

שבתון קל

• חברה • ביקורת • תיארוך • אמנות •

שנה י"ח • גיליון 172 • סיון תשנ"ד • מאי 1994 • 14 ש"ח

מחמוד דרויש - אחד עשר כוכבים - פואמה

על "לצלוח את המאה" ליצחק אורפז - ידידיה יצחקי
על "בימים אחדים" למאיר שלו - יהודית ברטוב
על "הקול האחר" ללילי רתוק - לאה גלזמן
על "גבהות הכיסופים" ועל "שירת התחיה" - שאול
טשרניחובסקי" להלל ברזל - חנה יעוז

שירה: אשר רייך, סמיח אל קאסם, שטפן אוגוסטיין דוינאש, יהודית כפרי, עילי ראונר, חגית בת-אליעזר, אמירה הס, שמואל שתל, חוה פנחס כהן, רות נצר, רוניס כהנא

סיפורת: מרסל כהן, רינאלדו ארואס, ראובן קלינסקי, דניאל ולך

פיני שומר יו"ר אגף ההדרכה

עתידי לא ודאי

מהו אגף ההדרכה?

אגף ההדרכה הוקם לפני כעשרה חודשים בלבד, כלומר, הוא אגף צעיר. הוא הוקם עקב צורך של ההסתדרות בארגון הכשרה מקצועית ורעיונית של העובדים וגם של הפעילים במערכת. ההסתדרות מקיפה אלפי עובדים במערכות השונות; ברמה של הוועד הפועל, ברמה של מוסדותיה וברמה של מועצות הפועלים. החלטנו להקים מערכת הדרכה מסודרת לאותם עובדים. בעיקר בתחום מתן השירות הטוב ביותר למען הציבור. ברמה נוספת פועל האגף להכשרת פעילים ומתנדבים שסביב המערכת. את האגף בנינו סביב ארבעה נושאים מרכזיים:

1. פיתוח משאבי אנוש – וזה הצד היותר מקצועי.
2. פיתוח ארגוני – מיומנויות ניהול – (לתפיסתי, מזכיר מועצות פועלים הוא גם מנהל – עליו לנהל מערכת מהצד הכספי-הניהולי ומצד כוח האדם).
3. חשוב מאוד הוא תחום פיתוח מנהיגות בממד החברתי. אנו עוסקים בוועדי שכונות, ועדי עובדים, כל גוף במקום פעולתו. גם זה ציבור שצריך לקבל כלים – וללמוד כיצד להעביר מסרים, איך להופיע בפני ציבור.
4. תכנון ופיתוח מערכי הדרכה. בעולם המודרני זהו תחום מתפתח ומתחדש. אנו מתכננים פעילות וכבר הפקנו כנסים, כדי שגם הציבור הרחב יוכל לקחת חלק בדיון בנושאים שהם חלק מסדר היום הציבורי.

האבות המייסדים חשבו שהעובד – המנהיג – עליו להיות איש תרבות כדי שיוכל לפעול למען שינוי ומהפכה. נושא ההשכלה והתרבות חסר בדגם שלך.
חסר במבנה הארגוני, אבל לא בתכנים. אנו מקיימים פעילות אינטנסיבית משותפת עם האגף לתרבות וחינוך, ויש לנו תוכניות לפתח זאת יותר.

אתם מתמודדים עם בעיות המדיה – הטלוויזיה – על כל הטוב ועל כל המשחית שבה?

אנחנו לא מתמודדים עם תחום ספציפי זה. אבל יש לנו תוכניות לפתח עוד נושאים, כשאין להתעלם ממה שקורה בעולם המדיה.

בעניין זה, מסתבר שלציבור דווקא יש סדר עדיפויות. לפני כשנתיים החלטנו להפעיל מערכת של חוגים רעיוניים; כלומר, התכנסויות פתוחות לקהל – למטרות דיון וויכוח בנושאים שונים. בהתחלה הייתי מאוד ספקן; קשה היה להאמין כי בעידן הטלוויזיה יגיעו אנשים למועצת הפועלים להשתתף בדיון או להקשיב להרצאה. הפרויקט התחיל בחיפה, ולהפתעתנו הגיע קהל מגוון ופעיל. הביקוש לחוגים אלו רב. וזה מפתיע, ובמדה מסוימת, סותר את התזה שאי אפשר לנתק ציבור ממסך הטלוויזיה ולהפכו למשתתף אקטיבי. אמנם, התקשורת האלקטרונית מותירה את הצופה פסיבי. אך הציבור מעוניין להגיב ומוצא מקום בחוגים הרעיוניים – וזה מעודד.

ניסיתי לשכנע שלושה מראשי המרכז לתרבות להפגיש פועלים בהפסקות הצהריים עם אנשי רוח – סופרים – להרצאה קצרה של רבע-שעה, ולא הצלחתי. אתה חושב שיש מקום לכך? בחוץ-לארץ זה מתקיים.

אני חושב שיש לנסות. גם ההענות לפרויקט המפגשים הרעיוניים היתה מפתיעה. אך כדאי לפעול בצורה מסודרת, לא להביא זאת כהנחתה, אלא כחלק מסל תרבותי שאנו מציעים. אני מעריך שיש לזה סיכוי. אני פתוח לעניין, בתנאי שמקום העבודה מסכים. לפעמים דווקא ההנהלות מתנגדות לרעיונות מהסוג הזה. למשל, כשהתחלנו בפרויקט "כלנית", לא היתה מצידן הענות להקדיש לכך זמן במסגרת יום העבודה.

מה הפרוגנוזה שלך בקשר לשינוי הפוליטי שיבוא?

אם להתייחס למצע שהלכה איתו סיעת רם, נראה לי כי אנו צועדים לקראת חוסר ודאות מוחלט לגבי נושאים שמבחינתנו היו חלק אינטגרלי מפעולות ההסתדרות; היום, ייתכן שיבואו ויאמרו שהם לא שייכים, שהם "בזבוז" או "מנגנון" – אם בנושא של תרבות או חינוך או בנושאים אחרים המעניקים בעצם להסתדרות את אופייה הכללי – שמעבר לאיגוד מקצועי. אבל, על פי תחושותי – כשההנהגה החדשה תיכנס לעבודתה – אפשר שהיחס שלה לגבי חלק מהדברים שנעשים כאן עשוי להשתנות. כשיתחילו לנהל את המערכת בפועל, ייתכן שחלק ממה שנראה מבחוץ מיותר, לא יראה עוד כך, ייתכן שישתנה שיקול הדעת. אני מקווה, שההסתדרות כהסתדרות כללית, תמשיך לשמור על קיומה, בניואנסים כאלה או אחרים. אולי בהדגשים שונים, אולי בתפיסות שונות.

אבל אני לא רואה איך ההסתדרות ממשיכה לשמור על קיומה כהסתדרות כללית אם יטלו ממנה את שאר-הרוח של פעולתה, בעיקר בתחום החינוכי והתרבותי.

לפי הבנתי, המנהיגות החדשה רואה בהסתדרות בעיקר איגוד מקצועי בנוסח היוניון האמריקאי, ואילו ההסתדרות הכללית רואה את העובד – האדם – על מכלול צרכיו. אם זה ישתנה – איך אדם כמוך – שגדל בבית הזה על בסיס תפיסה אידיאולוגית ותפקודית-חינוכית שונה לחלוטין – ימצא את מקומו?

כשהתהליך יתחיל – אדע אם אני יכול לחיות איתו או לא. על הנושא הזה להיות חלק מהמשא ומתן שמתנהל עם סיעת רם, ואני מאמין כי גם שם יש מי שמאמין באותם ערכים בסיסיים, שאנו מעוניינים שההסתדרות תשמור עליהם. אם יכריע הצד התופס את ההסתדרות רק מהאספקט של איגוד מקצועי, זה יגרום למשבר שעלול להביא אותנו לפרק את השותפות; וזה בעיניי חשוב יותר מחלוקת "עוגת השלטון". אני בעד לנסות להגיע להסכמה עם סיעת רם, על אותן תפיסות בסיסיות, שאני מאמין שגם שם יש מי שחפזין בהם.

בעיניי – אין אלטרנטיבה אחרת. אני נגד קואליציה עם הליכוד. אני מעדיף לשבת באופוזיציה. אני לא חושב שסיעת רם מתכוונת להקים קואליציה עם הליכוד, יש שם אנשים שבמחינה אידיאולוגית זה לא ייתכן עבורם. הדיבורים על הליכה עם הליכוד נראים לי יותר כחלק מ"מאזן אימה" שלקראת המשא ומתן.

מכל מקום, כרגע, מבחינת העתיד, זו סיטואציה קשה, לא יתן, בעצם, לפרוש ולשרטט תוכניות מדויקות.



מחמוד דרויש איור: אסנת אביי-שלום

7	אשר ריך: שירים
9	יהודית כפרי: שירים
9	עילי ראונר: שירים
10	חגית בת אליעזר: שירים
17	אמירה הס: שירים
23	שמואל שתל: שירים
25	חנה פנחס כהן: שיר
27	סמיה אל קאסם: שירים; מערבית: ששון סומך
28	מחמוד דרויש: פואמה; מערבית: שמואל רגולנט
31	שטפן אוגוסטין דוינאש; שירים; מרומנית: סנדו דוד
33	רות נצר: שירים
35	רונית כהנא: שירים

סיפורת

34	מרסל כהן: מרגריט
36	רינאלדו ארנאס; ארתורו, הכוכב הכי זוהר; מספרדית: יעל קרקעיר-מוזן
38	ראובן קלינסקי: רוצח הכלבים שלא הרג כלב
40	דניאל ולך: ארבעה סיפורים

מסות רשימות ומאמרים

8	שמואל שתל: ארכיטקטורה כמוסיקה וכשירה
8	ורה קורין שפיר: מקבץ צרפתי
12	ידידה יצחקי: לצרור את החלוף. על: "לצלוח את המאה" ליצחק אורפז
14	לאה גלזמן: הקול האחר או קול נוסף. על ספרה של לילי רתוק
18	יהודית ברטוב: הסיפור ממאן להיות בדיה. על: "כימים אחרים" למאיר שלו
20	חנה יעוז: השקפת עולם ופואטיקה. על שני ספרים של הלל ברזל
24	חיים מרנץ: אלמוות
26	שלמה טנאי: יגאל מוסינזון: הכוח לחיים
42	לאון זהבי: רשימת המגורשים (בהמשך ל"אנשי התפר")

קולנוע ותיאטרון

11	רונית כהנא: רשימת שינדלר
32	עימנואל שן: על קימדיה עוקצנית ועל אופרה צורמנית

ביקורת ספרים

6	רות לאופר על: "מה שלומך גברת רובין" לשושנה יובל
6	רות לאופר על: "עתירת תימון" לאלני סט
10	שמואל שתל על: "בלאדי מרי" לרוני סומך

מדורים קבועים

5	לפי שעה
4	המלצות
13	חצי פינה

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 גליונות, כולל משלוח

חתימה _____ תאריך _____

שנה י"ח • גיליון 172 • סיון תשנ"ד • מאי 1994 • 14 ש"ח

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

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

גרפיקה ממוחשבת: הפוס מופת-רוזמרין בע"מ
 לוחות: אורניב

עתון 77

ירחון לספרות ולתרבות

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

המזל: אגודת סופרים ואמנים לקידום הספרות
 והתרבות בישראל - עמותה

דוד אוחנה: מסדר הניהיליסטים; הוצאת מוסד ביאליק; 1993; 544 עמ' "מסדר הניהיליסטים" עוסק בלידתה של תרבות פוליטית באירופה - 1870-1930. אוחנה מתחקה אחרי זרם אינטלקטואלי שאגר "תאווה ניהיליסטית ותשוקה סטילטירית"; שתי נטיות העומדות, כביכול, בסתירה. זרם זה הניח את היסוד למחשבה הסטילטירית גם משמאל וגם מימין.



דוד גרוסמן: יש ילדים זיגוג; הספריה החדשה; הוצאת הקיבוץ המאוחד; ספרי סימן קריאה; 1994; 300 עמ' אמנון פיירברג, נונו, מקבל מתנת בר-מצווה מיוחדת במינה. הוא זוכה בהרפתקה מסעירה, במהלכה הוא מגלה פרטים על עצמו ועל משפחתו. סיפור הפתקאות מרתק. גרוסמן, כתמיד, מוצא שפה ייחודית ומעלה עולם ילדות אמין.

ונדיקט ירופייב: מוסקבה פטושקי; תרגמה מרוסית והוסיפה הערות: נילי מירסקי; פרוזה אחרת; הוצאת עם עובד; 1994; 239 עמ' "העצוב שבשתיינים, קל דעת יותר מכל השוטמים", אבל גם הקודר שבכל הנבלות... גם אוויל גם דמון וגם קשקשן (עמ' 58). כך מגדיר את עצמו וניצ'קה.

מונולוג של אינטלקטואל אירוני, נווד ושתנין (בן דמותו של ירופייב עצמו). וניצ'קה נוסע ממוסקבה לאהובתו המתגוררת בעיירה פטושקי. מסעו רווי בשתייה, אנקדוטות, זכרונות והגיגים מבדחים. "מוסקבה פטושקי" הפך לספר פולחן מתחרתי בקרב האינטליגנציה הרוסית של סרום הפרסטרויקה, סמל למרי כלפי המשטר. רק ב-1989 יצא לאור ברוסיה כספר.

דן כר-און: בין פחד לתקווה; בית לחמי הגיטאות והוצאת הקיבוץ המאוחד; 1994; 301 עמ' ראינות עם חמש משפחות (שלושה דורות) של ניצולי שואה, וכן ניתוחם. זהו חלק ממחקר הכולל שנים-עשר ראינות שנערך בשיתוף עם פרופ' גבריאלה רונטאל מגרמניה.

אסתר ראב: כל השירים; הוצאת זמורה ביתן; 1994; 450 עמ' "כל השירים" מקבץ את כל שיריה של המשוררת הארצישראלית הראשונה; כולל ספרים שהופיעו בחייה: "קמטונים", "שירי אסתר ראב" ו"תפילה אחרונה"; וכן שני מהווים מעובדות: "שירים מבין הזמנים" רהוציאני אלוה". שירה נשית ועזת ביטוי, שנוף הארץ מוטבע בה בחווקה. קיבץ וההירי - בן אחיה, אהוד בן עזר.

אילנה יפה רוסאנו: בלי שם המלים; הוצאת ספרי עתון '77; 1994; 152 עמ' "בלי שם, המלים", ספר שירים ראשון של אילנה יפה רוסאנו. מבחר שירים מקיף של משוררת שניתן לאפינה רק באמצעות דימוי; דומה שהרוח מניעה את נימיה ומפיקה מתוכה את שירתה. שירה בשלה, לעיתים בשלה עד גמילה; צבעונית ואימוזיסטית, שלא דווקא על-פי צו האופנה. שיריה מתרחשים בתוך חצר הבית; המשפחה, הצמחים, הגשם, הרוח וכל תנודות הנפש הם הומרי שירתה.

פול ואלרי: אופאלינוס או האדריכל; מצרפתיה; דן צלקה; עמינדב דיקמן; מבוא: יהושע ישועה; הוצאת כרמל ירושלים; המפעל לתרגום ספרי-מופת; 1994; 167 עמ' דיאלוג בין סוקרטס לתלמידו פיידרוס. את היצירה הומינה אגודת אדריכלים מואלרי - כמבוא לאלבום מהודר של תוכניות בניינים. הדיאלוג הוא חקירה במהות הבנייה והיצירה כביטוי לאידיאה המופשטת.



יצחק כר-יוסף: סימני חיים; הוצאת הקיבוץ המאוחד - ידיעות אחרונות; ספרי זמרה; 1994; 128 עמ' קובץ של עשרה סיפורים. במרכזם עומדים אנשים הנתונים בנקודת מפנה בחיים אפוריים או מתפוררים.

עליזה שנהר-אלרעי: מספר, סיפור, קהל; הוצאת הקיבוץ המאוחד; 1994; 159 עמ' הסיפור העממי היהודי והישראלי. עיון בסיפורי עם מאספקט הצורה והתוכן, היחס בין הקבוע-המסורתי והאיחזור בדרכי העיבוד ועולם הסמלים של המעשיה, ההיגוד הישראלי וסיפורי שמיעה ועם כתשתית לסיפור הכתוב.

אתגר קרת: געגועי לקסינג'ר; עמודים לספרות עברית; הוצאת זמורה ביתן; 1994; 156 עמ' חמישים סיפורים קצרצרים. במרכזם עומת לרב דמות של ילד או איש צעיר המתמודד עם מציאות פרטית מכאיבה בעזרת פנטסיה פרדוקסלית או אכסורדית. הסיפורים מתאפיינים באלימות המשתלבת עם הכיוון הפנטסטי-אכסורדי.



ג. שופמן: שלכת; הוצאת עם עובד - ספריה לעם; 1994; 277 עמ' שלוש חטיבות סיפורים מתקופת ישיבת שופמן באוסטריה; וינה בתקופת מלחמת-העולם הראשונה, והשהות בכפר הולדתה של אשתו - וצלסורף - ההופך מכפר אידיילי לקן גידול של הנאצים.

קובץ רשימות קצרות ומדויקות. ערך והוסיף אחרית דבר: חיים באר.

מרדכי יונאי: למה צחקת האדמה; כדווים מספרים; כחול ירוק; הוצאת הקיבוץ המאוחד; 1994; 184 עמ' קובץ שליקט מרדכי יונאי, איש כפר חסידים. הסיפורים נטועים בחלקם בצפון הארץ, ובחלקם, במדבריות ערב. התקופה: המנדט ושלטון התורכים. אלו "סיפורים של אנשים החיים בטבע, לפי הווי ומסורת של דורות רבים... משובצים בשירים בפתגמים ובאמרי שפר שהשפה הערבית משופעת בהם." (מתוך אחרית-דבר שהוסיפה עזה צבי).

ש. שלום: אחרית יונה; ערך: ראובן כר-יוסף; הוצאת קרן העזבון ע"ש ש. שלום; 1994; 107 עמ' "אחרית יונה" הוא סיפור מן העיובון המצוי בארבעה נוסחים בשלבי עבודה ותיקון; זהו מונולוג וחשבון נפש המורכב מרסיסי מחשבות וזכרונות של הנביא יונה והמשורר ש. שלום עצמו. השירים, גם הם מן העיובון, מציגים נוסחים שונים מאלו המופיעים בקובץ "להאיר בבוקר בבוקר".

ישעיהו תרמור: התכוונות לאלוהי שבאדם; חינוך אכזיסטנציאליסטי דתי במשנתו של יוסף שכטר; הוצאת רשפים; 1994; 349 עמ' ישעיהו תרמור חוקר ומסכם את משנתו החינוכית של ד"ר יוסף שכטר, תורת חיים וחינוך שנויה במחלוקת.

בלהה רובינשטיין: הנסתר כנגלה; הוצאת הקיבוץ המאוחד; 1994; 207 עמ' תשתיות קבליות ביצירת יהושע בר-יוסף ויצחק בשביס זינגר. בלהה רובינשטיין עומדת על השפעות קבלת האר"י על יצירות בר-יוסף ובשביס זינגר במישור הצורה והתוכן. נקודת המוצא הפואטית להשוואה ולדיון היא "השונה בדומה" - בין הסופר הארצישראלי - בר-יוסף, והיירי - בשביס זינגר.

רבקה מרים: מקום, נמר; הוצאת כרמל ירושלים; 1994; 79 עמ' ספר שיריה השביעי של רבקה מרים מעמיד שתי חטיבות: "מקום" ו"נמר". שפה עשירה ומרובדת מקשרת בין עבר עתיק לעכשווי, למידי: "בראשית היתה הסגירה. וכל השמות הם מפתח. / גם הנער הזה אינו אלא מפתח. / ומכנסיו. /"

ברכה רוזנפלד: הייתי נערה של אש הייתי נערה של מים; הוצאת ספרית פועלים; 1994; 62 עמ' כתיבה נשית אימוזיסטית. מינה, מפנה את הקורא גם אל מהוות תרבותיים רזים: "נחמרי אחר הריח העכש / געגועי אל אבותי / כמו אם על בנים / כמו רחל / כמו ניובה /".

דורית ישראל: מה לסוסים בדמי; הוצאת ספרית פועלים; 1994; 45 עמ' שירים נשיים בעלי ביטוי רענן ואמין; "שמש בתחתוני בוקסר / מחממת את מסך השמים / ערוותה נגלית לעיני כל".

ניצה אברבנאל: חוה ולילית; הוצאת אוניברסיטת בר-אילן; 1994; 240 עמ' דמות האשה נתפסת בחברה כמפוצלת - חוה ולילית. ניצה אברבנאל, בעקבות פרויד, יונג ומקרים בהם נתקלה כפסיכותרפסטית, מתמקדת בכיטוי הפיצול בספרות העברית. הסקירה פותחת בסיפור העממי של ימי-הביניים דרך ספרות המאה התשע-עשרה, ועד היום ויצחק אורבך וארפו ועמליה כהנא כרמון.

אורי דייוויס: לחצות את הגבול; הוצאת ברירות; 1994; 268 עמ' אוטוביוגרפיה פוליטית. סיפור חייו של אורי דייוויס, לוחם למען שוויון וכויות בין ישראלים לפלסטינים והקמת מדינת פלסטין דמוקרטית וחילונית לשני העמים.

דודו גבע: הברנוז; ספרי סימן קריאה; הוצאת הקיבוץ המאוחד; 1994; 268 עמ' אנתולוגיה פרודיסטית המקבצת קטעי חומר מגוון - מדעיים, דוקומנטריים, וכן ציורים, קטעים מעיתוני ילדים - בצד סיפורי קומיקס ששל דודו גבע - הכול סביב "הגיבור הלורדי" - הברנוז.

כמה הערות על סופרים, ספרים ומו"לים

שנות השבעים ויותר, שבעים ושלוש). כאשר המו"לים היו שלונסקי, אוכמני, זרובבל גלעד, סנד, זמורה האב; והם כיבדו סופרים. בעצמם היו מגדולי הספרות. הם עשו למעשה ולהלכה את קריית הספר המפוארת שלנו. כל העושים את "ספרי הוהב", את "ספרי הפלטינה" חייבים להם גם את הוהב וגם את הפלטינה ובעיקר את הזכות להיות סופר עברי כפי שכן חייב להוריו את חייו. הם היו הראשונים שגילו והדפיסו אותם, יסרו אותם ושיבחו. כן, לא נוסטלגיה. סתם זיכרון. הפרידה מהם עדיין כואבת. גם אני חייב להם את חיי, כפי שהם.

היום יושבים במשרדים מפוארים. יש מנכ"לים ומגישי קפה, פקידים ומוכירות ואין נשמה!

4. אל דאגה מו"לים חביבים. כל הקלפים שלכם. אתם, מפעילי היחצ"נות הכל יכולה, שום סכנה לא אורבת לכם, לא הייתם צריכים להיבהל ממעט קיטור שיו"ר אגודת הסופרים היה מוציא. הרי בינינו לבין עצמנו, איזה כוח עומד לרשותו. ממתני סופרים עלו על בריקות למען התמלוגים של עצמם. למען כבודם. אף פעם לא. הם יעמדו על רגליהם האחוריות אם תנסו לפגוע בערך מקודש שלהם. במלה שתנסו לזהם אותה, בזכות האמירה, אם תנסו למנוע אותה מהם. אבל כסף? מי צריך כסף? לכן, מובן שדבר אינו מסכן את המו"לים. מה הפחיד אתכם? דעת הקהל? מה לכם ולדעת הקהל?



5. מוגדי היינו כמעט חברים. תמיד כשהשבתי שהנה, אר-טוטו מצאנו שפה, הוא שבר את הכלים. היה מנבל את פיו. מקלל, משום מה, דווקא פולנים, צחקנו, שתינו והתרחקנו. אהבתי, בדרך משלי, את "איש הפרא" הזה. היה לו חוש הומור. היה לו גם כישרון. הוא היה מחזאי מפתיע, מתריע, אמיתי מאוד. בחוש השישי שלו ידע מה נכון. "זה מסתובב", "מושל ידיחו" היו מחזות חשובים. אוונגרדיים. אולי לא מאוד מבריקים - חנוך יותר מבריק ממנו - אבל פחות נועז. מה נעשה בלי מוגדי? בלי הפרץ והסער הזה, בלי אוהב השתייה ונוהר ממנה, כי אסור לו. בלי האוהב עד כלות. אוהב התיאטרון עד כלות. אני כואב אותו באהבה. ■

יגאל סג"ל

1. ימים אלה נפתח שבוע הספר העברי. שמו הראשון והמקורי היה "שבוע הסופר והספר העברי". יזם אותו שלמה טנאי, משורר, מתרגם, ש"צ במובן הנשגב של המלה. זה קרה כשישבה הוועדה לתכנון אירועי תגיגות העשור למדינת ישראל, וטנאי היה שליחם של הסופרים בוועדה הזאת. כן, פעם, כאשר בראש המדינה עמדו אנשים, שעבורם ספרות לא היתה נמדדת ב"ספר הוהב", ולא ב"ספר הפלטינה", אלא ספר, פשוט היה ספר. עתים טוב, עתים פחות טוב, אבל תמיד הסירו בפניו הפרנסים את הכובע. הם ידעו שבין יוצר הספר, הסופר, לבין קורא הספר, הציבור התרבותי, קהל הקוראים - כל הפונקציונרים, מהעורך עד המו"ס, כולל המו"ל - הם מתווכים. פשוט מתווכים בין הסופר לבין הקורא. נוטלים את פרי עטו ומביאים אל הקורא. תפקיד חשוב. המתווכים הראשונים היו צנועים. ידעו את ערך עבודתם. הם נעלמו. יחד עם מנהיגי המדינה שידעו את ערכו של הספר. מספרים כי שמעון פרס וגם סגנו, ביילין, קוראים ספרים. אני מגיח שזו האמת. אבל עד היכן הגענו אם מוצאים לנכון לספר על השניים שהם קוראים ספרים. אדם נשך כלבו

2. בטקס הפתיחה של אירועי שבוע הספר, שורת אנשים בירכו מעל הבמה שבמשכן נשיאי ישראל. יו"ר אגודת הסופרים, שהיתה כל השנים נחשבת ומקובלת כשותפה מרכזית, מטבע היותה הנציגה היחידה והבלעדית של הסופרים העברים במדינת ישראל, לא בירך; לא שהחליט להחרים את האירוע, ובדרך זו, להביע מחאה, בהחלט לא. הוא פשוט לא הוזמן. בפעם הראשונה, במשך שלושים וחמש שנה של קיום המסורת הזאת, יו"ר אגודת הסופרים לא הוזמן לברך בשם אגודת הסופרים את כל העוסקים במלאכת התיווך בין היוצר לבין הקורא.

ועד האגודה שלח מכתב תמיהה אל הנשיא, כמארח הטקס, וחברי אגודה, שלחו מכתבים באופן אישי, חלק מהם אף פנו ישירות אל המארגנים בשאלה: "שָׁלְמָה?!" ענו: "בשנה הקודמת, תוך כדי ברכה, מתח היו"ר, הוא הח"מ, ביקורת על המו"לים." שמעו שמים והאזינו ארץ. וכי מה היה צריך לעשות, לדעתם, היו"ר? להרים כוס שבחים נוסח: מודה אני לכם מו"לים יקרים, שאינכם מכבדים את שבועצמכם אתם מבטיחים בהווי שלכם. שאינכם משלמים לסופרים כפי שמגיע להם, פעמיים בשנה, אלא רק פעם. שלמרות גביית מרשרשים במזומן בשבוע הספר, ומדובר בסכומי עתק, אינכם מוצאים לנכון לשלם מקדמה לסופר, מיד לאחר השבוע המוצלח הזה, לרוב; ולו כדי לעשותו, ואפילו למראית עין בלבד, לשותף לחגיגת הכסף השבועית.

מה עוד היה אמור לדעתכם הח"מ לומר בברכתו? תודה לכם מו"לים ישרי דרך, על שאפילו את "זכות ההעתקה" מצאתם דרך לגמזו מן הסופר?

3. אולי היה צריך הח"מ לטעון שיפה וטוב שרוב הסופרים הכותבים שירים סיפורים וספרי עיון, נדרשים לשלם בעבור הפקת ספריהם. הוצאות ספרים, שהיו פעם במשרדים קטנים וצפופים - השמנה והסתלה של הספרות העברית, פרסמו את שלונסקי, גולדברג, אלטרמן, עוזר רבין, רטוש, חלפי, משה שמיר, דליה רביקוביץ, דוסטויבסקי, מבחר שירת רוסייה; זה היה עד לא לפני הרבה זמן ועד

שיעור באנטומיה של שטיון הזיקנה

מה זאת אהבה?

שושנה יובל: מה שלומך גברת רובין? עם עובד; 1994

"עד אשר לא תחשך השמש והאור והירח והכוכבים ושבו העבים אחר הגשם" (קהלת יב' 2). כך פותח החכם באדם את תיאורו הפיוטי, הטרגי, את הזיקנה. שושנה יובל בפתחה לספרה "מה שלומך גברת רובין?" העוסק בהתפוררות האני מחמת הזיקנה, מציבה את משפט השאלה של הגברת הוקנה ז'ניה רובין: "כאן חושך איום נורא, גם אצלכם כזה חושך?" (עמ' 9). והחשיכה הזאת ההולכת וגוברת לאורך הספר, היא החשיכה המשתררת במלוא אלימותה על הכרתה של גברת רובין.

ספרה של שושנה יובל הוא "סיפור התחנכות" של סוף הדרך. בעצם, סיפור הזדקנותה הלא מוכוונת של גברת רובין ה"מכוונת", שהולכת ומאבדת את זיכרונה, הולכת ומתנתקת מסביבתה ושוקעת אל תוך תהום אובדן התודעה, שאין לדחור אליה. עצם הגיסיון לתאר ולהבין את תהליך אובדן התודעה, מאליו, מוליד גיסיון להבין את התודעה עצמה.

הרומן נמסר מפיו של מספר "כל יודע", והוא, למעשה, אוסף של סיפורים מחיי קיבוץ חברתי מסוים בארץ, המתלכדים, או המנסים להתלכד, סביב ציר האובדן והניכור. מי שמכיר או הכיר את האוכלוסייה המורחב-אירופית, שעלתה ארצה סמוך למלחמת-העולם השנייה, ונשארה במידה רבה, לחיות בעולם שממנו באה, יזהה אותה בבירור בספר הזה. גברת רובין, "גיבורת" הספר באה משם - מאותה חברה סגורה, זעיר-בורגנית, שבה דיברו בשפת המולדת, שיחקו קלפים בדכנות עילאית, התלבשות יפה "כדי לקרוא", יצאו לקונצרטים ולבת-קפה - כדי לרקוד ונהירו מאוד שהי-שכנים לא ישמעו". ניכור כבד עולה מתוך תיאור החברה הזאת והוא חודר לכל תחומי היחסים הבינאישיים ומגיע לעיתים לכדי אכזריות רגשית. הניכור מתבטא בעוצמה בתחומים אינטימיים כזוגיות המינית שכמעט איננה קיימת, כך שיוצאת דופן היא יולה, חברתה של ז'ניה רובין, המגלה לראשונה בחייה, את האהבה ואת המין, רק לאחר התאלמנותה מסוך לגיל 60, והיא בלתי מוכנת ומנודה בשל כך. יחסיה של גברת רובין עם בעלה כמעט שאינם מתוארים.

הרומן מתמקד גם ביחסי הוריים-ילדים. גם כאן בא הריחוק לידי ביטוי: רות, בת של ז'ניה, שהופכת בכורת הנסיבות להיות אמה, מציינת כמה פעמים את העובדה שהקלפים היו תמיד יותר חשובים לאמה ממנה. "למה הקלפים יותר חשובים ממני? לא התאפקה וצרחו, ואמה הביטה בה בתמהון ומשכה כתפיה" (עמ' 123). וכשהיא רוחצת את ז'ניה, זו כבר



אינה זוכרת "שהיא בעצם אף פעם לא רחצה את ילדיה כשהיו תינוקות..." (עמ' 130). הניכור שב ומופיע ביחסים שבין ז'ניה לחברותיה, וביחסים שבין ז'ניה ומשפחתה לפסיה אחי בעלה, וביחסים של רות עם אלכס אחיה, ועם מיכאל בעלה, ומעל לכל, ביחסים שבין ז'ניה ורות.

ברם, הניכור הפעור בין רות ואמה אינו רק תולדה של התבדה שז'ניה באה ממנה. הוא נמשך לתוך ההווה ונובע גם מהתפוררותה המנטלית של ז'ניה במהלך הרומן: ז'ניה מאבדת לחלוטין את סדר הזמנים וחרלה לזהות אמילו את בתה. רות מרגישה "שמשו קורה" ולא מבינה, או מבינה ומסרבת לקבל. בכל כוחה היא מנסה להחזיר את ז'ניה למציאות. היא שבה ומתקנת אותה, חוזרת ומזכירה לה, בותנת אותה, אבל כל אלה, לשווא. כי הפעם ז'ינקה (שלבסוף זוכרת רק את שמה בלבד), איננה בעולם שאפשר לחזור אליו ולהבין אותו, ואפילו לא למראית עין.

יובל ממחישה בכל דרך אפשרית את הניתוק הבא עם השטיון של הזיקנה. את התערבבות הזמנים, אובדן הקשרים, איבוד ההכרה. כמספר "יודע כלי", היא יודעת גודל יותר מדי. לעיתים היא מעמיסה קודש רב של פרטים, שואפשר שהם תורמים במשהו לריאליה בפרק מסוים, בשל ההתמקדות הכמעט אובססיבית בכאן והעכשיו של כל מצב, אך בסך-הכול הם גורעים מאחדותה של הספר, כי לפעמים נורוב עצים מאבדים את היעד. שפתה של יובל נכונה וקולחת, אינה גבוהה מדי מחד או "סלגנית" מאידך. הספר, מוכיר לא אחת את ספרו של הוקנה המתוארים כאן איומים יותר, אכזריים יותר.

למרות שהספר הוא בעל עוצמה, אמין וקולח, מאי שם מתגנב ההורר של כפירה לגבי התועלת או הכורח שבקריאת מסכת האלימות הנוראה הזאת של זיקנה משפילה ומוות בלתי נמנע בהוך החיים עצמם. ■

אלי סט: עתירת תמהון; הוצאת זמורה-ביתן; 1994

"עתירת תמהון" של אלי סט הוא ספר שירה עדינה, נקיה ויפה. מבלי להתפתות לגיסיון להעריך את גודלה, חשיבותה או מקוריותה של השירה הזאת, דבר שהספר עצמו אינו מאפשר - בשל יתרונותיו וחסרונותיו שיפורטו בהמשך - נראה לי שמעצם ההגדרה "ספר שירה" (להבדיל מ"ספר שירים") כבר ניתנת לספר הכרה לא מעטה. כי שירה בעיני (ובהחלט בעקבות אליוט ואחרים) היא משהו אמיתי, אותנטי. ולהגיד על ספר שירים שהוא שירה, משמע להגיד עליו כמה דברים, שאינם מובנים מאליהם ואינם קלי ערך: האחד, שהאמת בו אינו אמת פנימית, השני, שהאמת הזאת מצליחה לעבור לקוראה והשלישי, שהספר, כמכלול, מצליח להביע אחדות, לפחות מסוימת.

הקפו, המצומצם יחסית, של הספר, העדר הפרספקטיבה של ספרים אחרים משל המשורר, העדר הפרספקטיבה של הומו, והאחדות של המכלול, שאינה מושלמת בספר הזה, מונעים, לדעתי, את האפשרות ל"דרג" או למקם אותו על פני מפת השירה הישראלית. דבר, שכנראה נכון לגבי הרבה ספרי שירים, חדשים בעיקר, ושל צעירים בעיקר. עם זאת, אין המגבלות שצוינו פוגמות בהנאת הקריאה של כל שיר ושיר ושל הספר כולו.

המשורר עצמו מגדיר את ספרו כ"מחזור שירי אהבה", ומעצמה עולה השאלה, "מחזור" למה. אפשר כדי לציין "הקפה, תנועה הולכת וחוזרת, סיבוב" (ההגדרה הראשונה במלון אבן-שושן למלה מחזור); אפשר, כרמו מכוון ל"סדר התפילות והפיוטים לימים הנוראים ולשלוש הרגלים" (ההגדרה השניה לאותה מלה באבן-שושן); ואפשר, בעיקר, מרמו "המחזור" על "סדרה, ציקלוס, שורה של דברים הנשנים והולכים" (ההגדרה הרביעית, אם); כשברקע מהדהדת המשמעות האסטרונומית - מחזור תמה ומחזור לבנה; והמשמעות החקלאית - מחזור הורעים, והמשמעות המיס, החיים. נראה לי שכל אחת מהמשמעות השונות שצוינו מוצאת את ביטוייה בשירי הספר השונים, תוך שהם מעניקים לה את משמעותה היותר קונקרטי, והיא מצידה מעציקה להם ולספר כולו ממד גוסף של משמעות יותר נרחבת, אחדות, אם תרצו. כך, בשיר השני בספר, "הכובש הגדול", שבו העיר מסמנת את האשה (או ההפך) מופיעה משמעות "המחזור" כמחזור תפילה: "נפוליאון, נפוליאון, / איך לא ידעתו אל גבירות כעכו / מתפללים / ולא מתנפלים" (עמ' 7). משמעות דומה מופיעה גם בשירים "משפט מכור" (עמ' 35) "לראש השנה" (עמ' 52) ובאחרים. ואילו בשיר "מגלשה"

מבטאת מחזוריות מסוימת, המנוגדת לנמצא: "מאחר, / בערב האחרון, / עברנו / למגרש המשחקים, למעשה / כבר היינו ילדים / גדולים מדי, / והגדרה / לא הפסיקה / עלה ורד / עלה ורד / ורד". (עמ' 37). גם בשיר "כשהלכת" מתקיימת המחזוריות, אבל כאן פניה שונים. והי מחזוריות פרודוקטלית, שבה הסימנים שהותירה האהבה שהיתה "לא הולכים ולא עוברים" אבל הם כל הזמן "רק שבים ושבים" (מתוך עמ' 40), ואילו המחזוריות בשיר "כמו חול", מכוונת למחזור המים, מחזור היממה, מחזור החיים. (עמ' 45). שיר זה, אגב, מזכיר את שירו היפהפה של אבנר טריינין מתוך "זכרון המים", "מים קשים": "הסלע מקשה את המים / שבו חלחלו והמיסו / ושוב חלחלו והמיסו / ושוב חלחלו והפרישו // בקסמי נטיפים את הסלע. / מן הגוש הקשה עד הרגש..." (שם עמ' 23). ועוד פן אחד של המחזוריות מתגלה כאן, ואולי זו מקריות - ההידברות עם שירה אחרת.

אצל רבים רבים מגדולי המשוררים העבריים היותר והפחות ותיקים ניתן למצוא לא מעט שירי אהבה פשוטים, לכאורה, ליריים ועדינים מאוד. ודי אם אכיר, רק לצורך הדוגמה, את ה"שירים לאילאיל" של שרג'הובסקי, את שירי האהבה של פן ושלונסקי והבאים אחריהם. בשירה הנכתבת היום נדמה שהאהבה הפשוטה-סכוכה, הרומנטית, כבר איננה סחורה נמכרת (אולי כמו השירה עצמה), ודומה כי משוררי האהבה העכשוויים חודרי הרגשה שכדי למכור שירי אהבה, מן ההכרח הוא להשתמש בגימיקים ארוטיים-חושפניים, דוגמת אהרון שבתאי בזיוה ו"במטאזוויקה", או האהבה ההומוסקסואלית בספרו האחרון של אילן שינפילד; או עוד הרבה קודם להם - יונה וולך בשירה הפורסט "תפילין".

