

שנתון לקד

• חברה • ביקורת • תיאטרון • אמנות •

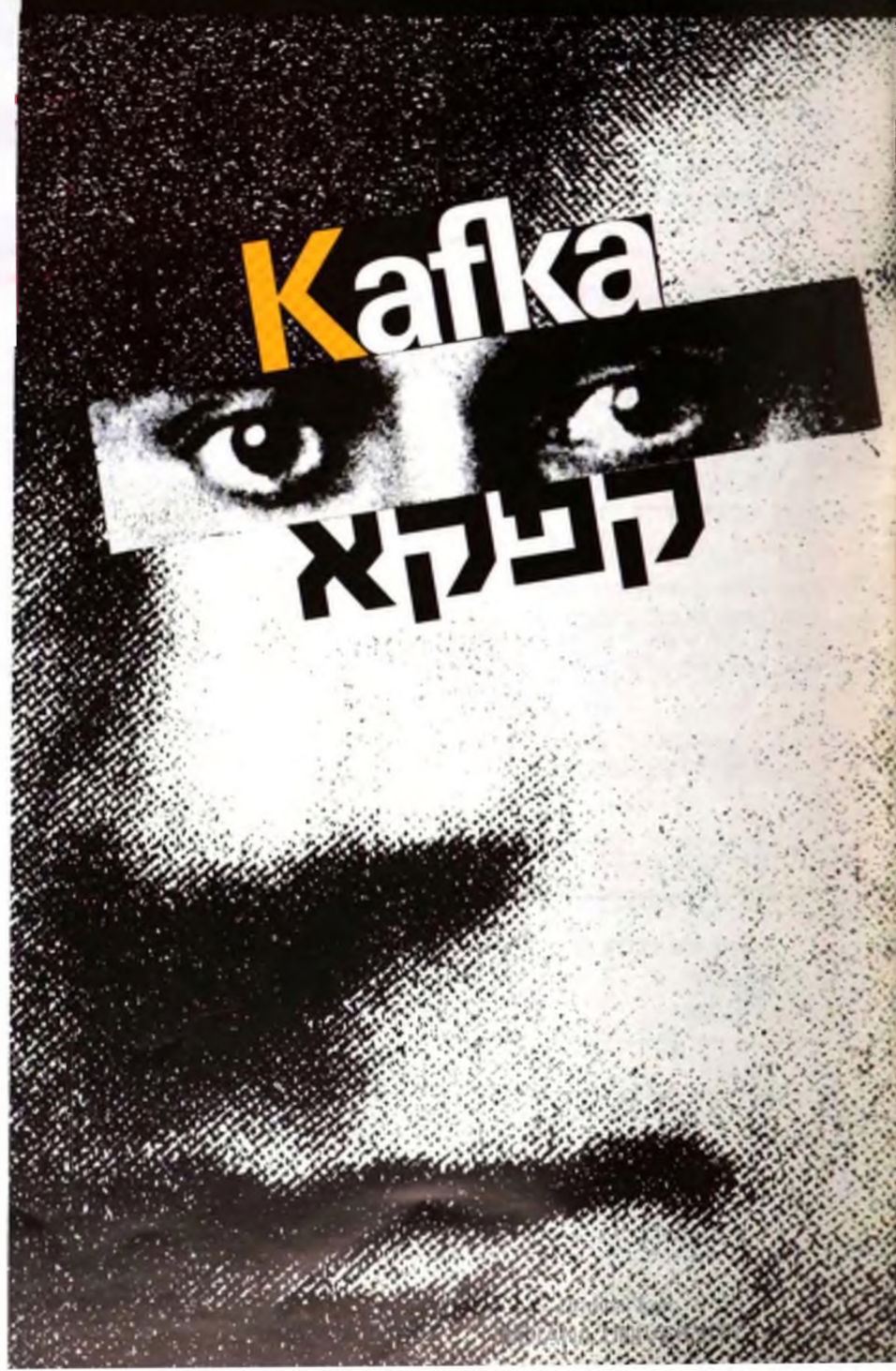
שנה י"ח • גליון 181 • אדר • תשנ"ה • פברואר • 1995 • 16 עמ'

"קפקא": קטעים
ממתנה; עדי. עציון
זמינר פורת

דחיית הסמכות;
"הדרך" לאמריקה -
הלל ברזל

אין דעת ללא עלה
תאנה; על "רופא
כפרי" - ישראל
רוזנבוים

קפקא - מקור
ושלושה תרגומים
של: אילנה המרמן;
שמעון זנדבנק;
אברהם כרמל; רות
לבנית; דן מירון;
ישורון קשת



קטעי קישור

א



לקי הארי של הגיליון הזה מוקדש לקפאק, ומתחבר לשבוע אירועי קפאק בצוותא - לרגל 70 שנה למותו. אם נכון לסעון שהיהודי, פאול צלאן, הוא המשורר, בלשון הגרמנית, החשוב ביותר במחצית המאה הזאת, קל וחומר, שהיהודי מפראג, פרנץ קפאק, הוא המספר, בלשון הגרמנית אולי החשוב ביותר של המאה. לצד של מסתו המרכזית של הלל ברזל, ימצא הקורא משה נוספת של ישראל רוזנבוים, השוואת תרגומים מצידות קפאק. ועוד. וכן תוכנית שבוע אירועי קפאק ב"צוותא" ותוכנית המחזה "קפאק" (וקטעים מהמחזה).
אנו משתפים פעולה בשמחה עם מארגני ומבצעי האירוע, ותורמים את חלקנו מתוך רצון לקרב לציבור קוראים רב יותר את הסופר הגדול.

ב

אנשים שהספרות העברית היא עבורם מצרך שאי אפשר בלעדיו, משהו שאין לו תחליף, שזורעים בתקווה גדולה, ולא פעם קוצרים בעוגמה מרה, נושכים שפה וממשיכים לקראת החריש החדש, משהו מאוד חקלאי, לאנשים אלה היה חג בחודש זה.
שניים מבכירי הסופרים, מבין מניחי היסוד לספרותנו, שבתקופת המדינה, זכו בפרס הנשגב ביותר, שהמדינה ואוהבי הספרות יכלו להעניק.
נתן זך, שאחרי פרסום ספר שיריו השני, "שירים שונים", קבע נורמה בשירתנו, שהפכה במידה רבה לקנה מידה, לרף שאליו ניסו רבים מבכירי משוררינו להגיע.
שירתו קבעה, לא רק ארס-פואטיקה אחרת, אלא התמודדה על ערכים אסתטיים, מוסריים, חברתיים ולאומיים.
א.ב. יהושע, בדומה לזך בשירה, קבע נורמות של סיפורת אחרת. לא ריאליזם לשמו, אלא בחינת האדם - פסיכולוגית, סוציולוגית. ומשהו מעבר כל זה. משהו שבתנועת יד רפלקסיבית, לפני שהמוח פוקד עליה... משהו כפייתי. שעתים מכנים אותו גודל, אבל אין זה מדויק, המשהו הזה טמון, על-פי א.ב. יהושע, באדם עצמו.
בהמשך לסיפורים הגדולים שלו, הוא מפתח סגנון של רומן מונולוגי, שלא היה מוכר קודם לכן בפרוזה העברית, ואחר-כך, רומנים, מן הגדולים בספרותנו, "מולכו", "מר מאני", "והשיבה מהודו".

סופרי ישראל, העמיתים של חתני פרס ישראל השנה, ירמו כוסיט לחברים ולהמשך יצירתם ביום הענקת הפרס.

ג

עם התגברות גל הטרור החמסי ובעקבותיו הסכנה הממשית לקריסת הסכם אוסלו, חודת השאלה מדוע ציבור הסופרים בפרט, והמכונים "אנשי רוח" בכלל, אינם נוטלים חלק בוויכוח הגדול המתנהל עכשיו בנושא המשך התהליך עם הפלסטינים.
קולם של הסופרים נשמע דווקא כאשר כל הידברות היתה רחוקה כמעט ממזרח. כאשר קשר עם מי שנחשב כמצוד באשף, שלא לדבר פעיל בארגון זה, נחשב עבירה על חוק "מפגשי אשף", והעובר עליו היה צפוי למאסר, והיו דברים מעולם. כבר סופר לא פעם ותועד לא פעם, שסופרים עבריים וסופרים ערבים מישראל,

וסופרים מהשטחים, הקימו ארגון ופעלו במשותף, ואף הגיעו להצהרות שלום משותפות. ועתה, כאשר משהו מאיתנו מרים קול, הוא נשאל: "מי שמך?" שאלה מופרכת מן היסוד. וניתן להשיב בנוסח היהודי, בשאלה: מי שם את "הכוח השלישי"? את האלופים למיניהם? והקצונה הוטרדה יותר? ומי שם את המתנחלים? הם יותר אובייקטיביים? ומי שם, ובאמת בכל ההתחשבות, הכבוד וההשתתפות בצעד ובכאב, מי שם את ההורים השכולים ונפגעי הטרור, האם הם באמת שקולים יותר?

מבינים יותר בנושא? משותררים יותר מדיעות קדומות? ולהבדיל, אלפי הבדלות, מי שם את בעלי הבאסטות בשוק הכרמל, או בשוק מתנה יהודה?

ד

על ציבור הסופרים רובצת אחריות לאומית כבדה. אם ההסדר הרופף שעדיין קיים יקרוס, וכתוצאה מכך תחזור האיבה לאזור, ומכאן למלחמה לא יהיה מפסע, וממלחמה, לאסון שטרם ידענו, הדרך ממש קצרה - או אז, איש לא ישאל את בעלי הבאסטות, לא את הקצינים למיניהם, לא את המתנחלים, ובכל הכבוד, לא את נפגעי הטרור, וגם לא את ההורים הכואבים את האבדה הנוראה, ואת היתומים לא, ואת האלמנות לא. מובן מדוע, איש לא יראה אותם אחראים. אבל את ציבור הסופרים, ההוגים, מי שמכונים אנשי רוח, אותם כן ישאלו וישאלו: איפה הייתם? מדוע שתקתם, על מי סמכתם, היכן האחריות ההיסטורית שלכם?

ישאלו, ובצדק!
הרי כולנו מבינים שזו ממש ההודמנות. וכל התירוצים וכל הסיפורים לא יועילו, אם יקרה אסון והאנשים המנהלים היום את ישראל, פרס, רבין, מרז, הגוש החוסם, אם כל אלה יפלו, והאיש ההוא, נתניהו, חביבים של מי שמחבב אותו, יתפוס שלטון, או אז יהיה מאוחר מדי.

תיקון טעות
בגיליון הקודם, נשמט מהמדור "מקבץ אירופי" שמה של ורה קורין-שפיר אשר על המדור.
המערכת

לשולחים למערכת שירים:
על השירים להיות מודפסים בריוח כפול, ומנוקדים ניקוד בסיסי לפחות.
בתודה המערכת

שירה

5	אני משעיל: מתוך "השפלה הפנימית"
6	אלכס בן ארי: שלושה שירים
10	צביקה יעקובי: שני שירים
13	רחל פורמן אלבו: שלושה שירים
14	עמירה ערן: שני שירים
41	גיתית גינת: ארבעה שירים
49	אמירה הם: שיר

פרוזה

48	צופי יבין: לקסימוז
----	--------------------

ביקורת ספרים

6	רות לאופר על "המדת" לסיני מוריסון
7	לאה גולומן על "עכשיו באי ביתי ימים אחריים" ליוסי הרר
8	דינה קהן בן ציון על "לשתות חם עם מלכת אנגליה" לעופרה עופר
9	שמאל שחל על "שבעה סימני קשיחה" לאיתמר יעזיקס
10	אדילאה הלול דימנד על "בלובן כוכב המסע" לרות לאופר
11	רות אלפרן בן דוד על "צלי שם המלים" לאילנה יפה רוסאני
12	יהודית כפרי על "הר נבו" לאסיה מרגוליס
12	משה גנן על "ספר החלומות של אלונים" לאלה בת ציון
14	יהודית כפרי על "מחלקת נביאים סגורה" לדודו פלמה

מאמרים

32	הלל ברול: דחיית הסמכות: הדרך ל"אפריקה"
42	רות נצר: ממשות הגמש: ק.ג. יונג - זכרונות חלומות מחשבות
44	ישראל רוזנבוים: אין דעת ללא עלי תאנה: על "רופא כפרי"

אמנות פלסטית / קולנוע / מוסיקה

15	זיוה רון: בין לבן ללבן: על עבודות של אביבית בלסימונטריי
16	רונית כהנא על "אמנות קצרות" לרוברט אלפמן
17	גדי להב על "מיניקה קסם" בליונס

קפקא

18	תוכנית האירועים (בציצות עם קפקא)
19	תוכנית המחזה "קפקא"

קפקא-מקור ושלושה תרגומים

24	הציאה: העיס; מטרמנית: שמעון זנרבנק
25	הציאה לדרך: העיס; מטרמנית: אברהם כרמל; רות לבנית
26	ביציע: מטרמנית: ישרון קשת; הטיל הפתאומי; מטרמנית: דן מירון
26	ביציע: יציאה פתאומית; מטרמנית: אברהם כרמל
28	ביציע: הטיל הפתאומי; מטרמנית: אילנה המרמן

רשימות

28	אילנה המרמן: הערית בשולי שלושת התרגומים
30	אנה סלאי: פרנץ קפקא היהודים ואני
30	צבי הפאלי: פרנץ קפקא והרזיסונג בפראג



השער: קפקא; עיצוב כרזה: הדס עפרת

לכבוד ת"ד 16452, ת"א 61163
הנני מבקש להודות מני על "עתון 77"
לשנת 1995/1996
שם ומשפחה _____
כתובת _____

טלפון _____

מצורפת בזה המחאה על סך 140 ש"ח עבור 11 גליונות,
כולל משלוח _____

חתימה _____ תאריך _____

מדורים קבועים

2	לפי שעה יעקב בסר
4	המלצות
9	חצי פינה - רוני סומק

עתון 77

שנה י"ח • גליון 181 • אדר • תשנ"ה • כבדואר • 1995 • 16 שח'

ירחון לספרות ולתרבות

ITON 77

Literary Monthly

Editor: Jacob Besser
Managing Editorial Board:
Shimon Bailis, Sasson Somiekh,
Ziva Shamir
Vice Editor: Amil Israeli-Gilad
Management and Graphic Design:
Michael Besser

כספי: משרד החינוך והתרבות, הסעצה לתרבות ולאמנות
הסתדרות העובדים הכללית, המרכז לתרבות
המערכת והמנהלה: סל: 5619879, ת"ד 16452 ת"א
המשרד אינה עונה ככתב על פניות כותבים ואינה מחזירה
כתבי יד אלא אם צורפה אליהם מעטפה מבוללת.
חבר י"ש לשלוח בה כדואר רגיל, כשהוא מודפס בדיוק כפול על
צד אחד של הנייר. פנישות עם העורך רצוי לתאם מראש

ביקורת ממוחשבת: דפוס מופת דרוסרין בע"מ
לוחות: אורניב

העורך: יעקב בסר
חבר המערכת: שמעון בלס, שרון סומך, זיוה שמיר
ערכת משנה: עמית ישראלי-גלעד
נהלול ועיצוב: מיכאל בסר
ניהול: שמואל רגולנס
איור: מיכאל בסר
מיועצת המערכת: צחק אורבוך-אורפז, גילה בלס, יוסי הרר, נתן
דן, אב. יהושע, רוני סומק, צבי עצמון, עודד רבין, ש. גורא
שוח: אנטון סמאם. המריל: אגודת סופרים ואמנים לקידום
הספרות והתרבות בישראל - עמותה

המלצת עתון

יצחק כשבים וינגר: **משוגע מאנגלית: מאירה לבנת: הוצאת ספרית מעריב: 1994: 197 עמ' אהרן גרינדינגר, פיתונאי ב'פרוודורר', בעל סוד עצות ומספר סיפורים, במשרדו מופיע במפתח מסע, שנחשב למת, ומסבכו במסע שנעוני.**

סאולו מאורנסינג: **מסע גולדי: מאיטליקה: ארנו בר: הוצאת עוקן: 1994: 143 עמ' טבורי אמן שחמט יהודי חפשי את דיטר פריש, מי שהכריחו בנטן היותו אסיר בבונן בלזן, לשחק שחמט, כשהמשכן הוא חזי אדם. תלמידו של טבורי. האנס מאיר, מוציא את הנקמה לפועל, תוך משחק שחמט אחרון.**

דוסרו קסטיאנוס: **אתה אינך שידה: מספרית: אסתר סולאי לוי: הוצאת כרמל-ירושלים: 1994: 109 עמ' תרגומי שיריה של מי שהיתה משוררת, סופרת מחזאית ועיתונאית "מגדולי אנשי הרוח שיוצעה מקסיקו": מחברת "משיח של חושך" רבאלון יאנאן: שיה נשית והומנית, לעיתים אירונית, שפורגשים בה גם שורשי התרבות האינדיאנית וגם הנצרות. הקדים מבוא: נחום גנר.**

"אבוי, בילדה הייתי נרדמת לקול המיתה הנירר" של יונה שחורה: ג'וז מובס/ מוסס/ הייתי מתבקאה בין הסיניים / כי היה בנדקה/ ארבה באפל..."

איראני ביא אהרנו



אנדראש מזאי: **אדורנו: מהונגריה: איתמר יעזיקסט: הוצאת עקד: 1994: 69 עמ' שירי תיעוד העוסקים בשואה. שם הספר מתייחס למאמרו של הפילוסוף אדורנו, כי אחרי אושוויץ, לא ניתן עוד לכתוב שירה. לפיכך, טוען מואי, רק העובדות ששויות להיות מעוררות אמון, רק תמונות סטטיות והמונות שבתנועה, ומתוך אמרית ידבר שכתבה תנה יעזו.**

אור: **סם הרציגר. "חמשים יאןן יום. מאה ארבעים ושבעה קרונות רבכת/ גרוש ארבע מאות שלשים וארבע אלף יהודים/ מעריה השדה/ באמצעות אנשי אס. אס."/**

יוסף שרון: **סיפור איטי: הוצאת הספרית החדשה לשירה: הוצאת הקיבוץ המאוחד/ ספרי סימן קריאה: 1994: 104 עמ' שירים - 1994: 1984: ספר שירים שלישי ליוסף שרון. מבט משתנה על דמויות - קרובות או מודמנות, על פינות, אנקדוטות, תסניות מהיכרוון; דגיש לפרטים, אמין ומסקרן; מודע למציאות ומודע לאוולת היד שבימרה לתאר אותה. "מגב הבנין הגבוה נתן היה לראות/ את הים וכל מי שיושב על ספסל מולו/ מים שקרובים - דלוחים אסיר רבבוץ בלזן, לשחק החוקים-תכלים, / ומשהו חוסף שקית מידו/ של עובר אנה."/**



קלייב סינקלר

אוגוסטוס רקס

קלייב סינקלר: **אוגוסטוס רקס: מאנגלית: ניצה בן ארי: הוצאת עקד/ גורונים: 1995: 166 עמ' אוגוסטוס סדינרברג, המחאר, שונא גנים ויהודים, שב לתחיה בעזרתו של בעל זבוב. בחייו המחודשים, מוליכו בעל זבוב כמן פאוסט, בדרך פרועה, ששעשעת והווייה, דרך תחנות הקסורות לחייו הקודמים.**

שמעון צימר: **אמא להשכני: הוצאת הקיבוץ המאוחד: 1994: 222 עמ' ארבעה סיפורים ארוכים: במרכז של כל סיפור עומד גבר באמצע שנות הארבעים, שיחסי עם עצמו ופע סביבתו מעוכבים. מסע אל תוך תודעה, העוסקת באוכססיות בפרטים המעכבים, המכשלים, הווריס אפרוריות: פפר איי כמה שנחשב לפסגות של חיים רגש: אהבה, הוריות, אמות.**

ג'ון גרישם: **התא: מאנגלית: עמנואל לוטס: הוצאת זמורה ביתן: 1995: 537 עמ' אדם הול, עורך דין צעיר, מבקש לייצג את סם קיינריל, סבו ואיש קלייקליקס-קלאן, הכלוא זה עשרים ושתיים שנה בתא הנידונים למות.**

אסי רייז: **כותב שורות אלו: הוצאת ידיעות אחרונות: ספרי חמר: 1994: 171 עמ' מבחר מתוך מאמרים שפורסמו בעיתונות הישראלית בין 1984-1994. מלווה באירים של עויד פיינגרש.**

יונדב קפלון: **בת שלמה: הוצאת שוקן: 1994: 115 עמ' בת שלמה - פואמה ושירים אחרים. עבריה עדכנית, שורה אלמנטים מסראיים, יוצרת שפה שירית חזקה וייחודית. בשירי קפלון מתמודדת ההיסטוריה הלאומית, האלוהית והדתית עם האני הפרטי, הבוחן, המבקר והיוצר. "כסוכן שתול על פלגי השינה/ אורב הייתי לאותיות הפורחות./ לגיילון הנשרפיו של התנדפה"**

אילן שיינסלד: **תשליך: הוצאת תג: 1994: 144 עמ' ספר שירים שישי לאילן שיינסלד. "חשבון נפש עם שירישי ההומיסקטואליות... מספר של חשבון עם היהדות, עם ההיסטוריה היהודית ועם הישראליות..." ונב העשיפה. מסע שירי, רב גישאים, מכנים ורברים לשוניים. "אהיה מה שאהיה, / צנור למשך ששעה האור, / גבעול מעם / כוכב / אני נטיך האור. אני שוחר."**

אילן ברושם: **חלקת הכשר המגלה: הוצאת ספרי עתון 77: 1995: 47 עמ' בשיריו הקצרים, קולע אילן ברושם רמיסואציה הכמו אנבית, שברגע הנתון היא לב החוויה של הדובר. מבטו חד וניסוחיו שנונים. "אני שולף צפרניים, כוסס אותן / ומתני אותן בעצבנות, רחוק / תחול או גמר היו מודעועים: ככה לא תגיע רחוק"**

ברוריה כהן: **כרושים מאהבה: הוצאת ספרי עתון 77: 1995: 113 עמ' שיריה שמיסים אויביוגרמי. על כן במרכזו תמיד האדם... הקונפליקט... כך רצונות האדם לבין יכולת הגשמה. (נגב העשיפה) "קמריונסקה כתכלים גופי / באושת-צ'צ'יריך / בהבל קולך / מןעידה מסטלה / ושיריבי אינט מציתים."**

דבורה אמיר: **בעידה איטית: הוצאת הקיבוץ המאוחד: 1994: 47 עמ' מעין מסע בין דמויות, מקומות ואירועים בחיי הכותבת. שיריו - מריבדים בעוסק תרבותי סגור - ספרות, אמנות, היסטוריה - תוך מודעות לזמן המכלה: "שרחי שעונות היוו מחוגים / כלוח מספרים לא נראו / כמו לפמן: הנצח שאדם חופס / תואם את שנות תיו ואת דמיונו"**

ענת לויט שם-אור: **עובדת אלילים: הוצאת ירון גולן: 1994: 43 עמ' שירה נשית, הבאה חשבון עם כבריות, פמיניזם, עם תפקיד האשה במערכת החברתית משפחתית: רוויית אירונית ומחא שבין סערת הופש הפנימית למראית הפנים הנשאפת של נשיות ומשפחתיות איראליית. "מי יכבס, מי יגהך ומי יקפול**

ענת לויט שם-אור

עובדת אלילים



יוסדר בארון: **שלא יראו ולא / ידעו / מכלום לפני שהכל יקרה. עוד / לא הגעה השעה"**

איבון קולובסקי גולן: **כאב העונג: הוצאת רשפים: 1994: 45 עמ' בלשון ניצוה ייחודית ומפתיעה, בודקת איבון קולובסקי גולן את נושא כאב העונג ומבסאת נשיות ויצומה.**

"חפץ מצאנו / בערפת שחת שחוקה / בקציר דמים / ולהס דמים / ולהס מלל / מממשים תביוני תחושש"

דבורה שכנר: **אוייטה: הוצאת הקיבוץ המאוחד / יוניעות אחרונות / ספרי חמר: 1994: 272 עמ'**

בינרמיה של רמות שנויה במחלוקה. ומיתוס: מי שהיתה שחקנית, קריינית רדיו והאשה החוקה לצידו של חואן פרון. ארובה על פשוט העם ושנואה על המעמדות הגבוהים. כולל פרק המוקדש ליחסיה עם היהודים.

חסידה רטי מחוץ לכוח המשיכה



חסידה רטי: **מחוץ לכוח המשיכה: סיפורת: 99: ספרית מעריב: 1995: 167 עמ' סיפור הפיכתה של אביסל אולואי מילדה לאשה כארבעה פרקים: "סריני ירח", "בדרך לעמוקה", "הסרטנים" ו"הקדש". רומן של התבגרות בצל נשים חזקות, הסבתא המיתית, האם והודות - בדרך מה יש להינתק - בדרך לעצמאות. הלשון עשירה, נוגעת כפנסטי ובסיסי. תוך שמירה על אמנות וקשר לזמן ולמקום.**

מתוך "השפלה הפנימית"

1.

בסמטות ההיפר אני דוחפת צגלה כמו אמן
 של שתי הכרוביות מנוטת על פי שירשימת הקניית
 שיצא לי הבקר מעל לקפה.
 כותרות המבצע מתנפנות למעינים
 בסוגת הרכיבים של כריכות המזון וקלידרמן
 מנעים לעופות הקפואים. גם אני
 שחיי עשויים רק מחיים, מתנהלת בעקול הדוגלי
 אל מר פלינקר הממתיק לתוך אזני כי זה רק הגוף
 שמתפורר אבל הנפש לעד היא צעירה
 תאמיני לי. אני מאמינה. אך פני ליונתן
 ואלכסנדר
 חושו אחים אל הקוסברה
 חושו חושו אחים
 אני משוררת ההיפרשוק
 אשורר את רשרשו של הקורנפלייקס
 ואת צקמומית המלפפונים המורדים
 עד שתושיט לי הקפה-רושמת
 גרסה סופית ומדפסת
 של שירי.

2.

משוטטת בהיפר בתוך מהות עקרת-הבית שלי
 ופתאם אתה מתלווצץ לי אגני בגני
 ליד החמוצים
 ואחר כך רב מזמות
 (הזי יוד)
 צובט באחורי ליד הדליקטסים
 בעוד אשתך מתלבטת
 בין דברי החלב
 תרה אחריה בשביל
 הקביצה הסופית:
 חמשה אחוז? תשעה אחוז?

3.

במחלקה ללבני נשים
 שמעתי אחת: אני
 יש לי רגל יפה
 אבל החזה שלי
 על הפנים

אצלי
 אמרה האחרת
 דוקא החזה זה
 משהו
 אבל הרגלים שלי
 על הפנים

4.

אני חבקתי אותך
 ואתה חבקת אבטיח
 אני אהבתי אותך ואתה לא
 ידעת מה לעשות -
 עם האבטיח
 כי ידיך שרצו
 לחבק אותי
 לא יכלו
 לעזב אותי
 ומצד שני
 מה
 תגיד חפי
 רק אניח
 את האבטיח?

מתוך קובץ העומד לצאת לאור בקרוב
 בריתמוס/הקיבוץ המאוחד

הכובד הנורא

טוני מוריסון: חמדת; הספרייה החדשה; הקיבוץ המאוחד

124 היה ידוני. ידור ארס של תינוקת. חנשים של הביה ידעו זאת, וגם הילדים. במשך השנים הסכין כל אחד מהם בדרכו שלו לודון... (עמ' 11). בייארס של תינוקת" ובודון, פותח טוני מוריסון את הרומן העז ורב המשמעויות שלה - "חמדת". מוריסון, אמריקאית שחורה, ילידת 1931, אוהיו, וכתה בפרס הנובל לענת 1993 על ספרה זה. יומנים קודמים שלה, שחורגמו לעברית: "שני השירים אשר לסלמון", (שחורגב בידי אהרן אמיר, ויצא בהוצאה עם עובד ב1979) "תינוק ילד זפת", ושחורגב בירי עמוס פארן וראה אור ב1987 בהוצאת זמורה ביתן, ו"סלמה" (בהוצאת זמורה).

חמדת היא תינוקת שנחשפה בידי אמה. חמדת היא רוח. חמדת היא נעיה משום מקום, שפשהכנת באותו בית ודוני, חורו הארס. "חמדת" הוא רומן פוליטי היסטורי כבד, כבד, שהרקע לעלילתו הוא עבודתם של הכושים באמריקה ימא"ו (וספציפית יותר: מהמאה ה19) ועד ימינו. העבדות, שבה דנה מוריסון, בהחלט אינה רק העבדות הגופנית, הקניינית, זו של שטיי הספר; היא גם, והרבה, העבדות הנפשית והתרבותית, שהיא "לשחרר את עצמי זה דבר אחי; להבוע בעלות על עצמי המשחרר זה דבר אחי" (עמ' 110).

עלילת הרומן נרקמת סביב דמותה ואישיותה של סת', שפחה כושית נמלסה, אשר ברע שבו היא רואה את העבדות שבה לאיים עליה ועל ילדיה, היא משפח במשור את צווארה של בתה התינוקת, כדי להצילה מהרע ביותר המוכח לה. לסת'.

לכאורה, זהו רומן פוליטי היסטורי מובהק, הדרן בתופעה מסוימת (העבדות), בתקופה מסוימת, במקום מסוים. אבל שום דבר אינו מסויב, בשום מובן. ברומן הזה, לא הומן, לא ממדי התופעה והשלכותיה ואף לא הסיפור עצמו.

ההבט הפוליטי היסטורי, זה שמתאר בפרטים ובדקדוק את צוצמת האלימות הפיסית, הפסיכולוגית, החברתית והתרבותית, שהיפנתה מעם לבן, באשר הוא לבן, אל השחור, באשר הוא שחור, היא ההבט היותר בולט בספר, אם גם לא ההבט היותר ברור. בולט - משום שהוא מהווה הן את המסגרת לסיפור והן הרבה מתוכנו. פרטיי חורים ינפרטים לפני הקורא כאינספור תיאורים ראליסטיים מיתולוגיים: מסאפיסטים, וזועותיו קסת לתחיה מול העניניים. יהיה זה גינגל שהלגנים נסעי בהם. והוא נדל. והוא התפסט. הוא התפסט עד שהשתל על הלגנים שיצרו אותו. נגע בכל אחד מהם. שינה אותם וצר אותם מהרש. עשה אותם צמאי דם ושוטים, נרועים משיבקשו אי פעם להיות... (עמ' 116). אבל גם ההבט

הזה נותר בלתי ברור, כי הנפש האנושית לא מסוגלת לתפס את גדול הוויעה. כאן, בנקודה זו, ולא רק בה, מצטרפת מוריסון אל שורה של סופרים נדולים, (פוקנר, מרקס ואחרים) שמתעדים ביצירותיהם היסטוריה אנושית ופוליטית שבצעם אינה ניתנת לשום הבנה.

הארס הלבן גול מהארס השחור את היותו ארס. ובמסגרת העושק הטוטאלי הזה הוא פגע פגיעה אנושה באחד מהמסמנים של אדם כאדם - ביכולתו ובצורך שלו לקיים חיי משפחה. חיי משפחה הן פבוון הוויגות והן כמובן ההורות. לסת' לא ניתנה האפשרות להכיר אח אמה. בייבי סאנס, חמותה, אבירה אל כל שמונת ילדיה עוד בינקותם. היבוגרת", בת הארבע עשרה או המש עשרה, פיתחה במסע משלה אל חיי המשפחה. היא נישאת ויולדת ארבעה ילדים לאותו נבר. היא המספלת בילדיה. כל אלה תופעות חריגות במציאות המתוארת. אימהותה של סת' היא המוקד (תחתי משמע) של חייה ואחת הנקודות המרכזיות ביותר בספר. בחודש מתקדם להריונה הרביעי. מבריתה סת' את ילדיה מינוה חסד", החוה שבה היא מועבדת, ובמסע בלתי אפשרי, פצועה, ובודדה, היא בורחת בעקביותהם ואליהם. אימהותה של סת' היא הכוח החזק ביותר המניע אותה. הוא הכוח, הכמעט מטורף, המחייב אותה להגיע לילדיה, ולהביא להם את חלבה זאת אימהותה. והוא בדיק אותה הכוח שהופך מכמעט מטורף לאילי מטורף מכל ילדיה, לבנות לשחוט את בל' ילדיה, כשהעבדות שבה לאיים עליהם. שתי שאלות עקרוניות וחסרות תשובה עולות מן האימהות הזאת. השאלה המוסרית, היא שאלת העקוב: האם יש מה שיכול להצדיק רצח ילד בידי מולדינו והשאלה הקיומית: מהי שפיות?

לשאלה האם יש סליחה למעשה של



סת', אין תשובה. בייבי סאנס, החמות, "לא יכלה לקבל או להוקיע את בחירתה האנושית של סת'. אחת משתי הברירות יכלה להציל אותה, אבל קרועה בין תביעותיהן השוות היא נכנסה למיטה. הלכנים הצליחו סוף סוף להגוע אותה עד מוות" (עמ' 177). קהילת הבריה של סת' מוקיעה ומגדה אותה, אבל את המחיר הכבד ביותר משלמת סת' עצמה. היא נידונה להיות דרופה כל חייה עליידי רוחה של התינוקת הרצוזה ועל ידי זכרונה. נעדה תפוגנית, הטוענת ששמה חמדת, משתלסת על הבית, שזמן קצר קודם לכן סולקה ממנו רוחה של התינוקת. האם היא רוח? האם היא חמדת הבת? האם היא "חסמ" נערה חזקה שבמקרה מניעה ונכנסת אל החלל העצום וחסר התשובה שנפער בעצם מעשה הרצח? אין תשובה. כשם שאין תשובה לשאלות רבות אחרות שמעלה מוריסון בספרה. שעוד אחת מהן היא שאלת ההות האישית. דרכה של כל אחת מדמויותיה המרכזיות, מתמודדת מוריסון עם שאלת ההות. מה הם גבולותיה, מי הם בעליה ומה קובע אותה. כשנשאלת סת' עליידי בעליה "איך את קוראת לעצמך?" היא עונה: "כלום" אמרה. "אני לא קוראת

לעצמי כלום" (עמ' 143). ואילו מול די, מתלכט אם הוא נבר, ומה בעצם קבע וקובע את הותו. כמעט בסובלס. ובשדיונות רבה, מועלית גם שאלת הוויגות. זו מועלית כצורך פסי, אבל עוז יותר צורך נפשי ורגשי. סת' והאל בעלה רואים זה את זה באור יום רק בימי ראשון. ווויגותם נקטעת באלימות, ובעצם ללא הסבר מספק, עם בריחתה של סת'. שנים רבות לאחר מכן, נקטעים באותה אלימות בלתי מוסברת ניצני הוויגות שמתפתחת בין סת' לפול די. קוטעה אותם חמדה הנערה. קוטעת אותם חמדה הרוח, קוטע אותם הדיכרון; ומעל לכל קוטעת איתם, כמו את כל קיומו של האדם השחור בספר, העבדות.

יאולי מעבר לכל השאלות שמעלה הספר, ואלה שהוצנו כאן הן רק חלקן, השאלה המרכזית היא שאלת השפיות. שפיותה של סת' לפני, בזמן יאחרי היצח כמקרה פרטי. "סת' זו שלפניו דיברה על ביטחון עם משור. סת' חדשה זו שלפניו לא ידעה איפה נגמר העולם והיא מתחילה". (עמ' 163). ושאלת שפיותו של העולם הזה ככלל. ההיסטוריה העקובה המצמררת שמוריסון מתארת בספרה אינה תורמת להבנתה של השפיות, שכן ההיסטוריה הזאת עצמה היא כלתי שפווה.

ועם כל הכובד הנורא הזה, הפיליסי, ההיסטורי, המוסרי, הפסיכולוגי, האנושי, התרבותי, מתמודדת מוריסון בעדינות ובגבריה: בשפה ציורית רגישה ועשירה, שהופכת את הסקסט למגנינה עצובה וקוסמת: אם תרצו שיר קינה לקיום האנושי, שיש בו סבל יותר מכל דבר אחר, שיש בו שאלות יותר מתשובות, ויששנן בו גם נקודות מעטות, מועטות מזי של מופת.

רות לאופר

אלכס בין-ארי

יש לי תבת גנינה ישנה

כשאני רוצה לרקד אני מסובב אותה.

אני הקוף של עצמי ואני הכובע הישן, המרפס של עצמי ואני גם זורק לעצמי

נדבות.

היום אכלתי את ארוחת הבקר בלעדית הטעמים השונים אינם כרגע מן הענין. הענין: אכלתי היום את ארוחת הבקר בלעדית עלי לשמור, בארוחת הצהריים אולי שוב אתפחה.

לכלב שלי, הבודד, צרפתי כלב אחר מן הבודדים. הם נושכים זה את זה עד שהברידות

ובה מהם בקלוקלויב.

יוסי הדר: עכשיו באו אל ביתי ימיכה אחריהם; ספרי עתון 77; 1994; 80 עמ'

תחושה רחוקה ומלאה תוגה של אדלת הזמן וחוסן עידן. היא הרומינגטה הרגשית והפואטית המקשרת בין שלושה ספריו של קובץ השירים שלפניו והיירודי של ה"כמו אבן אהלמה": "הריחוק הנכון".

בשירי השער על מוח היידיש, המשובצים בביטויים ומבעים שגורים משפה מתהרר: "ה הפוכה היידיש לשאטפורה על עבר שחקן ולמסנומיה על רטתו של דור הולך וכלה, פיות ורזותה אחת. אשר ספרי ויכרון" ו"כפי" הם מסמנו בשלב הגוויעה והעלמות.

בשירים אלה שורה התייחסות אישית ונוגעת לבן בשרותה ובפסטיחה אל נושא השואה. ציקר ההווה של "אוי וישם" מרחיב-אירופיים אפוליים וביטויים-מיתיים גם יחד, המעוצבים כמעט עם דיוקנותם של האור והשמש המזרח הרכיבים. "הבהירים יד להרהים" ו"קשים לעיניים" ועמ' 9, 115, אובדן היידיש, "שפה גסועה בחלוף" ו"עלה חורף על געוועים" יכ"י, ועמ' 11, 24, למשל) וקבורתה מתוארים בנוסטלגיה עצובה גם כמאפייני חוויות העובת. פרידה והתנתקות משיים - מהיסטוריה, מילדות, מהורים, מימים שהיו - שבסקופם באים על הדובר ימים אחרים כמסעומים האויבית-כלינית (עמ' 56, למשל).

הדמויות המאכלסות את השער הראשון נטולות, כצפוי, מן הארכיון הפנימי הסגור של הדובר (עמ' 19): דמויות של זקנים, אלטנות ומסוגעים, של שוכני בית-חולים ובאי בית-כנסת, של משתתפי הלויית האספתי-אזכרה; העברית "המדרבית" ובמובן הכפול של ריבויית וגם יבשה ובלתי עסיסת לעומת היידיש, בה שונה פעולתה, עד כי אין היא מסוגלת, נטולת הרגש, להיות לשונו הטבעית של הדובר ושיריים.

ידון נדיבם תמיד יחד, אומרת בלקוניות, המכסה על סורה פנימית סרגית. אשה, אשר "את היידיש קברה עם תכסיתה/בנה" בתשובה של השאלה "למה באה ארצה" (עמ' 20). תשובה זו מתעדת בניהם מונמכת, שהיא חלק מעיצוב שירי "מפוחת" במתכוון, אמת היסטורית, תרבותית ולאומית כוללת, אשר לנבי ברבים בחוכמה היא נשוכת תהיה מונמכת, עד היום, אוסייני לפואטיקה כלומה, אך סעונה מאוד זו, הוא, למשל, שיר "מן המחורר" "מישהו לקח את הילד משה" ילד ש"שנינו היו זקנות" כשפת (עמ' 21).

כפינה ההימית על עולם שנגמר, מוויית ההיזכרות וההתבוננות של גבר בסתיו חייו, שורה קינה נוספת, במחזור "שבעה על בן שמת במלחמה" וזרי מעין טבעת אבל משהחלת בתוך

טבעה, אבל, שמענה את תחושת ויעוד הכליה, ההופכת לגורל, המדובר באורכו בן להורים, שנמלטו מאיבי המלחמה. כדי להישלל בארץ מבטחת "אריכות ימים" והמשכיות, אשר אינה עומדת בהבטחתה, בהקשר זה, די בשורות תמציתיות ואגביות לכאורה, כדי לשרסס את השונות, שאמירה היתה להיווצר בין "שם" ל"כאן", מסוג: "לקוב כארבע בכקר לחלב/ את הפיות. זה/ בעברית מתנגש עם קרין סגור" ועמ' 22. מזה הן במלחמה מעורר מחדש את התמונות והצלילים מן הישרות: מילילית הבריחה, והיא מחוק את הוודאוח הפנימית, מוצקה וחסרת מוצא, כי "הגביש" המיטיקלי הפנימי הוא/ הגביש האחרון.

יאות זו, כרובה בהכרה, שגם ביקורים וסידורים לאיתור קרובים חיים/ מתים, בנוסח היפיש טורשים, כלודו, בורשה, או בשכונה המזוהה של לונרון, לא ישנו את העובדה, ההופכת לטוב גפשי טיפלי, כי היה נגמר/ את כל הזכרונות שרפי/ כבשונים מצפי אפיל הרשמי/ כי "הכל נודף/ איזה ריח רחוק" ועמ' 131; הרי גם החזון המספיד את היקווען בגולקרט גרין שמרשב להספרו מלים אנגליות... מכאן ועל

זרותו לעצמו, ריחוקו מעצמו, מהוויות השעב הפנימי, העצב חסר הקרקעית, הכרדיות העלבוך והיתמות, מושלכים כולם על דמות האהובה

האפירה, שטמנה משתמעת רמזה ארסיפואטית: "הלשון מתגלגלת כאפן אחר/ והפ ככר אינו נפתח/ הלבנות הקורמת" ועמ' 133. המסור, הזכור בקובץ פעם אחת בניויה היידיש של שמו "יולקה" גיסע יונגעלעי, על מלוא מועקתה הרגשית הדומעת, חותם את השער הראשון כשיר חריג בהרפואתי-ביטויי, המעוצב כמעין צעקה שהעזה בוף סוף לפרוץ את בלימת התוגה הכובדת, שהעטה בשורותיו הפותחות "האקציה הראשונה תל אביב נסתמה/ בני טוב, כמעט בני טוב" ממקמת "ההוויה תל אביבית", עכשווית ואפיקליפטית כאחת, בתוך מרקם חיייתו-פואטי הנעוץ באותם מראות וקולות שאין לעוררם: את מקום התמונת הקלסית של מתנה המות ממלאה כאן "להקת קצב חשמלית", אך גם היא משפיעה "מקצבים אהרונים" ובמשמעות כפולה/ ברוח המין" עמ' 136.

השער השני ממשיך את קודמו אווירית-תמטית, אולם הוא עימד הפנים של יתר התכנסות השתבבלות בתוך תחומי האני, המייצג את עצמו



מיצון ומכירת להכיל את הכאב כמו אבן/ אהלמה אוגרה בכי... להכיל המראות, לסגור עולם/ כל יום כל יום ללכת יאל הרגע/ ועמ' 139. זהו פולס החתיב וסבוע במדות הדמקה/ שלאחר תק היל, בהעדר החמים ובסמליים של דם שירי, "אש" ו"עשן", המוכרים היסב מיצירתם של משרורים יוצא הפלנטה האחרת, משנות השישים ואילך ואף מקיים לכן.

א היכול להשתחרר מ"חמה הנשכח" הופכת "פנים ועיניים" של "אחים" חסרי פנים ועיניים, לצורות מעמקים אינסגטיביות יבלתי נמחקת ועמ' 143-142. בבחינת מעין חוק טבע המוגדר מחדש: "הכל נולד/ ועל משקל הנוסחה ה"יונית" הכל זורם" "גוף נולד כנפש והכל/ נשמה בחמר סיגור" ועמ' 144. בדומה ל"הכל מקשר לברים גופניים" ועמ' 149.

הזרימה ההדדית בין גוף לנפש והופכת את ההתנסויות הפיזיות הרחוקות ביותר כרוניולוגית, לתבניה נפש לעמיתות, וכן בכיוון ההפוך: כאב הרוח הוא בהכרח גם כאב הבשר, "זוגם הלב" המושתל ב"רקמה הפנימית" ועמ' 146. הצפייה, או החזון, כי "בעוד שנים" יעבור "מסען נגטי" זה בירושה לכן מבטלת את עצמה, מיניה וביה, כשיר הפסיים את השער ועמ' 148.

במעגל השירים האחרון מתווספת נוכחותה של דמות אשת-חיל, המושהה מסאפורית כמה מהיפים שבשירים עם "העיר" ורחובותיה (למשל: עמ' 169-68).

הדיאלוג עם נופה ונשמתה מוקרן ונכווה ספורכבותיו ובעייתיותו של האני הדובר, "המתאווה אל הרחוק/ הבחן הניתוק והניכור, שהוא חש אל ה"זרות". כלשונו, שהיא תולדת "אי הנייעה".

ורונו לעצמו וריחוקו מעצמו, מהוויות השטע הפנימי, העצב חסר הקרקעית, הכרדיות, העלבוך והיתמות, מושלכים כולם על דמות האהובה, אשר כמידת קרבתה וענתה כן גם מידת הניתוק והניכור, שהוא חש כלפיה. "הדחה הערפלי" החוצץ בין שניהם: גם כרנע השא של "ההימיה" מונע חיבור עד תום ומסרפף את גילוי "הסוד המצפן" שבינו לבניה "עיין" עמ' 164-60: 173.

"השקט הפנימי" המאיים, שהולך

לאה גלזמן

אמת ואמונה והספק שביניהם

איתמר יעוז-קסט: שבעה סימניקשירה; שירים: עקד תשנ"ד; 80 עמ'



במהלח-לילה; אלא שתוך רגשות מעבד לזמן של הערצה למשורר ספר הלילים, באה גם "מקהלת-הבשר" והקנאה הארצית במי "שהעלה על הכתב שורות עתיקות-יומין אלו". כעצם זה "ספר תולדות", שלשלת הדורות אי אילן-היוחסין, מימי אבייזקי שישב בבתי-הוונגארי, בירושלים וזה לשב עם אבותיו. כדי שנינו אי בן-ינו יעלה על קברו, לייפס יעוד לא נותקה השלשלת; אבא-אבא שנגזר עליהם כביכול, ליעלות לארץ-ישראל; "האנני המתחבט ויונג מן השורש הכפול שבשמה: דודו הבנים לי הוקשו של פרקים: האחר "קרינה גופים מקדם", עד לאבן-השתיה, שממנה הושתת העולם כולו; והשני - - על קברי אבות - - "לנספי המים, אוזבון ילדות וריח דם בין פרחי הפסחאי" (עמ' 33); וכל הדורות משולבים - ירסט עובר בגוועי העצים של אביו-זקנו וירוחות-רפאים צוחקות מאחורי גבי, בעודי מסתבך בטלית תפילין; שהרי כל שוכני-העפר ידעו ית-אבי ואת אמי, שהיו משללי אמונה ומצוות" (עמ' 32); והסבע עצמו בדות-צפרוני עננה שורות/ גילפו - - חייל על משמרתו לכל יבוא הבא עם בתו, העולים על קבר-אבות, ודאי נכר; הגה הבית, ביחאמו, "אשר קללה הוטלה בו, שחורה וינשופית", (עמ' 34); "לעז כזאת היתה ודאי מתנממת, לשעה קלה, גם הקדושה בעולמי של אבייזקי" (עמ' 36).

