

הירחון לספרות

שבתון קל

• חברה • ביקורת • תיאטרון • אמנות •

שנה י"ח • גליון 170 • ניסן תשנ"ד • מרץ 1994 • 14 ש"ח

• סוז'טה בהאט — מוצרט שטרסה 18 — פואמה
מאנגלית: אהרון מגד

• תיאודור לסינג נגד לובלינסקי — ביקורת? סטירה? השמצה?
אלוני מול לויץ — תיאטרון מגלם מיתוס

• שיחת החודש: אשר רייך — סוד הקסם של הפחד
שירה — עמידה ערן

שירה • סיפורת • פרוזה • מסות • מאמרים • וכל המדורים הקבועים

בנימין (בנג'ילה) יסעור

חבר הוועדה המרכזת מטעם מפ"ם, יו"ר רשות תכנון ויזמות

מיצוי היכולת האנושית – האינטרס הקיומי של ישראל

מהשלב בו הוגדרה הבעיה הקיומית, ניתן לטפל בה על הצד הטוב ביותר ולהגיע למעמד מוביל. אנו יודעים כי הבעיה העומדת בפני יזמים או אנשים יצירתיים עלולה להיות בירוקרטית, או של העדר הון, או חוסר מידע מספיק, או העדר תמיכה במסגרת מקום העבודה. על-ידי הקמת המוקד, ההסתדרות מתמודדת עם מכשולים אלו. המטרה שלנו היא להיות כתובת ובית ליזמים. בכך יש שילוב של שתי מגמות – הכלל-חברתית וזו של הפרט.

קידום היזמות והיצירתיות ייעשה על-ידי תמיכה מעשית במימוש רעיונות העובדים, יזמים יחידים או קבוצות יזמים. להסתדרות כגוף גדול וחזק יש אפשרות להעניק באופן מרוכז סיוע באיתור היזמים, הפרויקטים או הרעיונות, בסינום, בתכנון ההקמה, הפניה להשגת אמצעים פיננסיים ואחרים; כלומר, אנו נהפך לכתובת לטיפול ענייני ומקצועי בפרויקטים בעלי חדשנות טכנולוגית מובהקת. כבר כרגע, יש פרויקט בהרצה, אותו איני יכול לחשוף, (חלק מהעניין הוא התחרותיות והסודיות); אני מדבר על נושא בהיקף של המצאה בינלאומית, שיוצא לדרך.

מוקד היזמות של ההסתדרות ישמש מרכז הכולן וקשר עם הגורמים הפועלים בתחומי היזמות כמו מתימור, מסר, מט"י, הרשות לעסקים קטנים ועוד. עם גורמים אלו יקיים המוקד שיתוף פעולה וכן החלפת מידע.

אני מקווה כי המוקד יתרום לכך שהמשק והמערך התעסוקתי יצמחו ויתאימו את עצמם להון האנושי.

נקודה נוספת שרציתי לפתח, הקשורה לצמיחה ההדדית של המשק ושל העובד, היא תפיסת מסלול העבודה. בעבר היה מסלול בן שלוש תחנות – הכשרה – עבודה – פרישה. כיום, ניתן לדבר על מסלול שייקח בחשבון את כל חיי האדם. גיל הפרישה המקובל אינו מציאותי, עם הארכת תוחלת החיים והטכנולוגיה המתקדמת. יש לקטוע את מסלול העבודה ב"תחנות ביניים" שתיעדנה להתעדכנות לצורך המשך חיי העבודה על-פי דרישת הכיוון המקצועי. זו ראייה לטווח ארוך ונדרש כאן שינוי מערכתי ותפיסתי, שוב לקראת המאה הבאה. גם בכך, תימנע "בריחת הון" אנושי, עוגת התעסוקה תוכל להיות מחולקת באופן הוגן יותר, ויושגו התיאום וההיזון החוזר שבין המערך הכלכלי לגורם האנושי, שכליך חשובים לצמיחה ולשגשוג. ■

חבר קיבוץ מגן. ניהל את המחלקה הטכנית של קיבוצי השומר-הצעיר. בא מתחום הניהול הכלכלי-תעשייתי-תכנוני, באופן מעשי ואקדמי. פעיל גם כחבר בוועדת המסים העליונה, בנושא תיעוש היישוב הערבי ובצוותי השלום ההסתדרותיים.

ברצוני להרחיב את הדיבור בנושא המוקד לתכנון ויזמות שבראשו אני עומד. המוקד הוקם זה מקרוב – הוא "טרי", ואכן, גם התפיסה שמאחורי הקמתו קשורה בהתחדשות ובקידמה. החברה והמשק המודרניים (וזאת בכל העולם) וכן השלום הפותח אפשרויות, דורשים שינוי אירגוני ותפיסתי בחברה ובמשק.

ההסתדרות שהיא גורם מרכזי ומעורב בעיצוב החברה, רואה את עצמה מחויבת לקחת חלק חשוב בהפיכת מדינת ישראל לחלק אינטגרלי, אם לא מוביל, בחבר המדינות המתקדמות; היא רואה אתגר ומטרה בחיזוק החברה והגברת כושר התחרות של המשק. הכוונה, להביא למודעות גם באיגודים מקצועיים ובהנהלות, שהדרך לפיתוח וצמיחה עוברת דרך חדשנות טכנולוגית והרחבת המשק הישראלי לשווקים רלוונטיים באירופה ובארה"ב.

ישנם גופים רבים העוסקים ביזמות. אנו הגדרנו לעצמנו מטרה, לא לבוא במקומם, אלא לעודדם וכן לפעול דווקא בשטחים שאין האחרים עוסקים בהם. כמו-כן לקחנו על עצמנו לגרום למודעות לחשיבותה של היזמות ולהבהרת הבעיה הקיומית של ישראל בעידן זה. כיום, הבעיה נובעת מכך שהתעסוקה אינה מותאמת לרמת ההון האנושי – אותו יש לטפח. יש לעודד יזמות ויצירתיות וכך להעלות את המשק על מסלול של שגשוג. יש למנוע משברים מסוג זה של רפא"ל או התעשייה האווירית, שם לא השכילו לצפות את השינויים הטכנולוגיים והמערכתיים בשוק, העובדים לא הוכשרו להסבות מקצועיות – מה שהופך להכרחי במאה זו (המתאפיינת בשינוי מקצועי [כלומר הסבה] של לפחות ארבע פעמים במסלול העבודה).

השוק הישראלי "קטן" על המוח הישראלי. יש לנו עודף אדיר בהון אנושי איכותי, ועלינו לדאוג שההון הזה לא יברח מכאן, אלא יגיע לידי המיצוי המקסימלי ויתרום להגדלת ופיתוח השוק. בכך תהפוך ישראל לגורם כלכלי מכריע לגבי העולם המערבי כולו וגם לגבי המזרח (הצפוי להיות המעצמה הכלכלית במאה הבאה).



תמונת השער: סוז'טה בהאט (עמ' 14)

שירה

7	עמירה ערן: שירים
8	גד קינר: שירים
11	תמי כץ לוריא: שירים
12	ברכה רוזנפלד: שירים
14	סוז'טה בהאט: שירים; מאנגלית: אהרן מגד
18	אלישע פורת: שיר
37	תם: שירים

סיפורת

34	ראובן דותן: באור מלא חרטות
38	אילנה ויזר סנש: גאנק פוד
41	אביביה רו: טיול ערב

מאמרים מסות ורשימות

13	עמירה ערן: ועדיין משיח לא בא
16	לאה גלזמן: למה נירא מן המלים?
18	מירי ורון: לגעת במוות, לגעת בחיים
20	יאיר מזור: כנגן המנגן העגנוני
24	אברהם הוס: ביקורת, סאטירה, השמצה
30	אוריאל זוהר: תיאטרון מגלם מיתוס

ביקורת ספרים

6	אריאלה בהלול-דימנד על "קורטקסט" לצבי עצמון
6	חנה יעוז על "בלדת סלע הבניאס" לשמואל שחל
8	שמואל שחל על "בית בככר הלחם" לאסתר אייזן
9	רות לאופר על "ההבטחה והתקלה" לפרידריך דירנמט
10	לאה גלזמן על "היכל בנייה מאוחרת" לרות אלפרן בן-דוד
10	יהודית כפרי על "יום השנה לסלט" למאצ'י טאווארה
12	שמואל רגולנט על "תפסיר ישעיה לרב ישעיה"

עיון בשיר

9	רות אלפרן בן-דוד על שיר של רחל פורמן-אלבו
---	---

מדורים קבועים

5	לפי שעה: יעקב בסר
4	המלצות
22	שיחת החודש: אשר רייך: סוד היצירה - סוד הקסם של הפחד
40	חצי פינה: רוני סומק

לכבוד ת"ד 16452, ת"א 61163
 הנני מבקש להיות מנוי על "עתון 77"
 לשנת 1994

שם ומשפחה _____
 כתובת _____
 טלפון _____

מצורף בזה שיק על סך 120 ש"ח עבור 11 גילונות, כולל משלוח
 חתימה _____ תאריך _____

שנה י"ח • גליין 170 • ניסן תשנ"ד • מרץ 1994 • 14 ש"ח

בסיוע: משרד החינוך והתרבות, המועצה לתרבות ול-
 אמנות הסדרות העובדים הכללית, המרכז לתרבות
 ולהינוך
 המערכת והמנהלה: טל': 5619879, ת"ד 16452 ת"א
 המערכת אינה עונה בכתב על פניות כותבים ואינה
 מחזירה כתבי יד אלא אם צורפה אליהם מעטפה
 מבוילת.
 חומר יש לשלוח רק בדואר רגיל, כשהוא מודפס
 ברווח כפול על צד אחד של הנייר. פגישות עם
 העורך רצוי לתאם מראש

גרפיקה ממוחשבת: דפוס מופת/רוזמרין בע"מ
 לוחות: אורניב

עתון 77

ירחון לספרות ולתרבות

העורך: יעקב בסר
 חברי המערכת: שמעון בלס, ששון סומק, זיוה שמיר
 עורכת משנה: עמית ישראל-גלעד
 ניהול ועיצוב: מיכאל בסר
 ניקוד: שמואל רגולנט
 איור: מיכאל בסר
 מועצת המערכת: יצחק אורבך-אורפז, גילה בלס, נתן זך,
 א.ב. יהושע, רוני סומק, צבי עצמון, עוזרובין,
 ש. גיורא שוהם, אנטון שמאס.

המזל: אגודת סופרים ואמנים לקידום הספרות
 והתרבות בישראל - עמותה

ITON 77

Literary Monthly
 Editor: Jacob Besser
 Managing Editorial Board:
 Shimon Ballas, Sasson Somekh,
 Ziva Shamir
 Vice Editor: Amit Israeli-Gilad
 Management and Graphic Design:
 Michael Besser

שמואל סוכה: דכש מאבנדנך; הוצאת ספרית פועלים; 1994: 48 עמ' שמואל סוכה חי בקיבוץ שמיר. שיריו הלא מורכבים, השקטים לכאורה, נותנים ביטוי לעובדה זו, ולחיי שיריו בנעוריהם המוקדמים גם את אימת המלחמה הגדולה וגם בדידות כיער. וכן, דרך פתלתלה מ"שם" ל"כאן". שיריו מצטיינים בצלילות ובכנות ההבעה.

בתיאור: לא כך תיארת לי; הוצאת כתר; 1994: 279 עמ' יואלה, גינולוגית, נתקלת בנערה בעלת מיניות חידתית. מכאן, מתפתחת חקירה ותהייה בעקבות מהות הנשיות.



ז'נביב בריקמן: יהודיותו של שפינוזה; מצרפתית: ראובן מירן; הוצאת כרמל; 1994: 99 עמ' בבסיס הספר עומדת ההנחה כי הבנת הרקע היהודי של שפינוזה והתמודדותו עימו, הכרחית להבנת שיטתו הפילוסופית. גישתו האמביוולנטית של שפינוזה אל יהדותו - בבחינת "לחוש יהודי ולרצות לחשוב באופן אחר" היא הבט שלא הרבו לעסוק בו, עד כה.

ז'נביב בריקמן

יהודיותו של שפינוזה




משה אירל: אברהם אבולעפיה - לשון, תורה והרמנויטיקה; הוצאת שוקן; 1994: 190 עמ' אברהם אבולעפיה נחשב למייסד זרם הקבלה הנבואית (בתקופת ימי הביניים). אבולעפיה, שעסק בסכניקות מיסטיות לצורך החוויה הנבואית, ייחס השיבות עליונה ללשון העברית - "השפה הטבעית היחידה", שנבחרה על ידי האל לתורתו; ולפיכך היא משקפת את העולם. משה אירל סוקר את תפיסת הלשון במשנת אבולעפיה ועומד על השקפותיו בנוגע לתורה ואופני פירושה.



יצחק בן אהרון: דסים מן הלוח - 1906-1993; הוצאת הקיבוץ המאוחד; 218 עמ' פרקים אוטוביוגרפיים משולבים בפרקים אידיאיים-פוליטיים, משרטטים דיוקנו של מנהיג בתוך מהלך היסטורי דינמי שבמאה העשרים; החל בהתיישבות בארץ והקמת המדינה וכלה בהסדרות ותנועת העבודה.

ז'ולייט חסין: אמנות ויהדות ביצירתו של פרוסט; הוצאת הקיבוץ המאוחד; 1994: 190 עמ' הספר הראשון בעברית, הודן ביצירת פרוסט. חלקו הראשון עומד על הפואטיקה של פרוסט ביצירתו המונומנטלית "בעקבות הזמן האבוד". חלקו השני עוסק ביחסו של פרוסט ליהדות, ועומד על מקורות יהודיים שביצירתו.

שושנה יובל: מה שלומך גברת רובין? הוצאת עם עובד; 1994: 193 עמ' ז'ניה רובין מודקנת. תהליך איבוד הויכרון והתודעה שזור בפרקים מהעבר; תמונות מחיי קהילה בורגנית מזרח-אירופית - בתל-אביב שבין שנות השלושים ושנות התשעים.



ש. שפרה: רחוב החול; הוצאת הקיבוץ המאוחד/ ידיעות אחרונות/ ספרי חמד; 1994: 192 עמ' קובץ סיפורים הנקשרים ביניהם (פרט לסיפור האחרון) על-ידי תודעת המספרת ועל-ידי רחוב החול. זהו רחוב הילדות, רחוב בית אבא המנקז לתוכו עוד דמויות ועוד תודעות. הרחוב, כמו המושבה בה הוא נמצא, מייצג סוג של מיתוס בראשיתי: תנים, פרדסים, יובש כבד ופריחה מסחררת, ערכי מוסר ועבודה ויצרים לזהטים. העבר וההווה ארוגים זה בזה בלכידות צבעונית ומרתקת.



אהרן בן-עזר: הלילה שבו חלו את סרג'נט מרטון; ספרי חמד; הוצאת ידיעות אחרונות; 1994: 208 עמ' רומן אפיוודלי, בו סצינות כמו קולנועיות מתרחשות באופן סימולטני. המקום: אחוזה כפרית, ארץ-ישראל. המשתתפים: אנגלים, יהודים וערבים. מהנה.

פרץ דרור בנאי: טורקיז; מבחר 1973-1993; ספרית פועלים; הוצאת הקיבוץ הארצי; 1994: 113 עמ' מבחר של עשרים שנה, של משורר יליד חלב שהגיע ארצה בשנות השישים. שירתו המושתתת על חוויות אוטוביוגרפיות, מתאפיינת במטפוריקה צבעונית; ניכרת השפעת התרבות הערבית שספג המחבר בילדותו ובנעוריו המוקדמים.

סדן (א'): מחקרים בספרות עברית; ערך: דן לאור; אוניברסיטת תל אביב; מפעלים אוניברסיטאיים; 1994: 296 עמ'

שנתון מחקר אשר קובץ הככורה שלו פותח ומסיים ביצירתו של דב סדן. שאר המאמרים, משל חוקרי ספרות עברית, כלליים ברובם, ונוגעים לחקר הספרות העברית לדורותיה (גם ספרות ימי-הביניים, גם ספרות יידיש ועוד). התפיסה המנחה בעריכת הקובץ היא פתיחות וגיוון, כפי שמתחייב מאישיותו של דב סדן, שעל שמו נקרא הקובץ.

חנה הרציג: השם הפרטי; הוצאת הקיבוץ המאוחד; 1994: 133 עמ' קובץ מסות העוסקות ביצירות של יעקב שבתאי, יהושע קנו ויואל הופמן. הרציג מעניקה "מפתחות" ליצירות חשובות ומרתקות כמו "סוף-דבר" "כדרך אל החתולים" ו"ברנהרט".

יעקב שבתאי: זכרון דברים; הספריה החדשה; הוצאת סימן קריאה/ הקיבוץ המאוחד; 1994: 282 עמ' הרומן הראשון של יעקב שבתאי בהדפסה חדשה. זאת, כדי להביא את "הרומן הדגול של שבתאי אל קוראים חדשים לרגל שנת השישים להולדתו". פרק בחייו של גולדמן והדמויות הסובבות אותו, ישראל, צואר, אליעזר ואחרים, מדגים תהליך של התפרקות בתל-אביב של שנות השבעים. מרתק וחי תמדי.

הקול האחר: סיפורת נשים עברית; ערכה והוסיפה אחרית דבר: לילי רתק; הספריה החדשה; הוצאת הקיבוץ המאוחד/ספרי סימן קריאה; 1994: 352 עמ' הקובץ מונה 22 סיפורים, המסווגים כסיפורת נשים עברית. הוא מייצג תשעים שנות סיפורת ומציג, לפיכך, סיפורים של סופרות יזועות וידועות פחות; הקו המנחה לבחירת הסיפורים היה ההבט הנשי - שיקוף התווייה הנשית.

דוסטויבסקי - טולסטוי - לרמנטוב: השטן והגיבורים; שלוש נובלות דוסיות; מרוסית: מרק דרז'נינסקי. יהודה גור-אריה, יעקב בסר; הוצאת עקד/גוונים; 1994: 220 עמ' שלוש נובלות; "הגיבור הקטן" לדוסטויבסקי (תרגם מרק דרז'נינסקי) מעלה אפיונה בחיי ילד-יזע וגם לוקח חלק קטן בפרשת האבה נכובת; "השטן" - לטולסטוי (תרגם י" גור-אריה), הוא סיפור האבה ותשוקה הרסני של בעל אחוזה לצעירה כפרית שאינה אשתו;

"גיבור זמננו" (תרגם י" בסר) - יצירתו החשובה של מיכאיל לרמנטוב; שתי עלילות האבה והרפתקאה; האחת של צ'צ'ין רוסי לבת נסיך צירקסי על רקע פרוע, השנייה בחברה הגבוהה. כמרכז עומד, פיצ'ורין, הוא "גיבור זמננו" - פטליסט, או אפילו, אקוויטנציאליסט.

דוסטויבסקי • טולסטוי • לרמנטוב

השטן והגיבורים

יליא גולדמן תורגמה

על הזכות והחובה לשלום - ועל חברון תחילה!

לפי שעה



25- לפברואר. שעה 6.45. מטלפנת אליי, חברה, משוררת, שואלת האם שמעתי חדשות. עניתי שלא. קולה נשבר, בהמשך היא מספרת לי מה שקרה במערת המכפלה. בראשית השיחה הייתי משוכנע שמדובר במשהו מאוד אישי, משהו שנוגע לאדם קרוב ביותר, אחר-כך, חשתי גם אני שקרה אסון אישי. הצער והאבל שבאו בהמשך, היו אישיים. לכן הפעילות הציבורית ההכרחית במקרים האלה היתה רק צעד פורמלי, בלי ריגושים. ניסוח מברק מחאה לעיתונות. פנייה לכך וכך חברים, בעזרת החברה שטילפנה וחברים אחרים, על-מנת לקבל אישור לניסוח ופירסום הקומוניקט המגנה את הרצח האפל הזה ומשתתף בצער משפחות הטובחים ומאחל רפואה שלמה לפצועים. ומביע תקווה שהמעשה המתועב לא יפגע בתהליך השלום. זה מה שניתן לאגודת הסופרים לעשות במקרה הזה. האבל האישי שנשאר, מלווני עד היום ולא מרפה, כאילו היתה לי יד ברצח הנורא הזה. כאילו גם אני שפכתי את הדם. אבל אני, במקום הזה, באחד הגליונות של העיתון הזה, כבר ב-1984, הזהרתי שהקיצוניים מ"כך" יוליכו לאסון. לא הייתי יחיד, גם אחרים חשבו כך. אבל מה שנאמר על כתלים שיש להם אוזניים איננו נכון, אפילו לבני אדם, כנראה, לא תמיד יש אוזניים לשמוע ועיניים לראות ומוח לנתח מצבים ולהבינם. ואולי אני בעצם טועה, שמעו, ראו, ניתחו, הבינו. ולא עשו דבר. לא עשו דבר כי פחדו. הפחדנות שנובעת מאי-ביטחון, שנובע מאופי אופורטוניסטי, המסגל לבעלי דרך התנהגות סתגלנית. ואז מחפשים דרך שלא פוגעת באיש. ואין דרך כזאת. הדברים אמורים בעיקר באוזני המנהיגות. אסור שראש מדינה יהיה סתגלן. אסור שיהיה כבול באמונות, דעות וגחמות של אינטרסנטים שונים. עליו לקבל הכרעות. ההכרעות חייבות להיות צמודות למה שנטל על עצמו המנהיג. רבין, ביום ההכתרה, מיד לאחר שנודעו התוצאות הסופיות של הבחירות, הירבה להשמיע משפטים נחרצים: "אני אוביל", "אני אנווט", "אני אחליט". ועוד כהנה וכהנה. הוא לא הבין שהדברים מחייבים גם ביחס לפלנגות של קריית ארבע וחברון. איך אפשר לחשוב שיש כוח לעשיית שלום עם הפלסטינים מבלי שיהיה כוח להוציא 400 מתנחלים מחברון, שהגיעו לעיר בהתגנבות יחידים. ללא כל החלטה ממשלתית, בעצם, בניגוד להחלטות. אז השלום פחות חשוב מגחמה של כת אפלט אמונות? לא. אני איני מקבל שכולנו אשמים בטבח. בשום פנים ואופן איני מקבל טענה כי כל האחריות רובצת עלינו. אנחנו אורחי המדינה הזאת, העברנו לך, אדוני ראש הממשלה את הזכות והחובה לנווט על-פי מה שהבטחת לשלום. ואתה נעצרת אדוני. לא יהיה הסכם אם לא תהיה ההכרעה לגבי חברון תחילה.

ועכשיו ביחס לדם המתנחלים הכחול! איך אפשר לישון בשקט ולדעת שקיימת בשטחים פקודה האוסרת להגיב בירי על רוצח יהודי שיורה בערבי? אני שואל ואני תובע תשובה איך הרגישו הרמטכ"ל, אלוף הפיקוד, מושל חברון, מפקד החטיבה, המ"פ, הסמ"פ - האם מי שמקיים את הפקודה הזאת אינו מסייע לרצח? מישו חייב לתת את הדין על-כך. לא השומר שאיתר לקום. לא המ"פ שהבין, כאילו, לא נכון את הפקודה. אלא מי שהעלה לראשונה את הפקודה המושחתת והמשחיתה הזאת על דל שפתיו. לא פחות מזה בשום פנים ואופן. גם אם זה יגיע לקודקוד.

ועוד מלים אחדות לראש הממשלה. הייתי מפגין פסיכי בהפגנה הגדולה בכיכר מלכיים ישראל. הפגנה יהודית-ערבית, משותפת, שידעה לבטא את שותפות הגורל של שני העמים ושותפות האסון והצער שלאחר הטבח. היו שם עשרות אלפים. יש אומרים מאה אלף, אחרים - שמונים, הלא מפרגנים והספקנים אומרים שהיו שם "רק" חמישים אלף. שיהיה חמישים. חמישים אלף איש שבאים לכיכר מלכיים ישראל, שדגלי ישראל ודגלי אש"ף מתנופפים בה ברות, זה כוח אדיר. כוח שמייצג, אני מעז להסתכן - את רוב אורחי ישראל, יהודים וערבים. והכוח הזה אמר בבואו לכיכר - שהוא לא רוצה שיבלבלו לו את המוח בשטויות וזולות, שהוא רוצה שייחתם, מהר, הסכם בין ישראל לבין הפלסטינים, שהוא רוצה למנוע טבח נוסף. שהוא רואה ששני העמים, לראשונה בתולדות הארץ הזאת, מוכנים ללכת עד הסוף, אחרי המנהיגות שתוליך לשלום.

אדוני יצחק רבין, אתה ראש הממשלה הראשון מכל ראשי הממשלה שהיו, שעשית את הצעד הגדול קדימה. אבל, למרות שמאו אמר, שגם מסע של עשרת אלפים קילומטר מתחיל בצעד ראשון, אם אין צעדים נוספים, נשארים תקועים, וזה המצב הנורא שבו אנו עלולים להימצא. זה תלוי בך, יצחק רבין. אם תעז ותוליך. מחצית המעברה של סופרי ישראל ושל המשכילים בכלל המדינה הזאת ילכו אחר-כך. וזה לא מעט כל-כך. במיוחד אם מיליונים קוראים את מה שיושבי המעברה הזאת כותבים. ■

תיקון טעות: בגיליון 169, במאמרו של חיים מרנץ "הדת בסרטיו של לואיס בונואל", נפלה, לצערנו, טעות. במקום "תודה לאל שאיני אתאיסט", צריך להיות, כמובן, "תודה לאל שאני אתאיסט".

השירה - גבעול נושא קרקפת

הרמוניה של שירה ונשמה

צבי עצמון: קורטקסט; כרמל ירושלים; 1993; 72 עמ';

אי אפשר לקרוא בנשימה אחת את כל השירים שבספר הזה. כדאי לקרוא שיר כאילו הוא היחיד המופיע בקובץ, אחר-כך לנות, אחר-כך, אם רוצים, לקרוא שיר נוסף. לא בגלל השוני וההבדל הרב שבשירים אלא להיפך. צבי עצמון נאמן בשיריו לשם הספר שנתן "קורטקסט" - אותה פיסת חומר מוחי האחראית למודעות ולשימוש במלים. נראה כי עצמון בוחר בקפידה את כל מלותיו ושם אותן כמו תחת זכוכית מגדלת. הוא "מערמם" על השיר מספר רב ביותר של מלים עד כדי שרטוט דק ומרויק של התמונה: "רמז רוח דקיק מצמרר בחלקה של הורוע/ בין שרול למרפק/ לשון הים השקופה מלחכת, קרירות האויר, עפעפים ומצח", (עמ' 5).

השירים מתפרשים על-פני מגוון רחב של נושאים: שירי אהבה, משפחה, שירי צבא, מוות, הגות וכן שירים ארס-פואטיים.

בשיריו מצויר צבי עצמון תמונות ומצבים מדויקים. מציין שמות פורט לפרטים אף את ההתנהגות הרגעית. עולם הדימויים והמטפורות שלו חובק מגוון רחב החל בצרכיו הבסיסיים ביותר של האדם וכלה בכאלו הנושפים אל תוך עולמות גבוהים של המחשבה. כאן גם בא לידי ביטוי ייחודו של צבי עצמון בדרכו המיוחדת הוא הופך כמעט כל שיר ליחידה מורכבת ומלאה במרכיבים פואטיים כך שגם ההתעסקות הבנלית ביותר מקבלת "תנופת הגבהה" - פרושנות נוספת ומוסיפה ממד נוסף לאווירה ולהתייחסות הקורא: "גורת חתולים על הכביש בדרכנו / משפחתנו גדלה... תתול זה לחשוב בשלושה ממדים... משפחתנו גדלה נוסף געגוע" (עמ' 11).

עצמון יוצר חיבור בין בעיות קיומיות-יומיומיות, הנוגעות בנשמי ובנראה, עם המחשבה ומצוקת הנפש המתמודדת יום-יום, בקשת רחבה של מפגשים נפשיים: "כיצד מסתופפים - כפיפה אחת - הלב/ מחזור הדם המחשבות המתורות..." (עמ' 7).

מעניינת בחירת השמות לשירים. גם כאן אין הנחות ואין הקלות. השמות ארוכים, טיעונים וטוענים במשמעות עוד טרם התחלת לקרוא בשיר: "נסיון חיים, פונט ריק של אותיות, המשך בדרך הבא/ (אשרשרי) (עמ' 64). (עפעפים) מתחת לשם השיר נוסף גם משפט משנה בסוגריים. ואתה כקורא יכול להיות משועשע, הרי עומס כזה בקריאת שירה, שצריכה להוליק אותך תוך חידוד החושים וההתפעלות, עלול לגרום לקורא להרים ידיים ולומר - איני יכול, או לתמוה: האם הכותב מתחכם לקוראים, או, אולי, זהו קולו האירוני של המבין כי גם אם ידויק עד הפרט האחרון, גם אם יצייר את הרגש או



המחשבה עד סוף הפרטים, הרי לעולם האמת והידיעה יישארו בגדר הנעלם: "שער ערוה, ישבן, ירך, הברך, שוק, קרסול וכף-הרגל, צפרנים - / עוד לא אמרתי כלום, בעצם." (עמ' 46) "...עוד נסיון, אחד ואחרון... של שיר שלא כתוב בו כלום/ המשך בדרך הבא/ נא להפוך" (עמ' 74).

נראה כי גודש התיאורים אינו בא רק כדי לצייר את ההתמודדות היומיומית ולמסור מידע, אלא גם לצבוע אותם באירוניה.

ברם, הקו האירוני אינו עקבי. עצמון, במשפטים מדויקים, משחק, ואולי מהתל בקורא. הוא מעביר אותו מעולמו הפרטי המדויק אל האירוניה ושוב מחזיר אותו אל היומיומי, הקיים.

ואתה מהלך בתוך השורות, והתחושות שלך כקורא, משתנות באותו קצב מהיר ודחוס שבו מפרט הכותב ופורט את הלכי מחשבותיו: "מעיל ומכנסי דבון וכובע צמר/ ושני זוגות גרביים - / הולך כשביל.../ עכשיו אתה חוסר, / אז כל מה שכתבת מה - / יש איוה ערך ספרותי, / או למצער, ענין פנימי/ לקלינאים" (עמ' 53).

המשפטים ארוכים ועמוסים אך קצביים מאוד. החריזה בתוך השורות וקטיעת המשפטים משורה לשורה מקדמים ואפילו "מריצים" את הקורא על פני השיר ועוזרים לו להתמודד עם הגודש הרב של הפרטים והתיאורים. "אמא, רציית רק לומר/ הכל בסדר, את יכולה להאמין, להיות שקטה/ הרי הייתי/ בלידה, ראיתי כל מה/ שעבר עלייך" (עמ' 68).

ואפשר, אולי, לפתוח בקריאת השירים הארס-פואטיים שבקובץ. הם יעזרו לקורא להבין ולהגיע גם לנימים הדקוים של הבנת השיר אצל צבי עצמון: "השירה גבעול נושא קרקפת/ מורכבים, ענף מחקר נובט מלב הגזע/ של המח עוטה פגות, עלים של תאנה שלא בקעו מבעד לטרשים, מסלע הגלגלת." (עמ' 38).

העירוב בין מה שרואים ומה שנשנתר, מה שבא לידי ביטוי ומה שאינו יכול להיבצע, והרצון להגיע לאמת המדויקת ביותר, למרות המגבלה, מעמיסה על השירים משמעויות נוספות.

שמואל שתל: בלדת סלע הבניאס; הוצאת אגודת הסופרים; 1993; 54 עמודים

ספרו של שמואל שתל "בלדת סלע הבניאס" הוא ספר שיריו השביעי. שתל מפתח מוטיבים, שהופיעו כבר קודם לכן בשיריו - אך כאן המעגלים סגורים וברורים יותר ואופני ההבעה מגיעים לכלל קביעות. שתל עוסק באהבה, במוות, באמנות כמעניקה משמעות, בשירה כמקור לעוצמה, בחשיבה הפילוסופית כמחוז הפתח והערצה, וכן במבנים ובתבניות כמקור לביטחון - הן בתחומי האמנות, והן בבניית מודלים לחשיבה. המסר העיקרי העולה מן השירים הוא כי החיים, האהבה, האמנות והפילוסופיה מעניקים טעם ומשמעות לקיום האנושי, ואילו במחוזות המוות רק ההיסטוריה הינה בעלת משמעות ביכולתה לשמר את העבר.

שיר הפתיחה של הספר ושירי הסיום עניינם בנושא המוות: "ביום השנה לפטירתו/ קראתי בספר נתחומים:/ 'על אהבתך אותי/ אחרי מותי...' ואילו באחד משירי הסיום מצטיירת התמונה המוכרת של עץ כרות: "הנה מלאו ימיו, עץ/ גזע גא, ענף עתיק - - / כורת ביער, בגרוינו/ טבעות גדמו ספר" (שם, עמ' 48).

המוות משמש מעין סיפור מסגרת, ותפסם בשירים כאירוע אישי, רונולוגי, המצפה בקץ כל הדרכים לכל יצור אנושי. המוות כשלעצמו איננו חידון, ואיננו יוצר מחיצות - קיימת אפשרות של מעורבות דיאלוגית מעבר למוות, כגון בשיר "דו-שיח עם זלדה", בו המשוררת דוברת במשפטי שירה המבטאים את חוויית המוות: "זה מוות שאין בו אלימות/ מוות הדומה לפרח", או "כל כך או מסביבי/ וכל כך הכאב/ עוד רגע ותצא נשמתך". הדברים המובאים בשם זלדה משובצים גם פסוקי שיר אותנטיים משלה: "לכל איש יש שם/ שנתן לו הים/ ונתן לו מותו" (שם, עמ' 10). למוות יש ממד היסטורי ומטפיזי (ראה השיר "גולגולת", עמ' 14). ואילו החיים אינם אלא בכחינת "שעשוע מעגלי בלתי פוסק", שבו "האמת לאמיתה, העומדת להיות שובת לעד" (השיר "קלידוסקופ", עמ' 16). צו האל "טבוע בתולצת כל חי/ בהפך המוחלט שלו: "על כרחך אתה מת". (השיר "על הפרופסור ליבוביץ", עמ' 18) ועל הקשר בין החיים, מוות, פילוסופיה, מדע ודת: "הכיפה הסרוגה של המרצה שלי לפילוסופיה" בעוד תוכן השיר עוסק במושגים מופשטים - הרי שורות השירים עוסקות במצוי הארצי וקשריו המטפיזיים: אם זו כיפה סרוגה על ראש מתולתל, או דימוי של המרצה

לפילוסופיה לפסל 'דוד' של מיכאל אנג'לו - כאשר הקלע התנכי הופך בהשאלה לכוח המטפורי של לשון הרצאה.

שני הממדים קיימים גם בלשון השיר ואף בצורה הגרפית - לעיתים את הדפוס שונתה, כדי להדגיש את הממדים השונים של המציאות או של הדוברים (בשיר של זלדה), לעיתים ההבדל נוצר באמצעות העימוד של פסוקי השיר, או השימוש בסימני ציטוט (כדוגמת השיר הפותח או השיר על העץ), ולעיתים הממדים השונים מעוצבים על-ידי השימוש במדיום של המלה מול סימני ההגייה או ההדגשים וההרמות של הצד המוסיקלי - כדוגמת השיר "בלדת סלע הבניאס" (עמ' 13) שם בצד שורות השיר הפותחות כל בית מופיעות שורות עם סימנים גרפיים ש"הם פריטות מיתרי גיטרה לפי אליהור המנגן". ההיכוסומיה קיימת, אולם התבנית הנדמית לנו כ"מאולתרת", בנויה לתלפיות.

תבנית השיר ודרך המשחק נובעות מתכונן מדויק, הן ביצירה הבודדת והן בתבניות השירים ככלל. הקונסטרוקציות מחושבות היטב, ומקיימות מגע הרמוני ביניהן. הגישה הבלדיסטית משלבת את הנטייה לתבנית בעלת משמעות ז'נרית עם הנטייה לקונסטרוקציות מאורגנות והרמוניות. בשירים בעלי הנטייה הבלדיסטית בולטים החשיבה המוסיקלית, החיפוש אחר המסתורין, הדגשת החידתיות, והעיבוד של רעיון ותמונה לכלל סיפור כעל גרעין עלילתי, היצוק בפסוקי שיר. יתר-על-כן, הגישה הבלדיסטית מאפשרת הדגשה של מוטיב האהבה והמוות.

האהבה בשיריו של שתל איננה דמות קונקרטיה חד פעמית, אלא היא מופיעה על דרך התפיסה הרומנטית, דמות הלוכשת ופושטת צורה. אם זו "לואיו", דמות מן העבר (עמ' 4) או דמות "המוזה" הנשית המקפדה את הכתיבה בהווה. (עמ' 8)

נראה כי קיים מתח מתמיד בשירים בין מעגלי החיים, האהבה והמוות. (ראה עמ' 5), ואף בין רגש האהבה לבין ההיפערמות של תשוקה וזה (שם, עמ' 46). קיים קשר פנימי בין דמות האהובה הנחשקת לבין מלות השיר וכתובת שירה: "הכניסיני תחת המלים" (עמ' 53) כותב שמואל שתל - והקשר הברור ל"הכניסיני תחת כנפך" עולה בקנה אחד עם הקשר יהודי נוסף; "הנשימה לך והגוף פֶּעֶלְךָ", שורה המצוטטת מתוך מלות התפילה, והדמות הנשית נתפסת לפיכך כמייצגת את הנשמה בנוסח הפיוטים העבריים ובנוסח שירת ימי-הביניים.

ואכן, כל עוד הנשמה והשירה פועלות בהרמוניה - החיים מנצחים את המוות.

חנה יעוז

אריאלה בהלול-דימנד

עמירה ערן

ובמקום שאיש

ובמקום שאיש באהבה חופר שותה ומדיק את העפר מבין עיניו לסוללה צרה שם צדה אותו עין צרה עליו מקטנותה אך מדיקת כעינו של עיט. בשרו עליו הוא מתחנן לעין אדונית על המרחק המר מצפוננו אל הקרקע חופר לו אהבה שוחת מגן אבל העין צולפת מאירה באור אכזר איש נצמד לאדמה מקשיב קול פעמי המבשר על חשך. מעבר לו אין איש כמותו ואין עוד איש כמותו על אדמה שהוא נצמד אליה גוזר על האלים גון צדיק ומסמן את מקומו לרחב עין.

ימים יגידו

ימים יגידו
ועוד יותר
יגידו הלילות
איך איש נושך בגדו
כמו נושך לשון
גוהר
על שקט כמו
על רעש
מפענת סימנים
של לא לשון לא בגד
רושמים בו את תנועת היום ואת
תנועת הלילה
מפנים מקום
לאיש
לנוע על צירו
לראות גם יום גם
לילה
נעזבים
כמו דפי יומן
ולא קרואים
כמו המון אדם נבהל

אתה בא אלי כמו שבאים אל הרגע בבגדי חול בהסתת הדעת אין ממש אני ממשות
רשרוש של חי עולה מפני ומקול לבושי בעבור בי הרוח מלהג איננו יודע
בשכבי ובקומי אתה בא אלי ולא מנוחה ולא מעשה במקום של אין מקום מלא
כל הרגע אין מקום אין מפריע לשקט לשהות שקט לתמס רגע באין
רואה באין
שומע אתה בא אלי כי בוא תבוא וגם אם תתמהמה רגע הוא

בקר מפשיל ממני את שמייכת הלילה: נקישות הלב כמו נקישות היד על דלת
ועין מציצה בי מחור מנעול יודעת את שכבי ואת קומי. שמייכה רכה ועוד
שמייכה פורש הלילה ואין לי דעת אור וחשך שומעת דם זורם מקום ויד עוד
מקיישה עקשת כשעון הזמן עובר מורח על פני תמיהה

נתקלת בקר כמו הפלבה רובץ אל המטה עושה לרגל אור והיא נזכרת לילה
מתחברת אל עצמה בהחלטת מעי עור הגוף נושא גם רגל אל היום הלילה
מביא אותה משם לשם לראות איך אנשים כמו נמלים רצות נושאות מכאוב גדול
מארך גוף בתריצות ובתבונה.

כורך על יד

כורך על יד גם מחשבות ואנחה
מושך לרוח בציצית ראשה
ומחלצה מבף
נותנה על זרוע כמו שגם ברצת הוא נותן את מלא היד

ואל שמה קפל געגועים
ובוא קטן מרגע
ובמדת האצבע
ראה גם יד
נהלצת מן הזרוע וזרוע
נהלצת מצטיפתה
לכוא עצמה כיד לבוא עצמה מדת אדם בחשך
וילצמץ קטן קטן את שהות האנחה
המבקיצה כסדק אור בדלת הסגורה
על בית

דשה מלים מה שהייתי צריכה גוף
לבוא על גוף כמו נמלים
אני חושבת איך חושב איש שמאחוריו אין איש ומלפניו אני
רואה
הייתי רוצה ללכת כמותו אל מקום בו לא נושף בערפי מקום
ולתבוע רגל בנקיות שלא מאחורי לא מלפני
בזכרון לזוהות נשימות והכל פה על חלון
כמו שהחם רושם על הקר טפות קטנות של מאמץ נואש
להשאיר סימן
אולי הייתי משתמשת בשהות שבידי לנסח משפט כמו
המרחק בין לומדי פילוסופיה לפילוסופים כמו
המרחק בין דורשי אמונה למאמינים
אבל דורשי טוב טובים
על אחת כמה וכמה העושים מאהבה
על אחת כמה וכמה עכשיו ששעתי רצה ואין איש אחרי הרגע
אני יודעת שהזמן יוצץ רע.

ספרה הראשון בשירה של עמירה ערן "זאיך תהיה לי תשובה" הופיע בהוצאת עקר.
ד"ר עמירה ערן מתמחה בפילוסופיה יהודית מתקופת ימי הביניים. מלמדת פילוסופיה יהודית באוניברסיטה
העברית ובעוד מקומות.

מן הפסל אל השיר

אסתר אייזן: בית בככר הלחם; ספרי עתון 77; 1993; עמ' 56

גשם-ברכות הופך ל"גשם-מדרכות" ולכן "עקר", בשיר הפותח את הספר ומגלם בגיבושו, דמות של חיים שלמים - ממשחק "קלאס" ילדות ועד "עיר עלמין", שהיא פרפרזה ל"בית-עלמין". גם "הציפורים באות לכאן, - וחלונות - וצבים", עולם ומלואו וייחודו. איני יודע אל מי מן המשוררים אדמה את אסתר אייזן. אני נהנה מן הראשוניות. אני רואה את הרכות הפסטלית: "יום ואחרית יום - / אוּכַךְ - בצבעים מוחק/ בכתום המורכב משמש, חול, צהוב טלאים ומדם/ ומכלה בירוק" (עמ' 46) ולעומתה "רחם-ים שותק" ו"תהודות תהומות". יש כאן עדינות מפויסת של "בוהק נר ההבדלה של אבא", "טיפות גשם קיץ אחרון" ו"בכי חרוזי האודם של עץ נשטף" (עמ' 52). אלה שירים "בצעד קפיצי וקל - (עמ' 55), "וזהרים ומגרים" לקרוא בהם עוד ועוד.