אלי סט ב"עתירת תמהון" (וחבל [1]) שבשם הספר מופיעה המילה מנוקדת - עִתִּירַת ואילו בשיר salto mortal [עמ' 60] היא מנוקדת "עִתִּירַת תמהון". שהרי בין עִתִּירַת לעִתִּירַת תהום פערורה. משוחרר כמעט לחלוטין משימוש בגימיקים, מהצורך להכות ולהמם, כדי להיות אותנטי במסירת חוויית אהבתו, על יופיה ומכאוביה הקשים. זו מועברת לקורא כמעט כפשט, שהקורא, יעשה בו דרש כיכולתו וכרצונו. שירים פשוטים, יפהפיים, כמו "אשה": "מה עוד אפשר / להשפך / כנחר שאינו יודע / מאין / ולאן הוא / ולהרתיע / את האוקיינוס" (עמ' 23), כמו "הנסיכה" (עמ' 34), כמו "שירת רהל" (עמ' 54) ואחרים, מחלחלים אל הקורא אולי דווקא בכוח פשטותם, או פשטותם לכאורה.

המשורר מוליך את שירתו בוהירות רבה על הגבול הדק שבין אהבה שהיא שירה נטו, לבין שירת אהבה שהיא במקרה הפחות רע בגלית, ובמקרה היותר רע - קיסטית ו/או בוטה

שטיח מלא אור

זמיר בְּזָרוּנִי שֶׁר הִלִּיגָה

אֶת עֵדֵן הַיְלָדוֹת
שֶׁהִכְרַתִּי מִחֲלוּמוֹת

חֲצִי לַיְלָה בְּהִיטֵי בְּעָנָן
יֹצֵא וּבָא מִן הַשֶּׁלֶחָן
שָׁבוּ אֲנִי מִסִּיג אֶת גְּבוּל עֲצָמֵי

כּוֹתֵב שׁוֹרָה רֵאשׁוּנָה:
נְהַר. יוֹנָה. שְׁטִיחַ.
מוֹחֵק אוֹתָהּ וּמְשַׁנֵּה לְבָלֵי הַכַּר
עַל הַגֵּיר־הָאֲנִי שְׁלֵי גְגֵדֵי

הַנַּחַל חֲרַב. הַיּוֹנָה עֲפָה מִקָּאָן -
רַק הַשְׁטִיחַ עוֹד מְלֵא אוֹר
זְכָרוֹנוֹת מִן הַהֵנָּה. הַשִּׁיר יוֹצֵא
מִן הַעָנָן, מְהִיר בְּבִרְקָה, קָל מְאֹד
חֹק יוֹתֵר מִקָּל הַחֲלוּמוֹת שֶׁאֲנִי מְכִיר.

באותו קול, באותה אש

מִן הַנְּהַר הַעוֹבֵר בְּרֵאשֵׁי

שְׁאֲבָתֵי מַיִם שְׁלִיטֵי אֲוִיר
בְּאוֹתָהּ אֵשׁ לוֹהֶטֶת בְּעֲצָמוֹתֵי

וְאֲדָמָה שְׁעָלֶיהָ אֲנִי עוֹמֵד
וּמִתְמַדְּעַ לְעֲצָמֵי עַד קִצּוֹת אֲצָבָעוֹתֵי
בְּאוֹתוֹ קוֹל עֲמוֹם וּבְהִיר

כָּקַל שִׁיְהִיָּה, הַמְּעַנֵּיק לִי פִתְאֵם
חֶסֶד מִסְתוֹרֵי שֶׁל רֵאִית־עַל רְגַעִית.
רוּחַ רִכָּה עַל פְּנֵי הַגֵּיר מְפִיחָה
אֵשׁ וְקוֹל פְּצֻפּוּצֵי הַמַּלִּים. הַטֵּל הַקָּצֵב.

שׁוֹרוֹת בְּלִיתֵי מוֹדְעוֹת שֶׁבְּחֶרְוֵי לֶהֱן שְׁבִיל
לְנוּצַת בְּאוֹתוֹ קוֹל, בְּאוֹתָהּ אֵשׁ, עַל הַגֵּיר
עָלְיוֹ נִתֵּן לְכַתֵּב: אֵשׁ, אֲוִיר, מַיִם, אֲדָמָה.
עֲקָשׁוֹ הַמַּלִּים גְּחוּת כּוֹגֵג אוֹהֲבִים
לְאַחַר מְעֻשֵׂה הָאֲהָבָה.

לפני הערב ואחרי

עֲנָנִים יִרְקִים בְּמְרוּצָה
מְצֵל תִּירְקוֹן.

אֲנִי שׁוֹמֵעַ אֶת הַשְּׂמֶשׁ
מְרַעֲיָה אֶת הַמַּיִם
שֶׁפָּעַם הָיוּ בְּהִירִים לְדָרְכָם.

עֲנָנִים יִרְקִים גְּרָדְמוֹ
מְצֵל יִרְקוֹן עֵיף.
אֲנִי רוֹאֶה אֶת הַרוּחַ הַיְמִית
מְרַעֲיָה אֶת שְׂמֵי הַנְּחֹתוּלִים.

עֲלָלִים צְפִים בְּפֶרֶק הַכְּבוֹי
וּבְמַיִם עוֹד עֲפָה הַפְּסֻלַת כְּגִינָה
מִבְּתָרָת. כּוֹכְבִים רֵאשׁוּנִים גְּרַעֲדִים
יוֹתֵר מִקָּל תְּנוּדוֹתֵי. אֲנִי עֵיף
דְּמִיּוֹנֵי עוֹלָה בְּאֵשׁ וּמְאִיר וְחוֹלֵף

(עמ' 54) ואחרים שצוטטו ו/או הוזכרו עד כאן, מפצים על המעידות. הספר בכוליותו מוכיר את היפים שבשירי האהבה של רטוש וגולדברג וראב וגלבוש ופגיס וזך וכרמי, ועמיחי, וחשוב ונכון ואמיץ ויפה בעיני שהיום עדיין ישנו מי שמסוגל ומעז לכתוב שירה כזאת. או כדברי זך: "איך זה שכוכל אחר / לבד מעז... אני לא הייתי מעז..."

ובעצם - גם אני - לא. ■
רות לאופר

"תותים", ובאחרים, האהבה היא שיא, והשיאים הם נפלאים, ומשיאים - נופלים. האהבה הופכת לכבלים, למיסת סדום (עמ' 25) ל"חלום מאגדת ילדות" (עמ' 27), לנפילה. היא מטשטשת את הגבולות האוטונומיים של האני. "לא ידעתי איפה אני / נגמד / והיא מתחילה... ראי בתוך נדיה; / כמסתוי פשיטת יד" (עמ' 49); היא "סלסת המנת" ו"סלסת החיים" (עמ' 60).

כצפוי, לא כל שירי הספר אחידים ברמתם, אבל שירים כמו "משי" (עמ' 17) "אשה" (עמ' 23) "שירת רחל"

האותנטית והכאוה של "הדבר הנורא הקרוי אהבה" (ברברה גולדברג). יש הרבה כאב והרבה פרידה בתוך מתווך שירי האהבה של סט: "האהבה מתרוצצת / בכל השכונה / כצעקתה...". מתוך השיר "תותים" (עמ' 25). וככל שיותר נישאים ועולים איתה, ככל שיותר מתמסרים לה, כך גדלה הסכנה לאבד את הבקרה ואת האשליה, ואת האהובה ואת עצמך. "ונשאנו / על נחשול / היא כורועותי / ואני בכבליה... / והורו בחוף יפו - כי טוב / חוף יפו / איננו חוף מבטחים" (עמ' 26). גם בשיר הזה, כמו בשיר המקדימו

ובלתי אמינה. המודעות הגבוהה של המשורר שומרת עליו ממעידות ומחציית גבולות. הוא נשאר (במרבית שיריו) נאמן לאהבה שלו ולפואטיקה שלו, המבוטאות יפה כליכך ופשוט כליכך בשיר "ארס פואטיקה": "אם / אם מוצאת את עצמך / באחד / בשירי, / אין זו אלא פליטה / המוכיחה / את עצמאותו האמנותית / של קולמוסי / המסרב לקבל פקודות / בלתי סבירות / מלמעלה." (עמ' 57). ארוטי. עדין. יפה. ושתי אלה (האהבה והפואטיקה) ללא יומרות וללא גימיקים מצליחות להעביר לקורא את החווייה היפה,

ארכיטקטורה כמוסיקה וכשירה

פריטי סטודנטים כפקולטה לארכיטקטורה ולבינוי ערים בטכניון, 1993 - 64 עמ'



חוברת הדורה, כפורמט אלבומי גדול. הסטודנטים הגישו השנה 3,000 פרויקטים, והמורים שלהם המליצו על 500 מהם, כראויים לעיון מדוקדק. 55 פרויקטים מתוך אלה, נבחרו כעבודות מצטיינות לשנת 1992-93 וקיבלו פרסים. הפרסים ניתנו על שם אדריכלים ידועים כמו אריה שרון וארתור שראנגהיים, קבלני בניין או בעלי בתיחרושת המעוניינים בהפצת מוצריהם. צילומי המבנים שזכו בפרסים, על עטיפת האלבום, אין להם כתובת התייחסות של רעיון קונסטרוקטיבי-ארכיטקטוני כל שהוא. (פרטים אלה, שרטוטים מיוחדים, תיאור המתוכנן, שם הווכח בפרס, והערכת השופטים, מועלים בשורה על גבי לבן, בפנים האלבום).

אף-על-פי-כן, הארכיטקטורה האבסטרקטית (דבר והיפוכו), המופיעה על עטיפת האלבום, היא כציור שמן של עולם דמיוני, בו מופיעים גופים מותשיים של סטריאומטריה, המתכופפת להנאת המתבונן, הפותח את האלבום כדי לשהות בתוכו.

בפנים האלבום, אני פותח באקראי בעמוד 27 וקורא על "מוזיאון מדע", פרס ע"ש אריה שרון ז"ל; השופטים מציינים: "עתיד דימיון בקשר בין המיננה והסביבה והחירת התאורה הטבעית", אני רואה את החתך לאורך המיננה, והנה כאלו של "מרופד" מערכות דם ונשימה, וממלא מערכות עיכול ועצבים של בעל-חיים ממשפחת הדינוזאורים, ששלטו לפנינו בעולם; או אולי של בעל-חיים עתידי, שהמוח האנושי עדיין לא ברא. "הנשמה שנפחת בקרבי" או בקרב אותה אדריכלית לעתיד, רוגית קיסר, שנה רביעית בטכניון, המדמינת ורואה איך "המדע" שעברו תוכנן "פרויקט" זה, אינו אלא הרוח הבלתי-נתפסת. רוח זאת פולשת דרך הפתחים עם האור הטבעי, הנשבר לגווני יווצר את האשליה כי הנה המדע בכבודו ובעצמו בא לשכון כאן ויש לו פרספקטיבה פנימית, ההולכת ומתכנסת במוקד הרחוק שבמרכז התמונה, אך כבר אמר החכם מכל אדם: טוב מראה עיניים מהלך נפש", וטובה ראיית התסריטים, כשהם בשלב מתקדם מאוד של התכנון, אבל עדיין רחוקים משעת האפס של הביצוע; מי יודע כמה זמן עבר בין המאמר "יהי אורו" ובין "יהי אור".

וכן ראיתי "כיסא מאיר" של ורד פלוק (שנה שלישית), שלפי דעת השופטים, הוא "ביטוי פסי מוצלח, לתכונות המשולבות של הומרים יומיומיים, בצורה היוצרת אור וריחוף" ו"אנימציה מוצלחת של הרהיט". וכן ראיתי "מבנן מגורים",

שקרא לה גוגול, עיר שהשיגה את הייעוד שלא תוכנן לה, גם באופן מטאפיסי. דוסטויבסקי כתב ב"רשימות מן המתרתת": "גורל אומלל הוא להתגורר בפטרסבורג, המקום המתושב והמופשט ביותר בעולם; הזמן קיבל בה אופי מיתי, משום שזה היה מיתוס של בריאה".

כך נתפסת ארכיטקטורה כראייה ספרותית. באלבום שלפנינו, מצאתי בין מקבלי הפרסים, את חוה ברקאי, שהגישה פרויקט-גמר בארכיטקטורה. לדעת השופטים, זאת עבודה תיאורטית מצויינת, המקשרת בין מרכיבים מוסיקליים.

שישים עמודים גדולים באלבום המעניין הזה, כל עמוד ויוצרו וכן נימוקי השופטים לגבי הפרס שהואילו לתת. רשמתי זו הינה רק גנע אקראי עם עולם שירה המעוצב בפלדה, כבטון ובחומרים הפלסטיים. עולם זה, אני מנסה לתפוס ב"מלקחיים" של מלים שאין בהן "מקשות". ■

שמואל שתל

מקבץ צרפתי

מאה שנה לפרשת דרייפוס קציר של כאלף עבודות מחקר שיצאו לאור במשך השנים, מעיד כי פרשת דרייפוס מהווה את אחת הטראומות הלאומיות העזות של ההיסטוריה הצרפתית בת זמננו. האם נותרו, מאה שנה לאחר הפרשה, עובדות בלתי ידועות? קרוב לוודאי שלא. אולם, אצל רבים, מעוררת הפרשה סימני שאלה וספקות עד היום. מאז 1901 נותן כל דור של חוקרים פרשנות וגישות אחרות לנושא של המחקרים החדשים שיצאו לאחרונה והוצאות מחודשות של מחקרים קודמים מצביעים על מגמה היסטוריוגרפית המעדיפה את השחקנים על פני העלילה.

הסיפורים, הרומנים, ואף הקולנוע נותנים הד אישי ייחודי לדרמה שטלטלה את תקופתה. הפרשה נתנה השראה לכתיבת אוטופיות וקאונטר-אוטופיות, שהידועה בהן היא "המשפט" של קפקא, ושבה הובע לראשונה רעיון "האשמה ללא אשמה". לעומת היצירה הבדיונית, מלווה הגילוי המחודש של השחקנים הראשיים, ובעיקר של האיש דרייפוס, בשאלות מהותיות על הקשר בין האנטישמיות הצרפתית של סוף המאה הקודמת ורצח העם היהודי במאה הנוכחית. האם הפרשה לא הכשירה את הקרקע לשלטון וישיז והאם לא קיים חוסר מוביל בין הסרת הרגרות המשפילה לשואה? ספר חדש, שהוקדש לתולדות משפחתו של דרייפוס, ממכייר את סוד עמידתו הגאה של הקצין היהודי בפטריוטיזם צרפתי חסר פשרות, מהסוג שאפיין דווקא

את אויבו האנטישמים באראס, דודה, דרימון ואחרים. לדברי המבקר, המשמעות האקטואלית שנותרת ממאבקו של דרייפוס לקורא בן ימינו היא היכולת של הפרט הבודד לשרוד, ולא דווקא המניעים הפטריוטיים החזקים שהניעו את גלגלי הפרשה.

הקסמים הישראליים תחת הכותרת "הקסמים הישראליים" סוקר מבקר (Le-Monde) את תרגומיהם של ארבעה סופרים ישראליים שיצאו לאחרונה בצרפתית. "הקוסמים" הם מבין הבולטים שבסופרינו: אהרון אפלפלד, יצחק אורפז, מאיר שלו ובנימין תמוז, שאת סגנונם מגדיר המבקר כקרוב לנרטיב הקלסי המופרה על-ידי נסיונות ספרותיים אחרים.

שלו תמוז משלבים ביצירתם את הבדיון והיאליסטי עם האגדה ואת ההיסטוריה עם המיתוס, ואילו סגנונם של אפלפלד ואורפז מוגדר כמודרניות ישנה. המשותף לשני האחרונים, לדברי המבקר, מעבר לשורשיהם המורח אירופאיים, היא גישתם הייחודית למציאות, במובן זה ששניהם מתייחסים ל"נורמליות" כאל מקשה העשויה מניכור, מויתורים ומשקיעה ביומיום חסר משמעות. גיבוריהם חיים בשוליים, במין נתק מן העולם, בביצה טובענית ובמציאות שבה לא קורה דבר.

עשו' למאיר שלו הוא בעיני המבקר, תיאור של מציאות מגית, אלבום תמונות מפואר המחייה דמויות מיתיות מן התנ"ך, פרסקה ירושלמית המוצפת באורה המסנוור של עיר המאוימת על ידי השיגעון האנושי. "הזיקת הזמיר" לתמוז, מתאפיין במכנה ייחודי ובכתיבה מעולה ומגלה לקורא הצרפתי סופר גדול. הספר הוא בבחינת מוזאיקה ופנטזיה ארכיטקטונית, שעל-אף אי הסדר המדומה שלה, מגלה פן שלם מן העבר היהודי המשתרע מימי הביניים ועד ימינו.

גיוס ופרוסט במחוזות אחרים פולדי בלום הוא פרי עטו של גיוס ומוצאו מדאבלין. אלבר בלוך הוא פרי עטו של פרוסט ומוצאו מפאריס. הסופר היהודי צרפתי הנרי רצ'ימוב (שהתפרסם כבר עם ספרו הראשון "סיפורי גלות ושיכחה") מרגן את המפגש ביניהם ומביאם להרפתקה משותפת, המתחילה ביום קיץ משעמם ויפה להפליא על גדות תעלת סן מרטין. הסופר אינו מסתפק במפגש בין שני הגיבורים המפורסמים אלא מציע להם כתיבת ספר בצרפתית. הם נעים להצעה ברצון. זו הודמנות טובה לסגירת חשבונות בלתי גמורים עם יוצריהם. וכך, בלום ובלוך, הגדול והקטן, לורל והרדי של רצ'ימוב, עוברים את פאריס שוכחים את נשותיהם ומלי ואליו ובורחים לדרום צרפת על מנת לכתוב את הספר. במה תעסוק יצירת המופת העתידה? בכל! ישו ושבטי ישראל, אדם וחווה,

עילי ראונר

פרקים ראשון

עמדנו לבדנו
בתוך האדמה
את שגנת כתבים מן
התורה
ואני הרגשתי
גמלה

בבוקתה רחוקה

בבוקתה רחוקה
מן העיר
גרה לה משפחה
גרים לבנים בין שרשי צץ
ספרים על שלום ואהבה
כמו עלים השתרעו על
הפיץ הרטב

בבוקתה רחוקה
מן העיר
ישנו בית חם
ובתוכו מראה שבורה

ליד הנחל

ההרים מרחוק עומדים
השמש שוקעת אל רצונה
המים שבנחל זורמים מהר, בורחים
העננים מסתכלים עלינו מלמעלה
ומתחילים לבכות
הצפרים שהגיעו ממקומות נדחים מאכזבות
ומשכיכות במעופן
העצים גדלים גבוה
אינם מרפים
שתיקה

חיילים

יום הויכרון
נשמות
לכודות
בתוך מבוך שקוף
ואתר
גותר רק
להביט על
עצם מאבן
ללשף
לתבק
לנשק
וכלום לא
עשינו

הכואב החזק

שמש וירח נתפלגו
בורחת מלשוף תמה
פורחת בלילה לעבר
תרדמה
שהתעוררה ממנה בין חלום
לחלום

ידיה צרות
אך פסקו בעוד כפות רגליה
החלו לרוץ
ומוקף גופה עבה נהיה
עיניה נתמלאו
סמיכות
חומת ברזל מבריקה
זכוכית שבורה
אינה פוצעת

עומדת ברקיע
לבדה

כמין הרגל

כמין הרגל התעוררתי
סביבי התחשה
פקחתי את עיני
אך איני זוכר

כמין הרגל הבטתי בשעוני
קוים תתוכים התחברו
לשעת היום המקדמת
מתפרע בחלומותי כעטלף
הפוקח את אוניו

כמין הרגל שמטתי
את מבטי לעבר

עורי התקשה מן הרות
המסתובבת בי

פני נעטפו שעה
שירי רק החלו.

נמלה

חלמתי עליה אתמול
עמדנו לבדנו
בתוך האדמה
את הגשם שנינו
לא שמענו
אך רק אני
גרטבתי
חלמתי עליה אתמול

שכתב ואשר נותרו עד כה בצל מחותיו. גילוי מתודש זה של מכלול היצירה, משקף יוצר רגיש הרואה בספרות - מראה, ובסופר-אדם, "הקורא את חייו כפי שקוראים כתב הפוך והיודע להעניק להם, באמצעות כשרונו והאמת הספרותית, סדר, שאינו תמיד מצוי בהם". המבקר מדגיש, שהסופר אשר הנציה את דיוקן האמן כצעיר נחצי, כאמן הקלות הנסבלת של הקיום, שהכול מצליח לו, נרקס אדיש לסוכב אותו, מתגלה ברומנים כיוצר העוסק בקושי הקיומי במשברים נפשיים, במבוכה מוסרית ובמאבק תמיד בשדים ובמלאכים המלווים את משברי הזהות. ההיכרות המחודשת עם מכלול היצירה מגלה סופר אשר אהב לספל את הפרדוקס הן בחייו הפרטיים והן ביצירתו, המצטיינים שניהם בדואליות: צחוק ורצינות, מרד וסטואיסיים חייכני, אשלייה ואיוון. זה שהצהיר "עלינו להגיע למותנו במלוא כוחותינו" נפטר בגיל 61 תוך חמישה ימים, במלוא אונו ובשיא פעילותו, לפני חמישים שנה בדיוק. ■

זרה קורין שפיר

זרה קורין שפיר - מתחמה בספרות צרפתית.

המשיח, אלכסנדר הגדול וחומת סין, הכוזרים והדינוזאורים, תוכנית המטיאורית שגרם להכחדתם, תוכנית עקב שלא תבוצע, ואין לא, כאשר מסע החניכה של גיבורינו בטבע הצרפתי מלווה בצפייה בטלוויזיה, באוכל מעולה, בביקורים נעימים אצל נשים. לדעת מבקר להימונד מצטיין סגנונו של רצ'ימוב בהמצאות סמנטיות מבריקות, בחידודי לשון ובכתיבה מעולה המזכירה את פלובר ואת קנו ואשר מאפשרת לו הליכה לולינית בין הומור פראי ועצב קיומי, המתקיימים באיוון עדין. אחרי הכול, הגיבורים מלאי העליות נופשים בבית כפרי, הנמצא על שטח שהתקרא "צרפת החופשית" במלחמת העולם, ואשר שימש מסתור לילדים יהודים נרדפים. איזכור התקופה האפלה בתולדות צרפת מוסיף ממד לתחושה הטרגית של החיים והזמן המאפיינת את בלום ובלוך, דמויות מגוחכות המסמלות בכל מורכבותן את הריאלוג המתמשך בין היהודי והיווני, אפילו אם הם מדאבלין או מפריס, אפילו אם הם יהודים מומרים.

יובל למותו של ז'אן ז'ירו או "המראה האמיתית של האדם" חמישים שנה לאחר מותו של ז'אן ז'ירו, הידוע כמחזאי מבריק, מתוודע הקורא הצרפתי לרומנים

יהודית כפרי

שני שירים על אקליפטוסים ועורבים

צמרות עורבים

ועורבים
עשרות עשרות עורבים אפניים
שהגידו כנפים גדולות כבדות
וגרמו
מעל עצי האקליפטוס
מול שמי בין הערבים המאירים
וחורו וירדו
על הצמרות המקבלות
צמרות עורבים
מא ומעולם
כשהעולם עוד היה ארץ
והרגלים היחפות דרכו
בחולות הצורבים
וכדורי השטה הצהובים
פזרו אבקה וירח נק מתוק
וכל מה שתיה קל וכל מה שתיה כבד
היה נכון בלא ערעור
כלי שום אחרת
ושלם
ובמקומו
כמו העורבים האפניים בצמרות
האקליפטוסים
מל שמי בין הערבים
באור האחרון.

חלקה

בבקר לא שמח
ממלאת את עיני
צמרות אקליפטוס גבוהות;
יונים לא שקטות
נסקפות נסחפות
עולם ירק מתענף,
יורד בצלים צרים על ראשי.
שמור לי
חלקה שם
יחד עם העורבים האפניים הגדולים
רחוק
ממכוניות התפת המתפוצצות
מהבטון שתנק את הארץ
חלקת קבר
במקום שהשמים מתעצבים
בצלי אקליפטוס.

מוזיקה ופולפל שחור ועד עולם האגדות



רוני סומק: בלאדי מרי; שירים; הוצאת זמורה-ביתן; 1994; 48 עמ'

מרי, מלכת אנגליה (1558-1516), וכתה בכינוי "בלאדי מרי" - מרי אשת-הדמים. אך את מרי שבכאן אפשר גם למשוך מדלפק המשקאות בכל פאב, או אפילו להכינה על-פי מרשם המופיע בשער הספר, מבקבוק וודקה משוכנת עם פלפל שחור וטבסקו. אני מודה שאיני מבקר קבוע בפאבים ולא עליתי ל"עמק האלכוהולי", כדי להשתכר בתוך "הסירה השטה בנהרות הבירה, כשאיוה דרקון מטומטם, יורק אש, תלוי על השרשרת שבצווארה" (עמ' 44). די לי, שהתבשמתי באותן שורות והחלפתי "סירה" ב"שירה".

ב"שיר על ברנר עם צריחת סוגריים של א.ג." למדתי, "שיש אמת היסטורית, אמת קיומית ואמת פואטית ובתוכה מצטמצמת השירה כבקופת-חיסכון חשוכה, כתבת נגינה" (עמ' 15). הגדרה פרוזאית זאת, מכניסה לתוך סוגריים, את "האמת ההיסטורית, כי חסכו חצי ליטר דלק, להצלת הסופר של הדור", אמת שאיש אינו מעוניין בה, וממשיכה באמת הפואטית, כי "למחרת, מחקו יריות את הרומנטיקה".

רוני סומק רוצה לשכנע אותנו, כי אין בו שמץ מן הרומנטיקה; לא, אין רומנטיקה בתלוש משכורת, תוספת שחיקה או בקבוק קוניאק מתנה לחג, הוא כותב ב"שיר שורות על פלא הירקון" (עמ' 7). הוא טוען, (עמ' 45) כי "פעם, מנועי המים היו דפיקות הלב; בשפת של "פעם", היו אלה "פעימות הלב" או "הלמות הלב". כיום, אותה שפה היא, אולי, "שורה משיר-חופשי שהסתירו במגרה" (עמ' 30); כיום, הפך הוריקן ל"פרוויקטור" (עמ' 31), ו"במכון-היופי של ההיסטוריה, יודעים לסרק בלורית, בשערה של מפלצת" (עמ' 29), ואיש אינו מתבייש ב"מזכרת השיער שהשארתי בכיור" (עמ' 21). אהבה, היא זכר ל"מלים של בית-מרקחת" ו"ברווז שבין גופו לגופה, נחבטה האהבה כשטיח". השפה היא "דוגרית" ו"מטפפת ממקורה דם של בתולה" (עמ' 17). האהבה לבשה אמנם מלבוש ארוטי, אך לחיירה לתוך שפתי הסקס ממש - לא הגיעה. זוהי "שקית הממתקים של אלוהים" שסומק, בשלוש שורות, הסתער "על חלקת בטנה" וכבש אותה, כמו "חייל של שוקולד" (עמ' 22). כמה רוך ומתיקות מעלה אצלי, בבלידתה, אותו "חייל של שוקולד". דומה כי סומק אינו אלא גלגולו השירי של דיימון רניון, הסופר האמריקאי, שפושעי העולם התחתון בספוריו, הם אנושיים ותביבים. זאת היא "בלאדי מרי", "נערת-פושעים" ש"חכתו לה את הצורה על צלחת הסלט", זו "שעיניה לחוצות כהדק ואקדת שערה יורה"; (עמ' 7).

השפה השירית כאן היא שפת הרחוב

שירלי הקימה לתחיה את "הנסיך המודר לעקב-הנר" את געל הזכוכית" (עמ' 45), הביאה את "גרבי הניילון של כיפה-אדומה", וסינדרלה מידברית קשרה צעיף למתניים/ לזרום יחפה במורד/ נחל פרת; "הגמדים יחורו כלילה לדפוק מסמרי אש" ואצבעוני ירכב "על גבעול-קש באסם הטבחית" (עמ' 43).

רוני סומק מעיד על עצמו כי "לעט מסמרים/ ירק חלודה"; לכן אולי, הוציא ספר, שיש בו "פלפל שחור ומלח, בקבוק וודקה ומעט טבסקו" והרבה-הרבה רוך ועדינות ועדנה של עולם האגדות.

שמואל שחל

חגית בת אליעזר

פיזיולוגיה של פיתוי

ל.ס.מ.

1 וכָּבֶה

אָבֵל אָנִי לֹא כָּל כֶּךָ טוֹבָה
כְּפִי שְׂאֵתָה חוֹשֵׁב.
לֹא אֶעֱלֶה עַל הַשְּׂבִיל הַמְסָפֵן
וַיִּהְיֶה לָנוּ תִיקוֹ

בּוֹא נִמְשִׁיךְ לְשַׁחֵק.

4

מִכָּל הַגְּבָרִים
נוֹתֵר לִי לְאֹהֶב
רַק אֵת הַחַיִּים

אִמָּא, נִכּוֹן שְׁלֹא הִכַּל אֶפְשֵׁר לְשַׁנּוֹת
- הַיֵּלֵד
וְאֲנִי, אִמּוֹ
נִכּוֹן

5

אָנִי רוֹצֵה לְדַבֵּר עַל פְּעִימוֹת הַזְּמַן
לֹא עַל הָאֵהָבָה וְלֹא עַל הַחַיִּים.

הַשְּׁעוֹן מְחַבֵּר לִיד עִם סִפְיָן
וּמוֹרִיד אוֹתָהּ בְּתַנּוּעָה אֲשֵׁית
אֶל צְוָאֵרִי
מְחַרְוֹת רְגָעִים
אֶשֶׁר מִצּוֹ.

אני רוצה גם לנחם את אשר ריך, שלא מצא התחדשות פואטית, בכל אחד מחמישה ספרי השירים של רוני סומק ("ידיעות אחרונות", 21.6.85), ולהזכיר לו את "תפילת-השחר", בה עם השמש החוזרת וזורחת מדי בוקר, יש לברך "מחדש מעשה בראשית". הנה להקדשת הספר שלפנינו, נוספה גם שירלי לליאורה, והיפנטה בקול נשימתה את אביה "כמו היתה הכתוב מגדלור למלח שכמעט נטרף בשיני היים" (עמ' 37). בהתפתחות ההקדשה מ"ליאורה" שבספר הקודם, ל"ליאורה ושירלי" שבכאן, טמון הרוך המרפד את "בלאדי מרי", בו "הדמעה לומדת לשיר שיר-ערש בעיני התינוקות".

והיומיום, לשון המקרה החודר בכטון ומלותיו "מטפסות כפועלי-בנין מנופחי שרירים". הוא קורא "לגבר פינג ולאשה פונג" (עמ' 8) כי הוא אוהב את המשחק; לא נעדרים אף ה"ספונגיה" וה"גיפ" וה"קונדיטוריה של שימל ליד ישיבת פוניבו", ומאידך צפונות כדור-הארץ ופלאי הטכנולוגיה הבין-כוכבית, ממלאים את שכיות האנטומיה האינטימית. פיטמת השד היא לוע הריהגעש הראשון בחיי העובר; חבל הטבור משתלשל מחללית האם והעובר מכון את טלסקופ עיניו, כמו כל אסטרונואוט לשביל החלב" (עמ' 36). אך רוני סומק יונק, בכל זאת, גם מן התנ"ך, החל מ"מקום קבורתו לא נודע" (עמ' 34) ועד "נערות בבלי" כפראפרזה ל"נהרות בבלי"; "בידך הדבר", אינו רק פרפר שנתפס ומפרפר בידו. זה "פרפר פסול לעדות, כמו מפריח יונים או משחק בקוביה" מימי המישנה;

שורשי ילדותו של רוני סומק יונקים ממימי החירקל והפרת, "נחשי התפנוקים במפה הראשונה של חייו" (עמ' 35). אך נוף הארץ נכבש לו ולכן, "אי-אפשר לתאר נמר בלי איוו חתיכת/ מידבר יהודה." (עמ' 45).

סומק מתייחס גם לנוף המציאות הפוליטית-תכרתית: לעומת "קול תפילותיו הנדחות של המואזין", מגלגלות עיניה של ילדה ערבית "מעפעף לעפעף את רמאות הכוכבים/ של חוגגיה ביאליק", בפיתולי ואדי ערה, השמש נשרפה בלהבה" (עמ' 14) ובמתנה הפליטים בג'ילון, "מניף ילד ארטיק, כאילו היה תת-מקלע" (עמ' 42).

לא קראתי מעודי, שיר שהוא דיוקן-משוררת, בדומה לשיר "יונה האינדיאנית" (עמ' 24), "שרצתה למות על השלג שבקריית-אונו", רק יונה וולך יכולה להיות זאת, ש"במעוית ראשה הבריק כתר מלכת-אסתר, ידיו המעומלנות של הלילה, הפשיטו את שמלתה והציפורים שנרקמו עליה (על שימלתה), עפו לנקר בכטן חלה מתוקה..."

1 נִמְשַׁכְת אֲלֶיךָ

כְּמוֹ אֶל כְּדוֹר-הָאָרֶץ

תַּחֲלֶה קְשׁוּרָה יִתִּית
אֶל מוֹשֵׁד דְּגַל-הַיְחִידוֹת
אֶךְ תַּחְבְּלִים הַתְּבִילוֹ
וְהַקְשָׁרִים נִפְרָמוּ.

2 נוֹפְלֹת תַּפְשִׁית.

אֲשֵׁלִית הָאָכִיב נַחְתָּה גַם
עַל כְּנַפְי-הַיּוֹנִים
וְאֶנְחֵנוּ מִתְבַּוֵּנִים
דֶּרֶךְ תַּרְדֵּי-חַלּוֹן
בְּנִסְיוֹנוֹת-הַהוֹדוּגוֹת שְׁלָהֶם

אָבֵל אֲתָה כְּבֵר חוֹשֵׁשׁ מִהַפְרָדָּה
וְאֲנִי חוֹשֶׁבֶת עַל הַשִּׁיר שְׂאֵתִי

אֶנְחֵנוּ תּוֹקִים יוֹתֵר
וְאִישִׁים פְּחוֹת

3

הַרְוֵאָה אֶת הַנוֹלָד
רוֹאָה גַם
אֶת הַעֲתִיד-לְמוֹת
וְאִינוּ חַי

כְּמוֹ שַׁחְזוֹן שַׁחֲמֵט מְעֵלָה
אֲתָה רוֹאָה אֶת הַשְּׂבִיל
הַמוֹבִיל אֶל תְּבוּסַתְךָ

רשימת שינדלר

בימוי: סטיבן שפילברג;
תסריט: סטיבן זיליאן (על-פי הרומן של תומס קנילי "רשימת שינדלר")

כמשך שלוש שעות ורבע שעות הרגשתי חשופה למניפולציות רגשיות לא מתוחכמות, שמטרתן היתה להפעיל את בלוטות הדמעות שלי ולסחוט ממני תחושה חזקה של הודה עם הקורבנות. אני מודה שבסיום הסרט - שבו נראים כל ניצולי שינדלר כפי שהם כיום במציאות, ושוב חלק מהם, בצוותא עם השחקן המגלם את דמותו מניחים אבנים על קברו של שינדלר כאן, בירושלים - נשברתי ובכיתי גם אני.

על המסך הרבה פרצופים "יהודיים" וגם שחקנים ישראלים - עזרא דגן, יונתן סגל, מירי פביאן, עדי ניצן ואחרים. הרבה אידישקייט. מי שמאמין ש"העולם כולו נגדנו" בוודאי יצא מן הסרט מחוץ שבעתיים באמונתו זו. לטעמי, זהו מוצר מסחרי, שווה לכל נפש, שהולך טוב עם פופקורן (שאלכו הרבה מסביבי), ושאינו מעורר למחשבה של עימיקה ואינטלקטואלית, אלא מביא את האירועים בצורה פסודו-דוקומנטרית פשטנית ביותר.

במחצית הראשונה של הסרט אין התמקדות בחוויות או ברגשות של אנשים ספציפיים, והיא מהווה מעין מבוא לאירועים המרכזיים יותר. המחצית השנייה טובה וממוקדת יותר, הן לעילתית והן רגשית, והיא מתרחשת במחנה העבודה פלאשוב, שמפקדו הסדיס הוא אמון גאת; כאן מתרחשות גם רוב הוועות.

דמותו של שינדלר, התעשיין הגרמני-נאצי שהציל למעלה מ-1200 יהודים בזמן השואה, והנחשב היום לחסיד אומות העולם, היא אחד מעמודי התווך של הסרט (הנע בהיתוכים חדים ומהירים בין חייו וחיי הקצינים הנאצים רוויי המנעמים, לבין חייהם הקשים, שלא לומר המווריעים, של היהודים). קשה להתגבר על התחושה ששפילברג מנצל את ההודמנות כדי לומר את דברו בגדול על השואה; שפילברג זה, שבמשך שנים אמרו לו: "תהיה רציני, תתבגר, תהיה 'מענטש'", ניסה כאן את כוחו בוניר שונה מאלה שאליהם הוא הרגל - דרמה היסטורית מן הסוג "המכובד" והרציני. ואולם דומה כי שפילברג המוכר לנו, חובב השיאים הרמטיים וויקקי הדינור, מציץ לפרקים מתחת למעטה הרצינות והמכובדות.

"רשימת שינדלר", היא, אם כן, מעין הגיגת בר-מצווה מאוחרת של הילד הנצחי של הוליווד, החושף בפומבי את יהדותו ומצפה, כך נראה, לתגמול מייד. (שבעה אוסקרים אינם תגמול כה רע).

יש בסרט מאפיינים שפילברגיים טיפוסיים - happy end, חלוקה

דיכטומית ברורה בין טובים לרעים, כאשר, בסופו של דבר, הרט הוא שיר הלל לחיים, להתגברות הטוב על הרע, וכן פה ושם הפגנת אפקטים ויוואליים מרשימים יותר או פחות. (אם כי הוא נאלץ להסתפק בכאלה העולים בקנה אחד עם המציאות, כגון המים הזורמים במקלחות באושוויץ כאפקט ויוואלי-ניס).

בעניין החלוקה בין טובים לרעים, יש לציין את עיצוב דמותו של שינדלר, אשר בתחילת הסרט מצהיר על רצונו "לעשות כסף" אך הולך ונעשה מזוהה עם "הטובים", עד שהוא מפסיד את כל הוננו על הצלת היהודים. תהליך השינוי בסרט אינו ברור ומעורר תהיות. הספר, לעומת זאת, מתאר את דמותו על מורכבותה ועל הסתירות שבה (נהנתנות מול אנושיות וכו') בקווים דקים, עדינים, עם הרבה אהדה, באופן שאינו סטריאוטיפי ולכן גם אמין. מלכתחילה נבנית הדמות באופן מגובש יותר, תהליך שכאמור, אינו קיים בסרט.

אגב, הספר טוב בהרבה מן הסרט והוא נמנע, בעזרת אירוניה דקה לעתים, מלהפוך לפתטי או לסנטימנטלי מעבר למידה הראויה. יש בו מן האפוק האנגלו-סקסי (מחברו הוא אוסטרלי) המזכיר את מסורת הכתיבה הבריטית. לעומתו, הסרט מתאפיין במידה של פשטנות ורדידות והוא מעורר את התגובות-המתונות הכנליות והצפויות ביותר. כך, למשל, בזמן אחת האקציות שעורכים חיללים גרמניים בגטו, מנגן אחד מן החיילים בפסנתר, בעוד ששניים אחרים מתווכחים אם זה נאך או מוצרס. מובן שהאמור לעורר את התגובה הצפויה והבנלית - איך הגרמנים - בני תרבות - היו מסוגלים לנהוג כפי שנהגו. אגב, משוואה פשטנית זו המבוטאת באמצעות הנגינה והוויכוח

אינה מופיעה כלל בספר והיא, מן הסתם, המצאה של שפילברג או של התסריטאי שלו, סטיבן זיליאן.

