

ה'דחון לספרות

שבתון לקל

• חברה • ביקורת • תיאטרון • אמנות •

שנה י"ח • גליון 182 • אדר ב' • תשנ"ה • מרץ • 1995 • 16 שח'



הספרות שמגלד

שמעון בלס
אילן פפה
פרץ דרור בנאי
חווה פנחס-כהן
יורם מלצר
אוריאל זוהר
ששון סומך

מחמוד דרויש
נזאר קבאני
מישל חדאד
נעמי שיאהב ניי
עלי סאלם
עיסא לובאני
סאלם ג'ובראן

קטעי קישור

א
מתי פלד

אלוף מתתיהו פלד. מי שהיה - לפי עדותם של אלופי צה"ל, בני אותה משמרת - מצביא מובהק, לוחם נועז. איש צבא מושלם, שבזמן ההמתנה, מאי 1967, היה בין האלופים שהאיצו בדרג המדיני לפתוח במלחמה נגד מצרים. אך לאחר לימוד תוצאות המלחמה - ביצע תפנית של מאה ושמונים מעלות והיה ללוחם נועז נגד תוצאות המלחמה והיא ובעד הידברות עם הפלסטינים. על כן, טבעי שהקדיש את זמנו ללימודים ערביים, בעיקר לשון וספרות ערבית, וכן היה למרצה בכיר באוניברסיטת תל אביב לספרות ולשון ערבית. תרגם מן הספרות הפלסטינית; יש לברך על כי קיבל בימים אלה את הפרס לתרגום, עש' פרופ' חיים בלאנק עבור תרגום הספר "חכמי האפלה" של הסופר הסורי סאלים ברכאת. היה חבר כנסת. איש בעל יכולת אינטלקטואלית גבוהה ויושר ללא רבב. בין משתתפיו הקבועים של "עתון 77", ואנו נתגעגע אליו. גיליון זה, כמעט כולו, מוקדש לנושא שמתי הקדיש לו את מרב שנותיו. מתוך הכרה שרק באמצעות המלים ניתן ליצור את החבריה בין עם לעם ולבטל את סכנת ההתנגשות האלימה. כך שניתן לראות בגיליון זה זר וזכרון על קברו הרענן.

ב

ועידת אגודת הסופרים

השתתפות הסופרים בדיוני הוועידה בכלל ובהצבעה בפרט, איננה רק זכות, היא חובה מוסרית ואינטלקטואלית.

מה שאינו נורמלי

בחודשים ינואר - מרץ 1995 הופיעו בקהיר שלוש חוברות של הירחון הספרותי היוקרתי "אבדאע", שהוקדשו לתרבות ישראל וספרותה. ירחון זה, בעריכתו של אחמד עבד אל-מועטי ח'ג'אזי, הבולט במשוררי מצרים כיום, יוצא מטעם הרשות הלאומית לספרים; ולדברי המערכת, הוקדשה שנה של הכנה לקראת פרסום החוברות "הישראליות". לא כאן המקום להעריך את תוכנם ואת רמתם של המאמרים ושל התרגומים המובאים בשלוש החוברות הגדושות האלה, שהן תופעה לא שכחה ולכאורה גם מרנינת לב בנוף התרבות הערבית העכשווית. שכן, עד כה התעלמה תרבות זו בדרך כלל מקיומה של תרבות חדשה ואוטונומית בלשון הערבית בארץ; ולכל היותר דובר על תרבות זרה, נטע "אירופי" שאין לו שורשים במזרח התיכון. אך אליה וקוץ בה. כותרת המשנה הניתנת לחוברת ינואר הראשונה בסדרה היא: "תרבות ישראל: ההפצרות לנורמליזציה וממדי העימות", ללמדך, שמנגינת הזרות עודה נשמעת ברמה.

בראש החוברת הראשונה הזאת מופיעים כמה "פתיחים" שנכתבו בידי משכילים וסופרים מצרים מובילים, ובכולם ניכר הקושי לקבל את ישראל בלב פתוח. מאמר העורך, למשל, נקרא "תרבותה של אומה או תרבותם של יחידים?"

ואילו הוגה הדעות והמבקר הנודע מחמוד אמין אל-עאלם מכתיר את מאמרו בכותרת "נורמליזציה עם מה שאינו נורמלי". המספר הנודע אדואר אל-ח'ראט מרחיק לכת אף יותר ומצהיר בכותרת מאמרו: "כן לדעת, כמוכן; אבל לא, ואף פעם לא, לנורמליזציה." כותרות אלה לא תמיד משקפות במדויק את תוכן המאמרים עצמם, ויש שבנוף המאמרים השונים, נאמרים דברים המעידים על עמדה רכה יותר, פתוחה יותר של הכותבים. אולם עצם הצורך להדגיש בכותרות את האספקטים המסגריים והדוחים יש בו כדי לאותן לנו עד כמה קשים חבלי הלידה של מנטליות חדשה.

אגודת הסופרים כארגון גג של הסופרים העבריים בארץ, מייצגת לא רק את החברים המאוגדים בה, (וזה למעלה מ 90% מכלל הסופרים העבריים) ולא רק את הבודדים שאינם חברים בה; אומר יותר מכך, האגודה העברית מייצגת בעקיפין גם את הכותבים בשפות אחרות, כולל הסופרים הערבים. השגים בתחום המקצועי כמו מילגות, פרסים, תשלומים בעד השאלת ספרים בספריות ועוד, מהנים בסופו של דבר גם את החברים הבודדים, שהם, לפי שעה, מחוץ לאגודה. על-כן, דמותה של האגודה, תדמיתה בציבור, פעילותה, כיוונה האידיאי, נוגעים לכלל ציבור הסופרים - ואפליג ואומר - לכלל הציבור.

הוועידה תקבע הפעם, לא רק מי הם שינהיגו את האגודה ויקבעו את דמותה ותדמיתה בקרב הציבור; היא תקבע את אופיה ומהותה של האגודה לשנים רבות.

האגודה היום, ערוכה להגשים תוכניות, שבמשך שנים היו בגדר חלום; כמו השלמת פנסיה לסופרים, פתרונות בנושאים מו"ליים שונים, הנוגעים במיוחד לספרים לא מסחריים; כמו שבוע השירה מדי שנה; היא מוכנה גם למלא תוכן ולארגן את חגיגות יובל ה-75 של אגודת הסופרים, שיחול ב-1996; ועוד כהנה וכהנה.

כל זה ועוד נושאים נוספים תלוי ברצון החברים להיות מעורבים, והדבר המינימלי שנדרש היא - ההצבעה, כלומר - להיות שותף לאחריות.

עמדה זו של שכנינו המצרים, ואולי גם של סופרים רבים בשאר הארצות השכנות, שהחלו להיפתח לפנינו, אינה צריכה לשמש לנו דוגמה לחיקוי, ובוודאי עלינו להרחיב את הכרותנו עם תרבותם וספרותם של שכנינו, ולהגביר את פתיחותנו לה. "עתון 77" עשה לעצמו מנהג, מיום היווסדו, לכלול בגליונותיו תרגומים מהספרות הערבית בארץ ובחו"ל ומאמרים עליה. מדי פעם הקדשנו חוברת שלמה לנושא זה; וגם החודש אנהנו מקדישים מקום נרחב לספרות הערבית. החומר המובא כאן מגוון באשר לארצות ולסוגים הספרותיים שהוא מקיף; ובשל כך אין בו משום "תמונה" אלא "טעימה" נוספת למי שרוצה לטעום. ואולי הגיעה העת שגם אנו נקדיש שלוש חוברות שלמות ורצופות לספרות הערבית, בכחינת "מידה כנגד מידה"?

ששון סומך

חברי המערכת משתתפים באכלו הכבד של ידידנו שמואל רגולנט, על מות רעייתו אביבה.



תמונת השער: ציור של מחמוד זאיד, נולד בסוריה, 1950, חי בקפריסין

לכבוד ת"ד 16452, ת"א 61163
הנני מבקש להיות מנוי על "עתון 77"
לשנת 1996/1995
שם ומשפחה _____
כתובת _____
טלפון _____
מצורפת בזה המחאה על סך 140 ש"ח עבור 11
גליונות, כולל משלוח
חתימה _____ תאריך _____

שירה

5	נזאר קבאני; פואמה; מערבית; לאה גלזמן
7	נעמי שיהאב ניי; שיר; מאנגלית; משה דוד
9	יובל בן עמי; ארבעה שירים
11	ראובן דותן; שיר
15	אברהם ברנר; שלושה שירים
18	מחמוד דרויש; פואמה; מערבית; שמואל רגולנט
33	חנה פנחס כהן; שלושה שירים
41	מישל חראד; שיר; מערבית; ששון סומך

פרוזה

40	עלי סאלם; ההולכים לאחור; מערבית; דוד שגיב
42	עיסא לובאני; הסאן והלילה הארוך; מערבית; משה חכם

ביקורת ספרים

	רות לאופר על "פסוקים משברי יונת" לענת דוברת בן-עזרא;
10,8	ועל "כפתורים רכוסים היטב" למירה מגן
8	רותי גור על "אמא להשכיר" לשמעון צימר
10	שמואל שתל על "מיטה" לרפי וייכרט
11	יהודה גור-אריה על "להיפגש שוב, 11 משוררים רומנים"; לסנדרו דוד
12	שמעון לוי על "1948" לגבריאל בן-שמחון
14	לאה גלזמן על "האיסלאם מלידתו עד תחילת האימפריה העות'מנית" לקלוד כאהן

מאמרים

20	יורם מלצר; "מעמאן בספטמבר"; על תרגום ספרו של תופיק זיאר לספרדית
22	סאלם ג'ובראן; בין פונדמנטליזם לדמוקרטיה
24	שמעון בלס; המבנה המעגלי ביצירת אדואר אל ח'ראט
28	פרץ דרור בנאי; "צלול כעין התרנגול"; על שירת סעוד אלאסדי
30	אילן פפה; תרבות שנות האלפיים במשנת אדוארד סעיר

מוסיקה

12	גדי להב על "להתראות נעורים שלום אהבה" - משינה
----	---

שיחת החודש

34	אוריאל ווהר עם פואד עווד ועם ערן בניאל על "רומיאו ויוליה"
----	---

לפי שעה

2	לפי שעה: יעקב בסר; קטעי קישור
2	ששון סומך; מה שאינו נורמלי
4	המלצות
16	מקבץ אירופי: ורה קורין-שפיר
23	חצי פינה: רוני סומך - פטיקה נטולי
47	דואר נכנס

שנה י"ח • גליון 182 • אדר ב' • תשנ"ה • מרץ • 1995 • 16 שח

77
עֵתוֹן

ITON 77

Literary Monthly

Editor: Jacob Besser

Managing Editorial Board:

Shimon Ballas, Sasson Somekh,

Ziva Shamir

Vice Editor: Amit Israeli-Gilad

Management and Graphic Design:

Michael Besser

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

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

ירחון לספרות ולתרבות

העורך: יעקב בסר

חברי המערכת: שמעון בלס, ששון סומך, ויוה שמיר

עורכת משנה: עמית ישראלי-גלעד

ניהול ועיצוב: מיכאל בסר

ניקוד: שמואל רגולנט

איור: מיכאל בסר

מועצת המערכת: יצחק אורבון-אורפז, גילה בלס, יוסי הדר,

נתן זך, א.ב. יהושע, רוני סומך, צבי עצמון, עוזר רבין, ש.

גיורא שוהם, אנטון שמאס

המו"ל: אגודת סופרים ואמנים לקידום הספרות והתרבות

בישראל - עמותה

רנה ליטוין; **הכחול האמיתי**: הוצאת הקיבוץ המאוחד/ ידיעות אחרונות/ ספרי חמד; 1995; 138 עמ'
 על ז'אנר המסה; שהיא, עלפי רנה ליטוין, מסע "שעורך אדם בד" אמותיו". מסות שנאספו ונכתבו במשך כעשר שנים. עיונים בתופעות תרבותיות דרך הטקסט השירי, על שפת השירה, על נשים ויצירה, על תרגום ועל המתרגם ועוד.

אלזה מורנטה; **אלה תולדות**; מאיטלקית; עמנואל בארי; הספרייה החדשה; הוצאת הקיבוץ המאוחד/ ספרי סימן קריאה; 1995; 512 עמ'
 אחד הרומנים החשובים שנכתבו על מלחמת העולם השנייה. במרכזו, אוזפה, ילד שנולד לאימה, מורה אלמנה, יהודיה למחצה, בעקבות אונס בידי חייל גרמני. "מיזוג נדיר של דון קיחוטה והנסיך מיסקין". בראש כל פרק - העמידה המחברת תמצית היסטורית - כרוניקה של אלימות ורצח.



מיכל גוברין; **השם**; הספרייה החדשה; הוצאת הקיבוץ המאוחד/ ספרי סימן קריאה; 1995; 346 עמ'
 עמליה, חוזרת בתשובה ואורגת סליתות בהווה וצלמת בעבר, כותבת וידוי ל"השם". דמות רדופה מפוצלת ומסוכסכת, שאינה מצליחה להשתחרר מעברה ואף מזה של הוריה ניצולי שואה, שואפת לאחדות והשלמה על ידי התאחדות גואלת עם "השם".

יהושע קנז; **מומנט מוסיקלי**; הספרייה החדשה; הוצאת הקיבוץ המאוחד/ ספרי סימן קריאה; 1995; 160 עמ'
 מהדורה שניה ומתוקנת; ארבעה ספרים: התרגולת בעלת שלוש הרגליים; סודו של הנריק; מומנט מוסיקלי; בין לילה ובין שחר; פרקים בביוגרפיית המספר, מילדות לבחורות, הניתנים להיקרא כפרק מקדים לרומן "התגנבות יחזים", שהוא הפרק החמישי.

גיון אפדייק; **בק; הספר**; מאנגלית; אלי הירש; הוצאת זמורה ביתן; 1995; 160 עמ'
 הנרי בק הוא סופר יהודי ניו-יורקי בינוני למדי, ש"סע קל", הרומן הראשון שכתב, זכה להצלחה. בק חרד כי נידון לשיתוק יצירתי ואישי; באופן מפתיע הוא זוכה לכבוד והכרה, ומסעותיו באירופה, בעיקר במורחה, מהווים שלד לרומן שגון ומשעשע.

נורית גרין; **שבויה בחלומה**; הוצאת עם עובד/ ספריית אופקים; 1995; 206 עמ'
 ניסיון להביט בתרבות הישראלית ובמיתוסים שלה דרך טקסטים שנוצרו בה, מתחומי הפוליטיקה, הספרות, הקולנוע, הפרסומת והעיתונות (תוך התייחסות גם לשלטי פרסומת, כתובות גרפטי, כרזות קיר וכו').

מרדכי גלדמן; **מראה אפלה**; הוצאת הקיבוץ המאוחד; 1995; 144 עמ'
 מסות מאמרים העוסקים באמנות, עם דגש על המודרניזם והפוסטמודרניזם; על הטקסט הספרותי ועל הקשר לפסיכולוגיה.

מאיר ויזלטיר; **מחסן**; הספרייה החדשה; הוצאת הקיבוץ המאוחד/ ספרי סימן קריאה; 1995; 128 עמ'
 לאחר שתיקה של שנים, הופיע ספר שירים חדש של מאיר ויזלטיר, המתאפיין, לעומת הספרים הקודמים, במיתון הקול וריסון בשימוש בתמונות "חזקות". את מיקומן תופס יאוש; עם זאת, נשמר היופי התמונתי של השירים וההבעה התמציתית והמדויקת. "מה שְׁהיה דָם או דמעה/ הוא אָבן זְעוּקָה, פְּרִיכָה, אֲוִירִית/ קְלָה על כֶּף תֵּיד, פְּעֵמוֹן של שְׁתִּיקָה/ צְנוּרִית לְהִשְׁקִיף בָּהּ בצֵל שְׁתִּיל".

יצחק בר יוסף; **מזכרת אהבה**; הוצאת עם עובד; 1995; 171 עמ'
 הבן על האב (הסופר, יהושע בר-יוסף), איש הניגודים והקצוות שעוב יחור; שהתפקד, שהיה "מושך ורוחה, ומפחיד ואהוב".



אנטוני סקרמטה; **חלמתי שהשלג**; כוער; מספרדית; לאו קורי; הוצאת זמורה ביתן; 1994; 200 עמ'
 ארטורו, שחקן כדורגל כפרי, בתול ותמים, יוצא אל העיר הגדולה, שם הוא נספח אל חבורת מהפכנים.



סאלים ברכאת; **חכמי האפלה**; מערבית; מתי פלד; הוצאת עם עובד; המפעל לתרגום ספרי מופת; 248 עמ'
 רומן כורדי. למולא בינאף נולד בכאס, תינוק שבגר בן יום, הוליד בן לאשה שוטה ונעלם; כזה גם גורלו של בנו, הם שבים ומופיעים בחיי משפחתם, בדרכים מסתוריות. סיפורו של העם הכורדי שבצפון סוריה, "סיפור של מלחמת קיום אכזרית ודיכוי, של חיים של מציאות קשה, דמיון פרוץ ומיסטיקה... מצטרפים למכלול מדהים בריבוי הפנים שלו". הוסיף אחרית דבר, הממקמת את הרומן ביחס למציאות ובספרות הערבית, המתרגם, מתי פלד.

בני ציפר; **מארש תודכי**; הוצאת עם עובד; 1994; 222 עמ'
 רומן שהוא כאילו אוטוביוגרפי, בו המספר מנסה לשחזר את קורות משפחתו בתורכיה. המסע מלווה בעוד שתי דמויות של כותבים, לאון מג'ור - יהודי תורכי המנסה לכתוב רומן, ואנדרה סטרססבנס הצרפתי, מחבר ספרי מסע. הדמויות נשורות זו בזו ובקטעים היסטוריים ודוקומנטריים והמתחזים לכאלה. צבעוני ומרתק.

שולמית לסקוב; **טרומפלדור**; סיפור חייו; הוצאת כתר; 279 עמ'
 ביוגרפיה. מהדורה מורחבת ומעודכנת של "טרומפלדור - סיפור חייו"; הכוללת גם גילויים חדשים על האיש והתקופה, ומידע מארכיונים ברוסיה.

גיל חובב; **קיטש**; הוצאת כתר; 1995; 206 עמ'
 אור מואב מספר את סיפור גוויעתה ומותה מסרטן של אמו. התמודדות עם מציאות אכזרית ומאימת, עם

שהסביבה הקרובה מנסה להרחיק ולהתעלם ממנה.

קלוד כאהן; **האיסלאם**; מלידתו עד תחילת האימפריה העות'מנית; מצרפתית; עמנואל קופלביץ; עריכה מדעית; יהושע פרנקל; הוצאת דביר; 1995; 490 עמ'

נדבך חשוב בחקר האיסלאם, שהוא מפגר אחרי חקר תולדות אירופה. כהאן "מביא היסטוריה תרבותית שנכתבה מתוך אחריות ויחס של כבוד אל העמים המוסלמים" והימנעות מהגזמה בכיוון האקוטי-רומנטי.

בנימין תמוז; **יעקב**; הוצאת כתר; 1994; 250 עמ'
 הוצאה מחודשת (במסגרת סדרת כתבי בנימין תמוז). דרך דמותו של יעקב - ילד מהגר, גבר לוחם, משורר ואיש אבד - מבטא תמוז את השבר בתפיסתו "הכנענית", ומתנה קיום יהודי בקשר עם תרבות יהודית.

אברהם קנטור; **אזעקת שווא**; ספרית פועלים/ידיעות אחרונות/ ספרי חמד; 1995; 136 עמ'
 כמו ב"גלגול" של קפקא, בתום משמרת הלילה, חש ראובן כי עבר אירוע מוחי קל, ואיבד את יכולת הדיבור; מרגע זה, משתנים היחסים בינו לבין הקרובים לו ביותר ובינו לבין עצמו; מה שדומה לו, זה להסתגל למצב החדש וממנו לקיים את הקשר עם עצמו ועם סביבתו.

יואב לויטס הלוי; **כופר נפש**; הוצאת ספרית מעריב; 1994; 320 עמ'
 מותחן ישראלי; רצח בבית בפרדס, חטיפה, כופר נפש, משפחה עשירה ומסתורית, מפקדת תחנה קשוחה וכתבת מקומון שנונה.

טול בלו; **גניבה**; מאנגלית; אלי הירש; הוצאת זמורה ביתן; 1994; 115 עמ'
 קלרה ולדה, אשת עסקים ניו יורקית, שמוצאה מעיריה כפרית שמרנית, מנהלת פרשת יחסים מתמשכת עם איטליאל רגלר, יועץ מדיני. טבעת איזמרגד שקיבלה ממנו, נעלמת פעמיים; סביב ההעלמות נרקמת מעין הרפתקה.

נעמה גל; **לב של אבן**; הוצאת עם עובד; 1995; 195 עמ'
 אשה המלווה את אמה הזקנה, הלוקה בתשישות הנפש, בשנותיה האחרונות; התמודדות עם התפוררות וזקנת האם, עם רגשות אשם ורחמים.

מתי יכריזו על מות הערבים??

.1

אני מנסה מילדותי לצייר ארץ
המכנה - בהשאלה - ארץ הערבים
שתסלח לי אם אשבר את זוגית הירח...
תודה לי כשאכתב שיר אהבה
תרשה לי להתנסות במעשה תאוה
ככל הצפרים מעל לעץ...
אני מנסה לצייר ארץ
שתלמדני להיות במפלס התשוקה תמיד
כי אז אפרש תחתך, עם קיץ, את גלימת אהבתי,
ואסחט את בגדך בנפול הגשם...

.2

מנסה לצייר ארץ...
לה פרלמנט של יסמין
ועם עדין של יסמין
יוניה נמות מעל לראשי
וצריחי מסגדיה בוכים בעיני
מנסה לצייר ארץ שתהיה ידדת שירתי
לא תתערב ביני לבין מחשבותי
לא יסירו בה תילים מעל גביני
מנסה לצייר ארץ...
שתגמל לי אם אכתב קצידת שירך
ותמחל לי כשיגאה נהר שגעוני...

.3

מנסה לצייר עיר אהבה...
שתהיה משחררת מכל הקשרים...
לא ישחטו בה את הנשיות... ולא ידכאו
את הגוף...

.4

נסעתי דרומה... צפונה נסעתי...
ללא הועיל...
לקפה שבכל בתי הקפה ארומה אחת...
לכל הנשים בהתפשטן
אותו ריח...
וכל גברי השבט לא ילעסו האכל
ויזלו את הנשים בתוך שניה

.5

מנסה למן ההתחלות

לא לדמות לאף אחד...
תמיד סרבתי לשעשועי דבור
מאנתי לעבוד אליל כלשהו...

.6

מנסה לשרף את כל הטקסטים שאני לובש
הרי חלקם הוא קבר
ואחדות מן הלשונות תכריך
נועדתי עם אחרונת הנשים...
אך באתי לאחר חלוף הזמן...

.7

מנסה להתנער מן המלים
מקללת הנושא והנשוא...
לנער פני במי הגשם...
מנסה להתפטר משליטת החול...
היו שלום קרוי²...
היו שלום כליב²...
היו שלום מציר²...

.8

מנסה לצייר ארץ
המכנה - בהשאלה - ארץ הערבים
מטתי בה נצבת
ראשי בה קבוע
שאדע את ההבדל בינה לבין הספינות...
אבל הם נטלו ממני את צנצנת הצבעים
ולא הניחו לי לצייר את פני המולדת...

.9

מנסה מילדותי
לפתח חלל של יסמין
הקמתי פנדק אהבה ראשון... בתולדות הערבים כלם...
שישחרר את האוהבים...
בטלתי את כל המלחמות הישנות...
בין הגברים... ושוחטי היונים...
ובין השיש... ואלה הפוצעים את לבן השיש...
אבל הם... נעלו פנדקי...
אמרו כי האהבה אינה הולמת את עברם של הערבים...
וטהר מוצאם של הערבים...
ומורשתם של הערבים...



נאור קבאני

פלאי פלאים!!

10.
מנסה לדמין מהי צורת המולדת?
להחזיר לעצמי מקומי בבטן אמי
שוחה כנגד מי הזמן...
גונב תאנים לוזים ושזיפים
רץ כצפרים מאחורי הספינות.
מנסה לדמין גן עדן
איך אכלה חפשה בין נהרות העקיק³...
לבין נהרות הלבו⁴...
וכשאקיץ... אגלה את פריכות חלומי
ואין ירח בשמי ירחו...
ולא דגים במי הפרת...
ולא קפה בעדן⁵...

11.
מנסה להאחו בבלתי אפשרי באמצעות השירה...
זורע דקלים...
אבל בארצי מספרים את שער התמרים...
מנסה להגביה את צהלת הדקלים
אבל תושבי העיר בוים לצלה!!

12.
מנסה גבירתי לאהב אותך...
מחוץ לכל הטקסים...
מחוץ לכל הטקסטים...
מחוץ לכל התקנות והסדרים...
מנסה גבירתי לאהב אותך...
בכל גלות בה אלה...
כדי לחוש כשאצמידך יום אחד אל תזי,
כי חובק אני אלי את עפר המולדת...

13.
מנסה מאז היותי ילד לקרא איזה ספר המספר על
גביאי הערבים.
ועל חכמי הערבים... ועל משוררי הערבים...
ולא ראיתי אלא שירים מלחכים רגלו של הח'ליף
למען חפן ארו... ותמשים דרהם...
הפלא ופלא!!
ולא ראיתי אלא שבטים שאינם מבחינים בין בשר הנשים...
ובין תמרים לחים...
ולא ראיתי אלא עתונים המסירים את בגדיהם התחתונים...
לכבוד נשיא כלשהו הבא מאישם
או איזשהו קולונל המהלך על גיית העם...
או איזה מלווה ברבית שהזהב מתערם בכפותיו...
הפלא ופלא!!

14.
זה חמשים שנה
עוקב אני אחר מצב הערבים
והם מרעימים ואינם ממטירים...
נכנסים במלחמות ואינם יוצאים...
לעולם ילעסו עד גרה את עורות הרטוריקה
ולא יעכלום...

15.
זה חמשים שנה
מנסה אני לציר ארץ
הנקראת - בהשאלה - ארץ הערבים.
פעם - בצבע העורקים
ופעם - בצבע הכעס.
משתם הציור, את עצמי שאלתי:
כשיום אחד יכריזו על מות הערבים...
באיזה בית קברות יטמנו?
ומי יבכה עליהם?
באין אצלם בנות...
ובאין אצלם בנים...
ואין בנמצא אבל,
ואין מי שיתאבל!!

16.
אני מנסה מאז התחלתי לכתב את שירתי
למד את המרחק ביני לבין אבות אבותי הערבים.
ראיתי צבאות... ואין כל צבאות...
ראיתי כבושים... וכבושים אין...



נעמי שיאהב נאי

מאנגלית: משה דור

ירושלים

הבה נהיה אותו פצע אם נגור שדמנו יהא
שותת. הבה נלחם זה בצד זה, אפילו האויב
הוא אנו עצמנו: אני שלך, אתה שלי
טומי אולופסון, שוודיה

אין לי ענין לדעת
סבלו של מי גדול יותר.
יש לי ענין
באנשים המתגברים על כה.

פעם, כשהיה אבי נער,
פגעה אבן בראשו.
מאז לא צמח שם שער.
אצבעותינו מצאו את הנקדה הרגישה
ואת חדתה: הילד שנפל
נצב על רגליו. כפתח בית אמו
דלי אפרסקים מברכו בבואו הביתה.
האפרסקים אינם בוכים.
אתר-כף יאמר ידו משליך האבן
שכון אל צפור.
ואבי מתחיל להצמיח כנפים.

כל אדם יש לו נקדת תרפה:
משהו שתינו שכחו לתת לנו.
אדם בונה בית ואומר,
"עכשו אני בן המקום".
אשה דוברת אל עץ במקום
שתדבר אל בנה. ועצי זית באים.
שיר ילדים אומר:
"אינני אוהב מלחמות,
הן מסתימות במצבות."
הוא מציר צפור בעלת כנפים
שרחבות דין לכסות בה־בעת שני גגות.

מדוע אנו אטיים עד להשחית?
חילים פושטים על בית־מרקחת:
רובים גדולים, גלולות קטנות.
אם תטה את ראשך כמלא הנימה
יהא זה מגתך.

יש במחי מקום
שבו אין השנאה צומחת.
אני נוגעת בחדתו: רוח, וזרעים.
משהו דוחף אותנו בשנתנו.
מאחר אבל הכל מגיע בפעם הבאה.

נעמי שיאהב נאי, מהבולטות בדור המשוררים האמריקאים הצעירים, נולדה בסט. לואיס שבמדינת מיזורי, לאב פלסטיני ולאם אמריקאית. עשתה חלק מימי נעוריה בבית משפחתה שבגדה המערבית. מתגוררת בסאן אנטוניו שבטקסס. היתה בין נציגי ארה"ב בפסטיבל השירה הבינלאומי בירושלים, בשנת 1993. השיר המובא בזה לקוח מספר־שירה האחרון "מזוודה אדומה".



הלכתי בעקבות כל המלחמות על מרקע הטלוויזיה...
והנה על מרקעה הרוגים...
והנה על מרקעה פצועים
וישועה מאללה תבואנו...
על מרקע הטלוויזיה...

17.
הוי מולדתי: האם הפכו אותך לסדרת סרטי אימים
שאנו עוקבים בערבים אחר ארועיהם?
אז איך נראה אותך אם ינתקו את התשמל?!

18.
אני... לאחר חמשים שנה
מנסה לתעד את מה שראיתי...
ראיתי עמים החושבים שאנשי המחקר
הם משהו מאללה... כמו כאב ראש...
כמו נזלת...
כמו צרעת... כמו גרב...
ראיתי את הערביות מצעות במכירה פמבית של רהוט עתיק...
אך אני... לא ראיתי את הערבים!!...

לונדון 1994

הערות:

1. שיר בודד (POEM)
2. שמות שבטים חשובים מתקופת הג'אהליה. קריש הוא שבטו של הנביא מוחמד.
3. אבן חן יקרה למחצה (קריניאול) שצבעה חום־אדמדם.
4. חלב מוחמץ (כמו לבן).
5. חבל ארץ בדרום ערב (כיום חלק מתימן) המפורסם בקפה.

הערת המתרגמת: סימני הפיסוק המופיעים בתרגום תואמים את הפיסוק בשירו של קבאני, כפי שנתפרסם בעיתון "כל־שיא", המוסף הספרותי של העיתון "כל אל ערב", מיום 18.11.94.

נזאר קבאני הוא יליד סוריה (1923), המתגורר וכותב זה שנים בעיקר בבירות אירופיות כפאריס ולונדון. מן הפופולריים והנערצים במשוררי העולם הערבי בתקופתנו. נתפרסם בשירתו הארוטית הצבעונית והמרגשת וכן בשירת המחאה החברתית שלו, אותה החל מפרסם, בייחוד מאז ה"נפבה" (חרפת־הפירענות) של מלחמת ששת הימים והשלכותיה על העולם הערבי. בשירתו הפוליטית, כדוגמת השיר המובא כאן, הוא מוקיע בחריפות את נגעי העולם הערבי - גילויי הפטליזם וחוסר המעש, ההתמכרות לרווחי הנפט ולאמריקניזציה, משטרי העריצות ודיכוי חירויות האדם וכיו"ב.

כתיבתו נוטה לעתים קרובות לארכנות, לחזרות ולסממנים רטוריים אחרים כגון הפלגות ודמטיזציה. עם זאת, היא מרתקת בנועזותה ובכנותה הרעיונית ובעושר הדימויים והמטאפורות.

תרגומים לעברית משיריו נתפרסמו בארץ כבר החל משנות ה־70, בהם "לחם, חשיש וירח" בתרגום ששון סומך וכן "בלקיס", שיר אהבה ומספד על אשתו שנהרגה בהתפוצצות בשגרירות העיראקית בכירות, בתרגום שמואל רגולנט.

"לומר זאת אחרת"

ענת דוברת בן עזרא; פטוקים משברי יונתן; רביר; 1994: 80 עמ'

יש משהו ייחודי בשיריה של ענת דוברת בן עזרא, ב"פטוקים משברי יונתן"; אולי האומץ לבטא את הרגש המשתולל בהשתוללותו, לצלם את התמונות שהוא מעלה, מזוהרות ככל שהיינה. יש אומץ בחירות שהיא לוקחת לעצמה לכתוב את הדברים כהווייתם אצלה. נושא ספרה בבלי, לכאורה; פרשת יחסים סבוכה, קשה,

**התמטיקה ברבים
מהשירים דומה:
אשה הנוקקת לגבר
שלה, הזדקקות
ארוטית ורגשית
קשה**

מתסכלת ומכה בין גבר לאשה. לרגע נדמה שכולנו כבר היינו בסרט הזה ש"גיהנום אתך" (עמ' 50) ו"ברך הביתה / מפרקת את שמו, / מתכננת גמילה..." (עמ' 13). אבל לא, לא היינו. התסריט, הבימוי, התמונות, המדהימות לעיתים, כולן של בן עזרא; אולי מדי שלה.

יותר מכל הזכיר לי הספר הזה את שיריה של יונה וולך. התמטיקה ברבים מהשירים דומה: אשה הנוקקת לגבר שלה, הזדקקות ארוטית ורגשית קשה, ובו בזמן, נלחמת לא רק על נשיותה, אלא גם, ואולי בעיקר, על מכלול האוטונומיה שלה. ראה שיריה של וולך: "אנטוניה", "ססיליה", "הגביש היפה", "לולה", ואפילו שירה השערוריית, בזמנו, "תפילין" (מתוך "תת הכרה נפתחת כמניפה"). גם הפואטיקה של השירים דומה בנקודות רבות. אולי בעיקר בחירות האמיצה הזאת לבטא את עוצמת החוויות בצורה סובייקטיבית ואסוציאטיבית מאוד, אותנטית עדיכדי סוריאליזם. אלא שוולך, בהרבה משירה, דברנית יותר, שכלתנית יותר. ואילו בן עזרא "מסתפקת" בהנאת הדברים כדמיונה וכהרגשתה, עם פחות גודש, פחות שימוש באמצעים, לעיתים, פחות פיתוח והרבה פעמים, כמו במכוון - פחות מסרים.

הדמות הגברית בשירי בן עזרא מנוכרת; גבר מוגבל ביכולתו הרגשית ואפשר גם הארוטית והאינטלקטואלית. גבר שגם כשהוא מאוד משתדל "להוציא עבורי... מלה פרטית" כל שהוא משג "אז מעצמו - הקשבה שהקשיב..." (מתוך עמ' 10); גבר שזכרותו "היא הרי / הדבר הרך ביותר / שיש לך..." (עמ' 21). אבל הגבר הזה מקבל אצל הכותבת מעמד של אלוהים "אלוהי? תחונני אינם אלו / תחונני ליונתן". (עמ' 37), ומעמד של רוצח "איך שניסית להרגני בך" (עמ' 20), ומעמד של מי שצריך

לתכנן גמילה ממנו. ועם זאת הסיכוי להחזיר אותו ל"מידתו הרגילה" (עמ' 39) כמעט אפסי.

יש הרבה אובססיה ואמביוולנטיות ביחסה של הדוברת אל הדמות הגברית שבשירה. אבל בעצם ברור כבר מהשיר הראשון "מה שקרה / הן בהבל פיך המתוק / נתמלח" (עמ' 7) שבכלל לא משנה מי הוא באמת הגבר הזה, מה שמשנה זה מי היא, ומה דמותו, שנוצרה בה, עושה לה. ווהי, אולי, הנקודה העיקרית של הספר הזה - הימי היא. המלחמה הפרטית של הדוברת על נשיותה, ויותר מכך, על זהותה. "בערב אמרת / הנה את נשאר / שלומית / מה זה אומר / שאת נשאר, / מה זה מנבא עליך?" (עמ' 23) וראה גם השירים בעמ' 30, 32, 36 ואחרים.

ספרה של בן עזרא הוא ספר חזק וכואב. האהבה, שהיא מתארת, היא בעצם אדבה ללא זכות קיום "ואיך שניסית להרגני בך". וישנה אירו סתירה גדולה בתוך האמירה - 'אהבה שאין לה זכות קיום'; הרבה משירי הספר עוסקים בסתירה הזאת, באבסורד הזה, כמו השיר היפה, הפותח את ספר, שבו נאמר "שברוך ימשו שלמים" (עמ' 7) ומתואר הבל-הפה המתוק שממליח.

אחד מיתרונותיו של הספר, בכך שאינו מתיימר, כך נראה לי, להביא בשורות גדולות, קיומיות. הוא מבטא, והיטב, חוויה אישית של הכותבת. חוויה קונקרטית ובעלת עוצמה רגשית. עם זאת, העובדה שהחוויה המתוארת בדרך ייחודית, איננה נדירה וייחודית לכותבת, מאפשרת לקורא (וקרוב לוודאי שבמקרה זה יותר לקוראת) להזדהות עמה, ולחוש את עוצמתה. ואפשר כי בכך טמון סוד יופיו של הספר הזה (ושל שירה בכלל), היכולת לעשות שימוש ייחודי בחומרים שאינם יחודיים, וגם ההפך, היכולת להשתמש בחומרים ייחודיים כדימונה וחוויותיה הפרטיים של הכותבת) כדי לבטא חוויה שבעצם איננה ייחודית. אולי כדברי נתן זך - "לומר זאת אחרת" או - "לברר "דברים מבוררים".

בחלקו השני של הספר, בחלק מן השירים, דומה כי לא המתנו די עד שהרגש ידעך, ולו כמעט. שירים אלה לעיתים אישיים מדי, לטעמי; עשירים מדי במטאפוריקה שבהם, שתפקידה הרי להפוך את החוויה האישית של הכותבת למה שהקורא יוכל להבינו, למצוא בו יופי, להזדהות עמו. כאלה הם, לדוגמה השירים בעמ' 49 והשיר בעמ' 54 "מה ראית, קיקי? /... עברה גדולה וזהרת / אחוזה בברושים /... מטפפת / חיוכים חשבת טפות פות" (שם) ואחרים. אבל כאמור, הקריאה הכול הוא יפה ונוגע, באותנטיות שלו ובמסירה הייחודית של עוצמת החוויה, מסירה שמכילה בתוכה לא רק את עוצמת החוויה, אלא גם, ממש כשם שנכתב על השער האחרון, "תובנה פסיכולוגית מעמיקה".

רות לאופר

מציצנות מקברית

שמעון צימר: אמא להשכיר; הוצאת הקיבוץ המאוחד; 1994: 222 עמ'

אולי אחת העדויות המשכנעות ביותר לכוחו הסיפורי, המעצב, של שמעון צימר, היא האפקטיביות שבה פלשה אחת המסאפורות המרכזיות שלו - המציצנות - אל הווייתו כקוראת, והפכה אותה מושא מובהק לחיבוק והמניפולטיבי של הטקסט. בעזרת תיווכו המלגלג, המרושע במקצת, של צימר, נאלצתי להשתתף במעגל זה של תקיעות נרקסיסטית, ולהוסיף משלי עוד זוג עיניים משוללות חסד לסך ההצצות של דמויותיו. ביחד, באיזו קנוניה של עליבות משותפת, אנחנו מציצים במציאות הפנימית העקרה שלהם, בסיפורים ובטראומות של הזולת המזינים אצל המתבונן געגוע לאותנטיות רגשית, חווייתית, ולבסוף, בולת כסטריאוטיפ ריק, כקולב, כמעט אנונימי ולכן לגמרי לא מאיים, להזיות אוטוארוטיות.

אם אין די בכך, עלי להוסיף עוד ולשאול את עצמי באיזו מידה מייצג המבט החומסני שארבעת "הגיבורים" מפנים ממרחק כלפי הזולת, כדרך לסיפור אוטוארוטי, את כלל האנשים הכותבים, שהזולת - גם זה האהוב, המשמעותי - הופך עבורם למושא כתיבה. בהקשר זה, נתפסת הכתיבה בוודאי כביטוייה הלגיטימי של הנרקסיסטיות, והכותב, כל כותב שהוא, הופך לשודד איברים המנסה, ביומרה ובנסות, אבל גם תחת מטריה של מכובדות, לתפור מרקמות תארים שלו ושל זולתו מציאות חדשה. נראה אם כך, כי הניכור החכם של צימר תסס, אצל קוראת אחת לפחות, לכדי מצב של כבדות נטולת הומור.

על עמדת הריחוק של הסופר כלפי בראיו אפשר ללמוד כבר מבחירת השמות שנתן לסיפורים. המשותף להם - הגדרה אנטידרמטית בעליל, מקטינה במכוון, כלפי ההתרחשויות אותן הם משרטטים. "מסיבת חצי יום הולדת" מעיד על מסיבה, שערב סבים נלהבים ליום הולדת שישה חודשים של נכד יחיד, אך בה בעת, מעיד גם על מצב של חגיגה למחצה בלבד. כזו המנציחה את חיי התלות המנוממים של הגיבור, "איש חינוך ומשורר", המקנא בחריגים החברתיים, בחברו שישן בגנים הציבוריים, בשכנה המסורפת, בכלל ההולכים "למקום לא מוגדר" (עמ' 38), שאינם חלק מן "התמונה השלמה הפגומה הזו של משפחה זעירה ומסובכת" (עמ' 45).

"עבודה על תפקיד" מנתץ כל אשליה של חמלה, על-ידי הגדרה צינית-דרוקטיבית של התעמקותו האובססיבית, האמביוולנטית, של הגיבור השחקן, בהזיות השירוף של האובה לשעבר, כבסיס להכנת תפקיד. יש אמנם חוסר התאמה, מפתיע לכאורה, בין הפלירט המתמיד



שמנהלת תמר פרידה, היוצאת ונכנסת מאישפוזים פסיכיאטריים, עם האלוהות, הנצחיות, המוות וההרס העצמי, לבין גיבור המשנה הצ'יכוביאני הדהוי, שעל עודד לגלם. אבל סופו של חומר גלם זה, כמו רוב חומרי הגלם האחרים בעולם הבדוי שמעמיד הספר בכללותו, שחשיבותו בחיבור המוחלש, הזמני, שהוא עושה בין הגיבור לבין עבר טעון משמעות ורגשות, עבר של רציה, שמעבר להשלמה הנוחה או לאוננות

**הדימוי של אמן
וקהל כשותפים
במציצנות
עומד במרכזו של
השיח
הפוסטמודרניסטי**

המאפיינות את ההווה התשוש. רק באמצעות הויכוח של תקופה שבה חי עודד באמת ולא שיחק בתדמיות של רגישות, התחשבות, פיוסיות וכדומה, הוא יכול לשחק חיים של ממש - ולוא גם שונים בתכלית משלו - על בימת התיאטרון. וכמוכן, ככי מתחסד אחד מסדיר בעיניו את חובו כלפי תמר ומכשיר אותו לשוב לחיים של התבוננות נטולת-אשמה לקראת התפקיד הבא.

"הרהור מוזמן" ככותרת מכרסם בכוחו של אלוהי הרהור, מעצם היותו מוזמן, מחזור, על-ידי המהרהר. עופר סברדלין, המהרהר דגן, מין דמות של מספר מתוסכל, מוזמן כל מיני גירויים על-ימנת לגרש את השיעמום, להעיר את המחשבה, כך, למשל, הוא מחליט ששמו מאיר הרצוג ובונה לו ביוגרפיה ישנונית מקבילה. כך הוא גם מנסה לשחזר מקרי אסון להם היה עד, על-ימנת להרגיש משהו, אבל נמנע ככל האפשר מן המחשבה על האסון האמיתי - מותה של בתו. מציא ביוגרפיות לכל מיני אנשים שצדו את דמיונו, נמנע סברדלין אפילו מהצצה בזולת או מהתבוננות רעננה בומן אמית, "כי ממילא מיד כשיחזור הביתה, תיעלם החוויה ותתווסף למאגר זכרונותיו" (עמ' 189). כל-כך עמוק הניכור של סברדלין, עד שאפילו את השינה הוא מנסה להזמין

הזולת ולשם כך חייבת להיות לו ממשות משלו שאינה מסתכמת בשיקוף מעגלי של המתבונן. שתיים או שלוש הקריאות שערכתי ב"אמא להשכיר", צבעו גם את מבטי לזמן מה בגרוטסקיות מפוכחת. אבל למרות הרטוריקה בעלת העוצמה, למרות בשלותו של המתבונן ויתרוניתו האחרים, מעדיפה קוראת זו להיצמד לברירותיה שלה ולעיקרן - נאיביות שיש בה געגוע למרפא ונוסטלגיה לעתיד המואר בחסד. ■ רותי גור

האינדווידואליות של הזולת והופכת אותו לאובייקט עובר לסוחר, עומד במרכזו של השיח הפוסטמודרניסטי, והפסימיזם המנוכר של צימר מתקיים בו, לפיכך, כנדרך נוסף, גרוטסקי, משועשע, אבל משולל חסד במופגן; ואפילו יחסית לאמירות עכשוויות אחרות. הרחמים היחידים ברפרטואר הבדיוני של דמויותיו הם רחמים עצמיים, ודבה זה עושה אותן, על-אף כל מודעותן, פריכותן, ואנושיותן לכאורה, נעדרות חמלה אמיתית. כי מושאה של זו חייב תמיד להיות

בגלל סרבנות הנישואים של הבן - שורש כל רע על-פי עולם המושגים המדווח של האב, ובעיקר עם אמו, אותה כמעט רצה במשך שלושת החודשים בהם כמעט התחתן. וכמו כל פתולוגיה, גם שורשיה של זו לא באהבה יתרה דווקא. ובעולמו של שטיינמן הם נעוצים בגעגועים לילדות כמקום מוגן, שהמוות אינו קיים בו והזמן נמתח לפניו, מתוקמתוק ונצחי. הדימוי של אמן וקהל כשותפים במציצנות, המפקיעה את

על-ידי שימוש בכפילו הבדוי, כמין מנטרה שהוא חוזר ואומר: "לבסוף הגיע השחר ומאיר הרצוג נשכב במיטה ונרדם" (עמ' 222). רק הסיפור המרכזי, המקנה לקובץ את שמו, זוכה לשם דרמטי של ממש: "אמא להשכיר". בחירה זו מתאימה להפליא לסיפור שהוא מין פרודיה על התיאטרון המשפחתי הפרוידיאני; במרכזו רווק מזדקן, יעקב שטיינמן, המתקשה ליצור משפחה משלו, בגלל הנישואים הפתולוגיים שהוא מקיים עם הוריו - עם אביו שמת, בעיקר

יובל בן עמי

פרסים ראשון

קינה קייצית

כל מכוניותיכם הלוהטות, לזהטות.
כל פרקי כפות ידיכם חשופים.