מעט מן השירים אינם אישיים: "אווה מאריה", שכולו סקס: "כל הקיים מאו הַבְּיָאָה/ הביחוק, הכאב, - (עמ' 10), או "כַרְמֵן - מוסיקה של סופר-מרקט" (עמ' 32), בו "זמר ההבניארה החצוף - מנופף עורבי שַׁעֲרָה". רוב השירים אישיים מאוד: "מְשֻׁקֵּית פה/ התאספו בי - כל חדרי מתמלא פרפרי אנוחות - דבורים מקוננות בִּי, כְּכִי ענברי" (עמ' 16); "שיר-פרידה ליבני, אָרְזו תרמיל, רצה ללכת." (עמ' 28) ולבת: "מתוך הפרח שלי יצאת/ - החויקי ברצועות ותנשמי עמוק וצעקי. עכשיו תוֹרֵךְ לזעוק - (עמ' 31) ולזה, ש"מגיע בערב. זורם הישר אל לב הבית" (עמ' 40). וכן שירי זיכרון של אלה שהיו בשואה: "כוכבים משְׁכִיל-הַבְּשֵׁר/ על כתפיי" (עמ' 51), האם, ששפתייה היו של אודם, כעלי פְּרָא יין - מה היה על שפתייה, כשעמדה בין גופות. "הכול היה אחרת, לו היתה לו אמא - לאלוהים - משל עצמו" - "אלוהים כל כך בודד, רחוק מבני אדם" (עמ' 49).

וכן, השירים הרבים לציירים. שיר לסלודור דאלי, עם מישחקי הלשון: "גאלי (עם אלף אחרי הגימל), מלשון גאלה, מלשון גאולה, או גע-בי, או דע לי, כמו "דע-אותי", כמו אז, שאדם ידע את חוה - , עד כאן "מישחק משוגע" במחווה לסלודור דאלי (עמ' 12); ומכאן, מגריט, "הצובע ורוד, תעתועי מְבֹךְ עולה בצבע" (עמ' 36), והפסלים "דקי הגוף" של אלברטו ג'וקומטי, וכמובן, "אורפיאוס בשאול" (עמ' 38), זה החי לעולם, מימי רילקה ועד אסתר אייזן, "המתדפק אצלה בניהנום", "בתחנות התחתית החפורות".

השפה עדכנית, לא ניכרים בה שורשי מליצה ותבניות של רבדים. שפה



אסתר אייזן
בית בככר הלחם

עשירה ומדויקת עם "להב מגיר מן האודם" (עמ' 10) ו"עכביש סתווי משַׁדֵּר בְּקוֹרֵי כאב" (עמ' 24). כשאסתר אייזן אומרת: "אנגוס בשרו של האגס", או "מבקש להטמין בקרעי חולצתו את ציפור נשמתה" (עמ' 33), הלשון התקנית נכבשת לה, לרצונה. מוצאי השפה נִטְחָנו ועובדו דרך המסננת של שירה-בודדת-וקפדנית זו, למוצר אלגנטי, נקי מאיזכורי-עבר, עם חיוך כואב: "מן הבוקר - - המקר - - רק הוא נפתח אלי" (עמ' 52).

השפה עדכנית, לא ניכרים בה שורשי מליצה ותבניות של רבדים. שפה עשירה ומדויקת

10. הלשון נשמעת לה, גם כשהמלים דוקרות כדור־כֶּנֶז: "אשליך מְעָלִי/ כסות פיקחוני - אל כלכי האימה/ המְנַבֵּים (עמ' 50), או "מְצָא בלוע פיסגה גועשת - אחת כמוני - להֶשֶׁרֶף עימה" (עמ' 28). יש בשפה של אסתר אייזן, מן הווירטואוזיות של אמנות הפיסול שלה. שפתה מתגבשת בדמות מיניאטורית של פרש-על-מחט, רוכב כמו תו המנוגן, המנוצח/ (כלומר, זה שניצחו עליו), בשרביטו של אור" (עמ' 42).

השירים מאירים את הצילומים של הפסלים ומגדילים אותם ממה שהם במציאות. או אולי, בכוחם של שירים לתת לפסלים את הממדים שהם ראויים להם. הצלם, רומן אייזן, ידע גם להעמיד פסל ומצלמה כך, שעינו של המסתכל תנדוד מן השיר אל הפסל.

על משמעות שם הספר, העיר עורך הסידרה, יעקב בסר: "בית בככר הלחם", הוא שם רב-משמעות. ה"בית", הוא בית לגור ולחיות בו, בנוי ושלם כמו בית-של-שיר. ה"כיכר", היא כיכר-העיר, המרכז שלה, כיכר-זהב וכיכר-לחם, עגולה ושלמה. ה"לחם", הוא השורש והתוכן במלחמת-החיים, אך לא עלי, לבדו, יחיה האדם. יש בית-לחם-הגלילית ויש בית-לחם-יהודה; בית-לחם הוא הכיכר של המרחב, בו הלחם גדל. אני מסיים בדברי המשוררת עצמה: "לשירה, מותר להיות בקצוות/ לא מפוענחת/ מתבהרת בומן" (עמ' 56).

גם שמו של הספר מאשר זאת. ■
שמואל שתל

גד קינר

האבחה

אחרי האבחה עוד התגלגלה היד הפרוזה והדסה בעליצות בשלף ואז שבה לשסוף גרונות

בשְׁרוֹתָה נחה פְּשׁוּקָה ומְפִיסֵת כמו אַחֲרֵי אֲבִינָה וְהַתְּנִיפָה. תְּנוּחַת הָאֲצָבָעוֹת הַשִּׁמְיָה עֲצָמָה כַּף יָד מְנַצֵּחַ הַחֹלֶף בְּלִי מִשִּׁים מוֹגֵנָר לְשׁוֹפָן

שְׁעַר הָעָרִיפִים אוֹשֵׁשׁ סוֹדוֹת מְתוּקִים לְגַבְעוּלֵי הַדָּשׁ בְּרַחֲשׁוֹ הַדְּמוּנִיִּים שֶׁל מְקַלֵּט רִדְיוֹ לִישָׁנִים שֶׁשָׁכְחוּ לְכַבּוֹתוֹ וְהוּא מְשַׁבֵּעֵם לְחִשִּׁים

וְהֵם קָמִים בְּשֵׁנָתָם, נוֹטְלִים רֵאשִׁים מְהַר בְּחִמְלָה סְהַרְרִית כִּילָד שֶׁנֶּרְדֵם בְּסֻלּוֹן

וּמְשַׁלְּכִים אוֹתוֹ מֵהַגָּג

זקנת אבי

זְקֵנַת אָבִי מְלַמֶּדֶת לוֹ אֶת יְנִיקוֹתוֹ הַבּוֹגֵדֶת. הוּא כְּבֵר יוֹדֵעַ לְהֵדֵם וּלְקַרְטֵעַ בְּלִי מְקַל וַיֵּשׁ עָלָיו צְהֵלָה רַבָּה בְּעוֹלָמוֹת הָעֵלְיוֹנִים וּמָהִי - מַחִי כְּפִים מִי יְבוֹא אֵלַי יָלֵד טוֹב מִי יְבוֹא מִי

עוֹד טָרַם הַסְּתַלְקוֹ אֲנִי מְלַמֵּד שְׁפָתַי לְהַגִּיד מוֹמוֹרֵי תְהֵלָיו: תַּעֲבִיר לִי אֶת הַזֹּאֲלֵץ סְדֵרֶת כְּבֵר הַמֵּס הַכְּנֶסֶה תְּבִיא לִי בִיטָה אֶת הַמוֹסָף, הַמְעַרֵּב. וְהַמְנַחֵה הַנְּכוֹנָה.

אֶפְר עוֹדוֹ הַלְּבַנְבֵן מְקַפֵּל כְּמַדִּים מְמַרְטִים הַמְכִּים בְּשָׁחִין כְּכִיסוֹת שְׁמִחוּרִים לְפָנַי שְׁתָּרוּר, נִמְזַג בְּהֵלֶת הָאוֹר מְאֻחָרָיו תְּצַלּוּם שְׁהַתְעִיף וְשֵׁב אֶל הַתְּשִׁילֵל.

שיר אחד - איש אחד

שיר בעמ' 6; מתוך: **אזוב טבח אהבה**; רחל פורמן אלבו; הוצ' ספרי עתון 77;

השירים של רחל פורמן אלבו מהלכים על סף המציאות כמהלכים על סף תהום. רוב השירים שבספר הם שירת אהבה עזה ויצרית, שריח מוות נודף ממנה. מבחתי כשיר אהבה אחד, ללכת בעקבותיו:

הַרְדָּמָה עֲמוּקָה בּוֹקֵעֵת
תַּקְרָת מְלֵט נּוֹפֵלֶת
סַרְקָטוֹר חוֹרֵשׁ חוֹלוֹת בְּחוֹף הַיָּם מְפִיל
עֲמוּד חֲשָׁמֶל
מֵתָח גְּבוּהָ
תַּרְתּוֹ חֲשׂוֹן
דָּם נִגְוֵעַ
חֹטֵב נְחֹשֶׁת
אוֹר פְּגוּעַ
וְאִישׁ אֶחָד עֵינָיו גְּחָלִים מְפִיחִים בְּאֵ
בְּיָמִים נְמֵלֵט בְּלִילוֹת
מוֹבִיל אוֹתִי בּוֹרְעַת כְּאֶשֶׁת לוֹט בְּמַלְחָ
סָדוֹם.

בחלק הראשון של השיר השורות הקצרות ניתכות על הקורא כמו מכה אחר מכה ואילו שתי השורות האחרונות הן ארוכות, מתנהלות לאט כמו השלמה הכניעה למצב.

שלוש השורות הראשונות פותחות בהברה זו. מעין טהיטה קיצבי כמו דפיקה ברלת שמוכר לי את החמישית של שבתובן והאות ת, שנתקעת בגרון, חוזרת בשיר פעמים רבות, בעיקר בחלק הראשון: חורש, חולות, חוף, חשמל, מתח, חרר, חשוך, חוט, נחושת, אחד, גחלים, מלת.

"תרדמה עמוקה בוקעת" היא בקריאה ראשונה כעין הורה של המציאות. שכן בדרך כלל הרודמת היא שבוקעת ומתעוררת מתרדמה עמוקה שנופלת עליה (ולא תרדמת מלט), אבל בקריאה שניה - מהי תרדמה עמוקה, הכי עמוקה, אם לא מוות. עומק מתקשר לנמוך, מצולה, יוון מצולה, בירא עמיקתא, שאול, שאול תחתיות. מוות בוקע ועולה ממעמקים אל החדר החשוך (מוות עלה בחלובינו).

כה עמוקה היתה התרדמה עד שרק רעש-אטון גדול גרם לה לבקוע והביא אותה אל סף המודעות המאיימת, אל "תקרת מלט נופלת". תקרה הוא המראה הראשון הנגלה לעיני השוכב על הגב. התקרה הזאת לא רק שאינה מגינה על הנמצאת בחדר החשוך אלא מאיימת לקבור אותה תחתיה.

נציגי עולם המציאות הם סרקטור ועמוד חשמל מתח גבוה. הם מסמלים את הכותיות, הם הסיבה להתפוררות - לנפילת התקרה - שמים(?) "סרקטור (כפד) חורש חולות (רכים) בחוף היס מפיל עמוד חשמלי". מלמת בני אור בבני חושך.

"מתח גבוה", מציאות שבה לא החשמל זורם כמתח גבוה אלא החיים;

מופלא

פרידריך דירנמט: **ההבטחה והתקלה**; עקד/גוונים; 1994

אין לי ספק שרבים המכירים את שמו ואת יצירתו של הסופר השווייצי הנודע מאכס פריש, יתקשו לזכור מי הוא פרידריך דירנמט. לאוהבי התיאטרון, אפשר תהיה המלאכה קלה יותר. שכן דירנמט, בן דורו הצעיר ממנו, של מאכס פריש, ידוע בעיקר כמחזאי, אשר המחזה המפורסם ביותר שלו (אם גם לא בהכרח הטוב ביותר) הוא, ללא ספק, "ביקור הגברת הזקנה". הפרווה של המחזאי והסופר המוכשר הזה פחות מוכרת. ועליכן יש לברך את הוצאת עקד והמרגמת רות בוגדי שנתנו לנו, קוראי העברית, הזדמנות נוספת לשוב ולהתוודע בשפתינו אל שתי יצירות הפרווה החכמות, המרתקות, הטובות כל-כך של פרידריך דירנמט - "ההבטחה" ו"התקלה".

הגובלה "ההבטחה" הוגדרה על-ידי סופרה כ"רקוויאם לרומן הבלשי"; "ההבטחה" היא בה בעת "בלש" ו"אנטי-בלש". כותב הסיפור הוא מחבר ספרי בלשים, הפוגש באקראי בכואו לשאת הרצאה על "אמנות הכתיבה של רומנים בלשיים", במפקח משטרה בדימוס, שנקלע גם הוא באקראי לאותה הרצאה (ושימו לב לאקראיות). מפאת תנאי מזג האוויר נשארים השניים ללון באותו מלון, מתוודעים, וחוזרים למחרת יחדיו לציריך. לאחר שתיקה ארוכה וביקור תמוה בתחנת דלק מוזנחת, פותח מפקח המשטרה במתקפה על סופרי הבלשים. טענתו העיקרית של המפקח היא כי סופרי הבלשים משלים את הציבור שבדרך ההיגיון ניתן "להתגבר על המציאות", ניתן לפתור את התעלומה. וכראיה לכוחם של המקריות והאבסורד לעצב את המציאות האמיתית, את "סיפור הבלש" המתיים, הוא מספר את סיפור ה"בלש" שלו. זהו סיפורו של מתאי מבכירי הבלשים של מפקח המשטרה, שמתבך בחקירת רצח ילדה קטנה (כיפה אדומה מהיער). למרות שמתאי פועל נגד כל היגיון, דבר שעולה לו במסרתו ובשפיותו, בסופו של דבר, לאחר שנים, הוא נמצא צודק. מתאי לא מצליח להוכיח את התיאוריה שלו, כלומר לגלות את הרוצח ולמנוע רציחות נוספות, רק משום שהמקריות (תאונת רכבים) מונעת זאת. כשמתגלה למפקח, שוב באקראי, פתרון תעלומת מותה של "כיפה אדומה" ושל עוד שתיים שקדמו לה - השלוש כבר מתות, הרוצח כבר מת, והחוקר הגאון, שנשבע לאמה של הילדה הנרצחת, שיגלה את הרוצח - כבר מעבד לכל גאולה, הוא שיכור כרוני, מוזנח וכמעט מטורף.

המציאות של סופרו הבלשים, אם כן, היא רק חלק קטן ביותר מהמציאות הכוללת. זו מורכבת בהרבה, תלויה במקרה, קרובה לאבסורד ולעיתים רבות בלתי מפוענחת. המחבר בונה



פרידריך דירנמט
ההבטחה והתקלה

כאן סיפור בלשי על כלליו ורצח, חקירה, השהייה דרמטית וכז' רק כדי להוכיח שאין כזה במציאות. זהו אי-כז' רומן בלשי, ובה בעת רקוויאם לרומן כזה. וקשה של להתפתות למחשבות על הקשר בין ספרות למציאות - ומתן על טיבה של המציאות עצמה. אכן, נושא לא רע למחשבה.

הסיפור "התקלה" מהמם בחוכמתו, בעוצמתו ובכשרונו הדרמטורגי של המחבר, זהו סיפורו של סוכן סקסטיל פשוט ומהוגן שנקלע באקראי, עקב תקלה במכוניתו, לערב מרתק עם חבורת משפטנים בדימוס. הללו, כדי להפיג את שממונם ולתת טעם לחייהם, משחקים מדי ערב במשחק סימולציה של בית משפט. שבו אורח מזדמן (אקראי!) מקבל עליו את תפקיד הנאשם. טקס המשפט מתנהל כאנטיטה לבתי המשפט. הוא נערך תוך כדי ארוחת ערב דשנה ועתירה ביינות נדירים, באווירה ידידותית ביותר, שבה התובע והנאשם קוראים זה לזה בשמותיהם הפרטיים ושבים ומתחבקים ככל שהולכת ומוכחת האשמה. המסקנה הבלתי נמנעת מאותה ארוחת ערב משפטית, משעשעת ומצמררת בה בעת - היא שאין אדם שהוא חף מפשע. המסקנה הנוספת העולה מבין שורותיו של הסיפור היא - שבתי המשפט כפי שהם, אולי אינם המקום האידיאלי לעשיית צדק, אם בכלל קיים משהו כזה. הקשר בין בתי המשפט לצדק, כמוהו כקשר בין הסיפורים הבלשיים למציאות, "הגורל ירד מן הבמה, עליה מתנהלת ההצגה, כדי לארוב מאחורי הקלעים, מחוץ לדרמטורגיה התקפה, בקדמת הבמה - הופך הכול - המחלות המשבריים - לתאונה" (עמ' 118). רק מחוץ לקדמת הבמה, הרחק מסיפורי הבלשים ומבתי המשפט, בשולי הדברים "עוד עשויים לצמוח כמה סיפורים אפשריים, כאשר מתוך פרצוף יומימי מביטה האנושות. מול ביש מתרחב ללא כוונה לכליל, משפט צדק מתגלים לעין, אולי גם החסד, שנתפס באקראי משתקף במנוקול של שיכור" (עמ' 118).

ועכשיו רוצו לקרוא ותזכרו את קפקא, ואת האחים גרים, ואת "הטרילוגיה הניו-יורקית" של פול אוסטר, ורבים אחרים. הללו יעשירו את קריאתכם כפי שללא ספק, לפחות חלקם הפוגמו והעשירו את כתיבתו הכשרונית ורבת העוצמה של דירנמט.

רות לאופר

ציפור קטועה

היכל בנייה מאוחרת: רות אלפרן בן־דוד; הוצ' ספרי עתון 77; 56 עמ'

נוכחותו של הקץ - מוחשית, חיונית ובלתי מרפה, היא השאור שבעיסה המתסיס את שירתה של רות אלפרן בן־דוד ומעצים את אינטנסיביות הווייתה הנפשית ומבעיה.

המדובר בעיצוב פואטי חושפני ומצנע כאחד של שני מקורות הנביעה העיקריים בכתיבתה: עמדה אישית קונקרטית מול פני אימו של חולי הגוף, שהוא כל כך "קטן", כלשונה, ולצידה יניקה ממושכת מחוויית הפרידה ומתודעת אינודן־אובדן של דמויות קרובות, ובמרכזן דמות האם; אלה הם דיוקני אוהבים "דהויים וסדוקים", אשר עשויים היו להיות למקור חוס ותמיכה, אלמלי קיפדה אותם לתמיד מלחמת העולם השנייה (עיין עמ' 12, 14, 15). כך מעוצב "היכל המגילות הגנוזות" הכרוי בתוכה בנימויים גיורגיים צוננים ומתכתיים מנוף מיטת החולי ובית החולים מזה (עמ' 7, 45, למשל), והוא ניוון גם מרישומי מבנים בנופי איים רחוקים ובעיקר מן המראות והמקומות הקונקרטיים הקרובים מזה. (עיין בעיקר עמ' 5, 6, 45, 48, 53).

שיריה בנויים ברובם על המתח שבין הכריחה הבלתי אפשרית אל חיקה המיטיב של "השקֶהָה" (עמ' 8) לבין הרצון והכורח הפנימי לשחזר את המראות מ"שם", שהוא אנונימי ועם זאת מוחשי ומוגדר (עמ' 9) המבצע בהתמדה בתוככי האני השר.

מכאן ההיצמדות האובססיבית אל זכרי הנגיעות, הקולות וריחות הגוף, העולים באוב הדמיון ללא הרף, חורים ומפיעים בבחירות בחלומות ובהיות, תוך היסטטשות הגבול בין זכרונות ממשיים לבין משאלות לב, שמבקשות להתמלא במאור באמצעות המבע השירי; מבע זה מתפקד כ"הֶרְפָּהּ מחדש שוב ושוב", כניסיון לממש את מה שלא התרחש, אלא עשוי היה לקרות אילמלי... (עיין עמ' 9-11).

אלה שלא יכלו לעבור ממדינה למדינה הם אורח קבע ליליים בכיתה ובמיטתה, ש"מחשבותיהם האחרונות" חיות בתוכה, והם בבחינת "יִרְחִים חוורים", אשר הכותבת דנה את עצמה להסתובב עימם במסלוליהם עד כלות. הצער והחרטה שבתוך ההיזכרות המתמדת הם, בעיקר, על החמצתה הבלתי הפיכה של היכולת "לגלות אהבה" ו"לבקש סליחה", משמע להביע ולהחזיר רגשות.

רגעים ומפגשים אקראיים הופכים, אפוא, למקורות של אסוסיאציות, שכופות ליבה אל הא"ז וה"שם". הן מכתרות ומנחיתות את זו הלכודה בצבתן "מנוף מבועות הסכון העכור" שגוועו על חלקת הרצפה" (עמ' 22), בשיר הממחיש כיצד ניתן להימנע



בכתיבה אותנטית משימוש כנלי בסמלים שהפכו, לכאורה, לשחוקים. אחת משלוחותיה של תחושת האין וקרבת הקץ, ועימה ההמתנה ל"עוד אֶרְפָּהּ" עד שיבשיל "איוה פרי" של אהבה ושנאה הוא הקשר הנפתל עם הגבר. זהו קשר, שמלאותו ומיצויו מופרים ומופרים כאחת על ידי הצלע השלישית הנוכחת וחוסמת ביניהם, זו של איום המוות עכשיו וכאן ושל תחושת התלות והאובדן הכרוכים בעבר גם יחד (עיין עמ' 27, 32, 36). עם כל היות נושא זה מובלע ומרומז בעיצובו הוא מצוי בעקיפין גם בשירים שעוסקים בנושאים אחרים.

ההתבטאות בכתיבה נתפסת כסוג של הבשה "בחלון מסוכן", וכניסיון "לסדר מחשבה" (עמ' 40), בדומה מאוד לעיסוק בציור, שב"עורקי הנגיר" שלו "זורמות דמויות... שמנסות להשאר עוד רגע בעיניים", טרם "יפגש צבע מים" (עיין עמ' 40, 47).

זוהי מעין התבוננות פנימה בעניו של "שופט מחמיר" הכופה על המתבוננת את הכריחה הסרגית בין "שבירת המראה" לבין "עצימת העיניים" (עמ' 19, 26).

הצעקה הכלואה, זו שאינה בוקעת אלא "מתרפקת בצינוק הגרון, כמו ציפור קטועה", היא, כמסתבר, האיומה שבצעקות, דווקא משום שאינה יכולה "לא לומר ולא לארר", כאותן צלמוות נשים עתיקות, "חסרות רגלים אלו לדבר" שבשיר אחר (עיין עמ' 24, 25, 37).

מינוריות הנימה, חסכוניות המלים, צניעות המבע ומיניאטוריות התמונות השיריות המעודנות, הן אפוא, המעניקות לשירים שלפנינו את אמינותם ואת כוחם לרגש, בדרך המזכירה לא אחת את מאפייני כתיבתה של המשוררת רחל, אם כי לרוב במהדרה עכשווית: אסוציאטיבית, קטועה ולפרקים דיסוננטית ואידונית.

בשבעת השירים המסיימים את הקובץ מובעת בצורה המפורטת ועם זאת הגבישת והישירה ביותר, השוורה בנימים של הומר עצמי, אינטנסיביות חיות וממשותו של חזיון הפרידה וההסתלקות מן העולם. זאת מתוך "כמעט מוכנות" מזווית ראייתו של הסובייקט, המתבונן בו בזמן דברים מבחוץ, כמתאר דברים שקורים לאחר,

לאובייקט.

בשירים אלה במיוחד, בדומה לשירים שכבר הוזכרו, נחבאים החומרים מתוך זיקה נפשית ופזיית עמוקה, הדוקה וכנה אל הטבע המידי: כרמל, שמים, ים, צמחיה, והביהשדה, ההרים, ערבי וחמור - כל אלה בלולים בפירוור ההיזכרות, ב"צימוקים ושקרים" מרסיסי הילדות הרחוקה, האוכדת.

דומה, כי הקובץ כולו זורם ומתנזק אל שאו בשיר הסיום "מחר", אשר כדרכה של כל שירה נטולת יומרות במיטבה ובקיקותה הוא חודר־לב ומפעים, בלי שיצטרך לפירושים נוספים:

"היין במרתף יהיה מחר ישן יותר / שיר שכתבתי אתמול יהיה מחר צלול יותר / אתם תהיו רחוקים עוד יותר / ואני אהובה" (עמ' 55)

לאה גלזמן

יום השנה לסלט

מאצ'י טאווראה: יום השנה לסלט; הוצאת ספרית פועלים; 1994

"יום השנה לסלט" הוא ספר שירי סנקה יפניים של המשוררת מאצ'י טאווראה. הספר יצא ביפן ב־1987, והפך מיד לספר השירה הנמכר ביותר בכל הומנים. תוך חצי־שנה נמכרו שניים וחצי מיליון עותקים. מלבד הצלחתו הספרותית והמסחרית המדהימה, עורר הספר גם תנועה חברתית־ספרותית שכונתה "תופעת הסלט".

עם קריאת השירים נראה לי כי עצם העובדה שהם נכתבו כולם בצורת הסנקה המסורתית, ואילו שפתם, נושאים ותמוניותם מודרניים בתכלית היותה גורם רב השפעה על הקורא היפני. השילוב הזה של העתיק המסורתי עם החדש המודרני, הוא כשלעצמו יוצר זעזוע רגשי מסוים, משל היה מישו משתמש בתבניות של שירי שיר־השירים או תהילים ליצירת שיר מודרני בעברית; ואף יותר מכך, מאחר שהשירה העברית הקדומה, אף־כי יש לה הרתמוסים והמבנים שלה, היא הרבה יותר חופשית מהסנקה היפנית. המתרגם, יעקב רוז, אכן מציין ב"סוף דבר" כי "הצלחתה של טאווראה היא לא רק ביכולתה לשלב בשירת הסנקה לשון עכשווית - קטעי שיחה, סלנג, מלים זרות, אלא היא גם משתמשת בחירות גמורה באוצר מלים, ביסויים וסנטיקות ארכאיים בצד העכשוויים, דבר שעושה את השירים, לקוראי יפנית כמוכן, למסע מרתק בין התקופות השלוניות והפואטיות של השפה היפנית... יש כאן משחק מרחק

במסורות לשוניות המשתרעות על פני 1300 שנה".

הסנקה התחילה להתחבר ביפן, כנראה, במאה השמינית לספירה. לדברי יואל הופמן בספרו "אומרי שיר על סף המוות", קובץ השירה הראשון בהיסטוריה של יפן, "המניושו", נערך בסוף המאה השמינית והכיל למעלה מ־4000 שירים. היתה זו שירה פשוטה, שירה ורבת עוצמה. נושאה - יפי הטבע, אהבה ופרידה, יין ומשחה, קינה וצער על החלוף - לא השתנו במהלך הדורות. השירים היו חלקם קצרים וחלקם בלתי מוגבלים באורכם. לימים, פינה הסגנון הישיר והגברי, של השירה הקדומה הוו, את מקומו לסגנון שירת החצר, שבה ההשכלה, השניות ומשחקי הלשון מאפילים על רחשי הלב. השיר הארוך נעלם ואת מקומו תפסה הסנקה ("שיר קצר"), שהיתה לצורה המקובלת של השיר היפני, עד שבמאה ה־16 הופיעה צורת שיר קצרה עוד יותר - ההייקו. את רוב שירי הסנקה חיברו אצילי החצר ואף הקיסרים עצמם, וכן כוהנים ונזירים בודהיסטים. השירה הייתה לאחד העיסוקים המרכזיים של גברים ונשים בני מעמד האצולה, ונערכו אף תחרויות שירה בחצר הקיסר. הכללת שיריו של אציל בקובץ שירה קיסרי נחשבה להישג חברתי עצום. נוסף לקובצי שירה שנערכו בחסות הקיסר, הופיעו גם קבצים המיוחדים לשירתם של משוררים יחידים.

עד להתפתחות ההייקו במאה ה־16 נאמרה השירה היפנית רובה ככולה בצורת הסנקה. שיר הסנקה הוא שיר בן 5 שורות המונות בן־הכול 31 הברות, במבנה של 5=7=5=7=5=7=5 משתי תמונות שיר: האחת במסגרת של 5=7=5 הברות, היא תמונת טבע, והאחרת במסגרת של 7=7 הברות, היא מעין השתקפות תמונת טבע זו בהגות המשורר או ברגשותיו. הסנקה המשיכה להתקיים כצורת שיר מקובלת גם לאחר תופעת ההייקו, ומוסיפה להתחבר ביפן עד עצם ימינו אלה.¹

הסנקה היא, אם כן, צורת שיר שהצלחה לעבור את מחסום הזמן ולהגיע עד ימינו אלה, ויש אכן הרבה מן המרתק בהנגדות השונות שבין הישן והחדש בטנקה הנוצרת בסוף המאה־העשרים.

אולם כל הממד הזה אינו עומד לרשות הקורא הישראלי, שאינו אמון על השיר היפני המסורתי. בשבילו השיר צריך "להוכיח את עצמו" בכך שהוא עובר את מחסום התרבויות, ומדבר אל ועל האנושי המשותף לאדם באשר הוא.

למרבה התמיהה, לא מעטים מהשירים היפניים, שנכתבו למן המאה ה־16 ואילך (ואף קודם), אכן מצליחים להגיע באופן כזה אל הקורא המערבי בן זמננו. הרבה משייחיהם של בשו, איסה, אוניטורה, צ'יו, בוסון, שיקי ואחרים, הם נפלאים ביופיים ובעומק שהם נוגעים בנו, גם בתרגום.



לצערי, לא הצלחתי למצוא איכות שירית כזאת ברוב שירי הסנקה המודרניים של מאצ'י טאוורה. שיר קצר ושקול-שורות מציב מטלה קשה לפני המשורר: להעצים את הרגע החז'פעמי, לרומם את הבנליציה של רגעי החיים לאיזה גובה נוסף; לחשוף בה עומק שלא שיערנו, להגיע אל הכללי מבעד לפרטי הקונקרטי - וכל זאת בלי הפיתוח והרבי-גוניות המתאפשרים על-ידי השיר הארוך והחופשי יותר. מה שהוא בהחלט אפשרי, ושורה ארוכה מאוד של משוררים יפנים ולא יפנים מעידה על כך. ב"יום השנה לסלט" זה קורה מעט מדי להרגשתי.

הרגע השירי נשאר בבלי ברבים מהשירים:

נבוכה מעט במסדרון / מחליפה ברכות עם תלמידים // יום ראשון ללימודים" (עמ' 101). יש רצון לשאול (וכמו אחרי הרבה שירים אחרים): או מהז מה עושה תיאורי-שיר חדי-מדי זה לשיר? כל מה שיש למחברת לומר - נאמר, בלי להשאיר כל מקום לאיזה משתמע נוסף. וזה, אגב, בניגוד גמור לפואטיקה של השיר היפני הקצר המוגדר "נקודת-מוצא או התחלה בלבד לזרם של מחשבות ורגשות" (ה.ג. הנדרסון). ומהו כל מה שיש לה לומר בשיר זה? - שהיא כמורה מרגישה קצת מבוכה במפגש עם התלמידים ביום הראשון ללימודים... כמו שהגששים אומרים, "זה רדיוזו".

או: "מלה אחת / ללא אהבה / חודרת יותר // מעשרות מלות אהבה" (עמ' 24). אולי כן ואולי לא. אבל מה עושה חיווי-שיר וחד-משמעני זה לשיר, ולא למשל לשורה במכתב?

או: "שבעה ימים / מאז עובתי / את יפן // תוהה מה קורה / בליגה הלאומית" (עמ' 71) או: "רות בפסנת / צ'אן לי / מתבוננת למטה // פסיפס אין-סופי של שדות" (עמ' 73). או: "מנחש עתידות / ברחוב / מנמך קולו ולוחש לי / אני רואה חתונה באופק" (עמ' 113).

מה שמאפיין עשרות רבות של שירים מסוג זה הוא:

א חשיפה ישירה ומלאה של כל מה שיש למשוררת לומר, לרוב באמצעות תיאור שיר או חיווי ישר. וזה, כאמור, בניגוד לפואטיקה היפנית.

בשו, גדול משוררי ההייקו, נהג לומר שהייקו החושף 70-80 אחוזים מצמצו הוא טוב. אך זה החושף רק 50-60 אחוזים, אין אנו עייפים ממנו לעולם. ההייקו אמור להיות רווי משמעויות לאין סוף.²

שיר מודרני יכול לפעמים לעמוד כשיר גם כשהוא אומר אמירה חשופה וחד-משמעית אחת. אבל זו חייבת להיות אמירה ייחודית הנאמרת בצורה מיוחדת. כאן קורה ההיפך.

ב) רבים מהשירים נמנעים כליל משימוש בדימוי או במטפורה לפיכך, שכשפוגשים מטפורה בשיר של טאוורה (בעיקר בחלק הראשון של הספר), הדבר מושך תשומת-לב מיידית. למשל בשיר: "מסתכלת / מרחוק / בגשר צ'ינסאנג // רואה רכבת ירוקה / גורת את הרוח" (עמ' 78). המטפורה המקורית מעניקה כוח ומרככות לטקסט ועושה אותו לשיר. ייתכנו כמוכן שירים מעולים שאינם נזקקים לדימויים ולמטפורות, אבל אז, אולי, יש חשיבות יתר לתמונה או ההיגד הסמליים.

ג) פעמים רבות אין ההיגד הבנלי מצליח לחרוג ממסגרתו ולברוא משמעויות סמליות, והוא נשאר במסגרת הטריטוריה.

ד) חלקה הראשון של הסנקה המסורתית כפי שראינו היה תמיד תמונת טבע, טאוורה, אולי עקב הביוגרפיה העירונית שלה, ויתרה במידה רבה על תמונת הטבע המסורתית בשירי הסנקה שלה, ובכך שללה מהם את אחד האמצעים האוניברסליים ביותר בשירה בכלל, ובשירה היפנית בפרט, להביע אמת מורכבת ורב-משמעית, ואף לברוא יופי.

עם זאת, ועל-פי הטעם המערבי ארץ-ישראלי שלי, מיעוט של שירה אכן עובר את מחיצת התרבויות ומגיע כשירה איכותית גם אליי.

"בוקר / הנרקיסים / ניצבים דום // למשהו / נסתר מעיני" (עמ' 114) כאן נשמר דווקא המבנה המסורתי של הסנקה, החלק הפותח הוא תמונת טבע. אך לא תיאור טבע סתמי, נטורליסטי, אלא ראייה מיוחדת מטפורית: "הנרקיסים ניצבים דום" - זהו תיאור טבע המתרחש בשדה סמנטי אנושי ולא צמחי או לא צמחי בלבד. ההמשך אינו מפענח את התמונה, כפי שטאוורה נוהגת פעמים רבות, אלא משאיר אותה גלויה למחצה וסודית למחצה, ופותח בנו בדיוק אותו זרם מחשבות ורגשות שאמור לפתוח השיר היפני.

או השיר: "יום חמישי / אחרי-הצהריים / מחייגת // רק כדי לעורר / צליל בחדרך" (עמ' 53) שיר שיוצא מיום ושעה קונקרטיים, מתאר פעילות קונקרטיה, ומסתיים באמירה עקיפה מאוד של איזה כאב העדרות כבד מנשוא. האיש אינו נוכר. העדרותו אינה מתוארת. וגם לא האהבה אליו. כל מה שנאמר הוא שצליל הטלפון שלה יהיה הצליל היחיד בחדרו. הצליל הזה, שאינו קול אנושי אלא של מכשיר בלבד, ושאין

לו כל תשובה מן העבר השני, הוא בז'מנית מגרש את הריקות והנעדרות וגם מעצים אותן. וכן הלאה; אין לזה פירוש חד-משמעני קצר וסופי, כפי שלא ייתכן שיהיה לשיר טוב. זהו מכל מקום שימוש בתמונה סמלית במיטבה, בניגוד לדוגמאות שראינו לעיל. וכך גם בשיר:

"מתבוננת / במעונה / של יאנג גואי פי // רוצה שיהיה לי גבר / שיכרה למעני אגם" (עמ' 72) מבלי שהדבר נאמר במפורש בשיר, אנו מבינים כי ליאנג גואי פי היה גבר שכרה למענה אגם. וכל התמונה הזו זוכה לאותה הרמה סמלית שעושה את השיר, באמצעות השימוש המטפורי במעשה הגדול של כריית האגם כאקט של אהבה, ותמונת האגם עצמו, שדווקא מפני שאינה מתארת את האגם בפרטות, מהדהדים מתוכה הדהודים רבים ושונים: העומק שלו, קרקעיתו, המים, פני המים, יופיו, החי שבו, דממתו, סערותו, ההרים סביבו, צבעו המתחלפים, וכן הלאה, כמעט עד בלי קץ.

יפה הוא גם מחזור השירים לאבא "עניבת בוקר" (עמ' 43-46), שיש בו עומק רגשי ודימויים ייחודיים הנעדרים, כאמור, בלא מעט מן השירים. יפים גם רבים משירי השערים "יום השנה לסלט" ו"אני החצויה סימטרית", שעוצמתם הרגשית והדימוית עולה על שירי השערים האחרים, ויש בהם שילוב של רגש עמוק והומור, בתמונות מודרניסטיות הלוקחות בעיקר מחי

היום-יום העירוני. ייתכן שיר עורך קפדן, שהיתה משמיטה חלק מן השירים, היתה מעניקה לספר כולו אותה איכות גבוהה המצויה בשיריו במיטבם. על טיב התרגום לא אוכל להעיד בשל אי הכרת המקור היפני. בכל אופן, כמי שתרגמה ספר שירי הייקו יפניים מאנגלית, התרשמתי מאוד מהעובדה שיעקב רו תרגם את השירים משפת המקור, ושהעברית זורמת בהם בסבעיות - אינה נמלצת ואינה מאולצת. ואסיים בשלושה מהשירים היותר יפים שבספר:

למי מחכה? / למה? / אני מחכה // המלה "מחכה" / פועל עומד כל-כך. (עמ' 123)

ביום בו / עובתי את הבית / אבא ממלמל // לא "את הולכת?" / אלא, "לא תהיי כאן עוד?" // (עמ' 138)

רוח של תחילת חורף / נושבת / על נהר סומייה // העשבים על הגדה / נדרכים. (עמ' 176)

יהודית כפרי

1. יואל הופמן, "אומרי שיר על סף המוות" עמ' 108

2. יואל הופמן "לאן נעלמו הקולות" עמ' 27

תמי כץ לוריא

העבדות לגוף, לזמן
הופכת את המלים למותרות
את ההתבוננות למשא התרצות
הכל עובר
מותר את מנת הגעגועים עגונה.

באָרְבֶּע בְּבֶקֶר פְּנֵי אִמָּא שְׁלִי
קוֹרְעִים בְּעוֹר הַתֶּף הַפְּנִימִי
שֶׁל הַחֲלוּמוֹת,
מְקִיצִים אוֹתִי לְמַלְחָמוֹת,
גַּם עֶכְשָׁו
עֶשְׂרִים וְחָשֶׁע שָׁנָה מֵחוּץ לְרַחֵם,
מְנַסָּה לְבַעֵט,
מְשַׁהוֹ רִיבִי
מְכַבֵּיד עַל הַעֲפֵעֲפִים

החלומות משתחררים לתוך ההכרה
ש'ישנה בהילות בזמן,
בחקירות התשוקה שלי אליך,
בהתמטעות.

אבדה החוזרת לבעליה

תפסיר ישעיה לרב ישעיה; (פתאב אלאסתצלאלח) ליקט ליבן ותרגם: יהודה רצהבי; מכון משנת הרמב"ם; ע' שעי"ט

במאות האחרונות נודע רב סעדיה גאון בעיקר בקרב יהודי תימן. תרגומו לתורה מלווה כל חומש תימני ותרגום אונקלוס. ראוי לציין ש"תפסיר" מקביל למלה העברית פשר. התרגום של רס"ג לתורה היה לחם-חוקו של יהודי שבוע שבוע, והוא מצוי באלפי חומשים ובכתבי-יד הפזורים בכל רחבי העולם. בין מחקריו הרבים בספרות ימי הביניים, הקדיש פרופ' רצהבי לפירוש רס"ג לישעיה כ"ט שנה תוך בדיקת אלפי קטעים מן הגניזה בקהיר, נוסחים בספריות בודליאנה וקמברידג' שבאוכספורד ובמוזיאון הבריטי, פענתם והתקינם לרפוס. אמנם מקצת שבמקצת מן הקטעים נתגלו גם על-ידי חוקרים אחרים, ובראש וראשונה יש להזכיר את פרופ' משה צוקר המנות ששחזר את הקטעים המתייחסים לספר בראשית.

כאמור, בספר זה על תרגומו הערבי, לוקטו 23 פרקים מספר ישעיה, מהם שלמים ומהם מקוטעים ששרדו. רס"ג הוא הפרשן הראשון לאחר תרגומי המקרא (אונקלוס, יונתן ועוד) שניגש לפרש את המקרא פירוש לשוני, דקדוקי וענייני, ובתורה - אף הלכתי. (ידועה מלחמתו העוה בקראים). כאשר לכחינה הלשונית הוא מציע משמעותות שאינן מצויות בפירושים המסורתיים, חוץ ממדקדקי ימי הביניים מפרשיו, שמתייחסים אליו לדבריו, בין שחולקים עליו ובין שמקבלים את דעתו. מה שמנתה את רס"ג הוא הפירוש הרציני על תוך העדפת המסורת היהודית על ההיגיון. למשל: "וספרתם לכם ממחרת השבת" (ויקרא כ"ג טו) - הקראים מפרשים: שבת שלאחר יום טוב ראשון של פסח; ואילו רס"ג, בהתאם למסורת, מפרש יום טוב - גם הוא יום של שבתון. כאשר למקורות וחדשנות - יקצר המצע מהשטרע, אך אביא כמה דוגמאות בולטות. מן הפירושים הנועזים הוא פירוש פרק ג"ז, פסוקים ג"ח-רס"ג מחלק אותו לשניים. בחלק ראשון ג"ד מדובר על הנות בכללה, על "זרע נאמף" וכר; ואילו בפסוקים ה"ח' טוען רס"ג שהגביא התכוון למשכב זכור. (אחד הפרשנים בדורו טען נחרצות שלא ייתכן כי אנשים כאלה ימצאו בקרב היהודים...)

