

הירחון לספרות

# שבתון

• חברה ביקורת • תיאטרון • אמנות •

שנה ט"ז • גיליון 158 • ניסן תשנ"ג מרץ 1993 • 12 ש"ח

שירים סיניים על "מר גורלם של נשים"

שיחת החודש: עם שלמה מנאי

תערוכות החודש

יזהר סמילנסקי: לגרש את הפסיכולוגים

פרק מומן: אשר רייך: חתול הזכוכית

ספרות ופסיכולוגיה - המשך

סימור מיין  
ארבה הדממה

מאנגלית: משה דור



ספרי עתון 77

# הופיע

ספר שלישי בעברית של סימור מיין, מן  
הבולטים במשוררי קנדה, ממוצא יהודי.

## עתון 77

הירחון לספרות תרבות ואמנות

11 חוברות לשנה תמורת 880 ש"ח בלבד

כולל משלוח הביתה

גם בטלפון 5619879 03

ת.ד. 16452 ת"א.



תמונת השער: טינית ברזילי, יגוף שלישי, גלריה בוגרשוב.

**שירה**

5	אילן תורן: שלושה שירים
9	אריאלה בהלול-דימנד: שלושה שירים
15	רוני סומק: שיר
15	יערה בן-דוד: שלושה שירים
18	שירים סיניים על מר-גורלן של נשים. נוסח עברי: אהרון אמיר
22	מחמוד דרוויש: שיר. מערבית: שמואל רגולנט
23	רחל פורמן אלבו: שלושה שירים
23	גד יעקבי: שני שירים
37	למי: קטעים מתוך "מהחור שעות ביום מסוים"
39	אורי יזהר: שיר

**סיפורת**

42	אשר רייך: חתול הזכוכית (קטע מרומן)
46	מכבית אברמוזן: המחיצה (סיפור)
49	ברוריה כהן: בו-זמנית (סיפור)

**מדור מיוחד - ספרות ופסיכולוגיה (חלק 2)**

24	רחל צורן: דיאלוג עם טקסט ספרותי
26	רות גולן: בין המיתוס לממשי ביחסים בין נתן אלתרמן לבתו
38	יוהר סמילנסקי: לגרש את הפסיכולוגים - תגובה

**מסות ורשימות**

16	דוד שגיב: תנוכה בקהיר
----	-----------------------

**שיחת החודש**

20	יעקב בסר משוחח עם שלמה טנאי
----	-----------------------------

**אמנות פלסטית**

40	זיוה רון על תערוכות וגלריות
----	-----------------------------

**ביקורת ספרים**

**סקירות**

5	אריאלה בהלול-דימנד על "איך זינג ווי א פייגאלע" לפנחס שדה
7	רות לאופר על "העבדית היא אשה מתרחצת" לדורית זילברמן
8	דורית זילברמן על "מעשה באוסי" לאמיר צוקרמן
8	שמואל שתל על "בין קודש לטמטום" ליהודה אופן
8	שמואל שתל על "כותב לניגוד ושירים אחרים" לאלכס אפשטיין

**מאמרים**

10	ידידיה יצחקי: בגנות המבוכה ובוכות הטיח - על משה שמיר
12	שלום רצבי: השימוש בכוח ככלי להשגת יעדים - על "חרב היונה" לאניסה שפירא

**מדורים קבועים**

4	לפי שעה - מדורו של יעקב בסר
---	-----------------------------

✂

לכבוד ת"ד 16452, ת"א 61163  
 הנני מבקש להיות מנוי על "עתון 77"  
 לשנת 1993/94

שם ומשפחה \_\_\_\_\_  
 כתובת \_\_\_\_\_  
 טלפון \_\_\_\_\_

מצורף בזה שיק על סך 100 ש"ח עבור 11 גליונות, כולל משלוח

חתימה \_\_\_\_\_ תאריך \_\_\_\_\_

שנה ט"ז • גיליון 158 • ניסן תשנ"ג ארץ 1993 • 12 ש"ח

ITON 77  
 Literary Monthly

Editor: Jacob Besser  
 Managing Editorial Board:  
 Shimon Ballas, Sasson Someth,  
 Ziva Shamir,  
 Vice Editor: Orit Ilan  
 Management and Graphic Design: Michael Besser

בסיוע: משרד החינוך והתרבות, המועצה לתרבות ול-  
 אמנות הסדרות העובדים הכללית, המרכז לתרבות  
 ולחינוך  
 המערכת והמנהלה: תל"ז 5619879, ת"ד 16452 ת"א  
 המערכת אינה עונה בכתב על פניות כותבים ואינה  
 מתוירה כתבי די אלא אם צורפה אליהם מעטפה  
 מבוילת.  
 חומר יש לשלוח רק בדואר רגיל, כשהוא מודפס  
 ברוח כפול על צד אחד של הנייר. פגישות עם  
 העורך רצוי לתאם מראש  
 גרפיקה ממוחשבת: תמליל  
 לוחות: דפוס ברן  
 הדפסה וכריכה: חבי הכורכים

**עמון 77**

**ירחון לספרות ולתרבות**  
 העורך: יעקב בסר  
 חברי המערכת: שמעון בלס, ששון סומך, זיוה שמיר  
 עורכת משנה: אורית אילן  
 ניהול ועיצוב: מיכאל בסר  
 ניקוד: שמואל רגולנט  
 איור: מיכאל בסר  
 מרעצת המערכת: יצחק אוורבך-אורפן, גילה בלס, נתן זך,  
 א.ב. יהושע, רוני סומק, צבי עצמון, עוזר רבין,  
 ש. גיורא שוהם, אנטון שמאס.  
 המרלי: אגדת הספרים ואמנים לקידום הספרות  
 והתרבות בישראל - עמותה

# גם היום אין תחליף למו"מ עם אש"ף

בניגוד לממשלות אחרות, בעיקר אלו מהליכוד, מבינה הממשלה הזו, שלהתגבר על הטרור ניתן רק על-ידי הגברת תהליך השלום. אבל לממשלה, בעיקר לעומד בראשה, אין די אומץ כדי להסיק את כל המסקנות כולן, הנובעות מן ההנחה הנכונה.

כל ילד, שלא לדבר על מדינאי או איש צבא, מבין, שאין כל דרך להגיע להיברות עם הפלסטינים מבלי לדבר ישירות עם אש"ף. הטיעון, שאי אפשר לדבר שלום תוך כדי פיגועים טרוריסטיים קשים, אינו מתקבל על השכל הישר. כל משא ומתן לשלום, או להסדר, בארץ ובעולם, התנהל תוך כדי לחימה. הלחימה מתנהלת דווקא בתקופת מו"מ, על מנת להשיג יתרונות מדיניים ואחרים בסיכומו.

למען העתיד חייבת הממשלה לעשות הכל באמת ובאומץ לב, כדי להגיע לדיון אמיתי למען הסדר עם הפלסטינים. ולמען ההווה היא חייבת להתמודד בנחישות עם הטרור.

את שתי המטרות האלה יכולה הממשלה להשיג במכה אחת: להצהיר על נכונות לדבר עם אש"ף - בגלוי. התוצאה תהיה גם הפסקת הטרור האש"פי, וגם התקדמות להסדר מלא או חלקי עם כל הגורמים האחרים.

אפילו ממשלת הליכוד הבינה, שאין מפלט מלנהל משא ומתן עם אש"ף. הראיה - הם דיברו אתם, ולא רק במדרדי, אלא גם לפני פרוץ מלחמת לבנון. לעם יש אמנם זיכרון קצר, אבל ניתן להזכיר לו, שהיה הסכם חתום - בתיווך אמריקאי - עם אש"ף, על הפסקת אש באצבע הגליל, שנה לפני מלחמת לבנון. ההסכם כובד במשך כשנה, וישראל הפרה אותו. הליכוד התנגד לכלול רשמית את אש"ף במו"מ הנוכחי (לא רשמית הוא משתתף במו"מ מן היום הראשון), כדי לבלום עד כמה שניתן ולעכב את המו"מ לשלום. וזאת, מתוך המחשבה הפרימיטיבית, שאפיינה כל כך את שמיר וממשלתו, והאומרת, שבמשך הזמן יקרה אולי משהו... או שהפריץ ימות, או שהכלב ימות...

אין מה לעשות. לא היה בהיסטוריה מצב, שעם תחת כיבוש לא נלחם. לא היה ולא נברא. הטרור, בכל מקום, פסק עם חתימת הסכם, כשהזרוע הפוליטית של הנלחמים נוטלת חלק במו"מ. לכך יש צורך באומץ. לממשלה הזאת - אין. אם היא לא תתגבר - תבוא אחרת, גרועה ממנה, ואז אנחנו אבודים. ■

## ספרות ופסיכולוגיה - המשך

בגיליון זה: שני מאמרים נוספים במסגרת המדור "ספרות ופסיכולוגיה", שראשיתו בגיליון ינואר 1993, וכן מאמר תגובה של יזהר סמילנסקי בעקבות מדור זה.

## המלצת עמנו

החמישים, ובהם, כמו באחרים ונקלעים הגיבורים אל רגע של משבר פנימי, מתוכו הם מתבוננים בעצמם ובעולמם.

עודד פלד: חלונות, מרפסת, חצר אחורית - שירים; מטאמורה, סדרת דנה לשירה, הוצאת אופרי; 1993. ספר שירים חדש של המשורר. קובץ אינטימי, המצליח לתת ביטוי לאישי-קונקרטי ולציבורי-כללי. נופים מקומיים ואירופאיים. קובץ שירים אמין.

דאן דאק רוסו: מאמרים; מצרפתית: עידו בסוק; ערך והוסיף מבוא: יעקב גולומב; הוצאת מאגנס; 1993; 235 עמ'

שני מאמרים, "מאמר על המדעים והאמנויות" ו"מאמר על המקור והיסודות לאי-השוויון בין בני-האדם", של אחד מהוגה-הדעות החשובים של דמאה ה-18. המאמרים, שהו תרגומם הראשון לעברית, רלוונטים, כדבריו של העורך, "לכל מי שעדיין העמדה ההומניסטית יקרה ללב, וההשכלה לרוחו".

הירלד שומל: ספר מדרש חדש; הוצאת עם עובד; 1993; 136 עמ'. מתוך מאות העמודים המקוריים של הספר, הכוללים שירים בערכים מאלף עד תיו, מצוי כאן פלח של האותיות כף, למד, מס. זוהי שירה, "המסיגה את הגבולות בין האישי לציבורי, בין המידי לבין ההיסטורי, בין המעוז לבין הוולגרי, וקובעת אותם מחדש באמצעות מיון אלפא-ביתי, מלאכותי." (מתוך העטיפה)

איר אורון: זהות יהודית-ישראלית; ספרית פועלים; 1993; 204 עמ'. בספר - הנושא את תת-הכותרת "מחקר על יחסם של פרחי הוראה מכל זרמי החינוך ליהדות בת-זמננו ולצינונות" - מציג המחבר מחקר אמפירי מקיף, העוסק בשאלת הזהות היהודית-ישראלית. המחקר נערך בסמינרים ובמכללות להכשרת מורים של כל זרמי החינוך הקיימים בישראל, וככזה הוא מציג תמונה מעוררת מחשבה בשאלות היחס בין הדת והלאומיות היהודית, והיחס בין היהדות והישראליות.

מאיה בדרנו: השמלה הכחולה וסוכן הכיטות; סדרת כתב-עכשיו, הוצאת כתר; 1993; 193 עמ'. שלושה סיפורים ומחזה של משוררת - מהזולות והבכירות בארץ. כתיבה חושנית, תוססת ועשירה, עם תפניות שעל גבול הסוריאליסטי.

ברכה גולדברג: הדבר הנורא הקרוי אהבה, שירים; מאנגלית: משה דור וגיורא לשם; הוצאת כרמל. משוררת אמריקאית עכשווית, כותבת גם סיפורים קצרים, לימדה ספרות וכתיבה יוצרת באוניברסיטאות. זהו לקט מרכז ראשון, בעברית, משירתה הלירית. שירים בודדים שלה ראו אור בכתבי-עת ספרותיים, ביניהם "עתון 77".

לורנס סטרן: טריסטרם שנדי, ג'נטלמן; תרגמה מאנגלית והוסיפה מבוא: אסתר כספי; הספריה החדשה, הקיבוץ המאוחד, ספרי סימן קריאה; מוסד ביאליק; 1993. ויקטור שקלובסקי: "טריסטרם שנדי הוא הרומן הטיפוסי ביותר של ספרות העולם". אורי אלטר: "השגנו והמבריק ברומנים האנגלים בכל הדורות [...] דווקא הבלטת הסד המלאכותי של הרומן מעשירה את התחינה הבלתי הפוסקת של שצמת הדמיון".

איטאלו קאלווינו: מר פלומר; מאיטלקית: גאיו שילוני; ספריית פועלים; 1993; 152 עמ'. ספר חדש, בתרגום עברי, של אחד מהסופרים המעניינים בספרות המודרנית. בקטעי התבוננות קצרים, הנקראים כ"חידות עצמאיות, בוחן המחבר את העולם שסביבו - ממערכות השמיים ועד געלי הבית - ומאיר אותם באור דק ואינן.

קפקא: סיפורים; מגרמנית: אברהם כרמל; הוצאת שוקן; 1993; 223 עמ'. "הגלגול", "מושבת העונשין", "גור דין" ו"אמן הצום" הם רק חלק מסיפוריו הידועים של קפקא, המופיעים כאן בתרגום חדש (ולספר שנשא בזמנו את הכותרת "סיפורים ופרקי התבוננות"). מעבד לעניין הרב ביצירתו של אחד מגדולי הסופרים במאה ה-20, מעניין יהיה, בוודאי, להשוות תרגום זה עם התרגומים הקודמים.

יורם קניוק: איוב, חלוק נחל והפיל; הקיבוץ המאוחד, ידיעות אחרונות, ספרי חמד; 1993.

איוב, ילד חריג, מצא פיל וקנה אותו ממוכר אלטע-זאכן ערבי ב-50 ש"ח. ומכאן התחילה סדרה של הרפתקאות משונות שלו, של הוריו ושל אחרים. ספר מקסים, לא רק לילדים ולמתבגרים.

דב קמחי: בית חפץ; הספריה החדשה/הקיבוץ המאוחד/ ספרי סימן קריאה; 1993; 295 עמ' (כולל שתי אחריות דבר, מאת דיל אמויאל ומנחם פרי).

פרטום מחדש של הרומן שראה אור ב-1951, פרי-עטו של סופר עברי שכוח, שזכה כאן לתחייה. מן העטיפה: "רומן אירוני, סרקסטי, על שורת מיתוסים רומאנטיים [...] שגם 'האדם העברי החדש' והתקומה הציונית הוא אחד מהם".

חנה בת-שחר: ריקוד הפרפר; סדרת צד התפר, הוצאת כתר; 1993; 176 עמ'. בספרה התמישי של בת-שחר מקובצות ארבע נובלות, שבמרכז כולן עומדות נשים. ההתמזה, הקיום העקר והעמידה בצל חיייהם של אחרים, הם קווי המתאר העיקריים של גיבורות הנובלות הללו.

מירי ורון: הפסקת חשמל; הוצאת הקיבוץ המאוחד; 1993; 128 עמ'. עשרה סיפורים עדינים, הכתובים באיפוק וברגישות, בקובץ סיפוריה השני של מירי ורון. שלושה מהם הם סיפורי כפר, המתרחשים באמצע שנות

פנחס שדה; איך זינג ווי א פייגאלע; הוצאת שוקן; 1993; 45 עמ'

כאילו היתה זאת קופסה קטנסנה, עטופה בנייר צחור, עיטור קטן של פרח עליה, ובתוכה השירים - כך הם מוגשים לקורא, שיריו של פנחס שדה. אבל הפרח היחיד שעל העטיפה מנסה לפרוץ את המסגרת שנקבעה לו וגבעוליו נעוצים בתוך כתם אפור.

במלים נקיות ממטאפורות, ומעט דימויים לא-מורכבים, מתאר פנחס שדה במדויק מחשבות ואירועים יומיומיים. פשטות התיאור, שימוש במלים ידועות ומלים השגורות בפי כל כדי לתאר חוויות רליגיוזיות של הכותב, מצד אחד, והרגשה ממוקדת מאד של תחושת הסוף, מן הצד האחר, הם היוצרים את המרקם המיוחד והאמיתי של השירים בספר: "שמם אחר צהרים מאירה ברוך, הייתי אומר כמעט ברחמים, את הארץ [...] ועולה בדעתי בלי משים שהייתי יכול עתה להיות בחושך. תחת העפר. / ואני אומר בלבי: ברכי, נפשי, את ה'." (עמ' 11). ובשיר: "על שפת התהום של קיומך" מצטלבים שני מצבים אלה ואין עוד הפרדה ביניהם: "על שפת התהום של קיומך אתה עומד. [...] יודע את היותך עלה נידף [...] בתוך כך אתה הווה וחולם [...] ולבסוף ההתחלה היא הסוף." (עמ' 35).

## הכתיבה נעשית בתחושה של ידיעת הסוף, וכל מעשה יומיומי הופך להיות יקר ומיוחד, ונמהל בתחושת הקץ.

ההכרה הרליגיוזית מתגלה בעוצמה בכסות האור העוסף את ההווה, ונעטפת בו גם הוויתו של הדובר: "אבל האור, האור. האור. השעה הוו, בה רושם אני מלים אלה" (עמ' 37). הגוונים משתנים על-פי הזמן ומצב הנפש. ברוב השירים נסוך אור שקט ובהיר: "היא שכבה בחיקי. הוויה של אור. יופי לבן, אשר לא יתואר במלים" (עמ' 6).

השירים אישיים מאד. ישנה תחושה שהכותב משיח עם עצמו, והשירים נכתבים כרהור המוביל להרהור נוסף. דבר מזכיר דבר. "בעברי בשוק מחנה יהודה, / ראיתי צעיפי משי [...] נזכרתי כי בימים עברו קניתי [...] צעיף כזה לאמיי" (עמ' 33).

תיאור החוויה והניסיון לתעד מראות ומחשבות נקטעים ברבים מן השירים כדרך אדם מהסס, אדם המבקש למסור בדייקנות מירבית מידע אישי אך אינו בטוח שמצבו הנוכחי מאפשר לו זאת: "אחר כך קמנו והתהלכנו מעט, כמדומני. אני חושב כי אז [...] ובהמשך: "ואז, באחד הרגעים ההם שכבר איני זוכר מהו [...] (עמ' 6). או: "היה זה כמדומני אריאל ברלבסקי / [...] אינני זוכר את פניה

כלל" (עמ' 9). לכאורה, עלולות היו קטיעות אלה לשבש את רצף השיר ולפגום באחדותו. אך לא כך הדבר כי אם להיפך: הן מוסיפות אמינות ותורמות לרמת הדיוק הגבוהה של השיר - דיוק נקי מכל הצטעצעות וסלסול מיותר של המלה. מה שמועבר, ובעוצמה, הוא האמת הפנימית.

הדרמה בשירים מתרחשת. אבל היא מאחורי המלים, ואלו כאילו משמשות מגן בפני הכאב הנורא. זהו כאב שאינו נצעק בצווחות וברעש קולני. בדרכו השקטה חודר המחבר עמוק אל תוך תחושותיו של הקורא. וכשהוא בוחר דווקא בצירופי מלים שגורים "שוכב מכוון, קצה מיטה", ודימוי פשוט "כמו חיה קטנה" הוא מצליח לגרום להודעות כמעט מוחלטת עם רגשותיו של הדובר, והעוצמה הטרגית מועברת במדויק מן המלים אל הקורא: "אני שוכב מכוון בקצה המטה כמו חיה קטנה / אינני יכול יותר לכתוב שירים." (עמ' 44).

אפיון נוסף נוצר בדרך שבה מקרב ומיידיע אותנו המחבר אל עולמו האישי. בקריאת השיר פוגש הקורא בעולם המוכר גם לו: "נוסעים היינו אז בפולקסווגן הבהיר שלך / מדידתך בקטמון אל מרכז העיר. / סמוך לטרה-למנטה אמרת בדאגת מה: אני אנסה למצוא מקום חניה ליד אריאל. / חנות ספרים ברחוב אגריפס, מול הקולנוע" (עמ' 19). הסיפור הזה, שיכול להיות גם שלי וגם שלך, הופך להיות בהדרגה אישי יותר ויותר. "ואני חייבתי קלות את כתפך ואמרת: נו, באמת. / הלא כתוב בפרוש בישיעהו: "הוי אריאל אריאל קריית חנה דוד [...] התגלגלת ממש. שער הדגן הארוך שלך גם הוא התגלגל, נע / כקמה ברוח." (שם). והקורא שנשחף בהדרגה אל תוך האירוע יכול להיטיב ולחוש בעוצמת הכאב הפורצת: "ועכשיו את מתה. ומאז עברו, כמדומני, עשר שנים. שנות המוות שלך" (עמ' 19).

הכתיבה נעשית בתחושה של ידיעת הסוף. כל מעשה יומיומי קטן הופך להיות יקר ומיוחד ונמהל בתחושת הקץ, אפילו שוק מחנה יהודה, מקום שוקק אדם: בטילו שם לקנות "קילו תפוזים. אולי גם פיתות אחדות" הוא נתקל גם ב"בדל מודעה מרפרף ברוח הקרה ברוך דיין אמת... בצער" (עמ' 15).

## בדרכו השקטה חודר המחבר עמוק אל תוך תחושותיו של הקורא, והעוצמה הטראגית עוברת במדויק.

אין בשירים התרסה - "בטבע הדברים הוא. על-פי מתכונתו של סדר העולם." (עמ' 23) - רק עצב גדול. "איש בסתיו חייו ובוכה". יתכן ומכאן הרצון לשמור על מה שהיכרון לא יוכל להגן עליו: "זכרוני, אהבתי, חי, / אולי מתעתעים בי" (עמ' 9). אולי לעצמו הוא רושם ומודה על עוד שעה, עוד יום ש"אני יושב על מרפסתי. קורא מסה שנזדמנה לידי"

(עמ' 11). אולי לכן הוא מציין ברבים משיריו את הזמן: "היא שואלתני, חרש, מה השעה. אני מביט בשעוני ואומר לה" (עמ' 14). "זה היום הרביעי יורד על העיר גשם גדול" (עמ' 16) "אני רושם מלים אלה על פיסת נייר [...] עכשיו ערב שבת, יום חורף בהיר ורך, כמעט חמים" (עמ' 33).

ונותרת השאלה - למי מוקדשים השירים שכאילו נארוו בעטיפת מתנה.

האם לאמו, שהשיר עליה הוא הפותח ומסיים את ספר השירים הזה, ושבתקופה זו של חייו הוא חש קרבה אליה, ולא רק בתחושות של הנפש. או אולי זה ספר פרידה, מפני ש"חלפו שנים כה רבות, רוב שנות החיים. עכשיו כנראה כבר מאוחר, ואבוד." (עמ' 9).

## אריאלה בהלול-דימנד

# אילן תורן

לאבות ישרון, לזכרו

בְּבֵית קֶפֶה הַפּוֹךְ, פְּסָאוֹת  
רְגִלֵיהֶם מְעֵלָה מוֹשְׁבֵם מֵטָה  
מְכַבְּדִים אֶת הָאֲבָק  
שׂוֹאֲבִים פְּסֹלֶת מוֹץ מִן הַבַּר

מְדוּכָן לְשַׁלְחַן הַדְּרָכִים נִפְתָּלוֹת  
וְעֵשֶׂן הַבְּדִלִים עֹדוֹת לְדִלוֹת  
הַמְשָׁרְפֹת דְרָכֵיהֶ לְדַעַת

חֲבוּט עַד עֶפֶר  
יֵשָׁא הַרוּחַ בְּלַעוֹ לְכָל רוּחַ  
עַד נִשְׁאָר בְּלֹא רוּחַ  
לְצַרְף הַיְקָרוֹת.

## מאזן סתווי

נִכְתָּב עַל גֵּב פְתִיקַת שֶׁל בְּנֵק  
בו עוֹבֵר לְשׂוֹא חֲשׂוֹבֵי הַעוֹבֵר וְלֹא שֶׁב  
עַל עֲקָבָיו.

מֵאֲזֵן הָאֵהָבָה מְצוּי בַחֲסֵר גְּדוֹל  
וְאִין דֵּי בְהַפְקָדוֹת רְגִילוֹת לְזִמְן קֶצֶר וְלִשְׁעוֹרִים  
קֶצְבִּים. גַּם קֶצְבַּת שְׂאִירִים לֹא מְלֵאָה תְשׁוּמָתָהּ  
נִפְקָדוֹת הַשְּׁקֵעוֹת בְּזִמְנִים הָאֲחֵרוֹנִים  
מְשִׁיכַת הַיָּתֵר מְרַקֵּיעָה, שְׁחׁוֹקִים הַבְּלָמִים  
בְּמִכּוֹנֵת הַמְּמוֹן לְמוֹשְׁכִים מִן הַקִּיר  
מְזַמְּנִים עֲדָנִים לְפִי שְׁעָה  
הַפְּרָטִים הַמְּגַנְטִי עוֹדוֹ תִקְף.

## שיר

מֵה שְׁהִיָּה  
כְּאֲבֹן  
צֶלֶל אֵל תוֹךְ בְּאֵר נְשִׂיָּה  
הַנּוֹתֵר  
כְּמֹהוּ פְּנִיחוֹת  
קָל כְּמוֹ שִׁיר  
וְהוּא אֵינוֹ כְּלָה  
מְקוֹרוֹ  
בְּבֵאֵר צְלוֹלֶת הָאֲבֹן.

## עמית גזית

המנהל האמנותי של תיאטרון בית לסין

# המדינה צריכה לתמוך יותר בתרבות

היא שגויה לגבי כל תיאטרון, אבל אנו פועלים במסגרתה. אין ספק, שלצורך לאון את התקציב יש גם השפעה על הבחירות הרפרטואריות. אני לא יכול לצאת להרפתקאות שיסכנו את התיאטרון. כתיאטרון התלוי כל כך בקהל שלו אני חייב למכור תפריט מאוזן. אני יודע, שיש חמרים שלא מתאימים לחלוטין לבמה שלנו - חמרים שאין עליהם קונצנזוס, חמרים המתאימים לקהל מאד אנין טעם, שמחפש פרובוקציות או שיש לו כלים לטפל בפרובוקציה.

בית לסין הוא התיאטרון הנייד ביותר בארץ, ופעילות רבה מאד מתרחשת מחוץ לתל אביב. גם לזה יש מקום בשיקולים של בחירת הרפרטואר. אומר באופן ברור: אני לא מאמין שתיאטרון קיים לטובת עצמו וצריך להתעסק בעצמו. תיאטרון נעשה בשביל הקהל, הוא חייב לגעת בקהל, לרגש ולעניין אותו. כך שאני לא מתנשא על הקהל, אבל אני לא שוכח שיש לי קשרים עם קניינים שקונים את ההצגות, ושהם מחפשים דברים יותר קונסרוטיביים.

יש מגבלות נוספות שנובעות מהתקציב: כמו למשל, העובדה שאין לנו להקת בית, והעובדה שגודל ועומק הבמה שלנו מקשים מאד על העלאת מחזות קלאסיים. הייתי רוצה שתהיה אפשרות להציג בבית לסין יותר מחזות קלאסיים, וגם שיהיה בתיאטרון שלנו ביטוי גדול יותר לצד הנסיוני, לצד של "היצאה להרפתקאות", לחיפוש של שפה חדשה בתיאטרון - דברים שנעשים, אמנם, אבל פחות מכפי שהיינו רוצים.

אני שמח, שהרבה דברים שחרדנו מהם התממשו לטובה. הדבר הכי פחות בטוח הוא מה יגיד הקהל על ההצגה הבאה. מסיבות שקשה לצפות אותן, טעם הקהל משתנה כל הזמן. הייתי רוצה להאמין, שאנו עושים את עבודתנו בכנות. יש בתיאטרון בית-לסין מוסר-עבודה גבוה מאד והרבה התלהבות.

אני מעדיף לחיות בחברה שיוצרת את האמנות שלה, יותר מאשר בחברה שרק צורכת אותה, ובוודאי יותר מאשר בחברה שכלל לא מתעניינת בתרבות ובאמנות. ובהקשר זה, אני גם חושב, שצריכה להיות תמיכה הרבה יותר גדולה של המדינה בתיאטרון ובתרבות בכלל. לדעתי, זו הדרך האמיתית לגרום לאנשים לרצות להישאר כאן, בארץ.

במקורו בן קיבוץ עין-דור. למד בימיו בלונדון, היה מנהל אמנותי בתיאטרון החאן. מביים בתיאטרות שונים - הבימה, הקאמרי, תיאטרון באר שבע, תיאטרון חיפה. בתפקידו כמנהל אמנותי של תיאטרון בית לסין הוא מכהן זו השנה השלישית.

כשהיצגתי את מועמדוּתִי לתפקיד נשאלתי על-ידי ההנהלה, האם אדאג להעביר את המסר של ההסתדרות. עניתי אז, שלא ברור לי מהו - והאם בכלל יש להסתדרות מסר מסוים (וזאת, ללא קשר לתרומתה רבת-המשקל). נראה לי שהמסר של ההסתדרות הוא מאד לא מוגדר, מאד כללי ונמצא בתהליך של השתנות ובחינה מחודשת - כמו המסר של מדינת ישראל. מובן, שישנם אותם ערכים של תנועת העבודה, שעליהם אני-עצמי גדלתי - הערכים ההומניים והדמוקרטיים. אלו גם הדברים החשובים לי ביותר - הדמוקרטיה, הפתיחות לעם השני, הליברליות.

לדעתי, לתיאטרון-גם לתיאטרון בית לסין - יש הצדקה אחת לקיומו, והיא היותו חלק מהצד התרבותי יותר של החברה. וכשאנו מדברים על ישראל, אנו מדברים על חברה שעומדת בפני התמוטטות פנימית, חברה אלימה, שתרבות הדיבור שלה פרימיטיבית והשפה עוברת תהליך של הורדה והתלככות. תפקיד האמנות, והתיאטרון בכלל זה, הוא להילחם על ערכי התרבות. אנו צריכים לעסוק בשאלה - מי אנו ומה תמצית הקיום שלנו כאן. האם אנו נאבקים על צביון תרבותי ודמוקרטי למדינה? מה השפה שלנו? מה הערכים התרבותיים שלנו?

תיאטרון טוב הוא, בעיניי, זה המעלה לדיון בעיות מיידיות וחריפות ואינו מטיח אותן.

מה שמדריך אותי בשאני מכין את הרפאטואר הוא, קודם כל, שתהיה בו איזו אמירה, שתהיה בו צעקה אמיתית הנוגעת לכלל הציבור.

המגמה שהתפתחה בבית לסין בשנתיים האחרונות היא בנייה על מחזה מקורי מוזמן. למעלה מ-50% של הרפרטואר המתוכנן לשנה הבאה הם מחזות מקוריים, ישנה אצל הקהל לגיטימציה מלאה וציפייה למחזאות מקורית.

התקציב של בית לסין (כ-10 מיליון ש"ח) בנוי על 70% של הכנסה עצמית. התמיכה שאנו מקבלים מההסתדרות היא של כ-20% וממשרד החינוך כ-10%. לכן התיאטרון חייב להיות רווחי ולהחזיק את עצמו - ציפייה, שלדעתי

## מקלחת טובה - אבל קצרה מדי

דורית זילברמן: "העברית היא אשה מתרחצת"; הוצאת ירון גולן; 1993.

שישה פרקים ומבוא כולל בתוכו ספרה של דורית זילברמן "העברית היא אשה מתרחצת - פרקים על שירת יונה וולך". לראשונה יצא הספר לאור ב-1990, כשהוא מושתת על עבודת ה-M.A של החוקרת ועתה, "על רקע התעניינות הגוברת ביונה וולך ובשירתה", הוא יוצא במהדורה שנייה ומורחבת; אולי כדי לענות על החסר הקיים והמורגש בהתמודדות רצינית עם שירתה של משוררת מוכשרת ומורה לעתים, שלא ספק פרצה כיוון ודרך משלה בעולמה של השירה הישראלית.

יונה וולך היא משוררת רבת-פנים. שירתה כה מתוחכמת וכה פרועה לעתים, עד שקשה לעקוב אחריה. לכן חשוב נסיונה של זילברמן לפתוח בפני הקורא המצוי והממוצע, חלונות לשירה הזאת, אשר מי שאינו מצוי בה ואינו פתוח דיו לקבלה, עשוי להיתקל בקשיים להבינה.

במבוא לספרה מנתחת זילברמן את הבעייתיות שבהבנת שירתה של וולך, ובכל אחד מהפרקים היא מנסה להדגים פן אחר שלה.

הפרק הראשון - "יסודות רומנטיים ואנטי-רומנטיים" - מטפל באחת הנקודות המרכזיות בשירתה של וולך; הניגוד הבלתי-נמנע בין שירה רומנטית לשירה אינטלקטואלית-אירונית. דרך ניתוח השירים "הגביש היפה", "הו ים, שמיים", "תמימות לא אבודה", "תכלת סמיכה", "ההכרה שלי נמוגה" ואחרים, מגיעה החוקרת למסקנה, שיסודות רומנטיים לא-מעטים משוקעים בשירתה של וולך, בעיקר בצורה אירונית ואנטי-רומנטית, הסותרת אותם ואת היסודות הרומנטיים שבשירה בכלל. כך, למשל, בשיר "ההכרה שלי נמוגה" הופך "הזיכרון המתוק" (או כדבריה על זילברמן: "הגעגועים וההתרפקות של העברי") ל"עצם המציאות" שדרכה להתקיים. והקיום הזה, שבא מכורח ההישרדות, הוא קיום אנטי-רומנטי מובהק - "אני בוכה ומתאמצת ומתאמצת ובוכה" (עמ' 20) - שעליו שואלת המשוררת בשיר הבא בספר "או איפה הלהט"; שהרי להט מציין את הרומנטיקה, ואילו וולך נאחזת כאן בסקרנות, שהופכת לעיקר. בהמשך הפרק ממשיכה זילברמן להדגים ולהדגיש איך הרומנטיקה הצרופה, הופכת לאירונית, לעתים מרה, המובילה למסקנה האינטלקטואלית, האנטי-רומנטית, שהמודעות קודמת לכל דגשה, או כדבריה של יונה וולך "הנהרה אבדה בלבושן" (עמ' 27) בפרק השני של הספר מנתחת זילברמן "מצבים של אובדן כיוונים רגשי", כאן היא מנסה לעמוד על החידתיות



שבשירי וולך ולהמציא לה הסברים ומפתחות. הפרק הזה, ואפשר מעצם טיבם של השירים עמם הוא מתמודד, נשאר סתום במדה רבה. זילברמן אינה מגיעה (בשגגה או בכוונה) לפתרון החידתיות המזוהה שבשירים אלו. כך, לדוגמה, בניתוח אחד משיריה היותר ידועים של וולך, "יונתן", מעלה זילברמן שתי אפשרויות לראות את "האבסורד השירי": האפשרות הגרוטסקית, האפשרית כביכול, והאפשרות המרוחקת, האפשרית אף היא אבל במקום מרוחק יותר, שגורם לקורא ל"אבד את הכיוונים הרגשיים החד-משמעיים" (עמ' 44). ואילו לי נראה שדווקא בשיר הזה מגיעה וולך אל האיתור של האבסורד והאפשרי, והקורא הוא זה הנקרא - לא לאבד את הכיוונים, אלא לאחדם לכיוון אחד שבו שולטים בכפיפה אחת האפשרי-היומיומי (ההצקה לנער) וההקצנה של אותו אפשרי המתבטאת בכריתת ראשו של הנער בענף גדליולה. ואולי כאן המקום להזכיר את שירו היפהפה של גלבוע, "שאלו", שבו מדבר הרובר הנחרד מהראש "נטול הגוף" של המלך,

### יתרונו של הספר בפתח הרחב והמעניין שהוא פותח להבנת שירתה, הלא-קלה, של וולך.

כאילו עודו מלך שלם, והוא קורא לו "שאלו שאלו בוא! בבית שאן בני ישראל יושבים". שוב, כעין אבסורד, שבו המת עדיין חי, ויש טעם לחכות לו.

הפרק השלישי בספר דן ב"שירים קינטיים". שירים, המוגדרים במבוא לספר כשירים שבהם נוצרת תנועה בין החלק המקרי לזה המגובש. תנועה זו, הנובעת מריבוי אפשרויות הפירוש, היא "התנועה הקינטית" (עמ' 69).

בפרק עצמו טוענת המחברת, שיצירת ה"קינטיקה" על-ידי מסירת מידע עודף או חסר הוא אמצעי אמנותי להרחיב את גבולות המשמעות שמעניקה לצופה (או לקורא) האמנות הנידונה. אצל וולך עצמה, טוענת המחברת, מופיעות לא מעט שורות "מקירות" כביכול, שכל מטרןן היא

בחובה אכזבה גדולה, וגם השלמה עם מוגבלותה של התודעה, ממש כמוגבלותה של האהבה. וזילברמן, מצדה, מציעה פיתרון משלה לניגוד הוולכי הזה בין האהבה הנשית התמימה להתפקחות ממנה. לטענתה, וולך בוחרת במנגנון הפיצול (בין "אני" שונים) המגן עליה מפניו, ובו בומן הורס אותה. אינני בטוחה שאני מסכימה עם מסקנתה של זילברמן בנקודה זו. (ראה את השירים "כשתבוא לשכב אתי..." מתוך "ת" הכרה נפתחת כמניפה" אך אין ספק שהיא מעניינת ומעוררת מחשבה, וממש כדבריה של זילברמן במבוא - סבירות מסוימת (גבוהה או נמוכה) אכן יש בה.

שני הפרקים החותמים את הספר "צליל ומשמעות בשירי יונה וולך" ו"משוררים עבריים על ובעקבות יונה

### לנסיון הערכה כוללת של שירת וולך, כמעט ואין הד בספר הזה. אולם אין ספק, שלא ירחק היום וזילברמן - או אחר - ימלאו את החלל הזה.

וולך", הם לדעתי הפרקים הפשטניים ואולי אף החלשים יותר בספר. בראשון מביניהם לא מצאתי כל הערה או הארה החורגת מעבר לבלוט ולמדבר בעד עצמו. וכי מי יכול לחשוב ש"מסתלסלים, רשרושים, פרפורים, רסיסים, מייבכים" וכן הלאה, אינם אוניומטופיאה ל"קולות שאהב לבי" (עמ' 115), ושקטיעת המלים (ה"יצוורה" בלשונה של זילברמן) ב"שיר קדמנותי" אינה הענקת צורה ברורה למדי לקסם בכלל ולקצב המשגל בפרט? והכל, אגב, שזילברמן בוחרת כאן להשתמש בשיריה הפחות טובים, לדעתי, של וולך, כדי להדגים את הקשר בין הצורה למשמעות. ישנם אצל וולך שירים טובים בהרבה, המדגימים לא פחות טוב את התופעות הלשוניות שעליהן מבקשת זילברמן להצביע.

הפרק החותם את הספר, "שאלו שלום יונה", הוא בהכרח קצר ושטחי. ולו מהסיבה הפשוטה, שזילברמן מציינת בפתחה, והיא "שקשה עדיין להעריך את מקומה של יונה וולך על המפה הספרותית". על כך, כמדומני, אין חולק, כשם שאין חולק על כך, ששירתה של וולך מהווה, לטוב ולרע, נקודת-ציון - אם לא נקודת מפנה - בהתפתחותה של השירה בארץ. לנקודה שירתה של וולך, כמעט ואין הד בספר הזה. ואולי טבעי שכך יהיה, שכן שהספר במקורו נכתב, כאמור, כעבודת M.A, שהפכה ל"שישה פרקים על...". יתרונו בפתח הרחב והמעניין שהוא פותח להבנת שירתה, הלא-קלה, של וולך, וחסרונו, כאמור, בצמצומו. אין ספק, שלא ירחק היום וזילברמן, או אחר, ימלא את החלל הזה. ■

רות לאופר

# עלילות אוסי בעיר הגדולה

אמיר צוקרמן: מעשה באוסי; עם עובד, הסדרה הלכנה; תל-אביב; 1992. "והו-זה", הגשש החיוור, סרטים מצוייריים, "עלילות משה בעיר הגדולה", אלה מקצת תוכניות הבידור, המשמשות כסיס תרבותי לספר "מעשה באוסי". גם לקומדיות מהעבר, אולי מילדותו של המספר או בחרותו, נודעה השפעה על כתיבתו: "ניקוי ראש", "שני קונילמל", וסדרות טלוויזיה כמו "סמי וסוסי", ו"סמנתה" מהזווית הבלשית אפשר לאתר על-פיהן את גיל המחבר באיזור השלושים-שלושים וחמש.

ניקוי, יורם קניוק לא נוכר בציטוטים או פרפרזות אבל כל פעם אוסי אומרת לשגב: "תיוהר שלא תשפוך את הקפה על הקניוק שייך". כלומר, לא ממש נכנסים לשום דבר, רק מסמנים אותו וממשיכים הלאה. באמריקה סללו הקומיקאים את הדרך לספרות היהודית-האמריקנית, שנהייתה לספרות המובילה משנות הששים. הרבה הומור יש בספר הזה והרבה ניסוחים מפתיעים.

הרומן של אמיר צוקרמן הוא "רומן הטרונגי". הוא עשוי חלקים שהחייבר בנייהם, אם הוא מוצדק בכלל, הוא חיבור של ריתוך ולא של התכה, השונה מהחיבורים שאנחנו רגילים להם. אני אומרת "רומן הטרונגי" על שום החידוש העיקרי בו: הקשר "החמצירי" בין החלקים ובין המשפטים ולפעמים בין המילים. אין טעם הרי לקרוא לו "רומן נסיוני", "מוסיקת מחתרת" או "הסגנון החדש", כי בעוד עשר, חמש-עשרה שנה הוא יהיה אנכרוניסטי.

למשל, כשהחנוני מחשב-וטועה-ומחשב מחירו של כריך, מגיב הגיבור העומד מולו במשפט: "סלאם עליכם, חשב שגב. בדידים" בלי נקודה בסוף המשפט אפילו. אותי זה הצחיק אחרי כל כך הרבה שנים של חישובים בעל-פה החנוני עוד צריך להיעזר בבדידים. החיבור של הגיבור עם תקופת הבדידים (כתה ב' - במלעיל) גם הוא מצחיק.

ועוד על הצורה. כאן אולי צריך לפרגן לעורכי הסדרה. על מחשבת עריכה מוצלחת לרווח את המשפטים בשורות קצוצות. לקחת רשות מהשירה. זו דרך פיוטית מצד אחד, וחופשית מצד שני. הקורא חש הקלה מול הרווחים האלה. הוא מבין מיד, שהוא לא הולך להשקיע עכשיו ב"שוגון", אלא בקריאה קצרת-טווח של שעה, שעה וחצי, של ניסוחים פרודיים והומור, ושכמהלכה, הוא יקבל זווית חדשה על שקיעה. כי כמה כבר אפשר לצלם שקיעה. צריך ללכת על כל דרך חדשה, אור שונה, זווית אחרת: לגיבור קצרת-טווח של שעה, שעה לעזוב. והוא חי במין שיתוק שלומיאלי את ההידרדרות שאין

לעצרה, את פרטי השגרה הקטנים המובילים לעזיבה שלה.

היה לי נעים בהחלט, שהמחבר סומך עלי ונותן לי להבין דבר מתוך דבר בלי להאכיל אותי בכפית את מה שכבר לעס בשבילי. תהליך, שבו רק בסופה של שיחת טלפון, האורכת כמה עמודים, מתברר שהיא מתקיימת עם בעל הבית - תהליך כזה מסיר את הכותרות שאנחנו רגילים להכתיר בהם כל אחד (איזה מול אתה?) "איזה מחזור גמרת" ועד כותרות הכרחיות לפעמים כמו "בעל הבית". כך, למשל, הפרק השני, שאורכו חצי עמוד בשורות קצוצות, מתאר איך השכנה המאוסה מדווחת לשגב על איזה אופנוע שעבר פה כשהוא לא היה. אוסי נעלמה בלי להשאיר סימן, ובפרק הבא מדווח איזה אופנוען-ארס על סטודנטית כלשהי שהתלבשה על האופנוע שלו מאחור ודרשה שייקח אותה משם. מזה אפשר אולי להסיק שמדובר באוסי. שזאת היתה, אולי, הפרידה שעגב ציפה לה בלי חמדה.

## קריאה קצרת-טווח של שעה, שעה וחצי, של ניסוחים פרודיים והומור

אוסי הדמות - לא מטופלת. היא מתוארת בהתפעלות, דרך תודעתם של שני גברים. מכאן לשון האגדה לשם הספר "מעשה באוסי". אוסי - שם מצחיק לנסיכה מיתולוגית. את המשפט "מעשה באוסי" אפשר לפרש בשני אופנים: הנה סיפור על אוסי, סיפור אגדה או סיפור ילדים. או מעשה שעשו לאוסי. אפילו אונס. אבל לא. אוסי מנהלת את הגברים בדרך שעד היום היה מקובל לחשוב עליה שהיא דרך גברית. נרמז גם שהיתה קצינה בצבא. היא מקללת ומקצרת את המלים בסלנג של הבלתי-מחונכים, אבל גם נאמר לנו שהיא סטודנטית. מבחינתי היא לא בנויה כסטודנטית. יכלה להיות גם מוזגת בפאב. מה שבטוח - נבנית פה דמות נשית חדשה: יצרנית כמו האהובה הנשגבת של ניסור ורתר הצעיר, אבל קשוחה ושוחה קדימה ומותירה כשובל דק את שגב הצעיר ו/או/גם את ססה הצעיר.

ניסוריו של ורתר הצעיר השפיעו בזמנו על צעירים, שהתיסרו בגלל נשים לא מושגות. הם גם התלבשו כמוהו, לא פחות ולא יותר, בחולצה ומכנסים צהובים ובמעיל כחול! אבל אפילו שגב שרואה "והו-זה" וסרטים מצויירים ולא עובד ומעשן חשיש, לא נראה לי זרוק מספיק כדי להתלבש ככה. לא הוא ולא האופנוען. הם בשום אופן לא נראים לי כמי שיתאבדו אחרי שאוסי נעלמה להם. השקיעה בספר הזה צולמה באור חדש - אבל קלוש משהו.

## דודית זילברמן

# "קריה נאמנה"

יהודה אופן: בין קודש לטמטום - שירים; ספרית מעריב; 1992; 56 עמ'

"אדמת מריבה" פותחת את הספר במלים: "כמה שנאת חינם/כמה קרבנות/שווא, // איך לעשות מזה שיר". יהודה אופן עושה בזה שרשרת שירים ומכסה בעיות חברתיות ופוליטיקה עכשוויות במלים של חיים קמאיים ושורות של אדמה ממש - "בית רועד, אדמה רועדת" "אדמת מריבה רועדת - מי לא יחרד //". אדמה זאת לא ירק בה ולא עץ, אדמת אבנים היא וחול נודד. אם גדלו עליה פעם קין והבל (עובדי אדמה ורועי צאן, דמי הבל צועקים ממנה וגם קין נקבר בה, רק ההבל שרד. "הכל הבל" אמר החכם/הכל הבל אומרת אדמה/לא חכמה/אפילו מטמטמת". "לא אכפת לה מאלוהים", הסלנג שולט בה, לא זמני עבר ועתידי ולא דקדוק דק.

אני מנסה להכניס סדר מחשבתי בתווה של בראשית, הנמשך וכובש את ההווה. אני מנסה להסביר שירים סבוכים, מלאי תהפוכות-לשון ושירים קדומים, שצריך בעיקר להרגיש אותם. יהודה אופן עצמו אומר: "מהו שיר/לפעמים גימגום הברות זיכרון" (עמ' 26). הוא גם "קובע": "גוף שיש בו חיים/לא רוצה להיות אדמה", "אדמת מריבה קדושה/ אדמת מריבה טמאה" (עמ' 16); אדמה "ממלאת את פיה חלל" (מושג כולל לחללים רבים), "ממלאת את פיה מים" (עמ' 17). שותקת כאילו לא כלום.

פרק "אדמת מריבה" ננעל בשבועת קדומים: "תמות נפשי עם פלשתים/אם לא תהיי עברי"; יש לו מסר קיומי: "מי שלא זו מכאן/הוא ישרד" (עמ' 19), ואפילו מסר ציוני: "ואני מנשק אדמת מריבה/כך לימדני סבי, נשרף אליה" (עמ' 20), כאילו נשרף עליו ו"אלה" אין בהם הבדל.

הפרק השני של הספר הוא "יומן ירושלים" ובו עשרים וחמישה שירים, שבהם מתגלית ירושלים על כל צבעיה, ויומן זה הופך להיות אלבום ציורים של נוף הטבע ובעיקר נוף-האדם שבה. זאת אינה עיר, שאבניה ברזל ומהרריה תחצוב נחושת. זאת עיר של "ברוש עבות וירקותו צפופה - שופע רוגע וירוק", של אורן ירושלמי שהוא גשר בין ביתי/לביתי בשמים" (עמ' 50); זאת עיר של "קונדיטוריה צרפתי", בה "רוח-הקודש יבשה מאד - ורוטב הטבילה תפל" (עמ' 28). אף העברית של "מין משה נאָרְי בכוח/ נאָרְי בכוח" (עמ' 48), סופגת שפה עכשווית-מדוברת, וקיים בה "ימק"א", "שוקו מפלאסטיק" ו"קו תשע להר-הצופים"; שפה זאת "טובה יותר מכל ערכות אב"כ" (עמ' 50).