אך הבת, רצתה להריח את ריח התפרחה בלברי, בלי הדח, "לשמות למראה צעירה-ערכה המתכופפים אל הנגה - תרים אחר מחשבות ששררו הימה: אפילו "הבית", אינו אלא סמל, "חציו בנוי-מחדש וחציו עתיק-יומין", כמו אותה "אבן-קדומים החבויה מעיני אך מכאיבה לבטן-הר" זה אלפי שנים. זאת אם שר עקדת-יצחק והבל של פל. עם ריח דמו הנודף ממנה, "עם ריח קטרת-יסמים של כיהן גיול; וישקיעים בה כבהרצי תלקים ישן-ישן חיללי אספסיינוס בעודם באיסליה ריסוסו של מוחמד בעודו בחולות המדבר האינסופי של חצי-האי ערב". (עמ' 37)

18. אכן של הרבה אהבה ויעוד ובינה וכאב אישי ואמיתי. בשיר "ההברלות", אני קורא את השורות הארוכות-ארוכות של "עבר קו הצל האלוהי - - המצית שלהבות סמויות מן-העין כפאתי ארץ הגשמיות"; ועל "פחנה האיסיים הלימדים את דרכי ההישרדות במדבר".

"כותב לתוך הלילה/ בעודו כותב לתוך המדבר/ בעודו כותב לתוך האינסוף המצטבה". זה גם הצהוב של ילדותו, של נערותו של איתמר יעוז-קסט, "לעז כי נושרים פרות בטעם התפוח והאגס" לימי שהזין למשק פתחי השלגי: בעולם שלא הועלה על דעתו, בגון "הצהוב לילה/ עם כתב כאותיות רבועות" - - ושר "אמירות לעצרת ליל-שבת, שאבי ואמי לא שרו לו מעולם - -";

הקדושה ככל, ודאי, בבית-כנסת חרב, שקסעי הפסקו "גם כי אלך בניא צלמוות", מכיסים מתכוו באותיות עבריות, וההשקן, "לא אירא יעי", מקיעקע ומתקן, איתמר יעוז-קסט מוקד את פסלו של "הנשר הגדול בספרד, בכיכר קסנה בקורדובה, ובקפצת-הדרך שב לטבריה שעל שפת הכינרת. שם, נח הבן ב"קבר הבימדות לצד קברו צנוע אשר לא/ השם נחם שניהם, בשקס כמעט סופי. זה מאות בשנים, על שפת הכינרת" (עמ' 46). אפשר לקרוא מן הדיוואן הספרדי - יומן מסעי, כאילו כל הפרקים האחרים בספר, אינם יומני-מסע, כאילו כל השירים האחרים אינם התהשויות בזמן ובמקום, ואין מוקדם ומאוחר ואין קדם וכאן "השריית-אבירים הפוסחים על פת בית-מכר-לעתיקות/ פוסחים כאילו על הומן, אמו מלווה אותו גם לספרד, וקוץ בכיכר-המוקד, ואקורדור, אינו אלא הוואנארב בהונגריה הרחוקה; מתח פרעית את שירת הנידונים לשרפה, בין גראנדה לוואנדה סוריקוסדה ואיימלן - - (עמ' 49)

וכך: "עוד רגע קל, יבקעו ביצי העוף השחור שבתוך נופי/ וצל הנכנים ירסט על-פני ערים לבנות וצחות" (עמ' 68); "מוקף חליריק, אני צועד בין העצים שהצמיחו/ צללים לתוך השקיעה... אניה המגלגלת שיהא אדישה ויפית, עם רוחות חודש-אוקטובר, וכבואת-רצח לפני בחולות/ כמו חיה טרבת-אברים יעריית" (עמ' 75); "יש תמיד קול קורא מעבר לזמן ויש השתקקות אל נדאות מוחלטת/ תשוקה השיבה אל המקור, ראשית האהבה, ראשית הפחד, הכותב הוא הילד החי את איהן-הזמן, ילד כותב שיר ומסיים בו "שבעה סימני קשירה", בלי הונגריה וספרד ובלי מסורת וכריכות ותפילה על השפתיים:

"כאילו סיד היקום הוא כרשותו// ואצבע שהוריות מקישה קצב של ציפור שיכורת-האור - - ואני הילד הלכות בקסמי הנייר, בלי להבין את פשר המלים שכתבתי". ■

תה ישראלי

עופרה עופר: לשות תה עם מלכת אנגליה; ספריות מעריב; 1994; 128 עמ'

יכאשר הלילה זעלה את התום מעלה שדות וגנים ונלה: "הגשם הראשון"

קובץ זה, שבו שלושה-עשר סיפורים קצרים, הוא ספרה הרביעי של עופרה עופר. קדם לו קובץ הסיפורים "הפרדת צבעים" (עם עובד, 1969), הרומן "דיבנו עקיף" (ומרה ביתן, 1990) וסיפור אוטוביוגרפי לבני הנעורים, "כמו עיפון גנות" (דביר, 1992).

כל אחד מארבעת ספריה של עופרה עופר עוסק, בדרך משלו, בניבורים "ישראליים מאוד", בתקופת חיים שונה, ישראלים עם ובלי המרכאות, שכן כמעט לכל גיבוריה משותפת חוויה "ישראלית", לא רק של נפי מקומות, מרקם צלילת החיים והחשיבה המלווה אותה, אלא גם של הוויית אחרות המקום בתוך נגודי זמנים ישל אחרות הזמן הפנימי, הנפשי, בסביבות שונות ורחוקות זו מזו מרחק גיאוגרפי ומנטלי. כל סיפור מכיל בדרך שלו יסוד של גודו פנימי, והתממש תיאור קצר ועז של רגע בודד כמכיל זמני עבר ועתיד, כמעט נרצח שגלגול בו כוח הנביטה המייחד לו, שמבחינת הזמנים והמקומות היא רבי-כיוונית, וברגע חסד נדירים, גם רבי-ממדית; כמו למשל בספר "מיס שקטים רוצים לחזור", האוצר מתחם של ציפיה ומפח, פיתחון יעריה, להם וסתמיות, מתח דרמי ושרנה.

בסרכיו של הרומן "דיבור עקיף" עומד עולמה הנפשי של צעירה, שניאשה בחופה לזן וכן לא-מתאים. והיא נוכחת שהקרב מכול הופך לבית כלאה, הוויה זו נמסרת לקורא בשני תחומים של מונוגלוגים מפי ארבע הנפשות הדוברות, בטכניקת השיח הפנימי. גם מקובץ הסיפורים "לשות תה עם מלכת אנגליה" עולה בצלילות, ולרגעים כעוצמת בדידות האשה, אם כנערה הלומדת להכיר צד אפל ומאכזב ביחסים שבינו לכינה, ואם כאשה צעירה שניאואה כושלים ופכתונה מצידו נכאב את מיקדי הקהות, אי ההבנות, השיממון, הבוגדנות וברגעים רבים, טעם המצור. חלק מהסיפורים בקובץ זה מתארים מצבי שבו חרף בין מה שקורה לבין האופן שבו חווה (מ"מביה), "מיס שקטים רוצים לחזור", "קורס צגינית", ואת עולם הפתיים היותר בגללים ורגעים הדרמטיים ביותר בחיינו, כבסיפון "פיקוח נפש", שבו העין מלווה את יומו של חולה סופני בבית החולים, על רקע הדינמיקה של "התארגנות המשפחה בשעות כאלה,

שמואל שחל

קצת ממה שנאמר ברשימה זו: "יודית, את רואה, יודית, את התניה הזאת? לשם אני נכנסת. שמעו כאן ותחכי לי." דיתה, שאו ומס היה שמה יודית, אינה מעלה בדעתה לזווג מהמקום, ללכת, להתרחק, היא לגמרי בטוחה. כמעט אין לה ספקות, שהכול בסדר. גם אם עובר המון זמן, העיר הגדולה מכתרת אותה מכל הכיוונים. בתי אבן קשים. כביש שאי אפשר לתצונו, קולות כיעובע עולים מקרבתו, קרונות גולשים לאורכו על פסי המתכת שלהם, מתנדנדים ומחממים ומתיווץ נצנים חשמליים. התיבה שבירה נעשתה כבדה להפליא, אבל דיתה יודעת שאף אחד בעולם לא יוותר על תיבה שלמה של ביצים טריות, ואם הפקידו איתן בידה לשמירה, יסמן שביאוי לקחת אותה מכאן, זה מה שהביצים הללו מבטיחות לה. אלמלא הניעה כעבור שנים רבות אל הקיבוץ, השילה מעליה את השם "יודית", שהצטבר עליה כמו עליפה ולקחה לעצמה כיסוי חדש: "דיתה". אלמלא נישאה, עבדה במחסן הבגדים, ילדה בת, סאירה, מילאה את כל התורגויות הנדרשות, ביצעה תמיד את כל המוסל עליה על הצד הטוב ביותר, כלי ויכוחים מיותרים, אפשר היה להניח שהיא עדיין שם, ממש עכשיו, ילדה קפואה בזמן (ידייתה, עמ' 55)

דינה קטן כן-ציון

הזהב של הספרות - החומרים ההיוליים - הסיפור נפגע. כך למשל הקיאה את "בתוך עיני העצמיות" חש כי ישנו דבר-משחשבו מאד לאומרו ולספרו. אך הסיפור יוצא מתוכנן מדי, דברים בו אינם נובעים בטבעיות זה מזה, או מאיזה עומק נעלם. ברפארטה על שירה של זלדה הייתי אומרת. כי בחלק מן הסיפורים ישנם השדים והגנים, אך לא תמיד הקורא הש בנוכחות התהום המעלה אותם. אבל כאשר הוא חש בה, לבו הולך שבי אחריה.

רצף הסיפורים, שרבים מהם כעלי סגנון דמוי-ביוגרפי, מעביר לקורא תחושה ברורה כי הקובץ מבטא, על אף אופייה האישי של הסיפורים, גם דבר מה המשותף לבני דור בארץ, המסכים תיכון, הולך לצבא ועובר את משברי הבידה בשנים שבין שנות השישים לשנות השמונים. כל סיפור הוא כעל סיפור עצמי, ועם זאת, הקובץ כולו סביל אמירה רחבה יותר על מציאות חיינו, וזוהי אמירה של דור שבאופן ראיתי וחיונית מתמסס איום התמוטטותם של חוסי השתי והעבר, של קריסת אמיתות גדולות והתמיסות המיתוסים - הגדולים והקטנים - ושל חיים במציאות הנפרצת בתדירות וכמעט כאלומות על ידי זמנים ומקומות אחרים. גם במובן זה החוויה האישית מבטאה חוויה פנים-נפשית, אקסואלית, ישראלית מאין כמות.

הקסע הבא עשוי להדגים, ובעיקר להטעים באופן המהנה את הקורא יותר מכל שאוכל להסביר במלים,

עופרה עופר
לשתות תה עם מלכת אנגליה



וייחודם הסגנוני. ואת יעדי, סיפוריה של עופרה עופר הם כמעט חסרי "עלילה" במובן המקובל. של התפתחות אירועים עם שיא וסיום, אך תמיד טעוני מרכיבים אותנטיים, שבנועים, של קיום פיזי, שבתור הגוף והזמן המיידים של התרחשותם, וקיום נפשי, של גודל בין נופי עבר ועתיד. מבחינה זו מציירים גיבוריה, כמובן מסיים, כסיפה של ים שמכילה את כל ריבוי מימיה. כך גם בסיפורים שבמרכזם דברים פוכים כביכול, המתוארים כפרספקטיבה אישית, המציגה אותם שינים מכפי מראיתם, כמו בקורות קצינות - שם המיתוס (החבר הטייס) מעומת עם האמת החווייתית, הנפישית, הנפשית, הסימבט את בסיסו, כאשר הפן ההברתי, הציבורי, מה שהיה נחלת אמונה הוחת, מוצג כעומד בניגוד משיע לוחיה האסונית של הפרט. הספר קרא ומנהג, גם בזכות הקצרה, התמציתית, נקיון הביטוי יצילות מחשבת הסיפור, והפשטות במובנה הטוב, המעורר אמון, פשוט של זום ונקיפת רצח, בכפיפה אחת עם פישות נוקב. בסיפורים רבים האנטי-המספר מופיע כמודע כמיסר את סיפורו האישי. כמות שכנוע מרשים. כספר זה אלוהים עצמא בפרטים, כל הזמן התוארוך עזי צבעים, חושניים, מהנים, מעוררים היענות. עם זאת, לעתים דווקא אלמנט זה, אותה יכולת לייק בתיאור ולהפיה בו חיים בזכות הקשב הנאמן לפרטים, שלא מעט מכוחו של הספר טמון בו. יכול להפוך גם לרועץ, בין אם כיוון שלא תמיד אלה פרטים שאכן מעמיקים את ממדי המספר, ובין אם בשל היותם מעין תפריט בחוג עבה מדי. לרגעים הקורא חש כמקצוען של גודש ניקדני, כשהדברים אינם נובעים זה מזה אלא כאלו "מתוכננים" מדי, מחוברים וילאי דווקא מתחברים. והדבר נולט דווקא על רקע כשרונה הבולט של עופרה עופר לצירי את הגן אשר על שפת התהום האירבה. כאשר תיאור ליקר בשלוטה יתירה וייתרת בכמה

סיפורים אחרים, כמו למשל "שיפוצים" ולהבדיל, הסיפור "ראש הממשלה", פורשים כעין תרשים היאורי-אנליטי, וכיום דווקא בחורה בסוגנות של הדמות; כמו למשל, מנהל העבודה המופקד על שיפוצ של מחנה אמורים, לקראת ביקורם של תיירים בו, ודמותו נעה בין קוטב כעין קפקא, שבין הלב הפנישה עם הצתנה, הריקבון, ההתפוררות והסתמיות, לבין קוטב כעין אבהי, דהיאג שהמלאכה תיעשה ביוסודיות וביעילות האפשריה והאמין בכל לבו כנחוח המשקם של שיפוצ באשר הוא. ואילו בסיפור "ראש הממשלה" לפנני כעין אנטומיה ווסא של בדידות האדם הנושא באחריות העליונה, הסיפור נע בין קוטב של הבנה רקה לנפש "ההורה הגדול, האחזה שלום העם", לבין קוטב של אירניה מתוחכמת, בעלח נימה אלגיה קלה, הרומזת לקוצר ידו של האדם גם במרום הטלם.

יש בקובץ כולו ניגוד כושב לב בין השרירותי, הסימבלי, הסמוי מעין יואים, לבין הסימבלי, הגלוי-לעין והשטירי. הדבר בולט אפילו בעמוד הפותח של הסיפור הפותח, כבר בשפט הראשון, המתאר את אנסה, בעלת מסעדת דגים בים:

"עומדת על המרכה, כפופה מעל רשת, שגחלים לחשות מתחתיה, הים באחוריה, ומולה, מעבר לכביש שכולו מהמורות ובורות, מתנשאת חומת האבנים הגדולות של יפו. החומה מתעקלת עם הכביש ומשכיכה לנוע איתו ולהכביר עליו גם במרחק, שם היא יורדת מעבר לו ומגיעה עד לים". כבר מאות שנים חובטים הגלים על התחתית, נשברים עליה וניתחים בקצף, והיא יציבה כחמיד. עמ' 19

צירי-ההורה זה, הוא, מצד אחד, גם מעין דימוי נועיר-אנפין של נורל גיבורת הסיפור, אנסה, ושל האיש שלה, ושל נורל המקום והזמן המשמשים זרה לחיים, מצד שני. כפי שמי הים נשברים וניתחים בהתנפצם אל החומה היציבה, כן אנסה, אף כי כהיפוך יוצרות: תנוחתה היציבה כביכול, "כפופה מעל לרשת", שונפת כעין המספר את השתברות הזמנים כרגע החולף, ואת הארעי, הקיקוני והשבור שבמצב האנושי "שמסון, הגבר של אנסה, בעדה זמן לא רב, עניין של כמה חודשים, יבין שחיוו הם ספינה זובעת וינטוש אותם בלי שום היסוס, עדיין וישב באן עכשיו..." - הגבר החוק, שימות לכסף מוות שרירותי ופתאומי.

גיבוריה של עופר עופר זמנים אחרים כאתה אנסה, אשר נולדה על אן שוכן באחד מקצינותי של הים הזה (גיבורה), והיא עמוסת תמונות עברה המשתפתי ויאחד שפעם כבית איתו זה מות אשתו כליתה, מאיים עליך מרחוק בתנועת אצבע על ציוראוי, גיבוריה האחרים גם הם גיבורים של סיפורי קצרה-ארון, כלומר, סיפור קצר עלילה שמכילה רמזי ריבוי עלילות, זה חלק מקסמם

רוני סומק חצי

פונה

ציארלס סימיק
מאנגלית: דינאל פלורנטין

האבן

האבן היא אספקלריה עלובה, אם אפלוליותה בה או אפלוליותה. מי ידע? רק לך, בהלמו, מנסר את הדממה כצ'צר שחור.

הרווח שבין המלה הפותחת - 'אבן' לצ'צר שחור' המופיע בסוף השיר הוא כרטיס הביקור הפואטי של המשורר האמריקאי צ'ארלס סימיק.

הוא יודע להרים אבן כל-כך מגושמת, לתפור לה כנפיים ולהעיק אותה לשמים שבלבלו את הסדר בין ענני כבשה לענני סערה.

בשיר "אבן" הוא נוקק לצ'צר שחור, והצ'צר הוא מעין קטר שאליו יכול לחבר כל אחד את קרונות האסוסיאציה.

בעקבות המלים

אילנה יפה רוסאנו; בלי שם.
המלים: שירים; 1994; ספרי
עיתון 77



אילנה יפה רוסאנו
בלי שם, המלים

קינה וירישית לזמן החילוף, לחיים החולפים, לזקנה, לאנשים שהיו, לעומה, עוברת בחוס השני בין דפי הספר, "שעות נושרות" ועמ' 126, אתמול ישן בא לבקר ועמ' 128, הכתבת מרגישה "מין אורחת בגוף הפרח" ועמ' 133, מוכנה אל מותה, רק ההרגל המסיר אותה "עוד כמה זריחות" ועמ' 139, ומקבלת אותו בהשלכה ובעצב מהול בהומור: "נספלה אלי וקנה מצסחקת מתוכי הולכת בצעדי" ועמ' 131, בשדרה ההרר, החיים חולפים המאוויים בריצה, והיא הולכת אחריהם, לנזה, הדאגה מתרחקת בצעדי וקנה קטנים וכנגד המאויים החולפים בריצה, המאויים מחייכים בהרמס, ואמה רוכנת מעליה ויהשררה" עמ' 137, סוף, "גן שלם" ומישלם, גן עדן; נפרש לפניך, "כל שעוני השעות חללו מפעוים", מתחילה ההתפוררות, "צמחי אלמוות שצמחי בערוגות נתפוררו" בידה יאלי הדי היא שנתפוררה, היא תהיה ועמ' 141, הלכת רק בעקבות המלים ונגלל "המצע" וכו' שמחן בונה אילנה יפה רוסאנו את עולמה השירי, רחוב שקט, חצר עוהב, בתים עריריים, זנים, גשם, סתיו, עלי שלכת, שירשים, רקב, אבק ימים, ירחים, עורבים, תולעים, שמלית קרועית, שמלות שקטות, שקט, דממות, קרעים, התפוררות, צפר, קברים (או קברין, כלישונה), שהן מליב לענווה מאד, וביאלו לא די בזה - צירופי המלים: יליד המראה, יום קטנות שפורפת כפתורי השעה הנרדמת אל תוך וריד ארגוני הילך "מתשד", או "תנועית מחשבותי המשכשכות ברחם פוך השעה", זה יותר מזרי יפה ולמרות, אי נגלל זאת, מהלכים עלי השירים מציין קסם אפל ויושר כמו "בורמים רכים עמוקים", איך מסבירים קסם? אילי הוא בדימיונים כמו "זווי ויכרין", "הלקי זכרונה היושבים ליד השלחן? אי בגורם ההתעורר (ההזרה): לא היגלים מהלכות אלא "עניי מהלכות בפסיעות קטנות", לא האחיית מאפירות אלא השבילים, מבטי האחיית נובלים בכד, לא הפרחים, או "בתוגה" - והיא יושבת בתוגה, ילא בתוגה, כמקובל; "בתוגה ישבתי עם אחיותי / בשרה של שבילים מאפירות / בשמש שאינה שמש, רק זכרון // היתת אחותי הגדולה הובשת / ידה בתוגה, הקטנת סורחת / בקדרות, שקטות היו שמלותיני // בחלון הנשפכת אל תונת ההר, // בחלון היה אור השחר מחוויר / ומבטי אחיותי נובלים ככד הפרחים / שעל השלחן בחדר", לקראו בשירים האלה זה כמו לשבת בתוך התוגה שבה, במלנכוליה, נזה מושר ומפתה כמי "רחם פוך", אהבת את השירים הקצרים, כי הם מנובשים יותר מאחרים ופשוטים יותר ואת "שירי הזכרונות" - מסעמים אישיים, הנה אחד מסודות הקסם. ■

כל העירבים מאו הבלדות הסקסיות, מלכדם יש ביחצור" כמעט כל העוף למינהו, יונים תמימות ש"עפות בחצור" דבורים ש"מזומזות קיץ", "חרנגוליי בר לוחסים", "סוויס יעיות החוקים", "מ"ציפור דהויה" ועמ' 111 כמו השגדה ועד "ציפור נגוהות ער" שבחלומות ועמ' 135, וגם "קיקיה אחת קורעת חלון מתוך פני", ואח שירועת לומר רק "קו קו" ועמ' 186, משוררת דלות, "קרעים" - פיסות" - מלים אלו מסמלות כוהנניו אלימות ורע, ("קריעה": מסיפני האבל על המת), "דיבור קרוע על השיחים... רטטים קרועים בשיחים הערומים... תליית מלים קרועות, דיבור קרוע תחת לשמלתי" (עמ' 188), "מי הנהר מתקרעים בשמלתי... סדקי האבנים שמתקרעים בעומק" (190), "חוסים הם שמתקרעים... ניצני אודם מתקרעים בכשר צלולות" (עמ' 194), "רחוב" - הרחוב הוא מרו דופק החיים: "רחובות העיר ימלאו ילדים וילדות משחקים ברחובותיה" (זכריה),

בחצר שלה כל העולם שלה ואולי נכון יותר ליומר כל העולם שהיה, החצר פרושה "כמפה חרישית", מפת העולם? "עטופה אבק הימים", שלכת, בעלי שולכת, על בלימה"

"ובקשו ברחובותיה אם תמצאו איש" (ירמיהו), הרחוב של יפה רוסאנו - מת וידום עצי החצר כרחוב המת, עמ' 184, "תלוי באין" (עמ' 181), "נתמלא אור כבד" והשקט הולך בו לבד ומדבר אל עצמו (עמ' 115), או שנוחמים בו קולית "צרידים ניהרים" וקששים, ההפך מנבואת זכריה, "שקטות היו שמלותיני" (עמ' 19), "שותקת היתה השררה", "שותקת היתה אמר" (עמ' 111), "אני אדמה שקטה שנחה כיי" (עמ' 139), לשקט יש מקום נכבד בשירים, בעולם החיים של המשוררת, השקט הוא "שור", הוא "הולך לבד ברחובות" הוא "מדבר לעצמו ברחובות", הוא "אונח כאבן בצפר" (עמ' 115), כמו האבן והעפר גם השקט מסמל מוות, הוא לא מטיל אומל, הוא מנוחה, לפעמים הוא אפילו נואל, הוא מעידה על עצמה ואומרת שאחרי שעצמה את עיניה מפני "האימה שנתכת על עיני הסקסיות, ניחוח שקט מכסה אותי" (עמ' 194).

182, שמלכד שהן מגלות עושר תרבותי, הן מעריות גם על תכונה במלאכה השיר, כוונתי לקשר בין אבן ובאר ועדות עם שער, "חצר" - היא מלה נוספת שיש לה שם (גם יד) בין המלים של אילנה יפה רוסאנו, "העולם כולי חצר אחת" ועמ' 138, פותחת המשוררת ואמנם בחצר שלה כל העולם שלה ואולי נכון יותר לומר כל העולם שהיה, החצר פרושה "כמפה חרישית" (עמ' 135), מפת העולם? "עטופה אבק הימים" (עמ' 136, מכוסה בעלי שלכת, "תלויה על בלימה" (עמ' 114), יש בה זכרונות, עוובה ומוות, הבית - הוא מקום שהוא גם ריק וגם מלא בזכרונות: "אין איש בבית... סבתי שרה", אין בדידות ועצב יותר סבבתי ריק שהיה בשקט חיים, מינחים עריריים" שבאים בשנח לילה (עמ' 1109), "העפר" - אליו נשוב, הוא מיתת: "בצבעי האדמה היה מיתי שוכב עירום" (עמ' 1122), "נעלי עפר יושבים ליד מיפתי" (עמ' 161), "עץ" - יש לו תכונות אדם וגם גורלו כגורל האדם: "עץ שירחים תלויים בעליו ושירתו ציפירית מקננת בזכרונה... באישון לילה שמעתי חבטה... וכל ציפירי וזכרונה פרחו באחתי" (עמ' 165), "עץ פער כרסו בפני/מלאה תולעי רקב, אף/שעלולתו עדין" (עמ' 103), "עלים" - הם נישא זמן / מן העץ נושרים הרהורים, עלה עלה", הרהורים-מלים-עלים, השיר "המבט", מתחיל ב"עלים ירוקים מלאו חצרי ומסיים - "בינתים ראיתי שעימות העלים הצהיבור ובין זה לזה החיים, שהם כעירב המיור שבשיר, שמנרק גם ביד המישטת: השנה והלחי השניה: מיטיב ניצרה, עמ' 178, "עורבים" - הם השחורים, הרעים, אורכלי הנבלות, "ציפור עורב הגליה כמתים משרכת" ועמ' 161, שמנקרים "פיסוח בבשרי חיקיך איתית" ועמ' 163, "שקורעים פיסות" מהשנה ומגויף (עמ' 179), מעלים בוחרן את

לפי מילון אבן שישן - "שם" הוא כינוי מיוחד שניתן לאדם, או למקוב, או לבעל חיים, או לרימס, כדי להבדילם מאחרים, "בן בלי שם" הוא אדם שאין איש מכיר אותו ואת מוצאו אלמוני, שפלו נסול ייחוס, בשיר שממנו נגזר שם הספר נאמר: "בלי שם הייתי בוכה / בלי שם בוכה / בלי שם, המלים / פלתי היו הסבות משוח / בלי שם" ו"בלו שם" עמ' 199, ואת אמירה אישית-שירית, הבכוי המלני, השיח, הצעקה, הז צורות ביטוי קוליות, אפילו הממה, "לכל ביטוי קולית, אומרת המשוררת וזלה, "לכל קול דמכה" (עמ' 198), אומרת אילנה יפה רוסאנו, "עלי שכחות", "איש נכרן כשקטור", הן מלים שלה, היא המציאה אותן, גם אלו שבחרה לה מתוך שאר המלים שבשפה הצנועית והמעמידות פני צניעות ("שמרם שהפן מתנשאות"), הן שלה, יש להן שם והיא אחראית להן, תהיה אשר תהיה הכוונה בשמו של הספר, לא בכתי אומרים "אוצר המלים", בפגישה הראשונה עם הספר "התוודעת" למלים שב"אוצר" שלה, שעליהן היא שבה וחזרה (לאו דווקא חזרות), הלכתי בעקבות כמה מהן מנסה לנלות מה הקוד-השם שלהן, שמיחד אותן ומבדיל אותן מאחרות, "סיסים" - "בצבעי האדמה הייתי שפוכים והמלים עדיין" (עמ' 1122), המלים הן האחרונות למה, הלשון "עוד נאחות במלים" (עמ' 148), אבל לפעמים המלים הן רק "לצלולין" "ממלילים, ממוללים מליב כרוח" (עמ' 149) והמלול המשותף לשלושת המלים יש בו ללמד על חולשתן ולפעמים, המלים הן עושה השטור לה לרעתה והאחיית העושות מלים יושבות בה כתולעים, למרות שאילנה יפה רוסאנו מעדיה על עצמה שהיא משחילה את המלים בהזריות ויש "עין פורה" בפיה "וכל המלים שיוצאות נשטפות ובהיפוך איתיות - (נשטפות) בה" ועמ' 146, כל פעם היא כאילו משתכרת מתן ופאבטת שליטה, מלה בודדת, שהרימה כרחוב, הפכה לשירה שלמה שהלכה בעקבותיה ועמ' 153, כמו בספיר שיליית הקוסם, ואולי מכאן גם השימוש המרובה באיטיות: "בצנפין שמיסים, ענפין שמסתירין, רצתי בביעותי, זנים שתלויין קוראין שמי, ורגלי דבוקין, קולית שמתקלולין" כל זה רק בשיר אחד מתוך רבים ("אניש" עמ' 193), המלה הגבוהה "אניש", או נישאי של השיר, אינם מצדיקים, לדעתי, את השימוש האנכרוניסטי בסיסין הארמיון, לעומת זאת יש בספר כמה דוגמאות יפות לשימוש במקורות: "ועץ אחד מאד כשער" ו"עדות" עמ' 183, "אבן כבדה אחשיכה על פיי" ו"הבאר" עמ'

רות אלפרן בן-דוד

שירים ליריים הם שירי אהבה



אסיה מרגוליס

אסיה מרגוליס: הר נבו: הוצאת הקיבוץ המאוחד; 1994

בתמונת-זיכרון מפני שנים רבות, אני ועוד נערה יושבות ליד שולחן במזנון-האוכל של עין-החורש עם יהודים ברטוב, ולימדה ספרות במוסד החינוכי. הנערה השניה שאלת את יהודית מה זה שיר לירי, ויהודית נזשבה: "שיר אהבה". וכור לי שמשוה לא הסכים בי או - האם שירים ליריים הם באמת רק שירי אהבה? שאלתי את עצמי. נראה כי בספר שיריה השלישי אומרת אסיה - כן, שירים ליריים הם שירי אהבה.

זהו ספר שירי אהבה במובן הכוח הארשוני של החיים: אהבת אשת גבר, אהבת אם לילדיה, אהבת בת להוריה, ולמולדותיה.

הר נבו

אתה שהיית מנגד ואני שהיית כליך בעד
זרנו חק חדש בפסיקה
לפיו מושכת האקמה אליה את הכבר
חק יותר
תגליתם יורמים בעמקים
מהר יותר
כדור הארץ מסתובב
בשמחה רבה יותר
ומשה זקון מביט מהר נבו כארץ
המבטחת
ומתנות מתוק יותר
עוד יותר מתוק.

(עמ' 5)

שיר

אני לחמתי עליך
כמו על ירושלים

ימים שגילדו לימים אלה
ונמים שהיו לנכדתיים
יעירו
כאן נפגעת.

(עמ' 17)

שני השירים האלה מייצגים את פני-היאנוס של אהבה אשה וגבר: הכוח המחיה ישה והכוח הממית. דו-המשמעות: זואח אינה באה לכיבוש רק בניכוח שבין השיר הראשון לשני, אלא קיימת גם בכל אחד משני השירים, שהאחד מהם הוא בעיקר על החיים אבל לא רק, השני בעיקר על המוות, אבל גם כן, לא רק. השיר יתר נבו נפתח ומסתיים בקונפליקט,

שירש בארצה חדשה, רק אחרי שהסמיעה את התרבות העברית בצורה צמיקה. דעה עד כדי שתשמש לה מקור דימויי בשיריך, יכלה להעז לשוב בחייתיה גם אל המולדת שעובה ואל החוויה המורכבת. שלאה גולדברג כינתה חוויית "שתי המולדות". נשא זה מתייב דיון לעצמו. וכאן אסתפק רק בערה כי הקשר של המשוררת לרוסיה הוא לא במעט בכחנת אהבה נכזבת. בשיר נפלא "במזוואך" היא אומרת: "...ובינתיים המרפסה המפוארת / מתקופת אלכסנדר / עם המראל לתוך הן הסרופי / מתמוטטת לנגד עיני / אני רואה איך היא מתרסקת לתוך הנו...". (44) ובשיר "אוקראינה" היא אומרת על ארץ זו, שהיתה אסס התביאה של רוסיה, סמל של שפע. "אני מרגישה את עצמי כגביע יין / בלי חלקו המתמלא, / ומסיימת: "נברים עקרים יגרו אותן לתוך / אדמת אוקראינה העקרה אף היא" (עמ' 45). ואף-על-פי-כן, יש בשיריה גם רוסיה יפה ואהובה מאוד. ויש בהם גם לא מעט ישראל: "הבטאת בבית הקפה של אוניברסיטת תל-אביב / לבנים ורגועים עכשווי..." (עמ' 46) דור שני בארץ הקודש" (41) יעד.

ומהמילדות שוב אל אהבת בני-האדם. בספריה הקודמים של אסיה תיפסת האמיתות בקמו מרכזי בשירים. והוזה עם היא מקום וראשונה הוזה של אם בספר זה הוזה העיקרית היא אולי זו של אשה אוהבת, אבל גם כאן נשמר מקום חשוב מאוד לאמהות. ואל האמהות הוזה מצטרפת אהבתה אל אמה היקנה והחולה, שיותר משהיא נתפסת לה כאם, היא נתפסת לה עכשוו עבוד אחד מילדיה:

ספידות בגן

כל הלילה נשאתי את אמי
בזרועותי
כל הלילה היה הגוף שלה
קל, חם, יבש
כל הלילה.
עד לפני שנתים לא יכלתי לשאת
אותך כך
לְךָ טרם הספיקו לפסל בי
שקע מתאים.
"אינני עוזבת אותך לנצח" -
אומרת אני לאמי
"אבוא אליך יותר מאחר
את חכי לי פה"
והיא הולכת לשחק קצננים.
שקטה.

(עמ' 21)

מחוז המפלט הזה מעבר לחיים, המקום שכבר לא נלחמים בו יותר על ירושלים; שבו "המלא את" כבר לא "הקרת בחוהי כמו אבן חצץ" (עמ' 16, שבו אפשר, סוף סוף, להשיק שקטה כיו עננים.

ספר עם שירים בלי-ך יפים. ■

יהודית כפרי

"ביקשתי ליהפך לאין"

אלה בת ציון: ספר החלומות של אליהם; הוצאת אגודת הסופרים; 63 עמ'; 1994

הכניסה לספר - שער להי, מעוט מינאטוריות מורחיות. משקופי השער מקישים ושענים על קשת אננים ספרטנית וחמורת-סבר. הספר כולל כ-55 שירים ופזמה בהקדשה, שהיא תפילה: "בואי רוח קודש גם אלי / כיונה כפי שנחת על כתפי של הנלילי. ואמנם, הספר אפוף ריח רחית, המחברת חיה - בשיריה - על רמה רוחנית גבוהה, בה "המלים רק חותרות להגיע". שירתה של אלה בת ציון היא שירה פנימית, מאתי סוג שירה, שהיא שיה האדם עם פנים צנמו, שכברנו - אלוהיו הנעלים. הנלכבים, הוכים. המרפאה והמעודת. האלוהות המבינה בקיומה של הנפש הפונה אליה, ובחברה זו עצם הקיום. הנפש מבקשת הדרכה מעל, כיוון וציון ירך. יש בעצם המעשה משום בקשת חלק מאיתי unio mystica. אחרות נותרה עם האלוהות, לקראתה הנפש מבקשת להיטהר באמצעות "האור המטאפיזי והנוגה של הדברים". המשותרות מבקשת: "בוא תבי איתי חולל בי הפיכך / להפוך את לבי לאהבה אותך לעבדך / כליל תאזה כליל שבת / והסר סננה כל קליפה וצר / טומאה". זה אחרות שהמשיג אותה מרגיש ראוי לשרת בקודש: "זכה גם אותי / להיות משרתיך בקדש..." - (עמ' 110). עד כדי הצעת עצמו להיות קורבן על איזשהו מזבח של קידוש השם.

יפיבו, כי קרבה האל אינה רק מרפאה. מעדידת ומרגיעה - היא גם מעוררת שאלות ותהיות, שכן עצמן ממרות חיפוש הדרך, שאלות אלה קיימות על המישור הפילוסופי - מישור הרעף - ועל מישור החוויה - במישור הפילוסופי, המשוורת תוזה על שאלות מסוג "איך מן הריק באה הבריאה", השאלה הפילוסופית העתיקה של יש מאין, שאין לה במדע של היום פתרון; ושאלות במישור החוויה, כאמור, כלפיהן המשותרות לנדה "עם הדברים החופקים / כמו שאלות פתיחות", מבקשת מאלוהים: "שפך אור על כל פנה" (עמ' 111). כי ייש לעשות תקון מבידי... הדרך המוליכה נסתמה בערמות אשפז... יש לרוקן את המלא ולמלא את החלל הריק.

ידוע כי קיים מתח מסוים בין הדת האישית, הפנימית, המקשיבה אך לקול האלוהות מתחומי האישיות והתחומיות, לבין הדת כמוסד, כמסד לאחדות הלאום בכלל, והישראלי בפרט. אל אן פוגנת מולתיה של המשוורת, המסיחה עם אלוהיה כלב. אך שואלה על המתח והאסור בביטוי



הוציא לאור: הוצאת 'העמוד' בתל אביב

"שמו האמיתי ודרך הגייתו", וחוששת, ראשית כל, מפני הכוח ההרסני החבו בשם, שאם יחול שיבוש בשם ובכתובת, דבר הדואר לא יגיע, חלילה, לנמען. או מתחלחלת לנוכח עצם חילול הקודש שבמעשה השיחה מלבד אל לב עם טרום כס המלכות. (סערה סביב השם המפורש קמ"ה, עמ' 11).

אך הבתח בין הדת האישית למיסדת מתקיים בשירה זו, גם בשימוש בשפה הפרטית מול לשון השירה הדתית העתיקה לזרותיה: "אדוני אלהים, יש בבואי אל התפילה / תיסגרנה מלותי אדוני שפתי תפתח / בהשפכות נפש לפניך / כי אין מלך ואין אב ואין רץ אלא אתה..." וכמה לשונות תפילה מעורבות בקטע זה, בין "אבינו מלכנו" לבין "כתר מלכות" לרשב"ג, לשון התנ"ך ו"כאל תערוג על אפיקי מים", "אל המורה אשא עיני" [מלשון "אל הרים"], "אדוני שפתי תפתח" - מתהילים), מתקיימים בשקט גם ארמונים ללשון הפילוסופיה, לשון התיבונים: "נפרדות הנברא" (עמ' 132), וכיו"ב.

ועוד מגדילה המשוררת מתח זה בהסמיכה, בלשון אקסטטי, את עולם חזיונותיה ואישיות לקורות ירושלים יחורבן בית המקדש. בכך, אגב, היא משתלבת בשורות המשוררים שבחרו לשיר את שבהי העיר וענות חורבנה; עמ' 35: "אקליפטוס כבן מאה עוד נטע ברחוב יחוקאל / וחצר פניטית הפונה אל האור / חזון ירושלים שבכוח המדה / בנה כאן את העיר והקדושה מוסתרת / באבנים חקוקות..." וכן עמ' 47: "...וזה הדרך למנוע מירושלים שלי לקרום באחת / אל החורבות של עצמה".

בחיה האישיים נוגעת המשוררת אך ברמו ובלשון שרב בה הנסתר מהמגולה. המעמדות המתוארים הם ערטיאיים, חטרי מהות של ממש. השתיקה, "הדיבורים בלתי הנתיים" הם המפיינים את השירים. וכך היא כותבת: "היה הצלחתי לאין את עצמי / לפי סודות הספריה העתיקה

שחקתי בשנתי", להעתיק מספר החלומות של האלהים את השורה: "האין הוא נושא לתשוקה". וטו שבצבקות מלות השיר: "I did, yearn to become as you - enough..." "ביקשתי ליהפך לאין"; מתגלה כאן, אם כן, הרצון להתבסל לפני האלוהות - הד לשירת משוררים דתיים דוגמת ג'ון ד'ון: ("סחף לבי, אל... עד הנה / אתה רק מתדפק, גוהר, מאיר, טועד, / מגרני שאקים..." מאנגלית: ש' זנדבנק)

ההתייחסות לאישי מתרחשת בלשון רמזים. עיקר פניותיה האישיות של המשוררת אל עצמה מתרחשות על רמה רוחנית מושגית ולא אוטוביוגרפית ממשית. שהרי לגבי אלה "שכחנו כל החיונות / ירד המסך...". יש כאן מלחמה בין הרצון להתגלות, לחשוף את קורות "אני" בתוך החיים הממשיים, הארציים, ה"ריאליים", לרשום "את פרטי הגוף... ביומן המסע / להקים מצבה" לחייה, למול העלאת קורותיה אל

רמות רוחניות יותר; בין הצורך להסתיר, להיכנר, לשלול, להוריד מסך, לא לתת לאיש להביס אל מה שמאחורי הווילון הלום, לבין היכולת להתייחס אל העיקר והמשמעותי באמת. גילוי וכיסוי מאחורי הלשון - אלה כאילו תפקידי השיר. המשוררת מתייחסת אל חייה בפרטים החיצוניים והפנימיים ביותר, שניהם, ליודעי ח"ן בלבד, בלשון סתרים. ■

משה גנן

רחל פורמן אלבו

■
לא תבואנה יונים לבנות אל הגן
לא תחג שקיעתן מעל לראשי
ובראתי עולם של אמת מארמון השתיקות
שנפל מאימת החומה הנבנית בתוכי

ותאמר לי בשמץ אמת אחותי
לא באו יונים לבנות אל הגן מאז ילדותי.

■
אמי חנקה אותי במעבר הצר
ברואת קריאת שמע יצאתי לשוטט

מעבירה ימי בארגז מטלטלין.

עכשיו אמי שפופה מרתקת למסת חליה
תשושת איבר כרותת פרוין לכן ממנו לא ינקתי.

אמי פשקת ספוגת עלבון וצער

מולדת חזיונות כדרך חתולות שחורות בהמלטן.

■
אבאליה בוא ללונה-פארק
נבנה מצבה ואהל חמץ
נרפב על סוסים פרות ופילים לבנים
כאלו שאין מלחמה

אני ארתם אותך לעגלה מזהב ואשים מסכה על פני

איה ליצנית עם כובע ארץ מפלךה
אפהך לבת ים טובענית מכרבלת בסנפירי אשם
אשלה עבדך חריס עדיים חרוט באותיות יריה
קבור בבזר ליד בית הכנסת החרוך ברחוב דובינסקה רוג'קה מס' 47 אוקראינה.

“נקודה כואבת קשורה – למיליוני נקודות אחרות”

דודו פלמה: מחלקת נביאים סגורה; הוצאת “תנ”ך”; 1994: 54 עמ'

דודו פלמה, צייר ופסל, שספר סיפורים מפרי עטו, “שהיטי”, ראה אור בהוצאת הקיבוץ המאוחד ב-1990, פרסם בימים אלה ספר שירים ראשון, “מחלקת נביאים סגורה”.

הספר מחולק לארבעה שערים, שסמטיהם הם פרפרזה על שמות מחלקות בבית-חולבי: מחלקת נביאים סגורה, מחלקת לב, מחלקת פנימית ומחלקת מתים. כך נוצרת מסגרת המכוננת אותנו אל הוויה כואבת מאוד, חולה, אולי השוכנת-מרפא, שנוגעת בלי הרף בקוטב המוות.

הכאב הוא יסוד הכתיבה של החיים; אבל מה הופך אותו בשירי משוררים מסוימים וגם בספר היפה שלפנינו לחוויית היסוד של הקיום, עם פסע מאוד אחרת? מה יוצר פרפורציות קשות כאלה? אין תשובה גלויה עלייך בשירים, אבל יש תיאור הבסיס שונים של הדבר הזה. בשיר “נביא בעירור” לזוגמה, הכאב הוא כאב העקוד, הכלוא באויקים, המוותר על היופי של “נינות החטא המטופחות”, ויותר שכמוהן כוויתור על עצם החיים, אבל התחפש – במטרה האנייה – כמגלם קדושה,

לא מפני שהם יודעים יד מה יותר, אלא מפני שבעצם אינם יודעים. הפער בין הנגלה לנסתר יוצר בידרות גולית, מבחין, אם נחשוב על דוגמה תנינית מקבילה במידת-מה, נראה יעקב כ”איש תם ויושב אוהלים”; כלבו, כפי שמגלה לנו התנ”ך במקומות אחרים, היה איש מסוכסך מאין כמוהו, איש של צרמת נכלים ושל כאב כבד מנשוא, איש של אי-אהבה וגם של אהבה נרולה, של אמונה בל תגאי ושל אמונת יאומן. של סבלנות גדולה ושל קוצר-רוח רב, מברך ומקלל, וכן הלאה.

באחרים משירי הספר שלפנינו שמש התנ”ך מקור דימויי מפורש. אחד משירים אלה מתייחס, בצורה די אופיינית, לא אל יעקב אלא יווקא אל יצחק. השיר הנקרא “יוצחק שותק”, הוא שיר של חוויה מורכבת, שבה יצחק, הקורבן המוצהר והידוע מהמקרא, שהיה לימים סמל לעקרה יהודית גם בדורות אחרים ועד ימינו – הופך לאס ובלוי שמים מקורבן למקריב, כנאמר בבית האחרון של השיר: “ואו הוא מתעורר/ פניו לשמים הקשים/ בגבו המיקד ובין השיחים/ לכיד שמעאל לא האיל/ יוצחק שותק” (עמ’ 116). זה הזכיר לי את שירו היפה של מרדכי גלדמן, “מיחמד”, שנכתב בהקשר של מלחמת לבנון והמתחים בשויות: “ביקשתו לספר על גן-עדן, שמבטיח הקוראן/ אך הוא סיפר על עקדת שמעאל/ ואני סיפרתי על עקדת יצחק” (הצגית נבול” עמ’ 195). בשירו של



גלדמן מתקיים איוון בין גירל ישראל וישמעאל; בשירו של פלמה קיים היפוך, האיפייני למה שאני מכנה ביני לבין עצמי “אהבת ציון ואשמת שומרון” של כולנו. קשה להיות בישראל של היום, ושל לפני היום, בלי הרגשת האשמה הזאת שגלדמן ופלמה ואחרים כותבים עליה. כל אחד בדרכו שלו, וכל אחד גם בדרכים שונות. כי בעמוד קודם, בשיר “היפה בלילה בגבעת האנטנית”, כותב על כך פלמה עצמו מנקודת-ראיה שונה לגמרי.