להלן דברי רס"ג: וכשהם מוציאים סיפת זרע שלא כדרכה, עשאם כאילו הם הורגי נפשות. כאמרו "שוחטי הילדים בנחלים" (ה). נחלים וסלעים הם איברים שבארם. איבר שהוא חלול ועמוק הומשל לנחלים, ואיבר המתקשה הומשל בסלעים... ואחר

הדלת והמוזוה שמת זכרוןך"ח'... ואין לנו באדם דלת ומוזוה אלא בשני מקומות: פיו ותחתונותיו... אשר לפה אדם על בעלי חיים "דלתי פניו מי פתח" (איוב מ"א ו'), ועל תחתונות שלו אמר "כי לא סגר דלתי בסני"ג'"; ואחר שפינה האיבר דלת כינה את העורף מוזהו, ואמר כי כאן שמת זכרוןך"ח'), וברור שהוא שם את האמה... כאמרו "כי מאתי גלית ותעלי" (ח) והודיעו שמי שיעשה זאת מהם כבר נתרחק מאלהיו... ובאשר לפרק ג"ג שמקובל לייחסו לעבד ה' - טוען רס"ג שהכוונה לנביא ירמיהו, שכן גורלו המר של הנביא והתנכרותם של בני משפחתו ועמו מעידים על זהותו של הנביא, וגם הדימויים מאששים הנחה זו. ובאשר לפסוק "אכן חליינו נשא ומכאובינו סבלם" (ירמיהו ד'), מבסס רס"ג דעתו על הנאמר בתהלים צ"ד י"ב: "אשרי הגבר תיסרנו יה" "כי האל לא גלגל עליו יסורים אלא כדי שיהיה ראוי לגמול ויהיה נשוא-פנים: אם יתפלל עלינו לפניו - יעתר לו ויכופרו לנו עוונותינו ורעותינו".

האינטואיציה הגאונית של רס"ג באה לביטוי גם בפרושו לשורשים עתיקים, והתגליות הארכיאולוגיות בדורנו אישרו זאת. למשל, ישעיה, ט: "התמהמהו ותמהו השתעשעו ושעו". וכך כותב רס"ג: גורת השתעשעו מלשון "אל תשתע" (ישעיה מ"א י') ותרגמתי ארתבאך, שעניינו מבוכה בערבית, ולא הטיתי אותו לא מן השעשועים ולא מקורת-הרוח. ובכך כיוון רס"ג לממצאים שבלשון האוגרית.

גם הפסוקים המעורפלים במדת-מה שבפרק כא, יג' יטו מתחורים יותר בפירושו של רס"ג. הוא טוען "שאחת מן הרעות שהרעו מקצת מן הערבים לאבותינו כאשר נסו מפני נבוכדנצר... יצאו מן העם 80,000 איש ושמו פניהם אל בני ישמעאל. וכשראו אותם מרחוק נתייעצו להמיתם בצמא, כי אותו זמן היה עונת החום: הגישו להם מזון אך בלא מים ומתו כל העם כולם ולא נותר מהם איש".

בשיטתו של רס"ג מתפרשת יריעה רחבה בצד הפירוש הפשוט. הוא מעלה כל מיני פירושים אפשריים, וזוהי מדה של ענווה וגדלות. ובצד הפירוש הפסוק הוא מציע גם פירושים אלגוריים. הוא נוהג לעתים להשתמש במלה "תאָויל", השאול ממפרשי הקוראן (מצוי הרבה כפרשת יוסף היא הפרשה ה"יב) ועניינו: פירוש המפקיע את המלים ממשמעותן הרווחת, ואשר מגיעים אליו רק לאחר חקירה ועיון עצמי; והיפוכו של דבר הוא התפסיר, שהוא פירוש מלולי הצמוד למסורת. למשל, ישעיה כו כ"א: "לך עמי בוא בחדריך... תָּבִי כמעט רגע עד יעבור זעם". לדעתו מדובר כאן (בשיטת התאוויל) על חורה בתשובה. וכך אומר רס"ג: "אבל חדר שצווה האל להכנס לתוכו, אין הוא בית ולא מעון, אלא הוא התשובה המצילה את האדם מעונש האלוהים. ויש לתשובה ארבעה תנאים: להסתלק מן החטאים, החרטה

על מהשעשה... שיקבל על עצמו לעזוב את ההמכרות לחלוטין... ולבסוף הווידוי ובקשת מחילה על העוונות". הפרשנות המסורתית שקדמה לרס"ג משתקפת בפירושו של רס"ג כל עוד היא תואמת את שיטתו, ומוכן שגם בשיטתו המקורית הוא כפוף למסורת היהודית, להוציא דברים משעשעים מעין גימטריות, נוטריקונים וכו' המצויים במדרש ובתלמוד. אברהם אבן עזרא כבר הגדיר אותו כ"ראש המדברים", ואמנם בכל הענפים שספק

רס"ג הוא ראש המדברים לא רק בדורו אלא בכל הדורות. אלא שאריכותם של הפירושים ולשונו הערבית היו בעוכריו, ואין פירושו רווחים עוד כבעבר. יש לקוות אפוא שעמלם וחריצותם של חוקרים מסוגם של פרופ' משה צוקר המנוח ויבליא פרופ' יהודה רצהבי לא יהיה לשוא, והגיעה השעה שרס"ג יתפוס את מקומו הראוי לו בתרבות ישראל. ■

שמואל רגולנט

ברכה רוזנפלד

קורמורנים שחורים

אני לא שִׁעְרַתִּי אֶת עֵמְקוֹ שֶׁל הָאֵגֶם וְאֵתָהּ לֹא שִׁעְרַתִּי לְצִלְלֵת הָאֲבָן

אוֹלֵי הַקּוֹרְמוֹרְנִים הַשְּׁחוּרִים

זְקִיּוֹת מְלִים נוֹרָקוּ. כְּמוֹ זְיָקִים רוֹשְׁפִים חוֹטְאִים לְאֵמַת תָּם לְשִׁקָּר

וְלֹא שִׁעְרַתִּי אֶת עֵמְקוֹ שֶׁל הָאֵגֶם שֶׁנִּפְעַר בִּינֵינוּ

אֲנַחְנוּ מְבִיטִים בּוֹ כְּמוֹ בְּרָאִי וְצִלֵי הַקּוֹרְמוֹרְנִים הַשְּׁחוּרִים מְעֻזִּים פְּנֵינוּ.

שָׁם

בְּעוֹרוֹן הָאֶפֶק הַמִּתְשֵׁב בְּגִבְהַת הַשְּׂקִיעָה כְּעֵמֶק הַשָּׁמַיִם הַטְּבוּעִים בַּיָּם מְצִטְלָלִים חַיִּי לְהַתְנַקֵּז בִּפְיֵי הַמַּפְשֵׁט וְהַעֲבִיר - עֲדֶשֶׁת עֵין כְּמִרְאָה מְעֻזִּימָה אֶת תְּדוּדוֹ שֶׁל זְכָרוֹן אֶלֶם בְּמַתִּיקוֹת הַפְּרִי חֲרִיפוֹתָהּ שֶׁל שְׂכַחַת פְּתָאֵם מְדַאֲגוֹת יוֹמָיוֹם לְצִמְצִים אֶת הַכָּאֵב בְּקִצּוֹת הַעֲצָבִים הַמְגוֹרְרִים הַנִּשְׁבְּרִים לְגֶשֶׁם דְּקִמְרִיר שֶׁל סִימְנִים קִטְנִים עַל הַנְּהַיר.

ברציף הציפורים הנודדות

רְחוֹקָה מִפְּיֵים זְרָה לְחַמְלָה עוֹמֶדֶת בְּרִצְיָף הַצְּפוּרִים הַנּוֹדְדוֹת נִשְׁעֶנֶת עַל קוֹרַת רֵחוֹת מַתְּבוֹנֶנֶת מִמְּרַחֵק אֵיךְ אֵתָהּ הוֹלֵךְ וְנִקֵּ גִשָׁב לְתוֹךְ הַשְּׂכַחָה - וְאֵתָת מְתוֹכִי אֵתָהּ.

מתוך "נערה של אש, נערה של מים" העומר לראות אור בהוצאת ספרית פועלים

ועדיין משיח לא בא

עמירה ערן

"עלו עשבים בלחיד, ועדיין משיח לא בא"



שאותן החיים באין לו לאדם אתר חיי העולם הזה, שאנו קיימים בו בגוף ובנפש, וזהו הנמצא לכל אדם בראשונה" (משנה תורה, ספר המדע, הלכות תשובה, פרק שמיני, ח).

לפי זה אין העולם הבא, אותו עולם שאדם מגיע אליו אתר כליון הגוף, אלא הוא העולם שאדם בא אליו לאחר מאמץ רוחני שהוא גוזר על עצמו. העולם הזה קרוי כן, כי זו היא המציאות הספונטנית אליה נולד אדם. סיפוק צרכי הגוף מאפשר לו להתקיים קיום פיזיולוגי, שבו עצמו אין רבותא. והרי כל תינוק וכל ילד, כמו גם כל החי מוכשר לכך מלידתו. ואילו העולם הבא קרוי כן, כי יש לבוא אליו. לבוא, במובן של להתגבר ולהתאזר למאמץ יום, שאיננו שרוי לאדם כנתון, כמו העולם הזה, ולשעבד לאט לאט את הקיום הגופני למטרות רוחניות. זהו ההבדל בין פשר הקיום לבין קיום סתם. ההתנשאות מעל החומריות, לקראת משמעות שבה יבוא לביטוי מלאו של האדם, ולא רק ההיבט הגופני שלו, היא ימות המשיח" במובן האינדיווידואלי של המלה. על ציר זה מתקדם אדם מחייתיות אל אנושיות, כשממד הזמן, או גילוי פני ההיסטוריה, הם המחשה חד-פעמית ומתמשכת לכושרה של המדה הטובה לגבור על הרעה, או לכושרו של השכל להדריך את היצר. על ציר זה משמשים הגילויים החומריים של המציאות: מידת החרות הפוליטית בהתממשותה בחיים בפועל, פני החברה והתרבות על חוקיהם האורחיים ועל צויהם המוסריים, רק כמין מתג ורסן, "המונע את הבהמות מן ההשתלחות". זהו גדר חיצוני בלבד, שטובתו "הוא דבר מבחון", היינו: מה שאין לו זיקה מהותית למציאות הקובעת את האדם כאדם. ההישג הנשאף והמהותי הוא מימוש האנושיות, וזוהי התכלית האמיתית: "אבל יהיה המונע מאתו ומעצמו, רצוני לומר צורתו האנושית כשתהיה שלמה - היא תמנענו מאותם דברים שמונעים ממנו את השלמות".

הרמב"ם כהוגה דעות וכאיש הלכה פעל לפיזורן של אילוזיות משיחיות. הוא ראה נכוחה את הסכנה שבהפיכת האמצעים

העל-זמן: בתור התפתחות ושכלול ההיבט הרוחני, עד למיצוי האנושיות שבכל אדם. למישור הראשון נענה אדם כחלק מרכיביה של ההיסטוריה ושל המציאות החומרית בה הוא פועל. הצד הגלוי והבוטה של תהליך זה הוא השחרור משעבוד מלכויות וקימום מחודש של מלכות בית דוד בארץ אבות. בלשוננו היום: זוהי עצמאות פוליטית המאפשרת לישות הפוליטית לכוון חוקי מדינה וחברה שבה יוכלו האזרחים לחיות בשלום ובנחת, ומתוך כך גם לעסוק בענייני הגוף והרוח המסבים להם עונג. אבל הרמב"ם מטעים שרק העונג הרוחני, הוא הראוי להיות תכלית לעצמו, ולפיכך יש לתפוס את העונג הגופני - שפע התבואות, העושר, הרכיבה על סוסים, היין וכלי הזמר, כמה שאיננו ראוי למעמד התכלית אחרונה. הרווחה החומרית מתראה כתכלית מדומה וככזוהי האנושיות על מטרות שאינן לשמה. באותו האופן מוצג החופש האזרחי והפוליטי לא כיעד לעצמו: "לא כדי שישלטו על כל העולם ולא כדי שירדו בעכו"ם", אלא כתנאי חומרי וכאמצעי לעשיית הנכון. כיוון שהעדר חופש פוליטי משפיע על העדרו של חופש פנימי כי הוא מכתוב לאדם תנאי קיום שאין לו שליטה עליהם, וכיוון שהוא גורר את איבוד חופש הפרט לא רק לעשות כפי רוחו, אלא גם לחשוב ולהאמין כפי רוחו, הוא אבן נגף בדרך לרווחה רוחנית. הרווחה הפוליטית אינה יותר מאמצעי ותנאי הכרחי, ואין לראות בה את המטרה הסופית מכל וכל.

המטרה הסופית האמיתית היחידה הראויה, "והיא התכלית", היא מה שהרמב"ם מכנה "העולם הבא". "והתכלית הוא העולם הבא, ולעומתו הוא ההשתדלות". באמרו כן אין הרמב"ם מתכוון לרובד הקיום שאנו ברגיל מתכוונים אליו, היינו: ביטול הקיום הפיזי של הגוף, אלא למצב של התקיימות שבה הגופניות מבטלת את עצמה כערך עליון ומדריך בהוויית אנוש. "זהו שקראו אותו החכמים העולם הבא, לא מפני שאינו מצוי עתה, וזה העולם אובד ואחר-כך יבוא אותו העולם, אין הדבר כן, אלא הריהו מצוי ועומד... ולא קראוהו העולם הבא, אלא מפני

א נתאו החכמים והנביאים לימות המשיח, לא כדי שישלטו על כל העולם ולא כדי שירדו בעכו"ם, ולא כדי שינשא אותם העמים, לא כדי לאכול ולשתות ולשמוח, אלא כדי שיהיו פנויים לעסוק בתורה ובחכמתה, ולא יהיה להם נוגש ומבטל וכו'". (הרמב"ם, משנה תורה, הלכות מלכים, יב, ד).

וכן: "ואין אנו מתאווים ומקווים לימות המשיח לרוב התבואות והעושר, ולא שנרכב על סוסים, ולא לשתות יין במיני הזמר, כמו שמחשבין מבולבלי הדעת - אבל התאוה הנביאים והחסידיים ימות המשיח ורבתה תשוקתם אליהם למה שיהיה בו מקיבוץ הצדיקים, והנהגת הטובה והחכמה וצדק המלך ורב ישרו, והפלטת חכמתו וקרבותו אל האלוהים... 'והסירותי את לב האבן מבשרכם' (יתחזקאל לו, כו) והרבה מאלו הפסוקים בזה העניין - ובאלה העניינים ישיגו העולם הבא השגה חזקה.

והתכלית הוא העולם הבא, ולעומתו היא ההשתדלות... ואם היותו הוא התכלית המבוקשת... ראוי לו מצד שהוא אדם ישר המזג, שיעשה הטובות ויסור מן הרעות. וכשיעשה זה - ישלם בו ענין האנושות ויהיה נבדל מן הבהמה. וכשיהיה אדם שלם, הוא מטבע האדם השלם אשר אין לו מונע שתחיה נפשו ותתקיים בקיום הידוע לה - וזה הוא העולם הבא, כמו שאמרו. וזהו שנאמר: 'אל תהיו כסוס, כפרד אין הבין במתג ורסן עדיו לבלום' (תהילים, לב, ט), כמו שהמונע מהבהמות מן ההשתלחות הוא דבר מבחון, אבל יהיה המונע מאתו ומעצמו, רצוני לומר צורתו האנושית כשתהיה שלמה - היא תמנענו מאותם דברים שמונעים ממנו את השלמות, והם הנקראים 'מדות רעות', והיא תזרו אותו ותדחנו אל מה שיביאהו אל השלמות - וזהו: המדות הטובות. זה המתבאר לי מכלל דבריהם בזה העניין הנכבד והנעלה". (הרמב"ם, ההקדמה לפרק חלק).

בשני צירים תופס הרמב"ם את ימות המשיח: על ציר הזמן, הבא לביטוי בגילוי המעשי והגופני של התהליך ההיסטורי, ועל ציר

מוצרטשרסה 18

לאַלנור וילנר, שהיתה הראשונה שביקשה ממני שאתאר לה את ברקן האתר-מלחמתית

אני יושבת בככר המשחקים
מעבר לקרן מוצרטשרסה,
תוהה
היכן נגמרת האשמה
והיכן היא מתחילה;
בשעה שהילדים חופרים בתבת החול
והילד בן ששה-עשר החדשים
שעליו אני משגיחה, שופך חול
על ברכי.
קשה לי לתאר לעצמי איך
יכולה היתה האשמה להתחיל מכאן.

ובכל-זאת,
יש בנינים בברמן
שמראיהם מעורר בי מחשבות על רע.

וישנו החלום הזה
שאני עובד אותי -
תחלתו בלילה אחד, אני יורדת אט-אט
במדרגות, יוצאת מן הבית,
ידי על השער הנוסף גשם -
ואז אני רואה אותם:
קהל בינלאומי,
כלם לבושים הדר בשחור ולבן,
כנפות המעילים השחורים מתנפנפות,
צוארון בד לבן מציץ...
נוכחותם מתממת את הבקר השחוב
האוויר

מקבל ריח של קפה טרי
ושוקלד מבגדיהם,
הם פוסעים לאט, ממש כמו תורים
שיש להם המון זמן.
הם קרבים מן הרחוב הסמוך
לעבר מוצרטשרסה, לעברי
שעה שאני עומדת ליד השער.
מלה לא נאמרת
אך כלם מברכים אותי ומצביעים
על הבית הזה, מספר 18.

הם מברכים אותי בעיניהם
המלאות שאלות, יש משהו
שהם רוצים לשאול אותי, אך אני יכולה לנחש
מהו. מלה לא נאמרת
אך כלם מביטים עמק לעיני
כל אחד ואחד
לחוד, עם שאלותיו שלו,
כל אחת ואחת עם שאלותיה שלה.

אני זוכרת את כל עיניהם, כלן כהות
כהות, אך לכל אחת כהות שונה,
שנה של פרחים כהים,
וגועי עצים מכסים כליל
במאות פרפרים כהים...
וזה הרגע שבו אני מנסה לראשונה
לדבר, לזוז,
לומר לפחות "שלום",
אך אני יכולה.

אני מוסיפה להביט לעיניהם השקטות
רעננות וצלולות
כאלו כלם ישנו טוב בלילה,
ואני חושבת, מה מזור, שעה שאני עומדת
ללא גזע ליד השער,
נדמה שהם מכירים אותי, מה מזור
שאני מברכים ומרוע הם מצביעים
על הבית הזה?
מוצרטשרסה 18. האם זה חשוב,
האם זה משנה היכן אני גרים,
ומה קרה קודם?
אני תוהה
כשהילדים חופרים בתבת החול
וכשהילד בן ששה-עשר החדשים
שאני משגיחה עליו, שופך חול
על ברכי.

דבר אחד הוא לדעת
מה קרה קודם
אך דבר אחר לגמרי הוא לקרוא
את רשימת השמות, הרחובות, הבתים...
דבר אחד הוא לדעת
מה קרה קודם
אך דבר אחר לגמרי הוא לגור פה היום
ולגלות מי גר היכן
ב-1937, 1938... לדפדף
בספר הכתובות של ברמן, שלם, עם כל הפרסומות,
ואתר-כה לקרוא את הסטטיסטיקה של 1983,
מי גאסר, מי גורה,
מי גשלה למינסק, מי ברת...

למשל, משפחת ריס,
שגרה במוצרטשרסה 25
אלברט ואמה עם שני ילדיהם
גנתר וציציליה, נסעו לארצות-הברית
בשלושה-עשר בדצמבר 1938

ביתם איננו עוד פה.

אבל מספר 18 נשאר תעלומה.
תיאודור גרויה, חייט-נשים
גר פה, וחנונו היתה למעלה.
עוד חמשה דירים
רשומים בבגין הזה ב-1937.
הבגין הזה, מ-1854, בו
אני מרגישה חפשיית, עם הקירות האלה שגבהם ארבעה מטר,
חלונות גבוהים מכל צד כדי לתת לאויר להקנס.

מקום משלם בשביל חייט,
אני אומרת לבצלת-הבית כשאנו יושבות על המרפסת
מנסות לנחש מה קרה למשפחת תיאודור גרויה.
על קפה ועוגה היא מספרת לי
על אלפי המחטים
שמצאה מפירות על הרצפה, סכות ומחטים;
על אשתו היהודיה
שנשלחה לאמריקה. אלפי מחטים,
היא חוזרת ואומרת, סכות נעוצות אפלו בכתלים.
היה זה ב-1975, היא אומרת, כשקנתה
ושקמה את הבגין, מצילה אותו מהריסה.
אלפי מחטים, וללא חדרי שרותים, היא אומרת,
מצביעה על המקום בגנה
שבו עמדו בתי-הכפסא.

מדוע סכות כה רבות נעוצות אפלו
בכתלים?
אני רואה נהרות של מחטים זורמים
בשבילי בסף מחדר לחדר -
מי השליך הכל
על הרצפה? מי לקח את מכונות התפירה?
מי לקח את הבגדים? אני רואה נהרות
מלאים מחטים, מנגנצים כמו זימים רטבים,
ועם תווה חפזה
של אור-השמש, הם יכלו להיות
דגיגי אלתיית שוה-עתה בקעו, שאני רואה מראש צוק,
שבילים כסופים צולפים מדיפי ריית.

אפריל עכשיו
ולעין הערמון הענקי, השרוע,
עלים קטנים
קטנים כידי תינוק בן ששה חדשים.
אנחנו מבררות על אשתו היהודיה של החייט,
ואני מסתכלת בעין
חשה התכונות קצרת-רוח בגילי,
יודעת שהוא עמד פה כל השנים הללו -

סוז'טה בהאט

מאנגלית: אהרן מגד

לא תמיד היא קדושה, לא תמיד תמימה,
 משהו אינו צודק:
 דתות כה רבות משמינות
 ממדינים, מרציחות טריות,
 או האם נון קוראות לזה הקרבת קרבנות?
 דמו של משהו, בספו של משהו,
 אשתו של משהו, בנו של משהו,
 אינם הפקר.

בינתיים, נשארת צורת צלב-הקרוס:
 האקגרויץ,
 וכשאת מלכסנת ראשך
 כלפי השמש
 גם הצלב הקלוע של בריגידה הקדושה...

ובתי נולדה
 באחד בפברואר,
 היום הראשון של אביב שהקדים...
 29 Feb, 1956
 (סואסטי, סואסטי) הם נהגו לומר
 שמשמעו: תהיה בריא, תהיה בריא

הו, בתי, ילידת גרמניה,
 שהגיעה עם תור אביב בהיר
 ילדה בת-מזל
 שנולדה ביום בריגידה הקדושה...
 מה תאמרי? באלו צבעים
 תבחרי? באיזו שפה
 תדברי?

* דויבהן פאטאק הוא שם אמה של סוז'טה.
 ** בעלה של סוז'טה, מיכאל אוגוסטין, הוא יליד העיר ליבק.

סוז'טה נהאט נולדה באחמדבאר, הודו, ב-1956. סבה, נאנאב בהאט, היה מעוררו של גנדי, ונאסר בימי השלטון הבריטי. שפת האם שלה היא גוואראטי. למדה בארצות-הברית, ולאחר שנישאה למשורר הגרמני מיכאל אוגוסטין, אותו פגשה בסמינר הבינלאומי לסופרים באיובה, עברה להתגורר איתו בעיר ברמן (ברחוב מוצרט 18, שעליו נקרא אחד משיריה, המובא בזה). היא כותבת אנגלית, וספרה הראשון, "ברונזיס", יזכה אותה בפרס השירה באנגליה. שיריה כוללים קשת רחבה של נושאים, שמצידה האחד המורח (הודו), על המיתוסים האלייליים שלו, קסמי החי והצומח, וזכרונות המשפחה; ומצידה השני המערב (ארצות-הברית, קנדה, אנגליה, אירלנד, גרמניה). על הניגודים התרבותיים והפוליטיים שבו, ותוויותיה הרביסטיותיות בו, ככת המורת.

גופותיהם חדים -
 מצמצמים לצורה צרופה.
 האם בהם משכן האמת
 בצל עצם-קתף,
 קרן משלש?

אבל צלבי-הקרוס היו תמיד באדם
 וכשצירתי אותם
 חשבתי תמיד
 זה קדוש
 קדוש
 קדוש - כשהשתדלתי ליצב את ידי
 תמיד מאמינה שטוב טהור
 מתענף מן המרכז.

אני זוכרת שצירתי צלבי-קרוס בכל מקום
 במחברות כה רבות, ובחויץ
 אפלו בבין -
 חושבת שזהו היפי
 זוהי החכמה האמתית - ובו-בזמן עגולים קשים-לציור
 וכוכבים, ממלאים את הרקע.

מה משמעותו של עגול?
 מה משמעותו של משלש?
 מי יודע את המשמעות הנכונה?

הו, האם לא אהבתי את צלב-הקרוס ההינדואי?
 ואחר-כך, האם לא יחלתי יום אחד
 שאוכל להציל את הצורה הזאת מן ההיסטוריה?

אבל איך אתחיל?
 מה אומר?

הו, בתי, ילידת גרמניה,
 ילדה תמימה ולה אב
 תמים בעל צינים בלסיות של ליבק...**

הבט באותן שורות ישרות של צלבי-קרוס
 באדם
 מדבקים לרחב כפר המקדש, הבט
 בצלבי-הקרוס המהירים מסגרות להזמנות לחתונה,
 לפי גדל הדרוניה
 טיב הניר
 טיב הדפוס,
 אפלו תנועת היד, אותה מורה
 המונפת לרחב רצפת המקדש

כאלו אני יכולה להאשים אותו, שלא לומר
 לשאל אותו...
 עכשיו באים הימים המתארכים האלה:
 אפריל, מאי, יוני, עלי עץ הערמוץ מתרחבים,
 ומחרינו מתמלאים באור כה רב.
 או אינני יכולה להפסיק להשוב
 על תיאודור גרויה, חייט-נשים,
 ועל אשתו.

צלב הקרוס

(מתוך: "Devibhen Pathak")

ובתוככי מנה של דויבהן*
 נעו נחשים, שחורים-כהלחלים,
 מקפצים בדשא -
 ובתוככי לבה של דויבהן
 גלגלים סבו
 אבל צלב-הקרוס נשאר קדוש,
 אהוב,
 לא נגוע בהיסטוריה.
 מי היה היטלר? מהטמה גנדי
 היה חדשות-היום שלה,
 אמתה.

היא צדקה
 היא לא צדקה.
 לולא כן, מדוע אני שומרת את המחרות
 בקופסה? לולא כן,
 מדוע פתאום אינני מסגלת לענד
 את הסמל הכבד של נחש ההיבז
 אינני מסגלת להאמין שצלב-הקרוס
 אינו נגוע בהיסטוריה.

אני זוכרת איך התאמנתי בציור צלבי-קרוס
 בהיותי ילדה, עם ילדים אחרים...
 התאמנו גם בציור עגולים
 ורבעים, משלשים שוי-צלעות
 וכוכבים בצלי חמשה קדקדים.

משלש פרואטי
 קדקדו כלפי האדמה,
 משלש שיא
 קדקדו כלפי השמים.

למה נירא מן המלים?

לאה גלזמן

בלהט החרב המתהפכת - מבחר מן השירה הערבית החדשה; מערבית: שמואל רגולנט; הקדמה: שמואל מורה; הוצאת עתון 77 בשיתוף ע.י.ן; 120 עמ'

שיבותה של השירה היא בהכרת רוחו ורגשותיו של העם החורז אותה, שפתו המובחרת... ערכיו והאידיאלים שלו, מידת דבקותו בעברו, או היתנותו ממנו ויכולתו לסגל לעצמו ערכים חדשים" (מתוך ההקדמה, עמ' 9).

"בלהט החרב המתהפכת" הינו ניסיון ראשון מסוגו לוודע את קהל הקוראים עברית אל חתך מרוכז ומגוון מן השירה הערבית, שנתחברה במהלך המאה האחרונה, בלבוש עברי הולם של מתרגם רגיש, מיומן ומנוסה. בהתאם לשיקולי טעמו ובחירתו מיוצגת בקובץ הזה יצירתם השירית של משוררי רוב הארצות הדוברות ערבית, ובראשן מצרים, סוריה, לבנון ועירק; בכללם גם יוצרים ערבים מספרות המהגיר ("גולת" אמריקה ואירופה) ולצידם נציגה הנחשב ביותר של השירה הפלסטינית, מהמוד דרויש. יש להצר על כך שווקא שירתם של יוצרים ערבים מקומיים לא זכתה בקובץ לייצוג הולם ומספק.

יש בקובץ משום חידוש, לא רק בגלל העדרן עד כה של אנתולוגיות שיטתיות ורחבות-הקף מן השירה הערבית בתרגום עברי, אלא גם משום הופעתו על רקע של ממסד ספרותי וקהל קוראים, אשר יחסם אל שירה זו נע בין ביטול והתנשאות מזה לבין התנערות, מתוך חוסר התמצאות, דעות קדומות התכחשות ופחדים מזה, כלפי גילויי יצירתו של מרחב תרבותי-פוליטי המסומן בהכללה כ"אויב". במתמיה, אף לא נחשבה עד כה השירה הערבית המודרנית לנושא לימודי ומחקרי מועדף אפילו בקהילה האקדמית, זאת, למרות המודעות לכך שהשירה הערבית נחשבה, מאז ומתמיד, בעיני הערבים עצמם, כגניוס הלאומי הייחודי שלהם. שירתם נתפסת בעיניהם

כגולת הכותרת של יצירתם התרבותית וכביטוי המובהק ביותר של יחסם הפולחני, הפטישיסטי כמעט, אל שפתם, ושל הערצתם היוצאת דופן לערכי הרטוריקה והמליצה (בלאע"ה, פצאחה). ממצא היסטורי מעורר השתאות ומוכר הקשור בתופעה זו היא, העובדה, שכבר למעלה ממאה שנה קודם הופעת האיסלאם והיווצרות האומה הערבית-איסלאמית כבר הגיעו הערבים, ברובם נטולי ידיעת קרוא וכתוב, להשגים אמנותיים מופלאים בתחום העשייה השירית. התייחסותם המגית של הערבים אל לשונם קיבלה בשעתו חיזוק יתר מתוקף היותה ללשון הקודש של דת האיסלאם, עימה נמנים מאות מיליוני אנשים, שאינם דוברי ערבית. בשלביו הראשונים ניהל, אמנם, האיסלאם מאבק רותני עם השירה והמשוררים, המשתקף גם בקוראן, כחלק ממשבר הזוהות הרוחני-פסיכולוגי שניסה להולל בערבים; אולם ז'אנר השירה השבטית המשיך להתקיים בעיקשות שמרנית, על מכלול מוסכמותיו התוכניות והאמנותיות, גם בתקופות מאוחרות, לעתים תוך שינוי היעד מהתנצחות בין-שבטית להתפלמסות בין כיתות וזרמים פוליטיים-דתיים. במקביל התפתחו לצידו ז'אנרים חדשים, בעיקר של שירה רליגיוזית-מיסטית (השירה הצופית) ושל שירה אורבנית-הדוניסטית (בעיקרה שירה ארוטית ושירת יין).

הכרת לשונם של הערבים ואוצרותיה הכרה היא, אפוא, למי שמבקש למצוא מסילה טבעית ובלתי אמצעית אל ליבם ומוחם. זאת, מאחר שכמו בימים קדומים הם מוסיפים גם כיום להאזין לדקלום שירה ולקרוא שירה כתובה, מרבים בכל גיל לשננה בעל-פה וכן להלחינה ולזמר אותה, בבחינת ריטואל חברתי-בידורי ומצרך תרבותי מרכזי ויומיומי בחייהם. בסיטואציות שונות מתפקדת השירה גם כיום, כמו בתקופתה הקלסית, כמכשיר תועמלני פוליטי ממדרגה ראשונה, כפי שנכתבו, למשל, מצפייה באמצעי התקשורת הכווייתיים והעירקיים בזמן מלחמת המפרץ. תקופת הזוהר של השירה הערבית הקלסית,

שהגיעה לשיאה בכל רחבי העולם המוסלמי במאה ה-10, לוותה, כידוע, בשלב מתמשך של קיפאון, התנוונות והסתפקות בחיקוי הקיים ברוב הארצות הדוברות ערבית עד לסוף המאה ה-18.

בזכות צירוף של נסיבות היסטוריות חדשות - רוחניות, חברתיות ופוליטיות - הונחה אז התשתית לתחייה תרבותית חילונית חדשה גם בעולם המוסלמי, תחייה, שאחד מביטוייה היה בתחום השירה. בחלקים מן הקובץ שלפנינו ניתן לאתר בבירור ובצפוי סממנים של מאפייני כתיבה רטורית והצהרתית-מדקלמת הממשיכים נטיות וקונוונציות מהתקופה הקלסית ומן השלב המודרני הראשון של השירה הערבית, המוגדר כשלבה הניאו-קלסי. אולם סממנים אלה נדחקים על ידי מאפיינים תמטיים ופואטיים חדשים, המשקפים בבירות את המהפכות העיקריות הנוספות, שנתחוללו מאז בשירה הערבית, עד לעשורים האחרונים.

בהשפעת השירה הרומנטית באירופה אומצו בה סגנון כתיבה ליירי ספונטני ויומיומי יותר, הנכתב במקצב חופשי ודוחק כמעט לגמרי את קידוש הצורה על-חשבון התוכן, תוך ויתור על האיפור הריטורי המסורתי הכבד המאפיל על הרגש והחוויה האישיים-האמיתיים; שוב אין המדובר בשירת פעלולים לשוניים וירטואוזיים לשמם, אשר מטרתה העיקרית הייתה בשעתו להשכיל את שומעיה תוך בידור, ללעוג ולחילופין להחניף על מנת לקבל שכר מפטרונים, או לעתים להטיף מוסר וללמד לקח דתי, כלומר, שירה מוזמנת או דידקטית.

מבחינה תמטית מאופיין שלב שני זה של השירה הערבית בזמן החדש, בעיסוק בקשת נושאים רחבה ובעיצוב מגוון של אטמוספרות רגשיות, כפי שהיו מקובלים אז בשירת המערב, ובכללם רפלקסיות פילוסופיות חופשיות ואותנטיות על מהות החיים, תיאורי רגשות אינדיווידואליים, ובעיקר, מבעים רוויי אסוסיאציות דמוניות חופשיות של ספקנות, רלטיוויזם ואירוניה. שירתן המסורתית של הקונוונציות

המדובר בכתיבה מגויסת שגרתמת למאבק ציבורי לוחמני וגלוי נגד נגעי החברה הערבית הנחשלת ונגד האימפריאליזם והקולוניאליזם המערבי לסוגיו.

גם המובהקים שבמשוררים השמאלנים מן הזרם "הסוציאליסטי-ריאליסטי", כדוגמת המשורר העירקי עבד אלוהאב ביאתי, נעגנים בדמויות היסטוריות קדומות ובמיתוסים לוקליים עתיקים כדמות אשור בניפאל וכן אישתר ותמוז האשוריים-בבליים במעורב עם מוטיבים מונותיאיסטיים ופולקלוריים-עממיים. כל זאת במסגרת תמונות שיריות קינטייות חדשניות המעצבות תוך "הרחקת עדות" את חווייתם הנפשית ומסריהם החברתיים. "עאישה" (בעברית: חיה), גיבורת שירו של אלביאתי, נושאת את צלקות "שוטי השביה", חובקת את ה"מבעית ואת היפה" ומסמלת, כמו התמוז, את מסתורין החיים והמוות בממלכת האל ובממלכת האדם כאחד (עיין עמ' 49). "הקסבה" של המשורר והמהזאי הסורי ממדוח עדואן הוא שיר מחאה חריף וישיר-אמירה, המצביע על גילויי הדלות והעוני, ומסתיים בווריאציה מרירה, אירונית ונואשת על דבריו המפורסמים של הצלוב ב"דרשה על ההר": "אשרי העניים/ שהעניקו לנו תהלה בארץ/ להם מלכות השמיים" (עיין עמ' 57).

בולנדר אלחידרי, משורר עירקי ממוצא כורדי, החי כיום בלונדון, מיוצג בקובץ בשלושה שירים. בולט באיכותו שירו "החבילה" (גם במשמעות "הגירוש") המתמודד בדרך אישית ובלתי פלקטית עם האבסורדיות והאכזריות שבגורלו כיחיד ובגורלו הקיבוצי של המיעוט הכורדי, תוך שימוש בצירופים אוקסימורוניים מוקצנים, הממחישים את שטטוש התחומים בין הוויית הנרצח להוויית הרוצח, או זהות "הפצע" וה"זבובים". דומה, ששירתו של המיעוט המפסידן והמקופח ביותר באזורנו הייתה, עד כה, בלתי מוכרת לחלוטין לרובנו (עיין בעיקר עמ' 65).

היוצר הסורי הנודע נזאר קבאני, אולי הפופולרי והנערץ שבמשוררי העולם הערבי, מיוצג בקובץ בשני פרגמנטים, האחד משירתו הארוטית והשני מרשימותיו הפוליטיות.

קבאני מוכר לקהל הקוראים בארץ בזכות תרגומים לאחדות מיצירותיו, שהחלו מתפרסמים פה כבר החל משנות ה-70 במנות שונות (המפורסמות שבהן: "לחם חשיש וירח" שפורסם ב"קשת" - 1970 ו"בלקיס" הכלול בקובץ "בלקיס ושירים אחרים"; (הוצאת ירון גולן; 1992).

"אינני יכול לעשות דבר/ ומה יכול פצע לעשות/ בסכין הנשלפת לעברו" - אומר קבאני לאשה האהובה, בהכירו, כי אין לו עוד זמן משלו, שכן היא עצמה הייתה עבורו

שירו המרכזי של ג'בראן ח'ליל ג'בראן, "המשורר", כתוב בז'אנר של שירה בפרוזה, והוא מתאר את זרותו-מוזרותו של המשורר ביחס לעולם החוץ ואת זרותו לעצמו גם יחד. זאת, מתוך עמדה הרואה במהות המשוררית ישות אוטרכית נפרדת, הניזונה בכורח פנימי בלתי נשלט מכל מקורות הדמיון והמחשבה, שהם נטולי גבולות ה"הגיוני" וה"אפשרי" כאחד. עליכן, אף אין זה מחובתה של השירה להיות עבירה ומובנת לאחרים. מסר אוונגרדי זה תואם במידה רבה את "תזת" יחסיות-הערכים, שוויון-הניגודים והגיוניות-הפרדוקסים המוכרת מיצירות שונות של ג'בראן בשירה משוררים נוספים מן הזרם הזה משתמשים, תוך עיבוד רוויזיוניסטי, במוטיבים



המיתולוגיים הקדומים כדי לבטא באמצעותם ביקורת הומנית וחברתית נוקבת נגד מגלומניות שרירותיות של שליטים עריצים כלפי עמיהם, ונגד דיכויים של שליטים זרים (עיין עמ' 10, 25, 33).

מיח'אאיל נעימה הוא משורר ומבקר לבנוני-אמריקאי, שותפו של ג'בראן ח'ליל ג'בראן ליסוד "אגודת העט" האוונגרדית של הספרות הערבית. יצירתו "אל התולעת" נוטה להתבוננות פילוסופית המשוחררת כליל מכבלי מוסכמות ספרותיות, והיא חדשנית ומקורית ברעיונותיה ובסגנונה. עיקרם בהסתכלות בהווייה מזווית הראייה של יצור נחות וזעזער, אשר מגלם את מסתורין הקיום והכיליון, דווקא בזעירותו ואפסותו.

בקובץ כלול לקט משיריהם של יוצרים משלבה המאוחר יותר של השירה הערבית המודרנית, שעברה לקראת מחצית המאה תמורה נוספת, בהשפעת מגמות של הריאליזם החברתי בשירה האירופית והאמריקאית.

הספרותיות המקובלות פינתה בשלב זה את מקומה לאוריינטציה חדשה חילונית, הומניסטית ואתרופוצנטרית, ששורשיה מעוגנים בתרבויות הקדומות הטרומ-מונותיאיסטיות: בהלניזם העתיק ובמיתוסים אשוריים-בבליים קדומים יותר. במקביל התנערה או, כאמור, השירה הערבית בהדרגתיות מכבלי הריתמוס הקפוא והמונוטוני של המשקל הכמותי, ומנוקשותה של הפרוודיה הקלסית החמורה וההרמטית.

יצירתם של נציגי הזרם "הרומנטי", שהגיע לשיאו בשנות השלושים של המאה, מיוצגת בקובץ בשיריהם של משוררים ערבים נוצרים, שהיגרו אל ארה"ב, וכן של משוררים מצרים ולבנונים אחרים ומשורר טוניסאי. הנודע שבהם הוא ג'בראן ח'ליל ג'בראן, שנתפרסם מאוד בעולם המערבי, ורוב יצירותיו העיקריות אף תורגמו זה כבר לעברית.

כך, למשל, מעלה שירו ההגותי גדוש הדימויים של המשורר המצרי אבו שאדי על גס את ערכו "האלמוות האמיתי" של היופי, המגמד את כל שאר הערכים (עמ' 14). בדומה, מדבר המשורר העירקי אלנג'פי בשיר סוריאליסטי על "החרות הנצחית" שבמוות ועל "תחיית הגוף" שלאחריו, בעיצוב שונה מאוד מתפיסת תחיית המתים המקובלת בדתות המונותיאיסטיות (עיין עמ' 27).

היוצר הלבנוני איליה אבו-מאדי משחזר בקטע מפואמה הגותית-עלילתית, בתערובת של לשון נמלצת ודשנה בארכאיזמים (שהמתרגם מוצא לה שווי-ערך בסגנון המקרא עם ריבוי ו' ההיפוך) בלולה בלשון רזה ופרוואית יותר, את תהליך ההתפכחות ממקסם-השווא של הציפייה לנצח.

כרוכה בה ההשלמה עם הוודאות, כי המציאות היחידה שניתן להאחז בה היא זו השוכנת בלב היחיד, הנותר, בסופו של דבר, עם "אָלְתוֹ וּמָטוֹ" לבדן (עיין עמ' 15-16). הקטע מן הפואמה ההיסטורית-מונוגרפית "מוחמד" של עומר אבו-רישה מעורר עניין מיוחד בשל נושאו ודרך הטיפול בו.

זוהי מעין אפופיאיה-זוטא מודרנית על הנביא, הנוקטת, נימת גאווה גלויה בזהות האיסלאמית ובהיסטוריה של האיסלאם, תוך שימוש מכוון במתכונת האמנותית של השירה הקלסית (משקל וחריוה אחידה לאורך כל בתי-שורות השיר). בקטע זה, משחזר אבו רישה את התמורה הפנימית - "השתנות הלבבות" כמאמר המסורת המוסלמית - שחוללה בשעתו בשורת האיסלאם בערבים. באופן פרדוקסלי, נושא זה כמעט לא השתקף בשעתו בשירה הערבית הקלסית במאות הראשונות לאיסלאם.

לזמן. כשיראהבה מפעים נתפס הארוס ככוח המניע והשולט, ששפתו החדשה גוברת אף על שפת האם, מטאטאת את ראשית הדברים ו"מוחה את הקו המבדיל את הזמן מן הרגע הזה" (עיין עמ' 95-97).

בראיון העצמי ("מי אתה?") מתגלה במעין אוטו־פורטרט רווי הומור, אני מאמין אישי ופואטי, המורכב מפסיפס של אמירות שנונות. במרכזן עומדים האהבה וערכי היופי והדמיון ככוחות המנחים בחייו וביצירתו של מי שנחשב תקופה ארוכה לדמות המובילה בשירת המחאה החברתית וההצלפה העצמית הערבית, בעיקר לאחר מלחמת ששת הימים והשלכותיה. קבאני הוא גם משורר־מבקר, שהרבה להוקיע בכתיבתו את הפסיביות, הפטליזם, השמרנות וההשקיעה המסממת בהזיות ובחוסר מעש בקרב החברה הערבית שלאחר חרפת התבוסה.