יהודה אופן בונה משפטים בכפל-לשון: "מלים אחרונות של/תלווי גרדום" במגרש הרוסים, הם "משפט באויקים" (עמ' 25), "רוח אחרת/בין שיעור לשיעור" היא "רוח אחרת לבין שיעור" (עמ' 27) ו"בקרב ידע



מקרוב (עמ' 28) את קשר הזמן למקום.

יש בפרק הזה הרבה הומור: "מה טובו צריפיך יעקב, קאראוויניך ישראל" (עמ' 27); ואלה "לא יזכו לשימינית מבט - של תלמידת שביעית, חתוכה לתלפיות" (עמ' 34); "איך הוקנה קופצת לפני זמנה ואיך היא מדברת" (עמ' 40).

## שירים סבוכים, מלאי תהפוכות-לשון ושרשים קדומים, שצריך בעיקר להרגיש אותם.

"יומן ירושלים" הכבד בקלילותו ו"אדמת מריבה" של הבל וקללה, אינם אלא שני צדיו של מטבע אחד, מתגלגל וחוזר "בין קודש לטמטום".

## שמואל שתל

# לנצור את הנוצר

אלכס אפשטיין: כותב לניגוד וישרים אחרים; עקד, 1992; 24 עמ'

בידי ספר קטן, ייחודי ומעניין, על עטיפתו הנוצצת כתוב לבן-על-גבי-שחור, כי אלכס אפשטיין נולד בברית המועצות ב-1971, עלה ארצה ב-1980 וכי זה ספר שיריו בראשון. צורתו של השיר הפותח היא פרוזאית, לכל רוחב העמוד. רק הניקוד המלא של הטקסט מקרב אותו אל האפשרות השירית. השיר הוקדש לסבתא ג'ניה ושמו הנוצץ: "אסטרונומית היהלום". "טבעות יהלום לא רבצו סביב אצבעותיה של הסבתא" ו"האסטרונומיה" היא כנראה, בגלל אותו "כוכב שבי", הקושר בזנבו את שמי רוסיה וגורר אותם מאחור. "פרווה" זאת אינה סיפור, המסביר למה סבתא אינה יודעת לענות על השאלה: "מה זה אוריז" שיר זה תופש את החיים כאילו היו סוריאליסטיים מבפנים ומבחוץ, כי "השמש סרבה ללסוף את הסבתא" ו"צללה של הסבתא צעד לכיוון שונה לגמרי, הולך ומתקצר". צל מטאפורי, לו היה



הסכם בכתב

ואז  
נעלמו הצרכים הבסיסיים  
אותם תרגלנו מאז הבקר  
להיות מאשרים יותר.

הפעם החלטנו להיות עקביים  
נסינו.  
מדי פעם האיש הניד ידו  
הרי בסופו של דבר  
הנדר יגמר  
תהה בינה לבינו  
גם האשה  
לא יכלה לומר  
על רוח ומעט  
אור לנשימה  
והתעקשה על פסיחה  
משורה  
לשורה

מישהו אמר שלא השתדלנו מספיק.  
מדת ההתקרבות היתה צריכה  
לפייס בין כל המשפטים  
שהפיצו רסיסים  
פוגעים

האיש אמר שרקמת הפצע  
היתה רכה.  
העצב הגדול שנזרע  
בקע את שכבת העור  
ונשפך בצעקה גדולה  
מעט המלים, אלה שנכתבו  
נמתקו

גם כך וגם כך לא נסינו  
יותר

אתה אבא שלי

אתה אבא שלי שמת עוד לפני שהספקתי לדבר אתך  
ובני שנולד וגדל בחיקך  
אצבעות ידך מלטפות בשערך  
אני מביטה

על מה דברתם.  
שאלתי אותך אחר כך  
כשירדתי בכוון הים  
להיות אתך מעט  
בבדידות הבטון הלך  
שמסתיירה אותך מפני

הוא נכדך  
אני בתך  
באתי אליך בשקט  
עכשו יש בי אהבת בן  
אמתי לך  
ושוב איני יראת

ובזמן שהכחול מתכנס וסירות משיקות  
הוא בני ואני אמו  
יושבים  
ומביטים  
ואני יודעת אותו  
ומעט נוגעת בך

הנה אבוא אליך  
אבוא ואשים  
דמעה  
בכף ידך

בנך שלך היה במטתי  
אתמול  
לילה. והתפתלתי בין קפלים  
במעטפת בד שנכרכה סביב

עוד נאחותי  
והתקרב הבקר

עכשו אבוא אליך  
את  
גם את  
תגעי בדמעתו של בנך

פרוואי, היה הולך דווקא ומתארך,  
בהערב יומה של סבתא.  
השיר השני שבספר, הוא "שיר  
מאופק" וצורתו, כצורת רוב השירים,  
"שירית": שורותיו, ארוכות וקצרות,  
ממוקמות זו מתחת לזו, עם סימני-  
פיסוק מועטים. את הפיסוק קובע  
הקורא כשהוא חוזר וקורא. המשורר  
גמר את מלאכתו, "כתב לנינגרד  
ושירים אחרים", ואנחנו  
קוראים את האותיות הטבועות בנייד,  
מחברים אותן בקווים לבנים, לא  
נראים בהכרח לקוראים אחרים, כמו  
שכתוב: "כמה פשוט לכתוב לשלג/  
ציירת את מגדליה של לנינגרד. / אחר  
כך האביב והלילות הלבנים נמסו  
בעשן." הנקודה

ספר קטן, ייחודי ומעניין.  
מאחורי האימאזים נושמות  
נפשות הכותב והקוראים.

היא כאילו סוף השיר; אך אחר  
הנקודה יש סוגריים ובתוכם תיאור  
מפורט, שכאילו אינו שייך לעניין,  
של "עשן הסיגריות, באולם ההמתנה  
של נמל התעופה ע"ש דוד בן גוריון"  
ואותו "עשן אחר החבוי בצורת כף  
ידך". מי זאת את, שהופעת בתוך  
הסוגריים ולפני היסגרים? איני רוצה  
להעמיס את פירושי שלי, כי "בשעה  
שאתה נושף בראי, הוא עשוי / להפוך  
לשקוף" (עמ' 12), ואתה רואה בו את  
פני כל אלה, שהסתכלו בראי הזה אי-  
פעם וגם את עצמך.

יש בספר גם שירים אימאזיסטיים  
טהורים: "ראיתי נערה שחורת שיער /  
מריבה גופה / מול ממטרה צלולה. /  
אחריה באה אשה / להירטב. / הן  
עוברות ליד חלוני האפל / הקריר." (עמ' 10)  
מאחורי האימאז' הזה, נושמות  
נפשות הכותב והקוראים.

השירים נכתבו "על צוק אפל כמו הר  
שחרת ליד אילת" (עמ' 17), "בצבע  
העיניים שהוא הכתום והירוק של  
התאנים בחלחול, עיירה הררית ליד  
חברון" (עמ' 20) או בין הבתים  
הלבנים כאן בבית-הקברות של רמלה" (עמ' 16).

בספר עשרים שירים. "למה כל כך  
מעט?" שאלתי את עורך "עקר"  
והמו"ל של הספר. "מפני שאלכס  
אפשטיין הוא בררן וקפדן ולא רצה  
להכניס שיר, שיש לו פקפוקים  
לגביו", ענה איתמר יעוז קסט, וחשב  
שזאת תשובה מספקת.

אבל מה יקרה לשירים שלא נכנסו? מה  
יקרה לשירים שעוד לא נכתבו? אלכס  
אפשטיין אומר עליהם: "אני מודה,  
צפיתי בהוויית הדברים / ולא הבנתי  
בלא-נודע" (עמ' 21). אכן, "הסוס  
והירח עצובים, אינם מתלוננים, /  
הצער בעיניהם רך" (עמ' 19). גם הסוס  
גם הירח משתקפים בבל-דעת בעיניי,  
אחרי שעברו את הפריזמה המסננת של  
המשורר. גם אני עצוב. אלכס אפשרתי  
אומר: "דגע מפואר הוא זה ואני נוצר  
בעיניי" (עמ' 6); אני קורא: "דגע  
מפואר הוא זה והוא נוצר בעיניי".

שמואל שתל

# בגנות המבוכה ובזכות הטיח

## ידידיה יצחקי

**משה שמיר: מקום ירוק - בלי ציונות זה לא ילך, 1991; משה שמיר: רחוק מפנינים - טרילוגיה: א. יונה מחצר זרה, 1975; ב. הינומת כלה, 1984; ג. עד סוף, 1991; ספריה לעם, הוצאת עם-עובד, תל-אביב.**

פשר לומר לשבחו של משה שמיר, שמימיו לא היו הן ולא רפים בידיו. משתפס עמדה, החזיק בה בתוקף, בביטחון של אדם שמימיו לא נגע בו הספק, כך כותב נתן שחם (בספרו "דור המדבר", עמ' 41) על עמיתו שמיר; כזה היה כשראה בסוציאליזם ובברית המועצות את חזון הגאולה השלמה לעולם ולעם ישראל, וכזה הוא כשהוא רואה בחזון ארץ ישראל השלמה ובגוש אמונים את חזות הכל. הספר "מקום ירוק", שהוא אוסף רשימות ומאמרים בנושאים אקטואליים מענייניה של הציונות, שכתב משה שמיר במשך כחמישים שנה, יאשש הנחה זו.

המאמרים הרבים, שבעיקרם היו יפים (או לא יפים) לשעתם, באים להוכיח שהמחבר לא שינה את טעמו. תמיד היה בעד ציונות חלוצית. בנעוריו היה זה המחנה החלוצי של השמאל, שנשא את דגלה; היום, גוש אמונים הימני הוא הנושא ברמה, לדעתו, אותו דגל עצמו. הקנאות אם כן היא אותה קנאה. אבל לספר כונס ברחמים רבים גם מאמר שכתב שמיר כשהיה נער בן שש-עשרה, "מכתב אל ברל כצנלסון", התוקף בעוז ודוחה מכל וכל את מסתו הנודעת של ברל כצנלסון "בזכות המבוכה ובגנות הטיח". משה שמיר הצעיר איננו סבור שיש מקום למבוכה במקומותינו. הדברים חייבים להיות ברורים וחתוכים, חד-משמעיים - הן הוא הן, ולא הוא לאו - כפי שעשוי אולי לחשוב צעיר נלהב בן שש-עשרה. תמוה מעט כיצד עשוי אדם בשנות השבעים שלו להחזיק עדיין בהכרה זו, הניכרת בכל רשימותיו ומאמריו שבספר זה, שכן גנות המבוכה מובילה, כפי שמראה ברל, לעתים בהכרח, לזכות הטיח.

אבל למה לטחון קמח טחון? משה שמיר זכאי, ללא שמץ של ספק, לחשוב כמיטב הבנתו ולעשות פומבי לדעותיו. לזכותו יש לומר עוד, שהוא מיטיב לנסח את דבריו, וכתבתו מרתקת מהרבה בחינות, גם אם אינני מסכים

לרוב דעותיו. יתר-על-כן, לכמה וכמה מדבריו וטענותיו אני מסכים בהחלט, או שהייתי מסכים להם בעת שנכתבו. לדברים אחרים, במיוחד בכל הנוגע להבנתו את מהותה של הציונות ולהשקפתו על ארץ ישראל השלמה, עם כל הכבוד, אינני מסכים; אבל אין אני סבור שכאן המקום להתווכח אתו על עיקרי דעותיו.

אבל גם כך, נראה שיש להתריע על מגמה, המופיעה בספר במקומות שונים, ומקבלת ביטוי מרוכז ומתומצת בכותרת המשנה: "בלי ציונות זה לא ילך". זהו משפט טאוטולוגי מובהק, שכן "זה" מכוון, קרוב לוודאי, להגשמתו של החזון הציוני - עלייה, התיישבות, ביטחון; אבל נראה, שטמונה כאן כוונה סמויה למחצה, ש"ציונות" יש רק אחת, זו ששמיר מחזיק בה, ובלי ציונות זו "זה" לא ילך. הדברים אכן נאמרים בספר גם במפורש במקומות שונים, כמו למשל בתשובתו של שמיר לישעיהו ליבוביץ, ובביקורתו על ספרו של ליובה אליאב "ארץ הצבי". ציונותו של שמיר, האחת שאין בלתי, היא ציונות טוטאלית - כל העם היהודי, כל ארץ ישראל (רק המערבית? או שמא שתי גדות לירדן וגו'?). מי שסבור אחרת, או מי שמסתפק בפחות מזה, מי שמניח שציונות היא תנועתם של אלה שרוצים בחיים לאומיים יהודיים, ומוכנים ליטול על עצמם את כל הסיכונים הכרוכים בכך, אבל מסכימים שלייהם שאינם רוצים בכך יש זכות להיות את חייהם במקומותיהם כרצונם, אף ליטול על עצמם את כל הסיכונים הכרוכים בכך; או מי שסבור שבתוקף הנסיבות אפשר וכדאי למצוא פשרה טריטוריאלית, אולי אפילו עוד פשרה טריטוריאלית, ולקיים הלכה ציונית בחלקה של ארץ ישראל - כמוהו כבוגד וכופר בעיקר. הציונות בנוסח אחד העם, ההולכת ומתגשמת הלכה למעשה בחמישים השנים האחרונות, כלל איננה, לדידו של שמיר, ציונות, אלא היפוכה. והציונות של מרטין בובר אינה בעיניו אלא התייפייפות בוגדנית של אקדמאים תלושים. מה לעשות, הציונות מתעקשת להיות פלורליסטית, ולגלות פנים רבות ודרכים שונות. גם "הזמן הצהוב", שב"מקום ירוק" מבקש שמיר להשיב לו תשובה, הוא ביטוי לציונות אמיתית לא פחות מזו של שמיר, ו"מקום ירוק", כפי שמבקש שמיר לתאר את ההגשמה הציונית,

עשוי להיות - לפי דעה ליגיטימית, גם לפי דעה ציונית אדוקה - בלתי אפשרי, כל עוד נמשך "זמן צהוב". האם לא למדנו כבר לקח היסטורי, שהפאנאטיזם והטוטאליטאריזם הרעיוני הם אויבי הגדולים של כל רעיון הומאני גדול?

ראוי להעיר, שהנוסח המתנשא, הבוטח באמת המוחלטת שבידיו, איננו משתנה במשך חמישים שנות כתיבתו של שמיר. מי שאיננו סבור כמותו - איננו מבין מאומה. כזה היה ברל כצנלסון בשנות הארבעים, כזה הוא ישעיהו ליבוביץ' בשנות השבעים. אין הוא רואה לפניו כל דעה אחרת שאולי יש בה גרעין של טעם, שראוי להתדיין עמה, אולי אף להרהר בה, כמאמרו הפנאטי של המשורר: "אמת אחת ולא שתיים, כשם שיש שמש אחת ואין שתי ירושלים". פאנאטיזם זה עשוי היה שמיר, מלבד מה שקלט מהפאנאטיזם "המשיחי" של הימין הישראלי,

**הציונות בנוסח אחד העם, ההולכת ומתגשמת הלכה למעשה בחמישים השנים האחרונות, כלל איננה, לדידו של שמיר, ציונות, אלא היפוכה.**

להביא עמו מבית מדרשם של הבולשביקים, שלדעתם מי שאיננו אתם הריהו בהכרח נגדם, אויב שיש להכחידו. "סוכן האימפריאליזם" שבז'ארגון הבולשביסטי הופך על נקלה ל"סוכן אשף", או בלשונו של משה שמיר - "סוכני המתקפה של ג'יהאד הישות הפלשתינאית", תואר בו הוא מכבד את השמאל הישראלי.

כאמור, אין בדעתי להתווכח כאן עם דעותיו של משה שמיר, ואינני מטיל ספק בזכותו המוחלטת להחזיק בהן ולטעון להן כאוות נפשו - כל עוד אין הוא נגרר להסתה פאראנויית כנגד מי שאיננו סבור כמותו; עניין אחר לגמרי הוא הביטוי שמקבלות דעותיו ביצירתו הספרותית.

הטרילוגיה "רחוק מפנינים", שכתב ופרסם משה שמיר במשך כחמש-עשרה שנים, היא מפעל ספרותי חשוב. זוהי סאגה היסטורית רבת רושם, המאירה את דרך ההגשמה הציונית במשך עשרות רבות של שנים. במרכז הטרילוגיה - דמותה ההירואית

כדמות אחרת, רבת פנים - נוקשה, כפייתית ודורסנית, ועם זאת גם מקסימה ביופיה ובתבונה. בהיותה זרה בכל מקומות הימצאה, היא מעוררת הרבה התנגדות ואיבה, אם כי בכל מקום היא מושכת וגוררת אחריה גם מעריצים לא מעטים. היא דמות בודדת מאוד, עצובה ומפוחדת, ומנסה להתגבר על עצמה בכח הדומיננטיות הכפייתית שלה.

עיקר כוחה של הטרילוגיה הוא בלבטיו של המחבר הבדוי, יעקב, הנקרע בפועל ממש ביחסי האהבה-שנאה שלו ללאה ולזיוה. הוא מעריץ את לאה ואוהב את זיוה, ולכן הוא מוצא את עצמו כשהוא נמחץ בין הכוחות הנוגדים של שתי נשים חזקות אלה. אפשר שהוא שייך לדור ביניים, שטרם ויתר על ערכיו הנשגבים והנוקשים של דור המייסדים, מכאן הערצתו ללאה. מהצד האחר הוא מבחין היטב בכפייתיות ההרסנית של דור זה, והוא אכן מחפש דרך לחיות בהווה הפגום, אך האנושי והאפשרי. מכאן אהבתו

**"רחוק מפנינים" הוא אחד מספרי החשבון שמתחשבים דורות ילידי הארץ עם אבותיהם, המכונים "האבות המייסדים"**

לזיוה. זיוה, חניכתה של לאה, מתייצבת בקוטב הנגדי, השואל אם יש דרך אחרת, אם אפשרית דרך אחרת, ואף בוררת לה דרך אחרת. היא נעשית להיפוכה של לאה. שלא בכונת המחבר, כנראה, מופחתת בכך דמותה המועצמת של לאה, ובא-אלה מקומות היא גם הופכת לקריקטורה מפלצתית, ואילו דמותה של זיוה, המבולבלת והבוגדנית, האשה הרעה של הסיפור, משכנעת מאד במאמציה הכנים להשתחרר מחביקתה החונקת של דודתה הגדולה, בחיפושיה אחר אמת אחרת, אנושית יותר מזו של לאה ברמן, אולי גם מזו של משה שמיר.

בעייתיותה של הטרילוגיה היא בכך שמחברה, משה שמיר, סבור שאין, גם לא היתה, דרך אחרת. תורת הציונות האכזרית, כניסוחו של אברהם שרון, האחת ואין בלתי, ממלאת דפים רבים מאד, ארוכים ומשעממים, במהלך האפי החי והתוסס של הסיפור. שמיר גם אינו מניח לסיפור שהוא פורש בכישרון רב להגיד את דברו, להביא את המסר שלו, או אולי גם דברים אחרים שעשויים להישמע מתיבת התהודה הספרותית שלה. הוא טורח להסביר זאת, במיוחד בחלקה האחרון של הטרילוגיה, "עד הסוף", בקטעי מסה המושמים בפיהם של גיבורי הרומן, בסיפורי משנה היסטוריים, בדרך כלל בקשר רופף מאד עם מהלכה העיקרי של העלילה.

המשך בעמ' 45



משה שמיר

למשל ב"מנוחה נכונה" של עמוס עוז, "דומן רוסי" של מאיר שלו, "פוסט מודרסם" של יורם קניוק, ועוד.

כבר אמרנו, לאה ברמן היא דמות הירוואית כביכול. סיפורה מועבר אלינו באמצעות מחבר בדוי - יעקב גבריאלי, דובר הנאמן של הטרילוגיה. הוא מתאר את לאה ברמן על יסוד רשימותיה ומקורות בדיוניים אחרים בהערצה רבה, אולי גם באהבה, אבל יש בו מרירות רבה, אפילו התנגדות והתקוממות, שיש בהן מידה לא מעטה של שנאה לאותה אשה. יחסי אהבה-שנאה אלה הם, ככל הנראה, תמצית עניינה של הטרילוגיה.

יעקב גבריאלי מזהה היטב את הצדקנות המתנשאת, הכפייתית, הכופה את עצמה של לאה ברמן. זוהי צדקנות מתייפפת, המציגה את מאוייהם של בני אדם פשוטים וקטנים - אם לא כפשע נורא, לפחות כמעשה מביש שיש עמו קלון. בסופו של דבר היא מביאה הרס וחורבן על כל מה שהיא נוגעת בו. ביתה, משפחתה, אחיה ואחיותיה, ובמיוחד זיוה, בת אחיה, אוהבתו ורעייתו של המחבר הבדוי, וכן גם הוא עצמו ובתם - נמחצים מעוצם אישיותה של לאה, דמות מופת כביכול, שאין כוח שיוכל לעמוד נגדה ונגד האמיתות המוחלטות שלה. היא עצמה אין לה משפחה, והיא פטורה ממכשלה זו, וכי איזה

גבר יוכל להיות טוב דיו לדמות מופת כזו? שמיר מוצא מוצא נוח מאד מבעייה זו בדמותו של הוגו ברודסקי, אהבת חייה של לאה, אלא שזה הוא אופורטוניסט שאיננו ראו לאהבתה הגדולה, ולפיכך גם אינו זוכה בה. לאה ברמן אינה יחידה בפאנאטיזם שלה, כמוכן. גם הקיבוצניקים ההורסים את ביתם בגלל חילוקי דעות אידיאולוגיים הם ממינה של לאה, במידה זו או אחרת, ועוד כמה וכמה דמויות המאכלסות את הטרילוגיה.

דמותה של לאה, שכמה מבקרים הטילו ספק באמינותה ובמלאותה, היא אכן שטוחה ומנופחת, נעדרת ממשות חיונית. אבל כך היא נראית רק מבעד לתיאוריו של המחבר הבדוי, שאינו יכול להבין אותה לעומקה. מבין שורותיו מלאות הלבטים עולה לאה גם

(ונוסיף כבר עכשיו: כביכול) של לאה ברמן, הנותנת את חייה למפעל הציוני ולבניינה של חברה יהודית חדשה בארץ ישראל. דמות זו, לדעת כמה חוקרים ומבקרים, שטוחה ולא משכנעת, שכן היא גדולה מהמציאות ומהחיים עצמם. כך אכן משתמע מעלילתם של הרומנים, לפחות במישור הסיפורי שלהם, וכך גם טוען מחברם הבדוי של ספרי הטרילוגיה: "אני מנסה רק לספר על אדם שלא טוב ורע מתרוצצים בו [כמו בכל בשר ודם - י"י], אלא טוב וטוב ממנו [כמו שנמצא ביצורים מתולוגיים - י"י]" ("הינומת הכלה", עמ' 65). אינו יודע האם זו היתה גם כוונת המחבר הממשי של הטרילוגיה. אם אמנם היתה לו כוונה להעלות דמות ענק הירוואית זו כסמל מועצם של העשייה הציונית, הרי שמשם שמיר, סופר מחונן ומיומן היטב, ניצל איך שהוא מהמלכות שטמן לעצמו, באקראי או במכוון. בקריאה ראשונה של הטרילוגיה, נראה שלאה ברמן, ילידת 1882 - שנת ראשיתה של העלייה הראשונה - מייצגת את הציונות המעשית, המגשימה. לה ולשכמותה, גיבורי-גיבורים עשויים ללא חת, טהורים ונקיים-כפיים, בהירי מבט וברי-לבב מאין כמותם, אנו חבים את חייו ואת חרותנו. למרבה הצער, תור הגבורה חלף הלך לו, ובמקומם של ענקי החזון, הרוח והמעש באו דורות של קטני ארץ, מחשבי חשבונות ואנשי מסחר, וזאת, אף-על-פי שהמעשה לא תם, והמפעל הגדול הנמצא עדיין בראשית דרכו וזעק לאותם ענקים שיבואו ויובילו אותו בדרכו האחת קדימה, לגאולה. זו היא קריאה מאכזבת מאד, כמוכן, ולא רק מהבחינה הפוליטית. מהבחינה הספרותית מותרה קריאה זו את הטרילוגיה דלה ורדודה, נוסח הריאליזם הסוציאליסטי, מין וריאציה ציונית ל"כיצד נתחשלה הפלדה" הסובייטי, שמלמד כיצד גוברים הרצון והאמונה הפוליטיים והדבקות בחזון האידיאולוגי, על כל הקשיים העומדים בדרכם הקשה ורבת-התהילה של הגיבורים.

אבל קריאה שנייה, מעמיקה יותר של הטרילוגיה, תגלה בה פנים אחרות לגמרי, שיש בהן, אולי, גם כדי להפתיע את המחבר עצמו. היצירה עצמה חדה לסופר את חידתה, כמאמרו של ברוך קורצווייל.

נראה לי, ש"רחוק מפנינים" הוא אחד מספרי החשבון שמתחשבים דורות ילידי הארץ עם אבותיהם, המכונים "האבות המייסדים", ואפשר שיש כאן, כטענת הלל ויס, גם חשבון עם הציונות עצמה. מהלך ספרותי זה איננו חדש, הוא החל בשנות הארבעים, עם הופעתו של דור סופרים ילידי הארץ, דוברי עברית כשפת אם. משה שמיר עשה זאת ב"הוא הלך בשדות", ס' יוהר ב"מי צקלג". אחד משיאיו היה ב"החי על המת" של אהרן מגד, ולאחרונה קיבל כמה ביטויים בוטים, כמו

# השימוש בכוח - כלי להשגת יעדים

## שלום רצבי

**אניטה שפירא: חרב היונה, הציניות והכוח 1881-1948; ספרית אפיקים/ הוצאת עם עובד; 1992; 583 עמ'**

**ד**פרה החדש של אניטה שפירא הינו נדבך נוסף במסכת עיוניה בתרבות ובאתוסים הפוליטיים של הציניות בכלל ושל היישוב בימי הבית הלאומי בפרט. קדמו לו מאמרים - כדוגמת "הציניות והכוח - אתוס ומציאות", "הוויכוח בתוך מפא"י על השימוש באלימות, 1932-1935", "ערב שחור - שלג צהור, תנועת הפועלים הארצישראלית ומהפכת אוקטובר בשנות העשרים", "מאפיינים של תהליכי השמאלה" ו"תפישת הזמן בפולמוס החלוקה" - שכונסו לספרה "ההליכה על קו האופק" שראה אור לפני כשנתיים. מבחינות רבות החיבור שלפנינו מהווה המשך והעמקה למאמרים הנ"ל, ובמיוחד למאמר "הציניות והכוח - אתוס ומציאות". שכן, הבעיה אתה מתמודדת שפירא היא שאלת יחסה של התנועה הצינית אל הכוח. עיון בבעיה זו, כפי שהיא משורטטת ב"חרב היונה", מלמד שהיא חורגת מגבולותיה של השאלה המוסרית השגורה על הוכות לשימוש בכוח, אם, מתי וכיצד. זאת משום שמשמעותה היא בראש וראשונה: כיצד התמודדה הציניות עם השימוש בתכונה, אשר ההימנעות ממנה קיבלה מימדים של תכונה לאומית יהודית, אחד מקווי האופי המייחדים את היהודי משכניו הגויים (עמ' 10).

משמע: מערכת היחסים שבין המציאות לתודעה היא נקודת הכובד של המחקר המונח בפנינו. זו נקודה שחשוב לזכור במיוחד. הספר "חרב היונה" אינו מתעסק בתכניה של התודעה הקולקטיבית כשלעצמם, כשם שאינו דן במציאות כשלעצמה. אין לחפש, אפוא, את יחודו של מחקרה החדש של שפירא בהארה מיוחדת של תורותיהם הלאומיות, או הספרותיות, של אחר-העם ושל מיכה יוסף ברדיצ'בסקי. שפירא גם אינה מבקשת לתת תיאור וניתוח דייקנים או חדשניים של המציאות ההיסטורית. מטרתה צנועה יותר, אולם גם מקיפה יותר: בדיקת היחסים שבין מציאות לתודעה, תוך בחינת גלגוליהם של תכנים תודעתיים, זיקות והקשרים בין ערכים, נורמות ואידיאלים, המתורגמים למסכת

אידיאולוגית - לבין המציאות. מכאן אף הידרשותה אל הספרות היפה מזה, ואל ספרות תנועת הנוער מזה.

שאלת היחס לכוח אינה שאלה אקדמית גרידא. היא נשאלת מתוך התבוננות קרובה של היסטוריון, המצוי בכל מבוכיו של הסכסוך היהודי-ערבי. ברם, סכסוך מתמשך זה, המלווה את היישוב החדש כבר מראשיתו, קיבל צורה של מאבק לאומי

### במחצית שנות השלושים הומר האתוס הדפנסיבי באתוס האופנסיבי, שעיקרו ראיית השימוש בכוח לא ככלי לשמירת הקיים ולהגנה על פרי היצירה, אלא ככלי להשגת היעדים הלאומיים והסוציאליסטיים העתידיים.

(אם-כי בצורה גולמית) רק בעשור הראשון של המאה, קרי: בימיה של העלייה השנייה. לכן רק טבעי הוא, שעל-מנת לבדוק את יחסה של הציניות אל הכוח יש לעשות זאת, לפחות, מימיה של העלייה השנייה, ואולי אף לחזור לימים שבהם עוצבו דפוסי מחשבתם של אישיה.

ואמנם, לטענתה של שפירא, יש לחפש את שורשי יחסם הנפשי של אנשי העלייה השנייה כלפי הערבים לא רק במפגש עם מציאות נתונה, אלא גם - ואולי בעיקר - בהכרעה, שהוא במידה רבה אפרירית, לטובת מודל התיישבותי מסוים. שכן, אנשי העלייה שאפו לברוח מהמציאות הקולוניאלית שמצאו במושבות, ובעיקר מ"דפוסי היחסים שהכירו בגולה - היהודי שוב לא עבד אלא השגיח על עבודתם של אחרים". (עמ' 98). דבר זה הביא אותם לתבוע, שכל מקומות העבודה יימסרו ליהודים. "כך", מסכמת המחברת, "קרה הפרדוקס, שהסוציאליסטים, המבקשים תיקון עולם... הם שמצאו עצמם [...] בקו העימות הלאומי עם הערבים" (עמ' 99).

באכזבה של היהודי, שעלה לארץ וקיווה למצוא מולדת ואם אהובה ובמקומם מצא אהובה מתנכרת, מצוי היבט דיאלקטי נוסף. העובדה שהיהודי, בבואו ארצה, לא המיר "קיום על בלימה בקיום בטוח, אלא סכנה

קיומית אחת באחרת" (עמ' 118) הביאה לפגיעה קשה ביותר בדימוי העצמי שלו. נחיתותו כפועל חקלאי ואי-הצלחתו בתחרות עם הפועל הערבי הצטרפו אל חולשתו מול הערבי וערערו את תחושתו שארץ-ישראל היא ביתו. יותר מזה, הם ערערו את תחושת הבעלות שלו על בית זה. "שום דיבורים על גבורה לא יכלו למלא את תחושת ביטחון הקיום האינסטינקטיבית, שציפה היהודי לחוש בבואו ארצה" (שם).

על רקע מציאות זו בוחנת שפירא את מערכת היחסים שבין המציאות לבין התודעה. לשם כך (לפחות ככל שהדברים אמורים בשאלת הכוח והיחס אליו, ולא-דווקא אל השימוש בו) היא נעזרת בבחינת שני אתוסים שבהם עוצב יחס שונה אל הכוח: האחד הוא האתוס הדפנסיבי, אשר רואה בכוח רע הכרחי, ומצדיק את השימוש בו רק לצרכי הגנה. האתוס השני הוא האופנסיבי, שבו היחס לכוח כשלעצמו הינו חיובי בעיקרו. באתוס זה הכוח אינו ערך שלילי, אף לא כשהוא נדון לעצמו.

לטענתה, האתוס שעיצבו אישי העלייה השנייה, שמבחינות רבות היו ממעצבי החברה היישובית, היה האתוס הדפנסיבי. אתוס זה, גורסת שפירא, אף עזר להם בסופו של דבר למתן את האידיאולוגיה והלהט הלאומיים שלהם. הוא גם היה זה שאפשר להם להילחם בעד יעדים לאומיים ללא פשרות מזה, ולחלום על הקמת חברה שווינונית וצודקת מזה.

למעשה עוצב אתוס זה עוד בראשית שנות העשרים. ביסודו עמדה ההנחה, כי היהודים אינם שואפים להשתלט על ארץ-ישראל, אלא להפריח את שממותיה. משום כך, טענו אנשי העלייה השנייה - שהיו מנהיגי היישוב ומעצבי דמותו משנות העשרים ועד שלהי שנות הארבעים ואולי אף בעשור הבא - הניגוד בין היהודים לערבים היה ניגוד מדומה. ואכן, כפי שניכר מתוך תגובותיהם למאורעות 1920 ו-1921, כמו גם מתגובותיהם למאורעות הכותל ב-1929, הם סירבו (להוציא חוגים ואישים מעטים, כדוגמת "ברית-שלום", הרביזיוניסטים, וארלוזורוב) לראות בסכסוך היהודי-ערבי סכסוך לאומי שאין ממנו מוצא בדרכי שלום. לדעתם, הניגוד הלאומי הינו למעשה פרי



פרופ' אניסה שפירא

1921; שנים שהיו "עדות להמראות תקוות משיחיות והתנפצותן אל המציאות" (עמ' 125). הוא מצא את ביטויו בפולמוס סביב ההתנדבות לגדוד העברי. אולם, בסופו של דבר, ננטש אתוס זה והאתוס הדפניסטי היה לאתוס הדומיננטי במרבית שנות העשרים וחלק גדול משנות השלושים. יש לכך טעמים שונים, למשל העובדה שהוא "סימל [...] מגמות מילטריסטיות, שלא היו מקובלות על הרוב ביישוב, ובמיוחד לא על תנועת הפועלים". שכן, מסבירה שפירא,

האטריבוטים החיצוניים של כוח, על קיומו של צבא מקצועי ועל השלמה עם מרות זרה, בריטית, על כוח זה, היתה זרה לאידאולוגיה ולמנטליות של רוב התומכים בהרפתקה אקטיביסטית זו. (עמ' 141).

וזאת מעבר להתנגדותם של חוגים פאציפיסטים שא"ד גורדון, נתן חופשי ואחרים מאנשי העלייה השנייה שלא היו נטולי-השפעה נתנו להם פה.

סמליו וגיבושיו הראשונים של המיתוס האופניסטי מצויים כבר במשנתו הלאומית ובדרישה ל"שינוי ערכי" שהעלה ברדיצ'בסקי בראשית המאה, במסגרת פולמוסיו עם אחד-העם. לגרסתו, השרירים, הספורט ויכולת ההגנה הם מהסימנים הבולטים, שאמורים להבדיל בין "היהודי החדש", הגאה וזקוף הקומה לבין היהודי הגלותי. זאת בניגוד לקביעתו של אחד-העם "שהתכונה המאפיינת את המוסר הלאומי היהודי היא הבוז לכוח האגרופ והערצת יתרון הרוח" (עמ' 45) לשם עיצובו של יהודי חדש ולא-גלותי זה, העלה ברדיצ'בסקי סמלים לאומיים שנוצחו ונשכחו, או ששינו את אופיים במסורת הרבנית. הוא עשה זאת על-ידי שלילת הגלות ושלילת ההיסטוריה היהודית בגולה. זאת, לצד שלילת יצירתה

המקרים, הערבים היו התוקפים והיהודים היו המתגוננים, וכך נוצרה אנלוגיה מיידית בין הפוגרומים שנערכו באותה עת באוקראינה ובין המתרחש בירושלים ומאוחר יותר ביפו. היהודים, גם פה וגם שם, נתפשו כקרבנות חסרי אונים. האתוס הדפניסטי, המלווה באנלוגיה זו, היה לאתוס לאומי של אומה שוחרת שלום, המבקשת לשקם את חייה בלי לפגוע לרעה באחרים ובלי לקפח את זכויותיהם. אומה, שבעל כורחה מצאה עצמה נאלצת לעמוד מול תוקפנותם ואיבתם של האחרים. ההתגוננות העצמית, הן בארץ והן בגולה, בדמותה של "ההגנה העצמית", היתה כורח קיומי ולא מגמה תוקפנית.

על בסיס התפישה האבולוציונית הזו נרקמה מערכת היחסים בין חיים וייצמן לבין תנועת הפועלים הארצישראלית. במסגרת זו אמור היה האתוס הדפניסטי להוות חוליה מקשרת בין התנועה לבין פשר מסוים של המציאות, אשר בשנות העשרים עוד היה תקף במידת מה: כמו כן היה עליו לסייע ביצירת תמונה, שבמסגרתה השימוש בכוח אינו כלי להשגת מטרות ויעדים פוליטיים או לאומיים, אלא כלי מוגבל לצרכי הגנה בלבד. יתירה על זאת, אתוס זה ריכך את הברוטליות האופיינית של תהליכי קולוניאליזם וסכסוך מתמשך בין המתיישבים החדשים לבין תושבי המקום הוותיקים.

במחצית שנות השלושים הומר אתוס זה באתוס האופניסטי, שעיקרו ראיית השימוש בכוח לא ככלי לשמירת הקיים ולהגנה על פרי היצירה, אלא ככלי להשגת היעדים הלאומיים והסוציאליסטיים העתידיים. לאמיתו של דבר, טוענת שפירא, החל האתוס האופניסטי להופיע ככוח פעיל במציאות הארצישראלית כבר בשנים 1917-

הסתה של יסודות ריאקציונרים בעם הערבי, החוששים מבשורת הקדמה שההתיישבות הציונית מביאה עמה, ושל "אלביון הבוגדת", שליבוי הסיכסוך משרת את האינטרס שלה (עמ' 178).

מה שאפיין, אפוא, את דור "האבות המייסדים" היה האמונה, שלמרות המצב הקודר בהווה בכל הקשור ליחסי יהודים-ערבים, קיים סיכוי שבעתיד הערבים יבינו כי הם עשויים לצאת נשכרים מהתפתחות המפעל הציוני, ולהשלים עמו. משום כך, לא דמותו של הלוחם היא שהפכה לנושאת הדגל באתוס זה, ולא דמויותיהם של גיבורי מצדה הוצבו כדוגמה ומופת. נהפוך הוא: הסמל המובהק של אתוס זה היה מיתוס תל-חי, שהתמקד בעיקר ברעיון ש"על הבנוי אין מותרים", והציג את מורשת המקום כמחייבת את המשך העלייה והתיישבות. שכן, "תל-חי", כותבת שפירא,

לא היתה רק סיפור גבורה, היא היתה סיפור גבורה מה"סוג הנכון": גבורה שמשלבת אומץ לב ונחישות החלטה עם צניעות הליכות, התיישבות עם עבודת כפיים, לאומיות עם סוציאליזם. היתה זו גבורה אורחית [...] ללא גינונים, ללא יומרות, ללא דרגות ומשמעת, ללא צבאיות. הוכחה ליתרון הערך של החלוצ המשליך נפשו מגדל על הגבורה ה"ממושטרת" של צבא סדיר. (עמ' 154)

אתוס זה היה בשר מבשרה של התפישה האבולוציונית, שבשנות העשרים, לאחר האופוריה של הצהרת בלפור, כיוונה את קצב הבניין בארץ, והביאה להעתקת מרכז-הכובד מפעילות מדינית לפעולה התיישבותית. תפישה זאת

[...] היתה בנויה על ההכרה שהומן פועל לטובת המפעל הציוני, והמדיניות הציונית צריכה להיות מכוונת להרוויח זמן, לשם בניין התשתית היהודית בארץ-ישראל. האתוס הדפניסטי היה חלק בלתי-נפרד של התפיסה האבולוציונית: הוא נתן את מרחב הנשימה הנחוץ למפעל הציוני לגבי הבעיה הערבית ובהקשר עם הלאומיות הערבית. הסברתה של הבעיה הערבית על-ידי מושגים הלוקחים מתחום יחסי יהודים וגויים במורח-אירופה הפך אותה מבעיה של מאבק בין שני עמים לבעיה שהיא חלק מן הנחשלות של החברה, ולכן היא עתידה לחלוף מן העולם עם ההתקדמות הכללית. (עמ' 171-172)

כללו של דבר, התקוות המשיחיות מ-1917 הלכו ונתבדו, הצהרת בלפור נתנה ליהודים, במקרה הטוב, אפשרות לעלות לארץ-ישראל ולהתיישב בה, אך לא יותר מזה. ניצול ההודמנות היה תלוי בנחישות רצונם של היהודים. בסממה "על הבנוי אין מותרים" טמונה היתה ההכרה, שבניין ארץ-ישראל הוא תהליך מתמשך ומייגע של התיישבות, והעיקר - היאחות עקשנית בכל נקודת התיישבות. האמונה המשיחית ב"קפיצת הדרך" פינתה עצמה למאבק היומיומי. מאורעות 1920 ו-1921 הוסיפו, לטענתה של המחברת, את האתוס הלאומי הזה. בשני

וערכיה, ושיבה אל העבר העברי הקדום של כובשי כנען, של יושביה ועובדי אדמתה, של המורדים באימפריה הרומית ושל גיבורי מצדה וכדומה.

לעומת דימויים ומושגים אלו העלו שוללי השימוש בכוח, או שוללי האתוס האופניסיבי, את ערכיה האוניברסליים של הנבואה, העמידו את יוחנן בן-זכאי ויבנה כנגד הבריונים והמרד, וכדומה. מן הראוי להעיר בהקשר זה, שכשם ששורשיהם של האתוס האופניסיבי והדפניסיבי נעוצים בגולה, כך אף תחילת הפעלתו של כוח יהודי היתה בגולה, במסגרת פעולותיה של "ההגנה העצמית". במניפסט, שכתב ברנר לדור שנטל חלק בהגנה העצמית, מתוארת ההיסטוריה היהודית ברוסיה כהיסטוריה של שפיכות דמים מאז ומעולם, אך ביתר הדגשה בשני הדורות האחרונים. ברנר מעמיד בו זה מול זה את דור האבות מול דור הבנים. בעוד הראשונים אינם מנסים להתגונן וממתנים לרחמי שמיים, הרי הבנים, שנטשו מסורת אבות, אינם מוכנים לקבל מיתת חרפה כגור דין. (על ההגנה העצמית ותולדותיה ראה עמ' 58-67).

מכל מקום, כפי שנאמר לעיל, האתוס האופניסיבי תפס את מקומו בעקבות מאורעות תרצ"ו-תרצ"ט והשינוי במדיניות הבריטית, ומאז, בתהליך הדרגתי, הלך ונשחק כוחו של האתוס הדפניסיבי. אולם, כפי שמראה שפירא - תוך שימוש במקורות ספרותיים מזה ומסמכים בעלי גוון פוליטי ותרבותי מזה - קרה הדבר גם על רקע כללי יותר: הידרדרות המצב באירופה, עליית הנאצים וקריסת הסוציאל-דמוקרטיה בגרמניה ב-1933, כשלון ה'שוצבונד' בווינה שנה מאוחר יותר ומפלת הריפובליקנים בספרד, לקראת סוף העשור. כל אלה הביאו ליצירתה של תמונת עולם חדשה, פסימית ורדיקלית יותר מהתמונה שעמדה ביסוד האתוס הדפניסיבי. עיקרה היה, שהן בעולם והן בארץ כל דאלים גבר, כוחות הצדק והמוסר עומדים חסרי אונים לנוכח הטרור והאלימות, והחלשים ניתנו למשיסה בידי החזקים. על רקע זה, דווקא ההימנעות משימוש בכוח הפכה לדבר פסול ולא מוסרי, ו"העמידה האיתנה אל מול התוקפים, המשתמשים בכוח הטרור, והשבת מלחמה שערה, היו מעתה לערכים מרכזיים" (עמ' 319). ערכים חדשים אלו נישאו על כתפיהם של ילדי הארץ, שהיו כביכול מימושו של היהודי החדש, "איש השרירים", הספונטני, היודע מהי אהבת מולדת. יתר על כן - היו אלה ישראלים צעירים שלהם היתה המולדת עובדה פשוטה וראשונית, שאינה צריכה להתבסס על עבר היסטורי וידיעתו, או על מורשת אבות.

ביטויו המעשיים של אתוס זה היו ההתנגדות להבלגה ושיטות הפעולה החדשות שאימצו אנשי ההגנה, כדוגמת "היצאה מהחצר".

ברור, שהשימוש בשיטות אלו, שעיקרן פעולות יזומות בשטחים שהיו מיושבים על-ידי ערבים, הצריך תמורה פסיכולוגית. פעילות אקטיבית זו דרשה, ואף העלתה, את "תחושת האדנות" על הארץ. "הצעירים שנעו בלילה מזוינים, בלב שטחים ערביים, חשו כאדוני הארץ" - תחושה, שאבותיהם לא יכלו לחוש מעולם, אם בגלל תפישותיהם החברתיות-סוציאליסטיות, שראשיתן בהתירה לחברה חדשה, ולא-דווקא למדינה ולסוברניות לאומית, ואם בגלל העובדה שבבואם לארץ, כאמור לעיל, לא נתקבלו כמובן מאליו, ואף הארץ לא קיבלה אותם כאם המקבלת את בניה האובדים (על ההבלגה ותגובותיהם של חוגי היישוב השונים, כמו גם על המעבר המעשי לשיטותיו של האתוס האופניסיבי ראה עמ' 319-351).

לגבי צעירים אלו היה האתוס האופניסיבי דומיננטי, אם כי האתוס הדפניסיבי לא נזנח לחלוטין. למשל, בתעמולה נגד ה"פורשים" נעשה בו שוב שימוש בהדגשת "הפרימאט של המעשה הבונה של העלייה וההתיישבות, מול השימוש בכוח" (עמ' 473). יתירה על זאת, המעבר מאתוס לאתוס לא היה רדיקלי, אלא הדרגתי: יסוד השינוי נמהל ביסוד ההמשך, שריכך אותו.

דוגמה למעבר כזה היתה פרשת הקמתה של חניתה, ששפירא רואה בה "סמל התאמתו של האתוס הדפניסיבי לעידן החדש" (עמ' 345). מצד אחד, עצם הקמתה היה המשך ישומו של הרעיון המקובל, שראה בהתיישבות ובבניין את דרך התגובה הראויה לתוקפנות הערבית. אך מן הצד האחר, הקמתה הסיטה את שיווי המשקל בין שני המרכיבים במיתוס תל-חי, העבודה וההגנה, לטובת האחרון.

כאמור לעיל, סופו של האתוס הדפניסיבי שנשחק. בעיקרו של דבר, טוענת שפירא, זה קרה משום שהוא ביטא צרכים פוליטיים של אנשים שחונכו במציאות אחרת, על ערכים ונורמות תרבותיות ומוסריות שבבסיס היהדות המזרח-אירופאית. התפתחותם של בני הארץ היתה שונה. אם דור ההורים יכול היה להאמין, שהסכסוך היהודי הערבי הינו אירעי, ושמרגע שהיהודי יתקע יתד בארץ הוא יחלוף, הרי שבשביל דור הבנים, ילידי הארץ, הוא קבע מציאות של מאבק. הוסף על כך את העידון האידיאולוגי במישור הלאומי, או במלים מדויקות יותר: לאומיותם של דור האבות לא הפכה ללאומנות שוביניסטית, שאינה חוששת מהכוח ומהשימוש בו, בגלל אותם יסודות שמקורם באידיאולוגיה החברתית שנשאו אתם ממזרח-אירופה ומסורותיה היהודיות והסוציאליסטיות. תפישתם הציונית היתה פרי הכרעה אישית, והיתה כרוכה בתפישת עולם רחבה, הומניסטית וסוציאליסטית, שמטרתה תיקון עולם ותיקון עם. משנתנגשו במעקשיה של המציאות ובבעיה הערבית נתעוררה, כמו מאליה, הסתירה שבין תפישתם

ההומניסטית-סוציאליסטית לבין שאיפותיהם הלאומיות - אולם דווקא בגין תפישתם הסוציאליסטית הצליחו לישיבה. במסגרת תפישת זו לא היתה הבעלות על אמצעי הייצור מקובלת כחוק-בל-יעבור, אלא דווקא החלוקה מחדש של עושר העולם בין מי שיש להם למי שאין להם נחשבה חיונית לקדמה האנושית. הציונות נתיישבה יפה במהלך זה. הם טענו, שלעמי ערב יש הרבה שטח, ולעומתם ניצבים היהודים שאין להם כלום והם מבקשים פינה קטנה בעולם. תביעה מעין זו נחשבה כצודקת על-פי קנה המידה המוסרי, אם לא הליגלי-פורמליסטי. האתוס הדפניסיבי השתלב היטב בתפישת עולם זו.

