנייה והשלישית ב"אח'סיה", סיפור המתחיל כפארסה מטורפת בתיאור פקק התנועה מחיפה עד תל-אביב, ומסתיים בקינה החוזרת ונשנית: "הלכו שאהבתי..." ("אח'סיה" עמ' 158-160).

שתי המחברות, השנייה והשלישית, הן רגרסיות אל העבר, התרפקות על עולם שאבד ואיננו, ועל עלומים שאבדו ואינם: "היינו באותם ימים צעירים שעדיין לא התנסו בחלופי הזמן"; או: "וכולנו היינו צעירים אז בימי הערבים" ("אח'סיה", עמ' 38).

כמאבק עם הזמן נגזר על הזיכרון להפסיד תמיד כמה שנוגע למקום, לארץ, כמושא הזיכרון. שתי המחברות רצופות בתיאורים נפלאים של עולם שאבד, של ילדות ונעורים כגן-עדן אבוד, בחיפה העיר, ובטאבעיה על חופה של הכנרת. בעיניי, אלו הפרקים המרגשים ביותר ברומאן, מפני שגם אם אמנם אנקוט במונחי הזמן שקיבלתי מאבי, שהיה מחלק את המאה הזאת ל"זמן עותומני" ל"זמן מנדטורי", ואחר כך לא נזקק יותר למלה זמן מפני שהיתה מדינת ישראל, הרי פרקים מתרפקים אלה הם גם פרקי ילדותי ונעוריי שלי. עד היום מבכה אמי את פירותיה של ארץ ישראל האבודה כל אימת שאנחנו מביאים מן הירקן את פירות הקיץ. ועד היום היא מחפשת בדוכני הירקנים ירקות ופירות שאפילו שמם אבד להם; "עגבניות — מיס, לאן נעלמו עגבניות ה'בלאדי'", מתגעגעת אמי. וכך מבכה המספר ב"אח'סיה" את "זמן הערבים", ואולי את נעוריו: "שהנה פירמידה של עגבניות אדומות ככרבותלן של תרנגולנו רב הפעלים שהחזיק עשר תרנגולות בהרמונו, או כפרצופו של

המנהל האנגלי שהיה מבקר אצל אחי הבכור, סמוק לחיים וצהבהב כרבותלן, ואמי, תהי מנוחתה עדין, היה פרצופו דומה עליה ככרבותלן של התרנגול שלנו. והנה פירמידה של אגסים עצים וצהובים וחיוורים, שאין בהם לא עסיס ולא טעם, משל נבלו העצים מיום ש'הלכו

הערבים'. והנה פירמידות של תפוחים, לחייהם מצובעות וגומותיהם מחוננות. המראה מלבב, והטעם כטעמה של נסורת. חלפו ימי התפוח ה'קרקשאני', שהיה מגיע אלינו מאל-בהגה, בפאתי עכו: לחי אחת אדומה ולחי אחת צהובה, וטעמו כטעם ה'סוכר' שהכינו הבנות, מתוק חמצמץ. ומיום שגילה שר החקלאות את העגבניה הפצפונת שקליפתה קשה, ומצא שהיא מתאימה ליצוא ועל כן קרא לה 'מוני-מייקר', פנתה החקלאות שלנו, הנלחמת על חייה, אל זנים ממשפחות היצוא ואל 'עשיית כסף'. ומאותו יום נעלמה התאנה הע'זאלית' שצמליה נוטפים דבש. ונעלם המשמש ה'לאודי' (משמש השקד). עד 1967, שאז באו הנערים מסילת אל-דהר אשר בגדה ושבנו ונתאחדנו עמו, מעשה 'איחוד משפחות'. אשר ל'יוסף אפנדי', והמנדרינה שריחה המשכר יכול למלא מחדש את הלב הנעור מנעורים, וקליפתה מושלת מציפתה במגע אצבע ענוגה, וטעמה כטעם הפרי האסור וכו' וכו'" ("אח'סיה" עמ' 30).

או: "ניצור נא אללה בלבו את ימי 'איידן ואיידן', ימיה היפים של חיפה בזמנים ההם. צעירים היינו אז, כמו העיר, באביב עלומינו, וחיות צעדינו וחדוות קולותינו מילאו את שכונות העיר ושווקיה... קולות מוכרי ה'סוס' הצונן, והתמר הינדי, והיוגורט הצונן בשום, ובחורף, בקולותיהם של מוכרי הסחלב החם וה'תמריה' בכוקר — סימפניה שהנציח רימסקי קורסקוב ב'שחרזדה', שתתקיים כל עוד יתקיימו המזרח והאדם" ("אח'סיה" עמ' 84).

### רתמוס ופולחן

אם אמנם, כדעתו של ג. פריי, העיקרון של ההישנות ברתמוס של הספרות כמוהו בפולחן, קשור בתנועת המחזוריות של השמש, הירח, עונות השנה וחיי אדם מלידה עד מוות, והוא המעניק תכנית לרומן, הרי יצירתו של חביבי היא בעלת גוון מקומי מובהק לא רק על שום תכניה, אלא על שום הרתמוס המיוחד אותה. לא בכדי צמחו במזרח המיתוסים של העלם הנצחי — וגבוריו של חביבי הם עלמים נצחיים — והאם הגדולה שבחיקה החיים והמוות, כמו המיתוס של תמוז ואשחר, בעל וענת, אוזיריס ואיזיס, ואם תרצו סיפור ישו הנוצרי, שלא היו אלא המבע הספונטאני לקיטוב החריף בין יובש-פריזון, מדבר-ארץ נושבת, חיים-מוות, טבע-תרבות. העלם הנצחי נדון לכליה עם הקמילה הקיצית של הקיץ וקם לתחייה עם הגשם. מיתוס המוות והשיבה לחיים הוא אחד מתבניות היסוד של שני הרומנים גם יחד. המחזוריות המקומית הזו אינה יכולה לבוא על ביטוייה בעלילה רציפה שיש לה רק ראשית אחת ואחרית אחת; ועל כן היא כוחרת לבוא על ביטוייה בז'אנר דיאלקטי, השוזר סיפור בתוך סיפור, אחרית בראשית, וראשית

תבניתית אחרת במרחב: ים כנרת והמעייין של טאבע'יה על חופו, ועץ האקליפטוס העבות, שעליו רושמים האוהבים את שמותיהם, ושכצמרתו עלתה סְרֹוּה להציל את אח'טי'ה מידי המפלצת וכך מצאה את מותה, סרווה הנדמית רגע כמריה הקופטית ורגע כקליאופטרה, ורגע כיצירת דמיון: "סרווה נפלה על הסלע שלה, רקדנית שחורה בהינומה ניגרת אדומה. וההינומה האדומה מחליקה מן הסלע ונכמרת מעל אגן המפל, ונישאת עם הרוח אל חיק הכנרת. ראינו אש עטויה באש. והסלע שב להיות חלק, בתולי וחף מרכב, כמו שהיה מאז בריאת העולם. והמפל הוסיף למחות את דמה ואת דמעוטינו. וההלם החליק את זכרונו והשיב אותו לימי בתוליו, ושמם רחוב עבאס ונתרוקן מתושביו. סרווה ואחיה הלכו, כמו שהלכה אח'טי'ה לפניהם" ("אח'טי'ה" עמ' 141).

נראה לי כי חרף רישומו ההומוריסטי של ה"אופטימיסט", הרי הוא ספר ללא רחמים, אולי מפני שהגיבור, על אף חמקמקותו איננו חס על נפשו; שעה שבי"אח'טי'ה", הספר הלירי-אלגי, לפחות בשניים מחלקיו, יש נימה של רון, של פיוס הגבור עם עצמו, ואולי מכאן הנופך הלירי-אלגי של הספר; ואולי המעבר מן הים האימתני חסר הגבולות אל חיק הכנרת הוא ביטוי לפיוס ולקבלת דינו של הזמן. ■

לשפתו. את אשתו, באקיה, ילדת טנטורה, הוא פוגש בכפר ג'סר אל זוקא השוכן לחוף ים. בחורבות טנטורה לחוף הים קבור אוצר משפחתה של הטנטוראית. וואלא, בנם של הטנטוראית וסעיד שהפך פדאיון יוצא למצוא את האוצר והופך אותו למאגר של זהב ונשק. האם, הטנטוראית, ובנה הפדאיון, צוללים בים ונעלמים: "נראו נכנסים לים, האם ובנה, היא כרוכה סביבו והוא תומך בה, עד אשר נעלמו בים" (שם, עמ' 155).

נראה לי, כי אם המחזוריות היס-תיכונית מכתובה את הרתמוס הגלי של הרומאנים, את נוכחותם בזמן, הרי התבנית מעמידה כנגד הים נקודה קונטרפונקטית במרחב. ההתרחשויות בשני הרומאנים נעות בציר רוחב בין הים לבין נקודה גיאוגרפית בעומק הארץ. ב"אופטימיסט" זהו הכפר אל סלקה שבעמק יזרעאל. שם הכפר אינו נמצא על המפה, אבל שפת אנשיו היא שפת האדמה, הבהמות והמחרשה – השתיקה העקשת. בכפר הזה מוצא לו סעיד, האופטימיסט, מקלט זמני בחברת יעאד השניה, וכלל לא מפליא שהוא פוקח את עיניו אל בוקר צלול ובפיו הקריאה: "אמא" ב"אח'טי'ה" מצוי הים בעיקר ברובד הריאליסטי של הסיפור, כרצועת חוף חיה ונושמת את נעוריו של המספר, והמימד המאיים מתמתן. תחת זאת, מעמיד הסיפור נקודת כובד

באחרית. הים הוא מַמְמֶשֶׁה המובהק של המחזוריות הזו: "אין המים נוטשים את הים, דודי, הם מתאדים ושבים אליו בחורף והוא שב להיות נהרות ופלגי מים" ("האופטימיסט", עמ' 160). הזיקה אל המקום, הקובעת את התבנית המחזורית של הרומנים, באה על ביטויה לא רק בקשר עם אמא אדמה, אלא עם אמא תְהוּס-ים. ברובד הריאליסטי של הסיפור עולה בידו של אמיל חביבי להעמיד רצף של תמונות חיות ונושמות, חושיות מאוד, של חיפה, עיר לחוף ים. אבל נדמה לי כי ברובד הסמלי, הים בחרותו חסרת הגבולות, הוא מפלט מפני האדמה שעליה חש הגבור פליט נצחי. על הים אומרת אחת הדמויות ב"אופטימיסט": "לאמיתו של דבר – היו מחפשים אחר הדבר שנראה להם כעליל כי אמנם קיים משהו שהוא חזק יותר ממדינתנו" (שם עמ' 98. ואגב, מה לא הייתי מוכנה לתת כדי לדעת אם הכינוי בגוף ראשון רבים במלה "מדינתנו" הוא בעל מעמד אירוני). לא זו בלבד שהעלילה בשני הספרים מתרחשת על חופו של ים, אלא שהוא הרקע לאירועים גורליים, הוא משכן למסתורי, ונדמה לפעמים שגם לקול היצר וההרוב. מן המגדלור שעל שפתו מתגלה לאופטימיסט הגואל, המוליך אותו אל חשכת המחילות התת קרקעיות, שגם הן כמדומני שוכנות

צבי עצמו

אברדראפט מעיזבון וביטוח חיים

(תרגילים בפער-גילים)

בְּסוּף  
אֶשְׁאִיר אוֹתָךְ  
לְבָד, בְּשׁוֹר  
מְרָקִיב בְּאִיזָה חוֹר  
בְּאֶדְמָה.  
סוּף-סוּף תּוֹכְלִי לְבָכּוֹת  
בְּלִי זְכוּת עֲרַעוֹר  
אוּ מְחָאָה (זֶה דֵי נְעִים, כְּלוּמַר –  
גַּם לִי; סִימָן לְאֶהְבָּה, תַּחוּשָׁה בְּנֶה),  
לְחוּשׁ גַּם הֶקְלָה – כֹּל נִכְחַד:  
תְּמִיד קִימַת, כֹּל בְּדֵל פְּרֻדָּה,  
וְגַם לְבוֹא אִתִּי חֲשׁוֹבֵן עַל הַדְּבָרִים  
שְׁעוֹד נוֹתְרוֹ לְעֶצְבוֹן, כְּעֶצְבוֹן  
לְלֹא סְכוּם,  
כְּגוֹן הַשִּׁיר הַזֶּה  
שְׂיִמְרָר כְּמוֹ תְרוּפָה נִדְבְּקַת לְלִשׁוֹן  
וּמְחַבֵּלַת כֹּל מְלָה, כֹּל צְהָרִים,  
תִּכְנֹן אֶרֶךְ, לְטוֹף וְהַבְּטָחָה,  
אֶת שְׁאֵרֵי יָמֵי  
שְׁעוֹד נוֹתְרוֹ לָךְ פְּנֻקְסִים  
שֶׁל הַמְּחָאוֹת לְלֹא כְּסוּי וְתַתִּימָה.  
(אוּלֵי מוֹטָב שְׁלֹא נִכְתַּב,  
אֲבָל רְבִים כְּמוֹתוֹ  
מְתִיקִים אֶצְלִי בֵּין הַסְּפָרִים  
כְּמוֹ חֲשׁוֹנוֹת פְּרוּעִים בְּקֶרֶן תְּגַמּוּלִי).

ספירות של גוף, קוסמולוגיה רומנטית

(פואטיקה קטנה והלה של קדושים)

כְּשִׁפְנִית, בְּכָלִי דַעַת, מְתַעֲלָמַת  
בְּחֵלֶל מְסֻדְרוֹן הַנְּצָב  
מְעִינֵי כְּמוֹ קְלַפַּת הַיָּקוּם, מְרַקֵּע־אֶפֶק  
בְּנֶסֶח צִיּוֹר – קוֹסְמוֹלוֹגִיָּה נְאִיבִית – יְמֵי הַבִּינִים,  
הַלְכָתִי, עֶקֶב וּמְתוֹן,  
בְּאוֹתוֹ מְרוֹחַ, בְּדִיּוֹק, שֶׁל שְׁקִיפּוֹת,  
מְשַׁחֵזֵר אֶת רַכּוּת הַצְּנוּאָר – שְׁהוֹתְרָת, בְּלִי סֶפֶק, מְרַחֶפֶת  
בְּגַמִּישוֹת הָעוֹלָם הַנִּכְרָךְ כְּדֵי סֶדֶק –  
דָּקָה מְכַל בְּשֵׁם-שֶׁל-רֵיחַ,  
מְעִינֵק לְפָנָי אֶת תַּחוּשַׁת הָאָוִיר  
שֶׁנִּגְעַע – רִטְט רֵיחַ שְׁקֵטָה, מְחַלֵּיקָה קְצוֹת שְׁעָר – בְּפִנְיָךְ  
(עַל מִיּוֹצִים  
וּבִיּוֹצִים  
יִכְתַּב לָךְ, מִיֵּן הַסֶּתֶם, מְשׁוֹרֵר  
שֶׁנִּגְעַת לּוֹ  
בִּזְיוֹן).

# דיוקן עצמי בעמידת כתפיים

אריקה ג'ונג

מאנגלית: יצחק עקביהו

אמתחת-עצמות ישנה  
במהפך,  
מה את מבקשת  
מן השירה,  
מן המדיטציה?

על סמך מה את סבורה  
כי מוטב לה  
לחידת הגוף  
שתפתר במהפך?

את האם שלא היתה לך מעולם?

דם גח לראשך  
כתמונות-שיר הבאות במהירות  
רבה מכדי כתיבה.

את התינוק בקרבך  
שלא הרית?

אחר חיים אחרים באחיזה הכפולה  
של כח-כבידה ושל זמן,  
אחר שנולדת ראש-תחלה  
מתוך מעי אמה

מות?

שחרור מאימת המות?

אל הארץ  
את מתאמנת לחיים הבאים.

התגלות?

לשבת בבית-העננים  
שאת מדמה כי בו  
גרת לפנים?

את משנה לגופך קלות  
כדי שבכוא העת  
תולדי

רגלים-תחלה  
אל השמים.

## קסילופון החוליות

"בוודדים נולדנו  
ובודדים נלך מפה."  
מישהו אמר זאת  
בשעת מדיטציה  
ואני כמעט בכיתי.

הקוסמוס נגן  
בקסילופון  
של שדרתי

ובהקישו על כל חליה וחליה  
אשר לכל אחת צליל ברור משלה  
היה עמוד השדרה  
מהדהד  
בהד הבשר-ודמי  
של מוסיקת הספירות  
השמימית.

הה, גברת מלאת-תוגה  
מאחורי פרצוף-הליצן שלך,  
מאחורי פרבוריך השנונים —  
מה נמקד הוא  
לתת לרעיונות להגיח אל מחף!

אבל גם במהפך  
את עצובה.

אף במהפך  
את הוגה במוחך.  
אף במהפך  
את מקללת את הריקנות.

שעה שאת שקועה במדיטציה  
על הלוטוס-ללא-ניע  
רוחך מתעופפת לה  
כמו פרפר  
ומרפרפת בין פרחי פרג אדמים בדם  
ובין פרחי אריקה ארגוניים.

לכשיפל הכשור מן העצמות  
יהיו הצלילים טהורים יותר.  
לכשיבל העור  
ואל אי-אן תפליג לה הרוח  
בהירה באויר הסתוי,  
פריכה כעלי השלכת,  
זהורה כמימי הגלובוס שלנו  
כפי שהם נראים מרחוק  
לעיני יצורים  
העשויים מנגון,  
יצורים לא-נראים,  
בלתי משישים, רחוקים,  
אלא אם כן הם באים אל הארץ  
כדי להפיק מוסיקה  
מעצמותינו השכירות.

כשאת מתקוממת לכח המשיכה,  
כשאת מתקוממת למות —

## הלשון

אני מתכרבלת תחת לשונך  
כמו אהובה הפוחדת  
מן השקר של עצמה,  
הלשון היא איבר האהבה  
ואיבר הכזב.  
והכזב דבק בלשון;  
השקר ממלא  
את הפה הרעב של העולם.

אני זוכרת את הרוחים המתוקים  
בין מלותיך  
שפתתי בלשוני.  
אני זוכרת את המשק המתכתי  
של מצלתים  
כשהקישו לשונך  
על פטמתי.  
אני זוכרת את קולות הארגמן  
של לשונך בערותי.  
לשונך היתה ענבל  
לפעמוני.

אני זוכרת את לשונך  
שהתגוללה  
כמו שטיח אדם.  
אני זוכרת את ארגמן-הפלוסין המלכותי  
של לשונך הקטיפתית.  
אני זוכרת את לשונך הנאצית  
המהממת ואגנר.  
אני זוכרת את הקלילות המשתעשעת  
של לשונך המוצאאטיית.

שיר זה אינו אלא רסיס של רק,  
זלוף דקיק.  
הוא רצה לדבר בכל הלשונות,  
הוא רצה לומר.  
אך לשונך ממלאת את פי  
ואני אלמת.

אריקה ג'ונג, בת למשפחה יהודית בניו יורק, נולדה ב-1942. בין השאר פרסמה עד כה חמישה ספרי-שירה ושישה רומנים, אשר ארכעה מהם תורגמו לעברית: "פחד גבהים", "איך להציל את חיך כמו ידוך", "מצנחים ונשיקות", "סרניסימה". מיד עם הופעת ספריה הראשונים יצאו לה מוניטין הן כמספרת והן כמשוררת. נושאה המובהקים הם אהבה (לרבות מנה גרושה של סקס ללא עלה-תאנה), מוות וביקורת הצביעות החברתית. כשפה דיבורית שנונה היא חושפת את עצמה ללא מעצורים; ואולם מתוך שנינותה העוקצנית מכבצים געגועי נפש נשית, וההומור השוכבני שלה מתובל ביותר מקמצוץ של תוגה קיומית. דומה שאין אפיון קולע יותר של אישיותה היוצרת מזה הצרוו בקביעתה של משוררת אחרת, אן סקסטון. שאמרה על עמיתתה: "אריקה ג'ונג היא כל-כולה אשה, יותר מכך — כל-כולה אנושית". ■

## עידן מגלי הארצות

ספינת גופי הלכנה  
שעה שהיא שטה אל-תוף החזה שלך  
פולחת  
את המים מכי-השמש  
של עורך  
את גלי הכסף  
של שערך —

נס!  
הים האדם בהקעו לפני משה —

ואנו רוכבים  
על מטה  
גבהה כמו ה"קוין מרי"  
ואני, בפסוק  
מעל ארבתך האדמה? פת-הקומה,  
נוהמת  
כמו רוח ים  
בלב האוקיינוס האטלנטי.

מסכיבנו  
אנשים מנופפים נפנופי פרידה.

נשותיך מטלטלות בסירות-הצלה זעירות,  
לדך  
רוכבים על דולפינים מזמרים,  
אמי  
בסירת-מנוע מהירה ונרגזת  
חורשת את המים  
וזעקת אזהרות  
מבעד למגביר-קול,  
אבי  
יורה בקור-רוח יוני חרס  
מעל הספון הבוער,  
בעלי  
עומד לשלח צלצל  
בלותן לבן ענקי...

לנטש את הספינה!  
לנטש את הספינה!

אנו מתעלמים מן הקריאות.

אחרוני האוהבים על ה"טיטניק",  
עבדי גלרה  
מצלפי שוט האדון,  
יהודים ליד ההגה,  
ספרדים מחפשי זהב...

אתה צנור הכבוי  
על ספוני הבוער,  
המכ"ם  
בערפלי,  
המצפן  
בלילי ללא פוכבים...

אתה חרטום  
ספינתו של קולומבוס  
הנושק את שפת  
העולם החדש.

## וסת בחודש מאי

מיתות ובגידות.  
ידידה שפרתו לה את השדים,  
ידיד שעשו לו שפוי בלב,  
בעל הבודה שקרים,  
מאהב שאינו כותב לי מלה,  
וכל זה באמצע חדש מאי.

אני יוצאת אל הרוח הירקה של אביב.  
האור שורק סביב שוקי  
כמו גרבים של משי —  
גרבי המשי של סכתי  
השמורים במגרה —  
ולחש פזמונים משנות העשרים.

שדי כואבים,  
לבי מדלג על שוחות,  
רחמי הכבד בדמו  
מושך כלפי מטה.  
דומה שאני קשורה בכבלים של בשר  
אל אלה שאני אוהבת.  
יתכן שהנפש חסרה את האמפטיה הדרושה;  
הגוף גם הוא זקוק לדמום.

איני יכולה לתאר לעצמי איך הם מכתקים אותך —  
אני החולמת בלי סוף חלומות ונועה,  
אני שהייתי שוכבת ערה לילות שלמים ועפעפי זועקים  
לאורך כל שנות ילדותי.

מעולם לא ראיתי את שדיך  
אף איני יכולה לתאר לי אותך בלעדיהם.  
במשך כל השבוע לטפתי את פטמותי  
בין בחרדה ובין בתענוג.  
השאר, הבשר, השאר.  
אם זהו כל מה שיש לנו,  
בעקרו של דבר.  
נא השאר.

היש שירה של דם  
שבה השורות הן זרועות גרועות  
והבתים הם גופים פעורים לרוחה?  
היש איזו אמנות המכאיבה לנו  
ממש כמו החיים?

אני ממעכת את חזי  
כדי לסחט ממנו את חלב הדיו הבלתי-נראית.  
אני מתאמצת על האכנים —  
שום ראש תינוק אינו מופיע.

השירים מוסיפים לזרם מדי חדש  
כמו דמי.

המלה היא בשר, אני אומרת,  
ועדין איני משכנעת.

הבשר הוא בשר.  
המלה חזקת לדאג לעצמה.

# לדבר עליו ועל העולם בנשימה אחת

ס. יזהר:  
מקדמות:  
זמורה ביתן;  
1992; 231  
עמ'

מזחקיק לדבר עליו ועל העולם בנשימה אחת" (עמ' 14), אומר המספר הייזרי באחד הדפים הראשונים של "מקדמות". ואמנם, כיצד אפשר לדבר על הילד הקטן, הרוה, החלוש, "עד שבלי שימת לב במיוחד פוסחים בקלות עליו ועל אין גודלו" (רם) ולהתכוון בריזמנית גם לעולם הגדול "עם שני הקטבים, עם קו המשווה, עם חמש היבשות הגדולות" (עמ' 13)? או להיפך, כיצד אפשר לדבר על העולם הפתוח "פתוח פתוח, לגמרי לגמרי ובלי מעצור, פתוח ולא מנוגע כלום ממעשי האדם הנמוכים והטורדניים" (עמ' 171) ולהתכוון בעקיפין גם לילד המשורר ש"תמיד נשאר לבד ולא הולך עם כולם" (עמ' 226), "חוט דק" שניתק "מהם" "ולא נגרר עוד בעקביהם" (עמ' 179)? עובדה, אפשר.

על אנלוגיה "בלתי-מסתברת" זו מושתת ספרו האחרון של יזהר: הילד, האמן שלעתיד לבוא, חרפת גידולו והתפתחותו, איום המוות המרחף מעל ראשו בכל שלב של התבגרותו, מאבק הישרדותו, ההשתאות הכלתי-נדלית שלו מהם ("כמו יליד מדבר שפגש בפעם הראשונה גשם, או כמו יליד יבשה שנפגש בפעם הראשונה בים, במכת תדהמה ובהפתעת אושר" (עמ' 139), וגם ההתוודעות המתפכחת שלו, בשלבים, לכאב, לעמל ולפחדי החיים ("ואיך מרגע זה הוא איננו עוד מה שהיה קודם" (עמ' 117); "הנה הוא הולך להיכנס אל ידיעה שלאחר שיידע הוא לא יהיה עוד מה שהיה קודם" (עמ' 128) — כל אלה מקבילים להתנצחות הקדומה של האדם עם המקום, עם האלוהים, עם הטבע. מקרה פרטי של התנצחות אימתנית, הרואית וטוטאלית זו, המבקשת בכל כוחה האנושי לשנות סדרי עולם ולשלוט בהיסטוריה, הוא סיפור החלוצים האכזריים בארץ-מדבר מזרחית קשה; התנצחות, שבשל חוצפתה, תעוהתה ועקשנותה, היא סמל לכל ההתנצחותיות כולן: כי "אתה רק תן להם, והמדרון הזה ומעלה הגבעה ההיא, יישארו כפי שנשארו מימות עולם ועד עולם, אם לא יתגייס כנגדם כל האדם כולו לעשות דברים שכנגד, קל וחומר היהודי החדש בארץ החדשה" (עמ' 15).

"מקדמות" הוא אפוא סיפור בראשית: על קדמונו של עולם וקדם מפעליו

מאז, ועל אדם חדש, בן לעם קדום, המתמודד עם קדמוניות העולם, עם מצב יציב וקיים מקדמת-דנא, כדי לחדש ימיו כקדם, בארץ קדם, ולהביא עליה קדמה. יצרים ראשוניים דוחקים באדם לכבוש את היקום, להדביר את האדמה ממנה הוא עצמו נברא, והוא עושה זאת אם דרך עבודה קשה ואם דרך כתיבה ("במלים יפות במבחר המלים היפות, על הטבע, ועל השקיעה, ועל כמה עצוב"...) (עמ' 214).

הסיפור פותח בילד הפוקח את עיניו ורואה לפניו רק כתם כתום ענקי, "אחד וכללי ושלם ועולמי", ויודע ש"שם היה התחלת הכל... התחלת השמים והארץ החום והיום והרוח" (עמ' 8). ראייתו זו, הלא מקבילה לסיפור הבראשיתי העתיק בו "הכל היה (בתחילה) רק אדמה" (עמ' 135). על האדמה הזאת, האמורפית תחילה, שאוצרת בחובה "אדום מופלא", "אותו אדום יסוד עולם, אדמת האדום שממנה הלא נברא האדם" (עמ' 196), מתחוללת גם שקיעה כתומה שימיה גם הם כימות האדמה האדומה-כתומה. אבל הסיפור העתיק לא נגמר באינטראקציה שבין היסודות, ביחסי הגומלין בין איתני הטבע לבין עצמם, שכן האדם שייברא מן האדמה יבקש בכל מחיר לחולל בה שינויים, להשאיר את טביעות אצבעותיו עליה. לכן, מאוחר הרבה יותר, ואולי כחזון חולף, "כאילו ניתנה להם הפוגה בין הזמנים שמי יודע עד כמה תימשך" (עמ' 203), יעלו על אדמת החמרה החולית פרדסים ירוקים כתומים, מעשי ידי-אדם. הטיפול כפרי הכתום הזה בבית האריזה יידמה לעבודת הלויים הקדומה בבית המקדש (עמ' 205); משמע, דת האבות תתחלף בדת העבודה.

ובכן, אדמת החמרה החומה-אדמדמה, אותה "כיכר אדמה ענקית ששרועה לה כפי שהיתה מעולמים" (עמ' 134), "אותה אדמה של תמיד נקייה לגמרי ועירומה לגמרי וחמה ונוחה ויפה, וקל לשמש לבוא בה וקל לה להתמסר לשמש" (עמ' 135), (שפרדסים כתומים יעלו עליה בכוא היום), הם-הם הכתום הזוהר שהילד נפקח לראותו באיזה אוהל צבאי ענקי. וגם השקיעות, השקיעות, המתוארות ב"מקדמות" כמעשה אהבה בין איש לאשה, אבל למעשה היו כאן לפני היות האדם ומעשיו על האדמה, ויוסיפו להיות כאן אחרי היעלמו ממנה

ומעשיו כסריטה, כגירוד, כצל עובר על גבה, למרות "הפרדסים הכבדים האלה בירוק העמוק ובפרי כובש השווקים" (עמ' 203), שקיעות מסעירות אלה, גם הן כתום אינסופי: "מרחבי אין סוף הכיפה הזאת, המוארת בלי השמש שכבר שקעה מזמן (...) כל כיפת הגובה הכתום האינסופי, בלי שום קשר אל הימצאותנו מביטים בה ואל קטנות התבוננותנו בה" (עמ' 164).

אדמה שטוחה ופתוחה זו, שתתעגל קמעה, כלומר, תתגלה מאוחר יותר לעיני התינוק כ"כמתווה מעגלי קשתות עולות ויורדות (...) כאילו היתה גב גור סייחים או גווה של נערה" (עמ' 9-8) (ששמש ההופך טרם ערב לגלגל גדול ואדום יכול לבוא בה ולשקוע בין חמוקיה), הוא שלב נוסף בהתוודעותו של הילד אל העולם:

יפה וקל ועירום הולך ויורד, והולך ובא והולך ונכנס (גלגל השמש האדום) אל תוך הקוער הזה שבין הגבעות שכאילו הוכן לו מימות עולם, ונכנס ובא, לאט וכל הזמן יותר ויותר, נכנס ובא שמה, אל חובי הקערה הפתוחה לקבל אותו לקלוט אותו אל תוכה המוכן, ועוד רגע וכל מלוא הגלגל כולו, האדום החם המלא יהיה בה פנימה, כגומת בין הגבעות הזו והיא תקבל אותו לגמרי והוא יבוא בה לגמרי אדום כולו וחם ולגמרי לגמרי, ותהיה אז מלאות שאין יותר ממנה. (עמ' 198)

ואכן, הגבעות, היודעות לקלוט אל תוכן את הגלגל הכתום והעירום, שהתפשט לו לעת ערב "מכל חיורת חומו המסנוור בלי שום בושות", הן הדבר השני אותו יודע הילד הנפקח אל העולם, שכן כך נאמר בחלק השני של "מקדם", הנקרא "גב הגבעות" (לאחר ש"בוהה אל מקום" היה כולו, ולגמרי, רק כתם כתום): "ואחר כך? אחר כך היו הגבעות" (עמ' 8). והחלק השלישי של ההיפקחות, מה יהיה? כאן יבוא כבר תורו של הכאב האנושי. והוא הכרחי והוא יימשך אל פלא הבריאה כדבר מוכן מאליו. "זיזות" קרא לו יזהר ב"מקדם".

"מקדמות" הוא אפוא סיפור בראשית: על קדמונו של עולם וקדם מפעליו מאז, ועל אדם חדש, בן לעם קדום, המתמודד עם קדמוניות העולם, כדי לחדש ימיו כקדם, בארץ קדם, ולהביא עליה קדמה.

# ס. יזהר



## מקדמות סיפור

על הפרדה אשר לי והורדתם אותו אל גיחון. ומשח אותו שם צדוק הכהן ונתן הנביא למלך על ישראל ותקעתם בשופר ואמרתם יחי המלך שלמה" (מלכים א' א, 34-35). כמה שונים דברי דויד כאן ביחס לבנו, הבן שנבחר מטעמו לשבת על כסא מלכותו, מדברי הקינה קורעי הלב שלו כאב שכול המבכה את מות בנו האחר, הבן שביקש בכוח לשבת על כסא מלכותו. על רקע הדברים האלה, החלק השלישי של הטריפטיון הראשון ב"מקדמות", "רופא", הוא התרה נוסח הבן שנועד למלוכה. "אם הוא לא מת — אומר אז הרופא, להם ולכל הקהל סביב — הוא יחיה" (עמ' 55), ומשיחת מלך ישראל מתהדהדת ממלים אלו: "ויאמרו כל העם יחי המלך שלמה" (מלכים א' א, 39).

באדישותו של הפרד ו"פרדיותו" הבלתי ניתנת לשינוי נתקלנו כבר בחלק הראשון של הטריפטיון, כשאבא חימר אחריו והאיץ בו, והוא "נשרך לו כדרכו, לא מהר יותר ולא מהר פחות (...). באדישות לכל, כמו סיבוב כדור הארץ, אדישות שאין בעולם כלום שישנה אותה, ושיוכל להמשיך בה ככה כל היום וכל השנה" (עמ' 23). הפרד אפוא, הוא בחירה אומללה למשימת ההצלה. ואמנם משפתי האב, בשעה שניצב חסר-אונים נוכח הפרדות המתנהלות בעצלתיים אל הרופא כשחיי בנו-מחמדו מונחים על כפות המאזניים, מתמלטות מלות הקינה המצמררות של דויד המלך על מות אבשלום בנו. "מי יתן אני תחתך, בני" (עמ' 33), ממלמל האב ב"מקדמות", שרואה עצמו, אולי כדויד המלך בשעתו, אתראי במידה רבה לאסון. מלים פרוזאיות אלו, שכבר נאמר עליהן שהן פולחות את לב שומען יותר מכל מלות הקינה המסוגנות של "נעים זמירות ישראל", והפרדות, שכבר נוכחנו שה"יכול הפרדי שבהן" (עמ' 34) מוגבל, טומן כחובו גזר-דין מוות לבן, מזכירות את אופן מותו של אבשלום בן דויד: "ואבשלום רוכב על הפרד ויבא הפרד תחת שוֹבֵךְ הָאֵלָה הגדולה וַיִּחַזַק ראשו באלה וַיִּתֵּן בין השמים ובין הארץ והפרד אשר תחתיו עבר" (שמואל ב' יח, 9). מה שמצטייר מתמונה מקראית זו הוא פרד אדיש למצוקת אדונו, דומה לפרד של אבא ב"מקדמות".

ואולם, כאמור, לא פרד אחד, זה שהועבר מן המחרשה אל העגלה ושאדישותו והתעלמותו מן המצב האנושי הודגשו כבר בחלק הראשון של הפרק, נרתם להוביל את הילד אל הרופא. בחלק השני של הפרק, בתוך הבהלה והדחי-פות, מתירים פרדה-נקבה מעגלת-המים ורותמים גם אותה לעגלה, עזר כנגד הפרד. בן דויד נוסף, שפרד, בעצם פרדה-נקבה, נוטל חלק חשוב במאורע הרה-משמעות בחייו — בו ייקבע גורלו לחיים ולמלוכה(!) — מתנצנץ מעובדת העברת הפרדה ב"מקדמות" מעגלת המים לעגלת ההצלה: "והרכבתם את שלמה בני

"מקדמים" אלה בכתונת שלייה אחת, חילק גם כל אחד מחמשת הפרקים, הבאים בעקבות ה"מקדם", לשלושה חלקים. כלומר — שלושת החלקים הקצרים של "מקדם" מקדימים-מטרימים שלושה שלבים המקבילים זה לזה בכל פרק. שש תמונות תלת-לוחיות, ששה טריפטיונים, צייר לנו יזהר, וחתם את ציוריו אלה ב"מאחר".

כל חלק ראשון של כל פרק ב"מקדמות" מכיל בתוכו איזה איום, והאיום יכול להיות מוחשי וברור, מתבלט כבר ממלותיו הראשונות של החלק הראשון של הפרק (כמו פתיחתו של פרק שני, הנקרא גם בשם המאיים "מוט ברזל": "יש לא נוח. מכל צד לא נוח. אפשר למוש אותו... וצל על הכל לא ברור מה ורק צל על הכל. ולא נוח" (עמ' 59), או מוסווה היטב, מושהה עד אימה, ורק מכותרת החלק הראשון ("צרעה", פרק ראשון; "רגל כפח", פרק שלישי), יתרמו האיום הנורא, הספציפי, האצור בו.

התמונה הראשונה בטריפטיון הראשון, ילד משחק בצ'לו של גזע חרוב עתיק ומנגד לו אב החורש אדמה עתיקה וסרבנית, והאב קשוב לילד וגם שולח אליו כל הזמן מבטים — כיצד היינו יודעים להטות מלכתחילה אוזן ל"המהום מחוק ושווה" (עמ' 16), הפרוש כל הזמן על הכל והוא חורש רע, אלמלא קָרָא לחלק זה "צרעה"? המלה צרעה אינה נזכרת כלל בחלק הראשון של הטריפטיון, ואלמלא הכותרת הקצרה והעוקצת היינו נדמים לאב: דואגים ולא יודעים מה. השם מדריך את הקוראים לתת משקל "לאיזה זבוב פורח לו בחום היום, או לדבורה או לדבור" (שם), וגם לחרוב העתיק, שהוא אולי כאן גם סמל לחרבה ולחורבן ("הלא צרעות תמיד אצל חרוכים", יבין האב לאחר מעשה [עמ' 28]). אמנות במיטבה פונה לאינטואיציות של הנמען, מחדדת בו אותן, ומספקת לו הנאה אסתטית משנוכח שהיכולת האינטואיטיבית שלו לא הכזיבה. קן הצרעות שיתנפל על התינוק הרך, יעקוז אותו ויאיים על חייו, קינן וארב לו מבעוד יום. המתח לקראת המכה שהדבורים ינחיתו, כאחת, נבנה כבר בחלק הראשון של הטריפטיון וקָרָא רגיש של אמן גדול יכול היה להבחין בו ובמהותו. קן הצרעות נתגלה במלוא הזוועה, ועכשיו לעיניהם של הקורא והאב כאחד, רק בחלק השני, המרכזי, של הפרק הראשון, הנקרא "עקיצה".