אבל, מעבר לאמירה התכתיבית-פוליטית-מוסרית, הקיימת בלי ספק בשני שירים אלה של פלמה ובאחרים, משמש המצב של הסכסוך הלאומי החיצוני גם כמסאפורה למצב פנימי. ייתכן שכל שיר פוליטי טוב הוא

כל כך של האב, כפי שהוא נתפס כעניו ילד קטן, השיר השני, “התגלות”, בנוי כולו על היפוך שבו מציג האל כילד קטן המחנאב של מעשיו הרעים, שיאני נוף בו וכועס נורא. “טענת האדם לאלוהים, ימיה מן הסתם כימי האמונה. כפי שמעיד ספר איוב וכתבים רבים אחרים. אבל הצגת היחס אדם-אלוהים כפי שהוא מתואר בשיר זה, היא מקורית, נחרטת בוחרן ונוגעת ללב.

אפשר היה אולי לצפות שהאהבה תתפקד בעולם הכאוב הנוצר בשירים אלה כאיזה כוח-שכנגד, נחמם ומרפא. אבל זה לא קורה. השירים בשער “מחלקת הלב”, למעט האחרון, כולם בסיפן שורות כגון “אימת הפגישה/... השקר והכזב/ כאשר כל הברירות שבות אל קיצן” (עמ’ 125). “שמש שחורה/ בעיני/ כיכבים/ ואני/ גירפיל” עם הדגשה על הנפילה (עמ’ 127). “רקמות חייני השויות/ נפרמות תמיד בערב” (עמ’ 129) ועוד הרבה. תאהבה – הרבה יותר משהיא נחמא או אולי אפילו נאולה, היא מקור נוסף של כאב חרדה ויאוש.

יאף-עלי-פיכך ולמרות הקשה, יש משהו שובהילב בספר השירים הזה, הוא כתוב מתוך חיבור לחיים, בלי לסטש את הקשה אבל גם בלי שום ניסיון לברוח אל ציניות, אל כיעור לשמו, אל רוע כאדיאל תחליפי או אל הרמסיות שפית שאינה ניתנת לפיענות, ואינה יוצרת מעג.

השירים דיברו אלי ונגעו בי, אולי מפני שהם באו מהמקום הזה שעליו כותב פלמה: “ולפעמים היה מי מאתנו אומר נושא/ שם קץ לחיינו או כותב שיר”.

יהודה כפרי

עמידה ערן

איש

עובר את העולם
כמי יד לטפת יד
מניח לאבן לקחתו ביד
מניח למים לקחתו ביד
ומאביו נוטל את חם היד
איש עובר בעולמך
נותן לך מה שנתנו לו

תגיש לו אבן
תגיש לו מים

חושך ממנה את אורו ולא חושך שבטו הוא ששבתו אור מגיע פחד בפחד כמו מגיע בית בבית עושה לה כסא חשך ומטת חשך וממלא את מטבחיה ריח חשך היא יודעת שהם שם: קילות של בית, מגע רך כמטה, ריח כסא של שבת. נופלת על כסא נופלת על מטה ועלטה נמרחת על שפתה

פואטיקה של חומר ורוח

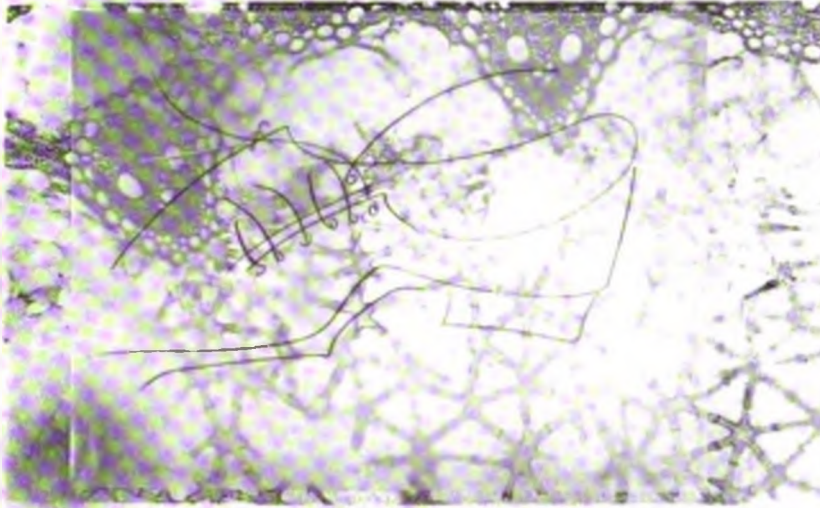
אביבית בלס-מונטריי: "בין לבן ללבך"; מוזיאון רמת-גן לאמנות ישראלית; אוצרת: מרים טוביה נושא התערוכה של אביבית בלס-מונטריי הוא זכרונות ילדות, אך השם שנתנה לעבודתיה "בין לבן ללבך" - אינו מסגיר במבט ראשון את כוונותיה.

עבודתה הרמונית: יצירות בעלית מבנה טקסטוראלי מעניין, שאינן לבנות לחלוטין אלא בעלות כתמי צבע ובעיקר כתום צהוב וזהוב ורישומים עדינים, בצד השכבות החומריות. מכאן ניתן להבין שהלבן של אביבית משחק במחזה ייחודי זה, גם תפקיד קונסטרואלי, ונמצא בין שאר המרכיבים, הלא פחות חשובים.

האמנית עובדת בחומרי בניין: חול, גבס, סיד, המונחים בשכבות וצבעים באקראיים, כאשר בין לבין מככבים: עפרון, צילומי זירוקס, טקסטוס מודפסים, הדבקות ועוד.

האפקט הכללי הוא לירי אבל לא מופשט לגמרי בגלל הדימויים השיטורטיביים (מרכבת סינדרלה, סנדל הזוכית, כתורים, אשבים ועוד) המרפפים מעל החומרות ומעניקים לעבודה את הממד הסיפורי-נוסטלגי.

אביבית מציירת את נופי ילדותה:



עבודתה: 1992

עכשיו, אם נתעקש, נשיין אותה לפלג מסוים כאמנות הצעירה (יתיאור המצב החולף-הזוכרת לעיל), שבה רב הנסתר על הגלגל, כאשר היא יוצרת בנו גירויים למה שהיה צריך להיות כאן ואיננו עוד או "מה שאתם רואים הם שרידים של מה שעבר כאן". וזהו כמובן אוסף אסוציאטיבי מקוצר ואישי של התרשמות.

אמרת אביבית: "אני רוצה להגיע למשהו מסוהר ומתומצח, עובדת תהליך של מחיקה וכיסוי, מסיכה מסכים ומגלה קטעי מראות ותמונות ראשוניות. באווירה השכלתנית אותה ספנתי בבית (אמא - פרופ' גילה בלס, אבא - הסופר שמעון בלס) ובלימודי (מדרשה איטליה, פאריס) אני מטפלת ביסוג של ויתור, לטובת החושי הרוחני האיתנטי".

לא נותר לנו אלא להסכים עם אביבית ששילוב חומרי הבניין עם טקסטוס פיוטיים ואיזכורים לסיפורי אגדות ושירים הם פואטיקה של חומר ורוח; לא נוכל להסכים שעבודתה חושית רוחנית ואותנטית בלבד, וזוהי עבודה מחושבת מאוד, ובנויה באופן יסודי שיתנגד לי: יסתכן בתואר של "חמר תרבות ציורי", יותר מזה מתקבל הרושם שאביבית המוכשרת יודעת זאת וקולעת לשער גול בטוח.

ואביבית-בלס-מונטריי מציגה במוזיאון רמת-גן במסגרת תערוכה יחיד של שבעה אמנים: גילה שרפשטיין, בן קדישמן, דני רון, דן הררי, דורית פיגובין-גודארד, ורומי רביבו. ■

זוהר רון

הצרפתיים קרו כבר "מקרים" רומים, בסוף שנות ה-70 ביקרתי אצל הצייר אלכסנדר בונן ביסיסהי בפריס והוא הראה לי את ציוריו המופשטים האחרונים. כאשר שאלתי מהיכן ההשראה, פתח את החלון והראה לי את הקיר בבניין הישן והמתקלף שממול, אלה כמובן אינם "מקרים" בלעדיו, קירות כמקור השראה הם עניין ותיק ולגיטימי לציירים, פסלים וצלמים - ולכל מי שעוסק באסתטיקה הצרופה של ההתפוררות והקרוויה; אך מכיוון שאישיותו של האמן הוא זו הקובעת וגם התקופה בה הוא חי, אנחנו, כצרכני תרבות, מבורכים באינטרפרטציות רבות ושוניות.

לעסוק היום בציור נוסח אביבית בלס-מונטריי, זוהי דבקות במטרה, ההולכת ומתרחקת לטובת הטכנולוגיה המתועצמת, המשתרחת למעשה את האמן העכשווי מהצורך עצמו לכיוון "יתאור מצב חולף" בוודאו, במחשב, בתאורה, באמצעים ווקאליים או אחרים כסוג של תענוע לצופה המתוחכם.

הצורך של אביבית איננו מנותק ממסורת הציור ההיסטורית-ישראלית (1948-1964) - אך גם עונה לדימויים האוניברסליים של האמנות הלא-גשמית שמקורה כטבע, שערכה תקף עד היום. בעבודות בהן משתמשת אביבית בהגדרות של צילומים מקרוסקופיים של תאי צמחים, היא מזכירה את קנדינסקי, שגילה אוצרות נרפיים וציוריים מבעד לעדשת המיקרוסקופ. בשפת הסימנים של הסיפורים החיביים על האמנית מילדותה, אנתנו נזכרים בציור של תהליך, "באיפקים חדשים", באריה ארוך ברפי לביא... ואילו

קירות תל-אביב, החוב טרנזיטובסקי, שנות ה-60, היום היא יושבת בצרפת (כ-8 שנים) ואנו יודעים שלקירות



סיפור על דלעת; 1994

קולנוע

חיקוי של חיים או סיפור בדיוני?



תמונות קצרות - אנ ארצ'י

תמונות קצרות (Short Cuts) בימוי: רוברט אלטמן, תסריט: רוברט אלטמן ופרנק בארידט. סרטו האחרון של רוברט אלטמן הוותיק - המבוסס על תשעה סיפורים והשר "Lemonade" הכלולים ב-"Short Cuts" של ריימונד קארבר, וכן לפחות על שלושה סיפורים נוספים מקבצים אחרים: "על אלהם, שכתבו גם רומנים, כתב קארבר סיפורים קצרים ושירים בלבד. בדומה להמינגווי, הקרוב אליו בסגנון, קארבר שומר על איפוק רב גם כשהוא מטפל בדברים רגשיים ולעולם לא ייתפס ברגשות. הוא ישיר, עם הרבה ניחוח מקומי והתחייב העביר את ההתרחשויות מעירות או מערי שהן בצפון-מערב ארה"ב לאזור העירוני-פרוורי של היום קליפורניה.

בסיפולם בתומה, הלכו אלטמן ובארידט על שילוב בין הסיפורים ובין העלילות, תוך כדי מעברים חדים ביניהם. באופן זה, בסרט, בניגוד למקור, כל הדמויות קשורות זו בזו. חלק מהן מתפקדות ביותר מהקשר שלהן, ובכך הן גם מסייעות לחבר בין העלילות.

אם כי ההחלטה לעדכן את הסיפורים הנפרדים לכלל זהות אחת נראית לי כנונה, לדעתי אפשר לערער על אופי הקישורים שבגברים בסרט. רבים מן הקישורים אדיסטיביים ומה שאלטמן בהקדמתו לסיפורים מכנה "מקריים" - "accidental" ומעוררים את השאלה אם זה סוג הקשרים והיחסים שאנו צריכים ודווקא לראוהן בקולנוע. להלן דוגמאות: בני הזוג צ'ינג'ן, שבנם קייסי נפגע בתאונת דרכים ומת בהמשך, מתגוררים בשכונת לומרת (אני רוס) לבתה הצילנית (לורי סינגר), ושתי הדמויות שלא היו קיימות במקור ונוספו על-ידי אלטמן: הבורר שמנהל להתי המשפחה את הברכה (כריס פון) הוא חבר של המאפר (רוברט סלאו), שאשתו וילי (סיליה) היא בתה של המלצרית (ילי סומלין) שמכונניתה פגעה בקייסי; הרופא המטפל בקייסי ומתיו מודין) הוא גם בעלה של הצעירה (ג'וליאן מור), שהיא אחותה של האשה הנבגדת (מדלן סטו), ושניהם, הרופא והצעירה, מארחים לבריקו ווג - גבר מובטל ופרד (ורד) ואשתו (אן ארצ'י), שהיא גם ליצנית המופיעה במחלקת הילדים,

משחקו הנפלא ביבירי של אלן פארק. אינו עובר את רף השכנוע ברמות בעלה הרופא, וגם לא הריאלוג ביניהם, המתפתח למריבה, על הבגידה שבגדה בו בעבר, והסיפור שעליו זה מבוסס, "אפשר לבקש ממך שקט בבקשה". משכנע יותר, היחסים בין זמרת הג'ז (אני רוס) לבתה הצילנית (לורי סינגר) הפסיכית שאמורים להיות מאופיינים בניכור, אינם משכנעים. גם התאבדותה של הבת (אף כי היא צפויה מראש אינה משכנעת).

הקטע של התאונה ושל המוות של קייסי מעורר אספתיה רבה ודמעה בזווית העין, אבל יותר בגלל העניין הסעוץ של מות ילד ובשל התסריס המעניין (הנשען על הסיפור "דבר קטן טוב") ולא בגלל שיש משהו שגשג במשחקם של הוריו, נהפוך הוא. מאוד לא אהבתי את הנוטות המינית שאלטמן הבגיש וויש להניח שקארבר היה אובדן, שכן גם סיפוריו טפניגים מיניוה נברית (וטה) הבאה לידי ביטוי, בין השאר, בנגיעה הגיבורים באיברים אינטימיים בגופם וזה אמור להיות קומי אך בעיני ג'ס רוחו וכן באזכור מאטיבי של המלים "יון", "שמוק", "יון", "כוס" וכדו, שאני מוצאת שהיא סוגם, אפילו לגבי סרט אמריקאי.

כפי שאמרה לי חברי, "הגברים יוצאים מהזירה בפרט", רובם מוצגים כילדים שלא בנרו, הרוצים לזיין כל הזמן וכל אחת וזו נחמה-פורתא לאשה הישראלית, הקובלת על איכותו הירודה של המוצר המקומי.

אבל האמת שגם הנשים לא יוצאות טוב בסרט - החל מאשת מגיש החירות (אנדי מקדואל) התלותית (אינה מבינה שאסור לה לתת לבנה לישון לאחר התאונה; שעליה להועיק אמבולנס), עקרת הבית (מדלן סטו) שאינה אומרת לבעלה השמוק הבוגד בה על ימין ועל שמאל וסיס רובינסו ללכת סוף-סוף, לעזאזל - וכלה באשתו של מנקה הברכות, (ג'ניפר גייס) ליו שסיקקה בשיחות סלפון מלוכניות מוציבה לאלמיתו הפתאומית של בעלה.

באמור, הסרט מעורר למחשבה, אבל בגלל תחומת המלוקקות האמריקאית והמשחק, חלק מן הדברים הללו לא עורב מספיק טוב.

הדברים שכן רשמו אותי הם מותו הסרטאני של קייסי וכל מה שסובב אותו: האופה, המכין לקייסי עוגת יוב הולדת, המטריד את המשפחה בסלפון כשקייסי בבית החולים, ואחר-כך מתגלה באנושיותו ובמחלתו (מבוסס על הסיפור "דבר קטן טוב"), אולי המפורסם ביותר של קארבר והיחיד שעלילתו השתמרה בתסריס בשלמות וכמעט ללא שינוי; דורין (ילי סומלין) ההגנה שפגעה בו (תוספת של התסריס - במקור זה הוא נהג אלמוני) שבאמור, חושבת כי היא בריא ושלם; הדייגים היוצאים לדוג ומגלים גופת אשה, שאחר כך מתברר כי נאנסה ונרצחה, והעוזע שמגלה

בריא ושלם, כך היא חושבת, ואמרת שכל חייה היו משתנים, לו היה קורה לו משהו. בעוד שזה בדיוק מה שקרה - הוא מת בהמשך.

קודה נוספת, חשובה ביותר, היא המשחק, שאלתי את עצמי במהלך הסרט ואחריו האם ניכור אסור להיות מושג על-ידי משחק טוב. נזכרתי בדבריו של ברנרד שאו, שאמר פעם כי "על הבמה אפילו להתעצל צריך במרד, ואימצי אתם. ומסקנתי היא שגם בקולנוע, אם מעוניינים ליצור אפקט של ניכור (אם אכן זו הכוונה וזה לא יצא במקרה) המשחק כן חייב להיות חזק ומרשים, כמו אצל ברנמן, למשל. המצלמה ליצור בחלק מסרטיו תחושת ניכור ובדידות קיומית על-ידי משחק חזק וביטוי מצולח.

לעומת זאת, כאן, המשחק ברובו, רע, להוציא את ארל ודורין - ילילי שומלין וטום וויס המצוינים, את אן ארצ'י הנפלאה, את ג'ק למון בהופעת אורח מצוינת ואת כריס פון, המשחק גרוע - הדמויות פלקסיות ולא משכנעות, הנשים מחויכות חיוכים צבועים וסתמיים, כמו כן אנדי מקדואל הוכרה לנו מ"סקס, שקרים וידיאטייפ" (אם כי גם שם לא אהבתי אותה במיוחד) כושלת פה, גם ניליאן מור, הצעירה (אנב), מישהו חושב שזה מספיק לאפיין דמות בקולנוע כ"אמנית" - צעירה, זמרת וכדו' אמנם יש במאים שעושים זאת, אך בכל זאת, החושפת כאן את ערוותה הערמונית, אך למעשה אינה חושפת כלום, מלאכותית-להחריד והייתי אפילו אומרת שהיא השחקנית הגרועה ביותר בסרט זה. גם מתיו מודין, שאני נוטה לו חסר רב מאו

באותו בית-חולים שבו מאושפז קייסי, וגם ברכה לאחת ההופעות, עוצר אותה שוטר ימים רובינסו, שהוא בעלה של מדלן סטו. נשמע קצת כמו "צועות"? כסוף הסרט נאים לקבל תמונות מפיתוח, אחד משלושת הדייגים וכן אחת מהגיבורות וילי סילורה והתמונות, אך לא, מזהלפת ביניהם. כל הדמויות נרות באותה שכונת פרורים חסרת ייחוד, הרמה, לאלף שכונות פרורים אמריקאיות אחרות.

כפי שאפרט בהמשך, עורר בי הסרט כפי שחשבה רבה. אמנם, אינני בטוחה שהוא יציר מופת כפי שקבעו חלק מן המבקרים, אך בכל זאת, לדעתי, יש בו משהו, עם זאת, ש' לו חסרונות אחדים, מהותיים.

בנוסף לבעייתיות הקישורים והוכרתי, קשה לי לחשו היכן בדיוק נקודת המבט של אלטמן ומה הוא מרגיש כלפי כל הדמויות שקיבץ ואשר מכבבת על המסך במשך כשלוש שעות: האם הוא אוהב אתן, שונא אותן, מרחם עליהן, אויש כלפיהן? פעמים רבות הוא צוחק על חשבונן, באדיבניה, או בהומור פתוח מתוהכם, הצופים איתו, וזאת בניגוד לקארבר המביט בגיבוריו מינובה הענייני, ולא מתוך עליונות. ייתכן ששינוי נקודת המבט נובע גם סן השילובים בין העלילות. צעיינת קודם לכן, באופן זה אנו צופים בגיבורים השונים בהקשרים שונים ויודעים עליהם ברים שהם לא יורעים על עצמם, בהווה או בעתיד, וכך כמובן נוצרת לעתים אדיבניה רבה על חשבונם - כגון במקרה של דורין, המלצרית שפגעה בקייסי, המודה לאל שהוא

מוסיקה

"מוניקה סקס" בלוגוס

שירה, גיטרה; ילי טובל; גיטרה, קולות; פיטר רוט; באס, קולות; יוסי תממי; תופים; שחר אבן צור; אמנים אורחים - צילום: אסי אייבן; שירה, תופים; ירמי קפלן, (24.11.94)



"מוניקה סקס"

יוצא דופן אחר - "כל החבר'ה", שאינו אלא הסתכלות צינית על מקרה אינס קבוצתי והסיפול המשפטי בו. להופעה ב"לונגוס" יש לא מעט השלכות - שיר קצר וקטלני כמו "מאו שנמאר" גדול על הבמה שבמקום, ועקב כך ביצועו נפגע. הירידה הפאלידת לפאתי חבר לצורך הרון (מרחק של שלושה מטרים וקצת) מעוררת גיחוך, אולם הכרחית לנוכח מצב מועדוני הרוק בארץ.

ניתן היה לסיים במקום זה במספר מלות עידוד לכישרון הבלתי מוטל בספק של ההרכב, אבל אין מניס מלחזור לתחילת רשימה זו ולדבר על איתו עניין, שולי אולי, שאפילו הוכרי והלהקה אינם יכולים להתעלם ממנו - האם "מוניקה סקס" היא באמת "הדבר הבא"?

ההתעניינות המאסיבית והסיקור אינם יכולים להיחשב לנקודה שלילית, נוסף על כך כישרון מוסקלי ובימתי בבורך, כאריזמה, מעט חוצפה - ואפשר ליטר, שיש להם את זה, אולם נסיון העבר מורה, שכל זה אינו מבטיח עדיין סאימה. פיצוץ האוכלוסין בהופעה יוצר אשליה, שכל את "לונגוס" לא כל כך קשה למלא בחברים קרובים, עדה מסויצות וקולנות למקצוע, הפעם הורגש יותר מתמיד, שהרוק התליאביבי מעניין בעיקר את עצמו ואת חבריו צריכים לדעת שלא לחזור על סעויות קודמיהם: הדרך להתילה אולי מתחילה בשינוק, אולם עובדת דרך חיפה, נתניה וקרית מלאכי - בלי יציאה החיצה ל"פרובינציה" הם עלולים למצוא עצמם מתביססים בבזיה הקליפוניית ורק וחולמים על דבר גדול יותר.

גדי להב

של טובול והגיטרה של הוס ביאני יודעי, הביצועים הווקאליים המרגשים ב"פעמים ונשיקות" וביעל ההצפה והתיאום העידי ביחידת הקצב ובאס-תופים, ילי טובול אינו סולן יוצא דופן, אולם הוא מודע לכך, הוא יודע לשיר, לצעוק ולבטא את החשישה הרצויה בלי לקחת את המלודיה רחוק מדי עבור קולו ובלי להיפכה למינוסוניית ומשעמכת. במקרים שהיא מתקרבת למצב זה, מתערב הוס בסולואים סלאים ו"מקוריים". הקסמים ברמה סבירה כהחלט, שריות כמו "סצין מן החלון, הדלת שוב ננעלת" או "החוק ויבש לא נרטב אף פעם, אפילו לא מדמעה של ילדה" אולי אינו שירה, אולם מהחלט עומדות בפני עצמן ומבטאות כנות ויושר אמנותי, אין שום ניסיון להסיף, והפלים כדרך כלל מבטאת הוויית אישיות, מלבד

מרשימה עד וירטואוזית של ההרכב (ניצוין במיוחד הבסיסט יוסי תממי). להקה זוכה להיות בעדה חומר איכותי וציוד מצוין, אולם ללא יכולת ביצוע לא תגיע החוק, "מוניקה סקס" מדלגת מעל מכשול בעיניים עצומות. אחד הרברים המעניינים בצפיה ובאזנה ללהקה, שברים הוציאה אלבום בכורה, הוא המיפגש עם השירים כפי שהם, עוד לפני שבישלו, עיבדו ונלעסו באולפן, ל"מוניקה סקס" אגש כבר יש אלבום מיכן ו"פעמים ונשיקות" יוצא לאור בעוד חודשים הפקתו של ירמי קפלן, שגם התארח בהופעה בשני שירים, אולם ניתן להבחין, כי השירים נולדו על הבמה, עיבוד בימתי מייבס הפקה עניה וצרה ועדיין השירים נשמעים מלאים ולא כלאחר התפשרות כלשהי. מעידים על כך הבאס המלידי של חסמי כחנני על עוז פעם, השית הנפלא בין השירה

מדוי ומזימה נפתח עיתונות הרוק, ובייחוד ה הקליפוניית התליאביבית, לאחה מן הלהקות המתרוצצות במטרופולין ומגדירה אותה כדובר הבא, בחלק מן המקרים הנבואה היו מובלחת למדי ובדוגמת "איפה הילדני" והקספריז" ובחלק אחר היא מתגלה כאפיוודה חולפת. שניעדה רק למלא את הסור השבועי ויאפשר ליסאיל את חברי "רעש" וגיטאי המבבוע" בניקוי, ככל מקרה, עדיין לא הוכח כשהו בין הסיקור הגרחה הנ"ל ובין הצלחה מסחרית. "מוניקה סקס" היא הקורבן התורן, בחודש האחרון, כמו צאח הסינגל הראשון שלה. "כל החבר'ה", לדיון היא מופיעה ומצולמת מעט בכל מקומן המכבד את עצמה, כך גם בהופעה שהתקיימה ביים ה האחרון ב"לונגוס" - במקום היתה נוכחות מאסיבית של גיבורי שלוליה הרוק התליאביבית.

"מוניקה סקס" עושה רושם ניטרות טוב, וסוב ומגורה, היא נעה ביצירתה בין שני מוקדים עיקריים - המלודיה המושרת עצמה, והליווי, שבמקרים רבים שווה בערכו למנינה, ובכל מקרה יש לו ערך מוסף רב, כל זה לא יכול להתבצע ללא יכולת נגינה

באמר זה הוא חלק מניסיון להרחיב את סוגי ההתעניינות של עתון זו ולפתח פתח לצד סיני ביסיקה המתפתחים.

שכתב תלגובה מקהל הקוראים של העיתון.

לאורך בשלוש שעות, כאשר עצב נמהל בשמחה, אנשיות באסימות, נטחתי בסרגליות לכל השאלות הללו אין לי תשובות, אבל אין לי ספק שרבים מן הצופים יצאו מוסרדים והמורהיים משמו מן הסרט, והחוויות ממנו המשיכו ללוותם במשך ימים אחדים, אם לא ימעלה מה.

דונית כהנא

• בעברית הופיעו תשעה הסיפורים מ-"Short Cuts" בשלוש קצינים שונים: באף אחד לא אמר שוב דבר, האודין שיצא לאור ועם עובד, 1994, נכללים הסישה מהסיפורים: גידי ומולי יוססי, הם לא בעלך, "שכנים", "מאספים", ו"אפשר לבקש מך ששק נבקשה: בדינו קטן וסובי וכתר, 1987) שניים: "דבר קטן וסובי וייסיסינים" וביעל מה אנחנו מדברים כשאנחנו מדברים על אהבה" ועם עובד, 1992) שניים נוספים: כל כך הרבה מים עד כך קרוב הבייתה ו"גידי נלשים שאנחנו הולכים", כולם בתרגומם של משה רון

מהעניין בשלום ויתרה מזו, בין השאר מתחתן עם חברתו של הנרצח יחי חיים טובים. כשרט שבו אנו מדברים, מת ילד ללא כל פשר וסיבה (תמה) שפותחה גם בשיר "Lemonade" הנפלא, נופת אשה נמצאת נהר, בחירה בקרית נרצחת, כאמור, בידי גבר שאינו מעו להוציא את ועבו על אשתו, אילוי הטליוויזה מדווחת כי היא נהרגה ברעידת הארמה ושהתרחשה מיד אחריכך.

ואם אומר לנו אלטמן בכך כי הקולנועי, שהוא אמנות מארגנת מאין כמות, מסרב ליצירת לכללים ההיליוניים המתקתקים ומחקה ללא כהל ושרק את ההייס והגם שוו קביעה בעייתית - מה זה "חיקוי של החיים"? האם מנסה אלטמן לערער תבניות היליונדיות או אמיתות קובליות ("happy end") נצחון הטוב על הרע וכדו? אי שהוא בינה סיפור בדיוני שהוא נבין וקף, דק במינה שכל סיפור בדיוני הוא נבון וקף? ומה אנו אמורים להבין מ"התחכוכי" של גלריית התבניות הנפרסת לענינו

אירועים אלה והמסוקים בעידיה הארמה העוספים את הסרט בתחילתו יבסופו, הרי שתיכו מרכב מאירועים בנליוני יותר, אקראיים - תאונה, רצח, גניבה, אירוח, בית חולים, משגל, איש המנסה להיפטר מכלבו, דיג, מריבה, פיקניק, התאבדות, לווייה, נקמה - דא פחות ולא יותר (וגם שקראים עליו בעיתון באהרה ובגם בארץ).

אף יעלפי שחלק מן המבקרים קשרו כתרים רבים לסרט זה, לא בלי מידה מסייבת זה צדק, אני חושב שסרטו הקודם של אלטמן, "השחקן", עולה עליו, גם אם לשניהם משיתפת אותה אווירה שהגדרתי כ"מילוקיות אמריקאית".

דבר משתף נוסף לשני הסרטים הוא תחיית חוסר המשמעות של האדם בעולם וכן האקראיות והסריאליזם המכתיבות את ההתרחשויות, ולעתים קרובות גרמית להיפכי של "הסדר הטוב". כ"השחקן" יש העצמה של זה על כדו גרדי ירע לי, רשע וטוב לוי: שם רוצח הגיבור אדם ונחלק

אשנו של אחד מהם וכן ארציה) מהעבריה שהאזירו את הגופה כמה ימים כמים בוקן שדנו ובסיס על יכל-כך הרבה מים כליכך קרוב הביתה" מן מקה הבריכה הפנוע וכרס פון שאשתו מנהלת כאפור, שיהיה אריסיות בתשלום, בניכמות בעלה וילדיה, יהוא מוציא את ועמו על בחירה בקרית שהוא יפגש והורג אותה. ובסיפור המקורי תגני לנשע שאנחנו הולכים, הרצח מבוזע ללא הסבר פסיכולוגי, וזו ורוקא תוספת מעניינת ממוניקה עומק לסרט.

כמו-כן אבתי את החיובים ההדים במעבר ממשמחה למשמחה. בכך נאמן הסרט לשמו במקור "Short Cuts" רהיינו "התכים קצרים".

לסרט מסגרת אפיקליפסית, הבאה לידי ביטוי בסצינה הפתיחה והחוקה והבאיית - המסיקים האימתנים המפורים רעל מלתיין ננד וכוני הים התכין, מה שמוכיח מסיים על שאה גרעינית - וכן ברעידת הארמה לקראת סופו. למרות החרדה שמעוררים שני

"בצוותא" עם קפקא – שבעים שנה למותו

תוכנית

26/2/95 – קבלת פנים

דברי פתיחה – שרת התרבות והתקשורת;
אורח הכבוד: נשיא עמותת קפקא בפראג – ד"ר זדנק אורבנק.

הצגת בכורה של המחזה "קפקא" בעיבוד עדי עציון ומיכל פורת

שחקנים: דוד בנטואיץ', עדי עציון, בועז כהן, אמירה פולן.
במחזה 7 תמונות: קפקא העולה מתוך המצבה של עצמו, נפגש עם דמויות מחייו ומיצירותיו ומבקש לעשות לעצמו תיקון. גם הוא מתגלגל לעיתים באחד מגיבוריו וכך נוצרת מן הביוגרפיה והיצירה הספרותית מקשה אחת.

27/2/95 – הומאז' לקפקא

דין ומופע קריאה אמנותית בנושא: מוטיבים בחייו ויצירתו.
מנחה: ד"ר שמעון לוי
פרופי הלל ברזל
הסופר חיים באר
ד"ר אילנה המרמן

יקראו:

רבקה גור
ענת וקסמן
ד"ר גד קינר
דורון תבורי

28/2/95 – בעקבות הסרט "המשפט"

לאורסון וולס

הנושא: השפעת ההתבוננות הקפקאית על תפיסתנו את העולם בהווה.
מנחה: ד"ר ניסים קלדרון
אורח הכבוד: ד"ר זדנק אורבנק
הסופרת והעיתונאית: רות בונדי
ד"ר יורגאן ניראד

1/3/95

"מוסיקפקא" קונצרט תיאטרון

הומאז' של מלחינים ישראלים לטקסטים של פרנץ קפקא, במלאת שבעים שנה למותו.
עריכת הטקסטים ועיצוב אמנותי של המופע: עדי עציון.
ביצוע – עדי עציון; זמרה ומשחק: יונתן זק; פסנתר.
"מוסיקפקא" הוא מונולוג קפקאי-מוסיקלי השוזר מגוון מתוך סיפוריו, יומניו ומכתביו של קפקא.
היצירות הן מתוך: "חקירותיו של כלב", "אחד עשר בניים",

"גזר דין", "יוזפינה הזמרת", "שתיקת הסירנות", "מכתב למילנה", וכן אפוריזמים וקטעי יומן.
(תרגום טקסטים מגרמנית: חיים איזק, שמעון זנדבנק, אברהם כרמל, ישורון קשת)
מלחינים: ליאון שידלובסקי, פולדי שצמן, מנחם צור, רון וידברג, אנדרה היידו, יוסי ברטון, חנה הכהן, יונתן זק.
כמו כן תושמענה שלוש מיצירותיו של יאנאצק (מלחין צ'כי, בן דורו של קפקא) לפסנתר.
מונודרמה: "מילנה – קפקא" – עם השחקנית האורחת מאסטרניה הגבי דגמר שוורץ.
סרט חצות: סרטו של פיטר פריישטדט – "קפקא".
את האירועים תלווה תערוכה: **"קפקא – אישי בהחלט"**; מכתבים יומנים וצילומים של פרנץ קפקא.
עריכה ועיצוב התערוכה: הדס עפרת

פרנץ קפקא – רשמים אישיים

במסגרת שבוע האירועים "בצוותא עם קפקא – 70 שנה למותו" תוצג כפואיה תיאטרון צוותא תל-אביב תערוכה המתמקדת בקשר שבין כתב-ידו של הסופר לבין רשמים חזותיים, לא מילוליים, אותם בחר קפקא, או רשם במיידיו.

תצלומים על-גבי גלויות דואר, ממקומות בהם שהה, מהווים רקע להתכתבות עם חוג בני משפחה וידידים; דף מחברת ללימוד עברית לצד מכתב (מנוסח בעברית!) לדידתו פועה בן טובים, חברת קיבוץ מרחביה, בתקופה בה השתעשע ברעיון לעלות לארץ ולהצטרף לקיבוץ; צילומים של כתבי-יד, מן הנודעים בסיפוריו ("המשפט", "הגלגול"), לצד כתבי-יד המעוטרים ברישומים, אותם יצר אגב כתיבה, ובהם דמויות, לרוב חסרות פנים, אחוזות תזזית או מצויות בקיפאון; הערות של ידיו מקס ברוד, הוא אשר סירב למלא את צוואתו של קפקא ולשרוף את כתבי-היד שהותיר אחריו, על-גבי אותם כתבי-היד.

רשמים אישיים אלה מהווים דימוי חזותי חריף-מבע למצב הקיומי האמיתי, האישי, של קפקא ולא רק למצב הקיומי המתואר בכתביו, שאנו נוהגים לכנותו בשגרת דיבור כ"מצב קפקאי", ואולי אף לקשור, ולו במעט, בין השניים. הצילומים בעזרת המחלקה לכתבי-יד וארכיונים, בית הספרים הלאומי והאוניברסיטאי; שלמי תודות למנהלה, מר רפאל וייזר. כמו כן נתונה תודתנו לגבי כרמלה רובין, מנהלת בית ראובן על הייעוץ, ולגבי רות בונדי על התרגום.

הפקה: צוותא תל-אביב, פברואר 1995

שיווק: חני הפקות

יוזמת הפרויקט: עדי עציון

ניהול אמנותי: מיכל פורת

עיצוב: הדס עפרת

הפקה בפועל: לימור מצ

קפקא



עדי עציון ודני בנסואיז - "הפניה וקפא"

עיצוב: עדי עציון; מיכל פורת
בימוי: מיכל פורת
עיצוב תפאורה, תלבושות ואבזרים: הדס עפרת
מוסיקה: יוסי בן-נון
עיצוב תאורה: מושיק יוסיפוב
שחקנים:
 דוד בנטואיץ
 עדי עציון
 בועז כהן
 אמירה פולן
שירה: "הר של יאוש" - נוגה אלגום
הפקה בפועל: לימור מצ' - **ע. הפקה:** שירה בק

ניהל את הפסטיבל הבינלאומי "תיאטרוני בובות (1986-1990), כיהן כנשיא אונימייה [UNIMA] ישראל (הארגון הבינלאומי לתיאטרוני בובות, הפועל בחסות אונסק"ו).

תערוכת יחיד של פסליו הוצגה בגלריה האוניברסיטאית לאמנות, אוניברסיטת תל-אביב. שני ספרי שירה פרי עטו ראו אור.

יוסי בן-נון - פסנתרן ומלחין בוגר ה"אקול נורמל דה מוסון" בפאריס והימנהטון סקול אוף מיוזיק" בניו-יורק. ניון כסולן עם כל התזמורות הסימפונית בארץ ועם מנהטון סימפוני בניו-יורק. מזה כעשר שנים עוסק גם בהלחנה לתיאטרון.



זוכה פרס אקו"ם לכתובה לתיאטרון, לשנת 92. מן ההצגות להן הלחין מוסיקה: "תחנת דלק", "החביתה נוגעת בסלט", "רוזטה", "המסע המופלא של הקרפדי", "עושים בליס", "פרח נתתי לנורית", "הזנקי האחרון" ועוד.

1992 - "רוזטה" - תיאטרון הקרון.
 1993 - "טורנדוט" מאת קרלו גוצי בהפקת תיאטרון "במה" ותיאטרון ז'ראר נבר - ירושלים.

הדס עפרת - מעצב כמה תפאורה. יליד תל-אביב, 1950. בוגר החוגים לתורת הספרות הכללית ולמינימוסיפיה באוניברסיטת תל-אביב. התמחה בתיאטרון בונראק ובתיאטרון: 1. בעיקר בגילוי מסיכות עץ, באוניברסיטת אוסקה לאמנויות, לימד בחוג לאמנות התיאטרון באוניברסיטת תל-אביב מלמד תפאורה, עיצוב חלל עיצוב בובות ומוסיכות בבית הספר לתיאטרון חזותי, ירושלים. יסד קבוצת תיאטרון נסיוני, תיאטרון הקופסה, שבמסגרתו ביים ועיצב 16 הצגות. נמנה עם מייסדי של תיאטרון הקרון בירושלים, והיה מנהלו הראשון (1984-1986). יסד את בית הספר



לתיאטרון חזותי בירושלים, והיה מנהלו בשנים 1986-1993.

מיכל פורת - במאית בוגרת מגמת בימוי בחוג לתיאטרון, אוניברסיטת תל-אביב. השלימה לימודי תואר שני ב-U.C.L.A מלמדת משחק ובימוי בביה"ס לדרמה בסמינר הקיבוצים. מנחה סדנאות ל"אמנות הסיפור" בבית-אריאלה. מתמחה בפסיכודרמה. בין עבודות הבימוי שלה 1984 - "היטלר רוקד" - עם בוגרי ביה"ס לדרמה - זמינר



הקיבוצים, הוצג בפסטיבל ישראל של שנה זו.
 1985 - "פן" - מחזה על אלכסנדר פן מאת עתי צ'יטרון - בהפקת בית לסין.
 1986 - "תמויות שאנאל" - מסטיבל לוס אנג'לס.
 1987 - האופרה "ברונדיבאר" בתיאטרון העירוני מארק'סטר, לוס אנג'לס.
 1990 - "כמעט שיר אהבה" - עיבוד למחזה מתוך שיריו של יהודה עמיחי. הצגת בכורה - מסטיבל ישראל - ירושלים.
 1991 - "ירמה" מאת ז'ורקה - תיאטרון הבימה.

עדי עציון-זק - זמרה ושחקנית בת קיבוץ יגור. בוגרת בתי ספר גבוהים למוסיקה בתל-אביב, פאריס ופריבורג. תלמידתם של גארי כרתינג, גאני טוראל, קטי ברבריאן, לולה שצור. הופיעה עם תזמורות בארץ וסיירה בגרמניה עם "האילומינציות של בריטן" מבצעת "פירור הסהרוריי" לארנוולד שנברג. הופיעה והקליטה יצירות מוסיקה בת זמננו בשווייץ, גרמניה, צרפת וארה"ב. זוכת פרס שר החינוך על הופעות בפסטיבל ישראל על ביצוע בכורה של יצירות ישראליות, צליש עכו 1986, על "שמפרכת" לעמוס קינן ודן הנדלסמן. קרן תיא. על "אופרה בדם קר" "אדיופוס" בשנים האחרונות. משלבת מוסיקה, תיאטרון ותנועה. מופיעה גם ב"ערב ברכט-זייל" "אהבות יעות", "המלאך הכחול" חיים ומיתוס של מרקל דיטרין.



מקימת "תיאטרון תנועה" מדריכת שחקנים בתיאטרון הקאמרי.

הלומות של קפקא

בקורות חייו הקצרים והמיוסרים של פרנץ קפקא (1883-1924), ניתן להצביע על נקודת מפנה מעניינת: בשנים 1911-1912 מתעורר עניינו של הסופר בילדות; וזאת כנראה, בזכות מפגש מרגש שהיה לו עם להקת תיאטרון יהודי שביקרה בפראג, עירו.

הוא כתב ירכיב רבים ונלהבים על הלהקה ושחקניה במכתביו וביומניו, מבלי שיהפוך את עצמו לדרמטורג. עם זאת, מבחינים חוקרי יצירתו שווקא בשנת 1912 היתה הפריצה הגדולה בכתיבתו, ותחילתה של תקופה שבה עיצב את דרך הסיפר האופיינית לו, דרך כתיבה זו תוארה, אמנם, על-ידי מלומדים אחרים כבעלת צביון "דרמטי", אבל בשום אופן לא דרמה.

נסיגנות להמחיו את סיפוריו ולהעלותם על במה לא חסרו. אנשי תיאטרון וספרות רבים וטובים נרתמו למלאכת העיבוד וההמחזה, אבל לכולם הוברר עד מהרה שזו משימה קשה, כמעט



פרנץ קפקא 1910

בלתי אפשרית; וכי יצירותיו הגדולות, כגון "המשפט"; "הסידה" "אמריקה", כלל וכלל אינן נוחות ליתרגום דרמטי. שבעים שנה לאחר מות הנאזן מפראג נערך ניסיון בימתי נוסף לאלף את הטקסטים הסוררים האלה, הפעם אין המעבדים שואפים להמחיו את קפקא, אלא לתת לטקסטים שונים ומגוונים משלו לדבר בעד עצמם, מפיחם של שחקנים.

עתה מוצע קולאו' נועז של קסעים אוטוביוגרפיים למחצה וכגון מכתבים, יומנים וכדו', ביוגרפיים (כגון התבטאויות של ידידו מקס ברוד וגוסטב יאנר), וכן סצינות מתוך יצירות נודעות משלו (כגון "ג'וזפינ" "הסידה") ועוד.

העירוב של החומר הביוגרפי והבדיוני נעשה כאן בוהירות רבה, ומכל מקום, הטקסט בכללותו אינו של קפקא אלא בראש ובראשונה על קפקא, מעין עולמו של האיש בתיווכם של טקסטים. שבעת החלומות המרכיבים את הערב התיאטרוני הזה אינם שואפים להציב תמונה רציפה וחד-משמעית אלא לנסות ולפרש כמה מחידותיו של הסופר.

ששון סומך

"נשיקת אשת העכביש" – (ולנטין). "שלוש אחיות" – (אגדריי). תיאטרונטו – "אנשים כמדויק" – (נרוץ מתים). פרס ראשון בתחרות משחק באוניברסיטת ברונו. כרגע, משתתף בהצגה "רומיאו ויוליה" – "אנסמבל עיתים".

אמירה פולן

בוגרת החוג לתיאטרון של אוניברסיטת ת"א, וביה"ס הגבוה למשחק בלונדון: East 15 Acting School שיחקה בהצגות רבות בהבימה, הסאטרי ותיאטרונים אחרים. מניין תפקידיה: בקאמרי "אקוסט"



(גיל), "בגז כרנדה אלבה" – (מגדלנה), "החליקן מהמלין", "עוז לי נוץ ליי", "עלובי החיים", "הבימה" "שלומית", "אופרה ברוש", "בית הבובות", "נשות טרויה", "האורסטאה" – (קסנדרה), "חתונת הדמים", "פצפונת ואנטון", "ירמה", "משחק כפול" – (מיוריאל), "הילד חולם", "המלט" – (אופליה), "ליל העשרים" – (נחמה). היתה דלה ב"חירבת חיזועה" שבוים עיי רם לוי לטלוויזיה. בהווה משתתפת ב"הסיכוי האחרון" ("הינקה האחרון") לארתור מילר) בתפקיד פטריציה – כצותא. זוכת פרס השחקנית המצטיינת של 1992, ע"ש תמרה רובינס.

לימור מצ – מפיקה במועל

בוגרת החוג לאמנות התיאטרון באוניברסיטת ת"א, כמנמת בימתי והפקה, וכן School of Visual Arts בניו-יורק. שימשה כמנהלת הפקה והצגות בישראל ובניו-יורק. היתה עוזרת לרכז הפקות בחוג לתיאטרון, מנהלת הפקה לתוכנית "כדור פורח" בערוץ הילדים, וכן הפיקה שידורים חיים ופירוטומות לטלוויזיה. כיום משמשת גם כמנהלת הפקה ללהקת המחול של ליאת דהר וניר בריגל.

שירה בק – ע מנהלת הפקה עובדת כאופרה ישראלית, מזה שנתיים. כמנהלה תפעול אבורים.

ביצוע תפאורה: "עלי אשל" – יוסי בר-ניב צילום (חזרות ההצגה): אמיר מאירי

מושיק יוסיפוב – מעצב תפאורה ותאורה בוגר החוג לתיאטרון באוניברסיטת ת"א במגמת עיצוב. בין עבודותיו "חרפה", "הנה בא אליהו" בפסטיבל עכו. עבדן זכה בפרס התאורן המצטיין. "מלון טרנוטי" בתיאטרון תמונע (הציג באנגליה), "העלמה ג'וליה", "היערות" בתיאטרון



הקאמרי, "הלילה וההר" בחאן הירושלמי, "שבועת האדרה" בתיאטרון ילדים ונוער. "אמא לא מרשה" בתיאטרון הספריה, "ירוקים כלואנסה" בהבימה, "מחלת נעורים" בתיאטרון באר-שבע, "מסעות בנימין" בתיאטרון האידי. "סלטו מורטלה" בתיאטרון חיפה.

דוד בנטואיץ

ליד 1966. 92-1990 – למד משחק בביה"ס לדרמה של סמינו הקיבוצים. 94-1992 – "אנסמבל עיתים" בקאמרי – "רומיאו ויוליה" (טיבאלט).



בועז כהן

בוגר מגמת משחק בסמינו הקיבוצים, ב-94. תפקידים ראשיים בהצגות: "השיבה אל המדבר" – (אגדריאן)



על המחזה

בחלום החתום את המחזה מתחנן קפקא אל הרופא: "המת אותי ולא, אתה רוצח". ואז מופיעה שוב דמות האב כחוקר מאיים מטעם הרשויות העליונות בשמים 'חוסס בפניו את הדרך אפילו לשם. "כמה גורא הוא האלוהים שאיננו מאפשר שיצוריו ידעו אותו".