גם שניים משיריו של צלאח עבד אלצבור, משורר ומחזאי מודרניסט סורי, "זמר לחורף" ו"השמש והאשה" מהווים דוגמה מסקרנת ומפתיעה לתערובת של לוקליות לשונית מזרחית עם עיצוב פואטי חדשני, והם ממקמים אותו לצד שורת היוצרים, המייצגים את השלב הבא, שלב ההתמרדות נגד "הזרם הסוציאליסטי" של השירה הערבית, בעיקר החל משנות ה־60 ואילך.

זרם זה ספג השפעות של התפתחויות בשירה העולמית באותה תקופה, בדומה לקורה או בשירה העברית, והבולט שבנציגיו הוא אדוניס (עלי אחמד סעיד אסבר).

המטפוריקה שלו היא עשירה ומעודנת, מעשה־פיליגרון פיוטי החובר אל אותנטיות החווייה, דיוק בפרטי התיאור ועומק של חשיבה ודמיון. כך בשירו האישי המובהק "מראה לח'אלדה" וגם בשיריו ההגותיים־רעיוניים הפסימיים כגון "המערב והמזרח" ו"מולדת", המהווים ליריקה צרופה למרות המסרים הפובליציסטיים שגלומים בהם.

במיניאטורה שלו "מי אתה?", מעין "דע את עצמך" גבישי, נאמר: "עיני אצל פרפר / אימה מכה בנגוני / מי אתה? / רוח תועה / אלוהים חי בלא תפלה" (עיין עמ' 30-48). ההיוקקות למיתוסים וסמלים מסורתיים, בעיצוב מחדש - טובוורסיבי, ולעתים חתרני, מצויה גם אצל כותבים אחרים מן הזרם הזה, כמו למשל, בשירו של המשורר הלבנוני־נוצרי, יוסף אלח'אל, "קין הנצחי", ובשיר "השמש והנמלים" של המשורר הסורי־נוצרי ח'ליל ח'ורי. דוגמה מרתקת של שירה סימבוליסטית ואלגורית, עתירת דימויים וחושנית המצויה על קו התפר הבלתי נראה שבין החווייה האישית המופנמת ביותר לבין המוחצן והקולקטיבי, מהווים שיריו של המשורר והמחזאי הסורי מחמד אלמאע'ויט, המגדיר עצמו כ"משורר מן המזרח". לטעמי, מהווה שירו "כתובת

קעקע" אחת מהפתעות הקובץ, לצד שני שיריו האחרים "תוגה לאור הירח" ו"מטה מתחת לגשם":

"עכשיו / בשעה השלישית של המאה העשרים / שעה ששום דבר אינו מבדיל בין גופות המתים / ובין הנעליים של הולכי הרגל / חוץ מן הזפת / אתישב לי באמצע הרחוב כמו שיה' בדואי / ולא אקום / עד ש'לקטו במקום אחד כל הסורגים ותיקי החסודים / בעולם / וינחו לפני / ואלעס אותם כמו גמל על אם הדרך..."

המשורר יודע, כי הטרגדיה אינה "כאן / בשוט, במשרד, או בצפירת האזעקה / היא נמצאת פה / בעריסה... ברחם", בהם "חבל הטבור" הוא גם "חבל התליה".

תמונות שיריות כמו "האהבה היא צעדים נוגים בלב / השממון־סתיו בין השָׁדִים" הן בלתי נשכחות (עיין עמ' 75-87).

השירה הפלסטינית ויצירתם של משוררים ערבים ישראלים מיוצגת, כאמור, בקובץ במשורה ובדיספרפורציה לאיכות, לכמותן ולמידת העניין שאמורות היו לעורר בסביבתן הקרובה.

נכללו בו רק ארבעה שירים מינוריים של המשורר הערבי־ישראלי מישל ח'אד, שבשירו "ספונטנית", ניתן לאתר התייחסות פוליטית אקטואלית, אם כי עקיפה ומרומזת. כמו כן מצוי בקובץ, כצפוי, חתך מצומצם מיצירתו של המשורר הפלסטיני הנחשב ביותר בדורנו, מחמוד דרויש, שמאו 1971 התגורר וכתב בבירות ואחר־כך בפריס. שיריו משקפים את קשר הגעגוע הקיומי אל ה"אם" וה"רחם" במובן המקיף של הורים, משפחה ומולדת, במאמץ ללכוד מחדש ובמאוחר מדי את "כוכבי הילדות". רוב השירים נכתבו בעקבות מלחמת לבנון, והם מבטאים את תקוות־אכזבתו כאחת של משורר מודרני מכוחה של השירה החוללת התרחשויות נסיות נכספות, לממש חלומות ולחסום בינינו לבין המוות ("אנו כותבים שלא נמות... אנו כותבים למען חלומותינו") בהקשר הכפול: הקיומי־אישי והקולקטיבי־לאומי, השזורים ללא־הפרדה בכתיבתו.

העידון והתחכום שבשירת דרויש מרחיקים אותה מן הקלישיאיות והסיסמיות המצויות בדרך־כלל בשירת יוצרים פלסטיניים אחרים, והם הופכים אותה למשמעותית עבור הקורא באשר הוא, במנותק ממסרי הלוואי הפוליטיים (עיין עמ' 61-63).

"למה נירא מן המלים?" אומרת המשוררת העירקית נאוזיכ אל מלאיכה, "והלא הן דלתות אהבה אחוריות שמהן / נשקפים מְתָרֵינו המעורפלים... והלא הן ידידות הבאות אלינו / מירכתי נשמתנו / וכובשות אותנו פתאום בבלי דעת" (מתוך "ומר אהבה למלים" עמ' 91-92).

דומה, כי אסופות מעין זו שלפנינו חושפות

את קוראיהן לא רק לקסמן של מלות השירים, אלא, הן עשויות לתפקד - מעבר לסיפוק הסקרנות האינטלקטואלית - כמפוררות מחסומים של אי־אמון ודעות קדומות ביחס לעולם אותו הן מציגות. המבוא התמציתי וההערות הביוגרפיות הקצרות והענייניות מאפשרים לקורא להתייחס אל היצירות בהקשרן ההיסטורי־ספרותי. תרגומו העברי של שמואל רגולנט שומר על איוון הולם בין נאמנות ללשון המקור, תכניו ואווירתו לבין החתירה לפתרונות אסתטיים, שלעתים מצליחים ליצור אפקט פואטי העולה על זה שבמקור (כדוגמת הצירוף "אשת אש" בשירו של מחמוד דרויש - עמ' 63).

בתרגום הקטע מן הפואמה "מוחמד" לא שמר המתרגם על המשקל והחריזה המקוריים, המהווים מקור לקושי רב, וייתכן שהדבר תורם לקליטותו ועבירותו של הקטע. ראוי המתרגם להערכה גם על מלאכת הנבירה והליקוט המשקפות התמצאות מקיפה בחומר. לפנינו ספר חובה לגבי כל מי שעניין לו בהצצה אל עולמו היצירתי של המרחב בו "נחתם עלינו" לחיות וליצור מתוך דיאלוג ואמפתיה, על בסיס המשותף האנושי ועל יסוד הקרבה הלשונית והרוחנית־ערכית, בתוך סיטואציית הקרע והסכסוך.

מן הראוי לכלול מבחר מן הקובץ במסגרת תוכנית הלימודים של השפה והספרות הערבית במסגרות הוראתה השונות, ולעניין בכך אף את העוסקים בהוראת ספרות העולם.

אלישע פורת

שותף לבניין

גם אני רוצה להיות שִׁתָּף
בבנין ירושלים. ועמכם
לשיר לה ימננות בקול גדול
בין מקהלות אלמיה;
ויחד להקיף את חומתה
בצעדת־הדרך בינות פסתייה.
אני זכאי להיות שִׁתָּף, הלא
את ועם נעורי שפכתי עליה;
קטטות עם חרדים וסוּיָרֵי לילות
בצל גדרות, צלילות מְרִיפֵיה.
חפו, אל תסימו בלעדי, כבר
קניתי סנדלים גסים וקלי־לֶבָן
לפרוח עמכם במעלה המגדלים,
בטרם אתרסק בכפרות
ואפתש כמזכס באבנייה,
גִּפְרֵי צֶדֶק
חומד אֶבֶק קדוֹשִׁיָה.



לגעת במוות, לגעת בחיים

מירי ורון

עמוס עוז: אל תגידי לילה; הוצאת כתר; 1994

הסוליסטים הללו תעסוק רשימה זו.

מסעותיו של תיאור

אל מסעו הראשון יוצא תיאור מתוך אילוף. הוא יוצא בעצת חבריו כדי להתאוויר קצת, לראות עולם ולהכיר נשים מולטיות ואינדיאניות. אחר זמן קצר, "התעורר בו רצון לא לחזור" (עמ' 108). הוא מתמסר לעבודה כמו בעל מלאכה שנודד מכפר לכפר, ובד בבד מתמסר לבטלה, לנשים, לערסלים ולקלות הנסבלת של קיומו.

אלא שכל שהמסע מתמשך, כך הולכת ומעמיקה שנת המרמיטה הריגשית שלו. תיאור מבצע חיים. הוא מנגן את הפרטיטורה כלשונה, ומוותר על האינטרפרטציה, על שאר הרוח, על המנגינה. יום אחד התנסחה בו מעין היוודעות. "האם זו הצמצמות של כוחות החיים? צחיחות? הצטפדות? גלות?" אף אם אין בפיו תשובה, הוא בולם את מסע החיפוש הקצר אחר האמת. מה רע לו להישאר ללא תשובה, הוא אומר לעצמו, וחוזר "להתכרבל בתוך מנוחתו הטרופית" (עמ' 110). במסע הזה שבו מתממש, כביכול, כל מה שאנשים מכנים "חיים", מקנן המוות. תיאור חוזר ממנו מנוכר, בודד ואינדיפרנטי.

מסעו השני הוא מסע לילי אל החול - ובחזרה ממנו. זהו מסע שונה, מתומצת בזמן ובמרחב, אך מעמיק ומטלטל את קיומו. זהו מפגש חושי, קצר נשימה, עם אפשרות ההעלמות על שני קטביה: משיכה עזה השוקלת שקיעה, הרדמות נצח ברוכה, ודחייה, המתבטאת במאבק לשוב הביתה.

מסעו השני של תיאור הוא, אם כן, המסע אל החול. זהו מסע מהופך לראשון: אין בו מרחקים, אין בו "שוד כספות", אין בו נשים מתמוגגות בערסלים אין בו שהות אין בו ויתור על תשובה. זהו מפגש פנים אל פנים באין, במדבר הריק, בפתח, באין האונים, ב"אבדן החוט" של הקיום. כוחו של המסע הזה ביכולת האנושית, הכמעט אינטואיטיבית, לדבוק בחיים ולהגיע אל הכביש הסלול.

אל המסע הזה יוצא תיאור לא מתוך אילוף, אלא משום ששמע קול. "רוח פתאומית עלתה מסוף הרחוב והשמיעה שריקה נמוכה. התנעתה את השברולט ונסעתי ישר אל המקום שממנו הגיעה השריקה הזאת" (עמ' 146). במקום הכפרים המרוחקים בערבות

דרום אמריקה ישנם סך-הכול "תשעה בתים" במסע הזה. הקפו מהופך להקף הפיזי של המסע הקודם, שאין כן עומקו.

הנסיעה הופכת מרגע לרגע מעיקה יותר, בלתי אפשרית ומאיימת. ישנה הצטברות של חול, אבק, ערפל, התערבלות של מיליוני גרגירים "עד שקו האופק הולך ונמחק מעיניי" (עמ' 146).

רק או מתברר לתיאור שהדרך אבדה לו. כאן כבר אין הוא מתערסל עם מולטית רעננה, אלא "מתערסל בתוך תיבה אטומה עמוק מתחת לאוקיאנוס". אולי ייסע, הוא אומר לעצמו, דרומה, עד שירטבו הצמיגים במימי האוקיאנוס ההודי, או "שאצליח הפעם להרדם סוף-סוף לעומק, לצלול אל לב השינה שעזבה אותי, אבל ממשיכה לקרוא לי מתוך הערפל כמתעתעת".

עם השיבה ותחושת הכביש הסלול תחת גלגלי המכונית, נעלם גם הצליל הקורא. "חדל גם הצליל המזור הדומה לאבוב חנוק. נעלמו שדות הכסף העמומים במעטה האפר. לרגע עבר בי רצון להסתובב ולשוב לערפל שממנו באתי. אבל בשביל מה" (עמ' 148).

המפגש המפתח עם הצליל הלוקח אותך מכאן ועכשיו אל הערפל, אל העמעום, אל ההעלמות באוקיאנוס, נמצא בווריאציה קולנועית בסרטו של קורסוואה "חלומות". שם, בסופת השלג, מתפתח הגיבור לצליל הגבוה, לשריקה של הרוח, המתגלמת בעלמה מפתה המושכת אותו אל השינה הנצחית. ברגע האחרון, לפני העלמו בסופת השלג, מתעשת הגיבור ופוקח את עיניו כדי להיווכח שהוא נמצא במרחק יד מן המחנה.

שני הסוליסטים בתזמורתו של עמוס עוז יוצאים למפגש עם אימת הסוף במלוא חושיהם, בחשיפה מכאיבה ומתוך בחירה פוקחים עיניהם כדי להיווכח שהם נמצאים על יד המחנה, ו"מי שיש לו קצת חסד, ימצא חסד בכל מקום".

כאן מקומה של הנגימה הרליגיזית, זו הצלילות שמעבר לגלים, המלווה הן את סופת השלג של קורסוואה והן את סופת החול של עמוס עוז. כאן מתבטא הכוח לגעת במוות, לגעת בחיים. ■

ת ספרו האחרון של עמוס עוז כדאי לקרוא כמי שעובר את הגלים המשתברים אל החוף כדי להגיע אל "הסלע". שם המים נעשים שקופים וצלולים, שם חודרת הראייה לעומק הים, שם העוז לגעת באימת המוות ושם גם רגע החסד המבורך של הנשארים בחיים.

בסמוך לחוף נשברות עלילות היום-יום. חלקן נפלטו מרקמת החיים המקומית, הטרדנית, השוורה "סידורים". "וחוץ מזה העיריה. המינהל. הוועדה המקומית. הוועדה המחוזית. הליכי הפקדה. שמיעת התנגדויות. ערעורים. אפוזיציה ציבורית. ופוליטית" (עמ' 86). חלקן מגייסות דמויות ממקומות אחרים, מזמנים אחרים. "כי פעם סיפרה לי על אמה, שברחה עם חייל מניו-זילנד... במלזיה טרפה את שניהם נמרה וזעמת שצייד אנגלי רצח את גוריה" (עמ' 89).

עלילות היום יום, מוגשות כפרגמנטים ההולכים יוצברים כוח מעצם צפיפותם. רשימות ה"אינוונטר" של הביורוקרטיה, רשימות משימותיו של תיאור, תוכניותיו של מוקי ותפריטי המאכלים הם גלי המציאות הנשברים על החוף ומעמעמים את השאלות שגם אם יתנסחו בבהירות, לא יזכו לתשובה. הקול האחד, הצלול, מחכה לשני הגיבורים בפינה. הוא כמעט תוקף אותם, דווקא כשאינם מוכנים. הלוויה בצהריים, דמות האיש הבוכה בלילה, לבדו בגיפ כי "מותר לבכות", מטלטלים אותם עד תיבה אחת לפני. הפרזה המוסיקלית אינה מגיעה אל הסוף. "לא מבינה מה אתה רוצה להגיד"..." בעצם אני לא יודע". (עמ' 100).

עלילות היום-יום הן ה"טוטי" של תזמורת סימפונית: חלקם מסורבלים, עבי צליל, מעוקמים, נודפי ריח וודקה, צוחקים וטופחים ברעש על השולחן, ואילו האחרים מעודנים, דקי צליל, בקושי נשמעים, נפתחים כדי סדק אל חדר מרוחק, חולפים כרמו של נפנוף שמלה. כולם מהווים מוסיקה מלווה לשני סוליסטים העורכים מסע ארוך ומעיף, שעיקרו נגיעה אמיצה במוות והחלצות אל החסד השקט, אל הוויתור הברור, אל הפינאלה. במסעו של אחד משני

פנגן המנגן העגנוני, או:

יאיר מזור

Nitza Ben-Dov; *Agnon's Art of Indirection; Latent Content in the Fiction of S.Y. Agnon*; E.J. Brill; Leiden; 1993; 167 p.p.

ר ניצה בן־דב, מרצה בכירה בחוג לספרות עברית שבאוניברסיטת חיפה, זרקה לאחרונה כפפה חדשה לזירת המחקר והביקורת של סיפורת עגנון. לאמיתו של דבר, הזירה האמורה אינה כה צפופה כפי שאפשר היה לצפות ולשער. שכן, למרות ריבוי המאמרים שנכתבו על סיפורת עגנון, מספר הספרים השלמים שהוקדשו לסיפורת עגנון, בעברית ובאנגלית, הוא נמוך באורח יחסי ואבסולוטי כאחת. במושג יחסי – הכוונה היא לנוכחות ולנפח שתופשת סיפורת עגנון על מפת הספרות העברית, שאולי רק שירתו של ביאליק מיישרת איתה קו. שלא לדבר על השפעתה האדירה והמדבירה כאחת של סיפורת עגנון על עיצובה של הסיפורת העברית הצעירה. ואין מדובר רק בראשית הסיפורת של מספרים כמו עמוס עוז וא"ב יהושע, שדומה והעמידה את "ספר המעשים" ב', או ג', עד שנחלצו ועיצבו את עצמאותם הפואטית. השפעתה של סיפורת עגנון על הסיפורת העברית החדשה, טבועה ומוטמעת יותר מאשר השפעתו של כל מספר אחר, בדור מן הדורות – לטוב ולרע. אכן, ספרה של בן־דב אינו מתיימר להתוות או לטפח תפיסות תיאורטיות חדשות ביחס לסיפורת עגנון. וגם בתחום המתודולוגי המבקרת מפגינה מגמה מובלגת, בדרגה של איפוק מודע לעצמו: על מהפכה, על־כל־פנים, היא אינה מכריזה, והדברים נוקפים לשיבחה; היא יודעת בדיוק מהיכן היא באה ולאן היא הולכת בכתיבתה המחקרית, והיא ממפה באורח מוקדם את שטח השיפוט המחקרי שלה, ומתמרת בעקביות בטווח המוגדר שלו. וזאת, היא עושה היטב.

אני לא באתי לסכם את הספר. המחברת כתבה את הספר. וכאמור, כתבה אותו היטב, והספר מונח לפנינו. וגם מחמת הטעם הבא לא אסכם: הספר כאמור – אינו ספר של הכללות, לא תיאורטיות ולא מתודולוגיות. הספר מתמסר לךקויות הריקמה הטקסטואליות, חושף בסבלנות רבה את הנתונים הפואטיים החסויים ביותר, הסמויים ביותר במפלס הטקסט. ולכן, כל הכללה עלולה להיות אלמנטרית מדי, ולהחמיץ את מקבץ האבחנות הדקות אשר המחברת מנסחת. או שהיא עלולה להיות פרטנית מדי, כי אז היא חוזרת ומשחזרת את תהליכי ההתחקות אחר אותם נתונים פואטיים, חסויים והסויים כאחת. ובכך אין טעם: הספר מונח לפנינו. ובכל זאת. ואף־על־פי־כן, אני באתי כאן להצביע על

כמה נקודות ציון ועל כמה נקודות תצפית, המצטלבות בספר, ומצטרפות אחת לאחת. אני באתי כאן לסקור את הספר בהתנסחות של נקודת תצפית אולימפית, המאבחת ממרחק את הדיוקן הפנוֹרָמִי של הספר, מסמנת ומשרטטת את קו פרשת המים בו נפגשות החשובות שבאבחנות הספר. וההתנסחות כאן הן שלי ולכן הן על אחריותי. ובכל זאת, הן מבקשות לשחזר, איך לומר זאת, את הרוח המחקרית ואת כיווניה אשר אפשר לזהות בספר.

הספר מנסח מספר אבחנות מחקריות, ומספר מטרות המונחות לפניו, והן סדורות בהירארכיה מובחנת היטב. התכלית המחקרית הראשונה שהספר מציב לפניו היא לאבחן את הייחודי והמיוחד במודרניזם של עגנון. מה הוא החוץ ומה הוא המבדיל בין המודרניזם שבכתיבתו של עגנון לבין המודרניזם האירופי, שבכתיבת בני דורו וולא בספרות העברית.

וכאן אולי מתבקשת הפלגה קצרה, שתיים־שלוש התנסחויות, לעניין המודרניזם בספרות. המודרניזם בספרות ניכר בעיצוב העולם הניצב כמרכז היצירה, ובתכונותיו המייצגות של אותו עולם בדיוני, היכול לחקות, לפחות למחצה, את עולם המציאות שמחוצה לו. וגם אם חיקוי המציאות החיצונית נעשה בעקיפין ובצירי דרכים, עדיין אפשר לזהות ולשחזר דיאלוג הדדי בין מציאות הבדיון לבין מציאות הריאליה שמחוץ לבדיון.

העולם בסיפורת המודרניסטית, שמראשית המאה העשרים, הוא עולם רעוע, עולם מעורער, עולם שדמויותיו תועות בו, כמעט מקרטעות בו, אבודות, אובדות דרך ונטולות תקווה. עולם רצוף, עולם מנותץ, עולם שבו היפוך היוצרות הוא המתכונת השולטת. עולם קר ומנוכר. עולם שבו מספר השאלות עולה על מספר התשובות, עולם שבו נמחקו סימני הקריאה ובמקומם באו סימני שאלה. ואפילו אותן תשובות מועטות המתנסחות בעולם המודרניסטי, אם בכלל, הן ספוגות ספקנות, עמוסות סתירות והיסוס. עולם שהיאוש הוא המגרש־הביתי שלו, העדר הביטחון הוא האלמנט הטבעי שלו. עולם שאין בו מורה דרך כי אין בעולם הזה דרך ואין מי שיכול להראות, להדריך,

לכוון. ולכן הדמויות גידונות לתעייה מתמדת, גידונות לספקנות ולסתירות מייסרות, אשר "מסכסכות" את נפשן, כמו שעגנון עצמו היה אולי מתנסח, גידונות לעצמן.

וכבר נכתבו על כך דבר או שניים, וגם שלושה. ובין השאר: עיין ערך קפקא. עיין ערך קאמי. עיין ערך וירג'יניה וולף. עיין ערך ג'ויס. ועיין ערך עגנון. נכון: המודרניזם של עגנון (להוציא אולי את "ספר המעשים" שלו) עלול אולי להתעות, להשלות, להוליך שולל. כי המעטה העליון של העולם המעוצב וניצב בו, נראה שלם, שליו ובוסת. אך מתחת לאותו קרום אפידרמי של שקט בוטח לכאורה, בקרקעית היותר עמוקה של הטקסט, רוחשות הסתירה והספקנות. ואיתן באים הייסורים. ורק במשקעים היותר עמוקים של הטקסט, הדרך מתחזרת כאבודה ואובדנית כאחת. כמו, למשל, באידיליה של טשרניחובסקי: מתחת למעטה העליון של שלווה שדמות אוקראינה, במעבה עולם הבדיון, אפשר לאבחן את השבר שאין לו איחוי.

האורב יושב בחדר, אכן, אך הוא עוטה מסוים וחובש מסכות. ורק בפאת שפתו מסתמן שחוקו, סונט ושטני, וערמומי להשחית. וכאן־כאן שבים לספר ולאבחנותיו.

המחברת מנסחת את תפיסת היסוד שלה ביחס למודרניזם הייחודי של עגנון בערך כך: סיפורת עגנון מיוסדת על אינטרטקסטואליות בה מופגן דיאלוג הדדי בין חומרים תמטים המשויכים לעולם העכשווי לבין חומרים תמטים, לשוניים וסגנוניים המגוייסיים מטקסטים מסורתיים וקדומים של תוכמת ישראל, החל במקרא ודרך המישנה, התלמוד, פוסקים ומפרשים קדומים (רש"י, למשל). השילוב הייחודי והחד־פעמי בין שני הקטבים האמורים, מפיך, בין השאר, את המשוואה הטקסטואלית הייחודית לעגנון, ובה מתנסח הדיוקן הטיפוסי של המודרניזם העגנוני.

וכאן, בהירארכיית האבחנות שהמחברת מנסחת, מגיע מועדה של האבחנה הבאה: הטקסט העגנוני הוא טקסט הנמנע ממשמעויות מוחלטות, ומתוך כך הוא חותר למשמעויות שונות המתנסחות בסתירה

בשבי המבקרת ובשבה

המתנסחות בנובלה.

בפרק הנקרא לנובלה "סיפור פשוט", מתפקד "המאבק" - החשוף וחסי כאחת - בין צירל לבין בלומה על תקן של נקודת מוצא ארכימדית למקבץ אבחנות פרשניות הנוגעות לנובלה כולה. העוגות למשל, אותן אופה בלומה בבוקר שלאחר בואה לבית הורביץ (שטח השיפוט המוחלט של צירל) מתפקדות כצומת בו מצטלב המאבק האמור, בין צירל לבין בלומה, וכמו תמיד בטקסט העגנוני, לא פחות חשוב ממה שנאמר הוא מה שלא נאמר. השתיקה העגנונית משמעותית ונשמעת לא פחות ממלותיו. ולא אחת אף יותר. לכשתרצה: שתיקה ערמומית. ומאוד. וברוח זאת המחברת בוחנת, בשקידה וברגישות כאחת, שפע של צמתי משמעות המצטברים בנובלה, כמו למשל, הקבצן בחלומו של הירשל ומחוץ לחלומו, מוטיב היר, האקספרסיביות המופגנת במפגש בין ברוך-מאיר לבין החייל (שכמוהו כבובה ממוכנת) ברכבת, שירו של הדוד משולם, הענקת השם משולם לבנו הראשון של הירשל. ועוד. ועוד.

והחלומות לא שוא יצברו - אף בסיפור "בדמי ימיה". כי חלומותיה של תירצה מערטלים את מניעיה העלומים, מעידים על מניעיה העלומים בפעולות שהיא פעלה, בבחירות שהיא בחרה, בהכרעות שהיא הכריעה.

אבחון הרובד המקראי של דינה בת לאה המקראית בהקשר לתירצה בסיפור "בדמי ימיה", משמש אולי בתורת חוליית אחוי וגישור בין פרק זה שבספר לבין הפרק החותם את הספר, והוא נקרא למקומן של אלוזיות מקראיות בטקסט העגנוני. עיקר הפרק מתייחד לסיפור "מחולת המוות", והוא מראה, ומראה היטב, איך הרובד המקראי, המקובע בקרקעית הטקסט, אינו רק מדפן את הריבוד הטקסטואלי, אלא אף מפגין דיאלוג הדדי עם משמעות הטקסט השלם. ולא אחת אף מכתוב אותה.

המחברת חותמת בהנחתה כי אין "מפתח" אחד לפיצוח הצופן העגנוני כולו. ובאמת, הספר כולו מאשר ומאשש את הנחתה: לא מפתח אחד כי אם מפתחות רבים נתבעים לפיצוח תעלומת העולם המתעתע, הערמומי, שהעמיד שמואל יוסף עגנון. ואותם מפתחות מותנים בהתייחסות סבלנית אל הטקסט העגנוני, ברגישות קשובה אליו. כמו אלו, למשל, המופגנות בספר המחקר המוקדם והשיטתי שלפנינו. כי המחברת אינה מניחה לערמומיות העגנונית לתעתע בה. היא שובה אותה בביקורת הקשובה שלה, ואינה מניחה לה עד שהיא מפענחת את משמעותיה העלומות. אחת לאחת. ■

יאיר מזור הוא פרופסור לספרות עברית באוניברסיטת טקסס-אוסטין.



ניצה בן-דב

המחקר האמור מיוסד על ארבעה טקסטים משל עגנון: הנובלות "עד הנה" ו"סיפור פשוט" והסיפורים "בדמי ימיה" ו"מחולת המוות".

המחברת קובעת כי בנובלה "עד הנה", המבנה והתוכן העלילתי כאחד, מותנים ומוכתבים על-ידי הכוחות הסותרים והמסוכסכים הפועלים באורך סימולטני בנפש הגיבור, ומאיימים לערער את יסודותיה. אף כאן אפשר לזהות ולשחזר את אותם כוחות איירציונלים המרוצצים את עולמה הפנימי של הדמות, ולא פחות מכך, כאמור, אף מכתבים את מבנה הטקסט ואת החשובים שבמהלכיו.

כך, דרך משל, התסכול הסקסואלי המייסד את גיבור הנובלה מכתוב את רדיפתו הנואשת והמייאשת כאחת אחר חדר להשתכן בו, וכך מופק דיאלוג הדדי בין אשר מתרחש בנפשו של הגיבור לבין אשר מתחולל בכיווני התפתחותה והשתלשלותה של הנובלה. וכך, שלושת החלומות השזורים במארג הטקסטואלי של הנובלה מתחורים כספגקי משמעות מהימנים: דווקא הספייסיים, לכאורה, שבפרטים המתלקטים באותם חלומות, משקפים משמעויות יסוד

הדדית. וחלק מאותן משמעויות הוא מעורטל וחשוף לעין הקורא, וחלק אחר של אותן משמעויות הוא עמום, נעלם, חבוי וחסי במעבה הטקסט. והייחודיות הפואטית המופקת כאן היא תוצר של תזמון ותזמור סימולטני של המשמעויות השונות והסותרות, שאינן מאפשרות להגיע להכרעה אחת ומוחלטת. כך שהטקסט העגנוני הוא טקסט מרובד מאוד, טקסט שיש בו שכבה תחת שכבה תחת שכבה, טקסט שיש בו עליונים ויש בו תחתונים, משמעות מעורטלת ומשמעות עלומה, משמעות חשופה ומשמעות הסוייה. ודווקא המיפלא הפיגומי של הטקסט, הנוכח ורוחש מתחת למיפלא האפידרמי של הטקסט, מעמיד את המשמעות היותר אמיתית, היותר תקפה, שלקראתה מוטב לחזור, ואותה חשוב לאתר ולאבחן. כלומר, לא רק קריאת שטח בטקסט העגנוני, אלא גם, ובעיקר, תהליך נתבע של פיענוח, של פיצוח הצופן היותר מופנם של הטקסט.

וכאן מגיע מועדה של אבחנה נוספת, ואף היא אבחנת יסוד המתייחסת לדיוקן הפואטי הפולי של הטקסט העגנוני. דווקא הפרטים הטמונים ביותר, החסויים וההסויים ביותר, דווקא הפרטים משוללי רלוונטיות והם משוקעים ומעוגנים בשוליים היותר ספייסיים של הטקסט העגנוני, דווקא אותם פרטים מתחורים כבעלי החשיבות הגדולה ביותר לפיענוח הטקסט ולפיצוח הצופן שלו. וכאן אבחנת יסוד נוספת. אפשר לזהות ולשחזר שני יסודות מרכזיים בטקסט העגנוני. האחד הוא החלום. החלום העגנוני אוצר בחובו שפע של אינפורמציה הנוגעת לעולם הדמויות, לקלסטרן הפסיכולוגי, למניעים העלומים הדוחקים ומדרבנים אותן לפעול כפי שהן פועלות, ואפילו לאורח התפתחות העלילה ולהתוויית כיווניה. כך שפיצוח אינפורמציית החלום בטקסט העגנוני מאפשר חידרה פולחית לעובי הקורה של משמעות הטקסט. והיסוד השני כרוך באינטרטקסטואליות של הטקסט העגנוני, והוא שכבת הקנון הספרותי-הלכתי-מסורתי, שכבה המקובעת בקרקעית הטקסט העגנוני ומחלחלת לשכבות הטקסט כולן.

ושני יסודות אלה הם היותר טיפויסיים לסיפורת עגנון, והם המנחים ומדריכים את המחקר בספר שלפנינו.

אשר רייך: סוד היצירה - סוד יעקב בסר



א מזמן הופיע ספר שירים חדש שלך "עובדות בדיוניות". מה ההבדל בין עובדות בדיוניות בספר ועובדות בדיוניות או לא בדיוניות, או סתם שקר?

בחיים יש עובדות בדיוניות. לפעמים אתה רואה משהו כעובדה ואחר-כך הוא מסתבר כבדיון גמור, ויכול להיות גם ההפך. הרבה דברים שאנחנו רואים כעובדה, מסתברים כבדיון גמור, וזה לא משום שאנו קצרי ראי, אלא, כי מטבע הדברים שבנפש, שמשאלות הלב והציפיות מקבלות ממדים כאלה שהם הופכים לחיים האמיתיים בתוכנו. זה דבר שהאמנות טיפלה בו הרבה.

הספר הזה נקרא כך כי הציר המרכזי בספר נסב על הילדות. הילדות שלי בחלקה כבר מזמן נעלמה, לא רק מהתודעה שלי אלא גם מהזיכרון שלי. דברים רבים מחוקים שאתם מילאתי בעובדות, שרטוטים, הבוקים של דברים שהיו אז עובדות מוצקות. הרי הזיכרון היה זינר ספרותי לפני שנולד הכתב. הזיכרון המפרפר שלי מתקופת הילדות הוא בלתי זכיר. כי זיכרון אינו נובע מהשכל. אין הוא שוקע בתודעה, כמו שזה נדמה לפעמים. הוא נוסף אל הקיים כמין הילה של ערפל סביב התודעה; וכשאני, למשל, מתוודע לזכרונותיי, הם נמוגים וספק אם ישובו.

הילדות שלך נעלמה מהתודעה שלך? ספר הפרוזה שלך שקדם לספר זה במשהו, הוא כולו, או מחציתו, על ציר הילדות.

נכון. זאת נקודה מעניינת. הספר הזה והרומן ("זכרונות של חולה שיכחה"), שניהם נכתבו אמנם לא במקביל, אך באותה שנה - 1990, כשלא הייתי בארץ. מעניין לראות איך יד אחת שכתבה פרוזה טיפלה בילדות, ולעומתה איך הזינר הלירי מטפל בילדות; הדרכים שונות, לאו דווקא מבחינת המרחבים הגדולים והסיפורים, אלא דרך הראייה, בחינת העובדות - באיזו מידה הן בדיוניות. בפרוזה, אלו באמת זכרונות של חולה שיכחה ששכתה, בדרך השירית אני

יותר מזוקק, יותר מנוסה.

למה אתה עוסק באוקסימורונים - "זכרונות של חולה שיכחה" "עובדות בדיוניות", מדוע אתה צריך את ההיפוכים האלה?

משום שאני חושב, שאמנות היא הפכים, כפי שאמת היא תסבוכת של הפכים, כמו שאמר פעם פילוסוף גדול שכרגע אני זוכר את שמו. רק באמנות יש הפכים שונים היוצרים דווקא את הדבר האמיתי, הנכון והישר ביותר, לפעמים. זה כמו להביט בראי - אם תשים מול ראי - כתב - הוא יהיה הפוך - אבל דרך ראי אפשר לראות דברים בדרך מדויקת יותר. חוץ מזה, אני תמיד אהבתי אוקסימורונים. זה כמו עם מטפורות. לדעתי, אוקסימורון הוא חלק מיכולת של משורר להביא נוסח חדש, ראייה חדשה. בשירתי, אני תמיד בורח מתבניות של אידיומים או של מלים או תחבירים שחוקים. לפחות זה בגדר שאיפה.

אוקסימורון - זו אחת המטפורות מהסוג הקל יותר להשגה: "שלג שחור", "ימים יבשים" וכו'. אני לא מקבל את דעתך. עליי מקובל מה שאמר אריסטו - כי אי אפשר לחקות מטפורה ואוקסימורון. מאחורי כל אוקסימורון, עומדת יכולת לשונית ומחשבה (בתנאי שהוא אינטגרלי). למשל אלתרמן היה אמן האוקסימורונים. זה גם חלק מהפואטיקה שלי.

ראשית הופעתך בשירה היה ב-1963 - "זבשנה השביעית לנדודי", ומאז שורה ארוכה של ספרי שירה ראו אור. אתה חושב ששיניית את דרך כתיבתך, את התפיסה הפואטית שלך, או שבעצם נשאתר באותו סגנון רק משוכלל יותר? לא עברתי מקצה אל קצה, כי אם תהפוכות. זאת אומרת, כמו כל משורר שחי כאן וקולט את סביבתו ומנסה לתאר אותה ואת מצבו הפרטי והקיבוצי. יש לי שירים על המצב - מחאה כנגד מלחמות ועוד. אבל אם ניקח את שני ספריי הראשונים, הרי שמאו עברתי

תהליך של "ניקיון": הראשונים היו עמוסי מלים. אני בא מעולם של ילדות שעסק בדימויים ובתמונות. בעברית - הרבה מלים הן תמונות, והעולם, כביכול, נברא באותיות. המלה מהווה לגביי לא רק סוג ביטוי נפרד, אלא גם יכולת התחברות למלה אחרת ליצירת טקסט בניסיון לא שגרתי. זאת קיבלתי בילדות.

מה בעניין הילדות?

אני מתכוון - שמגיל שלוש ידעתי א' ב', למדתי תנ"ך, משניות, תלמוד - בחדר, ואחר-כך בישיבה. זה היה עולם של מלים. אני חושב שעכשיו הגישה יותר פדנטית. לא סגנון דיבורי אבל פחות פתוס ועומס דימויים.

ומבחינת תכנים?

על הילדות לא כתבתי - כנראה לא הייתי בשל לכך והיתה לי עכבה להתמודד עם זה. רק בשנים האחרונות, אולי עקב שהייה ממושכת בחוץ לארץ, התאפשרה עם פרספקטיווה שהניחה לי להתמודד עם הילדות.

יש הרגשה גם משיחות, גם מפרוזה וגם משירים - שקיים כעס על הילדות.

כבר שמעתי את הטענה הזאת. יכול להיות שהכעס הוא על-יכך שלא מיציתי את הילדות. גדלתי בתממה שבה יכולתי לראות את הרובוטיות הרליגיוזית. לילד, אי-אפשר לשקר, וכשאתה לומד טקסטים וחוזר עליהם - תלמוד, מישנה וכו', ובבית הכנסת - המלמולים, בליעת המלים - זה מקומם ומעורר ספק. אתה הופך ל"ידידו של הספק". ילדותי היתה בתקופת "פרוץ המדינה" ובשכונה החרדית בה גדלתי פחדו מהשפעת הציונות. אז קמו כל "המשמרות", ואני סלדתי מכך. אולי זה שורש הכעס שמלווה אותי עד היום.

בשיר המסיים אתה כותב: "הפחד הוא ספינה משוטטת בתוכי" - ובכלל, הפחד חוזר בשירים. איזה פחד זה?

הקסם של הפחד

אמורפי? קונקרטי?

הפחד הוא קונקרטי. בשיר האחרון - "אל המחבר", אני מדבר על עצמי - "ספינת הפחד היא זו המכלה אותנו"... זהו פחד קונקרטי מקץ הקיום. המבול כאן הוא מטפורי. השיר הזה נכתב בעקבות הטיל הראשון שנחת במלחמת המפרץ - זהו פחד קץ הקיום. כמו כן בא לידי ביטוי הפחד העמוק ביותר שמפני הבלתי נודע. השיר הוא ארס-פואטי בחלקו הראשון - הפחד שמוזן את המשורר כשהוא כותב על שירה - המשורר מתעמת עם עצמו בשיר - ואחר-כך הפחד הופך קונקרטי.

נושא החרדה מטריד כל אדם. מה סוד הפחד של המחבר שבכאן ושל האמן בכלל. מה סוד הקסם של הפחד?

אני חושב שהפחד הוא האל והשטן גם יחד. יש בפחד עוצמה בלתי סופית והוא יכול להזין פעולות חיוביות וכן שליליות. בשם הפחד יצאו למלחמה והשמידו - זה סוג של אל ושטן.

למה אתה מצמיד אל עם שטן?

משום שאני חושב שהפחד מביא גם ליצירה אמנותית; ביהדות יש מושג "יראת שמים". הכול בידי שמים חוץ מיראת שמים. בעצם, מושג היראה מעניק בחירה בלתי מודעת. זה תלוי בעוצמה הנפשית, שהיא נדרשת כדי להפוך את הפחד לאנרגיה חיובית. מצד שני במקרים רבים הפחד מביא לטירוף, להתאבדות. כלומר הפחד יכול להביא לרגעים עילאיים של התמודדות או להרוס.

יצירות גדולות נוצרו כתוצאה מהתמודדות עם חרדה. איך האמן הופך את הפחד ליצירה?

זה תהליך מעבדתי ולא ממש מודע. ישנן דוגמאות רבות של אנשים שהתמודדו עם הפחד ויצרו יצירות מופלאות. השאלה גדולה על כתפיי וצריך להיות פסיכולוג גדול כדי לדעת איך זה קורה. אני רק יודע שיש בי פחדים, ואולי יש לי עבורם הסבר. מכל מקום, הפחד מביא אותי ליצירה.



מה זה "לעבור דרך הפנים שהיו לי בילדות"? מבחינת הצליל זה מזכיר גם את "לחם הפנים".

הכוונה כאן לא רק לילדות. מדובר בגלגול הדיוקן מפני הילד שהיו לי לפני שלי עכשיו. בעצם, אני מדבר על הגלגול משלב העובר (היודע הכול, גם על עולמות אחרים, ששוכח הכול עם סטירת המלאך בצאתו לאוויר העולם). אני מדבר על טרם ילדתי - כשהייתי בבטן אמי - הפנים שהיו לי כשלא הייתי ברשות עצמי.

יש גם חשבון אישי עם אלוהים באחד השירים - "רק בגיל שמונה-עשרה אני רואה שאני חי במקום שאלוהים לא אמר - ויהי אור". כלומר?

מאחר שבגיל שמונה עשרה הלכתי לצבא - וכאן בניסוח השירי - אני רוצה לתאר את העובדה שבגיל ח"י עברתי מחשכת ילדותי.

אני הבנתי שאתה מצייץ כי עד עכשיו חיית במקום בו האור?

לא. כוונתי שרק בגיל הזה חשתי שאני חי במקום בו לא אמר "ויהי אור". שאז התפכחתי.

השאלה היא פילוסופית. הרי ברור לשנינו - אנשים שלא מאמינים באלוהים - כי תפיסת בריאת העולם והאמירה "ויהי אור" הם בעיקר בעלי ערך מטפורי. כשמישהו אומר שיש מקום בו לא אמר אלוהים "יהי אור", האם הוא מתכוון כי יש מקום שאיננו מבורך לחיי אדם?

הייתי אומר במקום שבו שורר תוהו ובוהו. השיר הזה בא לבטא את תחושת הקרע שלי מהעולם שעובתי בגיל שמונה עשרה - כי נוכחתי שזה מקום של חשכה ותוהו ובוהו, וכי בשם האלוהים והאור עושים דברים אחרים. אלו סוגיות תחושיות - פתאום היה לי אור לראות את החושך, וזוהי קפיצה מכוכב לכוכב.

בוא נניח לארס-פואטיקה וניגש

לדברים פרקטיים. מעמדו של משורר כיום נקבע גם על-ידי יכולת היחצ"נות. איך אתה מתייחס לזה? היחצ"נות הביאה, בטווח קצר, תהילה לפרוזה, וכביכול "הורידה" את השירה. לדעתי אין השירה שואפת למעמד חוץ-שירי (אלא אם כן דיקטטורה מנצלת את השירה כמכשיר).

