

# שבתון לקל

• חברה • ביקורת • תיאטרון • אמנות •

שנה ט"ז • גליון 153 • תשרי-חשוון תשנ"ג • אוקטובר 1992 • 12 ש"ח.

בכורת בקאמרי

## דיצ'רד השלישי

## בית העלים הכחולים



מיסות:

מלכה שקד:  
הרומן המשפחתי

אידה צור'ית:

סמלים קבליים ותסידים אצל אמיר גלבע

קהיליה חינוכית התיישבותית  
ניצנה  
בשיתוף עם עתון 77

## משוררים על גבול השלום

### ערב שירה ויום טיול במדבר

מיועד לכותבי שירה, לחובבי שירה ואוהבי לכת בארץ.  
המקום: קהילה חינוכית התיישבותית ניצנה. ד.ג. חלוצה, טלפון 057-555907,  
057-558455

תאריך: יום א', כ"ה כסלו תשנ"ג, א' חנוכה, 20.12.92  
בין המשתתפים:

1. יהודה עמיחי. 2. חיים גורי. 3. יעקב כסר. 4. אייל מגד. 5. עוזר רבין.
6. מאיה בז'רנו. 7. נתן זך. 8. דליה רביקוביץ. 9. אייל מגד. 10. צבי עצמון.
11. יעקב אורלנד. 12. אריה סיון.

#### לוח זמנים:

- יום א' 20.12.92 —
- (●) יציאה מת"א בשעה 14:00. תחנת איסוף: בית הסוכנות, רח' קפלן 17. בשעה 16:00 איסוף בבאר שבע מתחנת הדלק ליד התחנה המרכזית.
  - (●) שקיעה בניצנה — בשעה 17:00.
  - (●) ארוחת ערב — בשעה 18:00.
  - (●) ערב משוררים — בשעה 19:00.
  - (●) מפגש יוצרים עם קוראיהם בשעה 22:00.
- יום ב' 21.12.92 —
- (●) 08:00 ארוחת בוקר.
  - (●) 08:30 יציאה לסיור: תל ניצנה, בארותים, הר-חריף, בורות לוף.
  - (●) 14:00 ארוחת צהריים בניצנה, סיכום ופיזור.

להרשמה יש לצרף את הספח המצורף:

- אני: ..... טלפון: ..... כתובת: .....
- מבקש להשתתף בערב משוררים וטיול במדבר.
  - מבקש להשתתף רק בערב השירה.
  - מעוניין להשתמש בתחבורה הציבורית מת"א לניצנה וחזרה.
  - מעוניין גם בארוחת ערב, בוקר וצהריים.
- המעוניין ישלח המחאת דאר לפי הפירוט הבא:
- (●) שלוש ארוחות, כרטיס השתתפות בערב השירה ובטיול המדבר, תחבורה ציבורית מניצנה לת"א וחזרה: סך 120 ש"ח.
  - (●) ללא תחבורה: סך 80 ש"ח.
  - (●) השתתפות בערב השירה בלבד: 20 ש"ח.

המחאות יש לשלוח לפי הכתובת: דלית נקש, ניצנה,  
קהיליה חינוכית התיישבותית, ד.ג. חלוצה 84900.

בגליון זה:

• תיאטרון



• מסה



• שירה מתורגמת



• סיפורת



**בסרות בתיאטרון הקאמרי:**  
על "דיצ'רד השלישי" ועל  
"בית העלים הכחולים"

**מלכה שקד: על הרומן המשפחתי**  
**אידיה צורית: סמלים קבליים**  
**אצל אמיר גלבע**

**שירים אינדיאניים**

**חשיפה:**

**דניאל חארמס –**  
**פרוזאיקון חסי עלום**

**שירה**

7	עודד פלד: לפני נסיעה, שיר קיץ
8	אדמיאל קוסמן: להולדת הבן
12	עופר כספי: כשל הלקסיקון, כמו תמיד
13	יהודית כפרי: קובל
15	דבורה כץ: אמי סילקה לי חתול
17	ראובן מירן: דו"ח מכף התקווה הטובה
20	רחל פורמן אלכו: שני שירים
27	מלכה נתנון: מסיק הזיתים של ילדותי
29	שירים אינדיאנים מניו-מקסיקו. מאנגלית: פינה עמית
37	אילנה יפה רוסאנו: שלושה שירים
37	לאה גלומן: שני שירים
39	קובי ניסים: שני שירים
43	אסתר איילון: כרמן, מוסיקה של סופרמרקט

**סיפורת**

40	דניאל חארמס: סיפורים קצרים. מרוסית: פיודור מקרוב
42	אורי ברוכין: חצי ייה
44	אילנה ויזר-סנש: הכותבים לא חיים לנצח

**ביקורת ספרים**

5	רוח לאופר: על אמא עם ילד לרליה רביקוביץ'
6	שלום רצבי: על יהדות בראי היוזנות ליעקב שביט
9	רוח לאופר: על אותות סתיו לשמעון בלס
10	רחל דנה פרוכטר: על צנורות לאתגר קרת
11	לאה גלומן: על רפסודת האבן לזיוה סאראמאנו
13	רות לאופר: על הרמס ושירים אחרים לרות נצר
14	שמואל שחל: על מסות מביזנטיון ליוסף ברודסקי
15	רות לאופר: על ידושה של תחושה ליגל הלל

**תיאטרון – בכורות בקאמרי**

30	זלטה זרצקי: ריצ'רד השלישי, על המחזה
32	ויליאם שקספיר: ריצ'רד השלישי, תמונה 1. מאנגלית: מאיר ויזלטיר
34	מרים יחיל'וקס: סוד הקסם של בית העלים הכחולים
35	ג'ון גנאר: בית העלים הכחולים, מאנגלית: מרים יחיל וקס

**מסות ורשימות**

16	ריאד בידס: גלוחי גלות יפה. מערבית: משה חכם
18	אידיה צורית: כלים קבליים-חסידיים לבחינת שירתו של אמיר גלבע
22	מלכה שקד: פנים חדשות ברומן העכשווי על תולדות משפחה
28	דב ברניר: המסר של השמאל
38	נתן גרוס: הם לחמו ביחס עם הפולנים

**מדורים קבועים**

4	לפי שעה – יעקב בסר
13	חצי פינה – רוני סומק
49	תגובה – שמואל רגולנט

תמונת השער: מתוך החזרות על "ריצ'רד השלישי" בקאמרי

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

عئون 77  
مجلة أدبية شهرية

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

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 בכתב 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 הנייר. פגישות עם  
העורך רצוי לתאם מראש  
סדר צילום: דפוס מופת רומריין  
לוחות: אורניב  
הדפסה וכריכה: חב' הכורכים

שנה 77  
גיליון 153  
חש"י תשנ"ג  
אוקטובר 1992

ירחון לספרות ולתרבות

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

זאב שטרנהל, מריו שניידר, מאיה אשרי; יסודות הפשיזם; עם עובד, ספריית אופקים; 1992; שטרנהל, החוקר הנודע של הימין האירופי, מוכיח בספר זה, בעזרת שניים מתלמידיו, שמקורות הפשיזם אינם נעוצים בטיטאציה פוליטית סוציולוגית, כי אם בשורשים הרבה יותר עמוקים של חוויה לאומית, ושהם כאים לידי ביטוי קודם כל באמנות. הפוסט-מודרניזם הוא, לדבריו, אחד מביטוי המובהקים של הפשיזם.

אניטה שפירא; חרב היונה; עם עובד, ספריית אופקים; 1992; הסתייגות הפנימית, הוויכוחים האינסופיים, האמביוולנטיות הקשה שאפיינו את התנהגותה של התנועה הציונית בוויכוחים על מתי, איך ובאיזה מצב להשתמש בכוח. הסתייגות הקלטת בין הצורך להיות חזק לבין הצורך להיות צודק לא נעלמה מהמציאות שלנו גם עתה, כשמדינת ישראל היא עובדה קיימת.

יצחק אורבך; אורפוס; אהבת קטנות, טיויפס קטנים; הקיבוץ המאוחד, ידיעות אחרונות, ספרי חמד; 1992; פן אחר, ואף חדש, ביצירתו של סופר זה, שתרם תרומה מרכזית להתפתחותה של הפרוזה המודרנית שלנו. בספר זה מציג הסופר פן "קל", מדויק, אירוני וגרוטסקי בסיפורים על מצבים מרים ומצחיקים.

# כמה הערות על נושא

א. השיטה

כמי שאיננו פוליטיקאי, וכמי שרואה עצמו בהחלט אדם פוליטי, לא פעם תהיתי על הכעס והתיסכול של ציבור מסויים בשל שיטת הבחירות והמימשל שלנו, לכאורה הכוונות היו טובות. אפילו מאוד טובות. השיטה הנהוגה אצלנו מעניקה השפעה לגורמים פוליטיים ואידיאולוגיים על פי כוחם היחסי בציבור ומונעת השתלטות כוחנית בכיסוי דמוקרטי של קבוצה פוליטית על-ידי צרוף מלאכותי של כוחות, יצירת רוב מלאכותי, ומניעה, עתים מן הרוב האמיתי, כל השפעה פוליטית על חי הארץ. כמו בארצות רבות, בהן שולטת שיטת הבחירות האזורית, למשל.

ב. המזימה, או היצר הרע.

ואני כבר רואה את עיניו של הקורא המביטות כי מתוך השתאות רבה ורחמים גדולים, כמי שבא לומר: עיניו בראשו ואינו רואה, וגו'... רואה ורואה, קורא יקר. לא השיטה רעה, הרעים הם התאוה לשלטון, שהוא היצר הרע של הפוליטיקאי הבינוני, הממוצע, המצוי, ולצורך השגתו כשרה כל מזימה. ריצ'ארד השלישי לא נולד במחזהו של שקספיר ואף לא מת שם. ריצ'ארדים מעין אלה ממשיכים לחיות ולתפקד גם היום. גם במדינתנו. והשפעתם תמיד רבה, כי אמצעי המאבק הפוליטי שלהם תמיד אלימים, תמיד מתחזים, כאילו אידיאולוגיים, תמיד מקייאבליים, תמיד על-מנת להשיג עמדות כוח אישיות. מעמדות אלו הם תמיד פורסים פרוטות דקות או שמנות לאנשיהם, אשר בעזרתם יוסיפו כוח לעצמם. הם אף פעם לא בוררים בשיטות. הכל כשר. אין כאן סיג, לא של רבנים ולא של פוסקים חילוניים, כי המזימות הן תמיד מושלמות, מחושבות, נוטלות בחשבון את האפשרויות במשטר הדמוקרטי על שיטת בחירות כמו שלנו, ועושים הכל, וכמעט שום אמצעי איננו פסול כדי לכופף את המציאות לטובתם ולממש את מזימתם, ולספק את היצר הרע, את תאוות השלטון.

ג. הנורמה.

וכל הנאמר ידוע ומוכר ואף נדוש. אבל חייבים לומר זאת השכם והערב אם חרדים באמת לשלטון החוק והדמוקרטיה היחסית המאפשרים לנו, איכשהו, לנהל אורח-חיים מתקבל על הדעת. כי אחרת הנורמה הפסולה הזאת תשתלט לחלוטין על חיינו. בדרך להשתלטות היא תהרוס את המחסומים שהציבור, הודות למשטרנו בעל שיטת הבחירות היחסית הקים בפני המזימות, והריצ'ארדים הגמדיים אמנם, אך הארסיים כמו נחשים זעירים ועקרבים צהובים יממשו את זממם. כלומר, אם להעניק לאמירה זו משמעות קונקרטית, והקורא כבר מצפה וודאי לכך. — הם יצליחו להעביר את שולמית אלונים מתפקידה ויכבשו מחדש את משרד החינוך והתרבות.

ד. הברית.

מי הם בעלי-הברית שחברו לה יחדיו? הו, רבים הם מרכיביה. נתחיל מן המעוניין הראשי: המפד"ל כמובן, ששריה אינם מסוגלים לחיות שנה ללא שלטון. הם חייבים להזין את עצמם ואת המערכות המנופחות שלהם מקופת ציבור. בלי זה אין קיום. בלי זה אין כוח. בלי זה אין שום כלום. סיפר לי פקיד מבכירי הפקידים במשרד החינוך והתרבות, שברגע שהמר שב למשרד, הוא אייש את כל מה שניתן לאייש באנשיו, ואף הוסיף תקנים בניגוד לנוהל והתקנון, כהנה וכהנה. לכן לו הרבה גורמים, בתוך משרד, המקיפים עד היום את שרת החינוך והתרבות, אוכלים אמנם מכפות ידיה ומבצעים את מזימותיו של המר. על אלה נאמר כבר עושים מלאכה כזימרי ודורשים שכר כפנחס. רפול, מרכיב מרכזי בברית הבלתי קדושה הזאת. ככל פוליטיקאי אוטוקראטי, שהאידיאולוגיה שלו היא הוא עצמו, והוא חדור תאוות הכוח והשיכנוע, שממש ההשגחה לשלטון בחרה בו, כלומר כמו פוליטיקאי, סממנים פאשיסטיים ברורים באישיותו, במנהגיו, בחוסר תרבותו, וכו'... הוא מבין שמשרד החינוך

והתרבות מבחינתו מהווה עמדה כמעט הכרחית לקיום כוחו האלקטורלי גם בעתיד. אין אמצעי נוח יותר מן המשרד הזה להפצת "תורתו" הדמגוגית-פופוליסטית ממשרד זה. ושפירא, ועמו מה שנקרא יהדות התורה. לו יש מניעים אישיים המוליכים אל קס יו"ר וועדת הכספים, בעקבות זה שלמונים גם לו, להציל מפעלי השטיחים שלו, (הרי דובר לאחרונה ב"הלוואה" שמנה שיקבל האיש ממשרד האוצר). ברור ששולחיו, גדולי התורה, ובעצת הרב שך לא יתנו לו להוליך את סיעתו לממשלה כשאלוני שרת החינוך והתרבות בה. ועוד, מאוד לא נוחה לו עצמתה של ש"ס בקונסטלציה הפוליטית הנוכחית.

חסרים עוד בבירת המרכיבה את הכח הזומם — למשל חלקים ממפלגת העבודה, בעיקר שרידי אחדות העבודה, למשל השר צור, שאף לא הצליח לשכנע את הקיבוץ המאוחד שיציע אותו כמועמד לכנסת במקום ריאל. אבל לא רק הוא, גם אחרים שגילו לפתע פתאום שטוב יותר להיות פחות צודק, פחות נחרץ, פחות ישר ולעומת זאת יותר חזק, יותר שולט, דובר עוצמה גדולה יותר. אז מותרים פה ושם על מה שהבטיחו לבוחרים, ואולי אף לעצמם. הצביעות היא מחלה מדבקת, ובהחלט מתפשטת, ובסופו של דבר ממיתה.

לא הזכרנו את גנדי. הוא חיה כל-כך קלה לזיהוי ואיתור, כך שתפקידו במזימה הגדולה ברור. הוא יעוט על כל טרף שישאר, אם אלונים, ומה שהיא מייצגת, יפנו את עמדותיהם.

ה. בגועליציה אשמה השיטה?

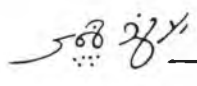
בהחלט לא. כמה שנקרא בפי רבין גועליציה, אשמים הפוליטיקאים תאווי השררה, אשר מקייבים את אמנותם, מצפונם, השקפת עולמם על מזבח הכוח. וזה ניתן לעשות בכל שיטת בחירות. על כן, לא את השיטה יש להחליף אלא את המעוותים אותה.

ו. שולמית אלונים

"שולמית אלונים, היא הדבר הטוב ביותר שקרה לאחר הבחירות..." כתב עמוס קינן במדורו הקבוע, בעיתונו. וזה נכון, אפילו מאוד נכון. כי שר, לפי תפיסתי, וכנראה גם לפי דעתה של אלונים, איננו פקיד שבא לבצע מדיניות. בשביל זה יש מנכ"ל. שר צריך להיות איש שמביא תפיסה אידיאולוגית שאותה הציג בפני הבוחר ואותה הוא רוצה לממש.

ברורה לי בהחלט מצוקתו של רבין. העמדות האישיות שלו, גם הן שונות מאלה של אלונים. הוא בא מהמחנה האקטיוויסטי של אחדות העבודה, על כל המשתמע. היא בא מן הראדיקליזם הדמוקרטי האירופי, שעלה בשנות השישים המאוחרות, והחליף מוסרית את השמאל הקומוניסטי השמרני והמסואב. הקואליציה של "מרצ" — רצ, מפ"ם, שינוי, מייצגת את הדמוקרטיה הישראלית המסורתית. ישנה כאן תנועת העבודה הסוציאליסטית, ישנו כאן הכוח הדמוקרטי למען זכויות האזרח, המורכב מאינטליגנציה, יוצרים ואמנים, מקצועות חופשיים, וישנה כאן הבורגנות והזעיר-בורגנות המתונה הדמוקרטית, בת-הברית המסורתית של תנועת העבודה, הפרוגרסיבים מאז, למשל... לכן, כמי שמייצגת כוחות אלה, אינה יכולה שולמית אלונים, ואינה צריכה, ואסור לה לשחק את השר הביצועי ולשמור, כפי שמבקשים ממנה השכם והערב, את דעותיה לעצמה.

שולמית אלונים העמידה על סדר היום הציבורי נושאים שכתחום משרדה שחששו לגעת בהם. נושאים ערכיים. כמו יחסינו אל המורשת, יחסינו אל מה שקרה לנו במלחמת העולם השנייה. יחסינו אל הדת והדעת. יחסינו למדע, לפולקלור ולעבודת אלילים. היא אדם אמיץ. אדם נכון להיאבק על עמדות אידיאיות, על השקפת עולם — בניגוד לגורמה שחינכה עד הנה, שפוליטיקאי חייב להיאבק רק על הכיסא שלו. חבל שלא תמיד היא זוכה לגיבוי מלא ונאות מחבריה בתנועת "מרצ" עצמה. אם היה מהפך ב-1992 בישראל, אלונים בפרט ו"מרצ" בכלל — הם הסמל המייצג שלו. ■



# אמא בלי ילד



7) בתוך שלושה כפרית מדומה, בין אמה שישנה "שנת ישרים כבר שלושה ימים" (עמ' 8) לבין בנה השואל "אולי זאת שנת עולמים?" (שם). אין כאן אמא (היא ישנה), אין כאן שלושה, ואין כאן אמא עם ילד (בקושי דיאלוג בין שניהם), ישנה רק הדוברת שנלכדה פה (במוסד העולמי הזה?), האומרת לעצמה "ששנת עולמים היא הטובה מכולן" (שם).

מִים גדולים עברו עליה" כותבת דליה רביקוביץ כשיר הנושא שם זה וממשיכה "מה חבל שסמוך כל-כך לסיום/אבדה לה לפתע היכולת להיוותר בחיים." (עמ' 25). אבדה לה אולי, אבל לא לגמרי. עובדה שהיא יוצאת בספר חדש, השביעי במניין ספרי שירתה.

ספרה החדש של רביקוביץ "אמא עם ילד" ממשיך, במידה רבה, את ספריה הקודמים, למן "אהבת תפוח הזהב" שיצא לפני יותר משלושים שנה ועד "אהבה אמיתית", שיצא לפני כחמש שנים, והוא הקרוב ביותר ברוחו ובגופו לספר הנוכחי. ספר חדש של משוררת נחשבת, מן המרכזיות במשוררי הארץ כרביקוביץ, בהכרח מעורר ציפיות. ציפיות שיש בהן משום הסקרנות "מה יש לה להגיד" ואיך, ויש בהן משום הנוסטלגיה המתוקה-מרה של אהבת השירה האמיתית, המובנית, הכל-כך אי-שית ואנושית.

כמו ב"אהבה אמיתית", כך גם ב"אמא עם ילד" נעה שירתה של רביקוביץ בין שתי תחנות עיקריות, שהאחת מהן היא האמירה ה"פוליטית" החריפה, הבוטה, הכואבת והמכאיבה "ואלה תולדות הילד / שהרגו אותך בבטן אמו / בחדש ינואר 1988 / בנסיבות פוליטיות טאורוניות" (עמ' 27). והשנייה — האמירה האישית, הנשית, הקיומית, אפשר לומר, והכואבת והמכאיבה לא פחות.

בין שתי תחנות אלה, המתחברות ביניהן כפסים רבים, ישנן מספר תחנות ביניים שרכבת השירה המאספת עוצרת בהן לעתים כה קרובות, עד שאותן שתי תחנות נפרדות, ככיכול, מתקרבות זו לזו, עד שקשה להפריד ביניהן.

אחת מ"תחנות הביניים" האלה, ואולי העיקרית שבהן כספר זה היא האמהות. ה"אמא עם ילד" ולמעשה, אמא בלי ילד. בשיר, הפותח את הספר, "סתו יוצא דופן", ניצבת הדוברת שמתחילה להבין "איך נלכדתי פה" (עמ')

בשיר "אבל היה לה בן" מופיעה רחל ("איזו רחל? שהיה לה בן...") (עמ' 23), האם השכולה שנאבכת בשכולה "היא אופה ומבשלת... היא יוצאת למסע מפרך מאד... היא בוחרת "מתוך הכרה שלימה ורצון חופשי / אין לי מנחם" (מתוך עמ' 22-3). שיר זה של האמא בלי ילד, מדגים יפה את הדרך הישירה של רביקוביץ אל שתי התחנות שצויינו. מצד אחד, יש בו אמירה פוליטית חריפה "היא לא תצדיק בשום פנים / את הלקיחה הזאת...". ומצד שני ישנה בו האמירה המאד אישית "אני רחל אמא שלך" (ש"יוצאת למסע מפרך מאד"). מסע שמזכיר מיד את השיר השלישי בספר "תרגיל ספורטיו מרחיק לכת", שבו יוצאת המשוררת למסע שחיה מפרך שבסופו היא שואלת את עצמה "מה השיאני לצאת לשחיה הזאת / שאין לה סוף בכל מקרה / כי אם הונאה עצמית" (עמ' 13). בשיר "אמא מתהלכת" שוב מופיעה אמא בלי ילד, אמו של הילד "שהרגו אותו... בנסיבות פוליטיות". ומיד לאחריו מופיע הילד, הילדים, שאין להם אמא, יש להם stones. "כולם זורקים stones". "כל מה שיש להם בראש זה stones / והשמחה רבה..." (עמ' 29). שיר פוליטי, סרקסטי, מכאיב מאד וגם אישי "שוכו הביתה ילדים / איך תחיו בלי מנוחה?" (שם). וה"בלי מנוחה" הזה בהכרח אינו רק של הילדים זורקי האב-נים, אלא גם של המשוררת, שבשיר "אסוציאציות" "יש לה תשוקה מעוותת לסכול". (עמ' 27), "ש"בשבת הצחה" מתגנב אליה "זכרו של האיש שהרגו אותו במכות" (שם). עוד שיר פוליטי, סרקסטי מאד, "היא סתם מחפשת דרכים לסכול... היא לא רואה את כל הטוב והיפה שבחיים..." (עמ' 38) שמתמקח עם הרעיון הציוני של "אנו באנו ארצה" כנותן זכות לגרום סבל לאחרים, עד כדי התנשאות מסוימת. המשוררת מעמידה את עצמה כ"לא אחת מאיתנו" (אמנם

השירים בספר מוכיחים אחרת. אין לה ילד, יש לה זמן שהיא מעדיפה לבלוע אותו בשנה, ויש לה שירה שלא ברור בכלל אם היא מצליחה להביע איוו דעה (עמ' 10). מכל מקום היא לא מונעת מהמשוררת להרגיש שהיא "פותחת במהירות" (עמ' 16) ש"כלנו אלמים" (עמ' 17), שאת השירים שלה היא "משליכה כמו מכתב בבקבוק" (עמ' 30) ושבעצם היא לכד (עמ' 45). מעבר לסבל האישי המועבר עד כדי העברת צמרמורת בקורא, יש כאן התמקחות וניסיון התמודדות עם הסבל הכללי של הקיום. בשיר "על החיים ועל המוות" (עמ' 14) מתוארים חייו ומותו של אדם ש"בלילות היה גומע לשכרה" אדם שהתמחה "במות כנושא", אדם שידע "שזהו ספור שהולך ומתכלה / הוא ידע שלא יהיו בו שיאים וגבהים" (עמ' 15). והוא מתמודד ו"דופק בשולחן ומנפץ איזה כלי..." אבל אינו מצליח "לחלץ את עצמו מן היאוש" כי "אין זה ספור על אפשרות להגאל..." (החיים?). והסוף הוא כצפוי "מוות שכיח ולויה חפזה" (שם). השיר מזכיר במדה רבה את השיר רינה סלווין, שבא הרבה אחריו בספר כשבשניהם די ברור שהמשוררת מדברת על עצמה, ומציגה דרכים שונות להתמודדות אחת, שהיא התמודדותה שלה, אבל במדה רבה — ההתמודדות של כולנו. השיר "חיי חפושית", שהוא השיר הלפני אחרון בספר, מסכם את ההתמודדות הזאת "בסתור לבה הטפשי / יודעת כל חפשית / שלא תרחם עליה / ולא תשמע לה". (עמ' 46). ודומה שישנה באמירה הזאת התייחסות לא רק ל"יכולת להשאר בחיים", אלא גם לכתיבת השירה, לזמן, לאהבה ואפילו למחאה (האישית והציבורית) שמנסה המשוררת להביא בספר זה.

מעטות הן תחנות החסד או אפילו רק ההשלמה בספרה זה של רביקוביץ הנע בין תחנות הסבל. אחת מהן מופיעה בשיר "שוכבת על המים" (עמ' 20). השיר המתאר "עיר ים תיכונית מסריחה" (תל-אביב? ישראל? כדור הארץ?) שהוצפה בפירות הקיץ, ובאור השמש "השוקעת ורודה כפרסק" עד שלא ניתן "לשנא ברצינות עיר ים תיכונית מסוממת". ואף שזו עיר צבועה, ומכוערת וגועה כמו "פרה מיוחמת" "והיא אינה ראויה, / אינה ראויה לאהבה או לחמלה",

המשך מעט

בסרקזם). לפחות כתשעה, מתוך עשרים וחמישה שירי הספר מופיעה בגלוי "התחנה הפוליטית", המחאתית. החל מהשיר האישי, לכאורה, "ימים גדולים עברו עליה" שבו מתואר סבלה של האישה ש"אבדה לה היכולת / להיוותר בחיים" בין היתר בגלל "מרדפי אדם בכקעה. / אש בסכך" (עמ' 25) וממשיך דרך ה"stones" וה"סיפור על הערבי שמת בשריפה" (עמ' 33) ואחרים וגומר בשיר החותם את הספר "שאלונו שובינו דברי שיר", שבו הופכת המשוררת את היוצרות והיהודים — הגולים, הם השוכים המתעללים. אלה שיש להם "צורך פראי לגרום כאב ולענות." (עמ' 48). תחנת האמהות מופיעה שוב לקראת סוף הספר. "הילד הלך מפה, / הוא לא יבוא בשבת." (עמ' 43) ושוב היא מתקשרת אל שתי התחנות שצוינו בתחילה. וכאן אולי יותר — אל התחנה האישית. אל וואמא — המשוררת שהילד שלה "הלך למאה שנה", מה שבהכרח הופך אותה לאמא בלי ילד, ואפילו לא לאמא, לאשה, לאדם סובל. הסבל האישי בולט מאד לכל אורך הספר. למן השיר הראשון שבו מצהירה המשוררת ש"שנת עולמים היא הטובה מכולן" דרך היכולת ש"אבדה לה" (בעמ' 25) "להיוותר בחיים" ועד ל"רינה סלווין" (עמ' 39) ה"שוכבת כל היום במטתה" וחולמת ללקום מן המטה ולחולל גדולות, אבל בינתיים היא "נקרעת מרכ בוז עצמי..." עד ששוב אוחות בה תנומה "שהיא הדרך הטובה מכל / לבלע זמן". (עמ' 41). רביקוביץ כאן, ובשירים אחרים בספר, מתמקחת ומתווכחת עם גורלה האישי ובו בזמן, בעצם, עם הקיום האנושי בכלל, עם הקושי שלו והבנאליות שלו. בשיר "הסטוריה של הפרט", המוקדש ליצחק לבני, היא מצטטת אותו "אתה אמרת: יש לך ילד, / יש לך זמן ויש לך שירה." (עמ' 45). אבל

עמוד 77

ביקורת ספרים

דליה רביקוביץ: אמא עם ילד; הקיבוץ המאוחד; 1992

## המלצות

עמוד 77

ישעיהו קורן: הענדים כלילות; הקיבוץ המאוחד, הספריה החדשה, ספרי סימן קריאה; 1992; נובלה וסיפורים. ספרו הרביעי של קורן. עורך הסדרה טוען, שספר זה מראה את התפתחות סגנונו של קורן מראשיתו.

נעם זיו: יומולדת שמה, נוח; זמורה ביתן; 1992; רומן ראשון של המחבר; בסגנון קל, רענן, מלא הומור ואירוניה עצמית, מתאר המחבר את נסיונותיו של גיבורו לחיות לפי קוד פילוסופי שחלץ אותו מהסבל שבקיום האנושי.

חיים באר: גם אהבתם גם שנאתם; עם עובד; 1992; על הקשר רב-הפנים של ביאליק — ברור — עגנון כותב חיים באר בסגנונו האישי והקריא. באר יצר, על בסיס של אגרות, הערות ושבחי זכרונות, מערכת מעניינת, המעידה על עולמם של שלושה מהגדולים מבין כנאי התרבות העברית.

## על הרנסאנס היהודי

**יעקב שביט:**  
**היהדות**  
**בראי היוונות**  
**והופעת היהודי**  
**ההלניסטי**  
**המודרני;**  
**ספריית אפקים,**  
**עם עובד;**  
**1992; 561**  
**עמ'**

### המלצת

ענת 77

אריאנה מלמד: **כית ספר לבאלט**; זמורה ביתן; עמודים לספרות עברית; 1992; ספרה הראשון של המחברת, שקנתה לה עמדה בביקורת הרצנויאנטלית בעיתונות הימית, בעיקר ב"חדשות". ניסיון אינטלקטואלי, המצביע על מידע בתחום.

דינו בוצאטי: **אימה כ"לה סקאלה**, סיפורים; מאיטלקית; גאיו שילוני, ארנו בר; כרמל. ירושלים, המכון האיטלקי לתרבות; סיפורים קצרים הבאים לתאר את חדרות הקיום האנושי ומצוקותיו בדרך אליגורית.

קריסטלינה פרי רוסי: **החפצים המעופפים המשונים**, סיפורים; מספרדית (תרגום ואחרית דבר); טל ניצ'ן; עם עובד, פרווה אחרת; 1992; בסיפוריה, כך מעידים המוצאים לאור, הכוח והייחוד המאפיינים את הסיפורת הדרום-אמריקאית.

**ה**יהדות כראי היור-נות", ספרו החדש של י' שביט, מב-כירי חקר ההסטוריה האינט-לקטואלית של היהודים בעת החדשה, עניינו מסע "בארץ המר-אות", קרי: כדומיים שיצרו וש-נוצרו במסגרתה של הציוליאציה היהודית-נוצרית על-ידי יהודים על לא-יהודים ולא-יהודים על יהודים ולהיפך.

רקעו של מסע זה נערץ בקרקע המיוחדת של עיצובם החדש של היהדות והעם היהודי בעת החדשה. בחינות רבות לה לסי-טואציה זו והבולטת והמעמיקה שבהם היא ללא ספק הפן התר-בתי – זה שבא לידי ביטוי בתביעתו של אחד העם לכתיבת חיבור "חתימה", שיהווה גם נקודת פתיחה ליצירת תרבות יהודית חדשה. הוא מציע "לבחור בדרך ההשוואה, כלומר להשוות כל חזיון בחיי היהודים והיהדות לאותם החזיונות הקרובים לו בחיי עמים אחרים, כדי שיוכן כל עניין בנסיבותיו הכלליות שיסודתן בטבע האדם, ולא תהיה עוד היהדות בעיניו כעולם הפוך העומד בנס ודבר אין לו עם החיים בכלל". (עמ' 28). פירושו של דברים: תביעה להגדיר מחדש את האידאות המכוננות של היהדות מזה, ו"לשרטט דיוקן כולל-כל של התרבות היהודית על כל רבדיה" מזה. (עמ' 28).

על-מנת לממש תביעה זו, מן ההכרח היה לאמץ קני-מידה תרבותיים, פילוסופיים והסטור-יוספיים כללים, ולהוציא את ההסטוריה היהודית ממסגרת הת-פיסות המטא-הסטוריות והמטא-פיזיות שהיו אופייניות לה כ"הס-טוריה קדושה". כמאמץ להגשים דרישה זו גובשו והופנמו תבניות ההנגדה "יהדות מול יוונות" ו"יה-דות מול הלניסטיות", שסיפקה הן המסורת היהודית והן המסורת הנוצרית-מערבית. זאת, מאחר ונ-מצאו כקני-מידה ההולמים את ה"גילוי העצמי" המחודש של היהודים. במסגרתן של תבניות

הנגדה כלליות ומסורתיות אלה פורטו מערכות ניגודים, שגובשו לארכיטיפים וסימבולים, כדוגמת-אולימפוס מול סיני, אתונה מול ירושלים, פילוסוף מול נביא, סולון מול משה, עולם אולימפי וטבעי מול עולמו של אלהים, חיים סגופים על-פי הרוח לעומת חיים של שמחה והגשמה בעולם המעשה.

מאחר ואין בכוחה של רשימה זאת להתמודד עם המכלול המרהיב שנפרש בחיבור שלפנינו, אסתפק בהארת מספר תובנות העומדות, לדעתי, במרכזו של מחקר ייחודי וחשוב זה.

במרכזו, כמתחייב מ"גילוי עצמי מחודש", שאלת מהותה ושורשיה של התרבות היהודית החילונית ובמקביל בעיית זהותו וייחודו של היהודי החילוני.

לכאורה, תבנית ההנגדה "יוונות" (הלניות)-"יהדות", שהגו והפיצו החל משלהי המאה השמונה-עשרה אישים כמו היינריך היינה, מתיו ארנולד, ארנסט רנאן, משה הס ורבים אחרים, נפלה על קרקע פוריה של מסורת יהודית ונוצרית ישנה. ברם, העת החדשה יצרה תנאים חדשים והערתה תוכן חדש במסורת ההנגדה, או שהביאה לערער עליה מטעמים בעלי אופי חדש. (עמ' 22) כך, למשל, אם עד העת החדשה הצטמצמו הוויכוח והשימוש בתבנית הה-נגדה לתחומיהן של המטפיזיקה והתיאולוגיה, הרי שמכאן ואילך הם התפרשו לכל תחומי ההווה האנושית. יתרה על זאת: בניגוד לימי-הביניים – שבהם, בעימות בין החברה והתרבות היהודית לבין החברה ותרבות העולם שבחוץ נטלו חלק רק משכילים וקבוצות מצומצמות, שקיימו מגע חברתי ותרבותי עם העולם שבחוץ – הרי שבעת החדשה עומתה כהדרגה החברה היהודית על כל רבדיה עם תרבותה החדשה של אירופה. זאת, כאמור, בעיצומו של תהליך בנייתו ועיצובו מחדש של העולם היהודי.

במצאות חדשה זו, תבנית ההנגדה "יוונות" ו"יהדות" הפכה בעיקרו של דבר לאמצעי בו השתמשו היהודים "כדי לקבוע את ייחודה ואת מעמדה של היהדות בעולם החדש, וכדי להגיע להבנת עצמם בכלים חדשים" (עמ' 21). הווה אומר: ההנגדה של "היהדות" עם "היוונות" שימשה כמראה בחיפוש אחרי המהות, או האי-דיאה, של היהדות (ראה עמ' 28; 23-24). וזאת, כאמור, בזמן שבו היה על היהודים לעצב את עולמם מחדש בתנאי העולם

שאחרי ההשכלה, המהפכה הצרפ-תית, האמנסיפאציה וההתבוללות שנלוותה אליה מזה, וההתעוררות הלאומית המודרנית מזה.

לצד תבנית ההנגדה תרבותית זו, שורטטה תבנית ההנגדה נוספת, לא פחות חשובה ולא פחות משמעותית, של "יהדות מול הלניזם". (ראה עמ' 24-27). בעוד שההנגדה "יוונות"- "יהדות" שימשה, כאמור, בעיקר כאמצעי, או מראה, לחיפוש האידיאה של היהדות, הרי שהשנייה, "יהדות"- "הלניזם", שירתה בראש וראשונה את "אלה שביקשו לבחון דגם הסטורי קונקרטי ו'אמפירי' של מגעים והשפעות בין 'היהדות' לבין תרבות אחרת, שאתה היא מנהלת שיח היסטורי הדוק ורחב" (עמ' 28). ככלות הכל, בעוד שעם התרבות ההלניסטית היה ליהדות שיח ארוך ממושך, שה-קף חלק גדול מימי בית-שני



ותקופת המשנה והתלמוד, הרי שעם ה"הלניות" הצרופה לא היה לה מגע הסטורי קונקרטי מעולם. ההיענות לתבניות ההנגדה הנ"ל, וכמוכן בעיקר לתבנית התרבותית של "יהדות" מול "הלניות" (יור-נות), היתה והינה בעלת דפוסים שונים אבל ברורים. החשובים שביניהם הם:

- הניגוד בין יוונות ויהדות הוא ניגוד רוחני-תרבותי, אך גם טבעי ומחולט. "אין, ולא יכולה להיות, השלמה או שותפות או קרבה כלשהי בין הקוסמוס היהודי לקוסמוס היווני" (עמ' 30); • בשתייהן, "יהדות" ו"הלניות" הן קטיגוריות אונברסאליות, המהוות את מקורו של הדואליזם השולט בתרבות המערבית, שבששתיהן מונחות במינון שונה ומשתנה היהדות וההלניות. על-פי ג'רסה זו "התמוגגותן" לשלמות לא-מופרעת" פירושה הגשמת חזון הגאולה האוטופי האירופי (עמ' 31); • למרות היותן תרבויות בעלות אופי שונה יש ביניהן

"יסודות עקרוניים משותפים המ-הווים בסיס להבנה, דיאלוג ואף הפריה הדדית" (שם); • ביוונות יש יסודות החסרים ביהדות. "לפיכך צריכה אף רשאית התר-בות היהודית המודרנית לשאול לעצמה ולהפוך אותם לחלק בלתי נפרד שלה עצמה". זאת כמוכן תוך שמירת אמות מידה נכונות של ברירה, כך שלא תפגע זהותה של היהדות המשאלה (שם); • היהדות היא תרבות מלאה שאינה זקוקה ואף אל לה לשאול דבר מן ה"יוונות". לכן, כשם שתמיד היתה מסוגלת "לפתח כל חסר מתוך מסורתה או ברותה" כך גם עתה. אמנם העימות עם היוונות עשוי לשמש כגורם מדרבן ומעורר, אולם בשום פנים ואופן אל לה ליהדות לאמץ את רכיביה ולטשטש אגב כך את סגוליותה. • ולצדה, גישה הפוכה, הטוענת לעדיפותה של ה"יוונות", וממ-ליצה על השתחררות מ"יהדות" ועל אימוצה המלא של ה"יוונות" (עמ' 31-32).

מבחינה תרבותית ביטוייהם של דפוסי היענות אלו הם: • מגמה לתאר את המלאות והעומק של התרבות היהודית בעבר על-מנת שהיהודי יוכל לבוא "בשעריה של תרבות אירופה כשותף מלא ושווה זכויות ביצירתה וכמי שנושא עמו מורשה תרבותית נשגבה, המעניקה לו יוקרה וכבוד עצמי". (עמ' 32). עמדה, שמצאה מבטאיה ומשרתיה הנאמנים בקרב אנשי "חכמת-ישראל" במאה ה"ט בעיקר. דהיינו, כפי שהתבטא ג' שלום ב"הרהורים על חכמת ישראל", היה בתהליך זה מעין עריכת הלוויה מפוארת ליהדות; • שאיפה לתאר את ההיקף וה-עומק של התרבות היהודית, וזאת דווקא כדי להוכיח "שליהודים היתה תרבות לאומית סגולית, וכי יוכלו לחיות ולשקם תרבות זאת או למלא את החסר בה בכוחות עצמם בלי להיזקק לש-אילה מבחוץ" (שם) – עמדה, שאימצה הרבה מהלאומיים וב-עיקר מקרב הציונות הרוחנית; • ואחרונה, הטענה כי העבר היהודי הוא אנטי-הלני במהותו ועל-כן, בהכרח, אנטי מודרני". (שם) – טענה שהתקבלה על רבים מבין הציונים הרדיקלים החל מבר-דיצ'בסקי וכלה בכנענים למיניהם. רק טבעי הוא, לכן, שגישה זו תבקש להשתחרר מצמידות לעבר היהודי.

דרכי התבוננות אלו ראשיתן, כפי שמצביע י' שביט לאורך פרקיו השונים של המחקר שלפנינו,

לחפש כסיס אחר לזהות שנמצא ל'רוב' ב'התאמה' בין יסודות מן המסורת האינטלקטואלית היהודית לבין אופנות פילוסופיות חדשות" (עמ' 414).

אם נרד לעומקם של דברים, הרי יהדות, או למצער תרבות יהודית, שתקום על יסוד צירוף זה של "מסורות אינטלקטואליות יהודיות" ו"אופנות פילוסופיות חדשות" ספק אם יהיה בידה לכוון תרבות למלא עומקה של תיבה זו, קל וחומר "תרבות יהודית". ככלות הכל מסורות אינטלקטואליות מעולם לא היו מאבני השתייה של היהדות ומגדיריה. יתירה על זאת, מעולם לא יהיה בה כדי לספק את צרכיה של קבוצה אתנית ול-אומית. רק טבעי הוא שבסופו של דבר תקבע את מאפייניה המייחדים ואת זהותה על קידוש המוצא הביולוגי, הזיכרון ההיסטורי כמורשה מחייבת, אך בעיקר על מאפיינים חיצוניים וכיניהם בראש וראשונה את סממניה של הלאומיות המודרנית, קרי: שפה, ארץ ומדינה. מציאות שמיום ליום נחשפת יותר לעינינו. ■

אלו הפכו לעיקר וקובע בהווה התרבותית היהודית המודרנית. ודי להזכיר בהקשר זה את תפישת הלאומיות היהודית המודרנית, שמתמקדת בסופו של חשבון סביב שפה, טריטוריה ומוסדות מדיניים, ומהווה מבחינות רבות תחליף למוקדי הזדהות דתיים-תרבותיים, או את מקומה של היצירה, בעיקר הספרותית, העברית, בהגותו הלאומית-תרבותית של אחד-העם.

בהקשר זה מן הראוי לציין נקודה חשובה, בין רבות אחרות, שיש בה כדי לעורר למחשבה חדשה בדבר האמונה השגורה על הרנסאנס היהודי, שראשיתו ב"חכמת ישראל" ושיאו בספרות ההסטוריוסופית וההגותית של הוגים וחוקרים מהתנועה הלאומית היהודית המודרנית. אחרי ש'שביט' מנתח את משמעות המפנה שנשאה בכנפיה המאה התשע-עשרה עם חכמת ישראל ובנותיה הרחוקות יותר והקרוכות יותר הוא מוצא, "שדווקא משום שהתרבות היהודית החדשה איבדה את העצמיות שלה ואת הנורמות הברורות שהנחו אותה, נדחפה

זהות חדשה (ראה למשל עמ' 408).

על רגע זה ניתן להצביע על אחת מהתובנות החשובות ביותר שמעלה בפנינו מחקרו הנוכחי של "שביט", תובנה שיש בה אף כדי לסייע במידה רבה להבנת הזהות היהודית המודרנית. אם נזכור, שהיהדות עד העת החדשה היתה ממוקדת סביב ההווה הדתית, והיתה בעיקרה מערכת אמונית-דתית נורמטיבית, הרי נקל הוא להבין שדרכי התבוננות אלו, שפירושם ההתייחסות אל היהדות כ"תרבות", על כל המשתמע מכך היא מינה ובה מעשה מהפכה בעולמה של היהדות. שכן, רכיבי תרבות, כדוגמת ספרות יפה, מוסיקה, שירה עממית וכדומה, שלא היו בעבר רכיבים משמעותיים וקובעים בתרבות היהודית-דתית נורמטיבית נעשו במהלכה של ההתבוננות והתיאור החדש של היהדות לרכיבים דומיננטים ומשמעותיים (ראה גם עמ' 403-408). יתירה על זאת, פעמים נדמה, לפחות ככל שהדברים אמורים בעולמה של היהדות החילונית, שרכיבים תרבותיים מעין

במאה התשע-עשרה (ראה במיוחד עמ' 36-45). מאה זו שפנתה, בגין סיבות שלא כאן המקום לפרטן, לחפש את שורשיה התרבותיים, מצאה פריטי תרבות שונים, אולם לא מכלול אחדותי, שיוציג תרבות אמפירית שלמה על כל רבדיה. היה עליה, איפוא, ליצור ולעצב תמונה תרבותית משרידיה של התרבות היוונית העתיקה, כמו גם של התרבויות האחרות, כדוגמת ההלניסטית. משום כך, אף יהדות המאה התשע-עשרה, שוולטה לתוך מציאות שבה עוצב דיוקנה של התרבות האירופית, מתוך זיקה לפרספקטיבות שיצרו תבניות ההנגדה, הוצרכה להתמודד הן עם תרבותה היא לשם עיצובה מחדש, והן עם התרבות הסובבת אותה לשם הישרדותה מתוך אימוץ תבניות הנגדה אלו.

אולם ברור הוא, שאימוץ תבניות אלו, גם אם מתוך מגמה לשמור על היהדות בתנאי העולם המשתנה, אינו אלא חלק מתהליך שסופו הצטרפותו, ואף הטמעותו והתבוללותו, של היהודי לתרבות האירופית, או — אם תרצה וביתר חריפות — ראשיתה של ההלניזציה של היהודי. שהרי באמצעותן של תבניות ההנגדה אלו, שמקורן מחוץ לעולמה המסורתי של היהדות, למדו ההוגים היהודים את יתרונותיה וחסרונותיה של היהדות, ועל מצען של אלו ביקשו לחשוף את מהות היהדות, אבל בראש וראשונה לעצב יהדות חדשה.

יחד עם זאת, תהליך "התייור" נותן זה, כביכול, שונה ממה שמוכר לנו מההסטוריה היהודית, למשל, מהתקופה ההלניסטית. שכן, "אותה קבוצה שהמסורת היהודית [...] קיבעה בתודעה כיהודים 'עוזבי תורה' ובוגדים בעמם, המאמצים מנהגים הלניסטיים פאגניים היו מיעוט בחברה היהודית הארצישראלית". ואף הטעמת אלמנטים הלניסטיים בחברה ובתרבות היהודית בארץ ישראל לא הסיטה מצדה את היהודים ממסורתם הדתית-נורמטיבית. ואילו בעת החדשה היהודי החילוני איננו "מתיוון" על-כל-פנים ודאי לא אותו מתיוון המוכר לנו מההסטוריה של בית שני, אלא "מיוון". יותר מזה. בהבדל מהמתיוון שהתבולל בחברה הכללית לית הסובבת אותה, הרי היהודי המיוון אינו מתבולל בחברה הסובבת ומאבד את זהותו. נהפוך הוא. דווקא בגין "יווונות" זו שאימץ לעצמו, כביכול, הוא מסוגל להתקיים בייחודו, ולתבוע את ייחודו. זאת, תוך כדי עיצוב

עודד פלד

לפני נסיעה, שיר קיץ

1. בתחלת ינואר 92, בחוף הכנרת הולך תחת מים, וולפגנג הידר, משורר מברלין, פושט בגדים טובל בצוננים — בדרך עצרנו אצל זקני צפת סמטאות עפו העיר העתיקה בואכה מזח הנמל — או שנה לפני, מזרח ברלין רחובות בית-הקברות היהודי העגום ביתו של מיסטר ברקט וצויבלפיש, במערב העיר, סאביני פלאץ, שירי שנות הששים ומשורר טורקי אחד, זאפר, גולה מרצון —
2. היכן אתה וולפגנג אמדיאוס, עכשיו, שקיץ כבד נופל על העיר נופל בתל-אביב האם "תל-אביב בוערת?" — בבית הקפה אשה טונה צמר הרהורים מגלגלת עינים-מסרגות, או בפאב, יום ששי אחר הצהרים, סקסופוניסטית בלונדנית רזה ראותיה אויר נדיר — אה אמדיאוס, עולם מטרף הבצה באמת מקרקרת, את ברלין נאכל קדם אחר כך תל-אביב:
3. הנה, בימים קודמים אלה (שכרון קיץ בערת התודעה), אני מתנחם בולט ויטמן הזקן והטוב ("ילד שאל מהו העשב?") — העשב בוער ענה המשורר, הנקר מנקר הפוליטיקאי מתרחק (בקצור, עולם כמנהגו סורר, ומה לנו כי נליין) — אה וולפגנג, ברלינער, הולך תחת מים בתחתונים שחורים טובל בצוננים — ינואר 92, חרף הנה
4. ועכשיו, קיומנו הלח הקיצי האינטנסיבי כל כך — בלילות אני ער לבי ישן ועיני קשובות, לפנות בקר רחישת חשכה אחר כך אלם האור — או בחוף הים, קיץ זורק ירכים חמות שעת שקיעה ענני חשמל יאכטות משיטות צפונה/דרומה שמש אטית יורדת לטבילת ערבית — כאלו מוסיקת לילה זעירה מחשבת נודדת בפאתי ברלין, פאתי קיץ, וולפגנג אמדיאוס הידר באגם הגדול חרוז מינואט תת-מימי

יולי-אוגוסט 92

להולדת הבן שיר מס' 1

אני שט בקוסמוס את ביוניברס  
 לשנינו אין כלל ככד משלנו  
 או משקל עצמי  
 אנחנו חלשים מאד  
 אני שותה מצנורית דקה מפיו  
 ואת שותה מפי אנחנו כה קלים  
 חדלי אישים  
 ממש חסרי משקל  
 אני שט בקוסמוס ואת ביוניברס  
 לשנינו חליפות חלל ואף לגוף  
 הממשי שלנו אין בכלל משקל  
 אני שט בקוסמוס ואת ביוניברס  
 אבל ההרהורים שלי קלים ועוד  
 יותר שלך ממש חסרי משקל כי אם  
 אני שט בקוסמוס ואת ביוניברס  
 החלשה שלנו כמו גוזל  
 רבה ועדינה דומה

לכר אשר נקרע ממריטות של אהבה וכמו נוצה עלצל או דף ניר נגלל עוכרת את  
 החור באור כמו חד קרטוב חיים תלוי על מחט נחת לא נופלת במהירות גם היא אטית  
 מאד כיחד בזהירות רבה אתי היא מסתחררת בסבוב קצר ונעצרת בדיוק מעל היד  
 המתנשמת כמו תינוק קטן תינוק התחת ותינוק העל אני רואה אותו מכאן לשמחתי גם  
 האני שלו נגמל מגוף גשמי עכור מפת דחף גם מאגו ממשקל

להולדת הבן שיר מס' 2

יחד נבכנו את הישכן הגדול במטלית ענק.  
 כבר לא ברור היה מאחור אם מפניו הוא אכן התינוק  
 שנולד זה עתה כפי שסברנו או שמא ישיש מפלג  
 ומתמיה שהובא בשוגג עמנו בצרור מבית הפלים, אף  
 נבכנו, ובמרץ, שפשפנו, שפשפנו, ובשארית הפרש  
 חטטנו, מוסיפים לזרום כמעין דלוח, עם מי  
 התהום, מן הנקבה האפלה שבתחתית הגו.