לעניין כפיות טובתן של קינות קייציות

את שליטי הרחובות הגדלתם לממדים בלתי נתפסים.
אתם מפרסמים את רחובותיכם ברדיו, בטלוויזיה,
מעל פרטיסי בקוד מעל פרטיסי אשראי,
מעל פרטיסים לשימוש בטלפונים צבוריים.

אני לא בא לרחובות האלה,
מה תאמרו?

אני לא בא לרחובות האלה שלכם.
אין לי חבר בהם.

פעם היה לי חבר.
הוא ישב בהנות ספרים בין שדרות ויסקונסין לרחוב אם.
הוא מכר ספרים ושתה ויסקי, המון ויסקי.
ולמד אותי על אפלטון.
טען שלשעורים בקולג' בא תמיד שפור.
אבל את משל המערה הוא זכר מצין.
את עיני בנות החמש עשרה הוא פער מצין, מצין.

דברנו בקול, להתגבר על רעש הדחפורים.
מתחת לחנות בני קניון תת-קרקעי מפאר.
בסופו של דבר היא קרסה אל תוך חפיר היסודות
והחבר שלי נותר
בוהה באותו פרך פתוח של הפורגאטוריו
אתו נוצק אל הבטון.

מה תאמרו?

כל מכוניותיכם הלוהטות, לזהטות.
כל פרקי כפות ידיכם חשופים.

יובל בן עמי, בן שמונה עשרה. חילוני. נע ממקום למקום ומעיסוק לעיסוק.

על אודות חשיבותן של המרקחות לצביעת הצמר

לא היו אז רבים מאתנו, אולי מאתיים מליון.
הקמנו קביות משנות על גבי הגבעות הללו
נקבנו רבועים בכתליהן.
נשותינו בררו את הגז הטרי,
והמליחו את החמץ, להשרות זיתים שחורים
בלשכות גטולות צהרים.
נקבנו רבועים בכתליהן,
והגשם פרץ לתוכן, ושטף את הגז הטרי,
ונמהל בחמץ, והציף זיתים שחורים.

משפסק, היה ערב כהל.
מישהו יצא אל אחת הגבעות,
והבעיר מדורה,
וחכך את ידיו.

החוליה של שייקה מביאה כבוד ליישוב

חצבנו הרינו כדי מדרגות.
דרכנו רובינו
תקענו כפות,
שורת סילואטים בין כאן למדבר,
בין עכשיו לבין בוא שעות האור.

כתתנו אתינו כדי חרבות.
נשקנו נשינו.
התחלנו הכות.
השטן מובל הגבעות סביב ביתר.
אשמדאי מתפש לחמור.

השחר מבריק ברכותיו של שלמה
על דרך אפרתה-הברון.
הקינלי נמוג בכוסות של ניר,
נמהל באבק הר כתרון.
השמיסר חוזר לארון.

כפתורים מקושטים

מירה מגן: כפתורים רכוסים היטב; צד התפר; כתרי; 1994

ספר ביכוריה של מירה מגן, "כפתורים רכוסים היטב", עורר התייחסות תקשורתית רבה, מיד עם הופעתו לאור. עוד בטרם הגיע הספר לחנויות כבר הופיעה הכותבת בתמונת שער גדולה על מוסף השבת של מעריב, כשהיא מלווה בתוך החוברת, בכתבת דיוקן נרחבת. שבוע או שבועיים לאחר מכן כבר דורג הספר במקום הרביעי ברשימת רבי המכר של "הארץ ספרים", מותר תחתיו את "קולות הערב" לנטליה גינזבורג, ואת יצירת המופת של טוני מוריסון, "המדת". שלושה גורמים עיקריים, חברו, לדעתי, לתופעה בלתי שכיחה זאת: כתיבה מעניינת וחרירה משהו בנוף העכשווי, יחצון נכון ורעב מסוים של הקהילה הספרותית והעיתונאית ל"כוכב" ספריתי חדש, אשר מאז ימי יהודית קציר, סירב להופיע.

כבר הכתבה של בילי מוסקונה לרמן, באותו מוסף השבת של מעריב, עוררה בי אישית, אי נוחות מסוימת, שכן ברובה היא דנה במאבק המו"לים על הוצאת הספר ובביורגרייה של הכותבת. התייחסות לתכני הספר, לכוונותיו ולמתודיקה שלו כמעט לא נמצאה בכתבה; כרציה לומר שלא הספר הוא העיקר, אלא כותבתו.

שערו האחרון של הספר, עם שהיא נוגע קלילות בנושאים, גרוש סופרלטיביס נוסח "את מצוקתן של מיוותיה מעצבת הסופרת בפרוזה וכה ומכוננת. סיפורי הקובץ יליחם באפיקם הטבעי בלי כל הצטעצעות והתחכמות. לשון התיאור פיוטית ואצילית, כעשויה נבדולח." עם הרקע הנ"ל, ועם הקושי האישי שלי להבין מה היא פרוזה "מכוננת" ולשון שמדומה לבדולח, ניגסות לקריאת שנים עשר סיפוריו של הספר.

הסיפור הראשון, "גרברות בחצי מחיר", אכן הפתיע אותי בשפתו הקולחת, בצירורית ובעוצמת היצרים שהוא מעביר. הסיפור המסופר בנוף ראשון, ככל סיפורי הספר, הוא מונולוג של אשה צעירה הבוחרת, מסיבה לא לחלוטין ברורה, לעזוב את בעלה ולעקור עם בנה הקטן לסביבה חרדית צפופה. במוקד הסיפור מוצבת התעוררות הגופנית שמעורר בכותבת שכן חרדי גדל גוף, שבא לסייע לשכנתו החדשה בעבודות אינסטלציה; התעוררות חרדית די מתבקשת בסיטואציה המתוארת, וכמובן, אסורה בתכלית. הכותבת ושותפה "לדבר העברה" שלטים בגבורה ביצירה, העבודה נעשית. הכותבת מנתמת את השכן: "היצר הוא מאלהים" והשכן עונה לה, "אלהים נולד בתוך האדם" (עמ' 31). השכן הולך, הבן חוזר והגשם יורד "אנכי ומאופק" (עמ' 32). בעצם סיפור סביר. קריא. ציורי. קולח. דמותה של מוכרת הגרברות, שראתה הכותבת בעברה "החילוני", זו שהיא



"ריקה מהצורך להרשים" (עמ' 14), ואשר בה נזכרת הכותבת מאוחר יותר, מוסיפה נופך מסוים, ייחודי יותר, לסיפור; אסכי לא לחלוטין בריר את מי כן צריכה הכותבת להרשים, והאם הצורך הזה להרשים הוא חלק מהותי מהחלטה של הכותבת לעזוב את חייה הקודמים, ולעבור למקום שבו, לדעתה, הצורך הזה איננו קיים; או אפשר, שדווקא הצורך הזה הוא שעוצר את הכותבת מלהתפתות ליצירה האסורים; כך או כך, מוצגת בעיה, נבנה סיפור. ואף שההתרה חלשה משהו, לדעתי, הסיפור קריא, מעניין ונעים לקריאה.

הסיפורים בקובץ שונים זה מזה מאוד ברמתם הספרותית, הן מהבחינה התמטית והן מהבחינה המתודית. בצד סיפורים חלשים ממש, כמעט הייתי אומרת פשטניים, אם לא בנליים, דוגמת הסיפור "פטרון" (עמ' 45) והסיפור "כל אחד יש לו בבטן צלקת" (עמ' 139), מופיעים כמה סיפורים מעניינים יותר, שגם אם אינם עמוקים ממש, יש בהם "משהו". המשהו הזה הוא לעיתים הצלחתה של הכותבת להעביר חוויה שמאפשרת לקורא לחוש אותה, כמו בסיפור האחרון "יהיה נחמד אם תקני לי זר של ורדים" (עמ' 207); או הצלחתה של הכותבת לעורר את הקורא למחשבה. למשל, בסיפור המעניין והיפה "לא קיבלו אותי לצבא" (עמ' 121). בסיפור זה מספרת אשה צעירה איך לא קיבלו אותה לצבא, בגלל הרגלה לצעיד כשראשה תמון במדרכות כדי לא לדרוך "על החריצים שמפרידים בין המרצפות במדרכה" (עמ' 123), שכן "הסדקים הצרים שבין מרצפת למרצפת הם הסיכוי היחיד שיש לחרקים שנלכדו מתחת לבטון ולעשב שנחנק מתחת לאבן" (עמ' 123). גם הסיפור הזה שתחילתו מביטה, לא זוכה לפיתוח ולהרחבה שיספקו הן את המבקש לבעיה והן את התרתה. כלומר מבחינה זו אף הוא סיפור מוחמץ משהו. אבל הרעיון (גם אם אינו מקורי של הסופרת) הוא יפה, והסיפור - סיפור. שתי בעיות עקרוניות עולות למקרא ספרה של מירה מגן, כשהכבדה בהן היא הבעיה התמטית. סיפוריה כן יפים, קולחים, חושפים כישרון

ושליטה לא רעה "באיך". אבל משבאים לבחון את "המה", מתעוררת בעיה. נושאה של מגן לוקים הן בחוסר ייחוד והן בחוסר עיצוב. אין הצגה ברורה ומשכנעת של הבעיה ומאליו גם פתרונה לוקה. יש משהו לא משכנע בסיפוריה היפים, ואפשר ש"המשהו" הזה מתמצה בשאלה המתעוררת מעצמה לאחור כל סיפור - נו אז מה? מה כאן "המה" בעצם, מה היא אומרת, מחדשת, מאירה ו/או מעירה שאיננו יודעים? רוב סיפורי הספר נכשלים לענות על השאלות האלה.

על בעיה אחרת שעולה מהספר, עמדה כבר המבקרת יהודית אוריין, במאמר במסוף הספרותי של "ידיעות" של שבת, שפורסם לאחרונה; הכוונה לבעיית האמצעים הספרותיים או בעיית ריבויים. שפתה של הכותבת גבוהה ואמצעיה הספרותיים רבים (מדוי) וייחודים למדי. שני אלה יכולים ללא כל ספק, לתרום לעיצוב ולשלמותו של סיפור אחד, אילי אף יותר. אולם כשאותם דימויים, מטאפורות, תיאורים, חזורים על עצמם בשנים עשר סיפורים (הגשם, השמים האפורים, עושר הצמחיה והפרפרים המרפרפים, מרפרפים...) הם הולכים ונחלשים, הולכים ומאבדים מאמנותם, יוספם, שהם פשוט משעממים.

ספרה של מגן, אם כן, אינו ספר רע או מיותר חלילה, במיוחד על רקע העונה שהיתה לאחרונה לסיפור הקצר אצל הסופרים הצעירים בארץ. הרבה מהקבצים שפורסמו בשנה-שנתיים האחרונות (גם ב"מכובדות" שבהוצאת הספרים) נופלים ברמתם מהספר הזה. וגם לאור העובדה שזה הוא ספר ביכורים. האם די בשתי עובדות אחרונות אלה שצוינו, לנחם, לשכנע את הקורא שבוה עליו להסתפק? לי אין תשובה ברורה, אבל בריר לי שאילנות גבוהים ממני (סופרים ומבקרים בארץ ובחו"ל) היו משיבים בשלילה. ■

רות לאופר

בתוך האפר שורד שיר

רפי וייכרט: מיטה; הוצאת "עכשיו"; 1994; 64 עמ'

שלושה פרקים לספר. הפרק הראשון, שמי "מיטה" ש'עליה נקרא כל הספר, וזו משמשת את האהבה, ככתוב במילון. "מיטה" זאת שבשירים, נזרת שלא להיסחף בעודף רגשות ושומרת על הרוח בין זוג-האהבים והקרקע; "בעוד רגע יעלמו גם הם בעלטה" "והחשכה" - אינה אלא אשליה/ שבהתקרבות עצמים, לממש את יעורם" (עמ' 19). אולי אף האהבה עצמה, היא אשליה וגם השירה היא אשליה, המשתמשת "במלים האלו, הרצויות, העקלקלות, שהולכות/ סחור סחור, מבלי למסמר את האמת". רפי וייכרט, בשפת סוף המאה, מכנה

את השירה "סמנטיקה של רמיה" (עמ' 15). הוא רוצה לעמוד על קרקע מוצקה, לחוש את האמת ולא לשנות באהבה חלומית, שגויה בעצם קיומה, עד כדי שכחת היש. "הנתיק בין חלום ליומיום" וההתנגשות בין "האפולונית הניתוחית ובין האור הבהיר/ מפקיעים אותנו מראשוניות מדומינת". אף-על-פי-כן, "תנועת

רפי וייכרט,
בשפת סוף
המאה, מכנה את
השירה
"סמנטיקה של
רמיה"

האושר של עצם היותך" (עמ' 22) גוברת על הסקפטיות, כולאת את "הראשוניות המדומינת" ב"אישון העין הצוהל" וכותבת שירי אהבה. רפי וייכרט נזר מן השימוש ב"אהבה", שיש בה ריח של "רומנטיקה". אמנם "פעמיים הגופים שעל המיטה/ צוברת תאוצה ומפוצצת קידות" (עמ' 29) אך יש והכוכבים "נחים על מצחנו כמו מבעות זהב על אריבות עיניהם" של פרעונים קדומים ו"חיות קסומות" מעולם האגדות, מקיפות את "הצללים המאושרים של הווג הלפות בחיבוק".

הפרק השני של הספר הוא "שירה" על השירה. אותה הגדיר רפי וייכרט כבר בפרק הקודם כ"מאבק עיקש להקפא את הפועם", "להפקיע דימוי מן הזמן" (עמ' 16, 15). הוא גם השווה את האהבה לשירה, כ"סידור העקשני של המלים - - כהפקעת דברים מגורת מותם" (עמ' 19). בפרק זה, מנסים השירים להגדיר את השירה בדימויים ובמטאפורות שויכרט מליש אותם מלים. שיר הוא "פרח ארגמן-כהה בתוך השדה המחוספס והלבן של הלשון", פרח שהוא מטאפורה ל"נקודת הדם



המבעעת" לאחר ש"אני נועץ סיכה בלשון" (עמ' 33). "נגלה דבר השירה כמצבה עמידה, כתיבת תעודה". אומר וייכרט.

שלושת השירים האחרונים שבפרק, מעניקים פירושים מקוריים למיתולוגיה. "פסיגיה, מטאפורה של יופי ומפלצתיות, קומדיה וטראגדיה בדמות אחת" (42). בפרק השלישי שירי נוף תל-אביב: "הים המתגנב אל תוך העיר, מלחלח את החול, - - סולל דרכים סמויות אל היכיר המרכזית", "החלודה המתקלפת כגלד ממעקי המרפסות". תל אביב נשארת "אדישה, מתבוננת בגרים בה ואינה מוכנה להחזיר חיבה, לאלה השרים לה".

שיריו האחרונים של הספר, עוסקים שוב בשירה כלשעצמה: "רק חיבור לזולת, לאנושי, נמצא רגע אהבה - - אמת לא נמצא, ובאין מוצא נולך מכאן שיר, - - ילד אויר ששורף בתוך האפר"; השיר מוגדר, "כדיבור הומני, השבור, בתוך עולם שאין ממנו מוצא".

גם אמנות הצירוף האירופי מעשירה את שירתו של רפי וייכרט; השיר הוא "כמו בתמונה המפורסמת ב'אורפה' של קוקטו" (עמ' 61); מאטיס הצרפתי ורותקו ומודיליאני יושבים לפניו בטיילת תל-אביב, מקרינים על התודעה את "שלמות - - האגרסל השקוף". גם הנצרות והמיתולוגיה האילית: "שילוש חילוני" נודד בין פסלי אלים אדירים, "איקון הוב צ'לוב בענפים" (עמ' 20) "ההשמש קושרת לראשינו נור קיצים", "אתנה חורגת מראשו של זאוס" (עמ' 26) וה"פאנים מחללים", אכן, תרבות יוון ורומא "מנוסחת כמיטב הסגנון הלאטיני", פורצת מפי "הוראציוס, כמסתו על אמנות הפיוט, פדרה והמינוטאור, פוסידון ופסיפאה, מאכלסים את שורותיו, כמו זיווג תייתי, סוטה, מהול בשאיפה אל האלוהי" (עמ' 42).

אולי חוקר ספרות וחושף שורשי-מלים, יגלה גם משקעי תנ"ך ותרבות ישראל בספר כה ספוג תרבות המערב, והמודע מאוד למתפורר ולמתכלה. ירושלים שנוכרה כאן במקרה, "חולפת ב'140 קמ"ש", - - תל אביב היא עיר בה "הטיח המתקלף בהתמדה עיקשת, מול ים אפור-עכוריי", (עמ' 56). אפילו השמש שלה "משרטטת את מסלולה החרדגוני אל תוך המים" (עמ' 57). ב"סונטה לחבר", סונטה בנויה ביד אמן, ה"זכרון חזק מקבר": "העולם הזה/ אינו מקום/ לחיות בו" (עמ' 60), ואפילו "העלים נהדפים אל מותם". הרבה שירים בספר פונים "למשורר המת" ו"לזכרו של משורר תל-אביבי".

ולסיום, משורריתיה של ויסלבה שימבורסקה, שרפי וייכרט קבע אותן מוטו לספר. כנגד רגשות ההתפוררות, החידול והמוות האופפים את מערכי החיים, האהבה, השירה והגוף האורבני והטבעי שבספרו מתסיסים את נפשה של המשוררת הפולניה "שמחת הכתיבה/ היכולת להנציח/ נקמת היד בהתמותה".

שמאל שתל

פגישה חוזרת

להיפגש שוב; 11 משוררים רומנים; תרגום: סנדרו דוד; הוצאת ירון גולן

יש משום אי-צדק מהותי באופן שבו אנו מתייחסים אל ספרויות זרות, לא מוכרות לנו, ספרויות של עמים רחוקים מאיתנו, שאת לשונותיהם איננו יודעים ואיננו מסוגלים להתרשם מן היצירות הנכתבות בהן, מכלי ראשון.

ניכור זה טבעי ומוכן מאליו. אך עובדה זו מביאה רבים לתפיסה מוטעית ומעוותת, כי אם ספרויות אלה לא מוכרות לנו, הרי ממילא הן לא קיימות, או לפחות לא חשובות, פרובינציאליות, ומה שגרוע יותר - - הן נחותות.

מכאן לא רחוקה הדרך לזלזול, לביטול, ליוהרה. כיוון שאין אנו מסוגלים לקרוא ספרות הנכתבת בהונגריה או בצ'צ'נית, באפגנית או ברומנית ואפילו - - שומו שמים - - בידינו - - הרי "ברור לנו" כי אין עניין ואין ערך למה שנכתב בארצות אלה ובשפות "נידחות".

וכאילו כדי להפריך תפיסות "מקובלות" אלה, בא ספרו הצנום של המשורר הוותיק סנדרו דוד, "להיפגש שוב, 11 משוררים רומנים", שבו קיבץ חמישים וחמישה שירים של מניין משוררים רומנים ועוד משורר, שתרגמם להנאתו. כפי שמצוין בהקדמה, "אין כאן כוונה להציג מגוון של משוררים או זרמים בספרות הרומנית, ובוודאי שאין בו תמונה מרוכזת ושיטתית של השירה הרומנית.

זהו צירוף מקרי של משוררים ושירים שנבחרו - - לפי טעמו והבנתו של המתרגם. - - חלק מן המשוררים הם חברים אישיים ואולי גם מפני כך הובא מעט שכמעט מיצירתם למשכנו של המתרגם - - הלשון העברית".

אכן, אין בזה כמובן, לתת תמונה מדויקת של השירה הרומנית, שהיא, אגב, רחוקה מלהיות פרובינציאלית. יוצריה מעורים בתרבות הכללית ובספרויות הסובבות אותם, במיוחד הגרמנית, הצרפתית והרוסית. יש בה משוררים ומשוררות בעלי שיעור קומה, ששמש נודע לתהילה גם מחוץ לגבולות ארצם.

ויש כאלה שבצאתם לעולם הרחב, השתלבו בספרויות של עמים אחרים, במיוחד בצרפת; מוקרים שמויהם של טריסטאן צ'אקה (ממייסדי תנועת דאדא), אאוג'ן יונסקו, בנימיני פונדאן (יהודי, אגב), פאנאיט איסטראטה, הפילוסוף צ'וראן, מירצה אליאדה ורבים אחרים, סופרים, משוררים והוגי דעות רומנים, המפארים את הספרות הצרפתית.

כאמור, בחירת השירים ותרגומם הם פרי נטיה אישית, סובייקטיבית בהחלט.

מעין "סקופ" זוטא יש בשיריו של

פול צלאן, המשורר היהודי יליד צ'רנוביץ, ששפת אמו היתה גרמנית, ובה כבש את פרסומו כמשורר "גרמני" גדול. אך הוא למד בילדותו בבית-ספר רומני ואף תרגם לרומנית מכתבי צ'יכוב ולרמונטוב, וכן כמה סיפורים של קפקא. לפי דברי המתרגם, כתב צלאן ברומנית רק שמונה קטעי פרוזה פיוטית ושמונה שירים. ארבעה מתוכם מובאים פה בתרגום לעברית. למשל: "ליל סילבסטר":

ליל סילבסטר, עונה ללא שעות/ שלחת את ארון-המתים הצעיר לקרוא לאהובתך;/ יצאו מן המראות לקראתה גם הדמעות הדולקות/ בפמטו עליו ירד השלג המר, שורח מן הרקה. - - -

על-פי התרגום שלפנינו, עושה רושם שאין שוני רב בין הסגנון, האופי, המטאפריקה והעולם הסוריאליסטי המתואר בשירים ה"רומניים" הללו, לבין עיקר כתיבתו בגרמנית. אך דומה שיכול צנוע זה של שישה עשר קטעי פרוזה ושירים בשפה הרומנית, לא מצדיק את כינויו של צלאן כ"משורר רומני".

כאמור, המבחר איננו מאפיין איננו ממצה; אך הוא מוכיח שוב - - למי שקוק עדיין להוכיח - - כי משורר הוא משורר בכל שפה ובכל מקום; הוא כואב אותם כאבים, מתייסר באותם ייסורי-נפש, תשוקות, פחדים, חלומות והרהורים פילוסופיים "על מצבו של האדם".

למשל, שירה של נינה קסיאן, "הקדשה":
וגם אם הבשר מאוכזב/ ולמעשה מעוך, קרוע לחתיכות/ נותר הרוח, השכר הירוק/ מהפרי שהייתי. //
קרא את ספרי ותשתכר/ מניחוח בשרי.

או "עקבות המסע", של מירצה דינסקו:
הצייר הנכשל/ מצפה שרוחות נוחים/ יכו כבד הלבן/ כדי להעביר את אניו הטורפה, אל ארץ האש של הצבעים. // שיבל משומן של דם/

בעקבות התער שהפך למכחול.

או שיר מרשים במיוחד אולי אף מצמרר, פרי עטו של ג'אן בוגוזה, על נושא השואה, "זכרונות מפולין" (ב):
כה אמרה נערה בקרקוב: אם תרצה, תוכל לחבק אותי, / אם תרצה תוכל ללטף את שדי, / אך לעולם אל תקנה מחרוזות לצווארי. / הייתי בת שלוש-עשרה כאשר הגרמנים/ תלו את אמי, ברחוב, על עץ. - - -

אילו לא ידע הקורא מראש מהי שפת הכתיבה של השירים הללו, האם היה מוצא בהם שוני או נחיתות-דרגה משירי משוררים כותבי אנגלית או צרפתית, או עברית? כיוון שלא נודמן לנו לבדוק את נאמנות התרגומים לעומת המקור, אין לנו אלא להסתפק בקביעה שבהקדמה לקובץ כי: "סנדרו דוד, משורר ומתרגם ותיק, היטיב להעביר לעברית את הייחודי והאופייני בשיריהם של משוררים - - -". אך דומה שעריכה קצת יותר קפדנית של הטקסטים העבריים, היתה מיטיבה עימם עוד יותר.

כפי שנאמר כבר לא פעם, התרגום משפה לשפה הוא גשר בין תרבויות, והדברים ידועים. אך דומה שאדם חושב וגלוי-לב עם עצמו, חייב להוציא מסקנה מתבקשת: אסור לך לזלזל בזולת, בתרבותו ובשירתו, רק מפני שאינך יודע את שפתו.

ואגב, הדברים אמורים גם לגבי סופרים ישראלים, הכותבים בשפות לועזיות.

לבסוף יש לציין שדווקא כתיבת זה, "עתון 77" מגלה פתיחות לספרויות זרות, רחוקות כקרובות. בכל שנות קיומו של כתב-העת הופיעו בו תרגומים רבים ואף מדורים מרוכזים מספרות העמים: ערבית, דנית, אנגלית, רוסית, גרמנית, סרבית-קרואטית, יידיש, פולנית, רומנית ועוד.

יהודה גור-אריה

ראובן דותן

צמחתי על ברכי ואן גוך

צִמַחְתִּי עַל בְּרַכְי וְאָן גֹּוֹךְ
וְכִשְׁפַתְחָה אֲמִי אֶת סֵפֶר הַמְּרָאוֹת
כְּמַעַט נִפְלְהָ רוּחִי מִכַּח עֲלוֹמָיו.
רוּחַ נֹשֶׁבֶת וְשַׁעֲרָה הַשְּׁחִיר
קֹרָאת בְּפָנַי יֵלֵד אֶת הַקֶּשֶׁה מְכַל.
פָּרַח שָׁנָם דָּרְכוּ הַלֵּכָה לְעוֹלָם אַחַר
וּפְנֵינוּ שְׁטוּפֵי הָאוֹר כּוֹשְׁלוֹת מְלוֹתֵר.
אוֹלֵי נִמְצָאת אֲמִי קְרוֹב לְצֵל הָעֵץ
הַמְזַמֵּר לוֹ בֵּית לְבָן עַל גְּבוּל הָאֵין הָעֶקֶשׁוּ.
מִרְפֶּסֶת שֶׁהִיָּתָה לְשֵׁנִים
לְבַד הִיא תִשָּׂאֵר.

הפיפה בין קדנציות של מתים

גבריאל בן-שמחון: 1948; מחזה בשלוש מערכות; הוצאת "מריון"; תל אביב, 1994

המחזה מספר את סיפורם של דוד ורינה אזולאי המגיעים לארץ באגידת מעפילים, בעלת השם הסמלי "יהודה הלוי", והנה הם מקבלים מפקיד סוכנות צולע, חגור אקדח וחבוש ככובע גרב, חיליק פלוטקין, בית ערבי, שממש עתה נטשו אותו: "שכחו לסגור את הברז, התנור עוד חם". על מצ'נסטוחובה, נסים אלקבץ מגרשה השדים וכן רפיק הדאד, "בעל הבית המת המתעקש לטעון שהוא חי" (גב העטיפה).

המחזה נפתח בהוראות במה מפורטות ופיוטיות החורגות אל מעבר לתיאור טכני של כוונת המחזאי. מתוך הדברים ניתן ללמוד על הקונפליקט העיקרי במחזה: הפער בין החוץ לבין הפנים. החוץ, במונחים עיצוביים של תיאטרון, הוא כיכר המרה בחיפה. אבל קירות הבית החרוס למחצה שקופים ועשן עודו מיתמר: לכאורה בחיפה הנלחמת עדיין, ובצעם דימוי לעשן בלב כל הדמויות.

דמויות אלה היו נראות סטריאוטיפיות אלמלא ה"עשן" הזה. על עולים מצפון אפריקה, ערבים

בשפה תקנית כי אדם (נושא המשפט) קרוב (למושא המשפט) נפטר מן העולם. בסלנג, משמעותו לאהוב נורא. בין הסלנג לבין תקן נפרשים מתיו של בן-שמחון: צשה מתה בשואה על מישה פרייטג, החייל חיים מת על מת ספק חי, וודאי שכמת הוא חי הרבה יותר מכפי שהיה יכול להיות כחי.

נסים אלקבץ - דוגמה מוצלחת לדרך בה מחזאי נמלט מסטריאוטיפים - הוא מגרש שדים, מתים ורוחות רפאים הנכשל במשימותיו, אבל לא לגמרי. ובכן, לאיזו מן הטרואומות ניתנת הבכורה ומה נורא יותר: למות בשואה, למות כחייל יהודי במלחמת השחרור או למות כערבי במלחמת שואת (צריך להוסיף כאן מרכאות?) פלסטין? ומה פתאום ההשוואה? וכך נלחמים המתים, ומגייסים לטובת צדקתם הבלתי ניתנת לחלוקה גם את החיים עדיין במאבק על הבית.

בעוד הרקע הקוליימוסיקלי של המחזה מספק קונטרפונקט אירוני למתרחש על הבמה - מצלילי "האמיני יום יבוא" ועד "בחשאי ספינה גוששת", הרי העלילה הנסתרת ביצירה נראית לי בלתי לאומית וא-היסטורית. בן-שמחון משתמש, כמובן, בחומרי מציאות הידועים לכולנו, אבל מהפך בהם. נדמה לי שהתשובה הנחוצה לו לפתרון הבעיות המועלות במחזה (כתחום המסובך של הסבל

מנושלים, פקידי סוכנות וניצולי שואה כבר שמענו וקראנו וראינו בתיאטרון. אבל בן-שמחון מעצב את הקונפליקטים שבמחזה - בין הפנים הרגשי והמוסרי לבין ה"חוץ" האידאולוגי, בין ה"כאן" ל"מעבר", בין החשך לבין המואר, בין דימוי הבית לבין משמעותו הלאומית - בין החיים לבין המתים.

דמות המוות כבר הצתה פעמים רבות במות עבריות. "הדיבוק" היתה התחלה מעניינת, "פונדק הרוחות" - המשך מנטית. בפסטיבל עכו בשנת תשמ"ה (עדיין מלחמת "שלום הגליל"...), איכלסו המוני מתים את הבמות ועמדו לשירות מועקתם הרגשית ומצפונם (גם הפוליטי) הדואב של המחזאים. גבי בן-שמחון רותם את מתי 1948, במחזה שלו ובמציאות שהוא מחכוון אליה, לשירות שאיננו לאומי אקסלוסיבי. מת הוא מת, הוא מת, הוא טוען, כנראה, אך מנוחה נכונה לא תמצא למי שאינם כורכים למתיהם תכריכים הוגנים. המתים מגיחים מעבר ללבטים (ברורים וכואבים) של "למי מגיע הבית" ותובעים במחזה הלוקלי, לכאורה, איזכור, התחשבות וצדק שלא יקבלו לעולם.

הביטוי בעברית "מת על" משמעותו

והאקסלוסיביות של הצער) איננה רק פוליטית. כמי שכתב גם את "מלך מרוקאי" ואת "בזומימה" (בין השאר), בן-שמחון מרשה לעצמו לשאול שאלות יהודיות, עדתיות וישראליות מאוד מתוך תקווה והנחה שקוראיו וציפיו לא יסתפקו בתחומים הצרים האלה.

הנטייה המיסטית לא רק הולידה את התיאטרון, אלא גם עזרה לכמה וכמה הצגות בימינו לחרוג אל מעבר לתחום הריאליסטי שממילא נסתם מזמן. הוא הדין ב"1948". נוכחות המתים כאן מעמיקה את הפסיכולוגיות הפשטני שהיה צפוי לדמויות אלמלא ניוונו מרובדים נוספים. בסיום המחזה, חיים היהודי של דוד ורבקה מתגלגל ברפיק הערבי ושניהם שותתי דם. מי שלא גואל את המתים בחייו, גוזר עליו "רפיק... מתקרב לצשה ומדליק הילה של אור על ראשה. זו מושיטה ידה למישה, מישה לנסים, זו לרינה, רינה לדוד וזה לפלוטקין. שבע הילות נדלקות עליהם בזו אחר זו כשבעה קנים של מנורה דולקת. חושך. דמויות הרפאים נראות שוב דרך הקירות השקופים..."

הצגה, שמומלץ בהחלט לביים מהמחזה הזה, כדאי להיוהר מסמליות שקופה מדי כלי לוותר על אומץ-הלב להעלות תמונה כזאת.

שמעון לוי

מוסיקה

טוב יותר; והרצועה האחרונה - "היה לי חלום", שאינה אלא עיבוד נוסף ל"עכשוו" את בוכה", מהווה באנשייות שלה אלטרנטיבה לכל מה שכאן ועכשוו.

בנאי מגייס את המוסיקה לטובת הנושא. לאחר שלושה אלבומים, השונים מקודמיהם וזה מזה, חוזרת משינה לצליל שאפיון אותה בשנות השמונים, כאילו מתפשט אחר המקור, אחר האמת. ויש לומר, משינה ושנות השמונים הם היינו הך. הם נולדו והושפעו מוסיקלית ב"אייטיו" ולמעשה היו ההרכב הפעיל היחיד בארץ במשך רוב שנות העשור הקודם. החזרה הזאת אחורה מאלצת לעשות איזו השוואה לאלבומיה הראשונים של להקה. את ההבדל המהותי לטובה ניתן למצוא בהפקה המהוקצעת. ניכרים בה הניסיון, הבגרות; הצליל יושב נכון וטוב ובניגוד לניקיון הסטרילי בעבר, יש איזשהו ליכלוך המעיד על מגע אנושי. העיבודים באלבום דומים. בכלום יש הצנעה של כלי הנגינה, ליווי פשוט של גיטרה וקלידים, תופים עדינים, ורק הבס של בנסון מלווי ומעט יותר דומיננטי. כל זה מדגיש את השירה של בנאי ויוצר

היוצר את תחושת הניכור הרצויה. ב"עכשוו" את בוכה" הוא כבר מגיע לקטסטרופה: "מוכרים את העולם, הפשע מושלם... הם מורידים את הדגל" ומאוכר בסאונד ובמלים ("אמא לב אטום") את ה"פינק פלויד". לאחר מכן בא הקתרויס - "תחזור תחזור" (בהשתתפות יוסי בנאי) מנסה לסגור איזשהו מעגל ולהעביר מסר של עבר

התמימות, ניכור, השתתה, ומצד שני, געגועים לעבר היותר אמיתי. השירים הראשונים נשמעים כמו פלקטים של רגשות מעורפלים, אולם לקראת סוף האלבום נהיה בנאי בריד ובוסה יותר. ב"צעד מחושב" הוא אומר במפורש: "כסף הוא חוק מאוד... אתה תשיג אותו, אתה תפסיד הכול", תוך שימוש בעיבוד על סף הטכנו

דולקים על אש קטנה

משינה: להתראות נעורים, שלום אהבה; הד ארצי

משינה מוציאה אלבום שמיני - השג חסר תקדים בנוף המוסיקה הקלה בארץ. הדבר המבריל את האלבום הזה מאלבומיה הקודמים של הלהקה הוא הקונספט הרעיוני. נושא אחד, שנות ה-90, משותף לכל השירים. גם "החברים של נטאשה" הוציאו השנה אלבום עם אופי דומה ("רדיו בלה בלה"), אולם בניגוד אליהם אין למשינה קו סיפורי (וטוב שכך), אלא יותר התייחסות אישית לנושא.

בפעם הראשונה, אחראי יובל בנאי באופן בלעדי לכל הטקסטים והלחנים. בנאי כותב מלים, הנעות בין ריגוש אמיתי לבין תחושה פילוסופית ערסילאית, תלויה באוויר. הוא מציג את נקודת מבטו על שנות התשעים: "הם מחויקים את התמימות שלא תלך מן העולם"; "אירופה בוערת, המזרח כבר נחמק / העולם שאחרי שבור ומנותק"; "הזמן כבר לא תמים הוא פשוט נהיה אליים" - תחושה של קץ



"משינה"

יותר מכל סקסט שהוא מכיל, לחוש את איתה כמיהה לעבר, למשינה של פעם, של "מנגנים הרבה, שרים במקלה", ולקוות כי הכוכבים, שדולקים עתה על אש קטנה במיוחד, לא עומדים על סף היכבות. ■

גדי להב

בהצלחה, אולם בדרך ויתרה משינה על דברים אחרים, וביניהם גם על המוסיקה, וכדאי לזכור, כי משינה אמורה לעשות בראש ובראשונה מוסיקה. ניתן היה להתייחס ביתר סלחנות, אילו דובר בהרכב צעיר, אבל למשינה, במעמדה, זה לא צריך לקרות. האנה לאלבום הזה גורמת לך,

לחוש את הרוח המשינאית גם מעבר לדיבורים על גנבות והשפעות מוסיקליות, מרוסק. יש מספר נקודות אור, כמו "את לא כמו כולם" ו"תחזור תחזור" (שהוא באמת שיר מצויץ), אולם הסכום הכולל אינו מעורר עניין, שלא לומר משעמם. הקונספטואלי עובר אמנם

תחושה, שהאלבום הזה הוא יותר בנאי ממשינה. בנאי אמנם מפגין יכולת ווקלית מרשימה ומרגשת, אולם זה לא מצליח לעזור לאלבום הזה להתרומם. ההשוואה עם העבר חושפת את המגרעות בתקליט הזה. הסרוננו של שלומי ברכה כמלחין מורגש. הקו המלודי, אותו קו שבזכותו יכולת

תגובות

מלינקי

את המחזה "מלינקי" מאת רוביק רוזנטל ראיתי באחת ההצגות הראשונות במרכז סוזן דאלל. ענייניו של המחזה הוא הטבח בכפר קאסם בתחילת מלחמת סיני. הקהל שמילא את האולם, שני סוגים היו בו. הרוב צעירים, אפילו צעירים מאוד, והמינוע, קשישים, אפילו קשישים מאוד. הפעם היה זה הבדל משמעותי, כי להם, לצעירים, זה היה מחזה בלבד, ולנו, לקשישים, זו היתה פרשה הזכורה לנו היטב, כי היינו כאן.

שני אישים גרמו לכך שפרשת כפר קאסם לא נבלעה בכרוניקה כאחד המקרים שקורים במלחמות. האחד היה משורר, השני היה מדינאי. המשורר הוא נתן אלתרמן והמדינאי דוד בן-גוריון. ועדיין אני זוכרת את המעמד, כאשר בן-גוריון, ראש ממשלת ישראל, קם בכנסת ובשם העם היהודי התנצל והביע צער על ההרג בכפר קאסם, שבו נהרגו גברים, נשים וטף ששבו מן השדה ולא ידעו כי עוצר הוטל בינתיים. זה היה אחד הרגעים הגדולים של דוד בן-גוריון, וממנו נבעה, מאוחר יותר, החלטת

מי אשם יותר - הטוראי יפת איש פרימיטיבי ונבער אשר שש להרוג ערבים או המפקד מלינקי, איש משכיל בעל מחשבות רמות

בית-המשפט שיש פקודות אשר הן פסולות בעליל ואסור למלא אחריהן. היום, ממרחק, כל זה נראה ברור ומובן, אבל אז לא היה זה כך. מלחמת סיני זה עתה החלה, ואיש לא ידע אם תהיה קצרה ואם ארוכה. היו אז רבים שסברו כי יש דברים הנעשים לעת מלחמה, שלא צריך לתת להם פומבי. בן-גוריון, בהכרזתו בכנסת, לא הביע את רצון העם. הוא שימש אז מנהיג לעמו.

אחרי-כך נערכו משפטים. הנאשמים, לו גם לא ריצו את מלוא עונשם, הביעו חרטה שלמה על מעשיהם, השאלה שניסרה או בחלל, ועדיין היא מנסרת, היא שאלת האחריות. כיצד היא מתחלקת, עד היכן היא מגיעה? האם

זו אחריות קולקטיבית, או אחריות של יחידים?

שאלת האחריות היא גם הנושא שעליו נסב מחזהו של רוביק רוזנטל, מי אשם יותר - הטוראי יפת, איש פרימיטיבי ונבער אשר שש להרוג ערבים, או המפקד מלינקי, איש משכיל בעל מחשבות רמות, שלא הרג בידיו אפילו ערבי אחד? במחזה, שהבימוי שלו ריאליסטי, יש סצינה דמונית אחת, כעין עימות בין שני אלה, הטוראי והמפקד. "אני רוצח - אתה רוצח", מסית הטוראי, תזזז והטח, בפני מפקדו.

השאלה הוצגה, אך אין במחזה תשובה נחרצת וחד-משמעית, ובוהו כוהו. ראוי הוא "מלינקי" שיוסיף להופיע על הבמות שלנו.

שתי הצגות

שתי הצגות תיאטרון ראיתי לאחרונה, שאיזה חוט סמוי מקשר ביניהן - "האחיות רוזנצווייג" מאת ונדי וסרשטיין, ו"שברי זכוכית" מאת ארתור מילר. שניהם מחזות אמריקאיים, אך הגיבורים שלהם, ברובם הגדול, הם יהודים החיים בארצות הברית.

ונדי וסרשטיין היא סופרת אמריקאית פופולרית והיא עוסקת בבעיות זמננו. במחזה שלה היא מפגישה שלוש אחיות, כבר לא צעירות, שונות זו מזו בדיעותיהן ובמהלך חייהן. אף-על-פי-כן יש רגעים, ולו מעטים, כאשר הן מתרפקות על זכרונות העבר של ילדותן, בברוקלין, בצלה של אם יהודיה נמרצת ושאפתנית. הקשר אל היהדות נשמר. הוא אינו מרכזי במחזה, אבל הוא מציץ אייכה מעבר לכתף.

מחזהו של ארתור מילר, "שברי-זכוכית", הוא אחד מן המחזות האחרונים שהסופר הקשיש העלה על הבמה, אבל את הרעיון, הוא מסביר, הגה לפני שנים רבות. הוא מסתמך על "ליל הבדולח" שהתרחש בגרמניה בשנת 1938, ושבריי-זכוכית הם אכן השברים של חלונות הראווה של התנויות היהודיות שניפצו הנאצים כלילה ההוא. ארתור מילר, הזכור לנו היטב מ"מות הסוכן", ביטא בנאמנות את מצוקת היחיד או הור מסתמך על שלנו. לא זכור לי מחזה שלו, שעיקר עניינו הוא בעיית הזהות היהודית -

עד למחזה הזה. מתואר כאן זוג במשבר. האשה היהודי באינטנסיביות את סבלם של יהודי אירופה, המוכים והמושפלים. הבעל השקיע מאמץ אדיר כדי להרחיק עצמו ממקורו היהודי. התכונות שהוא מייחס ליהודים, כולן נלעגות ומאוסות. כמו וילי לומאן מ"מות הסוכן" הוא שמועבד כולו לבוס שלו, איש כספים אמריקאי אדיש. רק בשעות האחרונות לחייו, אחר שכל עולמו חרב עליו, הוא מבין פתאום כי למעשה מילא בדיוק את התפקיד שהבוס יעד לו - תפקיד המתווך היהודי, המוציא לפועל, המעקל רכושם של דלים.

המחזה הררמטי, המרגש, של ארתור

אנו מנסים, לפי המחזות, לעמוד על השינויים החברתיים שחלו בחייהם ובתודעתם של יהודי ארה"ב

מילר שונה עד מאוד מן ההצגה הקלילה, המטובלת בהומור, של ונדי וסרשטיין. בכל זאת נמשך איזו חוט סמוי מזו אל זו, כי בשתיהן עולה עניין הזהות היהודית של אחינו שמעבריים. אנו מנסים, לפי המחזות, לעמוד על השינויים החברתיים שחלו בחייהם ובתודעתם של יהודי ארה"ב. האחיות רוזנצווייג לא שינו את שמן. הן חופשיות יותר, הן אינן מנסות, כגיבורו של ארתור מילר, להסוות ככל האפשר את מוצא היהודי המבצבץ מתוך שמו. הזהות היהודית שלהן גלויה יותר, אולי רדודה, ומכל מקום פלורליסטית. האחות הבכירה, המצליחנית, מכבה, בלי שום היסוס, את גרות השבת שהדליקה האחות הצעירה, הקרתנית, לפי כל הכללים שלמדה בבית האם. ואנו, יהודים תילוים שאין בנו לא התלישות של זו ולא החרדיות של זו, תמהים בלבנו איך תיראה זהותנו זו, היהודית, בדור הבא של המחזאים.

בשבת אחת גשומה

בשידורי הבוקר של "קול ישראל" יש פינה קטנה, שרבים מאיתנו, המאזינים, משתדלים לא להחמיצה.

בכל יום חמישי, ב־8.30 בבוקר, מחלקים שדרי גל ב' שני זרים - זר של קוצים וזר של שושנים. לפני זה הם אהבים למתוח אותנו קצת, מאריכים בפרסומת, מושכים איזו מנגינה, ואף מתווכחים ביניהם מה יעניקו תחילה - את השושנים או את הקוצים. הזוכים בזרים הם אנשים ידועים, פעילים בחיים המדיניים, שאמרו או עשו משהו מיוחד באותו שבוע. אין כאן חלוקה מפלגתית. קורה שאותו אדם מקבל פעם את הקוצים ופעם אחרת את השושנים, ואף זכור לי מקרה שאיש אחד קיבל את שני הזרים גם יחד.