עדי עציזן מיכל פורת



ביום השנה העשירי למותו של קפקא, מדליקה אמו יוליה גר נשמה לזכרו. כבחלום עולה ונגלה לפניו בנה 'מבקש לחזור לבית אבא: "למה לא נתת לאבא את המכתב? הרי הפקדתי אודו בידך. פחדתי? לא יכולתי" - היא עונה - "הייתם כליכך שונים ומסוכנים זה לזה".

כך נפתח התמונה הראשונה - החלום הראשון - במחזה "קפקא". המחזה בגו מ-7 תמונות חלום: קפקא העולה מתוך קברו, נפגש עם דמויות מחייו ומיצירותיו ומבקש לעשות לעצמו תיקון; אף הוא עצמו מתגלגל לעיתים באחד מגיבוריו, וכך נוצרת מן הביוגרפיה והיצירה הספרותית מקשה אחת. "אני עשוי מאבן, אני המצבה של עצמי" הוא אומר לאמו כשזו אינה מזהה אותו. המת שקם לתחייה? על כך אימר במחזה מקס ברוד ידירו: "בשבילי פרנץ קפקא לא מת סופית אלא שרוי בשינה ארוכה. רוויית חלומות...".

בחלומותיו מנסה קפקא לחזור לאחור. לשחזר ולתקן את מה שהוחמק: העימות שלא ערך עם אביו בחייו ויחסיו הכושלים עם גשים.

חלום I - פרנץ בא בחשבון עם אמו יוליה ושיילוב בין אמו לבין האם ב"גלגול" בת למשפחת רבנים גדולים. אשה שברירית המעריצה את בעלה ומציינת לו. פרנץ לא מוצא בה משקל נגד מיל עריצותו של האב. נכון, לא עזבת אותי, אך אני הייתי עוזב נוראות".

חלום II - פרנץ נפגש עם הנערה נסיונות אהבה ראשונים. הנערה היא מיזוג בין "זלמה" המוכרת בזמניו לבין הנערה כסיפור: "הוא והיא".

חלום III - פרנץ ויוזפינה הזמרת "יוזפינה הזמרת או עם העכברים" הוא הסיפור האחרון שהשלים קפקא על ערש רווין. יוזפינה היא דימוי למנהיגי העם הגדולים, שכמו הזמרת המחוקקת, איש אינו מבין אותם ואינו רוצה להאזין להם. יחד מתבוננים קפקא ויוזפינה בתמונת העתיד: "בתמונה הגגות של פראג מתעופפים להם והעיר כולה כאילו מתרוממת ועומדת לעוף..." במחזה מתקיימת בין שניהם והות מוחלטת. גם היא כמוהו: "צונחת וקורסת לנגד עינינו".

חלום IV - פרנץ עם אהובתו פליציה באוור פליציה - מנהלת חשבונות. אשה מכושרת, דהויה ומשעממת. פרשה אהבה שנמשכה המש שנים והתנהלה, כמעט כולה באמצעות מכתבים. קפקא מצא כל תירוץ כדי לא להיפגש איתה, ואף שהיה מאורש לה פעמיים - לא נישא.

חלום V - פרנץ עם אהובתו מילנה ינסקה מילנה - עיתונאית וסופרת צ'כית שיחסי האהבה שלה עם קפקא נרקמו כאשר תרגמה את סיפוריו. מילנה היתה נשואה לארנסט פולק היהודי, יאביה הפאשיסט בלא אותה במשך תשעה חודשים בבית חולים לחולי נפש כדי למנוע את נישואיה. ארנסט פולק היה רודף גשים כפייתי אלא שמילנה העדיפה את נישואיה האומללים על-פני אהבתה לקפקא: "להשתעבד לחיים עם פרנץ פירושו התנודות חמורה עד סוף ימי".

חלום VI - פרנץ בא בחשבון עם ארנסט פולק חלום VII - פרנץ והרופא

גם דמות הרופא היא מיזוג בין "הרופא הכפרי" לבין דר' קלופשטיק ידירו של קפקא. דמות האב אינה מופיעה על הבמה, אלא שנוכחותו מתקיימת בכל מפגש. היא דנה את נסיונות ההתמודדות המחודשים של הבן עם הנשים ועם המוות לכישלון. האב מצטייר במחזה - כמו גם ביצירות "הסירה", "המשפט", "גור דיין ועוד - לא רק בדמות האב הפרטי אלא כיישות מטאפיזית, הכוח החוסס של הרשויות והביורוקרטיה, האלוהות כבודה ובעצמה, שכולנו רוצים לגעת בה אך איננו מסוגלים להגיע עדיה.

בתמיכת קרן ת"א להרבות ואמנות ע"ש יהושע רבינוביץ - מת"ן

בתמיכת מינהל התרבות: מדור הפרויקטים ("קפקא" המחזה), המדור לספרות והומאז' לקפקא), המדור לאוסיקה ("מוסיקפקא"). המדור לאמנות פלסטית ("קפקא - אישי בהחלט").

בחסות מכון גתה ("מילנה - קפקא")

תודות

שגרירות צ'כיה
עיתון "77"
רות בונדי
עמוס דולב
עמירם יריב
ד"ר שמעון לוי
בלהה פלדמן
ד"ר גד קינר
כרמלה רובין
פרופ' שרון סומך

קפקא

עדי עציון, מיכל פורת

(קטעים ממחזה)

המחזה מבוסס על יצירותיו של הסופר, יומניו ומכתביו. במחזה שמונה תמונות: קפקא העולה מתוך המצבה של עצמו, נפגש עם דמויות מחייו ומיצירותיו ומבקש לעשות לעצמו תיקון. אף הוא עצמו מתגלגל לעיתים באחד מגיבוריו, וכך נוצר מן הביוגרפיה והיצירה הספרותית מקשה אחת.

המשתתפים:

דוד בנטואיץ - פרנץ קפקא
 בועז נהן - הלך, יאנון, מקס ברוך, ארנסט פולאק, רופא
 עדי עציון - יוזפינה הזמרת, יוליה (אמו של קפקא), זונה
 אמירה פולן - נערה, מילנה



אמירה פולן ודוד בנטואיץ - מילנה וקפקא

אבל אני הייתי צווב נוראית...

אנו מעריצים בנו עצמנו.

מתוך תמונה שלישית

מתוך תמונה שניה

מתוך תמונה ראשונה

משתתפים: יוזפינה, פרנץ

עב כניסת הקהל ניצבת יוזפינה במרכז הבמה, ומרת מודקנת לבושה בשמלה אדומה הנראית כמסך תיאטרון ומסכה את כל הבמה. מבצעת תרגילים בפיתוח קול.

יוזפינה: ערב טוב, שמי יוזפינה, אני הזמרת שלכם. מי שלא שמע אותי אינו יודע זמרה מה היא. זמרתי היא השליחות שלי, ומרתי היא הצורך שלכם. וממשיכה בתרגילי קול צורמים.

פרנץ: יושב למרגלות הבמה ורושם את דברי יוזפינה אבל בני עצמו אינם אוהבים כלל מוסיקה. בשבילי, דווקא המוסיקה היא האמצעי היחידי להשאר בחיים. (יוזפינה ממשיכה בתרגילי קול. פרנץ מקשינו) אבל האם זמרת היא בכלל - אתם שואלים את עצמכם. אני יודע - ואולי אין כאן אלא שריקה בלבד? גם צרצר עושה כך כל היום ללא שום מאמץ...

יוזפינה: (מתקוממת) פרנץ, אני מבחישה כל קשר בין זמרתי לבין שריקת הצרצר! אלא שהעם הזה (מצביעה על הקהל) לא מתמכר אלי, ואני נלחמת בו בכל כוחי למרות הנזק לגרונני. (פוצצת בשרית ליד של שוכרים, שירתה חורקת ושורקת נוראית).

פרנץ: ניתן להבחין שאתם לא מתפעלים. תבינו, מה שהיא שורקת איננה סתם שריקה... בזמרתה אנו מעריצים את מה שאין

משתתפים: פרנץ, יוליה (אמו של קפקא)

יוליה מדליקה נר נשמה ליום השנה לפותי של פרנץ. שרה קדיש. מעיל ומגבעת תלויים על קולב. האור יעלה. כעופק הבמה זופיע פרנץ כמו דוח יפאים שעלתה מעולם ימתיים.

פרנץ: (מתקדם בהליך מזור ננמשך אל שירת הקדיש) אמא... מדוע לא נתת לי את המכתב? הפקדתי אותו בידך.

יוליה: מה זה? (ממשיכה לשיר ביתר שאת) פרנץ: את הבטחת! (יוליה ממשיכה לשיר) פחדת. (מתקדם לעברה) אמא, אני פרנץ.

יוליה: פרנץ? פרנץ: כן... עשוי מאבן. אני המצבה של עצמי.



יוליה: כמעט לא קרה שהרמן הרים יליך יד. פרנץ: אבל החגורה היתה תמיד במצב הכן. את אהבת אותו יותר מדי.

יוליה: את אביך? (בנאווה) ודאי, אלא מה? גוע ענקים מבני משפחת קפקא. הערצתי אותך, את נכסיו, את כוחו הפיזי, את הריצותיו... את...



פרנץ: הנה אני יושב בחצרו הישנה של אבא - ילדוך מרכאה בין שני זרים אטומים. יוליה: מספיק, אמרתי.

פרנץ: נכון, את צודקת, לא עזבת אותי,

משתתפים: נערה, פרנץ

פרנץ: (עומד פילה נמוך) ערב טוב, הבאמת באת אלי? האין כאן טעות? האם אני הוא האיש שרציח לבקר?

נערה: (משפשפת אצבעותיה על קיר הדלת כעצבנות. מנסה להתגבר על הבהלה שאחזה בה) הרגע... הכול כבר בסדר!

פרנץ: אם כן היכנסו פנימה אל תוך החדר... אני רוצה לסגור את הדלת.

נערה: את הדלת? כבר סגרתי. פרנץ: את בטוחה? לאורך הפריודור גרים המון אנשים שסבורים כי וכותם לפתוח את הדלת ולהסתכל במה שקורה כאן. הגיחי לי לסגור את הדלת.

נערה: מה יש לך? מצדי כל הביח יכול לביא לכאן. ומה גם שסגרתי את הדלת. אתה חושב שרק אתה יודע לסגור דלתות? אפילו נעלתי במפתח.

פרנץ: לא היית צריכה לבעול. אחרי כך יהיה שוב קשה לפתוח. אך מאחר שאת פה, את אורחת שלי. סמכי עלי בכל, התרווחי לך בלי פחד. לא אאלץ אותך לא להישאר, ולא ללכת מכאן... האין את מכירה אותי? (מרים תפוח בן הרצפה) אכלי, את ודאי רעבה.

נערה: (נוגסת תפוח ברעבתנות) אוכל את כולם... לפני שירקבו... תפוחים נועדו לאכילה... לשם מה כל הטרחה הזאת



בעז כהן ודוד בנסואיץ - ארנסט זולאק ו'קפאק

מילנה: אני מושרשת מדי, שתי רגלי עמוק עמוק באדמה הזאת. אני אשה מדי. להשתעבד לחיים עם פרנץ? פירושים התנורות חמורה עד סוף ימי אילו נסעתי אליו לפראג אחרי ימי האושר בווינה, הייתי נשאת בשבילו תמיד זו שהייתי באותם הימים. אך אני מושרשת מדי, שתי רגלי עמוק עמוק באדמה הזאת. אני אשה מדי מכדי להשתעבד לחיים עם פרנץ שפירושים התנורות חמורה עד אחרית ימי.



מתוך תמונה שמינית

משתתפים: פרנץ, רופא.

(פרנץ שוכב על המצבה, מתבונן בהשתאות על פצעו המדמם. הרופא, שנראה כרוח רפאים, כרסותו של קפאק מן התמונה הראשונה, עומד פעילי)

רופא: ידידי? החיים הרוחשים בתוך פצעך מכים אותך בסנוורים?
פרנץ: (מופתע מנוכחות הרופא המורה) רופא, הניחה לי למות.



רופא: המחשבה על המוות מפחידה אותך?
פרנץ: אני רק פוחד מן הכאבים.
רופא: זה סימן רע לרצות במוות ולא לחפוז בכאבים.
פרנץ: לאמיתו של דבר, חולי זה אינו מחלת השתפת. לפחות מיסודו, חולי זה הוא פשיטת הרגל והכלית שלי.
רופא: והדם?
פרנץ: הדם לא יוצא מן הריאה, אלא מקדיחה גורלית שהנחית עלי יריבי - אני - תבוסתי שלי!... (הוזה) אבא, הרי תמיד אהבתי איתך. הבס בי, אני הולך בעיניים עצומות בדרך אליך...

עליך? בשתי רגליי.
פרנץ: אני שוכב ומחכה.
הלך: (נוהר על פרנץ) אני נוחח על גופך בתווך.
פרנץ: אני שוכב ומחכה.
הלך: (נועץ את מקלו בפניו של פרנץ בתנועות של חרידה) הנה מקורי ננעץ בפוך ומטיל חנית עמוק בלבבך.
פרנץ: (פניו סתום במקל. מנסה לזעוק) אך נענה לתנועות המקל בתאוה? מכתוץ נשמע שיר הוינה)
הלך: נוחח על גופך, נוחח ונוחת ומבטך פראי. (שולף את המקל)



מתוך תמונה חמישית

משתתפים: מקס ברוד, קפאק

ברוד: שוכ תשיקה ארוטית לא היתה בו אליה. אדרבה, התחושה כי ארוס נעדר מהסיסה הקנתה לו שלוה וביטחון.
פרנץ: וישב על שפת הבמה כשבדל השמלה כתיקו פליציה יקורת. הייתי שמח לפגוש אותך אך אסור לנו לא היית מצליחה לחיות איתי אפילו יומיים. המשגל עבורי זה עונש! לא אוזן מפראג, אוהל לאיטי לאורך מסלול הטיולים המשפחתי וזה יהיה הבילוי שלי בחגג... ביקרתי בבית הכנסת... מה משותף לי וליהודים את שואלת? אפילו עם עצמי בקושי יש לי משהו משותף... מי את? אני אוימלל. ימים מבוזבזים. אינני מסוגל לשאת את כל העולם על כתפיי, אני בקושי מסוגל לשאת את מעיל החורף שמעליו...

ברוד: עכשיו תוכלו להבין כיצד נשבה קפאק בכבלי אהבה שלא היתה ולא נבראה.



מתוך תמונה שביעית

משתתפים: פרנץ, מילנה

פרנץ: (מתחנן) חזרי אלי מילנה...
מילנה: נשיקוח כתובות לא מגיעות ליעדן, רוחות רפאים גומעות אותן בדרך...
פרנץ: חזרי אלי מילנה...
מילנה: פרנץ לא יחלים. כל עוד הפחד שילט בו הוא לא יתחזק. ושום התחזקות גופנית לא תוכל להתגבר על הפחד. זה לא פחד שמיפנה רק אלי אלא אל כל דבר החי ללא בישה: אל הבשר, הבשר מעורטל מדי והוא לא יכול לסביל את זה...
פרנץ: אני אינני אפילו גנן חוצות. אני כמו אחד מרוכלי הסוקית אשר סבבו לפני המלחמה בווינה. אני משול לעכבר בביתך המרשה לעצמי לחצות בחופשיות את השטיח - פעם כשנה לכל היותר. המקום שאני יושב בו נטול קסמים הוא, ללא אושר וללא מסכנות, ללא הישגים וללא אשמה ואני שם רק מפני שהישיבו אותי שם. אין לי מה להציע... אני חולה אנוש... צוירי לי...

בשבילי? אני בסך-הכול ילדה.
פרנץ: בטח ילדה, אבל לא כל-כך קטנה. (מתבונן בה) למעשה את כבר מגודלת למדי. אם נחשוב לרגע ביישוב הדעת, לא היית צריכה להרשות לעצמך להסתגר בחדר יחד איתי.
נערה: (נוגסת בתפוח כהנאה) אין מה לדאוג. תצחקי! כל-כך קשה לדאות אותך באפולוית הזאת, היה טוב לו העלית אור. או... מוטב שלא. (מביטה בו פתאום בחשד) אתה איימת עלי.
פרנץ: (נבהל) מה? אני איימתי עליך? אני כל-כך שמח שבאת, שסוף סוף הגעת לכאן. ייתכן שדברי, מרוב שמחה, היו מבלבלים מעט. אני איימתי עליך? ולעצמו, הן, רק לא לריג, בשם אלוהים...



מתוך תמונה רביעית

משתתפים: פרנץ, הלך

הלך: ונכנס איש לבוש שמורים. על פניו סכנה לבנה ובידו מקל גליכה) זו הפעם הראשונה? (שתיקה) הפעם האלף?
פרנץ: ושרוע על גבו באדישות אינני יודע.
הלך: ניקשה אתה וקר.
פרנץ: שרנץ! דברי פיגול מושכים אותי בכוח איתנים.
הלך: אתה נראה כמו נשר שרוע.
פרנץ: על פני תהום. חיכיתי לך.
הלך: אני מוכן להכות בך.
פרנץ: רק לא בפנים. אני מעדיף להקריב את הרגליים.
הלך: (תופס את מקלו ומתנהג כיו בחוד הברזל של מקלי אקיש בך).
פרנץ: אני שוכב ומחכה.
הלך: (מפעיב את מקלו בשערו של פרנץ) הן, איזה מבט פראי. שוכב ומחכה שאקפוץ



דדי עזינן ודוד בנסואיץ

קפקא - מקור ושלושה תרגומים

העיט

Der Geier

עץ היה מכה וכותש ברגליי. את נעליי וגרביי כבר קרע לגורים, ועתה היה כותש ברגליים עצמן. שוב ושוב היה חובט, מתעופף כמה פעמים סביב־סביב באי־מנוחה ושב וחוזר למלאכה. אדון פלוני עבר במקום, הסתכל רגע ושאל, למה אני מניח לעיט לעשות מעשיו. "חסר־מגן אנוכי", אמרתי, "הוא בא והתחיל מכה, ביקשתי כמובן להניסו, אפילו להחניקו ניסיתי, אך חיה זו כוחה גדול מאוד, כבר ניסה גם להכות בי בפניי, ואו העדפתי להקריב את הרגליים. ועתה הן שסועות כמעט." "להניחו שיענה אותך כרז", אמר האדון, "יריה אחת - ואתה מחסל אותו." "האמנסז", שאלתי, "ואתה תדאג לכרז?" "בחפץ־לב", אמר האדון, "רק אסור הביתה ליטול את הרובה. תוכל לחכות עוד חצי שעה?" "איני יודע", אמרתי ועמדתי רגע קופא מכאב, אחר־כך אמרתי: "מכל־מקום, אנא, גסה". "יפה", אמר האדון, "אמהר". העיט הקשיב בשלווה כל שעת השיחה, ועיניו משוטטות ביני ובין האדון. עכשיו נתברר לי שהבין הכול, הוא התעופף, רכן עמוק לאחור להגביר את כוח התנופה, ובבת־אחת נעץ את מקורו בפי, כמטיל חנית, עמוק אל תוכי. צונח לאחור הרגשתי, ובלבי הרווחה, איך טבע לבלי השיב בדמי, שמילא את כל המעמקים שהציף את כל החופים. ■

Es war ein Geier, der hackte in meine Füße. Stiefel und Strümpfe hatte er schon aufgerissen, nun hackte er schon in die Füße selbst. Immer schlug er zu, flog dann unruhig mehrmals um mich und setzte dann die Arbeit fort. Es kam ein Herr vorüber, sah ein Weilchen zu und fragte dann, warum ich den Geier dulde. »Ich bin ja wehrlos«, sagte ich, »er kam und fing zu hacken an, da wollte ich ihn natürlich wegtreiben, versuchte ihn sogar zu würgen, aber ein solches Tier hat große Kräfte, auch wollte er mir schon ins Gesicht springen, da opferte ich lieber die Füße. Nun sind sie schon fast zerrissen.« »Daß Sie sich so quälen lassen«, sagte der Herr, »ein Schuß und der Geier ist erledigt.« »Ist das so?« fragte ich, »und wollen Sie das besorgen?« »Gern«, sagte der Herr, »ich muß nur nach Hause gehn und mein Gewehr holen. Können Sie noch eine halbe Stunde warten?« »Das weiß ich nicht«, sagte ich und stand eine Weile starr vor Schmerz, dann sagte ich: »Bitte, versuchen Sie es für jeden Fall.« »Gut«, sagte der Herr, »ich werde mich beeilen.« Der Geier hatte während des Gespräches ruhig zugehört und die Blicke zwischen mir und dem Herrn wandern lassen. Jetzt sah ich, daß er alles verstanden hatte, er flog auf, weit beugte er sich zurück, um genug Schwung zu bekommen und stieß dann wie ein Speerwerfer den Schnabel durch meinen Mund tief in mich. Zurückfallend fühlte ich befreit, wie er in meinem alle Tiefen füllenden, alle Ufer überfließenden Blut unrettbar ertrank.

היציאה

Der Aufbruch

ציוויתי להביא את סוסי מן האורווה. המשרת לא הבין אותי. הלכתי כעצמי אל האורווה, איכפתי את סוסי וישבתי על גבו. מרחוק שמעתי קול תקיעת חצוצרה, שאלתי את המשרת מה פירוש. הוא לא ידע ולא שמע. אצל השער עצר בי ושאל: "להיכן רוכב אדוני?" "איני יודע", אמרתי, "רק הלאה מזה. הלאה מזה. תמיד הלאה מזה, רק כך אניע אל תכליתי." "כלומר, יודע אתה תכליתך מהי", שאל. "כן", השבתי, "הלא אמרתי לך. הלאה מזה - הנה תכליתי." ■

Ich befahl mein Pferd aus dem Stall zu holen. Der Diener verstand mich nicht. Ich ging selbst in den Stall, sattelte mein Pferd und bestieg es. In der Ferne hörte ich eine Trompete blasen, ich fragte ihn, was das bedeute. Er wußte nichts und hatte nichts gehört. Beim Tore hielt er mich auf und fragte: »Wohin reitest du, Herr?« »Ich weiß es nicht«, sagte ich, »nur weg von hier, nur weg von hier. Immerfort weg von hier, nur so kann ich mein Ziel erreichen.« »Du kennst also dein Ziel?« fragte er. »Ja«, antwortete ich, »ich sagte es doch: »Weg-von-hier, das ist mein Ziel.« »Du hast keinen Fßvorrat mit«, sagte er. »Ich brauche keinen«, sagte ich, »die Reise ist so lang, daß ich hungern muß, wenn ich auf dem Weg nichts bekomme. Kein Fßvorrat kann mich retten. Es ist ja zum Glück eine wahrhaft ungeheure Reise.«

מתוך: "זינאוד של מאבק"; הוצאת שוקן; מגרמנית: שמעון זנדבנק; הוצאת שוקן; 1981

האיורים: של פרנץ קפקא



העיט

היה זה עיט, והוא ניקר ברגליים. כבר קדע את נעליי ואת גרביי, ועתה היה מנקר ברגליים ממש. היה מכה בהן ושב להכות. עג סביבי במעוף לא-שקט, חוזר ועוג, וממשיך במלאכתו. עבר אדון, התבונן שעה קלה ושאלני מדוע אני טובל את העיט. "הלא אני חסר-אונים?" אמרתי. "הוא בא והתחיל לנקר, וכמובן רציתי להגיסו, אפילו ניסיתי לחנוק אותו, אך בעל-חיים כזה יש לו תעצומות-יכות, וכבר רצה לזנק לתוך פני. העדפתי אפוא להקריב את רגליי ועתה הן מרוסקות כמעט." איך אתה מניח שכך ייסרו אותך, אמר האדון. "ידיה אחת והקץ לעיט." "האומנם?" שאלתי, "וכלום תואיל לבצע זאת?" "בחפץ-לב", אמר האדון, "רק עלי ללכת הביתה וליטול את הרובה שלי. התוכל להמתין עוד חצי שעה?" "זאת איני יודע", אמרתי, "שעת-מה עמדתי קופא מכאב ואחר אמרתי, "אנא, הואל נא לנסוח בכל מקרה." "יפה", אמר האדון, "אחיש את צעדי." העיט האזין בשקט כל שעת השיחה והיה משיט מבטו ביני וביין האדון. עתה ראיתי שהבין הכול, הוא הגביה עיף, שח לאחור על-מנת לאגור תנופה, ואז, כמסיל רומח, נעץ מקורו מבעד לפי אל תוך קרביי. ובעוד אני צונח לאחור בתחושה של שחרור חשתי איך הוא טובע בשפעת הדם הגואה ממעמקי ישותי ומציף את החופים כולם, ואין כציל.

היציאה לדרך

ציוויתי להביא את סוסי מן האורווה. המשרת לא הבין אותי. בעצמי הלכתי אל האורווה. חבשתי את סוסי ועליתי עליו. ממרחק שמעתי תרועת הצוצרה. שאלתי אותו מה פירושה של זו. הוא לא ידע מאומה ולא שמע מאומה. ליד השער עצר בעדי ושאל: "להיכן אתה רוכב, אדוני?" "איני יודע", אמרתי, "ובלבד שיהיה זה הרחק מכאן, הרחק מכאן, לעולם שיהיה זה הרחק מכאן, כך-רק-יבך אגיע למטרתי." "מטרתך כלום היא ידועה לך?" שאל. "כן", עניתי, "הלא אמרתי. הרחק מכאן, מן מטרתי." איך לך צידה לדרך, אמר. "איני זקוק לכך", אמרתי. "מסעי כה ארוך הוא שממילא אגווע ברעב אם לא יודמן לי דבר-מה בדרך. הצידה לא תצילני. אכן, למרבה המזל זה אמנם מסע כביר עד אין קץ."

מגרמניה: דוח לבנית, 1995; שני הקטעים הוזמנו במיוחד לגליון זה (תרגום זה נעשה על-פי הטקסט הגרמני השנור מההוסס שגל-פי-תרגמו אברהם כרמל ושמואל זניבנג).

עיט היה. הוא חבט וניקר ברגליי. נעליים וגרביים כבר הספיק לקדוע, כעת ניקר ברגליים עצמן. חובט היה שוב ושוב. הג סביב לראשי וחוזר למלאכתו. אדון אחד עבר על ידי. התבונן רגע ושאל מדוע אני טובל את העיט. "הרי חסר-אני, אמרתי, הוא בא והתחיל לנקר בי, רציתי כמובן לגרש אותו, אפילו ניסיתי לחנוק אותו, אבל חיה כזאת חזקה מאוד, כשעמדה לזנק לי לתוך הפנים העדפתי להקריב את הרגליים. עכשיו הן כבר קרועות לגזרים כמעט." "חוזר שאתה נותן לי לענות איתך כל-כך", אמר האדון, ידיה אחת - והעיט גמור." "כאמתך שאלתי, ואתה מוכן לעשות זאת למעני?" "ברצון", אמר האיש, "אני רק צריך ללכת הביתה ולהביא את הרובה שלי. תוכל להכות עוד חצי שעה?" "אני לא יודע", אמרתי ועמדתי רגע קפוא מכאב, אחר-כך אמרתי: "בבקשה, תנסה על-כלי-פנים." "טוב", אמר האדון, "אני אודרו." העיט הקשיב בשקט לשיחה ומבטו נדרו ביני וביין האדון. כעת ראיתי שהבין הכול, הוא התעופף, הטיל את ראשו הרחק לאחור, כדי להגביר את התנופה, ולבסוף תקע את מקורו. בדומה למסיל-כידון, לתוכי הרך פי. נפלתי לאחור והרגשתי, כולי רווחה, איך הוא טובע ללא מנוס בדמי. הגודש את כל מעמקי, הגולש על כל גדושי.



היציאה לדרך

ציוויתי להביא את סוסי מן האורווה. המשרת לא הבין אותי. בכנעמי בעצמי לאורווה. חבשתי את סוסי ועליתי עליו. מרחוק שמעתי יחול הצוצרה, שאלתי אותו מה פירושה הרבר. הוא לא ידע כלום ולא שמע כלום. על-יד השער עיכב אותי ושאל: "לאן רוכב האדון?" "איני יודע", אמרתי, "רק ללכת מפה. רק ללכת מפה. בלי הרף ללכת מפה. רק כך אוכל להגיע ליעדי." "אם כך אתה יודע מה יעדך", אמר. "כן", עניתי, "הרי אמרתי לך. ללכת מפה - זה יעדי."

מגרמניה: אברהם כרמל; מתוך: "תיאור של מאבק"; הוצאת שוקן, 1994

Der plötzliche Spaziergang

Wenn man sich am Abend endgültig entschlossen zu haben scheint, zu Hause zu bleiben, den Hausrock angezogen hat, nach dem Nachtmahl beim beleuchteten Tische sitzt und jene Arbeit oder jenes Spiel vorgenommen hat, nach dessen Beendigung man gewohnheitsgemäß schlafen geht, wenn draußen ein unfreundliches Wetter ist, welches das Zuhausebleiben selbstverständlich macht, wenn man jetzt auch schon so lange bei Tisch stillgehalten hat, daß das Weggehen allgemeines Erstauen hervorrufen müßte, wenn nun auch schon das Treppenhaus dunkel und das Haustor gesperrt ist, und wenn man nun trotz alledem in einem plötzlichen Unbehagen aufsteht, den Rock wechselt, sofort straßenmäßig angezogen erscheint, weggehen zu musser erklärt, es nach kurzem Abschied auch tut, je nach der Schnelligkeit, mit der man die Wohnungstür zuschlägt, mehr oder weniger Ärger zu hinterlassen glaubt, wenn man sich auf der Gasse wiederfindet, mit Gliedern, die diese schon unerwartete Freiheit, die man ihnen verschafft hat, mit besonderer Beweglichkeit beantworten, wenn man durch diesen einen Entschluß alle Entscheidungsfähigkeit in sich gesammelt fühlt, wenn man mit größerer als der gewöhnlichen Bedeutung erkennt, daß man ja mehr Kraft als Bedürfnis hat, die schnellste Veränderung leicht zu bewirken und zu ertragen, und wenn man so die langen Gassen hinläuft, – dann ist man für diesen Abend gänzlich aus seiner Familie ausge treten, die ins Wesenlose abschwenkt, während man selbst ganz fest, schwarz vor Umrissenheit, hinten die Schenkel schlagend, sich zu seiner wahren Gestalt erhebt. Verstärkt wird alies noch, wenn man zu dieser späten Abendzeit einen Freund aufsucht, um nachzusehen, wie es ihm geht.

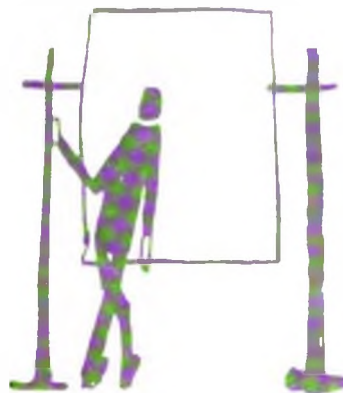
הטיול הפתאומי

כנראה שגמרת ברעתך להישאר בבית בערב זה. – משלבשת את מעילה הבית וישבת אחר סעודת-הערב אל השולחן המואר על-מנת לעסוק באותה מלאכה או באותו ששוע, שלאחר סיומם אתה נוהג ללכת לישון. – בשעה ששורר בחוץ מזג-אוויר בלתי-נעים, העושה את השווה כבית מובנת-מאליה, – בשעה שכבר לא משת מאצל השולחן עת רבה כליכך, עד כי חייבת יציאתך לעורר תמיהה בכל, – בשעה שבית-המדמדגות כבר שרוי באפלה ושער הבית נעול, ולמרות כל-זאת הינך קם ממקומך באינוחות פתאומית, מחליף את מעילך. מופיע מיד לבוש ליציאה לרחוב, מודיע שחייב אתה לצאת ואף יוצא לאחר נטילת ברכת-פרידה קצרה, מטיח אחריו את דלת-הדירה בחיפזון פחות-אזויות לפי מידת הכעס, אשר הינך סבור, שהשארית מאחוריך, – בשעה שאתה שב ימוצא את עצמך ברחוב, ואכריך – אשר כבר לא ציפו להירות זו שנתת להם – נענים לה בגמישות מיוחדת, – בשעה שהינך חש – בכוחה של החלטה אחת זו – בכל כוחות החלטה המתלקטים בקרבך, – בשעה שהינך מכיר בהסתברות רבה מן הרגילה, שאכן יש בכך כוח למעלה ממידת הצורך שכן, לחולל את השנינים המהירים ביותר ולעמוד בהם, – בעוד אתה ממחר כך ברחובות הארוכים – או אז פרשת ממשפחתך לערב זה פרישה מוחלטת, וזו דוהה עד לאי-ממשות, ואילו אתה – שרטוט-דמות שחור עד מוצקות – חובט על שוקך ומתנשא לשעור-הקומה האמיתי שלך.

חיזוק נוסף ניתן לכל זה, אם בשעת-לילה מאוחרת זו הינך מבקר אצל ידיד, כדי לראות מה שלומו.

מגרמנית: דן מירון

מתוך: פרנץ קפקא: "סיפורים ופרקי התבוננות";
מגרמנית: זן מירון וישורון קשת; שוקן, 1970;
הדפסה שלישית



Auf der Galerie

Wenn irgendeine hinfällige, lungensüchtige Kunstreiterin in der Manege auf schwankendem Pferd vor einem unermüdeten Publikum von peitschienschwingenden erbarungslosen Chef monatelang ohne Unterbrechung im Kreise rundum getrieben wurde, auf dem Pferde schwirrend, Kusse werfend, in der Taille sich wiegend, und wenn dieses Spiel unter dem nichtaussetzenden Brausen des Orchesters und der Ventilatoren in die immerfort weiter sich öffnende graue Zukunft sich fortsetzte, begleitet vom vergehenden und neu anschwellenden Beifallsklatschen der Hände, die eigentlich Dampfhammer sind – vielleicht eilte dann ein junger Galeriebesucher die lange Treppe durch alle Range hinab, stürzte in die Manege, rief das Halt durch die Fanfaren des immer sich anpassenden Orchesters.

Da es aber nicht so ist: eine schöne Dame, weiß und rot, hereinfliegt, zwischen den Vorhängen, welche die stolzen Livrierten vor ihr öffnen; der Direktor, hingebungsvoll ihre Augen suchend, in Tierhaltung ihr entgegenatmet; vorsorglich sie auf den Apfelschimmel hebt, als wäre sie seine über alles geliebte Enkelin, die sich auf gefährliche Fahrt begibt; sich nicht entschließen kann, das Peitschenzeichen zu geben; schließlich in Selbstüberwindung es knallend gibt; neben dem Pferde mit offenem Munde einherläuft; die Sprünge der Keiterin scharfen Blickes verjöglt; ihre Kunstfertigkeit kaum begreifen kann; mit englischer Ausrufen zu warnen versucht; die reifenhaltenden Reitknechte wutend zu peinlichster Achtsamkeit ermahnt; vor dem großen Saltomortale das Orchester mit aufgehobenen Händen beschwört, es möge schweigen; schließlich die Kleine vom zitternden Pferde hebt, auf beide Backen küßt und keine Huldigung des Publikums für genügend erachtet; während sie selbst, von ihm gestützt, hoch auf der Fußspitze, vom Staub umweht, mit ausgebreiteten Armen, zurückgelehntem Köpfchen ihr Glück mit dem ganzen Zirkus teilen will – da dies so ist, legt der Galeriebesucher das Gesicht auf die Brustung und, im Schlußmarsch wie in einem schweren Traum versinkend, weint er, ohne es zu wissen.

יציאה פתאומית



ביציע

אם נדמה היה שהחלטת סופית להישאר בבית אותו ערב, לבשת את מקטורן־הבית וישבת אחרי ארוחת־הערב אל השולחן המואר ונמלת בידך אותה עבודה או אותו משחק, שבסיומו אתה נוהג לשכב לישון; אם בחוץ מוגי־אוויר סגרירי, העושה את השהיה בבית למובנת מאליה; אם כבר ישבת ליד השולחן זמן רב כל־כך, שיציאתך כעת תעורר בהכרח תמיהה כללית; אם כבר כיבו את האור בחדר־המדרגות ונעלו את השער; ואם עכשיו, למרות הכול, אתה קם פתאום בהרגשת אי־נחת, מחליף את המקטורן ומופיע מיד לבוש ליציאה לרחוב ומודיע שאתה מוכרח לצאת, וגם עושה כן אחרי פרידה חטופה, ולפי מהירותה של טריקת דלת־הכניסה אתה מנחש מהי מידת הרוגו שהותרת אחריו; אם אתה מוצא את עצמך ברחוב ואיבריך נענים בגמישות יתרה לחירות הלא־צפויה שהענקת להם; אם אתה מרגיש כי בהחלטה יחידה זו ריכות כך את כל כושר ההחלטה; אם אתה מגיע למסקנה החשובה מכול, שיש בכך יותר כוח מאשר צורך לגרום לשינוי בנקל ובמחיר־ו ולעמוד בו; ואם אתה משוטט לך ברחובות הארוכים - כי אז פרשת לגמרי מן המשפחה לאותו ערב, וזו מקפחת את ממשותה, ואילו אתה עצמך, צלילית מוצקה שחורה זו, חובט לך על ירכיך מאחור ומתנשא לשיעור קומתך האמיתי.

וכל זה אף יתחוק, אם בשעת ערב מאוחרת זו תסור לביתו של חבר, לראות מה שלומו.

ביציע

אילו היתה זאת איזו פרשית־קרקס חלושה, שחפנית, המודרת סחור־סחור בזירה על גב סוס מתנווד, תחת שוטו המונף ללא־רחם של המנהל, במשך חודשים על חודשים ללא הפסק, לעיני קהל שאינו יודע ליאות, חולפת על פניו בשריקה, מפרחה נשיקות, מתערסלת במונתה, ואילו שעשוע זה היה נמשך, להמיינס המתמדת של התזמורת והמאוררים, אל תוך העתיד האפור הנפער לבלי קץ בליווי מזיאות־כפיים נמוגות וחודרות ותופחות, שאינן אלא פטישי אוויר - כי אז אולי היה צעיר מיושבי היציע אץ לרדת בסור המדרגות הארוך, ורך כל היציעים, מתפרץ אל הזירה בקריאת "צעורו", ומשסע את תרועת התזמורת, המלווה את הכול בהתאמה.

אך כיוון שאין זה כך; אלא גבירה יפה, בלבן ואדום, נכנסת ביצף בין הקלעים, ששרתים גאים לבושי־מדים פותחים לפניה; המנהל, כולו מסירות, תר אחר מבט עיניה, נושם לקראתה ביציבה של כלב כנעני; מרים אותה ברוב זמירות אל הסוס הלבן, הנקוד, כאילו היא נכדתו האהובה מעל לכול היוצאת למסע מסוכן; מתלבט אם להניף את השוט למתן האות, לבסוף גובר על רגשותיו ומצליף; מתרוצץ בפה פתוח בצד הסוס; עוקב בעין חדה אחר קפיצות הרוכבת; מתקשה לתפוש את מיומנותה; מנסה להזיחה בקריאות בלשון האנגלית; מתרה בחימה בסיסים מחויקי החישוקים, שניהגו בוהירות כפולה ומכופלת; ולפני הסלטו־מורטלה הגדול נושא את ידיו ומשביע את התזמורת שתידום; ולבסוף מוריד את הקטנה מן הסוס הרוטט, נושק לה על שתי לחייה, וכל תשואת־החן של הקהל אינן מספיקות לו ואינן מניחות דעתו; בעוד שהיא עצמה נתמכת בידיה ומתנשאת על קצות בהונותיה אפופה אבק־הזירה, פורשת ורועותיה, מפשילה ראשה לאחור ואומרת לחלק את אושרה עם הקרקס כולו - כיוון שכך הוא הדבר, כובש יושב היציע את פניו במסע־המעקה, שוקע בצלילי מארש־הסיוס כבחלום מעיק, ובוכה בבלי דעת שבוכה הוא.

מגרמנית: אברהם כרמל; מתוך: פרנץ קפקא; "סיפורים ופרוזה קטנה"; הוצאת שוקן; 1993

אילו היתה זאת וליונית־רוכבת כלשהי, תשושה, חולת־ריאה, המודרת סחור־סחור בזירה הקרקס על גבי סוס מתנווד, משך ירחים על ירחים בלי־השך, במצוות מנהל שאינו יודע רחם ומנופף שוטו, לעיני קהל שאינו יודע ליאות, כשהיא חגה על סוסה ומפריחה נשיקות־אוויר, אנכ נענועי־מותניים, ומשחק זה היה נמשך כך, לקול השאון האדיר הבלתי־פוסק של התזמורת והמאוררים, אל תוך העתיד האפור, הנפער ומתרחב והולך, בלוויית תשואות נמוגות וחודרות וגואות של כפיים מוחאות, - שלאמיתו של הדבר אינן אלא קורנסי־קיסור - אזי יחוש, אולי, צעיר אחד מיושבי היציע ויירד במסלול־המדרגות הארוך, דרך כל החוגים, יפרוץ אל הזירה ויתן קולו בועקת "צעורו!" - עד להחריש את תרועת החוצצרות של התזמורת, המסתגלת תמיד למהלך החיזיון.

ברס, אין הדבר כך; גברת יפהפיה, כלילת לובן ואודם, באה ביצף מבין קלעי המסך, הנפתחים לפניה על־ידי משרתים גאים, לובשי שרד; המנהל, המבקש לצוד מבט עיניה, כשכולו התמכרות, נושם לקראתה כחיה דרוכה; מעלה אותה ומושיבה על גבי ה־קמך האפור־הברוד ברוב זמירות, כאילו נכדתו היא, האהובה עליו מכל, היוצאת למסע מסוכן; אינו יכול להחליט בנפשו ליתן את האות בשוטו, ונותנו, סוף־סוף, בנקישה, כמתגבר על עצמו; רץ בפה פעור לצד הסוס; מתחקה בעין חדה על קפיצותיה של הרוכבת; כמעט ואינו משיג את כליל אמנותה; מבקש להזיחה בקריאות, שהוא משמעין באנגלית; קורא בחימה שפוכה אל שמש־הרכיבה, המחזיקים בחישוקי־הקפיצה לדרבנם לתשומת־לב כפולה ומכופלת; משביע לפני הסלטו־מורטאלי הגדול את התזמורת במועל־זרועות נמרץ, כי תידום; ולבסוף מוריד את הנערה מעל הסוס הרועד, מנשק לה על שתי לחייה, וכל תשואת־החן של הקהל אינן מספיקות לו ואינן מניחות דעתו; בעוד שהיא עצמה נתמכת בידיה ומתנשאת על קצות בהונותיה אפופה אבק־הזירה, פורשת ורועותיה, מפשילה ראשה לאחור ואומרת לחלק את אושרה עם הקרקס כולו - כיוון שכך הוא הדבר, כובש יושב היציע את פניו במסע־המעקה, שוקע בצלילי מארש־הסיוס כבחלום מעיק, ובוכה בבלי דעת שבוכה הוא.

מגרמנית: ישורון קשת

הטיול הפתאומי

ברחוב, ואיברך נענים בגמישות יתירה לחירות הזאת שנתת להם כשלא ציפו לה עוד, ואתה מרגיש שבעקבות ההחלטה האחת הזאת אצור כך כל הכוח להחליט החלטות, ונוכח לדעת, והפעם יש לזה משמעות גדולה מהרגיל, שיש לך בעצם יותר כוח מצורך לחולל ולשאת בקלות שינוי מהיר ביותר, ואתה מתהלך לך כך ברחובות הארוכים - כי אז לערב הזה פרשת לגמרי ממשפחתך והיא סוטה אל האי-ממשות, ואילו אתה, מוצק מאוד, שחור בצלליתך החדה, טופח לך על ירכיך מאחור ומתגשא לשיעור קומתך האמיתי. וכל זה אף יתחזק אם בשעת ערב מאוחרת זו תלך לבקר ידיד, לראות מה שלומו.

אם נדמה שהחלטת סופית להישאר בערב בבית, לבשת את מקטורן-הבית, ואתה יושב אחרי ארוחת-הערב אל השולחן המואר והיה בדעתך לעשות איוו עבודה או לשחק במשחק שאחריו אתה שוכב בדרך-כלל לישון, ובחוף מזג-אוויר סגרירי, ובמזג-אוויר כזה מובן מאליו שנסארים בבית, ועכשיו גם ישבת בשקט אל השולחן שעה ארוכה כלי-כך שאם תקום ותלך לך כולם יתפלאו בוודאי, וגם חדר-המדרגות כבר השוק ושער הבית נעול, ואם בכל זאת אתה קם עכשיו באי-נוחות פתאומית, פושט את מקטורן-הבית ומופיע מיד לבוש ליציאה, מודיע שאתה מוכרח לצאת, ואמנם נפרד בקצרה ויוצא, וכמידת החיפזון שאתה טורק את דלת הדירה כן, כך אתה משער, מידת הרוגו שאתה משאיר מאחוריך, ואתה מוצא את עצמך

מגרמנית: אילנה המרמן; 1994; מתוך "התבוננות"

הערות בשולי שלושת התרגומים של "הטיול הפתאומי":

קצרה, ובייחוד: "מזג-אוויר סגרירי, העושה את השהייה בבית למובנת מאליה", שבשניהם ניכרות יותר מדי דרכיה של הגרמנית, הודות לעברית.

4. אידיוקים: גם פה אתרכזו בהבדלים בין תרגומו של כרמל ובין התרגום שלי, ואפנה את תשומת-הלב למקומות אחרים שתרגומו של כרמל, לפי מיטב הבנתי, אינו מדייק בהם: - "ולפי מהירותה של טריקת דלת-הכניסה אתה מנחש מהי מידת הרוגו שהותרת אחריך" (כרמל).

כנגד: "וכמידת החיפזון שאתה טורק את דלת הדירה כן, כך אתה משער, מידת הרוגו שאתה משאיר מאחוריך" (המרמן). - "אם אתה מגיע למסקנה החשובה מכל" (כרמל).

כנגד: "ונוכח לדעת, והפעם יש לזה משמעות גדולה מהרגיל" (המרמן).

- "שיש בך יותר כוח מאשר צורך לגרום לשינוי בנקל ובמחייך ולעמוד בו" (כרמל). כנגד: "שיש לך בעצם יותר כוח מצורך לחולל ולשאת בקלות שינוי מהיר ביותר" (המרמן).

- "וזה מקפחת את ממשותה" (כרמל). כנגד: "והיא סוטה אל האי-ממשות" (המרמן). (במקרה הזה מחליף תרגומו של כרמל דימוי בפרשנות).