טוב, הבאתי לך שוב  
 נירות ומטלית וכורית ומים חמים ואספלנית  
 וגיגית, ובקשת, מחדש, לנסות, לקרצף, ובמרץ, את הישכן  
 הגדול שהיה מוטל עד עתה בכיור כגלגל מסתורי של אור שהציף  
 את מרכז החדר והטיל בו צללים

גללים גללים, שנתפררו  
 לגללי גללים וגללי גללי גללי  
 גללים אין ספור הרים ובקעות מישורים וגאיות שנערמו לקול הבכי  
 ברבוד שכבות אנכי ויצרו נופים רוטטים כמקפה על השטיח המציר  
 שבחדר הילדים.

ושם, לפני השדה ולצד הלול, על הרי הזבל  
 השרי, עמדנו, במגפי רפתנים, כמנצחים, מחיכים, מנופפים  
 במטלית, והיינו פתאום לאלים.

הנה, הורים אדירים של אשר מנופפים  
 בקלשונים, כי שנים היינו מפליגים  
 בנהר ההורות הארץ רכובים על גב הזמן  
 שהיה לענן קטן  
 בחלום ההריון. והיינו חבוקים והיינו רכובים  
 והיינו דוהרים בחדר במשובת גלי צחוקים  
 ברעמה מתבדרת. כסוסים גדולים של אשר.

לנגב יחדו, עכשו, אשתי, בתוך האמבטי, בתנועה מתאמת,  
 מרפזת וקצובה, את העכוז הנסבף, הנאטיטי, בידיו,  
 ברגליו, כמו שני סלילים  
 מארכים.



סתיו

פרו החדש של שמעון בלס "אותות סתיו" מכיל בתוכו שלוש נובלות עדי-נות, שהמשותף להן אינו אותות של סתיו, כי אם סתיו של ממש. פרופ' זיוה בן פורת בספרה "הסתיו כשירה העברית", שיצא לפני כשנה בסדרת האוניברסיטה המשודרת של גלי צה"ל, מנתחת את ההיצגים השיריים של עונת הסתיו כשירה האירופית על-פי שני דגמים עיקריים, הדגם "הח-יובי" והדגם ה"שילי" פתיטי. הסתיו שבספרו של בלס מתאים לסתיו ה"שילי" הפתיטי, הנושא עמו בכירור קונטציות של סוף. אותות של סתיו, וכאמור, הרבה יותר מאותות, ניכרים היטב בשלוש הנובלות שבספר. בנובלה "איה" זהו סתיו חייה של זכיה, המוסלמית הזקנה, ששרתה שנים בבית משפחה יהודית בבגדד, ועתה היא נפרדת מהמשפחה שבוחרת לעלות לארץ ישראל. אך זהו גם סתיו חייה של יהדות עירק, כפי שהיא מצטיירת בעיניה של זכיה, ובזכרונו של המחבר. בנובלה השנייה, "אותות סתיו", שעל שמה נקרא הספר, אותות הסתיו הם בגופו של חוסיני הרופא — האוקיאוגראף-הסופר, בן השמונים ושש, הנפרד בבוא הסתיו מדיירתו בפריז כדי לשוב אל דירתו בקהיר. בנובלה השלישית זו סתיו חייו של הצייר יעקב רשף שעומד ב"שערי קנדינסקי", ובמקום למצוא את מקומו ואת הציור הנכון לו, ולו המופשט, הוא מוצא את מותו. הנובלה "איה", הפותחת את הספר, מציגה בפני הקורא שני צדדים שלא הורכו להיות מוצגים בספרות הישראלית. הצד האחד הוא הצד של הגלות ה"חיובית" של יהדות בגדד. ממנו אנו לומדים על חיים של קהילה יהודית מגובשת, בעלת חוקים משלה, שבעצם לא היה לה כל כך רע בגלותה. הקושי שנוצר אינו נובע מההישארות באותה גולה, אלא דווקא מעזיבתה, ומההליכה אל היותר קשה ואל הפחות נודע. כפי שאומרת זכיה, במחשבתה, לפרומי הבן שרוחף אל אותה

עלייה: "מה האיץ כך פתאום לנטוש את הכל וללכת? להתגולל מי יודע איפה, לעבוד בחקלאות? בשביל זה למדת? בשביל זה אתה יושב כל הזמן עם הספרים? להיות פלאח? למה? למה?" (עמ' 17) כאן, כאמור, הסתיו האחד, הסתיו של קהילה היהודית המתפוררת ועוברת אל הבלתי-יודע. הצד האחר, המתואר עוד פחות בספרות הישראלית, הוא הצד של הנשארים. צד זה מובא בסיפור דווקא מנקודת מבט לא יהודית. מנקודת המבט של זכיה המוסל-מית הזקנה, שהפרידה מהמשפחה אצלה עבדה שנים רבות מביאה אותה הישר אל סתיו חייה. והיא עתה "יודה זקנה שנעקרה מבית שהיה גם ביתה". העקירה, אם כן, אינה רק של העוזבים (מתוך בחירה), היא גם, ואולי בעיקרה, העקירה של הנשארים. זכיה מנצלת את הזמן שנשאר לה עד הפרידה ומשרכת את רגליה הזקנות לבית הכנסת שהפך לאולם שבו מסדרים את הניירות. שם, בין הנדחקים לקבל את הרישיון-נות, עוברים עליה זכרונות חייה, שדרכם משתקפים לא רק חייה שלה, אלא גם שוב, חיי אותה קהילה מתפוררת. זאת הנקודה שבה נפגשים שני הסתוים. שתי העקירות: זכיה היא דמות עקורה, לא פחות מהעולים ארצה. היא עקורה לא רק מהבית "שהיה גם ביתה", אלא גם ממש מביתה. אחרי שנים רבות של עבודה אצל יהודים היא הופכת לדמות חצויה, דמות שזהותה איננה ברורה "לפעמים ברגעי מבוכה וחשבון נפש, תוקפים היו עליה הגיגים באשר לשייכותה..." (עמ' 39). ואז לא ברור לה כלל אם נכון בחרה, ואם בכלל היתה לה בחירה. לשאלה זו אין תשובה, אפילו "הקוראן" שמביא לה פרומי כמתנת פרידה, אולי כדי להחזירה לזהותה האמיתית, אין בו כדי להעיר את זכיה משי-קיעתה: "קפואה במקומה, בהתה אליו באטימות ותויו פניו הלכו והיטשטשו לנגד עיניה." (עמ' 50).

אותות הסתיו ובעיית הזהות והש-ייכות מעבירים אותנו ישירות מסי-פורה של זכיה ב"איה", לספרו של חוסיני ב"אותות סתיו". חוסיני בן השמונים ושש הוא רופא עיניים לשעבר שמתעסק באוקיא-וגרפיה, בנגינה על כינור, בכ-תיבת הסטוריה, במסעות, והרבה — בזכרונות. בשנתיים האחרונות עוסק חוסיני בכתיבת ספר על הרנאסנס. "עבודה שהסבה לו הנאה והתפעמות." (עמ' 66).

חוסיני, אם כן, עוסק עדין במימוש אחת מאהבותיו. "אהבות רבות היו לו, ואהבת ההסטוריה היתה אחת מהן. לא מיצה אותה כפי שלא מיצה אף אחת מאהבותיו עד תום..." (עמ' 66). ובמקביל לכך ממשיך חוסיני במסעו בין ביתו שבפריס לביתו שבמצרים ומתעמת בוזמנית הן עם המקום והן עם הזמן. הזמן מתבטא אצלו בשלושה אופנים עיקריים: בעונת השנה לפיה נקבע מקומו בפריס או בקהיר בזכרונות — על אשתו, על עברו, על אהבותיו שעברו מבלי שמוצו, ובזקנה, שבאה עליו ומקשה עליו את הכתיבה, ומגבירה בו את הבדידות, ומשכיחה ממנו אפילו לסגור את ברו המים שפתח, או את הפגישה שקבע. חוסיני, שהיו לו אהבות כה רבות, וש"סקרנותו לא הניחה לו להתמסר לאחת מהן, והוא נע בינותן בחוסר מנוחה ובתשוקה מתחדשת." (עמ' 66), עומד לפני עוד סתיו בחייו, אולי האחרון בהם, ונלחם. נלחם בזקנה. ונלחם לשמר את זכרונותיו כפי שהוא רוצה לזכרם. ונלחם בבדידות, ונלחם להגיע, לפחות עתה, כסתיו חייו, להגדרה — מי הוא או מי היה. ושוב אנחנו פוגשים דמות חצויה שבעצם אינה שייכת לשום מקום מוגדר, אלא, אולי, לעצמה בלבד. בבית הקברות מול קבר אשתו הוא עורך לעצמו "חשבון נפש", "כזה היה כל חייו, נמשך לכל פיתוי, לכל נצנוץ, לכל חריג. לא איש מדע אני — היה נוהג לומר — גם לא סופר, ולא מוסיקולוג, ואת הרפואה שכחתי" והתשובה שלו, של הרופא ואיש המדע והסופר שנקרא להכריע על זהותו, היא ש"אדם מהלך במעגלים מסביב לצייר דמיוני נקודה שלעולם לא יגיע אליה, צומת, פרשת דרכים" אין הכרעה ברורה, והוא ממשיך להלך על פרשת הדרכים שלו, מתוך הכרה שגם לא תהיה.

אותות הסתיו בפריס, אותות הסתיו בגופו, ואולי בעולם כולו, מבהירים לחוסיני את חייו בעולם "אורח קל-רגליים, ונופים חולפים לנגד עיניו, וכל נוף משגר לו ברכה, וכל נוף סיפור גלום בו, והלא זה סיפור חייו. פרידה..." (עמ' 86).

הנובלה המסיימת את הספר, "בשערי קנדינסקי", היא סיפורו של הצייר יעקב רשף, הנלחם, כקודמיו, על זהותו. אם הסיפור "איה" עיקר הדילמה היה הזהות הלאומית, (וגם הנשית), וב"אותות סתיו" — הזהות האישית והמקום

של החוקר-האמן-האדם — הרי שב"בשערי קנדינסקי" אין כל שניות של לאום ואין שניות של מקום (לפחות-מקום גיאוגרפי). יעקב רשף יושב בסטודיו שלו, בתוך ארצו, וכל בעייתו היא למצוא את זהותו כצייר. הדילמה כאן אינה רק של האמן עם עצמו, אלא גם מלחמתו על מעמדו בביקורת ובחברה כולה. הציור אצל יעקב רשף הוא "אהבה שלא מגיעה למימושה" ועל כן היא "נשמרת בטוהרה הראשוני ומתעוררת תדירות כאור רדום המתעורר לכל משב רוח." (עמ' 103). זהו למעשה סיפור אהבתו של יעקב למריס, הנערה שפגש לפני שנים רבות, ועתה הוא בא לבקרה בבית החולים בו היא מאושפזת. אבל זהו גם סיפור אהבתו של יעקב לציור. הוא מצ-ליח להקים סטודיו וליהפך מורה לציור, אבל הוא לא הופך צייר.



הוא נשאר ב"שערי קנדינסקי" כמשה על הר נבו, וחולם על הת-מונה שצייר פעם ועל אלה שעוד יצייר. מריס, שהשתגעה ואושפזה, מצליחה לצייר. "הדמיון נחלץ מכבליו. זאת התמורה שהתחוללה בה... כך הצייר בבדידותו מול הבד או הנייר... כעכביש הטווה את יצירת חייו, כך הצייר היוצר יש מאין." (עמ' 107).

המחבר, כיעקב רשף עצמו, מביא לפנינו את ה"דילמה של האמן" (עמ' 107) את הבדידות שהאמנות כופה עליו, את המאמץ, את התסכול, את החובה לחלץ את הדמיון מכבליו ולצור יש מאין. יעקב רשף אינו מצליח בכך. לבו משדר לו אותות של סתיו אבל הוא מתעלם מהעבר של התקפת הלב, ומהמועקה בחזה, התוקפת אותו בנסיעתו לירושלים, ומנסה להמשיך במאבקו. גם למאבק הזה שבו "האמן נושא את בדידותו לכל מקום, כשריון הצב הצמוד לגופו ומגונן עליו" (עמ' 126) אין פיתרון. בעצם הלילה שבו נפתחת תערוכתו המוצלחת של תלמידו, המשך בעמ' 10

שמעון בלס:  
אותות סתיו;  
זמורה ביתן;  
1992

## הדרך להציג את האמת

**ד**ה מצאה "הסדרה הלבנה" להוציא קובץ סיפורים קצרצרים של אתגר קרת, בן ה-22? האם היא מתחרה בסדרה של אילנה המרמן, "פרוזה אחרת", באותה ההוצאה? כי אתגר קרת יושב טוב מאד בהגדרה של "פרוזה אחרת". זהו הצי-דוק היותר חזק להוציא לאור את קובץ הסיפורים, חלקם בדיוניים ממש, ואף חצי, חלקם מרובי ציניות והומור וחלקם חסרים אותם לחלוטין.

"חובזה", (עמ' 33)

יש מקום אחד, שקוראים לו חובזה, לא רחוק מתל-אביב. אמרו לי שה-אנשים לובשים שחור שם בחובזה ותמיד-תמיד מאושרים. אני לא מא-מין בכל הקשקושים האלה", אמר להגיד שהוא לא מאמין שיש אנשים מאושרים. הרבה אנשים לא מאמי-נים. אז עליתי על האוטובוס שנוסע לחובזה, וכל הדרך שמעתי ב"ווקמן" שלי שירי מלחמה. האנשים בחובזה לא מחים במלחמות אף פעם. אנשים בחובזה לא הולכים לצבא. ירדתי מהאוטובוס בכיכר המרכזית. האנשים של חובזה קיבלו אותי מאוד יפה. מקרוב היה לי קל מאוד להבחין שהם באמת מאושרים. הם רוקדים הרבה בחובזה, וקוראים בספרים עבים, ואני רקדתי לידם שם בחובזה, וגם קראתי בספרים העבים. ואני לבשתי את הגדיהם שם בחובזה וישנתי במיטות שלהם. ואני אכלתי את מאכליהם שם בחובזה, ונישקתי את התינוקות שלהם, על הפה. כמשך שלושה שבועות שלמים. אבל אושר זה לא דבר מדבק.

איך לקרוא את הסיפור הזה, הב-נוי משלוש-עשרה שורות ועשרה משפטים? כמשל על האושר ואי-האושר? כחיבור פילוסופי נוסח ראסל על משמעות האושר ושבח הבטלה? כשירה, בנוסח "שם ידעתי חמדה שלא היתה כמוה" (ד. רביקוביץ), שכמקום שבירת שורות נכתבה במשפטים ארוכים? כטרופיזמים? חובזה ממוקמת לא רחוק מת"א, כך שהיא לא בדיונית לחלוטין, וגם לא הולכים בה לצבא, אה, איזה חלום ורוד ולא אפשרי. אבל האושר כנראה נמצא שם. שלושה שבועות נוכח המחבר שהאושר אכן נמצא, אבל "אושר זה לא דבר מדבק".

נכון, הרבה יצירות מופת נכנו על קלישאות, על אמיתות-חיים פשוטות (או דו-שיח של הגיבור עם פנימו), אבל אז הסגנון המ-יוחד היה לצדן, הגילוי המענג של אותה אמת הנכונה לכל, דווקא האמת הלא-מיוחדת, הי-דועה, ודרך הצגת אותה "אמת" היא מעשה האמנות. במקרה של "חובזה" האוטופית, קשה להחליט האם זו מעין ציניות? לא. מפני שהמשפט האחרון אינו ציני. האם זהו סיפור קצר, משהו בנוסח, כוא בני ואספר לך אגדה בלתי-אפשרית על החיים?

זו היתה דוגמה, כתשובה לשאלה מדוע מתאים קרת להגדרה "פרוזה אחרת"; מדוע בעצם קובץ הסי-פורים שלו, ש"חובזה" היא דוגמה קיצונית ואחרת תכואנה בהמשך, אינו קובץ סיפורים קונבנציונאליים.

"המיץ של המיתוסים", (עמ' 52)

הם ירו בו כמו כלב ולי הם נתנו סטירה. ככה זה תמיד — כגברים יורים כמו כלבים והנשים מקבלות סטירה. "אין לי לב להרוג אותך אפילו שמגיע לך", אמר המנהיג שלהם, שכאופן מאוד מפתיע היה הכי נמוך מכולם. "אפילו לא נאנוס אותך" הוסיף, וראיתי בעיניים שלו שהוא חושב שהוא מה זה בסדר, ואני במקום להודות לו על הגיטלמניות שהפגין התחלתי לבכות... כשכבר נר-דמתי חלמתי חלום שמוציאים אותנו מהבית באמצע הלילה, ושבי יורים כמו כלבה, ושפעם אחת בחיים הוא זה שנתקע עם הסטירה ועם ה"לא נאנוס אותך" ועם הקבר והמיץ של המיתוסים, וזה כל-כך ריגש אותי, שהתעוררתי רטובה כולי, כמו שרק נשים יכולות".

לא אנסה אפילו לנסות להשיב, מה מבין גבר במה שגורם לנשים להירטב, אבל הסיפור הזה (עמוד וחצי), הוא לא סיפור. הוא כמו איזה "קטע מתוך", אולי אפילו מתוך סרט או מתוך מה שהיה אמור להיות סיפור. לא במובן של התחלה-אמצע-סוף של ממש, אלא מבחינה זו, שהוא נקודה מתוך מכלול שאמור היה להיות; שהוא כנראה ניסיון לגעת ברגע, משמעותי מאוד, אפילו פסיכולוגי, אפילו אפשר לומר רגע השי-נוי עצמו החל בחלום, שהחולם חי אותו אחר-כך במודע, מתוך עירותו. יש עניין ברגע עצמו, מתוך כך שבמקרה הזה הוא רווי קונוטציות וסמליות ומטענים, כמו "המיץ של המיתוסים", כמו האקט המרדני או השינוי עצמו שנעשה בחלום. העניין רק מתגמד לחיעוד הרגעי, וקשה מתוך הרגע הזה לצאת אל כל המטענים שקרת מתכוון אליהם — המיתוסים, המאציאויים, הפמיניזם.

"המיץ של המיתוסים" הוא אולי דוגמה מייצגת טובה מתוך "צנו-רות", מפני שיש בו אלמנטים החוזרים בכל הסיפורים שבקובץ. שפה דיבורית מאד, מלים בנוסח: "פרגנתי", או: "לקח לי שעות שעות"... או תחביר דיבורי: "כש-הוא היה מגהק היה רועד הבית" או: "ייתה לי קשה לישון בלי גבר, ועוד יותר בלי השמיכה של הפוך בלילה קר כל-כך". כמו המיץ הזה, כך גם שאר הסיפורים נדמים כחלק מאיזה שלם, כחוליה מתוך פאזל גדול ורחב יותר, שעדיין לא נכתב; ושחיבור כל החלקים הללו אינו נתון פאזל



שוטף, אחיד, ברור, אלא כמעט כמו יצירת קיר של אגם — חלקים חלקים מתוך השלם, שמתבררים בהליכה מימין לשמאל, או מבט מלמעלה למטה. כך הספורים הללו, חלקם מהווי צבאי, חלקם מילדות רחוקה, מנ-סים לתת איזה מבט כולל על מה שנקרא בחור ישראלי עכשיו, או, עולמו הפנימי של...

"כוכי 3" (עמ' 127)

במסיבת השחרור שלו הבאנו לכוכי ספר מתנה, "צנורות" של אתגר קרת. "חרא ספר", עיוות כוכי את פרצופו, "חן משני...סליחה, שלושה סיפורים כל השאר זבל. היום כל אדיוט יכול להוציא ספר באיזה הוצאה ננסית ולהפסיד עליו בוחטה של כסף, הכל מתוך איזה אמונה אינפנטילית שפעם יצא לו מזה זיך".

האמת היא, שכוכי די צדק, והסיבה היחידה שעקיבא קנה את הספר היתה בגלל שהיה מוזל...

כך, עמוד בפני עצמו, אתגר קרת בעיני החברה מהצבא, עוד "אדיוט שיכול להוציא ספר באיזה הוצאה". מה זה "כוכי 3"? הצהרת כוונות על "צנורות"? בלדה על חוסר עניין בספרות מסוג מסוים? הצטנעות מאוסה? שמי שקרא כבר עד עמ' 127, ויש לו עוד איזה שלושים ומשהו עמודים, שיידע שבצעם מה שהוא קרא עד עכשיו

לא שווה הרכה, חוץ מאיזה שני סיפורים, או שוו אמירה שמופנית כלפי הקורא בעצם, שאם האתגר קרת הזה הוא בעיניך איזה "עוד אדיוט", אז אתה כזה קן כוכי, עם דעות קדומות (עמ' 106, "כוכי 2") — שחושב ש"כל הקיבוצניקים הם קניבלים", טיפוס שיכול "לסדר ישגם את השם שלי יכתבו עם שגיאות" (ומה יותר נורא לסופר)?

"צנורות", כמו שמתברר, הוא לא תמים כלל וכלל, אלא מנסה מאוד להתחכם, לעסוק גם בארצי, ובצבאי, ובכית-ספר וגם במה ש"ברומו של עולם", בקנאת סופ-רים, ובתרגום ובפואטיקה ובסמנ-טיקה. הפאזל של קרת מנסה גם להחליף צבעים, גם ליצור תמונות עומק וגם לתת אשליה של על פני השטח, של החברה ושל פנא-פאלו ונדאון.

הקריאה ב"צנורות" מעלה חיוך. היא גם קלה מאד, כי קרת מספק אתנחתות מרובות, הרמיזות שלו ברורות, בוטות אפילו, אבל משהו חסר בקובץ הזה. משהו שיאחד אותו לשלמות, איזו דרישה של הקורא שלא יעשו לו מבחן אינטליגנציה — מפני שספרות היא בכל זאת לא בחינת כניסה, לחוג אקסלוסיבי באוניברסיטה, אלא בעיקר — תענוג. ■

### החשך מעמ' 9

מת יעקב רשף במיטתו, כנראה מהתקף לב (או משברון לב?), וכל מה שנמצא בסטודיו שלו לאחר מותו הוא בדידותו ותסכולו וסיפור החמצתו של אמן. "על שתי החצובות עמדו שני בדים שצבע לבן וטרי מכסה את מה שצויר בהם... כפינת החדר בדים ריקים בגדלים שונים מתוחים על מסגרתם ושעונים זה על זה. דבר אחר לא היה שם." (עמ' 128). שוב סיפור של בדידות, של התמודדות, של אהבה שלא מומשה, של החמצה.

אותות הסתיו הוא פשוט ספר יפה. והוא יפה בגלל מה שאין בו — יומרנות, התחכמות, ספרותנות, סיבוך, מלאכותיות ועוד ועוד מאותן תכונות, שרווחות לא מעט בפרוזה של ארצנו היום, ולטעמי פוגמות בה לא מעט. והוא יפה עוד יותר בגלל מה שיש בו — העדינות, הפשטות, הליריות, ויותר מכל — היכולת להעביר נושאים "פשוטים ובנאליים" כמו בדידות, התפוררות, חיפוש זהות, לתחושה אמיתית של חוויה חיה. ■

# לקטוף את היום CARPE DIEM

**ב** אמנויות השונות, ובאופן מובהק כאמנות הכתיבה, הדרך הטובה ביותר בין שתי נקודות, אף אם קרובות, לא היתה ולא תהיה וגם אינה, הקו, שקוראים לו "ישר" (עמ' 81). דומה, ששום קיצור-דרך של חיבור מדעי שיטתי לא יוכל לה לספרות היפה בכואה לברוא מדמיונה את משליה הציוריים המפותלים על מצבו של האדם ביקום, על מהות הזיקה בינו לבין בני מינו ועל גבולותיה, שאינם ניתנים להגדרה, של התודעה האנושית, ובנוסחה ללכוד בראייתה "הסטראוסקופית" את הניואנסים הדקים והסמויים ביותר של רזי ההתנהגות האנושית.

במעשה-רוקם, גדוש בקיאות מעוררת השתאות במכלול תחומי ההגות והמדעים לסוגיהם, טווה המספר הפורטוגזי ז'וזה סארא-מאגו, מגדולי היוצרים האירופיים כיום, פאבולה מרתקת בפיטיותה, בפשטותה ובמורכבותה כאחת, אודות השתזרות גורלות מופלאה בין שלושה גברים ושתי נשים מאיזורים שונים ורחוקים זה מזה של חצי-האי האיברי (שלושה מתוכם פורטוגזים, ושניים — ממחוזות שונים של ספרד). סיפורם מתרחש על רקע אירוע גיאולוגי טראומטי, פתאומי וכמו אפוקליפטי באופיו: היסדקות חיי-ברור של חצי-האי אל יבשת אירופה ויצאת-גלישתו ל"מסע שיוט" באוקיינוס האטלנטי, בלא אתראה סייסמוגרפית מוקדמת, וגם בלא שניתן לחזות את מועד עצירתו ומיקומו. התרחשות זו, בדומה לפעולותיהן הסתמיות והשגרתיות לכאורה של הדמויות האנושיות, מתוארת כבר כפרקי האקספוזיציה של הספר בדרך המתמרנת — תוך הטלת ספק הומוריסטית ואירונית בצורות החי-שיבה המקובלות — אל תפישה של "דבר והיפוכו" בהכנת החי-רשיונות הקוסמיות והאנושיות כאחת, המשתלשלות בספר זו

מתוך זו וזו במקביל לזו. כלום פעולתה של ז'ואנה קארדה, "אשה מיושבת ברעתה", שחרצה "חרץ בקרקע בענף דק של בוקיזה" (עמ' 7), מעשה של שגרה, היא זו שגרמה לכלכי סרבר, שאינם נובחים לעולם, בהיעדר מיתרי קול בגרונם, לנבוח "פתאום" כמאותתים את "קץ העולם" הקרב? או שמא מי שגלגל את הארועים היה ז'ואקים סאסה, הטייל הבודד, שהרים "לתומו" והטיל למים "אבן כהה, כבדה, רחבה כמו דיסקוס, שונה משאר אבנים, וזו, תחת ליפול במרחק פסיעות ממנו, עלתה באוויר, ירדה וחבטה במים... שבה ועלתה... ושבה וירדה... ועלתה, ולבסוף שקעה הרחק משם" (עמ' 10):

ואולי היה זה הספרדי שבין הגברים והמבוגר שבהם, הרוקח פדרו אורסה, שהרעיד את האדמה תחת רקיעת רגלו, בקומו מכסאו, או המורה ז'וזה אנאיסו, שמעל לראשו החל מלווה אותו אל כל מקום "פסטיבל מכוונף" של זרזירים (עמ' 12-13)? ואפשר היתה זו האיכרה הכוגרת מאריה גואוואירה, שהחלה פורמת גרב צמר כחול בעליית הגג של ביתה, וחוט הצמר הכחול, הארוג, לא חדל להשתלשל מתוכו ולהתערם (עמ' 14) כמעין חוט אריאונה, ההופך במהלך העלילה לסמל המרכזי של "הקשר החזק ביותר בעולם" (עמ' 191), קשר האהבה בין גבר לאשה?

הקישור הסיבתי והנסיבתי בין כל אחת מן הפעולות האלה ובין כולן כאחת לבין האירועים מועמד מיניה וביה בספק באמצעות המר-נולוגים הפנימיים של הנפשות הפועלות והדיאלוגים ביניהן, וכן באמצעות התערבות התכופה של "האני המספר" מפרספקטיבה של ריחוק והתבוננות מבחוץ. משמעותיות, או סתמיות? צי-רוף מקרים שרירותי, או וי-עוד מכוון? אלה הן אפשר-ריות אלטרנטיביות, המרחפות לאורך הסיפור מעל להתרחשויות, והן נשאות פתוחות לכל הסבר ובלתי-פתורות גם יחד. התאונה הקוסמית, ה"מכבה את כל אור-רתיו של חצי האי", מופכת אותו ל"רפסודת-אבן" משייטת ולמוקד לפעילות נמלים חקרנית, חטטנית ויומרנית של מומחים ומקצוענים בכל תחומי המדע הרלבנטיים ושל אנשי התקשורת, זו העריצה המודרנית הממליכה מלכים ו"תודרת הכל". "תאונה" זו יוצרת תנאי מעבדה "בזמן אמיתי" במעין כוורת אנושית רוחשת, שבה פועלות כל הדיני-

מיקות האפשריות שניתן לדמיין בחיי הפרט, החברה והמדינה, הממשלות ומוסדות המדע והדת. "שיח-המלומדים", על חילוקי הדיעות שביניהם, הופך אף הוא לשדה-קרב מעורר גיחוך של התנצחות דוגמטית, קנאית וארוגנטית בין "ידענים וחכמים", המתייחסים איש איש אל הסברו לאירועים, כאילו היה בגדר אמת מוחלטת.

בהומור דק ובאירוניה מעודנת, ועם זאת לא נטולת עוקץ פור-ליטי ריאליסטי מדבר המספר על אירופה בכללותה, כעל "אתר הס-טוריה ותרבות", המתגלה כימים

## ז'וזה סאראמאגו רפסודת האבן



הטרופים של הטרואמה הגיאולו-גית כ"נטולת שכל ישר", כנשימה אחת עם אמירותיו על התודה, שחייבות ספרד ופורטוגל "לרוח ההומאניטרית ולריאליזם הפוליטי של ארה"ב, אשר בזכותה נשמרת אצלנו רמה סבירה של אספקת דלק וגם של מוצרי מזון", בבחינת תרחיש עתידי, המעוגן בניסיון ההסטורי הממשי של עולמנו. לקטגוריה זו שייכות גם ההת-ייחסויות הלגלגניות-מפוכחות אל "רגש הכבוד של אזרחי פורטוגל, שידעו... להתלכד סביב נציגיהם הלגיטימיים והסמל המקודש של המולדת ולהציג אל מול העולם תדמית של עם מאוחד ונחוש החלטה, ברגע קשה ועדין במיוחד בתולדותיו, תחי פורטוגל" (עמ' 128).

על רקע נדידתה ההמונית של אוכלוסיית חצי-האי וברייחתה אל "אדמות יציבות יותר", שציבותן מתערערת בעצם הרף-העין של הגדרת מצבן, הופכת אמירתה של אחת הדמויות המרכזיות ביחס לתופעה המתרחשת מחוץ

לסדרי הטבע ולשליטת הסיס-מוגרפיה המדעית להיגד-מפתח: "הכל תלוי ברגישות (עמ' 25). עמדה זו היא גם נקודת המוצא למפגש בין הדמויות, שבמהלך העלילה נוצרת ביניהן זיקת-גורל ותחושה הדדית של יעוד, אשר מורים להם במעין הארה פנימית חד-פעמית, המזכירה את רגע הקונברסיה (התמורה) של קדו-שים ומיסטיקאים, להפנות עורף לעברם: ביתם, עירם, איזורם, עיסוקם ומקצועם, ולצאת למסע לא מוגבל של חיפוש וגילוי.

יעודו הקונקרטי של ה"לך לך" הזה הוא להגיע ביחד אל מקום הבקע בפיריניאים, מתוך הסקרנות "לראות כמו עיניהן ולגעת כמו ידיהן" ולברוח אל פנים חצי-האי (עמ' 98), אך הוא מעוצב כרצף של נקודות תוכפות בזמן, המתחברות ליריעה הקרויה חיים. בתוך קוסמוס מתפרע ובלתי יציב, בחברה, שבנסיבות משבר מעין זה מאבדת שלוה, מתפוררת ומקפחת את צלמה "האנושי", מהווה עגלת "שבע הבריות" נוה-שלווה, המתקיים בהרמוניה מושלמת ותוך "חלוקת עבודה" (עמ' 179), שיונקת ממקור עיקרי אחד: אהבת הבשרים של האדם, שאין דומה לה בקרב המינים, "כי היא עשויה לחישות, אנחות, מלים בלתי אפשריות, רוק וזיעה, תחניה לייסורים" (עמ' 165) ועם זאת מתאמצת למשוך ולדחות ככל האפשר את רגע פורקנה ומימושה.

חוויות האהבה, הקרבה, הדאגה ההדדית והחמימות נוצרות בקרב הזרים לשעבר, במהלך המסע ההופך לתכלית עצמו, והן נתפ-שות כדבר החזק ביותר בעולם סופי המתרוקן מיושביו והראוי לחמלה לאחר "כל ההתעקשות לחיות ורציפות החיים והמיתות". אין הן חוששות מפני "תאונות", כי הן עצמן, האהבות, "הן התגל-מותה המופתית של התאונה, מכת ברק פתאומית, נפילה חייכנית, התהפכות חדרה" (עמ' 167). תחושת האירעיות מהווה — פרדוקסאלית — רקע הכרחי לצמיחתה של קרבה מופלאה, ההופכת למקור הביטחון היחיד מפני חרדת האירועי ואימת-הקץ: הלא "פחדנו האין סופי" — נאמר בקטע אחר, עמוק ונוקב בחריפות המסר האנושי-קיומי והאמנותי כאחד — הוא "המביא אותנו לאכלס את העולם בדימויים כצלמנו, או מה שנדמה לנו, כי הוא צלמנו", וזה אינו אלא ביטוי ל"אומץ לב", או "סתם עקשנות" מצד מי שמסרב להימנע מלהיות,

ז'וזה סאראמאגו: רפסודת האבן; מפורטוגזית: מרים טבעון; הספרייה החדשה, הקיבוץ המאוחד, ספרי סימן קריאה; 256; 1992 עמודים

במקום שהחלל הריק נמצא בו, להימנע מלתת משמעות למה שאין לו משמעות... ומה שאנחנו קוראים לו משמעות, אינו אלא מכלול חמקני של דימויים, שברגע מסוים נראו הרמוניים, או שהשכל המבוהל ניסה להכניס בהם תבונה, סדר, היגיון" (עמ' 241-240).

מכאן שלא דימויי המשוררים, הנכעמים לפיתויי ההאנשה, "שרואה הכל ושופטת הכל מתוך קשר מחייב לאדם, כאילו באמת אין לטבע מה לעשות מלבד לחשוב עלינו" הם "האמת", ולא המלים, "שאינן מספיקות ככל שאנו קרבים לגבולו של מה שאינו ניתן לביטוי במלים"; האמת היא זו המתגלה בחוכמתן "הטבעית" האינטואיטיבית של הנשים שבסיפור, המצווה עליהן להענות לצורה-הרחם ו"אהבת הברשים" ההולמת, בשעת משבר, את "האינטרסים העמוקים של האנושות... נרדפת-המוסר" (עמ' 181), ויש בכוחה להפך את הבדידות, לדחות את הזקנה ו"לבטל" לזמן מוגבל את המוות.

הקצב האיטי, הכבדודי והנינוח של תיאור המתרחש במיקד רוקסמוס של עגלת הנוסעים, על הכלב המלווה אותה, מונע עים בכוח הרחף של "הרגע החולף", מעוצב כניגוד לקצבם הקדחתני והמסחרר של התיאורים הריאליסטיים הדחוסים והמפורטים הקשורים בעולם שמחוץ לעגלה, עולמם של המנהיגים הפוליטיים והמומחים למיניהם. ניגודיות זו מחדדת את המתח והקוטביות בין ערכי המהוגנות וכובד הראש, ההגיוניות המאוכנת והיציבות, השכלתנות והתכליתיות לבין הקלילות והנוודיות, היחסיות והספקנות הבוטחות בתחושותיהן, שאינן משתהות לחשוב ולחשב. בכך קשור אחד המסרים המרכזיים בסיפור, לפיו בעולם הריאלי-הטבעי, שהעל-טבעי, הינו חלק ממנו, אין להפריד ברגע כלשהו בחיים בין אמת לפנטסיה. שאלת "הסיבה הראשונה", כמוה כשאלת "התכלית", אינן רלבנטיות; המ-חשבה האנושית רשאית לבצע "נסיגה לאחור" בשרשרת הסיבות והתוצאות ולהתעלם מן "החלוקה הדו-קוטבית" בין תקדימים ותוצרים: כשם שניתן והגיוני לדמות, כי קבוצה של עננים חולפים היא "אולימפוס מלא אלים ואלות", כך גם לגיטימי להגדיר את יופיטר ברעמו "כאד אטמוספירה", ותו לא (עמ' 80). לאמור: מוצקתם של כל ההסברים הסיבתיים והטלאולוגיים מתערערת, כשם שתפישת הזמן המקובלת מאבדת אף היא את משמעותה הסגורה והמאיימת.

"הכנת הדברים" תלויה, איפוא, באינסטינקטים, "חיייתיים" ומ-עורפלים ככל שיהיו, והגדרתם תלויה בכוח התיאור של המלה, הבוראת את האירועים תוך כדי תיאורם.

לפנינו סיפור על העולם המתחיל ונגמר באדם עצמו, שבהתאם לתפישתו הסובייקטיבית הוא היוצר את הקשר בין התופעות הגלויות לעין, ויוזם את ההתמודדות עם הסמוי וקישורו עם הגלוי; מציאת "השם" למהות ההווה – כלומר, חיפוש החוקיות – היא בעלת משמעות גם אם היא מובילה אל הוודאות של חוסר המשמעות. לכן גם האינו הממחינה כקץ המסע-החיים אינה מבטלת את ממשותם. אפשר ש"כל העולם כולו הוא טבעת" הוא המענה על השאלה "מהו השם... למה שמגיע את כל השרשרת...". זוהי הגדרה

מעגלית ויחסית כהראותה הנוגעת לקוסמוס ולהסטוריה כאחת, שאף היא אולי "מראית עין בלבד ולא האמת" (עמ' 204). מעגליות ניתן למצוא גם בדרך הבנייה של הסיפור, החזור ומעלה בקביעות בנקודות שונות של רצף העלילה אותן שאלות אקסיסטנציאליות, שהופכות בהכרח גם לתהיות ולאמירות ארס-פואטיות מובהקות.

את טבעתיות החיים והעולם "מאשרת" מבחינה ספרותית גם העובדה, שעם היעצרות החלקו של חצי-האי אל האור-קינור, הוא מוסיף להסתובב כפרפטואום-מובילה, נגד כיוון השעון ובניגוד ל"חוקי" המכניקה של כדור הארץ.

העצירה הפתאומית של תהליך הקירעותו מעל יבשת-האם, ברגע גהירתם של השבעה מעל-פי-הת-

הום אל מקום החתך וההיפרמות, היא מבחינתם נקודת סיומו של מסע חיצוני ופנימי, אך היא גם הנקודה, ממנה ימשיכו בדרכם "לאיזה עתיד, לאיזה זמן", שאין לצפותם (עמ' 250). סופיותו של האדם היא זו המאפשרת לו "לנצל את הזמן", בדומה ל"אותם אלים, שהחליטו – לא להיות נצחיים" (עמ' 180). "ויתור" זה על הנצחיות, ועמו ההבנה, כי "הוודאות מולידה טעות; הטעות מוליכה אל הוודאות" אין בהם "נחמה גדולה", שכן "האדם הוא חיה, שאין לה נחמה" (עמ' 53). לכן, גם גאוותו בתבונתו – ש"אינה מוטלת בספק", אך "אינה מספקת" – טוב שתלונה במידת הענווה הראויה.

האמנם ניתנה לנו האמנות, כמ-אמרו של ניטשה, כדי שלא נמות מן האמת? ■

עופר כספי

כֶּשֶׁל הַלְקְסִיקוֹן, כְּמוֹ תַמִּיד

א1

בְּאֶרְצוֹ לְבֵי הַחֲלוּד  
 קְבוּרוֹת עֶמֶק  
 מְדַקְרוֹת עֵינֶיךָ בִּי  
 אוֹתָם רְגָעֵי אוֹצֵר כְּשֶׁדְּמִיתִי  
 לְרֵאוֹת בְּהֵן עֲרֵגָה תְּשׁוּקָה.  
 פְּלֵא מְנַעַד הַרְגָּשׁוֹת שֵׁיכּוֹלִים  
 לְהִבְיֵעַ  
 זוג חֲרוֹזֵי צֶבַע בְּפִנְיָךְ.  
 מְקַצְהוּ הַשָּׁנִי שֶׁל חֶדֶר דְּחוּס  
 נִתְפַּסֵּף בְּקַלְקַלְתָּךְ  
 הַעֶמֶק הַמְּסִים, הַגִּזֵּן הַחֲדָר-פְּעָמִי  
 שְׁאוּמְרִים בּוֹא אֵלַי  
 אֲנִי רוֹצֵה אוֹתָךְ  
 וְגַם הַשְּׂאֵלָה  
 הָאֵם הוּא מְכִין  
 הַנּוֹרְמוֹת הָאֲרוּרוֹת  
 כְּלָלִי מְשַׁחֵק הַכַּחַ  
 הַפְּחָדִים הַקְּדָמוֹנִיִּים  
 עוֹד מְזַמֵּן גֵּן שֶׁל עֵדֶן  
 וְאוֹלֵי מְסַת הָאֲנָשִׁים שֶׁבְּאֶמְצַע  
 כָּל כֶּף לֹא שֵׁיכִים  
 מְנַעַד מְאֵתָנוּ אֶת הַרִיצָה  
 זוֹ לְקִרְאָת זֶה,  
 קוֹלֵט אוֹתָךְ וְחָג  
 שֶׁמְלַחֵךְ מִתְנַוֶּפֶת בְּהַלּוֹךְ אֶטִי  
 וְרִיחֶךָ סוֹעֵר סְבִיבִי.  
 טוֹב שְׁלִי חֶבֶר וְגַם לָךְ  
 אֲלִיבִי הַשִּׁיחָה אֶתֶם מִמֶּשׁ מְשֻׁלָּם  
 הֵם הַעֲגֵן הַמְּצִיאֹתִי לְמַחְשְׁבוֹתֵינוּ  
 הֵלֵא כְּרוּרוֹת.

ב1  
 אֵלוֹ הַתְּמוּנוֹת הַיְחִידוֹת שֶׁעָלוּ בִּי  
 מִבְּעַד לְהֵלֶם  
 לְתַחוּשַׁת הַרְחוֹף  
 ל"זֶה לֹא קוֹרָה לִי"  
 כְּשֶׁאֲמַרְתָּ: לֹא, אֲנִי לֹא יְכוּלָה  
 הַתְּאוּרִיּוֹת קוֹבְרוֹת אוֹתִי תַחְתֶּיךָ  
 יִהְיֶה צִרְךָ  
 לְעֲרֹךְ מַחְדָּשׁ  
 אֶת לְקְסִיקוֹן הַתְּחִיבוֹת  
 הַמְּבִטִים פְּלִיטוֹת הַפֶּה הַנְּגִיעוֹת  
 הַכְּלָבוֹל מְשֻׁתָּלָל  
 וְרִפְיוֹן הָאֲבָרִים  
 הַרִי הַיִּיטִי צִרִיךְ לְחַטֵּף  
 אֶת הַמְּגִיעֵ לִי  
 כְּכֹר בְּאוֹתוֹ רְגָע.  
 מִמֶּה פְּחָדָךְ  
 שֶׁאֲשִׁיג לָנוּ עֲבוּרָה  
 הַלִּיכָה מְשֻׁתָּפֶת עַל חֶבֶל  
 מְתוּחַ בְּגִבָּה הַתְּרַסְקוֹת  
 שֶׁאֲמַעִיט בְּעָרְפְּךָ  
 שֶׁאֲעַמִּיד אוֹתָךְ בְּמִבְחָנִים  
 בְּלִיתִי אֲפֻשְׁרִים (זֶה נִכּוֹן)  
 וּבְמִקּוֹם זֶה  
 הַדְּבָרִים הַמְּכַרִּים  
 רְגוּשִׁים מִיָּד שְׁנִיָּה  
 יָמִים מְשֻׁכְּפָלִים עִם  
 עֵתָךְ אֶחָד לְאֵלוֹהִים  
 וְהַחֲלָל שְׁנִפְעֵר  
 מִתְּאִים לְמִדּוֹתֶיךָ.

עופר כספי הוא מהזוכים בתחרות טשרניחובסקי של אגודת הסופרים והוצאת "תמוז".

# אם תמונה תהיה עולם

”**ו**” פ זה נועד להביט בעולם. העולם נועד להביט בעץ / זה הנוכח מול חלוננו, אומרת רות נצר בשירה ”זה העץ” (עמ’ 13). התכונות, צבעים נקיים ודעת – או ניסיון לדעת ולגעת – מאפיינים את השירים בספר הזה. העץ מול חלוננו ”הוא ציר התהוות, מולד צפירי...” (שם), זרועות הקיסוס ”מתפזרות את האויר / מבארות את מבואות הגן” ”הצורות הסמויות משיקות זו לזו / בערגת חיבור” (עמ’ 38). רות נצר מתבוננת בסובב אותה בהתבוננות כמעט מסטית – הנראה הופך לתמונה צבעונית, והתמונה מתמלאת תוכן, קורמת חיים משל עצמה וחוזרת אחרת. כך ”זרעים מקדמת / דמננו... מפרנסים עולם בתמונות לבנו” (עמ’ 47). דומה כי ההתמודדות העיקרית בספר זה היא התמודדות עם עצם ההוויה וההתהוות. (הרמס – אל ההתהוות). אלו נקלטות אל השירים באמצעות תמונות, סוריאליסטיות לעיתים ”אם תמונה תהיה העולם, העולם / הר יהיה נהר יהיה זהר יהיה” (עמ’ 21), אימפרסיוניסטיות לעיתים ”שאריות מזון על צלחת בזהקת.

עתון. עפרון. משקפיים על מפה. / זר חרציות טלולות...”, ולעיתים אקספרסיוניסטיות או ”מודרניות”. ומאוסף זה של תמונות צבעוניות, נקיות ושונות-סגנון עולה החיפוש המתמיד אחר ההוויה האישית ובעיקר אחר הדרכים לחוותה. ”בדגדוגי גשם נמלים רחש / מועך נירות שמים / ואני חשבתי איך מתגוננים ומתמסרים / כשהעולם ספוג / שקט / מחבר עולם עם עולם המנסה / להתברר בעבורנו...” (עמ’ 12).

שורות יפות אלו מציגות בפנינו מספר בעיות יסוד בהויתיה של המשוררת. הניסיון לבאר ובו בזמן להתגונן ולהתמסר, עתים שהוא מצליח – כמו במחזור השירים הנקרא ”התהפכות”, שבו מתארת הבת את תמונת אביה החולה ”מניף ידים סומות [...] כמו שוחה באויר שלא לטבוע” ומגיעה בסופו של דבר אל ההתמסרות (ואל עצמה?) ”והרי היה אבי אבי / המתעטף בחלי / אבי שבראתי בקיץ המתהפך על” ובסיום אותו מחזור ”ואחרי הבכי צריך כל אחד / לעשות חריץ בחוזהו / בעבור שיהיה / שם נר” (עמ’ 29). ועתים שניסיון זה נכשל, ואז דומה, שהתמונה הנמסרת אמנם נמסרת, אך ללא אותה התמסרות פנימית שהיא היא הפנמת ההוויה.

בעיה אחרת, הקשורה אף היא לניסיון להתגונן, להתמסר ולבאר היא בעיית השפה, המלים וכושרן לבטא: ”להמציא בלשון גילוי / הכי שאפשר לגשת / היכן שאחווים ברשתות.” (עמ’ 9). ומהן שוב חזרה, מעגלית כמעט, אל התמונות ”האותיות זלפו /

בהיכלות פנימיים” (עמ’ 62). ומתוך אותן תמונות ונסיגות להידברות ולהתהוות עולה לפנינו (עתים לא די ברורה) דמותה של המשוררת – המציירת – המחפשת ”אבל מדוע, אמרתי, מדוע מדוע.” (עמ’ 44). אותה משוררת השואלת ”ואתה מה תתן לי בעבור זה שאמרתי / בעבור זה מה תתן לי – כתיבה לא תעשה אותנו טובים יותר...” (עמ’ 34) ואותה אם הרואה את כתה ”מבעד קרום הבקר – / את” (עמ’ 27). ואותה אשה המבקשת בשיר האהבה הנפלא עלה צפור ”הקסם לי / עדין (כמו עלה) / ואיל ששועי / שיפקח בעבורנו, שיפקח / נע בחלל / מתוך הגופי

ביותר יופיע” (עמ’ 49). יפות, מדויקות ועוברות הן תמונת נותיה של רות נצר. ההידברות נמסרת. ההתהוות. ואילו לי חסרה ביופי הנקי הזה – הרכות. אולי אותה פשטות של-בשר-ודם שבה אומרת דליה רביקוביץ בשירה ”מחבואים” ”כשאני מאהבת / אני כל דבר / שיכול לעלות בדעת איש” ואברהם בן יצחק בשירו ”כנסות יום”: ”וידענו לעינינו עברו נעורינו / ובהערכ זכרם בנפשנו / יט יחשיר צל יגון ערכות על ראשינו.”

ודומה, שהכל-כך יפה ומבוקר, יכול לפעמים להיות דרך בטוחה להחמיץ מה – או, לפחות, להסתירו היטב מדי. ■

רות נצר:  
הרמס ושירים  
אחרים;  
הוצאת הקיבוץ  
המאוחד;  
1992; 63 עמ’

## יהודית כפרי

### קובל

לאמא

פני היו דרוסים  
מתחת ערמת הגויות  
בפכר הבריסקאית בקובל  
מקום ששכבו רצוחים  
סבא וסבתא שלי  
שנותרו פה חיים  
בספורי אבא-אמא  
ובזכרוננו  
רצוחים בערמת הגויות  
שפני דרוסים בתחתיתה  
ורק קולי נותר עוד זמן מה  
צלול נרף  
והיו בו דבש ופרחי בר  
עד שמעט מעט  
גם הוא המך והדקק ונאלם –  
במה זמן יכול להתקיים קול  
בלי פנים?  
ורק נעגועי אל סבא וסבתא שלי  
בקובל לפני שנים  
אל הבית האבוד  
אל העיר האבודה  
אל פני סבתא שלי היפים היפים  
וכל השפע שהיה שם  
מעשי מרקחת ורפזות  
ותפוחים ואגסים  
וחצר נטועת לילכים, וכאר,  
וחמאה צהבה בעלי כרוב מטללים,  
או כשהייתי ילדה קטנה  
ובקרת אצלם עם אבא ואמא  
כשהם עוד היו פתיים  
ולו היה קול והיו לי פנים  
ומי שאהב אותי  
אהב גם את פני.

מתוך הספר ”איש אשה צפור”  
העומד לראות אור בקרום

## רוני סומק חצי פניה

### פיטר אורלובסקי

#### שני שירים על המראה

- איפה בריוק בלב  
יכולה צפור לנחות?
- האשר הוא בלתי אפשרי אמר  
הירח מכון את הגיטרה  
שלו.

מאנגלית: קובי אור

## מביזנטיון עד תל-אביב

יוסף ברודסקי:  
מנוסה  
מביזנטיון,  
מסות;  
מאנגלית:  
ג'ורא לשם;  
ספרית פועלים;  
1992; 173  
עמ'

יוסף ברודסקי כותב, כראוי לז'אנר של "מסה", כתיבה טובייתית ביותר. אהבת הנעורים שלו היא לנינגראד העיר, בה נולד לתוך מלחמת העולם השנייה. זו היא עיר של "חזית-תות וקטורים קלאסיים, מודרניים, אקלקטיים, עיר של פסלי חיות ורמויות מיתיות, שאפשר ללמוד מהם על יוון, רומי, מצרים, יותר מאשר מספרי היסטוריה". ברודסקי כואב את כאב עירו שהופצה והופגזה ועמדה במצור תשע-מאות יום, מזועזעת עד תוך-תוכה; גם פסלי השיש שלח נפגעו בפגזי מרגמות המ-לחמה. העיר, שבה מדיניות-האיכלוס דחסה שלוש מישפחות לדירה קטנה, נשארה עיר דוסטויבסקית, "גיהינום משמים, המחזיק במשנה מאטריאליסטית מהוקה ובמאויים צרכניים פא-תטיים" (עמ' 26). רק משורר גדול כברודסקי יכול לכתוב על עירו, ש"השמים שלה, יכולים להיחשב לצורה דחוסה של זמן", "המחשבות בה מתנתקות מן הממשות" והיא "רכבת תקועה הנוסעת אל הנצח"; כפי שהגדיר אותה גוגול, היא אולי מגלמת את ברודסקי עצמו: "נוכריה בארץ מולדתה שלה" (עמ' 37).