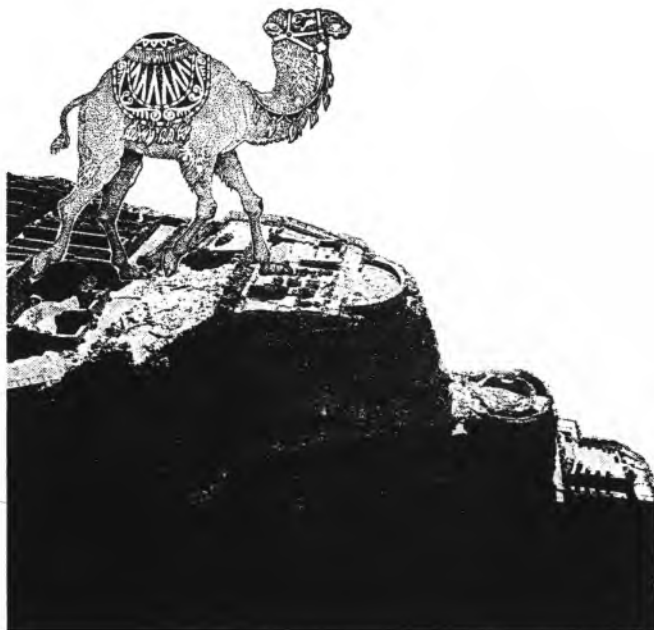
בדור הבנים, שגדלו על עקרונותיה ושאיפותיה של הציונות ל"יהודי החדש", ושמבחינות רבות היו על-כך סמל להצלחת מימושה של הדרשה לבניית "יהדות השרירים", פינה העידון האידיאולוגי של דור האבות את מקומו לריאליזם מפוכח. העיון במצבו של העם היהודי בכלל, כמו גם העיון בסוציאליזם ובתנאים הנתונים להגשמתו, נתחלפו אצל הבנים בהתעניינות פטריוטית פשוטה כמשמעה בנעשה בארץ-ישראל בלבד. הוסף על זאת: בניגוד לאבותיהם, הם לא ראו בארץ נחלת אבות רחוקה ששבו אליה. היתה זו מולדתם. המיתוסים והסמלים, כדוגמת יציאת מצרים, כיבוש כנען, המכבים ולוחמי מצדה, שאבותיהם חינכו אותם על בריכהם במסגרת מאבקם עם מורשת הגולה ובעיקר עם תרבותה של הגולה, השתלבו בנוף הקונקרטי. בעוד שבגולה נלוותה להם משמעות פיוטית-אידיאית, הרי שבארץ הם לבשו משמעות קונקרטיה, וכמעט מצווה. ברור מאליו, שהמיתוס הדפניסיבי לא היה עשוי לספק את צרכיהם.

נדמה, אפוא, שמרגע שהציונות, ביודעים ובלא יודעים, הלכה לקראת רעיון המדינה הלאומית, היה זה רק עניין של זמן עד שתאמץ אף את השימוש בכוח ככלי לגיטימי להגשמת יעדים והשגת מטרות - ולא-דווקא לשמירת הקיים; שכן, כפי שציינה שפירא באחת מראיונותיה, מרגע שאמרת "אלף" אינך יכול שלא לומר "בית". דברים אלה, שאמיתם ניכרת מאליה לגבי כל מדינה, נכונים בקל וחומר כשהם אמורים בתנועה לאומית, שהיה עליה גם לבנות עם וגם לבנות מולדת, תוך מירון צמוד כמעט עם התנועה הלאומית הפלשתאית.

על רקע תיאור מאלף זה של דעיכתו של המיתוס הדפניסיבי ועלייתו של האתוס האופניסיבי עולה כמאליה השאלה, האם אתוסים אלה רק שירתו את המעשה הציוני, שנגזר ונקבע מתוך התמודדות בלתי-אמצעית עם המציאות הארצישראלית, בהעניקם לו צידוק ומוטיבציה - או שמא אף הם גופם נטלו לפעמים חלק פעיל ומשמעותי בעיצוב ובקביעת המדיניות האופרטיבית. ■

## למרגלות המצדה נגח גמל את הג'י.אמ.סי. של לורי אנדרסון

היא לא ידעה שעל חופו המערבי של ים המלח  
 מנצח אלעזר בן-יאיר על תזמורת מתאבדיו.  
 לסופרמן שלה, בספינת החלל,  
 לא היה שום סכוי  
 מול הטכנולוגיה של הגמל.



## יערה בן-דוד

מלבד הרטט העצבני בנזירות השפתים  
 נשמעו דברי המשוררת בשופי  
 על המרקע.  
 גם שאלת ההתאינותה.  
 היא לא אשה המתיפה מאהבה  
 שבאה לה מתמול.  
 התפרמותה היתה אטית בתנועות סקסיות של הנפש.  
 המראין לא הרפה ממחמדיה  
 כמו היתה אשה בדויה מחלום.  
 הנה הוא מחפש בה נקודות, ממשש ומגלה:  
 היא מחפשת את הבלתי אפשרי.  
 בוא ונתענג קצת, היא כאלו אומרת,  
 מבלי לחשוב על גבולות הענג.  
 מן הסתם היא ממששת ומגלה  
 אהבה והיא תועה בה בפשטות  
 כבשטח הפקר, רואה את הצללים  
 תחת העצים כמו שקיות מתחת לעינים.  
 אולי יהיה רצח אולי לא.  
 מפל מקום, יצטרכו לגלות עקבות.

הלכתי בשביל הנמלים  
 והופ! הגעתי לקצה השלחן, משם  
 הארץ לא מתעגלת. מכאן  
 לפי התורה הישנה  
 נופלים  
 פשוט נופלים.  
 אומרים  
 שלפני זה אפשר לעמד  
 על הקצה  
 כמו מלה מדגדגת בלשון  
 וכמעט חורתי בי  
 ממשא הפרורים.  
 מה מהם יקלט בדממת השטיח  
 עד הפרור האחרון?

פזמון:  
 על השלחן נעו הנמלים באין מסתור  
 קסם בלתי נתפס  
 והמסע לא תם.

מה קורה כשמוזמיגים  
 שיר אצל משורר  
 האומר שאין לו פרגע  
 והוא כבר לא בגן האהבה  
 הוזה? איפה? והקו מתנתק  
 ואנשים נשמטים אחד אחד.  
 הודעות אינן נקלטות אצלו  
 במזכירה. כך מתבזבזות מלים לריק עליו  
 בנסיון להשיג אותו.  
 אבל השיר שמעולם לא, מעולם  
 לא הפיל מטפחת -  
 חסר לה שתלך עכשיו.

# חנוכה בקהיר

דוד שגיב



עמים רבות ביקרתי במצרים. כל ביקור היה חוויה בפני עצמה, ואף פעם לא חשתי זרות. במצרים יש משהו מצודר, שובה לב, מרתק. כל פעם אני מצטער על שהביקור מסתיים כה מהר בלי שהספקתי לבקר בכל האתרים ההיסטוריים הפרעוניים והאיסלאמיים, להסתובב בכל חנויות הספרים כדי לקנות את הספרים שרציתי, ולפגוש בכל החברים המצרים הנעימים שרציתי לראות. כפעמים קודמות עדיין הייתי המום מהמפגש. האם מתהלך אני באמת, שאלתי את עצמי, בין המוני המליונים מסבירי הפנים? מדברים על התפוצצות אוכלוסין, והאוכלוסיה אינה מתפוצצת. מדברים על צפיפות תנועה, ואף פעם לא הייתי עד לתאונה. מוסיקה מיוחדת של צפצופי מכוניות, המפלסות את דרכן מכל עבר בלי להתחשב בתקנות תנועה ורמזורים. קוד בלתי כתוב מארגן את התנועה - כמעט תאונה, ואין תאונה. הכל עובר בחיך, כמלה טובה, בלי קללות וגידופים. הנהג שואל "מנין אתה?" וכשאני עונה "מישראל", הוא משיב מניה וביה: "אהלן וסהלן". ואין צורך לשאול שאלות על שלום קר, שלום פושר, מתח בין שתי המדינות: הן אינן נוגעות להי היום-יום ולא ליחסי אנוש בין מצרים וישראלים.

הביקור בחופשת חנוכה (דצמבר 1992) עלה על כל חוויות העבר. השתתפו בו שישים תלמידי י"ב מכל רחבי הארץ, הלומדים ערבית אינטנסיבית במגמת מזרחנות. מיטב הנוער עם מוריהם, עם מפקחי חינוך, מדריכים מעולים מצריים וישראלים - ובסך הכל שמונים אנשים בשני אוטובוסים. נסים עצמון, ראש שיפע"ת (היחידה לקידום הוראת השפה הערבית ותרבותה) ושלמה אלון, מפמ"ר (מפקח מרכז להוראת השפה הערבית) הכינו וארגנו בדקדקנות מופתית את הביקור הזה במשך חודשים, יחד עם המדריכים הישראלים ברוך טחן וגרשון שייבמן, והמדריכים של המרכז האקדמי הישראלי בקהיר מוניר מחמוד ואשרף חוסני, שהסבירו מתוך ידע רב ומעמיק את כל אשר ראו עינינו במשך שמונת ימי הביקור.

ביומיים הראשונים שהתה הקבוצה בקהיר. תכנית הסיוור כללה ביקורי תיירות שגרתיים בגיזה, בפירמידות, סיוור בספינת פרעונים, בסקארה, בממפיס, בליווי הסברים מאלפים מפי המדריכים. השיא המרגש היה הביקור

בבית הכנסת "שער השמיים" ברח' עדלי שבלב לבה של קהיר. זהו בית הכנסת היהודי המרכזי בקהיר, שנבנה כתחילת המאה הזאת. הוא רחב-מימדים, בנוי שתי קומות בצורת ח"ת: האחת, למתפללים, עם ארון קודש מפואר מכוסה בפרוכת מעשה רקמה אמנותית, והשנייה משמשת עזרת נשים. בית הכנסת בנוי בסגנון מעורב, מזרחי-אירופאי, של יהדות ספרד-איטליה, עם תקרה גבוהה מאד, נברשות מפוארות מקושטות בשלשלות כסף, ועיטורי דקלים וכיפות. במשך עשרות שנים הוא שימש את קהילת קהיר בימי חול, בשבתות ובתגים.

יום הביקור בבית הכנסת היה נר שני לחנוכה. על הדלקת הנרות ותפילת מנחה וערבית ניצח שלמה אלון, ומיד אחר כך פצחו הנוכחים בשיר "מעוז צור ישועתי". הפתעה בלתי צפויה היתה הופעתם של אנשי חב"ד שסיימו באותו יום, כבכל שנה באותה עונה, קריאת "משנה תורה" לרמב"ם. אנשי חב"ד ערכו הלילה וריקודי חסידים, שהלהיבו את הקהל - לרבות חילוניים ואנשי ביטחון מצריים ששמרו על הקבוצה בתוך בית הכנסת ומחוצה לו. זאת היתה הזדמנות נדירה בשביל בני קהילת קהיר, המונים עשרות ספורות של זקנים, שרידים לבני קהילה מפוארת, לפגוש בקבוצה כה גדולה של ישראלים. ראש הקהילה קרא מן הכתב נאום מרגש, שבו גם הודה לנשיא חוסני מובארכ, כדרכן של קהילות יהודיות בגולה במשך מאות בשנים, ולאנשי הביטחון על שמירת בטחונם של שרידי עמנו בקהיר. בתגיגה השתתפו ונאמו שגרירנו בקהיר, דוד סולטן, מנהל המרכז האקדמי בקהיר, פרופ' עמנואל מרקס. כמו כן השתתף הצייר המדיני יעקב גיל, סגל השגרירות וקבוצת התלמידים, שזהו להם ביקורם הראשון במצרים. המפגש בבית הכנסת סימל באופן מוחשי עז מפגש בין שתי התרבויות, ומכאן השתאותם והתפעלותם שלא ידעו גבול של בני הנוער. אנשי חב"ד דיברו על דמותו של הרמב"ם, שהוא, אגב, נערץ גם על המוסלמים ועל המצרים במיוחד ומוקירים אותו באישיות פילוסופית חשובה בתולדות מצרים.

בתום הביקור המשכנו לקבלת פנים בביתם של השגריר ורעייתו. לפגישה הוזמן גם מנהל מחלקת ישראל במשרד החוץ המצרי, השגריר פואד עבדאללה, שדיבר אל התלמידים על הצורך בחיזוק השלום בין

ישראל למצרים ועל ההכרח להשלים אותו על-ידי שלום בין ישראל ושכנותיה ועם הפלשתינאים. הוא העלה על נס את יוזמתו של סאדאת, הדגיש שאין חזרה מהשלום והביע אמונתו שהשלום עם יתר הצדדים בוא יבוא. הנוכחים שאלו את הדיפלומט המצרי שאלות על תיירות, על יחסי תרבות, על הפונדמנטליזם ושאלות אחרות, הנשאלות על-ידי ישראלים רבים לגבי יציאת תוכן מהותי לשלום.

היומיים הבאים הוקדשו לביקור באלכסנדריה. נסענו דרך דלתת הנילוס, ועצרנו לביקור במערכת השקיה של כפר מצרי טיפוסי. מערכות ההשקיה כוללות שני סוגים של מתקנים: האחד, מנוף פשוט עשוי עמוד עץ, שעליו מורכב מוט ארוך, בצדו התחתון משקולת כבדה ואילו בצדו העליון קשור חבל חזק שבקצהו מחובר דלי השוקע אל תוך אמת מים או באר שופעת מים ומוריד את המים לתוך שוקת. בספרות המקצועית ידוע המתקן הזה בשם קילון. הסוג השני הינו משוכלל יותר, הוא ה"שארוף" הידוע כאנטליה. זהו מתקן הכולל גלגל המסתובב על-ידי בהמה, בדרך כלל שור או תאו, ומניע שלשלת של דליים היורדים לתוך אמת מים (על הנילוס) או באר, ומורידים את המים לתוך תעלת מים או שוקת. היה מאלף לשמוע מפי המדריך ברוך טחן על שיטות אלה ואחרות של השקיה וכל התלמידים ומשתתפי הסיוור בוססו בבוץ כדי להגיע למתקנים אלה, ולהביט בהם מקרוב.

המשכנו לעיירה דמנהור. בדרך הבוצית פילסו שני האוטובוסים את דרכם, לעבר מקום קברו של הרב אבו-חצירה, שמת ונטמן שם, בדרכו ממרוקו לארץ ישראל. אבו-חצירה הפך לקדוש וקברו נשמר על-ידי המוסלמים בני המקום ועל-ידי קהילת אלכסנדריה. שומרי המקום הגישו לנו נרות נשמה לעילוי נשמתו של הרב, וזו היתה התרגשות מיוחדת ליוצאי צפון אפריקה שבקרבתנו, וביניהם אלברט מרציאנו, יועץ שרת החינוך והתרבות לענייני תרבות בשכונות, שזה היה לו ביקורו הראשון במקום. כל שנה עורכת קהילת אלכסנדריה, בהשתתפות יהדות מרוקו מישראל ומרוקו מצרפת ועוד, תהלוכה מסורתית במקום לזכרו של הרב אבו-חצירה, שרצה ולא זכה לעלות לארץ ישראל.

אנשי הכפר, גברים, נשים וילדים החלו לרוץ לעבר האוטובוסים שלנו, נופפו בידיהם



בארצם, והוא מת באלכסנדריה. ביתו משמש כמוזיאון צנוע למפעל חייו של המשורר הגדול הזה, שהעריץ במיוחד את היהדות הקדומה, ואף כתב שירי תהילה שבהם הזדהה עם "היהודים הקדושים". הופתעתי למצוא תרגום של שיריו לערבית, תרגום, שנעשה בידי ד"ר נעים עטיה ישירות מיוונית - וכמובן קניתי את הספר.

בדרך חזרה מאלכסנדריה לקהיר, בכביש המדבר, נכנסנו לואדי נטרון הקופטי, שבו מצויים שלושה מנזרים, שהקדום ביניהם הוא מהמאה הרביעית לספירה. הואדי ממוקם עמוק בתוך המדבר, וכיום הוא מרוחק מהכביש (החדש יחסית) כ-10-12 ק"מ בלבד. אל המנזרים נכנסים דרך ואדי פורה, המעובד כולו על-ידי הנזירים המטפחים גני ירק ועצי פרי. הפורשים ממש שביניהם, חיים בתוך תאי התבודדות הנקראים "קלאלי" (ביחיד: "קלאיה"), ומקבלים את מזונם מידי נזירים אחרים דרך צוהר קטן. הנזירים מרעיפים מתוצרתם על תושבי הכפרים הסמוכים, אבל למרות זאת, על קירות הכפר הסמוך ראינו מתנוססות את תמונותיו של חיילד איסטאנבולי, רוצחו של הנשיא המנוח סאדאת, עם הססמה "האיסלם הוא הפיתרון". אחד מראשי המנזר ליווה את הקבוצה בסיוריה, הכניסנו לאולמות התפילה, והסביר את תולדותיו של המקום על שלושת מנזריו.

את שאר הימים בילתה הקבוצה בקהיר והמשיכה בסיוריה באתרים היסטוריים איסלאמיים ואחרים, כגון מסגד אבן טולון, קבר סאדאת, מצודת צלאח אל-דין, מוזיאון אנדרסון ועוד. היה גם ביקור מיוחד של כל הקבוצה במרכז האקדמי הישראלי בקהיר. לאירוע הגיעו סטודנטים מצרים רבים, הפוקדים בדרך כלל את המרכז להעשיר את הידע שלהם בשפה העברית ובתרבותה. מוניר מחמוד מסר סקירה מאלפת על פעילות המרכז, ואחר כך נערך מפגש חופשי בין תלמידי כיתות י"ב לבין הסטודנטים המצרים.

כאילו במטה קסם הוסרו המחיצות. התלמידים הישראלים החלו לדבר ערבית עם הסטודנטים המצרים, והמצרים דברו אתם עברית. בליל של עברית וערבית יחד. מפגש מקסים. היכרות נפלאה.

במסיבת סיום מאולתרת, שארגנו התלמידים ערב שובנו לארץ, ובנוכחותו של הציר המדיני יעקב גיל, נתנו נציגי התלמידים ציון "10" למארגנים נסים עצמון ושלמה אלון, שעליהם נפל עול הארגון מאל"ף ועד ת"ו. אין ספק, שכך צריך להיות מפגש תרבותי אנושי ויש לשוב ולארגן מסעות כאלה, ואולי גם האוניברסיטאות שלנו ילמדו לארגן לסטודנטים שלהן מסעות דומים. רק כך אפשר לממש את השלום בכל החושים, בעיניים, באוזנים ובלב, ולעמוד על ערכו האמיתי. ■



המשורר היווני קונסטנטין קוואפיס

למחרת נערכו ביקורים במוזיאון היווני-רומי, בקטקומבה, עמוד פומפאוס בארמון מונתזה של מלך מצרים האחרון, פארוק. בין לבין נפגשנו שלמה אלון ואני עם קבוצת סופרים צעירים כמו נעים תכלא, מחמוד חנפי ועוד, ובמשך שעות ניהלנו שיחה ערה על הספרות המצרית המקומית באלכסנדריה ועל הספרות המצרית בת-ימינו. הם גילו עניין רב בנעשה בישראל והביעו את משאלתם החוזרת ונשנית לתרגם ספרות עברית לערבית, כדי לעמוד מקרוב על אופן חשיבתם וסגנונם של סופרינו. הם התלוננו על שבישראל מזניחים את הנושא הזה, והדבר גורם לניתוק תרבותי בין שני העמים. האם יקבל משרד החינוך והתרבות על עצמו את האתגר? כפיצוי היגשתי לכל אחד מהם עותק של תרגומי לנובלה הנפלאה של הסופרת שולמית הר-אבן "שונא הנסים", אשר יצא לאור לא מכבר בהוצאת "דאר אלמשרק" בשפרעם, בהנהלתו של דר' מחמוד עבאסי.

כמו כן נפגשנו עם קריסטינה, היווניה הזקנה בעלת בית הקפה "עלית", שהכירה את המשורר היווני המפורסם, יליד אלכסנדריה, קונסטנטין קוואפיס (1863-1933), וסיפרה כי הרבתה לראותו בערוב ימיו. אז היא היתה צעירה, והוא תמיד הטיל עליה יראת כבוד ואימה בגבותיו העבותות ובמשקפיו. המשורר לא אבה לעזוב את עיר הולדתו למרות שאנשי-רוח ביוון הפצירו בו להשתקע

ובמטפחות, בחיבה ובשמחה. אנשי הביטחון מנעו מהם מלהתקרב אלינו, אך הנשים והילדים המשיכו לנופף מחלונות בתיהם - ויש להניח שהם ידעו שאנו ישראלים, שהרי מי בא לבקר במקום קבורתו של אבו-חצירה?

השיירה המשיכה את דרכה והגענו היישר למצודת קאית-באי הממלוכית באלכסנדריה. קאית-באי שלט במצרים ובסוריה במשך כשלושים שנה (1468-1496) והקים מצודות ובנייני פאר ברחבי ממלכתו. המצודה שבה ביקרנו היא אתר איסלמי חשוב מאד, רחב-ידיים, עם חצר ענקית, הבנוי אל מול הנמל העתיק דרומית לאלכסנדריה כדי להגן על העיר וביום משמש אתר תיירות שמור היטב. בערב נערך ביקור בבית הכנסת "אליהו הנביא" ברח' דניאל, שנבנה לפני שמונים וחמש שנה, והממוקם בלב אלכסנדריה, בתוך מרכז קהילתי יהודי, הכולל בתי ספר לבנים ולבנות, שכיום לומדים בהם תלמידים מצרים בני המקום. בדומה לבית הכנסת בקהיר, הוא בנוי בפאר ובהדר ולו שני שערים גדולים המובילים אל חצר גדולה, וממנה לבית הכנסת. קהילת יהודי אלכסנדריה היתה קהילה עשירה ומכאן גם בנייניה המפוארים. עד היום הזה חקוקים שמותיהם של המתפללים בשלטי נחושת, הקבועים על כסאותיהם. גם כאן ערך שלמה אלון את טקס הדלקת נר שלישי של חנוכה ותפילת מנחה וערבית מקוצרת.

# שירים על מר-גורלן של נשים

## אשתו של סוחר-המלח

אשת סוחר-מלח! מה-רב הזהב,  
 מה-רבו אריגי-המשי, אך לעולם  
 בשדה אינה עובדת, לא תגדל  
 תולעי-משי, אף לא תטוה בפלך;  
 צפונה, נגבה, קדמה, ימה,  
 בכל מקום כפתוך שלה היא, הרוח  
 והמים כפרה, והסירה ביתה,  
 פעם היתה בת למשפחה  
 דלה מיאנגז'ו, עד אשר  
 נשאה לסוחר גדול  
 ממעלה היאנצ'ה, עכשו ששערה  
 ואפורה ועדי-זהב שלראשה  
 כמצות האפנה, כח הלבנו ושמו  
 שרשי-פרקי-ידיה עד שצמיד-כסף  
 לא יהלמוה עוד;  
 בקול צורם היא מתרפת ומגדפת  
 את המשרתים כאן ואת המשרתות שם;  
 שאלתי מנין לה עשרה זה הגדול  
 והגד לי שבעלה עסק  
 חמש-עשרה שנה בסחר המלח, ואחראי  
 היה במישרים לחצר-הקיסר;  
 רק מעט מרוחיו שלם  
 בכל שנה, וכך  
 יצאה הרשות מקפחת בעוד הוא  
 מתעשר והולך; השר אשר על  
 מסי מלח וברזל ישב  
 הרחק כל-כך ולא ידע  
 בין ימינו לשמאלו; לבד מזה,  
 שם הסוחר משכנו על המים, מקום  
 שהדגים והדגן זולים; אשתו  
 אוכלת רק ממיטב המליחים, תפוחי-זהב  
 טריים, ומיני ארו מבשמים  
 מאין כמותם; אחרי אכלה, רק מאפרת  
 היא פניה, יושבת בחבוק-ידיים  
 ולחיה מפקסות עד כדי כך  
 שנדמו כפרח גדול שעוד מעט יפקע;  
 מזלה הטוב גרם לה שנשא  
 לסוחר-מלח; כל השנים כלן  
 חיה היא בתפארת-שפע; אבל

מנין לה כל האכל  
 הטוב ולבוש-המחלצות?  
 כאן עלינו לזכור  
 את סאנג הונגיאנג, \* שמת לפני דורות הרבה;  
 לא רק בימי בית-האן היו  
 בני-עליה כאלה; גם בימי טאנג  
 יש אצלנו אנשים כאלה,  
 אף שאינם משרתים עוד את המדינה.

נכתב בשנת 809.

\* סאנג הונגיאנג היה אמרכל מוכשר, שהנהיג את מנופול המלח והברזל בימי שושלת האן.

## אם עוזבת את בניה

אם עוזבת את בניה,  
 בנים עוזבים את אדם; ימים  
 על ימים היא בוכה; אשתקד,  
 מערבית למערב, הבקיע  
 המצביא את קוי האויב  
 ונחל רב כבוד;  
 מתת שני מיליונים במזמן  
 קבל על-פי צו הקיסר;  
 בלואוואנג קנה לו  
 אשה יפה כפרח;  
 משבאה לגור עמו, לא רצה עוד  
 באשתו הקודמת; החדשה הפכה  
 ציץ-לוטוס בידו, הקודמת  
 קוץ בעינו; אף על פי כן,  
 לקחת אשה חדשה ולהשליך את קודמתה  
 אין זה מעשה לא-נפרץ; יותר מכל  
 נעצבה הקודמת; האחד אך החל  
 ללמוד ללכת, השני אך עתה ישב הכן;  
 שניהם בכו ונצמדו אליה;  
 עכשיו, משום שאהובה חדשה לו,  
 חובה על האם וילדיה להפרד;  
 לא בעורבנים, שלעולם לא יטשו גזליהם,

ולעולם הם נשארים יחדו;  
 תן דעתך על עצי אפרסק  
 ואגס שבגן; בנשב הרוחות  
 ובנשור פרחים, הפרי  
 עודו דבק אל הענף; "אשה חדשה,  
 שמעי לי, אשה חדשה!" היא קוראת,  
 "בלואוואנג יש נאוות אין-מספר;  
 אני מקוה שהמצביא ינחל עוד נצחון אחד,  
 כי אז תבוא חדשה ותירשה!"

נכתב בשנת 809.

## ביש-מזלן של נשים

שער מסרק להלל,  
 גבות שעתה-זה נמשחו,  
 אולם כמה פעמים  
 אחרי אפרי את פני  
 שתקת, בעלי, ומפיה לא הוצאת  
 אף מלה אחת של עדוד; יום  
 יבוא ולצדה אקבר; לה  
 אני נותנת את כל אהבתי;  
 אף על פי כן קלה היא בעיניך  
 שנבלה את שארית ימינו יחד;  
 אצלי החלה המרירות לפני שנה;  
 את כוננתה ידעתי גם ידע, אפס כי  
 מעולם לא דברתי עליה; היום  
 גמרתי אמר כי ימצטו דברי מאד,  
 אבל מה שאמר תהיה בו פונה  
 עמקה; בותרת אני לספר לה  
 מעשה מן העבר;  
 יכול שיאמרו הבריות על בני-זוג  
 שקרובים הם כל-כך זה לזו  
 עד שהיו לבשר אחד;  
 אף על פי כן, בהפרד המות  
 ביניהם, היהיה צדק לנותר בחיים?  
 בעלה כי ימות, אשה חיה  
 בשקט לבדה, קנה-חזון

**געגועים**

בתדש התשיעי, רוחות-המערב  
 מנשבות; באור-הירח  
 הטל הופך כפור;  
 כך אני הוגה על משפכי  
 בלילות המתארכים מדי; בן  
 לילה אחד נשמת פורת  
 פעמים הרבה; בתדש השני  
 רוחות-המזרח מנשבות; צצים  
 עשבים, פורחים  
 פרחים; מדי  
 אהגה כך,  
 האביב בושט מדי לבוא; מדי-יום  
 תרדתי לה מפלחת  
 את מעי שוב ושוב; אני  
 אשתך דרתי מצפון לגשר-לוואו  
 ואלו אתה מדרום לו דרתי;  
 רק בת טי"ת-ו"ו הייתי בבואי אליך;  
 השנה הריני בת כ"ף-ף-גימ"ל; הריני  
 פשיח המטפס הגדל  
 ליד ארן גבה; קנוקנותי  
 כה קטנות, ענפיה כה רמים,  
 וכל כפה שאתאמץ לא אוכל  
 לטפס על גזעה;  
 אומרים שאם יש לאדם משאלת-לב,  
 ואם משאלתו זו עזה דיה,  
 מן השמים מסיעים לו להשיגה;  
 מי יתן אפוא והייתי חית-בר  
 בהרים תמיד ליד  
 דודי; או אילן רם  
 הנצב לצדה  
 וענפיו צומחים יחדו כאחדים.

עמהו, פסקו מלבקרה;  
 אביבים וסתוים תכפו לכוא  
 כל-כך עד שכמעט לא טרחה  
 עוד למנות את השנים החולפות;  
 מתדרה שבמעמ הארמון  
 צפתה בירח, עד שעברו  
 ארבע או חמש מאות ירחים מלאים;  
 אז היתה הזקנה בנשי הארמון;  
 והקיסר הכתיר אותה בתאר-שבנהג  
 של יוצצת-קיסרות; עדין היא גועלת  
 געלים חדודות, שמלה מהדקת לגופה,  
 ואת גבותיה תמשח בקו ארף ודק;  
 ישחקו לה הבריות שדבקה היא  
 באפנות של תקופת טיאנבאו;<sup>3</sup> מר היה  
 סבלן של נשים בארמון שנגיאנג; האשה  
 הזאת סבלה מנער עד זקנה; ראוי לנו  
 לקרוא את השיר הישן "על יצלות-חן",  
 המספר איך בחרו ביפהפיות לארמון,  
 ובתוך כך נתבונן  
 באשת-השיבה הזאת  
 שעודה שוכנת בו.

נכתב בשנת 809.  
 1) ארמון שנגיאנג, בפינה גידחת של היכלות הקיסר,  
 היה המקום שבו גרו תחת משמר נשי - הארמון ששוב  
 לא מצא הקיסר חפץ בהן.  
 2) מלכות קסואנזונג (756-713).  
 3) טיאנבאו (756-742) היא התקופה בסוף מלכות  
 קסואנזונג שבה נכנסה אשת-השיבה אל הארמון  
 לראשונה.

**ואנג ד'אוג'ון**

עכשו שחוזרת המשלחת מחצר  
 האן, ירשה-נא לי לומר  
 מלים מספר יך;  
 מתי תביא זהב לשוב  
 ולקנותני? ואם ישאל הקיסר  
 לשלומי, אל תספר לו  
 שיפה אני פחות ולו במעט  
 משהייתי בארמון.

**גברת בלילה קר**

חצות עכשו, ושמיכתה גם מזרנה  
 קרים; גברת אחת בודדה, מסכנה פרי כך  
 שלבה לא יתגנה ללכת לישון;  
 במחתת-הגחלים כבר נשרף הפחם  
 וכלה; דמעותיה הזולגות  
 היו לקרח; רק צלה עוד עמה  
 ללזותה; עד שיפציע השחר  
 אין היא מכבה את המנורה.

שפרתו הרוח ולעולם שוב לא  
 יצמח; אם גם יבש ומת הוא,  
 טבעות-צמיחתו עורן נראות לעין;  
 איש כי תלקח אשתו ממנו, אכן רגע  
 יעצב אל לבו; אבל דומה הוא לעץ-הערכה  
 אשר בפתח, המנץ עלים  
 חדשים מדי אביב; הרוח משברת  
 ענף אחד, אולם אחר יחליפו;  
 דרך-יצוץ אליה אדבר, בתקנה שתאזין;  
 מן הדין שתדע דבר-מה  
 על ביש-מזלן של נשים, ומעתה והלאה  
 לא עוד תביט עליהן מגבה.

**אשת-שיבה מארמון שאנגיאנג**

אשה זקנה שבשערה ורקה שיבה  
 עודה חיה בארמון שנגיאנג<sup>1</sup>, מאחרי  
 השערים הגדולים שעליהם נצב  
 שוער ירוק-מדים; ממתנה שם  
 זה לה אביבים כה רבים, אחת  
 ממאה נערות שנבחרו  
 בשלהי מלכות קסואנזונג<sup>2</sup> והיא  
 אז בת שש-עשרה; עכשו בת ששים  
 היא, יחידה ששרדה מאותן המאה;  
 היטב היא זוכרת שפאשר  
 לקחה אל הארמון לא הרשונה  
 אף לבנות כאשר נפרדה לשלום  
 מבני-משפחתה; רק הושיבה בעגלה  
 ולדרכה שלחנה, רעננה פלוטוס,  
 שדיה רכים כאבן-ירקן; אמרו  
 אך תובא תמודה כמותה לארמון  
 חיש-מהר יתן בה הקיסר את עינו לטובה;  
 אבל בטרם יראנה הקיסר  
 הבחין בה יאנג גוי פיי,  
 והוא בפתר פקד לשלחה  
 אל ארמון שנגיאנג,  
 שבו היא גרה מאז בחרד ריק,  
 מבודדת כליל מעולם-ומלואו,  
 מבלה לילות-נדודים ארכים, ותכופות  
 תשכב ערה עד עלות השחר, גבה  
 למנורה, מקשיבה לאושת  
 הגשם; בדרך היא יושבת בימי  
 האביב הארכים, מקשיבה בלי הפוגות  
 לשירת הצפרים; בראשונה קנאה  
 בוזג סנוניות; אחר-כך, משהסכינה

# שלמה טנאי:

לאחרונה הופיע ב"מוסד ביאליק" הספר "ילקוט הרעים", שבו הטקסטים המקוריים, יחד עם חמרים נוספים על התקופה, על דרך העריכה ועל המשתתפים. זהו מעין סיכום פרק בספרות העברית וגם מעין סיכום פרק אישי שלך, כאחד העורכים. הייתי רוצה שתתייחס לכך.

"ילקוט הרעים" מבטא, קודם כל, את הגישה שלי ושל התכרים האחרים שעשו את הקובץ הזה. לא במקרה הוא נקרא הקובץ "ילקוט הרעים", שכן היה בו גם אלמנט של רעות, מחוץ לקשר הספרותי. אני תמיד מדגיש, ש"ילקוט הרעים" הוא חוליה אחת בשרשרת. אני לא מקבל את התפישה שישנן התחלות, שלפניהן לא היה קיים דבר. גם חידושים אינם התחלות. התחלות הן המשך ההתפתחויות שקדמו להן, וכך אני רואה גם את "ילקוט הרעים".

בשעתו, כלל לא הייתי מודע לשאלה האם יש כאן התחלה, או מהפיכה, או מרד. כל זה לא העסיק אותנו. אותי - בוודאי שלא. מה שהיה חשוב זה לתת את מה שהיה לנו לתת - את היצירה שלנו. לכן גם לא היתה ביקורת, לא היתה פובליציסטיקה - רק היצירה נטו.

למה השתמשת במלה "מרד"? מישהו העלה זאת בדעתו?

הנושא הועלה בביקורת ובדיון מסביב ל"ילקוט הרעים". היו שראו בו איזה אלמנט של מרד בדור הקודם לנו בספרות. אני לא ראיתי זאת אז, והיום אני בוודאי לא חושב כך.

נכון, היו ב"ילקוט הרעים" דברים חדשים-יחסית, שהיו טיפוסיים לדור זה ואחר וכך לדור בארץ. למשל עניין השפה. אנחנו הגענו לשפה העברית בשלב שבו היא הפכה מלשון-ספר ללשון-דיבור, ואנו - בניגוד לקודמינו - התחנכנו על לשון-הדיבור הזו. אבל לשון הדיבור כבר היתה רווחת בארץ, והיו גם סופרים אחרים שכתבו, והם לא מאלו המצויים בירכתיים. למשל יהושע בר-יוסף ובורלא, ששיקפו את ההווי הארצישראלי, אם כי הם עדיין לא דיברו עברית מבית הספר.

אני מתקשה למצוא שמות נוספים, משום שהגבולות בעניין הזה הם מאד מאד לא ברורים. קשה לדייק ולמצוא כאן הגדרות ותוויות. ביסודו של דבר, בדור הזה הגיע לגיבושו השילוב של לשון-הספר ולשון-הדיבור.

טוענים ש"ילקוט הרעים" ואחר כך דור בארץ, דור תש"ח, שהיו ביניהם נקודות מפגש, עוסקים הרבה בהתיישבות, במלחמה,

מאד קרובים.

על מה שוחחתי?

צריך להבין, שאלתרמן לא היה איש שיחה מאד נוח, אבל כששוחחנו שוחחנו על שירים, על חברים, על ספרות. על שיריו הוא לא דיבר איתי. כאשר מישהו ניסה לדבר אתו על שיריו הוא היה ממש כועס ויורה זיקים. הוא לא נתן לאיש להיכנס למבצר הזה.

בכל אופן, גם אם היו אנשים שאתם הוא דיבר על שיריו, אתי הוא לא דיבר עליהם. על שיריי הוא כן דיבר. גם העיר, לפעמים תיקן, או שיבח, גם על תרגומיי דיברנו. אני זוכר, שיום אחד הראתי לו שיר של הופמנסטל שתרגמתי, והוא אמר לי "נגמר,

ולא ב"אני" ובפרט. זהו סילוף ועיוות של כל הדור הזה, וצריך פשוט לקרוא את הטקסטים בקובץ כדי להבחין בכך: יש שם שירה לירית ויש שם סיפור אישי כמו, בכל ספרות. כדי להבחין בכך: יש שם שירה לירית ויש שם סיפור אישי כמו, בכל ספרות. יחד עם זאת, אי אפשר ולא צריך להכחיש, שבשנים ההן, שנות הארבעים, ההתיישבות בארץ הגיעה לבשלות, לנקודת הישג מיוחדת במינה, ואנחנו, כסופרים צעירים, חשנו את הדבר הזה. רובנו היינו קשורים בהתיישבות כתברים בקיבוץ, אחרים היו בצבא. לא מקרה הוא, שהרקע להרבה יצירות של אותה תקופה היא ארץ ישראל העובדת, תנועת הנוער, שהיתה גורם מעצב

## 'גרמניה - אגדת חורף'

אתה כבר יודע לתרגם, גמרת את בית הספר". הייתי אצלו הרבה בבית. ואתה יודע - לא תמיד הדיבורים בלבד הם העיקר. עצם הפגישה, והקרבה, והיחס והלבביות הם בעצם החשובים לפעמים.

מה קסם לך בשירתו? הרי את המקצב שלו לא העברת לשיריך, וגם את דרך החריזה לא. אתה הבנת את השירים שלו?

אני חושב שאני מבין אותם, הרי מה שחשוב בשירה זה לא מה שאתה מבין ממה שכתוב, אלא מה שאתה מבין ממה שאתה צריך. זה משול לתינוק שחסר לו סיד, אז הוא מגרד את הקירות ואוכל סיד. אני לקחתי מאלתרמן מה שהיה דרוש לי ממנו.

אצל אלתרמן יש באופן בולט מאד ראייה היסטורית, ראייה של גורליות, ראייה של שמחת החיים שבתוכה ישנו כבר עצב הפרידה. זה בעצם חוצה את כל אלתרמן, קיים בכל דבר שלו. אני אקח דוגמא של פזמון - ואני יודע שנהוג לזלזל בפזמון, ושהביקורת רואה בו ובטור השביעי של אלתרמן איזה סרח עודף. לדעתי זה דווקא אחד החלקים המרכזיים ביצירתו, לא פחות מהשירה שלו. בכל אופן, תיקח פזמון פשוט - "כלניות". שיר כל כך ידוע, סנטימנטלי מאד. והוא מדבר על הגורליות שישנה בעיתוי של פריחת הכלנית, על "אשרי האדם שפעם בחייו פרח לו כלנית". דברים אלו הם ממהותה של שירת אלתרמן כולה. הריאיה ההיסטורית, ההמשכיות, הגורליות.

כלומר, התוכן האלטרמני הוא שמשך אותך. לא המתכונת שלו.

חשוב באותה תקופה. אם תיקח רק את האלמנטים האלה תוכל לראות חידוש, מפני שהם לא היו אצל הדור הקודם, וזה נתן ייחוד מבלי שאנחנו ידענו - בלי לבטל את העבר. הרי עגנון לא היה בתנועת נוער, והוא סופר ענק...

אלתרמן הוא דמות נערצת עליך. נתת לזה ביטוי בעל-פה ובכתב וגם בשיריך. בעיקר כמקדמים, אני מוצא פה ושם עקבות אלטרמניים. איך מחוברת הדמות הזו לחייך?

קודם כל, כפי שאמרתי - אין יש מאין. יש יש מיש. לפי דעתי, משורר שיכחיש את זה יתכחש לאמת.

אני גאה בזה שלמדתי מאלתרמן, אבל לא רק ממנו. למדתי גם מ-ש. שלום, למדתי מאחרים, אני לא אמנה פה עכשיו את כל בית הספר שעברתי בשירה עברית וקלסית-אירופאית. אני חושב, שאני יותר סופר-תלמיד מאשר סופר-מורה, ואת זה ידעתי תמיד, וזכרתי את זה וראיתי בזה דבר שאינו פוגם בעבודתי.

אלתרמן לא היה דמות שהשפיעה רק על איש אחד. הוא הטביע את חותמו על כל הדור, בשירה ובפרוזה, מפני תוקפו של השיר האלטרמני, תוקפה של היצירה - וללא ננתח אותו כאן, כי הדברים ידועים. הוא השפיע על כל הדור ובתוך זה גם עלי. אני שמח שעברתי אותו ויצאתי ממנו.

בינינו היו יחסים מאד קרובים, מאד ידידותיים. אני היכרתי אותו מעט לאחר פרסום השיר הראשון שלי ב"דבר" ב-1938. ומאז ועד יום מותו היו בינינו יחסים חבריים

גם המתכונת, גם המוזיקה. צריך להבין, שזה לא משנה שאני לא כותב במוסיקה שלו. כמו שאמרתי - אתה לוקח את הוויסמינים להם אתה זקוק, ויש עוד נקודה: לפעמים, משורר שאפילו לא דומה לך, פורץ לך בתוכך פתח לדברים שאתה צריך ללכת אליהם, גם אם אתה הולך בדרך שונה לחלוטין משלו.

גם דמותו של יגאל אלון היתה בעלת משמעות בחייך. כתבת עליו ואפילו הקדשת לו שיר.

שני האנשים האלה תופסים מקומות שונים אצלי. אלתרמן, כמובן, בתחום השירה. ואילו אצל אלון ראיתי - מבלי להגזים, ואנו חיים בתקופה שיש בה אינפלציה של הגזמה - ניצוץ של גאונות. גאונות בדרך החשיבה שלו, בדרך העשייה שלו, בדרך התוכמה שלו.

אל נשכח, שיגאל אלון ניהל מלחמה. והוא ניגש אליה כאל רע שאין מפלט ממנו, אבל תמיד עם ראייה אנושית מאד - גם בהסתכלות ובדאגה לחיילים שלנו וגם במחשבה על היריב. תמיד חשב על היריב לא כפי שהוא היום אלא כפי שהוא בעתיד, וכאשר תכנן מבצע הוא תמיד לקח זאת בחשבון.

איפה היתה חוכמתו בפוליטיקה?

אני לא רוצה כרגע לעשות ניתוח שלם של יגאל אלון, אבל הוא זה שטבע את תוכנית אלון, שהיא תוכנית פוליטית, ואם אני לא טועה - גם ברגע זה היא עדיין התכנית היחידה הרלוונטית ביותר כבסיס לשלום (עם שינויים, כמובן). גם את זה הוא עשה מתוך כושר המחשבה הבלתי רגיל שלו. נכון, שבפוליטיקה מפלגתית הוא לא היה טוב, לא היה לו עור-פיל ולא גסות-רוח ולא שפלות.

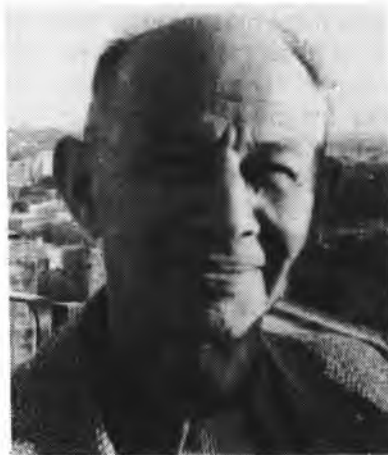
מה היו נקודות המפגש שלכם?

אני הייתי אתו בקשרים אישיים מאד. קודם כל, הייתי כתב צבאי של "הארץ" במלחמת השחרור, ועשיתי אתו הרבה ימים במהלך המלחמה. אז התגלה לי האיש הזה בגדולתו. באחד המבצעים בנגב, מהקשים שבהם, הוא נתן הוראה להשאיר גיורה שלמה פרוצה כדי לאפשר לצבא המצרי להימלט. הוא חשב על העתיד. יש שחושבים איך למגר, והוא חשב איך לפתור. גם אחרי כן, במשך כל השנים.

הוא היה מעין דמות אב עבורך. דמות מנהיג, איך תגדיר אותו?

אני חושב שגם אלתרמן, גם ש. שלום, גם אלון, היה להם לגבי משקל של דמות אב. אני איבדתי את אבי בגיל יחסית צעיר (הוא

נספה בשואה) ולא ידעתי עד כמה אני קשור אליו. כמובן, הייתי קשור גם באמי, שחיה הרבה שנים אחרי



כן - בכלל אני קשור למשפחה. בכל אופן, חסרונו של אבא היה גדול מכפי ששיערתי בעצמי, ואני משער שכל אחד מהאישים האלה שימש לגבי גם כדמות אב, מעבר לדברים האחרים שהזכרתי.

אני רוצה לעבור לנושא אחר: איך תגדיר את הארס-פואטיקה שלך, את דרך כתיבתך, את ה"אני מאמין" היצירתי שלך. מה מקום "האבות המשוררים" שהושפעת מהם?

אתה יודע, שכל בן עושה מאמצים להשתחרר מהאב, ובאופן טבעי, כך היה גם אצלי. יש פה מן מאבק בין רצון להשתייך לרצון להיפרד. בסופו של דבר הטבע עושה את ההפרדה. גם באופן פיזי - כל האנשים האלה, לצערי, אינם אתנו - וגם באופן מהותי. כי במשך השנים אתה מתקדם, ממשיך, מתפתח וחווה דברים שאתה מוכרח, אם אתה מסוגל, למצוא להם את המטבעות המיוחדים והייחודים שלך.

ראשית, אני רוצה לעשות אבחנה - יש רציפות בדרך הכתיבה שלי מהתחלה עד היום. לא עשיתי תפניות חדות מאד בדרכי השירית. נכון, שבתקופה קצרה בהתחלה הייתי, נאמר, יותר תלמיד, יותר מושפע. אבל אחר כך, מרגע שיצאתי מזה, לא ניסיתי ללכת עם הזמן במובן של המשורר שמנסה להתאים עצמו לאופנות כדי להיות בתמונה, לא התחשבתי אף פעם בשאלה אם השיר שלי התקבל או לא. עשיתי את העבודה שלי והעמדתי אותה לגורלה, לימים האלה ולקץ הימים.

נקודה שנייה, אני חושב שמיוגתי כנראה אלמנטים שונים מכל אחד מהמשוררים האלה, או מכל הדרכים האלו, לאיזו צורה שלא אפשרה להגדיר אותי כמשתייך באופן מובהק לזרם או גישה מסויימים. לא שזה בהכרח קובע שדרכי היא חד-פעמית מאין

כמוה, אבל נתהוו כמה סימני היכר לשיר שלי. למשל: שתמיד יש להם פואנטה, יש להם תוכן עם התחלה וסיום. אינני משורר של אימפרסיות ויצירת אווירה. אני גם חושב, שאני די בהיר בביטוי וכך לא נוצרת דרמה - אגב בזה אני מאד שונה מאלתרמן שהיה לו יסוד דרמטי - אבל אני יוצר פואנטה. יש תוכן, יש עניין שאני מנסה להציג אותו ולמצוא לו פיתרון בתוך השיר. באשר ללשון, לא חיפשתי להרשים על-ידי חזוים וויקוקי די-נור. אמרתי את הדברים בלשון שאני הייתי מגדיר אותה תמציתית, ואני באמת שואף, כל השנים, לתמציתיות. ויקוקי די-נור הם הפרחת דברים, כשהתנועה שלהם פונה החוצה. התמציתיות היא הליכה פנימה - אל העיקר. ואגב, מבחינה זו אולי חל שינוי וגם שיפור, ששירי נעשו עם השנים יותר קצרים. זה לא שינוי תהומי, משום שאף פעם לא כתבתי שירים ארוכים ופואמות, אבל בכל זאת יש קיצור בשליש השלישי של כתיבתי.

אני לא אימאגיניסט. ולא אקספרסיוניסט ולא סימבוליסט ולא משורר נאיבי. זו בדיק הבועיה שלי. לא שאני כל כך יחיד ומיוחד שאי אפשר להגדיר אותי, אבל אני אומר את הדברים בצורה די ישירה וגלויה, אולי כשביל חלק מהאנשים יותר מדי ישירה.

יש בשירים משהו, שאולי אפשר לראות אותו כהמשך של איזו מסורת ספרותית אירופאית, הקיימת בספרות העברית לאורך כל השנים. אל נשכח שכל המשוררים ינקו מהספרות הזו. אני ינקתי ממנה גם ממקור ראשון, בשפה הגרמנית. יכול להיות, שיש עלי השפעה של התקופה הקלסית, שגם בה יש אלמנט של ביטוי פשוט יותר והבעת רעיון.

אולי כך גם אפשר להסביר את משיכתי להיינה, אם כי זו לא הסיבה היחידה למשיכתי אליו. אני מתרגם אותו ואת שילר, את גיטה ואחרים, קורא כמובן את הקלסיקה הגרמנית וקלסיקה אחרת. יש משהו שכנראה קיבלתי מהם, והמיווג הזה של אותם אלמנטים עם האלמנטים המודרניים, כור ההיתוך הזה, יצר אצלי את הצירוף הזה שאני מתקשה להגדיר אותו - אולי מומחה לשירה יצליח להגדיר אותו טוב ממני...

אנחנו באמת משוחחים עכשיו לרגל הופעת "גרמניה - אגדת חורף" של היינה, ובעניין זה רציתי להעיר, שאתה ודאי שמת לב לכך, שלמעשה גרמת בתרגומיך הרבים להיינה להתעניינות מחודשת במשורר זה, אולי אף לפריחה חדשה.