בשבת אחת גשומה, בעוד אני מאזינה לרדיו, עלתה בי המחשבה: אילו הזרים ביד, למי אני מחלקת אותם? החלטתי לצמצם את הבחירה לאנשים שאנו מכירים מתוך אמצעי התקשורת ולא לפלוש לתחומם של מדינאים. עוד אני נמלכת בדעתי והנה נשמע קולו של עזריה אלון שהמדור שלו, "בונף ארצנו", מלווה אותנו בכל השבתות. חשבתי: הנה זה האיש שלי, שיקבל את השושנים (הוא בוודאי יאמר שצריך להגיד ורדים...) איך הוא בוחר לו, בכל שבוע, נושא שיש בו קצת טבע וקצת היסטוריה או אקולוגיה, ומעצב אותו לשידור חי של המשקיות?

את הקוצים החלטתי, באותה שבת, להעניק למשפחה שלמה שמופיעה בטלוויזיה, לא בכל שבוע אלא בכל יום ויום. זו משפחת אביב המלמדת אותנו ללכת ולהחליף את ערכות המגן, זו משפחה אידיאלית, אך כבר נקעה נפשי ממנה. כמה פעמים אני יכולה לשמוע: "ביס, אבא!"

והנה, למחרת היום, הפעלתי את הטלוויזיה והמשפחה הזאת לא היתה פשוט, נעלמה. כנראה עוד מישהו התעייף ממנה. טוב ויפה, אך מה אעשה עם זר הקוצים שנשאר ביד?

את אלה, חשבתי, אפזר בין יורשיה של משפחת אביב. אנו הצופים כבר השלמנו עם הפרינציפ: אין טלוויזיה בלי פרסומת. אבל האם היא מוכרחה להיות כה רועשת, כה אלימה וחסרת-חן? כלום חסרים כשרונות אנתנו? ובכן, קבלו נא את הקוצים: כמו שאומר הילד השובב שבשיר: "את היתר, חור מול חור, תקבלו לפי התור."

רות לבנית

אם יש טעם בלימוד ההיסטוריה

"הקתדרלה של לה-פואי בלב צרפת לא היתה יכולה להיבנות אילו לא קדם לה המסגד הגדול של קורדובה"

קלוד כאהן: האיסלאם מלידתו עד תחילת האימפריה העות'מאנית; מצרפתית: עמנואל קופלביץ'; עריכה מדעית: יהושע פרנקל; דביר, 490 עמ'

ראשית התעניינותם של חוקרים צרפתים באיסלאם, כדוגמת ההיסטוריון-הכומר הנרי למנס (מחבר "האיסלאם - אמונתו ומסורותיו") נבעה, בשעתו, מצרכים פולימוסיים ומיסיונריים בין־דתיים, תוך התכונות בעיקר בתכניו התיאולוגיים והפולחניים של המכלול הקרוי דת האיסלאם.

גם מרבית מבססי מדע המזרחנות, כדוגמת ענק־המזרחנים א.י. גולדציקר, חקרו בשעתו את הפנומן האיסלאמי כמערכת רוחנית בעיקר.

קלוד כאהן (1909-1991) הוא מורחן צרפתי־יהודי בן זמננו, אשר במהלך כ־50 שנות מחקר מדעי תרם תרומה מרשימה, בעיקר לחקר האיסלאם כהיסטוריה חברתית וכלכלית, אם־כי פרסם מספר מחקרים העוסקים בקו התפר שבין הפן הפוליטי והפן הדתי באיסלאם.

בספר שלפנינו, אשר תרגומו העברי מופיע כמעט 30 שנה (!) לאחר פרסומו (1968), הדגש העיקרי - איכותית וכמותית - הוא על הנושאים החומריים; בהם: הקמתה של האימפריה המוסלמית וארגונה; מעמדם המשפטי והחברתי של מתאסלמים לא ערבים (מוֹאֵלִי) ושל בני חסות (בעיקר יהודים ונוצרים); תחומי ההקלאות, המשטר האגררי; שיטות המיסוי ומערכת המיסים; מוסדות המשפט; המבנה החברתי במגזר הכפרי והעירוני; התפתחות ה"פיאודליזם" (שיטת "האקטאע"); הצבאי בארצות האסלאם, והשפעת הגורם הצבאי בכללותו על חיי התברה והכלכלה; הסחר הבין־לאומי; תולדות עלייתן והשגתן של השושלות המרכזיות (האומיית והעבאסית) וכן של השושלות הלא־ערביות - סוניית ושיעיות כאחת - באזורים השונים של שלטון האיסלאם; תולדות המשטרים המלוכיים; הפלישה המונגולית ולידתה של האימפריה התורכית העות'מאנית.

עם זאת הוא נוגע נגיעה משמעותית, אם כי מצומצמת מאוד, גם בנושאים הרוחניים־אידיאולוגיים ובייקתן זו לזו של שתי מערכות נושאים אלה. ניתן לומר, שהשגיו המדעיים המקוריים הרבים של כאהן, המבוססים

על שפע מקורות מגוונים מסוגים ותחומים שונים וכרוניקות היסטוריות, תעודות משפטיות ומסמכים כלכליים, אך גם שירה וספרות בערבית ובשפות עתיקות אחרות) מתבטאים היטב בספר הנוכחי, שהוא בבחינת מועט המחזיק את המזרחנות משופעת בספרי היסטוריה כוללים ועדכניים יחסית, מסוג ספרו של כאהן;

כדברי העורך המדעי של הספר, מתבטאת בו בצורה גבישית ובהירת־ניסוחים להפליא, "יכולתו לארוג סינתזה מפרה וממוקדת של המחקר המזרחני בכללותו" (עמ' 11). ואכן, אין ספק, שמבחינת גישתו האינטרדיסציפלינרית וראייתו ההיסטורית הקוהרנטית, מזכיר הספר את חיבוריהם של מורחנים "חוביקי־כל" ובעלי ידע היסטורי חוץ־מזרחני עצום־הקף, מסוגו של ברנרד לואיס, למשל. ברם, בשונה ממחקר עומק המוגבלים לנושאים ספציפיים, אין הספר מיועד, מטבע הדברים, למרחנים מקצוענים, אלא מכון ומתאים מעיקרו לתלמידים ברמות לימוד והתמחות שונות ולצרכני תרבות ושחורי דעת, וכן לעוסקים בהוראת היסטוריה כללית או יהודית, שהם נטולי השכלה מורחנית ספציפית.

מידת העניין וכוח המשיכה והריתוק שבספר בבחינת "שקסט נקרא" מעוגנים לא רק בשפע האינפורמציה הכלול במסגרת עשרים פרקים, אלא גם ב"אוסף" ההגדים והקביעות המבריקים השזורים בהם. הגמגמה, או מטרת העל שמנחה את כאהן בספרו ו"מצייקה" את חיבורו על תקן של "היסטוריה פופולרית" היא כפולה: קירוב תולדות העולם האיסלאמי ותרבותו לתחום ההתעניינות של איש המערב, בן המאה העשרים, כדי לשחררו, מצד אחד מעמדה של התנשאות תרבותית צרת תפיסה ומיחס של לזלזול כלפי עולם 'נחות' כביכול זה; ומצד שני, כדי לנערו מן הנטייה להתבונן בו מבעד למשקפיים רומנטיים ואקזוטיים נוסח סיפורי "אלף לילה ולילה".

כאהן, המודע בשעתו לכך, ש"חקר תולדות המזרח התיכון מפגר כמאה שנים אהרי חקר תולדות אירופה" (עמ' 16), בעיקר בשל העדר תיעוד מקורות מספק, מנסה להציג בספרו את תולדות האיסלאם כ"חוליה" בהיסטוריה רבת הגוונים והתמורות של המין האנושי, תוך הצבעה על הקווים הכלליים המשותפים ל"חוליה" זו ולכל שאר העמים והתקופות.

דוגמה לראיה היסטורית נכונה היא למשל קביעתו, שעל החוקר המשוזר את דמותו של מוחמד, מייסד האיסלאם, להכיר, לא רק את "העובדות ההיסטוריות הבדוקות" בחייו, כי אם גם את קווי דמותו האגדיים, כפי שהתגבשו במסורת המוסלמית; כלומר: שחזור כזה חייב לכלול גם את מרכיב המיתוס שנוצר סביב הדמות משך השנים, שהרי גם אם מיתוס זה עלול להרחיק מן "אמת" ההיסטורית, יש בו כדי לסייע להבנה



עמוקה יותר של שאלה כמו "מי ומה היה הנביא מוחמד, ומה היתה משמעותו בשביל המאמינים" (עמ' 26). הדוגמאות להגדים היסטוריים קולעים ותמציתיים הן רבות. למשל, קביעתו של כאהן בדבר העדר הבחנה בין מצוות דתיות למצוות חברתיות במסגרת החוק הדתי של האיסלאם, אי הדגשתו המחודשת (כנגד תפיסות היסטוריות מטריאליסטיות מסוימות, שרווחו בשעתו), ש"בשורתו של מוחמד, כמוה כבשורות דתיות אחרות, היתה מעיקרה מכלול של תביעות מוסריות ולא חוקה כלכלית או חברתית", אף אם בתשתיתה היתה מונחת השאיפה לתיקון עיוותים ולהגברת מידת הצדק החברתי (עמ' 32).

חשיבות נודעת גם לאישוש מחדש של היות האיסלאם, בשונה מן הנצרות, "מדינה ודת הקשורות זו בזו ללא הפרד", בבחינת "חוק אחד המקיף את הכול", שנתן אותיותיו בכל תולדות האיסלאם, ושל מרכזיותו המחפה על הכול של עתרון אחרות העדה הדתית באיסלאם (עמ' 33).

כאמור, תרומתו העיקרית של הספר מתמקדת בפרקים המתארים את ההבטים הכלכליים־ארגוניים והחברתיים, שהם גם הפרקים הארוכים והיטודיים יותר. כאהן מאבחן בהם, לעתים קרובות, תופעות מורכבות וגדושות פרטים באמצעות הגדרות מבריקות וממצות כאחת. למשל, תקופת שלטונה של השושלת הראשונה באיסלאם, בית אומיה, מאופיינת בהמשך שורות 'מחץ' הכוללות גם את אבחנת כשלונה ונפילתה (עמ' 61).

כך אנו מוצאים הסבר תמציתי ומעניין לתופעת האיסלאמיזציה הכללית והמהירה, שהתחוללה בשעתו בקרב האוכלוסיות הנכבשות, המציע את 'המפתח' של היות "הדת החדשה" פשוטה יותר ובעלת דרישות מועטות יותר מן הדתות, שאת רגליהן דחקה באזורי הכיבוש השונים של האימפריה המוסלמית (עמ' 66).

במסגרת ניתוח הסטטוס המשפטי והחברתי של "מוֹאֵלִי", (המוני המתאסלמים ממוצא לא ערבי)

באימפריה, שהוקמה על־ידי כת־מיעוט סגורה למחצה של הכובשים הערבים, תופשת מקום נכבד ההתייחסות לפְּרָבְרִים, האלמנט האתני המקורי של ארצות צפון אפריקה.

פרק חשוב ומרכזי, אם כי קצר מדי, הוא זה העוסק בתקופת השלטון של השושלת העבאסית (750-1258), תוך ציון האיסלאמיזציה של המשטר כמטרת העל של שושלת זו, מטרה שהתפתחה, במקביל ובמשולב, בשלושה תחומים משלימים: ההלכה והתיאולוגיה; מוסדות השלטון; והמכלול הקרוי תרבות האיסלאם.

אחד החסרים של הספר, חסר הנובע מן האוריינטציה המחקרית הספציפית של מחברו והדהגשיו, הוא - כצפוי - השתהותו המועטה והבלתי מספקת בתחומי המחשבה הדתית (תיאולוגיה והלכה כאחת), בדיספרופורציה להקפם וחשיבותם בתולדות האיסלאם.

גם בפרק הקצר יחסית המוקדש לנושא ענף זה, המגמה היא להבליט בשיטתיות את זיקתו של התחום הזה בהתפתחותו לגורמים החברתיים והמדיניים ותלותו בהם. מתוקף התמחותו ונסיותיו המחקריות של כאהן, תרומתו התיאורית והאנליטית בנושאי מערכת המיסים, מוסדות השיפוט והמערכת המינהלית והמוניטרית של המדינה (המדינית) האיסלאמית היא הבולטת ביותר בספר. עם זאת אין הוא זונח את הטיפול בהתגבשות התרבות ה"ערבית"־איסלאמית" החדשה, שהחלה להיווצר בעיקר החל מעליית העבאסים לשלטון; זאת תוך הדגשת דומיננטיות הלשון הערבית כלשונם המשותפת של כל העמים, שתרמו ליצירתה של תרבות זו, לצד הבלטת הרבגוניות והפולורליזם של מרכיביה התוכניים, אשר האיסלאם תפקד לגביהם לרוב כגורם המאחד והמגבש (עמ' 152-153).

השגי השירה, הספרות, מדעי הלשון וההיסטוריוגרפיה הערבית שנתהו, או נשתכללו והתפתחו באותה תקופה, מתוארים אף הם, אם כי בקיצור רב; כנגד זאת מתואר בהרחבה תפקידם ההיסטורי של הערבים־מוסלמים כ'מתווכי תרבות' לגבי שאר חלקי העולם של ימי הביניים: בהעברת השגי המדע של המורשה הקלאסית, ובייחוד ההלניסטית, אל אירופה הנוצרית הנתונה או ב"חשכת ימי הביניים". הוא הדין בקליטתם ובעיבודם של חלקים ממורשת התרבות הפרסית ומאוצר החיבורים, המשלים והאגדות הוודי (עמ' 166). בתחום "המבנה החברתי" (פרק 10), שכאהן מבחין מתודית בינו לבין "המצב הכלכלי", מאלפת במיוחד סקירת נושא העבדות לסוגיה בחברה, שדחה (האיסלאם) מעלה על נס את שוויון כל המוסלמים בפני אללה, אך בה בעת, מאשרת, בדיעבד, את המשך קיומה של תופעת העבדות ומשטרה, בבחינת נתון חברתי "טבעי" המשקף את רצון האל.

מאירת עיניים היא גם הקביעה, במסגרת הפרק על העדות הדתיות הלא־איסלאמיות, לפיה, פרט לעבדות,

בניאונסים נוספים ומאיימים למדי. ב"סוף דבר" המרתק של הספר 'חושף' כאהן את דפוס החוקיות בתופעה החוזרת ונשנית של יכולת האיסלאם "להתאושש ולשגשג אחרי כל תבוסה" לאורך כל תקופותיו (עמ' 415). מתוך ראייה מדעית סינאופטית ואובייקטיבית המעורבת עם זאת בתסמונת (המוכרת אצל חוקרים רבים וטובים) של אמפטיה כלפי מושא מחקר, קובע כאהן, כי למרות כל חולשותיה ותהפוכותיה, ניוונה ושקיעתה, בדומה לגורלן של ציוויליזציות אחרות, "היתה תרבות האיסלאם אחד מהשוגב היפים של האנושות ושלב חשוב בתולדות תרבות העולם" (עמ' 416). בשמו של קלוד כאהן נתקלתי בראשונה בשיעורי תרבות האיסלאם של מורי באוניברסיטה העברית, פרופ' א. אשתור המנוח; מן הראוי לסיים במשפט ששמעתי מפיו ונחקק בי עמוקות מאז אותם ימים: "אם יש טעם בלימוד ההיסטוריה הריהו, כי מעולם לא השתלט כוח אידיאולוגי אחד על פני כל כדור הארץ" ■

הערה: תרגומו העברי של הספר כולל גם את הנספחים הבאים:
הערות ביבליוגרפיות, לוח מאורעות כרונולוגי, רשימת תמונות ומפתח עניינים מוער.

לאה גלזמן

האיסלאם עצמה, הריהו "טבועה בחותם אישי מיוחד משלה".
הנושאים האחרונים בספר נוגעים, קודם כל, להופעת האלמנט השבטי התורכי והשתלבותו ההיסטורית הגורלית בתולדות האיסלאם - למן התקופה הסלג'וקית עבור לתורכמנית וכלה בלידתה של תורכיה העות'מאנית. לשיטתו של כאהן, נזכרות דמויות מפתח בהתפתחות דת האיסלאם, כמו אלֶצ'אלי (חכם הלכה ותיאולוג, וגדיל ההוגים הצופים) במסגרת ההתייחסות היסטורית-כרונולוגית אל תקופתה של שושלת או מדינה נתונה, ולא בהקשרה הרחב יותר.
האמנות הספרדית-מאורית והמע'רב האיסלאמי, על ממלכת גרנדה, אחרון המעוזים של האיסלאם באנדלוסיה, מהווים את הנושא האחרון הנדון בספר.
רביזוגיותו של כאהן כחוקר מרשימה מאוד בפרק זה המתייחס, בין השאר, אל כמה מיצירות המופת האחרונות של תרבות האיסלאם במערב, כמו הארמון והגנים של האלֶמברֶה בגרנדה ("מיוזג בין העדינות ובין השפּע, בין הקלות יבין ביטוי העוצמה" - עיין עמ' 326-346).
תולדות האיסלאם הקלסי מסתיימות בתחילת המאה ה-16. מעיתוי זה ואילך תופסת שקיעתו תאוצה חדה עד להתערורותו והתחדשותו בדורנו

הפוליטיות-דתיות באיסלאם הקלסי, ובעיקר בשיעה לפלגיה; גם אם מביאים בחשבון שהספר נתחבר לפני עשורים אחדים, טרום המהפכה השיעית-ח'ומייניסטית, קשה לקבל הכרעה מחקרית מעין זו. בדומה, יוצא מקופח גם הטיפול בצופיות, המיסטיקה המוסלמית, שנחשבת לתנועה הרוחנית הייחודית, המרתקת והעשירה ביותר שהצמיח האיסלאם בימי הביניים.
בין הפרקים החותמים את הספר בולט הפרק על התרבות האיסלאמית בשיאה. מתואר בו שלבה השני החשוב של התפתחות המדע הערבי, "חי, היוני וחלק בלתי נפרד מהווי חייהם של עמי האיסלאם". כאהן מדגיש, כי מעבר לתפקידו בתיווך תרבותי פסיבי, הצטיין מדע זה ב"אוירה של התלהבות אינטלקטואלית, שכמותה לא היתה כמעט בשום תקופה אחרת בתולדות המדע", כמו גם בנטיה "לבדוק כל דבר בדרך הניסוי והתצפית", בייחוד בתחום מדעי המתמטיקה, האסטרונומיה ומדעי הטבע. בפרק זה מאלפת במיוחד הצבעתו על מקורם הערבי של מושגים מדעיים רוחיים בשפות אירופה. כמו כן נסקרים בו השגי הערבים במדע הגיאוגרפיה התיאורית והאנושית (שכלל גם את מדע הקוסמוגרפיה) בתחום ההיסטוריוגרפיה ובייחוד בתחום אמנות האיסלאם לענפיה, שעם כל היותה אקלקטית וקולטנית, כדת

אין האיסלאם מכיר בשום הפליה מעמדית או לאומית-אתנית-גזעית. משמע: אין בו שום "גזענות" וולת ההפליה הברורה שהוא נוקט על סמך נבדלות באמונה ודת - הגד היסטורי, שיש בו עניין מיוחד לקוראים יהודים, ובייחוד לקורא הישראלי החי בתוך מערבולת הסכסוך היהודי-ערבי/איסלאמי, על גילוייו השונים.
ייחודיותו ואיכותו של כאהן כהיסטוריון מסוג "אישה-אשכולות" מבצבצת במסגרת הסעיף המיוחד, התיאורטי-השוואתי, המוקדש ליחס האיסלאם לפעילות הכלכלית. הוא דוחה בו, למשל, את הסברה הנפוצה, שהאיסלאם חודר כביכול הלך רוח של פטליזם ושל "התנגדות לכל פעילות משקית", הנובעים מן האמונה כגורה הקדומה של ההשגחה האלוהית ומהעדת הפעילות הרוחנית והשלמות הדתית והמוסרית על-פני השאיפה לטוב העולם הזה, על הפעילות הכלכלית שנגזרת ממנה.
פיגורן הטכנולוגי והכלכלי של מדינות האיסלאם במאה האחרונה הוא האחראי, לדעת כאהן, לתפיסה מוטעית זו, שהוא שולל אותה מכל וכל, להוציא חוגים מסוימים של התנועה המיסטית באיסלאם (הצופיות).
יש מן החסר והעיוות גם בצמצום-היתר שבו עוסק כאהן בנושא הכיתות, כלומר התנועות

אברהם ברנד

שלושה שירים

לא להגיע מהים עם רגלים רטבות
הכוכבים ואי הבנות
כל שאַעֲשֶׂה לא יהיה נכון
חֲבָקִי עֲכָשׂוּי
כֵּאלוֹ זוֹ הַשְּׁתַּתְּפוֹת בַּצֶּעַר.
בְּשֵׁלֵג הַלְכָתִי
וְרַכְבַּת הַגִּיעָה לְרִצְיָף
הַבַּל פֶּה בַּמַּחְלוֹת הַמַּעֲבָר
בְּלִי לְדַעַת
פְּסָגוֹת שֶׁל מַלְיִם
כִּי בְּאֵתִי לְהֵאֲשִׁים.

שֵׁפֶת הַשִּׁיר הִיא שֵׁפֶה אַכּוּרִית
מְלַבֶּדֶת אֶת הַקְּשִׁים
וּמַגְדִּירָה שׁוֹב אֶת הַלֵּא נִתְּפֵשׂ
מִתּוֹךְ הַבְּלִתִּי-אֶפְשָׁרִי וְהַכְּמוֹ חִי
הַנֶּקְרָא אֲנִי
פּוֹרֶצֶת אֶת הַגְּבוּלוֹת בֵּין קוֹרָא
לְכוֹתֵב בַּחֲלוּקַת שׁוֹרוֹת בְּלִתִּי
הַגִּיוֹנִית וּמִתְחַכֶּמֶת
אוֹלִי זֶה כָּל מֶה שֶׁנִּשְׁאָר מֵהַשִּׁירָה
אִם לֹחֲצִים כָּל כֶּךָ חִזָּק עַל
הַסְּרַעֲפֶת
מֵאֲבָדִים אֶת הַנִּשְׁמָה
אֶת הַמְּלָה
וְאֵת הַבְּהֵלָה
שְׁאוֹחֹת בְּךָ לְעִשׂוֹת שִׁיר לְשִׁיר

הַבֵּית מֵת
כְּמוֹ שְׂאֵר הַדְּבָרִים
שֶׁהֵם לֹא אֲנִי
מִתְקָרֵב אֶל הַדַּעַת וְחוֹזֵר
שׁוֹאֵף שְׁאִיפוֹת עִמְקוֹת מֵהַזְּמַן
שֶׁלֹּא יִנְשׂוֹף שׁוֹב
מִחוּזר עַל מוֹת
בְּאֲכָנִים וּבְאֲדָמָה הַמִּתְפּוֹרֶרֶת לְמַגֵּעַ
שֶׁל מֶה שֶׁפָּעַם הִיִּיתִי
יָמִים מִתּוֹךְ הַכַּעַס הַעִיפּוֹת
וְהַחֲמָלָה עַל מֶה שֶׁמִּסְכִּיב
מִחִיקַת הַעֲקָבוֹת
אֶל נִקְמוֹת אֲדוֹנֵי
הוֹלֵךְ בְּמִרְתָּצָאוֹת זָרִים
לוֹחֵם עִם אוֹת עַל הַדָּשׁ
מִפְּלֵס דְּרָכּוֹ בְּסִבְךָ
אֶהְבֶּה.

מקבץ אירופי

המיתוס והאדם

היר"ר מאו



רופאו האישי של מאו טסה טונג, לי זוסואי, החזיק יומן המתעד עשרים ושתיים שנה של חיים במחיצת היר"ר שהפך למיתוס עוד בחייו. עלי-אף העובדה שהמחבר השמיד את יומניו בזמן המהפכה התרבותית, הרי שהם משמשים בסיס לספר חדש ומעורר עניין על האדם שמאחורי המיתוס, ועל מהלכי ההיסטוריה הסינית, מנקודת מבט אחרת לחלוטין.

בעיני ההיסטוריה, היה מאו עריצה הנערץ של סין במשך עשרים ושבע שנה. דמות כוחנית ומעוררת יראה, מנהיג שהצליח לעמוד מול המערב ולהחזיר לסין את כבודה האבוד. בעיני בני עמו ניחן, בנוסף לכל זאת, אף בכוחות על אנושיים. רופאו מתאר מקרוב את האיש הטיבל מנודי שינה, המבלה ימים כלילות במיטתו או ליד בריכתו הפרטית; איש חסר סבלנות, שעליות ומורדות חדים מתחלפים במצב רוחו, מרדן שאינו מקבל כל מרות ותכתיב, המסרב לצחצח שיניים ולהתרחץ, התלוי תלות מוחלטת בתרופות הרגעה, גבר שתיאבובו המיני אינו יודע שובעה.

עדותו של המחבר חושפת את הפער המפתיע בין האדם הפרטי ובין דמותו הציבורית. האיש שהיה ידוע כמרקסיסט, מעולם לא קרא את מרקס ואף לא ספרי היסטוריה סיניים. הוא חזר והדגיש ש"הרוח" היא המפתח לשינוי העולם המטריאלי, ולכן גם קיבל את הבודהיזם, כי לדבריו "אנשים אינם יכולים לחיות בלי תמיכה רוחנית". כבר בשנות החמישים הדגיש את הצורך ללמוד מן המערב, תוך שהיא מנהל מסע פומבי אנטי-אמפריאליסטי שהצטיין בהכרזות צורמות.

הקומוניסט המושבע חי חיי מותרות מדהימים. עשרות אנשים עמדו לידו לשרתו: אחיות ושומרים אישיים, טבחיים וכמה "טועמי מזון". על אלה הוטל לבדוק הן את טעמו של המזון והן את הימצאותו האפשרית של רעל, שנועד לחסל את היר"ר. האיש שעלם לא התרחץ והעדיף שפשוף במגבות חמות שהעבירו על גופו משרתיו. מאו לא ענד שעון מכיוון שלא ניהל לוח זמנים. הוא אכל, ישן, קרא, קיים אינספור מערכות יחסים, כינס ישיבות של הפוליטבורו בכל שעה של היום ושל הלילה. כאשר טס ברחבי סין, קורקעו כל המטוסים האחרים במדינה. כאשר נסע ברכבת (רכבת אישית בעלת אחד עשר קרונות שהכילה את צוותיו), שובשה כל תנועת הרכבות אף למשך שבוע.

סגנון חייו הפרטיים היה שונה בתכלית השינוי מזה שכפה על בני עמו, ולעתים נעשה על גבם. כאשר מאו המזדקן וחולה הלב, נאלץ לעבור ניתוח קטארקט, "ניסו" הרופאים את הניתוח על ארבעים איש בגילו ובמצבו

לפני שעבדו לטפל בו. החומה הבצורה סביבו והוא עצמו דאגו לטפח את התדמית דמיתית של היר"ר, וכך גם יכל להנות מהערכתם הבלתי מוגבלת של בני עמו. עלי-אף כל זאת היה מאו אדם בודד. ללא חברים וללא חברים לעבודה, מוקף בחצר חנפנית שמנעה ממנו אינפורמציה בסיסית הנוגעת למצבה של ארצו, לאורך כל שנות שלטונו. נדידותו המוחרת גם תרמה לפרנויה גדלה והולכת, שגרמה לו לשנות מדי פעם את מקום מגוריו ללא כל הודעה מוקדמת.

השאלה הגדולה הנשאלת, לאחר כל זאת, היא במה הצטיינה חשיבתו של מאו? בוודאי שלא ברעיונותיו הגרנדיוזיים שהמיטו אסונות על ארצו, אלא בתחום הכוחניות הפוליטית לבדה. הוא הגיע לפסגה במערכת בעלת חוקיות דיוניסטית: אלה שידעו לנצלה בעורמה ובאכזריות, התקדמו; ואלה שביזיהם היה הכוח יכלו להאבק ולהשיג יותר ויותר. במדה מסוימת, נראה כל העניין כחוסר מולה הגדול של סין, שהשורד בתחרות זו היה מאו, ולא אדם בעל ראייה רחבה יותר.

LI ZHISUI: *THE PRIVATE LIFE OF CHAIRMAN MAO*; CHATTO & WINDUS

ומרלון ברנדו

כוכבי הקולנוע הידועים, הם בעצם כמו בני זמננו המלכותיים. כמוהם הם עוסקים בהבלים, כמוהם הם מעוררים הערצה וכעס. כל התעטשות נהפכת לכותרת תקשורתית, וכל קשר רומנטי לאגדה. כל המוטל עליהם בחייהם הוא ללכת במסלול שהוקצה להם.

הוליד ילדים, זוו, כנראה, היתה טעונו טרגית. הוא הרוויח סכומי עתק והצליח לקנות את גן העדן הפרטי שלו בטהיטי, לשם פרש, שם החל להשמיץ ושם התייר את התסביכות של חייו הרמטיים.

לעומת הביוגרפיה של פטר מנסו המתארת את הנמסים הזה, נמנעת הביוגרפיה השנייה, בעריכתו של ברנדו (בעזרת סופר צללים), לגעת בכל הקטעים הכאובים של חיי השחקן. לדברי המבקר, אלה הם זכרונות חסרי עניין של אדם השקוע באהבה עצמית. המעניין שבספר הוא במה שהוא מכחיש או מייפה, או בנושאים שהוא מתחמק מהם, כגון נשותיו, ילדיו ושנותיו באקדמיה הצבאית. נראה שברנדו מודע לכך, שכל דבר בחייו סובל מהטעם הגרוע ביותר. וזוהי הסיבה העיקרית שספר עליו, או הנכתב על ידו שווה קריאה.

PETER MANSO: *BRANDO*; WEIDENFELD & NICOLSON MARLON BRANDO & ROBERT LINSEY: *SONGS MY MOTHER TAUGHT ME*; CENTURY

...ומיתוס האהבה הרומנטית

בשנה שעברה בלבד, נמכרו בבריטניה 25 מיליון עותקים של רומנים רומנטיים. החוקרת מארי קאדוגן, מנסה להתחקות אחרי התופעה ומגיעה קודם לממצא המדהים, שבכל שתי שניות, נמכר בעולם ספר בהוצאת MILLS & BOON, שהיא ההוצאה הבריטית הגדולה האחראית על מספר העותקים האגדי הנ"ל. נשים בכל הגילים, מכל הארצות, מכל הגזעים ומכל הדתות קוראות רומנים רומנטיים. מעט השתנה מאז שהסופרת הבריטית, ג'ורג' אליוט, כינתה אותם רומנים מטופשים הנכתבים על-ידי גברות. אבל נראה, שאף בעידן הפמיניסטי, מעדיפות נשים לקרוא על חיזורים, אהבה אמיתית ונישואים, לעומת הגברים שעדיין פחות מעוניינים בנושא. מדוע בעצם?

בספרות הרומנטית יש שניות מסוימת המבטיחה את הצלחתה המתמשכת על פני הדורות, הטמונה באלמנטים האסקיפטיים שבה, וביכולתה למלא משאלות. כל אלה הם בבחינת אופיום להמוני הנשי. הגיבורות החמודות תמיד כובשות את בחיר לבן, גם את העיקש ביותר וגם את המסוכן מכולם, הוא הגיבור הרומנטי. בסוף המסלול הן מוצאות את עצמן בזרועותיו, בימינו במיטתו, כאשר הטבעת המיוחלת על אצבעו. ייעודן היחיד הוא להיות נשים ונראה שמרדע זה ואילך, אין יוצר הדמות מגלה בהן יותר עניין. עד לאחרונה התאפיינו כל גיבורות הרומן הרומנטי במזוכיזם, בגישתן המתחסדת למין ובילדותיות מבחילה.

ומובל לדראנסי ולאשוויץ. ריבוי הפנים ביצירתו של פונדאן - משורר ופילוסוף, מבקר ומסאי, תסריטאי ואיש תיאטרון, מהווים, לדעת חוקריו, ביטוי לזעקתו של "הגולה": כיהודי ברומניה, כרומני בצרפת, כאקזיסטנציאליסט הקורא תיגר על שליטתו של הרציונליזם. עבור פונדאן, משתלבות השירה והפילוסופיה בכדי להוות קריאת תיגר וצומת להעלאת שאלות. הוא גם משמש, עבור רבים, דוגמה לקשר האמביוולנטי בין הסופר היהודי והתרבות המערבית, ולמסלול הקשה של היהודי-המשורר בחיפוש וברכישת זהותו. העניין בפונדאן, והכבוד המאוחר לו הוא זוכה בין קבוצה גדלה של קוראים וחוקרים, הוא חלק מהעניין ההולך וגדל ביצירותיהם של סופרים גולים אשר כתיבתם מתעדת את רבגוניותו של דור שלם, שטלטלת הזמנים העשיריה את יצירתו וגם גרמה להשתכחותה.

LA SOCIETE D'ETUDES-
BENJMIN FONDANE NO1, NO2
(B.P-526 KFAR-SABA 44104 -
ISRAEL)
CARDOZO STUDIES IN LAW &
LITERATURE, VOL.6 - NO1
SPRING SUMMER 1994;
YESHIVA UONIVERSITY

זרה קורין-שפיר

1994 שנת הצדעה לפונדאן: בישראל (דווקא) נוסדה החברה ללימודי פונדאן, וכתב-העת *CARDOZO STUDIES* בהוצאת אוניברסיטת "ישיבה" הקדיש לו את גילון אביב 1994.

מכל הבחינות משקפים חייו של פונדאן את המאה העשרים ותהפוכותיה ההיסטוריות. הוא נולד ביאסי ב-1898, בשם בנימין וקסלר, גדל והתחנך בה והחל לפרסם בכתב-עת מקומי את יצירותיו הראשונות. תקריות אנטישמיות מאלצות אותו לעזוב את האוניברסיטה באמצע לימודיו, אבל לא את עירו. רק ב-1919 הוא עובר לבוקרשט, שם הוא מתערה בחיים הספרותיים, ושם הוא מפרסם את מסותיו הראשונות על הספרות הצרפתית. הוא גם מקים קבוצת תיאטרון המציגה מחזות מהרפרטואר הצרפתי והאירופאי. כמו רבים בדורו נמשך פונדאן בחבלי הקסם של הספרות והתרבות הצרפתית ומגיע בגיל 25 לפאריס. שם יפגוש את צ'סטוב, ויפרסם (בעיקר בצרפתית) שירים, מסות, תסריטים לקולנוע, ויעסוק גם בתיאטרון ובביקורת פילוסופית. הוא זוכה להכרה גם בארצו וגם בצרפת, שם הוא מעורה היטב בחיי הרוח בשנים שלפני המלחמה. עם פרוץ המלחמה הוא נשאר בפאריס ומסרב להסתתר או לברוח. ב-1944 הוא נעצר בעקבות הלשנה,

וכלכלית הם המזינים את' הרומן הרומנטי.

הביקורת הגברית מבטלת את הז'אנר כולו בעצם המינוח שלו: NOVELETTE (נקבה של NOVEL ו"הקטנת" המושג עצמו). דבר המזהה את הקטן והבלתי משמעותי עם הנשיות. מינוח אחר הוא "רומן למשרות", המבטא גישה סקסיסטית וסנובית. נחיתותו של הז'אנר, לדברי המבקרת, לעומת ספרי מתח למשל, נעוצה בעצם היותו נשי בלי שום התנצלויות. הרומן הרומנטי הוא האמנות העממית הנשית בא' הידיעה, עם קשר חזק לאגדות ולמיתוסים. זהו דיאלוג נשי בן מאתיים שנה בין הכותבים לקוראים. השפה הנשית הזאת זקוקה לפרשנים ולמפענחים.

MARY CADOGAN: AND THEN
THIR HEART STOOD STILL - MAC
MILLAN

יובל למותו של בנג'מין פונדאן

המשורר והפילוסוף היהודי-רומני-צרפתי בנג'מין פונדאן זוכה להכרה בינלאומית גדלה והולכת חמישים שנה לאחר מותו באשוויץ. בנוסף לכנסים ולפרסומים המוקדשים לו, היתה שנת

הן היו יפות, עליונות למדי ותמיד סימפטיות. הן התאימו את עצמן לצרכי הגבר שאיתן, ובשני משוררים חשובים - האינטלקטואלי והכלכלי - הקפידו לא לאיים על התגמוניה שלו. אולם, גם כאן מתקיים, לדברי מבקרת הטיימס הלונדוני, סב-טקסט. בכל הספרות הרומנטית, מסתתרת הכוח מאחורי האהבה, והעברת הכוח נעשית מהגבר לאשה באופן אינהרנטי. מכאן, שהאשה, באמצעות שליטתה בנשק האהבה, כובשת לא רק את הגבר הפרטי, אלא, את מבני הכוח הגבריים שבהם נהפך הגבר לנציג דמיוני. דבר זה מאיר את מוסכמותיו הבלתי משתנות של הז'אנר, ובעיקר את טבעו של הגיבור הרומנטי. הלה הוא תמיד בן-דורו של כחול הזקן: שולט ושתלטן, מסוכן מבחינה מינית, מכיוון שזה הופך את הכיבוש למשמעותי יותר. התוצאה של אחיזת עיניים זו היא מסוכנת. וזה השתנה. מאז שנות השמונים, עם ספריה של ג'ודית קראנץ, הכוונות ברורות: אין הגיבורה הרומנטית בת ימינו שואפת לאהבה ולנישואים, אלא לכו. ויוצריה מודים בכך בכירור. הגיבורה העכשווית חופשיה גם מבחינה כלכלית וגם מבחינה מינית. היא בוחרת את הפרטנר המיני שלה, וקונה בגדי מעצבים בכספה שלה. מושגי החברה המערבית, שבה אשה חופשית מבחינה אינטלקטואלית, מינית

06-309249

במרכז ללימודי השלום בגבעת-חביבה
עושים דו-קיום ושלום
כבר שנים רבות



מפגשים, הכרות ולימוד, סיורים בשטח באזור יהודי-ערבי, השתלמויות מורים

גבעת-חביבה ד.נ. מנשה 37850 טל. 06-309248/9 פקס. 06-373335
ג'מעת חביבה بريد متجول منشه 37850 هاتف: 06-309248 فاكس: 06-373335
GIVAT HAVIVA M.P. MENASHE 37850 TEL. 06 309248/9 FAX. 06 373335

החורף הארוך של ריתא

ריתא מתקינה את ליל-הדרנו: מעט הוא היין הזה, ואלה הפרחים גדולים ממטתי פתח לה אפוא את החלון שינדלף לו הלילה הזה עוב, הנה כאן, ירח על כסאי. עוב למעלה, האגם מסביב למטפחתי שיתנשאו הדקלים מעלה מעלה, האם לבשת לבוש זולתה? האם שכנה בתוכך אשה שתתיפח כל אימת שענפיה ישתרגו מסביב לגועי? חכך את רגלי, וחכך את דמי שנדע מה יותירו הסופות והשטפונות ממני וממך...

ריתא נמה בגן-גוה תות הגדר שעל צפרני אצבעותיה מזרית את המלח שעל גופי. אהבה. נמו שתי צפרים מתחת ידי... גם גל-החטה האצילה על נשימתה העמקה האשית, שושן אדם גם במסדרון ונם לילה ארך שלא יארך והים גם מול חלוני בקצב פעימות-לבה של ריתא עלה ורדת בערית חוה הקורן... נומי אפוא ביני ובינך, אל-נא תליטי את אפל-הפז העמק בינינו נומי עם שהיד מסביב להד, ויד תפיג את בדידות יצרות-העד, נומי כסוסה על נסי ליל כלולותיה...

שככו צניפות הסוסים, נדמה הכורת בדמנו, האם היתה פה ריתא, והאם היינו יחד? ... ריתא תפרד תוך שעות ותותיר את צלליה בצנינוק לבן. איפה נפגש? שאלו דייה, והפניתי מבטי הרחק הים מאחרי הדלת, והמדבר מאחרי הים, נשקני בשפתי - אמרה. אמרתי: הו ריתא, האם אצא שוב לנדד כל עוד אני משפע בענבים ובכרונות? ועונות-השנה ישאירוני בחרדה בין הרמוז והבטוי? מה אתה אומר? לא כלום ריתא, אני מחקה פרש בזמר על קללת האהבה הנצורה במראות... עלי? ועל שני חלומות על גבי כר מתנתקים ובורחים, האחד

שולף סכין, והשני מפקיר את המורשה בידי החליל אינני מבינה את המשמעות, היא אומרת אף לא אני, שפתי - רסיסים כאשה שבינתה הסתתרה, ומתאבדים הסוסים בקצה הכפר...

ריתא לוגמת את תה-הבקר ומקלפת את התפוח הראשון לעשרה עלי-כותרת, והיא אומרת לי: אל תקרא עכשיו את העתון, כי התפים הם תפים והמלחמה אינה משלח-ידי. ואני אני. האם אתה אתה? אני הוא,

אני הוא אשר ראך צביה שהסיתה את האל נגדו הוא אשר ראה את תאוותיו נוהרות אחריו כנחל הוא אשר ראנו תועים מתאחדים במטה ומתרחקים זה מזה ככרפת פרדה של זרים בנמל, הנשא ברוח כעלים נדפים והשלף מול פנדקים שכוחי-אל כאגרות הנקראות בחפו התקחני עמך? ואהיה חותם לבך היחף, התקחני עמך ואהיה לבושה בארץ שילדתך לתפארה... שתאבדך ואהיה ארון של נענע שישא את אבדנך? ותהיה לי חי ומת, הו ריתא הראיה אבדה והאהבה פמות היא הבטחה שאין להשיבה ואינה בת-חלוף

..... ריתא מתקינה לי את היום מדדה על רגל אחת, היא אוספת מסביב לעקב את נעלה המגבתה: בקר טוב ריתא, עננה כחלה של גיחות יסמין מתחת לבתי-שתייה: בקר טוב ריתא ופרי לאור השחר: הו ריתא בקר טוב, השיביני אל גופי שירגעו מעט מחטי הצנובר בדמי הנטוש בלעדיך. כל אימת שחבקתי את מגדל-השן, נתפרחו שתי יוגים מדי... אמרה: אשוב כאשר ישתנו הימים והחלומות, הו ריתא ארך הוא החרף הזה, ואנחנו אנחנו, ואל תאמרי מה שאני אומר היא, היא אשר ראתה אותך תלוי על הגדר והורידה אותך ותבשה אותך ובדמעותיה רחצה אותך, וורתה איריסיס עליך

ועברת בין סיפיה אחיה וקללת אמה. ואני היא
האם אתה אתה?

..... קמה ריתא

מעם ברפי, תרה אחר תכשיטיה ואגדת שערך בפרפר של
כסף. ונב-הסוס מתלהלה בנמשים הנפזרים
כרצוניה אור כהים על פני השיש הנשי. ריתא מחזירה
את כפתור החלצה כעין החרדל... האם אתה לי?
לך, לו עזבת את הדלת פתוחה לעברי, לי
עבר, שאני רואה עכשיו גולד מהעדרותך,
מחריקת הזמן במפתח הדלת הזאת, לי
עבר שאני רואה עכשיו יושב לידנו כשלחן הזה,
לי קצף הסבון,

והדבש המלוח

והטל

והונגביל

ולך האילים, אם תחפץ, לך האילים והמישורים
ולך המנגינות, אם תחפץ, לך המנגינות והבעות
אכן נולדתי שאהבך
כסוס מצהיל חרשה ומשוטט בין אלמגי צפונותיה
נולדתי גבירה לאדוניה, קחני אפוא שאצקך
כיון אחרון כדי שארפא ממך בך, תן לי את לבך,
אכן נולדתי שאהבך
והותרתי את אמי עם המזמורים הקדומים, היא מקללת את העולם
ואת עמך ומצאתי את שומרי העיר המזינים את אש אהבתך
ואני נולדתי שאהבך

ריתא מפצחת את אגוזי ימי והשדות משתרעים

לי הארץ הקטנה הזאת חדר ברחוב
בקומת הקרקע במבנה גצב על הר
הצופה על אויר-הים. לי ירח ייני, ולי אבן מלטשה
לי חלק בהמון הגלים השטים עם העננים, ולי חלק
מספר בראשית, חלק מספר איוב, ומתג הקציר,
וחלק ממה שרכשתי, וחלק מלחם אמי
לי חלק מאירים הוודיות בשירי אהבים קדומים

לי חלק מחכמת אהבים: ההרוג אהב את פני רוצחהו,
מי יתן ותעברי את הנהר, ריתא
ואיפה הנהר? שאלה...
השבת: כך ובי נהר אחד,
ואני שותת דם, וזכרונות אני שותת,
אין השומרים מותירים לי דלת להכנס, נשענתי אפוא על האפק
והתבוננתי למטה

התבוננתי מעל

התבוננתי סביב

ולא מצאתי

אפק להתבונן בו, לא מצאתי באור אלא את מבטי
החוזר לעמתי. אמרתי: שובי שנית אלי, ודומה שראיתי
אחד המנסה לראות אפק שנביא מתקיננו
באגרתו בת שני הגיים קטנים: אני ואת
שמחה דלה ביצוע צר... שמחה פעוטה
לא המיתוננו עדין, ריתא, ריתא, הו ריתא, כבד
הוא החרף הזה וקר

..... ריתא מפזמת לבדה

לדאר זרותה הצפונית הרחוקה: השארתי את אמי יחידה
ליד האגם לבדה מבכה את ילדותי הרחוקה ממנה
מדי ערב היא ישנה על מחלפתי הקטנה
אמי, נפצתי את ילדותי ויצאתי אשה המטפחת את שדה
כפיו של האהוב. סובבת ריתא מסביב לריתא לבדה
אין ארץ לשני גופים בגוף אחד, ואין גולה לגולה
בחדרים הקטנים האלה, והציאה היא הכניסה,
לריק אנו מזמרים בין גיהנומים, הבה נפרד... שתתבהר הדרך
אינני יכול, אף לא אני, היתה אומרת ולא אומרת
כשהיא מרגיעה את הסוסים בדמה, האם מארץ רחוקה
באה הסנונית, הו זר, הו אהוב, אל גנה היחיד?
קחני אל ארץ רחוקה
קחני אל ארץ רחוקה, התיפתח ריתא: ארץ הוא
החרף הזה

ונפצה את חרס-היום על ברזל החלון

הניחה את אקדחה הקטן על טיוטת הפואמה,
וזרקה את גרביה על הפסא, ושככה ההמיה,
וחמקה לה אל הנעלם, יחפה, והדיבקתני הפרדה

פואמה זו ניתנת להתפרש בשתי דרכים: על דרך הפשט ועל דרך הסמל. אנו עדים למתחים בין גבר לאשה, ודומה שמקורם בשתי השקפות-עולם:
האשה מייצגת, לכאורה, את היציבות, החומרנות, העדפת העולם הזה על ממלכת-הרוח, ואילו הגבר דבק בתעודתו, נאמן עד תום לשליחותו הפיזית
והלאומית. אך עיון מעמיק יותר מצביע על מורכבותה של פואמה זו.