האסתטיקה הרוסית העריכה, לפי ברודסקי, את התשלוכות האדריכליות של סט. פטרסבורג, העוטה סמכותיות ומעוררת את ניכרת האמן לצורה. הערכה זאת ניכרת במיוחד בשירה הרוסית, במשוררים שקדמו לפושקין, אצל פושקין עצמו ואצל אלה שאחריו, עד אחמטובה ומאנדלשטאם. לפי הרוסית במאה הנוכחית היא, לפי ברודסקי, שירה קלאסיציסטית; ברודסקי מתעלם מן הסימבוליסטים, הפוטוריסטים כמאייאקובסקי, ובני גילו, ייבושנקו ווונזינסקי, אינם זוכים לחסדו של בעל פרס נובל. הוא קובע כי "הספרות הרוסית נולדה כאן, בפטרסבורג, וב"פרש האָרד" של פושקין,

נכתבו השורות הטובות ביותר בשבחה של העיר, למעט השורות של אוסיפ מאנדלשטאם" (עמ' 39); ולמעט, מוסיף אני, המסה השניה שבספר שלפניי: "מדריך לעיר שהוחלף שמה". התאהבתי בעיר מעצם הקריאה בפרק זה ואני משתוקק לראותה פנים אל פנים.

את לנין, שעל שמו העיר נקראת, מתעב ברודסקי כבר בכיתה א', "בשל דיוקנאותיו שאין מקום פנוי מהם". "לנין הקרח, נדבק בפניו חסרי-המשמעות לכל ספר לימוד, לכל בול-דואר, שטר-כסף ומה לא"; ברודסקי אינו מגלה כי שמו של לנין ניתן לעיר רק אחרי מותו וכי השנאה לגרמנים, בימי מלחמת העולם הראשונה, הקבה את שם העיר, (כ"ורג) מעירו של פטרוס הקדוש לפטרבורג, עירו של הצאר הגדול, פטר הראשון. פרטים היסטוריים חשובים אולי, להיסטוריונים; אנשי סיפורת מעצבים בעצם כתיבתם את העתיד ואת העבר גם יחד.

ברודסקי רואה בלנין את השאפתן, המהפכן צר-האופק, כעל תאוה אחת, זעיר-בורגנית, לכוח. שש-עשרה שנה בילה בחו"ל, בעסקנות זעירה, בבתי קפה, במשחקי שחמט, בכתיבי מארקס. בפטרסבורג הוא גרם להפיכת-חצר פשוטה: מחלקה של המשמרות-האדומים עצרה קבוצה של שרים בממשלה הזמנית, וחבריה אנסו את הנשים ששמרו על הארמון ובזזו את חדריו. הגופות והזרקרים המצטלבים בשמיים היו פרי דמיונו של אמן הסרטים סרגיי איזנשטיין וכך מתאר ברודסקי את המהפכה הרוסית. השנאה שלו לברית-המועצות מפעפעת בכל הזדמנות. הספר מסתיים בשיחה של ברודסקי עם אביו. הבן שואל: "אלו מחנות ריכוז היו גרועים יותר, של הנאצים או שלנו?" האב משיב: "אני מעדיף להישורף בבת-אחת ולא למות מוות איטי, ולגלות תוך כדי כך שיש משמעות לתהליך" (עמ' 156). השנאה למשטר של לנין וסטאלין מקרינה גם על היחס לשפה הרוסית. לכתוב על חיי ההורים האהובים ברוסית, זה כאילו "להכביד את עול שיעבודם". "הדקדוק הרוסי לא מציע להם מפלט מן הארובות של הקרימאטוריום הממשלתי". "תהא איפוא השפה האנגלית בית להוריי המתים, אנגלית של הישארות-הנפש". "הוריי נולדו כבני-חורין, בטרם קרה מה שהאספסוף המ-טומטם מכנה 'המהפכה', שפירוש עבודתו". יהודים, בני-חורין



ברוסיה הצארית? ! כאילו לא היו ליהודים תחום-מושב ופוגרומים; כל יהדותו של ברודסקי התבטאה בסעיף 5 של תעודת הזהות שלו: לאום — יהודי, ובשפה הרוסית עד כמה שזה מוזר, "עברי", ככתוב בה: "ייבריי". לא היה אכפת לברודסקי להיקרא כך, אלמלא הצליל של המלה, שאינו ערב לאוזן הרוסית שלו, צליל דומה כמעט למלה גסה או לשמה של מחלת מין. (עמ' 12). אבל ברודסקי סבל בגלל "סעיף 5" זה מן המורים בבית הספר, ואביו של ברודסקי היה חייב לפשוט בגללו את מדי הצי הרוסי ואת דרגות סגן-אלוף שנשא בכבוד בזמן המלחמה; "הפוליטבורו קבע, כי אנשים ממוצא יהודי, אינם יכולים לשרת בתפקיד בכיר בצבא (עמ' 132). הפוליטבורו, אם כן, שמר על יהדותם. הוריו לא סיפרו לו דברים רבים על ילדותם ועל משפחותיהם, לא על שבת ולא על חג יהודי. בזמן המהפכה היה האב בן ארבע-עשרה ואמו בת שתיים-עשרה, רוסיים לכל דבר. ברודסקי אפילו מרוצה מכך שירש את אפה הישר של אמו ולא את "חוטמו המלכותי, המקושט של אביו". (חבל שג'ורא לשם, המתרגם, עיברת את שמו ל"יוסף", בשעה ששמו האמיתי הוא "יוסיף", כשמו של סטאלין, להבדיל. עזרא זוסמן, מורו של ג'ורא לשם, תרגם את שם ספרו של ברודסקי, "עקדת יסחאק"). אפשרית, לפי ברודסקי, רק בשפה האנגלית. אהבת ברודסקי את השפה האנגלית היתה כה עזה, עד כי הביטח לאמא-רוסיה ולשפתה לא לנטוש אותן לעולם (עמ' 55), כאילו ניתן לנטוש שפת-אם ולכתוב שירים בשפה זרה. מי מצטט שירים שכתבו היינה או רילקה בשפה הצרפתית, אף כי קסמה להם שפת הפילגש והדיחה אותם משפתם, בה ליקקו את חלב אמם? ברודסקי רואה באנגלית את שפת החירות, שבה יצר

גדול-המשוררים, ווי.אודן. אני יודע אם אודן הוא אמנם גדול-המשוררים — משוררים אינם מדורגים כמו עשירי-עולם בכסף ובכספים — אך ברודסקי, כמו כל חסיד, יש לו הרבי שלו, שהוא חשוב וגדול מכל רבי אחר. ברודסקי אפילו ניסה לכתוב שירים באנגלית, מתוך "תשוקה לרצות את רוחו הגדולה של אודן", מנוחתו עדן, "שוכה באלמות".

אודן, לפי ברודסקי, הוא משורר ה"בשורה באהבה-אין-סופית וי-סודו באהבה — כלומר, אהבה שבשר ודם עצמו אינו מסוגל לה-כילה והיא נזקקת למלים. לולי היו כנסיות", ממשיך ברודסקי (כנסיות אהבה נוצרית, אני מוסיף), "ניתן היה בקלות לייסד כנסייה על-פי משורר זה". אמנם, אודן עצמו הצהיר כי "שירה אינה גורמת לדבר כלשהו שיתרחש"; אך תר-בותו של ברודסקי היא רוסית, לכן גם פראבוסלאבית-נוצרית והעיסוק שלו הוא האלוהים. "זמן סוגד לשפה", אמר אודן, וברודסקי מתפלסף על ה"זמן שהוא מושג נרדף לאלוהות והוא סוגד לשפה" (עמ' 57). לו ידע ברודסקי, כי כל העולם נברא במלה "יהי"!

זו היא מסה של משפטים מענ-יינים על השירה ועל הרוח ועל אודן עצמו. המשפטים כבדים לעתים, אולי בגלל התרגום ואולי בגלל העברית הכבדה בטבעה מן האנגלית של המקור, וכדאי לקרוא אותם פעמיים ולהתענג בקריאתם בשלישית; א-ראו גם יתברר, כי שם הקסה אינו "לרצות רוח רפאים", ככתוב בספר, אלא לרצות את רוח האדם.

המסה "מנוסה מביזנטיון", שעל-שמה נקרא הספר, היא המסה המעניינת מבחינת יחסו של ברודסקי לקלאסיציזם, לרומי ולביז-נטיון ולתורכיה של ימינו. וגם כאן: "שיו בנפשכם, הבאזאר באיסטנבול מזכיר את הכנסיה האורתודוקסית" (עמ' 112).

בסוף הספר יש פרק נוסף, "משורר בלי רשיון", שכתב המ-תרגם ג'ורא לשם. הפרק מופיע לא כ"סוף דבר" באותיות פטיט, אלא במתכונת המסות הקודמות, ובאותה עריכה גראפית. אפילו הסגנון הוא משל ברודסקי עצמו. אולי זאת תוצאה של ההת-עסקות הרבה במסות הליריות האלו. סופסוף המתרגם דומה לשחקן-אמן, המגלם על הבמה את מה שהסופר יצק באותיות אָלמות. אין זה מפליא, אם כן, שלנינגראד התחלפה בתל-אביב ופושקין ואחמטובה פינו מקום לעזרא זוסמן. ■

# מי שמע כאלה דברים!?

כר בדפדוף הראשון בספרו של יגל הלל "ירושה של תחושה", עוד כטרם מת-קרכים אל תוכן הדברים, בולט השמוש הגראפי שעושה המ-שורר באותיות, במלים ובשור-רות. המלים נשברות, מתחב-רות "הסנאיהתאברדזוכיתנופצה" התמונהנפלהוהירח..." (עמ' 19), מתפרשות ברווחים "יש לי קרבה לראשית" (עמ' 15) ופורצות מהשורה מעלה ומטה. הן יוצרות שרטוטים כאילו היו רישומים (תרתי משמע). שימוש כזה בשור-רות השיר ובמלותיו, בין שהוא גימיק ובין שהוא מהותי לתוכן הדברים, איננו חדש בשירתנו. הוא מופיע כבר אצל רטוש, אצל אבות ישרון, ואצל אחרים. ודומה שזהו "הקצה השני" של השירה הנכתבת כפרוזה, המופיעה אצל גלבוץ ופגיס ואחרים, וגם מהווה חלק קטן מהשירים בספר זה. יגל הלל, דומני, מקצין ב"ירושה של תחושה" את הנטייה לשימוש גראפי בשורות השיר. שימוש כזה, עלי להודות, שובר אצלי "מוסכמות מסוימות" לגבי שיר ושיירה בכלל, ונראה שזו אחת מכוונותיו המודעות של המשורר. יש כוח בשמוש הגראפי הזה. כוח דוחה — משום החשד המתעורר מיד שבסך הכל מדובר בעוד גימיק. וכוח מושך — דווקא משום החשד הזה, לכדוק האם ה"גרפיקה" הזאת אכן חיונית לתוכן הדברים. כלומר, בנוסף לאותן שאלות "רגילות" העולות למקרא שיר — מה עובר אלי במלים ובשורות שלפני וכר — עולה כאן שאלה נוספת, המתבקשת מעצמה, מה עובר אלי בצורה. מבחינה זו הרי שכתובת ה"לאן" על פני שלוש שורות באלכסון מטה (עמ' 20) וכתובת ה"עפיפונים" באלכסון כלפי מעלה (עמ' 42), מרחיבה את כללי ההתייחסות לשיר, בנותנה למלים מימד נוסף (גראפי או מרחבי, אם תרצו) של הבעה. זו היא נקודת-חזק בספר. וזו

היא גם נקודת חולשה, והיא מחלישה בשני אופנים: האחד — בהסיתה את מרכז ההתעניינות בשיר מה"איך והמה" התוכניים אל ה"איך" הצורני. והשני — בכך שלא בכל המקרים יש "כיסוי" תוכני לצורה. ואז אתה נותר בהרגשה, "אכן, גימיק..." וכשמגיעים "סוף סוף" אל השירים עצמם, אל תוכנם, אם מותר לומר כך, גם בהם, כמו בצורתם, נתקלים במשהו שהוא, שוב, ספק גימיק, ספק חידוש מהמם במקצת, שמחייב שוב להתנער ולהשתחרר ממוסכמות מסוימות כדי לנסות להבין מה הוא אומר. למשל, כשהוא אומר "כל המרפסות הן לסביות" (עמ' 17) או "האבא הוא להשתכשך באמוק עריקות" (עמ' 22), בהכרח עולה השאלה האם אמירות בוטות אלה הן גימיק, או שהן דרך מקורית והכרחית לאותן אמירות. כך או כך, הרבה דברים יפים ורגישים יש ליגל הלל לומר. כמו בשיר הנפלא שבעמ' 8: "המיליון פעם אמת שהזמנו ספישל מעצמנו ולא הגיעה כי לא היתה במלאי / הריצה המשונה ההיא לטבל נפשנו בסמי השיכות העוגבניים..." או כמו בשיר שאחריו "כסופי אלי מכח הנדידה באו..." ואת הדברים שיש לו לומר, הוא אומר בדרך מקורית וייחודית, מעניינת, לעתים יפה מאד, ולעתים מהממת. הספר, כפי שהוא ושמו מעידים עליו, הוא ספר של תחושות, או אפילו לא של התחושות עצמן, אלא של ירושתן באדם. ואם תחושה היא בהכרח סובייקטיבית ביותר, לא כל שכן — הירושה שהיא מותרת בכל אדם. החזק והיפה שבספר הוא שחלק לא קטן מהתחושות הסובייקטיביות, האישיות, של המשורר, פורץ ממסגרת התחושה הפרטית ומצ-ליח לבטא תחושות וירושות שרבים מאתנו חשים ומזדהים עמן. (כמו שבעמ' 18: "מתהלכים לא פתורים...") יותר מזה, חלק ניכר מאותן תחושות "אישיות" מצליח לבטא בעצם הרבה יותר מתחושות. הוא מצליח לבטא מחשבות עמוקות יותר או פחות, מקוריות, יותר או פחות, על אותה שאלה שבסופו של דבר כולנו שואלים אותה — השאלה של הקיום האנושי ומשמעותו. "שרירותיות עלינו מתיזה" (עמ' 25). "להשרד הוה אומר למ-ציץ דמיון" (עמ' 31). ומחשבה זו על הקיום בהכרח מסתעפת למחשבות על תפיסת האני את עצמו "הדאיון שלי למשל זו / ההרגשה שאני זה אני בדיוק כמו

שצנצנת היא טוסטוס..." (עמ' 44). למחשבות על השירה "פה מדברים כאמצעות כתמים וכתמים בלבד / דיו גשם!" (עמ' 33). ושוב חזרה אל התחושה, אל הירושה שלה, בעצם אל החיים וניגודם. הנקודות החלשות בספר, לטעמי, הן אותן תחושות שנשארות פרטיות מדי כמו "אני — / ורד הוא צבע תחתוניה / של נפשי" (עמ' 39). או "כל המרפסות הן לסביות" (עמ' 17). ונדמה, לפעמים, שהרצון להדהים ולהיות מקורי, כמעט בכל מחיר, פוגם באמינות השירית. אבל מאחר שבתחושות עסקינן, אולי אין לנו בכלל זכות לדון אותן במונחים

של אמינות? נכונים בעיני דבריו של ניסים קלודן המצוטטים על עטיפת הספר. אכן יש בשיריו של הלל "משהו פוטוריסטי" (האם זו מחמאה?). ואכן "מה שהוא כתוב לא דומה לשום דבר שנכתב בארץ" (האם זו מתמאה?). המ-קוריות או החדשנות היא אכן אחת מהצלחותיו של הלל כמשורר בספר זה. ולטעמי היא גם, כאמור, אחת מחולשותיו. אבל החדשנות, עם שהיא הצלחה כשלעצמה, איננה, לדעתי, המחמאה הגדולה ביותר ששירה צריכה לשאוף אליה. ולחלק לא קטן משירי הספר מגיע, לדעתי, קרדיט גדול מזה. ■

## דבורה כץ

פרסום ראשון

### אמי סילקה לי חתול

אמי סֵלְקָה לי חֶתוּל שְחוֹר בְּרָקִיקָה  
וְצוֹתָה: "אֵל תְּבִיטִי לְאַחֹר"  
וְכִשְׁהִפֵּל עָבַר הַבֵּטְתִי אֶל עֵינֶיהָ  
וְהִיְתָה שֵׁם שְׁלֹנָה.  
אֲבִי בְּאַבְנִים וּבְמִקְלוֹת  
גֵּרַשׁ מִלְפָּנַי אֶת הַכְּלָבִים  
וְקָלַל טְמֵאָתָם כְּמִצּוֹת רְבוֹ  
וְאַחַר הַבֵּיט סִבִּיבוּ כְּמִנְצָח  
וְשׁוֹב שְׁלֹנָה.  
בְּשִׁעוֹת קִשׁוֹת וְאַרְכּוֹת  
עַל פְּנֵי הַמַּיִם בְּכּוֹס  
צָפוּ פְּרוּרֵי הַלֶּחֶם  
וְשָׁקְעוּ לִקּוֹל לַחֲשׁוֹשֵׁי אָמִי  
וְשׁוֹב מְעַט שְׁלֹנָה.  
נִקְפּוּ הַשָּׁנִים  
וְהַחֶתוּל הַשְּׁחוֹר עוֹבֵר בְּתוֹכִי  
בְּאֵין מְפָרִיעַ  
וְאֵינִי יוֹדַעַת אֵיךְ לִרְקֹק  
הֵם הוֹרִישׁוּ  
אֶת קִלְלַת הַחֶתוּל  
וְיִבְכּוּ הַכְּלָב  
אֶת הָאוֹבוֹת וְאֶת הַיְדֵעוֹנִים  
וּבְלִילוֹת  
הַחֶתוּל הַשְּׁחוֹר מְקַנֵּן בְּתוֹכִי  
וְהַכְּלָבִים נוֹכְחִים בִּי  
וּבִין קִמְטֵי מַחְלָחַל כָּאֵב  
כְּמוֹ אוֹתָם פְּרוּרִים שְׂבֻכּוֹס.  
וְאֵין שְׁלֹנָה.

יגל הלל:  
ירושה של  
תחושה;  
הקיבוץ  
המאוחד, ספרי  
סימן קריאה;  
1992

# גלותי גלות יפה

מאמר זה התפרסם באפריל 1990 בכתב העת הערבי השמאלני "אזוואיה". היוצא לאור בפריס. "אלאיתחאד" שבפריס אותו במאי 1992.

**האידיאולוגים של הציונות והפוליטיקאים שלה הצליחו לערער את המקום בתוכי, ואף גרוע מזה: עלה בידם לזעזעו במאד מאד.**

**אנו, "ערביי ישראל", בתור מיעוט לאומי פלסטיני, חווים את חוויית הזרות המבחילה ביותר, חוויית הגלות הפנימית המלווה אותנו תמיד.**

**הגלות עדיין קיימת בקרבי, ומלווה אותי כצל. אלא שיש תקווה גדולה המבצבצת באופק: האינתיפאדה שנכנסה לשנתה השלישית ותופעת גורבצ'וב.**

**ד**בין האנשים שהפוליטיקה היא אומנותם יש כאלה שדעתם נחה ממצאות פתרונות מוכנים לכל דבר: לגובה הקומה, לצבע העיניים, לצורת ההליכה, לעמדות המוצהרות או המוסתרות, ומכאן הם מדביקים, או במלה עדינה יותר, "מגדירים", את התכונה או האשמה המתאימה לאדם זה או לאדם אחר. יתכן שבנסיבות כמו הנסיבות הנוכחיות שלנו, יש בדברים אלה משום התייחסות יתר בידענות. אבל אני יודע, (ומדגיש אמת, שלגבי דידי היא כמעט ודאית), שאין לי מקום על פני האדמה. "אין לי מקום על פני האדמה" היא כותרת של סיפור קצר שכתבתי ב-1989 אחרי שובי מביקור בפריס. מסיבות מחניקות מאוד החלטתי לנסוע, כדי להינפש ולהתכבד בפריס. ותוך זמן קצר יחסית התברר לי באיזה מצב חמור אני נתון; מצב, שיכול להיות דוגמה למצבם של חברים וידידים רבים החיים כאן, מצב של היקרעות לגזרים שעלול להביא כליה עלי ועל עצביי, ולפורר את נפשי — הלא הוא מצב הגלות המתמדת וההרגשה הממיתה בזרות.

בדיאלוג שהיה לידידי פוואז טראבולוסי עם הסופר והמבקר הספרותי האנגלי ג'ון ברגר, אמר ברגר שגלות היא התופעה האיומה ביותר שחווים אנשים במאה העשרים. שיחה זו, לאחר שקראתי אותה בעיון, הבהירה לי כמידה רבה את המצב שאני נתון בו, ושאי קורא לו בהשאלה "גלות האם", הגלות בתוך המולדת. לדידו של ברגר, לבית יש חשיבות רבה ביותר, וכדי לפשט את העניין, נאמר שהבית במובנו הצר, (או המקום או המולדת במובנם הרחב והכוללני יותר של המלה), הוא הנקודה שממנה מתחיל האדם את מסעו בעולם, את צאתו ואת שובו. ומה עם ביתי שלי? אשר יגורתי בא לי: לא מצאתי לי מקום בפריס ולא מצאתי את מקומי כאן בארצ.

יש לי תחושה עמוקה היוודת חדרי בטן, שהמקום מפוצץ והרוס בתוכי. היציאה הזמנית מהמקום הראשון (גלות האם) אל מקום אחר, אך מעידה כאלף עדים על כל מה שאירע במשך למעלה מארבעים שנה. הציונות הצליחה להשמיט את האדמה מתחת לרגלינו, "ערביי ישראל" או "הפלשתינאים של 1948", ולהרוס את תחושתי במקום — בביטחון. המקום הפך לאחר, והאחר הוא האנטיטיזה והמפקח ובעל הזכות והמדכא והכובש וכו', אשר ביכולתו לזעזע את המקום

מתחת לרגלי כל אימת שירצה. אני אומר דברים אלה ומבין ממעמקי לבי, שאמירתו של משוררנו האהוב תוופיק זיאד: "אנו נשארים פה, רובצים על חזותיכם" תופסת מקום עמוק בתוכי, אך חסרה לי התחושה האיתנה במקום. אכן, זה חסר לי. האידיאולוגים של הציונות והפוליטיקאים שלה הצליחו לערער את המקום בתוכי, ואף גרוע מזה: עלה בידם לזעזעו במאד מאד. סיסמה או אפילו הימנון, יהיו גדולים ויפים ככול שיהיו, אינם יכולים לבוא במקום המציאות, אפילו אם נחזור עליהם ונשנן אותם. באותה שיחה, ברגר דיבר על עקורים ומוגלים, אך לא התייחס אל המוגלים בארצם, ולא דיבר על המיעוטים הלאומיים. אנו, "ערביי ישראל", בתור מיעוט לאומי פלסטיני, חווים את חוויית הזרות המבחילה ביותר, חוויית הגלות הפנימית המלווה אותנו תמיד. ואם כן, לא היה מוזר שאחוש בזרות מחניקה בפריס, כי בסך הכול עברתי מגלות לגלות. תמיד יש מר ומר יותר, והמר יותר הוא שאינך יכול לבחור לעצמך את גלותך.

בעוד זמן מה, שאני מקווה שלא יארך, תיכון המדינה הפלסטינית לצדה של מדינת ישראל, ושאלת הגדה והרצועה תיפתר במקום או במאוחר. אין פתרון אחר, אפילו אם יעלה בידי כל הליכודניקים והשמירים והנצים להרוס חלום זה. מדינה ליד מדינה. ועם כל זאת, אנו, בני הלאום הפלסטיני, חייבים לזכור שהאזרחות הישראלית נקבעת על-ידי ההשתייכות הדתית (ליהדות), וכאן רובצת הסכנה הגדולה.

האינתיפאדה זרעה תקווה בלבנו. ההתדרדרות הערבית הגיעה לשפל עד שנזרקה האבן הראשונה, שהכריזה על הפיצוץ הגדול. לפני כן, דרסו הרגליים הברבריות את מבצר החירות והדימוקרטיה האחרון במזרח התיכון — לבנון. האינתיפאדה חנכה שלב חדש: העימות בין האבן לבין הנשק והצבא האדירים ביותר מצד אחד, ודממת המוות של הארגונים הערביים מצד שני (פרט לכמה עצרות ספרותיות ברוכות!).

אשר לנו, הערבים שבפנים, כמה ממני היגינו הוותיקים — אלה שהעמידו את עצמם כסמלים או ככוחני כנסיות אידיאולוגיות — השתעשעו בידי אבנים מילוליות אלה באלה, אם בעל-פה או מעל גבי העיתונות, אודות הפריסטרויקה וההתפתחות המתחוללת בעולם הסור

ציאליסטי, ושכחו או השכיחו לעצמם את מה מתרחש מסביבנו. רוב שולפי החרבות של הדיבור הדוגמאטי — מסטאליניים, לדוגמאטיים, לבעלי זכויות היתר ועד לנושאי דגלי ההתחדשות — כל אלה הזדרזו ועטו את "חליפת" הפריסטרויקה השזורה חופש ותקווה ושחר ודימוקרטיה ופלורליזם, כדי לטעון שהם היו קרבנות כוונותיהם להתחדשות. ואנו, הקוראים המצויים, התחלנו לחפש את מאמריהם של אנשי העט הרציניים מחוץ לעיתונים שהתרגלנו אליהם והתמדנו בקריאתם, ונוכחנו שצריך לקנות כמה שבועונים כדי לקרוא מה שכותב קומוניסט אציל שהורחק, או הונה דעות המצוי בתיאוריה, מחוץ למסגרת בטאון המפלגה. וכל זה למה? אולי משום שהם דיברו והעזו לבקר. יתכן שהדיבור אסור, ושהרואדה אם כן חייבת להפסיק לספר אפילו מה שמותר לספר.

אשר לשינויים בחזית המפלגה, אלה לא חרגו ממסגרת השינויים הפורמאליים והארגוניים. יקרה כאשר יקרה במדינות הסוציאליסטיות, הארכיגמונים עדיין אר-כיהגמונים, והוויכוח בעיתונות המפלגתית כמעט שאיננו. הנה עיתונאי מהמפלגה מופיע על מסך הטלוויזיה ומודיע שאי אפשר "להעתיק" את הניסוי הסוציאליסטי הנוכחי. והשאלה שהתעוררה אצל רבים היא: "איך יכולת להעתיק את הניסוי הקודם?!" אחד ממנהיגי רק"ח הבולטים סיכם את המצב כך: "הוטעינו וטעינו" — שתי מלים, חד וחלק.

הסיסמאות המיוכבות קברו אותנו, עד כדי הרגשת-מחנק, ואנחנו אולפנו עד כדי עיכול הדיכוי הסטאליני עיכול מלא. וכרגיל הפתיע אותנו גורבצ'וב הגדול ברפורמות ובפתיחות שלו, וכל אחד מאיתנו תפס את מקומו, לפי גובהו ורוחבו, כמובן. אך זיכרו: עוד לא יצא ג'ורג' אורוול מבינינו. פשוט מאד, התוכים חוזרים על מה ששומעים, וגם אנחנו היינו חוזרים על מה ששמענו. מי האשם בכך? על גבול החלום היינו מתעוררים וישנים ומתים.

גורבצ'וב הצליח להחזיר לנו את האיוון הפנימי שהיה חסר לנו מזה זמן רב. אני יכול כיום להכריז ולומר בגילוי לב, שאני אחד המתפעלים מכתבי פראנו פאנון והרברט מארכוזה, ושאי מתלהב ביותר מכתבי אסכולת פרנקפורט, ככתביהם של וולטר בנג'מין (המוח המארקסיסטי הגדול ביותר במאה העשרים, לפי דעתי) ושל



לא קפא על שמריו, ושאם מיישמים אותו כהלכה, הוא יכול להתחדש ולתרום את תרומתו. מכאן, מהארץ שהיתה שלי (ושאני לעתים חש שאיננה שייכת לי עוד) אני כותב לכם את הדברים הבאים: אשתדל לחנוק את הגלות שבתוכי, כי הטרנספור המתנופף מעל לראשינו הוא לא רק טרנספור שאפשר לבצעו הלכה למעשה, אלא טרנספור שהדוגלים בו הצליחו לשתול אותו אט-אט בתוכי. אין לי מקום על-פני האדמה. ישנם עקורים ומוגלים ומורחקים ומפורזים, אבל ישנם גרועים מאלה: המוגלים בתוך ארצם. בשירו "הגיטו שלי", כתב המחזאי חנוך לוין אודות הארץ הזאת הדומה לגיטו את הדברים האלה: "גיטו מר, גיטו מתוק, גיטו שנוא, גיטו אוהב, גיטו שיצאתי ממנו על מנת לשוב אליו."

בארץ הזאת, שהציונות סוגרת עליה מכל עבר, אנו חיים בגיטו — גיטו שלא אני יצרתיו ושלא אני רציתי שיקום, גיטו שאינני אוהבו, אלא שונאו בתכלית. אני מרים את ראשי, אך אינני מרחיק ראות יותר מהגיטו ולא רואה דבר קרוב יותר מאגרוף המדגיש שהמקום אינו שייך לי יותר. אך אני עדיין נושא את עיני ומביט במקום המוקף חומות ונצרים, כדי להיווכח שהמרחבים לא נעלמו. אין גלות אכזרית יותר מגלות האם, ופריס, העיר היפה ביותר בעולם, אינה יכולה להעלות ארוכה לפצעי גלותי הראשונה. כל הגלויות ביחד אינן מובילות לגלות שלווה יותר מגלות האם, עם כל האכזריות שיש בה. על כן אני נשאר בגלותי, בשמחה ובכאב, כדי לספר על הימים היפים שיכואו. אני אשנה ואומר בשמחה שופעת של תינוק: גלותי גלות יפה. ■

אדורנו, ואני יכול להוסיף ולומר, שהמ-רקסיוזם יכול להפיק תועלת מדעותיהם ומחקריהם העיוניים של התיאורטיקנים האלה ואחרים. גורבצ'וב חנך תקופת זהב בהיסטוריה של ימינו, והחזיר לתודעתנו שצריכים להיות אמיצים ולומר את מה שיש לנו לומר. כמוכן, אנחנו צריכים לשכוח — במידת מה — מהיום והלילה את הטחת ההאשמות המוכנות במי שחולק בדעתו עלינו, כפי שהיה נהוג בעבר. אין זה מן ההכרח שכל מי שאינו אתי הוא נגדי. הגלות עדיין קיימת בקרבי, ומלווה אותי כצל. הטרגדיה השקספירית זורמת בעורקיי. גלות פה וגלות שם, אלא שיש תקווה גדולה המכבצת באופק: האינתיפאדה שנכנסה לשנתה השלישית ותופעת גורבצ'וב. הראשונה אומרת שהמ-דינה הפלסטנינית עומדת לקום, והשנייה מטעימה, שהסוציאליזם (או הדיאלקטיקה)

ראובן מירן

דו"ח מפך התקווה הטובה

- א. בקר טוב מדאלה! אמרתי אכל הוא לא ענה באף אחת משבע שפות השבטים שידע. אני לא מדאלה אמרו עיניו. אני הבוי שלך. צוה מלעשות בוס. אל תגיד בקר טוב.
- ב. בני בנטו לא לתקע מסמרים פעץ. בני בנטו רק לחלץ מסמרים מעץ. לתקע מקצועי מדי. לתקע שמור ללכנים בלבד.
- ג. שאמה שם זכר שום נערות שחורות שכח כל מה שיש לך בראש על נערות שחורות. השאר חלומותיך על נערות שחורות מאחוריך.
- ד. לא יכול לספר לכם מה קורה בג'ונגלים של מוזמביק. לג'ונגלים של מוזמביק עוד לא הצלחתי להגיע. היחיד שעבר עוד לא חזר.
- ה. שבועים אחרי הנערות השחורות דפק קצין ענף המוסר הלכן על דלת העץ של הפית שבו התגוררתי בעירה ולקום שבמדינת אוראנג' החפשית. מה הענין שאלתי ואיפה השאר את שאר הענפים העצים והעלים הירקים כל כך בעונה הגשומה הזאת של השנה? איש המוסר המשטרתי לא טרח לענות על אף אחת מהשאלות. (העולם מחלק פידוע למי ששואלים ומי שחייבים לתת תשובות) הוא הושיט לי יד ארכה וידידותית וסיגריית ויג'ינה אנגלית באפריקאנס.
- וה שום דבר, אמר. שום דבר. הם רק שלחו אותי לבדק אם אתה באמת אוהב את המקום, לאהב, אמר, פשוט חשוב יותר מכל דבר. הוא שאף את העשן הדק לראותיו הבוהקות לתוך דמו ההולנדי שנמהל בפלאסקה הוגנוטית וכדוריות אנגליות. אני אוהב את המקום אמרתי למרות שגם כאן חם לעזאזל ומעיק קצת יותר מדי לפעמים אפלו יותר מאשר בארץ שלי זו שממנה באתי שבה נולד המשיח שלו אתם כל כך מיחלים. הוא התבונן בי רגע אחד בודד אבל ארץ במיחד, ככה את הסיגריה בקצה הנצל השחורה והמבריקה כמו מראה. לא הוא לא חיך. אם פן הכל בסדר, אמר. אני לא רואה שום בעיות מיחדות. אבל, דרך אנב, מתי אתה עוזב? לא, זאת לא פקדה. סתם רצון להתעדכן. אתה הרי חפשי להשאר פמה שרק תרצה.
- אני מכין אמרתי שאין שום בעיות. במקום שאוהבים לא חייבים לחיות.

1 תואר-כבוד לקשיש בשפת בנטו שיר בפרוזה זה נכתב במקורו באנגלית בדרום-אפריקה בדצמבר 1965. המחבר שהה שם במשך מספר חודשים וראה מקרוב את יחסי השחורים-לבנים בתקופה ההיא. השיר פורסם באנגלית ברבעון האמריקאי "מקסיקאי EL CORNO EMPLUMADO בשנת 1967.

# כלים קבליים-חסידיים לבחינת



פן המשמעותי ביותר של שירת גלבע, מבחינת האוצר האסור-ציאטיבי של מציאותה הנפשית, במישורי התודעה השונים שלה, ומבחינת מושגיה ולשונה, משתבץ כתיאום שלם בסביבה הרוחנית-התרבותית של הקבלה החסידית, ברבדיה העמוקים ביותר. התרומה הגדולה של החסידות למיסתור-רין היהודי, לתורת הסוד היהודית, היא בטיפול המופלא שלה בתורת הנפש, בסודות הדקים והעמוקים ביותר של הנפש, במצבים אקסטטיים, בעיקר. רוב שירתו של אמיר גלבע, שורשה במצבים כאלה; כך, שכמעט כל שיר משיריו, כל פסוק בהם, עשויים להיבחן באמצעותה. במסגרת המצע הקצר העומד כאן לרשותי, אוכל להתעכב רק על שניים-שלושה מישורי תודעה או מפלסי-נפש, שהם מרחב-המחיה של שירה זו, ושהקבלה החסידית נוגעת בהם בכלים דקים ורגישים, במתחם בניין-העל ההזוי שלה, שכל-כולו עולם של סמלים ודימויים.

אמיר גלבע חש עצמו מדיום (הוא ביטא זאת לא פעם בעל-פה ובכתב, גם במגעייתו אתו), המעביר מסר נעלם ממנו באמצעות החויה המיסטית וכן באמצעות הלשון, שהיא עולם האלוהות הנסתר, על-פי הקבלה. אומרים על משורר שהוא בורא עולם. אך ההשראה, ניצוץ ההשראה, נעלם ברגע שנברא השיר. ניתן לומר, איפוא, שהמשורר בורא את העולם העצמי שלו (עולם מלשון העלם, על-פי הקבלה).

מי שנבחר להעביר מסר סמוי מן הנעלם אל הנמצא, סימן שהוא בר-התקשורת גם עם הנעלם הנסתר, וגם עם הנמצא-הגלוי. כלומר, הוא בבחינת מלאך, כנאמר במסכת שבת, "רוז זה שמלאכי השרת משתמשין בו", ועל פי הקבלה, עולם היצירה הוא עולמם של המלאכים – או שהוא בבחינת נביא, המביא דברים בשם אומרו הנסתר. והנה, כאשר משורר כאמיר גלבע, מדובב שפתי היהודים שנשמדו על-ידי אמירת דבר חכמה נסתרת ששמע מפיהם! (שם ספרו: "דציית לכתב שפתי ישנים") – מאבד את הקשר, בין עם הנעלם-הנסתר ובין עם הגלוי-הנמצא, הקרקע נשמטת מתחת רגליו והוא מאבד את מקומו ואת טעמו הקיומי.

מהו הנעלם ומהו הנמצא מבחינת שירת הסוד היהודית (שהרי בתור שכזאת יש לתפוש, לדעת, את שירת גלבע: כשירה שהרוז שלה קשור ברז של אותו עולם רוחני, שהמשורר שייך אליו בשורשו העמוק ביותר)? – הנעלם, או "העלם שאינו במציאות", כמוהו כה-

ברקה, כנגיעה במקור ההשראה הנעלם ביותר שכנפש, כגילוי בדעת עליון. מעין "שבת שכנפש", שהיא מדרגת היחידה שכנפש. זהו מצב של דבקות עצמית, המקביל לחולי-האהבה, על-פי החסידות. כמוהו כמצב ראשוני-טבעי, חוץ-עצמי, בעולם גבוה. מצב נפשי כזה, מדרגה כזאת של היחידה שכנפש, הוא הנושא הדומיננטי ב"כ שירים", שראה-אור לראשונה בהוצאה מצומצמת לידידים, והוא מופיע כעת בכרך השני של אסופת כל שירי אמיר גלבע בהוצאת הקיבוץ המאוחד. עולם גבוה זה, "אשר רחוק מלהשיג / גם בדמיון אשר שבת" ("כ שירים", עמ' 99) ניתן להקבילו, כאמור, לשבת, אשר בה מתבטל ה"אני", כלומר: הדימוי העצמי, או הרגשת הישות. בשיר "יחידתי סובבת תועה" ("כ שירים", עמ' 105), הכתוב כולו בנוסח שירת ספרד, הן מבחינת מבחר המלים והמושגים והן מבחינת הקצב והחרוז (מקור המושג "יחידתי" – והכוונה ל"נפשי" – הוא מתהלים כב, 21) – מדבר המשורר בעיקר על יחידתו ואליה בבית הראשון בן שש-עשרה השורות (שתיים-שלוש מלים בשורה), אשר בסופן הוא אומר: (— — —) / ויחידתי / הלא<sup>2</sup> מן הלא שזרה / חבלי מריה / וברקעי שפריר ושאל / רקעו מתכי עצמיה ואילו בשני הבתים האחרונים, בני חמש השורות, שומע המשורר קול חיזוני המדבר אליו: "פא הספת פה / בריאה חדשה חדה שאוליה. / הלצה יקום מי / קצים עליה". לא כאן המקום לנתח את השיר הזה, שכל מלה בו מתייחסת אל מושג מיסטי המושרש עמוק במודעות של המיסטורין היהודי בכלל ושל החסידות בפרט<sup>4</sup>. אותו עולם גבוה, חוץ-עצמי, אותו מקור-השראה טרנסצנדנטאלי, מתואר בשירים כ"ארצות זיני שדי" רחוקות, שהלב תועה בהן (זיני שדי נזכר בתלמוד, בתוספתא תרומות, כעוף אגרי) כאשר המימד החזוני של השיר מתחזק על-ידי השם "יעף", הלקוח מחזון דניאל, ושוכ, כל מלה בשיר מרמזת על מדרגות שונות של מודעות על-פי הקבלה החסידית, ועל התיאור הקבלי של עולם ימי החול שיעלה בסוד שבת – והוא מעין עולם הבא. כך בשיר "בימים קדומים קדומים" וכך ב"משל עדר" וב"שיר של יום", כאשר מלך-הכבוד בעצמו מתלבש ביחידה שכנפש המשורר: "או מימינו מלאך משמאלו מלאך / מלך במקדש / בינותם הלך".

עד כאן – הנעלם-הנסתר. ומה על הגלוי-הנמצא? – ובכן, הנעלם הנסתר, כמדרגה בנפש, רק יחיד-סגולה מסוגלים להתקשר עמו; ואילו הגלוי הנמצא,

נקרא לו "נפש יהודי", לענייננו, הוא בתחית סולם-הדרגות של מצבי-הנפש הקבליים-חסידיים המכונה נר"ן ח"י (נפש, רוח, נשמה, יחידה) והוא בקשר של רך-ושב, חי, תוסס, מתחדש תמיד, עם אותו מקור-השראה טרנסצנדנטי, חוץ-עצמי, שגולתו, על-פי הטרמינולוגיה של המיסטורין היהודי, כ"שם הויה הגנוז ביחיד". הגלוי הנמצא הוא בבחינת הציבור היהודי, המסגרת הקיומית היהודית, שכל פרט ופרט קשור אליה בשורשו, ושבלעדיה נידון, להבנתו, אדם כאמיר גלבע, לתלישות, הן כמשורר והן כאדם בעל ערכים מוסריים הקשורים בייעוד מוסרי שהוא למעלה מטעם ודעת. בין שני המצבים הקיצוניים האלה של הייחוד האישי הגבוה ושל נפש-יהודי, מצוי תחום-הביניים, תחום היותה של שירת גלבע, המכונה "נוגע-ואינו-נוגע". זהו מצב של סף, של מה שהחסידות מכנה בשם ריחוף העל-דעת על גבי הדעת, של ראיית-הנולד. (על-פי הבעש"ט, ככל שהנך קרוב יותר למצב-כנפש של יצור שאך זה נולד, כך יש בך יותר כוח "לראות את הנולד". וגלבע, שהיה קרוב מאד, בשירתו, למצב הסף של רגע ההיבראות, חשש ביותר, שמא השיר עלול לגלות לו בשורה רעה, חלילה). זהו מצב רליגיוזי-יהודי, ייחודי פאר-אקסלאנס, שמצא לעצמו קרקע פוריה ביותר במיסטוריות היהודית והיא מהות פרדוכסאלית – מושג שלמעלה מהמקום ומהזמן, אך במציאות מתאחדים הפכיו – על-פי הקבלה והחסידות – שהפראדוקסים הראשונים והעיקריים ביותר מתקיימים בו. כ"ספרא דצניעותא" ב"זוהר" נאמר: "הוא נמצא ואינו נמצא", "ידוע ולא ידוע". סמל המאזניים, למשל, המשפיעים איוון בעולם, נאמר עליהם: "מאזניים אלה תלוים במקום שאינו נמצא, נשקלו בהם אלה שאינם נמצאים, הם מתקיימים ועומדים בעצמם, אין הם נאחזים (כשום דבר) ואין הם נראים. בהם עלו ובהם עולים אלה שלא היו, שהיו ושיהיו". ועל הקב"ה נאמר: שמהותו "נבדלת ואינה נבדלת".

כל מי שמכיר את שירת גלבע, יודע שפראדוקסים מסוג זה, של אמירה-לא-אמירה, של תמונה-לא-תמונה, רוחים בה ביותר. פרפראזה מעניינת לתמונת המאזניים הקבלית, למשל, נמצא בתמונה-שיירת גלבעית בספרו "דציית לכתוב ספרי ישנים" (עמ' 31): "וכאשר את כל הפיסים ארוקן / ואמנה פעם לא ופעם פן, לא אדע מה / משקל יהי למשקל כל התכולה, וכל / חסר התכלה. אך אחד לי ודאי / שפסכום יתאזני השנים. זו תהי / השעה הנוראה

כל מי שמכיר את שירת גלבע, יודע שפראדוקסים מסוג זה, של אמירה-לא-אמירה, של תמונה-לא-תמונה, רוחים בה ביותר.

אי-לכך, הואיל ומשורר זה אינו מסוגל להגיע לכלל איוון בין השמחה והעצב, היא מצבו הנפשי תואם את מצבו הנפשי של היהודי, על-פי החסידות, כאשר היא השמחה ושיא העצב חיים בו בכפיפה אחת, בבחינת שני הפכים בנושא אחד.

# שירתו של אמיר גלבע

ביותר, להיות / תלוי בין ארץ ושמים  
ולא לרדת ולא / לעלות. הרף הרגע  
של להיות ולא / להיות. של דעת למות  
ושל דעת / לחיות. זו תהי השעה למה  
אמרתי הנוראה / ביותר, כאשר זה מצב  
קיים / ועומד כל זמן היותי, ואי / היותי  
באין.

או, שיר אחר שכולו בנוי על פראדוקסים  
(שפתי ישנים עמ' 37): "כבר לא  
נסעתי לשום מקום. כבר / לא הגעתי  
לשום מקום. כבר / חזרתי משום מקום.  
כבר / יש לי מקום באין מקום, טוב /  
מזה אין בכל מקום פלו / לפניך. בקש  
כל שתבקש. נפשך / יוצאת אל אין  
מקום עוד פנה / מתחת לשמים מעל  
ועל הארץ / מתחת אין מקום קדוש  
קדוש / קדוש מזה מלוא קל אין מקום.  
// עם פלגה אפכה-לי בכל-מקום". או  
פסוקים כגון: "למעשה כל הזמן כל זה  
לא אני / מסתתר כשם שחי לא חי"; או:  
"מי עשה הכל בזמן. אני אף לא / אחר  
זמן"; או: "אני ממחר מאד לא לעשות  
דבר"; "פתאום בלח בא חסר הפח –  
— בא, לא בא, אין לא בא, ישנו  
אין"; או: "אין אני יכול שוב ושוב  
לשפח הכל כדי לזכור מה שלמעשה  
לא היה"; "אמרתי ולא אמרתי"; "הנה  
זה בא ולא בא"; "אני לעצמי אני  
לא רק לעצמי" ועוד ועוד. זהו תחום  
הסף, שבו מתרחשת החוויה המיסטית.  
שכן, המסטיקון ניזון מן החוויה החיה,  
החד-פעמית, הנולדת תדיר והמתחדשת  
תמיד, הרעננה והמלבלבת. כך מכיל  
בתוכו השיר הגלבעי, את תהליך הבריאה  
של עצמו, "ניצוץ בורא שנעשה נברא",  
בלשון האר"י, ויש לכך דוגמאות רבות  
בשירתו.

כזאת גם התייחסותו הפרדוקסאלית של  
גלבע לזמן: "לנצח בין רגע אחד  
בלבד"; "במשך אחד שלעוד יתקיים";  
כך מתאחדים אצלו, באופן פרדוקסאלי,  
שני הקצוות של ראשית וקץ: "רוח אחת  
מקצרת קושרת בחוט של שני יחד כל  
השנים"; או: "קיומי שעדיין לא נגמר  
/ כבר הוא קדום ורחוק". כך ראייתו  
האלכסונית, ("יש יום שלם אני הולך  
באלכסוני רחוב עלה ונרדת"), במפולש,  
אל המופלא ממנו, שכמוה כהסתכלות  
באין, על-פי החסידות, לעומת הקו הישר  
שהוא כהסתכלות ביש. והנה, שיר שלם  
בספרו "דעיתי לכתוב ספרי ישנים", זהה  
בדיוק לתיאור חוויה נבואית אקסטאטית  
בעלת אופי אוקולטי, כפי שגרשם  
שלום רואה אותה בדיונו על מושג  
"הצלם" בספרו "פרקי יסוד בהבנת  
הקבלה וסמליה"<sup>5</sup> — אצל מקובל בן  
המאה ה-13, ר' אברהם אבולעפיה. כך  
מתאר ר' אברהם אבולעפיה את החוויה  
המיסטית שלו (תיאורים דומים של

מקובלים מצויים בספר 'שושן סודות',  
שנערך ב-1509):

"שפתאום יראה צורת עצמו עומדת  
לפניו, וישכח את עצמו ויתעלם ממנו,  
ויראה צורת עצמו לפניו מדברת אתו  
ומגדת לו העתידות". ובמקום אחר הוא  
מתאר: "שאראה צורת עצמי לנגד עצמי  
עומדת" ועוד: "ופתאום ראיתי צורת  
עצמי עומדת לנגדי ואת עצמי נעלם  
ממני". ומן הראוי להדגיש, שמקובלים  
אלה התייחסו לחזון שראו — כדרגה  
העליונה של הניסיון המיסטי, כפי  
שמעיד עליהם ג. שלום. נשווה חוויה  
מיסטית זאת של המקובלים הקדמונים,  
לשירו של גלבע "אני הולך ונעלם  
מעצמי ופתאום אני רואה" (דעיתי  
לכתוב שפתי ישנים עמ' 56):

"אני הולך ונעלם מעצמי ופתאום אני  
רואה את / עצמי הולך לפני עצמי. ולו  
לפחות דמעתי על לחיי. / לא שחוק לא  
בכי. זה עצוב כדי בכי. ואני לוחש אל  
/ עצמי הוי אחי אחי. ואחי הולך לפני  
ונושא את / פני. ועיניו בעיני. וישני  
באיני. ואנה אנו בא. ואנו על / תהום  
רבה".

ג. שלום משיג על התגלות "צורת עצמו"  
זאת, כ"אני" מלאכי הקשור בטבעו

העצמי של האדם, בחינת מלאכו האישי  
השייך לו על-פי מהותו, או הדמיון של  
עצמו. עוד מושג שהמקובלים המאוחרים  
משתמשים בו בהקשר זה: "הטבע  
המושלם", או השכל-האלוהי שבאדם,  
שכמוהו כעצמות-רוחנית עצמית, המגלה  
לאדם סודות נסתרים ומשמשת לו מורה-  
רוחני: "מי שמופיע לעיני עצמו רואה  
אמנם [...] איזו האצלה של ישותו שלו  
שנעשתה עצמאית, ושינתן להבינה כגוף  
האסטראלי של האדם". עוד אומר לנו  
ג. שלום, שלפי הפירוש הרציונאליסטי  
ביהדות, "הנבואה היא ראיית האדם את  
צורת עצמו". ואילו אצל השכתאים,  
נהפך החזון של ראיית-עצמו מניסיון  
נבואי לניסיון משיחי; ובלשונו של  
שלום: "האדם פוגש את עצמו בשעת  
הגאולה, במקום שבו נופלות ממנו כל  
הצורות והדמויות האחרות ושוקעות אל  
תוך תהום האין, כפי שהורה הנהיילים  
הרתי הזה" (אגב, "צלם" עצמי זה  
מזוהה בספר "הזוהר" עם הצל של  
האדם: לשון-נופל-על-לשון: צל —  
צלם, שאולי מקורן אחד). הקשר בין  
דברים אלה לבין שירו של גלבע  
המסתיים בשורה: "ואנה אנו בא. ואנו  
על / תהום רבה" — אינו נדרש, דומני,  
לפירוש נוסף. והמעניין הוא, שבשיר זה  
עצמו מתקיים המעבר ממצב של ניסיון  
נבואי, למצב של ניסיון משיחי; שכן,  
כהיות ניסיון נבואי זה מנותק מאמונה,  
הוא מועד להיות ניסיון עקר; נסיון-נפל.

על-פי החסידות, מצבי-נפש "ירודים"  
החוזרים ופוקדים את האדם, כמוהם  
כמסע המסוכן של הנשמה "מאיגרא  
כמוא לבירא עמיקתא", בשעת ההולדת.  
אם ניתן לומר, ששכתאי צבי מסמל  
את שבר המיסטריות הדתית, שלאחריו  
היא נהפכת למיסטיקה ניהיליסטית —  
היפוכה של המיסטיקה הרתית —  
שאינה מאמינה עוד בגאולה, או בתכנית  
אלוהית של הבריאה, נאמר שסכנת  
תופעת שכתאי צבי, עלולה לרחף  
אי-שם בתודעתו של המיסטיקון הדתי  
ולהקדיר עליו את חוויתו המיסטית.