קיוויתי שזה יהיה כך. אבל לא יכולתי לדעת זאת כאשר התחלתי. התחלתי בתרגום "הים

# הפסיכו אנליזה של גרמניה

הצפוני" ב-1986, אחר כך המשכתי במבחר שירים ומכתבים, שהופיע ב-1990. את המבחר הזה עשיתי עם מבט לנוער. חשבת, שצריך לתת לאדם, שלא יקרא את כל היינה ולא תהיה לו גישה לכולו, קובץ שבו הוא יקבל מושג על כל סוגי הכתיבה של היינה. לכן, במבחר הזה ישנם גם השירים הליריים, גם התברתיים, גם פואמה, גם משהו מהשירים היהודיים, וגם ביוגרפיה. אחר כך תרגמתי מחדש את "מנגינות עבריות", ועכשיו את יצירת המופת "גרמניה - אגדת חורף".

"גרמניה - אגדת חורף" היא בעצם פסיכואנליזה של גרמניה, פסיכואנליזה שתקפה מאז נכתבה ב-1844 ועד היום. זה מראה, שישנם בעם אלמנטים יציבים, שכנראה משתנים רק מעט, לובשים צורה ופושטים צורה - כבר כמעט מאה וחמישים שנה. אתה קורא, ואתה מופתע לראות את כל הדברים, שהיינה לא ידע (כי הוא נפטר כבר ב-1856) ואנחנו לאסוננו ראינו אותם, את כל המיליטריות הגרמני בפעולה. היינה ראה אותו בהתגבשותו, נאמר כך, כששלושים ושיש המדינות נעשו לרייך, ופרוסיה התחילה לרכוש לה את הבכורה ולהשליט את מה שאנחנו מכנים מאוחר יותר "הפרוסיות", את המיליטריות הפרוסי, על כל הרייך הזה. זמן קצר אחרי מותו של היינה נכנס המיליטריות הזה לפעולה בפעם הראשונה, במלחמה של 1870 עם צרפת. ומאז, עד 1945, הוא המשיך. אנחנו יודעים מה שהיינה לא ידע, אבל היינה כבר ידע שהם הולכים לעשות זאת, ולא על דרך הנבואה. הוא ידע והכיר את הנפש הגרמנית שבתוכה הוא חי, וידע לאבחן ולהגדיר אותה באכזריות הסאטירית האופיינית לו.

נקודה נוספת בעניין היינה: היינה הוא גדול הליריקנים ונחשב לכוזה עד עכשיו. אני מחוץ לאהבה שלי לשיירי ולהנאה מעבודת התרגום, רציתי גם להחזיר את היינה הביתה. אי אפשר שכל העולם יעסוק בליריקן שהוא אמנם גרמני בלשונו אבל יהודי במוצאו - ורק אצלנו יתעלמו, כמעט יתעלמו ממנו התעלמות מוחלטת. אני באמת שמח שיש התעוררות בעניין הזה והיינה מתחיל לחזור הביתה.

בעניין אחר: אתה תרמת, ויש האומרים שהמצאת את שבוע הספר. השאלה שלי נוגעת בעקיפין לעניין זה. מה דעתך על יחסי מו"ל-סופר בארץ. על המציאות, שבה ספרים רבים יוצאים במימון עצמי של הסופר?

קודם כל אני רוצה להבהיר משהו, שחשוב שאנו עצמנו נהיה מודעים לו. אני אשתמש במונחים מעולם הכלכלה: היצירה הספרותית היא היצירה בעלת הערך המוסף הגדול ביותר. אתה יוצר יש מאין, למעשה, עם כמה בלוקים של נייר, כמה מחברות, שעולות לך עשרה, עשרים, שלושים שקלים, אתה יוצר

מוצר, שאחר כך ערכו רבבות ומאות אלפים. לדעתי, אין שום מוצר בארץ שנוצר עם ערך מוסף כזה. זאת אומרת, שמהבחינה הכלכלית, היצירה הספרותית היא בעלת ערך ממשי גדול מאד. אם ניקח בחשבון שזה ענף המכוון לשוק הישראלי וגם לייצוא - כל שנה מתורגמים כששים עד מאה ספרים ללשונות אחרות - היה צריך להתייחס אליו כאל ענף כלכלי רציני. הסופר, לצערנו, נהנה באופן דיספרופורציונאלי מכל התהליך הזה, וזו בעצם הבעיה שלו בתוך מערכת היחסים הכלכלית עם הסביבה.

דבר נוסף, הספרות היא ערך תרבותי כביר. היא יוצרת תרבות לאומית, בדומה למוזיקה, לציור, לאמנויות אחרות - ויותר מהן, משום שלא לו יש ערכים אוניברסליים מלידתם, ואילו בה ישנם הסימנים המקומיים הגדולים ביותר. יש לה ערכים תרבותיים עצומים והמדינה היתה צריכה לספח אותה, מפני שהיא תורמת, יותר מהאמנויות האחרות, להיווצרות הזהות הלאומית הישראלית בארץ.

אבל זה לא קורה. אתה לא מרגיש שהחברה מבינה שהיא צריכה לתת לסופר את החלק הפרופורציונאלי - לא יותר מדי אבל גם לא פחות מדי - בשני התחומים הללו. לדעתי, הספרות מגלגלת בארץ ענף כלכלי גדול מאד, משום שכשמישהו כותב ספר ולא מקבל בשבילו תמורה (אלא להיפך, עוד משלם עבור הוצאתו) הדבר הזה מגלגל ענף כלכלי. כאן תפקידה של הממשלה ותפקידה של אגודת הסופרים. אגודת הסופרים צריכה ליצור יחסים תקינים עם המו"לים ולשכנע אותם שהם מחויבים לתת לסופר חלק נאות והוגן בעושה זו. מצד שני, אגודת הסופרים חייבת לשכנע את המדינה, שהיא אינה יכולה להסתכל על ענף הספרות בצורה זו, אינה יכולה להתעלם מענף הספרות ולא לתת לו מה שהיא נותנת לכל מיני ענפים. לספרות זורקים פירושים קטנטנים כמעשה חסד, ולדעתי זה מצב בלתי נסבל. כאן חייבת אגודת הסופרים למלא תפקיד מרכזי, וזו גם החשיבות לקיומה ועיקר תפקידה.

מה אתה חושב על הספרות היום? אין צפיפות בספרות. באוטובוס יש, אבל בספרות יש אינסוף מקום. כמו היקום שמתרחב לאינסוף גם לה יש כושר התרחבות אינסופית לכל דבר טוב. בספרות שלנו, בעשרות השנים האחרונות, אתה רואה דבר מאד חיובי - גיוון רב מאד שלא היה קודם, כשהספרות הלכה במסלולים מאד כבושים. עכשיו יש בה גם רומן פסיכולוגי ספציפי, רומן מתח, רומן בלשי, וכו'.

דבר שני, יש התמודדות רבת-עוצמה עם המציאות, וזו תופעה מאד חיובית לדעתי. הספרות העברית איננה בורחת, וצריך לדעת להעריך את הדבר הזה. אם כי,

בהרבה מקרים יצירות נכתבות ברוח ניהיליסטית ללא יסוד של אמונה ותקווה. בעיניי, ספרים גדולים נכתבו על-ידי מאמינים. לא במובן הדתי, אלא במובן זה כשהאדם יושב לכתוב הוא צריך להאמין במשהו. יכול להיות שאני טועה והרבה אנשים ישבו לכתוב מתוך ייאוש גמור. לדעתי יש בעיה בספרות העברית, שהיא יותר חושפת מאשר מנסה לרפא. ■

## מחמוד דרויש

מערכת: שמואל רגולנט

### לאמי

נִכְסָף לְלֶחֶם אָמִי  
וְלִקְפָּה אָמִי  
וְלִמְגַע אָמִי...  
וְתִשָּׂגָה בִּי הַיְלָדוֹת  
יּוֹם בְּחִיק יוֹם  
וְאֶהָב אֶת חַיִּי  
שְׁאֵם אֲמוֹת  
אֲבוֹשׁ מִדְּמָעוֹת אָמִי!

וְאִם אֲשׁוּב יוֹם אֶחָד, תִּנְיָנִי  
וְאֶהְיֶה אֲזוּר לָךְ לְחִסּוֹת בְּשׁוֹלְיָךְ  
כְּפִי נָא אֶת צְמֹמֹתַי בְּעֵשֶׂב  
שְׁנַת־קֶשֶׁת בְּעֵצוֹת עֲקֹבֶיךָ  
וְכַפְתִּינִי  
בְּקוֹצֵת שֶׁעַר  
בְּחוֹט שִׁירְטִיטִי בְּשֶׁבֶל לְבוֹשְׁךָ...  
אוֹלֵי אֶהְיֶה אֵל  
אֵל אֶהְיֶה...  
אִם לֹא אֲגַע בְּצַפּוֹר נַפְשְׁךָ!

נִטְשִׁינִי, אִם לֹא אֲשׁוּב  
לוֹהֵט בִּיקוֹד אֲשֶׁךְ...  
וְחָבַל הַכְּבִיסָה עַל גַּג בֵּיתְךָ  
כִּי אֲבָדָה לִי בֵּינָת הַלֵּב  
בְּלֹא תַפְלֵת יוֹמֶךָ  
וְקִנְיָתִי, וְהִשִּׁיבִי אֶת כּוֹכְבֵי הַיְלָדוֹת  
שְׁאוּכַל לְחַלֵּק עִם  
הַצְּפָרִים הַקְּטָנוֹת  
בְּדֶרֶךְ תּוֹרָה...  
אֵל קוֹ צְפִיתְךָ!

מחמוד דרויש

נולד בכפר אל-בריה ב-1942. עובד את ישראל בתחילת שנות השבעים והצטרף לפעילות תרבותית והספרותית במסגרת אש"ף. נחשב ליצור הפלסטיני הבולט ביותר בדורו. פורסם כחמש-עשר ספרים, רובם קבצי שירה. כיום הוא עומד בראש אגודת הסופרים והסתגנום הפלסטינים ועורך כתב-עת "הכרמל". מתגורר בפריז. השיר "אמי" לקוח מתוך הקובץ "אוהב פלסטין".

משוררים

הם נדקרים במוזיקי התידקים המרעלים אל תוך  
דפנות המבנה הארוכה  
ובאתנחתא של תדר אפל נרכנים כמו על מחשבות נוגות  
של דגי אקוריום נשכח  
ומים רבים נשפכים מהם  
הם לא זרים לרוח ולא מתים בהמיתם  
מתוך הכרח בתת מודע הם מאפירים פניהם ונכנעים לנסבות

בהיותי כבדת שמיצה וסומת עינים  
נפלתי לרשת זו של מבריחי שורות ושורדי מלים  
וגויות שנערמו מדפן חלצי פזרתי בשדות לדין הרוח.

והיתה הארץ אשר לאחי בנימין דויעת מוקשים ותרחות  
כסופת אימה בראות שטן לשדים אשר טמונים בשכבת  
מאדמתה נגסתי מפרי התאנה האסורה אשר בבטני  
תולעת ההולדות רומסת כל חלקה מישיבת מקננת בה חמה חלמאית אשר  
מוסרת תשוקתה לרחשיו האלמים של איוב  
ארץ תוהה על בהונותיה  
חלב עזים ופרות מרעה אשר לדוד  
דמה כערוץ בכורת דבוריה  
מלאה הארץ אצות, קנה סוף וירקת בצל להאכיל את נספחי הכרך אבינו וצפוענו.  
ארץ האהבה מצוקיה אלגם את צוף מחשבותי  
ארבות עשן מתמרות מבתי הדקוק אשר בראותי  
ארץ יפה אשר למרגלות עדשת המצלמה המאימת לבשי שמלת פלולות לבנה  
רבצי על מצפוני כמו אז  
בקופסה מרבעת כחל לבן של הקרן הקיימת לישראל בילדותי.

כי משך אמי ינקתי כף כפירה  
ובאלה המוטות יריתי בדלות מלים  
האש הזאת שלא כבתה  
ובעצם קיומה שרפה בי

תהיתי אל עבר ההרים  
וכל עזרי בא לי מהירקת המעלה אוזב בבוא עונת העקריות.

כי מבור אמי דליתי שארית פתיתים  
להאכיל בהם בטן מצמקת  
דשא החיות רובץ עלי  
ואת כוף מחשבותי אני יודה בפרקינסון דוהר  
על מיתרי אבי.

ובצום אחרון אני מניפה את ערותי  
להפיח מעט חיים בקולות נפש הנלוים לצפרים מתות  
המצפינות לטאות ועקרבים על אדן חלוני.  
כך שאת הכנים הצבעוניות שראיתי בחלומי  
אוכל לשלף בשחיה  
כי רק בהמית קולות של יצרים גופלים  
אסיר מעט את לוט הערפל המבשיל ומכסה חלקת חיים שלי.

גד יעקבי

סנאי באו"מ

התרסת השחפים

בין התכלת המלבנת לאיום הצומח בה על חייך  
השחפים צורחים, על פסת החול הצרה,  
הוא שהצמיח בנו שמחה חדשה מול פרחי האזליות, צבועים  
בבערה של התרסה נגד העלמת עין, מול הסחת לב  
מן היפי ההוא, בימים וזחלים בעצלות כבדה.

ואנו שלבנו ידים ואצבעות  
מפריעים את מנוחת השחפים ליד החול הלבן,  
מתפללים שישתמרו צבעי האזליות עד כלות ימינו.  
כשחף הייתי צועק לו יכלתי לגרש את הסכנה כשפחה חרופה.  
הודיתי להם על שצרחו במקומי במלא גרונם.

הסנאי בתרשה ליד האמות המאחדות  
אינו מפגין נגד אפליה גזעית,  
למען סומליה או בוסניה  
הסנאי אפילו אינו חדל מדלוגיו  
למען פרוק החמוש.  
חרוחו מתריע מפני סכנה אורבת,  
שחורים במסכות לבנות  
ולבנים מיסרי מצפון,  
חולפים לידו מבלי להבחין  
במדרג רגלו בתלקת אשור.  
כמו תמוקיה הנראים רק לי  
מבעד למעיל החוף הכבד.

# דיאלוג עם טקסט ספרותי

## רחל צורן

מאמר זה ברצוני להבהיר ולהדגים את האפשרות לקיים קשר דיאלוגי עם טקסט ספרותי. דיאלוג כזה יכול להתקיים בפעולת הקריאה (ספונטנית או מתוכנת), ותיעולו לתכליות תרפויטיות הוא אחת מאפשרויותיה המרכזיות של הביבליותרפיה.

ביבליותרפיה היא שיטת טיפול נפשי בתחום הטיפול באמנויות, העושה שימוש בתהליכי קריאה וכתובה ומתעלת אותם לרווחת נפשו של הקורא-המטופל.

בין אסטרטגיות ההתערבות הרבות האפשריות בטיפול ביבליותרפי, שלא כאן המקום לפרט, יש להתערבות בתהליך הקריאה מקום מרכזי. הנחת היסוד לאפשרותה של התערבות כזו היא תפישת הטקסט הספרותי כבעל "קול אוטונומי" שניתן להקשיב לו ואף להיענות לו באמצעות פעולת הקריאה, כלומר - לנהל אתו דיאלוג.

מרכיבים אחרים של פוטנציאל זה, הקשורים לתהליך יצירת הטקסט ואופיו המיוחד, יוארו בהמשך הדברים.

האפקט התרפויטי המשוער של תהליך הקריאה קשור לכך, שבתהליך כזה נוצר דו-שיח בין הקורא לטקסט, דו-שיח זה מושתת על קשב בו-זמני לעולמו הפנימי של הקורא (המטופל) ולעולמו הפנימי של הכותב (הטקסט). הזיקה הדיאלוגית עשויה להיווצר באופן ספונטני, או בתיווכו של איש מקצוע, ביבליותרפיסט, אך בשני המקרים כאחד יכולה להיות לה משמעות תרפויטית.

גם בתחום תורת הספרות יש בשנים האחרונות הדגשה גוברת והולכת של תפקיד הקורא בבניית משמעות הטקסט. מגמת ה-"Reader-Response Criticism" רואה בתגובות הקורא חלק אימננטי מקולו של הטקסט ומשמעותו. לפי גישה זו, משמעות הטקסט הספרותי היא תוצאה של האינטראקציה, המתרחשת בזמן הקריאה, בין הקורא לטקסט. לפיכך, לטקסט אחד משמעויות רבות, העולות מתוך ריבוי המפגשים עם קוראים יחידים שונים, המנהלים עמו דיאלוג. מפגש יחודי זה הוא, אפוא, מה שמתעלת הביבליותרפיה לתכליות תרפויטיות.

את נושא הדיאלוג עם טקסט ספרותי אני מבקשת להבהיר כאן באמצעות התייחסות

לשני שירים ולשלושה קטעי שירים, שיש להם נגיעה לנושא הדיון.

אין לראות בהתייחסות לשירים ניסיון לאינטרפרטציה מלאה שלהם, אלא ביטוי לרצון מובחן לעשות שימוש במה שעולה מהם ומתקשר לנושא הדיון. חילוף כזה של "נושא רלוונטי" מתוך טקסט ספרותי נתון, הוא עצמו אחת מאסטרטגיות הטיפול בתהליך הביבליותרפויטי, אלא ששם נקשר הנושא לצרכיו הספציפיים של המטופל ולעולמו הפנימי, כלומר, לנושא הטיפולי, ואילו כאן נקשר הנושא לתכלית לימודית, כך שניתן לכנות אותו "נושא לימודי".

### לקול היחיד של הטקסט אנו מקשיבים, נענים ועונים בקולנו היחיד. זו משמעות הדיאלוג עם טקסט ספרותי: דיבור של אחד לאחד.

התקשרות אל נושאים ומימדים נוספים המוכלים בטקסט, והרחבת הדיאלוג אתו באמצעותם, היא אפשרות העולה מתוך הקריאה במכלול הטקסט הספרותי, על ריבוי פניו וגווניו. קישורו של ריבוי זה לדיאלוג הטיפולי הוא תמיד שלב שני בתהליך, אבל כאן לא אוכל להתייחס אליו. בהקשר זה אנסה להסתייע ב"קולם" של הטקסטים הספרותיים כדי לענות בקצרה על השאלות הבאות:

מהו הפוטנציאל הדיאלוגי של טקסט ספרותי? כיצד מתממש פוטנציאל זה בתהליך הכתיבה והקריאה? ומה הקשר של כל זה לביבליותרפיה?

#### א.

אבל אתה הפה אשר אומר אותנו, למען נשמע, אתה הֵיָה

(מתוך שירו של ר.מ. רילקה: "שיר הנשים למשורר". תרגום: משה זינגר)

חלף, עד מבטו נשא, לאה, וכל שבספרו נכלא, הרים בעינים הנותנות במקום ליטול בעת נפלו על פני עולם מלא - כמו ילדים שקטים ששיחקו לבד, ופתע חשו בקיים.

אבל תווי פניו שהיו סדורים יישארו לעד לא במקומם.

(מתוך שירו של ר.מ. רילקה: "הקורא". תרגום: משה זינגר)

הדברים שהושמו בשיר הראשון בפי הנשים (ובהכללה - בפי קהל הקוראים האפשרי) מצביעים על האפשרות לראות במשורר הדובר בשיר את "הפה אשר אומר אותנו, למען נשמע". משפט זה מצביע, אפוא, על כך, שניתן לראות בטקסט הספרותי "קול אנושי אוטונומי" ובפעולת הקריאה הקשבה בו-זמנית לקולו של הטקסט ולקול הפנימי שלנו. בהרחבה ניתן לומר, כי פעולת הקריאה נתפסת כאן כפעולת הקשבה ומענה לקולו של הזולת, אשר ממומש באמצעות הטקסט.

בשיר השני שהובא כאן, "הקורא", מתוארת פעולת הקריאה כפעולה של נתינה, ואילו הקורא מדומה ל"ילדים שקטים ששיחקו/ לבד ופתע חשו בקיים". תהליך הקריאה כולו מוביל לשינוי דרמטי: "אבל תוי פניו שהיו סדורים/ יישארו לעד לא במקומם".

פעולה אינטנסיבית זו של אינטראקציה - הקריאה בטקסט, המפגש עם ה"מציאות" (הטקסט) המביא לשינוי (במקרה זה לבלבול, לאי סדר) - היא תוצאת המפגש של הקורא עם הטקסט לפי שירו של רילקה. בתהליך הביבליותרפויטי יש ניסיון להתערב בתהליך חבוי ואינטימי זה, ולאפשר, באמצעות השינוי שמתחולל, יצירת "סדר חדש", ה"כוכן" יותר לקורא המטופל.

#### ב.

מי שבוכה עכשיו אי-שם בעולם, בלא סיבה בוכה בעולם, בוכה עלי.

מי שצוחק עכשיו אי-שם בלילה, בלא סיבה צוחק בלילה, צוחק עלי.

מי שהולך עכשיו אי-שם בעולם, בלא סיבה הולך בעולם, הולך אלי.

מי שמת עכשיו אי-שם בעולם, בלא סיבה מת בעולם - מביט אלי.

(ר.מ. רילקה: "שעה חמורה". תרגום: משה זינגר)

הנחה נוספת בנוגע לאפשרות השימוש בטקסט ספרותי בהקשר טיפולי קשורה לכך, שפעולת הקריאה (בהמשך ובמקביל לפעולת הכתיבה) מאפשרת ומעוררת מגע עם תחושות, רגשות, תובנות ורבדי נפש שאינם



נגישים בדרך כלל כדיבור הישיר היומיומי, והטקסט הספרותי יכול לחבר אותנו אתם ולהיות להם לפה. לשון אחר: טקסט, שנכתב מתוך דיאלוג בין הכותב לעולמו הפנימי ולעולם בחוץ, יכול להוות כתובת לפעולה בעלת איכות דומה באמצעות הקריאה בו.

השיר "שעה חמורה" ממחיש היווצרות אפשרות של תהליך דיאלוגי כזה בין המשורר לעולם. אירועים "סתמיים" המתרחשים בעולם מקבלים את משמעותם ("סיבתם") מכוח הזיקה שיוצר הדובר בשיר אל אירועים אלה. התבנית החוזרת בשיר "מי ש... בלא סיבה... עלי/אלי" ממחישה תהליך זה. בשיר נוצרת, אפוא, זיקה בין סדרת אירועים "בלא סיבה" לבין ה'אני' והללו מקבלים את משמעותם מכוח זיהוי התייחסותם אל הדובר: "עלי", "אלי". לא מדובר כאן בקשר סיבתי במובן הפשוט של המלה (יחסי סיבה ומסובב) אלא בזיקה דיאלוגית, שמקורה בקשב ובהדדיות, היוצרים יחסי גומלין בין הדובר לעולם. זיקה זו היא תוצאת הקשב של הדובר בשיר, ההופך בכוח התבוננותו את האירוע האנושי לאירוע אישי וקרוב.

ההתחייבות של הכותב אל האירוע ה"אובייקטיבי", יצירת הזיקה אליו באמצעות ייחוסו אל ה'אני' הפרטי, וניהול דיאלוג בין ה'אני' לבין העולם דרך קשב מקביל ובו-זמני לעולם הפנימי ולעולם בחוץ - בכל אלה ניתן, להערכתי, לראות מאפיינים של תהליך כתיבת טקסט ספרותי. במובן זה, יש בכוחו של תהליך הכתיבה של טקסט ספרותי לחולל שינוי ביחסי 'אני-עולם', כשהיחס הסתמי מוחלף בזיקה משמעותית. בלשונו של בובר ניתן לתאר זאת כשינוי היחס מ'אני-לז' ל'אני-אתה'. פוטנציאל דיאלוגי זה, המתממש בתהליך הכתיבה, מאפשר להערכתו את היווצרותו של דיאלוג מקביל, דומה לו באיכותו, עם האדם הקורא טקסט ספרותי. לפיכך יכולה פעולת הקריאה לאפשר את המגע בין עולמו הפנימי של הקורא לבין עולמו הפנימי של הדובר בטקסט: הטקסט, המהווה את הביטוי החיצוני של הדיבור הפנימי, יכול להוות נקודת מפגש בין שני העולמות.

ג.

בלי להסמיק  
הרדיו שלי מזמר שיר-שחלמתי-על-פראג.  
רדיו, רדיו, אני אומר  
איך אתה לא מתביש לומר  
לי עכשיו על פראג.  
אולי תואיל לשיר דבר אחר.

עכשיו אוגוסט, הוא אומר  
ואני מקפיד לציין את יום-השנה לאבדן החרות  
בצ'כוסלובקיה; פלישת הקלגסים,  
הסנקים ברחובות - אתה לא זוכר?

עכשיו אוגוסט, אני מאשר  
אוגוסט '82. אוגוסט יחיד במינו.  
אין זה חודש לימי-זיכרון

או לסנטימנטים על אבדן חרות  
אחרת, בזמן אחר.  
פראג היא ילד על-יד בירות  
(אני מנסה לדבר אל הרדיו שלי בלשונו)  
אתה מתנטרש כשאתה מזמר;  
כשאתה מדבר, אתה משקר.

אני רק רדיו, הוא אומר  
אני מדובר, לא מדבר.  
אני יודע למסור פריסות-שלום,  
לצטט את דוברינו, את קשבנו;  
מלל וזמר לחגים,  
מועדים וימי-זיכרון  
אני משדר בשידור חוזר -

מה אתה רוצה ממני?  
אם אתה קורא לזה שקר,  
הדרישה לאמת מביכה אותי.  
בכלל, אל תלך שולל  
אחרי התחכום האלקטרוני:  
אני פרימיטיבי יותר מזקנה פלשתיאית  
(אנאלפביתית וחסרת-שיניים).

לכך לא נותר לי אלא להסכים.  
אני הוא זה הצריך להסמיק.  
מי אמר לי להיכנס בשיחה  
עם מערכת אלקטרונית, שאין מאחוריה כלום  
חוץ מן הרצון הרווח להיות מרומה וצודק?

(מאיר ויזלטיר: "שיחה עם רדיו")

בשירו של רילקה, "שעה חמורה", כל אירוע חיצוני יכול להפוך מושא לדיאלוג, אם המתבונן-הכותב מתחייב לו ויוצר אתו זיקה. בשיר "שיחה עם רדיו" מצויה סיטואציה, שנקודת המוצא שלה היא "עמדת סירוב" של הדובר לאפשר דיאלוג כזה. בשיר מתוארת סיטואציה של שיחה בין רדיו לבין אדם, המאזין לו, ומסרב לקבל את הטקסט שמשדר אליו הרדיו כבעל רלוונטיות לגביו. יתר-על-כן, הוא בא אל הרדיו בטענות בשל כך ומציע לו לשדר טקסט חילופי, רלוונטי יותר לטעמו.

מצב זה של שיחה בין יצור אנושי ליישות מיכניסטית יכול להפוך לזיקה דיאלוגית, רק מכוח נכונותו של המאזין לחלץ מתוך הדיבור המיכניסטי את הקול הרלוונטי לו, ובכך לחברו לקולו האישי. בהיעדרה של נכונות כזו הופך הקול המיכני לגורם מפריע, ל"רעש", או למושא לקונפליקט - כמו בשיר שלפנינו.

הרדיו הוא "קול ציבורי", קולם של הרבים,

**פעולת הביבליותרפיסט מכוונת  
לאפשר את היווצרותו של  
הדיאלוג גם במקרים בהם ישנה  
אצל הקורא חסימה, המונעת את  
היווצרותו הספונטנית.**

המשודר באמצעות "מערכת אלקטרונית":  
"אני רק רדיו, הוא אומר / אני מדובר, לא  
מדבר." הרדיו, גם כשהדובר "מתפייס" אתו

לקראת סוף השיר, מייצג את "הרצון הרווח להיות מרומה וצודק". גם כשהוא מואנש הוא נשאר קולם של הרבים, ואילו הדובר, גם כשהוא מתייחס לאירועים שהם נחלת הכלל ("פראג היא ילד על-יד בירות") עדיין נשמע בדבריו קול אחד יחיד. דיאלוג אמיתי יכול להתרחש רק בין שני יחידים ("ה'לז' הוא הרבים, ה'אתה' הוא היחיד).

הדיבור הספרותי הוא תמיד קולו של היחיד - גם כשהוא פונה אל הכלל, גם כשהוא מורק לתוך דמות בדיונית, הוא תמיד קול יחיד, ולכן הוא מאפשר קיום של דיאלוג אתו באמצעות פעולתם של קוראים יחידים. לקול היחיד של הטקסט אנו מקשיבים, נענים ועונים בקולנו היחיד. זו משמעות הדיאלוג עם טקסט ספרותי: דיבור של אחד לאחד.

בתהליך הביבליותרפויטי מתווכת פעולת הקריאה על-ידי אדם שלישי, הביבליותרפיסט, ופעולתו המקצועית מכוונת לאפשר את היווצרותו של הדיאלוג גם במקרים בהם ישנה חסימה (אצל הקורא), המונעת את היווצרותו הספונטנית, בקריאה בלתי-אמצעית. מובן, שאין המדובר באכיפת קולו של הטקסט על הקורא ה"סרבן". הכוונה למקרים בהם "עמדת הסירוב" גובעת ממצב נפשי מסוים, ממצוקה, לפעמים אף ממצב פתולוגי, אותם ניתן לרכך מעט באמצעות פעולת התיווך. אופיו ה"אנושי" הדיאלוגי של הטקסט הספרותי, עוררות הקשב לקולו היחיד מרובה הגוונים, כל אלה הם גורמים מסייעים חשובים בתהליך שחרור החסימה - תהליך, שמאפשר היווצרות הדיאלוג. תכני הטיפול קשורים, כמובן, בתכניו הפנימיים של המטופל, ובמידה רבה נבחר הטקסט מתוך התחשבות בתכנים הללו, אך התהליך הביבליותרפויטי כולו אפשרי מכוח אופיו הדיאלוגי המיוחד של המבע הספרותי.

ד.

"מלה היא התחבוסת מלה  
היא הפצע, מלה היא  
המלח"

(יצחק לאור, מתוך: "לילה במלון זר")

ההתחייבות הטוטאלית למלה ולכוחה, הבאה לידי ביטוי במובאה שלפנינו, נשמרת גם בתהליך שתואר כאן. ההבדל הוא, אולי, בניסיון "לשנות" את סדר המלים: מלה היא הפצע, מלה היא המלח, מלה היא התחבוסת. בטקסט שלפנינו ה"התרחשות" של אפשרויות המלה היא בו-זמנית, ואילו בדבריי, הסדר הוא לינארי. מובן שלא מדובר כאן ב"הבטחה" שזה אכן יהיה התהליך, אלא בניסיון להעמיד את המלים בסדר, שבסיומו מוצבת אפשרות המלה כתחבוסת. זאת, בלי להתעלם מהכרחיות המגע הבו-זמני עם אפשרויות ה'פצע' וה'מלח' המתקיימות בשיר.

כל התהליך מתאפשר בעזרת מי שמוכן היה - באמצעות הדיאלוג המתמשך שהוא מנהל

# "פני הטבועות, פני אבי היצוקים"

בין המיתוס לממשי ביחסים בין נתן אלתרמן לבתו, תרצה אתר - מבט פסיכואנליטי.

## רות גולן



שהיה המשורר נתן אלתרמן כבן ארבע-עשרה, כתב בלאדה על מלך שהוא "שר" גדול ולו בת יפיפה שאותה הוא אוהב יותר מכל, והיא: "דמעת מלאך, פנינה טהורה... שנפלה לתוך החיים", תמיד מתהלכת "דומם" כאילו כלתה נפשה לשוב אל צור מחצבתה. אביה, שחש בעצבונה ובכליון נפשה אל-על, בונה לה ארמון פלאי על פסגת הר גבוה, בבקשו להפיג את געגועיה לשחקים. אך נשמת הנערה אינה מוצאת לה מרגוע, ופעם, בגבור עליה כליון נפשה, יוצאת הבת בלילה לראות את "השחקים". אז

מעדה רגלה והיא נפלה  
מסלעי עזו ענקיים  
אז נשמתה התרוממה  
מעלה לשמיים  
למקום נפשה כה שאפה  
לנוס מזוהמת החיים.  
(מנחם דורמן: נתן אלתרמן, פרקי ביוגרפיה)

האב, שביקש למלט את נפש בתו, הוא שכרה לה קבר בארמון שבנה על-פי התהום. ב-1977, בהיותה בת שלושים ושש, נפלה תרצה, בתו יחידתו של נתן אלתרמן, מחלון חדרה שבקומה הששית אל החצר, ומתה. לפני כן כתבה: "אני מתנודדת, חוטית, על אוויר מבשר רעות". (אפרורית של ערב: "עיר הירח").

בין שני האירועים הללו טמונה, כנראה, הטרדיגיה שבמערכת היחסים בין האב המשורר לבתו. התבוננות במערכת יחסים זו - באמצעות השירים של השניים, דרך התבטאויות שונות של אנשים קרובים להם (שהתפרסמו בעיתונים) וכן מספר עובדות ביוגרפיות - מאפשרת להאיר במעט פינה אפלה בפסיכואנליזה, שמתבטאת בשאלה המסכמת של פרויד: "מה רוצה האשה?" או, כיצד נכנסת הבת לתסביך האדיפלי ואיך היא יוצאת ממנו?

עלי לציין, כי ההתייחסות שלי למקרה זה של יחסי אב ובת מבוססת על הכתובים בלבד, אולם מאחר שאיני מחפשת אמת הסטורית דווקא, אלא את האמת של הסובייקטים בהם אני מתבוננת, יש באפשרותי לשער מספר השערות. אחד המאפיינים הבולטים והחד-משמעיים,

שאותו מדגישים כל אלה שהכירו את אלתרמן, הוא השמירה הקנאית על פרטיותו. הם מציינים את היותו מרוחק, סגור, בלתי ניתן להכרה מקרוב ונמנע מחשיפת פרטים ביוגרפיים. מדברי המרואיינים בעיתונות ומן הביוגרפיה שנכתבה עליו לאחרונה<sup>(1)</sup> ניתן לחוש, שכולם מתגייסים להגן על אותו קשר של שתיקה והימנעות מחשיפה. אפילו היום, שנים לאחר מותם של גיבורי הדרמה הזו, נוהרים המרואיינים מלמסור פרטים

### בחוויתו של אלתרמן, האם חסרה והאב הוא האידיאל: האב הרוחני, האב של השפה.

אינטימיים בקשר למשפחת אלתרמן, או שדיעתם מוגבלת. לדעתי, יש להתייחס לכך לא רק כאל נאמנות לאיש ולמשפחתו, אלא כאל חלק הכרחי ממבנה מערכת היחסים במשפחה זו. נקודה זו תלך ותתבהר בהמשך המאמר.

**רקע תיאורטי - "האחר הגדול"**  
על-פי התיאוריה הפסיכואנליטית, כפי שמנסח אותה ז'אק לאקאן, האדם נולד לתוך מערכת תרבותית, סמלית. ועוד לפני שנולד, הוא כבר מהווה חלק מהפנטזיה של הוריו. כדי לזהות את עצמו ולקבל הכרה בעובדת היותו נפרד - הוא תלוי באחר. הילד זקוק לזולת שיספק את צרכיו הגופניים, אבל בנוסף לכך, עליו לסמן משהו עבור מישהו בעולם הסימבולי (כלומר, בעולם של השפה) - במובן של משהו שהאחר רוצה בו.

המכאניזם הראשון הוא מכאניזם של הזדהות עם "אני אידיאלי", שהוא חלק ממושג שטבע לאקאן - "אחר גדול". "האחר הגדול" אינו דמות קונקרטית, אלא מקום או פונקציה שמייצגת, למשל, את אוצר המסמנים או את החוק, ואחר כך יצוגים אחרים המופיעים בזמנים שונים. הייצוג הראשון הוא בדרך כלל האחר האמהי.

כל סובייקט, מעצם היותו נתון תחת המבנה הסימבולי, הוא סובייקט חסר. גם האם היא "סובייקט חסר", ובמובן זה הילד, בתחילת

דרכו, משמש עבור האם כאותו אובייקט המשלים את החסר שלה.

המבנה הזוגי הזה אינו מספיק, יש צורך בגורם שלישי, שהוא "המטאפורה האבהית" - כלומר, תפקידו של האב כמייצג את עולם השפה והסימבוליקה, את חוק התרבות. הכניסה לתסביך האדיפלי מציינת את העובדה, שהילד אינו מספק באמת את האם, והיא מפנה את מבטה אל האב. היא מפנה לאב מקום. אותו חוק אוניברסלי, האוסר גילוי עריות, (בהקשר זה: בין האם לבנה), הוא שאינו מאפשר את הסיפוק המיני (ומכאן הערך המבני, ולא רק המוסרי, של החוק הזה) - הוא מאפשר את כניסתו של הגורם השלישי לתוך המערכת, כלומר: את כניסתה של התרבות).

דרך תסביך אדיפוס, על הסובייקט לעבור תהליכים של ניכור ופרידה, ולגלות את החסר באותו "אחר גדול" - חסר, שיאפשר לו לעמוד מול החסר שבגרעין הווייתו, וזאת כדי להפוך לסובייקט פרטיקולרי - ייחודי.

הסמלי בנוי על החסר: היצוג הסמלי עומד תמיד ביחס למשהו שנעדר, והחסר הוא התנאי לרישום הסובייקט בסדר הסמלי. במקום שמעבר זה אינו מתרחש, דוחה הסובייקט את רישום החסר, ונשאר במבנה של ההזדהות הראשונית, האידיאלית. במקרה זה, המבנה שנוצר הוא מבנה פסיכוטי, שבו לא נרשמת המטאפורה האבהית, המסמן של שם האב נדחה (FORCLOSED). ובמקומו נשאר האב כאידיאל, כמי שלא חסר לו דבר. כמין "אחר גדול" כל-יכול, המתענג על הסובייקט ואין כל דרך להימלט ממנו.

### המסמנים הראשונים - נתן אלתרמן

#### בין הוריו

אביו של נתן, יצחק אלתרמן, מתואר כדמות דומיננטית וכריזמטית. איש חברה, רומנטיקן וכנראה גם "מרוכז" בעצמו. במקצועו ובייעודו היה מתנך. הוא הקים את הגן העברי הראשון בגולה, ויסד גם סמינר לגננות. אחר כך, בארץ, היה מתנך ומפקח על החינוך. ועם זאת, כבדרך אגב, מסופר שהיה שתיין - תופעה לא נפוצה בקרב היהודים באותם ימים, וכן היה ידוע גם כרודף שמלות. מתוך

בתיאור ביאליק כמשורר, אלא הופך אותו למיתוס:

יותר משהוא יוצר ספרים הוא יוצר חיים - וזוהי גדולתו. במסגרת נפשנו פינה קטנה ישנה, שם טמונה ישותו של ביאליק הפועלת מחוץ לסף ההכרה, המחוקקת ומעודדת אותנו, המחיייה ומפרה את רוחנו אפילו בשעה שאנו מסיחים את דעתנו ממנו ומספריו. חלומות עתידנו, שורש נשמתנו, יונקים מן המקור הזה. חיינו וחלומותינו, תקוותינו ועבודותינו דלתתא הם רק בבואה מאלה דלעילא אשר ישא "הוא שיחיה" בקרבו, כי מפתח החייה לידו נמסר.



אלתרמן עם בתו תרצה, אשתו רחל ואימו בלקה, (1945)  
 אלתרמן האב, החילוני בהשקפתו, מעלה את ביאליק כמעט למדרגת אל, או לדרגת "האני העליון" - אותה ישות שמשפיעה עלינו מן הלא-מודע, שאין בכוחנו לשלוט על פעולתה ואין לנו מנוס ממנה. נדמה, שאין מרחק רב בין דמותו המיתולוגית של המשורר לבין אותו אב עליון, שאלתרמן מכנה בשירו "אב ללא קץ", המעורר בנו תחושות של אימה ורדיפה. ויש להדגיש - הדמות הזו שאותה מעמיד האב יצחק היא דמות של משורר, כלומר: המלים הן הכלי שבאמצעותו היא פועלת. המלים כטוטאליות, כמערכת סמלית שאין בה חסר, ודבר זה הוא הלא בלתי-אפשרי.

זוהי אפוא מורשתו הרוחנית של יצחק אלתרמן לבנו. לאחר שנתן פרסם מאמר על ביאליק (בוויכוח עם שלונסקי), כתב לו האב לצרפת, מקום מושבו:

רושם כביר עשה עלי (האממר) בזה שגילה את המרחק שביני ובינך, נכון יותר, בינינו וביניכם, שהוא המקור לאי-ההבנה האבסולוטית... האמנם אין אתם מרגישים, האמנם אין ידכם נרתעת מעצמה, כשאתם באים לספר כגנותו או אפילו רק לעשותו חולק?... אבל היעלה על דעתי פעם להשוות אותך או אפילו את טשרניחובסקי ושיאור אל ביאליק? היו תמיד רבנים וסתם יהודים שבלדונתם עלו על הירב, אבל היעלה על דעת משהו מן החסידים לעשות השוואות?... בשבילנו אין קיימים דברי ספרות של ביאליק כי אם פרי רוחו... ואתם יכולים לדבר על ביאליק כדבר על יעקב שטיינברג, על יעקב כהן וכו'. ואין מרגישים בדבריכם לא את הדבקות, לא את

שעות, אפילו כשכבר לא זיהתה אותו. הוא היה כותב לה מידי שבוע בשבוע, אבל גם במכתביו אליה "אין כל התבטאות אישית... היה בא בצהריים, יושב אצלה בחדר וכמעט אינו מדבר" (1). זהו, אפוא, ביטוי גוסף לקשר של שתיקה. יתכן, ששניהם היו כבולים באותו מיתוס אבהי, שבהיסח הדעת המלים עלולות לפגוע באב, ולפיכך יש להיזהר בן. באחד המכתבים כתב לאמו: "נהניתי ממך שמצאתיך יפה וטובה ושקטה ואצילית ואוהבת" (25.11.58).

לעומת היעדר כישרון בולט בתחומים אותם העריך וטיפח האב על-פי תפישתו החינוכית, גילה נתן כשרון כתיבה עוד מילדותו. את שיריו ומאמריו הראשונים פרסם בעתון בית הספר. באותה תקופה שינה את שמו מאלתרמן לאלטמן. (איש זקן, באידיש. כותב דורמן, הביוגרף: "הילד ניסה לקבוע חיץ בינו לבין שם אביו המפורסם". נתן כתב או בלדה על משפחת דייג ענייה, ששטה בסירה על-פני הים הסוער. בבלדה נלחם האב עם הים העריץ.

אך בו ברגע צת מסרה  
 האם את בנה לאביו  
 צללה היא...  
 ותילום סערה  
 יודום הכל מסביב.

בניגוד לבלדה הראשונה, שבה האב אינו מצליח להציל את בתו, והוא אף הגורם לאבדנה, בשיר זה מצילה האם את הבן בכך שהיא מוסרת אותו לאביו, ואילו היא עצמה משלמת על כך בחייה.

ציינתי, שכדי ששם האב יירשם במערכת הסימבולית, צריכה האם לפנות לו מקום. במערכת חוויותיו של אלתרמן, מעבר זה היה טראגי: הוא תבע מהאם קורבן, שהוקצן בביטוי האמנותי - עד כדי קורבן חיים.

**הנשים בחייו של אלתרמן היוו המשך ישיר של דפוס האידאליזציה, שאותה ביטא אולי גם בשיריו. הגברים הם אלה המגלמים את האידאלי, בעוד שהנשים שומרות עליהם ומשלמות על כך את מלוא המחיר.**

כילד אנו מגלים אצלו ניצן של מרידה, כשהוא משנה את שמו ולא חותם בשם אביו על יצירותיו. אולם מאוחר יותר, כשאביו אוסר עליו להינשא לאהובתו (לפני שפגש את רעייתו רחל מרכוס) - הוא מציית לו. ואינו מורד. עם התבגרותו, ובמיוחד לאחר מותו של האב ב-1939, הופכת הזדהותו של נתן עם אביו לשלמה.

אחד ממושאי ההערצה והאידאליזציה של האב היה ח.נ. ביאליק. דורמן מצטט מתוך מאמר שכתב האב, שבו אין האב מסתפק

כך ניתן לומר, שמצטייר כאן קו של אי-עקביות בדמותו של האב, כלומר: גרעין של שקר המבצבץ מתוך תמונה אידיאלית שלו. דן מירון טוען, שאביו של אלתרמן היה האסון הגדול והכוח הגדול בחייו של נתן. "כשהזדהה אתו, הדחיק את רושם היצירות הגסה והמבוסמת של פדגוג חומד גננות צעירות, כפי שהשתקפה בעיניו, כשהיה ילד ורשאי מגמגם והתקשה בכתיבה." (2)

על אמו של אלתרמן, בלה, ידוע שגדלה ללא אב. אביה היה זקן מאמה בשנים רבות ונפטר עוד כשהאם היתה ילדה צעירה. נתן קרוי על שמו של הסב. האם מתוארת כאשה סגורה ושקנית, אינטליגנטית, שלא גילתה עניין רב בטיפול בבית. היא היתה במקצועה רופאת שיניים, אולם עבדה כגננת בגן של בעלה, הדמות הדומיננטית במשפחה. התיאור הוא אפוא, של זוג אנשים העוסקים בענייניהם. אמה של האם, הסבתא (שהתגרשה מבעלה הראשון ואחר כך התאלמנה מבעלה השני בגיל צעיר), היא אשר "גידלה את הילדים", נתן ולאה.

נתן נולד בווארשה וכאמור, סבתו טיפלה בו. היחסים ביניהם מתוארים כיחסי הבנה שמעבר למלים, "קשר של שתיקה". היא היתה היחידה שלא הופתעה, כשהסתבר לה שהוא משורר.

בילדותו היה נתן מגמגם, וכל ימיו התקשה בפעולה הפיוזית של כתיבה. מגיל ארבע עד גיל ארבע-עשרה חי חיי פליטות, ונדד עם משפחתו שגורשה מעיר לעיר ומארץ לארץ. ארבע פעמים היו נאלצים לעקור בכפייה ממקום מגוריהם, ובכל מקום שהגיעו אליו הקימו ההורים מחדש את מוסדות החינוך שלהם.

האב המהנך שימש, תקופה מסוימת, גם מהנך של בנו. לפי שיטת חינוכו היה נונקה (זה היה כינויו של אלתרמן) צריך לשיר ולרקוד, כשם שאמו צריכה היתה לארח בביתם קרואים במסיבות חברתיות, למרות שמטבעה לא נסתה לכך כלל. נתן לא בלט בבית הספר. הוא היה ביישן מופלג, סבל מאימת קהל, ונעדר כל כישרון למשחק, ציור, דקלום או ריקוד. ועם זאת הוא מתואר כבן צייתן לאביו. גם האם מתוארת כמי שמעולם לא באה בטענות לבעלה או לילדיה, ובצד האדישות שגילתה בכל הקשור לענייני הבית נראה היה כאילו מחקה את אשיותה ביחס לבעלה. מאוחר יותר מחקה גם את שכלה וזכרונה. שנים רבות סבלה מסקלרוזה שהלכה והתחריפה, וזכרונה הלך ונמחק עד ש"נעלמה" לגמרי, ואפילו את בנה נתן לא זיהתה עוד. היה זה אולי המרד השקט שלה.

כסגירותו ובשתיקותיו היה נתן דומה לאמו. בביוגרפיה על חייו (1) מתוארת מסירותו הרבה של נתן אלתרמן לאמו: שנים רבות חיה האם בביתם של נתן ורחל, ואחר כך, לאחר התדרדרותה המנטאלית, היה מקפיד לבקר אצלה במוסד יום יום ושוהה שם מספר

הביטול, ביטול היש, ולא את היציאה מן הכלים.<sup>(1)</sup>  
את ביאליק אין, אפוא, לשפוט בכלים אנושיים, הוא מתפקד כמיתוס, כ"אחר גדול" ללא שום חסר.  
ומול האידיאל הזה כותב האב על שירו של הבן: "בעונג רב קראתי את שירך האחרון, נחמד הוא, אף כי לא בלי חסרונות".

על סף העקירה האחרונה של משפחת אלטרמן לכיוון א"י, כותב נתן שיר ובו הוא מתאר את חוויית הבדידות והמרחב חסר הגבולות:

... בלי מולדת, אם ובלו  
מה מתפש הוא במרחב  
בלי הקצה, בלי הגבול?<sup>(1)</sup>

אם כן, בחווייתו של אלטרמן, האם חסרה והאב הוא האידיאל: האב הרוחני, האב של השפה. הוא אינו מסורס ואפשר רק להזדהות עמו, אך לא ללכת אל מעבר לו. אפילו במוות הוא ממשיך לחיות. במכתב לצרפת כותב יצחק אלטרמן לבנו: "מעולם לא דיכאתי את רצונך, מעולם לא השפלת את אישיותך, אפילו בהיותך ילד קטן". האב שומר על עצמו כאידיאל בדומה לאופן בו הוא מתאר את ביאליק. לבסוף הוא משמיע מעין אזהרה לבנו (שכדוגמתה יכתוב שנים אחר כך נתן לבתו ב"שיר משמר") שישמור על נפשו: "חשובה השירה, חשובה הביקורת, ועצבך חשובים מכולן. אם לא תלמד את תורת השלווה... הלא יביא בזבוז העצבים לאיבוד שיווי המשקל שהוא אחת הסגולות היקרות ביותר של הסופר".<sup>(1)</sup>  
לאקאן, בעקבות פרויד, טוען שתפקידו האמיתי של האב הוא לשמש כמתווך, לקשור בין החוק או האידיאל לבין התשוקה בתור הכוח המניע. לשם כך מוטל על האב לחשוף את הסירוס, את אותו חתך המצביע על חסר המונח ביסוד התשוקה. על האב להציג את ה-PERE VERSION שלו, (משחק מלים בין פרוורסיה, לזורסיה של האב) היינו, לקחת על עצמו את חטאיו, במיוחד את חטאי אהבתו. כלומר: לא להכחיש את התענגותו המינית, במידה שהאשה היא סיבת תשוקתו. אם מתכחשים לכך, נשאר האב כאידיאל ולא מתרחש אותו חתך הכרחי היוצר סובייקט נפרד.