בעיון שני ניתן לפרשה על דרך הסמל. ד"ר עופרה בנג'ו סבורה שהיחסים בין הגבר והאשה משקפים את המתחים בין שני העמים - הישראלי
והפלסטיני, חרף מורשתם המונותיאיסטית המשותפת. ארץ זו משולה לחדר קטן הניצב על הר גבוה - מוקד התעניינותם של עמים רבים. דרויש
הקיצוני בדעותיו טוען שארץ מריבה זו אינה יכולה לשאת שני עמים: "אין ארץ לשני גופים בגוף אחד, ואין גולה לגולה בחדרים הקטנים האלה...
לריק אנו מזמרים בין גיהנומים..."

הפואמה הוז תורגמה מתוך קובץ הפואמות "אחד עשר כוכבים", שראה אור בכירות ב-1992.

מעמאן בספטמבר לעתיד טוב יותר יורם מלצר

Tawfiq Zayyad: "Amma'n en septiembre y otros poemas"; Ediciones Peralta; Poesi'a Hiperion; 19; 1971

תופיק זיאד המנות הגיע למדריד הרבה לפני הוועידה שבישרה את פרוץ עידן השלום במזרח התיכון. הדבר הסתבר לי כאשר מצאתי כרך משירתו בבירה הספרדית. תרגום ספרדי זה של "עמאן בספטמבר ושירים נוספים" יצא לאור עוד ב-1979, ובאכסניה מכובדת ביותר: סדרת Hiperion של הוצאת Peralta, שבמסגרתה יצאו לאור כתבים מפרי עטם של משוררים כאוסקר ויילד, שלי, רילקה ופרנגדו פסואה. הספר הדק משך את תשומת לבי, ומיהרתי לעלצל בו. כבר במבט הראשון התברר לי שלפני הקדמה העוטפת את העיקר, שהוא שירתו של זיאד.

מתוך שישים ותשעת עמודי הספר, המתרגמת, מריה רוזה דה מדריאגה (Maria-Rosa de Madariaga) הקדישה שלושים וארבעה עמודים להקדמה על השירה הפלסטינית ותולדותיה, ובעיקר להארת עיניו של הקורא הספרדי חובב השירה, במה שהוא בעיניו הרקע לכתיבתו של זיאד. כבר מהשורות הפותחות את הקדמתה, המתרגמת מצהירה, שהיא אמנם החלה בעבודתה מתוך "הנאה, גם אם אין לשלול את חלקה של הנטיה הפוליטית שלי", אך עד מהרה ראתה בעמלה שליחות של לוחמת, על רקע מלחמת האזרחים בלבנון ונפילת מחנה הפליטים תל-א-זעתר, ממש תוך כדי מלאכת התרגום.

ההקדמה האינפורמטיבית לשירים מיועדת, אם כן, להעשיר את הבנתו של הקורא לגבי פלסטין, שירתה והווייתה ההיסטורית-פוליטית, מתוך עמדה מוצהרת מראש. לכן לא יפלא שהפרק הראשון, 'תופיק זיאד, נצרת ורק'ח', סוקר את עיקרי הנושאים הרלוונטיים מנקודת הראות הפלסטינית: הפקעת קרקעות, אפליה בהקצאת משאבים מצד מדינת ישראל ועליית כוחה של רק'ח בגליל. פרק זה מאזכר מפלגות, תנועות ואירועים שהשפיעו על הערבים בישראל בשנות החמישים והשישים, וביניהם: מפ"ם, תנועת "אל-ארד", ההתקרבות וההתרחקות בין היהודים והערבים במסגרות הפוליטיות השונות ועוד. נצרת משמשת דוגמה לתהליכים השונים שעברו על הגליל לאחר 1948. בריחת המשכילים, הישארות האוכלוסיה הכפרית, הניתוק מהעולם הערבי שנותר מעבר לגבולות, מתווים את הקווים העיקריים בדרכו של זיאד עד לבחירתו לראשות העיריה. נצרת-עילית השכנה משמשת, כמובן, דוגמה נגדית יעילה לכל מה שאפיין מבחינת הפלסטינים

את המגע הטראומטי עם המדינה היהודית. אפילו בפרק קצר זה, המתרכז במתן מידע, גם אם הדבר געשה בלי אזכור עמדת הצד הישראלי, מוצא הקורא הערת שוליים ארוכה, המציגה את עברו "הטרוריסטי והרצחני" של "מר בגין, היום ראש הממשלה 'המכובד' של ישראל, ומגיננו הקנאי של ה'סדר'...".

הפרק השני של ההקדמה מצטט בהרחבה, לפי המתרגמת, מתוך ספרו של ע'סאן כנפאני: "ספרות ההתנגדות בפלסטין הכבושה: 1965-1948". לאור הבהרה מקדימה זו, יש להצטער על כך שהמתרגמת אינה מבדילה בין דברי כנפאני ודבריה שלה. במעוף הציפור, הקורא מתרשם מתולדות סבלו של העם הפלסטיני והשפעתו על היצירה הספרותית שלו תחת מה שמצויר כשלטון הדיכוי הציוני. כנגד מאסרים, צנזורה, הגליה ורדיפות, שכל מטרות היתה להשחית את הפלסטינים ולהפכם למשתפי פעולה עם שלטון שגוענותו "יכולה להיות מושווית רק לזו של דרום-אפריקה", עומדים משוררים נרדפים ועט בידם. בפרק זה מוזכרים מושגי יסוד במציאות התרבותית הפלסטינית של אחרי 1948: "א-נכבה" [יאסון (1948)], והבקע בין "א-דאח'ל" ('הפנים') ו-"אל-ח'ארג" ('החוץ') בעקבות הקמת מדינת ישראל. עניינים אלו חיוניים, כמובן, לסקירה, קצרה ככל שתהיה, של התפתחות השירה בקרב הפלסטינים. מוזכרים, בין היתר, עליית הלאומיות הערבית במצרים, לבנון וסוריה מימי המרד של 1936, מהפכת הקצינים במצרים ב-1952, והתהליכים המיוחדים לפלסטינים בפלסטין. המציאות העגומה מתובלת במלחמתיות של דה-מדריאגה, המדגישה את מה שהיא רואה כנסיונות של הציונים לשטוף את מוחם של האזרחים הערבים. היא מתעכבת ארוכות על מוראות הצנזורה, המתוארת כמנגנון-רשע שהתיר פרסומם של

רומנים "מושחתים" ('אל-מפסדה'), או כאלה שנכתבו בידי יהודים יוצאי ארצות ערב. אמנם אין לצפות שהקורא הזר יכיר, למשל, את טענותיו המרות של הסופר היהודי העיראקי החי בארץ, סמיר נקש, על האפליה וההתעלמות שבהן הוא נתקל מצד הממסד כמי שיוצר בערבית, אך קורא כזה בוודאי גותר תוהה ביחס לרצף ההגיוני של העובדות כפי שהן מוצגות לפניו. אם כל מטרת "היישות הציונית" אינה אלא להרוס את הזהות הערבית, כיצד ניתנה לערבים אפשרות להגיע למעמד ציבורי כמו של זיאד עצמו? כיצד הפך משורר עממי ולוחם, לראש עיר ולחבר בפרלמנט של אותה ישות? ייתכן כי בימים אלו התשובה ברורה יותר לנו, כישראלים המבינים, יותר מאשר בעבר, את המורכבות הקיומית כמו גם את השינויים שעברו על הפלסטינים ב"א-דאח'ל". אם אנו נוקקים להבהרת העניין, אנו יכולים להנות מיצירותיו, בתרגום עברי, של אמיל תיבטי, נוצרי וקומוניסט, כמו זיאד, המאייר את הפרדוקס הקיומי של הערבים הישראליים, ולא חוסך שבטו, מאלו שחסכו מעצמם את ההתמודדות ב"דאח'ל" ויצאו לדבר גבוהה מחוץ לאדמתם.

מוגזם, כמובן, לצפות שתרגום שיצא לאור לפני שש-עשרה שנה באירופה יתעכב על דקויות הברורות לנו במזרח-התיכון, גם אם חלקית ובאחור. עם זאת, הפרק השלישי של ההקדמה, "הצגה קצרה של השיר 'עמאן בספטמבר'" הופך את מעוף הציפור על פני ההיסטוריה, לנחיתת נשר על טרפו המת, וברגליים גסות. בפרק זה מסופר על כך שזיאד כתב את השיר, ממש בזמן שואת העם הפלסטיני, כשמפצעי "המשורר שהפך לעמו" שתת דם החללים. זיאד הנצרותי מדומה בידי המתרגמת לישו הנוצרי, הנושא את סבלו על הצלב בזמן ספטמבר השחור. הפואטיות הכאובה והכנה הזו לא יכולה לכפר על כך כי מריה-רוסה דה-מדריאגה נמנעת מלציין

ותודעתם המהפכנית של מובילי המאבק. הם נקראים לעירנות ולאחריות. זיאד דורש מהם להישמר מסיסמאות ולהגן על המהפכה, נשמת אפו של העם.

"עמאן בספטמבר" נכתב בין ה-19 ל-25 בספטמבר 1970, בין היום השלישי לתשיעי להרג בירדן. עם זאת, ועם כל הכאב המובע בפואמה, יש בה גם צלילות רבה, כפי שניכר מהפרק החמישי, החותם בתהיה ובחרדה למהפכה. בעיצומו של האסון, זיאד כבר רואה את הסכנות הבאות. מציאות שני העשורים שלאחר מכן הוכיחה לו בוודאי שחששותיו היו מוצדקים. הדברים הקשים מופנים כמעט כולם נגד שליטי ירדן, ואין ולו מלה אחת של ארס אנטי-ציוני או אנטישמי, למרות מה שהמתרגמת רקחה בחציו הראשון של הספר. אין בחלקיה השונים של הפואמה יותר מקומץ דוגמה קומוניסטית. מעט המושגים המרקסיסטיים המשמשים את זיאד, מגויסים למטרות לאומיות, כפי שניתן לצפות מפלסטיני-ישראלי החבר ברק"ח. אם נרצה ללמוד על המפלגה מתוך יצירתו זו של זיאד, נראה שהיא אכן מבטאת שאיפות של הגדרה לאומית יותר מאשר מרקסיזם פרוגרמטי.

בסופו של הדרך, מובאת חטיבת שירים תחת הכותרת "נצרת". ארבעת השירים המרכיבים אותה הם "גזע עץ הזית", "אש הקוסמים", "אילו יכולתי" ו"הדבר שאינו אפשרי". כל כולם של שירים אלה הוא איור רעיון ה"צמוד" האופייני לפלסטינים ב"א-דאחיל", והוא רעיון ההיצמדות למקום, לאדמה, לנוף ולמצב הקיים בהם. השירים מדברים על התמדת הזיכרון של העם, על תודעתו ההיסטורית, על המשך חייו באדמתו, בעריו ובכפריו. זיאד אף קורא לאורך רוח, להתעשות אל מול האובדן, להפניית הזעם לעשייה, לבניית החלומות. "שומרים על צל תאנתנו / ועל עץ הזית שלנו, / זורעים את רעיונותינו / כתסינתו של לחם. / עם קרח בעצבינו / ועם הגהינום האדום בלבבותינו. / אם אנו צמאים, נסחט את הסלע ונרווה, / ואם אנו רעבים, נשבע באבק."

זיאד המסתכל לעבר העתיד, קורא לבחור בחיים: "אך אנו לא זוו. לא נשפוך את דמנו הנקי. פה יש לנו עבר, הווה ועתיד."

עמדתה הקיצונית של המתרגמת לא מצליחה להעיב על כך, שזיאד מתעלה לראות את המציאות בעיניים פקוחות, ומבשר את העתיד המתמשש משני עברי הירדן בעצם ימים אלו, גם אם לא זכה לראותו במלואו בחייו.



תופיק זיאד

אלפי מתים נערמים ברחובות, וכל זאת בשל יהודה איש קריות, הוא חוסיין, המלך הרע, המושחת. כל חטאו של העם היה הרצון לשמר את שורשיו החיים במולדת, בפלסטין. הרמזים לתורת פלסטין השלמה, בעלת שתי הגדות, מתרכבים בחלק השלישי, "דוגמאות רגילות לעם בלתי-רגיל". שיר זה מעלה על נס את הלוחמים העממיים עוד ממרד '36. "הדוגמאות הרגילות" אינם אלא לוחמים פלסטינים המסתערים בידיהם ובנשקם הדל, מול המקלעים העושים שמות בהם ובעמם. המאבק העז הזה לא מוצג רק כהתנגדות למלך נוגש, אלא כראשית הקרב לשחרור עמאן, בדרך לשחרור ירושלים הכבושה, במטרה להניף את הדגל הפלסטיני על שניהם. החלק הרביעי, "מלים על יריב השומר על ראשו, אך שלו חיים יחידים", קושר בין המלך הירדני ו"הכלבים הקולוניאליסטים של הצי השישי", "המתנפלים בניבים חשופים" על העם. ומיהו עם זה? זהו העם בירדן ובפלסטין. העם הירדני כולו מתנגד ברחובות ומבשר על ההיסטוריה הבלתי-נמנעת, העתידה להתמשש. פרק זה מחזק, אם כן, את הצגת תמונת העולם הפוליטית לפיה יש עם פלסטיני אחד היושב משני עברי הירדן, ואין עם ערבי שם בלתי. החלק החמישי, "שאלות בלתי נמנעות", מכיל מעין מיניפסט מהפכני. כולו בנוי כשאלות התוהות על תכונותיהם

שב-1970, בזמן ספטמבר השחור, הפלסטינים נטבחו על ידי ירדנים בירדן. אותו קורא אירופי מבין בכירור, ששואת עמאן קרתה בפלסטין הנתונה בטלפי הציונים. יתרה מכך, האזכור היחיד של חוסיין, לא מציג אותו כמלך ירדן, אלא כדמות בשיר, המדומה ליהודה איש קריות, ולא נותר לקורא הנוצרי אלא להבין בעצמו מי הם הרומאים בסיפור.

אחרי ההקדמה הארוכה, הקורא פוגש את שיריו של תופיק זיאד. כדובר עברית היודע די ערבית, הצלחתי להינתק מהתרגום הספרדי, המגיע לטעון בשוליים שהמלים - "אם אשכחך ירושלים שייפול ראשי", שבאחד השירים - הן מפרק קל"ז בספר תהילים, ולפנות ליצירה עצמה.

הפואמה "עמאן בספטמבר" מורכבת מחמישה חלקים. הראשון, "שיר שמחה על כל אלה המסרבים למות ולהיכנע" מעלה על נס את הלוחמים באומץ על עמאן הפלסטינית, כנגד הדיכוי. עינו של המשורר עוברת על פני עריה של ירדן, בוכה, מבחינה ומודהה, ומסתיימת בשבועה על ירושלים. החלק השני, "יומן חתונת הדמים", מדבר על ירדן המסרבת להיטבח בידי "התולע בן התולע", חביס אל-מג'אלי, מפקד צבא ירדן באותם ימים. עמאן מוצגת כעומדת בגבורה כנגד ההתקפות, העם כולו נידון למוות,

בין פונדמנטליזם לדמוקרטיה

סאלם ג'ובראן



מקביל למאבק העקוב מדם הניטש היום בעולם הערבי - בין הפונדמנטליזם הדתי הלובש אופי של טרור לבין המשטרים בעולם הערבי והכוחות שוחרי הדמוקרטיה והמודרניזציה - במישור הפוליטי הישיר (כמו במצרים ובאלג'יריה), ניטש מאבק לא פחות חריף במישור התרבותי, הערכי, בעולם הערבי כולו.

בסוף המאה הקודמת ותחילת המאה העשרים, צמחה בעולם הערבי, קודם כל במצרים, בסוריה ולבנון, תנועת תחיה לאומית אשר התבטאה בעיקרה במישור התרבותי. הוגי דעות בוגרי הקולג'ים אשר יסדו המעצמות בסוריה, לבנון ופלסטין, וכן מאות שליחים מצרים לצרפת, ללימודים אקדמאיים, בתקופת מוחמד עלי פאשא במצרים, היוו את הגרעין הראשון של חשיבה לאומית ערבית כללית, של חשיבה כוללת על החייאת התרבות הערבית הקלאסית המפוארת, בשטח השידה, הפרוזה, הפילוסופיה וההיסטוריה וכן של התחדשות, "התחברות עם העולם המודרני", כלשונו של טאהא חוסיין, לצורך השגת הישגי המדע ומיזוגם עם החוויה והתודעה הערבית המתחדשת.

יצירותיהם של רפאעה ראפע אל-טהטאוי וקאסם אמין במצרים קראו תיגר על כל "העולם הישן", והטיפו למהפכה חברתית-תרבותית-פוליטית מקיפה, לשינוי במעמד הדת ובמעמד האשה, לדמוקרטיה, לפלורליזם וחשיבה חופשית, חופש ביטוי, דאיות המדעים כבסיס לכל תחיה לאומית וכו'. היו הוגי דעות פחות רדיקליים אשר ביקשו "לתאם" בין הדעת והמסורת הדתית והזמן המשתנה כמו בסערה.

תחילת התחיה הלאומית הערבית היתה בעצם, כמו כל תחיה לאומית אחרת, בקווים כלליים: פיאור העבר וגעגועים להחייאתו, פירסום המקורות הקלאסיים הלאומיים, חידוש השפה, אשר "נרדמה במשך מאות שנות שפל לאומי", חלום על תחיה מודרנית חברתית.

תהליך היסטורי מרתק זה נקטע בחדות על-ידי כיבוש המערב - חדירת בריטניה וצרפת לעולם הערבי - חיסול הזרם הדמוקרטי ליברלי וטיפוח נציגים של

המעמד הפיאודלי ועשירי הערים, כמשתפי-פעולה עם השלטון הזר. הבריטים פיתחו פרלמנטריוזם כביכול מערבי במצרים, אבל זו היתה קאריקטורה עצובה מאוד של הפרלמנטריוזם. גם הצרפתים עשו את אותו הדבר בסוריה ולבנון, ובריטניה הקימה בעיראק מלוכנות קונסטיטוציונית שקרית. בעצם, המערב, נושא הדגל של דמוקרטיה מערבית, רצה את ניצני הדמוקרטיה בעולם הערבי.

אחרי עשרות שנים של מאבק לאומי לעצמאות אשר נוהל על-ידי מפלגות זורמים לאומיים לא דמוקרטיים, באה תקופת

ההתפתחות המעוותת הביאה למניעת מימוש הפוטנציאל האינטלקטואלי והתרבותי הטמון בעמים הערביים

העצמאות הפורמלית בשנות הארבעים והחמישים; ומיד אחרי כן נשטף העולם הערבי הפיכות צבאיות, עם הנהגה לאומית צבאית, אנטי-מערבית, כנה בשאיפה לעצמאות אמיתית; אך זו השליכה את הילד עם המים, כאשר דחתה את עצם המשטר הדמוקרטי הרב-מפלגתי, והנהיגה, בעצם, דיקטטורה לאומית צבאית; זאת כביכול כדי להקל ולזרז את המהפכה הכלכלית-חברתית, גם באמצעות הלאמות ו"סוציאליזם ערבי".

בצל משטרים אלה הלך והעמיק תהליך המודרניזציה הכלכלית-חברתית, נבנתה תשתית של כלכלה, של מנגנון מדינה. אך בהעדר הדמוקרטיה, בעצם נמנעה מהפכה בערכים החברתיים והתרבותיים ברוח פלורליסטית. היתה אשליה כי "דיקטטורה גאורה ונאמנה לעם" תקצר את תקופת המעבר ותוביל מהר יותר מסטגנציה לשגשוג וקידום. אך גם במישור הכלכלי, דווקא היום, ברור כי המשטרים של תקופת העצמאות, ברובם צבאיים-למחצה, נחלו כישלון צורב מאוד. אי הדמוקרטיה הביא לפיתוח בירוקרטיה מושחתת ביותר,

ברוטלית, אויבת לזכויות האדם, ללא מורא מביקורת ומדעת קהל.

ההתפתחות המעוותת הביאה למניעת מימוש הפוטנציאל האינטלקטואלי והתרבותי הטמון בעמים הערביים; וגם לאכזבה עמוקה מן הרעיון הלאומי הפן-ערבי, לאכזבה עמוקה גם מן הסוציאליזם בגירסה הקומוניסטית, וגם לרגש עממי רחב של שנאה למה שקרוי "התרבות המערבית".

היום, אינטלקטואלים ערבים בעלי אומץ חברתי ושיעור קומה, מגיעים למסקנה כי השיטפון של הפונדמנטליזם הדתי הקיצוני בעולם הערבי הוא בעצם עונש למשטרים הקיימים "החילוניים" כביכול, "הדמוקרטיים" כביכול, גם על העדר הדמוקרטיה וגם על אי-הצדק החברתי המחריד. אם ראש ממשלה לשעבר באלג'יריה, ד"ר חמריש, מעריך כי 27 מיליארד דולר נגנבו מן הסקטור הממלכתי, מאז העצמאות, אז למה שלא יפליגו הפונדמנטליסטים עם גלי הזעם העממי ויאמרו כי לאומיות והתמערבות הביאו לריקבון ושואה כלכלית וכי "האיסלאם הוא הפתרון".

אם במצרים, גם בתקופת נאצר וגם בתקופת סאדאת, היה דיכוי עד לרצח אינטלקטואלים ואופוזיציונרים בכלל, אז מדוע לא ינצלו "הג'מאעאת" האיסלאמיות גם את המצוקה הכלכלית-חברתית המחרידה.

בעצם, כל השיטה, כל הסדר הכלכלי חברתי-תרבותי הוא תחת ההתקפה של הפונדמנטליסטים והשמרנים בכלל.

והיום, אחרי יותר ממאה שנים של תחילת התחיה הלאומית הערבית הכללית, יש תחושה כי לא רק שדבר לא הושג, אלא שהמצב הכלכלי אומלל יותר ממה שהיה.

יש משבר פוליטי כלכלי-חברתי, ויש משבר עמוק במישור התרבות והערכים.

המשקל העמוק והמושרש של הדת בחברה הערבית והאיסלאמית מאפשר לה להגדיר כל מאבק לדמוקרטיה, לפלורליזם, לסובלנות, להפרדת הדת מן המדינה, לפתיחות לתרבות העולם כ"גילויים של כפירה", ודינו של הכופר ידוע.

הרצח של האינטלקטואל והוגה הדעות החברתי - פרג' פודה במצרים לפני שנתיים, ההתנקשות בחיי נגיב

האנושית.

לעולם לא היה העולם הערבי שסוע ומפולג מבחינה תרבותית כמו שהוא היום. בעצם אפשר לדבר על שבר תרבותי ואולי אף על שתי תרבויות: קנאית, סגורה, חשוכה ומפגרת מהצד האחד, ואמיצה, פתוחה, צמאה להתחדשות כוללת, מן הצד השני.

אין ספק כי המאבקים החברתיים בעולם הערבי והמאבקים לדמוקרטיה וזכויות האדם והאזרח מוציאים את תרבות הביטוי למאבקים והיא גם תלויה בנצחונם. ולכן נושא חופש הפרט, גינוי העינויים בבתי הסוהר, גינוי משטרי העריצות והדיכוי, זכות האינטלקטואל לחיות וליצור בחופש ובביטחון הופכים יותר ויותר להיות נושאים מרכזיים בספרות.

עידן השלום בין ישראל והעם הפלסטיני, בין ישראל ועמי ערב בכלל, יהיה זרו להחרפת המאבק גם במישור החברתי-כלכלי וגם במישור זכות האדם וכבודו. לכן משולש השלום, הדמוקרטיה והרווחה הופך להיות מרכז ההשפעה בעידן החדש; והתרבות מתבקשת, על-ידי החיים עצמם, לבטא את התהליכים החדשים בחברה הערבית.



נג'יב מחפוז

למעורבות בתרבות העולם, תרבותם של עמים האחרים.

כיום נתון העולם הערבי כולו במערכה שבין חדש וישן בכל הנוגע למשטר ולסוגיית הדמוקרטיה; למעמד האשה וזכותה לשוויון מעבר למה שנותנת לה חוקיות המסורת הדתית, לסוגיית היצירה החופשית, לזכות הביטוי וההתארגנות ולעתידי האדם והחברה

מחפוז לאחרונה, והרצח של אינטלקטואלים בולטים באלג'יריה - סופרים, משוררים, מרצים (בעיקר מרצות) באוניברסיטה, שחקנים ועיתונאים, מבליטים את עומקו התהומי של השבר ואת הסכנות החמורות ליצירה.

ההוגים הפונדמנטליסטיים והשמרניים החשוכים - היום בסוף המאה העשרים, בעידן מהפכות התרבות והתקשורת - מטיפים לסגירות כמעט הרמטית בפני "השפעות הרסניות". גם מעמד האשה, גם התרבות והאמנות, גם הנורמות החברתיות וגם התקשורת הם תחת האש של אלה. עוד בשנות השישים ויותר היום, יש "הוגי דעות" של האתמול החשוך אשר רואים בחדשנות בספרות, ובמיוחד בשירה, "אימוץ של תרבות המערב" ובגידה במסורת.

גם התרגומים מן הספרות היפה בעולם הערבי הם מטרה לחיצי הפונדמנטליסטים ושאר השמרנים, במיוחד כאשר היצירות מציגות שאלות פילוסופיות מודרניסטיות לגבי החברה והדת, וגם כאשר הספרות מתייחסת לנושא האשה באופן חופשי ומודרני.

בעצם, משימתה של כל יצירת תרבות - לגלות את נפש האדם ולבטיו ותהיותיו ושאלותיו אשר אין להן תשובות לפעמים - נתפסה על-ידי הפנאטים כגירוי לכפירה, ופרדוקסלית, ככל שהעולם נעשה יחידה

חצי פונה

רוני סומק

פטיקה נטולי

תרגום: אור ארנון



פטיקה נטולי ואור ארנון

מתחת לסכין הצנזור

בֶּאֱרֵץ שְׁלִי
מִלְחָמָתְנוּ מִתְחִילָה כְּשִׁמְנַסִּים
לְשִׁתּוֹת זָנֵב שְׂקִיעָה
בְּעֵינַיִם מְגֵלְדוֹת
בְּיָדַיִם קְשׁוּרוֹת אֶל גֵּב
בְּלִשׁוֹנוֹת כְּרוֹתוֹת מִשְׂרָשׁ
מְלִים אֲלִמּוֹנִיּוֹת בְּרוּחַ
חֲמָרֵי גֶלֶם שֶׁל קוֹלוֹת
אֲנַחְנוּ שׁוֹמְעִים הַדִּים, לִפְנֵי
שְׂמֵחַשְׁבֵּתְנוּ הַשְּׂמִיעָה קוֹל
חוֹצְבִים תְּשׁוּבוֹת, לִפְנֵי
שֶׁהַמְלִים נוֹגְעוֹת בְּעוֹר הַתָּף
וְהַשִּׁירָה בָּאֵה
בְּגֵלִים שֶׁל לַחִישָׁה.

פטיקה נטולי הוא משורר דרום-אפריקאי, וקל מאוד לדמות את שיריו לכפפת-אגרוף. הפואטיקה שלו מכירה גם את עוצמת הבוקס וגם את הבטנה הרכה המלטפת את האצבעות המתכווצות. "מתחת לסכין הצנזור" הוא מתוך מחזור שירים שנכתבו בימי החושך של דרום-אפריקה. פטיקה מתאר ידיים קשורות ולשון כרותה, ובאווירה זו באה השירה ב"גלים של לחישה", כאילו היתה אור פנס הנדלק בקצה המנהרה.

המשקל העמוק
והמושרש של הדת
בחברה הערבית
והאיסלאמית מאפשר
לה להגדיר כל מאבק
לדמוקרטיה,
לפלורליזם, לסובלנות,
להפרדת הדת מן
המדינה, לפתיחות
לתרבות העולם
כ"גילויים של כפירה"

אחת, והאנושות קשורה לגורל אחד, לערכים אוניברסליים ההולכים ומתרחבים ומעמיקים, הולך הפונדמנטליזם הדתי והתרבותי ונעשה עקשן יותר, וקנאי יותר בעמדותיו.

לפני שנתיים החליט משרד התרבות במצרים לפרסם בהוצאה יוקרתית ומדעית, את כל כתבי טאהא חוסיין, גדול הסופרים והוגי הדעות הערבים במאה העשרים. החוגים הקנאים ביטאו התנגדות עזה, גם מאחר שטאהא חוסיין היה מודרני, בעל יחס רציונלי למורשת הדתית, ומתרגם של יצירות מופת מתרבות העולם, וגם מאחר שהוא ביטא, יותר מכל אינטלקטואל ערבי אחר, את הכמיהה והאינטרס הלאומי הערבי

המבנה המעגלי ביצירתו של אדואר אל-ח'ראט שמעון בלס

בין הזרמים הספרותיים שחדרו לספרות הערבית בשנות ה-50 וה-60 אפשר להצביע על הזרם האקספרסיוניסטי כעל אחד הבולטים שבהם; ואם נתבונן ביצירות שניתן לשייכן לזרם הזה, תזומן לנו התודעות אל יצירותיו של אחד המובילים והמרשימים ביותר בסיפורת הערבית בת זמננו, הלא הוא אדואר אל-ח'ראט ממצרים. עוד בקובץ סיפוריו הראשון "קירות גבוהים", שהופיע ב-1959, קבע ח'ראט את מקומו הייחודי בסיפורת הערבית, ועל כך העידו טובי המבקרים במצרים מיד לאחר הופעת הספר. אלא שהוא מייעט לפרסם, ורק בשנת 1972 הופיע קובץ סיפוריו השני "שעות הגאווה". שבע שנים לאחר מכן, ראה אור ספרו השלישי "דאמה והתנין", המוגדר כרומן, וב-1983 - קובץ הסיפורים "מחנק התשוקה והבוקר". מאז הוא מגלה פעילות אינטנסיבית בתחום הפרסום, ועד כה פרסם שישה ספרים.

בכל הספרים האלה מצייר ח'ראט את גיבורו כאדם המיטלטל בין שני עולמות: העולם החיצון, הצר עליו ולוחץ אותו עד חנק, והעולם הפנימי השוכן בתוכו וחוסם בפניו כל דרך לתקשורת עם הסביבה. במלים אחרות, גיבורו של ח'ראט חי בתוך מעגל סגור ואין לאל ידו להיחלץ ממנו; הוא ציפה אל הסביבה מתוך מורד-לב וסלידה ובאותה עת נסחף בזרם מחשבותיו ושוקע בהזיות המרחיקות אותו עוד יותר מהסביבה ומביאות אותו לכלל ניתוק מוחלט וסופי. האדם הלוחץ בעיר הדחוסה, התדור הרגשה קבועה, שהוא נרדף על-ידי כוחות בלתי-מוזוהים, האדם המבקש להגיע למקום כלשהו, בלי שום סיכוי שאכן יממש את רצונו, או האדם המתייסר ברגשי אשם בלתי-מפורשים, חוזר שוב ושוב, בווריאציות שונות, בכל סיפוריו. ח'ראט מתבלט גם בלשונו הדייקנית, העשירה, הספוגה ריחות וצבעים, אשר חותרת, במין כפיייתיות חסרת מנוח, להעמיס על המשפט האחד הר כגיגית של הבזקים אסוציאטיביים, דימויים וזכרונות; דבר שהופך את הקריאה בטקסט למעין הילוך בנתיב זרוע מהמורות. אבל לשון זו אינה מתנהלת בעצלתיים, אינה מועדת במהמורות, אלא שועטת בכוח האנרגיה הפנימית שלה אל המטרה האחת, שאינה מטרה כלל, והיא חוסר הקומוניקציה.

סיפור בחמש נוסחאות

יחד עם זאת, יש להדגיש, כי המעגל הסגור, שבו שרוי גיבורו של ח'ראט, מקביל לו המעגל של הנראציה הסב סביב עצמו; הווי אומר כי הגיבור הזה אשר מופיע בווריאציות שונות בסיפורים רבים, יש שהוא מתואר בוורסיות שונות באותו סיפור עצמו. החזרה על התיאור בוורסיות שונות בסיפור האחד יוצרת אף היא מעגליות, אבל מעגליות זו אינה סגורה בתוך עצמה, אלא סבה סביב

ציר דמויוני; וכל סיבוב הוא בבחינת וריאנט נפרד, כך שמתקבלת צורה ספיראלית, כאשר קצה הספיראלה מסתיים בחלל הריק, או בניתוק הסופי. הדברים אמורים על מרבית יצירתו של ח'ראט, כולל הרומנים שאינם למעשה אלא מסכת הבנויה נדבכים נדבכים סביב נושא האהבה והבידיות. אין כאן המקום להרחיב את הדיבור על מכלול יצירתו של הסופר, כי בכונתי להתרכז בסיפור אחד המייצג, לדעתי, את הפואטיקה

גיבורו של ח'ראט חי בתוך מעגל סגור ואין לאל ידו להיחלץ ממנו; הוא ציפה אל הסביבה מתוך מורד-לב וסלידה ובאותה עת נסחף בזרם מחשבותיו ושוקע בהזיות

שלו. הסיפור הוא "תחנת הרכבת" אשר התפרסם בקובץ סיפוריו הראשון וחזר והתפרסם בנוסח שונה ב"שעות הגאווה" וב"מחנק התשוקה והבוקר", כשהוא נושא אותה כותרת בתוספת הספרות 2 ו-3. הזמן שחלף בין הפרסום הראשון והשני הוא שלוש עשרה שנים, ובין הראשון והשלישי עשרים וארבע שנים; אבל ח'ראט החליט שלא לעצור בזה, והוסיף עוד שתי וריאציות, שביחד עם השלוש הראשונות, קיבצן בספר הנושא את

התואר רומן, שהופיע ב-1985. בנוסחתו הראשונה של "תחנת הרכבת" אנו מוצאים את הגיבור ברכבת בדרכו לאלכסנדריה, לחוץ בין הנוסעים וחדור ציפיה להגיע למקום חפצו ולהשתחרר מן הדוחק. אבל בהיעצר הרכבת בתחנה, הוא לא פונה אל השער כשאר הנוסעים, אלא מתרחק מן ההמון ונכנס למנהרה, למרות החשש שהתעורר בו, שהמנהרה אינה מוליכה אל היציאה אלא אל רציף אחר. תחושה של מועקה ופחד ממלאת אותו בהימצאו במנהרה הריקה והאפלולית והוא מחיש צעדיו אל המדרגות המוליכות, כפי ששיער, אל רציף אחר. אך לתדהמתו, הוא מוצא את התחנה ריקה ואפלה והרכבות דוממות ומכוסות אבק. הוא פותח בריצה בהולה לעבר השער, ובתוך כך מבחין בעובדי הרכבת ה"אורבים" לו במבט שקט, חוסמים בפניו את היציאה, תובעים ממנו את כרטיס הנסיעה. הוא לא יוכל לצאת אלא עם הכרטיס. המחבר אינו מבחיר לנו אם גיבורו לא קנה כרטיס או שמא הכרטיס אבד לו, אלא חוזר ומדגיש את חוסר יכולתו לצאת בלי כרטיס. הגיבור חוזר על עקבותיו ומתחיל לרוץ מרציף לרציף, מלא חרדה מתוצאות המצב שאליו נקלע. הוא מחפש דרך לבריחה אך ללא הועיל, כי גדר התחנה גבוהה ולא יוכל בשום אופן לטפס עליה. עוד הוא בזה, משתנה שוב המצב. הוא מוצא עצמו נתלה בידיה של אמו ואילו התחנה טובלת באורות

אַרְסֵפֶּת אַלְעֵסָא הַחֵדִידָה מְחִיבָה , מְחִיבָה וּמְחִיבָה ,
מְחִיבָה וְחֵלְבָה . עֲרִיבָה וְחֵלְבָה .

וְאַלְעֵסָא הַחֵדִידָה לֹּמְבָה וּמְחִיבָה . לֵיל הַלַּיִל הַזֶּה
לִּיחָה לֹּא יִשְׁחָב . וְאַלְעֵסָא שְׂמֵינָה , חֲפִיזָה , לֵן תְּלֹבֵב לִי
אֵי נִחֵר .

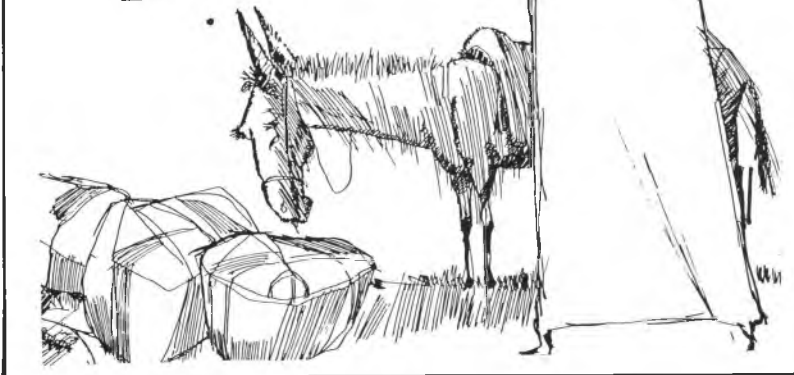
אֲשָׁל נִפְסִי לְמָדָה עֵדָה הַחֵדָה לִי מִזֶּה הָעָלָם הַזֶּה לֵּי
לִי גֵיבָה וְלֹא אֲעִירָה כִּיפֵּת אֲחֵרָה מִנֵּה . לֹא אֲעִירָה אֵינִי
הַיָּב . אֲעִירָה אִנִּי לֹא יֵבֵד אֵן יִכּוֹן מֵהַלֵּךְ . לְכִסִּי לֹא אֲעִירָה
לְפָרְקָה לֵי . אֵי לְפָרְקָה .

כִּאֲשֶׁר יֵצֵאת מִן תַּחַת שֻׁמְרֵי הַחֵדָה אֲזַכְּרֶנִּי .
הָעָלָם . וְכִּאֲשֶׁר אֲנִי וְאַחֵרָתִי הַיָּבִית הַלְּבָנִית הַלְּבָנִית קֵדְחֵת
מִתַּחַת הַחֵדָה , וְזִכְרֵנִי וְחֵדָה . אֲנִילֵּת חֵדָה לִי . תַּחַת

חֵדָה

הַסֵּכֶה הַחֵדִידָה (3)

קִסְטָה אֲדוֹרֵי הַחֵדָה



עֲסִיפֶת "תַּחַת הַרְכַּבָּת" מִס' 3

דינמית, וזאת לאור העובדה שהמספר, בהיותו מעלה וזכרונות משל עצמו, נאלץ להשתמש בטכניקה עוקבת ומפרשת, דבר שאינו מאפשר ריבוי בקיטוע ובמעברים חדים.
על שלוש נוסחאות אלו הוסיף ח'ראט, כאמור, שתי נוסחאות נוספות, שהפכו לפרקים הרביעי והחמישי בספר הנקרא רומן. בעמוד האחרון של הספר רשום תאריך כתיבתו: "אלכסנדריה, אפריל 1955 - קאהיר, נובמבר 1984". אם נביא בחשבון שהנוסחה השלישית התפרסמה בקובץ "מחנק התשוקה והבוקר" שהופיע ב-1983 (פרסום ראשון היה באל-ערבי, מאי 1980, עמ' 142-150), הרי יוצא ששני הפרקים האלה נכתבו שנה אחת לאחר הופעת הספר. כמו בנוסחה השלישית של הסיפור, כתובים שני הפרקים בגוף ראשון, אם-כי בשלבים מסוימים עובר הסיפור לגוף שלישי. בפרק הרביעי אנו מוצאים את הגיבור בתחנת הרכבת השוממה כשהוא שרוי במועקה ושואל את עצמו אם הרכבת כבר יצאה, או שמא המקום שבו הוא עומד אינו

שונים. באותה שנה, הוא מספר, מתה אחותו והיא בת ארבע-עשרה בלבד. זכרה של האחות מייסר אותו ברגשי אשם, כיוון שהיה מתעמר בה על שהיא קוראת רומנים זולים; ועתה, מקץ שנים רבות, הוא נזכר כיצד נשאה על ראשה את הצרורות הכבדים מהתחנה הביתה, וכיצד היתה קשורה אליו ומחכה לו מדי ערב להכין לו את ארוחתו. סיפור זה מסתיים במנוסה אל מגדל גבוה ובעמידה בראש המגדל המוקף אפלה בלתי-חדירה.
בהבדל משתי הנוסחאות הקודמות, הנוסחה השלישית, לא רק שאינה פותחת בנסיעה אלא גם אינה מסתיימת בחזיון סיוטים. לבד מהבדלים אלה, רוב הפרטים הקשורים בנסיעה וכן תחושת הבדידות בתוך ההמון אינם משתנים במהותם. בנוסחה הראשונה ובאחת הוורסיות של הנסיעה בנוסחה השלישית, מאבד הגיבור את כרטיס הנסיעה או שלא היה לו כלל כרטיס, ואילו בנוסחה השנייה הוא מאבד את הטבעת המיועדת לארוסתו. הנוסחה השלישית, כאמור, כתובה בגוף ראשון, ואולי משום כך, היא פחות

חזקים ושוקקת חיים. לפתע נשמטת ידו מאחיזה של אמו והוא אובד בתוך ההמון, מתחבט בין רגלי הנוסעים, מבקש את אמו ואין מי שיחוס עליו ויוליכו אליה. ובחזיון סיוטי זה מסתיים הסיפור.
בנוסחה השנייה של הסיפור, אנו שוב מוצאים את הגיבור לחוץ בין הנוסעים וחש סלידה ממגע גופם, מצפה לעצירת הרכבת ולפגישה עם ארוסתו, כדי להגיש לה את טבעת היהלום שקנה לה באותו יום. כאן, יש לנו מידע על מטרת נסיעתו אך אין אנו יודעים לאן הוא נוסע. בנוסחה הזאת גם מאריך המחבר בתיאור הנסיעה והאנשים היושבים בקרון. עם כניסת הרכבת לתחנה, יורד הגיבור לרציף ושוב מתנתק מן ההמון ופונה אל פְּרָצָה בגדר התחנה (פרצה שחסרה בנוסחה הראשונה!) כדי לחסוך מעצמו את ההליכה הארוכה סביב הרציפים אל היציאה. לפתע, הוא מגלה שאיבד את הטבעת. הוא פותח בריצה בהולה חזרה אל הרכבת, אך מתקשה לאתר אותה, כי רכבות רבות חונות בתחנה וכולן דומות זו לזו ואורותיהן כבויים. הוא יורד מהרציף אל המפלס התחתון, ותוך מרוצתו בין המסילות מועד ונופל ומאבד את הכרתו לרגע קט. בקומו, לאחר מכן, הוא מוצא עצמו מוקף גויות ואברים מבותרים המעוררים בו חלחלה. ובמראה סיוטי זה מסתיים הסיפור.
הנוסחה השלישית של הסיפור שונה משתי קודמותיה. ראשית כל, הנראציה נתונה לגיבור עצמו, כלומר הסיפור כתוב בגוף ראשון; ושנית, הוא לא מתחיל בנסיעה ברכבת, אלא בהמצאתו של המספר בתחנה הריקה והשרויה באפלה, בין רציפים שוממים ורכבות חסוכות. המספר פונה לכאן ולכאן ואינו יודע כיצד להגיע אל השער, ובתוך כך עולים בו זכרונות מימי הילדות, כאשר אבד בתחנה, וכן מימי הבהרות, כאשר היה תלמיד והשתתף בהפגנות. הוא נזכר בשער מפואר שדרכו היה נכנס המלך ויחידה צבאית מדגלת את נשקה לכבודו; הוא נזכר גם במודעות-ענק של חברות-נסיעה, שבהן היה מתבונן וטווה חלומות על נסיעה אל מעבר לים. ושוב אנו רואים אותו יורד במנהרה, ואחר-כך, עולה במעלית גדולה וחורקת המעוררת בו חרדה. מכאן והלאה הוא עובר לתיאור הנסיעה. נסיעה זו שני פנים לה. בנוסח הראשון נמצא הגיבור בתוך קרון מוסק וגדוש נוסעים; הוא משתוקק לפתוח את החלון ולשאוף אוויר צח ואינו יודע כיצד לפתוח אותו. בינתיים מתעוררת בו דאגה פן יתבקש להציג את כרטיס הנסיעה בשעה שאינו זוכר אם בכלל קנה כרטיס לפני עלותו לרכבת; מצבו מחמיר עוד יותר כאשר מגלה ששכח באיזו תחנה עליו לרדת. סיטואציה זו משתנה לפתע, ואנו שוב רואים אותו דחוס בין הנוסעים בלוויית אחותו הצעירה. הם היו בדרכם חזרה לכפר ועמם מזוודה גדולה וצרורות

תחנה כלל. בתוך כך הוא נתפס לחזיון-תעושים ורואה את אחותו לויזה אצה לקראתו. אחות זו, שהיתה בהירת עור ובעלת שיער רך המתבדר ברות, מתה לפני שנים רבות מכוויות. חזיון זה חולף והמספר מוצא את עצמו בין פסי הרכבת ומתקשה לעלות. הכרטיסן מושיט לו את ידו, אך הוא לא מצליח לתפוס את היד; בינתיים, הרכבת מתחילה לזוז וידו המושטת של הכרטיסן תתרחק ממנו עד שתעלם. לפתע, הוא שומע קול הקורא בשמו, שלא יכול היה לדעת מאין בא, ונוכח בחוויה ארוטית בחברת ידידתו ירוקת העיניים, ומיד לאחר מכן עוברת הנראציה לגוף שלישי: הבחורה מזכירה לו את הרכבת והוא עונה שחלם חלום מעיק ומביך.