שכן, כפי שנאמר כבר, ניזון המיסטיקון  
מן החוויה החיה, החד-פעמית, הנולדת  
והמתחדשת תדיר, הרעננה והמלבלבת.  
כשביל לשמר חוויה כזאת, עליו לשמור  
על קשר אינטנסיבי, חי ומתמיד עם  
מקור ההשראה הטראנסצנדנטי שלו.  
כרגע שהקשר הזה ניתק, משהו מת  
בתוכו, והוא שוקע לתוך תהום, לתוך  
בור אפל שאין בו חיים; "בשכחת תהם  
עולמים", בלשון שיר אחר של גלבע  
(אילה אשלת אותך עמ' 140).

אמיר גלבע העיד על עצמו שהוא  
אדם דתי: "כאיזשהו מקום אני בהחלט  
מושפע מן החסידות שעיקרה שמחה  
בלב" הוא אומר בראיון לרגל זכייתו  
בפרס ישראל. והוא מוסיף: "זה גם  
עבודת הבורא". וכעבור משפטים אחד-  
דים: "הדת שלי, כלומר כיוון שאני  
חושב שאני, אני אדם דתי. אבל אדם  
לאומי. קודם כל אני אדם יהודי".  
כלומר: מושג השמחה אצלו קשור  
בעבודת-הבורא; ועבודת-הבורא אינה  
ניתנת להפרדה בתודעתו מן הקשר עם  
העם היהודי. כך השיר הידוע, "שיר  
בבקר בבקר", כש"פתאום קם אדם בבקר  
ומרגיש כי הוא עם ומתחיל ללכת /  
ולכל הנפגש בדרכו קורא הוא שלום",  
מבטא, כמוהו כשירים רבים אחרים

זהו חידושה  
הגדול של  
שירת גלבע:  
הצורה שחופפת  
כליל את  
התנועה  
הנפשית  
הבלתי-פוסקת  
שלו.

בשירתו, את שיא הריגוש הספונטאני; את שיא האושר וההתפעמות האישית, שתחושת היחד וההתמזגות עם כלל העם היהודי מעניקות לו. כך גם שיר ירוע אָחַד של גלבע, "ידעתי בחלום החלום חולמים בי רבואות"; כך שורת השיר מן הספר "אילה אשלח אותך" "שאלפים זה אל זה פי יושיטו לי יד", ועוד ועוד. הצורך שלו להשתייך אל הכלל הוא כה חזק, "שאינני יכול", הוא אומר בשירו "הבדלה" מן הספר "י"ב שירים": "שאינני אלא חול / מעט מהרבה". ואילו הפרישה מן הכלל, ממלאה אותו תחושת ריקנות, נפילה למחילה, לאופל הבור, לתהום הנפערת. "שאני לבדי ואין איש עמדי ותרגול

אל ריק קרא", הוא אומר בשיר שבו מתגלים לו המלאכים בחזונו, כמראה המעורר בו חיל ורעדה ("שפתי ישנים" עמ' 57). שכן, הרוממות העצמית שאין בה הזדהות עם הכלל, עם העם, ושהיא הכלטה של ה"אני" – היא מקור יניקה עצום לכוחות של הרס מבחוץ ומכפנים – כך על-פי החסידות, וכך בשיריו של גלבע. ואמנם, גלבע חזה מבשרו את גלי המח-זויות המיסטית, כשהתרוממות הרוח, עליית הנשמה והשמחה המתעצמת מלווים בשירתו בערגה אירוטית עזה, שמשוכים בה כאב ואשמה – זאת מצד אחד; ומצד שני, מצביי-שפל של אימה-חשכה ויאוש קודר, של

הסתר-פנים והסתלקות ההשראה, שפקדו את המשורר אחרי תקופות מרוכזות של הארה ושל שמחה לבלי-הכיל. כבר בשירו הראשון בעברית (לפני-כן כתב שירים ביידיש) "כי אז אצעק", בפרץ השמחה הגדול שלו לשירה העברית, למן הבית הפותח שכמוהו כפיוט קבלי-חסידי ממש: "ביום הגיל כי יחיל / החלל להיכל יהיה בָּחג. / בעין פנינת האור דמעה תזיל", שואל גלבע את עצמו: "לשמחה מה זו עושה" (אגב, שאלה קבלי-חסידי מובהקת), המתבטאת בשיר במעבר חד, רב-כוח: "כי אז אצעק –". זוהי צעקה חופשית, ראשונית, רבת-עוצמה, כשהעברית-של-קודש מתפרקת בשיר לצעקה של חול,

## אהבה בבית הקברות

אֲנַחְנוּ מִתְחַכְּכִים  
אָנִי מִדְּבַרְתְּ אֵלַיךְ  
אִתָּה מִסְתַּפֵּל עָלַי  
גַּם אָנִי וְגַם אִתָּה יָפִים  
מֵאֵד יָפִים.  
חֵלֶק בְּלִמִּי נִפְרָד מִבֵּית הַקְּבֻרֹת הַמְּדֻהָיִים

הֲנֵה אִתָּה רוֹאֶה?  
כִּאֵן הִחְלַקְתָּ שְׁלִי  
וְזֹאת הִחְלַקְתָּ שְׁלִיךְ עַל יַד אֲשֶׁתְּךָ  
וְלִמְרוֹת זֹאת אִתָּה מְעֹז וּמְמַשֵּׁף לְהִבִּיט בִּי.  
מִוֶּשֶׁף אֹתִי בְּחוּטֵי הַעֵינַיִם הַדְּקִים  
אֶל תּוֹף הִחְלַקְתָּ שְׁלִי  
אֶל תּוֹף הַנְּשֻׁמָה שְׁלִי

הִדְלַקְתִּי אֶת נְרוֹת הַנְּשֻׁמָה שְׁלִי  
אִתָּה הִדְלַקְתָּ אֶת שְׁלִיךְ  
אֲנַחְנוּ דוֹלְקִים הוֹפְכִים  
לְאֵשׁ הַמְּאֻכֵּל וּמַעֲלָה  
אֶת גְּיוֹתֵינוּ עַל עֲקֵדַת הַמַּצְבוֹת  
כִּאֵן הַנְּשֻׁמוֹת רוֹחְפוֹת רוֹחְפוֹת מִתְחַשְׁבְּנוֹת  
שְׁלוֹה פֶּסְטוֹרְאֵלִית הוֹפְכֵת לְגִיהֶנוֹם הָאֲמִתִּי.  
תִּפְסִיק לְהִבִּיט עָלַי אִתָּה שׁוֹמֵעַ?  
אֲשֶׁתְּךָ מִבְּחִינָה בְּמִבְטָיִם

הִיא תִקְלַל אֹתִי  
תִרְדֵּף אֹתִי  
תִהְפֵּף אֹתִי לְגוֹיָה מְכַשֶּׁפֶת  
תִּצְמִיד אֹתִי קְרוֹב קְרוֹב אֵלַיךְ  
הִיא תִשְׁמֹר עָלַי  
תִּדְאָג לִי  
תִאֲכִיל אֹתִי  
תִטְפַּח אֹתִי

הִיא תִלְמַד אֹתִי אֶהְבֶּה חוֹנֶקֶת  
אֶהְבֶּה צְמוּדָה  
הִיא תִצְמִיד אֶת רֵאשִׁי עִמָּךְ בְּאֲדָמָה  
תִּחַפֵּר אֹתִי בְּצַפְרֵנִיָּה  
תִּלְעַס אֶת פִּי בְּשִׁנֵּיהָ  
וְאֲנִי אֲצַנַח שְׁקֵטָה וְשְׁלוֹה אֶל תּוֹף מִבְטָיִךְ הַתְּמִימִים וְהַתְּמוּהִים.

## אש סיציליה

לִיעֲרוֹת סִיצִילִיָּה אָנִי מִפְּלִיגָה בְּאֵשׁ הַחֲמָה  
וּבְזוֹ הַלְשׁוֹן טִקְסֵי הַמְּנֻטְרוֹת מוֹתִירִים בִּי אֲדוּנָה  
אֵשׁ הַחַיִּים, חֵד הֶלֶב וְאִימַת הַפְּלָבִים נוֹפְחִים בִּי תִקְוָה  
טִקְסֵי הַפְּלָחֹן לְבוּדָהּ מוֹשִׁיבִים אֹתִי מִלְּאֵת  
אֲצוֹת יָם וַיִּנְשׁוּפִים אִימְתַנִּים לְאֹכֵל מִבְּשָׂרִי  
שֵׁם בְּרָצוֹת הַיָּם לְהֶאֱפִיל וְהָאֵשׁ לְכֻלוֹת תּוֹחֵלֶת.  
אוֹרְגַת בִּי קְבוּצָה שְׁחוּרָה שֶׁל שְׁעֵרוֹת אֵינְדִיאָנִים  
לְמוֹטֵט אֶת הַמְּעַרְכֵת הַחֲסוֹנִית שֶׁל קְנִיבֵלִיזִם מְעֻרָב  
בְּפִיתַת חוּמוֹס בְּלִיל סֵדֵר פֶּסַח.

מֵאֲרֵץ הַתִּקְוָה אָנִי שׁוֹמֵעַת קוֹלוֹת בְּהַמִּיִם מְסֻרְסִים כָּל  
חֵלֶקֶת אֲרֵץ מִיִּשְׁבַת צְפוּרִים פְּמַהוֹת לְאֶהְבָה  
קֵן הַגּוֹזְלִים מְסֻרֵס עֲמֵדַת כַּח בְּצַפְיָה לְבוֹא הַטֶּרֶף.  
מֵאֲרֵץ סִיצִילִיָּה הִרְחוֹקָה אָנִי שׁוֹמֵעַת קוֹלוֹת בְּתוֹף יַעַר הַהִזְיוֹת  
הַמְכֻלָּה גּוֹזְעֵי עֵצִים נוֹפְלִים אֶל תּוֹף מְלֻכְדָת עִכְבָּרִים עִמָּךְ בְּאֲדָמָה.

גּוֹזַע הַתְּשַׁחֲרֵת שְׁנוּפֵל כְּאוֹת קִיֵן עַל מִצְחִי וּמַעֲזֵר עֵינַי  
מִהֲנֵה תִסְמַנֵת בְּרוּרָה לְכִלְיוֹן הַמְּמַשׁוֹת שְׁנוּפֵל עָלַי בְּחֻלוֹמוֹת בְּהִקִּיץ וּבְהִזְיוֹת תִּרְדָּמָה.  
בְּאֲרֵץ סִיצִילִיָּה הִרְחוֹקָה אָנִי שׁוֹקֵעַת עִמָּךְ עִמָּךְ שְׁלֵא לְהַתְּעוֹרֵר אֶל בְּלֵהוֹת הַחַיִּים.

מִיתַת הַנְּצַחִיּוֹת קְרוּעָה וּפְרוּמָה בְּתוֹף מִפַּת הַיַּעַר הָאֶפֶל  
הַקּוֹרֵם עוֹר וְגִידִים בְּמַעַרְכֵת עֲצָבִי  
וּחֻלְשַׁת גּוּפִי מַעֲרִימָה עַל קְסִדוֹת הַפְּלָדָה הַמְּאִימוֹת לְרוֹצֵץ אֶת גְּלִגְלַת נַפְשִׁי.  
כְּמִהְיֵי לְצֻלֵב הַיִּשׁוּעִים וְלְצֻלֵב הַהַקְּרָבָה וּכְתוּכֹם  
אָנִי מִתְבַּשְׁלֵת כְּכֹר מֵאוֹת בְּיָמִים.

שֵׁם בְּיַעַר סִיצִילִיָּה הַנוֹכַר בְּהִזְיוֹת רֵאשִׁי הַלְאָה  
אֲצֻלֵב אֶת עֲצָמֵי וְאֲרַחֵם לְעִגְלַת סוּסִים מְלֵאָה יִנְשׁוּפֵי בֵר וְחִיּוֹת טוֹרְפוֹת.  
לְהַעֲלֵם וּלְהַסִּיחַ דְּעַתִּי מִהֶאֱפֵלָה הַמְּרַכִּינָה רֵאשֵׁה  
עַל הַעֲצִים הַעֲקוּדִים הַמְּצַטְלָבִים בְּגוּפִי.

## רחל פורמן אלבו

תנועה חיה ותוססת זאת, המתחדשת תדיר עם מקור ההשראה הנעלם, הטראנסצנדנטי שלה, מקבילה כאמור, לתנועת הרצוא-ושוב או לתנועת נוגע-ואינו-נוגע בעולם המושגים הקבלי-החסידים

ככל שאתה חודר עמוק למעבה היער הבראשיתי של שירת גלבע, באמצעות הכלים הקבליים-החסידים, אתה נדהם לגלות עד כמה עשויים כלים אלה — אם משתמשים בהם במהימנות — להתיר סבכים אסוציאטיביים בשירה מורכבת זאת

הן בתחום הסף שבין חלום להקיץ, התחום שבו מתעברת שירת גלבע. דוגמה להלך-נפש זה של נוגע-ואינו-נוגע בדרך מטאפורית, הוא השיר "תפסתי את הפרפר" מן הקובץ "רציתי לכתוב שפתי ישנים" (עמ' 88):

"ובכן, תפסתי את הפרפר / שלרגע נשטתיתי. אבל / מה עמו, לפניו ואחוריו, בינתים עבר / וחקק מדי. / אני ראיית את הפרפר. הפרפר אפשר ראה אותי. / אבל מהו, ואולי מיהו, אשר שנינו לא ראינו. / אני קורא לפרפר פרפר. איני יודע מה אס / אמן הפרפר גם הוא מכה אותי בשם. / אכל מהו, ואולי מיהו, אשר שנינו איננו קבילים. / הפרפר היה חמקמק מאד ואני, הפעם, זריו מננו. / מה שם הזריו לאין שעור משנינו. / רפרוף רפרוף הפרפר מפרח אל פרח. / במקציתו, הפעם, ידי נשתלחה ולכה. / מה אטיים היינו שנינו לעמת הזריו משנינו. / אני ראיית את הפרפר. הפרפר אפשר ראה אותי. / עינו של מי צדה את שנינו לפני כן. / אני חש בו צופה בנו / מכל עבר באחת / במהירות תמיד שורפת ובוראת. // איני יודע לקרוא לו שם".

שלושה גופים יוצרים בשיר זה את התנועה: המשורר, הפרפר, והנעלם האלוהי, שהמשורר חש אותו, אך אינו יודע לקרוא לו שם; והוא מאשר את הכלל, ששלמות התנועה קשורה לשלושה גופים ולמערכת הצירופים ביניהם. ואילו נסיונו של המשורר לתפוס את הפרפר, נתפש אצלו כהשתטות רגעית; שהרי מעגל חייו הקצר של הפרפר מסמל את חמקמקות הזמן, שאין האדם מסוגל לתפוס, תרתי-משמע. ניתן לומר, שהתנועה המתמדת של הרצוא-ושוב, משורש התהוות הזמן בדרגה הגבוהה ביותר (הדרגה של הנעלם-הנסתר), ועד אפסותו וחמקמקותו של הזמן ססמלו הוא הפרפר בן-יומו, דרך המשורר המודע למצבו של האדם בתנועה הנצחית הזאת — הוא נושאו של השיר שלפנינו.

עוד דוגמה לשיר עמוס השלכות קבליות-חסידיות, הוא השיר הקצרצר, בן שלוש השורות, "יצאתי לרחוב", מן הקובץ "שלושה שיערים חוזרים" שב"כחולים ואדומים" (עמ' 364), שיר שעורר, כשהופיע לראשונה, תמיהות רבות:

"יצאתי לרחוב. מצאתי קבילה. // חזרתי הביתה. ויצאתי לרחוב ומצאתי קבילה. // וחזרתי הביתה ויצאתי לרחוב ומצאתי קבילה איננה".

עניינו של השיר הנ"ל הוא בחוסר המנוחה של המשורר בשל תפצו הנסתר לזכות בחבילה (במה שבא לו מן ההפקר), ושליטת חפצו (על-ידי כוח רצוני נעלה יותר) לקחתה לו "שלל", עד אשר הוא יוצא-ומוצא את אינותה של החבילה; כלומר: החבילה נעלמת אל האין ואיננה עוד בת-השגה. גם בשיר זה מצויים לפחות שלושה כיווני ראייה ותנועה. (בספר "שערי הייחוד", מדבר ר' החשך בעמ' 49)

לזכור, להבין את הרמז, ובין האיסור שגור על עצמו, המתבטא בכפייתיות שבאי-אמירת הדברים עד סופם, בכחינת נביא הכובש את נבואתו — הוא הנושא המרכזי של הקובץ "רציתי לכתוב שפתי ישנים", שטימניו הסגנוניים הם הקיטוע, הגמגום, האמירה-לא-אמירה, טעם הכוסר של השירים, שהוא, באורח פרדוקסאלי, סוד בשלותם ושלמותם. יתירה מזו: משורר "רציתי לכתוב שפתי ישנים" חושש שמא ישפיע חזונו על המציאות ויתקיים בה, דוגמת ההשגה החסידית על מיהמבול שיצאו ממחשבתו של נוח, או דוגמת התגשמות חלומותיו של יוסף.

ואולם, יש לזכור, שתכונה זו של ראיית-הנולד נתגלתה למשורר "רציתי לכתוב שפתי ישנים" דווקא כשניסה להאזין למלמול שפתייהם של מתווי-שניו שניספו בשואה. ועובדה זו תואמת את השקפתו של ג. שלום, הטוען כי "המבנים המיסטיים מוקמים על הריסות העולם הגשמי במישורי התודעה השונים".

תכונה בולטת בשירתו של גלבע, היא היותה נתונה בתנועה מתמדת. בין הקיץ לחלום; בין לילה לבוקר, או בין חושך לאור; בין מציאות לאגדה; בין הפתוח לסגור, או בין פנימה וחוצה; בין זיכרון לשכחה; בין מערומים ללבושים; בין שמחה לבלתי-הכיל לבין יאוש קודר; בין לידה למיתה; בין קודש לחול; בין נגלה לנסתר; בין רוח להפסד; בין רצינות למשחק, ועוד

ועוד. כך, משתקפים תמיד ההפכים אלה באלה: החושך משתקף באור; המציאות משתקפת באגדה; הפתוח בסגור; הזיכרון בשכחה וכו' וכו'. וכל תנועה בשני הכיוונים ההפוכים, היא תנועה ללא קץ, במעגלים ובספיראלות, זרימה אין-סופית, כאין-סופיותה של ההווה. לכן, שירי "רציתי לכתוב שפתי ישנים", למשל, אינם ממוסגרים; אלה הם שירים פתוחים, קשורים אלה באלה, אל הקודמים להם ואל הבאים אחריהם, וכן אל הקורא המשתלב בהם, הנוגע-לא-נוגע בהם. זהו חידושה הגדול של שירת גלבע: הצורה שחופפת כליל את התנועה הנפשית הבלתי-פוסקת שלו. מכאן אי-היכולת להגדיר את סגנונה; מכאן, ההתקשרות שלה מצד אחד וההתנתקות שלה מאידך. תנועה חיה ותוססת זאת, המתחדשת תדיר עם מקור ההשראה הנעלם, הטראנס-צנדנטי שלה, מקבילה כאמור, לתנועת הרצוא-ושוב או לתנועת נוגע-ואינו-נוגע בעולם המושגים הקבלי-החסידים, אשר שורשה נערץ במדרגה שלמעלה מהזמן (המושג נסמך על הפסוק ביחזקאל: "והחיות יצוא-ושוב כמראה הזבן"). זהו מצב ביניים של מי שטבעו הוא השתנות, אך יש לו עדיין זיקה חזקה לבלתי-משתנה, עד כדי דבקות בבוראו. זהו מצב של תופס-לא-תופס, אומר-לא-אומר, והתמונות שהוא רואה

שהיא שירה. שירה חילונית בעברית. ואולם בתוך הצעקה החילונית הזאת שזורים בכל-זאת שורות של קודש כמו: "וסודם בשרשי עשבים ובקברות מתים אפילו". שכן, "חזון לפאות כי יחרב לאור יום". והנה, מאז שירו הראשון, מתאפל מופת הגילוי של כוח-היוצר הגלבעי בענת חזון המוות והיתום — ברגע גילוי ממש. וזאת, לאורך כל שירתו. "מה מאפיל ולוחץ על הלב והאור?" הוא שואל בשיר "יתום" שבמדור "ספר חיי עולם" ב"כחולים ואדומים" (לרוב מחזורי-שירתו יש שמות בעלי סוגסטיביות מיסטית או אסקטולוגית), והמשורר משיב: "זה הגיל הגדול הפורץ ומשור / בקולי הקולות את בואו. / מה פוכדה הנשימה מחודה גורפת גבולות? / — תחלת נגהו של האות!". ו"אות" זה, אינו דווקא מבשר טוב. גלבע אינו מצליח לצאת ממעגל הקסמים הזה של שמחה גדולה והתלהבות הגובלת בשכרון-חושים המוצאת את בטיייה בעיקר ב"שירים כבוקר כבוקר" — ומן השבי האישי והשירי של היגון המתמשך מצד שני — אלא בהיצמדותו אל הסך של הייחוד, המעניק לו, באורח פרדוקסאלי, תחושה של חירות אישית וייחודית. בהיותו בתוך הכלל, כחלק ממנו, נגרמת לו שמחה כבירה של כל המאד, השוטפת את הווייתו כולה, עולה על גדותיה, משתפכת על סביבתו ומציפה מרחבים עצומים, עם היותה נכבשת לנחלת כלל העם וכלל האנושות. זוהי השמחה החסידית, שבכוחה להוציא את האדם מעצמו (שמחה פורצת גדר), ובמושגי הקבלה החסידית, כמוה כיצאיה ממהות של היעלם, למהות של גילוי.

ואולם, שמחת-יתר צופנת בחובה סכנה: היא עלולה להטביע את בעל-השמחה (תמונות של הצפה קיימות ברכים משירי גלבע); אי-לכך, הואיל ומשורר זה אינו מסוגל להגיע לכלל איוון בין השמחה והעצב, יהא מצבו הנפשי תואם את מצבו הנפשי של היהודי, על-פי החסידות, כאשר שיא השמחה ושיא העצב חיים בו בכפיפה אחת, בבחינת שני הפכים בנושא אחד.

תחום חיותה של שירת גלבע הוא לפיכך בין שני המצבים הקיצוניים של הייחוד האישי הגבוה ושל נפש יהודי, זה המכונה הקבלה 'נוגע-ואינו-נוגע'; ולא עוד, אלא שלמצוי בתחום-דמדומים זה של הנפש יש תחושה חזקה של ראיית-הנולד. לא במקרה מתבסס גלבע ממצב הרעננות הבראשיתית, מסף ההיכרות של טרם-גילוי, מסף היקיצה בטרם-שחר; מן ההתפעמות הראשונית של האהבה; מן הנצנוץ הראשון של הצטללות ההבנה; מן הברק המבריק על התודעה. ואולם, מי שניחן בראיית-הנולד, עלול, חלילה, לראות את הכתובת על הקיר; לחזות שחורות. הפחד להיחשף לפני הגורל על-ידי ההסתכלות בעין-החלום כבגילוי מיסטי, כשהמשורר נקרע בין הרצון

# פנים חדשות

## הרומן העכשווי על תולדות משפחה



הרומן העברי מגלה בשנים האחרונות אפיק יצירה חדש, ולמען האמת, הוא מגלה מחדש אפיק שנזנח משום מה: הוא אינו מסתפק עוד בעיצובם של בני אדם יחידים, על עולמם ומערכת יחסיהם עם הסובב אותם, אלא מביט אחורה, בסקרנות רבה, אל מה שקדם להם בזמן, מחטט בתולדות משפחתם, במורשת הגנטית והנפשית המקשרת בין בני משפחה שונים, וכל זאת לא-דווקא כדי להבין יחיד זה או אחר או אירוע בודד מסוים. הבנת כלל התמונה המשפחתית וכלל השתלשלותו של סיפור הדורות, היא שעומדת לנגד עיניו. הוא מבקש לחשוף את שרשי הדברים, האירועים, ההתנהגויות, לא רק מתוך התבוננות בפסיכולוגיה האינדווידואלית של דמויות אלא מתוך התבוננות בפסיכולוגיה המשפחתית הרחבה או בסיפור התולדותי הרחב, כפי שאלה מתגלים בקו האורך של דורות אחדים במשפחה או בקו הרוחב המשורג של ענפים וזוללים הצומחים מאותה משפחה. שלשה רומנים שיצאו בשנתיים האחרונות — *"מר מאני"* לא.ב. יהושע (1990), *"עשו"* למאיר שלו (1991), ו*"מוצרט"* לא היה יהודי לגבריאלה אביגור-רוטם, שיצא לא מכבר (1992) — מעידים על הקו הספרותי שתארת, והם אינם היחידים.

מה קפץ על הרומן העברי? מנין הצורך הזה לחטט בשרשים משפחתיים ובגני-אולוגיות? מנין הדחף לברוא מיתוסים תולדותיים? לשאלות אלה יש מקום במיוחד לאור העובדה שכתובת רומן תולדותי ראוי לשמו היא מבצע אדיר, התובע מהמחבר שיקיף לא רק מספר דמויות רב אלא גם חומר סיפורי נרחב ועשיר ביותר, ואשר משום כך כמעט נגזר עליו מראש שיצטרך להשאיר דברים סתומים, חוליות עלילתיות בלתי-בהירות, דמויות שעיצובן נדחה לשוליים, פערים וחסרים רבים.

עלינו להניח, שאם מחבר מסוים נדחף לכתובת רומן תולדותי ואינו נרתע מפני אורך הנשימה הנדרש ממנו ומפני הקשיים האמנותיים — יש לו סיבות טובות לכך. סיבה טובה יכולה להיות, למשל, סיבה "היסטורית". התבוננות לאחור בהיווצרותו של הרומן התולדותי בספרות העברית ובאחותה היידית, מצביעה באופן ברור על סיבה כזאת, על כך, שיש קשר עמוק בין עצם כתיבתו של רומן כזה ובין זמן כתיבתו. בספרות היידית התרכו רומנים תולדותיים בשנות השלושים, כלומר,

כשהתחילה התחושה של חורבן קרב. בספרות העברית החלו רומנים כאלה להיכתב בראשית שנות הארבעים. בשתי הספרויות נוספו יותר מאוחר רומנים תולדותיים שנכתבו אף הם בהשפעת מה שאירע לעולם היהודי בשנות השלושים והארבעים. באחדים מהרומנים התולדותיים היהודיים האלה מתוארות בפועל השנים הגורליות שקבעו את חורבנה של יהדות אירופה (למשל: *"ביצית קרנובסקי"* של י.ז. זינגר, *"משפחת מושקאט"* של ב.שביס-זינגר ו*"ישאול ויוהאנה"* לנעמי פרנקל), באחרים ניכרת השפעה ישירה של חורבן זה כגורם הדוחף לכתובה, על אף שהעולם המתואר בגוף היצירה רחוק ממנו (למשל: *"קורות כתינו"* של עגנון אינו מתאר את תקופת השואה אך הדחף לכתיבתו התעורר במחבר, כדבריו, בהשפעת השואה; שם, עמ' 64), ובאחרים — אין ההשפעה של זמן הכתיבה ניכרת באופן ישיר, בעולם המעוצב או בהכרות המספר, אלא בעקיפין, כגון בכך שמתואר עולם יהודי ישן שהגיע אל סוף דרכו ההיסטורית (למשל: *"תולדות משפחה אחת"* לא.א.קבק) או ששואה כלשהיא, אחרת, שמה לו קץ (למשל: *"עיר קסומה"* ליהושע בריסוף).

אך דחף היסטורי, ביסודו, אומר יכולת להאיר את קיומה ההיסטורי של משפחה וחברה. ויכולת זו אינה נוצרת במחבר רק עקב שואה הגורמת לחיסול טוטאלי של חברה. דחף היסטורי הוא גם עצם רצונו של סופר לתאר את חייה של משפחה-חברה כפי שהיו אמנם בהיסטוריה, והוא מתעורר בו לרוב בשל תחושה שחיים אלה, בצורתם ההיסטורית המסוימת, הגיעו לסוף דרכם. דחף היסטורי כזה פעל אצל כל מחברי הרומנים התולדותיים הריאליסטיים, כולל המחברים היהודיים שצינתי. משום כך יכלו הרומנים התולדותיים היהודיים להיכתב גם אלמלא התחוללה השואה הידועה, אף שכמקרה זה היו מתוארים גורמים היסטוריים אחרים שהביאו לשקיעתה של המשפחה.

הדחף ההיסטורי ניכר בפועל בכל הרומנים התולדותיים הריאליסטיים באופן הצגתו של הסיפור המשפחתי. ככולם מופעל מבט כולל, מסכם, המופנה לא רק אל תולדותיה של משפחה אלא אל תולדותיה של חברה שלמה. ומכיוון שעולם חברתי שלם זוכה כאן לעיצוב — המשפחה אינה אלא אותה חברה בוער אנפין, סינקרוכה, פרט המלמד על הכלל. הצגה כזאת קיימת לא רק ברומנים התולדותיים המתארים הויה חברתית שנכחדה בשואה אלא גם

באחרים. *"ביצית בודנברוק"* לתומס מאן, למשל, מוצג סיפור תולדותי המייצג לא רק את חייה ושקיעתה של משפחה אלא גם את חייה ושקיעתה ההדרגתיים של הויה חברתית שלמה. התעניינות המחבר בקיומה ההיסטורי של אותה הויה עד שקיעתה היא דחף היסטורי מספיק הדוחף אותו לכתובה של רומן תולדותי. הוא הדין *"ביגדה לבית פורסייט"*. תחושת השינוי ההיסטורי הכביר שחל באנגליה עם חלוף התקופה הויקטוריאנית היתה דחף היסטורי עמוק שעורר את גלאסוורת' לכתוב את הרומן התולדותי הארוך הזה (טרילוגיה משולשת), שבו שימשה משפחת פורסייט כעין "מיניאטורה", בלשון המחבר, של החברה האנגלית.

ניתן להניח קיומו של דחף היסטורי, המביא לכתובת רומן תולדותי, באם קיימת לכך סיבה היסטורית דחופה וידועה לכל, כפי שאירע ברומנים התולדותיים היהודיים של שנות השלושים והארבעים וספיחיהם; אך ניתן להיווכח בהתממשותו בפועל רק אם קיים ברומן עיצוב אמנותי של חברה היסטורית ממשית, כפי שאכן קרה באותם הרומנים התולדותיים וברומנים ריאליסטיים אחרים.

דחף אחר לכתיבתו של רומן תולדותי יכול להיות עצם התעניינותו העמוקה של המחבר בחיי משפחה לתולדותיה לשמם. המחבר יכול לבטא באמצעות חדירתו אל הגורמים הגנטיים והרוחניים, המעצבים את מהלך התפתחותה של משפחה בדייונית, התעניינות בפסיכולוגיה משפחתית לשמה או אף לערוך כעין חשבון-נפש מוסווה עם משפחתו שלו. ההנחה שדחף זה מניע את הרומן התולדותי מתבטאת למשל אצל מבקרים, אשר חקרו את הקשר בין מה שנחשף *"ביצית בודנברוק"* ובין הביוגרפיה של תומס מאן, יחסו אל הוריו או אל אנשי עיר מולדתו, וכן אצל מבקרים שהרחיקו לכת עד כדי כך שמצאו ברומן זה נתונים מהימנים לעריכת מעין פסיכואנליזה של המחבר.

אך גם הנחה זו צריכה להפוך מהלכה למעשה. רומן תולדותי יכול להעיד על התעניינות המחבר בפסיכולוגיה משפחתית אם פסיכולוגיה זו אמנם מתממשת ומתעצבת בו. ולשם עיצוב של פסיכולוגיה משפחתית דרושה חדירה מעמיקה אל עולמם הנפשי של בני אדם, איש איש בדורו. משום כך, גם רומן תולדותי, הנכתב לא-דווקא מתוך דחף היסטורי, אינו פטור מתוכן היסטורי ריאלי. עיצוב הפסיכולוגיה של הדמויות וכלל המשפחה צריך להיות

\* עם צאתו של "מוצרט לא היה יהודי".  
כפניו הישנות של רומן מסוג זה, שאחדים מנציגיו יזכרו כאן במבוא, דנתי בהרחבה בספרי *"חוליות ושלשת"*, שיצא בהוצאת הקיבוץ המאוחד 1990. להלן אדון בפניו האחרות מתוך עין ביצירות שראו אור לאחר מכן.

הסיפורת  
העברית  
החדשה מאד  
אמביוולנטית  
כלפי סיפור  
תולדותיה  
הממשיות  
ההיסטוריות  
של המשפחה  
היהודית:  
בה בשעה  
שהיא מעוניינת  
לחשוף שרשים  
של משפחה  
וחברה היא  
גם מעוניינת  
לערער את  
"דוממותם"  
המוסכמת.

כמו שקורה למעשה ככל סיפור ורומן, לסנן את הסיפור ולמקד אותו, לנתב אותו לכיוון מסוים, וכך גם להגביל את עצמו מפני הצורך לספר באופן אחר. טון המסירה הדומיננטי, אופן הראייה המנחה, הוא שקובע אם אנו קוראים את הסיפור כמשהו אמין, שקרי, קומי, פארודי, גרוטסקי, רכילותי, וידוי, מעשייתי, פנטאסטי, מיתולוגי וכו'. למשל: אופן הראייה השליט ב"עיר קסומה" של יהושע בר-יוסף מביא אותנו לקרוא אותו כרומן ריאליסטי-היסטורי, וזאת על אף שלא חסרה בו מיתוציה. אופן הראייה השליט ביצירה מעורר אותנו לקרוא את "מאה שנים של בדידות" כרומן פנטאסטי, על אף שהוא לא במעט גם ריאליסטי והיסטורי, את "בית בודנברוק" – כרומן ריאליסטי, את "קורות בתינו" – כרומן לגנרלי.

ההגבלה הזאת מוחשת הרבה יותר, כאשר אופן הראייה וטון המסירה מומחזים. במקרה זה הם שייכים לגיבור המומחז והם מתפקדים בעיקר כדרך של איפיון, כמכשיר של הקצוזה. על-ידי כך מושכת הטכניקה של ההמחזה תשומת לב מירבית אל עצמה (בניסוח יאקובסוני), וזאת לא מעט על חשבון העולם הריאלי המעוצב. למשל: על אף שלא חסרים ברומן "עשנו" פרטים היסטוריים, הרי מכיוון שטון הדיבור מיוחס לגיבור עשן, אנו נפנים לראות בו קודם כל אמצעי הבא לאיפיון גיבור, הנסחף בהמחשה הפלסטית וההומוריסטית של זכרונותיו באמצעות העלאת אוסף מרהיב ומשעשע של מיתוסים, או של פארודיות על מיתוסים, ופחות מזה סיפור תולדותי משפחתי והיסטורי הממומש ברצינות ולשמו. הוא הדין ב"מז מאני": התמונה הריאלית, ההיסטורית והמשפחתית, של דורות בהתפתחותם – מוגבלת מאד, ואף מעוותת, וזאת הן משום שהיא ממוקדת בעיצובו של מר מאני אחד בכל דור, הן משום שהיא משועבדת לאופן ראייתם של מספרים יחידים בעלי פסיכולוגיה אינדיווידואלית מסוימת, והן משום שהיא משועבדת לגחמותיו של המחבר המשתעשע בהמחזה של צורות דיבור. גם כאן הראיה המומחזת המסוימת מבטלת הצגה של סיפור תולדותי מלא ורציני ועושה ממנו משהו הנע בין המשעשע למפלצתי.

ג

ברומן התולדותי שיצא לאחרונה, "מזעזע" לא היה יהודי מאת גבריאלה אביגור רותם, מנסה המחברת גם להיענות לתביעה למליאות ובה בשעה גם לקצץ בה, אבל אחיזתה זו בחבל משתי קצותיו גם יחד חזקה במיוחד, ולזה יש מחיר. העלילה מתמקדת בסיפור תולדותי של שתי משפחות יהודיות בארגנטינה במשך המחצית הראשונה של המאה העשרים, וחשיבותה בעיניי היא, שתוך כדי פרישתה מתואר עולם היסטורי חי הזוכה כאן,

שונות.

א.ב. יהושע מציג את תולדות משפחת מאני במשך דורות אחדים, אך מתגדר בעיקר בזווית ראייה מומחזת של דמויות מסוימות המדברות בגוף ראשון. המספר הכל-יודע מופיע רק בקטעי מעבר נפרדים וקצרים, שבהם הוא נוקט לשון מדווחת ומסכמת, יבשה וקצרה ביותר, ואילו עיצוב הדברים ותיאורם המלא מוטל על הדוברים, באופן שכל מה שמסופר או לא מסופר בחמש השיחות שברומן מותאם לזוויות הראייה המוגבלות של הדוברים, לאישיותם ולאופן דיבורם. המחבר מעוניין בגילוף הסיפור התולדותי לא במילואו אלא כפי שהוא מיוצג על-ידי מר מאני אחד מכל דור, וכפי שהוא נמסר על-ידי דובר אחד, הממלא תפקיד של עד שהכיר את אותו גיבור (רק בשיחה האחרונה הדובר הוא הגיבור עצמו). ייצוג כל דור באמצעות גיבור אחד מצמצם את הפרישה המרחבית של המשפחה, והצגת הסיפור מנקודת הראות של דובר אחד מנקודת את הסיפור התולדותי בהתאם לצרכיה. הכל – התיאור הרחב של התקופה, העלילה המשפחתית המלאה, הסיפורים האפשריים המקבילים של בני משפחה אחרים מאותו דור, וכו' – מצמצם בהתאם לצורך עיצובו של הגיבור ובהתאם למדי הראייה של דמות הדובר. הגבלה זאת יוצרת רומן תולדותי בערכו מוגבל.

ברומן "עשנו" של מאיר שלו שלטת גם כן זווית ראייה מומחזת, וכאן היא של דובר אחד בלבד. לדובר זה מיוחסות אמנם תכונות, המאפשרות לו פרספקטיבה כל יודעת כמעט – הוא בן המשפחה הבקי בתולדותיה, הוא מספר אמן היודע לספר, והוא אף בעל יכולת לראות את הדברים ממרחק, שהרי נעדר לזמן רב ממקום ההתרחשות – אך אף-על-פי-כן הוא מוגבל בתוך ראייתו שלו, המתאפיינת בקוצר ראות פיזי (שהוא גם מטאפורי) ובכושר דמיון מפותח, המסוגל לברות דברים ולעוותם. בנוסף בולטת כאן במיוחד "הגבלה" אחרת, הקיימת בפחות הבלטה ב"מז מאני", ואף היא מאפשרת למחבר שלא לפרוש רומן תולדותי מלא: ההיצמדות למציאות הבריונית, הפנטאסטית, חזקה פיי-כמה מההיצמדות למציאות ההיסטורית. ברור שאין המחבר מוותר לחלוטין על השיקוף של ההיסטוריה, אבל החופש שהוא מתיר לעצמו כאשר לשימוש בחמרים ההיסטוריים הוא רב עד כדי כך, שגם מה שחשוד בעינינו כאילו הוא היסטוריה נראה כמיתוס, המשתבץ היטב בסיפור תולדות המשפחה וכצרכיו היצירתיים הדמיוניים של הגיבור המספר. אין צורך לאמר, כמדומני, שסיפור המשפחה כשלעצמו, אף אם יש לו סימוכין במציאות שמחורץ ליצירה, נקלט על-ידי הקורא כסיפור בדיוני, כמין מיתוס.

ההשלטה של טון מסוים או של ראייה דומיננטית מסוימת על אופן מסירתו של הסיפור התולדותי מאפשרת למחבר,

מעוגן במציאות חיים ממשית, ועליו להסתבר על רקע רוח הזמן ההיסטורי שבו חיות הדמויות. מהו המסביר את התעוררותו המחודשת של הרומן העברי התולדותי? האם היא נובעת מאיזה דחף היסטורי עמוק של המ-חברים, מתחושה שהנה נגמר פרק בחייה של חברה, ושהגיעה השעה לסכם ולהנציח את חייה באמצעות סיפור על תולדות משפחה? ואולי היא נובעת מדחפים אחרים, מהתעניינות עמוקה בפסיכולוגיה משפחתית, או מדחף אישי-ביוגרפי של המחבר, או מרצונו של המחבר להתנסות בהפתקה אמנותית חדשה וכו'? ברוב המקרים אין מחבר חושף את מניעיו ואולי אף אין הוא מודע להם, אבל הקורא עשוי להבין את מקור התופעה הזאת ואת משמעותה על יסוד ניתוח העולם האנושי והאמנותי, המתואר בגופם של אותם רומנים.

ב

הבעיה הספרותית הקשה, שעמה מתמודד הרומן התולדותי, היא בעיית ההיקף והשפע המצופים ממנו: מצד אחד, עליו לתאר תמונה של משפחה לדורותיה או להתפצליותיה במלאות מספקת, שתתבטא בפרישה רחבה של הדברים ובחדיירה מע-מיקה אליהם; ומצד שני, עליו לשים גבול למלאות הזאת, שאם לא כן יהיה הרומן ארוך עד אין קץ. הרומנים התולדותיים לסוגיהם מתמודדים עם הבעיה הזאת בדרכים שונות. ה"ריאליסטיים" שבהם גורסים, שאי-אפשר לעקוף את התביעה למלאות והיקף, כלומר, אי-אפשר לספר על משפחה מקפת בקיצור. לכן כולם ארוכים, מרובי חלקים, לעיתים מופי-עים בטרילוגיות ובטרילוגיות משולשות, ושלטת בהם סמכות מספרת יודעת-כל ורחבת ראות. האחרים מתמודדים עם התביעה להיקף בדרכים אחרות. עגנון, למשל, מספר ב"קורות בתינו" על תולדות משפחתו במשך כשמונה-מאות שנה, ובכך הוא מציג מספר דורות רב יותר מכל רומן תולדותי אחר, אבל הוא עושה זאת באמצעות הרומן התולדותי הקצר ביותר שאני מכירה. אמנם יתכן שכתבת הספר לא הסתיימה (חלקיו חוברו יחד רק לאחר מותו של עגנון), אבל כל כולו אומר צימצום רב וקוצר-יריעה מתוכנן. פתרונו של עגנון לבעיה הוא כתיבת סיפור, הבנוי כאוסף רשומות לגנדאריות וסמליות יותר מאשר כרומן, מה גם רומן ריאליסטי.

שלושת מחברי הרומנים התולדותיים העבריים החדשים שציינתי מציעים דרכי התמודדות משלהם עם הבעיה הספרותית. הקו המשותף להם הוא, שהם אווזים בחבל משתי קצותיו, הם משריינים עצמם מפני המלאות המצופה מהם על-ידי כך שהם מוותרים מראש על הצגתו המלאה של הסיפור התולדותי, ובה בשעה אינם מסלקים ידם ממנו מכל וכל. עם זאת, כל אחד מהם עושה זאת על פי דרכו הייחודית בהפעילו טכניקות סיפוריות

כמדומני, לעיצוב ראשון. הצגת שני הסיפורים התולדותיים נעשית מלכתחילה בטכניקה של הצלבה, כשהאחד חותך את משנהו ומפסיקו לעתים קרובות לאורך כל הרצף. בסופו של דבר אמנם נוצר קשר נישואים בין שתי המשפחות, אבל העובדה ששני הסיפורים צולבים זה את זה, ולעתים קרובות אף ללא הפרדה גראפית, הרבה לפני היווצרות הקשר המשפחתי, כמו אומרת שהעיקר אינו סיפור המשפחה המורחבת אלא סיפור תולדותיהן של שתי משפחות, שהן כמין חברה שלמה בזעיר אנפין. פרישת תולדות המשפחות לענפיהן הרבים היא בעיקרה מרחבת. שלא כבדומן תולדותי דורותי, המתאפיין בחילופי דורות רבים, חילוף הדורות כאן אינו רב: הרומן פותח בהגירתם של שני הזוגות, חידקל וגורמן, לארגנטינה בראשית המאה, ממשיך בתיאור התרבותם והתבססותם בה, ומסתיים לאחר מותה של האם אידה חידקל בזקנתה ביום מותה של איטה פרוץ, כלומר ב-1952. עם זאת, על אף שמשך הזמן המתואר כאן אינו עולה על שני דורות – מוצג כאן שפע אינסופי כמעט של דמויות ואירועים בשילוב עם איזורים היסטוריים, וזה פורש תמונה של עולם שהיגרו לארגנטינה בראשית המאה ועברו בה חבלי קליטה ופרנסה, של יהודים שחיו והתבטאו בלשון ז'ארגון ייחודית המורכבת מידיש, ספרדית ועברית, של יהודים שניסו לקיים בארגנטינה התיישבות חקלאית או שנתפסו לחזון חברתי, הציוני או הסוציאליסטי. הרומן מצליח לעצב עולם היסטורי חי, לעצב מנטאליות חברתית שלמה, כולל דרך החשיבה והדיבור הטיפוסית של חברה זו, על אף התגדרותו בסיפורי משפחה שיש בהם לא מעט נקודות איזוטריות. ולכן יש היום, לאחר מה שאירע ליהדות זו, חשיבות לאומית ציבורית ולא רק ספרותית. אני מדגישה את איזכור החיים ההיסטוריים הריאליים הקיים ברומן זה, משום שהוא נראה לי כתורם ליצירת אוירה היסטורית הרבה יותר מאשר טכניקת השימוש בזמן המופעלת ברומן. דווקא אותה טכניקה – וזו כוללת קפיצות מדיבור בהווה לדיבור בעתיד, שיחזור העבר מפרספקטיבה של העתיד (למשל: "יזכר ברוך כעבור עשרות שנים וילטף את שערו המכסיף" [עמ' 119], "הבית היה כמו... אלקטריסידו" ינסה להסביר עשרות שנים לאחר מכן" [עמ' 210], "תמשוך טיה ראקל כתפיים בעוד עשרות שנים" [עמ' 207] – שמתרחה היא, ככל הנראה, לחזק את הרושם שמדובר בזמן ארוך מאד ושצריך להעלות את הדברים מתהום הנשייה של הזמן או הזיכרון, כפי שמתגלה כבר במשפט הפתיחה, אינה משרתת הבחנות בשינויים משמעותיים בחיי המשפחה ובוודאי לא בשינויים היסטוריים, והיא נותרת כהתחכמות שלא לצורך.

פרישת סיפוריהן של שתי המשפחות טומנת בחובה, כאמור, גרעינים של

הסיפור ההיסטורי של יהדות ארגנטינה. עם זאת, ההצגה הפסיפסית, המפוררת, של סיפור זה, המסתייעת בטכניקה סיפורית של קפיצות רבות מעלילה לעלילה, מזמן לזמן, ממקור מידע אחד למשנהו, מהסמכות המספרת הכל-יודעת אל נקודות ראות מומחזות שונות ומתחלפות, קפיצות שכוונתן כנראה לאמר שהדברים מגוונים ועשירים כל כך עד שאי אפשר לספרם בפשטות ולפי הרצף – אינה שמורה לטובתו של העיצוב ההיסטורי והפסיכר-לוגי ברומן הזה. הצגה זו, על הטכניקה הקופצנית לגווניה, מונעת את העמקת התיאור של מצבי נפש והלכי רוח, כלומי מרדדת את העיצוב הפסיכולוגי ופוגעת ממילא גם בעיצוב ההיסטורי.

המעשים רודפים זה את זה, משתלטים על הסיפור עד כדי כך שבחיפוש אחר הגרעין הקשה הריני כמי שעוסק בהשלת קליפות מן הבצל. לכאורה כל סיפור מורכב מהעלאת סדרת אירועים, וסיפור תולדותי מחויב להרכות באירועים במיוחד בשל משך הזמן הארוך שעליו להקיף, אך השאלה היא היכן הגבול. אם במהלך הקריאה מוטל על הקורא לעצור על מנת לשחזר לעצמו מי הוא מי והיכן הוא משוכן, ולצורך תשובה אף לעיין בצירור של אילן המשפחה (מעשה ירי העורך?) שבפתיחת הספר, או אם עליו לחזר ולוודא לעצמו באיזו משפחה מדובר – הרי זה משום שפרישת הדברים שופעת על גדותיה עד כדי כך שהיא פוגעת במלאות של עיצובם, ולכן אין הם חודרים לתודעת הקורא ומתרכבים בתמונת המציאות שהוא קולט מהרומן. השתהות ייתר בעניין אחד, עיצוב פסיכולוגי מלא יותר של הדמויות, חשיפת הדחפים הנפשיים המרכזיים המניעים את האירועים במקום הסתרתם מאחורי שפע רב מדי של מעשים הרודפים זה את זה ונכנסים זה לתוך זה, המעטת הקפיצות מעלילה למשנה, ביצוע הקפיצות האלה עקב הנמקה פנימית ולא בגלל אסוציאציות מילוליות בלבד (והקישור באמצעות מלים מקריות, המאפיין את רוב המעברים מהסיפור המשפחתי האחד לשני, הוא קישור אליפטי פיוטי, אך בלתי הגיוני ותפור למדי. כך למשל, המלה "מכתב" מחברת את שני הסיפורים באופן בלתי הגיוני (עמ' 91), המלה "עפר" קושרת אותם לרצף אחד, ללא הפרדה גראפית, אך הקישור מלאכותי (עמ' 107), הצירוף המילולי "לא, לא" מתגלגל וחוזר כמין מוטיב מוסיקאלי, אך הקשר שהוא יוצר בין שיחות שונות המתקיימות בזמנים שונים אינו הגיוני (עמ' 183-4) – כל אלה היו עשויים להיטיב עם הרומן ולמנוע מאמץ מיותר.

ההכרה היתירה, הנעשית על חשבון העי-צוב הפסיכולוגי, היא האחראית, למשל, לאופן הטיפול באחד ה"סודות" השמורים שברומן: סוד מוצאו של רגאלו. מצירופי דברים, ממילוי פערם שהקורא מבצע, עולים לא פחות משלושה ניחושים. לפי הניחוש הראשון רגאלו חשוד בכך שהוא

כנו של ארון, אשר נולד מיחסים שקיים ארון, בהיותו נער, עם בת-דודו אניטה (עמ' 76). מוצא משוער זה מסביר את דמיונו של רגאלו לבני משפחת גורמן. זיהוי זה – אם הוא נכון – מסביר את בריחתו של ארון לדרום הרחוק מיד לאחר מותה של אניטה בשריפה, את התקשרותו עם אשה גויה, זרה לחלוטין לכל עברו. אבל אם כך – מדוע גמנעת המחברת מלחשוף שמץ מההוריו ורגשותיו של ארון ביחס לאבהותו? האם הוא בכלל מודע לה? האם הוא דוחף לשידוך שבין דודו מויסס ובין אניטה משום שהוא מתכחש לאבהותו או משום שהוא דווקא רוצה להישאר במחיצת אניטה וכנו מבלי להתחייב? על שאלות אלה אין אנו מסוגלים להשיב – או משום שהרומן אינו מספק לנו חומר מספיק כדי בניית דמותו של ארון, או משום שעצם החשד הזה אולי מופרך.

לפי הניחוש השני יש אולי לחשוד, שרגאלו אינו אלא בנו של הדוד מויסס. דמיונו לצד הגורמני עדיין מסתבר כאן, שהרי אמו אניטה היא מבית גורמן. באותו עמוד, שבו מסופר על מה שקרה בין ארון לאניטה ועל הריגתה המוסתרת (עמ' 76), הרי מסופר גם על משהו שאולי אירע בין מויסס לאניטה, וכן במקום אחר (עמ' 152). זיהוי מויסס כאב יכול להסביר מדוע הוא אף לשאת את אניטה לאשה. אלא שגם זיהוי זה אינו מחוור ונשאר פתוח יותר מדי, מה גם שכאחות עמוד לא מתברר לבטח שאותה אשה היא אניטה.