בין שמעדיפים את דרך התרגום שאני מציעה ובין שלא, די בהערות האלה להמחיש שמדובר במידה רבה בשלושה טקסטים שונים, ושבבתרגום יצירתו של קפקא ההקפדה על פרטים של תחביר, סגנון ודיוק מכרעת במידה גדולה מהרגיל בפרוזה. קביעה זו כוחה יפה גם להשוואה בין תרגומי הטקסט הקפקאי המופלא והמובהק האחר, "ביציע", המוצעים כאן. ■ אילנה המרמן

על-ידי מקף מפריד, שאחריו בא הסיפא של משפט התנאי: "כי אז לערב זה..." מלבד המקף המפריד הזה, אין אלא פסיקים, השמים אתנחתא קצרה מאוד בין המרכיבים השונים של המשפט. לא התרגום של מירון ולא התרגום של כרמל היו נאמנים למבנה המיוחד הזה, שהוא במידה רבה רווח ונשמטו של הטקסט. תרגומו של מירון זרוע כולו מקפים, וכך השתבש המבנה התחבירי כליל, ואילו תרגומו של כרמל, הנאמן למקור הרבה יותר ממנו, ראה לנכון להבדיל בין חלקי המשפט בנקודה ופסיק, סימן השם אתנחתא ארוכה למדי. ואילו אני גורסת שהעברית מאפשרת לשמר במלואו את המבנה המקורי, ואף להרגיש עוד את אורך הנשימה של הרישא של משפט התנאי על-ידי השימוש ביו החיבור.

3. הבדלים סגנוניים:

פה אני רוצה להסתפק בהשוואה או שתיים בין שני התרגומים המאוחרים יותר, של אברהם כרמל ושלי, ולהתעלם מן התרגום הראשון, שבלי ספק לא היה מדויק מלכתחילה ובינתיים גם התיישן מאוד. אני גורסת שסגולה חשובה של אמנות הכתיבה של קפקא היא הפשטות והרהיטות מצד הלשון הסיפורית, המעמידות ניגוד חזק כלי-כך לחידתיות, לעומס ולמורכבות של המשמעות, ומגבירות עוד את עוצמתם. על כן נראה לי שהתרגם צריך להישמר מכל סרחים עודפים וסרבול מיותר, ולכבד כמידת האפשר את הרוח והנגינה של השפה העברית במקום שהמקור אינו חורג מרוחה ונגינתה של השפה הגרמנית. התרגום של כרמל, למיטב שיפוטי, לוקה בכמה מקומות בתוספות מיותרות ובמילוליות מכבידה ויש בו מעט מדי מהנעימות והקלילות הסגנונית של המקור. כך, למשל, התוספת "ונטלת בידך אותה עבודה או משחק" (שגם אינה מדויקת); והתוספת "במחייך". והתרגומים המילוליים: "וגם עושה כן אחרי פרידה

ארבעה סוגי הבדלים בולטים כשמשווים את שלושת התרגומים של הטקסט הקצר והדחוס הזה של קפקא:

1. הבדלים שמשנים את המשמעות:

אסתפק בציון החשובים שבהם, הנמצאים מיד בהתחלה, בפתחת הרישא של משפט התנאי, שממנה משתלשל הטקסט כולו והיא בוודאי הבסיס לכל ההבנות והפרשנויות שאפשר לתלות בו. המשפט הזה תורגם תרגום שגוי לחלוטין בתרגום הראשון (מידון), שביטל לגמרי את התנאי: "כנראה שגמרת בדעתך להישאר בבית בערב זה...". ובכך שיבש את כל משמעות הטקסט. שני התרגומים האחרים, המאוחרים ממנו, משמרים את התנאי. ועם זאת נבדלים זה מזה בניואנסים מסוימים: "אם נדמה היה", בתרגומו של כרמל, לעומת "אם נדמה", בתרגומו; וכן "אותו ערב", בתרגומו של כרמל, לעומת "בערב", בתרגומו. - וההבדלים האלה גוררים אף הם שוני דק אבל חשוב במשמעות: בתרגום של כרמל התנאי ממוקם תחילה בעצם, ואילו בתרגומי הוא ממוקם בהווה - וכך גם במקור, כפי שהמעיין יכול להיווכח. ואמנם במקור, הסיפור כולו מטופר כאפשרות הקיימת בהווה, כדבר שיכול לקרות עכשיו - לך, לי, לכל אדם - ואולי יקרה ואולי לא: אולי תקום ותסתלק מבינתך ותחולל תמורה מכרעת בחייך, ואולי לא. אי-הוודאות הזאת ומרחב האפשרויות המקופל בה חשובים כאן מאוד והם גם אופייניים לכתיבתו של קפקא בכלל, ועל כן חייב התרגום להקפיד לשמרם בכל דקויותיהם.

2. הבדלים בפיסוק, שמשנים את הידנמיקה:

במקור הטקסט כולו הוא פיסקה אחת המחזיקה שני משפטים: משפט אחד ארוך מאוד (עד "שיעור קומתך האמיתי"), ומשפט הסיום הקצר. המשפט הארוך מהולק לשניים

השוט למתן אות הפתיחה; לבסוף הוא מתאזר ומצליף; רץ בפה פעור על-יד הסוס; עוקב בעיניים בוחנות אחר קפיצותיה של הרוכבת; כמעט אינו מאמין במיומנותה; מנסה להזהירה בקריאות באנגלית; מתרד כועב במשרתים המחזיקים את החישוקים שישיגוהו בשבע עיניים; לפני הסלסו מוקטלה הגדול מרים את ידיו ומפציר בתזמורת שתידום; לבסוף הוא מוריד את הקטנה מעל הסוס הרועד, נושק לה על שתי לחייה, וכל תשואות הקהל לא די בהן להניח את דעתו; ואילו היא, נתמכת בידיו, וקופה על קצות אצבעותיה, אופפה אבק, זרועותיה פרושות, ראשה הקטן מוטה לאחור, מבקשת לשתף באושרה את הקרקס כולו - מאחר שכך הוא, היושב ביציע מניח את פניו על המעקה, שוקע במאיש הסיום כבחלום קשה, ובוכה, בוכה שלא מדעת.

מגדומנית: אילנה המרמן. 1993; מתוך "רופא כפיים"

אילו היתה איזו פרשית-קרקסים שבירית, שחופת-ריאות. מודהרת בזירה בשוטו המוגף של מנהל הסר-חממים לעיני קהל לא-נלאה, על גב סוס מתנודד, תגה סחור-סחור חודשים תמימים בלי הפיגות, תוונת על הסוס, מפריחה בשיקות, מנענעת את מותניה, וההצגה הזאת היתה נמשכת אל תוך העתיד האפור הנפתח ונפתח עוד ועוד, לקל שאונם הלא-פוסק של התזמורת והמאוררים, מלווה במחיאות-כפיים השוככות ושבות וגואות, בעצם פטישי-אוויר - אולי היה אז צעיד מיושבי היציע חש לרדת בסור המדרגות הארוך דרך כל שורות המושבים, וקורא: יצור! בין תרועות התזמורת המסתגלת תמיד.

אבל מאחר שאין זה כך; גברת יפה, בלבן ואדום, נכנסת כיצף, בין הקלעים שהשמשים הגאיב, במדים, פותחים לפניה: המנהל, עיניו מבקשות את עיניה, כולו מסירות, נושם לקראתה כבעל-חיים נאמן; מעלה אותה ברוב דאגה על גב הסוס הלבן הנקוד אפור, כאילו היא נכדתו בבת-יעינו היוצאת למסע מסוכן; מתקשה להחליט להניף את

ספרי קפקא בהוצאת שוקן

בתרגום חדש מאת אברהם כרמל



המשפט • תיאור של מאבק • סיפורים • הטירה • אמריקה • יומנים • מכתב לאבא / מכתבים למילנה

הוצאת שוקן

פרנץ קפקא, היהודים ואני

שנות ה-60 בהונגריה

אם זכרוני אינו מטעני, "המשפט" של קפקא יצא לאור, בפעם הראשונה בהונגריה, בכתב העת העולם הגדול. בירחון זה פורסמו ספרות יפה עולמית, מאמרים, מחקרים, וביקורת על ספרים חדשים שעוד לא ראו אור בהונגריה, על סופרים שעוד לא היו ידועים בהונגריה. כסך עשרות שנים, העולם הגדול היה כתב העת הספרותי החשוב ביותר והטוב ביותר בהונגריה. לא פעם קרה, שהיה זה המקור היחיד לקבלת יריעות על הספרות הכללית החושה, להוכרת סופרים שהיו ידועים כבר, אבל עוד לא קראנו את יצירותיהם. לא מקרה הוא שהעולם הגדול היה במרכז החיים הספרותיים. העורך הראשי שמר על רמה ספרותית גבוהה, ומצא בכל דבר את ערכו האמיתי. כל מה שפירסם בכתב העת שלו, היה תמיד אירוע ספרותי. אני מדברת על קרדוש לאטלו המנוח, פרופ' באוניברסיטה בבודאפשט ושהיה לפני מלחמת העולם השנייה, מורה נודע בבית הספר היהודי בדברצו.

העולם הגדול קראתי רומן של קפקא: "המשפט". לקראו אותו בפעם הראשונה בהונגריה, היה אירוע גדול. בכל מקום דברו עליו אנשי ספרות ואנשים לא מקצועיים, שהיו קוראים קבועים של העולם הגדול. באותו זמן התקיים הסטודיו הראשון לתיאטרון בבודאפשט. הקבוצה המיוחדת הזו שיחקה בתיאטרון לא כל-כך משובב באולם קטן. והציגה מחזות לא ידועים, כל אחד רק מספר פעמים, ואחרי כן הם עברו לפחנות אחרים. פתאום שמענו שהם מציגים את "המשפט". ההצגה היתה מאוד מודרנית, עם השחקנים הטובים ביותר, ובימוי מקורי. אני זוכרת שהסקסט של קפקא לווה בשירים של הביטלס.

אני-אם קראתי גם חיבורים אחרים של קפקא. קראתי מחקרים מעמיקים עליו ועל יצירותיו. שמעתי הרצאות באוניברסיטה, מחוקרים רציניים ביותר, ועבודות סמינריות מסודרונשים מודרניים ולפי האופנה המקובלת באותה תקופה.

תמיד נהנית מהסקסטים של קפקא. יצירותיו תמיד הלהיבו אותי. הושפעתי ממנו רבות. הבנתי את העולם שהוא מדבר עליו, התעוררו בי אסוציאציות רבות. למדתי כל מה שלימדו החוקרים על המצב, על המשטר הביורוקרטי. על השלטון, על חוסר ההגנה, על התכרות החברה. אף למדתי שקפקא, ככל גאון, כתב על תקופות ועל מצבים באופן כללי. על אנשים שלמרות הייתם קשורים למקום, לאמן, למצב מסוים, סיפוריהם ייתכנו בכל מקום, ובכל תקופה.

קראתי על קפקא הגאון, וקראתי על קפקא היהודי. שני יברים נפרדים זה מזה, בלי שום געגוע ביניהם. עד כמה



פראג - סיפסת ההב

בישראל, 1994

היום יום שלישי. כבוקר אני נוסעת לירושלים. אחרי הצהריים היתה הרצאה באוניברסיטה בהר-הצופים. היום ירצה פרופ' גרשון שקר על קפקא. לקחתי את הרומן "הסידרה". ובאויבוכוס אני קוראת אותו מחדש. קוראת חמישה רפים, עשרה רפים, עשרים רפים, ובאופן כלתי צפוי מתעוררת בי חוויה חדשה. אני קוראת משהו חדש. רומן לא ידוע. סקסט חדש. אין בי שום שכבה סגורה. אין קו מפרוד ביני לבין היצירה. בלי משולל אני בתוך הרומן. אני לא נתקלת בקרי. העלילה ברורה. אין שום ספק, שלבסוף אני מוצאת את קפקא. אני מגלה לעצמי על מה הוא מדבר. אני כבר מבנה את קפקא. אבל לא מבנה את עצמי. כיצד ייתכן שבמשך עשרים הוא לא נפתח בפניו.

הכרה פתאומית מדהימה. קפקא מדבר על היהודים. בלי לחזיר אפילו במלה אחת. בלי רמז קטן ביותר, שעליהם הוא מדבר. סופר גאון. מחבר חריף-עלם. יוצר יהודי אמיתי. אין כמוהו. אין רימה לו.

אני באויבוכוס, בדרך לירושלים. באותו יום, אחרי הצהריים, אני מגיעה לחר הצופים. קראתי מחדש כמעט את כל הרומן. אני בהרצאה של פרופ' שקר. הוא מדבר על קפקא, על יצירותיו, ועל הרומן "הסידרה": הגיבורים אינם יהודים, אבל הרומן שייכתן שהשקפתו אינה נכונה, חוקרים אחרים לא מדברים על זה. גיתותיהם שונים. אבל אם אין הוא צודק, על מה הרומנים "המשפט" "הסידרה"?

הייתי רוצה לשמור על הפירוש החדש של הסקסט - הרי הוא כבר נם שלי. הייתי רוצה לקנות כמבוי שלא טעינו. שתפסנו את הרומנים של קפקא בצורה נכונה. ■

אנא סלאי

שרציתי להתקרב אל קפקא ולשקוע ביצירותיו, להבין את כל שכבות הסקסט. שוב ושוב נתקלתי במשהו שלא התחזיר לי. כקור שאינו נתון אפשרות לחזור ירכו, להיכנס אל תוך השכבות העמיקות ביותר: ולא הבנתי מה המכשול, מה עצר בעדי לקלוט,



לתפוס את הכול, לברר, גלולות את כל הפרטים הקטנים בסקסט, את כל המשמעויות שבין השורות, בין המלים. שוב ושוב קראתי מחדש, כיצירות חדשות, כסקסט חדש, אבל אף פעם לא הצלחתי להבין יותר, להסביר לעצמי יותר מאשר בפעם הראשונה. לבסוף, באין פתרון אישי, קבלתי את הסבריהם של החוקרים, שעסקו בקורות חייו ובגיתות יצירותיו, והשלמתי עם העובדה שלא יכולתי לקסוד קשר בין הסופר היהודי לבין היוצר הגאון. בין תקופתו האיטלקי-הונגריה ואחריה לבין האסוציאציות שהתעוררו בו. וואינן קשורות לתקופה שבה נכתבו היצירות. הפסקתי לקרוא קפקא.

פרנץ קפקא והרייטינג בפראג

יהיה, כאשר תלחם בעולם היה בצד העולם

נפרנץ קפקא - אפוריזמים

עמדנו בכיור הסירה הרציו. ביקשנו להיכנס פנימה: רציו לראות פנים אל פנים את הנשיא האבל, סופר ראשון בעולם שהיה לנשיא. אך אל הסירה הא נכנסנו. הכניסה אסורה. נם לפני מיד הקרקעות ק. ננעלו שעריה. אל הסירה, כמו אל שערי החוק אין נכנסים.

את מי עוד לא אפגוש בפראג את יארוסלב האשק הלוגם כירה עם יוחף שוויק ברקיע השביעי של הגיהנום, ולא את קרל צ'צ'אק והחוקרים שלו מ"העולם בו אני חיים", ולא את השחקנית ברכובה מ"אהבותיה של בלינדינית" לפיליפ זורמן, ולא את אוטש צאבל, המחבר הנפלא של "בארץ האיליות הכסופות". ששם קץ לחייו, את מי בכל זאת ניתן לפקוד בחוצות פראג ההומיים אילי את ההומוריסט העצוב ביהוסיל הבל, שרות בונדי השכיחה כה יפה לתרגמו לעברית; קורות האיש הקטן של צ'כיה ומירביה, סיפורי הווי לעת מצוא, המסופרים תוך חידוד עליו ואף נוגה לסיפוריו אין כיום אח ורע בספרות העולם, ואף המחבר מילן קונדרה, שכה שונה בסגנונו ממני, אינו פשוט ומיהמן כמותו.

זאינע עיד הערב לירכתי העירז "סבא, אוכל לקחת סוס ולרכוב עליו לכפר הסמוך כל החיים, לא יספיקו לך כדי להגיע אל הכפר הסמוך!" (קפקא)

ברחוב הראשי ואצלבסקיה נאמסטי סובבות מילונות קטנות, בנישואן את שדיתן בגאון. אחרות מהן - פני קפקא המיסרות מורפסות על חילצותיהן. כמה נכסף גרגור סמטא "מהגלגול" אל פני אשה, אך רק סובב סחור סחור תמונת אשה אחת התלויה בחדרו.

איש אחד לא נעדר מחוצות פראג. פרנץ קפקא: פנשתי אותו על כל צעד ושעל. בכל פינה נדחת בכל כיכר ושוק:

בוטיק קפקא

פאב קפקא

דיסקוס קפקא

חולצות קפקא

נעלי באסא וקפקא נעל אותן

בית קולנוע קפקא

תיאטרון שחור קפקא

קפקא קפקא, קפקא, מצפצפים אנקורים על הגג

האיש הכואב, המיסור, החולה,

שצויה לשרוף את כתביו, שלא זכה לשום תהילה בימי חייו, הפך לנושא רייטינג ענקי; נישא בפי כולם, אשר לרוב לא קראו אותו וכלל! קפקא

ואחר כך: "חוסר שינה. כאב ראש. לקפוץ מהליון. אבל ליפול על האדמה. הרכה מהגשם, כדי לא למות". כך זה תמיד: אצל פרנץ קפקא. כמעט כמו להיות או לא להיות. תונה, המהולה בהומור אפל. למחרת היום פנינו אל בית הקברות החדש. בוקר של שמש טובה. הנחנו ור פרחים על מצבתו. מצבה פשוטה, כיאה לפקיד הברכה הביטוח מהשורה. קבר משותף לפרנץ והוריו. פעם ראשונה הוא חיימת. בדויקיום של שלום עם אביו. הקרא האב את מכתבו של הבן אליו אייפצום יחד איתם טמונים יוסף ק. גרגור סמסא, נאורג בנדמן ואחרים. גור דין שווה לכולם. דוכני קפקא נפתחו סכבר, סחורה קפקאית עשירה לכל, למהדרין. לדידי, יש לשנות את השורות האחרונות ב"משפטי": "על גרוגרתו כבר נחו ידי הרייטינג הראשון. האדון הרייטינג השני תקע סכין בלבו. כמו כלב, לחש..."

צבי דפאלי

רוח אביבית קלילה נושבת. אף כי עת סתיו הגיעה. העלווה עדיין ירוקה ורעננה. "פתחתי רלח, כדי לראות אם מזג האוויר נאה הוא ונזח לטויל. השמים בהירים, בוהקים, אך אס, אס, חשרת עביב מכסה אותם קלות. ואף על פי כן, ערב רב של אנשים טובבים בחוצות..." "ונערות בשמלות אוריריות, קלות, בצבעים בהירים כבולי דואר..." "וימנים". מעט אור ביימנים, אך מיד אחר כך: "כל כך לסבול!" "פשפש. לבסים. האם לחסלו? החרגנית משתוממת. אין כאן משפשים כלל. הק פעם אחת מצא כאן במלון עובר אורח פשפש בודד." (שם) כעבור זמן מה ייהפך גרגור סמסא לחרק, אולי אף לפשפש בודד. גשם ולעפות נוחת על פראג. מי וולסקה אפירים ומאיימים. צעם. לא הרוק מכאן, היתה מושבת עונשין של הגרמנים. "6 ביולי. לילה אימלל. אייפשר להיות עם פ. אינגי מסוגל להיות עם משהו. אינגי מצטער שכך הוא, אלא שבילתי אפשרי להישאר לבד. לקים מאדמה. לאחוז בספר..."

עלובי שים דרך לא תמצא. כי איבת אותה כליל. ערב, ערב, מברך אותך אסון, אסון מברך איתך גם בבוקר ("ימנים"). סמואל בקט למד איתך היטב, פרנץ קפקא: הם. אסטרנון, קרפ, ויני ואחרים. את קברו של מהר"ל לא פקדנו הפעם. גם את הגולם לא. גלמים רבים טובבים בעולם. רוצחים כל הנקרה בדרכם. מלשינים: "מישהו הלשין על יוסף ק. אף כי לא עשה כל דבר רע. בבוקר לא עבות אחר, פשים נאסר..." אכן, בימי הקומינה, מישהו התלונן על ספרי קפקא. נאסר על העם לקרוא אותו. והגולם יורשיו מנצחים לעד: בסימסת והבן אליו נמלט פרנץ קפקא מאימת אביו אל דירת אחותו האהובה אוסלה. כדי למצוא פינת שקט לחלום, מצופפים עשרות סקרנים. מצלמים, נשקן הסודי של האדם המודרני, נשלפית מגרתיקים. יצלם את הבית, חשבו יותר וקל יותר מאשר לקרוא את הספרים.

כשיצר מסחרי לכל, בויל הוול! "יקנו אדוני נטובו חילצת קפקא. ראשו מודפס עליו!" קניתי חילצת "הועקה" עם פני אריארד מונק. אנקדושה: שני שיכורים בפארים. אחר: "בוא, נשתה יידקה באלוק!" שני: "אידיים באלוק זה לא וווקה, באלוק זה בירה!" "במלחמה נגד העולם, היה כצד העולם". להילחם בו. ולמרות זאת ליצור תנאים טובים עבורו. לסייע לו בהגנתו. וכי ייתכן הדבר? אצל קפקא ייתכן הכל. האם יש מוצא מהגיהנום? ב"דין וחשבון לאקדמיה", מספר קפקא שלכל דבר יש מוצא. מעשה בקוף שהפך לבן אנוש. לא טוב היה לו בכלוב ומצא בתושייתי הקופיה מוצא אחר. כיום זה אחרת. רבים מספור מקיפים. היה קוף ככולם ביריד הרייטינג הגדול כתבל. מזכרות קפקא בויל הוול. לכלו "19 ביולי תחלום וככה, ננאדם

הופיעו בספרי עתון 77



דחיית הסמכות: הדרך ל"אמריקה" הלל ברזל

פרק מתוך מונוגרפיה על קפקא

מכתב, שכתב קפקא לאביו בנובמבר, 1919, בוהן את פרשת היחסים בין האב לבנו, שעה שכותב המכתב הוא בן שלושים ושש. "כוליות החיים" נשקפת מוויית ראייה של פחד ותסביך אשם כבד, מגיל הילדות ועד למועד כתיבת המסמך, המרשיע את האב בעל הסמכות. ביכולת ניתוח של סופר, שהגיע למרומי הישגיו בהתבוננות בזולת ובעצמו, מתנסח כתב אישום מחמיר המעמיד זה נגד זה, את מקריב הקורבן ואת קורבנו. אכן המקריב אינו מודע לאשמתו. אידיית עצמו היא גורם מכריע בהתנהגותו המדכאה והמשפילה את צאצאיו. אף-על-פי שמגמת המכתב היא תיקון היחסים לשם בניינם על בסיס של כבוד הדדי, אין בו המתקה כלשהי של מנת התוכחה. אהבת הבן מבצבצת מכל מלה וכל תמונה, אבל אין בה כדי להמתיק את פרטי האישום המפורטים אחד לאחר. האשמה החריפה ביותר היא כלפי התנהגות האב שהביאה לשלון חייו של הבן, במיוחד בתחום הנישואים. התחום היחיד הנחלץ מדברי הקסרוג הוא ההתמסרות לכתיבה, תחום החירות שנוטר למפלט מבלי שנחבל ונכבל עד תום, על ידי הדמות הגדולה המאיימת. לא כן תוכנה של הכתיבה שנשאר כבול לדיוקן שאין מפלט ממנו: "עוד לא הייתי חופשי. הן כתיבתי נסכה עליך. הן ככלות הכול רק הייתי מתנה בה את מרי נפשי שלא ניתן לי לתנותו בחיקך. היתה זו בחוקת פרידה ממך שנתארכה במתכוון, שאמנם נכפתה על ידיך, אלא שאני הוא שקובע את כיוון מהלכה" (עמ' 40).

אין לקבל את דברי הכותב כפשוטם, כאילו כל כתיבתו נסבה על דיוקן האב העריץ. מטב לפרש את הנאמר, ככתיבה שנועדה להשמע באוזניים ערלות. הכתב בא במקום הדיבור. למעשה, ראוי להפריד בין הרומן "המשפט", שגיבורו הוא הבן, ובין סיפורים מוקדמים יותר, שבהם נשקפים אב ובנו בעימות של חיים ומוות דוגמת "גוד הדין" ו"הגלגול". מן הצד הסגולי ולא רק התוכני של כתיבת קפקא, נודעת חשיבות למאבק הנמרץ בסמכות, כפירה בכוחה של כל רודנות שהיא והרשעתה הנחרצת. הרודנות חוזרת ונוכרת במסמך הקסרוג כתכונת יסוד של סמכות מדכאה. "נהיית בעיני אפוף חידה, ככל הרודנים שעובדת היותם צודקים מושחתת את אישיותם ולא על כוח חשיבתם. מכל מקום כך היה נדמה לי" (עמ' 11).

מסתברת מכאן דמותם האימתנית והסמכותית של בתי הדין בפניהם עמד יוסף ק. מוכה תסביכי האשם. אין רואים את הדיינים בשיקוליהם אלא בהווייתם השתלטנית, האימתנית. לימים יראה כך גם סורטיני בתביעתו מעמליה כי תתייצב בפניו ללא ערעור ודחיה וללא צורך בהסבר

כלשהו. המיוחד בהתקוממות של הנאשם המופיע במכתב כמאשים, הוא קבלת הדין וראיה מרחיקת לכת של התוצאות. במכתב, חוזר ונזכר משפט הסיום החותם את "המשפט" (מבלי לחזור על המלה "ככלב"). תודעת אשם אין-סופית, אומר קפקא, הביאה אותו לכתיבת "המשפט הקולע על מישהו": "על החרפה שתאריך ימים יותר ממנו עצמו" (עמ' 34). הכתיבה הסיפורית ברוח התשליל ונטיה לדפורמציה של דמויות, תעצים את מהותן הרודנית והדמונית של רוב הדמויות. תקנה להן עוצמה של רשויות, אחת גבוהה מחברתה, תוסיף להן מסתורין ותחכום, כמו המצאתה של מכונת ענישה, שאין דוגמתה למיצוי עינויים ורוע, המתחזה כצדק ומשפט. המסקנה החשובה ביותר, שתלווה להרס מקורות הסמכות, תהיה ההכרח בהישענות על ההתבוננות הנשארת כפותרת לדיוקנאות ולמוסדות המאיימים ואינה משתעבדת להם, אלא בוחנת אותם. הסיכוי להתודע לכוחות הרודניים היא אפסית, בשל עצם טבעו של המוחלט שאינו יודע להכיר את עצמו ואינו מסוגל להסביר עצמו. מצד אחר, באה ידם הכבדה שהפכה להווייה מופנמת, לתסביך אשם שאין להחליץ הימנו, וכופה על הקורבן כבילות לסף, ואף נטילת חלק בענישה עצמית משפילה.

מן המכתב מתבררת דחיקת מקומה של השקפת עולם נטורליסטית. העיניים של הילד מוסבות מגופו הדל, הכחוש, לגוף האב הבריא, האלים. האב גורם לביוזי עצמי של הילד הנחות, ומצד אחר מתעלה דמותו כמהות מטאפיזית שאין כל סיכוי להגיע אליה. גם האמונה האיתנה בחשיבותם של נישואים וחיי משפחה כערך מוחלט טבעי, ראשוני, תיתקל במעצור כפול ומכופל: חומרת המשפט של האב אם ייכשלו

הנישואים - ופחד מופנם מלא חרדה והתייסרות של נפש מוחלשת חסרת כוח החלטה. גם ערכי היהדות נהרסים בעיני הילד בשל התנהגות האב, עד שחשיפת ספרי תורה בארון הקודש היא בעיניו כירייה במטרות מבצבצות בקרקס. מסתבר כמו כן פשר היעלמה של השקפת עולם אידיאליסטית, במעמד של אמונה מחייבת, וההסתפקות מתוך הכרה, בחיפוש מתמיד אחרי ערכים אמונתיים שאבדו. צל כבד הוטל גם על חירותו של מי שנוטר כפות ונכלם. הפתרון נמצא בכתיבה, שהוגדרה כאחד האפוריזמים כתפילה. ברוחו של המכתב, התפילה אינה באזוניה של אלוהות, אלא כתחינה באזוני אב, למעשה כתחליף שלה. המכתב לא הגיע ליעדו, ובוודאי צדקה האם שלא מסרה אותו לתעודתו מחשש שרק יחריף ולא יתקן את היחסים בין הבן לאביו, המתוחים עד להחריו. המכתב נותר על מכונו כמסמך פסיכולוגי רב רושם, כתפילת-תחינה לתיקון בלתי אפשרי, וכורק אור על דרכו המיוחדת של מי שנאלץ להתמיד בדרך ההתבוננות, כתולדה בלתי נמנעת של אובדן הסמכות ושהייה מתמדת בתחום היראה, הרחק מתחום האהבה.

מראה האב התעצם וכלל בתוכו את כל הסובב: "חשדנות זו שבעיני האוטוס עצמו מעולם לא מצאה את אישורה. בראותי בכל מקום רק אנשים מצוינים שכולם משכמם ומעלה ממני, הפכה בחובי לחשדנות כלפי עצמי ולחרדה מתמדת בפני כל מה שמחוצה לי" (עמ' 35). ככתיבה המשוחררת באה האירוניה והמתיקה את ממד האימה, המשל הרחיב את הזירה - עשה אותה שטנית ואימתנית - אך גם הוסיף את הגרוטסקי. "כאן אל נכון עלה בידי להתרחק ממך בכוחות עצמי מרחקמה, הגם שהדבר מזכיר

במקצת את התולעת, שכף רגל רמסה את פלג גופה האחורי, והיא מצליחה להיתלש בפלג גופה הקדמי ולהיגרר הצידה. כך אמנם מצאתי לי מכסחמה. יכולתי לנשום לרווחה" (עמ' 40). הכתיבה נצמדה לדיוקן אב ולרשויות סמכותיות וגם נחלצה מהן. "הומור גרדומים" (עמ' 33) נוסף לצירי הגרדים.

המכתב אל האב הוא סיפור האימה של השיעבוד וגם עדות ליכולת למצוא מפלט בהידרשות המחפשת תיקון לבעיה שאין כאובה ממנה. היצירה הסיפורית היא הביטוי למה שנלקח מן הבן, ובעת ובעונה אחת, גם לכוח הדוחף שהציג סיפור ובדיה כהתבוננות בגיבור מחפש מפלט מפני כל סמכות תובעת, מאימת ההתבוננות היתה לצורת ההבעה הנבחרת של המספר, להשקפת עולמו, ולטווח פעילותו של הגיבור, נאשם המחפש פדות מאשמתו.

ג. התמודדות חסרת-סיכוי

"אדם שטן" מכנה האב את בנו גיאורג בנדמן בסיפור "גור הדין", ומשלחו למוות בסביעה. הבן מקיים את מצוות האב, ללא עדעור. בקופצו אל הנהר הוא משמיץ קריאת אהבה, קריאת פליאה המכוונת לשני הוריו, האב והאם. "כרגע זה היתה על גבי הגשר תנועה שדומה שאין לה סוף" (עמ' 44). כסיום הרומן "המשפט", שנכתב כשנתיים לאחר הסיפור שנכתב בספטמבר 1912, החרפה היא זו שתימשך עולמית. מות האני אינו מפסיק את מרוצת הזמן והחיים הנמשכים. האבדון הוא גור דינו של מי שביקש לטובל סמכות לעצמו ולא הכיר במרותם של החוקים ממנו. בעלי הסמכות נשארים במעמדם. ברומן המאוחר ניטלת החירות מן הנאשם כבר בפתחת השתלשלות הדברים. בסיפור המוקדם יותר, מנסה הבן להפגין מידה של עצמאות. הוא פורש מדרך חברו - שהחליט להישאר רווק וניסה להגשים את חירותו בדרך של התרחקות ממולדתו - בפטרבורג הרחוקה. ברובד הסמלי ריז זו פרידה מאותו פלג נפש שחפש מנוס על ידי התרחקות מדמותו המשעבדת של האב ומנטילת אחריות חדשה על-ידי גישוואים. עתה הולך בנדמן, שנשאר עם אביו, ומבקש להתנהג כירוש נאמן המקיים מורשת אבות. הבן מתמסר לעסק של האב ומעלה את שיעור הרווחים פי חמישה. הוא הופך לבעל הסמכות המטפל באב המודקן. בתמונה המהפכת את ציור האב המעניש את ילדו ונוטלו בידי וכולאו במרפסת) נראה בנדמן הנוטל את אביו ומפשים אותו מבגדיו שהם צואים בחלקם. ברובד הסמלי הוא מחזיר אותו למצבו הינקותי - מניח אותו במיטה ומכסהו בשמיכה. מלוא הגברות והחידות שזוכה בהן בא לידי ביטוי בהחלטה להינשא, וכן בהאזנה למצוות הארוסה לכתוב בלא חשש

לידיד הרחוק. ושוב, ברובד הנרמז: להתייצב בלא חשש גם מול הסמכות החיצונה, האב, וגם נגד ההיסוס הפנימי המומחש באמצעות ההתפלגות לאני ול-ידיד.

היצירה הסיפורית היא

הביטוי למה שנלקח מן הבן, ובעת ובעונה אחת, גם לכוח הדוחף שהציג סיפור ובדיה כהתבוננות בגיבור מחפש מפלט מפני כל סמכות תובעת, מאימת

מסתבר כי אין בעלי הסמכות מוותרים על נקלה. האב מתגלה במלוא עריצותו וערמומיותו. האב הנראה עדיין כזקוק לתמיכת הבן מתגלה לציני בנו ברמו לאוניו וגבריותו (החלוק הנפתח) וחוזר לדמותו כ"איש עקב". מדמות של אב זקן חסר שיניים הוא מתהפך לקטגור מונה חטאים. "מאז מותה של אמנו היקרה קרו דברים מכוועדים מסוימים" (עמ' 38), הוא אף רומז למקרים של שחיתות והעלמת דברים מעיניו אגב אמירה מצטנעת על זכרוננו המתרופף והמהלומה שפקדה אותו עם מות האם. את הבן הוא מאשים בליצנות. לאחר שהוא יוצא מן המיטה - בה הושכב על ידי הבן שנשא אותו בורעותיו - הוא תוקף את הבן על החלטתו לשאת אשה וטוען כי פנה לנישואים לאחר שהפתה על ידי אשה, "שהפשילה את האב בהתבטאויות פוגעות בתחום הארוטי, שעה שיעץ לבן השש-עשרה - לספק יצויו (קפקא חוזר על כך ברמו ולא במפורש) על ידי הליכה לבית בושל. בלשון מזלזלת כזו עתיד האב גם לפגוע בקשרים שמנסה קפקא לפתח עם נערות שאינן לפי רוחו. בסיפור, שיש בו מראיית העתיד, הרקע הביוגרפי הוא האירוסים עם פליס באואר לה הוקדש הסיפור. הנערה המאורסת הנזכרת בסיפור שמה פרידה בראנדנפלד. פרידה (מלשון שלום ושלווה) יהיה גם שמה של נערת הפונדק ברומן "הסידה", איתה יתגורר מודד הקרקעות בחודשים הראשונים לבואו למקום כהונתו החדש. האב מכריז על עצמו כעל נציגו של הידיד שיצא לפטרבורג. מן הצד הפסיכולוגי, חוזרים הדברים למה שנאמר במכתב לאב. הכוח המאיים החיצוני היה לכוח מופנם שאין מפלט הימנו. היחס האמביוולנטי של הבן לאביו מניע את מעשיו והרהורי מקוטב לקוטב. תחילה ביקש להגן עליו בהתייחסו אליו כאל תינוק מחוסר ישע. עתה מכנה הבן את אביו "קומדיאנט" ומצפה ומייחל למותו: "לו רק יפול ויתרסק. מלים אלו

חלפו במותו בלחישת שרף" (עמ' 42). בהתמודדות - ידו של האב היא על העליונה. הוא מוחק את דמות הידיד, מסלף את דיוקן הארוסה ובגדרתו - גורת מוות ואבדון - הוא משיג את נצחונו הסופי. בפיו של בנדמן מוגדרת התנהגותו של האב לכל אורך הדרך כ"מארב", כמשחק הצייד בחיה העתידה להיות ניצודה.

מדוע קיים בנדמן את גור הדין ללא התקוממות? שאלה זו מתחזקת לאור תיאור יכולתו הפיזית בעת שהיה צעיר יותר ו"התעמל מצוין", וכישוריו כסוחר צעיר מצליח. במכתב לאב מופיעות חולשות פיזיות היוצרות רגש נחיתות כגורם בתסביך האשמה ההולך ומתעמק, הולך ומתבצר. בסיפור - מופנית ההסתכלות לבעיית הסמכות הכול-יכולה גם כאשר נדמה כי תש כוחה ונס ליחה. ברומנים ובסיפורים המאוחרים תבוא תקופת התבוננות בין ההיתקלות עם הסמכות ובין ביצוע גור-דינה. בסיפור המוקדם מתרחשים הדברים בפרק זמן קצר, ביום ראשון בהיר, מלא חיים, בשעות לפני הצהריים. מסתבר כי המרחק בין האשליה לבין התאפסותה יכול להיות קצר. בסיפור הפסיכולוגי די היה בקיצור לוח הזמנים שבין האשמה, הכרעת דין, גור דין וביצוע העונש. ברומנים "המשפט" ו"הסידה", המוסיפים נדבכים מטאפיזיים לבעיית הסמכות והידיעה, יינתן מקום ראוי לשמו לתהליך ההתבוננות ולהעמקת סימני ההיכר של הרשויות הקונות להן עליונות בהכוננת חיי האדם.

ג. המוסיקה כמותר האדם - "הגלגול" הסיפור שבו משיג האב את מלוא נצחונו על הבן, "הגלגול" נכתב בנובמבר, 1912, פחות מחודשיים לאחר "גור הדין". הסיפור מוסיף בהדרגה למעגל נאמניו של האב את האם ואת האחות. אמו של קפקא ואחותו אוטלה, שעל נאמנותן אליו מספר קפקא במכתבו לאביו, מופיעות בסיפור בדומה לאב, במראה מחמיר ומצוות צלם, כדי להפריד בין החיים ובין היצירה הבדיונית. האב מתגלה באימתנותו הרודנית, בשנאתו כלפי הבן שהיה לרמש, במקלו הודוסני, הנכון להרוג. האם קרובה לאב אבל חסה על הבן האומלל. האחות שהיתה קרובה לאח ודאגה למזונותיו הדלים, חוצה אף היא את הקו ומצטרפת למסכה כי היצור החי בביתם שוב אינו ראוי ליחס אוהד. דיירי המשנה שהכניס האב לבית מסמלים את דעת הקהל העומדת לימין האב. העוזרת הנלחמת ברמש היא כהמשך לדורעו התקיפה, המתנכלת, של בעל הבית. העוזרת תאטאט את סמסא המת לופח האשפה. בתמורה ליסוד הארוטי המופיע בסיפור על גור הדין שחורף האב - בדמותה של הארוסה, מופיעה בסיפור על המטאמורפוזיס של הבן תמונת הגברת

התלויה בזרדו. עצה שהאם והאחות מרוקנות את חדרו של הבן מרהיטיו הוא מנסה להציל את תמונת הגברת: "ומיד זחל ועלה ייש מהר בקיר ונצמד אל הזכוכית, שדבקה לגופו ונעמה לכרסו החמה" (עמ' 80).

המוטיב של רצח-בן, מתעצם במעבר מן הסיפור האחד לשני. גור הדין מבוצע למעשה בשיתוף שני הצדדים - מקריב הקורבן וקורבנו. אחריותו של יוסף ק. כפי שהיא מתוארת בפרק "הקץ" מתמצית בקבלת הצו למות בטביעה בסיום הסיפור "גור הדין". בסיפור "הגלגול" אפשר לראות בהתהפכותו של גריגור סמסא ("סמסא" הגיה אסונאנסית של השם "קפקא") - לרמש, מעין הסכמה מופנמת לפסק דין של כליה. התנהגותו של האב מביאה בעקבותיה תמורות ביצור העלוב, שורה נוספת של מטאמורפוזות. התפוח הננעץ בגב הרמש מעתיק אותו העתקה נוספת מספירה של בעלי-חיים, לספירה של צומח. לאחר מכן, יבואו הקורים והאבק המתאספים על גופו ויורידו את סמסא למדרגה של תומר, לבסוף - לאחר הגירוש האחרון של היצור מסביבת בני אדם - תבוא ההחלטה למות בתענייה. סילוקו של הרמש שנפח את שארית רוחו, מציין את הגלגול הסופי, האחרון, מעבר לספירה של הרומם. כל פרק מסתיים בהחמרת הגלגול של הבן כתולדה של מעשי האב. בסיום הפרק הראשון דוחף האב את הרמש דחיפה עזה, וגופו מוטל הרחק לתוך חדרו כולו שותת דם. האב מופיף וטורק את הדלת במקל. בסיום הפרק השני זורק האב רמש תפוח אחר תפוח עד שאחר מהם חודר ממש לגבו של גריגור. לקראת סיום הסיפור דורשת האחות מן האב כי יאות להסכים לסילוק הרמש. מדברי האב משתמעת עצה, לבן שהפך לרמש, כי ייטיב לעשות אם יסלק עצמו מן העולם. האחות היא עתה זו המשמיעה את גור הדין של המשפחה כולה: "בבני משפחתו מהרהר היה ככמירת לבב ובאהבה. דעתו בעניין זה, שעליו להיעלם מכאן, פסוקה היתה אולי עוד יותר מדעת אחותו" (עמ' 99). כמו בסיום של "המשפט" מתלכדים, בסיומה של דרך הייסורים, מאמצי התליינים עם פועל ידיו של הקורבן. לאחר שעוד הספיק לשמוע שלושה צלצולי אורלוגין, נפח גריגור סמסא את שארית רוחו.

כאלטרנטיבה למהות הנטורליסטית של האדם, המסתמלת בשרשרת "גלגוליו" של סמסא, באה הנגינה ככינור. "האם בכלל בעל חיים הוא, שהרי הפעימתו כליכך הנגינה, היתה לו הרגשה כאילו נגלתה לפניו הדרך אל המזון הנעלם אשר אליו תשוקתו" (עמ' 94). הכינור נופל על הרצפה למראה הרמש. שעבר את סף החדר והתקרב לאחות המנגנת בכינור, התקרבות זו החישה את הקץ. ברובו הסמלי נראה האדם

כמאמצי האבודים להגיע אל המוחלט, לעבור את המפתן האסור: "לא יראני האדם וחי"; בנוסח התשליל מביא קפקא את סיפורו של האדם שהיה לרמש, איבד את חירותו ועוד הוסיף להשלות את עצמו, כי יותן לו לעבור את המפתן ולקחח עימו לחירו את האחות ואת כינורה, למשמרת עולם.

מוטיב החירות נסמך למוטיב הגלגול. סמסא מקיץ ורואה את גופו בהתהפכותו,



קפקא ופיליציה באר

בכבילותו. "רגליו המרובות, הדקיו והעלובות ריצדו לפניו כחוסר ישע" (עמ' 48). ההיפוך הוא ממצב של סוכן-נוסע שוכה בחיים של תנועה, אכן תנועה משועבדת לצרכים מסחריים ואף היא נשלטת על ידי חובותיו למנהל העסק. בשבע פחות רבע כבר חייב היה הסוכן להתייצב בתחנת הרכבת. מאבקו הגורלי הראשון של האדם שהתהפך לרמש הוא באופן היציאה מן המיטה. המתח שבין תנועה חופשית לפציעה יקבע את מהלך העלילה ואת אחריתו של האדם הכבול, הנחבל. המסיקה היא בין השאר סימן היכר לחופש, ליכולתו של האדם להמריא מעלה, מעלה.

פתרון חלקי לבעיית החירוף נמצא באשליה הארעית, מעשה ידי אדם. "אחר-כך יצאו שלושם יחדיו מן הדירה. דבר שלא עשו כמה ירחים, ונסעו בחשמלית אל מחוץ לעיר, לגאות שדה הקרון בו ישבו לבדם. כל חללו היה פואר באור שמש חם" (עמ' 103). בסיום, בהגיע הנוסעים למחוז הפצם "קמה הבת ראשונה וממתחת את גופה הצעיר" (עמ' 104). בדומה לפנתר ב"אמן התענית" יכול הגוף המלא חיוניות להשלות עצמו בתחושה אושר וחירות. מה שניתן לאדם החוסר בצילה של האשליה נמנע מן האדם המתבונן בעצמו, בצלמו המתגלגל וחוזר - ברוח גזר הדין בעת הגירוש מגן

העדן - מן האדמה, בתיווכו של התפוח ועונשו של האב - אל האדמה.

ד. שלב של תמימות - "המסיק"

הרומן "אמריקה", שנקרא על ידי קפקא בשם "המסיק", נכתב ברובו בחודשים אוקטובר-נובמבר 1912. השם "המסיק" נשאר כשם הפרק הראשון. השם "אמריקה" ניתן על ידי מאקס ברוד. מן השם המקורי מתבררת מגמת הרומן המקיף הראשון שכתב קפקא - להמיר סמכות בסמכות. חילופי הויה - אמריקה אירופה - העניקו לגיבור הראשי מרחב תנועה ונודדות מחוץ לשליטת הוריו. קארל, הנער שהורחק בשל פיתוי, מוצג בשלב של תמימות נפשית. הולדת הילד איננה שלב בהתבגרותו, וההתרחשות הארוטית היא כמעשה שנכפה עליו מבלי שייטול בה חלק של ממש. מי שיצא מרשות הוריו לארץ חדשה, מתואר כנער חסון בן שש עשרה (השם "רוסמאן" משמעו "רוס-אדם") המסוגל לפקוח עין על מעשיו אבל מחפש כל העת קירבה ותלוח. המסיק הוא חברו הראשון לאחר עזיבת אירופה: חבר מבוגר, הווכה על נקלה כתדמית אב. לאחר מכן, יבוא במקומו הסנאטור יעקב; לאחר שהייה מאירת פנים בבית הדוד. תתחדש ותחזור תמונת הגירוש, כדמויות חדשות להתקשרות יבואו בני לוויה חדשים: דילאמארש ורובינזון. קארל יחשוד בהם כנסילות תמונת הוריו, שליוותה אותו במוודות. מטנה אינו רוצה להיפרד בשום מחיר. בבית המלון יצמח הקשר עם טריזה בת העשרים ושתיים והסוכנת בת החמישים. עד שיבוא הגירוש מחדש בעיניים של רובינזון, השוער הראשי והמשיגי על נערי המעליות. דמות הודהות חדשה תופיע בדמותו של יוסף מנדל. לבסוף תבוא הכניסה לתיאטרון הגדול של אוקלאהומה, זירה המזכירה גן-עדן מדומה שלאחר המוות. לדברי מאקס ברוד היה כדעתו של כותב הרומן לסיים את מסע הנודדים של גיבורו הצעיר בדרך פלא, המפגישה ומאחדת מחדש את המגורש עם אביו ואמו.