(הדיקטטורה איפשרה רק לשורר ולא לדבר)

השירה כיום נמצאת בגטו שירי, וזה טוב לה. היא אינה שואפת להרבה קוראים. קורא מעוניין אחד, טוב מקוראים רבים אך אדישים. הבעיה היא שכל מיני מתחזים למשוררים צמחו על רקע של יחצ"נות - מבקרים ומבקרות חסרי מושג בלשון ובשירה, חסרי רגישות, בעלי בעיות הבנה של המשמעות. אבל זה לא רק בארץ. כבר דובר על קץ האמנות והספרות שיגיע בזמן בו בני האדם לא יבחינו עוד בין טוב ורע - בין יפה ומכוער. מצב של ברבריות גמורה בשיאה של הציוויליזציה. לדעתי, עדיין לא הגענו לזה אבל זו תשובה חלקית. היחצ"נות תפקידה אינו להבחין בין טוב ורע. אנו חיים בתקופה יחצ"נית, ומזויפת. מצב כזה יכול דווקא לתת כוח עצום לשירה - שהיא תזעק, או, מאידך, שהיא תידום. לדאבוני - אנחנו נמצאים במצב של "גלים שקטים".

לכל אחד "אנתולוגיה אישית" - הנכס התרבותי חווייתי שלו. מי המשוררים שהשפיעו על השירה שלך?

אני מושפע מכל דבר. מבחינת משוררים אזכיר רק כאלו שכבר מתו - שאני אוהב והם מלווים אותי - טשרניחובסקי אותו אני אוהב הרבה יותר מביאליק שאולי קרוב לי יותר מבחינת התמטיקה או מבחינת גורם הכעס שדיברנו בו קודם לכן. עבורי טשרניחובסקי, עם שורותיו הרחבות, הפתיחות, גיוון הנושאים בכתיבה ובתרגום

המשך בעמ' 40

ביקורת, סאטירה, השמצה

אברהם הוס



א מלה "ביקורת" איננה חד-משמעית. אבן-שושן מונה את משמעויותיה: א. בחינה ובדיקה, כמות שנאמר במקרא: "ביקורת תהיה" ויקרא י"ט, כ'; ב. הערכה וניתוח של דברים מתוך נקודות-ראות שונות, כמו בביקורת ספרים; ג. הערכה שלילית מתוך ראיית חולשות ופגמים; ואם "מותחים ביקורת", הרי שמשממע מתוך הנאמר שמביעים דעה שלילית.

להלן, גדון בביקורת אחת מימים עברו, שנכתבה בשנת 1910, ואשר ספק אם ניתן לסווג אותה ברורות ומפורשות בעזרת ההגדרות הללו. באותם ימים גרמה למהומה בחוגי סופרים; ניתן לומר - לסערה זוטא. רבים למדי היו מעורבים באותה פרשה, שנתלוו לה חילופי דברים קשים. מחבר אותה ביקורת טען, שכלל לא נתכוון לכתוב ביקורת. לכתוב סאטירה רצה, סאטירה בלבד. וכדי לחזק את דבריו הצהיר שבעצם לא קרא ביסודיות את ספריו של המבוקר, אלא דפדף בהם בלבד. ובנוסף - אותה סאטירה לא הייתה חלילה וחס בגדר פגיעה אישית. לאחר זמן, הסביר באחד ממכתביו שבהזדמנות מסוימת שהתגלגלה לידיו פרסם סאטירה, שלא היה בה משום נזק לאיש, סאטירה עדינה, רוויה בחדוות-עיצוב אמנותית וברשעות עליזה. וכבר היו דברים מעולם. הוא הותיר לקורא לפרש בעצמו את המנגנון ואת מניעיה של אותה "רשעות עליזה".

בתורת-הספרות, ובמיוחד בזו הנלמדת בחוגים אקדמיים לספרות, שכית למדי הדיון בז'אנרים ספרותיים. כאשר מדובר בשירה, במחזאות ובסיפורת, מצויות הגדרות מדויקות למדי לכל דורש - אף שקיימים כמובן חילוקי-דעות בין מדענים מאסכולות שונות. אבל ההבחנה וההגדרה של ז'אנרים בביקורת אינן, כמדומה לי, שכיחות באותה מידה. קשה, אפוא למדי, לקורא תמים וחסר-פניות, להכריע בכל מקרה ומקרה הכרעה ברורה וחד-משמעית אם מה שרואות וקוראות עיניו מהווה ביקורת, סאטירה או תם השמצה בעלמא. סופר אשר לדעתו

הדברים שנאמרו עליו בפומבי חורגים אל מעבר למה שהפרשנות הנדיבה והרחבה ביותר עשויה להגדיר כביקורת הוגנת, רשאי כמובן לפנות לערכאות. להגיש תביעה על הוצאת דיבה. כתוצאה מכך עשוי הוא להיגרר לתוך פרשה מסובכת, שאין לדעת מה יהיו תוצאותיה, ואין זה מן הנמנע שבסופו של דבר ישלם מחיר יקר, הן ביוקרה והן בדמים. שהרי גם החוק וגם בית-המשפט מתקשים לרוב להכריז פסק ברור ומפורש כי אכן הפוגע פגע פגיעה של ממש בנפגע, וחייב אפוא לפצותו. אי לכך נשלה את עצמנו אם נפנה למחוקקים ולשופטים כדי שיספקו לנו את ההגדרות ה'ז'אנריות המועילות הדרושות לנו, ולא נותר לנו בשעה זו אלא לקוות כי דיונים ושיקולים פנים-ספרותיים יגבשו בצורה מספקת וחד-משמעית את ההבחנה הברורה בין ביקורת, סאטירה והשמצה.

ב ועתה נפנה מן הכלל אל פרט, כלומר, לאותה פרשה משנת 1910 שהוזכרה לעיל. הראשון מבין אלה שהיו מעורבים בה - ובהחלט שלא לרצונו - היה הסופר שמואל לובלינסקי. הוא נולד ב־1868, בן למשפחה יהודית מתבוללת, בעיר הקטנה יוהניסבורג שבפרוסיה המזרחית, הנמצאת עתה בתחומיה של פולין והמכונה בשם פיש (בפ' דגושה). אביו עסק במסחר של תבואה ופטריות-מאכל. כבר כנער הצטיין בתחושת-צדק מפותחת ובאופי בלתי מתפשר. אלה גרמו לכך שנתקל בקשיים בכתב-הספר התיכוניים שנשלח אליהם, ולא זכה בסופו של דבר בתעודת-בגרות. את ידיעותיו המרובות ואת השכלתו הרחבה לא רכש בכתב-אולפנה, אלא בכוחות עצמו בלבד, כאוטודידקט. ללא תעודת-גמר של גימנסיה נבצר ממנו להרשם ללימודים במוסד כלשהו להשכלה גבוהה. ב־1887 נסע לעבוד כבאנטיקואריון של ליאו אולשקי בעיר ורונה שבאיטליה. כאשר בית-המסחר זה עבר לוונציה, עבר גם לובלינסקי לשם. את השנים הללו ניצל ללימוד עצמי יסודי ומקיף של מקצועות ההיסטוריה

והפילוסופיה. באותה תקופה נכתבו גם יצירותיו הספרותיות הראשונות. בשנת 1892 חזר לגרמניה. זמן מה עבד בחנות-ספרים בהיידלברג, עד שהחליט שעבודה זו איננה לרוחו, עבר לברלין, ומצא שם את פרנסתו כעיתונאי וכסופר. בכתבי-עת שונים הרבה לכתוב על נושאים מדיניים וחברתיים.

ב־1897 הפכה עבורו "השאלה היהודית" לנושא העיקרי המעניין אותו. הוא עורר את תשומת-לבו של הרצל, שהזמין אותו להשתתף בעיתונו "העולם". במשך תקופה מסוימת ניסה בהתלהבות רבה לקדם בלב קוראיו את הרעיון הציוני. אבל כבר בראשית דרכו זו שילב לתוך דיוניו האובייקטיביים את השקפותיו האישיות, שבהן הושם דגש חזק על הצורך בהתחדשות תרבותית ופוליטית. הדברים הלכו והסתככו עבורו עד שב־1899 הצהיר ששוב אינו יהודי במלוא מובן המלה אלא "פילו-ציוני" בלבד. השקפה מורכבת זו מצאה לה ביטוי בספרו הראשון "דמויות יהודיות בכתבי גרילפרצר, הבל ואוטו לודוויג" (שלושה ספרים של ספרות-המופת הגרמנית שכתבו מחזות עם גיבורים יהודים). הקרע בינו לבין הרצל היה בלתי נמנע, וב־1901 הצהיר לובלינסקי מפורשות שהוא מתנער מן הציונות ומכאן ואילך הוא דוגל בהתבוללות. מכל מקום - הפרק הציוני בחייו הוא בעל חשיבות מהותית לכלל-יצירתו.

בשנים 1900-1899 פרסם את יצירתו המקיפה על תולדות הספרות הגרמנית "ספרות וחברה". בארבעת הכרכים של יצירה זו הוא מתאר את התפתחות הספרות הגרמנית מראשיתה של הרומנטיקה ועד לסוף המאה ה־19. ניתן לראות בה את המחקר הראשון, בשפה הגרמנית, העוסק בשיטתיות ובהרחבה, תוך שהוא עושה שימוש במושגים סוציולוגיים, בהשפעות של מציאות ומצב חברתיים על הספרות. בדרך זו, שבה הוא מקשר בין רוח יצירתית מסוימת להווי החברתי שבו חי הסופר בתקופה הנידונה, נקט גם בספרים הבאים שכתב: "מאזן הספרות המודרנית" ו"סופה



תיאודור לסינג

לקוחותיו. בתחילה היה כנראה לבו שלם עם התוכנית הזאת. הוא למד בכמה וכמה אוניברסיטאות ידועות, עד שלהשלמת התמחותו הגיע לזו של מינכן. באותה עיר תוססת התחיל לנסות את כוחו בכתיבה ספרותית - הספרות ומדעי-הרוח קסמו לו כבר בימי נעוריו המוקדמים. הוא מצא את דרכו לחוגי הבהומה שבעיר, ובמשך תקופה מסוימת קרוב היה לחוגו של המשורר סטפן גיאורגה. חברי חוג זה נדרשו להקפיד על נאמנות כמעט מוחלטת למרות מנהיגו - ולסינג לא נאות לכך. הוא היה מרדן ונשאר מרדן עד לסוף ימיו.

עתה החליט סבו מצד אמו, שהיה אדם אמיד מאוד ואוהב-ספרות, לתמוך בו כספית, בתנאי שיתמסר אך ורק לכתיבה. לסינג כבר היה בשלב הסופי של התמחותו; אף-על-פי-כן החליט שלא להתמסר למקצוע שלא חש כלפיו קירבה נפשית. הוא זכה אפוא לשנים אחדות של חיים ללא דאגה, של חיי-דרור שבהם נתאפשר לו לנהוג כרצונו, לכתוב כרצונו, ולנסוע כרצונו לכל אותם מקומות נאים שנפשו חשקה לבקרם. אבל למרבית הפלא, כפי שהוא מעיד בזכרונותיו, לא הייתה זו תקופה פוריה ביצירתו, ואף לא תקופה נעימה עבורו. ובסופה באה המפולת. סבו העשיר נפטר, ובניגוד להבטחותיו המפורשות לא הוריש לו דבר. לאחר שהתרגל לחיים נוחים ביותר, מצא לסינג את עצמו ללא פרוטה. עתה חייב היה לפרנס את עצמו כמראה נודד, כמורה, ועל-ידי כתיבת מאמרים ורשימות לכתבי-עת שונים. בנוסף עלה בידו לסיים את לימודיו האוניברסיטאיים בפסיכולוגיה ובפילוסופיה. בתקופה זו עסק גם בפעילות פוליטית, הצטרף למפלגה הסוציאלי-דמוקרטית ועבד במסגרתם של האיגודים המקצועיים. ב-1907 הצליח להתקבל כמרצה שלא מן המניין במכללה הטכנית של העיר בה נולד, בהנובר. כאן זכה להגיע, אמנם לתקופה קצרה בלבד, אל המנוחה ואל הנחלה - לפחות אל המנוחה והנחלה היחסיות.

יחסו ליהדות היווה גורם מרכזי בהתפתחותו, ככל שעובדה זו נראית מזורה. הוא מרחיב על-כך את הדיבור בזכרונותיו, בהוסיפו, כי זר לא יבין זאת. שהרי מזה כמה דורות הייתה משפחתו מתבוללת לגמרי. ואף-על-פי-כן, נותרו הן אביו והן אמו, לפחות מבחינה רשמית, בתחום היהדות. בענפים אחרים של המשפחה נמצאו כבר רבים שנטבלו לנצרות. דוד-רבא אחד שלו, לדבריו, טיפס ועלה בסולם הדרגות הכנסייתי עד שנעשה ארכיגמון באנגליה. דוד-רבא אחר שלו, כמו גם קרובי-משפחה של האם, הפכו לאנטישמים מוצהרים ונלהבים. לו עצמו, כאשר הגיע לבגרות, ניתנה הברירה לעבור לכל מסגרת דתית שנראתה בעיניו. הוא בחר, אמנם מטעמי

יליד 1872, היה בנו של רופא מצליח ומבוקש מאד בהאנובר. משפחתו, משפחה יהודית מתבוללת ועניפה, היתה מעורה מזה דורות באותה עיר. בספר-זכרונותיו *"פעם אחת ולעולם לא עוד"*, ספר מרשים ביותר, שלא זכה לסיימו, שמבחינת כנותו ועוצמתו הרגשית ניתן להשוותו אולי רק ל"זייו" של רוסו, הוא מתאר את קורות חייו עד לסופה של המאה ה-19. חיי משפחתו היו מעוררים עד היסוד. האם, בת מפונקת מבית אמיד מאוד, שהייתה שנואה על בעלה, התייחסה אל בנה באדישות גמורה. האב הרגון והיומרני, המרוכז אך ורק בעצמו ובצרכיו שלו, החושני וחסר-המעצורים, הלהוט אחרי מותרות ונשים, התעלל ללא רחם הן באשתו והן בבנו. חרה לו במיוחד שהבן אינו מצליח בלימודיו בבית-הספר, שהרי זאת חובתו הבסיסית של ילד מבית "טוב". והילד הרגיש והחלוש, שספג תוכחות ומהלומות למכביר עד שימיו הפכו לגיהנום מתמשך, מרד במסגרת הנוקשה והאכזרית שנכפתה עליו בכך שהפגין - הן במכוון והן שלא מתוך מודעות מלאה - אדישות גמורה ודחייה של כל שיתוף פעולה עם הוריו, עם מורי בית-הספר, ועם מורי-העזר שנשכרו לסייע לו בלימודיו. כאשר הגיע לגיל 14, לאחר ש"נשאר כיתה" כבר בפעם השנייה, יעץ מנהל הגימנסיה שלו לאביו, כי מוטב לו לזה לדאוג לכך שבנו ילמד מלאכת-כפיים פשוטה, שתוכל לפרנס אותו כאשר יגדל - שהרי לעולם לא יצליח לרכוש לעצמו מקצוע המצריך מיומנות רוחנית, תהיה מועטת ככל שתהיה. והנה, כתוצאה מהשתלשלות נסיבתית מוצלחת, שלא כאן המקום לעמוד על פרטיה (והמתוארת בהרחבה בזכרונותיו), הצליח לעמוד בבחינות-הבגרות, שלא כלובלינסקי, שאף הוא, כפי שהוזכר לעיל, התקשה להתמודד עם הדרישות שהעמידו לו בתי-ספר שנשלחו אליהם. וכך אפוא ניתנה האפשרות לנער - ספק מפגר וספק מופרע, או שניהם גם יחד - לדעת מרבית הסובבים אותו - לרכוש השכלה אקדמית. הוחלט, כמובן, שעליו ללכת בעקבות אביו, ללמוד רפואה, ולרשת ברבות הימים את

של הספרות המודרנית". רנטה הויאר, שכתבה את הרשימה הביו-ביבליוגרפית הקצרה והמצצה על לובלינסקי, המופיעה בסידרה רבת-הכרכים "ביוגרפיה גרמנית", טוענת, שספרים אלה, בתוקף ניתוחיהם הבהירים ומסקנותיהם הברורות והחד-משמעיות, נחשבים עד היום, ובמלוא ההצדקה, ליצירות מופת. אין אני יודע על מה מבוססת קביעה זו. לפי מיטב ידיעותיי רק האחרון מבין הספרים שהוזכרו לעיל נדפס מחדש, בשנת 1976. את שאר ספריו לא ניתן להשיג בנקל. גם חוקרי-ספרות מובהקים מזכירים את שמו לעיתים נדירות למדי, ולמעשה כמעט שנשכח כליל.

בתקופה מסוימת בחייו קיים לובלינסקי קשר הדוק עם זרם ספרותי שכונה את עצמו "ניאו-קלסיקה". השפעה רבה לא הייתה לזרם זה, שנטייתו השמרנית, הן באשר לתכנים והן באשר לסגנון, נגדו את דרך המלך שנקטו בה טובי היוצרים של אותה תקופה. המחזה היה הצורה הספרותית החביבה במיוחד על חבורת סופרים זו, ובעיקר הטרגדיה. ללובלינסקי היה תפקיד משמעותי בעיצוב התיאוריה של הטרגדיה ברוחה של התנועה. אבל הוא לא הסתפק בתיאוריה בלבד. בין השנים 1901 ל-1910 חיבר שש טרגדיות, שנושאייהן נלקחו מן ההיסטוריה ומן האפוס הגרמני. לפי מיטב ידיעותיי לא זכה מעולם לראותן מוצגות על הבמה.

בשנות חייו האחרונות הירבה לעסוק בתולדות הדתות, וב-1906 נסע לרומא על מנת לקדם את מחקריו בנושאים הקשורים במקצוע זה. לאחר שחזר משם התגורר בוויימאר, בעיר שבה התגוררה גם אחותו אידה (1862-1942), אתנולוגית וחוקרת תולדות הדתות. בסוף שנת 1910 מת מוות פתאומי.

מפעלו הספרותי והמדעי, שהתבצע בתקופת-חיים כה קצרה, מדהים בהקפו וברבי-גוניותו. מצערת ביותר העובדה שלא זכה להדים ולהכרה שהוא ראוי להם, לכל הדעות. לקהל הקוראים הישראלי כמעט ואינו מוכר כלל. בספריה הלאומית בירושלים מצויים כמה מספריו בחתימת ידו. העיזבון הספרותי שהותיר שמור ברובו בידיו של אלעזר בן-יועץ. כפי שנמסר לי עוסקת ד"ר איטה שדלצקי מן האוניברסיטה העברית בכתיבת מונוגרפיה המוקדשת לסופר זה.

ג

עד כאן המבוקר.

בשנת 1910 פרסם תיאודור לסינג את רשימתו העוסקת בלובלינסקי: "שמואל עורך מאזן, או הנביא הקטן".

אפשר להצביע על כמה קווי דמיון בין המבקר למבוקר, אף שאין להתעלם כמובן מן השינויים המהותיים שביניהם. לסינג,

נוחיות בלבד, להצטרף לכנסיה האוונגלית-פרוטסטנטית. והנה דווקא אז נעשה מודע למוצאו היהודי. לכך תרמו גילויי-האנטישמיות בסביבתו הקרובה, ובמיוחד בחוג ידידיו. ב־1900 שמע לראשונה על התנועה הציונית, שרעיונותיה הרשימו אותו מאוד ונשאו חן בעיניו.

באותה שנה בא גם בברית-הנישואין עם אשתו הראשונה, מאריה סטאך פון גולצהיים. היא נולדה לאחת ממשפחות האצולה המיוחסות ביותר במדינה, שבניה, יונקרים ומפקדי-צבא, גאים היו במיוחד על קרבת הדם שביניהם לבין בית-המלוכה ההוהנצולרי. תהיה זאת לשון-המעטה לומר שדעת בני משפחתה לא הייתה נוחה מן השידוך. לא זו בלבד שלא בחרה לה לבן-זוג גבר ממעמדה שלה, כנהוג, אלא - באדם ממעמד נחות יותר - הרי בנוסף, אותו ברנש שלה היה משרבט-שרבוטים מפוקפק ללא מקצוע המפרנס את בעליו, ויתרה מזאת, לגודל החרפה גם ממוצא יהודי. נוצר אפוא מצב בלתי נסבל שהכתיב מוצא אחד ויחיד: משפחתה החרימה אותה והחליטה על ניתוק כל מגע עם הסוררת, שהתנהגותה נגדה את המקובל בשבט יונקרי מכובד. כתגובה לכך אימץ לעצמו הוג הצעיר את האידיאולוגיה הציונית, נתן לצאצאיו שמות עבריים ולסינג חזר ושב רשמית ליהדות. הוא נשאר נאמן לה עד סוף ימיו. אחת ממסותיו האחרונות, משנת 1932, מסה מעניינת ביותר, נושאת את השם "העדר-הפתרון של השאלה היהודית". במסה זו הוא מתייחס באהדה למפעל הציוני בארץ-ישראל (שגם ביקר בה), וכאשר הוא כותב על היהודים הוא מקפיד להוסיף את התבה "אנחנו".

ד

ב־1910, כאשר ישב בהאנובר, כתב ופרסם, כפי שהוזכר לעיל, את מאמר-הביקורת "סאטירה על לובלינסקי". עשרה עמודים בלבד, אבל מלאים וגדושים. נעתיק כאן כמה מן "הפנינים" שמאמר זה משופע בהם. וכך הוא פותח: "אלי, אלי, אני נזכר הרי בהנאה כיצד הברנשון החביב והסגלגל התכדרר מול פניי. היה זה ביקורו הראשון כמינכן. אחד ממכריי בברלין מסר לו כמה שורות עבורי... לפתע פתאום נפתחה הדלת ונאום-של-התנצלות מלווה בתנועות-ידיים ערות התגלגל אל תוך החדר. בית-כנסת קטן שמנמן על זוג רגלים קצרצרות ומתבדרות, הכרס הקטנה מזדקרת נמרצות קדימה לעבר העולם החיצון, כמו אפסיס של אוהל-מועד, שבו שמורים לחות-הברית. בדיק כמו שהצפרדע מנפחת את הבטנות שלה כאשר רוח של התנשאות נחה עליה והיא שוחה בתוך השלולית שלה... בעגת-מישלה פילס לעצמו את דרכו

בנאיביות לתוך החדר, בהשירו תולעות-מלים על ימין ועל שמאל". לסינג משתמש במלה בעלת הגוון המלגלג, הנגזרת מן השם "משה", והיא מתייחסת ללשון יידיש המדוברת בפי יהודי מזרח-אירופה. לסינג מספר, שהסביר לנוכחים באותו מעמד מביך: "גבירותי ורבותי, הרגע שחוויתם אותו זה עתה, יהיה ציון-דרך בנדודיכם עלי אדמות. האיש הזה שענייכם חוו בו בהשתאות הוא - משורר גרמני. כלומר: הוא כתב ספרים הרבה, ולעתיד לבוא ימשיך, ללא ספק ימשיך, לכתוב עוד ספרים הרבה. אין ביכולתי לקרוא את כולם, אבל בוודאי שמדובר בספרים חכמים מאוד. שמו שמואל לובלינסקי ומוצאו מן העיר פינה שבמחוז פוזנן."

לאחר מכן, עובר לסינג לתיאור הפגישה שנקבעה באחד מבתי-הקפה של העיר, ובמהלכו הוא מספק לנו גם את חוות-דעתו על ספריו של קורבנו: "שמואל הקטן כלל לא ישב בשקט מול המראה. שמואל, הנוקם והשופט של כלונו. הוא ערך מאזנים. הוא נאם השקפת-עולם, והטיף את מחשבותיו בזרועותיו הקטנות אל תוך החדר. את אלילי-הכוכב חיטל בפגיונו. את הספרות הגרמנית הוא ניקה מן הפשפשים השורצים בה. בקיצור, הוא נהג כמו יהווה במועד התקיעה בשופר: התיישים ימינה, והכבשים שמאלה. הוא קרקר כמו תרנגול-קרב: קיקיריקי, סימבוליוס, ניאורומנטיקה, אידיאליזם... והוא לא ראה דבר ולא שמע דבר ופחות מכל הצליח להבין דבר מן הדברים, ואף לא רעיון ועוררי ביותר מסוגל היה להעלות על דעתו... אבל, אלוהים אדירים - הוא דיבר! הוא ערך את המאזן..."

ועתה נעשים אנו מודעים גם לנסיבות לידתו של לובלינסקי: "...הוא דיבר בשנינות רבה כל-כך, כאילו רק בעטיה של טעות יצא לאוויר העולם בצלם ובדמות אנושיים. שהרי, ביום שבת נאה אחד רצה אביו החביב לחבר קונטרסון תלמודי, וחל שיבוש באותה עשייה, והספרון הרבני המפולפל הפך לשמואליק קטן וחכם..." לסינג טוען שקרבנו מייצג סוג מסוים של "רוח יהודית", של "esprit" יהודי פסול, שהוא באופן אישי בוחל בו, והראוי, משום מה, לכל גינוי. הוא איננו מסביר למעשה את אופייה של אותה "רוח" ואינו מסביר גם מדוע דווקא כל-כך יהודית היא.

סגנון הדברים אין בו כדי לבייש אפילו את האנטישמי הארסי ביותר. והרי באותה עת ראה לסינג את עצמו יהודי וציוני למופת! אכן, ברשימות מאוחרות יותר ניגן גנינה אחרת כאשר דן ביהודים וביהדות: הוא לא היה אדם עקבי ביותר, בהרבה מהשקפותיו, דעותיו ורגשותיו. כעבור כמה שנים כתב את ספרו המאלף "שנאה-עצמית יהודית".

דברים נכוחים ואמיתיים מצויים בספר הזה, שהרי מחברו הכיר היטב את נושאו - כנראה גם בסיוע הסתכלות פנימית.

ה

התגובה לא איחרה לבוא, והייתה מקיפה וחריפה מעל ומעבר למה שלסינג מסוגל היה לנחש מראש. קרוב לוודאי שסבור היה כי לא על פניו יטפחו, אלא על שכמו, וישבתו את שנינותו ואת "הברקותיו". ולא כך התפתחו הדברים.

התגובה המתונה ביותר הייתה, אולי, זו של לובלינסקי עצמו. היות שלא הייתה הראשונה, וקדמו לה חילופי-דברים, הן במכתבים אישיים והן בדפוס, הוא סוקר בקצרה את השתלשלות הפרשה. הוא מזכיר את טענתו של לסינג כי כלל לא התכוון לפגוע בו באופן אישי. אלא שהוא תמיה: כיצד זה ייתכן שתיאור חוזר ונשנה של קומה גמדית, בטן מחודדת, שימוש בעגה נלעגת של יהודי המזרח, פנים לא רחוצות וכיוצא בזה - אין בו משום פגיעה אישית וכיצד זה ייתכן לפרשו כבעל משמעות סימבולית בלבד? כהוקעה אובייקטיבית ועניינית של "אב-טיפוס" שמיחד אותו "esprit" יהודי פסול?

אין הוא רואה כלל וכלל בדברים כגון אלה ביטוי של "רשעות עדינה ועליוה", אלא של גסות-רוח חסרת-מעצורים. הוא דורש אפוא מלסינג שיחזור בו מדבריו ויתנצל בפומבי. וכי יצהיר במפורש וללא התחמקויות כי את פסק-דינו על אישיותו הספרותית קבע בלי שהכיר למעשה את יצירותיו, וללא כל בסיס והצדקה.

בכמה כתבי-עת ספרותיים התפרסמה הצהרה, שחתומים עליה שלושים ושלושה סופרים - מהם ידועים יותר ומהם ידועים פחות - ובה הם מביעים את צערם על כך שלא קיים "בית-דין של כבוד" שבסמכותו לגנות בחריפות אדם כדוגמת לסינג, החורג חריגה קיצונית כל-כך מכללי הטעם הטוב וההגינות, ולהפעיל סנקציות מעשיות נגדו. מבין החתומים ראוי להזכיר את ידידו של לובלינסקי מן התנועה הספרותית הניאורקלסית, ובראש ובראשונה את מנהיגה, פאול ארנסט; את הסופרים היהודים סטפן צווייג וגיאורג הרמן; את תיאודור הויס, שלימים, אחרי מלחמת-העולם השנייה, נבחר לנשיאה של גרמניה המערבית; וגם - כדי להצביע על רב-גוניותם של מביעי-האהדה לסופר שעלבו בו - את ויל פיספר, שדבק בשנות השלושים המוקדמות באידיאולוגיה הנאצית ונעשה לאחד מסופרי-החצר המושבעים של היטלר. (בנו של זה האחרון הצטרף לתנועת באדר-מיינהוף, ותאר את דמות אביו המסלירה בספרו המזעזע "המסע"; שם הספר, שמחברו לא הצליח לסיים אותו לפני ששם קץ לחייו בבית-חולים לחולי-נפש,

עת כבר רכש לעצמו תומאס מאן קהל קוראים רחב ומעמד מבוסס בספרות הגרמנית. עובדה זו לא מנעה מתיאודור לסינג - לאחר שטרם והתחקה אחר מוצאו ומקורו - לחזות מראש את גורל יצירותיו לעתיד לבוא: "ובכן, מהי משמעות הרומנים הנחמדים של תומאס מאן עבורנו? ספרים נחמדים, ספרים נחמדים מאוד? ענפים של שיח לילך פורת, אשר צמח בתוך חממה - הם לא ישרדו יותר מאותן ספריות-ההשאלה המשאליות אותם!"

כידוע, התחזית הזאת לא התאמתה. בנקודה אחת לפחות צדק לסינג - דהיינו, כאשר הצהיר: "אבל הרמות המגוחכות ביותר במחזה-הלצון הקטן הזה היא - אני עצמי". קרוב לוודאי כי לאחר שנגרעו הרוחות ונפסקו חילופי-החרפות בכתבי-העת למיניהם, הצטער על כל הפרשה, והתחרט על הפגיעה שפגע בלובלינסקי. מכל מקום, לאחר שזה נפטר באופן פתאומי, כתב עליו דברי-הערכה, מיושבים וחיוביים למדי, שבהם הוא מונה את מעלותיו ואת השגיו הספרותיים. עם זאת המשיך לטעון בהודמנויות שונות כי "סאטירה" כדוגמת זו שכתב ופרסם היא צורת-ההתבטאות לגיטימית, ואפילו ראויה להערכה חיובית, והביע את תמיהתו על כך שלובלינסקי לא קיבל את הדברים שנאמרו עליו ברוח טובה ובחיוך על השפתיים. יתר על כן, בהתחשב בכל המהומה שהתחוללה, בהתחשב בכל הדברים הקשים שהוטחו בו, כלומר בלסינג, הרי ברור לכל בר-בשר, לכל אדם אובייקטיבי, נטול פניות, שהקורבן האמיתי, זה שפגע בו ללא עוול בכפיו, איננו אלא הוא עצמו.

יש אפוא מקום להעמיד את השאלה: מה ראה, שחכם ונבון היה לכל הדעות, וגם בעל מצפון (לעיתים מפותח יתר על המידה) להיגרר לשטות זו, ולפגוע בדרך וולגרית כל-כך באיש שנפגש עימו פגישה קצרה בלבד לפני כעשר שנים? מה דחף אותו ללגלגנות קיצונית כל-כך, לתיאור כה מזלזל של הופעתו הגופנית, המלווה בפסילה מרחיקת-לכת, אף כי מרומזת בעיקרה, של יצירתו הספרותית, בנימוק התמוה - שהיא מהווה ביטוי של "רוח יהודית" הראויה לשאט-נפש?

לסינג היה מן הסתם פוסל את העמדתה של שאלה כזאת מעיקרה. אחד מספריו החשובים ביותר הוא הספר "היסטוריה כמתן משמעות לחסר-המשמעות", בעל כותרת-המשנה "לידת ההיסטוריה מתוך המיתוס". הספר קיים בשלושה ניסוחים, משום שמחברו שכתב אותו פעמיים. הוא אמור היה להיות חוליה אחת בסדרה של ספרים שתקיף את כל נושאי הפילוסופיה, שלא עלה בידו להשלימה. בספר הזה מנוסחת ביקורת של קיצונית על התפיסות המקובלות של

(ההדגשה היא של מאן) - ואין צורך לומר ולהדגיש שהנימוקים שהעלה הם באותה מידה חסרי-שחר כשם שהם חסרי-טעם. לאחר מכן הוא עובר להתקפה אישית מפורטת יותר, ואלה הם דבריו: "מר לובלינסקי איננו גבר יפה-תואר, ואכן, יהודי הוא. אבל אני מכיר גם את האדון לסינג. (הרי שום אדם אינו נושא באחריות לכל הכרויותיו) אסתפק בכך שאציין כי מי שרואה בו בן-רשף מגביה-עוף או דמות מובהקת של גבריות ארית - חוטא בהגזמה יתירה". לבסוף הוא מכנה אותו "דוגמה מעוררת-פלצות של אותו חלק של הגזע היהודי שנתקלקל". אכן, דברים כדורבנות! למקרא כל אלה לא טמן לסינג את ידו בצלחת. כבר ב־10 למרץ מתפרסמת תשובתו. כדי לחדד את עקיצותיו הוא מכנה את מאן בכינוי החיבה וההקטנה "טומי". "טומי" זה כלל אינו פייטן, אלא ברנשון העשוי ממרציפן, תוצר מלאכת-תירבות מופרות. מנעימת דבריו משתמע כי הוא עצמו, כלומר תיאודור לסינג, ראוי דווקא



תומאס מאן

לתואר של פייטן אמיתי, ולכן חלה עליו החובה, הודות לדחף פנימי הפועל בו, לסגן, למטרות זיהוי ואיבחון, מתוך "נשמתו החביבה של שמואליק את רוח-היהודונות האירופית". בתשובה לכך קובע תומאס מאן כי "נשימת אפו בלבד של יצור כזה מעוררת בחילה ומן הראוי היה להושיב אותו מאחורי סורג ובריח".

המסמך האחרון בחילופי-הדברים החריפים בין השניים היה מאמרו של לסינג, בעל הכותרת התוקפנית: "טומי חולב את הפרה של המוסר". כאן הוא מכתיר את תומאס מאן בכתר של "מלך-הסוכר האדיר ביותר של ספריות-ההשאלה בשפה הגרמנית". והוא אינו מהסס לתאר אותו תיאור שכלל וכלל אינו מחמיא: "מין נסיכון בורגני, עדין וחיזור שכוה. נפש יפה, שקטה, שעבר זמנה, שכרכו אותה בכריכה מזהבת. אשה לא ילדה אותו. האמא'לה החביבה שלו קנתה אותו כנראה במרכול - 'ורטהיים', במחלקה לחפצי-אמנות נדירים - כביכול". באותה

מתייחס לחוויות שמקורן בנטילת-סמים). כדוגמה לתגובות נוכח לצטט את הדברים שכתב העיתונאי והעורך (היהודי) יוליוס ובר מצ'רנוביץ שבבוקובינה: "... אני משוכנע בהחלט ששמו היה נידון לשיכחה הגמורה שהוא ראוי לה, אלמלא זהה היה לרוע המזל לשמו של המשורר והוגה הדעות הדגול - לסינג. אלא שלא קיים שום קו של דמיון בין אותו הוגה-דעות דגול לבין תיאודור לסינג. הראשון היה ארי פילושמי, ואילו השני הוא יהודי אנטישמי. תיאודור לסינג הוא אחד מאותם הכלבים המרובים, הרצים אחרי הספרות והפילוסופיה הגרמנית ונעצרים ליד כל כותל גבוה, כדי לטנף אותו..."

ב־1900 פרסם תומאס מאן את הרומן הראשון שלו, "בית בודנברוק". הספר התקבל על-ידי קהל הקוראים והמבקרים באהדה, אבל באהדה פושרת במקצת. מרבית המבקרים ראה בו סיפור שגרתו למדי וריאליסטי, שמצויים רבים כמוהו, המספר על תולדותיה של משפחה אחת, וערכו מתמצה בעלילתו, שהיא, אכן, מעניינת למדי, ומעבר לכך אין לייחס לו שום משמעות רחבה יותר. אבל ביקורת אחת שהתפרסמה הייתה יוצאת-דופן. היא דנה במשמעות הרחבה יותר של היצירה, וטענה שניתן בה תיאור מסכם ואמין של תקופה שלמה, על כל השלכותיה. בנוסף, קבעה שמדובר כאן בחוליה מובהקת נוספת בשרשרת של המסורת הספרותית הקלאסית, בספר שיוזכר לדורות.

מחבר הביקורת היה שמואל לובלינסקי. מאז עברו כמובן כעשר שנים, שבהן הפך תומאס מאן לסופר ידוע מאוד, מן השורה הראשונה. לא היו לו קשרים הדוקים עם אותו מבקר, אבל הוא זכר לו את חסדי-עוריו, וכאשר הותקף בצורה בוטה כל-כך החליט לצאת גם הוא להגנתו. ותגובתו היתה אולי הנמרצת והחריפה מכל. במסותיו ובמאמריו הספרותיים המרובים (להבדיל כמובן מן הדברים החריפים שהטיח בתנועה הנאצית ובתומכיה), הקפיד תומאס מאן תמיד להתבטא בסגנון מתון, ענייני ומאוזן, וכאשר נתקל בנושאים או בספרים שלא נשאו חן בעיניו, העדיף בדרך כלל לשתוק, ולא לגנות. אלא שהפעם ממש יצא מכליו. תחילה פנה לסינג במכתב פרטי וביקש ממנו כי יפרסם גילוי-דעת מעל דפיו של כתב-עת ספרותי ובו התנצלות מפורשת על דברי-הפלטת שברשימתו. כאשר נתקל בסירוב יצא נגדו בהתקפה חריפה ושלוחת-רסן, שלא כמנהגו. הייתה זאת תחילתם של חילופי-דברים קשים, משופעים בעלבונות אישיים.

תומאס מאן פותח בכך שהוא מציין כי מדובר כאן בנסיון כושל לחקות את סגנון כתיבתו של היינריך היינה. רשימתו של לסינג מכפישה את שמו של סופר רציני

מדע־היסטוריה. כדי לאשש את סברותיו הוא מתבסס על תורת־הכרה, על אפיסטמולוגיה מקורית משלו, שאותה הסביר בכמה מספריו האחרים. בין השאר הוא מרחיב את הדיבור על הסיבתיות בהיסטוריה, כעיקרון בסיסי המעניק לה משמעות, הנעדרת ברצף של ההתרחשויות שהן חומר־הגלם שלה. והוא מבטל אותה מכל וכל כמושג מהותי ואובייקטיבי. יתר על כן, שלילה זו חלה לא רק על המאורע ההיסטורי, אלא גם על כל התרחשות בחייו של כל פרט. הסבר סיבתי אינו אפוא אלא אילוץ שנכפה בדיעבד על רצף חסר־משמעות מבחינה מהותית, בתוקף רצונו או שאיפותיו של נותן־ההסבר. התרחשות מסוימת, ותהיה שולית ככל שתהיה, מעורבים בה גורמים הרבה. אין ביכולתנו לאבחן את כולם, וקל וחומר שאין אנו מסוגלים להעריך את משקלה הסגולי והאובייקטיבי של "סיבה" מסוימת, גם כאשר הצלחנו לאתר אותה. גורם הנראה לנו שולי כל־כך עד שראוי להתעלם ממנו, יכול בהחלט להיות בעל ההשפעה המכרעת. כל התרחשות וכל מאורע נתפסים על ידי המודעות שלנו באמצעות משקפיים, שזוגיותיהן העכורות הן הרצון והדימוי (הפילוסוף שהשפיע עליו ביותר, ואשר אותו העריך במיוחד, היה ארתור שופנהאואר, ששיטתו מוצגת ביצירתו "העולם כרצון ודימוי").

אם נאמץ לעצמנו את ההשקפה הזאת, שעמדנו זה עתה על ראשי פרקיה, הרי שבאמת אין שום טעם לנסות להשיב על השאלה שהעמדנו בראש סעיף זה. אלא שאין אנו חייבים לדבוק בה, ובוודאי לא באותה קיצוניות שבה ניסח אותה לסינג, ואשר גם הוא עצמו לא נהג במלוא המסקניות על פיה. לא נחשוש אפוא להביא כאן השערות אחדות, ונסתכן בכך שהן "כופות" במידה מסוימת מתכונת "מיתולוגית" (כלשונו של לסינג) על התרחשות שאין לה, וגם לא ניתן לספק עבודה, הסבר רציונלי. ואם לא נצליח להגיע לפרשנות בעלת מהימנות מוחלטת, נסתפק בכך שאנו עשויים לפחות לתת הסברים בעלי תוקף הסתברותי.

השערה אחת הובעה על־ידי כמה וכמה מבין אלה שהגיבו בחומרה על רשימתו: לסינג התרעם וכעס על לובלינסקי משום שלא הזכיר באף אחד מספריו את שמו ולא דן ביצירותיו. אף שראה את עצמו בראש ובראשונה כפילוסוף, הרי ניסה בעבר את כוחו גם בכל סוגי הספרות היפה – בשירה, במחזאות ובסיפורת, ואף זכה לעיתים לשבחים. והנה בא לובלינסקי ועורך את מאונה של הספרות המודרנית – ומתעלם ממנו כליל, למרות שהוא מטפל ביוצרים הנופלים ממנו בעליל. הרשימה המרושעת היא אפוא, נקמתו של לסינג על העלבון שעלבה בו שתיקתו של המותקף.

כמובן שלסינג הכחיש זאת בכל תוקף. ואף־על־פי־כן ראוי לציין שבין דברי ההכחשה שלו הוא משרבב את המשפט: "מעולם לא קראתי אף שורה של לובלינסקי אשר דנה בי או מכוונת נגדי". משפט זה בא להצביע על כך שרשימתו נכתבה בתום־לב, ללא מניעים אישיים. אבל ניתן לפרשו גם אחרת.

לובלינסקי היה אוטודידקט, ואפילו בית־ספר תיכון לא סיים. את כל ידיעותיו רכש בעצמו ללא עזרתם של מורים, בלי שיקבל אסמכתה על הכשרתו מגוף רשמי כלשהו. עובדה זו לא מנעה את הערכת דעותיו בנושאים ספרותיים, או לפחות את ההתחשבות ואת הדיון בהן, למרות שבגרמניה של אותם ימים היו למעמד ולתואר האקדמיים חשיבות רבה (ולא בגרמניה בלבד, ולא רק באותם ימים). לסינג, בניגוד ללובלינסקי, הוכתר בשני "כתרים" אקדמיים, אשר בהשגתם השקיע מאמצים רבים. ללא ספק היה גאה על כך, ובמיוחד משום שבילדותו ובנעוריו סבל מקשיי־למידה חמורים, והיה זה ממש מעשה־ניסים שעמד בבחינות הבגרות. והנה לא זו בלבד שסיים את לימודיו במקצוע הרפואה, אלא בנוסף, השתלם בפסיכולוגיה ובפילוסופיה באוניברסיטאות היוקרתיות ביותר ובהדרכתם של המורים הנודעים ביותר (כגון הפילוסופים ליפס והוסרל). הוא אכן הגיע למעמד של פרופסור במכללה הטכנית בהאנובר – אף כי בעצם רק למעמד של privatdozent, ללא קביעות וללא משכורת מטעם המוסד. אבל ייתכן שדי היה בכך כדי לתרום ליחס של זלזול באחד כדוגמת לובלינסקי, אשר ללא הסמכה מטעם מוסדות השכלה גבוהים העז להביע הערכות פסקניות כל־כך על סופרי העבר וההווה, ואפילו לערוך "מאזן" של התקופה כולה.