משלא נמצא הסוס לאסור אותו אל העגלה ולהדהיר אותו במהירות הבזק אל בית הרופא, נאסרים בחלק השני של הטריפטיון הראשון ("עקיצה") פרד ופרדה למשימה. אם החלק השני של הפרק הוא לב הציור התלת-לוחי ומרכזו, היא הסיבוב ותחילת ההתרה, הפרד והפרדה עשויים להדגים זאת נאמנה. הפרד מזה והפרדה מזה, יסתבר, מרמזים על שתי התרחשויות מקראיות, לא בלתי קשורות, ועקב זאת נושאים עמם משמעות לאחד הרעיונות המרכזיים של "מקדמות".

ג

הפרק הראשון ב"מקדמות" הוא אפוא פרק הקדשה או הכתרה, מיתוס הבן שסכנה איומה נשקפת לחייו והוא מתגבר, בעזרת האל, ושב לחיים מחוזק פיי-כמה, כי מלכתחילה, מבטן, לגדולות נוצר. כמו יצחק שנעקד, אך מותו לבסוף נחשך ("צחוק צחקו לנו. ואיך עדיין לא מתנו כולנו?") (עמ' 44), מתפלא האב ב"מקדמות", והאלוהיה למקור שמו של יצחק ולגורלו נעשית בלתי נמנעת; כמו יוסף שאביו תפר לו כתונת פסים, ולכן לבור הושלך, אבל בעצם "לפניהם" למחיה נשלח (והילד ב"מקדמות"? "יושב לו שם (בשדה)... לבוש לבן, כתנת בד ומכנסי בד וכובע בד, שאמא תפרה לו ולא היה לה לפני מי להתפאר" ו"עושה פסים חלקים ברגבי העפר החמים" (עמ' 14-15); כמו משה בתיבה שמן המים נמשה; כמו שמואל השאול; כמו ישמעאל הצמא למים ואמו יושבת כמטחוי קשת שלא לראות במות בנה, וזאת טרם נאמר לה, "קומי שאי את הנער והחזיקי את ידך בו כי לגוי גדול אשימנו" (בראשית כא, 18. והשווה ל"מקדמות", עמ' 89) — גם הילד ב"מקדמות" נעקץ והורעל אנושות, וניצל.

לכאורה, בפרק הראשון, חיי הילד בלבד עמדו בסכנה. הוא לבדו הותקף על-ידי הצרעות, חלקי גופו בלבד נעקצו קשות, ודמו שלו לבדו הורעל בארס דבורים רבים מספור. ובכוחות גופו הקטן בלבד, התגבר וחי. אבל, כמובן, משמעותה המטאפורית של המעגליות הזאת של חיי הילוד ברורה, שהרי "מקדמות" הוא, כאמור, ספר המדבר "עליו ועל העולם כנשימה אחת". הילד, שכתמימות דתף ענף לקן הצרעות, הוא פולש, דומה לאדם הפולש אל "אדמה גדולה מיכולתו של אדם" (עמ' 37), שכל עוצמתה ויופיה נצנח עמידתה הריקה, הגדולה, הפתוחה וחסרת הכל. הצרעה ועקיצתה — אזהרה לפולשים, מפני "שכשמתחילים להפר את שיווי המשקל שמאז ומעולם, שנשמר תמים אלפי שנים, לעולם לא יודעים לאן

הפרק הראשון ב"מקדמות" הוא אפוא פרק הקדשה או הכתרה, מיתוס הבן שסכנה איומה נשקפת לחייו והוא מתגבר, בעזרת האל, ושב לחיים מחוזק פיי-כמה, כי מלכתחילה, מבטן, לגדולות נוצר.

הילד, שהפר את שיווי משקלו של קן הצרעות וזעזעו, דומה, לא רק לאדם באשר הוא אדם הבא אל האדמה ומבקש לעשות בה מעשים, אלא גם ליהודי, הפולש אל אדמת קדם ומבקש להפוך אדמת בור קשה שנעזבה, מדבר רחבי-ידיים, לאדמה חקלאית, המצמיחה יכולים. אבל המדבר שבקושי גרשו אותו, לפחות עד מחוץ לגדר, הוא, כמו הצרעות, לא בקלות יוותר: "כבר מוכן להיכנס פנימה, באפס קול וכמין מוכן מאליו וכחזור אל מקומו" (עמ' 36). והצרעה, שהיא ביטוי להתנגדות האדמה כאשר היא, לכל ישחיתו את כתוליותה, כי היא עומדת כך ריקה ולא נושבת מאז הבריאה וכך רצונה, והצרעה, שהיא גם ביטוי לרחיית האדמה, שהעם נטשה, את העם השב ואונס עצמו עליה ("שאוּלִי הארץ הזאת לא רוצה בנו כלל, לא באמת. מפני שאנחנו באנו לשנות בה ולעשות לה דברים שאינה רוצה" [עמ' 48]), היא גם סינקדוכה לכל החיות הארסיות והמצויקות, "שְׂדֵי השחת של המדבר" (עמ' 37), השורצות ומתרבות על האדמה, ותהיה זו האדמה הריקה העומדת כך מששת ימי בראשית, או האדמה שנעזבה לנפשה לפני אלפיים שנות. שרצים מתועבים אלה, על קיניהם המסוכנים, הם לא רק הצרעות למיניהן, אלא גם הנחשים, העקרבים, זכובי-החול והיתושים נושאי המחלות והקדחת. כולם יחד וכל אחד לחוד הם ביטוי נוסף להתנגדות לפולשים המבקשים לצמצם או לבטל את תחום המחיה הטבעי שלהם. ולא רק ליצורים חיים, המקננים בקינים אפלים, משמשת הצרעה מטונימיה או משל. היא גם משל ונציג לכל העשבים הרעים: "הינבוט, והיבלית, והדרדרים, והאחרים, המאובקים האלה" (עמ' 39), שיוחלפו בבוא היום ב"מיני שתילים שהמקום לא חלם להכיר אותם מעולם והם הולכים כעת לעשות את המקום שיהיה נצבע בצבעם, האורן, הברוש, השיטה, פלפל הבכות וגם האקליפטוס" (שם).

והצרעה, מסמנת המחאה נגד הפלישה, היא גם בא-כוחן של כל הבצורות וה-שטפונות ושאר מיני ההכשלות והרחיית: כל מיני ההתנגדויות לזרים שכאו לשנות, ביהרהר כזו ובעזות פנים, ובעקיצה הכרחית של כל מי שמנסה להידחק אל מה שאין לו רשות להידחק אליו כאן, ויהיה הזר הזה קטן ככל שיהיה, וחף מכל רע ותמים כולו, ויהיה זה אביו החורש מלא אמונה, וכתום לב מושיב את ילדו התם על האדמה השקטה, שסובלת את פציעתה וכאילו אינה מוחה, אבא תמים אחד וילד תמים אחד לבוש בגד לבן שאמא תפרה לו, גדול קצת ממדותיו. (עמ' 49-50)

כאן כבר ברור, שלעומת היהודי-ערבי, לב המציאות הפוליטית, החברתית והמוסרית שלנו, הכתוב מכון: לפולשים היהודים התמימים שניסו להתעלם מיושבי האדמה הטבעיים, הערבים, שהם כמו הצרעות, כמו המדבר, כמו היבלית, כמו השיטפון

ד

ו/או הבצורת, גם אם יתמהמהו כואו יבואו, באחת, כהמון מים, לעקוץ, לחבל, להפריע, למחות, להילחם בכל דרך אפשרית, כדי שהאדמה הזאת, ששלהם היא מדורי-דורות, לא תימשך מתחת לרגליהם. כי מלכת הצרעות גם היא אמא, ותורת ההישרדות והמלחמה נהירה לה ולצאצאיה הפועלות: "הן, יפות ותוזוזות ומזומזמות נוראות וחגורות חגורות זהב מהודרות כפי שהן, ומתוך הפרק השביעי של בטנן הסגלגלה הן שולפות את סף הרעל שלהן שלם, ועוקצות וחוזרות ועוקצות בו" [...] (עמ' 48). אבא שכותב בלילות, מתוך אמונה תמימה, רציונליזציה בלית-ברירה, "כי הערבים אינם עם אחד, ורק קצתם יושבים כאן מדורי דורות [...] והארץ ברובה אינה מיושבת, באופן שאין מגשלים כאן איש כשמתיישבים בשטחים הריקים..." (עמ' 22), כשלוקח עמו "מקל אחד עבה למדי" למסעו "הפרדי" אל הרופא, "מפני שלעולם אי אפשר לדעת מה יכול לקרות כשמוכרחים לעבור את הכפר הזה [...] שאלה נעלמה, שאלת הערבים" (עמ' 41), מוכיח, שבסתר לבו הוא יודע את האמת לאמיתה.

בפרק השני של "מקדמות" התחלף מקל העץ במוט ברזל והאיום גם הוא נעשה מחודד ומפורש יותר: לא עוד צרעות וקן צרעות כמטאפורה, כמטו-נימיה, כסינקדוכה, כמשל וכסמל לכל האסונות, המכשלות והמחאות של הקינים נגד המשתנה. אלא הערבים, בני-הארץ, יוצאים בראש חוצות לפרוע פרעות, לערוך פוגרום, ביהודים, המתיישבים החדשים, ו"השאלה הנעלמה", המודחקת מפאת ש"לא נוח", מקבלת כאן ניסוח ברור: האם זה לא המקום שלנו? האם זה לא המקום שלהם? אנחנו נדחקנו לתוכם? הם נדחקים לתוכנו?" (עמ' 75). אבל כשם שבפרק הראשון חרג יום הזוועה בחיי התינוק בן השנתיים בקיץ 1918 מתחום הפרט, והסבל, היאוש והחרדה ולבסוף גם ההצהרה הגואלת, שאם לא מת — חיה יחיה, נשאו משמעות "עולמית" ולאומית רחבה, כך בפרק השני מצטמצם היום ההיסטורי והכללי (יום הירצחו של ברנר במאי 1921) למשמעות אישית, פרטית בחיי הילד בן החמש ואמו החרדה לו. האם והילד, מוצאים עצמם באותו יום נצורים באיזו חצר בנווה-שלום (כש-השמות "נווה-צדק" ו"נווה-שלום" הם אירוניים למדי), בעוד האב מעז לצאת ולהיכנס בפישפש הקטן, "בידו זו כד החלב ובידו זו מוט הברזל", גם כדי להילחם בפורעים וגם כדי להביא חלב לילדים ("כי לנו המגל והחרב, כי לנו חרב המגל").

האיום "הפרטי" על חיי הבן בחלקו הראשון של הטריפטיכון השני מוטרם על-ידי סיפור צדדי, בו נזכרת נסיעה ברכבת לירושלים, שוב לבית-חולים, לר-

אות רופאים. אבל הפעם, לא מחלתו של הילד (דיזנטריה?) ושלשוליו הם האיום המקופל בחלק זה (אף כי הרופאים כבר נתיאשו ממנו: "את עדיין אשה צעירה, אמר לה הרופא, ויהיו לך עוד ילדים, חזקים ובריאים, ואילו החלשלוש הזה..." [עמ' 70]), אלא היעלמו של הילד. מוקסם מן הרכבת, יצא לו לבדו באחת התחנות לראות איך משקים את הקטר, ועורר חרדה נוראה אצל הוריו. "והילד איננו" נאמר טרם שאבא מצאו (שם), והד ברור של ילד מקראי אהוב שנעלם ונחשב שנים רבות על-ידי אביו המתאבל כמי שטורף על-ידי חיה רעה, עולה ממלים אלה.

בחלקו המרכזי של הפרק השני של "מקדמות" נעשית ההיעלמות מוחשית. וזאת על רקע המאורעות הפוליטיים של הפרק השני, הנושא כולו, כאמור, איכות פוליטית מפורשת שנרמזה כבר בפרק הראשון, כשהצרעה, העקיצה והרופא היו ביטוי מטאפורי-תמציתי לכך. מכאן, שגם חלקו המרכזי של הטריפטיכון השני, "זג-גית", הוא ביטוי ממוצה, הנושא משמעות פוליטית-חברתית: הזכויות המנופצות שרואה הילד בשיטוטיו משמשות מוליך להכרה "עד כמה כולנו שבירים ועד כמה וייאמר במפורש, ממש זרים כאן, ועד כמה איננו נסבלים כאן" (עמ' 81). ובכל זאת, בתוך האמירה הכללית, יש גם כאן פינה פרטית לילד ולאמו, מנותקת, ובר-זמנית קשורה מאוד, למתרחש ב"עולם". בהפלגה נוספת מן ההתרחשות העכשווית ("עורף" נצור בחצר, כ"שחזית הקרבות" נמצאת בסמטאות יפו, מחוץ לחצר, רק מעבר לפישפש הרופף), מסופר כיצד הילדון יצא פעם לבדו מגן-הילדים, שוטט בסמטאות שבין החצרות, נוכח במו-עיניו במראה הכישלון המתגלם בזכויות מנופצות של חלונות בית-חרושת נטוש ("לעולם לא יוכל להימלט מזוגגיות אלה, ממראה המנופצות האלה, מן השממון המיילל מבין שכריהן"...) [עמ' 78], עד שאמו הדואגת מופיעה בסמטה, "עטופה במה שחטפה בקוצר רוח, ובאה לקראתו כולה תוכחות כולה טענות, גם ברוך השם וגם חימה שפוכה, אבל היא לא תכה אותו כי את מי תלך להכות, ורק אוספת אותו ומרימה אותו על סנדליו ועל סלו הקטן, ורק מנשקת אותו עסיסית [...] (עמ' 80). בחלק השלישי של הטריפטיכון השני, "מסכות", עדיין בחצר הנצורה, שבה הבאר היא המפלט האחרון ("ברגע האחרון אפשר תמיד לקפוץ אל תוך הבאר ולהיתחבא במעמקיה" [עמ' 60]), נעלם שוב הילד מעיני אמו. האם נטרפת מדאגה, אבל מצד שני היא יודעת, שילד פלאי זה שלה "נולד עטוף בכתנת השלייה, וזה אות וסימן מובהק, למזל טוב בחיים כידוע, ושכל רע לא יאונה לו, כידוע" (עמ' 89). ואמנם, עד מהרה הוא נמצא, דחוק בין היושבים על שפת הבאר. איש אחד, אולי נביא, "אוהז בידה של אמא, הנה, הוא אומר לה, קחי שאי בנך... ומשהו רחוק רחוק ואולי מעומק הבאר וכאילו כבר נאמרו פעם ממש



השממה  
לבסוף תיכבש  
ותתמלא,  
והשיממון  
הנפשי של  
ילד החש נעזב  
ובלתי חשוב  
מרוכ קטנות,  
גם הוא בסופו  
של דבר יודבר  
ויתמלא.

החלק המרכזי של הטריפטיכון השלישי הוא, אפוא, במידה מסוימת, לבילכה של היצירה ועליו נתעכב בהמשך. אבל לפני כן נזכיר, שחלק ראשון של כל טריפטיכון נושא עמו איום: איום ברור כמו זה של הפרק השני ("יש לא נוח"), או מוטווה ומושהה כמו זה של הפרק הראשון והשלישי.

בדומה לפרק הראשון, שחלקו הראשון נקרא "צרעה" מבלי שצרעה תיזכר או תיראה בו, גם הפרק השלישי, חלקו הראשון נקרא "רגל בפח" למרות שאין בו זכר לרגל כרותה או לפח. להיפך, חלק זה הוא נהנתני משהו, עוסק בגזוז בוהק בשלל צבעים ובמוסיקה "מושחתת" (ג'אז? מעין פופ של הימים ההם?), בשעשועים ובאיחוד לבבות בין אב לבנו: "איך היה להם השניים אבא והבחור שלו, כשהם יושבים וחוטאים בגזוז... זה אל פני זה... וכשמעל הכל מתנוסס כל הזמן קולו המרקיד של הגרמפון עם תביעתו העקשנית והנקצבת [...] (עמ' 114). אבל הכותרת המזוועה, "רגל בפח", חורשת רעות, מאפילה על אוירת ה"הפקר" הטובה של החלק הראשון של הטריפטיכון, ומעוררת לשים לב לאותה שכנה חולה שנוכרת בחלק הראשון כמו באקראי, שהרי מוטב לא לדבר בה ובמחלתה המבהילה. איום הרגל הכרותה, שלפי השמועה הוטלה לפח, מונח אפוא כבר בחלק הראשון של הפרק, אף כי רק בחלק השני יהפוך האיום לממש ותהיה לו משמעות מוחשית ומטאפורית כאחת. לאחר שנוכחנו בחלק הראשון של פרק זה בזמנים המשתנים, בקפה-קיוסק שנפתח בפנינת נחלת בנימין, באווירת הנהנתנות והמשחק, וב"שחיתות הפרוצה שנכנסה לביתה הנקי" (עמ' 115) של אמא, רק טבעי הוא שהחלק השני של הטריפטיכון יעסוק בחג הפורים. אלא שלבוש הפורים שלבש רחוב אלנבי (והחלק המרכזי של הטריפטיכון השלישי אכן נקרא "אלנבי") רק מעורר בילד חלחלה: הוא נתקל שוב במסכות ההן מסופו של הפרק הקודם, ופורים, החג שבו מצווה לשמוח, נקרא בפיו "פורים הסרוח" (עמ' 118). כל "המסיכות והגרגורים, והבלונים והדגלים והרעשנים ואקדחי פורים, וכל הלחץ וההיחלצות" (שם) אינם לרוחו. אמנם, אין זה פלא, שההמוניות של החג תרתיע את הילד האינדיווידואליסט: הוא חווה את חוויותיו לבד וכל צורה של "יחד" יש בה כדי להרתיעו. אבל בכך אין די בכדי להסביר את הטראומה המונחת בחלקו המרכזי של הטריפטיכון המרכזי ב"מקדמות".

החלק המרכזי של "מקדמות" אינו עומד על חג הפורים בלבד, אלא קשור קשר חזויתי, אטימולוגי-סמנטי ורעיוני ל"רגל בפח". קשר זה יסביר את האנטגוניזם של הילד לחג "שמח" ו"מאוס" זה, שמסכות, תחפושות, משחקים ב"נדמה ליי", באשליות, בהתחזויות ובתדמיות הם ממהותו. לשכנה החולה, שאת מחלתה הדחיקו בחלק הקודם, הנהנתני, הורידו

כדברים האלה" (שם), מתהדהד. מלים אלו, "קחי, שאי בנך", וגם העובדה שהילד ב"מקדמות" נולד עטוף בכתונת השלייה, וזה אות וסימן מובהק למזל טוב בחיים ושכל רע לא יאונה לו, מרמזות פעם נוספת על המחזוריות הזאת של לידת הבן הפלאי, אימת המוות שמלווה את התבגרותו, והידיעה הכרוהה שלמרות הכל, חיה יחיה. המלים, "קחי, שאי בנך", הנאמרות לאם ב"מקדמות" על-פי הברא, הן אמנם אלוזיה לישמעאל ("קומי שאי את הנער והחזיקי את ירך בו כי לגוי גדול אשימנו. ויפקח אלהים את עיניה ותרא באר מים ותלך ותמלא את החמת מים ותשק את הנער. והי אלהים את הנער" [בראשית כא, 20-18]), אבל זוהי בעצם נוסחה המרמזת על קונווציה מקראית, סצנת-דפוס במקרא, שבה ילד נערג הנולד בדרך פלא לאשה עקרה, להורים זקנים, לאחר בשורה אלוהית (יצחק, יוסף, שמואל, וכו') – סכנת מוות מרחפת על חייו. אלישע הנביא, שבישר לאשה משונם ש"אשה זקן" (מלכים ב', ד, 14): "למועד הזה כעת חיה את חובקת בן" (שם שם 15) – מלים המזכירות את בשורת שלושת המלאכים לאברהם ושרה (בראשית י"ח, 10) – היה צריך בבוא היום לשוב לביתה על-מנת להחיות את בנה. כמו ב"מקדמות", בן השונמית שיצא אל השדה שם עבד אביו – נפגע קשות. אלישע, בסוף פעולת ההחייאה, קורא לשונמית ואומר לה, "שאי בנך", אות והכרזה שהילד המת – חי. אלא שלא כמו הילד המקראי, החייתו של הילד הייזרהי איננה על-ידי מלאך ואיננה על-ידי שרף ואיננה על-ידי שליח. כך בפרק הראשון, כשלא הרופא מצילו, שהרי הילד הגיע אליו כבר לאחר שהמאבק לחיים הוכרע ולרופא לא נותר אלא להכריז על כך חגיגית. וכך גם בפרק השני. שלושה מלאכים עטויי מסכות מופיעים פתאום, מאין-מקום, בחלק השלישי של הפרק השני הנקרא "מסכות", ומפילים על הילד פחד מוות. שלושה מלאכים אלה, שהם איזו אלוזיה רחוקה, מעין פארודיה, לשלושת המלאכים שבישרו לאברהם ולשרה שבן יולד להם, גם הם "עקיצה". כאן מונחת הטראומה של הטריפטיכון השני של "מקדמות", כי הילד אחרי הופעתם, "לעולם לא יוכל לחזור אל מה שהיה קודם, לא יוכל לזכור איך היה מקודם, ורק מן הפתאום הוא והלאה" (עמ' 85). עוטי המסכות, שהטילו חיתתם על הילד, וגם ההיעלמות של הילד מהוריו בטריפטיכון השני, מחשלים אותו, אם כי לא לגמרי, לקראת העתיד להתרחש בטריפטיכון השלישי.

ה

הפרק השלישי של "מקדמות", ששני פרקים ו"מקדם" מקדימים אותו ושני פרקים ו"מאחר" באים בעקבותיו, הוא בעצם מרכזו של הספר, שגם אותו, את הספר בכללותו, אפשר לראות כטריפטיכון.

רגל. וגם זה נאמר בלחש. אחר-כך הפיצו שמועה שהרגל הכרותה מוטלת בפח, "ושאם יש לך אומץ לך מיד תרים את המכסה ותראה" (עמ' 116). מרגע זה מתחולל בנפשו של הילד בן השש מאבק פנימי קשה: הרגל הבודדת, הרגל בלי האשה, המונחת לה לבדה מכוסה בפח, מגרה ומפתה אותו, אבל אין בו די עוז להרים את המכסה ולגלות את הזוועה במערומיה. פחד אלוהים. המכסה מכסה על האמת כשם שהמסכה, ותהיה זו מסכת-פורים ממשיית או המסכות שהאנשים סביבו עוטים על עצמם רוב הזמן, והוא ער ו"קשוב" להן ונרתע מפניהן, מכסות עליה. מאכן שנאתו לפורים, החג הממחיש לגביו את התחפושת והשקר שבחיים ("ושכולם רק מתחפשים למה שרגילים לחשוב שהם, ומדברים רק כמו שרגילים שיהיו מדברים, ובאמת זה לא הם, ולא זה מה שצריך לומר" [עמ' 125-124]), ומאכן הפיתוי העצום שלו ללכת ולחשוף את הרגל הכרותה: לאשר את השמועה או להפריכה; להיווכח בנאמר במו-עיניו ממש או לדעת שאין שחר למשמע-אזניו. המלים: מכסה / מסכה / תחפושת / חיפוש, משחקות משחק הפכים ומחבואים ב"אלנבי": "זה כעת המשחק שכולם משחקים בלחפש זה את זה ובלהתחפש לכל מיני שאינם הם עצמם, ואבא איננו אבא והערכי איננו ערכי והשוטר הבריטי איננו השוטר הבריטי". המשחק השקרי, שיש לו כמובן גם משמעות פוליטית-חברתית, איננו לרוחו של הילד הרגיש המחפש את האמת; ובנוסף, את אביו שנעלם בתוך ההמון החוגג. ראוי לציין, שהרגל בפח מעוררת בילד יותר חלחלה ורחמים מאשר מעוררת בו האשה שנותרה ללא רגל: "איך זה רגל בלי אשה. איך זה רגל לבדה. זו שכעת היא בפח. ואיך זה רגל בלי גוף. כמו של בובה כזאת, שנשאת בחול בחצר. או על שפת הים. לא נסבל הדבר. אי אפשר לעמוד בזה" (עמ' 116). אמפאתיה זו של הילד, לרגל המנותקת דווקא, ופחות לגוף שהרגל ניתקה ממנו, מטרימה את אשר יקרה לו ב"נשף המסכות" המפחיד: "ופתאום ואין לך עוד ירך שבתוך ידו של אבא, ופתאום ואתה באמצע המוני אנשים לא מוכרים, הם ניתקו מעליך ונסחפו הלאה ואתה ניתקת מהם ונסחפת הלאה, והולך ומתהווה רגע שבתחילה נראה כאילו הוא רק כמעט תאונה קלה, מין רגע קל שמיד מתברר שהוא רגע עולמי, ושאחו בכ לגמרי, כמו מי הים שאוחזים בטובע" (עמ' 118). חג הפורים, בו ניתקה ידו של הילד כבדרך מקרה מידו של אביו, סימן אפוא את ההינתקות הגורלית של הילד מאביו, מהוריו. הוא נותר בודד לנפשו, עזוב, גלמוד ונכלם כמו רגל בפח, "ולא יסלח לו לעולם לאבא הזה שוויתר על הילד הקטן שלו" (עמ' 120). אם הטריפטיכון השלישי נפתח באחווה אחים, בשבת אב ובנו גם יחד, הרי שבמרכזו

# החינוך האוניברסיטאי במדעי הרוח

משך חמש-עשרה השנים האחרונות קיצצה הממשלה בתקציב האוניברסיטאות. הפקולטות, שני פגעו במידה הרבה ביותר מקיצוצים אלה, היו הפקולטות של מדעי הרוח. הפגיעה המירבית היתה ב"מעבדות" של הפקולטות — בספריות. והרפואה יש מעבדות וגם ספריות; אבל בפקולטות למדעי הרוח הספריות הן המעבדות ולכן כל קיצוץ בתקציב הספריות האוניברסיטאיות פוגע יותר בפקולטות של מדעי הרוח מאשר בשאר הפקולטות.

לא רבים מודאגים ממצב זה. אלה שאינם מודאגים הם אלה שרואים את הפעילויות בתוך הפקולטה למדעי הרוח כמותרות שהמדינה איננה יכולה להרשותם לעצמה. לטענתם, המדינה זקוקה לבעלי השכלה בהנדסה, רפואה, מדע שימושי ומינהל עסקים, אבל אין לה צורך של ממש באלה שהשכלתם היא בספרות, בהיסטוריה ובפילוסופיה. למדינה אין כל צורך בחינוך לדיסציפלינות כאלה מפני שזהו חינוך שאין לו כל ערך כלכלי. בעת שפע יכולה המדינה לאפשר לכמה מאזרחיה ללמוד נושאים כמו היסטוריה עתיקה וספרות של ימי-הביניים, אך בעת שפל, כשחסרים אמצעים לסיפוק צרכיהם הבסיסיים של אזרחיה, אין ביכולתה להצדיק בזבוז משאבים כספיים על מטרות מעין אלו.

אלה המתבטאים באופן המתואר לעיל, מגלים חוסר הבנה בסוגיה של מהו חינוך, כמו גם במהות התפקידים שהאוניברסיטה יכולה וצריכה למלא. במאמר זה אטען, שאין משמעות לטענות שחינוך במדעי הרוח הינו בגדר מותרות שהמדינה יכולה או לא יכולה להרשות לעצמה. ליתר דיוק, אטען, שהדוברים והחושבים כך יוצאים מההנחה, שמה שמשמעותי לטעון כלפי היחיד משמעותי לטעון גם כלפי חברה ומדינה.

תחילה אחלק את מכלול פעילויות היחיד לשתי קטיגוריות כלליות — עבודה ופנאי.

ההבחנה איננה בין הפעילויות החביבות או הבלתי חביבות על מישוהו; ישנם כאלו האוהבים את עבודתם ואחרים שאינם נהנים מפעילויות הפנאי שלהם. זו גם אינה הבחנה בין פעילויות בשכר לבין כאלה ללא שכר, שהרי מי שירש הון עתק יצטרך לעבוד, כמובן שאני משתמש במלה "עבודה", כדי להבטיח את שמירת ערך אוצרו. באותה מידה יצטרכו המובטלים לעבוד בכדי לקבל מענק אבטלה — דהיינו לעמוד בתור,

למלא טפסים וכו'. ההבחנה שלי בין עבודה ופנאי היא בין פעילויות, שבמובנים מסוימים הכרחיות למחיה, לבין פעילויות ההופכות את המחיה לבעלת ערך. מדובר, אם כן, בהבחנה בין פעולות שימושיות (עבודה) ופעולות בעלות ערך (פנאי).

פעילות מסוימת מחיי הפרט יכולה, אמנם, להיות שימושית ובר-בזמן גם בעלת ערך, אך אין זה מוכיח שההבחנה אינה קיימת. עצם העובדה, שהשאלה "האם פעילות מסוימת היא שימושית, ומה הם שימושיה" היא משמעותית — מוכיחה את קיום ההבחנה. העובדה, שמשמעותי לשאול שאלות ממין זה, מוכיחה שקיים נושא בעל ערך שיכול להוות תשובה שאיננה פתוחה לשאלה עצמה. זהו הדבר שלו אני קורא "בעל ערך". בקיצור —

חייו של כל פרט כוללים פעולות שמטרתן הינה קיום החיים, ומתן ערך לחיים אלה... אם נערוך אנלוגיה בין הפרט לחברה (או מדינה) נמצא הבחנה דומה, המתנסחת במושגים של פעילויות יצרניות ופעילויות שאינן יצרניות. כאן ההבחנה היא בין פעילויות יוצרות עושר לבין פעילויות צורכות עושר. לפי צורת מחשבה זו, יכולה החברה להרשות לעצמה תמיכה בפעילויות תרבותיות ובפעילויות ספורט,

בתנאי שיצרה מספיק עושר בכדי לממן, ממש כפי שהפרט יכול להרשות לעצמו לרכוש מכונית או מכשיר וידאו אם הוא הרוויח מספיק בכדי לממן את רכישתם.

אם כך הדבר, ברור מדוע קיימות העדפות לפעילויות של יצירת עושר. החברה יכולה לצרוך רק את העושר שהיא יצרה. כמובן זה יש להבין את טענת הפוליטיקאים שהמדינה יכולה להרשות לעצמה דבר אחד ולא יכולה להרשות לעצמה דבר אחר. אבל ההבחנה בין פעילויות יוצרות עושר לבין פעילויות צורכות עושר איננה חדה וחלקה. קיימות פעילויות שלמרות שאינן יוצרות עושר, הן תורמות בעקיפין ליצירתו. פעילויות בתחום הרפואה יכולות להיחשב ככאלו. כדוגמאות טובות יותר יכולות לשמש הפעילויות בתחום מוסדות המחקר ומוסדות החינוך. במובן זה, פעילויות של אנשים מתחום החינוך, הגם שאינן יוצרות עושר בעצמן, מאפשרות לאחרים לרכוש את המיומנויות והידע להם הם זקוקים בכדי לייצר עושר. באותה מידה מובילות גם הפעילויות במוסדות מחקר לפתיחת אפשרויות נוספות ליצירת עושר.

דיונים לא מעטים בכנסת ובתקשורת עוסקים בשאלה מה יכולה המדינה להרשות לעצמה. כשם שהיחיד צריך להבטיח שהוצאותיו לא תעלינה על הכנסותיו, כך

גם החברה צריכה להבטיח שהוצאותיה על פעילויות הצורכות עושר לא תעלינה על ההכנסות הנובעות מפעילויות היוצרות עושר. יתרה מזאת, אם רוצה החברה לצרוך יותר — עליה להגדיל בראש ובראשונה את יכולתה לייצר יותר. מחשבה כזאת שולטת בדיוני הממשלה וגם מחוצה להם, ביחס לאוניברסיטאות בארץ. אם נשתמש בטרמינולוגיה המוקדמת שלי ונקרא לפעילויות היוצרות עושר "פעילויות שימושיות" ולפעילויות הצורכות עושר "פעילויות בעלות-ערך" אפשר לתאר את הוויכוח בקשר לאוניברסיטאות כוויכוח על השאלה: כמה אמצעים אוניברסיטאים יש להקדיש ללימודי נושאים שימושיים וכמה אמצעים אוניברסיטאיים יש להקדיש ללימודי נושאים בעלי ערך.

מה משמעות הטענה, שלא כל הנושאים הנלמדים באוניברסיטאות הינם שימושיים? טועני טענות מסוג זה היו מסכימים, שהנדסה אזרחית ומדעי המחשב הינם מקצועות שימושיים ואילו קלאסיקה וארכיאולוגיה, הגם שהם בעלי ערך, אינם שימושיים. קיים קונצנזוס לגבי השאלה איזה מחקר הוא טהור ואיזה שימושי, אך אין קונצנזוס לגבי השאלה מה, בתוך הקטגוריה של מחקר טהור, הוא בעל פוטנציאל שימושי. המדיניות, הגורסת שהאוניברסיטאות צריכות להקצות יותר משאבים למקצועות שימושיים מאשר למקצועות "בעלי ערך", מקובלת לא רק על פוליטיקאים אלא גם על מורים באוניברסיטה, ואפילו בין אלו המלמדים בפקולטות של מדעי הרוח. לכן לא נופתע למצוא בפקולטות אלו מורים המנסים לקשר את מקצועותיהם למושג "שימושי". ברם, הדרכים שבהן הם מנסים לעשות זאת נוטות להתעלם מן המיוחד במקצועות שהם מלמדים.

לדוגמה, ישנם מורים לשפות קלאסיות וגם מורים לפילוסופיה הטוענים, שהלומדים מקצועות אלה משפרים את כושר חשיבתם, אך אין בכך כדי להסביר מדוע יש ללמוד דווקא את התכנים של המקצועות האלה. הלא בעיקרון, כל הלומד באוניברסיטה ישפר את כושר החשיבה שלו. מי שרוצה להצדיק את לימוד השפות הקלאסיות והפילוסופיה באוניברסיטה, צריך, אם כן, להסביר מדוע כדאי לשפר את כושר החשיבה דווקא באמצעות לימוד שפות קלאסיות ופילוסופיה ולא באמצעות כל לימוד אחר. עוד טענה חלשה למדי המושמעת מפהים של מדענים, היא, שלמחקר השימושי אין יכולת קיום ללא בסיסו הרחב של

כל קיצוץ בתקציב הספריות האוניברסיטאיות פוגע יותר בפקולטות של מדעי הרוח מאשר בשאר הפקולטות.

אין משמעות לטענות שחינוך במדעי הרוח הינו בגדר מותרות שהמדינה יכולה או לא יכולה להרשות לעצמה.

בקיצור, טעות היא לחשוב על יצירת עושר רק כמונחים של הגדלת הכנסה; טעות היא לחשוב על הגדלת עושר של יחיד רק כמונחים של הכנסתו. אך רבים הם החושבים כך. אלו מתייחסים להכנסת הפרט כאל עושרו ומשווים גידול בהכנסתו לגידול מקביל בעושרו. השוואה כזאת בטעות יסודה. כפולה ממנה טעותם של המשוויים את עושרה של החברה להכנסתה. בין האנשים החיים בחברה מתגלגל מחזור כספים וסחורות, והעושר מחליף ידיים תדירות. סחר-חליפין כרוך



כרזמנית ביצירת עושר וצריכתו. אפשר לומר בפשטות, שאת אותם שקלים שאני מוציא, אתה מרוויח כשאנחנו מחליפים סחורות ושירותים. בקונטקסט חברתי, יצירת עושר וצריכתו הינם אותה פעולה עצמה, המוצגת משתי נקודות מבט. כפי שלימדונו כלכלנים, אותה פעולה של צריכת עושר יכולה לייצר עושר ליחידים. לכן מחוסרת משמעות היא הטענה שיצירת עושר שוללת או עומדת בניגוד לצריכת עושר.

מה הקשר בין כל זה לבין השימוש והערך של החינוך האוניברסיטאי במדעי הרוח? ראינו, שמנקודת ראותו של יחיד מסוים, מקצועות מסויימים הנלמדים באוניברסיטה אות הם כריישימוש יותר מאשר אחרים. ראינו גם, שכמה מקצועות יכולים להיות יותר שימושיים ליותר יחידים מאשר מקצועות אחרים, אבל זה כשלעצמו איננו מהווה סיבה מספקת להערכתם

כשוויים יותר ממקצועות פחות שימושיים לפחות יחידים. מכאן הטענה, שכשם שצריך היחיד לייצר בטרם יצרוך, כן גם על החברה לייצר עושר בטרם תצרוך אותו. לכן, על האוניברסיטאות להפנות יותר משאבים למקצועות "שימושיים" — כלומר, למקצועות התורמים ליצירת עושר. אלא שכפי שראינו, הטיעון הזה מושתת על אי-הכנת האופי של יצירת עושר בקונטקסט חברתי. לכן אין לנו שום סיבה לקבל אותו. שום מקצוע איננו שימושי גרידא (או בלתי-שימושי). לרוב המקצועות הנלמדים באוניברסיטאות ערך כלשהו גם כשהמדובר הוא ביצירת עושר. הדרך הטובה ביותר להוכיח קביעה זו, היא להשוותה לכמה דעות מקובלות הנחשבות כסותרות טיעון זה.

יש הטוענים "כולנו מסוגלים להיות

מסוימים סיכוי להיות שימושיים יותר עבור מספר גדול יותר של יחידים מאשר למקצועות אחרים. השאלה היא: האם צריכים שלטונות האוניברסיטה לשים לבם לעובדה כזאת?

אפשר להשיב, כי העובדה שמקצוע מסוים שימושי עבור מספר רב של אנשים הופכת אותו לשימושי מבחינה חברתית. עם קביעה כזו משנים חזית מהיחיד לחברה:

אל מקצועות מסוימים מתייחסים כיותר שימושיים עבור יותר יחידים ומטרות ממקצועות אחרים. לכן, טוענים שמקצוע המחשבים, למשל, הינו שימושי ליותר יחידים, ליותר מטרות, בו בזמן שארכיטקט לוגיה, לדוגמה, שימושית לפחות יחידים, לפחות מטרות. האמת הזאת איננה צריכה להרשים את קובעי המדיניות האוניברסיטאית. אין לי שום צל של ספק, שללימוד השחמט יש יותר סיכויים להיות שימושי מאשר ללימוד השפה האוגריתית, אך עובדה זו איננה מצדיקה החלפת המקצועות באוניברסיטאות. בנוסף לכך זקוקה המערכת להערכת מטרות השימוש של המקצוע היותר שימושי.