בתחילת הפרק החמישי הגיבור בלויית שתי אחיותיו ובן-דוד, מצויים בדרכם לתחנת הרכבת כדי לחזור לאלכסנדריה, אחרי שבילו את חופשת הקיץ אצל הסבתא. בפרק זה, ניתן שם גם לאחות השניה, שבניגוד ללויזה, היתה שחומת עור, מקורזלת שיער ובעלת תווי פנים של אנשי אל-צעיר (מצרים עילית). תיאור זה תואם את תיאור האחות בנוסחה השלישית; ולפיכך מסתבר שלמספר היו שתי אחיות ושתייהן מתו בגיל צעיר. בפרק זה מצוינים גם שמות התחנות: אל תחנת כפר דאוד הם מגיעים באיחור, אחרי שרכבת הבוקר כבר יצאה והיה עליהם לחכות לזו של הערב. ברכבת זו הם נוסעים לאיתאי אל-בארוד, שם מוצאים את התחנה שרויה באפלה, וכיוון שהיה עליהם להחליף רכבת, ובהיעדר גשר המחבר בין הרציפים, הם יורדים אל הקרקעית ועוברים בין המסילות, אולי נכנסת רכבת לתחנה והם פותחים בריצה בהולה; המספר מועד ונופל ושומע את צעקות החרדה של האנשים מסביב, אבל הרכבת נעצרת והם ניצולים. התחנה, לפתע, משנה את צורתה, היא הומה מבני-אדם ואורותיה דלוקים, אך בנקודה זאת עוברת הנראציה לגוף שלישי, ושוב אנו מוצאים את הגיבור בחברת ידידתו או אשתו בחדר השינה, כשהיא עדיין מנומנת והוא כבר לבוש ומתכוון לצאת. בקטע האחרון של הפרק, מתוארת הנסיעה ברכבת כשהוא בחברת ידידתו, ולבסוף מסתיים הפרק במראה התחנה ההרוסה או המופצצת; הגיבור עומד ליד ידידתו מול ההריסות: "ריח הים היתה מלוחה ומטהרת. הוא הביט בה ולא אמר דבר, לא חיך. הם פשוט עמדו בתוך ההריסות ביחד."

לבד מהשוני במבנה, שני פרקים אלה נבדלים משלוש הנוסחאות הקודמות גם בלשון אשר הפכה יותר דסקריפטיבית ופחות אמוציונלית. אבל ההבדל הבולט ביותר הוא הסיום אשר ניתן להם, כאשר הגיבור מצוי בחברת ידידתו. בפרק הרביעי הוא אומר שהחזיונות הסיטיים הם חלום הפוקד אותו לעתים קרובות, ואילו בפרק

החמישי הוא אוחז בידה מול הריסות התחנה. בסיום זה, שנועד להיות הסיום של הרומן, יש קורטוב של נחמה ופיוס: תחנת הרכבת ההרוסה, מסילות הברזל המעוקמות, גג הזכוכית השבור, כל אותו מבנה על הרציפים הארוכים והמנהרות האפלוליות, שהיה מקור לחרדתו ולהתאפסותו של הגיבור, קרס תחתיו והיה גל חורבות. יוצא אפוא, שחורבנה של התחנה מסמל את חורבנו של הסייט, את הינצלותו של המספר או של בן דמותו מאותה טראומה של אובדן, מאז שאבד בתחנה ההומה מאדם והוא ילד.

עם זאת, נראה לי ששני פרקים אלה יוצרים סטיה מעוצמת החוויה של הניכור וחוסר הקומוניקציה, שכה היטיב המחבר לתארה. לאור זה, תוקדש כאן יתר תשומת לב לשלוש הנוסחאות של הסיפור, המהוות, לכאורה, שלמות חווייתית וצורנית.

אמצעי קומוניקטיבי לחוסר קומוניקציה

אין ספק שהסיפור בכללותו, כמו שאר סיפוריו של ח'ראט, ניוון מחוויה אישית; יחד עם זאת יש להדגיש כי הפיצול הרגשי שבו שרוי הגיבור מקבל כאן ביטוי מיוחד ורב משמעות. עצם הבחירה בתחנת הרכבת ובנסיעה ברכבת מבליטה את הארעיות ותחושת הזרות של הגיבור. התחנה הגדולה, בין שהיא הומה מבני-אדם בין שהיא שוממה, היא בסך הכול מקום מעבר, מעין צומת דרכים שאליו נוהרים המונים וממנו מתפזרים לכל עבר. אין זה מקום לשהייה, לישיבה קבועה, ליציבות. זהו גם מקום שבו שולטים כוחות בלתי נראים המפעילים אותו על-פי סדר קבוע, שהאדם חייב להישמע להם, לבטל את זהותו בפני שרירותם. הוא

לדידו של הסופר, אין זה חשוב כיצד נראה גיבור זה בעיני העולם, אלא בראש ובראשונה, כיצד נראה העולם בעיניו שלו וכיצד נראה הוא בעיני עצמו

חייב, למשל, להצטייד בכרטיס, כי בלעדיו, קיומו אינו קיום, או לחילופין, קיום בעברה. לעומת התגמדותו של האדם בתחנה, נראית הנסיעה ברכבת פחות טראומטית, ואף-על-פי-כן, היא מלבה בגיבור תחושה של סלידה ומחנק, של זרות ואי-שייכות. התנועה של הרכבת, מקבילה לה הישיבה חסרת התנועה בתוך הקרון הסגור; מהיגם שתנועה זו מורגשת אצל הגיבור, בעיקר מתוך המולת הגלגלים והטלטלה הבלתי פוסקת. החלון שמרתק את תשומת לבו, בין שהוא סגור ולא ניתן לפתוח אותו, בין שהוא פתוח ומחדיר אוויר מדברי יבש, אמור לכאורה לעורר בו הרגשה של היחלצות מן

ההסגר, אך למעשה, הוא רק מחמיר את מצבו. בנוסחה הראשונה רואה הגיבור בתי-חומר עלובים, אוהלים של בדווים, עצים שדופים ומאובקים, מרחבים שוממים או ביצות המדיפות ריחות באושים; בנוסחה השלישית חוזרים ונשקפים מראות דומים, ובתוכם מראה של נשים שמנות היושבות ליד תעלה ואוכלות מלאו חופניים מתוך סיר התבשיל בצורה מעוררת סלידה. רק בנוסחה השנייה לא מרבה המחבר להתעכב על המראות החיצוניים, כי הגיבור היה דרוך ציפה לפגישה העתידה עם ארוסתו. (כאן יש להעיר כי אלמנטים משמעותיים אלה נעלמו כמעט כליל בשני הפרקים הנוספים).

גיבורו של ח'ראט אינו נושא שם וגם לא מתואר תיאור חיצוני. לדידו של הסופר, אין זה חשוב כיצד נראה גיבור זה בעיני העולם, אלא בראש ובראשונה, כיצד נראה העולם בעיניו שלו וכיצד נראה הוא בעיני עצמו. העולם החיצון עוין ומעורר סלידה והוא מצטייר בעיני הגיבור כמעגל סגור ונעול, ואילו עולמו שלו הנעול אף הוא רוחש חוויות טראומטיות. מכאן תיסקולו של הגיבור שאינו מצליח להיחלץ מבדידותו וליצור קשר עם הסביבה. הטבעת שאבדה שמה לאל את תקוותו לפגוש את ארוסתו; הכרטיס שאבד שם לאל את רצונו לצאת מבין חומות התחנה, ושני "אובדנים" אלה מעוררים בו חזיונות סיטיים. בנוסחה השלישית של הסיפור הוא נושא בלבו "אובדן" נוסף, אובדנה של אחותו האהובה, והוא נמלט אל ראש המגדל, אל אותה עליה שאין אחריה ירידה, קרי: אל הניתוק וההיעלמות בתוך החשכה. הנה כי כן, המעגליות של הקיום, מעגל מסתעף ממעגל, ספיראלה הלופתת את ציר הקיום עד הקצה האובד בחלל!

כאמור, לשונו של ח'ראט בעלת ייחוד משלה, והיא מעניקה ממד חווייתי רב עוצמה לסיפור כולו. הבה נראה כיצד הוא פותח את הסיפור בנוסחתו הראשונה:

הטלטלות הקצובות והמונטוניות של הרכבת הלעיטו את נפשי בנקישותיהן המתמשכות, הן לא נעצרות, לא מאיטות את קצבן, מתקדמות בנחישות וללא ליאות וטורפות בו נתחים נתחים. הוא נרדם מעט ובעלפון התנומה שבעו אבריו מהנקישות המתמידות הללו. היה שרוי במין שכרות או קהות חושים מחמת החבטות העקשניות השועטות קדימה בהחלטה שדבר לא יעמוד בפניה.

בנוסחה השנייה כך מנוסח קטע הפתיחה: הנקישות המונטוניות של הרכבת הלעיטו את נפשו. הכול נסגר עתה בקרון הזה הנוהם ומיטלטל. הגלים המכאניים של המולת הרכבת נחבטים אלה באלה ומתהפכים בקצב בלתי משתנה, שקול ונשלט בכוח חסר היגיון. הלמות גושי הקול המוצקים נתקלת בגופי הסלעים החוליים הרכים. הקרון הגדוש אנשים סגור בין דפיקות הברזל הסבוכות, והן לשות אותו ונעצות בבשרו והורפות אותו ללא ליאות בנהמת

אנו רואים ששני הקטעים כמעט זהים בכל הקשור בתנועת הרכבת שאינה מתוארת כהתקדמות במרחב, או כמסע גילויים, אלא כהמולה מעיקה המפילה על הגיבור תנומה או מועכת אותו וננעצת בבשרו. עם זאת, מכיל הקטע השני אלמנטים נוספים המחזקים את האפקט האלים של המולת הגלגלים. המולה זאת מתוארת כגושי קול מוצקים, ואילו הסלעים שבהם היא נתקלת מקבלים דימוי של גוף חולי רך.

בנוסחה השלישית תיאור הנסיעה בא, כאמור, באיחור, וכך הוא מנוסח:

הרכבת מלעיטה שוב את נפשי בנקישותיה המונוטוניות, וכמו תמיד כאילו בפעם הראשונה. היא שועטת באור הצהריים האלים, בקצב המשתנה שלה, אשר מתעצם ומתנפץ בטלטלה עצורה ושוב שוקט. הוא מתעצם, מתמלא ומקרקש ברטט כבוס ומחריש. המנוסה המתמשכת שלה, בעלת החבטות המתחלפות, מכה בתוכי בלא הרף, בנחישות ללא מעצור.

הקטע מצומצם יותר משני קודמיו, אך מכיל אלמנט חדש המצביע על דרך הארמו על מצבו הנפשי של הגיבור. תנועת הרכבת אינה מתוארת כהתקדמות אל הבלתי ידוע, אלא כמנוסה, ובכך, יוצר הסופר קורלאציה בין מנוסה זאת למנוסתו של הגיבור מזכרונותיו המעיקים, אותה מנוסה המסתיימת בעליה לראש המגדל ובהתמוגגות חסרת התחלת עם חשכת הלילה.

סיפור זה הניתן בשלוש נוסחאות הוא מעין טריפטיכון, או תמונה אחת בשלושה ממדים. החוויה היא אותה חוויה, המראות כמעט אותם מראות, רק זווית הראיה משתנה לאורך השנים. ממדים אלה מקבלים משמעות מיוחדת כאשר הנוסחה השלישית של הסיפור מוגשת בגוף ראשון, דבר הבא להעיד על הזדהות המחבר המשתמע עם הגיבור. אדואר אל-ח'ראט אינו נרתע, כמסתבר, מחשיפה עצמית; זאת ועוד, אם נתייחס אל גיבורו כאל בן דמותו, הרי ניתן לומר כי החשיפה העצמית הזאת בסיפוריו יוצרת לכאורה את הקשר הקומוניקטיבי היחיד בינו לבין הסביבה, אותו קשר, שהוא, כמו בן דמותו, אינו יכול, מן הסתם, ליצור בחיי יומיום.

הדמות הצעידית

כשנשאל ח'ראט אם הוא מציב לנגד עיני רוחו את הקורא בשעת הכתיבה, הוא השיב בשלילה. "אני לא חושב על הקורא בשעת הכתיבה", אמר, "משום שהוא, לפי דעתי, אינו שונה ממני, אינו מחוצה לי, הוא בה בשעה אני". ובהמשך הוסיף: "האם לא יהיה מאושר אותו סופר המוצא קורא אחד? הקורא האחד הוא כוח שאפשר להכפילו ללא סוף, כלומר, הוא הנחה נטולת גבולות". במלים אחרות, אם הקורא הוא לכל היותר הנחה, הרי הכתיבה כשלעצמה, שהיא מעשה

סובייקטיבי המקבל ממד קומוניקטיבי, עלולה להיות הולכה להנחה אחרת והיא היעדר הקומוניקציה בין הבריות. הסופר כותב מתוך דחף פנימי, מתוך היענות לצורך הבעה, ואפשר גם מתוך רצון ליצור קומוניקציה. כך גם ח'ראט, בלי כל ספק, אלא שהוא לא מסוג הסופרים שבונים עלילה ומתארים אירועים שקשר סיבתי מחבר ביניהם; התנועה בסיפוריו אינה מתנהלת באורח ליניארי, אלא נמסרת גושים-גושים של חוויות, אשר במרכזן הגיבור הנצחי, הוא המספר עצמו. ואכן, אם סיפוריו של ח'ראט מביעים חוסר קומוניקציה, הריהם באיתה עת משקפים, לפי תפיסתו, מצב משותף לו ולקורא כאחד. (כאן יש להעיר שוב כי בשני הפרקים הנוספים לא זוכה חוויה זו לביטוי עז כזה. בפרק הרביעי אין נסיעה ברכבת, ואילו בפרק החמישי מתוארת הנסיעה בקטע קצר ובו רואים את הגיבור בחברת ידידתו החבוקה בזרועו).

חוויות הילדות של הסופר הנמסרות בנוסחה השלישית של "תחנת הרכבת", בגוף ראשון, משלימות, למעשה, את המעגל שראשיתו בנוסחה הראשונה. יחד עם זאת, בנוסחה זאת מעלה הסופר את דמות אחותו, המהווה וריאנט נוסף לאשה הצעידית שהופיעה בסיפורים אחרים, כמו "ברחובות" ו"פצע פתוח". על אחות זו, שזכרה לא מדפה ממנו מאז מותה בגיל ארבע עשרה הוא כותב:

היתה רוה ושחיתת עור, שערה מקורזל ובעיניה עצבות שלא אדע את פשרה. היתה צעידית מאוד, דומה מאוד לאבינו. בכיתי כאשר נזכרתי כיצד פסעה אל הבית באיפוק ובמאמץ.

בסיפור "פצע פתוח" הוא מתאר את המשרתת הצעירה והאהובה כך: "הפנים שחומים חרוכים, העיניים גונן שחור עמוק ומבטן שקט ותוהה." צעירה זאת שנפצעה או הושפלה בצורה מסתורית, דומה תכלית דמיון לאחותו, הן בחיצוניותה, הן באופיה והן בנאמנותה לו, וסביר להניח, שהמדובר באותה דמות, בין שהיא אמיתית ובין שהיא בדויה. לא חשוב אם אכן היתה לו אחות שמתה בגיל צעיר, כפי שלא חשוב אם היתה משרתת בביתו, שאותה אהב; אותנו מעניינת אותה תחושה של אובדן המייסרת אותו כל חייו. פגיעתה של הצעירה הותיר בו פצע פתוח שלא יגליד לעולם, כך גם מותה של האחות הותיר בו צער וכאב שלא יעלו ארוכה לעולם. הזיקה אל הדמות הרעננה הזאת מימי הילדות היא זיקה אמוציונלית שאין לה סיכוי להתממש; היא, אפוא, מקור האובדן והניכור המזין את נפשו. אבל דמות צעידית זאת כאשר לובשת צורת אשה עלובה היושבת בקרן רחוב ומיניקה את עוללה בסיפור "ברחובות", הריהו לכל היותר מלבה בו רגשי אשם, אך לא מעוררת בו אהדה; יתרה מזאת היא מחמירה את ניכורו חסל התחלת.

בסוף הסיפור, כאשר הוא מטפס בסילמות אל ראש המגדל, הוא מודה שרצונו להגיע אל אחותו האבודה, וכך הוא כותב:

בהחלטה נחושה אני מטפס על מדרגות האבן, שרוי בעליצות ובכעס, ומוצא עצמי תלוי בסף השמים האלה שעל פניהם שרוע הלילה. אני יודע שלא אוכל לרדת, שאי-אפשר לרדת עכשיו, ושאיני עולה אל הפנים השחומים והזוכים האלה, אל העיניים הרושפות, אל הגוף העדין והיציב הזה אשר יוסיף להיות עמי עד יום מיתי ודבר לא יוכל להפרידני ממנו.

במנוסה הזאת אל ראש המגדל, אל ההתייחדות עם זכרה של האחות וההצטנפות בחשכת הלילה, מגיע, אפוא, המסע המעגלי בנבכי נפשו של הגיבור-המספר אל קצה הספיראלה:

מסע זה, המסתיים בצורה כה מרשימה, מאבד את עוצמת הביטוי שלו בשני הפרקים הנוספים. הגיבור שוב אינו בודד; וגם אם בפרק הרביעי מתוארת סיטואציה של בדידות ומאמץ נואש לעלות לרכבת ללא הצלחה, הרי בסופו נאמר שכל זה היה חלום. בפרק החמישי, כשהגיבור יושב בקרון המלא נוסעים, נמצאת אהובתו לצידו, חבוקה בזרועו, והוא שואל את עצמו: "האם הסתיים החיפוש? האם מצאתי את שביקשתי? (...). האם הידיעה היא מבוכה מתמדת? האם האמת בידיעה היא חוסר היכולת לדעת? הוא אמר לעצמו: כלום זאת מושא אהבתי? היא מתרפקת עליו, יונתו השחורה הענווה, הפרח הסודי שלו."

ובסיום הפרק, כשהוא צופה במראה התחנה ההרוסה, "היא עמדה לצידו, גופה הרענן מגלם בעיניו עולם ומלואו, בשפה חמימה, בלא קול." אכן, סיום רגוע, ההישרדות בתוך החורבן, הפיוס, להיות ביחד. אם נוסיף ונאמר, כי הבחורה השחומה מסמלת את דמות האחות האבודה, המסמלת אף היא את אל-צעיד, מקום לידתו של הסופר, היינו המולדת, הרי עשויים אנו לקבל את המסר, כי החיפוש הבלתי-נלאה לא הסתיים בראש המגדל, אלא מצא את מבוקשו, וכי למרות החורבן, ושמה הודות לו, החיים מנצחים ולסיכום. אדואר אל-ח'ראט, כאחד המייצגים המובהקים של האקספרסיוניזם בסיפורת הערבית, מתייחד בכך שהוא משתית בהתמדה את יצירתו סביב ציר אחד ויחיד, שהוא ה"אני" המשתמע או המוצהר העורך מסע בתוך עולמו המסוכסך. ערכה הסגולי של יצירתו טמון בצורה שבה היא ניתנת, כלומר באותה תבנית לשונית המעניקה לה את עוצמת הביטוי. דא עקא שתבנית זאת מהווה מחסום בפני הקורא, שלרוב הוא אובד בין המבוכים החוצים אותה לאורך ולרוחב, המצטלבים ומתפצלים חליפות ולא מוליכים לשום מקום. אבל אספקט זה ביצירתו דורש דיון נפרד. ■

"צלול כעין התרנגול"

פרץ דרור בנאי

סעוד אלאסדי: עלוג'ע ("בכאב");
מכתבת אלנאסרה אלשעביה/בית
אלסדאקה; אילול; 1992; 163 עמ'

דרכון השירי של סעוד אלאסדי מבוסס על שפתו המיוחדת. השפה המדוברת - "אלעמיה" - שפת הפלח ובן הכפר, השפה הישנה והמאובקת, שבה מדברים האנשים ביום-יום, ואינם נזקקים למילון כדי להבין זה זה. זו השפה הנושאת את חן השדות, הכרמים והמטעים. שפת טבע אמיתי, שאין בה גובה לשם הגבהה, ואין בה קישוטי סרק להתנאות ולהתחכם בהם; משום שהיא מביעה את הדברים בפשטות אצילית. ועוצמת התמונה שבה יונקת מריכוז המשורר ומחדות מבטו, ומיכולתו המיוחדת ליצוק בתרכובות מוסיקליות מלים ומטענים מרחיקי ראות ומשמעות. מטענים המעוררים ומלבים בנפש הקורא את המצפון והרצון למצוא יחד עם התענוג את הדקות והאיכות הכלולות באמת החווייתית. ואלה מטבען נושאות בחובן ערגה מתמדת לכל דבר ראשוני. ואין ראשון על במת החיים הטבעיים כמו האדמה והחוויית שחויה אדם, בעודו חי עליה.

פעולה זו כשלעצמה מהווה חידוש מתמיד. כי הכניסה לעולמה של השפה החיה והמדוברת ואילופה, באופן שתוכל להעביר את שפת הקול האישי והמבע ללשון הכתיבה היא עיקר מאמציו הטכניים של המשורר. כלומר, ששפה זו תהיה שמחה כאשר היא מעבירה אידוע משמח ועצובה כאשר האירוע מעציב, וזאת בנוסף לאינספור הגוונים האחרים של האינטלקט והרגש, אשר המיוזג המושלם ביניהם מאפשר לשיר הדיבורי לזרום חופשי כמו כל יצור חי.

כך אנו מוצאים אותו אומר ב"אל המשורר": "נתת לי פרח / אמרתי מה יפית / נתת לי מבט / אמרתי מה יקרת / נתת לי רעיון / אמרתי לא אשכח אותך / כל עוד אמשך להיפגש איתך / ומחר כשהפרח / יבול עם המבט / ישאר הרעיון / והרעיון ברעיון / יונצח / ויונצח בי זכרוךך".

ברור מכאן, שהרעיון הוא המניע המרכזי של המשורר, ויתר הדברים הם הפיגום שנועד

לאפשר את בניית הבניין. ובעוד שהפיגום מוסר ונעלם כתום הבניה, נשאר הבניין (השיר) שהוא התכלית והתוצר הסופי. ובו מתגלם לתמיד הרעיון עצמו.

ברבים משיריו, זירת ההתרחשות הנה הבית או השדה עצמו, כמו בשיר "כל-כך": "כל-כך נשארתי כאן בשדה א'תון / נוטר ת'תאנים / מתחת עצי הזיתון / חוטף לי תנומה בצהרי-יום / וכשהשמש / תעריב עלי דום / אתעורר והנה לידי מנעלי / ועפר דבק בלחי / ובצדדי מרובד הטיון..."; נראה כי כל מה שהשדה נושא עליו, ביחד עם המרחב המקיף אותו מהווים מסגרת ומנוף דיאלקטי המסייע למשורר באריגת הרעיון לשיר. הנה אנו מוצאים, יחד עם הדובר הנמצא בשדה את התאנים שהוא נוטר, את עצי הזית שתחתם הוא משתרע, השמש, אותו שעון קוסמי המבשר את הצהריים ואת בוא הערב, והטיון שמהווה לו מצע. מעין גלית גוף פסטורלית מארץ הקודש; בה האדם הוא "נוטר", "חוטף תנומה" ו"מתעורר לעת ערב". התמונה מעוטרת במוסיקה פנימית הגובעת מקצב דיבורו של הדובר בשיר, שיש להנחיה שזה המשורר בעצמו. מוסיקה זו, בקצותיה מצטלצל החרוז המתייצב להיות גדר טבעית וכוללת, המתבקשת לגדור את התמונה אשר בה האדם והטבע אחד הם.

בהיותו נטוע ומושרש כל-כך בנוף ובסביבה הגלילית, שהיא מקום צמיחתו וגידולו, נמצא שבמרבית השירים מראהו של המקום מצביע ישירות על המקום, מרכיביו ותכונותיו. ותמיד אלה מהווים נכס העומד לרשות הדובר המבקש להביע את עצמו.

לעיתים, הוא מביע אי נוחות של משורר היודע את מקומו וייעודו אך עדיין לא זכה להכרה בסביבתו; לכן נתפס בעיני עצמו כזר עצוב. הוא מדמה עצמו לעץ זית שנעקר ממקומו ונשתל בכיכר עירונית. במלים אחרות, כפי שזרה האורבניות העירונית על המולתה ותכולתה הרועשת והמלאכותית לעץ הזית, כך זרותו הנעצבת של הדובר-המשורר שאין מכירים בו במקום מושבו. וכמו בשירים האחרים, גם כאן, האמירה מצטיינת בכנות, בניקיון ובחיסכון, המקנים לשירתו של אלאסדי את מעלותיה

האסתטיות וייחודה האיכותי, המעמיד שיר מסוגנן ובנוי לתלפיות, המעורר הדהות;

זרות מרגיש בתבל הו המקוללת רגש עתיר של זרות נעצבת... כזרות זית שעקרו אותו משדה הטרשים, לשתול אותו בעיגול שבכיכר העיר.

בצד שפע השירים המיניאטוריים או הבינוניים באורכם, מצויים שירים ארוכים, וארוכים מאוד. ובכולם מצליח המשורר לשמור על טון דיבורו המיוחד. ואלה כולם נושאים את חותמו הסגנוני והמוסיקלי.

שלא כבשירים הקצרים, אלה הארוכים מאפשרים הצצה רחבה וארוכת טווח אל המשורר. וככל שהולך ונמשך השיר, ההצצה הופכת למשוט בערש מולדתו, "דיר אלאסד", וסביבתו על הרדיה, עמקיה ונופיה העולים מן הזיכרון ונרשמים במפת השיר, השזור בנימת געגועים גדולים הנפרטים לפרטי הווי ומסורת, שמחות משפחתיות ושמחות של שכנים, טיולים, ביקורי שכנים וקרובים, משחקי ילדים וילדות ההופכים לאודיסאה של חוויות חיים שעברו ואינם. "אמרתי: פעם היה / חמד בא עמנו / אנחנו ילדי הפלחים / היחפים... / ותענוג לראותו / מקושט בצד אבנטו ב"שבאבה" / מקנה סוף מואדי לימון / שבתחומה של צפת... / בהגיעו מתנשף למערה / אנחנו וחמד מתקבצים / ויושבים על האבנים / וככה מתחממים..." (עמ' 151-149). וכמו בהמשך "חמד" זה מנגן ב"שבאבה" (חליל דו-קני מקני סוף) שירים מסורתיים במקצבים מסוימים אותם הוא מונה: "שרוקי³", "תקסים⁴", "מענה⁵", מיג'נה⁶" וכו'. והם הם המקצבים עליהם עורג הדובר.

הדמעה בספר הזה היא מוטיב חוזר וכמו שהיא דמעת געגועים ועצב, במקרים רבים היא דמעת שמחה, וסימן חיזוני לרגישות ואנושיות; כאשר היא נשזרת במראת המשורר שביסודה היא ויטלית ואופטימית, זוחה ומריעה לחיים, היא מהווה דמעת בכי

לחתיכות והוא זרוי מנות מנות בכל חלקי הספר הזה, השזורים זה בזה בתואם ואחדות. על אחדות זו מצטרפת תמונת ה"משפחה" כאשר "בקר זהו ככה הילדים מתפרפרים/ כמו צפורים/ וככה הם משחקים/ ומתברברים/ כיף להם שככה שקט להם/ כיף להם שהאמא ת'אש מנפחת/ והאש בגיצים פוצחת/ ואבא שלהם שהרסה אותו היגיעה/ קם ושכח מכל יגיעה/ גרון חד נשא/ וככה בנפש חפצה/ על רצפת ביתו/ ביתר עצים בנחת" ("משפחה" עמ' 81). ואל החום האמיתי הזה הנובע משרפת העצים וליבו האש, נוסף החום המטאפורי המשתמע מדאגת האם 'המנפחת ת'אש', ומדאגת האב הזונח כל דאגותיו ועייפותו וקם לבתר עצים, כדי לתרום את חלקו לתמונת הדיוקן הפמיליארית, השלווה.

וסעוד אלאסדי מעוניין שהחום, השמחה והאושר ימישכו ללא הפוגה ולא יעיב עליהם מאומה, גם לא מותו העתידי, העלול להתרחש, מתישהו, מחר.

מחר
מחר כשאני אמות -
לא רוצה שתבכו לי
רוצה שהבחורים והבחורות
יתרחצו
ויסתרקו
ויתלבשו
ויתבשמו
במיטב הנחוח -
ובצהריים כשהמואזין בתפילה יפתח
יבוא
וישירו רק לי.

רק מי שמעריך את החיים ושמה בהם, יכול לרצות בהמשך השמחה לצאצאיו ולבאים אחריו.

המשורר מחמוד דרויש ב"שני חצאי התפוז?" (באגרת הרביעית מתוך הלקט השני), כותב להברו סמיח אלקאסם: "...שאלו אותי: מדוע אתה כותב? ענית: כי אני הולך למות. איזה ערך יש לחיים ללא פיוטיות?"

ובמלים אחרות, המשורר כותב מן ההכרח האבסולוטי הזה. שהרי משוררים אמיתיים שירתם מנצחת את האבדון. וכך מצאתי גם בשיר החותם את הספר: "השינה האחרונה עפרה יצרור/ את געגועינו שככה עפו באויר/ ואת חלומותינו/ שאבדו בחלוף השנים". וגם השיר הוא עפר השינה, כי הוא געגוע תמידי לחיים ולחלום שלא יאבד. וחלומי השירי של סעוד אלאסדי "צלול כעין התרנגול".

אמת, נכון ויציב, אנחנו ארץ של שמש, ארץ נוף ודמעות. וכל עוד בעיית הבעיות של קיומנו לא נפתרה אומר המשורר: "יש לנו מרגש/ וכוס ומגש/ ובגד חדש/ אך מה חבל שאין לנו חג/ ולא תכונה של חג" (עמ' 69). כמו לומר שעל אף השפע הקיים פה, בעמדתו הקיומית הבסיסית של הערבי בארץ אין שינוי, והיא נעדרת תכונה של חג.

ואכן, הנגיעה הפוליטית איננה נעדרת מזה. וסעוד אלאסדי, משורר בעל מצפון, אינו מטשטש עמדה זו. ומשום שדבריו השקולים נאמרים באיפוק ובמידה, קשה שלא להאמין לו: "לו הייתי ענו, אני לא הייתי נוטף טל/ ולא מצניח שלג/ ולא ממטיר על עפרו של מישהו בכלל/ הייתי לוקח לי מטפחת/ ובצומת שני הדרכים יושב על אבן-סתם/ ככה מנגב את דמעת האדם/ שדוכא בידי האדם/ וקורע מגופי תחבושות/ לחבוש פצעים" (עמ' 138). עמדתו ברורה, אנושית ומזדהה עם המדוכאים והסובלים.

תפוס איתי
תפוס איתי משם -
יחדיו נגלגל ונתיר
את חוט המשי
להרחיפו בזה האויר
לראות את הרוצח הזה עם חרב הפלדה
שבגללה הארץ רעדה
איך יוכל לחתוך את חוט המשי
שביני ובינך ימשיך
לנסוק, למרות שיתאנה לו
בכל הכח האדיר.

אדם קרוב אצל עצמו ואצל עמו. וההזדהות העולה מן השיר הזה איננה מקרית. קשרי זהות וקרבה אי-אפשר לנתק בחרב פלדה, ולא בשום אמצעי אחר. המשורר אוהב את בני עמו, ואהבה זו מצטרפת אל אחיותיה, אהבת השירה, המוסיקה, הטבע, האשה, הילדים, היופי ואהבת האהבה עצמה. כל האהבות הללו מתרוננות במארג השיר ומעניקות לו חיוניות, המעלה את מניותיו הפרטיות כאוהב אישי מאוד, ומצרפות אותו למניית הכלל, כי "השמחה לא שווה/ אם לא נהיה יחדיו" (עמ' 44). "את ואני ימתק לנו/ ימתק לנו/ הנוף הזה שמולנו/... כשנצא לטיול קצר/ במטעי הזיתים" (עמ' 26). "ומחר כשהבוקר ישרור/ לא נורא אם נשאר ישנים/ השינה עפרה יצרור/ את געגועינו שככה עפו באויר" (עמ' 157). וכך, חוט המשי הרעיוני עובר משיר לשיר ויוצר אחדות תמטית המתפתחת בין הדפים, שצרו עליהם את הקול השופע אהבה ותיאורי אהבה ויופי. ואפשר לומר גם כך:

פניך יפות
פניך יפות
פניך יפות אהבתי לתארן כלייך
אבל חוששני שתאורי
לא יצלה
ואת יודעת שיש לי בתאור הבנה
אך כשאני רואה אותך
כל דבר שאני יודע נשכח.

אבל שום דבר לא נשכח. כי היופי נבצע



סעוד אלאסדי

וצחוק המהולים ונשקפים בה בד-בבד. ויחד עמה מרחף בחללו של הספר שלל בעלי כנף: סנונית, דרור, עורב, יונק-דבש, חוגלה, תרנגול וכו'.

ופעמים משמש התרנגול כדימוי: "מוזג האויר צלול כעין התרנגול". וגם השיר הוא "תרנגול". "... אם יקרא/ הוא ידיד..." וכאן המלה הערבית "סאה" משמשת בכפל משמעות. לא רק היא, מלים רבות כמותה פזורות בספר ומעידות על שליטה מעולה בלשון, ועל יכולת להטעין את השורות לא רק במשמעות מירבית, אלא גם בהתנגנות ממשית ואיזון המשקל על-ידי החזרה על המלה, שהיא מפתח מוסיקלי ותוכני ואבן יסוד בהיכל השיר. ובערבית: "אן סאה/ הויי סאה".

בספירת מלאי קטנה זו, לצד העופות מתייצבים גם העצים: תות, גפן, אלון, בלוט, חרוב, זית, עוזרד וכו'; ושפע של פירות: תות, אפרסק, ענבים, תפוח ועוד. והגיגת צבעים: הצהוב, החכליל, הכחול, הירוק, השחור והאפור, כולם צבעים חיים ומדויקים השייכים לפרטים עצמם. כשם שהשחר, הבוקר, הצהריים, בין-הערביים, הערב, הלילה וחצות הליל הינם הזמנים המדויקים השייכים לסיטואציה שבה הם נשזרים; וכך גם העונות, כל אחת בשמה ובמועדה, על כל מאפייניה. וכמובן הירח הוא ירח אמיתי ולא תפאורת קרטון מילולית, והשמש גם היא. הספר משופע באור ובחושך, בצל וצללים, ניצוצות וגיעים; והכול במקומו. ומעט דוגמאות: "תראי ענני השמים הכחולים/ הם בגדי הארץ..." (עמ' 57). "שריג הגפן נשבר על כתפך" (עמ' 131). "שושנה מי לימד אותך/ להיפתח מוקדם/ כדי שהפרפר/ על הבוקר יעוף לשם..." (עמ' 39). "על חבלי השמש תפרוש אותם/ לייבש אותם" (עמ' 57-56). "בארץ שאין בה שמש/ זריחת השמש נחשבת-לחג/ ואנחנו כאן ארץ של שמש..." (עמ' 69).

1. סעוד אלאסדי נולד בשנת 1938 בדיר אלאסדי. "עאלוג'ע" הנו ספרו השלישי. בנוסף לפעילותו המתמשכת בעיתונות הערבית, יש לו ספרים נוספים בדפוס.
2. "אלעמיה": השפה הערבית המדוברת.
3. "שרוקי": סוג של שירה עממית.
4. "תקסים": אילתור בשירה מנוגנת.
5. "מענה": שירה חרוזה ללא משקל.
6. "מיג'נה": סוג של זמר עממי הכולל מוואלים. נאמר בדרך כלל בנסיבות חברתיות.
7. "בין שני חצאי התפוז": קובץ מכתבים בין מחמוד דרויש וסמיח אלקאסם. יצא לאור בעברית בהוצאת "מפרש".

תרבות שנות האלפיים במשנת אדוארד סעיד אילן פפה

דיון בעקבות "תרבות ואימפריאליזם"

דוארד סעיד הפיק שלושה ספרים בשנה וחצי האחרונות. הפוריות המדהימה הזו מלמדת על דחף בלתי נדלה להשלים את המשימה בה החל החל עם כתיבת "אודיינטליזם".** מבין הספרים שכתב לאחרונה, "תרבות ואימפריאליזם" מוצג על ידי סעיד עצמו כחלק השני של "אודיינטליזם". בעזרת אותה מתודולוגיה בה השתמש בספרו הקודם מרחיב סעיד את הדיון בזיקה שבין התפתחות התרבות המערבית להתפשטות הטריטוריאלית של האימפריות האירופיות. סעיד מותח את היריעה הגיאוגרפית בספר זה ומכסה את העולם השלישי כולו - כל האזורים שנפלו תחת השפעת האימפריאליזם המערבי במאות ה-19 וה-20 - והודר לא רק אל עולמם התרבותי של הקולוניאליסטים - כפי שכבר עשה ב"אודיינטליזם" - אלא גם מחטט בנכחי נפשם של קורבנות הקולוניאליזם.

כרגיל בעבודותיו המינומנטליות של סעיד, אין הוא מסתפק בכך. "תרבות ואימפריאליזם" גם מבקש, בשפתו הקולעת והמסוגנת של סעיד, לשרטט את מאפייניו של התחום האקדמי המוביל היום בצפון אמריקה - לימודי התרבות. אותו בן כלאים דיסציפלינרי שעתידי, כך נדמה, לטשטש עד בלי הכר את החלוקה התחומית האקדמית וליצור מרכזי לימוד בין-תחומיים. ההיגיון הבין-תחומי הזה מנחה את מדע הגיאוגרפיה בימינו. החלוקה לתתי-תחומים בגיאוגרפיה - כך שכל קשר בין המציאות הדוממת לזו האנושית נכלל תחת כיפתה - הפכה את התחום הזה למבשר בואו של עידן חדש. אין לך היום צירוף שהוא מחוץ לתחום עיסוקם של הגיאוגרפים, לרבות גיאוגרפיה תרבותית.

"תרבות ואימפריאליזם" יכול לפיכך לשמש ספר יסוד ללימודי תרבות או לגיאוגרפיה תרבותית. תרבות כאן מופיעה הן כשיח החוצה גבולות גיאוגרפיים - החלוקה הגיאוגרפית אינה תואמת את החלוקה הגיאוגרפית, והן כנראטיב היסטורי המערער על התיחום הקונוונציונלי של מאה קולוניאליסטית (המאה ה-19) ומאה דה-קולוניאליטית (המאה ה-20). בעיני סעיד המונחים החדשים שמשמשים בהם היום: צפון, במקום מערב, מול דרום, במקום מזרח, הם רק שמות אחרים לישויות הגיאוגרפיות של המאה ה-19. באף אחת משתי המאות החלוקה הזו לא מקובלת על סעיד: הצפון (המערב) והדרום (המזרח), שותפים לאותה תרבות אימפריאלית; תרבות שממשיכה לשלוט בחיי כולנו גם לאחר קץ הקולוניאליזם. כמו במאה התשע-עשרה כך גם במאה עשרים, התרבות של השולט והתרבות של הנשלט היא אותה תרבות. היא עטופה ומיוצגת בשפה חדשה, גם אצל השולטים (הצפון) וגם אצל

אדם או של קבוצה בני התקופה בתוך יצירה מסוימת היא משמעותית, באותה מידה כמו הכללתם. זו היא ביקורת על ביקורת ספרות שניתחה טקסטים בריטיים, צרפתיים ואמריקאיים מחוץ להקשר החשוב של האימפריאליזם. סעיד אינו חוסך שבטו גם מאותם מבקרים שנתפסים אפילו היום כרדיקלים. אלה אמנם התייחסו לשפה, למינוח ולקוד האימפריאלי ברומנים הריאליסטיים של המאה ה-19, אך הם הסתפקו רק בתיאור ההתייחסות ל"אחר" הלא אירופי ולא ניתחו את המשמעות הפוליטית והתרבותית הרחבה יותר של התייחסויות אלו. סעיד בא למלא את החסר. בין השאר, הוא עושה זאת בעזרת השוואה בין ההתייחסות הגיאוגרפית למציאות האימפריאלית ביצירות אלו לבין ההתייחסות למעמדות חברתיים נחותים בארצות האם. הודים ואפריקאים הם חפצים על במת הסיפור ותו לא - וממש כמו המשרתים הלא-גראים הצצים מתוך מרתפי האחוזות בארצות האם הקולוניות ותושביהן - הם תפאורה לעלילה המרכזית; הם שם, אך רק בקיום פריפריאלי. הם השוליים אליהם נשלחים בנים סורדים, הם אזור הדמדומים בין פנטזיה למציאות, שבו נחצים גבולות הטאבו המיני, והם הזירה בה ניתנת האפשרות להיווכח שוב ושוב בעליונות האדם הלבן.

אם כן הטקסטים המפוארים הללו של המאה התשע-עשרה נוצרו בתרבות שהדחיקה כל מי שהשתייך לתרבות אחרת, וחלקם אף שימשו מסד תרבותי להתעלמות מזהלסת מקורבנות האימפריאליזם. וכך נובלות של המאה ה-19 אינן רק יצירות ספרות מובהקות אלא גם חומר היסטורי. כותב ביקורת זו

הנשלטים (הדרום), אך במהותה היא המשך ישיר של המציאות האימפריאליסטית של המאה התשע-עשרה.

לא ניתן לעסוק בתרבות מבלי להגדיר את המונח המופשט הזה. שני תיאורים שולטים בניסיון להגדיר תרבות (culture): הראשון מציגה כמכילה כל עיסוק אנושי שאינו פוליטיקה וכלכלה גרידא והשני כרמת הביטוי הנעלה ביותר של כל חברה נתונה. ב"תרבות ואימפריאליזם" סעיד קושר בין שני הפירושים. מוצרי התרבות האימפריאלית שהוא עוקב אחר התפתחותה וגלגוליה עד לסוף המאה העשרים הם בעיקר ספרות ושירה - פה ושם פולקלור, טקסים ותקשורת - ומתוכם הוא בוחר את פריטיה ומייצגיה הקאנוניים. קנה המידה לבחירת היצירה הוא העמדתה כמופת על ידי אניני הטעם של תקופתה ואנשי החינוך והספרות של מאה זו. בספר זה, יצירות המופת משמשות כטקסט להוכחת הקשר הסימביוטי בין המציאות האימפריאליסטית לבין שיאיה של התרבות האירופית והצפון אמריקאית.

ניתוח של יצירות מופת אירופיות ואמריקאיות מופיע לאורך כל "תרבות ואימפריאליזם". פה ושם בולטת נטיה שלא לצורך להבליט את עבודותיו של ג'וזף קונראד, נושא מחקרו של סעיד בטרם פנה להתמחות במזרח התיכון. סעיד טוען כי יצירות אלו נזתחו תמיד בהקשר אירופי או צפון אמריקאי צר, אך לא כחלק מביטוייה של תרבות אימפריאליסטית. יצירות ריאליסטיות אשר הכילו מסר מפלה כלפי כל מי שאינו מערבי, גם כאשר התייחסו למחוזות האימפריות השונים וגם כאשר התעלמו מהם. סעיד טוען כי המחקר הספרותי התעלם מכך, שאי הכללתם של



אדאר סעיד

מות האימפריות הגדולות של המאה ה-19? ניתן להצדיק בחירה סלקטיבית וסובייקטיבית של יצירות בודדות במקרה זה, כי זה טיבו של המודל לחקר התרבות שסעיד הציג; מודל שלא מספק תשובות דפיניטיביות כי אם מגרה למחקר נוסף ומעורר רצון לערוך השוואות עם יצירות אחרות. סעיד מעיד כי בחר את היצירות בחירה אסתטית ועל פי מידת הקאנוניות שלהן. ומכאן משתמעת הטענה המעניינת והגורפת, שהיצירות שנחשבות לבעלות האיכויות הספרותיות הגבוהות ביותר בשלוש תרבויות – הבריטית, הצרפתית והאמריקאית – הן המשקפות המובהקות ביותר של הנראטיב ההיסטורי האימפריאליסטי.

יש רק יוצא מן הכלל אחד – את קונראד קשה לסעיד להכליל בקטגוריה הזו בלב שלם. הוא בעיניו הסמן של גבול הביקורת העצמית האפשרית במאה ה-19: גבולות שעצם שרידתם בסוף המאה ה-20 כה מקומם את סעיד. גיבוריו של קונראד מבקרים את השחיתות של האימפריאליזם, אך ביקורתם מניחה כי רק "מערביים טובים" יוכלו לתקן את המעוות, ולא גיבורים מקומיים, וכך, כמו במקרה גיבורו של הסרט "נעדר" (Missing), ההנחה הבסיסית היא שהמערב הוא כל יכול: יכול להועיל ויכול

הטקסטים המפוארים של המאה התשע-עשרה נוצרו בתרבות שהדחיקה כל מי שהשתייך לתרבות אחרת

להזיק, ואילו המקומיים הם פיונים חסרי תרבות משלהם וללא היסטוריה ראויה לאזכור.