ב"סאטירה" ובמאמרים שנתווספו לה חוזר ומדגיש לסינג שמוצאו של לובלינסקי הוא מן העיר פינה שבמחוז פוזנן, שהיה אז אחד המחוזות המזרחיים של גרמניה, סמוך ליישוב היהודי הצפוף, והדבק ברובו במסורת היהודית אשר בפולין. כאמור לעיל, נולד לובלינסקי בפרוסיה המזרחית, אבל מבחינתו של לסינג לא היה בכך משום הבדל מהותי. בקרב חלק מיהודי גרמניה, ובמיוחד בקרב המבוססים, המושרשים בעם־הארץ והעשירים, התפתח יחס פושר למדי לאחים "מחוסרי ההשכלה" שבמזרח, שנטה לעיתים לפטרונות ובשעת צרה לעזרה פילנטרופית, וגלש לעיתים לעבר זלזול והתנכרות. כקבוצה בעלת צביון מיוחד נתפסו בעיניהם אלה שהתגוררו באזורי־הספר, כלומר עדיין בגרמניה גופא, אבל סמוך לגבולה המזרחי, ובמיוחד במחוז פוזנן. הקבוצה הזאת, בגלל סיבות היסטוריות מובנות מעצמן, שלא כאן המקום

לעמוד עליהן, הייתה מעין שכבת ביניים. בניה שהיגרו מערבה, נטו לרוב להשקיע מאמצים רבים להשגת רמת־חיים גבוהה יותר, דומה לזו של הוותיקים, ולפיכך לא בררו תמיד באמצעים שיסייעו להם בכך. אין זה מפתיע אפוא, שבתנאים אלה נוצרו מתחים שתרמו להיווצרותו של סטריאוטיפ, שבעיצובו הולבשו על באי פוזנן הופעה חיצונית וקווי־אופי שאנטישמים נטו לייחס אותם ליהודים ככלל. מעידים על כך כמה רומנים שנכתבו על ידי סופרים יהודים בשפה הגרמנית, כמו למשל "זרתר, היהודי" ללודביג יעקובובסקי או "טכנן גברט" לגיאורג הרמן (ספר שתורגם לעברית והופיע בהוצאת מוסד־ביאליק). יהודים שאפתנים, חסרי־מעצורים, שאינם מהססים ליטול חלק בעסקות מפוקפקות ואף לזיום אותן, שאינם בוחלים בשום אמצעי העשוי לקדם אותם מבחינה חומרית, שהרוחניות וה"קולטורה" נשגבות מהם, ובעלי החיצוניות הדוחה – ברור שמוצאם דווקא ממחוז פוזנן.

דמותו של לובלינסקי, כפי שהיא מתוארת ברשימה שאנו דנים בה, אכן מתאימה כמעט בכל פרטיה לסטריאוטיפ הזה. מתקבל מאוד על הדעת שדעותיו הקדומות של לסינג שותפות היו לעיצובה. שהרי התייחס, הן מצד אביו והן מצד אמו, לחוג המשפחות היהודיות המבוססות (וגם המתבוללות) ביותר בגרמניה. רבים מבין קרוביו, כגון סבו מצד אמו, אהרוויילר, היו עשירים מופלגים. בין אלה שהמירו את דתם – וכלל לא מועטים היו – הגיעו רבים לעמדות־מפתח בתחומים שעסקו בהם. בן למשפחת סבתו, מצד אמו, היה למשל ידיד קרוב של יורש־העצר לממלכת־האנובר. לכן, אין זה מתמיה שברגע מסוים התעוררה התשוקה בלבו של האקדמאי וה"אריסטוקרט" ללמד קצת לקח את האוטודידקט ה"פוזנאני" הנלעג המעז בחוצפתו כי רבה לערוך "מאזנים" בתולדות־הספרות.

סופרים יהודים, או סופרים ממוצא יהודי, נדבקו לפעמים במה שנוכל לכנות "תסמונת היינה" או "תסביך היינה". היינה הרי זכה להיכלל בפנתאון של הקלסיקה הגרמנית, ולפרסום וליוקרה בינלאומיים – אף שדעתם של כמה וכמה לאומנים גרמנים לא היתה נוחה מעובדה זו. תעותו, פקחותו ושנינותו, כמו גם ההקף הרחב והגיוון המרשים של יצירותיו, יכלו לשמש כמובן גורם מדרבן ומעורר חיקוי בקרב צעירים יהודים: "הנה דוגמה מרשימה עד היכן יכול צעיר יהודי מוכשר להגיע!" ותיאודור לסינג חשוף היה במיוחד להידבקות בנגיף זה, משום שאמו נולדה בדיסלדורף, ממש באותו בית שבו נולד היינה, כפי שהוא מציין בגאוה בזכרונותיו.

היינה, כאשר יצרו תקף עליו, לא היסס

ויותר. בפברואר 1933 התברר לו שעליו לברוח מגרמניה, וכי עתה נשקפת סכנה לחייו בעיר שבה נולד ובה לימד. הוא עבר להתגורר בצ'כוסלובקיה.

כאשר השלטון בגרמניה הוענק לנאצים הוכרז פרס על ראשו. ב־31 באוגוסט נורה ונהרג בעיר־הקיס מרייאנבאד. חקירות המשטרה העלו כי למחרת אותו יום נעלמו מן העיר שני טיפוסים מפוקפקים, הפועל החקלאי רודולף אקרט, שכבר קודם לכן היה מעורב בפלייליס, ורודולף ציסקה, נהג במקצועו. עקבות השניים הובילו אל הגבול הגרמני. כעבור 12 שנה נתגלה אחד מהם והועמד לדין.

הרצח גרם לזעזוע בקרב האינטליגנציה מחוץ לגרמניה. איש לא שיער אז עד מה יחוויר לעומת שיטות החיסול היעילות הצפונות בעתיד, אף כי לסינג חזה אותן במידה מסוימת בכמה ממאמריו. התנועה הנאצית הביעה כמובן את קורת־רוחה. ואלה הם דבריו של גבלס בכנס המפלגה בנירנברג: "עם לסינג הסתלקה מן העולם אחת התופעות המבישות ביותר של התקופה שלאחר המלחמה. הוא היה שייך לאותו חלק של גוף הפרופסורה אשר זיהם בפציפיוס אינטלקטואלי את בתי האולפנה הגבוהים, בסיועם של הרשויות הרשמיות, שרצו בכך ותמכו בכך. עכשיו נתחסלה גם רוח־הרפאים המושחתת הזאת". בסוף דבריו הבטיח "פתרון מסקני של בעיית־הגזע".

כאשר הגיעו אל לסינג, במקלט המפוקפק שבחר בו, השמועות הראשונות על רדיפות היהודים השיטיות הראשונות בגרמניה, כתב את הדברים הבאים: "בשונה ובנחת אתם יכולים להצמיד לנו את הטלאי הצהוב. אנו נישא אותו בגאווה, כמו שאחרים נושאים את צלב־הברזל... אבל בארץ־ישראל, על אדמתו החופשית של עם חופשי, בצל אותה גבעה שעליה הוצב פעם הצלב, תעמוד מצבה עם שמותיהם של אלה אשר בשנת האנושות 1933 הוכו ונרצחו. ומתחת יהיה רשום: כזאת עוללו גרמנים לאחיהם".

לאחר הרצחו של לסינג התארגן ועד, אשר בין חבריו נמנו אלברט איינשטיין, רומן רולן ומקס ברוד, ששם לו למטרה להוציא את כתביו ב־10 כרכים. רק הכרך הראשון, הכולל את זכרונותיו, יצא לאור. ההשתלטות הגרמנית על צ'כוסלובקיה בסתיו 1938 שמה קץ למשימה.

אחרי מלחמת־העולם השנייה עדים אנו להתעניינות מסוימת בגרמניה ביצירותיהם של לובלינסקי ושל לסינג, ובמיוחד באלה של האחרון. כמה מספריו הופיעו מחדש; ראינו מרודל כתב את הביוגרפיה שלו ופרסם קובץ המכיל מבחר ממאמריו הפזורים (65 מתוך 500 לערך, לדברי העורך). לפי מיטב ידיעותיי לא יצא לאור בתרגום עברי אף ספר מספריהם של השניים. ■

שיזכה לקידום או למשכורת מטעם המוסד שהורה בו, וללא סיכויים לזכות בקיצבה כאשר יזקין ויצא לגימלאות. כפי שהוא מספר, חייב היה, כדי לפרנס את עצמו ואת בני־משפחתו, לכתוב אלפי מאמרים ולהרצות אלפי הרצאות. כאשר פרצה מלחמת העולם הראשונה היה בין הסופרים הבודדים בגרמניה שהביעו את מורת־רוחם ואת שאט־נפשם מן הטבח העומד להתחולל. הוא לא היה שותף להתלהבות הלאומנית שסחפה רבים וטובים, והטיף נגדה, ככל שרק ניתן לו ונתאפשר לו. כמובן שבכך לא רכש אהדה בקרב הציבור, אלא הוציא לעצמו שם של קטן־אמנה ותבוסתן. מכיוון שלא נמצא כשר לשירות פעיל בשדה־הקרב עשה את שנות־המלחמה, בזכות הכשרתו הרפואית, כמטפל בבתי־חולים צבאי.

בשנים שלאחר מכן הירבה לכתוב ולפרסם: ספרים בנושאים פילוסופיים, רשימות על ענייני היום ועל פוליטיקה, מאמרים ומסות הנוגעים בהווי ובספרות. בהדרגה רכש לעצמו קהל קוראים, מתרחב והולך, שידע להעריך את דעותיו. ואו, גררה אותו כתיבתו לתסבוכת חדשה - חמורה פי כמה וכמה מקודמתה, זו שעסקנו בה לעיל. ב־23 לאפריל 1925, ערב הבחירות לנשיאות גרמניה, פרסם לסינג ב"יומן הפרג" (כתב־עת שהיה ממשתתפיו הקבועים) מאמר על המרשל הינדנבורג, שהיה המועמד בעל הסיכויים המירביים להיבחר, ושאכן נבחר למשרה רמה זו. באותו מאמר נוהר לסינג בדבריו. לא הייתה בהם שמץ של התקפה אישית; אדרבה, לסינג דיבר בזכותו והעלה על נס את מעלותיו. אבל יחד עם זאת, התריע מפורשות ובתקיפות על הסכנה של הפקדת התפקיד האחראי של נשיא - במיוחד באותה שעה - בידי הרפות של גנרל זקן וחסר כל נסיון והכשרה פוליטיים. בחוגים הליברליים נמצאו בודדים שידעו להעריך נכוחה את אזהרתו. אבל רוב רובה של האוכלוסיה אהד את ה"גיבור מטננברג" וראה בדברים המתונים של לסינג עלבון צורב ומביש ופגיעה חמורה בכבודו. ההתמרמרות לובתה על ידי המפלגות הלאומניות. החלה הסתה עזה נגדו, שמצאה את ביטויה בהתגודדויות ובהפגנות של הסטודנטים בהאנובר, עד שלא נותרה לו ברירה אלא להפסיק להרצות את הרצאותיו. אגודות סטודנטים ברחבי גרמניה הכריזו על הזדהות עם המוחים נגדו בעיר מגוריו. חברי־המורים במכללה הטכנית הגישו עצומה לשר־החינוך הפרוסי, שבה דרש לגרש את לסינג מן המוסד. בסופו של דבר נמצאה פשרת־ביניים, שלפיה נאסר עליו ללמד, אבל הותר לו להמשיך במחקריו בין כותלי המוסד.

ככל שהתחזקה התנועה הנאצית - שברשימתה השחורה ניתן לו מקום של כבוד - נעשו תנאי־חייו קשים ומעיקים יותר

לייסר בשוטים ובעקרבים את שנואי־נפשו, ולא חשש כלל לחצות את גבולות הטעם הטוב. כך נהג כאשר תקף את ברנה לאחר שנתגלו חילוקי־דעות ביניהם. בוטה במיוחד היא הסאטירה "המרצאות של לוקה", אשר בה שפך קיתונות של לעג ובוז על המשורר אוגוסט פון פלאטן, לאחר שזה כתב מחזה בעל נימה אנטישמית. פלאטן היה ליריקון מוכשר ושלט שליטה מלאה בפרוזה ובצורות המטריות שהיו מקובלות בשירה היוונית הקלאסית העתיקה. הביקורת שהטיח בו היינה היתה מבוססת בעיקרה על כך שאותו משורר היה בעל נטיות הומו־ארוטיות. מסאטירה זו, המשופעת בהרבה אירוניה והומור, לא נודף דווקא ריח טוב ועדין. עם זאת - קורא בלתי־משוחד שאינו סובל מאנינות יתרה, חייב להודות שמצויים בה הרבה קטעים שנונים ומצחיקים מאוד (ולהבדיל מן הסאטירה של לסינג, שגסות־הרוח שולטת לאורכה ולרוחבה שלטון בלתי־מוגבל).

תומאס מאן מגדיר את הסאטירה של לסינג, כניסיון, שנכשל כליל, לחקות את היינה; ודבריו אינם רחוקים מן האמת. לסינג בכתב־ההתגוננות התוקפני שלו, מלמד זכות על עצמו בהצביעו על אותן יצירות, פרי עטו של היינה, שהזכרו לעיל, כתקדים העשוי לשמש הצדקה ולגיטימציה לסגנון שנקט בו. אין אפוא להטיל ספק בכך שבאותה עת נגוע היה ב"תסמונת היינה".

ברשימה קצרה משנת 1926, בשם "עריכת משפט על עצמי", קובע לסינג: "כה מזור, שמכל אשר כתבתי אי־פעם הכבידה ביותר על מסגרת חיי החיצונית סאטירה קצרה בשם: 'שמואל עורך מאזן'". ובעניין זה הוא מוסיף: "...רק עוינות אחת גרמה לי ייסורים של ממש ומוטטה כמעט את המסגרת החיצונית של חיי; עוינות שאין דומה לה מבחינת רשעות חבויה וארסיות נסתרת - זו של תומאס מאן, אשר באותה תקופה כבר היה סופר מפורסם... העובדה שכתב אודותיי כי נשימת־אפי בלבד כבר מעוררת בו בחילה, וכי בסופו של דבר ראוי לחבוש אותי בבית־חולים לחולי־רוח - הרסה את הקריירה שלי ושברה את מטה לחמי. שהרי בעולמם של אינטלקטואלים, בחוגיהם של אנשי רוח ואנשי ספרות, ברור היה מכאן ואילך, שאני שייך לאותו סוג של בני־אדם שאין להתייחס אליהם בהערכה ובכבוד".

מן הראוי להוסיף עוד כמה מלים על הגיבורים שהיו מעורבים בפרשה שעסקנו בה.

כאמור לעיל, נפטר לובלינסקי זמן קצר לאחר שה"ערה" שככה. על קורותיו של תומאס מאן אין צורך להרחיב כאן את הדיבור, שהרי הן ידועות היטב, וספרים רבים עוסקים בחייו וביצירותיו. באשר לסינג - הוא נשאר שמונה עשרה שנים נוספות בהאנובר, על תקן של פילוסוף, בלי

תיאטרון מגלם מיתוס

אוריאל זוהר

מיתוס הוא גילום של תופעות טבע, מעשיהם של אלים, מלחמותיהם, התנהגותם של גיבורים על-אנושיים ואנושיים, יצירי הדמיון, זכר להתרחשות היסטורית של החברה האנושית מאז ומעולם. המיתוס הוא ניסיון לפרש את העולם ולתפוסו תפיסה כוללת, להכניס סדר בכאוס המקיף את האדם. זוהי הגדרת האנציקלופדיה.¹ אפשר להניח כי הגדרה זו תתאים במיוחד לדרכו של פיטר ברוק מאז טיפולו בשקספיר, כפי שבה לידי ביטוי בהצגה: "הרצאת הציפורים" ובאופן בולט במיוחד, בהצגתו: "זמהבאראטה".²

נשאלת השאלה, האם הגדרה כזו תתאים למחזאי-במאי, חנוך לוין?

שתי מגמות אלה מחדדות את ההבחנה הנובעת מהגדרת המיתוס, כאשר מצד אחד עומד ברוק, המחפש את הסדר בכאוס ואת המבנה ההרמוני של היקום, לעומת לוין המחפש את הכאוס בסדר. מבחינת החומרים נעסוק בעימות הסמוי הקיים זה שנים בין שני מחזאים: אלוני ולוין. שעה שאלוני נמצא עדיין בעולם המעבר והאיזון בין האלים והרפאים ואינו מחליט לאן לפנות, הרי לוין כבר מזמן רמס את המיתוס לצרכיו בטענה: "אני המיתוס!" ביאליק, לעומתם, מביא את רעיון התיאטרון ככלי מחנך, תיאטרון שמציע תהליך עבודה רציני, לקראת סגנון חיים חדש. מסע זה אל הארץ היעודה, הוא המסע המחנך ואולי החניכותי אל הסדר וההרמוניה בכאוס. בימים אלה, שעה שהתיאטרון הלאומי "הבימה" מחפש ייחוד, דרך ואמירה אמנותית, במקום שהמנהלים החדשים ילכו בדרך קודמיהם ויעסקו בחיקוי תרבויות, כדאי לשוב ולטפל במיתוס התיאטרוני והלאומי שלנו, כפי שב לידי ביטוי במחזה "הדיבוק" (בגרסת ברוס מאיר ובתרגומי).

בכתביו המלומדים של פרופ' חיים שוהם, אנו מגלים מספר מחקרים בנושא הדרמה, מנקודת מבט ספרותית, המאפשרים לנו לבחון את תפיסתנו ולבדוק את אמיתותה בתחום הבלשני, הספרותי והתיאטרוני. שוהם ממקד את הדרמה במערכת הסוגות ומנסה לחדש בהגדרותיו, הגדרות היסוד של מבקשות לבחון כל יצירה בפני עצמה, על-מנת למנוע מחקר כושל כתוצאה משיפוט מוטעה או דיעות קדומות. הוא מבקש לא לדחות יצירה שאיננה תואמת

להגדרותיו של אריסטו³, למשל.

א. התיאטרון המודרני – סוף פסוק במאמרו על המחזה "מותו של סוכן" מאת ארתור מילר, שוהם⁴ מביא הוכחה לכך שלא ניתן להגדיר את היצירה על-פי אריסטו והפואטיקה שלו בלבד. על-כך מעיד ארתור מילר, בהקדמתו למחזותיו⁵, כי הוא נאבק על זכותו של האדם הקטן והגיבור האפור, הנלחם בסדרי העולם העויין, להבטחת זכויותיו וכבודו כאדם, על-מנת לשמש גיבורה של דרמה רצינית החושפת אמיתות ומוליכה להבנה ולהכרה. אומר מילר: "המחזה היה לגביי תמיד מחזה הרואי, וטענת האקדמיה שנשמעה מאוחר יותר, כי וילי לומן חסר שיעור-קומה ולכן אינו יכול לשמש גיבור טרגי, אינה מתקבלת על דעתי. איני יכול לקבל ולהבין כי עניינים אלה נמדדים על-פי תקנות יוונים-אליזבטנים, אשר בהם אין כל זכר לתשלומי-פרמיות של ביטוח-חיים ורצועות מנוע של מקרר חשמלי..." מילר חש עד כמה אין בהגדרות הטרגדיה, אשר מקורן בימים אחרים ורחוקים, התאמה לימינו וליצירותינו: "שנים חלפו מאז הלך אריסטו לעולמו. מדוע זה עלינו להשתחוות לפניו יותר מאשר לפני הגיאומטריה של אויקלידס, שגם היא תוקנה מספר פעמים בידי בני-אדם שהיו להם הבחנות חדשות?" (מתוך הקדמת מילר למחזה)

זוהי, אם כן, הטרגדיה של האדם הפשוט ולא של גיבור יוצא דופן. מילר מוציא עצמו מן ההגדרות המחקריות. בעקבות מילר מגיעים מספר חוקרי תיאטרון, למסקנה שהדרמה המודרנית מסרבת לקבל עליה ערכים שקדמו לה. מצד אחד, הם אכן מוכיחים, כל אחד בדרכו (גם שוהם), כי לפי אריסטו זו איננה טרגדיה. מצד שני, נראה שהם לא רק מקבלים ומכבדים את דברי מילר, אלא מנסים להתאים את מחקריהם לאמירותיו. החוקר יוסף ווד קרוטש מחלק את הדרמה המודרנית (האמריקאית) לשתי מגמות (בשנת 1953):

א. זו של יוג'ין אוניל ומאקסוול אנדרסון היוצאת בסופו של דבר נגד היאוש, על-מנת להעניק לאדם תפיסת עולם שאפשר לחיות בה.

ב. זו של טנסי ויליאמס וארתור מילר, של הנטורליזם הברוטלי, המובילה אל ניהליוס

ויאוש.

(שתי מגמות אלה מזכירות את ההקדמה למאמרנו, כאשר ניסינו להבחין את הגדרת המיתוס בהתאמה עם ברוק המחפש את הסדר בכאוס, לעומת לוין המחפש את הכאוס בסדר).

לפי דעת קרוטש ה"חטאה הטרגית" של וילי לומן היא בתחום מוסר ההשכל של המחזה, המניח כי לדמות זו יש אני ובכוחו להכריע הכרעות ולבחור⁶. מילר הוא מחזאי פלורליסטי ולכן ניתן לתת למחזותיו יותר מפירוש אחד ויש לבדוק אותם מנקודת מבט של זכות הפרט להיות את אשר בחר להיות... מכאן לא רחוקה המחשבה שהמיתוס האמיתי בו מטפלת הטרגדיה האנושית הוא האני האני על כל מרכיביו, על אחדות ניגודיו. האני של האדם הקטן והגדול, הגיבור והאנטי-גיבור, הטוב והרע, האני של האלוהים והאני של הגיהנום וראה בעניין זה את תפיסותיו של ניטשה.⁷

החוקר ריימונד ויליאמס מגלה כי חלה טרנספורמציה בדרמה המודרנית והגיבור הטרגי הפך לקורבן טרגי. במלים אחרות, במקום אשמה ושכירה, בא הזיוף החברתי. לפי דעתו של מילר, החברה היא לא רק מערכת זיוף של ערכים אלא היא גם כוח הרסני התובע את קורבנותיו מן החיים.⁸ לכן, החוקר ויליאמס מגיע למסקנה שהסוכן וילי הוא אדם שעבר ממכירת חפצים למכירת עצמו.

לפיכך, שוהם מגיע למסקנה מאוזנת שיש לוותר (לא לחלוטין) על מושגים מקובלים בפואטיקה נורמטיבית ולנטוש (לא כליל) חשיבה במושגים אריסטוטליים. הוא מבקש לגבש תפיסה קומוניקטיבית.⁸ איזונו העדין של שוהם כחוקר, מתגלה לנו מן הסוגריים שלו (לא לחלוטין, לא כליל) ובאיזונו זה הוא עולה על החוקרים שהוזכרו. שהרי הם קיבלו את מילר לפי מילר ורק המשיכו לחפש בשבילו מקום נאות, בהתאם להגדרותיו את עצמו ואת יצירתו. ואילו שוהם מחדש בכך שאיננו מקבל את מילר על-פי מילר, ומבקש לשמור, בכל זאת, על איזון עדין בין ישן וחדש!

מאתר שהחוקר הספרותי בחן את התחום הבלשני של המחזה והגיע למסקנה כי עולמו הפיזי והרוחני של וילי נמצא בסכנה מתמדת, עולה כאן שאלה מכיוון אחר. עולמו זה בעבר ובהווה, הוא הרי ריבוי של

ובטלוויזיה), מכבד את הטקסט העיקרי כמו את הטקסט הצדדי וקובע: "היהס ההיררכי המשתנה בין מערכות הסימנים הבונות את הדרמה ככולות (כמיועדת להצגה וכמוצגת) אינו קבוע ותד-משמעי. הוא משתנה מדרמה לדרמה; ואף במסגרתה של הדרמה עצמה הוא יכול להשתנות מסצינה לסצינה, ממערכה למערכה"¹².

על-פי דברי החוקר הצרפתי פאטריס פאביס,¹³ מתברר לנו כי יש קושי מסוים אצל אנשי תיאטרון, לקבל השראה משיטות המחקר בספרות. זאת, משום שהספרות מתמקדת בתהליך הקליטה של הקורא ולא בהצגה ובביצוע, שהם לב התיאטרון ומרכז ההתעניינות של הצופה על כל תהליכיו האסתטיים. לטקסט התיאטרוני יש נמענים רבים יותר מן הקורא הבודד בספרות. לכן, ההבדל בין טקסט ספרותי לתיאטרוני הוא כמו בין פרטיטורה מוסיקלית לבין ביצועה. ההצגה היא טקסט במוצר מוגמר, ותהליך הקליטה של הצופים הוא הקובע את משמעותה. כאשר להצגה עצמה על הבמה, ברור כי בהצגה זו יהיה עיצוב אחד ויחיד לפרטי-פרטים פיזיים, כאשר הספרות משאירה לך, לעיתים, את העיצוב הסופי. בתיאטרון מישוהו אחר קובע את המימוש הסופי, את העולם ולכן גם את האיכות. מכאן שההצגה עצמה היא-היא המתכנתת את תגובת הצופה ומארגנת למענו את הדרכים השונות לקליטת מסריה. המסר קיים תמיד בכוח, בהצגה, אך הקהל סבור שהוא בנה את המסר. התיאטרון משתמש בידע של הקהל כדי לנווטו ולשנותו. אם כך, התיאטרון משתמש בחומר טרומי - חומר המוכר לקהל. בעיני אריסטו (הערה 1) עדיף ליצור יצירה חדשה, ללא חומר טרומי, משום שאפילו בימי אריסטו הקהל כבר לא מכיר את הטרומי, ואז הטרומי עלול להיות מחיצה לתקשורת עם הקהל. ברם, מחזאים רבים משתמשים באריסטו כדי לסתור אותו בזמן הכתיבה וההצגה של מחזותיהם, (ראה ארתור מילר, כאמור) ומחפשים חומר מן המיתולוגיה, ההיסטוריה, התנ"ך, הפולקלור, יצירות הספרות וממסורת התיאטרון.¹⁴

הטקסט הטרומי הוא שחזור של המיתוס, אך יש בו שתי אפשרויות: אחת של שחזור בשלמותו, ואחת של טקסט בעל קשר ברור למיתוס, מבלי לשחזרו באופן מדויק. הטקסט הפיקטיבי, (לפי אריסטו) הוא טקסט שאיננו משתמש בחומר טרומי, אך יכול להזכירו (תבנית אדיפלית, תסביך אלקטרה, העקדה, כבשת הרש ועוד).

כל טקסט תיאטרוני מטרותו קשר (קומוניקציה) בשלושה מישורים: ביחסו עם חומר טרומי, ביחסו עם הקהל וביחסו עם המערכת התרבותית (שהתיאטרון הוא חלק ממנה). כל טקסט חדש הוא בעיה שיש להתגבר עליה. הטרומי מהווה בסיס משותף

ספרותיות הנבנות אך ורק באמצעות מערכת סימנים לשונית, מוצאים אנו בדרמה המיועדת להצגה - ובהצגה בממש - גם



נסימ אלוני

מערכות סימנים לא לשוניות, כמו: רעשים, מוסיקה, סימנים פאראלינגוויסטיים, סימנים קימיים, סימנים ג'סטיים, מסכה, תסרוקת, לבוש, תפיסת מרחב, תפאורה, אבזרים, תאורה. מערכות סימנים אלה יכולים אנו לחלק למערכות סימנים ויזואליים (פישר ליכטה); הדרמה בשלמותה - כלומר כהצגה על בימה - היא תוצאה של יחסי-הגומלין בין מערכות סימנים אלה. מבחינה זאת, אין לראות את הדרמה כסוגה ספרותית טהורה, משום שאינה נשענת על הלשון בלבד.¹¹ באותו מאמר מביא שוהם את דברי החוקר אינגרדן, המבחין בין שני חלקים לאותה דרמה: החלק העיקרי שהוא הלשון שלה, והחלק הצדדי שהוא הלא-לשוני: "ברור כי בהצגה נעלם הטקסט הצדדי לחלוטין". גם כאן חוזרת ושבה תמיהתי: הכיצד? אפשר שהמלה "נעלם" איננה בחירה מדויקת מבחינת התרגום? לפי תפיסתי את התיאטרון והדרמה, היה צריך להיות כתוב כאן: "לא נעלם", שהרי החוקר בעצמו כותב ש"מערכות סימנים לא לשוניות מממשות" את הטקסט. דהיינו, באותו מובן של ליבוביץ'-אריסטו, הנפש מתממשת באמצעות הגוף (הערה 9), כך שהטקסט העיקרי לא יתממש ללא הטקסט הצדדי. בקומדיה דל-ארטה למשל, דווקא הטקסט הצדדי הוא הדומיננטי. וכך הצליח שוהם לסתור את תפיסתו של החוקר. וכאן כמובן, אני (המיתולוגי) עולה, מרוצה מאוד מעצמי וטוען ששוהם צודק והתיאטרון בנוי ביסודו, בעיקר מן הטקסט הצדדי, וזאת אומרת גם מן הרגשות והמחשבות של השחקן עצמו, ולא רק אלה של הדמות!!! אך שוהם מאוזן יותר, הוא מעדיף לא להכריע לכאן או לכאן (מוכיר את ברוך בנאומי המאוזנים ברדיו

יסודות רבים ומורכבים מאוד. כיצד אפשר להתייחס אל העולם הפיזי והעולם הרוחני כאילו היו גוף אחד? (כעניין זה רצוי לעיין בחלוקת האני אצל פרופ' ליבוביץ', בספרו "גוף ונפש").⁹ במחזה הדבר בא לידי ביטוי בחוסר המירווח שבין ההווה לעבר ובחוסר התהליך, במובן של המעבר בזמנים. שוהם מסכם באומרו כי הכרזתה של תפיסת העולם בתחום הפעולה של האדם, בדרמה המודרנית, מותירה את הדרמה ללא מענה (שלא כמו בקלסית) משום שהכול הרוס מלכתחילה. זוהי אם כן, מגמת הניהיליזם והיאוש, כאשר הדגש הוא על הכאוס שהרס את הסדר העולמי: האדם הרוס פיזית ורוחנית, הקהל הרוס, היצירה, התיאטרון, היוצרים, הכול! שוהם מסכם, אך לי זו נקודת פתיחה. הרי מנקודת פתיחה זו אפשר יהיה להבין מדוע מחזאים ישראלים ילכו לחפש את גילומו של המיתוס על הבמה: על-מנת לבנות בכל-זאת יש מן האין...

ב. טקסט ודיאלוג עם קהל

בהנחות היסוד שלו מבקש שוהם להבחין בין דרמה להצגה, ומגדיר דרמה תחילה, כטקסט כתוב, הכולל סימנים וניתן לקריאה. הצגה, לעומת זאת, היא ביצוע הטקסט הזה, המיועד לצפייה. אין שוהם מטפל בסוגות ובסגנונות הנובעים מתיאטרון המושפע, למשל, ממונחים מודרניים כמו: "התיאטרון הפתוח", "הוירה" "ת' המעבדה" "הת' הרדיקלי" (ראה צ'יקין, בק, בארבה, גרוטובסקי ופ. ברוק) ועוד. הוא איננו בודק את התיאטרון הניסיוני בימינו, אלא מתרכז בתחום האסתטיקה של הדרמה במהותה המרכזית. לכן, הגדרת הדרמה, במקביל לספרות, היא לדעתו סוגה דיאלוגית. הדיאלוג שבה הוא האמצעי והוא המטרה (גם ביחסי התיאטרון-קהל וגם ביחסי הפנים של התיאטרון עם עצמו). הדיאלוג בדרמה הוא צורה לשונית בלעדית, וזו גם דרך יחידה לארגון החומר.

בנקודה זו אנסה לחלוק על מלומדי. אם-כי שוהם לא יפסיק להפתיע, הוא ירחיב את ההגדרה בצורה כזו שגם אני ("אני" במובן המיתולוגי של המלה) אהיה מרוצה. הרי ברור שהחוקר המלומד יודע היטב, שהדיאלוג איננו הצורה הבלעדית לארגון החומר בדרמה. הרי הוא בעצמו השתמש בסוגריים, שאני כל-כך אהבתי קודם. כיצד יגדיר את הסוגריים בדרמה? הרי זו צורה נוספת שקיימת בטקסטים רבים (גם של בקט, למשל) ועל הבמה עצמה, בזמן ההצגה. ומה כאשר לתיאור הבמה? ואבוזיה? ואיך יגדיר את הקדמתו של ארתור מילר למחזותיו?

שוהם בונה את המערכת הלא לשונית¹⁰, הכוללת את המוסיקה, התנועה, הג'סטה, המסכה וכו'. בהגדרה במקום אחר, הוא מציב את המבנה הדרוש לי: "שלא כיצירות

עם הקהל. כאשר נותנים לו משמעות חדשה, זו סטייה מן המקור המקובל וגם מן המשותף. בדיקה של מיתוס היא ניסיון ליצור מתח בין ישן לחדש ולכן לא דומה קליטת טקסט טרומי, הנובעת מהכרת המיתוס, לקליטת טקסט טרומי כשהקהל איננו מכיר את המיתוס.

במלה תמה מגדיר שוהם כל מידע ישן (הידוע למוען ולנמען) ובמלה רמה כל מידע חדש¹⁵. הרמה רוצה לתפוס את מקומה של התמה, כי הטקסט התיאטרוני, אם אינו תופס מקום במרכז המערכת התיאטרונית, איננו מחדש, הוא ואריאציה נוספת על הקיים. המיתוס הוא גורם חוזר ונשנה, יסוד מוסכם על היוצר וקהלו. מידת הקביעות שלו יוצרת אפשרות להבליט כוונות מיוחדות לכל יצירה ויצירה, באופן נהיר וברור יותר.

פיענוח נכון של טקסט נובע מהכרת הצופה והידע שלו לגבי טקסטים אחרים. אך המשמעות נקבעת על-פי השימוש שנעשה בבימה. מכאן נשאלת השאלה: מהו הצורך הזה של שני מחזאים – ניסים אלוני וחנוך לוין, להביא חומר טרומי אל בימותינו? מהן המשמעויות שהם מוסיפים לחומר הזה? ומה קורה כשהם מוותרים לחלוטין על משמעויות כאלה ואחרות? באיזו מידה הם מצליחים להביא לנצחונה של הרמה על התמה?

ג. אלוני – מחזאי מאוזן מדי!

ניסים אלוני פונה אל המיתוס בצורה מודעת. כשאלוני נתקע, הוא מגייס את ידידיו מן המיתולוגיה היוונית.¹⁶ המיתוס עוזר לו להתגבר על מגבלות התיאטרון, הוא מעניק לו עומק, רוחב ומשמעות. בגלל רבדיה השונים, המיתולוגיה היא בשבילו משחק בלתי פוסק.

המחזה "נגדי המלך" מבוסס על סיפור של אנדרסן, אך גם אנדרסן ביסס את הסיפור על חומר טרומי, על אגדה עממית. יש מרכיבים שאלוני מאמץ ברצון ויש מרכיבים שהוא לא מאמץ ואף מתנגד להם. גם אנדרסן עצמו משנה את הסיפור שלו ובכך משנה את המסר. בגירסה הראשונה, הסוף של אנדרסן הוא אופטימי, ומבטא אמונה באדם: כולם מקבלים את בגדי הקיסר החדשים ואף מעריצים אותם. בגירסתו האחרונה והמוכרת, מסיים אנדרסן בחשיפת השקר באמצעות הילד שצועק, אך המלך חייב להמשיך בתהלוכה.¹⁷

אלוני משנה את אנדרסן, כבר בפתחה: "הילד הצועק" הוא איש המתחרה, המשורר הקטור שהופך, בסופו של דבר, למשתף פעולה עם המלך; הקטור נושא את בתו של המלך והופך לראש החייטים. הוא ערום (תרתי משמע, גם בגופו וגם בנפשו ובשכלו) יותר מחייטי המלך שהגו את רעיון בגדיו החשפניים. הקטור; המשורר הוא שחקן, מחליף פרצופים, אשר מעמדת משתף-פעולה

הופך להיות שליט. עדיין קיימת מרי, אהובת לבו הקודמת של הקטור, והיא היחידה שצועקת כי המלך הוא ערום (תרתי משמע) אך הפרסומת בטלוויזיה ומסך התיאטרון ישתיקו אותה, באמצעות הפרסומת החדשה לבגדי המלך החדשים! אצל אלוני, המרכיב הוויזואלי מחזק את הנאמר בטקסט. זאת אומרת שהטקסט הצודי גבר כאן על הטקסט העיקרי.

אלוני דוחה בעדינות את אנדרסן. הילד נעלם מעולמנו, הוא הפך למשורר. העירום הנאיבי והתמים מן המסגרת האופטימית של המאה ה-19, הופך להיות תחתונים שכל אחד חייב ללבוש, פרט לחייטים, הלובשים בגדי אדמירלים. עולם התועלת הפרטית משתלט על האדם הנאיבי. הילד הפך לחייט ערום וערומי. נותרה עוד אחת שזועקת נגד העוול לאמת ולאהבה, אך אמצעי האמנות שהיו צריכים לשרת את הנאיבי, הם הם הסותמים את פיו! המציאות המודרנית של הרס האדם היא הרוצחת את האגדות! וכך, על-פי אלוני, אגדת אנדרסן היא בלתי אפשרית בימינו המודרניים.

במתזה אחר, "אדי קינג", מתיחס אלוני למיתוס של אדיפוס ולטרגדיה של סופוקלס. אלוני מקווה, מצד אחד, שהקהל מכיר את המיתוס. אך מצד שני, הוא יודע שזה לא כך¹⁸. הטענה כלפי אלוני שהוא מודע מדי, מאפשרת לשוב ליצור מבנה ארכיטקטוני של משחק בתוך משחק. אלוני שם בפי דמויותיו את הידע המספיק להבנת התחבולה ולחשיפתה, תרתי משמע. נשאלת שאלה כפולה לגבי קליטת החומר: האם הקהל מכיר את המיתוס? אמרנו שלא. מצד שני, האם הקהל יקבל את סיפור אדי קינג, בפני עצמו? מעניין מספיק? יש הרגשה, לפי תגובת הביקורת אז, וגם היום, שהמחזה עצמו, בלי החומר הטרומי, איננו מספיק מעניין לקהל הרחב (ותיאטרון חיפה הוכיח זאת שוב ב-1989-90). שוהם משווה בין המיתוס – המחזה של סופוקלס וזה של אלוני ועומד על השינויים שערך האחרון. אלוני מנפץ את בובת הרפאים (של האלים מן המיתוס) ומתכחש בכוח לרפאים, לשדים ורוחות במאה ה-20. הוא שולל את החוקיות האנושית ולכאורה מצליח להתגבר על כנופיית הרפאים במחזהו. אך כאן, אולי, מתרחש תהליך מרתק שאלוני איננו מודע לזו אולי כביטוי של יונג¹⁹ מדחיק אלוני את הרפאים והם מתעללים בו בתוכו פנימה ומונעים ממנו לכתוב מחזות? אמנם נכון, אלוני משתחרר לעיני קהלו מן התרבות המערבית על מסורתה וממיתוס אדיפוס, אך חידת הקיום הכללי כמו האישי והיצירתי נותרה עומדת בלי פתרון, אם כי ייתכן שהקשר עם המיתוס יכול להימשך בצורה זו או אחרת. אצל אלוני האלים הם בסך-הכול בני-אדם, "קינג", מלך, במקום אל. ולכן הוא עומד באמצע, בין עולם של אלים לבין

עולם של רפאים ואינו מחליט לאן לפנות. אלוני עוד לא פתח במסע החניכות שלו, משום שהוא נשאר באמצע, בלי החלטה לאן עליו לפנות, מה שמביא אותי לבחינת דברי מירסה אליעד: "המוות החניכותי מבטא גם את סופו של האדם 'הטבעי', האֶ-תרבותי וגם את המעבר לצורת חיים חדשה: זו של האדם הנולד ברות. זאת אומרת שאינו חי רק במציאות המיידית. המוות והלידה מחדש, התניכותיים, מהווים חלק אחד מן התהליך המיסטי שבו (הכוהן-קוסם) הופך אחר, מקבל צורה לפי מודל שהתגלה על-ידי האלוהים או האבות המיתולוגיים". דבר זה מוביל (את אליעד) לומר "שניתן להיות אדם אמיתי בה במידה שאתה דומה (בצלם?) ליצור על-אנושי"²⁰.

חידת הספינקס היא אם כן, בעיה שצריך לפתור, והיא חידת העיר הגדולה על סיבוכיה ומורכבות החיים בתוכה. מי שנדמה לו כי הצליח לפתור את חידת הספינקס המודרני, טועה ונבלע בידי מפלצת הכרך החיצונית והפנימית (זו שבתוכנו). לפי אלוני, בעולם המודרני, אדיפוס המיתי בצורתו האותנטית הוא בלתי אפשרי. שוהם חושב שהבעיה נובעת מאופני הקליטה. ואילו אני (המיתולוגי) חושב שהבעיה היא בחוסר ההחלטיות של אלוני. הוא מחזאי מאוזן, הוא תלוי במיתוס כדי להעביר לנו את מסר האי-תלות שלו בו. זאת אומרת שהוא נשאר באמצע, מבלי להחליט אם להיכנס לגיהנום או לגן-עדן. מבלי הרצון העז להתמודד עם מסע החניכות על ייסוריו. חוסר החלטיות זו היא בעוכריו, ולעומת זאת, החלטיותו הנחרצת של חנוך לוין היא בעוכריו של אלוני כפליליים!