ואניטה? מדוע היא מסכימה, או רוצה, להינשא למויסס? האם רצתה בו או אולי רצתה להגיע באמצעותו אל ארון? האם אהבה את ארון או רצתה לנקום בו? מהי ההנמקה הפסיכולוגית שלה לנישואיה עם מויסס? הרומן אינו מאפשר לנו להשיב על שאלות אלה.

ניחוש שלישי: אולי רגאלו הוא בנו של מויסס, אבל לא מאניטה אלא מאשת חלומותיו המסתורית? דמיונו לגורמנים אינו צריך להפריע גם לפיתרון זה מפני שמודגש שהוא דומה לתיאו גורמן, ודמיון זה יכול להסתבר לאו-דווקא על סמך הגנטיקה הגורמנית אלא גם על סמך הגנטיקה מצד מויסס עצמו, שהוא דודו של תיאור. העובדה שהילד בילה תקופה בבית-יתומים מסייעת לפיתרון זה, ויש מי שמסתמכת על כך (עמ' 173). יתכן שרק בגלל הבן, בנו, שנמצא לו אחרי חיפושים רבים, מיהר מויסס לשאת את אניטה ומשום כך גם הועיד לו את רכושו. נוסף על כך, שבמקום מסוים בעלילה חושד רגאלו, שהאשה הזרה, שהופיעה יום אחד בביתם וקיבלה מאניטה את הכסף שנועד לו, היא אמו (עמ' 169) ובמקום אחר הוא אומר שאין הוא יודע לא רק מי אביו אלא גם מי אמו (עמ' 176). אלא שעיצוב דמותו של רגאלו לאחר שהוא מגלה שיצוק סוד במוצאו אינו משכנע. מדוע אין הוא עושה מאמצים של ממש לגלות את מוצאו? היכן סבלו הנפשי של

שלושת הרומנים העבריים החדשים, לעומת זאת, שוקעים בעצם המוצא הביולוגי, מציגים אותו כמין דבר אכסצנטרי או אף כמין סוד נעלם, כלומר, כמין תעלומה ומוקד של פיענוח.





גביראלה אביגור-רוחם

**ברומן התולדותי שיצא לאחרונה, "מוצרט לא היה יהודי" מאת גביראלה אביגור רותם, מנסה המחברת גם להיענות לתביעה למליאות וכה בשעה גם לקצץ בה, אבל אחיזתה זו כחבל משתי קצותיו גם יחד חזקה במיוחד. ולזה יש מחיר.**

לגאווה ולתשוקה רומנטית ואין היא בחזקת מיתוס משפחתי, שהרי מדובר בזהות שהאחרים לה אינם מטפחים אלא מעלימים ומסתירים אותה, אבל גם כאן נושא הזהות מרכזי מאוד והוא מקור המתח העלילתי.

לכאורה אין כל אלה אלא איפיונים איזוטריים לגמרי, מיני טירופים פרטיים של משפחות יוצאות דופן, ואין להם קשר עם מרכז החיים היהודיים ההיסטוריים (להוציא את ניסיון ההתיישבות החקלאית, המעוגן בניסיון ההיסטורי של הברון הירש). סוף סוף כמה משפחות יהודיות, ואפילו בארגנטינה, נשאו על גבן מורשת של זהות כוזבת, או השתוקקו להיעשות למוצרט, או רדפו אחרי נשים שאינן קיימות, או הסתירו את סוד לידתו של אחד מצאצאיהן? דומה שכל האיפיונים האלה חריגים בהיסטוריה היהודית, והרושם העיקרי שהם יוצרים אינו של תמונה היסטורית אלא של מעשיות דמיוניות מדהימות.

אלא שבכל זאת קיימת כאן איזו אמת היסטורית. התבוננות חוזרת, ומשני כיוונים שונים, מלמדת שאולי אין מדובר באיפיונים יוצאי דופן אלא בהקצנות גרוטסקיות של קווים מוכרים.

התבוננות מכיוון ראשון בנויה על תפיסה סמלית של איפיוני המשפחה: כוזרות ברומן זה פירושה גדלות ורוממות. מי שמתרפק על מוצאו הכוזבי מבטא בעצם גאווה על מוצאו. הוא מייחס לעצמו גדלות משום עצם מוצאו השבטי-לאומי. לאור זה – האם לא קיימת בכל משפחה יהודית הגונה קצת כוזרות? וכן באשר ל"מוצרט". כידוע, מוצרט באמת לא היה יהודי, ואב הממלא את ביתו בפסנתרים כמספר בניו אינו אלא קוריוז, אבל איזה אב ואם יהודים אינם חולמים, ואפילו בטוחים, שבנם הוא מין מוצרט, ומבראנדט או לפחות איינשטיין?

ה

עניין תעלומת המוצא שברומן זה הוא בכל זאת יותר מסובך, והוא מפנה אותי לחזור ולהתבונן בסיפורי המשפחה מכיוון שני, ולצורך זה גם להחזיר לדיון את "מר מאני" ו"עשו".

מטבע הדברים הוא, שבז'אנר הרומן התולדותי תוהה המחבר לא מעט על טיבו הפסיכולוגי של קשר המוצא הגניאלוגי. עיסוקו בקשרי המוצא ובהשפעתם על נפשות הוא תוצאה ישירה והכרחית מהפרישה של הסיפור התולדותי. אך

בחלומות רומנטיים, המתנפצים אל מציאות קשה, מצד אחד, ובבעיה של זהות מצד שני, אך בכל אחד מהם ניתן לקווים אלה ביטוי שונה.

בשני הסיפורים קיימת דמות אב רומנטית, השטופה בגעגועים למשהו בלתי-מושג, וכנגדה דמות של אם, המלגלת על חלומה הרומנטי של האב תוך שהיא מקיימת את אורח חייה היומיומי הנמוך. ליאון חידקל חולם על מוסיקה. הוא, שחלם מנעוריו לשיר באופרה, מייחל לכך שבכיתו יצמחו מוצרטים, ועל כן הוא קונה לכל אחד מעשרת ילדיו פסנתר ומלמדם נגינה. הוא עצמו מתאהב במורה הפסנתרנית שהכניס לביתו, כותב לה מכתבי אהבה שאינו מעז לשלחם, מחפש אותה במקומות נודדו. אבל חלומה הרומנטי מתפוגג. שום מוצרט אינו צומח בביתו. אהבתו לאותה אשה אף היא אינה מתממשת. בסופו של דבר הוא חוזר כאיש שבור אל אשתו השכורה ומוצא שהפסנתרים נמכרו.

בסיפור המשפחתי השני נמצא הקבלות לתבנית עלילתית זו: מויסס, אחיה של פאני גורמן, מאוהב נואשות באשה בלתי-מושגת, כמו ליאון בסיפור הראשון, ואינו מוצא לעולם. איסאק גורמן חולם על היאחזות בקרקע, על חיים בחיק הטבע. הוא בורח מן העיר אל הכפר ומקים לעצמו בית אחוזה, עוסק בחקלאות ומלמד את בניו להשתרש באדמה. החזון על בריאתו של האיכר היהודי כמעט מתממש כאן, אבל נכשל לבסוף. הבנים פונים איש לדרכו. הבצורת אף היא מקשה. טירופה של אניטה, הנובע מהתפוגגותו של חלום האהבה הרומנטי, מפוגג סופית גם את חלום ההתנחלות הרומנטי, כשהיא מעלה את הבית באש. האשה פאני, שבסתר לבה לא הסכינה מעולם לחיי הכפר, מחזירה את איסאק העירה, אל אורח החיים היהודי של מסחר זעיר. הכותרת "מוצרט לא היה יהודי" מתממשת אפוא כמין מטאפורה שעברה טראנספורמציה גם במשפחה השנייה: גם האיכר או בעל האחוזת לא היה יהודי. החלום הרומנטי על מוצרט היהודי ועל האיכר היהודי מואר באירוניזציה.

תקבולת נוספת בין שני הסיפורים היא בנושא הזהות. ליאון חידקל נושא עמו בגאווה את תודעת מוצאו הכוזבי, אף מתאמץ להורשה לילדיו, להשאיר דברים כתובים, ליצור מיתוס, ואינו רואה הצלחה רבה בכך. כשם שהעברית המשכילית שבה הוא כותב את מכתביו לילדיו נופלת על אזנים ערלות כן גם כוזריותו. התרפקותו על מיתוס מוצאו השבטי המיוחד במינו היא ביטוי נוסף לתבנית הנפשית הרומנטית שלו, מה גם שהוא עצמו מקשר בין שני המוטיבים הרומנטיים שבנפשו בייחסו לאבותיו הכוזבים גם כוחות מוזיים של נגינה וציור (עמ' 141, 146).

זהותו המיסתורית, הבלתי פתורה, של רגאלו, שהתייחסתי אליה בהקשר הקודם, היא הנעלם הגדול של סיפור המשפחה השני, הקובע לא במעט את אופיו המלודרמטי. במקרה זה אין הזהות מקור

מי שמחפש את זהותו?

אבל את סוד מוצאו של רגאלו ואת הסבל שסוד זה גורם למעורבים בו לא ניתן לגלות, וזאת לא רק משום שהעיצוב הפסיכולוגי נותר פרוץ ודיפוזי מדי, אלא מפני שהאירועים עצמם אינם מחוורים. במקום לחדור לעולמן הפנימי של הדמויות אנו עסוקים יותר מדי בפיענוח בלשי ומשקיעים יותר מדי אנרגיה בחשיפת העובדות. והרי קיימת ברומן זה בנוסף לזויות הראיה המומחזות סמכות כל-יודעת מפותחת מאד בכושרה לראות ולהבטא, וזו לפחות יכלה לחשוף מידע נדרש אשר יעזר לנו לנמק את הדמויות. דוגמאות אחדות ברומן זה מוכיחות שסמכות זו אכן מעניקה עיצוב פסיכולוגי מוצלח לדמויות (למשל: בתיאורה של קלאריסה בעמ' 157-9), וחבל שבמקרים רבים היא מעדיפה להפליג אל לשון פיוטית, עשירה וציורית מאד כשלעצמה, על חשבון העיצוב הפסיכולוגי.

ד

הכוחות ההיסטוריים השונים, המתגלים ברומן, מהווים רקע נחוץ לשני הסיפורים המשפחתיים. ההגירה היהודית לארגנטינה, הנהיות הציוניות או השמאלניות, ההשתלבות במלחמת האזרחים בספרד, הערצת הנשים לאויטה, רצח לורקה, מות אויטה ועוד אירועים ואיזכורים המשקפים את הזמן ההיסטורי – כל אלה ממקמים את הסיפורים המשפחתיים בזמן ההיסטורי ולעיתים הם אף משתלבים לעומק בחיי המשפחה. דוגמה אחת לשילוב מוצלח של אירוע משפחתי בזמן ההיסטורי היא קביעת יום מותה של אידה ביום מותה של אויטה. קביעה זו יוצרת את ההקבלה הניגודית בין מוות המתחולל בפומבי וברעש גדול ובין מוות המתחולל בחדרי חדרים ובכדידות מוחלטת (עמ' 305). דוגמה אחרת היא השימוש בעניין מלחמת האזרחים בספרד לצורך תיאור צמיחתה של המשפחה מצד אחד (קשרי ההיכרות הנוצרים בספרד בין המתגייסים למלחמה משתי המשפחות מובילים להתקשרותן בנישואים כפולים), ולצורך תיאור שקיעתה מצד שני (פגישת סלומון עם דודו שנהרג בספרד מובילה לביקורו אצל האלמנה בארץ-ישראל, להשתהותו שם ולהתאבדותו לבסוף, אלא ששילוב זה אינו "מנומק" דיו).

אך התיאור של העולם ההיסטורי החיצוני לפרטיו המדויקים, והשפעתו על אירועי המשפחה, אינו העיקר ברומן זה. העיקר הוא מה שמתחולל בכל אחת מהמשפחות בנפרד ובשתייהן יחד. לכל אחד מהסיפורים המשפחתיים אופי אינדיווידואלי, ובין שני הסיפורים קיימים חוטים מקשרים מהותיים, שאינם נראים כנובעים מהנסיבות ההיסטוריות המסוימות. עם זאת, משתקפת מהם בעקיפין ובדרך סמלית איזו אמת היסטורית כללית.

שני הסיפורים המשפחתיים מתאפיינים

מאחר ששאלתו איננה מי הם הוריו או בניו של גיבור מסוים אלא מהי ההתנהגות הפסיכולוגית של גיבור מסוים שהוריו הם אלו ואלו — אין הוא צריך לשקע בסדרות ותעלומות חיצוניים.

שלושת הרומנים העבריים החדשים, לעומת זאת, שוקעים בעצם המוצא הביולוגי, מציגים אותו כמין דבר אכ"סצנטרי או אף כמין סוד נעלם, כלומר, כמין תעלומה ומוקד של פיענוח.

ייחודה של הגניאלוגיה הנפרשת ב"עשו" נקבע מהרגע שאברהם לוי נושא לאשה את שרה, שהיא בת למשפחת גרים. בוליסה לוי, סבתו של המספר, גאה אמנם במוצאם הטהור של בני לוי ורואה בכלתה נקודת קלון למשפחתה, אבל המספר עשו, שהרומן כולו הוא למעשה סיפורו שלו והוא מבטא את דרך ראייתו, גאה דווקא בייחוסו מצד אמו. אישיותה של האם, יופיה יוצא הדופן, בהירותה, עוצמתה הפיזית, העברית העילגת שבפיה, כלומר כל מה שאיננו מייצג את הספרדיות היהודית הירושלמית הטהורה ואין לו את ורע כדמות היהודית המסורתית, הן הסיבה לאהבתו של המספר אותה, להתרפקות עליה ולפרישת סיפור תולדות משפחתו. הרצון להמציא מיתוס בראשיתי חדש למשפחה הישראלית מתבטא כאן בפארודיזציה של המיתוס המסורתי: אם המשפחה היא גיורת המכונה "שרה אמנו" ושם הבן הנותן לה שם וזכר אינו יצחק או יעקב אלא עשו דווקא. יש דמיון בין הצגה זו של הסיפור התולדותי לבין הצגתו ב"מוצרט לא היה יהודי", שבו האב גאה על מוצאו הכוזרי, הגר. סימנה המיוחד של המשפחה בשני הרומנים הוא היותה הכלאה יהודית-גריית. שוב אין זו המשפחה היהודית המסורתית המעוררת את גאוות המספר או את התעניינותו אלא אותה משפחה יהודית שהיא מין ברייה חדשה, קצת גויית. וניתן לראות בכך מטאפורה של המשפחה היהודית החדשה ב"עולם החדש", בארץ או בארצות ההגירה.

התעניינות המחבר בתולדות המשפחה ב"מזמור מאני" נובעת אף היא מאיזה חיפוש אחר האכסצנטרי ויוצא הדופן. הצד המיוחד והחולה, ה"מאני", הוא המובלט בהצגת סיפור חייו של כל אחד ואחד מבני מאני, והצגתו של צד זה מגיעה לשיאה בהצגת סיפור חייו של אבי אבות המשפחה, אברהם מאני. אברהם זה, בניגוד לאברהם אבינו שבתנ"ך, רחוק מלהיות טלית שכולה תכלת. ייחודו הוא בכך שמתוך תשוקה לזרע קם על בנו, תרתי משמע: חטא בעריות עם אשתו והוליד זרע כתוצאה מכך, והסתבך ברציחתו. ממנו ואילך מסומנת כל משפחת מאני בסימני היכר מאניים, בתסביכים חוזרים, המעיבים על הקיום השושלתי בדרכים שונות. סוד ההולדה ותעלומת המוצא מוצגות ברומן זה כדבר מוסתר שישודו בחטא קדמון, שעליו משל-מים בנים ובני-בנים בעיוותים למיניהם, ובעיקר באותו צורך אובססיבי לעסק

בשאלת הזהות, המנווט את פעילותם הפוליטית בצורותיה השונות. גם זוהי הצגה "חדשה", מאד לא מסורתית, מאד קונטראוורסלית, של המשפחה היהודית. ליאון חידקל, גיבורו של "מוצרט לא היה יהודי" הוא, כאמור, מהכוזרים.

אפילו שם משפחתו מעיד על מוצאו הזר. ובמוצאו של רגאלו יש משהו מפוקפק ובלתי-יכשר. על אף שנולד מאהבה, כנראה, הוא מתקבל במשפחה כמין נטע זר. אבל המוטיב של הזר אינו קשור רק בו. שתי המשפחות מצמיחות מתוכן בנים אחדים שהתנהגותם זרה, מזוהה ופורצת את כשרותה של המשפחה היהודית המסורתית. גבריאל חידקל מוליד את גבריאל ג'וניור הכושני, ודווקא נטע זר זה יורש את הכשרונות המוסיקליים של המשפחה ונעשה על-ידי כן לכעין ממשיכם של הכוזרים. ארון גורמן מתקשר עם אשה גויה ומוותר לחלוטין על חלומו הציוני. עצם התקשרותן של שתי המשפחות נעשית באמצעות נישואיהם של רפאל וגרסיאלה, שהם שני צאצאים יוצאי דופן בתכונותיהם ובהתנהגותם. הוא בעל תכונות אפלות, ידעוניות, של ראיית הנולד ועשיית קסמים, ויש לו עין אחת כחולה ואחת חומה. היא, המכונה "האינדיה", מתנהגת כפרא אדם מילדותה, בורחת מביתה, נלווית לקרקס, מאלפת אריות, והיא בעלת מימדים ושיער אדום. אך דווקא קשר הנישואים שבינן שניים אלה הוא שיוצר את ההמשכיות הביולוגית הענפה ביותר בדור השלישי. בכל אלה יש לא מעט לגלוג על טבעו ה"יהודי" של היהודי החדש. יתירה מזאת: ברומן זה מבוטאים גם לגלוג וזלזול חריפים ביותר כלפי כל ההתחבטות בשאלת המוצא, ולא במקרה מיוחסת עמדה זאת דווקא לכרמלה, שהיא הצברית היחידה שברומן. בלשון צברית, מחוספסת, אומרת כרמלה לרגאלו המוטרד בחיפושיו זהותו: "תפסיק אתה. היו לך הורים, זאת עובדה, נכון? — — — תאמין לי. אין לך בשביל

מה לנסוע לחפש לך הורים שמתו או לא מתו אבל נטשו אותך ומבחינתם אתה איננו. הם נמצאים בך, אתה לא תופשי?" (עמ' 176).

אבל בניגוד לדוברת, שעמדתה אופיינית למי שהוא מושרש ואינו מוטרד בשאלת הזהות, המחברת מצדה מציגה רומן שהנבירה בשאלת הזהות והשרשים מנחה אותו, כפי שהיא מנחה את שני הרומנים האחרים. קשה שלא לראות, שמצד אחד הופכת הנבירה בשאלת הזהות של היהודי החדש בשלושת הרומנים התולדותיים העבריים האחרונים לחיפוש אחר שרשים חדשים ולהתעמתות מלגלגת עם פרה קדושה, עם העמדה, הטוענת לטוהרתה הגזעית או המוסרית של המשפחה או האומה היהודית; ושמצד שני שאלת הזהות היא עבור המחברים כמין "ביצה טובענית", שהם "מפרפרים בה", כפי שנאמר על היהודים ב"מזמור מאני" (עמ' 171), ומרותקים אליה, כפי שניכר מעצם

קיומם של הרומנים שלהם ומתוכם.

ך

אבל שלושת המחברים נכנסים לעימות לא רק עם אמונות ודעות אלא גם עם הז'אנר הסיפורי הריאליסטי והז'אנר התולדותי במיוחד.

שלושת הרומנים הנידונים כאן נראים כאילו הם מחזירים אל ז'אנר הסיפור את היסוד הספרותי הראשוני שהיה קיים בו מאז הנובלות הראשונות, בכך שהם מעמידים במרכז עלילתם את ה"חדשה", את השמעתו של דבר מדהים, חריג, שלא נודע עדיין. עניין זה נראה כפועל בצורה הנקייה ביותר ב"מזמור מאני": כל המבנה של חיטוט ונבירה יותר ויותר לאחור ולעומק, המאפיין רומן זה, מכוון לכך שבסופו של דבר תתגלה אותה חדשה מדהימה, נוראה מכל החדשות שהוכאו לפניו ברומן, אותו "הסיפור שמאחורי הסיפור" אודות חטאו הנורא של אבי אבות המשפחה. וכשחדשה זאת מתגלית והמתח לקראתה לא קיים עוד — מגיע הרומן לקצו, שכן בכך כמו מילא את תפקידו. בשני הרומנים האחרים קיימת גם כן מגמה להפחיע אותנו בחדשות ונצורות, אלא שהיא מתבטאת לאורך הרצף כולו, כיוון שאין היא ממוקדת בחדשה מסוימת אחת. יותר מכך: הרצון להדהים מתגלה כאן גם בסטיות הרבות מהעניין המרכזי, בעצם ההכבדה של מעשיות רבות הנערמות זו על גבי זו, שבכל אחת מהן יש משהו חדש או מפתיע.

החדשות והנצורות שבשלושת הרומנים סובבות ברובן סביב תחום היחסים שבינו לבינה. לעיתים נחשפת עבירה על מעין טאבו, כפי שמקובל ביצירות עתיקות לרוב: אב ששכב עם כלתו ולא נודע כי בא אל קרבה ("מזמור מאני"), אח שוויתר על אהובתו לטובת אחיו אך הוסיף לאהבה, או שאהב באופן חשוד, לוליטי, את בת אחיו ("עשו"), גברים הרודפים אחרי אהובות מסתוריות, איש שנשא אשה מסיבות סודיות השמורות עמו בלבד, בן שאיננו יודע מי אביו ומי אמו ("מוצרט לא היה יהודי"), ועוד כהנה וכהנה.

אך יצר ההדהמה של המחבר בכל שלושת הרומנים בכל זאת אינו טהור. שלושת המחברים ממתנים את יצר ההדהמה שלהם אפילו כשמדובר בכעין הפרת טאבו, ושלושתם עושים זאת באמצע-עות ההומור וההארות הקומיות השונות. הפעלת ההומור בצורותיו המגוונות — ואין הרומנים האלה דומים בסוג ההומור שלהם — כמו אומרת, שאין צורך לקבל את העניין המדהים ברצינות מוחלטת. המספרים השונים כמו קורצים אלינו באמצעות ההומור וכמו אומרים: אל תשכחו, שהחדשות מסמרות השיער אינן אלא המצאות שבאו לצורך בידור. בכעין אמירה זו משתלטת על הסיפור מידה רבה של סופיסטיקציה, ושוב אין הוא

ברומן  
התולדותי  
החדש משתנים  
גם הדחף  
ההיסטורי וגם  
הקונבנציות  
הסיפוריות.  
טראנספורמציה  
ז'אנרית זו  
יוצרת באורח  
דיאלקטי  
המשכיות  
לז'אנר שכמעט  
חדל  
מלהתקיים,  
ותוך שהיא  
מעניקה לו  
פנים אחרות  
היא מעניקה  
לנו הנאות  
אחרות.



א.ב. דיורש

מעשה פסיפס. העירבוב של דברי הסמ-כות הכלי-ודעת בדברי הדמויות השונות והמתחלפות מהר – תוך מעברים חדים מסגנון דיבורה הגבוה והפיזי לסיגנון דיבור הנמוך והטבעי כפי שהוא מתגלה בשיחותיהן, במכתביהן, בציטוט ישיר ועקיף – מושך תשומת לב מיוחדת אל הווריאטיביות והוורטואוזיות של הלשון ברומן זה. הציטוט הרב והתכוף של דרך דיבורן של הדמויות, מה גם שמצוטט דיבור סטריאוטיפי למדי, משמש אמצעי של המחשה והומור גם יחד והוא מעתיק את הקשב של הקורא מהחדשות העלילתיות אל אופן דיבורן המשעשע של הדמויות. שבירת הקומפוזיציה הסיפורית והמוסיקלית של הרומן על-ידי הפיכתו באמצע למעין רומן אפיסטולארי (החלק האמצעי מורכב כולו ממכתבים, ותמיד מצוין באיזו לשון נכתבו, והוא שובר את סולם הדו המתכנת את הרומן בכך שהוא מכונה "סינקופה" במקום "פה") – היא טכניקה נוספת ה"מזמינה" אותנו להתבשם מדרכי התבטאות מילולית מגוונים.

השימוש בטכניקות סיפוריות, המושכות תשומת לב אל עצם מלאכת הסיפור, בולט ברומן זה במיוחד משום שהמחברת מרבה בהן ביותר, ועל אף שהגודש הזה לעתים מייגע וחדל מלשעשע אותנו – הוא אינו פוסק מלהסיט אותנו מהסיפור עצמו, מאירועיו, מדמויותיו, ומחדשותיו המדהימות.

תייחוס היתר של המחברים השונים כאשר לעצם כתיבתם הסיפורית, וערטולו של תייחוס זה נותנים את אותותיהם, כמובן, גם בתחום הז'אנר הסיפורי המסוים. אם הערתי לעיל, שכתבת רומן תולדותי דורשת פרישה של דמויות ודורות במרחב היסטורי מסוים, הרי שהרומנים התולדותיים העבריים האחרונים מתחכמים לתביעה זו. ההיתפשות לזווית ראייה מומחזת מוגבלת מגמדת מראש את הראייה המרחבית, לא רק ההיסטורית אלא גם המשפחתית. גם הפרישה ההיסטורית המסוימת המתגלה ב"מוצרט לא היה יהודי" אינה מעמיקה אלא נעצרת באמצע הדרך, משום שהמחברת, היוצרת סמכות כלי-ודעת, אינה מעיזה להשתמש בה במידה מספקת ומעדיפה גם היא בסופו של דבר להיצמד לנקודות הראות של הדמויות ולטכניקות המגבילות האחרות. ההיתפשות להארות הוורטואוזיות לסוגיהן אינה מניחה למחברים להציג את הדורות שחלפו ברצינות גמורה. כתוצאה מכל זה אנו משתעשעים מאד מהדמויות אבל ספק אם אנחנו מבינים אותן וחודרים לעולמן הנפשי, כפי שהיה בזמן ובמקום היסטוריים ממשיים.

הצגתו של נושא המוצא כמשהו זר מעט או כמשהו אפוף סוד וחטא מבטאת מצד אחד עמדה של אי-אמון, חשד, ביקורתיות ועימות אידאולוגי, ומצד שני – מעתיקה את הסיפור התולדותי מה-מישור הריאליסטי ההיסטורי אל המישור הבידיוני או המלודרמטי ויוצרת תמונת משפחה איזוטרית וסיפור סנסציוני.

מדהים כל כך. השימוש בהומור במקרה זה אינו אלא חדירתה של פואטיקת סיפור מודרנית, עירטולה של המודעות האמנותית העצמית של המחבר והכנסתה לתוך הסיפור, וזאת על מנת ללגלג על האמון התמים של הקורא בחדשות שהוא שומע. התוצאה היא שהקורא, אפילו הוא תמים מאד, באמת אינו מזדעזע עד תום מן הדברים המדהימים, האיזמים, שהוא קורא עליהם. הוא קולט היטב, שהסיפורים על גילוי העריות ועל הסבל הנגרם לדמויות הנפגעות אינם טרגדיות אנושיות אלא חידושים והמצאות של מחבר.

מובן, שמיתוננו של היסוד המדהים באמצעות ההומור משתנה מיצירה ליצירה בהתאם לסוג ההומור המופעל בה. ב"מז מאני", שבו בונה המחבר בעקביות עלילה מדהימה, ולא מעט באמצעות סיפורים על הפרות של טאבו, אין ההארות הקומיות השונות באות לשבור את המתח העלילתי, אלא להתקיים עמו באופן סימולטאני. כתוצאה מכך הן נעשות הארות גרוטסקיות וגורמות לקורא להתפלץ יותר מאשר לצחוק. ב"עשן" מושם סייג לסיפור המדהים באמצעות דמותו המומחזת של המספר. מספר זה, שהמחבר מייחס לו תכונות של דמות מתחכמת – כגון שהוא סופר במקצועו, שהוא בעל ראייה הומוריסטית, שהוא משמיע את הסיפור כולו באוזני נמענת מסוימת, שהוא אדם מנוסה מאד שראה עולם – מציג את סיפור תולדות משפחתו באופן המתאים לאישיותו, וזה מחייב הפלגות סיפוריות ותיאוריות רבות מהעניין המדהים, לצורך עצם השעשוע שבהשמעת סיפור. הקורא נענה בהתאם:

יתר משהוא נדהם הוא מתבדר. בשני הרומנים האלה הסיפור נמסר, כאמור, על-ידי מספרים מומחזים. אם אין אנו יודעים את מלוא התעלומה – הרי זה משום שהמספרים המסוימים אינם מסוגלים לגלותה לפי מצבם הפסיכולוגי, ואם אנו כן יודעים אותה – הרי זה משום שהמספרים כן מסוגלים לגלותה או מסוגלים להציג לפנינו נתונים שיאפשרו לנו לגלותה.

ב"מוצרט לא היה יהודי" מפעילה המ-חברת טכניקות שונות לצורך מיתון ה"חדשות". ההכברה בטכניקות אלה מושכת תשומת לב אל עצמה ואל השעשוע שבעשייתה וגורמת לפיזור דעתנו כאשר לסיפור עצמו. למשל: טכניקה אחת היא ההבהרה החוזרת ברומן מפי הסמ-כות המספרת, הקובעת שהרומן מורכב מאטופה של סיפורים הלקוחים ממקורות שונים. בדרך זו מושכת המחברת תשומת לב אל עצם המנגנון הסיפורי המופעל. טכניקה אחרת היא ההמחשה של הק-ביעה הזאת באמצעות הקפיצות התכופות ממקור בדוי אחד של מידע למשנהו. באמצעות הקפיצות מאירה המחברת באור הוורטואוזי את עצם מלאכת הכתיבה של סיפור וגם כמו מתרצת את מוגבלות הידיעה המוענקת לקורא, את היות הרומן

ניתן לאמר, שהסיפורת העברית החדשה מאד אמביוולנטית כלפי סיפור תולדותיה הממשיות ההיסטוריות של המשפחה היהודית: בה בשעה שהיא מעוניינת לחשוף שרשים של משפחה וחברה היא גם מעוניינת לערער את "רוממותם" המוסכמת. בה בשעה שהיא מעוניינת בפרישה תולדותית רחבה היא גם מסת-ייגת ממנה. כמו הסיפורת המערבית, היא מסתייגת מהצגה פשוטה, מסודרת ומלאה של התוכן המסופר, ומעוניינת יותר בעירטולן של הטכניקות הסיפוריות שלה. בין כך ובין כך, ברומן התולדותי החדש משתנים גם הדחף ההיסטורי וגם הקונבנציות הסיפוריות. התבדות הציפיות לחשיפה היסטורית וגניאלוגית מלאה, להצגה של שלשלת דורות מפוארת ולתיאור ריאליסטי של הדברים – יוצרת את אופיו המודרני של הרומן התולדותי החדש. טראנספורמציה ז'אנרית זו יוצרת באורח דיאלקטי המשכיות לז'אנר שכמעט חדל מלהתקיים, ותוך שהיא מעניקה לו פנים אחרות היא מעניקה לנו הנאות אחרות. ■

1. על המונח "רומן תולדותי" ועל מאפייניו ראה בספרי חלק א'.
2. והרחבתי על כך במאמרי "מהומו ליבידוס להומו פוליטיקוס", עיון 77, אוקטובר 1990.

## מלכה נתנו

### מסיק הזיתים של ילדותי

את מסיק הזיתים  
עקתי מתוכי  
בְּהַגֵּף הָאֶבֶן הָרִאשׁוֹנָה

אֶף כְּמוֹ הַיְבֵלִית שֶׁלְמֶרְאָשׁוֹתַי חֲלוּנֵי  
שָׁב וְצִמַח אֶל תוֹף בְּשָׂרִי

רָצָה בְּלִילוֹתַי  
טָמַן בִּי אֶת זֶרַע הַיְקוֹד הַמְטָרָף

כְּשֶׁנִּטְמַן בְּיַרְכְּתֵי כְּפָרוֹ  
בְּחֻלְקַת הַיְצִיתִים הַקְּסוּמָה  
נִחַר גְּרוֹנֵי שְׂפָרַת  
אֶת הַבְּרִית

# המסר של השמאל

פוץ לאחרונה המונח "שמאל", ולעומתו, ה"סוציאליזם" נחבא אל הכלים, ואף מתביישים בו, או משתמשים בו בזירות ובהיסוס – ויש דברים בגו. במשך דורות הוא ייצג מין "משולש" אידיאי וחברתי: ביטול הבעלות הפרטית על אמצעי הייצור, ביטול המעמדות וגוויעת המדינה. והנה, היחידים שניסו לדחוק את הקץ ולהביא להשלטת הסוציאליזם אף בכוח הזרוע – בהתגלמות הקומוניזם – קרסו ונפלו ללא שוב.

בקצה השני של המחנה הסוציאליסטי – הסוציאלי-דימוקראטים – התחולל תהליך הפוך: הללו זרקו למעשה את הגט למה שבין-גוריון קרא פעם "הגשמת הסוציאליזם בימינו" – וקראו מעתה לרפורמות ולתיקונים סוציאליים בקרב המשטר הקיים. ההנחה שלהם היתה, שבעימות ההיסטורי בין כלכלת-השוק הרכושנית לבין הריכוז הקומוניסטי של כל המשק, כל החברה וכל התרבות בידי ביורוקרטיה שלטת, ניצחה כלכלת-השוק, ובמלים אחרות, הקפיטאליזם ניצח לאורך כל החזית. מעתה מוטב להתנבא בשפת השמאל, תוך הורדת דגל הסוציאליזם עד לתחתית התורן.

יש טעם בהבאת כמה דוגמאות מה-זירה הבין-לאומית: מפלגת הלייבור, למשל, צעדה לבחירות האחרונות בכ-ריטניה מבלי שבמצעה הוזכרה אפילו פעם אחת המלה "סוציאליזם". קדמה לה בעשרים שנה המפלגה הסוציאלי-דימוקראטית הגרמנית, שבועידה מפורסמת בבאד-גורסברג, ב-1959, מחקה ממצעה מונחים כ"מעמד", "מלחמת מעמדות", ואף את שמו של מארקס עצמו, והעלתה על נס יעד חברתי-כלכלי חדש: משק פלוראליסטי, כלכלת-שוק, התחרות חופשית, בהסתייגות חשובה ביותר שווילי בראנדט הגדירה באורח בהיר, בזו הלשון: "כלכלת-השוק ככל האפשר, תיכונן – ככל הנדרש". בכך רצתה הס.ד. הגרמנית להסתייג מן הגיונגל הקאפיטאליסטי ללא רסן, מתורות מילטון פרידמן, הגברת תאצ'ר, או רונאלד רייגן, מתוך הנחה, ששומה על המדינה להתערב במהלך המשק כדי שהליבראליזם של מרוויחנים ללא סייג לא ידחוק לזרועות המחסור והעוני את "המפסידנים" מן השכבות העובדות ושדרות המצוקה, בחברה חסרת רחמים והתחשבות.

דוגמה אחרונה להמרת המושג "סוציאליזם" כמושג "שמאל", מצאתי בעתון הצרפתי-ראדיקאלי, "נובל אובסרווא-טור", שמערכתו שאלה כשלושת אלפים קוראים את השאלה: "לאיזה שמאל

נשואות פניכם?". והנה, יותר ממחציתם, שהינם קוראים מן השורה, השיבו שהם תומכים בזניחת המונח "סוציאליזם", ועם זאת רובם המכריע דבקו ודגלו במושג "שמאל", הכריזו נמרצות שהם מתנגדים לימין החברתי, והשליכו את יהבם על שתי תביעות-יסוד: יתר סולידאריות חברתית, ויתר מוסר ציבורי. הללו אפילו טענו כנגד הנהגת המפלגה הסוציאליסטית בארצם שהיא רכרוכית מדי כלפי הימין החברתי, סובלת מרגש נחיתות כלפי טכנוקראטיות כביכול "יודעות-כל", ואינה עושה שימוש רחב דיו בדעת-הקהל, באמצעות העמקת הדימוקראטיה המקומית, האזוירית וה-ארצית. במאמר מוסגר אוסיף כי יחס של כמעט "בושה" כלפי המושג וה-מונח סוציאליזם נותן את אותותיו גם בישראל. והשאלה היא מעתה: היש עוד מסר לסוציאליזם, או לחילופין, לשמאל, בחברה של ימינו, או שמא טושטש עד היסוד ההבדל שהפריד מאז בין הסוציאליזם לבין הליבראליזם, או הניאו-ליבראליזם של ימינו?

אין זו שאלה של מה-בכך: כל ימינו (רובנו, מכל מקום), היינו סוציאליסטים, והבעיה היא האם חיינו את חיינו לריק, או שמא היה, נותר, ואף החריף הצורך בשמאל, על דגלו ויעדיו?

מארקס צייד את ספרו "הקאפיטאל", בכותרת-משנה של "ביקורת הכלכלה המדינית", והוא התכוון דווקא לביקורת כלכלת-השוק, הנראית עתה חוגגת את נצחונה בכל אתר ואתר; ואם העולם השלישי עדיין מתייסר במצוקותיו, ואף ברעב, או בתוחלת-חיים קצרה מדי, הרי נובע הדבר מקשיי היחלצותו מפיגורו, ואיחורו בהצטרפותו לכלכלת-השוק המנצחת. השאלה היא איפוא: האם הגענו ל"קץ ההיסטוריה" נוסח פוקויאמה, שעורר סנסאציה בעולם כולו, או שמא יש מומים אורגאניים בכלכלת-השוק, אפילו לא נכחיש את מעלותיה, בהעלותה על נס את הברכה הצפונה בפעולת היזם הפרטי, ביצירת שפע סחורות, ובשאר סגולות הכרוכות בשיטה הדימוקראטית שאינה רק שוק של סחורות, אלא גם "שוק של אידיאות", כבית-היוצר לפרטי נובל, לקידום המדעים, הטכנולוגיות והיצירה האמנותית. מתן דרור לאישיות בכל התחומים הוא אחד מסימני ההתקדמות הסוערת, ואף הקדמה, בעולם של ימינו, אפילו התלוו הצעדים המאושרים הללו במלחמות-דמים, ברצח עמים, ובהשתלטות הארצות המפותחות על העולם השלישי, תוך ניצול קולוניאלי, או ניאו-קולוניאלי.

י"אמר איפוא ברורות: כלכלת-השוק יודעת רק רווח והפסד. כל מי שיכול ומסוגל לקנות לעצמו דיור, השכלה, בריאות, גמלה, תבוא עליו ברכה; אך מי שכיסו דל או ריק יידחק לקרן זווית. ואמנם, כך הגענו למצב לפיו שליש מאוכלוסיית העולם המערבי מצוי מתחת לקו העוני, נטול לעתים, גג מעל לראשו, זוכה ל"בריאות לעניים", או לעצם המושלכת אליו בצורת סיוע למוטבטים כרוניים. המצב בעולם השלישי אף חשוך מזאת לאין-ערוך, ודוגמת סומאליה תבוא ותוכיח.

ועתה נניח לרגע – ואף לעידן היסטורי שלם – שגן-עדן סוציאליסטי איננו עומד על הפרק, וכלכלת-השוק מעוגנת בעובדה שיזמים ושכירים "מסודרים" ברמת-חייהם והכנסתם אינם להוטים למה שהסוציאליזם הקלאסי קרא "ביטול הבעלות הפרטית על אמצעי-הייצור" – כלום מסתבר מכך שסטאטוס-קוו של התנכרות לרעב, לחלש, לאורח הפשוט, הוא הכרח לא-יגונה?

לא, אין המצב כן. יש לאנושות של ימינו – עם התפוצצות ממש של כוחות-הייצור, עם ביטול המלחמה הקרה, עם מעורבות גוברת של העמים, המעצמות, אירגון האומות המאוחדות, כבעיות הרעב, המצוקה ואף במאבקים האתניים העושים שמות ביוגוסלאביה – יש לה דווקא, בפעם הראשונה בהיסטוריה (אף אם תהליכים אלה יצריכו זמן, חינוך והסברה ללא ליאות), אפשרות שהראציונאליזם, התבונה, היידע המדעי, הטכנולוגי, הרפואי, יגברו על האי-ראציונאליזם, הקסנופוביה, הפחד דנמנטאליזם הדתי המוסיפים לפקוד את המין האנושי. וכאן ניתן לממש, להמחיש, לפרט את מושגי השמאל המותאמים לזמנים המודרניים, אפילו גישה זו ויישומה יתמהמו.

חייבים אנשי השמאל לחרות על דגלם את היעדים הבאים: כלכלת-שוק, ודאי, אך במסגרת תכנון ממשלתי הבא לתקן את עיוותיה, הבא להבטיח חיי-נוך והשכלה לכל, דיור לכל, עבודה לכל, בריאות לכל, גמלת-זקנה לכל, שוויון-הזדמנות לכל. כל אלה אומרים חלוקה אחרת של ההכנסה הלאומית. כל אלה אומרים הרחבה ניכרת של מה שקראו חברת-רווחה. כל אלה גם אומרים קץ השלטון הבלעדי של המעסיק על עובדיו במפעלו – שיתוף העובדים בהנהלות, ושיתוף האזרחים בכל מישורי השלטון המקומי, האזורי, הארצי, במסגרת מה שקראו "דימוק-ראטיה השתתפותית", שהיא בראשית דרכה דימוקראטיה תעשייתית. ואחרון – כדי למנוע שואה של צפון שבע מול דרום רעב, על הסכנות האורכות לפלישת "בארכארים" בלב "האימפריות הרומאיות" של המערב המפותח – כניון סדר עולמי חדש שיצמיח "שיניים" לאירגון האומות המאוחדות, ויקדם אותנו לקראת אנושות ראציונאלית יותר ■

שני שירי־טקס משבט הנְּבָהוּ

בין

בין הכפור הראשון של הסתו  
לירח השלישי של החורף

משהו חי בין:  
יש לו עינים לשמע  
אזנים לראות.

בזרמי מים, בקצה, באבק פרחים  
הוא נושם, שר, רוקד.

הוא חי  
בין.

כמו ספין  
נעוץ בסלע.

מי שאינו טהור אל יעבר  
בין

הנשימה הרודפת של הסתו  
לירח השני של החורף.

סוס הטורקזי

אני בנה של השמש  
יושב על סוס הטורקזי  
בפתח השמים.

סוסי פוסע בפרסה מבהילה,  
עומד על העליון בצבעי הקשת  
קרן אור בפיו  
רסן.

סוסי סוכב עמים על פני האדמה.

היום, אני רוכב על גבו הרחב  
הוא שלי.  
מחר, הוא סוסו של אחר.

שני שירים של ילדים  
משבט ההופי

חורף כחול

בחורף קר, בחל, קופא  
אני יוצא  
עם פלבלב רך שלי להתנגד.  
על נגודות קשות ונלדות אנתוני צוחקים  
חזק חזק כמו שהרוחות נובחים.

מאת: ונג'י גוטיזו

הלוואי שיהיו לי

הלוואי שיהיו לי 10,000.000 דולר  
פטורי מס  
וכמה מטבעות כסף ישנים.  
חלקלקים הדולרים, ירקים, חדשים, אפשר להרים  
את הדיו הטרייה  
ועל המטבעות את החלדה.  
מאת: מרטין שופלה

שני שירים של נוצה קטנה

זר בחברה

זר בחברה.  
האורות מהבהבים  
אנשים לוטשים עינים  
בזר.  
רגלי כואבות.  
משוטט בחוצות  
נחנק מעשן מכוניות,  
פי "לא משרתים" בכר  
זר. זר.

"שניון" למדו אותי, וחשבת שהצלחתי!

הנה אני בשערי הקצרן,  
בחליפה יקרה ביותר ועניבה,  
מלהג בשפה רהוטה,  
ובכל זאת לא לא  
לזר. זר בחברה.

הלל לאמריקה

אם אנדמה,  
את צמדת כנגד  
הזמן. הכנו.  
אהבנו, בהרמוניה,

בהלמות לב אחת,  
אם אנדמה  
אב השמש  
אח הרוח.

הלל לאמריקה!  
את באת בזמן

והרסת.  
והרסת.

הלל לאמריקה!  
היית צריכה.

הייתה בך תאונה.  
הלל לאמריקה!

צורי!

אמריקאים ראשונים  
בקבלת זכיות אחרונים!

הערות המתרגמת:

א. שני שירי נְּבָהוּ,  
מושורים בטקסים ובפי  
מספר־סיפורים.  
מספר־סיפורים הופי  
שפגשתי אמר, שהנבהו,  
שונים מן ההופי  
כשפתחם, כאמנחם,  
בהסתגרותם. אין יפות  
כנשות הנבהו, אמר,  
ומשום שניצחו ההופי  
את הנבהו ניצחון  
אחרון וסופי לפני 400  
שנה – הוא מפצה  
אותן באהבה.

ב. שני הילדים  
המשוררים הם בני  
12 וגרים בשמורת  
אינדיאנים.

ג. שני שירים של  
נוצה קטנה, משורר  
הופי מסנְּבָהוּ פה, שמת  
מאלכוהוליסם.

תרגמתי את השירים  
מן האנגלית, ושמעתי  
אותם גם באינדיאנית  
באוגוסט 1990,  
כשמורת האינדיאנים  
במדבר הגבוה ניו  
מקסיקו.

# ריצ'רד השלישי

על המחזה



מו המקורי של המחזה, שראה אור בשנת 1597, הוא "הטרגדיה על אודות המלך ריצ'רד השלישי, המספרת על תכניו הבוגדניים נגד קלארנס אחיו, על רצח אכזרי של בני-אחיו, החפים מכל עוון, תפיסה בוגדנית של כס-המלכות, כולל כל פרטי חייו העלובים והנבזיים ומותו האכזרי והצודק".

עוד בחייו של מחברו ראה המחזה אור שש פעמים. בֶּרְגֵי, השחקן הטראגי הנודע וידידו הקרוב של שקספיר, תרם לא מעט להצלחתו של המחזה, ותרמה לה גם עצם הופעתו של הנבל היושב על כס-המלכות, אשר קיבל את הגמול לו היה בהחלט ראוי. הזיכרון העממי-פולקלוריסטי הוסיף עוד כהנה וכהנה בכלדות, שירי-זמר ובאגדות.

כמה טקסטים מומחזים על ריצ'רד השלישי היו קיימים עוד לפני מחזהו של שקספיר: ב-1579 כתב לָן, עבדו הסטודנטיים של אוניברסיטת קיימברידג', טרגדיה עמוסת פאתוס בשם Richardus Tertius. 1594 פורסמה הטרגדיה בדפוס וגם הועלתה על הבמה. גם אחרי שקספיר נכתבו טקסטים כאלה, וב-1602 התחיל בן ג'ונסון לכתוב מחזה בשם "ריצ'רד הגיבן", אבל הוא לא סיים את המחזה. ובכל זאת, המופלא מכל, המשכנע מכל, האקטואלי מכל, שניצח את כוח הנשייה, היה הטקסט של שקספיר. וכל כך למה?

"האירועים המתוארים במחזה אינם תואמים בהכרח עובדות היסטוריות" – כיתוב ממין זה בולט לנגד עינינו אפילו בתכנייה של ה"רויאל שקספיר קומפני", תיאטרון המקורי של שקספיר.

אם כך – מה עם קלארנס האומלל, שהוטבע בחבית של יין? ומה עם לידי אנה, שכבודה חולל ממש על קברו של בעלה? ושני התינוקות הרצוחים? איך כל זה תואם את העובדות? הכך התרחשו הדברים? שמא בכלל לא התרחשו... וריצ'רד השלישי לא היה כלל מפלצת, כפי שתיארוהו המסורות ושקספיר עצמו?

ובכן, מה כן התרחש במציאות? שינוי ובידוי של עובדות על יסוד חופש היצירה ורצונו של המחבר, אשר מחזק בדרך זו את תפישתו ההולמת את המצב באנגליה של המאה ה-16, בזמנה של המלכה אליזבת, נצר לשושלת טיודור. הטרגדיה "ריצ'רד השלישי", שהינה המשכה של הטרילוגיה ההסטורית פרי-עטו של שקספיר "הנרי הששי", מבוססת על עדויות די בלתי-תלויות ואמינות של

הולינשד. הלה, כהיותו נאמן לאירועי "מלחמות השושנים", רואה בריצ'רד השלישי שליט חס-מזג ותקיף, אולי אף אכזר יותר מבני שושלת יורק האחרים – אולם בכל מקרה לא עברייני עלוב ולא פושע בוגדני. חוקרי הרשומות מציינים אמנם את הפגמים במבנה גופו – רגל אחת קצרה מאחותה, כתף אחת גבוהה מהשנייה (חשוב לציין, שהודות לאימון גופני מתמיד היו פגמים אלו כמעט בלתי-ניכרים) – אולם בכל מקרה אין מדובר כאן בנכות מפלצתית של חטוּרַת גדולה ועיקום במתניים. לאלו אין כל שחר.

חשוב לציין שהולינשד, כשתיאר את חייו ריצ'רד עד מותו, התבסס על תומס מור, מחברה של "אוטופיה", המכוננת ישירות נגד העריצות. דווקא אצלו מופיע ריצ'רד כיצור פגום במובנים הפיזי וההתנהגותי, מפלצת עם כתר-מלכות. שקספיר, כשהוא מסתמך על הולינשד נשען על סמכותו של תומס מור, ובחלקים האחרונים של הטרילוגיה "הנרי הששי" הוא מגדיש אפילו את הסאה. כבר כאן, בקרב על הכתר למען אביו, אחיו, למען בית יורק, ריצ'רד הוא נחרץ יתר-על-המידה, אכזרי מדי, שקוע באהבה עצמית. הוא האיש, שבקרב על הכתר, מדיח את יורק האב להפר את הסכם הפשרה ולהוריד מכס המלכות, מהר ככל האפשר, את הנרי – וזה, למרות שהנרי כבר ויתר על זכות הירושה למען בנו ולטובת בית יורק. אבל ריצ'רד מתעב שלום:

אבל אין ערך וכוח בשבועה  
אם לא הושמעה באזני שלטון החוק.  
... לא אֶרְגַע  
עד שאצבע את פרחי הלבן  
בדמו הצונן של לב הנרי...  
(הנרי הששי, חלק 4, מערכה 3)

ברגעי הרצח של הנרי הוא מפטיר באזניו פעמיים:

איני מכיר  
לא חמלה, לא אימה, לא אהבה  
.....  
אם גוף כזה העניקו לי שמיים  
שיעוּתוּהוּם גם את רוחי וגם את מעשי...

בתמונות הסיום של "הנרי הששי" הוא מתכנן את רצח אחיו קלארנס ואת הדחתו של המלך אדוארד, שלו עזר לעלות על כס המלכות במלחמת השושנים נגד אנשי לנקסטר.

כשהוא מעניק נשיקה לתינוק, היורש, הוא מפגין בגלוי את דו-הפרצופיות שלו:

את אהבתי לעץ שאתכם ילד  
אוכיח בנשיקה לפירותיו

(הצדה): בדומה ליהודה איש קריות כאשר נשק את מורו ורבו ואמר – היה שלום ואם הרע טמן בתוך לבו...

העולם המעורער שבסוף הטרילוגיה על "הנרי הששי" הוא עמדת הפתיחה של "ריצ'רד השלישי". במחזה זה נפרשת במלוא אימתה גאוניות הרשע של בן יורק.

הטרגדיה "ריצ'רד השלישי" היא גולת-הכותרת של "הנרי הששי", ובו-בזמן המלודרמה המגובשת הראשונה שבה מדובר על אירועים הרי-גורל, שאותם מרכז שקספיר סביב לאישיות הגיבור, כאשר החלק השלישי מגבש את התפקיד של ריצ'רד.