כך מקיש שפילברג במיומנות, אך ודאי שלא בצורה מעודנת או מעמיקה, על הקלידים הרגשיים אצל הצופה, כדי לטחוט ממנו את ההודות המתבקשת ואת התגובות הצפויות. לחיוב יש לציין שתיים-שלוש סצינות במחצית השנייה, במיוחד את הסצינה שבה מנסה מפקד המחנה, אמון גאת (רלף פיינס המצויץ), לפתות את הלן הירש היהודיה (אקבת' דוידו). בסצינה זו מתבטא הקונפליקט שלו בין ראיית היהודי כלא-אדם לבין משיכתו אליה כגבר לאשה. הסצינה עשויה בכוח רב, בכשרון משחק רב, למרות שבכסיסה עומד אחד מאותם סטריאוטיפים - תפיסת היהודים כיצורים דוחים ושנואים, כלא בני-אדם, לעומת הנשים היהודיות כמושכות.

סצינת הפיתוי, המסתיימת בכך שגאת מפליא מכותיו בהלן, אינה מופיעה בספר אך היא מחישה את רוח הדברים בו. אליה מתנקזים כל המאפיינים של דמותו של גאת והיחסים הסדיסטיים המעוותים בינו לבין עובדיו, והלן במיוחד, אותה הוא מכה באכזריות (וכמעט גם מוציא להורג); כשלפעמים משחק גאת את תפקיד האדון הרחום ("אם אחרי המלחמה תהי זקוקה להמלצה אשמח לתת לך", הוא אומר להלן). לפיכך, מצויה כאן דוגמה לקולנוע טוב, שבעזרת סצינה בודדה מעביר אפקט שבספר נדרשים לו עמודים רבים.

כמוה גם סצינה קצרצרה נוספת, שאף היא אינה מופיעה בספר - בה "סולח" גאת לאחד מן הנערים המשרתים אותו על עבודה שביצע שלא כראוי, ולאחר מכן יורה בו בהולכו בבטחה (יחסית) במחנה.

זו סצינה מצמררת, הממחישה את אופיו הסדיסטי והקפריזי של גאת. ובספר מחסל גאת כלא-הריד שלוש משמשיו הצעירים על דברים של מה בכך: בגלל פרוש שנמצא בפרות אחד מכלביו, או בשל צחצוח נעליים שלא השביע את רצונו).

מלה טובה נוספת יש לומר בזכות עצם נסיון ההתמודדות עם השואה, החווייה הקשה והטראומטית ביותר שעברה על העם היהודי (אך לא רק עליו). בשנים האחרונות דומה שאנו עדים ליותר התמודדויות כאלה מאשר בעבר - "שואה" של קלוד לנצמן, "אירופה אירופה" של אנייסקה הולנדר, הסדרה "שואה" שהוקרנה אצלנו בטלוויזיה לפני כעשור ועוד. לא ברור מה גורם לכך - האם הזמן שעבר הוא שמאפשר פרספקטיבה רחבה יותר על השואה, האם הצורך להנציח את העובדות לפני שימותו אחרוני הקורבנות, שיכולים להעיד בגוף ראשון על התנסות המזועזעת. מכל מקום, יש לברך על העיסוק בנושא כואב וטראומטי זה, ועם זאת להימנע מהתייחסות לכל סרט על השואה כאל "פרה קדושה".

ככלל, נראה לי כי עדיף להתמקד בפרטי, בקונקרטי, כשמנסים להתמודד עם נושא קשה כמו השואה, כפי שנעשה למשל בסדרה הגרמנית המצוינת "משפחת אופנהיימר" שהוקרנה לפני מספר שנים בטלוויזיה הכללית - והתמקדה בקורות משפחה אחת בזמן השואה.

שפילברג, בבחירתו ב"רשימת שינדלר", ספר שהוא בעייתי כשלעצמו, להעברה למדיום הקולנועי, ניסה לעשות סרט מנומנטלי ורהב יריעה. התוצאה, לדעתי, אינה מספיק ממוקדת, ומחטיאה את המטרה.

הסרט דובר אנגלית במבטא פולני-יידישי או לחילופין, במבטא גרמני, מה שלדעתי, אינו תורם לאמינותו.

המוסיקה הולחנה על-ידי ג'ון ויליאמס, שגם ניצח, בביצוע התזמורת הסימפונית של בוסטון, עם קטעי סולו של יצחק פרלמן, והיא שמלצית במופגן, כצפוי.

באשר למשחק: רלף פיינס, שחקן בריטי שהיה עד כה אלמוני למדי, כאמון גאת, מפקד המחנה הנאצי, נפלא, משחקו ראוי לכל שבח, והוא מעביר את השילוב המצמרר בין שטניות ליוקסם אישי. בן קינגסלי מרשים ביותר כיצחק שטרן, עוזרו היהודי של שינדלר (ונראה, אגב, מאוד יהודי בתפקיד זה), ליאם ניסן כשינדלר, הוא, לדעתי, החוליה החלשה - משחקו צפוי וחסר ייחודיות.

הסרט מומלץ יותר כחוויה חינוכית-לימודית לקהל הרחב ובעיקר הלא-יהודי ולמי שזו אולי הדרך היחידה שלו ללמוד משהו על השואה, אך הרבה פחות כחוויה תרבותית-רוחנית. ■

רונית כהנא



לצרור את החלוף

ידידיה יצחקי



יצחק אורפו

יעקב שבתאי, למשל, בנוי על ארבעה פרקים המייצגים את ארבע עונות השנה, וברומן הפואטי הגדול של הרמן ברוך, "מות וידג'ל", נושאים כותרי ארבעת הפרקים את שמות ארבעת יסודות החומר: מים, אש, אדמה ואתר. כאמור, כך עשה גם אורפו בפואמה האורבנית והפואטית שלו. אפשר שיש כאן ימרה לתפיסה טוטלית של המאה, או האדם במאה זו, או שמא רק של היהודי שחי בה, מעין היסטוריה פרטית, מנקודת ראות אישית של גורל העם ושל חיי היחיד, אולי של המשורר עצמו, לאורכה של מאה נוראה זו.

הפואמה פותחת בפרולוג, "נטיילת רשות", הנוקטת בלשון תפילת היחיד שאומרים אחרי תפילת העמידה, "תפילת מד בריה דרבינא" - "נצור לשוני מרע". זאת, כנראה, תוך ידיעה עמוקה של הכוח הטמון במלים, אותן אומר השיר לעצב "מן החמר", אולי מטונים לאדם, שהיו "גצים לגוף שעוד העור עליו קשה", אולי ניצוץ של חיים ורוח בגוף המבקש חיים.

הפרק הראשון, המכונה "אש", מערב את קהלת עם שיר השירים, מציג את החיים כעירוב של נסיונות שיצאו לשווא, עם משיכה ארוטית הנותנת טעם לחיים, ובמיוחד עם נוכחות מאיימת של המוות המצוי בכל מקום. האש, נושאו של הפרק, מופיעה כאן בצמוד למוות: "שבח את העץ כי הוא יבש לאש. מנה הניצוצות ולמד חכמת הזמן חכמת המוות" (עמ' 12), כאילו החיים היו ניצוצות העולים מאש המוות הנצחי. אפשר שגם הארוס מסומל באש: "זקן, בצחוק חניכים ערומים משפשף בהתקדשות בין רגליה של ספה הפוכה עיניו ירוק נקי כאש" (עמ' 16).

הפרק השני מכונה "עפר", המסמל כנראה בור קבר: "נשען על את, נוהר, מושך רגליו מן הלוחות, מן העפר. בני - אומר האב. מת - משיב הבן" (עמ' 28), בארמו למכת הבכורות ב"שירי מכות מצרים". אש, מים,

העשרים של המאה, ויש בהן ביטוי לאימת הקיום ולניכור שביחסי אנוש, להתפוררות ולרקיב החברתי המסתמן כבר בראשיתה של המאה. הפואמה של אורפו אכן מתייחסת לאותם נושאים, אך מנקודת התצפית של סוף המאה, והתקווה הגדולה איננה בגאולת העולם או העם, כך או אחרת, אלא בהישרדות עם מעט חמימות של אהבה וזיקה בין-אישית, אנושיות מינימלית. הזיקה לשיריו של אצ"ג ניכרת בפואמה של אורפו במידה רבה. הטור הפותח אותה, "להגיע עד גיל שלושים בלי מוסד לחולי רוח" (עמ' 11), מאזכר את שירי "הגברות העולה" שכתב אצ"ג ליום הולדתו השלושים; "חכמי הזמן" (עמ' 12) של אורפו הם הד ברור ל"פילוסופי הנצח" של אצ"ג; המלך האביון המהלך בדרכים, המופיע רבות בשירי אצ"ג, נזכר גם אצל אורפו: "אני הולך וצולע, אנרכיסט ומלך... קסקט במקום כתר" (עמ' 13), וכך גם היהודי הצלוב הנע בדרכי העולם: "איש יהודי אני חוצה באלכסון את הזמן צלוב על רוח" (עמ' 53), "ידי מסמרות נטויים" (עמ' 18). גם היהודי התקוע על כלונס בצמתי הדרכים, דמות הנוצרי של אצ"ג, מתגלגל אל שירו של אורפו באוקסימורון על היהודי ש"נע ונד כמו עץ תקוע במצחו של אלוהים" (עמ' 15), ועוד. מלבד כל אלה עשירה הפואמה באיזכורים ובארמוזים למקרא, לתלמוד ולפיוט, על חלק מהם נעמוד בהמשך הדברים, אך נראה שעיקר הזיקות הבין-טקסטואליות המאפיינות את "לצלוח את המאה", מכוונות ליצירתו של יצחק אורבוך אורפו בפרוזה, כפי שנראה בהמשך.

"לצלוח את המאה" היא פואמה בת ארבעה פרקים, הקרויים על שמות ארבעה יסודות החומר, לפי אריסטו: אש, עפר, מים ורוח. הצורה המרובעת איננה נדירה בספרות או באמנויות אחרות. בין היתר, זוהי צורתה של הסימפוגיה הקלסית. הריבוע מסמל את סדר העולם, שלמותו ואחדותו, ואת מצבו של האדם בומן ובחלל העולם, שכן ארבעה הם יסודות החומר וארבע הן עונות השנה. לפיכך, יש בחלוקה לארבעה פרקים ביטוי לשלמות ולסגירות מחזורית. נזכיר גם כמה יצירות ספרותיות הבנויות על תבנית מרובעת: "סוף דבר", הרומן האורבני של

לצלוח את המאה; מלים: יצחק אורבוך אורפו; ציורים: יגאל תומרקין; הוצאת הקיבוץ המאוחד; קרן תל-אביב לספרות ולאמנות ע"ש יהושע רבינוביץ 1993; 54 עמ'

צלוח את המאה על-פי אורבוך-אורפו ותומרקין הרי זה לעבור אותה בעורך בחיים, לשרוד בנוראה מכל המאות שידעה אי פעם אמה אדמה.

הפואמה הגדולה של אורבוך-אורפו ושל תומרקין "לצלוח את המאה" רוויה באיזכורים ספרותיים. אי-אפשר שלא להבחין בזיקה ל"שירי מכות מצרים", המתגלה ברמיזה מפורשת: "בני - אומר האב. מת - משיב הבן" (עמ' 28). אף-על-פי שאין דמיון צורני מובהק בין שתי הפואמות, נראה שהמשותף להן הוא בנושא - העימות עם המוות כמהות קיומית של תקופתנו, והיציאה האופטימית אל העתיד - "תקוות דורות" אצל אלתרמן, אהבה ודיאלוג סתמי שהוא בבחינת נס, כמעט, אצל אורפו: "אדם אחד קורא ואדם אחר עונה" (עמ' 54). אפשר שיש דמיון גם בסמל האופטימיות המסוימת שבשתי הפואמות, לאמור, הנערה עם מחלפות הפטל או הדם של אלתרמן מתגלגלת בילדה היפה הקוטפת פטריה אצל אורפו. זיקה אחרת לשירת אלתרמן ניכרת בפואמה של אורפו ביסוד האורבני המובהק שבה, יסוד דומיננטי מאוד ביצירת אלתרמן, כידוע. "לצלוח את המאה" אכן מצויה בעיקרה ברקע העירוני של העיר תל-אביב. מבחינה צורנית כללית דומות שתי הפואמות זו לזו, בהיותן מחזור של שירים המצטרפים על-פי עניינם וצורתם לפואמה אחדותית. עם זאת שונה הפואמה של אורפו מזו של אלתרמן, היא חסרה את הסדר הריתמי המאפיין את "שירי מכות מצרים", ואת הפתוס השירי המועצם שלה.

למעשה דומה "לצלוח את המאה" בצורתה דמיון מובהק לפואמה של ת"ס אליוט "ארץ השימון", דמיון שאורפו מעיד על עצמו שהיה מודע לו היטב, ויש בה דמיון צורני ומוטיבי גם לפואמה של א"צ גרינברג "אנקריאון על קוטב העצבון", שתיהן משנות

ורוח, פורצים לפרק זה מהפרקים הסמוכים, מעלים את זכרון השואה ומלחמת העצמאות, את שבר החלום בהפחתה גרוטסקית של מעמד מתן תורה: "סוחר מברוקלין ירד מן ההר וידידו מלאות צעצועים לוחות על שם" (עמ' 23). בפרק זה אנו גם מתוודעים למרחק חת ולדודה בלה, שילוו אותנו בהמשך הפואמה.

הפרק השלישי, "מים", יורד אל המציאות היומיומית, גם בה קשור המוות: "דוד חת מונה, מכונן שעונו, דודה בלה לוגמת קפה... מה יפים באדר מצחי האנשים. על כולם קשור המוות כשמש בעננה קטנה" (עמ' 35). יש איזכור למבול, ליונה. נערים לפני גיוס מתוארים בפסוקים המיוחסים לאלוהים, שוב בהפחתה גרוטסקית: "מי זה עולה בירמיהו חמוץ בגדים כצוללן" (עמ' 36), כשירמיהו מרמוז לרחוב ירמיהו בתל-אביב, רחוב הפאבים ומועדוני הלילה. הפרק האחרון, "רוח", מסיים בנימה אופטימית ומפויסת: "אל תבקש לך חיי נצח, עשה את דרכך כאילו הנצח פוסע לידך" (עמ' 52), דבר הקונכיה מהרי ההימליה. ומכאן קצרה הדרך אל הדיאלוג הגואל, "ניסי כמעט: אדם אחד קורא ואדם אחר עונה" (עמ' 54). המוות והחיים כרוכים זה בזה, כפי שעשוי להשתמע מתמונת הילדה היפה הקוטפת פטריה ליד החוף הקופא למוות. סיכומה של הפואמה: "ואני הלא רק זאת: לצרור את החלוף אל הסיבוב הבא" (עמ' 54).

כל אחד מפרקי הפואמה נפתח בפסוק שירי קצר, מרמז ברמז עמום, אך גם מרוכז מאוד, לנושאו של הפרק. שניים מפסוקי שיר פותחים אלה מצאו את מקומם גם באירוי המרשימים של יגאל תומרקין. האירוי שעל עטיפת הספר הוא ביטוי לתפיסתו של תומרקין את נושאה של הפואמה, "לצלוח את המאה". הציור חצוי באלכסון. בחלקו העליון מוצג חלק מציוורו הנודע של דלקרואה "מדוזה", המתאר רפסודה שעליה ניצולים מהספינה הטרופה "מדוזה", שצפו על פני הים ימים רבים בטרם ניצלו, ואף ניוונו מבשר חבריהם שמתו. מפרשה של הרפסודה מכוון לפינה העליונה של האירוי, בו מצויר כתם כחול, שאפשר לפרש אותו ככתובת "שלום". במחצית התחתונה של האירוי מצויר מגן-דוד כחול ולבן, וחץ המכוון אל מפרשה של הרפסודה, ומופיעה בו כתובת "רוח". צליחת המאה נתפסת, אם כן, לתומרקין כמסע של ניצולי הספינה הטרופה, הנלחמים זה בזה על חייהם. רוח האדם היא שנושבת במפרשי המאה לקראת ההישרדות העלובה והמרה שבסופה.

הפרק הראשון, "אש", נפתח בטורים: "מי שלא קפא באמצע הלילה עם צעקה בעצמו, / מי שלא הקיץ והקיץ מונח קיר קר על פניו". ציוורו של תומרקין פונה אל

הארוס שבפרק זה: גבר נעול במגף אחד, בא אל אשה השוכבת על מעין שולחן ניתוחים, ומעליו מגורת חשמל מאירה הכול באור צהוב לזהט. המגורה מזכירה את ציוורו של פיקסו "גרניקה", וייתכן שהזעקה הנשמעת בטורי השיר הפותחים את הפרק מרמזים גם הם לציור אימים זה.

הפרק השני נפתח בטורי שיר הנאמרים, כביכול, מעבר לקו החידלון, אולי בשאלו: "נופתי לו בידי וקראתי בכל כוחי / להתראות על פני האדמה! / ולא שמעתי את קולי / מפני המית המתים". דומה שיש כאן הדיאלוג של אמיר גלבוץ: "רציתי לכתוב שפתי ישנים / וראיתי באמת כולם ישנים / ולא יהיה שומע לבי ער / ונבהלתי מאוד / ורפו ידי". בציוורו של תומרקין אפשר לראות, אולי, גדר ומגדל פיקוח של מחנה ריכוז, עם קו אדום כדם, וחץ מורה כלפי האדמה, מעין איור לטורי הפתיחה של הפרק.

הפרק השלישי נתפס על-ידי תומרקין מצד היומיום המתואר בו: שולחן ערוך ומסביבו אנשים, שבידם בקבוקים וכוסות משקה, והכול נקשר ומכוסה במין רשת תיל. שיר הפתיחה מאזכר את עשרת הרוגי מלכות: "כשהלילה הופך לשרפה, הוא כבר אורב לי / עם ספוגים לחים" (עמ' 31).

טורי השיר הפותחים את הפרק האחרון מעטרים את ציוורו של תומרקין: בנושבו רוח מדברית / יש אשר אשמע כעין קול מן האבק: בניו / בציוור נראה משולש כחול, שבירי מכוונה בזווית הימנית שלו, כתמי כחול, אולי בועות של תקווה, עולים ממנו, וברקע צלילית של דמות חייל עם קסדה. ראוי להעיר, שהבחירה בתומרקין כמאייר שותף ביצירת הפואמה איננה מקרית. תומרקין מרומז בעומק רב ברומן "הגבירה" בדמותו של זומר, האמן בונה הדחלילים. הוא נראה, אם כן, כיוצא מתוך הבדייה כדי להשתתף במעשה יצירתה של פואמה זו, בציווריו העמוקים והמורכבים, היפים להפליא.

כאמור, בגוף הפואמה מצויים איזורים רבים ליצירתו של אורפז בפרוזה; יותר מזה, נראה שיש ב"לצלוח את המאה" ביטוי שירי,

דחוס ומרוכז, לכמה מסיפוריו של אורפז. נושאה הכללי של הפואמה קשור היטב ברומנים "מסע דניאל" מ-1969, ו"בית לאדם אחד" מ-1975. עניינם של יצירות אלה הוא באימת המוות ונוכחותו בחיי האדם, בין אם ביומיום של קיומו, כמתואר ב"בית לאדם אחד", ובין אם כתוצאה מהמלחמה, כמו ב"מסע דניאל". בשני הרומנים פורש הגיבור מהחיים ויוצא למסע של גילוי עצמו, בתוך הנופים העירוניים של צפון תל-אביב וסביבתה הקרובה. בסופם של הדברים מוצא הגיבור את המוות כחלק בלתי נפרד מהחיים, אולי גם מזין את החיים ומקיים אותם, כך שיש לקבל את המוות ולחיות עמו. כפי שראינו, גם הפואמה "לצלוח את המאה" היא תיאור של מסע לגילוי האדם את חיי עצמו בצל המוות, חיפוש הנצח ובסופם של הדברים, השלמה עם קיום לא מושלם ומוגבל של האדם, גם במאה העשרים. דבר הקונכיה, הנשמע ומתפרש בפואמה כפשר אוניברסלי, היוצא מהר נבו - מקום הקבורה הלא נודע, ליערות ברזיל, ומהקוטב עד הרי ההימליה, כבר נשמע ב"מסע דניאל", בחוף רידינג שבצפון תל-אביב. נוף עירוני זה, שהוא הרקע ל"מסע דניאל" וגם ל"בית לאדם אחד" וליתר חלקי המחזור "עתליה", הוא גם הרקע לפואמה "לצלוח את המאה". גם הדמויות השונות המופיעות בפואמה נזכרות ברומנים של אורפז. כך למשל "האשה בקומה שמתחתי" (עמ' 18), המזכירה את שכנתו של המספר ב"בית לאדם אחד", או "נערי הפאב" (עמ' 36), שאינם אלא גלגול של יואב ורעיו מ"העלם". הילדה היפה שבסוף הפואמה (עמ' 54) היא, ללא ספק, גלגול של פפה מ"הגבירה".

תיאור קצר זה של פרקי הפואמה רחוק מאוד מלמצות אותה, את זיקותיה ורמזיה, את המשמעויות המוצפנות בתיאורים העמומים, האליפטיים, של מציאות ועל מציאות, עם שפע של מטפורות וסמלים, פסוקים ושברי פסוקים. אלה ראויים למחקר מקיף ומעמיק, שוודאי יבוא בעתיד הקרוב.

ראוי לציין לשבח את העיצוב הנאה של הספר, מעשה ידי אריה וולמן. ■

רוני סומק

חצי לואיס אונגר

מאנגלית: עודד פלד

מדבר יהודה

בְּקֶשְׁתִּי מִבְּעֵלֵי לְצִיר צִיּוֹר שֶׁל
מְדַבֵּר יְהוּדָה. הוּא אִמֵּר לְמָה לֹא
תִּכְתְּבֵי שִׁיר?
אוֹ-קֵי. מְדַבֵּר יְהוּדָה דוֹמָה
לְבִטְנֵיהֶן
הַעֲגָלוֹת שֶׁל נְשִׁים.

קל להתאהב במדבר יהודה. ההרים מתחרזים עם תחושת בראשית וההיסטוריה מגיעה עד ללוחמי בר כוכבא. לואיס אונגר ומשוררת שעלתה מארצות הברית ועדיין כותבת אנגלית) עקפה את ההיסטוריה וליטפה את הנוף כמו שמלטפים בטן עגולה של אשה. המדבר, במקרה שלה, הוא תבנית נוף הארוטיקה.

הקול האחר או קול נוסף

לאה גלזמן



לילי רתוק

שלא לשמוט שום הבט או זווית בחומרים המטופלים. בין ממצאה העיקריים, מרכזי הוא נסיונה להשיב על השאלה, מדוע ראו עצמן נשים יוצרות - עד לשלב מאוחר למדי - ככולות לז'נרים מסוימים בלבד, ונמנעו מפריצה אל תחום הפרוזה התובעת "הגיון התבנית, עוצמה ורוחב יריעה", בעוד שבשירה, לעומת זאת, הרבו ליצור ולהתבטא. ההסבר המוצע הוא, שז'נר השירה זוהה תמיד באופן סטריאוטיפי עם איכויות של נשיות, רגשנות, עידון וצמצום, וכן שהבחירה בשירה פתרה בדרך-כלל לנשים את הקונפליקט הנשי והחברתי-תרבותי העמוק בין "אהבה" או "נשיות" ליצירה. כמו כן, אפשרה להן השירה לשמור על נשיותן ועל "פולחן האהבה" המרכזי בו, ובד בבד גם לבטא באמצעותה את עולמן הפנימי. בבסיסו של הסבר זה מונחת הצגת חייהן של נשים כ"השאיים", או ראויים להצנעה, ומכאן תפיסתן המסורתית את כתיבתן כפעילות אינטימית של "ניהול יומן" אישי, שלא נועד לפרסום בציבור, כשם שגם יצירות על נשים שנכתבו על-ידי גברים, הוצגו באור זה. הסברים נוספים הם, למשל, ראייתן הצרה של נשים את היצירה הספרותית כאמצעי למימוש פנטסיות רומנטיות באמצעות המלים; כמו כן, מניעים כהרדת ההחשפות ופחד הכישלון וחוסר האמון ביכולתן, לאחר שמשך שנים עוצב דיוקן האשה היוצרת בטקסטים גבריים ונשיים כאחד (אף כי בהדגשים ובמינונים שונים), כמושא לרגשות

כמינוח נוסף החוזר ומופיע בתדירות במסה, "הנרטיב הנשי" האותנטי עשוי להוביל ל"ניתוח הנרטיב הגברי" ככל שהקול הנשי, "האחר", בספרות יישמע ויובחן בבירור ובנבדלות מהקול השורר הגברי; ובהרחבת ההגדרה: יצירתו או החזרתו של "אבטיפוס הנסיון הנשי" אל התרבות, שבמסגרתו תעוצבנה גיבורות פעילות המתמודדות עם המציאות - במקום דמויות הנשים השוליות, הפסיביות והכנועות שבעיצוב הנרטיב הגברי המסורתי - מהווה תפנית העשויה להפוך למודל חיקוי בחיים המציאותיים. הגיונה הפנימי של תזה זו אין בו כדי לנטרל צביון מסוים של נוסחתיות ומאולצות, ומשתמע ממנה צמצום פוטנציאל ההשתנות והתיקון של קוראים, גברים ונשים כאחת, בהשפעת דגמים ספרותיים, שאינם צמודי התנייה מינית בוהות יוצריהם. כלום אין נשים עשויות למצוא את כפיליהן האנושיים בגיבורים ספרותיים גבריים דווקא? הרבסט מ"שירה" של עגנון, למשל, הוא אחת הדמויות הגבריות, שנשים עשויות להזדהות עימן במובן עמוק. במקביל, קריאתו המפורסמת של פלובר "אמה בוברי זה אני" מסמנת בהירות ובצדק את הממד האוניברסלי-אנושי הא-מיני, או העל-מיני של גיבורתו, עמה יכולים להתחבר גם גברים. רתוק מיטיבה לשחזר, לנתח ולמיין את החומרים הספרותיים השונים בהירות, בדייקנות אחראית ומתוך אמפתיה ותובנה מרשימות בחודרנותן ועמקותן. היא עושה זאת בעזרת כלים שאולים מדיסציפלינות חוץ-ספרותיות מגוונות כפסיכואנליזה, כסוציולוגיה, כמדעי הלשון, הפוליטיקה וההיסטוריה, וכמובן, מענף לימודי האשה והספרות המתוגנת כפמיניסטית. עם זאת, דווקא גודש הטיפול התמטי ורב-גונית הכלים, המשמשים לאיתורם והגדרתם של המוטיבים על גיואנסיהם השונים, יוצרים לפרקים בקורא תחושה של ערבול יתר, העדר מיקוד ודלגנות מסוימת. כמו כן, נוצרת לעיתים גם אי-בהירות באשר להיררכיית החשיבות של האלמנטים והמרכיבים, אשר החוקרת מבודדת ומתארת במסתה. ייתכן, שהדבר נובע ממאמץ יתר,

הקול האחר; ספרות נשים עברית; ערכה: לילי רתוק; הוצאת הקיבוץ המאוחד; ספרי סימן קריאה; הספריה החדשה; 1994

נחת התשתית המעניקה צידוק פנימי מלכד ומכנה משותף לאסופה הסיפורים שלפנינו, על המסוה העיונית שבסיומה, היא כפולה: (א) האמונה כי הסיפור - בעיקר הסיפורים הגדולים של התרבות הפטריארכלית - מהווה "מרכז כוח תרבותי", שיונק את כוח השפעתו מעצם תפקידו "כמארגן את ההתנסות האנושית וכמעניק לה משמעות". (ב) התפיסה, לפיה הסיפורת (ובנבדל מז'נר השירה) שנכתבה על-ידי נשים, היוותה ומהווה, מתוקף עצם חדירתן של נשים אל הז'נר שלה, ניסיון לערער ולקרוא תיגר על התרבות הדומיננטית הגברית, שעד אז עיצבה בכלעדיות את המציאות עבור גברים ונשים כאחת. תזה זו מהווה, למעשה, מעין "פסק הלכה" של לילי רתוק, חוקרת ותיקה בתחום המוגדר כספרות נשים, או כתיבה נשית, בהתייחס אל סוגיית המפתח הישנה-נושנה: האם הספרות רק מחקה את המציאות ומשקפת אותה, או גם מעצבת אותה ומשנה את פניה, ובאיוז מידה, או חיוניות. גם הגדרת עצם הכנת האסופה, על-פי המבוא, כ"אקט פוליטי" יש בה משום הודעה-הודאה במטרה החוץ-ספרותית, שלשמה כונסו הסיפורים ובהפקעתם, לעתים קרובות, של קני המידה לטיפול בחומריהם מן המישור הפואטי-אמנותי אל המישור הפסיכולוגי-חברתי והחינוכי-דידקטי. המסה ("אחרית-דבר") המסכמת את האסופה, ממקלת ומתבנת חומרים מסיפורים ורומנים, שנכתבו על-ידי סופרות עבריות בתקופות שונות (גם מיצירות שלא נכללו בקובץ). זאת, מתוך שכנוע פנימי עמוק, המעוגן בחשיבה הפוסט-סטרוקטורליסטית, ש"חינו מעוצבים באמצעות הטקסטים שאנו קוראים, ותודעתנו העצמית נקבעת על ידיהם". מכאן נובעת הציפייה, שלספרות הנכתבת על-ידי נשים יש פוטנציאל לשנות את המציאות, מעצם הנסיון הספרותי להגדירה מחדש דרך עיניהן של נשים.

מובלט מוטיב ניפוץ מיתוס נפלאות ההורות והמשפחה האוהבת (יחסי הורים-ילדים), תוך הצגתו כאידיאליזציה מזויפת ושיקרית.

יצירת כרמון נתפסת בהכללה כמוקדשת לניתוח שיטתי של מיתוסים מזויפים נוספים, בהם מיתוס האהבה הרומנטית ומיתוס אושר הנישואים כתנאי לאושרו של היחיד.

הרומן האחרון של יוצרת זו, "ליוויית אותה בדרך לכיתה" מוערך כגולת הכותרת של נסיונה לכתוב טקסט נשי עברי חדש, שכן בו מעוצבת הגיבורה הנשית הראשונה ביצירותיה (מאירה הדר), ש"מותר" לה להודקן בלי לוותר על חיי אהבה ויצירה מלאים. עולמה הארוטי והרוחני-יצירתי מאוחדים באישיותה ללא ניגוד, ובתור שכוו היא גם מסוגלת לבטא לראשונה כגיבורה-אשה את הפואטיקה של הסופרת.

ההתייחסות החיובית אל הגוף הנשי ואל המיניות לגילוייה חותרת, לדעת רתוק, ברומן זה תחת הדיכוטומיה המלאכותית המסורתית בין גוף לנפש, בהעלותה כנגדה את האלטרנטיבה של הרמוניה בין גוף לנפש, כמפתח למימוש מלאות ומיצוי החיים על-ידי גברים ונשים כאחת.

לילי רתוק עושה מלאכת נבירה ושחזור יסודיים, מונחי אותה אורינטציה, גם ביחס לעבודתה של סופרות פחות מרכזיות מתקופות שונות ורקעים רחוקים זה מזה: מנחמה פוחצ'בסקי עבור ללאה גולדברג, יהודית הנדל ושולמית הראבן, למשל, וכלה ביוצרות עכשוויות כאילנה ברנשטיין, אורלי קסטל-בלום, סביון ליברכט ואחרות; היא מצביעה על ניתוח מיתוס האימהות, תוך חשיפת אחריות הגבר לכשולן האשה כאם, ומארת את הדגם האדיפלי הרה האסון של הקשר אב-אם-בת, או אב-בעל-בן; וכן את נושא עריצותו חסרת החמלה של "המבט הזכרי" המשתלט על המציאות, השתלטות המקבעת את סבלם של החלשים יותר והמושפלים, והופכת אותם למושאי דיכוי. שלוחתו העיקרית של נושא זה הוא מוטיב ה"מבט המתעלם" מהזולת הנשי, בייחוד אם הוא נטול כוח משיכה מיני בעיני התשוקה הגברית; זאת תוך דחיקתו אל תהומות של ניתוק ואובדן, ובמקרה היותר טוב, אל הישרדות במחיר של תיעוב, עיוות וסלידה כלפי מיניות האשה וכלפי הקשר הסקסואלי-ארוטי בכללותו. תפיסת העולם הפאלוֹצנטרית, הכופה על האשה לראות את עצמה דרך ראיית הגבר אותה, היא זו המונעת בעדה ומקשה עליה לגלות את זהותה האוטנטית הבלתי תלויה, כהגדרת החוקרת.

הרחבת התיוג של ה"אחר" על קבוצות חלשות ומושפלות נוספות, מלבד נשים, בעיקר בהתייחס ליצירתה של רונית מטלון, ראויה לאיזכור מיוחד:

באחדות מיצירותיה מתוארת ההתנשאות הגברית המקומית המצויאסטית והמנוכרת

צנועה, מעודנת כבושת-ביטוי, רגשנית וספוגת רחמים - כשורש היווצרותו של הדגם המוגדר על-ידי רתוק כ"דגם המעכב" ביצירתה.

איפיונו משולש הפנים הוא מוקד רב-עניין במסה:

א) המשך מיקום יצירתה של בארון במחוז ההתרחשות המרוחק והעברי של העיירה הליטאית, בעוד מרבית היוצרים הגברים עוסקים במקביל במציאות הארצישראלית.

ב) התמקדותה בעולמו של היחיד תוך הימנעות מכוונת מעיסוק בבעיות הכלל וויתור על השפעה בעיצוב גורלו.

ג) "המרת" רגשות זעם קשים ועיצובם הספרותי של תת-זרמים ממהומות התיסכול והתוקפנות הסמויה, במרכיב הרחמים, תוך שמירת איוון בין הסבל האנושי לבין יסודות הטבע וההיסטוריה.

רתוק מגדירה זאת בתור הרחבה של "השקף המרחבי" ו"מיתוציה של המציאות המתוארת" המעוצבת כמציאות סטטית, שהיוצרת נואשה מן הסיכוי להשפיע עליה ולשנותה. באיפיון מבריק נוסף היא מצביעה, בעקבות יוצרות וחוקרות קודמות, על הויקה בין היסוד התוכני-הטרגי הסמוי לבין המרכיב הצורני הלירי-פיוטי של הזערירות הבנליות, כביכול, ואיכויות האידיליות, האגדיות, החלומיות והצלילות בסגנון כתיבתה של בארון.

מאבחתה זו נובעת גם קביעתה, לפיה אי-הרצון לקבל בכתיבה הנשית "יסודות גבריים", כמו כוח הבחנה גברי וכשרון לחישוף האמת, המהווים תנאי להגעה "להכרה טרגית רצינית", הם שעייכבו, בסופו של דבר, את עיצובו של דגם סיפורי המעצב נשים "אותנטיות" - בפרישה תמטית מלאה ומצחה.

כנגד "דגם מעכב" זה מוצג הדגם האלטרנטיבי של יצירת עמליה כהנא כרמון. ואישי-משפחתי שונה לחלוטין, להתקבלות מהירה בסיפורת העברית, בלא לוותר על "עצמאות מופגנת" הכרוכה בהעזה אמנותית ובהפיה, והן בכתיבתה המסאית בתחום ספרות הנשים. המסר העיקרי והגלוי בכל תחומי כתיבתה מוגדר כחתיירה לאמנסיפציה של נשים יוצרות, באשר לזכותן לשאת "אמיתות אוניברסליות אובייקטיביות וצורפות שמעבר למקרה הפרטי", בדומה ליוצרים-גברים.

"הרחבת השקף" החברתי, הגיאוגרפי וההיסטורי בסיפוריה של כרמון, ובייחוד ברומנים המרכזיים שלה, נסקרת במסה על מכלול נושאייה: בהם נושא אומללות האשה הנשואה ככורה-גורל וכתופעה קיומית חסרת מוצא, שמתפקדת כאנלוגית לתסמונת "החלום ושברו" במישור החיים הציבוריים והציפיות הלאומיות בתקופות שונות של חיי החברה והמדינה בסיפורת "הגברית"; לצידו

דחיה וכמוהה עם הפקרות מינית. מאפייני נוסף שרתוק מאתרת, בייחוד ביצירתה של עמליה כהנא-כרמון, היא תופעת עיצוב נושאי מפתח ביצירתן של נשים, כגון היחס סופר-עולם, תהליכי יצירה ומטרות הכתיבה באמצעות דמויות גברים, גם כשהגיבורות הן נשים; ולחילופין תופעת "פיצול זהות" בין דמות הגיבור הגברי לבין דמות הגיבורה הנשית, בעיצוב קונפליקטים אנושיים אוניברסליים (כמו הקוטביות בין "מוות בחיים" ל"התעוררות בחיים", כהתנסחותה של כרמון עצמה באחת מהרצאותיה), על רקע של רתיעה תלויה סטריאוטיפים מעיצוב דמות של אשה סופרת. מתן ביטוי ללכטים בנוגע לעצם הלגיטימיות של סיפורת נשים בשילוב עם מרכיב "המתאה" החיוני לתהליך הגילוי מחדש של "זהות הנשית האבודה" בחברה הנשלטת בידי פולחן הוויריליות והמציאות (כלשון הספרות הפמיניסטית), קשור בהגדרתה של סיפורת הנשים במונחים מובהקים של מגויות חברתית; הנרטיב הנשי חותר, בהתאם לכך, לא רק ל"חשיפות" הנשיות בתור שכוו, אלא מתפקד גם כמשהרר זעם ותסכול וכמיועד לזעזוע ולחולל תמורות קונקרטיים במעמד האשה כאובייקט קורבני מסורתי של קיפוח ואלומות.

דוגמה טיפוסית בהקשר זה הוא הטיפול במוטיב האונס - גופני, או רוחני - ששיאו, על אפקט "ההזרה הנועזת" שבו, כלשון החוקרת, מצוי בסיפורה של שולמית לפיד "נחיתת אונס":

חילוף התפקידים, שחל בו, לפיו הנאנס הוא גבר והאונסת - אשה, לצד תיאורו המוחשי והמפורט של מעשה האונס עצמו, מהווים הכרעה חוץ-אמנותית מגמתית ומשעבדת. אחד ממוקדיה החשובים של המסה הוא העיסוק בסוגיית "לידתה הכפולה" של ספרות הנשים בעברית, לראשונה עם פרסום סיפורי דבורה בארון בראשית המאה, ובשנית עם פרסום יצירותיה הראשונות של עמליה כהנא-כרמון החל מאמצע שנות השישים. במלאכת פענוח מאלפת מצביעה רתוק על נושאי המפתח השזורים ללא הפרד - בחייהן האישיים-משפחתיים וביצירותיהן של שתי יוצרות חשובות אלה: קליאתה מרצון של דבורה בד' אמות ביתה-קיברה, בריחתה אל הוויית המחלה, הרעבתה העצמית ופרישתה מהנאות הגוף ומן העולם בכלל, מוצגות כדרך היחידה, שאיפשרה לה ליצור במשחרר מן ההגמוניה ונקודת הראות הגברית. היא גם המסבירה את מרכיבי ההתכחשות לתשוקה והדחיקת הזעם שביצירתה, וכמה מתבניותיה הקבועות, בעיקר תבנית היחסים התלותית והמשעבדת של אס-כת.