לדוגמה: המקצוע "טכנולוגיה של המזון" יכול להיחשב כיותר שימושי ממקצועות אחרים מפני שהוא מאפשר, בין היתר, ייצור גלידה במספר רב של טעמים. ברם, אין בנימוק זה כדי לשכנע בצורך בלימוד טכנולוגיות המזון באוניברסיטאות, מפני שאין ערך תרבותי מיוחד לריכוזי טעמי הגלידה. ישנם אנשים, המאמינים שקיים בסיס להערכת-היתר של המקצועות השימושיים, אשר גוררת את העדפתם על פני האחרים והוראתם. הבסיס להערכה זו הינו המושג "יצירת עושר". הרעיון הוא, שהמקצועות השימושיים יותר הם הנוטלים חלק גדול יותר בתהליך יצירת העושר, ואילו המקצועות השימושיים פחות הם אלה המתפקדים בתהליך צריכת העושר.

מושג "יצירת עושר" הינו מושג מורכב. אסתפק במתן הערות שמקורן בכמה אי-הבנות הקשורות למושג ולנושא שבהם אני דן. ראשית, טעות לחשוב על "יצירת עושר" רק כמובן של רווח כספי. אפשרי לייצר עושר בכלכלה המבוססת על סחר-חליפין, וגם אפשרי לייצר עושר כזאין כל סחר — גם מתבודד יכול לייצר עושר.

שנית, טעות לחשוב על יצירת עושר רק כמושגים של סחורה עוברת לסוחר. היחיד יכול להעשיר את חייו באמצעות האזנה למוסיקה, לימוד משחקים חדשים, העמקת ידע בתחומים שונים.

שלישית, טעות לחשוב על יצירת עושר רק כהגדלת האפשרות לרכישת מוצרים. יכולה להיות חברה בעלת אמצעים כספיים נרחבים שעקב מחסור בכבישים, בתי-ספר, בתי-חולים, מוזיאונים, אוניברסיטאות, תיאטראות ומתקני-ספורט איננה יכולה ליהנות מאמצעיה ולהעשיר את חיי יחידיה. מצב כזה היה קיים במספר מדינות עתירות נפט לאורך המפרץ הפרסי.

המחקר הטהור. מטענה זו משתמע, שאין לתמוך במחקר הטהור אם לא ניתן לצפות שיוליד תוצאות שימושיות. דהיינו, רק המחקר השימושי מותר בתמיכה.

חולשתן של טענות ממיין זה אינה הסיבה העיקרית להתנגדותי. בעיה עקרונית יותר היא, שכמו הביקורת שעליה הן אמורות לענות, אף הן בנויות על גבי הבחנה אחת, שאי אפשר ולא צריך להשתמש בה בקונטקסט חברתי.

אני פונה, אם כן, להגנתי-שלי על החינוך במדעי-הרוח.

האם יש מקצועות שימושיים או בלתי שימושיים? התשובה היא לא. לא משום שלא ניתן לדעת מה יהיה שימושי בעתיד (שזוהי המחשבה העומדת מאחורי ההגנה על המחקר הטהור), אלא בגלל ש"שימושי" הינו מושג יחסי. במציאות אין דבר שימושי גרידא. עליו להיות שימושי למטרה כלשהי. בשל מגוון המטרות הקיימות לא יכול השימוש במושג "שימושי" להיות כוללני.

לדוגמה: מצביעים על מחקר הסרטן כעל מחקר מדעי שימושי. אבל תוצאות מחקר כזה אינן בנות-שימוש לאלה שתפקידם לכבות שריפות. מצד שני, מתייחסים אל לימוד השפה היוונית הקלאסית כאל לימוד דבר בלתי שימושי. אבל עובדה היא שלימוד השפה היוונית הקלאסית שימושי מאד לאלה הרוצים לקרוא את כתבי אפלטון ואריסטו במקור.

חלק מהקוראים אולי ידחו את דבריי בטענה, שאלה משחקי מלים, אבל לא כן הדבר. השווה את לימוד השפה הלטינית עם לימוד השפה הצרפתית. מקובל לחשוב, שלידע בשפה הצרפתית יש שימושים שאין לידע בשפה הלטינית. אבל אם הציב לו מישהו כמטרה את קריאת אובידיוס במקור, או את לימוד החוקה הרומית, אזי, עבורו, אין לידע בצרפתית כל שימוש ישיר. כנגד זה אפשר לטעון, שידע הצרפתית הוא יותר שימושי מאשר ידע הלטינית, וכדי לתת לטיעון זה משמעות יש לפרש אותו כך — ישנם יותר שימושים לידע בצרפתית מאשר לידע בלטינית. גם אם זה נכון (ואינני בטוח שזה כך), עדיין לעובדה זו אין חשיבות עבור הפרט, אלא אם כן כוללות המטרות, בהן מדובר, את מטרותיו. אפשר לטעון, שהידע בצרפתית עוזר לנפוש בצרפת ביתר הצלחה וגם לקרוא ספרות צרפתית במקור ואילו הידע בלטינית עוזר רק לקריאת ספרות במקור, אך זה עדיין אינו הופך את הידע בצרפתית ליותר שימושי עבור הנופשים בארץ או באנגליה ועבור אלו הרוצים לקרוא שירה לטינית במקור. הנקודה היא, שכשמדובר בפרט, אי-אפשר לחלק מקצועות אוניברסיטאיים לקטיגוריות של "שימושי" או "בלתי שימושי". כל מקצוע יכול להיות שימושי עבור יחידים מסוימים למטרות מסוימות ובלתי שימושי עבור יחידים אחרים ומטרות אחרות. כמו כן, אפשר לומר, שבזמן מסוים יש למקצועות

האם יש מקצועות שימושיים או בלתי שימושיים? התשובה היא לא. בגלל ש"שימושי" הינו מושג יחסי. במציאות אין דבר שימושי גרידא. עליו להיות שימושי למטרה כלשהי.

דעותיהם של הפוליטיקאים בדבר החינוך האוניברסיטאי הינן פשוט מטופשות, כשמדובר אודות ערכו של החינוך במדעי הרוח

איכרים, אבל לא כולנו מסוגלים להיות פילוסופים. לכן ישנם תפקידים הכרחיים, ואחרים שהינם בבחינת מותרות". הטוענים כך מתייחסים לטיעונים כאל עובדה מוגמרת, אבל מי שחושב על זה יכול לראות בעליל שזה פשוט איננו נכון. "לא על הלחם לבדו" נכון, מפני שהאדם זקוק לדברים רבים אחרים לשם קיומו.

המשפט הזה רצה להדגיש את קיומן של צורות שונות וחשובות יותר של אושר מלחם. חברת ציידים, רועים, ומלקטים למיניהם הינה ענייה יותר מחברה שבה מצויים גם אמנים, פילוסופים ומדענים. יש להבין שאמנות, פילוסופיה ומדע אינם נקנים באמצעות עושרה של החברה – כי אם מרכיבים את העושר. יש הטוענים, שקיים הבדל בין הדברים שבלעדיהם אי אפשר לקיים חיים אנושיים לבין אלו שאפשרי להתקיים בלעדיהם. "אנו זקוקים למזון אך לא באותו מובן שאנו זקוקים לאמנות". אני מסכים לכך, שההבדל כאן מציאותי אבל הוא איננו משמעותי. לפי מיטב ידיעתי, אף אחד עוד לא טען, שההבדל בין מקצועות שימושיים לבין מקצועות בלתי-שימושיים טמון ביכולתם של המקצועות השימושיים לספק לנו את הדברים שלהם אנו זקוקים לשם קיומנו. אפשר לחיות ללא אמנות, אבל אפשר גם לחיות ללא מחשבים, ללא טלוויזיות, ללא דאודורנטים וללא חופשה בחו"ל. איננו זקוקים אף לאחד מאלו כדי להמשיך להתקיים – אבל אנו זקוקים לכל אחד מהם בכדי להפיק איכות מן החיים. נכון, שאמנות איננה הכרחית מנקודת הראות של קיום, אבל באותה מידה אפשר

להתקיים גם ללא מדעי המחשב. לכן קיום אֵיננו יכול להיות קריטריון יחיד לבחירת מקצוע אחד מבין שניים.

רבים אולי יסכימו עם הנאמר כאן, אבל ישנם כאלה שבכל זאת מאמינים בקיומו של הבדל כלשהו שבו לא הבחנו עד כה. ההבחנה מתבטאת, בדרך כלל, בדעה, שהחברה זקוקה למהנדסים ורופאים בעוד שעל ההיסטוריונים והפסלים היא יכולה לוותר. לדעתי, דעה זו מוטעית, למרות שרבים, לרבות האחראים על קביעת מדיניות, אוחזים בה. ראשית, הדעה שלפיה החברה זקוקה למהנדסים ולא לכאלה שאינם מהנדסים היא אבסורדית.

אנו צריכים כבישים רק אם יש לנו סיבה לנסוע, והערכתנו למהנדסים נובעת, אם כן, דווקא מן העובדה שאנו מעוניינים לנסוע לאופרה, למוזיאון ולהרצאות על ספרות וארכיאולוגיה. שנית, החברה מורכבת מיחידים בעלי צרכים ורצונות מגוונים. כמה מן המקצועות משרתים את צרכי חלק מהיחידים ואחרים משרתים את צרכיהם של חלקים אחרים. מי שמצהיר על העדפה למקצוע מסוים בהיותו "שימושי יותר" מפגין את העדפתו לצרכים שמקצוע זה משרת. המצהיר על העדפתו את לימודי הנדסת-המחשב על-פני לימודי מוסיקה מפגין, למעשה, את העדפתו למשחקי-וידאו על תזמורות. על מה מבוססת העדפה זו? תשובה, שעולה בקנה אחד עם הרעיון שאותו אנו בודקים, היא, שהחברה זקוקה לאחד מהם יותר משהיא זקוקה למשנהו.

דיבורים אלה הם בבחינת אנלוגיה על החברה כיחיד – וזהו, לדעתי, מיתוס

— כי החברה איננה יחיד, אלא בנויה מיחידים בעלי צרכים שונים. בכדי להגיע למטרותיי במאמר אינני צריך להוסיף ולפתח את הנקודה. ברצוני רק לומר, שגם אם יש לחברה צרכים ומודעות קולקטיבית, היא לא ניתנה בקול וידיים. החברה צריכה לבני אדם שידברו ויפעלו.

מי הם דובריה של החברה? לפוליטיקאים יש נטיה לדבר למענה, אבל היות ואין סיבה טובה לשער שהצדק עמם, כדאי להטיל ספק בדבריהם. אם אמנם נכונות טענותיי, דעותיהם של הפוליטיקאים בדבר החינוך האוניברסיטאי הינן פשוט מטופשות, במיוחד כשמדובר אודות ערכו של החינוך במדעי הרוח, ונימוקיי הם:

(א) נוטים לחשוב ולדבר על הצרכים החינוכיים של החברה כאילו היתה החברה יחיד.

(ב) מניחים, שאפשר לסווג את מכלול פעילויות בני האדם ליצורות עושר או לצורכות עושר.

(ג) ממיינים את מקצועות האוניברסיטה כשימושיים או בלתי-שימושיים (מבלי לשאול למי ולמה).

לחינוך האוניברסיטאי יש ודאי ערך בגלל תרומתו ליצירת עושר, אך העדפה מקרית לצורת עושר אחת ולא אחרת איננה מוצדקת. צורה אחת של עושר היא אספקה סדירה של סחורה. צורה אחרת של עושר הינה הרחבת ההכנה במרכיבי היקום והידע בתחומי ההיסטוריה, הספרות, הפילוסופיה והאמנויות – "לא על הלחם לבדו". ■

## רות לאופר

### אולי רק התמדה

וְכַל זֶה אֹלֵי רַק הַתְּמִדָּה  
כְּאוֹתָהּ קָרַן עֵיפָה שְׁחַלְחֵלָה  
אֶל שׁוֹרוֹת כְּאֲבִי  
וְהַעוֹרֵף הַסֹּתְפֵל עָלַי וְשֹׁאֵל  
כִּמְעַט בְּחַמְלָה "קָרַן עֵיפָה"?

### אגדה

הַמַּלְיָם שֶׁקָּשְׂרוּ אוֹתִי לְאַהֲבָה  
נִתְקוֹת מִמֶּנִּי. הַגְּמִדִּים הָיוּ רַבִּים  
וְעָבְדוּ בְּרָצִינּוֹת. אֲבָל גּוֹלִיכֵר,  
שֶׁהָיָה בְּעֶצֶם אִישׁ חֵלֶשׁ, הִצְלִיחַ בְּרָגַע  
שֶׁל חֶסֶד אוֹ שֶׁבֶר

לְהַתְּנַחֵק. הָאֲהָבָה שְׁלִי צָפוֹר  
נִדְרָה שֶׁאֶפְלוּ הַחֲבֵרָה לְהַגְנֹת  
הַטְּבַע לֹא מְצַלִּיחָה לְהַגְדִּיר אוֹתָהּ  
כְּמוֹגֶנֶת. הִיא פּוֹרֶשֶׁת כְּנֶף  
שְׂבוּרָה וְנִכְחָרֶת

אֲבָל לְפַעֲמִים מִתּוֹךְ הַגְּזֵמָה אוֹ שָׁנָה  
טְרוּפֹת אֲנִיּוֹת הִיא מְגַלָּה  
אֶת הַנּוֹתֵר מִמְקוֹרָה  
וְאוֹמֶרֶת לִךְ

אֲבָל בְּדֶרֶךְ לִירוּשָׁלַיִם יוֹמִים אַחֲרַי  
הַסּוּפָה בְּאֵמַת הַשֶּׁלֶג נִמַּס שְׁמָה וּבְכָה  
אֶל קָרְנִים קְרוֹת, וְהַצְמֵרוֹת שְׁנוֹתָרוּ  
עַל תֵּלָן שֶׁלְּחוֹ אֶת יְרוּקָן לְרַעוֹת  
בְּמִישׁוֹרִים שֶׁהַתְּהַדְּרוּ בְּנִבְיטָה  
צְפוּפָה וְהִיפִי הָיָה שֵׁם נִפְלָא  
וְנָקִי מִחַמְלָה

וְאוֹלֵי רַק מִתּוֹךְ אוֹתָהּ הַתְּמִדָּה-  
שֶׁל-מּוֹתָרִים  
כְּאֵתִי אֲלִיךְ בְּשַׁעַר  
הַגִּיאַ בְּדַמְעוֹת אֲרָנִים יְדוּעִי  
סוּפָה וּבִלְבָן שֶׁהַתְּרַפֵּק וּבְכָה  
עַל הַמּוֹרְדוֹת  
לְטַמֵּן בְּךָ אֶת אַהֲבָתִי  
הַנְּמִסָּה, הַזְּמִנִּית לְזֹרָא

### בחזרה מלונדון

הָאֲלִימוֹת הַזֹּאת שֶׁל לונְדוֹן אֲצוּרָה  
בְּנִימוּס הָאֲנְגְּלִי, סְלִיחָה וְתוֹדָה  
וְאֲנִי מְצַטְעֵר  
לְפָנֶי אֲרַבְעִים שָׁנָה גַּם אֶת הָיִית  
שֵׁם, סִפְרֵי הַמוֹזִיאוֹנִים  
מְצַהֲיָבִים כְּאֵן לְהַעֲדִי,  
וְיֹתֵר אֲיַנְנִי יוֹדַעַת  
אֲבָל הַפַּחַד הָאֶפְרָ נוֹרָא  
הָיָה מִפְּרֵי מְאֹד  
כְּשֶׁהִיִּיתִי בֵּת  
שְׁבַע וְקָרְבָתִי אֶל סוּנְיָה,  
הַמְטַפֵּלֶת, לְשַׁמֵּעַ אוֹתָהּ  
אוֹמֶרֶת: "אֲנִי כָּל כֶּף מְצַטְעֵרֶת  
אֲבָל אֲמָא שֶׁלְּךָ"

מחזור שירי קדשה

שירה •

פראג

בסדר בסדר  
אקח אותך לפראג  
אכל מתוך שאני  
מיטיב להכיר אותך  
אני מזהיר אותך  
אישית:  
ישנו שם עדין ריח גדול  
של שלילת החפש,  
אותו ריח הגורם לך לשנוא  
אותי — כשאני נרדם וזה ברור שאת נשארת

אני חושש שבינות ארכיטקטורה  
מפארת  
תקבלי התקף חרדה,  
או תתעקשי לעשות את זה  
בסמטה עתיקה  
ופתאום תראי שוטר זר, נניח,  
ותחשבי שהוא בא במיוחד לבדק  
איך את מענה להזדון  
בטבורו היפהפה של התהליך ההיסטורי.

ואת, ברעד, בלא שיבקש  
תציגי בפניו תעודות  
המעידות  
שאת אשה פחדנית ומענינת  
ואז כבר לא אוכל להסביר לך  
שאת בסדיניך שנים,  
את לא רגילה למשטרים אחרים  
לריחות שהם משאירים...

בסדר, לוקח  
הכל בחשבון עכשו  
אספי את שערך  
אורז לך בגדים אחרים,  
סדינים משלנו, כך  
או כך,  
לפראג אותך אקח.

ג.

וכשחוזרת אני מן הרחוב  
נשאר ריחי זמן שהוא  
בפנת הירקנים, בין  
סדורי הפרות הנאים.

מךלות כל גברות  
הפשקוביצי של שנות ה-90  
"ערים הוא דבר שברור"  
והריח עוד משהה אותו לך,ה,  
עוצמות עין לקריצה של  
אם כבר מדברים  
אז נוסעות לה רכבותיה  
"הפוף"

אכל אני כבר בבית,  
מסדרת במקרר,  
משום מה בעונת גויאבות  
מנפצת באפן  
סדיר  
הפסילים  
שאני צריכה עוד

ורחי יורד אתם  
אל פח האשפה.  
גם הגברות תגענה לשם  
ותדענה: הקדשה ורקה היום וכדרכה מדי שנה  
פסילים שאין לה עוד חפץ בהם.



א

חלמתי אולי מאות  
אנשים  
סובבים במקום  
שקוראים לו  
משבר  
כמו הייד פארק  
ושותקים.

קדשה אני  
ומצותי מלמדה אור  
שפוף על חלוני  
מן החוץ  
הדונג המרשע  
לעולם לא מצליח פנימה

צדיקים ישרי מבצע  
יבואו חדרי לכן  
לכן ימנו שכרי,  
על ענף שקדיה  
יחשבו אותו

ב.

שוב הגענו  
לזה  
אתה בטוח: פיל שקוף  
בין ירכי

אתה חושב תכרח  
תתפס  
יזוב דמדך חלילה

בכלל  
קדשה אני  
ובדרך אל  
העריסה רק  
כמו  
צמר גפן  
נפלא בטעמו  
מנהרה שלמה,  
ונקטף בדרור,  
ימתלחלח נכונה.

ואין בו, יקירי,  
ולו קרס אחד  
שיוכל לתפס בשולך  
ולא פתול מבהיל  
יקום פתאום מולך.



# שקספיר חי או מת



William Shakespeare

שמתי רגב פשוט לא קרא, וכעצם לא היה מעוניין מעולם לקרוא, את היצירות הנזכרות כאן. ובלי מטענן הרוחני של יצירות אלו, תוך מודעות מלאה של כובד ההיסטוריה וההבדל שבנינו לבין עולמן ושל העובדה שלעולם לא נוכל לחזור וליצור כדוגמתן, שכן התקופה והתרבות ההן לא יחזרו לעולם – היוצר בן-ימינו הוא פשוט חסר משקל. כשפיקאסו החל לענות את צורות הציור הריאליסטי, בא הדבר על רקע ידע עמוק ואינטימי של כל מסורת הציור המערבי. ידע העבר הוסיף משקל עצום לשבירת צורות העבר על ידו. מהפכה אינה שווה כלום אם אין המהפכן מודע למה שהוא הופך. אחרת הוא סתם ברבאר, והברבארים, נוסף לכל הנוק הנורא שהם גורמים, הם גם משעממים להחריד. כאמצע הדיסונאנסים הצרחניים של "העיר מהגוני" של ברכט-וייל מושמע פתאום טאקט אחד מתוך "חליל הקסם" של מוצארט, והאפקט מדהים. כאילו בתוך הגיהנום נפתח צוהר אל קיריותם הזכה והרחוקה לאין קץ של שמי השמיים, טעימה על קצה המולג, מגן העדן, שהיה פעם ולא ישוב עוד.

ואז אתה עומד על מודעותו העמוקה של כל יוצר אמיתי את המסורת התרבותית שלו, מודעות המעניקה לו את עצמתו ועמקותו. שהרי אחרת ממה תתחיל – מגמגמים של גן ילדים? משפת התחנה המרכזית או המקומונים? אפילו כשכוונתך לייצג את שפת המקומונים או התחנה המרכזית – לא תוכל לעשות זאת נאמנה בלי שתהיה ער ושולט ברבדיה השונים של השפה העברית. גייס כתב את "דבלינאים" כשהוא משתמש כמתכוון באוצר המלים של עתון יומי, ורק שליטתו העצומה במכמניה וברבדיה העשירים לאין קץ של השפה האנגלית, יחד עם מקורותיה הלאטיניים, היווניים והגרמאניים, איפשרה לו להשיג את הגיבוש האמנותי הנפלא ואת הפשטות-לכאורה של סיפורים אלה. אטיים במה שאמר פעם איש חכם: היוצרים הגדולים באמת (דוגמת שקספיר) אינם רודפים אחריו ומתחנפים לנו כדי שנבין אותם. הם אינם נמדדים במידתנו. אנו נמדדים לפיהם. מי שאינו מבין ומעריך אותם אינו מעיד על ערכם אלא על ערכו שלו. ■

ומחשב אישי ומכונית ומקרר חשמלי ומכונת כביסה, טסתי כבר פעמים רבות במטוס, וככל זאת אין משורר עתיק או מודרני שאני חוזר וקורא בו שוב ושוב כמו בשקספיר. לדעתי הסונטות שלו הן מחזור השירה הנפלא ביותר שנכתב אי-פעם, ואם יסלח לי מר רגב, מי שלא חש בכוח וביופי הכבירים והמופלאים האלה אטום לדעתי לחלוטין לחוויה האמנותית. ואם צודק מר רגב, אזי היינו מוצאים שקהל הקונצרטים שלנו נהנה רק משטוקהאוזן, ארנולד שנברג, פייר בולז וג'ון קייג'. רק הם היו מדברים אליו. אבל קהל זה מתעקש לאהוב את מוצארט, באך ובטהובן, שביניהם היתה רק תאורת נרות והתחכורה התנהלה בכרכרות תרומות לסוסים. משהו דפוק באיזהו מקום בטיעון של רגב.

נוסף לכל אלה, כבר הזכרתי שמספר ההפקות הקלאסיות בתיאטרונים אינו גדול ביותר. מה שותם את צינורות ההפקה הבמתית בארץ אינו כל הקלטיקאים יחד, כולל שקספיר (כמה מחזות שלו הוצגו בעונה הקודמת?), אלא דווקא דברים הצריכים לשאת חן בעיניו של רגב, היינו, כל ההצגות הבידוריות, ה"מקוריות" והמיובאות כאחד, הנעשות לפי מיטב שיקולי הקופה. רובן ככולן מודרניות לחלוטין, נכתבו והופקו תוך השנה-שנתיים האחרונות בארץ ובכרודוויי ובוסטון-אנד, כולן מעשי ידי ניל סיימון ואלן אייברן ודומיהם, כולן כתובות על מעבדי תמלילים ומתוזמרות באמצעות סינטיסיזורים ונעזרות בלהטוטים אלקטרוניים ובמולטי-מדיה, ורובן ככולן גם יישכחו לחלוטין בעוד שנה-שנתיים.

כמובן, לא כאן הזמן והמקום להיכנס לסוגיה הפילוסופית המסובכת, שרגב מתייחס אליה בזלזול גאיוני – מהי הסגולה המיסתורית המאפשרת ליצירות אמנות גדולות להפעים את הקורא, המאזין או הצופה גם מעבר לחומות של תרבות, תקופה ושפה. שהרי עובדה היא כי "עלילות גלגמש" בת 5,000 השנה מפעימה את רוב קוראיה הרבה יותר מהסיפורים והמחזות הישראליים המתפרסמים היום, ושתדפיסי הוקוסאי והארונכו, מוצרי העולם היאפאני הסגור ומרוחק מאתנו כל כך, מהלכים עלינו רוח קסם.

אבל שלא מדעת פותחת בפנינו רשימתו של רגב פרספקטיבה המסייעת לנו להבין את הרדידות והשיעמום השורים על יצירות רבות כל כך בספרות ובתיאטרון של בני הדור הזה. למיקרא דבריו, מתעורר החשד

תפרצותו (בגיליון 150 של "עתון 77") של מתי רגב נגד שקספיר, שהצגתו בתיאטרון הישראלי מהווה, לדעתו של רגב, "צנזורה" על המחזאות המקורית, ואמתלה להתחמקות מהעלאתה, היא אחד הדברים המשעשעים ביותר שקראתי זה מכבר בפריודיקה שלנו. אם אכן אבד על שקספיר הכלח והוא "מת", כפי שרגב טוען, שכן הטכנולוגיה המודרנית שינתה את האדם ומערכי נפשו במידה ששוב אין לו כל זיקה לצורות חשיבה ורגש של דורות קודמים, או אז התנ"ך, הומרוס, אוריפידס וסופוקלס מתים שבעתיים יותר, וכמובן שמתו גם כל בני דורותיהם – ומכראנדט, ליאונרדו דה וינצ'י, מוצארט, בטהובן, באך. פה ושם עוד מזדעזעת רגל ונשמע חירחור גסיסה אחרון בין פגרי המאה ה-19 כגון טולסטוי, פלובר, ווגנר, איבסן וסטרינדברג, שהרי אז כבר היו בכל זאת מכונות קיטור ורכבות (אחרת איך יכלה אנה קארנינה להתאבד?) ומי בעצם נותר בחיים? דומה, מתי רגב לכדו.

אם להעיר הערה צדדית, מה שמפריע לי אינו הצגת שקספיר (וכמה מחזות שקספיריים מציגים בעצם בשנה? אבל אני מניח שתלונתו של רגב מופת-נית נגד כל הקלאסיקה), אלא העובדה שתיאטרונים "נעולים" על חצי תריסר מחזות שקספיריים ואינם מעיזים לחרוג מהם. שוב ושוב "הלילה ה-12". אחת למספר שנים "אותלו" ו"המלט", "קומדיה של טעויות" ו"חלום ליל קיץ". אף פעם לא "אנטוניוס וקליאופטרה", פעם אחת "טרוילוס וקריסידה", אף פעם לא "קוריולנוס", "יוליוס קיסר" פעם אחת, ולפני שלושים שנה "ריצ'רד השלישי". פעם אחת "הנרי החמישי" ואף לא אחד מיתר המחזות ההיסטוריים. ואף פעם לא "הסערה", הקסום והדק שבמחזות.

טענתו של רגב, שהטכנולוגיה שינתה את כל תחושת עולמנו ולכן הפכו יצירות זמנים קודמים לחסרות משמעות בעינינו, נראית לי משונה למדי. סבורני, שגם הוא יסכים, שבעייתן של שלוש האחיות של צ'כוב אינה דווקא היעדר לוח זמנים של יציאות הרכבת למוסקבה. והאם גם צ'כוב בין המתים, מאחר שחי לפני תור המטוס והמחשב? ולעומת זאת, מאחר שהיו אז כבר טלפונים ותותחים נטעני בריח מהירי, ירי, האם בזכות אלה הוא מקבל כרטיס כניסה לעולמנו?

אם להעיד על עצמי – דומני שגם אני בן המאה ה-20 לא פחות ממתי רגב, אם כי קצת מבוגר ממנו. יש לי טלפון

# התיאטרון הישראלי — גישה אישית

ל הבמה של תיאטרון שרובך בירושלים — האמבטיה הגדולה, הגיאוקוזי, חלום של סנובים מקומיים, עם הרבה סדקים, חוטים וסלסולים, שמזכירים יצירה מודרנית, פסל מופשט. זאב רווח משחק שיפוצניק (הוא גם המעבד של המחזה, באותו שם, שמועלה במסגרת תיאטרון "נוגה"), בבגדי דים מוכתמי-צבע, עם קול נמוך מהבטן, מעבודה קשה ורצונות פשוטים, לראשו קשור סמרטוט ישן כלראש אשה, ופתאום — באולם העצום של התיאטרון — הוא מכה את הקהל בהלם של צחוק, על גבול של פיצוץ עצבני.

"למה?" שאלתי את עצמי והתבוננתי מסביבי, באולם המלא מפה לפה. לא היו עולים באולם, לא היה "ריח" של ער-לים. מסביב היתה אינטליגנציה ירושלמית מרוצה, מכובדת, צברים צעירים וותיקים עם פנים אירופאיות.

"גבירותי ורבותי", רציתי לשאול, "מה יכול לעניין אתכם במיאוס המוזר הזה, בהלצה הפשוט הזו, המטומטמת — שבה מקגור, במקום לתקן את הבית, "מתקן" את חיי המיטה של בעלת-הבית קלת-הדעת והשטחית שלו?!"

נואשתי מלמצוא תשובה. היתה זו באמת עלילה טפשית, חסרת-טעם. לא היו בה עומק או שמץ של משמעות שכל כך חיפשתי, ולשואל.

אבל אז, השחקן הקומיקאי הגאוני, הפך על פיהם את כל המושגים הקודמים שלי. כמו "רביזור" של גוגול, עם הכוח שלו, הוא חולל שיפוץ-תיקון רוחני ומצחיק. הוא קיים עם הקהל דו-שיח עמוס ביטויים עבריים שאין דומה להם, ותיאר, פירש וחשף את ההיגיון והמשמעות שבמצבים מוכרים ובמנהגים היומיומיים והשגורים. השיפוצניק סר-הטעם של זאב רווח מעצב סמל של טוב-לב, לבביות, חמימות וסטיגוניות של מנטליות יהודית. הוא העלה טיפוסים עממיים ישראלים וערכים שני-שכחו: "איזו מדינה, איזו מדינה, נולדה בשביל כולנו אבל שכחה אותנו!" — ואיזה יגון, איזו תוגה, "בכי דרך צחוק", כפי שאמר גוגול, השתקפו במקצבים הר-תמיים הפופולריים שלו, באימפרוביזציה הקלה כשממפניה, שנוצרה מול עינינו, בהשתתפות הצופים. ההצלחה, כפי שה-תברר לי לאט-לאט, הייתה מוצדקת.

בדרך כלל, באופן זה — בסגנונות שונים לחלוטין ובקשר לצרכים חברתיים — נבנו כמעט כל התיאטרונים המקצועיים של ישראל. פלורליזם דמוקרטי — עיקרון

לא רק פוליטי אלא גם אסתטי-אמנותי. כלי צנוורה, עם הזדמנות לכולם להשמיע את קולם.

הקו הזה יוצר אמנם את הרבגוניות של התכניות הרפרטואריות — אבל גם שם גדר, מחניק וחוסס את החופש הדרוש ליצירה. בשנה אחת מועלות כמה בכורות. כולם רוצים להגיד את מה שיש להם, ואין זמן להתבשל בתוך היצירה, ולהעלות את המחזה על הבמה בהמשך פרק זמן ארוך מספיק כדי לאפשר לו חשיפה לקהל.

זה מתחיל במחזאים ובכמאים. למשל, ב-1991, בשלוש במות של תיאטרון "הבימה", הועלו בעת ובעונה אחת שלוש הצגות:

"ירמה" של לורקה, שהעלתה מיכל פורת, עם תפאורה מסובכת מאד ואסוציאטיבית של פרידה קלפחולץ, היא הצגה עדינה ורגישה, לירית והגותית. הצגה, המשלבת גם ריקוד, על צימאון של אהבה וחופש בעימות עם המוות. נאוה זיו בתפקיד הראשי משחקת עם מזג סוער, לוהט, כמו סטיכיה.

על הבמה הקטנה, ה"כימרתף", הועלתה הצגה "סולו", מאת יהושע סובול, שגם ביים אותה ביחד עם עדנה סובול. סיפור המחזה מבוסס על חייו של ברוך שפי-נוזה, והוא בנוי כסיפור של דוסטויבסקי, כוויכוח מתגבר ופוליפוני. "תיאטרון של טרנספורמדיות ונחשולים", כמו שאמר סובול; גלים סוחפים את הצופים פנימה, לתוך העולם הפילוסופי של שפינוזה וכל גל כזה — מהשחקנים לצופים, לשחקנים ובחזרה — מעלה את כל הנוכחים באולם לעוד פסגה של מחשבה פילוסופית, וחושף את אסונו של אדם בודד, שרצה להישאר יהודי בלי להסתופף סביב אכוס העדר.

גישתו של היוצר, המדויקת כמחשב, מימשה את הפוטנציאל של השחקנים. כולם בהצגה היו מעניינים, אבל מב-חינה רגשית נצצו ממש יוסי יבלונסקי, בתפקיד הרב הראשי כאמסטרדם. חיים חובה, בתפקיד פרדו מרדני ורוגש, חברו של שפינוזה (הבוגד בו), ושמואל סגל, בתפקיד המורה הזקן, השבור והמנופץ של שפינוזה. רוני פינקוביץ' הכשרוני היה דינמי מאד אך מעט קר ושכלחני בגילום התפקיד הראשי. הסבל האנושי, התמצית והלב של הדמות, הועברו אצלו יותר כרעיון מאשר באופן חווייתי. אבל אפילו באיכות-משחק זו הוא הותיר, על לוח-המשחק שבנה סובול, רושם חזק מאד.

מוצלח יותר היה פינקוביץ' כבמאי של

הקומדיה השחורה "רעל ותחרה" מאת ג'וזף קיסלרינג — הצגה מצליחה מאד בכל רחבי הארץ. את "ירמה" כבר הורידו (אין מקום וזמן בשבילה) וכך היה גם גורלה של "סולו". אבל "רעל ותחרה" ממשיכה להיות מוצגת על הבמות הכי טובות.

קשה להאמין, שאותם אנשים עושים גם אמנות וגם הבלים קלוקלים מסוג זה. "רעל ותחרה", המוצגת (גם) על הבמה הגדולה של "הבימה", היא פנטסמגוריה של בית-משוגעים מהוגן. שתי יפהפיות זקנות מדשדשות, מתוך בטלנות, לעבר מעשה צדקה מיוחד: רצח של עניים וחסרי-בית. ההצגה נפתחת לאחר שהשתיים, בעזרת יין וסטריכנין, כבר סייעו לשנים-עשר זקנים לעבור לעולם שכולו טוב. המחזה של קיסלרינג הועלה בברודוויי כבר ב-1941, בבימויים ועיבודים של לינדסי וקראוס, והוא עדיין פופולרי בארה"ב כקומדיה של פחד-מוות בטוח ומשעשע.

את ההצלחה המזוהה של ההצגה קבעו מראש דברים, שהפרו, בצורה הפגנתית, את כללי התיאטרון: הגיבורים, המוצגים עם סימפטיה, הם רוצחים ומשוגעים; הגיבור, בניגוד לציפיות שלנו, משכנע את אהובתו להתרחק ממנו ולא להפריע לו — מה שמפתיע את הצופה, ומעורר בו צחוק עצבני. זוהי קומדיה מסחרית קלאסית, שהצלחתה נקבעה מראש על-ידי דרך הבימוי.

התיאום בין השחקנים מצוי. הבמאי, רוני פינקוביץ', עם התפאורה אדריאן וקס והמלחין אלקס קלוד, יצרו חזיון-תענועים של בית-משוגעים מהוגן, המרוהט כארמון ישן, עם דיוקנאות משפחתיים וכורסאות כבדות מהתקופה האליזבטינית. המוסיקה, העומדת בניגוד למתרחש על הבמה, יוצרת סתירה משעשעת וחושפת את הכוונות האמיתיות של הדמויות.

ליה קניג, בתפקיד אבה, ומרים זוהר כמרתה, עומדות במרכז ההצגה, ומפליאות את הצופים בעיצוב הפרדוקס של דמויות, המבצעות "רצח מתוך רחמים", דמויות סימפטיות המתענגות על אצילות נפשן. שאול מזרחי שיחק את האחיין בוב, והפחיד את הקהל בדמותו הלא-לגמרי אנושית, חסרת-החיות כדמותו של פר-נקשטיין. הוא הפליא עשות ברבגוניות ובכושר ההמצאה של דרכי הרצח שלו, ובהנאה ששאב מהן.

מרכז ההצגה היה מורטימר, בגילומו של דורו קרן. הוא עשה מתפקיד המבקר דמות אנושית ולבבית, המתאמצת ככל יכולתה לגאול את מה שאפשר. אופן

זלטה זרצקי עלתה מברה"מ לפני כשנתיים ומתגוררת כיום בירושלים. היא בעלת תואר דוקטור מהמכון לחקר התרבות כבר"מ בתחומי האמנות, ההיסטוריה והתיאוריה של התיאטרון. למדה אצל התאורטיקנים הכולטים של התיאטרון כבר"מ, וכיום היא עובדת בארכיון מוויאון התיאטרון ע"ש גור בירושלים.

העמידה שלו, העקבים זה בצד זה כדרך העמידה השנייה במחול, הוא של בן-אדם אמנותי. ואכן, הוא מסתכל על הזויים כעל ליברטו קלאסי. דווקא עליו, על מורטימר, בנויה ההצגה. הוא היצור האנושי הנו-רמלי היחידי, הוא הקורבן הפוטנציאלי של הרצח הזה. דרכו מגולמים האבסורד והפורענות האורבים לכל אחד מאיתנו.

"רעל ותחרה" היא פארסה קלה על מוות, אזהרה מצחיקה. אולי דווקא בישראל, מקום שבו המלחמות אינסופיות והמיתות המקריות אימתניות, דווקא כאן נחוצים לפעמים להתגבר על הסיוט על-ידי צחוק? יתכן. אבל עלי — ועל רבים אחרים, המורגלים למסורת עמוקה ומשמעותית יותר של אמנות — לא השאירה ההצגה הזו רושם. אמנות מסוג זה — משתעשע, מסחרי — היא כמו ערפד אנרגטי. היא מוצצת מהצופה מרץ וכסף, ולא משאירה לנפש כלום, פרט לריקנות.