נראה שאלטרמן, כדי לשמור על דמות אביו כאידיאל, הפך אותו לאב אוניברסאלי. נתן לשאול, אפוא, האם יתכן כי סגירותו, הימנעותו מחשיפת פרטים אוטוביוגרפיים, ו"התרחקותו מכל פמיליאריות" - עד כדי כך, שיכול היה לישון במשך שנה שלמה במיטה אחת עם חבר ללימודים מבלי שהלה יוכל לקרוא לו חבר - האם יתכן שכל אלו הם ביטויים להתגייסותו הנפשית של אלטרמן במטרה לשמור על האידיאל של אביו? להגן עליו מפני שבירה? בראיון אתו אומר מנחם דורמן: "אי אפשר לקרוא לו

ידיד. היה איזה קו שאותו לא עבר - לא אתי ולא עם שום איש אחר."  
בהמשך חייו מתואר הגמגום של נתן כמעין הפסקה פתאומית של היכולת לבטא את אשר ביקש לומר, כאילו חדלו שרירי הפה להיענות לו ופסקו לפעול לכמה דקות. מהו הדבר שהפריע לו? פרויד מתייחס לפליטות פה ולמעצורים מסוג זה כעלייה של חומר קונפליקטואלי מן הרובד המודחק. ליעקב אורלנד אמר אלטרמן כי: "נולד תאומים".<sup>(3)</sup> כותב דן מירון:

כנראה שלא כתב על חייו, כי העולם הפנימי שלו היה כאוב וססוע כל כך עד שאי-אפשר לגעת בו במישרין. נראה, שהסופר לא מצא פיתרון לקונפליקטים של ילדותו, אבל ניתן להם בטוי עקיף בלתי פוסק ביצירתו ובחייו.<sup>(2)</sup>

במקום החתך מתעצמת דווקא ההזדהות. באותו מאמר ראשון של אלטרמן הוא מצטט משפט של ביאליק המופנה כלפי עצמו: "משורר ונביא ותוסב עצים אנוכי". זו, הוא אומר, שורה אופיינית לכל סופר ויוצר. המשורר: "פונה כלפי פנים אל הסבל שלו, אלהים שבו, הסיטרא-אחרא שבו". (שני הפנים של האידיאל). הנביא: "פונה כלפי חוץ ומורה דרך". (המתחן היודעי). חוטב העצים: "איש ההמון המגיב מתוך זעזוע הרמ"ה". (מתוך ההזדהות).

מה שעולה בבירור משיריו של אלטרמן הוא הצורך שלו להעלות את דמות האב לדרגת מיתוס. ואלטרמן אכן הביא את המיתוס לידי קיצוניות, שבה הפך האב למקור של אימה ומוות. בדומה לאב ב"דון ג'ובאני", שעולה מן השאול כדי להעניש את הפושע, כך גם האב בשיריו אל אלטרמן. מצד אחד הוא אב אידיאלי: "הוא אינו מאבד את עשתונותיו לעולם. הוא מזכיר לך את מציאותם של חוקי הברזל הקיימים מימות עולם, שהכל נכנעים להם, חוקים אשר בזכותם ולפיהם, מדעת או שלא מדעת, מתנהלים החיים בעולם".<sup>(4)</sup>

מדובר ב"שם האב", שמביא לעולם את מימד החוק והתרבות. נוכחותו בחיים היא המונעת את התמוטטות העולם. האב הוא מעל לכל מה שאנושי בעולם, אבל הוא גם שומר על האנושי, מפני שבמהותו הוא המכניס את הדיבר ומאשר את המלה.  
מצד שני, האב הסימבולי הופך לאב ממשי שמביא אתו מוות ואימה. עצם חוסר האפשרות להיפרד מאב כזה, הוא ההופך את האב ל"אחר הגדול" המתענג.

[...] כי האב לא ימות  
כי הוא אב לאין קץ.  
כי שאולה ירד חיים [...]  
[...] שפתי האב אינן נעות  
אך קול האב עוד ישמע...  
(שמחת עניים. "קץ האב")

האב המציאותי אמנם נדם, אבל קולו ומצוותו אינם מתים. האב כאידיאל הוא האב המזדהה עם שמו. אין הוא מתפקד רק כבחינת מייצג את החוק. הוא עצמו החוק.

זהו גבול "המטאפורה האבהית", הגבול הנוגע בתחום הממשי, שבו ממשיך האב לרדוף את הבן גם לאחר מותו ולהתענג על החיים, עד שאין להם מוצא, אלא לרדת אליו לשאול. ב"שמחת עניים" אומר האב המת לבתו:

אביט בך. עוד אביט בך. לא אבהלך.  
ונמת לאין מראות ונמת בשחור ויקוד.  
ואושר ונעורים עליך אמהלך,  
כי לא תדעי אותם כי לא תוסיפי עוד.  
(שמחת עניים. "הברק")

בבדיקה מאוחרת ניתן להיווכח, שאת החווייה הבסיסית הזו העביר אלטרמן מיחסיו עם אביו אל מערכת יחסיו עם בתו תרצה.

### רקע תיאורטי - "המטאפורה הפאלית"

בתיאוריה הפסיכואנליטית אין, בלא-מודע, הבדל בין המינים. למיניות יש מסמן אחד בלבד, הוא הפאלוס. הגבר מזוהה כבעל הפאלוס והאשה כחסרת פאלוס. הבדל זה הוא דמיוני, מפני שבמימד הממשי אין האשה חסרה דבר, ואילו הפאלוס מסמן את החסר הסמלי. הן של הגבר והן של האשה. הפאלוס הוא הערך המוענק למה שמופיע במקומו של החסר, אך כשלעצמו הוא מסמן את היעדר המסמן שיגדיר את המיניות. אולם בעוד שהפאלוס הוא מסמן גברי אוניברסאלי, האשה אינה בתונה כולה תחת השפעת הפונקציה הפאלית. מסיבה זו מהווה האשה עבור הגבר את "האחר הגדול" הרדיקאלי. בהיותה עבורו חידה, אניגמה. וכך גם עבור עצמה אין לה מסמן אוניברסאלי כמו לגבר, ועל כך יאמר לאקאן, שהאשה כמושג מקביל לגבר האוניברסאלי - אינה קיימת, אלא שקיימות נשים. כל אחת ואחת בנפרד. לאשה יש דרך התענגות נוספת על ההתענגות הפאלית, אותה לא ניתן לבטא במלים. זוהי התענגות עודפת. מעין שארית אניגמטית. ה"אחרות" הזו שלה מקרבת אותה בתפישה התרבותית למיסטיקה ולאלוהים. מצד שני, היא גם מהווה עבור הגבר אובייקט, שכן הוא מדמה שימצא בתוכה את אובייקט התשוקה האבוד שלו, את מה שיכול להשלים את החסר שלו. ואילו האשה מדמה את הגבר כמי שיכול למלא את החסר הפאלי שלה.

יש לזכור, כי כשמדובר על גבר או אשה בפסיכואנליזה מדובר למעשה על פונקציות. האשה גם היא נכללת בתוך הפונקציה הפאלית, ומתוך כך היא שואלת את שאלתה על המיניות. כאילו היא מביטה על עצמה דרך ההזדהות עם הגבר.

הגבר יכול לגלות בתוכו עמדה נשית. זוהי ההתענגות שהיא מעבר להתענגות הפאלית, ולאקאן מייחס אותה למספר משוררים, ומצביע על העובדה שהם היו יכולים לחוות אותה. אולם כשמדובר בנתן אלטרמן ובתרצה בתו, נראה כי שניהם נשארו

לרגע, ויתרה מזאת - האשה נושאת אליו עיניים וידיים מתוך הצורך שלה בו, שאינו

(עיר היונה. מתוך "כחוש השני")  
לגבי אלתרמן כרוכה התממשות האהבה



פחות מהזדקקתו אליה. היא נמלסת אל המת כדי לשאוב ממנו כוח וחיים. באופן זה נמשך הפרדוקס: הפנייה למת לשם התחזקות של חיים היא המביאה את המוות, והמוות הוא ערובה לנצחיותה של האהבה. אומר דן מירון: (5)

לעתים קרובות הבויה בשיר האהבה האלתרמני פראות אלימה, רצחנית, המנצנצת מתוך שפעת הצבעים והצלילים. הגר והנווד, המת החי בשירת אלתרמן הוא תתן דמים. גם הרעיה, הכלה, היא "כלת דומה".

מירון מוצא קשר דימוי קבוע בין הרעיה לבין מכשיר של קטילה. להדגמת דבריו אביא שלוש דוגמאות מייצגות: האהוב ההולך אחר הרעיה כמוהו כצוואר ההולך "אחרי החבל" ("שיר לאשת נעורים"), והיא כולה "מפלצת של יופי, של אושר, של קיץ" ("ערב בפונדק השירים הנושן"). "יפה בתי בסכיניה" ("שיר של אור").

בנגוד לטענתם של חוקרי הספרות, לא נראה לי שמדובר כאן ביחס אמביוולנטי של אלתרמן כלפי האשה, אלא דווקא במטאפורות שמצביעות על עיבוי (קונדנסציה) - כלומר, רעיון אחד שמייצג משמעויות שונות, לעתים סותרות, בדומה למה שקורה בעבודת החלום. במובן מסוים ניתן למצוא דמיון בין התייחסות כפולה זו לאהבה ולאשה, לבין חוקי הלא-מודע בהם אין סתירה בין ניגודים. בלא-מודע קשורות האהבה והשנאה זו בזו ווהן ביסוי לאידיאליזציה השלובה באגרסיה הגדולה ביותר.

במוות, אולם באורח פרדוקסלי האהבה היא גם זו שאינה מאפשרת את המוות, והופכת את המת למת-חי. היא המחזירה לקיום הנפשי את גורם הנצח, אולם רק בתנאי שהמוות הוא אמנם חלק מהקיום. יתר-על-כן - הוא הוא הקיום הממשי. האהבה "האמיתית" נעוצה, אפוא, עמוק בתוך המוות.

אביבה אופן, במאמרה "האשה בשירת אלתרמן", (6) מתייחסת לתהליך של התפתחות דמות האשה במכלול שירתו של אלתרמן. ב"שירי מכות מצריים" הנשים הן כולן חלק ממהות אחת, ועל כן כל אשה מייצגת את כולן. ב"כוכבים בחוץ" האשה היא ודאית. נוכחת בכל ובלתי-מושגת. האשה משפילה ומרוממת, מושכת ודוחה. אבל אופו אינה מתייחסת לפן חשוב ומרכזי בשירתו של אלתרמן, והוא עובדת היותה של האשה המוזה, המאפשרת את כתיבת השירים, כגון "בפגישה לאין קץ":

כי סַעַרְת עֲלַי, לְנִצַּח אֲנִי  
שׁוֹא חוֹמָה אֲצוּר לך, שׁוֹא אֲצִיב דְּלֵתַיִם (...)  
(...) לְסַקְרִים רַק אֶת הַחֶסֶד וְהַשׁוֹפֵט  
פִּתְאוּמִית לְעַד; עֵינַי בְּךָ הַלּוֹמֹת...  
("כוכבים בחוץ").

ב"שמחת עניים", כותבת אופו, האשה מוגדרת יותר כאינדיבידום, והאהבה קשורה בחוויה של מתח ואימה. אהבת המת הופכת לכוח הכופה את עצמו על חייה של הרעיה. יום המוות הוא גם יום השמחה, שכן אז יובס הסופי ותוגשם ההידבקות בנצח. זכרונו של האיש המת בלב האשה מבטא את עוצמת שלטונו עליה: הוא אינו מרפה ממנה

"תקועים" בשלב של המטאפורה הפאלית. "הרעות, הרעיה, הרעיון ויצר-הרע" - המיתוס של האשה אצל אלתרמן" לפי העדויות החלקיות המצויות בידנו, ועוד יותר לפי שיריו של אלתרמן, נראה, כי המבנה הסימבולי שהכתיב את פעילותו קיבב חיפוש אחר האשה כמיתוס, האשה בה' הידיעה. בחיפוש זה מצויה אותה שניות, המקבילה לאופן התייחסותו לאב כמצוי במימד האלוהי או השטני. לפיכך, האשה בשיריו היא או האם הקדושה או הזונה, וליתר דיוק - שתיהן כאחת. הליכה עם תפישה אחת עד לקצה גבולה מובילה למעשה להיפוכה. פרויד מדבר על ההתענגות כעירוב הליבידו בדחף המוות, כהליכה עם עיקרון ההגאה עד מעבר לגבולותיו - עד לכאב. במאמרו (5) טוען דן מירון כי:

שירתו, בעיקר המוקדמת, צמודה למיתוסים אירוטיים, העומדים בסימן הפאטאליות והטרגיות. אחד השותפים לדרמה תמיד מושפל ומובס או דקור וחנוק. בשירים יש גבר המנצל אשה כנועה ונאמנה, מתה למחצה מבחינה מינית, ונוטש אותה. או אשה בוגדנית, יפה ונצורת לב, צוחקת בלילה עם זרים ומכלה חמתה בגבר האהוב הכרוך אחריה כצל. תולייית החיבור ביניהם היא המוות.

כפי שהאב הוא "אב לאין קץ" כך גם האהבה היא "פגישה לאין קץ", שלעולם אינה מתממשת, ולעולם היא שבויה בכבלי המתח הנורא שבין תשוקה ודחייה, שאין לעמוד בפניהן.

**הסכת האלמנה מגדלת אותו, האם שבכלדה מצילה אותו כמחיר חייה, אשתו רחל משלמת את קורבן נשיותה, אהובתו צילה משלמת את קורבן העקריות והבדידות, ובתו תרצה - את קורבן השפיות.**

למרות שמרבית שיריו של נתן אלתרמן פונים לנמענת נשית, השיר אינו מתייחס דווקא לאשה מסוימת, אלא לדמות מייצגת, שהיא האשה. באופן זה הוא מדבר על גילומו של העיקרון הנקבי השורר בעולם. עיקרון זה הוא דואלי: חיים ומוות - "האם הגדולה", הנותנת ונוטלת חיים. זהו עיקרון פורה ומקפיא כאחד, שבכל דרך בה יימסר, הוא יישאר בבחינת מיתוס. את ניצניו של המיתוס בשירתו של אלתרמן הזכרתי בתיאור הבלדה מימי הילדות, בה מקריבה האם את חייה בהצילה את בנה. אבל האם המקריבה את חייה היא גם אותה אם הקורעת את התינוק מעל צווארה וממיתה אותו בשיר "האסופי".

מַעֲלֵי צְוֹאֲרָה לְעֵינַי כֹּל יְכוּל,  
היא קָרַעְתִּי כְמוֹ עֲלֻקָּה [...]  
[...] בְּשׁוֹב לַיְלָה וּשְׂבַתִּי אֵלַי פִּתְמוֹל  
והיא לַיְלָה כּוֹרַעַת לְגַמּוֹל וְלְעוֹל.

במיתוס הבסיסי שבו השתמש פרויד - "טוטם וטאבו" - מתרחש רצח של האב הקדמון על-ידי בנו. רצח זה מציין את תחילת התרבות. האיסור על גילוי העריות מופיע מיד לאחר רצח האב, שהיה זה אשר התענג עם כל הנשים.

בשירתו של אלטרמן תופסים הן האב והן הרעיה את המקום המיתולוגי הזה, ואם אין סתירה בלא-מודע, בהכרח אין גם התייחסות למוות. פרויד טען, שהלא-מודע לא מכיר בעובדת המוות של הסובייקט. המוות שייך לתחום הממשי ואין לו נגיעה סובייקטיבית. את מקומו תופס תסביך הסירוס. נשאלת השאלה, האם האימה שבעמידה מול הסירוס היא שהביאה את אלטרמן לבטל ביצירתו את הקו המפריד בין המוות לבין החיים? האם מוזאת ניסה להימלט כשנשאר כל ימיו צמוד למיתוסים הדו-ראשיים שלו?

אם האשה, כפי שאומר לאקאן, הינה סימפטום של הגבר, הרי שהנשים בחייו של אלטרמן היוו המשך ישיר של דפוס האידיאליזציה, שאותה ביטא אולי גם בשיריו. בעוד שמהצד הגברי נמשכת השרשרת האידיאלית עוד מסבו המת של נתן, שעל שמו הוא קרוי, דרך אביו, הרי שתפקיד הנשים בשרשרת הוא של שימור האידיאל מתוך הקרבה. וכבר עמדתי על העובדה שהסתבת האלמנה היא המגדלת אותו במציאות, והאם שבבלדה מצילה אותו במסרה אותו לאביו ומשלמת במחיר חייה. אשתו רחל משלמת את קורבן נשיותה, אהובתו צילה משלמת את קורבן העקרות והבדידות, ובתו תרצה - את קורבן השפיות. הגברים הם, אפוא, אלה המגלמים את האידיאל, בעוד שהנשים שומרות עליהם ומשלמות על כך את מלוא המחיר.

### המערכת הסמלית שבתוכה נוצרה תרצה - החזרה והמועקה

[...] רק אחר־ך הלכתי, בתי,  
בצואר אחרי חֶבֶל [...] [...]  
[...] עוד יבוא יום שמחה, בתי,  
עוד גם לנו בוֹדֵי וְחֶבֶל,  
וְצַנְחָת על אדמת ברית  
ואלי יורידוך בְּחֶבֶל.  
לא הכל הֶבְלִים, בתי,  
לא הכל הבלים וְחֶבֶל.  
(שמחת עניים. "שיר לאשת נעורים")

תרצה נולדה בעיצומה של מלחמת העולם השנייה, בשנת 1941, שנתיים לאחר מות סבה, אביו של נתן. באותה שנה בדיוק התפרסם הקובץ "שמחת עניים". זוהי המורשת הסמלית שלתוכה נולדה בתו של המשורר, המערכת המיתולוגית-אידיאלית שאתה נאבקה כל חייה. כדי להבין את מאבקה הנואש של תרצה להכרה נפרדת, ואת חוסר יכולתה לחתוך ולנתק את ההזדהות עם אביה, יש לבדוק ולהתייחס למקומה של האם, רחל מרכוס, במערכת

סמלית זו; האם, שהיא, כאמור, מייצגת את "האחר הגדול" הראשוני הן עבור הנתן והן עבור הבת.

השאלה בדבר מקומה של האם אצל תרצה קשורה בשאלה, כיצד עמדה תרצה מול נשיותה. היא נולדה לעולם שהיו בו עבודה שלוש דמויות משמעותיות של נשים. סבתה, אם אביה, שגידלה אותה, אמה השחקנית, והאשה האחרת, "הסודית", אהובתו של האב שפרשת יחסיו עמה החלה עוד בטרם נולדה תרצה.

### הסבתא

כמו מתוך דפוס חוזר גידלה הסבתא את תרצה כפי שסבתו של נתן גידלה אותו. וסבתא זו היא אותה אם מזורה, שתקנית ומסוגרת של נתן. אשה, שעם השנים הלכה והפכה לסקלרוסית, שהיתה נוכחת ונעדרת בו-זמנית. בחוויה הנפשית של תרצה המשיכה סבתא זו להיות את העולם האירופאי. למרות זאת, דווקא היא היתה הגורם היציב בחייה. כשהיתה נשאלת כילדה על משפחתה היתה עונה: "אמא משחקת בתיאטרון ואבא כותב שירים, אבל סבתא רופאת שניים" (7) מפי סבתה נשמעו המלים שהפכו לנבואה: "את ילדה משונה, אך שמרי זאת בסוד. ימים יגידו מה יהיה בגורלך, רק הימים יגידו זאת." (שירים 76/7 "מטריות בשמש"). בשיריה מתארת תרצה את עצמה כ"ילדה קטנה ומבוהלת האוחזת ביד סבתא ותועה בעולם התרחשויות מעורפלות, השייכות לעולמה של סבתא - עולם של שלגים, דברים אובדים ונשמטים ומאבק בכוחות גדולים ממנה" (8).

[...] שוב יוצאת לשלגים. בין אין קץ נפשותיה  
לתעות. לחפש את שטיח הבד ממוסקויה [...] [...]  
[...] אף פעם לא אשכה,  
איך שכחה פתאום הכל [...] [...]  
[...] מי נכנס בלי לבוא:  
סֶבְתִי בְּצֵלֵי החושש.  
("ארצות הנשיה")

[...] עצובה סֶבְתִי בְּקֶפְלֵי הוילון,  
אין אונים בה  
מֶרֶב יגוני.  
("ארצות הנשיה")

[...] מועקת הטיל קֶטֶן הצעד, הפחד  
שאינו לו סיבה וְהַגֶּדֶר,  
סבתא ידה בידי קולעת  
היטב. לא כדאי לאחר [...] [...]  
("ארצות הנשיה")

### האם

ב-1935, כשעמדה רחל מרכוס להתחתן עם נתן, אמרה לה אמה: "אל תינשאי למשורר, זכרי את חייה של אשת טולסטוי. חיך יהיו רצופי סבל." (9)

מלבד נבואה קודרת זו אין בידנו פרטים על ילדותה של רחל. נדמה, שמרגע שהגיעה ארצה היו בחייה שני מוקדים - חייה בתיאטרון, ונתן אלטרמן. "מהרגע שפגשתי

אותו כבר לא ראיתי אף אחד, כל ימי חי." (9) משפט זה משקף את התייחסותה של רחל מרכוס אל נתן וגם את התייחסותה לבתה תרצה, אותה ראתה כנראה כמעין שלוחה או השתקפות שלו. במובן זה לא היתה תרצה בבחינת מתנתו של האב לאם - במובן הסמלי, מה שמשלים אותה - אלא, אולי בדומה לבלדה אותה כתב אלטרמן בילדותו, מתנתה של האם לאב. באופן זה היוותה תרצה עבור אמה בבחינת "מטונימיה של אהבה". המזוהה עם בעלה, במקום "מטאפורה של אהבה".

יחסה של רחל לנתן אינו יחס של אשה לגבר, אלא יחס המאופיין כהתכוונות לשמירה על אידיאל - בדומה ליחס אמו של נתן לאביו, וכנראה באורח קיצוני עוד יותר. באופן זה חיזקה רעייתו של נתן ביתר-שאת את הדפוס הקיים. וכך אומרת רחל: "מהרגע שקראתי את התרגום (תרגומו של אלטרמן למחזה שבו רצתה לשחק) [...] ידעתי שיש פה עילוי ענק והרכנתי ראש." (9) רחל הרכינה אמנם את ראשה בפני האידיאל, אבל היה בכך ביטוי גם לצורך של הישרדות. היא בחרה לא לראות, באותה מידה שבחרה גם לא להיות, או להיות נעדרת. "היינו יושבים בבית קפה. היינו קבוצה שלמה של אנשים שהיתה בלווית לנתן". כך היא מתארת את הקשר ביניהם כבר אחרי נישואיהם. גם על-פי הגדרתה שלה היא מהווה רק חלק מקבוצה גדולה שמבבה את המשורר. ובניסוח זה היא נתפשת כמעט כאנונימית.

"פתאום זימן אותי הגורל להיכנס לתחום המטאפיזי, המופלא, של היוצר. להיות בחדר השני ולשמוע את תקתוק המכונה, להאזין ללידתה של יצירה חדשה."

גורלה של רחל הוא: או לא להיות, או להיות "בחדר השני". בכל התיאורים שלה על מהות הקשר ביניהם אין כל רמז לקרבה, לרוך, ואין זכר למגע פיזי או למיניות. "אף פעם לא חשבתי שאני ראוייה לחיות במחיצתו של נתן. אני לא דמות של מוזה". כאילו זקוק המשורר להתגלמות של מוזה לידו, ואין הוא גבר הצריך בת-זוג. הרגש שחשה כלפיו הוא בעיקרו רגש של הערצה ופחד עד כדי יראה. "אני פחדתי ממנו הרבה פעמים. אני לא תמיד יכולה להסביר, אפילו לעצמי, מה היה הרגש שלי אליו: אהבה? הערצה? פחד?" (2)

אלטרמן, ששמר על קו מפריד חד-משמעי בינו לבין האחרים, הקפיד, כנראה, לגונן על קו זה גם כשמדובר היה ברעייתו. והיא היתה כנראה בבחינת שותפה פעילה בשמירה על סגנון יחסים זה.

רחל מתארת את אלטרמן תוך שהיא נוקטת בסופרלטיבים לא אנושיים:

לחיות במחיצתו היה כמו לחיות למרגלות הר געש. יודעים שהתפרצות של לבה יכולה לבוא במפתיע. שבועות של שתיקה מוחלטת, של התנתקות, שוקע ביצירה חדשה, ואני הייתי חשה את זה, הייתי מוכנה לשתיקה. מוכנה לקבל את הניתוק המוחלט הזה. (9)

יש כאן איזה שקר עצמי, מעין הכחשה גדולה כשהיא אומרת:

כל חיי היו מלחמה - לשמור על השקט של נתן. לספוג הכל, לבלוע הכל. אפשרה זאת ההערצה הענקית שהיתה לי לכשרונו, וההרגשה שאני יכולה לסייע לו, בחוסר הטענות. מימינו לא רבנו ומימי לא באתי אליו בטענות. ידעתי שזה גורלי, לא כעסתי אף פעם<sup>(9)</sup>.

מחיר הרכנת הראש ומחיר ההערצה היו הניתוק והריחוק. גם הפיצוי לסבל שלה, כפי שהיא מתארת אותו היה פיצוי רוחני. "הפיצוי היה שעות נפלאות כשהיה קורא שיר חדש [...]. מעלה אותי לשחקים אליהם לא יכולתי להגיע בלעדיו. התעלות רוחנית. פיצוי על הכל." השמיים האלה בהם בחרה רחל להישאר יכולים להיות קרים מאד ובודדים. לא לחינם היא מסכמת את חייה בראיון האחרון הזה, שנתנה לעיתון (הראיון התפרסם ב-1985, והיום שבו פורסם היה גם יום פטירתה של רחל). "אני יצאתי לעצמי פלאנטה של בדידות מוחלטת". אמרה,<sup>(9)</sup> והיה זה המחיר ששילמה.

### יחסה של רחל לנתן אינו יחס של אשה לגבר, אלא התכוונות לשמירה על אידיאל - בדומה ליחס אמו של נתן לאביו וכנראה באורח קיצוני עוד יותר.

במובן פסיכואנליטי היתה זו לדעתי גם הבגידה שלה בבתה, תרצה, מפני שהיא לא התייצבה במקום שבו צריכה היתה להיות, כלומר: כאשתו של האב. על-פי בחירתה נשאר מקום זה פנוי.

כדי להחזיק בפלאנטה זו וכדי לשרוד, היתה רחל "רתוקה לתיאטרון כדי להימלט מן הדרמה שבחייה".<sup>(9)</sup> התיאטרון הציל אותה, ובאותה מידה עזר לה כנראה גם לשמור על הפנטזיה. "מי אני ומה אני לעומת הכישרון הענק שלו. אם לא התיאטרון, אולי הייתי עוזבת, אולי הייתי מתה".<sup>(9)</sup> את בחירתה לשמור על בעלה כעל אידיאל, היא מעגנת במחזה שכתב אלתרמן: "פונדק הרוחות". וממנו היא מצטטת:

קורבן אשם היו חיך, נעמי. ואת אשם חטאי שילמת

נעמי: ואם שילמתי, אין לי רשות לכך? האין רשות לאיש לתת נפשו בעד נפש זולתו. כן, בעד נפש, בעד חלום. בעד עולם מלא. לתת חינם.

רחל מעלה את הוויתור שלה לדרגת הוזהרות עם הקורבן, והיא שוכחת שבתחילת הראיון סיפרה כי: "אלתרמן כתב את 'פונדק הרוחות' בלי שום תפקיד בשבילי".<sup>(2)</sup> מה שרחל מסרבת לראות הוא את ערך העונג, שהיה חלק מן הסבל שלה. היותה רעיתו של אלתרמן היה תפקיד חייה, בהצגה שלא ירדה מקרשי הבמה אפילו לאחר "מות הגיבורים": "ניסיתי להידמות לו בטוהר המידות שלו...



אלתרמן עם בתו תרצה (שנות ה-60)

הקונה, המבשלת. אבל הקשר האמיתי, העמוק, היה ביניהם.<sup>(9)</sup>

עד-כדי-כך הקשר הוא מיתולוגי, שהוא נוגע ברמה של "קשר מטאפיזי", כפי שהיא אומרת במקום אחר<sup>(10)</sup> ומבטאת את חוסר יכולתה להשתמש במלים כדי לתאר אותו:

איך אני יכולה לנסות ולבטא דברים אחרי שחייתי במחיצת בעל כמו נתן ובת כמו תרצה? איך אני יכולה אפילו להבין את הקשר ביניהם?<sup>(9)</sup>

רחל גותרה בחוץ.

תרצה עשתה ניסיון להזדהות עם אמה, בשעה שניסתה לשחק בתיאטרון. וכך היא אומרת: "אני כותבת אימפולסבית, כי אני מוכרחה לכתוב, אבל כמקצוע בחרתי במשחק".<sup>(10)</sup> אלא שרחל ניסתה להניא אותה מכך בכל כוחה, והיא אף זוקפת לזכותה את הישג הרחקתה של הבת מקרשי הבמה: "התיאטרון נועד לאנשים אקסטרורטרים - לא למופנמים שכוחם בכתיבה. לכל מקצוע יש את רגע הפחד שלו. מי שאינו יכול להדבירו אינו יכול להמשיך [...]"<sup>(10)</sup>

רחל שמרה על הסריטוריה שלה. בנסיגתה מהקשר עם הבת חיזקה את כבלי הפנטזיה בדבר הקשר העליון, שקשר את תרצה לאביה ללא יכולת של הינתקות.

הייתי מאושרת בצלם, הערצתי את שניהם. בנוסף לאהבה, הייתי מוכנה לכל. כמו נושא הכלים, סנשו פנשו, שהיה מאושר לחול אחרי אנשי החלומות הגדולים.<sup>(9)</sup>

סנשו פנשו היה משרתו של האביר, אבל דון קישוט היה, כידוע, אביר מדומה, נעדר ממשות, ואבירותו היתה האלמנט הטראגי שלו מפני שנועדה מראש לכישלון. מלכתחילה לא היה לה כל סיכוי. מלחמתו

לא שאני יכולה בכלל להשוות. מי אני לעומתו?... הקשר שלי עם אלתרמן עדיין נמשך".<sup>(9)</sup> התייחסות אידיאלית זו עומדת בסתירה למה שניסח לאקאן: לדבריו זכאי האב לכבוד ולאהבה רק אם האשה היא סיבת התשוקה שלו. אשתו של אלתרמן, ששמרה אותו ובאותה עת עצמה נשמרה מפניו על-ידי האידיאליזציה, בחרה גם להשאיר אותו לאחר מותו בבחינת המת-החי, ולמחוק בכך את המחיצה שבין החיים לבין המוות. כותב אלתרמן:

לא פעם, באדים של תג בודד מאד, בהיות ראשי גוסס על השלחן, ראיתי - את יוצאת מן הזווית. כולם הלכו ואת נותרת בחשכה להקפיאני בידך הקרות.<sup>(5)</sup>

קשר מעין זה, המורכב משני רגשות סותרים של הערצה וניתוק הוא כן כקשר מקפיא וללא אהבה.

כשרחל מתארת את הקשר שלה לבתה, הדבר המרכזי העולה מדבריה הוא העתקת אותו דפוס של קשר מבעלה לבתה. מבחינתה נתן ותרצה מהווים צמד, בעוד היא נותרת בחוץ. ניתן אולי לומר בחריפות שלא את עצמה הקריבה רחל אלא את בתה, באמצעות השילוב של הערצה אידיאלית בצד היעדרות. אומרת רחל: "היתה לי בת שהייתי צריכה לשמור עליה".<sup>(9)</sup> מושג השמירה הוא מושג מרכזי בתפיסה הפנטזיונית של משפחת אלתרמן, אבל בכל הקשור לתרצה, רחל היתה בעיקר נעדרת. היא תפסה את נתן ותרצה כמקשה אידיאלית אחת: "הבת הנפלאה", קוראת רחל לבתה,

שירשה את הנעלה שהיה בו ולא ירשה ממני את הכוחות הגדולים שהיו בי. הקשר ביניהם חרג מהתחום המקובל בין אב לבת. זה היה קשר מיוחד במינו - קשר עליון. אני הייתי האמא,

של דון קישוט בטחנות הרוח היא, אפוא, מלחמה אבודה מראש, בהיותה מלחמה פנטזיונית. רחל הסתפקה בצלם של "אביריה" והיא הותירה אותם כצללים ולא כבני אדם בעלי צרכים, תשוקות וחולשות. ואם מבנה זה התאים לאלתרמן, מפני שלא התנגש בעולם המיתולוגי שאותו בנה בשיריו, הרי תרצה נאבקה נגדו במשך כל חייה, והמאבק התבטא בסימפטומים שלה, בשיריה, ובסופה הטראגי.

**הצל - האהובה**

לידתה של תרצה עמדה כבר בצל הקשר הכפול של אלתרמן לאשתו, רחל מרכוס, ולאהובתו, צילה בינדר, שהיתה "האשה האחרת" כל ימי חייה של תרצה. לא די לומר, שאלתרמן נשאר לחיות עם אשתו בגלל בתו, כפי שמנסים לטעון אחדים מן העוסקים בשאלה זו. סביר הרבה יותר להניח, שהכפילות הזו היתה הכרחית לו כפי שאפינה את כל חייו ואת שירתו (והלא היה זה אלתרמן שהעיד על עצמו בפני אורלנד כי "נולדתי תאומים"). צילה היתה האשה האחרת, הזרה, זו שיודעים על קיומה אבל אסור לדבר עליה, וכביכול לא יודעים.

אם כי היתה שם, כנראה, אהבה גדולה, גם אהבה זו לוותה ביראה ובקורבן. מנחם דורמן, הביוגרף של אלתרמן אומר: "צילה לא העזה לדבר בנוכחותו. היתה לה יראת כבוד וגם יראה כפשוטה מפני אלתרמן. הוא הגן על כבודה כעל דבר קדוש" (11) וצילה נשארה בערירותה, עד יום מותה, מפני שסומנה בתווית "שייכת לאלתרמן". היא הפכה למעין אובייקט. אבל קורבנה היה קורבן אהבה: "לא נחוץ לי דבר מלבד אהבתך" היא כותבת לו. ואומר מנחם דורמן ביומניו: "צילה הקריבה, כביכול, למענו את חייה. לא, היא לא הקריבה שום קורבן. מקריבה היתה אילו הסתלקה ממנו מזמן..." (1)

רחל קיבלה את צילה, והכניסה אותה אפילו לתוך ביתה. לאור מערכת היחסים שתוארה כאן קודם לכן, הדבר כלל אינו מפתיע. היא הרי מעולם לא התייצבה לצדו כאשה. היינו, כסיבת התשוקה שלו. ואילו תרצה מתוארת כמי שקינאה לאביה כאילו היתה אשתו. בהיות המקום פנוי מאמה, תפסה תרצה את המקום הזה. באחד משיריה מצאתי רמז למקום "האשה האחרת" בחייו, רמז של שפה המעיד על הבגידה:

אתה כולך שלה,  
אני במקרה שמעתי  
איך עלצלה אותך בכך  
ואני כך, במקרה עברתי.  
הכל היה עגול  
והכל לא היה דבר,  
זה היה חלום פשוט  
חלום קצר.

(צפנת. "חלום: אני נוגעת בירח העגול").

הדגשה על הרמז הלשוני לשמה של צילה

היא שלי. האיש אליו פונה השיר שייך כולו לאשה האחרת, והידיעה על כך באה במקרה, ולכן היא ודאית. בתוך החלום מסתתרת האמת. ה"בגידה" - כפי שנרמז מן השיר, שבו מעומתת תרצה לרגע קל אחד עם המימד הממשי של תשוקתה שהיא גם תשוקתו שלו (תשוקה למשהו שהוא למעשה אבוד) - לא היתה בכך שלאביה היתה אשה אחרת, אלא אולי בכך שלא הכיר באהבתו, וגם היא כוסתה בכבלי האידיאל וההכחשה. ("הוא הגן על כבודה של צילה כעל דבר קדוש"). מבחינת הפסיכואנליזה, ה"חטא" הוא דווקא כשלא הולכים אחר האהבה. הכיסוי וההכחשה של האב השאירו בפני תרצה, שצריכה היתה לעמוד מול שאלת נשיותה, דפוס מאובן של "יחסים אידאליים" בין אביה לאמה, יחסים שאופיינו על-ידי היעדרותם, והצביעו על מרחק ולא על קרבה - יחסים שכוסו בשקר של האידיאל. כמו שנאמר כבר קודם לכן לגבי ה-PERE-VERSION, חובה על האב לקחת על עצמו את חטאי אהבתו כדי שבתו תוכל לגלות את מקומה כאובייקט (שהוא סיבת התשוקה של הגבר) ומתוך כך לעצב את הסובייקטיביות הנפרדת שלה. לא רק שאלתרמן שמר על אהבתו כלא-מוגשמת, כדי להשאירה נצחית, אלא גם הפך את האהבה לאילויה. "הכל היה עגול/והכל לא היה דבר". העגול, השלם, הוא בבחינת לא-כלום, מפני שאינו מותיר מקום לתשוקה, שבנויה דווקא על מבנה של "לא-הכל". על החסר שבהווייה.

**תרצה**

ידיי הריקות מכל  
מגיעות, מגיעות עדיך,  
מלוא הריק רעידה ירוקה של פחד...

**רקע תיאורטי: המבנה ההיסטרי**

לפי פרויד, כניסתה של הבת אל שלב התסביך האדיפלי נובעת מאותו מקום שבו יוצא הבן מאותו תסביך. היינו: מגילוי העובדה שאין לה איבר מין גברי, או במלים אחרות, מן "הסירוס הדמיוני". הבת מטילה את האחריות להיעדר זה על האם, ובשל כך מפנה אליה רגשי עוינות. מקורה של עוינות זו, לדעת פרויד, נעוצה בשלב הראשוני של יחסים עם האם.

במאמרו על "המיניות הנשית" מתאר פרויד את "האהבה הילדותית" כחסרת גבולות, דורשת בעלות אקסקלוסיבית ואינה מסתפקת בפחות מהכל. ועם זאת, אין לה מטרה מוגדרת ואין באפשרותה להשיג ולהגיע לידי סיפוק שלם. לכן, היא נועדה להסתיים באכזבה המביאה לידי עמדה עוינת. פרויד מוסיף ואומר, שכל טענותיה של הילדה כלפי אמה - שלא האכילה אותה מספיק, שהכריחה אותה להתחלק באהבתה עם אחים, שעוררה את הפעילות המינית ואחר כך אסרה אותה - כל אלה אין בהן כדי

להסביר את אותה עוינות. יתכן, אפוא, שייעודו של הקשר לאם הוא להיעלם, דווקא מפני שהוא הקשר הראשוני, המתאפיין באינטנסיביות כה רבה. והרי בלתי אפשרי כלל להרגיש אהבה גדולה לאדם, בלי שתלווה לכך גם שנאה גדולה, ולהיפך. בהקשר הזה מדבר פרויד על האמביוולנטיות ש"בקשר הראשוני". לאקאן מדבר על המעבר מקשר של שניים, שהוא קשר הכבול בדמיוני, בבחינת ההשתקפות במראה, אל קשר של שלושה - שמכניס לתוך מערכת זו את המימד הסימבולי: את השפה ואת המוות, ותוך כך מאפשר את המעבר בין היות אובייקט להיות סובייקט.

בינה לבניה צריכה כל אשה לענות על השאלה: מה פירוש הדבר לגביה להיות אשה? פרויד הדגיש את הא-סימטריה הקיימת ב"תסביך אדיפוס" בין גבר לאשה: הגשמת מיניותה של האשה אינה מושגת ב"תסביך אדיפוס" בדרך סימטרית לזו של הגבר. האם היא מושא האהבה הראשוני הן בשביל הילד והן בשביל הילדה, ושניהם אף מזדהים עם האב. הילדה צריכה לעבור מהזדהות עם האב לבחירתו כמושא אהבתה. באמצעות אהבתה לאב, ובהיותה נאהבת על-ידו, היא בונה את זהותה הנשית - כפי שהיא משתקפת בעיניו של האב.

**החוויה הקיומית של תרצה היתה**

**מעוגנת בבדידות ובציפייה. היא למדה, שהקשר עם אביה אפשרי רק דרך הזדהות מלאה אתו, ואת שיריה הפכה לחלק מהזדהות זו.**

לדעת לאקאן ממוקמת א-סימטריות זו בעיקר ברמה הסימבולית, בגלל שהפאלוס הוא המסמן הבלעדי של המיניות (כפי שכבר ציינתי, אין מסמן למיניות הנשית). הפאלוס הוא המסמן את התשוקה, כלומר את אותו חסר בהווייה שהוא אינהרנטי למבנה הסמלי. לאקאן טוען, שהפאלוס נבחר בתרבות כמסמן, מפני שהוא המרכיב המוחשי ביותר במימד הממשי של ההזדהות המינית, ויחד עם זה הוא מסמל גם את היעדרותו דרך ההיפוך: פניס זקוף ועומד המסתיר את החסר (או כדברי לאקאן: הפאלוס יכול למלא את תפקידו רק בשעה שהוא מכוסה). נובע מכך, שההזדהות הדמיונית של האשה מושגת דרך המעקף של הזדהותה עם האב, בגלל "העדיפות הדמיונית" למסמן הפאלי (עדיפות דמיונית, מפני שמבחינת המימד הממשי האשה אינה חסרה דבר, ואילו ברמה הסימבולית הגבר חסר בדיוק כמוה). מהקביעה שבשביל הילדה (כמו בשביל הילד) הסירוס הוא גורם מרכזי ובעל ערך בתסביך אדיפוס, יוצא שזוהי תוצאה מהפונקציה האבהית. ועוד יוצא, שאחד המינים נדרש לשאת את הדימוי של המין האחר כבסיס להזדהות שלו. אחר כך על הבת לעבור



לתרצה, כי בעצם לא מתחוללת כלל פרידה בינו לבינה.

בתיאוריה הפסיכואנליטית חצויה האשה בין היותה אובייקט להיותה סובייקט בפני עצמה ואובייקט עבור הגבר. כשהיא הופכת לאם, היא גם משתפת ביצירה וגם, בעצמה, היא יצור. קו החצייה עובר דרכה. גם הגבר הוא יוצר וייצור, אולם קו החצייה אינו עובר דרכו, אלא בינו לבין האשה. ולכן קובע לאקאן, כי האשה היא הסימפטום (או החלום) של הגבר, בהיותה ממוקמת במקומו של אובייקט התשוקה שלו, שהוא אובייקט אבוד. הגבר חוקר את האשה כמכילה את האמת שלו, ואילו היא מעלה את הגבר לאידיאל האחדות. אידיאל זה הוא מה שהיא לא - אחד. ואם היא אמנם הופכת לאחד, הרי היא הופכת בו זמנית להיות "האחר הגדול" בשבילו ובשביל עצמה.

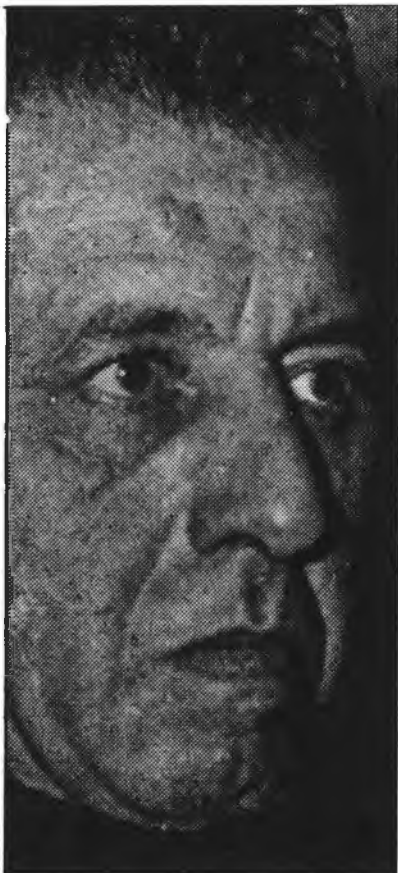
האשה רואה באיבר המין הגברי קודם כל סימן של הבדל, ורק אחר כך הוכחה של חסר, המייצג את האובייקט הראשוני האבוד. היא שומרת על האב כדי שמאוחר יותר תוכל לקבל את איבר המין הגברי (בדרך כלל בצורה תחליפית - כתינוק).

כבת מועדפת, כמו שהיתה תרצה, היא כביכול מובטחת מפני הצורך בפרידה והתמודדות עם הסירוס. באב היא מוצאת את האידיאל שלה, את האחדות שחסרה לה. תרצה מפתחת את נשיותה, כפי שהיא רואה אותה בעיניו של האב, שהופך להיות בעבורה בכחינת "האחר הגדול" כל עוד לא גילתה את התשוקה שלה עצמה היא שבויה לחלוטין בתשוקה של "האחר הגדול".

לטענתי, בגלל המבנה שאותו תיארתי קודם לכן, נשארה תרצה שבויה כל חייה. בבחירה בין: "אם תעזוב אותי - אמות", לבין "אם לא תעזוב אותי - אני אאבד את עצמי. כיוון שאז אהיה אתה", היא בחרה באובדן של עצמה - דבר, שבהכרח מוביל אותה בסופו של דבר גם לאפשרות הראשונה של עזיבה הגוררת בעקבותיה מוות.

תרצה אינה מגיעה לשלב העמידה מול הסירוס הסמלי, כיוון שהתנאי לכך הוא הכרה בסירוס של אביה, בכך שיש חסר ב"אחר הגדול" הזה. עבודה זהו דבר בלתי אפשרי - כיוון שהוא בלתי אפשרי עבורו. ועם זאת, תרצה אינה מרומה. קיים בה ידע על העונג, המצוי באהבה של "האחר הגדול". כל חייה היא יודעת זאת, או ליתר דיוק, קיים בה הידע הלא-מודע, שהסימן המובהק לו הוא התרדה. זוהי אותה תרדה שליוותה את תרצה לפחות משלב גיל ההתבגרות שלה, וייתכן שגם לפני כן.

באחד משיריה תיארה כיצד היתה מחכה לאביה שיחזור ולפתע תור: "לא היתה בי יד איש. רק אבי וידידים/עטו פתע אל המסדרון, פרוצים, מגודלים...." (שירים 76/77) מהדהדת כאן אסוציאציה תנ"כית כאשר הביטוי "יד... בו" בתנ"ך מתייחסת



היא היתה מחכה על המרפסת עד שעה מאוחרת לשוב אמה מן התיאטרון או נושאת את אביה השיכור הביתה מבית הקפה. מאוחר יותר תכתוב תרצה: "איש לא יבין ללב ילד זולת האיש אשר יקיץ בו יום אחד" (ארצות הנשיה). היא למדה, שהקשר עם אביה אפשרי רק דרך הזדהות מלאה אתו, ואת שיריה הפכה לחלק מהזדהות זו.

עוד מילדותה כתבה תרצה שירים. אביה ראה את כל שיריה, והוא החליט מתי ואיזה מהם ראוי להדפיס. "הדפסתי את השירים שנראו לו. אבא יודע שאני מעריצה אותו."<sup>(10)</sup> המרידה היחידה שמרדה תרצה היתה בשינוי שם משפחתה (כפי שניסה נתן לעשות בילדותו). היא שינתה את שמה ל"אתר" בהורידה את ה' ואת המן (גבר), ובהשאירה את המקום (אתר). ואכן, המקום שבחרה בו הוא המקום שממנו הרגישה נאהבת, באותו קשר מיוחד וייחודי עם אביה. קשר שנבנה ונתמך על-ידי האב, האם והסכיבה המתבוננת בה מהצד.

בזכות אביה התקבלה תרצה ללהקה צבאית והוא אף חיבר למענה פזמונים כותב אתלרמן לבתו החיילת:

תיצקין שלי, פעמים אני מהרהר שגם אני ממלא בימים אלה כמוך חובת אימונים, אימונים ותרגילים של נשיאת געגועים אלייך כשאת מחוץ לבית. עם זאת יודע אני היטב כי בעניין זה לא יועיל לי כלום, ולגבי הגעגועים אלייך אשאר לעולם בבחינת סירון גמור, שאין לו עוד הכשרה ולא ציוד כלשהו.<sup>(10)</sup>

אתלרמן אינו מצליח ב"אימוני הגעגועים"

תהליך נוסף כדי להגיע לשלב הסירוס הסמלי ולזהות הנשית כזהות אחרת. נשים רבות נעצרות בשלב ההזדהות, שתוצאותיו הם המבנה ההיסטרי.

כאן יש צורך בכמה מלים על מושג ההזדהות. מתוך מאמרו של פרויד: "פסיכולוגיה של ההמון ואנליזה של האני", הזדהות היא הגילוי המוקדם של התייחסות רגשית לאדם אחר. ההזדהות היא מראשיתה דו-ערכית. היא יכולה להפוך לביטוי של חיבה כלפי מישהו, ובאותה מידה יכולה גם להביע את המשאלה לסילוקו, לבוא במקומו. קיים הבדל בין הזדהות עם האב לבין בחירת האב כמושא האהבה. במקרה הראשון, האב הוא האדם שרצונך להיות כמוהו, במקרה השני היית רוצה שיהיה שייך לך.