כך מוצגת כניעתה של בארון מאונס, בדומה ליוצרות אחרות, לסד הספרותי המצמצם והכובל של ה"כתיבה הנשית" - נקייה,

כמופעלת גם על ערבים, בני עדות המזרח וילדים. כן מאלפות קביעותיה על תפקודו ממושך השנים של המיתוס הספרותי הרומנטי "הכוזב" כאמצעי שיקרי של אשליה והסחה, שנועד לסגל נשים למצב חברתי נחות. היוקקותן למיתוס ספרותי זה מוסברת על-ידי עקרון הפיזיו על הוויתורים, להם נתבעו נשים משך דורות, לאחר מה שמוגדר כהסתיימות שלב החיזור האבירי, הריגוש וההיקסמות ובעקבותיו השקיעה במעוקרות ריגשית בתוך ביצת החיים המשפחתיים. נושא זה מודגם דרך סיפורי דבורה בארון ואלישבע ביחובסקי, באמצעות סיפורי "החניכה הנשית" מסוג הרומן האוטוביוגרפי "זהו האור" של לאה גולדברג, וכן על יסוד עיצובו החתרני של נושא הרומנס בספריה של שולמית לפיד והשיפת כוזבנותו בסיפורי דורית פלג, דורית אבוש ואורלי קסטל-בלום.

ניפוץ מיתוס ספרותי זה נתפס כאמצעי העיקרי למימוש יעד "הגילוי העצמי" האחדותי והטוטלי של האשה בסיפורת, שמקבילתו היא במימוש יכולת היצירה האמנותית כפיזיו ותחליף "נעימה ששון כותבת שירים" לעמליה כהנא כרמון).

מרבית ממצאי המסה ומסריה הינם, אכן, "נכונים" ומשכנעים כשלעצמם גם במובן הפנומנולוגי וגם מנקודת המוצא של מגויסותם החברתית-תרבותית, אם כי במציאות המשתנה במהירות נשקת בהדרגה חריפותם, ונחיצותם הולכת וקטנה.

קשה להתווכח, למשל, עם הממצא הסטטיסטי מתחום הפסיכולוגיה הקובע, כי תכונות כחולשה, פסיביות וחוסר אונים, בדומה לנטייה אל מחלות פסיכוסומטיות ואל תסמונות של דיכאון והתאבדות, הן לרב תכונות נשיות מובהקות, נרכשות ותלויות התנייה סביבתית. אין גם ספק, שמוטיב תלותה הרגשית-נפשית הגורלית של האשה בגבר החי, או המת (אב, בעל, אהוב וכו'), העולה גם בז'נר השירה, הוא נתון רג גילויים, שיש לו מקבילות בכיוון הפוך גט אצל גברים וביצירתם: היקסמותו של סגן ברומן של מרטל פרוסט, "בחיפוש אחר הזמן האבוד", על-ידי הדמות הנשית, אודט, אינה שונה במהותה ובעוצמתה מהיקסמות נשינה על-ידי גברים.

זאת ועוד: תלות זו עשויה להיות הרת-קונפליקט, מורכבת וטרגית יותר, דווקא כשהמדובר בנשים "מתקדמות", עצמאיות ובעלות מודעות עצמית גבוהה. כמו כן, גם מה שמתויג כ"מיתזיציה" סטריאוטיפית של ההבדלים בין המינים טעון בדיקה והערכה מתמשכות, בדומה לתופעות רוחניות וחברתיות אחרות, בעלות השלכות סלפניות, עושקניות, או מזיקות. גילויי ניצול מיני וקיפוח מעמדי של נשים, השונים בממדיהם ומושרשותם מחברה לחברה, תובעים, בוודאי, התערבות של

חקיקה וענישה עם תשתית מקבילה ומשלימה של חינוך מגיל צעיר. אשר לספרות וכוח השפעתה, דומה כי מהות הטקסט - עוצמת שדריו, רמתו האמנותית, הרלוונטיות שלו ואמינותו בהקשר למציאות נתונה - ולא דווקא מיהות הכותב וזהותו המינית, היא שאמורה להכריע לגבי כוח ההשפעה שלו. אחרי-הכול כדי לחדור לפני ולפנים של המהות הנשית על דקויותיה המיקרוסקופיות, אין זה הכרחי להיות אשה. מיטב היוצרים הגברים בספרות העולמית, שעשו זאת (ולעתים קרובות ללא קשר ליחסיהם עם נשים במציאות) אינם זקוקים לאישור מחדש: מטילד של סטנדאל, אמה בוברי של פלובר; אנה קרנינה, דולי וקיטי ביצירות טולסטוי, אפי בריסט של פונטאנה; גיבורות מהזותיהם של איבסן, סטרינדברג וטנסי וויליאמס, או דמויות נשים בסרטיהם של אינגמר ברגמן וודי אלן הן רק דוגמאות ספורות.

בנוסף, מתבקש היה לסייג ולצמצם את תקפותם הכוללת של מוטיבים כגון בוגדנותם ונושנותם המולדת, כביכול, של גברים, או תיאור ראייתם הכוללת את הנשים כ"זונות" או "קדושות", מוטיבים המופיעים בחלק מהסיפורים המטופלים במסה, שעצם קיבועם הספרותי מעצים אותם ועלול להופכם לסטריאוטיפים נגדיים מעוותים בפני עצמם.

גם ההתייחסות להבחנה החד-סיטרית בין "הקול הנשי" ל"קול הגברי" בז'נרי הספרות השונים אינה בחזקת "דוגמה" בעלת תוקף כללי: יצירתה הפואטית של משוררת כמרינה צוטייבה, למשל, מתאפיינת במה שמקובל להגדירו כ"איכות גברית" מבחינת העוצמה הקולית, האנרגיות, הריתמוס והפרוזודיה, בעוד שלשירתו של בוריס פסטרנק, כנגד זאת, יוחסו "איכויות נשיות". גם תופעות כגון היעדרות כמעט מוחלטת, או

נוכחות מצומצמת מאוד של נשים משך מאות שנות יצירה תרבותית בתחומי ההלחנה והאמנויות הפלסטיות, או בז'נר הדרמה, למשל, (התובע במיוחד יכולת קונספטואלית וראייה אוניברסלית) קשה להסבירן באופן מוחלט וכולל אך ורק כתוצרי הנצחת סטריאוטיפים ונשיות נרכשות; והוויכוח הלגיטימי על דומיננטיות הגורם המולד לעומת הגורם הסביבתי, בהקשר זה כמו בהקשרים אחרים, איננו פתור. הקול האחר, ואולי מאוזן ונכון יותר לומר הקול הנוסף, העולה מן הקובץ, אינו שונה בעיקרו מ"קולות ספרותיים" שונים נוספים מסוג הסיפורת המוגדרת כהומוסקסואלית, או לסבית וכיוב'. קולות אלה ואחרים מנסים בדרכם לבטא באופן לגיטימי מגוון של מצבים אנושיים, מצוקות ומחאות, אך עליהם להישפט בסופו של דבר על-פי ערכם, אמינותם ועוצמתם האמנותיים, ולא על-פי הנחיצות או הלגיטימיות של מניעי כתיבתם.

מקאן, שדבקתה של רתוק ביעדיה החשובים והצודקים כשלעצמם אינה מבטלת את ויתורה מראש על קנה המידה האמנותי-פואטי ביחס לחלק מהיצירות שבאסופה, אף אם אין הדבר רלוונטי למטרת העל של עבודתה.

בדומה, מורגש, כאמור, במסתה החד בעריכה ממינת פנימית נאותה של הדגמים, התבניות והמוטיבים על-פי דירוג ברור של עקרונות, מרכזיות ונפוצות ועל-פי זיקתם זה לזה.

הקריטריון של מעגל החיים "מילדות לבגרות" וההסתמכות על "קישורים אסוציאטיביים" כעיקרון מארגן באסופה נראה בעיני ספונטני מדי ולא מחושב דיו; על-כל פנים, אין הוא מסייע, להערכת, למימוש חתירתו של הקובץ כולו ליצור אפקט של תחושת "מהות בלתי משתנה בעולם הנשי", כמשאלתה של החוקרת. ■

**יופיע בקרוב:
בספרי עתון 77**

יוסי הדר שלשה שערים

קובץ שירים

העצב יורד דרכי ואוכל אותי

הם הולכים אפרים תחת צריסת השמים המוורה
 הלא מפארת
 הרומסת אותנו
 שעושה את הבגאדם שד בן שדים
 הנותנת לו חפש להיות איש אדיוט בלי לב
 בלי משימה ברורה
 שם את בנגלדש צאן
 שם את שלדיה תועים בוכים ואיש לא שומע

■
 לא באש
 לא בנשיכה
 לא בעקיצה
 לא בעזין צרה
 לא בלב סגור
 בצנתור לבבות כללי אני פותחת לכם צנור

■
 זרמי תנגת יה
 על כנפי
 אשר שרף חרוף הייתי
 וגם הפכתי אשה -
 בטני קמורי בשר
 וטבורי אשר ממני
 חבל היה משיח אותי דרך גיא
 גיא צל הרים
 גיא הולכת ישרים על מסלות

לא אפחד עקשו מן האפף
 ובדדרי תהומה ביתה גיא העצמות היבשות
 אשר על הגיד להגיד
 אנענע ראשי

בצפן נפחד
 אשר מסמר אותי
 כמה מסמרות אל בור החשך
 המוביל דרך הזמן
 עד ננצצתי דממות קשות בחור שחור
 בלי בוסה גובה
 בלי נשיקה
 בלי מלטף
 ימים בוכה
 ושומעים אותי פסיכאטריין

חור אמרתי להם
 משמעות בתולין נסעריין בחשך גובר
 שקרעו פרגוד נשמה

העצב יורד דרכי ואוכל אותי
 עקשו אני מבין
 עקשו אני חזק
 בחוקת חור
 בור

באפל אפל אם נכשיתי בוא עצמי אלי מן העצם עד הצלע
 ואני לבנה אובדה בהלת משגעים נטרפת אדם לוחט
 ואמרתי בוזו לי ונשקוני באמת

כי אשה אני אובדת בחיק שפחות בחיק משפחות בחיק אסורים
 ובית בעל

ובתכעלות בשר הייתי באה ועושה דברים חמודים ודברים משנים
 וכל מיני פשר בשר והרוח שלה מתכופפת וצפה כמו צפרת כמו
 אבוקה כאבק ברזח
 הפעם רם ונתר ועד אשמרת בקר תיכונה לא ידעתי פני

ואני בוכה בפנים בפנים
 כי בשר ודם אני חבוקה בעצמי ושורטת כל המוראות אותי
 והתפתות אותי והחלומות
 וראה מרצפת ומפתדת ובצחוק שעטנו צוחקת צחוקי רוח גאורים
 כאלו כל יום פורים
 שאני מתחפש משד לבן אדם מבו אדם למלך מלובש לערום ועריה
 והשדים שלי תהומיים ואפיי אינו ידוע

ברגע התהומי הזה שהלב שלי משסע ופרצופי על גחוונו בנחש על
 שתים פנים
 הייתי עף לאסוף חפצי אל תיי ואני בא משר הנדרך
 בוכה ומתאנח ורוח לי שאני רואה השמים שקופים
 והבן אדם הוא סתם אם יחדל להלחם אם רק אפשר יבא אל מקומו
 בשלום

■
 המים אשר ישטפוננו
 אשר ירחצו המח שלי
 אשר יעשו לי שטיפת מח
 הם המים שירגיעוני

בטפות השקופות של הטנור האדיר שאני שואף אליו
 שאני מבקש להתחבר אליו
 שאני מבקש לצאת מהבשר שלי שאוכל לעזור
 לאלה שהלב שלי בוכה עליהם
 לאלה שאליהם עזב אותם
 לאלה ולאליהם ולאליהם כי כלם אנשים
 שחלקם שנאתי עת לקחתי את הלב שלי
 ורציתי להרג אותם ולהרביץ להם להחריבם
 ואני גם עליהם הלב שלי נכמר כי הם כלום
 הם גם לא אגדה

הסיפור ממאן להיות בדייה

יהודית ברטוב



מאיר שלו

מאיר שלו: כימים אחדים; ספריה לעם; עם עובד; 1994; 334 עמ'

גיע הזמן, שיינתן ביטוי, בכל הנוגע לרומן חדש, הרואה אור במקומותינו - לקורא מן השורה. שבוע־שבוע אנו מופצצים ברצנויות, ביקורות והתייחסויות - בכל כלי התקשורת - מפיהם ומעטם של "מקצוענים", המתיימרים לפסוק בשבילנו מה טוב לנו, מה מעניין אותנו ומה כדאי לנו לקרוא. והרי ספרים, ובעיקר ספרות יפה, נכתבים לאנשים קוראים, שאהבתם לספר היא אהבה שאינה תלויה בדבר, אין בה כל פניות זרות, ורק כוחו של המספר וסיפורו - אם הם מתקיימים - כובשים את לבם ושכלם.

הרבה ספרים קראתי בחיי, מספרות העמים ומספרותנו שלנו, ובכל אלה, ספרו של מאיר שלו, "כימים אחדים", הוא אחד הטובים, היפים והמרגשים. הספר כובש, כי אתה נכנס בו לעולם מלא פיוט מבחינת הלשון המיוחדת מאוד של מחברו, לשון הנושמת את כל רבדיה היסטוריים של העברית ויחד עם זאת אינה נפוחה ונשמעת טבעית בפיהן של הדמויות השונות, אף של אלה שלכאורה, אינן מדברות עברית תקנית. תכונה זו איפיינה את שלו גם בספריו הקודמים, "רומן רוסי", "רעשו". ועם הריתמוס הלשוני אתה נכבש לסיפור עצמו, לתוכנו, לדרך הסיפור, ללידיות שבו, לגיבוריו העצובים והבודדים, לחוכמת־החיים, להארות ולהשגות אין־ספור על אהבה, נשים, זיקנה, זיכרון ועוד כהנה וכהנה, המושמעות בפיהם.

בספר זה השתחרר מאיר שלו מן ההזדקקות לאמצעים (לכלים) סוריאליסטיים מוגזמים (אולי בהשפעתו של מארקס) כגון נשיאת הפר על כתפיו של אחד מגיבורי "רומן רוסי", או הירתמות האם כסוס לעגלת המשפחה והסעתה מירושלים לשפלה, על כל הסימליות שבהן.

שלו גם השתחרר מטינות ומרירויות שזרמו במעמקי סיפוריו הקודמים בכל הנוגע לתופעות בחברה שלנו, במשפחה, ולתופעות אנושיות בכלל. בספר זה אנו פוגשים סופר בשל, חכם, עצוב, אך עם חוש הומור, אוהב אדם, אוהב טבע, אוהב הכפר ונוף גידולו, המסתכל על החיים הסתכלות פילוסופית,

אך מלאת רגש. "יש אומרים שתכליתו של כל סופר היא לתת סדר במציאות. לא רק סדר של זמנים אלא גם מעלות של חשיבות. ויש אומרים שכל סיפור כא לעולם רק כדי לענות על שאלות... אם כך ואם כך, הסיפור שלי אינו סיפור גן־עדן, אלא סיפור קטן ואמיתי..." (עמ' 36).

את הדברים שם המחבר בפי מספר הסיפור שלפנינו, בנה של יהודית, בכפר (מושב) בעמק. יהודית הגיעה לכפר לאחר גלגולים טרגיים: אובדן בתה הקטנה שנלקחה ממנה לאמריקה על־ידי בעלה, שנשטן קודם לכן; לידת בן מת ופרידה מאביו מולידו; היא מגיעה לביתו של האיכר האלמן משה רבינוביץ כדי לעבוד ברפת ולגדל את שני יתומי הקטנים, בן ובת. היא מסרבת לגור בביתו ומתמקמת ברפת.

שלושה גברים אוהבים את יהודית: האחד, האיכר רבינוביץ הגוף בעל הכוחות הפיזיים העל־אנושיים, המכונה בשל כך "בהמה", אדם שתקן ונטוע בשתי רגליו המוצקות באדמתו; השני, יעקב איש הקנריות, שגם הוא החל כאיכר, אך זנח הכול, את משקו, ואת אשתו היפיפייה ("יפיפיית העמק והארץ"), בשל יהודית. הוא הרומנטיקן, המטפח עד מותו את האהבה הבלתי־ממומשת ליהודית (כדוגמת "אהבה בימי הכולידה" של מארקס, שם מימשו האוהבים את אהבתם בגיל שבעים), וכמו אצל יעקב אבינו באהבתו לרחל, - "ויהיו בעיניו כימים אחדים באהבתו אותה" (בראשית כ"ט, כ'), ומכאן שם הספר). השלישי הוא סוחר הבקר גלוברמן, המכונה "סוחר" (במבטא אשכנזי מלעילי), איש גס, וולגרי, עם פילוסופיית חיים הולמת, אך מחור בלתי־נלאה.

אחרי שנים בכפר יולדת יהודית בן. היא מסרבת בכל תוקף להתייחס לאב המוליד ולהכיר בשמו. לאורך כל הסיפור, שלושת המחזרים נחשבים לשלושת אבותיו של הבן שנולד וגדל בכפר.

הפתיחה של הספר היא כמו "היה היה לפני שנים" שבסיפורי־העם, או נכון יותר, כמו בלדה, על כל איפיוניה - המיסטי, הפלאי והטרגי. רוח זו נשמרת לאורך הסיפור כולו. הפתיחה היא סופו של הסיפור - והאכספוזיציה שלו - בלשון החוקרים.

היסודות המאפיינים את הרומן כולו ואת גיבוריו הראשיים מוצגים כאן. כך בפסיקה הפותחת: "כימים חמים עולה מכותלי ביתי ריח רפה של חלב. הקירות מטויחים ומסויידים, אריחים כובשים את הקרקע, אבל מתוך נקבוביות הכותל וסדקי הריצפה עולה אלי הריח, והוא מתעקש ומתגנב כזיעת אהבה עתיקה". כן, זהו הצילצול הראשון, המבשר את נושא היצירה, "אהבה עתיקה". והלאה: "ואשה גרה ברפת, בה עבדה וישנה וחלמה ובכתה. ועל מצע של שקים ילדה את בנה" (עמ' 7).

ועוד כמה מובאות מעמודי הפתיחה: "את שם אבי אין איש יודע, שתוקי אנוכי, ושלושה אנשים חשבו אותי לבנם. ממש רבינוביץ ירשתי משק ורפת ושיער צהוב. מיעקב שינפלד ירשתי בית נאה, כלים נאים, כלובי קנריות ריקים וכתפיים שחוחות. ומן הסוחר, הוא גלוברמן סוחר־הבקר, ירשתי קינפועלע של כסף ואת כפות רגלי הענקיות" (עמ' 11).

כבר בראשית הסיפור אנו לומדים מהמספר, שאמו מתה בהיותו ילד בן שתי־עשרה בליל שלג (נדיר מאוד בעמק), מענפי אקליפטוס ענק, שנשברו תחת משא השלג, צנחו עליה והרגוה. וכמו בבלדה עתיקה וטובה, נושא הבן את סוד אשמתו (העקיפה, כמובן) במות האם ובדידותו של יעקב, שלא עלה בידו לשאתה לאשה.

שלושת האבות ומערכת היחסים בינם לבין הבן ובינם לבין עצמם הם עיקר סיפור־המעשה. בדרך האלימינציה ומתוך השתלשלות הסיפור יכולים אנו לנחש מי

יפהיה. האם הוא מצליח לפענח את סוד ההתאהבות בכלל? או שהמחבר, דרך הרומנטיקן יעקב מונה עוד ועוד אפשרויות ובכך רק מגדיל את הנסתר ואת המסתורי. בארוחה השלישית והאחרונה של יעקב וזיידה (כי את האחרונה עורך זיידה לעצמו כבר אחרי מותו של יעקב בביתו) פותח שוב יעקב את המונולוג שלו בשאלה: "או למה התאהבתי בה, אתה שואל? אינו תשאל, זיידה ואני אענה לך. בכפר כזה שהעבודה שמה תמיד אותה עבודה, והבוץ שמה אותו הבוץ, ואותה הזיעה... ושוב קציר ובציר... ולמקום כזה פתאום אשה מגיעה..." וכבר נתפס הקורא לאיזה הסבר רציונלי שיש בו הגיון, אך בהמשך אנחנו נופלים שוב להיפוכו של דבר: "זה לא העבודה הקשה שהפריעה לי, וגם לחכות לא הפריע לי... לעבוד בשביל האהבה כל היעקבים יודעים, שנים זה כמו ימים אחדים בעינינו" (עמ' 214).

ובסופה של אותה ארוחה, שואל יעקב שוב: "ולמה אני התאהבתי בה, אתה שוב הפעם שואל?... ומה בכלל בן אדם כמוני רוצה מאשה? לא את התוחס ואלא את הציצקעס הוא רוצה... או ידיים טובות זה מה שהוא רוצה. ידיים טובות של אשה שילטפו אותו, שיבחו קצת את הירוקת של השוקת מהנשמה שלו..." (עמ' 254).

שונה לחלוטין היא אהבתם של שני האחרים. רבינוביץ האיכר, שכל חייו הם עבודה, הוא שתקן, ואינו מפרש במלים את מושגיו על האהבה. אך במקרה שלו מתגלה פן אחר של האהבה, פן המזכיר דיון מ"המשתה" של אפלטון. לפי התפיסה המיתית היוונית נוצרו בני האדם כדו-מיניים, ובכל יצור היה מן הגבר ומן האשה. קטקליזם גרם להתפצלות השניים ולהיקרעותם זה מזה, ומאז יש גברים ונשים וקיימת הימשכות מתמדת ביניהם לשם איחוד מחדש. לא כאן המקום לדיון בהיבטים הפסיכולוגיים של הרעיון ובמה שנהוג לומר, שבכל אשה יש מן הגברי, מעט או הרבה, ובכל גבר יש מן הנשי, מעט או הרבה.

בסיפורו של משה רבינוביץ האהבה והמשיכה של גבר לאשה ולהיפך, מתקיימת רק כאשר האחד הוא הנשמה התאומה של השני. את משה רבינוביץ גדלה אמו כבת עם צמות ושמלות, כפי שהתאוותה שתהיה לה, עד שיום אחד הכירה בטעותה, גזרה את צמותיו, הסתירה אותן ומסרה אותן לאשתו, שנראתה ממש כתאומתו. וגם היא הצפינה את הצמות. אחרי מות האשה (בשיטפון) הוא מחפש בלי הרף את צמותיו, כלומר את סמל תאומתו, ורק כאשר זיידה מביא אותן לאמו יהודית והיא מביאה אותן לו - הוא מסכים לשאתה לאשה.

ושוב יש כאן איפיון של סיפור-עם, או בלרה, עם סודן המסתורי של הצמות, בדומה למחלפות שמשון (אם כי בתפקיד שונה לחלוטין). באחת השיחות בין נעמי (בתו של

וכן המנהג אצל יהודי מזרח אירופה להוסיף לחולה אנוש את השם חיים או אלתר (וקן) מתוך אמונה שבכך מסכלים את מותו. יהודית, לאחר האובדנים שידעה בעבר, נדרשת לשם זיידה כדי לבלבל את מלאך המוות ולהציל את בנה יהודה, שנותר לה. לאווירת סיפור-העם מוסיפים גם השירים ביידיש ששרה יהודית לבנה, וביטויים ומלים ביידיש הפזורים לאורך הספר כולו.

זיידה הבן אינו נושא אשה, אהבתו כולה נתונה לאמו, ולאחר שהתייתם, לנעמי, בתו של רבינוביץ, שאמו גדלה. נעמי גדולה ממנו בשש-עשרה שנה ובונה משפחה משלה בעיר. באהבה זו אליה יש אולי משום אלוהיה נסתרת לשורה משירו של ביאליק, "הכניסיני תחת כנפך, / והי לי אם ואחות, / ויהי חיקך מקלט ראשי, / קן תפילותי הנידחות".

היחסים בין זיידה ונעמי היו מורכבים, אך לא בהם עיקר הסיפור, וכדברי שלו עצמו, "אבל עניין זה אינו נוגע לסיפור על חי אמי ועל מותה, וסיפורים שלא כמו המציאות, צריכים להישמר מכל סרח ותוספת" (עמ' 15).

זו הארס-פואטיקה של שלו, ובסיום האכספוזיציה הוא מסכמה כך: "זה בעצם כל הסיפור, או כמו שנוהגים אנשי המעשה לומר בקולם העמוק והנתעב: זוהי השורה התחתונה, וכל מה שיתגבב מעליה מכאן ולהבא, פרטים הם, שאין להם תכלית, אלא השבעת צמד החיות הקטנות והרעבתניות הללו - הסקרנות והחטטנות - המקננות בנפשנו כולנו" (עמ' 15).

וכדי לספק את הסקרנות והחטטנות, נעמוד מעט על שלושת סוגי האהבה המונחים בלב הסיפור. נושא דגל האהבה הרומנטית והמקיפה כל, הוא יעקב. הוא צופה בה עוד בילדותו העשוקה באוקראינה, בתמונת החסידות ש"רגליהן הסמיקו מתשוקה", בתמונת הנערות הכובסות על שפת הנהר והבחורים משיטים אליהן סירות נייר קטנות ובהן מלות אהבה. זה מה שיעקב קורא בשם "תמונת התמיד של האהבה".

כשיחות שהוא מקיים עם זיידה "הבן" בארוחות המיוחדות שהוא מכין לו, הוא דורש תמיד על נושא מרכזי אחד, מהות האהבה: "זיידה, לא צריך סיבות גדולות בשביל לאהוב אשה, והגודל של האהבה אף פעם לא קשור לגודל של הסיבה. לפעמים מספיק מלה אחת שהיא אומרת, לפעמים רק הקו של המותן, כמו גבעול של פרח" (עמ' 27), וכן: "את הדברים האלה אפילו אלהים לא מבין. אלהים של היהודים יודע את הבדידות, אבל את האהבה הוא לא מבין. אדוני אחד כזה לבד בשמים, בלי ילדים, בלי חברים... והכי נורא גם בלי אשה, הוא בסך-הכול משתגע מרוב הבדידות" (עמ' 47).

סיבת התאהבותו של יעקב ביהודית אפופה מסתורין ואינה מובנת. כי הרי היתה לו אשה

האב, אך לא זה העיקרון שהנחה וכיוון את המחבר במארג הסיפורי שלו. שלושה אבות אלה בצירופם הם אולי האב הקולקטיבי שלנו כאן בארץ-ישראל. ואולי מצויים בכל אחד מאבותינו האישיים, מי פחות ומי יותר, כל היסודות שאיפיינו את השלישייה המיתית של "כימים אחדים". (גם לעמנו שלושה אבות בעלי אופי שונה. וכן המספר שלוש חוזר הרבה בסיפוריים ובבלדות.) האלמנט של האיכר החזק ובעל-הכוח, הנטוע והמושרש עמוק באדמה הזאת, והוא יסוד קיומנו; האלמנט הרומנטי, יעקב הבן לחומר ועובד את האהבה, שבלעדיה אין טעם לחיים; וזה הארצי, המעשי, התאוותן, שאצלו הכסף יענה את הכול, וגם הוא חלק ממצויאות חיינו.

התייחסות המחבר-המספר למות האם הוא מן הקטעים הפיוטיים והמרגשים ביותר בספר ומן המוכר לי בכלל בספרות. כנראה מתוך אירמוז לא מפורש בסיפור לפסוק "כי האדם עץ השדה", משווה שלו את מותו של העץ למותה של האם. (סיפורי-העם מרבים לספר על נטיעת עץ כשנולד אדם וכריתתו, או מותו, כשהוא מת.) כאן כורת רבינוביץ, שנשא את יהודית לאשה, את האקליפטוס הענק שגרם למותה.

ואלה דברי המספר: " - שאון מפלתו ומותו של העץ גדול, שכל מי ששמעו שוב לא ישכחנו לעולם - נפץ הפיצוח ושגת הנפילה וצליפת ההתרסקות על פני האדמה."

" - - - דומיית העץ הגדוע יריעה אפלה היא, שבמהרה היא נחתכת בצעקות של אנשים, במשבים המשספים של הרוח ובקריאות של ציפורים ובהמות. והשקט שמילא את העולם במות אמי דק ובהיר הוא, ובעינו עין הברדול הצח, הוא עומד ולא נמס. כאן הוא עמדי תמיד, בצד כל רעשי העולם. הוא אינו בולע אותם והם אינם מתערבים בו" (עמ' 9).

הדממה ברגעי קדושה, היא במסורת התרבותית שלנו. כך במדרשי מתן תורה: "כשנתן הקב"ה את תורה, צפור לא ציץ, עוף לא פרח, שור לא געה... אלא העולם שותק ומחריש". וכך בסיפור המקראי על אליהו הנביא בהר חורב: "ורוח גדולה וחזק מפרק הרים ומשבר סלעים... לא ברוח ה', ואחר הרוח רעש, לא ברעש ה', ואחר הרעש אש, לא באש ה', ואחר האש קול דממה דקה" (מלכים א', י, י"ט).

היחס העמוק והאהבה לאם הם ממאפייני כתיבתו של שלו, והם ארוגים אריגה לירית ופיוטית גם בספרו "עשו". שמו של הבן המספר - זיידה - שפירושו ביידיש "סבא", מתמוז באיפיוני סיפור-העם והבלדה. לשמו של האדם יש התייחסות מיסטית רבת-כוח. לדוגמא, בשירה של זלדה: "לכל איש יש שם / שנתן לו אלהים / ונתנו לו אביו ואמו", ובסימו, "שנתן לו הים / ונתן לו מותו".

השקפת עולם ופואטיקה

חנה יעוז

הלל ברזל: גבהות הכיסופים; אגדת הסופרים, 1993; 32 עמ'; שירת התחיה: שאול טשרניחובסקי ספרית פועלים; 1992; 544 עמ'

פרו החדש של הלל ברזל "גבהות הכיסופים" הוא בבחינת "המשך וחידוש". ההמשך בולט בכך שברזל בחר לעסוק ביוצרים בהם עסק בעבר בהרחבה: ביאליק, טשרניחובסקי, אלתרמן וגרינברג. החידוש הוא בכך שאחד מגדולי החוקרים של הספרות העברית החדשה העז לשים את הדגש בתחום הנחשב למעין טבו בעולם של חקר הספרות, כוונתי לעיסוק בתחום של אמונה והשקפה. לפנינו בדיקה של מניפסטים רעיוניים, ולא עיסוק בהשתנות של נורמות צורניות. ברזל נטל על עצמו לבדוק השקפות עולם שונות: נמצא בהן עקבותיהן של השקפת עולם נטורליסטית, המעמידה את החומר במרכז, השקפת עולם אידיאליסטית, המעמידה את הרוח במרכז, כמו גם השקפות עולם הרמוניסטיות המאחדות "טבע ואדם, כורח וחרות" (שם, עמ' 9). היצירות נבחרו לא לפי קריטריון אסתטי, אלא לפי "קנה המידה של תכולה רעיונית" (שם עמ' 10). ואכן ברזל בחר את מעגל היצירה השירית מיל"ג ועד אמיר גלבוע, והוסיף לכך נספח הדן "בכוחם של מניפסטים ובמגבלותיהם"... הכוונה לעיון במסות, שחוברו על-ידי משוררים עבריים, מביאליק ועד זך, בנושאי יסוד של אני מאמין שירי.

הפרק המוקדש לביאליק עוסק בנושא של "אגדה והלכה". האגדה מוצגת כז'נר עצמאי וכיסוד סיפורי מופלא, המשתלב מדי פעם בשירים ("מתי מדבר", לדוגמה). האגדה מופיעה כקוטב המנוגד להלכה: האגדה נתפסת כיי, וההלכה נתפסת כלחם. ברזל מדגיש, כי ביאליק העריך באגדה את רוחה החופשית, וההלכה נקשרה למסגרות ההוראה המסורתיות: החדר, בית המדרש, הישיבה. "הלימוד הדורש התנורות, התקדשות מחוץ לחיים ולטבע, קבע התייחסות של גנאי כמו גם דברי שבח והלל, בשירי בית המדרש והישיבה הנודעים של המשורר. כשליח לעמו, כתב מתוך חוויה והתנסות עצמית דברי שבח וגם דברי

באות נורמות של התחדשות מתמדת, זרימה מחול לקודש ולהיפך. לשון השירה המתחדשת יהיה בה מן "האימה המתוקה של העמידה בניסיון". הנגינה, הבכייה והשחוק יגביהו את לשון השירה. השאלה עדיפה על הוודאי. דין השירה לעניין זה כדין כל התבטאות. "העדפת הברור, החד-משמעי, היא נחלת התמימים, אם לא למטה מהם."

פרק נכבד מוקדש למשורר שאול טשרניחובסקי. ברזל מצביע על כך כי שאול טשרניחובסקי "פנה לדרך משלו שאימצה לעצמה את ההתנגדות ליהדות ההלכה בנוסח יל"ג, ובעת ובעונה אחת קשרה לה שירי תהילה". ברזל מדגיש כי קירבה והתנגדות דרות לעיתים בשיר אחד של טשרניחובסקי. הוא מצביע על כך כי אצל ביאליק בולטת ההליכה פנימה לכיוון המורשה הייחודית של עמו, ואילו טשרניחובסקי אינו נרתע מהצבעה על חשיבות ההליכה החוצה, אם כי מתוך מגמה לחזור בסופה של הדרך להתמודדות עם תביעות ההיסטוריה של עמו. (שם, עמ' 64). לפי פירושו של ברזל הגישה של טשרניחובסקי משלבת מרדנות בהזדהות גמורה עם המורשה היהודית. תפיסה זו באה לידי ביטוי בהצבת דמויות שנועדו להחליף "משיח במשיח", כגון הדמות של שאול במקום הדמות של דוד. (ברזל מצביע על גישה דומה אצל שלונסקי - "איוב במקום אליהו"). חילופים אלו נעשים, לפי אבחנתו של ברזל, בסיוע פואטיקה שניתן לכנותה "פיגורלית" ("הפיגורליות כעיקרון כינון רעיוני פואטי" שם, עמ' 65).

לפי תפיסתו של ברזל, "פיגורליות משמעה ריתוק כל ההתרחשויות לדמות ראשית שהיא בבחינת מציאות, סמל ורעיון, דמות שמקומה בעבר ובעתיד כאחד, דמות משיחית שנועדה להגשמת חוון אחרית הימים". יתרה מזו, הוא סבור כי אצל המשוררים העבריים נוכל לצפות להופעתה של פואטיקה פיגורלית תוך כדי שינוי דמות המשיח וחידוש בהשקפת העולם. לפי פירוש זה שאול נתפס בשירים כמלך המשיח. ברזל מסתמך על השיר - "על תורבות בית שאן": שאול לא מת, צילו, רוחו, ממשיכים לנוע בין משואות בית שאן. תחיית המתים היא האות לבוא הגאולה, ואליה מצרף

פחד והתרסה כנגד הספרים שבארון, המייצגים את הצד המחמיר שביהדות ויצירותיה במשך הדורות". הצגת הנושא מיושמת על ידי ברזל באמצעות שני שירים של ביאליק. בשיר המניפסטי "אל האגדה" מודגש כוחה של האגדה המופיעה בדפי התלמוד, ואילו בשיר "לפני ארון הספרים" יוצא המשורר בדברי ביקורת נגד ההלכה, כפי שהיא משתקפת בדפי התלמוד והספרות הרבנית הגנוזים ב"ארון הספרים". עמדה זו מנוגדת למסרים המופיעים בשירים אחרים של ביאליק כדוגמת השירים "אם יש את נפשך לדעת" או השיר "על קף בית המדרש", שכן בשירים אלו התלמוד והספרות התלמודית מדומים למעיין, ממנו שאבו בני העם היהודי "תעצומות נפש". הלל ברזל מתייחס לסתירה, הבולטת לעין הקורא, בין המסרים של השירים הנזכרים, והוא מנסה לפתור את הבעיה באמצעות מידע אוטוביוגרפי שהתפרסם ב"כנסת" לאחר פטירתו של ביאליק. לפי הסבר זה השיר "לפני ארון הספרים" אינו בגדר מניפסטי של השקפת עולם ברורה ומגובשת, אלא תגובה טראומטית מאוחרת לחוויית ילדות קשה בבית הסב. ברזל משווה נוסחים שונים של השיר וטוען כי הנוסח המאוחר מעדן את ההתייחסות לספרים, אבל משאיר אותם בתחומי הקברים והתורבות. "משא המוות והפורענות יוצא מן האותיות, המשוות למחרות פנינים שחורות, וחיציו מכוונים אל המשורר הקברן". ברזל מתייחס אף לשיר הפואמתי "המתמיד", ההסתגרות בין כותלי הישיבה איננה פוגעת ברוחו של העם היהודי, להיפך. אולם היא מסוגלת לפגוע קשות ברוחו של היחיד, המסתגר בין הספרים ומאבד את המגע עם הטבע ועם העולם שמחוץ לכותלי בית המדרש.

ההתייחסות לביאליק ולמניפסטים הספרותיים שלו מתעשרת ב"נספח" המוקדש לנושא המניפסטים, זאת תוך התייחסות למאמר "גילוי וכיסוי בלשון". ברזל אינו מנתח את המאמר לפרטי פרטי אלא מסכם את המסר המרכזי. לפי תפיסתו, הקטגוריה המרכזית של המאמר היא זו של הנשגב. תוכן נשגב התגלה כדיבור הנקרא "מוצלח", אשר יש להבינו "כרוח נבואית התגלותית, צולחת". לפי פירוש זה, מן התביעה לשגב



טשרניחובסקי את מוטיב מציאת החרב החסרה. המלך שנפל זקוק לכלי ההרג כדי למלא את שליחותו, ובמעמד הסופי מתוארת הרמוניה שלמה, שהיא ההיפוך הגמור של התבוסה והאלימות במות שאול. ברזל טוען כי בשיר "על חורבות בית שאן" מתבשרת התחנה האחרונה בחיי שאול הנצחיים, המתמוגת באחרית המין האנושי כולו. (שם, עמ' 67-69) תוך התייחסות לשירי שאול, מגיע ברזל למסקנה כי אצל טשרניחובסקי ממוקדת ההתבוננות בדמות: "הבשורה נלווית ונשמעת, למעשה, מפי האלוהות המשנה את רצונו של שאול לנקום, להגשים ייעודים התלויים בחרב החסרה. בחוון אחרית-הימים בא השלום במקום החרב הנוקמת". (שם, עמ' 100)

מעניין לבחון את דרך הטיפול של ברזל בשירת טשרניחובסקי בספר מחקר מקיף ויסודי, (על מכלול שירת טשרניחובסקי) שראה אור שנה אחת קודם לכן; "שירת התחייה - שאול טשרניחובסקי" חברו יחד ההתבוננות הפואטית, האסתטית והתמטית. שיטת המחקר של ברזל שילבה הבט דיאכרוני עם הבט סינכרוני. הוא בדק את הו'גרים השונים ביצירת טשרניחובסקי בדרך כרונולוגית ומתוך התייחסות היסטורית ביקורתית. ברזל מצביע על קשר פנימי בין חייו של המשורר לבין שירתו: הוא מסתייע בתשתית ביוגרפית לצורך המחקר, ובודק השקפת עולם של היוצר בצד הצורות הפואטיות המציינות את מסכת היצירה. ברזל מנסה לגלות תורת שיר מאוחדת מאחורי הריבוי והסתירות שהוא מגלה בהתבטאויות של טשרניחובסקי (שם, עמ' 397). הוא מגיע למסקנה כי המשורר מדבר אל קהלו בקולות שיר שונים, בהשפעת הנופים שבהם הוא מתבונן, וזאת מתוך תחושת חרות גמורה. ברזל מדגיש את העדפת "היפה" על "הנשגב" (ברזל עסק רבות בנושא "השגב", כגון בספרו "השיר החדש בין שגב להיתול", שראה אור בשנות השבעים). העדפת "היפה" קשורה אצל טשרניחובסקי ביסוד "המנגינה", ולפיכך, בודק ברזל באופן שיטתי את הקשר בין המנגינה לבין הו'גרים השונים בהם יצר

טשרניחובסקי: סונטות, בלדות, פואמות וכד' וכן את הקשר בין הו'גרים לבין המסרים של המשורר. הוא אינו נרתע מלהצביע על הסתירות במישור הרעיוני, כגון הערצת המסורת היהודית וסמליה בצד שלילת החיים היהודיים לפי צווי ההלכה התלמודית, הערצת היופי בשיר "לנוכח פסל אפולו" מול הכמיהה הגדולה לבואו של המשיח. ברזל מצביע על שפע הצורות, על שפע הרעיונות, ועל התמורות הגדולות ביצירתו של טשרניחובסקי, אולם עיקר המאמץ המחקרי מכוון להצביע על "הקבוע, היציב, הבלתי משתנה".