חדורה מסחריות פוליטית היתה ההצגה "בחורים טובים" מאת ארון סורקין, שעניינה הפרת החוק בצבא האמריקאי המופתי. חולשת המחזה היא היותו רווי יתר על המידה בדפוסים עיתונאים ובאמצעי עים של תקשורת המונים. אין עיצוב-עומק של הדמויות. איציק ויינגרטן, הבמאי, אינו מצליח להתגבר על כך, וגם לא התפאורן אלי סיני, והשחקן שמואל וילוז'ני. ישנו סימון בלבד של רעיון היסוד — סכנת הפ-שיזציה של החברה הדמוקרטית (אקטואלי גם לישראל) וההכרח שבהתגברות על הקונפורמיזם שבנפש. הסיפור הבלשי, ככלל, הוא כבד וחמור מדי, ומתבסס יותר מדי על תפאורה חזותית. השחקנים נטולי עצמיות, מתלבשים בצורה זהה וזוים כרובוטים (לא מתוך מכשלה שלהם, אלא ככוונת-מכוון של הבמאי).

אם הסוד של האמנות הוא היסוד החי, והאתגר הגדול הוא להתקרב אליו, לגעת בו ולגעת בצופה — הרי שההצגה השאירה בי רושם של ולד מת. העמדה העיתונאית לא נוצלה בכלל, וה"איך זה עשוי" קיבל משקל הרבה יותר גבוה מה"מה".

הצגה חברתית מושלמת, "מרחץ-דמים" רוחני מיוחד לישראלים, היא "רעולים", מאת אילן חצור ובכימיו של רמי דנון. ההצגה קיבלה את הפרס הראשון בפס-טיבל עכו 1990, והיא באמת "תיאטרון אחר", כפי שאמורות להיות ההצגות בפסטיבל הזה.

שלושה אורות שוטפים לפתע את הקיר האדום. אנקולים עם דם וגופות בשריות. דם על בגדי הגיבורים, ודם גם על השיחה שלהם, שתחילתה בשיחה ידידותית במחסן רגיל של חנות בשר וסופה בבקשה של אח מאחיו שירצח אותו, במקום שהישראלים יעשו זאת. באופן בלתי-צפוי הופכת חנות הבשר לאולם-משפט ולתופת.

הרבה אגרסיביות ואכזריות נטולות-רחמים מופנות כאן גם כלפי הצופים היהודיים בהצגה. במשך שעה וחצי אנוסה האי-נטליגנציה הישראלית להסתכל על הצגה חדורה בלהט כמעט-שקספירי של תשוקות

העלילה עוקבת אחר חייו של הגיבור, מילדותו ועד מותו, ואחר הדרך שעבר בחיפוש האלוהים, האמת והיופי. הכפר התורכי הקטן, שבו התיישבו צאצאיהם של מגורשי ספרד, וביקשו לחיות את חייהם בהשקט, תוך קיום המנהגים והמסורות הישנות וללא מחשבות מיותרות — כפר המזור, שמילדות אינו מסוגל לשבת במקום אחד, משום ששמע באזני רוחו על קיומו של משהו נעלה יותר...

רוני מנדלסון, בתפקיד עקביה, מקסים את הצופים. הוא מיטיב להעביר את חוסר השקט הפנימי של עקביה בחיפושיו אחר היופי ואחר המשמעות העמוקה של דברים כמו ההורים, ברה-מצווה, החופה, ירושלים, בית-המקדש והאהבה — סמלים וסימנים של המנטליות היהודית.

הצימאון של עקביה להשיג את האידיאל אינו יודע פשרות, והוא אף קורא תגר על אלוהים ומעיז להאשימו. בסוף המחזה הוא נעלם, עוזב, מתרחק לשום-מקום, ללא-ישות, למוות. אך בהיעלמות הזו יש הכרזה על הזכות האנושית להתקיים בעצמו, כעצמו, ובכך להשתוות לאל.

הבמאי רוני ניניו בנה את ההצגה בסגנון "תיאטרון קריאה", שאינו מבטל את הספר, אלא מקיים דיאלוג עם הצופה במסגרתו. זה, לא רק שאינו מפריע לתיאטרליות הבולטת של ההצגה, אלא נותן לה כוח. השחקנים כמו מנהלים דו-שיח עם הצופים, ויוצרים מעין האחדה של המקום והזמן, המאפשרת להתבונן ולדון בגילוי לב במסורות היהודיות.

החופש הרוחני של הבמאי הוליד שפע של תכסיסים בימתיים: קרקסיים, כמו משחק עם אש ומרוץ מסביב לבמה ומצ-דיה; כאלו הלקוחים מתיאטרון הבובות, כהגדלה והגזמה של מסכות וטכניקה של מריונטות בעבודת השחקנים; מוסיקליים — ישנה נוכחות קבועה של מוסיקאי על הבמה, והוא מאלתר על כלי-נגינה

ודחפים, שעניינה מחבלים-טרוריסטים, כלומר, כאלו שהציבור אינו רואה בהם בני-אדם.

השחקן יגאל נאור, בתפקיד נעים, קיבל פרס מיוחד על משחקו בהצגה זו. הוא מגלם — במקום מרצח רגיל ואדיש — דמות הומנית עמוקה מאד ומרעידת-לב, המגלמת בתוכה את האהבה שילדה את הדם.

זו הנוסחה של ההצגה, המפתח לתת-המודע החברתי של הקהל, שפועל ומ-שתתף בתהליך הצפייה. זוהי הפגנה פולי-טית של תיאטרון, שלראשונה בהיסטוריה של המדינה, שובר את הטאבו הזה על אנושיותם של המחבלים. היו כאן פסגות של משחק ותפיסה פסיכולוגית של דמויות בעלות גוונים רבים של רגישות ועומק.

גם עבודתו של יוסי פולק ב"האב" של סטרינדברג היא חסרת-תקדים מבחינת הרמה והאיכות של יצירת דמות. ההצגה, בכימיו של חנן שניר, עמדה במבחן של יותר משלוש-מאות העלאות על הבמה.

סיפור הפירוד המשפחתי הוצג, על-ידי שניר ופולק, כאסונה של אישיות המחפשת הרמוניה ונידונה לחצייה רוחנית ולמוות בחיים של רוחה מזויפת. הקלאסיקה הזו הוצגה באופן כה עמוק וחזק ולא אילוסטריטיבי, עד שהפכה לאקטואלית לחלוטין, וטעונה בחומר נפץ מסוכן.

בעונה האחרונה נשמע קולם של הנושאים הנצחיים גם מבעד לחיפוש של התיאטרון הישראלי אחר פניו הלאומיות, אחר דמות היהודי המתחדש-תמיד. "זכור את 1492" היה המוטו להצגה "עלילות עקביה" מאת יוסף בורלא, בעיבוד אברהם ורוני ניניו ובכימיו של רוני ניניו; מחזה, המוקדש למלאת חמש מאות שנה לגירוש ספרד.

תיאטרון החאן הירושלמי יצר הצגה מיוחדת מאד על השורשים הרוחניים השונים שמתלכדים בתוך כולנו, כאן בארץ — כפי שהם משתקפים בראי ההיסטוריה של האנטישמיות.



תיאטרון "גשר" מתוך "מולייר"

**"רעל ותחרה":**  
אמנות מסוג זה — משתעשע, מסחרי — היא כמו ערפד אנרגטי. היא מוצצת מהצופה מרץ וכסף, ולא משאירה לנפש כלום, פרט לריקנות.

**"בחורים טובים"**  
טובים: אם סודה של האמנות הוא היסוד החי, והאתגר הגדול הוא להתקרב אליו, לגעת בו ולגעת בצופה — הרי שההצגה השאירה בי רושם של ולד מת.





תיאטרון "גשר" מתוך "רוזנקרנץ וגילדנשטרן מתים"

מסורתיים ומשתף פעולה עם המתרחש. העולם הססגוני והמהופך הזה של הבימוי עומד בסתירה למופשטות ולרוחניות של הגיבור, ומתגבר עליו.

האבנים החשופות, הממשיכות את האדר ריכלות של העיר העתיקה לתוך אולם תיאטרון החאן, מנוצלות בהצלחה על-ידי התפאורנית פרידה קלפחולץ. החללים של הכפר, הדרך, עיר הבירה, החדר, בית הכנסת ואפילו של בית-המשוגעים נוצרו על-ידיה עם צבעוניות של אור שתוכנן בהקפדה ובתיאום לתנועת השחקנים. קונסטרוקציה רב-שימושית הקיפה את הבמה ואת האולם מכל צדדיו, והמשחק נמשך גם מעל לראשי הקהל. התנועה על הקונסטרוקציות היתה ביטוי לקולות הרבים שמדברים אל, מול, ונגד הגיבור, וגם לקולות הרבים המדברים מתוכו.

ההצגה נגמרה עם סימן פיסוק פתאומי – הודעה על היעלמותו הלא-פתורה, כמו באגדה, של עקביה. לצופה נשאר לרדת לעומק הדבר ולהעלות משם פיתרון, להמשיך ולחשוב על הנסיקה, על ההמראה המאומצת הזו, וסופה.

העובדה שבירושלים, בבניין העתיק של תיאטרון החאן, נוצר הטקס הבימתי המצוין הזה, היא רבת-ערך. זהו למעשה טקס-זיכרון למבשריו של החזון, אשר לא הגיעו להגשמתו ולא עלו לארץ, אולם נשאו אותו ברוחם, כאור של מנורה, כל חמש מאות שנות הגלות.

העונה האחרונה היתה בשבילי חשיפה ראשונית לפניו של התיאטרון הישראלי. היה ברור, שהוא טבעי, ססגוני, פוליפוני ורב-גוני, כמו כל תופעה מתפתחת, המחפשת את הכיוון שלה. מצד אחד, ראיתי בו את המגמה למסחריות, שהביאה להשפלה והנמכה של הרמה האמנותית, וכן תיאטרון חברתי ראוותני, מזויף – ובשבילי אלו שתי פנים של אותה מטבע. אבל מהצד השני, יש בו משהו שצומח מתוך טבע סוער וחזק, מכוחם של הדברים – חתירה בריאה להומור, לאירוניה עצמית, לדיבור ישיר באלגוריות היסטוריות על הבעיות הכי חמורות וכואבות של ההווה. אבל בעיקר, שמי לב שעל הבמה, כמו בכל ישראל, ישנה נוכחות של ערכים מוסריים, רוחניים, נצחיים.

החיפוש אחר "תיאטרון אחר" במדינה אחרת נמשכים, ובמובן זה, אי-אפשר להתעלם מהחידוש שהביאה לחיים התרבותיים של ישראל העלייה של 1990. הגרסה הבימתית-רוחנית שלה התרחשה ב-1991 עם הקמת תיאטרון "גשר". קבוצה מיוחדת זו היא מאגר של ערכי התיאטרון הרוסי, האנרגיה והמורשת שלו. ב-1991 הם העלו בישראל רק כמה הצגות, אבל כל אחת מהן היא אירוע, אירוע שיש לו חשיבות בינלאומית. תיאטרון גשר נושא עמו מסורת של בית-ספר רוסי לבימוי. הבמאי של התיאטרון, י. אריה, למד אצל טובסטונגוב, אפרוס

וליוכימוב את אומץ היצירה, חירוף הנפש והיכולת להיות מנהיג אמנותי, ובעיקר את האסתטיקה והדרך ליצור שלמות בבניית הצגה.

"אנחנו חושבים", אמר אריה, "שעשוי נחוץ אוויר צח לתיאטרון, ולא ריחות מטבח. אנו לא זקוקים למבט על קשיי ההווה או לשעשוע, אלא למלאכת מחשבת אמנותית רצינית, לטעינה רוחנית. פבלו קאזאלס ניגן כל בוקר את הפוגות של בכ, כדי לכוונן את החיים שלו לצלילו של קולן גבוה, וכך גם התיאטרון שלנו רוצה לכוון עצמו לצליל של רוחניות גבוהה, כדי לנצור ולשמור על המובחר שהתקיים בעבר".

את היסוד הנעלה הזה אנו רואים בהצגה הראשונה של "גשר", שהועלתה גם בניו-יורק והיתה כרטיס הביקור של הלהקה, "רוזנקרנץ וגילדנשטרן מתים". תום סטופארד, המחזאי, לא הנמיך את שקספיר. הוא הסיט את המלט דורש-האמת קצת הצדה, והציב בקדמת הבמה את שתי הבובות של הכוונה המלכותית – רוזנקרנץ וגילדנשטרן, משכילים יהודיים, האשמים תמיד בכל. הנושא הנצחי של הקורבן והשעיר לעזאזל הוא מרכזי אצל אריה כמו ההתנגשות בין כבוד וסתגלנות, והמתח בין התיאטרון לחיים.

י. איבניר בתפקיד רוזנקרנץ וי. טרלצקי בתפקיד גילדנשטרן משחקים דמויות של גיבורים לא-אמיתיים, החיים באשלייה שיש להם חשיבות היסטורית, בגלל קרבנם לשלטון. בגאווה הם משליכים את ראשם לאחור, מנופפים במקלות הליכה, לבושים שחור – מעין גרסה של סוכני ק.ג.ב. בלבוש אזרחי. הם

חושבים, שבאופן זה יוכלו לזרוע פחד ולהשפיל את הכריות. הם מתייחסים לשחקנים המוזמנים על-ידי המלט כאל אנשי אספסוף שוטים, שמוכרים את עצמם בעבור פרוטה. אבל כאשר הם רואים ב"מראה האווילית" של התיאטרון את עצמם, על עמוד התלייה, הם מבינים לפתע שאין הם אנשים אמיתיים: גם הם משחקים תפקיד בתיאטרון הטוטאלי של השיטה הממלכתית. הם מנסים למרוד, לברוח מהבמאי-המלך, להיות לאישיות אמיתיות, להימלט – אבל לשוא. גורלם – גורל של בוגדים מתוך חולשה ומתוך חשבונאות – כבר נחרץ מראש לא רק על-ידי שקספיר וסטופארד, אלא גם על-ידי הבמאי יבגני אריה, שמרחיב ומבליט את הנושא של התיאטרון כבית-דין של כבוד. המסכה הוסרה. את הפסיכולוגיה של ה"פנקסנות הכפולה" – כבוד פנימי מול בושה במסגרת הקהילה, חופש פנימי מול עבדות ציבורית – אותה כואב לא רק תיאטרון "גשר", אלא גם כל מי שעבר עליו מכבש-הפלדה של קונבנציות התיאטרון הרוסי. עם השיטה הזו עושה הבמאי חשבון. הוא מוסר בידי הקומדיאנטים ששיחקו באלסינור את הקטע "מות גוגנו".

המבצעים משנים צורה מליצנים לפרק-ליטים טרגי-קומיים והם שעושים את ניהול-החשבונות של אריה. בוריס אחנוב, בתפקיד הקטגור, מי שהיה השחקן הראשי בלהקת השחקנים, מאשים בכוגדנות את חבריו לשעבר של המלט, גיבוריו של מחזה שעלילתו ידועה מראש. והוא מאשים אותם מתוך עמדה של אמנות

## תיאטרון

"גשר": קבוצה

מיוחדת זו

היא מאגר של

ערכי התיאטרון

הרוסי, האנרגיה

והמורשת שלו.

ב-1991 הם

העלו בישראל

רק כמה

הצגות, אבל

כל אחת מהן

היא אירוע,

אירוע שיש

לו חשיבות

בינלאומית.

כל ההצגות

של תיאטרון

"גשר" הן כמו

דפיו של ספר

אחד, שנכתב

על-ידי הבמאי

יבגני אריה.

המבוססת על "דם", על האמת ועל המצפון, המהולים ככאב. הצלחת הכוזב המהירה של רוזנקרנץ וגילדנשטרן מועלית עליידי אחנוב בשורת מעמדים, שהם מלאכת מחשבת של תיאטרון שיכול להראות הכל – אפילו את העתיד לבוא. הקטגור שופט גם את עצמו ואת חבריו השחקנים: "חינם צעקנו על אמונה אבודה, אנחנו בזבזנו את כשרוננו האחד". השחקן, בגילומו של אחנוב, הוא נטול-בית, חסר-סגנון, אבל עם ויחניות פנימית, חופש של אלתור ופיכחון – והוא היה השופר של תיאטרון גשר. ההצגה הראשונה של התיאטרון היתה הרהור על דרך העבר בברה"מ, על בית-הספר הקלאסי למשחק והמורשת שלו, שחולצה כמו מאש. גם ההרהור על ההווה הוא מורכב, משום שבהווה לא תמיד רוצים לשמוע על "דם, אהבה ורטוריקה".

הצופים יושבים מסביב לבמה נשורות מקבילות – כמו במראה, כמו בבית משפט. הם עצמם משתתפים במשחק הזה, וכל אחד מהם חייב להחליט עם מי הוא: עם התיאטרון – או נגדו. על ספסל הנאשמים עם הסתגלנים, הקונפורמיסטים ומחשבי-החשבונות, או עם התובעים העליזים, שיש להם חור ככיס ושמש בראש...

כל ההצגות של תיאטרון "גשר", גם "דרייפוס", גם "כאלו", הן כמו דפיו של ספר אחד, שנכתב עליידי הבמאי יבגני אריה.

המפתח למטאפורה של "דרייפוס" הוא החיפוש של יהודים מיציאת מצרים האחרונה אחר השורשים שלהם בהיסטוריה היהודית, חיפוש אחר קשרים בין ההווה לתקופת השואה. הוויכוח המתנהל בין הבמאי המקצועי (בגילומו של ר. חילובסקי) לבין החייט המקצועי, מוטל, (ו. חלמסקי) בעניין צבע המדים של הקצינים הצרפתיים בתקופת דרייפוס, הוא לא רק ויכוח על אמת ושקר באמנות – אלא דיון באסון ההסטורי של יהדות אירופה, שעדיין, כנאיביות עיוורת ומתוך אמונה בצדק המוחלט, מנסה "לצבוע את פני האסון". בסוף המחזה, השחקנים, שלא הצליחו לביים את "דרייפוס", חוזרים שוב ל"טוביה החלבן", שנשאר תמיד חי ואופטימי. ורק מוטל, שהבין באיזה משחק טראגי הוא הסתבך בגלל התורשה, בגלל דמו היהודי, רועד בהיסטריה שקטה...

ההצגה היא מצבה שהקים תיאטרון "גשר" על קבר ההזיות הבימתיות והחברתיות הלא-מוגשמות של העיירה היהודית – עיירה נאיבית ונהדרת שממנה יצאו כולנו, כל היהודים של יציאת מצרים האחרונה. זו גם מצבה לתרבות היידיש, שלמרות הכל לא נשרפה בלבנו. "לי, בכלל, יותר קרובה תרבות היידיש", התוודה י. אריה. "אני פסימיסט (זה אולי הקו הלאומי) אבל יש לי יכולת לדבר על דברים טראגיים בהומור ובאירוניה. באי-רוניה יש תמיד התגברות על הטרדיה..."

התיאטרון הישראלי הוא טבעי, סגוני, פוליפוני ורב-גוני, כמו כל תופעה מתפתחת, המחפשת את הכיוון שלה.

הוויכוח על הקול העצמי בתיאטרון הוא לגיטימי ומתמשך, אבל אולי דווקא בכך נמצא הפיתרון? התרבות היהודית, לפי אמונתי העמוקה, היא דיאלקטית, סגונית, רבת-פנים. בייחוד עכשיו.

זו גם תכונה של משכיל רוסי מימי צ'כוב – החיבור של המחשבות הנעלות ביותר ביחד עם אירוניה. לכן אני לא אוהב את איבסן, שאצלו הכל בא עם רצינות מפלצתית.

זו אולי הסיבה לכך, שרוסיה נראית מאד לא רצינית בהצגה "כאלו", אולי משום שעדיין מעורב במבט עליה הרבה כאב. רוסיה מוצגת שם כ"שדה של טפשים".

המחזה בנוי משלושה חלקים. החלק "צעיר מפונק", מאת פון-ויזין, מתרחש בבית-משוגעים, שבו נתכלכלו בכוונה כל היחסים הנורמליים. זהו מעין קרנבל מטורלל. בחלק השני, "מחתונה" מאת גוגול (והמונולוג שם נתן להצגה את שמה), מתוארת רוסיה כמקור של בכי העובר דרך צחוק, בגלל אי-ההתאמה הקומי שבין הרגשות העלובים לאידיאל. שם מורגש מאד היגון המיסטי של גוגול. רוסיה מוצגת הכי טוב בחלק השלישי. זהו מחזמר דרמטי מאת מאיאקובסקי, שהוא פסגה של משפט וצחוק. זהו דימוי של שיגעון סובייטי, והבמאי נותן פה ניתוח חד של הסיבות לכישלון האידיאל הסובייטי באמצעות טקסט, ריקודים, מוסיקה וצבעים המשולבים זה בזה באופן משכנע ביותר.

הבכורה האחרונה של תיאטרון "גשר" – "מולייר, ושיעבוד של מתחסדים" מאת בולגקוב – היא בגדר מבט מהעבר אל העתיד. זהו מחזה של התגברות על הגורל, על שמחת היצירה, וכמו ב"רוזנקרנץ וגילדנשטרן מתים", גם שיר-הלל לאמנות, שאמנם עולה לנו בדם, אבל אנו מוכנים לשלם במטבעות הדם הללו, כי בה מצויה האמת.

"על בולגקוב חשבנו אפילו קודם כמור-סקבה... בשבילי הוא הגילוי הנישא ביותר בספרות העולמית של המאה העשרים". הסופר הכביר הוצג עליידי י. אריה בהצגה חדשה לגמרי ביחס לקודמיו. גירסאות אחרות של המחזה הראו אותו רק כטרדיה פוליטית, אבל י. אריה משנה את זווית הראייה ומדבר על הנושא הנצחי של גורל האמן.

ים אינסוף של נרות, מוסיקה בסגנון וביאכות קלאסית, בוכות עצומות מת-נועעות, קונפטי – כל אלו הזכירו לנו שאנו נמצאים בתיאטרון ה"פלה רויאל". מאחורינו – לואי ה-14, המלך, עונה למולייר חביבו ממקום מושבו שבתא המלכותי.

אריה עושה שימוש חופשי, אסוציאטיבי וגמיש בשלדי הברזל שעל הבמה. הם מתפקדים כמשתתפים בהצגה, כבני לוויה בחצר המלכותית, כחברי המאגיה הש-חורה, כעמודי כנסייה, כמערכת אבזורים קורסת מאחורי הקלעים. לכך מצטרפת תאורת נרות – טבעית, רועדת כמו הנפש, כמו עצבים חשופים. הכל אומר חדשנות, התפתחות אסתטית, המאירה את בולגקוב כפי שהיה רוצה לראות עצמו ב"מולייר" – "מוסיקה ומאור" (תאורה: מ. ציריבסקי, מלחין: א. נירזבצקי, תפאורה: ז. סבירודצ'יק).

הבמאי שינה את נקודת המבט על הסיפור: חשוב יותר מנושא ההתנגדות הפוליטית הוא גורלו של האמן, אשר עולה באש למען היצירה. ולכן, הוא רואה את מרכז ההצגה כ"ההתנגשות בין חיי הריאליה של אנשי האמנות, המשלמים את הכל בדמם, לבין החיים הקלילים שמחוץ לתיאטרון".

יבגני גמבורג בתפקיד מולייר מעלה דמות עזה ואנרגטית, החדורה כולה ברוח היצירה הבימתית, עם התנהגות שאינה דומה להתנהגות בחיים אלא לאמנות. מולייר עצמו הוא תיאטרון, ולכן לאחרים, אפילו לקרובים אליו, קשה להבינו. הוא עבד ורוזן של האמנות.

האפילוג אינו עוסק בעניין חברתי, גם לא בהתנגשות בין שלטון רודני וקדוש מעונה. הוא מתעסק בשאלה הפילוסופית של הגורל והכישרון, של הזמן החולף של האמנות, והחיים המרוכזים כרגע קצר. כשפניו לאולם, מביט אלינו ואל תוך זכרונו שלו, נזכר מולייר בגיבורי הדרמה של חייו, החולפים-מנצצים מאחורי גבו, ככמעין אחורי-קלעים של ההכרה. כמה שחקנים לובשים שרוולים צבעוניים, כמתכוננים לקרב. הם מתקבצים סביב מולייר, כאילו עמדו לצאת לדרך מסוכנת, למסע תיבת-נוח. הנה, תיכף, הם יעלו על הכמה כמו מוסיקטרים, להציג את ההצגה האחרונה. מוסיקה נפלאה מתגברת על המונולוג של מולייר, ואז מולייר נופל, נפטר... ודמעות שקטות של שחקנית במסיכה עליזה של ליצנית... הרף-עיני שמחזיק בתוכו נצח.

תיאטרון "גשר" של י. אריה גם הוא מעין ספינה, מעין תיבת-נוח שהעמיסה עליה והובילה מרוסיה את כל שהוא בעל-ערך. הדרך אינה קלה – הרוחות אחרות, הגלים אחרים, ויש צורך לפתוח אתם בוויכוח. אבל, כפי שאמר י. אריה, "אנו אנשים חיים, אנו – ואני מדבר על שחקנים – כל זמן שאנו מביאים את עצבינו החשופים, את הרשמים שלנו, אנו מתקיימים. יש לנו עוד הרבה ללמוד, אבל אנחנו נפתחים לחיים כאן..."

בתחילת פברואר 1992, באקדמיה למור-סיקה של ברוקלין, בניו-יורק, הופיע תיאטרון "גשר" ביחד עם להקות אחרות במסגרת פסטיבל "הדור החדש של האמנות בישראל", הצלחתו היתה עצומה. ה"ניו-יורק טיימס" כתב: "גשר" הוא הפתח של ישראל לאמריקה. הם הצליחו להתגבר על מחסום הזמן והשפה, והראו שיש להם מה ללמד את השחקנים של הוליווד... ההופעה של "גשר", עם ההצגה "מולייר" בעברית, בפסטיבל הבינלאומי לאמנות בירושלים (יוני 1992) מסמלת סינתזה מוצלחת של תרבויות שונות על בסיס יהודי.

הוויכוח על הקול העצמי בתיאטרון הוא לגיטימי ומתמשך, אבל אולי בכך נמצא הפיתרון? התרבות היהודית, לפי אמונתי העמוקה, היא דיאלקטית, סגונית, רבת-פנים. בייחוד עכשיו. ■

בראשית  
התמוססוּתה נְכַסֶּת הַנְשָׁמָה  
לְשֵׁלֵב נְגוּעַ-חֲלִי: הִיא לֹבֶשֶׁת  
צוּרָה אֲנוּשִׁית. (צבס לסוקרטס)

הלא מוטב

לְהִסְתַּגֵּר בְּקִשְׁרֵיר דְּמוּי־כֹּכַב  
אֶפְרוּרִי וְצַחִיחַ  
כְּמוֹ עֲכָבִישִׁים הַגּוֹנְעִים  
מְאֲגָרְפִים מְסַבִּיב לְעֲצָמָם  
תַּחַת הַהֲרָדוֹף.  
אוּ לְשִׁבְתָּ שְׂתוּקִים בְּקוֹפִים  
בְּמַעְרָה הַסְּבִיף שֶׁל לִיאֵנָה אֲרִיסִית  
תוֹהִים עַל הַפְּלוּבִים  
הַתְּחוּבִים בְּתוֹכָם.  
אוּ לְדַמְעַ קָרַח יָבֵשׁ וְשִׁכּוֹל  
לְהַרְוֹת קַחְנוּנִים בְּסַמְאֹן  
אוּ לְהַתְּגוֹדֵד עַל מַדְפִּים  
בְּכַנְפִים מְזוּתוֹת  
כְּמַטְרִיּוֹת עוֹר מְקַפְּלוֹת  
גַּחְוֹף מְחִיל נְסוּף עַל פְּנִים חֲשׂוּכוֹת-לְחַיִּים,  
רַק הַעֵינַיִם כְּפַטְרִיּוֹת רַעַל.

בדמי שקט

מִשְׁהוּ מִתְּגוֹלֵל אֶל תוֹךְ הָאֵד  
נְמוֹג עַת רִיחוֹת הַפְּלִתָן  
וְהָאֵהָבִים — מוֹר, דֵּק קִטְרֵת  
וּמְסִיס חֲלִב־נֹר — מִתְּאַבְּכִים פְּנִימָה מִן הַיָּם.

## היווכח!

מִשְׁהוּ עוֹבֵר וְכֹלָה מִן הָעוֹלָם;  
עַד מְהֵרָה לֹא יִהְיוּ כָּלֵל מְסַפְּרִים  
עַד מְהֵרָה תֵּהָא זֹו אֲגֵדָה יְהוּדִית נוֹסֶפֶת,  
כְּתוּבוֹת-הַקְּעָקַע הַכְּחֻלוֹת שֶׁרַק לְמִרְאֵה-עֵינַיִם  
יֵאֱמְרוּ

אֲנִי חוֹשֶׁבֶת שְׂתִינוּקוֹת לֹא סִפְרָרוּ  
אוֹתָם  
בְּמֵהִירוֹת  
עַד כִּי מִן הַסֶּתֶם פִּיּוֹם רַק לְאֲנָשִׁים  
בְּסִבִּיבוֹת חֲמָשִׁים-וְחָמֵשׁ  
לְכֹל הַפְּחוֹת כְּתוּבוֹת-קְעָקַע כְּחֻלוֹת

לֹא תִנְתֵּר עֲדוֹת חַיָּה עַד מְהֵרָה  
אֵף לֹא חוֹתֶמֶת בְּשֵׁר כְּחֻלָּה אַחַת  
עַל זְרוּעַ כְּלִשְׁהֵי שְׁעוּדָה בְּחַיִּים.  
הָאֵם זֶהוּ שִׁיר קִרְתָּנִי, מִיַּעַד  
לְקַהֵל קוֹרָאִים מְצַמְצָם? הָאֵם?  
מִשְׁהוּ פְּשוּט כְּמַעַט עוֹבֵר וְכֹלָה  
מִן הָעוֹלָם:

## ריבה רובין

מאנגלית: גיורא לשם, אילן שיינפלד

## שובך

לְמָה הֵם מְמַשִּׁיכִים לְשׁוּב אֶל  
הַשּׁוּרוֹת הַרִיקוֹת הָאֵלֶּה  
שֶׁל תָּאִים אֲרַעִיִים שֶׁהֲרָקִיבוּ וְהִחְלִידוּ —  
לְמָה הֵם מִתְּעוֹפְפִים פְּנִימָה, הַמְּכַנְפִים הַלְּבָנִים הָאֵלֶּה,  
הוֹמִים, שׁוֹקְעִים, נִנְשָׁבִים לְכֹזֵב-  
שִׁיבָה הַבִּיתָה,  
עַל הַזְּלוּל וְהַצִּיץ מְטִילִים  
דְּבוּקִים מְגֻלְלִים וְרַפֵּשׁ  
מִדְּגִירָתָם  
וְהַגְּלוּלִים לַפְּנִיָּהֵם וְאַחֲרֵיהֶם?

וְהִנֵּה הַיֵּלֵד הַסְּבִלָן הַהוּא, מְלֹא  
בְּכָאָבוּ וְתוֹבֹנָתוֹ, בָּא  
שׁוּב  
מְלַקְטֵם אֶחָד לְאַחַד  
כִּי בֵּית זֶה לֹא יוּכַל עוֹד לְקִיָּמָה  
וְהוּא הַכִּיָּן תָּאִים מְשֻׁלוֹ  
כָּאֵן אֵינָם נִזְוֹנִים עוֹד  
וְגִלְגַל הַתְּפִלוֹת שֶׁל מְעוֹפֵם  
אֵינּוּ מְמַנֵּעַ עוֹד בְּפָנִים מוֹרְמוֹת.

הֵם יִמְשִׁיכוּ לְשׁוּב, מְשֻׁטִים  
מְשֻׁלְדֵי הַפְּלוּב עַד  
שֶׁנֶּעֱזוּ לְהִרְסֵם זֹאת לְפַחוֹת  
לְמַעַן הַיֵּלֵד הַהוּא שְׂאֲצַבְעוֹתָיו בְּכַנְפֵיהֶם.

(תרגום: א"ש)

## כריתה

הַמְטָה בְּצַד שֶׁלְךָ  
הִיא שְׁרוּול רִיק  
מְאָחָה הַיֵּטֵב,  
בְּמָקוֹם בּוֹ עֲצָרָה הַכְּרִיתָהּ  
אֶת הַנְּמִק.

(תרגום: א"ש)

## גותית

כּוֹתְרוֹת-פְּרוּהַ מִתְּקַפְּלוֹת,  
שְׁנֵי חֲתוּלִים כְּוֹרְדִים שְׁחוּרִים  
מְרַכְּבִים רְאֵשֵׁיהֶם הַמְּשַׁבְּצִים אֲבַגְי־חַן  
אֶל הַפֶּר שְׁלִי, כְּדֵי לְבַהוֹת.

אֲמֵשׁ מְאָהֵב חֲדָשׁ  
עֲלוּם בְּכַנְסֵיהָ  
קִשְׁת פִּיּוֹ כְּמוֹ שֵׁד  
חֲצוּב בְּאֶבֶן.

הַחֲתוּלִים מְכַשְּׁפִים  
מִן הַזְּכוּכִית הַצְּבוּעָה וּמְנַמֶּרֶת  
שֶׁהֵם רוֹאִים בְּעֵינָי.

(תרגום: א"ש)

(תרגום: ג"ל)

מתוך "דיאלוג",  
מבחר שירים  
העתיד להופיע  
בקרוב בספרי  
"עתון 77"

# ספרות בין המלחמות

\* פרק מתוך ספרו של ארתור סנדאואר "על מצבו של הסופר הפולני ממוצא יהודי במאה העשרים", וארשה 1982.

**נ**תעוררת השאלה, האם אפשר בכלל לנסח אי-אלה קביעות כלליות בנושא היהודים המת-בוללים. אפשר, בוודאי, לומר משהו על התנאים שבהם התרחשה ההתבוללות הזאת. לפני מלחמת העולם הראשונה היא היתה קלה יותר לאין שיעור: אז חיזרו עדיין אחרי היהודים. אלה שהתבגרו אז, כגון וילהלם פלדמן, בולסלאב לסמיאן ויוליוש קליינר<sup>1</sup>, לא נתקלו, בעיקרו של דבר, במכשולים. התהליך הוכתר, בדרך כלל, בהטבלה לנצרות.

אני אומר "בעיקרו של דבר" כי, למשל, וילהלם פלדמן, שהתנצר רק על ערש דווי, עורר שערוריה, שלא חסר בה טעם לזוי אנטישמי. הוא היה מבקר, מקצוע לא אהוד יתר על המידה, ונוסף לזה מבקר לא כל כך מוסמך. הוא הסכיל לדחות שיר של סלובצקי<sup>2</sup>, שנשלח אליו בלי חתימה. בקשר לזה נפתח נגדו מסע השמצות, ולעומתו הופיעה מחאה, שחתמו עליה אישים נכבדים. כיום העניין זכור הודות לשיר של בויז'לנסקי<sup>3</sup>. השיר, כולל הטקסט והביאורים שגלוו אליו, הופיע במהדורת Wydawnictwo Lifevackic, אבל הוטלה עליו צנזורה חמורה: המלה "פארך" (שחין – כינוי גנאי ליהודי) הושמטה ובמקומה סומנו נקודות, ואילו על אופיה של הפרשיה עברו בשתיקה. דוגמה ליהודי מתבולל עד כדי כך, שלא רק תודעתו אלא גם תת-המודע שלו היו פולניים, הוא בולסלאב לסמיאן. ביצירתו חסרים לגמרי מוטיבים יהודיים. יוצא מכלל זה השיר "אליהו", שגם הוא אינו כתוב ברוח התנ"ך. אם לסמיאן מזכיר במכתבו את שושלת היוחסין שלו, הרי הוא עושה זאת רק בתור דבר שעלול לעמוד לו למכשול בהשגת משרה של במאי, בתקופה שבה "השאלה היהודית – כפי שהוא כותב – "מילאה את כל העיר שנאה".

## יוליאן טובים, או יהודי אלושמי

שונה היה גורלם של סופרים, שנפל בחלקם להתבגר באווירת השנאה שלוחת-הרסן שעוררו האנדיקים<sup>4</sup> אחרי שנת 1905. למשל, יוליאן טובים<sup>5</sup> נפל קורבן בשנים האחרונות לפני המלחמה למהומות אנטישמיות בלודז, כפי שמעיד השיר "על מכות" שנשתמר בארכיונו. לא יתכן, שמקרה זה לא הטביע את חותמו על נפשו של נער מתבגר.

את מצבו של יהודי-פולני מגדירים שני גורמים; הראשון הוא העובדה, שהוא עזב ציבור אחד על מנת להצטרף לאחר. ההיסטוריון ארנולד טויינבי קובע, כי תרבויות גדולות נוצרות במקום בו נתקלים בקשיים טבעיים; גם להתפתחות הפרט מסייעים תנאים קשים. על סמך זה גם ניתן להסביר את האחוז העצום של אנשים מצטיינים בין היהודים המתבוללים. גורם שני הוא העובדה, שפרט מסוג זה מתנתק מן המסורת המשפחתית הטבעית ולא לגמרי משתרש בחדשה. הוא בעל עמדות אנטי-שמרניות ונוטה למהפכנות, שכן כל תנועה מהפכנית מבטיחה לו שוויון-זכויות בחברה החדשה. בזה ניתן להסביר את ההשתתפות העצומה של יהודי רוסייה במהפכת אוקטובר, וגם את נהירתם למפלגה הקומוניסטית הפולנית.

מכל מקום, לדעת הימין של הימים ההם, כל אחד שלא היה אנדק היה זכאי לתואר "בולשביק". בעיני פיינקובסקי<sup>6</sup> היה ראוי לתואר הזה ה"סקמנדר"<sup>7</sup> כולו יחד עם איזואשקביץ<sup>8</sup>. כפי שהתבטא גאלצ'ינסקי<sup>9</sup> בשירו "מקרלים במיץ עגבניות" – בולשביק היה אפילו הנשיא נארוטוביץ, שירה בו אדם "אציל"; אפילו פילסודסקי כונה בשם זה.

לבולשביק או ל"קומונה היהודית", כפי שנהגו לומר אז, נחשב כל מי שנגע בקדשים המסורתיים: רכוש פרטי, המ-שפחה, הצבא, תום הבתולין. מבחינה זאת היה ליליאן טובים כישרון מיוחד לעורר שערוריות. שיריו "אביב – שיר הלל", "לאולפים", "לאדם הפשוט" העלו קצף על שפתותיהם של פיינקובסקים למיניהם. בעיה זו היא עד כדי כך סימפטומאטית, שנעסוק בה ביתר הרחבה. ובכן, להתבולל פירושו לקבל על עצמנו את קני-המידה המוסריים ואת החוקים האסתטיים של החברה הזרה, גם כאשר הם מכוונים נגדנו. בצורה כזאת אנחנו יוצרים דיסטאנס כלפי עצמנו, אנחנו לומדים להביט על עצמנו בעיני אחרים. מכאן הנטייה לאירוניה, שאובחנה מזמן אצל סופרים ממוצא יהודי, למשל אצל היינה.