לכאורה מדובר כאן ב"טרגדיה של מזימות" – תמונת עלייתו ונפילתו של שליט, מחזה אשר היה דומיננטי על הבמה האנגלית עד הופעת הטרגדיות המובהקות של שקספיר. תחושת הפ-טליות, החודרת את פעולות הענישה של נְמְזִיידה, האופיינית כל כך למחזותיו של סנקה, מופיעה בחדות-יתר במחזה זה. ויחד עם זה, יש בו במחזה הזה הבנה חדשה, שקספירית במובהק, של הטרגדיה כקונפליקט בלתי-נמנע של כוחות הסטוריים.

ריצ'רד, במחזהו של שקספיר, אינו סתם דמות חזקה מאד ובהירה מאד. הוא עולה לאיך-שיעור על הדמויות האחרות.



מתוך החזרות על "ריצ'רד השלישי" בקאמרי

ותועלת.

שקספיר מתאר בצורה גאונית את גיונו הפתולוגי. בסצנה של הקרב האחרון נראה לו שריזונו האישי צד מדי. הוא מנחית פקודות הסותרות זו את זו, שורות בעלי-הברית שלו הולכות ומתדלדלות — והוא הגורם היחיד והישיד לכך. זו נפילתו של אינדווידואליסט מוחלט, המעמיד עצמו מול העולם כולו.

נפילתו של ריצ'רד מוצגת בשתי רמות מקבילות — אישית ופוליטית, ומקבילה, מבחינה פוליטית, לכל הטרגדיות הגדולות של שקספיר.

כיצור אנושי קונקרטי נקלע ריצ'רד אל תוך מבוך סתום ומתפצל. במונולוג של המערכה החמישית, תמונה 3, מופיע "אני" אחד שלו כשופט של "אני" אחר. אבל גם ב"אני" האחר הזה אין כל זכר לחרטה. רק ייאוש גדול ודיכאון, ומתוכו פורצת יללה פראית:

"בתוך זיעה קרה, גופי רועד. אני פוחד ממך? הרי אין כאן איש.  
אני — אני, ריצ'רד אהוב עליידי ריצ'רד.  
יש כאן רוצח? לא. כן, רוצח אני!  
לברוח! אבל ממה? מעצמי?  
מנקמה? אני עצמי אנקום כי?"

ריצ'רד הרחיק את הכל מעצמו, יצר סביב עצמו ריקנות, והוא הולך ונופל לאבדון, מבלי שיוכל למצוא תמיכה כלשהי, הגנה מפני חרבו המונפת של ריצ'מונד הנוקם. אולם ברגע האחרון פורץ מתוכו הלהט משכבר. הוא משמיע באזני חייליו נאום מבריק, ומטיל עצמו אל תוך תבערת הקרב. זהו כבר אינו קרב על השלטון. זהו הקרב על המות השטני הבלתי-מנוצח, "יוהרת המוח". "תנו לי סוס, מלכותי תמורת סוס!" — זו קריאתו האחרונה של ריצ'רד, שידע למות בגדול, ונשאר נאמן לעצמו עד הסוף. דמותו היא הכנה לדמותיהם של יגו, אדמונד, מקבת, והמחזה "ריצ'רד השלישי" עצמו הוא החזרה הגנרלית על הטרגדיות הגדולות העתידיות של שקספיר. ■

והוא משיג את שלו...

להבדיל מגיבורו של מרלו, ריצ'רד הוא רב-שכתי ובעל פנים רבות, הוא ביצל כישרון של שחקן, ואת תפקידו המורכב הוא מבצע לא רק למען השגת מטרותיו המעשיות, אלא גם משום שהוא משתכר מכשרונו הווירטואוזי, המעניק לו עמדת עליונות מעל לכל.

בסדנה הידועה של הכתרתו למלך (מע' 3, תמונה 2), ריצ'רד, היודע ש"אנשים נבונים לא יתערבו במשחקי מלכים", שולח בעוד-מועד את בקינגהם, אשר מבצע כמו לפי תיאום את התפקיד שהוכתב לו, ומדבר על גלוסטר הקדוש ועל "הגדולה" ו"הייחוס" של מורשתו. בגלל יושרו הטבעי, האפקט שבקינגהם משיג הוא מתון ביותר. אלא שאז נכנס אל תוך התמונה ריצ'רד עצמו. הוא מכיר את דתיותם של אורחי לונדון והוא יוצא אליהם כשספר תפילה כידי, וכששני אנשי-דת לצדו, הוא מגלגל את עיניו לשמיים, כולו תום וענווה, ובסופו של דבר מנהל את הדברים כך, שמבקשים ממנו את אשר הוא עצמו חפץ בו מאוד. התכונה המרכזית, המשרתת את ריצ'רד יותר מכל תכונה אחרת, היא היעדרו המוחלט של מצפון. הוא לועג לאנקות הכאב של קורבנותיו, ובמהלומות תופים מחריש את גערותיה של אמו.

ובכל זאת, ברגע מסוים מתחולל בנפשו משבר. הולישד מספר, שלאחר רציחתם של הנסיכים הקטנים, מאבד ריצ'רד את שלווה נפשו, שנתו נודדת, הוא מזנק ושוֹלף את פגיונו, ממלמל... אצל שקספיר מופיע מהפך זה בבהירות רבה: לאחר קללת האם מאבד ריצ'רד את בטחונו העצמי ומתערערת עמידת האבן הלא-מתפשרת שלו. המצפון אינו מתעורר בנפשו של ריצ'רד — הוא מתפרץ אל תוכו, וכאילו מכרסם אותו מבחוץ. ריצ'רד מתחיל להרגיש, שמלכותו עשויה "מזכוכית דקה ושכירה". הוא הופך נרגז ונרגז, חולני, חשדני במיוחד, והרציחות הבאות הופכות למעשי-קטל חסרי טעם

גם בגמישותו ובכוח הרצון האדיר שלו, המרוכז כולו במטרה אחת ויחידה, המטרה המסחררת של כיבוש השלטון בכל מחיר. זהו גיבור בסגנון מרלו (טמרלן, פאוסט), אחד מה"אנטיטונים" של הרנסאנס...

ריצ'רד מפחיד את כל הסובבים אותו ביתרונותיו והם אינם מוצאים בעצמם כוח להתמודד עמו. בהשוואה אליו, כולם — אויבים או בני-ברית — אינם אלא ננסים עלובים. המלך אדוארד, יצור מפונק וחלש, נכנע בקלי-קלות לעלילות שמעליל ריצ'רד על האח קלארנס, ונופל, משום שלא עמד בפני חולשתו-שלו, הפושעת. נופלים גם קלארנס המסובך במזימות אינ-ספור; בקינגהם חסר העקרוןות, הקרייריסט העוזר לריצ'רד לעלות על כס המלכות ובו ברגע בוגד בו, מפני שלא זכה בגמול; נופל סטנלי, הדיפלומט הדו-פרצופי, שאינו מביא את גייסותיו לשדה הקרב בקרב האחרון של ריצ'רד, משום שידע להעריך נכון ידו של מי תהיה על העליונה. אם ריצ'רד נחשב לפושע מדהים בגודלו, אזי כל אלה הם חיות טרף, לפי אותן אמות-מוסר, אלא שהם רפיי-כוח. איש מהם איננו מסוגל להתמודד עם ריצ'רד.

משלושת המלכים המקללים את ריצ'רד במערכה השלישית, תמונה 4, רק מרגריט מסוגלת להתמודד עם ריצ'רד, הודות לעוצמתה המוסרית.

תוך כדי חריצת דין אכזרית על ריצ'רד, תוך רצון לעורר דחייה ותיעוב נגדו בלב הקהל, שקספיר גם מתפעל מאישיותו החזקה ורואה בו דוגמה לאפשרויות האנושיות הבלתי-נדלות הטמונות באדם. "האגרוף הוא לנו מצפון, החוק והמוסר — החרב..."

ריצ'רד האלים והזרזו דוחה כל מוסר אנושי, ופועל בתוך עולם של היעדר מוסר אנושי מוחלט. בעורמה כמעט חייתית, ובדקות פסיכולוגיות הוא משליט סביבו אווירה של אי-מוסריות מלאה.

ליד קברו של הנרי הששי, מסחרר ריצ'רד הגיבון, הפיסח, עקום המותן והנבזה, את ראשה של לידיי אנה אלמנתו של בן-המלך המת, בדברי חנף וחלקות:

ריצ'רד:  
יקירה, ענייך — רעל לי.  
ליידי אנה:  
שיהרגו אותך  
ריצ'רד:  
שיהרגו — רק שאמות מיד.  
...אל תשהי. אני את הנרי רצחתי,  
אבל יופיך — הוא הסיבה... (מערכה א', תמונה 2)

ולאחר שהוא רוצח את ילדי אליזבת הטהורים, הוא משתדך, ללא נקיפות מצפון, לבתה:

אליזבת:  
...ואף-על-פי-כן, אתה רצחת את ילדיי  
ריצ'רד:  
כרחם כתף אקבור אותם;  
ובתוכו כמו עוף החול יקומו לתחייה... (מע' 3, תמונה 4)



# ריצ'ארד השלישי

מערכה ראשונה

תמונה 1

נכנס ריצ'רד, דוכס גלוסטר, בגפו

ריצ'רד

עכשו את חרף המדיכה שלנו  
 השמש לבית יורק הפך לקרן:  
 העננים שעטו על ביתנו  
 טמונים עמק במחשבי היס.  
 מצחנו כבר עטור זר נצחון,  
 נשקנו משמש רק למזכרת;  
 תרועות הקרב המזרות אימים  
 היו למצהלות של חגיגות,  
 מצעד המות לרקוד מרנין.  
 סר ועפו של איש המלחמה;  
 במקום לרכב על סוס עוטה-שריון  
 ופחד להטיל בלב אויביו,  
 הוא מהדס עכשו לצד גברות  
 ומתענג על צליל כנור נאפופי.  
 אכל אני, כי אין גמישות הגו,  
 ושום ראי לי לא יאיר פנים; אני  
 מוצר פגום, בלי חן והוד מלכות,  
 אשר יקסם לנימפה המפקרת;  
 אני שאיברי חסרי כל תאם,  
 ואת צורת עותו נכלי הטבע,  
 עקם, ללא גמור, השלכתי טרם צת  
 אל בין נושמי תבל, חצי-עשוי,  
 מלאכה גרועה, צולעת, עד אשר  
 כלבים נובחים עלי בהתקלם בי;  
 כן, לי, בימי שלום זמר שקאלה  
 אין ענג לבלות בו את היום,  
 חרץ מלראות את דמות צלי בשמש  
 ולקונן על הנכות שלי.  
 לי אין סכוי להיות המאהב  
 של אלה הימים רבי-הנעם,  
 על כן נחוש אני להיות נבל,  
 לשנא את רגע הימים האלה.  
 טמנתי פת, נטלתי סכונים,  
 ועל-ידי נביאי-שקר, השמעות  
 וחלומות אסית זה נגד זה  
 את שני אחי, ג'ורג' קלרנס והמלך,  
 לזרע שנאת-מות בין שניהם.  
 ואם צדיק תמים המלך אדוורד  
 כמו שאני צרום, כוזב וכוונני,  
 ישליך היום את קלרנס אל הפלוב,  
 כי נבואת השוא אמרה שגימל  
 יהיה רוצחם של היורשים של אדוורד –  
 לצלל מהר, מחשבותי, לקרקעית:  
 הנה בא קלרנס.  
 נכנסים קלרנס וברקנברי עם משמר חיילים  
 אחי, שלום; מה פשר המשמר הזה  
 המלוה אותך?  
 קלרנס  
 הוד מלכותו  
 מרב חבה אלי מסר אותי  
 בידי משמר שיוליכני למצודה.  
 ריצ'רד  
 על מה ולמה?



קלרנס  
 על ששמי הוא ג'ורג'.  
 ריצ'רד  
 ונעה, אחי, הן אין זו אשמתך:  
 שיפרע מן הסנדק שלך.  
 הו, שמא מבקש הוד מלכותו  
 שבמצודה תטבל בשם חדש.  
 אך, קלרנס, מה קורה? מתר לרעת?  
 קלרנס  
 כן, ריצ'רד, כשאדע. בינתיים אין  
 לי שום משג. אכל אומרים שהוא  
 קשוב לחלומות ולנבואות,  
 מכל האלף-בית נטפל לגימל;  
 טוען שבא קוסם והזהירו  
 שגימל ינשל את כל זרעו.  
 שמי ג'ורג', בגימל, זאת אין להכחיש,  
 מכאן מסיק הוא שאני האיש.  
 זה, מספרים, ועוד שטיות כאלה  
 גרמו למלך לאסר אותי.  
 ריצ'רד  
 כך זה כשהאשה רודה בגבר.  
 המלך לא שלח אותך לפלא;  
 אשתו, הגברת גרי, רק היא  
 דחפה אותו אל הנזעה הזאת.  
 האם לא היא ואיש הדת הטוב,  
 אחיקה, ריוקס, סוכבו אותו  
 לפלא במצודה את הלורד הקסינגס,  
 אשר שחרר הבקר מפלאו?  
 אין לנו בטחון, אחי, אין בטחון!  
 קלרנס  
 בחיי, אני חושב שאיש אינו מוגן כאן,  
 רק קרובי המלכה, וכן הסרסורים,  
 שלוחי המלך אל הגברת שור.  
 שמעמט איה תחוננים בנועים  
 שגר לה הקסינגס, עד אשר שחרר?  
 ריצ'רד  
 תחנה בנועה לפני האלוהות  
 לכבוד שר-הלשכה קנתה חרות.  
 שמע לי: אם רצוננו להפיק רצון  
 לפני המלך, לא יזיק גם לנו  
 ללבש מדים של המשרתים שלה.  
 כי היא וצרתה, האלמנה המשמשת –  
 גם היא באצילים בזכות אחינו –  
 הן פה רכי-השפעה בממלכתנו.  
 ברקנברי  
 הן תסלחו לי, הוד מעלתכם:  
 פקדת המלך חמורה מאד,  
 שאיש – יהיה מי שיהיה –  
 לא ישוחח עם אחיו ביחידות.  
 ריצ'רד  
 עד כדי כך: אך ברקנברי נכבדי,  
 אתה רשאי לשמע כל מלה.  
 אין לנו מה להסתיר: אמרנו שהמלך  
 חכם, צדיק, ואשתו הנאצלת  
 יפה על אף שנותיה, וחפה  
 מכל קנאה. אמרנו שאשתו של שור

היא חטובה, שפתייה רבדבון,  
 יפת-עינים ונעימת שיחה,  
 ושקרוביה הכבודים של המלכה  
 גם הם באצילים. מה דעתך?  
 תוכל לסתור את אלה?

ברקנברי  
 עם אלה, כבוד הלורד, אינני מתעסק.  
 ריצ'רד  
 להתעסק עם גברת שור? שמע לי, בחור,  
 המתעסק אתה (חורץ מאחד)  
 מוטב שיעשה את זה בסתר.

ברקנברי  
 מיהו אותו אהד, מילורד?  
 ריצ'רד  
 שוכב! רק בעלה. האם תלשין עלי?

ברקנברי  
 יואיל כבודו להניח לי, וכן  
 יקטע את שיחתו עם הדכס הרם.  
 קלרנס  
 תפקידך ידוע לנו, ברקנברי, ונציח.

ריצ'רד  
 עפר ואפר אנו לרגליה  
 של המלכה, וחובתנו לציית.  
 אחי, שלום. אבוא לפני המלך;  
 ככל אשר תטיל עלי – אפלו  
 לקרא לאלמנה של אדוורד "אחתי" –  
 אפעל כדי לגרם לשחרורך.  
 פגיעה כה עמקה של אח באח  
 פוגעת בי לעמק, האמן לי.  
 מחבק את קלרנס ובוכה

קלרנס  
 כן, איש משנינו לא ירוה בה נחת.  
 ריצ'רד  
 טוב, לא תשב זמן רב במאסר,  
 כי אחלץ אותך, או שאבוא תחתיד.  
 בינתיים, סבלנות.

קלרנס  
 אין לי בררה. שלום.  
 קלרנס יוצא עם ברקנברי והמשמר

ריצ'רד  
 לך קלרנס גלם, פתי, לך בדרך



כלי תקנה שלא יחיה, אף אל ימות  
 בטרם יעלה ג'ורג' השמימה.  
 אלף ואעורר את שנאתו לקלרנס  
 בצרור שקרים עוטי שריון של הגיון;  
 ואם כונתי תצא לפעל,  
 קלרנס לא יחיה אף יום אחד נוסף:  
 ואז, יגאל האל את אדוורד מיסוריו,  
 יותיר את עולמו למעללי.  
 כי אז אשא את בת-זקוניו של וורויק –  
 אני, הורג אישה, הורג אביה?  
 קצור הדרך לתקון העול  
 הוא להיות לבחורה גם אם גם בעל:  
 כן אעשה, ולא מאהבה,  
 אלא במטרה סמויה אחרת,  
 שתתקרב אם אתחנן אפה.  
 אף אל ארוץ לשוק לפני סוסי:  
 קלרנס עוד נושם, אדוורד מולך נחי:  
 בשיסתלקו, אמנה את רנחי.  
 יוצא

הסטינגס  
 מה צר שהנשרים קצוצי כנפים,  
 והבזים טורפים באין מפריע.  
 ריצ'רד  
 מה חדש בחוץ?  
 הסטינגס  
 הרע מכל קורה דוקא בבית:  
 המלך החולה חלוש ומדכדך,  
 ועל רופאיו נפלו אימה ופחד.  
 ריצ'רד  
 חי הקדושים, בשורה רעה מאד.  
 הו, זמן רב מדי זלל בלא מדה,  
 ואת גופו המלכותי אמץ בלי גבול:  
 עצוב לחשב על הדבר הזה.  
 היכן הוא, במטה?  
 הסטינגס  
 אכן.  
 ריצ'רד  
 לך לפני, אני אבוא מיד.  
 הסטינגס יוצא

לא תשוב ממנה; אח אהוב כל כך  
 שבקרוב אשלח את נשמתך לגן-עדן –  
 אם יקבלו מנחה זו מידינו.  
 אף מי זה בא? לווד הסטינגס המשחרר?  
 נכנס לורד הסטינגס

הסטינגס  
 ינעם לך היום, אישי הרם.  
 ריצ'רד  
 וגם לך, אישי שר-הלשכה:  
 ברוד שובך לנשם אור של חוץ.  
 איך החזקת מעמד בפלא?  
 הסטינגס  
 כמו שנגזר על הכלואים, בארץ-רוח;  
 אף עוד אזכה, כבודך, לתת תודה  
 לאלה שגרמו לכליאתי.  
 ריצ'רד  
 בלי שום ספק; גם קלרנס עוד יזכה:  
 מי שרדפו אותך רודפים אותו,  
 ועוללו לו מה שעוללו לך.

מתוך החזרות על "ריצ'רד השלישי" בקאמרי



# סוד הקסם של בית העלים הכחולים



מתוך התזרוז על "בית העלים הכחולים" בקאמרי

הריאליסטית שהגיעה לבגרות עם המשפחה המתמודדת ב"מותו של סוכן", ולהתחללות עם המשפחה היורדת מהפסים אצל ג'ון גואר. גיבוריו חיים בתוך בועה של "מדיה", ומעמיקים יותר בסרטי קולנוע וטלביזיה מאשר בעצמם ובבני משפחתם. הם מגיעים לכלל ניתוק כזה מן המציאות, שאינם מהססים להיאחו בציפיות משיחיות מן האפיפיור שבא להפסיק את המלחמה מחד גיסא, ומן הידיד המפיק בהוליבוד מאידך גיסא, שני הכיוונים בלתי מציאותיים באותה מידה.

כשרונו של גואר לצרף נסיבות אישיות ופוליטיות בסיפור עלילה אחד, הוא המפתח לרבגוניותו של המחזה ולעמידתו במבחן הזמן. 15 שנים אחרי וייטנאם ו-43 אחרי התאבדות הסוכן של מילר, טירופה של משפחה אחת מיטיב לשקף את מה שעבר מאז על אמריקה כולה.

בינתיים זכה ג'ון גואר Award of Merit מן האקדמיה האמריקאית לאמנויות עבור מחזותיו בית העלים הכחולים, עשיר ומפורסם, מרקו פולו שר סולו, נוף הגוף, ובחיק החם ובעזובה. ב-1988 שב למרכז הבמה כמחזאי אחרי שנים אחדות של כתיבה לקולנוע, ושני מחזות חדשים מפרי עטו מוצגים עכשיו בהצלחה על בימות ברודוויי. ■

חרפה, טרגדיות אישיות. והומור עתה מפיק הוליבודי ידוע, ולבקש את עזרתו בקבלת ג'וב של כותב מוסיקה לסרטים. בינתיים הוא מופיע במועדונים שכונתיים בתיקווה ש"גלו" אותו. בננה, אשתו חולת הנפש, דואגת לבנה ואינה יודעת שהוא כבר בבית, ערק מבסיס הטירונים, ובידו פצצה שתחסל את האפיפיור ותעשה אותו עצמו מפורסם. בינתיים זימן ארטי את ניידת בית המשוגעים לאסוף את אשתו. ארוסת המפיק מגיעה לעצור בעד ארטי מלבוא לקליפורניה, וכשמכשיר השמע שלה נשבר בשעה ששלוש נזירות-תיירות פולשות לדירה מן הגג, הטירוף מגיע לשיאו: הפצצה של הבן מתפוצצת בדירה, הורגת שתי נזירות ואת הארוסה, ומביאה את המפיק לזוהת את הגופה. המפיק סוחף אתו משם את באני, והמצב חוזר לקדמותו: ארטי הפזמונאי המתוסכל נשאר לבדו עם אשתו חולת הרוח, אותה הוא בסופו של דבר חונק.

המחזה משלב בצורה בלתי אפשרית לכאורה, עלילה פארסית, חום אנושי, ביקורת פוליטית למטה. ביום בוא האפיפיור לניו יורק להטיף להפסקת המלחמה בוייטנאם, משכנעת באני את ארטי לטלפן לידיד נעוריו שהוא תיאטרלי רצוף הפתעות. הוא גם סוגר מעגל בדומה האמריקאית

אשר הועלה בית העלים הכחולים לראשונה בשנת 1971 זכה בפרס המבקרים של ניו-יורק והוכתר גם בתואר המחזה האמריקאי הטוב ביותר לאותה שנה. כלומר, טיבה וערכה של היצירה זכו להכרה נאותה ולחיבת הקהל. אולם כאשר הוצג שם בשניה, כעבור 15 שנים (1986) עוד הגדיל לעשות: הוא זכה בארבעה פרסי טוני היוקרתיים לאותה שנה והפך ללהיט שובר קופות! אין תקדים בתיאטרון האמריקאי לכפל הצלחות שכזה, בו השניה עולה על הראשונה. מחזות מעטים עומדים במבחן הזמן ו/או משביחים בעיני הקהל בטווח קצר יחסית, כפי שארע לבית העלים הכחולים.

מה סוד הקסם? ג'ון גואר צמח עם קבוצת יוצרים המכונים "בוגרי וייטנאם". הללו הטביעו חותמם בעיקר בתיאטרון ובקולנוע האמריקאים. רבים מהם נעלמו בחלוף שנות ה-60 הסוערות שהיו חממה לתיאטרון פוליטי תוסס. גואר הוא אחד מיוצאי הדופן הבודדים שהמשיך להיות מופרה על ידי הסייט הוייטנאמי גם לאחר שזה נגמר. הטלטלה והניעור ההם של אושיות החברה האמריקאית היו לו לטבע שני, להשקפת עולם ולכח המניע את יצירתו הצבעונית והמשופעת בהמצאות ובהומור מטורף.

בראשית דרכו נודע ככותב פארסות, מקאבריות, מצחיקות ומפתיעות, בהן ניתן מיתוסים אמריקאים מקודשים, אך הוא חזר וכבש לעצמו מקום מרכזי בתיאטרון שנות ה-90, דוקא בזכות מחזהו ה"מרובע" כביכול, בית העלים הכחולים. שכן אצל גואר, המרובע מיתגלה עד מהרה כטירוף רב-זוויות שראשיתו אמנם סיפור משפחתי מצחיק ונוגע ללב, אך אחריתו מי ישורנה...

ארטי, עובד גן חיות בגיל העמידה, עדיין מטפח תקוות להיעשות פזמונאי, תקוות אותן מעודדת באני, אהובתו מן הקומה

# בית העלים הכחולים קטע

**באני:** (מרירותו מעוררת חשדה) איפה היית אתמול בערב?

**ארטי:** (מסתגר בשק) לכי לראות את האפיפיור. תמסרי לו ד"ש ממני.

**באני:** אתה הופעת כמועדון בקרש קפיצה לכשרונות צעירים, זה מה שאתה —

**ארטי:** (מצביע על החדר הסגור) שקט — היא בפנים —

**באני:** הופעת בקרש קפיצה לתחרות כשרונות צעירים, זה מה שעשית נכון? אני משקיעה בך חדשים של עבודה רצינית לבנות אותך שתהיה שווה משהו ואתה הולך ומוכר את עצמך בזול לכל מיני אספסוף!

8

**ארטי:** לא הפסיקו לדבר ולהשתעל —

**באני:** אתה ביצעת שם את "איפה השטן בגופה של אלה"?

**ארטי:** והם כל הזמן דיברו והסתובבו בזמן שאני —

**באני:** אם רק אני הייתי אתך שם. אתה יודע מה הייתי אומרת להם?

(ניגשת לקידמת כמה) בפעם הראשונה ששמעתי את "שוב ביחד עכשו" חיקף ידעתי שזה קלסי. בשמיעה הראשונה של "יש פעמון ב" ואת "אני שחיפשתי" היה ברור לי שזה חומר קלסי. (מדקלמת) "איפה השטן בגופה של אלה? איך הוא לך בעיניה של אן" לא סתם עבדתי פעם בחנות תקליטים. אני יודעת מה שאני מדברת (לארטי) השיר הזה קלסי. אתה כתבת לך פה יצירה קלסית, תסלח לי.

**ארטי:** אפילו בשביל הבירה אני שילמתי.

**באני:** נזם זהב באזני חזירים. תיקח את זה קל — עוד קצת נסיון.

**ארטי:** נסיונות כאלה כבר היו לי מספיק. אני קצת מבוגר בשביל קרש-קפיצה לכשרונות צעירים!

**באני:** (פותחת חלון) אה, ריח הלחם —

**ארטי:** תסגרי את החלון, קור כלבים ואת מכניסה את כל הלכלוך פנימה.

**באני:** גברת הנשן שומרת לי שני מקומות שמימיים על יד בית הקברות איפה שלאפיפיור לא תהיה שום ברירה והוא יהיה מוכרח להאט —

**ארטי:** קור יחד עם לכלוך זה הכי גרוע —

(דלת החדר נפתחת ואשה חולה בכתנות לילה מביטה בהם. הם לא רואים אותה)

**באני:** (באקסטזה) וכשהוא יעבור לפנינו בלימוזינה אני אצעק, "הוד קדושתו, תחתן אותנו — עזוב את שלום העולם — עשה שלום עלינו." והוא לא ישמע

אותי מפני שכל התזמורות ינגנו אז.

9

וכל העיר תצרח, אבל הוא ישים לב אלי, כי גברים על רמה תמיד שמים לב אלי, והוא ינוד בראש ואני אחזיק את היד שלך ואגיד "תחתן אותנו, אדוני האפיפיור", והוא ינפוף ביד שלו ומאבני האודם והאיזמרגדים שעל האצבעות שלו יבקעו קרניים זוהרות של "כן". אפשר להגיד שהיום יום הנישואים שלי. אני צריכה משהו לבן. החיים שלנו מתחילים, החיים שלי, החיים שלנו, ואנחנו נתחתן וניסע לקליפורניה ובילי יעזור לך להיכנס לעניינים. אתה תהיה שם בין כל הגדולים, במקום שמגיע לך, מספיק עם הקרש-קפיצה לכשרונות צעירים! בילי יכניס את השירים שלך לסרטים שלו. עדיין לא מאוחר להתחלה חדשה. ואני אהיה האשה שמאחרוך! הו, ארטי, תוך כמה שנים יתלו במועדון המסכן הזה שלט נאון מהבהב שיכרזו "כאן זכה ארתור מ. שונאסי לתשואות ראשונות." ואף אחד לא יאמין להם. הו, ארטי, תאמין, המזל עוד יכול להשתנות. חפש אותו! (האשה החולה סוגרת את הדלת. ארטי יוצא משק השינה)

**ארטי:** (שר...) "אני שחיפשתי" וגו. המזל עוד יכול להשתנות... (מדליק כל האורות, מושך את באני בזרועה אל המטבח) אני אבוא אתך לראות את האפיפיור —

**באני:** (מחבקת אותו) הו, אני אוהבת אותך!

**ארטי:** אני אבוא אתך בתנאי —

**באני:** אמרת שתבוא. זה אקוילונטי להבטחה.

**ארטי:** אני אבוא בתנאי —

**באני:** אקוילונטי. אקוילונטי. אתה שומע? לא סתם עבדתי פעם אצל עורך דין. אני יכולה לתבוע אותך על הפרה.

**ארטי:** (בקול מפתה) באני...?

**באני:** (על סף דמעות) אני יודעת מה שאתה הולך להגיד —

**ארטי:** (פותח קטשופ מתחת לאפה) תבשלי בשבילי?

10

**באני:** (בלהט) ידעתי, ידעתי.

**ארטי:** רק ארוחת בוקר.

**באני:** אתה מסוכב לי את היד ושובר לי את הלב אבל אני לא-נשברת, אני מוכרחה להיות חזקה.

**ארטי:** אני לא מבקש ארוחה של 10 מנות.

**באני:** (רצה אל הפסנתר, מרימה בגדי עובד העירייה שלו) תחלבש. תחלבש על הבייביגרו שקניתי לך. בחוץ בקושי 10 מעלות. רק זה עוד חסר לי שתחטוף לי שוב פעם דלקת ריאות —

**ארטי:** (מוציא 2 ביצים) ביצים, מותק, הנה ביצים.

**באני:** (מנפנפת במכנסיו כמתגוננת) תש-טוף את הפה להתרענן ובוא נזוז כבר, טוב?

**ארטי:** (מפתה) מרתיחים את הביצים במים, יוצקים מיץ לימון על ה —

**באני:** (מטלטלת המכנסיים לעומתו) רוטב הולנדי [או: הולנדר], אני יודעת מה זה רוטב הולנדי. (רוטטת מרוב פיתוי ותשוקה) נורא קר בחוץ, אז כדאי שתחלבש חם. תראה, דחפתי לי את ה"טיים" למגפיים. הפלסטיק הזה כבר לא מחמם כמו פעם. [או: הפלסטיק זה לא מה שהיה פעם.]

**ארטי:** יוצקים רוטב הולנדי על הביצים שמונחות על לחמניות אנגליות, ועליהן שמים פסטרמה מטוגנת — יש לי אלבום עם כל המאכלים שסיפרת לי שאת יודעת לבשל. אני עובר על כל העתונים וגוזר את התמונות שלהם. (למראה האלבום) תסתכלי — עגל פרמג'יאן, חציל ברוטב פפריקה.

**באני:** את זה כישלתי אתמול לעצמי. זה היה כל כך טעים שכמעט מתתי.

**ארטי:** (שר לה ומדפדף בספר). תבשלי בשבילי?

**באני:** רק אחרי שנתחתן.

**ארטי:** את לא מוכנה לעשות לי בינתיים דוגמית קטנטונת?

**באני:** אני לא כזאת. לשכב אתך אני מוכנה מתי שתרצה. איפה שתרצה.

11

בחדשיים שאנחנו מכירים, אמרתי לך פעם לא? אפילו לא פעם אחת! אתה רוצה שאני אכנס אתך עכשו לתוך השק שינה? תפתח את הריצ'רץ', קדימה, תפתח אותו, תעשה ככה (נקישת אצבעות) ביד ואני שלך מיד. את המשפט הזה אני ארקום לך ונתלה לנו אותו מעל המיטה בבית החדש שיהיה לנו בקליפורניה. מפני שאני יודעת, ארטי, אני יודעת את זה ואתה יודע את זה וכולם יודעים את זה —

**ארטי:** מה זאת אומרת כולם יודעים את זה?

**באני:** אני לא טובה במיטה. זה לא בושה. לפני שברעיים מילאתי את השאלון

הזה "האם את סקסית" שהיה בעתון ויצא לי פחות משתים עשרה נקודות מתוך מאה. פחות משתים עשרה, ארטי! עם דמעות כעיניים יצאתי מהמרפאת שיניים. אבל אני מתמודדת עם האמת על מה שאני. לכן, אם הייתי מסכימה לבשל לך עכשו ואומרת לך שלא אשכב אתך עד שנתחתן, היית כל כך מצפה לשכב אתי שכשכבר היינו מגיעים למלון בהוליווד היית מתפוצץ מאכזבה ולעולם לא סולח לי. הבישול זה הדבר היחיד שיש לי בשביל לפתות אותך ובשביל להחזיק אותך. צריך להשאיר הפתעה גם לירח הדבש, ארטי, זה ירח הדבש הראשון שלי ואני רוצה שיהיה לנו כל כך טוב, שאני מתכננת סדר גודל של איזה שני מיליון קלוריות לכל בן-אדם. אני כל כך מתה לבשל לך שכל פעם שאני עוברת על יד הסופר יש לי דקירות בירכיים כאילו שמו לי שם פפריקה... אבל אני לא עושה את זה עד שאני רואה בתיק שלי שני כרטיסי טיסה לקליפורניה, עד שאני ויודעת שהחבר שלך המפיק יודע שאנחנו באים, עד שאני מרגישה טבעת במקום הזה, על האצבע שאני טועמת... אל תפתה אותי... אני אוהבת אותך... ארטי: (מונה) שתי ביציות הפוכות?

12

**באני:** (עושה "לא") ואני מצטערת שלא הלך לך אתמול בקרש קפיצה...  
**ארטי:** (יושב, מדוכרך) אפילו בשביל הבירה הייתי צריך לשלם...  
(האשה החולה קוראת מחדרה: "כבר אור? כבר בוקר?") ארטי ובאני מחליפים מבטים)

**באני:** אני אכין לך צלחת קורנפלייקס.  
**ארטי:** (בעצבנות) יותר טוב שתלכי עכשו.

**באני:** (עומדת על שלה) צלחת מלאה?  
**ארטי:** אני עוד לא רוצה שהיא תדע.  
**באני:** תאכל — ובינתיים תחשוב על מה שאתה מפסיד.

**ארטי:** את מקניטה אותי, באני, וזה באמת לא יפה. (רוחף אותה למטבח) (בננה יוצאת מחדר השינה. זה ששה חדשים שהיא מסתובבת בכתונת לילה. היא כבת ארבעים ובוכה כבר לפחות ששה חדשים. מתהלכת בחוסר בטחון כאילו יש כדרכה מכשולים בלתי נראים)

**בננה:** כבר בוקר?

**ארטי:** (אובר עצות) לכי חזרה למיטה.  
**בננה:** אתה כבר לבוש וכל כך חושך. קראו לך למקרה דחוף? להיפוטום כבר נולד משהו?

**ארטי:** (בודק שהסורגים נעולים) ההיפוטומה עוד לא המליטה. גם היגואר והציטה עדיין לא. הצפורים דוגרות על הביצים.

**בננה:** אתה הולך בשביל לברוח ממני? תגיד לי האמת? אתה שונא אותי. אתה

שונא איך שאני נראית, את הפנים שלי, הבגדים שלי אתה שונא אותי. היית רוצה שאהיה עוד יותר שמנה כדי שיהיה לך עוד יותר לשנוא. אתה שונא אותי. אל תגיד את זה. אתה אוהב אותי. אני יודעת שאתה אוהב אותי. אתה אוהב אותי. יופי. אבל אני לא אוהבת אותך. איך זה נראה לך?

(רועדת קשות. ארטי כדורים מעל הפנסטר ונותן לה ככה. הוא מקבל את זה)

13

(כעובדת חיים טבעית. אין אלימות בהתנהגותו. גופה רועד. העוויתות נפסקות. היא שקטה. הוא ניגש למטבח. באני לוקחת את כף ידו ונושקת לה)

**בננה:** פעם אחת אולי תתן לרגשות שלי לצאת? אם אני צוחקת, אתה נותן לי כדור. אם אני בוכה, אתה נותן לי כדור... מספיק עם הכדורים... עכשו אני שקטה... (ארטי יוצא מהמטבח ושופך שני כדורים לכף ידו. הוא לא אוהב לעשות את זה. מחייך)

**בננה:** לא! מספיק — תסתכל עלי — אני חורשה שנורגעה. אני מרגישה שכל החיות שבתוכי חזרו אל המאורות ועכשו אני שקטה. כל חיות הפרא חזרו אל תוך המאורות. אבל פעם אחת, פעם אחת תרשה לי להרגיש איזה רגש? תרשה לחיות לצאת? אני לא אוהבת להיות שקטה, ארטי, זה מפחיד אותי... (פנים מאירות) איך אתה מרגיש הבוקר? ישנת טוב? אתמול חזרת מאוחר מאד. שמעתי אותך חוזר ופיניתי את הצד שלך במיטה. תחזור למיטה ותנוח. עוד מוקדם... בוא אתי למיטה...

**ארטי:** (גומר להתלבש) האפיפיור מגיע היום ואני אפגוש אותך.

**בננה:** האפיפיור מגיע הנה?

**ארטי:** כן, הוא מגיע ישר הנה! נעִיף את הנעלים ונביא בירה לכולם, נרקוד יחפים ונדפוק קצת על הפנסטר. (ברכות, כמו אל ילד) האפיפיור מגיע בשביל לדבר באו"ם נגד וייטנאם. הוא בא הנה כדי לעצור את המלחמה ואז רוני לא יצטרך ללכת לוייטנאם.

**בננה:** שלושה שבועות הוא כבר לא פה. איך עשרים ואחד ימים יכולים להיות כמו מאה שנים?

**ארטי:** (לקהל) האשה הזאת לא מבינה כלום. מלאכים שומרים על הילד שלי. הוא רק מקבל צו גיוס לויטנאם והאפיפיור קם ועושה משהו שאף פעם לא עשו: הוא טס לו מאיטליה בפעם הראשונה בהסטוריה בשביל להפסיק את המלחמה. רוני שלי יחזור הביתה

14

לפני שמישהו יספיק להגיד ג'יק רובינסון. רוני — איזה ילד, מלאכים שומרים עליו...

**בננה:** אני לא יכולה לצאת מהבית... הצפורניים שלי כל אחת באורך אחר. כך אי אפשר לצאת מהבית... תסתכל — את זאת גזרתי רק אתמול ותראה איזה אורך היא... אבל זאת... גזרתי אותה לפני חדשים עד הבשר והיא לא זזה בכלל. אני לא מבינה את הצפורניים האלה... אני לא יכולה ללכת ככה לפגוש את האפיפיור. אני אביך אותו. הצפורניים שלי כל אחת באורך אחר. אני מרגישה איך הן צומחות לי... מחוברות לעורקים שלי וללב וסוחבות את הקרביים שלי החוצה דרך האצבעות. (נעשית היסטורית) (ארטי נותן לה ככה כדורים. היא נרגעת, מחייכת אליו. הוא תשוש, טרוד. מתהלך כה וכה, מתעב אותה.)

**ארטי:** האפיפיור נותן כן מבט אחד שם בפנית שדרות קוינס ותכף ומיד הוא עושה U-turn ומתנדף חזרה לרומא. (כועס) חלמתי בלילה שרוני הוא האפיפיור והוא בא הנה היום לעשות שלום, וכל הרחובות מלאים באנשים שמחכים להריע לו. ואני הרגשתי כמו אבא של קנדי, רק יותר חשוב כי האפיפיור יותר חשוב מקנדי. ומסביב ירד גשם על כולם אבל עליו הוא לא ירד, וכשהוא ראה אותך ואוהי בפנית שדרות קוינס הוא עצר את הלימוזינה השקופה ואני נכנסתי אליו, אבל את לא. אותך הוא לא הזמין להיכנס.

**בננה:** הוא כן הזמין אותי!

**ארטי:** (כמנצח) אפילו הבן שלך מתכחש לך. טרק לך את הדלת בפנים ואת עמדת שם בסנדלים והמים זרמו לך מהעקבים ויצאו בין האצבעות כמו פיפי. רוני ואני נסענו לאו"ם והפסקנו את המלחמה בווייטנאם והוא לקח אותי אתו לרומא והפך אותי לקדוש, קדוש אמיתי של הכנסייה שממונה על כתיבת המיזמורים.

15

לכל הכנסיות. רק מיזמורים שאני חיברתי מותר יהיה לשיר, והנאספים כולם שרו את "איפה השטן בגופה של אלה?" אבל זה נשמע כנסייתי כשהם שרו את זה, הכמרים שם. אבל אותך הוא לא הזמין ולא לקח אתו, בננה. רוני אוהב רק אותי (מוצא עצמו לפני המטבח. מחייך אל באני) איזה חלום... ממש נורא להתעורר. בשביל חלומות כמו שלי צריך דרכון וחיסונים. אני מטייל בכל העולם. ■



לאה גלזמן

חפצים

א  
 ראיתי את מעילה החוס־כהה  
 של אמי  
 מהלך בשוק תלפיות על אשה  
 אתרת רוכן על דוכן ירקות  
 ארון הבגדים בחדרה כבר מזמן  
 מרוקן.  
 זהיתי אותו על פי כויה עגלה  
 זעירה צרוכה בשולי שרוולו  
 כף יד שממנו יצאה אינה  
 דומה לכף ידה של אמי  
 צדקה הרבה עשה מעילה  
 החוס־כהה של אמי שזכה  
 להאריך ימים אתריה

ב  
 פמוט שכת שלשראשים עגמומי מקשט  
 כתמי אבץ קלוף מעטר קורי שצנה  
 ועבש  
 מהוי מגע כף ידה השמאלית כף ידה  
 הימנית סדוקת צפרן אגודלה  
 ושתי מגבות מטבח משבצות  
 שחור לכן משמשות רכות  
 פרומות חוטים מקוצי מזלגות  
 ואחת סמוקת מראה בתולית  
 מרשרשת לא נסתה מעודה  
 מגע צלחת וכוס  
 ושש מפיות שלחן רבועות  
 מעמלנות מרקמות אצבעותיה  
 פרחים קטנים בורד וירק  
 בחוט דה אם צה שצבעו  
 לעולם לא דוהה

מנוחה

על ספת הבטון  
 שמאחה אתכם  
 לארץ תפר החבור שביניכם  
 אשכב  
 מעל ראשך אניח רדיו־טייפ  
 שישמיע לך את זהב שצנה  
 של הנערה מארל  
 ודמעת המלט שלך  
 תתגלגל לאטה אל קצה  
 חור עינך השמאלית  
 שהיתה מצטמצמת תמיד  
 תרעיד  
 ולך אנגן את קולה השקוף  
 של זינט מקרונלר  
 מדואט שאהבת  
 שירטיט  
 שקצרוירת שדף שרקב.

אילנה יפה רוסאנו

דבר

האור הנלוה למלים  
 מול האור החבוי.  
 דבר שישמעודי. שישמעו  
 האור הנלוה,  
 שישמעו החבוי,  
 שישמעו הדבור  
 שבאור,  
 והאור שנגמר  
 דבורו.

דבר של לוחות

דבר של לוחות  
 בא מולי  
 באישון ליל  
 להזכירני שאני.  
 לבשו פניו אברי רביה  
 פגומים.  
 רכן לעמתי ברחוב  
 מלא,  
 רואה ידי  
 פגומים האצבעות.  
 לבשו פניו עפר, חורי עיניו  
 ראיתי עיני.  
 הלכתי לחלון אל ציצים צומחים,  
 עלטות ציצים שצומחים, בקשתי  
 לטול ידי.  
 נשמטו ממני, נשמט העולם ממני.

העורב

היה עורב שחור פורח  
 מתוך יני, שוב  
 ושוב,  
 עד שנשתכח מזכרוני.  
 אלא שיום אחד שב  
 פסת קרע בפיו,  
 אותיות משתלשלות  
 בתולעים,  
 נכנס בי, יושבים אלה  
 בי.

ראיתי, צרה עקודה, ותולעי  
 העצים גם הם צרה עקודה, ואנשים  
 ברחוב שתולעי בשור בפיהם —  
 פתחתי פשפש.

בא אבי לכוש עוף מוזר.  
 בכיתי, שאי אפשר שקרעין  
 בבשרי מתלחשים.

היה שמים, פתח מחשפי עלטות בא ועומד  
 על מראשותי, אומרים לי, ואני כבר.

# הם לחמו ביחד עם הפולנים

השתתפות היהודים במרד ורשה: אוגוסט-אוקטובר 1944

ושמונה אסירים וכיניהם עשרים וארבע נשים. בין היהודים ממוצא יוני, הונגרי, רומני, צ'כי והולנדי היו — לפי בורקומורובסקי — שמונים ותשעה אזרחים פולנים.

בטנק הגרמני שנפל בידי המורדים התקלקלה מערכת החשמל, אך הוא הוכשר לפעולה הודות לארבעה חשמל-אים יהודים ששחררו מכלא "פאביאק" הידוע וצורפו לפלוגות של סרן טור פולניצקי. צוות ההגנה הגרמני של המחנה לא העלה על דעתו שטנק גרמני נמצא בידי הפולנים, ולאחר שהופתע לא היה עוד מסוגל להגן על המקום בעילות. האסירים המאושרים והנלהבים — למרות מצבם הפיזי הירוד עד מאוד — ביקשו להצטרף למורדים, ואכן, א.ק. גייסה כחפץ לב את בעלי-המקצוע לסדנאות מתאימות לתיקון נשק או תיקון טנקים ושיוניות והאחרים שולחו לבניית העמדות והבריקות. האסירים מ"גנשובקה" צורפו לגדודים "זושקה" (ששחררו על-ידו), "פראסול" ו"ויגרי".

במיוחד, הם נתקבלו בלבביות יתרה על-ידי חיילי הגדוד "ויגרי" — גדוד צופים בפיקודו של הסרן פליקס צי-בינסקי, שדאג להזנתם וסיפק לחלקם מדים. הסרן ציבינסקי — מחסידי אומות העולם — הסתיר אצלו לפני מרד ורשה עשרים וששה יהודים ואחר צירף אותם לגדוד שלו ב"א.ק.; לפי עדותו של הרנו הרמנוביץ' (יהודי הונגרי מ"גנשובקה") צירף הסרן ציבינסקי לקבוצה זו עוד ארבעים אסירים ויסד מהם פלוגה יהודית תחת מרותו של רב סמל סטיסלב (שמואל) קניגסוויין — מתאגרף לשעבר של מכבי-ורשה. קרקובסקי מונה שמות רבים של חיילי הפלוגה הזאת, שניהלה קרבות רבים ועקובים מדם. בסוף נשאר מהם שמונה-עשר לוחמים בלבד.

גורלם של אסירי "גנשובקה" אחרים היה שונה. לאחר שהשתמשו בהם לבניית עמדות, הם שוחררו לגורלם — בלי אוכל, בלי גג, בלי מסגרת. בקשותיהם החוזרות ונשנות לנשק, לצירוף לפלוגות לוחמות של א.ק. לא נשאו פרי. רק כשפנו לפיקוד א.ל. השתפר מצבם ללא שיעור. עדות לכך מוצאים אנו בסיפורו של הסגן יאן פוטקף (FOTEK) ויינציסלב, שמפקדת א.ל. העבירה לטיפולו את האסירים המשוחררים (ראה הספר הפולני "זמן הניסיון הגדול" — ורשה 1969, CZAS, WIELKIEI PROBY). מכיוון של-א.ל. לא היה מספיק נשק, הוחלט לארגן את היהודים ביחידת עזר בלתי-מזוינת. כך נוסדה "הבריגדה הבינלאומית היהודית

עמודים להשתתפות היהודים במרד הפולני בוורשה (עמ' 331-311).

לנושא זה, המתבקש למונוגרפיה גדולה יותר, יש, כמו לכל נושא הסטורי פולני-יהודי, היבטים כאובים של שגאה עיוורת, דעות קדומות, טמטום ופשע, מתד, ומאידך — תחושה של שיתוף במלחמה נגד האויב השנוא על שני העמים, מעמדים של הקרבה וגבורה, ידידות מופגנת, רגש אנושי, סולידריות והומניות. המפקד העליון של א.ק., הגנרל בורקומורובסקי, מעריך שכאלף לוחמים יהודים השתתפו במרד הפולני.

מהם — לפי סטטיסטיקה אחרת — נשארו בחיים כמאה וחמישים, מאתיים. כחמש-מאות יהודים הסתתרו עם שוך הקרבות בתורבות ורשה השרופה. כמאתיים מהם נתגלו על-ידי הגרמנים והושמדו. הנתונים הסטטיסטיים, אלה או אחרים, אינם מבוססים על מחקר הסטורי בדוק אלא על הערכות בלבד, ואיש לא יידע כמה חיילים וקצינים יהודיים נוספים ב"א.ק. נפלו בקרב תחת שם לא-להם ונקברו כפולנים-נוצרים בקברי אחים. קרקובסקי מונה עשרות שמות של נופלים פולנים, שאפשר היה לזהותם כיהודים. עם פרוץ המרד התגוררו בוורשה בין שנים-עשר לחמישה-עשר אלף יהודים "על ניירות אריים" (ויש אומרים שלא פחות משלושים אלף).

מזה אפשר להניח, כי כמות היהודים שהשתתפו במרד גדולה היתה מוזאת המוערכת על-ידי הסטטיסטיקה הרשמית. הקבוצה הגדולה ביותר של משתתפי המרד היתה של היהודים מ"גנשובקה" (GESIOWKA). "גנשובקה" היה מחנה ריכוז גרמני ברחוב גנשה בוורשה — סניף המחנה במיידנק, משם (כמו גם ממחנה אושוויץ ואחרים) הובאו אסירים יהודיים לעבודות שונות בוורשה. חודש אחד לפני פרוץ המרד היו כאן ארבעת אלפים אסירים יהודים, אך עם נסיגת הכוחות הגרמניים מהחזית המזרחית הוחלט לחסל את המחנה. ב-1 באוגוסט 1944 נשארו שם עדיין ארבע-מאות אסירים. כבר ביום הראשון למרד שיחררו המורדים הפולנים קבוצה של חמישים אסירים, אשר הועסקו בעת ההיא באומשל-אגפלאץ. במהלך היום החמישי למרד קיבלו הפלוגות מאיזור וולה פקודה לסגת ולפרוץ לעבר העיר העתיקה. הפריצה הובילה דרך המחנה ברחוב גנשה. בורקומורובסקי מתאר בצורה ציורית למדי את שחרור היהודים מ"גנשובקה" באמצעות טנק גרמני שנפל שלל בידי המורדים. תוך התקשות עם הגרמנים שוחררו שלוש-מאות ארבעים

קייץ 1944, עם הנסיגה המבוהלת של הגרמנים משטחי ברה"מ, כאשר החזית התקרבה לגדות הנהר ויסלה, החליטו שלטונות הגולים של פולין בלונדון, ביחד עם מפקדת הצבא הפולני המחתרתי בפולין הכבושה, על מרד בוורשה-הכירה, במטרה לשחררה מידי הכובש הגרמני עוד בטרם ייכנסו הסובייטים לתוכה. בנסיבות אלה ראתה המפקדה הסובייטית לנכון להשאיר את הפולנים המורדים לנפשם, לא להיכנס לוורשה ולא להעביר למורדים עזרה צבאית ממשית. הצבא האדום המתין אפוא בגדה המזרחית של והוויסלה עד שוך המרד. המרד נמשך יותר מחודשיים ונמחץ באכזריות רבה על-ידי הגרמנים, שהתאוששו, ולאחר שהכניעו את המורדים, העבירו אותם למחנות שבויים, את האזרחים שלחו לעבודה לגרמניה ואת העיר שרפו עד היסוד. רבבות נספו במרד ורשה, וכיניהם גם אין-ספור יהודים שנפלו בקרבות, נהרגו בהפצצות, נקברו תחת הריסות או נרצחו על-ידי הנצינליסטים הפולנים הקנאים. הטרגדיה והגבורה שלהם מצפות להנצחה הסטורית מתאימה.