היציאה לארץ החופש מצטיירת בדרך התשליל. כל דמויות התחליף הן דמויות המבטיחות סעד וישע לזמן קצר בלבד. הסנאטור ממשיך את מסורת המשפחה שנותרה באירופה ונדיבותו היא זו של מי שנכון לפנק ורוצה בתמורה שליטה גמורה. המסיק נתון לענייניו וכך גם דילאמארש ורובינזון. הנשים הן דמויות רחמניות. גם בפרק האחרון נזכרת מכרה מאירת פנים בשם פאני. המשמעות הסמלית של השם בצלצולו האנגלי היא: מזור, משעשע. אך כמו ביצירות המאוחרות, אין הנשים יכולות לשנות את גורלו של מחפש החופש. גם הן עשויות להצטרף לכוחות המגרשים, או המכבידים בעקפיין. המשרת הביאה בלחץ גופה ובשרה להולדת הילד, עילת סילוקו

של קארל מפרג דרך המבורג לאמריקה. קלארה - מלשון אור והארה, השם מתקשר בצליל לזה של קארל, מבקשת אף היא לכפות את רצונה על הנער הצעיר ממנה בעת שהותו הקצרה ב"גווה-הכפר". תחושה של מועקה ותעוקה גלויות להופעתה של ברונהילדה הזמרת, הדמות המעוותת ביותר מן הצד הגופני בהשוואה לכל גיבורי הרומן האחרים.

לגיבור הצעיר העניק המחבר תודעה סובייקטיבית, מצומצמת, שאינה מסוגלת להעריך נכונה את הסובבים אותו. קארל רוסמאן נושא עימו בהערצה את זכר הריו באותה מידה שהוא נושא במוודתו את ספר התנ"ך. אין הוא חש כל תרעומת על שהרחיקו אותו מביתו בפראג. גם את הדוד יעקב אין הוא זוכר לרעה עליאף שפעל כעריך חסר-רחמים. תרעומת גדולה יש לו כלפי דילאמארש ורובינון. כאמור, מחמת גניבת תמונת הריו. לאחר מכן יקבל את עצתו של יוסף מנדל וישהה במחיצתם, כעושה רצונה וכמשרתה של הזמרת עבת-הבשר. בפרק לא-גמור נראה קארל כמעין "נער ריקשה" המעביר בעגלה את הזמרת מדידה לדירה. תחנות המעבר, מביתה החדש של הזמרת עד לתיאטרון הגדול אינן ברורות. כנראה שנכתבו ולא צורפו לרומן, או שהיה בדעת המחבר להשלים את מלאכתו לאחר זמן, והדבר לא הסתייע בידו. בהקבלה ליוסף ק. ולמודד הקרקעות, המבוגרים מן הנער שנקלע לארץ החופש בארבע-עשרה שנה, המגורש מאירופה הוא תמים יותר, ואין הוא נושא עימו תסביך אשם. מודד הקרקעות מואשם על ידי סביבתו בערמומיות. יוסף ק. מגונה על ידי דודו לאחר הביקור אצל עורך הדין הולד; ואכן התנהגותו של יוסף ק. נראית "בלתי-סבירה", שכן הוא פורש מן הדוד ומעורך הדין, ומתמסר להרפתקאת אהבים עם לני, עושה שהשניים מצפים לו. קארל רוסמאן כאילו חי כל הזמן תחת ההלם של המציאות החדשה, יודע מה נתבע ממנו ונכון להסתגלות מהירה ולשינוי רצונותיו ותוכניות חייו. תחילה ביקש להיות מהנדס. לאחר השיחה עם יוסף מנדל, הוא שואף להיות לבלר היושב על יד מכתבתו ומשקיף דרך החלון. בפרק האחרון יהיה מוכן להיות "עובד סכני", שכמוהו כמי שנוכח לעשות כל-דבר לצורכי פרנסה. תעודותיו המזוהות אכדו לו. ברובד הסמלי, קארל רוסמאן מאבד את זהותו בארץ החדשה ומוכן לסגל לעצמו כל צורה או מעמד ובלבד שיבטיחו לו אכסניה ותנאי כלכלה מזעריים. מערכת ציפיותיו הולכת ומתמעטת. מלכתחילה לא דמתה לציפיות המקובלות, למצוא זב בחזותיה של ניו יורק. בתוקף הגניבות, לאחר שהייה ראשונה מפקה בבית המידות של הסנאטור, היא הולכת ומתמעטת. סופה שהיא מגיעה לדמויות המלאכים העוטים

כנפיים מנייר, במקום המבטיח פרנסה לכל דכפין.

ה. אמריקה הגרוטסקית
ה"תודעה האובייקטיבית", המתגלית בנקודות התצפית של המספר, מחמירה את משפטה של ארצות-הברית כארץ החופש. החרב ניתנה בידיה של אלת החירות המצפה לכל הבאים בשעריה של הארץ המובטחת. כביכול, מבטיחה ארץ זו עתיד של

הרומן המוקדם שבו נראות התוצאות של ההתבוננות בארץ המבטיחה חירות, הוא כשלב מכין לרומנים וליצירות האחרות המעמידות את הגיבורים בתוך תוכה של הוויה נוטלת חופש

התקדמות מלמעלה למטה. השם "המסיק" נבחר כדי לציין מדור נמוך שממנו צפויה התקדמות. "ודאי אין אתה מזמן עצמך ברצינות להיעשות מסיק, אך דווקא מתוך כך עלול אדם להיעשות מסיק בנקל, ובכן איעצך שתמשוך ידך מזה. אם ביקשת ללמוד באירופה, למה אינך רוצה בכך גם כאן? האוניברסיטאות באמריקה משובחות לאין ערוך מאלו שבאירופה. ייתכן הדבר, אמר קארל, אלא שאין כמעט כסף בידי ללימודים. אמנם קראתי מעשה באיש אחד שהיה עובד יוםם בבית-עסק ובלילה היה לומד עד שנעשה דוקטור וכמדומה גם ראש העיר. אבל לכך דרושה התמדה גדולה, לא כן? חוששני כי אותה אני חסר" (עמ' 8). קארל תולה אשם בעצמו, ובכך מבטל מלכתחילה את סיכויי ההגשמה של "החלום האמריקאי" ביחס לעצמו. המספר דואג להציג בפני הקורא תמונות גרוטסקיות המבטלות את החלום השוכן בלבו של כל מהגר לארץ הנכספת ומציגו במלוא גיחוכו. יוסף מנדל, הלומד יומם ולילה, מתנהג בניגוד לחוקיות הנכפית על האדם - הצורך בשינה - ואין הוא ישן כלל. עיסוקו הנוכחי, לבלרות ועבודה בזכותו של הנטלי בעל ה"כלי-בו", סופם שינצחו את השאיפות הגדולות.

כבר בבטן האניה מתגלה המחזה של "בית דין", הבא לעסוק בתלונותיו של המסיק, וקארל רואה עצמו טוען לצדק וזוכה בכבוד. את תמונת "בית הדין" מחליפה במהירות דמותו של הסנאטור כעדות לדרך החיים "המזהרת" הצפויה לקארל, הרחק מבית דין כלשהו ומן הצורך ליטול בו חלק. מכאן

ולהבא יגלה המספר את אופני הידחקותו של הנער, גיבור הרומן, מן המרכז האשלייתי, מבית המידות של הסנאטור המצליח, לשולי החברה: כנער מעלית, כנווד, כמשרת כלוא, ועד לתפקיד הנלעג ב"תיאטרון". מעמדו של קארל נבנה על רקע של מציאות אכזרית: הסנאטור, מנצל הפועלים, מגרש את "בן דודו החביב", בלא סיבה מתקבלת על הדעת. שרירות לב באה במקום חסד. העיר רעמסט, שבה נמצא מלון "אוקסידנטל" נועדה להוכיח את מצרים המקיימת עבדות. נערי המעלית נראים באור מגוחך המשתף אשליה של חירות בתנאים של עליבות וציות. הרובד הסמלי, בטפורד - מצרף את תעשיות המכוניות, "פורד", לסיכויי פרנסה דשנה (בטר - תמאה). לעיר זו, הבאה אחרי רעמסט, פונים מחסרי העבודה. מחוץ הסיכוי של רובינון ודילאמארש - (אסוסיאציות סמלניות של רובינון קרוזו ומארש-צעדה) - משתף את קארל המגורש בצו דודו, עם שני הנוודים בחיפוש אחר מקום עבודה. קארל זוכה למקלט ארעי בזכות הסיכנת ממולדתו הרחוקה. ואילו דילאמארש נעשה מעין ג'יגולו של זמרת, שאיבדה את כושר תנועתה ולמעשה היתה לשפחה למשמני בשרה. רובינון נראה במלוא עליבותו כשיכור, וגורד עימו גם את קארל למעמדו כנער שרת. במחזה המתגלה לעיניו של קארל מן "המרפסת" משתקפת אשליית הדמוקרטיה. מחזה הבחירות - ומדובר בבחירתו של שופט - נראה כחזיון תענועים. שני מראות יתגלו לנגד עיניו של קארל השבוי בידי הזמרת ודילאמארש: יוסף מנדל מכאן, ו"בחירת" השופט משם. בשני המראות מצוי הצד הנלעג של אידיאלים, שהדרך להשגתם מוכיחה את מידת האשליה שבהם: יוסף הבלבל המדיר שינה מעיניו, והמועמד להיות שופט, המחלק יין בתעמולת רחוב ושעשועים.

העוצמה והגודל של כל המצוי בארץ המבוססת וצורים ברובד הנגלה תמונה מרשימה. מלון ענק ובו עשרות של מעליות, עשרות רבות של נערי שרת ומנגנון הירארכי השליט בכל. מספרים מופרזים שזורים ברומן כמעניקי גדולה ותפארת לכל הסובב. ברובד הסמלני הם באים להחריף את התחושה של ארץ פירמיקלית ולפיירינטית, נוסחה מודרנית של מצרים הפרעונית. בנוסחה התשליל של קפקא מתהפך יעקב, האב הרחום בספר בראשית, ליעקב השליט, המוריד מחדש את קרוב משפחתו מן הקומה הגבוהה לקיום נמוך של נווד מסכן. יוסף "בעל החלומות" מתגלה במראהו של יוסף מנדל הנאלץ להדיר שינה מעיניו כדי לנסות ולצאת ממעגל של עיסוק תפל.

ביומנו רשם קפקא כי קארל רוסמאן שאינו אשם, בניגוד ליוסף ק. האשם, יורחק אף הוא - אכן ביד רכה יותר - מארצות החיים. הסיום של הרומן, שברוד ראה בו ביטוי לסוף

שמה, סיום שלא נגמרה כתיבתו, יש בו מן הגרוטסקיות, שצירפה כל העת אשליה של חופש לעליבות ואובדן חופש תנועה. במהלך הרומן צורפו גם שוטרים לרודפיו של קארל, פעמיים: בעת שהוא הולך לבית הזמרת ופעם בפרק הלא-גמור שעה שהוא מעביר את הזמרת מדירה לדירה. אולם שלא כמו כסיפור חייו של יוסף ק. הקל המספר את גורל גיבורו, ולא הסגיר אותו לידיה של רשות משעבדת, שלה גם הכוח לכלוא ולהעניש. ברומן המוקדם, העליו יותר מקודמו, פועמת רוח של משונה כראוי לסיפור של התבגרות ועיצוב, עלילה שבמרכזה הוצב נעד הנראה במעבר מכניעה למשחתת שעשתה בו כרצונה. לארץ חדשה, שכול נוהים אליה כמבטיחה הצלחה וסיכוי. קפאק נילה בקיאות מפליאה בנעשה בארצות-הברית, בוודאי דרך לימוד והתבוננות מרחוק. את חומרי המציאות שיקע בציורים שיש בהם מן הגיחוך ומן המאיים כאחד. הוא הושפע מ"דוד קופרפילד" של דיקנס ומיצירותיו האחרות של המספר האנגלי, אבל פנה לנוסח התשליל הגרוטסקי, המפליא לעשות בציורו של בדיה לדמיון מופלג, והופך את המציאות הריאלית להוויה מטאריאליסטית, הפורצת את גבולות הזמן והמקום. בשלב המוקדם בכתיבתו של קפאק יהיה הרומן הראשון מורה דרך להשקפת עולם ספקנית כשהיא מופנית כלפי המציאות הארצית: ארצות-הברית, ובעיות הכרוכות בעושר ובממון, הממד המטאפיזי יצטיין ככוונה ברדידותו, בדמותה של ברונהילדה הזמרת; ללמדנו כי אין מקום לזמרה בעולם הארצי, שבו שאלות הקיום החומרי והטיפוס כסולם ההישג הכלכלי, הן העיקריות, והן המכתיבות גורל. ברומנים המאוחרים יופיע גם זיכרו של בית הדין העליון, תיפקד הקתדרלה ותצטייר הטיירה החולשת מלמעלה על גורל תושבי הכפר. ברומן הראשון שלטת ההחלטיות, ברומן השני והשלישי שלטות הציפיה והמסתורין. הרומן המוקדם שבו נראות התוצאות של ההתבוננות בארץ המבטיחה חירות, הוא כשלב מכין לרומנים וליצירות האחרות המעמידות את הגיבורים בתוך תוכה של הוויה נוטלת חופש. קארל רוסמאן מלמד על תחילת דרכו של האדם, הנולד כמיועד לגירוש. יוסף ק. מודד הקרקעות מלבדים מה יהיה המשך הדרך. "הגלגול" ו"במושבת העונשין" מציגים סופי דרך. הערך הברור הנשקף בכל היצירות מתגלה ברצונו של האדם בחירות. קפאק מעדיף להראות את האדם בכיסופיו נטולי הסיכוי להגיע למחוז חפצו. החירות מתעצמת לרמה של חוויה דתית, מטאפיזית. החיפוש אחריה בכל דרך הוא תוכן חייהם של הגיבורים, חיפוש שאיננו בעל סיכויים. מה שנותר לגיבוריו של קפאק הוא הלימוד המתמיד בדרך הקשה

של הניסיון האישי, ההתבוננות מתוך כורח או רצון. בעיית החירות במכתב לאב מופיעה כתלויה בסמכות המשפחתית. היא נראית במלוא הקשת בעת מיקומה בתחומי מדינה והגירה ("אמריקה"), בשעות בסביבה מוגדרת של עיר ("המשפס") ובית ("הגלגול", "גור הדין") או בחיפוש אחר אלטרנטיבה של ארץ מסוג חדש-ישן ("הטידה"). ההפלגה לחומת סין, למגדל בבל, או לאי באזורים הסרופיים שבו מכונת הענישה, מגלה את עוצמתה האוניברסלית, מעבר לתחומי זמן ומקום, של המתחיות בין סמכות לחירות.

בני-יורק המצטיירת ברחובותיה הארוכים, הישרים ובבנייניה המתנשאים לרקיעים ההדגשה היא אופקית, גיאוגרפית. המחבר טרח בציורו גיבורים מארצות שונות, כראוי

**במכתב לאביו מפליג
הבן בהדגשת ערך
הנישואים, כתנאי
להגשמה עצמית ומוקיע
את האב כאחראי במידה
מכרעת לכשלון
נסיונותיו של הבן להיות
בעל בעמיו**

לסביבה של מהגרים. ככל פרק ובכל תחנה מופיעים גיבורים בעלי שייכות לאומית נבדלת.

את בעיית הגזעים הוסיף המחבר לרומן, בהעניקו לקארל רוסמאן את השם "גנרו", משמע כושי, שם שבוחר בו הנער הצעיר מחוסר הזהות, שאיבד גם את תמונת הוריו ולבסוף גם את מזוודת חפציו - ביטויים סמליים, מטונימיים של עברו - ועתה גם אין לו כל תעודות זהות. כסיפורו של יוסף ק. נוספים מרתפי העונשים המשלימים את מלאכתם של בתי הדין בעליות הקיר. עונש המוות מבוצע במקום נמוך. מודד הקרקעות מנסה להעפיל מעלה. ואילו ב"אמריקה" הוצב סולם הגשמה "חומרי": מבטן האניה לבתי מידות ולדירות מפוארות בבית מלון ענק השמורות לאורחים רמי מעלה. קארל רוסמאן רוצה להיות מהנדס. השקפת עולם טורליסטית נבחנת ברומן המוקדם. ניכרת בו השפעה של אידיאולוגיות סוציאליסטיות ומארקסיסטיות, שקפאק למד להכיר; וכדרכו לא להשתעבד לאידיאולוגיה כלשהי, העדיף את ההצגה המופשטת, המתבוננת של הבעיות.

הרומן המוקדם הוא האידיאולוגי ביותר מבין כל הרומנים של קפאק, והוא ניצב על יסודה של השקפת עולם חברתית מוצקה. אולם גם בו שולבה נקודת התבוננות תמימה של גיבור שאינו יודע להעריך נכונה את הסובב אותו ועל כן הוא נשאר בגדר של לומד

נצחי. ברומנים המאוחרים יותר תתלכד תודעתו של המספר עם תודעת גיבוריו בהליכה משותפת אל הלא-נודע, לעמידה מתמדת ליד שער הידיעה שאין לבן-תמותה היכולת לעבור דרכו.

ו. הנישואים כערך עליון

הנישואים כערך עליון, נזכרים במכתב לאב. חוסר הסיכויים להגשמתם נשקף בסיפור "גור הדין" וברומן "הטידה". ברומן המוקדם "אמריקה", שוחרר הנער מן המחויבות הארוטית בגלל גילו הצעיר ותמימותו המינית. הולדת הילד עומדת ביחס הפוך למיעוט גסיונו. תמימותו בתחום המיני נראית גם בהתנהגותו בחדרו של המסיק. התמונה מזכירה את פתיחת הרומן "מזיב דיק", שם מפתח ישמעאל לישון במיטה אחת עם גבר זר, מאיים בהופעתו. ישמעאל בעל הניסיון יודע מה שקארל רוסמאן התמים מנוד מלדעת. ריבוי התמונות ביצירות קפאק בהם נראים גברים בסמיכות גופנית יתירה, נלחצים איש אל אחיו העלה את ההשערה באסכולה הפסיכולוגית-אנליטית בפרשנות קפאק, כי היו לו לקפאק נסיות הומוסקסואליות. מכתבו לאב וכן מהלך חייו ויומניו מעידים כי חיפש הגשמה בחיי נישואים. עיכוב הנישואים לא נבע מסטיה מינית אלא מצירופים של נסיבות חיצוניות ופנימיות. ככל האמור בנישואים כערך, בחיים של הגשמה, הם מופיעים במעמד דומה לחיי חירות. במכתב לאביו מפליג הבן בהדגשת ערך הנישואים, כתנאי להגשמה עצמית ומוקיע את האב כאחראי במידה מכרעת לכשלון נסיונותיו של הבן להיות בעל בעמיו, כמקובל בסביבתו היהודית והחברתית. ביצירה הסיפורית צפים ועולים הקשיים ומובלט השוני שבין התקשרות עראית לנשים ובין התחייבויות של קבע.

פרק ראשון מן הרומן הלא-גמור: "הכנות לחתונה בכפר", שנכתב באביב של שנת 1907, כחמש שנים לפני "אמריקה", מציג גיבור בשם אדוארד רבן שבשבילו אירוסים ונישואים הם דבר מובן מאליו. אלא שכבר ביצירה המוקדמת, שנכתבה על ידי קפאק בהיותו בן עשרים וארבע, נראית הדרך המעוכבת, רבת המכשולים המותירה את הגיבור בעמדה של התבוננות, במקום שימצא עצמו מגשים מסרות שקבע לעצמו. השם רבן נספך לשם קפאק במבנה אסונאטי (שיתוף בתנועות ולא בעיצורים) וכן בהוראה של המלה "רבן", עורב, בדומה למובן של השם קפאק בצ'כית. אולם יש להניח כי לא נעלמה מעיני קפאק משמעות המלה בעברית, רבן מלשון רב, אדם מוסמך. המלה "רבנים" בידיש והמלה "ריבנר" בגרמנית ומספר מועט של מלים ומונחים מרכזיים בעברית היה ידוע היטב גם לקפאק, שזה עתה הוסמך כבעל תואר דוקטור למשפטים. המונחים רב ורבן אפשר שנדרשו

לו גם בסוגיה של תולדות המשפט בישראל ובעמים. רבן הוא בן שלושים, ולדברי למנט, חברו, הוא נראה כארוס מאוהב כהלכה, ארוס האץ לארוסתו. למנט אינו מעריך כהלכה את מידת עייפותו של חברו. רבן מתמסר להזיות היוצאות מגדר של הזיה לממשות ביצירות המאוחרות של קפקא. הוא מדמה עצמו לחיפושית גדולה, וכן, למי שיש בכוחו להתפצל ולשלוח כפיל במקומו למלא משימות שאינן אהובות על שולחו. וכן הוא מבחין בין דיבור מחייב בלשון "אני" ודיבור על האנייהסתמי במשמע של כל אדם. רבן מתלבט בבחירה בין למנט הרווק, המציע לו כי ישאר בחברתו עוד לילה, וישלח מברק, שבו יודיע על איחורו, ובין הגשמת תוכנית נסיעתו. ברובד הנרמז, הבחירה היא בין למנט הרווק ובין גילמן, חברו הנשוי, עימו ועם רעייתו הוא עתיד להיפגש בכפר. גילמן אף הטיל על חברו לרכוש למענו חפצים הדרושים לו לדידתו. למסע המעוכב מבחינה נפשית מצטרפים מכשולים קלים. השעון של רבן נעצר ועליו להסתייע בעובר אורח האומר לו כי השעה היא ארבע וחצי. צלצול השעון העירוני הגדול, מלמדו כי טייל עם למנט שעה תמימה: מרבע לחמש עד לרבע לשל. המחזוריות הסמלית של הומן, שעה בדיוק, מקבילה בקנה מידה מוקטן למחזוריות של שנה בדיוק בחייו של יוסף ק. מהאשמתו ועד הוצאתו להורג. מכשולים אחרים הם רוח נושבת בָּנָנִים, גשם סורדני, מזוודה קטנה אבל כבדה. כל אלה בליווי הרהורים סורדניים מצטרפים למסע המעוכב. אולם מה שהופך למכשולים שצופנים בחובם פסקי דין של מוות ביצירות המאוחרות הם - בשלב של הרומן המוקדם - אך ורק בגדר של עיכובים שניתן להתמודד איתם. רבן מגיע לרכבה בזמן. עדיין הוא צריך להקיש על האשנב למכירת כרטיסים כדי לקנות כרטיס. את המעות הקטנות שקיבל כעודף - שנראה לו כעודף חסר - יספיק למנות בשבתו בקרון. בקרון המואר לעת לילה נתונה התבוננותו המרייקת לנוסעים, לניחוש עיסוקם ולקליטה פה ושם של תכני שיחתם. המכשולים צפים ועולים מחדש, בהרהורי הזיה חטופים (דמות גבר המושך אותו לתוך חדר), ובהרהור על שגיאות שגנה בדרך כלשהי. אולם כמו ביחס להזיות שקדמו למסע, כך בהרהורים בקרון הרכבת, אין הם בגדר של עיכוב מוכן. בשלב זה של ההכנות לנישואים, רבן נרדם בקרון, שבו יצא לדרך על אף עייפותו, לביוליו של ארבעה עשר ימי חופשה בכפר. בהרהורי המוקדמים אגב הליכתו לתחנת הרכבת השתלבה הזיה על טעות בכיוון הנסיעה, טעות רצויה. כנגד באה המחשבה כי ארבעה עשר יום יחלפו חיש, וכי הומן יפעל כגורם מקל. עתה, בנסיעה, נופלת תנומה על רבן, הנמצא בקרון הנכון, בדרך לארוסתו. התרדמה תחיש את בואו של רבן העייף

ליעדו. השינה, בניגוד להיות בהקיצ, היא נטולת חלומות; ובפרק השני שנכתב או הועתק והחילופים בכתב היד לפני עדותו של מאקס ברוד הם מכתב גותי לכתב באותיות לטיניות) בשנת 1908, נראה רבן ברדתו מן הקרון. רבן מתקרב למסרתו - הפגישה המיוחדת עם בטי ארוסתו ועם החותנת לעתיד - המופיעה בכינוי החיבה: 'מאמא', מלשון אמא ('מאמא') - קשר אסונאנסי נוסף עם השמות קפקא ורבן). המעצורים הפנימיים מופיעים כהרהורים

הרומן המוקדם. שבו העמיד קפקא את הנישואים במרכז, אוצר בתוכו את היסודות הנפשיים והעלילתיים שיוחמרו ביצירותיו המאוחרות

מציקים המשווים שהייה נוחה בעיר לתנאי השהייה בכפר. רבן מלא חששות שמא יכולע גם לשמה הטוב של ארוסתו למראה ארוסה. התנהגותו, הגם שמדובר בפרטים של מה-כך, נראית לו פגומה ומעוררת גינוי. המכשולים הנפשיים נראים כשהם מכתבים את אופן התיאור של המציאות החיצונית. השלב, המקדם את פניו של מודד הקרקעות שבואו לכפר ברומן המאוחר, מופיע בצורה של גשם שאינו מרדי הליכה בגל מתחת הרכבת לאכסניה בכפר. גער יחף מצייע עזרתו לנוסע. הצעתו נדחית. הרהור חרטה פוקד מיד את המסרב, אך הנער כבר נעלם מן המראה. כמו נגזר על רבן להתענות בכל שלב ושלב של צעדיו, אף-על-פי, שלפי שעה, אין להם נגיעה ישירה בחתונה המתוכננת.

יצירותיו של קפקא מרבות בעיסוק בכלי תעבורה למיניהם ואופני קומוניקציה. אלה עומדים ביחס הפוך להשגה ברורה של מסרות. הם נכללים למעשה בתחום הביניים המפריד בין תחנת המוצא של מי שיוצא למסע ולהגשמה של תכלית מסוימת, ובין תחנת ההישג האחרונה. ביצירה המוקדמת מטריד את רבן המכתב ששלח לארוסתו המבשר את שעת בואו. לקראת סוף הנסיעה הוא בטוח כי המכתב יגיע למחרת בואו. כזכור, הציע לו למנט לשלוח מברק שבו ידחה את מועד בואו ביום. לאמצעי התחבורה - רכבת, לנסיעה מן העיר לכפר, טראם לנסיעה בעיר - נוסף כלי תעבורה המצפה לנוסעים ליד תחנת הרכבת: "אומניבוס", במשמע של קרון מכוסה, רתום לסוס. אם המסע ברכבת לונה בפחד מאיחור בשל השעון שחדל לפעול והטיול שהתארך

עם למנט, הרי שגם הנסיעה בת חמש השעות במרכבת הנוסעים אינה מטורה מחשבות. רבן יושב יחידי בחשכת המרכבה, ומפאת החושך היה חייב לגשש רכרכו עד שנתקל בסוס הרתום אליה. חיפושים אחר העגלון הנעדר ליוו את רבן שעה שצעד בין השוליות.

בכל צעד ושעל רואה רבן, האמור לפי שמו להיות בעל החלטה ומעמד של מורה דרך לאחרים, מכשולים לא צפויים. מכשירים טכניים כמו מכתב ומברק עשויים לא לפעול במדויק, ואפילו בעל אכסניה, האמור לקדם פני אורחיו בשמחה, חשוד בעמדה בלתי ידידותית כלפי רבן. בעל האכסניה אינו בא, מהרהר רבן, בהגיעו לפתח הפונדק, לבו אינו נתון לאורחים, כנראה שאינו איש ידידותי. או שמא יודע הוא כי אני הנני ארוסה של בטי וזוהי הסיבה שאין הוא בא לקדם את פני. זה עולה בקנה אחד עם התעכבותו של עגלון המרכבה שהשאיר אותי ממתין זמן כה רב, (הכנות לחתונה בכפר, עמ' 32). מהרהורי המחמירים ביחס להווה מגיע רבן להרהורים ביחס לעבר. הוא נזכר בסיפוריה של בטי על גברים שהציקו לה בחיזורים. במשפט הקטוע, שקפקא לא סיים, מעלה רבן את החשד שהיחס שהוא נתקל בו קשור בחיזורים אלה. דרגה חמורה יותר של זיקה בין גבר לאשה, העומדת למכשול בפני מי שרוצה לפתוח דף חדש בחייו, תופיע בצירי יחסי של המודד שבא לכפר עם פרידה. הרומן המוקדם, שבו העמיד קפקא את הנישואים במרכז, אוצר בתוכו את היסודות הנפשיים והעלילתיים שיוחמרו ביצירותיו המאוחרות יותר, כמו גם בקורות חייו ובהתנהגותו, הלכה למעשה, ביחסיו עם פליס, יורי וריצ'ק ומילנה.

ז. שיעור בהסתכלות מדייקת

הנוסח החילופי לפרק השני (סימונו כפרק שני נעשה על ידי ברוד), המתאר את הגיעו של רבן לכפר, נבדל מן הנוסח המקביל לו בהתמסרות יתר של רבן להסתכלות בסביבתו החדשה. כבר במשפט הפותח נאמר: "כאשר אדוארד רבן, שבואו מן המעבר, צעד לפתח השער הפתוח, יכול היה לראות את הגשם היורד. לא היה זה גשם שוטף" (שם, שם). המספר מציב את גיבורו בעמדה מתבוננת. עינו של העומד בפתח מתבוננת, לכאורה, בלא שיטה בהולכים על המדרכה, הַיֵּשׁר לנגד עיניו. העובדה שצוינה, כי הגשם הוא מתון, מכינה את הרקע להסתכלות מפרטת בלתי מופרעת. למעשה, ניתן לגלות עקרונות קומפוזיציוניים, הקובעים את שיטת ההתבוננות. כל אחד מן הצועדים נראה במבט גופי, בהפצים שהוא נושא. ניתן להבחין אם האנשים שותקים או מדברים. אבל השיח אינו נשמע, כיאות לעמדת התצפית בה הוצב המתבונן. עינו של

המתבונן מקפידה להתרשם מן השייכות לגיל: לידה, גברת, ומן ההות: זכר או נקבה. במבט נכללים ומובחנים בעלי-חיים. כליית-עבורה לסוגיהם וזכים במעמד מיוחס. קיים סולם עולה מן הבחינה המספרית; לידה אחת תחילה, שני אדונים, שוב גברת צעירה אחת וגבר צעיר אחד, שלושה אדונים וציבור מחולק ליושבים ולהולכי-רגל. נטייתו המיוחדת של קפקא לעיוותי צורה עדיין מרוסנת בשלב זה של כתיבתו, אך ניצניה נראים בעליל. ידו של הצעיר הנושאת מטריה נראית כאילו היתה משותקת. שלושת האדונים נושאים מעילי גשם על זרועותיהם הנראות עקומות. ממד של מסתורין, האהוב על קפקא ביצירותיו המאוחרות, נראה אף הוא בניצניו. האשה הצעירה מצוירת כורה לכל הסובב אותה וכפופה לחוק כלשהו, בלתי נודע, המכתיב את ורותה. תהליכים של "השלכת" האני המספר על גיבורו - נראים אף הם כמוסווים, בסיועה של נקודת תצפית המציגה עצמה כאובייקטיבית לחלוטין.

לאחר התיאור, שבו נראה המתבונן ביחידותו, מגיע תורו של השיח. קדמה לכך הצבת המזוודה על הקרקע. בנוסח השני נאמר כי המזוודה נתונה בכיסוי שחור, רמז למצבו של הנוסע, האמור להיות במסע של שמחה והגשמה עצמית לקראת חתונתו, והוא נקלע להרהורי מצוקה ומנוסה. עתה נראה רבן ביכולתו להבחין בין התבוננות טובה להתבוננות גרועה הימנה. הוא צופה בגבר מודקן. להלן יתברר כי הגבר הוא בן שישים, כפליים בדיוק משנותיו של רבן. הוא מתבונן ברבן על אף שהוא חייב לשם כך לסובב נמרצות את עורפו. "הוא עושה זאת אך ורק מהמת תשוקתו הטבעית, עתה משהוא ניצב בבטלה, להשקיף במדויק על כל דבר. לפחות על כל הנמצא בסמוך לו" (עמ' 34). על כך באה הערתו של המספר כי דווקא משום הסתכלותו מחוסרת התכלית הוא לוקה בהסתכלות שאינה מבחינה בפרטים שטובים. כך, למשל נעלם מעיניו חוורון שחתי של רבן, וכן לא הבחין בצבעה האדום הדהוי של עניבתו שהיתה לה פעם תבנית צעקנית. לו היה מבחין בחוורון השפתיים, היה מסיק מכך, כי האיש שהוא מתבונן בו - עייף, והיה מתרשם מכך בתודעתו; ושוב היה טועה כי הוא היה מייחס לכך חשיבות מעל למידה, בעוד שהאיש שהוא צופה בו הוא תמיד חיוור ועייפותו באה לו אך זה מקרוב. השיחה הפותחת בחילופי דעות על מזג האוויר סוחפת את רבן לשיחה חושפנית, ואילו בן שיחו מפקח ונשאר באדישותו. רבן, במקום שיחדל מדיבורו, נמשך לבן שיחו. בהמשך, יעמוד במרכזו שיתחם ספר שרבן מוכיר, והצורה על מקומם של ספרים בחיי רבן. הספרים, הוא טוען, חשובים לו מכל בחינה אפשרית ובייחוד מבחינות בלתי צפויות. כאשר

האדם נהג לתכלית שהוא רוצה להגשים - הוא ימצא בספר מורה דרך למטרתו, גם אם הספר לא נועד לכך לפי תוכנו. הקורא "חוצה" את הספר, כשהוא עמוס במחשבותיו שלו על התכלית המעסיקה אותו, בדומה לבני ישראל בחצותם את ים סוף (במקור: "יהודים בחצותם את הים האדום"). (עמ' 37).

בשנת 1902 שמע קפקא הרצאות בפילוסופיה מפיו של אנטון מרטי, מתלמידיו של פרנץ ברנטאנו, ולמד להכיר את התפיסה כי התכלית, ההתכוונות, הן אלה הקובעות את אורח ראייתו של האדם ואת מערכת שיפוטיו ודימויו. ידיעת העוצמה של ההתכוונות, המשנה את השיפוט האובייקטיבי, מחייבת זהירות. בסופו של מאון יש לתת לראיה - המשוחררת מן הכניעה להתכוונות - עליונות, ולתת לה

**למעשה נבחרים
העצמים, הצבעים,
הדמויות, ציוני הזמן
והמקום גם כממלאי
תפקידים בכינון
העלילה ובמסירה
מדויקת ככל האפשר
של תהליכים נפשיים
פנימיים המושלכים על
גבי המציאות
החיצונית**

לכוון את הסקת המסקנות השיפוטיות. קפקא השתתף דרך קבע בחוג שנשא עליו את שמו של פרנץ ברנטאנו ושהיה מתכנס אחת לשבועיים בבית קפה בפראג. הניגוד שבין אורח ראייה בלתי משוחד, מדויק, ובין ההתכוונות הקובעת גם אורחות קריאה, נשקף במעמד - בשער היציאה מן הרכבת - שבו מצטייר רבן בשני מצבים: האחד, כמתבונן עצמאי והשני כמשוחח כפוף לתכלית של השפעה על בן-שיחו והתנצחות עימו, וגם כחוזר למצוקותיו האישיות המשנות את אופן ראותו. ההתכוונות היא, כזכור, גם מוטיב שבו נעזר המספר בדונו באורח ההסתכלות של המבוגר (הגזכר כל הזמן בתואר אדון) בגיבור הסיפור רבן. בקטע המסיים, הלא-גמור, מופיע המוטיב של ההתנצחות בוויכוח שבין בן השישים לבן השלושים, לאחר שפורטו היתרונות והחסרונות של המשוחחים, כל אחד, בעיני עצמו, בשל עובדת גילם. "אתה תגנה אותי על שלא סתרת את דבריך ביתר יעילות. רק בדברו על ספר הוא כזה. מכל דבר יפה הוא מיד מתפעל" (עמ' 38). המעבר לקטגוריה האסתטית משליט אמת מידה חדשה המחייבת גיוס ההתכוונות וגיוסה של

העין המדייקת לצורך הכתיבה. הדיוק והעיוות שניהם משמשים את הכותב. בשלב זה של כתיבת קפקא, העיוות מצטייד כחלק מן המציאות, מוסבר ונתפס כממשי וכריאלי לכל דבר.

בקטעים שברור לא צירף לגוף הסיפור, והוא מציין בהערה, נזכר שעונו של רבן, ביתר פירוט: שעון שניתן לו במתנה על ידי גברת, והפוחק על גבי סרט שחור מסביב לצוואר. רבן מכוון את השעון שעמד מלכת לפי שעון המגדל. "בהיותו נתון לשעון אין הוא חושב על כל דבר אחר בעולם". ברובד הסמלי נודעת חשיבות לצבע השחור, לשעון שמקורו במתנת אשה, וכן להתכוונות המבטלת כל דבר אחר, ולו גם לרגעים הספורים הדרושים להכוונת השעון. משמעות סמלית נודעת, כמובן, לבעיית הזמן וכל העצמים הנקשרים בו. כינון השעון והחזרתו לכיס - נאמר בהמשך - מעניקים לבעל השעון "שפע של שמחה", משום שעדיין ברשותו "שפע של זמן" ואין הוא צריך להחפו לרכבת. ללמדנו כי רבן אינו אף לקמש את הכנותיו לחתונה בכפר. באותו קטע נזכרת גם חיבתו של רבן לילדים. מבטו, כמו גם מבטו של גבר מבוגר, נתקל בילד רץ יד ביד עם האומנת שלו, על כובע הקש שלראשו כתר קטן ירוק. הירוק - צבע החיים וההולדת. הילדים הם מחוז הכמיהה מעבר להיסוס ולספקות המייסרים את הארוס הנבוך. כל פרט ופרט בהתכוונות מתייבב, כאילו הוא נכפה על המסתכל בתוקף המציאות הנגלית לנגד עיניו, מציאות שלא הוא כוננה. למעשה נבחרים העצמים, הצבעים, הדמויות, ציוני הזמן והמקום גם כממלאי תפקידים בכינון העלילה ובמסירה מדויקת ככל האפשר של תהליכים נפשיים פנימיים המושלכים על גבי המציאות החיצונית.

ת. מציאות ופנטסיה: "בלומפלד, רווק קשיש"
המשכן הרחוק של ההכנות לחתונה בכפר מצוי בסיפור: "בלומפלד, רווק קשיש", שנכתב בפברואר, 1915, כשש-שבע שנים לאחר הסיפור על הארוס בדרכו לארוסתו. היסוסיו ולבטיו של קפקא במסע תממשך של אירוסים, הכנות לחתונה וביטולן התפרטו לפרטי פרטים ביומניו, מכתביו לפליס, גרטה, מילנה, יודי ווריצ'ק ובמכתב לאביו. יצירותיו התפלגו לסיפור ורומן, שבהם מתגלית הנכונות לנישואים ("גזר הדין", "השירה") ולרומן שבו נראה הגיבור בנטייתו הפוליגמיות ("המשפט"), ולרומן המגלה גיבור נאיבי מן הבחינה הארוטית ("אמריקה"). הרומן המוקדם, שקפקא החל בכתיבתו ולא המשיך בו, מראה את רבן הנשלט על ידי נורמות חברתיות מקובלות, נוסע לפגישה עם בטי ועם מאמא, כצעד לקראת החתונה, צעד מובן מאליו לאחר

הרווק הזקן.

הסיפור, כמעט בהקף של נובלה, צועד מן הפרח בשמו של הרווק, אל הכלב ואל הדומם המפחיד, החי. בהכנות ל"חתונה בכפר" ניכרו הילדים מביאי השמחה. הכנות לחתונה שלא הוגשמו, כתמונה הקצרה ובסיפור הארוך, מוסיפות את הילדים בריבוי פניהם. הכדורים המקפצים הם תחתית המדרון אליו מגיע מי שדחה את רעיון הנישואים, כאיום מומחש של הצפוי לו בבדידותו ובמעמדו, כמתפש תחליפם לבני-לווייה, שהאדם זוכה בהם בדרך הטבע, ולא בדרך ההויה המשטה.

ט. חבר כבן לווייה: "תיאור של מאבק" סיפורו הראשון של קפקא "תיאור של מאבק". שנכתב בשנים 1904-1905, מעמיד במרכזו, בדומה ליצירותיו המאוחרות, גיבור במצב של בדידות, דרגות שונות של חומרה בבדידותו של הגיבור מבדילות בין יצירה ליצירה. קארל רוסמאן מתחבר על נקלה ונפרד על נקלה מפרסונים מבוגרים ומחברים מדומים. ליוסף ק. נותרו יחסים ארעיים בלבד עם אלוה, לני והעלמה בירסנר. חייו בפנסיון מלמדים על מעמדו כרווק וכעל מי שלא זכה למעון משלו. מודד הקרקעות נדד בכדי להקים בית במקום חדש ומצא עצמו נע ונד מפונדק לפונדק, וכשמש בבית-ספר, שנגזר עליו ללון ולגור עם ארוסתו בחדר הכיתה. רבן מעדיף את הבדידות בחדרו על הצפוי לו כאכסניה הכפרית. בלומפלד יש לו חדר משלו אך פרט למשרתת, שהוא בו לה, אין לו נפש חיה קרובה אחת. "רוע מזלו של רווק", גורם לו להישאר בגפו מחוץ לדושיה כלשהו, עם היד המטיחה במצחו שלו, קשר בין איברים כאותו גוף במקום זיקה אנושית דיאלוגית בין יצור חי למשנהו. בסיפורו הראשון נבחנות האפשרויות השונות ליציאה מן הבדידות, והן נדחות אחת לאחת. הקשר הארוטי הוא, לכאורה, בעל המשמעות העמוקה ביותר במידת התמדתו ותוחלתו. המכר החדש, שבו זוכה גיבור הסיפור בעת שהוא יושב בגפו באולם של מלון דמוי בית-קפה, חוגג את נצחונו הארוטי. אורח דיבורו והתנהגותו מעמידים בספק את טעם הזיקה שבינו לבין הנערה האוהבת אותו. המכר החדש מספר באוזני-כל, על מה שאירע זה עתה בגישה בינו לבין נערתו בחדר הסמוך. מסלול הנשיקות מתפרט על ידו בכיוון יורד: לאחר הפה, האוזניים, הכתפיים, והקריאה "אל אלוהים", משתפת את הרבים במה שאירע לו להישאר נחלת האוהב בלבד. כצאת המכר החדש וגיבור הסיפור יחדיו, זוכה מכרו בחיבוק ונשיקה של הנערה החדרנית. האוהב, שזה עתה הכריז על עלילות אהבתו, משאיר את החדרנית בחוקה בנורעותיו. ריק לאחר שהנחתי מטבע כסף בידה, הסירה מנומגמת,

משום שאין בהן כדי להציע בן לווייה ממש. עתה מגיע תורו של השלב הפנטסטי. במקום בן לווייה אחד מופיעים שני כדורי הצלוליד המקפצים. המלווים דרך קבע את בלומפלד לחדרו, ליווי של מטעד על סף אימה. המשכו של סיפור המעשה חושף את מעמדם של שני נערים עזורים, הממריים את חייו של אדונם בעבודתו. ברובד הסמלני באה הפרויקציה ומשליכה את הרצון בבני לווייה ואת דיוקנאות העזורים, על שני הכדורים המקפצים. הדומם, הנהוג כבעל נשמה, מכל בתוכו צד רצוני: ליווי מתמיד בבית בגלוי, ומתחת למיטה בשעה שהאדון ישן, וצד אימנטי, מטריד, בדומה לעזורים המצטיירים בעליבותם, שטטומם וחוסר התועלת שהם מביאים. האכזבה מן הכדורים כהגשמה שלילית של מאויים כמוסים מחזירה את הכלב למערכת השאיפות. "עכשיו היה בלומפלד באמת צריך לכלב, חיה צעירה

הכדורים המקפצים הם תחתית המדרון אליו מגיע מי שדחה את רעיון הנישואים, כאיום מומחש של הצפוי לו בבדידותו ובמעמדו

ופראית כזאת היתה משתלטת חיש מהר על הכדורים" (עמ' 121). מן הכדורים רוצה בלומפלד להיפטר על ידי העברתם במתנה לילד עקום רגליים, בנה של המשרתת המצטיירת בטטומה. הילד שאיגו תופס כמה מדובר, יתחלף בילדות המעוניינות במתנה המודמנת להם. את הכדורים מכנה הרווק הזקן, "כדורים-ילדים", ולכן ראויים להינתן כמתנה למי שדומה להם. ההסתכלות המדויקת מופיעה בסיפור כשהיא מודגמת בהתבוננותו של בלומפלד בתמונה: "פוחת הוא את החוברת באקראי ומצא שם תמונה גדולה. הוא אונס עצמו להתבונן בה לפרטיה. תמונת פגישה בין קיסר רוסיה ונשיא צרפת" (עמ' 120). דרכו הדקדקנית של המספר מתגלה בתיאור מאווייו של גיבורו, נוהגו בחדרו, בגופו במקום עבודתו. גם הסמל המרכזי - הכדורים המקפצים - מתפרט לפרטיו בתיאורים מדויקים ומפורטים. הפנטסטי משתזר בריאלי כאילו היה חלק ממנו, ולא הווייה מופרזת, קאריקטורלית. המשמעות הסמלנית אינה ניתנת במפורש. ההמרה של הילדים בכדורים כמבטאת כמיהות-לב היא פירוש, ולא צד גלוי של מושל שנמשלו בצידו. אולם גם אם לא ייצא פירוש מדויק למשמעות הכדורים ברור כי הם נועדו להחריף את ההתרשמות של הקורא מן הבדידות של

תקופה של אידוסיס, כמנהגיה המובהקים של החברה שבה חי הגיבור, שמלאו לו שלושים שנה והוא מוכן מבחינת גילו ופרנסתו לעשות את המצופה ממנו. העייפות, החיוורון, הצבע האדום הדהוי של העניבה הגברית, היעצרו של השעון, חלום הגלגול וההיפכות לחיפושית, ההזיה על הטעות הרצויה בבחירת הקרון הרכבת, שתיסע לכיוון שונה מן המתוכנן, ההתייחסות הבלתי פוסקת סביב תופשה בכפר המיועדת לייסורים, הפחד מאיי-עמידה בפני הסביבה, מעידים על מערך של עֵבֶבֶב נפשיות. יש להניח כי לו היה קפקא ממשיך בכתיבת הרומן היה מרחיב ומפתח את הסבך הנפשי של גיבורו ומציגו בתננות רבות נוספות שהמכנה המשותף שלהן הוא ההכנות, לאמור, מסע מתמשך ולא הגשמה בפועל של תוכנית חיים. הכנות נועדו להגשים כוונה אבל עדיין - עד לרגע הגמר והמעבר להגשמה - שלטת בהן עמדתו הבסיסית של המתכנן, תנודות החלטתו ומידת רצונו. בתמונה הקצרה: "רוע מזלו של רווק", שנכתבה בנובמבר, 1911, ונכללה ב"פרקי התכוננות" שפירסם קפקא בחייו בשנת 1913, נראה גורלו הרע של מי שדחה את רעיון הנישואים. פירוש המְקְשֵׁלוֹת שמצפות למי שנתר בלבדיותו מחמיר את מאזן הספקות, שרשם קפקא ביומנו, בעת היסוסי אם להתחתן עם פליס או לאו. הרשימה מסתיימת בציון הבעיה של העדר ילדים, לאחר-מכן יבואו שני סימונים כלליים: נטילת דוגמה להתנהגות מרווקים הזכורים מימי ילדות, והבדידות הסופית, הגמורה, בלא בן שיה כלשהו. ב"הכנות לחתונה בכפר" נזכרו הילדים דרך חיבה. בתמונה הקצרה נזכרים הילדים בכפל פנים. הרווק חייב להתפעל מילדי זרים - כך תובעת הגורמה החברתית - ואין הוא רשאי לחזור ולציין את העובדה כי הוא עצמו מחוסר ילדים. חזרה בזו יש להניח היא כמעמסה לשומעים הרוצים דברי נחת ולא דברי צער. בסיפור על בלומפלד, שליט המוטיב של ילדים בצורת כסוי דמיונית, סימבול-צנטרית, מפותחת ומשוכללת ברוח כתיבתו המאוחרת של המספר.