נראה, כי הלל ברזל פועל בשני ספרי המחקר שלו בשיטות דומות, אולם ההגשים שונים. הפרק על שירת טשרניחובסקי בספר "גבהות הכיסופים" בא לחזק ולמקד תזה שכבר הוצגה בספר המחקר המקיף על טשרניחובסקי, אולם הדגש הפעם הוא על הצד האידיאלי. הנושא של הפואטיקה הפיגורלית הוא בגדר חידוש, והנושא של חילופי "משיח במשיח" גם הוא חדש, מעניין ושונה מדברים שנכתבו על טשרניחובסקי, כולל דברים שנכתבו על ידי ברזל עצמו.

הפרק הרביעי של הספר "גבהות הכיסופים" מוקדש לאורי צבי גרינברג, אשר טבע את המונח "עד גבהות הכיסופים". הלל ברזל מתייחס ל"אכספרסיוניזם הנבואי" של אצ"ג "עוצמת היסודות אלוהות ומשיחיות היא כה גדולה עד שהיא משכיחה יסודות אחרים, המעמידים בסימן שאלה את מידת מורשתיותה של שירת אצ"ג. כיסופיה של שירה זו יש בהם מן האוטונומיות של משורר פורץ גבולות, שהאני מאמין שלו הופך לקנה מידה לבחינת אמונות ודעות ולהתייצבות אישית סגולית, בכל כוח ההבעה, מול בעיות האומה. האכספרסיוניזם, אף שהוגדר על ידי המשורר כנבואי לכל דבר, הוא מכשיר שהמשורר נדרש לו בהתאם לטיב רעיונותיו." "המניפסט הפיוטי 'עד גבהות הכיסופים' מסביר מדוע הבלדה היא זו שזכתה למעמד מיוחד, על-אף שייכותה לו'גרים אירופיים שבעל-כלפי תשעים ותשעה, יצא להילחם בהם מלחמת חורמה". (שם, עמ' 103) ברזל מצביע על שמונה בלדות על-פי הגדרת המשורר עצמו ומנסה למצוא את המפתח להופעת הו'גרים הזה אצל אצ"ג. מעניין הקישור של הבלדה בנוסחו של אצ"ג עם ז'נר הקינה. (בשירי "דמויות הנהר" מופיע תת ז'נר של "בלדות קינה", לנושא זה הקדשתי מאמר, שראה אור ב"עתון 77", 1986. ח"י)

לפי תפיסתו של ברזל "הבלדה אינה מחדשת ואינה מגלה את הכיסופים הגבוהים, אבל היא פורצת למעלה נוספת". (שם, עמ' 118) ברזל מפנה אותנו למצע הפואטי המקדים את "הבלדה מן החי" ואת השירים הבאים בעקבותיה, "שם מתנשא הדמע ועולה

במעלות הגבוהות ביותר של הכיסופים, כיסופים לחיים בלא סתיו בלי כיליון מאפס". (שם, עמ' 120) ברזל עומד על כך, כי המתכונת המתפרצת של הבלדה בעולמו הפיוטי של המשורר, תקבע חיץ בין הבלדה בנוסח אצ"ג לבין הבלדה בנוסחו של טשרניחובסקי. הבלדה של אצ"ג, טוען ברזל, אינה תחומה למסגרת עלילתית: "הבלדות של אצ"ג מתמקדות במסגרת סיפורית אישית בניסיון משמעותי חווייתי קיצוני כדי להגביהן לספירות הגבוהות ביותר של הכיסופים האישיים, הלאומיים והאמנותיים" (שם, עמ' 129).

האכספרסיוניזם של אצ"ג מופיע כנושא לדיון אף בנספח הספר שלפנינו, כאשר הלל ברזל דן בכוחם של מניפסטים ומגבלותיהם. ברזל מתמודד עם הפמפלט "כלפי תשעים ותשעה" (גינאי נמרץ כנגד תורת השיר האירופית, רומנטית, קלסיציסטית גינאי של משוררים עבריים שדבקו בצורות שירה אירופאיות וכד'). ההתמודדות העיקרית של ברזל היא עם הסטיות של אצ"ג מן המוצהר במניפסט שלו עצמו, שכן סונטות ובלדות מצויות בשירה של אצ"ג: "המישור הלירי קיים בשירת גרינברג ככל הזמנים כמקלט מפני התביעה המניפסטית שאינה מכירה בסייגים ובכבלים" (שם, עמ' 270). ברזל מגיע למסקנה כי המניפסט של המשורר הוא



הלל ברזל

גם קנה המידה לבדוק את הסטיות של מחברו, בעת שאנו מציבים כנגדו את מערך השירה שלו עצמו. מבחינה מסוימת מבדיל ברזל בין המישור הלירי של אצ"ג לבין התביעה המניפסטית. לפי תפיסה זו, המשורר חופשי לכתוב ככל העולה על רוחו, כולל נסיון מנוסה מן החובה הלאומית (שם, עמ' 270). אולם, אחד המאפיינים הבולטים בהם מבחין ברזל ביצירתו של אצ"ג, הוא השילוב של יסודות אישיים חווייתיים, במערכת מורכבת של כיסופים לאומיים. מערך הבא לידי ביטוי במסגרות שרירות רבות ייחוד, שהן לעיתים קרובות בעלות דפוס ז'נרי מעניין (ראה עמ' 129).

פרק נפרד עצמאי ומעניין מקדיש ברזל להשקפת העולם של נתן אלתרמן; הפרק, "עילוי הקורבן" מוקדש ל"שירי מכות מצרים" ולשיר "מכל העמים". הנושא הבולט שבחר בו ברזל הוא "מלחמה ושואה", נושא פרובלמטי למדי בשירת אלתרמן. שכן, משירי "הטור השביעי" משתקפת התייחסות שאינה משתמעת לשתי פנים, אולם קיים ויכוח רב שנים ורב מבקרים לגבי השירה הלירית של אלתרמן. למשל, הפואמה המתקת "שירי מכות מצרים" שלגביה הועלו פירושים רבים ושונים (כגון דבריו ומאמריו של אהרן מגד או דבריו של נתן זך ככנס שהתקיים לאחרונה באוניברסיטת תל-אביב. אוסף מאמרים מקיף ומעניין על אלתרמן, כולל התייחסות להבטים שונים של נושא השואה בשירתו, ראה אור בעריכת זיוה שמיר תחת הכותרת: "הפואמה המודרניסטית ביצירת אלתרמן"). "שירי מכות מצרים" הופיעו ("מחברות לספרות") בתש"ד-1944. לפיכך נטו מבקרים רבים לחפש את הקשר עם השואה, אולם, הבעיה היא כיצד לפרש את "מצרים". קשה למדי לפרש את המכות הנופלות על המצרים שונאי ישראל כצופן לעם ישראל וגורלו במלחמת העולם השנייה. לפי תפיסתו של ברזל כפרק שלפניו, "ההיסטוריוסופיה המשמשת מצע ל"שירי מכות מצרים" אינה לאומית, אלא אוניברסלית. באופן פרדוקסלי, מצרים מאבדת את ייחודה ההיסטורי והופכת כינוי שאין לו משמעות התלויה בזמן ובמקום". ברזל רואה בכך סמל "לכל הסובלים, לכל אלו שניגפו בעשר המכות וניספו בהן ללא תוחלת או פיצוי כלשהו למשפחותיהם, לעמם ולמין האנושי כולו" עמ' 133. ברזל מתייחס לשירים שונים שכתב אלתרמן בנושא מלחמת העולם השנייה, ומקדיש תשומת לב גם לשירים שנכתבו ביחס לתגובת היישוב בארץ-ישראל (כדוגמת השיר "בתהלוכה"); ובמיוחד הוא מתעכב על שירים שנכתבו על גורלם של הפליטים. הדגש הוא על גורלם של הילדים; הלל ברזל מקדיש סעיף נפרד לנושא "הילד הנעקד" (שם, עמ' 150-154). גורל הילדים החפים מחטא מוליך את החוקר אל בדיקת התייחסותו של אלתרמן אל דמות האל בשואה. ברזל מציג בקצרה תפיסות שונות שבאו על ביטויין בשירים של אצ"ג וצייטלין בנושא התפיסה הדתית והשואה, ומציג כנגדן את גישתו של אלתרמן. במיוחד מתעכב ברזל על שאלת הבחירה - "הילד הנעקד בידי הגויים הוא אכן הילד הנבחר לא במהותו כקורבן, אלא בהווייתו כקורבן טהור מכל טהור" (שם, עמ' 152). כאשר לשאלה מדוע אלתרמן אינו מזכיר את הגרמנים (בשיר "מכל העמים") וכן מזכיר את הנורווגים הצ'כים הבריטים ועוד, טוען ברזל כי המשורר לא הזכירם מאחר "שאינם ראויים להיכלל בתואר המיועד לעמים"

(שם, עמ' 152). הם אינם בגדר "עמי תרבות". בפרק זה מעלה ברזל את סוגיית "שתי הרכיבים" - הדרך האחת של מרד והתקוממות והדרך השנייה של הליכה "כצאן לבטח". אלתרמן אינו שולל את דרך המרד אבל אינו מוכן בשום פנים לכפור בצדקתה של הדרך השנייה, שראתה לפניו את התכלית של הצלת יהודים, על-ידי היענות לדרישות האויב. ברזל טוען כי אלתרמן ביקש לקעקע את התפיסה שהולידה את הצירוף "שואה וגבורה". אין ליטול את הכבוד ואת הגבורה גם מאותם יהודים שלא החזיקו אקדח בידם, ולא עלו על מתרסים. (ראה, "פני המרד לפני זמנו", "הטור השביעי" ב', 410). מעניין הדיון של ברזל בהשוואה בין הפרווה הפולמוסית והיצירות השיריות. לפי תפיסתו, השירה בהבדל מן הפרווה הפולמוסית, נשארת בגבולות של ההכללה. גישה זו מקובלת עליו גם בשירים שעניינם במעבר משואה לתקומה. ברזל סבור כי הילד הנעקד היה לסמלה של שואה, ואילו האב ובכורו היו לסמלי המלחמה, התוצה גבולות עמים. מיכל ומיכאל מצטרפים למציאות החדשה של עם במולדתו. מכאן מגיע ברזל למושג "שפת ההימנון" (שם, עמ' 164). הסיסמאות המוצקות שתובע הזמן עשו את התייחסות המשורר למלחמה, לשואה כמו גם לתמורה בחיי העם משואה למולדת - לשירת הימנון נזכרת, לא מכוה התחבולה הריתמית והרטורית אלא מכוחם של ערכי המוסר והצדק הנשקפים מתוכה. "עילוי הקורבן אינו תכלית לעצמה, אלא סולם להגבהת ערכים, יחיד ורבים במעמדם הכפול: כנוטלים חלק באירועי הזמן כדי לכוונם לרצונם, וכקורבנות הזמן התמימים, כדין הילד הרך הנעקד" (שם, 166).

כנגד רעיון הבחירה של אלתרמן, מעמיד ברזל את רעיון הבחירה של רטוש. לפי תפיסתו, רטוש מעניק לקורבן מעמד הרואי פולחני. הקורבן הוא חלק הכרחי בתהליך הבחירה. הקורבן נועד להיות זבת מרצון, אבל יעדו הסתערות כובשת. לפי רטוש, זבת האדם הוא עדות לחיוניות הקיום. בפרק "שנים-עשר שירי דם" מצביע ברזל על כך כי הצירוף של מיתוס לאקטואליה פוליטית קיים כבר בשירה המוקדמת של רטוש. הוא מתייחס לשיר "אתה בחרתנו" של רטוש ומוצא בו את ההבדל בין קו "ההבלגה" לבין התפיסה שגרסה התנגדות פעילה ולוחמת (ההגנה והאצ"ל). בשיר "בחרב" רואה ברזל שיר הימנוני אקטיביסטי, המצרף גרדום ומלכות. המלחמה נתפסת כהכרח. המלחמה החיצונית והפנימית מופיעה בגדר בחירה. הקריאה לחרב מגייסת לעצמה את דיוקן החווה. בין "חווה" ל"חווה" נולדת דמות המציא. וכך משרשים "שנים-עשר שירי דם" את התפיסה של "העברים הצעירים"

ואת שירי רטוש המאוחרים יותר.

ברזל טוען כי אלתרמן, "יריבו של רטוש", צירף לתרבו של רטוש את הרב ההיסטוריה היהודית. "חרב זו מבטלת את הקשר לעשתורת כעיקר ומעמידה במקומו את החרב שהיכתה בקורבן ועל-ידי זה עיצבה אותו כעם סגולה" (שם עמ' 186). יתר-על-כן, לפי טענתו, המעטה המיתולוגי של "שירי חרב" והמזור "ההולכי בחושך" צופן בחובו השקפת עולם מפוכחת, רציונליסטית ואתאיסטית. האידיאולוגיה של רטוש התבססה על הנחות אקולוגיות-דטרמיניסטיות, לפיהן קובע הנוף את דפוסי התרבות והקיום הלאומי (והמלחמתי) של אלה היושבים בו.

בפרק "כפירה ואמונה" עוסק ברזל בשירי ש' שלום וולדה. בשירי ש' שלום מושם דגש על המתח שבין הרובד הגלוי - "הפשט", לבין הרובד הסמוי שכולו מסתורין. הטקסט שאליו מתייחס החוקר הוא הפואמה הדרמטית "שבת העולם", הכתובה לפי תפיסתו של ברזל בשירת הפרד"ס, הכוונה לפשט, דרש, רמו וסוד. ברזל מפנה אותנו לרקע האישי הנוכח בסיפור האוטוביוגרפי "עליית חסידים", וכן אל התשתית של הסיפור הידוע על אלישע בן אבויה, המייצג את הכפירה והמרד. לפי פרשנותו של ברזל, דרך הרמו משרתת בטקסט שלפנינו את התפיסות המרדניות, ואילו הדרש מבסס את התפיסה של נאמני תורת משה. תורת הסוד מיוצגת על ידי דמותו של שמעון בן יוחאי, והתשתית הרעיונית מבוססת על התפיסה הקבלית של השבת כיסוד עולם. ברזל מדגיש את יסוד ההפתעה ביצירה, כאשר השבת מתחברת גם ליסוד החורבן, הסבל והדם. לפי פירוש זה, תורת הסוד היא שמסבירה את פשר המהות הכפולה של השבת, מראשית ועד אחרית.

בשירי השבת של זלדה מוצא ברזל צירופים שונים במקצת: הסוד הרמו והדרש נגזרים בעקבות הפשט. הוא מעיר על כך, כי אצל ש' שלום קיים משולש נצחי של אני, שטן ואל, וההתנצחות היא מתמדת, ואילו אצל זלדה מתמדת ההתגלות: "אצל זלדה הפשט מנצח על הסמלים". ברזל מצביע על "התגלות מודרגת ומושלמת", ומדגיש את דבריו באמצעות השיר "פמוטות הכסף". תשומת הלב של הקורא מופנית אל כוחות עוינים המופיעים בשיריה של זלדה, כדוגמת האיום הכלול במוות, או ההשתעבדות לאופק המצמצם של הדאגה. התולין והכיליון מתייצבים כנגד השבת, ואילו השבת מוצגת ככוח תומך.

היסטוריה משפחתית והיסטוריה לאומית חוברים יחדיו במעברים מעניינים מרשות הרבים לרשות היחיד. ברזל מתייחס לשירים המופיעים בקובץ "פנאי" ובקובץ שפורסם

בדיון נפרד, אבל מחפש את נקודות המוצא לצורכי השוואה. "גילוי וכיסוי" של ביאליק, "השורה" של שטיינברג, "כלפי תשעים ותשעה" של אצ"ג ו"זמן וריתמוס בשירה מודרנית" של זך. ברזל רואה בהם את ארבעת המניפסטים החשובים בתולדות השירה העברית בדורות האחרונים. הוא עומד על העקרונות, וחושף את החולשות של ההנחות הרעיוניות. יתר-על-כן, הוא מפנה את הקורא לשירתם של בעלי המניפסטים, ומצביע על מידות של תואם או סטייה (ראה הסעיף המוקדש לאצ"ג עמ' 268-271). ברזל מצביע על שירים מניפסטיים ועל שירים ארס-פואטיים (וכך), והוא חותם במסקנה: "אמת מוחלטת אין במניפסטים, שמחלוקות רוחניות ותפיסות נבדלות מפרידות ביניהם, אבל הם מעידים על סגוליות השירה של כותבם". לפי תפיסתו, המניפסטים מתייצבים כתמרוני דרך המלמדים על מהלך השירה והתמורות הגדולות המציינות את מלוא מסלולה. דברי סיכום אלו ניתן לאמר אף על מפעלו של הלל ברזל: לפנינו שני ספרים, שהם חלק נכבד ממפעל חיים של אחד מגדולי חוקרי הספרות העברית בדורנו, והם מתייצבים כתמרוני דרך המלמדים על מעגל כתיבתו המחקרית במלוא מסלולה. ■

עולם. דבר המשורר הצומח מתוך נפשו לעולם יביא פריחה חדשה המבטלת את גזרת הכיליון והאינות. היהודי נכנס מרצונו ומביא ישועה ובשורה. "פריחה ובריאה נכרכו יחד: הבריאה מקדמת הימים ובפריחה המתחדשת אצל כל משורר לפי סגוליות רוחו ואורה כתיבתו". הספר "גבהות הכיסופים" מוקדש לעיקרי השקפה ואמונה של מאה שנות שירה עברית, לפחות. ברזל החל את הדיון עם "צדקיהו כבית הפקודות" ליליג וסיים אותו עם "הכל הולך" לאמיר גלבוץ. הוא בדק מסרים מרכזיים כפי שהם מופיעים ביצירות שיריות ידועות, או ידועות פחות, של גדולי השירה העברית בדורות האחרונים. הוא מוצא קווים מנחים, המצביעים על דמיון רב במטרות השיר והשירה וכן בערך היחסים בין המשורר לעולם, לטבע, לאל ובמיוחד - ליהדותו ולעמו. המאבק בין ישן לחדש, והחיפוש אחר הרמוניה בין תוכן לצורה. את דפי הסיום של המחקר מקדיש ברזל להצגת המניפסטים שונים של המשוררים הנידונים בספר. ("נספח"). בעוד אשר בפרקי הספר הקודמים פנה להסקת מסקנות מתוך טקסטים שיריים, הרי בדפי הסיום הוא מתבסס על דברים שנכתבו במישרין כמסות הגותיות או פולמוסיות. הוא מצגי כל מסמך

לאחר מכן, ומצביע על המסלול האישי העובר ברשות הרבים הטרגית עד למלים "שבת שלום" בהם בחרה לחתום דבריה לפני פטירתה. לדעתו ש' שלום ראה בשבת דרך להתנצחות עם בעיית הרוע, ואילו זלדה ראתה ביום הקדוש אמצעי לקידום פני המוות ולעילוי זכר המתים. פרק מרתק וחשוב מוקדש לאמיר גלבוץ. בדברי הקישור מצגי ברזל את זיקת ש' שלום וזלדה לערכי היהדות כרומנטית, ואילו אמיר גלבוץ מוצג כמודרניסט הפועל מתוך חרות אישית גמורה, מתוך השתחררות מן הבעיה של עמידה מול הישן. בהצגת השירים שנכתבו על-ידי המשורר בשנות הארבעים, כגון השיר "כי אז אצעק", מדגיש ברזל את ההבעה האקספרסיוניסטית, המתפרצת בצעקה. נאמן לשיטתו, מעלה ברזל לפנינו את שירי ההתקדשות של גלבוץ, תוך התייחסות לספר השירים "לאות" במחזור "ספר שיריך להלך". כנגדם מוצגים שירים מאוחרים שנכתבו בתחושה של סיום החיים מתוך הספר "הכל הולך" וגם מתוך הספרים "איילה אשלח אותך" ו"רציתי לכתוב שפתי ישנים". השליח מופיע בקובץ השירים הראשון אבל הוא מופיע גם במניפסט האחרון: שירה בוראת

שמאל שתל

עקבות

השִׁאֲרָתִי
טְבִיעַת אֲצֵבְעוֹת
עַל מַגַּשׁ הַפִּיצְרִיָּה
אֶת טְבִיעַת הָעֵקְבוֹת
שִׁטְף הַיָּם

לאס-פאלמאס, שפת הים, 1989

אדם הכרמלי במוזיאון רוקפלר בירושלים

" — לו חיייתי יוכלות על יוכלות עד עדיך
כל גיד פי מיתר על אגן פנורף
צלעותי מתנשמות בשדרת חליותיך
ועורי שקרם מתלטף בעורף
עיניך נוקבות ריק-עיני עמקות
שפות עד בהק את אבן-השן
על לסתי השבורה
שוחקת — — "

גולגולת

פְּתַחְתִּי אֶת מַכְסֵה מְכוּנִיתִי
כְּמוֹ אֶת הַקְּרֻקָּת שֶׁל הַגְּלֻגֻלָּת
שֶׁל הוֹמוֹ-סַאפֵּיִנְס אֲמִתִּי
עַל צִירֵי-הַמִּתְכַּת הַנוֹצְצִים שֶׁלָּה
בְּאוֹלֵם-הַטֶּבַע שֶׁל בֵּית-סַפְּרָנוּ, בְּעוֹדֵנִי נַעַר,
כְּדִי לְרְאוֹת מַה יֵּשׁ שָׁם, מִתַּחַת לַקְּרֻקָּת
וְהִיאָךְ יוֹשֵׁב בָּהּ וּמְפַקֵּד הַמַּח הַגְּדוֹל

וּלְאִיזָה בֵּית-סַפְּר הַתְּגֻלְגֻלָּה, אִם בְּכָלֵל,
גְּלֻגֻלָּתוֹ שֶׁל שְׂאוֹל הַמֶּלֶךְ,
שֶׁהוֹקִיעוּהוּ עַל חוֹמוֹת בֵּית-שָׁאֵן —
וּמִי מַחְזִיק
בְּגֻלְגֻלוֹת הַרְבוֹת שֶׁל הַמוֹרְדִים בְּמַלְכוּת
אֲמִתִּים אוּ מְדָמִים
שֶׁהָיוּ מוֹקְעִים עַל שְׁנֵי הַטְּאוּרָא בְּלוֹנְדוֹן
וְהַכְּפִילִים שֶׁלָּהֶם עוֹדֵם חַיִּים בְּמוֹזִיאוֹן הַשְּׂעוּזָה
לְהַנָּאת הַמְּבַקְרִים בּוֹ, לוֹמְדֵי הִיסְטוֹרִיָּה,
מוֹסֵר, מְשַׁפֵּט וְשֹׁנֵי הַצֵּדֵק — —

וּסְגַרְתִּי אֶת מַכְסֵה מְכוּנִיתִי
וְהַתְנַעַפְתִּי
וְנִסְעַתִּי

אלמות

חיים מרניץ



בדו־קיום ב"אל-מוות", ונשקפים זה מול זה במראות מעוותות. תוך כדי שההיסטוריה העכשווית חודרת לתוך חיי דמויותיו, רואה קונדרה מקום להעיר הערות פולמוסיות. בעלה של אניה, פול, משמש כלי לביטוי דעות שקונדרה מזמין אותנו, באדיבות, לא לתת בהן אמון. "במלותיו של פול: אידיאולוגיה שייכת להיסטוריה, בעוד ששלטון הדמיון מתחיל במקום בו נגמרת ההיסטוריה". כשהוא מודיע לחברו ברטרנד (המאהב של אחות אניה, לורה) ש"מלחמה ותרבות הם שני הקטבים של אירופה, גן העדן והגיהנום שלה, תפארתה ובושתה ואי אפשר להפרידם אחד מן השני..." מגיב ברטרנד בקרירות ואומר "אתה בן-יהברית המבריק של חופרי קברך". קונדרה כל-כך מרוצה ממשפט זה שהוא תווד עליו מספר פעמים.

האנדרלמוסיה המקוטעת של חיי היומיום במציאות העכשווית של אירופה, מספקת לקונדרה מרחב לגלוש אליו, כאשר סיפורו מאבד תנופה ומשעמם אותו. לכן נמצא בספר תיאורים של הפגנות בפושון, פרשיית אהבים של סוחר האמנות רובנס עם חצי-ילדה אוסטרלית, שהיתה רקדנית עירום, ואילו עתה לומדת סמיוטיקה בציריך, וכמו כן גם איומי התאבדות שגרתיים של לורה, המתדרדרת לאורך קו הטלפון מפאריס למרטיניק. עבור קונדרה, אירופה הינה עדיין מערבולת תרבותית, ומקום אליו באים צלייני תרבות. יש לו עדיין אמונה בה גם אם סופרים רבים אחרים, אירופאים ולא-אירופאים, אינם שותפים איתו לאמונה זו. נשען בכיסא הנוח שלו, תוך שיחה עם פרופסור אביניריוס הספקן, קורע צמיגי מכוניות, מבקר המודרניות ומתנגד לקידמה, קונדרה תופס את עצמו כעומד בתווך התרבות האירופאית העכשווית. חכם מכדי לא לאפשר אירוניה על חשבונו, המחבר מרשה לאביניריוס לומר על ספרו האחרון: "...אני מקווה שספרך לא יתגלה כמשעמם".

אלפי מבטים". מצולמת במקרה בשעה שהיא נפגשת עם מאהבה השוויצרי, במלון פריסאי, באחד ממפגשיהם הדו-שנתיים, מתייסרת אניה ברעיון ש"רגע אחד מהייה לא יתמוסס לתוך האין, כמו כל הרגעים האחרים של חייה, אלא יישאר תלוש ומחוץ למהלך הזמן". קונדרה שוזר את סיפורה האישי של אניה, סיפור של ייסורים עצמיים מודרניים, בתכנים המטילים אור על היסטוריית התרבות האירופאית. הוא מוסיף לסיפורה תוספות למדניות, רכילותיות, היסטוריות ופילוסופיות. בחלק השני, המעניק לרומן את שמו, מקים קונדרה לתחיה את בטינה וון-ארנים, אורחת בביתו של גתה בווימר ב-1811. שערוריית הקרע בין בטינה לבין אשתו של גתה (אותה מאפינת הראשונה כ"נקניקיה שמנה", ואחר-כך הקדשת חייה של בטינה לפרסומו של גתה לאחר מותו, תופסים מקום נרחב בפרק זה, בו גם מספק לנו קונדרה תמונה מילולית של תמצית פגישת נפוליאון והמשורר, אותו לא הבינ נפוליאון. מלבד זאת הוא יוצר מפגש יוצא דופן בין גתה להמינגווי ב-Valhalla אל-זמנית של סופרים. חלק זה עשיר במיוחד באפוריזם חסכוני, שסגנונו מזכיר את הטקסט של ויטגנשטיין, למשל: "אדם יכול לשים קץ לחייו אבל אין הוא יכול לשים קץ לאל-מוות שלו".

רומן זה גולש מעבר למודעות העצמית כאשר לאופן חיבורו. זו מאלצת את קונדרה להציג שאלה כללית יותר: בזמנו שלנו, מהם החומרים מהם אפשר לבנות רומן? תרגיל שרירותי לדמיון, כמו תהליך יצירת אניה, הנגרם מכורח אירועים מקריים, מה שיכול להפוך להזרות של הזדמנויות אקטואליות בחיי הסופר עצמו. כך, לפחות, יכול לטעון סופר פוסט-מודרניסט כמו קונדרה. אחרי הכול, קונדרה מבטיח לנו שהדמויות ברומנים שלו – פול בנוכחי, גרמילין בספר מוקדם יותר (הפיקציה שלו עצמו, מנקודת התייחסות שלו) – יודע "שלמען הציווי הנצחי של המודרניות אדם צריך להיות מוכן לבגוד בהקשר המשתנה שלו..." בהתאם לכך העולמות הפיקטיביים והעכשוויים חיים

מילן קונדרה: אל-מוות; מצ'כית: רות בונדי; הוצאת זמורה ביתן מודן; 1990; 340 עמ'

פרו של מילן קונדרה "אל-מוות" מסתיים במקום בו הוא מתחיל: המתבר מתייחס לעבודתו וחוגג את סיומה. עברו שנתיים ארוכות מאז קונדרה דמיין לעצמו לראשונה את אניה, גיבורתו וקורבנו הספרותי, תוך מנוחה באולם המראות שבמועדון הבריאות המשקיף על נופי פאריס המרהיבים. תפאורת המועדון, המעודדת אהבה עצמית ועיסוק באופקים היסטוריים, היא אחד הסמלים למושג היומרני – המצב האנושי. זהו מצב שקונדרה מנסה, בויזמנית, לתאר, לאפיין ולנתח, בקולו האינטלקטואלי המהווה רומן זה. האדם החושני – יספר לנו בפרק הרביעי של הספר, הוא המין האנושי שאירופה יצרה: "אדם שמעלה את רגשותיו לדרגה של ערך".

"אל-מוות" הוא תרכובת מורח של מצבי רוח. הוא עצוב ומעורר תקווה לסירוגין. קונדרה נוקט בדרך ההכרה המוסרית המסורתית של קונסטנט, סטנדל ופרוסט, סופרים גדולים מארץ מולדתו החורגת. ממחווה חניגית של אשה זקנה, מעלה קונדרה בדמיונו את אניה העירומה ואז מלביש אותה במחלצות ובאופנות ההיסטוריה של אירופה המודרנית. אביה, פרופסור שוויצרי למתמטיקה, העניק לאניה אמצעים משלה כמו גם נטייה לשתקנות. נישואיה מפיקים בעל, שהוא משפטן מצליח, בת אחת ומקום עבודה משתלם, שהינו רחוק מכשרונותיה האינטלקטואליים, כשרונות שאין לה שום נטייה מיוחדת לנצל. כמעט כל דמויותיו של קונדרה נשלפו מהבורגנות הגבוהה. העולם הפרולטרי מאפשר לא יותר מאשר נגיעות מכחול קלות של קלושרים, בשיטתו. אניה, כך מתברר בשלב מאוחר יותר של הרומן, לא בדיוק הקריבה את הקריירה שלה, אלא מעדיפה להיות אנונימית. היא רדופה על-ידי התחושה שפניה נחשפות לעולם, ועל-ידי מה שמתגלה ממנו לעיניה.

"בכל יום" היא מהרהרת "דוקרים אותו

הצרפתי, המכונה בנעימות ברטרנד ברטרנד, מדבר על "קרב" פוליטי המש פעמים בנאום מתפאר, הסופר נזכר באופן אוטומטי:

"במולדתי, פראג, בכרזות במלחמה למען שלום, במלחמה לאושר, במלחמה לצדק... מלחמה למען שלום שהסתיימה בהרס של כולם על ידי כולם, מוסיף בחכמה העם הצי'כי."

אפשר להבחין בהערה אחרונה זו בגעגועים בלתי נלאים של גולה פוליטי, שהם הסכנה במצבו הנוכחי של קונדרה - חוסר נאמנות מדוכאת של גולה. המודעות העצמית לטקסט שלו ונושא חוסר שביעות הרצון של הבורגנות מקלים על תחושת הזרות המהותית שלו. כל אלה נחשפים בבירור.

"אל-מוות" איננו רומן קצר. למרות זאת קונדרה נראה כמי שאינו מעוניין לסיימו. הוא מפגין הנאה ברורה מהעבודה עליו, הנאה אותה הצליח להעביר לקורא זה לפחות.

בשום אופן לא מביע חשש מערש הדווי - מקבץ "אל-מוות" אסופה של מוטיבים המוצגים באופן נמרץ ותמציתי - שקונדרה רומז כי היה רוצה לפתח בספרים נוספים בעתיד, אם יהיה לו הזמן לכך.

כמה מיומנויות ספרותיות באות לידי ביטוי ב"אל-מוות". החשובה שבהן היא זו של מספר הסיפורים. קונדרה מספר סיפור ומעלה אותו על הכתב כפי שאדם מדבר: הוא מספר את הסיפור, הוא חורג ממנו, הוא חוזר על עצמו לעיתים קרובות. זו עובדה שהרבה ממבקרי ספר זה בשפה העברית, לא הזכירו. השפה של התרגום העברי הינה נוקשה ופורמלית גם יחד ואיננה דומה לשפה המדוברת, היא איננה קולחת ופטפטנית כמו התרגום האנגלי. קונדרה, מספר הסיפורים, מתעקש במודעות עצמית על גחמנות מהלכי סיפורו הבלתי הגיוניים. קשר אחד מוביל במקריות לשני. העדר הסדר ב"אל-מוות", שמבקרים אחרים התלוננו עליו, הוא גורם מכוון באופן ברור מפני שהוא משקף את העדר הסדר בחומרים מהם הוא בנוי. כאשר חבר הפרלמנט

אבל קונדרה לא הגן על עצמו לגמרי, לפחות לא מן הקורא שאיננו מסוגל לעקוב אחר המסילות שהוא מניח עבורנו, מפני שהן נעדרות מפות תרבותיות להנחות את דרכן.

אלה החסרים את הרקע התרבותי יראו, קרוב לוודאי, סימני עייפות כנסותם להפיק מהספר את המירב. הם בוודאי יאמרו, כמו שכמה מבקרים כבר טענו, שכל המשחק במושג האל-מוות, כמו העלאת הדמויות ההיסטוריות והתרבותיות, הם חלק ממאבק של קונדרה לשמור על עניין הקוראים שלו. למשל, שתי ביקורות שנכתבו על הספר בשפה העברית, טוענות שאין סיבה ספרותית להמינגווי לצוץ לתוך רומן זה פעם אחת, שלא לדבר על פעמיים. טענה זו יכולה להאמר רק על ידי מי שנכשל מלראות שכאשר המינגווי מופיע ברומן כחבר המחוספס, לאחר מותו של גיתה, קונדרה - מלבד נסיון ההתבדחות - מאזכר את הרומן של המינגווי "שלגי הקלמנג'רו". ברומן זה הגיבור הוא סופר גוסס, המבכה את כל החומר שלא יהיה לו זמן לעצב לסיפור. שופע מזוריות וסופים - אבל

חנה פנחס'כה

ערב חג

ב

שְׁשֶׁה רְמוֹנִים בְּקַעֲרַת חֲרִסִּינָה אֲרָמֶנִית בְּעֶטְוִירֵי תַכְלַת
 קוֹבֵלֵט
 וְכַחֲלוֹ קִבְּלִי, שְׁשֶׁה רְמוֹנִים חֲכִלִילִי לְתַיִם מְנִיחִים אֶת
 עֵינַי,
 אֶת נַפְשִׁי. יְדֵי אֲרָמוֹת מַעֲסִים רְמוֹנִים
 וְיְדֵי נְקִיאוֹת. נִשְׁבַּעְתִּי.
 מִיִּשְׁהוּ מִצְמִיד בְּחֶצֶר קוֹרָה לְקוֹרָה לְעִשׂוֹת צֶל אֲרָעֵי
 וּמִיִּשְׁהוּ אַחַר חֶתֶךְ בִּיסוּדוֹת בֵּיתִי.
 כִּי בֵּין הַקִּירוֹת הַמְתַּרְפֵּים בְּלִילוֹת קוֹלוֹת שִׁירוֹת
 נְמָלִים חוֹמוֹת חוֹדְרוֹת לְתוֹךְ מְגוֹרוֹת הַכְּלִים
 וְעַכְבֵּישׁוֹת תּוֹרוֹת רְגָלִים
 בְּנוּ בֵּיתָן בְּפִנּוֹת וְהִטִּילוּ בֵּיצִים שְׁעִירוֹת
 כְּאֵלּוֹ כְּבֵר הַשְּׂאֲרָנוּ לָהֶן
 תְּדָרִים רִיקִים.

א

בְּחִרְיַקַּת עֲצָמוֹת מִצְוָאָרָה הַמַּעֲקָם לְתַלְפִּיּוֹת
 לְאֶרֶךְ שְׁדֵרְתָה
 סִכִּין מְשַׁנֵּנַת בְּעֵלֶת לֶהֱב שְׁחוֹר
 נְעֻצְתִי בֵּין יְרִכָּהּ בְּעוֹר הַלַּח הָרֶךְ וְהַנְּמַתָּח
 לְבֵין גּוֹפָה. (מַעֲשֶׂה אֶמֶן)
 נִתְקַתִּי אֶת רְגְלֵיהָ תְּרַכּוֹת זֹ אַחַר זֹ
 אַחַר כֶּךָ אֶת כְּנַפֵּיהָ הַמְקַפְּלוֹת
 (לְצַד גּוֹפָה הַלְכֹן, הַחֹר מִתְּמִיד)
 אַחַר כֶּךָ רְחֻצְתִּי יְדֵי
 מְתַרְנַגְלַת הַעֲוֹנוֹת שְׁלִי
 לְמַרְק שֶׁל חֵג.
 וְרִיחַ מְרַפָּא שֶׁל גּוֹר, בְּצֵל, סִלְרִי
 תַּפּוֹחַ אֲדָמָה וּפְטְרוֹזִילִיָּה וְתַבְלִינִים
 עִם רְגְלֵי עוֹף מְלֵא
 אֶת הַחֲדָרִים.

חנה פנחס'כהן היא עורכת כתבי-העת "דימוי".

יגאל מוסינזון: הכוח לחיים

שלמה טנאי



כעבור 40 שנה: ביקור במשמר העמק ב-1989. יגאל מוסינזון, שלמה טנאי

אחר שנים רבות של קשר וחברות, לאחר ימים של פעילות ופגישות, אנסה להגדיר בתמצית את דיוקנו של יגאל מוסינזון, שהלך לעולמו ב-30.4.94, ביום שישי לפנות בוקר, והוא בן 77.

היסוד המניע, הבסיסי של יגאל היה הכוח הכביר לחיים, בדרך כלל יש בסופר מיווג בין יניקה מן החיים עצמם ומן הספרים. אך יש מקרים בהם הוא ניוון בעיקר מן החיים השוטפים, הלוהטים, ואיני מכיר סופר בן זמני שדמה בזה ליגאל. הוא צלל אל תוך החיים בכוח, אפשר לומר בתאוה, בחווה, אך גם במכאובים. בילדותו ובראשית נעוריו, היה למעשה, בן-בלי-בית, נעונו בחברת הנוער בבית אלפא ושהיא עצמה לא יצאה אז מגדר נסיון, לבית החינוך הנודע בתל-אביב, כפר הנוער בן-שמן, ורחוב בוגרשוב וסביבותיו בתל-אביב. מתנועת הנוער יצא היישר לעבודה ואחר-כך לקיבוץ נען, שם הצטרף אל אחיו, משה מוסינזון (מחבר "מכתבים מן המדבר"). לאחר מכן הצטרף אל הגפירים, אל ההגנה והפלמ"ה, נעצר ב"שבת השחורה" ב-29 ביוני 1946 וישב חודשים אחדים במחנה המעצר הבריטי ברפיח; בנקודה זו, בערך, ב-1944, נולד הסופר, שפירסם את סיפורו הראשון ב"על המשמר".