מרבית היומנים או ספרי-הזכרונות של היהודים, שבילו את שנות המלחמה בוורשה "על ניירות אריים" (כלומר כפולנים נוצריים), מתייחסים במידה זו או אחרת למרד הפולני שפרץ ב-1 באוגוסט 1944 בוורשה ודעך בתחילת אוקטובר. אלו הם לרוב זכרונות של אנשים שחיו בוורשה בעת המרד אבל לא לקחו בו חלק פעיל. ישנם כמובן גם זכרונות של "אנטק" או חברים אחרים של אי"ל (אירגון יהודי לוחם), שרידי לוחמי גיטו ורשה (כמו למשל טוביה בוז'יקובסקי); ישנם זכרונות של ישראל חיים גולדשטיין בספרו "שבעה כבונקר" ועוד. ישנם מקורות הסטוריים פולניים המתייחסים להשתתפות היהודים במרד בקצרה ובצורה עניינית וסטטיסטית בלי לפתח במיוחד את הנושא הזה. לעומת זאת, חומר עשיר יחסית — עדויות פולנים ויהודים חיילים וקצינים של א.ק. (ארמיה קראיובה — הצבא הפולני המחתרתי מטעם ממשלת לונדון) ו-א.ל. (ארמיה לודובה — הקומוניסטים) נמצאים בארכיוני המכון היהודי ההסטורי בוורשה, ב"יד ושם" בירושלים ובארכיונים אחרים. על החומר הזה מסתמך שמואל קרקובסקי, מנהל ארכיון "יד ושם", אשר בספרו בעל 400 העמודים "לחיימה יהודית בפולין נגד הנאצים 1942-1944" מקדיש עשרים

"הטרגדיה היתה בכך שהרוב אשר אולי התיחס בלויאליות ואפילו באחדה מסוימת ליהודים כמר-מצבם לא עשה את המאמץ הראוי כדי להתנגד ליסודות הלאומניים הקיצוניים שהיו רוצחי יהודים".

עדיין לא הצמיחה פרחי הבנה, הידברות וידידות. על זה צריכים לעבוד — גם היהודים וגם הפולנים. למטרה זו — ולו רק בעבורה — כדאי לחבר עבודה רצינית על השתתפות היהודים במרד ורשה. ■

## קובי נסים

### רוזן

בְּטֶרְקֵלִין הָאֵשׁ עוֹלָה מִן הַפֶּסֶטֶר וְצִעֲקוֹתֶיהָ  
סִבְתָּא אֲצִילִית נִרְמַסֶת בְּמַרְפֶּסֶת הַמְטֵבֵחַ  
מֵעַל גִּיגִית נִכְרֵתִים אֵיבְרִיָה, סִבְתָּא בֵּת שְׁמוֹנִים  
נִסְחָטֶת בִּידֵי קוֹנְטֵס קוֹזִין מִסְבִּיר פָּנִים.  
פֶּעַם, סִבְתָּא מִלְדַת אֲצִילוֹנִים בְּסִפָּה רְפָה וְהַפְעַם  
קְפוּט שׁוֹאֶגֶת  
בְּגִיגִית

סִבְתָּא, סִבְתָּא, מַה לָּךְ בְּגִיגִית נִשְׁחָטֶת  
סִבְתָּא, סִבְתָּא, מַה לָּךְ כָּאֵב בְּלֵי דְרָךְ אֶרֶץ

לְהַבּוֹת בְּסֵלֶם זוֹרְקוֹת צִלִּילִים מֵעַל כֶּנֶף בּוֹעֲרֶת  
תְּאֵרִי כְבוֹד תְּרוּכִים, גְּוִילִים נִשְׁמָטִים  
דְּכִסִּית הָאֵם בְּפִגְרָה וְאֵבִי הַרוֹזֵן בְּשִׁפּוּצִים  
הַתִּנְפֹּנָה סִבְתָּא וְהַתְּפַצְּצוֹ הַבִּיצִים

הַקְּרָקוּרִים מְמַלְאִים אֶת הַבַּיִת, מְסַפְרִים  
בְּשִׁבְחָה. הִיתָה שׁוֹלָה עֲבָרִים מְבֹטֵן אִמָּם  
הִיתָה שׁוֹטֶחַת דָּם כְּחַל לְרִקְיעַ.  
הִחְצַר לֹא מְרַגֶּלֶת בְּלֵי סִבְתָּא.

הָאֵשׁ בְּטֶרְקֵלִין כְּבָתָה  
מְדַלִּיּוֹת הַתְּפִיחוֹ כֵּלֵן וְהַפֶּסֶטֶר  
שֶׁתֵּק עַד פְּרוּק  
לְאֲדָנִית מִפְּאֲרָת, סִבְתָּא, בְּמַרְפֶּסֶת הַמְטֵבֵחַ  
שֶׁם נִכְד בּוֹכָה וּמְזַלֶּף בִּידוֹ לֹא לִשְׂוֹא  
טוֹרַח וּמְנַבִּיט פְּלוּמָה.

### הקרוון המעופף

שֶׁלֶג עוֹגֵב עַל כֶּרֶכֶב הַחֲלוֹן, מְרַעֵף חוֹלְמָנִיּוֹת.  
אוֹר הַתְּכֵלֶת מְרַצֵּד  
אִישׁ הֶפֶח אֵינוֹ מְנִיד עֶפְעָף  
וְהַדְחִלִיל בְּאֶבְדֵן עֲצוּתוֹ, מְמוֹסֵס דְמַעוֹת חֶמְלָה  
שׁוֹטְפוֹת לְחַיִּים כְּהוֹת, זוֹלְגוֹת  
עַל פְּנֵי אֶרֶץ אֲרוֹג בְּשִׁטִּיחַ.

עֲנַפֵּי אֲרָנִים קוֹרְסִים מִן הַשֶּׁלֶג כְּהָרִים,  
גִּזְעֵי הָאֲשֵׁלִים אֲכוּלֵי מֶלֶח תוֹל וּפִיחַ נֶצֶחַ  
מְתַעֲרָרִים בְּגֶשֶׁם וּבְרוּחַ.

הַשֶּׁלֶג הַגָּדוֹל שָׁב וּכְאֵ מִשְׁנַת חֲמִשִּׁים  
הִבִּיא עֲלֶיהָ גְדוּלָה, מְטַרְפֶּת  
כֶּלָּה טְרִיָה אוֹכֵלֶת תְּלוּשֵׁי מַחְתָּנֶיהָ  
הַחֲמוֹת בְּשׁוּק כְּתוֹר אֶרֶץ  
כְּמוֹ שֶׁם  
כְּמוֹ אֲז וּפָה  
יֵלֵד לְשַׁעֲבֵר אֲתִיּוֹפִי

נֶאֱחָז כֹּל כְּלוֹ בְּמִשְׁקוֹף, גוֹחַן לְהַצִּיץ הַחוּצָה  
אֶל סֶף גְּרִיזֵן שְׁנֵית  
מְבַקֵּשׁ לְרִאוֹת רִגְלִים נְעוּלוֹת קֶסֶם  
מְכַשֶּׁפֶת הַמְזַרְחַ

כמעט בכל עמדות הקרב ב-א.ק. וב-א.ל. — בכל מקום נלחמו שכם אחד עם החיילים הפולנים — מעיד טוביה בוז'קובסקי ("בין קירות נופלים" עמ' 153).

יהודים רבים נפלו בשדה הקרב של מרד ורשה, אך לא מעט נפלו קורבן לקנאים חיתיים אנטישמים פושעים, בייחוד משורות ה-ו.ס.ז (הארגון הצבאי הפשיסטי), שחבריו, נוסף על שנאתם מלידה, ספגו עוד מרעל הפרופגנדה הנאצית שאמנם השפיעה לא מעט על רוב האוכלוסיה הפולנית. מרבית הרציחות, שחועדו לא-ודווקא על-ידי היסטוריונים או כותבי זכרונות יהודים (למשל הסרן זגורסקי ממפקדי גדוד סוציאליסטי של המרד), בוצעו ביהודים שניצאו ממחבואיהם, באורחים לא מגויסים, אך היו גם מקרים שאיזה דגנרט פנאטי ירה לעבר יהודים חברים לנשק. מקרים כאלה מביא חיים גולד-שטיין בספרו "שבעה בכונקר", שממנו מרבה קרקובסקי לצטט. חיים גולדשטיין מ"גנשובקה", שהובא לוורשה ממחנה אושוויץ מסכם: "הרוב המכריע של הפולנים הלוחמים היה לויאלי כלפי היהודים ואפילו גילה כלפיהם יחס ידידותי — ואילו הרוצחים מספרם היה קטן". לדברים אלה מוסיף קרקובסקי הערה כי "הטרגדיה היתה בכך שהרוב אשר אולי התייחס בלויאליות ואפילו באחדה מסוימת ליהודים במרמזים לא עשה את המאמץ הראוי כדי להתנגד ליסודות הלאומניים הקיצוניים שהיו רוצחי יהודים".

יהודים לקחו חלק בכל מרד פולני בהסטוריה. תרומת הדם שלהם נרשמה בדברי ימי פולין כביטוי לסולידריות עם העם הפולני במלחמות-החרות שלו. כך היה בהתקוממות קוסצ'ושקו (1794), בהתקוממות של נובמבר (1830), של ינואר (1863) בהגנת ורשה (1939) — והשתתפותם של היהודים נתקבלה באהדה מופגנת של הרחוב הפולני. כך גם במרד ורשה 1944 נתקבלה קבוצת הלוחמים שלחמו כיהודים ביתר מאהדה על-ידי הפולנים שלחמו אתה ביחד, כפי שמעיד "אנטק" בזכרונותיו, באומרו, כי בנסיגה מן הבריקדה כל הגויים ידעו כי זוהי יחידה יהודית — הלוחמים לא הרגישו צל של אנטישמיות:

"בזמן היותי בעיר העתיקה לא הרגשתי אנטישמיות אפילו פעם אחת, לא מהאוכלוסיה האזרחית ולא מ-א.ק.; ההיפך מזה הוא הנכון. מצד א.ל. היה יחס של הערצה אלינו ומצד א.ק. — חברות גדולה. היינו יחד אתם על הבריקדה וחבריי יכולים להעיד שלא שמענו אפילו פעם אחת רמז לאנטישמיות." (עמ' 472)

גם היהודים מ"גנשובקה" זכו לרגעים של התרגשות, לאהדה ולהבנה לסבלם — ביחס לבכי לרוב. תרומת הדם נתרמה גם הפעם. ואולם האדמה ספוגת הדם הפולני והיהודי

לשירותי עזר של א.ל. הפולני היחיד שם היה הסרן פוֹטְקַן. כממלא מקומו — המפקד בפועל — נתמנה ד"ר שטרן מבראטיסלאבה. לקבוצת בנאים מקצועיים מהבריגדה ניתנה פקודה לבנות ביצורים ועמדות צבאיות של הגדוד השלישי של א.ל.; האחרים הועסקו בכיבוי שריפות, בהוצאת פצוץ עים והרוגים מתחת להריסות, בקשר, באספקה וכיו"ב.

במהלך השבועות קיבלו רוב הבריגדיסטים נשק והופנו לעמדות ההגנה שהם בנו. ב-23 לספטמבר דחפו ההתקפות המרוכזות של הגרמנים על העיר העתיקה את המורדים לאיזור החוכות דלוגה ופֶרְטֶה. לחץ האויב, שגבר מרגע לרגע, נתקל בהתנגדות אמיצה ונואשת של הבריגדיסטים, אשר לבטוף נחלו אבדות כה כבדות שלמעשה חוסלו כיחידה לוחמת. אחרים מצאו דרך ליחידות אחרות. חלק מאלה שהצליחו להציל את נפשם נורו, עם כניעת המורדים, על-ידי הגרמנים, אחרים חיפשו מקלט בחורבות ורשה השרופה והעזובה. זהו סיפורם של יהודי "גנשובקה".

קבוצה יהודית אחרת, לא גדולה, אך חשובה בהיותה קבוצה יהודית גלויה, היתה זו של שרידי מורדי גיטו ורשה כפיקודו של "אנטק" — יצחק צוקרמן — ובה, חוץ מ"אנטק" עצמו, הופיעו כל הלוחמים בשמותיהם הם. עם פרוץ המרד הפולני הוציא "אנטק" כרוז הפונה לכל היהודים בוורשה להצטרף למרד. כרוז דומה, שקרא ליהודים להתגייס ליחידות "סוציאליסטיות ודמוקרטיות" הוציא בונד. לקריאתו של "אנטק" התייצבו עשרים ושניים לוחמים לשורות א.ל. בעיר העתיקה, ואילו אחרים מצאו את דרכם לשורות של א.ק.; את האפופיאה של שרידי לוחמי הגיטו, שהשתתפו בקרבות אכזריים בגבורה מירבית, עברו בתעלות ביוב ממקום למקום והעבירו דרכם בחיורף נפש את היחידות הפולניות, השיגו הישגים וספגו אבירות תחת פיקודו של "אנטק" שהועלה לדרגת רב-סרן — את האפר פיאה הזו תיאר "אנטק" בספר זכרונותיו "שבע השנים ההן" ובספרים אחרים. פרשה זו של השתתפות יהודים במרד ורשה ידועה יותר מהאחרות.

קבוצה אחרת של לוחמים מגיטו ורשה — אם כי מפורזת בכמה גודים — היתה זאת של ארגון רביוניסטי (ארגון יהודי צבאי). חיים לזר ליטאי מביא בספרו "מסדה של ורשה" יותר מעשרים שמות של חבריו מלוחמי מרד ורשה. היו ביניהם קצינים ובעלי תפקידים אחראיים.

על גורלם, לחימתם וגבורתם של "מוכרי סגירות מכיכר שלושת הצלבים" מספר יוסף זיימיאן — האפורטרופוס שלהם. יהודים מובילי קבוצות מורדים בתעלות הביוב, קשריות יהודיות, יהודים רופאים בשרות בתי חולים של א.ק. וכו' אפשר למצוא בכל מקום: "יהודים היו מצויים

# זכרונותיו של זקן נבון אחד

שלא תיעלם לי. לפתע היכה מישהו בגבי. עלה בתוכי זעם שלא יתואר ובמהירות הברק החלתי לתכנן נקמה בפוגע. אז היכו שנית על גבי. כל עצבי נמתחו, אך החלטתי, שלא אפנה את ראשי אחורה ואעמיד פנים, כאילו לא שמתי לב. ליתר ביטחון נאחזתי במזוודה. כעבור כשבע דקות היכו אותי שלישיית על גבי. הסתובבתי וראיתי לפניי אדם די גבוה בעל פרוות צמר־גפן בלויה, אך טובה.

— מה אתה רוצה ממני? — שאלתי אותו בקול נוקשה, מתכתי אפילו.

— ואתה, למה אתה לא מגיב כשקוראים לך? — אמר. הרהרתי בפירוש מלותיו כאשר הוא חזר ופתח את פיו ואמר: — מה אתך? מה, אתה לא מזהה? הרי זה אני, אחיך. שוב התחלתי להרהר במלותיו, והוא עוד פעם פתח את פיו ואמר:

— תשמע, אחי. חסרים לי ארבעה רובלים בשביל לקנות סוכר, וכבר חבל לעזוב את התור. תשאל לי חמישייה, נתחשבן איתך אחר כך.

התחלתי להרהר בשאלה, למה חסרים לאחי ארבעה רובלים, אך הוא תפס אותי בשרוולי ואמר:

— אז מה, תשאל לאחייך קצת כסף? — ובאומרו כך, פתח בעצמו את כפתורי פרוות הצמר־גפן שלי, הכניס את ידו לכיס הפנימי והוציא את הארנק.

— הנה — אמר — אני, אחיך, אשאל ממך סכום מסוים, ואת הארנק שלך, הנה, תראה, אני שם לך בכיס. — והוא שלשל את הארנק לתוך הכיס החיצוני של פרוותי.

אני, כמובן, הופתעתי מהופעה כה פתאומית של אחי. זמן־מה שתקתי, לאחר מכן שאלתי אותו:

— אז איפה היית עד היום?

— שם — ענה לי אחי ונוסף בידו לכיוון לא מוגדר.

הרהרתי, היכן זה "שם", אבל אחי דחף אותי בצדי ואמר:

— תראה, התחילו להיכנס לחנות. עד לדלתות החנות הלכתי יחד עם אחי, אך בחנות גיליתי, שאני לכד, בלעדיו.

לרגע יצאתי מהתור על מנת להציץ אל הרחוב דרך הדלת. אבל האח לא נמצא.

כאשר רציתי לשוב ולתפוס את מקומי בתור, לא נתנו לי להיכנס ובהדרגה דחפו אותי החוצה. הלכתי הביתה, בקושי כובש את זעמי על הנוהגים הגרועים. בבית התברר, כי אחי לקח מהארנק את כל הכסף. כעסתי מאד על אחי ומאז לא התפייסנו.

חייתי לבד והכנסתי רק את אלה, שכאו לשאול עצה. הם היו כה רבים, שלא ידעתי מנוחה לא ביום ולא בלילה. לפעמים הייתי מתעיף כל־כך, שהייתי שוכב על הרצפה ונח. הייתי נח עד שהייתי מתחיל להרגיש את הקור, ואז הייתי קופץ ורץ בתוך החדר על מנת להתחמם. אז שוב הייתי מתיישב על הספסל ויועץ עצות לכל הנזקקים.

הם היו נכנסים אלי אחד־אחד, לעתים בלי לפתוח את הדלת. הייתי שמח לראות את פניהם המתענים. הייתי מדבר איתם ובו בזמן הייתי אוזן בעצמי כדי לא לצחוק.

פעם אחת לא היה לי יותר כח להתאפק ופרצתי בצחוק. כהרף־עין הם נפוצו לכל עבר, אחוזי חרדה נוראה, אחדים דרך הדלת, אחרים דרך החלון, והשאר ישר דרך הקיר.

כאשר נשארתי לבד, קמתי במלוא קומתי העצומה, פתחתי את פי ואמרתי:

— פריץ טין פרס.

ובאותו רגע משהו בתוכי השמיע קול חריקה, ומאז מוטב לכם לחשוב, שאינני קיים עוד. ■

הייתי זקן נבון מאד. עכשיו זה כבר לא זה, תחשבו אפילו, שאינני קיים. אך היו זמנים, שבהם כל אחד מכם היה יכול לבוא אלי, ולא משנה איזה כובד מכביד על נפשו, אילו חטאים מענים את מחשבותיו — אני הייתי מחבק אותו ואומר: "התנחם, בני, כי אין שום כובד על נפשך, ואינני רואה חטאים בגופך" — והוא היה רץ החוצה, מאושר ושמח. הייתי עצום וכביר. כאשר אנשים היו פוגשים אותי ברחוב, מיד היו נסוגים לצדדים, ולכן הייתי עובר בהמון כמגהץ.

לעתים קרובות נישקו לי על רגליי, אבל אני לא התנגדתי: ידעתי, שזה מגיע לי. למה לשלול מאנשים את השמחה לכבדני? אפילו אני עצמי, בהיותי גמיש בגופי באופן מופלא, ניסיתי לנשק את רגליי שלי. התיישבתי על הספסל, אחזתי ברגליי בידיים, ומשכתי אותה אל מול פניי. הצלחתי לנשק את אגודל רגליי. הייתי מאושר. הבנתי את אושרם של האחרים.

כולם כרעו ברך בפניי! ולא אנשים בלבד, אפילו חיות, אפילו חרקים קטנטנים זחלו לפניי וכשכשו בזנביהם! והחוללים! אלה פשוט התאהבו בי; הם היו נאחזים בי והיו רצים לפניי כאשר ירדתי במדרגות. אז הייתי באמת נבון מאד ומבין הכל. לא היה קיים דבר שהביאני לידי מבוי סתום. למוח המפלצתי שלי מספיקה היתה דקה אחת של מאמץ, והנה, שאלה סבוכה ביותר הייתה נפתרת באופן פשוט. אפילו לקחו אותי למכון המוח והראו לפרופסורים מלומדים. הללו מדדו את מוחי בעזרת חשמל והיוו בהלם. "דבר כזה לא יצא לנו עוד לראות" — אמרו.

הייתי נשוי, אבל ראיתי את אשתי לעתים רחוקות. היא פחדה ממני: עוצמת שכלי דיכאה אותה. חייה לא היו חיים, אלא חרדה. כשהייתי מסתכל בה, הייתה מתחילה לשהק. הרבה זמן חיינו ביחד, אבל אחר כך היא נעלמה היכנשהו, אינני זוכר במדויק.

הזיכרון הוא בכלל תופעה מזוהה. כמה קל לפעמים לזכור דבר־מה, וכמה קל לשכוח אותו! או שגם קורה כך: תזכור דבר אחד, ותזכור בדבר אחר לגמרי. או שתזכור משהו היטב, ולאחר מכן לא תוכל להיזכר בו כלל. גם זה קורה. אני מציע לכל אחד לטפל בזכרונו.

תמיד הייתי צודק ולא הכיתי איש ללא הצדקה, כי כאשר אתה מכה מישהו, תמיד אתה מתחיל להתפרע, ואז לפעמים מגזימים. למשל, לעולם לא צריך להכות ילדים בסכין או בכל חפץ אחר עשוי ברזל. נשים — להיפך, לא כדאי להכותן עם הרגל. על החיות אומרים, שהן עמידות. אבל אני ביצעתי ניסויים בתחום זה ויודע, כי זה לא תמיד כך.

הודות לגמישותי יכולתי לעשות דברים, שלא היה ביכולתו של אדם אחר לעשות. כך למשל הצלחתי, בעזרת ידיי, להוציא מצינור ביוב דק מאוד את העגיל, שהיה שייך לאחי ונפל לשם לגמרי במקרה. יכולתי, למשל, להסתתר בסלסלה קטנה למדי ולסגור את המכסה מעליי.

כן, הייתי תופעה!

אחי היה היפוכי המושלם: ראשית, הוא היה יותר גבוה, שנית — פחות חכם. מעולם לא היינו חברים. למרות, שבעצם, היינו, ועוד איך... דבר־מה סיבכתי כאן: דווקא לא היינו חברים, אלא תמיד היינו בריב. והריב קרה כך: עמדתי ליד חנות המכולת.

הביאו סוכר, ועמדתי בתור כשאני משתדל לא להקשיב למה שאומרים מסביב. קצת כאבה לי השן ומצב הרוח לא היה מעודד במיוחד. ברחוב היה קר מאד, משום שכולם לבשו פרוות צמר־גפן ובכל זאת היה להם קר. גם אני לבשתי פרוות צמר־גפן, אבל לא היה לי כל־כך קר, אלא שידיי קפאו, כי מדי פעם הייתי מוציא אותן מהכיסים כדי לסדר את המזוודה, שאחזתי ברגליי,

דניאל חארמס (יובצ'וב) נולד בשנת 1905 בלינינגרד. כ-1925 הוא מתחיל את פעילותו הספרותית ומצטרף לקבוצת משוררים מקומית. לאחר מכן הוא מתקבל לאיגוד המשוררים הכלל-רוסי, ושניים משיריו מתפרסמים בקצבים של האיגוד ב-1927 הוא נמנה על המייסדים של האגודה הספרותית "אבריו" (אגודת האמנות הריאלית), וב-1928, במסגרת ערב חיאטרלי של האגודה, מנלה מחזה שלו "יליובטה בם". ב-1931 הוא נמצא בגלות בקורסק. מ-1932-41 הוא כותב שירי ילדים, סיפורים קצרים וסצנות. ב-1942 הוא נעצר על רקע התבטאויות כשלוניות שלו, וזמן מה לאחר מכן מתקבלת הודעה על מותו. מאוחר יותר נודע, כי הוא העמיד פני חולה-רות, וכך ניצל ממות. אולם הוא הושם בבית משוגעים, שם מת מרעב או "מטיפול". הסיפורים המופיעים כאן נכתבו במהלך שנות ה-30.

פיודור מקרוב, המתרגם, הוא בן שבע־עשרה. הוא עלה לארץ לפני שנתיים, ובשנים אלו למד עברית. מקרוב מתגורר עם משפחתו בירושלים.



## מות הזקן הגוץ

מאפו של זקן גוץ אחד קפץ כדור זעיר ונפל ארצה. הזקן הגוץ התכופף כדי להרים את הכדור, ואז קפץ מעינו מקלון קטן וגם הוא נפל ארצה. הזקן הגוץ נחרד והניע את שפתיו, לא ידע מה לעשות. באותו הרגע קפץ מפיו ריבוע קטן. הזקן הגוץ תפס את פיו בידו, אך אז קפץ משרוולו של הזקן הגוץ עכברון קטן. הזקן הגוץ הרגיש רע מרוב חרדה, ולכל יפול, נשען על כהונות רגליו. אבל אז, משהו בזקן הגוץ השמיע קול חריקה, והוא, כמעין פרוות פלוסין רכה, נשמת ארצה. וכעת, מחריץ זעורני שבזקן הגוץ קפץ וזר ארכך ועל קצהו ממש ישבה ציפור דקיקה. הזקן הגוץ רצה לזעוק, אך לסתו האחת חסמה את לסתו השנייה ובמקום לזעוק זעקה הוא גיחה גיהוק חלוש ועצם אחת מעיניו. עינו השנייה של הזקן הגוץ נשארה בלא תנועה, וכשהפסיקה לנוע ולנצנץ הפכה חסרת תנועה ומעורפלת, כעיניו של אדם מת. כך, מוות זדוני השיג את הזקן הגוץ, אשר לא ידע את שעתו.

דומני, אני גווע...  
ומה זה עכשיו? למה אני שר? נדמה לי, כואב לי הצוואר... אך היכן הקמטר? למה אני רואה את כל מה שנמצא בחדר? האם אני באמת שוכב על הרצפה?! אבל היכן הקמטר?  
אדם בעל צוואר דק קם מהרצפה והתבונן מסביבו. הקמטר לא נמצא כלל.  
אדם בעל צוואר דק אמר: "פירוש הדבר, שהחיים ניצחו באופן שאינו מוכר לי".  
\* מכורקה - לחם זול מפירווי עלים



## ראשיתו של יום קיץ יפה (סימפוניה)

מיד אחרי קריאת התרגול, קפץ טימופיי מהחלון אל הגג והפחיד את כל מי שעבר אותה שעה ברחוב. האיכר חריטון עצר בדרכו, הרים אבן והעיפה בטימופיי. טימופיי נעלם. "איזה ערמומי!" — צרח העדר האנושי, ומישהו בשם זופוב האיץ, ובכל כוחו נכנס עם ראשו בקיר. "אח!" — צווחה אשה בעלת לחי נפוחה. אך קמרוב עשה לה טפל-טפל, והאשה נמלטה ביללות לגומחה מתחת לשער. פטלושין עבר בדרכו, מצחקק. אליו ניגש קמרוב ובאומרו: "הי, אתה, גוש-שמן!" — היכהו על בטנו. רומשקין ידק ריקות מהחלון על מנת לפגוע בפטלושין. לא הרחוק מכאן, אשה עם אף בולט, היכתה את ילדה עם ערבה. אם צעירה שמנמנת שפשפה את פני הילדה היפיפיה בקיר לבנים. כלבלב זעורני, שרגלו הדקיקה שבורה, זרוק היה על המדרכה. ילד קטן אכל איזה רפש מהמרקקה. ליד חנות המכולת משתרך היה תור ארוך לקניית סוכר. הנשים רבו, קיללו בקול רם ודחפו אחת את השניה עם תיקיהן. האיכר חריטון, שתוי מכוהל מפוגל, נעמד מול הנשים, כשכפתורי מכנסיו פתוחים, והגה מלים לא יפות. באופן זה התחיל יום קיץ יפה.

## מקרוב ופטרסן

מקרוב: כאן, בספר זה, כתוב על רצונותינו ומילויים. תקרא את הספר הזה, ותבין, כמה הבל יש ברצונותינו. בנוסף לכך תבין, כמה קל למלא את רצונו של האחר וכמה קשה למלא את רצונך שלך.  
פטרסן: פתאום התחלת לדבר במין חגיגות שכזו. כך מדברים ראשי השבטים האינדיאנים.  
מקרוב: זה טבעו של ספר זה, חייבים לדבר עליו נשגבות. אפילו בחושי עליו אני מסיר את מגבעתי.  
פטרסן: גם ידיים אתה רוחץ לפני שאתה נוגע בספר זה?  
מקרוב: כן, גם ידיים צריך לרוחץ.  
פטרסן: אם כבר, גם רגליים תרחץ.  
מקרוב: זה גם ולא שנון.  
פטרסן: ובכן, איזה ספר זה?  
מקרוב: שמו של ספר זה הינו מסתורי...  
פטרסן: היי-היי!  
מקרוב: שמו של ספר זה הינו מלגיל.

## הקמטר

אדם בעל צוואר דק נכנס לתוך קמטר, סגר מעליו את המכסה והחל להיחנק. — "הנה — אמר, נחנק, אדם בעל צוואר דק, — אני נחנק בתוך הקמטר, משום שצווארי דק הוא. מכסה הקמטר — סגור, ולא מתיר לאוויר להכנס. אני אמשיך להיחנק, אך את מכסה הקמטר על אף זאת לא אפתח. לאט-לאט, אני אתחיל לגווע. אני אצפה במאבק בין החיים לבין המוות. הקרב יהיה לא-טבעי, הסיכויים יהיו זהים, עם כי טבעי הוא ניצחון המוות, והחיים, הנידונים למוות, נאבקים עם האויב לשווא, בלי לאבד תקוות חינם עד לרגע האחרון. והרי שבמאבק הזה, שעתידי להתרחש כעת, החיים ידעו את האמצעי לנצחונם: למען זאת על החיים להכריח את ידי להרים את מכסה הקמטר. נראה, מי יקח? רק שהנפטלין מפיץ כאן ריח נוראי. עם החיים ניצחו, אני מתחייב לפזר מכוךקה\* על הדברים... הנה זה התחיל: אני לא יכול לנשום יותר. אני אבוד, זה ברור! כבר אין לי הצלה! ואין דבר אחד נעלה בראשי. אני נחנק!...  
הוי! מה זה? משהו כרגע קרה ואינני מסוגל להבין מה. ראיתי דבר-מה או ששמעתי...  
הוי! שוב קרה משהו! אלהים אדירים! אין לי מה לנשום.

פטרסן נעלם.  
מקרוב: הוי, אלוהים! מה זה? פטרסן!  
קולו של פטרסן: מה קרה? מקרוב! היכן אני?  
מקרוב: היכן אתה? אינני רואה אותך!  
קולו של פטרסן: והיכן אתה? גם אני לא רואה אותך!... מה הכדורים האלה?  
מקרוב: אתה יכול לנוע?  
קולו של פטרסן: מקרוב, האם אתה רואה את הכדורים האלה?  
מקרוב: אילו כדורים?  
קולו של פטרסן: עיזבו!... עיזבו אותי! מקרוב!...  
דממה. מקרוב עומד נדהם ונחרד, לאחר מכן חוטף את הספר ופותח אותו.  
מקרוב (קורא): "... בהדרגה מאבד האדם את צורתו והופך לכדור. ובהופכו לכדור, מאבד האדם את כל רצונותיו".  
המסך יורד.

# חצייה

פרסום ראשון



שהתעורר מצא האדם את עצמו על גדתו של נהר שחור המרחף בחלל אין סופי. הנהר חצה לשניים את החשיכה שדבר לא נראה כה. מוזרה היתה העובדה, שאף על פי שמי הנהר אף הם היו שחורים, הפיץ הנהר אור כלשהו. בזחילה על ארבע התקדם אל שפת הנהר והביט אל המים. שחור. כלום לא נראה בתוך המים. הוא חש רתיעה מסוימת ולא ניסה לגעת בהם, בודאי לא לשתות מהם.

לפתע נעשה מודע לנקודת אור חיוורת המתקדמת על-פני המים. לאחר שחלפו מספר דקות, ניתן היה לקבוע שמקור האור היה עששית שהייתה תלויה בחרטומה של סירת משוטים קטנה. בתוכה ישבה דמות עוטה גלימה שתורה שאחזה במשוטים וחתרה באיטיות אל עבר המקום בו עמד. המים השמיעו רחש קל כאשר פגעו בהם המשוטים. כעבור זמן מה פגעה הסירה בגדה, כמו נעצרת על-ידי החשיכה. האדם קם על רגליו. לרגע תקפה אותו סחרחורת קלה. מן הסתם שכב על גדת הנהר זמן רב. הדמות בסירה דיברה. "התרצה לחצות את הנהר הזה?" האדם חש מבוכלב מישרותה של ההצעה. הדמות אף לא הסתובבה לעברו. "מי אתה?" הוא שואל. "אני הוא כארון הזקן, איש המעבורת, יהיה עליך לחצות את הנהר." "איפה אנו נמצאים?" שואל האדם, מתעלם מההוראה הברורה. "עלה לסירה ואסביר לך הכל." עונה איש המעבורת. הוא שולף את אחד המשוטים מן המים ומושיטו אל האדם. האדם מהסס קמעה אבל אז הוא מושיט את ידו ומושך במשוט כך שהסירה מסתובבת ונצמרת בצדה אל הגדה. אז, הוא נכנס אל הסירה ומתישב כך שפניו אל איש המעבורת. בחשש מה הוא מביט אל פני האיש, אולם את אלה אין לראות. גלימתו של האיש עוטפת אותו ומסתיימת בברדס המסתיר את פניו, בדומה לדרך בה מוסתרים לעתים פניהם של נזירים שראשם מכוסה. בתורו אחר תווי פנים כלשהם מוצא האדם אך ורק חשיכה. בשתיקה מתחיל איש המעבורת לחתור ולסובב את הסירה. לאחר שסובב אותה הוא חותר בקו ישר לכיוון הגדה השנייה. כך הם מתקדמים לאיטם זמן מה בלי שאיש מהם יפר את השתיקה המוחלטת. האדם מנסה להציץ אל מעבר לגבו של הזקן כדי שיוכל להביט במנורה ובאור שהיא מפיעה, אולם הדמות הרחבה לא מאפשרת לו זאת. הוא כולע את רוקו ופונה אל הזקן, בדברים. "אמר לי כארון, היכן אנו נמצאים?" הוא שואל. "זהו הנהר הגדול שלפני השאול." "השאול? האם אני מת?" "הו כן, ללא ספק. ולצערך לא רק שאתה מת, אתה גם מתקרב אל השאול." לפתע תוקפת את האדם צינה. הוא מבחין, שעד עכשיו לא שם לב לעובדה שהוא עירום לחלוטין. הוא שולח את ידו אל קרקעית הסירה ומוצא שם גלימה דומה לזו של הזקן, הוא מתעטף בה כמוהו אלא שאינו עוטה את הברדס. האריג הגס מחמם אותו מעט. "מדוע הגעתי אל השאול? אינני זוכר שהייתי רע..." "מה שמך?" שואל הזקן. האדם שותק והזקן ממשיך, כאילו חיכה לתגובה הזו. "אינך זוכר דבר, אף לא את שמך, אך אין זה משנה כעת. מאחר ומתת והגעת לכאן, כל מה שנותר לך לעשות הוא לחצות את הנהר." האדם אזור אומץ ושואל "ומה אם אינני רוצה לחצות אותו?"

"אתה תחצה אותו" עונה הזקן "אינך יכול לעשות שום דבר אחר." "אני יכול לחזור לגדה ממנה באתי." "איך לך מה לעשות שם. אין שם כלום. זהו אין, אין אינסופי." האדם מביט אל עבר המקום ממנו בא ואל הצד השני של הנהר, שלמרות שהוא רחוק, ניכר שהוא קרב אליו. "הצד השני לא נראה לי שונה מן הראשון." הוא אומר. "ודאי שהוא שונה. הוא שונה מאד. הלא אמרתי לך, שם ישנו השאול, ואילו בצד הראשון אין כלום." "מה טיבו של השאול?" שואל האדם. הוא מקווה להבהיר את ההבדל. "זאת לא אוכל לאמר לך, מאחר והשאול שונה עבור כל אחד. יהיה עליך להגיע לשם ולכרוך בעצמך. אין לך ברירה אחרת." "ומדוע שלא אשאר בגדה הראשונה?" הפעם קולו של הזקן מגלה נימה דקה של זעם כבוש. "אמרתי לך, אין שם כלום, השאול, לעומת זאת, הוא משהו, וברור שמשוהו עדיף על לא כלום." "ומה עם הנהר? מה טיבו של הנהר?" השאלה החדשה כמו מרגיעה קמעה את הזקן והוא עונה בשלוותו הקודמת. "הנהר הוא הגבול בין הגדה הראשונה לגדה השנייה. בין החשיכה לשאול." "האם השאול אינו חשוך?" "עיניך רואות שהשאול שלך הינו חשוך, אולם אין זה משנה. חשיכה היא חשיכה – חיסרון של אור. ואין היא משנה כהוא-זה את חוסר המשמעות שבלא-כלום." משמעות... המלה הזאת נשמעת לאדם מוכרת. היא מרחפת במחשבתו כמו פרפר. משמעות. הוא מודע לעובדה שחיפש אחר משמעות רוב חייו, אך האם לגיהנום משמעות כלשהי עבורו? "אמר לי, האם לשאול משמעות כלשהי?" "משמעות פשוטה למדי. אין הבדל בין החשיכה שבשאול לחשיכה בגדה ממנה באת, אך המשמעות אינה בחשיכה אלא באור." אור... במילה הזו חש האדם איזו תקוה. ללא ספק גיהנום אשר יש בו אור הוא עדיף על האין. "האם בשאול יש אור?" "ודאי שלא. אין שם אפילו מעט אור. בנהר הזה יש יותר אור מאשר שם, ואורו של הנהר אינו אור אמיתי. אבל משמעותו של השאול טמונה בחיסרון האור ולא בהימצאות החשיכה." שעה ארוכה הם ממשיכים לחתור ואף אחד מהם אינו פוצה את פיו. האדם מנסה לשים סדר במחשבותיו. הוא מסב מבטו לאחור מעבר לכתפו שלו ומוזוית עינו מבחין בגדה השנייה, שלמרות שהיא עדיין רחוקה, היא קרובה יותר מאשר בפעם שעברה שהביט לשם. "אתה שונה מנוסעי הרגילים." אומר פתאום הזקן. "מדוע? אלו נוסעים חוצים את הנהר בדרך כלל?" "מעולם לא העברתי איש מלבדך. אתה האדם היחיד שאי-פעם שט עמי." "אם כך, כיצד תוכל לאמר שאני שונה?" שואל האדם בכעס פתאומי. הוא חש כאילו נאמרה כאן הלצה שלא הבין אותה. "אני יכול משום שאני הוא איש המעבורת." האדם חש טלטלה ורואה שהסירה הגיעה לגדה השנייה. "מהר ורד ליבשה, לא תוכל להיות בצד השני עד שלא תעזוב את הסירה." האדם לא זז ממקומו. "עליך לשלם לי, אתה יודע..." "לשלם?" "תן לי את המטבע שמתחת ללשוניך." האדם חש שבאמת, מתחת ללשונו, ישנו מטבע. מטבע מתכת

כמעט כאב. נדמה לו שהמתכת פוצעת את כף ידו. הוא מניף את אגרופו ומנסה להכות בפניו של איש המעבורת. מהירה כברק נשלחת ידו המושטת של הזקן ותופסת את האגרופ. אחיזתו חזקה כפלדה והאדם צועק מכאב. האדם שולח את ידו השנייה וגם אותה תופס איש המעבורת. זמן מה הם עומדים כך, ואז ניסיון ההשתחררות של האדם מנדנד את הסירה והם נופלים, עדיין בידיים אחוזות, אל תוך המים השחורים.

מימיו של הנהר לא מסגירים קיומו של מאבק כלשהו המתחולל מתחת לפניהם. לאחר זמן אפילו הסירה מפסיקה להתנדנד. אולם אז, יד מגיחה מן המים, ואוחזת בדופן הסירה. דמות לבושה בגלימה מושכת עצמה אל הסירה. ידה השנייה של הדמות מאוגרפת. הדמות יושבת ואוחזת במשוטים. מטבע מתגלגל מתוך האגרופ ונופל אל קרקעיתה של הסירה. בלא שישמיע קול מתחיל האדם לחתור מצדו הזה של הנהר לצד השני ומשם בחזרה.

מצד לצד.

חשכת המים המוארים של הנהר ממשיכה את זרימתה האיטית בתוך העלטה האינסופית. ■

עגול וחלק שהיה שם כל הזמן. לפתע הוא יודע, שברגע שישלם לאיש המעבורת יישאר בצד הזה לעד.  
"ומה אם לא אשלם לך?" הוא מתריס כנגד הזקן.  
הזקן עונה לו בשלווה, כאילו ידע שלא ניתן למנוע ממנו את התשלום.

"אתה מוכרח לשלם. בלי לשלם לא תעזוב את הסירה וכמו שאמרתי — אם לא תעזוב את הסירה לא תוכל לרדת ליבשה משום שזו תהיה שם רק כשתרד. ואת הסירה תעזוב רק כשכבר תעמוד על היבשה ולמרות זאת תעזוב אותה עכשיו." לקראת סופם של דבריו קולו גובר. "תן לי את המטבע!"  
האדם קם על רגליו בבת אחת כשהוא גורם לסירה הקטנה להתנדנד קמעה. הוא אוחז את המטבע כאגרופו בחוזקה.  
"לא אתן לך אותו."

הזקן מנמיך את קולו ומנסה להשפיע על האדם "מה יתן לך המטבע בשאלו? תן לי אותו" הוא עוזב את המשוטים וקם אף הוא על רגליו. הוא מושיט קדימה יד דקה ולבנה. "תן לי את המטבע."

כך הם עומדים פנים מול פנים. האדם בשרירים מתוחים וכאגרופו המטבע, ואיש המעבורת שליו וידו מושטת לפנים. איש מהם אינו זו. האדם מהדק את אגרופו על המטבע עד שהוא חש

## אסתר איילון

### כרמן — מוסיקה של סופרמרקט

חצוף היה זמר ההבג'רה. — עולה  
על כנורות, עולה מגרונה.  
— מנפף עורכי שעה. כמקסם לילי  
עולה קולה — ככנף ממריאה של צפור אהבה חמקנית.  
— אוי אהובי חוסה —

ואתה... מה עלג...  
מתחנן וחוזר כל הדרך ל"סופר",  
מתיסר ונשבע: "אוהב אותך כרמן" —  
שר למעלה,  
למטה גונב

מסטיק, ופלים — מתוק, רק מתוק ממלא בכיסים,  
את צפור נשמתה מבקש להטמין בקרעי חלצתך אבל היא  
נבהלה מסורגי הנירוסטה, נדמה, חזרה אל הרמקול.

עוד מעט יהיה מאחר.  
במראה עגלה של הסופר רואים את הכל.

לו הקשבת אלי בתחלה, עוד יכלנו אולי  
לשנות את המשך הליברית.

לו הקשבת — איך כרמן  
שרה: "צרה עלי אהבתך, מתפוצצת, כמו נילון — אוטם  
נתחים של בשר — מוצגים במדור הקרור" —

זו אני  
שהלכתי אל חואן  
— במראה עגלה של הסופר, (היא זירת המזעור והעיון),  
אל סוף מערכה אחרונה —

מסנורת בהק פלורסצנטי, הכהוב ארנמן — הזירה,  
ופר  
רעב, שבע, עטור תליונים של פאב, מכון  
לשפוד מדיק. — זו אני  
שאלף במקומה.

אצבעות הבגידה ישלפו את הקלף  
עם פתוי חצוצרות המנת — אז

אגנב מכרמן האחת, הצועניה — לעצמי  
את מותה.

עכשו  
רועד וחרושי — קולך  
עוקד אותה ונעצם כמו סמרטוט מונף תשוקה,  
נדבק אל סורגי נירוסטה של עגלות מרכול,  
מוליך ידי באצבעות קטיפה לטול אותה מן המדף.

ידי  
הנמשכת לעבר אגף המתיקה, הבשם, הפרי —  
שולה לי אגס, שאנגס בשרו העפיץ, המתוק, הגנוב,  
— טועמת עסיס נשמתה  
— אוי חוסה —

לא יאמן, — כמו נס הלך קולה, על מדורות דלג —  
מתגרה, מתריס, מבטיח להפר הכל.  
(במחזה של ברוק. הפרטיסים אָלו.)

רקיע קמור צלילים — שם ישכתי לנשום מקרוב עשן עין  
— חוח ארץ אנדלוז.)

אני  
שכבר ראיתי את כרמן.  
שבחיים כבר ראיתי —  
מה ראיתי. שָכף  
טעמתי את כרמן —

רחמתי עליך,  
רציתי לצעק: "אין ספוי — חזר לגדוד!"

— כי איך תסבל  
שאחרים נוגעים אצלה  
בתהלה, בזהב — והיא — עצמה  
נותנת — לאנטוניו גאדס, לפיטר ברוק, לחואן המטרור.

# הכותבים לא חיים לנצח

מרכוס ראשון



נה בא הזמן. המכונית החליקה לדרכה בין הברושים, מותירה את השדה מאחוריה. עקבות הדמעות עירפלו עדיין את ראייתה. בידה מחתה את דוק האדמומית מעיניה, מתאמצת להביט בכביש הרטוב, מדמה לשמוע את קול המטוס בהמראתו. הנה בא הזמן. כמה ייחלה לו. איך לא העלתה בדעתה את האפשרות שתחוש רגשות אשם נוראיים כל כך. לפני שנסע, נשק יותם ללחייה באהבה רבה. הוא חושב שהיא אמה טובה, ומשוכנע, כך לפחות טען באוזניה לנחמה תוך כדי שיחת הפרידה שלהם, שמסירותה משתלמת, משום שגם הוא ילד טוב. והצטחק לפשטותם הישירה של המלים.

והיא הבטיחה לעצמה שכאשר תסיים את מלאכת גידולו של יותם, כשיתרחק ממנה מעט, תתפנה לסיים את הרומאן. לא תיארה לעצמה כמה תתייסר עם לכתו, ועד כמה יציק לה מצפונה על שכל כך ציפתה שיילך. אפילו האיצה בו מעט, ושלא כדרך שאר ההורים שהכירה, עודדה אותו להקדים ולצאת למסעו, ולהאריך בו ככל שיוכל. אפילו העזה פעם ללחוש כי חופש צפוי עתה לשניהם.

שוב ברכה את החניה המקורה שהוקצתה לה מתחת לבניין, בראותה את צפיפות המכוניות החונות על שפת המדרכה משני צדיו של הרחוב התלאביבי הצר. הדירה היתה שקטה וחשוכה. המסדרון נראה ארוך מתמיד, כפתחה של מערה מיסטורית, והיא חלצה את נעליה, נכנסה לנעלי הבית, וניגשה להפעיל את תנור החימום, מאזינה לרגע לאיוושתו הבוטחת, מצטמררת מן הקור. יותם עוד מעט מעל איטליה. את הטיל יתחיל בסיוור בן שלושה שבועות באירופה. אולי יתעכב עוד, לא ידע. הוא לא רצה להחליט. גם הוא ציפה בכליון עיניים לחופש, לחדוות החיים הכרוכה באפשרות הנפלאה שלא להחליט. "לתת לחופש להוליך אותך", כך טען באוזניה.

משם ימשיך במסעו מזרחה, וישמור על קשר מכתבים רצוף, כך הבטיח. ויותם איש אחראי, למרות עשרים ואחת שנותיו. אולי משום שגדל ללא אב, ולדידו היו רק שניהם, הוא לה והיא לו, חברים יותר מאשר אם וכן, ולפעמים, הודתה בינה לבינה במבוכה מהולה במתיקות דקה, היו כאב וכתו. וכשהיה יותם נזוף בה בחיבה, בקולו הבוטח, "מתי תגדלי כבר אמא", היתה מוכנה להתערסל בזרועותיו.

הריקנות היכתה בה. מאז מותו של אורי לא חשה בדידות שכזו, וכובדה רבץ עליה כחטא. באחת נעלם רעיון בטן-גב אותו חלמה כל החודשים הללו, בטרם נסע יותם. עדיין קר, וגופה רפוי ממילא, ולא יאה עוד לחשיפה. חוץ מזה השמש מזקינה, והיא עדיין לא ויתרה כליל על האפשרות שייקרה בדרכה איש לחלוק עמו את ערוב ימיה. היא דווקא קיוותה, שבדידותה תדרבן אותה לצאת יותר, להיפגש עם חברה הישנים שאת רובם נטשה בתהליך איטי ורווי מרירות לאחר מותו של אורי. בינה לבינה היתה אפילו מוכנה להודות שנוכחותו של יותם היקשתה עליה. היא התביישה להיראות בפניו בכל מערומי בדידותה. תמונות מביכות הצטופפו בדמיונה, בהן ראתה את יותם מביט בה בתימהון מהול בכוז עמוק, והיא שרועה על מיטתה מתחת לגופו של איש זר, פיה נפער כזעקת תענוג שאינה יכולה לשלוט בה, למרות נוכחותו של בנה.

המחשבות הסתכסכו במוחה, נרדפות זו על-ידי זו, סותרות זו את זו, מוטרפות. ספל קפה מר, שהכינה ליותם בחיפזון לפני שיצאו וחיממה עכשיו במיקרו-גל, להט בין אצבעותיה, וכפות רגליה נותרו קפואות. היא ידעה שעליה להוציא את רשימותיה מתחתית הארון, ולנפנף מהן את אבק השנים. בדמיונה התכברה שוב תמונתו של ספר עב-כרס בכריכה נאה, צהבהבה, ושמה

מתנשא בגאון על הנייר המבהיק, המשובח. אפילו עתה, לאחר שבחודשים האחרונים שבה הכתיבה לתודעתה, מטלטלת את החרדות מתנומתן הרעה, והיא העזה לקוות שהנה בא זמן להגשים את החלום, לא יכלה להביא את עצמה להרהר באפשרות הכתיבה ממש. אפילו עתה, משנותרה לבדה וכל זמנה בידיה, לא הצליחה לשעשע את הדמיון במה שבעבר, כימים רחוקים, היה חלק כמעט טבעי מחייה, עד שפסק.

היא לא ידעה מדוע חדלה לכתוב. בינה לבינה מוכנה היתה כבר להודות שלא היה זה בואו של יותם, אפילו שבתואנה הזו השתמשה אינ-ספור פעמים עד שרפסה בתוכה תחושת האשם המחניקה. לא היו אלה הוריה, שהשתוקקו לראותה ככל הנשים, נשואה, אם ומורה ("ספרנית גם כן מקצוע טוב לאשה", היו אומרים לה, ומבטאם, שהכביד עליה בזרותו, הזקנים בעיניה בטרם עת). לא היה זה גם מותו הפתאומי של אורי. אט אט קרה הדבר. ימיה ארכו. בתחילה מצאה לה עיסוקים חשובים אחרים כדי לקצור, ואחר כך כבר לא הסתתרה מאחורי קורס לתפירה כזה או אחר, ועבודות מזדמנות, ושיטוטים אין סופיים שתוצה ברצון לספוג ולהתעשר ממגוון של חוויות מזדמנות.