למעשה, לפנינו שלוש קטגוריות של ביטויים קולוניאליסטיים בטקסטים הספרותיים האסתטיים של המאה התשע-עשרה ותחילת המאה העשרים. בקטגוריה הראשונה נמצא התבטאות בוטה וישירה המשדרת את המסר של האדם הלבן הנוצרי הבא לבנות עולם חדש על חורבות העולם הפרימיטיבי של הפרא. האב-טיפוס של רומן ריאליסטי שכזה הוא רובינזון קרוזו של דניאל דפו. בקטגוריה השנייה נמצא סופרים כגון ג'ייין אוסטין, שלא עסקו ישירות בהוויה האימפריאלית, אך כתבו בתוך העולם המיוחד של תפיסות מרחב וזמן שאופייניים לאומה אימפריאלית. דוגמה לכך הוא הרומן "מנספילד פרק", שמכיל אזכורים של אנטיגואה ומתייחס להתרחבות הכלכלית של האימפריה אך אינו מזכיר את קיומם של חיים, תרבות ושאיפות של תושבי האימפריה. רומן ריאליסטי שמתעלם מעביר מסר לא פחות חזק מרומן שמתנשא ושולל.

ולבסוף, הקבוצה שמעניינת את סעיד יותר מכל, הכוללת את קאמי, קיפלינג, פורסטר וקונראד. אלה ניסו לבקר את העולם האימפריאליסטי אך לא העזו לפגוע בתפיסות ההיסטוריות והתרבותיות הבסיסיות של האימפריאליזם. במונחים ישראלים הם "שלום עכשיו": כאלה שחרדים מן הכיבוש משום שהוא משחית אותם ולא משום שבשמו הורגים פנים מפשע, מפוצצים בתים או עוקרים תושבים.

מבחינה מתודולוגית סעיד לוקח אותנו לקורס של קריאת טקסטים בשלושה אופנים. היצירות הספרותיות הללו נקראות כקאנון ספרותי רגיל, פאר היצירה המערבית. אחר-כך הם נקראים בעיניהם של הנשלטים, מתוך חרדה, רוגז והתקוממות. סעיד עצמו מומין לקריאה שלישית – קריאת ה"לימבו": איש הדרום שחי בצפון, אך אינו שייך לא לפה ולא לשם, כמו סלמן רושדי, הומי בהבא ואחרים.

הקריאה המיוחדת הזו של פאר היצירה הספרותית האירופית, ובמיוחד זו האנגלוסקסית, היא מצרך נדיר גם בסופה של המאה העשרים. סעיד טוען כי השיח הספרותי והתרבותי שהתפתח עם קץ עידן האימפריאליזם, השיח הפוסט-קולוניאלי, עדיין הגוי ומבוטא בהשפעת המורשת האימפריאליסטית בשני צדיו של המתרס. הניאו-קולוניאליזם של הצפון (המערב לשעבר) והלאומנות של הדרום (הקולוניות לשעבר) שולטים בעזרת ההנחות הבסיסיות של האימפריאליזם של המאה ה-19. בצפון תקפה עדיין הגישה, ולמעשה היא התחזקה לאחר נפילת ברית המועצות, כי יש רק תרבות אחת – המערבית, ושכל השאר לומדים לאט, ודרך הרגליים, כיצד להפוך למערביים; ואילו בדרום קיימת נכונות לשחק את המשחק המערבי של האליטות על-ידי התרפסות או על-ידי אימוץ אמונה עיוורת כי הדרום ישגשג שוב רק אם הוא יוכיח את עליונותו שלו, וזאת על-ידי עקירת השפעת המערב מתוכו. המערכות התרבותיות, בביטוייהן הספרותיים בעיקר, מחזקות את השיח הזה ועוזרות לבנות נראטיב היסטורי שיתאים לו. המזור לחולי הזה הוא אותה קריאה שלישית, קריאת ה"לימבו". סעיד מבקש לבנות שיח שמכיר בסמיבוזה שבין שתי התרבויות ומשדר את דבר קיומה של תרבות אחת משותפת. הגיאוגרפיה של צפון ודרום תתחלק בצפון "מודרם" ודרום "מוצפן".

שיח משולב שכזה מכיר גם בשוויון הערכי המוחלט שבין סולם הרוע והטוב של שתי התרבויות. התוקפנות של עיראק כנגד כוויית אינה שונה מן התוקפנות של ארצות הברית כנגד עיראק. שתי הפעולות מונעות על ידי אנכרוניזם היסטורי המוסווה במונחים כגון אינטרסים לאומיים, גלובאליים או של עליונות מוסרית, ובכל

התקשה במיוחד למצוא את מה שסעיד מצא ברומנים הריאליסטיים של המאה התשע עשרה. במיוחד מפליאה התייחסותו של סעיד לג'ייין אוסטין כמי שמהווה דוגמה בולטת לקשר שבין ספרות אימפריה, אך סעיד בהחלט משכנע בצורך לקרוא קריאה נוספת את ספריה של מי שנקראה עד כה כמנתחת חדת עין של טבע האדם בכלל, וזה האנגלי בפרט, למרות שלא עזבה את משכנה הכפרי. צ'רלס דיקנס, לעומת זאת, אכן נקרא לפתע, בעזרת הדרכתו של סעיד, כטקסט שבו ההתייחסות לעניים המרודים של לונדון או הביקורת החריפה על התועלתנות הליברלית מכסה התעלמות מקורבנות אחרים של השיטה הבריטית ואשר אינם פחות גלמודים או עשוקים מעניי עירו. פירווק הטקסטים הללו, האהובים כל-כך על סעיד בהקשרם התרבותי האירופי וניתוחם כטקסטים של דיכוי וכיבוש, הוא תהליך כואב למי שחיינו הוקדשו לספרות האנגלוסקסית. בכך מזכיר סעיד את קרל מרקס שהתלבט ביחסו כלפי יצירות האמנות הגדולות של העולם הקלסי. מרקס ראה בהן סממנים בולטים של חברה מנוונת ותוצר דיכויים של המוני העמלים, ויחד עם זאת הבין את ערכם האמנותי הנצחי, וכך גם סעיד. הוא נאנק בקול כאשר הוא מבתר את קונראד האהוב עליו כל-כך ודולה מתוכו את הנראטיב ההיסטורי אשר שלל את ה"אחר" הלא אירופי ובדרך כלל התעלם ממנו. ההתעלמות בוטה במיוחד כאשר העלילה מתרחשת באפריקה ("בלב המאפליה" או במזרח הרחוק "לודד ג'ים"). ההכללה של קונראד ביצירות המופת של המאה הקודמת לעומת ההתעלמות מיצירות מופת אחרות יכולה לעורר תהיות אצל הקורא של סעיד. האם לא היה צורך ביצירות רבות נוספות כדי להוכיח את המשכה של תרבות אימפריאלית גם לאחר

זאת, דומה כי ארצות הברית זוכה אצל סעיד לגינוי חריף יותר. בעיניו, אין צידוק לתוקפנות האמריקאית אך יש הסבר, שחבוייה בתוכו הבנה מסיימת, לצמיחת הדספוטיות של העולם השלישי. וכך, משום שהעריצות העיראקית היא פרי משחק אימפריאלי אמריקאי, הרי העוול האמריקאי כפול. ולכן סעיד מתווה מסלול לעולם טוב יותר שראשיתו בהבנת העוול המערבי, ורק כצעד שני בדיקה של תוצאותיו – עושי העוולות של העולם השלישי. לאקדמאי, הדרך שסעיד מציע היא דרך הדה-קונסטרוקציה – קריאה שונה ומפרקת את הטקסטים הספרותיים של תרבות השולט, וקריאה, לרוב ראשונה, את הטקסטים הספרותיים של הצד הנשלט. "קראו את ג'ין אוסטין יחד עם פרנץ פנון" – יחד, פירושו בו זמנית כיחידה אחת – מנחה סעיד את קוראיו.

קריאת התיגר על הטקסטים יצאה מקרב סופרים והוגים, שכמו סעיד עצמו נמצאו בשני העולמות והבולט שבהם הוא פרנץ פנון. פנון מופיע, בחלקו השני של "תרבות ואימפריאליזם", לצידם של דוברים אחרים בולטים של עמדת המדוכאים במציאות האימפריאלית של המאה הקודמת והנוכחית. זו קבוצה שפרצה את הגיאוגרפיה התרבותית של האימפריאליזם ומצאה את הדרום בצפון ואת הצפון בדרום, קראה תיגר על ההנחות התרבותיות של עליונות תרבות אחת על משנתה, ומעל הכול, היא נתנה את הדחף לשינוי המצב ויצירת פתח של תקווה לעולם צודק יותר.

וכך משרטט סעיד את הגיאוגרפיה התרבותית של תהליך הדה-קולוניזציה: בראשית הופיעו עבודות ספרותיות חלוציות אשר גאלו את הצד הנכבש מן השכחה הקולקטיבית. לאחר הופעתן, התברר כי היסטוריה של האימפריאליזם כמו גם תרבותו, היא עניין דו-צדדי, כי בכל תרבות יש רובד משותף, סימביוטי, לשליט ולנשלט ורובד של אקלים זר ונוף שונה, שמוטמעים באקלים ובנוף של ארצות המוצא. עם ההגירה המסיבית מן הדרום אל הצפון נוצרה חוליה נוספת של התרבות המשותפת, שעדיין, למרות סיום הדה-קולוניזציה, מותירה צד אחד נשלט, מדוכא ומושפל וצד אחד שולט ומנצל. בניגוד לספרו "אוריינטליזם", סעיד רך ביותר ביחסו כלפי המציאות הזו בהקשרים של המאה ה-19. חוסר היכולת להשתחרר מן הדימויים המתנשאים והמתנכרים של המאה ה-19 במאה ה-20 הוא נושא חיבורו הזה. חלק מן התיאורים הללו כבר הופיעו בפרוטרוט בספרו "Covering Islam" אם כי שם נושא המחקר היה התקשורת. ב"תרבות ואימפריאליזם", בהשפעת בורדייה ופוקו, התיאור הוא של מערכת שליטה תרבותית שמשדרת את המסרים האנכרוניסטיים של

המאה ה-19 באמצעים של המאה ה-20. בפנייתו אל פוקו ודומיו, מכיר סעיד בתרומה הייחודית של אלה שפרצו את מעגל הדחיקת ה"אחר" לפניו, ושל מי שהציבו אתגר להנחות שנראו כה מוצקות לגבי מהות הקדמה המוסרית והנאורות התרבותית במאה העשרים. ההתייחסות באותן פרדיגמות מחקריות ללא אירופי או ללא אמריקאי מעודדת את סעיד אך אינה מספקת אותו. האקדמיה מעודדת אותו.

סעיד מבקש לבנות שיח שמכיר בסימביוזה שבין שתיה התרבותיות ומשדר את דבר קיומה של תרבות אחת משותפת

במיוחד ההתפתחויות בתחום חקר המזרח התיכון. השתחררות האקדמיה האמריקאית מן התפיסה המונוליתית על "המזרח הערבי" (כשם ספרו של רפאל פטאי) ו"שפתו האלימה הפוליטית של האיסלאם" (כטענתו של ברנרד לואיס) מהווה עבור סעיד פיצוי על שנים רבות של דחיקה וכישלון. דור חדש של חברי MESA (אגודת חקר המזרח התיכון בארצות הברית) לא רק אימץ שיח אקדמי אופוזיציוני לנראטיב ההיסטורי המזרחני, שסעיד כה תקף בספרו "אוריינטליזם", אלא גם גילה אהדה רבה לעניין הפלסטיני, והדברים נכונים גם לגבי BRISMES (אגודת חוקרי המזרח התיכון בבריטניה). סעיד לא מפרט ב"תרבות ואימפריאליזם" מה קורה בחקר אזורים אחרים בדרום, רק אומר כי באופן כללי כיוונים דומים מסתמנים בחקר אפריקה, אסיה ודרום אמריקה. יחד עם זאת, הוא אינו מאתר שינויים דומים במערכות הפוליטיות, אולי מפני שהשינויים האקדמיים עדיין אינם אתגר רציני למערכת התרבותית ההגמונית, וגם לא ספריה של טוני מוריסון.

סעיד רומז למקום ששם יכול להתרחש השינוי. הוא מעיר על ההשפעה האפשרית של גלי ההגירה אל תוך אירופה וארצות הברית (כיום חיים בארצות הברית חמישה מיליון מוסלמים!). מציאותו של דור שני, שלישי ורביעי של קבוצות שבאו מן ה"דרום" מחייבת יצירת שיח לאומי אחר ונראטיבים היסטוריים נוספים על אלה הקיימים. הנראטיב של האדם הלבן ניצב לא רק מול הצלחת הדה-קולוניזציה, אלא בעיקר מול אורחים "לא-לבנים" בעידן פוסט-אפרטהייד, שתובעים חלק בעוגה הכלכלית והתחוקתית וגם מבקשים מקום טוב באמצע בדיון על ההשתייכות ועל גבולות החברה האורחית בכל מדינה בעולם. "Nations are Narrations" מצטט סעיד מאמר ידוע, וכאשר המספרים

משתנים, משתנים הסיפורים ומשתנות האומות.

לפי סעיד אנו רחוקים למדי מעידן השינויים הזה. במערב, או בצפון, אינטרסים כלכליים ופוליטיים מותירים את השיח הקולוניאליסטי, או הניאו-קולוניאליסטי, על כנו, והתגובות הקיצוניות להמשך השליטה המערבית בדרום, בדמות הפונדמנטליזם הדתי או הקנאות הלאומית, משמשות הצדקה להארכת חייו של השיח הזה. התנשאות וגזענות מונעים הכרה בערכו החיובי של הניסיון ההיסטורי המשותף של מי ששלט ומי שנשלט בקרב אנשי הצפון, ואילו בדרום, בתגובה ליחס משפיל זה, רבים מאמינים כי המצאת סיפור היסטורי, דתי או לאומי, שיוכיח כי לא נוצרה סימביוזה בתקופת הקולוניאליזם, היא הערובה לעצמאות מלאה מן הניאו-קולוניאליזם של המאה העשרים. ההתכחשות לסימביוזה בעולם השלישי מכונה בפי סעיד "RETURNS", שיבות. זוהי כמיהה לייחודיות אתנית או דתית מול הניאו-קולוניאליזם התרבותי המערבי. וכך סעיד מספק לנו זווית נוספת, מני רבות, לתופעת הקנאות האיסלאמית ואופיה הבלתי מתפשר של הלאומיות בעולם השלישי. לשני הצדדים אומר סעיד: "אתם שני צדיו של אותו מטבע. שניכם דוברים בשיח ניאו-קולוניאלי ושניכם שייכים לאותה היסטוריה. הקולות שאתם משכיחים, (וכאן פונה הוא לשומרי החותם התרבותי המערבי) "שבים אליכם בצורת אותן 'שיבות' קנאיות". אלה קולות שתמיד היו שם, בין אם מדובר בהמלאת הארמון בזימבאבווה הפרה-קולוניאלית או בשאון החיילים במצודות המוגולים בהודו או ברחש שעלה מן ה"מדרסות" של בגדד וקהיר. הם הפכו מאדונים לעבדים והיום הם דורשים את חלקם בהיסטוריה, בהווה ובעתיד. וכל הסבר – על כך שמדובר באבולוציה של תרבויות, וכי זו המתפתחת היא שהובילה את השאר, כמו זה שמציע ארנסט גלנר בביקורתו על סעיד – לא יספק, משום שהשגים טכנולוגיים מערביים ואפילו עליונות צבאית של המערב לא עוקרות את הרצון להכרה במעמד השווה של תרבויות המזרח, ובמיוחד בתרומתן לקידום עצמן ולקידום התרבות האנושית כולה. גלנר חפץ לדעת מדוע תרבות אחת הצליחה לשלוט על אחרת, סעיד מתעניין במכניקה של השליטה. בעיניו אין אבולוציה של שליטה תרבותית. יש מטוטלת היסטורית והשליט של היום הוא הנשלט של מחר. יתרה מכך, עצם חילוץ קולו של הנשלט מן העבר ופיענוח הקוד של השולט בכל הבטיו התרבותיים והחברתיים מאפשרים גם הם להגיע לשאלת ה-"genesis", מדוע וכיצד כל זה התחיל, וואת מבלי להניח כי לתרבות אחת עליונות מוסרית על פני

ממצמץ ומבקש לצאת.

יציאה

מה אעשה עם כל זה. מה אעשה. מה אעשה. מה אעשה עם כל זה.

כ"ח בחשוון תשנ"ה

תמונת מצב

- אחרי רפו
- רמזיה ואחרי
- רמב"ם רמב"ן
- רמח"ל
- ורמבראנדט
- עיר בשפלה
- הפנימית עיר
- על הכביש
- מוכרת בזול
- בדים מעזה
- ותחתונים
- ותבלינים
- נוסדה במאה
- השמינית על
- ידי מוסלמים
- יהודים יוש

הגלה כמו מלכה עומדת וצופה מראש
מצבה בבית הקברות המסלמי אחר המסלה
ולפני תחנת הדלק הצהבה בכניסה לעיר רמלה

חמש עונות חכיתי עד שנמצאה לי דרך לומר דבר
על בית הקברות המסלמי הישן
שעצי אקליפטוס סביב לו

וכל שנה עוד עולה הקיץ מהביל מהאספלט ויער שרביטי
חצבים פורחים יעלה והעשב בין המצבות ישחים לצבע הבא
אחרי הזהב. מישהו כבר אמר עליהם שהם נרות נשמה,
אני לא מאמינה.

הגלות עפות גבוה בשדות הירקים של טנסי
וגדרות לבנים מקיפים שם דונמים שלה
אינסופית עם סוסים

במכת יד הכיתי את קולו המגרה של רדיוטייפ
מתצר גרוטאות רכב סמוך וידי נטפה דם ממגע
דרדר כחל בשולי המגרש מתוך ראשי שר וילי גלסון
לדרכיו ואהובותיו ומהמזנון בתחנה עלה קולו
האלהי של פריד אל אטרש ולידו קולה החולם
של מזנונאית בפסים צהבים וריח ציפס.

בבקר שאחרי לא היתה שם חגלה. העשבים היו שם
בצבע היבש והעזובה כיאה לבית עלמין בקצה של המזרח.

ואם יש עשבים, יש מלאכים
נרגעתי והמשכתי בדרך לחצות את המסלה
ולדון בדברים שאין להם שעור
כמו פאת השדה וגדל השכחה ואיבריו
של הזכרון שמלדם בראיון

ואותו פרם זיתים שאמותי התמימות בעלותן ארצה
מסקו בעבודה יוזמה ובלא ביוון

אריות ונמרים מנמרים היטב וירקי עינים
פרצו ביום חרף בהיר (לאחר הגשם) מתוך הסורגים
והמרפסות של השכונים במזרחה של העיר רמלה,
בצמר סינטטי ואקרילן מטלים על המעקות
מתאוררים מריחות הלילה החמוצים
אוגרים חם,
בחשק משנה להיות
במקום אחר,
באפריקה, בטונדרה, בסונה במרחב.

אמצע

בין העצים במטע השקדים הפורחים של אילון
שטיח ירק רך, מצע למשחקי אור-צל זמין שגעון
לחושי המגרים, משהו בשלוה אינו תקין.

ערב

במבט מהמזרח מערבה, האדם של העיר היה בלתי נסבל
כמו כוס יין שנשפכת על המפה הלבנה בשבת
בהילות תופסת באוכלים והתנצלות בעסנית
מוחקים את הבושה בסמרטוטים לחים
רק שועלים חסרים שם כדי להגביר את התרדה.

נהג המזינת לא מאמין לא מאמין בספרים
רעבים יוצאים מהם ולמה הבנות הולכות ללמד
סינית או יפנית ואנדיאנית,
"שפה" כבר אמרתי.
זה לא היה אקורל רך,
אותו ערב ומאז
זה היה צבע בערה אכזר.

מעבר לכביש הגבורה

העיר הזאת זורה רעש בעיני, וראשי כבד כבד ממשאו

אם אצא לשדה וליד כביש הגבורה,

מעבר למסלה בזמן הזה -

אחר סכות, והייתי כמו צמר שרוי ביורה של צבע

שיקלט העין הצורבת לתוכה כל קוץ

ביני לבין השדה התרוש הגובל בפרם המאדים ובדרך עפר,

כל מלה תהיה הווה מתמשך

ואז אני כורעת ברה וחופרת מעט

וכבר באר סתומה נגלית ואבן מפתן ונעל בד וחבל

ורחש זכרון מתמשך

ביס בה מהמאה העשירית. הצלבנים

גירשו ממנה את כל היהודים והשומרונים. במאה ה-14 היתה הגדולה

ביותר בארץ ישראל. ירדה העיר מגדולתה בתקופה המוסלמית עזובה יהודיה
עד מלחמת העצמאות ורבים מערבייה עזבוה לאחר מלחמת העצמאות ועולים
חדשים ישבו אותה. גם סבא שלי וסבתא שלי ודוד שלמה שלי ומשפחתו ואמא
שלי ואחר-כך נטשו אותה הבולגרים ובאו אחרים ועל כולם סוגר בית אסורים
מואזין שמן ואבו חצירא שיש לו התחלה ואין לו סוף ואלף שנים ועשרים
וחמש שורות בבירטיניקה לנוער המתבגר חיכיתי לחוגלה שתתחיל לדבר.

לגעת במקומות הרגישים

אוריאל זוהר

פואד עווד מתיאטרון "אל קסבה"; במאי "רומיאו ויוליה" בערבית

בתיאטרון, אתה רואה את עצמך כשליח פוליטי, כמו מוחמד בכרי, למשל?

רוב האמנים הפלסטינים רואים עצמם כשליחים פוליטיים. אם אנו מנסים למיין את האמנים, אפשר למיין לפי קטגוריה של מעורבות או אי מעורבות. קבוצה שמחפשת זהות, מתוך מבט אל המתקדם בספרות; התרבות היום יותר פתוחה ורחבה וכל אחד צריך להיות פתוח ורחב ולא לסגור את עצמו. אני מרגיש שגם לי יש שליחות פוליטית, לא רק כאמן פוליטי, אלא להראות לאנשים שגם לנו יש אמנים עם חזון, אנשים חכמים בתיאטרון, עם ניסיון וראיה מיוחדת. אנחנו לא חוטבי עצים ושואבי מים, כפי שכינו אותנו בעבר. אני מרגיש שאני שליח של האומה שלי, אני לא רק משקף אותה לעצמי, אלא גם לגבי האחרים.

מבחינת התיאטרון, ולא הפוליטיקה, מה אתה מציע לאנשים שבאים לראות הצגה?

ב"רומיאו ויוליה", "האמירה הבולטת והחדה שלי, שאנו כשני עמים, צריכים להפסיק עם האלימות! שאלו אותי אם ההצגה משרתת את תהליך השלום. אני חושב שההצגה הזאת החלה הרבה שנים לפני. ההצגה הזו לא קשורה לתהליך השלום והיא לא כלי עזר בידי תהליך השלום או כדי להסביר לאנשים כמה השלום טוב. זו הצגה עצמאית, כמו כל הצגה אחרת, עם מסר אנושי שפונה לשני העמים אולי בכדי שאנו נוכל לחיות בצורה אחרת. לשם כך צריך להפסיק את האלימות.

ההתחלה של "רומיאו ויוליה" זו הפגישה שלך עם ערן בניאל בפסטיבל עכו 1989.

כדאי לציין שכל החלום של ההצגה הזאת, היה פרי דמיונו של ערן בניאל, והוא, בוא נגיד בכירור, האיש החזק של ההצגה הזאת. הוא הביא את התקציב. הוא דחף. הוא כיוון, הוא ניווט.

כן. לבניאל היתה אמיביציה יותר חזקה לדחוף לשלב של ביצוע. הוא נשא על גבו את כל המעמס של ההצגה. אני הייתי בצד הרעיוני, ניסיתי לכתוב ולשנות את הטקסט ובניאל היה פעיל באיך לקדם, לבצע כלכלית. הוא האמין בהצגה והאמין בשיתוף של תיאטרון פלסטיני וישראלי, לא כמו שהיינו רגילים לעשות תיאטרון פלסטיני בתוך תיאטרון ישראלי. הוא האמין שפה חייבים להיות שני גופים ובאיזון.

הוא שמר על האיזון הזה לאורך כל הקו.

הוא כיבד את דעותי ואני כיבדתי את דעותיו ונטינו לרעיון שמשרת את מטרת ההצגה ולא לאגו האישי של כל אחד ואחד. מה שהיה הכי חשוב זה לעשות את ההצגה וכיצד היא יכולה לשרת את שני העמים בשוויון. תמיד ראיתי את עצמי יושב או עומד עם הישראלי באותה רמה. לדוגמה, מדברים על תיאטרון ערבי במסגרת תיאטרון חיפה. אני נגד זה, למרות שאני יודע שהתיאטרון הזה יפנה אלי ויתן לי אפשרות לביים. אבל אני נגד צורת החשיבה הזאת כאילו ההנהלה היהודית של התיאטרון העירוני חיפה צריכה לפקח על התיאטרון הערבי – הילד הקטן שצריך לגדל אותו. גם הילד הזה, אם ניתן לו מספיק אמצעים, תוך זמן קצר יהפוך לאדם מבוגר.

סוד הצלחתה של "רומיאו ויוליה" בכך שאנחנו שני גופים עצמאיים ושנינו מנסים לתת לילד הזה לצמוח ולגדול בצורה נכונה ובריאה. כל דרך אחרת מסוכנת לתיאטרון הערבי. אנחנו לא רמקול של המפלגות.

האמת היא הפוכה, פואד. הרי יש חרם – אין התייחסות להצגה שלכם. איפה נכתב על ההצגה?

נכון, שני התיאטרונים מנסים למכור את ההצגה בארץ. בפברואר נתחיל להציג בארץ ויהיה מספר מוגבל של הצגות, בגלל החרם הזה. מאיפה נובעת התחושה שההצגה מנסה לדרבן את האנשים ולאן? להצגה אין צביון פוליטי כי אנחנו שתי קבוצות. אני התנגדתי להכניס כאפיה וכובע טמבל וסמלים כאלה להצגה. אני לא מאמין בתיאטרון עם שפה כזאת. למשל אם היינו

תפנה לאנשים ברחוב, הם לא שמעו על ההצגה ("רומיאו ויוליה") והם גם לא רוצים לשמוע עליה. בצרפת זה קל, זו לא בעיה שלהם, יש להם מבט מרוחק ומנוכר, זהו עניין שכלי. זה נחמד, הנה הפלסטינים והישראלים הרגו ועכשווים הם מופיעים יחד על אותה במה ועוד בסיפור אהבה קלסי.

התחלנו את ההופעות עם ספק רב של הקהל, הוא בא להציץ: "מה הם עושים? איך שתי קבוצות עבדו יחד?" בסוף, האולם היה מפותץ והוספנו כיסאות. הקהל היה מעוניין והביקורת היתה שמרנית לגבי הצגה זו. יש שתקפו אותה בגלל שהיא יותר פוליטית מאמנותית. אולי אני לא צריך להגיד את זה, אבל ההצגה הזאת הרבה יותר טובה מהרבה הצגות שקיבלו ביקורות טובות. לכן אני חושב שאולי היתה כאן מדיניות של מבקרים. הקהל אהב את ההצגה. אני מנסה להגיב על דברי המבקרים. קראתי כמה דעות שלהם. למשל, בפאריס, אמר מישהו מהמבקרים, שאנחנו, בניאל ואני, עושים טעות מבחינה אמנותית ופוליטית, שקודם הרגנו זה את זה וכיום הורגים את שקספיר; בסופו של דבר הוא הצהיר ששינה דעתו והוסיף כמה מחמאות. אבל בארץ פירסמו רק את המשפט: "הורגים זה את זה ואחר-כך הורגים את שקספיר", למה שכחו לכתוב שהוא שינה את דעתו והחמיא לנו על ההצגה, על ההמונים שבאו, שהוא התנצל שלא ראה את העתיד והיה פסימי מדי. אז למה בארץ מוציאים את הדברים מהקשרם?

האם היה משהו מעבר לפוליטיקה,

אוריאל זוהר משוחח עם פואד עווד וערן בניאל על רומיאו ויוליה, עבודתם המשותפת

האם נראה לך שהיה משהו בקשר האנושי. האם אנשים הגיעו לקשר של ידידות, אהבה? אני זוכר שבפסטיבל "ליל" בניאל סיפר שהשחקנים התנשקו והתחבקו במטוס, והוא חשש, שלא ישיג יותר את הקונפליקט הדרמטי ההכרחי על הבמה. האם זו הגזמה? לא, היו יחסים מאוד מאוד טובים בין שתי הקבוצות. אפילו אפשר להגיד שהיו יכולים לצמוח "רומיאו ויוליה" חדשים, מתוך הקבוצה וזו האמת, על אף כל המתחים שהיו בין שתי הקבוצות, על רקע האירועים, חברון, עפולה, חדרה.

כל אירוע זיעזע את הקבוצה. אבל גם חיזק אותה. ישבנו ודיברנו וניתחנו, כבני-אדם, לא כפוליטיקאים; כל אחד אמר מה שחשב. ולפעמים גילינו ששחקן אחד אמר לפני יומיים דבר אחד, ולאחר שהתבטא שוב, היה שינוי בהבנה. הדיונים היו כמעבדה להבהרה ולקרבה הדדית.

חל שינוי באנשים.

כן, בתקופת החזרות חל יום העצמאות ואני זוכר שנסעתי עם ערן ואמרתי לו: "אתה מרגיש מה שאני מרגיש?" והוא ענה לי: "כן. בטח אתה שואל מתי יהיו לעם הפלסטיני מדינה משלו ודגל"; ואכן על דברים אלה חשבתי. גם השחקנים הישראלים לא רצו לקנות את הדגל הישראלי, לא מפני שהם נגד מדינת ישראל אלא פשוט בגלל שהזווית שלהם השתנתה או כאות הזדהות עם הצד השני שאין לו מדינה וזהות משלו. הם חשבו: "אולי לא צריך לחגוג בצורה כזו, אולי לא צריך להפגין את החגיגות שלי? אולי כן מבפנים ולא חיצונית?"

אבל אלה דוגמאות שנתת על צד אחד, מה עם הצד השני? הוא השתנה? בצד הפלסטיני יש מעט דוגמאות. הפלסטינים עבדו, כמעט כולם, עם הישראלים, ואין לנו דעות קדומות על הישראלים. אני למדתי וחייתי עם ישראלים, אבל תאלד שלא פגש קודם ישראלי, בטח שינה דעתו.

הגבר הישראלי נראה קודם כמיליטאנטי מטבעו – חייל וכובש. פתאום הוא פוגש את אותו חייל, במסגרת התיאטרון, והנה הוא

לא מכה והוא לא חיה והוא אפילו נעים, הוא גם יכול לנשק בחורה פלסטינית. לו נכנסת לחזרה בירושלים, לא היית יכול להבחין מי ערבי ומי ישראלי. אני חושב שההצגה הזאת עשתה לכולנו משהו. יום אחד בא ערן אלי ואמר לי: "תשמע פואד, אנחנו חייבים לשנות משהו. השחקנים הישראלים אמרים שהקבוצה הפלסטינית הרבה יותר טובה מהם, מבחינה אמנותית". ואני אמרתי לו: "אתה יודע מה, זה ממש מצחיק, הקבוצה הערבית אומרת שהישראלים הם הרבה יותר טובים". החלטנו להגיד את זה בפני כל השחקנים. כי כל קבוצה חושבת שהקבוצה השניה יותר טובה וכי "להם יש זמן ולהם יש תנאים יותר טובים". האמת היא שזה לא היה כך, זה רק היה נדמה להם.

התחרות הביאה לתוצאות טובות. לא הסתפקנו בדברים המופשטים והיינו מעורבים בהפקה. לכל שחקן היה אכפת, מכל פרט. כולם עומדים מאחורי כל ההצגה.

היתה חלוקת תפקידים בינך לבין ערן? איך החלטתם שאתה עובד על מונטגיו והוא על קאפולט? האמת היא שאהבתי לעבוד על קאפולט, בהתחלה.

האמנת שתמצא יוליה ולא יהיו לך בעיות?

בהתחלה לא חשבתי על יוליה או על רומיאו, חשבתי על התפיסה הכוללת. חלמתי, או בוא נגיד, ראיתי אותה מזווית של תיאטרון עממי או ריטואלי, ואצל קאפולט יש את כל הטקסים – המוות, החתונה, ההלוויה וההכנות לטקסים. שם יש כוח עצום מבחינה ריטואלית. התחלנו לעבוד והתפיסות השתנו, הרבה דברים השתנו.

לך לקחת את קאפולט, היית חייב להתמודד עם העמדת בחורה, שחקנית ערבית, ממזרח ירושלים או מנצרת, פתוחה, חופשית, שיכולה להתנשק עם בחור יהודי על הבמה.

היום יש לי בחורה כזאת, אבל כשהתחלנו לעבוד לא היתה לי.

חשבנו שערן יביים את מונטגיו ואני את קאפולט ובסוף ראינו שזה לא עובד.

עשיתם קיצורים ניכרים.

הורדנו מבלי לפגוע במחזה עצמו. היתה כוונה לחלק את תמונת המרפסת לשני חלקים. כל הזמן חשבנו להגביר את המתח. שקספיר העמיד מסגרת של חמישה ימים קצרים, ונתן לזמן חשיבות מרבית. אמרתי שכדאי שהתמונות תהיינה קצרות ואינטנסיביות. אפשר לראות שבהצגה יש קטעים מקוצרים ומגיעים ישר לנושא עצמו. בהצגה הורדנו את "מריבת המשרתים". זה לא התאים לאווירה שלנו. במקומה הכנסנו את המריבה בין שתי המשפחות בצורת ריטואל.

ערן בניאל מספר על תהליך העבודה בבניית "מריבת המשרתים" שהובילה לבורלסקה וסאטירה עוקצנית מאוד. זה כאב לכם?

כן, החלטנו שזה נראה יותר תיאטרלי ממציאיתי. תראה, בשלב הראשון עבדנו על הסטריאוטיפ של הערבי בעיני הישראלי. הדברים גלשו לארוטיקה ומין והרגשנו שזה עלול להיות מעליב. גם אם זה תיאטרון בתוך תיאטרון, במיוחד כאשר ידענו שנוסעים לחו"ל. לפעמים אפשר לומר, יש אמת גם בשקר ולכן לא רצינו להיות במבוכה. כי הערבים שיראו אותנו, לא יאהבו ביקורת כזו, אפילו אם זה תיאטרון, אפילו שזה עניין של דעות קדומות. הורדנו גסות ושימוש באברי מין.

אין סכנה בעבודה משותפת כזו, שאמירה אמנותית ברורה תחלש, מאחר שיש החלטה של שניים וצריך להגיע לפשרה.

היתה הרגשה כזו של הצד השני: "למה לשנות את זה?" אמרנו "בואו נחליט ביחד על כמה דברים. אם לא מוצאים משהו חלופי למה שרציתם להגיד כאן, נחזור מההתנגדות שלנו". עבדנו יחד והתוצר שיש עכשיו הוא תוצאה של מחשבה משותפת; בלי לגעת בדברים הפנימיים של כל אחד ואחד. בעבודה משותפת אני רוצה לגלות את האדם שיושב מולי, ואם אני נוגע בדבר שכואב לו וזה מפריע לו, עלי להתרחק טיפה. לא רצינו להפוך את ההצגה למלחמה של מי נוגע במקומות הרגישים של הצד השני. מי מכופף את היד של השני. רצינו

כדי לחזק את ההצגה.

לדוגמה: בנווליו, מרקוציו והמשרתים יוצאים מהמסיבה. אני אמרתי "איך אני עושה את זה?" הלכתי על משהו יותר עמוק אצל כל אחד מאיתנו. ראיתי זאת בחגיגות של יום העצמאות, או בחגיגות באוניברסיטה: כל הזמן היתה לי תחושה שאני רוצה להיות קרוב לישראלים. אולי הייתי מוכן להתקרב לבחורה ורציתי לרקוד איתה, אבל בגלל החזות הערבית שלי היא תמיד התנצלה, או אמרה שיש לה חבר, או לי היו היסוסים, "האם אהיה מקובל על האנשים ועל החברה הזאת?" ואז אמרנו, בואו נעשה את הקטע הזה כאילו שאנו נכנסים לקוקטייל או למסיבה של ישראלים שחוגגים את יום העצמאות. תראה את הכובעים של מרקוציו וחבריו, זה כובעים של יהודים; כאילו שהם רצו להידמות לישראלים, אבל במסיבה, בגלל ההתנגדות שנוצרה שם, הם לא מקובלים. אמרתי לבכרי: "בוא נעשה את זה ככה: אתה ערבי ואתה מגורש מהמסיבה, איך אתה מרגיש?" ולא היה קשה למוחמד להרגיש ולתפוס. נגענו בדבר החי. אני מנסה לגעת בדבר האמיתי אצל השחקן, בחיים האמיתיים שלו. המונולוג של בכרי יצא חזק. כל קטע ראיתי מזווית אישית. אתה יכול לשאול איך אני מרחיק את הפוליטיקה ומקרב דברים אחרים. בעבודה אני לא מתכוון לדבר על פוליטיקה בשביל סיסמאות, אלא כדי לתת חיים לסיטואציה ולדמות. אני רואה זאת כדבר לגיטימי וזה הכוח והבניין.

בסוף מערכה א', כל קבוצה עם מתיה. ובסוף מערכה ב' כולם עם מבט קר, מנוכר, מביטים בקהל ומעבירים בו צמרמורת. על הבמה אין הסכם שלום, לא לוחצים ידיים. שאלתי אותך ב"ליל" וענית לי, "זו המציאות". אבל אם אומרים שתהליך העבודה של "רומיאו ויוליה" הוא תהליך של התקרבות, איפה כאן התהליך של חתימת הסכם שלום?

מה שהנחה אותנו זו המציאות. לכן לא יכולנו לעשות את הסוף כמו ששקספיר כתב. רצינו לומר אמת, והיינו אמיצים באמירה זו. זה מה שאנחנו, כך אנו חיים כיום. לכן ההצגה היא לא תעמולה לשלום.

אתם באתם לומר שהמציאות היא, שכל אחד קובר את מתיו לחוד וכשמגיע רגע לחיצת ידיים אתם לא לוחצים יד, אלא, אתה מסתכל לצד ההוא ואני לצד ההוא. זה נקרא שיש לכם מסר?

כן, למה לא? אני לא רואה את עצמי כמי שחייב להיות ולראות את השלום כפי שאתה רואה אותו, למשל. לפני פסטיבל "ליל", בהצגות הראשונות בירושלים, היתה קבוצה גדולה של עיתונאים צרפתים ושאלו שאלות. מהדיבורים של החאן והמארגנים של "ליל" היתה לי תחושה שרצו ל"גיייר" או לגייס את ההצגה לתהליך השלום ואני הייתי נגד מההתחלה. אף שידעתי שאני מפסיד. כי מה מעניין את האירופאים בהצגה? הקירבה, הסמל של העבודה ביחד. יותר מכל זו המטרה הפוליטית שלהם להגיד: "תראו יש לנו שתי קבוצות של ערבים ויהודים, תראו איך שהם מסתדרים יפה". אני הייתי נגד זה כי לא רציתי לרתום את ההצגה למסע פוליטי. נכון, יש להצגה כוח פוליטי, אך גם אמנותי. התנגדתי גם לקשר בין ירושלים וורונה, כאילו ירושלים מאוחדת כמו ורונה. כי ירושלים אף פעם לא היתה ולא תהיה מאוחדת כפי שהמנהיגות רוצה.

אם ניקח מחזה אחר, אני לא חושב שנגיע להסכמה מוחלטת, כמו זו שכאן. אבל בגלל הדרך והייחודיות של ההפקה של "רומיאו ויוליה", כן, הגענו להסכמה מוחלטת בין שני הצדדים. אני אמרתי מלכתחילה, כי אם ניקח את ההצגה מזווית של ישראלים פלסטינים, לפי מצב האזור הזה, מי כובש ומי נכבש, אם נשליך על ההצגה את ירושלים - מחולקת או לא, או את מלחמת 1948, נהרוס את ההצגה. ברור לי שיש הבדל ומרחק עצום מבחינה אידיאולוגית בין ישראלים ופלסטינים ואם מכניסים זאת להצגה, הורסים אותה מבחינה פוליטית. מבחינה אמנותית השתמשנו בדברים אלה

הזה שאתה מחפש?

בארץ יש נטיה לתיאטרון מערבי ואני מחפש את המזרחי.

ואין לך דוגמאות בארצות ערב?

במצרים יש שתי מגמות. זו של חיקוי התיאטרון המערבי וזו של תיאטרונים ייחודיים קטנים ולא נפוצים. יש הרבה דוגמאות, למשל "ראשו של ג'עבר" הצגה שבנויה בסגנון של התיאטרון המזרחי, "אל-חאקוויטי", וגם ב"רומיאו ויוליה" בפתיחה ובסיום. ב"רומיאו ויוליה", השחקנים עומדים בשורה בגופם ובנשמתם, שרים ומנגנים. רק בסוף מגלים שהם היו שחקנים, אחרי שהחליפו את בגדיהם, אבל הפעם לא שרים את אותם שירים אלא אומרים זאת בצורת תפילה. הפניה שלהם לקהל בצורה ישירה, זו צורה מזרחית שהושאלה על ידי המערב.

אתה מדבר על תיאטרון של המספר שמפותח מאוד באיראן.

כן, זהו התיאטרון של המספר שמקשר חזק את הקהל למספר.

בסוף ההצגה, אחרי קטע התפילה, יש רגע של נשיקה בין רומיאו ויוליה. איך זה נוצר?

זה נוצר רק ב"ליל". כתגובה לקהל, לחמימות של הקהל.

הנשיקה הזאת בסוף, לא סותרת את המסר שלך?

זו נשיקה שקשורה ברגשות של שני השחקנים כבני-אדם, לא כנציגים פלסטינים או ישראלים. אחרי כל העבודה הקשה והחמימות של הקהל, גם הם התרגשו.

תוכל לומר בקצרה כמה מלים על ההצגה החדשה שלכם "הלילה וההר"?

מאת עבדל ראפאר מקאווי. סיפור אגדה תימני על מפלצת שתובעת קורבנות, בלילה של בילוי ומשחקים מסוכנים, ביחס בין המפלצת לאדם. על השפעת הכיבוש על הנפש.

מתי הבכורה?

בפברואר.

יש קהל פלסטיני?

יש קהל. קהל שונה מהקהל הישראלי. הקהל הישראלי יותר מבוגר. אבל אי אפשר להכליל. ראיתי הצגות בהבימה ובקאמרי, ראיתי עצמי בודד בין מבוגרים. הקהל הפלסטיני ברובו צעיר. זוגות צעירים, בחורים ובחורות, סטודנטים, תלמידים ופקידים קטנים. יש צימאון.

יש לך אינטרס אחר מעבר לפוליטי? אינטרס אמנותי. עיתונאית שכתבה בפאריס אמרה, שמוחמד בכרי עושה את מרקוציו בצורה כל-כך מיוחדת שלא נראתה מעולם על במות פאריס. בכל ההיסטוריה של שקספיר אולי לא עשו את זה כך. זה מרגיע את הנשמה שלי. הייתי רוצה שכל ההצגה תגיע לרמה הזאת.

אמרת שיש לך אינטרס לחדור ולהגיע לשחקן ולגעת בדברים שנוגעים לחייו. השחקן והבמאי יביעו יחד דבר מהחיים שיש לו גם ממד אסתטי. יש לך אידיאל שאתה רוצה להביע אותו מעבר לאידיאל הפוליטי?

אידיאל אמנותי של התיאטרון המזרחי העתיק. זאת האמת. יש בהצגה הרבה מרכיבים של התיאטרון הערבי, המסורתי, המזרחי, שאני רואה עצמי כמו עכבר כזה, שמנסה להריח איפה יש מרכיב מזרחי ואיפה אני יכול למצוא את עצמי בדבר הזה? בסגנון של המשחק, בריקוד, כיצד השחקנים הערבים נעים, ואיך יכולתי להחזיר להם את צורת התנועה של כל שחקן ושחקן.

היהודים הם חלק מהתיאטרון המזרחי



ערן בניאל



פואד עוזר

שלום אחרים עלולים להתברר כהסכמים חתומים על נייר שאין להם ממשות בשטח המציאות, לצערנו. כאן, בתיאטרון, בעולם שהוא לכאורה עולם האילוזיה נחתם הסכם שלום שהוא מעבר לגבול של האילוזיה.

אני חושב שהניסוח הזה - גם אם אני לא בטוח שאני יכול לחזור עליו מלה במלה מבלי להסמיק - מסכם את מה שקורה היום, בתחילת שנת 1995, ממש. אם אתה חושב על בגידת השמאל, לא נתקלתי בלקסיקון עשיר יותר מזה, של העלבונות שספגתי, האירוניות, הליגלוג לאורך ההכנות לקראת העבודה, קשה לתאר מה היה מקומן המרכזי של "פלוגות השמאל". הממסד התקשה למצוא דרך לעזור לי והשאירו אותנו לבד לאורך כל המסע. רק כאשר עברנו את הגבול, אחרי שבנינו הכול והפכנו עובדה בשטח, עזרו לנו מאוד בהשגת רשימות מעבר לפלסטינים ודברים מן הסוג הזה, אבל כספית לא. קיבלתי טפיחה על השכם מכמה, אבל אחר-כך הגיעו אלי כמה רשמים אחרים מחברים משותפים, על אותם טופח-שכם. ספקנות אכלה בכל פה ואוכלת עד היום בארץ. אשת יחסי הציבור אומרת כי מדובר בהצלחה בינלאומית, יחד עם זה, העיתונאים כאן אומרים שזה משהו מיוחד בשביל הורים. אולי נאמר את הדברים במפורש, מדובר בהחרמה, אם זו לא מלה קשה מבחינתך.