ד. "בלי רצינות וכלי אידיאה אין אמנות"

חנוך לוין מטפל בהחלטיות במיתוס ובדרמה של אוריפידס: במחזהו "כולם רוצים לחיות" הוא עושה שימוש בדרמה ובמיתוס של "אלקסיס". אם אנו שואלים מהו הצורך של אלוני במיתוס של אדיפוס, הרי שאלה זו עולה ביתר שאת לגבי לוין. הרי לוין לא רק החליט בשימושו במיתוס, אלא ממש רומס אותו לצרכיו. אם אצל אלוני יש איזו מידת איזון, יש סיכוי להרחבה רעיונית בעקבות טיפולו במיתוס, משום שאיננו מונותמטי כמו לוין, הרי שאצל לוין אנו רחוקים לחלוטין מניצוץ של אור ניצח... אצלו העיקר הוא התא-אנושי שגם הוא הרי חלק מן האני המיתולוגי של כל אחד מאיתנו! וכך, "המחזה של לוין קִי־מה", מכחיש ודוחה את "אלקסיס" של אוריפידס בו הוא משתמש כתמה". שוהם מסיק כי "מה שנתגלה כפתרון אופטימי בריקוד (אצל ח. לוין) – מקומו רק בריקוד ובתחומי האמנות (השונים). 'מעשה האמנות' אינו משקף את המציאות והמציאות איננה משתקפת

תהליכים של חוץ-במה, של טקסט צדדי, באמצעות יצירה קולקטיבית עם שחקניו, לקראת מציאת סדר בכאוס ובאמצעות הכלים האמנותיים והמיתולוגיים. כליו של ברוק באים לידי ביטוי למשל, במסע התניכותי של הציפורים במחזה "הרצאת הציפורים", פריס, 1979. הציפורים עוברות דרך כל מדורי גיהנום, בחיפוש אחר דרך חיים וסגנון, במחשבה שתמצאנה אותו באופן חיצוני, אך מגלות בסוף המסע כי האור נמצא גם בתוכן. והוא השתקפותן שלהן עצמן, והוא הצלתן. כמו-כן, ברוק מבטא תפיסתו ביתר שאת באמצעות המשחק התיאטרוני של האלים ההודים המתגלמים בדמויות בני-אדם, במחזהו והצגתו "המהאבאראטה", אבל גם בכימויו את מחזהו של שקספיר: "הסעדה", (באותם קטעים שהמלאך אריאל מתערב באירועים האנושיים על-פני האדמה לנגד עיני הצופה). ברוק הוכיח בצורה משכנעת כי העולם של למעלה ולמטה, של שמים וארץ, של גיהנום וגן-עדן, של אני אינדיווידואלי ואני קולקטיבי, אחד הוא²⁸.

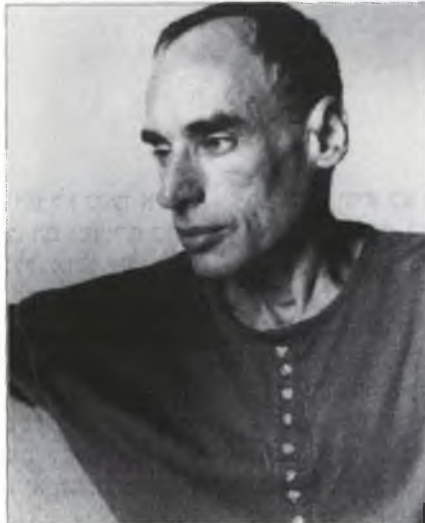
לדעת שוהם, כל עוד תיאטרון "הבימה" עסק בציר חורבן וגאולה - אבדון ומשיחיות, עמד התיאטרון במרכז התחייה הלאומית. ברגע שעלה גל "נורמלי", כלל-אנושי, המניח כי אין ייחוד לנושא היהודי - התיאטרון הופך לבימת שעשועים. כך הקהל בא לתיאטרון ללא מטען אישי וממתין שהתיאטרון יגרה אותו. בעבר הקהל הלך אחרי התיאטרון משום שהיה בו מן הסמל למסע המשותף לארץ היעודה: ישראל. (ואני נזכר שוב במסע התניכותי של הציפורים אצל ברוק). כל פעם ש"הבימה" חזרה לעסוק במסעינו המשותפים, הקהל זכר לה את חסד נעוריה. אך בשם חסד זה, לא סלח הקהל לתיאטרון כאשר סטה מדרך הייעוד.

אפשר להבחין בשתי מגמות רפרטואריות, האחת, זו של ביאליק, המצפה מהתיאטרון שיהיה לא רק שעשוע אלא גם ינוק מרוח התנ"ך. הוא רוצה ליצור את התרבות החדשה, המקורית והעברית באמצעות התיאטרון. והשנייה, מנוגדת לה, ובראשה דווקא מרטין בובר, המבקש - לא רק מחזות יהודיים, כי אם לקרוע חלונות אל העולם הרחבו לתרגם את הקלטיקה לעברית!

בסקירת 60 שנות "הבימה", מגלה שוהם כי הרפרטואר מוכתב על-פי קנה-מידה של הצלחה וכשלון ההצגות. התיאטרון מתור אחר הקהל ומתרחק מאידאה רפרטוארית. כך מתרחק התיאטרון מן המיתוס הקולקטיבי שביסודו, מתרחק מתפיסת עולם שניתן לחיות בה ומתקרב לחנוך לויין, השולט בכיפה. כך אבד הכיוון האידיאי והתחזק הציות לקהל, במקום לקיים עימו דיאלוג.

האופנה היא הקובעת הכול. רק מחזאים המסוגלים להאזין לאמת פנימית ואותנטית, יחזירו ל"הבימה" את כתרניה שאבדו.

להתקיים. אולי יתגלה ניצוץ האור, בסוף המנהרה החשוכה שלו? או יהפוך לויין בעצמו לאל (ראה מירסה אליעד, שם, 20) החי בשני העולמות ומבצע את שני עולמות האני (המיתולוגי) ולא האחד בלבד. אז יגלה שההסכמה ההפוכה לשלו, היא בדיוק כמו שלו, אלא שבסופה יש תקווה והתעלות



חנוך לויין

(ראה המיתוס של אורפיאוס, שירד לשאול, נאבק בכל המפלצות החיצוניות, שהאור הפנימי נדלק אחרי מותו, לפי א. שורה)²⁵. צודק פרופ' ברוך קורצווייל: "אם האבסורד הוא סוף פסוק, הקיץ הקץ על התיאטרון, על האמנות בכלל. בלי רצינות ובלי אידיאה אין אמנות"²⁶. על-פי התפיסה החניכותית (מ. אליעד) המוות התניכותי של לויין, בתחומיו העכשוויים, יוליד אותו מחדש בתחומים חדשים ויאפשר בזאת לידה מחדש גם לתיאטרון הישראלי.

ה. "הדיבוק" מיתוס לגילום

לעניות דעת, יש מסר חזק בניחוח של שישים שנות תיאטרון "הבימה". כאן מגלה לנו שוהם כמה מרכיבים העשויים להנחותנו ולהראותנו מהו המיתוס האמיתי שהתיאטרון מחפש.

בתחילת דרכה של "הבימה", היה הנושא היהודי בלעדי, סמל לתחיה היהודית, התחדשות השפה והתרבות. אחר-כך התרחש תהליך הריחוק בגלל כמיהה "להיות ככל הגויים"²⁷.

אך יותר מכל הרחיק לכת ח.נ. ביאליק, הדורש לא רק תיאטרון מחנך ומלכד את האומה, אלא יצירת סגנון חיים חדש, בהליכות האדם ובתנועותיו. התיאטרון הוא לא רק לימוד השפה וסגנונה, אלא גם שינוי אופן הדיבור של קהל המתחנכים, גם שינוי התלבושת, וגם הידיעה כיצד לעמוד, לשבת, לומר שלום.

זו גם דרכו של פיטר ברוק, במימוש

באמנות²¹. לאחר שלויין קטל את המיתוס, את מקורותיו וביטוייו אצל אוריפידס, הוא קוטל אותו בתוך מחזהו שלו ומנסה לטעון שגם לאמנות אין מקום בצורת הריקוד עם המוות, כביטוי של האמת. כאן עולה שאלה חריפה יותר: האם לויין מעמיד בספק את אמנותו שלו? נראה שלא. היות שהוא הרי חד-תמה, והיות שהוא חוזר על עצמו לעד (ואולי בזאת נצחיותו של לויין לעומת אלונים?) היות שהוא רומס את הקודם לו, בניסיון לומר שרק האמת שלו והאמנות שלו חשובים... הוא בטוח שהאני שלו הוא המיתוס והוא המציאות כאחת. מתוך כך נרמס גם אלוני, אך לויין מתעלם מהפרדוקס שנוצר בעקבות זאת שהמסר שלו רומס את האמת האמנותית כולה: כלומר, אין הוא יכול להימלט גם מן ההרס של האמת האמנותית הלונינית! מרוב רצונו העז של האחד להישאר בחיים, הכול נהרס סביבו.

וצודק פרופ' דן מירון בטענתו כי "...מחזות לויין הם ואריאציה על נושא אחד... משפיל/מושפל"... מה שלא נראה כציר "אשר סביבו ניתן להקים עולם רוחני-יצירתי רחב ומגוון"²². ואם נחזור אל חלוקתו של החוקר קרוטש (ווד יוזף), ניתן לשייך את מחזות לויין למגמת הניהיליות ותפיסת-עולם שאי אפשר לחיות עמה.

לכן צודקים גם דברי ניסים קלדרון: "חנוך לויין מצא מעבר לפוליטיקה אמת בגודל ראש-סיכה והוא מנדנד אותה בלי-סוף. כמו מי שבא אל ארצות גדולות וכל מה שיש לו לומר הוא שהן דומות לחור נידח אחד שהוא מכיר"²³.

שוהם המטפל בלויין בעדינות, כותב שאצל חנוך לויין יש בכל זאת הרחבה²⁴ והוא בוודאי איננו היחיד שטוען זאת. לדעתי זו הרחבה "בגודל של ראש סיכה": לויין מתקיים באותו עולם מודרני של הרס מוחלט, על כל המשתמע מכך, ולעומת אלוני, הוא החל את מסע התניכות שלו מזמן. אין ספק שהמסכן מסתובב בשאול ונאבק ברפאים ובמפלצות, ומסרב לצאת משם, שעה שאלוני כאמור, נמצא חסר החלטה, בלי להרוס את המיתוס ובלי לקבל אותו לתוכו לגמרי. וכך, האמירה של אלוני המאוזנת, הבלתי-מוחלטת, מאבדת את כוחה. אילו החליט להיות בשמים, להיפגש עם המלאכים מאגדות הילדים, עם הפיות הטובות והנאיביות למשל, ייתכן שהיה מחזיק מעמד מול הבולדוזר ההרסני של לויין. אך המשמעויות האמצעיות של אלוני עומדות חסרות אונים מול הקיצוניות הנחרצת של לויין. כי אם לויין מדבר על מסר וחי בתוך ההרס המוחלט, מה נותר לאלוני המנסה רק לרמוז עליו? להמשיך לומר, מן האמצע, שהסוף קרב?... בשעה שלויין כבר בסוף. בסוף כל הסופים.

אם-כן שניהם שייכים לתפיסת העולם שלא ניתן לחיות עמה. ולמרות זאת, לויין ממשיך

באור מלא חרטות

ראובן דותן

א



נסעו לסבתא שעוד לא הכיר. הם לא נסעו אל כל השאר כי אליה בלבד רצו להגיע. הם נמצאים בדרך לביקור קצר, וכולם אינם שם כלל. אולי עזבו לפני זמן מה את הבית. אולי עזבו לפני יום אחד והם נמצאים עכשיו במקום אחר לגמרי. הוא לא יכול היה לדעת את זה, גם לא לשאול על כך שום דבר, היכן כל השאר. עכשיו, רק היא נמצאת בבית הגדול, כך שיער כידיעה סתומה. יושבת היא לבדה בכיסא שלה ושותקת. היא מקשיבה לרוח ברוב עניין. הרוח מבחוץ מניעה את העצים הגבוהים לאט לאט. היא מדליקה כבר אור קטן כאשר מתחיל להחשיך. היא מחכה אולי זמן רב לבואנו.

אזור התחנה היה מוטל באור אחר הצהריים המאוחרים. דמויות עשויות בגדי חורף כהים, התנועעו לאורכה כמו במעגלים ללא סוף. הספסלים הירוקים היו לחים כי טיפות המים זלגו על גבם. חורים ניבעו בתקרת התחנה והמים זרמו בעדם בנתזים ובטיפות. נוצרו מעגלי מים נוצצים באור השמש האחרון.

הוא שיחק בשלולית המים. ערדליו בוצצו בתוכה והעכירו עוד את פני השלולית הסוערים. כשקראה לו, מיהר לקראתה ופניו לחים מן המשחק. כבר עשר דקות תמימות שיחק, והיא בינתיים הספיקה לקנות את הכרטיסים, וגם חפיסת שוקולד מריר שהסמינה בתיק החום. התור היה ארוך והיא המתנה בשקט, מביטה מדי פעם לצדדים, ורואה באקראי את דוכני ממכר העיתונים, כתבי העת והז'ורנלים הצבעוניים. לבסוף הגיעה הרכבת והם נכנסו. מצאו מקום בקרון השלישי, ליד החלון. האורות הקלושים הניעו את הצללים שבאו וחזרו.

אייאפשר לא להיזכר בסבתא. כל שאר הדרך נמנס כשבזכרונו היא באה והולכת, נסוגה בחזרים, והשטיחים נפרשים לפניה, כשגלימת תחרה שחורה שקופה על חזה, והיא מתפרזת כלפי מטה אל שאר חלקי הגוף. אל מתחת לבד הכהה, מאחורי החזיה הלבנה ישנו לבה של סבתא והוא דופק בלי הפסקה, דפיקות גדולות ועצומות. הוא היה יכול לשמוע את לבה של סבתא אל מעבר לקולות הרכבת הממהרת, מעבר לדומיות האלה ולרעשים אשר ליוו את פקפוק הקטר, וחבר הקרונות הממהרים בעקבותיו, ומתחככים זה בגוו של זה. כל זה לא הפריע לו להאזין בדריכות ללב הגדול האצור בחזה של סבתא.

ב

ירושלים היא עיר של ספקות. ילדים זוכרים לה את זה אחרי שנים ארוכות. הוא הלך לידה ואכל את הבננה והיא סיפרה משהו. הכביש עלה וירד כשסיפרה ואפילו נעלם. הרבה אנשים הלכו על המדרכה. הם מיהרו כי השעה היתה כמעט שבע בערב וכולם חזרו הביתה. הוא גמר לאכול מהבננה ושאל. הוא שתק כאשר נשארה השאלה חרוטה באוויר בין פיו לפיה, עגולה ושקופה בלי ליפול ובלתי להתרומם מדי, אטית, חסרות כיוון, מבעבעת ביניהם, והוא ראה אז את השמים. הם היו נופלים באטיות על גבי ההרים מסביב כצללים

כבושים, והיא לא השיבה. האורות הרכים הביאו עמם שוב את סיפורי פרפרי הלילה קשובי האור, זולגים במעופם על פני נורות שוממות, נחבאות סגורות ומוטלות באלכסון, כשהן ידועות רק לכוכי הבית והמשפחות הנדכאות האבודות.

הוא חש בקצה הלשון את טעם הבננה המריר. הוא דיבר אליה שוב כשאחזה לפתע בידו. בלב העיר הם הולכים לפגישה עם לבה של סבתא וכשדרכו על עלים אלמוניים מפוזרים באי-סדר על המדרכה, קפוצי שפה, אשר פיצוח עתיק עלה מהם, כמזמור שנקטע, אמרה גברת ב': צריך לזרוק את הקליפה לפח האשפה.

איש כבר לא יהיה אחראי לזה אם תדרוך עליה בטעות אשה קפדנית. היא אז, תחליק על גביה לכל מורד הרחוב. היא הלכה לבדה והתחליקה על הקליפה. עיניה אז, יזהירו מתמיהה רבה. היא אפילו תפער את פיה ושפתיה המואדמות יתחננו כבר להפסקת המרוצה הזאת כלפי מטה עוד ועוד. אבל לבסוף הרי היא תמצא את עצמה בקצה המורד כששמלתה מפוזרת ונוגעת בשפת המדרכה השחורה. היא תצעק: אבויו... אבויו אבל תשלוף כבר במהירות את קליפת הבננה המעוכה על אחוריה ותצעק: אבויו... אבויו... התחלקתי. איש כבר לא יהיה אחראי לשום דבר אשר יקרה.

ג

אור קלוש קיבל את פניהם מן החצר. אגמוני, שפל ראש, הזריח מן הנורה המחממת כאן, כמתחרט על כל האור המועט שהיה מגיה שמה על פניה, גשומית ועניינית, מקבלת את פניהם, הבאים שמה כמכל מקום אפשרי.

השער נפתח כשהידית חרקה ופירורי חלודה נשרו ארצה. הוא נשאר פתוח לרווחה והילד לא הבין כלל ורצה לשוב על עקבותיו, לחזור ולהגיף בתנופה אדירה את כל שער הברזל, לשמוע את הטריקה, וקודם את לילת המתכת שלו ולראות את ניצוצות האש פורצים מן הסדק הדק שעוד נשאר לבלום ולהסגיר.

אבחת האדמה האדומה שמתחת לכל זה. עשבים, שריח ריקבון עלה מהם, היכו את ערדליו ברוך צמר-גפני לא מוסכר. הוא חשש כי הוא דורך כאן במזיד על בטניהם של בעלי חיים רכים. בָּטָנִים דלוחות שהוא משתיק בזו אחר זו כאת המייתם האחרונה של החיים התת-קרקעיים שכאן, המקופלים ומפוזרים כיקיצות רגוזות מתחת לפסיעותיו הקטנות, המגששות.

מבעד לחוטי התיל של הגדר, היו ריבועי החושך העמוק תובעים את עלבונם. לפני שנכנסה היא, הביטה בו. הוא עמד מחריש. היא עזבה את ידו, כמוותרת, ומעכשיו הוא רשאי לעשות כרצונו. היא נלקחה במהירות אל המסדרון הירקרק. אבל, הרי איש לא פתח כאן את הדלת. איש לא נעל כאן שוב את השער. ובכל זאת הרי היה מישהו כאן, שפתח את הדלת מבפנים. את המנעול איש לא הבריח מבפנים, איש לא נעל אותו לפני כן. אס-כן היתה הדלת פתוחה תמיד, כך שיער. ובכל זאת התפלא מדוע לא פתח כאן איש את הדלת החיצונית והיא נכנסה למסדרון הירקרק, אל האוויר האחר,



כשהשאירה אותו מחריש שם באוויר הזה, הקר, עם היד המתקררת לה לאחר שנסוגה ממנו.

לחיי צוננות והוא מנסה לתדור פנימה, לעבור את סף העץ המוגבה ולדרוך על הרצפה הבטוחה. אמנם, היא דפקה קלות בדלת החיצונית. חומרת העץ שהיה שקוע בתרדמה עצית חלולה, הדהדה מתוכו בקול, והדלת נפתחה.

ד

קול או נגינה ששמע מבפנים וגופה הלך וחשך פנימה. הוא שמע קול אדם או נגינה שבאו מבפנים. מעבר למסדרון ואולי גם מעבר לתדרים גבוהים אחרים היה כלי נגינה נפרט באצבעות דקות בעלות ציפורני פלדה חדות ומבהיקות. את הדיבורים לא יכול היה לקלוט. השפה היתה נקיה וזרה, והוא שיער כי מדובר בשפה שונה בתכלית ותוכן הדברים אסור עליו כלל בידיעה, וכשהצליל היה מיטיב עם אוזניו כהה פנימה וככל שהיה המסדרון צר מלהכיל אותו נשאר בתוכו אז, והדרך נעשתה קלה כי המסלול היה אז, בהיר ונהיר מאוד, כי הוא היה צריך רק ללכת לאורכו בלי לאבד אוויר. קשה היתה הדרך וללא נשוא.

כוכיו העקורים מן השביל הצר, נדמה היו כתלויים על גבי הקירות, מבעבעים את חריציהם הסטטיים כפזמון ארוך ונפתל, בלתי מוגמר, כנחילים זרימים מרובי ראשים מזנקים כלפי מעלה ויורדים ונוגעים כלפי מטה, נופלים נשפלים גוססים בחרון ושוב מעפילים, עלולים להגיע, מרוצים מן הזינוק המחודש אל קצה הקיר הירוק הדהה. הוא פלש פנימה בצליעה כאילו היה מחוך תקוע בין רגליו. הוא נמשך אחריו לכאן ולשם, ימינה ושמאלה ולכל כיוון בלי יכולת כלל להיטיב ולכוון את תנועתו ואת עמידתו. בלי יכולת כלל לאזן את גמישותו, והתמתחותו לכל עברי צידי האפשרויות הפתוחות, הסגורות שבפניו, במעבר הצר והמאוס עם קיני רקמת קמטיו המפותלים, וללא יכולת תמרון כלל במצבים המשונים האלה אליהם היה נקלע כאל צפיפות העשב הלח הדומע שמבחוץ, היה אז, נושם את האוויר הקר והנקי, נע מעליו כהתפורות ערפילית מהוססת. ואז שמע פתאום, הוא שמע,

– "אתן לחיי לעבור על פני בקלות, כמו מים זורמים בנחל."

מי אמר את זה? שאל. הנגינה פסקה והיא כלל לא היתה אומרת את המשפט בפשטות כזאת. הוא לא האמין שהיתה מסוגלת באי ידיעתו לבטא את המשפט הזה. אם אי פעם היתה אומרת את המשפט הזה באופן בהיר ומלוטש כל-כך, היתה בוודאי אומרת אותו לו, או לפחות מזכירה את שמו מיד לאחר שהיתה אומרת אותו, כדרכה שלה. פשטות זו, העקורה מן השפה שהיה שומע כל הזמן מתנגנת, ולא ידע אם היתה זו שפתו או שמא שפה של מישהו אחר, אלמוני, בלתי בטוח, הזורע פירוד סופי זה שבינו לבין שפתו. אבל אז, היה כל הזמן ממשיך לרווח לעצמו על כך שמרבה הוא בשעות הפנאי, להאזין לשפה פנויה ממשמעות כלשהי. זו לא היתה כלל נגינה. זו היתה שפה אשר לא הבין את כלליה המיוחדים כל-כך.

רק שתיהן היו או בחדר. הקול היה בהיר ובכיני מעט. לאט הוא נבע ממנה, ממי? והגיע לבסוף כך, אל תופי אוזניו, אלה חרירי השמע האקוסטיים אשר עכשיו הם מבודדים לגמרי מכל מגע אחר, מכל התפזמות אחרת, מכל מצב קליטה פריזמי או אחר, נוכח ובלתי מורגש אחר, ובלתי מלוטש דיו. חרירי השמע האקוסטיים הנפלאים. הם חידדו עוד את שפת השמיעה הוהירה והוהירו. הוא ידע אל נכון כי זו אינה אשה זקנה כלל אשר הגתה את המשפט באוזניו הרוטטות. אבל לא ידע גם, אל נכון, באוזני מי סיברה את המשפט הלא מוסבר הזה העומד עכשיו תלוי כאן במסדרון הזה, כנוכחות בלתי שנויה במחלוקת ואף-על-פי-כן כל-כך חלוקה.

הוא טרם ידע גם אז כי את המשפט הזה לא ייקח איתו הביתה, עוד זמן מה, מאוחר יותר, כשכבר יאיר השחר על הכול. כאן הוא יישאר

אחוז ומלופף בסיכות ראש נשיות, קלופות, וחלקן מאוד חלודות. אולי אז הן יבואו, המלים, רק בעוד אין-ספור שנים, מגולגלות בצמרירי הגפן הלבנים, הגבשושיים אשר יבואו על הפצעים האלה, המפוארים כל-כך, אשר הנוול האדום מרבה לסמם אותם ברחמנותו החמה והמבהילה, המתגוששת אז, וכן עתה, כנחילי זוהר מהבהבים בין העמק להר אפל, קטום פסגה.

מציאותו של המשפט הזה באוזניו האחרות, המדמות אותו כזה, כאן, ולא אחר, כאן ועכשיו, חרדתו במעגל המסדרוני המתמתח בין רגליו, לאחר שהותיר לבסוף את החצר המלכותית מאחוריו. ביאתו החששנית למסדרון הזה, ויציאתו לבסוף שוב לחצר ההיא ומגעו עם כלב זה, הרובץ וישן את שנתו באין מפריע. באור מלא החרטות, נהגה המשפט בלחש. ידו ליטפה את הקיר הימני, גורדות ציפורניו עדיין את הצבע הירוק הנקלף בקלות רבה כל כך. הוא השתאה על כך מאוד. אחר כך קלפו ציפורניו אצבעותיו בקיר השמאלי וגם אז התפלא על כך מאוד. אלא שתעוועי המחוך הרע המשיכו כל העת להטרידו ולבסוף חזר אל החצר.

ה

הוא מביטח לעצמו לא לאבד אף רגע לשווא. ישכח את זה במהרה. עכשיו היה השעון מתקתק מבפנים. תקתוק אטי, בטוח וקצוב, כממיס היה את עלבונות הבית, ואת המהתלות אשר היו מחייכים בוכים או צוחקים בגללם. הוא רץ בחזרה החוצה. ראה את הכלב והסתכל בו. הכלב היה שקוע בנמנום. נשימתו היתה פרוצה, ומנחיריו עלה האוויר, והם רטטו. למה הוא ישן כאן במרכז החצר, על גבי המרצפות הלבנות בחלקן, ואדומות בחלקן. חלק מהן היה בצבע זההב והאור היה נמס כל הזמן, נמשך לטור אבני מרצפת צהובות. הכלב היה באמצע, איך המציא את המקום המדויק לקריסתו, בדיוק כאן, מסתיר בראשו הגחון, שתי אבנים אדומות. הגפיים הקדמיות מונחות ברישול מה, על גבי שתי אבנים לבנות. הגוף הסתיר בחלקן אבנים בלתי ידועות, מבצבצות הן מן הצדדים ברוב הצבעים אשר צלו של הגוף לא יכול היה להמיר כי האור שקע לאט אל מעבר לבטנו. בטנת הפרווה החומה.

הוא הביט בעיניו העצומות של הכלב הישן. לרגע מצמץ בעיניו א'

הוא. העיפות חיזקה את כפות רגליו והוא עמד איתן כששתי ידיו שלובות על חזהו. בעמידה זו כבר לא נראה ילד. הוא היה אכן, איש מאוד נמוך, מביט וגם אינו מביט או, בכלב החום הישן את לילו. הפנס מלמעלה האיר אז, את הפרווה הרכה החומה ביותר באור הזה, הקלוש, כי עין הכסף נשבה משם קלות, והניעה את שְׁעַר הנחושת, והבהק ניכר בעיניו, גם הוא.

וכשפקחן שוב, כבר עמדה אז, החתולה מעליו רצוצה וזעירה החלה מגששת את דרכה מלפניו. היא נצמדה, כפי שהאיש הנמוך, אל מראהו המפורקד, כמו לתמיד, כאן, על גבי מרצפות אבן אלה, הבלתי נגלות. אולם, עוד היא מתהלכת ליד מורדות הגוף המתנשם בלי הפרעה, התנער לפתע הכלב, ומיד קם על רגליו. הם רצו במהירות לכיוון שער הברזל, חצו אותו בתעופה, נמלטו. קול חריקת בלמים נשמע פתאום. הוא יצא בריצה אל השער, וכשהיתה ידו תומכת לא נתמכת בידיה הברזל החלוד, שמע את עשרות הצופרים מחרישים את מעלה הרחוב, קורעים את אורות מעלה האספלט, מבשרים על רצון פשוט להמשיך לפעול יחד במעלה התלול של הרחוב. והיה נהג שיצא מרכבו. הוא הרים את גוף החתולה המרוסק בעזרת מוט ברזל. הוא הטיל את הגוף המת לצד הכביש וחזר למכונית שלו. הדלת נטרקה.

טור מכוניות ענקי כבר החל נע לאט, להתנועע בזחילה, ובצריחה מאוחרת גמאו את הסיבוב כולם, ונעלמו להם. הוא שב משם, צלו מתנועע באורות אשר פילחו את גבו לשניות.

עלולה לומר את המשפט, אז, כשהיה עדיין בחוץ. היא לעולם ועד לא תאמר את המשפט הזה כאשר הוא כבר בפנים. היא, או היא האחרת אשר שתיהן היו שם. וזו יושבת בדממה על הכיסא, כמטיל דממה שחור, בלתי הגיוני ומטיל שכחת תמיד על התפצים המונחים בדממה ובשכחת תמיד.

אז, כשהלך לראות את הכלב החום בחצר. כשעברה החתולה ואז, הפסיק כדרכו לשמוע את שאר ההוויות האחרות, המשניות, שאינן שנויות במחלוקת כלל. לא שמע דבר. אז, מלבד זה, ושום דבר לא מזה, והצליח להבחין בזה, כאן, ששום דבר כאן, לא מכוון בעצם אליו, אז, בחצר ההיא שעמד בתוכה, אז, כשהחתולה היתה מלפניו הולכת ומגששת דרכה לפניו, עמד כאיש ממש, אלא שנמוך ביותר על ספו של הכלב החום, הם נמלטו שניהם אל מעבר לשער הברזל. אז, ידע, גם עכשיו חשב, שהכלב היה צריך להיות שרוע במקום אחר. זה לא היה מקומו, להסתיר את אבני המרצפת של הצבעים השונים לגוניהם. ואילו החתולה כך חש, היתה שייכת לתבונה המקומית, העירנית, וגם איננה כך, אז שאל.

- יש לכם כלב?

- לא. השיב מישהו. - יש לנו חתולה.

- היא כבר מתה, אמר הוא.

עמד ליד השולחן. המפה הלבנה כיסתה אותו. ריק היה מלבד לובן המפה שרצה להרים את שפתה המושפלת כלפי מעלה, קמטיה העיגוליים הרפוסים, חש באצבעותיו, גורד בהם, משובב בזוהרות את החוטים המשיים האווריריים, תלויים כשבים שוב, ועומדים, חסרי מבע, ניצבים על בבואת האוויר, חופשיים כלובן המומס בידו המנסה שוב להגביהה. ולמגע היד, קרבים ובאים, מתרחקים ונקבצים בערבוביה צוהלת שקטה. יותר לא ירצה לדובב פיו את המלים, רק לראות ולו פעם את צבע השולחן המקורי אל מתחת לאוסף חוטים מתנוודים אלו, חוטי שתי וערב עירומים, קלועים בחרישיות יד בונה, משגשגת את תלבושת השולחן אולי לתמיד, או לא ידע אותו עוד, לא עתה, ועוד זמן אולי רב מכל זה, ייאלץ להמתין עד הפגישה האחרת, המחודשת. לא. את צבעי רגליו ראה. אבל אלו, שחורים מדי והוא לא האמין שכל כולו, שולחן עתיק כלי-כך, זה, מוטל אל מתחת לזה בחושך העקלתוני כל כך, מתחת לזה, ורגליו שתיהן בפיתוחים פרחוניים של שושנים, כך השב. הוא לא ידע שאלו הן דליות. אף-פעם לא ידע, ותמיד חשב עליהן כשושנים. איש לא היה מגלה לו לעולם ועד שאלו אינן אלא דליות, שאמן אחד נסתר ובעל שם צרוף, ביקע אותן על גבי העתידיות להיות הרגליים האלו, של השולחן המלבני הזה. אם רק תסיר ממנו את המפה המפויחת כה, לבנה כשיש, ושחורה כזיכרון, יוכל אז, לפגוע באצבעו ברקמה העצית המאוזנת, עצמה. השולחן האורגינלי ביותר שעליו יכול היה לחלום אולי, זמן רב אחר כך, פְּרָבּוּת שולחנות הברזל המעופפים כחוגות מחוגיו של עץ בלתי נבנה לעולם ועד.

בקצה האחר, צמוד לקיר השווה, עמד שולחן כתיבה רב מדפי. הוא היה יכול אז, לרוץ לעברו ולפתוח בזו אחר זו את המגרות. להציץ פנימה לתוכן. להריח את האבק וריח הפוליטורה המתוקה. הוא אז, יפתח ויסגור חליפות, מגרה אחר מגרה, אחר-כך יפתח וינעל חליפות את המגרה הראשונה וזו שמתחתיה ואחר-כך יתחיל שוב את הכול כך, הנה, מהתחלה, אז, תיפתחנה כולן ואז הן תיסגרנה על ידי האצבעות. בחלקות תיהדפנה פנימה, מן התחתית וכלפי מעלה עד למגרה העליונה ביותר, ואז, רק, יוכל לעמוד. הוא יוכיח אז, את כל בני הבית ליד השולחן ההוא, האורגינלי ביותר, בדבר האסון שאירע לחתולת הבית, כאן ליד שמלתה השחורה של סבתא. אבל לאט החלו הדברים מתבהרים מאליהם.

- מתה?

- כן, מתה, מתה, בכביש, דרסה אותה מכונית אחת. הנהג זרק אותה על המדרכה השנייה.

1
וחזר כצל פנימה אל אור החצר הקלוש הרגוע. איש לא קרא לו עדיין, להיכנס אל תוך הבית. מבפנים שמע רק את עצמו אומר לנפשו שהוא כבר מזמן היה צריך להיות שם אל מעבר לקירות המלבניים. הרבה מעבר לאור החצר, ולחצר ההיא. כבר היה קריר מאוד, האוויר התנמך אל ראשו וצינן אותו כעוין בשרעפי הילת כפור המגיעה אטית, לופפת את הקרקפת ומן הצמרמורת נבג אפשר היה להבין, שכאן באמת אינו מקומו.

המסדרון התקמט כשחש פנימה. סדק ארוך ומפותל חתך אותו לאורך, ולרותבו היתה פזורה ריקות חסרת ציוריות, אפילו לא תמונה עליה היה אולי יכול להישען במבטו לשניות. הכול עבר כבמסך דשן של קצב חדגוני, חד, ברור ומדויק. להתפרפר פנימה כאחד הפרפרים העבותים בעלי כנפי הקטיפה ומחושי הקרקפת, יזהרו כאן לזמן מה וימשיכו אחר-כך לגחון על צלחות החושך האחר, שמחוץ לתחומי תודעתם. גם הוא תדר אגב ריחוף. בטל בשישים פרודות אומץ לב שהיה חסר ברגעים הקשים. אלא שנוול אליה כך וכך גם היה.

סבתא ישבה על הכיסא שלה. שתי זרועותיה מוטלות היו על זוג מסעדיו. הוא החל להתעופף לעומתה עוד כשפרפר על-סף דלת הזכוכית. עוד מרחוק פרפרו אליה כנפיו הבלתי מודעות כלל. היא הרימה את שתי זרועותיה באטיות. הן כמו התנועעו לעומתו. קלטו אותו לבסוף וחיבקוהו אל הלב. הלב פעם בחזקה. סבתא ישרה את שמלתה, כאשר הגיפה את גופו אל גופה וכבר לא הביטה בו כלל. והוא אז, נשאר בתוכה עוד זמן, ואחר-כך נפרד מעליה ונשאר עומד לצדה. אצבעותיו פרטו אז, על אגן הכיסא, למרגלותיה, הן פגשו בכד הפשתה העבה ונצרו את תנועתן עליו.

שתי זרועותיה היו מונחות על מסעדי הכיסא. היריים תמכו בקצות בולי העץ החטובים. הם שתקו. הוא עצם את עיניו ודימה שוב לשמוע את צלילי הפסנתר השחור המלבני, עומד היה שם, תומך בקיר הַעֵשֶׂן, מכחיל את הפינה, רצופת כלי הכסף ומשחקי המתכת המאושרים.

2

אבל, מיד לאחר שהשתחרר ממנה וחשב עליה באופן מקרי, כי היה שם מקרי לידה וכך חשב. כמעט לא היתה אז, מונחת בדממה על הכיסא, אבל היתה גם בלתי מקרית לחלוטין. והיא היא היתה אולי

- נו. אבל זאת לא היתה החתולה שלנו בוודאי. הרי היא נמצאת בחדר השני. אתה יכול ללכת ולהסתכל.
 - היא מתה!... היא מתה!...
 - לא, מיין קינד, היא בחדר השני.
 - אבל יש כאן הרבה חדרים, זה בית גדול.
 - לא, מיין קינד, יש כאן רק ארבעה חדרים. הנה, אתה יכול ללכת לחדר הילדים, יש שם מרפסת קטנה. היא בוודאי שם.
 - היא מתה!... היא מתה!... הוא רץ לחדר הסמוך.
 - את תבטיחי לי לא להגיד שום דבר על המחלה - עוד היה שומע כשרגליו מובילות אותו במרוצה על פני השטיח. מאחורי גבו עוד היו קריאות נשמעות. חלק מהן נצרחו אליו מלמעלה, מעבר לתקרה, עננים היו בדרך, קרובים לשמים, כלונסאות, זוות לאטן במהלך שחוח. וכבר שמע את דפיקות המטר בשמשה.
 בפנים, חלץ את ערדליו. כפות רגליו קרירות וניצבות על השטיח הכחול. הניח את ערדליו קרוב לשפת השטיח והחל להתקדם לאט. התנור פעל כאן וחס היה בחדר. החום היה מהסה את כתפיו שרעדו מעט. הוא הסיר אז, את הסוודר והניח אותו ביבושת על מדף הסקרטר הפתוח. שארית הדרך נגמאה כאשר ראה את החתולה בלבד כל העת, שוכבת היא על הכר הירקרק. היא מנמנמת לה, ואור חיזור עטה עליה מלמעלה. אלא שפס בהיר זה, הצביע על חלקת הצוואר המנומרת. גושים שחורים ולבנים נתקמרו, נתעגלו שם חליפות מול עיניו, כעין פיח מעורב בסיד, באופן אפרורי נצבעה, והפס הבהיר רק את החלק העגול של החתולה. האור התרבה מלמעלה, בחרישיות, ככאב רך בעצמות חוט השדרה הגדל והולך עם הפסיעות עד תחתית שורש הזנב העצבי, ומזנק אל פי צוואר העורף, אל נקודות משען הראש המרשרשות כנושאות משא אין-צורך.
 כעין צליל עלה מן הרחוב הבלתי נראה וקול צעקה עלה. מישהו הרים שם למטה קול צעקה והאור המשיך להרטיב מלמעלה את משטח השיש הגובל במשקוף החלון הסגור מפני הטיפות. אלא שווילון לבן הבהיר לו בעליל שזהו סוף המסלול שלו. אתה עומד ומרכין ראש לעומת צוואר החתולה בכבודה ובעצמה. והיא לא מתה. אינך מעז להתקרב עוד כי אתה יודע שמאחורי הווילון התלוי כנשמט משם והולך, נמצא החלון, והוא אסור בפתיחה. אני עוד עלולה להתעורר מזה, גרגרה החתולה החיה, עכשיו זה היה לגמרי ודאי. היא איננה מתה. היא חיה, ומוזהרה באור גדול, אומרת לו לבל יעז לפגוע בוילון הלבן הנשפל אל ברכי משטח השיש, פוגע בדרכו בכר הירקרק, וממשיך הלאה לאזור צוואר החתולה הטלואה.
 איש לא בא מאחוריו להסביר לו משהו שטרם הבין לאשורו. אלא רק חש בוה שמישהו עכשיו, בוודאי צריך היה להיות מאחורי גבו כדי לומר לו סוף סוף משהו שעוד טרם הבין לאשורו. הדבר היה צריך להיאמר בשקט גמור. כלחישה אולי, במידה כזאת ובבהירות כאובה כך, שלא יהיה עוד שום ספק כלל לגבי מה שעוד טרם יכול היה להבין לאשורו. לכן המשיך להתייצב במקביל למיטה. מעבר לגבו היה עומד גם סקרטר צווארוני המלאכים כולם, הם נמנמו שנה של עץ נקלע קבוע ומוחלט, הם בהו כך אל אחוריו מציפת הפוליטורה החלקלקה, כשעיני העץ כולן, מבהיקות אליו בחום החדר, דשנות הן מחום העץ הבקוע, השרוף.
 זוגית החלון החלה לסטות ימינה והחלון נפתח לאט. בלי הווילון

נשאר חרך חיצון בלוי ומתנועע קלות בירכתי השמים השחורים הנישאים. הוא עמד בשקט והבין לאט כי אם יקפוץ עכשיו למטה דרך החלון הוא יתרסק על גבי אבני המרצפות האלה המלאות שלוליות מים נוצצות, שחורות. הן מאוד רטובות אבל הן גם מאוד אכזריות כי הן מזמינות אותו לקפוץ לתוכן פנימה ולשחק עוד מעט, אם עוד יוכל, במים הדלוחים המבעבעים. הוא שוב עתיד לגרש את שלוותן של שלוליות המים, ולהמיר את צבען הבלתי ברור כל-כך, בצבע האדום, החד משמעי, החם.
 הוא היה כמו נענה לפנייה הזאת, אך בטרם יכרע ברך ויבקש את השמים בקול דק, חדגוני ודק, התפרצה רוח קשה. הווילון ניסוט שמאלה. החלון נטרק לימין. הכול נהדף החוצה אל פנים החדר והחתולה נראתה מייללת מן הרצפה.

ח

אל החדר נכנס ילד אחר. צעיר מאוד בעל תסרוקת קפודה ושערותיו הבהיקו כאשר הסתכל בו, עיניו היו שחורות ולחות, אולי מבכי.
 נדמה היה שעלה מפאתי החדר. הופיע בו והתקדם לאט. לבסוף נחה ידו על מדף הסקרטר הפתוח ונטל בקצות אצבעותיו את הסוודר האפור. הוא מישש עוד זמן מה באריג הצמר ואצבעותיו נראו כפורטות שם על גבי החוטים הכלואים בכד הצמר הכבוש.
 הילדה הקטנה הופיעה גם היא. שמה לי והיא היתה מהירת תנועה ביותר ומיד ניגשה וניצבה בסמוך לנער בן השמונה. היא נתנה לו את ידה וכך הם עמדו וכמו האזינו.
 גברת ב' הופיעה ואמרה מיד: איזה יופי!... אבל צריך לסגור את החלון.
 הנער סגר את החלון.

הרופא, דוקטור לי הופיע באיחור רב, הוא אמר: אולי יש להוציא את התנור מן החדר, כי הרי כבר מספיק חם, וממילא בלילה אין מפעילים אותו, ומשום כך מוטב להוציאו עכשיו, לא כן?
 וכשהופיעה אמרה. והוא לא היה בטוח אם כבר הופיעה כאן לפני כן, עוד לפני גברת ב' ואמרה: צריך כבר ללכת לישון עוד מעט. לכו אולי להתרחץ כבר. הם רק מחר חוזרים אליהם הביתה. הוא גם נורא עייף לא?
 וגברת ב' אמרה: כן.

ט

בחדרה הקטן ישנה כבר סבתא את שנתה.

י

באמצע הלילה הוא יצא מן החדר והלך לבקש את הפסנתר המלבני. כמה דקות הוא עמד לידו וחיתה. אולי לשמוע איזה צליל. וכשלא היה כל צליל חזר לחדר. בדרך חזרה עוד ראה את רגלי השולחן המלבני ואת קצות המפה בחושך. הוא לא הצליח לזהות בשום אופן האם היתה מגרה פתוחה אי שם בשולחן האחר הרבוע, הצמוד לקיר החלק, בעל טפט נקוב, בעל אבזמים מיוחדים, אולי מתלים, או ברגי שימוש אחרים אשר בעזרתם ניתן היה אולי לפתוח את המגרות האלה, בזו אחר זו.

תם

את הנעלי אותי בשרותים
 של מוזיאון ת"א
 תרגישי צורך להראות לי את דם הנשיות או
 לנקות אותי מבין חתולי
 אני באמנות (יפה) טוב (נו) רוצה הפיתה
 אח"כ אשרט לך את השדים
 אקב בהם חורים.

הם מתגוררת בתל-אביב. לומדת אמנות ומזרחנות. פרסמה שירים ב"מאזניים" וב"אפיריון"

בוא

בוא נהיה צפרים: אני אאכיל אותך כמו אם
 התולעים שלי
 יהיו עוגיות בטנים
 בוא נהיה פלבים: נתלקלק לא משנה איפה
 נתושף כדי לפזר
 את ההנאה בכל רחבי הגוף
 בוא נהיה חידקים: נתפרכל בטמפ' מתאימה
 ונגדל תרבות.