בלומפלד, השם ברובדו הסמלני פירושו פרח-שדה, רוצה בן לווייה שימעיט מסבל ערירותו. הוא שוקל רכישה של כלכלב אבל חושש מן הווהמה ומן הפרעושים. התיאור המדויק מפרט אורח חיים ודקדקנותו של כלב בית, עוורונו המתקדם, חולשת ריאותיו, כובד תנועתו. הפרויקציה הסמויה, הסלת דמות הגיבור הראשי על הסובב אותו, היא בשלב זה גלויה: "יונים אחד ניבט אליך גילך שלך מעיני הכלב הדומעות" (עמ' 117). נבחנות גם האפשרויות לרכוש בן לווייה לפי נוהגן של בתולות זקנות: חתול, ציפור או דג זהב, יצור כנוע של מטרד, הניתן לשליטה גמורה. גם בפרות אלה נדחות

את זרועותיה מעליו, פתחה לאטה את דלת הבית הקטנה ושילחה אותנו אל הלילה (יחיאור של מאבק, עמ' 9). בהגיעם לרחוב, מזמזם המכר געיעה מתוך "נסיכת הדולריים", וכן שיחו החדש חושד בו שהוא מתכוון להעליבו. ספקות קשים מלווים את מסלולו של הגיבור שישב בודד ונענה להצעת בן לווייתו לזאת עימו לטיול של לילה והושגה ביניהם הסכמה להעפיל לפיסגת הלאורנציברג. האהובה, שעל כיבושה סיפר החבר באוזני הרבים, שמה אנה, ובכינוי חיבה: אנרל. קשר קוסמונסי - חיבור בין עיצורים בלבד - קושר את שם ההר לכינוי הנערה, ההר המחליף חוויה הננויה על זיקה בין אדם לאדם בויקה שבין האדם לנוף. החבר מייצג את האמונה בדיאלוג הנינוח, המידי, ללא ספקות טורדניים ולבטים רבים. הלבדיות אינה נחשבת בעיניו. "שווה בנפשך כל אותן מחשבות מאושרות שאתה מחניק בשמיכה כשאתה ישן לבד, וכל אותם חלומות אומללים שאתה דוגר" (עמ' 11). חבור המכחישים את הסענה כי הוא "מחניק ודוגר" מכונה על ידו: "ליצן". במהלך אינטרוספקטיבי, מדמה הצועד כי הוא מאזין לרחשי לב מכור, ויודע מה יאמר למחרת לאהובתו עליו: מלים של שקר ותגופה קלה, תוך ולזול בחבר והגבהה תכסיסית של דמות האהובה. דיאלוג של ממש קובע יחסים של קירבה בין האני לזולתו מתחלף בדיאלוג מדומה, שבין שניים ההולכים יחדיו, למראית עין בלבד, ובחלק מן הזמן אף לא למראית עין, שכן גיבור הסיפור מבטא את יחסו הספקני למכרו החדש בהתרחקות ממנו תוך כדי הליכה. המחשבות המסרדות נפסקות לשעה קלה ליד מעקה הנהר. הנהר מבטא את סמליות החיים המכריחים להיעצר למטרה של חשבון נפש. עתה מטיל גיבור הסיפור ספק גם בדיאלוג של האדם בינו לבין עצמו. "הזכרונות, מה אמרתי הלא יש עצב בעצם הזכירה, ומה גם בנושא הזכרונות" (עמ' 13). אף לא רבר, אפילו לא יחסי קירבה גופניים, יבטיח קשר בר קיימא בין שני הצועדים. המסקנה המתבקשת היא: "להסתלק אני חיבי, להסתלק בכל מחיר" (עמ' 14).

מסע הנפתח במימיות, מחריף והולך, ובמקום שתתחוק אחווה בין שניים שנפגשו בלי שנועדו תחילה, ולאחר התודעות חסופה, מוצא עצמו גיבור הסיפור חושד במכרו החדש, כי הוא עומד לשלוף סכין ולרצוח אותו נפלי. הנפילה והשכיבה באפלה, באופן סמלי ואירוני, ליד דלת של "כנסיית הסמינר" - מקום פולחן ולימוד מבטיח סעד - באות לאחר מחשבת הרצח העגומה. במקום ההעפלה להר המושלג באה הירידה שיתרונה במצב רצוי של בדידות. "שנסייתי לקום, חזרתי ונפלתי. חלק קרף, אמרתי וחשתי כאב בברכיי. אך

אותה שעה שמחתי, שאותם אנשים מן המסבאה לא ראוני ויכולתי לשכב לי במנוחה עד עלות השחר" (עמ' 16). סיום החלק הראשון של הסיפור מחזיר את הצועדים למסלול הידידותי, לכאורה, אך שלא השתנתה בו הרגשת הזרות והניכור של גיבור הסיפור. "מכאן שבעיניך אין הוא מעלה ואינו מוריד - חזר על דברי - אינו מעלה ואינו מוריד", שולטים בהרגשה הפנימית, בהרהוריו לעצמו של גיבור הסיפור.

השניים ממשיכים בדרכם להר המושלג. כל

השקפת עולם אפלטונית על מהות הקיום של האדם במערת הצללים לובשת את דמות המשל הפיוטי על האדם כצללית

אחד מהם נתון בעולמו המיוחד. הדיאלוג בעיניו של גיבור הסיפור ישאיר על כנם, במנחיו של בובר, יחסים של אניילו ולא יחסי אנייאתה. "המשך אפוא וספס אתו על הלאורנציברג, הלא שרוי אתה בדרכך לשם. והלילה נאה. אך הנח לו שידבר, ותהנה על-פי דרכך, ומתוך כך - אמרו זאת בלחש - גם תהיה מוכן על הצד היותר טוב" (עמ' 19).

חלקו השני של הסיפור מוכתר בשם שיש בו מן התיפוך הגרוטסקי: "שעשועים, או הוכחה שאי אפשר לחיות". אכן מסגרתו של החלק השני הם חלומות, היות החקי, שמשולבים בתוכם חזיונות של מוות. בהיות ניתנת זכות בכורה לגיבור הסיפור, ומכרו החדש נדמה לו כסוס שהוא רוכב עליו, אם בחלק הראשון של הסיפור נפצע בברכו גיבור הסיפור, עתה הפציעה בברך היא של המכר. מי שנדמה לסוס נראה עתה כפגרי המזומן לעיני הטרף. "הנחתיו על האבנים שם בלא כל צער, והורדתי מגבוה כמה עיטים, שנחתו עליו בציותנות, רציני מקור כדי לשמור עליו" (עמ' 20). מי שנשאר, צועד לבדו, כאדון היקום, שדמינו מתיך לו לזמן אליו את גרמי השמים, ירח וכוכבים, אך גופו החלש של בן תמותה מחזיר אותו לתחושות של עייפות ומצבי תרדמה. ההיות מכילות בתוכן גם מצבי חלום לילי. חד-גוניות החיים זקוקה לפריצה בדרך ההויה, דרך של שעשוע. החלום הלילי כמוטיב, כחלק מן ההתרחשות, מופיע כמעניק פשר פואטי להתרחשויות. בשלב זה של יצירת קפקא נדרש הכותב להסביר את פשר מראותיו המוזרים, הפורצים את מסגרת העלילה. "אכן, חיים חדגוניים חיות, ראוי

אתה לשעשועים אלה", אומר לעצמו הגיבור במצב של חלום לילי, בתוך חלום בהקיץ. השעשועים כוללים גם הרהורים בעתיד החיים של גיבור הסיפור, ולאחר מכן - פניה לדמות של האיש השמן הנישא באפיריון, "איש שמן להחריד".

ברובד הסמלי-הגותי, מציג האיש השמן מסלול חיים שעיקרו התרשמות מן הטבע, השמעת שיר הלל להר, ליערות, לפרח, לעשב, לנהר. הנהר הוא נהר החיים שבסופו של דבר, יטבע בו האיש שאיבד את כושר תנועתו, והוא נוקק לאפיריון ולארבעת נושאיו. אם נרצה הרי לפנינו דחיית הסיכוי למצוא מפלט בהשקפת עולם נטורליסטית, או אידיאליסטית-הרמונית. כאפשרות אחרת לתוכנית חיים, מציגה עצמה, בסיפורו של השמן, הנהיה אחר הנערה המתפללת בכנסייה. נהיה זו מתחלפת בחיזור אחרי גבר המודמן לכנסייה: אהבת נברים, או חיפוש פתרון דרך הדיאלוג האנושי, שיבוא במקום נסיון ההתקרבות לטבע, לָאָרֶס, או לדת, כמציעי תוכנית חיים. חזיונות מוות מעמידים את כל האפשרויות על יסוד של חוסר תוחלת. "שוב ושוב צונחים אנשים

כראש חוצות ומוטלים שם מתיים" (עמ' 34). הבררה הקיימת בכל סיפורי קפקא לחיות חיים שאין בהם עימות עם בעיות היסוד, מופיעה גם בסיפורו הראשון. "מיד פותחים הסוחרים את דלתותיהם העמוסות שחורה, יוצאים בזריות, מכניסים את המת הביתה, חוזרים כשחיוך על פניהם ועיניהם, והפטפט מתחיל" (שם). בניגוד להוויית חיים המתעלמת מן המהות הקיומית, בא סיפורו של המתפלל ומעמיק את ההתבוננות בדמות האנושית במהותה כצל: "גזר אתה לכל אורכך מנייר משי, נייר משי צהוב, ממש כצללית, וכשאתה מהלך עולה ממך ודאי קול רשרוש. מה טעם אפוא להתרגש, כשאתה נוקט עמדה כלשהי או מחווה דעה, הרי אינך יכול שלא להתקפל עם כל משב אוויר הנושב בחדר במקרה" (עמ' 36-37).

השקפת עולם אפלטונית על מהות הקיום של האדם במערת הצללים לובשת את דמות המשל הפיוטי על האדם כצללית. ההשקפה על מהות האדם כצללית מתפשטת לתפיסת כל היקום, על כל המצוי בו, כולל גרמי השמים כצללים, ומציבה את האדם על מכונו כקנה מידה לכל. על אף הווייתו כצל בין צללים הרי האדם הוא המקנה, מכוה תודעתו, מציאות והעדר מציאות לכל הטובב אותו. "מה לכם נוהגים כאילו הייתם ממשיים? האם מבקשים אתם לשכנע אותי שאינני ממש, כדרך שאני עומד כאן מגנחך על המדרכה הירוקה? והרי ימים רבים עברו מיום שאתם, השמים, הייתם ממשיים, ואת הכיכר מעולם לא היית ממשית. אמנם נכון שעדיין נעלים אתם עלי, אבל רק כשאני מניח אתכם לנפשכם" (עמ' 40). גם את הירח יכול מי שהומשל לצללית של נייר

גיתית גינת

מתוקה אהובתי
צחה ואדמה
שדרתך
חוט השני
דם שפתיך מסקר
גרגרי אש
פסמותיך
עכוזיך פלחי
רמונים
רמונים פלה
אהובתי
ממקש
כל ארך וכל רחבה
רמון יד
שושן ידה האלימה
ועוד סמנת בכל
גופך;
רמון לב. רמון ברך
רמון מח. רמון
שלפוחית השתן.
קשאת מתפוצצת
מתארגנים
החלקיקים כל פעם
אחרת.
וכך את משתנה.
המולקולות.
תבנית הדי.אנ.אי
של אלימותך.

המלה שלמה
ישן
על מורן צגבניות
אדמות
רצוף אהבה.
בא לשנתו
עלם אליעזר
ירקרק
אלם-בטר
אובד-עצות.
רסק ריר
נוטפת המטה
אומר שלמה:
עת לקרע ועת לתפור
השפה חוט.
השפה
חוט.
כך שמע
ממרחקים
אליעזר בן יהודה
הוא בן 22
בפריס.

מה חשבה דניאלה סיליבש
במרומי האויר?
סוס הקפיצות אכל מספוא
והעלה גרה.
דבורית זמזמנית
הגרה על הקהל ועת דונג
מתוקה
בכסאות הדבש.
בוגינסקיה
שאפה לרוחה
אבקיק לבן.
עוצמת את ציניה.
אני לבד.
חשבה דניאלה סיליבש.
אני כלי לבד.
לבד בעולם כלו.
לא ידעתי,
לא עלה בדעתי,
שבכרם החמצן
מדרוגות מולקולות
בלהט רב כל כך
של
תשוקה.

יש כפר תקוה
בטלויזיה
אנשי מפגרים
מתעצ
ומנחה עם
השתתפות בצער.
אני אפתח את הדלת
ואלך עם נחיריים.
בשדה יקרקרו לי
צפרדעות קרקוע
מר. מר.
נחירי הבכי
הרוטטים
שלי
ואבא
שלי
היושב
בסלון.

של עלמות ומגיע לבסוף לווידי כי גם הוא מאורס. "כאן קמתי ממקומי, פי מעוקם ורפוי, פסעתי אל הדשא שמאחורי הספסל, שברתי כמה זרועות מושלגות, ואחר-כך לחשתי באוזן מכרי: "הריני מודה: אני מאורס!" (עמ' 49). הווידוי, שעדיין אין לדעת אם הוא דבר-אמת או ניסיון להתייבב על מישור אחד עם המכר שגם לו אהובה, סולל את הדרך לברית דמים בין שני הצועדים. המכר שולף סכין ופוצע את ודועו הימנית. סקס אינדיאני של כריתת ברית על ידי הקזת דם מתחלף בסיפורו של קפקא בטקס שבו פוצע עצמו מי שרוצה להבטיח חברות נאמנה. ברית הדמים נכרתת במרומי ההר שהשניים הגיעו אליו במסע הלילי. המתפתל.

קפקא נזהר מן הסיוס המתוק יתר על המידה. הגיבור שהתייסר במסלול גפתל, שנחתם בגילויים של דם וקשירת קשר עמוק, מתיר את הקשר שנוצר בין שני הגברים. גיבור הסיפור, כביכול, נותן רשות

ודיבורים בעלמא, עובר בעל ההזיות לצירוף סופו של האיש השמן המתהפך ובעלם במפל המים הסואן. סיכום מעמדו של האדם שהתפרש בשיחה, בדימוי, בתמונות ובמשלים, מסתכם בדימוי המעמד את האדם על הווייתו כפולת המידות: הראש הקטן כביצת נמלה והגוף המתגלגל ומתעצם כמפולת שלגים בהרים. "אנא עוברי אורח, אמרו נא לי בחסדכם מה נודלי, רק מידדו את הזרועות האלה, את הרגליים האלה" (עמ' 40).

החלק השלישי והאחרון מחזיר את גיבור הסיפור למכרו החדש, שהזונח במהלך השעשועים, הלצון, ההזיה ותמונות המוות. בן השיח "הוותיק" מועדף על פני השיח ההוויים: השמן, המתפלל בכנסיה, ירח וכוכבים. המכר החדש מתגלה כמי שנכון להתוודות בפני בן שיחו על יחסיו עם אהובתו. גיבור הסיפור, על אף שהחליט להגות בעצמו בלבד, נסחף בהדרגה למסלול השיח החושפני. הוא פותח בתיאור בגדיהן

צהוב לכנות "פנס נייר נשכה, שצבעו מודר". וכך גם רשאי הרמיון המשתעשע לכנות בשמות כרצונו פסלים שהוא רואה בכיכר העיר, את פסלה של מאריה, או פסל של אריה שואג. יכול בעל הדמיונות להטיל ספק בסיפורים על פאריס, לזכור דברים כרצונו, להתהפך ממתפלל לשיכור, ואף לשכוח את מקום מגוריו.

תשובות מבטיחות אין גם למתפלל הרואה את האנושות בהווייתה הסיזיפית. "מכונות מלחמה אנו בונים, מגדלים, חומות, וילאות משי, שלאמיתו של דבר אין להם שימוש, ואילו היה לנו פנאי, היינו מרבים לתמוה על כך" (עמ' 44). הוא מדמה את האנשים ביקום לעצים בשלג שנדמה כי ניתן להזיזם ממקומם אבל הם נטועים היטב בקרקע. אבל, מעבר לאשליה המעניקה יכולת לאדם להיות אדון הטבע והאילנות, מצויה אשליה גדולה הימנה. הקשר של העצים לאדמה אף הוא קיים "למראית עין בלבד" (עמ' 44). מלצון ושעשועים היכולים להתפס כרמיונות

ממשות הנפש

רות נצר

ק.ג. יונג: זכרונות-חלומות-מחשבות;
ראיון ועריכה: אניאלה יפה; תרגום:
מ. אנקורי; הוצאת רמות -
אוניברסיטת תל-אביב; 1994

מרוצת שנה אחת, אשר בה הופיעו בתרגום עברי שלוש ספרים אודות חייו ותורתו של פרויד (1,2,3), הופיע בתרגום עברי גם הספר "זכרונות-חלומות-מחשבות" של יונג תלמידו, שמרד בו ופיתח את תורתו שלו. (פרויד לא סלח ליונג על כך).
הספר כולל אלמנטים אוטוביוגרפיים ותיאורטיים על אודות עבודתו של יונג. הספר מבוסס על ראיונות שנעשו על-ידי תלמידתו של יונג, אניאלה יפה (שגם ערכה אותו). למעשה, חלקים נרחבים מן הספר כתב יונג בעצמו. מאז יצא לאור ב-1961 זכה הספר לתפוצה נרחבת ותורגם לשפות רבות.

יונג ופרויד, ניסחו את התורות הפסיכולוגיות הגדולות של המאה, אשר עיצבו השקפת עולם והשפיעו לא רק בתחום הפסיכותרפיה, אלא גם בתחומי ההגות והפרשנות של מדעי הרוח והחברה בכלל. תורות אלה צמחו בעידן אשר בו שקעו הערכים הקודמים של המאה התשע עשרה, ועימם המעגן הקיומי. בראשית המאה העשרים, שתי תורות אלה, השונות כל-כך זו מזו, כמו גם הקומוניזם, ניסו לתת תשובה לחסר שנתהווה.

והנה למרות שפרויד מצמצם את בסיס הנפש לכוח מרכזי אחד, שהוא המין (ואולי דווקא בגלל זה?), והפסיכואנליזה כשיטת תרפיה הינה שיטה תובענית (ארבעה עד חמישה מפגשים בשבוע) - התקבלה תורתו של פרויד עם הזמן ללא עוררין, ואילו תורתו של יונג, בעולם וכן בארץ, התקבלה בהסתייגות על-ידי הממסד הפסיכולוגי, ובמיוחד האקדמי. הגישה הכביכול מדעית של תורת פרויד, המבוססת על אינסטינקט ביולוגי, התקבלה ביתר קלות מתורת יונג שמבוססת על האינסטינקט הרוחני. תורת היצירים של פרויד התאימה לזמנה - סוף המאה הקודמת ותחילת המאה הזו, כאשר

'המצויאות האחרת', עם הלא-מודע, חרוטים לנצח בזכרוני. דמויות אחרות קיבלו ערך בזכרונותי, אך ורק אם קיומם היה רשום מראש במגילת גורלי, כך שהמפגש עמם היה בבחינת היזכרות מחדשת" (שם).

הספר כתוב בפשטות בהירה, לעומת כתיב יונג עצמם (שרק אחדים מהם תורגמו לעברית (4,5,6,7), אולי משום שממבטו של העומד בסוף חייו מתבהרים הדרך, משמעותה והמראה כולו. וכך מתוארת בספר זה הדרך שעשה ענק רוח, ביחידותיו, כשהוא מעצב מתוך חומרי נפשו שלו את תובנות הנפש. ככלל, אליבא דיונג, יש לנפש ממשות עמוקה, בכל רבדיה האישיים והאל אישיים-ארכיטיפיים; כמו כן, הוא מכיר בממשות האובייקטיבית של הנפש האל-אישית.

כמו פרויד, גם יונג ערך מסע אנליזה עצמי, כשהוא בוחן בקפידה את חלומותיו-הזויות-חזיונותיו-מחשבותיו ומנתח אותם ללא תיאוריה מוקדמת. בתעוזה מסוכנת הוא הניח לעצמו להתמסר לשטפי הזיות כדי להתוודע אל מעמקי תת ההכרה. גדולתו בכך שהכיר בחזיונות והזיות כחומרים חווייתיים רבי ערך, המעשירים את נפשם של אלה שיש להם אגו מספיק יציב כדי להתמסר לחומרים אלה, ושיש להם יכולת להבנה סימבולית של משמעותם.

דא-עצא, דווקא בגלל עניינו של יונג בהזיות וחזיונות, ובתופעות האוקולטיזם והמיסטיקה עורר התנגדות בקרב הפסיכולוגיה האורתודוקסית. אנטוני סטור (עמ' 123) בספרו על פרויד, מציין כי הפסיכואנליזה, בראשית ימיה, שעתה רצח אופי בכופרים בה, כגון אדלר, שטקל, ראנק ויונג, כשהיא מציגה אותם כנוירוטים ופסיכוסים. אכן, קל היה להכפיש את שמו של יונג כפסיכוס. כפי הנראה, הפחד מן הלא-מודע, אשר עורר התנגדות כלפי פרויד בראשית דרכו, עורר גם את ההתנגדות כלפי יונג, אשר העמיק בחקר הלא-מודע ותעצמות כוחו. גם היום, לצערי, ניתן לשמוע בארץ, ואפילו בחוגים האוניברסיטאיים, אמירות מזלזלות כלפי יונג, בעיקר מפי אנשים שלא מכירים באופן מדויק את תורתו. הבורות היא עדיין עלה התאנה המכסה את הפחד העמוק מפני הנפש

מחד, נדרש חופש מדיכו היצרים, ומאידך, דרווין העמיד את התפתחות האדם על בסיס ביולוגי. אולם בהמשך של מאה זו, כשמתגלה החלל הרוחני של העידן הניהיליסטי-המנוכר שכפר באלוהים, צצה מגמה מחדשת של חיפוש שורשים רוחניים. זו כנראה הסיבה שתורתו של יונג מקבלת עתה יותר ויותר הכרה, הן בתחומי הפסיכולוגיה, והן בהבנת תופעות רוחניות, בפרשנות אמנות וספרות, בחקר הדתות

הגישה הכביכול מדעית של תורת פרויד, המבוססת על אינסטינקט ביולוגי, התקבלה ביתר קלות מתורת יונג שמבוססת על האינסטינקט הרוחני

המיסטיקה, באנתרופולוגיה ומיתולוגיה, ועוד. מושגים כמו ארכיטיפ, אנימה, אנימוס, אקסטרורט ואינטרורט, אינדוידואציה, עצמי, צל, פרונוס - הפכו חלק בלתי נפרד מתרבותנו.

ספר זה אינו אוטוביוגרפיה במובן המקובל. אין כאן פיקנטריה רכילותית על אירועי חייו של יונג ועל יחסיו עם אשתו וילדיו, עם ידידים ומטופלים (הפרק על יחסיו עם טוני וולף, אהובה וידידת נפש, צונזר על ידי המשפחה), היפוכו של דבר: לפנינו היסטוריה של התפתחותו הפנימית והתפתחות רעיונותיו. לדבריו של יונג, רק הישות הרוחנית של חוויית החיים נותרה בזכרונו ורק זו היתה ראויה בעיניו לתיאור: "האוטוביוגרפיה היא חיי מוארים באור היריע שרכשתי ברב עמל וחקירה... חיי היו תמצית מהותה של כתיבתי" (עמ' 18). תוך כדי כתיבה צפה ממרחק בעצמו ובמשמעות חייו: "חיי הם סיפור מימוש של הלא-מודע... רק אותם מאורעות בחיי שבהם חדר הנצחי לתוך מה שהוא בן חלוף, ראויים שאספרם... אוסף המאורעות החיצוניים בחיי דהו או נעלמו. אבל המפגשים שלי עם



הג. יונג

העירומה.

משום כמסותם ועוצמתם של דימויי הנפש, יונג נהג לצייר, לפסל ולבנות באבן את דימוייו. כך גם הנחה את מטופליו. ואמנם, יונג היה הראשון שהשתמש בכיטוי יצירתי-אמנותי בטיפול. כמו כן הוא היה הראשון שהשתמש בדמיון מודרך, שהוא קרא לו "דמיון פעיל". יונג נהג לשוחח עם יצירי רוחו, וכך פילס הדרך לדו-שיח נוסח נשטלט. מכיוון שיונג היה המטפל של עצמו, הוא האגיש את הדמויות הפנימיות שהופיעו אליו ספונטנית - דמוח מורה הדרך הוקן החכם ודמות האשה מורת הדרך, האנימה - שוחח איתן. אלו חלקי נפש אשר, כרגיל בפסיכותרפיה, מושלכות על המטפל כדי, בסופו של דבר, לשוב ולהיות מופגמות בגפש המטופל.

המגע עם עמקות הנפש התקיים בו כבר בילדותו. הוא הווה תחושה והכרה שיש בו לא רק מן האישיות הרגילה המסתגלת לעולם, אלא גם אישיות אחרת "מרוחקת מבני אדם אך קרובה ליטבע, לאדמה, לשמש, לירח, לחילופי העונות, לכל אשר בו חיים, ומעל לכל קרובה ללילה, לחלומות, לכל אשר נשמת 'האל' בו... שהיא עצמי האמיתי" (עמ' 534). רק כשמצא את הכיוון הפסיכיאטרי המתאים לו, חש שהתמזגו בו שתי מגמות האישיות למשוח אחדותית. בעבודתו הפסיכיאטרית תרם להכרה כי הו עיונות הפסיכויים וההלוצינציות מכילים גרעין של משמעות, וכי "את טבענו העמוק הנסתר אנו מגלים שם" (עמ' 127). כדי להבין משמעויות אלה חקר את משמעות הסמלים המיתולוגיים והאלכימיים וגיבש את דעותיו על הלא-מודע הקולקטיבי והסמלים הארכיטיפיים. אף כי גיבש את הבנותיו לכלל תיאוריה של מבנה הנפש, באשר לתרפיה עצמה טען: "אני חסר שיטה באופן מכוון... אנו עוקים לשפה שונה עבור כל פציינט. בטיפול מסוים אני נשמע כמו

אדלריאני ובאחר אני מדבר פרוידיאנית. הנקודה המכרעת היא, שעלי לפגוש את הפציינט כאדם לאדם... מה שחשוב ככלות הכול איננו האם תיאוריה זו או אחרת זוכה לאישור אלא האם הפציינט מגלה את עצמו כ"יחיד" (עמ' 131). "שיגיע הפציינט להכרה משלו... בהתאמה למה שהועיד לו גורלו" (עמ' 137). וכן: "כמטפל תמיד עלי לשאול את עצמי איזה סוג של מסר מביא אלי המטופל. מה משמעותו עבורי?" (עמ' 133).

את הנזירות ראה יונג לא כפתרון נזירותי לקונפליקט מודחק (פרויד), אלא כתשובה מוטעית לשאלות חיים, וחיים חסרי משמעות, ההכרחית להרחבת האישיות. העיקרון ההתפתחותי של האישיות היה תמיד בעל חשיבות עליונה עבורו. אניאלה יפה קראה לתורתו של יונג "מיתוס המשמעות" (כשמו של ספר שכתבה, ובו סיטום תורת יונג). יונג שאל לא רק למה קרה הדבר, אלא גם מה משמעותו ומה תכליתו. הרעיון של משמעות קיבל פיתוח בגישה האקזיסטנציאלית ובתורת פרנקל. בניגוד לפסיכואנליזה, נרס יונג: "אנליזה היא דיאלוג המצריך שני משתתפים. אנליטיקן ופציינט יושבים זה מול זה עין בעין" (עמ' 13). "נחוצה התבוננות קרובה מאוד. קרובה במידה כזו שהמטפל לא יוכל להתנכר לגבהים ולתהומות של הסבל האנושי" (עמ' 141). ועוד הערה מעניינת: "בעיקר נשים שהיו כטיפולי הגיעו לעבודה עם מידעות נרחבת, תיבנה ואינטליגנציה... בעיקר הודות להן הצלחתי לפלס דרכים חדשות בפסיכותרפיה" (עמ' 143). מבין הרעיונות החדשים שיונג הביא, נציין את האפשרות ואת הכורח לטפל באנשים במחצית השניה של החיים וכן את המחויבות של המטפל לעבור בעצמו אנליזה.

פרשה מרתקת וחשובה במיוחד היא מערכת יחסיו של יונג עם פרויד. יונג מציון שפרויד היה בעל שיעור קומה ובלתי מפוענה. פרויד ראה במינוח המידחקת לא רק את מקור ההפרעות הנפשיות אלא גם את מקור הביטוי הרוחני והיצירתי. יונג לעומתו הכיר לא רק בדת הפיוז אלא גם בגעגוע המטפזי-רליגיזי, מותר האדם. אפשר לומר שפרויד עסק בנפש, ואילו יונג התייחס למותחנות ולת, שאפשר להקביל אותה, בשפת המקורות היהודיים, לנפש-רוח-נשמה-היהודית. יונג הבחין שהתיאוריה המינית היתה חשובה לפרויד לא רק כעמדה פילוסופית אלא גם מבחינה אישית, וסבר שפרויד ייסד את תורתו על הפרעותיו שלו. יונג ראה בקנאות האמנציפציות של פרויד כלפי תורתו יסוד כוחני וכן הבחין בהתנגדות של פרויד לעמדתו הרליגיזיות פחד מפני התכנסים הרליגיזיים-מיסטיים שלו עצמו והאם המשמעות והמיוחדת שפרויד יחס למספרים מסוימים בחייו (עמ' 344). אינה מבטאת צד מיסטי מוכחש? - ר.ג.

יתירה מזו, יונג טוען כי במקום האל הקנאי שפרויד גטש הוא "העמיד במקומו דימוי נערץ אחר, זה של המיניות. לא פחות מן האל המקורי היה זה דימוי שתלטני, כופייני, מפחיד ומעורר קונפליקטים מוסריים..." הליבדו המיני רכש את תכונותיו של האל הגנוזי (עמ' 148). יונג, לעומת זה, התייחס למשמעויות הסימבוליות של הדחף המיני - כפי שהוכרו כבר בתקופות עתיקות - משמעויות של פרוין ושל זיווג הנשמה עם חציה החסר.

ההתנגדות של יונג לתורת פרויד, פורשה על ידי פרויד כמשאלת מוות של יונג כלפיו. יונג, שפרויד קרא לו בנו בכורו. נסיך הכתר, נישל אותו מאהבתו, והוא הגיב על כך בהתעלפויות.

לפי יונג מטרח התרפיה היא מימושה המלא של האינדווידואליות. מימוש זה מחייב התנסות מלאה בלא-מודע התנסות שהיתה תוכן חייו של יונג. יתירה מזו, "תובנה לתוך עולם הדימויים חייבת להתבטא במחויבות איתת... דימויי הלא-מודע מטילים אחריות כבדה על האדם, אלמלא כן משתבש הכוליות, כי הכוליות לעולם לא תסכול הונאה עצמית (עמ' 184). זו היונגיאני מצטייר בטעות כמפגש וזוויית רב קסם עם הדימויים הארכיטיפיים, ושכחים הכאב והקושי שבמימוש המשמעויות הנביעות ממפגש זה. בד בבד עם הדגשת הרחני מדגיש יונג את עקרון היציל בנפש, שהוא הרע בגילויו היחסיים והמוחלטים. המוסד לפי יונג הוא "דחף ספונטני ונחרץ שמקורו בלא-מודע" (עמ' 305), ולא הפנמת רעיונות חברתיים. יונג היה הראשון שטבע את המונח 'עצמי'. שצמח מתוך חלומותיו וציווי המנדלות הספונטניים שצייר. העצמי המבטא את כוליות הנפש, יעדה של ההתפתחות הנפשית, הוא העיקרון הארכיטיפ של אוריניציה, משמעות, ריפוי ואינטגרציה. (מאוחר יותר השתמש במושג זה גם קרוטס ואחרים. אף כי לא במשמעות מסוימת זו). בכוליות חובקים יחד האדם והיקוב, הזמני והאל ומני, החיים והמוות. זו נקודה מגע רב קואורדינטות שמאפשרת קיום תופעות פראפסיכולוגיות וסינכרוניות. התנסויותיו של יונג בממדים אלה מובאות כאן מעוררות יראה ופליאה בפני "התהליכים המתרחשים מאחורי הפרגוד" (עמ' 328).

משחר ילדותו היתה בו ביונג הכרה שחייו נועדו לתת תשובה לשאלות שנשאל על ידי הנצח. כפי שהאמין כי כולנו מתבקשים לענות לשאלות שאבותינו הותירו בלתי פתורות: "כל ישותי נועדה לחיפוש משהו שטרם נודע, ושכוחו להעניק משמעות לחיים" (עמ' 161). הייתי אמורה שהוא התמסר לייצודו כמתוך בין תמיחה שהוא הכלל אנושי ובין האנושות, כמפענה הידע

אין דעת ללא עלי תאנה

ישראל רוזנבוים

על הנושא המרכזי בסיפורו של קפקא "רופא כפרי"

רשימה זו מתייחסת לסיפור "רופא כפרי" וכן לפרשנות פסיכו-דינמית מסורתית לגביו, מזווית ראייה אקזיסטנציאליסטית, התופסת את חוסר האונים האונטולוגי (הקיומי-עקרונתי, לא הנפשי) כנושא מרכזי בהבנת היחיד. פרשנות פסיכולוגיסטית היא מכשיר רב עוצמה בהבנת התנהגות האדם, יצירותיו ומה שמאחוריהן, אך היא גם דרך להתגונן ולהחליף מתחושת חוסר האונים הקיומי.

דרך יצירת קפקא אפשר להיווכח בחשיבות שבהתגוננות מפני חוסר האונים, ולדון בשאלה המתבקשת - האם תוכל הפסיכואנליזה, במיוחד לאור תרומתו של קהוט(9), להתמודד עם חוסר האונים האונטולוגי של האדם ועם הפונקציה המגוננת שלה לגביו.

דרך התייחסות לסיפורו של קפקא "רופא כפרי" (1), ולמאמר "אין שושנה ללא קוצים" (2) העוסק גם הוא באותו סיפור, אנסה להציג כמה נקודות מהבט אקזיסטנציאליסטי:

1. הנושא המרכזי ב"רופא כפרי" ובסיפורים אחרים של קפקא הוא התחושה האנושית של חוסר אונים ונסיונותיו הבלתי פוסקים של היחיד להתגונן בפניה.
2. תחושה אנושית זו של חוסר אונים היחיד בעולמו, מהווה גורם מרכזי בחייו של היחיד בעיקר כתוצאה מתודעתו העצמית.
3. הפרשנות הפסיכו-דינמית המסורתית לא התמודדה עם חוסר האונים האונטולוגי של היחיד. אחת הסיבות לכך היא, שהכרה בתחושות אלה, שמקורן בתודעה העצמית, מנוגדת לעיקרון הטיפול הבריטי של פרויד: הגברת המודעות על חשבון הלא מודע.

תפיסת התיאוריות הפסיכו-דינמיות את שנות הילדות הראשונות, יחסי האובייקט המוקדמים ועולמו הפנימי של היחיד, הנוצר כתוצאה מיחסי אובייקט אלה, כדרך העיקרית להבנת המטופל והמטפל, עלולה להחמיץ כיווני מחשבה, שניתן לראותם דרך נקודת המבט של קפקא. קפקא חושף את הסכנות שיש בתודעה האנושית. דרך חשיפה זו אפשר להביט באופן שונה על העיקרון הטיפול הכוללי של הגברת המודעות העצמית, וניתן גם להבין את

המטופל והמטפל מזווית ראייה שונה - לא דרך יחסי האובייקט המוקדמים שלהם, אלא דרך המלכוד וחוסר האונים של היחיד. קשה להבין את קפקא בלי להתייחס לכיוונים אלה, אבל נחוץ לאמר שאין הם פונים נגד הרוח הפסיכולוגיסטית, אלא מנסים להאיר בה פינות חשוכות, ועיקרה של רשימה זו איננו התקפה אלא חשיפה. זה ניסיון לחשוף נקודות עיוורות בתפיסה הפסיכו-דינמית.

אפשר לאמר שסיפורי קפקא הם תוצאה של עולמו הפנימי האמביוולנטי, חוסר מימוש עצמי, וכו'; זה בוודאי גם נכון כמידה, אבל הדגש כאן אינו על הקשר שבין התכנים המוטיבים המרכזיים ביצירת קפקא לילדותו המוקדמת, ולא על כך שהאדם הלכוד וחוסר האונים שהוא מתאר הוא השתקפות עולמו הפנימי, אלא על האופן שבו האדם הלכוד וחוסר האונים הזה הוא השתקפות של כל אחד.

קפקא מתאר תחושות הקיימות באדם לא כתוצאה מההיסטוריה שלו, אלא כתוצאה מעצם קיומו בעולם ומהמודעות העצמית שלו לקיומו זה. רשימה זו המנסה להבין את קפקא מנקודת מבט אקזיסטנציאליסטית, מפתחת למעשה כיוונים אותם התחיל לפתח פרויד (3).

א. ניתוח פסיכו-דינמי של "רופא כפרי"

ברגמן מעמידה במרכז פרשנותה את מושג האמביוולנציה, ומוצאת סימוכים בטקסט למשאלות אסורות, לסופראגו מחמיר, ולנוירוזה אובססיבית-קומפולסיבית עם קיבעון אנלי ממנה סובל הרופא, ומשערת שקשייו לממש את מיניותו נובעים מתסביך אדיפלי בלתי פתור. היא מעלה השערות לגבי משאלות מיניות של הרופא כלפי רוזה וכלפי אמו, משאלה להציץ ולצפות באקט המיני, משאלות הומוסקסואליות כלפי הנער, ומשאלות תוקפנות כלפי אביו, שנתעוררו מחדש ובאו לביטוי במשאלת מוות כלפי הנער וכלפי עצמו (2).

ברגמן גם משתמשת בטקסט ובאמביוולנציה שהתעוררו אצלה עם הקריאה, ודרך קישורם עם עבודות תיאורטיות, היא מגיעה למסקנה שהנושא המרכזי בסיפור הוא עוורונו של

הרופא למהות האמביוולנציה שלו. למקורותיה ולקשר שלה עם חוסר היכולת לפעול (2, עמ' 62). אפשר לסכם את גישתה של ברגמן להבנת הסיפור כניסיון להבין את הטקסט ואת הדגשות שהתעוררו בה במהלך הקריאה, על בסיס ניתוח פסיכולוגיסטי של אישיות הרופא ומשאלותיו: דרך הבנת עולמו הפנימי ויחסי האובייקט המוקדמים שלו.

ב. רופא כפרי מזווית ראייה אקזיסטנציאליסטית

כבר בתחילת הסיפור בולטות תחושות של חוסר שליטה, מקריות וחוסר תקווה: "שרוי הייתי במבוכה גדולה; עמדתי לפני נסיעה דחופה; חולה אנוש חיכה לי בכפר מרוחק... עגלה היתה ברשותי... אבל הסוס חסר... עתה היתה המשרת שלי מתרוצצת בכפר, לשאול למעני סוס; ברם לא היתה כל תקווה לכך; ידעתי זאת, וללא תכלית עמדתי על עמדי, בלא נייע, השלג יורד ונערס עלי ואני הולך וקופא תתי יותר ויותר" (עמ' 106).

לתמונה הפותחת את הסיפור "ריח" של מוות: הרופא חסר אונים היות שאיננו יכול למלא את תפקידו. השלג נערס עליו, והוא קופא תחתיו בחוסר תקווה.

בתמונה השניה, מופיע מתוך דיר החזירים הנטוש סייס ומנדב את שני סוסיו לטובת הרופא; אלא שמהר מאוד מתברר שטוב לבו של הסייס נובע משוקתו לבעול את המשרתת. הרופא מנסה אמנם למנוע זאת: "אתה נוסע איתי ואם לאו אוותר על הנסיעה" (עמ' 109), אבל הסייס קורא "חושש" והרופא נישא בעגלה כמשותק כשהוא שומע את צעקות המשרתת ואת הסתערות הסייס על דלת ביתו.

המקריות הגורפת למציאת הסוסים שיעורו בהצלחת החולה האנוש, היא גם האחראית לאונס המשרתת, וסיטואציה זו מעלה את שאלת הבחירה והשליטה שיש לאדם בגורלו. האם יש חופש בבחירה שבין מות החולה לאונס המשרתת? או שבחירה כזאת היא עצמה אונס, ועצם ההיקלעות למצב זה גם היא איננה בחירה, כמו גם העובדה שסוסו מת ואף אחד לא היה מוכן להשאיל לו סוס. לאור עובדות אלה נראה יותר שהרופא נתון בידי כוחות געלמים המשחקים בו ומטלטלים



האובייקטים. שהם מהאר את הסואאיסיים, המיסטיקאים הנזירים ואחרים. כבעלי בסיס משותף שהוא הכמיהה להיטמע במחלט, ליצור אוטונומיה של הישות העוגנת על המחלט ומשחררת את עצמה מהעול של יחסי האובייקט (עמ' 212).

הנער הרוצה להאמין בייחודו, מקבל "ידע" שהוא מעבר לגבולות החלל והזמן, בדומה לדון חואן של קסטנדה (6, עמ' 214), ואז מתו הקרב אינו מטריד אותו. זוהי אמנם אשליה כמו המוצגים הדתיים עליהם מדבר פרויד, אך האשליה הללו שנראות לנו אבסורדיות, מעניקות להמוני אנשים הגנה מפני חוסר האונים שלהם.

בסיטואציה האחרונה בסיפור - קופץ הרופא העירום על גב הסוס לאחר שמיטל את צוורו בגדיו אל העגלה, המוסרות צנח ארצה ונגררו, הסוסים כמעט לא רתומים, העגלה נעה כסהרורית, והאדרת שנתפסה ביד בירכתי העגלה נגררת על השלג. "חושיו" אומר הרופא אך הסוסים שהיו עדים לכל האירועים, את צעדיהם לא החישו.

"לעולם לא אגיע הביתה בדרך זו; הפרקטיקה שלי שעלתה כפורחת - יודת לטימון; ...ערוכ. מופקר לכפור של התקופה האומללה הזאת, עם עגלה ארצית וסוסים שלא מן העולם הזה, תועה אני בדרכים, זקן עלוב. פרוותי תלויה ונגררת מאחורי העגלה, אלא שאין ידי משגת אותה, ואיש מבין האספסוף קל התנועה של הדורשים ברופאים אינו נוקף אצבע. רומית! רומית! פעם אחת תיענה לצלצול מוטעה של פעמון הלילה - ושוב אין לדבר תקנה עולמית" (עמ' 114).

הרופא יכול לתלות את עירומו בגורל. במקריות, באספסוף שרימה אותו או בפעמון הלילה; הפרשנים יכולים לתלות את מה שאירע לרופא בקונפליקטים פנימיים שלא נפתרו או ביחסי אובייקט שלא התפתחו מספיק טוב. אך קפקא מתאר את חוסר האונים של האדם הלכוד, כתחושה אינסולוגית בלתי נמנעת של היחיד המודע לעצמו. הוא מנסה לתאר את המבוך בו נתון

הוסלת, לא ככוחות עצמך באת הנה...". הרופא משיב: "נכון הדבר, חרפה ובושה היא. אלא שרופא אני. ימה אעשה? האמינה לי, גם לי קשה הדבר לשאתו". החולה קולט את חוסר האונים של רופאו. הוא תופס ששניהם נתונים במבוך אחד, והדיאלוג שביניהם מעיד על מודעותם לכך. יצרי החיים שבים ומתעוררים ברופא ודוחפים אותו להציל את נפשו. את החולה לא יוכל להציל, המשמעות של חייו כרופא התמוטטה, אך צדיין הוא יכול להציל משהו

כולנו מחפשים הסבר, משמעות וטעם לחיינו, למותנו ולמעשינו, כנגד האימה העלולה לפקוד אותנו, אם נעמוד עירומים מול חוסר האונים האונטולוגי שלנו

אם יהפוך לפילוסוף, הוא יכול לתת משמעות לחיי החולה ולמותו המתקרב. וגם זו אחת הדרכים בהן משתמש האדם כדי להימלט מחוסר האונים הבסיסי שלו - חיפוש הסבר או אמונה שיתנו טעם לחייו ולמותו. "...פצעך שלך אינו אנוש כל עיקר. הוא נברא בוויית חדה, בשתי הנפות קרדום. רבים משיטים את צלעם ואין זוכים אפילו לשמוע את קול הקרדום ביער, לא כל שכן, שלעולם אין הקרדום קרב אליהם בסמוך" (עמ' 113). הנער שומע ונרגע.

כולנו מחפשים הסבר, משמעות וטעם לחיינו, למותנו ולמעשינו, כנגד האימה העלולה לפקוד איתנו, אם נעמוד עירומים מול חוסר האונים האונטולוגי שלנו. ההסבר מקנה לפצע המוות של הנער משמעות; הפצע שסימל קודם מוח הפוך עתה סימן לייחודיותו של הנער, וזו מנחמת ומדחיקה את חוסר האונים. גם אם משמעות זו נראית לנו אבסורדית ופרדוקסלית; אך גם משמעות שאינה מתיישבת עם הלוגיקה המקובלת יכולה להיות חזקה מספיק כדי להרגיע אדם ולשכך את תחושת חוסר הישע שלו. האם הסבר הדח המאמינים ביחס לחיים שלאחר המוות הגיוניים יותר? שהם מדבר על חשיבות התחושות של ייחוד ובחירה. תחושת הייחוד היא תחושה אונטולוגית-יקומית של האני, תחושת בלעדיות של האני שאיננה קשורה לאובייקט, לעומת תחושת הבחירה הקשורה לאובייקטים ומושגת יחסית ל"אחרים החשובים" בתוך קבוצת השיוך. (עמ' 215-213)

הרופא, ררך דברי ההסבר, מחבר את הנער לאותה תחושה אונטולוגית של ייחוד, וכך משחרר אותו מהסבל של המגע עם

אותו בין תקווה ליאוש. גם ניבוך "המשפט" יכול לכאורה לנקוט כמה דרכי פעולה בכדי להתמודד עם משפטו, להכין נתב סנגוריה בעצמו, לא לעשות כלום ולהמתין, להעזר באנשים המקורבים לבית הדין, להעזר בפרקליטים או לנקוט בשיטה המהמיה, אלא שמתברר לו שהבחירה כאחת מדרכים אלה היא כמו לבחור בין דרכים שונות במבוך המובילות כולן לאותו מבוי סתום (4). התמונה השלישית מלמדת איתנו על המשמעות שיש לחייו של רופא, על הכבוד שרוחשים לו, על מעמדו ועל תחושת הכוח שלו. הורי החולה רצים לקראתו "כמעט מרימים אותי מן העגלה" (עמ' 109). כשבנדק הרופא את החולה "ההורים עומדים גחונים בלא הגה מצפים לחנות דעתו" (עמ' 110). האחות מביאה כיסא לתיקי הרופא, ופושטת מעליו את פרוותו, מביאים לו כוס רום והאב סופח לו על שכמו. נראה כי הנער כריא והסרדרותו שלא לצורך, אלא שלרופא המכובד, המושיע, המקדיש את חייו לזולת, קורה משהו נורא.