הדבר נכון פי כמה, כאשר מישוהו כמו טובים מתבולל בתוך חברה ימי-ביניימית למחצה ועוד בעיר כל כך מפגרת כמו לודז' במאה התשע-עשרה; כנוסף לכך יש לו אות-קין בצורת שומה על הלחי והוא טיפוס שמי בולט (ובכלל, כבר את ברית-המילה עצמה אפשר לחוש

כסטיגמה); אם לא די בכך, הרי שאת תחושת המוסמנות הזאת מלבה בו אם נאורוטיית.

אצל האם היתה זו אכן אובססיה נאורוטיית, שהובילה אותה לבסוף לבית-המשוגעים, ואילו טובים היה בעל כישרון וחוש הומור במידה מספקת, כדי להשתעשע באובסייה שלו ולהפוך אותה למוטיב פיוטי וכדי להביט על עצמו כעל מישהו אחוז שדים או אפילו כעל השד ככבודו ובעצמו:

ביקר אצלי אורח טרחן  
הביקור היה קצר  
יעץ דבר-מה, הסביר דבר-מה  
רימה אותי כהוגן  
(ה"הביקור")

ידוע דיבוק האספנות של טובים, שאסף כתבים על שדים ועכברושים. אפשר לומר, שכאשר חיטט במסמכים העתיקים האלה, שמחבריהם תיארו כל מיני תחבולות לגירוש רוחות ושדים, הוא תר אחרי שושלת-היוחסין המיתית שלו או חיפש שיטה של ריפוי עצמי:

לימדו אותי להטוטים מועילים  
בדיננס ודל ריי...

בקיצור, תוצאת הטמיעה בתוך חברה שהפכה את היהודים לשדים היתה, במקרה של טובים, דמוניזאציה עצמית. מכיוון שהסביבה שבתוכה גדל ראתה בו יצור מסוג שונה, זר, ראה גם הוא בעצמו זר. השכר הרוחני היה מעבר לכל ספק: הוא למד להתבונן בעצמו בעיני אחרים, "par le regard d'autrui" כפי שהיה אומר סארטר.

את היכולת הזו להתבונן בעצמו מבחוץ – יכולת שנרכשה במרוצת תהליך ההתבוללות – הכליל טובים בשיטה פיוטית. בשיר "הבעל ואני" הוא ידע להביט על עצמו, המשורר הנודע, בעיני "הילד הנורא מלודז", שהיה הוא עצמו בעבר. ב"שיר על התקווה המתה" הוא ידע לראות את עצמו בעיני שליח-רחוב זקן, שמצפה ממנו לשכר.

אפשר לומר בצורה פרדוקסאלית, כי הזעיר-בורגנות האנדקית היתה נחוצה לטובים, שהוא היה מחובר אליה בחיבוק של אהבה-שנאה. כאשר חזר בשנת 1946 לפולין העממית, שבה פיינקובסקי ודומיו התחבאו בחורי עכברים, הם חסרו לו. כאשר התנער מהכישוף הרע שהטילו עליו, התנער, באותה הזדמנות, גם משירתו. אל הזעיר בורגני הזה קישרו אותו מחילות

התבוללות  
משפיעה על  
הפרט לכרות  
ברית עם  
כוחות הקדמה:  
חברה לא-  
שמרנית תסתייג  
מהמתבולל  
פחות. לכן  
היהודים  
השתתפו אז  
בכל הזרמים  
הכי חדשניים,  
ותרומתם  
לאוונגרד  
הפוליטי  
והאמנותי  
כאחד היתה  
עצומה.

להתבולל פירושו לקבל על עצמנו את קני-המידה המוסריים ואת החוקים האסתטיים של החברה הזרה, גם כאשר הם מכוונים נגדנו.

1. פלדמן וילהלם (1968) - מבקר ספרותי; 1919) - לסמיאן בולסלאב (1878-1937) - משורר; קליינר יוליוש (1886-1957) - היסטוריון ספרות פולני. שלושתם ממוצא יהודי.
2. סלובצקי יוליוש (1809-1849) - מגדולי משוררי פולין.
3. זילנסקי-כיו טדיאוש (1874-1941) - מבקר, מתרגם ומשורר-סטייריקאן.
4. מפלגה פולנית-לאומית אנטישמית.
5. טובים יוליאן (1894) - משורר, גדול המשוררים הפולנים ממוצא יהודי.
6. פיינקובסקי סטניסלב - פובליציסט לאומני ואנטישמי.
7. סקמנדר - ירחון ספרותי פולני; שם של קבוצת משוררים בוורשה בין שתי מלחמות העולם.

פנים. למה התחפש? לביירד<sup>12</sup>, לאביר ללא חת ודופי, ללוחם נחוש למען הצדק. הוא עשה זאת, בייחוד בשירים, על-ידי כך שרכש לעצמו פנים וגלימה של הידאלגו<sup>13</sup>.

הקדשתי פעם ניתוח מיוחד לפיצול אישיותו הספרותית לפלייטוניסט גזעי ולמשורר לא כל-כך אותנטי: "כו בזמן שבפלייטון הוא ללא כחל וסרק - כתבתי - נכון, מפוכח, שופע הומור, הרי השירה מהווה עבורו זירה של התחפשות נפשית; כאן הוא עוטה גלימה עתיקה או ביירונית, כאן הוא מעניק לעצמו תואר אצילות ורוכש לעצמו שורשים, כאן הוא מופיע כפי שהיה רוצה להיות". בקיצור, כאן הוא מעמיד פנים.

כל חייו חלם על עשיית רושם, רצה להיות למנהיג הרוחני של האינטליגנציה הפולנית. הוא נהפך לכזה באמת בימי אוקטובר. אולם היה זה אחד המנהיגים שנשארים במאסף, אחד מאותם מנהיגים שרודפים אחרי פופולאריות אצל נתיניהם; אחד מאותם אנשים חסרי-אפשרות, לכ-אורה, שבשנים מאוּימות במיוחד משאירים לעצמם פשפשים פתוחים למפלט. הוכחה לכך היא התנהגותו הפייסנית למדי בתקופה, שבה שלטה המגמה, שנגדה התבטא לפני חצי יובל שנים באסופת מאמרים.

אם מדובר במוצאו, הוא לא התכחש לו כלל וכלל. להיפך, הציג אותו לראווה, אבל הציג אותו בגרסה מתקדמת, פולנית-פאטריוטית. פעם סיפר על סבו, חיים זליג סלונמסקי, עורך של עיתון עברי מתקדם ("הצפירה"); פעם הזכיר את אבי-סבו, אברהם שטרן, שמתעמים פאטריוטים דחה הזמנה של האקדמיה הברלינאית; פעם, במרוצת מסע בארץ-ישראל בשנות העשרים הבחין שם רק ביהודי זקן, החולם על שיבה לווארשה.

האובייקטיביות שלו ביחסו לעניין מוצאו וחוסר רגישותו היו מרחיקי לכת עד כדי הפגנתיות, לפעמים. כך, למשל, הוא פירסם ב"ויאדומוסצ'י ליטאראצקיה"<sup>14</sup> (1924, מס' 35) מאמר "על רגישותם של היהודים", ששמנו אנחנו למדים - בין השאר - כי "אחת התכונות העיקריות והאופייניות ביותר של היהודים היא זלזול בהישגים המפוארים ביותר של הרוח האנושית. היהודים מזלזלים בכל: מסרסים את השפה שבה הם מדברים, מתייחסים בביטול לטוהר הדיבור, הגוף והלב, ולעומת זאת הם מעריכים יתר על המידה ובחוסר תבונה את חשיבות הכסף [...] תשעים אחוז מן העוסקים בסחר-נשים הם יהודים".

ובהמשך: "באמנות הם לא פעלו כלום [...] יש בהם חוסר יצירתיות טראגית". ובכך! אפילו אלוהי ישראל: "מזלזל בכל מוסר, ואפילו ביושר פשוט, כאשר הוא שם לו למטרה את כיבוש ארץ-ישראל". בתור דוגמה לאותו זלזול במוסר מביא סלונמסקי את מטר האבנים שהשליך האל על העמלקים. כל זה - אם נתעלם מן הטעות הפעוטה, שאלוהים השליך

יכול היה לומר על עצמו הפרוספרו היהודי של השירה הפולנית.

### אנטוני סלונמסקי<sup>11</sup>, או קדמה מתונה

על אף כל האנאלוגיות מבחינת המוצא, ההשתייכות הדורית והאסכולה האמנותית, אנטוני סלונמסקי נמצא במצב שונה לגמרי מזה של יוליאן טובים, אפילו בשל כך שבא לעולם בתור נוצרי, מה שהגן עליו לעת-עתה - כלומר בשנות העשרים - מפני התקפות האנדוציה, שלא היתה עדיין גזענית. הם היו במצב שונה לא רק מנקודת ראות דתית, אלא גם משום שכל אחד מהם צמח בתוך שכבה אחרת; טובים - בקרב הזעזעיר-בורגנות של לודז', סלונמסקי - בקרב האינטליגנציה הווארשאית.



יוליאן טובים

כפי שנאמר לעיל, להתבולל פירושו לקבל את כללי ההתנהגות וקני-המידה האסתטיים של אחרים, גם כאשר הם מכוונים נגדנו. פירושו להישאר חסר מגן מול מבטו של הזולת. בעיני בעלי הטעם הממוצע בימים ההם כל דבר יהודי היה זהה למכוער. אף סולד עדיף בהחלט על-פני אף מאונקל, "ריש" קשה - על-פני "ריש" רכה. מתבולל, בייחוד כאשר הוא נער מתבגר, חייב לקבל את מערכת הערכים הזאת, להסכים לכיעור של עצמו.

אבל נער מתבגר זקוק ליופי כמו דג למים, כל אחד נלחם עליו. ההבדל בין שני הסופרים מתבטא בכך, שכאשר טובים חש על עצמו את מבטו של הזעזעיר-בורגני, ההופך אותו לשד, הוא לא רק קיבל את השדיות הזאת, אלא יצר ממנה טיפוס חדש של יופי - מוזר וטראגי. נקודת הזינוק לחיים של סלונמסקי היתה יותר קלה, הוא היה בנו של רופא וארשאי מצליח. אבל לא נוכל להכחיש שהוא נבלם על-ידי פרצופו, שעלול היה להקשות על מפעלי הנעורים שלו.

הומור, ברק, שנינות - את זה ירש מאביו. נחוץ היה עוד לצאת לקרב למען היופי. הוא עשה זאת על-ידי השלכת האני האידיאלי שלו על דמויות מחוצה-לו, על-ידי סיגנון עצמי והעמדת

תת-קרקעיות. כמה שירים הקדיש לעיירות הרדומות, שבהן "שכנים טובים משמינים ומיטמטמים". כיצד הצליח לחזות את "פולין המנסרת בכינוור בירידים", פולין של עיירות דוגמת טומאשוב ומייכוב, שם עוד מעט ימצאו את דיוקנו בתוך תיבת-זכוכית - בתור דחליל!

הוא חזה זאת מראש! בשיר קצת יותר מוקדם, "פזמון הבר-מינן", דמיין לעצמו את העולם הבא דווקא בצורה כזאת. "הוא יוצג - כתבתי פעם - בתור מלאך זול המקשט את עץ חג-המולד באיזו עיירה מסוג קוטנו או סיראדז לעיני האספסוף הקרתני:

יעמדו הצופים בוהים מעבר לזכוכית ואת תניעו כנפיים ואת תקישי ברגל נוקשה נשמתי הארורה!

לא יתחמק היהודי-השד - כתבתי בהמשך - מקידושו שלאחר המוות. קופא תחת מבט-עיניו של הזעזעיר-בורגני ייכנס לתוך הפנתיאון הקרתני שלו, ישתרש בתוך המיתולוגיה הזולה שלו, ייהפך למלאכוז (או לשדון) - הייתי מוסיף היום) ממקראת בית-הספר".

בשנת 1943, תחת רושם הידיעות הזורמות מפולין, שביניהן היתה גם ידיעה על מות אמו, הדפיס בעיתון פולני-אמריקאי "כוכב הצפון" מאמר בשם "אנו, יהודי פולין", שאחרי מותו פורסם רק באנתולוגיות. הוא מדבר בו לראשונה בתור אחד מעם של "שלומים, סרולים, מושקים, בייליסים, מוכי שחין וגרדת". כעת הוא מקבל על עצמו את כינויי-הגנאי האלה. למעשה, התעודה הזאת חותמת את יצירתו הפיוטית; אחר כך באו רק יצירות נפל.

כאשר כינה את עצמו בשם "שליימה, סרול, מושק, בייליס, מוכה שחין וגרדת", לא היה חייב ההודק לפיינקובסקי, שנתן לו את השם "ויינה טובים". הוא יכול היה למצוא את כינויי-הגנאי האלה ביצי-רותו מימי הנעורים, ב"סוכני הבורסה", "מעצמה אלמונית", "בנק" ואחרות. האם לא הזדהה שם עם המיתולוגיה של הזעזעיר-בורגני, כאשר כתב על "מיסות השטן" ו"פשעים נסתרים" של היהודים? האם הגידופים "מצורעים" ו"שייגצים"<sup>10</sup>, שבהם השתמש שם כלפי היהודים. לא עוררו האשמות שהוא אנטישמי? אבל לא! זאת לא היתה אנטישמיות, זאת היתה תחושת האקזוטיות של עצמו. כמה נחוץ היה אז המושג "אלושמיות".

נסיים את הפרשה! ההתבוללות, בעצם, לא הצליחה. לעומת זאת הצליחה השירה, שהיתה תוצאה של ההתבוללות הלא-מוצלחת הזאת, של האהבה האומללה הזאת לפולין. האם לא נתן פעם להבין בשיר "ירק", שאם פולין היא לא רצתה לקבל אותו, המולדת האמיתית שלו נשארה השפה הפולנית? והאם הצוואה האמיתית שלו אינה אלא אותו "נשף באופרה" הנואש והגאוני, המסתיים באיחול ש"יילכו כולם לעזאזל", יותר מאשר "פרחי פולין" שעלו בידיו רק למחצה? "And my ending is despair",



# ברונו שולץ —

## מכתבים שהם ספרות

**מ**אה שנה להולדתו של ברונו שולץ וחמישים להירצחו, מחזיר אותנו שוב אל יצירתו. חומר אוטוביוגרפי עשיר ניתן למצוא בש-רידי האפיסטולוגרפיה שפורסמו בשעתם על-ידי יז"י פיצובסקי, שעמל נואשות בחיפושיו אחריהם בכל חלקי תבל. מה שנמצא על ידו, הוא חלק מזערי מכלל מכתביו של ברונו שולץ, אך חשיבותם לא תסולא בפז. ידוע מכבר, כי בחלק מאגרותיו מסתמנת רקמה ספרותית דקה שהניבה לאחר מכן את בריאת הפרקים הראשונים של "חגניות הקינמון".

ליד פרטים אינפורמטיביים, המתייחסים בעיקרם לקשיי חייו, לבטיו ותכולו, נולדו הנאולוגיזמים, המטפורות מרקיעות השחקים, שלא יכוחם אין אח ורע בספרות הפולנית ואולי גם בספרות העולם. בדומה לספריו, משופע גם כאן האימאז' המטפורי בסולם ערכי, השאוב מספרות העולם, מסוגיות פילוסופיות ומתחומי מדע למיניהם. במכתביו, כספריו, בולטת האורנמנטיקה הצורנית, הצבעונית, המ-קשטת את הניב הלשוני, ההופך לכעין תפאורה לשמה, הקיימת בזכות עצמה. במכתביו אל הנמענים בולטת במיוחד האקסצנטריות הסמנטית שלו, ולעתים יותר מאשר הוא מתייחס אליהם, הוא שוזר כדרכו את תחרת המיתולוגיה שלו. באחד ממכתביו הוא כותב: "הינך, גבירתי, שותפה נאמנה לדיאלוגים פנימיים שלי, לעניינים משמעותיים עבורי."

סגנון הדברים, כביצירתו, ספיראלי, ואין בו מוקדם ומאוחר. אאופמיזם ורודף אאופמיזם, אסוציאציה אחת מפנה מקום לרעותה, דימויים וסמלים מאכלסים דפי מכתב. במכתבים לידידיו, למוקירי יצירתו, הוא פורש יריעה רחבה של דברי תודה על תשומת ליבם; או אז, אין הוא עוסק בתכתובת אתם במשמעות החומרית של הסובב, אלא בייחודו הפנימי, הסנסואלי, ואיכותו האמוצינאלית. "תמונות" האיגרת מצויות, בדרך-כלל, באיזה ספקטרום של הוויה הטורגנית. אגרות פרוזאיות יותר מציגות איש בודד, חסר ביטחון עצמי, המבקש עזרה מידידיו. אחדים מהם מתבקשים לסייע לו בתרגום ספרו לשפות זרות, כדי להוציאו מאלמוניותו הפרובינציאלית. למרות שהיא קשור מאוד על עיר הולדתו דרוהוביץ, ידע אל נכון, ששהותו בה מרחיקה אותו מהמטרופולין הספרותי של ורשה.

גיחותיו לשם, פגישותיו עם מעריצי יצירתו כמו הסופרת זופיה גלקובסקה,

ויטולד גומברוביץ' ואחרים, מוצאות הז נרחב באגרותיו.

"אני הספרותי" של ברונו שולץ, סגירתו ליצירות ריינר מריה רילקה ותומאס מאן, בולטת במיוחד בכמה "מונולוגים מכתביים" משלו.

הוא כותב לידידתו: "נדמה שהריאליזם המבקש אך לשכפל את המציאות איננו אלא פיקציה... תומאס מאן מנצל עד תום את הספקטרום של הגיהנום מבלי לשבור את הקונבנציות הריאליסטיות." (חליפת מכתבים בינו לבין תומאס מאן לא נמצאה עד עצם היום הזה).

ובמכתב אחר: "בחוץ שוררת קרה חמורה, עוינת ופרוזאית. אולם ליד מיטתי סובבות אותי הרוחות הטובות. לפני מונחים שני כרכים של רילקה. מדי פעם בפעם הנני חוזר אל עולמו הקשה והמתוח, ולאחר רקיע השמיים של חרוזיו, אני שב אל עצמי."

ידידות חמה נקשרה בין שולץ לבין ויטולד גומברוביץ'. באחד מיומניו נזכר האחרון: "בחיים הספרותיים הנוגים שלי אכלתי לא מעט חזיריות, אך פגשתי גם אנשים נדיבים. אולם אף אחד מהם לא היה כה נדיב כברונו; אף אחד לא הזדהה אתי כמוהו, כה שמח עמדי, מעולם לא היה ברונו המלאכי עוקצני כלפיי, באמת ובתמים, הוא הזין אותי בנופת צופים..."

באגרות אחדות של ברונו שולץ משתקפים פחדים ואובססיות ארוטיות של שולץ שעל עיקרם נעמוד בהמשך.

ומי הן הנמענות הקרובות ביותר אל לבו? חליפת מכתבים בינו לבין שלוש נשים שיחקו תפקיד משמעותי בחייו, ושהיתה ביניהם הזנה רוחנית הדדית, היא רבת חשיבות באפיסטולוגרפיה.

לפנינו אפיטפיוס צנוע ומזערי לש-לוש מידידותיו. הנתונים לקוחים מ"ספר המכתבים" של יז"י פיצובסקי.

החשובה מכל היא דבורה פוגל, ילידת 1905, דוקטור לפילוסופיה, משוררת דר-לשונית בידיש ובפולנית. נוצחה באקציה בלבוב ב-1942. ההתכתבות ביניהם הניבה את תשתית הפרקים הראשונים של "חגניות הקינמון". המכתבים היוו מעין סובלימציה רוחנית, שהשתקפה בצמיחת הפואטיקה ביצירות של שניהם. ההתכתבות הפכה לדיאלוג ספרותי, לרפליקות, בהן ממשיך האחד את חוט המחשבה של השני וחוזר חלילה. חליפת המכתבים איננה רק אפלטונית. ברונו ודבורה הכירו זה את זה

מקרב; אמנם היא נישאה לאיש, אולם הידידות ביניהם נמשכה עד סופם המר. כאחד ממכתביה רושמת דבורה פוגל: "...מכתבך העלה ברוחי תמונת סתיו של כרכרה, בה אמורים היינו לנסוע אל ארץ הצבעים. לניחוח המסע חן רב ומתחבר טנוד עם תמונתו של הזולת. אך לאחר מכן, מתברר שעדיף להיות לבד, יותר מאשר לבד, בודד, זנוח, מושלך



ברונו שולץ על מדרגות ביתו, 1935

אל בלימה של חוסר בית... למקרא השורות הללו לא יקשה להבחין בהן את ה"שולציוזם" הסגנוני, את הפסיחה המתמדת על שתי הסעיפים, שכה חוזרת ונשנית מעל דפי ספריו.

גם בחליפת המכתבים בין ברונו לבין הציירת אנה פלוצקיר (1915-1941), ניתן לראות את יחסו החם אליה. וכן הוא כותב: "...הנני מוקסם מהמטמורפוזות הנאות שלך. הן מרגשות אותי בהיותן בלתי מותנות ברצונך. הכל אוטומטי, עשוי כמבלי יודעין. נדמה בעליל, שמישהו הגניב במקומך דמות אחרת ואת הלבשת על עצמך את הדמות החדשה כשחקן את תפקידך בדומה לכלי נגינה חדש, מבלי להיות מודע לכך, שמישהו אחר מתנועע על הבמה..." ניתן להתרשם שבדבריו מתייחס הכותב לאחת מתמונותיה של אנה פלוצקיר.

ידידות נוספת, רבת שנים, נקשרה בין שולץ לבין רומנה הלפון (1900-1944), תושבת ורשה, כוהמיאנית, המיודדת מאד עם הסופר והצייר סטאניסלב איגנצי

בכל איגרת ואיגרת בולטת מטפוריזציה של המלה הכתובה, בכל תג ותג נשקף האקלים האניגמטי, המוכר מכלל יצירתו.

בעולמו הקסום של מורה למלאכה ולציור בדרוהוביץ, אי שם במבואות רחוב התנינים, הופכת האיגרת, למתאר של מציאות ואשליה, של המוחשי והמדומה, המשמשים בערכוביה גאונית.

# עקבותיו הישראליים של ארתור סנדאואר



רתור סנדאואר הגיע לתל-אביב לראשונה סמוך לסוף אפריל 1955. הוא שהה בארץ כמה חודשים, ושהות זו הניבה לאחר מכן פרי: הסקירה הפולנית הראשונה על ישראל, שהופיעה בספרון בשם "אחרי אלפיים שנה", עם תת-הכותרת "יומן ישראלי" (1956).

לארץ הגיע סנדאואר כנציג החוגים הספרותיים הפולנים בעצרת, שאורגנה על-ידי הליגה לידידות פולין-ישראל. הסיבה לקיום העצרת היתה מלאת מאה שנה למותו של המשורר אדם מיצקביץ. באחד מימי ששי אחר-הצהריים, בכית-העיתונאי בתל-אביב, התקיים מפגש בין סנדאואר לעיתונאי ישראל. באולם, הגדוש עיתונאים ופולונופילים מקומיים, סיפר סנדאואר על מטרת בואו (בצד השתתפותו בעצרת אמור היה גם לקיים שורת פגישות והרצאות בנושא הספרות הפולנית), על מצבה של התרבות בפולין ועל התופעות הספרותיות העיקריות בה.

את דבריו הוא השמיע — ואחר-כך גם השיב על שאלות רבות, בתוכן גם שאלות פוליטיות מביכות למדי — בעברית כה רהוטה ונטולת-שגיאות, (ליתר דיוק — שוטפת ושוויה באופן נורמלי, דהיינו עברית מדוברת) עד שהנאספים היו מלאי השתוממות. האמנם אורח הוא? — שאלו — אדם, שלא היה כאן לפני-כן ושאינו דובר עברית יום יום? הדי הפליאה הזו לגבי העברית של סנדאואר חדרו מהר ובקולניות לכתבות העיתונאיות, שהיו, אגב, רבות למדי.

במהלך מפגש כללי זה נערכה גם ההיכרות ביני לבין סנדאואר. כרגיל בנסיבות כאלה, היו אלה חילופי דברים חפוזים, קצרים, חסרי-משמעות, מלווים חיוכים בלתי מחייבים.

היה זה, כאמור, כיום ששי. למחרת, כמובן, היה יום שבת — ובשבתות, באותו זמן, נהגו חוגי המכרים שלי להיפגש על שפת ימה של בת-ים, הסמוכה לתל-אביב. היינו שוכרים סוכה מתוך שורת הסוכות שהיו מוצבות על החול, לא רחוק מהחוף, ובתוכה היינו יושבים על כסאות-נוח. כדי לשחות היה צורך לגשת לסלע המפורסם, שהיה מרוחק מהחוף כעשרים צעדים ומסביב לו אפשר היה ליהנות משחייה נעימה. ואולם דבר ידוע לכל היה, שיש לגשת אל הסלע בקו ישר בלי לסטות לצדדים, שם היו המים עמוקים והיתה סכנה של מערבולות. הלכנו לעבר הסלע והמים הגיעו לנו עד

הברכיים. ואז נשמעו מהצד קולות פכפוך וראיתי מישהו קופץ ושוקע שוב במים — מישהו טובע. צללתי הצדה, הושטתי יד אחת, תפסתי בטובע בכוח ומשכתי אותו לכיוון המעבר הרדוד. האיש היה ארתור סנדאואר. הוא לא היה מבוהל, לא חרד, רק מבוייש קצת ותמה.

הזרנו כבר יחד אל הסוכה שלנו. השיחה התנהלה, כמובן, בעברית. סנדאואר האזין בסקרנות. מזמן לזמן — אכן לא תכופות ביותר — כשלא הבין איזו מלה, היה מטה את גופו ומבקש הסבר. וכאן בא תורו של קונצרט בלשני, שלא יכול היה שלא לעזור התפעלות בקרב הנוכחים; שכן כשמעו מה פירושה של מלה, שלא הבין, היה סנדאואר מסביר מיד לעצמו ולנו, מה מקורה של המלה, מהו שרשה העברי או הארמי, כיצד היא נוטה ואלו מלים נגזרות ממנה — בקיצור: קונצרט מלים מפיו של מילונאי! סנדאואר לא רק ידע עברית להפליא, כי אם גם שאף להוכיח, שהוא יודע את השפה עוד יותר טוב. בהתנהגות זו התגלתה כל מהותו. כעבור יותר מעשרה ימים הופיע סנדאואר באותה עצרת חגיגית לכבוד מיצקביץ. באולם המלא והגדוש עד אפס מקום של תיאטרון "אהל" בתל-אביב, השמיע סנדאואר נאום בעברית עשירה, חופשית ושוטפת, שהפכה נושא לקנאתם של רבים מהנוכחים.

ב-10 ביולי 1955 ארגנה הליגה לידידות ישראל-פולין פגישה עם סנדאואר באולם קטן בתל-אביב, (עד היום שמורה עמי ההזמנה, שכבר הצהיכה). כאן השמיע, בפולנית, הרצאה על הנושא: "הספרות הפולנית בת-זמננו". על-פי הדיווח, שפורסם בעיתון הפולני "נוביני איזרא-לסקה" (חדשות ישראל) הביע סנדאואר את הדעה, כי "את המקום הראשון בין הפרוזהאים הפולניים בני-זמננו תופס אדולף רודניצקי". הוא כינה את מחבר "חלונות הזהב" — "הנציג הספרותי של יהדות פולין". סבורני, כי דעה זו של מי שהיה בעתיד מחברו של הטקסט "ללא תעריף הנחה", שבו נקטלת יצירתו של רודניצקי, יש לחרות בזיכרון, כאחד מפיתולי דעותיו הגחמניות של סנדאואר על רודניצקי.

בעת ביקורו הבא של סנדאואר בישראל — כאביב 1957 — נודמתי עמו בכית משפחת קרוביו, שהתארח אצלם בתל-אביב. מצאתיו עם ספר ביד. היה זה הסיפור העברי מתקופת השואה, "צית הכובות" מאת ק. צטניק, שזיעזע אותו

(אין פלא) ועורר את התפעלותו. הוא אמר לי, שקרא את הסיפור ההיסטורי — המצוין באמת — של משה שמיר, "מלך כשר ודם".

סנדאואר ערך אז היכרות עם הספרות העברית בת-זמננו. אחדים מיוצריה הכיר אישית, את המשורר אברהם שלונסקי למשל, ואף תרגם לפולנית משהו מפרי-עטו. לא אחת נטל על עצמו לתרגם לפולנית שירים עבריים, למשל של נתן אלתרמן, של דן פגיס או של יהודה עמיחי, אותם היה מפרסם בין השאר בכתבי-העת "פיסמו" (הכתב) ו"זדאניה" (הדעה) בשנת 1987 בקרקוב. לפני המלחמה, תרגם סנדאואר משירי ביאליק, אולם תרגומים אלו, כמו גם שיריו המקוריים שלו עצמו, הקלאסיים מאד ו"קרים" בסגנונם, נשארו קבורים בכתבי-העת השונים, שהופיעו בין שתי המלחמות וראו אור בלשון הפולנית, על-ידי יהודים, ואף אך ורק למען יהודים (כגון היומון הקרקובאי "נוכי דז'ניק" או "חווילה" הלבובאי).

בעיניו של סנדאואר היו חיי הספרות חיים של מאבק, מערבולות פולמוסיות, התקפות ונסיגות, שתוך כדי התרחשותן צומחות ועולות דעות חדשות. ברוח זו גם ניסח את ההקדשה בספר "הסטיות שלי", שנתן לי באותו ביקור: "למר ריצ'רד לב, פרי זה של שתיים-עשרה שנות מאבק, אגב לחיצת יד — ארתור סנדאואר. 21.4.1957"

ידוע: הוא אהב הפרזות, ולעיתים תכופות גוזמות. מהעמדות שתפס היה נסוג (אם בכלל) בלי רצון, ולא הכיר בשינוי ותיקון דעותיו שלו.

בסתיו 1964 באתי לפגישה עם סנדאואר בבית-קפה בתל-אביב. בדיוק אז קיבלתי את הגיליון של כתבי-העת "טוורצ'ישץ" (היצירה), היוצא לאור בוורשה, ופתחתי את השיחה בביקורת של יאנינה כץ על ספרו "דשימות מהעיד המתה". סנדאואר שיסע מיד את דבריי בעצבנות — "אכן! אולי תאמר לי, מה אשה זו רוצה ממני...?!!" — והחליף את הנושא, ולא היה מעוניין כלל לשמוע את הפירוש שלי לרצוניה של "אותה אשה". הוא לא הרפה מכך: כעבור זמן מה כתב באיזה פיליטון, אותו כלל ב"כתבים בקודתיים", כי "נודמן לי פעם לא להבין מאמר על עצמי" — והתכוון אכן לאותה רצוניה.

במהלך הביקור השני הזה של סנדאואר בישראל פגשתי פעם נוספת. על פי רישום אחר ביומן — מה-15 בספטמבר

בעיניו של סנדאואר היו חיי הספרות חיים של מאבק, מערבולות פולמוסיות, התקפות ונסיגות, שתוך כדי התרחשותן צומחות ועולות דעות חדשות.

הוא אהב הפרזות, ולעיתים תכופות גוזמות. מהעמדות שתפס היה נסוג (אם בכלל) בלי רצון, ולא הכיר בשינוי ותיקון דעותיו שלו.



אחדים מבין  
מבקרי הספרות  
העבריים  
בישראל  
מוקסמים  
מכתביו  
הביקורתיים  
של ארתור  
סנדאואר. אלה  
הם הסופרים,  
השולטים  
בלשון  
הפולנית,  
שהיתה בעבר  
שפת דיבורם  
או אפילו  
שפת-אמם  
ושהכירו את  
יצירתו של  
סנדאואר  
במקורה.

מלבד ראיונות עיתונאיים קצרים אחדים, שהתקיימו בעת ביקורו הראשון בישראל, פורסמו שני ראיונות מקיפים עמו, שנגעו כבעיות הספרות הפולנית וביצירתו שלו (בשנים 1955, 1957), וכן שיחה נפלאה עם מיכאל הנדלזלץ, בשם "בלי תעריף הנחה", ב"הארץ" מה-21.3.1986.

אחרי מותו של סנדאואר (15.7.1989), שכללות הכל היה זר לחוגים הרחבים של הקוראים בישראל, במיוחד לאלה שאינם יוצאי פולין, התפרסמו בעיתונות בישראל שלושה מאמרים: זה הנזכר של יורם ברונובסקי ("הארץ" 18.8.1989), של גבריאל מוקד ("ידיעות אחרונות" 30.3.1990). וכן סקירה מקיפה, המציגה את יצירתו של סנדאואר במסגרת תיאור נרחב של חלקם של היהודים ביצירה הספרותית הפולנית. כתב אותה שלום לינדנבאום, והיא פורסמה בגיליון מס' 5 (פברואר-מרס) 1991 של "מאזנים", בטאון של אגודת הסופרים העבריים.

מכרים רבים היו לסנדאואר בישראל — מהשנים שלפני המלחמה, מהשנים הראשונות שלאחר המלחמה — ומכרים חדשים, אנשים שעמם יכול היה לשוחח בחופשיות על נושאים שעניינו אותו ואותם, בלי לחשוש מ"משחקים סביב-בתיים" כלשהם מצדם; אנשים, שאפשר היה להעלות עמם זכרונות על כוס קפה, בבית-קפה כלשהו. האם היו לו ביניהם ידידים? האם בכלל היו לו ידידים לסנדאואר — האישי הסמכותי, "תלמיד חכם" מסוגו, מתנשא כ"בקי בתלמוד", קר וקשה כשיש, כמו שיריו שלו, שאך מעטים הכירו...?



ארתור סנדאואר

אולי דווקא הנדלזלץ הוא שהבין נכון את הרגשתו של סנדאואר ביחס ל-ישראל, כאשר כתב: "...מיקרא כתביו של סנדאואר, בדומה לשיחה ענווה, חושף אינטלקטואל פולני-יהודי, שראה רבות בחייו ולמד לחיות בשלום עם כולם (??) — ר.ל.) וכו' בזמן דאג להרגיז את כולם." ■

הן המשורר העברי בן-זמננו, יעקב כטר, משוכנעים, שסנדאואר הוא היחיד בתולדות הספרות הפולנית בת-זמננו, שגילה את ברונו שולץ, ושפעל לברו (אפילו בפולין) למתן פומבי ליצירתו.

כדאי לציין כאן, כי סנדאואר ביקש ממוקד, שיקרא עמו יחד אחדים מכתבי עגנון, שכן התכוון לתרגמם לפולנית, העניין נשאר בתחום התוכניות שלא מומשו.

יורם ברונובסקי הוא מחברם של מאמרים אחדים על סנדאואר, ביניהם רצנייה מקיפה על מסתו "על מצבו של הסופר הפולני ממוצא יהודי..." משנת 1983, וכן מאמר מלא רגש חם, כעין חיבורו של תלמיד על רבו, בשם: "סנדאואר — היהודי האחרון", משנת 1989. אנו מצויים כאן — וראוי להבחין בכך — בתוך חוג של אותה מסורת איט-

לקטואלית וספרותית, המשותפת לכולם (חרף הבדל הדורות). שכן, ברונובסקי הוא מתרגמו של שולץ לעברית ואילו מוקד הוא מחברה של מונוגרפיה ממצה על "Die Verwandlung" של קפקא. זוהי מסורת הכיסופים אל האימפריה התרבותית האוסטרו-הונגרית. ברונובסקי מודה. כי בהיותו משוכנע בחשיבותה המיוחדת של פעילותו הספרותית של סנדאואר, התכוון לכתוב פעם מונוגרפיה על שיטתו ביצירה ובחיים. הוא ניגש אפילו לעריכתה של מונוגרפיה זו — ודוקא בפולנית — אבל לאחר שכתב פרק אחד, זנח את העניין. גיבור המונוגרפיה עצמו — סנדאואר — התעניין מאד בהתקדמות עבודתו של ברונובסקי, ובמידה מסוימת אפילו היה לה לאפוטרופוס ושלח למחבר ספרים שונים, מאמרים וחומר אחר. התפתח ביניהם קשר מכתבים עשיר וללא ספק גם מעניין ביותר. אולי יאות יורם ברונובסקי לפרסם מכתבים אלה, מעין "כפרה" על אי-השלמתה של המונוגרפיה?

ארתור סנדאואר ביקר בישראל פעמים רבות. למרות שבכל ביקור כזה פגשתי אותו, או לפחות ידעתי שהוא נמצא בארץ, אינני בטוח, אם לוח ביקוריו בשנים 1955-1957-1964-1966-1976-1986 — הוא שלם. אפשר להשלימו על-ידי סימון עקבות אחרות של סנדאואר בספרות העברית, בצד אלו שכבר הוזכרו: שני סיפורים מהקובץ "מות הליברל" הופיעו בשם זה בתרגום עברי כ"קול העם", ב-15.7.1955 ואילו הסיפור "שות-פות בערבון מוגבל" בתרגומו של מרדכי חלמיש התפרסם ב"על המשמר" ב-1.7.1955.

ברצמבר 1956 התפרסם ב"דבר" פולמוס עיתונאי שלו עם יוסף ליכטנבאום על תרגומו לעברית של "פן טדיאוש".

שלוש סקירות שלו תורגמו לעברית: "השירה הפולנית החדשה" ב"על המשמר" מה-1.7.1955, ושתי סקירות על ברונו שולץ: "על התפתחות הסיפור במאה העשרים", ב-"על המשמר" 21.26.4.1957, ו"פתח דבר לשולץ", בתרגומו של דוד ויינפלד, "דבר", 18.1.1980.

1964 — יכול אני להזכיר את תלונתו של סנדאואר על אי-חידוש ספריו. עבור "דישמות מהעיר המתה", שיצאו לאור זה עתה, שולם לו שכר בסך של 12500 זלוטי — וזה, הוסיף, ספר שכתב במשך שלוש שנים והגה בתוכנו שבע-עשרה שנה. הוא חשב אז את עצמו לסופר, שהמפלגה רצתה לחסלו, כמו את יאסטרון וואז'יק (שניהם משוררים פולניים בולטים ממוצא יהודי), סופר "שהתייבש" (הביטוי שלו) לחלוטין, שאין לו עוד מה לאמר. תוך כדי אותה שיחה ארוכה למדי — בהתחשב בכך, שהתנהלה בשעת פגישה מקרית ברחוב תל-אביבי — הזכיר סנדאואר כתבי-יד בן 400 עמודים, הממתין ערוך ומוכן להדפסה: תולדות השירה הפולנית בשנים שבין שתי המלחמות.