היה במצב מלחמה איתנו, זהו האויב. גם אם היתה קמה ארץ ישראל השלמה, התיאטרון הזה היה ממשיך להיות מעבר לגבול... ובעיקר בשביל הירושלמים.

כן. ובמיוחד בתקופת האינתיפאדה. יש כאן צעד שמזמין אש, של לקיחת סיכון. לעשות מעשה שהוא במהותו למען "הצלת" (במרכאות או בלי מרכאות) המצב. המשורר יאמר דברו נגד מצב קיומי במדינה במצב קריטי, הוא יאמר דבר לא אקטואלי באותו רגע, שתהיינה אליו תגובות נגד מכל הכיוונים ממי שהיו צריכים לרוץ ולתמוך בו (כן); השמאל האינטליגנטי המתקדם יכנו את מי שביצע את דבר המשורר - בוגד. במקום שיראו את עצמם כמי שבגדו בתהליך השלום! אפשר לומר שתהליך של שלום אמיתי נעשה כאן במבצע, שלא נורתה בו אף לא יריה אחת. הייתי מכנה אותו מעשה גבורה, שהוא במובן זה יותר מגבורת הלוחם, כי אינך הורג את האויב שלך ובכל זאת לוקח סיכונים קיומיים. הניצחון הוא ביכולת לתת את עצמך, והטוב ביותר שיש כך, להושיט לאויב את ידך במטרה לחתום עימו הסכם שלום לנצח. זהו הניצחון שבתוכו חבויה המלה נצח. הסכמי

ערן בניאל, מנהל תיאטרון ה"חאן", במאי "רומיאו ויוליה" בעברית

אז למה דווקא שקספיר? היתה לי תחושה שזו שעתו של המשורר, ושאין אף אחד זולתו שיכול לנצח. בשדה הזרוע מוקשים הוה, רק אמירתו של המשורר היא בעלת משמעות באמת, ובעלת סיכוי כלשהו להגיע למקום, שהוא מעבר לפוליטיקה, מעבר למלים, מעבר לדמגוגיה, מעבר לחשבונות כאלה ואחרים. ואם ללכת למשורר אז עדיף ללכת למשורר הדרמה הגדול מכולם. זו השיבה שלי אל המחזה "רומיאו ויוליה", זה ה"raison d'être" של ההצגה וזו זכות קיומה: המשורר.

אתה אומר "משורר" גם במובן אחר, במובן של ידיעה מראש של קשיים, כי כבר מן הרגע הראשון אתה "עובר גבול". וכמוכן לא כדי לשלוט באחרים, אלא כדי לקיים עימם קשרי תרבות, קשר שמשורר מקיים עם סביבה זרה. אתה נמצא בעכו, באזור המיושב ערבים, לעומת האזור המיושב יהודים בעכו. משם אתה מושיט יד לאזור המיושב ערבים, בירושלים המזרחית, אל תיאטרון "אל-קאסה", שזהו מעבר גבול מסוכן יותר, שעד ספטמבר 1993

לא, זו לא מלה קשה. אני אומר לך היכן זה הכי מזעזע. אני באתי אל השרים ואמרתי להם: "זה לא ייתכן שבבתי-ספר תיכוניים לא יראו את ההפקה הזאת! זה נורא! אתם עורכים ומכינים אותם לקראת דיון על השלום, לשנת השלום, מה תראו בתיכוניים? מה תרומת התיאטרון לשנת השלום בבתי הספר האלו? הרי אנחנו הרוגמה היחידה בשטח שהיא הצלחה". עשיתי ניסיון לבחון תגובתם ואמרתי: "ניקה רק כמה תמונות מן ההצגה ונבוא לדבר עם הנוער". לפני ההצגה לא רצו לדבר איתי. כשיצאה ההצגה והיתה הצלחה עם בעד ונגד, כמו בכל הצגה, אז באו ואמרו "בסדר, תביא ועדות". הלכתי לשר החינוך רובינשטיין ואל מנכ"ל משרדו והיתה החלטה של משרד החינוך בתמיכת משרד התרבות: הולכים למבצע הזה, וכל נער ונערה מכיתה י"א ומעלה, יהודי וערבי, אם אפשר ביחד, יראו את ההצגה. אפילו קיבלנו מקדמה כספית כדי להחזיק אותנו על פני המים. אבל מה קרה בשטח? כאשר זה הגיע לדרגים שמתחת למנכ"ל ד"ר שושני, נמצאה כל דרך אפשרית כדי להוציא לנו את האוויר מן הגלגלים וקרוב לוודאי שבסוף אפילו לא תצא לפועל הצגת הדגמה. המפקחת על חינוך הנוער בירושלים באה ואמרה: "אני לא מתעסקת בהצגה הזאת, אני לא מאמינה בשלום הזה, זה לא נראה לי חשוב, הצגה קשה".

מדובר בפחד של מהנכים לחנך לנישואי תערובת, למשל.
גם זה.

אני מכין את התגובה של הישראלים: "מה הוא רוצה מאיתנו, שנלך להתנשק עם הערבים?"
שנינו יודעים שזה איננו המסר של ההצגה ולא בזה היא עוסקת, וגם אם זה היה המסר הנלווה, הוא לא החשוב ביותר. אנו מדינה עם צבא גדול, אימפריה כלכלית ואנו לא מסוגלים להתמודד עם "רומיאו ויוליה" יהודי-פלסטיני. אז עם מה כן? אלה שבאו לאולם התמודדו יפה מאוד עם ההצגה. אבל בזירה הממוסדת פשוט לא ניתן להעביר את המסר.

לעומת התיאור המכאיב הזה, של בניאל, הרי בפאריס למעלה מ-800 איש חזו בהצגה. ערב-ערב ובמשך שבועיים, האולמות היו מפותפים. בחזרות על "רומיאו ויוליה", היו רגעים של שנה וחוסר הסכמה ומאבקי כוח. בפגישות שונות שהיו לנו עם בניאל, לא פעם חזר לתאר בפנינו את עבודתם המשותפת על התמונות המכוננות "מריבת המשרתים", בתחילת המחזה של שקספיר. החליטו לקחת במקומן את הוראות הבמה ולתת לקאפולטים לעשות סאטירה אנטישמית גסה, משותפת, אשר נטרל מראש את המתחים. בניאל זימן את כל

השחקנים בתפקידי המשרתים וביקש מהערבים: תראו לי את הקריקטורות הכי סאטיריות על היהודים שאתם מכירים, מותר לעשות מה שתרצו. הוא הביא ארצו מלא אבזרים, הפצים ותלבושות, והם הציגו את לעג הכסף, האף הארוך וכו'. ואז ביקש מהערבים לעשות קריקטורה על הערבים. וכך גם עם יהודים, שהיו צריכים להציג קריקטורה על יהודים ועל ערבים. אחר-כך החלו לעבוד על הטקסט השקספירי, הכניסות של המשרתים וההופעה השתלבו באילתורים שנבנו קודם. התוצאה: בורלסקה מבריקה, אבל אנטי-ערבית איומה. כזאת

כן, אבל עכשיו מדובר בהפקה חדשה שמביים פואד עווד בתיאטרון אל-קאסבה, יש להם קהל שלהם, של דוברי ערבית, שימלאו את האולם?
זו שעת המבחן של התיאטרון הזה.

חלוקת העבודה היתה מאוזנת, בניאל עובד עם קאפולט, פואד עם מונטגיו. במשך שבועות כל צד החל לבנות את המשפחה שלו. גיבוש מערכות יחסים, שפה תרבותית, קדם לחיפוש השפה המשותפת. פעם בשבוע נפגשו, החל מפברואר 1994.



ארינה כץ, חליפה נטור - רומיאו ויוליה

חזרה משותפת ראשונה והיסטורית התקיימה ב"אל-קאסבה" בנוכחות התיאטרון הלאומי הבריטי, הם היו אורחי תיאטרון "החאן" עם המחזה "ג'ורג' ה-3" והם היו גם היו"ר של המפגש הראשון. רציני לדעת האם היו מריבות בין הצדדים, שאין להן כל משמעות פוליטית, אלא פשוט משום שאנשים, כמו בכל מקום, אינם מסתדרים יחד, לא מבינים זה את זה. בניאל מאשר שהיו מתחים שנבעו מאי-הבנתה של השפה של הצד השני, של טמפרמנט שונה, של תרבות שונה. הוא מביא את דיוגמת השעון. השעון הפלסטיני פחות קפדני מהישראלי וזה דבר שגורם לחיכוך. היו עויבות עקב פחד, אלה שפתחו מפני הנסיעה לחזרה המאוזנת, בצדה המזרחי של ירושלים - עזבו. בניאל התעקש שכל חזרה שניה תתקיים בצד שמעבר לגבול. זהו רעיון של איוון, של הליכה לקראת, של חציית הגבולות.

בניאל מדבר בהערכה רבה על האירות הערבי, מעולם לא נתבקש לשלם על הסנדוויצ'ים, הקפה והעוגות שכיבדו אותם ב"אל קאסבה". באחד הימים הראשונים נעלם ג'ורג' איברהים, שחקן ומנהל התיאטרון, ולפתע שב עם כמה מאות סנדוויצ'ים שהביא מהעיר העתיקה. ב"חאן", לעומת זאת, לא היה פשוט למצוא את הקופה הקטנה. אך כאן אני מזכיר לבניאל שהכסף הגדול בא ממנו והושקעה עבודה רבה בהשגתו.

שבפורים רואים בבתי-ספר יהודיים ובעיתונות הערבית, בעיראק ואיראן עד היום. הפלסטינים התכנסו ביניהם וצעקו. המתעדת, ענת אבן, שעושה סרט דוקומנטרי על ההצגה, סיפרה שהיה שם עלבון נורא. נעלכו ולא יכלו לראות את זה ואמרו: "זה מבריק, זה מצחיק, אבל אני לא יכול להיות עם זה. אי-אפשר לעשות את זה ככה". כולם היו בהלם ולכולם היה חבל, כי הרי בסופו של דבר, בניאל לא המציא את הביקורת האנטי-ערבית, הוא לקח אותה מתוך האילתורים של הערבים שיצרו קריקטורה על עצמם. הישראלים לא הסכימו להוריד את הקטעים וטענו כלפי בניאל שהוא נכנע. לבסוף ירדו הקטעים כי הפלסטינים הטילו וטו. כך היה בעניין המוסיקה, שהישראלים טענו שהיא כולה פלסטינית ורצו מוסיקה משלהם.

הקונפליקט הלאומי הסתיים עם הצלחת ההפקה. הפלסטינים זכו לתמיכה פוליטית מובהקת מההנהגה הפלסטינית בעוד שאצלנו זה מורכב יותר. "אל קאסבה" זה התיאטרון היחיד שממשיך לעבוד בגדה המזרחית בהקף הרציני ובסדר הגדול הזה.

האם יש קהל פלסטיני?
ב"רומיאו ויוליה" הגיעו כמה עשרות פלסטינים לכל הצגה.

ובעצמאותה. שאלתי את עצמי מה הפריע לי? זו היתה ההרגשה, שעד שלא נצא ממצב שבו אנו כובשים עם אחר ואנו לא מאפשרים גם לו מדינה, השמחה שלי לא תהיה אותו דבר. לפני כמה שנים, לא נהגתי כך.

בשלב מסוים באו הפלסטינים ואמרו - אתם תדברו עברית ואנחנו ערבית וזהו. בניאל התנגד. אין קו כזה ישר שמפריד בין שני העמים, טען, זה בלוף, לא מאמין בזה, והטיל וטו. ואז הציעו לעשות את זה באנגלית. הוא ראה גם בואת נסיגה מן האמת של כאן ועכשיו, נסיגה מן האמת הפנימית שלו, וזיוף במודע. "נסיגה יכולה להיות רק מן האמת וכזו לא ביצעתי. וסוף ההצגה הוא הראי הנכון של המסר שצריך לצאת מן ההצגה" אומר בניאל.

האם אפשר לומר שאחרי הפקה כזאת גדולה והשקעה ענקית, יש רגעים שהאנשים הצליחו לעבור את הגבולות הרבים שמפרידים ביניהם, במובן זה שיש ממש אהבה, ששכחו לאום, שערבים שכחו שהם ערבים ויהודים שהם יהודים. היו כמה רגעים כאלה. הימים הראשונים בהאנגר בירושלים בהצגות הבכורה, ערב ערב. בדרך לפסטיבל ב"ליל" וב"ליל" עצמה. התקופה הזו שבה נפרדו ונפגשו מחדש ב"ליל", הפחידה את בניאל, במובן זה, שאולי האהבה הגדולה שפרצה תפחית מעוצמת הקונפליקטים והניגודים, שבלעדיהם אין דרמה ואין תיאטרון.

אחרי כל מה שהענקת בהפקה הזאת ונתת דוגמה ומופת בתחום תהליך השלום, האם אתה חושב שפואד עווד אוהב אותך? אוהב במובן של לעבור את הגבול הזה של הלאום והתרבות, לאהוב בן-אדם אל בן-אדם, במובן האוניברסלי של המלה?

אני רוצה להאמין שכן, ואני רק מקווה שהוא לא לוקח אותי כמובן מאליו.

במובן של 'זה מה יש'?

לא, חס ושלום. במובן של 'זה כבר יש', זה בכיס'.

אני מאמין שבאמת, במקצוע הזה כשאתה עושה מאה אחוז, חמישים אחוז מצליחים לך. העובדה היא שאדם יכול לתת ונורא חושדים בו, למה הוא נותן? יש לו איזה אינטרס, הוא רוצה משהו. והיו רגעים שגם הישראלים וגם הפלסטינים אמרו: "הוא רוצה לעשות קריירה על הגב שלנו, פרסום, שם".

זה חלק מהמקצוע.

אם אמרו את זה, לא התכוונו לצד החיובי. ואני יודע שאמרו בהתחלה.

מהו האידיאל שלך, ערן, הנתינה הזאת זה האידיאל שלך?

מה האידיאל? מה התודה, יש מעט.

זו נתינה שלא מחמיצה את האובייקט שלה. נתינה שנקלטת. אתה יודע מה, לא צריך שיחזירו לי, רק שתהיה לי אינדיקציה שהנתינה הזאת נקלטת. ■

אני לא חושב, תשאל אותו. רוחב הלב שגיליתי ואגלה, לא ייתכן שיענה מצידם באותה צורה ועל-פי אותם צרכים משום שאנחנו נמצאים בעולמות שונים שנפגשו לפתע. לכן הייתי מוכן לתת לפואד לביים את קאפולט עד שמצאנו שזה לא יתאים למציאות.

בניאל מעיד כי לא היה יכול לביים את מונטגיו כמו פואד, כי אין לו את התרבות הזו, אין לו את הכאב הזה; והעושר שהביא עימו פואד הוא מופלא. יש כאן מישור כפול - אישי ולאומי-פוליטי ונראה שערן בניאל מצליח להפריד ביניהם.

מקומה של האשה בתיאטרון, כמעט שאינו קיים. בניאל רצה את הזמרת אמל, שהיתה תלמידה שלו בבית-צבי, שהיא פשוט מדהימה. אבל אף אחד לא רצה אותה ובעיקר לא הפלסטינים. ולא מאחר שהיא נולדה בחיפה ומדברת עברית, והו היחס של המסורת והתרבות הערבית לאשה, שעדיין לא נפתר. בתחילת העבודה היתה לפואד עוזרת במאי, סוהא, שבאה ממשפחה מבוססת מאוד, והיא לא התאימה להם, לדימוי שרצו לשמור לעצמם, והחליפו אותה בגבר.

בניאל היה יוצא שוב למסע כזה.

אני משוכנע היום שהדרך הזו שהתחלנו בה, נגעה במשהו שהוא חזק ומשמעותי יותר ממה שחשבנו קודם. לא המצאנו תיאטרון אחר, אבל שפה תרבותית, סינתזה בלי ביטול הצדדים השונים, וכל הדואליות של שני עמים, אדמה אחת, שתי שפות, שני שעונים, שתי תרבויות, שני אהבה שונים, עבר-הווה שונים, עתיד-עבר שונים... בכל המפגשים האלה כל הזוגיות המזוהה הזו עם שתי שפות, זו סינתזה בעלת כוח של עצמה, שאנו לא בעלי הבית שלה, הגענו אליה, כמו מישהו ששפך שני חומרים למבחנה במקרה ויצא לו מזה זהב, חומר חדש. מה הוא יפסיק ליצור זהב? משיך לקנות את החומרים. היו לנו חומרים וקיבלנו חומרים אחרים וסימנים לנפט.

בניאל לא יעבוד כמנהל במקום אחר אם לא יוכל להמשיך את העבודה הזאת. ואם לא ימשיך בה, תרומתו לתורה תתקבל כמו נאומי הסרק בכנסת.

האם הכניעה שלך בסוף המחזה, עם הניסיון לקבל החלטה על סיום קר, ואחרי נסיונות שונים שנעשו, היא לא סג מסוים של כניעה? האם אין סכנה בכניעה?

בניאל מסכים. הוא כתב על זה יומן שחלקו התפרסם במקומון בירושלים. בערב יום הויכוח עברו שתי הקבוצות בנפרד. בניאל עבד עם משפחת קאפולט והתפתחה שיחה ואירנה (יוליה) שאלה: "תגידו, למי יש פה דגל על המכונית?" לאיש לא היה דגל על המכונית. ובניאל אמר: "מה שקרה לי זה שהציעו לי ולא קניתי, לא יכולתי להניח דגל השנה ואני ישראלי גאה מאוד; אני לא פה מאין ביריה ואני מאמין בחיוניות של מדינת ישראל

בעבודה המעשית של שני הבמאים, כיצד מתמקדת נקודת הכוח. בסופו של דבר, יש רגעים של החלטות אסתטיות, פוליטיות ותרבותיות. למשל הסיום של שתי המערכות, כאשר כל משפחה קוברת את מתיה, כל לאום עם מתיו, בולט לעין כי אין עירוב תחומים, וכאן זה לא עניין של סנדוויצ'ים וקופה קטנה, כאן כבר יש אמירה סופית. יש כאן סוף מכוון; בסוף ההצגה, המבט המרוחק בין השחקנים, המבט הישיר שלהם והקר אל הקהל, כך מסיימים הווה שלום? זה החלום שאליו קיוונו? אין קשר בין השחקנים וזה מעביר צמרמורת. הסוף, לפי דעתו של פואד, זו המציאות.

הסוף של המערכה הראשונה נולד מתרגיל שביצעתי. אחרי הקטל בחברון, בסוף פברואר 1994, אמרתי להם, הערבים יעשו הלוויה של ילד פלסטיני שנהרג בידי חיילים והיהודים יעשו הלוויה של ילד יהודי שנרצח על-ידי טרוריסטים. לעומת זאת, התמונה האחרונה של ההצגה נבנתה בניגוד לדעתי, בשלב הראשון. אני רציתי להשלים, אני איש אופטימי, ואחרי שרבין וערפאת לחצו יד, אמרתי - למה שאנחנו לא נלחץ יד? לקח לי זמן לעכל את המסר שפואד ניסה להעביר יחד עם ג'ורג' איברהים. והיו לנו כל מיני גירסאות לזה. היתה לנו גירסה על פסל שכל הצגה, בסופה, יהיה פסל של רקדנים או של אור, או מזהב, פסל ששני האבות מביטחים זה לזה בסוף ההצגה. התכוונו להתחיל את ההצגה למחרת מפיצוץ הפסל לרסיסים. לא מצאנו את הכסף למימונו של הפסל הזה, ואחר-כך זה נראה תפל. פואד רצה פסל שכל חלקיו יעופו לכל עבר, ועוד רעיונות. הסוף הוא כולו של פואד. לי היה קשה שאין שלום בסוף.

ומי נתן את הרעיון של הנשיקה בסוף, אחרי מחיאות הכפיים?

זה נולד באופן טבעי, בין השחקנים, בין שני השחקנים.

האם היתה מחשבה לתת את תפקיד יוליה לשחקנית ערביה?

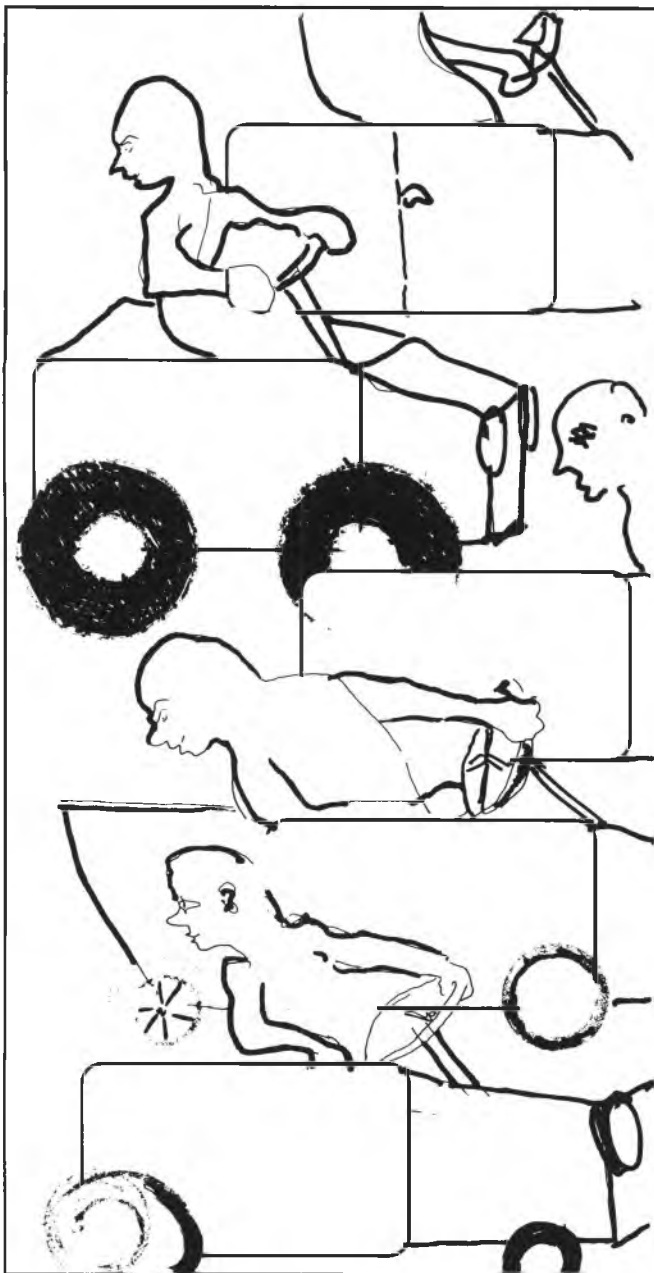
פואד רצה בהתחלה לעבוד עם משפחת קאפולט. היא נראתה לו מעניינת יותר. אבל, בדיעבד, אני חושב שטוב שקרה אחרת. בעיקר מפגש התרבויות היה עלול לזייף. במציאות זה לרוב גבר פלסטיני שנושא יהודיה ולא להיפך.

אני אשאל מחר את פואד האם גם אצלו התעוררה שאלת הגבול, מעבר הגבול של יוליה ערביה. האם ראה את הסכנה הכרוכה בכך? הרי ערביה שתתנשק עם יהודי על הבמה תחיה בסכנת-מוות.

ההולכים לאחור

עלי סאלם

מערכת: דוד שגיב



בראשם. חברות לייצור מכוניות מסוימות החליטו לייצר מכוניות מיוחדות למצרים, שהכיוון שלהן הוא לאחור, אבל לא היה ביקוש רב להן, משום שבסופו של דבר, היו מכוניות רגילות. התיקון הוא בצורה בלבד, כלומר אתה מביט קדימה כשאתה נוהג בהן. וכך אתה מאבד את עונג ההרגשה שאתה נוהג לאחור.

נמסר בדיווחים מסוימים, כי מקצת האנשים ניצלו את העובדה,



תופעה התחילה בשכונת המהנדסים בקהיר, וליתר דיוק ברחוב הליגה הערבית. בחור שובב נהג במכונית ספורט קטנה. הוא נסע בה באמצע הרחוב לאחור, "אחורה צעד". מיד חיקו אותו כמה בחורים. אחרי ימים ספורים, הפכה הנהיגה במכונית לאחור

לחזון גפרץ באזור הזה, הסואן בבני אדם עד אור הבוקר. המסורת הזאת עברה לעגלות משא ולחמורים הקטנים הממלאים את המקום בעונת הקיץ. נראה כי האנשים היו זקוקים לאופנה חדשה, שכן עברה האופנה אל יתר השכונות. בכל יום משכה תומכים חדשים עד-כדי כך, שמי שהיו נוהגים במכוניותיהם קדימה, הפכו למיעוט בטל בשישים, והיו מטרה ללעג ולקללות. אני אישית שמעתי בחור שצעק על מישהו באומרו: "הרי תנהג טוב, חמור. הבט אחורה, מפגר." אחרי שכבר אי אפשר היה לנהוג במכונית קדימה, היתה חובה על כולם לנסוע אחורה, משום שהתרבו התאונות בגלל נהגים ששיבשו את התנועה על-ידי עיקשותם לנסוע קדימה.

התופעה עברה להולכי רגל. אנשים החלו ללכת גם כשהם מפנים את צוואריהם לאחור. מישהו הופיע בטלוויזיה, בדין מסביב לשולחן עגול, על בעיות תעבורה ואמר: "אלפי שנים הלך האדם כשפניו פונים קדימה. מה הגשים בכך? כלום... נסה ללכת וגבך לאחור ואז תחוש מאוד נוח."

נהג אוטובוס ציבורי אמר בתוכנית "עלא אל-נאציה" - על אם הדרך: הנהיגה לאחור מעניקה לנהג ולנוסעים איתו תחושת משפחה אחת, והיא נותנת לו את ההזדמנות להחליף שיחה איתם. לפני כן לא הייתי רואה אותם. ראיתי רק את הדרך שלפני.

- אבל האם הנהיגה לאחור אינה קשה?
- רק בהתחלה, גברת אמאל². אחר-כך תתרגלי אליה ותמצאי שהיא נוחה ומהנה.

כמי שכפאו שד, התעקשתי ללכת לפני קדימה. נתקלתי בעשרות בני אדם. התקוטטתי עם רבים פעמים רבות ביום. מה שגם לי להשלים בסוף, וללכת כלפי גבי לאחור, כמו יתר בריות הקדוש ברוך הוא, היו מבטי התוכחה והלעג שניבטו מעיני האחרים, כשאני הולך לפני קדימה. כמובן, זה בנוסף להערות בוז לחשניות "בארץ הזאת יש עוד אנשים המתעקשים ללכת קדימה?! אולי זה בבחינת איפכא מסתברא?! עזבי אותו, גבירתי. הוא עודו בור פשוט החי באזור הכפר."

ביום הראשון, חשתי כאבים קשים בצווארי, אחרי שהלכתי במשך שעותיים כשצווארי מעוקם לאחור. נראה לי שרבים אחרים היו חשים כמוני בכאבים דומים. אלא שלמזלנו הופיעו בשווקים משחות משככות של כאבי הצוואר, לצד סוג חדש של מאסז'יסטים שהתמחו בעיסוי צוואריהם של ההולכים לאחור והפכו אותם גמישים לגמרי, דבר שאכן הפך את ההליכה לאחור לתענוג. בתי הקולנוע והתיאטרונים נענו לתופעה החדשה, ותיקנו את מסכי הקולנוע ובימות התיאטרון, כך שתוכל לשבת על כיסאך, ובה-בעת יתחוללו אירועי ההצגה מאחוריך. בשווקים הופיעו בגדים מסוג חדש שהיו ללהיט מבוקש לרבים. ז'אקטים ומכנסים וחולצות שהפתחים שלהם מאחור, שהלובש אותם נראה כאילו הוא הולך קדימה כשהוא למעשה הולך אחורה. מקצת האנשים לא יכלו לסבול את הכאבים, מסיבות רפואיות ותורשתיות, ולכן הם השתמשו במראות רפלקטיביות שהרכיבו ממול לעיניהם, ושנישאו על משענת קבועה

הסיפור "ההולכים לאחור" לקוח מקובץ סיפורים סאטיריים: "עגול מתעדת אל דאס" (עגלים מרובי ראשים - 1993), בהם הביע בדרך הסאטירה והאלגוריה ביקורת חברתית על המתרחש במצרים ובעולם הערבי. מההקדמה לספר:

אני רואה את המציאות סביבי אומרת כי המוחות הגדולים הם שהופכים למזון לעגלים המפוטמים. אין לי התנגדות לכך. אני מתנגד רק, בכל הכוח, למנוע מהמוחות את אותן ההודמנויות האפשריות לעגלים. תמיד תמצא מי שדואג בפרויקטים לגידול עגלים, אבל היכן הוא הגוף שידאג לפרויקטים של גידול מוחות כדי לשמור על היחס הטבעי ביניהם בחברה? אני מבקש לחסל את העגלים, אבל אני דורש להגן על המוחות, שכן אני חושש שיבוא יום בו נחשוב כי העגלים הם מוחות ונאכיל את שניהם תלתן.

(ד.ש.)

הערות

1. שכונה קהירית יוקרתית.
2. היא המנחה של התוכנית הפופולרית "אלא אל-נאציה" המוזכרת לעיל בטלוויזיה המצרית.
3. שכונה דתית מסורתית בקהיר.
4. הכוונה למצרים ולסודאן.
5. מלכה פרעונית, כיתר השמות הקדומים מימי הפרעונים ואחריהם.
6. חסידי עוראבי שמרד נגד האנגלים בסודאן בשנות השמונים של המאה ה-19.

מישל חראד

מערכת: ששון סומך

תלמים ומפתנים

מוקדש לגשיא המדינה, עזר ויצמן, ספטמבר 1994

טַרְם הַגִּיעָה הַעֵת
הַתְּלָמִים עֲדִין לֹא חָרְשׁוּ אֶת מִצְחָכְם
אֶף לֹא אֶת לְחִיכָם וְאֶת צְוֹאֲרֵכֶם.
הַבֵּיטוּ וְרֹאוּ אוֹתָם בְּתוֹי פְּנֵינוּ
הַעֲמִיקִים יוֹתֵר,
בְּעֵינֵינוּ שְׁעוֹד־קֵט תְּכַהֵינָה.
רְאוּ אוֹתָם בְּצַעֲדֵינוּ הַזְּהִירִים
הַמְתַּאֲמָצִים לְעֻטּוֹת מְרִץ לֹא־לָהֶם.
אֵתָם בְּעֵלֵי הַדְּרוֹעוֹת הַצְּעִירִים
אֶל תִּסְבּוּ אֶת פְּנִיכֶם תְּחַלְּקִים
מִתּוֹגַת בְּדִידוֹתֵנוּ הַמְתַּנְשֵׁפֶת.
הַדְּרָכִים שֶׁהָיוּ לְפָנִים מִיִּשׁוֹר
עֵתָה הֵן טְרוֹשׁוֹת מִתַּחַת לְמַנְעָלֵינוּ.
הוֹשִׁיטוּ־נָא זְרוֹעוֹתֵיכֶם וְנִשְׁעַן אֲנַחְנוּ
בְּעֵלּוֹתֵנוּ בְּמַפְתָּנִים.
בְּבוֹא הַיּוֹם יַחְרְשׁוּ הַתְּלָמִים אֶת פְּנִיכֶם
וְהָרֹאשׁ יִהְיֶה נְטוּי עַל הַתּוֹה.
דְּרָכִים שֶׁמִּתַּחַת לְמַנְעָלֵיכֶם
יִמְלְאוּ טְרָשִׁים וְקוֹצִים;
וְעַת תִּבְקָשׁוּ זְרוֹעוֹת לְמִשְׁעַנָּת
הֵן תְּחַלְּפֶנָּה לְיַדְכֶם בְּחַפְזוֹ.

שחלק מהרחובות היו ריקים מהולכי רגל בשעות הבוקר המוקדמות ובמקומות המרוחקים, ולכן הם הלכו כשהם מביטים קדימה. סופרים מסוימים וכן האופוזיציה ביקשו מהמשלה לחוקק חוק חדש, שיטיל עליהם עונשים, משום שהם מפריעים להליכה לאחור. אלא שהמשלה נמנעה מלחוקק חוק כזה, אחרי שהתברר כי מספרם של אלה קטן מאוד, וברבות הימים הם יימחקו מעל פני האדמה.

מקצת מאלה שהולכים קדימה תלו על גביהם שלט קטן וכתבו עליו "אני מסוגל ללכת לאחור... עברתי ניתוח בצווארי. סליחה, אני נמצא בהרצה." שלט זה נוצל לרעה על ידי רמאים מבין חובבי ההליכה קדימה ולכן הוצא צו, ששלט כזה יאושר על ידי ועדה רפואית ציבורית, וכי יש צורך בתעודה מלשכת הבריאות שאליה שייך אזרח כזה, המעידה שאכן הוא סובל מקשיים רפואיים בצווארו המונעים ממנו מלהביט אחורה; אלא שככל התופעות היפות בחיינו, אין מנוס מכך שמקצת האנשים יקלקלו את העניין, שכן נתפס מספר גדול של זייפנים המזייפים את התעודות, ולכן הנפיק משרד הבריאות תעודות מפלסטיק כך שאי אפשר יהיה לזייף אותן. ובכל זאת נמשכו הזיופים על ידי חלשי האופי.

קבוצת הרצים שלנו לאחור השתתפה במספר תחרויות עולמיות, וניצחה את כל הקבוצות ניצחון מוחץ. מרכזי המחקר עסקו בתופעה הזאת, ופרשן לענייני ספורט אמר בהשתאות: למרות שאני יודע מספיק על שרידי המין האנושי, לא ידעתי שגוף האדם מסוגל לרוץ לאחור במהירות כזאת.

בספרות נתגלתה תיאוריה ביקורתית חדשה שנקראה תופעת ה"אחוריות". התיאורן הלאומי הציג מחזה בשם: "הבט אחורה בטיפשות" שקצר הצלחה מוחצת. בדרך כלל הלהיט בספרות ובתרבות היה "הב לאחור, הב". והופיעה תנועה אמנותית להחייאת המורשת הקדומה לאחור שנערכו בה תיקונים. כל השירים שדיברו על מחר או על עתיד שונו כך שידברו על אתמול. הם הוקלטו מחדש. שיר האומר: "דבר אלי על מחר וסור מאתמול" הפך להיות: "דבר אלי על אתמול וסור ממחר." אשר לשיר - "הו, שהבטחתנו לבוא מחר, הוא הפך להיות - "לא באת אתמול במועד. מדוע?". השידור התרכז בשירים שמתחילים בפועל בזמן עבר כמו: "עשקן אותי..." "שמעתי קול קורא לעת שחר..." "ראיתי חביבי ושמחתי עמו..." "אהבתיך קודם..." "לא, אני אהבתיך קודם..." "חידשת את אהבתך, מדוע?" "אורו לילות הירח..." "עברתי דרך בית החביבים..." ועוד.

אשר לשירים שמורים על זמן הווה כמו בשורה "אתה השוכן בשכונת אל-סידה"³. הרי הוספה להם מלה אחת בהקלטה, והשורה הפכה להיות "היית שוכן בשכונת אל-סידה", "חביבי היה שוכן בשכונת אל-חוסיון", "ויום יום הייתי הולך אליו פעמיים". בפוליטיקה הופיעה תנועה לאומית שמטרתה לחגוג את זכרם או עקרונותיהם של הקדמונים כמו: האחמסים, חסידי המנהיג אחמס שגירש את ההיקסוסים. כמו כן הופיעו המיניאונים חסידי מינא שאיחד את שני חבלי הארץ, הַחֶצְסֶפּוּטִים,⁴ ואל עורבים.⁶ כל קבוצה הצליחה להשיג מהמדינה יום שבתון רשמי, ששכרו משולם בכסף מלא. התופעה הזאת נעצרה אחרי שהתברר כי החגים המפוארים בארץ זאת רבים יותר מימות השנה, ואם נחגוג את כולם, הרי לא נעבוד אף יום אחד, דבר שגורם לנו פגיעה קשה בעיני זרים.

האם הבחור השובב הזה, שנהג את מכוניתו במהירות לאחור, ברחוב הליגה הערבית, ידע שהוא עתיד לגרום לכל השינויים, או שאנחנו כולנו מלאי רצון וערגה להתקדם לאחור, וכך בא הוא והצית את הניצוץ. זוהי שאלה שאני משאיר לחריצותם המדעית של היסטוריונים. ■

עלי סאלם, נולד בעיר דומיאט שעל דלתת הנילוס. גדל בקאהיר במשפחה דלת אמצעים. עם שחרורו מהצבא המצרי (שירת ב-1956), החל לכתוב סיפורים ומחזות היתוליים, שבחלקם אף שיחק. הקומדיה שפרסמה אותו במיוחד - "אנת אללי קתלת אל וחש" - (אתה תא שהרג את המפלצת).

"כל כתבי עלי סאלם" יצאו לאור לפני כמה שנים. עלי סאלם תומך בתהליך השלום ואף ביקר פעמיים בישראל. הראשונה ב-1994 - ביקור עליו כתב ספר רשמי מסע (עומד לצאת לאור בהוצאת "כתר" בתרגום דוד שגיב).

חסאן והלילה הארוך

עיסא לובאני

מערבית: משה חכם



סכן חסאן!

- לא מסכן. טיפש.

- למה?

- מפני שהוא ברח ונעלם. אילו היה חף מפשע, הוא לא היה בורח. הוא נעלם כמו גוש מלח במים.

אחד הנוכחים העיר, כמו משוכנע במה שהוא אומר:

- די, רבותי! הנעדר - תירוצו איתו. יכול להיות שחסאן הלך לבקר את דודיו במגיד אלכרום.

עומרן, ידידו בלבב ונפש היודע את כל סודותיו, פרץ בצחוק:

- והנעליים, והמכנסיים והקפיה שלו בבית-הבד! הלך עירום לבקר את דודיו! ביש-מזל, ביש-מזל! איי, כמה פעמים הזהרתי אותו!

האמת, כל העניין מביך ומרתיע את הדם בעורקים. המפתח נמצא אצל החוואג'ה אלי, והמנעול שעל דלת בית-הבד שוקל חצי רוטל, ובבוקר כל דבר היה במקומו ובלא שינוי, חוץ מהדלת האחורית המובילה אל החצר הגדולה בחומה שגובהה שני מטרים. איך הוא נשא את השמן מעל לחומה? זהו מעשה שחסאן לא היה יכול לעשותו בלא עזרה. אם כן, מי עזר לו? אי-אפשר! יש דברים בגו. והנה חסאן ברח ואיש אינו יודע את כל האמת.

- ואלי? החוואג'ה אלי, פקיד משרד האספקה והקיצוב? האם לא מתקבל על הדעת שהוא עשה זאת? הרי המפתח נמצא בכיסו והכול נתון לרשותו.

- שתוק! לא חסרות לנו צרות. החוואג'ה אלי לא יגנוב. הוא הממשלה. האם יכול להיות שהממשלה תגנוב מהממשלה?

- בוקר טוב! ולמה לא? כל הממשלה חבורת גנבים! גנבה מולדת שלמה ועכשיו בא תור שמן הזית. איפה הצדק? היא מקציבה רוטל שמן לשנה לנפש, והיא לוקחת עשרה רוטלים בזיל הזול. באללה הגדול, חסאן הוא גבר עם דם, אם הוא באמת עשה את המעשה.

- אמרתי שתוק! שלא תסתבך בצרה, ילד! שכחת שיש לך תעודת זהות אדומה? ושכל יום אתה נקרא לתחנת המשטרה?

- לא, לא אשתוק! אני יושב בכפר שלי ועל האדמה שלי, וטוץ על הממשלה! אני מצפצף עליה ועל החוואג'ה אלי, שלא השאיר תרנגולות וביצים בכפר.

יותר מקול אחד גער בו - המוכתר, ובנו של המוכתר ושכניו של המוכתר. אחדים התלחשו ואמרו שעומרן יאכל אותה וסופו יהיה מעבר לגבול. הלבבות נצבטו ותווי הפנים התכווצו. הלבבות נמסו בצפייה לאסון העומד לפקוד את הכפר. החוואג'ה אלי אסף את ניירותיו ונסע מוקדם בבוקר כדי להודיע על אשר אירע ועדיין לא שב. כל תושבי הכפר על גחלים. מה יכול לקרות יותר ממה שקרה בחיפושים הקודמים אחר השבים אל הכפר שלא היו להם תעודות זהות? אבל מה שקרה אמש היה צרה צרורה, אסון, כפי שאמר המוכתר בקול נכאים. היו בין הנוכחים כאלה שצחקו, ואמרו בקריצת עין שהמוכתר מתרגש כל-כך מפני שהדבר יעלה לו בארוחת צהריים לאנשי המשטרה שיבואו כדי לחקור את דבר הגניבה. הם עלולים להישאר בכפר כמה ימים כדי לתפוס את החשוד, ואז יהיה האסון גדול יותר. והלא הוא בקושי מקיים את

עצמו, והוא סומך על נדבת לבם של אחרים, ובייחוד על נדבת לבן של זקנות, ומקבל תרנגולת מפה וביצה משם. ועאאישה הצולעת ואום חסין האילם מביאות לו קצת קלי וכך הוא מסתדר. אבל האסון של היום לא יסתיים ביום או ביומיים. שאל בעל ניסיון ויגדך. הם ייכנסו אל הכפר ויאריכו את ישיבתם. ומה רע להם? תרנגולות צליות וביצים מטוגנות וקלי. רוב טוב חינם. והגרוע מכל הוא שחסאן, החשוד העיקרי, ברח, והמחפש אחריו כמוהו כמחפש מחט בערמה של שחת. איפה אתה, יא חסאן?! תתמסר ותפטור אותנו מהמצוקה הזאת! ולא חשוב אם אתה אשם או חף מפשע. די לנו בחוואג'ה אלי האוכל רק פרגיות וביצים ודבש. יכול להיות שפגיעתו של אלי קלה משל האחרים, והרי אחד הוא, אבל אלה שיבואו? מי יודע כמה יהיו?

הקהל נפוץ ואין בפיהם אלא שאלה אחת שאינה נותנת מנוח: איפה הוא אם הוא לא גנב? ולמה ברח והסתתר? ונעליו ומכנסיו וכפייתו? למה? כל זה זורע מבוכה בלב.

מה שקרה אתמול היה מזועזע ולחסאן - רעה גדולה. ביש-מזל אתה, חסאן, והמזל הרע מלווה אותך כל החיים שלך. וכאשר מאיר לך המזל ונפתחים שערי שמים בשבילך ואתה זוכה בפרידה הבצאווייה, באה הפריצה בבית הבד. זה מה שרץ במוחו המבולבל כשהוא מטפס על החומה, והבצאווייה מאיצה בו, וטעם הרגעים המתוקים שבילה איתה עדיין בפיו, וחום גופה על עורו נוסך ליאות באיבריו. ידיו רפות, והוא כמעט שנופל, והיא מאיצה בו: תקפוץ, יא חסאן! מהר! פדיחה, זה מה שחסר לנו! איזה חרבון, יא פרידה! הוא מחליק מעל לחומה, מתנשף ורץ הרחק מהכפר. לאן? הוא לא יודע. כוחו תש והוא מתיישב ליד שורשיו של עץ עבות. הוא מתקין לעצמו סיגריה ושואף ממנה בתאווה. חצות, וצינת הלילה חודרת לעצמותיו. רטט ורעדה חולפים בבשרו, והוא מתכנס בתוך עצמו עוד יותר. התמונות עטות עליו כחיות פרא. הוא שואף מהסיגריה ברעבתנות, ממלא את חזהו בעשן ופולט אותו בעצבנות. הוא נרגע קמעה. אחר הוא זוחל אל מתחת לעץ בחפשו אחר חום. הוא שוקע במעין חלום. אבל זהו חלום בלהות מבעית. דרוויש בעל בית-הבד! אומרים עליו שהוא נולד בו, ישן בו, אכל ושתה בו ולא עזבו רגע. יום אחד ביקש לצאת כדי לקנות קופסת סיגריות, אך אשתו יעצה לו לא לצאת. הוא יצא ולא שב אלא כעבור שעות אחדות. אומרים שהוא תעה בסמיטאות הכפר. אומרים גם שאיבד את ראשו. הוא יצא מסימטה ונכנס לאחר וכך הוא סבב סבב עד שפגש את אשתו, ואז צחקו שניהם. כאשר ארכה היעדרותו, חששה אשתו שקרה לו משהו ויצאה לחפשו, וגם היא תעתה בדרכה, מפני שהיא נולדה בבית-הבד, גדלה והתחנתה בו, אך לא ילדה ילדים. היא היתה בתו יחידתו של הבצאווי אביה, והוא היה שותפו של אבו דרוויש בבית-הבד. יום אחד הוא אמר לו:

-שמננו על קמחנו!

שמח אבו דרוויש ואמר:

- שיהיה בהצלחה! ומה יותר טוב משמן על קמח?

המשפחה סיפורם סיפור בכפר. שתשעשע, אפוא, כי חסאן היה נתון כמו בצק בידיה. אילו היתה מצווה עליו למות הוא היה מת מיד, והיא היתה מסתפקת בצביטה פה ובצביטה שם, במותניים או בעכוז, בפנינות אפלות ובהסתר מעיני אחרים. אבל חסאן היה גבר והיא היתה אשה, והאש והשמן אינם יכולים לדור בכפיפה אחת. אמנם היא נסוגה פעמים רבות ברגע המכריע, אך מה יקרה אם תשכח את עצמה פעם, והדבר האסור יתרחש? היא תתמסר ויהיה סוף לדבר. כך! היא חשה בחולשה שמשתקת את איבריה. חסאן היה נדבק אליה ומזומו אותה בשעת העבודה והיא היתה מרחיקה אותו בעל כורחה. משאלת לבה היתה שחסאן לא יתן לה מנוח ואף יאנוס אותה, אבל חסאן גם הוא היה מהסס. למה? פוחד ממנה?