אחר כך פשוט חדלה לכתוב, ועם השנים השתבשה במוחה התמונה שהיתה פעם בהירה כל כך. היא התקשתה לראות את דמותה ישובה בכיסאה, הכיסא שאורי קנה לה כשבועיים לפני מותו, לרגל היותה ל"אדם כותב", כפי שכינה אותה בחיך, עיפרון בידה, והנייר הלבן מולה, מאיים כתמיד ועם זאת מזמין. "תכתבי", היה אורי אומר לה. או שואל, "כתבת היום? תראי לי מה". ובלילה היתה מקריאה לו, והוא היה מחליק גופו הארוך קדימה על הכורסה, משעיין את ראשו על מסעד הקטיפה הישן, עוצם עיניו כנרדם, פניו הכהים מתערפלים ומתרחקים, ומקשיב. אחר כך היה מפרש ומנתח, מספק מניעים לדמויותיה, מושך בחוט העלילה, ומוחה בפניה על מלים מצועצעות. בעיקר אהב אורי לעטר את סיפוריה הבלתי גמורים בכותרות, וכשהיתה מאמצת כותרת שהציע, היה גאה מאד בהישגו.

ואולם היא לא יכלה להסתתר מאחורי מותו של אורי. למרות שעודד אותה באהבתו, וביקש, אפילו הפגיע בה, שתחשוב עצמה לסופרת, היתה זו היא, ורק היא, שחדלה לכתוב.

מאז שחדלה, לא העזה עוד לראות את עצמה כאדם כותב. עד לאחרונה: משהו שיחר בתוכה כשקרבה נסיעתו של יותם. משהו חדש-ישן ששב להריץ את דמה ולהדפיקו ברקותיה כמו בעבר. באחד הימים אף הוציאה את מכונת הכתיבה הישנה ממזוודתה, הציבה אותה על השולחן, התיישבה לפנייה והשחילה לתוכה נייר לבן. ידיה מזיעות על לחייה, ספק מחליקות ספק טופחות, מצאה עצמה בווה נכחה בבעתה הולכת וגוברת. ואז, משותקת מפרד ומתרגשות, לבה הולם בפראות, נמלטה מן הבית, מותירה את הדף לכוד במסלולו המפותל. מאוחר יותר, כששבה הביתה, ניגשה, תחילה כתנועות איטיות ומובסות, ואחר כך מהר כנמלטה, להחזיר את המכונה למקומה. שוכחת את הדף הלבן במלכודתו.

מאז נדחקה שוב הכתיבה לקרן זווית. תחושת החופש הקרב שקיינה בה כמשך חודשי הציפייה פינתה מקומה לעצב עמוק, חד ומוגדר. כבר עכשיו היא חוששת מריקנות הימים המתמשכים, חסרי המטרה, ומתגעגעת לקולו של יותם, לשאון המוסיקה הבוקעת מאחורי דלת חדרו, ולחורך המואר מתחת דלתו המוגפת כפניה בשעה שאינו לבדו. אפילו לקנאתה הדקה התגעגעה, ויותם עוד מגע שפתיו בלחייה, שכן זה עתה עזב. היא חשה נטושה, ומוכנה היתה כמעט להשתרע על מיטתה ולצפות שם לשוכו.

הרעיון המגוחך החרידה, ותחושת המרחק בזמן שנפערה ביניהם

"קיים בכך צורך עמוק וחוסר שליטה לענות אחת את השנייה", סינן בחשיבות עצמית של פסיכולוג רב-ניסיון, "די ברור שאתן אפילו נהנות מן המשחק, למרות שהוא גורם לכך גם סבל". ההצהרה אף לא קוממה אותה. היא עוררה בה מלאנכוליות מה, מהולה בתחושה מזוהה של חוסר אונים. בחודשים הראשונים לאחר חתונתה ניתק הקשר ביניהן, אחר כך, כששבו להיפגש, היטיבו שתיהן לראות עד כמה הקשו גישויה על המירקם הדק שהיה ארוג ביניהן. היא עצמה חשה אז שמהו בשלמות חייה נפרם. כאשר לרתי, ניכר היה בה שלא תתפשר על חיים בשניים. היא היתה מן המקפידים ללכת בדרכם, מבלי להתחשב באיש. הבדידות לא הרתיעה אותה.

אחר כך בא מותו הפתאומי של אורי, שהותיר אותה פעורה כפצע, חשופה ולא מוגנת. לפני התאלמנותה שררה ביניהן חיבה חדשה, שהפתיעה את שתיהן. רותי טיפסה בסולם הצלחותיה, גאה ולעתים מקרבת. והיא, עדיין מאמינה שיעלה בידה לפתח שגרת חיים, אולי אף קאריירה של אשה כותבת, התמסרה לאורי ולאבתה לבנם, יותם. כשמת אורי גווע השלום, ונעורו, ביתר שאת, התחושות הישנות.

הקנאה שבה לטלטל אותה, משום שבחייה שלט שלטון ללא מיצרים יצור תובעני, שיתמותו קשתה עליו ללא נשוא. יותם, למרות היותו מוקד הבעיה, וכתמיד, משוכנע שהאחריות מוטלת עליו לפתור את בעיותיו, להתמודד בעצמו, ניסה בדרך מזוהה ללמדה הורות מתונה ונכונה.

"אל תאבדי את הראש אמא", היה אומר לה בטון בטוח, חוזר, מן הסתם, על משהו ששמע אותה אומרת, וקול הילד מהתל במלים הבוגרות, "את תראי, אני אצא מזה", היה מניח אגרופו הקטן בכף ידה, וכל גופו מתכווץ מערגה למה שהיא, אפילו באהבתה, לא יכלה לתת לו.

היא היתה חסרת אונים ומפוחדת, כמהה לאורי שידריך אותה, שיאמר לה מה לעשות, והאם כך צריך להיות, האם בריא שילד ינהג כאמו כמו היתה ילדתו, והאם טבעי שהוא רציני וכבד כזקן, ומה עליה לעשות כדי לשמחו, בעוד היא עצמה עצובה כל כך. הדאגה הטריפה את דעתה.

רותי האיצה בה אז "לאסוף את עצמה מהר". "לא צריך לפנק את הילד", היתה חוזרת ואומרת. "גם אותי לא פינק איש".

כדרכה, ללא דמעות, עיניה נעשות כה כהות עד שאיבדו את הבעתן, היתה מספרת לה שוב ושוב על ילדותה שלה, בצלו של אב נכה ואם אכזרית ורווית שנאה. בלא כושה היתה חותרת לעורר בה אשם על ילדותה "המרופדת", ביטוי שהיתה מגלגלת על לשונה בהנאה גלויה, והיא, ואפילו היתה עמוק בתוך אבלה, מצאה עצמה מתנצלת בפני חברתה על רגעי האושר שירעה. רותי היתה סבורה כי ככל שתמהר להתגבר על רחמיה העצמיים, כך ייטב לה, וכן ייטב גם ליוותם.

"קחי דוגמא ממני", היתה אומרת לה, "גם את יכולה". ניכר בה שהיא מאמינה בשלמות בדבריה, ובטוחה במסירותה חסרת הפשרות לחברתה ולבנה. "את יודעת שאני תמיד שמחה לעזור", היתה לוחשת, "אם מתחשק לך להשאיר אצלי את יותם לאיזה סופשבוע ולהינפש לך, אל תהססי. יהיה לו טוב אתי", איימה, וטרקה את הדלת מאחוריה, בטרם תהיה בידה שהות לסרב.

ופעם, באחד מימי אוגוסט הקשים, נשכרה. היה זה כמעט שנה לאחר תום השבעה, ודווקא כשנדמה היה לה כי היא הולכת ומבריא. היתה שעת ערב מאוחרת, ויותם, מכה באגרופו הקטנים על גופה הרכון מעליו, סירב לישון. רותי, שניצבה בפתח החדר, תולה מבטה הביקורתי באוזלת ידה, היתה מדובבת באוזניה בקולה השקט והקר, משהו בדבר פינוק יתר. ואז, לפתע, ללא כל התראה, ולראשונה בחיי חברותן רבת השנים, הזדקפה ופנתה להביט ישירות בפני חברתה. עיניה כוסו בבת אחת במסך דמעות כבד, ומפיה נהר זרם פראי וסוער.

"אומללה!" צווחה, מתעלמת מיותם המתייפח במיטתו, "לכולנו יש את החארה שלנו, שתלכי להזדיין עם הסבל שלך, מי טובל עכשיו אתי?..."

שפתיה של רותי נקפצו מוכנית, ועיניה נפערו, כהות. נדמה היה לה אפילו, שראתה את זווית פיה נרעדת מעט. ואולם רותי ספגה את מטר הזעם בשתיקה.

החזירה אותה בבת אחת אל המציאות. היא לא תיתן לעצמה לשקוע. היא תנצת. היא מוכרחה לנצת. כבר עכשיו תתישב לכתוב. היא תוציא את הניירות ממחבואם ותפרוש אותם לפנייה, ותחל מיד במלאכה. מהר, לפני שתאבד ההתלהבות, לפני שייבש הדתף המקנן בה זה מספר חודשים, ושנגללו האיצה ביותם לעזוב את הבית. מאז השתחרר יותם מן הצבא והסתמנה אפשרות נסיעתו היתה בה ממש בערה. תחושות שקוה עם השנים — רפיון החושים המהול בכהילות, התשוקה, הדופק המתחרה בחרדה מפני הדף הלבן — חזרו והציפוה. אבל היא לא קמה ממקומה. בשבתה כך בךדומיו של יום, חדרה האפיר ועיניה לאו.

למחרת היה יום כמעט אביבי. השמיים הלכו והתבהרו לאטם, וכששבה מטיוול רגלי על שפת הים, רגליה מכוסות חול לח, דוקרני ועם זאת נעים למגע, כבר נתהוו קרעים גדולים בכסותו האפורה של העולם. יותם צילצל מיד כשנכנסה הביתה. לבה האיץ פעימותיו, ועם תום שיחתם חשה סמוקה ומיוזעת, עייפות פתאומית השתלטה עליה, ומגעו של האויר הצח בלחייה, רעננותה הנפלאה של רוח הים, נשתכחה ממנה.

מגוחך היה לצפות מיותם שיאמר כי הוא מתגעגע. עוד מוקדם. ובכל זאת התאכזבה. מחשבה מטורפת חלפה בראשה, וכמעט אמרה להתפרץ לדבריו הנלהבים ולהציע כבדרך אגב, "היי, אולי אני מצטרפת אליך?" אחר כך התקשתה להקשיב לדבריו. היא החמיצה את שם המלון בו השתכן. בראשה שב והדהד שמו של המלון בו התאכסנו היא ואורי בירח הדבש שלהם. היא ידעה שהוא עדיין קיים, שכן בררה אצל סוכן הנסיעות. מחיריו נראו לה סבירים ומיקומו, זכרה, מרכזי למדי.

ניכר היה בקולו של יותם שהחירות משמחת אותו. היא הספיקה לשמוע ברקע קול של אדם נוסף, שנהיר היה לה שיותם ער לנוכחותו, וחשה שבשל כך מיהר לסיים את שיחתם. היא מצאה עצמה עומדת דמומה, ידה מונחת על השופרת שהושבה מכבר לכנה.

מקלחת היטיבה עימה. היא שטפה מעליה את שאריות החול וההתרגשות, ונינוחה למדי, זר נוקסים ריחני עטוף נייר לבן בידה, יצאה לביתה של רותי.

ערב קודם הזמינה אותה רותי חברתה לארוחת ערב בביתה. למרות הקרבה ביניהן, שהיתה עתיקת-ימים והפכה לשם-דבר בקרב חבריהן המשותפים, היו יחסיהן רצופים עליות ומורדות שהתישו את שתיהן. אולם אף שהיו תקופות בהן לא הירבו להיפגש, בעיקר לאחר מותו של אורי, גם בהן לא הצליחו להיפרד לחלוטין זו מזו, או לפחות להניח זו לזו בהיותן יחד. "סוס עבודה" היה הכינוי שדבק ברותי. "היא מאבדת את עצמה לדעת בתוך העבודה, כמו גבר...", אמרו חברים משותפים. וטובי הלב הוסיפו, "זה כגלל שהיא לבד, הרי אין לה דבר מלבד הקאריירה". ורותי, מתעלמת מן ההערות העוקצניות, המשיכה בדהירתה, מתעטפת בכסות של ריחוק וקשיחות, אוספת אליה שוליים רכים ומייחלת שייטמעו ויאבדו בתוכה.

גם לפני שהתאלמנה, כשחייה היו עמוסים לכאורה בתוכן ועניין, נטתה להתקנא ברותי על החירות שריפדה את חייה. היא כאבה את הצלחתה בתחום הפרסום בו התמחתה, ואת ידידיה — רובם גברים — עצם נהגה לבלות בפגישות עסקיות עד השעות הקטנות, בעוד היא עצמה מטופלת בבית, במשפחה, ורועת חלום רפה תלויה לה מנגד חייה להכעיס.

רק כעבור שנים, כשזכתה רותי בפרס כלשהוא מטעם איגוד המפרסמים, התגנבו ללבה לראשונה, במקביל לקנאה שצרבה אז יותר מתמיד, גם רגשות אשם. כיצד העזה להתקנא בחברתה הכודדה, שעבודתה מילאה את חייה בתוכן ושלפה אותה מבדידותה, לפחות למראית עין? עכשיו, כשהיתה בודדה בעצמה, ביקשה להאמין, שבדידותה של רותי אינה עניין של בחירה, כי אם נכפתה עליה. "אף אחד לא רוצה להישאר לבד", הרהרה לא פעם, ותחושת כוזב קלושה גואה בתוכה.

יחסיהן היו מורכבים, תכופות אף מכאיבים. על שפתיו של אורי, אז תלמיד בחוג לפסיכולוגיה, נמתח לעג דק בדברו על הנושא. פעם העז ואמר שיש להן נטיות סאדו-מאזוכיסטיות:

ואז, ערב אחד, לאחר שיותם התקשר והודיע לה שלא ישוב עד למחרת, גררה עצמה מן המיטה, התלבשה, עיניה יבשות, היטיבה את פניה שחרכו, ויצאה לשוטט. בגדיה תלו עליה כשק, והיא חשה עצמה זקנה מאד.

כעבור שבוע, כשהתקשרה לרותי, כבר הרגישה חזקה יותר, וכששאלה אם תוכל רותי לפגוש אותה, נדמה היה לה שזיהתה שמחה בקולה של חברתה. מפגשיהן היו גרושי מעשים. בדרכה, בלא רכות — ואולי לכך היתה זקוקה אז — גררה אותה רותי לסרטים, למסעדות, למפגשי חברות ששנאה, והיא קיבלה עליה את הדין. בתחילה בחוסר חשק בולט, אפילו במיאוס, אחר כך בהשלמה, ולבסוף נדמה היה לה שכמיהה מוזרה, אם כי קלושה, נעורה בתוכה. לובנם הפתאומי של הימים במחיצתה של רותי הכאיב לעיניה, ועצבותה לא פגה, אולם היא הסכינה את אט עם ההתבהרות החדשה, כיודעה, כפי שאמרה לה רותי, שעליה לעמוד שוב על שתי רגליה, למענה, למען יותם, ולחיות גם ללא הכתיבה.

"גם מעבר לכתיבה," טענה רותי בקולה הקר, "יש חיים. אי-אפשר לחיות לעד בתוך חלום, ובכלל אי-אפשר לחיות לעד, גם הכתיבה לא מבטיחה לך חיי נצח. דבר לא עומד בדרכו של המוות, מלבד החיים עצמם. עלייך לחיות. מוטל עלייך לחיות." והיא סקרה, כמו לראשונה, את שפתיה הדקות של חברתה, את עצמות לחייה הכולטות, את אפה החצוף, המחודד, ונוכחה לדעת כמה קשים עדיין תווי פניה, ועד כמה מכאיבים הדברים שאמרה. בשבתה כך דמומה מול חברתה, שוב הוצפה אותה תשוקה עזה לערער את השלווה המאוסה שניגרה ממנה, את הבטחון, את הטון היודע-כל שלה.

"על עצמך היית כופה מלחמה," הרהור מכאיב פילח את שיפולי בטנה, "איך זה שאני צועדת תמיד נמוך יותר, ולעולם אינני מגיעה, מדוע אני בוחרת בדרך של פשרה ולא מסוגלת לשלם את המחיר, להקריב את הקורבן בשלמותו, מבלי להרכין ראש, מבלי להתחשב?... ממש כמו שאת עושה, עד הסוף, בלי בינתיים, רק בשלמות... למה אני תמיד חלשה, נכנעת?"

לעולם לא חזרה עוד אל הכתיבה. גם כתיבת מכתבים, אפילו רשמיים, הכאיבה לה, ויותם, בשקט האופייני לו, לקח על עצמו את ההתכתביות המעטות שנבעו מכורח החיים, וכשהתקשה, התייעץ ברותי, שנאותה תמיד לעזור.

דירתה של רותי היתה גדולה משלה, ומרוהטת בטעם בצבעים בהירים. בהיכנסה שוב הירהרה בכך בפליאה, נזכרת במחשבות הזדוניות שהציפיה כאשר נסתיימו כאן השיפוצים. "מלכודת" לא יכלה אז לשלוט במחשבותיה, "תוכנית הטעיה מורכבת, המכוונת כדי להפיל בפח את הגבר הראשון שייקלע למבוכי הצבע והרכות הנפלאים האלה." וגם, "כאן לא יתרוצצו לעולם ילדים אחוזי להט קרב, שפניהם וידיהם מרוחים בשוקולד, והם אווזים בידיים קטנות ולא בוטחות כוסות נייר מלאות עד גדותיהן במיץ פטל. כאן לא ייערכו לעולם ימי הולדת המוניים, שלאחריהם ניכר צורך דחוף להחליף את הריהוט, ולצבוע מחדש את כל קירות הבית." כמעט הכעיסה אותה העובדה שעלה בידי חברתה לתכנן את הכל לבדה, מבלי להיעזר באיש, ולהגיע לשלמות שכזו: רכות ורוגע מקדמים את פני הנכנס. צבעי הירוק הבהיר והסגלגל השקוף כמעט, מתרפקים באלגנטיות בחיקו של שפע הלבן שמסכיב, ספות, קירות, רצפה. אריחים גדולים ועליהם, לרגליו של חלון ענק שמסגרתו מתכת צבועה לבן, פזורים מספר סלים רחבי מידות ונמוכים, מרופדים בבדים רכים, זרועים פרחים תכלכלים זעירים וצפופים, מקום לחתלתולים פרסיים להצטנף. הקנאה היתה נהירה לה גם אז. לא רק שהיא עצמה לעולם לא היתה מצליחה ליצור תפאורה הרמונית כל כך לחייה, היא גם לא יכולה להרשות לעצמה, כפי שיכולה רותי, לשנות את הצבעים בעולמה מבלי להתחשב בכיסו או בטעמו של איש. לה היה יותם, וכיסה היה, כתמיד, ריק.

"היי, הלכתי ברגל," התנשפה בהיפתח הדלת. "קר בחוץ, אני קפואה." רותי עזרה לה לפשוט את מעילה. חיוך חם האיר את פניה, והיא הולוכה אותה במחווה נדיר של רוך, כמי שמוליך זקנה שברירית, אל כורסת העור הלבנה, שהוכנה מבעוד מועד לצד תנור הגז המפיץ חום נעים. היא צנחה לתוכו,

שאריות של אשם נשרו ממנה במהירות, והיא חשה עצמה קלה יותר, כמעט מרחפת. יותם השתק והביט בהן, פיו מעוות ועיניו פעורות באימה.

מאז השתנה משהו ביחסיהן. אולי חשה רותי בקור שנשב מבדידותה, ואולי ראתה פתאום את עצב הבדידות באור אחר, שכן בדידותן כמעט תאמה עתה. דבר מה חדש, מעין ניס דקיק של רחמים החל לחבר בין נפשותיהן.

עדיין כתבה אז מדי פעם, אולם הבדידות והצער, ואולי יותר מכל הפחד — הכריעה, וסימנו את ראשית כניעתה. מפולשת, מבוססת בקנאתה וחרדתה, הפכה כתיבתה לקרייה ומרושעת, וסגנונה ניהיליסטי ואפוף שטנה. רותי, שלה נתנה לקרוא סיפור קצר פרי עטה, טענה שמאז ומתמיד היתה כתיבתה ביקורתית, ודבר בה לא השתנה למעשה, אולי התחדדה מעט. היא עצמה חשה, שסיפוריה האחרונים ניחנו בדיוק ועוצמה שלא הכירה. הרומן שהחלה בכתיבתו יכול היה להיות מצוין. ובכל זאת לא עלה בידה להתגבר על הפחד. ים של תירוצים סבב אותה והלך ונערם במוחה, מקדם כל בוקר של כתיבה, שהופך לצהריים, שנגרר לאחר-הצהריים, שלאחריו היתה נמלטת מן הבית מבלי לשוב עד שעת לילה מאוחרת. כל כך יראה מן המכונה, עד ששכללה עצמה בתרגילי חמקנות עצבניים מפני האויב האורב לה מאחורי כל פינה מפיונות הבית.

הדפים נותרו בלובנם הקשה, וימיה ארכו והלכו. יותם למד לחיות עם צערו, ממש כפי שהבטיח, והיא נרשמה לקורס התפירה הראשון. את מקומה של מכונת הכתיבה תפסה על שולחנה מכונת תפירה ישנה ששאלה מרותי. היא נרתמה למלאכה במשנה מרץ, יושבת שעות על גבי שעות ליד המכונה, סוחטת את דוושתה בשקדנות פראית. תוך מספר חודשים עלה בידה לתפור לה וליותם מלתחה חדשנית ומגוונת, ומשסיימה את מלאכתה, הטילה עצמה על מיטתה, (היה אביב ויותם היה כטיול שנתי של בית הספר, שאם לא כן לא היה מניח לה "להשתפף", כפי שכינה את חולשתה), ובכתה במשך יממה תמימה, כיודעה שתמו לה ימי הכתיבה לעולם.

יותם שב מהטיול מאושר ועמוס חוויות, מוכן לחבקה ולספר לה הכל, כפי שעשה תמיד. למראה הצער והאכזבה שנקו בעיניו בעומדו בפתח חדרה, מתבונן בה מוטלת כעובר חסר אונים על המיטה, התכווצה עוד בתנוחתה, ברכיה נוגעות במצחה, וביקשה להיעלם.

הלילות הפכו ימים, והימים נמחו ברמעותיה. יותם התרגל עד-מהרה למצב החדש. הוא היה ממחר לשוב הביתה, מגיש לה דבר מה לאכול, מסדר מעט את הבית, ומנסה לעודדה בסיפורים מבית הספר. כמבוגר סעד אותה, נתון כל כולו לעניין, מבלי להתלונן. להיפך: ניכרה בו מעין שלווה, אפילו מלאות, כאילו ציפה למשבר הזה, והוא יודע שמוטל עליו להוציאה מתוכו בשלום. לעתים אף נדמה היה לה שהוא נהנה לתמוך בגופה השברירי בהושיבו אותה לעת ערב בכורסת הטלוויזיה, מכסה את רגליה בשמיכה, משמחה לרגע בצלוחית גלידת שוקולד שאהבה. את חבריו (למעט אחד שהביט בה מבועת בעוברו ליד חדרה, קולט בזווית עינו את צלילתה השרועה בחושך), את משחק הכדורסל שכל כך אהב, את הכל נטש למענה, ממתין בשקט שייטב לה. והיא, מיחוישים תוקפים אותה בכל גופה, אולי מייאוש, אולי מחוסר תנועה, היתה שרועה על גבה במשך רוב שעות היממה, כוהה בחלל שהשתקף מן המראה התלויה מול מיטתה. כשרכן עליה לנשקה היתה מלטפת את ראשו, ויותם היה מיטיב בתנועות איטיות את שמיכתה. היא ראתה עד מה רחבו כתפיו, וזרועותיו מלאו שרירים. כעבור זמן רב, כשהרהרה באותם ימים, נטתה להאמין שהמשבר שאליו נקלעה ארך משום שיותם דאג לה כל כך. הוא לא גילה שום סימני מצוקה, והיא שוכחת את עצמה, התרוותה בצערה, ומיאנה לעוזבו.

יותם היה זה שהחזיר אותה אל החיים. ואם במתכוון או משום שבא הזמן, הוא התאהב לראשונה, והיא נאלצה להרפות מן הייאוש. ממיטתה היתה צופה בו מיטיב את חולצתו בתוך מכנסיו, וסורק בתנועות ארוכות את שערו השחור, הנפלא, כשלחיו סמוקות מהתרגשות, וחיוך דק, אווילי משהו, נח על פניו. בטרם חמק מן הבית, היה מעיף בה מבט מתנצל, אם כי מרוחק, ושוכח להיטיב את שמיכתה.



לבה, ומבלי משים, כילדה נזופה, מיהרה לתקוע את המזלג בבשר הלבנבן, המפולפל, והכניסה לפיה חתיכה גדולה מדי שהתקשתה בבליעתה, למרות שהיתה רכה והתמוססה בפיה. דמעות חנקו את גרונה, ורותי הבחינה בכך. היא מיהרה לעברה, כורכת זרועותיה סביבה, דבר שלא עשתה מעולם, ושתייהן קפאו כך לרגע, נדהמות מן המגע הזר. נדמה היה לה שרותי עומדת להרפות את חיבוקה. והיא, כאחוזת טירוף, מוצפת כל כולה ביגון וחרדה, תפסה בחוזקה בזרועותיה, משעינה עליהן את ראשה, מתייפחת מרה. נדמה היה לה שהיא בוכה על הכל: על אורי, על יותם, על הכתיבה, על כך שמעולם לא כרכו רותי והיא זרועותיהן זו סביב זו. רותי ליטפה את ראשה ברכות, בתנועות ארוכות ואיטיות, וגם גופה התרכך עתה, אימהי, בעומדה מאחוריה. היא השעינה את לחייה על ראש חברתה, ולחשה, "בואי, נשב שם." בהתרווחן על הספה בין פרחי החמה שהאירו את הבד הרך כבר נרגעה מעט. היא הניחה את לחיה הדומעת בחיקה של רותי ובכתה עוד, בדממה. רותי נגעה בשערה וחיכה. קו ענוג עיגל את חיורון לחייה, והיא השתוקקה לשלוח את ידה כדי לחוש כמלאותן הנדירה. קולה היה שליו להפליא אם כי רפה. "יותם התקשר אחר הצהריים," לאטה מבעד למסך הדמעות, "הוא נשמע כל כך רחוק."

הן הביטו זו בזו. רותי שתקה. שתיהן ראו את הכתם שהלך והתפשט על מכנסיה של רותי. היא חשה שהיא הולכת ומיירונית, שהיא הולכת ונעשית קלה יותר, מתפרקת ממשא מעק ומאיים. ועם כל דמעה שנשרה ונספגה בגינס השחור היא וותיקת. כמו דם ממלא עכשיו את מקום המים. לרגע חשה שזיא שלמה: בבדידותה, ככמיהתה, בהיותן יחד. ובכתה עוד.

גם כחושך, בלכתה הביתה, האפירו השמיים. לא שחורים ממש, וגם לא לבנים. היה קר בדירה, והיא הדליקה את התנור, מחממת את כפות ידיה מעליו. מהוססת צעדה לעבר חדרה, ובדרך נמלכה בדעתה, ופנתה למטבח להרתיח מים לקפה. אחר כך ניגשה לחדר והדליקה את האור. מבטה נח, שליו וישיר, על המכונה, וערימת הדפים הצרורים בחבל דק לצדה. אחר כך שבה ומיששה את המתג. חושך השתרר, והיא עמדה שם עוד רגע, עד שנשמעה שריקתו הצורמת של הקומקום. ■

מחבבת בשתיקה את כוס הקלוואדוס שהניחה רותי בזהירות בין אצבעותיה.

"כן, ממש קר. גם בבית. חזרתי לא מזמן מהעבודה, ובקושי יכולתי לסובב את המפתח, האצבעות שלי היו קרח." רותי התיישבה לצדה על הרצפה, שולחת ידיה אל האדים החמים שפלט התנור, כמו לתת חיזוק לדבריה. "אז מה שלומך?" שאלה כמעט בלחשישה, והניחה יד כבדה, רוגעת, על ברך חברתה. מגעה הסב נועם.

הרוך שנהגה בה רותי הפליא אותה, והיא חשה שלחיה מעמיקות גונן. לפתע, אולי לראשונה, נחה על רותי עדינותו הנפלאה, המבוששת של החדר המואר בצבעי הערב. אמנם עם השנים חל ריכוך מה ביחסיהן, ואף רותי, דומה, לא היתה עוד קשה כבעבר. אולי נותנת בה הזדקנותה הערירית את אותותיה. עתים אף מלמלה משהו בדבר היותה חשוכת ילדים, ועצבותה, שריככה את תויה, קירבה עוד ביניהן. אמנם לא נשכחו ממנה ימיה הקשים, ימי מותו של אורי, היטב היא זוכרת כיצד החרידה רותי את מה שממילא עמד רופס ביניהן. ואולם שנים רבות עברו מאז. רותי, בדרכה, לאט, הושיטה לה יד, עיגלה את זרועותיה הגרמיות סביב כתפו הילדותית של יותם, ולא פעם אף שימשה אשת סודו. כשהיה יותם בתיכון, נהגו לבלות את ערבי הקיץ על שפת הים, והיא היתה צופה ברותי ויותם המזנקים למים, מיוזעים ממשחק קטקות ממושך. על מפה אדמונית שפרשה על החול הניחה את הכריכים לארוחת הערב, והמתנה לשוכם. עדיין היו תקופות שניתקו זו מזו במרירות, אולם אחר כך היו מפצות על הניתוק בלילות ארוכים ומהנים של קרבה. ולמרות שמעולם לא השירו מעליהן לחלוטין את הדוק המעיב על יחסיהן, אהבו שתיהן את הרוגע שהתרווח לו יותר ויותר במחיצתן.

ממקום שבתה ראתה את המטבח שהשתקף כמראה התלויה בפנינת הכניסה. דמותה הצנומה של רותי הרכונה מעל תבשיליה, שואפת בהנאה גלויה את הניחוחות המתרוממים מן הסירים, אמרה ברירות. לפתע נזכרה שגם לה אין עוד למי לבשל.

מרירותו הדקה של המשקה הזהבהב חיממה את קרביה. היא רחשה לו חיבה מרובה, נוסטאלגית. הוא הזכיר לה את הטיוול לאירופה, שבעקבותיו החלה את קריירת הכתיבה המפוקפקת שלה. זה היה לפני יותר מעשרים שנה. טיוול ארוך ומתיש שסופו בביתו של דודה על אגם זינבה. שם, מאחורי חלונות חורף כפולים, הניבטים מלמעלה על העיר הקבורה תחת המעטה הלבן, לימדה אותה דודתה את סודות המשקה הנפלא.

מדי יום, בטרם הוגשה ארוחת הערב, נהגו להתרווח בכורסאות העור הרך, המהוה, ולגמוע באיטיות מן המשקה שניחוחו התפוחי מציף את הנחיריים והוא נתון בכוסית עגולה, שכובד משקלה תואם את החמימות המחלחלת ופושטת באיברים המנומנמים. ממול נברו הסנאים בכפותיהם הקטנות כנוצים החשופים, מתעלמים משמי הקובאלט ההולכים ומטשטשים את עצי הפארק.

שקיפותו הקשה של החלון התרככה מעט עם בוא הערב. רותי הדליקה אור במנורה שניצבה לצד הכורסה הלבנה. אורות הבניינים על קו המים משכו פסי כסף שנבלעו כחושך על הים. "עוד מעט נאכל," אמרה רותי ונעלמה במטבח, מותירה אותה מנומנת בכורסתה, מהרהרת ביותם, המטייל עתה תחת שמי הערב המכוכבים של רומא.

אמש, לפני שנכנסה למיטתה, נברה בערימות הנייר שכתחתית ארון חדר השינה, ומתוכן שלפה את זו שכינתה, צרורה בחבל דק, "רשימות דניאל". מעולם לא הצליחה למצוא שם מתאים לרומאן שלה. הסתפקה ב"דניאל", למרות שלא אהבה את השם. קול חבטה עמום עלה ביחד עם ענן האבק שהיתמר משולחנה, עליו הטילה את רשימותיה. לצדן פינתה מקום למכונת הכתיבה.

מזמן לא היה שולחנה כה עמוס. לרגע נעם לה המראה, אולם בחולפו, חשה שהיא הולכת ומוצפת, עומדת להיכלע בתוך ים של אימה שהכירה היטב. כלילה בהתה בחשיכה, מתייסרת, כמו פעם, בצער הענוג, שבאמצעותו נהגה לאגור כוח למלחמתה בדפים הלבנים, הריקים מאותיות. הפעם היה הפחד גדול מתמיד. "תאכלי משהו," האיצה בה רותי בראותה את המזלג מהתל כלולייניות בנתח הפורל הצלוי המונח בצלחתה. "מה, סתם טרחת?" שמץ מרירות נושנה שנשזר בקול חברתה הדהיר את

# 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

ספרי עתון 77

## עֵתוֹן 77 – עדיין במחיר הישן מנוי מתנה ומנוי לעצמך

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

המשך מעמ' 5

שהרבו להופיע בספריה הקודמים. האמירה בספר הזה היא יותר נקייה, יותר סגולית, יותר ישירה, ועם זאת גם יותר כללית ועל כן גם יותר יוצרת הזדהות, מאשר בספריה הקודמים. "אמא עם ילד" הוא ספר חזק, מצמרר ומכאיב, שאינו מעמיד את האינטליגנציה של הקורא במבחן, אלא דוקא את ה"אנושיות" שלו, את יכולתו של הקורא להרגיש ולהזדהות. ■

אל הגוף עם פקחת העיניים, נראה לי שיש בזה משום נחמה. אבל קשה לסכם את הספר הזה כספר של נחמה. זהו, כאמור, ספר שנע בין תחנות של סבל. דליה רביקוביץ ממשיכה כאן את מכלול יצירתה וחורגת ממנו כלפי מעלה. הספר הוא יותר אחד מספרים קודמים. יותר מגובש. כל הדברים מתקשרים כאן בלא ריבוי קישורים ומטאפורות,

זה מבקשת המשוררת מירושלים, ומבית לחם, מההרים הגבוהים, מהרוחות, מהשטפונות, משיחי המדבר "השיבו לי את הילד שלי", כאילו הילד הוא תמצית החיים האמיתיים, וכאילו יכולים השלג, או ירושלים או "נכעול רוה כורס" להשיב לה את ילדה "כמו שהנפש חוזרת לגוף עם פקחת העיניים" (עמ' 44). ואם אכן מרגישה המשוררת שהנפש חוזרת

השמש, בכל זאת, "שולח אליה קרניים שופעות רחמים...", והמ- שורת – "איך נפשי נקשרה בנפשה. בגלל משך החיים, / בגלל משך החיים" (עמ' 21). וזה מה שיש. ויש בו גם מעט מעט חסד. שיר אחר, שאף שהוא מדגיש את האין, דומה שבכל זאת ישנה בו איזו מידה של חסד, הוא השיר הנפלא, סמוך לסיום הספר, "עם פקחת עיניים". כשיר



# תשובה לשפיק חביב על תרגומי לשירו של ניזאר קבאני



ל תרגום מושך אליו את אש-הביקורת, וביחוד שירה, המהווה בעיקרה מטרה נוחה למיפגע. מר שפיק, בעיתון "פל-אלערב", מתייחס בביקורת לתרגומי את שירו של קבאני ("עתון 77" 148-147). אנסה אפוא להשיב לו על עיקרי דבריו.

ראשית, פותרת השיר שונתה במקצת על ידי: "לתור אחרי שדיים אפריקניים", ואילו במקור נכתב "עיון ב... וכולי". מר חביב טוען שהשתמשתי במושג של תיירות וכדומה. לא דובים ולא יער, אילו התמצא בלשון המקרא, וביחוד בספר "במדבר", היה נוכח לדעת שנתתי לשם גוון אירוטי, מעין "לחם סתרים", ההולם כל כך את השיר. ראייה לכך אהבה זו, הנידונה כשיר, והאסורה עליו, כפיכול. שנית, כאשר ל"עץ העולה מתהום-הנשייה" — איני מוצא כל פסול בין באהבה לאסורה ובין בעץ הנטוע עמוק בלב המשורר, ואפשר שהוא הדחיקה במודע.

שלישית, כאשר להערתו בעניין פניית המשורר לאשה, בהיותה "כְּתוּבָה בספרי הפישופים" — הריהי סבירה ומתקבלת על הדעת. רביעית, כאשר לאשה השוכנת "בסוד העתיד" — מה פסול בהוספת ה"סוד" הנעלם, שהרי לכך נתפוזן המשורר, והרי אמרו קדמונינו שהמתרגם פצונו, כלומר מלה במלה, הריהו פְּדָאי. חמישית, כמה שורות נשמטו, לצערי, מן הנוסח המלא, הואיל והנוסח

שנמצא בידי היה קטוע, ולפיכך לא תרגמתי. ששית, הערתו בדבר האשה, ש"יד לה כמעשה-המרכבה של האש והעשב" מגוחכת. הוא טוען, ששילבתי את מרכבתו של אליהו הנביא, שעלה, כידוע, בסערה השמימה. הוא מבסס, כנראה, את "טענתו" על כך שאלהו נרמז קודם לכן בתואר "הירוק", והרי הוא ידוע במסורת האסלאמית בתואר זה. הוא טוען, שאינני יכול להשתחרר מן המשקעים והאגדות הרחיות של מסורתנו. מסתבר שטיעוני מצויים מן האצבע: והלא בקוראן מופיע אליהו הנביא שלוש פעמים, בשם אליאס, ולמה יצא עלי הקצף? בעקבות המשורר הוענקה לה, לאשה, מעין הילה של מסתורין, והיא נעשתה שותפה, כפיכול, למעשי-בראשית. ואילו היה מר חביב מתמצא בלשון העברית על כל רבדיה, בתורת המסתורין שלנו, וביחוד בספר "יחזקאל" היה נוכח לדעת שדבריו מופרכים מעיקרם.

לאמיתו של דבר הייתי מתייחס להערות נוספות שבמאמרו, אך נמנעתי מעשות זאת במפורש, שכן הארס המפפעפע בדבריו, הלשון היוהרתנית והשחוצה והזולזל במורשת תרבותנו — עוררו בי שאט-נפש. קצת ענווה אינה מזיקה, אישי המשורר. ומן הראוי שמר חביב יתן דעתו על דברי הנביא, עליו התפילה והשלום, שאמר: "וְאֵל תִּתְהַלֵּךְ בְּרַגְלֵךָ גֵּאוּה, כִּי לֹא תוּכַל לְפַלֵּחַ אֶת הָאָרֶץ, וְלֹא תִגְבֶּה בְּקוֹמָה עַד הַיָּמִים" (פרשת מסע הליל יז 37) — ודי לחכימא. ■

## המשך מעמ' 21

הלל מפאריטש, מראשוני חסידי חב"ד, על תנועת הראייה שיש בה לפחות שלושה כיוונים של 'רצוא-ושוב' — כשהלב רץ אל בוראו, ו"שב" למקומו בקצב הדופק: מן העין אל החפץ, מן החפץ אל העין, ועוד משהו שחוזר מן החפץ, המקביל למהירות האור, והוא תכלית חיבור התנועה עם המנוחה).

והנה, על-פי חז"ל, מציאה היא תמיד בהיסח-הדעת; אינך יגע בה ואינך משקיע בה; ואילו על-פי הבעש"ט, כל מציאה מרמזת על תפקידו של המוצא לברר את הניצוץ שִׁכְחָפֵץ הנמצא, כלומר: להשתמש בו בקדושה. כך בשיר שלפנינו: הימנעותו של המוצא מביורר הניצוץ שב"חבילה", מרמזת על תחושה של חמצה. כך יש כאן משחקי לשון-נופל-על-לשון: חִבְלָה — חִבְלָה; (יש כאן עוד אסוציאציה, עם "חבילה" מלשון 'עקוד', קשור, כאשר בקבלה נקרא עולם זה של רצוא-ושוב בשם "עולם העקודים" — הקבולים).

ואולם, לעניינו; על-פי הקבלה והחסי-דות, דָּבָר הוא בבחינת נמצא (מציאות) רק אם נמצא מי שמזהה אותו; ובשיר שלפנינו, כל זמן שהמשורר לא זיהה את החבילה, הימצאותה במציאות היא בבחינת נוגע-ואיננו-נוגע, אותו מצב התחיות של הרצוא-ושוב, שעל-פי החסידות הוא מקור מלחמת

הקיום. אלה הן רק דוגמאות ספורות משלל הדוגמאות שההתבוננות בהן מאששת ביתר-שאת את הקשר שאינו ניתן להפרדה, להבנתו, בין שירת גלבע לקבלה החסידית.

ככל שאתה חודר עמוק למעבה היער הבראשיתי של שירת גלבע, באמצעות הכלים הקבליים-החסידיים, אתה נדהם לגלות עד כמה עשויים כלים אלה — אם משתמשים בהם במהימנות — להתיר סבכים אסוציאטיביים בשירה מורכבת זאת, אשר אוצר נושאים, דימוייה ומוש-גיה, נראה כאילו נחצב מצור מחצבתה של הקבלה החסידית, אם כי, בדרך העיבוד האישי והשירי של אדם ומשורר חילוני, מודרני שבמודרני, כאמיר גלבע. ואולם, אין מנוס מן השאלה: האם כל הקשרים האסוציאטיביים הללו בשירתך, החופפים כפתור-נפרח מוטיבים כה רבים בבניין-העל ההווי של הקבלה-החסידיית, היו מודעים למשורר? התשובה לשאלה זו היא, שבחלקם, בחלק הסוד שלהם, הידוע לו, אך הנעלם מזולתו — היו קשרים אלה מודעים לו; שכן, מסתבר לנו מעדויות שהשאייר בכתב, שגלבע טרח לחפש ספרי חסידים וינאים ולעיין בהם, ושהפן המיסטי של החסידות היה קרוב ללבו. כמורכב, סכיר להניח,

שגלבע האמין במעין סמיכה אישית, שניתנה לו מראשית צעדיו בשירה, וסברה זו מתחזקת לאור הסיפור על הפלאי-המשולח שנקרה בדרכו משבא לעיירתו להיפרד ממשפחתו לפני עלייתו לארץ, ב-1937. גלבע סיפר שונות. זה פעמיים, בשתי גירסות שונות. האחת, ב-1966, עבור לקסיקון ספרותי אמריקאי, והשנייה ב-1982, במסיבה במערכת הקיבוץ-המאוחד, לרגל זכייתו בפרס-ישראל. כיך התיאור הטובה עליו, מתאר גלבע כיצד אחד יהודי, ג'ינג'י, בעל זקן ופאות (בגירסה המוקדמת הוא מכנה אותו "פלאי" ובגירסה המאוחרת הוא מכנהו "משולח"), אשר "שתי עיניו נצטלבו אלכסונית במקוד מסוים והתזו רשפי אש לוחשת", צץ לידו "כמו מתוך ערפל" או "כמתחת לאדמה", קווקו בקיסם על-פני כף-ידו הפתוחה, ובלשון מקוטעת ועילגת דיבר על גורל איום הצפוי לבני ביתו, ותוך כדי כך מלמל "אתה אחד שתישאר", ניבא לו את עתידו כמשורר, "ונעלם בו במקום כלא היה".

עם כל זאת קיים בשירת גלבע גרעין מוצק, שנעלם גם ממנו וגם מזולתו ואשר אותו לא ניתן לפענח בשום כלים שבעולם; שהרי כגרעין זה טמון הרז של היצירה, אשר הנעלם שבו הוא למעלה מטעם-ידועת. ■

1. "דאמר ר' יוחנן משום ר' שמעון בן יוחאי כל תלמיד חכם שאומרים דבר שמועה מפיו בעולם הזה שפתותיו דובכות בקבר" (מסכת יבמות, צ"ג ע"א).
2. נאמר ב"זוהר" שהשורש של ה"לא" תעשה" נבוה מהשורש של "עשה", שהוא בכחינת ביטול מוחלט כשם; "לא" הוא היפוך אותיות של המילה 'אל' ועל-פי הקבלה החסידית "לא" הוא מצב מופנם, של אור פנימי המסתפק בעצמו. מור-מזל.
3. ראה ניתוח מפורט של השיר מבחינת הקשריו עם הקבלה החסידית, בפרק "חידה ליתרון" בספרי "החיים, האצילות", בהוצאת הקיבוץ-המאוחד, 1988.
5. מוסד ביאליק, 1980.

# סטודיו

כתב עת לאמנות

## תלוש למנויים

לכבוד  
"סטודיו" המרכז לאמנויות גבעת חביבה  
ד.ג. 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**  
מוני לחו"ל: 110 ש"ח לא כולל משלוח.

שם משפחה \_\_\_\_\_  
כתובת \_\_\_\_\_  
מיקוד \_\_\_\_\_ טלפון \_\_\_\_\_  
חתימה \_\_\_\_\_ תאריך \_\_\_\_\_

צלם ושלה צלם ושלה צלם ושלה צלם ושלה צלם ושלה צלם ושלה

# 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 \_\_\_\_\_ טלפון \_\_\_\_\_  
חתימה \_\_\_\_\_ תאריך \_\_\_\_\_

פרטי שולח המתנה:

שם משפחה \_\_\_\_\_  
כתובת \_\_\_\_\_  
מיקוד \_\_\_\_\_ טלפון \_\_\_\_\_  
חתימה \_\_\_\_\_ תאריך \_\_\_\_\_

צלם ושלה צלם ושלה צלם ושלה צלם ושלה צלם ושלה צלם ושלה



## תיאטרון בית ליסין

### נומה עמק

מאת יהונתן גפן  
בימוי: אלדד זיו  
תפאורה: אבי שכוי  
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 שכוי ■ תלבושות: ענת מסנר  
משתתפים: מני פאר, אסנת ווישניסקי, ליה דוליצקיה, נירה רבינוביץ,  
נורית כהן, שחקן אורח: אברהם מור

### האוכסימיסט

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 אורגל

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

### המלך

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

### קומיקאים

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 אינויר

## חיים ברנס

יו"ר ארגון עובדי קופ"ח

# הנהלה שתפטר עובדים תעלה על שרטון

במשעשע שנה שלטונו, הליכוד יצר לקופ"ח של ההסתדרות דימוי שלילי, וכך גם הרופאים שתרמו את חלקם בסחבת.

בשנים האחרונות גדלה תופעת ה"רפואה האפורה", ולדעתי יש לעקור זאת מהשורש. אבל הנהלת קופ"ח לא מלאה את תפקידה, כשאפשרה לרופאים לעסוק בעבודה נוספת מחוץ לתפקידם, ולא דאגה למנוע זאת באופן חד-משמעי, כפי שהיא עושה במקרים של סקטורים אחרים.

אני לא נבהל מחילופי הנהלה בקופ"ח. להיפך, אני חושב שיש מקום לשינויים – בתנאי שתישמר רמת השכר של העובדים ויישמרו התקנים. אם ההנהלה תפגע בכך, היא תעלה על שרטון ולא תצליח לרדת ממנו. כמוכן, עובדים שאינם ממלאים את תפקידם נאמנה – יפוטרו, אבל לכלל העובדים במערכת הבריאות יהיה דין אחד והאינטרסים שלהם יישמרו.

אני מצפה מהממשלה שתכיר בגירעון של קופ"ח כגירעון של הממשלה – כלומר של העם שצריך וקבל בריאות. הגירעון נוצר באשמת ממשלות הליכוד, שהתנערו מתקציב המערכת, ומוכן שציפינו שתבוא ממשלת העבודה עם כל ערכי הסוציאליזם שלה, ותתקן את המעוות.

כחבר מרכז, אני מאוכזב. נכון שגירעון של 2.5 מיליארד ש"ח הוא גירעון גדול. אבל הסכום הצטבר במשך שנות שלטון הליכוד. היום מאשימים אותנו בחוסר יעילות ובחוסר ניהול תקין, אבל כל הנהלה שהיא לא תוכל לתפקד בלי הזרמת כספים של הממשלה.

יש לזכור, שאנו מספקים שירותים ל-3.5 מיליון נפש, כולל עולים מבריה"מ ומאתיופיה. כך שלמעשה, הממשלה אינה נדרשת לסבסד את קופ"ח – אלא לסבסד את האזרח הנזקק לשירותי בריאות.

לדעתי, במדינת ישראל קיימת מערכת רפואה ציבורית בין הטובות והמתקדמות בעולם. צריך לשמר ולתקצב אותה, וככל שימהרו – כן ייטב. אני מצפה ליותר יוזמות ממשלתיות לכיוון קופ"ח. חשוב שהממשלה תראה בה נכס לאומי ולא נכס פוליטי השייך למפלגה או להסתדרות.

מאז עלייתי לארץ, מלוב, ב-1950, אני חבר הסתדרות, ולמעשה גדלתי עם מפלגת העבודה ועברתי עמה כברת דרך ארוכה.

אני נכה צה"ל, ולאחר פציעתי, ב-1956, התחלתי לעבוד בבית החולים "קפלן". כיהנתי כיו"ר ועד העובדים בבית החולים במשך שנים, אח"כ במזכירות הארצית של עובדי קופ"ח ועכשיו – זו הפעם השלישית שאני נבחר פה אחד כיו"ר ארגון עובדי קופ"ח.

ארגון עובדי קופ"ח הוא אחד הארגונים הגדולים, ומכיל בתוכו תשעה-עשר סקטורים – מנהל ומשק, מקצועות פארא-רפואיים, אחיות, טכנאים וכו' – להוציא רופאים. לכל סקטור יש נציגות משלו, וכל יו"ר ועד (כיום יש 47 ועדים כאלו) הוא חבר במועצה, מה שמאפשר לוועדים מעורבות גדולה בקבלת החלטות.

המשבר במערכת הבריאות מאד מדאיג אותי – למרות שאני מאמין שאני, וכלל עובדי קופ"ח נעמוד מול כל ממשלה וכל הסתדרות. הייתי כמוכן רוצה, שתהיה לנו תקופה טובה יותר עם ממשלת המערך ועם ההסתדרות.

בעיניי, קופ"ח היתה מעין "הפראייר של המדינה", משום שהיא נתנה יותר משקיבלה: בהכשרת עובדים – שבעה בתי-ספר לאחיות; השתתפות באחזקתם של חמישה בתי ספר לרפואה בישראל, בתי-ספר לרוקחות, מכוני מחקר, מעבדות וכו'. דברים אלו נמצאים, בעיקרון, בתחום אחריותה של המדינה, והיא זו שצריכה לדאוג להם.

קופ"ח דאגה שבכל יישוב בארץ תהיה מרפאה שבה יינתנו שירותי בריאות, ללא קשר לגובה המסים שמשלמים. זו גם הסיבה להפעלתו של ביה"ח יוספטל, שהוא היקר ביותר במדינה, ושאוני מחזיקים אותו לטובת תושבי אילת וסביבתה. יש לנו מרפאות במקומות שבהם לאף קופה אחרת אין סניפים.

במצב כזה, אין פלא שאנו לא רווחיים. הממשלה היתה צריכה, לדעתי, לסבסד את הקופה, אבל במקום זה, שר הבריאות מתחשבן עם ההסתדרות דרך קופ"ח.

עודד תאומי, יוסי ידין, אבנר חזקיהו

מאת ויליאם שקספיר

אילן דר, יוסף כרמון, סנדרה שדה

נוסח עברי: מאיר ויזלטיר

רמי ברוך, נתן כוגן, מרים גבריאלי

בימוי: עמרי ניצן

שולי רנד, מיכאיל קוזאקוב, יונתן צ'רצ'י

תפאורה ותלבושות: רות דר

אירינה סלזניובה, קרול מרקוביץ, יוסי קאנץ

מוסיקה: אורי וידיסלבסקי

אבי טרמין, יואב ברלב, עפרו אטקין, אלי מגולנו

תאורה: בריאן האריס

יוסי פרשיץ, צופית אלישיב, אמנון דויב, דניאל אנסיס