ראשית, הוא מגלה שהנער אכן חולה אנוש. "אין עוד דבר שישיעך" (עמ' 112). הרופא עומד פנים אל פנים מול העובדה שהוא איננו מסוגל להפא; למרות הכבוד לו וזה הוא אינו אלוהים, וכאדם קצרה ידו מלהושיע. שנית, הוא נתקל בחוסר האונים שלו לא רק כרופא, אלא גם כאדם. הכפריים שקדם העריצו אותו ואת יכולתו להציל חיים, פושטים את בגדיו ומניחים אותו לצד החולה, כשמקהלח להי בית הספר והמורה בראשם שרים: "הפשיטו אותו - אזי ירפא, ואם לא ירפא - המיתוהו!"

הן רק רופא הוא, רק רופא. (עמ' 112) סיטואציה זו החושפת את חוסר האונים של היחיד, מראה גם תנובה אפשרית למודעות למצב הזה - פסיביות, התמוטטות הכוחות והפקרת עצמו. מ"הרופא נרש משהו שאיננו יכול לבצע - זכר דרכם של הבריות בסביבה שלי: לדרוש תמיד מן הרופא את הבלתי אפשרי" (עמ' 112). פתאום לא חשוב המעמד שאנו רוכשים, הגלימה שאנו לובשים והפונקציות האלוהיות שנטלנו על עצמנו, תמיד עלול לבוא הרגע בו "התפאירה מתמוטטת" (5, עמ' 22), ואז עלול להתגלות מתחת למבושים המגוננים, חוסר האונים. הרופא שהוא הלוחם הגדול ביותר במוות, החש לעתים כאלוהים המושיע את חוליו חסרי הישע, מוצא עצמו עירום וחסר ישע בעצמו, ומי שמוכיח לו זאת הם הכפריים הנבערים המפשיטים איתו מגלימתו הרפואית, ממעמדו ומכבודו. כל מה שעשה והשיג בימי חייו, הלימודים הקשים, העבודה המאומצת, הקרבה, אינם נחשבים לפתע, הכול מתערער.

והחולה אומר לו: "...האמין שאני נתון בך מועט הוא. אף רק באקראי הוטלח ובאשר

היחיד, את חוסר האונים שלו בתוך מבוכ זה, ואת העובדה שהיחיד נתון בתוך המבוכ כפי שהמבוכ נתון בתוך היחיד. שמאלי כותב: "הסמל המבוכן ביותר להעדד מלכודת הוא אולי דמות הבית" (7, עמ' 99). "אותה תחושה, שהוא בעל שורשים, שיש קרקע תחת רגליו, שספינתו המיטלטלת והמיטרפת בים החיים הגועש מצאה לה עוגן" (עמ' 100). "והנה יצירותיו של קפקא מתארות את חוסר הבית, את הגלות והתלישות שבעולמנו המודרני" (שם).

המשאלה לבית מכוח זכות טבעית, או המשאלה "להרגיש בבית", של ק' ב"הטירה", למשל, נחסמת על ידי ערימה של תעודות, עדויות, דרישות ותביעות בלא סוף. ההסכמה האחרונה של השלטונות אינה באה. אין ציאה מן המעגל הממלכתי... (7, עמ' 103). גם הרופא הכפרי לאחר שעמד מול עירומו - יודע שלעולם לא יגיע הביתה.

הקורא יכול להתמודד עם חוסר האונים שממאר קפקא ועם חוסר האונים האונטולוגי שלו עצמו, בדרכים שונות, הוא יכול למצוא ב"הטירה" ביטוי לאמונה כמו בובר (7, עמ' 104), הוא יכול לצאת מ"רופא כפרי" עם הרגשה של "הערכת הטקסט" ובלי אמביוולנציה ויאוש, כפי שעשתה ברגמן (2, עמ' 62), והוא יכול, כמו קאמי, לאמר שאיננו רוצה לחנוק מהאבסורד שהוא מגלה בחייו בעולם אלא הוא רוצה "לחשוב ולחיות עם הקרעים האלה" (5, עמ' 55).

"לדעת להחזיק מעמד על הרכס המסחרר הזה - הנה זהו היושר, השאר הוא עורמה." (עמ' 55).

כל אחד מתמודד עם האבסורד שבחייו אחרת, ויכול להבין את קפקא בדרכו שלו; אך גישה אקזיסטנציאליסטית אמיתית איננה יכולה לפסול שום דרך אנושית המתמודדת עם חוסר האונים האנושי של היחיד בעולמו, מפני שהיא מבינה כמה קשה ומאיים עבור היחיד לחוות את אפסותו ואת חוסר המשמעות שלו ועד כמה הוא זקוק לדרך כלשהי, אשלייתית, או פסיכוסית ככל שתהיה, כדי להתמודד עם האיום הזה.

ג. הנושא המרכזי אצל קפקא

"שאלה רבת עניין היא אם יש נושא מרכזי לכל כתבי קפקא הידועים לנו... הניתן למצוא באלפי עמודים אלה נושא משותף, אולי פרי חוויה יסודית אחת?" (7, עמ' 78) קפקא מתמקד בצד הטרגי של התודעה האנושית ובתחושות חוסר האונים של הגיבור מול כוחות שאין לדעת מה חפצם ובמה הם מאשימים, מול כיסופיו לבית-טירה שאין דרך להשיגם, מול מחלה שאין לה מרפא, מול סוסים המוליכים אותו בלי שיש לו עליהם שליטה ומול הגורל, וכך מאיים

להביא את הקורא במגע עם חוסר האונים האונטולוגי שלו עצמו. שמואלי מגדיר את הנושא המרכזי ביצירותיו של קפקא כמלכודת של האדם: "אדם נתפס, נלכד ברשת עבה וסבוכה של תנאים, שקשה לקרוע, והוא אובד בפח היקוש בלא מוצא" (7, עמ' 79). "גיבורי קפקא מושלכים אל תוך מצבי בדירותם ויחידותם המוחלטת" (עמ' 82), "כל הניתן לשליטה בעיון ראשון,

גישה

**אקזיסטנציאליסטית
אמיתית איננה יכולה
לפסול שום דרך
אנושית המתמודדת
עם חוסר האונים
האנושי של היחיד
בעולמו**

בסופו של דבר הוא באמת מעבר לשליטה..." (7, עמ' 84). ברגמן מקשרת את חוויותיה האישיות עם עבודות תיאורטיות בפסיכואנליזה ומגיעה למסקנה שהנושא המרכזי בסיפור הוא עוורונו של הרופא למהות האמביוולנציה שלו, למקורותיה, ולקשר שלה עם חוסר היכולת לפעול (2, עמ' 62).

ואילו הפירוש המוצע כאן הוא כי הבעיה של הרופא איננה עוורונו אלא עיניו הפקוחות. עיניו הפקוחות הרואות את אוולת ידו, את עירומו וחוסר האונים שלו המסתתרים מאחורי האדרת המקצועית, המעמד, הכבוד וכל מה שבנה בחייו. התהליך המרכזי בסיפור הוא התפקחות הרופא ולא עוורונו. הרופא אמנם לא מודע לקונפליקטים הפנימיים שלו ולדחפיו, אך במשך הסיפור הוא הופך להיות מודע לאותן תחושות של אבסורד ושל אין אונים כרופא וכאדם וכנגד זה אין לו תרופה. ברגע שחוסר האונים מיוחס לעיוורון לקונפליקטים, כבר יש לנו בו שליטה, היות שמניחים כי ניתן למנוע ולשנותו. בדרך זו אנו בוחרים להתייחס לחוסר האונים האונטולוגי שמתאר קפקא - לא כחלק מקיומו של האדם בעולמו - אלא כפתולוגיה ועיוות ביחסי האובייקט המקודמים שלו.

קאמי מתאר את הקרע היסודי שבאדם ומכנה אותו אבסורד, כשהאבסורד הוא "העצמות בין האירציונלי לבין שאיפה המטורפת לבהירות, שאיפה שקריאתה מהדהדת במעמקי גופו של האדם" (5, עמ' 30). וכן "הפירוד בין הרוח השואפת לבין העולם המאכזב. געגועים לאחדות היקום העשוי קרעים-קרעים והסתירה הקושרת אותם יחדיו" (5, עמ' 55).

גם קפקא מתאר את האבסורד בחיי האדם בעולמו, וסיפוריו - המתארים נסיונות

אינסופיים של האדם להחלץ מהמלכוד שלו - מסתיימים בדרך כלל בכישלון של הגיבור.

תחושה זו של חוסר אונים, שמעביר קפקא, מעוררת בקורא יאוש אך גם רצון עז להחלץ ממלכודת הפרדוקסים, האבסורד וריבוי הפירושים.

אחת הדרכים בהן נוקט האדם כדי להחלץ ממצבי חוסר אונים היא לפרש ולהסביר תופעות אבסורדיות ומלכודות בהן הוא לכוד. על-פי פריד, האדם הקדום שעמד חסר אונים מול איתני הטבע - העניק להם הסבר הכולל, מלבד את הגורם לתופעות. גם את הדרכים בהן יכול האדם לשלוט בהן (3).

הפרשנות והאינטרוספקציה הכנות של ברגמן מסייעות לה להחלץ מחוסר האונים שהיטיבה לחוש עם קריאת הסיפור, ואת מאמרה היא מסיימת בתחושת אופטימיות: "העובדה שאפשר להתייחס אל הטקסט דרך אין סוף פרספקטיבות, ושלעולם לא יוכל קורא יחיד למצוא את כולן, הפכה לבני מקור להערכת הטקסט ולא סיבה לאמביוולנציה ויאוש" (2, עמ' 62). כשאנו מסבירים ומשייכים את חוסר האונים של האדם לסופרי-אנו, דחפים, או ליחסי אובייקט מוקדמים, אנו חשים יותר שליטה בעולמנו ובגורלנו, ולפיכך, גם מאמינים באפשרות לשנות את המצב.

למעשה, כל ניסיון של הקורא להסביר את קפקא הוא ניסיון להחלץ מחוסר האונים עמו בא במגע. האדם אינו יכול להישאר קרוב לתחושות חוסר האונים שלו; ברגע שהוא מעניק להן שם וסיבה, זהו פתח להתארגנות מחדש ומגננה בפני עוצמת הממוטט של אותן תחושות; זה חלק מהניסיון האנושי הבלתי פוסק להבין, להגדיר ולהכניס למסגרות את התחושות המאיימות על ערכו ומשמעותו כיחיד בודד וחולף.

בעקבות קאמי אפשר לשאול - האם אנו שאפים להחלץ מחוסר האונים האנושי ולהרגע, כמו שהרגיע הרופא את החולה שלו באמצעות הסבר הנותן משמעות, או שאנו מנסים לעמוד מול העולם הקפקאי, לחוות אותו, ולנסות להתמודד עימו בלי להתגונן מפניו.

ד. לטעום מעץ הדעת

כאשר אנו מחפשים פירוש אקזיסטנציאליסטי לסיפור הגירוש מגן העדן, במקום הפירוש הדתי עולה השאלה מה יש בה באותה דעת, שהביאה על האדם גירוש, עבודת פרך וגידול בנים בעצבו?

אחרי שטעמו אדם וחווה מעץ הדעת, נאמר "ותפקחנה עיני שניהם, וידעו כי עירומים הם" (4). חלקו הראשון של הפסוק, "ותפקחנה עיני שניהם...", מתאר את מעלותיה של הדעת שאפשרה לאדם להגיע להשגים מרעיים, טכנולוגיים ותרבותיים.

המטפל, שהוא האחראי האמיתי לסבלו של היחיד.

זה על הכמיהה של היחיד לאיחוד או לסימביוזה

אפשר להבהיר את הנושא של חוסר אוניס בעזרת המושג סימביוזה.

יקרום טוען שהצורך של האדם באובייקטים לעצמו (סלפאובייקטים) מתמיד ונמשך לכל אורך חייו בדרגה זו או אחרת (9, פרק 4). שזה מדבר על שלושה שלבי התפתחות המפרידים את היחיד מגן עדן סימביוטי וחוסר גבולות ושולחים אותו אל הבדידות, האחריות והעצמאות, ובכך יוצרים בו כמיהות עזות לשוב אל אותו גן עדן אבוד על-ידי הריסת המחיצות בינו לאובייקטים (6). נסיה איחודית זו יכולה לפי שוהם לבוא לביטוי בשני אופנים עיקריים: האחד, דרך השתלטות על האובייקט והכללתו בתוך היחיד, והשני, דרך היסמעות באובייקט ושקיעה לתוכו. גם הנסיה להתקשר לסלפאובייקטים, וגם שני אופני הביטוי של הנסיה האיחודית - מתארים את היחיד כמחפש זרעים ליצור קשר מיוחד עם אובייקטים אחרים, קשר הכרוך בהמסה חלקית של הגבולות שבין היחיד לאובייקט, ובהתמזגות חלקית שלהם.

על הנסיה האיחודית הזאת הנובעת מההפרדות הכואבת שעבר היחיד. אפשר להסתכל לא רק מכיוון עברו של היחיד אלא גם מהכיוון של עתידו: לאמר שכל חייוו אנו מחפשים את הסימביוזה או האיחוד עם האובייקט, בגלל מה שאיבדנו בילדות או בגלל הקושי להשתחרר לגמרי מהקשר התלוי עם האובייקטים, זה רק חלק מהעניין; החלק האחר קשור בתודעה ובסכנות האצורות בה. אנו מחפשים את הסימביוזה וכמהים לאיחוד עם האובייקט, כי זו אחת הדרכים הטובות והמגוננות ביותר מפני חוסר האונים הבסיסי שלנו כמבוגרים. בדרך זו אנו מקדמים גם את פני העתיד, והעתיד, לפי קאמי, עלול להיות מאיים ביותר - "וכך נושא אותנו הזמן על פני כל הימים של חיים ללא זוהר, אך תמיד מגיע רגע שבו עלינו לשאת אותו. אנו חיים לאור העתיד: 'מחר', 'אחר-כך', 'כשתגיע למשהו', 'עם הגיל תבין', 'דברים בלתי-עקיבים אלה הם נפלאים, כי הרי בסופו של דבר מדובר במוות. ובינתיים מגיע יום ואדם נוכח או אומר, כי מלאו לו שלושים שנה. כך הוא מכריז על נעוריו... ובאימה התוקפת אותו עיניו רואות את האיום שבאובייקט. המחר, הוא רצה את המחר, אף-על-פי שכל כולו חייב היה לדחות אותו." (5, עמ' 23)

כמבוגרים אנו מסוגלים - יותר מאשר כילדים - לחוש את חוסר האונים הבסיסי שלנו ואת הפער בין הלבוש שיצרנו לבין עירומנו, כפי שחש ואת הרופא הכפרי של

שהצורך בהתגוננות פסיכולוגית מסיבית איננו נובע רק מכוחו של הטבע אלא בעיקר מיכולתו של היחיד להיות מודע לחוסר האונים שלו. מודעות ססיבית זו יכולה להתעורר ביחיד מול כוחו המכריע של הטבע, אך גם מול משפט שתלוי נגדו או מול



קפקא ואוטלה 1914

הפער האבסורדי בין שאיפותיו לחוסר יכולתו לממשן. לאור תפיסתו של פרויד את מפעלי התרבות והדת כהגנה מחוסר הישע האנושי, נשאלת השאלה מדוע גם מנגנוני ההגנה הפנימיים אינם פועלים בעוצמה כנגד חוסר האונים שמתאר קפקא?

אינטגרציה של שני הגושים אותם מפתח פרויד: מנגנוני הגנה וחוסר האונים האנושי, עשויה להביא לתפיסת חוסר האונים האונטולוגי של האדם כגורם לא רק להתנהגות החיצונית של הקמת מפעלים אדירים, אלא גם כגורם להתפתחות מנגנוני ההגנה הפנימיים. כל פעילות שמגבירה את השליטה בעולמנו ונותנת משמעות למעשינו מרחיקה אותנו מהחוויות הקשות של חוסר אונים. אקוויטנציאליסטים יכולים לעסוק במוות כל חייהם בלי שהיו קרובים אליו כלל. אם נייחס את חוסר האונים הקיומי של היחיד לעברו, זו עלולה להיות דרך להימנע מהתמודדות עמו. כך אמנם נחוש יותר פוטנטיים מבחינה מקצועית ואישית, אבל נתפוס את חוסר האונים האנושי כפתולוגיה ברת שינוי, ולא כחלק מאיתנו.

אצל קפקא, חוסר האונים של האדם אינו פתולוגיה אלא חלק מקיומו בעולם. עם זאת, יש לזכור שגם חוויות מוקדמות של סירוס ופגיעות נרציסטיות מהוות מקור לתחושות חוסר אונים. וחשוב להבין את ההבדל ביניהן. חוסר האונים הוא חלק מקיומו של האדם ואי אפשר להימנע ממנו באמצעות העלאתו למודעות. דווקא כשהמודעות כאה במגע עימו, אנו מגלים את המקור העיקרי לסבל האנושי. אם נשייך את חוסר האונים של המטופל לחוויות מוקדמיות, לא נתמודד עם חוסר האונים האונטולוגי של המטופל

כשהתודעה היא הכלי שהביא לפתיחת עיניים זו המאפשרת חקירה והבנה. חלקו השני של הפסוק מתאר את התוצאה הפחות נעימה של רכישת המודעות: האדם נוכח שהוא עירום.

הדעה היא שאפשרה לאדם, לפי הפירוש הנכחי, להיות מודע גם לעירומו הגפשי-קיומי, וברגע זה נסגרה בפניו האפשרות לחיות בגן עדן.

כלומר, התודעה היא גם האליה וגם הקוץ שבה. האדם הוא היצור החי היחיד המסוגל להגיע דרך חשיבה והתבוננות בעצמו ובסביבה, למודעות לחוסר האונים שלו, לסבלו ולמשמעות או חוסר המשמעות שלו. והוא כנראה, היצור היחיד המסוגל לשקול התאבדות. יש בידו ידע על מרחבים עצומים, אך הוא תופס בהם חלק כה קטן.

קאמי אומר: "הכול מתחיל בתודעה, ודבר אינו חשוב אלא בזכותה" (5, עמ' 22). אילו היה היחיד חווה כל הזמן את מלוא התחושה של חוסר האונים שלו, היה עלול לחוש שאין טעם לחייו ולשקוע בדיכאון או באפסיה, כמו הרופא הכפרי העומד מול חוסר אוביו יא לא איכפת לו שישמשו בו עד כלותו.

על-ידי לימודים אינסופיים, צבירת כוח, עושר ותארים או השקעה במשפחה ובית כדי ליצור מקום בטוח, מוגן ואוהב, אנו מקטינים את המגע עם תחושת חוסר האונים; כך אנו חותרים להתנתק מהתחושות המאיימות והמשתקות ולהתחבר לתחושות הפוכות של עוצמה, חשיבות וערך.

בדמות האל ריכז האדם את כל התכונות אליהן שאף כדי לכסות על עירומו הקיומי. יצירת ישות כל יכולה המסגיחה על מעשיו וגומלת עליהם, העניקה לאדם ביטחון, יציבות ושליטה על חוסר האונים שלו מול הטבע, היות שעל אותה דמות נעלמת וכל יכולה יכול היה האדם להשפיע. פרויד מתאר זאת כך: "כבר הצעד הראשון יש עמו שכר גדול; צעד זה הוא האנשתו של הטבע... כי כנגד האנשים העליונים מחוללי הרע מחוץ יכול אתה לנקוט אותם האמצעים עצמם שנקשת בתוך חברתך שלך גופא; יכול אתה לנסות ולהשביעם. להפיסם, לשחד אותם, ובדרך השפעה כזאת לשלול מהם חלק מכוחם" (3, עמ' 187).

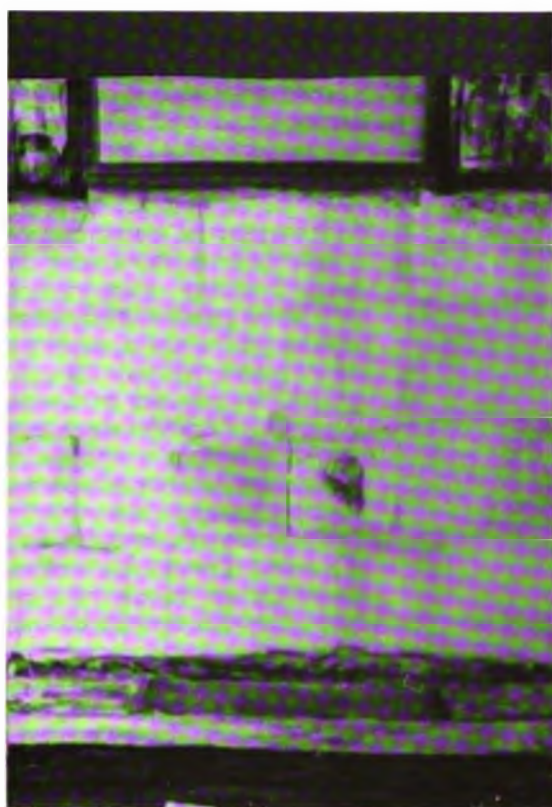
הדרך העיקרית של האדם להתגונן בפני חוסר האונים היתה לחפש משמעות לחייו ולמעשיו, לחפש אמונה שחיו בעולם אינם סתם כך ללא תכלית ומשמעות, אלא הם מוסדרים על ידי כוח המודע לקיומו האנושי ומנהיג את הסדר הקוסמי.

פרויד עומד על האיום שמהווים איתני הטבע ובכללם המוות, על האדם; על תחושת חוסר האונים האונטולוגי הנובעת מכך, מתגבר האדם על-ידי יצירת מושגי הדח והמפעלים התרבותיים.

פיתוח רעיונותיו של פרויד בכיוון אקוויטנציאליסטי עשוי להוביל לתפיסה

לקרימוז

ציפי יבין



ה' ומן רב דיברה אמי על נסיעה. נסיעה רחוקה שיש להכין אותה בקפידה. ברור היה לנו שהיא נוסעת. אולי חמש או שש שנים היתה מדברת על נסיעה זו ונותנת לה מלוש מיוחד בחיי הבית, כך שלא תהיה הפתעה.



היינו מורגלים במשפטים כמו: "...נו, הרי זה מונח כאן על השיש, לפניכם... והרי זה כאן... והקפה בארון... משהו מכם שילמד היכן הדברים...", היתה משגגת באוזנינו וחוזרת ושבה ומהללת כל-טוב שיש בבית, שלא ידענו שהוא ישנו וקיבלנוהו כמוכן מאליו. ישנם אנשים המכינים נסיעתם זמן-רב, ומקדישים לכך מחשבה ובדיקה יסודיים, וישנם אחרים, הקמים, כך לפתע, נוסעים והולכים, ופועלים כניצוץ. אשר מביק ביום קיץ לא-מעונן בשמי הערב הקודחים בשקיעה.

אדומים התכנסו כפאתי הרקיע, מצטופפים כצאן, מצפים לאור, מהססים אם להמשיך או לחדול מנסיעתם. לילה ראשון של סתיו ירד ובא אל הבתים. הצלחות החלו נערמות למגדל לא יציב בכיור, שקרקעיתו משורטטת היתה בקווי-החרסנה השבורה, חושפת וקנתו. קליפות-פרי ושאריות-מזון צבעו את המטבח בצבעים חדשים שלא התאימו לזמן ולמקום. ריח חדש בא למקום. מתיקות-הבושם של נוזלי ה"לובדר" פינתה מקומה לחמיצות, לריח העובש, שכמותו לא הכרנו. ריח רע, מבשר שחורות, החל מהלחל ביום השלישי מבעד לחרכי התריסים. ערימות-הזבל נבהו ומהפכה שקטה ניסרה את חלל-הבית. בכל ניכר שינוי. הקנרית בכלובה פסקה לומר ושקעה בתנומה ארוכה, שאינה מתאימה לאורחותיה. הזמן החל לחול בעצלתיים. היופ נמשך הרבה מעבר ליממה. סמרטוטי-הריצפה שמאו ומעולם לח היה בשל שימושו התכוף - יכש - דומה היה לשלד דרדר בשדה של שלהי-הקיץ. לא מצאנו בו עוד אותה לחלוות וריה הנוזל-המתוק שאפפוהו בעבר נעת שטיפת-הבית. השלכנו אותו לאשפה. בצורת עמדה בחדרים. אריות קרשון ריקות בצבצו מכל פינה, גם במטבח וגם בסלון. ניילונים קרועים ושקיות-נייר פעורות-פה, כמבקשות על נפשן, מונחים על מדפי-המטבח ועל-גבי השולחן. עצבותו של השיש ניכרה בפניו האפורים ובקווי אבקת הקפה השחור שגפורו עליו. ויותר מכל חיפשנו את הסוכר. קוביות-הסוכר שכה היטיבו עמנו - לא מצאנו מקומן. משהו משטה היה בנו מעלים מאתנו את הסוכר. צנצנת-הסוכר העגולה, השמנה והגדולה, שצוירי-פריחים לה

עד שיום אחד קמה ונסתלקה לה. בתחילה, אף לא שמנו לבנו לכך. ביתנו לא חסר היה דבר. השמיכות מקופלות היו, נודפות ריה פרחי-ההדר ועשויות בסדר מופתי על גבי המיטות. ציפות לבנות היו מכסות אותן ואף סדינים חיוריים ללא קמט עוטפים היו את מזרונני המיטות כמצבות-שיש מבהיקות בשמש. ריח חריף של אקונומיקה נדף מן הכתלים של הבית הצונן. השטיח בסלון מטורק היה למישעי, כאילו יד נעלמה עשתה לו תסרוקתו וזקרה שערותיו זה עתה, שוכב ללא מלים. כחיילים דרוכים למסדר-הבוקר ניצבו אף הכריות, האחת מכסה גופת חברתה, למחצה, על ספת הקטיפה הבהירה שצבעה חלבי. דממה עמוקה עמדה בבית. בקבוקי-השמן היו מלאים מן הרגיל, כממתינים לשעת-מצור. צנצנות חמושות בתבלינים, מלאות בעדשים צבעוניים ובחוטאי-פאסטוה מסולסלים - כל אלו העידו שיד עקרת-הבית היתה בהן, ויש מי שדואג לכל מהסורם של החיים כאן, בבית זה. הברז, כהרגלו, הזיל דמעות, טיפה אחר טיפה, וצור זיגוג מים שקוף, בועות מנופחות הנעלמות אל פי הבור השחור שבתחתית-הכיור, נבלעות ואינן. צל כבד אפף את המקום. אנשי הבית הופיעו בזה אחר זה. איש-איש מניח היה תיקו בחדרו, כהרגלו. מוצאים היו לעצמם אוכלים, הארוז בנייר כסף בצלחת "קורנינג" פרחונית ומסומנת בשם, והרי הם מחממים ואוכלים, אוכלים ומתחממים, כמימים ימימה, ואחר. שבעים וטובי-לב מוצאים הם מנוחתם הנכונה בפירות-הבית המלוטשות והמבריקות. שריח חמוץ של חומצת-לימון נודף היה מאריחיו, נחים הם בדממה. מעלעלים ומרחישים בעיתונם. ערב ירד על הבית. שקט מזור נכב מן הסדקים. אובדן-השמש מאחורי הבתים הגבוהים הותיר אוזרוי תחושת ריקנות בלתי-מפוענחת. לא ניתן היה להסביר את הדבר. משהו שלא הכרנו העיב על חיינו. היום פינה מקומו אל הלילה והקיץ האכזרי אל הסתיו. התחלנו לפתוח חלונות אל אוויר הערב היורד. עדרים של עבים

כמעט שבוע עבר.

שיירות נמלים, שלא העזו כל השנים להחציף פנים, מטיילות היו אנה ואנה בשבילי-הבית, מוצאות גרגרים מתוקים, נשכחים בפינות החדר, סוקרות את המקום כמתכוונות לבנות בו קנייהן ולהטיל בתוכו רימותיהן. הפחד נעלם מהן והלאה. אימת המטאטא המכלה בהן פסקה באחת.

הזמן נמשך לגצה.

הקץ גועז. אווירו של סתיו צונן צמרר בשרנו. אמי נסתלקה בלי לומר שלום, כפי שהבטיחה.

הייתי צריך לגחש שאלו פניה של פרספונה. נלכדתי בלוח-הנסיעות והתכוננים, ההכנות וההתרגשויות, המפות והשעונים, ורק במצפן שכחתי להביט.

אמי נסתלקה לה ולא תשוב עוד לעולם. אמי הלכה בלי לומר לי שלום. אמי הכינה הכול. לא שכחה דבר. עודני נער.

מוצאי יום הכיפורים הקטן.
תשרי חשנ"ב
אוקטובר 1991

* לקרימוזה: (לסינית), בכבי, בקינה, בדמעה, כעצב
לקרימוזה: פרק ברקוויאם

ציפי יבין, מכפר סבא, מורה ומרצה לספרות

בשוליה, עמדה ריקה. אמי אהבה סוכר. אוספת היתה סוכר לצורותיו ולצבעיו השונים. קוביות לבנות ובלילה חומה בצבע הדבש, ועיסה כעין העינבר, ואבקה גסה כגרגרי האבץ. בכל מדף היתה תזכורת לסוכר. נוכחותו היתה חלק מילדותנו, מהווייתנו ומקיומנו. ליקננו אותו מקצות האצבעות, מצצנו ובלענו רוקנו הטבול בסוכר, גרסנו אותו בין שינינו, פיורנו אותו על אוכלנו, שתינו אותו ובישלנו בו מאכלינו, מתיקותו משככת היתה כאבנו וריפאה כצרי את דרוי נפשנו. חשנו בטעמו אף אם לא היה מצוי אותה שעה בפינו.

סוכריות חמוצות ולבושן ססגוני הותירו רק שוליהן הצבעוניים ויפי "לקדיצה" מיותמים מונחים היו על מדף-הלחם. אמרו עליה, על אמא, שאף הצלקות של ילדיה עשויות מסוכר ועל כן טעמות הן לליקוק... ח - ח - ח ...

צנצנת-הסוכר הגדולה, השמנה והעגולה עמדה ריקה. גבישים זעירים דבקו על קירותיה מאותתים על ימים אחרים למתבונן בה. הסוכר שכה השתוקקנו אליו כלה ונעלם.

לא היה מי שיושיט יד.

המהומה ניכרה בכל פינה ופינה. הווילונות, כגופות, בצבעם האפור, צבע אטום סר-חיים, תלויים היו בעורפם, כנידונים בכיכר-העיר.

מעל משטח-הקרמיקה בצבצו טיפות-שמן. כרסיסי זכוכית אדומה, כטיפות-דם קפואות. הברו המשיך ותכף את טפטופיו. משהו שלא עמדנו עדיין על טיבו התרגש ובה עלינו.

אמירה הס

ואמרתי אמשך

א.
ואמרתי אמשך
רק באכילה ושתייה
וקיים תענית השארות
צמד לגוף
לחמר
לא קל הדרך חמרמר
ועל כן נושא שקטי וקן
יודע כבד השתק
וכן יכבד לשאת דבור.

ב.
אני נושא שקטי
בארך רוח בארך הדרך
אשא אלומות השתק
לא עוד בצפון נסתר
התגלה
כי מת ויחף אני מחלום

ג.
על כן כל השקט הרב
פנימה כבודו
כי אין כבוד
מפני כל העפר
פי הכל הכל עפר

ד.
דעתך דעתי לדעתו.
ד.
פאכול התפוח
בגנחש הנחש בתפוחים מכשפים

ה.
תצמתי ימי מכל אנשים
ובחברת בני אדם אינני בא
אני בא שקטי כל העפר
ורצף חיל הדרך
אשתרף
בכניעה
בדמיה
בהמתנה -

ו.
עד אולי יקום סוסי המת
אם מעפר יתצב לבכות
כל משמעות המות הזה
תחת ספי החיים.

ז.
אבל אי אני נמצא ללכת פתאם
בלי בכי

ח.
תחת כל היש הזה
לא נרתף בזהו חלום
לעוף
לא עוד אסתבך
בסוד הפחדם
כי נקובה
בחלול הסוד
הייתי -

ט.
לא בדידות היא זו
שלבד אני מאד
ודובר ממרחק הקיים
כי רחוק אני מעצמי

י.
בהתקרבי מאד
ואין לסמך עלינו
הבני אדם
גם מלים שקבלנו
לדבר
השתמשנו בהם לא נכון

יא.
גחלת צרכה את חיי
והסתלקתי מדברותיה
אנא גחלת שובי אלי
נטשתני אמונה
הלך ממני הרחוף החלומי
בשרף לי חיזיון

יב.
בקר התעוררתי והבנתתי
שער ורואה
הייתי כבש
והדם שלי על משקופים.

לחברו להתיר את היחסים המיוחדים שנרקמו ביניהם, להמשיך ביחסיו עם אהובתו ולשבוע נחת. "הגע בעצמך, באביב ניסע אל הבוסתן, לא, לא אנחנו ניסע, אמנם כן, לצערי אתה ואנרל שלך נסוע תסעו בלב שמח ובדעהרה". (עמ' 50). תמונת המציאות נשארת בהוויית הכפולה: מרובת צללים ועמוסה מראות שרמיון האדם ופרי רוחו נותנים להם שמות, כינוי, משמעות והגדרות צורניות. "פנס ליד הקיר כער והטיל את צללי הגועים על המשעול ועל השלג הלבן, ואילו על המורד היו צללי הענפים המרובים מוטלים מעוקמים כמו שבורים" (עמ' 51).

י. מאבק מתמשך - מחייב התבוננות הסיפור הראשון של קפקא, שהוא למעשה מחרוזת של ציורים, משלים ודיאלוגים, מתמקד בבחיית השיתוף בין האדם לסביבתו, הנערה, הכנסיה, הטבע, הכיכר, הבית והרחוב, ולבסוף - החבר המודמן באקראי. גיבור הסיפור מקפיד להעמיד עצמו כמתבונן ולא כבעל זיקה אמיתית לספירה כלשהי הנמצאת מחוצה לו. אכן, המסע לפסגת ההר המושלג מקדם את היחסים בין גיבור הסיפור לבן-שיחו. אבל במעמד הסיום, נכללת כבר הפרידה הבלתי נמנעת בין המצויים. ההתפרעות של הדמיון, המוליכה למצבים של גלגול והכחדה עצמית, מנותבת לפי שעה לחזיונות של פגיעה בסכין, אימת הסכין ופגיעה בכרכיים, כסמל לבעיית הקשר עם הסובב ועם הזולת ולא לאופן השימוש במאכלת בסיום "המשפט". האיש השמן ההרירי, טובע אמנם בנהר בשמשו בבואה לגורלו של האדם שאינו יכול להיפרד מסביבתו החומרית. אך מוחו נתון במערכת של יחסים בין סיבה למסובב. הנהר עולה בשספו על כוח

העמידה של האדם, בהינטל ממנו החסות של האפיריון ושל הארבעה הנושאים אותו. ההתרחשות הממיתה, מקורה בטבע היוצא מגדרו במידה מתקבלת על הדעת, ולא כמסאמורפוזיס משנה צורה בפתאומיות כמו בגלגולו של סמסא. אולם כבר בסיפור הראשון נדחה כותן המצווה של המוסכמות, על אף התוצאות הטרגיות שהדחיה עלולה לגרום.

במרכז הסיפור הראשון ניצבת הבעיה של הדיאלוג האנושי. במרוצת השנים הפגין קפקא - לפי טענתו של רונלד היימן - יחס של עוינות כלפי מרטיין בובר. רונלד היימן מסביר זאת בהתמסרותו של בובר לאיסוף סיפורי חסידים ("קפקא", עמ' 107). דומה כי סיבת ההתנגדות, אם היתה כזאת, אינה כרוכה בחסידות אליה נמשך קפקא, כפי שמוכיחים דבריו המתפעלים ביומניו על "צדיק הדור", אלא בניסיון של בובר להעמיד ערך גואל - ברמה של מוחלט - בדמותו של השיח האנושי. התבלטותו של בובר בורה הציבורית היהודית, ובמיוחד בחוגים קוראי גרמנית, מתחילה כבר בשנת 1898, בעת שהוא נואם כציר בקונגרס הציוני השלישי בשמה של "ועדת התעמולה". שלוש שנים לאחר מכן הוא מתמנה עליידי הרצל לעורך השבועון המרכז של ההסתדרות הציונית "די וואלט". פנייתו לחסידות חלה בשנת 1904 ועיקרי דעותיו בסוגיה הדיאלוגית מתחילים להתפשט ולקנות להם מוניטין. שמעו של בובר הגיע לפראג, ו"יתאורו של מאבק" יכול להיקרא כפולמוס סמוי עם האמונה בדיאלוג ככוח מתקן עולם ואדם. לבעיית הדיאלוג יכול היה, כמובן, קפקא להגיע מפאת התעניינותו העמוקה בתורת מיסטיית ופילוסופיות המעמידות במרכזן את הנטיעות לפרוץ מן התחום הסגור של האני

לספירות גואלות שמחוצה לו. ההבנתה בין מציאות לאשליה, עין ומראית עין תוך מתן עליונות לאשליה, למראית העין, כפי שהדבר בא לידי גילוי במשל העצים בשלג, מגלה את קירבתו של קפקא לפילוסופיות שמקורן במזרח הרחוק. גם האפיריון ודימוי האדם לצללית מנייר צהוב משתפים תפיסת עולם אפלטונית (העולם כצללים), עם דימויים מספרות וממראות המזרח הרחוק.

הדחיה של הדיאלוג - כמו כל דחיותיו של קפקא - אינה חד משמעית. הימשכות והתנגדות, כפי שהן מתנסחות במתח הקיצוני שבין שני הקטבים, במכתב לאב, מראות גם ביחסו של גיבור המחרוזת "יתאורו של מאבק" לבן-שיחו, מכרו החדש. רצון למנוסה וברית דמים נסמכו זו לזו. אָלם ווידוי - ואפילו נכונות לשקר ולהעמיד פנים כדי למנוע פירוד וניכור גמורים - חוברים יחדיו. התולדה של ההיקלעות בין הקטבים השונים היא התמדה בהתבוננות, המעכבת את הצורך בנקיטת עמדה מחייבת, סופית. הדרך מבית המלון לפסגת ההר מתארכת ומתפתלת, לא מפאת מסלול ההליכה הארוך, אלא בשל ששועי ההסתכלות, תעתועיה ופחדיה, בנתיב הפונה לצדדים ולצידו צדדים. המאבק מצטייר בלא הכרעה. שכן לא נצחוננו הסופי של ערך זה או אחר הוא תכלית המסופר, אלא המאבק כשהוא לעצמו, והניסיון לתארו בסופר, משל ודימוי. הדמיון המתפרע הוא שליחה הנאמן של ההתבוננות ההופכת תכלית לעצמה.

המסאות הן מתוך כתבי קפקא, בתרגום לעברית, בהוצאת שוקן, ירושלים ותל-אביב. (לעיתים בשניונים קלים, על פי המקור) המסאות מתוך הכרך "הכנות לחתונה כפפר" הן בתרגומי

הגנוז למען השימוש האנושי, ובכך עשה כמעשה פרומתאוס שגנב את האש הקדושה מן האלים. הוא מתעד את החלומות הגדולים אשר יעדו אותו. "במערכת הדימויים היו דברים שנגעו לא רק לי עצמי אלא גם לרבים אחרים. מאז שחדלתי להשתייך לעצמי בלבד, ושאבידתי את זכותי לכך, היו חיי שייכים לכלל... בהקדישי את חיי לתכלית זו, בחרתי בדרך היחידה שבה יכולתי להצדיק את קיומי ולחיות את חיי בשלמותם האפשרית". (עמ' 184) וכן: "דברי מגלמים פיצוי-משלים לזמננו ואני נדחפתי לומר מה ששום אדם לא ביקש לשמוע... עשיתי את כל מה שהיה ביכולתי לעשות... טוב מזה היה מעבר לכוחותי" (עמ' 210).

בספר זה מתוארים גם 'המגרלי' שיונג בנה

לעצמו כ'חדר משלו'. מובא פרק על המפגש עם האלכימיה ומשמעותה, פרק החזיונות, מסעות בין האינדיאנים ובאפריקה, זכרונות הנעים מילדות, שחרות, תקופת הלימודים ועד מחשבות במבט לאחור ומחשבות על החיים אחרי המוות; מובא מעגל שלם של חיים.

כמו כן צורפו נספחים הכוללים שני מכתבים של פרויד ליונג, מכתבים של יונג לאמה אשתו, אישיות בזכות עצמה, "שבוע הדרשות למתים" - מעין כתיבה גנוסטית של יונג (פרק זה לא מובא בנירסה האנגלית), וכן מילון מונחים מפורט שמצורפים אליו מראי מקום מכתביו. אסיים בסיפור חסידי שיונג מספר בספרו זה: "תלמיד בא לרבי ואמר: 'כימים קדומים היו אנשים שראו את פני האלוהים. מדוע בימינו אינם עוד כאלה?' ענה לו הרבי: 'מפני

שבימינו אין מי שיוודע להתכופף כל כך נמוך'" (עמ' 328). מעטים הספרים בחיי אדם שהקריאה בהם היא מכה בבטנו וזעזוע של היפקחות. וזה מה שעשה לי הספר הזה.

מקורות

1. אנסוני ססור: "פרויד", ספירוס, אוניברסיטת תל-אביב, 1993.
2. עמנואל ברטן (עורך): "פרויד וחורג", תל-אביב, 1993.
3. פיטר גיי: "פרויד", דביר, 1993.
4. ק. ג. יונג: "פסיכולוגיה אנליטית ומודרן", דביר, 1956.
5. ק. ג. יונג: "הפסיכולוגיה של הלא-מודע", דביר, 1973.
6. ק. ג. יונג: "האני והלא-מודע", דביר, 1975.
7. ק. ג. יונג: "על החלומות", דביר, 1982.

קפקא. ביהמשפט" מחפש ק' דרך להחליק מחוסר הודאות ומהמבוך בו הוא נתון. נודע לו שיש "פרקליטים גדולים" שהם מבינים באמת בענייני המשפט, אלא שהסוחר בלוק, המנוסה בהלכות המשפט, מעמיד אותו על סעותו: "מי הם הפרקליטים הגדולים איני יודע ולהגיע אליהם וראי אי אפשר כלל. לא ידוע לי על שום מקרה שאפשר לאמר בוודאות כי בו התערבו בפועל ממש. פעמים שהם נעשים סנגורים לאדם, אך לא על פי רצונו העצמי של זה יושב הדבר" (4, עמ' 186).

אנחנו מחפשים את האיחוד, את האב הגדול, או הפרקליט הגדול, את אלוהים, את האשה

האוהבת ומקבלת באופן מושלם, גם מאחר שגורשנו מגני העדן האלה, אך גם מאחר שבשאיפות האלו אנו מוצאים מקלט ומחסה מפני תחושת חוסר האונים המקנת בתוכנו. וכך נטייתנו כמבוגרים לחפש סימביוזה ואיחוד איננה רק תוצאת ילדותנו ומצוקותיה, אלא גם התגוננות מפני הסכנות הצפויות לנו, מפני כוחה ההרסני והמייאש של התודעה העצמית שלנו.

הסימביוזה היא אלוהית במובן זה שהיא מאפשרת למשתתף בה לחסות בצילו המגונן והכול יכול של המכלול הסימביוטי המזכיר את גן־העדן, ובכך מגינה עליו ונותנת לו כוח, וזו אחת הדרכים של האדם להתגונן מפני חוסר האונים האונטולוגי שלו.

סקורות
 1. קפקא פ., סיפורים ופרקי התכונות. תרגום: ישורון קשת ודן מירון. ירושלים ות"א, שוקן, 1973, 114-108.
 2. גולומב־ברגמן א., אין שושנה ללא קוצים: על אמביוולנציה בסיפורו של קפקא "רופא כפרי". שיחות, כרך ג' (1) 62-58, נובמבר 1968.
 3. פרויד ז. - עתידה של אשליה. כתבי זיגמונד פרויד, כרך חמישי, הוצאת רביר, 117-78, 1968.
 4. קפקא פ., המשפט. הוצאת שוקן, ירושלים ותל אביב, 1977.
 5. סאמי א., המיתוס של סייפוס. הוצאת עם עובד, 1978.
 6. שוהם ש. ג., הליכי סנסלוס. ציריבור מוציאם לאור בע"מ, 1977.
 7. שמואלי א., אדם במצור. הוצאת יחיד, תל אביב, 1981.
 8. בראשית פרק ג'.
 9. KOHUT, H., HOW DOES ANALYSIS CURE? UNIVERSITY OF CHICAGO, 1984.

שְׁתוּדָה בשיתוף עם "קול ישראל" - "מלים מנסות לגעת"

מזמינים אותך לערב שנושאו:

השפעת השינויים במזה"ת על התרבות בישראל

ב"מרתף העליון" - בית ליסין 7.3.95 ב - 20.30

משתתפים בדיון:

יקראו משיריהם:

סיהאם דאוד
 אמירה הס
 שלמה זמיר
 משה סרטל

יצחק אורפז
 שמעון בלס
 סלאם ג'ובראן
 סמי מיכאל
 ששון סומך

עורך ומנחה: יעקב בסר



יותר ביטוח בחיסכון

פתח תכנית חיסכון בדיסקונט. הביטוח כבר בפנים

ביטוח במקרה פטירה או נכות מתאונה, בגובה יתרת החיסכון, עד 250,000 ש"ח צמודים למדד.

■ **חיסכון בהפקדה חודשית, ובשילוב ביטוח חיים**

תכנית חיסכון בהפקדה חודשית צמודה למדד. תקופת החיסכון 3 שנים. ביטוח החיים יבטיח השלמת ההפקדות החודשיות, עד תום תקופת החיסכון.

לבחירתך מגוון תכניות חיסכון, המשולבות בכמה סוגי ביטוחים: ■ **חיסכון חד פעמי, בשילוב ביטוח חיים**

תכנית חיסכון צמודה למדד. תקופת החיסכון - 5 שנים. "תחנות" יציאה לאחר שנתיים, כל חצי שנה. ביטוח חיים בגובה יתרת החיסכון, עד 250,000 ש"ח צמודים למדד.

■ **חיסכון דולרי עם הגנה מדדית, בשילוב ביטוח למקרה תאונה**

תכנית חיסכון דולרית לתקופה של 3 שנים, בתוספת ריבית גבוהה לשנה, עם הגנה מדדית.

אם אתם כבר חושבים על העתיד,

כדאי שתמהרו לסניף דיסקונט.

בדיסקונט תוכלו היום לפתוח תכנית

חיסכון ולהרוויח פעמיים: גם חיסכון

בתנאים אטרקטיביים, פטור ממס

וגם בונוס מיוחד - ביטוח חינם!

יש עם מי לדבר.