הסמפטום ההיסטרי יכול לבטא אחד משני מצבי רצון אלה. בדרך כלל, בהקשר של התסביך האדיפלי משמעה של ההזדהות הוא רצון עויין של הילדה לתפוס את מקום האם, והסימפטום ההיסטרי מבטא אז את אהבת המושא לאב, כאשר בהשפעת רגשי האשמה מתגשמת בסימפטום המשאלה הסמויה לתפוס את מקום האם, היינו: להיות כמוה. הסימפטום ההיסטרי יכול להיות גם אותו סימפטום כמו אצל הנפש האהובה. ואז אפשר לומר כי ההזדהות באה במקום בחירת המושא. האני נוטל על עצמו את תכונות המושא.

כששאלתה של האשה לגבי נשיותה לובשת צורה של היסטריה, מצביע הדבר על כך שקל לה יותר לבחור בשביל הקצר ביותר: ההזדהות עם האב. הזדהות זו תומכת בתשוקה של האב (במובן של המשאלה הלא מודעת שלו). שומרת על תשוקתו. במקרה של אתלרמן ותרצה, היא שמרה על תשוקתו של האב לשמור את המבנה הסימבולי כשלם אידיאלי - ללא חסר.

**"ידיי הריקות מכל"**

כשהיתה תרצה בת שנתיים כתב אתלרמן שיר ילדים שנקרא: "האפרוח העשירי - מעשה באפרוח שנשאר כלוא בביתו".

העולם הפלא ופלא  
העולם כל כך גדול,  
רק אני בבית הכלא  
ולצאת איני יכול  
אמאלי איה את, אמא  
למה זה שכחתיני פנימה?  
למה גם אבי עזב את  
בן זקוניו בבור צלמוות?

אפילו בשיר ילדים תמים לכאורה זה, מקשר אתלרמן בין האפרוח שרק נולד לבין תוויית הנטישה והמוות. בעולמה של תרצה, האב חי בעולמו הפנימי (עד כדי כך, שכשהיה כותב, "היו בני הבית מהלכים כצללים", או שהיה מבלה את לילותיו ב"כסית"). והאם רחל היתה בתיאטרון. החוויה הקיומית של תרצה היתה, אפוא, מעוגנת בבדידות ובציפייה.

רק בהן צועקים: "אני אילמת"  
 רק בהן מתייפחים: "אני לא בוכה"  
 (שירים 76/77. "דם וזמן").

ונתפסו כ"הדבר עצמו" ולא כמסמן. האות היא אמנם המשענת המטריאלית של המלה, אך זו רק משענת, נקודה בממשי, ולכן ההתענגות היא במשמעות ולא בדבר עצמו.

בשיר, המצוטט בראשית הפרק, קיימת אותה דואליות של המלים כמייצגות את האמת הבלעדית וכנושאות בחובן את השקר. ב"שירי מות הלולין" מדגישה תרצה את הממשות החומרית של המלים: "במלים יצוקות עופרת הן תזהבנה אלי". או: "אני רואה אותן: מלים שמספרות על אלוהים/ מלים נפחיות, גרזניות, גיצים באבן". (שירי מות הלולין. "זכר מלים") אפשר ממש לראות ולחוש אותן.

אלא שמבחינתה של תרצה, המלים לא היו שלה אלא של אביה. היא לומדת אותן כמו תינוק. "ואני את מליך שיננתי בפחד:/ צוואר. אחרי. חבל." (שירי מות הלולין. "הזה אשר הולך") מלה, מלה. וכל מלה כמו נחקקת בבשרה. ועם זאת, בשיריה היא יודעת, בידיע שאינו מודע, שקיים פער בין המלים לבין האמת. לאחר מותו של אביה היא כותבת אליו במלים של "שיר משמר":

אני שומעת אותך מאד.  
 אני מלטפת את מה שאמרת: הערב  
 בא לחסד. הוא בא לרחמים,  
 שום דבר אינו בא כדי להבהיל.  
 אני יודעת. אני מלאה מלים.  
 (תמונתך שומעת. "אחרית הימים לדקה").

תרצה מלאה מלים, ובכל זאת אין היא מצליחה להסתיר את החור של הממשי. הסימן המובהק לכך הוא אותה מועקה שמלווה אותה כמעט לאורך כל חייה. ודווקא המלים הן שבונות מועקה זו בכך שהן בולעות אותה. "קטונתי מלחשוב, שמישהו/ יקרא באימה שהפכתי מלים". המלים הופכות מאובייקט הסותם את החור להווייה עצמה.

**המאבק והמועקה**

ההתמוטטות הראשונה של תרצה אירעה בפרידה המציאותית הראשונה שלה מאביה. (הוא שלח אותה לניו-יורק ללמוד משחק, כפי שאביו שלחו לצרפת ללמוד חקלאות). מבחינת ההיבט הפסיכואנליטי, האב צריך למסור לבנו, וגם לבתו, את עובדת הסירוס שלו, למסור את הסוד של אי-הווייתו, כדי שיוכל ליהפך ל"שם האב" - לאב סימלי. ואילו במקרה של תרצה ונתן, מאחר שלא חלה פרידה סימבולית זו ביניהם. הרי שברגע בו נזקקה ל"שם האב" בתוכה, הוא לא נמצא. בדרך כלל מוביל משבר כזה לפסיכוזה.

האם היתה תרצה פסיכוסית? ידוע שהתמוטטה ואף אושפזה. ידוע שאלתרמן מיהר לנסוע לארה"ב כדי להחזירה ארצה, ונוצר אפילו מעין מיתוס סביב נסיעה זו שלו. נאמר, שהיתה זו נסיעתו היחידה לחו"ל, למרות שעובדה זו אינה נכונה. (היו לו שתי נסיעות קודמות). נאמר, ששה רק לילה אחד בניו-יורק, ודבר זה אף אינו

זכור, העמיד אביו של נתן אלתרמן את ביאליק כדמות האידיאלית - והיתה זו דמות של משורר. בפני תרצה עמדה דמותו של אביה, והמלים הפכו להיות הדרך אל ההזדהות המלאה ביניהם.

חשוב לזכור, שהמבנה הסימבולי בנוי על השפה, אבל גם על מה שהשפה אינה מצליחה לבטא, כלומר: על אותו חסר שנמצא בין המלים. שהרי המלה היא נוכחות העשויה מהיעדרות. "המלה היא המוות של הדבר" אומר לאקאן בעקבות היידגר - בין המלים נושרים האובייקטים האבודים. נראה, שבשביל תרצה המלים היו הדבר עצמו. המבנה הסימבולי הובל כאן עד קצהו ונגע בממשי. אביה כותב לה כשהיא עדיין משוררת מתחילה:

אתמול כתבתי לך מהי דעתי על השיר הנהדר ששלחת אלינו. יודע אני שהשירים אינם לך בבחינת מותרות לשעת הפנאי. כל צידוקו של העמל הזה... הריהו בסופו של דבר בכך, שהוא בא כדי שאפשר יהיה לכתוב שירים ולחיות את הדברים שעליהם השירים נכתבים.<sup>(10)</sup>

החומרים של חייה הם המלים - הן בשירה והן בתיארונו. זהו הריחוף הנצחי שלה (גם בתיארונו, בגלמה את דמותה של העלמה

**יותר משאלתרמן שמר על בתו,  
 שמרה היא עליו מפני פיצוץ  
 המבנה האידיאלי-מיתולוגי,  
 שהסתיר את הסדק שנשא בחובו.  
 על שמירה זו שילמה תרצה  
 בכריאותה הנפשית ולבסוף גם  
 בחייה.**

יוליה, היא מתה בסוף. ומעניין הסיפור, שגם כשהאולם כבר התרוקן היא עדיין שכבה על הבמה בתנוחת המוות האחרונה. את בעלה הראשון, עודד קוטלר, הכירה בהצגה. הוא היה מבקש את ידה כל ערב - בתיארונו. המלה היא הדבר עצמו ובו בומן היא גם המסך שמסתיר מאחוריו את הסדק. קירקגור כותב ביומנו, כשהוא מתייחס אל המשורר:

מה פירוש הדבר להיות משורר? פרושו שהחיים האישיים, המציאות, מצויים בקטגוריות שונות לחלוטין מאלה של היצירה הפואטית. זה קשור לרעיון הנמצא בדמיון רק בכך, שהקיום האישי הוא פחות או יותר סאטירה על הפואטי ועל עצמך.

קירקגור מפריד בין הגיבור העושה לבין המשורר הכותב עליו. אין לו משלו כלום, אבל הוא שומר בעין קנאות על הפיקודן שהופקד בידו.

אלתרמן, ותרצה שהלכה בעקבותיו, ניסו להפוך את המשורר לגיבור. המלים הפכו להיות אלמנט מטריאלי, הפכו לחומריות,

תמיד לאקט של אלימות: "יד ה' היתה גם לרעה" (שופטים פרק ב' 15). יתר-על-כן, בעקדת יצחק כתוב: "אל תשלח ידך אל הנער". שם הבן הוא המועלה כקורבן, ואילו במקרה שלנו מדובר בנערה, והאסוציאציה היא בהכרח גם מינית. תרצה אומרת בשיר שנשארה בתומתה. ויש בכך אולי משום תשובה לפנטזיות שלה עצמה.

החרדה, אומר לאקאן, הוא הרגש היחידי שאינו משקר. תרצה הדחיקה את הידיעה על השקר בחייהם של הוריה, וידע זה חזר שוב ושוב, עלה מן המודחק והתבטא בחרדה ובסימפטומים. היתה זו אמת, שתרצה לא היתה מסוגלת להכיר בה. לכן, ניתן לומר, שיותר משאלתרמן שמר על בתו, שמרה היא עליו. היא שמרה עליו מפני פיצוץ המבנה האידיאלי-מיתולוגי, שהסתיר את הסדק שנשא בחובו. על שמירה זו שילמה תרצה בכריאותה הנפשית ולבסוף גם בחייה. "שיר משמר" של אלתרמן, שבו הוא קורא לבתו לשמור על עצמה, הוא בעצם בקשה לשמור על עצמה בעיקר מפני המיתולוגיה שהוא עצמו יצר - מפני "הסמוך כמו עפר וכמו שמיים": הקרוב ביותר הוא הממית. "מן הדומם, מן המחכה והמושך/הממית כמי באר ואש כירים." (תגינת קיץ. "שיר משמר").

איש העיניים המת-החז, הרודף אחרי רעייתו אל מעבר למוות, הוא הרי אהובה של הרעיה. הסכנה הגדולה ביותר אורבת, אפוא, מן הפנימי ביותר. לאקאן אומר על הלא-מודע: הדבר האינטימי ביותר לאדם, הלא מודע, הוא הור, המאויים (UNHEIMLICH) וגם התשוקה היא תשוקתו של האחר: "הסכנות רבות ומספרן מאה/והן רובצות אולי במעגל אורב/אך לא אותן, אך לא אותן את יראה, / רק את נפשך המאוהבה והמלאה..." ("שיר משמר").

ניתן כמעט לומר, שאלתרמן מזהיר את הבת מפני אביה, אותו אב לאין קץ, האב האהוב ביותר שאינו מת גם לאחר מותו. אותו "אחר גדול" הרודף והמתענג: "אלוהים המלא רחמים ועדנה, מלאנו בקיץ עד סוף העולם, / דבר אלינו מעפר הארץ/בקולו של אבינו, אשר לא קם". כותבת תרצה בשיר "קיץ רחום". בשיר אחר אומר בנה של תרצה: "סבאים שמתים/חוזרים אחר כך בצורה אחרת"./אני יושבת ושומעת, /יושבת ונוהרת". (שירים 76/77 "מטריות בשמש") האהבה והאימה באות אפוא ממקור אחד.

והוא הלך עלי שנית את קרבתי כעת,  
 ירוק ונמר מתוך עיני  
 ויהלך עלי כפלאי את מטהו הכבד  
 ויכהירו אליו חיי.  
 (שירים 76/77 "שיר בין ספר לספר")

**תפקיד השפה**

כותבת תרצה:  
 המלים לעולם אינן טועות  
 הן אומרות בעצמן: "טעות, סליחה"

מדויק. יתכן אפוא שהדרמטיזציה רק מעידה על עוצמת המשבר. כראיון לעתון, נמנע עודד קוטלר (שהיה אתה אז בניו-יורק) מלפרט, ומסר רק פרטים מעטים. אבל דווקא דברים זהירים אלה מאשרים את אשר נאמר במאמר זה. אומר קוטלר:

אלתרמן האמין שהמציאות תשתנה בכוחה של המלה, בכוח רצונו החזק ובכוח אהבתו העצומה לתרצה, הוא לא ראה את מה שהתרחש מתחת לאפו.<sup>(3)</sup>

אלתרמן הודה עם האידיאל שהוא עצמו בנה, ובכך נעוץ אסונו. הוא סירב להכיר במה שאדיפוס התעקש לדעת. כלומר: הוא סירב להרוג את האב. מחיר הידיעה של אדיפוס היה העיוורון. ומחיר אי-הידיעה של אלתרמן היה שגעונה של בתו.

בהיותו בניו-יורק כותב אלתרמן לרחל:

... כעת אין מקום לדאגה, הכל שקט ובריא ויפה ומלא שמחה ואהבה... אמנם כן, נסיעתי לכאן לא היתה נסיעה לשם עניין קל-ערך. זו היתה נסיעה נחוצה מאד. אפילו הכרחית. געוגיעה ולבטיה של תרצה שלנו הביאו אותה לידי מתח נפשי רב ביותר... תרצה שלנו נלחמה נגד כל זה, היא עמדה במערכה כבדה ומומשכת... היא נלחמה בכל אלה בכוח ובאומץ לרוב וגם בבדידות... השמחה והתשוקות וכוחות החיים והעבודה ממלאים אותה שוב... אין ספק שלנסיעתי לכאן היה ערך מכריע...  
(10/1/62)

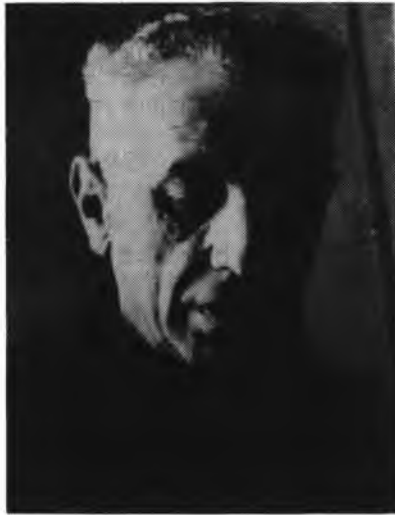
הוא תיאר אותה, למשל, כמצליחה בבית-הספר למשחק, כשבעצם כמעט לא ביקרה כלל בבית-הספר, ותחת זאת הסתגרה בביתה והשתעבדה לגלולות הרגעה. יום אחד התפרצה עליו תרצה והטיחה בו האשמות נוראות, ואז התמוטטה. האמת יוצאת רק דרך השיגעון. תרצה עצמה אמרה: "גוועתי מגעועים ואזלו כוחותיי."<sup>(10)</sup>

מתוך מכתביו המכחישים של אלתרמן עולה גם נצנוץ של אמת: "היא שמרה עלינו כל הזמן" תרצה שמרה על הוריה ושמרה על הקשר המאגי עם אביה. כשירד מהמסוס והיא הבחינה ששערו הלבין אמרה: "זה בגללי, זה נקרא להרגיש אותי". זהו, אפוא, הרגש המאגי שמעבר למלים. יעקב אורלנד פגש את אלתרמן מייד כשחזר מאותה נסיעה: "החל נתן מתייפח לתוך עצמו, רועד ומגמגם "כל כך קשה למות..."<sup>(10)</sup> אלא שאלתרמן מסרב לראות נכוחה את מה שהוא מרגיש. הוא מתאר את תרצה כמי שמתאר דימוי פנימי שלו. כאילו היא אחד משיריו:

איך תרצה נראית? היא חיוורת, אך אין זה חיוורון של חולשה. זהו לוכן עמום ומאיר, המתמוגג לשלמות נפלאה עם קומתה התמירה, עם כל דמותה המתוחה הרוטטת והמוצקת (כן, היא חלומית ואוורירית, ועם זאת מוצקת, יצוקה, מחוטבת, חזקה). היא יפה מאד, וכאילו איהו קשב ודריכות אופפים אותה סביב...  
(10/1/62)

ועוד הוא מספר, והדברים מתפרשים לאותו כיוון: "הלבשנו אותה ממש מכף רגל ועד

ראש, וכל דבר הולם אותה להפליא, תענוג להסתכל בה..." (12/1/62). אכן הוא הלביש אותה בתמונת האידיאל שלו, והיא ניסתה להלביש עצמה בתמונת אידיאל זו עד



כמה שיכלה, וביקשה להאמין בכך. וכשלא יכלה יותר, נפלה. תרתי משמע.

מה שאלתרמן מתאר כחלומית ואוורירית היה חוסר הממשות שלה, וגם הרזון הקיצוני שלה. תרצה היתה כנראה אנורקטית. גם כשמתה שקלה רק 38 ק"ג. הסירוב לאכול מצביע על המאבק שניהלה כדי לשמור את שאלת התשוקה פתוחה.

לאקאן, בסמינר ה-11, אומר, שכשמתעוררת השאלה בדבר תשוקתו של האחר - כלומר: מה האחר רוצה (ובמקרה שלפנינו, השאלה על הרצון הלא-מודע של האב) - ומועילת האפשרות שאחר זה חסר דבר מה, אז הסובייקט מביא לכך את התשובה של החסר הקדום יותר: כשהאחר היה חסר אותה. כלומר, הוא מעמיד את עצמו בבחינת אובייקט התשוקה של האחר על-ידי היעלמותו שלו.

האובייקט הראשון שהוא מביא לדיאלקטיקה הוא הפנטיזיה על מותו, והוא בודק בכך: האם יכול האחר לאבד אותי? הסובייקט שואל על אפשרות מותו בשביל האחר, כי הדבר מצביע על אפשרות קיומו כסובייקט נפרד (כי אם הסובייקט הוא חלק בלתי נפרד מן האחר, הרי אין הוא יכול גם לאבד אותו). יתכן, שהאנורקסיה של תרצה היתה סימן שאלה זה, או שהיה זה הניסיון הכושל שלה להתאים עצמה באמת לאידיאל של אביה. השאלה יכלה להישאל רק בדרך לא מודעת, בדרך של סימפטום, כיוון שתרצה היתה שבויה בהזדהות הטוטאלית עם אביה, והוא התחמם לאור האידיאל שהיא עשתה ממנו.

במכתב לתרצה כותב אלתרמן:

בקושי ניתקתי את עצמי לעסקי יומיום ממעגל הקסם הכובש של דברך הנפלאים... בזמן האחרון אני חש יותר ויותר כי דברים שאני עושה, או משתדל לעשות, יש בהם יסוד חזק של "בשבילך" כדי להיות ראוי לך קצת...  
(קץ' 61)

ואם הוא כותב לה ב"שיר משמר": "שיער ראשך שמרי..." היא עונה לו ב"שיר הנשמרת": "שיער ראשי שלך..." כלומר, אתה הוא מקור הכוח שלי, עד-כדי-כך שגופנו הוא גוף אחד.

### תרצה כאם - המעגל

נישואיה השניים לבנציון סלור ייצבו כנראה את תרצה ושיפרו את מצבה הנפשי עד-כדי-כך שיכלה ללדת. נראה שחווית האמהות היוותה מעין תחליף לשם האב החסר. בעלה מתאר את המהפך שחל בה עם לידת בתה: "יש שתי תרצות - עד 1967, סערות ובלגן, חגיגה משתוללת..."<sup>(10)</sup> חברותיה מתארות את לידת בתה כקרב ההצלה שלה. היא מצאה אידיאל חדש - האמהות. וכך יכלה להתעלם לזמן מה משאלת הנשיות. "היא החליטה שלהיות אמא זאת מטרה, משמעות החיים, דבר מחייב. לא סתם סדר יום, חיים ממושטרים... החליטה להעביר את חייה מבחון פנימה."<sup>(10)</sup> האמהות לא היתה עבורה תפקיד, אלא מסגרת תחליפית שמחזיקה אותה. עוד שלם אחד. במקום במלים, התמלאה בתינוק:

לאינסוף זהו קוראים אם.  
זאת אני, זאת אני, העיגול החזק, השלם,  
למלאות הנהורת הזאת, הנורחת,  
אשר מגרשת כל רעד ופתח  
קוראים אם.  
(שירים 76/77, "לידה")

"שם האם" במקום שם האב. לראשונה היא יכולה להזדהות עם אמה:

אמא שלי,  
אור נושן, כבי אלים.  
עכשיו יודעת אני מה היה לך  
כל אותם ימים.  
(לידה)

והיא מחליטה להיאבק על אמהותה, ולהיות ראויה, למרות שהיא יודעת שהקרב אבוד ושהפוגה היא זמנית. האמהות היא רק תחליף רעוע:

אונק כל חיי, אמיצה ומנופצת  
כנפול משברי הענק אל חול.  
(לידה)

התינוק עבור האשה הוא האובייקט הדמיוני שבא להגשים תשוקה ישנה. הוא מתפקד כפקק סתום חסר ומבטל חרדה. הוא המתנה שקיבלה מאביה. האשה מצויה כאן בסוג של חזרה בה היא מתאחזת עם אמה שלה, ויכול להיות לה עתה יצוג של האובייקט הראשוני אותו איבדה, וגם שחזור הקשר הראשוני עם האם.

אבל החזרה יכולה להיות גם ללא פיתרון. הכניסה לממשי מצליחה רק בתנאי שמכירים בילד. כלומר: רק אם האשה - במקום להיבלע לתוך התהום שנשארה פעורה על-ידי האובדן הראשוני של אמה, ועכשיו על-ידי אובדן חלק מגופה שנוצר על-ידי הולדת הילד - מקבלת את האובדן שלה ומתענגת

על היצור החדש שיש לה בעקבות אובדן זה. תרצה כלל לא הבחינה באובדן שיש בלידה. היא והתינוק נשארים כיחידה אחת. בשיר אחר היא אומרת:

... ילדי החלש, החולש בי לאמר:  
אני - את, כיגונך הנבעת ואפור  
וכוחך בי, אבי  
הניצב בפרוזדור  
(שירים 76/77, "לידה")

המבנה של ההזדהות המוחלטת ממשיך, אפוא, הלאה. התינוק והאם - חד הם. תרצה משווה אותו ליגון שהוא חלק ממהותה. והכוח של התינוק, כמו כוחה שלה, נובע מן האב.

**המועקה כממשי והמוות כסימפטום**  
לאקאן אומר כי "מה שנדחה מהסמלי יופיע בממשי". ובאופן זה, אם החסר של האחר, או התשוקה שלו, לא נרשמו אצל תרצה בסדר הסמלי, הם יופיעו בשתי צורות ממשיות: במועקה שמתבטאת בשירים דרך העיניים הרודפות אותה, ובחלונות המושכים אותם אליה. והחלונות הם כמו עיניים שרואות אותה בכל מקום. באופן זה ממשיך המת-החי לרדוף אותה כמו המת-החי שב"שמחת עיניים": "אלי נשאת עיניים בלי ראית אותי, / את השקוף וצח כחלונך". (שמחת עיניים, "הבכיי")

הדוגמאות בשיריה של תרצה הן רבות. אביא כמה מהן: "חלונות משחרים לטרף", "בחלונות עיניי נשמט" "כמו למגע סכין / דמותי בחלונות אינה גבוהה", "כי עצמתי מאד בחלון / כשהכל מסביב שחור, שחור", "ראיתי בעיניך את יגון חיי". "חלונות משמיעים נשיקות רפאים אל כל עבר ואל כל רוח".

העיניים, המשקפות את היגון, הן גם הרואות את עוצמת הפחד. והחלון מתחלף גם בחלום, חלום הביעותים בו שבויה תרצה. החלום של האב. החלום שהוא האב:

אם תחלל לחלום, ותחלל להיות חלום  
אם אמנין בך  
שאינך חולם אותי  
ושאינך מלא מניחוח  
של שתי ידיים נכריות,  
כי אז תהיה לי איום ורחוק  
ומתקרב  
ונפלא מאוד.  
(צפנת. "שבועה ראשונה")

לאקאן, בקריאה שלו את פרויד, קובע כי הסייט שבחלום הוא הפגישה עם הממשי של התשוקה - וממנו אנחנו בורחים אל ההתעוררות, אל המציאות. וזאת כדי להמשיך ולישון. כדי לא לראות, אבל הממשי הטראומטי מתעקש לחזור שוב ושוב. הקרוב הוא אפוא הזר, והסמוך הוא המבעית. "אמרי מדוע את צוחקת כמו פחד / אמרי מדוע את קופאת כמו שמחה". ("שיר משמר") אין פה רגשות אמביוולנטיים, אלא רגש שהוא בו-בזמן גם היפוכו. והגבולות מטושטשים לחלוטין.

גם רצונה של תרצה להמרות את פי אביה לאחר מותו, כלומר, לא להישמר יותר, הוא ניסיון כושל. ניסיון זה מעיד שנשמרת הפנטזמה האידיאלית לגביו. היא כותבת:

אל כל הארצות אשר כיסית מפני  
אני כעת הולכת. כי אני יחידתך,  
אני אשר הוזהרתי מן המר והנושך,  
הולכת שמה. להמרות את מצוותך.  
(בין סוף לבין סתי. "הזה אשר הולך")

היא אינה מבינה שהארצות האלה הן הפנטזמה שהיא משמרת. שהחלום הוא בעצם חלום שלה. האב הוא בבואתה שלה הנשקפת בחלון, והעיניים הן עיניים ריקות.

**נפילתה של תרצה היתה בעת  
ובעונה אחת גם קריעת חלון  
בגופה ממש, בתוך השמיים  
והארץ, וגם פגישה לאין-קץ עם  
אביה.**

אלתרמן נפטר על שולחן הניתוחים. מחלתו לא היתה ממאירה. יום אחד יצאה תרצה לקחת את בנה (ששמו נתן) מן הגן. מכונית פגעה בה פגיעה קלה. היא לקחה כדור הרגעה. למחרת ב-6 בבוקר נפלה מחלון חדרה. לדעתי, בניגוד לסברה הרווחת, לא היתה זו התאבדות. נפילתה היתה סימפטומטית בדומה למעשה כשל. היא פחדה מדברים נופלים. הסימפטום הוא פיסת ממשי שלא נמצאו לו המלים. היא נפלה, אפוא, מתוך הזדהות עם האובייקט הממשי. ובכך ביטאה את האמת של היותה אובייקט לגבי האחר, ובו בזמן נשארה נאמנה גם לתביעה הסמויה של אביה.

ומרהיב החלון שפתותיו וכולע הרבה מכאובי  
ורועד מאור עיניי מול ספרות השעון,  
עד מתי אשתגע מפחד וזמן, עד מתי.  
(שירים 76/77, "רבוץ קסמים")

באופן פרדוקסלי, בהמרותה את פי אביה, נשארה תרצה נאמנה לתביעה שלו ממנה לשמור עליו כעל אידיאל. ובכך בגדה בעצמה. היא לא יכלה לחשוף את סוד האדם שמאחורי "אלתרמן" - האיש הביישן, המגמגם מעט, שכל חייו ניסה לברוח ללא הצלחה מהצו של אביו לגבי שמירת המבנה האידיאלי, שלא הלך אחרי אהבתו, שנשאר עקור ורדוף בשדים הפרטיים שלו. היא השאירה את פניו יצוקים בעוד שפניה שלה היו טבועים. היא הזדהתה עם הבבואה שבמראה - המראה שעליה כתבה: "בלילה עינייה חתכו במצחי, כמו היתה מבקשת נפשי". (שירים 76/77, "המראה") וכשהמראה נמוגה, נמוגה אף היא. "חבל שנשאר במקומה רק אוויר. / אינני יודעת לרחף זמן רב". (המראה)

אָרץ, שמים וְבַת הוּא הַגִּיד  
בְּנִשְׂמָה אֲרוּכָה יְחִידָה וְנִצְחִית  
מְעוֹלָם לֹא הִפְרִיד בֵּין יְדִיו לְבִינָם  
רַק הַחִיּוֹק בְּחֻקָּה

ונשם, ונשם.  
(שירי מות הלוליין. "מות הלוליין")

ואם אמנם כך הדבר הרי שנפילתה של תרצה היתה בעת ובעונה אחת גם קריעת חלון בגופה ממש בתוך השמיים והארץ, וגם פגישה לאין-קץ עם אביה.

מעניין, כי דווקא באחד משיריה האחרונים ניתן למצוא רמזים לרצונה של תרצה למצוא את זהותה הנפרדת כאשה. היא מתלבטת בין הסוף הטוב שישים קץ להיפוש הנואש שלה אחרי תשובות, לבין השקט שיאפשר לה את הפרידה:

שעות שקטות נקו באישוניי.  
כעת הלכו. יש לומר שהגיעה העת.  
אתחיל עכשיו למצוא את האשה שבתוכי,  
זו אשר אני היא, באמת.  
(שירים 76/77, "המראה")

ויתכן כי דווקא התחלת ההתלבטות הזו, בצירוף עם התאונה שהזכירה לה את קרבתו של המוות, הם אשר הביאו אותה אל הריחוף האחרון.

- מראי מקום
1. מנחם דורמן: "נתן אלתרמן, פרקי ביוגרפיה". הקיבוץ המאוחד. 1991.
  2. שרית ילוב: אחד לרבים ויחיד לעצמו. "דבר השבוע" 18/4/86.
  3. ירון לונדון: יקירי, לא נתון לי דבר, מחוץ לאהבתך. "ידיעות אחרונות" 29/11/91.
  4. הרי גולומב: דמות האב בשירת אלתרמן. מתוך - "נתן אלתרמן, מבחר מאמרים על שירתו". עם עובד. 1983.
  5. דן מירון: המת והרעייה (על שירת האהבה של נתן אלתרמן). מתוך - "נתן אלתרמן, מבחר מאמרים על שירתו". עם עובד. 1983.
  6. אביבה אופז: האשה בשירת אלתרמן. "עלי שיה", 3.
  7. אילנה קדמי: אשה קטנה בחדר קטן. "מעריב", 22/9/78.
  8. אלכס זבתי: לא לקום יותר. "ידיעות אחרונות". 16/9/77.
  9. תמר מרון: למדגלות הר הגעש - רחל מרכוס. "הארץ". 13/12/85.
  10. יהודה קורן: רק הדברים העצובים הם הדברים היפים. "דבר השבוע" 16/1/87.
  11. דבורה גילולה: שיחה עם מנחם דורמן. "ידיעות אחרונות". 29/11/92.

- מקורות פסיכואנליטיים:
- פרויד:  
SOME PSYCHICAL CONSEQUENCES OF THE ANATOMICAL DISTINCTION BETWEEN THE SEXES. 1925. PINGUIN. 1953.  
FEMALE SEXUALITY. 1931. PINGUIN. 1953.  
THE DISSOLUTION OF THE OEDIPUS COMPLEX. 1924. PINGUIN. 1953.  
פסיכולוגיה של ההמון ואנליזה של האני - כתבי פרויד. 1921. דביר תשל"ל.  
ה המאויים - 1919. כתבי פרויד. דביר תשל"ל.

- לאקאן:  
A. סמינר מס' 3 - INTRODUCTION TO THE QUESTION OF PSYCHOSES.  
B. סמינר מס' 11 - THE FOUR FUNDAMENTAL CONCEPTS OF PSYCHOANALYSIS. 1973. PINGUIN.  
G. סמינר מס' 20 - SEUIL. ENCORE. 1975.  
TAVISTOCK. THE SIGNIFICATION OF THE PHALLUS. ECRITS PUBLICATIONS. 1977.  
קירקגור: CAROL PUBLISHING. THE DIARY OF SOREN KIERKEGAARD BOOKS. 1990.

● רות גולן היא פסיכולוגית קלינית, ונמנית על צוות "המקום הפרוידיאני ביפו"

# מתוך: מחזור שעות ביום מסוים DIES NATURALIS OR DIES ARTIFICIALIS

## עדין בתחום השבע

יכלתי לחכות עד שמונה להרחיב את הדבור  
הכל בחירה. רק לסובב את הראש מעט.  
אפשר לשים לב לגרויים או לא.

השמש מכריז. הדשא מתחור. אני רואה ירק משתנה  
העלים כמו פתיתי אור פתאם  
הר הקש יוצא מאי בהירות לגבהים אדירי ממדים

החקלאים נסעו אל מעבר לשיחים. במטע אבוקדו עומדים ליד  
עצים עקורים אשר צמאו למים שאינם.  
לא באו אנשים חיים עדין לחלק אתי בפשר תחושת המציאות.

## בשמונה

בשמונה, גם מזון  
אלה שמפסיקים לרוץ הנה ושמה  
שופכים את לבם על השלחן די בקלות.

יש אופטימיות בבקר מסים.  
הכל התחיל בטוב, בערך בטוב:  
אינני רוצה לקלקל עם פילוסופיה זולה.

פרחים שקבלו כמה זרזיפי מים  
זקפו את כותרותיהם. העלים התעוררו. הפרפרים נמשכו.  
גם דבורה. היא הטילה נקדות צל נמריות על קיר המחסן.

מטוס קל הומה מרחוק  
משאית מתרחקת  
על קווי טלפון הרכבתי מסלה דמיונית המובילה למסע ארצי.

## תשע

השעון לא כאן.  
הרגשת השעה תשע  
פסול בזמן כחמר

מטוס מרעיש ומרעיד.  
אולי הוא תמוש ויקיא מות בלבנון.  
השתורר מחליף מתבוא.

## לקראת חמש זריחה

היה גם אדם בתמסת-שמש בתוך אור-יום  
אך יותר מאחר, השמים באו ריקים לעין  
כמו טפטס בהיר על גלגלת של שקט.

עברנו; עברנו את הלילה בשלום  
ובמקום התרנגול, תלויות צפרים שטות.

## שש

אני עדין מתפלאת איך נפרץ מחסום הלילה.  
הפרטים ברחו ולא יכלתי לתעד כעת,  
לא ראיתי מה רץ מהר, או אם הסתתר.

כעת, הערפלים קמו ספוגי לחות  
היד נוגעת בחפצים רטבים, גם עלים ודשא  
אני אתן לעט לכתב לבר בשאני מנמנמת-גוף.

## שבע

חדשות בכל שפה  
The sea will reach a light swell  
טמפרטורות מרקיעות

יורים על אנשים. כל יום יורים איש על איש אחר.  
ערך המרק הגרמני משתנה  
(האם אהפך את בד חלצתי כדי לחסך קגית חדשה?)

משה דור מדבר מפגישה מקלטת על משורר אנגלי  
מבקר ולא מבקר אותנו, מעלה מחשבות של מוסר נוצרי  
על גוף ארצנו הסמבולי.  
Allen Sillitoe צטט ביום 5.11.70; מתכנן לנצח ישראל, כנראה,  
ומקורות יריחו

מהלל את מכוניתו,  
הטס ויורד הר אל תוך היסטוריה.  
אני דואגת לצלם-אנוש בתוך הכבוש, בשני הצדדים.

# לגרש את הפסיכולוגים

## יזהר סמילנסקי



ומכל הסחת הדעת שהם מסיחים מן היצירה אל חוצה ממנה והלאה ואל פלפוליהם ואל דרשותיהם ואל חכמותיהם, עד שמכסים את פני היצירה ומעוותים אותה בהבלי דרוש ופלפול ופטפוטי סמלי ההזיות שלהם. מה שייכים הפסיכולוגים לכאן, מה הם עושים בין יצירות האמנות, למה עדיין שומעים להם וקוראים להם לדבר בעתון של ספרות, למה לא נפטרים מהם ולא מנפנים אותם מן הספרות והלאה?

רק לאחרונה הרבו לדבר על "סיפור פשוט" של עגנון, למשל, ועל הירשל אם היה משוגע באמת או רק מדומה, ומה באמת היה השיגעון שלו, מה היו סיבות השיגעון הזה ואיך בדיוק נרפא ממנו - ממש כשם שעשו קודם להמלט של שקספיר ודשו ברצינות בשאלה אם היה המלט משוגע ואיך בחש גם לו הנוכל אדיפוס בקדרתו, בלי לשים לב אל מה שאותו המלט עצמו הגדיר כ"מלכודת הפתאים", זו שכל סיעות החכמים נכנסו בה, מהם בתמימות ומהם בהתנשאות, כדי להסביר משהו שאיננו ביצירה ואיננו מעניין אותה ולא שייך לשום שיקול ספרותי - וכך נתלקטו שם הרבה זבובים מזומזים ומסבירים להרבה שומעים פתאים איך להבין משהו שאין בו שום צורך, ושעגנון, הוא במיוחד, היה נהנה מכל זה בממזירות, ויושב ומתפקע לו מצחוק, למראה כל הנכנסים למלכודת שלו, כאן אצל הירשל שהשתגע, או שם אצל הכלב בלק שהשתגע, או בין האותיות גימל ועין ב"עד עולם", ושאר מיני התחכמיותיו של המהתל הגדול שנהנה כששיטה בקוראיו המומחים מן האקדמיה, ושבמקום לרשום להם בראש הקטע משהו מעין "סקרצו" או "הומרסקה", לא רשם כלום והניח להם פיתיון בקרס, מלכודת עכברים לעכברים גדולים כקטנים ולכל תלמידיהם שלמדו אצלם איך לא ליהנות מן הסיפור אלא רק מעובש חכמת המפענחים שלהם, כאילו הסיפור כולו חידה שצריכה תמיד את מפצח המפענחים, שנלקח מוכן תמיד מידי הפסיכולוגים או מידי הסוציולוגים או מן הקבלה או מן המיסטיקה, וממי לא, ובלבד שלא לראות ולא להביט אל פניה של היצירה עצמה, ובלבד שלא להיות נוכח בה ולא ליהנות מן הדבר עצמו, ובלבד שלא לפגוש את פנייתה של היצירה אליו, אל השומע הזה, פנייה שאיננה צריכה כלום מבחוץ, ואיננה אלא רק מתעוותת מכל

דה- וינצ'י, למשל, ואיך כלל לא ראה אותן, ורק השחיל בהן את הקלישאות שלו, וסתם לדורות שלמים ולעיניים רבות את ראיית מה זה עומד לפנייהם, וכולם התפתו לסטות ולהביט אל כל אותם התסביכים הפאתטיים, והשערורייתיים-כאילו, שעליהם הצביע החכם מכל האדם ההוא, בלי שהתחיל לראות מה יש פה לפניו.

**פנייתה של היצירה אל השומע  
איננה צריכה כלום מבחוץ,  
ואיננה אלא רק מתעוותת מכל  
טיפול האונס של המתנשאים  
עליה, הקושרים ידיה ורגליה  
ובאים בה בהתעמרות.**

כעת כבר סוף המאה שחותרם הפסיכולוגים וחותרם הסוציולוגים היה טבוע עמוק בדעתה, ועמוק עוד יותר ומכאיב פי כמה בנסינות לממש את הדעות ואת התיות של שני הגאונים מארכס ופריוד. עד שכעת, על סף המאה הבאה, כשעוד כולם המומים למראה הקריסה הכללית והמדהימה של הרעיונות הצולחים ההם, כשהולך ונפתח תהליך ההשתחררות משתי האמונות הן ומצבתות ישומיות - הרי שבספרות, בביקורת הספרות ובתורות הספרות (והאמנות) עוד לא התחילו להשתחרר ועוד לא גירשו את תלמידי התלמידים של הגאונים, עם כל מיני הבלתי חכמים שלהם, ההדוקים כעלוקות בקלישאות שלהם, ועדיין כולם יהירים ומתהלכים תופשי ומעמידים קתדראות ומדברים ומרצים וכותבים ומפרסמים איך לקרוא יצירות ספרות (ואמנות), באותו עיוורון לאמנות ובאותה סתימות ליצירה, ומעמידים כביכול לפני הקוראים פנס מדעי שמתחתיו אפשר לחפש איזו מטבע בלתי נחוצה.

כמה ממליוני שוכבי הספות של האנאליטיקאים במשך המאה הזאת באמת נושעו ונרפאו, לאחר שאת כל כספם מצצו מהם בתאוה - זו שאלה לא לכאן, אבל כמה יצירות וכמה תלמידים טומטמו על-ידי הסחת הדעת מן היצירה אל הדרמות המפוברקות שהראו להם תלמידי חכמי הנפש והחברה וחסדיהם השוטים, זו השאלה העומדת כאן. ובעיקר, מתי כבר נקום ונידע להתנער סוף סוף מהם ומנתיבותיהם ומאגדותיהם ומן הדגמים הקבועים שלהם

פרות ופסיכולוגיה" - איזו כותרת, איזו הבטחה יפה להביא יחד שניים שיאירו זה את זה ויתרמו כנראה להרחבת הדעת. ועם זה, איזה קוצר דעת ואיזו קהות חושים להביא שניים שאחד מהם, הספרות, הוא ממשות והשני הוא רק סדרת ספקולציות מבולבלות, שאם במציאות אין להן עמידה אלא תמיד בוויכוחים לא מוכרעים, הרי שבספרות אין ויכות אלא רק תמיהה למה מרשים להן להיכנס אל החצר הזו, ולמה לא לקחו העורכים והראו לפסיכולוגים את הדרך החוצה, ולמה, לפני כל דין ודברים, לא גירשו אותם מן הספרות (ומן האמנות), ומביקורת הספרות, ומפרשנות הספרות ומידענות הספרות, גרש והרחק אל מעבר לגבול ושיתגוררו להם שם בשלג ובאהלים פרוצים, כל האלה שבמקום להניח להם לבני האדם לקרוא סיפורים ושירים, הם סוחבים אותם דרך ערימות להגי-הקלישאות הממורטטות שלהם, בניסיון לכפות על הכותבים ועל הקוראים את ממרחי הנפש שלהם, במקום להניח לה לספרות לעצמה.

האם צריך לחזור ולהזכיר, כי יצירת הספרות אין בה שום פסיכולוגיה כשם שאין בה שום סוציולוגיה, אולי למחברי היצירות יש משהו מאלה, או למחברי הפירושים, אבל ליצירות עצמן, מחוץ לכושלות, אין להם וגם אינן פנויות ואינן בנויות על כל מיני החוכמות של בעלי התורות המתיימרות לדעת על בני אדם ושאינן להם מושג מה זו יצירת אמנות, לא מה יש בה, לא ממה עשויה ולא מה היא באה להביא לפני בני האדם. כל הדברים הם הסטה מראיית היצירה כפי שהיא אל ראיית רשת העכביש שלהם, מתוך הכרה שבני אדם נוטים להסתכל משתאים במלכודות מוסכרות, יותר מאשר להיחשף ליישם מסובכים התובעים נוכחות מלאה.

החכם מכולם, מי שהעמיד את תורת המאה על נבכי נפש האדם, כשעמד לפני יצירות אמנות לקח והשחית אותן כשהלך וחיפש בהן בעיוורון הוכחות לתורות שלו, ואפילו לא התחיל לראות מה זה יש לפניו ולא התרגש ממה שראה לפניו, מפני שתסביך האדיפוס וכל שאר התסביכים המבורכים שהיו לו סתמו לו את עיניו מראות, וצריך רק לקרוא בכתביו, המתורגמים לכל לשונות העולם, ולמצוא מה עשה פריוד ואיך קלקל בידי יצירות של מיכלאנג'לו ושל לאונרדו

טיפול האונס של המתנשאים עליה, הקושרים ידיה ורגליה ובאים בה בהתעמרות.

פרק השיגעון של הירשל, גם לאחר ששם המחבר המגחך בפי המשגגע כל מיני גע גע גע וקוקריקו, הוא יותר קריקטורה, הוא יותר גרוטסקה, הוא יותר תזמור סאטירי של מתחים, מאשר שום דיווח קליני על סימפטומים מדאיגים של שיגעון או דיכאון או שאר מיני אירועי טירוף מוזרים יותר או פחות, ויותר משהוא מלא חרדה לגיבור הוא מלא אירוניה, וגם ציפיה שידעני הנפש ישמעו וירצו מהר לעשות דיאגנוזה מרשימה כמיטב תלמודם, כדי להודיע לעולם על סימון השיגעון של הירשל וכדי לפרסם את טפשותם שלהם.

ואם איש חכם שנעשה גם לפסיכולוג נכנס למלכות סינור המודלים שהביא עמו מביתו, מה יעשו כל אותם התלמידים הרבים שאינם אלא רק פסיכולוגים מדופלמים ולא מדופלמים, וגרועים מהם תלמידיהם שטופי-המות, ושנדמה להם שהנה כעת בדיוק הגיעה שעתם לכתוב את המרשם המפורש מה צריך כל קורא ספרות לדעת כדי להיות מבין ספרות, ואיך מוטל עליו קודם כל לבטל את פניית היצירה אליו ולהחליפה באיזו קלישאה מוסמכת שמושיטים לו מבחוץ, ושלא ינסה לקרוא את מה שהוא רואה לפניו ופונה אליו, אלא להצטייד ולקחת את מה שהביא אתו כשק העינויים ולכפות ולהלביש על צורתה של היצירה כדי לחקור את סוררותה באמצעי חקירת השב"כ. פתחו את כתבי-העת הספרותיים ותיווכחו לראות מה עושים שם ליצירות עגנון, למשל, ולאן סתבו ולאן לא סתבו אותן, ואיך הוכיחו שאדם בלי איזה "תיק כלים" מכובד לא יוכל גם להתחיל להבין כלום, ושכלי איזו ביבליוגרפיה מוסמכת הכרחית, עשירה ושופעת שהיה עליו להפנים לתוכו, לא יוכל להתקרב אל עגנון, ובלבד שלא ימצא עצמו עומד מול יצירה וקורא בה כנפשו, עומד וקורא משתאה ומתרגש כפי שהוא, ממה שהביט בו ואילו.

עגנון הוא רק דוגמה קרובה. והעולם מלא היום חכמים מבוגרי האקדמיות שידם האחת מלאה לה סוציולוגיה מארכסיסטית וידם האחת מלאה לה פסיכולוגיה פרוידיאנית, והם מגישים יד אל יד ומוציאים כתבים מעורפלים מלאים מן השתיים, בהתחכמויות סכולסטיות ובחריפויות תלמודיות, ובחידוש ימי-הביניים, ומיד נעשים גם למגדלי-העוז של התרבות, ונחשבים כמורי הדרך למודרני ולפוסט-מודרני ולפוסט-פוסט-מודרני, לדה-סטרוקטורליסטי ולבתר-השית-הההרמונוטי, לצורך ושלא לצורך, עד שאי-אפשר היום לכתוב מאמר בלי לפארו במובאות משמם ובלי להתפאר בהוכרתם, ובלי שיוכלו, כדי להוכיח בגרות וקדמה ואופנתיות, שלא להזכיר כמה שמות

מן הצרפתים, או כמה שמות מן האקדמיה האמריקאית, ולא לחוש שאינם אלא מפרסמים את עצמם כעיוורים חרשים ושוטים, שבורחים מן היצירה ומתפארים באבחונים מן הדקויות הסכולסטיות שאין צורך בהן ושהן רק מטמטמות את המבט אל היצירה וזורקות אותה לאיזה עביט של חכמולוגיה עקרה. והגורא מכל שיש כל כך הרבה צעירים ולא כל כך צעירים שמאמינים שזו היא האופנה היום, ושאין מה לעשות ושאי-אפשר בלי הגיבוב התפל הזה, שמעכיר את התמונה ומכפיש את הסיפור ומתעלל בשיר כאילו היה חתלתול עזוב מחכה לצער בעלי חיים.

הפסיכולוגים היום, במקום להיבהל ממראה פניהם שנכמש, ובמקום להוריד את מגבעתם על עיניהם וללכת בצד הצל של הרחוב כראוי למי שנפקחו עיניו וראה מה קרה לו ואיך פשט את הרגל ואין לו עוד אדמה מתחת רגליו, כבאותו הסיפור על התליין שידע לכרות ראש באבחת חרב אחת, עד שהנדון לא חש שראשו כבר נכרת, וצריך היה לבקש ממנו לנסות להביט אנה ואנה, שאז פתאום נוכח - הם כנראה עדיין מסרבים להיווכח, או, לפחות, לסגור עצמם ולהחריש זמן מה מן האמנות, ורק לשבת לבדוק עצמם בביתם.