אבל פרשת נודדיו לא נסתיימה: הוא שהה בארצות-הברית, הקים תיאטרון, חי במשק של מושב עובדים והיה דובר משטרת ישראל. ולצד כל אלה היה גם נסיון כושל, לחטוף פושע נאצי - דה-גרל הבלגי (כדי להשיג מידע על מקום הימצאו של מרטין בורמן). אכן, חיים סוערים, שבמהלכם נולדו תמישה בנים ובת אחת, מהם אחד הבנים, עידו, נפל במלחמת יום הכיפורים. כאמור, מתוך ובתוך כל אלה נולד ופעל הסופר. מוסינזון היה מסוללי הדרך בשלושה תחומים: בסיפור הארצישראלי המודרני, שבדרך להקמת המדינה, בדרמה המקורית, ובסיפור לילדים; יסוד אחד היה בכלם: הדרמה.

מחוויותיו הוא ומהכרת החיים העמוקה תפס יגאל את הקונפליקט, את המאבקים הנפשיים הפנימיים, הבין-אישיים והחברתיים כנתון-יסודי בכל. יסוד הדרמה מצוי גם בסיפורים וברומנים

בספרות העולם, סופר משיג הישג כזה: הופעה רצופה, שנה שנה, של ספר בסדרה אחת בעלת גיבורים קבועים. אין פלא ש"חסמבה" עבר מילד לנער לאבא לסבא - וחזור - כך עד היום הזה.

ליצר ההרפתקה אני מייחס גם את מאמציו של הסופר להיות ממציא בתחום החומר, לשם שינוי סדרי בראשית. בשנים מאוחרות יותר הקדיש יגאל ממצאו ודמיונו להמצאות (מהן גרשמו אחדות כפנטזים), כשעיקר רצונו לתרום למדינה במצוקותיה. הוא חיפש פתרונות לכמה מבעיותיה המרכזיות: אנרגיה, מים, איכות-הסביבה.

אולי יש בזה מן המפתיע שמוסינזון לא זכה בפרסים רבים, אם כי באמתחתו היו פרס אוסישקין, פרס קליוולנד, פרס ראש הממשלה לספרות ופרס כנור-דוד למחזמר. אבל דומני כי הפרס הגדול והחשוב מכולם היה קהל גדול ועצום לספרים - "חסמבה" וספרי ילדים נוספים, למחזמר, למחזות.

יגאל מוסינזון היה איש חבורת "ילקוט הָרָעִים", שעשתה יחד כברת-דרך קצרה אבל חשובה בעת הכניסה לספרות, בימי בראשית. נמנו עמה גלבו, הלל, בן-אמוץ ויגאל ז"ל ויבדלו לחיים - שמיר, גלאי, רבין, נתן שחם, הרפו והח"מ. חבורה שקשריה המבוססים על חברות, הערכה, אהבה ונאמנות, לא נותקו מאו.

יגאל היה יוצר בעל שיעור קומה, שלא חשש ללכת בדרכים לא סלולות ולא תמיד זכה לתשואות. הוא לא חשש מאי-פופולריות, ואולי, דווקא תודות לכך, היה פופולרי מאוד.

מוסינזון, והוא לא היחיד, סותר את הקלישאות המקובלות ביחס לספרות דורו ויצירתו. אמנם הוא כתב על הקיבוץ, על המלחמה, אך גם, ולא בפחות אנרגיה

החל מ"אפודים כשק", עבור ב"דרך גבר", שעורר סערה בקיבוץ ובציבור הרחב ו"יהודה איש קריות", שתורגם ללשונות אחדות. תחושת הקונפליקט הביאה אותו אל הדרמה האקטואלית-ריאליסטית וגם ההיסטורית, כ"קאמביוזיס" ו"תמר אשת ער". אך האופייני בעיקר היה כוחו ותעוונתו לקחת את החומרים הלוהטים והרותחים של המציאות ולהפכם למהוה בעוד החומר חם וגורם כוויות. המושג "דיסטנט" במובן הספרותי לא היה קיים אצל יגאל. "בערבות הנגב" נכתב והוצג כמעט בתוך המלחמה, ואמנם הסעיר את הרוחות, כי גיבוריו האמיתיים תבעו את "הדיוק" ואת "האמת" המציאותית ממחזה, שיש לו חוקים משלו. סערה עורר גם "זרוק אותו לכלבים". ב"קזבלן" נגע בעצב הכואב של בעיה חברתית-עדתית והמחזה היה גם למחזמר וגם לסרט. יגאל לא ידע לשבת בהיכל-השן, הוא אהב, והיה לו הכוח, להתמודד עם הסוער הרוגש והכואב סביבו.

אין פלא שמוסינזון נמשך אל ההרפתקה. כשהחל לפרסם את סיפורי "חסמבה" לילדים ובני הנעורים, הניח בעצם את היסוד לסיפור-ההרפתקה הארצישראלי המקורי. הופעת "חסמבה" היתה יוצאת דופן, על רקע ספרות ילדים שחלק ניכר ממחבריה ומחוקריה, הדגישו את צידה הדידקטי: היצירה לילדים נבחנה ביכולתה להיות "שימושית", ואילו יגאל כתב סיפור לשם הנאה, לשם ההפלגה אל מחוזות הדמיון וההרפתקה. אבל, הוא חיפש גם דרך לפתח ערכים מועילים ולקרב את הצעירים אל המטרות החינוכיות של החברה והמדינה. אין אירוע בולט ב-45 השנים האחרונות שאינו זוכה לסיפור הרפתקאות בסדרת "חסמבה", בת 44 הספרים. ודומני שמעטים המקרים

סמיח אל-קאסם

מערבית: ששון סומך

שירי רכבות

עם הגיעו לגיל 55



רישום מספר 12

לא נורא שהרכבת המהירה תבושש להגיע
לפני פגישתנו האחרונה, הגענו.
עברנו את כל המרחקים, מבזים.
המרחקים כלם
עברו אותנו.
לא נורא שהרכבת האטית תבושש להגיע.

הרכבת

בתחנה שאלה הרפכת:
או אתה לא נוסע?
אמרתי: כן
נוסע, גברתי.
אבל אני ממתין לרכבת.

הנוסעים פרצו בצחוק
כאלו היתה עצבותי בדיחה חדשה.
אנשים חסרי טעם.

נ' 24

נופלת ערמה ממתה
נופל מעל אכפו האחרון
נופלת מאופנוע
נופל בנהר
(מחר ישליך אותו המפל
לתנין באגם הגדול)
נופלת מנעלה
נופל ממתו
והשמים סוגרים על הארץ
בלילה
הים סוגר על האי.

ללא מיפלט

אמר לנו:
דפקו על דלתי בכל רגע שתמצאו
כי אני ישן צמוק
25 שעה במקו.

אכן צחקנו כששמענו אותו דופק על דלתותינו
בשתי ידיו דופק על דלתותינו
דופק על דלתותינו וצוץ
בדיוק בשעה עצרים ושליש
והמשים ותשע דקות.

כרטיסי מסע

וכאשר באחד הימים ארצה
הרוצח ימצא בכיסי
את כרטיסי המסע
אחד אל השלום
אחד אל השדות ואל הגשם
אחד
אל מצפונם של בני אנוש
(ואנא אל תניח לכרטיסים,
רוצחי היקר,
אנא, סע...)

העניין".
השיב יגאל: "אבל אני לא שכחתי"ו
וכעבור עוד שנים, כשפגש יגאל את בתו של
אביגל, כרמלה עמיר, סיפר לה על המקרה
וביקש גם ממנה סליחה.
אנו נפרדים מסופר, חבר, אדם נדיב ורזה
שידע חיים עשירים, שניזון בשפע מאווירת
תקופתו והיה שותף פעיל ביצירת אותה
אווירה, כאחד.

הצליח להפריד בין המתקוטטים, תפס את
יגאל, החזיקו לפות בורעותיו רגעים אחדים
ושאל: "עכשיו נרגעת?".
יגאל לא השיב אלא היכה באביגל. המורה
לא הגיב ושיחרר את יגאל מזרעותיו.
לאחר שנים, כשיגאל כבר סופר נודע, פגש
את אביגל, ניגש אליו וביקש ממנו סליחה
ומחילה על אותה מכה.
אמר אביגל: "אני כבר שכחתי את כל

נפשית, על מכאובי אנוש ומכאובי חברה,
אומללי-אדם, דמויות שחייבות להכריע
דרכן תוך סתירות ומאבקים נפשיים כבדים.
ואפיוודה אחת לציון אופיו של יגאל – נפש
רגישה במעטה קשוח-כביכול: בהיותו בן
9-10, תלמיד בית-חינוך לילדי עובדים
בתל-אביב, התקוטט בהפסקה עם הילדים
בחצר, ואיי-אפשר היה להפסיקו.
המורה-המחנך משה בייגל (אחר כך אביגל),

אחד עשר כוכבים על קץ המערכה האנדלוסית

1. בערב האחרון על הארמה הזאת

בְּעֶרְב־הָאֲחֵרוֹן עַל הָאֲדָמָה הַזֹּאת נִגְדַע אֶת יְמִינוֹ מְשִׁיחֵינוּ, וְנִמְנָה אֶת הַצְּלָעוֹת שֶׁעוֹד נִשְׁאָן אִתָּנוּ וְאֵת הַצְּלָעוֹת אֲשֶׁר נִעְזְבוּ, הִנֵּה כָּאן... בְּעֶרְב־הָאֲחֵרוֹן לֹא נִפְרַד מִשׁוֹם דְּבָר וְלֹא יִמְצָא לָנוּ זְמַן לְסִיּוּם... הַכֹּל יִשְׁאָר עַל מְקוֹמוֹ, וְאֵלּוּ הַמְּקוֹם יִמִּיר אֶת תְּלוּמוֹתֵינוּ וְיִמִּיר אֶת אוֹרְחָיו. פָּתַע לֹא נוּכַל עוֹד לְלַעַג... שִׁכְנֵן הַמְּקוֹם נוֹעַד לְהִקְבִּיל פְּנֵי הָאֲבָק... כָּאן בְּעֶרְב־הָאֲחֵרוֹן נִתְרַפֵּק עַל הַהָרִים הַמְּכַתְרִים בְּעֵנָנִים: כְּבוֹשׁ וְכַבּוּשׁ נִגְדַּ וְזְמַן קְדוּם יִסְגִּיר לְזְמַן הַחֲדָשׁ הַזֶּה אֶת מִפְתָּחוֹת דְּלִתוֹתֵינוּ הַכְּנֹסוּ, אִתְּם הַכּוֹבָשִׁים, אֵל בְּתֵינוּ וּשְׂתוֹ אֶת יֵיגוֹ הַנְּגָר בְּ"מוֹשָׁח" שְׁלָנוּ. הַלֵּילָה, אֲנַחְנוּ בְּחֻצוֹת הַלֵּילָה, לֹא שָׁחַר יָנִישָׁא עַל פְּרֵשׁ הַבָּא מִן הַרְבַּע הַקּוֹרָא לְתַפְלָה הָאֲחֵרוֹנָה... הַתָּה שְׁלָנוּ יִרְקַת נֶחֱם וּשְׂתוּהוּ, וּבְכַתְּנוּ טְרִיִּים אַכְלוּם וְהַמְטוֹת יִרְקוֹת מִצֵּץ אֲרִזוֹ, הַתְּמַכְרוּ אַפּוֹא לְשִׁנָּה אַחֲרֵי הַמְּצוֹר הָאֲרָךְ הַזֶּה וְהַרְדָּמוּ עַל נוּצוֹת תְּלוּמוֹתֵינוּ, הַסְּדִינָיִם מוּצָעִים, הַבְּשָׂמִים לְיַד הַתְּדֵלֹת מוּכָנִים, וְהַמְּדָאוֹת מְרֻבוֹת הַכְּנֹסוּ שֶׁנִּצְאָ מִמֶּנָּה כְּלִיל, וְעוֹד מִצֵּט נִבְחָן מָה הֵיִתָּה הַזֹּקֶה בֵּין תּוֹלְדוֹתֵינוּ וְתוֹלְדוֹתֵיכֶם בְּאַרְצוֹת הַרְחוֹקוֹת. וְנִשְׁאַל אֶת עֲצָמֵנוּ לְבִסּוּף: הַאֵם הֵיִתָּה אֲנִדְלָס פֹּה אוֹ שָׁם? עַל הָאֲדָמָה... אוֹ שְׁמָא בְּשִׁירָה בְּלִבְרָ?

* שיר אור - מהישיב השירה הערבית בספרד.

3. לי שמים מאחרי השמים...

לִי שָׁמַיִם מֵאַחֲרֵי הַשָּׁמַיִם לְשׁוּב אֵלֵיהֶם, אֵךְ אֲנִי לֹא אֲחַדֵּל לְלָשׁשׁ אֶת מַתְּכַת הַמְּקוֹם הַזֶּה שְׁעָה שְׂתַפְעֵנִם אֶת הַתְּעַלְוֹמוֹת. אֲנִי יוֹדֵעַ שֶׁהַזְּמַן לֹא יִלְוֵנִי פְּעָמִים, וְאֲנִי יוֹדֵעַ שְׁאֲנִי יוֹצֵא מִדְּגְלִי בְּעַל-כָּנָף שְׂלֵא יִנְחַת עַל עַץ בְּגוֹן אֲנִי אֵצָא מִבְּלִיּוֹת עוֹרִי, וּמִשְׁפָּתֵי תִנְחַתְנָה כְּמָה מְלִים עַל הַהֶבֱהָ בְּשִׁירַת לוֹרְקָה שְׁעֵתִידוֹת לְדוֹר בְּחֵדֵר שְׁנֵתִי וְתִרְאִינָה מָה שְׁקֵרָתִי מִן הַיֵּרֶחַ הַנּוֹדֵד. אֲנִי יוֹצֵא מִצֵּץ הַשֶּׁקֶד בְּתִנְהָ עַל קֶצֶף הַיָּם. עֶבֶר הַיָּם נוֹשָׂא עִמוֹ שְׁבַע מְאוֹת שָׁנָה שֶׁל פְּרָשִׁים. עֶבֶר הַיָּם לְכָאן כְּדִי שִׁיעֵבֵר הַיָּם לְשֵׁם. עוֹד מִצֵּט אַחֲרָי מִתוֹךְ מְקַמֵּט-זְמַנִּי נְכָרִי לְדַמְשֶׁק וּלְאַנְדָּלָס הָאֲדָמָה הַזֹּאת אֵינָה שְׁמִי, אֵךְ הָעֶרֶב הַזֶּה הוּא עַרְבִי וְהַמְּפַתְחוֹת לִי, וְצִרִיחֵי הַמְּסַגְדִּים לִי וְהַפְּנִסִים לִי, וְאֲנִי לִי גַם כֵּן. אֲנִי אֲדָם בֶּן שְׁנַיִם-גִּי' עֲדוֹ, אֲבַדְתִּים פְּעָמִים גְּרָשׁוֹנִי לְאֵט לְאֵט הַמֵּיתוּנִי לְאֵט לְאֵט תַּחַת עַץ וַיְתִי עַם לוֹרְקָה...

4. אני אחד מאבירי-הקץ

וְאֲנִי אֶחָד מֵאַבִּירֵי הַקֶּץ... אֲנִי אֶקְפֹּץ מֵעַל סוּסֵי בְּחֵרֵף הָאֲחֵרוֹן, אֲנִי אֲנַקֵּת הָעֶרְבִי הָאֲחֵרוֹנָה אֵינִי צוֹפֵה עַל הַמְּשׁוֹעִים לְעוֹרָה עַל גִּגוֹת הַבָּתִּים, אֵךְ לֹא אֶתְבוּגֵן סְבִיבִי שְׂלֵא יִרְאֵנִי אֶחָד שְׂדִיעֵנִי הַכֹּר הַכִּירְנִי שֶׁלֹּטְשָׁתִי אֶת שִׁיש־הַמְּלִים כְּדִי שְׂרַעִיתִי תַעֲבֹר אֶת מִשְׁטַחֵי הָאוֹר יְחַפֶּה, לֹא אֶשְׁקִיף עַל הַלֵּילָה שְׂלֵא אֶרְאֶה יָרִיחַ שְׁנֵהַג לְשַׁלַּח אֵשׁ בְּסוּדוֹת גְּרַנְדָּה בְּלֶם בְּגוֹפֵי-גּוֹפִים. אֵינִי מְבִיט בְּצַל שְׂלֵא אֶרְאֶה אֶחָד נוֹשָׂא אֶת שְׁמִי וְרֵץ מֵאַחֲרָי: קַח שְׁמֶךָ מִמֶּנִּי וְתֵן לִי אֶת כְּסָף הַצִּפְצָפָה. אֵינִי פּוֹנֵה לְאַחֹר שְׂלֵא אֲזַכֵּר שְׁאֲנִי עֶבְרַתִי עַל פְּנֵי הָאֲדָמָה, לֹא אֲדָמָה בְּאַרְץ הַזֹּאת מֵאִז הַתּוֹפֵץ סְבִיבִי הַזְּמַן לְרִסְסִים לֹא הֵיִיתִי מֵאַהֵב שְׂאֲמִין כִּי הַמֵּים הֵם מְרָאָה כְּפִי שְׂאֲמַרְתִּי לְחַבְרִים הוֹתִיקִים, וְלֹא אֶהְבֶּה שְׂתַלְמֵד עֲלֵי וְכוּת מֵאִז שֶׁהִשְׁלַמְתִּי עִם "הַסֶּכֶם-הַשְּׁלוֹם". לֹא גוֹתֵר לִי הַחוֹה שְׂאֲעֵבֵר מִחַר אֲצַל תְּמוּלֵי. עוֹד מִצֵּט תִּשָּׂא קִסְטִילִיָּה אֶת כְּתָרָה עַל פְּנֵי צִרִיחַ הַמְּסַגֵּד שֶׁל אֵלְלָה. אֲנִי שׁוֹמֵעַ אֶת קְרָקוֹשׁ הַמְּפַתְחוֹת בְּשִׁעַר תוֹר הַזֶּהב שְׁלָנוּ, שְׁלוֹם לְתוֹרְנוּ, כְּלוּם אֲנִי הוּא שְׂאֲנַעַל אֶת שִׁעַר הַשָּׁמַיִם הָאֲחֵרוֹן? אֲנִי הָאֲנַקָּה הָעֶרְבִית הָאֲחֵרוֹנָה...

2. איך אכתב מעל העננים?

אֵיךְ אֶכְתֹּב מֵעַל הָעֲנָנִים אֶת צוֹאת כְּנִי עֲמִי? וְכִי עֲמִי נוֹטְשִׁים אֶת הַזְּמַן כְּפִי שְׁהֵם נוֹטְשִׁים אֶת גְּלִימוֹתֵיהֶם בְּבֵתִים וְאֲנִשִׁי כָּל אֵימַת שְׁהֵם בּוֹנִים מְצוֹדָה הֵם הוֹרְסִים אוֹתָהּ כְּדִי לְהִקְיָה עֲלֶיהָ אֶהֱלֵךְ בְּעֵגוּעִים אֵל רֵאשׁוֹנֵי הַדְּקָלִים. אֲנִשִׁי בּוֹגְדִים בְּאֲנִשִׁי בְּמִלְחָמוֹת הַהֲגָנָה עַל בְּרִית הַמְּלָחָה. גְּרַנְדָּה שֶׁל זְהַב שֶׁל מִשֵׁי הַמְּלִים, שְׂקָדִים רַקְמַתָּה, גְּרַנְדָּה שֶׁל כְּסָף הַדְּמַע בְּמֵיתָרֵי הָעוֹד. גְּרַנְדָּה לְקֵרַאת הַזְּנוּק הַגְּדוֹל אֵל עֲצָמָה... וְעֲלֶיהָ לְהִיּוֹת כְּפִי שְׂנַתְאוּתָה: כְּסוּפִים לְמַשְׁהוֹ שְׂחַלְחָף אוֹ שִׁיחְלָף: כְּנֶה סְנוּנִית חוֹכֶכֶת שֶׁד אִשָּׁה בְּמַטָּה, וְהִיא צוֹעֶקֶת: גְּרַנְדָּה גּוֹפִי וְאֲדָם מֵאַבְדֵּךְ אֶת הַצְּבִיחָה שְׁלוֹ בְּמַדְבְּרִיּוֹת, וְהוּא צוֹעֶק: גְּרַנְדָּה עִירִי וְאֲנִי מִשָּׁם, רְנִי שְׂהַחֻחִית תְּכַנְיָנָה מִצְּלָעִי מְרַגָּה אֵל הַשָּׁמַיִם הַקְּרוֹבִים. רְנִי לְאַבִּירִים נִמְתַּעֲצֵלִים אֵל מוֹתֵם יְרֻחִית יְרֻחִית בְּסַמְסַת הָאֶהוּכָה. רְנִי לְעוֹפּוֹת הַגֶּן אֲבוֹ לְאֲבוֹ. עַד מָה אֶהְבַּתִּיךָ אֶת שְׂשַׁעֲעִיתִי גִיד לְגִיד בְּדֶרֶךְ אֵל לֵילָה הַלוֹהֵט, רְנִי לֹא בְּקָר לְנִיחוֹת הַקֶּפֶה אַחֲרָיךְ, רְנִי אֶת פְּרֻדָּתִי מִהַמֵּית-הַיּוֹנִים שְׂעַל בְּרִפְיָךְ וְעַל קוֹ-רוּחִי בְּאוֹתִיּוֹת שְׁמֶךָ הַרְף, גְּרַנְדָּה לְרִנָּה, קוּמִי רְנִי!

מחמוד דרויש

מערבית: שמואל רגולנט

אין עוד בכחנו להת'אש יותר ממה שהת'אשנו, והקץ מהלך
 אל החומה בצע'דיו הבוטחים.
 מעל למרצפות המלחחות בדמע, בוטח בצע'דיו
 מי יריד את דגלנו? אנתנו או הם? ומי
 צתיד לקרא את "הסבם השלום", הו רבון הגסיסה?
 הכל נגזר עלינו, מי צתיד לעקר את שמותינו
 מזהותנו: אפה או הם? ומי צתיד לזרע בקרבנו
 את גאום אבדן הדרך: "לא יכלנו לפרץ את המצור
 הבה נמסר אפוא את מפתחות גן-עדנו לשר-השלום, ונגצל...-
 לאמת שתי פנים, היתה הסיטמה המקדשת חרב פיפיות
 ומה חוללת למצודתנו לפני היום הזה?
 אפה לא גלחמת כי אפה ירא מן ה"שהאדה", אך בסמלכותך
 הוא ארון מותך, שא אפוא את ארוך שתוכל לשמר את כסאך
 הו רבון הצפיה, כי השלום הזה יותרנו חפץ של אבק...
 מי יקבר את ימינו... אחרינו... אפה או הם? ומי
 צתיד להגיד דגליהם מעל חומותינו: אפה... או
 פדש נואש? מי יתלה את פעמוניהם מעל מסענו
 אפה... או שומר עלוב? הכל נגזר עלינו
 למה זה תאריך את המשא והמתן, הו רבון המות?

* שהאדה - מות קדושים בנבונה בקרב.
 ** יום - מערכה, קרב. השוה לעברית: וכו' ה' לבני אדם את יום ירושלים (תהלים קלז) ועוד.

7. מי אני... לאחר יום הזרות?

מי אני לאחר ליל הזרות? אני מקיץ מחלומותי
 ירא מערפל היום על שיש הבית,
 מחשבת השמש בן־דים, ממי מזרקתי
 ירא מן החלב בשפתי התאנה, מלשוני
 אני ירא, מן הרוח הסורקת צפצפה אני ירא, ירא
 מהתבררות הזמן המעבה, ומהוה ששוב אינו הוה,
 ירא ממעברי על פני עולם ששוב
 אינו עולמי, אפה היאוש, הכמר-נא רחמיה. אפה המות משך
 חסדה לזר המיטיב לראות את הנסתר ממציאות
 ששוב אינה מציאות. אני אצנח מכוכב
 בשמים אל אהל בדרך... לאן?
 אי הדרך למשהו? אני רואה את הנסתר ב'יתר בהירות
 מן הרחוב ששוב אינו רחוב. מי אני לאחר ליל הזרות?
 נהגתי לתהות על עצמי דרך הזולת, אך אויה
 קפחתי את עצמי ואת זולתי. סוסי שעל החוף האטלנטי נצלם
 וסוסי שעל החוף התיכון תקע בי את הרמח הצלבני.
 מי אני לאחר ליל הזרות? אינני יכול לשוב אל
 אחי אצל דקלי ביתי הנושן! ולא אוכל לרדת
 אל גיא-צלמותי. אפה הנצלם! אין לב לאהבה...
 לאהבה אין לב שאשכן בו לאחר ליל הזרות...

8. היו מיתר לגיטרה שלי אתם המים

היו מיתר לגיטרה שלי, אתם המים, כבר הגיעו הכובשים

הפואמה הזו נכתבה על רקע שיחות מדריד ב־1992.
 היא נותנת ביטוי עז וקיצוני ליאוש ולתסכול של
 הערבים ולאכזבה מן ההנהגה עקב השיחות
 המתמשכות. לדעת פרופ' ששון סומך "סבור דרויש
 כי גורל הערבים באנדלוס - ספרד בפי הערבים -
 שממנה גורשו לאחר מאות בשנים, צפוי להם גם
 בפלסטין. חרדה זו באה לביטוי חזק עוד בשנות
 ה־40, כאשר נסתייעה הציונות בעולם הנוצרי,
 ונתפסה ככוח מקביל לכוח הנוצרי שכבש את ספרד.
 דרויש רואה את הכתובת שעל הקיר, והוא מפנה את
 האזנה במישרין אל ההנהגה הפלסטינית". שם
 הפואמה מעלה על הרעת את פרשת יוסף, והיא
 מצביעה על תחושה של יתרון על אִתיו, מצוקה
 ונרדפות על ידיהם.
 להלן מובאים לראשונה כל אחד-עשר פרקי השיר
 המהווים חטיבה שירית אחרת.

5. אותו יום אשב מעל הרציף

יום כי אשב מעל הרציף... רציף הזרות
 לא הייתי גרקים אלא שאני מגונן על דמותי
 במראה. כלום לא היית אי-פעם כאן, הו הר?
 חמש מאות שנים עברו ותמו, והנתק לא השלם
 בינינו, והאגרות לא נתקטעו בינינו, והמלחמות
 לא שנו את גני גרנדה שלי. אותו יום אעבר על פני ירחיה
 ואחכה בצץ לימון את תשוקתי... תבקיני שאולד שנית
 מניחוחות שמש ונהר על כתפיה... ומרגלים
 המשרשטות את הערב, והוא מקונן על חלב של ליל הקצידה...
 לא חלפתי על פני מלות הזמרים... אני עצמי הייתי מלות
 הזמרים, התפיסות אתונה ופרס, המורח מתבק את המערב
 במסע אל עקר אחר. תבקיני שאולד שנית
 מתרבות דמשקאיות שבחנאות. לא נותר ממני
 אלא שריוני הנושן, אכף סוסי המזוקה. לא נותר ממני
 אלא כתב תיד לאבן רשד* וצנק היונה**, ותרגומים...
 נהגתי לשבת מעל הרציף, בכפר השחונים
 ולמנות את היונים: אמת, שמים, שלשים... והנצרות
 שנהגו לחטף את צללי השיחים שעל פני השיש ולהותיר לי
 את לחלוחית החיים צהבה. חלף עלי הסתיו ולא נתתי אל לבי
 חלפו עברו כל הסתוים ותולדותינו חלפו מעל הרציף...
 ולא נתתי אל לבי...

* אבן רושד - הוגה דעות חשוב (1126-1198)
 ** ספרו של אבן חזם מכחירי התיאולוגים המוסלמים במאה ה־11

6. לאמת שתי פנים והשלג שחור

לאמת שתי פנים, והשלג שחור מעל עירנו

ועברו הכובשים הקדומים. אני מתקשה לזכור את פני
בפראות ויהיה אתה זכרוני שאראה מה שאבדתי...
מי אני לאחר הפרדה ההמונית הזאת? יש לי טלע
הנושא את שמי על פני רמות המשקיפות על מה שעבר
וחלף... שבע מאות שנים לווני באחרונה מאחרי חומת העיר...
לשוא יסב הזמן להציל את עברי מרגע שילך
עתה את תולדות גלותי בתוכי... ובזולתי
היו מיתר לגיטרה שלי, אתם המים, כבר הגיעו הכובשים
ועברו הכובשים הקדומים דרומה עמים שיכוננו את ימיהם
בהריסות התמורה: אני יודע מה הייתי אתמול ומה אהיה
מחר תחת דגלי קולומבוס האטלנטיים? היו מיתר
היו מיתר לגיטרה שלי, אתם המים, לא מצרינו במצרים לא
פס בפס ונדמשק מתרחקת. ולא גן
בדגל האנשים, לא נהר ממרחק לדקלים הנצורים
על ידי הפרשים המוגולים המהירים. באיזו אנדלס אסים? כאן
או שם? אני יודע שעולמי חרב עלי וכי הותרתי פה
את מיטבי: עברי. לא נותרה אלא הגיטרה שלי
היו מיתר לגיטרה שלי, אתם המים. כבר הלכו הכובשים
ובאו הכובשים...

9. כפרדה הגדולה אהבך יותר

בפרדה הגדולה אהבך, עוד מעט
תנצלי את העיר. לא לב לי בדיקה, ולא
דרך שתשאני, בפרדה הגדולה אהבך יותר
לא עוד חלב-רמונים אצל מרפסתנו אחרי חזה. פנה הודם
של הדקלים, סר חנן של הגבעות, פנה זיון של רחובותינו בין
הערבים,
שחה הארץ עת נפרדה מעל אדמתה. שחו המלים והספורים
שחו באשמורות הליל. אך לבי כבד עלי
נטשיהו כאן אצל ביתך מילל ומקונן על העדן היפה,
אין לי מולדת בלעדית, בפרדה אהבך יותר
אמצה את רוחן של המלים האחרונות: אהבך יותר
בפרדה שהפרפרים נוהגים ברוחותינו, בפרדה
נזכר בכפתור החלצה שאבד לנו, ונשכח
את תפארת ימינו, נזכר בניחוח ערק המשמש, ונשכח
את מצהלות הסוסים בליל כלולותינו, בפרדה
נדמה לעופות, נחמל על ימינו, נסתפק במוצט
אני מסתפק בפגיון-הזהב שלך שירגין את לבי השודד
המיתני לאט לאט כדי שאמר כי אהבך יותר ממה
שאמרתי לפני הפרדה הגדולה. אהבך. שום דבר אינו מכאיב
לי, לא האויר, ולא המים... לא ריחן בבקרה, לא
שושן בערבה יכאיבו לי אחרי הפרדה הזאת...

10. אינני מבקש מן האהבה אלא את ראשיתה

אינני מבקש מן האהבה אלא את ראשיתה, מעל
כפרות גרנדלה שלי מתקיינות היונים את שלמת היום
בפדים יין לרב לחננה שלאחרינו
בזמירות די פתחים שינצו פרחי הרמון

אני נוטש את היסמין באגרסל, אני נוטש את לבי הקטן
בנבכי-לב-אמי, אני נוטש את חלומי במים, צוחק
אני נוטש את השחר בדבש התאנה, אני נוטש את יומי ותמולי
במעבר לכפר התפוזים בה חגות היונים

כלום אני הוא שכרעתי לרגליה, שירומו המלים
ירחית בחלב לילותיך הלכנים... הכי באויר
שאראה את רחוב החליל כחל... הכי בערב
שאראה איך מתרפס השיש הזה ביני ובינה

החלונות מערטלים מיפעת גנות צעיפיה. בזמן אחר
ידעתי עליה הרבה ואקטף שיחי גרדניה
מעשר אצבעותיה. בזמן אחר היו לי פנינים
מסכיב לצוארה, ועל טבעת היה שם שחשה נפור ממנו

אינני מבקש מן האהבה אלא את ראשיתה, חגו היונים
על פני כפת השמים האחרונים, חגו היונים וחגו
עוד ישאר הרבה מן היין, מאחרינו, בפדים
יפעת מן האדמה שתספיק לנו להפגש, ויכון השלום.

11. הכנורות

הכנורות בוכים עם הצוענים ההולכים לאנדלס
הכנורות בוכים על הערבים היוצאים מאנדלס
הכנורות בוכים על זמן אבוד
הכנורות בוכים על מולדת אבודה שאולי תשוב
הכנורות שורפים יצרות חשכים באפסי מרחקים
הכנורות מדמקמים את המרחקים, הרח דמי בעורקים
הכנורות בוכים עם הצוענים ההולכים לאנדלס
הכנורות בוכים על הערבים היוצאים מאנדלס
הכנורות פוששים על מיתר מדווחים ומים מיבבים
הכנורות שדה של לילכים פראיים מתרחקים וקרבם
הכנורות פרא המתרחק מצפרגי אשה מציקות במגען
הכנורות צבא גודש בית עלמין של שיש ולחן גתונד
הכנורות בליל לכבות שרגלי המחוללת בלהט מטריפות
הכנורות להקות בגני-כנף מדגל של דפי גסות צפות
הכנורות מרי משי נקמט בליל האהובה
הכנורות קול תיין הרחק על תשוקה שתלפה
הכנורות בעקבותי פה ושם לקחת גקם ממני
הכנורות מבקשים להרגני בכל מקום שימצאוני
הכנורות בוכים על הערבים היוצאים מאנדלס
הכנורות בוכים עם הצוענים ההולכים לאנדלס

שטפן אוגוסטין דוינאש

מרומנית: סנדרו דוד



שטפן אוגוסטין דוינאש

עם ובלו

מביט הלכך
מעבר לתעלה
צל השחור
מה פרומה
מקפלת הארועים הפשוטים!

נצבת הרב
געוזה
בדגן תירק.

מבעד לתפר
המפריד ביניהם
מהלכות רוחות רפאים

אך תרכיב משקפים
רק לרגע:
הכל מתקרב
מתרפק
ומבקש מחילה!

הבט:
האך בצעה אחים בתוך האגוז
וכתנת יחידה
שקופה

אך הסר משקפך
רק לרגע:
שמע את הצריחה המבהלת
של הדבש הנשפך
על צלי האגוז

ליטוגרפיה

המחצית השנייה של חייו
היתה מקורות ארכות של זהב
שביל-גשר
שאחד מראשיו באויר

שם היא הופיעה

בדמעותיה מתגלית כמו הטל
לפני שמש אכזר של לבן
שמש בוקה
ורצב יותר מקל אלה

שידעו שצחוקה
נוגע עד הגבול בו התשוקה
היא סופנית
כה חוק התנגשה באלהים

כך
בקצה החמרה
צל הגשר
מסגור מקדשתה הנפראית
הוא שקע

שקע על חניתות חרוכות

אולי אורידיקה

כזו אני - באלו בנפי אפלה
אני שבה מארץ מותך?

באגם
לעולם לא מתגלים אותם מעגלים
לעולם אין אותה רוח ואתו צלה

זה שמבקש ממני מס לאהבה
לא יעצר אותי - האם להתגאות?

אולי אורידיקה עצמה
תעצר בצדי להביט לאחורי

אזו הייתי סתוב
בעקבותי גנית אל כלשהו.

שטפן אוגוסטין דוינאש נולד ב־1922 בטרנסילבניה־רומנית. היה ממתנגדי משטר צ'אושסקו. מכהן כסנטור בבית הנבחרים הרומני, מטעם המפלגה האופוזיציונית - "הברית האזרחית", שרוב מנהיגיה הם אינטלקטואלים, ביניהם הרבה סופרים. עורך כתב־העת האיכותי - "המאה ה־20", המציג תרבויות של שפות זרות בשפה הרומנית. (לפני כשנה פורסם גיליון שהוקדש לישראל).
עד כה פרסם דוינאש כחמישה־עשר ספרי שירה, שהציבו אותו בשורה הראשונה של יוצרי השירה הרומנית המודרנית.

על קומדיה עוקצנית ועל אופרה עימנואל שן

הליון הנעבעך שבתוכנו

חנוך לוין: "האשה המופלאה שבתוכנו"; ביצוע: תיאטרון החאן בשיתוף עם תיאטרון הקאמרי

הנעבעך וכמיהתו הבלתי ממומשת לעולם היופי והזוהר הנשי הם מגרשו הביתי של לוין, אליו הוא ממהר לחזור (אולי ממהר מדי), לאחר גיחה קצרה לעולמות אחרים ולפסגות חדשות במחזהו הקודם - "הילד חולם". "האשה המופלאה שבתוכנו" היא קומדיה נוספת המבוססת על היכולת המופלאה שלו להפוך כמיהה לעלילה, לא כלום למחזה, ותעייה בריק אקזיסטנציאלי מתמשך למתח דרמטי. בזאת אינו הראשון וגם לא היחיד; ועדיין, עם הרבה מסרים שחוזרים על עצמם ממחזותיו הקודמים, במיוחד ביחס לכליונו הצפוי של הבשר וחלוקתו לאזורים גיאוגרפיים שונים. עם זאת, זהו מחזה זורם, מהפנט ומרתק המופעל בכוח הגרוטסקיות

של הדמויות. זוהי יצירה שניזונה מכפלי משמעויות ופניני לשון קטנות, שהיא שזורה בהן למכביר. פיוט השתן והצואה, המוכר לנו כל-כך, נבחן הפעם תחת זכוכית מגדלת מעברתית, ממקדת על אותה כמיהה בלתי מושגת ליפהפיה הזוהרת. זה מול זה ניצבים האשליה להאחו באֵלָה בשר ודם כדי לזכות כאן ועכשיו בחסד הנצח, מול הפחד להגשים את המאוויים - ואז, אולי, גם אלה כבר לא ייוותרו לנו.

חוסר הבהירות המכוון, שיוצר לוין כדי להסוות את עמדתו כלפי הצופה, הוא המעניק למחזותיו הרבה מקסם. הוא מעמיד תערובת של ניגודים: פינוק מול הצלפה, לעג מול הבנה וחמלה אנושית והחנפה לאינטלקט כנגד ליגלוג דק ומוסווה לריקנות אינטלקטואלית בת זמננו. לוין חושף את הכמיהות הבסיסיות הקיימות בכל גבר, באשר הוא, לחזון האשה הבלתי מושגת. את הפנטזיה, שכולנו רוצים לממש, מצליחים להגשים דווקא אלו שהכי פחות ראויים, משום היותם ריקנים וארציים

כל-כך. כל החורחים וההרננדיסים, הם שזוכים, ללא מאמץ, בכל הקופה, ולנו נותרה רק ההזייה בדבר האפשרות להגיע יום אחד לפנתיאון ההדוניזם של האליטה ולשכון שם, ולו רק רקע אחד קטן, לפני הכליון הבלתי נמנע.

הדמויות כולן קריקטורות מושטחות ומגוהצות היטב לדו-ממדיות מגוחכת, בשירות המחזה. לפיכך, קשה כל-כך להעריך את המשחק. הדמויות, יותר משהן משחקות, הן מדקלמות תחושות מוח, לב ובטן ביחס לאיברים אחרים אופייניים למחזותיו של לוין, ואף הפכו זה מכבר מוטיב וסימן היכר מובהק, שוב בהקשר להצהרות אקזיסטנציאליות למכביר. ברם, נוצרת, לעיתים, מונוטוניות מעייפת הנגזרת מטכניקת עיבוד זו.