שמשון מלצר, המשורר העברי בן-זמננו ומתרגם מהשירה הפולנית, קיבל על תרגומו בשנת 1976 את הפרס הפולני על-שם אלפרד יוז'יקובסקי, המוענק בניו-יורק. את הכסף מפרס זה הקדיש להוצאת התרגום שעשה ל"אנהלי" מאת יוליוש סלובצקי — תרגום טוב מאוד, שהמתין במשך עשרות שנים למר"ל — ולשווא. מלצר חיפש בר-סמכא שיחבר מבוא לתרגום זה. והנה נודע לו, בשלהי קיץ 1976, שארתור סנדאואר שוהה בישראל. הוא ערך, אפוא, ביקור אצלו, בבית אחותו בחולון. סנדאואר נענה מיד, אלא שאז התחוור לו כי המקור למימון ההוצאה לאור (וכנראה גם לתשלום שכרו) הוא הפרס מניו-יורק — והוא מיהר להסתלק מכל העניין. אין הוא רוצה כל קשר — הודיע למלצר — עם חוגי המהגרים הפולניים. כל הסיפור הזה נודע לי כעבור זמן מפיו של שמשון מלצר עצמו.

אחדים מבין מבקרי הספרות העבריים בישראל מוקסמים בלי ספק מכתביו הביקורתיים של ארתור סנדאואר. אלה הם הסופרים, השולטים בלשון הפולנית, שזיהתה בעבר שפת דיבורם או אפילו שפת-אמם ושהכירו את יצירתו של סנדאואר במקורה. את תמיכתם או התנגדותם הפולמוסית לשיטת הביקורת שלו, להופעותיו הספרותיות, לטעמיו הספרותיים ובמקרים מסוימים לעמדות שנקט בוויכוחים — את הל אלה מייצגים המאמרים, הרצנויות, הפירושים לראיונות עמו, שכתבו יורם ברונובסקי, גבריאל מוקד, מיכאל הנדלזלץ או שלום לינדנבאום.

סנדאואר היה מבקר ספרותי גדול — כתב מוקד במאמר, שפורסם אחרי מותו של סנדאואר תחת הכותרת "מבקר וחדשן": מבקר אינטגרטיבי, מבקר-חדשן. הוא ידע להבחין ולמצוא — מדגיש מוקד — בביכורים הספרותיים של מחברים צעירים את החדש ואת החדשנות המגלה.

נראה, כי כוח השכנוע וסגנון ההנמקה בטקסטים של סנדאואר השיגו כאן את הניצחון, שאליו התכוון המחבר ואילו שאף; שכן, הן מוקד, הן ברונובסקי,

# עד מתי

מתוך קובץ סיפורים, העומד לצאת לאור בהוצאת הקיבוץ המאוחד



שהיו מגיעים מים עד נפש, הייתי עוזבת את הבית והולכת לשבת על הבלוקים. הם עמדו זה על גבי זה מתחת לחלוננו של עמיחי שכננו, שניגן בכינור ושמע צייקובסקי כאשר ברחובנו האזינו רק לחדשות, לשושנה דמארי ולפרקי חזנות כבקשתך.

למראשותי חדרו ישבתי, גבי אל הקיר הצונן ופניי אל הרחוב, בו צלעו עגלות בערוצים שחרץ הגשם. מן החלון בקעו צלילי הקונצ'רטו לכינור של צייקובסקי, זה הקונצ'רטו שעמיחי אהב. אחרי שהאזין לתקליט הוא שרק את היצירה מהתחלה עד הסוף. הוא היה שוכב על גבו, כרית רקומה של פנינה אמו למראשותי, כפות רגליו קוצבות את הפעימות, וידיו חגות ומנצחות באוויר. כך למדתי מעבר לקיר את היצירה כולה: תחילה הנגינה, אחר השריקה, ולבסוף, הצחוק המשוחרר.

לפעמים היתה פנינה נוקשת על דלתו, וצוחקת אתו. איש לא ידע על מה צחקו שם. מן החלון טפטפו לתוך אזניי לחישות קצרות, מרומזות, שאת נעימותן לא שכחתי.

עמיחי היה עדין נפש, יפה תואר ותלמיד-חכם ואחותי הגדולה אביבה'לה אהבה אותו "בלי מצרים ולנצח נצחים". כך שמעתי אותה אומרת לאמא בסודי סודות.

ביום שישי אחר הצהריים היה יוצא ל"עיגול", מגונדר בחולצה לבנה, שרוולים מקופלים, מכנסי חאקי מגוהצים ובלורית רטובה. חבריו הטובים, אברשה ונחומי היו מתגנבים אחרי הריקודים לחדרו כאילו היה מקדש חבוי. הם היו מתישבים מולו על המיטה, עוצמים עיניים, מאזינים למוסיקה ולקולו הרך והמתנגן, כאילו הגיש להם פרי מקולף והתחנן שיטעמו. גם אביבה'לה היתה מוזמנת, אבל התביישה לבוא.

פעם, כשחזרו מהגימנסיה, עמדו שניהם ושוחחו ליד שער ביתו. תיק העור הבלוי היה נעול בין רגליו. הוא הביט לצדדים ואמר לה ירדי של אהבה. לא ברור אם התכוון באמת, כי הרי היה "פואט", כמו שאבא אומר, אבל אביבה'לה היתה יושבת אחר-כך שבועות על-יד השולחן, והאוכל צמח לה בצלחת. גם אבא היה נרגש מאד אותה עת, ופיזם בזיופים מבוששים את השר "דוהודיה לי ואניה לווהו". הוא חשב שיש דברים בגו, אבל נתכדה מהר, כי מסתבר שהיתה זו אהבת נעורים חולפת.

שנה אחר-כך נישאה אחותי במפתיע, הלכה אחרי בעלה והיו לבשר אחד, כמו שאמר אבא. הם התגוררו בנווה שאנן, צביקה למד בטכניון וחיונס לא היה שם. פשוט לא הצליחו לחשב כמה נכנס וכמה יוצא. לכן רתם אבא את גרישה החמור בכל יום רביעי אחר הצהריים, העמיס אותי ואת אחי, כאילו אנחנו שני כרובים שומר-ראשו, ונצא ונלך אל תחנת אגד שבמושבה, לשלוח שק לאביבה'לה. בשק ארזה אמא ירקות מבושלים, עוגות וממתקים, כדי שלא יאכלו חס וחלילה מהרחוב.

החיים היו מתוקים מאוד אם לא לקחת בחשבון את הפדאיון ואת החובות במחסן התערובת. אבל ככה זה כשבעלי-חיים רוצים להתקיים.

כחצי שנה לפני מבצע סיני התחיל עמיחי לטייל עם המיידעלע מנס-ציונה. שכננו יוסל גילרמן, אבא של עמיחי, סיפר לאבא על האוזן, שהיא המיידעלע, עדינה מאד, כמעט לא מדברת ומאזינה כל הזמן עם דמעות בעיניים לעמיחי מנגן בכינור. כבוד בת המלך פנימה, אמר אבא, ויוסף ענה לו בנטיית ראש — וואס פאר א מיילך. בת מלך או לא, המיידעלע באמת היתה יפה וגם ניגנה בפסנתר...

בערב שישי אחרי המקלחת היינו אחי ואני יושבים בתצפית על עץ הרימון. אחי מספר שקרים ומתאמן ברוגטקה, ואני מביטה

אל חלוננו של עמיחי. אחי אמר: תדעי לך שהזוג אתל ויוליוס רוזנברג באמת מרגלים קומוניסטים ומגיע להם הכסא החשמלי. מפאיניק אחד, צעקתי עליו. אין לך לב ואין לך שכל! אתה חוזר על מה ששמעת ברחוב כדי להרגיז! הם חפים מפשע וזהו. כך אבא אמר. ובכלל צריך שיהיה צדק בעולם הזה! על המשפט הזה, אותו למדתי מאמא, לא היה לו מה לענות. על כן החליט להתחרות אתי בלוח הכפל בשתי ספרות. הוא שואל ואני מתכוננת על הענף שלי, נכנעת מיד ומביטה לרחוב מחפשת ישועה.

היה כבר סתיו. אפלולית קרירה בצל השדרה היפה של יוסל גילרמן שעציה גזוזים כמו בפלס. עמיחי מחלץ את אופניו מעוגן המתכת התקוע במדרכה. הוא לבוש סוודר לבן, סרוג, עם רוכסן בחזית וצווארון כפול, צמוד לצווארו. בלוריתו שחורה ומסורקת לאחור, רטובה וחושפת את מצחו החיוור. הוא מנער את האופניים ומקנח את המושב האחורי, ואז, כמו כרכום נטוי כותרת, יוצאת המיידעלע מנס-ציונה. בקבוקי תלתליה כתומים כהים, כעין התפוח הבשל, רובצים על כתפיה זה בכה וזה בכה. היא מסתובבת לאחור כדי לחבק את כתפיה של פנינה גילרמן ותוך כדי סיבוב ורכינה נחשפת תחתונת התחרה הלבנה המעומלנת שלה. על רגליה מבהקות הנעליים החלקות, העירוניות, נעלי לק לבנות, שאפילו בחלומותיי לא העזתי לבקש. שניהם פוסעים לאורך המדרכה והאופניים מחליקות לצדם. ידו האחת אוצזת בשורש הכידון, ידו השנייה על מותניה. הוא מרצד באצבעותיו על קימור צדוריתה כאילו המשיך לנגן בכינורו, והיא מניחה את ראשה על כתפו כמתכוננת להצטלם ולהנציח את הרגע לעולמים. אחי עצר את נשימתו. עמיחי נגע בפיו בקצה מצחה של המיידעלע, עצם עיניו כמו בסרטים, ואני הרגשתי שכנפי פרפר צבעוניות משתוקקות להימלט מתוך גרוני המאובן. לפתע מילא קולו הצייצני של אחי את הרחוב:

בחצות הלילה בצאת הכוכבים

עמיחי ועדנה מתנשקים.

מי שלא ממין, יבוא בעוד שנים...

דחפתי אותו וקיבלתי אחר-כך על הראש. הוא עף מעץ הרימון כשראשו כלפי מטה, וכל הערב כולם דיברו עלי רעות.

אחר-כך, כשבאו מים עד נפש, הלכתי כמנהגי לשבת על הבלוקים, למראשותי חלוננו של עמיחי. הבלוקים, שעמדו אחד על השני, נשארו מבניית בית האימון, ופנינה גילרמן שמרה אותם, כדי שתוכל לטפס ולנקות את החלון של עמיחי גם מבחוץ. פנינה רצתה שהכל סביב עמיחי יהיה יפה ונקי, ללא רבב. שם ישבתי בסתר, לבדי, כדי לשמוע את עמיחי מנגן. כשהתחילה המיידעלע מנס-ציונה לבקר אצלו, אמרה לי אמא תלכי רק אם זימינו אותך להיכנס. כשיש ליכע בבית לא יושבים מתחת לחלון וי א שפיון.

אביבה'לה אהבה את עמיחי, הסבירה לנו אמא, כמו שאוהבים אח. הוא היה אינטליגנט גדול ולא העליב אותה אף פעם. אבל רומן אמיתי לא יצא מזה ובחורה צריכה לחשוב על השנים. חדשיים אחרי שהכירה את צביקה, הודיעה בבית במפתיע שהיא מתחתנת ואבא רץ מיד למכור שני עגלים ולחפש הלוואות, שעל כך יסופר בסיפור אחר.

בוקר אחד התלבשה אמא בשמלת הנסיעות שלה, נעלה את הנעליים החגיגיות ונסעה לנווה שאנן, כי אביבה'לה גילתה לה בטלפון של המזכירות, שלא הרגישה טוב בבקרים. היא חזרה בפנים מלאות סוד וכל הזמן התלחשה. רק שהקטנים וועט נישט

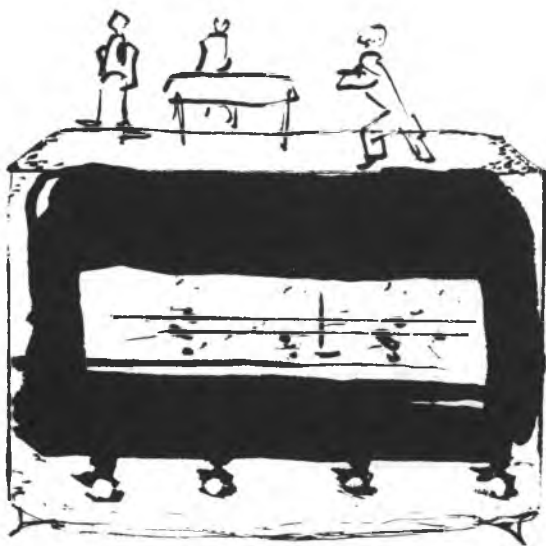
לפתע פלחו את החצר שתי צעקות חדות ונוראות, כאילו פרצו ממעמקי יער זר: עד מאתאי?? נטרף מה שהיה פעם קולה של אביבה'לה.

עד מאתאי?? עד עכשיו, ענה קול הכס של הרופא ומיד לאחריו צווחת תינוק נרגזת, ערה, חדשה ומפתיעה כמו זריחה פתאומית. כמו צריכה.

אמא נשענה אל החלון והתחילה סוף-סוף לככות בנחת, צביקה רץ ונעלם בפתח בית היולדות. אבא נתן לנו ידיים ואמר מזל טוב ממזיירים, שכחו אתכם לגמרי. וזה היה נכון.

כשהגיעה אביבה'לה הביתה היו כבר כל החלונות מואפלים. התינוק הזה לא ידע מתי יום ומתי לילה, אמרה אמא. אבא ישב ליד הרדיו, האזין לחדשות ונתן עצות למקרה שתהיה אזעקה. אביבה'לה התהלכה נדהמת ומתאפקת כרגיל מלהרים את קולה. ואת אמרת לי שזה אנושי, היתה לוחשת מדי פעם לאמא. זה לא. אמא היתה טרודה בעניינים אחרים. היא ניקתה וארגנה, שלחה אותנו למשימות ושמרה על השקט. העיקר בתקופה כזאת, אמרה, שיהיה לה חלב.

אביבה'לה, שהתאפקה כל הזמן מלככות ונשכה את שפתה התחננה עד שהלבין סנטרה, שמה חיתול על כתפו של אבא והניחה עליה את האוצר'ל הארוז בשמיכות. אבא יצא לסיבובים סביב שולחן האוכל, ושר לו בזיופים לחשניים על האוזן את המנון הפעוטות שלו: שן בני שן במנוחה אל נא תבכה מרה...



על ירך יושבת אמך שומרת מכל רע. התינוק בכה כל הלילה למרות תחינותיה של אביבה'לה. מהכל היא מתאפקת, אמרה אמא וחבטה את כפות ידיה על ירכיה ההדוקות בחלוק לבן ששאלה מן המרפאה, מתאפקת מלככות, מתאפקת מלאכול, והסוף יהיה שלא יהיה לה חלב.

כל בוקר נשאתי תפילה שיספיק החלב של אביבה'לה כי אחרת התינוק לא יתחסן ומי יודע איזה חלושעס הוא יגדל, ועוד במדינה כזאת שגבר צריך גם לדעת להחזיק רובה ביד. אחי ואני עורנו להעמיס על עגלת החמור בקבוקי בירה שחורה מן הצרכניה ועמדנו מולה לראות איך היא מקיימת מה שהבטיחה לאמא.

אחר הצהריים הרשו לנו לצאת לסיבוב קצר עם עגלת העץ הלכנה, הנעה כמו ביצה, מתערסלת ומחליקה על האדמה הברוצית המלאה מהמורות. מן הצד דימיתי לראות בה כנף מלאך לבנה, כמו כנפי המלאכים תפוחי הלחיים ב"פרסיס" המצוירים שאספתי. את ראשי הייתי טובלת כמסתודדת בתוך המכסה הקמור, מריחה את אוזנו האפרוחית, החמימה של התינוק, מנשקת אותו בעצימת עיניים ובגירגור יונים. נוזו כבר. את חונקת אותו עם הראש, אמר אחי ורקע ברגליו.

ריידן, אמרה באידיש לאבא. שרק אנחנו לא נוציא דיבתה של אביבה'לה לרחוב, כי צריך לחכות שהכל יהיה בסדר, ושלא יתחילו לספור לנו את החודשים. אחי, להכעיס, דווקא דיבר על כך עם חברותיי. הוא הראה רסיס לבן על אחת מציפורניו ואמר כידענותו המפליגה: התינוק של אחותי כרגע לא גדול מן הכתם הזה.

לפני שנרדמתי חשכתי על הכתם הקטן המתפשט ומתרקם בבטנה של אחותי, על רגליו השמננות ועל שמות שונים ומשונים שאפשר יהיה לקרוא לו בהם. נפשי יצאה אל אחותי, שלא הגיעה הביתה כי אמא אסרה עליה לנסוע, לסחוב מן הצרכנייה, לתלות כביסה ולתפור במכונה. ואלה רק חלק מן החוקים, אמרה אמא.

אחי ואני ספרנו את החדשים, כי ידענו שמשעה נפלא עומד לקרות, אבל לא הכל קורה בדיוק כמו שמנחשים.

ביום בו סיימה אביבה'לה את התשיעי, פרץ מבצע סיני. שבועיים לפני כן הגיעה הביתה מנווה שאנן, כי את צביקה לקחו לצבא, לשבת ליד טלפונים. ללדת לבד, אמרה אמא, הולכת רק יתומה. היא תגיע לכאן ותהיה אתנו עד שיעבור הרעש.

החורף הגיע כמתגנב. לפנות ערב הישירה רוח צוננת את אחרוני עלי הרימון, שנערמו על עפר השוחות התחוח. יומיים לפני בואה של אחותי חפר אבא שוחות זיג-זג על-פי הוראות המזכירות. לאביבה'לה הרחיב מקום מיוחד בפנית השוחה, כדי שיהיה לה איפה להניח את הבטן. כשגמר לחפור עמד והביט בצער באדמה הפצועה ובערימות העפר התחוחות, המעורבות בריג'לה וכדשא.

עד שנראה פה שוב חצר, נאנח, מי יודע כמה זמן יעבור. לא הרשיתי לאחי לצאת מהבית כי חששתי שככל רגע תכרע אביבה'לה ללדת, תצעק ותתפתל בכאבים. היא נגררה בין החדרים וסידרה "הכל על מקום", כדי שלא תורגש ולא תפריע. כל אנחה קלה שעלתה מפיה גרמה לי שארוץ מיד לחפש את אמא ואצרח במלוא גרוני: זה מתחיל! זה מתחיל!! מרוב התרעות שווא לא האזינו לי כאשר נשענה אביבה'לה באמת על הכיור באמבטיה ואמרה: נדמה לי שצריך לנסוע.

שלחו אותי לקרוא לבקר, כי היה לו טנדר והוא היחידי שיכול היה להושיע את אחותי. רצתי והתפללתי לחיי אחותי, כי ידעתי שמשעה נורא עומד לקרות. הטנדר של בקר עמד אמנם על-יד הבית אבל הוא עצמו לא נמצא.

בסופו של דבר הגענו כולנו לבית היולדות בעגלה של החמור גרישה. אביבה'לה התאפקה כדרכה ולא ילדה בדרך. היה ערב סגרירי של ראשית-חורף, כשהתחיל מבצע סיני. נשים עמדו בחלונות הבתים והדביקו ניירות-האפלה שחורים.

על ספסל עץ, בחצר הפיקוסים הענקיים של בית היולדות, ישבו אבא ואמא ועשו את עצמם קוראים בעיתון. ארשת פניו של אבא היתה מודאגת בגלל המלחמה ואמא יצאה מדי כמה דקות לעשות סיבוב, כלומר לעמוד מתחת לחלון חדר הלידה, לנסות לזהות את קולה של אביבה'לה ולדבר אליה מבעד לזכוכית. היולונות היו מוגפים והיא חזרה מאוכזבת. שוב ישבה, דיברה, יצאה לסיבוב, נזפה באחי ונעמדה על משמרתה.

אל בית החולים הגיע צביקה במדים גדולים ממידתו, רזה ומבוהל, ואבא התנפל עליו בשאלות על המצב הבטחוני. הוא לא ידע מה להשיב ורק אמר כל הזמן בינו לבין עצמו: אני מוכרח לראות אותה עכשיו, כי מי יודע מתי יתנו לי עוד פעם לצאת. הוא נשך את שפתו התחננה ועיניו נצצו. אבא הושיב אותו על הספסל, הוציא לו סנדביץ' וליטף את עורפו. במלחמה נולדים בנים, אמר, ואנחנו תיכף נשמע על הגברא רבא החדש. תיכף ומיד, אמרה אמא וקמצה את פיה כי עמדה לבכות. היא מתענה שם ואתם אוכלים לחם עם צנוניות. צביקה נאלם דום כאמצע הנגיסה והחזיר את הסנדביץ' לסל. אמא יצאה שוב בראש מורם לעמוד על משמרתה מתחת לחלון.

אחי יצא לבדוק את עומק השוחות וחקר את אבא בקדחתנות מה יקרה אם תהיה בדיוק כרגע זה אזעקה.

ישכתי בקצה הספסל, אוטמת את אזניי בכובע צמר כדי שלא אשמע את הזעקות. ידעתי שאין איפה להשאיר אותנו בגלל המלחמה, אבל התפללתי בכל לבי שיקרה כבר מה שחייב לקרות.

בקבוקי הבירה שיביאו חלב לשדיה של אביבה'לה אחותי, ויגדלו את התינוק כמו שצריך לגדל גבר, ואני חושבת בלבי, השערות שלך עמיחי. מה קורה לשערות כששמים בן אדם שמת בקוצים של קציעות? ומה קורה למכנסיים הצבאיות המגוהצות שלו ולעיניים הלחות? ולבלורית? רק במקרה, היתה אומרת אמא, הוא נולד בכפר. תראו את העור שלו, את האצבעות.

כשהיה תופס אותי ממתנה ליד שער ביתו, היה קורא לי לבוא ואומר כואי, קטנה. נספור לך את הגיינג'ים על האף. אולי עד מחר יעלמו כמה.

בערב, ליד הראי, גילגלתי את שערותי הקשות לבקבוקים והדקתי אותן באטבי כביסה סמוך לקדקדי המעונה. את הערימה כולה כרכתי במגבת מטבח קשוחת קצוות ונרדמתי בזהירות רבה. בבוקר היו האטבים אחוזים בסבך, ואמא חילצה אותם בקוצר רוח זעפני. השערות נחתו שוב על מצחי ישרות וכעורות והנמשים נשארו במקומם.

זה קרה ארבעה ימים אחרי שהתחילה המלחמה. לאף אחד לא היה ראש לשמחות כי כמה ערבים קודם ללידה גייסו את כל הצעירים. בצרכניה אמרו, שהפעם אין זה מבצע מקומי כמו כינרת או קלקיליה. והרי גם שם זה לא נגמר בשלום.

למרות שלא היה לאף אחד ראש לשמחות החליטה אמא לעשות מסיבה לכבוד הולדת התינוק. פנינה גילרמן התגייסה לעזרה ושתייהן עמדו אותו יום שני במטבח, ודפקו בקלאפער טורטים בתוך קערות אמייל לבנות. ראשן היה מקומח וידיהן לחות ומתוקות מקרם. אנחנו הסתובבנו בין הרגלים וליקקנו את הסליל של הקלאפער, את דופן הקערה החלקלק ואת כפות הבחישה. הדלת נפתחה פתאום בלי נקישה, ועמדו בה גלס מהמזכירות עם הרופא.

התינוק בסדר גמור! צעק אחי אל מול הרופא, אבל השתק מיד. הרופא הניח יד על ראשו. גלס גמגם כל מיני התחלות, ובסוף אמר המלחמה בסני התחילה ויש אבדות. הוא הביט בחלון. אמא ופנינה הניחו את הקערות על השולחן. הרופא ניגש אל פנינה והיא טלטלה את ראשה בסירוב. הוא החזיק אותה ואמר: עמיחי שלנו נהרג.

חיורון נורא היה על פניה של פנינה ולחיה היו מיד מתות. אמא התעלפה ואותנו הוציאו החוצה. אז צעקה פנינה שתי צעקות חדות ונוראות, שפילחו את הרחוב עד קרבינו. ודי. אחר-כך סיפרו, שיצאה לחצר ושערותיה היו לבנות.

אבא לקח אותנו לסיכוב. כשחזרנו עמד אחי על שפת השוחה והשתין פנימה.

המלחמה נגמרה, הוא אמר, ולתינוק יקראו עכשיו עמיחי.

לא עברנו על-יד הבית של פנינה ויוסל גילרמן, כי פחדנו לראות אותם. אמרו שביום שלמחרת, יצאה פנינה לחצר וראשה היה לכן עד השערה האחרונה. מהערב עד הבוקר, אמר אבא, לא נישאר זכר לשיער שבזכותו קראו לה הצועניה היפה שעובדת בפרדס של שקלר.

שלחו אותי לקרוא למינה האחות, שתבוא עם משאבת השדיים הישנה שלה כדי ללמד את אחותי אביבה'לה איך מניקים. חשבתי בדרך, שקציעות הוא שם של שדה קוצים בקצה הנגב שבו הניחו את ההרוגים של מבצע סיני, עד שההורים שלהם יתחזקו ואפשר יהיה להביא אותם לקבר ישראל. עקפתי את הבית של גילרמן והלכתי הרחק הרחק אל תוך הפרדסים. בשולי הדרכים הלכתי, במקום שבו צמחיית-סביונים דרוכה ומעוכה ומחוספסת את הבוץ. מרחוק ראיתי את אבא יושב בעגלה, מוביל שקי תערובת לעגלות. כשהגיע שאל: מאין ולאן? למה דרך הפרדסים? אמרתי לו: אני פוחדת לראות אותם. אז תלכי מסביב, אמר. את צודקת. זה כמו להסתכל על פצע שאין לו תחבושת. לפנות ערב נכנס אבא אל הגילרמנים וישב עם פנינה שעות ארוכות. יוסל עוד לא היה מסוגל לדבר.

כשאבא חזר הוא "הלך לשכב". כשהיה "הולך לשכב" שלחו אותנו מהבית למיין בוטנים במחסן. מאז שהודיעו לו על משפחתו שאבדה "שם" הוא הולך מדי פעם לשכב ולעשן. פניו אל התקרה והעשן ממלא את החדר ונספג בכגדים. אחר-כך אמא מאווררת את החדר ולא אומרת מלה. אפילו התינוק השתתק. אולי משום שבכל זאת, בזכות המשאבה, למדה אביבה'לה להניק בלי להרגיז אותו.

היה, כך נדמה לי, לילה שקט אחד. בגלל הבכי הפסיק החלב אצל אביבה'לה ואמא עומדת כל ערב לבשל דייסת קווקר לתינוק. הוא בולע מהר מדי, כי הוא פרעסער כמו אחי, ואחר כך נחנק ומקיא את הכל. כולם עומדים מסביב, אביבה'לה בוכה, אמא מנקה, ואבא לוקח את האוצרלי' על הכתף ויוצא לסיכוב.

לפני השינה אבא לוקח אותנו לבדוק את ההאפלה. אנחנו עומדים על הגבעה שמאחורי הגילרמנים ורואים את החושך. אצל אביבה'לה הפסיק החלב, אמר אבא, כי היא לא מסוגלת להיפרד. לפעמים מוכרחים להיפרד. הוא היה אהבתה הראשונה. אפילו אם היתה זאת אהבת בוטר, כנראה לא פג טעמה. וחורף מזה, הרי הכל היה רק עכשיו, רק הרגע.

בבוקר נסענו שוב להביא בקבוקי בירה שחורה. לא היו לימודים והמלחמה כבר רבצה באוויר. אני יושבת על הקרש וגרישה החמור מנדנד כנגדי את ישבנו האפור, המצומק. מאחור משקשקים

**פוליטיקה**

**ארץ קצת אחרת**

**מה צריך ואפשר לעשות כאן**

רוני אהרונוביץ, עדי אופיר, אפרים אחרים, דוד בועז, מנחם בריקר, גיורא גולדברג, חגית גוריזון, יצחק גלינור, דויד גרוסמן, יוסף דן, אריאל הירשפלד, מאיר ויזלטיר, אלכסנדרה קאטיבה'נוגר, יוסי יונה, בן-דרור ימין, ירון לונדון, עמיה ליבליך, יוליה מירסקי, יובל נחמן, בועז עברון, אביגדור פלדמן, יוחנן פרס, חנה קים, נסים קלדרון, דני רבינוביץ, דני רובינשטיין, רוביק רוזנטל, נדום רוחנה, אפרים ריינר, חוסם שגב

עורך: גרעון סאמט

להשיג בדוכנים ובחנויות הספרים / מנויים בטלפון 5101529, 5101847



## כל המילים השמחות

המלים נולדות בודדות.  
המלים נולדים בודדים.  
אין משמעות למבול המלים, לקשרים בין מלה למלה, אין קשרים בין מלה למלה שלא על מנת לקבל.

לא כף המחשבות; הן נולדות בשכבות, בשלשות, בשמיניות של אשר, של כאב, או של פחד, הן נקבות תמיד; לא המלים. בחבורים הלא מובנים הן מנסות לחקות מנסות להיות מחשבות, הן, הם, לא מצליחים, הם מלים, הן רק מלים, הן מתנשמות בכבדות, תוהות אם להיות הם או הן, עד כמה להתחבר, עד כמה להתחבק מפחד שלא ימצאו את עצמן, מיד תושבות על פרוו, על גרושין, כמה יקבלו מזונות, זונות, המלים, אינן מסגלות לקשר אמתי לשנוי מהות אמתי, רק על פניהן, רק בעבי שכבת הדין. גם

בגרמנית, הן מקבלות פקדה בגסות והן מתאחדות, לכאורה, הנה, אנוחנו, ביחד, מלה אחת שמים שלוש מלים, VOLK אחד, לב אחד, ובאחת הן מתפזרות אשה איש איש, כל אחת למקומה הסודי לתבנית הטבועה בה למקנה, לרחץ, להטהר, לשמור על עצמי, על עצמי, על עצמי רק ידעתי לספר לא ידעתי לספר לספר זה מלים, ומה הן מלים, מה הרחש הזה הטורד תמיד את אחורי הגלגלת, אין לו פשר, אין לו קשר למחשבות, הן, טהורות, רכות, כמו צעיפי ערפל באות לעטף אותך, להגן עליך מפני המלים, הדורשות לתרגם מחשבות לסמלים הדורשות לכתב אותן לשירים לומר אותן לקרובים לספר, לדנוח — לפחות לעצמך אתה חייב — הרי פח האשפה כבר גרוש כף.

אין מקום עוד לזרק לתוכו, ואין מדבר באשר (ראה מראה מקום בספרו של י. שביט, י. אבא שלי, יודי, יהודה, יהודה, יעודה, תעודה, אין למלים משמעות, אין לשמות משמעות רק למחשבות.

האם השירים מחשבות?

האם השירים הם מלים?

האם הדברים כבר עוצרים ואינם

זורמים הישר מהרגש השוכן אי שם בעמוד השדרה,

אי שם בצנאר, בכתף זמין, רק לא בראש, רק לא, בראש, האם כבר

איננו זרם הרגש, כמחשבות, רק

כמחשבות, רק ביצורי דיו, כקנים

פחלים, מתערבלים, משתלחים זה בזה, שורה בשורה,

פלי רוחים, כלי לדעת האם היו כאן מלים, הישר אל

היד אל העט אל הדף אל מחוץ לאותה מערבלת, שוב אותה מערבלת, שוב, ושוב, ושוב אותה מערבלת, יוד, יהודה, יוד שביט, מציץ מדי פעם מתוך הזרמים העולים ויורדים, מתוך נדננת הזרמים, אבל הוא לא טובע, הוא רגוע, הוא מציץ, הוא נבלע, הוא שם, הוא מביט בי, אני מביט, בו, הוא, אני, אני, והוא, שנינו תלויים במאזנים, בין הארץ לשמים, הוא רגוע, הוא עולה לשמים ויורד לארץ כרצונו, הוא איננו תלוי בגופו, הוא איננו תלוי במלים, הוא אינו מדבר, הוא חש, אני חש, שנינו חש, ורק הקרחת עולה ויורדת כמו שקית תה, עולה, ונצלמת.

לא

מלים. רק מחשבות רק מחשבות רק מחשבות רק מחשבות רק מחשבות, עוד שלוש שורות, כתב עשרה עמודים "רק מחשבות", אל תגיש עד מחר, אל תחשב על מחר,

על אתמול, על היום, על זמן. לא זמן. לא זמן.

איפה אני במערבלת הזמן; איפה י. שביט, איפה

ציר ה־א, איפה ציר הדלת המובילה לעולם הבא עלינו לטובה ואיפה י. שביט.

קל להתלות ב־י. שביט; י. שביט כבר מת, י. שביט

קיים רק בתוכי רק בתוכי רק בתוכי רק בתוכי רק

שלי אבא שלי לא בשום מקום אחר אי אפשר

לקחת אי אפשר לשנות אותו בשבילי לא

רוצה לדעת מי היית מה עשית רק מה הרגשית רק

מה הרגשתי אבי, אבי, אבי בשמים, אבי בשמימי

ואני בארצי, במערבלת שבתוך הגופי, במחשבות

שפורצות כמו קרני האור את גבולות העור את גבולות

הניר את גבולות

הגלגלת כמו ישו, כמו משה, כמו סבא משה,

איך פניו קרנו.

ולפתע,

נפסק זרם המלים שאיננו מחשבות כבר זה מכבר הולך ופוחת

כמו אחרי שטפון במדבר.

# הניצול



יאנוש קבנאי – נולד בהונגריה, אחרי מלחמת העולם השנייה, למשפחה קומוניסטית-יהודית. הוא עצמו עבר גלגולים שונים, וחי תקופה מסוימת בקרב "היפיים הונגריים" בתנאי מחתרת – וכתב עליהם ספר. לפני שנים מספר התחיל להתעניין בעולם היהדות, וכיום עורך כתבי-עת ספרותי-אמנותי יהודי בשם "עבר ועתיד", המופיע בכודאפשט ונהנה מיוקרה רבה. בעת "מלחמת המפרץ" שהה בארץ. הסיפור שלהלן, שהוא בעל אופי חצי-ריאליסטי, חצי-פנטאסטי, משקף את חווייתו מאותה תקופה.

די יום ישישי, בשעות אחר-הצהריים, אני מתייצב לי "בחרטום האנייה" של מרפסתי הנישאת מעל לנוף הירושלמי, ללכוד את הרגע שבו החול והחג נפגשים ונפרדים – ולו רק כדי יקיצת משכ-רוח קל, ולו רק כדי השמעת פעימה רכה ועדינה. אני קולט את המראה מסלע-העד הענקיים, הנישאים מעל עמק יהושפט והגולשים כלפי מטה – עד לאַטומים הנעלמים והסובכים בחווי הקרניים של עדרי-הצאן אשר מלחכים את העשב.

שהרי בקרב כל הבריות שביקום מתחוללת התזוזה בעת ובעונה אחת. הגחלים האדומות-ארגמניות מתכהות-מתעמעמות; קופסת-שימורים חלודה, המתגלגלת ביד הרוח, נרתעת עתה לאחור ומוסיפה לקשקש בנמיכות-קול וביתר רוח, בעוד ריח ההדרים הנמהל בפרץ-אוויר קריר, סופג קמצוץ של תבלינים אל תוכו. מבעד לתנועתן של ריבוא מערכות שבילי-חלב משתרטט חוגי-ההוויה, הנתפס על-ידי החושים גם בתוך המופשטות הכללית.

קצב-התנועה של הנצח נעור בי, הולם בי. נדמה, שהוא פורש מתוכי כנפיים, מקטין ומשפיל אותי עד-דכא.

שולי פעמון-הזכוכית, שפחלילוחם בלתי-מוחשית כמעט, כבר עוטים את גוני הלשם, הטורקיז והקובלט. בנקודת הפסגה של הפעמון שועטים עתה גדודים-גדודים של ענני-ניצחון – לעבר המזרח. בפאתי השמיים מתלהטים ענני-שמש, והחור-מות החומות-עתיקות של עיר-הקדומים מתכסות אש ארגמנית, משולהבת-מצולהבת. כפתור-הזהב המתכהה של מסגד עומאר מוחה במרירות כנגד סערת שקיעת-השמש, הפונה לאין עצור, אל החידולון.

שעת הדמדומים מצמיחה אט-אט איזובים עשנים על-גבי גלי הצהוב-הצחח המערסלים את מדבר יהודה.

על הגבעות, העטורות בקוביות בתים זעירות, עוד חולף פס-של-אדמומית והוא פולט מתוכו גם איזו קרינה סגולה.

החריצים וקמטי-הפנים אשר להרי-הטרשים הרכונים אלי בסקרנות מעבר לנהר הירדן – מצטיירים בחדות למול העיניים.

מאחורי גבי אני שומע קול רשרוש הולך וגובר. נדמה, שמכונית פזו מופיעה עתה בכביש המוביל לכפר מגורי. אך הרעש, שדימיתי כי חריקת גלגלי מכונית הוא, ממשך, ועתה הוא צורם את אוזניי. מתחילה יללת צופרים – אות לראשית התקפת הסקאדים. והיללות הנוגות כמו מלחכות את השקט הנמס אל תוך הרוממות חסרת-התנועה של החג.

תחושת הסכנה הממשית כמו עונה בהד לעגני-צרחני מרכסי ההרים שמסביב לעיר.

אין לי זמן אפילו כדי ריצה חפוזה אל הבית. הטילים – כמו חצים וחניתות מהמים בייעף.

כדורי-האש המלחשים למשך-של-הבזק-פתע צונחים מעל לשי-לוח. האדמה מזדעזעת ואני נהדף אל המעקה. לשונות האש מסולסלות-הכרובלת פורצות מן הוואדי. הן דומות בצבעיהן –

אני אומר לעצמי בעוד ידיי נאחזות בחוזקה במעקה – לעננים שחצו את השמיים בדרכם לעיר העתיקה. כלפקודת "ארצה"

כורעים הבתים שבשני הכפרים הערבים הסמוכים על ברכיהם, בדומה לכלבים צייתניים, ולאחר מכן מפריחים עננים קמחיים וגוחנים על בטנם. רק כעת אני שומעה את החבטות הסודקות את גולגולתי. שתי חבטות? שלוש חבטות? צריך לרשום את הכל, כל מה שקורה אתי כעת. אך ככל זאת איני נכנס לבית

כדי לקחת עט ופנקס. מי יודע מה אפסיד במשך הזמן הזה? האם אצליח לגשש דרכי ולשוב לכאן? מוטב אכרע ברוך גם אני ואיחזו חזק-חזק במעקה. לא, זה בלתי-אפשרי. וכמו בחלום: מסגד עומאר – על רקע רפידת השמיים המפויחת עדיין, וטיל חטוב-גו ומבהיר כגון הכסף פולח את כיפת-הזהב המזדהרת של המסגד, בדומה לצלצל הנתקע בכשר. והטיל מתביית אלכסונית כאילו תוכנן במיוחד עבור מסגד זה, ואולי בדומה לסיגר-ענקי, אשר ניקב חור בעיתון או בספר, בעוד האיש הקורא בו התנמנס-לו. קצת משונה, אך יפה. יש לצלם את המראה. אך למען השם, למה אני כורע פה על הברכיים במין עליבות שכזו? מדוע אין בכוחי לרוץ ולהיכנס לבית?