יום אחד היא מסרה לו בסוד מה היא מתכוונת לעשות, ועיניו ברקו. הם קבעו מועד כששניהם היו נתונים במערבולת חושים. מה יקרה אם ייתפס חסאן בטפסו על החומה בדרכו לתוך בית-הבד? זה יהיה סופו, כי מי יאמין לו שהוא לא התכוון להסתגן אל הבצאויה, אלא לגנוב מהממשלה? אבל התשוקה בדיוק ברגעים כאלה נעשית חזקה



עבר עאבדי

מהפחד. שיקרה אשר יקרה! לילה אחד הוא הסתגן ונחת מהחומה לתוך החצר, כולו שוחה ביועתו. הוא היה מבוועת, אבל הוא עמד בפני פחדו, וניסה לשכנע את עצמו שהוא איננו מסתגן למען יוכה בבצאויה, כי אם כדי לגנוב מהממשלה ולנקום בכך את נקמת הפלחים המסכנים. הגונב מגנב פטור, כך אמרה לו הבצאויה כאשר הבחינה בסימני ההיסוס בתווי פניו ובעיניו. היא לחשה על אוזנו מה כוונתה, והוא השתכנע. שכנועו אמנם לא היה שלם, אבל פניה העגולות והצחורות והריח הנשי המייחד אותה הכניעו את כל הכוח שהיה בנפשו ובגופו והביסוהו. הבצאויה ראתה זאת אבל גם היא פחדה. היא לטשה עיניים אל פניו ואמרה:

– תיוהר, חסאן, תחשוב!

שקר היה בפיה. התשוקה היתה חזקה מהפחד באותו רגע. שניהם רטטו מהתרגשות. הם היו מאחורי אבני המעצרת שהסתובבו לאיטן וסחטו את הזיתים הירוקים באלימות ובאכזריות. כולם היו עסוקים, הלילה זחל, ומנורת הלוקס רחשה והטילה את אורה הצהוב על הפנים החיוורות מרוב יגיעה. דרוויש היה שקוע בספירת פחי השמן והפקיד רושם. אחרי היסוסים רבים אמר לה חסאן:

– אל תדאגי! יהיה בסדר!

היא נדחקה אליו עוד יותר וכמעט שקרסה תחתיה, לולא נותר בה שריד של כוח רצון. היא אמרה בלבה הלוואי שלא הייתי רואה אוויר עולם וסובלת את כאבי הרגע הזה. אילו היה חסאן חושק בה, היא לא היתה מהססת להתמסר לו קבל עם ועדה. התעורר בה מה שהיה רדום כל אותם שנים רוות בחייה. היא היתה נטולת כוח רצון ולא נותרו בראשה ובגופה זולת עיני חסאן החשקניות וגניחותיו

דרוויש נשא את פרידה. היא היתה יפה, יותר יפה מאמה הבצאויה. ונשות אלבצה שמען יצא למרחוק. היא היתה תמירה ובעלת הזה דשן ובולט ככיפת מסגד, ואחוריה התנדנדו בעליצות, בייחוד בפני העיניים הרעבות, בנושאה אל חצר בית-הבד את גפת הזיתים אחרי שנסחט מהם שמנם. היא היתה מודעת לעצמה, ומודעת לתשוקה שהיא עוררה בנפש רואיה. היא היתה זוקרת את גווה ולוטשת את עיניה אליהם כמו נמרה, זועפת לפעמים, ולפעמים צוחקת ומתלוצצת:

– מה יש לכם שאתם מסתכלים עליי ככה? אתם רעבים? אין לכם נשים?

יום אחד נאנח חסאן והשיב לה בתוגה:

– כל הנשים נשים? מחושק יוצא רק חושק.

היא צחקה ואמרה בקול תוכחה:

– תתבייש לך, יא חסאן! שכחת שהלבנה היא בת החושק?

חסאן צווח מהנאה כאילו זכה במטמון:

– לבנה אחת, בת הבצאווי, יש רק לבנה אחת.

היא שפכה עליו את תוכנו של הסל, והוא ברח מנחת כף ידה הכבדה, והיא נתקלה בשקי הזיתים המלאים ונפלה, ונפלה גם המטפחת הצבעונית מעל ראשה. בעלה רץ אליה כדי לעזור לה לקום, אך היא הדפה אותו מחוזהו ואמרה ברוגזה:

– תתרחק ממני, חרבון מהלך שכמותך! חרבוני מחרבונך. תן לי יד, יא חסאן!

חסאן הושיט לה את ידו והוא לא מאמין. הוא תפס את זרועה הענוגה, ואמר בזהירות, כשכל חלק מגופו מזדעזע מהתרגשות:

– אוי! אילו רק היית יולדת לנו לבנה אחת, רק אחת! בצאויה אחת. רק. אז הייתי...

היא הדפה אותו בעדינות. פניה העגולות והצחורות אורו בצחוק, ועיניה זהרו כמו ליל ירח ואמרה:

– ומינן היא תכוא? בצורת. הענן שלי הוא ענן קיץ אכזב יאללה, דרוויש, תפעיל את המעצרת, ואתה חסאן, בלום את פוך!

היא קרצה לו בעיניה, ובקריצתה היתה הבטחה, שרק הוא הבינה וכמעט שצנח תחתיו מרוב תדהמה.

באותה עת עמד פקיד המושל הצבאי, הממונה על האספקה והקיצוב, ליד הדלת ושקל את שקי הזיתים שהגיעו, ורשם אותם במקביל לשמות בעליהם, ומלמל מדי פעם:

– אני לא יכול. אני פקיד. העבודה היא עבודה.

וכל אותה עת ידו היתה נכנסת לכיסו ויוצאת, ועיניו היו סובבות את בית-הבד, והוא מוחק את מה שכתב, וכותב מספר אחר ואומר בלחש:

– נו, מרוצה? שיהיה אלוהים בעוזך!

ובעירב, מעט אחרי תפילת ערבית היה בית-הבד נועל את שעריו, אחרי בדיקת הרישומים וספירת פחי השמן שהיו חלקה של הממשלה, וכל אחד הולך הביתה. אשר לדרוויש ולפרידה הבצאויה הרי ביתם היה בבית-הבד, וכל כולו היה חדר אחד בקצה הצפוני של החצר, והם היו אחראים על כל תכולתו של בית הבד. גניבה שם היא אסון בשבילם. דרוויש ידע שפקיד האספקה והקיצוב היה גונב מבית-הבד, וגונב מזומנים מהפלחים, אך לא היה יכול לעשות מאומה. אשתו הבצאויה אמנם היתה יותר אמיצה ממנו והיפשה דרך מלכתחילה והחליטה להיעזר בחסאן. חסאן כבר עבד כמה שנים בבית-הבד, והוא גבר, גבר אמין ונקי כפיים. היא חשקה בו וחשה שגם הוא חושק בה, אבל הפחד היה גובר על התשוקה, בייחוד בכפר קטן ככפרם, שאי-אפשר להסתיר בו מאומה. מה יקרה אם ידעו הבריות שפרידה הבצאויה חושקת בחסאן? היא היתה נאנחת ומנסה לכבוש בלבה את רגשותיה המלבלבים על-ידי התעסקות בדברים אחרים. חסאן מצדו לא נתן לה מנוח. בעיניו. בעלומיו הזועקים לסיפוק. היא הרגישה שהוא רודף אחריה והגיבה בנטיעת תקווה בלב, אך הוא תמיד נרתע ברגע הקריטי. גם היא היתה מתקרבת אליו ומתקרבת, ונסוגה ברגע האחרון, לפני התרחשות הדבר האסור. אכן הפחד היה גדול מהתשוקה, וכבוד האשה וכבוד

ונשימתו החמה. היא חשה בערה בעצמותיה. הרעב אכל בה בכל פה והצמא הוגיע את גופה. ידו של חסאן הסתננה אל מותנה וירדה אל אחוריה והיא כמעט שצנחה ארצה מתשוקה, אבל שרידי כוח הרצון שלה הושיעוה מיד. היא הסתלקה ממנו כאוהות דיבוק ואמרה בקול רועד:

- יאללה, חסאן, תנעל את דלת בית-הבד. הכול יסתדר מחר בבוקר.

קולו של דרוויש הדהר מרחוק:

- מה אתם עושים שם? גמרנו!

היא אספה את פזרי ישותה, ונפשה שבה אליה, והיא הרעימה בקול חימה:

- משחקים קלפים! מה אנחנו עושים? מנקים את האבנים.

בית-הבד ננעל ופקיד האספקה והקיזוב נשא את תיקו תחת בית שחיו ויצא אל ביתו של המוכתר, ששם היה לן.

הבצאויה לא שכחה ללחוש לחסאן שלא ישוכח את המועד. הוא שב אל בית-הבד, טיפס על החומה והסתנן אל תוך החצר. הוא זחל אל הדלת. המנעול לא היה במקומו, והוא רעד והיסס כמעט. היא מחכה לו בתוך בית-הבד. זיעה שטפה את כולו. רוח קלה נשבה על פניו מצפון. הוא הצמיד את אוזנו אל חור המנעול בתקווה שיבחין בתנועה כלשהי בפנים. הכול היה שקט בפנים פרט לתיקן מצרצר.

התיקנים אינם ישנים. הוא נכנס מהר פנימה, סגר בזהירות את הדלת אחריו ורביץ על עכוזו ליד הקיר, כולו דרוך למה שעלול לקרות. הוא השתהה קמעה. עלטה כבדה שררה בפנים. אילו היה מושיט את ידו לפניו, הוא לא היה רואה איתה. השקים ופחי השמן הריקים היו צבורים בכל מקום. אם יזוו מעט יקרה משהו רע בנסיבות כאלה. ודרוויש, אם הוא יתעורר ולא ימצא את אשתו לצד? ואם יצא לחפש אותה, מה יגיד לו אז? אבל דרוויש אדם טוב ותמיד. די! איך יעמוד מולו פנים אל פנים, והרי הוא עובד אצלו?

האם יאמין לו שהוא בא לגנוב שמן? השמן של הממשלה? ופרידה, מה היא תגיד? הוא בעלה והוא מכיר אותה היטב. היא פעם אמרה לחסאן שהיא לא נותנת לבעלה להתקרב אליה אלא בשעת צורך דחוף ביותר, וכשהוא שאל אותה בדבר מהותו של הצורך הדחוף הזה, היא הדפה אותו ואמרה בקול ספוג בושה:

- אתה שואל, יא חסאן? הרי האשה דומה לאדמה, מבקשת גשם. לא יוצלת שכמוך! ושלא יזכו להצלחה אלה שמעסיקים אותך בבית-הבד!

אה, יא בצאווייה! הבנתי. הצורך שלי! הצורך שלי - אין דחוף ממנו. הצורך שלי מבול המציף אהו בשלמותו. הלוואי שתרצי! ולאוזנו הגיע קול צעדים קלים המתקרבים אליו חרש. הוא נצמד אל הקיר וכמעט שצווח בקול אזהרה. אבל קולה הרך הקדימו:

- חסאן, איפה אתה, יא חסאן?

הוא זחל לקראת הקול, וכל גופו נוטף זיעה. הוא מעד בשק זיתים, נפל ולא יכול לקום. הקול הפעם נשמע דוחק יותר.

- אני פה, חסאן. מאחורי האבנים.

גופו נמתח ונסער. הוא הסתער על האפלה בחוסר זהירות. רגלו נתקלה בערמת פחים, שהתמוטטו ברעש גדול. הוא קפא על מקומו. אחרי רגעים הוא לחש בקול צרוד מהתרגשות:

- אני פה, יא פרידה.

הוא זחל והתנגש בה. גם היא חיפשה אותו באפלה. נשימתו הכבדה התערבבה בנשימתה הכבדה, ופניו נפלו על פניה. הוא יקד כולו וזיעה חמה התפרצה מכל נקובות שבעורו. הוא הקיפה בזרועו. כך, סליחה! הוא לחץ אותה והיא גנחה ואמרה חרש:

- חסאן, אני פוחדת.

הוא נשף על צווארה ומלמל:

- אל תפחדי. אני איתך. אבל החושך!

הם נפלו על השקים והתגלגלו. חסאן לא האמין למה שקרה. בקלות כזאת? היא התנגדה וניסתה להדוף אותו מעליה, או כך היה נדמה לו. היא היתה חזקה, יותר חזקה מגבר, אבל באותו רגע הוא חש שיש לו כוח של אלף גברים, ושהיה מוכן למות למענה. היא נרגעה

תחתיו ונאחזה בו כתינוק. גופה התפתל, עדין כמשי חמים. הוא הלחית ונשף על צווארה הרך. הוא שמע אותה אומרת חלושת:

- יח'רב ביתכ, יא חסאן! הרגת אותי. שאללה יהרוג אותך!

חזהו התנפת. הוא הצמיד את לחיו אל לחיה ולחש:

- איפה דרוויש?!

היא הדפה אותו מעליה, נעצה את אצבעותיה בחזהו, טלטלה אותו טלטלה עזה ואמרה:

- מה יש לך עם דרוויש? שיתעוורו עיניך! עכשיו אתה מזכיר אותו?

הוא זחל אליה ונאחז בה. היא התרככה קמעה, והוא אסף אותה אל חיקו ולחש:

- לא התכוונתי. אני נשבע באללה. אני מפחד עליך מדרוויש ומכל האנשים.

הוא צחקק לתוך אוזנה ואמר:

- שכחת את הצורך הדחוף שלך, ואת הצורך שלי? איזה שכל יש לך! ידעתי מזמן, אבל הפחד...

הוא היטה את גופה אל השקים בחווקה. לא התנגדה. תאוותו בערה בו שנית. לא התנגדה כמו בהתחלה. שכחו את הכול: את דרוויש, את המעצרת, את השמן, ואת פקיד האספקה והקיזוב. החום שטף אותם, והם ניתכו במוקד אותם רגעי רעב. אך פתאום הסתובב מפתח במנעול הדלת המובילה אל הרחוב. הוא לא האמין למשמע אוזניו. ניסה לקפוץ ולא עלה הדבר בידו. זרועות הבצאויה הקיפו את גופו כחישוק. הוא טלטל אותה בחווקה, והיא ניצורה, אחות אימה. הם האזינו למפתח מסתובב במנעול בזהירות תחילה, ואחר כך בעקשנות הקודחת חור באוזן. הם זחלו ומיששו את דרכם אל הדלת המובילה אל החצר האחורית של בית-הבד וחמקו בשקט אל החומה, גושמים ונושפים. הוא ניסה לטפס אבל רגליו לא נשארו. מפתח. הוא משך את ידה והיא משכה את ידו. הוא ניתר על החומה כשהיא תומכת בו, ונעלם באפלה ובדממה.

והיא... היא שבה אל הדלת והאזינה. הדלת נפתחה ושניים נכנסו פנימה, מתלחשים. היא אמנם לא הבינה מה שאמרו, אבל קפאה דום ולא האמינה למשמע אוזנה. אחד הקולות היה מוכר לה. היא היתה שומעת אותו מאות פעמים ביום. הייתכן? פקיד הממשלה יגנוב?

היא נדהמה ורצתה לצעוק ולקרוא לעזרה. אבל היא לא היתה כה טיפשה שתשכח את עצמה ואת מה שעלול לקרות או להיאמר. היא מיששה את ראשה והבינה שהיא שכחה את כיסוי ראשה בפנים, על השקים. היא שבה ומיששה את בגדיה ואת ראשה. היא היתה כנדהמת. היא ראתה את הכול ונבעתה. בפעם הראשונה בחייה היא חשה בדמעות בעיניה, דמעות החלש החש בחולשתו. וחסאן - מה הוא שכת בפנים? היא ניסתה לזכור ולא נזכרה במאומה. הכול התערבב בראשה ולא נותרו אלא קולות מתלחשים בבית-הבד, עצבניים, בהולים ונחפזים לעתים. פחי שמן מוצאים. היא התרחקה מהדלת ושבה אל חדרה שבפאתי החצר. מנורת הנפט הבליחה דרך הסדקים שבדלת. האם תעיר את דרוויש? ומה תגיד לו אם ישאל אותה מה היו מעשיה בחצר בשעה כזאת? דרוויש... דרוויש תמים הוא אמנם, אבל השטן עלול לעורר בו חשדות ותהיה פדיחה. ריח גופו של חסאן היה עדיין דבוק בגופה הרועד. יצרה היה גדול מיצרו של דרוויש. מסכן דרוויש. הוא היה ישן כמו תרנגולת, וברגע שהיה מניח את ראשו על הכר הוא היה נחר, והיא בשארת ערה, מתהפכת ימינה ושמאלה, והאש אוכלת בגופה ברעבתנות. אה, יא חסאן, למה אתה לא דרוויש? דרוויש - תאבנוו סתום תמיד, ואילו אתה תמיד שור רעבתן. היא איוותה - לו היה חסאן חוזר והיתה ניתכת במוקד אָשו. הרעש בבית הבד גבר. היא נדחקה ליד דרוויש על המיטה. היא התבוננה בתווי פניו. הוא לא היה מכווער, כפי שהוא נראה לה לפעמים. היא נזדחלה אליו בזהירות. גופו היה חם, והחום בקע מתחת לשמיכה כמו קיטור וחדר לאברייה. תענוג: היא נדחקה אליו עוד יותר ואיחלה שיתעורר באותו רגע ויבעל אותה. היא חשה באובדן. היא רוצה בו. הדחף שהיא חשה בו התפשט בגופה. כל אימת שהביטה בפניו של חסאן היתה תוהה אם הפחד והמתח עוררו

מטפחת. הוא מישש אותה באצבעותיו המרעידות ועננה רבצה על עיניו. הייתכן? הוא ניסה לקשר בין מראות עיניו. אשתו וחסאן. בקול רם הוא ביקש מחילה מאללה ומחסה מהשטן הארור. חסאן – לא ייתכן! הוא רבץ במקומו והוכה בשיתוק בראשו ובחזהו ובגפיו. אחרי כמה דקות, שלא ידע כמה ארכו, הוא הבחין באשתו עומדת מעליו בקומתה התמירה ובגורתה הדקה, עוטפת את ראשה במטפחתה. היא התקרבה אליו. הוא היה קפוא כאבן, מביט בה בעיניים מפלבלות. היא למלמה:

– מה יש לך? זהו מעשה חסאן.
והוא השיב בחימה:

– הוא עשה את המעשה, בן הכלבה. מים שקטים חודרים עמוק. הוא רמוז בעיניו על פרטי הלבוש הפזורים על הארץ והושיט את ידו המשותקת כמעט אל המנעול, אבל היא לא העזה להסתכל או להושיט יד. היא ייחלה למות באותו רגע. היא חשה במחנק וצנחה לידו כמו סמרטוט. פרטי הלבוש הפזורים והפחים הריקים הגיעו כמעט עד אבני המעצרת. המנעול היה תלוי באוויר מול עיניה.



עיסאם אבו-שקרה, איורים לברכט (קטע)

אצבעות דרוויש הציגוהו בפניה, והיא פרצה בצווחה בפניו:

– לא ייתכן! זה לא מעשה של חסאן. חסאן לא גנב!

– הוא עשה את המעשה. מזמן. ומי כמוך יודע?

– דרוויש!

היא נפלה על רגליו. היא ראתה בעיני רוחה את דמותו של חסאן מטפס על החומה ויוצא מהחצר, חשוף ראש ויחף. והמכנסים! אוי ואבוי לך, פרידה! היא נזכרה בבירור. הייתכן שחסאן חזר וגנב כמה פחי שמן? אבל איך? לא יכול להיות! הרי היא דחפה אותו בעצמה ושמעה אותו רץ הרחק מהחומה. היא התמהמהה ארוכות בחצר, מהוססת, בטרם נכנסה לחדר. אז מה קרה? היא גרעה כולה מאימה. היא ניצרה את דרוויש וצרחתה:

– לא יכול להיות. חסאן לא גונב. מי שגנב הוא...

והמלים נתקעו בגרונה. הדלת נפתחה פתאום ופקיד האספקה והקיצוב, או המושל הצבאי נכנס. היא לא יכלה להגיד. הוא סקר את המקום בעיניו העכורות וצעק עליהם:

– מה אתם עושים פה? למה נכנסתם לחדר המעצרת לפני שאבוא?

דרוויש ניסה לדבר, אך הפקיד היסה אותו:

– שתוק! מי גנב את השמן? השמן חסר. אני נשבע באללה, אחריב את ביתכם על ראשכם.

הוא הוציא את פנקסיו ורשם מספרים. כולם שאלו מה קרה. הגיעו מספר פלחים ושמעו משהו מגערותיו של הפקיד על דרוויש ואשתו, ומדבריו על השמן הגנוב ועל הסתלקותו של חסאן בלילה. הפקיד געל את חדר המעצרת, חתם את המנעול בשעווה ויצא את הכפר במהרה. אנשים רבים התרוצצו ברחובות ובסימטאות, מספרים מה שקרה – מלים מפחידות כפי כל ועל כל לשון.

החמה של אוקטובר אך הנצה וטיפסה במעלה האופק, ושלתה את

את חשקה. היא היתה רוצה שדרוויש יבעל אותה באותה אלימות שבה בעל אותה חסאן, רק לפני כמה רגעים! משאלת שווא. דרוויש אינו מכיר אלימות. היא ניסתה כמה פעמים לעורר את חשקו, שיהיה אלים, אבל הוא היה נרתע. הוא פחד ממנה. למה? דרוויש זע במקומו וניסה להתהפך על צדו השני, אך היא משכה אותו בזרועו. הוא ניסה ולא יכול. הוא התעורר ופקח את עיניו. עצם אותן. אולי הוא חולם? היא נדחקה אליו בחוזקה וניסתה להחליק תחתיו. גופו היה רדום. מה היא תעשה? היא מיששה את חזהו השעיר, והוא נרעד וגמגם:

– מה יש לך? עוד לא ישנה?

האם תגלה לו מה התרחש בבית-הבד? או שמא מוטב להשאיר זאת לבוקר, ושיהיה מה שיהיה? בראשה התערבבו השניים – בית-הבד וגופה. פקיד הממשלה עסק בגניבת השמן, וחסאן טיפל בחשקה העז. אבל חסאן לא גנב את גופה. היא העניקה אותו לו אחרי ייסורים רבים. קולו חרישי הגיע לאוזנה, מלחשש:

– פרידה! מה יש לך? מה מטריד אותך?

היא היכתה בכף ידה על חזהו, פוחזת:

– לא הבנת עוד? בית-הבד! גו...

היא לא השלימה את המלה. היא התעשתה ומשכה את גופו של דרוויש אליה בחוזקה, והכול קרה בנחת כמו תמיד. בדיוק כמו שהוא אוכל ושותה. בלי להיטות ובלו נחישות ובלו התנשפות. היא חשה שגופו מתקרר מהר וניסוט מעליה. היא נאנחה ומלמלה בעצבנות: – הלוואי שתמות! הכול אצלך חפוף.

היא ניצרה אותו, אבל הוא הפנה אליה את גבו וכמעט שנרדם, פיהק ומלמל:

– תשני וזהו זהו ובית-הבד? אוי לי ואוי למזלי איתך. בית-הבד פרוץ!

הוא התהפך על גבו ונאחז בחזה השפוף על פניו. הוא נשף עליו בקלות דעת מעושה:

– מה עם בית-הבד? נעלנו אותו יחד.

היא הדפה אותו מעליה. זיעה ניגרה על גופה. היא התכרבלה תחת השמיכה, הוזה:

– נעלנו אותו יחד. אולי אני טועה!

היא רעדה קלות וניסתה להיצמד אליו כמבקשת חום. היא החליקה את זרועה מתחת לראשו ולצווארו. דמותו של חסאן לא משה מדמיונה וניחות גופו המוצק ליהט את נשימתה. כמעט שנחנקה מתחת לשמיכה. ניסתה להסירה מעליה ולא יכלה. הריח החם שוב הציף אותה – ריח השמן והזיתים והחום העולה מהשקים הגסים, ששרטו את גבה ועכוזה העדינים והרכים ומרוב תשוקה היא ליהגה כהוזה:

– חסאן! הלוואי שתמות! הרגת אותי. המפתח! המנעול! תיזהר, יא חסאן!

דרוויש ניצר אותה בכוח, בנסותו להיחלץ מזרועותיה החובקות אותו בחוזקה. היא ננערה וזיעה חמה ניגרת מעל רקותיה ולחיה הוורודות. היא נשמה בכבדות כמי שזה עתה חזר ממרדף. גרונה היה יבש. דרוויש שאל אותה בדאגה:

– מה יש לך? מה את מקשקשת כמו מטורפת? מה עם חסאן? ומה עם בית-הבד?

– מקשקשת כמו מטורפת? או ואבוי לי! מה אמרת? לעזאזל חלומות הבלהות! הלוואי שיעבור עלינו יום המחר בשלום!

היא מיררה בבכי על חזהו של בעלה אך נרגעה אחרי כמה דקות ונרדמה. אשר לדרוויש, הוא חמק ממשכבו החם בהיעלם הכוכב נוגה ובהנף השחר. בחוץ חיכתה לו תדהמה: דלת בית-הבד המובילה אל החצר פתוחה, והמנעול על הארץ. הוא נכנס פנימה בזהירות ובדק את הדלת המובילה אל הרחוב הראשי ומצאה נעולה, אבל פחי השמן המיועדים למשרד האספקה והקיצוב היו חסרים. אין ספק שהיו חסרים. הוא השיט את עיניו על כל חלקי חדר המעצרת ותדהמתו גברה: נעליו של חסאן וכפייתו המלוכלכת ומכנסיו הבלויים. רגליו כשלו מנשוא אותו והוא צנח על השקים. כמה מטרים ממנו היתה

קרניה הדהויות, ושתי מכוניות מלאות שוטרים נכנסו לכפר ועשו את דרכן היישר אל ביתו של המוכתר, ואחר־כך אל בית־הבד. דרוויש ואשתו נחקרו והכחישו כל קשר להיעלמות השמן. החשד נפל על חסאן, והרי הוא נעלם. הוא שוטט יום שלם בין הטרשים והסלעים, ובערב סיפרו לו רועים שבית־הבד נפרץ בלילה ושהמשטרה מחפשת אותו. הוא נרגע ונשם לרווחה. הוא שכח את כפייתו ונעליו ומכנסיו וקילל את הבצאויה ודרוויש והיום שבו התחיל לעבוד בבית־הבד. אס־כן, ככה זה. לא מדובר כעת בנעליו ובמכנסיו ובכפייתו, וגם לא בבצאויה. המדובר בשמן שנגנב. לא נורא. גם הממשלה גונבת מהפלחים, ואם פלח ייקח את השמן שלו מבית־הבד, אז מה, גנב הוא? לכל הרוחות! הוא שב אל הכפר לעת לילה והשקיף על בית־הבד מרחוק. הוא היה נעול וכל הכפר שקוע בתרדמה, ואין אפילו אפרוח בן־יומו המסתובב בקרבתו. מה יעשה? מחפשים אותו? למה? הוא לא גנב. פקיד הממשלה הוא שגנב, והמוכתר שותף שלו בלי ספק. הוא לן אצלו. הוא שמע את המפתח מסתובב במנעול כשהוא שכב על הבצאויה, נושם ונושף. המפתח תמיד נמצא בכיסו של הפקיד ואין לאיש מפתח אחר. הוא עשה את המעשה יחד עם המוכתר, גנב בן גנב! אבל האם הוא יכול לגלות למישהו מה שהוא יודע? למי? הוא ירק וקילל את מזלו הרע. דווקא באותו לילה מחליט הגנב בן־הגנב לפרוץ לבית־הבד. האם הוא שמע את לחישותיו אל הבצאויה מאחורי האבנים והחליט להפיל אותם בפח? אבל איך? האם הוא אמר לו לשוכח את כפייתו ומכנסיו ונעליו בבית הבד כדי שייפול החשד עליו? הוא נטל את רגליו וצעד בכיוון בית הבד. הוא חמק לתוך הוצר בחשאי. הפנס דלק בבית דרוויש ואשתו, אבל הכול היה שקט בפנים. הוא נקש על הדלת ומצא את עצמו פנים אל פנים עם הבצאויה. עיניה ברקו והיא נרתעה לאחור, אחוזת פחד. היא שאלה:

– מי זה?

– אני, חסאן.

השיב וחיס חמק אחריה פנימה. היא היתה חשופת ראש. היא נשתנקה ושוב נרתעה לאחור מבועתת. היא מלמלה:

– חסאן, איפה היית? כל הכפר מרוגז עליך.

הוא נכנס ונתקל בנעלי דרוויש:

– מרוגזים! כועסים! לא גנבתי. את יודעת שהוא הגנב.

פני הבצאויה החווירו. היא כמעט שצרחת בפניו, אבל דרוויש הקדימה:

– מי הגנב? אלי, פקיד הממשלה?

אשתו קטעה את דבריו:

– מאיפה ידעת?

אולי הוא שמע מהבריות.

– אמרתי לך שזה לא מעשה של חסאן.

הוא גער בה בריוגזה:

– אמרתי לך תשתקי! חסאן עשה את זה וזהו זה.

וסטר לה על לחיה.

היא נרתעה צעדים מספר לאחוריה ונעצה את עיניה בבעלה. אחר־כך היא הסבה אותן אל חסאן והתחננה אליו שיסתלק, כי בעלה היה מורתח כולו. היא לא ידעה מה עלול לקרות אם הוא יישאר. ובכפר מהומה רבתי וכולם מחפשים אותו. הוא יצא וקולה מצלצל באוזניו:

– חסאן לא גנב. סתם רוצים לטפול עליו את האשמה.

באותו לילה נעצר חסאן והובל אל תחנת המשטרה שבעיר. גם אלי, פקיד הממשלה, נעלם – אלי זה שסיפר לאנשי הכפר שהוא יהודי לבנוני השולט בערבית, אך שוטר גילה את סודו במקרה, והנה הוא אליאס קדור מהכפר מע'אר, פקיד במשרד האספקה והקיצוב המפקח על יבול הזיתים בכפרים. היעלמותו לא העציבה את המוכתר, אבל הוא ספק כפיים וקילל את אלי ואת אביו של אלי ואת השעה שבה הוא הופיע בכפר. הוא הצטער על התרנגולות ועל הביצים שאלי אכל ברעבתנות כל לילה. סיפרו שגם הוא נעצר. אשר לחסאן, הוא חזר אחרי שבועיים יחף, חשוף ראש וכבוי עיניים. מצבו לא שימח

אפילו את האויב, כפי שאומרים, והוא מלמל מפעם לפעם:
– שומריה גם גנביה.

וכשמישהו היה תופס אותו בפינה כלשהי ושואל אותו מה קרה, הוא היה אומר בחירוק שיניים:

– את האדמה גנבו ואת השמן גנבו, ואני איזה עסק יש לי עם כל זה?

ואם מישהו היה מנדנד, קורץ בעיניו ושואל:

– והנעליים שלך, והמכנסיים שלך – איפה הם?

הוא היה גועה בצחוק, ממשש את גפיו המרעידות וצוח:

– מי שידוע יודע! את המכנסיים שלי שכחתי בחדר הטבון. אי, ארץ הטבונים!

והוא היה שועט כמטורף, מציץ אל תוך חדרי הטבונים ומחפש את מכנסיו. ואם היה פוגש באשה יוצאת מחדר הטבון שלה, הוא שואל אותה:

– אולי מצאת את המכנסיים שלי בחדר הטבון שלך?

והיא היתה צוחקת ומקללת אותו:

– המכנסיים שלך נמצאים בבית־הבד, מטורף. תשאל את הבצאויה!

הוא היה משתולל כמטורף, והנשים היו מקיפות אותו, צוחקות וקורצות בעיניהן ולא היו מתפורות מעליו אלא כאשר היה שולח את ידו ומאיים לחשוף את ערוותו. או אז הן היו דוחפות זו את זו וצוחקות, וקולו היה מצליף כמגלב בעכוזיהן המתנדנדים מצחוק.

– הבצאויה יותר הגונה מכן. היא הסתפקה בוגג מכנסיים אחד, אבל אתן – יש לכן עשרה זוגות בכל חדר טבון. אוי לכן מעונשו של אללה!

הוא היה מאבד את הכרתו כמעט וצונח ארצה, וכשהיה פוקח את עיניו, הוא היה רואה את פניה העגולות והצחורות של הבצאויה, כשהיא רוכנת עליו ומזלפת מים על פניו. הוא היה ממלמל או בקול רצוף ורפה:

– שומריה הם גנביה! וחסאן חוטף מלקות על כפות רגליו הנתונות בסד! ותולים אותו מרגליו במרתף! למה זה, למה? תגידו לי, בני־אדם!

הוא היה פורץ בבכי אז, והיא היתה מרגיעה אותו באמרה:

– די, חסאן, די! אללה יגמול למי שהביא את זה עליך.

היא היתה גורתת אותו כמו תינוק ולוקחת אותו אל בית־הבד.

חסאן התגורר בבית־הבד ושמר עליו יומם ולילה. הוא היה ישן בצל חומתו הגבוהה ביום וליד אבני המעצרת בלילה. וכשהיה מריח ריח של שוטר בכפר, הוא היה בורח אל הטרשים, משוטט ומסתתר שם. עד שיום אחד תפס אותו בפאתי הכפר פטרול שהיה מחפש בעלי תעודות זהות אדומות, וכאשר הוא נעץ את מבטו באחד מהם, הוא התנפל עליו כמטורף, לחץ על גרגרתו בידי הברזל שלו וצעק:

– אלי! זה אתה? גם גנב וגם שוטר?

הקהל הרב שהתקבץ סביבם חילץ את השוטר מידי, אך הוא הרעים בקולו עליהם כמוכיח:

– לא מתביישים? גם שוטרים וגם גנבים! גם ממשלה! בני־אדם, בני־כפר, מי שנמצא כאן יודיע למי שאיננו כאן. תודיעו שהגנב נמצא פה. אלי לובש מדים והוא בא לגנוב מכל הבא ליד בכפר.

הוא השתחרר כמו טיל מהידיים שאחזו בו וצעק:

– גנבים, גנבים!

ומאז נעשה קולו של חסאן פעמון אזהרה לכפר ולבניו, ובייחוד לבעלי תעודות הזהות האדומות. ■

עיסא לובאני, משורר ומספר, נולד בכפר אלמג'ידל בשנת 1932. הוא שימש כמורה עד שנת 1985. לאחר מכן פתח חנות ספרים בנצרת והפך לעצמאי. הוא פרסם את יצירותיו בעיתון *אלאיתימאד* ובכתבי־העת *אלג'דיד*, שבו שימש שנים רבות כעורך. הוא תרגם לערבית סיפורים רבים מעברית ומאנגלית.

הסיפור "חסאן והלילה הארוך" נתפרסם לראשונה בכתב העת *אלג'דיד*, בגיליון יוני 1985.



קפקא והיהודים

קראתי בעניין רב את רשימתה הנאה של אנה סלאי: "פרנץ קפקא, היהודים ואני" ("עיתון 77", 181, עמ' 30), המספרת על הכרותה הראשונה עם יצירת קפקא, על הנאתה הרבה ממנה ועל המחסומים שעמדו בינה לבינה. אני משער שלכל אחד ממעריצי יצירתו של קפקא יש סיפור מרתק על דרך התוודעותו לעולמו המופלא והקסום של קפקא, על ההארה שהיתה לו משהחל לחדור לתוכה, ללכת בדרכיה הנפתלות והנסתרות. אנה סלאי, אכן, מספרת ברשימתה על ההארה שהיתה לה, במאוחר מאוד, ככל הנראה ("בישראל 1994"):

"הכרה פתאומית מדהימה. קפקא מדבר על היהודים. בלי להזכיר אפילו במלה אחת, בלי רמז קטן ביותר, שעליהם

הוא מדבר..."

אפשר להבין את התרגשותה הרבה של אנה מההארה שזכתה בה, אלא שהיא ממשיכה ומספרת, שבאותו יום עצמו שמעה הרצאה מפיו של פרופ' גרשון שקד על "הטידה" של קפקא (ההארה באה אליה בעת שקראה את הרומן, פעם נוספת, באוטובוס בדרך לירושלים להרצאה זו):

"אני בהרצאה של פרופ' שקד. הוא מדבר על קפקא, על יצירותיו, ועל הרומן "הטידה": הגיבורים אינם יהודים, אבל הרומן נכתב על יהודים. פרופ' שקד אומר, שייתכן שהשקפתו אינה נכונה, חוקרים אחרים לא מדברים על זה, ניתוחיהם שונים. אבל אם אין הוא צודק, על מה הרומנים המשפט "הטידה"?

הדעה מעניינת כשלעצמה, הבעיה היא בהנחה ש"חוקרים אחרים לא מדברים על זה". אני מעריך שאם אמנם כך אמר

פרופ' שקד לא היתה זו אלא פליטת פה, אבל לאנה סלאי הייתי מציע לעיין בספרו של מקס ברוד "פרנץ קפקא - ביוגרפיה" (עם עובד, תל-אביב תשס"ז), בו כתוב: "המלה 'יהודי' אינה מוזכרת ב'הארמון' (הכוונה כמובן ל'הטידה' - י.י.) ואף-על-פי-כן מוזכרת לעין העובדה שקפקא דלה מעמקי נפשו היהודית סיפור צנוע, החושף, יותר ממאה מחקרים למדניים, את מצבה הכללי של היהדות בת זמננו. ותמיד מופיע פירוש יהודי מובהק זה בד בבד עם הפירוש הכללי-אנושי, מבלי שהאחד יבטל את האחר ומבלי שיפחית מערכו" (עמ' 199).

ראוי גם לעיין במסתו של מרטין בובר "קפקא והיהדות", (1951), המעמיקה מאוד בתפיסת יהדותו של קפקא לפי "הטידה", ולראות גם גישה אחרת לנושא זה בספרו של הלל ברזל "בין

עגנון לקפקא" (בר-אוריין, רמת-גן תשל"ג), במיוחד בפרק ט"ז ("היהודי הנודד: 'הארמון' והרוכל' וה'הטידה'"), בו נאמר, בין יתר הדברים הנוגעים לעניינו:

"פשר הדמיון בין סיפורי המעשה נעוץ בקיומו של טיפוס-אב אחד משותף לשתי היצירות: היהודי הנודד" (עמ' 286).

אגב, כמה וכמה מחוקריו של קפקא הזכירו את פירושו של מקס ברוד, אם תוך הסכמה, אם תוך ויכוח והתנגדות, בהם, למשל היינץ פוליצר, בספרו "משל ופרדוקס" (1962), אריך הלר במסתו "עולמו של פרנץ קפקא" (1952) ואחרים. מכל מקום, העניין היהודי ביצירתו של קפקא איננו חדש, הוא כבר עלה וחזר ועלה במחקר פעמים אחדות. ■

ידידיה יצחקי

3. ליהודים בפסיקה - לדעתי התגברנו שנינו בכבוד על המשפט הארוך, בניגוד לרן מירון, שפיצל אותו עד לבלי הכר. נכון שבמקומות אחרים החלפתי פסיק בנקודה-פסיק, כשבטקסט מורגשת אתנחתא. זאת כדי להקל על הקורא העברי, שאינו מורגל במשפטים ארוכים כאלה. אגב, הרשימה "ביציע", המובאת גם היא בחוברת, הכוללת שתי פיסקות ארוכות, שם המתקין לדפוס, מקס ברוד, נקודה-פסיק בכל אתנחתא, ואין זה מפריע לשטף. העיקר הוא שנסמרת "הנגינה" המובהקת של קפקא - ובכך הצלחנו, דומני. ■

אברהם כרמל

ובמחיידי ולעמוד בו". אילנה המרמן מוצאת פגם בביטוי "במחיידי" במקום "מהיר ביותר" ורואה בכך, משום מה, תוספת.

2. aus seiner Familie ausgetreten, die ins Wesenlose abschwenkt - שתי המלים האחרונות הן צירוף גרמני טיפוסי, אף חריג בגרמנית, וכאשר מתרגמים אותו מילולית, כמו אילנה המרמן - "והיא סוטה אל האי-ממשות" - הוא מאבד כל משמעות קומוניקטיבית. אני פתרתי את הבעיה על-ידי "מקפתת את ממשותה", ועל כך מגנה אותי אילנה המרמן שהחלפתי דימוי בפירוש. יהי כן, אבל הצלתי את המובנות.

לפי גירסתו). לדעתי, התרגומים של אילנה המרמן ושלי הולמים את המקור וב-90% בערך אף חופפים. אשר לעשרת האחרונים הנוותרים, הרי אך טבעי הוא שיהיו הבדלים, הנובעים לעתים מהבנה שונה של המקור, מטעם שונה בכחירת הלשון ובפתיחות שונים, שלעתים האחד עדיף על משנהו. להמחשה אסתפק בשתיים שלוש דוגמאות:

1. die schnellste Veraenderung leicht zu bewirken und zu ertragen מתרגמת א"ה: "לחולל ולשאת בקלות שינוי מהיר ביותר", ואילו אברהם כרמל כותב: לגרום לשינוי בקל

העיקר שנשמרת "הנגינה"

(קטע ממכתב)

עורך נכבד
בחוברת פברואר '95 הבאתם תרגומי קפקא בצירוף הערותיה של אילנה המרמן. השוואת תרגומים הוא נוהג מבורך. מקובל שציתון מעמיד זה מול זה תרגומים שונים ואת הטקסט המקורי, ומשאר לקורא להסיק את מסקנותיו. והנה במקרה זה, לא זו בלבד שהביקורת אינה של אדם אובייקטיבי, אלא של אחד המתרגמים המשווים...
לעצם הטענות לתרגום "הטיול הפתאומי" (או "היציאה הפתאומית"

ואף נוקב בשמות, כי יש תחליף לצדאם חוסיין, לאידי אמין, הנרי קיסינג'ר ואוליבר גורת'. הדרך היא דרך ההתנתקות מן האימפריאליזם והלאומנות ההרסניים, ההיפרדות מ"אנחנו והם" בעולם שבו חיים אנשים כסעיד שהם לא "אנחנו" ולא "הם". בעולם החדש הזה נוצרות קואליציות חדשות ומערכים שלא היו קיימים קודם לכן. האקדמיה משנה את השיח המקצועי, הספרות חובקת מחדש את אלה שהדחיקה והמערכות הפוליטית והכלכלית מספקות ביטחון כלכלי ואישי על-פי מפתח ענייני ולא גזעני או לאומני. ■

* Edward W. Said, *Culture and Imperialism*, Vinatage 1994, 444 pp.

* *Representations of the Intellectual*, (London and New York 1993)
The Politics of Dispossession (London and New York 1993)

*** *Orientalism*, (London and New York 1976)

ביכולתה לשנות עדיין את יחסה לעולם הלא-מערבי ולא לחזור על שגיאות האימפריות הקולוניאליות הקודמות. אך נכון לעכשיו, הוא מוצא הבדלים מעטים בלבד בין הגאווות האמריקאית ביחסה לאחרים, יומרתה לעליונות וחוסר הסובלנות שלה כלפי כל מה שאינו אמריקאי לבין הגזענות וההתנשאות האירופית של המאה ה-19. הליברלים האמריקאים אשמים בעיניו בעיוורון מחריד כלפי זוועות שנעשות בשם ברחבי העולם, באותה מידה, ואולי אף במידה גדולה יותר, מאשמתה של ג'יין אוסטיין שהתעלמה מהדיכוי הבריטי של עמים אחרים. אך התקווה כי אמריקה עוד תשתנה מזינה, על-פי עדותו, את רצונו לכתוב ספרים בנושא.

סעיד רואה עצמו כמועמד האידיאלי לכתובה שכזו: הוא נולד במזרח, וחי ויוצר במערב. הוא יכול להשקיף במבט ביקורתי על שתי התרבויות. בשתייהן הותיר הקולוניאליזם משקעים - התרבות שכמהה לשלוט באחר במערב בשם ה"קדמה", ובכני עמך כדרום בשם הלאומיות או הדת. הוא מנסה לשכנע,

וכך, שליטה לא נובעת רק מעצם כוחו של השולט אלא גם מחולשתו של הנשלט ברגע היסטורי נתון. והמאה ה-20 היא חלק מאותו רגע היסטורי אליו שייכת המאה הקודמת. במציאות שנוצרה, סעיד אינו מטיל את האשם רק על המערב. הוא אינו חוסך שבטו מהמשטרים האוטוריטטיביים האכזריים והבורים שקמו בעולם השלישי בעידן הפוסט-קולוניאלי. הוא טוען כי שחיתותם היא פרק המשך בהיסטוריה של האימפריאליזם האירופי וקורבנותיו. באותו הקשר הוא גם מבקר את כל אלה המתעלמים מהקשר הסימביוטי בין אירופה לארצות מושבותיה לשעבר, שמשפיע על שני הצדדים כאחד.

ל"תרבות ואימפריאליזם" יש קהל יעד ברור: כל מי שתולה תקוות בארצות הברית שתוליד עד סוף מאה זו אל קץ ההיסטוריה הלא מערבית. סעיד מגלה יחס חם כלפי סממנים רבים של התרבות האמריקאית. זו היא המולדת שקלטה אותו ואת משפחתו כשהיו פליטים. הוא גם מאמין כי יש

חתום על עתון 77

עיתון 77

הירחון לספרות

• חברה • ביקורת • תיאורון • אמנות •

- * ספרות עברית - מה שקורא
- * מיטב הספרות העולמית
- * הכרות עם ספרויות האיזור
- * מעורבות חברתית

בקרוּב
ב ספרי עתון 77

מלכה נתנזון: אונכמני'וית בנשם
אברהם חמי: סוכר'וית זכוכ'ית