הספרות והאמנות אינם צריכים להם. לא לתחמתם ולא לדגמיהם ולא לסמליהם, הספרות והאמנות נקראים ונדונים על מה שהם עצמם, על כפי שהם, ועל מה שיש בהם ומתוכם, בכפי שהם עשויים, בכפי שהם נראים, באכפתים שלהם, וביתרונות המיוחדים להם, ובקריאה של אדם לא מקולקל ולא משובש בתיאוריות, ואינם צריכים לכל מטעני ההמולה הרועשת המיובאת של בעלי התיות החיצוניות ושל בעלי הדגמים המוכנים ושל בעלי "הכלים" המנוסחים, שעושים את האמנות פלסטר, שסוחבים את המבט מן השיר או מן הסיפור אל כל מיני הוכחות סרק של כל מיני תיות מיובשות שיש להם, נכונות ובלתי נכונות,

טובות ולא טובות, ורק מסיטים את המבט מהיותה של היצירה אל חזיון התכמה הקרה שלהם, בלי לתפוש עדיין שהעולם שלהם קרס, ושהם האחרונים בעולם הדעת שעדיין ממשיכים כמין שבתאים אחרונים ומדמים עדיין שיש להם מה לאמור על יצירת האמנות, ומתעלמים מכך שמארכס איננו ופרויד איננו ושתורותיהם לא הצמיחו מה שכל כך קיוו מהם, גם כשעדיין מדפיסים להם עוד את הקלישאות הנובלות שלהם, ושכל מקום, הגיע הזמן שיניחו נא לסיפורים ולשירים וליצירות האמנות, כדי שיראו הרואים מה הן ואיך הן וכדי שיוכלו הרואים להיענות לפנייתה האמיתית של כל יצירת אמת, ולא לסחוב עוד אותן בצמותיהן אל מתחת לפנס האקדמיה כדי להוכיח שם את כל חריפות הידענים שכמשה, ועד כמה. וצריך מאד שתלמידים ידעו ובמפורש שבכל פעם שמביאים להם מן הפסיכולוגיה ומן הסוציולוגיה לתוך היצירות הפתוחות לפניכם, המביטות בהם והמחפשות את מבטם - מתחיל השקר, וההטיה החוצה, והסחיבה אל כל מיני ביאורים במקום ההתבוננות אל הדבר עצמו העומד כאן ומביט בהם גלוי, ושיצירת אמת אינה צריכה ביאורים אלא היפתחות ככל האפשר לראות והתקרבות ככל הניתן להקשיב ונוכחות מרובה ככל המתרחש בפניה של היצירה הזאת שלפניהם, שעשויה כדי להביא לאותו קשב מיוחד ולאותה נוכחות מיוחדת, שבין שני הנוכחים העומדים זה מול פני זה: אדם אחד אל מול יצירת אדם אחר.

ואל יניחו עוד עורכי העתונים לכל גיבורי האתמול ולכל אלה שאין להם מה לומר בספרות ובאמנות, לבוא ולמלא להם את גליונותיהם. מרכולתם לא רק בלתי נחוצה אלא היא שיבוש הקשב וקלקול הראייה, והגיעה השעה ללמוד מחדש את התכמה האנושית הבסיסית להיות פתוח ולקרא מתוך נוכחות-יחד פוריה ככל המוכן באדם.

## אורי יזהר

### לאחר מותי יצטבר

לאחר מותי יצטבר הזמן על קברי בערמות קטנות.  
לאט לאט ישחק את הפרטים שיחדו אותי  
על האבן מהאחרים סביבי ובמרחק.  
פני השטח יסגלו אליהם את התלולית ומתחתה  
יחברו אותי תהליכי הטבע עם סביבתי הקרובה.  
לא אהיה ולא אוכל למצא נחמה בהופעת  
החלקית בעלים ופרחים. לא אשמע את הבינה  
המנוסה להאחז באל ובסדרי עולם. הפל ינוע עם  
התנוודות המתרדדות של מפעלות הזמן. אני מבקש  
לעשות משהו שישאיר אותי בלב האנשים ובזכרונם.

# על הצב ומצב הקו

זיוה רון



טרנינג ברזילי, "גוף שלישי"

האומרת: "זהו דור ראשון של אמנים, שאינו מחפש אחר דיאלוג של המשכיות עם האמנות המקומית וברובו הוא אף אינו מכיר אותה...". זהו וידוי קריאתיבי כן, ישר, ממדרגה ראשונה, לא מתחנף אלא לעצמו, וכנראה גם נכון.

אין מה לעשות. וגם לא צריך.

## "המצב של הצב"

ביאנקה אשל גרשוני - פסלים  
גלריה שרה לוי, ת"א

ביאנקה אשל גרשוני מציגה פסלי צבים, או יותר נכון "צבות", כאנדרטאות לנשיות ולאמהות המתכלות לאטן בכאב. העבודות הקודמות של אשל גרשוני בפיסול, ציור ותכשיטאות, מצטרפות עתה לאינטרפרטציה, המשלבת את כל האלמנטים שעסקה בהם לאורך השנים לכדי אמירה חזקה חדשה. אמירה בה הנראטיביות הידועה שלה על "המוות היפה" מכילה בתוכה גם את הסיכוי לחיים, או לפחות את דחיקת פחד הקץ.

את "הסיכוי לחיים" בסגנון האמנית יכול לפרש רק פרשן אופטימי, הסומך על ההומור שיוביל אותו שמח אל הקבר (או אל החיים שאחרי). ביאנקה אשל גרשוני דואגת לזה, כאשר היא, למשל, בונה פסל על סקט-בורד, כולו עיסת חימר חומה-אדומה נוקשה ומבהיקה בצורת צב כסנק מלחמה, ובשריון הצב נעוצים חרוזים, פגאסוסים, צלובים, ראשי בובות, צדפים ומה לא. צב לוחם, אבל

לסתום חלק מהתיאבון... בעיקר לאלה שגדלו לתלפיות על צמחונות המכחול, והבד, והרטט. תשכחו מזה. הדור שנולד בשנות ה-60 וה-70 מדבר על תפריט אחר. הוא מעריץ עדיין את שטרייכמן בגלל המורים שלו, אבל פועל מתוך "מצבי צבירה" חדשים, והמטען שלו הוא "מטען חריג". ככל שיעורר חשד - כן ייטב.

יש באמנות הצעירה הבנה ליישות הפלסטינית, יחד עם כאב לאומי. יש חפץ ודימוי, יש תיעוד ריאליסטי בצילום וקולנוע, יש מיצב, טלביזיה, וידאו, ומחשב וטלפון והעיקר - המון סימני שאלה תרבותיים ופוליטיים וזכרונות ילדות. (תערוכה נזירית ויפה של אורי ציג - יומן תל-אביבי 1992 - ודויד ריב - ציורים חדשים בעלי אימפקט חזק). אבל הכי משגע אותי: הטקסט המלווה חלק מהעבודות. אותן מלים, המפרשות יצירה של פרפר בוגר קמרה אובסקורה, בצלאל, ויצו צרפת או קלישר; טקסט, שהוא נושא למחקר בפני עצמו. למשל - "האמנית מציגה עבודה המתארת גוף מופשט המתקיים במעבדה פנימית. נסיון ללכוד את ערטילאיות ההתרחשות והתפרקותו של הזמן. את שינויי הזמן במצבים נדיפים. מונוליטי, רציף, מוביל הגוף את עצמו לשינוי בעודו נמלט ממנו ונגזז בתנועת המחשבות" (מתוך מדריך "ארבע על חמש" על תערוכת "גוף שלישי" בה משתתפים כעשרים אמנים). מי שאחראי על הטקסט הזה, בין שזו האמנית עצמה או האוצר, אולי לא הבינו שהסבר זה יכול ללוות גם קיר לבן או סתם חלל ללא כל אובייקט. ואולי זו אנטי-תזה ל"כזה-כאלו"?

אז למה בוגרשוב "מראה מקום"? מפני שהתערוכה האחרונה מציגה, כאמור, קשת רחבה של בוגרי בצלאל, קמרה אובסקורה, קלישר, בית-הספר לקולנוע בירושלים ועוד; מפני שבמשך כל השנה יש בגלריה פעילות מגוונת, והאירועים מהווים גורם משיכה לקהל רב; ומפני שמצאנו בקומוניקט של התערוכה שנכתב על-ידי האוצרות אריאלה אזולאי ומיכל הימן, פסקה

## עם היד על הדופק

על תערוכות בגלריה בוגרשוב, ולמה היא "מראה מקום" בשנות ה-90

בעקבות תערוכות אורי ציג, דוד ריב, וקבוצתית "גוף שלישי" בשיתוף קמרה אובסקורה, עולות מחשבות: מסתבר, שגם הגלריות מודקנות, לא רק אנשים.

לא דומה גלריה מבט לגלריה ארטיפקט, כמו שלא תידמנה גלריות בוגרשוב, מרי פאוזי, או קמרה אובסקורה, לגלריות גורדון, אפרת, או נלי אמן, ויש עוד המון דוגמאות. אלה האחרונות אינן "זקנות" במובן השלילי חלילה. הן חביבות, כי בחרו להיות כאלה לאחר שנים של חיפוש דרך וצבירת נסיון. ואם בשנות ה-70 הציגה גלריה מבט את "10+ עולה על ונוס" וג'ולי מ. את מיכאל דרוקס ונעמי גבעון את גרשוני - והיו אוונגרד גדול, הרי היום יגורו זאב עם כבש (של קדישמן) במגירת ההדפסים, כדי להבטיח פרנסה ועיצוב אישיות גלריסטית לבעלים, ובחלל הגלריה יהיו נסיונות להחיות מיתוסים ישנים או לגלות חדשים - לא תמיד בהצלחה יתרה...

עוד זכורה לי "שיירת הדחויים" (סוף שנות ה-60) מגלריות מסוימות. אמנים שלא התאימו ל"קו" של הגלריה ("קו" - משמע: סימני מופשט לירי, אריה ארוך, אביבה אורי, תומרקין, רפי לביא, גרבוז ועוד). מאות ציירים ופסלים ילידי שנות ה-30 וה-40 נראו תועים ברחובות תל-אביב ומחפשים את ה"קו" שלהם, שינחה אותם אל הגלריות שנקראו "שלוחות המוויאון". כי מן המפורסמות היה, שאם תציג בגלריה x יגלה כך עניין אוצר מוויאון Y. בקיצור - הראה לי באיוו גלריה תציג ואומר לך מי אתה. והרבה קפה נשפך אז בין הנוגעים בדבר.

ההיסטוריה חוזרת על עצמה. יש המון אנשים צעירים יצירתיים שעובדים היום בכלים אחרים. יש גם המון פלגיאטים, ויש יותר גלריות. לאט לאט תיווצר החלוקה הטבעית. הגלריות הקשישות תחכנה בסבלנות לזכות בנתח.

הקדמה זו נועדה לעורר מיצי עיכול למראה האפריטיף המוגש לנו בגלריות הצעירות ולעורר תיאבון לארוחה הגדולה, שאולי לא תבוא כלל. מאחר ודרכם של מתאבנים גם



כאשר כל אלה עובדים כעפיפון פרסומת הנשרך מזנבו של מטוס בשמים, מעל ביתה שברעננה. אין לה זמן להסתכל לשם.

ביטוי בלתי נדלה, הלוחמת הפעם יותר מתמיד ונוגעת ללב יותר מתמיד. וזה קורה בעידן השיעוק הטכני ומהפכת התקשורת,

בהחלט לא נינג'יה. צב כזה אצלך בסלון, ואתה מוגן מעינא-בישא, בתנאי שאתה מאמין שיש בכוחה של האמנות ליצור קתרוזים מועיל.

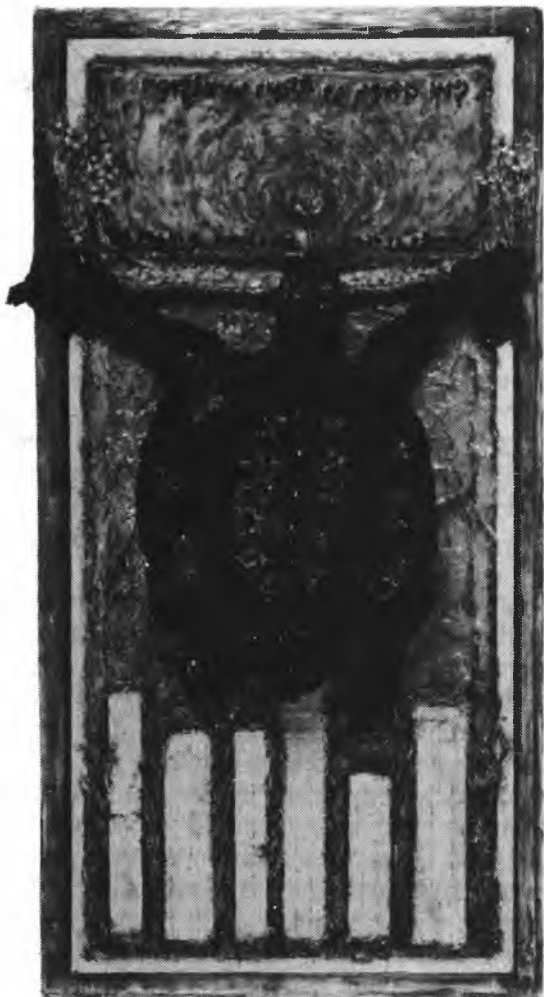
ביאנקה אשל גרשוני היא אמנית מופנמת ואכסטרורטית. במבט ראשון זוהי הגדרה בלתי אפשרית, במבט שני קשה לתאר אותה אחרת.

כבר שנים רבות היא עוסקת במלאכה, בחומרים אצילים ובנאליים בגלגולים שונים ומשונים, מרהיבה עיניים במחזות סוריאליסטיים (עבודות משלה מוצגות במוזיאון בת-ים בתערוכה "פיסול בתיאטרון").

היום היא עוסקת בצבים ("אני האמא הגדולה של הצבים"), אבל אלה אינם אלא עוד סיבה טובה לחזור ולעשות את מה שהיא אוהבת. צורה עגולה או אובאלית הבנויה כתכשיט ענק. תרצה - תתקשט (קצת כבד...) תרצה - הצב אותו על כן, הסתובב סביבו, התבונן בפרטי הפרטים הדבוקים כטפילים לפונדקאי - וצלול פנימה אל תוך הכאוס..

על הקיר - עבודות תבליט, על אחת העבודות חרותות המילים "צבים לא עומדים בקצב", דגל מתכת תקוע בצבה לוחמת, צב הפוך על שריונו חסר סיכוי, כקבר צבוע ורוד, איברי מין אנושיים ובוטים, מציצים מתוך הפסלים, אנדרלמוסיה ארוטית שהיא חלק בלתי נפרד מהעלילה האלימה.

אין שום חשק "לקטלג", להסמיך, להשוות, או לבקר את ביאנקה אשל גרשוני. היא אותנטית. בתוך כל האווירה המאגית הזאת מבצבצת האשה, והאם ("ראית פעם צבה המסתירה ומגוננת על ביציה?"), בעלת כוח



תצב - ביאנקה אשל גרשוני

## אנונימוס מול רובוטריק גלריה אנונימוס, ת"א

יש גלריה ובה תערוכת קבע, המאפשרת רכישת אמנות ישראלית מקורית (אורגינאלים בלתי חתומים) שמטרתה לאפשר לאמנים בלתי מוכרים וטובים להימכר, ולצרכני תרבות להתבשר ביצירה לא יקרה, שאולי מסתתר מאחוריה שם ידוע.

מלבד זאת יש לבעל הגלריה, מיכה טרם, רעיונות מקוריים - ביניהם ציור חוצות, כפי שערך בפורים ליד הגלריה, ושימח את הרחוב הישן והמתקלף.

אנונימוס מחזיר את האמונה לציור, בגלריה ברחוב רש"י, לאלה שעוד לא התרחקו - למרות שבשטח כבר אורבים להם הרובוטריקים הממוחשבים.

קרבות רחוב עוד לא פרצו, אבל רצוי שלא יפגוש אנונימוס רגיש, רובוטריק משועתק בפינה חשוכה.



אנונימוס - ציור חוצות רש"י פינת קינן ג'ורג' ת"א

# חתול הזכוכית

## אשר ריין



זה כשעה יושב לו חתול בתנוחה אדנותית על פחי האשפה ובוהה למרחוק. חתול כהה, דשן, שפניו מעוטרת בחברבורות בהירות. חזותו מקרינה סוג של אצילות שהרחוב האכזר לא הצליח לטשטש. זוננפלד מתבונן בו כמהופנט מבעד לחלון האמבטיה שהואר בנוגה הערב. שינויי האור שבחוץ נשקפים על פני החתול, כאילו עשויות הן מזכוכית. אור השמש הולם בזוגית החלון והכל מואר לרגע כבאור יום קיצי ובאותה מהירות הכל נשטף ונבלע. קולה של בנימינה, אחוז חומרה, מגיע אליו מחדר השינה: "מה אתה עושה שם כל כך הרבה זמן באמבטיה?" מבט חדש החוצה והחתול נעלם כלא היה.

אגב השתכשכות במימי האמבט החמים, עולים באוזניי קולות עמומים מבית המרחץ של ילדותי: המקווה של ערב שבת קודש. נהגתי ללכת לשם עם אבא מדי שבוע לשם טבילת מצווה שהכשירה אותנו להיות נקיי בשר ורוח לקבלת פני שבת מלכתא. בין כתליו ספוגי הזוהמה ריחפו תמיד ענני אדים לבנים של מים רותחים. אברכים עטורי פאות וקן סובבו להם עירומים וגלויי ראש כאדם וחזו בגן העדן, בטרם התפתו לטעום מפרי עץ הדעת. באולם המהביל הם מתנוודים כדמויות סהרוריות עם הפאות הארוכות למעלה ועם שק האשכים למטה, משוחחים זה עם זה בעניינים של מה בכך. אחרים נראו כשיכורים, בלכתם לעבר בריכת המקווה ובצאתם ממנה, נאנחים כמתוך התייגעות עלומה. הרגליים משכשכות בשלוליות מים שניקו על גבי רצפת האבנים והעיניים בוהות אגב הצצה חטופה זה באיבר מינו של זה - כמבחן בוק בכלי מתמיה הנדרש להשוואה. במקווה הייתי תמיד מתעכב לבחון את איברו הענק של לייבליה זלץ, בן גילי. פעם סופר לי - מי סיפר כבר שכחתי - כי משקל גופו של לייבליה בעת הלידה הגיעה לשבעה קילו כנגד שבעת ימי שבתא, בעוד אני יצאתי לאוויר העולם בחודש השביעי, מצומק כגרוגרת, שוקל קילו וחצי והברית נדחתה בחודש ימים. לייבליה הוצא מרחם אמו בתום תשעה ירחים, בניתוח קיסרי שגרם למות היולדת. מספרים כי הילוד היה גדול יותר מירכי אמו, ואביו הנבעת רקק על הארץ גימל פעמים והתחנן לבורא שהאדמה תפתח פיה ותבלע את בנו המזיק שנוולד באסון מות אשתו האהובה. אבל לייבליה, שרק הגיח מהרחם, כבר פתח את פיו וכירך את אלוהים ומנה רוב שמותיו הגלויים והגנוזים בחגיגות עולות. הרופאים והאחיות בבית החולים "משגב לדרך" נדהמו לגלות שהוא נולד נימול, ממש כנוח הצדיק. בצלילות של בוגר ליהג הפה הרך את השם המפורש בן ארבע אותיות ושמות האל, בני חמש ושש ושבע ושתיים-עשרה אותיות, שבחלקן קשורות לרזי הבריאה, לצפונות סדרי רקיע ולסוד לוח השנים. המקובלים טענו כי יצא לאויר העולם בלא שמלאך יסטור על פיו וישכיח את כל העולמות. בלידתו היה גופו לבן משלג ואדום מזורד, שיער צח וצחור צמח על גולגלתו עוד ברחם האם ופניו זהרו כצמר לבנבן. כשפקח עיניים, הוא החדר האפל בעיצומו של לילה. רבני העדה החרדית שהוועקו לבית היולדות, נרעשו מדמות הילוד וראו בכך אות ומופת לימי המשיח הקרבים והולכים. הם הזדרזו לקרוא שמו בישראל כבר ביומו הראשון באוויר העולם, אריה לייב. יממה שלמה בילה אחד המקובלים ליד העריסה לשמוע אם יפלוט פסוקים מתורת הנסתר והנגלה, אך הרך הנוולד, כמו להכעיס, לא

פצה עוד את פיו. אף לא בכה ולא יילל ולא המהם ולא השמיע שום צליל מיוחד. עיניו הגדולות הלבנבנות עקבו בגיחוך משתאה אחר המהומה על לא דבר. המקובל כל כך התלהב מתכונות הילוד עד שקרא בהתרגשות: "אשרי השעה שבה נברא! אשרי הדור שעניו יראו אותו ואשרי העיניים שחיכו לו וזכו בו!" חזותו הלבקנית הרתיעה ילדים, נשים ובוגרים. רק על המקובלים היה חביב ומקורב. הכל התרחקו מקרבתו ורק אני הייתי ידידו האחד והיחיד, על אפה וחמתה של אמי. לייבליה אהב את הבדידות והירבה לבכות את מות אמו עד שרוב ריסי עיניו נשרו. חבשנו אותו ספסל לימודים בחיידר ולאחר מכן בתלמוד תורה. כשהיינו פחות מבני עשר, כבר היה גופו מתנשא בחוסנו כבן עשרים וקומתו היתה כמעט כפליים מקומתי. היינו אז שני נערים כבולים בחצי תודעתנו, מכושפים מדמיונו ורוקמים את זמננו בתשוקה לחקור במופלא מאתנו. לייבליה התברך בתחביבים מוזרים: היה מקבץ חתולים אל מרתף החצר ומאכילם לשובע וטוען בעקביות כי מי שמתעמר בהם, סופו שיהפוך לאחר מותו לחתול. היה אוסף שברי זכוכית בשקדנות מטורפת והופתעתי לראותו נוהג בכבוד מופרו בכל חתיכת זכוכית שמצא בסימטאות השכונה. פעם לחש באוזני, בקול מסתורי: "דע לך שמלאכי השרת אוהבים לעמוד על חודה של זכוכית שבורה!" היה הולך בראש רכון ברחוב כדי לבדוק אם אין זכוכית על הארץ. כשהיה מבחין בעיני הצידד שלו בפיסה זעירה, מיד התכופף והרימה כתינוקת פצועה, נושף עליה חום בהבל פיו ומנקה אותה בשולי חולצתו עד שהבריקה. מדי ערב, לעת דמדומי היום, היה לייבליה הולך עם כיסים מלאים ותפוחים בשברי זכוכית לשדה הגדול שהשתרע בקצה השכונה, מעבר לשער הצפוני-מזרחי של בתי אונגריין. מבעוד מועד, היה מכין חלקה מיוחדת בשדה, מסמן אותה, חופר גומות גומות ומייעד את המקום לבית קברות לשברי זכוכית. אהבתי לטייל שם ולהביט לעבר הר הצופים שהתנשא הרחק באופק. לפעמים דימיתי אותו בלבי להר סיני, שבו ניתנה התורה למשה. רק פעם אחת - וזה אירע החודש ביום של ברכת הלבנה - זכיתי להתלוות אל לייבליה, על-פי הזמנתו, לטקס הקבורה של ערימות זכוכית. היה זה בשעת בין-ערביים. השקיעה מתקרבת. הצללים יורדים עלינו כבתוך חיוון מרגש ונוגע ללב. תוך כדי הורקת כיסי מכנסיו משברי זכוכית, היה אומר בדבקות את "ובא לציון גואל". אחר כך היה ממייך את השברים על-פי סוגיהם וגדליהם, טומן אותם יחדיו בגומה המתאימה ומכסה אותם בעפר. כאשר סיים לסתום עליהם את הגולל, נעץ בגומה מין מצבה שהכין: מקל דק מגולף. בתום הטקס שאלתיו בפעם הראשונה למה הוא כה טורח באיסוף שברי זכוכית ומדוע יש לקבור אותם ולא להשליכם לאשפה. אותה שעה הגיחה לאיטה אפילת השדים ממערות הרקיע והתפשטה בשדה. לייבליה תלה בי מבט שעד אז לא ראיתי בעיניו ואמר: "שייעליה", חלק מהזכוכיות האלה הם איברים. על כן נוהג אני כבוד בכל חתיכת זכוכית שמזדמנת בדרכי". שאלתי אותו: "איך אתה יודע שחתיכות זכוכית הן איברי אדם?" הביט בי והביט וכעבור רגע נרכן לעברי ואמר חרישית: "אני יודע את זה, כי גופי עשוי מזכוכית! וגם ראוי שתדע כי לחתול יש שבע נשמות ושש מהן עשויות זכוכית!" לא יכולתי להתאפק מלפרוץ בצחוק. אפילו בחשיכה חשתי שפני הלבקן נתמלאו כלימה. הוא השפיל את מבטו כמבוש ורק את קולו שמעתי נוגה, כמעט בלחשיה: "ידעתי שלא תאמין לי..." שתיקה השתררה בינינו. נזכרתי שלא

פעם שתה חלב עם רסיסי זכוכית ומאו הוא יושב דומם וכועס על כל העולם". הקירות והתקרה היו מוכתמים בקורי עכביש. נדמה היה לי ששמעתי פתאום עטלף מעופף במרתף. לייבל'ה צחק ואישוני עיניו נראו כווג נרות. נתמלאתי חרדת עטלפים, כי שמעתי מאמי, שיש להישמר בעיקר בלילה מעטלפים החומדים שיער תינוקות של בית-רבן כדי להדיחם מן העולם. כבר היו דברים מעולם, הוסיפה ואמרה אמא, שעטלף הסתבך בשערותיו של ילד והאומלל לא הוציא את שנתו. "אם תספר לי את הסוד הכמוס שלך, כיצד בדיוק אתה יודע שגופך עשוי מזכוכית, אסכים להישאר במרתף" פסקתי. תחילה היסס כדרכו ורק לאחר שתיקה קצרה התרצה. קולו היה עתה נמוך ועמוק: "אתה יודע שמגילת היוחסין של משפחתי כוללת את המהר"ל מפראג?". נדתי בראשי לשלילה. "ומה פירסם את שמו של המהר"ל ברחבי העולם?" שאל בנוסח של מלמד בחיידר. ואו, כבהארה מפתיעה, פלטתי בצריחה "הגולם מפראגו הגולם מפראגו קולי צוהל מחדוות הגילוי ולייבל'ה מיהר להסות אותי לבל אצעק, מחמת הסכנה של "אוזניים

לכותל". מעולם לא ראיתו נשען על עץ, גדר או מעקה, ועתה חרדה לתודעתי הסיבה לכך: חשש שזכוכית גופו תישבר. "אבל מה לכל זה ולחתולים?" תמהתי. ולייבל'ה סיפר לי כי פעם, בהיותו בלילה במרתף שלו, חדר חתול מבעד לחלון והחל לדבר אליו בלשון הקודש. הוא נדהם ואת תדהמתו הביא בפני מקובל זקן בשכונה, שאת שמו סירב לגלות לי. המקובל גילה לו, שנשמתו של כומר גרמני בשם מרטין שלוטר, אחד מחסידי אומות העולם, שהציל יהודים רבים בתקופה הנאצית ונפטרו לפני שבוע בברלין, תעתה בעולם עד שהגיעה לירושלים כפי שחפץ המת, אך נכנסה לגופו של חתול. לייבל'ה חיפש אחר החתול אך לא מצאו. אבל מאותו יום התייחס לחתולים בידדות. לדעתו, גופו של גרמני קדוש זה היה עשוי זכוכית. גם נשמותיהם של צדיקים וידועי שם נבלעו בגופותיהם של חתולים לאורך הדורות. באותו לילה גולל בפני לייבל'ה פרטים סודיים, מוזרים, להוכחת זכוכיותו הגופנית, שאין אני רשאי לגלותם

אפילו היום, מאחר שהשביע אותי בנשמת אבי המנוח. בלילות הרגיש פתאום שהוא יודע בעל-פה קטעים שלמים מן הזוהר וממורה נבוכים, מחזון ברוך הסורי ומספרי האר"י הקדוש - אף שלא קרא בהם - והגילוי הרעישו. היה תוהו ומשתומם ומתחיל להבין דבר מתוך דבר. אם הוא יודע פרק ברוי הקבלה, משמע שקרא אי פעם בעבר, דהיינו: בגלגול קודם.

גלגולי רוחו של זוננפלד, בין שיכתון לזיכרון, בעודו רבוץ לו באמבטיה, בדירה בברלין, כשבנימינה מצפה לו במיטה. מיהר להתנגב ובא לחדר השינה, שוקק אליה חום ומחבק אותה. "גופך, יקירתי, כה דק, עד שאני מקיף אותו ביד אחת". הביט על עצמותיה הבולטות, עד שהשקיפות הזו הזכירה לו, משום מה, זכוכית בוקת. "אתה באמת חושב שאני רזה מדי? שכחת, זוננפלד, שהחלפת אשה?" אמר לה: "בנימינה, לא הבשר בלבד מלכד אותנו, אלא למרות הבשר אנו מלוכדים". בתוך המכלול הזה נרקם ביניהם יסוד

אחת ראיתי אותו במקווה עירום כמוני ואף פעם לא הצלחתי לראות דרך העור והבשר השקופים שלו, כביכול, את הלב, הקיבה, המעינים או כל איבר פנימי אחר. רק את ה"פה-צדיק" שלו הצלחתי לראות בגודלו הטבעי, שהיה לתדהמתי גדול כפליים משלי. הבנתי עכשיו למה היה גוער בילדים שנהגו להשליך אבנים בחלונות. חשתי כלפיו חמלה נוקבת. "אני מאמין לך, לייבל'ה", אמרתי. בחשיכה גבהה קומתו עוד יותר והוא נראה אפל כמו הר. "אתה באמת מאמין לי?" שאל ואישוני הדם שלו נרעדו מרגשה. "לייבל'ה, אתה בטוח בכך? באמת גופך בנוי מזכוכית?" הוא חיך אלי והשיב, כדרך יהודים, בשאלה: "אתה יודע בכלל ממה עשויה זכוכית?" ודאי שלא ידעתי וגם לייבל'ה, למיטב ידיעתי, לא יכול היה לדעת. וכי מנין שנדע? - מלימודינו בתלמוד-תורה? הרי לא זו בלבד שלא למדנו בספרים חיצוניים, אלא גם לא ידענו על קיומם. הם היו בבחינת בל יראה ובל ימצא בבית או בחנויות ספרי הקודש במרחב האטום של מחייתנו. נזכרתי עתה, כי מעולם לא חש בעקיצת יתוש או דבורה.

לא חשש מנחשים ומעטלפים ונמנם במרתפו מוקף חתולים. הבטתי בו. עדיין היה החיך שופך אור על פניו כשאמר: "כבר זומנן היתה לי הרגשה שגופי גדל למימדיו הבלתי רגילים הודות לחומר מוצק ושביר העשוי מחול ואפר מעורב בסיד ובסודה, באשלגן ובחמרים אחרים שהולהטו והתמוזגו בחום גבוה. חקרתי ומצאתי שאלה הם יסודות הזכוכית!". לאחר שתיקה כדי-רגע הזהיר: "דע לך, כי זה סוד כמוס בהחלט ובכל דור ודור היו בעולם ליו אנשים העשויים זכוכית. והם היו לא רק יהודים, אלא גם גויים. רשת סמיכה של נקודות זכות פרשו אנשים אלה על פני העולם ובזכותם הוא עומד קיים. מאז משה רבנו, שהיה הראשון שגופו עשוי זכוכית כי ראה את האל ולכן, בשל הזכוכית, קרנו פניו. כוחו של דוד כנגד גליית הפלשתי נבע מגופו הזכוכיתי וגם גבורתו של שמשון לא באה משערותיו, אלא מגופו הזכוכיתי. ליהושע בן-נון היו שרירים מזכוכית ולכן היה איש מלחמה וכובש מהולל. רבי שמעון בר-יוחאי, האר"י הקדוש, הרמב"ם, רבי יהודה הנשיא, ר' ישראל נג'ארה, ריש לקיש, נסיך הגנבים

שחזר בתשובה ונעשה רב וגדול בתורה, או שלמה אבן-גבירול ועוד שמות שלא יאמרו לך מאומה". הבטתי בו בתדהמה. "איזה שמות?" שאלתי בסקרנות. "על פאראצל סוס שמעת? - לא שמעת! ועל אברהם בן שמואל זכותא, שהיה אסטרונום בספרד ובפורטוגל, בזמן האינקוויזיציה, ישראל נג'ארה - המקובל המזור, או הגזיר הגרמני תיאופילוס בן המאה ה-12, או הטאטרי באבור, גם עליהם אינך יודע כלום". מבט של מנצח זהר בעיניו. לא יכולתי להתאפק ומיהרתי לשאול: "אבל איך אתה יודע את כל זה? כיצד ומתי נודע לך שאתה... ודאי שלא מהתורה, מסיפורי הנביאים או מהמשניות שאנו לומדים". הוא החל ללכת לעבר שער השכונה ואני הלכתי אחריו עיוור ונלהב. ללייבל'ה היה מרתף קטנטן ונטוש מאחורי ביתם, שבו אכסן את חתוליו, חיכיתי בחוץ עד שהדליק נר ומצא עששית ישנה שסחב מהבית והמקום נמלא אור קלוש. ירדתי למרתף והוקפתי בתריסר חתולים שהתרצצו סביבי. על החלון ישב חתול גדול ושמן והביט בי בעין זועפת. "זה חתול הזכוכית שלי - אמר לייבל'ה -



ותימהון מאירועי הערב, מיהרתי לעלות על משכבי. באפילה המעובה של החדר אני פוקח עיניים ואישונים צהובים זוהרים למולי וקול יחמתו של חתול נשמע ממש עובר מעלי. חשתי כאב בלחיי ופלסתי צעקה, מנסה לגונן בשתי ידי על הפנים שלי מהדו האלמוני הזועף של יצור בלתי-נראה. אז התמלא פתאום החדר באור שלא מכאן, לבנבן ובוהק כמו ממנורת לוקס גדולה ועלומה. ראיתי חתול שחור וגדול ממידותיו, חתול הזוכית של לייבל'ה ככל הנראה, מטייל בתקרה ומתבונן בי ואישוני, הצהובים כירח, זועפים. אני מבחין שיש לו שלוש רגליים בלבד. הייתכן? ואולי זה עטלף שהתגלגל לחתול, כשם שמלאך קדום, אלמוני, התגלגל להיות לייבל'ה? לפתע מחליק החתול מהתקרה, מועד ונופל לעברי כשאישוני הולכים ומתרחבים ואני פולט צעקה וניעור בחדרי החשוך, כשפניי נוטפות זיעה קרה ולחיי כואבת. אני מדליק את עששית הנפט הניצבת ליד מיטתי ופוסע אל הארון להביט בראי ונדהם לראות שריטה עמוקה בלחי. מי יודע, אולי נשרטתי בידי חתול במרתף של לייבל'ה, מבלי שנתתי באותה עת את דעתי על כך. ואולי יש בחתולים תכונות דמוניות. הרי לייבל'ה סיפר לי שהמצרים הקדמונים החזיקו במקדשיהם חתולים והקריבו להם קרבנות ובמות אחד מהם היתה העיר כולה עוטה אבל והם נחנטו כמלכים, בארונות זכוכית. היו אלה חדשות מרעישות לילד כמוני.

בקיוסק עיתונים ליד בית-הקפה רוכש זוננפלד עיתון. החדשות הטרויות מהארץ אינן מעודדות ומוכיחות שוב כי אנתנו עם דפוק, עם שגולה, זוננפלד מוסיף ציטטה תנ"כית: "הנותן גוול למכים, לחייו למורטים וכיסיו לבוזים". מה הפלא? - קובלת בנימינה - הרי עדיין נותרנו בארצנו לפותים בכבל הגנטי של חיות גיטו מבויתות! כשהגיעו לגיתה-שטראסה, גשם דק זירוף עליהם ועננים שחורים כמפלצות נעו בסירוף וכיסו את אורות הרחוב. "את יודעת, בנימינה, מה חסר לי כאן בלילות? כוכבים!" הביט ברקיע וקרא, "היכן הכוכבים שלך, ברלין?" בנימינה הרהרה: הלוואי שיוותר על המקום הזה וישוב אתי ארצה. ובקול הוסיפה: "גם בימים די קשה ליהנות ממזג האוויר, קשה לתפוס קרן שמש!"

רק יצאה השמש ואמי נכנסה לחדר ובידה צלוחית דבש וכוסית עסיס שנסחט מתאנים. נטלתי ידיים ובירכתי "מודה אני" ואז ציוותה עלי שאפתח את פי ודחפה לי מתחת ללשוני כף מלאה דבש דבורים. "אל תבלע את הדבש. חכה שיימס מעצמו מתחת ללשוני". אמא גילתה לי: "לאכול דבש על קיבה ריקה, מדי בוקר, היא סגולה טובה לחיזוק הזיכרון, כדי שלא תשכח את תלמודך! ואילו עסיס-תאנים טוב כנגד חלומות בהקיץ!". כשפנתה ממני לצאת מן החדר, אמרתי: "את טועה, אמא. יש סגולות בדוקות ומצולחות יותר!" חיוך זעום הצטטי בפניה: "ימים טובים הגיעו לביתך" - מלמלה, כשהיא נועצת בי את מבטה הדוקר - "ממתי הביצה הטריה שלי מלמדת תרנגולת מנוסה כמוני איזה סגולות טובות יותר לזיכרון?" לגלולגיה הכריחו אותי לשלוף מכיס סגולה אחת לרפואה. "יש כל מיני סגולות לחיזוק הזיכרון ואכילת דבש בבוקר על קיבה ריקה - היא הגרועה ביותר", אמרתי. "מי אמר לך זאת?" התרעמה אמא. "לייבל'ה!" השבתי, שואף אוויר אל ריאותיי וממשיך בעוז. "עדיף לקחת עשב הנקרא לשון השור והגדל בכל חלקי ארץ-ישראל ולשרותו במים מתוקים. כעבור יום יש לאכול ממנו מדי בוקר ולשתות את המיץ במשך שבוע". אמי נותרה המומה ולא האמינה למשמע אוזניה. בחצר בית הכנסת ראיתי את לייבל'ה עומד בלא נוע ומוקף בואטוטים, מחריש ורומז לי בעיניו לידום. ברגע הראשון לא הבנתי מה אירע, עד שהבחנתי בווג זבובים שטיילו על פניו. פלסתי שיעול קל וזבוב אחד התעופף ממנו והשני עבר לטייל על מצחו. ילדים חלפו עברו על פניו ובלא אומר ודברים המשיכו בדרכם, נמנעו מלהפריע מאימת ידו של "הלבקן המסוכן", כפי שכינו את לייבל'ה. באורך רוח עוד עמד וחיכה עד שלפתע התיישב הזבוב על אפו, ואז, כהרף עין, שלח את ידו בזרירות שלא תיאמן וצד את הזבוב ומיהר להכניסו לפיו

ההשתייכות. פנימיותם האורה מתוך זה שהפיחה בו ודאות חדשה כלפי עצמו ובתוכה חשף פן של חדות חיים שלא הכירה. שפתיו לופתות את שפתיה ומרעידות בהן רוח חדשה. את הפה שלה, כינה זוננפלד "פה החיים". עכשיו הוא תאב ללחוש באוזנה את פרץ רגשותיו, רוצה להוסיף ולומר לה, כה הרבה בלבו לומר לה, אך הדרך מן הלב ועד לפה כל-כך ארוכה ומפותלת שרק הדממה יאה לה. בנימינה קמה מהמיטה והוא עוקב אחריה בשעה שהיא מתלבשת. וכשהיא עומדת לפניו לבושה בשמלתה השחורה, הארוכה והרכוסה עד צוואר, דומה היא בעיניו לאחד מציוריו של מונק. פתאום היא נראית מנוכרת ורחוקה וכדורך מזור מנצנץ עם הגוון השחור הבוהק בעיניה. לאחר שתיקה מופגנת, קולה העמוק מרעיד בו הפתעה: "לא שמת לב, אבל קראת לי בשם אשתך!". זכר גרושתו עוד שכן בנפשו כמין כתמים כהים, מהוהים, שלא הצטרפו יותר לכלל תמונה שלמה ואחידה. "מה הפלא, הרי חייתי אתה למעלה מעשרים שנה!" את בנימינה קיבל כפי שהיא: בחייה כבר מילאה את כל המשבצות בטפסים הרשמיים: היתה רווקה, נשואה פעמיים, גרושה ואלמנה. לבה עמד בכל אלה. היא ניחנה בעוצמה של שמחת חיים. היה לה אופי של ברזל וידעה תמיד בדיוק מה היא רוצה לעשות בחייה. מווננפלד הוקסמה מיד, והיתה בטוחה שקורץ מחומר אנושי המתאים לה. "אולי נצא להתאוורר קצת בחוץ?" מציעה בנימינה והם הולכים לשתות כוסית באחד הפאבים הקטנים שבאזור WINTERFELDPLATZ. מבעד לחלון הפאב נראים מתיאוס ונטלי חולפים במהירות. לאן הם ממהרים? הערב צילצלה נטלי ופיה ריסס אל אוזניו, מבעד לשפופרת, דאגנות רצוצה. "הבוקר, בעמדו בחלון, ראה מתיאוס פתאום מדווח מעופפות בשמים!" לקח לו רגע לזהות את קולה. "את בטוחה שלא היה שתוי?" שאל בזהירות. "לא, לא. כבר יומיים הוא לא שותה". ענתה בביטחון של מוסמך לכשרות. "אז אולי הוא עסוק עכשיו בכתיבה שיר על מדווחת". חשב לעצמו: אשרי האיש אשר לא הלך בדרך שתיינים ולא ראה מדווחת מעופפות בשמים כבר עם בוקר. שעה לאחר מכן, בדלת הזכוכית המסתובבת של "אירופה צנטרום", רואה זוננפלד בתוך הצנטריפוגה המסחררת את פניו של לייבל'ה הנשקפים מבעד לזכוכית הדלתות הסובבות לנגד עיניו. פיו פעור, וזעקתו מחרידה כאילו זכוכית נתרסקה בראשו. פניו הלבקניים מאדימים ומתעוותים מכאב. "נלך לשתות משהו באיזה מקום?" שואלת בנימינה. הוא אינו משיב. מחשבותיו מרחפות להן אל מקום אחר.

לייבל'ה יושב במרתפו, והחתול בזרועותיו מקשית גבו ושערו מסתמר והוא משלח לעברי קול תסיסה חרישי וזועף. לייבל'ה מגלה לי כי בלילות בהירים יכול הוא להתבונן מבעד לזוגית נפשו אל תוך ש"י עולמות. הוא כבר יודע ומרגיש ששומרו ומגיננו הוא המלאך זוכיאל. כשלייבל'ה בודק את אילן היוחסין של משפחתו, הוא מגיע למסקנה... ועצר מלסיים דבריו. התבונן בי במשך דקות אחדות כנפחד מלצקת באוזני את סודו. "אסור, שיעל'ה, שתדע, זה יהיה נורא בשבילך אם תדעו" ואז התעשתתי פתאום, כשרוח הניחוש צולחת עלי, ואמרתי ללייבל'ה, "מידת גופך, ולבקנותך וכן שיעור כוחך מעידים כמה עדים שאינך אלא גלגול של הגולום!" לייבל'ה נשמע כמצטדק, כשהסביר לי שאני טועה. ההסבר סיבך אותו עד שנאלץ לגלות לי את האמת. "דע לך, שיעל'ה, שאני גלגול של מלאך מיוחד במינו, עשוי זכוכית!" וזכר להדגיש שבחזון הסורי המוקדם מתואר מלאך שגופו עשוי זכוכית קשיחה. ושם מרומז שבדור שיתרבו ילדי זכוכית, יהיה דור הגאולה! החתולים סביבו יללו ויללו, אולי מרעב, ואני נותרתי פעור פה מתדהמה. לייבל'ה אמר: "אתה יודע מה הם רשאי התיבות של זלץ, שם משפחתי? - זכוכית, לבקן וצדיקו" רציתי לשאול אותו אם גופו בנוי מזכוכית משוריינת ואם עיניו פועלות על-פי עקרון זכוכית מגדלת ושאלתי כמה נשמות יש לילד עשוי זכוכית. הוא ראה בכך את של קנטור ולגלוג מצדי. העדפתי, אפוא, ללכת הביתה לפני שאתפתה לפלוט בפניו עוד הערה עוקצנית. השעה היתה כבר מאוחרת. עטוף עייפות

מבארות שהיו כמעט בכל חצר. בשיעורי היום למדנו בתלמוד תורה את הסוגיה של "ביצה שנולדה ביום טוב", אבל ראשי שקע בסוגיה אחרת שהטרידתני. כבר ייחלתי כולי לראות את שושנה, הילדה הבלונדינית, בבית המרחץ. רקמתי לעצמי מראות פלא, רואה אותה עולה מן הרחצה במקווה כיוצאת מתוך תמרות האדים, עיניה כזוג יונים ושפתיה כחוט השני, פניה כחלב עזים ושדיה זוג עופרים. הנה היא מהלכת לה שם בין הבנות כשושנה בין החוחים. בלי דעת רשמתי את שמה - שושנה - באותיות קידוש לבנה בדף חדש במתברת. לפתע יד גדולה נחתה על הדף ומאחוריי הגיח מלמדי החרש, ר' מאיר-פישל, הקורא בדף ומרימו וקורע את הדף לגזרים. "אוי לך ואוי לנפשך כי טימאת אותה!" אז ציווה עלי לקום מיד ממקומי ולגשת אל הדלת ולנשק את המזוזה שלוש פעמים רצופות ולומר בקול: "אוי לי ואוי לנפשי כי טימאתיה!" שבתי למקומי והמלמד הטיל עלי לכתוב בבית כ' פעמים את המשפט: "סילפתי את דרכי ושמעתי לייצרי הרעו". הוא שינן לי את המלים בלשון הקודש בהברה אשכנזית ובשפה האידיית: "איך האב פאר קרומט מיינע וועגען און האב געהערט אין דעם קול פון דעם יצר הרע".

שנים לאחר מכן, בתל-אביב החילונית, עדיין אחוז בו המכר הוותיק, הבלתי נראה והבלתי נלאה - הייצר הרע. כחלום מהלך על שתיים פוסע וזננפלד ברחוב דיונוגף, אטום כליל לשאוניו ורחוק ומובדל מהמולתו. בדרך הביתה הוא מציץ בקוצר רוח כל עשר דקות בשעונו. בשעות הערב, בבית-הקפה, עתיד הוא לפגוש את אהובתו החדשה, את בנימינה. ■

מתוך: "זכרונותיו של חולה שכחה", רומן העומד להופיע בקרוב בספריית מעריב.

ולבלוע אותו. אחז אותי הקבס וחשתי כאילו זמזמו זבובים בגרוני. האוטוטים מחאו כפיים ואני גררתי אותו מהרחבה. "הזבובים אוהבים להשתעשע על זכוכית ולעשות עליה את צרכיהם" - הסביר לייבליה - "תמצא אותם מזמזמים בצהלה על זכוכית בדלתות ובחלונות וגם על פניי וידיי. לכן אני צד אותם וזוללם בתאוה". ההסבר לא הניח את דעתי. "למה אתה אוכל את הזבובים? הוא חייך, בשולפו מכיסו צנצנת קטנטנה מלאה בזבובים, פתח את המכסה במיומנות, לאט, כדי חרך, והחדיר שתי אצבעות לתוך הצנצנת ושלף משם שני זבובים. "אם תטעם אחד מהם, לא תרצה להפסיק לאכול אותם", הבטיח לי ודחק בי לנסות ולטעום את טעמו המעודן של הזבוב. פניתי הצידה וירקתי על המרצפת את כל הליחה שהצטברה בגרוני. לייבליה צחק ומיהר לבלוע את הזבובים. עליתי למעלה אל החצר המרווחת, שהיתה מוגבהת מהרחוב ובעומקה נמצאו חדרי התלמוד-תורה. היה זה קרפיף שהוקף ברשת כפולה הקלועה מחוטי ברזל עבים. עמדתי לפוש ליד הגדר והשקפתי למטה בשלוליות השחורות שנתרו מהגשם הלילי כחרקים גדולים. הגדר הסגורה, אף שהיוותה מגן בטיחותי לילדים, העניקה תחושה מרה של בית כלא. בחצר זו נהגו הילדים והנערים להסתובב כמה דקות ספורות בין שיעור לשיעור מדי יום. הלא כולנו גדלנו בתוך ילדות ללא ספרי ילדים, ללא שירי ערש מפי אמא-אבא, ללא הכרת עולם החי והצומח, ללא טיולי טבע ומשחקי ספורט ושיעורי התעמלות ומעבדות. "שייעליה, על מה אתה חושב?" שמעתי פתאום את קולו של לייבליה מאחורי. חשבתי על... זכוכית אדם וגלגולי נשמות. "נוכל ללכת שוב ולהציץ בנקב הכבוד שבקיר בית המרחץ של הנשים". נקב הכבוד קרא לזה. "אבל אל תפתח פה" הזהיר אותי. בית המרחץ היה מוקד בידורי לנשים, לא פחות משמחות של ברית-מילה, בר-מצווה וחתונה. את המים החליפו במיקווה רק בלילה, כשהירח מלא וצלול. המים נשאבו

המשך מעמ' 11

הפוגרומים מעלה אולי את הרעיון, שהעולם נחלק לנימולים וערלים, כמאמר המשורר הגדול (לצורך העניין, מוסלמים הם ערלים); במשל הסוס הטרויאני דוחה שמיר את רעיון השלוש. אבל בהיקפו הגדול, בעומק האפי שלו, מלא הרומן ספקות רבים. אפשר שיש בכך ביטוי לייאוש עמוק, כטענתו של הלל ויס (בספרו "עלילה"). אין עתיד היסטורי לרעיון הציוני, עקב קטנם של אלה שהחזון הופקד בידם, כיוון שאין יותר ענקים בימינו. אך אפשר שיש כאן גם בשורה חדשה, אחרת, לפיה עשויה הציונות להתגשם דווקא על-ידי ימי קטנות, על ידי חיים של יום יום, פגומים ככל שיהיו. ■

השלטונות, ברוסיה ובארץ ישראל. הפוגרומים, המתוארים בעוצמה אפית ראויה לשבח, הם הגורם המעצב את אישיותה של לאה, את השקפת עולמה, ומהווים נקודות תפנית בחייה. גם גורמים אחרים, בדיוניים, מתוארים ברצף הטקסט תוך חזרה ריתמית, כמו למשל גורלן של הנשים במשפחתו של המחבר הברדוי: אמו שכבה עם ערבי, אחותו שכבה עם אנגלי, בתו שוכבת עם כושי. החזרה הריתמית עשויה לעורר רושם של פעמי גורל, היסטורי או אישי, שמן הנמנע להיחלץ ממנו. מבחינה רעיונית, מעלה אמנם שמיר את השקפת עולמו באי-אלה פרטים: תיאורם של

אם נתעלם מקטעי מסות או פרקי היסטוריה בדויים, וכן גם מסיפורי משנה מעטים המשובצים בטקסט שלא בטובתו, ונתבונן ברצף העלילתי העיקרי של הטרילוגיה, נמצא שהוא בנוי בניין ספרותי נאה מאד. הוא הולך מנקודת מוקד אחת לשנייה, אם גם בדילוגים מעניינים קדימה ואחורה ברצף הזמן, תוך פרישה אפית מרתקת של כוליות התקופה המעסיקה אותו, בדגש חזק על חיי היהודים בה. מוקדי העלילה מהווים גם מרכזים תימטיים מהבחינה הספרותית, וחוזרים חזרה ריתמית לאורך הטרילוגיה כולה. מרכזים תימטיים אלה הם הפוגרומים ביהודים, הנערכים בחסותם האוהדת של

המשך מעמ' 25

לש"י עגנון. האמנם ביבליותרפיה? "שיחות", כרך ה' חוברת מס' 3, יוני 1991.  
ריליק ריינר מריה. "באור חיפושך מלאכים רבים". זמורה ביתן, 1987.  
שטיין רות. "תדו-שיח הפסיכואנליטי כטקסט נגתב ונקרא". "שיחות", כרך 2 חוברת מס' 3, יוני 1988.  
Tompkins Jane P. (ed.). Reader-Response Criticism. John Hopkins U.P. Baltimore and London, 1980.