הדף-האוויר המשיך לטלטל ולהעיף דברים כבמטאטא-השמד. יכולתי לגשת כדי לקחת עט ומצלמה. הרי יכולתי לעשות תצלום נהדר של כיפת-הזהב המפולחת-מנוקבת, באמצעות העדשה החדשה שלי, בת 500 המילימטר. הרי נשארתי בעיר רק כדי להנציח הכל. לא כן? ואם כן, אז מה?... וכבר מאוחר. אך כיצד זה יכולתי לחשוב, שהמצלמה תישאר כל הזמן מכוונת?... לחשוב שהמצלמה לא תתפוצץ? והנה, שכרי כיפת-הזהב – כפתורים מעל תלבושת-מלחים בתיבת-התפירה של סבתא – מתעופפים לעבר השמיים, ושם מתמזגים עם שולי העננים הלוהטים בצהוב והופכים להיות חומר אחד.

אלהים אדירים, העיקר שלכותל לא יאונה כל רע! שהוא יישאר שלם! אולי המשושה העשוי קרמיקה של המסגד נהרס עד היסוד ומתוך קרביו ניתך גשם של ניצוצות ופתיחי אפר. ואילו גושי-האבנים של חומות העיר – כנראה בהשפעת טילים אחרים, או בהשפעת לחץ-האוויר הדחוס בתוך החלל הצר – החלו לנשור כלפי מטה, אט-אט, בדומה למטבעות-כסף שמונים אותן אחת לאחת על-גבי השולחן. אך הכותל – עקב קדושתו – הוא בלתי-פגיע. ואולם, אני מתקשה לראות מרחוק בגלל מערבולת האבק ומפולות הצריחים והאפר הנישא אל-על. הצופרים הגונחים ללא-הרהר נופחים את נשמתם, ובמקום יבבתם נשמעת עתה המולת הפיצוצים המתחדשים במרחקים; שהרי אין זה מתקבל על הדעת, שיתקיפו את עיר-הבירה בלבד; רעש האדמה הרועדת ממלא את מלוא החלל. אני מוסיף להחזיק בכל כוחותיי במעקה-הברזל, מתוך מחשבה שאם ארפה ממנו, אפילו כדי רגע – אפול ארצה.

חוץ מזה, אין לי כל אפשרות טכנית להנציח במצלמה שברשותי את אירועי-האש האלה, שהרי החום שורף לא רק את הפילם אלא גם את מוחי. אך עלי להודות על האמת: זהו מראה יפה מאד, המראה הזה של הרס נורא-הוד. חזיון מופלא כעין זה לא יכולתי אפילו לצייר בדמיוני.

כמה עלובים הם כל תיאורי החזיונות שבעקבות "מסעות החשיש" במרוקו! האם לשם כך נבנתה עיר זו בימיי-קדם וידעה תלאות לאין-ספור מראשית קיומה? האם רק לשם חורבן על-אנושי כזה, אשר כתוצאה ממנו היא נעקרת עטורת-להבות מלב כדור-הארץ? ולהנאתו של מי? בתוך רגע זה ההולך ומבשיל כבר חמשת אלפים שנה... ואם איוותר בחיים – האם אוכל לתאר זאת במלים? האם ימצא בן-תמותה אשר יוכל לתאר זאת? האם ישרדו בני-אנוש? אבוי! אבוי! אבוי! לא! לא! לא!

ושבו נוחתים החצים המזמזמים, מגיחים משמי-הרשע ונופלים על גווייתה של העיר, אכולת שלהבות-האש והפיח. כל השערים, הצריחים והמגדלים שעוד נותרו – כעת כורעים תחתיהם. חצאי-הסדר והצלבים, וכן הישיבות והמתיבתות היהירות-הסנוניות-האנגלו-פוניות, שבקירות-השיש שלהם הושקעו מיליוני דולארים. בגלל נהרי-נחלי זרמת-האפר והלהבה, המתחדשים והמכסים גם

הלא-יהודים — שחוזים מבשרם את חוויית הצפייה באירועי היום הזה, כשהם ישובים ככורסאותיהם. אמת-נכון, קיווייתי לקבל פרס נובל לספרות — אך מה שניתן לי מטעם הגורל הוא שי יקר באמת...

כלומר, האפשרות לא לשרוד לאחר החרפה והכלימה שבחורבן הזה. שהרי אין שום ספרות עלי-אדמות, אשר תוכל לשמש תחליף לייסורים שבכריחה מפני האסון. וכמה טוב לי על שנמצא אני כאן בבית! אך לו רק היה לי זמן לכתוב צוואה! אם לא ישוגרו לעברנו יותר טילים קונוונציונאליים (הו, איזו לשון נקייה!) ... שהרי הכלים שהשמידו את העיר הזו היו גם הם כלים קונוונציונאליים... את העיר ואת ההיסטוריה... כן... הטילים... אך אולי הם יוותרו בכל זאת...

ואין זה חסר-עניין גם מבחינת המחקר ההיסטורי: לדעת מה היו מחשבותיו של יהודי הונגרי בשעות הללו. חייל-של-פומפיאה בשלהי המאה ה-20... אך יש לי עוד כשתי דקות עד שהעננים, אשר חנקו למוות את הציפורים, ינחתו ויגיעו אלי. וגם זאת אני יודע בתור קורא-עיתונים נלהב, וכן בתור כתב-עיתונות: — מולקולות הגאזים כברות יותר מן האוויר. זו הסיבה לכך, שממליצים לאטום את חדרים שבקומות הגבוהות, מטעמי בטיחות — ולא-דווקא את המקלטים שבמרתפים.

עצוב, אך אין לי שום דבר מיוחד להגיד בנושא זה. הו, איזה מין סופר אני...? ואיך היה לי העוז לחלום פעם על קבלת פרס נובל...? אך מי יודע... שמא דווקא בכתיבה זו אני אגיע למיטב שבהישגיי... ואולם גם אי-הכתיבה — תובע כוחות. האם אחסר למישהו אם שמי לא יתפרסם עוד בכתיבה-העת השונים, לרבות כתב-העת "עבר ועתיד" שאני עורכו? האם אחסר לעולם לכשייפון מחדש?

אך מדוע אינני מצטער כעת? עובדה: לא איכפת לי שייכחד הכל. אם ירושלים והכותל ייחרבו — מה איכפת לי אם ייחרב כל העולם כולו! וכי מי זה יחשוב עוד אם לאהרן ההרס הכללי של ישראל יראה-אור איזה כתב-עת יהודי בהונגריה, למשל, או בכל מקום אחר עלי-אדמות? הן לאחר ככלות-הכל ייכון סדר חדש. יבוא השלום.

לפתע מפלחת את האוויר זעקת-שבר, הגוברת על קולות הנסירה וההלמות שמקודם. הגאז כבר הגיע אל העמק המשתרע לפניי. עיזים, כבשים, כלבים, חתולים ותרנגולים מפרפרים ומתרוצצים בבהלת-מוות על הגבעה, ובעקבותיהם — וכי מי זה היה מאמין כי הטבע שורץ בריות כאלו?... כאלף עכברושים, עכברים וחפרפרות, וכן מרבד הומה של חיפושיות. אף אחד מהם אינו מצליח להבקיע דרך עד לרגליי. כולם מתאבנים תוך תנועה. כולם מתהפכים ונופלים במין עווית-מוות, ופגריהם צונחים ומתגלגלים ברחשי-יבבה אל נתיב-הבריחה של אלה הנדחקים בעקבותיהם. מן הבתים הערביים הקטנים מגיחות עתה קבוצות בני-אדם עוטי-מסכות-גאז ומגפי-גומי. אכן, הם לא נרדמו כמוני ולא שכחו להגיע לתחנות החלוקה — הם כולם מחזיקים בידיהם כלי-ירי, אלות, חרמשים וטוריות, ושמים פעמיהם לעבר העיר.

נדמה לי שבכל זאת אני צריך להיכנס לבית. במגירת שולחן-הכתיבה שלי מצוי בקבוק של כרמל-אוריאינטל-ברנדי. הלא הוא הקוניאק הפשוט והזול ביותר. הצטיידתי בו במקום להצטייד במסכת-גאז.

קל לפתוח בקבוקים כאלה כעת. הנה, אפתח אותו ואגמור שני שלישיים לפחות מן המשקה...

מכונת פיג'ו חולפת עכשיו על-פני הכפר, תוך רעש המזכיר לילה של צופרים. היא נעלמת חיש-קל בדרך בית-לחם בהותירה מאחוריה כעין פס-שלי-יבבה. אני מוסיף עדיין להיאחז במעקה המרפסת כבעוית. אני מתקשה להרפות ממנו. עלי-כן נאלץ אני לנענע את אצבעותיי, אם ברצוני לזקוף. להט העננים החולפים כגודו-פרשים בשמיים, המתכהים, חיק המידבר הנפער לעומק, וכן העיר העתיקה, המתירה את העבותות שעוד קושרים אותה אל האדמה, עד שהיא מרחפת באוויר על כנפי אורות לובהים ורכים — הכל מוצף עתה טעם של מתיקות גואלת אשר לחג. אני מתהלך עתה בתחושת הקלה ושמחה של "אוד מוצל מאש", של ניצול, במודדי ברגליי את ריבועי האריחים המעטים של מרפסתי. עוד זמן רב אני מתקשה לזוז מפה. שלושת הכוכבים הזורחים בשמי-מעלה מוצאים אותי משתהה לפני הבית. ■

אותי — למרות שאני כורע על ברכיי כמרחק שלושה-ארבעה קילומטרים, כשידי האחת, זו המרפה לרגע מן המעקה, מקנחת אך בקושי את פניי שטופות הזיעה — בגלל זרימה זו נמנעת ממני האפשרות לראות בכיור או הכותל אכן נותר על תלו וזאת, אף שנוטה אני להאמין בנסים.

לפני שלושה ימים בסך-הכל עוד הייתי מתפלל — ליתר דיוק: עוד הייתי מצלם — בקרב כשישים אלף איש במקום הזה, כשאני מנציח במצלמתי את ההמון, שקולות-הקינה שלו עולים מעלה-מעלה בסלסולי-סלסולים וננעצים לוליינית בדוק-השמיים הקרוע מחמת המולת מטוסי-הסילון.

ואני, רק במלים הפשוטות של לשון-אמי, הלשון ההונגרית, מסוגל לדובב את פחדיי — שהרי הוא, השומע תפילת כל יום, מן הסתם שומע גם הונגרית. נראה, כי היינו פחות מדי בני-אדם מקודם, או שדבר-מה היה חסר לנו באורח גורלי... שהרי גם בתוך הרעם הזה, שהלך וגבר עד היותו קול-דממה, עד היותו יס-שלהבות, גם בתוך הרעם והרעש (אני נאלץ להודות על-פי שורת ההיגיון) — הקיץ הקץ על הכל. כלה ונתרצה. הטילים האוויליים האלה חתמו את ההיסטוריה היהודית. יתכן שאיזו ועידה מסביב ל"שולחן עגול" בחסותם של טילי המעצמות, עוד תוכל לאלץ את התוקפן לוותר על השטחים שכבש, שטחים חרבים ונגועים — ואולם שארית הפליטה שתיוותר בחיים, או יהודי התפוצות הדומים לי, לא יוכלו עוד לקומם מדינה זו מחורבותיה. גם לא את הכותל עצמו. והנה, באופן כזה מתפוגג חלום בן אלפיים שנה, חלום שתמיד היה נטול סיכויים-שלי-ממש, ואשר בכל זאת קרם עור וגידים למשך ארבעים ושלוש שנה.

ובאין תקווה — יתפורר וייבלע באין גם מה שהיה כתחליף לה: האמונה. ובמצב כזה — מה טעם להמשיך הלאה? מה טעם להוסיף לחיות? ובאמת, טוב שלא הנצחתי דבר מכל זה באמצעות המצלמה שלי. אפילו אין טעם לכתוב על זה. לא, אני לא אתנהג כמו אותו היסטוריון — יוסף בן-מתתיהו — אשר עשה קריירה על חשבון החורבן. וכי לשם מה? למען מי? לאן זה אוכל לשוב מאכן? הדור שקדם לי, הדור שידע את אושוויץ, לפחות יכול היה לשאת את עינוי לחזיון-התעתועים ששמו פלשתניה. אך כיצד זה ניתן לסגת מן הנקודה הנוכחית?

ואפילו שחיתי פה רק כתייר, רק כמי שבא לדווח על דברים... אך מה זה? מה הנקישות האלו? הלא אין גשם כעת. ואני מושיט את כף-ידי. לא חולפת דקה אחת ואני מכין בדיוק: מן העננים בעלי גון השלג, המתפשטים במהירות בשמיים — נופלות ציפורים. ציפורים שהתאבנו, ציפורים שנחנקו. ובמספר עצום ורב. הו, כמה ציפורים התעופפו סביבנו עד כה, מבלי שנשים לב אליהן, והציפורים האלו הן המשמיעות קולות-נקישה בנפילתן. גם פה, גם על המרפסת הזו נופלות חוגלות, נופלות יונים, נופלים עורבים. ועוד גופם חם — ואני מלטף בידי את בעל-הכנפיים המכוסה נוצות צבעוניות, והמזכיר לי כעת נחליאלי, כי הוא זה שצנח עלי בדיוק. צווארי הציפורים מעוותים ועיניהן זולגות, בגלל צריבת הגאז, כמובן. וכי מדוע זה חשב מישהו כי האויב יימנע מלשלח טילים כימיים? הרי הדברים נאמרו מראש, באופן גלוי ומפורש — וגם בתור אזהרה. וגם מעל דפי העיתונות. אך ככלות-הכל — טוב שזה כך. טוב שלא אינצל. וכי מה טעם ארצה להינצל מחורבן כללי? לשרוד לאחר אושוויץ — גם זה לא היה עניין מוצלח ביותר. וחץ מזה — בלאו-הכי אין לי מסכת-גאז. את המסכות עבור סטודנטים מחוץ-לארץ חילקו באוניברסיטה בשעות הבוקר המוקדמות, ואני לא הייתי מסוגל לקום מן המיטה. מצאתי נימוקים אידאולוגיים כדי להצדיק את עצלותי: אם אני זקוק לעצלות אפילו כאן, בירושלים — סימן שאין אני יכול בלעדיה, בלעדי העצלות, וזה כבר סוף העולם, באמת.

אכן, עד כמה צדקתי (העצלות היא חצי-בריאות). והנה, שפר חלקי עתה, עם סיכום החשבון הסופי — שהרי הודות לעצלותי זכיתי בהרבה שעות שינה טובות. אך אילו יכולתי לדעת מה חלמתי? האם חלמתי באמת חלומות-פז?... מה טוב כי אני בבית, בכודפסט. אך גם בכודפסט לא איוותר בחיים. ואולם בכל זאת — כרגע, זהו הטוב שבכל המצבים. שהרי סבל רב יפול גם בחלקם של אותם יהודים — וגם

# העניבות של הגברים

## לא נעים

דרך נשים רבות אני עושה מדי פעם קנייה מרוכזת בסופר-מרקט, "משלוח" שמביאים לביתי. עד לפני זמן מה היו מובילי המשלוח, בסופרמרקט שלנו, כולם נערים מעזה. היום אלה נערים רוסים, נראים כתיכונים שרוצים להרוויח משהו בחופש הגדול, השבוע עשיתי הזמנה, והביא לי אותה אחד הנערים האלה. פרקנו יחד את המצרכים. שמתי לב כי הנערים, גם עזתיים וגם רוסים, לעולם אינם רומזים במפורש שהם מצפים לתשלום. הם נוטלים את הארגזים הריקים ופונים ללכת, ואנו כמובן מעכבות אותם ונותנות להם את המטבעות שהכנו. משתדלות לא לקמץ. אולי גם לא להפריז.

כך היה גם הפעם, והנער הלך לדרכו. התחלתי לשים דברים במקום ובתוך כך הבחנתי פתאום שאיני מוצאת את הארנק שלי. כסף הרבה לא היה שם, אך היתה תעודת קשיש, ושאר דברים, ואני מחבבת את הארנק. שיחזרתי ברוחי את הסיטואציה. שילמתי מתוך הארנק והחזרתי אותו לתיק שהיה מונח על ספסל. היה רגע שהנער ביקש שתייה קרה, ואז ניגשתי למקרר והפניתי לו גב. כמו שאומרים בספרי הבלש, היתה "אופורטיוניטי". הייתי נבוכה מאוד.

אחר זמן מה טלפנתי לסופרמרקט. ענה המנהל, ואמרתי לו שאחד הנערים הביא לי משלוח.

"יש לנו שניים", אמר. "זה עם החולצה האדומה, או הג'ינג'י?". "הג'ינג'י", אמרתי. הוא לא היה ג'ינג'י ממש, רק קצת. אמרתי למנהל שהוא שכח אצלי משהו ואני רוצה לדבר איתו. אמר המנהל שהוא עסוק כרגע, אך עוד מעט הוא ייגש אלי. ואכן, כעבור רגעים מעטים בא הנער, וסיפרתי לו מה העניין. גייסתי גם את הרוסית שלי, הרצוצה. "ארנק?" אמר, "אני לא לקחתי שום ארנק!" "בכל זאת הוא נעלם", אמרתי. התחלנו לחפש ביחד, בכל פינות המטבח.

את התיקים אני נוהגת לתלות על מין מתקן על הקיר. הראיתי לו את התיק שעמו חזרתי, וארנק אין בו. "תסתכלי בשני", אמר. הסתכלתי. הראיתי לו, גם שם לא היה. מאחורי השניים היה תלוי תיק שלישי שאיני משתמשת בו כרגע. "אולי שם", אמר. הסתכלתי, ושם, לגודל ההפתעה, היה הארנק. בהסח דעת, בחיפזון, שלשתי אותו לשם ולא הרגשתי.

התביישתי נורא. אמרתי לו כמה אני מצטערת. ניסיתי להציע לו כסף כדי לפייסו. הוא דחה על הסף את שניהם. "ניי נאדו", אמר ופנה ללכת. כבר בחוץ חזר בקול תקיף, "ניי נאדו!" אך נדמה לי שנשמע רמז של בכי בקולו. הוא היה צעיר מאד. כל היום התקרית העיקה עלי. ניסיתי לומר לעצמי שלא השחרתי את פניו כרבים, שנוהרתי שלא לומר מאומה למנהל הסופרמרקט. כל אלה גורמים מקילים, מבחינתי. אך את עלבוננו של הנער הם לא ימחקו. ■

## להיפרד מהם

תרשמתי מג'ון מייגור הבריטי. כמה יפה הוא בירך את יצחק שמיר לפרישתו! אכן, כשמדינאים פורשים אנו נוטים לחשוב לא רק על הרעות שעשו בימיהם אלא גם על הקורטוב שהם משאירים מאחריהם. כל אחד וכיטוי שלו, מחווה שלו. שמיר, אחרון ההולכים, משאיר לנו את "נו, טוף!" וזיכרון של עצבים חזקים במצבי חירום. אשכול השאיר לנו זיכרון של הומור, נדיר אצל ראשי ממשלה. בן-גוריון השאיר, לכד משאר דברים, את הליכתו לצריף בשדה-בוקר — מעשה

שאנו פותחים את הטלוויזיה לראות "חדשות", עוד לפני שאנו מטים אוזן לנאמר, אנו זורקים מבט על הלבוש של הקריינית — ובדרך כלל לא מתאכזבים. אפילו מתפעלים. כשיש שם שניים, הקריינית מופיעה תמיד בצד שמאל — מבחינתנו — ולעולם אין אנו מפנים את המבט תחילה לצד הימני, הוא צד הגבר. וזאת מדוע? משום שהגברים הם מרובעים. מראש אתה יודע מה תראה: חליפה מחויטת, חולצה סגורה עד צוואר, עניבה. אפילו כשיאו של קיץ וכיום חמסין.

איך היא כבשה את העולם, החליפה הזאת! ממוסקבה עד לוס אנג'לס, מיפאן עד דרום-אפריקה היא שלטת שלטון בלעדי. הרהרתי לא פעם, כי ההתקפלות של הקומוניזם התחילה באימוץ החליפה המשעממת הזאת. מה היה רע בחולצה רוסית, מכופתרת בצד? המעטים שלא נכנעו לאופנה הם השייחים הערבים, המטיילים בעולם בלבושם המסורתי. כל הכבוד לשייחים. והנה נפל דבר בממלכת הלבוש הגברי. הוא נוגע לפי שעה בפריט אחד — בעניבה. איזה צבעים בוטים, איזה צורות מודרניות! אני ממהרת לכתוב את זה, כי אחינו הגברים לא רק מרובעים הם; הם גם עדריים מאוד. כבר כיום קשה למצוא עניבה אחידת-גוון או מנומרת בנקודות זעירות, ועוד מעט לא תמצא לרפואה אפילו עניבה חלקה אחת.

לא צרה עיני בכם, רעיי. אבל אם אתם רוצים שנציץ בכם תחילה, עליכם להתאמץ קצת יותר! ■

## הנהג והנער

אחד הימים החמים של חודש מאי נסעתי באוטובוס מס' 66 היוצא מחוף הים ומגיע לפתח-תקוה. באחת התחנות, ברח' בן-יהודה, ביקש נער כבן שלוש-עשרה או ארבע-עשרה לעלות לאוטובוס. תחת בית שחיו החזיק מדף לגלישה על גלי הים, משהו שטוח, לא גדול. הוא ביקש מן הנהג שיכניס אותו עם המדף שלו. הוא ממש התחנן. "בבקשה, הנהג, בבקשה! אני מוכרח להגיע הביתה!" הוא לא הרים את קולו, הוא רק ביקש, שוב ושוב. באוטובוס ישבו מעט מאוד אנשים. השעה היתה בין 7 ל-8 בערב. היו מן הנוסעים שהצטרפו לבקשת הנער. "הוא יכול להניח את זה על הרצפה" אמר מישוה. אבל הנהג לא נעתר להפצרות. הוא סגר את הדלת והנער נשאר בחוץ.

הרגשת מועקה הייתה באוטובוס. איך יגיע הנער לביתו? היה ברור לגמרי שאין לו כסף למונית עד פתח-תקוה. היילך ברגל? ילון ברחוב? מה יעשה?

את הנהג זה לא עניין כלל. הוא טען, שהיה מקרה שמין קרש כזה נפל על ראש אשה וחיבל בה והיא אושפזה. בולשיט. האוטובוס היה כמעט ריק, שום אשה לא היתה נפגעת. באותו יום ממש, בתכנית "ערב חדש" דיבר מישוה על המודעות הספורטיבית הנמוכה של הנוער שלנו והנהג אחד כזה, צעיר, רוה, שחרחר עם תלתלים, ניסה את כוחו בגלישה על הגלים, אבל פתח-תקוה מרוחקת מן הים, לילד אין כסף, לאביו אין אוטו, ולנהג יש כללים.

איני יודעת איך הילד ההוא הגיע הביתה. אולי נמצא מישוה בין נהגי קו 66 שהבין את מצוקתו והיה פחות קפדן. אך הנהג שלנו מוסיף להעסיק אותי. הלא הוא גדל בתוכנו, הוא תוצר התרבות שלנו. מה לימדה אותו זו? שכדאי תמיד לקיים את הכללים, שרצוי תמיד לעשות מה שאומרים לך. שצריך לשקול כל מקרה לגופו, שצריך להיות עירני למצוקה של ילד מפתח-תקוה שאין לו שום דרך להגיע הביתה — את זה לא לימד אותו איש. ■



כיוון שכך, נודמן לי לשמוע את שיחת המבקרים ברדיו, ימים ספורים לאחר מכן. לתמהוני לא מצאו המבקרים מלה טובה לומר על הסרט. הם גילו פגמים בעבודתה של אנז'קה הולאנד. הם טענו שההרס של המלחמה לא הובלט כראוי. אחד אמר שהנער לא עשה ניסיון די רציני למצוא את הוריו. ואחד אמר שבכלל השתעמם וחיכה לגמר הסרט.

מן הסרט לא התאכזבתי. להיפך, התרגשתי מאד, ואילו הביקורת של המבקרים איכזבה אותי מאד. היה חשק לשאול אותם: איפה אתם חייסם, בעצם? גם אם נקבל שאתם צעירים ממני הרכה — איך לא חדרה אליכם אותה תחושה של חוסר-אונים מוחלט, כאשר ילדים נקרעים ממשפחותיהם ונזרקים לחללו של עולם ששום חוק אנושי אינו תקף בו? אפשר להבין את הגרמנים שלא התנדבו להציג סרט זה כמועמד שלהם לאוסקר, ולו בגלל הקטע שבו מורה גרמני, לא-צעיר, לבוש בקפידה, מדגים בפני הכיתה בעזרת סרגל ומד-זווית את תורת הגזע הנאצית. אפשר להבין את הכוז של הקצין הרוסי, משחרר המחנות, לצעיר הדוד-לשוני ששירת את האויב. אך תגובת המבקרים אינה מובנת לי. עלילות הקולנוע, בדרך כלל, הן סיפור בדוי מן הלב, ואנו נדרשים — ובצדק — להתייחס במלוא הרצינות למניעים ולמעשים של גיבורי העלילה. והנה כאן סיפור שאירע "על אמת", דרמה שהתרחשה בימינו, ואין היא מעוררת בהם שום עניין. סלומון פרל אינו גיבור. הוא גם לא מבקש שנראה אותו בתור כזה. הוא סיפור יוצא דופן, אבל הוא קרה באמת. האם המבקרים היו מתייחסים אליו ביתר רצינות אילו מיישהו המציא אותו? אני נוטה להאמין כי כן. ■

עוד יותר נדיר אצל מדינאים. מה השאירה גולדה? לעומת תוקף הופעתה בחייה, רישומה הולך ונמחק. שמורה לה זכות שידעה להתבטא בקצרה, ובכך השפיעה על אנשי המדינה שלנו, אך היא גם זו שטבעה את המשפט הנואל, ש"אין ישות פלסטינית". בגין, מבחינת רישומו הפוליטי, הוא אולי המפתיע שכולם. עדיין אני זוכרת איזה דיכאון תקף את המחנה שלנו, מקיבוצניק ועד פרופסור, כשהוא עלה לשלטון. הלא חשבנו תמיד, "אצלנו זה לא יוכל לקרות". והנה דווקא הוא הוכח כדמוקרטי בין ראשי המדינה. הוא לא ערף ראשים; ולשלום עם מצרים הקדים ויכוח גורלי בכנסת, עד השעות הקטנות של הלילה, ורק אחרי זה נערכה ההצבעה.

כמובן, מלחמת לבנון אינה נסלחת. אבל איך הוא אישית שילם את מלוא המחיר! איך הלך והסתגר במצוקת לברו! יש אחד שמעולם לא היה ראש ממשלה, אך סבורה אני שיש לו מקום ברשימה הזאת, והוא משה דיין. דיין הוא אולי האיש המגלם יותר מכל אחר את המדינה הזו, על הטוב ועל הרע שבה. הוא התחיל את דרכו כחלוץ וכלוחם; מן הלוחם נהפך לכובש, אך בסוף דרכו עשה את חשבון הנפש וחתר לפיתרון של שלום. האיש שאמר "מוטב שרם-א-שייך בלי שלום", הוא גם האיש שאמר אחר-כך, בפוסלו את דברי עצמו, "מוטב שלום בלי שרם-א-שייך".

דרכו של דיין באמצע נפסקה. את הפרק על השלום הוא לא כתב. היכתבוהו הבאים אחריו? ■

## חמישה אוסקרים?

זמנו לא הלכתי לראות את הסרט "שתיקת הכבשים" שהוצג ימים רבים בקולנוע "דקל". אחר שהוכתר בפרסים כה רבים, וחזר לאותו קולנוע, נטיתי אחר הרבים והלכתי לצפות בו. צר לי — הפרסים המרובים שזכה בהם, לא על טיבו הם מעידים אלא על האופנה המהלכת, על המושגים המקובלים בתקופה המזרחית הזאת.

ביסודו של דבר זה סרט מתח. יש בו שני פושעים ובלשית צעירה. פושע אחד בכלא, אחד בחוץ, ועל הבלשית הוטל התפקיד לשוחח עם הכלוא וכתוך כך לשאוב רמזים שיוליכו ללכידתו של הפושע השני. ההימור מצליח, ויש רגע אחד, שיחה אחת, שבה נוצר משהו אנושי בין הפושע הפסיכופאט ובין הבחורה הצעירה. כל היתר — אימה.

מה שמוציא את הסרט מכלל סרטי המתח, הוא מקומו הגבוה בסולם-רייטינג של האימה. הפושע הראשון אוהב לאכול איברים של בני-אדם, השני אוהב לפשוט את עורם. איך לא ירוחק הצופה לכסאו כאשר מפעילים עליו השפעות כאלו? אחד החוליים הלא-רבים שהחברה האנושית הצליחה להיגמל מהם, פחות או יותר, הוא הקאניבאליזם. אם הקולנוע של ימינו רואה הכרח לעצמו להחיותה ולהסתייע בה, זו הבעייה שלו. זה המשך של מגמה באומנות שהולכת מהקיצוני אל הקיצוני-יותר, כאשר הסקס נעשה חושפני יותר והאלימות — אלימה יותר. זו פשוט אופנה.

זכור לי, כי פעם סיפרה חנהילה מרון, אחרי ששיחקה את המלכה אליזבת ב"קאמרי" והתלבשה בהתאם, כי עכשיו היא מבינה מדוע הנשים בספרות של המאה הקודמת מרכות להתעלף. בין המלכה אליזבת ובין ברברה בוש נשתנתה האופנה של בגדי נשים. הן פשטו את המחוך ובכל זאת הן מצליחות להתלבש לא רע. אני מקווה שיקרה כזאת גם באופנת הסרטים. האם הליכה לקולנוע היא עונש? אני, על כל פנים, אין לי חשק לראות סרטים כמו "שתיקת הכבשים". ■

## גזירת המבקרים

ניגוד ל"שתיקת הכבשים" שראיתי באיחור הזדרזתי מאוד לצפות בסרט של אנז'קה הולאנד, "אירופה, אירופה", על הנער היהודי, שנותק מהוריו בימי המלחמה וניטלטל בין הגרמנים והרוסים וכך שרד במלחמה, והיום הוא חי בתוכנו.

## אילנה רף

פרסום ראשון

■  
ובְּחֵלוֹם הֵייתִי עֶגוּר  
מִיִּשְׁהוּ חֵלֶם אוֹתִי כְּתֵר צֶהָב,  
עֵין אֲדָמָה —  
פְּרִי דְמִינוֹ הַתַּת־מוֹדֵעַ  
ובְּחֵלוֹם הֵצְטִינְתִּי פְתִמוֹנָה  
מִיִּשְׁהוּ יַחַל לְהִבְיָנָה  
מִיִּשְׁהוּ פָּרֵשׁ אוֹתִי שְׁלֵא פִּהֲלָכָה.

## גוף אמ

אֲנִי מִפְּיָרָה אֶת גּוֹפָה הָעֵינִי  
כֹּל חַי יֵצֵאוּ מִשָּׁם:  
מִהֲדָדִים הַנְּפֹלִים, מִקְּפְלֵי הַשָּׁמַן,  
מִכְּפֹת הַיָּדִים הַמְרֻשָּׁתוֹת.  
וְאֵת רִגְלֶיהָ אֲנִי זוֹכֵרֶת עֲדִינּוֹת יוֹתֵר  
מִמֵּימִם שֶׁנִּגְעָה בִּי גַם בְּהֵן.  
אֲנִי מִבִּיטָה בְּגוֹף הַמִּכָּר הַזֶּה  
וְיֹדַעַת שִׁישׁ לִי בּוֹ מְקוֹם לְחֹזֵר  
לֹא אֶתְמוּל, גַּם לֹא בְּזִמְן שְׁעוֹד הִיָּה אֶפְשָׁר  
הַגּוֹף עוֹד יַחְכֶּה לִּי עִם שְׁעָרוֹ הַמְדֻלְדָּל  
וּבּוֹשָׁתוֹ שֶׁנִּצְקָרָה עִם נְגִיעוֹת זְרוֹת־מִקְצוֹעֵיזוֹת.  
אָבוֹא אֲלֵיו נִכְמָרֶת  
מִבְּקֶשֶׁת הַבְּנָה.

## לא צריכה אותו



תאום היה לי חופש בלתי מוגבל. מאז שעודד עזב את אשתו יכולנו להיות כל הזמן יחד ומאז שעליתי על הפטנט שלי יכולנו לשכב בכל מקום, בכל זמן בלי לעורר חשד. מה שהצלחנו לעשות במטוסים, בסופרמרקט ואפילו תוך כדי שיחה עם אתי, היה מדהים. בנסיעה לאילת ישבתי עליו כל הדרך מבאר-שבע והוא נעץ אותו בדיוק בנקודה. התנועעתי בעיניים עצומות, כמו תנועת עלי במכתש. האשה בכסא הסמוך אפילו לא חשדה. כשעצרנו ביוטבתה היא אפילו חייכה אלי חיוך של נשים מהוגנות הנצורות בלב המדבר. זה היה כל-כך חדש. לא כמו התקופה שנאלצנו להגביל את הפגישות לשעות הבוקר בדירה של מיקי, (עליה תלינו שלט קטן: "עודד ואירית", ליצור לנו בית משלנו) שנסע לשנת שבתון. בזמן הקצר שעמד לרשותנו היינו דוהרים למיטה, או לשטיח או לכל פריט ריהוט אחר שהזדמן. גם לא היה לנו כל הבוקר. אני הייתי צריכה להספיק להגיע למשרד בצורה מהוגנת, פחות או יותר, למרות שעל-פירוב טל מידן לא חיכה לי שם.

למרות שפרט זה היה חסוי מן העולם, אני הייתי, בעצם, טל מידן, הפרסומאי שהוזמן תכופות להופיע בטלוויזיה בשיחות אולפן רבות-משתתפים. הוא נודע בכתבות הפרסומיות שהפכו אותו לגיבור מקומי, חברתי וכלכלי. במהלך שלוש שעות המשרד שלי כתבתי מדי יום שתי כתבות פרסומיות. היו שלא הבינו איך אפשר לכתוב בלשון טכנית על בקר השקיה ממוחשב, ומיד אחר-כך להשתפך בשבחיו של תבלין חדש. אני עשיתי את זה בלי שנתקלתי אפילו במוצרים שכתבתי עליהם. מדי בוקר נחו על שולחני שתי הודעות פאקס ששלח טל, המציגות את נושא הכתבה ואת תכונות המוצר. כל השאר היה דמיון צרוף. בהינף מחשב בראתי מחקרים מדעיים ואף הסתמכתי על ממצאיהם. הבאתי לאוויר העולם לקוחות מרוצים המעידים בהתלהבות על השינוי הדרמטי שחל בחייהם לאחר השימוש בשמיכת פוך סינטטי, ברכב המסחרי החדש, בצמיד מונע בחילות ובכרית נגד נחירות. יכולתי להגיע למשרד אחרי שבלעתי ברעבתנות שווארמה כפיתה מדופנת בשכבת חומס עבה, גרושה ציפס וסלט, ולהפוך במחי מחשב לאחת מלהקת הנשים הדקיקות-עד-אנורקטיות שהתעמלו בשיטה החדשנית שכתבתי עליה ונראו מזות רעב עוד לפני שהגיעו לכתבה השנייה, שהציגה בפניהן את אבקות הדיאטה, המשימה השנייה שלי לאותו יום. גוף ראשון, התלהבות של גילוי מן המוצר שהפך אותי ממשקל פיל למשקל דוגמנית, אף אחד לא ינחש שלא גוייסתי לצה"ל בגלל תת-משקל ושתזונת הילדות שלי התבססה בעיקר על כדורים להגברת התיאבון.

כאותו בוקר עמדו בפני שני קרמים לפני, שניהם צרפתיים, שניהם מתעקשים להיות יחודיים. הדלקתי את המחשב וחשבתי שיש לי עוד שלוש שעות עד לטלפון של עודד. פתחתי בקרם הצהבהב והענקתי לו מראית פארא-רפואית. קוסמטיקאית מדופלמת ורופא עור נחלצו לעזרתי והמליצו בחום על המוצר אשר (לא יאומן) שינה את חייהן של מיליוני נשים בעולם. צוהלת על קצב השינוי שחוללתי שוב ושוב בחייה של האנושות העלתה בחדווה נשים שחכו לי את הדיפת פגעי הזמן ממראה פניהן. עודד. בעיצומו של תהליך כינונו של המדע הדרמטולוגי החדש התקשר טל מידן ממקום מושבו הכמעט קבוע בכריכת גורדון.

"הכל בסדר?" כמובן שהכל בסדר. נותרה לי שעה לסיים

את המשימה היומית, נותרו עוד ששה ימים לפרסום הכתבות בעתון רב התפוצה ביותר ונותרו עוד שלושים יום למועד סיפוח התשלום לחשבוננו התופח של טל.

עודד ניסה לשנות את הסדרים שלי כבר בפגישה הראשונה אצל מיקי. "את לא יכולה לעשות את זה לבד ולקבל את הכסף?" הלקוחות, הפגישות העסקיות בכריכה ובמסעדות, השיחות הענייניות על השפעתן של הכתבות על קידום המכירות. "כנראה שלא" אמרתי ועודד החליט בו במקום לקחת אותי תחת חסותו לצורך חינוך מחדש.

"למה את נותנת שינצלו אותך?" הוא הביט בי במין התעמקות, כאילו סקירה מרוכזת של תחתית עיני תעלה את הפתרון לחידה. זה היה המשפט השני שאמר לי אחרי שמיקי הציג אותנו וכבר הרגשתי שאני באחריותו. בגלל המבט הזה הפכה השיחה האינטלקטואלית השגרתית אצל מיקי למעין משימה פיסית. עודד פיזר הברקות בקלילות, אך מדי פעם כאילו בקע עומס מרוכז את המבט הקל והוא שילח בי את השחור החודר שנוחר אצלי גם כשהפנה שוב את מבטו.