הקריקטורות, מטבען שהן הופכות תכונות למגרעות, תהליך שביצעו מוטל על השחקנים. אורנה כץ מטיבה להיכנס לדמות היפהפיה הזוהרת, המהממת, הסקסית והחלולה. אבנר חזקיה מצוין בתפקיד חוטנר. אלמגור קצת מחוויר לידו בתפקיד



אורנה כץ ויהודה אלמגור, "האשה המופלאה שבתוכנו", החאן פברואר 94

העלילה משכנעת וכתובה היטב, הדבר יוסיף עוד נופך, עוד רובד של הנאה אינטלקטואלית מהיצירה, אבל לא על חשבון המוזיקה או במקומה.

ההקדמה הארוכה הזאת באה לציין את מורת רוחי מהאקספרסיוניזם המאולץ, שכופה דייויד אולדן על צופי האופרה "סיפורי הופמן" של אופנבאך, בביצוע הנוכחי של האופרה הישראלית. מונוטוניות קפואה של הזמרים והניצבים על הבמה, תפאורה סוריאליסטית, השואבת השראתה מהאקספרסיוניזם הגרמני של ראשית המאה ומהסוריאליזם של מגריט ודאלי, שקיעות אדומות מדם המרמוזות שהנוול האנושי הזה עתיד עוד להישפך בכמויות. חלונות מלוכסנים כלפי הרצפה נותנים תחושה של עולם ארעי ולא יציב. התאורה מסתחררת בוואלס במקום הרקדנים. היצעים גרפיים שחורים מייצגים, גם הם, את המוות האורב בפתח. התלבושות מוסיפות עוד נדבך לסוריאליזם. לצד תלבושות מובהקות של המאה ה-19 מופיעים עיצובים ברוח הפאנק; לצד עלמות חסודות - זונות בביריות.

כל הסמלים האלה מתקשרים אמנם לסיפוריו של הופמן (הסופר עליו מבוססת הדמות באופרה), העוסקים בכוחות האופל המאיימים על נפש האדם. לא כך הדבר לגבי המוזיקה של אופנבאך. כאן נוצרת סתירה בלתי ניתנת לגישור בין המוזיקה לבימוי. ברור שקיים ניסיון להביע באמצעות ביצוע זה אמירה אמנותית חדשה, אבל זו גורמת למפגש צורם בין האופי הפריסאי המובהק של האופרה, לבין המקור הגרמני של הסיפורים. לצרימה היו מודעים היטב מעבדי הסיפורים לליברט - זייל ברבייה ומישל קארה, ולפיכך, עידנו בהרבה את אופיים הטרגי והמפלצתי. אופי זה לא עולה בקנה אחד עם תפיסת העולם הקלילה, הצינית וההדוניסטית של פאריס באותה תקופה. כך שניתן להסיק לגבי הבימוי הפרובוקטיבי כי לא כל מה שמתאים לאלן ברג ("וויצק"), מתאים גם לכל מלחין גרמני אחר (דייויד אולדן ביים את ההפקה של "וויצק", בביצוע האופרה מברלין, עם הפילהרמונית הישראלית לפני שנתיים).

מספר מלים על סולנים שהפכו את הערב לחוויה אופראית אמיתית: הופמן (וולטר מקניל) היה מעולה. שלוש העלמות שבחיי התחרו היטב גם על לבו של הקהל: שרון רוסטורף, כאולימפיה הבובה המכנית, התבלטה במיוחד באריה המהווה פרודיה לארית מלכת הלילה של מוצרט. אנטוניה, הזמרת הגוססת בפוליווליום, זכתה לביצוע מרשים של אסיה דוידוב. התעלתה מעל כולן הדר לוי כג'ולייטה הזונה היפהפיה, בשירה מלודית וצלולה להפליא. לליהוק המשובח הזה יש להוסיף את לינדורף (גריד גרימסלי) וקרספל (יעקב אטינגר). הטריז המושר על-ידי שניים אלו עם וולטר מקניל,

כפילו הנעבעכי, לקסנר ממאוריציוס. שאר הדמויות משוחקות היטב וברמה אחידה, במחזה מלוהק טוב ונכון.

עוד סימן דרך בכיוון ההצהרה האקזיסטנציאלית מהווה הבחירה בדמויות אוניברסליות. אין שום התייחסות ישירה לחברה הישראלית, עובדה היכולה להתפרש בכיוון של דיאלוג כלל עולמי, או בדיחה פרטית של לוי. גם כאן חשוד בעיני המחזאי במאי כסוכן כפול, אשר ספק הוא איתי כצופה, ספק נגדי וצוחק לי מאחורי גבי.

התפאורה הבנוייה ממראה גדולה וכמה כיסאות, גם היא משקפת את כל כפלי המשמעויות המכוונים האלו: יופי שהוא ספק מרהיב עיניים ספק מזויף, אבל, בכל מקרה, מתומצת נכון ומשרת היטב את המחזה. לסיכום, נראה שרבים יתנו להתאכזב משיבתו המהירה של לוי למחזו הקומדיה העוקצנית שלו. בסופו של דבר, גם כאן שרוי המבקר בדילמה: האם ניתן לדרוש ממחזאי להתחדש, להשתנות, להפתיע ולהמם בכל הצגה? עם זאת, נראה שהסכנה לחזור על עצמו רובצת לפתחו של מי שמעדיף לדלות את מקורות השראתו, באובססיות עיקשת, מתוכו פנימה בלבד.

העליצות הפריזאית נותרה הרחק מאחור

"סיפורי הופמן" לאופנבאך; בימוי: דייויד אולדן, ביצוע: האופרה הישראלית

ככל שהולך הבימוי האופראי ומושפע מהתיאטרון בן זמננו, כך הולך, לעיתים, וגדל הפער בין האווירה שמשרה המוזיקה לאווירה הבימתית התיאטרונית. האופרה הקלסית אינה תיאטרון וגם אינה מיווג בין מוזיקה לתיאטרון. למוסיקה ולשירה ניתן התפקיד הראשי. הבימוי והמשחק תמיד יבואו במקום השני. כך גם העלילות המשונות והבלתי אפשריות הקיימות באופרה. אלו אינן גורעות, ולו במקצת, משלמותן של היצירות שהן משמשות להן כמסגרת, דוגמת "חליל הקסם", "לה טרוויטה" ויצירות רבות אחרות. אם

במערכה השלישית (אולימפיה), היווה את אחת מפסגות הביצוע. איכזבה זהבה גל בתפקיד המווה, ששרה, תוך שימוש חסכני עד קמצני בקולה הנפלא, כאילו היא שרה בחזרה הגנרלית, לקראת הפרמיירה. התזמורת בניצוחו של מייק סוסטרו לא תמיד ניגנה בתיאום עם הזמרים, ולעיתים הבליעה את הסולנים, אך השתפרה במהלך הערב. המקלה היתה טובה כדרכה. ■

רות נצור

קול

1. הקול הצרוד מתבדל מעירו עת מפעל הגרמפון העתיק (הצפן: שברים תרועה) ונשמעים צעדים ברורים: נאמני עולם לקראת שחרית
2. אדוני, הבט אדוני, פבר נוסכים יין בכל פלי השיר. אלט וטנור בפלחן הקטן אקפלה

חלונות

יותר מדי נסגרת אל גן-נהר שם נחלמתי (עקבות סגור עצמי) רמזי מקום. שם את החפש קנה מלאך עולמים והתערבב בתנועות מתבצה מסמיכות נוול השקוף עד התגבש

חלום חלום מוליד אותי קורע תפלות חלונות אש

עכשיו אאורר החדר אקרע חלונות כי הרגשתי חציי האחר כפל אותי סביבי ועוד אחו פפות ידיו זו בוו למדרגה עוד יאחזני וכן הייתי חד דמותו סביב אשר נאצלנו מפסופים אחד

מרגריט

מרסל כהן



פעמים בא לי לחתוך את הזין שלי ולזרוק אותו לנהר. יאכלו אותו הדגים? - אני אומר - יותר טוב משהוא יאכל אותי. ובכל זאת, איזה אושר הוא מסב לי, וכמה הוא הורס אותי. יום אחד צלצלה אלי דודה ליסה ואמרה לי - "מצאתי שבבילך בחורה עשר". "מוותר", אמרתי לה. "למה?" היא אומרת. "את זוכרת את דינה?" אני אומר לה, "זו שהיכרת לי לפני שלוש שנים? גם אז אמרת 'בחורה עשר'. היא התחתנה ויש לה שני ילדים."

"דינה", היא אומרת לי, "לא מתאימה לך בכלל. פשוט טעיתי. מה, אסיר כבר לטעות?" "לטעות כן", אמרתי לה, "אבל לא על חשבונך. מה עם הבחורה החדשה?" אמרתי לה, "איך קוראים לה?" "קוראים לה מרגריט. היא בחורה יפה. בדיוק בשבילך." "טוב", אמרתי לה, "תביאי את מספר הטלפון." "אין לה טלפון", דודה ליסה אומרת לי, "היא גרה אצל ההורים שלה."

"בת כמה היא?" אני שואל. "בת שבע-עשרה" אומרת לי דודה ליסה. "בת שבע-עשרה? הרי אני בן שלושים עוד מעט!" "לא חשוב", אומרת דודה ליסה, "דיברתי עם ההורים שלה. הם מחפשים לה התן עם וולוו." "אבל הוולוו שלי מלפני עשרים שנה!" "לא חשוב, הם מחפשים וולוו."

למחרת דודה ליסה לוקחת אותי להורכי של מרגריט. ביני לבין עצמי מאוד התלהבתי ממרגריט, צרפתייה שעלתה ממרוקו לפני עשרים שנה. ההורים שלה, זאת אומרת, ואיזה שם - בול בשבילי. בלונדינית כזאת מהומצנת עם עיניים חומות. איזה חתיכה, איזה גוף רזה, כמו מקל. וחוצפנית.

אבא שלה שואל אותי - "יש לך וולוו?" "כן", אני אומר לו כשהעיניים שלי תקועות על החזה של מרגריט. ציצים די גדולים בשבילה, אני מהרהר ביני לבין עצמי, לא רעים בכלל בשבילי. עמד לי, תסלחו לי על המלה הגסה. מה, אני יכול להתעלם מזה?

"כן, יש לי וולוו", אני אומר לאבא שלה. "בן כמה הוא?" הוא שואל אותי במרוקאית. "בן חמש-עשרה", אני עונה לו במרוקאית. "מה, אתה מרוקאית?" הוא שואל מאוכזב. "אמא שלי. אבא שלי אשכנזי." "אתה לא מוצא חן בעיניי", אומר לי האבא של מרגריט. "מדוע?" אני שואל. "כי אתה משקר. גם אבא שלך מרוקאי." "איך אתה יודע את זה?" אני שואל אותו במרוקאית. "מה אתה בא לעבוד עלי, הוא אומר, 'לא חשוב, לא חשוב, העיקר שיש לך וולוו. מה אתה עושה?' הוא שואל. "אני חשמלאי מכונות." "כמה אתה מרוויח לחודש?" הוא שואל, פעם במרוקאית ממש ופעם בעברית שכזאת עם מבטא מרוקאי כבד. אני, שמוכן לעשות הכול בשביל השדיים של מרגריט, משקר ואומר - "אלפיים לחודש." "אלפיים?" הוא שואל, "ואיך יש לך וולוו מלפני חמש עשרה שנה ולא מלפני חמש שנים?" "אתה רוצה להתחתן איתי או הבת שלך?" התרגזתי במרוקאית. "יש לך מספר טלפון?" הוא שואל אותי. "כן", אני אומר לו. "מרגריט, תביאי עט ונייר!" האבא פוקד. מרגריט: "מה, אתה לא מזמין את האדון לכוס תה?" "לא צריך, לא צריך", אני אומר לה, כדי ליצור איתה קשר. "אתה רוצה עם שתי כפיות סוכר או עם אחת?" היא שואלת בעברית רהוטה. נדלקתי עליה. "לא מהר, לא מהר כל כך." אומר האבא. "טוב, תביאי לו."

■
 הקיץ היה עונה תמה מדי
 כל הקיץ לא התראינו
 ואני הרגשתי בפני את
 טעם שדיך, את מגע גופך
 ואיך השתקקתי אליך

■
 רגעים גנובים של אשר:
 ידי על שדיך
 כמעט פאה בתוכך

■
 מה לומר:
 אהבתי אותך
 את נצורה בתוכי

■
 משהו יותר טהור מסתם גבר/אשה
 מסתם מין
 פשהיינו ילדים
 היתה בנו פזאת פמיה מתוקה
 למגע
 זין מול זין
 פלי תציצה

■
 פן, פכה זה:
 בנתחלה עוד אומרים
 שלום
 ואחר כך גם זה לא.

■
 מיצרת דמעות
 מים, מלת, מינרלים

■
 מיצרת ביציות
 שקטות, שטות
 בשתלות, רוצות מאוד
 להיות
 גדולות

■
 מיצרת חלב
 רק לק

רונית כהנא היא ילידת תל-אביב, בוגרת החוגים ספרות עברית ותורת הספרות הכללית באוניברסיטת תל-אביב.

היא מביאה לי תה בלי סוכר בכלל. פתאום אני שומע קול - "הוי, שכחתי לשים לך סוכרו" - קול, שאני לא אשכח אף פעם. "כפית וחצי", גמגמתי בפעם הראשונה מאז שהגעתי אליה הביתה. היא מתקרבת עם כפית וצנצנת סוכר מזוככית. "כפית וחצי?" היא שואלת. "כן, כפית וחצי."

לאחר ששמה לי כפית וחצי לתוך הכוס אני אומר 'תודה' בנימוס. פתאום מתקרבת האמא של מרגריט שלא שמעו עד עכשיו ויושבת על הספה שמולי. "מאיפה אתה במרוקו?" היא שואלת.

"מספרו, אני עונה. "אני לא שמעתי על ספרו. אנחנו ממרקש." "אה, מרקש, אני מכיר, אני משיב, "אנשים טובים." "יש לך משפחה?" היא שואלת.

"כן בטח, בקובלנקה. רק אני ודודה ליסה בארץ." "ואתה לא נשוי, עד עכשיו? למה?" היא שואלת בתמימות. "כי הייתי רווק כל הזמן, השכתי בצורה שנראתה גם לי טיפשית. "טוב, אתה רוצה להתחתן עם מרגריט שלנו? מה יש לך?" "וולוו, אמרתי. שוב נשמעתי טיפש, אבל זה מה שהם רצו. "אתה יכול לעשות לנו סיבוב באוטו. יש לך רשיון?"

"בטח שיש לי רשיון, אלא מה?" "רק אני רוצה לעשות איתו סיבוב." אומרת פתאום מרגריט. "טוב, שיהיה," אומר האבא בטון כבד, להפתעתי הרבה. יצאנו בפעם הראשונה, מרגריט ואני. רק מרגריט ואני. "זה האוטו." אומרת מרגריט.

"כן, זה האוטו." "זה לא אוטו, זה טרנסה." היא אומרת בחוצפה. "ראיתי אותה, אני חוזרת הביתה."

"אני בא איתך, רגע! אני אחליף את האוטו." כשעמתי בפתח שמעתי אותה אומרת לאבא שלה - "יש לו טרקטור, לא אוטו. מה הוא רוצה ממני?" המלים נכנסו לי כמו חץ ללב. "אז מה הוא רוצה מאיתנו?" אמר האבא. 'כלום', אמרתי לעצמי והלכתי.

דודה ליסה, שישבה כל הזמן ופטפטה עם אמא של מרגריט, הצטרפה אלי.

למחרת לקחתי הלוואה כבנק וקניתי וולוו מלפני עשר שנים. הלוואה, שהייתי צריך להחזיר תוך שנתיים.

שלחתי את דודה ליסה למרגריט עם פתק: "קניתי וולוו כמעט חרשה." מהבית המסכן שלי ראיתי בדמיוני איך היא מחייכת בניצחון. בת שבע-עשרה מושלת בגבר בן כמעט שלושים.

"אני לא רוצה אותו," אומרת הילדה בת השבע-עשרה לאביה (את כל זה סיפרה לי דודה ליסה אחר כך), "הוא נראה לי מוזר והוא יכול להיות אבא שלי, בכלל. אני לא רוצה אותו וזהו. הוא אפילו לא גבר. הוא סוטה מין. מה הוא רוצה מילדה בת שבע-עשרה?" "תשתקי, איך את מדברת?" אמרה אמה. "תשתקי," חזר על דברי אשתו האבא.

כל זה סיפרה לי ליסה מלה במלה. התביישתי בעצמי למשמע אוניי. קיבלתי התקפת לב כמעט. אחרי שבועיים שמעתי שמרגריט הכירה חייל בתותחנים שלאבא שלו היתה וולוו חדשה לגמרי (מרגריט היתה פטורה מלשרת בצבא כי הצהירה). אחרי שבועיים נוספים שמעתי שהתחתנה עם החייל, ממוצא עירקי. כל זה אחרי שאבא שלו העביר לבנו את הוולוו וקנה פונטיאק לעצמו.

דודה ליסה ניסתה לנחם אותי ואמרה לי במרוקאית - "כל אדם והגורל שלו." היא ניסתה לנחם אותי עוד ואמרה לי - "כשיבא המזל שלך גם אתה תתחתן."

■ "מי בכלל רוצה להתחתן," אמרתי לה. "פשוט עמד לי."

ארתורו, הכוכב הכי זוהר

רינאלדו ארנאס

מספרדית: יעל קרקעירדמון

כולל הטקס הנצלני של הבעיטות, המכות באחוריים, הסטירות; עד לכדי טקס הוצאה להורג הוא השתנה, הפך עבורם לשאון מלים מחופשות, להעמדות פנים ובדיחות מקריות; הם בהפחיתם את ממדי הטרגדיה, הטרגדיה הנצחית של השעבוד, של הבושה הנצחית, לצרימה פשוטה של מהומה, בהעלותם את הלעג, הצחוק, רפרוף הריסים הסמלי, ההעוויה, היד כמו כנף, הפרודיה הגסה על ריקוד קלסי; הם בצבעם את פניהם בכל הבא ליד, באלתרם פאות בעזרת ציציות דקלים ועלי אגבות, בחקותם נקבות בעזרת שקי יוטה שנגנבו בזריות מהמחסנים השמורים, ובלילות, בהסוותם את חוסר הסיפוק שלהם, צווחים, משחררים את הזריגון המטופש שלהם, את התנועות המופגנות שלהם, את המסיכות שלהם שמרוב שימוש הפכו כבר להיות פנים בעצמן... מי, שם, לרגעים אחדים, עצר וחשב? מי ניצל את ההזדמנויות הפוחתות והולכות לפתוח בריצה, לברוח?... תודות להם אם כך ("להן") נבחר להיות עליון, או שיכלו להיות גם האחרים (הוא קבע שלוש קטגוריות: הם, האחרים, והיתר), האחרים, אלו שנמצאים אחרי ההם, אלו השומרים, אלו הנחשבים עליונים, נבחרים, טהורים, אלו המתיהרים, בלא שיהיו צודקים ביותר, משום שלא היו להם, משום שאין להם קשרים אחרים מאשר עם נקבות, נקבות עם דדים גדולים, כך, כך, נשים עם ניקבות מוגלתיות, ערוות שברגע שחדרו אליהן ופרסמו זאת ברבים, האחרים וגם היתר (כולם ברבנים קיצוניים) העניקו להם כהוכחה לאמון, מיקום נעלה יותר וזכות לפגוע; כן, יכולים היו להיות האחרים, העליונים, אלו שבמדים, אלו שעכשיו הם בעלי זכות ציווי, נשק, סלנג אחיד (סלנג אחר שאף הוא נתעב), ואמצעי התחבורה וכל הגייפים, מכוניות, משאיות, אוטובוסים ואופנועים ירוקים, כמו הבגדים שלהם, יכלו להיות הללו, המפקדים, או נציגים של המפקדים, גרועים יותר, אלו שגידרו בכוח באשכים, ושצעקו להם "הומואים, רוצו", אלו שהיו מאיימים עליו שייבחר להיות העליון, אלוהים; וגם חוסר התועלת בכל הנסיונות שנוסו קודם לכן, בכל התחבולות המיותרות וחסרות התקווה להישרדות, חידר את יכולת הבחירה שלו, את חוש הריח, את הפחד שלו, ועכשיו, לא נותר ספק, הגיע הרגע הגדול של ההזדהות, של ההתמודדות האמיתית, וכל הסבל וקהות החושים של קיום שהוא חיצוני בתחילה, משועבד אחר-כך, חסר תועלת תמיד, נמחק, נגמר, בפני אותו משטח אינסופי, מקום בו סיים כבר להציב את הפילים ועכשיו עיצב שית ורדים, כיוון שהמציאות, כך אמר, או הרגיש, בפזרו זרדים, בהסתירו עלווה, ביוצרו גוון חדש, לא נמצאת בפחד שהוא מתענה בו, אלא בהמצאות שמוחקות אותו, כיוון שהן חזקות יותר, אמיתיות יותר, מאשר הפחד עצמו...

וברגע הצניח את דמויות הפילים הגדולות, המוחשיות והדוממות, ממקמם בקצה המישור הנרחב, והתמסר בלהט לבנות הכול, לקראת קבלתו, לקראת בואו של האחר, של הוא, שיהיה פסגת יצירתו... ואז, עתה, ברגעים אלו, כבר במחלקת האסירים הפוליטיים, מפקד המשמר מצטרף, לאחר שקיבל את ההודעה ממפקד החטיבה, לו הודיע החייל השומר, ובהניחו ידו בתנועה אינסטינקטיבית על אקדחו, אומר: אז שוב ההומו שיחך בעריקות, ונותן לסרן הוראה לרדוף ולתפוס, הסרן מתקשר לסגן, הסגן לסג"מ, הסג"מ לרב"ט,

איתי מקום רחוק מיושב על ידי פילים נהדרים" כתב לפני שנים אחדות, לא רבות, כאשר עדיין חשב שקבוצת סימנים, שמקצבם של דימויים מתוארים בהתאמה, שהמלים, יכולים היו להצילו... ועתה נתן לפילים לצנח ומיקם את דמויותיהם הגדולות הממשיות והשלוות בקצה המישור הנרחב, מקום בו החלה יצירתו הגדולה; כי אם נכון הדבר שכבר קודם לכן היה מתורגל, אם מזה זמן רב לא עברה דקה פנויה בלא שיקדישה ליצירתם של עץ ענק, של אבן בעלת צבעים מתחלפים, של זרם מים שוטף בלא מעצור, קלסתר פנים, היה זה עתה באמת, הזמן בו התלכדו כל הכוחות הללו בעוצמה, התקדמו לקראת מטרה מושלמת ברורה, מיוחדת ונעלה; כך הופנו במסתוריות הרעיונות, הגיעו, נבררו, נדחו הדימויים הפשוטים או חוזרים, המכוערים או עצובים שמדי יום אנוס היה להביט בהם ושוודאי הם, האחרים, היתר, כולם, הוטלו אל מול זכרוננו או אשליותיו, תמיד כדי ללעוג, תמיד כדי ללעוג, רוצים להשחית את יצירתו, ורוצים להפריעו, רוצים להטעותו ולהתעותו, להקטינו, להשוותו לטיעוניהם המטופשים, למושגיהם השפלים, לעולם, לעולמם (לעולמן), לחיים, לחייהם המגעילים, אך כל טיעוניו, כל מרצו ואפילו מחוותיו, כל כוחו וכוונותיו, כל חושיו היו מתוחים, טהורים, דרוכים, מוכנים, ערוכים להתמוג ולדחות, לנצל ולהשתנות, להקריב, בפקודת היצירה הגדולה שנבעה מהם; וכבר הוא חש מחדש, מחדש, אותו גירוי שמעולם קודם לכן (קודם לכן) לא חש, ואף-על-פי-כן, בלא שיידע למה, הכיר, היה דגדוג, רחש, היה זה כמו והנה ירימוהו, יגביהוהו, יציפוהו (פעם נוספת, פעם נוספת), ובמרחב זה ללא אוויר, הוא עלה, עלה, מובל, משהרר על ידי הדחפים באופיו אותם ראה מתפתחים לממדים כאלו, למומחיות כזו שגבר נראה כמו השתחרר משאר ישותו, מגופו, מן הכלים החיוניים לקיומו, וגם, בכלל זה, ממוחו הוא; היה זה כמו משהו, הוא עצמו, אולם לא הוא, היה מבצע תנועות בלתי מתקבלות על הדעת, מעורר בכי, שמחה, שלמות, חובט בפני קהל שומעים נצחי מקצב, שיר, לחן, היתר, הנפלא, ההוא שכולם היו חולמים עליו תמיד, היו מזפים לו בהיחבא נפחדים ומאושרים, והוא נראה מנצח על אותן פלאות, הוא ראה את הוא, והיה כמעט מבועת בהעלותו על דעתו שגם הוא יכול היה להיות כלי, מכשיר פשוט, ושהלחן הנפלא, היצירה המופלאה, היצירה, הופיעה, מופיעה היתה, היתה שם, אכזרית, ושבפשטות ניצלה אותו, כפי שיכלה לנצל כל אחר אחר, כפי שניצלה גם את מפרשיה, אלו שהתבוננו, בכדי למקם עצמה, בכדי להתגלות, בכדי להתיר עדות, מעת לעת, של נצח, בלתי משתנה, בלתי נכבש, עתה, ברגע זה ממש, בהשוותו עצמו לשליח פשוט, בור, שבהלת יתר, וגם המקרה, קבעו שיהא זה הוא... ובהיחבא חש שאפילו ברגע הנשגב ביותר של קיומו, הרגע שהצדיק קיום זה, אפילו אז, אפילו עתה, הוסיף להיות קורבנה של תרמית, היה עבד; אולם האם לא יכולים היו להיות הם, הללו שעתה התמידו בעקשנותם המרושעת הטיפוסית, העקשנות היחידה האנושית באמת, להכניס למוחו אותן מזימות, הם, בשיחותיהם חסרות הטעם, הם במחוותיהם הנשיות במופגן, הערטילאיות, המגותכות, הם הזמשיילים אותו כליל, מערערים אותו כליל, עד לזעם האמיתי שבעזרתו נסבל הפחד,

אחד נותר משותק, צלילי ההימנון הנפלא עדיין בזכרונו, ואולם למשך שניות אחדות בלבד, ומיד, כאשר הביט בערנות על הפמליה החמושה, הבחין בבירור גמור, שהעומד בראשה לא היה אחד מהסגנים או הסג"מים הרבים של המחנה, שהם כולם דומים - כנועים בפני המפקדים ושחצנים בפני האסירים - אלא אמו, רוזה הזקנה, זועמת ולבושה מדי צבא, היא שצעקה לו, אקדח בידה, הומו, עכשיו אתה כבר לא תברח לי; בצרחות, ארתורו נסוג והתחל לרוץ בכיוון ההפוך, מפיל עמודים, פסלים ואבנים מסותתות; כאשר חצה כבר את תעלות הטירה ורץ מעבר למצפה המלכותי, עצר והביט לאחור; שוב הבחין ברוזה הזקנה, נשקה בידה ולבושה כגבר, ובין כל החיילים הצייתנים והבלתי מזוהים, בעלי ארשת חתומה, ראה גם את הנער האלוהי שעבורו בנה את הטירה ההיא, זוהר במדיו הצנועים, דורך אף הוא את נשקו ומכוונו אליו... הומו! הדהד קול גברי וסמכותי - אולי קולו של הצעיר האלוהי - שלוש פעמים קראנו לך לעצור, עצור עכשיו או שאנחנו יורים! אולם ארתורו, מסתובב במהירות, זרק עצמו לעבר האופק, הורס שדרות עצים, קיוסקים ושמשיות, שטחי מרעה, קמיעות, גבים, ואפילו את מד הגשם הבודד שעליו הונח התוורקוכי הנבוך, מביט על הפלוגה המתקרבת... כאשר היריות הבלתי מכוונות הפילוהו, ארתורו הגיע כבר אל שטחם הנפלא של הפילים הנהדרים.

אחרית דבר

ההקדשה "לנלסון באוויר" מתייחסת לידידי נלסון רודריגו לאיווה, מחבר קובץ הסיפורים "המתנה" (El Regalo), הוצאת R, 1946. ב-1965 הוכנס נלסון לאחד ממחנות הריכוז להומוסקסואלים - באזור קאמאגוואי - מחנות אלו היו ידועים בשם הרשמי UMAP - Unidad Militar de Ayuda a Produccion (יחידה צבאית לעידוד היצירה).

לאחר שלוש שנים במחנה עבודות הכפייה, הוכרז נלסון כ"בלתי שפוי בדעתו". ביאושו ניסה, ב-1971, כשהוא חמוש ברימון יד, להסיט ממסלולו מטוס של חברת התעופה הקובנית ולחטפו לכוון פלורידה.

בכוחותיו הדלים, מונע על-ידי הפחד להיירות בידי המשמר הצבאי של המטוס, זרק נלסון את הרימון וגרם לפיצוץ. המטוס נחת בשדה התעופה "חווה מרטי" בלה-הוואנה. נלסון רודריגו וידידו, המשורר אנחל לופז רבי בן 16 נורו למוות.

נלסון השאיר אחריו קובץ סיפורים בלתי ערוך, המגולל את קורותיו במחנה הריכוז.

ספר זה נעלם, כפי הנראה, בידי הרשויות הקובניות. בכמה אוניברסיטאות בארה"ב נמצאים עותקים של "המתנה", ספר נעורים שובה לב.

אדם שלישי, הסופר חוסס קסטרו וילאלונגה, שלא נמצא במטוס, אולם ידע על תוכנית החטיפה, נשפט ל-30 שנות מאסר, עונש אותו הוא מרצה עד היום בבית הכלא "לה קאבאניה" בלה-הוואנה.

אני מהרהר ברגע בו, רימון בידו, מרחף מעל האי, מחנות העבודה ובתי הכלא שבו, נלסון חש חופשי, באוויר, אולי בפעם היחידה בכל חייו.

ולכן ההקדשה הינה כפי שהינה.

באשר לגירסתו המקורית של הסיפור, שכנתב בלה-הוואנה ב-1971, ניתן לפנות לספריית האוניברסיטה פרינסטון, ניו ג'רזי. ■

הסופר הקובני רינאלדו ארנאס, יליד 1943, הומוסקסואל שנאלץ לגלות מארצו עקב רדיפות המשטר.

יצירתו מתעדת את עולמו הפנימי והווייתו המיוחדת מול המציאות החונקת והמעוותת שבה גדל. ארנאס התאכזב ב-1991.

יעל קרקע'ירמון, בת קיבוץ עין-גדי, בוגרת האוניברסיטה העברית במגמת ספרות ספרדית ולטינו-אמריקאית.

והרב"ט, בלוויית חיילים אחדים, יוצא למרדף; אולם לפני כן, מורה הסרן על חיפוש בכליו של ארתורו, וכולם, להוטים, מצפים למצוא סיגרים, כסף, פחית חלב, אולי אף תכשיטים ("אצל הומו הכול יכול להיות"), מחפשים, חוזרים ומחפשים; מכתבים ותצלומים של הומואים, אומר אחד וזורק אותם; צנצנות קרם, אומר אחר, ומטיח אותן ברצפה, וניירות, ניירות, קרטונים, כרזות, פלקטים,



פרוטוקולים, והכול כתוב מקצה עד קצה; הפרוטוקולים שאבדו, אומר הסגן, מה עשה איתם החזיר הזה, ולוקח אחד, ובמאמץ רב, קורא, ברגע, מתוך גועל, מביט ברב"ט ומושיט לו אחד מהמסמכים המשורבטים, מה אמרתי לך, אומר, עם האנשים האלה צריך להיזהר, זה, לא מספיק לו שהוא משחית את עצמו, אלא שהוא משחית גם אותנו, את המדינה, את המולדת, תראה מה הוא כותב, מהפכת נגד, מהפכת נגד מחוצפת; והרב"ט קורא, בשקידה, מלים אחדות שאינו מבין: יקינטון, תורכיז, שוהם, לשם, ברקת, ירקן, תוֹזֶרֶת-קוֹרֵכִי מצומרר, תוזרקוכי איזו שטות זו! איזו כמות של שטויות ובלבולי מות, כמה פטפוטים, אילו מלים מוזרות... אין ספק, אומר, עכשיו באמת תפסנו אותו על "חם", וחושב: האמת היא שמכל השרבוטים האלה, מאוסף השטויות הזה כל אחד יכול להשתגע, ואף נותר רגע מכוונס בתוך עצמו, מביט בלי לקרוא או להבין את אותו שטף מלים כתובות כמתוך דיבוק; עבורו, עמוק בלבו, קיים רק אויב אחד, זה הלבוש מדי קרב ואוחז נשק, היתר, חושב, אינם אלא הומואים, כמו זה, ואינם משתייכים לשום צד; אולם מושיט את הדפים ובהצדיעו ברשמיות אומר: אני כבר מביא אותך, סגן, וכבר היחידה הקטנה יוצאת בחיפזון...

ארתורו חצה את אולמות המגורים, המסדרונות המרחפים, הפאטי המלכותי, הצריחים המכותרים, ובקפיצה אחת, בתנופה מאחד השערים, נפל על שערי הגדר, חצה את הרמפה המחוררת, ובהתעלמו מן הגשרים המתרוממים, ריחף מעל התעלות... הם היו שם, כל הגדוד כבר היה שם, הגיעו עד אליו נוטפי זיעה, נסערים וזועמים, כבר יותר מארבע שעות הם רצים ומחפשים את אותו הומו עריק, והנה הוא בסוף, והאידיש הזה עוד בא בריצה עד אליהם, עכשיו, חשב הסג"מ, נחנק מזעם ומחום, עכשיו כשאתה מכותר (אבוד) באמצע הסוואנה אתה בא אלינו, בן זוגה שכמוך, והרים את הרובה, מכוונו אל ארתורו, מצטער על שאינו רואה אותו רץ לכוון ההפוך, בכדי שתהיה לו הצדקה לירות, ובלי שיצליח לשלוט בעצמו, צעק: הומו, חכה שאני אתפוס אותך ואחזור לך את התחת, כאן או שתהיה גבר או שתלך להודיין!... ואז, כשהמוזיקה הנהדרת, שירת המקהלה של המלאכים, כבתה, וארתורו נראה רץ לעבר קבוצת חיילים אשר, ברובים מכוונים, התקדמו לעברו אף הם; לרגע

רוצח הכלבים שלא הרג כלב

ראובן קלינסקי



חמים סולטן היה חבר שלי לעבודה. זה הכול. הוא לא עשה את העבודה שלו כמו שצריך. אם פעם אחת היה עושה מה שצריך, אחרי זה היה לו יותר קל. גם החיים שלו היו יותר קלים, לא כמו שהיו. כעסתי עליו... כלב אחד הוא לא הרגו!

- "אני זוכר את כולם..." - אמר; ואחר-כך שתק בלי סוף. שלושים אלף כלבים הרגתי עד היום. אני יודע את המספר המדויק, נכון לתחילת השנה. זה קצת יותר, זה בדוק, זה רשום באגף התברואה. אסור לי לומר. גם ככה אמרתי יותר מדי. בבוקר, כשאתם מנמנמים, אני יוצא מהמכלאה לפתות את הכלבים. כמו מכשפה רעה מן האגדות אני מתחנחן לפניהם. משמיץ קולות מעומק הלב. קולות רכים, מענגים, עד שרק זנב הכלב מכשכש בהנאה, הנשימה שקטה; והאף הקטן העגול מתלחלח עוד יותר, מתכווץ ומתרווח. הוא - הכלב - מקרב את עצמו אלי. עוצם את העיניים לאט; ואחר-כך חזק יותר. זה מתחיל להיות מאוחר בשבילו.

אני מראה לו את המוט, שבקצהו הוו. עוד רגע ינחת על צווארו, אבל העיניים שלו סגורות; ולפני שהן נפערות בתדהמה ונקרעות מעצב, החבל כבר נמתח בנשימה אחת. עוסף, צורב את הצוואר. הכלב ימשוך לאחור, יתייצב על רגליו הקדמיות, ירגיש פגוע, נבגד... הוא נאבק, נאבק, חושק שיניים, מיילל, מבקש על נפשו, שתוך שמונה שעות לא תהיה שלו - כך כתוב בחוק.

אולי הוא רואה כבר את הסוף. אולי לא. הוא מתחרט שהיה ידיו הטוב ביותר של האדם. את זה רואים מיד. - "רחמים, אתה תתרגל... תראה אותי..." - אמרתי לו... - "לא יכול..." - ביקש שאעזוב אותו לנפשו.

האיש התעטש ורקע ברגלו כדי להבריח כלב משוטט. כל פעם שנכנס אל ניסים פאחו, מנהל המכלאה, חשבנו שזה הסוף, אבל הוא יצא מהמשרד, עמד בראש המדרגות כמו הולך על חבל שפעם ראיתי בקרקס האיטלקי בגני התערוכה - במקום שהלב שלו ייפול למטה, הוא עמד שם למעלה וחיך.

בתירוצים מוזרים, שרק גרמו לניסים פאחו לכאבים בצלעות, הסביר את כל מקרי החפצים החשודים בהם הטריז את משטרת המחוז - את כל האזעקות שהבריחו המונים ברחובות - הכול כדי להבריח יחד איתם כלב שהיה קרוב להיתפס.

עד שלא נזקק יותר להסברים... הכלבים פשוט היו נעלמים, מתרחקים ממנו, כאילו הזהיר אותם בנוכחותו... ואף-אחד לא הביץ' למה... לאף-אחד לא סיפר... אתמול, סיפר לי.

פעם בשבוע היה הולך לאיוו אשה זקנה מרחוב הכובשים. הוא לא זכר מה שמה - "היא גרה מול היכרמלי בחוזר מעץ..." -

אחרי שהיתה נותנת לו ברכה, היתה שמה לו בכיסים שני פילפלים שקודם הוחמצו ואחר-כך שכבו שבוע בדבש עם פלפל שחור חתוך גס, שום טחון ועוד כמה תבלינים.

- "זה לנשים בשביל להבריח גברים... אחרי שמתייבש יוצא ממנו הריח... ככה הגבר לא יודע... הוא בא עם חשק ואיך שהחשק בא, ככה הוא הולך..." - הוא צחק והשתעל, צחק והוציא ליחה, עד

שהקיא דם. בסוף כבר לא היה לו מה להוציא. בפה יבש, הוא נשען לאחור. - "מה שטוב לגברים יהיה טוב גם לכלבים... אתם אותו הדבר - ככה היא אמרה..." -

חוקרים פרטיים מטעם, בלשו אחריו בחשאי, לספק לעיריה את כל ההוכחות לכל החשדות, אבל אלה לא נמצאו. הוצאו מכתבים למנכ"ל, נשלחו אזהרות לתיק האישי, יצאו גם משלחות לדבר על לבו, שיוותר על הקביעות, שיתפטר.

ארבע שנים ושלושה חודשים החזיק מעמד עד שהרס לניסים פאחו את הביקור של ראש העיריה. אלף חמש מאות שלושים ושמונה כלבים הסתובבו ברחובות תל-אביב אותו בוקר, אחרי שנפרצו כל הכלובים במכלאה... כלבים שנאספו במיוחד במשך שלושה חודשים, כדי להוכיח לראש העיר שאיים בצמצומים, שהעיר הוו מלאה בכלבים המסכנים את בריאות הציבור.