● רחל צרון היא מרכזת המסלול לביבליותרפיה באוניברסיטת חיפה.

ביבליוגרפיה  
איד וולפגאנג. "אי מוגדרות ותגובתו של הקורא בספרות". "הספרות", 21, נובמבר 1975, (כרך ו').  
אליוט ת. ס. "שלושת הקולות של השירה", "על השירה", הוצאת זמורה ביתן מודן, תל-אביב, תשל"ו.  
ברמן עמנואל. "פסיכואנליזה וספרות: בחיפוש אחר נקודת מפגש". "שיחות", כרך 1 חוברת מס' 3, יוני 1987.  
בובר מ.מ. "בסוד שיח", הוצאת מוסד ביאליק, ירושלים, תשכ"ד.  
וילטר מאיר. "מכתבים ושידים אחרים", עם עובד, 1986.  
צרון רחל. "שיטת הריפוי של ד"ר לנגוס ב'ספור פשוט'

עם עולם המלים (הכותב) - לקבל על עצמו את אפשרות הפצע, המלח והתחבובות גם יחד ולהתחייב להם. קשב ל"התחייבות" זו וקבלה שלה, דרך פעולת הקריאה, יכולה להביא להתרחשותו של תהליך מקביל אצל הקורא, ובכך לסייע לו לגדול. ■

## מכבית אברמזון

פרסום ראשון



ונעמדו מולן. התגעגעה ליופיה הבלונדיני והבשרני שלא נוגע עדיין. רק שלא תצטרך להגיע למצבן, סמר עורה. מי יודע מה היו קודם, אף כי לא נראה שהיו פעם משהו אחר. הן הבחינו במבטה החוקר והשתקו. רות הסבה בחוסר רצון את עיניה לפני שיאשימו אותה כאילו היא מביטה בהן רק בגלל שהן רוסיות.

גם בסופר לא נתנו לה מנוחה. הקופאית המאופרת והלחוצה, מנקי הזבל, הסבלים, כולם רוסיים. והצרחות של הקופאיות הוותיקות: "אלכס, בוא הנה כבר, צריך להוריד ת'ארגזים! עד שהם זזים הרוסיים האלה, כולם רוצים להיות מנהלים!" ואלכס מגיע בחיך נבוך ועטרת תלתלים כסופים ומוריד את הארגזים. כאילו אינו מבחין בפרצוף הנרגז של הקופאית וברטינות נגדו, כאילו עולמו האחר מגן עליו, וכבר צורחים לו מהקופה בצד השני.

"זהו. נפטרנו מהם." הכריזה רות בפנים שהתבהרו כששבה לביתה עמוסה מצרכים. "מהילדים", הדגישה כדי למנוע טעויות. "רוצה קפה? הציעה. לא. לא. אני עובדת." "טוב, אז תקחי לך אם תרצי. תרגישי חופשי." עודדה אותה והסתגרה בחדרה עם העיתון והקפה. הלגימות החמות והמתוקות הרגיעו לרגע את החנק המזור בגרונה, אך כותרות העיתון שבו וצרבו אותו. "אבטלה" "שרנסקי" "בתי תמחי לעולים בכרמיאל" התאבדויות, אומללויות, למי יש כח לשיטפון הזה. סגרה את העיתון ובהתה בחלון, בפרפרים הכתומים שריחפו על עלי התות.

לאחר שעה יצאה כדי לבדוק איך מתקדמת העבודה. טניה הוציאה מחדר הילדים את הצעצועים והשטיחים שמילאוהו עד אפס מקום וירדה על ברכיה כדי לנגב את הפינות. ידיה, בדרכן לבצע את עבודתן ביעילות, עוד נעו בחלל כמנסות לשרטט את מקומה ונתתו על הרצפה. כשנתקלה במבטה של רות, חייכה במבוכה, הודקפה ומיהרה להתנצל על שחסמה את המעבר לחדר. קומתה הגבוהה נעלמה שוב כשהתכופפה לפלס דרך לרגליה של רות שכמעט דרכו על ידיה.

"מה?" שאלה טניה, כשרות יצאה אליה, לאחר שעברה שעה נוספת, וביקשה שתנמיך את הרדיו. "מה זה להנמיך?" רות חייכה והראתה לה. "את לא יודעת מה זה ר... עם, זה שבשמיים?" נזכרה בשאלתה הלעגנית של סטלה, העוזרת הקבועה שלה וחברתה השחרחרות של טניה, כאשר תיארה שיעור מוסיקה שניסתה להעביר לילדים בגן. דרך חברות הכניסה מרפק בזרועה של רות. אולם שפתיה נשמטו, ופניה נבלעו בתוך עצמם כשנמוג רגע האשליה של קרבה והיא ונתרה לצדה עם ידה תלויה באוויר.

"לא." ענתה רות ברצינות. "הא... את מתכוונת לרעם. פשוט לא ביטאת את זה נכון." עור לחייה הכהה של סטלה האדים. עיניה השחורות התלקחו תחת הריסים המושפלים. בידיים רועדות הציתה סיגריה ועישנה במהירות, נושפת את העשן לחלל החדר, מתעלמת מנוכחותה של רות. הסלילים האפורים עטפו את דמותה, מקפאים את עמידתה הבודדה במרכז הסלון שזה עתה סיימה לנקותו, ומנתקים אותה לרגע מההווה הזר.

רות נאלצה להודות כי תחת מעטה עדינותה וחריצותה ארב לעג מר. "טעונה... כמו חומר נפץ..." תיארה אותה לחברותיה,

ות יצאה מהקלחת, שם קיבלה את הבוקר בשעת התמרחות שלאורכה סקרה במראה את הפגמים שהטיל בה הגיל וניסתה לחפות עליהם בשכבות צבע עבות. בסלון, שהתמלא ריח גוף חם, ניצבה בחורה גבוהה, עטופה בגדי צמר ומעיל. במבט הערכה מהיר, שורקה בפניה הבהירים חסרי האיפור, ידע רות כי אף קרם לא יחזיר לעורה את הרעננות של הלחיים האדומות מנגד. "טניה." קבעה למראה חיוכה. "כן. אני חברה של סטלה. אני מחליפה אותה היום, היא לא יכלה להגיע." "כן, כן. אני יודעת. עשית את זה פעם?" "הו, הרבה פעמים, לצערי..." הגיבה בחיך שהאיר את לחייה והותיר את עיניה שקועות בצל הריסים. "טוב. אז בואי ואראה לך איפה הסמרטוטים." קבעה רות ביובש. היא לא מתכוונת לרחם עכשיו על הרוסיות האלה שירדו מהאולימפוס לנקות רצפות. זה מה שהיא באה לעשות ועל זה היא מקבלת כסף, אז שתעשה את זה טוב מבלי לצפות לזכויות מיוחדות בגלל שהיא מהנדסת או פסנתרנית או השד יודע מה.

טניה התפשטה בשקט. היא נעלה את נעלי העבודה שלה במקום מגפי העור שהביאה עמה משם.

רות הראתה לה את השירותים הוורודים של הילדים והאפורים של ההורים, את חדר האמבטיה המרוצף שיש, את השטיחים היקרים שצריך לגלגל ולהרים, את התמונות שיש לנגב בעדינות הראויה, את הכונניות העתיקות שצריך לאבק בהן גם, כפי שדאגה להדגיש, את ספריהם של דוסטויבסקי וטולסטוי, את המטבח המודרני השחור שרק קנתה.

"לך להתלבש כבר, אנחנו מאחרים לגן!" גערה בבנה הקטן שהתרוצץ בפיג'מה בין רגליהן, רודף אחרי אחותו שברחה ממנו צורחת וצוחקת. "בואי הנה." תפסה את הילדונת. "בואי תכירי את טניה." טניה רכנה אל הקטנה וחיכה אליה במאור פנים. "שלום. אני טניה. ואת?" "ווא טלי." הציגה אותה רות בגאווה. "היא מתוקה." אמרה טניה בעצב, מלספת את תלתליה הבהירים של הילדה שבמפתיע לא נרתעה ממגע היד האדומה. "בואי, בואי, טלי, את רוצה לבוא לטניה?" שאלה, ופניה מוצפים בחיך שכמעט שטף את עיניה. מבלי לצפות לתשובה חיבקה ואימצה אותה אל לבה. "וזה הגבר הקטן, דני." נכנסה ביניהן רות, דוחפת קדימה את בנה. "הגדולה כבר בבית ספר." מיהרה להצהיר, שלא תחשוב לה... "נו, נו כבר..." האיצה בהם, כשידיה מטפלות בגופיהם המרדנים. לאחר התעסקות מאומצת עמדו הקטנים במגפיים ליד הדלת, מוכנים ליציאה. "להתראות טניה." מיהרה רות למשוך אחריה בחוסר סבלנות, מסורבלת מרוב תיקים, מעילים וילדים, את השניים, לפני שיתחילו שוב לריב.

לאחר שפרקה אותם בגנים, נסעה באוטובוס (המכונית היתה במוסך) לסופר המרכזי בו יכלה לקנות כל מה שהתאוותה אליו. אפילו שעמדו מאחורי מושבה הבחינה בהן מיד. נשים צהובות, מחומצנות עם פנים חומים מעודף פודרה. חולצות וורודות, עגילי זהב מבריקים, שפתון אדום מרוח ורוסית מתגלגלת מפייהן. הן נראו זולות אך נשיות. האחת יפה כבובה, עם חיך מלוכסן, סיגריה ועיניים חומות מרמזות. השנייה מוכעת, מחוטטת, ושערה קצר. גרסה חיוורת של חברתה, זונה מבוגרת. טניה ומראה הרענן צפו

שהתעניינו בעזרת הרוסיה שלה, בשעה שישבו יחד בבית הקפה. "את לא יכולה לדבר ברור? רק אותך אני לא מבינה." היתה גוערת ברות כאילו היתה תלמידה בינונית. וזו היתה מבליגה "אני סבלנית", התגאתה לפנינה, כשהתפלאו על חוצפתה של סטלה. "את חושבת שאני לא מכירה את טלי?" נפגעה כשרות ביקשה ממנה יום אחד להביא את פתה מהגן אך היססה בקול לגבי תגובת הילדה שלא הכירה את סטלה. "הרוסיות האלה..." דיווחה רות לחברות שהנהגו בראשן כיודעות דבר. "מה שלא תעשי - ייעלבו. בכל אופן, "התריסה כנגד פרצופיהן המחייכים, "אני לא מתכוונת לשלם יותר לישראלית שתתפוס אצלי תחת!"

עם אותה נחישות נכנסה גם עכשיו לחדר עבודתה, מתעלמת מטניה המתנשמת בניסיון להזיז את שולחן הסלון הכבד כדי לנקות תחתיו.

מאוחר יותר רשמה לה את הצ'ק. אך לפני שנתנה אותו, שאלה בסקרנות. "יש לך ילדים?" "כן אחד." ענתה טניה ואור הצית את האישונים הכהים. קודם, חיכה לטלי, התינוקת שלה, כאילו היתה אשה עקרה... "הוא כבר ממש ישראלי. יודע הכל. לקרוא ולכתוב. המורה שלו אוהבת אותו מאד ויש לו המון חברים. הוא בסדר גמור." הדגישה טניה בגאווה, מצביעה על כך שהבעיה נעוצה בה. "למה יש לכם כל כך מעט ילדים ברוסיה?" לא הניחה לה רות. עיניה תהו על רוך שערך הזהוב. מעניין עם מה היא חופפת... היא הסתירה בעצבנות שערך שיבה אחת, שהיתה בטוחה כי ששמטה על מצחה, מחניקה חשק פתאומי לגעת בשיער הנוצץ מולה כאילו היה זהב אמיתי. ידה התכווצה בכיסה. "מה ניתן להם לאכול לחם?" התפרצה עליה טניה. אך מיד התעשתה והמשיכה בקול מרוסן, מתאמצת לחפש מלים שיבהירו את כוונתה. "ברוסיה היהודים רצו שכל ילד יהיה משהו. אז נתנו לו הכל ולא נשאר לעוד ילדים. ברוסיה גם ילד אחד זה הרבה, ואם למישהו יש יותר, שואלים למה הוא צריך את זה..." קולה התפוגג בדומיה שנפלה בין השתיים ופניה היו חוררים ועייפים.

רות הביטה בה במבט בוחן כרואה אותה בפעם הראשונה. "למה באת?" שאלה במפגיע. "את יהודיה? את

נראית כמו גויה?" "גם אתו" טניה לא נשארה חייבת ורות הודתה בצדקתה. "אמא שלי יהודיה ואבא עזב מזמן את הבית... אמא נשארה שם." סיפרה. "עם האבא שלה שהוא כבר חצי משוגע. אני מהנדסת בניין. נירבה עוד מידע, נשענת מלוא גופה השופע אל המטאטא. כאילו היה משענה היחיד, הרהרה רות, שחששה כי עוד רגע יישבר. "פה בארץ, לא רוצים מהנדסות בניין, ועוד עולות חדשות... אני מחפשת ולא רוצים, היו המון ראינות ולא רצו. אחד, נזכרת בחיוך שהחזיר את האודם לפנינה, "אמר מיר כשנכנסתי: 'אני רוצה אותך'..." בסוף גילה שהיא רוצה לשרטט ולא יודעת לתכנן, "חבל חבל ואם יהיה, ולקח את הטלפון." היא ליוותה את דבריה בתנועת ביטול כיודעת שגם מזה לא ייצא דבר.

"אל תתייאשי." עודדה אותה רות וניתקה משולחן הזכוכית שנשענה עליו, כרומזת על סיום השיחה. ריח יזעתה של טניה גרש את החדר. כאב מרגיז חתך במתניה והיא רצתה לשכב לבדה בחושך, כדי שייפוג. "את צעירה וחדשה בארץ. סבלנות." "כן, כן. אני יודעת

הכל." השיבה טניה, מתכופפת כדי לסחוט את הסמרטוט. ידיה ליפפוהו בתנועות רכות, מהוססות. כובד רבץ על כתפיה העגולות ולא נתן להן להתרומם. רות חשבה על סטלה שמצאה עבודה במילוי מקום כמורה בבית-ספר ברמלה, וביקשה מטניה שתחליף אותה. איך הרגישה שכבודה נרמס בגלל שידי הפסנתרנית שלה שטפו רצפות. "ניקיתי וילה חמישה חודשים, כל יום." הוסיפה טניה, שהודקפה והסתחררה לרגע על מקומה, מדגישה את דבריה בתנועות ידיים רטובות, שעזרו לה למצוא את שיווי משקלה. "הם עשירים. איזה וילה גדולה. הרבה עבודה. הרבה הרבה. אבל, לא כסף. קשה. קשה" המשיכה בחיוכה הצוהל שדמה בעיניה של רות לעווית. בהליכה מהירה לכיוון המטבח ניסתה להסתיר את התפתלות מתניה. "בבוקר מנקה. בערב לומדת. אין זמן לכלום." ומה עם הילד? תממה רות, שמצאה משען חדש על הבאר עמוס היינות. "הוא לא מפונק. יודע להיות לבד. יותר טוב ממני." בכל פעם שדיברה על בנה ניכרה בה הערצה להסתגלותו המהירה לעומת קשייה שלה.

"יש גם דברים טובים, לא הכל שחור." מחתה רות, שויק פטריוטי הצית חוליה נשכחת בעמוד השדרה שלה. "בגן הסמוך, למשל, מעסיקים גננת רוסיה. נכון שקשה לה... אבל עובדה, אפילו את חינוך ילדינו אנחנו מפקידים בידים" הירוק בעיניה של טניה הבהב וכבה. "שאלת אותה פעם מה היא צריכה לעבור כדי להחזיק מעמד אצלכם? כל הזמן להיאבק, להוכיח שהיא לא שונה, ואתם עוד עושים לה טובה..."

היא ירקה את המלים האחרונות כבזו שרות נרתעה ממנו לאחור, שבה להרגיש את הלחץ בגבה. "יתושו" נבהלה והטיחה את ידה המטופחת על שמש החלון. הפגר הקטן נמרח על השמשה וצבע עליה כתם שחור אדום. רגליו הקטנות פרפרו עוד באוויר ורות לא יכלה להמיש מהן את עיניה. טליה מיהרה לנקות את החלון בסמרטוט שהיה בידה והוא שב להיות שקוף ומבריק כמו קודם. רות פתחה את אצבעות ידה הקפוצות שכאב המכה עדיין לא פג מהן, עוקבת אחר הכתמים החיוריים שניקו על הכף והקווים הכהים שהסתמו על האצבעות, שעדיין

רטטו מהלחץ.

"אני מוציאה את הכן שלי מהגן הזה!" נזכרת בקולה הבוטה של שכנתה הג'ינג'ית. "הגננת הרוסיה הזאת לא מוצאת חן בעיניי והעברית שלה - הרי כל כך חשוב לדעת עברית בגן?" "איך הילד מרגיש בגן?" שאלה אותה אמא אחרת, רוסיה. "טוב. אבל אוהב את הישראלית שעזבה בגלל הרוסיה ימח שמה." "לא ייאמן. הוא אוהב יותר את הישראלית? וזו נראית לך תחרות הוגנת? דרך אגב, דיברת פעם עם הרוסיה? איך את יודעת שהיא לא תמה?" "אני לא יכולה לדבר אתה?" כעסה הג'ינג'ית. נמשיה הוצתו אש ומחיצה ירדה על עיניה בטריוקה, כלהב הגיליוטינה, חוסמת כל אפשרות לחנינה.

"למה?" לא ויתרה לה האם הרוסיה. "יותר קל לך לדבר עם הישראלית? מה אתכם, איפה התמימות המפורסמת שלכם?" טיפת חום, ידעה רות שהאזינה אז בדממה, כמו כפית סוכר, היתה ממיסה את הכפור וממתיקה חיוך על פני הגננת הרוסיה. אבל אף אחד לא



מסוגל. פחדנים...

"את רואה רק את הרע." הטיחה בטניה. "אבל מה שחשוב זה התוצאה. גם אחותי סיפרה לי על המאבק שהיה לה עם בעלה שלא הסכים שגברת ממוסקבה תאסוף בלול שלו ביצים, אבל בסוף היא ניצחה ועכשיו כולם מרוצים. יש גם ישראלים אחרים..." "למה הוא לא הסכים? למה היא היתה צריכה להיאבק איתו? כולם יודעים שמדובר כאן על לחם, למה אתם כל כך אגואיסטים? על מה אתם שומרים?" נשבר קולה של טניה והפך למלמול שהבכי ביצבץ מתוכו. רות התבוננה בפניה שותקת. עורה, שקודם קינאה ברענותו, נראה לה עכשיו עדין ורגיש מדי, רוטט. כאילו נחשף הפנים עליו כיסה ופרץ תורים שחורים בציפוי הוורוד. היה משהו כל כך חרד ובודד בהבעתה. רות לא ידעה אם הרגש שחנק את גרונה בהביטה בפנים הערומים הללו היה בחילה או חמלה. איך הם לא מתביישים ללכת כך ברחוב והכל בחוץ? בארץ זה אסור. חשבה, מבליטה את סנטרה. צריך לחייך. צריך להידחק. צריך ביטחון. כך הם לא יגיעו כאן לשום מקום.

"שם היה לי הכל." אמרה טניה, זוקפת גבה ומישירה עיניה היבשות לאלו של רות, שנשענה לאחור, נותנת מנוחה לגבה הכואב. אחר חלפה על פניה בפסיעות גאות וההזירה את המטאטא למקומו בארון שבמסדרון. "כאן, בעלי עובד בהובלה לעולים חדשים. משחק... יושב ליד הטלפון ומחכה. יש לו אוטו קטן שנוסע ככה..." הציגה את צליעת האוטו בתנועות גמלוניות ובצחוק מתגלגל של ילדה, שהקפיץ את רות ממקומה, "שקנה יחד עם חבר." הסבירה מיד. "הוא מהנדס מכונות." ציינה את המובן מאליו וצחוקה קפא על שפתיה. פתאום, כאילו ציינו לצו של במאי אכזרי, השתנו פניה ונצבעו המון צבעים וורודים שטישטשו את התווים עד שנראתה כמו הוונה הצעירה, המחומצנת, המעפעפת בחן זול. פניה נראו עתה כציור קיר עתיק, אשר צבעיו נשטפו בשיטפון אדיר והם נוזלים, נקווים בחריצי העור הדקים ומתערבבים לבוץ עכור. במקום התווים הברורים ראתה רות מסכה מעוותת. אין עוד שפתיים בשרניות, אין עיניים ירוקות, רק משטח אטום ומחלחל, שדבר לא יוצא ממנו ודבר לא חודר אליו. רות נמלטה לחדרה וחטפה משידתה את בקבוק הלקה האדומה. אחר כך חזרה לסלון, מסתירה אותו בכף ידה.

"אפשר, גברת, לשתות עכשיו קפה?" שאלה טניה בעדינות, ורות, שהציצה בה אשמה, אצבעותיה נסגרות כצבת על הבקבוק, ראתה את ההקלה בפניה על שגמרה כבר לפרוש בחזרה את השטיחים שגזרה מלדרוך עליהם ואת המבוכה על שביקשה ממנה דבר מה. פניה הבהירים התמזגו עם פניה הכהים של סטלה באותה הבעה אומללה של תלות. כמו בובות של חוט דק, בוודאי, חשבה רות ופניה התעוותו והדגישו את ה 'א', בוודאי שנעדיף עליהן את הצבר. אולם הריחוק הציני שבתוכה התפוגג והתחלף בעצב עמוק. "בטח, בטח, תשתי ותאכלי." התנערה מהזיותיה, טורפת את תלתליה בידיים רועדות ומנסה לטוות מחדש את חוט השיחה שנבלע בראשה. מה את מסתבכת אתה? ניקרה בה השאלה, כשנעמדה באמצע הסלון כאילו לא ידעה לאן לפנות. הרי בין כה וכה לא ייצא מזה כלום. תני לה את הכסף ותשלחי אותה מכאן. גופה נרגע. בתנועות ארוכות, עדיין עומדת, משחה את ציפורניה בלק הזהיר, מנפנת אותן מולה כדי לייבשן.

"אל תוותר." אמרה בעידוד, בוהנת את ידיה בתשומת לב קפדנית לעומת הבאר המבריק. "וזה התחלה. תראי את סטלה. לבעלה יש עבודה והיא למדה כאן ועכשיו גם מצאה משהו. גם את תסתדרי. מאיפה אתן מכירות?" נזכרה פתאום, מדשדשת ברגליה, משתוקקת כבר לחזור לחדרה, לנוח. "אנחנו חברות עוד מרוסיה." שמחה טניה להיזכר. "עלינו יחד לארץ. היא לירושלים ואני לתל אביב. במלחמה טילפנה אלי: 'נו טניה בואי כבר, כמה זמן אתם יכולים להישאר שם?!' או באנו ואני חושבת שעשינו טוב. מזג האוויר כאן טוב, לא כמו ברוסיה אבל טוב." עיניה חייכו את חיוכה הקודם שהיו בו שמחת חיים ואהבה. אולם צללי הקמטים החדשים ליד פיה לא התבהרו. "והעברית, כל כך קשה" התלוננה. "והר..." פרצה עוד

פעם בצחוק, מחקה בהגומה את הר' הישראלית, "איך אתם מבטאים אותה בלי שתתגלגל..." "שטויות, כבר אין לך בכלל מבטא." ניחמה אותה רות, מושיטה לה את הצ'ק. ריחה הפריע לה ורצתה שתלך כבר. נוכחותה העצומה מלאת החיים יופיה הצהוב העצוב גדשו את קירות ביתה וחדרו לפרטיותה.

דפיקה בדלת. רות מיהרה לפתוח, והצ'ק עדיין בידה. זכן מוכר בובות ישנות כמוהו עמד בפתח. הוא הרקיד בידו המעוקמת בובה דהויה מטלאי שק, שקיפצה מול פרצופו הכהה, החרוש, המחייך בפה חסר שיניים. על אצבעו השחורה התנוצצה טבעת כסף משובצת באבן ירוקה, שריד להוד העבר.

רות הציצה בכובע הצמר המלוכלך שלו בזוועה וסגרה את הדלת בפרצופו. "גיברת... גיברת..." קרא אחריה בעברית רוסית מרוסקת. "לילדים, בבקשה..." קולו נמוג מאחורי דלת הפלדה. היא קרסה על הכורסה, מבועתת. בכל מקום הם נמצאים, בעליבוטם, בהמצאותיהם המוזרות. מה הם רוצים ממנה. בשביל מה באו להדריך את מנוחתה. טניה, שהיתה עדה למחזה, רכנה עליה ומבט דאג בעיניה. "מי זה היה? את מכירה אותו?" "אף אחד." דחתה אותה ותחבה בידה את הצ'ק. טניה טילטלה בידיה הגדולות את כתפיה הנפולות של רות וצעקה: "את מכאן! מכאן..." מלותיה הדהדו מהקירות ונבלעו בהם. רות הבחינה בגידים האדומים הבולטים בפניה הקרובים כל כך ובנצנוץ ירוק של תקווה שעלה לרגע בעיניה וכבה כשהעמיקה להתבונן באלו שלה ולא מצאה בהן תגובה. היא החניקה דחף עז לבעוט בטניה, להעיפה ממנה, החוצה, מעבר לדלת, אל הקבצן הזקן. טניה נרתעה, הכניסה כלאחר יד את הצ'ק לכיסה ופנתה בדממה לנעול את מגפיה. ליד הדלת אחזה בשקית האשפה המלאה ושאלה: "איפה כאן הובל?" "בדיוק מולך, ביציאה." ענתה רות, שקועה בסידור ניירותיה. "תודה לך." נזכרה מאוחר, והשתרעה באפיסת כוחות על הכורסה.

טניה הלכה. בדמיונה ראתה רות את גופה נוטה הצדה אל השק שסחבה. בחוץ מטפף והשמיים אפורים. עיניה של טניה תלויות בחלל ככעין שאלה אך מבטן ריק. על פניה נותר חיוכה המוזר כמסיכה אטומה שעוד רגע תיסדק מדמעות.

דחף עז הקים אותה מהכורסה. רות נחפזה, דוחה ממנה את המראה המעיק, לבחון את מלאכתה של טניה. בבדיקה מהירה שמה לב, שלא ניקתה את האמבטיה, והצטערה שלא הקפידה אתה יותר לפני ששילמה. היא נזכרת במה שאומרים על עולות חדשות שהן מפונקות ואין להן מוסר עבודה. אבל אצל סטלה זה לא היה קורה. הן אמנם חברות, השוותה בין השתיים, בעודה בוחנת את הכתמים שנותרו על הפגלים, אך ההבדל ביניהן ברור.

היפה, הצהובה והמוכשרת היא ילדותית ומפונקת, והמבוגרת השחרחרת המופנמת, היא עקשנית וחותרת לקידום ללא פשרות. היא תסתדר כאן, זה ברור. אך טניה... אולי יופיה יעמוד לה... חשה דקירה בחזה ועצמה את עיניה, מנסה לסלק מהן את דמותה המפוזת. היא, זאת ידעה בודאות, אינה יכולה לעשות דבר. מספיק שהיא נותנת להן עבודה.

התבוננה בשולחן הזכוכית שתמיד החזיר לה את בבואתה וצמרמורת חלפה בגבה. פניהן של סטלה וטניה ניבטו ממנו גם. צפרניה חרצו את השולחן בחריקה צורמת, אולם הפנים נותרו מעבר למחיצה. רות קרסה על השטיח, בוהה בהן בחוסר אונים. חסומה. רק ידיה גרפו את הזכוכית בלי קול.

היא קמה באנחה, צולעת קלות. משום מה, עזיבתה של טניה לא הפיגה את הכאב בגבה. דומה אפילו שהפך מציק יותר. אצבעה חלפה על פני שיש הגרניט השחור, שהובהק במטבח תחת ידיה של טניה. אחר סיירה בכל הבית, חוזרת ובודקת אם נוקה כהלכה, נעה בין כעס לרחמים, כשמצאה עדויות לקורי עכביש ופיפורים נשכחים במקומות שציפתה להם. מה את רוצה, נשכה קלות את שפתיה, את לא היית עושה את זה יותר טוב... ■



# בו-זמנית

## ברוריה כהן



שת בחומו של הדם. נעלת שתי רגלייך - כמו לעצרו - והמשכת לעמוד ליד השיש במטבח ולקלף ירקות. העקבות העגולים של הכוסות וכלים אחרים על משטח השיש החדש הרגיוזו אותך כל פעם מחדש. צקצקת בפוך. גידפת - לעזאזל, סידרו אותנו עם השיש הזה. חשבת לסיים את קילוף הירקות וללכת לחדר-האמבטיה לטפל בעצמך, אלא שהחום של הדם התפשט ולחלח ונאלצת לעשות זאת מיד. אחר כך רחצת ידייך ושבת למטבח.

הבוגנוויליות הלבנות והסגולות קדו אל החלון הגדול שמעל השיש. אהבת את התקופה הזו של השנה, שבה הטבע מתנועע לאט, לפני סופות חורף. בינתיים גם פווי החתולה תפסה את מקומה הקבוע על אדן-החלון, מבחוץ. נו, עכשיו אנחנו קומפלט, אמרת אל עצמך בקול. פתאום הרמת את רגלך האחת, הצמדת אותה אל השניה וכיווצת את גוון ובטןך. היו לך עוויתות. שאלת את עצמך אם לקחת כדור נגד כאבים, אבל סיימת לקלף את הירקות והתחלת לסדר את סרוויס האוכל במקומו. פווי הביטה בך במבט צהוב. תמיד כאב לך לראותה יושבת מעבר לזכוכית החלון - יצור חי זנוח - אך לא יכולת לנהוג אחרת. לא היית מוכנה לקחת אותה הביתה. בעצם לא רצית בה כלל. היא פשוט הופיעה ודבקה בכם. מי שיצא לחצר או לגן נדבקה בו ברגליה, ליקקה אותו בלשונה וככל שהנסתם אותה - שבה והתחברה אליכם, מהלכת בהליכות סיבוביות סביבכם וסביב הבית, ומפגינה מן עקשות של נצחון כמי שאומרת - הנה אני, ומפה לא אלק. לבסוף אכן השלמתם עם נוכחותה, האכלתם והשקיתם אותה, אבל רק מחוץ לבית. פווי היתה לבת-חצרכם.

את מחשבותיך האחרות הקשורות בפווי לא העזת לספר לאיש. דנת בהן רק בינך לבינך. לפעמים ייחסת אותן למשהו מן הפרימיטיביות שחשבת שנדבקה בך עוד אז, שם, בכפר ההוא של סבך וסבתך, שבו בילית עם משפחתך את חופשות-הקיץ. לרוב חשבת על-כך כעל בדיחה, אבל בתוך-תוכך, לפעמים פחדת, ותמיד נמלטת ממגע לשונה של החתולה ומליטוף פרוותה. פווי - לכאורה חתולה רגילה בשחור לבן ועיניים צהובות-זהב. רק מבטה לא רגיל - וכי כיצד יכול להיות רגיל - ועיניה עיני-אדם.

קליפות של ירקות נפלו על הרצפה הלבנה. מיד התכופפת להרים אותן ורחצת את המקום. המרצפות הלבנות בהן בחרת לרצף את הבית - רגישות היו לכל כתם.

בבקתות שם, הרצפה - טיט. היו שכיסוהו מחצלות ארוגות מעשה-ידיהם. צבעוניות ארגו אותן - פסים פסים. המחצלות היפות ביותר היו בביתו של ראש הו'נדרמריה - האדון היידי - שבתו סופיה היתה חברתך הטובה ובביתם ביקרת פעמים רבות. תמיד, עם בואך, גילית עוד ועוד צבעים בבקתה החמה. האדון ראש הו'נדרמריה היה מלסף את ראשך - הנכדה של אדון פולק המכובד - ואשתו, הגברת היידי, הגישה לך סלסלה גדושה תותי-בר. חברתך סיפרה לחברותיה על חברתה היהודיה מן העיר הגדולה. היית יושבת על המיטה הגבוהה המכוסה אריג לבן. רגלייך, שלא הגיעו עד לרצפה, התנדנדו מעל המחצלות ועינייך, הכבושות בפסיהן, שיננו את שמות הצבעים שגן ותזור.

כמה בנאלי לאמר "אעמוד בפיתוי", אבל עמדת. ואולי זאת היתה

שטות וצריכה היית להיעתר לבקשותיו של אבישי. לחוות חוויה חדשה, חולפת ותו לא. לא יכולה היתה להיות כל סכנה בדבר - הרי את אוהבת את מיקי. את דומה לו והוא לך, ויש לכם אותן דעות בשטחי-חיים רבים - דבר, החוסך את המאמץ הבלתי פוסק לשכנוע צרכיו של אדם אינם חד-גוניים.

כל-כך שונה, אבישי. החספוס שלו. כיעורו המושך. אבישי היה בעל קומה מגושמת משהו. לבושו מרושל. על פניו תמיד מן רמז של חיוך שחצני, ודיבורו ישיר. היכרת אותו באחד מכינוסיו העסקיים של מיקי ופעמים מספר אחר כך אירחת אותו, יחד עם עוד כמה מעמיתיהם, בביתכם. כמעט ולא היית מופתעת כאשר באחד מאירועים אלה הוא בא בעקבותיך למטבח, וכאשר ראה שאין איש בסביבה אמר אלייך בקול שקט ויציב - אני מאוהב בך, ורה - ועוד לפני שהספקת לענות לו נשק על פוך. ואת, כמו ידעת שזה יקרה. זה היה על פניו, על כולו, כמעט מפגישתכם הראשונה. מאז הוא התחיל לצלצל אלייך ולבקשך לפוגשו. אך את לא רצית. כן רצית, אך לא הלכת. כי על אף הכל העדפת לעמוד בפיתוי, לא לחוות. רק במחשבותיך שמרת לו מקום פה ושם, וביימת לעצמך משחקים ששיעשעו אותך והפליאו אותך, ולפעמים נכנסת לתוכם כל כך עמוק, עד שכמעט האמנת שהם ממש. המשחק היה תמיד שונה, תמיד חדש, ורק הישירות הזאת שלו לא השתנתה. את רצונותיו הוא הביע ללא סימן שאלה, הוא פשוט אמר אותם בקול שלא עלה ולא ירד, בקול שיכולת לשמוע, כאשר עיניו החזקות הביטו בך, קרה שצמרמורת אחזה בך. רעידות גופך החזירו אותך לעצמך, ואת התפקחת וצחקת. אז אמרת לעצמך - אין זאת אלא השקט הזה המולבש על כל פינה של הבית, שקט שפעם, כאשר הילדים עדיין רחשו בבית, כל כך השתוקקת לו.

החלטת בכל זאת לקחת כדור נגד כאבים. הבטת בפווי - מייללת - האם היא מיוחמת. האם את.

היית הולכת מבית חברתך וצבעי המחצלות מרצדים לנגד עינייך. לפעמים גם מדברת אל עצמך את צבעי-הפסים - אדום שחור כחול אדום שחור כחול - הולכת ומדברת ומדלגת עד שהיית מגיעה - בלי משיים? - אל האבן הגדולה עליה היה מונח גופו הגדול של יוליש, מגביה עוד יותר את אבן המעמסה המשולשת שהודקפה כמו צוק מלב האדמה.

יוליש - הבחור הענק, המוזר והמפחיד המושך ומסקרן ילדה גדולה, כמעט נערה.

מדי בוקר היתה אמו מוליכה את יוליש אחריה אל מקום האבן, שם היתה מושיבה אותו עד שקיעת היום.

אף הנחל, שורם בין חלוקי-אבניו הגדולות והקטנות בקול קורא, עשה דרכו באפיקו הקבוע שלרגלי ההרים המוריקים, הצפופים צעי-לזו.

מפגר ככפר - אפור צבע היה, חריג כל כך בתוך הירוק על גווינו הכהים והבהירים. ראשו הבריך בקרחתו ופניו הענקיות נסתיימו בשתי-יקמות פימה שנפלו מסנטרו מטה. לבושו - כותונת אפורה עשויה בד גס, שירדה לו עד מעבר לברכיו. יושב היה על ראש האבן תמיד באותה תנוחה; ברכיו כפופות ומגיעות עד פימתו התחתונה, שתי ידיו תופסות במורדות האבן, וזכרותו גדולת-המימדים הבולטת מבין כותנתו, עוד גדלה בעיני-הילדה שלך, התמימות. אך תמימותך לא היה בה לנצח את סקרנותך הסודית, ואפילו יכולת

לבחור בדרך קצרה יותר אל בית סבתך - מצאת עצמך הולכת בכיוון האבן הגדולה שעליה יוליש. כאשר התקרבת למקום האט צעדייך, אצבעות ידייך משחקות אלו באלו ועינייך המושפלות מורמות בחטף להרף-עין אל בין מסתרי-כותנתו של יוליש. משם הציץ הנעלם הגדול, שמשך ודחה וצמרר אותך בו-זמנית, ולא ידעת איך ומה.

פעם לא חש לבד בין הצבעים שקישטו את רצפת-הטיט, את קירות החדרים ואת קירות המטבח. המטבח היה מרכז הבית והמשפחה. שולחן העץ הגדול במרכזו, על האש - כלי החרס עם התבשילים שאף פעם לא נגמרו, והמיטה ליד הקיר עם הררי כלי-המיטה תמיד מוכנה לאכלס את החולה התורן, כדי שישכב בין בני-הבית ולא ישתעמם לבדו בחדר.

את בקתות הכפר זכרת - ולא את הבית הגדול של סבך וסבתך, על חצרו וגניו. הוא היה אתך, קרוב קרוב, זיכרון שלא רחק עם הזמן.

סיימת מלאכתך והלכת להתקלח. רחצת את שארית הדם מבין ירכיך והמשכת להורים על גופך קלוחי-מים חמים. כאשר סיימת, הלכת למיטה לנח. סוף סוף, נאנחת. ניסית להתנתק, להיות נינוחה, אבל לא הצלחת. בליל של מחשבות התערבל במוחך. לבסוף החלטת לקחת ספר לידך ולקרוא. בין דפי-הספר התחלת לנמנם, ואז נדמה היה לך שדופקים בדלת. נדרכת. כמו שמעת מישהו קורא בשמך - האם מיקי הקדים לשוב הביתה או אולי זאת רחלי - הקשבת מתוחה. אך שום דבר. התיישבת במיטה. מולך, על השידה, הביטו כך סבא וסבתא - פעם הם עוד יופיעו. אבל ידעת שלא יחזרו.

נפרדת לשלום מהורי חברתך - האדון והגברת היידו. סופיה ליוותה אותך עד לרחוב.

"או אני הולכת עכשיו" אמרת.

ציחקתן צחקוק כבוש-מקוטע ועיני שתיכן באדמה. שוב ציחקתן, והתרחקת. רגלייך הובילוך כמו מאליהן בדרך המובילה אל יוליש. רצית לשוב ולעבור מול כותנתו. הדבר הגדול הזה עם שני שקי-ביצים ענקיים לא מש מגד עינייך. ניסית לחשוב איך ומה בדיוק עושים בו. ידעת משהו כללי, אבל לא איך מתחילים, איך ממשיכים, לאיזה מקום בדיוק זה צריך להיכנס.

עברת ליד האבן הגדולה. יוליש ישב עליו כמו פסל מפחיד, ומישהו מאחוריך אמר את שמך - שורה, שהלכה אחריך.

האטת צעדייך. איך ידעת על מה שורה רצתה לדבר אתך? האם יותר ממה שאת רצית לשמוע רצתה היא לדבר? כל הבנים והבנות בכפר ידעו על בקיאותה של שורה בכל הקשור ל"גדול" של יוליש, ועל התלהבותה לספר עליו. רק ממך התרחקה עד עתה בגלל הזרות שחשה כלפיך - את באת מרחוק, מהעיר הגדולה.

היא עמדה לידך. הביטה בך ואת בה, ואחר כך הפנתה ראשה לכיוון יוליש - הוא סובב ראשו הנה והנה, מגעגע בקול ורוקו ניגר על סנטרו וכותנתו. שורה חייכה אליו - ואלייך - והתחילה פוסעת לעברו. את, כמו בהיסח-הדעת, צעדת אחריה.

"הוא בחור, היוליש הזה, אפילו שהוא מפגר. אני שומעת כל הזמן דיבורים, כל מיני" עתה עברה ללחישה.

"יש בחורות בכפר שהיו רוצות מאוד להרגיש את הגדול שלו אצלן בפנים, וגם בחורים שהיו רוצים שיהיה להם גדול כמו שלו". היא פרצה בצחוק גדול.

"נו, אז מה מבינים מזה? שכמה שיותר גדול - יותר טוב. את יודעת, כשמכניסים את זה". פניה של שורה התנפחו משביעות-רצון.

חום אדום עלה ושרף בפנייך. רק מלה אחת היית מסוגלת להוציא מפיה.

"איך", אמרת, מבלי שהעות להרים את עינייך אל שורה. דבריה המלים שלה היכו אותך בהלם והסעירו אותך בו-זמנית. שורה הוסיפה ופירטה בפנייך כל מה שידעה. הכל.

אותו לילה זזת במיטתך, רגלייך התרככו זו בזו והתכווצת, ושוב - עד שאגרופים הלמו בדלת וז'אנדרמים - ובראשם האדון היידו, ראש הז'אנדרמיה, אביה של חברתך - נכנסו לבית בלוויית חיילים זרים, ופקדו עליכם לצאת ממיטותיכם ולצעוד לפניכם.

בבית דמדומים. בחצי חושך יצאת ממיטתך. ממקומן הקבוע - עיניה של פוזי קיפצו הבזקים. אמרת אליה - מיקי כבר ייתן לך אוכל כאשר יבוא - עוד הספקת לראות את יללותיה בעד החלון טרם הגפת את התריסים, לחצוץ ביניכן. ■

"הלו, זה אני" - מיקי שלך היה מעברו השני של הקו. בידך האחת הטלפון, מידך השנייה נפלה צלחת גדולה של סרוויס האוכל היקר. מבעד לחלון פוזי נעמדה על שתי רגליה האחוריות ומיד שבה על ארבע ומתחה את גופה ארוך ארוך עד שנגע במוזאיקה של אדן-החלון. צמרמורת חלפה בך - מה קרה לה, מה היא עצבנית כזאת. קשט! - צעקת ורקעת ברגלך. ידעת שהיא לא שומעת אותך מעבר לזוגיית החלון, ובכל זאת שבת ורקעת ברגלך. פוזי לא זעה.

"הלו, ורה, מה קורה?" שמעת את קולו של מיקי.

"מיקי, החתולה הזאת, פוזי, עצבנית כל כך, ועד עכשיו אני עוד במטבח וגם נשברה לי צלחת של סרוויס האוכל - צלחת גדולה - איפה, איפה אשיג צלחת בודדת של סרוויס כזה יקר, אני לא מאמינה. והאמת, אני לא מרגישה כל כך טוב. קיבלתי. והבטן כואבת לי והראש. קשט - צעקת שוב ורקעת ברגלך. פוזי לא זעה, רק פיה נפער ביללות ועיניה ליוו את תנועותיך.

"ורה, רגע, תני גם לי לדבר. תשמעי אותי עכשיו, עיזבי מיד, מיד - את שומעת? את הכל, את ה כל ! תעזבי את הכל ותיכנסי למיטה ותשתדלי לישון קצת. המטבח, העבודה, הכל, יחכו לך, וקחי כדור מאלה שאת רגילה לקחת." מה הוא רוצה ממני, חשבת.

"אני לא יכולה, אתה יודע שאני..." הוא קטע אותך:

"את יכולה. ובקשר לצלחת, באמת חבל, איך זה קרה לך? נו, אבל לא נורא, אני מאמין שנשיג, ואפילו נרכוש לפחות שתיים-שלוש למקרה ששוב..."

"אוי, קודם אתה אומר חבל ואיך זה קרה לי ופתאום אתה כל כך אופטימי ואומר שנשיג, באמת, מיקי, בוא נסיים." היית בלתי סבלנית כל כך.

"לא לא, מה פתאום נסיים. אז ככה, ורושקה, בבוקר כשעוד ישנת צלצל יובלי - יש כבר תאריך סופי לטקס. זה כמובן יהיה במחנה שמונים, את שומעת, וצריך להודיע כמובן לרחלי בעוד מועד כדי שתוכל להתחרר באותו יום מן האוניברסיטה."

שפופרת הטלפון בידך, התכופפת להרים את שברי הצלחת. התישרת היישר אל תוך עיניה של פוזי שנראו לך כמו יוצאות מחוריהן.

"שמע מיקי, החתולה הזאת, אני מוכנה להישבע ש..." מיקי נכנס לדברייך.

"החתולה ורה - זה מוזכר לי - עם מי את חושבת שחלמתי הלילה - עפ פוזי שלך, אספר לך בערב", לא יכולת כבר לשמוע.

"עם פוזי חלמתי? חלומות אתה מספר לי במקום שתבוא הביתה ותיקח את החתולה הזאת מפה, שלא אשמע כבר את היללות האלה - בחוץ ואת השקט הזה בבית". השתתקת.

"ורה, בבקשה, תירגעי, באמת, מה יש לך, ואני חשבת שזה ישעשע אותך. אז תשמעי, לפני שאסיים, ראיתי את אבישי, יהיו לנו שני אורחים חשובים מיפן לארוחת-צהריים. תרצי לארח אותם? אם לא - אז נזמין מקום, את תחליטי, מה שתרצי. טוב, תחשבי, או הכל בסדר, נכון? להיות..." מיקי הניח את השפופרת ואחריו את.

נשארתי עומדת במקומך - בוהה. לאחר מכן רכנת שוב לנגב את הרצפה.

מים מים רבים שטפו את רצפת הטיט. דליים דליים נשפכו המים ולאחר מכן קורצפו במברשת גדולה מחוברת למוט-עץ ארוך. זה קרצף וזה שטף, ושוב, לבסוף ייבשו אותה בסחבה גדולה. הטיט הבהיר והיה אור.

כל כך הרבה צבע היה בבקתות ההן, ואת היית בטוחה שאיש אף



**תיאטרון בית ליסין**

**הצגות בכורה**

### **בוקר של שוטים**

מונודרמה  
לפי ספרו של יצחק בן-נר  
עיבוד: יצחק בן-נר ■ משחק: פיני מיטלמן ■ בימוי: ג'ק מסנג'ר  
תפאורה: רמי דקל ■ תאורה: ראובן וולנר  
במסגרת תיאטרונטו 1993

### **ילדה של כולם**

מאת ג'יין אנדרסון  
תרגום: נאוה סמל ■ בימוי: עמית גזית ■ תפאורה: אבי שכי  
תלבושות: אילת הרפז ■ מוסיקה: אלדד לידור ■ תאורה: פליס רוס  
משתתפים (לפי א-ב): מירב גרי, עמי וינברג, ג'וליאנו מר,  
שלמה סדן, אדוה עדני

### **המלך**

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

### **שח ומצ**

מחזה מקורי מאת לורנס סנדרוביץ  
תרגום: ליטל פורת  
בימוי: איציק ויינגרטן  
תפאורה: אלי סיני  
תאורה: מאיר אלון ■ תלבושות: צילי צ'רני  
משתתפים: אורנה פורת, גיל פרנק

### **סמה עמק**

מאת יהונתן גפן  
בימוי: אלדד זיו  
תפאורה: אבי שכווי ■ עיבוד וניהול מוסיקלי: רועי זו-ארץ  
תלבושות: נטע רמון ■ תאורה: שולי זיו  
משתתפים: (לפי סדר א-ב): אורי אברהמי, שולמית אדר, מיכל ורד,  
עזרא כפרי, דבורה קידר, שרון שחל.  
זמרים (לפי סדר א-ב): לילי אפשטיין, תרצה ארבל, אנטולי ליינ, אלבינה  
מיכאילובסקה, עזו פרנקו, אבי שילה / רוני רביד

תיאטרון בית ליסין, ויצמן 34 ת"א 62091.

**דרושים**

# **רוכשי מודעות ומנויים**

## **ל-"עיתון 77"**

### **תנאים מצוינים למתאימים.**

**לפנות טלבונית ל"עיתון 77", טל: 03-5619879**