מאז התהום השחורה הזו הייתי מכורה למין עם עודד. מה יוצא לי מזה שמישהו "יקח אותי לסרט" או "יוציא אותי" כמו שאתי אומרת, אם הישיבה מול המסך מעוררת אותי רק לרצות את עודד ואם במשך כל שיחות ההיכרות המעצבנות אני צריכה להכניע את הזרמים הבלתי נשלטים בבטן, שמחכים להתפרץ ברגע שעודד יופיע. לא רוצה ניתוח אקדמי של משמעות השימוש בשתי שחקניות לגילום דמות אחת אצל בנואל. לבונואל יש "THAT OBSCURE OBJECT OF DESIRE", אבל לי יש אובייקט ברור מאוד. אני לא צריכה לשחק עם שניים. אני רוצה את עודד כל הזמן. הרי מאה פעמים ביום, כשאני חושבת עליו, השכל מתערפל לי. ומתי אני לא חושבת עליו? לפעמים אני חוששת שאפתח את העתון רב-התפוצה מאד ושם אמצא בלב הכתבה שלי על שיטת הרזיה או בנקאות, תיאור מפורט של ההזיות הארוטיות שאיש לא טרח למחוק מן ההגות.

למעשה, פיתחנו את ההזיות למדרגת אמנות. בצהריים, בין אחת לשניים, עודד נשאר לבד במשרד ואני הייתי נועלת את דלת החדר, מחשש אוזנה הכרויה של אתי, המזכירה. זה היה מועד השיחה היומית. הייתי רועדת כבר חצי שעה לפני, אבל זה כלום לעומת הרעד שלא הצלחתי לשלוט בו אחרי. עודד קרא לזה "העינוי הסיני שלי" וקבע שזה לא יכול להימשך ככה.

"בוא אלי" הייתי אומרת בקול הרך שהמיס מיד את קו הטלפון. עודד נאנח עמוק לשפופרת, חודר לאוזני, זורם במערכת העורקים המבולבלת שלי.

"מה את לובשת?"

"את החולצה הלבנה ומתחת כלום" והייתי מורידה את החזיה דרך השרוולים.

עד שלא בשרתי לו שאני לגמרי רטובה למטה לא יכולנו להפסיק. והוא היה שואל אם אני נוגעת בעצמי. רק בשבילך. היו, כמובן, שעות אחר-צהריים, אבל עודד נאלץ לקיים פגישות עסקיות וגם לפזר את החשד בבית. אני הייתי חופשיה מאחר-צהריים ועד הבוקר. השעות האלו היו המבוא המתגעגע לאושר. אחר-צהריים ישבתי בכורסה העמוקה והמהווה שפעם ישבתי בה עם עודד. טוב, בהתחלה ישבנו, אבל זה לא נמשך הרבה זמן. מיד הגענו לתנוחה אחרת לגמרי ומיצינו את

ומכסה גם את הכסא שלצדה. הוא הופתע. הוא שמח. עודד לא ראה את אירית שלוש וחצי שנים. בשנתיים הראשונות היתה שנאתו מהולה לבלי הפרד בתשוקה נוראה להטביע את ראשו בשקע של צווארה. הערב בו השאיר את המזוודה בחוץ כדי שלא תנחש לפני שיגיד לה במגע שמעכשיו אין לו בית אחר, ננעץ בבשרו כמארה שאי-אפשר להפטר ממנה. היא לא מיהרה לקראתו, סוחפת אותו אתה לצלילה המשותפת שראה בעיני רוחו כל הדרך אליה, ועוד חודשים רבים קודם לכן. והרי כך היתה אהבתם, חודשים מיהרה אליו רכה ובשומה ומערפלת. בשבועות שלאחר מכן ראה איך הולכת ואוזלת נכונותה. העולם המצועף ששניהם נסחפו בו במערבולת היה הולך ומתפוגג. הוא לא יכול היה לוותר לה. ההמתנה הממושכת הצטברה בו לצורך שאינו מרפה. כבר חודשים חש שלא נותר לו דבר מלבדה. עוד לפני שעזב את הבית הודה בפני עצמו שבבוקר הוא עושה את עצמו עובד ובלילה עושה את עצמו ישן. "כל היום אני רק מחכה לך" אמר לה פעם, שפתיו לחוצות אל בטנה. פניו התחפרו בה, לשונו מכונסת בטבורה, והוא מבקש לעבור את מחסום הגוף. הוא זכר את גופה כאינספור הצעות להתקרבות, אבל גם את נקודת התעווע שעצרה אותו תמיד, שגרמה לו לחוש כי נותר רחוק מדי.

מאז בא אליה, עוזב מאחוריו כל מה שעמד ביניהם, הפעילה אירית מנגנון שלא חשד בקיומו וקרעה בכשרו בשליטה החדשה שקנתה לה על מערכת העצבים של שניהם. היא הצמיחה חלל חדש שקם וניצב ביניהם. בשעות הצהריים חששה לשוב לדירה, כי אלו היו שעות הגעגוע והיא לא ידעה כיצד להמיר אותן בנוכחות המתמדת של הגבר הזה. בינואר, חודש אחרי שעזב את הבית, היא הגיעה לדירה מאוחר. עודד חיכה לה במיטה, משתוקק שתבוא אליו רכה ונכמרת, מוכרח להשיל את העור שהחל להתקשות סביבו. אירית הגיעה מהערב החורפי רועדת מקור. התלכשה ונכנסה לזרועותיו המחבקות. עוד לפני שנגע בה הפך בו הרוך החם לתשוקה שתמיד עוררה בו והוא קרב את פניו לשקע של צווארה בתערובת התמידית של עדנה ותאוה שעלתה בו כנחשול. הגוף הקר לא הפך למחמדים. התהליך השתבש. "מה קרה" שאל ובטנו נשאבת פנימה בפחד. "כלום"

ואחר-כך הוסיפה בחביבות "אני קפואה. אני לא יכולה לעשות את זה במצב כזה". למחרת מצא את מזוודתו ארוזה והיא אמרה שגם הוא בטח הרגיש שזה כבר לא זה.

במשך שבוע לא הניח לה לשעה. התקשר לעבודה, הגיע לדירה. פעמיים קיבלה אותו לשיחה. אחר-כך סרבה להכניס אותו והפסיקה לענות על טלפונים. הרחוב שלו נמחק עבורה ממפת העיר והדירה של מיקי נעלמה בעליל. הוא שלח לה מכתב, מתחנן שתשוב לעצמה, אליו. לפעמים הבחינה בו ניצב על המדרכה שמול ביתה, כמיין ילד עזוב. אחר כך כתב שוב ואמר שמצא לה תחליף, וצרף גוש קטן וחום. ברגע הראשון חשבה שזה שוקולד, אחר כך הבינה שזה חשיש. היא התקשרה כשהיה בעבודה והשאירה הודעה במזכירה האלקטרונית, שהיא מקווה שלא יזיק לעצמו.

היא לא רצתה שיוותרו בו סימנים מרשיעים. אחר-כך שלח לה פאקס למשרד, וביקש שתכתוב כתבה על גבר שנשט את משפחתו וגילה את הצד האפל של הנשים. היא חשה שלבו התהפך ולא יכלה לשאת את המחשבה שהוא עלול לכלול אותה ב"כל הנשים". היא השאירה לו הודעה שנייה במזכירה, מבטיחה שהיא ברשימת שוחרי טובתו. היא נכנסה לרשימה כשהיתה משוכנעת שהיא אחת ויחידה. הצלצולים פסקו, בתיבת הדואר לא המתין לה אף מכתב. אפילו לא גלויה. על דפיקה נכמרת כדלת אין מה לדבר. אפילו הפאקס הביא רק את המשימה היומית של טל מידן.

אירית היתה חוזרת הביתה לאחר שתי הכתבות היומיות ויושבת בכורסה בגוף קשוח מציפייה. לא היתה מתקפה שאפשר להדוף. בלבה ידעה שהוא שלה ושתחכה לו ככל שצריך. אסור לה לרדוף אחריו, אסור לשבור את הכישוף שהיא משרה כמוקד המשיכה שלו, אבל היא תהיה מוכנה כשיבוא. היא הקפידה

האפשרויות לחיבור שתי נקודות לווטות בחלל נתון מצומצם. בכורסה הזו הייתי חשה את כל גופו ואת רצונו המתמסר. רצייתי לגשת אליו למשרד, להיכנס, לחולל בו מבוכה נוראה. הוא ישתדל לשמור על מראית עניינית, יציג אותי כלקוחה, יציע לי כסא. "אתה מוכן לצאת לרגע לראות דגם שהשארתי ברכב?" וראיתי איך הוא מהסס בין הצורך להיות קורקטי לבין הכורח ליפול לזרועותיי. הוא יירד איתי לרכב. במעלית אני עומדת באותה מתיחת גוף אגבית שמזרימה בו תמיד אדרנלין משוגע. הוא מפעיל התנגדות. אבל לא לאורך זמן. מתיקות הידיעה שאין דבר שהוא יכול להעמיד כנגד ההשפעה הזו. אבל עוד לא, עוד לא, עד לנשימה האחרונה.

בערב נכנסתי למיטה מוקדם, שוכבת ערה, מנסה להתקשר עם עודד בלי להתקשר. שם זו רק ידידות, ידעתי, והייתי רואה את גופו נח אצל האשה הקרובה ההיא. מעולם לא חשתי קנאה, אבל תחושת הבזבז לא נתנה לי מנוח. הרי באנגריה שלנו אפשר היה להאיר את רמת-גן. לא, את כל גוש דן. עודד הבטיח לי שאני יכולה להעביר לו כל ידיעה ותחושה באמצעות קשר רוחני.

"תדמיני לך טלפון, חייגי בו, ואז התחברי ON LINE. אני אקלוט".

בטלפון הזה התחברתי כדי לומר שכל תאי גופי משתוללים מכיסופים ושהוא מוכרח לצאת מהמיטה ולבוא מיד. פעם קמתי בלילה ומצאתי את עצמי עומדת מעבר לכביש, צופה לעבר ביתו. חלונות חדר השינה היו פתוחים ויכולתי לראות את ה"רנואר" המשקיף על המיטה. אחרי שלוש שעות החל הלילה לאבד את השחורה-עמוק שלו ואני השתרכתי לשוב לחדר.

ידעתי שיעזוב את הבית, שיבוא אלי. אז אהיה כמו הנשים השמחות האלו שאני כותבת עליהן. כבר ידעתי את פרטי האושר המתפרץ, ידעתי איך נפתח את הבוקר באמבטיה משותפת, לוגמים קפה ומתזים קצף, איך אצביע על נקודה בבטני ש"אינה יורדת בכביסה" ועודד ינסה למחוק אותה באצבעו עד שנגלוש לערפול המגע; איך יאסוף אותי בדרך הביתה ולא נספיק לאסוף את כל חלקי הביגוד מן המכוננית ונדהר במדרגות מכסים במעיל את הסימנים המרשיעים. אבל עוד לא ידעתי על הפטנט.

זה היה בגלליה הלבנה כשהפטנט שלי נודע לעודד. ישבנו על כסאות סמוכים, המעיל הגדול שלי פרוש על רגלינו, מכסה, וידינו נחות במקום ההוא. לא בדיוק נחות. מבטו היה נעוץ עמוק במחשוף שלי והרגשתי איך הוא מלא תכנונים של כיבוש השטח ואיך מעברן הבלתי פוסק של המלצרות מכניע את נשימתו.

הוא ראה אותה יושבת לבדה, המעיל המוכר מוטל על ברכיה



ללבוש רק את המפתים שבבגדים, למקרה שתתקל בעודד. היא רכשה בגד גוף שחור שקוף, בו תקביל את פניו אם יכחור להודיע על בואו מראש. גם אם יבוא כמפתיע, כושל אל דלתה, ימצא אותה מוכנה. היא טבלה יום יום באמבט מבושם בשמן ירחיני וגלשה לפנטזיה.

הכורסה נכנעה לשיני הזמן. דווקא עכשיו, כשהיה עליה לשאת את משקלה של אירית בלבד, נשברה אחת מרגלי העץ והנגר הודיע לה בצער אך בפסקנות ש"אין טעם לתקן. כל העץ כבר אכול מבפנים". אולי הגיע הזמן לקנות כורסה נורמלית. היא חשבה על רהיטי "סטייל" ששיבחה בכתבה בשבוע שעבר. אתי ידעה מה מספר הטלפון של "סטייל" ועם מי צריך לדבר. "יש להם דברים משגעים" ספרה לאירית. "מידן עשה אתם בארטור והוציא מהם מערכת סלונית מעור ומערכת לגינה ממש בזול". אבל היא נותרה יושבת בכורסה חסרת הרגל שאצרה את מגעו של עודד.

חברים טרחו לספר לה כי מזה שבוע הוא נראה ערב ערב כשהוא עוזב את פאב השופטים, גופו כרוך בגופה של נערה. לא תמיד אותה נערה. עודד התמיד בנסינותיו להטביע את האבן העצומה שרבעה על לוח לבו. נשים, כך סבר תמיד, הן אתר ההטבעה המוכח ביותר.

עוד באותו ערב היא התקשרה לדירה של מיקי, אבל עודד לא היה. קולו כמזכירה האלקטרונית ביקש – בעברית ובאנגלית – להשאיר הודעה אחרי הבי. היא לא טרקה בזמן, ועודד קיבל שיחה ריקה.

קח אותי. קח אותי. חשבה אירית ונשימתה מתדפקת לדופן החולצה עמוקת המחשוף.

ואז גילתה את הפטנט. בשעות האינסופיות שלאחר האמבט היומי היא שקעה בפרטי הפגישה שתהיה, המבטים השחורים, הגלישה הבלתי נמנעת להזדקקות ההדדית של גופותיהם. היא ראתה כיצד ינסה לשמור מרחק, נוטר את הכאב שגרמה לו, את הדחיה, אבל חשה כיצד יגלוש בטוחות בינות לסימני התשווקה שתציב. התשווקה אליה. כבר לא נזקקה לאמבט ולחסות החדר. עודד היה אתה כל הזמן. בנסיעה היומית באוטובוס, דוחף אתה את עגלת הקניות בסופרמרקט ונדחק אליה באפילת בית הקולנוע. נכון שלפעמים החמיצה קטעים מן הסרט מחמת הריגוש שהעלה בה. אבל הן הוא היה שלה. וזה היה שווה.

היא לא מיהרה. לפני השתרע כל מרחב הכמיהה והיא עמדה למצות אותו עד תום. הוא לא ייכנע לקסמיה לפני שתפרוש לפניו את כולם, עד האחרון שבהם. הוא לא יפול שדוד כל עוד לכה לא ימשוך אחריו את מערכת העצבים כולה ויותר אותה חשופה ופגיעה. והיא הלכה כל הדרך אחר התביעה שלו, מפיסת אותו בדמה, ניגרת לרגליו. רק אז, שתהיה שלולית רותחת, יכנס אותה, יתבע אותה והיא תכנע ללא שיר, מייחלת שיינעץ בה עד הסוף, עד לריאות, עד לכבד.

פיה היה יבש מתשווקה. ההפסקות בין מפגש למפגש התקצרו. בערבים היתה תשושה. בלילות שבה ונדדה אתו בכל האתרים בהם יכלה להשתוקק אליו, להכניע את הריחוק. היא היתה אתו בינתיים, עד שיבוא.

כשראה אותה בגלריה הלבנה יושבת לבדה בעיניים עצומות למחצה, נלכד מבטו בפניה. כמה טוב היא נראית, והוא נצרב שוב בצורך המוכר הזה לדעת שהיא אוהבת אותו. היא היתה בעיצומה של התקדמות לעינוג אתו. יש גבר בחייה, חש ביאוש. למרות שעכשיו לא עליה דאב ולמרות שתשוקתו היתה שייכת לאהבה חדשה וקשה, הוא לא יכול היה להתכחש לצורך בהיסחפות המיוחדת שהתלוותה תמיד לודאות שאירית אוהבת אותו. האהבה הזו הכחישה את העולם. והוא היה זקוק שוב לקסם שהיה בה להעלים מפניו את האובדן של האשה החדשה. לפחות לשעה קלה.

ואז היא ראתה אותו. איזה מזל שהתלבשתי נכון. עודד ניגש. כן, על פניו הארשת שצפתה. קח אותי, קח אותי. נשימתה

איימה לקרוע את מחשוף החולצה. "אני מבין שיש לך מישהו. גם לי יש. אבל אני מוכרח לדעת שגם את צריכה אותי. לפחות קצת. לדעת שהאופציה קיימת עבורנו כשנצטרך".

גופה התרומם מבלי שידעה שהוא עומד לעשות כך.

"אני לא צריכה אף אחד".

הקול החלול הדף אותו מיד. ברגליים חלולות היא יצאה מהגלריה.

למחרת עזבה את העבודה. כמשרד הפנים החליפה את שמה. מעכשיו היא טל מידן. ■

## ברכה רוזנפלד

### אני מדובבת אותך

לאבי, רב ברנרד פיינבורג

זאת אני, בתך, המדובבת אותך  
בשפת טפות הגשם בחלון  
בהגאים החנוקים והברות מקצועות לסרוגין  
לאורך הדקות הממשכות המתחלפות אל מול פני  
בורחות

אולי ימסו את המצח הקפוא  
ואת הגוף שעטיפות הקשיתה  
יזרימו המימות בחלומות שלך  
רעד קל בעפעפים  
כמו רעד קל של המנורה וחלונות  
ממעופם של פרפרים סומים

קרני ירח מתגרות בעבי הקירות  
בלהבים של כסף  
עושות בנו כמעשה נסים  
לקצץ, לקצץ  
בזוגיות יד נעלמה פורשת אש כחלה  
של אבדון

בתריסים האגדה חובטת את המות\*  
ומחשבה מיסרת הפכת בי בחרב  
אני בוחנת מעשי –

את קו החיים המתקצר חולף עובר  
בין תולדות כפות ידי  
שמעתי פעם כנור בוכה  
כמענה ליבבת הרוח  
הצליל היה זהה  
פה דיאס רה הרוח מיבב  
פה דיאס רה עונה מחליקה הקשת  
וכאן השקט  
אתה לא זן  
אתה אינך עונה

הצל נחרד  
מטת החלי נרתעת לאחור  
אני עדין מדברת בשפת טפות

המצעים קרים  
כמלכודות אבק.

\* כותרת שירו של יאיר הורוביץ מתוך "בשכתי לבדי" "האגדה חובטת בתריסים, את המות"

נאזים חיכמת

מתורכית: נסים אשכנזי (אסקין)

מתוך "שירי השעה 21-22"

שירה

MĀZIM HIKMETT

חלוץ השירה המודרנית בתורכיה. חיכמת הוא יליד 1902. בגיל 19 למד כלכלה ומדעי המדינה במוסקבה, שם הכיר סופרים ומשוררים בולטים והושפע משירתו של מאיקובסקי. עם שובו לארצו זנח את הכתיבה בחרוזים ובמשקל והחל לפרסם שירים בסגנון חופשי בניגוד לרוח התקופה. בשנת 1938 הואשם בפעילות קומוניסטית ונידון לחקופת מאסר של עשרים ושמונה שנים וארבעה חודשים. שבתות הרעב התכופות שלו, הפגנות האהדה של שוחרי שירתו והלחץ מצד גורמים בינלאומיים הביאו לבסוף לחקיקת חוק החנינה כפרלמנט התורכי, שבעקבותיו שוחרר מכלאו בתום שתים-עשרה שנים, כשהוא חולה במחלת לב. לאחר צאתו לחופשי, התהלכו שמועות שהשלטונות רוצים להביא לחיסולו. נאזים דחפת היה מודע למעקבים אחריו ולסכנה המאיימת על חייו, ובשנת 1951 נמלט בספינה רומנית לגוש המזרחי ומשם עבר לכריית המועצות - שם מת בשנת 1963. יצירותיו, שהיו אסורות בחייו בתחומי מולדתו, זכו לתפוצה גדולה לאחר מותו ותורגמו לשפות רבות. השירים המופיעים כאן לוקטו מתוך הקובץ "שירי השעה 21-22", שבו שירים ששלח דחפת לרעייתו פיראיה מדי יום מתוך בית-הכלא.

אָמֵש חַלְמָתִי עָלֶיךָ  
הֵיית יְשׁוּבָה לֵיד בְּרַפִּי.  
הַרְמַת אֶת רֵאשׁוֹךְ וְהַבְטַת בִּי בְּעֵינֶיךָ הַגְּדוּלוֹת וְהַבְּהִירוֹת  
וְשָׁאַלְת אוֹתִי דָבָר מָה  
וְשָׁפְתִיךָ הַלְחוֹת נְעוּ  
אָךְ אֶת קוֹלְךָ לֹא שָׁמַעְתִּי.

בְּתוֹכֵכִי הַלֵּילָה אֵי־שֵׁם צִלְצַל הַשְּׁעוֹן כַּמְבֹּשׂוּר טוֹבוֹת.  
לְחָשִׁי, אֵין הַתְּחֵלָה וְאֵין קֵץ בְּאֹיֶר.  
בְּכַלּוּבוֹ הָאָדָם שֶׁל הַכְּנֻרִית שְׁלִי הַשִּׁיר "מִמּוּ",  
בְּשָׂדֶה הַתְּרוּשׁ רַעַשׁ הַזְּרָעִים שְׁפוֹרְצִים דְּרָךְ וְגוֹבְהִים,  
וְהַמְלַת הַנְּצִחוֹן הַצּוֹדֵק שֶׁל הַהֵמוֹן מַתְּגַנְבֶת לְאֲזֵנִי  
וְשָׁפְתִיךָ הַלְחוֹת נִפְתָּחוֹת וְנִסְגְּרוֹת לְסֵרוּגִין  
אָךְ אֶת קוֹלְךָ אֵינִי שׁוֹמֵעַ...

הַתְּעוֹרְרָתִי וְרוּחִי נִבְאָה.  
אֵין זֹאת כִּי נִרְדַּמְתִּי וְסִפְרַת בְּיַדִּי.  
אֲנִי מִהֲרָה:

הֵיִתְכֵן שְׁקוֹלְךָ הֵיָה בְּלִיל הַקּוֹלוֹת?

אֲנִי קוֹרָא סִפְר:

אֶת נִמְצָאֵת בּוּ,  
אֲנִי שׁוֹמֵעַ שִׁיר:

אוֹתָךְ הוּא מְזַכֵּר.  
אֲנִי יוֹשֵׁב פֶּת לַחֲמִי לְאָכֹל:  
אוֹתָךְ רוֹאֶה לְפָנַי.

אֲנִי עוֹבֵד:

אֶת נוֹכַחַת לְיַדִּי.  
אֶת בְּכַל מְקוֹם אֵלָיו אֶפְגֶּה,  
אָךְ נִבְצַר מֵאֲתָנִי לְשׁוֹחַח  
וְלִהְשָׁמֵעַ קוֹלִנִּי:  
אֶת רַעֲיָתִי הָאֶלְמָנָה כְּכֹר שְׁמוֹנָה שָׁנִים...

אֵין דֵּי מַלִּים, אוֹמְרִים, לְתַאֵר אֶת דְּלוּתָהּ שֶׁל אִיסְטַנְבוּל:  
הַרְעַב, אוֹמְרִים, גְּמַר אֶת הָעַם,  
וְהַשְׁחַפֵּת נְגוּעִים בַּהּ רַבִּים.  
וְמָה שְׁקוֹרָה עִם הַקְּטִינוֹת  
בְּתוֹךְ מְבָנִים שְׂרוּפִים,  
בְּתוֹךְ הַתָּאִים בְּכַתִּי הַקּוֹלְנוּעַ...

.....

בְּשׁוֹרוֹת שְׁחוֹרוֹת מְגִיעוֹת מְעִרֵי הַרְחוֹקָה,  
מְעִרְם שֶׁל עֲנִיִּים, שֶׁל חְרוּצִים, שֶׁל יִשְׂרֵי לֵב  
זוֹ אִיסְטַנְבוּל הָאֲמֵתִית,

עִיר מְגוֹרֵיךְ אֶהוּבָתִי,  
אוֹתָהּ אֶשָּׂא לְמְקוֹם אֵלָיו אֲגַרֵּשׁ, לְכֹלָא בּוֹ אֶשְׁבּ,  
בְּתוֹךְ תְּרַמְלִי עַל גְּבִי  
וְכַצְעַר הַבָּנִים בְּלִבִּי  
וְכַדְמוּתָךְ בְּתוֹךְ עֵינָי...

בְּהַתְּבוֹנְנִי בְּעֵינֶיךָ  
מִכָּה בְּרֵאשִׁי נִיחוּחַ הָאֲדָמָה סְפוּגַת שֶׁמֶשׁ  
וְאֲנִי אוֹבֵד בְּתוֹךְ הַתְּבוּאָה בְּשָׂדֶה חֹטִים...  
תְּהוֹם בְּלִי תַחְתִּית עֵינֶיךָ הַנוֹצְצוֹת בִּירֵק  
וְהַמְשַׁתְּנוֹת לְלֹא הֶרֶף כַּחֲמֵר בְּרִיקִימָא  
הַמְּגַלּוֹת כָּל יוֹם טַפַּח מְסוּדָךְ  
וּמְכַסּוֹת  
טַפְחִים...

הוֹצִיאִי מִן הַתְּכָה אֶת הַבְּגָדִים שֶׁלְבַשְׁתָּ בְּפָגִישַׁתְּנִי הָרֵאשׁוֹנָה,  
הַתְּלַבְּשִׁי, הַתְּקַשְׁטִי  
בְּדוּמָה לְאֵילָנוֹת הָאֶבִּיב...  
הַצְּמִידִי לְשַׁעְרֶךָ אֶת פְּרַח הַצְּפָרָן שֶׁשְׁלַחְתִּי לְךָ עִם הַמְּכַתֵּב  
מִן הַכֵּלָא,  
הַגְּבִיחֵי אֶת מִצְחֶךָ עֲטוּר קְמִטִים וְהַבְּהִיר וְהַרְחֵב וְהָרְאוּ לְנִשְׁיָקוֹת;  
בְּיוֹם שְׁפָזָה אֶל לְךָ לֵהִיּוֹת כְּנוּעָה וּמְדַכְּאוֹת,  
בְּהַחֲלֵט לֹא;  
בְּיוֹם שְׁפָזָה חִיבַת לְהָרְאוֹת יְפֵה רַעֲיַת נְאֻזִם הַיְכַמֵּת  
כְּנֵס הַמְּרָד!...

מָה הִיא עוֹשֶׂה עֲכָשׁוּ

כְּעַת, כְּרַגַּע  
הָאֵם בְּבִית הִיא אוֹ בְּרַחוּב,  
הָאֵם עוֹבְדַת אוֹ שׁוֹכֶבֶת אוֹ עוֹמְדַת  
?תְּכַן מוֹרְמַת יָדָה.  
(הוּ פָּרַח שְׁלִי,

תְּנוּעָתָהּ זֹו חוֹשֶׁפֶת אֶת זְרוּעָה הַבְּהִירָה וְהַעֲבָה)  
מָה הִיא עוֹשֶׂה עֲכָשׁוּ

כְּעַת, כְּרַגַּע?  
אוֹלֵי מְלַטְפַת גּוֹר חֲתוּלִים  
שְׁעַל כְּרָכָה,  
אוֹלֵי צוּעְדַת הִיא, מִהֶלֶת.  
(הוּ הַרְגָּלִים הָאֶהוּבּוֹת, חֲמָדוֹת נִפְשִׁי,  
הַמוֹבִילוֹת אוֹתָהּ אֵלֵי בְּיָמִים טְרוּפִים שְׁלִי.)

וְעַל מָה הִיא חוֹשֶׁבֶת,  
הָעֲלִי?

מִי יוֹדֵעַ

אוֹלֵי עַל

הַשְּׁעוּעִית שְׁמִסְרַכַת לְהַתְּבַשֵּׁל  
אוֹ עַל אֲמֶלְלוֹתֶם שֶׁל  
רַב בְּנֵי הָאָדָם.

עַל מָה הִיא חוֹשֶׁבֶת עֲכָשׁוּ  
כְּעַת, כְּרַגַּע.

# ריבה רובין: דיאלוג

מבחר שירים 1970-1991

תרגמו מאנגלית: מאיה בז'ארנו, גיורא לשם, עליזה נהור,  
יונתן רטוש, אילן שיינפלד

## ליריקה ייחודית, אינטימית, של משוררת בולטת בלשון האנגלית

ספר עתו 77

המשך מעמ' 25

והשיממון הנפשי של ילד החש נעזב ובלתי חשוב מרוב קטנות, גם הוא בסופו של דבר יודבר ויתמלא: "יום אחד יהיה נעצר כשיקרא דברים שידע מזמן ולא ידע לומר מרוב קטנות [...] וכאילו גולם של הרגשה עיוורת היה נפתח פתאום ומיישר כנפיים מוכנות משכבר, ולאחר הרבה זמן, ארבעים או יותר שנים, הוא מוצא פתאום דברים שלא ידע לומר אז כשהיה קטן [...] אבינו שבשמים, כך מצא בספר יום אחד מאוחר בחייו, בשעה של שתיקה שבה עומד לו אדם גלמוד ועזוב, קרא בספר, שבה לא יקלוט את קולך וידמה כאילו עזבת אותו והוא נשאר נעזב — שעה זו, כך קרא, אינה אלא היא רק רגע של דממה באמצע השיחה. רק רגע של דממה בתוך שיחת היחד שלנו, קרא אחר כך מה שידע קודם, לפני הרבה שנים. ובדיוק כך" (עמ' 95-96).

וזה פירושו של לדבר על עצמו ועל העולם בנשימה אחת. ■

גברות. "זה מתחיל בשני ילדים [הגיבור ואחיו] יד ביד הולכים" (עמ' 127), נאמר בלוח השלישי של הטריפטיכון השלישי, ובהמשך שוב אב ובנו "והולכים יחדיו" (עמ' 136). אבל כיוון ש"העקידה" כבר התרחשה בחלקו המרכזי של הטריפטיכון, כאן כבר ניטל עוקצה, ומתברר שגם אם הכל נדמה עד עתה "נשף מסכות", אשליה, זה אמנם כך, אבל לא לגמרי:

וכאילו כל מה שקרה בשנים האחרונות בתל אביב ובגדולתה לא היה אלא באמת רק איזה גירוד קל וגיבוב קל בפאתי השלם הבלתי משתנה הזה, ורק מעשים של מה-יכך בצד הבלתי משתנה הגדול, וכל חריצות הבונים התמוססה לקצת אבקים רצים באין מכלים על פני הפתוח הגדול שמסביב, שלא כרמי הערכים ולא כתי היהודים לא נוגעים בו, ולא משנים בו כלום. ורק קצת הלאה מזרחה, ממש מתחת לשמש, רואים כעת כרושים שחורים ובתים אדומי גגות. (עמ' 136)

משמע, השממה לבסוף תיכבש ותתמלא,

עומדת תמונת הילד הנפחד, הממורמר ("וחבל שהלך אתמול לשתות גזוז עם אבא" [עמ' 117]), הממאן להינתק מאביו, המסרב להתבגר. אבל שלב ההינתקות וההתבגרות הוא בלתי נמנע והכאב הגדול המתלווה אליו, גם הוא הכרחי. החלק השלישי של הטריפטיכון האמצעי נקרא "תרש", על שם הילד המכונה מאז פורים האחרון, תרש, שם ועדות לכך ששולב הכאב מנשף המסכות הנורא נמשך גם אל החיים שאחרי טראומת הפרידה וההתבגרות.

אבל בחלק השלישי של הטריפטיכון המרכזי, העוסק רובו בסינימה (סוג של תחפושת לחיים "האמיתיים"? ) ובהתפעלות מן ההמצאה הגאונית, ניכרת גם השלמת-מה עם המסכה והתחליף, עם ההינתקות וההתבגרות. ולמעשה, מתוך מה שמוחזק שקר ורעות-רוח, מתחילים לבצבץ ניצנים (לבנים, כמו חצבים) של אמת, התאוששות, פרופורציה נכונה והת-

המשך מעמ' 39

לעולם ועד, כאילו סגרו אותי בצלוחית זכוכית, ממנה לא אשתחרר לעולם. את תחושת היסורים לא אשכח לנצח. כיצד לפרש את המטען הסמלי בחלומי של נער צעיר, כיצד להבין את פשר חלומי? תם המסע אל מסכת המכתבים ולא נשלם. הוא מצטרף אל הנפשות הערטילאיות שבכלל יצירתו של הסופר, אל רכימג המעופף, האב יעקב, המבקש לברוא אדם בצלם המנאקין, אל אדלה, המשרתת המדיחה והמפתח, אל אנה צסילאג המסתורית ועוד. בעולמו הקסום של מורה למלאכה ולציור בדרוהוביץ, אי שם במבואות רחוב התנינים, הופכת האיגרת, כספריו, למתאר של מציאות ואשליה, של המוחשי והמדומה, המשמשים כערבוביה גאונית. ■

ולגראפית זו היא אל הפסיכולוג, פרופסור שומן. חלום המסופר בו הבעית את כותבו כל ימי חייו. הכל מכל, כאילו נלקח מהתיעוד הפסיכונאליטי שבאסכולה הפרוידיאנית. "[...] אותה הקללה של כדירות עצמית, ניתוק מהחיים, מהפעילות, החרווה והטראגיות שבהם, מזכירים לי את חלומי ואני כן שבע. אותו חלום הטביע את חותמו על גורל חייו... אני חולם שהנני ביער. לילה חשוך. אני כורת בסכין את אבר מיני. אני מודע לאימה, לחטא הנורא אשר חטאתי. אין ברצוני להאמין שאכן עשיתי זאת ובכל פעם מאשר בייאוש תהומי שאכן כך הדבר ואת הנעשה אין להשיב. אני מצוי כמעבר לזמן, נוכח הנצח, שהוא עבורי כחזקת תודיה אימה של אשם. אני מקולל

ויטקיביץ'. רומנה הלפרן היתה עבורו מעין שגרירתו הפרטית בוורשה. הודות לה קשר קשרים הדוקים עם סופרי המטרופולין. התכתובת ביניהם נשאה אופי מעשי יותר, אך גם בה לא חסרו אלמנטים ליריים של חוויות רגשיות היקרות לשניהם.

גורל טראגי קשר בין שלוש הנשים; שלושתן, שכה הישרו על רוחו של ברונו שולץ, נספו כמוהו בשואה.

קצר המצע מהשתרע, כדי לעמוד מקרוב על כל מכתבי ברונו שולץ לעמיתיו ומוקירי יצירתו. בכל איגרת ואיגרת אליהם, בולטת מטפוריזציה של המלה הכתובה, בכל תג ותג נשקף האקלים האניגמטי, המוכר מכלל יצירתו.

האיגרת הטראגית ביותר במסכת אפיסטו-

# סטודיו

כתב עת לאמנות

## תלוש למנויים

לכבוד

"סטודיו" המרכז לאמנויות גבעת חביבה  
ד.נ. מנשה 37850

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

מצ"ב המחאה על סך 120 ש"ח כולל משלוח.  
ההמחאה תהיה מוסבת על שם אתר-סטודיו  
מנוי לחו"ל: 110 ש"ח לא כולל משלוח.

שם משפחה

כתובת

מיקוד

חתימה

# סטודיו

כתב עת לאמנות

## מתנה?

## מנוי!!!

## ירחון האמנות היחיד בישראל

## תלוש למנוי מתנה

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

שם משפחה

כתובת

מיקוד

חתימה

פרטי שולח המתנה:

שם משפחה

כתובת

מיקוד

חתימה

צלם ושלח צלם ושלח צלם ושלח צלם ושלח צלם ושלח צלם ושלח

צלם ושלח צלם ושלח צלם ושלח צלם ושלח צלם ושלח צלם ושלח



## תיאטרון בית ליסין

### טובה עמק

מאת יהונתן גפן  
בימוי: אלדד זיו  
תפאורה: אבי שכווי  
עיבוד וניהול מוסיקלי: רועי זוארץ  
תלבושות: נטע רמון  
תאורה: שולי זיו  
משתתפים: (לפי סדר הא-ב):  
אורי אברהמי, שולמית אדר, מיכל ורד, עזרא כפרי,  
דבורה קידר, שרון שחל.

### השבוי בצמרת

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

### האופסימיסט

הצגת יחיד של מוחמד בכרי  
מאת אמיל חביבי  
עיבוד לבמה: מאזן גטאס, מוחמד בכרי ■ תרגום: רני לבנה  
בימוי: מאזן גטאס, אילן תורן ■ תפאורה: פרידה שהם  
תאורה: יחיאל אוריגל

### חילוכים אינטימיים

מאת אלן אייקבורן  
תרגום: יהונתן גפן ■ בימוי: אילן אלדד  
תפאורה: ארז יניב ■ תלבושות: גילה להט  
מוסיקה: אלדד לידור ■ תאורה: מאיר אלון  
משתתפים: לאורה ריבלין, אוהד שחר

### סוף עונת החלומות

מאת מריס 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

### המלך

מחזה מקורי מאת שמואל הספרי ובבימויו  
תפאורה ותלבושות: אילת הרפז ■ עריכה וניהול מוסיקלי: יגאל חרד  
תאורה: ניסן גלברד ■ משתתפים: מתי סרי, אורי גבריאלי, עמוס לביא,  
חנה אזולאי, אדי מוכתר, שלמה טולדו, נאוה מדינה

### קוויקאים

מאת ניל סיימון  
תרגום: אלי שרייבר (חתולי)  
בימוי: אילן רונן ■ תפאורה: אילת הרפז  
תלבושות: ענת מסנר ■ תאורה: חני ורדי  
משתתפים: ספי ריבלין, ששון גבאי, עדי לב, חן חגי, דורי נאומקו, ערן איוניר

# שנתון 77

הירחון לספרות

• חברה • ביקורת • תיאורן • אמנות •

## לרגל החג – עדיין במחיר הישן מנוי מתנה ומנוי לעצמך

- ★ מיטב הספרות העברית העכשווית
- ★ תרגומים מספרות העולם
- ★ פילוסופיה, פסיכולוגיה, סוציולוגיה
- ★ תיאורן, אמנות פלסטית, צילום;

90 ש"ח בשנה. עשר חוברות. שתיים מהן מוגדלות

שם ומשפחה \_\_\_\_\_

כתובת \_\_\_\_\_

טלפון \_\_\_\_\_

מצורף בזה צ'ק על סך 90 ש"ח עבור 10 גיליונות, כולל משלוח

חתימה \_\_\_\_\_

תאריך \_\_\_\_\_

גם בטלפון 03-5619879