- "אלף חמש מאות שלושים ושמונה כלבים... ככה..." - זרק ניסים פאחו את כפות ידיו לאוויר, כאילו משהו נעלם מתוכן בבת אחת. אחר-כך נאנח והחליפה הלבנה, שקנה במיוחד לחתונה של הבת, נאנחה איתו. הוא עמד לפני הכלובים הריקים עם דמעות בעיניים.

בכל העיתונים, בעמוד חמש, בצבע, ראו אותו בוכה. ראש העיריה לחש את הסוף של ניסים פאחו על האוון של הדובר, כשהצלמים והעיתונאים סגרו עליו כמו שסוגרים על כלב... ככה הביאו אותו חזרה אל העראק, שהפעם שתה בלי הפסקה - שהוא בטח שותה גם עכשיו.

רחמים סולטן איבד את הקביעות בעיריה אחרי שנלכד במכונה שגילתה את כל האמת. הוא הודה באשמה. נמצא הסעיף שורק אותו בשקט לכלבים. גם ועד העובדים לא עמד לצידו. גם אני.

הוא קיבל פיצויים; ונעלם. אמרו שנסע למונטה קרלו לשחק ברולטה, אבל אני לא האמנתי... מישו מהוועד סיפר, שראה אותו בלונדון מחבק בחורה בלונדינית בתוך רולס-רויס ענתיקה. כולם קינאו בו; ובאותו היום, בשביל המזל, לא תפסנו כלב אחד. כולם חשבו שיקרה להם אותו הדבר, אם יחייכו כל הזמן, בדיוק כמו שהוא היה מחיך... אבל שום דבר לא קרה.

לפני שבועיים מצאתי אותו בכרם מאחורי המסעדה של גמליאל, בחצר. איך שסגרתי את הכפתורים במכנסיים, שמעתי את הפיהוק שלא ידעתי שהוא של הכלבה שלו והוצאתי את החבל - לתפוס אותה. מתחת לקרטון טלוויזיה גדול שנשען על שני פחים, ראיתי אותו ישן, מחבק כלבה אפורה.

- "עזוב אותו, זה מסכן זה..." - אמר לי גמליאל שיצא אותו רגע מהמסעדה... - "שכחת את העודף..." - הוא מסר לי את המטבעות ומיהר פנימה...

רציתי לברוח, אבל הוא התעורר. הוא ראה אותי, בדיוק כשהתחלתי ללכת.

- "דוליצינאה..." - הוא קרא לה, אבל דיבר אלי... - "ככה השכן שלי קרא לה..." - היא באה אליו; והוא הוציא אריות חלב שהייתה סגורה במקל כביסה מן התיק, ואת הכלי שהיה קשור לו לחגורה... - "מה שלומך?" - שאלתי...

הוא לא ענה, רק הרטיב את הלחם שהוציא מהכיס בחלב. הוא נתן

לה לאכול... - "אתה רואה, אני בסדר..." - רק אז הביט בי ממש וחיך.

- "השתנית קצת, השיער..." - אמרתי.

הוא סיפר שהוא חולה, שאין יותר מה לעשות, שנסע לתורכיה, שגמר את הפיזיות בהימורי שש-בש, שעשה חיים בבתי מלון, שקנה לו מעיל עור שחור עד שלא נשאר לו כלום. הוא חזר לארץ לפני חודש, ככה אמר.

גמליאל סיפר לי שכבר חצי שנה הוא ישן אצלו בחצר.

לא עברו עליו דברים טובים, אני חושב.

יותר מזה לא סיפר.

הם השאירו אותו לסוף.

הרחבה לפני בית ההלוויות כבר ריקה.

בבית העלמין בת-ים חלון כבר סוף יום העבודה. בסוף קו שמונה עשרה, ממגלשות המים של הקאונטרי קלאב העירוני משפריצים על הקברים. ילדים צוחקים. רטובים. גולשים אל הבריכה, הם מלטפים את צעקות השבר בצעקות הנאה. יש שם קייטנה, אתרת קשה להבין איך מתקשה הכרוז של בית העלמין להשמיע את דברו. הוא קורא בשם הנפטר; ומזמין את אחד מקרובי המשפחה לבוא, לזהות, לחתום. לא נשארו לו קרובים שהיו קרובים לו.

רק אני פה.

הכרוז קורא בשמו.

אני בא.

הם מכניסים את האלונקה לתוך הסנדר מאחור. אני נזהר שלא לדרוך, שלא לגעת בגופה. אחריי, בזריזות רגליים של אריות קרקס, מדלגים מעליו בחורי הישיבה שנאספו למניין. הנהג יורד, ממחר לסגור עלינו את הדלת שאינה נענית לו. אחריו מנסים הרב, הקברן, הבחורים - הם עולים ויורדים תוך כדי שיחה מתנגנת בלשון זרה שלא הבנתי, עד שקם הבחור הגבוה ממקומו - מקצה הספסל, בפנים. הוא רכן מעלי בגב כפוף, תופף על גבי בכף ידו הגדולה הוורדרדה העדינה, עד שזוית מעט. הוא התיישב במקומי ליד הדלת והחזיק בידית. כך ישבתי מכווץ בין שתי חליפות שחורות מבד גס ומגרד, נוגע בקצות הנעליים בגופה שטלטולי הדרך מחזירים אותה לחיים.

הנהג עצר בפתאום כשעשן עלה מהמנוע. הידית החליקה מידי של הגבר הגדול שהחזיק בה. החזקתי ברחמים, שלא יחליק החוצה גם הוא. הקברן מיהר לכסות את הגופה. ברחתי לרגע אל שורת העצים שנמתחה לאורך השביל וכשהחזרתי את עיני אליהם הכול היה כמו שהיה. הנהג טיפל ברדיאטור וחזר אל המושב קדימה. הוא הוציא סמרטוט מן התא וניקה את המראה.

- "עוד מעט נגיע..." - הבטיח דרך המראה, ואני הצמדתי את הרגליים מתחת לספסל פנימה שלא לגעת באלונקה. הוא החזיר את הסמרטוט אל התא בטריקה. אחר-כך משך באפו והביט בי שוב דרך המראה הנקיה.

הרב החל במעשה. הם כבר הורידו אותו אל הבור, רק שהבור לא היה מספיק רחב. אחרי שנשארו אותו שוב אל האלונקה, הם מיהרו להרחיב את הבור למידותיו ואני פניתי אל הים.

החלטתי שאקבר באדמה של ממש, כשראיתי את בור החול אליו הורידו אותו. זה לא רעיון טוב, החול הוה, זה לא בטוח - אפשר בקלות להגיע לים שם למטה.

- "אדוני, אנחנו מוכנים... אדוני..." -

רהמים כבר לא היה. הם לא חיכו לי. גם כך נמשך כל העניין הזה מעל ומעבר למה שחשבו, היה אפשר לראות על פניהם את קוצר הרוח. עוזר הקברן ניער את השמיכה השחורה כמו קוסם המנער מטפת משי לאחר שהעלים יונה בכובעו. הם החלו מכסים את הבור כשהרב לקח אותי הצידה, תפס בורועי, מכיא אותה אל חיקו.

האצבעות בתוך הכיס כבר ספרו את השטרות, כשהופיעו הכלבים.



מכל הכיוונים הם הופיעו, מייללים את קינתם באלפים אל השמים. ככאב ובכי דחפו אותנו אל-פי הקבר, באים עוד ועוד, יוצאים מאחורי ומתוך הקברים כאילו היו נוכחים שם כל הזמן הזה. כלבי ענק עמדו בראש הקהל העצום הזה. מחרחרים בשיניהם החדות הם התקרבו עד כדי לגעת. הנהג ניסה להגיע אל הרכב והם קרעו כבגדי החול ובבגדי הקודש שלו עד שנאלץ לכסות על גופו העירום בחול שעל האדמה. בחרדתו החל הרב להתפלל ואיתו כל אלה שנאספו למניין וגם אני הוספתי בתפילה על תפילתם. עם ניגון התפילה התחלף הזעם בעיניהם האדומות לצער שכינס פנימה את השניים המאיימות. ברגליהם האחוריות החלו חופרים בחול עד שנערסם לצד הבור הפתוח. לאחר שפינו עצמם לאחור התקרבה דולצינאה אל סף הקבר, נשכבה בשקט לפיתחו, הניחה את ראשה על רגלה האחת, הביטה בבור בפנים ריקות.

התפללנו על נשמתו של רהמים סולטן עד שורחה השמש. אז, כיסו הכלבים על הבור. אחר-כך שחררו מעלינו את המצור ששמו לנו. האלפים חלפו לפני הקבר ונעלמו מאחורי הקברים, ונעלמה גם היא. נעלמו עם כל האהבה הגדולה הזאת, כפי שבאו. ■

ארבעה סיפורים

דניאל ולך

פרסום ראשון

סיפור א'



מדתי ליד קיוסק רחוק מהבית. צמדו שם שלושה אנשים עם זקן שחור. לא מצאתי שם שום דבר מיוחד. הייתי רעב. ביקשתי גבינה. אחר-כך ראיתי בוטנים וביקשתי. אחד מהם מרח לי לחם ושם זיתים. זיתים זה דווקא רעיון טוב, אבל ביקשתי בוטנים. חוץ מזה, אולי

הבוטנים זולים יותר.

אמרתי לו. הוא אמר: "אתה אוכל גבינה עם זיתים, לא עם בוטנים". אמרתי: "תן לי גם בוטנים". - "אה, גם בוטנים?" אמר "רעיון טוב. ככה זה יותר זול לך. לקחתי שלושה בוטנים ושאלתי: "כמה זה עולה?".

"רק שקל ו-20" ענה. היו לי רק 70 אגורות.

"אתה מוכן לרשום?" שאלתי.

"אתה רוצה לרשום?" קרא "בפעם הבאה שתמצא לרשום, תבקש שנרשום".

הוא לקח נייר קטן והתחיל לרשום ולשיר מה שרשם באותו זמן: "אחד מלקוחותי קנה בשקל 20, שילם רק 70 וחייב עוד 50".

אמרתי: "תרשום: דניאל ולך".

פתאום הם פרצו בשירה אדירה ומחרידה: "אלי, אלי".

ניסיתי להגיד שוב: "תרשום: דניאל ולך!"

והם שרים: "שלא ייגמר לעולם..."

אני: "בורוכב 124"

והם: "החול והים..."

ברחתי משם. רצתי ורצתי בשדה ענק וחשגתי "אני לא חוזר לשם עוד!", אך מיד חשבתי "אולי הם קוראים מחשבות? כן, בוודאי שאחזור לשם!". הגעתי לא תשום בכלל למקום יפהפה: היה מלא ברכות מרובעות טבעיות, קטנות ויפות, וביניהן סותתו שבילים ישרים וקצרים. היו שם ספסלים. שאלתי איש אחד, איפה רחובות. הוא עצר, הראה בידו וברגלו עד נקודה בשביל ואמר: "כאן רחובות!" שאלתי שוב: "כאן רחובות?" והוא הראה נקודה עוד יותר קטנה ואמר: "כאן, כאן רחובות!". איש אחד על הספסל שלידי אמר לי "כאן לא רחובות, הוא משוגע, מטורף!".

שאלתי: "אתה בטוח?"

הוא אמר: "יש כאן רחובות, אז כנראה כאן רחובות!"

התחלתי להרגיש טיפשי: כולם מטורפים כאן.

שאלתי את האיש הזה על הספסל. הוא אמר: "הממ... רחובות? לא יודע. חדש כאן."

סיפור ב'

כשעברתי את כל מכשולי-החיים הראשונים, נהגתי מעושר-חיים עצום. בכל התחומים היה לי עושר. אפילו עושר מילולי היה לי. עמדה לפני השאלה: לאן בעוד אני הופך אותה הנה והנה ולפעמים גם הנה ומצאתי עוד כמה ידידים. הקשרים הראשונים היו שטוחים מאוד. את הראשון הוצאתי לניסיון נועז, מופתע מעט מהקשיים החרשים שלי בדרך. שמנו את כל הבעיות בקופסא ואטמנו. מה

שהוצאנו אחר-כך נראה מבולגן מאוד. בראשו של כל אחד מאתנו צמח הרעיון ללכת לכיוון של הרבה כסף. אני עצמי יש לי הסתייגות קלה מצורות-חשיבה כאלה. לאט-לאט נדבקנו כולנו וחיפשנו דרכים לעשות עוד ועוד כסף. ישבנו וחשבנו עד הערב ועוד ימים רבים אחר-כך.

באמצע-הלילה התעוררתי בצעקה מחלום נורא, שבו נפלתי לבור עמוק וראיתי פתק במקום לא-מוגדר. הגעתי לקרקעית ומצאתי את הפתק בכיסי. לא ראיתי כלום.

בבוקר ניסיתי לדמיין נופים כדי לשכוח את הסיטואציה וראיתי שוב ושוב את אותו מקום מעצבן. הוא נראה לי מוכר. נכנסתי לאוטו הישן ויצאתי אליו. כך התחיל מסעי הקצר ביותר. זה היה היום היפה ביותר בחיי.

בתוך התחנה המאובקת והצפופה הצלחתי להכניס את היד לכיס בין עשרה אנשים ושלפתי משם טבעת ישנה של אמי. זה היה כיס-ימין ולא שמאל (אין משמעות לשינוי הזה). במקום לספר בפרטי-פרוטוקול על הטיול, רק אספר את ההרגשה הכללית: ישבתי באותה תנוחה כל הדרך ושקעתי לתוך תמונה חלומית נשלמת מכל כיווניה. כמעט נרדמתי.

סיפור ג'

ירד גשם כבד. כולם רצו עם המטריות ברחוב לכל הכיוונים ולפעמים נתקלו זה בזה. הייתי צריך להגיע הביתה לפני שיתחילו לדאוג לי. את האוטובוס כבר איהרתי. עכשיו כבר לא יבוא אוטובוס עוד שעה. אז בטיפשותי רצתי בכל המהירות מנסה לעבור כמה שיותר. אז בדיוק הגיע אוטובוס למקום שיצאתי ממנו. בומן-הריצה נפלתי לשוללית, והבוץ כיסה אותי עד העיניים ועף על מישהי עם עגלת-מצרכים, ואז בדיוק התחזק הגשם.

השנה דווקא לא ירד הרבה גשם. נראה שתהיה שנת-בצורת קשה. רגע ירד ורגע לא. השינויים במוגז-האוויר מהירים בצורה נוראה ואומרים דרשני. רק אתמול היתה שמש נהדרת כזאת, שלא יכולנו לבחש שיהיה גשם. דינה התקשרה אתמול לשתף אותי בצערה על אביה שנהרג במלחמה. היא ישבה ובכתה לבדה בחושך.

הרגשתי את עצמי משוגע שאני רץ ככה ונרטב עד העצמות. הגשם היכה אותי בחוזקה. לא הפסיק לרגע. נפלתי עם הידיים על קצה של רצפה. אחר-כך קמתי, התנערתי וניסיתי לשקם את עצמי במצבי. איש רץ לידי עם מטריה אפורה. "גשם, גשם, ושוב גשם" אמר לי ונעלם. בבית כמעט לא ראיתי את עצמי. חיכיתי שאמא תתן לי משהו לאכול, ואבא יעזור לי להוריד את הנעליים ואת המעיל, ואצא מהמצב הלא-ברור. אבל אמא ישבה ותפרה. אבא לא היה בבית. "שוב נרטבת?" שאלה.

לאט-לאט התאוששתי. אחר-כך יצאנו לטייל. הלכנו עד שהגענו למגרש קטן עם כל-מיני מתקנים. אלה היו מתקנים יפים ומושכים באופן מיוחד. השמש סנוורה אותנו. עברנו ממתקן למתקן ולא יכולנו לנוח לרגע. שברנו שיאים על הנדנדות. ערכנו תחרויות בטיפוסים, רדפנו אחר פרפרים. אני גלשתי עשרות פעמים מכל מגלשה. מגלשות ענקיות משגעות. עם שיפועים ונפילות. פעם אחר פעם בלי הפסקה עליתי וגלשתי. לא יכולנו לעזוב את המקום.



עוד מישהו עבר.

- "איך אפשר לחיות במצב כזה?"
- "מסתדרים", נעלם.

- "איך זה ייפתר?", קרא הילד לאיש הבא שעבר.

שוב הכול התרוקן. הוא נשאר לבד. המורה, שדיברה על הזיהום, לא ידעה שיבוא חורבן כזה. הוא קם ויצא לטייל במקום המזוה. הכול קודר ומסתורי כזה. כמו להיות בבועה. הוא הביט למעלה. במקום שמים רואים הכול אפור. השקט נתן לו הרגשה שהוא מרכז העולם. עכשיו הוא חשוב יותר מפעם. נכנס למסעדה אחת ובקש קקאו. נתנו לו קקאו שחור מלוכלך. יצא לשכב לנוח על הדשא. אבל אין דשא. הכול אפור. משעמם. עוד מעט לא יישאר כלום. אם לא היה רואה סרטי־אימה ושותה יין היו לו עוד שלושים שנה. עכשיו הכול אבוד. השנים נעלמו. הוא נאנח וישב לקרוא עיתון כמה שיבין. היה כתוב: "הכול נכשל. אנשים מיואשים. החברה מתקשחת. האוכלוסיה קטנה." אחר־כך נרדם. בינתיים אנשים רצים למצוא פתרונות למצב. טסים בכלי־רכב חדישים במקומות שלא נראו אף־פעם. אפילו נכנסים לחלומות של אנשים למצוא תקווה. אבל נראה שאין מה לעשות. רמקולים צועקים לא לצאת מהבניין. אנשים הולכים הנה והנה. שום־דבר לא נראה בחלונות. הלילה הגיע. חושך גמור ירד. הוא נשאר במקומו על המדרכה ונפל ונרדם. לא חלם כלום. איך אפשר לחלום במקום כזה? בבוקר לא היה שום שינוי מאתמול. הוא עדיין רצה לצאת לרגע לראות מה יש בחוץ. אבל אסור להסתכל. אסור לדעת מה שקורה שם. בשעה 3 בצהריים עבר איש ועצר להסתכל. - "מדאיג, מה." הילד התעורר. - "מה? נכון, מדאיג מאוד." האיש נעלם. שוב נשאר לבדו. או נרדם ובכל־זאת חלם משהו אפור; הוא עומד בקצה־העולם. בחלון הכי גבוה נראה קצת אור. ממש אור־שמש. הוא מוציא את הראש דרך חור בקיר לראות.

דניאל ולך, בן עשרים, גר ברחובות. מתעתד ללמוד ספרות ופילוסופיה.

במתקני־הטיפוס הסתתרו כלי־מיני מקומות בלתי־נראים. יצרנו לעצמנו משימות שונות ומשונות. פעם אני הייתי פה והיא שם ואחר־כך התחלפנו בכל צירוף אפשרי. אבא עמד בצד וקרא לי. אחותי המשיכה להתנדנד איפשהו. "אתה רואה?" אמר לי והצביע על האדמה. נמלים שחורות מאוד רצו שם. "אתה רואה איך הנמלים הולכות? ואת החומר הזה שיוצא מהאדמה?" ואכן, יצא מין חומר כזה מבעבע. "הנמלים יוצאות אחרי הגשם. כמה מהן מתפרקות. הד.נ.א שלהן מכסה את כל האדמה."

סיפור ד'

ילד ישב וצפה בסרטי־אימה. הזוועות חדרו היטב לתוך מוחו ברצף. ההורים לא בבית. אמרו שיהיו כשיבוא מביה"ס, ולא באו. לא שואלים איך היה ביום־כדור־הארץ הדבילי. הכריחו אותו לבוא. יום שלם עמדו וחיפשו דרכים לשכנע אותו שאם כל אחד ירים את הניירות או יהיה יפה בעוד שלושים שנה. בעוד שלושים שנה הוא יבנה לו בית בכפר. אם יבואו, יהרגו אותו. הוא יושב קפוא לקול־הצרחות וגומע לתוכו את כל האימה והגועל המוצגים לידו. בערך באותו זמן נוסע בכביש ריק מנפש־חיה איש רגיל במכונית אדומה זוהרת ובוהה בשמים כחולים כמו ניאון. מד־המהירות מראה 400. המכונית פותחת את המרחבים האינסופיים לפני שיאדים כמו

אש ואחר־כך יחשיך.

- "הם נסעו ככה שעות. פתאום נפתחה האדמה..."

- "איך נפתחה?"

- "ברגע אחד. בור באורך חמישים מטר נפרץ לידם בלי שום הכנה."

- "חמישים מטר? לא יכול להיותו ככה פתאום בשנייה?"

- "פחות משנייה. חמישים מטר, אני אומר לך. הם היו המומים. אפילו לא הספיקו לעצור. האדמה שאתה סומך עליה שתחזיק אותך נפתחת."

- "הטבע בגד בהם."

- "בגדול. ואז התפרץ מהאדמה סילון ענקי של גז."

- "ואז?"

בתוך הנסיעה המטורפת לא ידעו מה לעשות עם הפתעה כזאת. חשבו שהעולם מתמוטט. קול־סילון מחרש־אוזניים בקע מהאדמה, ובתוך שניות התכסה כל האוויר בגז חום מלוכלך. הם לא ראו כלום. הם פחדו מאוד. אבל המכונית המשיכה לנסוע. הילד ניסה לדמיין את זה: כמו בסרטי־אימה שראה - עוד סילון געשי מציף את השמים, ועוד, ועוד, והם נוסעים... אחר־כך תמונה אחרונה. נוסעים ורואים מסביבם אלפי סילונים של גז מהאדמה עד השמים. ואת השמים לא רואים.

האיש הלך והשאיר אותו לבד. בלי איש. הוא ישב כמה דקות למצוא את עצמו ואחר־כך הלך לזהות את המקום. הכול אפור. הכול שונה. השעון מראה שנת 2020. לא זכר שום־דבר מהרגע האחרון שישב בבית וראה טלוויזיה לפני 30 שנה. לא כלי־כך מיוחד. נסתכל קצת ואחר־כך נמצא איזו מנהרת־זמן שבוודאי הומצאה ונחזור הביתה. הכי הרבה נפגוש את אבא ואמא זקנים. המקום נראה עכור ומפחיד. ככל שהרחיק ללכת הרגיש כל הזמן לכוד במשהו. היו שם בניינים ובתי־ספר בנויים בקשיחות רבה. צמחים לא נראו בכלל. גם חיות לא. אפילו ציפורים לא צייצו. הכול מת ומגיעיל. זה נתן לו קצת זמן להסתכל בעצמו. תמיד אהב את אמא. עכשיו רצה לצאת ולמצוא אותם ולחבק אותם. למצוא מישהו. לצאת מהאווירה הנוראה. לבסוף הגיע לקצה. בניין אפור ענקי הקיף קילומטרים. כל העולם בפנים. איך לצאת. הבניין הענקי גבוה מאוד. כמה חלונות למעלה הסתירו את העולם שמעבר. זה הסוף, איך האנשים האלה לא משתגעים? כל החיים לכודים בבניין הזה? הוא נפל על הכסא חסר־אונים. לעולם לא יוכל לצאת מכאן.

איש עבר ברחוב.

- "איך כל זה קרה?!", צעק לו.

- "מהזיהום. חורים בשמים."

אנשי התפר

רשימת המגורשים:

(המשך למאמרו של לאון זהבי מגליון 171)

1930	1925	1903	שפיר יעקב מרטקוביץ
			שמי (ספר) איליה נאומוביץ
1927	1922	1894	(כינוי: אנטול)
1929	1927	1902	שוורצמן יעקב בוריסוביץ
1930	1926	1908	שויהט נתולה שמולביץ
1926	1921	1902	שכטר דויד סימרינוביץ
1928	1927	1908	שלינגר חיים יוגוביץ
1931	1922	1902	שייכטמן סמואל איצק
			שניצר שרה סמואילובנה
1933	1939	1907	(פרנצס)
1930	1929	1909	שטיינברג בנימין איסקוביץ
1929	1926	1903	שוסטר בוריס מנוסוביץ
1930	1925	1907	אליס בנימין זוסוביץ

1930	1923	1901	דבורקין סולומון לייזרוביץ
1934	1933	1911	זבורקין יוסף זיידוביץ
1925	1922	1903	זיידלר אסתר פנחסובנה
1934	1927	1904	יוהן אלכסי לייבוביץ
1935	1932	1913	איטקין הירש יוראילוביץ
1934		1914	איטקין דון יוראילוביץ
1929		1905	איצקובסקי אברהם חסקלביץ
1928		1897	קנבסקי אברהם גוסביץ
1931		1901	קרמן לאה בורוכובנה
1931	1922	1905	קרמן איסק מויסיביץ
1932	1926	1901	קלרפלד אידה
1930		1904	קלינג קס לוי
1930	1910	1910	קופית מיכאל אלימלך
1933	1920	1900	קופרמן משה יהושע
1932	1930	1908	לייפרמן יצחק פינחסוביץ
1932	1928	1906	ליבלר רחל מרקובנה
1930		1892	ליפסמן חיה וולפובנה
1931	1926	1909	ליפשיץ פנחס גירשביץ
1930	1925	1900	לווביץ יעקב זימליבי
			לוגסקר מויסי יוסלב (חליס
		1889	אברהם)
1926	1922	1906	לוריה אנה אובסייבנה
1933		1903	מרול מכס לייבוביץ
1927	1926	1913	מחמוד חן אשקר
		1903	מלרמן מויסי לורביץ
1925	1925	1899	מרקין וולף גירשב
1925	1920	1903	מסטקובצקי לייזר איצקוביץ
1931	1924	1898	מולטר חיים מויסיביץ
1934	1924	1906	מיאסקוביץקי מאיר יצחקוביץ
1928	1925	1900	נרודובסקי-דבורקין מליה
1930	1922	1900	אורליק סולומון מאירוביץ
		1906	(דוידוביץ)
1931	1928	1902	פרקל יהודה ייגורוביץ
1931	1926	1905	פולני נוח לבוביץ
1932	1922	1901	פוננסקיה שרה סמואילובנה
1931	1928		פולני פייגה סמואילובנה
		1896	ובנה
1931	1920	1903	פוימרגן גפתי שחנוביץ
1931	1925	1903	פרסמן דויד יחילוביץ
1928	1925	1907	רבינוביץ יוראל מרקוב
1929	1927	1908	רסקוטניס מויסי לווביץ
1931		1908	רוזין יעקב יוראילוביץ
1930	1924		רוזינר אלכסנדר
		1905	ולדימירוביץ
1931	1926	1895	רוגינסקיה סופיה אמנוילובנה
1929	1923	1907	רוזיה רוזה ייפמובנה
1929	1925		רזויק ראיסה (רות) גריגו
		1904	רייבנה
1934	1930	1902	סקנקו סמואל מורדוכוביץ
1932		1905	סגל לור איסקוביץ
1930	1925	1913	טרקטמן לאה יוספובנה
1931	1929	1906	טומן שלמה נוחמוביץ
1934		1903	פרקל יעקב לייזרוביץ
1924		1883	פינקלשטיין יוסף נחמוביץ
1931	1923	1901	פינקלשטיין חיים לב
1931	1930	1905	פישר נאום איסקוביץ
1930	1928	1887	פיק לאה פילחסובנה
1931	1929	1909	פרייפלד סוניה סימאונובנה
			פורמנוביץ יוסף (גלח)
		1896	ברקוביץ
			חורני ברכה וונסילוביצה
		1907	(סולטרניק)
	1925	1906	ציפין חיים מנדלביץ
	1931	1904	ציציק שרה מרקובנה
	1931	1901	צודקובה ראיסה מנואילובנה

הערה: רשימת השמות מובאת לפי סדר הופעתם בכרסתת המקורית.

ארבע דוגמאות כלשונן במקורן

אייזנברג לור, שנת לידה 1900, עזב את ברה"מ כמהגר ציוני ב־1924 הצטרף לפק"פ.

ב־1924, 1927 ו־1928 נעצר ובמעצר האחרון גורש לברה"מ. הגיע לאודסה ב־23.6.1928.

לא הוכר כפליט פוליטי.

ב־1930 למד אייזנברג במליש וב־1933 בעת טיהור המפלגה הוצא מהמפלגה הקומוניסטית הכל־רוסית (כולשביקים) כאלמנט זר. מקום הימצאו בלתי ידוע. יש צילום שלו.

7.3.1936

ג.ל.ד.

בק אברהם לייבוביץ. יהודי, נולד בליטא ב־1904. נסע מליטא לפלשתינה כמהגר ציוני.

ב־1924 הצטרף לפק"פ. ב־1929 נעצר, ישב שנה בכלא בגלל השתתפות בהפגנה ולאחר מכן גורש לברה"מ. הגיע ב־21.12.30 דרך אודסה. לפי דבריו, על פעילותו יכולים להעיד חידר ונרב. לא הוכר כפליט פוליטי.

ב־1932 למד בק באודסה, בטכניקום היהודי לכונאות.

7.3.1936

ג.ל.ד.

בסקין, יוסף מויסיביץ, נולד ב־1904 בוילנה. ב־1920 עזב את ברה"מ לפלשתינה, כמהגר פוליטי. בפלשתינה היה חבר מפלגת "פועלי ציון" מ־1920 עד 1924. ב־1926 הצטרף לפק"פ.

ב־1928 נעצר בגלל הפצת כרוזים, ישב כמה חודשים וגורש לברה"מ. הגיע לאודסה ב־1.9.1928.

הוכר כמהגר פוליטי בפרוט. מס... מה־26.9.1928.

המלצה על בסקין ניתנה בחתימת ידו של מדיאר.

בסקין מסתמך בעבודתו על קוטק ואייזנברג.

בתיק נמצא צילום שלו.

ב־1928 נסע בסקין לאיבנובו־וויניסנק כדי להסתדר בעבודה.

ההכרה בו כפליט פוליטי אינה בסדר. פעילותו של בסקין בפלשתינה והשתייכותו לפק"פ טעונה בדיקה.

7.3.1936

ג.ל.ד.

ביידיס זוחרי מחמוד. נולד ב־1906 בפלשתינה. ערבי, בן של סוחר. השתייך למפלגה ערבית לאומית (ממתי ובאזיה מפלגה לא מצויין). הצטרף, כביכול, לפק"פ ב־1932. כותב, שנעצר פעמיים לכמה ימים בגלל השתתפות בהפגנות. הגיע לברה"מ ב־2.8.1934 דרך אודסה כתייר. במוסקבה הוא אמר שנשלח ע"י הווע"מ של פק"פ ללימודים ב־KYTB (האוניברסיטה הקומוניסטית של עמלי המזרח). לא נתקבל באוניברסיטה בגלל היעדר כל אינפורמציה עליו.

ביידיס הגיע עם אשתו רפלקס אטליה נאומובנה, אזרחית פולנית.

ניסה להישאר במוסקבה עם אשתו והגיש בקשה לכך לווע"מ של מופ"ר (ארגון בינלאומי לעזרת המהפכנים). נתונים נוספים אין.

8.3.1936 (הערה בכתב יד) כעת נמצא בפריז.

ג.ל.ד.

קטעים ממסמכי הקמינטרן נתפרסמו בגליון 165 במאמרו של ל"ו קומוניזם 2000



מה עלה בגורלו של הירש גליק

בתודה וסליחה וכבוד רב

שולמית רודניק-שליט

(עיתונאית ואחראית על מהלכת ביבליוגרפיה בספריה המרכזית רמת גן)

ברצוני להסב את תשומת לבך על הטעות שנפלה במאמר "על הגשר" מאת עזה צבי (גליון 163-164, עמ' 33):
כתוב על הירש גליק "שנרצח ביערות וילנה בהיותו בין הפרטיזנים..." האמת היא שהירש גליק, לאחר שב-1.9.43 נלכדה יחידתו בפ.פ.או (ארגון הפרטיזנים המאוחד), נשלח למחנות אסטוניה, תחילה למחנה נַרְה ואחר-כך למחנה גולדפילץ... בקיץ 1944 ברח גליק מן המחנה אך עקבותיו נעלמו...
לפעמים כותבים שיחד עם עוד כמה מחבריו נהרג על-ידי גרמנים, אך לזה אין הוכחות ברורות וחד משמעיות... בהודעות זו אני רוצה להודות לך על עבודתך ועבודת כל מערכת "עתון 77" - אחד מהטובים שישנם בארץ.

תשובה לרות בזיזה לבנית

ברשימתה "חנוך בזיזה - שלושים שנה למותו" (עתון 77 גליון 171) מתייחסת רות בזיזה לבנית גם למאמרי (גליון מס. 165), אף אם לא מזכירה במפורש את שמי.
אני מסכים בהחלט עם כותבת הרשימה על כך שבזיזה, "הסקציה היהודית" וה-"אמת" שהקימו הוא וחבריו, הם חלק אינטגרלי וחשוב בתולדות התנועה הקומוניסטית בארץ. בין המסמכים שהבאתי מארכיון הקומינטרן במוסקבה יש גם כאלה המתייחסים ישירות ל"סקציה היהודית" ול"אמת". אי-הזכרתם במאמרי האמור היא תוצאה של המסגרת המצומצמת של כל מאמר מסוג זה. ובכל זאת תודה על ההערה ותודה למערכת "עתון 77" על פירסום פרק מספרו של חנוך בזיזה.

לאון זהבי

תיקוני טעות

- מרשימת ההערות למאמרו של אוריאל זוהר על א.ד. גורדון בגליון 171 נשמטו ההערות 24-35. והרי הן:
- (24) צבי רודניק (ארד) "הדים" 1947, הק' הארצי, ת"א.
 - (25) דענו ומורנו; הוצ' בית-גורדון; דגניה א' תשכ"ב.
 - (26) ראה "רענו ומורנו".
 - (27) שם, עמ' 42.
 - (28) שם, עמ' 34, מכתב משנת תרע"ד.
 - (29) ראה מאמר מבוא מאת פרופ' אליעזר שביד שהופיע בספר: "אהרן דוד גורדון - ביבליוגרפיה" תרס"ה-תשל"ב, עמ' 15, במלאת 50 שנה לפטירתו. הוצ' יחדיו ובית-גורדון, דגניה א' 1979.
 - (30) א.ד. גורדון; "אדם והטבע"; כל כתבי גורדון; הוצ' הפועל הצעיר 1910 תל-אביב עמ' 53, תרפ"ה.
 - (31) א.ד. גורדון; "מתוך קריאה"; האומה והעבודה; אלול תרע"ח; "הספורים והעובדים" מעברות כרך ג'; תוברת ו', תרפ"א. "כעניני ספרות", הפועל הצעיר, שנה 17; תרפ"ד.
 - (32) כל כתבי גורדון, כרך א'; עמ' 236.
 - (33) שולמית בת-דור; "עוד בעניין הסופר בקיבוץ"; "הדים" (2); 1943 עמ' 20-23.
 - (34) יהושע מנות; "הסופר בקבוצה"; (בכנס אס"ך: אגודת סופרי כפר) עמ' 32 הוצ' מח' הסברה איחוד הק' והק' ת"א; 1957. כנ"ל דברי חיותה כוסל; מדגניה א' שם עמ' 45-50.
 - (35) לאה הרומי; דיסטאציה; 1974; 58-47.

(מהערות 31-35, ראה הערה 1 - שולה קשת)

מגע

סנונית לאה שלי, בתי
אני מְהַרְהַר
בְּעִירוֹם חַיִּוֶכָּה, מְחוֹל שְׁעָרָה תְּקַצוֹץ
יְדֵיךָ קְצוֹרוֹת

בשניים משיריה של סיגל אשל, שפורסמו בגליון 171, נפלה, לצערנו, טעות. בשיר "שם", נדפס מְמַנְמָה במקום מְמַנְמָה. בשיר "מגע" נדפס יְדֵיךָ במקום יְדֵיךָ.

המשך מעמ' 19

רבינוביץ וזיידה, אומרת היא: "גברים לא מחפשים בנשיהם את האם וגם לא את הבת ולא את התולדה ולא את הזונה ולא את כל יתר השטויות שכותבים בספרים. את אחותם הם מחפשים, אמרה, את תאומתם הקבורה בתוכם, כה קרובה, כה נוגעת, כה עירומה - ואין להשיגה" (עמ' 203).

ומה על האוהב השלישי, גלברמן הסוחר? הוא אמנם מחזר אחרי יהודית בעדינות (לא אופיינית לו), מביא לה מתנות, כגון שמלה ומשקאות חריפים, קורא לה "הגבירה היהודית" ופעם בשבוע מתארח אצלה ומבדח אותה. אך מושגי האהבה שלו הם ארציים-פיזיים בלבד, ואפילו גסים. את הגשים - או כפי שהוא קורא להן, "צאצאקעס" - הוא ממיין כך: "העולם מלא עם אשה צנון ועם אשה תפוח-אדמה ועם אשה ביצה קשה... ואני כבר אמרתי לך זיידה כל אחד מקבל את מה שמגיע לו, נקודה" עמ' 88. וכך הוא הולך ונותן בהן סימנים בהמיים וגסים יותר ויותר.

מאיר שלו מעלה, אם כן, לא רק שלושה טיפוסים אבות, אלא גם שלוש תפיסות של

הצמחייה ובעלי-החיים. בכל אלה מגלה המתבר ידע עצום, אהבה ונלהבות. אלא שאלה ראויים לרשימה נפרדת. לבסוף, לא ניתן להתעלם מכמה מן ההשגות הארס-פואטיות הפזורות על פני הסיפור כולו. באחת מנסיעות הלילה הרבות של זיידה עם עודד, בנו של רבינוביץ, אומר עודד: "אתה תכתוב על כל הדברים האלה... אחרת בשביל מה אני מספר לך את כל זה? אתה תזכור ואתה תכתוב" (עמ' 233).

ומה, לדעתו, הקשר בין האמת והבדייה בספרות?

"גם השקרנים מיטיבים לדעת שהאמת והבדייה אינן עומדות זו מול זו. שכנות טובות הן, המתעניינות זו בשלומה של זו ומשאילות זו לזו דברים נחוצים" (עמ' 186). ובהמשך לכך: "הסיפור, כך אני חושב לי בלילות, מבקש לו תבנית ואפיק ומוצא. - - - הסיפור, כך אני מרגיע את עצמי, ממאן להיות בדייה" (עמ' 331).

לסיכום: זהו סיפור נפלא, מלא קסם סיפורי, מלא חוכמת חיים, מדבר לשכל ולרגש וממשיך לחיות אתך ימים רבים.

האהבה. האם גם הן מופיעות בחיים כל אחת בנפרד - או שמא הן מופיעות במעורב, במנות כאלה או אחרות, אצל כל יחיד? ומה על האשה יהודית, אשר סביבה סובב הספר כולו?

היא מדברת מעט מאוד, ובעיקר מגיבה ב"מאי נפקא מינה", והמרתק ביותר הוא, שכאשר אתה מגיע לסוף הסיפור אתה מגלה שבעצם אינך יודע אפילו איך נראתה, מה היה צבע עיניה, שיערה, קומתה, או כל איפיון פיזי אחר. אתה רק יודע, שלידיה היה ריח של עלי לימון (אף כי עבדה ברפת וחלבה פרות) ובשוכבה מתה נראה "עורף השנהב הרק, שהשנים והגעגועים והמיתת לא העמו את זהרו" וכן "הקרסוליים העדינים החוקים" (עמ' 333). מי יודע במה מתאהבים? למי הפתרונים?

זהו לבו של הסיפור "כימים אחדים", אך מאיר שלו נוגע בשלל תופעות אנושיות נוספות, שלא ניתן לטפל בהן ברשימה זאת - בזיקנה, בזיכרון, באמת ובשקר, ועוד ועוד. דבר נפלא בסיפור זה הוא שילובו של הטבע ומיזוגו בחיי האדם, כמו עונות השנה, הציפורים ובעיקר העורבים ואורחות חייהם,

יופיע בקרוב:
בספרי עתון 77

שמואל שתל

אבן



ספרי עתון 77