ג'אנק-פוד

אילנה וייזר-סנש



כבר של אלכוהול חדר למכוננית.

קולו היציב של צ'יף הפתיע את דפנה. היא ציפתה שהמלים, במבטא שהכירה מחבריה ללימודים, ישבו בלועזת וכברות על לשונו. רוני חנה בסמוך לגרוטאה ענקית עליה הצביע האינדיאני, ואחרי שהוציא את הכבלים מתא המטען, הורה לו להתיישב מאחורי ההגה ולנסות להתניע.

צ'יף פתח את דלת מכונניתו והתנודד לידה, אוחו בידית המתכת, מתקשה לכופף את גוו ולהיכנס פנימה. רוני ודפנה צפו בו בשקט. דפנה אמרה לעצמה שהיא עדה להתרחשותה החיה של אגדה אינדיאנית, וכבר גילגלה בראשה את המלים שתכביר באוזניו של ביל, מדמה את עיניו הכחולות הבולעות אותה, "הישראלית הנוצזת שלו". רוני בהה בצ'יף שהתיישב כאנחת שיכורים קולנית מאחורי ההגה, ובמוחו היתה רק עייפות שניגרה מראשו מטה אל רגליו.

שני מכסי המנוע הפעורים ניצבו זה מול זה כלועזת של מפלצות, ורוני חיבר את הכבלים.

"תתניע", אמר באדנות שדפנה לא הכירה, וליתר ביטחון צירף תנועת יד שחיקתה התנעה.

המנוע גדלק בקלות, אולם ככל הנראה רעדה רגלו של צ'יף או אולי הייתה לחיצתו על דוושת הגז רפה מדי, והמנוע כבה. אחרי מספר נסיונות כושלים, לא הצליח עוד האינדיאני השיכור להחיות את המפלצת. במצבו, ברור היה שלא יוכל לנהוג.

לרגע השתררה דממה. חוסר האונים של השיכור הפיג את פחדה של דפנה, והיא הביטה ברוני המוריד את מכסי המנוע כמשיב את הסדר אל כנו. תנועותיו האיטיות מעידות על כך, שאינו יודע מה עליהם לעשות.

צ'יף חילץ עצמו מתוך המכוננית וניצב בסמוך לה, שוחה בתוך ים האלכוהול שהציף אותו מבפנים. לאור פנס הרחוב ראתה דפנה את פניו המחוסטים, ואת עיניו הזעירות שנעו בחוסר מנוחה. כתמי שומן שיוו למגבעתו מראה רטוב. הוא שלח יד מהוססת אל כובעו,



רחובות היו שקטים. שישי בערב בכרך הצפוני אינו זמן לבילויים. בקלות ניתן היה לדמיין את אנשי דאון-טאון, כוס כפולת תחתית עם משקה צהבהב בידם, והם מתרווחים בכורסת קורדרוי הויה, שהדומה מרגיע רגליים עייפות ומניח לדם מהול קלושות באלכוהול לזרום מעלה מעלה, והם בהים בשביעות רצון אל מסך הטלוויזיה המרצד.

דפנה ורוני נסעו צפונה, אל הקמפוס, אחרי עוד ערב של חברותא ישראלית בניכר. נסעו בשתיקה. דפנה החליטה שוב שמייקל ושרה לא יחזרו לארץ. הם חיים טוב מדי. היא לא תוותר על הכסף שהוא עושה. רוני נזכר בשפעת תלתליה של שרה ובגווה. 'בר-מזל מייקל הזה, יותר מעשרה פציינטיים ברשימת המתנה', הכריעה אותו התחושה החמה, הסמיכה, הכמעט נוחה של קינאה. למרות זאת החליט שעצמותיה של שרה בולטות מדי, והוא לא נמשך אליה כלל. 'הוא אומר שגם יומי יבוא, הוא רק שוכח שלא כולם מעוניינים לממש את הציונות שלהם בגולה'. אחר-כך, עייף מן ההתלבטות האין סופית, הרהר שוב בסיכויים שלו לשרוד בלבנט. 'איך אפשר לתפקד כשהאמוציות הן האבא והאמא של כל משא ומתן, אפילו במכולת. 'כעסו החל לבעבע, אולם שכך באחת, כשזוכר שעדיין לא הגיעו לקיצים ימי גלותם בעיר הצפונית. 'כשנגמור את הלימודים ונסרב למישרה במוסד אקדמי מכובר נתחיל לדאוג'. הוא התכוונן להכניס קלטת של הגבעטרון לטייפ, כאשר לפתע השחירה דמות את מרכז הכביש לפניו. הזרועות המתנפנות מולם נראו ענקיות בחושך הנופל על העיר, ובדמיונה ראתה דפנה לרגע את הציפור פרושת הכנפיים עליה קראה בספר האגדות האינדיאניות שהשאל לה ביל, המרצה שלה בקורס לספרות אתנית בקנדה. היא ליטפה את כרסה הכבדה בחוסר שקט, והעיפה מבט ברוני.

הדמות ניפנפה זרועותיה ביאוש, מנסה ללכוד את תשומת לבם של הנהגים המעטים שחלפו ברחוב. היה זה איש גבה קומה, חבוש כובע לבד רחב שוליים. רוני יכול היה להאיש ולעקוף אותו, אולם משהו מתוכו גרם לו לעצור. גם כאשר סיפר את הסיפור לחבריו בקמפוס, וזכה למבטים נדהמים ולגערות על פזיזותו, נותרו מניעיו סתומים מפניו. "זה לא אופייני לך", צחק עליו עודד. "מה פתאום אתה מתעסק עם הטיפוסים האלה, מי בכלל עוצר להם באמצע הלילה, אתה אף פעם לא יכול לדעת למה הם מסוגלים. ג'אנק פוד ובירה דפקו להם את השכל."

רוני פתח את החלון, ופחד אחז בדפנה. היא ידעה שזה לא נהוג ברחובות הלילה של הכרך, והיא ניסתה לשכנע את עצמה כי רוני, האיש המחושב ביותר עלי אדמות, יידע לשמור עליה ועל כרסה המלאה את ילדם.

"אפשר לעזור במשהו?" שאל רוני.

"אה... סליחה, אדון, אני לא יכול להתניע את האוטו שלי, אולי יש לך כבלים להצתה?" בדברו קירב האיש את ראשו אל החלון, וענן

דפנה ישבה קפואה, כפות ידיה פרושות מתחת ליריכה המלאות, והיא מתלבטת בין סקרנות לחשש. מאחור נשמע קול רפה ומנומנם, "לאן אנחנו נוסעים?" קולו של ילד. "ש...שקט, תחזור לישון, ג'מי, עוד מעט נגיע."

דפנה לא יכלה עוד לעמוד בפיתוי, והסבה ראשה לאחור. בחושך ראתה שהאינדיאנית הייתה כמעט ילדה, מראה מוזנת, חולצתה הרחבה תלויה על גופה הגוף, כפתוריה פרומים, וגופיה צמודה בהירה מבצבצת מתוכה. שיערה החלק, השחור, היה אסוף על עורפה, חושף פנים עיפים, אף קטן ופחוס, ושפתיים בשרניות. היא חיכה אל דפנה במבוכה, תינוקה גם בשלווה בזרועותיה. שני הילדים האחרים ישבו לצדי הזוג כגורים כנועים, נועצים עיניים שחורות, חסרות הבעה, בפניה של דפנה. עיניהם הענקיות, הניבטות אליה באדישות עיפה, הזכירו לה חבורת ילדים בדואים שראתה בטיול לסיני. הם התדפקו על חלון המכונית, שורטים את הזוגית באצבעות מטונפות, משרטטים שבילי נולת ירקקה קרוב לפניה המבועתים, וביקשו אוכל.

"אשה יפה יש לך שם," אמר פתאום האינדיאני.

דפנה נבהלה והחזירה מבטה לכיוון הנסיעה. פחד דק חזר לחלחל בתוכה. היא שלחה יד ותפסה בירכו של רוני, שנראה מחייך בסיפוק לשמע הערתו של צ'יף. "זה לא מסוכן, רוני? אתה לא חושב שאנחנו מסתכנים?" לחשה כאילו הם עלולים להבין את דבריה. "אין מה לדאוג, דפנה, הם כל-כך שיכורים, שבקושי יש להם כוח להזיז יד. אין בהם שום אלימות, הם כל-כך עלובים." עצבות נשמעה בקולו. דפנה השתקתה.

מאחור החלו להישמע קולות צחקוק מאנפפים.

דפנה תהתה מה היא שומעת. רוני זיהה את הייחוס בקולו הסבוא של האינדיאני.

"הוא חרמן," לאט, וחיך אל דפנה, רכות מפתיעה פושטת על פניו. "די, תפסיק, ג'ושוע, זה לא יפה, לא כאן," נשמע קולה של הנערה. "אז תבואי אליי הביתה, רק הלילה, יהיה לך טוב, אני מבטיח," קולו של צ'יף היה ניחר, ודפנה שבה להביט בהם.

שניהם חשפו טורי שיניים מבהיקות, ידו הימנית של האינדיאני מגששת אחר שדה של הנערה, והילד שלצידו, המבוגר מבין השלושה, מסב ראשו ומביט בשדרת העצים החולפת באפלה.

הנערה סילקה את ידו, והוא שמט את ראשו בכבדות כאילו תנועת הדחייה התדה ערערה את שיווי משקלו.

"הוא לא הבעל שלי, את מבינה," התנצלה בחיוך ששידר לדפנה תחושה מעיקה של אטימות. "הוא האח של בעלי. בעלי בבית-סוהר. אנחנו חוזרים משם עכשיו."

"והיא לא רוצה לבוא אליי" חזר צ'יף על תחינתו, פניו המשולהבים קרובים עדיין לפניה, ולשונו כבדה ועבה בפיו.

רוני האיט, המום מפשטות הצגתה של הדילמה. מאוחר יותר, בחדר השינה הנשקף אל גינתם הפורחת, אמר לדפנה שמעולם לא העלה בדעתו כמה קרוב הסבל הזה.

"חמש שנים כאן, ואנחנו כל-כך מנותקים, חיים כל הזמן במקום אחר," מלמל ושקע בשינה קשה וטרופת חלומות. היא שכבה לצידו והביטה עוד זמן רב בשמים הצפוניים המוארים באור ירקק.

מראות הערב האביבי חלפו על פניהם, והמכונית כבר חצתה את ראש הגבעה. מאחור המשיכו האיש והנערה להתנצח, צחוקם מניס עגנת סרחון אל החלל הדחוס של המכונית. התינוק פלט אנחה בשנתו. בדמיונה ראתה פתאום דפנה את עצמה, כרסה נישאת בידיה כמתנה, והיא צועדת בין סימטאותיה של שמורת אינדיאנים, סביבה מקפצים ילדים אדומי-עור וכהי-שיער שפניהם מתוקים

החשך בעמ' 42

כאילו ראה את מבטה של דפנה, מהדק את שוליו אל רקותיו, ומשעזבם שבו והזדקפו בסרבנות. כרסו היתה גדולה כמעט כמו זו של דפנה, אולם רכה ושמוטה ממותניו מטה, ומכנסי ג'ינס קמוטים וארוכים מדי הסתירו כמעט לגמרי נעלי בד חסרות צבע. אחר-כך נשען על מכוניתו, כובעו מצל על עיניו, ונראה כמנמנם, ידיו שלובות על חזהו. לרגע נראה לרוני כמו איזה ראש שבט גאה, שכבר נתן את הסכמתו, לא בלי היסוס, לקבלת סיוע, והוא אך ממתין בסבלנות למהלך הבא.

דפנה נזכרה במלותיו של ביל: "הם לא יודעים איך לעזור לעצמם, האינדיאנים השיכורים האלה, נתנו להם עובדים סוציאליים ופסיכולוגים, מקומות משלהם, חינוך מחדש, ומה לא. חושבים שהכול מגיע להם - כסף ועזרה. הם בכלל לא יודעים מה לעשות בכסף שיש להם. בגלל זה הם שותים אותו, ומתים מזה." לסיום נהג ביל להאנח בהקלה מהולה בעצבות לא עמוקה, כאומר: 'הנה, אמרתי את זה, עכשיו זה כבר לא סוד נורא כל-כך'. היא חשבה שבוודאי יש עוד משהו שאפשר לעשות למענם. לא ייתכן שחשבו כבר על הכול.

"איפה אתה גר?" שאל פתאום רוני, ודפנה נדהמה. היא ניסתה לתפוס את מבטו כדי להביע את מחאתה, אך הוא התעלם ממנה, והביט בנחישות משונה בפניו של צ'יף. לאמיתו של דבר פשט בראשו של רוני ערפול קל, שהכניעו. לעודד, שישב מולו בקפיטריה המוארת, רחבת הידיים, של הקמפוס, ניסה להסביר שאולי רצה להוכיח לעצמו שיש בעיות שניתן לפתור במתווה קטנה, "לא להציל את העולם, פשוט לדעת שפעם עזרתי למישהו באמת, וזהו." אפילו את עצמו לא הצליח לשכנע.

"בפינת הרחובות ארבע עשרה ושמונה," החזיר הלה בכבדות, מבטאו כמו מאט את מלותיו. הוא הרים את ראשו בהיסוס ועיניו נתקלו ברוני. כנראה לא האמין למשמע אוזניו, ורצה לקרוא את המלים משפתיו של הדובר. ההפתעה טילטלה אותו מתנומתו. "רק רגע," אמר ופנה אל מכוניתו, פותח את דלתה ומסיט קדימה את המושב הסמוך למושב הנהג, גוהר פנימה בכבדות, וחוזר ומגיה מתוך חשכת המכונית, כשבידיו ילד ישן. הוא צעד בהגיגות, אס-כי לא ממש בקו ישר לקראתם, השה הקטן בזרועותיו, ונעמד מול רוני, ממתין. רוני, המום עדיין מן התגלית, היסס לרגע, אחר-כך התעשת ומיהר לפתוח בפניו את הדלת. האיש הניח את הילד על המושב האחורי, שוב פנה אל מכוניתו בצעדים גדולים, מוגזמים, וסימן לרוני בזרועו שיצטרף אליו. רוני מיהר אחריו, ודפנה כמעט פלטה צחוק קצר של תרמה.

מן המכונית הדמומה עלתה דמותה של אשה, בזרועותיה תינוק ישן. צ'יף תמך בה בעודה מתנדנדת לעבר מכוניתם של דפנה ורוני. כשקרבה, הבחינה דפנה שהתינוק לבוש מכנסיים קצרים וחולצת בד. הוא זע בשנתו, צינת הלילה מרעידה את אבריו הקטנים, אולם לא התעורר. הצעירה נעמדה לצידה של דפנה. חיוך נבוך כיווץ את עיניה לפסים דקים, שחורים. אחר-כך הניח צ'יף בזרועותיו של רוני ילד שלישי, גם הוא כמעט תינוק, ופישפש בכיסו אחר מפתחות מכוניתו. כעבור מספר שניות ויתר, טרק את הדלת וצעד אחרי רוני, הנושא בזרועותיו את המינחה האחרונה.

צ'יף ונערתו נדחקו פנימה אל המושב האחורי, ורוני הגיש להם את הילד שבידיו. הפעוט התעורר והתיישב לצידם בצייתנות חרישית. דפנה הושיבה עצמה בכבדות ליד רוני, ראשה מסוחרר מריח האלכוהול ומתכיפותם של האירועים. "לא פלא שהם ישנים עמוק כל כך," היררה כשהיא מוציאה את ראשה אל מחוץ לחלון, נושמת את ריחו הנקי של הלילה ומלטפת את בטנה, 'בטח גם התינוק שלי נרדם'.

המכונית טיפסה במעלה הגבעה שחצתה את העיר למזרח ומערב.

למימוש למטרה האחרונה, המקדשת את האמצעים. כששחרור מלכויות הופך למטרה בהא הידיעה רובצת לפתח הסכנה של גאוה פוליטית, שכל עניינה בה עצמה: "להתנשא על עמים אחרים ולדרות בעובדי עבודה זרה", היינו: באותם שאינם חולקים אתך את אמונתך. הרמב"ם הכיר על בשרו את התוצאות ההיסטוריות האיומות של הרבה הוזה, וביאגרת תימן" הוא מפציר בנמעניה שלא להתפס לאמונת שווא משיחית. ההיסטוריה, לדידו של הרמב"ם, אינה מסוגלת לספק מבחן אמת למשיחיות אמת, טרם שזו יצאה אל הפועל; שכן ההיסטוריה איננה חורגת ממחלכה הטבעי, ואין להתערב בה התערבות ניסית. לפיכך הוא צייר גם את אידיאל ההשגה האנושי, המהווה את תכלית ימי המשיח, כאידיאל ברהשגה ולא כאידיאל נשאף. לדעתו תורת ישראל היא תורת האמת, במובן זה שהיא תואמת פעילות אנושית ראויה, וכל שכן בת כיבוש, ככל שאדם משכלל את טבעו, וכובש ברוחו ובכוח שכלו את המציאות החומרית והדמיונית. מימוש האנושיות, מימוש צלם אלוהים שבאדם, פירושו שאין נענה לתכתיבי המציאות הספונטנית, או נתקל בה כעיוור בחושך.

היומרה לדחוק את הקץ על ידי פעילות אנושית יזומה שבה מתעלם האדם מהאנושיות שבו ומתעלם מן האנושיות של מין האדם בכלל, מכמינה בקרבה את האובדן של עצמה, כמו של סובביה. לא רק שאינה משכללת לזהות את היעד האמיתי ואת הבטחת התורה שבשמה היא פועלת, ולא רק שבקוצר רוחה היא הופכת את מה שהוא תנאי וכלי מטיבו ל"המטרה", אלא שהיא חוטאת בראש ובראשונה לאנושיות שבאדם. היא משחררת ממתנה וממסורותיה את החיה שבאדם ומתירה לה להשתלח באין מפריע. כמה טרגי שהתשוקה לצדק ולהנהגת הטובה והחוכמה ("ורבתה תשוקתם אליהם למה שיהיה בו מקבוץ הצדיקים והנהגת הטובה והחכמה"), שהיא תמצית התאוה לימי המשיח, שאינם אלא הפשר ההיסטורי של צדק המלך ורב יושרו והפלטת חכמתו, בחינת הפרי האימננטי למעשה הנכון, נשארת כתשוקה בלבד וכתאוה שאין בינה לבין ימות המשיח, אלא שעבוד יצרים; בשר ודמיות הקמה על עצמה ועל זולתה. איבוד עצמה לדעת אף הוא אימננטי לחזון השווא ולאיבוד הדעת וכוחה על הארץ ("כי מלאה הארץ דעה"; תחת זאת שולטת הארץ, הארצות, עם הארצות על הדעה) אובדן עולמי טוטלי: העולם הזה והעולם הבא. ■

- הוא גילוי. משורר מודרני, שלצערי, רק כמותו זכה להאצלה לה היה ראוי, הוא דן פגיס שקסם לי ביכולת למיצוי הביטוי, בתחביר המאוד אלגנטי; או יונה "הגדולה מכולם" - אני אוהב את הפראות שלה; מבחינה זו הייתי משווה אותה דווקא לטשרניחובסקי - בפראות ובתפרעות. במשוררים מהדור שלנו יש אמת עבורי. לעומת היום, שאני מתקשה, עדיין, להצביע על משהו מסויים. היום משוררים מפרסמים ספרים וכותבים ביקורת, אבל התחושה היא שכל זה מתרחש בחלל ריק. כשאני קורא שירים בספרים שמופיעים פה ושם, אינני יכול להשתחרר מהתחושה שהשפה העברית בהם מכווצת, והיא מקרית ומצומצמת למדי במשמעויות שלה.

יש משהו שהיווה עבורך דוגמה

בתחילת דרכך?

אחד המשוררים הראשונים שקראתי כש"יצאתי" לעולם הזה היה עמיחי. והוא מצא חן בעיניי. בעצם, כל ההיסטוריה החדשה עוברת בשירים שלו, ובכך הוא מנציח את עצמו. עמיחי הוא ייחודי גם בכך שהוא מתעד את מאורעות התקופה הגדולים. בנוסף, עמיחי בא ממשפחה דתית. גם הנוסח שלו, כמו אצלי, נובע מהמקורות.

אולי בגלל זה עמיחי תמיד מעמת את החול מול הקודש. כן. וזה מאוד אותנטי.

אילו היית יכול להזמין לך ספר שירים שייכתב עבורך, מה היית מזמין מהמוזה? הייתי מזמין לעצמי עוד ספר כמו "עובדות בדיוניות", רק שיהיה על מצבי הקיומי בשנה הזאת, בימים אלה, במקום על ילדותי. ■

רוני סומק

חצי

ברייטן ברייטנבאך

מאנגלית: קובי אור

(קנאה היא מהות המוות)

אתאמן היטב במה שלמדתי במזרח פדי לגעת בכ פיתר רכות. מה למדתי במזרח? בחדר נעול, בלי אור, למדתי ללכת ברות. עיני מקלות הליכה מגששים אחר פוכבים, הרי פוכבים הם רק אבנים. באגרופים קפוצים אקום, אנפץ את הדלת ואשוב הביתה. רחוק רחוק מביתי תפגשי בי, מים נוטפים מלתיך - את האבק מגופי אסיר בעורתם. וכשנסעד בשר עגל דשן, את תצמדי אלי, ראשך תשעיני על חזי, שואלת: "מה למדת שם?" להכיר את המות אענה. "כל כך רחוק הלכת פדי להכיר אותו?" כן, אבל פעת אני יכול לשלט בו. "אבל כשעזבת לקחת אותו אתך, הנה תורת ושוב אני חשה בו, רודף אתרי כצל בלילה". ואז אקפץ, אנפץ את הצלחות, אריק את היין ואצרח: מות! רמית אותי מות, בן זונה שפמור!

ברייטן ברייטנבאך, משורר דרום אפריקני החי כיום בפריז. שיריו מאגרים תמיד את האצבעות, והשירי השירי שלו מכוון תמיד לבטן הרכה. באחד משיריו הוא כותב שפיו הצעקן מטנף את המלים. בכל מקרה, לצעקות שלו מתלווה תמיד מוסיקה שאי אפשר לטעות בהרמוניה שלה.

טיול ערב

אביביה רז



איש לפני שתיק. ביקשתי זריקת חיסון נגד שפעת. אמנם פעם אהבתי להיות חולה. קודם כל לא היה צריך לקום בבוקר ולמהר לבית-הספר. היה אפשר להמשיך לשכב במיטה ולדמיין איך אני ביחד עם מי שאני אוהבת במערה. אנחנו טיילנו כמו הקלברי פין. פתאום האדמה התחילה לרעוד מתחת לרגליים, היה רעש נוראי מפחיד נורא. סלעים גדולים נפלו וסתמו את פתח המערה. אנחנו נשארנו לבדנו. התכסיתי בשמיכה עד מעל הראש. התחבקנו וכשהייתה שמש ישבתי על הדשא וקראתי "חסמבה". בכלל לא רציתי שילדים בדרך מבית-הספר יעברו ויביאו לי שיעורים. אני קצת מרגישה את הבטן שלי עכשיו. אם הייתי הולכת לעבודה, בטח לא הייתי שמה לב ושוכחת ואוכלת טוסטים ושותה קפה עם כולם וממהרת אחר-כך למוסך ומשם לחנויות. עכשיו אני לבד בבית על המיטה. אני שומעת ציפורים ורעש של מטוס בשמיים ואיך זה יכול להיות שכל זה פעם לא היה. אני לא מאמינה.

ביקשתי זריקת חיסון נגד שפעת. האיש לפני שתיק. הוא זו לקצה הדלפק ושאל שם משהו. קולה של הרוקחת נשמע ברור. היא הסבירה על חיתולים טובים מתאימים בהחלט בגודלם. שערך לבן סביב כובע קש, עור פניו סמוק, לרגליו נעליים לבנות תואמות לז'קט פשתן ומכנסיים משובצים, שפתיו משורבבות והוא רוכן אל כלבתי בדשא הירוק.

"אני לא יכול ללסוף אותה" - הוא אמר.

"בת כמה היא? את יודעת, אם אלסוף אותה הכלבה שלי תנבט. היא מקנאה באוזניים היפות שלה. וגם השיער, התלתלים, איזה מותק." עכשיו אני כבר לא הולכת לגינה. אבל אז לאחר שהשמש התחילה לרדת והיה אפשר כבר לשאת אותה, קשה לתאר דילוגי שמחה גדולה מזו כשהבחינה ברצועה שלה בירוק. ירוק ירוק הדשא וכתמי ירוק כהה של עצים ללא צללים. חבורות נשים וילדים דתיים עלו מהים. היא רצה אליהם לשחק והם ברחו ממנה בצעקות פחד אל השמלות הארוכות של האמהות שלהם. היא חזרה אליי מניחה כפותיה על ירכייה כובשת בי פניה. רכן ועצר. "בת כמה היא? אני לא יכול ללסוף אותה. את יודעת למה? הכלבה שלי תכעס. איזה מותק! את יודעת, צריך קצת ללכת איתם. לא לעמוד במקום אחד. לטייל. לאט לאט, אבל לזוז." כלבת התחש שלו התנדנדה לה לאטה לצידי רגליו. הגיניגית שלי רצה קדימה כשאני נחרדת כל פעם שהיא נעלמת בין השיחים. צלצול טלפון. בכי אני שומעת. "די, אני כבר לא יכולה יותר. אין לי כוח. בסוף יפטר אותי. אני מתגעגעת אליו. כבר הייתי רגועה. אבל היום ראיתי אותו במזנון מדבר עם בחורה." ניסיתי להרגיע, להגיד לה משהו על זה שצריכה להשלים עם המצב.

"אבל זה לא ייתכן. הרי הציע לי נישואין. אמנם הוא אמר שהוא יודע מה זאת אהבה ושוה לא מה שהוא מרגיש איתי. אבל הוא אמר שהיה רוצה שאני אהיה האמא של הילדים שלו. ומה זה אומר? אני חושבת שהוא מתכחש למה שהוא מרגיש באמת. את לא יודעת איך הוא מלסוף."

סיפרתי לה שאתמול בגינה ליטפתי גור חמוד. ניסיתי לשאול על הבחורה מהמזנון. "כן, תשמעי. זה נכון שהתחיל עם מישהי. אבל למה עשה את זה בנוכחותי? היה חשוב לו להפגין כלפיי שהוא לא צריך אותי."

התחלתי להגיד לה שחשוב שתלך לעבודה. "אני צריכה להפסיק." צלצול טלפון. "אז מה את אומרת, ללכת עכשיו לעבודה? אני לא מסוגלת. לא יודעת איך אני כשאראה אותו. ומה יש לך להגיד על זה שהוא שם עגבניה על יד הסנדוויץ' שלי במקרה? אני צריכה להפסיק."

אבוא אליה בערב. אקנה לה עוגת גבינה. אני באמצע עבודה של החלפת בגדי הקיץ בבגדי החורף בארונות. צריכה לכבס בגדים ולתקן. יש לי פצע ביד מכוויה שקיבלתי בזמן האפייה, אתן לו להגליד קודם ואנסה לכתוב סיפור קצר. בסיפור אני מטיילת עם הכלבה שלי ואיש זקן מצטרף אלינו בטיולו עם כלבתו. "את רואה את השיח הזה? הוא אומר, 'זה לא סתם קקטוס כפי שהוא נראה. זהו צמח מיוחד. צמח האלוורה שיש לו סגולות מרפא יוצאות מן הכלל.'" הזקן ניגש אל הצמח הקוצני ושבר ממנו חתיכה בשרנית. במקום החתך נראו טיפות נוזל סמיך. "הנוזל הזה מרפא כל פצע." הוא המשיך, "אם תשימי ממנו על חתכים או כוויות מיד הם יברואו. תנסי למרוח על עור הפנים ותראי - התמונה שלך אולי תשתנה, את לא. אסור לקטוף מהצמחים פה בגן או תחביאי מהר ובבית תשתלי אותו בעציץ. החתיכה הזאת תוציא שורשים. יהיה לך צמח אלוורה ותמיד תוכלי לחתוך ממנו ולהשתמש בגיל שלו."

הכנסתי את חתיכת הקטטוס לכיס במכנסי התכלת הרכים שלי שהיו כל-כך נוחים ויפים. כשחזרתי הביתה הבחנתי ככתם על הכיס שלא ירד בכביסות מרובות ואילו הקטטוס ששתלתי בעציץ נבל ומת. הלכנו בשביל כשמימין מורדות סלעיים מובילים אל הים הרגוע ומשמאל שיחי הגן. אעשה הפסקה ואלך למטבח לבשל מרק ירוק. כדאי שיהיה לי משהו הם ובריא לאכול ולא אתנפל על עוגות וממתקים, כמו אתמול.

ישבנו על סלע בסוף המזח כשהכלבות רובצות לצידנו. ירח מלא צבע בגווני לבן כסוף את חלקת המים האפלים. גם שערך הכסיף לאור הירח ואפשר היה לראות ברור את החריצים הכהים שבפניו. ברקע נצנצו אורות העיר או הכוכבים. לא רציתי להביט בו כשהוא מסתכל עליי. לא רציתי לשמוע את קולו - "את לא צריכה לפחד לשבת איתי לבד. אני ג'נטלמן אמיתי. פעם טיילתי עם בחורה, זה היה עוד לפני המלחמה. את יכולה להיות שקטה. בדרך חזרה נצטרך לעבור בגן. אבל אל חשש. אמנם מסתובבים שם בחורים, נו, את יודעת, כאלה מהסוג הזה, מחפשים. אה, התחלתי לספר לך. שלושה בחורים גויים גירשתי, הרבצתי להם בחורה. למדתי איגרוף. הייתי אלוף. לא יודעים היום אבל..."

קולו התרחק. הכול התרחק. אני נשארת לבד. האיש שאהבתי על סלעי הים כבר לא חי. ילדתי בעיר אחרת לומדת. רפואה היא לומדת. גם הכלבה כבר לא. רק ים סביבי קירות לבנים. צלצול טלפון.

הערות

Chaim Shoham, "Programming The Spectator's Reaction in The Theatre", in "Assaph" No.3, pp. 215-236, Editor: E. Rozik, Tel-Aviv University 1986.

- 11 שם 11, החל מע' 28 בספרו של שוהם.
- 16 שם 14. בנושא ניסים אלונים ומחזותיו, ראה ספרו של שוהם: *"אתגר ומציאות בדרמה הישראלית"* הוצ' אוניברסיטת בראון, תשל"ה, ע' 203-201. הספר כולל פרטים ביבליוגרפיים על אלונים. ראה גם ס' כרמי: "עוד על מחזהו של ניסים אלונים: בגדי המלך", עיתון 'הארץ' 22.12.1961. וגם א.ב. יפה בעיתון "על המשמר" 6.1.1962. יפה טוען כי אלונים ניסה להוכיח שאנו חיים בתקופה שאין בה עוד מקום לספורי אגדות על נאיביזם ואמונה.
- 17 שם 11, ע' 37.
- 18 שוהם, "ארי קינג כחזה מיתוסי", בכתב העת "מאונים", מס' מ"ד, ת"א, 1977.
- 19 ק.ג. יונג בספרו: *"טאני והלא-מודע"* הוצ' דביר, 1989, ת"א, חלק 1, פרק ב' עמ' 35-16. "התופעות הבאות בעקבות צירוף הלא-מודע".
- 20 ראה ספרו: Mircea Eliade, *"La Nostalgie des Origines", Méthodologie et Histoire des Religions.* ed. Gallimard 1971, Paris 336 p. (op.cit p.227)
- 21 שוהם "אדמטוס ופונאן רוצים לחיות", "עלי-שיח" מס', 24, ת"א, 1986.
- 22 דן מירון, בפרק: "מספר שנבע בכתפו של מחזאי", בספרו: *"פנקס פתוח"*, ספריית הפועלים, ת"א, 1979, עמ' 108.
- 23 ניסים קלדרון, בפרק: "פוליטי לא פוליטי - על חנוך לוי", בספרו: *"בהקשר פוליטי"*, סימן קריאה, הקיבוץ המאוחד, ת"א, 1980, עמ' 78.
- 24 שם 11, עמ' 76.
- 25 Edouard Schure, *"Les Grands Initiés"* (pp.305-316) Paris 628 p. Librairie Académique, Perrin 1960
- 26 ברנרד קורצווייל: "גבולות ההבעה התיאטרונית ועם הצגת נישואיו של אדון מיסיסיפי" מאת פ. דירנמאס. 'הארץ' 20.1.1961. וגם *"הדרמה האידיופאת - מדקי מסה ומחקר"*. הוציא לאור: יעקב אברמסון וחיים שוהם. ר"ג, 1979, עמ' 264.
- 27 שוהם: "הבימה משוחח עם קהלה", נדפס ב"מלאכת מחקרם בתולדות ישראל ותרבותו א", האוניברסיטה הפתוחה, ת"א, 1983.
- 28 ראה מחקר מקיף יותר בספרי, שם 2.
- 29 שם 2, בספרי, בפרק י"ג: "פגישה עם ברוס מאיר", עמ' 128-145.
- 30 שם 11, המאמר בעמ' 83 ובעמ' 111.

- 1 הגדרת המיתוס ניתנת בלקסיקון מונחים ספרותיים - *תכנים וצורות"* מאת עזריאל אוכמני, עמ' 33-54 חלק II, תל-אביב, 1978, ספריית הפועלים. וגם *"Mythologies"* in "Roland Barthes: Structure and After" by Annette Lavers pp. 27-102, London 1982.
- 2 אוריאל זוהר, *"פגישות עם מיטל ברוק"*, הוצ' זוהר, 1990, תל-אביב, 177 עמ'.
- 3 אריסטו, *"פואטיקה"*, תרגום מרדכי הק, הוצ' מחברות לספרות תל-אביב, 1964, עמ' 172.
- 4 חיים שוהם, מאמר ב"עלי-שיח" מס' 10-11, הוצ' המדור לספרות של התנועה הקיבוצית, ת"א, 1981.
- 5 Arthur Miller, *"Death of a Salesman"* 5 Selections. Disc Spoken Arts 704 - N.Y. 1956 וגם בתרגומה של תרצה אתר, מרכז ישראלי לדרמה מיסודו של המרכז לתרבות ולחינוך של ההסתדרות.
- 6 Joseph Wood Krutch, *"Modernism"*, in Modern Drama, N.Y. 1953.
- 7 Friedrich Wilhelm Nietzsche, *"Beyond Good and Evil"* N.Y. 237 p. Carlton House, 1931, and *"The Birth of Tragedy"* / Translated by Francis Golfing. Anchor Books Ed. - Garden City. N.Y. 299 p. Double Day, 1956.
- 8 וכן *"הולדת הרגליה מתוך רוח המוסיקה"* בתרגום פרופ' אלרד.
- 9 ראה שוהם, שם 4.
- 10 ישעיהו ליבוביץ' *"גוף ונפש"*, הבעיה הפסיכופיזית. האוניברסיטה העברית בירושלים, הוצ' משרד הביטחון, גלי צה"ל, אוניברסיטת תל-אביב, תל-אביב 1984, עמ' 77.
- 11 וראה ספרו של אריסטו, *"המטפיזיקה"*, ספר א', בתרגום ח'י רות, הוצ' פפרים ע"ש י"ל מאגנס, האוניברסיטה העברית בירושלים, תשכ"ד, עמ' 114.
- 12 שוהם במאמר: "מבוא: הנתחייסוד והבתונת", בספרו: *"הוראת הספרות, עיונים ופרקי מחקר והדרכה"*, עורך: ארי רות, אוני' חיפה 1982.
- 13 חיים שוהם, *"תיאטרון ודרמה מחפשים קהלי"*, הוצ' אורעם, תל-אביב, 1989, עמ' 160. בפרק "מבוא: הנתחייסוד והבתונת עם 9'10".
- 14 שם 11.
- 15 Patrice pavis, *"The Aesthetics of Theatrical Reception: Variation on a Few Relationships"*, *Languages of The Stage: Essays in the Semiology of the Theatre.* N.Y. 1982, pp 67-94

השחקן ברוס מאיר, משחקניו ותלמידיו הנאמנים של פ. ברוק, הוכיח דיאלוג עם קהל, ואון קשבת זו העניקה לנו את *"דיבוק בשניים"* (שהועלה באנגלית בפסטיבל ישראלי, ירושלים 1984, בבימוי ב. מאיר²⁹). הוא עיבד את המחזה *"הדיבוק"* למחזה בשתי דמויות. בכך החזיר למחזה ולנו את המיתוס שאבד.

ואולי "הדיבוק" הוא המיתוס החבוי לא רק מאחורי המושג "הבימה", אלא גם מאחורי כל התיאטרון הישראלי?

שוהם מגלה כי התיאטרון הלאומי זכה להצלחה גם עם מחזות כלליים, שיש בהם בידור ולא מסר, המאפשרים הצגה מרהיבה וגילויי משחק מרהיבים; אם כי התיאטרון מתקשה להתמודד עם הטכניקות החדשות של הטלוויזיה והקולנוע העולמיים. לדעתו, הנושא היהודי-ישראלי ימשיך למשוך קהל. אפשר שיחד עם עומק הנושא הזה בשילוב עם שעשוע, תוכל "הבימה" לשוב אל הנושא שלה, שהעלה אותה על מפת ההיסטוריה התרבותית שלנו, בעבר, ובו גם טמון העתיד³⁰.

במיתוס "הדיבוק" ניתן למצוא משמעויות רבות, אני התייחסתי לשתיים עיקריות: זו של חנוך לויין וזו המנוגדת לה לחלוטין. כעת נשאלת השאלה מי יצליח להעלות ולהציג את המשמעות השנייה, המחברת חדש עם ישן, המרמזת על "דיבוק" מסוג אחר (ראה ב. מאיר), המנוגדת לזו של לויין? ומי יביאנה לידי ביטוי בימתי? אולי הוא זה שיגאל את חנוך לויין, את "הבימה" ואת התיאטרון הישראלי מן "השאלו" ואולי קיים סיכוי שגם אותי יגאל, את האני המיתולוגי. ■

בנערותו ובילדותו, הנשלפים החוצה בזה אחר זה. לרגע הונח אחד התינוקות בורועותיה, כדי שאמו תוכל אף היא לצאת. גופו החם ועיניו הפעורות עתה באימה, כיווצו את בטנה בכאב חד, חולף.

צייף הקיף את המכונית וקרב אל רוני. הם עמדו זה מול זה בראשם מורכנים, ממתנינים. רוני היסס לרגע, אולי רצה לומר משהו, אחר תחב את ידו לכיס, פשפש בתוכו במהירות, שלף מספר מטבעות והניחם בידו הפרושה של האינדיאני.

"תודה לך, אדון," לחש השיכור ואחז לרגע בשולי כובעו המטונף, "בוא, נלך לאכול," אמר, "דבר יפה יש לך שם," הוסיף בנופפו אצבע אל מול פניה של דפנה, חיך פתאומי, חם, פושט על פניו. היא התאפקה שלא לחייך והחליקה את ידה על בטנה.

רוני התניע את המכונית ותקע את קלטת הגבעטרון לתוך הטייפ. דפנה הביטה אחר הדמויות הנבלעות במהירות בין אורותיה המנצצים באדום וירוק של "סבן-אילבן", החנות הפתוחה עשרים-וארבע שעות ביממה. ■

להפליא, וראש-הכפר במגבעת לבד כהה יושב מרחוק על כס-מלוכה, מצפה לה בורועות פרושות, חיך מאיר את פניו. לצידו, בערסל הקשור לשני מוטות עץ לבנים מונחת חבילה עטופה משי צהוב, בוקק ככתר חמניה. היא עושה את דרכה לאטה, מתנתה נישאת בזהירות בין ידיה, הקסנים פזורים סביבה כסוכריות אש ארגמניות, והיא כמעט דורכת עליהם בהתקדמה לעבר ראש הכפר. ואז שולח צייף את ידיו אל הערסל, אוסף בזהירות את תשורתו הרוטטת, מקרבה אל פניו, ונוגע בשפתיו במשי הצהוב.

"הנה... כאן, הגענו." קטע רוני את הוייתה. יש לך אולי קצת כסף, אדון? אנחנו רעבים ונגמר לנו הכסף... רק בשביל אוכל, צייפס וקולה." רוני עצר את המכונית בצד הכביש והסב פניו אל האינדיאני. הלה תלה בו מבט זוגגי, ועל שפתיו נמתחה עווית של מבוכה.

"קודם נצא מהמכונית, ואז אתן לך משהו," אמר רוני. שוב הייתה בקולו אותה נימה שלא הכירה.

דפנה פתחה מוכנית את הדלת ונעמדה בצידה, מביטה בצייף,



הבית של מרווין

מאת סקוט מק'פירסון ■
נוסח עברי: בן בר-שביט ■ בימוי: איציק ויינגרטן
תפאורה ותלבושות: פרידה שוהם ■ מוסיקה: חגי אלקיים
תאורה: מאיר אלון
משתתפים: ענת וקסמן, רבקה ניימן, דבורה קידר, רפי תבור, גילת אנקורי,
עדי סופר ועוד.

להיט

המלך

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

פילמונה

קומדיה

מאת אדוארדו דה-פיליפו
נוסח עברי: מיקי גורביץ
בימוי: איציק ויינגרטן
תפאורה: אדריאן ווקס ■ תלבושות: גילה להט
מוסיקה: אלדד לידור ■ תאורה: חני ורדי ■ תנועה: אריה בורשטיין
משתתפים: (לפי סדר א'-ב'): יונה אליאן-קשת, ששון גבאי, יולי הרגיל,
נסים זהר, הוגו ירדן, יוסי סיקוראל, דבורה קידר, נבו קמחי, אבי שמר,
דנה שרייר

המסיבה

בכורה

מאת ריצ'ארד נלסון ואלכסנדר גלמן
תרגום: עידו ריקלין
בימוי: עמית גזית
תפאורה: אבי שכווי ■ תלבושות: יוסי בן ארי
מוסיקה: אלדד לידור ■ תאורה: חני ורדי
משתתפים: חנה מרון, אלכס פלג, דינה דורון, ג'וליאנו מר, רוברטו פולק,
נסים זהר, יולי הרגיל, דנה שרייר, טינה טולין, שלמה סדן, אורלי פרל,
פבל ציטרין, שי קמינסקי

סיפורו של זרע

מלהיב

מאת חנוך רוזן ובבימויו
מוסיקה: אילן שש ■ תפאורה: ענת מסנר
תלבושות: מישל דנה ■ תאורה: מיכה מרגלית ■ ריקודים: סיגי ניסן
בהשתתפות 12 שחקנים.

בקרוג חקירה חוזרת בדבר מותו של אנרכיסט מפוקפק

מאת דריו פו

דואט לאחת

מאת תום קמפינסקי

בספרי עתון 77 בשיתוף עם "עין"

בלהט החרב המתהפכת

(מבחר מן השירה הערבית החדשה)

מערבית: שמואל רגולנט
הקדמה: פרופ' שמואל מורה

אם אתה אדם קורא חושב – חתום על

שיתוף כלל
הירחון לספרות
• חברה • ביקורת • תיאורן • אמנות •

★ **ספרות עברית –**

ההישגים האחרונים

★ **מיטב הספרות העולמית**

המעודכנת

★ **הכרות עם ספרויות האזור**

★ **מעורבות חברתית**

המתנה היפה ביותר